

## Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Τις πρώτες πληροφορίες για τις εικόνες που βρίσκονται στον Ἁγ. Γεώργιο τῆς Βενετίας καὶ στὶς αἰθούσες τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τὶς παρέχει ὁ Βελουδοῦς, στὸ γνωστὸ του βιβλίον «Ἑλλήνων Ὁρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετία», Βενετία<sup>2</sup> 1893, σελ. 36-56 καὶ 144-145. Τὸν Βελουδο συμπληρώνει καὶ διορθώνει ὁ Κ. Μέρτζιος, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Ἀθήναι 1939. Ἀρκετὲς σημαντικὲς εἰκόνες ἀριθμεῖ ὁ καθηγητὴς κ. Γ. Σωτηρίου στὸ «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγ. Ἑλλάδος» τοῦ 1930, σελ. 84-87. Ἄλλοι βυζαντινολόγοι, ὁ Konidakon, ὁ Millet, ἀσχολήθηκαν μὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτές, ὅταν τὸ καλοῦσε τὸ θέμα τους, ποτὲ ὅμως δὲν εἶχεν ἀποτελέσει ἡ μεγάλη αὐτὴ συλλογὴ τὸ θέμα συστηματικῆς μελέτης, πού θὰ ἦταν πολὺτιμη γιὰ τὴ γνωριμία αὐτοῦ τοῦ καλλιτεχνικοῦ θησαυροῦ, γνήσιας ἔκφρασης μιᾶς κρίσιμης στιγμῆς γιὰ τὸν Ἑλληνισμό καὶ τὰ αἰσθητικὰ του ἰδανικά.

Τώρα ἔρχεται μιὰ ἐργασία τῆς Κας Sandra Marconi, σὰν εἰσαγωγὴ στὸν λεπτομερῆ κατάλογο τῶν εἰκόνων πού θὰ δημοσιεύσει ἀργότερα, νὰ γνωρίσει στὴν ἔρευνα τὶς εἰκόνες τῆς Βενετίας (Sandra Marconi, La Raccolta di Icone Veneto-Cretesi della Comunità Greco-Ortodossa di Venezia, Atti dell'Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, 1947, Βενετία 1948, σ. 104-147). Εἶναι πολὺ ἐπίκαιρη ἡ δημοσίευση αὐτή, γιατί τώρα πρόκειται ὅλη ἡ Ἑλλην. Κοινότητα μὲ τὴν παρουσία της νὰ ξανάρθῃ σ' ἑλληνικά χέρια καὶ νὰ γίνῃ κέντρο νεοελληνικῶν σπουδῶν. Ἔτσι, ἡ γνωριμία τῆς συλλογῆς τῶν εἰκόνων τῆς Βενετίας αὐτὴ τὴν ὥρα γίνεται πιὸ ἐπιτακτικὴ.

Ἡ συλλογὴ εἶναι σημαντικὴ γιατί ἀντιπροσωπεύονται σ' αὐτὴν μ' ἐξαιρέτα ἔργα οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, πού ἔζησαν στὴ Βενετία στὸν 16ον μὲ 18ον αἰῶνα, δηλ. οἱ καλύτεροί ἐπὶ πλέον τὰ ἔργα αὐτὰ διατηροῦνται στὸ μεγαλύτερο μέρος τους καλά, δὲν ἔχουν ἀλλοιωθῆ — ἀκόμη — ἀπὸ ἀνακαινισμοὺς καὶ καθαρισμούς, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς εἰκόνες τῆς ἐκκλησίας γνωστές, καὶ δὲν τὰ βαρύνει ἡ ὑπόψια τῆς πλαστῆς ὑπογραφῆς.

Ἴσως δὲν ἔχει ἀρκετὰ τονισθῆ τὸ πόσο ἔχουν ἀλλοιώσει στὸν τόπο μας τὴ μορφὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς γενικά, μὰ καὶ εἰδικώτερα τὴν ἔκφραση τῆς κάθε καλλιτεχνικῆς προσω-

πικότητας, οἱ λίγοι βιομήχανοι τῶν πλαστῶν ὑπογραφῶν καὶ οἱ ἀσυνεῖδητοι ἔμποροι ποὺ τὶς ἐκμεταλλεύονται. Καμμιά ἀξιόλογη ἀθηναϊκὴ συλλογὴ εἰκόνων καὶ κανένα μουσεῖο δὲν μπορεῖ νὰ περηφανευτῆ ὅτι δὲν περιέχει καὶ μερικά ἔργα πού, ἐνῶ εἶναι γνήσια στὴ ζωγραφικὴ τους, μὲ τὴν ὑπογραφήν ποὺ τὰ συνοδεύει—καὶ μεγαλώνει τὴν ἐμπορικὴν τους ἀξία—δὲν δημιουργοῦν προβλήματα κατὰ τάξιν καὶ ἱστορικῆς τοποθέτησιν ἐντελῶς ἀνόητα. Ἡ κατάσταση αὐτὴ εἶναι ὀλέθρια καὶ γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης αὐτῆς, ποὺ μόλις τώρα τείνει νὰ διαμορφωθῆ καὶ νὰ συστηματοποιηθῆ· ὁ ἐρευνητὴς πρέπει μὲ μεγάλη δυσπιστία ν' ἀντιμετωπίζει κάθε εἰδικὴ περίπτωσιν καὶ νὰ βασίζεται κυρίως σὲ τεχνοκριτικὰ κριτήρια—ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰδικὴν πείραν ποὺ χρειάζεται γιὰ τὴν ἀναγνώρισιν τῆς γραφῆς καὶ τοῦ ὕλικου. Ὑπάρχουν ὅμως περιπτώσεις ποὺ ἡ ἐξακριβωσὴ τῆς γνησιότητος μιᾶς ὑπογραφῆς, γιὰ διαφοροὺς λόγους, εἶναι πολὺν δύσκολη—καὶ τότε μένει ἄλυτο ἓνα πρόβλημα μικρότερον ἢ μεγαλύτερον. Ἐπὶ πλεόν, τὰ τεχνοκριτικὰ κριτήρια πάντα δὲν ἀρκοῦν: τὴν τέχνην αὐτὴν τὴν χαρακτηρίζει ὁ ἐκλεκτισμὸς, οἱ καλλιτέχνες τῆς οἱ πιὸ δημιουργικοὶ σπάνια παρουσιάζουν ὀργανικὴν ἐξέλιξιν στὴν τεχνοτροπίαν τους, παράδειγμα ὁ Μιχ. Δαμασκηνὸς καὶ ὁ Ἐμμ. Τζάνες, καὶ ἔτσι ἡ ἀστατὴ παραγωγὴ τους δὲν παρέχει εὐκόλως τὴν καθαρὴν εἰκόνα τῆς καλλιτεχνικῆς τους θέλησιν—τοῦλάχιστον στὸ στάδιον ποὺ βρισκόμαστε σήμερον. Αὐτὰ ἀποτελοῦν ἓνα πρόσθετον λόγον νὰ περιμένωμε μ' ἀνυπομονησίαν τὴν σωστὴν δημοσίευσιν τῶν εἰκόνων τῆς Βενετίας, ποὺ δὲν ἔχουν μολυνθῆ ἀκόμη ἀπὸ βέβηλα χέρια.

Ἡ μελέτη μιᾶς τόσο μεγάλης καὶ σημαντικῆς συλλογῆς εἰκόνων προϋποθέτει ὀρισμένη προπαιδεῖαν στὴν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ὅπως καὶ τὴν γνώσιν τῆς δυτικῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀπαιτεῖ ἀκόμη κάποια ἐξοικείωσιν μὲ τὸ ἀφθονὸν ὕλικόν τῆς ἑλληνικῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποὺ εἶναι σκορπισμένον σὲ Μουσεῖα καὶ σὲ συλλογὰς, σ' ἐκκλησίας καὶ σὲ μοναστήρια, ἀπὸ τὸ Λένινγκρανδ καὶ τὸ Ὁσλο ὡς τὸ Σινᾶ. Μένει ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ πολῦτιμον αὐτὸ ὕλικόν ἀνέκδοτον, συχνὰ ἐντελῶς ἀγνωστον, καὶ ὁ ἐρευνητὴς, ὅταν δὲν ἔχει τὴν δυνατότητα νὰ τὸ γνωρίσει μὲ ἄμεση ἀντίληψιν, πρέπει νὰ περιορισθῆ στὰ σχετικὰ δημοσιεύματα (βλ. Κρητ. Χρ. Α, 1947, σ. 284).

Ἀκόμη, ἀπαραίτητη εἶναι ἡ γνώσιν τῶν προβλημάτων ποὺ ἔχουν προκύψει ὡς τώρα ἀπὸ τὴν μελέτην τῆς τέχνης αὐτῆς. Γενικὰ προβλήματα αἰσθητικῆς ἀξιολόγησιν καὶ ἰδεολογικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων, συσχέτισιν μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς, τοποθέτησιν μέσα

στην πολιτιστική ἐνέργεια καὶ ἀκτινοβολία τοῦ ὑπόδουλου Ἑλληνισμοῦ, ἔχουν ἤδη ἀπασχολήσει τοὺς μελετητές. Ζητήματα πού συνδέονται μὲ τὶς σημαντικώτερες καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες: ἡ διαμόρφωση καὶ ἡ ἐξέλιξί τους, ἡ ἐπίδραση πού εἶχε τὸ ἔργο τους στοὺς συγχρόνους καὶ στοὺς μεταγενέστερους ἀγιογράφους, βρίσκονται ἀκόμη ἐντελῶς στὴν ἀρχὴ τους. Ἀκόμη εἰδικώτερα προβλήματα εἰκονογραφίας, τεχνικῆς καὶ τεχντροπίας περιμένουν ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς Συλλογῆς τῆς Κοινότητος σημαντικὲς συμβολὲς στὴν πρόοδό τους.

Ἡ συνοπτικὴ αὐτὴ παράθεση λίγων ἀπὸ τὶς κυριώτερες προϋποθέσεις, πού πρέπει νὰ ἐκπληρώνει ἡ ἐπιστημονικὴ πραγματεία θεμάτων ἱστορίας τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, δὲν σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ εἴμαστε πολὺ ἀυστηροὶ κριτὲς γιὰ κάθε ἐργασία πού δὲν ἀνταποκρίνεται σ' ὅλες τὶς ἀπαιτήσεις μας. Στὸ στάδιο πού βρίσκονται οἱ σπουδὲς μας κίθε προσφορά εἶναι καλὴ, φτάνει νὰ προσθέτει κάτι στὶς γνώσεις μας καὶ νὰ προχωρεῖ, ὅσοδήποτε λίγο, τὰ σχετικὰ ζητήματα. Ἄν κρίνομε μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα τὴν ἐργασία τῆς Κας Sandra Marconi θὰ ἔχομε πολλὰ τὰ ἐπαινετικὰ νὰ ποῦμε.

Βέβαια, ὡς πρὸς τὴ γνώση τοῦ ὕλικου, δὲν μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἐκτείνεται πέρα ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ μερικῶν δημοσιευμάτων τοῦ ἰταλοῦ βυζαντινολόγου S. Bettini. Τοῦτο ζημιώνει αἰσθητὰ τὸν τρόπο πού ἀντιμετωπίζονται τὰ σχετικὰ προβλήματα. Τοῦλάχιστον μπορούσε νὰ μνημονεύει ὅτι γιὰ μερικὲς εἰκόνες τῆς συλλογῆς ἔχει ἤδη γίνει λόγος ἀπὸ τὸν Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Παρίσι 1916, σ. 94, 277, καὶ 306, εἰκ. 285), ἀπὸ τὸν Wulff (*Wulff-Alpratt*, *Denkmäler der Ikonenmalerei* σ. 238, ἀπὸ τὸν Kondakov (*Kondakov-Minns*, *The Russian Icon*, Ὁξφόρδη 1927, σ. 73 κ.ἐξ. 155, 162, πίν. 47) ἀπὸ τὸν Willmsen, (*La jeunesse du peintre El-Greco*, Παρίσι 1927, τ. I, σ. 47-49 καὶ εἰκ.), ἀπὸ τὸν Schweinfurth (*Gesch. der Russ. Malerei*, Χάγη 1930, σ. 403) καὶ, παλιότερα, ἀπὸ τὸν Gerola (*Atti del R. Istituto Veneto* κλπ. 1903, σ. 360-361). Φυσικὰ ἀγνοεῖται καὶ ἡ ἐργασία τοῦ κ. Γ. Σωτηρίου, πού σημειώσαμε στὴν ἀρχή. Εἶναι εὐτύχημα πάντως ὅτι χρησιμοποιεῖ σωστὰ τὸν πολῦτιμο «Μικρὸν Ἑλληνομνήμονα» τοῦ κ. Κ. Μέρτζιου, γιὰτὶ κάθε ἄλλη προεργασία γιὰ τοὺς ζωγράφους πού ἐξετάζει εἶναι σάν νὰ μὴν ὑπάρχει, ἐκτὸς φυσικὰ ἀπὸ τὶς ἐργασίες τοῦ S. Bettini.

Σ' ἀντιστάθμισμα στὶς σοβαρὲς αὐτὲς ἐλλείψεις — καὶ ἀρκετὲς ἄλλες — προσφέρει ἡ Κ<sup>α</sup> S. Marconi τὴ δροσερὴ καὶ εὐαίσθητη ματιὰ τοῦ ἀνθρώπου πού ἔχει ἀσκήσει τὴν ὄρασή του στὴ ζωγραφικὴ τῆς

Βενετίας. Ἡ προπαίδευση αὐτὴ τῆς ἐπιτρέπει συχνὰ σωστοὺς χαρακτηρισμοὺς καὶ πετυχημένους συσχετίσεις, ὅπως τὴν ἐξάαιρετη συσχέτιση τῆς τέχνης τοῦ Γ. Κλόντζα μὲ τὸν βενετσιάνικο μανιερισμὸ τῆς ἐποχῆς του. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς θὰ ἐπιθυμούσαμε ἡ ἐξέταση τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς ἐπίδρασης νὰ γίνεται μὲ περισσότερη ἐπιμονή, μὲ ὑπόδειξη συγκεκριμένων προτύπων, ὅπως γίνεται μ' ἐπιτυχία, ἀλλὰ μεμονωμένα, στὴν παραβολὴ ξυλογραφίας τοῦ Sadelar μὲ ἔργο τοῦ Πουλάκη (σ. 129), ὥστε νὰ γίνεται σαφέστερος ὁ τρόπος ἀφομοίωσης τῆς ἰταλικῆς τέχνης ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους τῆς Βενετίας, πὺν ἡ σ. ἐξακολουθεῖ νὰ χαρακτηρίζει μὲ τὴν κάπως ὑποτιμητικὴ προσηγορία *madonnierei*. Ἐλπίζομε ὅτι στὸν κατάλογο τῶν εἰκόνων, πὺν ὑπόσχεται, ἡ χρήσιμη αὐτὴ ἐργασία θὰ γίνει.

Περιοριζόμαστε στὶς γενικὲς αὐτὲς παρατηρήσεις, γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας τῆς Κας Μαρκοπί, πὺν παρουσιάζει ὅλα τὰ προτερήματα καὶ τὰ ἐλαττώματα τῆς ἐρασιτεχνικῆς ἀπασχόλησης μὲ τὸ θέμα πὺν τὴν ὁδηγεῖ ἕνα ὀξὺ καλλιτεχνικὸ αἰσθητήριον. Θὰ μπορούσε νὰ προσθέσει κανεὶς μερικὲς διορθώσεις σὲ λεπτομερειακὰ σημεῖα, γιὰ νὰ μὴν ἐπαναληφθοῦν στὸν κατάλογο, ὅπως π.χ. ὅτι, σύμφωνα μὲ τὶς προσωπικὲς μου σημειώσεις τοῦ 1937, στὴ Θεία Λειτουργία (σ. 137, ἀρ. 172) διαβάζεται ἡ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) καὶ ἡ τέχνη θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τοῦ Ἰωάννου Μόσκου (1657-1711). Ἀκόμη, ὅτι ἡ ὑπογραφή τῆς εἰκ. 109 (σ. 133) πρέπει νὰ διαβασθῆ Σ. Π ρ ο σ α λ ἔ ν τ η ς καὶ ὅτι ἡ χρονολογία τῆς εἰκ. τοῦ Ἁγ. Γεωργίου (σ. 145) πρέπει νὰ διαβασθῆ ΑΧΗΔ=1694.

Στὴν ἐργασία πὺν μᾶς ἀπασχολεῖ δὲν γίνεται λόγος γιὰ μερικὲς ἀξιόλογες εἰκόνες πὺν εἶχα ἰδῆ τὸ 1937, π.χ. τρεῖς εἰκόνες μὲ τὸ πρωτότυπο θέμα: *Ἐγὼ εἰμι ὁ ροῦς τῆς ζωῆς*, πὺν παριστάνουν δυὸ ἀγγέλους γονατιστοὺς νὰ κρατοῦν ποτήριον, ἀπ' ὅπου βγαίνει ὁ Ἰησοῦς· εἰκόνα μὲ τὸν Ἁγ. Λουκᾶ νὰ ζωγραφίζει τὴν Παναγία· ἄλλη τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου μὲ χρονολογία 1551· μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγ. Δημητρίου τοῦ τύπου τοῦ Γ. Κορτζᾶ<sup>1</sup>. Ὁ κ. Σωτηρίου σημειώνει μιὰ εἰκόνα τῆς Ἁγ. Ἄννας πὺν κρατεῖ τὴν Παναγία μὲ ὑπογραφή Β ί κ τ ω ρ ο ς (σ. 84). Ὁ κ. Μέριτζιος, τέλος, (ἐφ. «Καθημερινή», 9-6-49) σημειώνει: «ἐντὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, δεξιᾷ τῷ εἰσερχομένῳ, ἐπὶ μιᾶς μεγάλῃ φορητῆς εἰκόνης παριστάσεως τὴν Δέησιν ἀπεκαλύφθη ἡ κάτωθι ἐπιγραφή ἑλληνιστὶ καὶ λατινιστὶ: «1546 Ἁπριλίου 21. Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Ἰωάννου Μάνεση καὶ τοῦ

<sup>1</sup>) Πρβλ. Ξ υ γ γ ο π ο ὑ λ ο υ, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, ἀρ. 9, πιν. II.

ἀδελφοῦ αὐτοῦ Γεωργίου». Ἐλπίζω ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ ἀξιόλογες εἰκό-  
νες θὰ περιληφθοῦν στὸν Κατάλογο.

Ἡ ἐργασία τῆς Κας Μαρconi ἔχει γίνει μὲ πολλὴ συμπάθεια  
γιὰ τὴν ἰδιότυπη αὐτὴ τέχνη μιᾶς ξένης παροικίας τῆς Βενετίας καὶ μὲ  
πολλὴν ἀντίληψη τῆς ἰδιαίτερης καλαισθησίας της. Θὰ σημειώσω ἀκό-  
μη, πρὸς τιμὴν της, ὅτι μὲ πολλὴν ἀντικειμενικότητα χειρίζεται τὸ  
θέμα, χωρὶς τὸν ἀντιεπιστημονικὸ σφβινισμό πὸν διακρίνει παλιότερες  
ἐργασίες συμπατριωτῶν της πάνω σὲ ἀνάλογα θέματα. Ἐλπίζομε ὅτι  
ὁ κατάλογος πὸν μᾶς ὑπόσχεται θὰ συνοδεύεται ἀπὸ φωτογραφικὲς  
ἀπεικονίσεις τῶν ἔργων, γιὰ νὰ ἀνταποκρίνεται πληρέστερα στὸ σκο-  
πό του.

\* \* \*

Χρήσιμο νομίζω νὰ σημειώσω ἐδῶ τὰ ἔργα μὲ ὑπογραφή τοῦ ζω-  
γράφου πὸν ἀναφέρονται στὴ μελέτη τῆς Κας S. Marconi, κατ' ἄλ-  
φαβητικὴ σειρὰ τῶν καλλιτεχνῶν συμπληρώνοντας ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐργα-  
σίες πὸν σημειώσαμε ἢ σχολιάζοντας μερικὰ.

ΑΠΑΚΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, ἱερεὺς (σ. 119-120) 1) Δευτέρα Παρουσία  
(ἀρ. 77), 2) Ναὸς τοῦ Σολομῶντος (ἀρ. 80), 3) Κατὰ τὸν κ.  
Κ. Μέρτζιο (ἐφ. «Καθημερινή» 9-6-49) : Ἡ Περιτομή τοῦ  
Χριστοῦ.

ΒΙΚΤΩΡ (σ. 127-128) 1) Ρίζα Ἰεσσαί, 1671 (ἀρ. 19), 2) Ἡ Ἄμ-  
πελος, 1671 (ἀρ. 20), 3) Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (ἀρ. 52), 4) Ἄ-  
γιος Ματθαῖος (ἀρ. 74). 5) Ἡ Ἁγία Ἄννα κρατεῖ τὴν Πανα-  
γία (Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἡμ. Μεγ. Ἑλλάδος 1930, 84). Οἱ εἰκό-  
νες 1-4 χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν σ.: ἀνόμοιας τέχνης καὶ ἄνισης  
ποιότητας· ἡ μελέτη τους θὰ μποροῦσε νὰ βοηθήσει στὸ πρό-  
βλημα τῆς διάκρισης τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων μὲ τὸ ὄνο-  
μα αὐτὸ καὶ τοῦ ἔργου πὸν πρέπει νὰ ἀποδοθῇ στὸν καθένα. Δύο  
Βίκτωρες τοῦ 16ου αἰῶνος σημειώνει ὁ Bettini (*La pittura cre-  
tese-veneziana* κλπ. σ. 15-16 καὶ 27-28), ἀπὸ δημοσιευμένα ἔγ-  
γραφα τῆς ἐποχῆς : Vittore de Bartolomio' ..chiamato Victor  
da le Madone (1546) καὶ Vittore di Giovanni (1555). Στὸν  
ἐναν ἀπὸ τοὺς δύο μπορεῖ, νομίζω, ν' ἀποδοθῇ μία προσωπο-  
γραφία τῆς galer. Giustiniani alle Zattere στὴ Βενετία, μ' ἑλ-  
ληνικὴ ὑπογραφή καὶ χρονολογία 1522 (Thieme-Becker, *Allge-  
meines Lexikon der bild. Künstler*, τ. 14 Β, Λειψία 1921, σ.  
564). Τρίτος εἶναι ὁ Β ί κ τ ω ρ ί ε ρ ε ὑς τῆς Βενετίας<sup>2</sup>. Ἄλ-

<sup>2</sup>) Ὁ κ. Τ. Γριτσόπουλος εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ ἀνακοινώσει προφο-  
ρικὰ, ὅτι σύμφωνα μὲ τελευταῖες ἐπὶ τόπον παρατηρήσεις του, ἡ Κεφαλή τοῦ

λά πιθανὸ εἶναι ὅτι δὲν εἶναι ἕνας αὐτὸς ποὺ ζωγράφησε ὅλες τὶς εἰκόνες τοῦ 17ου ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή του (βλ. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Κατάλογος, σ. 46) καὶ ποὺ βρίσκονται στὸ Βατικανό, σὲ ἀθηναϊκὰ Μουσεῖα καὶ Συλλογές, στὴν Πελοπόννησο, στὴν Κέρκυρα, σὲ ἀγγλικὲς ἰδιωτικὲς συλλογές, στὸ Λένινγκραδ καὶ στὸ Σινᾶ. Ἡ μελέτη τοῦ ὕλικου αὐτοῦ μὲ βᾶσις τὶς εἰκόνες τῆς Βενετίας μποροῦσε νὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ.

ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ΜΙΧ. (σ. 106-110). Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς γνωστὲς τοιχογραφίες στὸ ἱερόν, (ἀρ. 60c καὶ 61c) ἀναφέρονται οἱ ἑξῆς φορητὲς εἰκόνες: 1) Ἁγ. Κοσμᾶς (ἀρ. 26c), 2) Ἁγ. Δαμιανὸς (ἀρ. 27c), 3) Προφ. Ἡλίας (ἀρ. 28c), 4) Προφ. Μωϋσῆς (ἀρ. 29c), 5) Ἁγ. Πέτρος (ἀρ. 30c) καὶ 6) Ἁγ. Παῦλος (ἀρ. 31c): οἱ ἑξ αὐτῆς εἰκόνες βρίσκονται στὸ τέμπλο καὶ ἔχουν τὴ χρονολογία 1577. 7) Γέννηση (ἀρ. 32c) καὶ 8) Βάπτισμα (33c). Στὴν ἀπόδοση καὶ τὴ χρονολόγησιν τῶν ὀκτὼ αὐτῶν εἰκόνων ἀκολουθεῖ ἡ σ. τὸν Βελοῦδο, χωρὶς ἐνδείξεις τῆς προσωπικῆς τῆς παρατήρησιν καὶ γνώμης. Τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ γιὰ τὶς πέντε μικρὲς εἰκόνες τῆς Ὁραίας Πύλης (ἀρ. 16c-20c), ποὺ ὁ Βελοῦδος ἀπέδιδε, ἴσως, παλαιότερα στὸ Δαμασκηνό, ἐνῶ στὴ Β' ἔκδοσιν τοῦ 1893, ὁ ἴδιος χαρακτηρίζει τὰ ἔργα αὐτά: «τοῦ ΙΕ' αἰῶνος, ἄτινα ὑπῆρχον πρότερον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγ. Βλασίου, πάνυ ὄρατα καὶ σεμνά». Ἔτσι τὸ πρόβλημα τοῦ ἔργου τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ στὴ Βενετία, πρόβλημα βασικόν, παραμένει ἀκέραιον.

ΕΜΠΟΡΙΟΣ ΒΕΝΕΔΙΚΤΟΣ (σ. 115) 1) Μυστικὸς Δεῖπνος, 1606, (ἀρ. 62), 2) Γραμματεὺς καὶ Φαρισαῖος (ἀρ. 56) καὶ 3) Ὁ ἄσωτος υἱὸς (ἀρ. 57).

ΚΑΒΕΡΤΖΑΣ ΦΡΑΓΓΙΑΣ<sup>3</sup> (σ. 119) 1) Ἀποτομὴ Προδρόμου (ἀρ. 154) καὶ 2) Δευτέρα Προουσία (ἀρ. 55). Ἡ χρονολόγησιν τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Ἀποτομὴν τοῦ Προδρόμου συνδέεται σύμφωνα μ' ἕνα νέον τύπον ποὺ διαδίδεται τὸν 17ο καὶ 18ο. Ὁ Βελοῦδος σ. (144) τὸν τοποθετεῖ στὸν 16ο, ἢ Marconi στὸ τέλος 16ου ἀρχὲς 17ου. Τὸ ἔργον του μπορεῖ νὰ καθορίσῃ ἀκριβέστερα τὴ χρονολόγησιν.

ΚΛΟΝΤΖΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (σ. 115-118) 1) Ἁγιοὶ Πάντες (ἀρ. 195) (βλ. φωτογραφία του στοῦ Α. Κ ύ ρ ο υ, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος καὶ οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, Ἀθῆναι 1936, τελευταῖος

Προδρόμου στὴ Μονὴ Φιλοσόφου τοῦ 1591 ἔχει τὴν ὑπογραφήν ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΩΡΟΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ καὶ ὅτι, ἐπομένως, δὲν πρόκειται γιὰ ἐνόπιον ζωγράφο, ὅπως εἶχεν ὑποστηρίξει (Κρητ. Χρ. Β' 1948, 442).

<sup>3</sup>) Ἔτσι διάβασα τὴν ὑπογραφήν στὴν Ἀποτομὴ καὶ ὄχι Φραγκίσκος.

πίνακας), 2) ἡ σ. τοῦ ἀποδίδει ἓνα ἀνυπόγραφο τρίπτυχο (ἀρ. 44). ΚΥΠΡΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (σ. 110) : Τοιχογραφίες ποῦ σημειώνει καὶ ὁ Βελοῦδος (σ. 50-51).

ΚΑΛΟΝΑΣ ΚΟΣΜΑΣ (σ. 131-132) 1) ᾠγ. Σάββας-Ἰωάννης ὁ Λαμασκηνὸς καὶ ᾠγ. Βαρθάρα (ἀρ. 53), 2) Πεντηκοστή, 1662, (ἀρ. 201). «*Λέησις τοῦ δούλου τοῦ θ(εοῦ) Κοσμὰ διακόνου τοῦ Καλονά...(α)χξβ'*».

ΛΑΜΠΑΡΟΣ ΕΜΜ. (σ. 114-115) 1) ᾠγ. Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστῆς καὶ ὁ Πρόχορος, 1602 (ἀρ. 116), 2) Παναγία τοῦ Πάθους (ἀρ. 86). Ὁ κ. Μέρτζιος («Καθημερινή» 31-5-49) διαβάξει «ΧΙΡ ΛΑΜΠΑΡΟΥ» καὶ πιστεύει ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τὸν Ἐμμανουήλ, ποῦ εἶναι ὀρθογράφος. 3) ᾠγ. Μηνᾶς, μ' ἐπεισόδια ἀπὸ τὸ βίο του (ἀρ. 159).

ΜΑΡΚΑΖΙΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, 17ου αἰών. (σ. 131) 1) Σταύρωσις (ἀρ. 226) ὑπογρ. Opus Georgii Marcazini.

ΜΟΣΚΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ 1) Σταύρωσις, 1711 (ἀρ. 156), 2) Θεία Λειτουργία (ἀρ. 172—βλ. πρὸ πάνω σ. 577).

ΜΕΤΑΡΑΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (ὁ Α. Μ ή τ ρ α σ τοῦ Βελοῦδου; σ. 145) 1) ᾠγ. Μιχαήλ (ἀρ. 178).

ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ (σελ. 132) 1) ᾠγ. Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης ἐνθρονος (ἀρ. 82) (il modo di dipingere è poi antipaticamente leccato).

ΠΟΥΛΑΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ (σ. 128-130) 1) Ἡ Κιβωτὸς τοῦ Νῶε (ἀρ. 173) διαπιστώνεται ὅτι τὸ πρότυπό της εἶναι μία ξυλογραφία τοῦ Sadeler, 2) Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (ἀρ. 200), 3) ᾠγ. Νικόλαος ἐνθρονος (ἀρ. 70), 4) ᾠγ. Νικόλαος ἀρ. 225, ἀνυπόγραφο.

ΣΑΡΑΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, 16ου αἰών. (σ. 120) Ἀπιστία Θωμᾶ (ἀρ. 6).

ΣΚΟΥΦΟΣ ΦΙΛΟΘΕΟΣ (σ. 130) Λείψανο ᾠγ. Σπυρίδωνος (ἀρ. 95) «Opus Philotei Scuffo».

ΤΖΑΝΕΣ ΕΜΜ. (σ. 122-126) (βλ. πρὸ κάτω).

ΤΖΑΝΕΣ ΚΩΝΣΤ. (σ. 126-127) 1) ᾠγ. Θωμᾶς, τοῦ 1670 (ἀρ. 91), 2) Αὐτοπροσωπογραφία μὲ τὴν ὑπογραφή: Opus Constantini Zane Rethymnensi—1675 aetatis suae XXXXVIII. Τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ ἔργο σημειώνει ὁ κ. Κ. Μέρτζιος, (ἐφ. «Καθημερινή», 9-6-49). Ὡστε ὁ Κωνσταντῖνος Τζάνης γεννήθηκε τὸ 1627. 3) ᾠγιοι (τῆς 22ας Ἰανουαρίου), τοῦ 1682 (ἀρ. 3), 4) Μαγδαληνή (ἀριθ. 28).

ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗΣ ΕΜΜΑΝ. (σ. 112-114) 1) Θεοτόκος Βρεφο-

κρατούσα ἢ Ἀμόλυντος (ἀρ. 96), 2) Κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας (ἀρ. 27), 3) Κοίμησις Ἁγ. Σπυρίδωνος καὶ θαύματα αὐτοῦ (ἀρ. 43), χρονολογημένη, κατὰ τὸν Μέρτζιον, σ. 298, τὸ 1595.

ΧΡΥΣΟΛΩΡΑΣ ΓΕΩΡΓ. (σ. 132), Κερκυραῖος, 1) Οἱ Ἁγ. Θεόδωροι, 1746 (ἀρ. 78), 2) Ἁγ. Εὐφημία, Ἁγ. Δημήτριος, Ἁγ. Διονύσιος καὶ Ἁγ. Ἀναστάσιος (ἀρ. 158).

Τοῦ ΕΜΜ. ΤΖΑΝΕ ἔχουν σημειωθῆ ἤδη οἱ εἰκόνες (ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίας) 1) Ρίζα Ἰεσσαί, τοῦ 1644, κατὰ τὴν ἀνάγνωσις τοῦ κ. Κ. Μέρτζιου καὶ ὄχι 1641, ὅπως ὅλοι οἱ προηγούμενοι (ἐφ. «Καθημερινή», 9-6-19) (ἀρ. 18), 2) Ὁρασις Ἰωάννου τῆς Κλίμακος τοῦ 1663 (ἀρ. 42), 3) Ἐπιτάφιος Θοῆνος, κομμένος γύρω-γύρω, τοῦ 1667, (ἀρ. 80c), 4) Ἀβραὰμ (ἀρ. 54c) καὶ 5) Μελχισεδὲκ (ἀρ. 55c). Ἀναφέρονται ὁμως στὴ μελέτῃ τῆς Κας Marconi καὶ οἱ ἀκόλουθες εἰκόνες, πὺν δὲν εἶχαν σημειωθῆ ὡς τώρα, καὶ ὁ γνωστὸς ἐρευνητὴς στὴ Βενετία κ. Κ. Δ. Μέρτζιος (ἐφ. «Καθημερινή» τῆς 9-6-1949) ἐπιβεβαιώνει καὶ συμπληρώνει τὶς πληροφορίες αὐτές.

1. Ἀπόστολος Ἀνδρέας ἔνθρονος, 1648, M a r c o n i, (ἀρ. 17) σ. 124
2. Ἁγ. Βασίλειος ἔνθρονος, 1657, Μέρτζιος καὶ M a r c o n i, σ. 139 (ἀρ. 143).
3. Ἁγ. Εὐθύμιος, 1682, M a r c o n i (ἀρ. 39), σ. 124.
4. Ἁγ. Ἰάκωβος ἔνθρονος, 1683, M a r c o n i (ἀρ. 15), σ. 124.
5. Θαῦμα ἰάσεως τυφλοῦ, 1686, M a r c o n i (ἀρ. 116), σ. 124.
6. Ὁ Παραλυτικὸς (ἀρ. 114).
7. Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (ἀρ. 113).
8. Ἡ ἀπιστία τοῦ Ἀποστόλου Θωμᾶ (ἀρ. 112).
9. Ἡ Σαμαρεῖτις (ἀρ. 142).

Οἱ ὑπ' ἀρ. 4-9 εἶναι ἀνυπόγραφες ἀλλὰ ἢ κ. Marconi (σ. 124) καὶ ὁ κ. Μέρτζιος τὶς ἀποδίδουν στὸν Ἐ. Τζάνε, ἐπειδὴ ἔχουν τὶς ἴδιες διαστάσεις καὶ τὴν ἴδια τέχνη μὲ τὸν Τυφλὸ (ἀρ. 5). Καὶ οἱ πέντε προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια κληρονομία πρὸς τὴν ἐκκλησίαν (Μέρτζιος).

10. Στὸν Ε. Τζάνε ἀποδίδει ἢ M a r c o n i, σ. 123, μεγάλη ἀνυπόγραφη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν Ἰωάννη Πρόδρομο (ἀρ. 20).

Καὶ ἐπειδὴ ὁ λόγος περὶ Ἐ. Τζάνε, σημειώνομε ἀκόμη μιὰ εἰκόνα του, πὺν παριστάνει τὸ M a n d ἡ λ ι ο ν, στὴν Royal Collection τοῦ Λονδίνου, δημοσιευμένη ἀπὸ τοὺς L. C u s t a n d E. v o n D o b s c h ũ t z, Burl. Magazine 1904, σ. 517 καὶ Pictures in the Royal Collection, Λονδίνο 1911, σ. 10.



Ἔτσι οἱ εἰκόνες ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή ἢ ἀποδίδονται στὸν Ἐ. Τζάνε φθάνουν τώρα τὶς 103. Κανεὶς ἄλλος Ἕλληνας ζωγράφος τῆς ἐποχῆς του δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσει τὸν ὄγκο τῆς παραγωγῆς ποὺ παρουσιάζει ὁ κρητικὸς ἐφημέριος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τῆς Βενετίας<sup>4</sup>.

\* \* \*

Ἀπὸ τὴ Βενετία ἀκόμη, ὁ κ. Μέρτζιος μοῦ ἀνακοινώνει μιὰ ἀξιόλογη ἀνακάλυψη σχετικὰ μὲ τοὺς ἀδελφούς Τζάνε. Ὁ Μαρίνος Τζάνες, ὁ ποιητὴς τοῦ Κρητικοῦ Πολέμου, καταγινόταν καὶ αὐτὸς μὲ τὴν ζωγραφικὴ. Ὁ ἀδελφός του Ἑμμανουὴλ γράφει τὸ 1662 σὲ μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ἔλαβε 56 δουκάτα γιὰ «τὶς εἰκόνες ποὺ φτιάσαμε μαζί μὲ τὸν ἀδελφόν μου ἀφέ(νη) Μαρί(νο)». — Ἔργο μὲ ὑπογραφή τοῦ Μαρίνου Τζάνε δὲν γνωρίζομε ἀκόμη. Μένει νὰ ἐξακριβωθῇ ποιὸς εἶναι αὐτὸς οἱ «εἰκόνες», ποὺ θὰ πρέπει νὰ προστεθοῦν στὸν πίνακα τῶν ἔργων τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

---

<sup>4</sup>) Στὴν ἐφ. «Καθημερινή» (5-5-49) δημοσιεύθηκε φωτογραφία Παναγίας Βρεφοκρατούσας, μὲ τὸν ὑπότιτλο: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕ: Ὁδηγήτρια. Ὁ κ. Μέρτζιος (ἐφ. «Καθημερινή» 31-5-49) δηλώνει ὅτι εἶναι λανθασμένη ἡ ἀπόδοση.