

Tracce d'opera nella letteratura greca dell'Ottocento

Cristiano Luciani

Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia

Abstract The purpose of this paper is to highlight the relations of Italian opera with some products of nineteenth-century Greek literature that, namely, belong to two different genres: comic theatre and popular fiction. In the first case, it is the 1859 comedy entitled *Ψευτοξενόδοχος* (The Fake Landlord) by a certain K.P., and of the short story entitled *Πατροκατάρτος* by Marinos Papadòpulos Vretòs from 1845. Both texts contain pronounced hints of Italian lyric texts, testifying to an early diffusion of lyrical opera on Greek soil and to a general appreciation on the part of the learned public that, in any case, was divided between excitement about the novelty and grudging reluctance about the general consensus on the foreign lyrical genre.

Keywords Italian opera. Greek comedy. Nineteenth century short novel. Marinos Papadopoulos Vretòs.

Sommario 1 Introduzione: questioni terminologiche. – 1.1 La narrativa d'appendice in Grecia. – 2 L'esperienza narrativa di Vretòs. – 2.1 Il *πατροκαταρτος*: sintesi. – 2.2 Interferenze di codici. – 2.3 Le compagnie operistiche in Grecia: testimonianze letterarie. – 2.3.1 ...E consorte segrete. – 3 Dal romanzo al teatro: lo *ψευτοξενόδοχος*. – 3.1 Sintesi del dramma. – 3.2 Fortuna del teatro comico plurilingue. – 3.3 Influssi dell'opera italiana.

1 Introduzione: questioni terminologiche

In greco nello specifico lessico teatrale spesso il termine di *μελόδραμα* si sovrappone a quello di *όπερα* (italiana) almeno fino al XVIII secolo inoltrato.¹ Ma lo stesso termine *μελόδραμα* assume nel corso

¹ Sulla questione terminologica che concerne il 'melodramma' si veda l'ampia messa a punto di Puchner 2015.

del tempo una valenza così ampia che finisce per comprendere generi completamente diversi e irrelati fra loro. Agli inizi del XX secolo, Stèfanos Kumanudis, nel suo repertorio di neologismi introdotti nella lingua greca, alla voce μελόδραμα faceva osservare in proposito:

Ωνομάσθη ήδη από οκτώ περίπου δεκαετηρίδων ούτως η παρά Φράγκοις όπερα. Αλλά πώς ταύτης θα διαστέλλωμεν το παρ'εκείνοις λεγόμενον μέλοδραμα, έτι δε και την operette; δια του ενός μελοδραμάτιον. Αύται είναι δυσχέρεια εκ των δυσνικήτων.²

Già da circa otto decenni fa l'opera lirica veniva chiamata così dai Francesi. Ma come possiamo distinguerla da quello che loro chiamano mélodrame, e ancora l'operette? Con un melodramation? Queste sono fra le questioni più spinose.

1.1 La narrativa d'appendice in Grecia

Negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo la narrativa greca sembra arrivare a punti interessanti di creazione letteraria al pari di analoghe sperimentazioni pressoché contemporanee della produzione europea. I primi esempi di letteratura dei *Misteri della città* furono pubblicati proprio nel quinquennio 1845-50 (cf. Draku 1997)³ in una Atene che, alla metà del secolo rimaneva ancora una città di provincia rispetto alle capitali europee, ma con una forte volontà di crescita per il neonato Regno greco. *I misteri di Atene* (Αθηνών Απόκρυφα), scritto nel 1848 da Gheorghios Aspridis, rappresenta il primo tentativo di scrivere un romanzo originale in greco di questo genere; purtroppo il lavoro rimase incompleto (fu pubblicato solo un primo numero di sedici pagine). Dopo Aspridis, altri tre autori greci che tentarono di adattare il genere alla realtà greca furono Marinòs Papadòpulos Vretòs e Konstantinos Pop in collaborazione con Nikòlaos Aivazidis con il romanzo *I misteri di Atene* (Απόκρυφα Αθηνών 1848).

² Vedi Kumanudis 2006, 637, dove anche il lemma 'μελοδραμάτιον, το, - Γαλ. operette'. La citazione anche in Puchner 2005, 141 nota 63; cf. Spathis 2001, 211. Sulla questione ritorna anche Pipinia 2001.

³ Stando ai dati della Draku, che ha compilato un regesto dei *Misteri* cittadini greci originali nel XIX secolo, il 1855 è considerato il limite di questo primo periodo sperimentale della produzione greca, ed è l'anno in cui esce il romanzo di Petros Ioannidis intitolato *Η Επτάλοφος ή ήθη και έθιμα Κωνσταντινουπόλεως*, il primo ampio romanzo sui *Misteri* cittadini (tuttavia anch'esso incompiuto), in cui si tenta di adattare tutti gli elementi che caratterizzano il genere alla realtà greca costantinopolitana..

2 L'esperienza narrativa di Vretòs

Ma in un precocissimo anno 1845, infatti, il giornalista, diplomatico ed editore Marinos Papadòpulos Vretòs (1828-1871) si fa strada nella prosa moderna con un racconto, *Ο Πατροκατάρατος* (*Il Maledetto*),⁴ che dimostra quanto l'espressione letteraria originale della metà del secolo sia molto più ricca di quanto si riteneva fino a qualche decennio fa e conferma i giudizi più recenti sull'accresciuto pragmatismo degli scrittori di prosa di questo periodo nei confronti della realtà contemporanea. La narrativa greca moderna sembra entrare in consonanza, quasi istantaneamente, con tendenze note della letteratura europea dell'epoca (romanzo d'appendice, narrativa popolare e apocrifa), e segna un notevole traguardo (o punto di partenza) in termini di riflessione sulla preistoria dell'*ithografia*, sul rapporto tra giornalismo e letteratura, nonché sull'uso di codici linguistici molteplici in letteratura.

2.1 Il Πατροκατάρατος: sintesi

La vicenda del racconto si compone di vari elementi che spaziano dal sentimentale, al politico, al sociale, ed è particolarmente intrecciata.

Durante una consueta e noiosa passeggiata domenicale per una 'incolta pianura accidentata' di Atene, solitamente frequentata da centinaia di persone di ogni genere ed estrazione sociale che vanno a spasso, incontrano altra gente o si fermano ad ascoltare della musica, il giorno 3 ottobre 1839

Un giovane a cavallo, tutto elegante, non partecipava all'allegria generale; se ne stava immobile a pochi passi da un cocchio; teneva lo sguardo fisso su una ragazza che vi stava seduta. Era una bella ragazza dalle guance rosate, splendidi occhi neri, una bocca piccola, la fronte ampia e i capelli biondi, con il candido collo che ondeggiava spensieratamente; era la signorina Polisseni Evandru» a spasso accompagnata da suo padre. (Papadòpulos Vretòs 2004, 113)

Mentre si allontanavano quel luogo per dirigersi a Patision si imbattono in una giovenca che fece imbizzarrire i cavalli. Intervenne il giovane che rimase incidentato per soccorrere la ragazza. Fra i due nascerà un'intesa, complicata però dal fatto che il giovane, il conte Cesare Corsi, discendente da una nobile famiglia delle Isole Ionie, era sospettato dalla polizia di tramare azioni antigovernative in forza della sua amicizia con il conte Gheorghios Kapodistrias,

⁴ Ci serviamo dell'edizione di Papadòpulos Vretòs 2004, 111-42.

fratello minore di Ioannis, e di una sua presunta appartenenza alla *Filorthòdoxos Eteria*. Era questa una società segreta fondata proprio nel 1839 da un personaggio non meglio noto, ma con un evidente legame col partito filo-russo dei Nepei, per raggiungere vari obiettivi, principalmente rivolti alla politica interna e all'influenza sugli affari interni del Paese. Questa *Società* aveva una struttura e una costituzione simili alla più nota *Filiki Eteria*, con ranghi, iniziazioni, catechismi e riservatezza. Nella sua breve vita ha annoverato molte persone, alcune, come Nikòlaos Renieris, già appartenenti alla *Filiki Eteria*. Fra gli altri esponenti: oltre al già ricordato Gheorghios Kapodistrias, che si occupava della gestione politica della *Società*, Nikitas Stamatelopoulos (detto Turkofagos), che si occupava dell'ambito militare (Nikolakòpulos 2018).

2.2 Interferenze di codici

Senza entrare in altri dettagli della trama, meno pertinenti al nostro argomento, e soffermandoci sul piano strutturale-narratologico, indugiamo in particolare su quella che definiremmo un'interferenza (o cooperazione) di codici, di cui il Πατροκατάρατος offre un considerevole esempio di attenzione alla dimensione musicale della narrativa, dedicando addirittura un intero capitolo del racconto a una vicenda teatrale, che qui vale la pena di riportare per intero (Papadòpulos Vretòs 2004, 123-7):

Il teatro di Atene si trova su un'altura di piazza Ludoviku; è davvero un bell'edificio, ma l'esterno non corrisponde in alcun modo all'interno, tanto è bello questo, quanto è brutto quello. Ma lasciamo stare le descrizioni inutili.

La sera del 2 dicembre, la piazza del teatro era piena di spettatori; era di scena in quel momento un recente melodramma, la *Norma*. Questo melodramma era destinato, per così dire, a un successo duraturo. Potranno passare anche duecento anni e seguire altri tremila melodrammi, la *Norma* sarà sempre al primo posto, giacché la sua poesia è straordinaria e la musica divina. E in effetti in quale luogo non è piaciuto? Da Roma si è diffuso in tutta Europa e ha visitato il Nuovo Mondo, e ovunque ha trovato degli ammiratori. Anche quando è stato rappresentato per la prima volta ad Atene ha riscosso lo stesso successo; infatti, anche stasera il teatro riecheggia ripetutamente di applausi. Il sipario si era alzato, solo uno che stava nella balconata della seconda fila non prestava attenzione alla scena, ma guardava fissamente una balconata di seconda fila vuota, dove dopo alcuni attimi entrò una persona anziana con sua figlia. Molti spettatori della platea alla comparsa di quella giovane si alzarono e qualcuno sussurrò: «È

la signora Evandru?»; il tizio nella balconata della seconda fila andò su tutte le furie.

La prima parte* del dramma era terminata, e costui, alzatosi, prese il suo cappello e si dirige verso la balconata del sig. Èvandros; come fu lì, bussò alla porta, gli aprono e un altro che si trovava nella stessa balconata, salutandolo il signore e la signora Evandru, cedette il suo posto al nuovo venuto, il quale, profferti i convenevoli, prese posto a sedere.

– Come mai vi piace il melodramma, sig. Cesare? Chiese il sig. Èvandros.

– È davvero molto bello; in qualunque luogo mi trovassi dove veniva data la *Norma* non me la sono mai persa.

– «*Casta diva*» è una pagina divina, aggiunse Polisseni, e ciononostante non piace al sig. Vàikos.

– Di certo non ha il senso del bello, rispose Cesare.

– Di quali commenti non ci ha sommerso su tutti i melodrammi; il vostro arrivo lo ha interrotto.

– È una vera disdetta, sussurrò Cesare sorridendo, che vi abbia privato di un argomento così brillante.

– Tutt'altro, mi avete privato del voltastomaco che stavano provocando quelle sue idiozie.

– Poverino! Se vi sentisse...

In quel momento l'alzarsi del sipario interruppe la conversazione. La seconda parte stava per giungere al termine, quando Cesare, che osservava la platea già da un pezzo, prendendosi un breve congedo, uscì dalla balconata. Ritornò dopo un quarto d'ora, ma aveva il viso tutto impallidito e irrorato di lacrime...

Riuscì a malapena a sedersi nel suo posto lasciato vuoto. Polissena notò il cambiamento di Cesare, ma non osava chiedergli nulla...

La rappresentazione finì, i "bravo" e gli applausi riecheggiavano dappertutto, e in mezzo a questi si udiva la melodiosa voce di Rita Basso (la protagonista); la sua compagnia le aveva preparato il trionfo per quella sera; infatti, appena entrò in scena, vi si abbatté una pioggia di fiori, di corone, di lettere ecc.; l'orchestra intonò l'inno di trionfo, gli spettatori entusiasti raddoppiarono gli applausi e gli "evviva"; non ci si poteva aspettare di più; Rita era contenta del suo trionfo, e la gioia le si stagliava in viso.

– Ecco che si dimenticano degli scandali, disse Polissena.

A queste parole Cesare la fissò intensamente per alcuni istanti, poi le disse:

– Già, avete ragione.

* Alcuni traducendo malamente la parola *atto* hanno usato παράξει, là dove in particolare in un (melo)dramma l'atto è unico, e le *actes* sono una parte di esso.

[La nota in asterisco è nel testo originale]

Il sig. Èvandros uscì con sua figlia dalla balconata, accompagnato da Cesare; appena giunsero all'entrata del teatro, costui offrì il braccio a Polissena, per dirigersi verso il cocchio del sig. Èvandros che stava lì da presso. Mentre porgeva i saluti al signore e alla signora Evandru, un tale si avvicinò a lui...

– Ti seguono, gli dice.

– Li ho visti, rispose Cesare.

Come il cocchio partì un gruppo di gendarmi si approssima a Cesare e l'ufficiale gli dice:

– Signore, siete in arresto, in nome della legge!

– Per quale motivo? Domanda Cesare con un tono consapevole del proprio reato.

– Lo ignoro, signore. Lo saprete in seguito.

– Ma lo sapete, signore, ripeté Cesare che, nonostante cercasse di mostrare indifferenza e impassibilità, tuttavia era preoccupato, – sapete che non posso seguirvi scortato da gendarmi; la mia posizione esige che mi risparmiatelo tutto ciò, e che mi costringerete, se potete, a farvi venire con me nella carrozza; vi prometto, sul mio onore, che non fuggirò.

– Benissimo, signore.

Cesare comandò di far venire il suo cocchio e, mentre saliva, l'ufficiale dice al vetturino: «A Madrasa!».

– A Madrasa! Gridò Cesare.

– Esegui solo i miei ordini, signore.

– E sia, disse Cesare, gettandosi sul fondo del cocchio, tutto assorto nei suoi pensieri.

(Papadòpulos Vretòs 2004, 123-7)

È evidente in questo brano l'eco della tradizione operistica italiana all'estero e senz'altro rielabora informazioni di cronaca giornalistica contemporanea e di altro materiale, come vedremo, che Vretòs poteva avere facilmente sottomano.

2.3 Le compagnie operistiche in Grecia: testimonianze letterarie

La presenza di compagnie teatrali o liriche italiane nei centri dell'Oriente fu per tutto l'Ottocento una costante, persino quando verso la fine del secolo aveva cominciato ad affermarsi compagnie d'operetta francesi (cf. Xepapadaku 2009).⁵

⁵ Per un quadro d'insieme rinviamo a Padovás-Xanthoudakis 2019. A proposito dell'opera di Bellini e di altri 'melodrammi' italiani in Grecia, vedi Bakunakis 1991; Skandali 2001, 47-97.

Una testimonianza del 1841 (qualche anno prima del Πατροκατάρατος) tratta dalle memorie di viaggio del favolista Hans Christian Andersen, già spettatore dell'opera italiana durante il suo soggiorno a Napoli, ci mette a parte della situazione ad Atene in un interessante capitolo a essa dedicato:

Un po' fuori città c'è il teatro, ha quattro ordini di palchi, è molto decorato, ma la cosa più bella era vedere gli spettatori vestiti alla greca nei palchi e in platea; qui c'erano diverse belle donne greche, ma, come mi è stato detto, venivano tutte delle isole, mentre da Atene non ce n'erano molte. Si è esibita qui una compagnia italiana; la primadonna era stata poco prima criticata dal pubblico. Ho ascoltato un'altra primadonna, una cantante decisamente mediocre. Lo spettacolo in sé era stata una sorta di *mélange* da varie opere: *ouverture* dalla *Norma* e da *Il cavallo di bronzo*, un atto dal *Barbiere di Siviglia* e un atto dalla *Gazza ladra*. (Andersen 1871, 165-6; trad. dell'Autore)⁶

Il teatro in questione è il Sansoni (in seguito Teatro Bukuras), costruito nel 1838 (Fessa-Emmanuël 1989, 506 e 1164) e inaugurato un paio di anni dopo con la *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, per l'interpretazione della soprana Rita Basso, ricordata anche da Vretòs; il successo fu enorme e la Basso confermerà la sua fama di primadonna anche nei teatri greci.

Scrivo in proposito Synadinòs (1919, 45-9):

Il teatro Sansoni fu inaugurato da una compagnia melodrammatica italiana, che iniziò le sue rappresentazioni con la *Lucia di Lammermoor*, come scrissero i giornali dell'epoca. Il pubblico fu entusiasta sia del teatro che della compagnia. Fin dalla prima sera i giornali fecero notare al Comune di Atene che era suo dovere «sostenere con tutte le sue forze e anche in denaro questo impianto (cioè il teatro), che accresceva il fascino della capitale e contribuiva ad attirarvi un gran numero di stranieri, fornendo agli ufficiali delle flotte europee un intrattenimento che difficilmente avrebbero potuto chiedere in qualsiasi altro porto dell'Oriente». Per quanto riguarda l'impressione del pubblico sulla compagnia, i giornali ci informano che «il pubblico è stato particolarmente soddisfatto dall'interpretazione di Lucia da parte della signora Basso, la sua arte è stata superlativa, la voce vellutata e soave, l'interpretazione

⁶ Cf. anche Skandali 2001, 57.

elegante e aggraziata". Anche il Polanis, un cantante di grande esperienza dalla bella voce e conosciuto in Italia.⁷

La presenza della celebre soprano italiana riecheggia persino nelle memorie del generale Makryghiannis (1797-1864), il quale con malcelata preoccupazione vaticinava il rischio della scomparsa della morale comune:

Il popolo - scrive - è scomparso del tutto; e la religione - nella capitale non c'è una chiesa e tutta la gente ci canzona. Voi con i vostri partiti, dell'una e dell'altra volete un teatro; avete costruito anche questo per insegnarci la dissolutezza. [...] E i ragazzi che da dentro e da fuori lo Stato vengono mandati per formarsi nelle lettere e nella virtù, si illuminano con le canzoni e la morale del teatro e si vendono i libri per andare ad ascoltare Rita Basso, la cantante d'opera. Ha fatto impazzire uomini di una certa età, figuriamoci se i giovani non si impegnano il loro libri. Il vecchio Londos, che è ormai completamente sdentato, è rimasto così infatuato da Rita Basso che gli ha fatto spendere tanti soldi ricoprendola di regali. (Makryghiannis 2011, 123-4)⁸

Ricordiamo che Andreas Londos (1786-1845), nominato da Makryghiannis, fu uno dei capi della rivoluzione del 1821 e in seguito eletto più volte ministro. Era appassionato di teatro e soleva andarvi ogni sera con i suoi amici, pagando di tasca sua tutti i biglietti.

L'episodio citato nelle memorie del generale greco è richiamato in un articolo di G. Kyriakidis del 1928 (Kyriakidis 1928), insieme ad

7 Synadinòs 1919, 45: «Το θέατρον του Σανσόνι ενεκαινίασεν Ιταλικός μελοδραματικός θίασος, ὅστις ἤρχισε τας παραστάσεις του με την "Λουκίαν του Λαμερμούρου", ὅπως ἔγραφον τότε αἱ εφημερίδες. Το κοινόν ἐμεινεν ἐνθουσιασμένον καὶ ἀπὸ τοῦ θεάτρον καὶ ἀπὸ τον θίασον. Αἱ εφημερίδες μάλιστα ἀπὸ τῆς πρώτης εσπέρας υπέδειξαν εἰς τον Δῆμον ὅτι εἶχε καθήκον "να υποστηρίξῃ ὅλαις δυνάμεσι καὶ χρηματικῶς μάλιστα το κατὰστῆμα τούτο (ἐννοοῦν το θέατρον), το ὁποῖον ἠύξανε τας χάριτας τῆς πρωτεύουσῆς καὶ συνέβαλεν εἰς το να ἐλκύῃ εἰς αὐτὴν μεγαλύτερον πλῆθος ξένων, παρέχουσα εἰς τους αξιωματικούς των Ευρωπαϊκῶν στόλων διασκέδασιν, την ὁποῖαν μάτην ἤθελον ζητήσῃ εἰς ἄλλον λιμένα τῆς Ανατολῆς". Ὅσον ἀφορὰ την ἐντύπωσιν του κοινού ἀπὸ τον θίασον, αἱ εφημερίδες μας πληροφοροῦν ὅτι "το κοινόν ευχαριστήθη ἰδίως ἀπὸ την κ. Βάσσην υποκριθείσαν την Λουκίαν, ἡ τέχνη τῆς ἴτο ἀρίστη, ἡ δε φωνὴ τῆς εὐκαμπτος καὶ λιγυρά, ἡ παράστασις αὐτῆς κομψὴ καὶ χαρίεσσα. Ὡσαύτως ευδοκίμησε καὶ ο κ. Πολάνης, τραγωδιστῆς ἔμπειρος, εὐφωος καὶ γνωστός εἰς την Ἰταλίαν".

8 Το ἔθνος αφάνισθη ὅλως διόλου καὶ ἡ θρησκεία - ἐκκλησία εἰς την πρωτεύουσα δὲν εἶναι καὶ μαζ γελάνε ὅλος ο κόσμος. [...] Καὶ τα παιδιὰ ὁπού τα στέλνουν να φωτιστοῦν γράμματα αἱ ἀρετῆ, ἀπὸ μέσα το κράτος καὶ ἀπόξω, φωτίζονται την τραγουδικὴ καὶ ἠθικὴ του θεάτρον, καὶ πουλοῦνε τα βιβλία τους οἱ μαθηταὶ να πάνε ν' ακούσσουν την Ρίτα Μπάσω την τραγουδίστρια του θεάτρον· ὅτι παλαβώσανε οἱ γέροντες, ὅχι τα παιδάκια, να μὴν πωλήσουνε τα βιβλία τους. Τον γέρο Λόντο, ὅπου δὲν χεῖ οὔτε ἓνα δόντι, τον παλάβωσε ἡ Ρίτα Μπάσω του θεάτρον καὶ τον αφάνησε τόσα τάλαρα δίνοντας καὶ ἄλλα πισκέσια.

altri aneddoti nati intorno al fascino che la cantante italiana esercitò sul pubblico greco; fra questi aneddoti si rammenta anche il generoso omaggio tributato dal poeta e botanico Theodoros Orfanidis (1817-1886), fondatore del giornale *To Ξότης*, in una pagina del quale descrisse appassionatamente le esagerazioni che capitarono per una di queste rappresentazioni: in massa la cittadinanza fu invogliata a devolvere persino i propri risparmi, facendo impennare i tassi di cambio e assicurando incautamente il profitto dei cambiavalute, pur di mostrarsi dei benefattori agli occhi della 'divina' soprano italiana.⁹

9 Ο *To Ξότης* (aprile 1840), 57-60; ne riportiamo l'articolo per intero in originale: «Κατ' αὐτάς ἐγένεον ἑλλειψίς χρυσῶν νομισμάτων εἰς Αθήνας. Μίαν δραχμὴν περιπλέον τῆς ἀξίας ἐξήτουν οἱ ἀργυραμοιβοὶ διὰ καθὲν νόμισμα· θέλετε νὰ μάθητε τὴν αἰτίαν ταύτης τῆς ἐλλείψεως; ἰδοὺ! Ἡ κυρία Ρίτα Βάσσου, πρωταγωνίστρια εἰς τὸ ἐνταῦθα Ἰταλικὸν θεάτρον, ἔδωκε προχθὲς τὴν εὐεργετικὴν τῆς ἐσπέρας.

Ἐτρεχον λοιπὸν πολλοί, συνάζοντες τὸ χρυσίον μὲ προθυμίαν, διὰ νὰ τὸ ἀναθέσωσιν εἰς τὸν βωμὸν ταύτης τῆς μαγευτικῆς Σειρήνος. Ἀμιλλα μεγίστη ἐγένεε διὰ ποσοτήτων χρηματικῶν, τὸ δε περίεργον εἶναι ὅτι πολλοὶ ἄκριτοι νέοι θέλοντες νὰ φανῶσι μεγαλόδωροι, πωλήσαντες φορέματα, κατῶρθωσαν νὰ προσφέρωσι διὰ τῆς τιμῆς αὐτῶν τὰ ἀνωφελεῖ δῶρα τῶν. Πολλοὶ ὑπαλληλίσκοι ἐδανείσθησαν πρὸς τριάκοντα τοῖς ἑκατὸν ἐπὶ τοῦ μηνιαίου μισθοῦ τῶν, καὶ ἀστέιοι τινὲς διηγούνται ὅτι ἐρρίφθησαν εἰς τὸν δίσκον ὁμολογία. Ἄλλοι πάλιν γέροντες παλίμπαιδες, περιερχόμενοι, ἐνθουσιάζοντα τὸ πνεῦμα τῶν ἀνόητων καὶ ματαιοφρόνων· ἐν συντόμῳ πάσα ὁμίλια περιστρέφεται κατ' ἐκείνην τὴν ἡμέραν, εἰς τὸ ἀντικείμενον τοῦτο. Ἡ συναχθεῖσα ποσότης, λέγουσιν ὅτι ὑπερέβη τὰς ἐπτακισχιλίας δραχμάς!!!

Ἀξιέπαινοι οἱ εὐεργεταί! Ἀλλὰ πλέον ἀξία ἐπαίνουν ἡ κυρία Βάσσου, ἥτις ὠφελήθη ἐκ τῆς ἀνοησίας αὐτῶν. Ἐρωτώμεν τώρα τοὺς κυρίους τούτους νὰ μας εἴπωσιν ἐν συνειδήσει: Ἄν ἐπρόκειτο λόγος περὶ ἀνεγέρσεως κοινωφελούς τινος καταστήματος ἤθελον συνδράμει τὸσον γενναίως; Ἄν ἐπρόκειτο λόγος περὶ λιμοκτονούσης τινος πολυαριθμῶν οἰκογενείας ἤθελον προσφέρει ἓνα καν ὀβολόν; Ἄν ἐπρόκειτο λόγος περὶ βοήθειας δυστυχούς τινος αγωνιστοῦ, ὅστις κολοβωθεὶς κατὰ τὸν ἱερὸν ἀγῶνα, δὲν δύναται νὰ ἀκολουθήσῃ τοὺς παλαιούς συστρατιώτας του, περιφερόμενος ληστρικῶς σήμερον εἰς τὰ ὄρη τῆς Ἑλλάδος, ἤθελον δεῖξαι τοσαύτην προθυμίαν;

Τι ρίπτετε τὰ χρήματά σας, πάμπτωχοι Ἕλληνες, ὑπὸ ματαίας καὶ ἀλόγου κεντούμενοι φιλοτιμίας;

Σεῖς Οἰκογενεῖαι, σεῖς Σύμβουλοι, Ὑπουργοί, καὶ ὑπαλληλίσκοι, τί κατῶρθωσατε διὰ τοῦ τοιοῦτου; Ἐδῶκατε χρήματα εἰς μίαν κυρίαν, ἥτις αὐρίον ἀναχωροῦσα θέλει σας λησμονήσει, ὡς ἐλησμονήσε καὶ πολλοὺς ἄλλους· προσεφέρατε δῶρα πολῦτιμα εἰς γυναῖκα, ἥτις παραβάλλουσα ταῦτα μετὰς ὑλικὰς καταστάσεις σας, μολοντοῖ ὠφελήθησα, θέλει περιπαίξει τὴν κοφότητά σας ἐνδομύχως, ἀν ἦναι φρόνιμος·

Τί βλέπετε τὰ εἰς τὴν Ἐυρώπην εἰς τοιαύτας περιστάσεις προσφερόμενα; ἄλλοι ἐκείνοι οἱ ἄνθρωποι, ἄλλοι σεῖς, ἄλλα τὰ ἦθη τῶν τόπων ἐκείνων, ἄλλα τὰ τῆς Ἑλλάδος. Ζητεῖτε νὰ φθάσητε τοὺς Ἐυρωπαίους εἰς τὸν πολιτισμόν, ἀπὸ τῶν τοιούτων ἀρχόμενοι; Ζητεῖτε νὰ περιθάψητε τὴν εὐγενῆ ταύτην ληστείαν, σιμὰ εἰς τὴν δραχμοβόρον πολυτέλειαν τὴν παρά τῶν ξένων, πρὸς πολιτικὴν διαφθοράν ἐισαχθείσαν, εἰς τὴν τάλαιναν πατριδα μὰς; Γογγύζετε, ὦ Ἕλληνες, πληρώνοντες τοὺς φόρους τοῦ χαρτοσήμου, τῶν ἐπιτηδευμάτων, τῶν ποιμνίων, τῶν ἀμπελώνων, τῶν οἰκοδομῶν, εἰς τὴν νόμιμον ἀρχήν, καὶ σήμερον διαβαίνετε τὰ προπύλαια τοῦ Θεάτρον, ἀνόμως ἀλλ' ἐκόντως φορολογούμενοι διπλασίως, παρά μίας γυναικός;

Ἐντροπή μὰς τὴ ἀληθεία!!!

Ἐχουσι δίκαιον οἱ ξένοι, καὶ νὰ μὰς ἀδικούσι, καὶ νὰ μὰς περιπαίξουσιν

Ἀκόμη λόγῳ τῆς παρουσίας σὴν Ἀθήνῃ τῆς ἰταλίδας αοιδοῦ κόντεψε νὰ γίνῃ «ἐλληνοαγγλικὸ διπλωματικὸ ἐπεισόδιον». Θαυμαστές τῆς ἦταν ὁ Ἄγγλος πρεσβευτὴς Λάιονς καὶ ὁ δῆμαρχος Ἀθηναίων Καλλιφρονάς. Κάποτε ὁ πρέσβης παρέθεσε γεῦμα πρὸς τιμὴ τῆς

La stampa greca contribuì non poco a confondere l'opinione pubblica. Ovunque le rappresentazioni del teatro operistico dividevano il pubblico greco, fra entusiasti ammiratori e critici diffidenti. Da parte di questi ultimi si manifestava un convinto dissenso per via della diversità culturale che alimentava il gusto musicale: l'opera italiana era assolutamente estranea alla tradizione popolare greca e tale diversità veniva imputata non solo sul piano linguistico, ma anche su quello dei valori morali 'libertini' che essa diffondeva. La stampa d'opposizione fu sollecitata a contestare persino il finanziamento accordato per la costruzione del teatro Sansoni come un inutile sperpero di denaro pubblico per di più in favore di manifestazioni di dubbia moralità.¹⁰ Indubbiamente dare sfogo a tali risentimenti nei confronti dell'introduzione del teatro lirico straniero ad Atene e segnatamente nella figura di Rita Basso, significava svagare l'opinione pubblica da altre spinose questioni ancora irrisolte a livello sociale nella storia della Grecia post-rivoluzionaria (Skandali 2001, 58-9).

2.4 ...E consorterie segrete

Una notazione che appare interessante, per tornare alla vicenda del romanzo di Vretòs e per concludere la parte che lo riguarda, va fatta a proposito del rapporto con gli Απομνημονεύματα del generale Makryghiannis, da cui abbiamo visto la preoccupata dichiarazione sull'immoralità del teatro ad Atene. Fra le vicende legate all'appartenenza di alcuni personaggi del Πατροκατάρατος a consorterie segrete in odore di cospirazioni antigovernative, viene ricordata la presenza della *Filorthodoxos Eteria*, su cui abbiamo già dato ragguagli in precedenza. Esattamente dopo il paragrafo dedicato a Rita Basso e al suo fascino pericoloso, Makryghiannis si distende nella descrizione dei piani sovversivi della società segreta e dei suoi membri nel 1840, con una indiscutibile coincidenza strutturale fra il memoriale del generale e lo svolgimento della trama del romanzo di Vretòs, fra l'altro ambientata nell'Atene del 1839 (Papadòpulos Vretòs 2004, 113). Non v'è dubbio, anche alla luce di tali coincidenze, che quest'ultimo, oltre al reperimento di informazioni di cronaca

Ρίτας Μπάσσο, στο οποίο παρακάθισαν πολιτικοί και οικονομικοί παράγοντες της χώρας, αλλά δεν κάλεσε το δήμαρχο. Τότε ο Καλλιφρονάς άφησε σβηστά τα φανάρια που φώτιζαν την πρόσοψη και την περιοχή της αγγλικής πρεσβείας, της έκοψε το νερό και έδωσε εντολή στην υπηρεσία καθαριότητας του Δήμου να μην κάνει την αποκομιδή των απορριμμάτων που βρίσκονταν συγκεντρωμένα μπροστά από το κτίριο της πρεσβείας. Ο Λάιος έστειλε το γραμματέα του να παραπονεθεί για την κατάσταση αυτή. Τότε ο δήμαρχος τού απάντησε: «Περίεργο, ξέρει ο εξοχότατος ότι υπάρχει δήμαρχος στην Αθήνα;».

10 Ragguagli in Synadinòs 1919, 71-3. Sulle dispute intorno all'introduzione del teatro straniero in Grecia nel XIX secolo si veda Ignatidou 2021.

nella stampa quotidiana, abbia in qualche modo avuto davanti a sé appunti manoscritti ancora inediti dell'autobiografia del Generale, che vedranno la luce, com'è noto, in prima battuta solo nel 1907 per opera di Ghiannis Vlachogiannis.

3 Dal romanzo al teatro: lo ψευτοξενοδόχος

La seconda testimonianza di queste 'tracce d'opera' è contenuta in un testo teatrale, o meglio scritto per il teatro (ma mai rappresentato), dal titolo Ο ΨΕΥΤΟΞΕΝΟΔΟΧΟΣ, che in italiano si potrebbe rendere *Il locandiere fasullo*. Si tratta di una commedia in tre atti pubblicata ad Atene nel 1859 e assolutamente sconosciuta alla critica.¹¹ Il suo autore si firma con le iniziali Κ.Π. e la sua identità non viene esplicitata in nessun altro luogo.

Lo scenario 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, il locandiere; Aspasia, la donna amata da Valerios; Lucia, una cantante lirica italiana; Rosina, la cameriera di Lucia; Zòpiros e Popidis, due clienti greci della locanda; Žavinović cliente dalla Dalmazia; Kornilios, un greco, amministratore della locanda; Larezos, il cuoco di Tinos; Agudis, il domestico delle Isole Ionie; Mikès, il domestico di Chios; Panudis, il creditore; infine il proprietario della locanda e altri personaggi che presenziano solo come comparse (amici e parenti di Aspasia), alcuni gendarmi di polizia e un cane da caccia, che comporranno la caotica scena del finale.

3.1 Sintesi del dramma

In breve la situazione è questa: la scena si apre con il locandiere Valerios che manifesta la sua soddisfazione per il suo lavoro che svolge senza un minimo di competenza e senza disporre di capitali. Per gestire una locanda a Costantinopoli, dove è ambientata la scena, che altro serve se non mostrare di saperci fare e un po' di scaltrezza.

¹¹ Conservata fra le σπάνιες εκδόσεις dell'Accademia di Atene Ψηφιακό αποθετήριο της Ακαδημίας Αθηνών (con duplice numero di collocazione: 2465 e, più recentemente, 2016), se ne registra un'altra copia presso la Biblioteca Benakis di Atene (n. 6637); cf. il repertorio di Ghinis, Mexas 1957, III, 153, nr. 7991: «Κωμωδία εις πράξεις τρεῖς. Ὑπὸ Κ.Π. Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Σ. Παυλίδου (Ὁδὸς Βύσσης, ἀριθμ. 815). 1859. Εἰς 8ον 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 del Kumanudis nella sua Συναγωγή νέων λέξεων del 1900: «ψευδοξενοδόχος, ὁ δὲν(ομα) κωμωδίας ὑπὸ Κ.Π.», in cui tuttavia nel titolo compare la forma sonorizzata ψευδο - invece di ψευτο - come si trova nella pubblicazione originale. Per un'ipotesi sull'autore e un'analisi dell'opera vedi Luciani 2023.

In scena si presenta Aspasia alla quale Valerios, dopo averle rivelato le sue pene d'amore, chiede se effettivamente anche lei lo riamava. La risposta ambigua di Aspasia lascia in sospeso 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.

Kornilios, l'amministratore della locanda, al quale viene imputata la cattiva gestione delle merci, confessa nel pieno sconforto le funambolesche manovre messe in atto da lui per coprire i cronici indebitamenti del suo padrone, rimettendoci anche di tasca propria. Da uno scambio di battute fra la cantante lirica italiana Lucia 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. Altri clienti lamentano la mancanza di carbone per la stufa e la scarsità di cibo offerto. 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. Valerios la rassicura che farà di tutto per mantenere le promesse.

La situazione degenera quando entra in gioco il personale della locanda. Tutti chiedono il proprio compenso arretrato e persino l'amministratore si meraviglia di come Valerios possa aver tirato avanti per ben due anni dovendo mentire a tutti, fornitori, creditori e clienti. In mezzo al caos generale creatosi da tutti i pretendenti si presenta il padrone di casa che impone a tutti di lasciare la locanda senza prelevare nulla come risarcimento, ma al rifiuto di questi, che non si vogliono allontanare prima di essere risarciti, intervengono i gendarmi chiamati dal padrone di casa, a far sgomberare di forza il locale: vi rimarrà dentro solo il cane ad abbaiare.

3.2 Fortuna del teatro comico plurilingue

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 Fòskolos, 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 Rùsmelis (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.¹² Sulle orme della satira linguistica e in ben altro contesto geografico si collocano, come si ricordava, i *Κορακιστικά* di Nerulòs, che bersaglia le 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.¹³

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 (cf. Gheorgusópulos 2008, 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.¹⁴

La commedia che qui esaminiamo, pur essendo la sua componente plurilinguistica dominante strutturale, tuttavia appare deprivata di quel tono ammonitorio che, attraverso la funzione metalinguistica,

¹² Vedi Puchner 2006, 85-93, 127-65. Sui difetti 'scenici' della commedia *Βαβυλωνία* vedi l'introduzione di Sp. Evangelatos in Vyzantios 2011, κθ'-λζ'.

¹³ Puchner 2002, 403-4: «Οι Κορακισταί όμως οπου μεταπλάτουν τόσοσ γελοία τες λέξεις, βλέποντας εδώ τες ειδικές του μεταπλάσες, δεν ημπορούν, στοχάζουμαι, να τον ελέγξουν, ότι το γκερίζι, το κενόφως, η εμπυριζόλα τες οποίες εξελληνισε, δεν είναι, κατά την μέθοδοσ, και την γραμματικήσ αναλογίασ τους, με την οποίαν αυτοί ελληνίζουσ τες δικές των- τη αληθεία αυτές τες λέξεις, οπου αυτόσ πλάττει κομικώς εδώ, αν ήθελε τες γράψει εις καμίαν διατριβήσ του, σπουδάζοντας τάχα, ήθελαν βεβαιότατα τες αποδεχθή οι γεννάδες, και ήθελαν τον συγκατατάξει εις τον κατάλογον των κατ' αυτούς σοφών».

¹⁴ Puchner 2002, 410: «ο ευέξαπτος Αρβανίτης, ο αλαζόνας Κρητικός, ο απελής Ανατολίτης, ο συμφεροντολόγος Μοραίτης, οι δύο Χιώτες [...], ο ένας κουτούτσικος ο άλλος κουτοπόνηρος, ο παρείσακτος Κύπρος, ο γκρινιάρης Επτανήσιος, ο ουδέτερος νεφελοβάμων Λογιότατος συγκροτούν μια πινακοθήκη που συντηρεί το χαρακτηριστικό μύθο του νεοέλληνα».

costituiva al contrario il vessillo nelle altre due commedie sopra menzionate. Lo $\Psi\epsilon\upsilon\tau\omicron\xi\epsilon\nu\omicron\delta\acute{\omicron}\chi\omicron\varsigma$, è in fondo 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 $\Psi\epsilon\upsilon\tau\omicron\xi\epsilon\nu\omicron\delta\acute{\omicron}\chi\omicron\varsigma$ manca anche del gioco dell'inatteso e dell'equivoco, anche se il nostro autore congegnava 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.

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'arte¹⁵ e di altre commedie greche (per esempio del teatro 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, Mikes 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, oltretutto l'orecchio, visto che le particolarità grafiche, pur esistenti nel testo, rispetto alla

15 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 Machiavelli) o del pedante, e la tradizione proseguirà nella *Comédie italienne* parigina e, indirettamente, in Moliere e in Goldoni; cf. Puchner 2002, 198-9.

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. Si tratta di una vera e propria farsa popolare con caratteristiche che provocano facilmente la risata e con situazioni ed equivoci che sottolineano fortemente l'elemento comico. Sul piano delle istanze linguistiche le differenze principali con la (non dichiarata, ma implicita) posizione dell'autore dello $\Psi\epsilon\upsilon\tau\omicron\xi\epsilon\nu\omicron\delta\omicron\chi\omicron\varsigma$ consistono in un deciso sviluppo dell'antirealismo da parte di Vyzantios che rinuncia, per così dire, alla naturalezza linguistica, mentre K.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'analoga 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.¹⁶

In tal senso lo $\Psi\epsilon\upsilon\tau\omicron\xi\epsilon\nu\omicron\delta\omicron\chi\omicron\varsigma$ potrebbe essere considerato un 'figlio' della Βαβυλωνία ,¹⁷ 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,¹⁸ mentre il domestico chiota Mikès, si trova già in Κορακιστικά , come Mykis (Μύκης), servo di Sotirios, che

16 Per un inquadramento sull'uso del plurilinguismo nel teatro italiano indichiamo orientativamente i seguenti studi di base: Altieri Biagi 1980; Folena 1991; Trifone 2000; D'Achille 2006; Paccagnella 2019.

17 Su altre commedie di satira linguistica 'figlie' della Βαβυλωνία di Vyzantios, vedi Puchner 2001, 284-305.

18 Rizos Nerulòs 1813, con varie ristampe (vedi Puchner 2002, 22-3). Cf. anche Valsa 1960, 211-19 (= Valsa 1994, 295-304).

lo preferisce chiamare Mikitas (cioè fungo), perché Mikès è volgare.¹⁹

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 (cf. Gulì 2007a; 2007b; Puchner 2007). L'analisi dello Ψευδοξενόδοχος 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) (cf. Puchner 2010; 2020; Luciani 2020).

3.3 Influssi dell'opera italiana

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 1798.²⁰ 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 Sansoni/Bukuris, 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 (Synadinòs 1919, 91-3). Dalla metà del XIX secolo incrementarono le rappresentazioni melodrammatiche soprattutto nei teatri di Patrasso e di Ermupoli (Bakunakis 1989), accompagnate da una intensa diffusione di libretti d'opera, che incoraggiò la creazione di riviste e giornali specializzati un po'

¹⁹ [ΣΩΤΗΡΙΟΣ] «Ἐπειδὴ ἡ λέξις Μικὲς εἶναι χυδαϊκὴ, τὸν κρᾶζω Μύκητα, λέξις ἣ ὀποῖα θέλει νὰ εἶπῃ μανιτᾶριον» (Puchner 2002, 412).

²⁰ Utili informazioni sullo sviluppo del teatro d'opera a Corfù in Mavromustakos 1995.

ovunque, al di fuori di quelli ateniesi.²¹ 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*, cf. Mellace 2018, 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, 34; cf. Skandali 2001, 71). Più nota è l'attività in Grecia e in Oriente della compagnia Labruna e del tiaso di Raffaele De Giorgio (Skandali 2001, 171-5), già attivo con la compagnia Labruna a Salonicco nel 1883, grazie alle quali continuava la diffusione del repertorio lirico italiano e dell'operetta francese.²² 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*,²³ per una ragione molto singolare: nella prima scena dell'Atto I dello *Ψευδοξενόδοχος*, 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*:

Τι λαμπρόν ἐπάγγελμα! Δύω ἤδη ἔτη μοι φαίνεται ὡς ὄνειρον ὅτ' εἶμαι Ξενοδόχος, χωρὶς να ἦναι τέχνη μου, και χωρὶς να ἔχω κεφάλαια! Ἀλλ' ἀφοῦ εἰς τόσα ἄλλα επαγγέλματα δεν ευδοκίμησα φορτωθεῖς και χρέη, τι ἄλλο ευκολώτερον ηδυνάμην να επιχειρησθῶ, και τι χρειάζονται τα κεφάλαια; Χρειάζεται τέχνη και επιτηδειότης, τοιοῦτος εἶν' αὐτός ο τόπος, το ψεύδος βασιλεύει· μήπως μ' αὐτά τα μέσα δεν επροχώρησα ἕως σήμερον; Και τι με λείπει; Χρεωστώ; Δεν με χρεωστούν; Με ζητούν; Δεν ζητῶ κανένα· κύριε Βαλέριε ο ένας, κύριε Ξενοδόχε ο ἄλλος, ὅλοι με φωνάζουν και με χαιρετούν, τι λαμπρόν ἐπάγγελμα! Και ἤθελον σήμερον θεωρεῖσθαι ευτυχής, πλην ο ἕρως μου προς την Ασπασίαν, προς την σκληράν εκείνην Ἀμαζόνα, ὅστις φλογίζει το στήθος μου· αὐτός με βασανίζει, με ταλαιπωρεῖ, διότι ἀκόμη δεν ηγτύχησα να κερδίσω την καρδίαν της. Θα

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

22 Per l'attività teatrale ad Atene vedi Barutas 1992.

23 Cf. Mellace 2018. L'opera fu 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; cf. Chatzipantazis 2006, A1, 57, nota 3. Si veda, inoltre, Sabanis 2019.

υπομείνω, όμως θα προσπαθήσω, αλλ' επί τέλους εάν με απελπίσει, το τι θα κάμω εις τον εαυτόν μου, είναι θλιβερόν, ας ζητήσω, ας ζητήσω να είπω πάλιν εις αύτην τα παράπονά μου. (P.N. 1859, 1-2)

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 poiché 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 aggiunto)

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 VI del Primo atto: «Μπράβα σινιόρα Άσπάζια! Μπραβίσιμο!» e da quella di chiusura (questa volta con le desinenze italianeggianti): «Μπράβα, Μπραβίσιμα!» sempre del personaggio Lucia che, guarda caso, è una «Ἰταλὶς τραγωδὸς 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) (Celletti 2018).

Bibliografia

- Altieri Biagi, M.L. (1980). *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli.
- Andersen, H.C. (1871). *A Poet's Bazaar: A Picturesque Tour in Germany, Italy, Greece and the Orient*. Boston: Houghton, Mifflin.
- Bakonakis, N. (1989). *Το Φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*. Atene: Kastaniotis.
- Barutas, K. (1992). *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*. Atene: Nakas.
- Celletti, R. (2018). s.v. «Lucia di Lammermoor». Gelli, P. (a cura di), *Dizionario dell'opera*. Edizione aggiornata da F. Poletti. Varese: Baldini-Castoldi, 754-6.
- Chatzipantazis, Th. (2006). *Από του Νείλου 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. 1. Heraklion: ΠΕΚ.
- D'Achille, P. (2006). «L'italiano regionale in scena». Binazzi, N.; Calamai, S. (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*. Firenze: Unipress, 8-52.
- Draku, G. (1997). «... αναλόγως της σμικρότητος ημών'. Οι πρώτες προσπάθειες μεταφύτευσης των Αποκρύφων στην Ελλάδα (1845-1855)». *Αντί*, 641, 18-25.
- Fessa-Emmanuil, E. (1989). *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου: 1720-1940* [Tesi di dottorato]. Atene: ΕΜΠ.
- Folena, G (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gheorgusδrulos, K. (2008). *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, vol. 2. *Ελληνικό θέατρο*. Atene: Hestia.
- Ghinitis, D.S.; Mexas, V.G. (1957). *Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863*, vol. 3. Atene: Graphēion Dēmosiēumatōn tēs Akadēmias Athēnōn.
- Gulì, E. (2007a). s.v. «λιμπρέτο». *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Atene: Patakis, 1260-1.
- Gulì, E. (2007b). s.v. «μελόδραμα». *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Atene: Patakis, 1385-6.
- Ignatidou, A. (2021). «Where Music Resides: Educational and Artistic Institutions, Nationalism, and Musical Debates in Nineteenth-century Athens». *European History Quarterly*, 51(2), 143-69.
- Kumanudis, S. [1900] (2006). s.v. «μελόδραμα, το». *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*. Nuova ristampa con introduzione di K.Th. Dimaràs. Atene: Ερμής.
- Kyriakidis, G. (1928). «Ρίττα Μπάσσο, η γόησσα». *Μπουκέτο*, 11 ottobre, 1044.
- Luciani, C. (2020). «Un melodramma nazionale italo-greco: il Marco Botzaris di Giovanni Caccialupi e Pavlos Carrer (1860)». *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, 57, 339-78.
- Luciani, C. (2023). «Fra satira linguistica e di costume: lo Ψευτοξενοδόχος di Κ.Π. Una commedia ottocentesca dimenticata». *Lingue e Linguaggi*, 59, 187-212.

- Makryghiannis, I. (2011). *Στρατηγού Μακρυγιάννη, Απομνημονεύματα*. Trascrizione e note di G. Vlachoghiannis. Atene: Εστία.
- Mavromustakos, P. (1995). «Το Ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)». *Παράβασις/Parabasis*, 1, 147-91.
- Mellace, R. (2018). s.v. «Barbiere di Siviglia, Il (Almaviva, ossia L'inutile precauzione)». Gelli, P. (a cura di), *Dizionario dell'opera*. Edizione aggiornata da F. Poletti. Varese: Baldini-Castoldi, 128-32
- Nikolakòpulos, S. (2018). *Φιλορθόδοξος Εταιρεία. Ιστορική αναδρομή από την Φιλική Εταιρεία έως την Φιλορθόδοξο Εταιρεία*. Atene: Tade Efi.
- P. N. (1859). *Ο ψευτοξενόδοχος. Ο ψευτοξενόδοχος. Κωμωδία σε πράξεις τρεις*. Atene: Ek tipografíu Pavlidu.
- Paccagnella, I. (2019). «L'italiano sul palcoscenico. Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)». De Blasi, N.; Trifone, P. (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*. Firenze: Accademia della Crusca; goWare, 21-32.
- Padovás, S.; Xanthudakis, H. (eds) (2019). *Opera and the Greek World During the Nineteenth Century*. Corfù: Ionian University.
- Papadópolos Vretòs, M. (2004). *Ο πατροκατάρατος και άλλα αφηγήματα*. A cura di L. Varelàs. Atene: Nefeli.
- Piripinia, I. (2001). «Το μελόδραμα στη Γαλλία, στη Βρετανία και στην Ελλάδα: προβλήματα ορολογίας, κοινού και κριτικής». Patsalidis, S.; Nikolopulu, A. (επιμ.), *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*. Thessaloniki: University Studio Press, 227-62.
- Puchner, W. (2001). *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Patakis.
- Puchner, W. (2002). *Ιακοβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα θεατρικά*. Αθήνα: Idryma Kosta kie Elenis Urani.
- Puchner, W. (2006). *Μνείες και Μνήμες. Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*. Αθήνα: Papazisis.
- Puchner, W. (2007). s.v. «όπερα». *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Patakis, 1628-9.
- Puchner, W. (2010). «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου». *Παράβασις/Parabasis*, 10, 279-94;
- Puchner, W. (2015). «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο». *Ανεπίδοτα και Αναπάντητα. Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*. Αθήνα: Papazisi, 124-50.
- Puchner, W. (2020). *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*. Atene: Otan.
- Rizos Nerulòs, I. (1813). *Ασπασία, τραγωδία ελληνική, διηρημένη εις τρεις πράξεις*. Wien.
- Sabanis, K. (2019). «Κερκυραϊκή σαιζόν όπερας 1888-89: Από την αρχική τραγωδία στο Grassano της Ιταλίας (8/20.10.1888) έως το θριαμβευτικό καλλιτεχνικό φινάλε με την Flora Mirabilis του Σπύρου Σαμάρα». Padovás, Xanthudakis 2019, 184-204.
- Skandalí A. (2001). *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Spathis, D. (2001). «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή». Patsalidis, S.; Nikolopulu, A. (επιμ.), *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*. Thessaloniki: University Studio Press, 165-226.
- Synadinòs, Th.N. (1919). *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής 1824-1919*. Atene: Typos.
- Trifone, P. (2000). *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Tsugu, Z. (1994). *Η μουσική ζωή στο Βόλο με βάση τον ημερήσιο τύπο (1881-1915)* [Tesi di dottorato]. Thessaloniki.

- Valsa, M. (1960). *Le Théâtre grec moderne de 1453 à 1900*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Valsa, M. (1994). *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Atene: Irmòs.
- Vyzantios, K.D. (2011). *Η Βαβυλωνία*. A cura di S. Evangelatos. Atene: Hestia.
- Χεραπαδάκη, Α. (2009). «'Bon pour l'Orient II'. Μία σκιαγράφιση της δράσης του γαλλικού μελοδραματικού θιάσου Lassalle-Charlet στην Αθήνα (1887-1888)». *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος*, 1, 245-92.

