

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 8, Αρ. 8 (2008)

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ



Nouvelles lucarnes de marbre au musee Benaki

Alekos E. Florakis

doi: [10.12681/benaki.19](https://doi.org/10.12681/benaki.19)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Florakis, A. E. (2013). Nouvelles lucarnes de marbre au musee Benaki. *Μουσείο Μπενάκη*, 8(8), 131–147.
<https://doi.org/10.12681/benaki.19>

Nouvelles lucarnes de marbre au musée Benaki

LA COLLECTION DE SCULPTURE traditionnelle sur marbre du musée Benaki s'est enrichie de quatre lucarnes de Tinos : des acquisitions qui donnent une nouvelle unité aux pièces exposées et accroissent, dans le même temps, le nombre d'œuvres de ce type présentées en musée en Grèce.¹

L'ajout de ces quatre lucarnes aux six déjà en possession du musée² a permis de constituer une collection particulièrement intéressante, parce que représentative de l'évolution de cette forme de sculpture architecturale, en termes de typologie, de technique et de style. Toutes quatre sont d'inspiration rococo-baroque et se rattachent à la dernière grande période de production de lucarnes, soit les premières décennies du XIXe siècle. Les six premières sont de la période précédente, c'est-à-dire de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les récentes acquisitions du musée permettront ainsi au visiteur de se faire une meilleure idée de l'évolution de cette forme de sculpture caractéristique de Tinos.

Trois des quatre plaques proviennent de la collection d'Elias et Ekaterini-Nina Mariolopoulos (laissées en legs au musée) – tout comme les six premières acquises par donation – ; la quatrième, de la collection d'Irène Kalligas. Richement décorées et d'une qualité de finition remarquable, ces pièces sont d'autant plus rares qu'elles sont les seuls exemples de lucarnes baroques à avoir gagné leur place dans un musée en Grèce.

Lucarnes en marbre de Tinos

Avant d'examiner de plus près la collection de lucarnes du musée Benaki, nous dirons quelques mots sur la fonctionnalité, la typologie et l'histoire³ de cette forme de sculpture caractéristique de l'œuvre des marbriers de Tinos.⁴

Très répandues dans l'île, mais aussi plus généralement dans les Cyclades, les lucarnes de marbre (*feggites* en grec, fig. 1) sont placées au-dessus des portes et des fenêtres d'édifices et d'églises. Leur forme, en général semi-circulaire (elles sont du reste appelées *kamaria* (arcades) au nord de l'île), tient à leur fonction architecturale – celle de tympan.⁵ Elles n'en constituent pas moins une catégorie d'œuvres à part entière. Pour résoudre le problème de la lourdeur des matériaux de construction (poutres, plaques de schiste, épaisse couche de terre recouvrant la toiture plane), le meilleur moyen était, en effet, de construire des voûtes d'allègement au-dessus des ouvertures, qu'on refermait par un tympan de schiste – matériau qui abonde dans l'île. Celui-ci n'était, à l'origine, ni ajouré, ni orné. On en trouve encore des exemples de nos jours. Dans les demeures plus cossues et les églises, ces tympan étaient de marbre et ornés d'une croix gravée en creux ou en relief.

Le passage du tympan aveugle à la lucarne s'explique, là encore, par des raisons d'ordre pratique : il répondait aux besoins de la sériciculture qui, à partir de l'occupation vénitienne, s'est pratiquée à grande échelle à Tinos.⁶ L'élevage des vers à soie était essentiellement l'affaire des femmes et se pratiquait à la maison, à l'aide de faux-plafonds en roseaux suspendus aux poutres de la pièce centrale (à haut plafond).⁷ Les lucarnes garantissaient une luminosité et une aération suffisante lorsque les portes et les fenêtres étaient fermées.⁸ Un espace était en outre aménagé au niveau du linteau, où l'on conservait le pain et d'autres denrées dans une toile de jaconas. Le passage du tympan aveugle à la lucarne (ajourée) permet donc, accessoirement, d'aménager un espace de « conservation ».



1. Façade d'une maison ornée de lucarnes rococo-baroques. Pyrgos Tinos, 1807 (photo: A. E. Florakis).

Faite d'une plaque de marbre ajourée de petites ouvertures, la lucarne est placée au-dessus des portes. Elle doit aussi protéger le seuil et, plus généralement, les ouvertures de l'édifice – qui, de croyance populaire, sont vulnérables aux forces obscures. Elle s'orne ainsi de symboles censés repousser les maléfices. La fonction pratique du tympan se double donc d'une fonction protectrice. Les lucarnes en schiste simple sont également ajourées ; elles peuvent aussi être gravées d'une croix encerclée.

Avec le développement de la sculpture sur marbre au début du XVIIIe siècle, mais aussi, et surtout, l'expansion de la construction dans la seconde moitié du siècle, la production de lucarnes connaît une progression spectaculaire. Dans le même temps, leur rôle décoratif s'affirme ; la lucarne revêt dès lors une triple dimension : pratique, esthétique et magique, comme le souligne Popi Zora.⁹

Les lucarnes se déclinent en quatre formes : semi-circulaire (classique), rectangulaire, circulaire et absidale. Si l'on considère leur évolution historique, leur matériau et les mo-

tifs représentés, il existe, là encore, quatre types de lucarnes et autant de périodes chronologiques :

1. Les lucarnes « lisses », c'est-à-dire non ornées, comportent d'abord des ouvertures simples et en petit nombre. Faites de schiste ou d'une épaisse plaque de marbre, elles ont leur origine au XVIIe siècle. Dans les siècles qui suivent, elles restent en usage dans la construction de granges et d'annexes et, parfois, d'édifices et d'églises (celles de marbre), par exemple dans le cas de l'église de la Sainte-Trinité à Pyrgos (datée de 1718 selon l'inscription, fig. 2).¹⁰ L'église de la Vierge Eleoussa à Pyrgos donne, pour sa part, un exemple de lucarne circulaire ajourée et gravée d'une croix de la fin du XVIIe siècle.¹¹

2. Les lucarnes de portes et de fenêtres de maisons qui remontent à la première moitié du XVIIIe siècle (fig. 3) sont en marbre épais et compact, en général blanc ou gris-blanc, « taillé brut » (avec des coups de burin visibles sur le pourtour). Les parties ajourées offrent des variations : ouvertures bilobées ou en arc ou, encore, combinaison d'ouvertures di-

verses. Au cours des premières décennies du XVIII^e siècle, les motifs sont essentiellement des motifs linéaires ou dentelés, des bordures, des rosaces et des cyprès stylisés, qui s'apparentent à ceux des pigeonniers ; les contours sont épais et grossièrement sculptés.¹² On en trouve encore des exemples *in situ* encastrés dans la maçonnerie, ou dans des collections¹³ – des exemples non datés toutefois, puisque les lucarnes de maisons sont rarement datées avant le XIX^e siècle.

Comparés à d'autres reliefs en pierre de la même époque, les lucarnes de cette catégorie présentent des affinités de matériau et de style ; on peut les attribuer à des ateliers ou à des artisans travaillant en réseau ou – périodiquement – en corporations. L'un d'eux, sans doute le maître des travaux, signe en 1712 une iconostase des initiales *M.C.*¹⁴ Les lucarnes d'églises portent plus souvent des inscriptions et sont souvent datées, puisqu'elles servent en même temps de plaques de constructeur.¹⁵ Au fur et à mesure qu'on avance dans le deuxième quart du siècle, les lucarnes de maison deviennent plus élaborées. Sur les églises, elles peuvent aussi être rectangulaires ou circulaires.

3. Les lucarnes de la seconde moitié du XVIII^e siècle (fig. 4)¹⁶ se caractérisent par leur matériau : elles sont faites de marbre dit *filiariko*, gris en général, mais d'autres couleurs se trouvent également. Ce type de marbre comporte naturellement des fissures entre les différentes strates de roche, ce qui permet de le débiter en plaques fines. Autre caractéristique du marbre gris de ce type : sa couleur se nuance, s'éclaircissant lorsqu'il est sculpté en profondeur, faisant bien ressortir le relief.¹⁷ En application du principe illustré par Leroi-Gourhan, selon lequel « *c'est la matière qui conditionne toute technique* »,¹⁸ ces lucarnes sont faites d'une fine plaque (au point qu'elles en deviennent parfois fragiles) sculptée en bas-relief, ce qui permet des économies de matériau et de temps de travail.

Durant cette période, les ouvertures forment des édifices stylisés à plusieurs étages,¹⁹ – maisons ou églises lorsqu'elles sont ornées d'une croix –, avec des voûtes et des colonnes, ou alors se combinent avec des ouvertures plus libres, semi-circulaires, circulaires, rectangulaires, en arc brisé ou en abside. Le relief recouvre toute la surface du marbre et devient plus richement ornementé, dans une disposition symétrique autour d'un axe central, visible ou implicite.²⁰ Les motifs – pots de fleurs, cyprès, oiseaux, poissons, bateaux, lions héraldiques, bêtes monstrueuses et dragons, chevaux, serpents, arbres de vie, gardes armés en *vraka* (culottes bouffantes), chasseurs à cheval, fleurs de lys, œillets et tu-



2. Lucarne « lisse » (non ornée). Pyrgos Tinos, 1718 (photo: A. E. Florakis).

3. Lucarne datée des premières décennies du XVIII^e siècle. Monastère de la Sainte-Trinité à Gyrla Tinos (photo: A. E. Florakis).

lipes, fleurons, pervenches et autres ornements ondulés ou linéaires, rosaces, croix de procession et lanternes, pent-alpha et hex-alpha (étoiles à cinq ou six rais), couronnes, aigles bicéphales, etc. – rappellent les modèles byzantins, métissés d'influences islamiques et occidentales.

Là encore, les exemplaires datés sont rares, mais il est possible de les dater par rapprochement avec les dates inscrites sur les encadrements de porte, construits en même temps que les lucarnes. On en trouve sur des maisons dans la ville de Tinos (1765),²¹ mais aussi sur des églises, notamment sur la chapelle de Saint-Basile à Apidia (1777)²² et l'église



4. Lucarne de la seconde moitié du XVIIIe siècle, de Tinos. Athènes, musée Benaki, n° réf. 29549 (photo: K. Manolis).

de la Sainte-Trinité à Kampos (1760).²³ Cette dernière offre un exemple de lucarnes rectangulaires, disposées à l'emplacement des fenêtres de l'église – *parathires* selon la terminologie artisanale. Elles portent les mêmes types de motifs que les lucarnes semi-circulaires (et circulaires). On en trouve un exemplaire caractéristique – et daté – sur les « parathires » de l'église de Notre-Dame dans le village de Kato Klisma (1760), de même qu'à l'église du cimetière de Karkados (même date).²⁴

Pour ce qui est des artisans, les observations faites sur la première moitié du siècle sont également valables. Les nombreuses lucarnes en marbre « *filiariko* » sont sculptées par des artisans qui travaillent seuls, sur des commandes peu nombreuses, soit dans leur sous-sol, soit encore directement dans les carrières.²⁵ Les lucarnes d'église (par exemple à l'église du Christ Sauveur à Pyrgos, 1788,²⁶ et à l'église de Saint-Stylianos dans la ville de Tinos, 1794²⁷) et celles qui

ornent certaines demeures cossues (Pyrgos 1755),²⁸ sculptées en plus haut-relief sur du marbre plus épais et compact, ont été réalisées par des ateliers organisés. Certes, on observe, autour du milieu du siècle, des exemples à mi-chemin et des différences de qualité.

4. Les lucarnes baroques qui suivent (fig. 5), apparaissent à Pyrgos au cours des deux dernières décennies du XVIIIe siècle ; le style rococo-baroque se répand ensuite sur l'île au cours des deux premières décennies du XIXe siècle, donc peu après les autres sculptures du même type, sans doute parce que le style précédent restait encore en usage.

Dans les lucarnes de ce type, on revient au marbre blanc et compact, mais travaillé, cette fois-ci, avec plus de délicatesse, en ateliers organisés. Les motifs les plus utilisés sont les végétaux : rameaux, feuilles recourbées, bordures, vases à fleurs ou à fruits, cornes d'Amalthée, héliotropes et roses renversées, cartouches héraldiques aux lambrequins,



5. Lucarne rococo-baroque. Pyrgos Tinos, premières décennies du XIXe siècle (photo: A. E. Florakis).

coquillages, arcs ornés de feuilles, etc., à profusion. Dans les surfaces ajourées, les motifs prédominants sont des colonnes, tandis que les édifices stylisés perdent du terrain. Ils sont, en principe, de plus grande taille (env. 95 à 140 cm à la base) et couvrent des voûtes d'allègement plus hautes et plus larges. En parallèle, les lucarnes rectangulaires et absidales se multiplient. Ornées de motifs semblables aux lucarnes semi-circulaires de la même époque, elles sont en général percées de rosaces, de soleils, pent-alpha et hex-alpha, têtes de soleil à rayons, lemniscates (ou « nœuds de marin »), ouvertures en forme de poire ou de cœur, etc.

On trouve ce type de lucarnes même après le déclin du néoclassicisme, au moins jusque dans les années 1860, avec parfois des influences classicisantes, quoique peu marquées. La production de lucarnes recule à partir du dernier quart du siècle, conséquence des nouveaux courants architecturaux qui se répandent, de l'abandon de la sériciculture et de

la décadence progressive des centres régionaux.

Dans les années 1950 et 1960, catastrophiques pour le produit artisanal, on a vu transporter à dos de mules des sacs remplis de lucarnes et d'autres marbres à Panormos, puis chargés à bord de caïques, vendus à prix ridicule. Heureusement, certains ont été recueillis par des musées – notamment le musée Benaki – ou des collectionneurs privés. Mais on cite aussi le cas, comme à Ysternia, d'un propriétaire qui a revendu trois lucarnes de maison au prix de 600 drachmes, après avoir déboursé 800 drachmes pour faire cimenter les ouvertures. D'autres encore sont enfouis dans des caves, encastrés dans la maçonnerie, recouverts de crépi ou – plus souvent – de chaux. Ce n'est qu'autour de 1978-1980 que redémarre la production de lucarnes dans les ateliers locaux, suite au retour du folklore et de la construction de maisons traditionnelles,²⁹ même si la qualité reste, souvent, « touristique ».

Les quatre nouvelles lucarnes ajoutées
à la collection du musée Benaki

Les trois lucarnes données en legs par Mariolopoulos (n° réf. 40249, 40250 et 40251) forment un ensemble provenant d'une même maison de maître. Selon la disposition habituelle des maisons de Tinos, la porte qui relie la cour intérieure à la pièce centrale (*sala*) à haut plafond est encadrée de deux fenêtres légèrement plus étroites. Les voûtes d'allègement qui surmontent ces trois ouvertures sont couvertes de lucarnes de marbre – comme dit plus haut –, lesquelles forment en principe un ensemble. La lucarne de porte, de plus grandes dimensions, est plus richement ornementée ; les lucarnes de fenêtre sont souvent identiques entre elles et reprennent le style de la lucarne centrale. Les inscriptions et les dates, lorsqu'il y en a, sont gravées sur la lucarne ou le linteau de la porte (fig. 1).

Ces caractéristiques se retrouvent dans les lucarnes données en legs par Mariolopoulos : la lucarne centrale est plus grande et gravée d'inscriptions ; de même type, les deux autres reprennent les motifs de la première ; les pièces ont été exposées selon leur positionnement initial. Autre témoin de l'origine – incontestable – de ces œuvres : le marbre blanc de Tinos, extrait de la carrière de Vathi ou d'Aghios Eleftherios.³⁰ Quant à leur emplacement original, il se situe sans doute dans le village de Pyrgos ou dans la région plus large de Panormos. Cela pour deux raisons : premièrement, parce que Nina Mariolopoulos (née Kanaghini) était originaire de Pyrgos et, deuxièmement, parce que c'est là qu'a vu le jour la lucarne de type rococo-baroque.³¹

La lucarne centrale (fig. 6)³² a 112 cm de hauteur sur 134 de largeur et 4,5 d'épaisseur. Elle est de type semi-circulaire,³³ avec un arc brisé (islamique) et une large bordure à la base portant la date : 1815 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 27 (27 avril 1815). Elle comporte deux registres : le registre inférieur présente une colonnade faite de cinq ouvertures surmontées d'arcs à double courbure ; les six petites colonnes sont striées, avec un relief sur le patin et un chapiteau orné de feuilles trilobées. L'architrave (située au-dessus des chapiteaux) est décorée d'une branche de rosier inclinée à feuilles.³⁴

Les deux registres sont séparés par un cordon horizontal. Les motifs sont disposés symétriquement, autour d'une ouverture en médaillon (au centre) qui rappelle un écu. Le médaillon est entouré de lambrequins végétaux avec des rameaux à feuilles disposés en hélice et surmontés d'un petit coquillage qui tient lieu de cimier. Le médaillon est ici percé et fait de deux petits arcs en « C », qui se dé-

veloppent en feuilles aux extrémités supérieures.³⁵ Sur la base est représentée une grenade entourée de deux poires, le médaillon prenant ainsi la forme d'une coupe de fruits, symbole de fécondité. Dans le riche répertoire baroque, les fleurs et les fruits symbolisent la fécondité et l'abondance souhaitées au propriétaire et à son foyer.³⁶ Il en va de même de la coquille³⁷ – considérée pour la valeur de ses perles – du panache et, bien sûr, de la corne d'Amalthée, c'est-à-dire, selon la mythologie grecque, la corne brisée de la chèvre qui a allaité Zeus enfant dans l'ancre de l'Ida en Crète : elle se remplissait en abondance de tout ce que son propriétaire lui demandait. Dans les compositions baroques, ce thème est le symbole par excellence de la prospérité et de la satiété.³⁸ La corne est ici représentée garnie de roses charnues et de marguerites, disposées symétriquement, face au sujet central, dans les deux coins du registre supérieur.

La lucarne est entourée d'une large bordure, faite d'une suite de petits arcs en « C », inversés, d'où partent des feuilles et des roses.³⁹ Au niveau des cornes apparaît une grenade.

Les deux autres lucarnes laissées en legs par Mariolopoulos (fig. 7, 8)⁴⁰ sont identiques entre elles, à quelques nuances près. Datées également de 1815, elles forment un ensemble avec la lucarne centrale, dont elles reprennent la ligne de base en format réduit (84,5 x 116 x 4,5 cm). Dans le registre inférieur, la colonnade est composée de quatre ouvertures – du fait de la taille réduite de la base – disposées symétriquement, non plus autour d'une ouverture mais de la petite colonne centrale. Les colonnes ne sont pas striées et les arcs, plus simples, ne sont plus à double courbure. Inversement, les chapiteaux sont toujours trilobés et sont de plus grandes dimensions ; de même, les architraves sont ornées de roses – identiques à quelques détails près.

Sur le registre supérieur, de surface plus petite puisque moins haute, le décor est plus dense. Là encore, l'ouverture centrale (plus haute) est faite de deux petits arcs feuillus en « C » recourbés vers le bas. Au lieu de lambrequins et du cimier, ils présentent une série de feuilles plates nervurées.⁴¹ Plus bas, le thème représenté diffère : kylix à anses sigmoïdes,⁴² remplie de fruits (grenade et deux poires), avec deux fleurs inclinées aux extrémités.⁴³ Sur la lucarne centrale, la coupe de fruits est ajourée, alors qu'ici, elle est en relief, tout en conservant la même symbolique de fertilité. À noter, en particulier, la représentation de la grenade, dont l'écorce apparaît craquelée, laissant entrapercevoir les graines rouges



6. Lucarne rococo-baroque de Tinos. Athènes, musée Benaki, n° réf. 40249 (photo: K. Manolis).

du fruit mûr. Ce fruit de couleur rouge, aux nombreuses graines, est le symbole par excellence du bonheur et de l'abondance.⁴⁴ Pour ce qui est des fleurs (inclinaison de sorte que le calice et la tige de la fleur soient visibles), elles ressemblent souvent à des roses, mais il s'agit sans doute à l'origine de tournesols, qui comptent de nombreuses graines et qui ont la particularité de s'orienter vers le soleil, comme on en trouve des exemples sur des sculptures constantinopolitaines au Mont Athos.⁴⁵ Dans les deux coins de ce registre, on retrouve, dans le prolongement des motifs de la lucarne centrale, les cornes d'Amalthée d'où partent des marguerites et des feuilles repliées.

La bordure est similaire, mais ne s'étend pas jusqu'à la

base et ne comprend pas de grenades. Le coquillage, qui occupait la place du panache au-dessus des lambrequins sur la lucarne centrale, a été reporté ici sur le sommet.

Ces trois lucarnes admirablement ouvragées illustrent également la logique de la conception d'un tel ensemble. Elles montrent, en particulier, l'unité morphologique et thématique entre les deux lucarnes latérales – qui couvraient les voûtes de fenêtre – et la lucarne de porte, plus grande et plus richement décorée.

La quatrième lucarne (acquise par donation d'Irène Kalligas, n° réf. 45065, dimensions 70 x 100 x 6 cm, fig. 9)⁴⁶ provient également de Tinos, et plus précisément d'un atelier



7. Lucarne rococo-baroque de Tinos, Athènes, musée Benaki, n° réf. 40250 (photo: K. Manolis).

de la région de Panormos. Taillée dans un marbre blanc similaire (tiré de la carrière de Vathi ou d'Aghios Eleftherios), elle présente les mêmes techniques et le même style baroque que les trois précédentes. Elle est néanmoins de facture un peu plus récente, comme en témoigne l'inscription gravée en bas à droite : 1806 / {86} / ΑΠΡ[ΙΛΙΟΥ] 13 / ΠΕΡΟΣ[C] [1806 / {86} / avril 13 / Peros].

Le sens du chiffre 86 glissé entre la première et la troisième ligne, reste obscur. Partant du principe qu'il est contemporain au reste de l'inscription – les caractères étant identiques –, nous supposons qu'après avoir commencé à graver la date 1806 à cet emplacement, l'artisan a commis une erreur (86) qui l'a conduit à recommencer plus haut. La présence de l'inscription montre que celle-ci était initialement disposée au-dessus de l'entrée principale. Le marbre est érodé sur la quasi-totalité de la surface et endommagé au niveau des colonnettes et des

extrémités du registre inférieur, qui ont été recollés.

Il s'agit là encore d'une lucarne semi-circulaire, en arc brisé, comportant deux registres séparés par un cordon horizontal. Son périmètre est orné d'un cordon (sur tout le pourtour), plutôt que d'une bordure. Sur le registre inférieur, sept ouvertures forment une colonnade. Les colonnettes sont jumelées, regroupées sous un chapiteau commun ; les arcs ne sont pas à double courbure, mais semi-circulaires et à ruban. Soulignons que l'arcade centrale de la colonnade est plus large que les autres, et son arc plus haut, marquant ainsi l'entrée de l'édifice (prostyle) stylisé, mais aussi le point de départ de l'axe symétrique vertical. L'architrave qui surmonte l'arcade centrale est ornée de feuilles repliées, les autres de motifs végétaux différents, par paires symétriques.⁴⁷ Aux extrémités de la colonnade, le côté gauche est non décoré, alors qu'à droite on lit ladite inscription, au-dessus d'une stèle surmontée d'un arc islamique.



8. Lucarne rococo-baroque de Tinos. Athènes, musée Benaki, n° réf. 40251 (photo: K. Manolis).

Le registre supérieur du tympan présente une forte densité de motifs baroques. Le thème principal, situé dans l'axe symétrique, au-dessus de l'arcade centrale, est un vase décoré, en forme de cœur, à anses sigmoïdes et garni de roses charnues, dont une renversée au centre. Dans le prolongement de l'axe symétrique, on aperçoit un bourgeon de lys ou un lotus encadré de tulipes, caractéristiques de l'art baroque ottoman que l'on rencontre dans l'espace de la mer Egée.⁴⁸ Le vase est entouré d'arcs feuillus en « C » et de larges feuilles nervurées ; celles-ci se prolongent, à la base, sous le cordon qui sépare les deux registres⁴⁹ et se terminent, en haut, par un panache à trois plumes. Un peu plus bas, des oiseaux sont perchés face à face sur de larges feuilles.

Si ces dernières compositions sont fréquentes sur les lucarnes et, plus généralement, sur les reliefs baroques qui se rencontrent dans l'île, on ne peut en dire autant des sujets qui ornent les surfaces latérales du registre supérieur. On

aperçoit à gauche un homme debout au visage représenté de face, mais dont les pieds sont de profil – solution souvent retenue dans les œuvres d'art populaire grec (moderne) pour dépeindre la silhouette humaine, difficile à rendre. En l'occurrence, la silhouette est d'autant plus maladroite que ses bras sont représentés « en mouvement ». Le visage rond et neutre rappelle des reliefs de pierre antérieurs que nous rencontrons sur l'île – notamment une lucarne de la seconde moitié du XVIII^e siècle représentant un couple de danseurs.⁵⁰ Dans la main gauche, il tient par la laisse un chien rampant, représenté dans une position analogue à celle du lion héraldique – ce motif est fréquent dans la tradition locale du marbre. Un second chien roulé en boule sur le sol comble le vide. La présence des chiens fait penser à une scène de chasse.

La présence de silhouettes humaines est fréquente sur les lucarnes de la période précédente, c'est-à-dire de la seconde



9. Lucarne rococo-baroque de Tinos. Athènes, musée Benaki, n° réf. 45065 (photo: K. Manolis).

moitié du XVIIIe siècle (gardes armés, chasseurs à cheval et – plus rarement – femmes ou prêtres), comme celle de chiens.⁵¹ Il n'existe pas d'autres lucarnes baroques – connues à ce jour – représentant ce type de motifs. Même constat pour le voilier (*navette*) figurant à droite sur le registre supérieur. Le trois-mâts avec plusieurs voiles dehors est un thème récurrent sur les tympans du XVIIIe siècle.⁵² Autrement dit, nous sommes en présence d'une lucarne de style baroque, à laquelle ont été intégrés des sujets et des techniques appartenant à la période précédente. Ce mélange tient sans doute à la commande du client : à défaut d'exemples baroques, le marbrier se serait ainsi inspiré de tympans du type précédent, relativement récents et encore en usage à l'époque.

Dans l'interprétation de ces deux thèmes et de la raison de leur choix, nous nous pencherons d'abord sur la tenue de l'homme. Se distinguant des représentations stylisées de

gardes armés ou de cavaliers portant la *vraka* des îles, qu'on trouve sur les lucarnes du XVIIIe siècle, l'homme porte ici un costume occidental que l'artiste s'est efforcé de rendre fidèlement : culotte en dessous du genou, laissant apparaître les bas, redingote ouverte par devant sur des boutons de veste et chapeau plat et rond, de type occidental. Il est à souligner que l'habillement européen avait déjà remplacé, au début du XIXe siècle, le costume traditionnel des citadins et des négociants de l'île, comme en témoigne Marcakis Zallonis en 1809 : « *Ceux des négociants de l'île qui vont commercer en Italie portent le chapeau, la culotte et la cravate à l'europpéenne ; ils y joignent quelquefois une redingote à la turque et une espèce de manteau, à laquelle on donne le nom de zubée ; ils se forment ainsi un costume bizarre et ridicule qui n'appartient à aucun peuple ni à aucune nation [...]. Depuis quelque temps l'habillement européen s'est pro-*



10. Fontaine dans la ville basse de Tinos, 1798 (photo: A. E. Florakis).



11. Détail de l'iconostase du monastère de Sainte-Irène, Apikia Andros, 1806 (photo: A. E. Florakis).

12. Encadrement de la porte latérale du narthex du monastère Esphigmenou du Mont Athos, 1808-1811 (photo: A. E. Florakis).

pagé dans l'île, ce qui doit être attribué aux jeunes Tiniens qui, ayant servi ou ayant été employés à Smyrne ou à Constantinople, près des négociants ou des ministres de l'Europe, ont conservé leur manière de s'habiller à l'européenne». ⁵³

On peut donc raisonnablement conclure que le commanditaire était un négociant aisé de Tinos, qui avait adopté le costume européen. La présence du voilier donne à penser qu'il en était aussi le propriétaire, ⁵⁴ chose parfaitement compatible puisque, à l'époque, le commerce local était essentiellement un commerce de transit. ⁵⁵ Soucieux de marquer son importance économique et son rang social, notre négociant aurait ainsi commandé ce riche tympan rococo-baroque, sur lequel il aurait souhaité être immortalisé en costume européen, avec son voilier et ses chiens de chasse.

Le négociant en question n'est pas identifiable avec certitude. L'inscription *Πέρος* (Peros) donne à penser à une transcription du prénom Peros (du vénitien « Piero »), variante locale du prénom Petros, très courante à Tinos, ⁵⁶ qui a également donné les noms Peros et Perakis. Il n'est pas précisé s'il s'agit en l'occurrence du prénom ou du nom de famille ; l'inscription fait néanmoins référence au propriétaire de l'édifice (comme de la lucarne). Il semble, en effet, exclu qu'il s'agisse de la signature de l'artisan, puisque la plaque met en scène son propriétaire, tout en marquant son rang social. Ce d'autant plus à une époque où les œuvres signées sont rares et ne concernent que des constructions de grande échelle. À supposer qu'il s'agisse du nom de famille, on pourrait le rattacher à « *Georgios Peros, représentant du village de Platia* », qui signe en 1806 (année de création de la lucarne), un document à ce titre. ⁵⁷ Car, contrairement au prénom, le nom de famille Peros est rare. Ce rapprochement semble d'autant plus logique, si l'on pense que les représentants locaux étaient désignés « *en fonction de leur fortune et de leur prestige* » ⁵⁸ et que le village de Platia, dans la région de Panormos, vivait en partie de l'activité maritime. ⁵⁹

Les ateliers

Nous l'avons évoqué plus haut, les lucarnes en marbre *fi-liariko*, réalisées en grand nombre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, sont le fruit d'artisans qui travaillent à leur compte (« artisanat isolé »). Les plaques que nous étudions ici sont, en revanche, issues d'artisans regroupés en coopératives (« artisanat groupé »), ⁶⁰ d'ateliers organisés qui se sont développés à l'époque baroque.

Il semblerait que Constantinople, carrefour d'influences et laboratoire d'idées, ait joué un rôle décisif dans ce

domaine. Istanbul compte en effet, à l'époque, une forte communauté très active de Tiniens périodiquement engagés dans des marbreries locales. Ils y découvrent d'autres modèles, d'autres traditions locales, et reviennent l'esprit chargé d'idées neuves. C'est ainsi que le baroque ottoman s'introduit à Tinos, quoique dans une variante régionale, intégrant des influences occidentales immédiates, pour créer un style local particulier.⁶¹

C'est précisément à un atelier de Tiniens rentrés de Constantinople – qui ont laissé des œuvres à Andros et dans la ville de Tinos (1759-1760) –, et à l'un de ses successeurs actif à Pyrgos (Tinos) entre 1775 et 1788 (conventionnellement désigné atelier « *de l'iconostase de l'église de la Vierge révé- lée* », ⁶² que nous attribuons les lucarnes baroques exposées au musée Benaki. Nous le nommons – là encore, par convention – atelier « *de l'iconostase de Notre-Dame de Dio Choria* » – pour son iconostase réalisée autour de 1800, aujourd'hui très endommagée. Concrètement, il s'agissait sans doute d'ateliers de famille et de marbriers isolés formés par les mêmes maîtres, qui travaillaient ensemble ou en sous-traitance, ou encore se regroupaient en coopératives temporaires (*compagnies*). On leur doit par exemple l'autel de l'église de Saint-Nicolas à Steni (env. 1790), la fontaine dans la ville basse de Tinos (1798, fig. 10), des lucarnes, des fontaines, des plaques funéraires. Ils ont aussi laissé leur empreinte à Andros, par exemple avec la fontaine de Kambani dans la ville d'Andros (1818) et l'iconostase de l'église de Sainte-Irène à Apikia (1806, fig. 11).⁶³ Il semblerait, par ailleurs, que certains d'eux aient rejoint des ateliers tra-

vallant au Mont Athos, notamment dans les monastères de Zographou, d'Esphigmenou (fig. 12), de la Grande Laure, Saint-Pantéléimon et de Saint-Paul (1801-1818).⁶⁴

Les quatre nouvelles lucarnes présentées au musée Benaki appartiennent à la même époque et au même milieu technique.⁶⁵ Les affinités qu'elles présentent avec les œuvres susmentionnées, tant en termes de thématique (lambrequins végétaux et feuilles repliées, arcs à feuilles, panache à feuilles plates, roses et fleurs inversées, grenades et autres fruits, cornes d'abondance, coupes et vases en forme de cœur, bourgeons de lys ou lotus) que de composition, de style et de technique – ce qui est plus important –, témoignent d'une origine commune.⁶⁶ On observe, en parallèle, des différences non négligeables dans le tracé et les détails d'exécution, notamment sur les vases garnis de roses, ou encore les feuilles repliées et les arcs, qui peuvent être souples ou rigides, recourbés ou repliés, lisses ou striés. Ces différences ne sont pas assez prononcées pour remettre en cause leur rattachement audit groupe de marbriers ; elles montrent néanmoins que les œuvres ne sont pas toutes de la même main. Il en va de même des lucarnes étudiées ici : toutes quatre sont attribuables au même regroupement d'artisans, à savoir l'atelier dit de l'iconostase de l'église de Dio Choria, mais les trois premières – qui forment un ensemble – se démarquent de la quatrième, qu'on doit à un autre artisan.

Alekos E. Florakis
docteur en ethnologie
alflorakis@hotmail.com

NOTES

1. Musée byzantin et chrétien d'Athènes ; musée national de Sculpture de Grèce, annexe de la Pinacothèque nationale ; musée d'Art populaire grec, musée Vorré, musée de la Marbrerie à Pyrgos (Tinos) de la Fondation culturelle de la Banque du Pirée, Musée ecclésiastique de l'Archevêché catholique (Xinara, Tinos) ; Collection de la Fondation municipale du monastère de la Sainte-Trinité (Gyrla, Tinos) ; Musée archéologique de Tinos ; Fondation culturelle de Tinos. Voir à titre indicatif, pour le Musée byzantin et le musée de la Marbrerie, E. Kypraiou (dir.), *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο* (catalogue d'exposition, Musée byzantin et chrétien, Athènes 1997) 118-27 no. 52-56 (N. Dimitrakopoulou-Skilogianni) ; A. E. Florakis, *Μουσείο Μαρμαροτεχνίας. Οδηγός* (Athènes 2009) 71-74, 77, 89.

2. Cf. A. Goulaki-Voutira, Δείγματα μαρμαρογλυπτικής του Αιγαίου στο Μουσείο Μπενάκη, *Μουσείο Benaki* 2 (2002) 115-18 fig. 7-12.

3. Pour plus de précisions, cf. A. E. Florakis, *Τηνιακοί φεγγίτες* (Athènes 2006). La bibliographie susmentionnée y figure.

4. Sur l'art du marbre à Tinos, principal centre du travail et de la sculpture sur marbre en Grèce moderne, cf. A. E. Florakis, *Η τηνιακή μαρμαροτεχνία. Ιστορία και τεχνική* (Athènes 2008), qui contient une bibliographie sélective aux pages 100-05 ; A. E. Florakis, *Tinos. La tradition du marbre* (Athènes 1983, 2006) 1-79.

5. A. E. Florakis, Η κατασκευή του μαρμάρινου φεγγίτη, *Ethnografika* 6 (1989) 11.
6. Cf. A. I. Vitalis, Η μεταξοπαραγωγός Τήνος του 18ου και 19ου αιώνα. Μια λησμονημένη πραγματικότητα, *Deltion Istorikis kai Ethnologikis Etaireias Ellados* 32 (1989) 5-16 ; A. Papadia-Lala, Παραγωγή και εμπορία του μεταξιού στην Τήνο κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας, *Epetiris Etaireias Kykladikon Meleton* 14 (1991-1993) 367-97 ; S. Kornaros, Ανάπτυξη και γυναικεία συμμετοχή (λαϊκή και μοναστηριακή). Παρατηρήσεις από την παραγωγή και τη χρήση μετάξης στην Τήνο, dans : K. Danoussis, *Tinos. Eoa kai Hesperia. Pano Meri Tinou, Tinos, 4-6 septembre 1997* (= Etaireia Tiniakon Meleton, Actes du 2e colloque, Athènes 1999) 171-84.
7. A. E. Florakis, *Tínos, λαϊκός πολιτισμός* (Athènes 1971) 38; *idem*, Το σπίτι του Νικολάου Γύζη στο Σκλαβοχώρι της Τήνου, *Laographia* 30 (1975-1976) 287-88. Cf. le témoignage de Marcaky Zallony, *Voyage à Tine, l'une des îles de l'Archipel de la Grèce, suivi d'un traité de l'asthme* (Paris 1809) 132-33.
8. A. E. Florakis, *Κάποτε στην Τήνο, Παλιμνήστια λαογραφικά* (Athènes 2002) 21 ; I. Zacharopoulos, Η οικία Ρενιέρη στα Ιστέρνια Τήνου, *Tiniaka* 3 (2005) 284. Dans une étude en préparation, le même auteur donne des conclusions intéressantes concernant la surface totale des ouvertures des lucarnes par rapport au taux d'humidité et à la luminosité nécessaires à la sériciculture.
9. P. Zora, Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής λαϊκής γλυπτικής, *Zygos* (mai 1966) 45 ; *eadem*, Λιθογλυπτική, dans : S. Papadopoulos, *Νεοελληνική Χειροτεχνία* (Athènes 1969) 33. Cf. aussi A. E. Florakis, *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου* (Athènes 19802) 100-01.
10. Florakis (n. 3) fig. 9.
11. A. E. Florakis, *Μαρμάρινα λαϊκά τέμπλα της Τήνου* (Athènes 1996-1998) 63 fig. 55.
12. Sur cette technique, qui s'inscrit dans la continuité du style du XVIIe siècle, et ses affinités avec le style byzantin des VIIe et VIIIe siècles, cf. A. E. Florakis, Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά γλυπτά της Τήνου. Οι καταβολές της τοπικής μαρμαρογλυπτικής, *Tiniaka* 3 (2005) 100 et 21-22, 26. Cf. *idem* (n. 11) 65.
13. Florakis (n. 3) fig. 15-23, 26.
14. Florakis (n. 12) 97 n. 27. Cf. *idem* (n. 11) 64, 65-66.
15. Par exemple monastère de Notre-Dame des étrangers dans la commune de Panormos (1732), église de la Résurrection à Pyrgos (1745), église de la Vierge Révélée près du puits de Poleyianis et autres. Cf. Florakis (n. 3) fig. 24, 25, 28-31.
16. Goulaki-Voutira (n. 2) 115-16 fig. 9.
17. Florakis (n. 5) 11.
18. A. Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, 1: *L'homme et la matière* (Paris 21971) 19.
19. Florakis (n. 9) 153-54.
20. Florakis (n. 9) 159-60.
21. Florakis (n. 3) fig. 420.
22. Florakis (n. 11) 96-97 fig. 149-151.
23. Florakis (n. 9) fig. 68 ; *idem* (n. 3) 21-22 fig. 325-326.
24. Florakis (n. 12) ch. 15, notes 3-4 ; *idem* (n. 3) fig. 320-323.
25. Florakis (n. 11) 88-89.
26. Florakis (n. 11) fig. 115.
27. Florakis (n. 3) fig. 266.
28. Florakis (n. 3) fig. 33 (et 32).
29. A. E. Florakis, *Σχέδια τννιακής μαρμαρογλυπτικής, 19ος και 20ός αιώνας* (Athènes 1993) 32 ; M. G. Meraklis, Τι είναι ο Folklorismus, *Laographia* 28 (1972) 27-38.
30. Sur ces carrières contenant les mêmes strates de marbre, cf. A. E. Florakis, «Πέφνκε λίθος». Το λατομείο και το πρωτοβιομηχανικό οπιστήριο μαρμάρου στη Βαθή Τήνου (Athènes 2005) 16-23 ; *idem*, *Οδοπορικό στην Τήνο του μαρμάρου* (Athènes 2008) 19, 22-23.
31. Cf. Florakis (n. 3) 22-23 et exemples afférents, fig. 274-287, 290, 291, 296 (ceux des fig. 277, 285 ici transférés).
32. Florakis (n. 11) 126 fig. 268.
33. Pour une typologie des lucarnes, cf. Florakis (n. 3) 51 ss.
34. Sur les mêmes motifs, dans le cas des lucarnes de style baroque, cf. Florakis (n. 3) fig. 274, 290, 291.
35. Cf. Florakis (n. 3) fig. 275, 282, 290, 291.
36. Florakis (n. 3) 42.
37. Cf. Florakis (n. 3) 42 fig. 276, 281, 284, 285 ; A. E. Florakis, *Άγιον Όρος. Λιθανάγλυφα* (Athènes 2000) fig. 85β, 85γ, 86, 106β.
38. Cf. Florakis (n. 11) 122, 125 fig. 256-258.
39. Cf. Florakis (n. 11) 126 fig. 266, 269 ; *idem* (n. 3) fig. 282.
40. Florakis (n. 9) fig. 113 ; *idem* (n. 11) 126 fig. 267.
41. Cf. Florakis (n. 11) fig. 257, 258.
42. Kylix: Dans l'Antiquité grecque, large coupe à vin sur pied bas et à anses.
43. Pour des motifs de kylix très ressemblants à ceux présentés ici, cf. Florakis (n. 11) fig. 263, 265.
44. S. P. Kyriakidis, Τα σύμβολα εν τη ελληνική λαογραφία, *Laographia* 12 (1938) 513-14 ; A. Will.-Badieritaki, Μια πιθανή ερμηνεία ενός διακοσμητικού στοιχείου που βρίσκεται σε ορισμένες πόρπες της ελληνικής παραδοσιακής γυναικείας

φορεσιός, *Parousia* 3 (1985) 207-09. Mentionnons aussi l'usage qui veut qu'on brise une grenade sur le pas de la porte au Nouvel An pour s'assurer une bonne année : Florakis (n. 8) 46. Sur le motif de la grenade utilisé dans les ateliers de Tinos qui travaillaient au Mont Athos, cf. Florakis (n. 37) fig. 84, 84α, 85β, 97α, 108β, 139, 146β, 146γ.

45. Florakis (n. 37) 57-58. Cf. exemples provenant d'ateliers de Tinos, Florakis (n. 37) fig. 72, 84, 85 ; *idem* (n. 11) fig. 206, 260, 263, 265 ; *idem* (n. 3) fig. 272, 288.

46. A. Delivorrias, Η παραδοσιακή τέχνη των νησιών του Αιγαίου, dans : *Το Αιγαίο, επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού* (Athènes 1995) 316 fig. 45.

47. Cf. Florakis (n. 3) fig. 291.

48. Ch. Bouras, Διακοσμήσεις του οθωμανικού μπαρόκ στο Αιγαίο, dans : *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* V (Athènes 1998) 151-66. Exemples de vases en forme de cœur, cf. M. Karagatsis, *Λιθινές εικόνες της Άνδρου* (Andros 1990) 38 fig. 12 ; Florakis (n. 11) fig. 129, 130 ; *idem*, Μαρμάρινα αλτάρια και βαπτιστήρια των καθολικών εκκλησιών της Τήνου, *Tiniaka Analekta* 3 (1998) fig. 2 ; *idem* (n. 36) fig. 5α, 28α, 37 ; et exemples provenant d'ateliers de Tinos, ornés de roses et de boutons de lys, d'une facture très semblable, fig. 84α, 86. Sur le motif du bouton de rose/lotus issu d'ateliers constantinopolitains et son introduction dans la sculpture sur marbre à Tinos, cf. Florakis (n. 11) 123-24 fig. 247, 249, 256, 260, 262, 263, 265 ; *idem* (n. 37) 60, 86-87, 148 et les illustrations qui y figurent.

49. Cf. Florakis (n. 11) 121 fig. 237.

50. Florakis (n. 3) 47 fig. 57.

51. Florakis (n. 3) 36, 47 et les illustrations qui y sont citées.

52. Florakis (n. 3) 46 et les illustrations qui y sont citées.

53. Zallony (n. 7) 105-06.

54. Des représentations analogues à ce navire qui illustrent le métier du propriétaire se retrouvent sur des plaques funéraires, des tympanes et des plaques architecturales sur des maisons de Pyrgos. Cf. Florakis (n. 9) 147, 148, 155 fig. 53, 54, 197, 198, 228, 229, 240, 245.

55. « *Le vice-consul des Pays-Bas à Tinos, Antonios Gabinelis, nous informe que Tinos était, avant la Guerre d'Indépendance, la plus commerçante des îles des Cyclades et que les 30 représentants locaux entretenaient des contacts directs avec Senigallia, Ancône, Venise, Trieste et les principaux*

ports de l'Orient. Par ailleurs, des habitants d'autres îles des Cyclades débarquaient dans la Ville de Saint Nicolas (chef-lieu de Tinos) pour se procurer le nécessaire. Dans le même temps, les habitants de Tinos tenaient des commerces à Trieste, en Roumanie et en Russie » : K. Danoussis, Η Τήνος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, dans : M. Foscolos, *Τήνος. Ιστορία και Πολιτισμός*, A: *Ιστορία* (Tinos 2005) 227.

56. M. Foscolos, Θάνατοι στην Τήνο, I: 1700-1715, *Tiniaka Analekta* 5 (2003) 68.

57. D. N. Drossos, *Ιστορία της νήσου Τήνου από της πέμπτης σταυροφορίας μέχρι της ενετικής κυριαρχίας και εκείθεν μέχρι τον 1821* (Athènes 1870 et 1996) 333.

58. Danoussis (n. 55) 238.

59. Cf. Au cimetière du village, la plaque funéraire de « *Tzani Reizis Chalepas* » (reizis < du turc. reis = amiral), avec en relief une goélette à deux mâts : Florakis (n. 9) fig. 240.

60. Leroi-Gourhan (n. 18) 41-42, proposant une échelle qui distingue les niveaux technologiques sur une base socioéconomique, souligne, avant le niveau industriel, les suivants : pré-artisanal, proto-artisanal, artisanal isolé, artisanal groupé. Ces trois derniers niveaux correspondent aux termes suivants utilisés dans la bibliographie grecque : artisanat familial (oikiaki), professionnel (epaggelmatiki) et en atelier (ergastiriaki) : A. Chatzimichali, *Ελληνική λαϊκή τέχνη. Η λαϊκή τέχνη, Ρουμλούκι, Τρίκερι, Ικαρία* (Athènes 1931) 11 ; Papadopoulos (n. 9) 19. Cf. aussi A. E. Florakis, Η εθνογραφική τεχνολογία. Όψεις θεωρίας και εφαρμογής, *Ethnologia* 6-7 (1998-1999) 47-48.

61. Florakis (n. 37) 35-36 ; *idem*, Ο μαρμαράς Γιαννούλης Σκούτραλης στη Νάξο και η Παναγία η Απεραθτίτσοα, dans : M. G. Varvounis – M. G. Sergis, *Δρυς Υψικάρνος, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτριο Β. Οικονομίδη* (Athènes 2007) 649-53.

62. Cf. Florakis (n. 11) 106-08 ; *idem* (n. 4) 23.

63. Florakis (n. 4) 120, 124-26 et 23-24 correspondants.

64. Florakis (n. 37) 39-41, 134, 137, 145, 148, 149, 151, 167, 168, 174, 188, 189, 194, 198, 215, 217, 219.

65. Au sujet du « milieu technique », cf. A. Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, 2: *Milieu et techniques* (Paris 1973) 340-45 ; H. Balfet, Technologie, dans : R. Cresswell, *Éléments d'Ethnologie*, 2: *Six approches* (Paris 1975) 47-48.

66. Cf. notes précédentes 34, 35, 37-39, 41, 43-45, 47-49.

ΑΛΕΚΟΣ Ε. ΦΛΩΡΑΚΗΣ

Νέοι μαρμάρινοι φεγγίτες στο Μουσείο Μπενάκη

Στη συλλογή έργων παραδοσιακής μαρμαρογλυπτικής του Μουσείου Μπενάκη προστέθηκαν πρόσφατα τέσσερις φεγγίτες μπαρόκ από την Τήνο. Χρονολογημένοι στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αποτελούν τα μόνα εκτιθέμενα σε ελληνικά μουσεία δείγματα φεγγιτών αυτής της περιόδου. Μαζί με τα έξι παλαιότερα κομμάτια της συλλογής, που ανήκουν στην αμέσως προηγούμενη φάση (β' μισό 18ου αιώνα), τα νέα αποκτήματα του Μουσείου έρχονται να συμπληρώσουν την εικόνα που μορφώνει ο επισκέπτης για την κατηγορία αυτή των προϊόντων της τηνιακής μαρμαρογλυπτικής.

Οι φεγγίτες αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία διάτρητων υπερθύρων. Καλύπτουν τα ανακουφιστικά τόξα πάνω από τις πόρτες και τα παράθυρα (εικ. 1) ή αντιστοιχούν σε ορθογωνικά ανοίγματα. Εφοδιασμένοι με φυλακτικές και διακοσμητικές παραστάσεις, όπως τα λοιπά υπέρθυρα, έχουν επιπλέον και πρακτική αποστολή: να αφήνουν από τα διάτρητα μέρη τους το φως και τον αέρα να περνούν στο σπίτι, τόσο για τις ανάγκες της σηροτροφίας, όσο και για τη διατήρηση τροφίμων στους πίσω από αυτά χώρους. Ευρύτατη χρήση τους σημειώνεται τον 18ο αιώνα. Συνεχίζοντας τους τυπολογικά προγενέστερους ακόσμητους φεγγίτες (τους λεγόμενους "ίσιους", εικ. 2), χαρακτηρίζονται στην αρχή από το συμπαγές (σόμικο) μάρμαρο ως υλικό και την τεχνική του αδρού αναγλύφου (εικ. 3), για να περάσουν σταδιακά στο λεπτό μάρμαρο σχιστολιθικής υφής (φιλιάρικο) και το χαμηλό ανάγλυφο (εικ. 4). Από τα τέλη του αιώνα και κυρίως στις πρώτες δεκαετίες του 19ου επικρατούν φεγγίτες σε ύφος μπαρόκ-ροκοκό (εικ. 5). Σε αυτούς, συνήθως μεγαλύτερων διαστάσεων, επανέρχεται ως υλικό το λευκό συμπαγές μάρμαρο, τώρα όμως δουλεμένο με επιμέλεια και από οργανωμένα εργαστήρια. Τα διακοσμητικά θέματα είναι κατά το πλείστον φυτικά, σε πυκνή υπερφόρτωση.

Οι τρεις πρώτοι από τους νέους φεγγίτες του Μουσείου Μπενάκη (κληροδότημα Μαρριολοπούλου, αρ. ευρ. 40249, 40250, 40251) συνανήκουν, προερχόμενοι από το ίδιο αρχοντικό του Πύργου Τήνου, και είναι κατασκευασμένοι από λευκό μάρμαρο Τήνου (Βαθής ή Αϊ-Λευτεριού). Ο κεντρικός από αυτούς (112 x 134 x 4,5 εκ., εικ. 6), ημικυκλικός με οξυκόρυφο τόξο, φέρει στη βάση του τη χρονολογία 1815 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 27. Αποτελείται από δύο ζώνες, εκ των οποίων η κάτω είναι διαμορφωμένη σε

κιονοστοιχία πέντε ανοιγμάτων με διπλοκάμπυλα τόξα. Στην πάνω ζώνη ο συμμετρικά διατεταγμένος διάκοσμος αναπτύσσεται γύρω από ένα επίκεντρο κυκλικό άνοιγμα εν είδει μεταλλίου, το οποίο παραπέμπει σε πρότυπα ψευδοθυρών, παίρνει όμως τη μορφή δοχείου με καρπούς (ρόδι και δύο αχλάδια), με χαρακτήρα γονιμικού συμβόλου. Περιβάλλεται από φυτικά καταυχένια με ελικοειδείς φυλλοφόρους βλαστούς και, στην κορυφή, από μικρή αχιβάδα αντί λοφίου. Εκατέρωθεν του ανοίγματος παραστέκει ανά ένα κέρας της Αμάλθειας, γεμάτο χυμώδη τριαντάφυλλα και μαργαρίτες, κατεξοχήν σύμβολο πλούτου και ευημερίας. Ο φεγγίτης περιτρέχεται στην περίμετρό του από φαρδιά μπορντούρα με διαδοχικά τοξύλλια σχήματος C, από τα οποία φυτρώνουν φύλλα, τριαντάφυλλα και ρόδια.

Οι δύο άλλοι φεγγίτες που τον συνοδεύουν (εικ. 7, 8) είναι όμοιοι μεταξύ τους, με μικροδιαφορές στην εκτέλεση. Χρονολογούμενοι, από τον κεντρικό, επίσης στα 1815, παραλλάσσουν τις βασικές σχεδιαστικές γραμμές εκείνου, σύμφωνα με τις μικρότερες διαστάσεις τους (84,5 x 116 x 4,5 εκ.). Στην κάτω ζώνη η κιονοστοιχία αποτελείται από τέσσερα ανοίγματα, ενώ στην πάνω το επίκεντρο άνοιγμα συμπύσσεται, έχοντας ως επίστεψη σειρά από πλατιά, γραμμωτά φύλλα. Κάτω απ' αυτό εικονίζεται δοχείο-κύλικα, γεμάτο με φρούτα (ρόδι και δύο αχλάδια) και με δύο ανεστραμμένα άνθη στις άκρες. Στις δύο γωνίες της ζώνης αυτής εικονίζονται επίσης κέρατα της Αμάλθειας, σε παραλλαγή εκείνων του κεντρικού φεγγίτη, από τα οποία φυτρώνουν μαργαρίτες και αναδιπλούμενα φύλλα. Παρόμοια είναι και η περιμετρική μπορντούρα, στην κορυφή της οποίας έχει μεταφερθεί η μικρή αχιβάδα.

Η τριάδα αυτή των φεγγιτών, ποιοτικά προσεγγμένων και καλοδουλεμένων, μας παρέχει επιπλέον ένα παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι δύο φεγγίτες των παραθύρων προσαρμόζονται στο σχέδιο και τη θεματογραφία του μεγαλύτερου και πλουσιότερου κεντρικού φεγγίτη της εισόδου.

Ο τέταρτος φεγγίτης (δωρεά Ειρήνης Καλλιγά, αρ. ευρ. 45065, εικ. 9) προέρχεται επίσης από την Τήνο και από εργαστήριο της περιφέρειας του Πανόρμου. Παρουσιάζει τα ίδια τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του μπαρόκ με τους τρεις προηγούμενους και είναι κατα-

σκευασμένος από όμοιο λευκό μάρμαρο. Χρονολογικά είναι λίγο προγενέστερος εκείνων, σύμφωνα με τη σκαλισμένη στο κάτω δεξιό τμήμα του επιγραφή: 1806 / {86} / ΑΙΠΡ[ΙΛΙΟΥ] 13 / ΠΕΡΟ[C].

Και αυτός ο φεγγίτης (διαστάσεις 70 x 100 x 6 εκ.) είναι ημικυκλικός-οξυκόρυφος και αποτελείται από δύο ζώνες. Στην κάτω ζώνη αναπτύσσεται κιονοστοιχία με επτά ανοίγματα, δίδυμους κιονίσκους και τόξα ημικυκλικά ταινιωτά. Στην πάνω ζώνη, ως κύριο θέμα εικονίζεται καρδιάσχημο ανθοδοχείο με κοσμημένο σώμα και σιγμοειδείς λαβές, γεμάτο χυμώδη τριαντάφυλλα, εκ των οποίων το ενδιαίεσο ανεστραμμένο. Όρθιο οξυκόρυφο κρίνο ή λωτός σημαδεύει τον άξονα της συμμετρίας, συνοδευόμενο εκατέρωθεν από τουλίπες, χαρακτηριστικά όλα του οθωμανικού μπαρόκ, όπως αυτό μεταφέρθηκε στο Αιγαίο. Γύρω από το ανθοδοχείο αναπτύσσεται σύνθεση από φυλλωτά τοξύλλια σε σχήμα C και από πλατύφυλλα με γραμμώσεις, η οποία στην κορυφή καταλήγει σε τριμερές λοφίο. Χαμηλότερα του λοφίου, πατούν πάνω σε πλατύφυλλα αντιμέτωπα πουλιά.

Στις πλάγιες επιφάνειες της πάνω ζώνης, απεικονίζονται δύο θέματα ασυνήθιστα σε φεγγίτες του μπαρόκ. Αριστερά όρθιος άνδρας, με την κεφαλή κατενώπιον και τυποποιημένα χαρακτηριστικά του προσώπου, κρατά το λουρί του κυνηγόσκυλού του, το οποίο έχει αποδοθεί σε όρθια στάση, όπως τα οικοσηματικού χαρακτήρα λιοντάρια της τοπικής μαρμαρογλυπτικής παράδοσης. Ένας δεύτερος σκύλος κουλουριάζεται στο έδαφος, γεμίζοντας το κενό. Τη δεξιά πλευρά της πάνω ζώνης καταλαμβάνει παράσταση ιστιοφόρου τύπου ναβέτας, θέματα και τα δύο που τα συναντάμε σε φεγγίτες της προηγούμενης χρονολογικής περιόδου, στο β' μισό του 18ου αιώνα.

Προφανώς, η ενσωμάτωση των θεμάτων αυτών οφείλεται σε παραγγελία του πελάτη και ο τεχνίτης, μη έχοντας ανάλογα πρότυπα από τους φεγγίτες του μπαρόκ, κατέφυγε στην παρακαταθήκη του προγενέστερου τύπου. Αξιοσημείωτο είναι ότι η ενδυμασία του άνδρα δεν αποδίδει τη νησιώτικη βράκα, που βλέπουμε στους φεγγίτες του 18ου αιώνα, αλλά ευρωπαϊκή φορεσιά, με πρόθεση ρεαλιστικής απόδοσης. Αν ληφθεί υπόψη ότι

στις αρχές του 19ου αιώνα η ευρωπαϊκή ενδυμασία είχε ήδη αντικαταστήσει, για τους αστούς και τους εμπόρους του νησιού, την παλιά τηνιακή φορεσιά, όπως μαρτυρεί ο Μαρκάκης Ζαλλώνης το 1809, τότε θα μπορούσε εύλογα να συμπεράνει κανείς ότι ο παραγγελιοδότης του φεγγίτη ήταν κάποιος πλούσιος έμπορος και πλοιοκτήτης, ο οποίος είχε υιοθετήσει τον ευρωπαϊκό τρόπο ενδυμασίας. Η αναγραφή του ονόματος «Πέρος» επιτρέπει την υπόθεση, εφόσον το θεωρήσουμε ως επώνυμο και όχι ως βαφτιστικό (Πέτρος), να το συσχετίσουμε με τον «Γεώργιο Πέρο, γέροντα του χωριού Πλατειά», που υπογράφει εκπροσώπωντας το χωριό του το 1806, το ίδιο δηλαδή έτος με την κατασκευή του φεγγίτη. Η περίπτωση να αποτελεί υπογραφή του τεχνίτη μάλλον αποκλείεται, για ένα έργο δηλωτικό ιδιοκτησίας και κοινωνικής προβολής, και μάλιστα σε εποχή κατά την οποία τα ενυπόγραφα έργα σπανίζουν και αφορούν μεγάλες κατασκευές.

Το εργαστήριο στο οποίο θα αποδώσουμε τους μπαρόκ φεγγίτες του Μουσείου Μπενάκη το έχουμε ονομάσει συμβατικά «εργαστήριο του τέμπλου των Δυο Χωριών», από το διαλυμένο σήμερα τέμπλο του στην Παναγία των Δυο Χωριών Τήνου (περ. 1800). Στην ουσία πρόκειται μάλλον για μια πλειάδα οικογενειακών εργαστηρίων και μεμονωμένων μαρμαράδων κοινής μαθητείας, που συνεργάζονται μεταξύ τους σε βάση συνεταιριστική ή υπεργολαβική, ή συγκροτούν πρόσκαιρα συνεργεία (κομπανίες). Στη δραστηριότητά τους μπορούμε να συμπεριλάβουμε εργασίες στην Τήνο, την Άνδρο και το Άγιον Όρος (εικ. 10-12). Η στενή συγγένεια που παρουσιάζουν οι τέσσερις αυτοί φεγγίτες του Μουσείου Μπενάκη με τα παραπάνω έργα, τόσο στη θεματογραφία όσο –το σημαντικότερο– στη σύνθεση, το ύφος και την τεχνική, μαρτυρεί την κοινή αφετηρία τους. Παράλληλα, οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται, χωρίς να αναιρούν την κοινή αναγωγή αυτών των έργων, είναι δηλωτικές των διαφορετικών χεριών που τα έχουν δουλέψει. Από τους φεγγίτες του Μουσείου Μπενάκη, οι τρεις πρώτοι διαφοροποιούνται από τον τέταρτο, ο οποίος οφείλεται σε άλλον τεχνίτη της ίδιας ομάδας.

