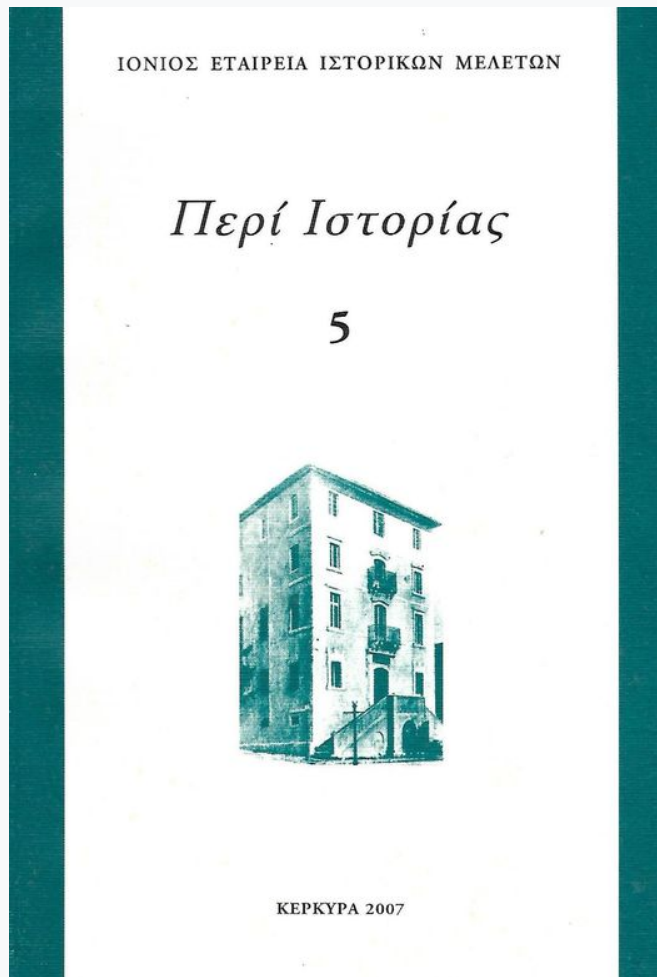


Peri Istorias

Vol 5 (2007)



Η «συνομιλία» των ιερών σωμάτων στη
ζωγραφική των Ιονίων νήσων το 18ο αιώνα: οι
«συντροφικές» των Αγίων της τοπικής λατρείας

Μαρία Μελέντη

doi: [10.12681/p.i.24838](https://doi.org/10.12681/p.i.24838)

To cite this article:

Μελέντη Μ. (2020). Η «συνομιλία» των ιερών σωμάτων στη ζωγραφική των Ιονίων νήσων το 18ο αιώνα: οι «συντροφικές» των Αγίων της τοπικής λατρείας. *Peri Istorias*, 5, 59–69. <https://doi.org/10.12681/p.i.24838>

Η “ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ” ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΙΩΝ ΤΟ 18^ο ΑΙΩΝΑ: ΟΙ “ΣΥΝΤΡΟΦΙΕΣ” ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΗΣ ΤΟΠΙΚΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ

Μαρία Μελέντη

Στην αυγή του 18ου αιώνα η εξαφάνιση των κρητικών πόλεων ως καλλιτεχνικών κέντρων της βενετικής επικράτειας και η συνακόλουθη κοινωνική μετατόπιση των τοπικών φορέων τέχνης (αλλαγή της κοινωνικής στάθμης του καλλιτέχνη, παιδευτικής και επαγγελματικής αλλά και αντιστοίχως της πελατείας του, εμφάνιση ενός διαφορετικού συστήματος αισθητικών αξιών με ριζικές αλλαγές στην τεχνοτροπία) αποτελούσε μία πραγματικότητα δεκαετιών, επακόλουθο της κατάληψης της μεγαλονήσου από τους Οθωμανούς¹. Την ίδια περίοδο στις αναπτυσσόμενες παραθαλάσσιες πόλεις των Ιονίων νησιών, τα λιμάνια της βενετικής Ανατολής, οι εξελίξεις παρουσιάζονταν διαφορετικές. Εδώ είχε καταφύγει μεγάλος αριθμός κρητών καλλιτεχνών, ζωγράφων και άλλων, προσφεύγοντας σε μία γνώριμη από τους προηγούμενους αιώνες οδό προς την Δύση. Τα έργα των ζωγράφων, κυρίως εκκλησιαστικής-λατρευτικής τέχνης, ενίσχυσαν την τοπική παραγωγή που δεχόταν ισχυρές επιδράσεις και από την τέχνη των γειτονικών περιοχών, της Ηπείρου, της Στερεάς αλλά και της Απουλίας. Η προτίμηση στην τέχνη των φορητών έργων που διέδωσαν οι Κρήτες και καλλιέργησαν οι επτανήσιοι μαθητές τους πιθανότατα υποστηρίχθηκε εκτός των άλλων συνθηκών και από μία αναγκαιότητα, αυτή της διακόσμησης των ναών με έργα ανθεκτικά και χαμηλού κόστους σε περίπτωση καταστροφής από τους σεισμούς, το φυσικό φαινόμενο που έπληττε συχνά την περιοχή των Ιονίων.

¹ Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, τ.1, Αθήνα 1987, σ. 99 κ.ε. (στο ε-ξής *Έλληνες ζωγράφοι*, τ.1).

Οι παράλληλες τάσεις της κρητικής ζωγραφικής, ακαδημαϊκότερες και μη, βρήκαν ένα πρόσφορο περιβάλλον αποδοχής στα πλαίσια του πολιτισμικού συγκρητισμού που είχε αναπτυχθεί στα Ιόνια νησιά και ευνοούσε τις αναπροσαρμογές στην τέχνη. Εκτός από τα έργα που ζωγραφίζονταν ακόμα τον 18ο αιώνα με τους δύο τρόπους, ελληνικά και ιταλικά ή φράγκικα, σύμφωνα με την κρητική παράδοση², ένα “μεικτό” σχήμα εμφανίστηκε και επικράτησε, εκφράζοντας την καλαισθησία των Επτανησίων. Πρόκειται για το πεδίο ανανέωσης της θρησκευτικής ζωγραφικής, έργα που μορφολογικά υποχωρούν λιγότερο ή περισσότερο στην δυτική τέχνη, παρουσιάζοντας εικονογραφία και τεχνοτροπία με παράλληλα στοιχεία “παράδοσης” και “πρόδου”. Στο σημείο αυτό θα αρκестούμε να θυμίσουμε την μεγάλη συζήτηση σχετικά με τις έννοιες της “παράδοσης” και της “ανανέωσης”, στο πεδίο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και επομένως και της επτανησιακής, που απασχολεί τους ιστορικούς της τέχνης και να επισημάνουμε ότι για την δική μας θεώρηση οι όροι θα χρησιμοποιηθούν με σημείο αναφοράς τη μορφολογική εξέλιξη της ζωγραφικής³. Παραδοσιακό σχήμα επομένως θεωρούμε εκείνο που επιβίωσε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική των Ιονίων νησιών, προερχόμενο είτε από τη βυζαντινή είτε από τη δυτική κληρονομιά, ενώ ανανεωτικό σχήμα εκείνο που δημιουργήθηκε την συγκεκριμένη περίοδο χωρίς να αποτελέσει αντιγραφή των παραδεδομένων (παρουσιάζει δηλαδή είτε απευθείας καινοτομίες είτε αναπροσαρμογές).

Αναφερόμαστε σε ένα μεγάλο αριθμό έργων⁴ που λατρεύονταν δημόσια και ιδιωτικά, βρίσκονταν σε ναούς και οικίες πιστών. Τα έργα αυτά -σώζονται αρκετά στους ναούς- εμφανίζουν ζωντανούς τους απόηχους της βυζαντινής τέχνης και αφομοιωμένες τις επιδράσεις της δυτικής, προτείνοντας αφενός, μία ιδιάζουσα εικονογραφία που παρουσίασε συνήθως σκηνές από την τοπική λατρεία και αφετέρου, μία τεχνοτροπία που τόλμησε να διατηρήσει τις παραδοσιακές τεχνικές (τη χρήση της τέμπερας σε ξύλο) για να επιτύχει καλαισθητικά αποτελέσματα πλησιέστερα σε αυτά της ελαιογραφίας και να

² Για τον τρόπο ζωγραφικής *alla greca* - *alla latina* βλ. Έλληνες ζωγράφοι, τ. 1, σ. 81-85, 94.

³ Η λατρευτική-εκκλησιαστική ζωγραφική όπως και γενικότερα η εκκλησιαστική τέχνη έχουν θεωρηθεί σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο σχήμα ερμηνείας *ancillae theologiae* και οι έννοιες της καλλιτεχνικής πρόδου και παράδοσης στα έργα τέχνης έχουν αποκτήσει συγκεκριμένη σημασία με σημείο αναφοράς την τήρηση ή παραβίαση των κανόνων του δόγματος σχετικά με την τέχνη. Ενδεικτικά αναφέρουμε την άγνοια των καλλιτεχνικών δεδομένων στην τέχνη των Ιονίων νησιών τον 18ο αιώνα που έχει επιχειρήσει υπό το συγκεκριμένο πρίσμα ο καθηγητής κ. Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος και παραθέτουμε μία σχετική μελέτη του (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, “Πρόδος” και “συντήρηση” στο πεδίο της θρησκευτικής ζωγραφικής των Ιονίων νησιών κατά τον 18ο αιώνα, Αθήνα 1994).

⁴ Τα περισσότερα από τα έργα αυτά δεν έχουν έως σήμερα μελετηθεί συστηματικά.

προβάλλει επαρκώς την εκφραστικότητα του μπαρόκ (την έντονη συγκίνηση: τον πόνο, τη λύπη, την περιπάθεια κ.λπ.).

Βρισκόμαστε στο τελευταίο στάδιο μίας μακριάς πορείας που καθόρισε την εξέλιξη της καλαισθησίας στο μεταβυζαντινό κόσμο σε όλα τα πεδία της τέχνης και συγκεκριμένα της θρησκευτικής ζωγραφικής. Πρόκειται για τις τελευταίες φωνές της μεταβυζαντινής παράδοσης όπως ήχησαν στο πεδίο αυτό, δηλώνοντας την τελική συνδιαλλαγή της βυζαντινής *maniera* με τη δυτική που επικρατούσε συγχρόνως στα έργα της κοσμικής ζωγραφικής⁵. Στην πρώτη φάση του σταδίου αυτού, στο πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνα, οι δύο καλλιτεχνικές γλώσσες υποστηρίχθηκαν ένθερμα: η δυτική από τον ζωγράφο Παναγιώτη Δοξαρά και η βυζαντινή από τον αγιορείτη ιερομόναχο και ζωγράφο Διονύσιο τον εκ Φουρνά⁶. Στα θεωρητικά έργα τους για την ζωγραφική υποδεικνύονταν οι διαφορετικές οδοί στην αναβίωση παλαιότερων προτύπων (βενετική ζωγραφική του 16ου αιώνα και ζωγραφική του Εμμανουήλ Πανσέληνου του 14ου αιώνα)⁷. Παρά τη δημοσιοποίηση και πιθανή διάδοση των απόψεων αυτών ήδη στην εποχή τους, τα έργα του “μεικτού” σχήματος, του εκλεκτισμού που σημειώσαμε παραπάνω, δεν φαίνεται να υποχώρησαν στην προτίμηση των επτανησίων παραγγελιοδοτών συγκριτικά με εκεί να που αντέγραφαν απευθείας ιταλικά πρότυπα κατά τις παραινήσεις του Δοξαρά. Σε όλη τη διάρκεια του αιώνα πλήθος επτανησιακών εικόνων ζωγραφίσθηκαν με εικονογραφικές και τεχνοτροπικές αντιστάσεις στη δυτική ζωγραφική ακολουθώντας τις προϋπάρχουσες από το Δοξαρά τάσεις, που κατά μεγάλο μέρος διέσωσε η κρητική παράδοση. Το φαινόμενο επιτείνεται μετά το μέσον του αιώνα στην Κέρκυρα όπου είχε δράσει ο Δοξαράς⁸ και έρ-

⁵ Στη Ζάκυνθο έχουν εντοπισθεί μαρτυρίες για τη δράση του Ιερώνυμου Πλακωτού Πιττόρου στις αρχές του 18ου αιώνα, ζωγράφου που ασχολήθηκε με τη θρησκευτική και την κοσμική ζωγραφική. Δυστυχώς δεν έχουν σωθεί έργα του. Επίσης οι Παναγιώτης και Νικόλαος Δοξαράς είναι γνωστό ότι ασχολήθηκαν με την προσωπογραφία και τη ζωγραφική μυθολογικών θεμάτων. Στα υπόλοιπα Ιόνια νησιά όπως προκύπτει από τη μαρτυρία των αρχαιικών πηγών την ζωγραφική των εικόνων φαίνεται ότι ασκούσαν κατά μεγάλο μέρος καλλιτέχνες που δεν επιδίδονταν στην κοσμική ζωγραφική. Στην Κέρκυρα εντοπίσαμε πρόσφατα την δράση του Αντωνίου Ζαγκράνη, ζωγράφου εικόνων αλλά και διακοσμητή. Για τον Ιερώνυμο Πλακωτό Πιττόρο (1670-1728) βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση* (1453-1830), τ. 2, Αθήνα 1997, σ. 298-99 (στο εξής *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2). Για τους Παναγιώτη (1662-1729) και Νικόλαο Δοξαρά (1700/6-1775) βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 1, σ. 278-281.

⁶ Για το Διονύσιο τον εκ Φουρνά (1670-1744) και την τάση για επιστροφή στα πρότυπα του Εμμανουήλ Πανσέληνου, που χαρακτήρισε τη ζωγραφική στο Άγιον Όρος, βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 1, σ. 106 κ.ε.

⁷ Biblioteca Marciana di Venezia, GR IV, 50 1117, Nanianus 1720 (Παναγιώτης Δοξαράς, *Τέχνη Ζωγραφίας*). Βλ. επίσης το έργο του 1726, Παναγιώτου Δοξαρά, *Περί Ζωγραφίας*, εκδ. Σπ. Λάμπρου, Αθήνα 1871 και Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909 (στο εξής *Ερμηνεία*).

⁸ Για τη δράση του Δοξαρά στην Κέρκυρα βλ. σημ. 5.

γα του σώζονται έως σήμερα (θυμίζουμε την απεικόνιση του θριάμβου του αγίου Σπυριδώνος, προστάτη του νησιού, στην οροφή του ομώνυμου ναού που πραγματοποίησε ο Δοξαράς το 1727, αντλώντας πρότυπα απευθείας από την τέχνη του Paolo Veronese)⁹. Οι θέσεις επομένως του καλλιτέχνη εξέφρασαν μία συγκεκριμένη τάση της επτανησιακής ζωγραφικής, η ευρεία απήχηση της οποίας μπορεί να αμφισβητηθεί¹⁰. Μία προσεκτικότερη ανάγνωση των έργων ζακύνθιων ζωγράφων όπως του Νικόλαου Κουτούζη¹¹ που έχουν θεωρηθεί απευθείας επίγονοι του Δοξαρά ως προς την τεχνοτροπία (ζωγράφοι του νατουράλε), μας επισήμανε πρόσφατα την πιθανή εισροή των δυτικών επιδράσεων στην τέχνη της Ζακύνθου όχι μόνο από τη βενετική ζωγραφική αλλά και από την τέχνη της Κεντρικής και Νοτίου Ιταλίας με τις σχετικές συνέπειες στην τεχνοτροπία¹². Οι ιδιομορφίες επομένως της επτανησιακής ζωγραφικής θα πρέπει να θεωρηθούν δεδομένες.

Στις πολυάριθμες καταγραφές περιουσιών που διασώζουν συμβολαιογραφικά έγγραφα του 18ου αιώνα (προικοσύμφωνα, εκτιμήσεις περιουσιών κ.λπ.) στα τοπικά αρχεία των Ιονίων νησιών, με λιτό τρόπο, έχει σημειωθεί ο αριθμός των εικόνων, ιερών και πολύτιμων αντικειμένων λατρείας στις οικίες των κατοίκων των επτανησιακών πόλεων, ευγενών και αστών, αλλά και αυτών της υπαίθρου¹³. Οι συγκεκριμένες πηγές με περιουσιακά στοιχεία κατόχων που ασπάζονταν το ρωμαιοκαθολικό όσο και το ορθόδοξο δόγμα, γραμμένες άλλοτε στην βενετική και άλλοτε στην ελληνική, μας πληροφορούν για τη μεγάλη διάδοση των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας στον επτανη-

⁹ Για τις σκηνές από το βίο του αγίου που σώζονται σε αντίγραφα και τα πρότυπά τους, ενδεικτικά βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1994, σ. 157 κ.ε (στο εξής ΒΜΤ).

¹⁰ Θυμίζουμε ότι μεταφορά εικονογραφικών προτύπων από φλαμανδικές χαλκογραφίες, δηλαδή απευθείας από τη δυτική τέχνη, εντοπίζουμε και στην κρητική τέχνη των 16ου και 17ου αιώνων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αντιγραφής από τη συγκεκριμένη πηγή παρουσιάζουν τα έργα του Θεόδωρου Πουλιάκη (1620-1692) που έζησε στην Κέρκυρα τον 17ο αιώνα. Η ίδια τάση ακολουθείται στις τοιχογραφίες με την εικονογραφία του Συμβόλου της Πίστεως στο ναό των Τιμοθέου, Μαύρας και Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο Περιβόλι της Κέρκυρας το 1701, έργα αγνώστου καλλιτέχνη. Με βάση αυτά τα δεδομένα η αναφορά στη δυτική ζωγραφική εκ μέρους του Δοξαρά ακολούθησε μία καθιερωμένη τάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Για τις παραπάνω τοιχογραφίες βλ. D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln*, τ. 1, Μόναχο 1985, σ. 251 κ.ε., 355.

¹¹ Για τον ιερέα, ποιητή και ζωγράφο Νικόλαο Κουτούζη (1741-1813) βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, σ. 67-69, 120-123 και Μ. Καρακζής, Δ. Λυκογιάννης, *Μελέτες ζακυνθινής τέχνης*, Αθήνα 2002, σ. 7-57.

¹² Πρόκειται για τις διαφορετικές προσλήψεις του ροκοκό (Καρακζής, *Μελέτες ζακυνθινής τέχνης*, σ. 7 κ.ε.).

¹³ Οι πηγές που αναφέρουμε εδώ φυλάσσονται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, στην Κέρκυρα, στη Λευκάδα και στην Κεφαλονιά. Τη στατιστική μελέτη τους και την ερμηνεία των πορισμάτων επιχειρούμε στη διδακτορική μας διατριβή με τίτλο, *Η ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα και ο Σπυριδών Σπεράντζας (1731-1818)*, τ. 1, Κέρκυρα 2003, κεφ. 2^ο.

σιακό κόσμο όπως ακριβώς έχει διαπιστωθεί ότι ίσχυσε παλαιότερα και για τις άλλες περιοχές υπό βενετική κυριαρχία, την Κρήτη κ.ά.¹⁴. Συνήθως μαρτυρούν συνοπτικά για το περιεχόμενο και την τεχνοτροπία των έργων: *μία εικόνα του αγίου Σπυρίδωνος ή μία εικόνα της Γέννησης φράγκικη...*¹⁵. Οι ειδήσεις που προκύπτουν είναι ποικίλες. Καταρχήν πληροφορούμαστε απευθείας για την προτίμηση των παραγγελιοδοτών σε έργα ζωγραφισμένα είτε με τη μεταβυζαντινή (βυζαντινό και μεικτό σχήμα, ζωγραφική σε ξύλο) είτε με τη δυτική τεχνοτροπία (ζωγραφική του νατουράλε, έργα σε μουσαμά ή σε ξύλο), παρατηρώντας -αναφέρουμε ενδεικτικά στοιχεία από τις κερκυραϊκές πηγές- τη σχεδόν καθολική προτίμηση στις εικόνες της ορθόδοξης παράδοσης, ακόμα και από τους κατόχους ρωμαιοκαθολικού δόγματος. Το πρώτο αυτό πόρισμα είναι ενδεικτικό της συνύπαρξης των δύο δογμάτων στον ίδιο χώρο όπου αναπτύσσονταν τα φαινόμενα συγκρητισμού και καλλιεργήθηκε για αιώνες ο “αμφιθαλής επτανησιακός πολιτισμός”¹⁶. Πιο συγκεκριμένα, οι ίδιες πηγές διασώζουν πληροφορίες για την μορφή των εικόνων, την εικονογραφία και την διακόσμησή τους. Μία πρώτη στατιστική επεξεργασία των δεδομένων αποδίδει προτεραιότητα σύμφωνα με τις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών στις εικόνες της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας και των τοπικών αγίων, στους Εσταυρωμένους και στις εικόνες με περιστατικά από το βίο του Χριστού. Στις περισσότερες καταγραφές υπάρχει αναφορά στην πλαισίωση των έργων η αξία της οποίας συνυπολογιζόταν κατά την εκτίμηση της συνολικής αξίας. Πρόκειται συνήθως για επιχρυσωμένες κορνίζες με ξυλόγλυπτη διακόσμηση που σε ορισμένες περιπτώσεις κοσμούσαν από ένθετα υλικά όπως ημιπολύτιμες πέτρες, γυαλί κ.ά.¹⁷. Συχνά καταγραφόταν το ελλειψοειδές σχήμα των έργων και της κορνίζας τους, γεγονός που μας πληροφορεί για τη διάδοση της καλαισθησίας του μπαρόκ: *ένα οβάδο με την Ανάληψη...*¹⁸.

Σημαντική κατηγορία αποτελούν οι εικόνες με τις παραστάσεις των το-

¹⁴ Οι εικόνες ιδιωτικής ευλάβειας ή *ευσέβειας*, ιδιαίτερα διαδεδομένες ως λατρευτικά αντικείμενα στη Βενετία έχει θεωρηθεί ότι ζωγραφίσθηκαν από τους κρήτες ζωγράφους και κατόπιν τους Επτανήσιους, καλλιεργώντας στις περιοχές υπό βενετική κυριαρχία τις τάσεις εκκοσμίκευσης της λατρευτικής-εκκλησιαστικής τέχνης (Τριανταφυλλόπουλος, *Die nachbyzantinische wandmalerei*, τ.1, σ. 290 κ.ε., 372 κ.ε. και του ίδιου, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002, σ. 52, 64, 79 κ.ε., 118, 121, 135, 155).

¹⁵ Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων*, τ.1, σ. 115, 118.

¹⁶ Τον όρο *αμφιθαλής πολιτισμός* δανειζόμαστε από τον καθηγητή Τριανταφυλλόπουλο (Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 78, 230 κ.ε, 233, 253). Για τον όρο επτανησιακός πολιτισμός βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 217, 233.

¹⁷ Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων*, τ. 1, σ. 120.

¹⁸ Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων*, τ. 1, σ. 121.

πικών αγίων που φαίνεται ότι εξέφρασαν, διαμέσου της ζωγραφικής, το αίσημα της τοπικής υπερηφάνειας των κατοίκων των νησιών. Οι προστάτες άγιοι (οι άγιοι Σπυρίδων, Γεράσιμος, Διονύσιος, Χαράλαμπος αλλά και άλλοι με περιορισμένη τοπικά λατρεία) που με θαύματα διέσωζαν τους πιστούς από τις κακοτυχίες της καθημερινότητας λατρεύονταν ως ιερά πρόσωπα αλλά και ως τοπικοί ήρωες από τους Επτανήσιους και των δύο δογμάτων. Προς τιμήν των ιερών Σκηνωμάτων¹⁹ τους ανεγέρθησαν ναοί, χώροι συγκέντρωσης και λατρείας, κέντρα αναφοράς για τους πιστούς κάθε κοινωνικής προέλευσης, παραχωρήθηκαν επίσης προνόμια στους διαχειριστές τους, καθιερώθηκαν εντυπωσιακές θρησκευτικές τελετές, λιτανείες, στις οποίες συμμετείχαν μέσω των αντιπροσώπων τους όλες οι κοινωνικές ομάδες²⁰. Οι προστάτες άγιοι σε ορισμένες περιπτώσεις ταυτίστηκαν με τα σύμβολα της επτανησιακών πόλεων αφού με θαύματα τις προφύλαξαν από ισχυρούς κινδύνους σε περιόδους πολέμου ή άλλης καταστροφής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του αγίου Σπυρίδωνος και της φημισμένης διάσωσης της πόλης της Κέρκυρας από την πολιορκία των αλλόθρησκων Οθωμανών το 1716, που αναγνωρίστηκε ως θαυματουργή επέμβαση από τους Βενετούς και ενίσχυσε την λατρεία του αγίου στις περιοχές του Ιονίου και της Αδριατικής²¹. Ωστόσο σε μία άλλη περίπτωση, στον ίδιο - άγιο αποδόθηκαν ενέργειες τιμωρίας των ρωμαιοκαθολικών που επιχειρήσαν να εγκαταστήσουν δια της βίας στο ναό του βωμό του δόγματός τους²². Ορισμένες φορές πάλι στάθηκαν τα ιερά λείψανα το αδιαπραγμάτευστο σύμβολο της τοπικής κοινότητας με το βενετικό κέντρο εξουσίας. Θυμίζουμε την προσπάθεια της κερκυραϊκής Κοινότητας να εμποδίσει τη μεταφορά του Σκηνώματος του αγίου Σπυρίδωνος στη Βενετία και τη μετακομινή του μετά το 1489, στον κτητορικό ναό της, του Τα-

¹⁹ Για τη σημασία των αγίων αυτών για τα Ιόνια νησιά βλ. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische wandmalerei*, τ.1, σ. 55, 113 κ.ε.

²⁰ Α. Νικηψόρου, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της βενετικής κυριαρχίας, 14ος-18ος αιώνας*, Αθήνα 1999, σ. 347 κ.ε. Γνωστές είναι οι απεικονίσεις των τελετών αυτών στις λιτανείες, θρησκευτικούς πίνακες που δημιουργήθηκαν καταρχήν στη Ζάκυνθο τον 18ο αιώνα και αργότερα και στην Κέρκυρα και κόσμησαν τους επτανησιακούς ναούς. Για τα έργα αυτά και τις δυτικές επιδράσεις στην εικονογραφία τους βλ. Α. Ιωάννου, *Η ελληνική ζωγραφική. Ο 19ος αιώνας*, Αθήνα 1974, σ. 18-20. Έλληνες ζωγράφοι, τ.1, σ. 127. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische wandmalerei*, τ.1, σ. 59, 211 και Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 226.

²¹ Α. Τσίτσας, *Ο ιερός Σπυρίδων*, Κέρκυρα 1967 και Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische wandmalerei*, τ.1, σ. 275.

²² Αναφερόμαστε στο περιστατικό της ανατίναξης του Παλαιού Φρουρίου της Κέρκυρας το 1718, όταν ο βενετός Προβλεπτής Andrea Pisani προέβη στις παραπάνω ενέργειες. Το συμβάν συχνά απεικονίστηκε σε ειδική ζώνη σε εικόνες του αγίου. Ενδεικτικά θυμίζουμε την εικόνα στο Βυζαντινό μουσείο (Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό μουσείο, κατ. έκθ. επιμ. Χ. Μπαλτογιάννη, Αθήνα 1997, αρ. 28, σ. 70-71 [στο εξής Λιμάνια]). Για το περιστατικό βλ. Τσίτσας, *Ο ιερός Σπυρίδων*, σ. 44.

ξιάρχη Μιχαήλ, προκειμένου να φυλλαχθεί εκεί το ιερό σώμα²³. Πρόκειται επομένως όπως έχει υποστηριχθεί, για πράξεις “καθαγιασμού της ανεξαρτησίας της τοπικής Κοινότητας”²⁴ διαμέσου ενός ιερού συμβόλου, με βαθιές ρίζες στη βενετική αλλά και στη βυζαντινή παράδοση²⁵.

Στο πλούσιο υλικό των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας και όσων ακολουθούν τις ίδιες τυπολογίες ως αφιερώματα σε ναούς, στην “βίβλο των χρωμάτων”, που προέρχεται από όλα τα Ιόνια νησιά, θα αναζητούσαμε στη συνέχεια τη συμβολική αναπαράσταση της τοπικής ιστορίας με πρωταγωνιστές τους θρησκευτικούς άρχοντες, τους τοπικούς άγιους. Η ποικιλία των εικονογραφικών τύπων εντάσσεται σε δύο κύριες κατηγορίες. Και οι δύο απαντώνται και παλαιότερα. Οι τοπικοί άγιοι παρουσιάζονταν εδώ μεμονωμένα, άλλοτε ως ιερά λείψανα εντός της λάρνακας όπου φυλάσσονταν, άλλοτε ως ιερά πρόσωπα να συνοδεύονται από όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικές απεικονίσεις των πόλεων που προστάτευαν. Παρίσταντο επίσης ανά ζεύγη και σε μεγαλύτερες ομάδες επειδή λατρεύονταν στον ίδιο ναό κατά την επτανησιακή συνήθεια ή η μνήμη τους εορταζόταν την ίδια ημέρα²⁶. Θυμίζουμε τις πολυάριθμες απεικονίσεις του Λειψάνου του αγίου Σπυριδώνος με την παράσταση της πόλης της Κέρκυρας σε εικόνες των τελευταίων αιώνων της Βενετοκρατίας, όπως σε αυτή που φυλάσσεται στη Συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (17ος αιώνας) αλλά και την απεικόνιση των αγίων Σεργίου, Βάγκχου και Ιουστίνης που εορτάζουν στις 7 Οκτωβρίου, ημέρα επετείου της ναυμαχίας της Ναυπάκτου το 1571, στο γνωστό έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού που φιλοτεχνήθηκε λίγο αργότερα και φυλάσσεται στο Μουσείο της Αντιβουινιώτισσας στην Κέρκυρα²⁷. Σε μία κατηγορία έργων του 18ου αιώνα που σχετίζονται με τις παραπάνω παραδόσεις, οι τοπικοί άγιοι συνέχισαν να ζωγραφίζονται ανά ζεύγη ή ομάδες, είτε λατρεύονταν συγχρόνως και παραλλήλως (κοινή εορτή ή λατρεία στον ίδιο ναό) είτε όχι, επειδή αναγνωρίζονταν

²³ Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετές*, σ. 352 κ.ε.

²⁴ Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετές*, σ. 347.

²⁵ Ιερά λείψανα βρίσκονταν στους ναούς της Κωνσταντινούπολης όπου και λιτανεύονταν κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετών. Την ίδια παράδοση υιοθέτησε και η Βενετία. Η μετακομιδή του σκηνώματος του αγίου Μάρκου από την Αλεξάνδρεια το 827 ή 828 ενίσχυσε την πόλη και την περιοχή της ως θρησκευτικό κέντρο αποδυναμώνοντας τα Πατριαρχεία της Aquileia και του Grado (βλ. σημ. 24).

²⁶ Πολυάριθμα είναι τα παραδείγματα της απεικόνισης στο ίδιο έργο περισσότερων από δύο αγίων, όχι μόνο τοπικών αλλά και άλλων, σύμφωνα με την επιθυμία των παραγγελιοδοτών. Το φαινόμενο απαντάται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική όχι μόνο των Ιονίων νησιών και θα αποτελούσε αντικείμενο μίας ειδικής μελέτης.

²⁷ Για το πρώτο έργο βλ. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georgs des Grecs et de la collection. de l'Institut Hellenique de Venise*, Βενετία 1962, αρ. 253, σ. 193· για το δεύτερο Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, αρ. 25, εικ. 26-28, 127, 341.

οι κοινοί προστάτες της επτανησιακής πόλης· τοπίου που συμπληρώνει συνήθως την κύρια σύνθεση στην κατώτερη ζώνη ή στο βάθος των έργων. Αποτελώντας ένα σύνολο, μία “συντροφιά” ιερών προσώπων, οι τοπικοί άγιοι “συνομιλούν” πνευματικά και σωματικά, για χάρη της αγαπητής πόλης, συμβόλου ολόκληρου του νησιού. Ο επτανησιακός χώρος επομένως, ο τόπος της λατρείας, προκύπτει το υπαρκτό και συγχρόνως συμβολικό τοπίο στο οποίο οι πιστοί αξιώνονταν να συναντήσουν τους προστάτες τους και μέσω αυτών τη Θεία χάρη. Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ τα στοιχεία της εκκοσμίκευσης της λατρευτικής τέχνης; Προφανώς ναι, αλλά και κατά μία άλλη άποψη, Τα στοιχεία διάσωσης της ορθόδοξης παράδοσης διαμέσου της τοπικής λατρείας. Πρόκειται για την ορθόδοξη ζωγραφική της εποχής που συμβαδίζει με τα κηρύγματα επτανησίων θεολόγων όπως ο Ηλίας Μηνιάτης, ο Βικέντιος Δαμοδός, ο Ευγένιος Βούλγαρης, ο Νικηφόρος Θεοτόκης Κ.ά. και αποδίδει ίδιες αισθητικές αξίες (*forma ornatata*)²⁸.

Επιλέγοντας ενδεικτικά ορισμένα έργα θα στεκόμασταν στη συνέχεια στη ζωγραφική επεξεργασία της συγκεκριμένης θεματικής, της “εικαστικής συνύπαρξης” των τοπικών αγίων με την σύγχρονη πόλη, από τους ζωγράφους της εποχής, με σκοπό να επισημάνουμε τις επιλογές τους και, επομένως, τις τάσεις της τεχνοτροπίας του “μεικτού” σχήματος²⁹. Όλα τα έργα έχουν ζωγραφισθεί σε ξύλο, με τέμπερα. Στις αρχές του 18ου αιώνα θα πρέπει να δημιουργήθηκε η εικόνα των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας, προστατών της Λευκάδας που φυλάσσεται στη μονή της Θεοτόκου Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα και πιθανότατα προέρχεται από τη Λευκάδα (110x75 εκ, εικ. 1)³⁰. Οι δύο άγιοι που λατρεύονταν στην βενετική Santa Maura απεικονίζονται μετωπικά να κρατούν ανάμεσά τους σταυρό μεγάλου μεγέθους, έχοντας στα πόδια τους όψη του φρουρίου της Λευκάδας με τον οικισμό και την βενετική σημαία να ανεμίζει στον τελευταίο δεξιά προμαχώνα. Η αναφορά στην ιδιότητά τους ως προστατών της οχυρής πόλης που καθαγιάζεται από την ευλογία του Χριστού στην ουράνια σφαίρα, είναι σαφής. Οι ίδιοι, σε υπερφυσικό μέγεθος, βρίσκονται εμπρός από το χρυσό κάμπο του “αιωνίου χρόνου” και μόλις πατούν στον επίγειο κόσμο, ενώ η πόλη τους απεικονίζεται σε μικρο-

²⁸ Για τις απόψεις αυτές που βρίσκονται υπό διερεύνηση βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 39,41, 138,238, 242 όπου και παλαιότερες μνείες σε μελέτες του ίδιου.

²⁹ Σημειώνουμε εδώ την απεικόνιση των τοπικών αγίων ανά ζεύγη σε σκηνές θαυμάτων στην τοιχογραφία τον 18ο αιώνα στην Κέρκυρα όπως σε αυτή των αγίων Σπυρίδωνος και Αθανασίου που σώζουν το νησί από την πανώλη στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Άνω Κορακιάνα. Το έργο αγνώστου, φιλοτεχνήθηκε το 1747. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 35 και σημ. 20, όπου και παλαιότερες αναφορές.

³⁰ *BMT*, σ. 172.

γραφία στη γήινη πραγματικότητά της όπου ο άνεμος φυσά, αναδιπλώνοντας τη βενετική σημαία και μία ζώνη πράσινου εδάφους αφαιρετικά δηλώνει το περιβάλλον τοπίο. Οι στάσεις των σωμάτων των αγίων, χωρίς στροφές και έντονες κινήσεις, δηλώνουν τη μεταξύ τους αποστασιοποίηση αλλά και την αυτόνομη παρουσία τους στην κοινή παράσταση, όπως ακριβώς το απαιτούσε η υπερβατικότητα της παραδοσιακής βυζαντινής τεχνοτροπίας. Η ενότητα των ανεξάρτητων μορφών επιτυγχάνεται από την παράταξή τους, την από κοινού στήριξη του σταυρού, τα φωτιστέφανα με τα εγχάρακτα φυτικά κοσμήματα. Το ερυθρό και πράσινο χρώμα, το χρυσοκίτρινο και το πορτοκαλί, στο ιμάτιο και στο χιτώνα του αγίου και αντίστοιχα της αγίας, προσδίδουν ένα ρεαλιστικό τόνο στην αυστηρή, σχηματική απόδοση των ενδυμάτων χωρίς ωστόσο να μετατρέπουν το αισθητικό αποτέλεσμα.

Στο Βυζαντινό μουσείο στην Αθήνα σώζεται ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα απεικόνισης των τοπικών αγίων της Κέρκυρας στο ενυπόγραφο έργο του Γεωργίου Χρυσολωρά³¹, ανεγνωρισμένου ζωγράφου και δασκάλου της ζωγραφικής στο πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνα (εικ. 2). Στο αβακωτό δάπεδο της παράστασης διαβάζουμε την επιγραφή: 1733 Γεώργιος Χρυσολωράς εποίηι. Στην ουράνια σφαίρα, μεταξύ νεφών, η Θεοτόκος, στον τύπο της *Madre della Consolazione*, φέρεται από δύο αγγέλους. Μεταξύ ουρανού και γης, ο ευαγγελιστής Μάρκος, ένθρονος και δεξιά του Λειψάνου του αγίου Σπυρίδωνος, στρέφεται προς την Θεοτόκο ενώ στην επίγεια σφαίρα η πόλη της Κέρκυρας, με το Παλαιό Φρούριό της, τους προμαχώνες, τους πύργους, τις αποθήκες με τις δίριχτες κεραμοσκεπείς στέγες, παρουσιάζεται ως ένα ειδυλιακό παραθαλάσσιο τοπίο (61x36 εκ.)³². Παρά το σαφή ιδεολογικό συσχετισμό των ιερών προσώπων -η προστάτιδα της βενετικής δύναμης σε περιόδους πολέμων, Θεοτόκος, επιφαίνεται συνοδευόμενη από τον παλαιότερο και νεότερο προστάτη του νησιού, Μάρκο και Σπυρίδωνα που παρίστανται ισότιμοι επάνω από το ισχυρό βενετικό οχυρό του Ιονίου- η συγκεκριμένη “συντροφιά”, με την εικονογραφική της πρωτοτυπία, δεν καταφέρνει να αποδώσει μία αδιάσπαστη ενότητα. Οι μορφές παρουσιάζονται εμπρός στο χρυσό κάμπο ως ασύνδετα μέρη που δεν αλληλοσυμπληρώνονται.

Διατηρούν επομένως την αυτονομία των στοιχείων που απαντάται στις συνθέσεις της παραδοσιακής ζωγραφικής των εικόνων. Η στροφή του σώματος του αγίου Μάρκου και των αγγέλων, η επίσης ζωνρή στάση της Θεοτόκου και του Χριστού που χειρονομεί, η προοπτική απόδοση της πόλης της

³¹ Για το Γεώργιο Χρυσολωρά βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, σ. 460-461.

³² *Λιμάνια*, αρ. 18, σ. 50-51.

Κέρκυρας δηλώνουν τις επιδράσεις του μπαρόκ της μεμονωμένες περιπτώσεις. Η πλούσια χρωματική κλίμακα, σύμφωνα με την επικρατούσα καλαισθητική τάση στη ζωγραφική των εικόνων τον 18ο αιώνα, βοηθά να αποδοθούν ρεαλιστικότερα τα απεικονιζόμενα αλλά δεν μετριάξει την εντύπωσή μας ότι η συνάντηση με τη δυτική ζωγραφική έχει τεθεί εδώ υπό όρους.

Την εξέλιξη του στίλ θα αναζητήσουμε στην επόμενη ανέκδοτη εικόνα, έργο πιθανότατα αποδιδόμενο στο Σπυρίδωνα Σπεράντζα, γνωστό ζωγράφο που έδρασε στο νησί και στην Τεργέστη στο δεύτερο ήμισυ του αιώνα (90x 130 εκ., εικ. 3)³³. Το έργο φυλάσσεται στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνος στην Κέρκυρα³⁴. Εμπρός από το χρυσό κάμπο, πατώντας στο γήινο έδαφος της Κέρκυρας και έχοντας ανάμεσά τους στο ύψος του ορίζοντα την πρόσοψη του Παλαιού Φρουρίου της όπου προοπτικά απεικονίζονται η κατοικία του βενετού Προβλεπτή, ναοί και άλλα κτήρια, οι πρώτοι διδάσκαλοι του χριστιανισμού στο νησί, Ιάσων και Σωσίπατρος, κατευθύνονται ο ένας προς τον άλλο ευλογώντας και κρατώντας ειλητό³⁵. Παρίστανται εμπρός από τα διοικητικά κέντρα, τη βενετική έδρα, το κτίριο του Συμβουλίου της πόλης και τον ορθόδοξο μητροπολιτικό ναό των Αγίων Αποστόλων όπου φυλάχθηκαν ως κτήμα των ορθοδόξων τα λείψανά τους³⁶. Παρά το υπερφυσικό μέγεθος των μορφών, το εικονογραφικό πρότυπο που διατηρεί στοιχεία από τη μεταβυζαντινή απεικόνιση των αγίων Παύλου και Πέτρου³⁷, αλλά και την προσωπογραφία των προστατών αγίων σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση³⁸, η φυσιοκρατική στάση των σωμάτων δένει τις μορφές σε ένα ενιαίο σύνολο. Τα δύο σώματα κινούνται ζωηρά και σε στροφή προξενώντας συγκίνηση στο θεατή. Το αίσθημα αυτό ενισχύει η ανάγνωση του χωρίου στο ειλητό³⁹. Η ενό-

³³ Για το Σπυρίδωνα Σπεράντζα βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, σ. 369 και Μελέντη, *Η ζωγραφική των εικόνων*, τ. 1.

³⁴ Έως πρόσφατα βρισκόταν στο νάρθηκα του ναού μαζί με τις ιδίων διαστάσεων εικόνες της αγίας Κερκύρας και του Ιωάννη Προδρόμου, έργα του ίδιου καλλιτέχνη. Η προέλευση της εικόνας δεν έχει ακόμα επιβεβαιωθεί.

³⁵ Για τους αγίους και τις απεικονίσεις τους στη χριστιανική τέχνη βλ. τα λήμματα Jason von Korfu και Sosipatros στο *Lexikon der christlichen Ikonographie*, επιμ. E. Kirschbaum, Φράμπουργκ-Βασιλεία-Βιέννη 1968-1972, τ. 7, 8 αντίστοιχα.

³⁶ Αργότερα μεταφέρθηκαν στο ρωμαιοκαθολικό ναό του Αγίου Ιακώβου (Νικηφόρου, *Δημοσίες τελετές*, σ. 355).

³⁷ Για την εικονογραφία αυτή ενδεικτικά βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 40, 95-96, 135.

³⁸ *Ερμηνεία*, σ. 152, 264, 299.

³⁹ ΚΑΙ ΖΩΝ ΟΥΚ ΕΠΑΥΣΑΜΗΝ ΚΑΙ Ο ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΩΝ ΟΥ ΠΛΑΥΣΟΜΑΙ ΙΚΕΤΕΥΕΙΝ ΣΕ ΣΕΛΑΣ ΤΡΙΦΑΕΣ ΦΥΛΑΤΤΕΝ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΤΩ ΥΜΩΝ ΤΕΜΕΝΕΙ ΕΠΙΕ(Σ)ΤΗΡΙΚΤΑΙ (χωρίο που μοιάζει με τη Δόξα της τέταρτης ωδής στον Όρθρο της εορτής των αγίων).

τητα με το τοπίο της πόλης έχει επιτευχθεί συνολικά. Ο ζωγράφος προσπαθεί να ρίξει μία στιγμιαία ρεαλιστική ματιά στον “αιώνιο” χρόνο της προστάσιας των αγίων. Η επίδραση της τέχνης του μπαρόκ εμφανίζεται εδώ αφομοιωμένη χωρίς ωστόσο να μετατρέπει το χαρακτήρα του “μεικτού” σχήματος που διατηρεί κατά το δυνατόν, τις αντιστάσεις της παραδοσιακής εικονογραφίας και τεχνικής.

Η εξέταση των παραπάνω μας οδηγεί, τέλος, να επισημάνουμε την ανάγκη διεξοδικότερης μελέτης των επτανησιακών εικόνων του 18ου αιώνα με βάση τη λειτουργία τους αλλά και σε σχέση με τα δεδομένα της δυτικής θρησκευτικής τέχνης, ιδιαίτερα της τεχνοτροπίας από τον 15ο έως τον 18ο αιώνα. Νέα δεδομένα, πιθανές αναθεωρήσεις και επανερμηνείες όρων και εννοιών όπως για παράδειγμα του πλήρους εκδυτικισμού της επτανησιακής ζωγραφικής, θα μας βοηθήσουν να την προσεγγίσουμε από μία διαφορετική και ενδιαφέρουσα οπτική γωνία⁴⁰.

⁴⁰ Βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για την μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 37.