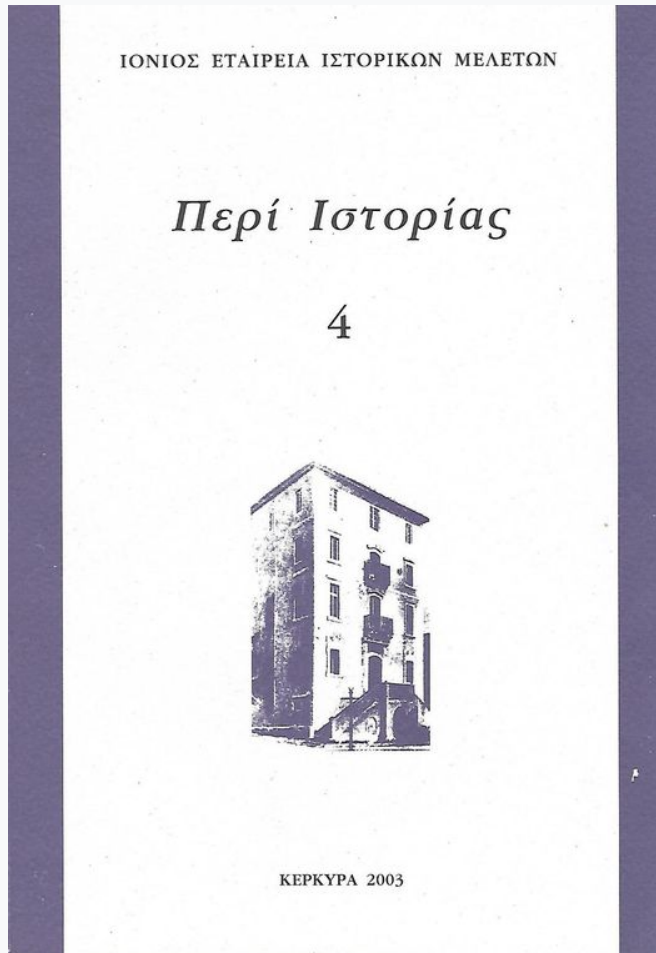


Peri Istorias

Vol 4 (2003)



Παρατηρήσεις στην ζωγραφική παράδοση της Κέρκυρας τον 18ο αιώνα: Η καλλιτεχνική «συνομιλία» των ζωγράφων της διασποράς

Μαρία Μελέντη

doi: [10.12681/p.i.24816](https://doi.org/10.12681/p.i.24816)

To cite this article:

Μελέντη Μ. (2020). Παρατηρήσεις στην ζωγραφική παράδοση της Κέρκυρας τον 18ο αιώνα: Η καλλιτεχνική «συνομιλία» των ζωγράφων της διασποράς. *Peri Istorias*, 4, 127–146. <https://doi.org/10.12681/p.i.24816>

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ
ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΤΟΝ 18ο ΑΙΩΝΑ: Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
«ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ» ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ

Μαρία Μελέντη

*Στην μνήμη του καθηγητή
Κώστα Χρονόπουλου*

Μία από τις γοητευτικότερες εμπειρίες κατά την μελέτη ενός καλλιτεχνήματος είναι η ανακάλυψη της χρονικής του διάρκειας¹. Η αναμέτρηση με τον χρόνο² μπορεί σε εξαιρετικές περιπτώσεις να το επιβραβεύ-

1. Ένα χειμωνιάτικο απόγευμα, πριν μερικά χρόνια, στο Ελληνικό Ινστιτούτο στην Βενετία συζητήσαμε με τον καθηγητή κ. Κώστα Χρονόπουλο για την <<μακρά>> και <<βραχεία>> διάρκεια των θεατρικών λογοτεχνικών κειμένων, παρακινημένοι από δικές μου απορίες σχετικά με το ελισαβετιανό θέατρο. Ως ανάμνηση της συζήτησης αυτής διατηρώ στην παρούσα εργασία και στο διαφορετικό πεδίο της μελέτης των ζωγραφικών έργων τους τότε ορισμούς των παραπάνω εννοιών και παρουσιάζω στη συνέχεια σχετικούς συλλογισμούς που βρίσκονται πάντα υπό συζήτηση.

2. Η δημιουργία κάθε καλλιτεχνικού έργου, επομένως και του ζωγραφικού, αποτελεί μία αξιοσημείωτη ιστορική πράξη. Το προϊόν της, εκφράζοντας ορισμένες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του, μπορεί να αξιολογηθεί σχετικά με την διατήρηση, ανανέωση ή ανατροπή των παραδόσεων που ίσχυαν την περίοδο της δημιουργίας του και να κατοχυρωθεί στην ιστορική μνήμη για την συγκεκριμένη <<χρονική>> του αξία, την συγκεκριμένη επικαιρότητά του. Εκτός από την <<βραχεία>> διάρκεια της απήχησης μίας δημιουργίας στο σύγχρονο καλλιτεχνικό περιβάλλον, το καλλιτεχνικό έργο μπορεί να αξιολογηθεί και διαφορετικά σε σχέση με τον χρόνο, να θεωρηθεί δηλαδή ότι εντάσσεται περισσότερο ή λιγότερο δυναμικά στην <<μακρά>> διάρκεια μίας παράδοσης. Ας αναρωτηθούμε στην συνέχεια τί μπορεί να συμβαίνει με την <<μακρά>> και <<βραχεία>> διάρκεια μίας συγκεκριμένης κατηγορίας ζωγραφικών έργων, των θρησκευτικών, που μας ενδιαφέρει ειδικά. Η συζήτησή μας διευρύνεται συμπεριλαμβάνοντας την έννοια του λειτουργικού χρόνου, την <<αιώνια>> διάρκεια των αντικειμένων που απεικονίζουν τα Θεία πρόσωπα και λατρεύονται.

σει, καθιερώνοντάς το ως μοναδικό πρωτότυπο³, ενώ σε άλλες, να το αναδείξει σε σημαίνον για την εξέλιξη του καλλιτεχνικού είδους, μέσω της «επιβίωσής» του στα μεταγενέστερα έργα, τους «απογόνους» του⁴. Η αναγνώριση μίας ιστορικής δυναμικής όπως η τελευταία, μας οδηγεί σε ενδιαφέρουσες ερευνητικές περιπέτειες με στόχους την αναζήτηση και κατανόηση της ζωντανής καλλιτεχνικής παράδοσης που φέρει την πνευματική σφραγίδα μίας κοινωνίας και αναδεικνύει την καλαισθησία της σε μία συγκεκριμένη εποχή. Η τύχη αλλά κυρίως, η συνεχής αναδίφηση σε αρχεία, βιβλιοθήκες και συλλογές έργων τέχνης είναι δυνατόν να φέρουν στο φως τους κρίκους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να βοηθήσουν στην ιστορική ανασύνθεση της εξέλιξής της. Στην φάση αυτή, απαραίτητες για την ερμηνεία των εικαστικών φαινομένων μπορούν να θεωρηθούν και οι δύο προσεγγίσεις, η ιστορική και η αισθητική⁵, εφόσον εξασφαλί-

Αναφερόμαστε επομένως σε μία έννοια της χρονικής διάρκειας που υπερβαίνει και αναιρεί τον ίδιο τον χρόνο. Οι έννοιες της παράδοσης και της ανανέωσης στην τέχνη στο εξής παύουν να μας απασχολούν αφού τα θεολογικά πρότυπα για την απεικόνιση ορίζουν συγκεκριμένα σχήματα. Οποιαδήποτε παρέμβαση εκ μέρους του ζωγράφου μπορεί να θεωρηθεί ότι οδηγεί τουλάχιστον σε αλλοίωση του χαρακτήρα του έργου και επομένως στην εκκομικεύσή του. Πόσο ξεκάθαρα είναι όμως τα σχήματα αυτά κατά την λαογραφική; Πώς θα μπορούσε να διατηρηθεί το αναλλοίωτο της μορφής όταν παρεμβάλλεται ο ανθρώπινος νους και η τεχνική δεξιοτεχνία του ζωγράφου κατά την ζωγραφική αναπαραγωγή του προτύπου (το ίδιο για τον κληρικό όσο και για τον λαϊκό αγιογράφο); Είναι δυνατόν να υπάρξει το ίδιο αποτέλεσμα σε όλες τις περιπτώσεις εφόσον οι ζωγράφοι δεν είναι πάντα ιερωμένοι; Η <<παροδικότητα>> της ανθρώπινης δημιουργίας μπορεί να αναχθεί στο απόλυτο μέγεθος του χρόνου, την <<αιώνια>> διάρκεια και να αποδώσει μικρά στιγμιότυπά της που οροθετούν τον ανθρώπινο χρόνο, αναγνωρίζουν την εξέλιξή του και επομένως ορίζουν την ιστορικότητά του. Οι διαφορετικές ζωγραφικές αποδόσεις του προτύπου σε διαφορετικές εποχές, όταν δεν αποτελούν σοβαρές παρεκκλίσεις, εξυπηρετούν και κυρίως συντηρούν την λατρεία. Νομιμοποιούνται επομένως σε σχέση με το πρότυπο συντηρόντας σε μία συνεχή εμφάνισή του, σε μία <<συνεχή>> διάρκειά του. Οι έννοιες της παράδοσης και της ανανέωσης στις ζωγραφικές μορφές, στο σημείο αυτό, μπορούν να τεθούν και πάλι υπό συζήτηση. Νέα ερωτήματα προκύπτουν σχετικά με τι θα πρέπει να δεχθούμε ως παράδοση και τι ως ανανέωση στην θρησκευτική ζωγραφική σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους και συγκεκριμένα κοινωνικά περιβάλλοντα. Το επόμενο λογικό βήμα δεν είναι άλλο από την αναγνώριση της διαφορετικότητας των φαινομένων αυτών ανά εποχές.

3. Αναφερόμαστε σε μεμονωμένα έργα αλλά και σε σύνολα παραγωγής.

4. <<Απόγονοι>> μπορούν να θεωρηθούν τα αντίγραφα αλλά και όσα έργα παρουσιάζουν καταφανείς επιδράσεις από την τέχνη του προτύπου.

5. Μία ενδιαφέρουσα <<οδό>> συνάντησης των δύο μεθόδων σε ένα ενιαίο θεωρητικό σχήμα -μας προτείνει η Ερμηνευτική θεωρία της ιστορίας της τέχνης. Συνταιριάζονται εδώ

ζουν τις διαφορετικές τους «αναγνώσεις στο οπτικό βιβλίο» των ιδεών και νοοτροπιών⁶.

Στην παρούσα εργασία, ενδεικτικό σημείο αναφοράς αποτελεί το έργο του πιο διακεκριμένου μετά τον Παναγιώτη Δοξαρά -εξαιτίας του μεγέθους της παραγωγής και του ποιοτικού αποτελέσματος- ζωγράφου εικόνων στην Κέρκυρα τον 18ο αιώνα, του Σπιριδώνος Σπεράντζα (1731-1818)⁷,

η ερμηνεία της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης με αυτή της ιστορίας των αισθητικών φαινομένων, προκειμένου να αναδειχθεί η διαδικασία δημιουργίας ενός εικαστικού νοήματος καθώς και να συμβεί η αξιολόγησή του, μέσω της αντιπαραβολής του προς την λειτουργία του αντικείμενου. Για την Ερμηνευτική της ιστορίας της τέχνης βλ. Oskar Batschmann, Εισαγωγή στην ερμηνευτική θεωρία της Ιστορίας της Τέχνης, *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, επιμ. Η. Belting κ.ά., Θεσσαλονίκη 1995, 240-278 και εικ. 7, όπου και πίνακας με παράσταση του θεωρητικού σχήματος (επιμέλεια: επιμ.). Επιπλέον βλ. O. Batschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1988γ' από τις μελέτες που χρησιμοποιούν τις μεθόδους της ιστορίας της τέχνης βλ. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Βερολίνο 1981, Micheal Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-Λονδίνο 1985, Thomas W. J. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Σικάγο και Λονδίνο 1986, Felix Thurlmann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Βερολίνο 1986, *The Concept of Style*, επιμ. B. Lang, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1987.

6. Μία ανασύνθεση των παραπάνω μεθοδολογικών προσεγγίσεων και μία αναγωγή τους στα ευρύτερα σύνολα της <<κλίμακας του χρόνου>> μπορεί να επιχειρηθεί κάτω από την ευρύτερη οπτική της ανθρωπολογίας για να εξυπηρετηθούν διαφορετικοί αλλά συγγενείς επιστημονικοί στόχοι με αυτούς της ιστορίας της τέχνης. Τα αποτελέσματα δεν μπορεί παρά να εμπλουτίσουν τα ερμηνευτικά σχήματα της ιστορίας της τέχνης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τέτοιου είδους απόπειρες ερμηνείας στις παρακάτω μελέτες: βλ. Jeremy Coote-Anthony Shelton, *Anthropology, art and aesthetics*, Οξφόρδη 1992 και Walter Randolph, Adam and Frank A. Salamone, *Anthropology and theology: gods, icons and god-talk*, Lanham Md 2000γ.

7. Με το καλλιτεχνικό έργο του Σπιριδώνος Σπεράντζα έχουμε ασχοληθεί στην διδακτορική μας διατριβή με θέμα: *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα τον 18ο αιώνα και ο Σπιριδών Σπεράντζας (1731-1818)* στο εξής βλ. Μ. Μελέντη *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα* (σε παλαιότερες εργασίες μας παραπέμπουμε σε προγενέστερη αλλά όχι ουσιαστικά διαφοροποιημένη ως προς το περιεχόμενο, εκδοχή του κειμένου της διατριβής που έχει κατατεθεί στο Τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου το 2002). Στο εξής βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*. Για τον ζωγράφο βλ. Μανόλης Χατζηδάκης - Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 369-370 (στο εξής βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2' επισημαίνουμε εδώ και διορθώνουμε την καταγραφή της χρονολογίας 1765 αντί 1756 για την ενυπόγραφη εικόνα της Αποτομής του Προδρόμου του Σπιριδώνος Σπεράντζα στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας που έχει συμπεριληφθεί στον παραπάνω τόμο -αρ. 29 του λήμματος- μεταφέροντας τυπογραφικό λάθος των *Θησαυρισμάτων* -τ. 25 χωρίς παροράματα- όπου είχε δημοσιευθεί σχετική μελέτη μας).

ενώ το ζητούμενο που ανακύπτει είναι η αντοχή αυτής της δημιουργίας στον χρόνο, η «μακρά» και η «βραχεία» διάρκειά της. Επιλέξαμε ένα δείγμα της εργασίας του ζωγράφου, την τοιχογραφία της Γέννησης στην Πρόθεση του Αγίου Νικολάου των Ελλήνων στην Τεργέστη ως αφετηρία για να αναζητήσουμε τις παραλληλίες, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές, στο έργο σύγχρονων και μεταγενέστερων ζωγράφων, Κερκυραίων και μη. Θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε κατά πόσο η ζωγραφική αυτή συμπίεση συγκροτεί μία συγκεκριμένη καλλιτεχνική παράδοση στο πεδίο της λατρευτικής ζωγραφικής των Ορθόδοξων στα Ιόνια νησιά και στις ελληνικές παροικίες στην Ιταλία. Με βάση επομένως συγκεκριμένα έργα αναζητούμε τους τρόπους με τους οποίους αποδόθηκε ζωγραφικά το θρησκευτικό συναίσθημα των Ορθόδοξων την περίοδο του Διαφωτισμού στις ζώνες της «καθ ημάς Ορθόδοξης Εσπερίας» και γιατί⁸.

Η πρόσφατη αναδημοσίευση των εικόνων των ορθόδοξων ναών στο Λιβόρνο της Τοσκάνης⁹ μάς έδωσε την ευκαιρία να εντοπίσουμε την ζωγραφική «συνάντηση» των δύο Επτανησίων, του Σπυριδώνος Σπεράντζα και του Σπυριδώνος Βεντούρα (1761-1835)¹⁰, στην φορητή εικόνα της Γέννησης του Χριστού που φυλάσσεται στο Μουσείο Fattori¹¹, αλλά και

8. Ας επιτραπεί εδώ το παραπάνω λογοπαίγνιο που παραλλάσσει την γνωστή έκφραση <<καθ ημάς Ορθόδοξη Ανατολή>>. Για την έκφραση αυτή βλ. Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήναι 2002, 52.

9. Για την παρουσίαση των έργων βλ. *Le iconostasi di Livorno, patrimonio iconografico post-byzantino*, κατ. έκθ., επιμ. G. Passarelli, Λιβόρνο 2001 (στο εξής βλ. *Le iconostasi di Livorno*: επίσης, κατάλογος έκθεσης: κατ. έκθ.). Η παραπάνω έκδοση συνόδευσε έκθεση των έργων στο κοινό και υποστηρίχθηκε από την ελληνική κοινότητα Λιβόρνου. Παλαιότερες μελέτες για τις ίδιες εικόνες βλ. Doriana Dell Agata Popova, *Icone greche e russe del Museo Museo di Livorno*, Πίζα 1978 και η ίδια, *Le icone della chiesa greco-ortodossa della SS. Trinita di Livorno, Le icone del Museo G. Fattori di Livorno: un restauro, CN-Comune Notizie* 6 (1993), 9-11.

10. Για τον λευκαδίτη Σπυριδώνα Βεντούρα βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 189-190 (στο εξής βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 1). Επίσης βλ. Μ. Μελέντη, Προσθήκες στο λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων μετά την Άλωση (1450-1830)-Ζωγράφοι εικόνων και ζωγραφική τέχνη στην Κέρκυρα στις αρχές του 19ου αιώνα, *Περί Ιστορίας* 3 (2001), 170-171.

11. Για το υπογεγραμμένο έργο (αρ. ευρ. 1288, 50,2x35,4x2 εκ.· αριθμός ευρετηρίου: αρ. ευρ.) βλ. Gaetano Passarelli, *Le Iconostasi e le icone di Livorno, Le iconostasi di Livorno*, 194 αρ. 11D και εικ. 11D. Στο εξής για λόγους συντομίας βλ. *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

να προσθέσουμε στην συζήτηση για την επτανησιακή ζωγραφική του θέματος (περιεχόμενο και μορφή) δύο ακόμα έργα της Διασποράς από το Λιβόρνο και το Λέτσε της Απουλίας, τις εικόνες της Γέννησης του Σπυρίδωνος Ρώμα (1762-1766)¹² και του Δημητρίου Μπογδάνου (1753-1741)¹³. Η εικόνα του Ρώμα φυλάσσεται επίσης στο Μουσείο Fattori¹⁴ ενώ αυτή του Μπογδάνου βρίσκεται στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου των Μύρων (των Ελλήνων) στο Λέτσε¹⁵. Την ζωγραφική <<συνομιλία>> των τεσσάρων έργων θα παρακολουθήσουμε για να εντοπίσουμε τις υπάρχουσες τάσεις στην λατρευτική-εκκλησιαστική ζωγραφική.

12. Για τον ζωγράφο και την εργασία του στην Αγία Τριάδα βλ. Νικόλαος Τωμαδάκης, Ναοί και θεομοί της Ελληνικής Κοινότητας Λιβόρνου, *EEBS* 16 (1940), 88, Dell'Agata Porrova 1978, 21, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, 71-72 και Antonia d'Aniello, La Chiesa della SS. Trinità e i teleri di Spiridione Romas, *Le iconostasi di Livorno*, 39-41, 44, 46.

13. Για την δράση του ιερέα και ζωγράφου στον ναό του Αγίου Νικολάου των Μύρων στο Λέτσε και πιθανότατα στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κλιματιά (Βελτοΐστα) Ιωαννίνων βλ. Antonio Cassiano, *Iconostasi dalla chiesa di San Niccolò dei Greci*, Λέτσε 1990, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, 221 (με την βιβλιογραφία) και Μ. Μελέντι, Ο Δημήτριος Μπογδάνος και η ζωγραφική των εικόνων στο Λέτσε τον 18ο αιώνα, στο *Ελληνισμός και Κάτω Ιταλία. Από τα Ιόνια νησιά στην Grecia Salentina*, τ. 1, Κέρκυρα 2002, 185-212 (όπου σημειώνουμε την ημερομηνία γέννησης του ζωγράφου, 1753 αντί 1752· βλ. Μελέντι 2002, 190. Επίσης δεν αποδίδουμε στον ζωγράφο την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο τέμπλο του ναού, συμφωνώντας με τις υποθέσεις του καθηγητή κ. Cassiano -το έργο υπήρχε στον ναό πριν την έλευση του Μπογδάνου που το αφιέρωσε και το υπέγραψε μετά από συντήρησή του το 1832- και προσθέτοντας στην επιχειρηματολογία την αντιπαραβολή της τεχνοτροπίας στο αρτοφόριο του ναού, το 1836 και στην παραπάνω εικόνα, καθώς και την ύπαρξη διαφορετικής γραφής στα κείμενα του ευαγγελίου και του ειλητού στις εικόνες των αγίων Σπυρίδωνος και Προδρόμου. Βλ. Cassiano 1990, 20-21, 44, 29 και Μελέντι 2002, 210-212).

14. Πρόκειται για την εικόνα με λεπτή επιχρυσωμένη κορνίζα που πιθανόν ζωγραφίστηκε μετά τον Ιούλιο του 1766 για την Πρόθεση του Ιερού της Αγίας Τριάδας (αρ. ευρ. 1220, 139x93x4 εκ.)· για το Διακονικό ζωγραφίσθηκε, η δίδυμή της με την Βάπτισμα (αρ. ευρ. 1221). Βλ. Gaetano Passarelli, *Le Iconostasi e le icone di Livorno*, *Le iconostasi di Livorno*, 179, 180, αρ. 25, 25B και εικ. 25, 25B. Η ζωγραφική του έργου εκτιμήθηκε στο συμβόλαιο εργασίας του Ρώμα το 1764, αντί σαράντα pezze· βλ. παρακάτω σημ. 19. Για λόγους συντομίας, στο εξής, για την φωτογραφία του έργου βλ. *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25.

15. Για το έργο, με την μονογραφή του ζωγράφου: Δ(ημήτριος).Ι(ερεύς).Μ(πογδάνο)ς, και την χρονολογία: 1805. ΜΑΙΟΥ 2 βλ. Cassiano 1990, 38-39, εικ. 21 και Μελέντι 2002, 202-203. Στο εξής, για την φωτογραφία του έργου βλ. Cassiano 1990, 38.

Στην εικόνα της Γέννησης που προέρχεται από το τέμπλο του κοιμητηριακού ναού των Αγίων Αποστόλων στο Λιβόρνο τον 18ο αιώνα, ο Βεντούρας μετέφερε με αρκετή πιστότητα τον εικονογραφικό τύπο της τοιχογραφίας στην Πρόθεση του ναού του Αγίου Νικολάου στην Τεργέστη, έργο αποδιδόμενο στον Σπεράντζα¹⁶. Τα δύο έργα θα πρέπει να θεωρηθούν σχεδόν σύγχρονα, αφού η ζωγραφική της τοιχογραφίας, πιθανώς στο τέλος της δεκαετίας του 1780 και στις αρχές της επομένης¹⁷, μόλις προηγήθηκε αυτή της εικόνας, περίπου στα τέλη του αιώνα. Η μεγαλύτερη ελευθερία στην απόδοση που διαπιστώνεται στην τεχνοτροπία του δεύτερου έργου μας προτρέπει να το θεωρήσουμε «απόγονο» του πρώτου¹⁸. Ο Βεντούρας, η παραμονή του οποίου στο Λιβόρνο δεν έχει ακόμη αποδειχθεί για την περίοδο που μελετάμε αλλά πιθανολογείται από την παρουσία της εικόνας, ίσως γνώρισε το έργο του Σπεράντζα επί τόπου και εμπνεύσθηκε από αυτό¹⁹. Η εικονογραφική και τεχνοτροπική παραλληλία είναι αξιοσημείωτη –παρά ορισμένες διαφορές τις οποίες θα εξετάσουμε παρακάτω– και για έναν επιπρόσθετο λόγο, επειδή δηλώνει κοινό ζωγραφικό πρότυπο στα είδη της τοιχογραφίας και της εικόνας σε μία περίοδο και στα πλαίσια μίας καλλιτεχνικής παράδοσης, της επτανησιακής όπου η δυναμική της τοιχογραφίας έχει θεωρηθεί περιορισμένη²⁰.

16. Πρόκειται για παράσταση που καλύπτει όλη την επιφάνεια της κόγχης και στην υψηλότερη ζώνη της διακόπεται από τετράγωνο άνοιγμα φωταγωγού (200x150 εκ. περίπου). Έχει ζωγραφισθεί με τέμπρα και συντηρηθεί το 1998. Πρώτη βιβλιογραφική μνεία του έργου βλ. Όλγα Κατσιαρδή Hering, *Η ελληνική παροικία της Τεργέστης (1751-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1986, 233. Επίσης, για την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυσή του βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, 327-329 και εικ. 75 (βλ. παρακάτω εικ. 1).

17. Η τοιχογράφηση της κόγχης του Ιερού φαίνεται ότι είχε κατά ένα μέρος συντελεσθεί το 1787 ενώ το σύνολο των τοιχογραφιών στην Πρόθεση και το Διακονικό υπήρχε ήδη στο μέσον της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα, όπως μαρτυρείται στο εκκλησιαστικό αρχείο· βλ. Κατσιαρδή Hering 1986, τ. 1, 227, 233 και Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, 320 κ.ε.

18. Έχει επισημανθεί η εγγάρηση του σχεδίου και διατυπωθεί η άποψη ότι πρόκειται για ένα πρώιμο έργο του Βεντούρα (έργα του σώζονται από το 1795 και έπειτα). Βλ. *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

19. Δεν γνωρίζουμε έως σήμερα άλλο έργο Επτανήσιου ή μη, ζωγράφου με την ίδια εικονογραφία αλλά ούτε και την αναπαραγωγή της σε έντυπα. Δεν θεωρείται απίθανο ο Βεντούρας να είχε ταξιδέψει έως την ακμάζουσα ελληνική κοινότητα της Τεργέστης.

20. Σύμφωνα με την επικρατέστερη έως σήμερα άποψη, η τοιχογραφία είχε υποχωρήσει ήδη στους ναούς της πόλης και της υπαίθρου στην Κέρκυρα τον 18ο αιώνα. Το φαινό-

Θα μπορούσε κανείς να επικαλεσθεί ως πιθανό κίνητρο για την μεταφορά του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου την λειτουργική χρήση των έργων, το ένα κοσμεί την Πρόθεση του Ιερού, το άλλο αποτελεί μέρος του Δωδεκαόρτου του τέμπλου²¹. Η καλαισθητική προτίμηση των παραγγελιοδοτών, που στην περίπτωση μας πιθανότατα υπήρξαν οι επιτρόποι του ναού των Αγίων Αποστόλων (ίσως οι ίδιοι του ναού της Αγίας Τριάδας, κυρίως αστοί έμποροι ηπειρωτικής και επανησιακής καταγωγής), πρέπει επίσης να καταμετρηθεί ως σημαντική αιτία για την επιλογή της συγκεκριμένης εικονογραφίας και τεχνοτροπίας, εμφανώς δυτικότερων. Πρόκειται για τα ίδια πρόσωπα (ή τουλάχιστον του ίδιου κύκλου) που είχαν αναθέσει μερικές δεκαετίες πρωτότερα στον Σπυρίδωνα Ρώμα την εικονογράφηση

μενο που εντοπίστηκε να ισχύει ήδη από τον 16ο αιώνα, επικράτησε κυρίως στην πόλη και λιγότερο στους οικισμούς της υπαίθρου και στις μονές. Σταδιακά αντικαταστάθηκε από την ζωγραφική των οροφών και των θρησκευτικών πινάκων. Ως αιτίες θεωρήθηκαν η διάδοση της καλαισθησίας των αστικών ομάδων (προτίμηση για τις φορτές εικόνες στους ναούς και στην συνέχεια για τον ελαιογραφημένο πίνακα και την *ουρανία*) καθώς και η επίδραση που άσκησε στην διαμόρφωση της καλαισθησίας αυτής τον 18ο αιώνα, η αισθητική θεωρία του Δοξαρά (η θεωρία αυτή που υποστήριξε την τεχνοτροπία της δυτικής ζωγραφικής παρουσιάστηκε στα έργα *Τέχνη Ζωγραφίας*, το 1720 και *Περί Ζωγραφίας*, το 1726). Για τις παραπάνω απόψεις πρόσφατα αλλά και παλαιότερα βλ. Τριανταφυλλόπουλος 2002, 36-41, 47. Σημειώνουμε επομένως ότι η τοιχογραφία, αν και αισθητά περιορισμένη σε σχέση με ό,τι συνέβη στις προηγούμενες περιόδους, δεν είχε οριστικά εκλείψει τον 18ο αιώνα στο νησί (οι ναοί τοιχογραφούνται ακόμα στα Ιερά και ορισμένοι συνολικά). Θεωρούμε ως προς αυτό ότι εκκρεμεί η αναζήτηση της μαρτυρίας των αρχαικών πηγών (εκκλησιαστικών και άλλων) που θα μας πληροφορήσει πιθανότατα για ό,τι δεν έχει σωθεί έως σήμερα ή δεν μπορεί να μελετηθεί και θα μας φωτίσει σχετικά με την καλαισθησία των παραγγελιοδοτών, των ευρύτερων κύκλων των ναών και την <<καθολική αποδοχή>> των θέσεων του Δοξαρά. Έως ότου παρουσιαστούν τα πορίσματα και αυτής της διερεύνησης μπορούμε να αναρωτηθούμε αν οι συχνές καταστροφές από τους σεισμούς στα Ιόνια νησιά στάθηκαν ούτως ή άλλως ένα σημαντικό εμπόδιο στην επιβίωση της τοιχογραφίας στην περιοχή αυτή και ευνόησαν σταδιακά επιλογές, για τον καλλωπισμό των ναών, λιγότερο επιζήμιες μετά τις συγκεκριμένες καταστροφές. Ας μην ξεχνάμε ότι η πόλη της Κέρκυρας στο πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνα επλήγη επανειλημμένα από τους σεισμούς και πολλοί ναοί αναμορφώθηκαν μετά από αυτούς. Μήπως επομένως στις άλλες αιτίες για την υποχώρηση της τοιχογραφίας (ισχυρή παράδοση της κρητικής ζωγραφικής των εικόνων και πιθανή απόρριψη της ζωγραφικής της Ηπείρου που κατέληξε σε λαϊκή ζωγραφική τον 18ο αιώνα) θα πρέπει να προσμετρηθεί και η παραπάνω;

21. Η θέση της εικόνας στο τέμπλο θα μπορούσε να είχε οδηγήσει τον Βεντούρα στην αναζήτηση προτύπου από έργα Δωδεκαόρτου. Στην συγκεκριμένη περίπτωση αντέγραψε έργο που βρισκόταν σε Ιερό.

του τέμπλου και της οροφής στον ναό της Αγίας Τριάδας έχοντας απορρίψει τον παραδοσιακότερο ζωγράφο, ιερομόναχο Μωυσή²² από την Κρήτη και παραγγέλνει το παραδοσιακό ξυλόγλυπτο τέμπλο στον ιταλό ξυλογλύπτη Giuseppe Formigli²³ με διακοσμητικά στοιχεία ροκοκό. Ύδιας καλαισθητικής επιλογής αλλά και καταγωγής από τις ηπειρωτικές ελληνικές περιοχές γνωρίζουμε ότι υπήρξαν οι παραγγελιοδότες των έργων του Σπεράντζα στον ναό του Αγίου Νικόλαου στην Τεργέστη²⁴. Τις ίδιες προτιμήσεις εξέφρασε και το γνωστό έργο του ιερέα Δημητρίου Μπογδάνου στον Άγιο Νικόλαο των Μύρων στο Λέτσε. Ο ζωγράφος υπήρξε προασπιστής της Ορθοδοξίας και πιθανότατα σχετιζόταν με το περιβάλλον της Ηπείρου²⁵. Οι ελληνικής προέλευσης αστοί έμποροι που βρίσκονται εγκατεστημένοι στο Λέτσε από τις αρχές του αιώνα αλλά και παλαιότερα, κατάγονταν εκτός από την Κέρκυρα, από την Πελοπόννησο, την Αθήνα, την Ήπειρο και αλλού²⁶. Αναπάντητο ωστόσο παραμένει το ερώτημα γιατί ο Βεντούρας δεν

22. Για την μαρτυρία αυτή βλ. D. Dell Agata Popova, *Il tempion bizantino e la sua trasformazione in iconostasi*, *Le iconostasi di Livorno*, 35, 37, 165. Γνωρίζουμε από τα παραπάνω ότι ο Ρώμας υπέγραψε το συμβόλαιό του στις 5 Σεπτεμβρίου του 1764 και ότι εκ μέρους της ενορίας συνυπέγραψαν οι επίτροποι του ναού Giovanni Bezza, Cristoforo Boni, Giorgio Lisgara, Giovanni Lambro.

23. Στην παραγγελία αυτή που μας πληροφορεί για την πρόθεση των επιτρόπων να διατηρηθεί η παράδοση στην κατασκευή του τέμπλου (ξυλόγλυπτο όπως ήδη τα τέμπλα στους ναούς της Ζάκυνθου που μετέφεραν κρητικά πρότυπα αλλά και τα τέμπλα στην Ήπειρο) σημειώνεται η προτίμηση σε διακοσμητικά στοιχεία ύστερου μπαρόκ και ροκοκό σύμφωνα με το ήδη καθιερωμένο γούστο της εποχής. Το έργο με βάση τις συγκεκριμένες οδηγίες ανέλαβε όχι ένας Έλληνας αλλά ένας Ιταλός ξυλογλύπτης. Για όλα αυτά βλ. D. Dell Agata Popova, *Il tempion bizantino e la sua trasformazione in iconostasi*, *Le iconostasi di Livorno*, 36-37.

24. Από τις οκτώ Δεσποτικές εικόνες του τέμπλου έχουμε αποδώσει πρόσφατα τις επτά στον ζωγράφο. Βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, 247-250. Από αρχαιακή μαρτυρία στο Βιβλίο Αφιερωμάτων Α του ναού, 1783-1808, γνωρίζουμε τα ονόματα των παραγγελιοδοτών των έργων: Γεώργιος Πατζιχιδιώτης και Λαυρέντιος Πατζιδιώτης από το Άργος, Πάνος Σπύρου, Αντώνιος Βασιλείου από το Άργος, Γεώργιος Καρτσιώτης, Ιωάννης Ταμπόκος και Νικόλαος Γεωργίου. Βλ. Κατσιαρδή Hering 1986, τ. 1, 226 σημ. 73 και ό.π., 248.

25. Για την δράση του Μπογδάνου έως και τον θάνατό του το 1841, την προέλευσή του από την Κέρκυρα και την πιθανή καταγωγή του από την Ήπειρο βλ. Cassiano 1990, 16-18 και Μελέντη 2002, 189-192.

26. Παραπέμπουμε στην παρουσίαση των στοιχείων, πρόσφατα αλλά και παλαιότερα. Βλ. Μελέντη 2002, 185-187.

εμπνεύσθηκε από την εικόνα της Πρόθεσης, το προγενέστερο έργο του Ρώμα, στον ναό της Αγίας Τριάδας και ανέτρεξε σε άλλες εκδοχές του θέματος. Θεωρούμε απίθανο, εφόσον συνεργάστηκε κατά την συγκεκριμένη παραγγελία με τον κύκλο της ενορίας, να μην γνώριζε την ύπαρξη του έργου στην Πρόθεση, ακόμα και αν ο ίδιος δεν το είχε δει²⁷. Πιθανότατα αναζήτησε και εντόπισε παραδοσιακότερο πρότυπο στην τοιχογραφία της Τεργέστης, μία δυτικότερη παράσταση που ακολουθεί τους ισχυρούς απόηχους της κρητικής ζωγραφικής (η τοιχογραφία στην Πρόθεση μεταφέρει αφομοιωμένα σχήματα της δυτικής ζωγραφικής όπως ακριβώς έχει επισημανθεί και για τον Επιτάφιο Θρήνο του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Πρόθεση του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στην Βενετία)²⁸.

27. Η μακρόχρονη εργασία του Ρώμα στον ναό της Αγίας Τριάδας αλλά και η φήμη του ως μοναδικού ζωγράφου της *pittura romeica*, μάλλον αποκλείεται να υπήρξαν άγνωστες στον Βεντούρα. Για την φήμη του Ρώμα βλ. E.B.E, Αρχείο, Λιβόρνο Λ 17/5.

28. Το έργο είναι ζωγραφισμένο μεταξύ 1579-1582 σε ξύλο (283x295 εκ.). Βλ. Μανόλης Χατζηδάκης, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise*, Βενετία 1962, 70-72, αρ. 48 και πιν. 33-35 και Μανούσος Μανούσακας-Αθανάσιος Παλιούρας, *Οδηγός του Μουσείου εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Βενετία 1976, 57, αρ. 212. Έχει θεωρηθεί η πρώτη απόπειρα στην μεταβυζαντινή ζωγραφική υποκατάστασης της τοιχογραφίας με πίνακα μεγάλων διαστάσεων στον διάκοσμο Ιερού που πραγματοποιήθηκε στην Βενετία όπου η τοιχογραφία είχε ήδη εκλείψει στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα και υποκατασταθεί από πολύπτυχα, πίνακες και *ουρανίες* η υποκατάσταση της τοιχογραφίας από πίνακες και *ουρανίες* εντοπίστηκε στην ζωγραφική των Ιονίων νησιών μετά την <<εγκαινίαση της Επτανησιακής Σχολής (1727)>> και ερμηνεύτηκε ακολούθως ως αποτέλεσμα της μεταβολής της λατρευτικής εικόνας σε θρησκευτικό πίνακα. Βλ. Demetrios D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, Μόναχο 1985, τ. 1, 379 και Τριανταφυλλόπουλος 2002, 82, 122, 156, 172 σημ. 29. Συμφωνούμε με τα παραπάνω εκτός από το εξής: θρησκευτικοί πίνακες ζωγραφίσθηκαν για τους επτανησιακούς ναούς πρωτίτερα του 1727, από ζωγράφους όπως ο Κωνσταντίνος Κονταρίνης το 1699, ο Παναγιώτης Παραμυθιώτης το 1700 κ.ά. Για αυτά τα έργα βλ. Γιάννης Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, τ. 1, Αθήνα 1998, 176-184, 189-190 (όπου και παλαιότερες μνείες). Υποθέτουμε ότι τα έργα αυτά που δεν θα πρέπει να συνδέονται με την γνωστή <<εγκαινίαση της Επτανησιακής Σχολής>> από τον Δοξαρά, θα μπορούσαν να είχαν υποκαταστήσει τοιχογραφίες. Εικονογραφικά μεταφέρουν σχήματα των φλαμανδικών χαλκογραφιών και μπορούν να θεωρηθούν για αυτό, απόγονοι των εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη. Βλ. ό.π., 149-151, 158-160. Στην παραγωγή του κρητικού ζωγράφου που έζησε και στην Κέρκυρα θα εντοπίζαμε την μεταβολή της λατρευτικής εικόνας σε θρησκευτικό έργο (παραπάνω αναφερθήκαμε στην προγενέστερη περίπτωση των έργων του Μιχαήλ Δαμασκηνού). Στους πίνακες της επτανησιακής ζωγραφικής αναγνωρίζουμε απολύτως θρησκευ-

«Διαβάζοντας», εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, την συγκεκριμένη σύνθεση της Γέννησης με την «βραχεία» διάρκεια²⁹, την διπλή, σχεδόν σύγχρονη, απόδοση στην τοιχογραφία της Τεργέστης και την εικόνα του τέμπλου στο Λιβόρνο αναζητούμε την «αισθητική επικαιρότητα» της, τα κριτήρια της επιλογής της και επομένως, τί επέβαλε η παράδοση και τί η τάση για ανανέωση στην επανησιακή ζωγραφική του θέματος. Τελικός στόχος, η αναγνώριση του βαθμού εκκοσμίκευσης των δύο έργων, επομένως ο χαρακτήρας τους που εκφράζει το πνεύμα της εποχής του Διαφωτισμού³⁰. Στην εκδοχή της εικόνας μεταφέρεται με τροποποιήσεις, απλουστευμένως, ο εικονογραφικός τύπος της τοιχογραφίας³¹. Εντός

τικά έργα που δεν λατρεύονταν και πιθανότατα υποκατέστησαν τοιχογραφίες, έχοντας ήδη ενταχθεί σε μία παράδοση εκκοσμίκευσης, φαινόμενο υπαρκτό προ πολλού στην εκκλησιαστική ζωγραφική. Οι απόψεις του Δοξαρά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ένα ακραίο σύμπτωμα της εκκοσμικευτικής αυτής παράδοσης στην ζωγραφική του 18ου αιώνα εφόσον η καθολική αποδοχή τους από τους μεταγενέστερους ζωγράφους των εικόνων έχει επανειλημμένα αμφισβητηθεί. Βλ. Μίλτος Καρκαζής-Διονύσης Λυκογιάννης, *Μελέτες Ζακυνθινής τέχνης*, Αθήνα 2002, 24, 54 σημ. 66 αλλά και Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, τ. 1, 15, 17, 43 σημ. 54, 44 κ.έ., 114 κ.έ.

29. Δεν αναφερόμαστε στην <<μακρά>> διάρκειά της αφού δεν γνωρίζουμε έως σήμερα μεταγενέστερες μεταφορές της σε εικόνες ή σε άλλα έργα θρησκευτικής ζωγραφικής. Δεν αποκλείεται επομένως στο μέλλον, με νεώτερες ειδήσεις, να επανέλθουμε στο συγκεκριμένο ζήτημα.

30. Η μεταβολή της λατρευτικής εικόνας σε θρησκευτικό πίνακα, που έχει επισημανθεί για την κρητική και την επανησιακή ζωγραφική, είχε ως αποτέλεσμα την εκκοσμίκευση των έργων στα Ιόνια νησιά και διαπιστώνεται ήδη τον 18ο αιώνα. Το φαινόμενο της εκκοσμίκευσης έχει συνδεθεί με τον εξαστισμό, την διάδοση των ιδεών του Διαφωτισμού και την παράλληλη εισαγωγή πιετιστικών τάσεων και έχει σημειωθεί όχι μόνο για τα νησιωτικά αλλά και για τα ηπειρωτικά κέντρα. Βλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 1, 379, κ.ε., 387 κ.ε. και 395 κ.ε. και Τριανταφυλλόπουλος 2002, 37, 53, 64, 74 σημ. 7, 87, 98, 106, 119, 121, 128 κ.ε., 133 σημ. 19, 135, 139, 155, 160, 170, 177 κ.ε., 197 κ.ε., 209, 229. Αυτό που ενδιαφέρει ωστόσο στην συνέχεια είναι κατά πόσον τελικά υπερίσχυσε η εκκοσμίκευση ως τάση στην ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη, επομένως ποιές ήταν οι αντιστάσεις προς αυτήν στην ζωγραφική στα Ιόνια νησιά αλλά και στις περιοχές υπό Οθωμανική κυριαρχία.

31. Για την εικονογραφία της Γέννησης στην βυζαντινή και δυτική τέχνη βλ. George Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι 1916 (β έκδ. 1960), 83 κ.ε. Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινή τέχνη της Ελλάδος*, Αθήνα 1956, Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, τ. 3, Παρίσι 1957, 213-255, Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, τ. 1, Gutersloh 1966, 69-99, G. Ristov, *Geburt Christi, RbK*, τ. 2, στ. 673-662, P. Wilhelm, *Geburt Christi, LCI*, τ. 2, στ. 86-120, Jacqueline Lafontaine Dosogne, *Les*

ενός σπηλαίου με μεγάλο τετράγωνο άνοιγμα παρουσιάζεται στο κέντρο, μετωπικά και γονατιστή η Θεοτόκος να σκύβει επάνω από την φράση όπου κείται το Θείο βρέφος. Η ίδια θέση και στάση της Θεοτόκου υπάρχει στην τοιχογραφία στην άλλη εικόνα του Λιβόρνου αλλά όχι στην μεταγενέστερη εικόνα του Λέτσε³². Η μπτέρα του Χριστού έχει μόλις τραβήξει το λευκό σεντόνι³³ που τον σκέπαζε³⁴ και τον επιδεικνύει στους

representations de la Nativite du Christ dans l art de l Orient chretien, Miscellanea codicologica, Γάνδη 1979, 11-21, Triantaphyllopoulos 1985, τ. 1, 75 σημ. 8 (γενικά όπου RbK, τ. 2: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, επιμ. K. Wessel και M. Restle, Στουτγκάρδη 1968 και LCI, τ. 2: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, επιμ. E. Kirschbaum κ.ά., Freiburg, Βασιλεία, Βιέννη 1970).

32. Για όλα τα έργα κατά σειρά βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B, 11D και Cassiano 1990, 38. Ο τύπος που εξετάζουμε διαφέρει ως προς την θέση και την στάση της Θεοτόκου από τον διαδεδομένο στην μεταβυζαντινή ζωγραφική τύπο της γονατιστής Θεοτόκου που σεβίζει. Ο τελευταίος που είχε στο παρελθόν θεωρηθεί δυτικής προέλευσης, έχει ερμηνευτεί σε σχέση με την έκφραση της λατρείας (αποδίδει θέσεις σχετικά με την θείκη ή ανθρώπινη φύση του Χριστού). Βλ. Καλοκύρης 1956, 31, 35-36 και Ιωάννης Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα 1979, 95. Εμφανίσθηκε στην κρητική ζωγραφική των εικόνων τον 15ο αιώνα και καθιερώθηκε ως εικονογραφική παράδοση με διάφορες παραλλαγές έως και τον 18ο αιώνα. Βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (υπό Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως), εν Πετρούπολη 1909, 86 (στο εξής βλ. *Ερμηνεία*). Για την καταγωγή του θέματος και την ζωγραφική του από τους Νικόλαο Τζαφούρη, Θεοφάνη και άλλους συγχρόνους του βλ. Μανόλης Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικιτά*, Άγιον Όρος 1997, 71 και εικ. 83. Μία εκδοχή της εικονογραφίας στην μεταβυζαντινή ζωγραφική της Κέρκυρας συναντάμε στην τοιχογραφία της Γέννησης στον ναό της Αγίας Αικατερίνης Καρουσάδων. Βλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 1, 75-78 και τ. 2, εικ. 1 (όπου και αναφορά στην ερμηνεία του τύπου).

33. Η συγκεκριμένη κίνηση της γονατιστής Θεοτόκου εντάσσεται σε μία διαδεδομένη εικονογραφική παράδοση τον 18ο αιώνα που δεν διαπιστώνεται μόνο στην επιτανοσιακή ζωγραφική αλλά και στις τοιχογραφίες της Γέννησης των Καπεσοβιτών, Αναστασίου, Ιωάννη και Αναστασίου γιού, στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο (1763) και στο καθολικό της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο (1792)· η ερμηνεία ωστόσο είναι διαφορετική (η Θεοτόκος ετοιμάζεται να σκεπάσει το Βρέφος) βλ. Δημήτριος Κωνσταντίου, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001, σ. 54 και πιν. 37, 38α.

34. Το Θείο βρέφος σε όλες τις εκδοχές έχει ζωγραφισθεί ημίγυμνο εκτός από αυτή του Λέτσε όπου παρουσιάζεται σε φασκίες σύμφωνα με την παραδοσιακότερη εικονογραφία. Κατά σειρά για τις απεικονίσεις βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B, 11D και Cassiano 1990, 38. Για το ίδιο θέμα, τις παραστάσεις του 18ου αιώνα στην Ήπειρο όπου το βρέφος σε φασκίες πρβλ.

έχουν ζωγραφισθεί αριστερά της Θεοτόκου⁴⁰. Στην θέση αυτή στα άλλα έργα έχουν συγκεντρωθεί οι βοσκοί, σε τρία επίπεδα⁴¹. Στην εικόνα του Ρώμα οι βοσκοί είναι τοποθετημένοι, ένας και δύο, εκατέρωθεν της φάτνης, ενώ σε αυτή του Μπογδάνου οι δύο βοσκοί στέκονται γονατιστοί αριστερά και σχεδόν μετωπικά προς το Βρέφος⁴². Στην τοιχογραφία και στην εικόνα του Βεντούρα ο νεώτερος γονατίζει κοντά στην φάτνη. Κρατά βακτηρία με κυρτή απόληξη και αφαιρεί το σκιάδιό του από την κεφαλή⁴³. Φορά περισκελίδα, υποκάμισο και μανδύα ενώ από την ζώνη του κρέμεται το δισάκι του⁴⁴. Τον τύπο αυτό του βοσκού χωρίς βακτηρία συναντάμε με παραλλαγή στην στάση, στην Προσκύνηση των μάγων του Νικολάου Κουτούζη στο Μουσείο Ζακύνθου⁴⁵. Κοιτά το Βρέφος με

40. Για αυτό, κατά σειρά βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B, 11D και βλ. Cassiano 1990, 38. Το ίδιο, δεξιά της Θεοτόκου, έχουν ζωγραφισθεί στην τοιχογραφία του ναού της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο Ηπείρου. Βλ. Κωνσταντίος 2001, πιν. 38. Επάνω από το Βρέφος και αριστερά της Θεοτόκου στην παλαιότερη παράσταση της τοιχογραφίας, στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στους Καρουσάδες Κερκύρας βλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 2, εικ. 1. 41. Για αυτό, κατά σειρά βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B, 11D, Cassiano 1990, 38. Στην τοιχογραφία από τον ναό της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο, η ομάδα των δύο βοσκών συνωστίζεται επίσης αριστερά. Βλ. Κωνσταντίος 2001, πιν. 38.

42. Για αυτά βλ. *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B και Cassiano 1990, 38. Στην τοιχογραφία στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα ένας βοσκός με κωνικό πύλο βρίσκεται αριστερά του Ιωσήφ. Πρβλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 2, εικ. 1. Στην εικόνα του Λέτσε, ο βοσκός στο πρώτο επίπεδο αποτελεί τον μεσάζοντα, το πρόσωπο που εισάγει τον θεατή στην ιστορία της εικόνας καθώς στρέφει τα νώτα προς αυτόν και υποδεικνύει τα όσα συμβαίνουν στην <<συνέχεια>>. Στην βενετική ζωγραφική του 16ου αιώνα μεσάζων υπήρξε συχνά ένα μικρό αγόρι ή ένας μικρός άγγελος. Βλ. Achille Bonito Oliva, *The Ideology of the Traitor. Art, Manner and Mannerism*, Μιλάνο 1998, 27-28 και 192. Πρόσφατα για αυτό βλ. Καρκαζής 2002, 11-12 και σημ. 17. Στην παραπάνω μελέτη ο κ. Καρκαζής ορθότατα επισημαίνει την μετωπική απεικόνιση του μεσάζοντα στην ζωγραφική του ροκοκό. Βλ. ό.π.

43. Για αυτό τον τύπο βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D και παρακάτω, 29. Ο συγγενής τύπος του βοσκού σε όρθια στάση που αφαιρεί το σκιάδιο υπάρχει και στην τοιχογραφία της Γέννησης στον ναό της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο. Βλ. Κωνσταντίος 2001, πιν. 38.

44. Για αυτό τον τύπο βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75 και *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

45. Για το έργο βλ. Νανώ Χατζηδάκη, *Icons. The Velimezis collection*, Αθήνα 1998, 366 εικ. 220.

την έκφραση του δέους αποτυπωμένη στο πρόσωπό του. Μία διαφοροποιημένη εκδοχή συναντάμε στην εικόνα του Ρώμα όπου μία όρθια μορφή κρατά το σκιάδιο που ήδη έχει αφαιρέσει⁴⁶. Τα δύο άλλα πρόσωπα έχουν ζωγραφισθεί συνοπτικότερα. Πρόκειται για έναν βοσκό που σεβίζει και για έναν γεροντότερο που κρατά βακτηρία⁴⁷. Στην εικόνα του Ρώμα οι μορφές των βοσκών αυτών ακολουθούν διαφορετική εικονογραφία. Η μία που βρίσκεται πίσω από την μορφή με το σκιάδιο μεταφέρει στην κεφαλή μία λεκάνη με λευκά ενδύματα, ενώ η άλλη, τοποθετημένη δεξιά της Θεοτόκου, σεβίζει⁴⁸. Το Θείο φως που εκπέμπεται από τον αστέρα της Γέννησης, διαχέεται σε λεπτές χρυσές ακτίνες μέσω μίας μικρής διατομής στον ουρανό του σπηλαίου, επάνω από την παράσταση και δεξιά, στην εκδοχή της Τεργέστης και επάνω και στο κέντρο, στην εικόνα του τέμπλου στο Λιβόρνο⁴⁹. Στις εικόνες του Ρώμα και του Μπογδάνου το Θείο φως διαχέεται στα νέφη της ουράνιας σφαίρας. Στην εικόνα του Λέτσε ο αστέρας βρίσκεται κοντά στον άγγελο που συνομιλά με τον βοσκό⁵⁰. Σε όλες τις παραστάσεις που μελετάμε εκτός από αυτή του Ρώμα το σπήλαιο έχει ζωγραφισθεί σε παραλλαγές του ίδιου προτύπου. Θυμίζουμε σχετικά με αυτό και το σχήμα του σπηλαίου στην Προσκύνηση των Ποιμένων, έργο πιθανότατα του Αποστόλου Κρειζία στο δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα που βρίσκεται σήμερα στην συλλογή Βελιμέζη⁵¹. Έχει μεταφερθεί εδώ το σχήμα μίας χαλκογραφίας του Jan Sadeler⁵². Για την εκδοχή του σταύλου με την ξύλινη οροφή που σκεπάζεται από άχυρα θα πρέπει να ανατρέξουμε στην βενετική ζωγραφική

46. Τον τύπο βλ. *Le Iconostasi di Livorno*, εικ. 25B. Παρουσιάζεται στον τύπο αυτό η εξέλιξη της κίνησης της αφαίρεσης.

47. Για αυτά βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75 και *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

48. Για τους τύπους αυτούς βλ. *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 25B. Η μορφή με την λεκάνη που φαίνεται να αναχωρεί από την συγκέντρωση, ίσως υποδηλώνει τον νιπτήρα του Βρέφους που έχει τελειώσει.

49. Για αυτά βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75 και *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

50. Για τους τύπους βλ. *Le Iconostasi di Livorno*, εικ. 25B και Cassiano 1990, 38.

51. Το έργο (αρ. κατ. 50) πρβλ. Χατζηδάκη 1998, 374, εικ. 236 (αριθμός καταλόγου: αρ. κατ.).

52. Για αυτό βλ. Χατζηδάκη 1998, 376 (Albertina LXXXVII, δ. 4, φ. 87, αρ. 335' δέσμη: δ., φύλλο: φ.).

του 16ου αιώνα⁵³. Η επιγραφή του θέματος σε μεγαλογράμματη βρίσκεται επάνω από τις μορφές στην εκδοχή της τοιχογραφίας και της εικόνας του Βεντούρα, ενώ επάνω από το σπήλαιο σε αυτή της εικόνας του Λέτσε: Ἡ γέννησις τοῦ Χ(ριστο)ῦ⁵⁴. Στην ουράνια σφαίρα νεαροί άγγελοι σε δύο συστάδες νεφών κρατούν ταινία με την χαρμόσυνη είδηση σε μεγαλογράμματη: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία (Κατά Λουκά, β 14)⁵⁵. Στην εικόνα του Ρώμα οι άγγελοι είναι μικρά putti που πετούν σε συστάδες νεφών ενώ σε αυτή του Λέτσε, ένας από τους νεαρούς άγγέλους, γονατιστός, κρατά λευκή ταινία χωρίς επιγραφή και άλλος πετά επάνω από τον βοσκό που ετοιμάζεται να σαλπίζει⁵⁶. Από τις συνθέσεις της τοιχογραφίας, της εικόνας του Βεντούρα καθώς και αυτής του Ρώμα απουσιάζουν οι σκηνές της έλευσης των μάγων και του βοσκού που συνομιλά με τον άγγελο⁵⁷. Αντίθετα αυτές περιλαμβάνονται στην μεταγενέστερη εκδοχή του Λέτσε. Οι μάγοι προχωρούν έφιπποι στο ορεινό μέρος, δεξιά και πίσω από το σπήλαιο, ενώ ο καθιστός βοσκός μαζί με το κοπάδι και τον σκύλο του βρίσκεται εμπρός από ένα σύνολο κτισμάτων με στέγες, στο βάθος και αριστερά της κεντρικής σκηνής⁵⁸.

53. Το σχήμα αυτό υπάρχει στα έργα του Jacopo Bassano και του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου που συζητούνται παρακάτω. Βλ. παρακάτω, 30.

54. Για αυτό βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75, *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D και Cassiano 1990, 38.

55. Για αυτό βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75 και *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D.

56. Για τις διαφορές αυτές βλ. *Le Iconostasi di Livorno*, εικ. 25B και Cassiano 1990, 38. Η στάση του δεύτερου άγγελου σε πτήση εντοπίζεται στην βενετική ζωγραφική του 17ου αιώνα. Θυμίζουμε για παράδειγμα τον άγγελο με την ρομφαία στον Φύλακα άγγελο του Francesco Maffei, στους Αγίους Αποστόλους στην Βενετία. Βλ. Terisio Pignatti, *L arte veneziana*, Βενετία 1993β, 210.

57. Για αυτό βλ. Μ. Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα*, εικ. 75 και *Le iconostasi di Livorno*, εικ. 11D, 25B.

58. Για τις σκηνές αυτές βλ. Cassiano 1990, 38. Διαφορετική εικονογραφία παρουσιάζεται στην τοιχογραφία των Καπεσοβιτών στον ναό της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο όπου οι μάγοι συνωστίζονται πίσω από τον Ιωσήφ ενώ ο βοσκός με την βακτηρία του συνομιλεί ορθός με τον άγγελο. Βλ. Κωνσταντίος 2001, πιν. 38. Η σκηνή της αναγγελίας της χαρμόσυνης είδησης από τον άγγελο στον βοσκό βρίσκεται πίσω από το σπήλαιο στο βάθος της παράστασης, στην τοιχογραφία στον ναό της Αγίας Αικατερίνης Καρουσάδων στην Κέρκυρα. Βλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 2, εικ. 1.

Στην συνέχεια και μετά τα παραπάνω, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την εικονογραφική εκδοχή της Γέννησης που μελετάμε σε σχέση με τις δύο κύριες εικονογραφικές παραδόσεις που εντοπίζουμε στο σύνολο των τεσσάρων έργων. Με βάση το περιεχόμενο της διήγησης, πλησιέστερη στην ορθόδοξη μεταβυζαντινή παράδοση εμφανίζεται η σύνθεση της εικόνας του Λέτσε, της υστερότερης όλων, ενώ σε μεγαλύτερη απόσταση από την παράδοση αυτή και εγγύτερα στην δυτική, η σύνθεση της πρωιμότερης εικόνας, του Ρώμα. Σημειώνουμε επομένως μία τάση να διατηρηθεί η παραδοσιακή άποψη της μεταβυζαντινής εικονογραφίας προς το τέλος του αιώνα στην επανησιακή ζωγραφική της Διασποράς. Διατηρούνται εδώ οι σκηνές της προσκύνησης των μάγων, της αναγγελίας στον βοσκό, της απομόνωσης του Ιωσήφ ενώ απουσιάζει ο νιπτήρας του Βρέφους. Το πρότυπο ίσως να ανήκει στην ίδια παράδοση με αυτό της Γέννησης του Μιχαήλ Αβράμη στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, παρόλο που διαπιστώνονται αρκετές διαφορές⁵⁹. Διαφοροποιείται όμως οπωσδήποτε από το πρότυπο της τοιχογραφίας της Γέννησης στον ναό της Αγίας Αικατερίνης Καρουσάδων⁶⁰. Οι εκδοχές της τοιχογραφίας και της εικόνας του τέμπλου στο Λιβόρνο, αν και παρουσιάζουν την Θεοτόκο και το Βρέφος σύμφωνα με τα πρότυπα της δυτικής ζωγραφικής, διατηρούν στοιχεία από την εικονογραφική παράδοση που μεταφέρει η *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά (1746). Πρόκειται για την γονυκλισία του Ιωσήφ, την θέση ορισμένων βοσκών που κρατούν ράβδους καθώς και των ζώων, πίσω από την φάτνη, τον χορό των αγγέλων με την ταινία, την διάχυση του φωτός του αστέρα εντός του σπηλαίου⁶¹. Η κίνηση της αφαίρεσης του σκιαδίου με το αριστερό ή το δεξί χέρι συνόδευε τις απεικονίσεις των βοσκών σε έργα βενετικής προέλευσης του 16ου αιώνα που συχνά αντέγραψαν το θέμα από χαρακτηριστικά. Σε αυτά θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με εμφανείς επιρροές από την ιταλική τέχνη. Θυμίζουμε την

59. Για το έργο και την αναλυτική αναφορά στην εικονογραφία βλ. Παναγιώτης Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, 89-92 και εικ. 45.

60. Οι διαφορές είναι φανερές. Βλ. Triantaphyllopoulos 1985, τ. 2, εικ. 1 και Cassiano 1990, 38. Θα πρέπει να καταλήξουμε επομένως ότι ο Μπογδάνος αναζήτησε εικονογραφικά πρότυπα στην ζωγραφική των εικόνων, προκειμένου να ζωγραφίσει σύμφωνα με την παράδοση.

61. Για το ζήτημα βλ. *Ερμηνεία*, 86.

ζωγραφική μεταφορά του τύπου από την Προσκύνηση των ποιμένων, χαλκογραφία του Cornelis Cort, με βάση πρότυπο του Taddeo Zuccaro, το 1567, στην Προσκύνηση των ποιμένων, του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, 1567-1570, έργο που φυλάσσεται στο J. F. Willumsens Museum στο Frederickssund⁶². Προσθέτουμε επίσης τις παρόμοιες αποδόσεις του θέματος στην Προσκύνηση των Ποιμένων, στο Τρίπτυχο της Μόντενα, 1569 περίπου, στην συλλογή της Galleria Estense καθώς και στην Προσκύνηση των Ποιμένων, 1570-1576 περίπου, σε ιδιωτική συλλογή⁶³. Ως δείγμα της ίδιας εικονογραφικής παράδοσης στην ιταλική ζωγραφική θυμίζουμε τον μεσόλικα γονατιστό βοσκό που αφαιρεί το σκιάδιο στην Προσκύνηση των ποιμένων του Jacopo Bassano στην συλλογή της Accademia delle Belle Arti στην Βενετία⁶⁴. Πρόκειται επομένως για την αφομοίωση των σχημάτων της δυτικής ζωγραφικής στο έργο ενός ζωγράφου που είχε πειραματισθεί «στις δυσκολίες της βυζαντινής τέχνης»⁶⁵ και ένα μέρος της δημιουργίας του ανήκει στην μεταβυζαντινή κρητική ζωγραφική. Η παράδοση που δημιουργήθηκε με βάση τα παραπάνω επιβίωσε σε διάφορες παραλλαγές από τις οποίες ορισμένες εντοπίζονται και στην τοιχογραφία τον 18ο αιώνα. Το βασικό ωστόσο σχήμα έχει διασωθεί στην καταγραφή της *Ερμηνείας* που έχει αναγνωρισθεί ως το διασημότερο εγχειρίδιο της εποχής για την ζωγραφική των ορθόδοξων εικόνων. Η τεχνοτροπία επίσης των συγκεκριμένων έργων, ακόμα και στην περίπτωση της τοιχογραφίας στην Τεργέστη, δεν έχει αποβάλλει την χρήση της παραδοσιακής τεχνικής της τέμπερας. Η φυσιοκρατική απόδοση επομένως επιτυγχάνεται με περιορισμούς που αναδεικνύουν πότε λιγότερο⁶⁶ και πότε περισσότερο⁶⁷, τάσεις

62. Για αυτά βλ. *Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, 288-293, εικ. 1.

63. Ο βοσκός όπως και στην τοιχογραφία που μελετάμε στηρίζεται στο ένα γόνατο. Πρέπει να αναγνωρίσουμε εδώ μία κοινή εικονογραφική παράδοση που προέρχεται από την βενετική τέχνη. Για τα έργα του Θεοτοκόπουλου βλ. *El Greco. Identita e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, κατ. έκθ., επιμ. Jose Alvarez Lopera, Μιλάνο 1999, 254, 271, 368, 383 (αρ. κατ. 6.4 και 18).

64. Για το παραπάνω έργο βλ. *Jacopo Bassano*, κατ. έκθ., επιμ. B. L. Brown, P. Martini, Bassano del Grapa 1992-1993, 44-45, εικ. 16 (αρ. 48214 στην συλλογή της Accademia delle Belle Arti).

65. Για τις απόψεις του Θεοτοκόπουλου σχετικά με την βυζαντινή τεχνοτροπία βλ. Fernando Marias, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, Ηράκλειο 2001, 35.

66. Στην περίπτωση της εικόνας του Ρώμα βλ. *Le Iconostasi di Livorno*, εικ. 25B.

67. Στην περίπτωση της εικόνας του Μπογδάνου βλ. Cassiano 1990, 38.

οικείες στην παραδοσιακή ζωγραφική των εικόνων, μία σχηματικότητα και μία τυποποίηση των μορφών που αντιστρατεύονται την φυσιοκρατική απεικόνιση της ύλης. Η μακροχρόνια «συνομιλία» με την δυτική ζωγραφική αποκτά άραγε εδώ στην μορφή των κερκυραϊκών εικόνων του 18ου αιώνα μία καταληκτική όψη; Αυτό που με κάποια βεβαιότητα μπορούμε να υποστηρίξουμε είναι ότι πρόκειται για την πλέον δυνατή συνύπαρξη του φυσιοκρατικού στοιχείου με την τεχνική της αγιογραφίας και την εμφανή επιβολή της δεύτερης στο πρώτο κατά την ζωγραφική πράξη.

Στο σημείο αυτό μπορούμε και πρέπει να αναρωτηθούμε κατά πόσον τα παραπάνω έργα αποτελούν αποτελέσματα της εκκοσμίκευσης της λατρευτικής-εκκλησιαστικής ζωγραφικής⁶⁸. Πιθανότατα θα απαντούσαμε ότι οίγουρα εμφανίζουν την εξέλιξη των εκκοσμικευτικών τάσεων στην μεταβυζαντινή ζωγραφική του 18ου αιώνα στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω. Διαπιστώνουμε όμως εδώ κάτι επιπρόσθετο, την «αποτυχία» της πραγμάτωσης των στόχων της εκκοσμίκευσης αυτής στην συγκεκριμένη ζωγραφική εξαιτίας της καθοριστικής διατήρησης της τεχνικής της εικόνας. Επομένως, αν στο πεδίο της εικονογραφίας δεν μπορούμε παρά να προσμετράμε τα δυτικά στοιχεία (το ίδιο στην ζωγραφική των εικόνων όπως και στην τοιχογραφία), στην τεχνοτροπία πολλά φαίνεται ότι διασώθηκαν ή δεσμεύτηκαν από την χρήση της τεχνικής και καθόρισαν κατά το δυνατόν ένα συγκεκριμένο συντηρητικό χαρακτήρα και ύφος. Τα έργα αυτά διαφοροποιούνται, άλλα περισσότερο και άλλα λιγότερο, από την θρησκευτική ζωγραφική των ελαιογραφιών και μας αναγκάζουν να επανεξετάσουμε τα όσα έως σήμερα έχουν ειπωθεί για την θρησκευτική ζωγραφική και κατά επέκταση την δράση της αποκαλούμενης «Επτανσιακής σχολής». Θα πρέπει ίσως στο μέλλον να μελετήσουμε την ζωγραφική των Ιονίων νησιών κατά τόπους και με έμφαση στις ιδιαιτερότητές της, να καταργήσουμε χαρακτηρισμούς που δεν προκύπτουν από την μελέτη του συνόλου του υλικού και χρησιμοποιούνται κυρίως για να τονισθούν οι διαφορές ενός φαινομένου ως προς ένα άλλο. Στην προσπάθεια αυτή της ιστορικής κατανόησης οπωσδήποτε εκκρεμούν απαντήσεις σε σημαντικά ζητήματα που αφορούν την θρησκευτική ζωγραφική και θεολογία τον 18ο αιώνα στα Ιόνια νησιά, όπως κατά πόσο οι φιλοδυτικές τάσεις ορισμένων εκκλησιαστικών κύκλων απέκτησαν ευρεία απήχηση στο ορ-

68. Με άλλα λόγια και σύμφωνα με ό,τι συζητήσαμε στην αρχή, μας απασχολεί πώς τελικά αξιολογούνται τα έργα στην <<αιώνια>> διάρκεια.

θόδοξο ποίμνιο των Ιόνιων νησιών, επηρεάζοντας ουσιαστικά την ζωγραφική και τέχνη και κατά πόσο οι απόηχοι των μεγάλων θεολογικών ερίδων είχαν θετικό ή αρνητικό αντίκτυπο στην εξέλιξη της ορθόδοξης παράδοσης. Για ορισμένα άλλα ζητήματα ωστόσο έρχονται στο φως όλο και περισσότερα στοιχεία που επιτρέπουν τις πρώτες απαντήσεις. Για παράδειγμα στο ζήτημα της καλαισθησίας των Ορθοδόξων στις παροικίες της Διασποράς, όσων Ορθοδόξων προέρχονταν από τις ηπειρωτικές ελληνικές περιοχές και πιθανότατα είχαν εξοικειωθεί με τις παραδοσιακές μορφές ζωγραφικής, γνωρίζουμε ότι οι επιλογές υπήρξαν πλησιέστερες, σχεδόν όμοιες με των Επτανησιών. Μαρτυρείται επομένως μία σχεδόν καθολική αποδοχή της επτανησιακής ζωγραφικής, μία ευρεία διάδοσή της ως ορθόδοξης τέχνης στα πλαίσια των παροικιών την περίοδο του Διαφωτισμού. Πλήθος έργων μαρτυρεί την αναγνώριση και καταξίωση της επτανησιακής εικόνας και τοιχογραφίας στα πλαίσια της ορθόδοξης παράδοσης και μας πληροφορεί για την «μακρά» και «βραχεία» τους διάρκεια. Ιστορικές διάρκειες που αξιολογούνται πληρέστερα όταν προβληθούν στο ευρύ φάσμα της νεώτερης ελληνικής τέχνης αλλά και της αποκαλούμενης νεοελληνικής τέχνης.

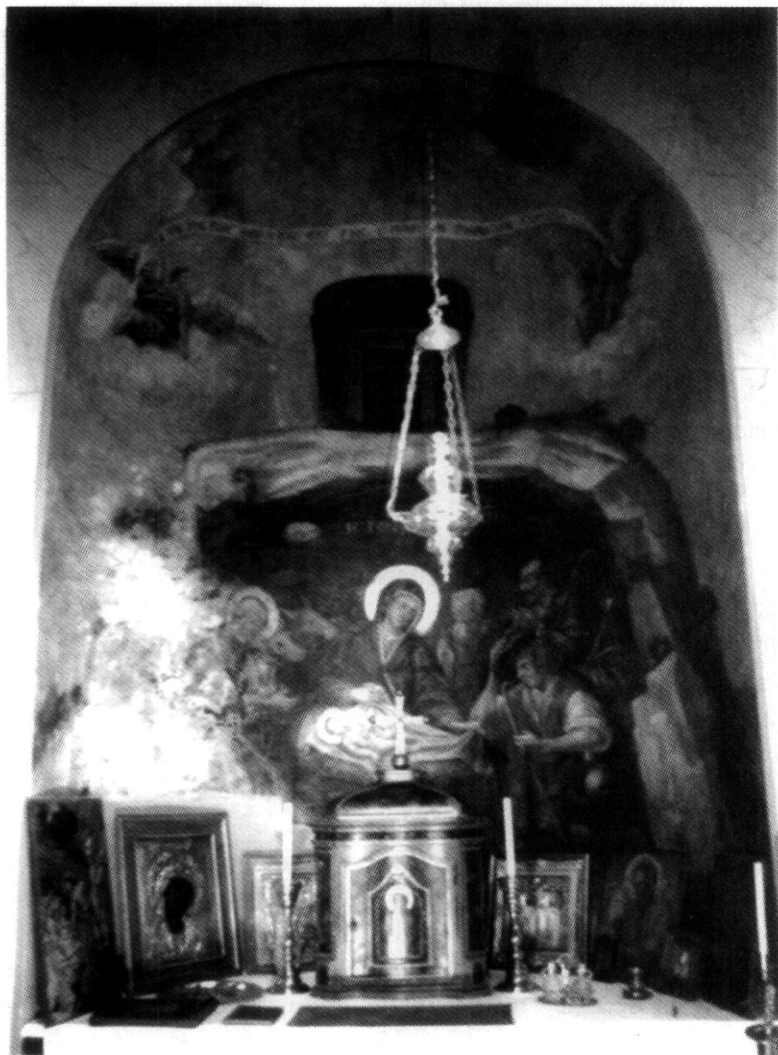
Riassunto

OSSERVAZIONI SULLA TRADIZIONE PITTORICA DI CORFÙ DEL 700: LE SCELTE ARTISTICHE DELLA DIASPORA

Maria Melenti

Lo studio delle icone della Natività di Cristo, realizzate da tre pittori corfioti aiuta a comprendere meglio le varie tendenze diffuse nell'arte pittorica di Corfù durante la seconda metà del 700. Tre icone e un affresco che provengono dai cicli ortodossi della diaspora, conservate sino ad oggi nelle chiese ortodosse di Livorno, Trieste e Lecce, ci inducono a pensare che la pittura occidentale influenzò i temi e le maniere iconografiche delle sudette opere sino alla prima metà del diciottesimo secolo, mentre, a partire dalla seconda metà, si attesta un ritorno verso scelte più tradizionali. Le idee di Panaghiotis Doxaras esercitarono una significativa influenza sull'arte pittorica delle icone moderne che deve essere riesaminata. Questa influenza sembra sia stata più intensa verso la prima

μετά del Settecento, creando alcune tendenze che si conciliano con le abituali scelte degli aspetti tradizionali. Nell'ampio ventaglio della pittura delle Sette Isole le svariate correnti della produzione artistica richiedono non soltanto uno studio su ogni singolo caso, ma anche un esame comparativo.



Εικ. 1. Σπυρίδων Σπεράντζας, *Η Γέννηση του Χριστού*, τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα, ναός Αγίου Νικολάου, Τεργέστη, τοιχογραφία