

# Critics Point

## 2018

---

### Παύλου Καρρέρ (1829-1896): «Fior di Maria»

μιὰ ὄλως ἀγνωστή ἐλληνική ὄπερα...150 ἐτῶν,  
φυσικά ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα **ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΑ** ὑπὸ τὸ  
**ΒΥΡΩΝΑ ΦΙΔΕΤΖΗ...**

---

4/2018.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΑΝ ΔΕΝ ΣΦΑΛΛΩ (γιὰ νὰ μὴν πῶ ὅτι εἶμαι 99% βέβαιος), εἶναι ἡ πρώτη φορὰ μετὰ τὸ θάνατο μιᾶς ἀκόμη μείζονος, διεθνοῦς ἐμβελείας πλήν...ἀγνώστου ἐλληνικῆς, προσωπικότητος ὅπως ὁ Ζακύνθιος Παῦλος Καρρέρ, ποὺ παρουσιάζεται στὴν Ἑλλάδα, μία ἀπὸ τὶς 4 σωζόμενες μὴ ἐλληνικῆς ὑποθέσεως ὀπερές του—οἱ ἄλλες δύο εἶναι ἡ Ἰσαβέλλα τοῦ Ἄσπεν (ἀ' ἐκτ.: Κέρκυρα, θέατρο **San Giacomo**, Ἀπόκρεω 1854;), ἡ Ἀναζήσασα [*La Rediviva*] (ἀ' ἐκτ. Μιλάνο, θέατρο **Carcano**, 19 Ἰαν. 1856), ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος «*Fior di Maria*» (ἀ', καὶ ὡς τώρα...τελευταία, σκηνική παρουσίαση: Κέρκυρα, θέατρο **San Giacomo**, (μετὰ τὶς 10;) Ἰαν. 1868) καὶ ἡ *Μαρία Ἀντωνιέττα* (ἀ' καὶ ὁμοίως, ὡς τώρα... τελευταία, σκηνική παρουσίαση: Ζάκυνθος, θέατρο **Φώσκολος**, 28 Ἰαν. 1884), τῆς ὁποίας μέχρι στιγμῆς χάρις στὸν ἀγαπητὸ ἀρχιμουσικὸ καὶ συνθέτη Ἰάκωβο Κονιτόπουλο, γνωρίζουμε τὴν ἰδιοφυᾶ εἰσαγωγή, μὲ τὸ ὑπέροχο σόλο βιολοντσέλου, σελίδα ὠριμότητος μείζονος δημιουργοῦ. (Ἡρώδειο, 4.7.2014· βλ. κριτική μας *Critics-Point*, ἀρ. 26/2014).

Ὡς συνήθως, ἀρχίζουμε μὲ τὴν «ταυτότητα» τοῦ ἔργου: ΚΑΡΡΕΡ, ΠΑΥΛΟΥ (1829-1896): «*Fior di Maria* (ἔξελλ. *Μαριάνθη*)<sup>1</sup> *ovvero I misteri di Parigi*» [Φιὸρ ντὶ Μαρία ἢ Τὰ Μυστήρια τῶν Παρισίων], ὄπερα, 4 πράξεις, κείμεν. **Giovanni Caccialupi**, πάνω στὸ ἐκτενέστατο μυθιστόρημα τοῦ **Eugène Sue** [ἔξελλ. Εὐγενίου Σύη, 1804-1857). Γράφτηκε *ταχύτατα*, σχεδὸν σὲ 3½ μῆνες, 14 Αὐγ.—ἀρχὲς Δεκ. 1867. Α' ἐκτ. (βλ. καὶ ἀνωτέρω), Κέρκυρα, θέατρο **San Giacomo**, (μετὰ τὶς 10;) Ἰαν. 1868. Ἡ Αὔρα Ξεπαπαδάκου, ἀπερίφραστα ἀναφέρει ὅτι τὸ λιμπρέτο, ἦταν ἤδη τελειωμένο τὸν Ἰούνιο 1857 ἀπὸ τὸν **Caccialupi** στὸ Μιλάνο<sup>2</sup>, ὅταν ὁ Καρρέρ ἔχει ἤδη ἀποφασίσει νὰ ἐπαναπατριθεῖ. Δυστυχῶς, ἐνῶ ἄπειρα ἔχουν γραφεῖ γιὰ τὴν πηγὴ του, τὸν...«Σύη», ἐλάχιστα γνωρίζουμε γιὰ τὸν **Caccialupi**. Ὁ δὲ συνθέτης, ἐνῶ εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ ἔργο γράφτηκε γιὰ τὸ **San Giacomo**, στὰ Ἀπομνημονεύματά του, μόλις ἀσχολεῖται μὲ αὐτὸ, ἀναφερόμενος μόνον στὰ οὐκ ὀλίγα, ἀτυχήματα τῆς κερκυραϊκῆς παγκόσμιας πρώτης. Δυστυχῶς οὐδεὶς ἀναφέρει ὅτι τὸ σπαρτίτο τοῦ ἔργου, διέσωσε (ἄγνωστο πῶς) ὁ ἀλησμόνητος Πατρὶνὸς συνθέτης **Ἀνδρέας Νεζερίτης** (1897-1980), πὺ τὸ χάρισε στὸν ἀείμνηστο Σπύρο Μοτσηνίγο (1911-1970). Ἀπ' αὐτὸ τὸ σπαρτίτο ἐνορχήστρωσε τὸ ἔργο ὁ Βύρων Φιδετζῆς, παρουσιάζοντάς το, ὕστερα ἀπὸ «καλοπροαίρετη» μὲν ἀτυχέστατη δὲ παρέμβαση συριζαίου χαρτογιακᾶ τῆς κακορρίζικης ΕΡΤ, καταλήξασα σὲ ματαίωση τῆς ἐκτελέσεώς του πρὸς διέτιας, θαρρῶ, στὶς *Ἑλληνικὲς Μουσικὲς Γιορτές*.

Τὸ ἔργο, πλὴν ὀκτῶ θαυμαστὰ ἀνταποκριθέντων μονωδῶν (βλ. κατωτέρω) μουσικὰ προετοιμασμένων ἀπὸ τὸν ἀνεκτίμητο **Δημήτρη Γιάκα**, παρουσίασαν ἡ ὀρχήστρα **Φιλαρμόνια**, ὁ ἐξαιρετὸς νέος θεσμὸς πὺ δημιούργησεν ὁ ἀρχιμουσικὸς **Βύρων Φιδετζῆς**, μὲ πάντοτε πρόθυμη συμπαραστάτρια τὴ **Μεικτὴ Χορωδία τοῦ Τμήματος Μουσικῶν**

<sup>1</sup> Προσωπικὰ τὸ ἐξελληνισμένο *Μαριάνθη* μοῦ προκαλεῖ ἀναγούλα: θυμίζει συμυρνιὰ γεροντοκόρη. Τὸ πρωτότυπο τοῦ ἰταλικοῦ λιμπρέτου ἀκούγεται ἀπείρως ποιητικότερο: *Fior di Maria* ἰταλ. = Ἄνθος τῆς *Μαρίας* (Παναγίας). Βεβαίως ἔγκυροι καὶ προσφιλεῖς ἐρευνητὲς βρίσκουν τὴν ἀπόδοση εὐτυχῆ, ἀλλὰ γιὰ μιὰ φορὰ δὲ χάθηκε ὁ κόσμος ἂν διαφωνήσουμε!

<sup>2</sup> Βλ. Αὔρας Ξεπαπαδάκου: *Παῦλος Καρρέρ*, ἐκδ. **fagotto books**, στὴ σειρά **ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ**, (Ἀθήνα, 2013), σελ. 123.

**Σπουδών του Παν/μίου Ἀθηνῶν** (ἐφεξῆς βραχυγρ. Χορωδία ΤΜΣ/ΕΚΠΑ· διδασκαλία ὁ καθηγητῆς **Νίκος Μαλιάρας**). Τῆς ἐρμηνείας ὅμως προέχει ὁ σχολιασμός τοῦ ἔργου καὶ δὴ ὅλως ἀγνώστου. Τονίζουμε ὅτι πρόκειται ἀπλῶς γιὰ πρῶτες ἐντυπώσεις, ὅτι 99,99 % εἶναι ἡ πρώτη μὴ ἐλληνικῆς ὑποθέσεως (ἐφεξῆς βραχυγρ.: ΜΕΥΠ) ὄπερα του συνθέτου πού παρουσιάζεται μετὰ τὸ θάνατό του καὶ ὅτι ἡ κρίση μας γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του θὰ παραμένει ἀποσπασματικὴ, ἐφ' ὅσον ἀγνοοῦμε καὶ τὶς τρεῖς ἄλλες σωζόμενες ΜΕΥΠ. Μόνον ὅταν γνωρίζουμε δημιουργία στὸ **σύνολό της**, θὰ μπορέσουμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ὕφους καὶ τὸ ρόλο τοῦ ἐπιτυχέστατου ἐμβολιασμοῦ του, μὲ ἐν γένει ἐλληνικὰ στοιχεῖα (λιμπρέτο+μουσική). Καὶ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ἡ ἐνορχήστρωση δύο ἀπὸ τὶς γνωστὲς ὄπερες του, ἔχει χαθεῖ καὶ τὶς γνωρίζουμε σὲ ἐξ' ὑπαρχῆς ἐνορχηστρώσεις νεωτέρων (*Μάρκος Μπότσαρης*: Νίκου Ἀστρινίδη καὶ Βύρωνος Φιδετζῆ, *Φιὸρ ντί Μαρία*: Β. Φιδετζῆ).

Μὲ πλήρη ἐπίγνωση ὅτι κομίζω *γλαῦκα εἰς Ἀθήνας* (ἢ, ἂν θέλετε, *τί κάνει νιάου-νιάου στὰ κεραμίδια*), ὑποχρεοῦμαι νὰ ἀρχίσω μὲ τὴ διαπίστωση ὅτι ἐδῶ ὁ Καρρέρ μιλά *φαρσί* τὴ γλῶσσα τοῦ πρώιμου καὶ μεσαίου Βέρντι, ἴσως καὶ Ντονιτζέττι. Ἀναμενόμενο: τὴν 7ετία του περίπου στὸ Μιλάνο ((1850-1857), ὅπως πλεῖστοι τῶν τότε ἐκκολλαπτομένων συνθετῶν, βιοποριζόταν παραφράζοντας; διασκευάζοντας; (ὅ,τι προτιμᾶτε!) μελωδίες ἀπὸ ὄπερες Βέρντι ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἄλλων συνθετῶν, γιὰ πιάνο, βιολί, φλάουτο κ.ἄ. Τὸ ἰδίωμα του σεβάστηκε ἀναμφίλεκτα ἡ ἐνορχήστρωση Φιδετζῆ, πού ὡστόσο θὰ πλησίαζε περισσότερο καὶ τὸν Καρρέρ καὶ τὸ Βέρντι, ἐλαφρώνοντας κάπως τὸν ὄγκο τῶν χαλκίνων, ἰδίως στὶς μεσαῖες περιοχές. Κατὰ τὰ ἄλλα, ὄχι μόνον οὐδεὶς ψόγος ἀλλὰ καὶ ἀνεπιφύλακτος ἔπαινος. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἐξώφθαλμη ὁμοιότητα, δὲν ἀποτελεῖ παρὰ τὴν ἐπιφάνεια. Πρὶν προχωρήσουμε, τονίζουμε ὅτι ὁ «Σύης», βαθύτατα σοσιαλιστῆς, πού μάλιστα κατατρέχθηκε ἀπηνῶς γιὰ τὸ τελικῶς 10τομο ἔργο του, ὄχι ἀπὸ τὸ Λουδοβίκο-Φίλιππο ἀλλ' ἀπὸ τὸ διάδοχό του Ναπολέοντα Γ', εἶναι ἴσως ὁ πρῶτος πού εἰσάγει τὸ **Lumpen-Proletariat** στὴ λογοτεχνία. Ὅπως καὶ ὁ Καρρέρ, πού τὸ εἰσάγει στὸ παγκόσμιο λυρικό θέατρο! Ὁ Πονσὸν ντὲ Τεράίγ [*Pierre Alexis*, ὑποκόμης *Ponson du Terrail*, 1829-1871], πού μόλις τὸ 1857 ἐμφανίζει τὸ *Ροκαμβόλ* του, ἀπλῶς προσπάθησε νὰ τὸν μιμηθεῖ : Δὲν ξενίζει ἡ

τρομακτική επιτυχία του συνειδητά σοσιαλιστού «Σύη» στις λαϊκές μάζες μιᾶς ἐποχῆς πού δὲν τις ἀποβλάκωνε ἡ τηλοψία.

Ὁ Καρρὲρ (μεγαλοκτηματίας ἄλλωστε) δὲν περιμέναμε νὰ παρουσιάσει τοῦλάχιστον φανερά ἴχνη εὐαισθησίας στὸν ὅποιο κοινωνικό μνηυματισμὸ τοῦ ἔργου. Ἐνῶ στὸ «Σύη», ἡ ἡρωΐδα πεθαίνει ἀπὸ τὶς κακουχίες, πάντως εὐτυχῆς, σὲ μοναστήρι, ἐδῶ ζεῖ κοντὰ στὸ μπαμπᾶ της Ροδόλφο, δούκα τοῦ Γκέρολσταϊν, ἐκεῖνοι μὲν καλὰ, ἐμεῖς δὲ, φυσικά, ...ἀπείρως χειρότερα. Ὅμως γιὰ τὸν ἰταλὸ Caccialupi, ἡ εὐτυχία εἶναι ἀκόμη ἐφικτὴ μόνον διὰ τῆς ἐνσωματώσεως στὰ ἀνώτατα κοινωνικά στρώματα. Ὅπως καὶ πολὺ ἀργότερα, γιὰ τὸν Ἑκτόρ Μαλό (Hector Henri Malot, 1830-1907) τοῦ *Χωρὶς Οἰκογένεια* [*Sans Famille*, 1878] καὶ γιὰ τὴν ἀμερικανίδα Frances Eliza Hodgson Burnett (1849-1924) στὸν κοσμαγάπητο *Μικρὸ Λόρδο Φώντλεροῦ* [*Little Lord Fauntleroy*, 1885-86].

Περνοῦμε στὴ μουσική: πολὺ σύντομα, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ Καρρὲρ μιλεῖ ἄφογα μιὰ «ξένη» γλῶσσα, «βερντιανὰ», ἅς ποῦμε, γιὰ νὰ πεῖ δικὰ του πράγματα. Ἦδη ἡ μουσική, σὲ συνάρτηση, φυσικά καὶ μὲ τὴν ιδεώδη ἐρμηνεία ἐνός Φιδετζῆ, σὲ κορυφώμα ὠριμότητος, μᾶς αἰχμαλωτίζει. Ἡ εἰσαγωγή, ὠραιότατα ἐνορχηστρωμένη, ἀρχίζει μὲ ὑποβλητικὸτατο ἀργὸ τμήμα, συνεχίζει μὲ ἓνα δεῦτερο, γοργό, σὲ «βερντιανό» ρυθμὸ, μὲ ἓνα τρίτο, ὠραῖα σόλι φλάουτου καὶ κλαρινέτου, πάνω σὲ πιτσικάτι ἐγγόρδων καὶ, ἴσως μὲ ἓνα τέταρτο, πάλι σὲ γοργό «βερντιανό» σχῆμα. Καὶ ὅλες οἱ γοητευτικὲς ἄριες, κομψότατες μορφολογικά μὲ βοκαλισμοὺς ὅχι ὡς αὐτοσκοπὸ ἀλλ' ὡς κορυφώματα. Α' ΠΡΑΞΗ: Ἐξ' ἀρχῆς συνειδητοποιοῦμε ὅτι ἔχουμε νὰ κάμουμε μὲ μεγάλο «μαίτρ» τῆς θεατρικῆς μουσικῆς, καὶ ἀτμοσφαιρικὸτατο διαχειριστὴ σκηρικῶν δρωμένων. Τρεῖς ἄριες, ἡ μία ὠραιότερη τῆς ἄλλης, θελκτικὲς μελωδικά, συναρπαστικὲς μορφολογικά: τοῦ Σφάχτη [Squarciatore], δεξιῦ χεριοῦ τοῦ πατέρα τῆς ἡρωΐδας Ροδόλφου, τοῦ ἴδιου τοῦ Ροδόλφου, καὶ τέλος τῆς ἴδιας τῆς Φιόρ ντι Μαρία, πού διεκτραγωδεῖ τὰ μαρτύριά της στὰ χέρια τῆς στρίγγλας Κουκουβάγιας [La Civetta], ἐνῶ τὰ λεγόμενά της σχολιάζει ἔξαιρετικά εὐστοχα ἢ χορωδία, κορυφώνοντας τὴν πράξη. Εὐφορία! Β' ΠΡΑΞΗ: Γρήγορη εἰσαγωγή, πού μεταγράψαμε πρόχειρα σὲ μέτρο 4/4 καὶ ἓνα ρυθμικὸ σχῆμα 4ου, δύο 8ων, δύο 8ων, 8ου μὲ παύση: καταλήγει σὲ ὠραιότατο χορωδιακὸ τῶν Διαβόλων τοῦ ὑποκόσμου. Σόλο κλαρινέτου

ὁδηγεῖ στὸ ὠραιότατο ρετσιτατίβο καὶ ἄρια τοῦ πανούργου συμβολαιογράφου Φερράν καὶ στὴν τέλεια φωνητικῆς γραφῆς ἄρια τῆς Σάρας, τῆς κακούργας ἐρωμένης τοῦ Ροδόλφου καὶ μάνας τῆς ἠρωΐδας, ποὺ ἐγκατέλειψε τὴν κορούλα τους γιὰ νὰ παντρευθεῖ τὸν πλούσιο (ἤδη μακαρίτη) κόμη Μάκ Γκρέγκορ. Γ' ΠΡΑΞΗ: Ἀργή, ὠραῖα ἐνορχηστρωμένη (βιολοντσέλα, κοντραμπάσα) ἀρχή, μιὰ δεύτερη ἄρια Ροδόλφου. Καταγοητευμένοι, στὸ *Abbandonata, misera* [*Παρατημένη, δύστυχη*]: ἐδῶ χαρήκαμε, τίς ἄψογες ἀποχρώσεις ὠραιότατου τίμπρου, τὴν ὑπέροχη λεκτικὴ ἀρθρωση καὶ τὸν ἔλεγχο ἀναπνοῆς τοῦ Διονύση Σούρμπη. Ἡ πράξη τελειώνει δραματικότερα μὲ τὴν βυζαντινότετη τιμωρία (τύφλωση) τοῦ ἀπαγωγέως τῆς Φιόρ ντὶ Μαρία συνεργοῦ τῆς «μάνας» τῆς Σάρας, Δασκάλου. Ἐπισημαίνοντας τὸ θαυμάσιο ντουέτο ἀναγνωρίσεως πατέρα (Ροδόλφου) καὶ κόρης (Φιόρ ντὶ Μαρία) ἔχουμε ἤδη ἀποκρυσταλλώσει τὴν ἀποψη ὅτι ἡ εὐρηματικὴ του τοῦ Καρρέρ, εἶναι ἐξ' ἴσου συνάρτηση μελωδίας, καὶ ἐναλλαγῶν σὲ τέμπι καὶ σκηنيκούς ρυθμούς. Δ' ΠΡΑΞΗ: Ὁραιότατο, «πένθιμο» πρελούντιο σὲ ἐλάσσονα, ἀπάγει στὴν ἐπιθανάτια ἄρια τῆς μετανοημένης Σάρας, χτισμένη πάνω στὴ σχέση τονικῆς καὶ δεσποζούσης, ἐλασσόνων, ἀλλ' εὔστοχα διάσπαρτων μὲ μείζονες συγχορδίες, ὑπαινισσόμενες «χαρμολύπη»—ἢ κυρίως ἄρια εἶναι σὲ μείζονα τρόπο. Ὁ ἀρχικὰ ἀκαμπτος Ροδόλφος, ἐπιτρέπει τέλος στὴ Σάρα νὰ ἀγκαλιάσει τὴν κόρη τους καὶ νὰ ξεψυχήσει εὐτυχισμένη.

Τὰ παρατεταμένα χειροκροτήματα κοινοῦ κατενθουσιασμένου, προεξοφλοῦσαν τὸ θρίαμβο μιᾶς ἐπιβεβλημένης πιά σκηنيκῆς διδασκαλίας τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὴν Λυρικῆ. Ἐδῶ θὰ τὴ χαρακτηρίζαμε...ἠμισκηνικῆ, ὅχι μόνον ἐπειδὴ οἱ μονωδοὶ βίωναν βαθύτατα τοὺς ρόλους τῆς, ἀλλὰ καὶ λόγῳ τῶν εἰκόνων ποὺ εὔστοχα συνόδευαν τοὺς ὑπερτίτλους (μτφρ. λιμπρέτου **Μαργαρίτας Βαρλάμου**, προβολὴ τους **Θώμη Κασσοπούλου**, εἰκαστικὴ ἐπεξεργασία **Ἀνδρέα Βακαλιού**): πρόερχονταν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῶν *Μυστηρίων τῶν Παρισίων* τοῦ «Σύη» στὰ ἱστορικὰ πλέον *Κλασσικὰ Εἰκονογραφημένα* τῶν ἐκδόσεων «Ἀτλαντὶς», ποὺ ἐπέτρεψεν εὐγενικότατα τὴ χρησιμοποίησή τους.

Μὲ εὐλόγως εἰκαζόμενη τὴν ἄψογη μουσικὴ προετοιμασία τοῦ **Δημήτρη Γιακά**, στὸ «δέσιμο» τῆς θαυμάσιας χορωδίας *ΤΜΣ/ΕΚΠΑ* (εὔγε στὸν κ. **Νίκο Μαλιάρα**) μὲ μονωδοὺς ὁμοιογενέστατους μουσικὰ καὶ φωνητικὰ, ἀσχέτως ἀτομικῶν ἐπιδόσεων, ἐπισημαίνουμε ἀκόμη ὅτι

κλασσικό πρωταγωνιστικό ζεύγος ύψιφώνου-τενόρου, ἐδῶ ἔχει γίνει ζεύγος ύψιφώνου-βαρυτόνου. Θριαμβευτές τῆς βραδιᾶς ἡ **Σοφία Κυανίδου** (Φιόρ ντί Μαρία, ύψιφωνος) καὶ ὁ **Διονύσης Σούρμπης** (δούκας Ροδόλφος, βαρύτονος), πού ἤδη ἔχει συγκαταταχθεῖ στους τρεῖς σημαντικότερους συγχρόνους βαρυτόνους μας, καθένας μὲ ἐντελῶς δικό του «δακτυλικὸ ἀποτύπωμα», σὲ φωνητικῆ, μουσικῆ καὶ σκηνηκῆ παρουσία (οἱ ἄλλοι δύο: Δημήτρης Πλατανιάς, Τάσης Χριστογιαννόπουλος). Ἀντάξιοι τοῦ πρωταγωνιστικοῦ ζεύγους οἱ Ἄννα Στυλιανᾶκη (ὡς μήτηρ-ἀμήτωρ Σάρα, μεσόφωνος), Δημήτρης Σιγαλὸς (συμβολαιογράφος Jacques Ferrand, tenor), Κωνσταντῖνος Κατσάρας (Anselmo Duresnel, κλέφτης καὶ δολοφόνος, ὁ ἐπιλεγόμενος Δάσκαλος, βαθύφωνος), Ἰρένα Ἀθανασίου (*La Civetta*, δηλ. Ἡ κουκουβάγια, μισότυφλη συνεργὸς ἐγκληματιῶν, β' ύψιφωνος), Ἄρης Προσπαθόπουλος (Τόμ Σέϋτον, ἀδελφὸς Σάρας καὶ...θεῖος τῆς Φιόρ ντί Μαρία, tenor) καὶ Μάριος Σαραντίδης (ὁ Σφάχτης, μετανοημένος κακοποιὸς, βαθύφωνος κομπριμάριος). Κοντολογίς: ὑπέροχη βραδυὰ, ιδεώδης συγκερασμὸς τερπνοτάτου καὶ διδακτικοτάτου.

Τελευταία παρατήρηση πρὸς τὸν ἄγνωστο ὑπεύθυνο προγράμματος: πρὸς τί οἱ τρισάθλιοι ἔξιταλισμὸς καὶ κατόπιν... ἐξελληνισμὸς γαλλικῶν ἐπωνύμων; λ.χ. ὁ Ferrand, ἔπρεπε νὰ ἀποδοθεῖ Φερράν ἢ (ἔστω!) μεταμονοτονικὰ Φεράν, ποτὲ Φερράντ καὶ ὁ Duresnel Ντυρενέλ ὄχι...Ντουρεσνέλ. Μὲ κάτι τέτοια οἱ μέσοι Ἰταλοὶ πρόφεραν ἄλλοτε τὸν Οὐΐνστον Τσῶρτσιλ [Winston Churchill, 1874-1965] Βινστόν...Κουρκίλλ !!! Naί, νὰ σᾶς χαρῶ! (Ἰδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, 17 Ἰαν. 2018).

---

Λέξεις: 1542.

---