

Προσεγγίσεις της ελληνικής αρχαιότητας στα επτανησιακά οπερατικά έργα

Ήδη από τον 17ο αιώνα και τις ιστορικές αφηγήσεις του Ανδρέα Μάρμορα, η σύνδεση των Επτανήσων με το μυθολογικό και το αρχαιοελληνικό παρελθόν τους κατείχε σημαντική θέση στον αυτοπροσδιορισμό τους. Οι κάτοικοι των νησιών είχαν κάθε λόγο να ταυτίζονται με τις περί αρχαιότητας θεωρήσεις, μιας και αφενός ζούσαν σε μια γεωγραφική περιοχή η οποία πρωταγωνίστησε στα ομηρικά έπη και στους Πελοποννησιακούς πολέμους και είχε ακόμη ορατά πολλά αρχαιοελληνικά απομεινάρια, αφετέρου ήταν δεδομένη η σημαίνουσα θέση του αρχαιοελληνικού παρελθόντος στο αναγεννησιακό (και όχι μόνο) πολιτισμικό γίνεσθαι. Κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα οι περιηγητές καλλιέργησαν έτι περισσότερο την πεποιθήση αυτή εντός και εκτός Επτανήσων, ενώ τόσο οι Δημοκρατικοί Γάλλοι, το 1797, όσο και οι εγχώριοι διαχειριστές της εξουσίας, το 1801, υπογράμμιζαν το αρχαιοελληνικό παρελθόν της περιοχής ως στοιχείο εθνικού αυτοπροσδιορισμού. Η μουσική και η κυρίαρχη έκφασή της στην περιοχή, δηλαδή το μελόδραμα, δεν έμεινε αμέτοχη σε αυτή τη σύμπλευση μεταξύ εξωτερικών βεβαιοτήτων και εσωτερικών αιτούμενων. Το ιστορικό βάρος του τόπου, μάλιστα, συχνά υπερτερούσε των κατά καιρούς αισθητικών αλλαγών που συντελούνταν στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο.

Στο πλαίσιο αυτό είναι ενδιαφέρον ότι η πρώτη παράσταση όπερας στην Κέρκυρα το 1733 είχε αρχαιοελληνικό θέμα. Επρόκειτο για την *opera seria Gerone, tiranno di Siracusa*, σε λιμπρέτο του Aurelio Aureli και μουσική πιθανώς του Johann Adolf Hasse. Η επιτυχία του συγκεκριμένου έργου στη Νάπολη το 1727 ενδεχομένως να συνέβαλε στην επιλογή του ιμπρεσάριου του κερκυραϊκού θεάτρου, ωστόσο η αρχαιοελληνική θεματολογία, τόσο στο πλαίσιο της ευρύτερης ευρωπαϊκής αισθητικής όσο και σε σχέση με τον επτανησια-

κό χώρο, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη.¹ Αλλά και στα επόμενα χρόνια, παρότι με τα έως τώρα στοιχεία υπερτερεί η κωμική όπερα,² οι κερκυραϊκές παραστάσεις των αρχαιοελληνικής πλοκής μελοδραμάτων *L'Olimpiade* του Cimarosa (1791), *Pirro* του Paisiello (1795) και *Alessandro nell'Indie* του Ναπολιτάνου Luigi Caruso (1796) δίνουν ξανά αυτό το διττό στίγμα.

Σε επίπεδο επτανησιακής παραγωγής η σύνδεση της μουσικής με την αρχαιότητα ήταν επίσης αξιοπρόσεκτη. Τα πρωιμότερα δείγματά της, ωστόσο, δεν είναι μουσικά έργα, αλλά δύο πραγματείες, το *Περί Μουσικής* του Ευγένιου Βούλγαρη και το *Della forza della musica* του Κεφαλονίτη ιατρού Ιωάννη Φραγκίσκου Τζουλάτη.³ Αμφότερα τα πονήματα αντανακλούν το πνεύμα του Διαφωτισμού και τη σημασία της αρχαιότητας και βασίζουν μεγάλο μέρος των σκέψεών τους στη χρήση της μουσικής από τους αρχαίους. Αλλά και αργότερα, μέσα στον 19ο αιώνα, οι μουσικές αναφορές στην αρχαιότητα, είτε σε θεατρικά έργα είτε ως μέρος των επτανησιακών επαφών με λόγιους και συνθέτες της εποχής, έκαναν σαφή την παρουσία τους.⁴ Στο πλαίσιο αυτό τα σχετιζόμενα με την αρχαιότητα οπερατικά έργα Επτανήσιων μουσουργών, παρότι ευάριθμα, κατέχουν ιδιαίτερη θέση.⁵

Μεταξύ 1815 και 1827 και μέσα στο μεταιχμιακό κλίμα μεταξύ Διαφωτισμού και ρομαντικής εξιδανίκευσης, ο νεαρός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος

1. Πλάτων ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 147-191: 160-161. Πρβλ. ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (1733): βεβαιότητες και ερωτήματα», *Πόρφυρας* 114 (Ιαν.-Μάρτ. 2005), σ. 581-590.

2. Σύμφωνα με τις παραστάσεις που καταγράφονται στο ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, «Το ιταλικό μελόδραμα», *ό.π.*

3. Giovanni Francesco ZULLATI, *Della forza della Musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie e dell'uso medico del Ballo*, Lorenzo Baseggio, Βενετία 1787.

4. Γενικότερη αναφορά στα παραπάνω ζητήματα στο Kostas KARDAMIS, «Ionian (Septinsular) Composers and Classical Antiquity: Revisiting the Past or Legitimising the Present?» στο *Πρακτικά του συνεδρίου Crossroads: Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity*, διατίθενται μέσω διαδικτύου από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, σ. 453-463.

5. Το παρόν κείμενο επικεντρώνεται μόνο σε όσα επτανησιακά οπερατικά έργα με αρχαιοελληνική πλοκή έχει σωθεί σήμερα η παρτιτούρα ή το λιμπρέτο τους. Έτσι, δεν θα γίνει αναφορά στις λανθάνουσες όπερες *Arbace a Pompeii* του Ιωσήφ Λιμπεράλη (η οποία άλλωστε είναι ρωμαϊκής υπόθεσης) και *Σεμέλη* του Ναπολέοντος Λαμπελέτ. Επίσης η λανθάνουσα *Γαλάτεια* του Ξύνδα πιθανότατα είναι σκηνική μουσική για το περίφημο έργο του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη, παρά όπερα βασισμένη σε αυτό.

(1795-1872) δημιούργησε, ανάμεσα σε άλλα, μια σειρά από έργα για το κερκυραϊκό θέατρο, τα οποία ειδολογικά σχετίζονται άμεσα με την όπερα και στα οποία η αρχαιότητα κάνει έντονη την παρουσία της. Το πιο κοντινό στα οπερατικά πρότυπα από άποψης δομής και διάρκειας ήταν η μονόπρακτη «*aziione comica*» *Don Crepuscolo*, η οποία παρουσιάστηκε, σύμφωνα με μεταγενέστερη χρονική ένδειξη στην ιδιόγραφη παρτιτούρα της, το 1815.⁶ Σημαντικό μέρος του λιμπρέτου του *Don Crepuscolo* προέρχεται από την όπερα του Marcelo Bernardini *L'antiquario fanatico* (πρεμιέρα στη Ρώμη το 1785, αλλά με τα ως τώρα στοιχεία ουδέποτε παρουσιασμένη στην Κέρκυρα). Η μουσική του έργου παραμένει εντός των συμβάσεων της κωμικής όπερας των αρχών του 19ου αιώνα, παρότι ενορχηστρωτικά παρουσιάζει πολλά ενδιαφέροντα σημεία. Από πλευράς πλοκής, όμως, μπορούν να γίνουν μερικές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις.

Παρά την προβολή της αρχαιότητας ως κύριου σημείου αναφοράς και εθνικής επιβεβαίωσης κατά την περίοδο της Ιονίου Πολιτείας (1801-1807), καθώς και τις αντίστοιχες διαβεβαιώσεις που εμφανίζονται ακόμη και στις αγορεύσεις του πατέρα του συνθέτη, Ιάκωβου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου,⁷ ο εικοσάχρονος Νικόλαος Μάντζαρος επέλεξε για το πρώιμο αυτό έργο του μια υπόθεση που διακωμωδεί την αρχαιομανία του 18ου αιώνα. Πράγματι, ο μοναδικός τραγουδιστής του έργου (τα υπόλοιπα πρόσωπα συμμετέχουν με παντομίμα) είναι ένας μανιώδης συλλέκτης αρχαιοτήτων, μια κοινότυπη φιγούρα κατά τον 18ο αιώνα, και όχι μόνο, ο οποίος από την αρχή περηφανεύεται ότι κατέχει, ανάμεσα σε άλλα, «την περικεφαλαία του Ομήρου, το μετάλλιο του Σκιπίωνα, την περούκα του Σενέκα, το κουτί της Πανδώρας, τη βαρκούλα του Χάροντα». Η μανία του φτάνει σε τέτοιο σημείο ώστε να εύχεται να βρει σύζυγο με ηλικία αιώνων, αλλά όταν η επιθυμία του πραγματοποιείται, εν είδει ονείρου, τότε αλλάζει άρδην γνώμη.

Οι συλλέκτες αρχαιοτήτων δεν ήταν καθόλου άγνωστοι στα Επτάνησα της περιόδου, μιας και μαρτυρούνται αρκετές ιδιωτικές αρχαιολογικές συλλογές,⁸

6. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Μάντζαρου, 505, φακ. 1.

7. *Discorso inaugurale pronunziato dal Patrizio Giacomo Calichiopulo Manzaro...*, Κέρκυρα 1801.

8. Ενδεικτικά Εμμανουήλ ΘΕΟΤΟΚΗΣ, *Détails sur Corfou*, Κέρκυρα 1826, σ. 117· Lars NØRGAARD, «Ανέκδοτα και λανθάνοντα κείμενα και επιστολές του Νικολάου Μαυρομάτη και του Στ. Δ. Προσαλέντη», *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας* 24 (2001), σ. 41-129: 117-119· Κώστας ΣΟΥΡΕΦ, «Αρχαιολογικά ενδιαφέροντα στην Κέρκυρα κατά τη διάρκεια του Ιονίου Κράτους», *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας* 23 (1998), σ. 125-134: 131.

οι οποίες φαίνεται ότι προσέγγιζαν τις αρχαιότητες κυρίως ως καλλιτεχνικά αντικείμενα ή ως μέσο κοινωνικής επιβεβαίωσης. Το λιμπρέτο του *Don Crepuscolo* καυτηριάζει, πάντοτε μέσα στο πλαίσιο της κωμικής υπερβολής, αυτόν ακριβώς τον τύπο του μανιακού συλλέκτη, την καυστική διακωμώδηση του οποίου το κερκυραϊκό κοινό φαίνεται ότι ήταν έτοιμο να δεχθεί. Από την άλλη, δεν θα ήταν εντελώς άστοχο να ειπωθεί ότι ακόμα και μέσα από την κωμική αντιμετώπισή του το ζήτημα της αρχαιότητας και της υποφώσκουσας σημασίας της στα Επτάνησα κάνει σαφή την παρουσία του, δεδομένης μάλιστα και της μεταβατικής περιόδου που σηματοδοτούσε η επίσημη έναρξη της Βρετανικής Προστασίας, ακριβώς τον Νοέμβριο του 1815. Μάλιστα, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο ότι τον Ιούνιο του 1814 η παράδοση της Κέρκυρας στους Βρετανούς προτεινόταν από Ιταλούς τραγουδιστές να εορταστεί και με μια ειδική θεατρική παράσταση που θα έφερε τον τίτλο *Il Congresso degli Dei nel Tempio della Pace*.⁹

Η ιδιαίτερη θέση της ελληνικής αρχαιότητας γίνεται σαφέστερη και σε μια σειρά από άριες ή καντάτες οπερατικού χαρακτήρα με συνοδεία ορχήστρας που παρουσίασε ο Μάντζαρος μεταξύ 1820 και 1827. Μουσικά τα έργα αυτά ακολουθούν τις οπερατικές συμβάσεις της εποχής, αλλά οι επιλογές των κειμένων έχουν και εδώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τα περισσότερα από αυτά τα έργα έχουν ως άμεσο ή έμμεσο κοινό σημείο αναφοράς την Κέρκυρα και την ταύτισή της με την αρχαία χώρα των Φαιάκων. Η ταύτιση αυτή ήταν κοινώς αποδεκτή και βέβαιη, ακόμη και στα περιηγητικά δημοσιεύματα της περιόδου, και ως εκ τούτου αποτελούσε για τους Κερκυραίους (και εν γένει τους Επτανήσιους) ένα μέσο άμεσης προβολής της ιστορικής συνέχειας και έμμεσης αποδοχής της σύγχρονης πραγματικότητας από τον «πεφωτισμένο κόσμο». Οι παραπάνω μαντζαρικές συνθέσεις ήταν οι καντάντες *Ulisse e Nausicaa agli Elisi* (1820, πιθανώς σε στίχους του Κερκυραίου λόγιου Γεώργιου Μαρκορά) και *Minerva nell'isola di Corfù* (1827), ενώ εδώ θα πρέπει να προστεθεί και η αποδιδόμενη στον Μάντζαρο μουσική για το μπαλέτο *L'arrivo d'Ulisse nell'isola dei Feaci* (1832).¹⁰ Η διαδεδομένη εικόνα, μέσω των ομηρικών επών, της σύνδεσης της Κέρκυρας με τον Οδυσσέα, τη Ναυσικά και την Αθηνά,

9. ΓΑΚ – Αρχαία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Campbell 3, 932, 24.6.1814. Η πρόταση έγινε από τον τενόρο του κερκυραϊκού θεάτρου Domenico Castiglia, ο οποίος με τον τρόπο αυτό φιλοδοξούσε να εξοικονομήσει τα χρήματα της επιστροφής στην πατρίδα του.

10. Για το ζήτημα του συγκεκριμένου μπαλέτου βλ. Κώστας ΚΑΡΔΑΜΗΣ, Νικόλαος Χαλικιόπουλος *Μάντζαρος*, Fagotto, Αθήνα 2015, σ. 223-224.

μαζί με όλες τις έμμεσες συνδηλώσεις κάνουν σαφή την παρουσία τους στις παραπάνω συνθέσεις.¹¹

Ομηρικής υπόθεσης, καίτοι με αναφορά στην *Ιλιάδα*, και αντιστοίχων συνδηλώσεων είναι και η τριμερής *Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno di Achille*. Η μεταφυσική εμφάνιση του πνεύματος του Πάτροκλου δίνει την ευκαιρία στον Μάντζαρο να παρουσιάσει μουσικά μια σειρά 'τόπων' του ορμητικά ανερχόμενου Ρομαντισμού. Με τον τρόπο αυτό η συγκεκριμένη μακροσκελής άρια προσφέρει μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για να προσεγγιστεί το αρχαιοελληνικό πνεύμα με τα μουσικά εκφραστικά μέσα της πρώιμης ρομαντικής περιόδου. Επίσης, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο το ότι ο ανώνυμος λιμπρετίστας μιας άλλης μαντζαρικής σύνθεσης, της *Cantata con cori* (1823 ή 1824), επιλέγει την αρχαιοελληνική ονομασία «Corcira», αντί του καθιερωμένου «Corfù», για να απευθυνθεί στα Ιταλικά στο κοινό του κερκυραϊκού θεάτρου.

Ωστόσο, η *Aria Greca* του 1827, η οποία παρουσιάστηκε στην ίδια ευεργετική παράσταση με την προαναφερθείσα *Minerva*, χρησιμοποιούσε τους σε ελληνική δημοτική γλώσσα στίχους του Ιταλού πολιτικού πρόσφυγα Vincenzo Nannucci.¹² Με τη χρήση της ελληνικής γλώσσας να αποτελεί πλέον καθοριστικό στοιχείο εθνικής επιβεβαίωσης, η δημιουργική συνύπαρξη, τον Ιανουάριο του 1827, στο έργο του Μάντζαρου και στην κερκυραϊκή σκηνή των δύο αυτών αλληλοσυμπληρούμενων τάσεων (αφενός η σύνδεση με την αρχαιότητα και αφετέρου η σύγχρονη πραγματικότητα όπως συμβολίζεται μέσω της ελληνικής γλώσσας) δείχνει ακριβώς αυτή την πολυεπίπεδη προσέγγιση του εθνισμού στα Επτάνησα της περιόδου της ελληνικής επανάστασης.¹³

Τρεις δεκαετίες αργότερα, άμεσα συνδεδεμένο με τα κλασικιστικά πρότυπα

11. Από το 1841 η σύνδεση της σύγχρονης Κέρκυρας με τους Φαίακες θα έκανε την παρουσία της στο κερκυραϊκό θέατρο και εικαστικά, αφού η νέα αυλαία του θεάτρου απεικόνιζε ακριβώς τις εορτές των Φαιάκων προς τιμήν του Οδυσσέα. Βλ. «Belle Arti: Il nuovo sipario del Teatro di San Giacomo», *Album Jonio I/XLV* (14.7.1841), σ. 215. Η αυλαία σώζεται σήμερα στο Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας.

12. Βλ. σχετικά Χάρης ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, «Ο ποιητής της *Aria Greca*», *Μουσικός Λόγος* 7 (καλοκαίρι 2006), σ. 30-57.

13. Ελληνική γλώσσα θα πρέπει να χρησιμοποιήθηκε στη σκηνική μουσική που φέρεται να συνέθεσε ο Μάντζαρος για την τραγωδία *Ο Αίας Μαστιγοφόρος* του Σοφοκλή [*Ελληνικός Παρατηρητής* 33 (18.9.1842), σ. 1]. Να σημειωθεί ότι η νεότερη έρευνα αμφισβητεί ότι πρόκειται για έργο του Νικόλαου Μάντζαρου και το αποδίδει στον γιο του Σπυρίδωνα. Βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, σ. 224-228.

ήταν και το λιμπρέτο της όπερας *Dirce, figlia di Aristodemo*, η οποία παρουσιάστηκε στην Κέρκυρα τον Φεβρουάριο του 1857, λίγες μέρες πριν από τον θάνατο του Διονυσίου Σολωμού. Η μουσική του έργου δημιουργήθηκε από τον έμπιστο μαθητή του Μάντζαρου Δομένικο Παδοβά (1817-1892), ενώ το λιμπρέτο έφερε την υπογραφή του Ανκονετάνου πολιτικού πρόσφυγα Severiano Fogacci (1803-1885),¹⁴ ο οποίος πήρε αφορμή από την κλασικιστική τραγωδία του Vincenzo Monti *Aristodemo*. Οι προφανείς αρχαιοελληνικές αναφορές της όπερας γίνονται μάλλον πιο σύνδετες εάν αυτή προσεγγιστεί μέσα από τα δεδομένα της περιόδου. Η «εθνική» νοσηματοδότηση των αρχαιοελληνικών αναφορών, πέρα από τις δεδομένες και προφανείς συνδηλώσεις τους στον προεπαναστατικό και μετεπαναστατικό ελλαδικό χώρο,¹⁵ σχετίζεται εδώ και με τον λιμπρετίστα του έργου. Ο Fogacci υπήρξε άνθρωπος των γραμμάτων, αλλά και πατριώτης με ενεργό συμμετοχή στα φιλελεύθερα κινήματα του ιταλικού χώρου, ο οποίος μεταξύ 1831 και 1846 έζησε αυτοεξόριστος στην Κέρκυρα. Εκεί συνέχισε την πατριωτική δράση του, ομοίως και μετά την επιστροφή του στην Ιταλία το 1846, ακόμη και κατά την εκρηκτική περίοδο του 1848-1849. Ο Fogacci στην Κέρκυρα επέδειξε αξιοσημείωτη εκδοτική δραστηριότητα, η οποία σχετιζόταν και με τη μουσική, ενώ ταυτόχρονα συνεργάστηκε με τον Μάντζαρο και τον Παδοβά, υπήρξε μέλος της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και νυμφεύθηκε οπερατική τραγουδίστρια. Παράλληλα, ο Fogacci υπήρξε ηγετική φυσιογνωμία στον χώρο των Ιταλών πατριωτών του νησιού και αναδείχθηκε σε σύνδεσμο του Giuseppe Mazzini στα Επτάνησα. Μάλιστα, ενεπλάκη στην υπόθεση των αδελφών Bandiera και είχε ενεργό δράση στον κερκυραϊκό μυστικό εταιρισμό.

Το λιμπρέτο της *Dirce* δημιουργήθηκε το 1835, κατά τα πρώιμα έτη παρουσίας του Fogacci στην Κέρκυρα.¹⁶ Ο Ιταλός πατριώτης δεν είχε κρύψει ποτέ

14. Για βιογραφικά στοιχεία βλ. G. MONSAGRATI «Fogacci Severiano», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Ρώμη 1960-2003, τ. 48, σ. 415-417· Γιώργος ΑΛΙΞΑΝΔΡΑΤΟΣ, «Ο Ιταλός λόγιος Severiano Fogacci και τα δημοσιεύματά του στην Κέρκυρα (1831-1846)», *Ιταλοελληνικά: Rivista di cultura greco-moderna* 4 (1991-1993), σ. 11-23· ΚΑΡΔΑΜΗΣ, «Un Italiano in Corcira: Severiano Fogacci's Music-Related Activities during his Exile in Corfù (1831-1846)», *Μουσικός Λόγος* (φθινόπωρο 2012), Ημερομηνία πρόσβασης [8.8.2015] από <http://m-logos.gr/issues/i0000/>

15. Ενδεικτικά Άννα ΤΑΜΠΑΚΗ, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές επιδράσεις (18ος-19ος αι.): Μια συγκριτική προσέγγιση*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 109 κ.εξ.

16. [Severiano FOGACCI], «Dirce, figlia di Aristodemo: Tragedia per musica in tre atti», *Le muse: Miscellanea di letteratura e di morale: Ricordo per l'anno 1843*, Tipografia del Governo, Κέρκυρα 1843, σ. 181-235.

τον δαυμασμό του για την αρχαία Ελλάδα και όσα αυτή σηματοδοτούσε για τον σύγχρονο του ευρωπαϊκό πολιτισμικό χώρο. Η χρήση κλασικιστικών πλοκών και δομών στα έργα του Vincenzo Monti προφανώς δεν θα πέρασε απαρατήρητη από τον Fogacci, ενώ η διάδοση των έργων τόσο του Monti όσο και του Alfieri στα Επτάνησα θα του ήταν γνωστή. Άλλωστε, ο Monti είχε από καιρό καθιερωθεί στη συνείδηση των πεπαιδευμένων κατοίκων του Ιονίου ως «ο μεταφραστής της *Ιλιάδας*»,¹⁷ ενώ, πέρα από τις εκδόσεις έργων του Ιταλού συγγραφέα, ειδικά η τραγωδία *Aristodemo* είχε παρουσιαστεί στην Κέρκυρα το 1826 και το 1827.¹⁸ Είχαν προηγηθεί ο *Ορέστης* και η *Αντιγόνη* του Alfieri, έργα που παραστάθηκαν στην Κέρκυρα στα Νέα Ελληνικά το 1825.¹⁹

Στο πλαίσιο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ελληνική μετάφραση του *Aristodemo* του Monti είχε τυπωθεί στην Ερμούπολη το 1835, την ίδια χρονιά δηλαδή με την ολοκλήρωση του λιμπρέτου του Fogacci. Το έργο είχε παρουσιαστεί στη Σύρο δύο χρόνια νωρίτερα,²⁰ από τον πρώτο ελληνικό μετεπαναστατικό διάσο του Θεόδωρου Αλκαίου, με πρωταγωνιστή τον Ιθακήσιο ερασιτέχνη ηθοποιό (συμμετέχοντα και σε κερκυραϊκές ελληνόφωνες θεατρικές παραστάσεις) και μετέπειτα ριζοσπάστη βουλευτή της Ιονίου Βουλής Τηλέμαχο Παΐζη.²¹ Το ίδιο έργο θα ξαναπαρουσιαζόταν στην Ερμούπολη και το 1839 από τον διάσο του Κεφαλονίτη Χαράλαμπου Μιχαλόπουλου,²² καθώς και το 1843 από τον

17. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 333 (3/15.5.1824), σ. 4· 569 (10/22.11.1828), σ. 5.

18. Το ίδιο, 426 (13/25.2.1826), σ. 1· 514 (22.10/3.11.1827), σ. 1.

19. Ενδεικτικά το ίδιο, 411 (31.10 – 12.11.1825), σ. 1· 418 (19/31.12.1825), σ. 1.

20. *Συλλογή Τραγωδιών και Κωμωδιών υπό Θεμιστ. Μ. Ελευθεριάδου εκδομένων: Ο Αριστόδημος. Τραγωδία του περιφήμου Μόντη εκ του Ιταλικού*, Ερμούπολη 1835. Βλ. και Δημήτρης ΣΠΑΘΗΣ, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 231.

21. ΣΠΑΘΗΣ, «Η επτανησιακή συμβολή στη δεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος» στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα (Αθήνα 17-20.12.1998)*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 89-106: 92. Να σημειωθεί ότι ο Παΐζης συμμετείχε στην παράσταση του *Δημοφόντη* του Μεταστάσιου, η οποία πραγματοποιήθηκε στα Νέα Ελληνικά στις 29.12.1826 στο κερκυραϊκό θέατρο. Βλ. σχετική έντυπη ανακοίνωση ΓΑΚ – Αρχαία Νομού Κερκύρας, Ιόνιο Κράτος 18.

22. ΣΠΑΘΗΣ, «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)» στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου, Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη (Αύγουστος 1994, Ερμούπολη Σύρου)*, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1996, σ. 187-201: 195. Η δημοσίευση από τον Fogacci το 1841 [«Visita di Alessandro

δρυλικό Λεωνίδα Καπέλλο, χαρακτηριζόμενο μάλιστα ως «ελληνική τραγωδία» λόγω της υπόθεσής του.²³

Επίσης, ο *Aristodemo* του Monti ήταν το πρώτο έργο που παρουσίασε το φθινόπωρο του 1840 η αθηναϊκή Φιλοδραματική Εταιρεία, η οποία ιδρύθηκε από τον συνδεδεμένο και με τις κερκυραϊκές παραστάσεις του 1825 θρυλικό ηθοποιό και πολιτικό ακτιβιστή Κωνσταντίνο Αριστία. Οι δραστηριότητες του Αριστία θεωρήθηκαν, μάλιστα, ως «ελληνοπρεπές», «ανδροπρεπές» και παιδευτικό αντίμετρο στην υπερβολική προσκόλληση του αθηναϊκού κοινού, ιδιαιτέρως του νεανικού, στο ιταλικό μελόδραμα.²⁴ Επίσης, μαρτυρείται και μία παράσταση του συγκεκριμένου έργου ξανά από τον Λεωνίδα Καπέλλο στην Κωνσταντινούπολη τον Φεβρουάριο του 1842, στο πλαίσιο απόπειρας δημιουργίας ελληνικού θεάτρου στην πάλαι ποτέ Βασιλεύουσα.²⁵ Το 1859 ο ίδιος ηθοποιός θα παρουσίαζε τον *Aristodemo* και στη Ζάκυνθο με σημαντικές περικοπές εξαιτίας της βρετανικής λογοκρισίας.

Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι η επιλογή της συγκεκριμένης θεματολογίας από τον Fogacci φαίνεται ότι βρίσκεται σε παραλληλία με τις επιλογές του ελληνικού χώρου, ο οποίος επεδίωκε, μέσα στο κλίμα της εύρεσης «κοινών συνισταμένων», τη σύνδεσή του με το αρχαιοελληνικό κλέος. Θεατρικά ο *Aristodemo*

Suzzo al Professore Teofilo Kairi in Sira», *Album Jonio* I/XIV (14.4.1841), σ. 110-112] αποσπασμάτων μεταφρασμένων στα Ιταλικά της τραγωδίας της Ευανθίας Καΐρη *Νικήρατος* (1826), η οποία αφορούσε την πτώση του Μεσολογγίου και παρουσιάστηκε στη Σύρο τον Ιανουάριο του 1838 [ΣΠΑΘΗΣ, «Η Ερμούπολη», σ. 195], ενδεχομένως να υπονοεί μια έμμεση σχέση του Ιταλού πατριώτη με τα θεατρικά τεκταινόμενα της Ερμούπολης. Ο Fogacci βασίζεται στη γαλλική μετάφραση αποσπάσματος του έργου της Καΐρη από τον Αλέξανδρο Σούτσο. Βλ. Αλέξανδρος ΣΟΥΤΣΟΣ, *Histoire de la Révolution Grecque*, F. Didot, Παρίσι 1829, σ. 407-409. Η στιχουργική δομή της ιταλικής μετάφρασης παραπέμπει σε εκείνη οπερατικού έργου. Για μια ευρύτερη παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου της Καΐρη βλ. Μαρία ΠΕΡΛΟΡΕΝΤΖΟΥ, «Το δράμα *Νικήρατος* και οι ιταλικές απηχήσεις του» στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου, Ευανθία Καΐρη, 200 χρόνια από τη γέννησή της 1799-1999 (Άνδρος 4.9.1999), Ανδριακά Χρονικά* 31 (2000), σ. 63-85.

23. Το ίδιο, σ. 199 και ειδικότερη αναφορά στο Ιωάννα ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, «Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνής» στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου, Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη*, σ. 203-215: 206.

24. Κωνσταντίνος Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2011, σ. 192-196. Βλ. και ΤΑΜΠΑΚΗ, σ. 113-114.

25. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, σ. 209.

του Monti έκανε αισθητή την παρουσία του στην Κέρκυρα, στην Ερμούπολη, στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη, ενώ ο αριθμός των σήμερα ευρισκόμενων εκδόσεων του έργου (στην Ιταλική ή την Ελληνική) επιτρέπει τη βεβαιότητα ότι το πεπαιδευμένο μέρος του πληθυσμού είχε γνώση και άποψη γι' αυτό. Η εμβληματική σημασία της αρχαιοελληνικής δεματολογίας, οι βίαιες σκηνές, οι δολοπλοκίες, καθώς και ο αντιτυραννικός χαρακτήρας, προφανής στον αντι-ήρωα πρωταγωνιστή του έργου, θα ήταν σαφή και γνωστά ζητήματα. Το ιταλικό πρωτότυπο ουδόλως δημιουργούσε ζήτημα, μιας και προβαλλόταν η Ελλάδα ως κοινός πολιτισμικός χώρος, ενώ αρκούσε η αρχαιοελληνική πλοκή του για να θεωρηθεί το έργο αρμόζον για μια ελληνική σκηνή.

Παράλληλα, όμως, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Αριστόδημος ως δραματικό πρόσωπο είχε κάνει την εμφάνισή του και στις ιταλικές οπερατικές σκηνές:²⁶ Ο Stefano Pavesi παρουσίασε το 1807 στη Νάπολη την όπερα *Aristodemo* σε λιμπρέτο του Gaetano Rossi και το 1820 η δίπρακτη όπερα *Aristodemo* παρεστάθη στο θέατρο της Μπρέσια σε μουσική του Vincenzo Puccita και λιμπρέτο του Luigi Buonanoglia. Αμφότερες βασίζονταν στο έργο του Monti, με τη δεύτερη να είναι εγγύτερη σε αυτό. Στα παραπάνω αξίζει να προστεθεί το μπαλέτο *La morte di Dirce ossia L'incoronazione di Aristodemo*, το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1802 στην Κρεμόνα σε χορογραφία του Domenico Grimaldi. Επίσης, δεν πρέπει να παραληφθεί και ένα μελόδραμα το οποίο έπεται της συγγραφής του λιμπρέτου του Fogacci: Πρόκειται για την όπερα του Achille Peri *Dirce* σε λιμπρέτο του Pietro Martini, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο Λούγκο τον Σεπτέμβριο του 1843, ακριβώς τη χρονιά της δημοσίευσης στην Κέρκυρα από τον Fogacci του λιμπρέτου της δικής του *Dirce*.

Ο φιλελεύθερων φρονημάτων Fogacci είχε κάθε λόγο, λοιπόν, να βασίσει το λιμπρέτο του στο αρχαιοελληνικής δεματολογίας δημοφιλές έργο ενός καδιερωμένου συγγραφέα, ο οποίος, αν και από πολιτικής άποψης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επιεικώς ασυνεπής, φαίνεται ότι ειδικά το 1835 εξέφραζε το *momentum*, τόσο στα Επτάνησα (ολοκλήρωση της φιλελεύθερης αρμοστείας Nugent και έναρξη της τραυματικής αρμοστείας Douglas) όσο και στην κυρίως Ελλάδα (μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, εδραίωση βασιλείας Όθωνα με πλείστες όσες νεοκλασικές συμβολικές μεθοδεύσεις, συρροή αρχαιολατρών στο ελλαδικό βασίλειο). Επιπλέον, ο Fogacci, ως πατριώτης και οπαδός του Mazzini, θα πρέπει να έβλεπε στη με κάθε τρόπο ενίσχυση

26. Σύμφωνα με τα ευρισκόμενα λιμπρέτα σε ιταλικές βιβλιοθήκες, κυρίως στη Biblioteca Nazionale Braidense (Μιλάνο) και στο Fondazione Giorgio Cini (Βενετία).

του εθνισμού των Επτανησίων, ιδιαίτερος μέσω της προβολής του κλασικού παρελθόντος, την έμμεση ενδυνάμωση του αιτήματος για τη δημιουργία ανεξάρτητου ιταλικού κράτους.²⁷

Παρά τη διάδοση της τραγωδίας του Monti στον ελλαδικό χώρο και της θέσης της στην ιταλική όπερα, όμως, ο Fogacci δεν δημιούργησε μια τρίπρακτη οπερατική εκδοχή του πεντάπρακτου δράματος του Monti. Αντιθέτως, το λιμπρέτο του αφηγείται τα γεγονότα που προηγήθηκαν των όσων παρουσιάζονται στην τραγωδία του Monti, βασιζόμενος επίσης στα όσα αναφέρει ο Πausanias. Ο Fogacci δημιουργεί λεπτομερή ψυχογραφήματα των ηρώων και των ηρωίδων του, με ιδιαίτερη έμφαση στην τραγική Δίρκη και στον αδίστακτο, φιλόδοξο και αρχομανή Αριστόδημο, ο οποίος δεν διστάζει να δολοφονήσει την κόρη του προκειμένου να καταλάβει την εξουσία στη Μεσσηνία.

Με τα παραπάνω κατά νου, ιδιαίτερη σημασία έχει και το εισαγωγικό κείμενο του λιμπρέτου, όπως αυτό δημοσιεύτηκε το 1843 στον αναδρομικό τόμο με τίτλο *Le Muse*.²⁸ Σε αυτό ο Fogacci ουσιαστικά παρουσιάζει ένα σύντομο μανιφέστο με τις απόψεις του για την οπερατική απόδοση ενός έργου όπως η *Dirce*, κρατώντας μάλιστα κριτική στάση απέναντι στον κορυφαίο λιμπρετίστα Felice Romani και τη συνεργασία του με τον Bellini στη *Norma* (όπερα που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Κέρκυρα κατά τη θεατρική περίοδο 1834-1835). Με τον τρόπο αυτό ο Fogacci προσφέρει ένα ακόμη κείμενο περί μουσικής αισθητικής, γραμμένο στα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα, και έμμεσα συμμετέχει στον προβληματισμό για την πορεία του οπερατικού είδους, όπως αυτός εκφράστηκε και στην Αθήνα των πρώτων ετών της οδωνικής περιόδου.

Παρά το πολιτισμικό βάρος της ελληνικής αρχαιότητας και τον θαυμασμό του στο αρχαιοελληνικό θέατρο, ο Fogacci ξεκαθαρίζει εξαρχής ότι η σύνδεση του λιμπρέτου του με τα κλασικιστικά ιδεώδη ξεπερνά τις όποιες συμβολικές συνδηλώσεις και υπογραμμίζει ότι γράφοντας την *Dirce* δεν επιθυμούσε να τα μιμηθεί ή να κερδίσει δόξα μέσω αυτών. Αντιθέτως, επιθυμούσε να προσεγγίσει τον τρόπο σκέψης των αρχαίων Ελλήνων και, συγκεκριμένα, να δημιουργήσει ρεαλιστικούς χαρακτήρες μέσω των παρουσιαζόμενων δραματικών καταστάσεων. Στη συνέχεια, ο Fogacci επικεντρώνεται στον χώρο του μελοδράματος κατακρίνοντας τις οπερατικές συμβάσεις της εποχής του, οι οποίες κατά τη γνώμη του κατέστρεφαν τη δομή και τη συνοχή του έργου για χάρη του εφήμερου εντυπωσιασμού. Τις ζημιόγones αυτές καταστάσεις αναφέρει ο Fogacci

27. Καίριες οι σχετικές παρατηρήσεις στο ΠΕΡΑΠΕΝΤΖΟΥ, σ. 74-78.

28. [FOGACCI], «Dirce», ό.π.

ότι επιχειρεί να σταματήσει με την *Dirce*.²⁹ Στον χώρο της τραγικής ποίησης παραδέχεται την υπεροχή του Μεταστάσιου, αλλά από την άλλη πιστεύει ότι τα μεταστασιανικό μουσικοδραματικό σύστημα δεν εξυπηρετεί πλέον τις ανάγκες του 19ου αιώνα. Μάλιστα, αναφέρεται και σε πολύ συγκεκριμένα ζητήματα μουσικής δομής, μιας και επισημαίνει ότι

με τη βοήθεια μακρών ρετσιτατίβων και επαυξημένων πράξεων, χωρίς την υποχρέωση να συντίθενται πομπώδεις εισαγωγές, καβατίνες, ντουέτα, τρίο, μεγάλα φινάλε, άριες με χορωδία και ροντώ, μπορεί κάποιος να δημιουργήσει τραγωδίες, προερχόμενες από ρετσιτατίβι που θα διακόπτονται σποραδικά από μια αριέτα ή μια καβατίνα.³⁰

Ο Fogacci, εκφράζοντας εν μέρει και τους προβληματισμούς του Mazzini σχετικά με το μελόδραμα,³¹ φαίνεται εδώ να κατευθύνεται προς τις αρχές που δημιούργησαν την όπερα στην Ιταλία της Αναγέννησης, οι οποίες επιχειρήσαν μέσα σε πνεύμα απλότητας και σαφήνειας να ξαναζωντανέψουν τον τρόπο απόδοσης της αρχαίας τραγωδίας. Έμμεσα όμως προοικονομεί ορισμένα από τα στοιχεία εκείνα που θα όριζαν σε κάποιο βαθμό και το βαγκνερικό μουσικό δράμα.

Ο Δομένικος Παδοβάς φαίνεται ότι σεβάστηκε τις προτάσεις του Fogacci και επιχείρησε να τις εφαρμόσει στην *Dirce*, δημιουργώντας ένα έργο εκτός συμβάσεων και για τον λόγο αυτό μη εύκολα προσεγγίσιμο. Το πότε συνέθεσε ο Παδοβάς τη μουσική του έργου δεν είναι απολύτως σαφές. Το 1835, πάντως, ο συνθέτης ήταν δεκαοκτώ ετών και ακόμη σπούδαζε. Ο Fogacci, ωστόσο, φαίνεται ότι ήταν άνθρωπος του άμεσου οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος του Παδοβά, γεγονός που σημαίνει ότι κάποιες από τις απόψεις του Ανκονετάνου λόγιου θα ήταν από νωρίς γνωστές στον μουσουργό. Το πιθανότερο είναι ο Παδοβάς να συνέθεσε την όπερα μετά το 1843, οπότε και δημοσιεύτηκε το λιμπρέτο και το προαναφερθέν μανιφέστο. Τότε είχε ήδη παρουσιάσει στην Κέρκυρα τουλάχιστον δύο συνθέσεις του σε λιμπρέτο του Fogacci: τη «scena melodramatica» *La delevitta* (1838) και τη μονόπρακτη κωμική όπερα *Il ciarlatano preso per principe* (Καρναβάλι 1840), στην

29. [FOGACCI], «Dirce», σ. 183-184.

30. «[...] Coll'ajuto di lunghi recitative ed atti non brevi, senza l'obbligo di spettacolose introduzioni, di cavatine, di duetti, di trio, di grandi finali, d'arie coi cori, dei cori, e dei rondo poteva egli comporre regolari tragedie di tutti recitative, tratto tratto interseccati da qualche arietta, da qualche cabaletta, che stano in mezzo siccome posa del lungo declamare cantando. [...]». Το ίδιο, σ. 185.

31. Η περίφημη *Filosofia della Musica* του Mazzini τυπώθηκε το 1836.

οποία μάλιστα ακολούθησε τις προαναφερθείσες μουσικοαισθητικές αρχές του Ιταλού πατριώτη.

Η παρουσίαση της *Dirce* στην Κέρκυρα τον Φεβρουάριο του 1857, δέκα και πλέον χρόνια μετά την επιστροφή του Fogacci στην πατρίδα του, φαίνεται ότι είναι το ώριμο αποτέλεσμα της πορείας των δύο δημιουργών. Αν μη τι άλλο, ο Fogacci πληροφορήθηκε την παρουσίαση της όπερας και συνέγραψε σχετικό σονέτο για την πρωταγωνίστρια της παράστασης.³² Παράλληλα, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη και η χρονική στιγμή παρουσίαισης του έργου: την επαύριον της λήξης του Κριμαϊκού πολέμου και του θορύβου που είχε προκαλέσει η διαρροή της πρότασης αποικιοποίησης της Κέρκυρας από τη Βρετανία, καθώς και με τον απόηχο των επαναστάσεων του 1848 να είναι έντονος στα Επτάνησα και στην Ιταλία, αλλά και με τις εκφάνσεις του επτανησιακού Φιλελευθερισμού (Μεταρρυθμιστές, Ριζοσπάστες) να είναι πλέον ενεργές, η παρουσίαση της αρχαιοελληνικής εμπνεύσεως και αντιτυρρανικού χαρακτήρα *Dirce* ενδεχομένως να φιλοδοξούσε να εκφράσει συγκαλυμμένα και αυτή τη συγκυρία.

Η όπερα των Παδοβά – Fogacci, άλλωστε, θεωρήθηκε εθνική, παρά το ιταλικό λιμπρέτο της. Ο ίδιος ο Παδοβάς τη χαρακτηρίζει έτσι, αφιερώνοντάς τη παράλληλα στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική και στον Μάντζαρο.³³ Η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, από την πλευρά της, αποδεχόμενη την αφιέρωση, υπογράμμισε ότι το έργο αποδεικνυε τη δραστηριότητα του Παδοβά «εις την προαγωγήν παντός εθνικού στοιχείου δοξάζοντος την επάνοδον των φώτων εις την ελληνικήν ταύτην γη» και ότι «η απόδειξις αύτη έσεται πρόδρομος της τελείας [αυτού] προόδου εν τη ηδυτάτη της μουσικής επιστήμη», μη παραλείποντας ειδική αναφορά στην προσφορά του Μάντζαρου.³⁴ Ο χαρακτηρισμός μάλιστα του συγκεκριμένου μελοδράματος ως ελληνικού θα έκανε αισθητή την παρουσία του τουλάχιστον μέχρι το 1876.³⁵

32. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Μάντζαρου, 505, φακ. 10, αρ. 66.

33. Επιστολή για την αποδοχή της αφιέρωσης του έργου στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, που δημοσιεύεται στο λιμπρέτο του έργου, το οποίο υπάρχει στη Συλλογή Λιμπρέτων της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας.

34. Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Βιβλίο Αλληλογραφίας 3 (1848-1858), αρ. 1329, 4.2.1857. Η αφιέρωση, η οποία ήταν δείγμα τιμής του Παδοβά προς τη Φιλαρμονική για την απόδοση της ιδιότητας του εταίρου της Εταιρείας από το 1846, έγινε δεκτή την 1.2.1857 παρόντος του Μάντζαρου. Βλ. Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Βιβλίο Πρακτικών 6 (1855-1858), Συνεδρίαση 123, 1.2.1857.

35. «Μουσικόν δελτίον: Οϊτόνα, μελόδραμα Δ. Ροδοδεάτου», *Εφημερίς Γ΄* 24 (24.1.1876), σ. 3.

Η συμπόρευση της ελληνικής αρχαιότητας, του γεωγραφικού τόπου και της σύγχρονης πραγματικότητας είναι επίσης σαφής στο κύκνειο άσμα του Παύλου Καρρέρ, την όπερα *Μαραθών–Σαλαμίς*, η οποία βασίστηκε σε ιταλικό λιμπρέτο του Ζακύνθιου Μέμνονα Μαρτζώκη, με προδιαγραφές που έθεσε ο ίδιος ο συνθέτης, ολοκληρώθηκε μεταξύ 1886 και 1888 και πρωτοπαρουσιάστηκε το 2003. Αφορμή της δημιουργίας της έδωσε η κατασκευή του Νέου Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών και εύλογα, δεδομένου και του νεοκλασικού ρεύματος στην Ελλάδα της περιόδου, ο Καρρέρ θέλησε να μεταφέρει επί σκηνής την πολεμική δόξα και την πολιτισμική διαφοροποίηση του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Όχημα ήταν οι δύο νίκες των Αθηναίων στον Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα κατά τη διάρκεια των Μηδικών πολέμων. Το μελόδραμα του Καρρέρ, παρότι ποτέ δεν παραστάθηκε όσο ζούσε, μέσω της συνεχούς προβολής του στον Τύπο (στον οποίο φαίνεται ότι ο ίδιος ο συνθέτης διοχέτευε εντέχνως στοιχεία) χαρακτηριζόταν ελληνικό και εθνικό.³⁶ Ο χαρακτηρισμός αυτός, μάλιστα, ουδόλως εμποδιζόταν από το ότι το λιμπρέτο της δεν ήταν στην ελληνική γλώσσα. Η απουσία επαγγελματιών ελληνόφωνων τραγουδιστών αποτελούσε ακόμη πρόβλημα και θα ήταν ανυπέβλητο εμπόδιο για πολλά χρόνια, ορίζοντας έτσι τις επιλογές των συνθετών. Μάλιστα, στην περίπτωση της προαναφερθείσας *Μαραθών–Σαλαμίς* η είδηση της απαίτησης της μετάφρασης του ιταλικού λιμπρέτου στα Γαλλικά για τις ανάγκες του γαλλόφωνου διάσου του αθηναϊκού θεάτρου έδωσε το έναυσμα στον Τύπο για να εκφραστεί απλώς η ευχή να υπάρξει και ελληνική απόδοση της όπερα του Καρρέρ.³⁷ Παράλληλα, η προοπτική της χρήσης της Ελληνικής στο πλαίσιο ενός μελοδραματικού έργου δεν ήταν πάντοτε ανέφελη.³⁸

Σε ό,τι αφορά τη μουσική γλώσσα, και στη *Μαραθών–Σαλαμίς* αυτή δεν ξεφεύγει από την αναμενόμενη του οπερατικού είδους της εποχής και της γενιάς του συνθέτη. Πρόκειται, δηλαδή, και στην περίπτωση αυτή για μουσική τρόπον τινά ‘διεθνούς χαρακτήρα’, παρότι το έργο έχει σαφέστατη αρχαιοελληνική, και μάλιστα ιστορικιστικού χαρακτήρα, πλοκή. Δεν πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα ο Καρρέρ να επιχειρήσει να διευκολύνει την παραγωγή του

36. Βλ. σχετικά Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 203-212, όπου και πλήθος πληροφοριών για την πορεία του μελοδράματος.

37. *Το ίδιο*, σ. 209.

38. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι και η κριτική σχετικά με την παράσταση του *Μάρκου Μπότσαρη* του Καρρέρ το καλοκαίρι του 1875. Βλ. «Ελληνική Μελοποιία. Μάρκος Μπότσαρης», *Εφημερίς Β΄* 177 (26.6.1875), σ. 2-3· «Σκνίπες», *Ασμοδαίος Α΄* 24 (22.6.1875), σ. 2.

έργου αποφεύγοντας τη χρήση φολκλορικών ή άλλων στοιχείων, δεδομένου του στενού χρονικού πλαισίου που θα είχε η ενδεχόμενη παρουσίαση του έργου το 1888. Πάντως, τόσο ο φολκλορισμός όσο και ο μουσικός τροπισμός είχαν κάνει την εμφάνισή τους στην Ελλάδα της περιόδου, αφού οι προτάσεις του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray ήταν ήδη γνωστές και δημοσιευμένες και ο Καρρέρ είχε χρησιμοποιήσει στα έργα του φολκλορικό υλικό πολύ πριν από τη δημοσίευση των πορισμάτων του Γάλλου ερευνητή. Ταυτόχρονα, όμως, φαίνεται ότι το κύκνειο άσμα του Καρρέρ, βασισμένο σε ένα πασίγνωστο γεγονός της αρχαιότητας και κρατώντας το ‘ανατολίτικο στοιχείο’ για τη μυστηριακή σκηνή του μαντείου, αποτελεί ακόμη μία απόπειρα σύνδεσής του με την εκτός Ελλάδος μουσικοδραματική σκηνή.

Παράλληλα, η επιλογή της θεματολογίας της όπερας δεν φαίνεται να είναι άσχετη με την κοινωνικοπολιτική συγκυρία. Το ελλαδικό βασίλειο βίωνε ήδη την προβολή του νεοκλασικού ως σημαντικού στοιχείου εθνικού και κοινωνικού προσδιορισμού. Συγχρόνως, όμως, βίωνε την κλιμάκωση του «σλαβικού κινδύνου», με τα γεγονότα της Ανατολικής Ρωμυλίας να έχουν συμβεί το 1885, ενώ υπήρχαν ακόμη νωπές μνήμες από τον ναυτικό αποκλεισμό του 1886 και από τον εθνικολαϊκισμό του Δεληγιάννη. Τα παραπάνω γεγονότα, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του αισθητικοκοινωνικού προσδιορισμού της ελλαδικής κοινωνίας, ενδεχομένως να προσφέρουν σαφέστερη εικόνα, γιατί ο Καρρέρ, καίτοι «αναγιγνώσκων και μελετών πολλές ημέρας την αρχαίαν ιστορίαν των Ελλήνων», τελικά «ενόμισ[ε] κατάλληλον διά μελόδραμα την εποχήν την εγκλείουσαν» τις δύο νίκες των αθηναϊκών, και κατ’ επέκταση, ελληνικών όπλων.³⁹

Συμπερασματικά, λοιπόν, η χρήση αρχαιοελληνικής θεματολογίας από μουσουργούς της Επτανήσου κατά τον 19ο αιώνα είναι αριθμητικά πολύ συγκεκριμένα, αλλά καθόλου τυχαία. Οι μουσουργοί επέλεξαν μια διεδνή μουσική γλώσσα για να επενδύσουν ηχητικά τις υποθέσεις των έργων τους, ανταποκρινόμενοι στις μουσικές αναζητήσεις της γενιάς τους. Παράλληλα, οι αρχαιοελληνικές πλοκές διερμηνεύονταν μέσα από το πρίσμα της εκάστοτε περιόδου: στο μεταίχμιο μεταξύ Διαφωτισμού και Ρομαντισμού από τον Μάντζαρο, έντονα ψυχογραφική και με ακραίες καταστάσεις από τον Παδοβά, η αρχαιότητα ανανοηματοδοτούμενη στο πλαίσιο των ιταλικών και των επανησιακών κοινωνικοπολιτικών επιδιώξεων από τον Fogacci, η αναπόφευκτη στην όπερα ιστορία αγάπης ως αφορμή για την εξύμνηση των πολεμικών αρετών της φυλής

39. Γιώργος ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 153.

από τον Καρρέρ. Σε κάθε περίπτωση, η ελληνική αρχαιότητα κατέστη και από μελοδραματικής άποψης ένα στοιχείο το οποίο λειτουργούσε, άμεσα ή έμμεσα, ως ένα ακόμη «ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο» της εθνικής ιδεολογίας που χαλυδωνόταν στη «γη της κλασικής Ελλάδος» σε όλο τον 19ο αιώνα. Ομοίως και στις αρχές του 20ού αιώνα η *Ρέα* του Σαμάρα και η *Διδώ* του Λαυράγκα υπογράμιζαν, μέσα στο πλαίσιο των αισθητικών προτύπων της εποχής τους, την άμεση σχέση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν.

