



Nicolo Rugina Greco da Corfu



Γιάννης Πετσάλης - Έφη Μήτσιου

Εισαγωγικό σημείωμα

Διαβάζοντας μια ημέρα του 2010 το βιβλίο του Albert Jacquemart «**Μια ιστορία του επίπλου**» μου τράβηξε την προσοχή μια φράση που έλεγε «*This is the reason why we might regard as Oriental a superb dish in brass, engraved and damascened in silver, in the Dutuit collection, were it not that we can read underneath on a banderole: Nicolo **Rugina** Greco de **Corfu** fece, 1550. Is it to the same Nicolo **Rugina** that we should ascribe another dish, whereon, among arabesque ornamentations, figure subject medallions, some antiques, others of oriental designs, and others in the costumes of the end of the sixteenth century? Upon the border is a view of a city with this legend, " La cita de **Corfu**," and in the centre is an Italian escutcheon*»¹

Η φράση αυτή μου κίνησε την περιέργεια και την αγωνία αν θα μπορέσω να βρω στοιχεία για τον άνθρωπο αυτόν. Έτσι άρχισε μια προσωπική έρευνα για την ανακάλυψη του ξεχασμένου Κερκυραίου καλλιτέχνη. Επί τούτου έγινε μια πρώτη δημοσίευση στον ιστότοπο CORFU MUSEUM *Τετάρτη, 17 Νοεμβρίου 2010*. Η έρευνα συνεχίστηκε σε συνεργασία με την ιστορικό Κα.Ευσταθία Μήτσιου, η βοήθεια της οποίας ήταν ουσιώδης.

Στις 23/4/2015 το CORFU MUSEUM, μετά από ανταλλαγή σκέψεων και απόψεων, διοργάνωσε συζήτηση, στο αμφιθέατρο του Ιόνιου Πανεπιστημίου του τμήματος Ιστορίας με θέμα Nicolo Rugina da Corfu. Ομιλητές ήταν η Κα. Ευσταθία Μήτσιου, ο Κοσ Ανδρέας Μαζαράκης και ο υπογράφων.

¹Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι Ανατολίτικο ένα υπέροχο πιάτο χαραγμένο σε ορείχαλκο, και σε ασήμι, που βρίσκονταν στη συλλογή Dutuit, αν δεν μπορούσαμε να διαβάσουμε από κάτω σε μια ταινία: Nicolo Rugina greco da Corfu fece, 1550.

Η ιστορική έρευνα έχει μια ιδιαιτερότητα. Εξετάζει και προσπαθεί να βγάλει συμπεράσματα για κάτι που έχει γίνει και είναι πραγματικό. Στο λεξιλόγιό της έχει ατέλειωτες λέξεις όπως, πότε, πως, που, γιατί, αίτια, αποτελέσματα, συνθήκες, πρωταγωνιστές κ.α. Και όπως στη φύση υπάρχει το ατελεύτητο των ανθρωπίνων αναγκών, έτσι και στην ιστορία υπάρχει το ατελεύτητο των ανθρωπίνων ερωτημάτων. Καλείται λοιπόν ο ερευνητής να μη φιλοσοφήσει, αλλά να αναλύσει πραγματικά γεγονότα και να τα παρουσιάσει ωμά πέρα από κάθε προσωπική επίδραση. Το είναι του μπορεί να αποτελείται από εθνικά πιστεύω, από πολιτικά πιστεύω, από φιλοδοξίες, από αντιξοότητες, από το θρησκευτικό του υπόβαθρο, από τον υλικό του κόσμο και τόσα άλλα από!!! Αυτά πρέπει όλα να τα απορρίψει και να μπορέσει να εξαγνιστεί, να καθαρίσει από τον ψυχικό του κόσμο και να αντιμετωπίσει τα συμβάντα, όπως πραγματικά έγιναν.

Αφού όλα τα προαναφερόμενα έχουν γίνει και σαν ένα τρίτο πρόσωπο πλέον ο ιστορικός ερευνητής μπορεί να αναφερθεί με την προσωπική του άποψη επί του καθαρισμένου πλέον γεγονότος και να εκφράσει τις απόψεις του ελεύθερα. Αυτές υπόκεινται σε κριτική, αλλά αυτό καθ' εαυτό το συμβάν πρέπει να είναι ξεκάθαρα πραγματικό.

Η ικανοποίηση του να ανακαλύπτεις ένα καλλιτέχνη και μάλιστα να τον παρουσιάζεις εμπειριστατωμένα και όχι αποσπασματικά, σε οδηγεί στη μεγάλη ευθύνη της ουσιαστικής ανάλυσης, ώστε να βρίσκεσαι, όσον είναι δυνατόν, σε μια ιστορική πραγματικότητα.

Ο Nicolo Rugina da Corfu ήταν ένας από εμάς τους ανθρώπους που είχε την τύχη-ατυχία να καλλιτεχνεί και να ζει τον 16^ο αιώνα που η πατρίδα του η Κέρκυρα πέρασε πολλές δυσκολίες με δύο μεγάλες εγκληματικές, με όλη τη σημασία της λέξεως, πολιορκίες. Για να επανέλθει το νησί σε μια κάποια κανονικότητα πέρασαν πολλά χρόνια.

Προχωρώντας την έρευνα συναντούσαμε και μας συντάραζαν τα γεγονότα και ο καλλιτέχνης μέσα από αυτά. Για την απαραίτητη εμβάθυνση μείναμε δύο η Κα. Μήτσιου και ο υπογράφων. Οι ατελείωτες ώρες μελέτης πιστεύουμε ότι μας οδήγησαν στα σωστά συμπεράσματα και έτσι θα πρέπει να εντυφλήσουμε μέσα στις γραμμένες λέξεις του παρόντος πονήματος, δοξάζοντας και τιμώντας τον Κερκυραίο

αυτό καλλιτέχνη του 16^{ου} αι., όπως και τόσους άλλους συμπατριώτες του την εποχή εκείνη.

Είναι πίστη μας, ότι και οι μελετητές της ιστορίας της τέχνης, της ιστορίας του 16^{ου} αι., της Κερκυραϊκής ιστορίας, αλλά και πολλοί άλλοι θα βοηθηθούν στα αντικείμενα που ασχολούνται.

Σε αυτές τις περιπτώσεις η αλληλοβοήθεια δίνει το σωστό αποτέλεσμα. Οι μεμονωμένες και εγωκεντρικές αντιμετώπισεις ιστορικών θεμάτων ποτέ δεν οδηγούν σε σωστά συμπεράσματα. Ίσως και να παραπλανούν τους συνεχιστές. Εάν δεν υπήρχαν παλαιότερα πονήματα, ο Nicolo Rugina θα παρέμενε άγνωστος στη λήθη των αιώνων. Ευχαριστούμε όσους θα αναφερθούν στην Βιβλιογραφία μας, για τις τεκμηριωμένες πληροφορίες που άφησαν και μας βοήθησαν να διακρίνουμε τις μυθοπλασίες που έχουν γραφτεί.

Θέλουμε όμως να ευχαριστήσουμε και αυτούς που προσπάθησαν να μας εμποδίσουν, γιατί μας έκαναν να πειστώσουμε και μας έδωσαν το ερέθισμα για μια πιο μεγάλη προσπάθεια και καλύτερο αποτέλεσμα.

Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τον Κο. Θεόδωρο Μεταλληνό και τον Κο Φίλη Τζίκα που η συμπαραστάσή τους, όποτε ζητήθηκε, ήταν αμέριστη και υπεύθυνη. Πάνω όμως από όλους θέλω να ευχαριστήσω την σύζυγό μου Τίνα που με τις λογικές και επίμονες παρεμβάσεις της, οδήγησε την όλη προσπάθεια στο σωστό αποτέλεσμα.

Κέρκυρα 15 Ιανουαρίου 2016

Ιωάννης Πετσάλης

Εισαγωγή στο έργο του Nicolo Rugina Greco da Corfu

Για να εξετάσουμε τον Rugina και το έργο του, ως βάση θα θέσουμε μια σύντομη αναφορά σε γενικές περί τέχνης-τεχνοτροπίας-καλλιτεχνικού έργου θέσεις-απόψεις.

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης εντάσσεται στο χώρο των εικαστικών τεχνών και ειδικότερα στη μεταλλοτεχνία. Πρωταρχικά στοιχεία και στον τομέα αυτόν είναι η σε ύψιστο βαθμό εκ μέρους του καλλιτέχνη γνώση του υλικού που επεξεργάζεται και της τεχνικής που απαιτείται για την μετατροπή του σε έργο τέχνης, στοιχεία που

προϋποθέτουν βασανιστική και αποκλειστική εκπαίδευση - μαθητεία. Δεν αρκούν όμως. Δεν είναι όλοι οι τεχνίτες-καλλιτέχνες υψηλού επιπέδου Τέχνης. Η έμπνευση, η προσωπικότητα, η μεσολάβηση της ψυχής του καλλιτέχνη, η ενσωμάτωση του στον ιστορικό και κοινωνικό χώρο, εσωτερικές (υποκειμενικές) και εξωτερικές (αντικειμενικές), δυνάμεις επιδρούν, αφομοιώνονται και μετουσιώνονται σε έργο τέχνης, σύνθεση αυτόνομη, διαχρονική, υπεράνω της χρησιμότητας ή της προς διακόσμηση διάθεσης.

Το έργο του Rugina εντάσσεται σε ένα ιστορικό συγκεκριμένο χρόνο και η επιλογή του θέματος του προσδιορίζει και τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης του. Πέραν των ορίων αυτών όμως, όπως θα αναλυθεί περαιτέρω, οδηγούμεθα στη διαχρονική εμβέλεια του καλλιτέχνη και συμβολή του σε μια, γενικότερη πολιτισμική θεώρηση. Μέσα στο συνεχώς εντασσόμενο ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι, με το πλαίσιο της αισθητικής να λειτουργεί ως πολυεδρικός καθρέπτης, το έργο του Rugina επιβάλλεται στον δέκτη –θεατή με την δυναμική του περιεχομένου και της τεχνικής του.

Με αυτές τις σκέψεις θα οδηγηθούμε στο έργο του. Υπογράφει Greco da Corfu . Αυτό ενέχει την ψυχική του ισορροπία. Είμαι Έλληνας μαζί με ό,τι αυτό έχει σαν περιεχόμενο συναισθηματικό και πραγματικό. Ξέρει γιατί το βάζει. Οι λόγοι πολλοί. Γνωρίζει την ιστορία της προέλευσης του, έστω και αν αυτό είναι επίκτητο χαρακτηριστικό, γνωρίζει ότι οι συγγενείς του είναι σκλαβωμένοι κάτω από ένα λαό βάρβαρο και αμόρφωτο στην πλειονότητά του, ένα κατακτητή απόλυτα υποταγμένο στην υλική ικανοποίησή του.

Δηλώνει επίσης ότι είναι Έλληνας από την Κέρκυρα. Αυτό σηματοδοτεί την καταγωγική ύπαρξη μίας οικογένειας με ελληνικές ρίζες. Οι περισσότεροι συντοπίτες, όπως και το νησί του βρίσκονται στη Δύση. Προσπάθησαν να το κυριεύσουν οι Οθωμανοί, όμως αυτό δεν έγινε και δεν βρίσκεται κάτω από την κυριαρχία τους, αλλά βρίσκεται πολύ κοντά σε μια αναγεννημένη Ευρώπη. Δεν είναι ελεύθερος αλλά γνωρίζει ότι το επίπεδο του κατακτημένου έχει άμεση σχέση με το επίπεδο του κατακτητή. Το αναγεννητικό κύμα τον αγγίζει. Άλλωστε πολλοί Κερκυραίοι βρίσκονται στη Δύση και την «μορφώνουν» με τα συγγράμματα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού.

Αυτά τα συναισθήματα που τον κατέχουν, επηρεάζουν πολύ το έργο του. Προσπαθεί με ιστορικό ρεαλισμό να αποδώσει τα τεκταινόμενα στο νησί του, αφού τα δύο γνωστά από τα τρία έργα του που υπάρχουν, έχουν ως θέμα την πολιορκία της Κέρκυρας από τους Οθωμανούς το 1537. Το εάν είναι παραγγελία κάποιου υψηλού

ιστάμενου άρχοντα του δίνει ένα κίνητρο, δηλαδή την παρουσίαση του γεγονότος και της κατεστραμμένης πόλης του. Είναι κυρίως η πόλη του που τον απασχολεί και προσπαθεί να την αποδώσει ρεαλιστικά γνωρίζοντας, μιας και το έζησε, πόσο κακή μπορεί να ήταν στα μάτια του η μεγάλη καταστροφή. Έχει την γνώση της τεχνικής και σκύβει πάνω από τον ορείχαλκο και σχεδιάζει.

Στον ένα του δίσκο με μυθολογικές παραστάσεις αλλά και ιστορικά στιγμιότυπα της μέχρι τότε γνωστής ιστορίας από την Ελλάδα, την Ρώμη, την Βενετία κ.λπ. δίνει μια χρονική ευρύτητα τόσο στο έργο του όσο και στην παρουσίαση της πολιορκίας του 1537. Στον άλλο του δίσκο στέκει μόνο στον όλεθρο και την καταστροφή από το εξωπόλι της ιδιαίτερης πατρίδας του. Μέσα από διακοσμητικά στοιχεία προβάλλει η φωτιά, η σφαγή, η δουλεία², η καταστροφή που υπέστη η Κέρκυρα. Κάνει την υπέρβασή του, διότι είναι χρονικά πολύ κοντά στο γεγονός. Τόσο κοντά που δεν είναι δυνατόν να αποκοπεί από τον τραυματισμένο ψυχισμό του. Επίσης μας διδάσκει πώς ήταν η πόλη του, τι θαυμάζει σε αυτήν, όπως τα απόρθητα φρούριά της, τι προσπάθεια έγινε από τους πολιορκημένους, τι είχαν να παρατάξουν οι κατακτητές για να την κατακτήσουν, τι καταστροφές έγιναν και όλα τα δεινά που υπέστη. Όμως καταφέρνει να φτιάξει κάτι το θριαμβευτικό στηριζόμενος σε προηγούμενες παγκόσμιες ιστορικές ή μυθολογικές σκηνές. Δεν τον ενδιαφέρει, εάν οι Βενετοί το θεώρησαν νίκη, επειδή δεν κατελήφθη το Παλαιό Φρούριο, αλλά την κατάλληλη

² Η δουλεία συνεπαγόταν όχι μόνον τον κοινωνικό θάνατο του ατόμου, αλλά του αφαιρούσε αυτή καθαυτή την ανθρώπινη υπόσταση και το υποβίβαζε στο εξής σε αντικείμενο προς ιδιοκτησία και χρήση. Το δουλεμπόριο δεν τελείωνε με την αρπαγή ενός συγγενικού σου προσώπου αλλά εξακολουθούσε με την ανεύρεση του, που και σε ποιόν έχει πουληθεί, εάν μπορείς, αφού βρεθεί να τον εξαγοράσεις, την εύρεση των χρημάτων για να το πραγματοποιήσεις. Η ανθρώπινη ζωή εκτιμάτο σε χρήμα. Η τιμή των δούλων παρουσίαζε διακυμάνσεις όπως του σιταριού ή άλλων εμπορικών αγαθών, ανάλογα με τη σχέση προσφοράς και ζήτησης. Είναι γεγονός ότι μετά από αυτή τη διαδικασία αρκετοί επέστρεφαν στους δικούς τους.

στιγμή υπερβαίνει την ψυχική του καταπίεση, προβάλλοντας ένα θρίαμβο που στηρίζεται στις ανθρώπινες αξίες που τελικά αξιώθηκαν μέσα από το χρόνο.

Αυτός είναι ο Nicolo Rugina Greco da Corfu του οποίου το έργο θα εξετάσουμε αναλυτικά πιο κάτω.

Ο 16^{ος} Αιώνας

Η Ευρώπη τον 16^ο αιώνα

Ο αργυροχρυσόχοος Nicolo Rugina da Corfu, έζησε στην Κέρκυρα τον 16^ο αιώνα. Τον αιώνα αυτό παρουσιάζεται στο νησί μεγάλη άνθηση γραμμάτων και τεχνών. Για να κατανοήσουμε όμως τον 16^ο αι. στην Κέρκυρα, θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια αναδρομή και να εξετάσουμε το τι συμβαίνει στην Ευρώπη την περίοδο αυτή.

Ήταν μία εποχή καθαρά απολυταρχική μιας και η εξουσία βρίσκονταν στα χέρια των Μοναρχών. Ο κάθε ηγεμόνας προσπαθούσε συνεχώς να επεκτείνει τη δική του σφαίρα εξουσίας, διότι μόνο οι πιο μεγάλες πολιτικές ενότητες μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τις μεταβαλλόμενες καταστάσεις της δαπανηρής τεχνικής διεξαγωγής του πολέμου, με κανόνια κι ένα στρατό χιλιάδων μισθοφόρων. Η Ευρώπη συνέχισε να εξελίσσεται, με αποτέλεσμα, μια σειρά από μεσαιωνικά φεουδαρχικά κράτη να κυβερνηθούν πλέον από πλούσιους γαιοκτήμονες, σε συμπυκνωμένα κέντρα πόλεις, οι οποίες λειτουργούν ως ισχυροί οικονομικοί πυρήνες. Δεδομένου ότι οι πόλεις αυτές πήραν μεγαλύτερη πολιτική και οικονομική εξουσία, οι μεσαιώνες τάξεις που αποτελούνταν από τεχνίτες, τραπεζίτες και εμπόρους, έπαιξαν πιο ουσιαστικό ρόλο στο εμπόριο χάρη στη δημιουργία μεγαλύτερου πλούτου και ανεξαρτησίας.

Οι σφαγές, η δυστυχία, ο υποβιβασμός της ανθρώπινης φύσης σε αντικείμενο άγριου αποδεκατισμού από την πλευρά μιας άλλης εξουσίας, αυτήν της εκκλησιαστικής, που κηρύσσει υποτίθεται την αγάπη και την συμπόνια, προσπαθεί παντοιοτρόπως να επικρατήσει χρησιμοποιώντας ακόμα και πράξεις που χάραξαν την ιστορία κι' απέδειξαν πως μπροστά στην διατήρηση της όποιας δύναμης επιβολής, κάθε άλλη θεώρηση, κίνητρο ή συναίσθημα συνθλίβεται.³ Στο σημείο αυτό θα έλθουμε, για λίγο, στον μικρόκοσμο της Κέρκυρας διότι είναι ένα μικρό παράδειγμα για το τι συνέβαινε σε όλη την Ευρώπη.

Να τι συμβαίνει τον 16^ο αιώνα με τους πολυάριθμους ναούς της Κέρκυρας, τις ιδιοκτησίες τους, και τα έσοδά τους.

«Ερχόμενοι τώρα στους αριθμούς και καθόσον αφορά το κάστρο, την πόλη και τα νέα προάστια της Κέρκυρας, όπως αυτά διαμορφώνονται με τα έργα του τειχισμού, στα τέλη του 16ου αιώνα, το 1583, υπάρχουν 122 ναοί. Από αυτούς οι 113 είναι ορθόδοξοι και οι εννέα λατινικοί... Οι ναοί, καταγγέλλεται, συμβαίνει να είναι αντικείμενο ενοικίασης, και επένδυσης εκ μέρους των κοσμικών, γεγονός που αποβαίνει φυσικά εις βάρος των κληρικών. Μπορούμε να αναγνωρίσουμε πίσω από αυτήν την καταγγελία έναν ανταγωνισμό μεταξύ κληρικών και κοσμικών με επίκεντρο τα εισοδήματα των ναών και των αφιερωμάτων τους. Αλλά ο ανταγωνισμός δεν περιορίζεται μόνον μεταξύ των κοσμικών και των κληρικών. Πολλοί κληρικοί κατηγορούνται ότι έχουν εξασφαλίσει το δικαίωμα ιερουργίας σε περισσότερους από έναν ναούς, έτσι ώστε να μην είναι σε θέση να εκπληρώνουν τα ιερατικά τους καθήκοντα σε όλους τους ναούς που έχουν αναλάβει, με αποτέλεσμα οι ναοί να μένουν ανενεργοί και να αφήνουν πολλούς άλλους κληρικούς χωρίς εισοδήματα. Ο ανταγωνισμός μεταξύ των κληρικών για την απόκτηση εκκλησιαστικών εισοδημάτων είναι ιδιαίτερα έντονος αφού από αυτά επωφελούνται, γενικότερα, και τα μέλη των οικογενειών τους. Στον ανταγωνισμό της διεκδίκησης των εκκλησιαστικών εισοδημάτων, επινοούνται διάφορα τεχνάσματα και ένα από αυτά ήταν ο χαρακτηρισμός ορισμένων ναών ως εγκαταλελειμμένων ώστε να αναληφθούν στη συνέχεια από τους διεκδικητές τους. Στη διοίκηση των ναών δεν εμπλέκονταν, ως γνωστόν, μόνον οι ιδιοκτήτες ή οι ιδρυτές τους αλλά και κοσμικοί επίτροποι ή κυβερνήτες που είχαν ως κύρια υποχρέωση την εξασφάλιση της ομαλής διαχείρισής τους. Είναι, ωστόσο, αυτοί οι διαχειριστές που σύμφωνα με τον κρατικό λόγο περί εκκλησιών ευθύνονταν μαζί με τους ιδιοκτήτες για τον σφετερισμό των

³ Ο ΚΡΙΣΙΜΟΣ ΚΑΙ ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΗΣ 16ος ΑΙΩΝΑΣ. Στο (<http://www.andrianopoulos.gr>)

εκκλησιαστικών εισοδημάτων που προέρχονται από τα κτήματα αλλά και τα κινητά αφιερώματα των ναών. Η ευλάβεια είναι άκρως οικονομική και κεφαλαιοποιήσιμη σύμφωνα με αυτές τις κρατικές αναλύσεις, οι οποίες επειδή επανέρχονται με κάποια περιοδικότητα, αφήνουν να φανεί η έκταση του φαινομένου των καταχρήσεων.⁴»

Πρόκειται πάντως για συναρπαστικό μωσαϊκό ενός αιώνα γεμάτου ανακατατάξεις και γεγονότα που χάραξαν τη μετέπειτα πορεία μιας αναγεννημένης Ευρώπης. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει πως ο 16ος είναι ο αιώνας που ξεπεράστηκε ουσιαστικά το σιδερόφρακτο ιππικό από την εκτεταμένη χρήση ατομικών πυροβόλων όπλων (αρκεβούζια). Τον αιώνα αυτό έζησαν ο Ερρίκος Η΄ και η Ελισάβετ Α΄ της Αγγλίας, ο Ιβάν ο Τρομερός της Ρωσίας, ο Κάρολος των Αψβούργων στη Γερμανία, ο Φραγκίσκος των Βαλουά στη Γαλλία, και ο Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Έγινε η Μεταρρύθμιση με τον Λούθηρο και τον Καλβίνο, καθιερώθηκε ο Προτεσταντισμός κι άρχισε να παρακμάζει η Βενετία παρά τον θρίαμβο της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου (Leranto) το 1571.⁵

Στην Ιστορία της Τέχνης η λέξη "CINQUECENTO" χρησιμοποιείται σαν μια περιγραφή του δέκατου έκτου αιώνα στην Ιταλία. Η «CINQUECENTO» βιώνει την πλήρη άνθηση της υψηλής τέχνης της Αναγέννησης στη Ρώμη, Βενετία και σε μικρότερο βαθμό Φλωρεντία. Έτσι, μπορεί να λεχθεί ότι αντιπροσωπεύει την Ύστερη Ιταλική Αναγέννηση. Αυτό το καλλιτεχνικό αποκορύφωμα ήταν ως επί το πλείστον για την Αναγέννηση της Ρώμης, καθώς συνέπεσε με την παπική φιλοδοξία για την αποκατάσταση της ως ηγετικό κέντρο τέχνης και πολιτισμού στην Ιταλία. Οι Πάπες ανέθεσαν στους μεγαλύτερους ζωγράφους της CINQUECENTO, γλύπτες και αρχιτέκτονες, να ομορφύνουν και να διακοσμήσουν το Βατικανό καθώς και την πόλη της Ρώμης. Επιπλέον, ο ζήλος και οι προσπάθειές τους ώστε να μαζέψουν χρήματα από κοινότητες σε όλη την Ευρώπη, ήταν μια σημαντική αιτία για την προτεσταντική εξέγερση.

⁴ Καραπιδάκης Νίκος, «Από την ευλάβεια στην οικονομική διαχείριση. Ναοί, μονές και ευαγή ιδρύματα στην Κέρκυρα (16ος- 18ος αιώνας)», στο : Ηλίας Κολοβός (επιμ), *Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική. Από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους, Ηράκλειο* : Πανεπιστήμιο Κρήτης. Φιλοσοφική σχολή- Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ 141-145.

⁵ Αυτόθι

Ο 16^{ος} αι., είναι ο αιώνας των μεγάλων ανακαλύψεων και της υπερπόντιας επέκτασης των Ευρωπαίων, που αρχίζουν να διασχίζουν τους ωκεανούς αναζητώντας χρυσό και μπαχαρικά καταλήγοντας στη δημιουργία ενός δικτύου αποικιών. Ακόμη κι αν δεν υπήρχε το ιδεολογικό-θρησκευτικό υπόβαθρο της αντιπαράθεσης Χριστιανισμού-Ισλάμ θα έπρεπε να «εφευρεθεί» έτσι ώστε να δικαιολογηθεί η αντιπαράθεση που ακολούθησε και που χαρακτηρίστηκε από σκληρές μάχες και ναυμαχίες.⁶

Η Κέρκυρα τον 16^ο αιώνα

Τον 16^ο αι. στην Κέρκυρα συμβαίνουν δύο μεγάλα ιστορικά γεγονότα : Η καταστροφική πολιορκία του 1537 από τον Σουλεϊμάν τον Μεγαλοπρεπή και η πολιορκία του 1571 που οδήγησε στην Ναυμαχία της Ναυπάκτου.

Τα Επτάνησα και ιδιαίτερα η Κέρκυρα, συμβαίνει την εποχή αυτή, να είναι το κέντρο που ουσιαστικά ενώνει τη Δύση με την Ανατολή. Η Κωνσταντινούπολη έπεσε στα χέρια των Οθωμανών το 1453 και κύματα λογίων και καλλιτεχνών οδεύουν προς τη Δύση. Η Κέρκυρα γι' αυτούς είναι Δύση, καθότι βρίσκεται για πολλά χρόνια υπό την Βενετία. Από την άλλη πλευρά είναι και Ανατολή, γιατί προέρχεται από την Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, την μετέπειτα ονομασθείσα Βυζάντιο. Ουσιαστικό στοιχείο για τους εξ Ανατολής είναι η ίδια γλώσσα και η Ορθοδοξία. Έτσι λοιπόν ο ντόπιος πληθυσμός λαμβάνει επιδράσεις πολιτισμού από δύο πλευρές και μπορούμε να πούμε ότι αναπτύσσεται πνευματικά σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Ουσιαστικά δεν θα είμαστε εκτός πραγματικότητας δηλώνοντας ότι η Κέρκυρα δέχεται «σπέρματα» από την Αναγέννηση.

Τα «σπέρματα» αυτά προέρχονται από την παρουσία τότε, του Ουμανισμού στην Ευρώπη, η οποία ερχόμενη από τα σκοτεινά χρόνια του μεσαίωνα, αποτινάσσει σιγά-σιγά την Θεοφοβική καταπίεση και αρχίζει να ελευθερώνεται από αυτή. Ως γνωστόν, ο Ουμανισμός στηρίζεται ουσιαστικά στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ο άνθρωπος, σαν νοήμον ζώο κι έχοντας την δυνατότητα της επικοινωνίας με τη χρήση της γραφής και της γλώσσας, παρουσιάζεται να εμβαθύνει σε πιο φιλοσοφικές-υπαρξιακές σκέψεις και να εμφανίζεται περισσότερο ως ανθρωποκεντρικός. Οι μεταφυσικές του αγωνίες δεν παύουν να υπάρχουν. Όμως αρχίζει να διακρίνει ότι

⁶ 16ος: ο Αιώνας της θάλασσας. Στο: (<http://www.lepanto1571.gr/>)

λύσεις δεν του δίνουν οι εκκλησιαστικοί πατέρες και οι κοσμοθεωρίες τους, με αποτέλεσμα να οδηγείται σιγά-σιγά στη λογική σκέψη ότι ένα πράγμα είναι σίγουρο, ο θάνατος. Φθαρτό λοιπόν το σώμα, άρα τι απομένει;

Εκεί λοιπόν αναζητά άλλες διεξόδους, άλλες αξίες. Στρέφεται στον κλασικισμό και ιδιαίτερα στα Ελληνικά και Ρωμαϊκά φιλοσοφικά διδάγματα, διότι αυτές οι αξίες προέρχονται από τον άνθρωπο και απευθύνονται προς τον άνθρωπο. Ο Ουμανισμός οδηγεί τον άνθρωπο στην ανάγκη να ξαναγεννηθεί και να οδεύσει προς τη Αναγέννηση.

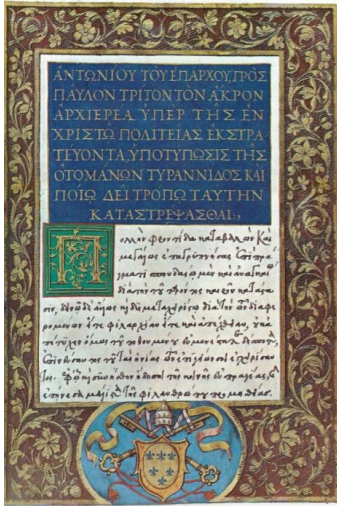
Η ανακάλυψη των πηγών που χρειάζεται, βρίσκονται σε αρχαία κείμενα. Αναζήτηση αυτών των κειμένων μέσα από κώδικες που υπάρχουν κύρια σε μοναστήρια και που τα έχει συγκεντρώσει η Εκκλησιαστική εξουσία. Οι μεγάλες βιβλιοθήκες έχουν καταστραφεί. Ο πλούτος είναι στα χέρια της Αριστοκρατίας. Αυτή έχει και την δυνατότητα να μορφωθεί, αλλά και να πληρώσει για να δημιουργήσει βιβλιοθήκες από κλασικά αναγνώσματα.

Σε όλα τα Επτάνησα, το νέο δημιουργημένο πολιτισμικό υπόβαθρο, γεννά μεγάλα πνεύματα δίνοντάς τους την ευκαιρία να προχωρήσουν στην δημιουργία ενός ουμανιστικού ρεύματος, μέσα στο οποίο πολλοί Κερκυραίοι συμμετέχουν ενεργά.

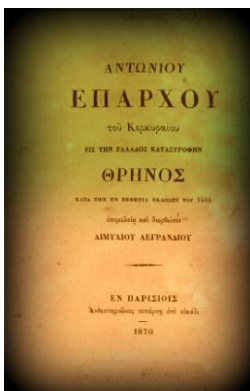
Απόδειξη της Κερκυραϊκής πολιτιστικής ανάπτυξης είναι ο αρκετά μεγάλος αριθμός αξιόλογων ντόπιων αντιπροσώπων των γραμμάτων και των τεχνών. Ο Nicolo Rugina Da Corfu, που το παρόν πόνημα διαπραγματεύεται, είναι ένας εξ αυτών.

Οι Κερκυραίοι λόγιοι

Ας προχωρήσουμε λοιπόν παρουσιάζοντας έναν από τους μεγαλύτερους ουμανιστές του 16^{ου} αι. τον Κερκυραίο **Αντώνιο Έπαρχο**. (1491;- 1568;)



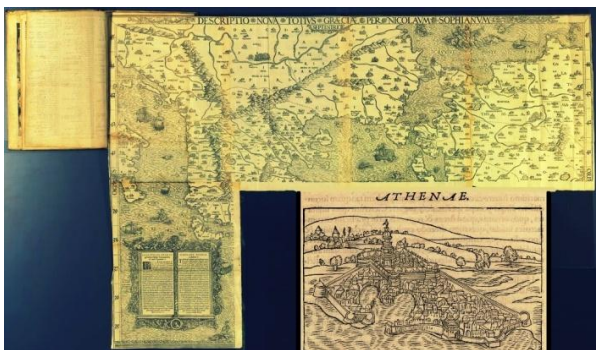
Βρίσκεται στο Συμβούλιο των 150 και το 1536 πηγαίνει ως πρεσβευτής της Κέρκυρας στην Βενετία μαζί με τον Ιωάννη Καρτάνο, όπου και πετυχαίνει πολλά προνόμια για τους κατοίκους του νησιού. Καταστρέφεται οικονομικά κατά την πολιορκία του 1537 και γυρίζει στη Βενετία όπου και ιδρύει Ελληνικό σχολείο για να μπορέσει να ζήσει. Το Συμβούλιο των 10 αποφασίζει να τον ενισχύσει οικονομικά χαρακτηρίζοντάς τον άνθρωπο «..της πίστεως, εξαιρέτου παιδείας και των προς το ημέτερον κράτος ευεργετημάτων...» Λόγω της οικονομικής ταλαιπωρίας του αναγκάζεται και πουλά 100 κώδικες χειρογράφων που είχε στην κατοχή του. Επίσης αντέγραψε και διάφορα έργα, τα οποία και αυτά πούλησε. Οι Πάπες Μάρκελος Β! και Πίος Δ! του παρήγγειλαν να πάει στην Ελλάδα και την Ανατολή, για να συλλέξει Ελληνικά αντίγραφα για λογαριασμό τους. Το 1541 αναγνωρίζοντας η Βενετία την παιδεία του και την προσφορά του στη μόρφωση με την, μέσω κωδίκων γνώση των μεγάλων και διακεκριμένων της Ελληνικής παιδείας δασκάλων της Αρχαίας Ελλάδος, του παραχώρησαν στην Κέρκυρα «*Το τιμάριο των Αθιγγάνων*». Το 1544 δημοσίευσε τον περίφημο «*Θρήνον εις της Ελλάδος καταστροφήν*» ο οποίος εκδόθηκε το 1544 και το τελευταίο τετράστιχο παρατίθεται:



*Τώρα της κάποτε ιερής χώρας, Θεοί,
Λύσατε τα απέραντα κακά
Δώσατε λογικό στους αστούς, χρήμα άφθονο
Την σκοτεινή νύκτα της Ελλάδος διώξατε
Σταμάτα τον υπερβολικό θυμό, Δικαιοσύνη, επέστρεψε την γαλήνη
Επιθυμητό δε δώσε τέλος στις βιαιοπραγίες.*

Το 1550 πωλεί 50 αρχαιότατα χειρόγραφα. Γράφει επιστολή προς τον Αντόνιον Πινερότον σύμβουλο του Αυτοκράτορα Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας, στην οποία θρηνεί για την υποδούλωση της Ελλάδος και τον παρακινεί να μεσιτεύσει για την απελευθέρωση αυτής. Ο ουμανισμός του Ελληνιστή Έπαρχου αποδεικνύεται από τις πάμπολλες επιστολές που έγραψε την εποχή του προς επιφανείς της Ευρώπης. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στη Βενετία, επικρατούσα σκέψη ήταν «*Είμαστε πρώτα Βενετσιάνοι και μετά Χριστιανοί*». Τι του αναγνωρίζει λοιπόν η Βενετία άνθρωπος πίστεως, εξαιρετικής μόρφωσης και αφοσίωσης προς το κράτος. Τι του ζητά η Ιταλία και τι προσφέρει ο Έπαρχος; Την μέσω κωδίκων γνώση των μεγάλων δασκάλων της Αρχαίας Ελλάδος.

Τον ίδιο δρόμο ακολούθησε και ο **Νικόλαος Σοφιανός**⁷ με μία όμως εμμονή και σκέψη. Τα γραμμένα πρέπει να διαβάζονται από τον λαό. Προσπάθησε και τελικά κατάφερε να ερμηνεύσει αρχαία κείμενα στην τότε Δημοτική γλώσσα.



⁷ Σάθας Κ. Ν., *Νεοελληνική φιλολογία. Βιογραφία των εν γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων, Από της καταλύσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής Εθνεγερσίας (1453-1821)*, Εκ της Τυπογραφίας Τέκνων Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα, 1868, σελ. 141.

Γεννήθηκε στην Κέρκυρα και μορφώθηκε στο Ελληνικό Γυμνάσιο της Ρώμης. Εκεί γνώρισε τον καρδινάλιο Νικόλαο Ροδόλφιο, το σπίτι του οποίου είχε γίνει κέντρο Ελληνικής παιδείας. Ο Σοφιανός στη Ρώμη πρωτοεμφανίζεται σαν αντιγραφέας Ελληνικών χειρογράφων, εκ των οποίων τα περισσότερα βρίσκονται στην Βιβλιοθήκη των Παρισίων κι έχουν χρονολογία το έτος 1534. Το 1540 χαρτογραφεί την Ελλάδα δίνοντας τα πραγματικά Ελληνικά αρχαία και σύγχρονα, στην εποχή του, ονόματα των ελληνικών πόλεων. Το έργο αυτό που έχει τον τίτλο «*Περί κατασκευής και χρήσεως κρικώτου (αποτελούμενος από κρίκους) αστρολάβου*» μας επιτρέπει να εντάξουμε τον Σοφιανό στους χαρτογράφους της εποχής. Το 1543 βρίσκεται στη Βενετία όπου ο Ισπανός Ιάκωβος Μενδόζας τον στέλνει στο Άγιο Όρος, για να συλλέξει Ελληνικά χειρόγραφα. Εκεί ανακάλυψε και ένα σπάνιο χειρόγραφο του Ισοκράτη.

Συνέγραψε βιβλία στην τότε Δημοτική γλώσσα όπως *Εισαγωγή Γραμματικής*, αναγγέλλοντας και έκδοση για την ρητορική, λογική, γεωμετρία, αστρονομία, φιλοσοφία και απλό ελληνικό Λεξικό. Μετέφρασε στην δημοτική το «*Περί παιδων αγωγής*» του Πλούταρχου.

Για να εκδίδει τα πιο πάνω βιβλία ίδρυσε στη Βενετία τυπογραφείο.

Ένας άνθρωπος που δε φαίνεται να επηρεάζεται από τις ιδέες και αντιλήψεις του συμπατριώτη και φίλου του Νικολάου Σοφιανού, ο οποίος προσπαθεί να αποδείξει την αξία της δημοτικής γλώσσας και του λαϊκού πολιτισμού, είναι ο Κερκυραίος λόγιος στο Βατικανό, **Ματθαίος Δεβαρής** (Κέρκυρα; – Ρώμη 1581). Ένας μεγάλος αριθμός κωδίκων που κυκλοφορεί την εποχή εκείνη έχει γραφεί από το χέρι του Δεβαρή, ενώ άλλοι φέρουν ιδιόχειρες σημειώσεις και διορθώσεις του Κερκυραίου αντιγραφέα. Μετά τις σπουδές του στη Ρώμη και την προσχώρηση του στην Καθολική Εκκλησία, υπηρέτησε ως βιβλιοθηκάριος ή δάσκαλος της ελληνικής στα ανάκτορα διαφόρων καρδινάλιων (Ριντόλ, Φαρνέζε) και ευγενών (Κολόνα κ.ά.). Το 1562 διορίστηκε από τον πάπα επιμελητής των ελληνικών χειρογράφων του Βατικανού.

Χωρίς να ξεχνά τις ρίζες του και το νησί του, παραμένει εντούτοις στην υπηρεσία του ιταλικού καθολικού πολιτισμού. Δεν προσπάθησε ποτέ, απ' όσο γνωρίζουμε, να επιστρέψει στην πατρίδα ούτε κι έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη διαμορφούμενη

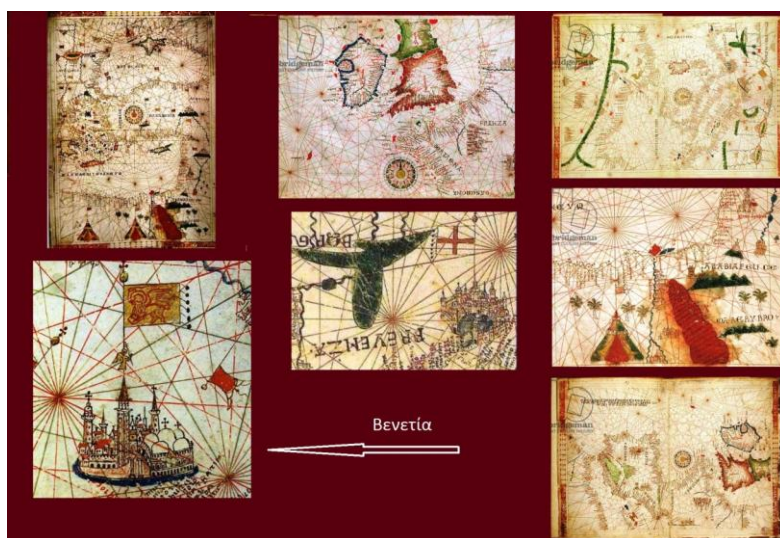
τότε νέα ελληνική γλώσσα και το λαϊκό πολιτισμό. Θεωρούσε πως για την άνθηση του ελληνικού πολιτισμού αρκούσε η επιστροφή στην αρχαία ελληνική γλώσσα και η μελέτη της ελληνικής και λατινικής γραμματείας. Το βιβλίο του «*De graecae linguae particulis* (Περί των μορίων της ελληνικής γλώσσας)» εκδόθηκε στη Ρώμη το 1588. Ανήκει στις εξαιρέσεις εκείνες των βιβλίων που είχαν την τύχη να ξεπεράσουν την φθορά του χρόνου.

Στο εμπόριο της εξεταζόμενης εποχής η Κέρκυρα έπαιζε σημαντικό σταθμό στη διακομιδή των εμπορευμάτων με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν και караβοκύρηδες και μεγάλα ταξίδια από αυτούς. «*Η σημασία της γεωγραφικής θέσης της Κέρκυρας για το εμπόριο γίνεται σαφέστερα αντιληπτή, αν ληφθεί υπόψη ότι το νησί αποτελούσε το προς νότο όριο του Κόλπου της Αδριατικής, βρίσκονταν σε κατάλληλη απόσταση για τον ανεφοδιασμό των βενετικών πλοίων που μετέβαιναν από τη Βενετία στη Ρωμανία και την Ανατολή, ενώ μικρές αποστάσεις που το χώριζαν από τα λιμάνια, στα οποία κατέληγαν οι εμπορικοί δρόμοι της Ηπείρου, το αναδείκνυαν σε πόλο συγκέντρωσης των προϊόντων της Ηπειρωτικής ενδοχώρας... Εμπορικοί οίκοι της Βενετίας εκπροσωπούνται από μόνιμα εγκατεστημένους εμπορικούς πράκτορες στο νησί. Οι πράκτορες αυτοί καθώς και μεμονωμένοι Βενετοί έμποροι αποθήκευαν τα εμπορεύματα τους σε αποθήκες που βρίσκονταν στο εξωπόλι και τις οποίες μίσθωναν από ιδιώτες, την Εκκλησία ή τη διοίκηση⁸*». Έμποροι, έστω κατά περίπτωση, είναι λίγο πολύ ή πλειοψηφία του αστικού πληθυσμού της Κέρκυρας. Τα κύρια προϊόντα που παρήγε το νησί την εποχή αυτή ήταν σιτάρι, κρασί, λάδι, αλάτι. Το τοπικό εμπόριο αντιμετώπιζε προβλήματα, από την πλευρά της Βενετίας, τόσο στο επίπεδο των δασμών όσο και στην κίνηση των κερκυραϊκών πλοίων. Όμως μέσα από δυσκολίες πολλοί αστοί πλούτισαν. Ένας από αυτούς ήταν ο Ιωάννης Ξενόδοχος,⁹ τυπικός Κερκυραίος έμπορος, με «*εργαστήριο εις την ρίβαν της Σπηλαίας*». Ταξιδεύει ως ναύτης, ως μισθωτός ή με μερίδιο στα κέρδη του καπετάνιου, ως καπετάνιος και πλοιοκτήτης ή ακόμα και ως απλός έμπορος. Με τα χρήματα που κερδίζει αποκτά επιρροή και προσπαθεί να μπει στο Συμβούλιο των 150, χωρίς όμως να φαίνεται ότι το πέτυχε.

⁸ Ασωνίτης Σ.Ν., *ΑΝΔΗΓΑΥΙΚΗ ΚΕΡΚΥΡΑ (13^{ος} -14^{ος} αι.)*, Απόστροφος, Α' Έκδοση, Κέρκυρα, 1999, σελ. 161.

⁹ Παγκράτης Γεράσιμος, «ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΕΡΚΥΡΑΙΟ ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΟ ΙΩΑΝΝΗ ΞΕΝΟΔΟΧΟ», Ο ΕΡΑΝΙΣΤΗΣ, 22, 1999, σελ 241-246, σελ.242. Στο: <http://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/eranistis/article/viewFile/1555/1546.pdf>

Στον **Ιωάννη Ξενόδοχο** ανήκει ο πρώτος χειρόγραφος ελληνικός πορτολάνος άτλαντας που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Correr στη Βενετία. Ο πορτολάνος του υπογράφεται «*Ego Ioanis Xenodokos da Corfui composuit. Anno MCCCCXX. Ex Dies XXIII Setebrio*».



Από τους πρώτους ευρωπαϊούς χαρτογράφους, ο Ξενόδοχος αποτυπώνει πόλεις, λιμάνια, ναυτικές διαδρομές κ.λπ. Ο Άτλαντας τριών φύλλων παρουσιάζει α) την Δυτική Ευρώπη και τις δυτικές ακτές της Αφρικής, β) τμήμα της Ανατολικής Μεσογείου με το Ελληνικό Αρχιπέλαγος και τη Μαύρη Θάλασσα και γ) την Κεντρική Μεσόγειο. Ο πορτολάνος έχει τα χαρακτηριστικά της βενετσιάνικης χαρτογραφικής σχολής. Τα στοιχεία σύνταξης τα έχει συλλέξει από τα πολλά ταξίδια του στη Μεσόγειο.

Ένας Έλληνας ουμανιστής ξέρει την Ελληνική γλώσσα, αλλά εάν παράλληλα έχει την δυνατότητα να μεταφράσει τα κείμενα και σε πολλές άλλες γλώσσες, είναι πάρα πολύ χρήσιμος σ' έναν εκδότη σαν τον Άλδο Μανούτιο. Ο Άλδος Μανούτιος ήταν ο μεγαλύτερος εκδότης των ελληνικών κλασικών συγγραμμάτων, γιατί το φάσμα των ενδιαφερόντων και δραστηριοτήτων του, αντανακλά μια όψη της ουμανιστικής Βενετίας. Ιδρύει την τυπογραφική του επιχείρηση και τυπώνει το πρώτο

του βιβλίου στις 28 Φεβρουαρίου 1495. Άνθρωποι σαν τον **Ιουστίνου Δεκάδου**,¹⁰ του ήταν απαραίτητοι. Τον κάλεσε λοιπόν στην Βενετία από τις αρχές της εκδοτικής του δραστηριότητας για να συνεργαστούν.

Ο Ιουστίνος μορφώθηκε από τον μεγάλο δάσκαλο της εποχής Ιωάννη Μόσχο. Ο Ιωάννης Μόσχος κατάγονταν από την Πελοπόννησο. Ήταν ο αξιολογότερος μαθητής και συνεχιστής του έργου του μεγάλου φιλόσοφου Γεωργίου Πλήθωνα Γεμιστού. Ο Μόσχος μαζί με τους γιους του ίδρυσε στην Κέρκυρα Σχολή Φιλοσοφίας, Ιατρικής και Ρητορείας, ένα είδος Ακαδημίας της εποχής, αντίστοιχη με τις ευρωπαϊκές.¹¹ Μαθητής λοιπόν σε αυτόν τον δάσκαλο ο Δεκάδου έγινε άριστος γνώστης της Ελληνικής γλώσσας. Παράλληλα έμαθε πολύ καλά και την Εβραϊκή. Συνολικά δηλ. μιλούσε πέντε γλώσσες, την τότε καθομιλουμένη Βενετσιάνικη, Λατινικά, Αρχαία Ελληνικά, την καθομιλουμένη την εποχή εκείνη Ελληνική και Εβραϊκά. Η ικανότητα του αυτή, με τις γλωσσικές του γνώσεις, έδωσαν μια μεγάλη ώθηση στην εξάπλωση των φιλοσοφικών ιδεών των Ελλήνων κλασικών σε διαφορετικής γλώσσας λαούς.

Το τρίτο βιβλίο που εκδίδεται από τον οίκο του Άλδου είναι «*Το Ψαλτήριο*» του Ιουστίνου Δεκάδου «*Ψαλτήρι Ασμάτων με πρόλογο προς τους Έλληνες και ποίημα επαινώντας τον Δαβίδ*». Στο πρόλογο μεταξύ άλλων σημειώνει ότι... *ο φιλέλληνας Άλδος έδωσε τον χαρακτήρα των ελληνικών γραμμάτων και ότι ο Ιουστίνος έκανε το τύπωμα.*



¹⁰ Πετσάλης Ιωάννης, «Ιουστίνος Δεκάδου Κερκυραῖος λόγιος καὶ ὑμνογράφος τοῦ 15οῦ αἰ.». Στο: (www.corfu-museum.gr)

¹¹ Ὑποσημείωση με ἀριθμὸ 21 στο: Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου Ἑλλη, *Αντώνιος ὁ Ἐπαρχὸς Ἐνας Κερκυραῖος Οὐμανιστὴς τοῦ 15Τ αἰῶνα*, Ἀθήνα, 1978, σελ.21

Στο *Museo virtuale - Storia dei tipografi e librai dell'Alta Valle del Tevere Museo virtuale - Storia dei tipografi e librai dell'Alta Valle del Tevere Università per Stranieri di Perugia – Gruppo di ricerca del Corso di Dottorato in Scienza del libro e della scrittura* αναφέρεται ότι ο Δεκάδουος εφηύρε τους τυπογραφικούς χαρακτήρες, δηλ έφτιαξε τα γράμματα από μέταλλο, γιατί το ξύλο που χρησιμοποιούσαν μέχρι τότε, είχε μεγάλη φθορά στο πιεστήριο. Με τους τυπογραφικούς χαρακτήρες τα γράμματα ήταν μεμονωμένα ώστε να χρησιμοποιούνται πολλές φορές και όχι όπως μέχρι τότε γίνονταν να χαρασσονται δηλαδή στο ξύλο. Από τον Άλδο Μανούτιο αναφέρεται και η βοήθεια του Ιουστίνου του Κερκυραίου στο μεγάλο βιβλίο του που εξέδωσε για τον Αριστοτέλη, χαρακτηρίζοντάς τον «*θαυμαστής οξύνουιας και μεγάλης ελληνικής παιδείας*» και τον επαινεί. Η συμμετοχή του από πολύ νεαρή ηλικία στο κύκλο των Ελλήνων λογίων στην Ιταλία, τον κάνει να συγκαταλέγεται στους σοβαρότερους από αυτούς και για την παιδεία του αλλά και για τις γνώσεις του.

Οι αιρέσεις κατά τους δογματικούς πολεμούν την Εκκλησία εκ των έσω, την ίδια την ουσία της, το περιεχόμενο της, την αλήθεια της πίστεως της, προσπαθώντας να τη μεταβάλουν σε ψέμα, σε διαστροφή, ό,τι δηλαδή συνιστά την τακτική, τη μέθοδο, ίσως και την ουσία του διαβόλου.

Οι συνομιλίες κατά τη διάρκεια των Συνόδων, ακόμα και όταν εμφανίζονται πολύ θεωρητικές κι απόμακρες, εμπνέονταν από έναν πολύ πρακτικό σκοπό: τη σωτηρία του ανθρώπου. Ο άνθρωπος, κατά τη διδασκαλία της Καινής Διαθήκης, χωρίζεται από το Θεό εξ αιτίας της αμαρτίας, και δεν μπορεί μέσω των δικών του προσπαθειών να υπερκεράσει το εμπόδιο του χωρισμού, που η αμαρτωλότητα του έχει δημιουργήσει. Ο Θεός επομένως λαμβάνει την πρωτοβουλία: γίνεται άνθρωπος κι ανασταίνεται από τους νεκρούς, απαλλάσσοντας με αυτόν τον τρόπο την ανθρωπότητα από τη δουλεία της αμαρτίας και του θανάτου. Αυτό είναι το κεντρικό μήνυμα της χριστιανικής πίστης, και αυτό το μήνυμα της απολύτρωσης οι Σύνοδοι προσπάθησαν να προστατέψουν. Οι αιρέσεις ήταν επικίνδυνες και οι εκκλησιαστικοί πατέρες όφειλαν να τις καταδικάσουν κι αυτό επειδή έφθειραν τη διδασκαλία της

Καινής Διαθήκης, εγείροντας μία ερκάνη (φράγμα) μεταξύ Θεού και ανθρώπου, καθιστώντας έτσι τον άνθρωπο αδύνατο να επιτύχει τη σωτηρία¹².

Όπως γίνεται αντιληπτό, κανένα στοιχείο μιας ανθρωποκεντρικής φιλοσοφίας δεν πρέπει να γίνεται δεκτό. Μέσα από αυτή τη θέση δεν πρέπει επίσης να γίνεται από τους ανθρώπους έρευνα επί των γραφόμενων ιερών βιβλίων. Η επιχειρηματολογία και οι απόψεις αυτών θεωρούνται αξιώματα, δηλαδή, δεν χρειάζονται απόδειξη. Για να ισχύει αυτό, εκτός των άλλων, δεν χρειάζεται και η αντίληψη από τον λαό για το τι γράφουν τα Ιερά Ευαγγέλια. Να όμως που βρίσκεται τον 16^ο αι. ένας Κερκυραίος ιερωμένος, ο **Ιωαννίκιος Καρτάνος**.¹³

Ο Ιωαννίκιος θα πρέπει να γεννήθηκε πριν το 1500, αφού για πρώτη φορά εντοπίζεται στη Ρόδο το 1521, ήδη ως συντηρητής χειρογράφου στον Ναό της Παναγίας στην Λίνδο. Σίγουρο πάντως είναι ότι το 1524 βρίσκεται ιερομόναχος και οικονόμος στη Μονή του Παντοκράτορος Σωτήρος στις Νυμφές της Κέρκυρας. Από το 1524 ξεκινά να ταξιδεύει για τις υποθέσεις και τα συμφέροντα του μοναστηριού του. Φαίνεται όμως πως είχε την περιπλάνηση στο αίμα του. Οργώνει τον τότε ελληνόφωνο χώρο, τουρκοκρατούμενο και βενετοκρατούμενο, από την Κωνσταντινούπολη, την Κρήτη ως τη Ρώμη και τη Βενετία.

Καταδικάστηκε σε φυλάκιση επειδή βρισκόμενος σε συναναστροφή με την Ελληνική παροικία της Βενετίας, κατέκρινε δημόσια τον μητροπολίτη Μονεμβασίας Αρσένιο, ο οποίος είχε ασπασθεί τον Καθολικισμό κι επιχείρησε κάποια μέρα της Σαρακοστής του 1534, να κηρύξει στην ελληνική Ορθόδοξη εκκλησία της Βενετίας, έχοντας την επίσημη άδεια των βενετικών αρχών. Ο Αρσένιος είχε προστάτη τον [Πάπα Λέοντα Ι'](#).

Ο Αρσένιος τον κατήγγειλε στις αρχές και η αντιπαράθεση με προσβλητικά λόγια είχε ως αποτέλεσμα την τριετή φυλάκιση του Ιωαννίκιου στη Βενετία .

Στη φυλακή που βρίσκονταν γράφει: «*διά να απερνάγη ο λογισμός*» του, όπως λέει, ένα βιβλίο που εκδόθηκε το 1536 με τίτλο: «Το παρόν βιβλίο είναι η παλαιά τε

¹²

(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F%CF%81%CE%B8%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CE%BE%CE%B7_%CE%95%CE%BA%CE%BA%CE%BB%CE%B7%CF%83%CE%AF%CE%B1)

¹³ Πετσάλης Ιωάννης, «Ιωαννίκιος Καρτάνος. Ο κερκυραίος ιερωμένος που αναστατώνει την Ορθόδοξη Εκκλησία τον 16^ο αιώνα». Στο: (www.corfu-museum.gr)

και νέα διαθήκη, ήτοι το άνθος και αναγγαίον αυτής» και στο οποίο σημειώνει «Δεν το έκαμα διά τους διδασκάλους, αλλά διά τους αμαθείς ως εμέ και διά να καταλάβουν πάντες οι χειροτέχνοι και αμαθείς την θεία Γραφήν, τόσοσιν ναύται όσο και χειροτέχνοι και γυναίκες και παιδιά και πάσα μικρός άνθρωπος, μόνον που να ηξεύρει να διαβάξει». Ο Καρτάνος υποστήριζε ότι ο λαός πρέπει να μορφώνεται με έργα γραμμένα και αντιληπτά στη γλώσσα του.



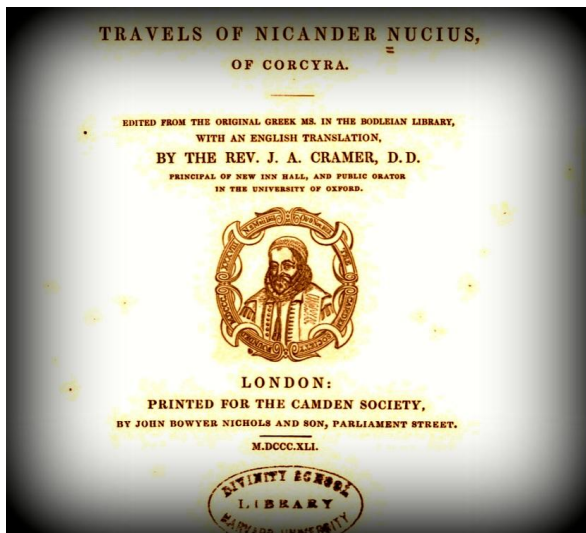
Το Οικουμενικό Πατριαρχείο τον απομάκρυνε και τον καταδίκασε ως «ετερόδοξο λύκο». Θεωρήθηκε μέγας αιρετικός και οι οπαδοί του ονομάστηκαν Καρτανίτες. Ένα άλλο αξιολογότερο έργο του θεωρήθηκε και το «BIBLION ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΜΟΝ ΚΑΙ ΑΝΑΓ/καίον εις πάντα άνθρωπον, και μάλιστα ιερείς και/ ναύτας, περιέχων εν αυτό Πασχάλιον, ινδικ/τον και πότε γίνεται το φεγκάριν».



Ο Ιωαννίκιος ήταν γιος ναυπηγού στην Κέρκυρα.

Όπως προαναφέραμε οι μεγάλες ανακαλύψεις του 15^{ου} και 16^{ου} αι. έφεραν μεγάλη ανατροπή στην Ευρωπαϊκή και Παγκόσμια ιστορία. Επιδράσεις από αυτές ανέτρεψαν τα μέχρι τότε δεδομένα και παράλληλα έκαναν μια πρόσμιξη των πολιτιστικών θεωριών. Οι κοινωνικό-οικονομικές αξίες άλλαξαν και ο Γαλιλαίος έστρεψε την προσοχή του προς άλλους πλανήτες.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα έδρασε ο **Νίκανδρος Νούκιος**, ψευδώνυμο του κωδικογράφου, εκδότη και συγγραφέα Ανδρόνικου Νούντζιου.



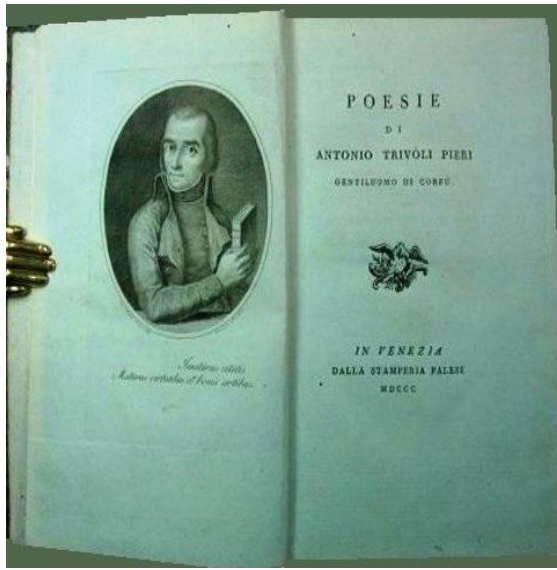
Στη Βενετία καταρχήν «πενία συζών», όπως ο ίδιος γράφει, ασχολείται με την αντιγραφή χειρογράφων και την έκδοση βιβλίων. Εξέδωσε το 1545 το Τυπικό της Εκκλησιαστικής ακολουθίας με έξοδα κάποιου Δαμιανού Φιλοχρίστου. Άξιον είναι να μνημονευθεί η έκδοση μιας συλλογής μεταφρασμένων μύθων του Αισώπου στη δημοτική γλώσσα (1543). Οι Έλληνες της Βενετίας τον στέλνουν στον Πάπα της Ρώμης για να διεκδικήσει τα προνόμιά τους πετυχαίνοντας να εκδοθεί Παπική Βούλα. Η συγγραφή του είναι μεγάλη και σε εκκλησιαστικού περιεχομένου βιβλία. Ήταν ο συγγραφέας του πρώτου νεοελληνικού ταξιδιωτικού βιβλίου.¹⁴ Καταγόταν από την Κέρκυρα, την οποία εγκατέλειψε μετά τη δίμηνη Οθωμανική πολιορκία του 1537 και εγκαταστάθηκε στη Βενετία. Το 1545-46, επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη και περιηγήθηκε στην Ιταλία, τη Γερμανία, τις Κάτω Χώρες, την Αγγλία και τη Γαλλία. Τις εντυπώσεις του από τα ταξίδια αυτά, (περιγραφές πόλεων, πολεμικών γεγονότων, τοπικών εθίμων, παραδόξων συμβάντων κλπ.) εκθέτει στο βιβλίο του «Αποδημίαι» το 1562, όπου είχε καταχωρήσει και αξιόλογες ειδήσεις για τους Έλληνες που συνάντησε στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Μετά την επιστροφή του στη Βενετία, η εκεί ελληνική παροικία τον έστειλε ως αντιπρόσωπό της στη Ρώμη (1547) για να φροντίσει για την έκδοση παπικής βούλας που θα ανανέωνε τα θρησκευτικά προνόμια των Ελλήνων της Βενετίας. Άγνωστο πότε πέθανε ο Νούκιος.

Η κομέντια ντελ'άρτε (*Commedia dell'arte*) υπολογίζεται πως άνησε περίπου το 1550. Η ανάγκη του ανθρώπου για να γελάσει υπάρχει από την αρχή της ύπαρξής

¹⁴Νούκιος Νίκανδρος. Στο:

(http://greek_greek.enacademic.com/228955/%CE%9D%CE%BF%CF%8D%CE%BA%CE%B9%CE%BF%CF%82%2C_%CE%9D%CE%AF%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%BF%CF%82)

του. Έτσι λοιπόν έχουν γραφεί και παιχθεί κωμωδίες σε θεατρικά δρώμενα από τα παλαιά χρόνια. Η κωμωδία χαρακτήρων που παρουσιάζεται τον 16^ο αι. έχει σαν θέμα τη συμπεριφορά των ανθρώπων κάτω από ιδιόμορφες συνθήκες.¹⁵ Η ανάγκη της κωμωδίας την εξεταζόμενη εποχή ίσως να έχει και σχέση με τα προηγούμενα σκοτεινά χρόνια του μεσαίωνα. Στο κλίμα αυτό εμφανίζεται και συμμετέχει ο **Ιάκωβος Τριβώλης**.¹⁶



Γνωστά έργα του είναι δύο χυδαιόφραστα συνθέματα σε στίχους ομοιοκατάληκτους. Τα δύο αυτά συνθέματα είναι:

- «*Η ιστορία του Ταγιαπιέρα*» που εξυμνεί τα ανδραγαθήματα κάποιου Ενετού τριήραρχου που αρίστευσε απέναντι από το Δυρράχιο, και:
- «*Η ιστορία του ρέ της Σκονζίας με την Ρήγισσα της Εγγλιτέρας*» που λαμβάνει την υπόθεση από κάποιο μυθικό διήγημα από το Δεκαήμερο του [Βοκκακίου](#), στο οποίο ο Λουδοβίκος αποκαλύπτει στην Βεατρίκη τον προς εαυτήν έρωτά του.

¹⁵ Ματακιάς Α., «Λεξικό λογοτεχνικών όρων: Γνωστικό υλικό για την κατανόηση λογοτεχνικών κειμένων», Πελεκάνος, Αθήνα, 1999, σελ. 283.

¹⁶ Πετσάλης Ιωάννης, «Ιάκωβος Τριβώλης Κερκυραίος στιχουργός του 16^{ου} αιώνα». Στο: (www.corfu-museum.gr)

Παραθέτουμε τετράστιχο του πρώτου και τους τελευταίους στίχους του δευτέρου:

«Η ιστορία του Ταγιαπιέρα»

*Δεν ψηφάει ταις σαΐτας,
Σαν ο φούρναρης ταις πήταις.
Αλλά ούδε τα σκουτάρια
Μουσουλμάνων τα κοντάρια.*

«Η ιστορία του ρέ της Σκονζίας με την Ρήγισσα της Εγγλιτέρας»

*Και όπου θελήση να ιδή ποιος είναι ο γραφέας
Τριβώλης ο Ιάκωβος υιός της Καλογραίας
Εις χιλιούς πεντακόσιους και αρχή με τους σαράντα
Στην Βενετιάν την φουμιστήν, όπου να στέκει πάντα.*

Χαρακτηρίζονταν από τους λογίους χυδαιότατα συνθέματα. Όμως τυπώθηκαν το 1528,1577,1779,1782,1795 και 1813.

Καταγόταν από αρχοντική οικογένεια της Σπάρτης, της οποίας πολλά μέλη κατέφυγαν στην Κέρκυρα και την Ιταλία, μετά την άλωση του Πριγκιπάτου της Αχαΐας. Πατέρας του ήταν ο Βενέδικτος Τριβώλης και μητέρα του η Μαριέτα Αυλωνίτη. απέκτησε επτά παιδιά. Τον Μπένο, τον Καντίνο, τον Δήμο, την Νίκη, την Θοδούλα, την Κερκύρα και τον Νικόλαο. Οι δραστηριότητές του στην Κέρκυρα από το 1512 που πρωτοεμφανίζεται σε αρχειακές μαρτυρίες ως το 1540, επικεντρώνονται στις αρμοδιότητες που είχε ως ενοικιαστής του φόρου επί της λιανικής πώλησης του κρασιού και ως μέλος του Συμβουλίου των 150.¹⁷ Ήταν πλοιοκτήτης, καπετάνιος και μεγαλέμπορος. Είναι εμφανές ότι σαν καπετάνιος και διακινητής εμπορευμάτων είχε αντιμετωπίσει πολλές φορές τους πειρατές και αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στο ποίημά του «Η ιστορία του Ταγιαπιέρα»

¹⁷ Ζαρίδη Κατερίνα, «Ο Κερκυραίος στιχουργός Ιάκωβος Τριβώλης», *Εώα και Εσπερία*, Τόμος 1, 1993, 146-189, σελ.148.

Το 1520 εξελέγη μέλος του Συμβουλίου των Ευγενών της Κέρκυρας. Το 1541 εξελέγη σύνδικος και το 1545 για ένα έτος δικαστής. Έπαθε μεγάλη οικονομική καταστροφή με την πολιορκία του 1537, αλλά στην συνέχεια κατάφερε να σταθεί και πάλι οικονομικά. Ταξίδεψε για λίγο διάστημα το 1540 στη Βενετία και για μεγαλύτερο το 1543-1544. Είχε οριστεί στη Βενετία (23 Φεβρουαρίου 1543) μαζί με το Νικολό Βάρβαρο κομισάριος του συμπατριώτη τους Ιακώβου Καλοθέτου. Αντικαταστάθηκε το 1544 από τον Αλέξιο Κουρκουμέλη λόγω της επιστροφής του στην Κέρκυρα. Παράλληλα δρούσε με την ιδιότητα του συνδίκου της Ελληνικής Αδελφότητας και αναμειγνυόταν στα «πνευματικά» πεπραγμένα του καιρού του, γεγονός που φαίνεται από τις διασυνδέσεις του με διακεκριμένες προσωπικότητες της εποχής του.¹⁸

Τον 16^ο αιώνα, όσον αφορά το δίκαιο και ιδιαίτερα το πολίτευμα, ισχύουν τέσσερις μορφές, οι οποίες και νομοθετούν:

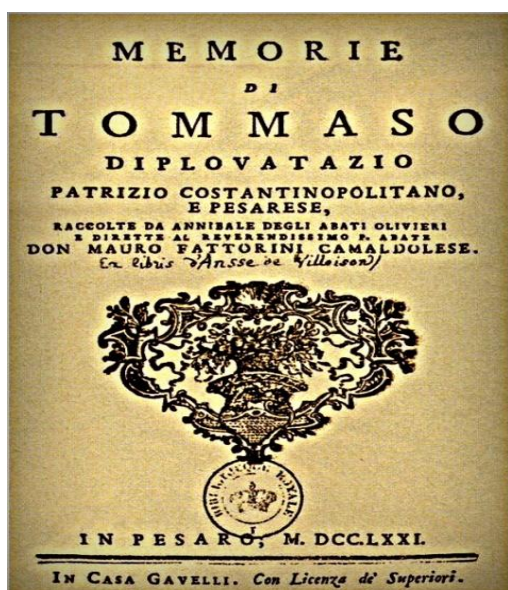
- 1) Αριστοκρατία: Η εξουσία πηγάζει από μια ομάδα ευγενών.
- 2) Ολιγαρχία : Η εξουσία ασκείται από μια μικρή ομάδα.
- 3) Φεουδαλισμός : Ανεξάρτητα από την ύπαρξη κεντρικής εξουσίας, η εξουσία ασκείται περιφερειακά από τοπικούς άρχοντες- γαιοκτήμονες.
- 4) Θεοκρατία: Οι θρησκευτικοί ηγέτες και η ιδεολογία τους, κατέχουν πρωτεύοντα ρόλο στην λήψη των αποφάσεων.

Το ουμανιστικό κίνημα ανακάλυψε τους αρχαίους Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς και μέσα από αυτούς τις αρχές της Αθηναϊκής και Ρωμαϊκής Δημοκρατίας. Αυτό είχε ως επίπτωση να αμφισβητηθεί για πρώτη φορά η απόλυτη εξουσία του κλήρου και των ευγενών και να αναπτυχθεί από τους ουμανιστές ο προβληματισμός της συμμετοχής όλων των πολιτών στους κυβερνητικούς θεσμούς, όπως συνέβαινε και στις αρχαίες δημοκρατίες.

¹⁸ Αυτόθι.

Έτσι στον υπό εξέταση αιώνα, με την ανακάλυψη της πυξίδας, τα μεγάλα ταξίδια και την κτήση νέων εδαφών, έπρεπε να δημιουργηθεί ένα νέο δίκαιο που να ρυθμίζει τις νέες σχέσεις. Αυτό ήταν το Διεθνές Δίκαιο. Με την ανάπτυξη του γαλλικού νομικού ουμανισμού (mos gallicum) κλείνει ένας ιστορικός κύκλος μελέτης, ερμηνείας και εφαρμογής του ρωμαϊκού δικαίου, ο οποίος άνοιξε τον 12^ο αι.

Μέσα σε αυτή την νομική αναγέννηση δρα και ο Κερκυραίος νομικός **Θωμάς Διπλοβατάτζης**.



Γεννήθηκε στην Κέρκυρα τις 25.5.1468 από οικογένεια προσφύγων της Κωνσταντινούπολης. Μαθήτευσε στη Νάπολη και στη συνέχεια στο Παλέρμο. Συμμετείχε σε δημόσιους φιλοσοφικούς αγώνες. Στη Νάπολη σπούδασε νομικά και το 1486 πήγε στην Πάδοβα όπου διδάχθηκε τη Νομική επιστήμη από τους σπουδαιότερους νομομαθείς της εποχής. Αναντίρρητα ήταν ένας από τους επισημότερους νομοδιδασκάλους του 16^{ου} αιώνα αναγνωριζόμενος από όλα τα μέρη

της Ευρώπης. Το σπουδαιότερο από τα συγγράμματά του ήταν «*Περί νομοδιδασκάλων Ελλήνων και Ρωμαίων*».

Με αφορμή το Διάταγμα του Σφόρτσα για τη σύνθεση του Συμβουλίου και τη σχετική «πρωτοκαθεδρία» (*praecedentia*) των συμβούλων (νομικών, ιατρών και πιθανώς κληρικών), ο Θωμάς υποστήριξε ότι οι «δόκτορες» έπρεπε να προηγούνται των στρατιωτικών (*ιπποτών, equestres*) και να κάθονται πλησιέστερα στον ηγεμόνα.¹⁹

Για να αποδείξει δε του λόγου το αληθές, τη βασιμότητα του ισχυρισμού του, άρχισε τη μελέτη και συγγραφή του έργου του «*Praestantia Doctorum (Περί της υπεροχής -ή προσφοράς- των δοκτόρων)*»²⁰. Ζητά εν ολίγοις δίπλα στο άρχοντα που ορίζει την τύχη του λαού του να μην είναι ούτε στρατιωτικοί, ούτε ιερωμένοι, αλλά άνθρωποι μορφωμένοι διότι η υπεροχή και η προσφορά τους είναι δεδομένη.

Η γενική αναγνώρισή του, συνοψίζεται και εκφράζεται με την ομόφωνη, ταυτόσημη και επιγραμματική διατύπωση Ιταλών, Γερμανών και Γάλλων νομικών, ιστορικών, φιλολόγων και κοινωνιολόγων, σύμφωνα με τους οποίους ο Θωμάς Διπλοβατάτζης ήταν «*Ιδρυτής της Φιλολογικής Ιστορίας του Δικαίου*» (*Fondatore de la Storia Letteraria del Diritto*) και «*Πρόδρομος της Ιστορικής Σχολής του Δικαίου*» (*Precursore de la Scuola Eritica del Diritto*).... Ήταν επίσης και παρέμεινε ο μοναδικός ερευνητής-μελετητής του δικαίου με τη βοήθεια συγκριτικών φιλολογικών και ιστορικών κειμένων, καθώς και πρωτογενών βιοματικών δεδομένων, εντάσσοντας έτσι το θεματικό κύκλο του νομικού βίου στον ευρύτερο και συνολικό πολιτιστικό, ανθρωπιστικό (ουμανιστικό) και κοινωνιολογικό, όντας ο πρώτος νομικός – ανθρωπιστής – φιλόλογος και ο πρώτος κοινωνιογράφος – κοινωνιολόγος του δικαίου.²¹

Την περίοδο που μεσολαβεί ανάμεσα στην ανάκτηση της Πόλης από τους Φράγκους το 1261 και την άλωση από τους Τούρκους το 1453, το κυρίαρχο ζήτημα είναι η Ένωση των Εκκλησιών. Η διαμάχη μεταξύ Ενωτικών και Ανθενωτικών μπορούμε να πούμε ότι καλά κρατεί μέχρι και τις ημέρες μας. *Ο Χριστιανικός κόσμος στο σύνολό του θα διχαστεί. Πρώτοι από όλους οι λόγιοι και οι διανοούμενοι που η γνώμη τους είχε βαρύνουσα σημασία. Μερικοί ήταν τόσο πιστοί στην Εκκλησία που*

¹⁹ Μαυρόγιαννης Διονύσης, «Διπλοβατάτζης Θωμάς (1468-1541)- Έλληνες διαπρέψαντες στη Δύση (15^{ος} αιώνας), Ιανουάριος 3, 2012. Στο: (<https://argolikivivliothiki.gr/>)

²⁰ Αυτόθι

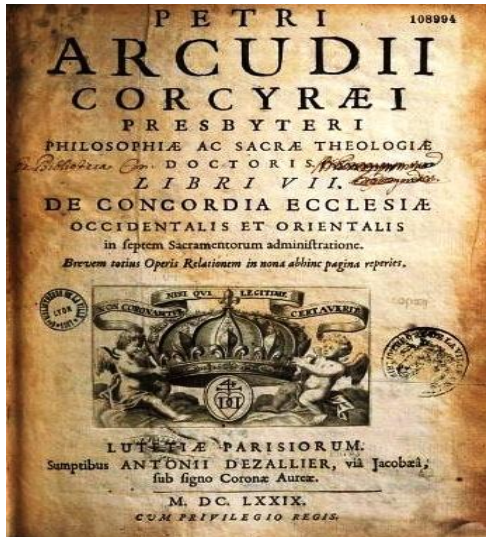
²¹ Αυτόθι

τους ήταν δύσκολο να υποστηρίξουν την ένωση. Πολλοί όμως φιλόσοφοι ήταν έτοιμοι να δεχτούν τα πρωτεία της Ρώμης, βάζοντας πάνω από όλα την ενότητα της χριστιανοσύνης, με την προϋπόθεση να μη θιχτεί η ορθόδοξη πίστη. Οι φιλόσοφοι αυτοί είχαν επισκεφτεί την Ιταλία, είχαν γοητευτεί από τον ιταλικό πολιτισμό και βλέποντας τα πράγματα με μια προοδευτική ματιά ήταν θετικοί στην ένωση, αλλά και στην ιδέα της συγχώνευσης του βυζαντινού και του ρωμαϊκού πολιτισμού.²²

Το πρώτο Ελληνικό Γυμνάσιο ιδρύθηκε στην Ρώμη από τον Ιανό Λάσκαρη το 1514 στον λόφο του Κυρηναίου. Όταν ο Λάσκαρις αναγκάστηκε να φύγει για τη Γαλλία και να μπει στην υπηρεσία του βασιλιά, το Γυμνάσιο αυτό έσβησε. Ξαναϊδρύθηκε από τον Πάπα Γρηγόριο ΙΓ', με την ονομασία του Κολλεγίου του Αγίου Αθανασίου. Το Κολλέγιο αυτό είχε σκοπό την εκπαίδευση των Ελλήνων οι οποίοι θα δρούσαν στον Ελληνισμό προπαγανδίζοντας τον Καθολικισμό αλλά και τα ενωτικά στοιχεία.

Ο Κερκυραίος **Πέτρος Αρκούδιος** (1562/1563-1633) πήρε τα πρώτα του μαθήματα στο ίδρυμα αυτό. Προχώρησε κι έγινε διδάκτωρ της φιλοσοφίας και θεολογίας. Μεταξύ των πολυμαθέστερων, φανατικότερων, λατινοφρόνων, τα πρωτεία είχε ο Αρκούδιος. Ασπάσθηκε τον Καθολικισμό και οι Πάπες του ανέθεσαν διάφορες αποστολές τις οποίες σαν καλός διπλωμάτης που ήταν, τις έφερε εις πέρας. Ο Γρηγόριος ΙΔ' και ο Κλήμης Ζ' του ανέθεσαν αποστολή στην Πολωνία για να αποκρούσει την Λούθηρο-καλβινική μεταρρύθμιση. Προς το τέλος της ζωής του αποσύρθηκε στο κολλέγιο όπου και πέθανε αφήνοντας κληρονομιά τη μεγάλη βιβλιοθήκη του. Αναφέρεται ως συγγραφέας ιερών κειμένων από τον Giovanni Lami (1697–1770) στο βιβλίο του «*Deliciae Eruditorum Seu Veterum Anekdotōn Opusculorum Collectanea*».

²² *Ενωτικοί – Ανθενωτικοί*, Μάιος 16, 2013. Αναρτήθηκε στο : (<http://vizantinonistorika.blogspot.gr/>)



Παρόλη την κατακραυγή προς το πρόσωπό του, σ' ένα από τα συγγράμματα του «*DE CONCORDIA OCCIDENTALIS ET ORIENTALIS IN SEPTEM SACRANEBTORUM ADMINISTRATIONE LIBRI VII*» σκοπεύει να αποδείξει, ότι οι δύο εκκλησίες από την αρχή ήταν σύμφωνες όχι μόνο κατά την διδασκαλία, αλλά και την εκτέλεση των επτά μυστηρίων. Ίσως είναι τέτοια η εποχή που όποιος χαρακτηρίζεται Ενωτικός θεωρείται «μαύρο πρόβατο».

Το πνεύμα που ενώνει την Ανατολή με την Δύση και δημιουργεί την επτανησιακή σκέψη δεν παύει με τους προαναφερόμενους λόγιους του υπό εξέταση αιώνα, που εν συντομία περιγράψαμε. Υπάρχουν και οι ακόλουθοι, για τους οποίους η μέχρι τώρα έρευνα έχει δώσει λίγα ή και καθόλου αποτελέσματα. Καλείται λοιπόν ο νεώτερος ερευνητής να ψάξει για²³:

Μαυρομάτης Ιωάννης Λόγιος από την Κέρκυρα. Έζησε πολλά χρόνια στη Βενετία και τη Νάπολη, όπου διετέλεσε βιβλιοφύλακας και συνέταξε κατάλογο χειρογράφων και βιβλίων, που φυλάσσονταν στις εκάστοτε βιβλιοθήκες στις οποίες εργάστηκε. Στη βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ στην Ισπανία βρίσκονται πολλοί κώδικες που αντιγράφηκαν από τον Μαυρομάτη κατά την περίοδο 1542-48. Εξέδωσε δε και κώδικα με πολλές εργασίες δικές του. Αυτός ξεκινά τον πρόλόγο του «Ω! άνδρες φιλομαθείς και φιλέλληνες...» και υπογράφει «Τέλος εΐληφε τό παρόν βιβλίον διά χειρός έμού Ιωάννου Μαυρομάτου τοῦ έκ Κερκύρας, κατά μῆνα Δεκέμβριον φφνα! Από Χριστού γεννήσεως».

²³ Οι περισσότερες σημειώσεις προέρχονται από το βιβλίο: Σάθας Κωνσταντίνος, *Νεοελληνική φιλολογία. Βιογραφία των εν γράμμασι οπ.*

Στυλιανός Ρίκης. Κερκυραίος που σπούδασε στην Ιταλία και έζησε από την αντιγραφή κωδίκων. Έγραψε 2 Ακολουθίες και επτά ζεύγη ικετηρίων προς τον Ιησού, όλα στην Ελληνική γλώσσα.

Αρκούδιος, Αντώνιος(Περ.1570 - περ. 1645). Λόγιος κληρικός. Έγινε αρχικά πρωτόπαπας της ελληνοϊταλικής κοινότητας του Σολέντο στη νότια Ιταλία και αργότερα (1639) επίσκοπος Νούσκου. Συγκέντρωσε και εξέδωσε (1598) μια συλλογή ορθόδοξων λειτουργικών κειμένων με τον τίτλο «*Νέον Ανθολόγιον*».

Βασίλειος Βάλερις. Ήκμασε στα μέσα του ΙΣΤ! αι. κι έγραψε το «*Πασχάλιον του όγδοου αιώνα*». Σε αυτό περιέχονται τα από κτήσεως κόσμου έτη, την ινδικτιώνα,²⁴ τον κύκλο του Ήλιου, τον κύκλο της Σελήνης και το θεμέλιο αυτής, των γενών πριν από την έλευση του Χριστού, την κρεατοφαγία, το τριώδιο πότε έρχεται κ.λπ. Το πόνημα αυτό δημοσιεύτηκε στην πρώτη έκδοση του Τυπικού του Νίκανδρου Νούκιου.

Αλέξιος Ραρτούρος. Πρωτόπαπας Κερκυραίος ιερέας που χρημάτισε και χαρτοφύλακας της Μητρόπολης της Κέρκυρας και Ιεροκήρυκας. Έγραψε στα ελληνικά διδαχές, τις οποίες μετέτρεψε στη δημοτική γλώσσα και οι οποίες τυπώθηκαν στην Βενετία το 1560.²⁵ Ο Μαρτίνος Κρούσιος²⁶ λέγει ότι είχε 15 λόγους του Ραρτούρου και ότι είχε γιο τον Νικόλαο, ο οποίος ήταν δάσκαλος στην Κέρκυρα μαζί με τον Μανουήλ Παραστάτη το 1588. Το 1574 ο Μέγας Πρωτόπαπας Αλέξιος Ραρτούρος υπέγραψε: «*Ο Θεοφιλέστατος χωρεπίσκοπος της Κερκύρας*». Η Γαληνοτάτη θεώρησε το εγχείρημα «*νεωτερισμόν επικίνδυνον*». Η προσπάθεια Κερκυραϊκής πρεσβείας στη Βενετία (1582) να λάβει ο Μέγας Πρωτόπαπας τον τίτλο του «*χωρεπισκόπου*» δεν τελεσφόρησε. Ο Ιωάννης Βροντόπουλος, αρχίατρος Κερκύρας, έγραψε: «*Ευχήν ήν όφειλε ο χριστιανός ευχαρίστως ποιείν εν οζεί νοσήματι υποπεσών*». Το πόνημα αυτό δημοσιεύτηκε στις Διδαχές του Ραρτούρου.

²⁴ Η Ινδικτιώνα είναι ένας γενικότερος τρόπος μέτρησης του χρόνου ανά 15ετίες με αφετηρία τη γέννηση του Χριστού ή για την ακρίβεια από το 3 π.Χ. Η 1η Σεπτεμβρίου, η αρχή του εκκλησιαστικού έτους, αποτελεί την αρχή της Ινδίκτου. Τότε τελείται η ακολουθία της Ινδίκτου σε συνδυασμό με τη θεία λειτουργία για την ευλογία του εκκλησιαστικού έτους.

²⁵ Ραρτούρος Αλέξιος, *Διδαχαί*, 1560. Στο : (<http://anemi.lib.uoc.gr/>)

²⁶ Κρούσιος Μαρτίνος (γερμ. *Martin Crusius* ή *Kraus*) ήταν σημαντικός Γερμανός Ελληνοδίφης και [Ουμανιστής](#).

Νικόλαος Πέτρος Κερκυραίος. Κατοικούσε στην Βενετία και μνημονεύεται υπό του Luca Gaugico στα προλεγόμενα του Βιβλίου του για τον Πτολεμαίο το 1528. Ο Humphrey Hody αναφερόμενος σε αυτόν στο βιβλίο του «*De graecis illustribus linguae graecae literarumque humaniorum ...*» γράφει: «*Άνδρας που γνωρίζει πολύ καλά την Ελληνική και Λατινική Γλώσσα*».

Πέτρος Σόντιος. Παρατήρησε και περιέγραψε κατά το 1532, από τις 22 Σεπτεμβρίου μέχρι και 4 Δεκεμβρίου τον κομήτη που εμφανίστηκε. Ήταν φίλος του διάσημου γιατρού, ποιητή και αστρολόγου Ιερώνυμου Φρακαστόρο εισηγητή της «*Θεωρίας της μεταδοτικότητας*» που έδωσε την ονομασία στην ασθένεια Σύφιλη και ασχολήθηκε συστηματικά με τη νόσο συντάσσοντας την πρώτη επιστημονική πραγματεία γι' αυτή.

Μιχαήλ Παραστάτης. Γνωστές είναι δύο επιστολές προς τον Γεώργιον Κορίνθιον²⁷ από τις οποίες φαίνεται άριστος γνώστης της Ελληνικής γλώσσας. Σε μία από αυτές αναφέρει ότι πηγαίνοντας προς την Ιταλία τον συνέλαβαν πειρατές στον Αμβρακικό κόλπο και τον γύμνωσαν μαζί με όλους τους συνεπιβάτες του.

Η προσφορά των Κερκυραίων

Πληθώρα λοιπόν οι Κερκυραίοι Λόγιοι τον 16^ο αιώνα. Ίσως να υπάρχουν και άλλοι χαμένοι στα χρονοντούλαπα της Ιστορίας.

Η Επιστημονική Επανάσταση είναι η περίοδος του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Ξεκίνησε το 1543 με τη δημοσίευση του έργου του Κοπέρνικου «De Revolutionibus Orbium Celestium (Περί της Περιστροφής των Ουράνιων Σφαιρών)», συνεχίστηκε με τη δημοσίευση του έργου του Γαλιλαίου σχετικά με τους ουρανοί και τις κινήσεις των πλανητών και ολοκληρώθηκε με το έργο του Νεύτωνα «Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (Οι Μαθηματικές Αρχές της Φυσικής Φιλοσοφίας)».

Η διαπίστωση ότι η Γη κινείται γύρω από τον Ήλιο και όχι το αντίστροφο έθεσε υπό αμφισβήτηση πολλές ιδέες που ως τότε θεωρούνταν δεδομένες, αφού διδάσκονταν ακόμη και στα πανεπιστήμια και τα σχολεία και προστατεύονταν από την Εκκλησία. Έτσι λοιπόν, μέχρι και το Μεσαίωνα, μέχρι τον 14ο αιώνα δηλαδή, η γνώση των

²⁷ Μουστοξύδης Ανδρέας, *ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ ή ΣΥΜΜΜΙΚΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ* σύγγραμμα περιοδικόν φυλλάδια 1-12 1843-1853, Νότη Καραβία, Αθήνα, 1965, σελ.339

ανθρώπων περιοριζόταν στα όσα έλεγε η θρησκεία, ένα κλειστό δηλαδή ιερατείο. Το 14ο αιώνα όμως η Εκκλησία αντιμετώπισε κρίση. Η κρίση αυτή αποτέλεσε αφορμή για ένα βήμα προς τα πέρα, έτσι οι επιστήμονες και φιλόσοφοι είχαν πια τη δυνατότητα να διεξάγουν πειράματα και συλλογισμούς, δίχως όμως να φτάνουν στο σημείο να ανατρέπουν αυτά που δίδασκε η Εκκλησία. Μεταβολές όμως που έλαβαν χώρα κατά το 16ο αιώνα με τη δημιουργία των μεγάλων πόλεων, την ίδρυση πανεπιστημίων και την επέκταση της ανθρωπότητας σε ολόκληρο σχεδόν τον πλανήτη ώθησαν τους ανθρώπους στο να αναζητήσουν οι ίδιοι την αληθινή γνώση. Στράφηκαν λοιπόν στην άμεση παρατήρηση, ξεκίνησαν τη διεξαγωγή δικών τους πειραμάτων, ανακάλυψαν νόμους. Έτσι γεννήθηκε η Επιστημονική Επανάσταση.²⁸

Έπαιξαν ρόλο οι Κερκυραίοι λόγιοι σε όλη αυτή την κοσμογονία;

Η απάντηση είναι ότι ένα πετραδάκι τέθηκε και από αυτούς στο όλο οικοδόμημα. Οι Κερκυραίοι μαζί με άλλους Έλληνες λόγιους μετέφεραν τις αξίες του Ελληνικού κλασικισμού στην Ευρώπη, η οποία χρειάζονταν να αναγεννηθεί και ζητούσε να ξεφύγει από τα ιδεολογικά δεσμά των Σκοτεινών Χρόνων. Η μεταφυσική αγωνία, ο φόβος και τα παραμύθια περί παραδείσου, κόλασης, ουρί κ.λπ, δεν βοηθούσαν τον άνθρωπο να κατανοήσει την ύπαρξή του στον κόσμο αυτόν. Τι άρχισε να γίνεται κατανοητό; Ήρθα στην ζωή χωρίς να ερωτηθώ και ένα είναι βέβαιο, ότι θα πεθάνω. Είναι σίγουρο ότι η φύση, μιας και μιλάμε για μεταφυσική, είναι πλανεύτρα. Σε φέρνει στην ζωή, σου δίνει την όρεξη να ερωτευτείς και να τεκνοποιήσεις, σου δίνει κι ένα υγιές χρονικό διάστημα για να βοηθήσεις τα τέκνα να μεγαλώσουν και μετά, προκλητικά μπορώ να πω, αρχίζει να σε απορρίπτει ώσπου να οδηγηθείς στον Άδη, δηλαδή στο σκοτάδι από το οποίο ήρθες. Αυτό σε οδηγεί στο να ψάχνεις, στο διάστημα που σου έχει δοθεί και έχεις φως, να μπορέσεις να ζήσεις με ιδανικά και να μάχεσαι γι' αυτά. Για τον λόγο αυτό οι άνθρωποι του 16^{ου} αιώνα συνειδητοποιώντας την περιγραφόμενη κατάσταση ζήτησαν, αρχές, αξίες, ιδεολογίες για μια καλύτερη ζωή. Πήραν λοιπόν παλαιό νερό, αλλά για την εποχή τους νέο, για να ξεδιψάσουν μια και αυτό που έπιναν ήταν βρώμικο και δηλητηριασμένο. Από αυτό το νερό προσέφεραν και οι Κερκυραίοι ουμανιστές.

²⁸ Στο: lykpeirmyt-revol.wikispaces.com/file/.../Επιστημονική+επανάσταση1.doc. Πρότυπο Πειραματικό Λύκειο.

Δύση και Ανατολή

Προς όφελος της έρευνας, πρέπει να εξετάσουμε την γεω-πολιτικό-κοινωνική κατάσταση στο μετέπειτα ονομασθέν Βυζάντιο –Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία σε σχέση με την Δύση. Το Βυζάντιο ως συνέχεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στήριξε τη γένεση και την εξέλιξή του σε τρεις αδιαφιλονίκητους παράγοντες: τη ρωμαϊκή παράδοση, τον ελληνικό πολιτισμό, τη χριστιανική θρησκεία και πίστη. Την εποχή του Ιουστινιανού (482 - 565 μ.Χ) η Αυτοκρατορία κατέχει τεράστια έκταση σε Δύση και Ανατολή. Ο Ιουστινιανός θεωρούσε τον εαυτό του πρωτίστως ορθόδοξο Αυτοκράτορα, λαμβάνοντας μέτρα για την ενεργό επιβολή της Ορθοδοξίας σε όλη την επικράτειά του. Έτσι, από νωρίς (το 529), πολέμησε σκληρά τους εναπομείναντες ειδωλολάτρες και έκλεισε την περίφημη [Ακαδημία Πλάτωνος](#). Κατά τους χρόνους αυτούς η Εκκλησία αρχίζει να ασκεί σημαντική εξουσία ως δυναμικός παράγοντας, που θέτει φραγμούς στη διακυβέρνηση του εκάστοτε αυτοκράτορα στο μέλλον. Η [ελληνική γλώσσα](#), η οποία ήδη από τον 4ο αιώνα είχε αρχίσει να εκτοπίζει τη [λατινική](#) στην Ανατολή, επικράτησε επί [Ηρακλείου](#)²⁹ (ήταν Αυτοκράτορας του Βυζαντίου από το 610 ως το 641) ως η κατ' εξοχήν επίσημη γλώσσα του Βυζαντίου. Η παρακμή άρχισε τον 13^ο αι. όταν η Κωνσταντινούπολη έπεσε στα χέρια των Φράγκων. Παρόλο που οι πολιτικοί ήθελαν να στραφούν προς την Δύση, γιατί έτσι μόνο θα μπορούσε να γλυτώσει το Βυζάντιο από την Οθωμανική απειλή, η εκκλησία λόγω του μένους που υπήρχε μεταξύ Καθολικισμού και Ορθοδοξίας, έβαζε εμπόδια σε αυτή τη προσέγγιση. Το τέλος που ήλθε το 1453 είναι πλέον γνωστό.

Από την άλλη πλευρά, στη Δύση το παραπάνω χρονικό διάστημα, επικρατεί ένας σκοταδισμός που έχει επιβληθεί και εκεί από την εκκλησία και σωστά πήρε την ονομασία Σκοτεινά Χρόνια. Ο μεσαίωνας στη Δύση είναι γεμάτος ραδιουργίες με στόχο την επικράτηση του εκκλησιαστικού κατεστημένου που φθάνει μέχρι και σε φρικαλεότητες. Ιερά εξέταση, μάγισσες και μάγοι, δαιμονισμένοι και αιρετικοί, που και εάν δεν υπήρχαν θα έπρεπε να εφευρεθούν, αφορισμοί, σταυροφορίες εναντίον αλλοθρήσκων που κάτω από τον μανδύα του εκχριστιανισμού σκοπό είχαν τα λάφυρα και τα πλούτη και τόσα άλλα ανομήματα δέσποζαν πάνω από το κεφάλι του ανθρώπου. Η φεουδαρχία καταπατούσε κάθε ανθρώπινο δικαίωμα και οι δούλοι πέθαιναν στις καλλιέργειες, για τα πλούτη των εκλεκτών, οι οποίοι είχαν δικαίωμα

²⁹ Στο: <http://www.impantokratoros.gr/E9F38534.el.aspx>

ζωής και θανάτου επ' αυτών. Οι πάπες είχαν το ρόλο του άμεσου εκπρόσωπου του θεού επί της γης κι ένας από τους σκοπούς τους ήταν να επικρατήσουν επί των ομοθρήσκων ορθοδόξων και να έχουν την παντοκρατορία επί των ψυχών των ανθρώπων.

Όμως μιλώντας σήμερα για Βυζάντιο και Δυτικό Μεσαίωνα, αναφερόμαστε στην πραγματικότητα σε δύο διακριτά, όχι μόνο θρησκευτικά, αλλά και ιστορικά και πολιτιστικά μεγέθη, τα οποία περιγράφουν αυτονόητα και φυσικά, δύο διαφορετικούς τρόπους σκέψης και ύπαρξης με ρίζες ιστορικές. Στον τομέα της γλώσσας, αν και από τον 2^ο π. Χ αιώνα, η χρήση της [ελληνικής](#) είναι διαδεδομένη ακόμα και στη [Ρώμη](#), που είναι διαποτισμένη από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και είχε ως αποτέλεσμα ο μορφωμένος Ρωμαίος να είναι δίγλωσσος, εν τούτοις, στα τέλη του 2^{ου} αιώνα η Δύση είχε εκρωμαϊστεί σε σημαντικό βαθμό και η γλώσσα της περιοχής του [Λατίου](#) έγινε σταδιακά η γλώσσα της Δύσης. Μέσα στην ατμόσφαιρα αυτή, το ναύαγιο της ελληνικής γλώσσας στη Δύση είναι γεγονός: οι δύο πλευρές της αυτοκρατορίας (Δυτικής και Ανατολικής) δεν κατανοούν, ούτε διαβάζουν η μία την άλλη, παρά μέσω διερμηνέων και μεταφραστών. Ήδη από το δεύτερο μισό του 4ου αιώνα ήταν σπάνιο να βρεθεί καθηγητής ικανός να διδάξει σωστά την ελληνική. Η Δύση έχασε κάθε επαφή με την ελληνική σκέψη.³⁰

Μέσα από αυτό το παρελθόν εισέρχεται ο 16^{ος} αιώνας. Οι συμπατριώτες μας, έχουν να παλέψουν με:

1) Την προσπάθεια που γίνεται να αλλαξοπιστήσουν. Μερικοί το ακολουθούν, μερικοί όχι. Οι Καθολικοί μέσω του Κολεγίου του Αγίου Αθανασίου της Ρώμης, προσπαθούν να κάνουν τους Έλληνες να προσεταιριστούν τον Καθολικισμό. Δεν τα καταφέρνουν .

³⁰Βυζάντιο και Δύση. Στο: (https://el.wikipedia.org/wiki/Βυζάντιο_και_Δύση)

2) Την προώθηση και εδραίωση, με την εμφάνιση του ουμανισμού, των αξιών του αρχαίου Ελληνικού πνεύματος πράγμα το οποίο δεν ήταν και τόσο δύσκολο λόγω των συνθηκών.

3) Την πίστη τους στην Ελλάδα που την έβλεπαν σκλαβωμένη και, είχαν την υποχρέωση να θυμίζουν πάντα και προς πάντες ότι πρέπει να αποτινάξει από πάνω της τον Οθωμανικό και Αντιχριστιανικό ζυγό. Όπως θα παρατηρήσαμε στην πιο πάνω ανάπτυξη του κειμένου, ουδέποτε ξέχασαν τις Ελληνικές τους ρίζες. Αντίθετα μπορούμε να πούμε ότι οι βαθιές αυτές ρίζες οδηγούσαν όλες τις πράξεις τους.

4) Την ενσωμάτωση του Ανατολικού στοιχείου με τον πολιτισμό του, μέσα στον δικό τους κόσμο. Ήταν πλέον αλλιώς μαθημένοι και έπρεπε να συνυπάρξουν. Το πέτυχαν πλήρως.

Αναφερόμενοι στον καλλιτέχνη-χαρακτήη Niccolo Rugina da Corfu δεν μπορούμε να παραλείψουμε και τις τέχνες τον αιώνα αυτόν στη Κέρκυρα.

Οι Τέχνες

Η βυζαντινή τέχνη ήταν στρατευμένη, γιατί δεν έδινε στον αναγνώστη την αισθητική απόλαυση, αλλά σκοπός της ήταν να υπηρετήσει τη λειτουργία, για την οποία φτιάχνονταν ένα καλλιτέχνημα. Η λειτουργία της προορίζονταν για την αποκοπή της ψυχής από τα συναισθήματα πλην αυτό του φόβου. Για το λόγο αυτό θα παρατηρήσουμε, κύρια στις αγιογραφίες, το φως να δίνεται μόνο από μια πλευρά δηλ. σαν να βγαίνει από το μάτι του καλλιτέχνη κι αυτό να μην δίνεται ποτέ με ζωνρά χρώματα. Δεν υπάρχει προοπτική στο σχέδιο και οι φυσιογνωμίες των ιερών προσώπων που απεικονίζονται είναι σοβαρές, θλιμμένες και σχεδόν σκελετωμένες. Η Δυτική τέχνη έχει προχωρήσει πολύ δίνοντας στους καλλιτέχνες την ελευθερία να εκφραστούν στο συναίσθημα έστω κι εάν οι παραστάσεις έχουν θρησκευτικά θέματα. Είναι μια τέχνη κοσμική. Η απεικόνιση του τρισδιάστατου χώρου μέσα στον οποίο τοποθετούνται άνθρωποι, ζώα, κτίρια, φύση κ.λπ. είναι πιο ρεαλιστική, πιο ανθρώπινη. Μπορούμε να πούμε ότι είναι απόλυτα μέσα στο πνεύμα του

ανθρωποκεντρισμού. Και οι δύο μορφές τέχνης την εποχή αυτή, αλλά κυρίως η Βυζαντινή, δέχονται ισχυρές επιδράσεις από τους καλλιτέχνες της Ανατολής.

Στην Κέρκυρα τα παλαιότερα χρόνια κυριαρχεί η τοιχογραφία. Η εικόνα των Βυζαντινών Ιονίων ζωγράφων αλλάζει αισθητά ιδιαίτερα μετά το 1500. Ασφαλώς υπό την επίδραση της Βενετίας, εμφανίζονται στα Ιόνια ιδιομορφίες σε σχέση με την Βυζαντινή περίοδο. Κύρια η σταδιακή υποκατάσταση της τοιχογραφίας με μεγάλες εικόνες-πίνακες. Στη Αγιογραφία, πλέον, συχνή είναι η απεικόνιση γεγονότων του καθημερινού βίου με χαρακτηριστικό την προσέγγιση στην κοσμική ζωγραφική. Ήταν η εποχή που οι ζωγράφοι μπορούσαν να δημιουργούν άλλοτε σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση (*a la greca*) κι άλλοτε ακολουθώντας βενετικά πρότυπα του 14ου και 15ου αι. (*all' italiana*).

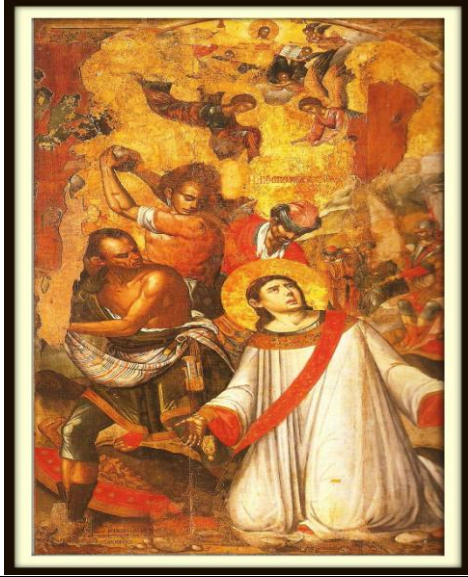
Την εξεταζόμενη εποχή αγιογραφεί για την Κέρκυρα ένας από τους μεγαλύτερους έλληνες ζωγράφους ο οποίος παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε.

Μιχαήλ Δαμασκηνός ο Κρης. Σε ηλικία 32 ετών εργάστηκε στη Βενετία, όπου και ήρθε σε επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα της τέχνης. Εκεί διετέλεσε μέλος της Ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από το 1577 ως το 1582.³¹ Στα έργα του αναδεικνύεται η θαυμαστή συνύπαρξη της βυζαντινής αγιογραφίας με τις τεχνικές της δυτικής ζωγραφικής και της αναγεννησιακής τέχνης. Ήταν άριστος τεχνίτης και το μεγαλύτερο γνωστό σύνολο υπογεγραμμένων έργων του σώζεται στην Κέρκυρα. Η ύπαρξη μεγάλου αριθμού πινάκων Ιταλών καλλιτεχνών στην Κρήτη, όσο αυτή βρισκόταν υπό την Βενετσιάνικη κατοχή (έπεσε στα χέρια των Οθωμανών το 1669), επηρέασε τους Έλληνες αγιογράφους της Κρητικής Σχολής. Έτσι και ο εν λόγω αγιογράφος χρησιμοποίησε ιταλικά στοιχεία στις αγιογραφίες του, ανάλογα ίσως, με τις επιθυμίες των πελατών του. Χαρακτηριστικό των έργων του Μιχαήλ είναι το τριανταφυλλί σάρκωμα που απλώνεται σε κάθε προπλασμό. Λίγες πινελιές πλάθουν τους όγκους. Σε ορισμένες εικόνες, τα φώτα είναι χυμώδη και ελεύθερα. Ο Δαμασκηνός έχαιρε μεγάλης φήμης. Απόδειξη αυτού είναι ότι, ενώ διέμεναν στην Βενετία πολλοί άλλοι ζωγράφοι, αυτόν μόνο κάλεσαν από την Κρήτη για να ζωγραφίσει τον Αγ. Γεώργιο των Ελλήνων³². Η επίδρασή του στους σύγχρονους και μεταγενέστερους ζωγράφους ήταν πολύ μεγάλη. Όλα τα προαναφερόμενα μπορούμε

³¹ Στο: <http://peritexnisologos.blogspot.gr/2012/12/1530-1540-1592.html>

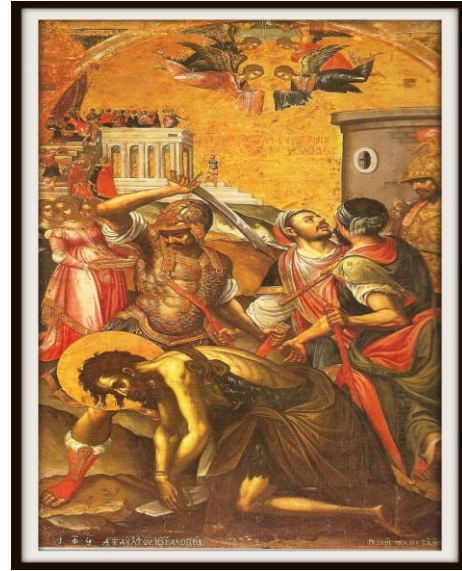
³² Στο: <http://diasporic.org/mnimes/archives/elliniki-kinotita-venetias>

να τα παρατηρήσουμε στους πίνακές του που βρίσκονται στην Κέρκυρα και ιδιαίτερα στους «*Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ*» 1590 και ο «*ΛΙΘΟΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ*» τέλη 16^{ου} αι. Και οι δύο βρίσκονται στο Α! Δημοτικό Νεκροταφείο.



Ο ΛΙΘΟΒΟΛΙΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Μιχαήλ Δαμασκηνού τέλη 16^{ου} αι.



Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Μιχαήλ Δαμασκηνού 1590

Επίσης στον Μητροπολιτικό Ναό Κερκύρας βρίσκεται και η εικόνα «Δευτέρα Παρουσία» του επίσης μεγάλου Κρητός Ζωγράφου της ίδιας εποχής **Γεωργίου Κλόντζα**. Ο Γεώργιος Κλόντζας ήταν σύγχρονος του Μιχαήλ Δαμασκηνού και κατά πάσα πιθανότητα εξίσου γνωστός ζωγράφος. Ένας μεγάλος αριθμός έργων του βρίσκεται στη Βενετία, την Πάτμο, το Σινά, τη Ζάκυνθο κι αλλού. Έγινε διάσημος για τις φορητές εικόνες του, οι περισσότερες από τις οποίες είναι μικρογραφίες, αλλά και για τα τρίπτυχά του. Ο Γεώργιος Κλόντζας δημιουργεί ένα εντελώς προσωπικό ύφος που μόνο χαλαρά συνδεόταν με την παράδοση.



Παράλληλα τον αιώνα αυτό αγιογραφεί ο Κερκυραίος **Τζανφουρνάρης Εμμανουήλ** (1570- 1631), που έζησε στη Βενετία και ακολούθησε την παράδοση της κρητικής ζωγραφικής.³³ Για τη ζωή και το έργο του λίγα είναι γνωστά. Γύρω στο 1600 ζούσε στη Βενετία όπου και παντρεύτηκε το 1605. Εργάστηκε έως το 1631. Η γνώση του έργου του δυσχεραίνεται επειδή η γνησιότητα των υπογραφών σε πολλά έργα του αμφισβητείται. Χρονολογημένη (1595) σώζεται μόνο μία εικόνα του στο Ινστιτούτο Βενετίας, που αναπαριστά την «Κοίμηση», καθώς και κάποιες μικρές φορητές εικόνες με σκηνές από τον βίο του αγίου Σπυρίδωνα. Ο ζωγράφος παρουσιάζεται ισχυρά δεμένος με την παράδοση της Κρητικής σχολής, αλλά ευαίσθητος και στα υποδείγματα της δυτικής ζωγραφικής όπως φανερώνουν οι μικρές εικόνες. Στην εικόνα του «*Ευαγγελισμού*» (Μουσείο Μπενάκη), παρουσιάζεται περισσότερο επηρεασμένος από τον Μιχαήλ Δαμασκηνό. Στα τελευταία του έργα, με κάποια ελευθεριότητα στις διαθέσεις, ανήκει η «*Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου*» (Πινακοθήκη του Βατικανού), η γνωστότερη εικόνα του, η οποία είχε θεωρηθεί άλλοτε έργο βυζαντινής εποχής. Το έργο αυτό εξυμνήθηκε ως μια από τις σπουδαιότερες εικόνες της ορθόδοξης παράδοσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ζωγραφικής του είναι η «*Παναγία Γαλακτοτροφούσα*» που πατάει πάνω σε ένα τεράστιο μισοφέγγαρο που ζωγράφισε τον 16ο αιώνα. Ο παλαιότερος εικονογραφικός κύκλος των εικόνων της ζωής και των θαυμάτων του Αγίου Σπυρίδωνα, η οποία χρονολογείται το 1595, πρέπει να φιλοτεχνήθηκε στη Βενετία

³³ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα μνημεία, εικόνες, κειμήλια, πολιτισμός*, Ιερά Μητρόπολη Κέρκυρας Παξών και Διαποντίων Νήσων, Κέρκυρα, 1994, σελ. 85.

και δωρίθηκε το 1658 από τον ίδιο τον γιό του ζωγράφου, τον ιερέα Θεοφύλακτο Τζανφουρνάρη.³⁴



Ο Εμμ. Τζανφουρνάρης ήταν μαθητής και κληρονόμος των σχεδίων του Κρητικού Ζωγράφου Θωμά Μπαθά, ο οποίος, μετά από μια σύντομη παραμονή του στην Κέρκυρα (1574 - 1587), εγκαθίσταται στη Βενετία και γίνεται δάσκαλος του νεαρού Τζανφουρνάρη.³⁵ Όπως μαθαίνουμε από μια σύμβαση μαθητείας, ο Μπαθάς αναλαμβάνει να διδάξει στον Ιάκωβο Κριτικόπουλο την τέχνη της ζωγραφικής για τρία χρόνια.

Από τα Νοταριακά κατάστιχα³⁶ του δευτέρου μισού του 16^{ου} αι. ήρθαν στο φως τα ονόματα τεσσάρων Κερκυραίων ζωγράφων εκτός του Τζανφουρνάρη: του Αντωνίου, του Λεονάρδου Δελάρτα, του Ηλία Μαυροκέφαλου και του Δανιήλ Πρινοκοκά. Οι ζωγράφοι αυτοί, όπως συνάγεται από τις αρχαιακές μαρτυρίες, είναι αστοί επαγγελματίες, διατηρούν εργαστήρια στην πόλη, διδάσκουν ζωγραφική και γράμματα στους μαθητές τους και μετακινούνται στην ύπαιθρο με τους βοηθούς τους για να τοιχογραφήσουν εκκλησίες.

Ζωγράφος Anzolo

³⁴ Μπίθα Ιωάννα, «Παρατηρήσεις στον Εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Σπυρίδωνα» Δελτίον ΧΑΕ, 19, (1996-1997), Περίοδος Δ', Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, σελ. 251-284, σελ. 256.

³⁵ Μ. Καζανάκη, «Ειδήσεις για τον ζωγράφο Θωμά Μπαθά (1554-1599) από το Νοταριακό Αρχείο της Κέρκυρας» στο Δελτίο της Ιονίου Ακαδημίας Α (1977), σ.124-138

³⁶ Καρύδης Σπυρίδων, «Αρχαιακές μαρτυρίες για την δραστηριότητα ζωγράφων στην Κέρκυρα και την αιογράφηση ναών», Εώα και Εσπέρια, 6, (2004-2006), σελ. 9-59.

Από το αρχείο (ASV) «Ιστορικό Αρχείο της Βενετίας» προέρχεται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον έγγραφο που δημοσιεύεται εδώ και αφορά στην τοιχογράφηση του παρεκκλησίου του Λατίνου αρχιεπισκόπου το 1505.

Περίληψη εγγράφου: «Ο *Sancto Verrier*, αρχιεπίσκοπος της Κέρκυρας έρχεται σε συμφωνία με το ζωγράφο *Anzolo*, ό οποίος, όπως αναφέρεται στο συμφωνητικό πού συντάσσεται από το γραμματέα τού αρχιεπισκόπου *Troilo da Maderno*, αναλαμβάνει να τοιχογραφήσει το αρχιεπισκοπικό παρεκκλήσιο, να ζωγραφίσει την πάλα του αλτάριου, να περάσει λάδι και ψιμίθιο τις κορνίζες και την πόρτα, να βάψει τους πάγκους και να ζωγραφίσει πάνω σε ύφασμα μια εικόνα της Παναγίας. Η αμοιβή του ορίζεται σε 27 δουκάτα, που θα του καταβληθούν σε δύο δόσεις, όταν ή εργασία θα πλησιάζει προς το τέλος...

Το 1505 πού συντάσσεται το έγγραφο, καθολική μητρόπολη και έδρα του Λατίνου αρχιεπισκόπου είναι ή εκκλησία του 'Αγίου 'Αρσενίου(³⁷), τρίκλινη βασιλική, ή οποία διακρίνεται στα παλιότερα γνωστά σχέδια της Κέρκυρας μέσα στο φρούριο, όπου είναι περιορισμένη ή πόλη, ανάμεσα στους οχυρούς πύργους της θάλασσας και της στεριάς. Το παρεκκλήσιο ³⁸ για το οποίο γίνεται εδώ λόγος, ίσως αποτελούσε παρεκκλήσιο της μητρόπολης ή ήταν μια ανεξάρτητη μικρή εκκλησία κοντά σ' αυτήν. Είναι ακόμη πιθανό να πρόκειται για παρεκκλήσιο στην κατοικία του αρχιεπισκόπου πού δε θα βρισκόταν μακριά από τη μητρόπολη. Όμως, για την ύπαρξη αρχιεπισκοπικού μεγάρου μέσα στο παλιό φρούριο δεν έχουμε ειδήσεις και οι γνώσεις μας για την τοπογραφία της πόλης στα χρόνια αυτά δεν επιτρέπουν τη διατύπωση καμιάς υπόθεσης. 'Εκείνο πού συμπεραίνεται πάντως από τη διατύπωση του εγγράφου είναι ότι το παρεκκλήσιο έχει διαμορφωθεί πρόσφατα και είναι μικρών διαστάσεων, αν κρίνουμε από το σύντομο χρονικό διάστημα στο οποίο θα τοιχογραφηθεί ολόκληρο. Στο αλτάριο του παρεκκλησίου θα τοποθετηθεί ή πάλα, στην οποία ο ζωγράφος θα απεικονίσει τρεις μορφές πού δεν κατονομάζονται και θα τη διακοσμήσει με χρυσό και σμάλτο. Όσο για την παράσταση της Παναγίας με το πορτραίτο του αρχιεπισκόπου, προφανώς σε στάση δεομένου, το έργο θα πρέπει να προορίζεται για την κατοικία του *Venier*, αφού θα χρησιμοποιηθεί ως κάλυμμα του τζακιού σε κάποια επίσημη, υποθέτουμε, αίθουσα. Η απεικόνιση των αφιερωτικών, ιδιαίτερα πάνω σε αντικείμενα χρήσης, είναι συνήθεια πολύ διαδεδομένη στη Δύση και φανερώνει την ανάγκη των ανθρώπων να

³⁷ Εκ παραδρομής αναφέρεται ότι η εκκλησία του Αγίου Αρσενίου ήταν η Καθολική Μητρόπολη. Η γνωστή καθολική μητρόπολη της Κέρκυρας την εποχή αυτή ήταν στο όνομα των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου

³⁸ Ήταν στο όνομα του Αγίου Αρσενίου.

αποτυπώνουν την προσωπική τους σφραγίδα στα έργα τέχνης που αφιερώνουν στο Θεό. Ο ζωγράφος που αναλαμβάνει τις παραπάνω εργασίες αναφέρεται μόνο με το μικρό του όνομα, πράγμα που δε μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε την ταυτότητα και την καταγωγή του. Έτσι, δεν μπορούμε παρά να κινηθούμε στο χώρο των υποθέσεων. Το σύντομο χρονικό διάστημα στο οποίο θα εκτελεσθεί το έργο (16 Ιουλίου - Αύγουστος 1505) και η ποικιλία των εργασιών προϋποθέτουν, νομίζω, ένα οργανωμένο εργαστήριο με βοηθούς και μαθητές που θα απασχοληθούν με τις δευτερεύουσες εργασίες. Αν η υπόθεση αυτή ευσταθεί, τότε πρέπει να δεχτούμε ότι πρόκειται για κάποιον κερκυραίο ή κρητικό ζωγράφο εγκαταστημένο προσωρινά ή μόνιμα στο νησί. Ο Xanthus Venier κατείχε τον αρχιεπισκοπικό θρόνο από το 1498, όπως φαίνεται από τον κατάλογο των Λατίνων αρχιεπισκόπων του Μουστοζύδη.³⁹».

Το παραπάνω έγγραφο μας δίνει και μια ιστορική μαρτυρία. Το παρεκκλήσιο του Αγίου Αρσενίου, μέσα στο κάστρο των Κορυφών, φτιάχτηκε το 1505 επί Μητροπολίτου Xanthus Venier

Στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσουμε τμηματικά την εξαιρετική έρευνα του Κου. Σπυρίδωνος Καρύδη για την δραστηριότητα Κερκυραίων ζωγράφων, που

³⁹ Υποσημείωση 4 στο: Καζανάκη – Λάππα Μαρία, «Ειδήσεις από αρχαιακές πηγές για τη ζωγραφική και τους ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16^ο αι.», Δελτίον ΧΑΕ 13, (1985-1986), Τόμος 31, Περίοδος Δ', Στη μνήμη του Μαρίνου Καλλιγά (1985-1986), Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα, 1988, σελ 293-300, σελ 293.

Adi 16 Luio 1505 Sia noto e manifesto achadauna persona come Monsignor mio Reverentissimo miserj Sancto Venier Archiepiscopo di Corfu e remaso da cordo cum mastro Anzolo depentor che Li depenzi la Capella di sua Signoria Reverentissima tuta cum quelle historié et figure che ordenara sua Signoria Reverentissima et similiter la pala del altare cum tre figure e dar Voio e la biacha ai cornisoni et porta e depenzer i banchi dapoi parimente dati de biso e depenzer una napa de un camin dove sua Signoria Reverentissima sia rétracta cum la figura di nostra Donna e dove andera oro fine la rata come altrove sua Signoria Reverentissima gli darà. E questo per presio de ducati vintisete cioè 27 e obligase el dito mastro Anzolo metere colori fini e smalti e azero ungaro. Cum questa conditione che come el commeta la predita Capella el non possi tuor altro lavoro fin che non la fera fornita. E sei torà alrtili lavori chel habi perso quello chel habi fato e Monsignor mio Reverentissimo la possi far fare a sui damni et ineressi. E se obliga a la più longo commetarla a mese Augusto proximo venturo. El pagamento se ha a fare a questo modo che sua Signoria Reverentissima gli darà 4 zorni avanti chel commeti ducati 10 e sete come Vhabia fornita la Capella e 10 fornita la pala il tuto. Al quai scripto sera sottosrito el presente miser Antonio Trambachino et el dito mastro Anzolo de mani proprie. Miser Troilo da Madero ho scripto el presente scripto di commandimento di Monsignor mio Reverentissimo e de consentimento del dito mastro Anzolo. Miser Antonio Trabachino fu presente al soprascrito scripto a di e milessimo sorascrito. miser Anzolo son contento di quello sopra scripto.

δημοσιεύθηκε στο περιοδικό ΕΩΑ ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΑ⁴⁰ και αφορά τον 16^ο αιώνα. Η ευκαιρία που δίνεται στους νεότερους ερευνητές είναι μεγάλη διότι εκτός των άλλων αναφέρονται και οι εκκλησίες που μια επιτόπια έρευνα μπορεί να κωδικοποιήσει τις εικόνες και τους αγιογράφους.

Δελάρτας Λεονάρδος.

Στις πηγές σημειώνεται ως αγιογράφος. Στις 13 Οκτωβρίου 1584, ανέλαβε να διδάξει ζωγραφική στον Ιωάννη, γιο του Δημητρίου Προσαλέντη, και στις 23 Μαρτίου 1590, ανέλαβε την αγιογράφιση της Παντάνασσας (Εγνιοχωρίου = Νεοχωρίου) Λευκίμμης. Υπάρχει συμφωνητικό του 1590 στο οποίο αναφέρεται ως αγιογράφος. Ορίστηκε διαιτητής για την επίλυση διαφοράς οικονομικής φύσεως μεταξύ των ζωγράφων Ιωάννη Προσαλέντη και Ματθαίου Κάφιρη στις 13 και 14 Οκτωβρίου 1596. Αγιογραφεί όλη την εκκλησία της Υ.Θ Κοκκινάδας. Σημειώνεται πάντως χαρακτηριστικά, ότι η αγιογράφιση των τοίχων θα γινόταν από κάτω έως πάνω και ότι θα υπήρχαν μεγάλοι άγιοι, μάλλον ολόσωμοι, καθώς και «πόλοι», δηλαδή μορφές αγίων σε κυκλικά πλαίσια.

Ο ζωγράφος φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα γνωστός και δραστήριος, διατηρούσε εργαστήριο στην πόλη και δίδασκε ζωγραφική και γράμματα στους μαθητευόμενούς του.

Μερικά στοιχεία για τη ζωή του από τα νοταριακά κατάστιχα. Στις 25 Ιανουαρίου 1569 υπογράφει ιδιοχείρως σε διαθήκη: + εγώ Λεονάρδος Δελάρτας μαρτυρώ τα άνωθεν και υπόγραφα. Ίδιόχειρη υπογραφή του υπάρχει επίσης σε διαθήκη του 1572, ενώ σε άλλη διαθήκη του ίδιου χρόνου αναφέρεται ότι ή διαθέτρια του κληροδοτεί ένα τζεκίνι. Το 1578 και το 1581 ο Δελάρτας παρευρίσκεται ως μάρτυρας σε νοταριακές πράξεις. Ο ζωγράφος είχε παντρευτεί πριν από το 1572 την κόρη του Αλέξανδρου Ζερβού, Μαρίνα. Διέθετε αγροτική περιουσία στην περιοχή του «Γουλήου της λίμνης» και στα χωριά Δάφνη και Άφρα^{2 4}. Το 1575 κατοικούσε στην περιοχή του Αγίου Στεφάνου και αργότερα, το 1582, στη Σπιανάδα, στην Κερά την Πλατυτέρα, οπού και νοικιάζει ένα κοντινό σπίτι για ένα χρόνο. "Ένα άλλο σπίτι νοικιάζει το 1586 στην περιοχή του Σάν Φραντζέσκο, κοντά στο σπίτι του πεθερού του, με την υποχρέωση να το επισκευάσει με έξοδα του. Τον ίδιο χρόνο ή πεθερά του παραδίδει μέρος από τά

⁴⁰ Καρύδης Σπυρίδων, «Αρχαιακές μαρτυρίες για την δραστηριότητα ζωγράφων στην Κέρκυρα και την αγιογράφιση ναών»... οπ.

πράγματα της προίκας του. Τελευταία του μνεία στη συμφωνία για την τοιχογράφηση της Παντάνασσας το 1590 (εγγρ. Δ').⁴¹

Δεληγότης Τζώρτζης.

Στις 11 Φεβρουαρίου 1590 ο αγιογράφος Τζώρτζης Δεληγότης συμφώνησε με τον ιερομόναχο Λαυρέντιο Χαρίτωνα, ηγούμενο και ιερούργό της Ύ. Θ. Κοκκινάδας, να αγιογραφήσει όλη την εκκλησία. Συγκεκριμένα, συμφώνησε «να ήστορησι και δουλεύσι και τεληοση όλην την εκκλησηα απο μέσα ολη τρηγήρου άποκάτου έος άπάνου αγίους μεγάλους, πόλους, εορτάδες και τάλα πάντα στασήδηα ώμορφα καλά και τήμηα καθός ενε η τάξη των εκκλησηων». Επίσης συμφώνησε «να ήστορησι και τόν Άσάνη και την γηνή του ός καθός ήτον εκπαλε», καθώς επίσης να επιμεληθεί «την κημησι της Παναγηας προσκηνημα να κάμη τα στεφάνια με το χρησάφη όλης της εορτής της κήμησις ος καθος ενε η τάξη και πρέπος καλά και πίστα». Για την όλη εργασία οι συμβαλλόμενοι συμφώνησαν στο ποσό των 67 ταλήρων και στην καταβολή των εξόδων διατροφής, όταν θα δούλευε στη μονή. Η αποπληρωμή θα γινόταν σταδιακά με την πρόοδο των εργασιών: «δουλεβοντας και πληρονοντας κατά την δουληά οπου κάνη». Ο αγιογράφος θα άρχιζε την εργασία από την αρχή της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, πού συνέπιπτε τότε με την 1 Μαρτίου, και υποσχόταν πώς δεν θα απασχολούνταν σε άλλη εργασία, χωρίς την άδεια τού ιερομόναχου. Προφανώς ή συμφωνία αφορούσε στην τοιχογράφηση τού ναού. Το εικονογραφικό πρόγραμμα δεν ορίζεται βέβαια με ακρίβεια, θα έπρεπε όμως να ακολουθήσει την «τάξη των εκκλησιών». Σημειώνεται πάντως χαρακτηριστικά ότι ή αγιογράφηση των τοίχων θα γινόταν από κάτω έως πάνω, και ότι θα υπήρχαν μεγάλοι άγιοι, μάλλον ολόσωμοι, καθός και «πόλοι», δηλαδή μορφές αγίων σε κυκλικά πλαίσια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ή επισήμανση ότι θα έπρεπε να ιστορηθεί επίσης ο Άσάνης με τη σύζυγο του, όπως ήταν παλαιότερα. Τούτο σημαίνει ότι ή συμφωνία αναφέρεται σε εκ νέου αγιογράφηση του ναού και επανάληψη, τουλάχιστον σ' ό,τι άφορα τον Άσάνη, του παλαιότερου εικονογραφικού προγράμματος. Ο Άσάνης, πιθανότατα ήταν ο παλαιός κτήτορας του ναού, δεν γνωρίζουμε όμως τίποτε γι' αυτόν.

⁴¹ Καζανάκη – Λάππα Μαρία, «Ειδήσεις από αρχαιακές πηγές για τη ζωγραφική και τους ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16^ο αι»,... σπ.

Ευστάθιος Ιάκωβος

Είναι γνωστός με την ιδιότητα του ζωγράφου. Ταυτίζεται, πιθανόν, με τον ομώνυμο ζωγράφο και πρωτονοτάριο Άρτης, η δραστηριότητα του οποίου εκτείνεται στα έτη 1537-1552.

Κάφιρης Ματθαίος

Πληροφορίες γι' αυτόν υπάρχουν σε δύο έγγραφα της 13^{ης} και 14^{ης} Οκτωβρίου 1596 που αναφέρονται στην επίλυση διαφορών του με τον ζωγράφο 'Ιωάννη Προσαλέντη.

Κοντός Κωνσταντίνος

Μνημονεύεται σε πράξη της 22ας Ιανουαρίου 1519, ως συμβαλλόμενος, ό *«Κωνσταντίνος ζωγράφος ό Κοντός άπο χωρίον των Μαγουλάδων»*.

Κυριακής

Σε πράξη που συντάχθηκε τον Σεπτέμβριο του 1512 σημειώνεται ως μάρτυρας ό *«μαστρω Κυριάκις ό ζογράφος»*.

Λογγοβίτης Λέος (Ηλίας)

Αναφέρεται ως «ιστοριογράφος» σε πράξη της 26^{ης} Απριλίου 1545 όπου παρίσταται ως μάρτυρας *«υπό μαρτυρίας κυρ Γεωργίου Μόσχου... και κυρ Λέου Λογκοβήτου ιστοριογράφου»*.

Μια παρατήρηση που θα πρέπει να αναφερθεί, είναι ότι σε πολλά έγγραφα οι αγιογράφοι αναφέρονται ως ιστοριογράφοι, πιθανόν διότι εικονικά εξιστορούν βίους ή θαύματα Αγίων.

Μαυρογιάννης Ιάκωβος

Ο *«κυρ Ιάκωβος Μαβρογιάνις ζωγράφος»* αναφέρεται σε πράξη της 21^{ης} Ιουλίου 1551.

Μανροκέφαλος (Μαυροκέφαλος) Ηλίας

Στη διαθήκη της μοναχής Μαγδαληνής αναφέρει ότι αυτή ήταν πέντε χρόνια κατάκοιτη και ότι δεν γνώρισε εξυπηρέτηση από κανέναν άλλον εκτός από τον εγγονό της τον *«μάστρο Λέοντα τον Μανροκέφαλον..... μάστρο Λέοντα, όστις ρηθείς μάστρω Ηλίας ειχεν και έχει αεί την φροντίδα της ζωής αυτής»*. Κατείχε από κληρονομιά τον Ναό του Ταξιάρχη Βυρού και του μετοχιού του, του ναού δηλαδή των Αγίων Πάντων στο χωριό Άνω Γαρούνας, μαζί με τον ιερομόναχο Άνθιμο Προνοητή. Απαντάται στις πηγές με την ιδιότητα του ζωγράφου από το 1552 και μετά. Δηλώνεται επίσης και ως αγιογράφος. Ανέλαβε τη συνέχιση και την

ολοκλήρωση της αγιογράφησης του ναού της Ύ. Θεοτόκου στο χωριό Μελίκια. Ο ίδιος, φαίνεται πως είχε την εκτίμηση των συμπολιτών του, όπως διαπιστώνεται από τη συχνότητα με την οποία αναλάμβανε το ρόλο του κριτή σε πράξεις διαιτησίας, αλλά και το ρόλο του πληρεξουσίου («κουμεσίου»). Ήταν, τέλος, μέλος δύο σημαντικών κτητορικών αδελφοτήτων του προαστίου της Γαρίτσας, της αδελφότητας του ναού του Αγίου Νικολάου των Ξένων Γαρίτσας και της αδελφότητας της Ύ. θ . Κεχαριτωμένης. Στη δεύτερη αναφέρεται σε πράξη της 21 Μαΐου 1578 με την οποία αποφασίστηκε ή συνένωση του ναού με εκείνον της Ύ. Θ. Κρεμαστής. Στις 27 Νοεμβρίου 1579 καταγράφηκε η διαθήκη του με την οποία αφέρωσε στο μοναστήρι της Παλαιοπόλεως τους προαναφερόμενους ναούς του Ταξιάρχη, της Παναγίας και των Αγίων Πάντων, όπως βεβαιώνεται από πράξη της 12 Οκτωβρίου 1582 με την οποία ο ηγούμενος της μονής τον όρισε ιερούργό στον ναό των Αγίων Πάντων. Περί τα τέλη του βίου του εντάχθηκε και ο ίδιος στη μοναστική αδελφότητα της Ύ. Θ. Παλαιοπόλεως.

Στις 29 Σεπτεμβρίου 1557 ο Μαυροκέφαλος υπογράφει ιδιοχείρως σε διαθήκη μαζί με το ζωγράφο Δανιήλ Πρινοκοκά: + έγω Ηλίας Μαβρωκαιφαλος μάρτυρας ης τα ανοθεν καί ηπόγραμα. Ίδιόχειρη υπογραφή του υπάρχει επίσης σε άλλη διαθήκη, του 1577, στην οποία ό νοτάριος, αναφερόμενος στους μάρτυρες, σημειώνει το επάγγελμα του: ενόπιον των παρόντων μαρτύρων... μάστρο Ηλία Μαυροκεφαλον ζωγράφου. Συχνές μνείες του ως μάρτυρα σε νοταριακά έγγραφα απαντώνται στα 1566, 1567, 1577, 1578, 1579, 1581, 1582, 1584, 1586, 1587. Στα 1583 και στα 1586 ορίζεται διαιτητής στο διακανονισμό ιδιωτικών διαφορών και υπογράφει ιδιοχείρως. Οι ειδήσεις για το ζωγράφο πού περιέχονται σε μια σειρά δικαιοπρακτικών εγγράφων δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές για τη ζωή του και την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Φανερώνουν ωστόσο ότι είναι ένας αστός επαγγελματίας, που διαθέτει αγροτική περιουσία στην περιοχή των Κυνοπιαστών, άλλα δεν ασχολείται ό ίδιος με την καλλιέργεια της. Συχνά εξουσιοδοτεί επιτρόπους για να τον αντιπροσωπεύουν στις αρχές. Τελευταία μνεία του στις 21 Αυγούστου 1587.⁴²

Μονόλιθος Ανδριανός

Εκείνο που προκύπτει είναι ότι πέθανε πριν από το 1548 από πράξη του 1548 που σύναψε ό Ηλίας, γιος του ποτέ μαΐστρο Φράγγου Στράνη ζωγράφου και εγγονός του

⁴² Καρύδης Σπυρίδων, «Αρχαιακές μαρτυρίες για την δραστηριότητα ζωγράφων στην Κέρκυρα και την αγιογράφηση ναών»... οπ.

ποτέ μαΐστρο Ανδριανού Μονόλιθου ζωγράφου στη μονή της Ύ. Θ. Δικαίας Σιναράδων της οποίας ήταν κτήτορας.

Μαυροκέφαλος Ιάκωβος

Μπογδάνος Ιωαννίκιος, ιερομόναχος

Για τον ζωγράφο έως τώρα γνωρίζαμε ότι ήταν μάλλον ντόπιος και ότι είχε διακοσμήσει το 1577 τον ναό του Παντοκράτορος στο χωριό Άγιος Μάρκος 2 Δεκεμβρίου 1563, ο τότε μοναχός Ιωαννίκιος Μπογδάνος είχε «*ισιασθή*» με τους κτήτορες του ναού της Ύ. Θ. Μελικίων. Είχε αναλάβει την ισόβια ιερουργία του ναού του Αγίου Νικολάου Εβραΐδος, με πράξη ή οποία είχε συνταχτεί από τον Πρωτόπαπα Κερκύρας Αντώνιο Σπυρή. Με τη σύμβαση, μετά τον θάνατο του Ίωαννίκιου, κληρονόμος των περιουσιακών του στοιχείων οριζόταν ο ναός του Αγίου Νικολάου. Ο Ιωαννίκιος, με απόφαση του Μ. Πρωτόπαπα Αλεξίου Ραρτούρου στις 3 Ιανουαρίου 1573, τιμωρήθηκε με την ποινή της ισόβιας αργίας και την απαγόρευση της άσκησης της τέχνης της αγιογραφίας. Η τιμωρία του όμως φαίνεται πώς ανεστάλη λίγα χρόνια αργότερα, αφού το 1577 αγιογράφησε τον ναό του Παντοκράτορα στο χωριό Άγιος Μάρκος.

Πρινοκοκάς Δανιήλ

Από την επαγγελματική του δραστηριότητα έχουμε μια μόνον πληροφορία. Στις 4 Μαΐου 1560 συμφώνησε με τον Γεώργιο Μαζαράκη να ζωγραφίσει τη Δευτέρα Παρουσία στον ναό του Αγίου Νικολάου Εβραΐδος, *«πλουσίαν, με τέχνη χροάδη, λαζουρη, και χρυσάφη καθώς είναι εις την Αντιβοννιώτισσα και τιμή περισσώτερα πλουσιότιτος και τέχνης έως τεσσάρων δουκάτων απ' εκείνης»*. Ο ζωγράφος, λοιπόν, όφειλε να φτιάξει τη Δευτέρα Παρουσία όμοια με εκείνη στον ναό της Άντιβουνιώτισσας, πλουσιότερη όμως και καλύτερη σε τέχνη, και έως τέσσερα δουκάτα πιο ακριβή από εκείνη. Η διατύπωση του εγγράφου, αλλά και η αναφορά των αναγκαίων υλικών τα οποία αναλάμβανε να του φέρει ο παραγγελιοδότης, δείχνουν ότι πρόκειται για παραγγελία τοιχογραφίας. Έπίσης το δηλούμενο πρότυπο, ό όρος να γίνει πλουσιότερη ή εικονογράφηση και περισσότερο επιμελημένη και ό προσδιορισμός του κόστους σε χρήμα (έως τέσσερα δουκάτα επιπλέον) επιτρέπει, κατά τη γνώμη μας, επίσης την υπόθεση ότι ό Πρινοκοκάς ήταν ο ζωγράφος της Δευτέρας Παρουσίας και στον ναό της Άντιβουνιώτισσας, την απεικόνιση της οποίας καλείται να επαναλάβει βάζοντας μεγαλύτερη επιμέλεια και πλουσιότερα υλικά. Στις

24 'Οκτωβρίου 1572 ο «Danil Prinococa» εκλέχθηκε για το Συμβούλιο της Κοινότητας 140.

«Δανιήλ Πρινοκοκάς του Γιάννα. Στις 8 Φεβρουαρίου 1547 ό ζωγράφος παρευρίσκεται ως μάρτυρας μαζί με τον 'Αντώνιο Έπαρχο σε νοταριακή πράξη που συντάσσεται μέσα στην πόλη, στην ενορία τού Προδρόμου. Ο νοτάριος σημειώνει: In presentia del molto spetabile miser Antonio Eparcho e de signor Daniel Prinococa, testimoni pregati ect. Δέκα χρόνια αργότερα, στις 29 Σεπτεμβρίου 1557, παρευρίσκεται μάρτυρας στη διαθήκη της Διάνας, συζύγου τού παπα-Ιωάννη Χαμάλη, με το ζωγράφο 'Ηλία Μαυροκέφαλο: υπό μαρτυρίας μάστρο Ιλίου Μαυροκαίφαλου και μάστρο Δανιήλου Προινοκοκά αγιογράφων εις τούτο κληθέντων καί άξιοθέντων. Ακολουθεί ή ιδιόχειρη υπογραφή του: +εγω Δανηίλ Πέρνοκας μαρτιρό όσανοθεν και ήπόγραψα. Ιδιοχείρως επίσης υπογράφει σε διαθήκη του 1560 και σε μια διαιτησία το 1564. Ως μάρτυρας παρευρίσκεται σε νοταριακές πράξεις το 1563. Ήταν γιος του μαϊστρο Γιάννα Πρινοκοκά και είχε τρία αδέρφια: τη Ζαμπέτα, τη Σιμωνή και τον Πέρσιον. Παντρεμένος με τη Λουτζία, κόρη του Τζανή Παπαδάτου, είχε ένα γιό, το Νικολό, πού δε ζούσε στην Κέρκυρα. Διέθετε αγροτική περιουσία στην περιοχή της Άφρας και αστική: σπίτι, στην περιοχή της Σπιανάδας, όπου και κατοικούσε, και ένα εργαστήριο πού νοικιάζει το 1572. Ή οικονομική του κατάσταση ήταν αρκετά καλή, ώστε να του επιτρέπει μια κάποια πολυτέλεια έτσι, το 1564 αγοράζει ένα κίτρινο πάπλωμα μεταξωτό προς 6,5 δουκάτα. Τελευταία μαρτυρία για το ζωγράφο είναι ή ιδιόχειρη υπογραφή του σε διαθήκη στις 5 'Οκτωβρίου 1577. Ο θάνατος του τοποθετείται κοντά σ' αυτή την ημερομηνία, αφού ή γυναίκα του Λουτζία κάνει τη διαθήκη της στις 22 Δεκεμβρίου 1577 και ό ζωγράφος δε βρίσκεται πια στη ζωή.⁴³»

Πρινοκοκάς Κανάς

Σε πράξη τις 9 Μαΐου 1511 ό «μαστρο Κανάς ό ζωγράφος» συντάσσει συνυποσχετικό με τον Μανουήλ τον Βέριβο(;), «βουτζάν» για την επίλυση διαφοράς οικονομικού χαρακτήρα¹⁴³.

Πρινοκοκάς Νικόλαος

Ο μάστρο Νικόλαος Πρινοκοκάς αγιογράφος, παρίσταται ως μάρτυρας σε πράξη τις 23 Ιανουαρίου 1559, με την οποία ο αγιογράφος Ηλίας Μαυροκέφαλος μίσθωσε τα αμπέλια του Πρινοκοκά.

Προσαλέντης Ιωάννης

⁴³ Αυτόθι

Γνωρίζουμε ότι το 1584 ήταν μαθητής του Λεονάρδου Δελάρτα. Πληροφορίες γι' αυτόν υπάρχουν και σε δύο έγγραφα τις 13 και 14 Οκτωβρίου 1596 που αναφέρονται στην επίλυση διαφορών του με τον ζωγράφο Ματθαίο Κάφιρη.

Στράνης Ηλίας

Όπως προκύπτει από πράξη του 1548, ο Ηλίας ήταν γιος του ποτέ μαΐστρο Φράγγου Στράνη ζωγράφου και εγγονός του ποτέ μαΐστρο Ανδριανού Μονόλιθου ζωγράφου.

Στράνης Φράγγος

Απαντά ως μάρτυρας σε δύο νοταριακές πράξεις. Στην πρώτη, τις 15 Ιανουαρίου 1545, σημειώνεται ως «μαστρω γράγκος στράνις ό ζωγράφος» και στη δεύτερη, τις 20 Ιανουαρίου 1545, ως «μαστρω φράγκος κανίτζας λεγόμενος στράνις ζωγράφος

Φονκάς Αλφίζης

Τον γνωρίζουμε από πράξη τις 5 Μαρτίου 1589 με την οποία ο «μισέρ Αληβήζης Φονκάς ζωγράφος παρόν σωματικώς...». Με το επώνυμο Φουκάς ή Φωκάς είναι γνωστοί πολλοί Κρήτες ζωγράφοι του 15ου και 16ου αι., το επώνυμο όμως «Φουκάς» επιχωριάζει τον 16ο αι. και στην περιοχή Λευκίμμη της Κέρκυρας, από όπου πιστεύουμε ότι καταγόταν ο ανωτέρω ζωγράφος.

Γεώργιος Τζανφουρνάρης.

Ο ζωγράφος αναλαμβάνει στις 17 Νοεμβρίου 1584 να τοιχογραφήσει την εκκλησία του Παντοκράτορα στο χωριό Ζυγός. Δε βρήκα άλλη μνεία γι' αυτόν, νομίζω όμως ότι είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι είναι ο πατέρας του γνωστού ζωγράφου Έμμανουήλ Τζανφουρνάρη, ο οποίος σε ιδιόχειρη υπογραφή του στη Βενετία το 1605 σημειώνει το όνομα τού πατέρα του: εγώ εμμανοήλ νιος τον ποτέ Τζόρτζη Τζανφουρνάρη μαρτιρό, παρακαλετός μάρτυρας καί εις τόν όρκον μον. Όπως διαπιστώνεται από τη μαρτυρία αυτή στα 1605 ο ζωγράφος δε βρισκόταν πια στη ζωή.

Θέατρο

Η θεατρική παρουσία στο νησί πραγματοποιείται με δύο μορφές, η πρώτη υποθετική αλλά με μεγάλες πιθανότητες πραγματοποίησης και η δεύτερη

πραγματική. Οι πολιτισμικές επιδράσεις από τη βενετική κυριαρχία είναι έντονες στην Κέρκυρα. Η δημιουργία θεατρικής και μουσικής παράδοσης ήταν αποτέλεσμα της βενετικής επιρροής. Ήδη, από τον 16ο αιώνα αναφέρονται οι πρώτες αυτοσχέδιες θεατρικές παραστάσεις στην Κέρκυρα.

«Οι θεατρόφιλοι Κερκυραίοι, ακόμη και σήμερα, αναφέρουν ως πρόγονους της θεατρικής δραστηριότητας στο νησί τα περίφημα "μομάρια" ή "μπομπάρια" τα οποία θα πρέπει να είχαν το μερίδιο τους σε θεαματικές εκδηλώσεις και στη δημιουργία του θεαματικού στοιχείου με το οποίο περιέβαλλε η γαληνότατη Δημοκρατία της Βενετίας την εξουσία της στις αποικίες. Τα "μπομπάρια" είναι λέξη προερχόμενη από τη βενετσιάνικη "momarie" ή "bombarle". Για την ετυμολογία της λέξης υπάρχουν διάφορες ερμηνείες. Ο Σάθας σε κάποιο σημείο αναφέρει ότι προέρχεται από τη Βυζαντινή λέξη "βομβωνάρια" - χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις. Η πραγματικότητα μάλλον πρέπει να είναι ότι η λέξη προέρχεται από το "momare", "μώμος", "μίμος" ή το "bombare" και τη λέξη "bomba", η οποία στη Βενετσιάνικη διάλεκτο είναι η αντίστοιχη της ελληνικής λέξης "καλαμπόρι". Στη Βενετία, οι momarie χρονολογούνται από το 1441 και καθώς φαίνεται ήταν προσφιλής διασκέδαση για τους Βενετσιάνους. Παρουσιάζονταν με την ευκαιρία σημαντικών εορταστικών εκδηλώσεων, στο περιθώριο των επίσημων τελετών, αρχικά σε αρχοντικά και στη συνέχεια σε δημόσιους χώρους, και σταδιακά μετατράπηκαν σε κωμωδίες με υπόθεση. Παρενθετικά σημειώνω ότι momaria ήταν ένα είδος αλληγορικού θεάματος που είχε σχέση και με την επικαιρότητα και με τους γενικούς προβληματισμούς της βενετσιάνικης κοινωνίας... Μια πληροφορία που μας επιτρέπει να διατυπώσουμε αυτή την υπόθεση, τον συσχετισμό δηλαδή των momarie με την θεατρική ζωή στην Κέρκυρα, είναι ότι οι momarie είχαν διαδοθεί στην ανατολή μέσω των Βενετσιάνικων κοινοτήτων την πληροφορία αυτή επιβεβαιώνουμε και από μία επιστολή του Βαΐλου της Κωνσταντινούπολης – δηλαδή του βενετσιάνου αξιωματούχου που εκπροσωπούσε τη Βενετία στην Οθωμανική Πύλη - σύμφωνα με την οποία μαθαίνουμε ότι στις 17 Φεβρουαρίου του 1524 οι βενετσιάνοι της εκεί μικρής παροικίας, στην Κωνσταντινούπολη, παρουσίασαν momaria κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού. Αυτή η βέβαιη πληροφορία για μία τόσο πρόωμη παράσταση, και μάλιστα σε μία κοινότητα πολύ μικρότερη από την Κερκυραϊκή, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι με την ευκαιρία κάποιας από τις πολυάριθμες τελετές που γίνονται στην Κέρκυρα θα πρέπει να παρουσιάστηκαν κάποιες μορφές momarie...

Ήδη ανέφερα ότι μέσα στον 16ο αιώνα εντοπίζεται στην Κέρκυρα η παρουσία του Antonio Molino - το θέμα το διαλευκάνει ο κ. Παναγιωτάκης - και θα πρέπει να δούμε ότι κάποιες αναγνώσεις, απαγγελίες ή έστω ατελείς μορφές θεατρικών παραστάσεων πραγματοποιήθηκαν από το διάστημα που ταξίδεψε ο Antonio Molino στην Κέρκυρα μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα, συγκεκριμένα από το 1526/28 ως το τέλος του αιώνα. Έχουμε μάλιστα μία πληροφορία την οποία αντλούμε από ένα λιμπρέτο που βρίσκεται στις συλλογές της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης και εντόπισε ο Alfred Vincent πρόκειται για μία κωμωδία που λέγεται *La Fanciulla*. Στην τυπωμένη μορφή του έργου υπάρχει μία χειρόγραφη σημείωση όπου αναφέρεται ότι το έργο αυτό διαβάστηκε στην Κέρκυρα (*/erra adi 21 Novembre 1583 in Corfu...*). Θα πρέπει να υποθέσουμε - σύμφωνα και με την ερμηνεία που δίνει ο Στέφανος Κακλαμάνης στην έρευνα του για τον Χορτάτση αποδίδοντας μια διευρυμένη ερμηνεία της λέξης "letta"- ότι η κωμωδία όχι απλώς "αναγνώστηκε", αλλά ενδεχομένως "απαγγέλθηκε" ή και "παίχτηκε" μ' έναν υποτυπώδη θεατρικό τρόπο⁴⁴».

Ο πρωταγωνιστής Antonio Molina Burchiella ήταν δημοφιλέστατος Βενετός καλλιτέχνης με ταλέντο ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα, πιστός στην *Commedia del' Arte*.

Η Αναγέννηση διαρκείας

Η παγκοσμιοποίηση είναι μια λέξη που σήμερα χρησιμοποιείται ευρέως. Όμως δεν ήταν μία μορφή παγκοσμιοποίησης, όταν μας έρχεται στη φαντασία μας το λιμάνι της Κέρκυρας τον 16^ο αιώνα όπου υπάρχουν αποθήκες εμπορευμάτων, μια Βαβυλωνία γλωσσών, λίσσες φορτωμένες (άλογα που σέρνουν ένα μακρόστενο κάρο για εμπορεύματα), καπηλειά και μία πολυχρωμία ενδυματολογική που προέρχονταν από κατοίκους εμπόρους και ναύτες από όλα τα μέρη; Βενετοί, Έλληνες, Ισπανοί, Άραβες και γενικά Ανατολίτες, Εβραίοι και ότι άλλο μπορεί να φανταστεί κανείς.

Από πού έρχονταν στο λιμάνι της Κέρκυρας κατά τον εξεταζόμενο αιώνα;

⁴⁴ Μαυρομούστακος Πλάτων, «Το θέαμα στον αστικό χώρο: η περίπτωση της Κέρκυρας», στο: *Νεοελληνικό Θέατρο (17^{ος} - 20^{ος} αι.)*, Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις, Εθνικό ίδρυμα Ερευνών, Φεβρουάριος - Μάρτιος 1996, σελ. 73-88, σελ. 75-76.

Γενικότερα η Ναυτιλιακή ηγεμονία ήταν στα χέρια των Ισπανών και των Πορτογάλων, που ταξίδευαν από τον Ατλαντικό μέχρι την Άπω Ανατολή. Στη Μεσόγειο ναυτική επικράτηση είχαν οι ντόπιοι για τα γύρω από τον τόπο τους λιμάνια, οι Βενετοί, οι Γενοβέζοι, οι κάτοικοι της Ραγούζας στις Δαλματικές ακτές και οι Οθωμανοί. Τι φορτία μετέφεραν τα εμπορικά πλοία; Σε κατάσταση χύμα μετέφεραν σιτηρά, αλάτι και μαλλί. Συσκευασμένα μετέφεραν λάδι, κρασί, τυριά, δέρματα, παστά ψάρια. Οι διαδρομές που ακολουθούνταν για τα σιτηρά ήταν: Από Σικελία και κάτω Ιταλία προς όλη την Μεσόγειο. Από Αιγαίο και Μαύρη θάλασσα προς την Κωνσταντινούπολη και από εκεί στην υπόλοιπη Μεσόγειο. Τα σιτηρά είχαν μεγάλη εξάρτηση από την συγκομιδή και τους λιμούς. Για το αλάτι: Από αλυκές της Ίστρια (Δαλματικές ακτές), Σικελία, Κέρκυρα και Κύπρο. Μαλλί: Από Ισπανία, Βόρειο Αφρική, Βαλκάνια προς Βόρειο Ιταλία και Φλάνδρα. Λάδι, κρασί, τυριά: Λάδι από Νότιο Ιταλία και Νότια Ισπανία, κρασί από Νάπολη, Κέρκυρα, Κρήτη και Κύπρο, τυριά από Νότια Γαλλία και Σαρδηνία. Παστά ψάρια: Τόνος από τα ανοιχτά της Σικελίας, μπακαλιάρος από τα ανοιχτά της Νέας γης στον Ατλαντικό, σκλαβεμπόριο της Μεσογείου από την Βόρεια Αφρική και από Μαύρη θάλασσα προς Οθωμανική Αυτοκρατορία και Δυτικομεσογειακές ευρωπαϊκές χώρες.

Οι επιδράσεις στον πληθυσμό πολυποίκιλες. Σίγουρα υπάρχει επίδραση σε όλους τους τομείς και αυτό θα το δούμε και στην τέχνη του Niccolo Rugina Da Corfu, ο οποίος επηρεάστηκε από τις καλλιτεχνικές τάσεις των περιοχών του Λεβάντε. Η βαθιά Ανατολή πρόσφερε πάντα ένα μυστήριο, μια φαντασία, μια μαγεία, ένα ερωτηματικό. Είναι η εποχή των μεγάλων αυτοκρατοριών.⁴⁵

- Η Οθωμανική Αυτοκρατορία με τον Σουλεϊμάν το Μεγαλοπρεπή (1494-1566) φθάνει στο απόγειό της κι εκτείνεται από τη Μαύρη Θάλασσα μέχρι το Γιβραλτάρ.

- Ο αυτοκράτορας Ακμπάρ (1542-1602) ενώνει την Ινδία που ήταν διαιρεμένη σε αντιμαχόμενα μωαμεθανικά και ινδουιστικά κράτη και ιδρύει την Αυτοκρατορία των Μογγόλων που την κυβερνά μέχρι το 1858.

- Στην Κίνα ιδρύεται η Αυτοκρατορία των Μινγκ (1368-1644) σε έναν αγώνα εναντίον των Μογγόλων, και, ολοκληρώνεται το Σινικό Τείχος.

Στην ανατολική τέχνη, ενώ εύκολα διακρίνεται ο διακοσμητικός της χαρακτήρας, στο βάθος της όμως βρίσκεται μια δημιουργική δύναμη, που καταφέρνει

⁴⁵ Βιβή Τρίχα, *Η Μεσόγειος*. Στο:

(https://www.academia.edu/8079260/%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_PowerPoint)

να λύσει τα προβλήματα που βάζουν οι περιορισμοί του θρησκευτικού περιεχομένου της.

Στην τέχνη το επικρατέστερο φαινόμενο ήταν η χρηματοδότηση-χορηγία από τους κατέχοντες προς τους μαστόρους, ζωγράφους- αγιογράφους⁴⁶ για σκοπό θρησκευτικό, επίδειξης πλούτου, θέσης, διάκρισης, ανταγωνισμού.

«Στις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα, στον κεντρικό Βαλκανικό χώρο, στην Κύπρο, Κρήτη, Κέρκυρα και για τα λιγοστά ζωγραφικά σύνολα που μας είναι τώρα γνωστά, η χορηγία ασκείται από μοναστικές κοινότητες, ομάδες χωρικών σε κοινότητες με προνόμια, επισκόπους, άρχοντες που επιβίωσαν με προνόμια,... Από την τρίτη δεκαετία του 16ου αιώνα, φαίνεται πως η ανερχόμενη οικονομική, ιδίως, δύναμη της Εκκλησίας και των μεγάλων μοναστηριακών κοινοτήτων, επιτρέπει πολύ μεγαλύτερες δραστηριότητες από ήδη δοκιμασμένους και φθασμένους ζωγράφους. Επίσκοποι, πατριάρχες, ηγούμενοι είναι οι χορηγοί για τα πρώτα μεγάλα σύνολα ζωγραφικής... Φαίνεται πώς οι περισσότερο κοσμικές και "μοντέρνες" αντιλήψεις της χορηγίας κάτω από την επίδραση της Αναγέννησης - και μέσω, κυρίως, των επίσημων και πολιτικού χαρακτήρα προσωπογραφιών βασιλέων, πριγκίπων και ανώτατων αξιωματούχων...θα ευνοήσουν μεγαλύτερα ανοίγματα προς τη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική και προς την απευθείας μελέτη της φύσης... Οι προσωπογραφίες των δωρητών, προυχόντων, λαϊκών, μεγαλεμπόρων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα ακόμα και υπαλλήλων, προυχόντων και άλλων χωρικών και μαστόρων, με μία επιταχυνόμενη και αυξανόμενη ποσοτικά και ποιοτικά παρουσία και με υιοθέτηση και άλλων θεμάτων, θα δώσουν το έναυσμα για μία διαφοροποίηση...⁴⁷».

Συμπερασματικά, τα φαινόμενα που παρατηρούνται και δεν μπορούν εύκολα να αμφισβητηθούν είναι:

-Το αίσθημα των Κερκυραίων λογίων ότι συνδέονται με την πολιτιστική κληρονομιά των αρχαίων Ελλήνων. Η βαθιά τους ιστορική γνώση είναι αυτή που τους κάνει με τα γραπτά τους, να εργάζονται, να μεταφράζουν και να «πωλούν» προς άπασα την μορφωμένη πλέον Ευρώπη τις αξίες του κλασικού Ελληνισμού. Δεν είναι κίνητρο μόνο το κέρδος, είναι και το προϊόν που μεταφράζουν, το οποίο έχει την

⁴⁶ Για τις άλλες μορφές τέχνης υπάρχουν σχεδόν μηδενικά στοιχεία.

⁴⁷ Γαρίδης Μίλτος, «Μορφές χορηγίας και αισθητικοί προσανατολισμοί στη ζωγραφική του 16^{ου} αι.» Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα, 12, 13 και 14 Μαΐου 1995 σελ. 19.

δύναμη να ζητιέται και να μορφώνει περισσότερο τους ίδιους αλλά και τους Δυτικούς πλούσιους, στα αρχαιοελληνικά συγγράμματα.

-Στη θρησκεία τους, παρόλο που γίνονται προσπάθειες να αλλαξοπιστήσουν αμύνονται και παραμένουν, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, Χριστιανοί Ορθόδοξοι και παράλληλα κάνουν προσπάθειες να μετατρέψουν τις ακαταλαβίστικες προτάσεις των κειμένων στην τότε καθομιλουμένη γλώσσα, για να μπορούν να γίνουν αντιληπτές από το ευρύ κοινό.

-Βαθιοί μελετητές, προσπαθούν να φτιάξουν τις κατάλληλες συνθήκες και όπου τους δίνεται η ευκαιρία, μεταδίδουν τις γνώσεις τους για το καλό της ανθρωπότητας, η οποία αναζητά το άτομο μέσα στην απεραντοσύνη ενός σύμπαντος και την υπαρξιακή του κατανόηση.

-Αποκτούν ικανότητες διείσδυσης στις άρχουσες τάξεις της Ευρώπης μέσα από την χρήση των Ελληνικών και Ρωμαϊκών συγγραμμάτων. Η δράση είναι αμφίπλευρη. Γυρεύουν οι Ευρωπαίοι αξίες διαχρονικές κι αυτοί τους τις δίνουν. Πιστεύουμε ότι η διείσδυση δεν ήταν και τόσο δύσκολη.

- Τα παρουσιαζόμενα κείμενα έχουν την αναζητούμενη ανθρωποκεντρική ιδεολογία. Αυτοί που τα προσφέρουν δεν μπορεί παρά να τυγχάνουν ένα μεγάλο σεβασμό και να θεωρούνται άξιοι απόγονοι, άξιων προγόνων.

- Το νησί γενικότερα, από όλα τα παραπάνω παίρνει αναγεννησιακά στοιχεία και παράγει μέσα από αυτά. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την πολυκοσμία που παρελαύνει στην Κέρκυρα, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα τη συγχώνευση ιδιαιτεροτήτων, γνώσεων, ηθών, εθίμων, θρησκευτικών πεποιθήσεων, τελετών. Έτσι όποιο αναγεννησιακό στοιχείο εισάγεται σιγά-σιγά, γίνεται κτήμα των Κερκυραίων.

Όμως *«Η αναγέννηση είναι έννοια σχετική. Σημαίνει δύο βασικά πράγματα. Την τομή με το παρελθόν πρώτα. Μα και την συνέχιση του παρελθόντος με νέα, ουσιαστικά νέα μορφή. Ουσιαστικά νέα.Δεν είναι όμως η αναγέννηση και μια μεταβολή που ξεθυμαίνει γρήγορα στα πρώτα της βήματα και ξαναπέφτει στο παρελθόν χωρίς αδιάκοπη προσπάθεια εξέλιξης.»*⁴⁸

Σήμερα η ανθρωπότητα στερείται από μια πνευματική αναγέννηση που θα προσφέρει ανακούφιση στην ανικανότητα αντίληψης της τεχνολογικής εξέλιξης. Παγκοσμίως η πνευματική παρακμή είναι μεγάλη. Οι ιδεολογίες είναι ξεπερασμένες, επουσιώδεις και σχεδόν ανεπαρκείς. Είναι και πάλι αναγκαίο ο άνθρωπος να

⁴⁸ Κασιμάτης Γρηγόριος, «Η Συμβολή της Επτανήσου στη Νεοελληνική Αναγέννηση», Κερκυραϊκά Χρονικά, Τόμος XV, Κέρκυρα, 1970, Σελ. 9-20, σ. 9.

ισορροπήσει παίρνοντας απάντηση στα ερωτήματα: ποιος είμαι, που είμαι και που πάω. Αναγεννητικός λοιπόν και πάλι, ο στόχος. Για την επίτευξή του, η ευθύνη συγκεντρώνεται σε όσους μπορούν να αρθρώσουν μια λογική και τεκμηριωμένη σκέψη. Κάθε λοιπόν ιστορική γνώση είναι η βάση για την ουσιαστική νέα αναγεννητική πορεία.

VENETO- SARACENIC

Βενετό-σαρατσένικη⁴⁹ είναι η ονομασία της τεχνικής που αποδόθηκε σε μία σειρά αντικειμένων, οικιακής κατά κύριο λόγο χρήσης, από ορείχαλκο και χαλκό κυρίως, που παρήχθησαν από τον 15^ο έως και τον 16^ο αιώνα, με σαφείς ισλαμικές επιρροές, τόσο στην τεχνοτροπία, όσο και στη διακόσμηση. Εξ ονόματος προκύπτει πως η περίπτωση των αντικειμένων αυτών αφορά τη Βενετία και τους Σαρακηνούς. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί πως Σαρακηνοί, ιδιαίτερα από τις Σταυροφορίες και έπειτα, αποκαλούνταν συλλήβδην όλοι οι Μουσουλμάνοι.

Η ονομασία δόθηκε, για να χαρακτηριστεί ένας αριθμός αντικειμένων, τα οποία πιστευόταν, λανθασμένα, ότι παρήχθησαν από Σαρακηνούς στη Βενετία. Η άποψη αυτή ίσχυσε μέχρι και τον 19^ο αιώνα. Ο 20^{ος} αιώνας όμως έφερε στην επιφάνεια νέα στοιχεία και πρωτογενές υλικό και θεωρείται ως πιο αποδεκτή πια η θεωρία, πως τα αντικείμενα αυτά αρχικά φτιάχτηκαν στην Μέση Ανατολή και ανατέθηκε η κατασκευή τους σε Άραβες από Ιταλούς εμπόρους που επισκέπτονταν τις περιοχές αυτές. Βέβαια σε μία πόλη όπως η Βενετία, όπου οι συντεχνίες⁵⁰ ήταν πολύ κλειστές και είχαν αυστηρό περιεχόμενο, θα ήταν πολύ δύσκολο για κάποιον Άραβα να λειτουργεί δικό του εργαστήριο. Επίσης, ίσως τα αντικείμενα να κατασκευάζονταν όντως σε βενετσιάνικο έδαφος και έπειτα να στελνόταν στην Ανατολή, για να διακοσμηθούν από αραβικά χέρια. Κάτι τέτοιο θα ήταν δύσκολο και ιδιαίτερα

⁴⁹ Veneto- saracenic είναι η επίσημη ονομασία στα αγγλικά. Στην ελληνική γλώσσα δεν υπάρχει η έννοια και πρώτη φορά καταχωρείται εδώ με απευθείας μετάφραση από τα αγγλικά.

⁵⁰ Στο Βενετικό χώρο οι συντεχνία των χρυσοχών εντοπίζεται ήδη στις αρχές του 13^{ου} αιώνα και οργανώνονται βάσει καταστατικού τη λεγόμενη *Mariegola*.
(<http://www.venicethefuture.com/schede/uk/234?aliasid=234>)

χρονοβόρο, καθώς όμως ο απώτερος σκοπός των παραγγελιοδόχων ήταν ο εντυπωσιασμός, τότε δεν είναι απίθανο να ακολουθείτο αυτή η πρακτική. Τέλος, η συλλογιστική σκέψη αναπόφευκτα οδηγείται και σε ένα άλλο συμπέρασμα. Δεν είναι απίθανο οι εντολές για την κατασκευή των αντικειμένων να δινόταν απευθείας σε μουσουλμάνους που ζούσαν στις περιοχές του Λεβάντε και έπειτα να στελνόταν στους παραγγελιοδόχους.

Η ακριβής λοιπόν προέλευση ή η έναρξη της συγκεκριμένης μεταλλοτεχνίας μας οδηγεί σε πιθανολογικές κρίσεις. Όμως με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε πως, από ένα σημείο και έπειτα οι δυτικοί αρχίζουν να μιμούνται τους Άραβες και να παράγουν με τα δικά τους χέρια αντικείμενα ίδιας τεχνικής. Το παράδειγμα που επιβεβαιώνει τη σκέψη αυτή είναι ο Κερκυραίος Nicolo Rugina da Corfu, τον οποίο θα αναλύσουμε παρακάτω.

Για να ενταχθεί ένα αντικείμενο στη βενετό-σαρατσένικη κατηγορία πρέπει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις. Κύριο χαρακτηριστικό είναι η βαθιά χάραξη, αλλά και η ένθεση, δηλαδή, η προσθήκη μέσα στα χαραγμένα σημεία πολύτιμου υλικού. Το υλικό αυτό ήταν συνήθως ασήμι, σπανιότερα χρυσός ή μία μαύρη ουσία, η οποία δυστυχώς δεν έχει αναλυθεί εργαστηριακά, για να γνωρίζουμε τη σύνθεσή της. Βέβαια, σχετικά με τη μαύρη ουσία υπάρχουν διάφορες υποθέσεις με το τι είναι. Μία από αυτές είναι ότι πρόκειται για το niello. Το niello ήταν ένα κράμα χαλκού, μολύβδου και αργύρου, το οποίο έβαζαν οι χρυσοχόοι της Αναγέννησης στα χαραγμάτα τους, για να φαίνονται πιο εντυπωσιακά τα αντικείμενά τους. Η χρήση του niello έφτασε στο αποκορύφωμά της κατά τη διάρκεια της αναγέννησης στη Φλωρεντία.⁵¹

Η οργανική ουσία (είτε πρόκειται για το niello είτε όχι) μάλλον διοχετεύονταν στα χαραγμένα σημεία σε υγρή μορφή και έπειτα στερεοποιούνταν. Ο στόχος της τεχνοτροπίας αυτής βασίζεται στην αντίθεση που προκαλείται από τον τόνο του χρυσού, ασημιού ή του μαύρου με το ορείχαλκο ή χάλκινο σώμα του σκεύους, για να βγαίνει προς τα έξω το σχέδιο και να δημιουργείται η αίσθηση της προοπτικής. Με την μεταλλοτεχνική αυτή, οι οποιοσδήποτε απεικονίσεις τονίζονταν, διαχωριζόνταν η μία από την άλλη και το ίδιο το αντικείμενο προκαλούσε εντυπωσιασμό στο θεατή.

⁵¹ Hartt Frederick, *The Renaissance in Italy and Spain*, Metropolitan Museum of Art, New York, vol. 1987, p. 57.

Βέβαια δεν αρκούν μόνο αυτά για να χαρακτηριστεί ένα αντικείμενο βενετό-σαρατσένικο. Υπάρχουν και άλλες προϋποθέσεις. Ένα πολύ σημαντικό κριτήριο είναι η χρήση του αραμπέσκ στην διακόσμηση. Τα αραβουργήματα είναι ένα σύνολο από ρυθμικά γραμμικά σχέδια, τα οποία «πλέκονται» μεταξύ τους και δημιουργούν κάτι το χασοτικό. Σε αυτό το σημείο να πούμε πως η χρήση του αραμπέσκ είναι πολύ διαδεδομένη στη Μέση Ανατολή και αποτελεί ζωτικής σημασίας στοιχείο στη διακόσμηση, όχι μόνο στη μεταλλοτεχνία, αλλά στην αρχιτεκτονική, την υφαντουργία, τα έπιπλα κα. Επίσης, η φυλλώδης διακόσμηση είναι ένα δεύτερο στοιχείο, το οποίο βλέπουμε να επαναλαμβάνεται και να χρησιμοποιείται σωρηδόν σε όλα σχεδόν τα παραγόμενα έργα.

Τα αντικείμενα αυτά χαρακτηρίζονται για την πολυτέλειά τους, και παραγγέλλονταν από εύπορους για λόγους επίδειξης, αλλά και προσφοράς σε επιφανείς της εποχής. Αρκεί να αναφερθεί κανείς στο διάσημο *baptisere de Saint Luis* που βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου.⁵² Πρόκειται για μία λεκάνη η οποία φτιάχτηκε από Μαμελούκους είτε στη Συρία είτε στην Αίγυπτο κατά το 1^ο μισό του 14^{ου} αιώνα. Μεταφέρθηκε στην Γαλλία, ίσως μέσω των σταυροφοριών και εντάχθηκε στη συλλογή των βασιλέων. Χρησιμοποιήθηκε για τις βαπτίσεις πολλών ευγενών παιδιών, μεταξύ των οποίων και για τον γιό του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, μετέπειτα αυτοκράτορα της Γαλλίας. Όταν μιλάμε για σκεύη εννοούμε χρηστικά αντικείμενα, όπως πιάτα, κανάτες, δοχεία κάθε λογής κα.



Baptistere of Saint Louis - 1300 - Egypt or Syria

⁵² Basin dit «baptistère de Saint Luis», department des Arts de l' Islam: 1250-1500: Le morcellement regional. Στο : (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bassin-dit-baptistere-de-saint-louis>)

Η ένθεση ίσως έδωσε στους δυτικούς τη λύση στο ζήτημα της προοπτικής. Σε όλα της τα επίπεδα η δυτική τέχνη αναζητά «χρυσές» τομές, για να επιτευχθεί η προοπτική. Στη μέταλλο - χαρακτηριστική η λύση δίνεται μέσα από την ένθεση και τη βαθιά χάραξη. Το καλαίσθητο αποτέλεσμα δικαιολογεί την ξαφνική και συνεχή ζήτηση της ισλαμικής τέχνης από τους Δυτικούς.

Ένθετη μεταλλοτεχνία

Πρέπει λοιπόν πάντα να έχουμε κατά νου όταν αναφερόμαστε σε βενετό-σαρατσένικα αντικείμενα, επί της ουσίας μιλάμε για την ένθετη τεχνική, δηλαδή την προσθήκη του υλικού. Η τεχνοτροπία αυτή ήταν πολύ διαδεδομένη στον αραβικό κόσμο και μάλιστα από πολύ παλιά. Έχουν εντοπιστεί αντικείμενα ακόμη και του 7^{ου} αι. Η ένθεση ήταν ήδη γνωστή και εύκολα αναγνωρίσιμη στον ευρωπαϊκό χώρο προ του 15^{ου} αι. Ο Βυζαντινός ιστορικός Γεώργιος Παχυμέρης (1242- περ. 1310) αναφέρει πως κατά τη διάρκεια επίσκεψης του ίδιου μαζί με τον Μιχαήλ Παλαιολόγο σε εκκλησία στην Κωνσταντινούπολη, του πρόσφεραν φαγητό σε δίσκο, ο οποίος έφερε αραβικές επιγραφές με χρυσά και λαμπερά γράμματα. Μάλιστα εξηγεί πως οι Αιγύπτιοι συνήθιζαν να φτιάχνουν τέτοια αντικείμενα. Αυτό μας δείχνει πως ήδη την εποχή αυτή στην Κωνσταντινούπολη κυκλοφορούσε στους κύκλους της αριστοκρατίας η ισλαμική μεταλλοτεχνία και, ο Παχυμέρης ήταν σε θέση να την αναγνωρίσει άμεσα⁵³.

Οι Βυζαντινοί θαυμάζουν την ένθετη μεταλλοτεχνία. Αρκεί κανείς να δει την εξαιρετική λειψανοθήκη του 13^{ου} ή του 14^{ου} αιώνα, η οποία φέρει βαθιά χάραξη, ένθετες απεικονίσεις, αραβουργήματα, γεωμετρικά και φυτικά σχήματα, για να κατανοήσει την ενσωμάτωση της ένθεσης στη βυζαντινή μεταλλοτεχνία.

⁵³ Balian Anna, «Three medieval Islamic brasses and the Mosul tradition of inlaid metalwork», Μουσείο Μπενάκη, 9, 2009, Ανάτυπο, Αθήνα, 2010, σελ 114. Στο: (<http://ejournals.epublishing.ekt.gr>)



Οι τρεις Σχολές

Παρόλο που εντοπίζεται ήδη στη Βυζαντινή αυτοκρατορία η ένθετη τεχνική, ωστόσο δεν χρησιμοποιείται διαδεδομένα. Όμως, ο 12^{ος} αι. μεταβάλλει τα δεδομένα και η ζήτηση γι' αυτά τα πολυτελή σκεύη αυξάνεται στις περιοχές του Λεβάντε⁵⁴ και δεν σταματά να εμφανίζεται μέχρι και τον 16^ο αι. Μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα διακρίνουμε τρεις σχολές της ένθετης τεχνοτροπίας, οι οποίες προσδιορίζονται και καθορίζονται γεωγραφικά. Στο Ιράν και ιδιαίτερα στη περιοχή Khurasan είναι η πρώτη Σχολή που συναντάμε. Τον 12^ο αιώνα η περιοχή αποτελεί κυριολεκτικά το κέντρο παραγωγής της ένθετης μεταλλοτεχνίας. Αυτή την εποχή το Ιράν διοικείται από τους Σελτζούκους Τούρκους και είναι μία περίοδος ακμής, από την οποία μας παραδίδονται έργα εξαιρετικής τέχνης. Μας δίνει εξαιρετικά δείγματα όχι μόνο στην μεταλλοτεχνία, αλλά και την αρχιτεκτονική, ζωγραφική αναπαράσταση κα. Για να κατανοηθεί το καλλιτεχνικό μέγεθος αρκεί να αναφερθεί

⁵⁴ Komaroff Lida, «Pen-Case and Candlestick: Two Sources for the Development of Persian inlaid Metalwork», Metropolitan Museum Journal, vol. 23, 1988, pp.89-102,p.90 (<http://www.metmuseum.org/>)

πως η περίοδος αυτή ονομάζεται και καταγράφεται ως η «άνθηση των Σελτζούκων».

55

Στη δεύτερη φάση το κέντρο μετατοπίζεται προς το Ιράκ και συγκεκριμένα στη περιοχή της Mosul. Το 1220 αρχίζουν οι επιδρομές των Μογγόλων στο Ιράν με αποτέλεσμα την καταστροφή της περιοχής και την παύση της καλλιτεχνικής παραγωγής.⁵⁶ Οι Ιρανοί τεχνίτες μεταναστεύουν στη Mosul και εκεί μαζί με τους ντόπιους συνεχίζουν να παράγουν και δημιουργείται η δεύτερη Σχολή. Η χάραξη και η προσθήκη υλικού δεν ήταν μία τεχνική άγνωστη στις ιρακινές περιοχές, αλλά από το 1220 και έπειτα αποκτά μια πιο ευρεία διάσταση και μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα και από εκεί διοχετεύεται στην Εγγύς Ανατολή.

Η τρίτη και τελευταία Σχολή απαντάται στη Δαμασκό και την Αίγυπτο από τα μέσα του 14^{ου} αιώνα έως και τον 16^ο. Υπό την κυριαρχία των Μαμελούκων οι περιοχές αυτές βιώνουν μία περίοδο ακμής σε όλα τα επίπεδα και αποτελούν το κέντρο του αραβικού κόσμου. Αυτή η σχολή είναι σημαίνουσα, καθώς τότε ξεκινά να ενσωματώνεται στη δυτική σκέψη η ένθετη μεταλλοτεχνία και από εκεί ξεκινά η βενετό-σαρατσένικη τέχνη.

Σε αυτό το σημείο εγείρονται δύο βασικά ερωτήματα. Γιατί πρώτο ξεκινά τον 12^ο αιώνα στην Ανατολή η μαζική παραγωγή και, δεύτερον ποιες οι διαφοροποιήσεις της μίας σχολής από την άλλη; Την περίοδο αυτή το Ιράν και γενικότερα η Ανατολή αστικοποιείται.⁵⁷ Η ανάδειξη των ελίτ σηματοδοτεί το θεσμό της πατρωνίας, ένας θεσμός γνωστός ήδη στη Δύση. Οι πλούσιοι πάτρωνες παραγγέλλουν και χρηματοδοτούν μαζικά έργα τέχνης. Αυτά τα έργα πρέπει να είναι το λιγότερο εντυπωσιακά αφού απώτερος στόχος, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, ήταν η επίδειξη πλούτου και δύναμης.

Όσον αφορά το δεύτερο ερώτημα η απάντηση είναι καταφατική. Υπάρχουν διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο πρώτων σχολών και της τρίτης. Οι δύο πρώτες παράγουν έργα όμοια μεταξύ τους και χρησιμοποιούν το ίδιο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο. Πράγμα πολύ λογικό, αφού οι Ιρανοί τεχνίτες μεταφέρθηκαν στη Mosul. Στα

⁵⁵ Ettinghausen Richard, «The Flowering of Seljuq Art», Metropolitan Museum Journal, vol. 3, 1970, pp.113-131, p. 113 (<http://www.metmuseum.org/>)

⁵⁶ Ballian Anna, «Three medieval Islamic brasses...» οπ. σελ 114.

⁵⁷ Η απάντηση στο ερώτημα αποτελεί αξιολογική κρίση της γράφουσας κατόπιν μελέτης βιβλιογραφικού υλικού για τον αραβικό κόσμο την εποχή εκείνη.

αντικείμενα που παρήχθησαν στο Ιράν, συναντάμε και τις πρώτες επιγραφές-σφραγίδες, οι οποίες λειτουργούσαν περισσότερο ως εμπορική ταυτότητα για την προώθηση των προϊόντων τους.⁵⁸ Επίσης οι μεταλλοτεχνίτες της Mosul χρησιμοποιούν διαφορετικό ύφος, οι αναπαραστάσεις δηλαδή που χρησιμοποιούν, είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη δράση του ηγεμόνα.⁵⁹

Βενετία και αραβικός κόσμος

Η καλλιτεχνική γλώσσα του Ισλάμ διοχετεύτηκε κατά κύριο λόγο στη Δύση μέσα από την Ιταλία. Η τελευταία επηρεάστηκε από την Ανατολή από πολύ νωρίς. Ήδη από τον 11^ο αιώνα εντοπίζουμε συνάψεις μεταξύ των δύο κόσμων.⁶⁰ Αυτές οι επιρροές διακρίνονται σε όλα τα επίπεδα τέχνης, όπως αρχιτεκτονική, ζωγραφική, μεταλλοτεχνία, υφαντουργία, υαλοτεχνία κα. Πολλοί ιταλοί ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν μοτίβα από το Ισλάμ για διακοσμητικούς λόγους, όπως υφάσματα, τα οποία έφεραν γεωμετρικά σχήματα, για να ντύσουν θρόνους. Επί παραδείγματι το συναντάμε στον *Simone Martini* στον πίνακα του *St. Louis of Toulouse*, όπου διακρίνουμε το χαλί, το οποίο φέρει οχταγωνικά γεωμετρικά σχήματα. Ένας επηρεασμός καθαρά από το Ισλάμ.

Όμως, η ένθετη μεταλλοτεχνία κατά κύριο λόγο μεταφέρεται στην Ιταλία μέσα από την Βενετία και τις σχέσεις της με τους λαούς της Ανατολής. Η Βενετία ξεκίνησε το εμπόριο με τον κόσμο του Ισλάμ ήδη από τον 8^ο αιώνα. Εξαιτίας της σχέσης αυτής πολλοί έμποροι της μάθαιναν αραβικά και ξόδευαν πολύ χρόνο στις περιοχές εκείνες, αγοράζοντας προϊόντα.⁶¹ Η Γαλινοτάτη Δημοκρατία την εποχή εκείνη, ήταν ένα ισχυρό οικονομικό, εμπορικό, πολιτικό, πολιτισμικό και ναυτιλιακό κέντρο. Από τα

⁵⁸ Ballian Anna, «Three medieval Islamic brasses...οπ, σελ 116

⁵⁹ Art in Iran vii. Islamic Pre- Safavid (<http://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-vii-islamic-pre-safavid>)

⁶⁰ Fontana Maria Vittoria, «The influence of Islamic art in Italy», *Annali*, Vol. 55, n.3, 1995, Istituto Universitario Orientale di Napoli, pp. 296-319, p.296.

⁶¹ Στο: (<http://www.metmuseum.org/learn/for-educators/publications-for-educators/art-of-the-islamic-world/unit-seven/chapter-two/introduction>)

μεγαλύτερα της εποχής της. Σε πολλές περιπτώσεις έπαιζε το ρόλο του εμπορικού ενδιάμεσου για τα προϊόντα, που κατευθυνόταν από το Ισλάμ προς την Ευρώπη.

Πιο συγκεκριμένα φαίνεται πως η βενετό-σαρατσένικη μεταλλοτεχνία είναι βαθιά συνδεδεμένη με τους Μαμελούκους. Όπως έχει παρατηρηθεί η τεχνοτροπία των δυτικών μοιάζει και αντιγράφει σε πολλά σημεία την τεχνική της συγκεκριμένης αραβικής φυλής. Τα περισσότερα αντικείμενα που έχουν βρεθεί εικάζεται πως είναι καλλιτεχνικής παραγωγής της Αιγύπτου κυρίως του 15^{ου} και αρχές του 16^{ου} αιώνα. Το Κάιρο την περίοδο αυτή ήταν μία Μητρόπολη θαυμαστή. Βρισκόταν υπό την κυριαρχία των Μαμελούκων, οι οποίοι επέδειξαν μεγάλη καλλιτεχνική δράση, καθώς από την περίοδο διακυβέρνησής τους διασώζονται εξαιρετικά οικοδομικά συγκροτήματα, τζαμιά, ταφικά μνημεία και μεγαλοπρεπή παλάτια.

Οι Μαμελούκοι, οι οποίοι ήταν ισλαμικό φύλο, από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα κυριαρχούσαν στην Αίγυπτο, τη Συρία και τους Ιερούς Τόπους του Ισλάμ⁶². Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει είναι, ποια μπορεί να ήταν η σχέση Βενετίας και Μαμελουκικής δυναστείας ώστε να επηρεαστεί τόσο πολύ η πρώτη από τη δεύτερη.

Οι οικονομικές και διπλωματικές σχέσεις Βενετίας και Μαμελούκων ήταν πάρα πολύ στενές. Η σχέση αυτή ήταν ένας από τους λόγους που θεωρήθηκε αρχικά πως άραβες είχαν εγκατασταθεί στο ευρωπαϊκό έδαφος. Οι Μαμελούκοι ήταν κάτι σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην Νότια και Ανατολική Ασία με την Ευρώπη, σε σημαντικά εμπορικά προϊόντα, όπως μπαχαρικά κα. Η Βενετία επεδίωκε και παραχωρούσε σημαντικά προνόμια στους εμπόρους της, που δρούσαν στην Ανατολή και έτσι οι Μαμελούκοι έγιναν ο εμπορικός εταίρος της Ευρώπης σε αυτές τις περιοχές. Μάλιστα συχνό ήταν και το φαινόμενο ενός μόνιμου βενετού διπλωμάτη εκεί.

Όμως η ανακάλυψη νέων θαλάσσιων οδών προς την Ινδία (1499) από τον Βάσκο ντε Γκάμα, αποστέρησε την Αίγυπτο από το μονοπώλιο των μπαχαρικών. Αυτό σε συνδυασμό με την οικονομική ύφεση που έπληξε και την ελίτ των Μαμελούκων, τα έξοδα από τους πολυετείς και δαπανηρούς πολέμους και τους καταστροφικούς λοιμούς που υπέστη η Αίγυπτος τον 15^ο αιώνα, κατέστησαν σχεδόν απαγορευτική τη

⁶²*The Art of the Mamluk period (1250-1517)* Στο: http://www.metmuseum.org/toah/hd/maml/hd_maml.htm

χρήση πολύτιμων μετάλλων στην ένθεση των αντικειμένων.⁶³ Αυτό το κενό που δημιουργήθηκε ήρθαν να καλύψουν οι Βενετοί μεταλλοτεχνίτες, οι οποίοι έχουν δει τα σκεύη αυτά, τα έχουν μελετήσει και πλέον αρχίζουν να τα παράγουν οι ίδιοι, αλλά με τα μοτίβο τους και τα σχέδια προσαρμοσμένα στις ευρωπαϊκές ανάγκες και στην ευρωπαϊκή αισθητική.

Πέρα από τους Μαμελούκους βαθιά ήταν και η σχέση της Βενετίας με τους Οθωμανούς, οι οποίοι και αυτοί έχουν να επιδείξουν αξιόλογα δείγματα ένθετης μεταλλοτεχνίας. Οι Οθωμανοί, οι οποίοι αναδείχθηκαν σε παγκόσμια δύναμη τον 15^ο αιώνα, ενσωμάτωσαν το μεγαλύτερο τμήμα του ισλαμικού κόσμου. Βέβαια οι συνεχόμενες εμπλοκές πολεμικού χαρακτήρα στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα δεν άφηναν μεγάλο περιθώριο για ανταλλαγή καλλιτεχνικών εμπειριών. Γι αυτό ακριβώς το λόγο θεωρείται πως η πρώτη επαφή των βενετών με την ένθετη μεταλλοτεχνία έγινε κυρίως μέσα από τους Μαμελούκους.

Σύμφωνα με την Sylvia Auld, η οποία είναι Ιστορικός Τέχνης και το επιστημονικό της έργο αποτελεί ίσως την πιο σημαντική βιβλιογραφική αναφορά πάνω σε αυτή την τεχνοτροπία, η βενετό-σαρατσένικη μεταλλοτεχνία εντάχθηκε σε 3 κατηγορίες.⁶⁴ Η πρώτη περιλαμβάνει αντικείμενα, τα οποία κατασκευάστηκαν κατά κύριο λόγο στην Αίγυπτο και τη Συρία από Μαμελούκους τεχνίτες. Στη δεύτερη συναντάμε αντικείμενα τα οποία παρήχθησαν από Ιρανούς τεχνίτες και είναι συνδεδεμένα με τους Οθωμανούς. Η Τρίτη και τελευταία κατηγορία αφορά μιμήσεις από τεχνίτες, οι οποίοι μάλλον ζούσαν στη Βενετία και ίσως καταγωγικά να ήταν βενετσιάνοι. Οι μιμήσεις ακολουθούσαν την ίδια λογική της ένθεσης και της βαθιάς χάραξης αλλά και το διακοσμητικό τους «λεξιλόγιο» στηρίζοντα στα αραβουργήματα.

Ταυτίσεις και διαφοροποιήσεις

Οι ομοιότητες ανάμεσα σε ένα σκεύος, το οποίο κατασκευάστηκε στην Ανατολή με ένα το οποίο φτιάχτηκε σε ιταλικό έδαφος είναι η βαθιά χάραξη, η ένθεση καθώς

⁶³ Αυτόθι

⁶⁴ Auld Sylvia, *Veneto-saracenic metalwork Objects and History*, Thesis presented for the Degree of Ph.D. to the University of Edinburgh, 1989, p. 4.

και η χρήση των αραμπέσκ. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε πως σε έναν μικρό αριθμό αντικειμένων δεν είναι εύκολο να διακρίνουμε ένθετο υλικό, τουλάχιστον με γυμνό μάτι. Αυτό συμβαίνει είτε εξαιτίας της διάβρωσης που μπορεί να υπέστη με την πάροδο του χρόνου, είτε επειδή οι χαράξεις είναι πολύ μικρές και σχεδόν ανεπαίσθητες. Βέβαια υπάρχει και μία άλλη θεωρία που υποστηρίζει ότι δεν χρησιμοποιήθηκε υλικό στη χάραξη, κάτι το οποίο είναι μάλλον απίθανο.

Οι διαφορές έγκεινται περισσότερο στο σχέδιο και στα σχήματα των μορφών. Το ευρωπαϊκό σχέδιο είναι στενά «δεμένο» με τις κλασικές του ρίζες.⁶⁵ Ο διάκοσμος είναι διαιρεμένος, δηλαδή το χαρακτηριστικό κομμάτι. Τα μοτίβα – αναπαραστάσεις είναι τοποθετημένα σε αυτόνομα τμήματα, ενώ τα αραβουργήματα είναι οριοθετημένα και δεν «απλώνονται» σε όλη την επιφάνεια του αντικειμένου. Αντίθετα το ισλαμικό σχέδιο δεν διαιρείται· επικρατεί και επαναλαμβάνεται μέχρι το χείλος του αντικειμένου και «απλώνεται» σε όλη του την επιφάνεια. Επίσης πολλές φορές οι φιγούρες που αναπαριστώνται από τους άραβες είναι αλλόκοτες και άγνωστες στην κλασικότροπη απόδοση. Είναι ζωτικής σημασίας να διαχωρίσουμε την ευρωπαϊκή λογική από την Αραβική ιδέα του ατελείωτου χώρου, που επιτρέπει στον θεατή να παρατηρεί άπειρες επαναλήψεις μοτίβων. Εξάλλου για τους μουσουλμάνους ακριβώς αυτό συμβολίζουν τα αραμπέσκ σχήματα, το άπειρο. Αντιθέτως στα ευρωπαϊκής προέλευσης αντικείμενα οι εικόνες και η σύνθεση παρουσιάζονται πλήρεις, αυτοτελείς και τα μοτίβα οριοθετούνται σε γραμμικά πλαίσια. Μία χαρακτηριστική περίπτωση οριοθέτησης είναι η τοποθέτηση οριζόντιων κίωνων, οι οποίοι «σπάνε» σε τμήματα την επιφάνεια του αντικειμένου. Επίσης τα βενετσιάνικα αυτά κάθε αυτά φέρουν οικόσημα είτε στο κέντρο είτε σε κάποιο ευδιάκριτο σημείο του αντικειμένου.

Επιπροσθέτως είναι πιο συχνό φαινόμενο στα δυτικά σκεύη να υπάρχουν αναπαραστάσεις, με τις οποίες ο δημιουργός εξιστορεί ένα γεγονός, μια ιστορία, όπως θα δούμε και στα πιάτα του Rugina. Ενώ στα ανατολίτικα συνήθως κυριαρχεί το αραμπέσκ, η φυλλώδης διακόσμηση ή διάφορα σύμβολα και αφαιρετικά μοτίβα καθώς και λέξεις.

⁶⁵ A wonderful brass Venetian plate. Στο: (<http://www.cesatiecesati.com/brass-engraved-parade-dish-venice-16th-century>).

Βέβαια αν παρατηρήσει κανείς το εντυπωσιακό βάζο στο Λούβρο (βλ. άνωθεν) που αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα εξαιρετικής τέχνης των Μαμελούκων, δεν θα είναι εύκολο να εντοπίσει τις διαφορές· ωστόσο όμως υπάρχουν. Λείπει το οικόσημο, οι μορφές έχουν ανατολίτικη προέλευση, δεν υπάρχει οριοθέτηση του χώρου πέρα από κάποια κυκλικά σχήματα, τα οποία περικλείουν μερικές μορφές. Πάνω φέρει μία πομπή θριαμβευτικού χαρακτήρα, με ιππείς, άλογα, αξιωματικούς κ.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο διαφοροποίησης είναι οι επιγραφές. Ο λόγος που δεν επιλέγουν εικονογραφικές αναπαραστάσεις, αλλά λόγια και κείμενα, οφείλεται στις θρησκευτικές τους καταβολές. Η καλλιγραφία και οι λέξεις παίζουν ρόλο ζωτικής σημασίας. Οι Μουσουλμάνοι θεωρούν πως ο θεός δημιούργησε το σύμπαν μέσα από τη δύναμη των γραμμάτων. Το Κοράνι δόθηκε στον προφήτη στην αραβική γλώσσα και περιγράφεται ως ο άπειρος λόγος του Θεού⁶⁶. Γι' αυτό το λόγο θεωρείται πολύ σημαντικό το κείμενο, η λέξη παρά η εικονογράφηση.

Ο τρόπος απόδοσης των επιγραφών για τους Άραβες ήταν τέχνη, γι' αυτό είχαν αναπτύξει σε μεγάλο βαθμό την καλλιγραφία. Απέδιδαν κείμενα μέσα σε διακοσμητική φόρμα⁶⁷, το οποία ως επί το πλείστον αφορούσαν ευχές για μία καλή ζωή ή στίχους από το Κοράνι. Επί παραδείγματι οι παρακάτω επιγραφές⁶⁸:

***«So God will protect them from the evil of that day,
and grant them happiness and joy, and reward them
for their perseverance Paradise and silken robes [Koran
76:11-12]»***

***«O most one, o glorious one, o sufficient one, o strong
one (four of the ninety-nine names of God).
Preserved on the guarded tablet [Koran 85:22]»***

⁶⁶ Alexander David. G., «The Guarded Tablet», Metropolitan Museum Journal, Vol. 24, 1989, pp. 199-207, pp. 109-207, p.199.

⁶⁷ Komaroff Lida, «Pen-Case and Candlestick...op.cit. p. 93.

⁶⁸ Alexander David. G., «The Guarded Tablet»... op. cit. p. 202.

Στα δυτικά αντικείμενα οι επιγραφές ή αφιερώσεις σπανίζουν. Αυτό συμβαίνει γιατί οι δυτικοί βλέπουν την τέχνη ως έναν τρόπο καταγραφής ή αφήγησης ενός γεγονότος ή περισσότερων. Εντάσσουν την τέχνη μέσα στο ιστορικό αφήγημα με αποτέλεσμα να μην χρειάζεται να γράψουν κάτι, μιας και οι εκάστοτε απεικονίσεις μιλούν από μόνες τους.

Η βενετό-σαρατσένικη μεταλλοτεχνία παρουσιάζει πολλές προβληματικές. Μία από αυτές είναι ότι τα περισσότερα έργα δεν φέρουν υπογραφή του δημιουργού τους και σπάνια ημερομηνία με αποτέλεσμα η γεωγραφική και χρονική τους τοποθέτηση να είναι δύσκολη. Επίσης η ιστορική έρευνα έχει να επιδείξει λίγα πράγματα και αυτό αποδεικνύεται από τον περιορισμένο αριθμό βιβλιογραφίας που υπάρχει. Ωστόσο όλοι τείνουν προς μία παραδοχή. Ότι πρόκειται για ένα εντυπωσιακό δείγμα τέχνης που επηρέασε ένα από τα πιο μεγάλα πολιτιστικά κινήματα της εποχής εκείνης.

Αυτό φαίνεται από το πώς υποδέχθηκαν αυτήν την τεχνική οι «μεγάλοι» της Αναγέννησης. Καλλιτέχνες, συγγραφείς, διανοούμενοι, οι οποίοι έως και σήμερα προκαλούν την ανθρώπινη σκέψη, κατέγραψαν τη βενετό-σαρατσένικη μεταλλοτεχνία, τη θαύμασαν και ενίοτε δημιούργησαν έργα, τα οποία αντανακλούν το ισλαμικό παράδειγμα. Προς επίρρωση αυτών θα αναφέρω μερικά ονόματα.

Ο Benvenuto Cellini, [Ιταλός χρυσοχόος, γλύπτης, ζωγράφος](#), σχεδιαστής, και [μουσικός](#), εξέφρασε τον θαυμασμό του γι' αυτού του είδους τη μεταλλοτεχνία. Μάλιστα μιλάει γι' αυτή την υπέροχη τέχνη και νιώθει την ανάγκη να συναγωνιστεί τους άραβες. Στην αυτοβιογραφία του αναφέρει πως το δικό του χέρι ξεπέρασε σε καλλιτεχνική αξία την τεχνοτροπία των Σαρακηνών. Βέβαια δεν έχει εντοπισθεί κανένα έργο ένθετης μεταλλοτεχνίας που να του έχει αποδοθεί, γι αυτό δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πώς ο ίδιος την απέδωσε καλλιτεχνικά.

Ο Giorgio Vasari επίσης [Ιταλός ζωγράφος, αρχιτέκτονας](#), συγγραφέας και ιστορικός, στην εργογραφία του αναφέρει πως στην εποχή του υπάρχουν εξαιρετικά αντικείμενα, που έχουν ένθετο υλικό και είναι διακοσμημένα με αραμπέσκ στοιχεία.

Ο διάσημος γερμανός ζωγράφος, σχεδιαστής και χαράκτης της αναγέννησης Hans Holbein κατασκευάζει μία σειρά μεταλλίων, στα οποία η διακόσμηση από αραβουργήματα είναι κάτι παραπάνω από προφανής.



Ο αραβικός κόσμος βαθιά συνδεδεμένος με τις θρησκευτικές του παραδόσεις δημιούργησε μία δική του καλλιτεχνική γλώσσα σε όλα τα επίπεδα, δηλαδή αρχιτεκτονική, μεταλλοτεχνία, υαλοποιία κα. Παράλληλα με την εξυπηρέτηση των θρησκευτικών αναγκών, η ισλαμική τέχνη αποτελούσε και τρόπο ζωής, με εκφάνσεις σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας. Η «συνάντησή» της με την αναγεννησιακή σκέψη της Δύσης δημιουργεί νέα ιστορικά δεδομένα και καινούργιες καλλιτεχνικές αφηγήσεις στη Ευρώπη. Αυτή η «συνάντηση» απομάκρυνε την αραβική ένθετη τεχνική από τα αυστηρά πλαίσια, που έθεταν οι καταβολές και το κοινωνικό περιεχόμενο, παραδίδοντας μας εξαιρετικά φιλοτεχνήματα, τα οποία ως και σήμερα αποτελούν αντικείμενο έρευνας και μελέτης σε παγκόσμιο επίπεδο. Η Ευρώπη του Ουμανισμού τη θαυμάζει και προσπαθεί να την ενσωματώσει στις δικές της εμπειρίες και ιδέες και όπως είδαμε, τα κατέφερε.

Nicolo Rugina Greco da Corfu

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Rugina γεννήθηκε στην Κέρκυρα το πρώτο τέταρτο και πέθανε το τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αι. Ανήκει στους Ευγενείς και στο Συμβούλιο των 150 δηλ το μικρό Συμβούλιο της πόλης .

Πολλά ονόματα με το επίθετο αυτό απαντώνται και σήμερα στη Ρουμανία όπου υπάρχει και ομώνυμος ποταμός. Η προέλευση της οικογένειάς του και η εγκατάστασή της στην Κέρκυρα χρονικά μας είναι άγνωστη. Άξιο προσοχής όμως είναι μια δήλωση του ιδίου. Υπογράφει ως Nicolò Rugina Greco da Corfu. Το Greco δηλώνει ότι αισθάνεται Έλληνας. Πότε και πώς αποκτήθηκε η αίσθηση αυτή δεν είναι γνωστό. Υποθέτουμε ότι η θέση αυτή προέρχεται από την οικογένειά του που μπορεί να προϋπήρχε στην Κέρκυρα.

Κάνοντας κάποιους συνειρμούς στα προγραφέντα οδηγούμεθα στο να ψάξουμε κάποιες περαιτέρω πηγές. Το δημοσιευμένο άρθρο της καθηγήτριας Τζερίνας Χαρλαύτη «*The meeting of Greeks and Romanians: An introduction*»⁶⁹ σημειώνει ότι οι Έλληνες είχαν αρχίσει το εμπόριο με τις παραδουνάβιες χώρες στην αρχή του 15^{ου} αιώνα. Στο ίδιο άρθρο σημειώνεται και η άποψη του Ούγγρου Ιστορικού Odon Fuvés ότι η λέξη Greek στην Ουγγαρία μπορεί να σημαίνει τέσσερα πράγματα:

- 1) Τους πραγματικούς Έλληνες οι οποίοι ανήκουν στο γένος των Ελλήνων
- 2) Τους Ορθόδοξους Βαλκάνιους, οι οποίοι χρησιμοποιούν τα Ελληνικά σαν κοινή γλώσσα
- 3) Όλους τους Ορθόδοξους και
- 4) Σε μερικές περιοχές της Ουγγαρίας «Εμπορος»

Εκθέτουμε τις επισημάνσεις αυτές, χωρίς να μπορούμε να επαληθεύσουμε την προέλευση της Οικογένειας Rugina στο νησί.

Το όνομα Έλληνας (Greco) την εξεταζόμενη εποχή είχε μεγάλη σημασία για την Δυτική Ευρώπη. Όπως ήδη είδαμε, η ζήτηση των Αρχαίων Ελληνικών κειμένων ήταν μεγάλη.

Ο Claude Garamond το 1545, δημιούργησε, τα περίφημα Ελληνικά του Βασιλέως (grecs du roi), τα οποία καθόρισαν την ελληνική τυπογραφία τον 16ο αι. Προηγούμενες προσπάθειες που έγιναν δεν επικράτησαν. Χρησιμοποίησε ως πρότυπο, το γραφικό χαρακτήρα του φημισμένου Έλληνα καλλιγράφου της αυλής του Φραγκίσκου του Α', του Κρητικού Άγγελου Βεργίκιου. Τα κυρτά αυτά στοιχεία

⁶⁹ Harlaftis Gelina, « The meetings of Greeks and Romanians: An Introduction». In : Gelina Harlaftis and Radu Paun (edited), *Greeks in Romani in the nineteenth century*, Alpha Bank, Athens, 2013, σελ.14

άσκησαν τη μεγαλύτερη επίδραση στη διάδοση της ελληνικής τυπογραφίας τους δύο επόμενους αιώνες. Τα ελληνικά τυπογραφικά στοιχεία ήταν απαραίτητα για την αποτύπωση των πρωτοτύπων κειμένων⁷⁰

Ένα δεύτερο θέμα προς εξέταση είναι που ο Nicolo έμαθε την τέχνη του; Οριοθετείται αυτή στη Βενετία τους 15^ο-16^ο αι. Άρα ο Nicolo βρίσκεται μέσα στο όριο αυτό και μπορούμε να πούμε ότι είναι πολύ σύγχρονος. Επειδή στην Κέρκυρα συμμετέχει στο Μικρό Συμβούλιο, είναι πολύ πιθανό να επισκέφτηκε την Βενετία για ζητήματα της πόλης του. Εκεί πρόσεξε τα έργα της αργυροχρυσοχοΐας και ίσως, αλλά πολύ πιθανό, να έμαθε την τέχνη εκεί. Ένα δεύτερο σενάριο είναι να είχε διαδοθεί ήδη στην Κέρκυρα η τεχνική και να έχουμε τη δημιουργία μιας τοπικής Σχολής, που προϋπήρχε ή να ήταν ο ίδιος ο πρωτεργάτης της. Εάν υποθέσουμε ότι ένα πιάτο που παρουσιάζει την πολιορκία της Τύνιδας από τους Οθωμανούς του Μπαρμπαρόσα το 1574, φιλοτεχνήθηκε στην Κέρκυρα, λόγω του ότι απεικονίζει δύο διακοσμητικά στοιχεία του νησιού, επειδή κατά την άποψη μας δεν είναι του Rugina, καθότι η εκτέλεση του έργου αυτού δείχνει μια τελείως διαφορετική καλλιτεχνική προσωπικότητα, μας οδηγεί στη σκέψη ότι η Σχολή εξακολούθησε να υπάρχει στο νησί και μετά τον Rugina.

Μια άλλη πτυχή που πρέπει να αναφερθεί είναι, ότι με την ονομασία Nicolo Greco υπάρχουν διεσπαρμένα στην Ιταλία πολλά πρόσωπα. Μερικοί υπολόγισαν ότι στα μέσα του 16ου αι. ζούσαν ήδη στην Ιταλία τουλάχιστον 40.000 ελληνορθόδοξοι, που προέρχονταν από την τουρκοκρατούμενη και φραγκοκρατούμενη Ανατολή⁷¹. Για το λόγο αυτό οι μελετητές, στην προσπάθεια τους να βιογραφήσουν τον καλλιτέχνη, αναφέρουν ότι μπορεί να ταυτίζεται με κάποιον Nicolo Greco orpellaro, οποίος εργαζόταν στην Ρώμη το 1542⁷² και καταγράφεται σε Παπικές απογραφές. Από την σχετική μας έρευνα όμως δεν τεκμηριώνεται η ταύτιση αυτή.

⁷⁰ Ελληνική Τυπογραφία – Ιστορικά Στοιχεία. Στο : (<http://booksinfo.gr/>)

⁷¹ Solaro Antonio, «Ιστορικό περίγραμμα», στο : Ιω. Κ. Χασιώτης, Ο. Κατσιαρδή – Hering, E. A. Αμπατζή, *Οι Έλληνες στη Διασπορά 15^{ος} – 20^{ος} αι.*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα, 2006, σελ. 158-163, σελ.158.

⁷² Rogers J.M. and Ward R.M., *Suleyman the Magnificent*, British Museum Publications, London 1985, σελ.112

Ο Rugina είχε εκλεγεί από την διοίκηση του νησιού ως «πρωτομάστορας» (master). Στη Βενετία ο θεσμός των αδελφοτήτων ίσχυε από πιο παλιά. Η αδελφότης των αργυροχρυσόχων ιδρύθηκε το 1420 με την ονομασία Squola Tiraoro e Battioro. Επίσης για τις αδελφότητες είχε εκδοθεί κανόνας λειτουργίας το 1261, με την ονομασία Mariegola, που έδινε τις βασικές οδηγίες σύστασης τους. Για να ασκήσει κάποιος την τέχνη, έπρεπε να αποδεχθεί τους κανόνες της συντεχνίας και να έχει μια καλή γνώση του εμπορίου. Για το λόγο αυτό ήταν υποχρεωτικό να γίνει βοηθός άμισθος για πέντε ή επτά χρόνια και στη συνέχεια να παίρνει ένα μικρό μισθό ως εργαζόμενος για δύο ή τρία χρόνια. Τελικά έπρεπε να περάσει από δοκιμή, με την παρουσία κορυφαίων εκπροσώπων της τέχνης και τότε μπορούσε να ανοίξει δικό του εργαστήριο, αποκτώντας έτσι τον τίτλο του master. Στην Κέρκυρα μιας και δεν είχε ιδρυθεί ακόμα η αδελφότης των αργυροχρυσόχων (δημιουργήθηκε πολύ αργότερα), ο ρόλος του master ανατίθετο από την Διοίκηση. Πιστεύουμε ότι ίσχυαν και στο νησί οι γενικοί κανόνες της Mariegola, καθότι η Κέρκυρα ήταν υπό την Βενετία. Ο Rugina ως master έπαιρνε μαθητείες, μέσω συμβολαίων, που συντάσσονταν μεταξύ μαθητού και δασκάλου και ήταν εξεταστής για την παροχή αδείας εξασκήσεως επαγγέλματος.

Ο πρώτος Δίσκος



Ένα πανέμορφο πιάτο «που θα μας λυπήσει» από ορείχαλκο με διάμετρο 42.30 εκατοστά. Παρατηρούμε βαθιά χάραξη και στις εσοχές έχει γίνει η προσθήκη της μαύρης ουσίας. Το κέντρο του δίσκου αφιερώνεται αποκλειστικά στην χαρτογράφηση της πόλης. Ωστόσο στο περίγραμμα επικρατεί το διακοσμητικό στοιχείο, το οποίο διακόπτεται ομαλά από οχτώ βινιέτες. Οι βινιέτες αυτές απεικονίζουν επεισόδια που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της πολιορκίας. Το διακοσμητικό λεξιλόγιο αντλείται από τα αραμπέσκ και οι βινιέτες έχουν καμπυλόγραμμη μορφή, με αποτέλεσμα να βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία με τα αραβουργήματα και αποτελούν κατά ένα τρόπο προέκτασή τους. Τα αραμπέσκ σε ρυθμικές γραμμές καλύπτουν το διάκοσμο. Το πίσω μέρος του δίσκου είναι κενό χωρίς καμία αναπαράσταση ούτε διακόσμηση. Η τοποθέτηση των βινιετών μας

δείχνει ότι πρόκειται για ευρωπαϊκής προέλευσης πιάτο, μιας και στα πιάτα της Ανατολής η τεχνοτροπία αυτή δεν συνηθιζόταν. Επομένως γι' αυτό τον δίσκο μπορούμε να πούμε πως το ευρωπαϊκό στοιχείο με το ανατολίτικο συνδυάζονται και βρίσκονται σε αρμονική σχέση.

Το πιάτο αυτό παρουσιάζει καταρχήν την αρχή της πολιορκίας, το κάστρο-πόλη και την πόλη της Κέρκυρας (εξωπόλι). Στηριζόμενοι σε απλή παρατήρηση έχουμε να σημειώσουμε τα πιο κάτω:

A)



Ο τουρκικός στόλος κάνει μια κυκλωτική κίνηση. Ένα μέρος του ταξιδεύει πίσω από το νησί του Βίδο (Μαλιπιέρου), προστατευμένο από το βεληνεκές των πυροβόλων του φρουρίου και κατευθυνόμενο προς το προάστιο του Ποταμού, το οποίο έκαψε.⁷³ Από την πρώτη κιόλας στιγμή μαζεύουν σκλάβους που στέλνουν στις απέναντι Ηπειρωτικές ακτές. Σύμφωνα με τη Πρεσβεία του 1542: «Και αυτή η αταξία υπήρξε η αιτία να παρθούν σκλάβοι είκοσι χιλιάδες φτωχοί νησιώτες»⁷⁴

⁷³ Αθανάσσινας Γεώργιος, 1537 Η ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΟΥΛΕΪΜΑΝ ΤΟΝ ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΗ ΚΑΙ ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΑΙΝ ΜΠΑΝΚΑΡ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ, Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα, 2008, σελ. 145.

⁷⁴ Αυτόθι, σελ. 154



Το άλλο μέρος ταξιδεύει προς το νοτιά. Όπως φαίνεται προς την έξοδο του Υλαϊκού λιμένα (λιμνοθάλασσα Χαλικιόπουλου) όπου απεικονίζεται το Ποντικονήσι με το εκκλησάκι επάνω του. Η κίνηση αυτή επιβεβαιώνεται και από ιστορικά στοιχεία⁷⁵

Πλοίαρια μικρού μεγέθους (βάρκες;), 8 τον αριθμό, προτείνοντας τα ντουφέκια τους (αρκεβούζια) προς τους αμυνόμενους, προσπαθούν να καλύψουν την διέλευση του στόλου πίσω από το Βίδο.

B)

⁷⁵ Αυτόθι, σελ. 151

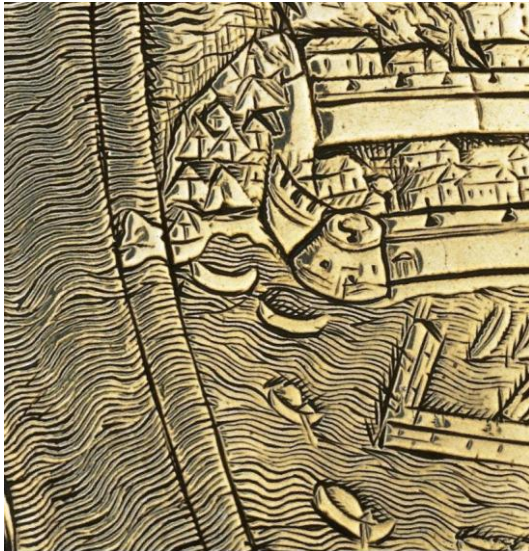


Σημειώνεται η τοποθεσία του Μητροπολιτικού Ναού⁷⁶. Η Μητρόπολη τότε ήταν αφιερωμένη στους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Στην προς το εξωπόλι κορυφή του φρουρίου σημειώνεται C.S.!, δηλαδή *castrum stativo*.⁷⁷ Χρησιμοποιώντας το θαυμαστικό (!) μας δηλώνει την ύπαρξη μόνιμου φρουρίου ιδιαίτερα απόρθητου. Στις δύο κορυφές κυματίζουν οι σημαίες της Βενετίας με χαραγμένους τους λέοντες του Αγ. Μάρκου και γέφυρα ενώνει τις βάσεις τους. Το άνοιγμα της τάφρου (φόσσα – κοντραφόσσα), υπάρχει, όπως επίσης έχει διαμορφωθεί και ο χώρος της Σπιανάδας. Κυκλικοί πύργοι περικλείουν όλο το κάστρο. Οι αυλακώσεις που χρησιμοποιεί, για να περιγράψει το κάστρο ο χαρακτήρας είναι βαθιές και έντονο το μαύρο της ένθεσης. Γενικά παρουσιάζεται μια προετοιμασία απόκρουσης μιας επίθεσης, καθότι στρατιώτες βρίσκονται στις δύο κορυφές, παρατεταγμένοι με τον οπλισμό τους, παρακολουθώντας τον εχθρικό στόλο να περνά πίσω από το νησί του Βίδο.

Γ)

⁷⁶ N.D : ‘nostrum dominus’ και A.I.: πιθανόν ”Σημειώνω”

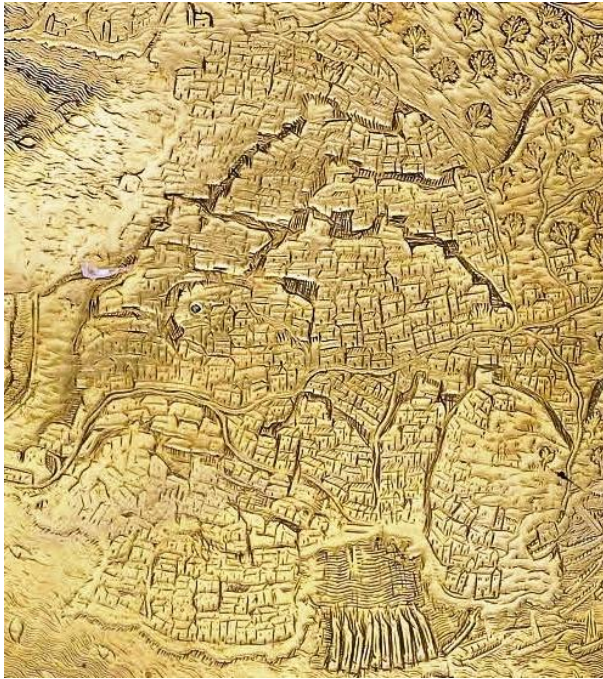
⁷⁷ Οι συνηθέστερες ονομασίες για τα Λατινικά κάστρα ήταν: α) *castra stativa*: Διαρκές στρατόπεδο/Φρούριο, β) *castra aestiva*: Καλοκαιρινό στρατόπεδο/Φρούριο, γ) *castra hiberna*: Χειμερινό στρατόπεδο/Φρούριο, δ) *castra navalia* or *castra nautica*: Ναυτικό στρατόπεδο/Φρούριο. Στο: (<https://en.wikipedia.org/wiki/Castra>).



Η περιοχή του Καβοσίδερο δεν έχει ακόμη τειχιστεί και είναι γεμάτο σκηνές. Εκεί και στο Μανδράκι διαδραματίστηκε ένα από τα μελανότερα συμβάντα της πολιορκίας. Οι Βενετοί με την αιτιολογία της μη επάρκειας τροφίμων για τη σίτιση του στρατού, απέβαλαν από το κάστρο τα λεγόμενα «άχρηστα στόματα». Γέροντες, γυναίκες και παιδιά εγκαταλείφθηκαν βορά στο τουρκικό στράτευμα. *«Την ίδια μέρα, τριάντα Αυγούστου, ξέσπασε μεγάλη θύελλα με βροχή, χαλάζι και ανέμους, και εκείνοι οι κάτοικοι που είχαν διωχθεί από το φρούριο ως άχρηστοι και επιζήμιοι για την άμυνά του και είχαν συσπειρωθεί κάτω από τα τείχη για να είναι ασφαλέστεροι υποφέρανε από αυτή τη δοκιμασία και πολλοί πεθάνανε. Πράγματι το θέαμα ήταν σπαραξικάρδιο, να βλέπει κανείς μικρά παιδιά να πεθαίνουν από πείνα και τις κακουχίες μπροστά στα μάτια των γονιών τους, και τόση ήταν η ταλαιπωρία, ώστε οι γονείς ευχαριστούσαν το Θεό, που λύτρωνε τα παιδιά τους από χειρότερα δεινά....»*.⁷⁸

Δ)

⁷⁸ Περιγραφή Guazzo Marco στο: Αθανάσινας Γεώργιος, 1537 Η ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΟΥΛΕΪΜΑΝ ΤΟΝ ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΗ.... σπ σελ. 151.



Στο σημείο αυτό η παρατήρησή μας οδηγεί στο εξωπόλι, το οποίο θα ονομάζουμε πλέον πόλη της Κέρκυρας. Όταν ο Rugina φιλοτεχνεί το έργο του, ξέρει ότι η πόλη που σχεδιάζει δεν υπάρχει πια. Περιγράφει με αρτιότητα μια πόλη φάντασμα. Αυτή είναι η πόλη του που έχει ζήσει, την ξέρει και τώρα έχει σβηστεί από το χάρτη. Πυρπολήθηκε... *επί τρεις μέρες και τρεις νύχτες...*⁷⁹ Το αίτιο του καλλιτέχνη Nicolo είναι η πολιορκία, γιατί ο στόχος του έργου του είναι η πόλη του, πριν από τον όλεθρο. Πολύ μεγάλη απελπισία τον διακατέχει όπως και τον επίσης παρόντα συντοπίτη του Νίκανδρο Νούκιο ο οποίος στις «Αποδημίες» του, *Λόγος Γ!. κεφ.οθ'.*-*πβ!* γράφει... «Ω! γλυκειά μου πατρίδα! Πώς να μη φέρω στη σκέψη μου τη συμφορά που σε βρήκε χωρίς να δακρύσω; Και πώς να ξεχάσω και να μη γράψω όσα είδα με τα ίδια μου τα μάτια; Μακάρι να μην τα είχα δει, γιατί δεν θα είχα επηρεαστεί τόσο αν τα είχα μάθει από άλλον.....⁸⁰».

Η πόλη παρουσιάζεται ήρεμη, λαμπρή, πυκνοκατοικημένη με μετρημένες περίπου 31 εκκλησίες. *Διαιρείτο σε τμήματα που καλούνταν περιοχές και κάθε μία λάμβανε το όνομά της από την κοντινή προς αυτήν εκκλησία.*⁸¹ Δρόμοι παντού την διασχίζουν και μερικοί φθάνουν μέχρι σε εκκλησίες ή εκκλησάκια έξω από αυτήν, για προσκύνημα των πιστών. Η εξοχή της είναι γεμάτη δένδρα. Η θάλασσα την περιβρέχει γεμάτη

⁷⁹ Αυτόθι σελ. 150

⁸⁰ Αυτόθι, σελ 247

⁸¹ Βροκίνης Λαυρέντιος, « Ο τειχισμός του Κερκυραϊκού άστεως», στο : Κώστα Δαφνή (επιμ.), Έργα Λ. Βροκίνης, Κερκυραϊκά Χρονικά, Τόμος XVII, Τόμος Β' , Κέρκυρα, 1973, σελ. 362.

ψάρια και δελφίνια που παίζουν στα ήρεμα νερά της. Το Βίδο δενδρόφυτο με την εκκλησία του Αγίου Στεφάνου, το Κονδυλονήσι (Μπρουζάδο) με εκκλησάκι σκαρφαλωμένο επάνω του, το Λαζαρέτο με τα δέντρα του και το εκκλησάκι του να συμπληρώνουν την γαλήνη της πόλης. Οι αλυκές, στην λίμνη Χαλικιόπουλου, από όπου οι συντοπίτες του έβγαζαν χρήματα καθώς εξήγαν το αλάτι και έφερναν πλούτο. Μεγαλοπρεπής εκκλησία στο χώρο της Παλαιόπολης ο Ιάσονας και Σωσίπατρος κοντά στον Ανεμόμυλο. Ο χώρος του ταρσανά όπου ναυπηγούνταν τα πλοία και ο σιτοβολώνας που την πόλη τροφοδοτούσε με σιτάρι κοντά στη εκκλησιά του Αγίου Βλασίου, σημερινή Μητρόπολη.

Η υπέρβαση του καλλιτέχνη στο μεγαλείο της. Μια καμένη πόλη «ζωντανή» στα μάτια μας. Μια πόλη που την έζησε ο ίδιος, οι συγγενείς του, οι φίλοι του και που οι περισσότεροι από αυτούς ή έχουν σκοτωθεί και δεν υπάρχουν πλέον, ή έχουν γίνει δούλοι, ή έχουν μεταναστεύσει ή είναι χωρίς σπίτι κ.λπ.

Γύρω από την εσωτερική παράσταση υπάρχει ζώνη με οκτώ μενταγιόν. Αυτά εντός φέρουν εικονογραφήσεις, οι οποίες αφορούν τα γεγονότα, τα οποία έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της πολιορκίας. Πέρα από τις βινιέτες το υπόλοιπο μέρος του χείλους είναι διακοσμημένο με φυλλώδη σχήματα και καμπυλωτά ρυθμικά μοτίβα.



Κοιτάζοντας λοιπόν τα μενταγιόν με βάση τη φορά του ρολογιού, στην πρώτη βλέπουμε σύγκρουση. Οι Οθωμανοί από το βάθος πλησιάζουν σε σχηματισμό, κραδαινόντας τα γαταγάνια τους. Στα αριστερά ένας πάνοπλος βενετσιάνος στρατιώτης είναι έτοιμος να τους αντιμετωπίσει προτάσσοντας και αυτός το σπαθί του. Σε πρώτο επίπεδο και στα δεξιά διακρίνουμε έναν Οθωμανό, οποίος έχει πάρει λάφυρα καθώς τον βλέπουμε με το σακί στον ώμο και πολίτες να προσπαθούν είτε να

αποσπάσουν τα λάφυρα είτε να τον απομακρύνουν. Καθότι το τοπίο δείχνει εξοχή, η σκηνή αυτή ίσως να διαδραματίστηκε στα περίχωρα, πιθανότατα στον Ποταμό, όπου εκεί ο οθωμανικός στρατός πραγματοποίησε την πρώτη του επίθεση και άρχισε την λεηλασία.



Στη δεύτερη βλέπουμε βενετσιάνους στρατιώτες σε νυχτερινή έφοδο να σκοτώνουν Οθωμανούς. Με καθαρότητα ο Rugina παρουσιάζει τον έναστρο ουρανό και με αυτόν τον τρόπο τοποθετεί χρονικά μέσα στο εικοσιτετράωρο το συμβάν. Οι Οθωμανοί με τα τουρμπάνια κείτονται στο έδαφος νεκροί, στη μέση ένα τραπέζι με εδέσματα και οι δυτικοί στρατιώτες με τις ενδυμασίες τους, τα σπαθιά και τα δόρατα ανά χείρας στέκουν όρθιοι. Οι νυχτερινές έξοδοι ήταν μία από τις πάγιες τακτικές ενός πολέμου. Η σκηνή είναι και ιστορικά πραγματική διότι, συνέβη κατά την πολιορκία. Στο βιβλίο του Αθανάσινα⁸² διαβάζουμε ένα τέτοιο επεισόδιο, όπου ο Καπετάνιος Τζερεμία Νάλντο, υποστηριζόμενος από το πυροβολικό του Φρουρίου, πραγματοποίησε νυχτερινή έξοδο και σκότωσε πολλούς από το αντίπαλο στρατόπεδο. Ο Rugina ίσως μας απεικονίζει αυτό ακριβώς το περιστατικό.

⁸² Αθανάσινας Γεώργιος, 1537 Η ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΟΥΛΕΪΜΑΝ ΤΟΝ ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΗ... σπ σελ. 150-151.



Στην Τρίτη επίσης βενετσιάνοι στρατιώτες έχοντας βγει από το φρούριο, που φαίνεται επανδρωμένο στο βάθος, προσπαθούν με σωληνώσεις και χλωρά κλαδιά να σβήσουν την φωτιά.



Συνεχίζοντας στο τέταρτο μενταγιόν, σε πρώτο πλάνο, βλέπουμε έναν βενετσιάνο στρατιώτη στο έδαφος ενώ ο σύντροφός του στη μάχη προσπαθεί αγωνιωδώς να τον απομακρύνει, καθώς οι Οθωμανοί μέσα από παράθυρα σπιτιών εξαπολύουν βέλη με τα τόξα τους.



Ακολουθώς η σκηνή υπ' αριθμόν πέντε μας παρουσιάζει την εξής εικόνα: Η πόλη έχει περικυκλωθεί από τις φλόγες. Δύο Οθωμανοί στρατιώτες σε δράση. Ο ένας βάζει φωτιά σε ένα σπίτι και ο άλλος караδοκεί. Σε δεύτερο επίπεδο βλέπουμε τα φλεγόμενα σπίτια. Αυτή η σκηνή μάλλον αφορά τις καταστροφές των Οθωμανών στο εξωπόλι.



Στην έκτη βινιέτα διακρίνουμε ένα στρατόπεδο σε υπαίθριο χώρο και κάποιας μορφής οχυρωματικά έργα μπροστά από αυτό. Στο βάθος θάλασσα. Από το σχήμα των σκηνών καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για οθωμανική κατασκήνωση. Πιθανότατα ο χώρος στρατοπέδευσης να είναι στα περίχωρα της πόλης, μιας και οι Οθωμανοί παράλληλα με τη λεηλασία της περιοχής του Ποταμού κατευθύνθηκαν προς το κέντρο.



Στην προτελευταία σκηνή, ο Rugina τοποθετεί μία παράσταση ακριβώς έξω από το τείχος του Φρουρίου. Συγκεκριμένα βενετσιάνοι στρατιώτες είναι παρατεταγμένοι κατά μήκος των τειχών, έτοιμοι να απωθήσουν οποιαδήποτε

εισβολή, και έξω από αυτά ένας Οθωμανός με στραμμένο το κεφάλι προς την αντίθετη του φρουρίου κατεύθυνση.



Στο όγδοο και τελευταίο μενταγιόν βλέπουμε σκηνή αιχμαλωσίας. Δύο Οθωμανοί στρατιώτες μεταφέρουν σιδηροδέσμιο έναν άντρα. Ο ένας από τους δύο χτυπά μ' ένα ξύλο από πίσω τον αιχμάλωτο. Βρίσκονται σε εξωτερικό χώρο κάπου στην ύπαιθρο. Σε ένα απόσπασμα στο έργο του *«Αποδημία»* ο Νίκανδρος Νούκιος περιγράφει με γλαφυρότητα τον τρόπο αιχμαλωσίας των κερκυραίων και πώς τους οδηγούσαν στις γαλέρες. Γράφει *«... όταν πήρανε τη διαταγή οι βάρβαροι, αρχίσανε να φορτώνουν στα πλοία τους αιχμαλώτους στην αντικρινή Ήπειρο.»*⁸³ Η δουλεία συνεπαγόταν όχι μόνον τον κοινωνικό θάνατο του ατόμου, αλλά του αφαιρούσε αυτή καθαυτή την ανθρώπινη υπόσταση και το υποβίβαζε στο εξής σε αντικείμενο προς ιδιοκτησία και χρήση.

Συμπερασματικά με τις αναπαραστάσεις ο Nicolo Rugina προσπαθεί εν συντομία να μας δώσει το ιστορικό πλαίσιο των γεγονότων. Αποτυπώνει εικονογραφικά τη δραματικότητα και τη φρικαλεότητα της πολιορκίας και εν πολλοίς τα καταφέρνει. Δεν θέλει μόνο να παράγει τέχνη αλλά και να εντάξει το έργο του μέσα σε ιστοριογραφικά πλαίσια και εστιάζεται στην ένδοξη πόλη του.

Ο δεύτερος Δίσκος

⁸³ Αυτόθι, σελ.251.

Ο δεύτερος δίσκος του Rugina ξεπερνά σε καλλιτεχνική αξία, αλλά και σε επίπεδο αναπαραστάσεων τους άλλους. Σε αυτό το πιάτο μας αποδεικνύει τις μεγάλες δεξιότητές του, αλλά και τη βαθιά ιστορική του γνώση. Είναι και αυτό από ορείχαλκο και επίσης διαθέτει βαθιά και λεπτή χάραξη. Με διάμετρο 43.6 εκατοστά φέρει σχεδίαση τόσο στο μπροστινό όσο και στο πίσω μέρος. Ο Nicolo εδώ οριοθετεί χωροταξικά το δίσκο τοποθετώντας κίονες, οι οποίοι χωρίζουν την επιφάνεια της μπροστινής όψης σε έξι τμήματα και σε 2 ζώνες, μία εσωτερική και μία εξωτερική, η οποία καλύπτει το χείλος του. Το κάθε τμήμα φέρει μενταγιόν, τα οποία στο σύνολο τους είναι δώδεκα. Ο καλλιτέχνης φαίνεται πως θέλει να πετύχει μία τέλεια αναλογία, δηλαδή η κάθε ζώνη φέρει 6 μενταγιόν. Στην πρώτη, τα τρία φέρουν εικονογραφικές αναπαραστάσεις, ενώ τα υπόλοιπα είναι απλώς διακοσμητικά. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στη δεύτερη.

Στην πίσω όψη επιχειρεί και επιτυγχάνει διαφορετική οριοθέτηση. Θα λέγαμε πως εδώ καθορίζει την επιφάνεια του δίσκου με βάση τη θεματολογία. Πιο αναλυτικά έχουμε τέσσερις ζώνες από μέσα προς τα έξω. Στο κέντρο φέρει τη σφραγίδα του σε μορφή θυρεού. Στη δεύτερη ζώνη έχουμε φυλλώδη διακόσμηση. Στην Τρίτη απεικονίζεται σε κυκλική μορφή ολόκληρο το νησί της Κέρκυρας με πλοία και το στρατόπεδο των Οθωμανών ανεπτυγμένο στα ηπειρωτικά παράλια. Στην τέταρτη και τελευταία ζώνη, δηλαδή το χείλος του δίσκου απεικονίζεται μία πομπή θριαμβευτικού – πανηγυρικού χαρακτήρα, την οποία θα αναλύσουμε πιο κάτω. Το διακοσμητικό λεξιλόγιο ισορροπεί ανάμεσα στο γνωστό αραμπέσκ και στην ευρωπαϊκή σχεδίαση. Με άλλα λόγια αναγέννηση και ανατολή συναντιούνται σε αυτό το έργο και το αποτέλεσμα είναι ένα πιάτο υψηλής αισθητικής και εξαιρετικής επεξεργασίας.

Τα ευρωπαϊκά στοιχεία εδώ κυριαρχούν και το διαφοροποιούν αισθητά από τα αραβικά σχέδια. Επί παραδείγματι, έχουμε οριοθέτηση του χώρου, θυρεό στο κέντρο, κίονες και αναπαραστάσεις με άμεση αναφορά στο αρχαιοελληνικό και ρωμαϊκό παρελθόν. Αυτές ακριβώς οι αναπαραστάσεις είναι που κατατάσσουν το δίσκο και κατ' επέκταση τον ίδιο τον Rugina ως καλλιτέχνη στο πνεύμα της Αναγέννησης.

Η χρονολόγηση κατασκευής μπορεί να γίνει μόνο κατά προσέγγιση. Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την χρονική κατάταξη του δίσκου βασίστηκε στις απεικονίσεις και ειδικότερα στην απόδοση του φρουρίου της Κέρκυρας και του εξωπολίου. Συγκεκριμένα βλέπουμε πως ήδη έχει ολοκληρωθεί ο προμαχώνας

Martinengo. Πηγές μας πληροφορούν πως ο Girolamo Martinengo βρισκόταν στην Κέρκυρα, ως διοικητής το 1550 όπου και πρέπει να έμεινε το μέγιστο για πέντε χρόνια, αφού το 1555 εντοπίζεται στη Λομβαρδία. Άρα ανάμεσα σε αυτό το διάστημα πρέπει να φτιάχτηκε ο προμαχώνας. Επομένως το πιάτο είναι μεταγενέστερο του 1550, καθότι δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία που τελείωσε το αμυντικό έργο.⁸⁴

Ανάλυση παραστάσεων πιάτου- Μπροστινή όψη

⁸⁴ Στο: <http://www.condottieridivventura.it/index.php/lettera-m/1510-girolamo-da-martinengo--di-padernello?tmpl=component&type=raw>



Ξεκινώντας την ανάλυση του πιάτου σε πρώτο επίπεδο, θα ασχοληθούμε με την εμπρόσθια όψη και από το κέντρο προς τα έξω. Στο μέσον διακρίνουμε μία περίεργη απεικόνιση ενός κυκλικού σχήματος. Μάλλον πρόκειται για εραλδικό σύμβολο χωρίς να μπορούμε να πούμε κάτι με σιγουριά. Περιβάλλεται από καμπυλόγραμμα, κυκλικά και αραμπέσκ σχήματα.



Στη δεύτερη ζώνη συναντάμε μαζί με το διακοσμητικό κομμάτι και τις πρώτες εικονογραφήσεις, οι οποίες χωρίζονται η μία από την άλλη μέσω των κίωνων και μέσω αραβουργημάτων. Με βάση τη φορά του ρολογιού αρχικά αντικρίζουμε έναν κίονα με περίεργη διακόσμηση.



Εν συνεχεία και πάντα στο κέντρο του δίσκου, βλέπουμε μία γυναικεία φιγούρα δαφνοστεφανωμένη με μακρύ φόρεμα, να κρατά δύο δοχεία στα χέρια της και να ρίχνει υγρό από το ένα στο άλλο. Το ένα χέρι είναι πιο ψηλά από το άλλο.

Υπάρχουν δύο εικασίες για το ποια μπορεί να είναι αυτή η μορφή. Η πρώτη αφορά τη θεότητα Σωφροσύνη⁸⁵, η οποία σύμφωνα με τον μύθο, όταν η Πανδώρα άνοιξε το κουτί δραπέτευσε. Η Σωφροσύνη συμβολίζει την καρτερία και την αγνότητα, και θεωρούνταν από τους αρχαίους Έλληνες ως μία από τις μεγαλύτερες

⁸⁵ Rogers J. M. and Ward R. M., Suleyman the Magnificent... op. cit. note, pp. 111

αρετές. Συχνά αναπαρίσταται να κρατά κανάτα στο ένα ή και στα δύο χέρια. Οι ρωμαίοι την ονόμαζαν Temperance, δηλαδή το αντίστοιχο στα λατινικά.



Η δεύτερη εικασία αφορά μία άλλη θεότητα η οποία επίσης αναπαριστάται με παρόμοιο τρόπο και είναι η Ήβη⁸⁶. Αρμοδιότητά της ήταν να τροφοδοτεί τους ολύμπιους θεούς με νέκταρ και αμβροσία. Επίσης συμβόλιζε την αγνότητα και νεότητα. Επομένως σε αυτό το μενταγιόν απεικονίζονται είτε η Σωφροσύνη είτε η Ήβη.



Η τρίτη φιγούρα που απεικονίζεται είναι η ρωμαϊκή θεότητα Fortitude (=ανδρεία)⁸⁷. Συμβόλιζε το σθένος, την ανδρεία και την ικανότητα να ελέγχει το φόβο. Ο Rugina εικονογραφεί τις θεμελιώδεις αρετές του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού κόσμου. Αρετές τις οποίες πρέπει να διαθέτει κάθε άνθρωπος ή κατά τον Πλάτωνα κάθε Πόλη.

⁸⁶ (https://en.wikipedia.org/wiki/Cardinal_virtues#/media/File:Temperantia_Papstgrab_Bamberg_aus_Gottfried_Henschen_u_Daniel_Papebroch_1747.jpg)

⁸⁷ Rogers J.M. nad Ward R.M., Suleyman the Magnificent...op.cit. note



Στην αμέσως επόμενη πάλι οι αναπαραστάσεις αντλούνται από το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Με βάση ξανά τη φορά του ρολογιού και ξεκινώντας από την ώρα δώδεκα παρά τέταρτο απεικονίζεται «η Κρίση του Πάρι». Σύμφωνα με τη μυθολογία κατά τη διάρκεια της δεξίωσης προς τιμή του γάμου της Θέτιδος με τον Πηλέα, η Έριδα επειδή δεν είχε προσκληθεί, για εκδίκηση, πέταξε ένα χρυσό μήλο που πάνω ανέγραφε τη λέξη «καλλίστη», δηλαδή για την ωραιότερη. Η Αθηνά μαζί με την Αφροδίτη και την Ήρα διεκδίκησαν το μήλο. Ο Δίας μη θέλοντας να επωμιστεί το βάρος της απόφασης, μετέθεσε την ευθύνη στον Πάρι. Ο τελευταίος τελικά επέλεξε την Αφροδίτη, η οποία του έταξε την Ωραία Ελένη. Εξάλλου σύμφωνα πάντα με τον μύθο, αυτή ήταν και η αφορμή του Τρωικού Πολέμου. Σε αυτή την αναπαράσταση βλέπουμε ακριβώς αυτό, τον Πάρι καθισμένο με το χέρι του απλωμένο κρατώντας το μήλο περιτριγυρισμένος από τις Ολύμπιες θεές.



Συνεχίζοντας την ανάλυση, η αμέσως επόμενη εικόνα παρουσιάζει τρεις φιγούρες. Με αφορμή την προηγούμενη αναπαράσταση και με βάση την απεικόνιση των μορφών, ίσως να πρόκειται για την Αφροδίτη, Αθηνά και Ήρα. Αν η υπόθεση είναι σωστή, τότε πρώτη στη σειρά εμφανίζεται η Αφροδίτη σε μία πολύ θηλυκή πόζα, δεύτερη η Αθηνά κρατώντας ασπίδα και δόρυ (σύμβολά της) και τρίτη η Ήρα με μακρύ φόρεμα με έντονη πτυχολογία. Στην τελευταία απεικόνιση, με βάση την

άποψη των ερευνητών Rogers J.M. και Ward R.M., παρουσιάζονται οι τρεις Μοίρες, οι οποίες κρατούν το νήμα της ζωής. Βέβαια η απεικόνιση των μορφών δεν προσομοιάζει σε παρόμοιες αναπαραστάσεις των Μοιρών. Αν όντως όμως ισχύει, τότε η καθιστή μορφή είναι η Κλωθώ η οποία πλέκει το νήμα και στα αριστερά και δεξιά η Λάχεσις με την Άτροπο.



Συνεχίζοντας την ανάλυση φτάνουμε στην τέταρτη ζώνη του πιάτου. Η πρώτη σκηνή στα δεξιά παρουσιάζει ένα βίαιο γεγονός. Επί της ουσίας βλέπουμε έναν αποκεφαλισμό. Σε πρώτο πλάνο μία φιγούρα γονατιστή στο έδαφος και από πάνω της στέκουν δύο άνδρες, ο ένας εκ των οποίων κρατά το εργαλείο του φόνου, μάλλον τσεκούρι, έτοιμος να σκοτώσει το θύμα. Πιο δεξιά δύο γυναίκες. Στα αριστερά, ακριβώς πίσω από την σκηνή, δύο άνδρες με τα χέρια τους σε στάση προσευχής κοιτούν το γεγονός και στο βάθος δύο άνδρες να συνομιλούν. Και εδώ υπάρχουν δύο εικασίες σχετικά με τον συμβολισμό. Ας τις δούμε. Η πρώτη αφορά τη θυσία της Ιφιγένειας.⁸⁸ Ο γνωστός αρχαιοελληνικός μύθος, όπου ο Αγαμέμνονας προκειμένου να εξευμενίσει την οργή της θεάς Αρτέμιδος πρέπει να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια, η οποία τελικώς με την παρέμβαση της θεάς γλυτώνει την τελευταία στιγμή.

Η δεύτερη υπόθεση οδήγησε την έρευνα στο συμπέρασμα ότι ο Rugina γι' αυτό το μενταγιόν επηρεάστηκε από το άμεσο παρελθόν και ειδικότερα την ιστορία της Βενετίας. Συγκεκριμένα απεικονίζει την καρατόμηση του δόγη Marin Falier, ο οποίος ήταν ο 55^{ος} δόγης της Βενετίας⁸⁹. Ο Falier κατά το έτος 1335 οργάνωσε ένα αποτυχημένο πραξικόπημα εναντίον της κυρίαρχης αριστοκρατικής τάξης, με σκοπό

⁸⁸ Rogers J. M. and Ward R. M., Suleyman the Magnificent... op. cit. note.

⁸⁹ Marin Falier Doge Of Venice, Encyclopedia Britannica. At: (<http://www.britannica.com/biography/Marin-Falier>)

να αποκτήσει πλήρη έλεγχο και να μετατρέψει το πολίτευμα σε απολυταρχικό. Το αποτέλεσμα ήταν ο ίδιος να συλληφθεί και να θανατωθεί δια αποκεφαλισμού. Εάν εδώ ο καλλιτέχνης περιγράφει αυτό το γεγονός, τότε συμπεραίνουμε πως είναι γνώστης και της πολιτικής ιστορία της Βενετίας προσπαθώντας να αποδώσει και πολιτική χροιά στο έργο του. Επίσης «σπάει» την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή ιστορική αφήγηση που μας είχε συνηθίσει ως τώρα.



Στην αμέσως επόμενη σκηνή η αφήγηση επανέρχεται ξανά στην αρχαία Ρώμη και στον ηρωισμό της. Απεικονίζεται ο ηρωισμός του ρωμαίου νέου Gaius Mucius Scaevola.⁹⁰, ο οποίος για να σώσει τη Ρώμη από την ετρουσκική πολιορκία κατά το 508 π. Χ. προσφέρθηκε να δολοφονήσει ο ίδιος τον βασιλιά Lars Porsena. Όμως αντί τον βασιλιά σκότωσε τον γραμματέα του. Όταν συνελήφθη και οδηγήθηκε μπροστά στον βασιλιά, αφού συστήθηκε έβαλε το χέρι στη φωτιά για να δείξει τον ηρωισμό των στρατιωτών της Ρώμης, χωρίς το παραμικρό μορφασμό πόνου στο πρόσωπό του. Ο Porsena εντυπωσιασμένος από την πράξη αυτή τον απελευθέρωσε και λίγο αργότερα έστειλε απεσταλμένο στη Ρώμη, για να διαπραγματευτεί την ειρήνη⁹¹. Έτσι λέγεται πως ο Scaevola έσωσε τη πατρίδα του.

⁹⁰ Rogers J. M. and Ward R. M., Suleyman the Magnificent... op. cit. note.

⁹¹ Gaius Mucius Scaevola. At: (<http://www.britannica.com/>)



Στο τελευταίο μενταγιόν ένας άνδρας μπροστά από βωμό κάνει προσφορά. Όπισθεν του άνδρας κρατά ψηλά μάλλον ένα ξύλο. Στα αριστερά του άνδρας μεγάλης ηλικίας, πίσω του μία γυναικεία φιγούρα και στο τέλος δύο φιγούρες, οι οποίες κρατούν κάτι στα χέρια τους. Σε δεύτερο επίπεδο διακρίνουμε ναό με δωρικού τύπου κολώνες και καμπυλωτό στέγαστρο.

Το χείλος του πιάτου πέραν των βινιετών ενδιάμεσα διακοσμείται με σκηνές κυνηγιού και υπάρχουν διάφορα πτηνά και ζώα όπως σκύλοι, λαγοί κτλ. Έντονο αραμπέσκ και σχήματα που δημιουργούν αλυσίδες. Επίσης υπάρχουν διάφορες ανθρώπινες γυμνές μορφές κατά μήκος, τοποθετημένες αταξινόμητα. Ίσως πρόκειται για τα γνωστά στην Ιστορία της Τέχνης *putti*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη του *ουροβόρου όφι* σε διάφορα σημεία του χείλους. Ονομάζεται *ουροβόρος* γιατί απεικονίζεται να τρώει την ουρά του, ενώ στην ουσία αφαιρεί το παλιό δέρμα. Η ερμηνεία του συμβολισμού ποικίλει. Κάποιοι υποστηρίζουν πως δηλώνει τη νέα αρχή, ενώ κάποιοι άλλοι το αέναο της ανθρώπινης φύσης. Θα μπορούσαμε να πούμε πως στην περίμετρο επικρατεί έντονη φυσιοκρατία, αφού ο καλλιτέχνης τοποθετεί τις φιγούρες στο φυσικό τους περιβάλλον, στη φυσική τους κατάσταση (δηλαδή γυμνές) και σε συνύπαρξη με τα υπόλοιπα όντα.

ΠΙΣΩ ΟΨΗ



Εδώ η ανάλυση θα ακολουθήσει διαφορετική κατεύθυνση σε σχέση με την μπροστινή όψη. Δηλαδή η ερμηνευτική προσέγγιση των απεικονίσεων θα γίνει από έξω προς τα μέσα. Στην τέταρτη ζώνη, η οποία καλύπτει το χείλος, γινόμαστε μάρτυρες μιας ρωμαϊκής θριαμβευτικής πομπής. Πρόκειται για την θριαμβευτική πομπή του Ιουλίου Καίσαρα κατά την είσοδό του στο Κολοσσαίο της Ρώμης⁹². Η επιλογή της αντίθετης περιγραφής της πορείας έγινε για να διευκρινιστεί ότι ο Καίσαρας οδηγείται προς το Κολοσσαίο και δεν εξέρχεται από αυτό.

⁹² Rogers J. M. and Ward R. M, Suleyman the Magnificent... op. cit. pp.



Ακολουθώντας την αντίθετη φορά του ρολογιού και ξεκινώντας από την ώρα δώδεκα συναντάμε αρχικά το Κολοσσαίο. Πριν από αυτό πέντε έφιπποι άνδρες κρατούν στα χέρια τους κλαδιά ελιάς. Ίσως πρόκειται για τους σωματοφύλακες του στρατηγού.



Προηγούνται τέσσερις μορφές με μακρύ χιτώνα, οι οποίες κρατούν επίσης κλαδί ελιάς και φορούν κορώνες. Μάλλον πρόκειται για αιχμαλώτους βασιλιάδες. βλέπουμε τον στρατηγό ένθρονο να κρατά το σκήπτρο του και να φορά κορώνα, πάνω σε ένα άρμα, το οποίο σέρνουν δύο άλογα. Πάνω στο άρμα βλέπουμε μία γυναικεία μορφή να κρατά κύπελλο και κλαδί ελιάς, ενώ τα μαλλιά της ανεμίζουν, υποδηλώνοντας κίνηση. Εδώ μάλλον έχουμε αναπαράσταση της ρωμαϊκής θεάς Victoria, η αντίστοιχη δηλαδή της ελληνικής μυθολογίας Νίκη. Ήταν η αγαπημένη των ρωμαίων στρατηγών και θεωρούνταν προστάτιδα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Μάλιστα ήταν σύμβολο των στρατιωτικών επιτυχιών.⁹³ Το κύπελλο που κρατά είναι ένα από τα τρόπαια του ηττημένου εχθρού. Ακριβώς απέναντί της ανάμεσα στα άλογα, μία άλλη φιγούρα με κύπελλο, που το προσφέρει στη θεά.

⁹³ Victoria. At: (<http://www.talesbeyondbelief.com/roman-gods/victoria.htm>)



Προπορεύονται επτά φιγούρες με μακριούς χιτώνες, κορώνες και κλαδιά ελιάς. Μοιάζουν πολύ με εκείνες που βρίσκονται πίσω από το άρμα του Καίσαρα, επομένως είτε πρόκειται και εδώ για αιχμαλώτους βασιλείς είτε για συγκλητικούς της ρωμαϊκής γερουσίας.



Εμπρός τους βρίσκονται στρατιώτες, που φέρουν λάβαρα τα οποία εικονίζουν διάφορες πόλεις. Προφανώς αυτές που κατέκτησε ο στρατηγός. Ανάμεσα τους διακρίνουμε άντρες που μεταφέρουν αγάλματα, λεία από τις κατακτήσεις⁹⁴.

⁹⁴ Η μεταφορά του αγάλματος μπορεί να δηλώνει την επαναφορά της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής παράδοσης πίσω στον τόπο τους. Μπορεί να τα είχαν πάρει οι εχθροί και τώρα επαναφέρονται εκεί όπου ανήκουν.



Επίσης βλέπουμε να μεταφέρουν λάφυρα όπως χρυσάφι και ένα κάρο γεμάτο με πανοπλίες, δόρατα και λογής αντικείμενα που παραπέμπουν στο ότι διεξήχθη μάχη. Το κάρο σέρνουν δύο άλογα σε στάση καλπασμού.



Μπροστά από αυτά, δύο μουσικοί παίζουν φλάουτο καθώς και μονόκερος που τον ιππεύει ένας νεαρός, ο οποίος κρατά και αυτός κλαδί ελιάς στο χέρι του, μεταφέροντάς μας στη σφαίρα του φαντασιακού. Ο μονόκερος είναι σύμβολο, της αγνότητας αλλά και της δεινότητας στη μάχη.

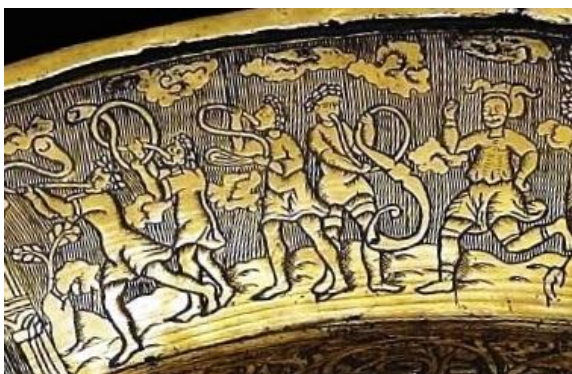


Λίγο πριν τρεις ελέφαντες οι οποίοι φέρουν καμπίνες στις πλάτες τους και ένας άντρας να τους κρατά με σχοινί από τις προβοσκίδες.



Τρεις μουσικοί, με μισοστραμμένο πρόσωπο προς τη πορεία που ακολουθεί, παίζοντας έγχορδα. Τα μουσικά όργανα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δύο λόγους. Πρώτον γιατί τα όργανα δείχνουν την μετεξέλιξη του βιολιού και, δεύτερον μας αποκαλύπτει τη βαθιά γνώση του Rugina για την καλλιτεχνική ζωή της εποχής του και πόσο σύγχρονος ήταν.

Συγκεκριμένα πρώτο στη σειρά, από πίσω προς τα εμπρός, έχουμε τη Viola da gamba στην οποία το μπράτσο στην κορυφή του έχει σκαλισμένο πρόσωπο ζώου. Το έγχορδο αυτό διοχετεύτηκε από την Ισπανία στην Ιταλία στα τέλη του 15^{ου} αιώνα και αμέσως αποτέλεσε σημαντικό κομμάτι στη μουσική των μεγάλων αυλών.⁹⁵ Δεύτερο συναντάμε τη Viola Bastarda, η οποία έκανε την εμφάνισή της από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Τέλος βλέπουμε τη Viola d' Braccio. Τα έγχορδα αυτά όργανα ανήκουν στην κατηγορία της βιόλας και συνδέθηκαν άμεσα με την μουσική ζωή της Αναγέννησης.



Άντρας ο οποίος φαίνεται να επιδίδεται σε κάποιο είδος χορού. Έχουμε λοιπόν και έναν γελωτοποιό να χορεύει σε ξέφρενους ρυθμούς. Φορά τη χαρακτηριστική

⁹⁵ Weinfield Elizabeth, *The Viol*. At : (http://www.metmuseum.org/toah/hd/viol/hd_viol.htm)

ενδυμασία με το ακόμα πιο χαρακτηριστικό καπέλο. Οι γελοτοποιοί ήταν συνηθισμένο θέαμα κατά τη διάρκεια εορταστικών εκδηλώσεων.

Η πομπή «ανοίγει» με μία ομάδα μουσικών με πνευστά όργανα. Ο τύπος των οργάνων είναι περίεργος καθώς παρουσιάζουν μεγάλη καμπυλότητα και δημιουργούν ένα πολύπλοκο σχέδιο. Έχουν οφιοειδές σχήμα, πράγμα που μας παραπέμπει στα γνωστά serpent instruments, χωρίς όμως να παρουσιάζουν απόλυτη ταύτιση με αυτά. Ίσως να πρόκειται για μία πρόιμη ή φανταστική μορφή που στηρίζεται στο σχέδιο του ρωμαϊκού πνευστού που λέγονταν BUCCINA. Η πρώτη εμφάνιση των serpent instruments, με τη συνήθη μορφή εμφανίζεται περί το 1590⁹⁶, χρονολογία μεταγενέστερη του πιάτου.



Όλη η πομπή τελικά εισέρχεται στο Κολοσσαίο, που συμπεριλαμβανομένου και του ισογείου είχε 4 ορόφους. Από αυτούς, οι τρεις πρώτοι, είχαν αψίδες και ο τέταρτος παράθυρα. Ο Rugina αποδίδει το κτίριο με πολύ μεγάλη ακρίβεια. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως είτε το είδε με τα ίδια του τα μάτια, είτε είναι μία αντιγραφή από κάποιο άλλο έργο.

Την εποχή της Αναγέννησης υπήρχε ένας διάχυτος ενθουσιασμός για τις ρωμαϊκές πομπές. Πολλοί διανοούμενοι, καλλιτέχνες και βασιλείς της εποχής προσπάθησαν να τις αναπαράγουν, αλλά και να τις μιμηθούν. Ο Rugina για την απεικόνιση της δικής του πομπής επηρεάστηκε από τα σχέδια του Benedetto Bordone (1460–1531), όπως και πολλοί άλλοι την εποχή εκείνη. Ο Bordone ήταν εκδότης, μινιατουρίστας, αλλά

⁹⁶ *History of the Serpent, Part : Why a serpent;* Στο: (<http://www.serpentwebsite.com/hist1.htm>)

και χαρτογράφος, ο οποίος έδρασε στη Βενετία κατά τον 16^ο αιώνα.⁹⁷ Το 1504 εξέδωσε μία σειρά από ξυλογραφίες που αναπαριστούν την πομπή του Ιουλίου Καίσαρα. Οι ξυλογραφίες είναι σε σχέδια του Bordone και σε χάραξη του τεχνίτη της εποχής Jacobus Argentoratensis, και έχουν διασωθεί σε μικρό αριθμό.⁹⁸ Οι ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων είναι σαφώς πολλές. Βέβαια ο Nicolo προσαρμόσε τις ιδέες στη δική του σκέψη και στη δική του τεχνική. Παραθέτουμε κάποιες από τις ξυλογραφίες του Bordone για την καλύτερη κατανόηση από τον αναγνώστη⁹⁹.



Triumph of Caesar: Unicorn Chariot



Triumph of Caesar: Julius Caesar on his Chariot



Triumph of Caesar: Warriors on Horseback



Triumph of Caesar: Standard Bearers

⁹⁷ *Bordon Benedetto, The Artist.* Στο: (<http://www.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/singing-the-antiphony--mich-/benedetto-bordon--miniator>)

⁹⁸ *In praise of Aldus Manutius (ca. 1452-1515) Benedetto Bordon a Life in the World of Books.* Στο: (<http://www.philobiblon.org/files/news/2015/04/bordonelr.pdf>)

⁹⁹ Οι φωτογραφίες αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική σελίδα του Βρετανικού Μουσείου: (<http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/348325>)

Ο καλλιτέχνης μας ίσως θέλει να αποτυπώσει την μεγάλη είσοδο του Καίσαρα στη Ρώμη μετά την νικηφόρα του μάχη επί της Γαλατίας, Αιγύπτου, κατά του Βασιλιά του Πόντου Φαρνάκη Α', και της Νουμιδίας στη βόρειο Αφρική.¹⁰⁰ Γράφεται πως η πομπή λέγεται πως ξεπέρασε κάθε προηγούμενο και πως διακρινόταν για την υπερβολή της.

Μια πομπή με ανάλογο θεματικό περιεχόμενο είχε ζωγραφίσει και ο Andrea Mantegna, την οποία απεικόνισε σε εννέα διαφορετικούς καμβάδες (1484- 1492). Βλέπουμε κάποιες ομοιότητες ως προς τις απεικονίσεις σε σύγκριση με τον Rugina, όπως τον Ιούλιο Καίσαρα πάνω στο άρμα, μουσικούς, κομιστές με τρόπαια και λάβαρα κα. Οι παραστάσεις αυτές, θα λέγαμε πως αποτελούν βασικά στοιχεία σε αναπαραστάσεις ρωμαϊκών θριαμβευτικών πομπών. Πέραν τούτου υπάρχουν σαφείς διαφοροποιήσεις του ενός έργου με το άλλο. Παρουσιάζεται ένα παιδί πάνω στο άρμα το οποίο δαφνοστεφανώνει τον αυτοκράτορα, κάτι που λείπει από τον Rugina. Οι ελέφαντες του Mantegna δεν φέρουν καμπίνες στις ράχες τους, ο μονόκερος απουσιάζει, στο πιάτο έχουμε το Κολοσσαίο ενώ στον Mantegna αψίδα θριάμβου κα.

Έχει διατυπωθεί και μία δεύτερη άποψη σχετικά με το ποιο είναι το τιμώμενο πρόσωπο στην πομπή¹⁰¹. Αναφέρεται ότι πρόκειται για τον Μέγα Αλέξανδρο· τούτο όμως δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί για πολλούς λόγους. Συνοπτικά, το ενδιαφέρον της εποχής για την απεικόνιση - περιγραφή πομπών αντλούσε πληροφορίες από εκείνες των ρωμαϊκών χρόνων. Επιπροσθέτως είναι σαφείς οι επιρροές του Rugina από τις ξυλογραφίες του Bordone. Η ενδυμασία του στρατηγού πάνω στο άρμα οδηγεί τη σκέψη, ευθύς εξ αρχής ότι πρόκειται για ρωμαίο, καθώς φορά ρούχο που παραπέμπει στην γνωστή τήβεννο των ρωμαίων τη λεγόμενη *toga*. Επομένως η επί του άρματος μορφή δεν μοιάζει με στρατηλάτη της ελληνιστικής περιόδου. Επίσης είναι προφανές πως το τετραώροφο κτίριο είναι το Κολοσσαίο. Επιπροσθέτως από την μέχρι τώρα έρευνά μας δεν προκύπτει κανένα στοιχείο, που να επιβεβαιώνει θριαμβευτική είσοδο του Αλεξάνδρου και του στρατού του, ο οποίος ήταν κατακερματισμένος και με πολύ χαμηλό ηθικό, στα Σούσα. Τέλος, είναι πολύ πιο εύκολο ο Rugina να είδε τις ξυλογραφίες μιας και κυκλοφορούσαν ήδη, είτε στην Κέρκυρα είτε στην Βενετία, σε έντυπη μορφή και γενικότερα τις διάφορες απεικονίσεις πομπών που κυκλοφορούσαν

¹⁰⁰ <http://www.livius.org/sources/content/appian/appian-caesars-triumph/>

¹⁰¹ Μαζαράκης Ανδρέας Δ., *Nicolo Rugina da Corfu*, Επιμέλεια- Έκδοση Α. Μαζαράκη, Κέρκυρα, 2015, σελ. 25-29.

εκείνη την εποχή, από το να διάβασε το χειρόγραφο του Αρριανού «Αλεξάνδρου Ανάβασις».

Στο πιάτο αυτό επιχειρείται η αντιπαραβολή μίας θριαμβευτικής πομπής και εικόνων της κλασικής ιστορίας με την πολιορκία του 1537 στην Κέρκυρα. Ο συμβολισμός είναι προφανής, διότι θέλει να δοξάσει την πόλη του, σε αντίθεση με τα διαδραματισθέντα κατά τη διάρκεια της πολιορκίας. Την ταυτίζει με ένα ηρωικό παρελθόν μέσα από μία τολμηρή εικονική αφήγηση.

Στη δεύτερη ζώνη ο Rugina δεν θέλει να μας δείξει μόνο την πόλη και το εξωπόλι, αλλά ολόκληρο το βόρειο μέρος του νησιού. Εν συγκρίσει με το πρώτο πιάτο που ήδη αναλύσαμε εκτενώς, εδώ ο καλλιτέχνης δεν μας παρουσιάζει γεγονότα της πολιορκίας, αλλά θέλει να μας δείξει πως διαμορφώθηκε η ίδια η πόλη μετά την επίθεση των Οθωμανών το 1537. Επί της ουσίας δεν θέλει να αποτυπώσει το «μαύρο γεγονός» του πρώτου πιάτου, αλλά μία εξελικτική και θετική πορεία της πόλης του. Δεν επικεντρώνεται σε γεγονότα της πολιορκίας, ούτε ουσιαστικά αναφέρεται σ' αυτήν. Δεν είναι δυνατόν να την περιγράψει, όταν η δομή της πόλης, όπως παρουσιάζεται και η κατανομή των κτιρίων, τόσο εντός όσο και εκτός του Φρουρίου, είναι σε μεταγενέστερο χρόνο. Η περιγραφή της απεικόνισης του νησιού είναι αναγκαία και σημαίνουσα.

Στο Παλαιό Φρούριο παρουσιάζεται να έχει ήδη φτιαχτεί ο προμαχώνας *Martinengo*, στο δεξιό μέρος, απέναντι από την εκκλησία της Μανδρακίνα, και πάνω σε αυτόν πλήθος στρατιωτών σε παρατεταγμένη στοίχιση. Αυτό δείχνει πως η διοίκηση ήταν ετοιμοπόλεμη για κάθε ενδεχόμενο και ίδια η πόλη του πιο έτοιμη από ποτέ. Τα κτίρια εντός του φρουρίου παρουσιάζουν μία σχετική οικοδομική τάξη, με κεραμοσκεπές, καμινάδες τζακιού κ.α. Διακρίνουμε τον Μητροπολιτικό ναό, στην είσοδο του οποίου υπάρχει ένας πεπλατυσμένος χώρος. Πέντε στο σύνολο σημαίες διάσπαρτες κυματίζουν: Τρεις πάνω από το Μανδράκι, μία στο Καποσίδερο και μία στην σκοπιά της Βερσιάδας. Η «Contra Fossa» έχει ήδη διαπλατυνθεί, που σημαίνει πως τα οχυρωματικά έργα έχουν αρχίσει. Επίσης κατά μήκος του τειχισμού και πάνω από το Μανδράκι υπάρχουν στρατιώτες που караδοκούν. Το Καποσίδερο παρουσιάζεται ατείχιστο και εκεί ένας ναός, που ίσως να απεικονίζει αυτόν του Αγίου Ισίδωρου. Εντύπωση πάντως προκαλεί η μη ύπαρξη καμπαναριού που ο Rugina

πάντοτε τοποθετεί.. Το εξωπόλι παρουσιάζεται αραιοκατοικημένο¹⁰², στα καμπαναριά κυματίζουν σημαίες και κόσμος βρίσκεται συγκεντρωμένος στα προαύλια των σπιτιών και των εκκλησιών. Η εξοχή παρουσιάζει έντονο φυσικό πλούτο με πολλά σπίτια και εκκλησίες διάσπαρτες σε όλο τον χώρο. Η αναπαράσταση του βόρειου μέρους της Κέρκυρας φτάνει μέχρι και το ακρωτήριο του Αγίου Στεφάνου, συμπεριλαμβανομένου και του όρους του Παντοκράτορα. Βάρκες και γαλέρες με κατεύθυνση προς το λιμάνι και μεγάλη ναυτική δύναμη επιβλέπει το οθωμανικό στρατόπεδο, το οποίο είναι εγκατεστημένο στην απέναντι Ηπειρωτική ακτή, με σκηνές, ιππικό και πεζικό. Στη μέση η σκηνή του ναυάρχου της οθωμανικής αυτοκρατορίας και ο επιτελικός χώρος από πίσω της, με δύο σημαίες να κυματίζουν στις γωνίες. Ακόντια και λόγχες διακοσμούν το χώρο της πίσω σύνθεσης και επίσης διακρίνουμε στην αριστερή πλευρά το σώμα των γενίτσαρων.

Η τοποθέτηση του εχθρού στην απέναντι πλευρά από τον καλλιτέχνη θέλει να μας τονίσει τη μόνιμη παρουσία και το συχνό κίνδυνο, στον οποίο βρισκόταν η Κέρκυρα. Εξαιτίας αυτού ακριβώς του κινδύνου υπάρχουν τοποθετημένα βενετικά στρατεύματα τόσο μέσα στο Φρούριο όσο και στο εξωπόλι.

Στην Τρίτη ζώνη υπάρχει σύμπλεγμα από φυλλώδη διακόσμηση, στην οποία μας έχει συνηθίσει ο Rugina. Με αυτό το τμήμα διαχωρίζει τον κεντρικό άξονα από την υπόλοιπη ως τώρα αφηγηματική παρουσίαση. Και με αυτόν τον τρόπο καταλήγουμε στο κέντρο, όπου εκεί ο καλλιτέχνης μας «συστήνεται» μέσα από την υπογραφή του. Συγκεκριμένα, βλέπουμε στη μέση πάνω σε σχήμα παύρου με ελικοειδή φορά να αναγράφεται το ονοματεπώνυμο: *NICOLO RVGINA*. Ακριβώς από πάνω ένας θυρεός με τη μορφή ασπίδας σε στυλ *per fess*¹⁰³, το οποίο τη χωρίζει σε δύο μέρη οριζοντίως. Η ασπίδα είναι η πιο κοινή μορφή θυρεού. Σε αυτή διακρίνουμε στο πάνω μέρος δύο βραχίονες να κρατούν έναν τύπο δόρατος. Η λόγχη αυτή συμβολίζει τον στρατιωτικό χαρακτήρα του θυρεού. Το κάτω μέρος φέρει τρεις γραμμές διαγώνιες.

Συμπερασματικά, ο Rugina δεν μας δίνει μια στατική εικόνα, το ακριβώς αντίθετο. Σε όλο το μήκος της πομπής οι φιγούρες βρίσκονται σε συνεχή κίνηση. Τα άλογα σε

¹⁰² Σχετικά με την αραιοκατοίκηση που παρουσιάζει η πόλη παραπέμπουμε στο κεφάλαιο που αφορά το πιάτο της Τύνιδας.

¹⁰³ *Per fess* ονομάζεται όταν η ασπίδα χωρίζεται οριζοντίως σε δύο μέρη. Στο: *A brief Heraldic Guide to the British Armorila Bindings Database*. (<http://armorial.library.utoronto.ca/sites/default/Brief-heraldic-guide.doc.pdf>)

καλπασμό, τα μαλλιά της θεάς Νίκης ανεμίζουν προς τα πίσω, φιγούρες σε διάφορες στάσεις να παιανίζουν και να επιδίδονται σε χορευτικές κινήσεις κα. Στις ανθρώπινες μορφές επίσης, θα μπορούσαμε να πούμε πως προσδίδει μία σχετική πλαστικότητα.

Ο τρίτος Δίσκος



Το τρίτο πιάτο του Nicolo Rugina βρίσκεται στο Μουσείο ΜΑΚ της Βιέννης. Έχει διάμετρο 48,5 εκατοστά, είναι φτιαγμένο από ορείχαλκο και έχει χάραξη. Εντός των αυλακώσεων έχει τοποθετηθεί ασήμι. Η περιοχή κατασκευής του δίσκου δεν έχει ακόμη προσδιοριστεί, αλλά τοποθετείται σε Μεσογειακό έδαφος. Παρόλα αυτά εικάζουμε πως φιλοτεχνήθηκε στην Κέρκυρα, μιας και τα μέχρι τώρα στοιχεία μας αποκαλύπτουν σαν χώρο δράσης του το νησί. Επίσης στο πίσω μέρος φέρει την υπογραφή, *NICOLO RVGINA GRECO DA CORFV* και ημερομηνία *FECE 1550*.

Ο χαρακτήρας μας δίνει στην υπογραφή του ένα ακόμη στοιχείο. Τοποθετεί τη λέξη *Greco* (=έλληνας). Μας δηλώνει πως είναι έλληνας από την Κέρκυρα. Αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς μας δείχνει μία ανάγκη αυτοπροσδιορισμού από τον ίδιο. Ο προσδιορισμός αυτός πρέπει να εξεταστεί μέσα από το εννοιολογικό πρίσμα της εποχής, η οποία είχε στραμμένη τη σκέψη της στον αρχαιοελληνικό και ρωμαϊκό κόσμο. Ο Rugina όπως έχει αποδείξει και στο αμέσως προηγούμενο πιάτο,

έχει γνώση της ελληνικής κλασικής παράδοσης. Μία γνώση που είναι απόλυτα συνυφασμένη με την ουμανιστική παιδεία. Επίσης, για τον Rugina και το έργο του μπορεί η λέξη Greco να λειτουργούσε και σαν μία εμπορική ταυτότητα προώθησης των έργων του, μιας και οι έλληνες της εποχής εκείνης είχαν μεγάλη ζήτηση στους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους. Η εμπορική ταυτότητα δεν πρέπει να προξενεί εντύπωση καθώς ήταν μία συχνή πρακτική. Επί παραδείγματι οι μεταλλοτεχνίτες της περιοχής της Mosul, οι οποίοι παρήγαγαν αντικείμενα ένθετης τεχνικής, συχνά τοποθετούσαν παρόμοιους γεωγραφικούς προσδιορισμούς.¹⁰⁴

Σχετικά με την υπογραφή κάποιοι υποστηρίζουν πως τοποθετήθηκε αργότερα από την κατασκευή του πιάτου.¹⁰⁵ Αυτή η πληροφορία δεν μπορεί να διασταυρωθεί ούτε να ληφθεί σαν δεδομένο, αλλά πρέπει να αναφερθεί για να αποκτήσει ο αναγνώστης μία συνολική εικόνα. Αν βέβαια κάτι τέτοιο επιβεβαιωθεί μελλοντικά, τότε δεν είναι δόλου απίθανο, το πιάτο να στάλθηκε για διακόσμηση σε χέρια αράβων και μετά την ολοκλήρωση του να τοποθετήθηκε η σφραγίδα. Κάτι τέτοιο θα οδηγούσε και την έρευνα για τον Rugina και τη δράση του σε άλλο επίπεδο.

Σχετικά με τη διακόσμηση παρατηρούμε ότι χρησιμοποίησε γεωμετρικά arabesque σχήματα σε παράταξη, τα οποία καλύπτουν όλη την επιφάνεια του μπροστινού μέρους. Φυλλώδης διακόσμηση από το κέντρο έως το χείλος του δίσκου. Στο κέντρο συναντάμε ένα θυρεό σε μορφή ασπίδας και γύρω τέσσερα μεγάλα κυκλικά σχήματα. Η ασπίδα φέρει διαγώνια γραμμή. Διάσπαρτα υπάρχουν σχήματα σε μορφή σταυρού. Παρουσιάζει αυστηρά αραβικά μοτίβα. Το πίσω μέρος παραμένει τελείως κενό χωρίς κανέναν «στολισμό». Φέρει μόνο την υπογραφή.

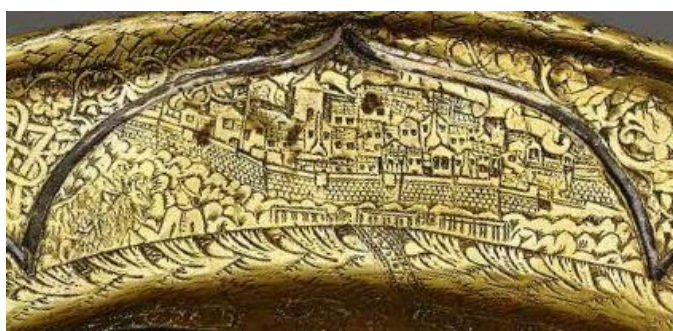
Εδώ ο Rugina δεν επιχειρεί κάτι παρόμοιο ούτε με το πρώτο ούτε με το δεύτερο πιάτο. Δεν έχουμε αφήγηση, εικονογράφηση, χαρτογράφηση κα. Απομακρύνεται από το κεντρικό θέμα, που παρατηρήσαμε στα δύο προηγούμενα πιάτα, δηλαδή την παρουσίαση του νησιού του και περιορίζεται σε ένα διακοσμητικό λεξιλόγιο. Αυτός ίσως να είναι και ο σκοπός του πιάτου. Ειδικότερα αν λάβουμε υπόψη πως στις χαράξεις τοποθετήθηκε ασήμι, ένα πολύτιμο μέταλλο, τότε μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο παραγγελιοδότης αποσκοπούσε να το χρησιμοποιήσει για οικιακή χρήση προς επίδειξη πλούτου.

¹⁰⁴ Ballian Anna, «Three medieval Islamic brasses...» οπ σελ 116.

¹⁰⁵ Bloom Jonathan M., Blair Sheila S. (edited), The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, vol. 1, Oxford University Press, 2009, p. 392.

Δυστυχώς το πιάτο αυτό δεν μας δίνει πολλά στοιχεία για τον Nicolo Rugina. Βέβαια, για ακόμη μία φορά βλέπουμε πως είναι ένας εξαιρετικός χαράκτης και με βαθιά γνώση τόσο της βενετό-σαρατσένικης τεχνοτροπίας όσο και της αραβικής διακόσμησης και των μοτίβων της.

Ο Δίσκος «της πολιορκίας της Τύνιδας»



Υπάρχει μία σύγκυση με ένα πιάτο που αναφέρεται από το Βρετανικό Μουσείο και για το οποίο δηλώνεται ότι παρουσιάζει την πολιορκία της Τύνιδας και που ορισμένοι πιθανολογούν ότι είναι του Nicolo Rugina, στηριζόμενοι σε δύο βινιέτες της εξωτερικής ζώνης. Αυτές παρουσιάζουν η μεν μία την πόλη της Κέρκυρας επισημαίνοντας *LA CITA DE CORFU* και η άλλη ένα τείχισμα που μοιάζει πολύ με την περιοχή «Μουράγια», όπως μπορεί να ειπωθεί από το νησί Βίδο. Το Βρετανικό μουσείο περιγράφοντας,¹⁰⁶ θέτει ως χρονολόγησή του τα έτη μεταξύ του 1540 – 1570. Το πιάτο είναι ανυπόγραφο, φέρει διάμετρο 35 εκατοστά, είναι φτιαγμένο από ορείχαλκο, έχει χάραξη και ένθεση από ασήμι.

¹⁰⁶ *Brass dish inlaid with silver wire and engraved with scenes illustrating a siege or battle between Ottoman Turkish and Christian troops, probably The Siege of Tunis in 1535 by the Holy Roman Emperor, Charles V. The surface of the dish is divided by bands of interlacing silver wire into petal-like compartments which radiate from an engraved garland at the centre, containing the arms of Austria. There are four concentric bands of ornament, 1 and 4 containing foliate ornament incorporating birds, animals, mythical beasts and putti. Band 4 also includes on the rim four vignettes including a view of a fortress, a naval battle, and a baker with bread on a tray on his head with a customer at a doorway. Band 5 shows 5 scenes with Christian infantry, cannon and mounted soldiers, and four scenes showing Janissaries, the Great Turk in procession, holding a sceptre, and another scene showing a mounted pasha with a forked pennon as a standard, preceded by grooms with palms. A further scene shows a Christian commander seated on an X-framed chair in a tent with a Turkish visitor. Inscribed. Date 1540-1570. (<http://www.britishmuseum.org>)*

Για την περαιτέρω ανάλυση, δεχόμαστε την παραδοχή ότι είναι τα «Μουράγια» της πόλης της Κέρκυρας. Όπως χαράσσεται ο σχεδιασμός έχει τελειώσει το τείχιμα και η περιοχή έχει πυκνοκατοικηθεί, καθότι σειρά από πυκνά οικήματα «παρελαύνουν» μπροστά από τα μάτια μας.

Το επόμενο ερώτημα που δημιουργείται, εστιάζεται στο πότε έγινε το περιμετρικό τείχιμα του εξωπολίου;

Τον περιμετρικό σχεδιασμό του τείχους και εκτέλεση του έργου ανέλαβε ο εκ Περούτζιας αρχιτέκτονας Fernando Vitelli.¹⁰⁷ Του ανατέθηκε να φτιάξει ένα σχέδιο, το οποίο στάλθηκε στην Βενετία το Δεκέμβριο του 1567 για έγκριση. Οι μηχανικοί της Βενετίας, που ήταν αντίθετοι με την πρόσληψη ενός μη βενετσιάνου για το μεγάλο αυτό έργο, έφεραν αντίθετες γνώμες για την ορθότητα του σχεδιασμού του Vitelli.¹⁰⁸ Ο Vitelli έφερε στη Βενετία τελειοποιημένα σχέδια, μετά από μια εκτεταμένη και πολύχρονη ανταλλαγή απόψεων, το 1577. Παρόλη την αργοπορία και λόγω της μεγάλης γραφειοκρατίας που ίσχυε στη Βενετία τελικά ο Vitelli αναγκάστηκε επί ενάμιση έτος (1577- 1578) να επεξεργαστεί και πάλι τα σχέδια και να τα προσαρμόσει σε κάποιες σκέψεις των βενετσιάνων μηχανικών. Κατ' αυτό τον τρόπο πέτυχε όμως την αρχική του πρόθεση δηλ. να χτιστεί το νέο φρούριο στο λόφο του Αγίου Μάρκου. Παράλληλα σχεδιάστηκε μια μικρή προέκταση προς το λόφο του Αγίου Ιωάννη, για να προστατεύεται η περιοχή των Καστράδων (Γαρίτσα), απορρίπτοντας έτσι την προηγούμενη σκέψη, που ήθελε τον περιμετρικό σχεδιασμό να περιλαμβάνει και την περιοχή των Καστράδων. Επ' αυτού πρέπει να σημειώσουμε ότι με τον αποκλεισμό των Καστράδων από τα σχέδια, πέτυχε και τη σχετική οικονομία που αναγκάστηκε να κάνει, καθότι η βενετική διοίκηση διαμαρτυρόταν για το μεγάλο κόστος του έργου.¹⁰⁹ Τελικά τα έργα μάλλον πραγματοποιήθηκαν μέσα στη δεκαετία του 1580.¹¹⁰

Από την αλληλογραφία μεταξύ των αρχιτεκτόνων Savognano, Pallavicino και Orsini προκύπτει, ότι ο Savognano σε πλήρη αντίθεση με τους άλλους δεν αποφάσιζε τίποτε και πρότεινε να παρουσιαστεί ο Vitelli στην βενετική Διοίκηση. Γράφει: «...Αυτοί οι μηχανικοί σας προσπαθούν να κάνουν κάθε τι μαύρο - άσπρο και δεν

¹⁰⁷ Viglino Micaela e Bruno Andrea (cura), *Gli ingegneri militari attivi nelle terre dei savoia e nel piemonte orientale (XVI-XVIII secolo)*, Edifir, 2007, pp. 33

¹⁰⁸ Αυτόθι. σελ.40

¹⁰⁹ Αυτόθι. σελ.41

¹¹⁰ Αυτόθι. σελ.42

μπορούν να καταλάβουν τις αρχές για να κάνουν πραγματικά σχέδια και να αφήσουν τα λόγια. Γυρνούν με μια πυξίδα στο χέρι και ο ένας κάνει τους άλλους να βλέπουν τα λάθη τους ή εάν κάποιος σχεδιάζουν ένα καλό σχέδιο...». Το 1582 ο Savognano έφερε δύο μαθηματικούς τον Lorini και τον Banhomo να λύσουν τα προβλήματα και τις αντιρρήσεις επάνω στα σχέδια για το τείχισμα. Η Βενετία ζητούσε μαζί με τους Lorini και τον Banhomo να πάνε και δύο Γενικοί Προβλεπτές ώστε οι διαφορετικές αυτές απόψεις να επιλυθούν για το κέρδος της Χριστιανοσύνης και της ίδιας.¹¹¹ Η ενετική γραφειοκρατία απαιτούσε διασταυρούμενους ελέγχους, συγκατάθεση των υπαλλήλων οι οποίοι είχαν άγνοια των στρατιωτικών υποθέσεων ή τοπικής γνώσης. Το πρόβλημα του τειχισμού δεν μπορούσε να λυθεί μόνο μέσα από τις σχέσεις, τα σχέδια, τις απόψεις και τα ξύλινα μοντέλα, αλλά με την επιτόπια πραγματικότητα.

Φαίνεται όμως, μια και η απόφαση ήταν ειλημμένη, ότι οι προεργασίες άρχισαν από το 1577 διότι στην Πρεσβεία του 1577 οι Κερκυραίοι διαμαρτύρονται για την κατεδάφιση των σπιτιών τους και αναφέρουν «...εξ αιτίας του έργου του νέου τειχίσματος, που άρχισε τώρα...»¹¹² Επίσης είναι γεγονός ότι κατεδαφίστηκαν πάρα πολλά σπίτια για χρησιμοποιηθούν τα υλικά στο τείχιμα. Δύο ήταν οι περιοχές που έγιναν οι περισσότερες κατεδαφίσεις σπιτιών, των Καστράδων και της περιοχής «Μουράγια».¹¹³

Με την προϋπόθεση ότι το παρουσιαζόμενο τείχιμα είναι τα «Μουράγια», στα οποία, όπως προαναφέραμε, έχουν κτιστεί πολυάριθμα σπίτια και η περιοχή είναι πυκνοκατοικημένη, προκύπτει το συμπέρασμα ότι το πιάτο πρέπει να έχει φτιαχτεί σίγουρα μετά το 1577, αλλά με την επιπρόσθετη πληροφορία ότι το 1632 στη παλιά πόλη (εξωπόλι), τα 93 σπίτια που υπήρχαν δεν είχαν παρά 219-330 κατοίκους συνολικά.¹¹⁴, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να κατασκευάστηκε τον 17^ο αιώνα.

Ένα άλλο στοιχείο που πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα, συγκρίνοντας τα πιάτα του Rugina με το εν λόγω, είναι το *προσωπικό* και αναγνωρίσιμο *ύφος* το οποίο

¹¹¹ Lefèvre Wolfgang (ed), *Picturing Machines 1400- 1700*, Massachusetts Institute of Technology, 2004, pp. 163-164

¹¹² Γιωτοπούλου- Σισιλιάνου Έλλη, *Πρεσβείες της βενετοκρατούμενης Κέρκυρας (16^{ος} – 18^{ος})*, Γ.Α.Κ- Αρχαία Νομού Κέρκυρας, Αθήνα, 2002, σελ.292

¹¹³ Υποσημείωση 160 στο: Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου Έλλη, *Ο Αντίκτυπος του Δ' βενετοτουρκικού πολέμου από ανέκδοτες πηγές*, Αθήνα, 1982, σελ.41.

¹¹⁴ Concina E., *Citta e fortezze nelle tre isole nostre del levante, Venezia e la difesa del levante, Catalogo della mostra, Venezia*, 1986, Σελ 184-193.

χαρακτηρίζει την ταυτότητά του. Το ύφος αποτελεί όχι μόνο το αναγνωριστικό στοιχείο της καλλιτεχνικής ταυτότητας, αλλά και καταξιώνει τον καλλιτεχνικό δημιουργό. Και στα δύο πιάτα είναι εμφανής η ανάγκη του ανθρώπου-καλλιτέχνη να αναπαραστήσει στοιχεία του περιβάλλοντός του (ζώα, άνθρωποι κτλ.). Έχουμε λοιπόν να συγκρίνουμε το ύφος του καλλιτέχνη του πιάτου της Τύνιδας με τα αυτά του Rugina. Ο δίσκος της Τύνιδας φέρει πιο συμμετρικές, μεγαλόσωμες ανθρώπινες μορφές και με πολύ μεγάλη τάξη τοποθετημένες. Η διακόσμηση του γύρω χώρου γίνεται με καμπυλόγραμμα και κοσμικά γυμνά σώματα, άσχετα με το κεντρικό του θέμα και με σαφή επηρεασμό της Αναγεννησιακής εποχής. Στον Rugina οι μορφές είναι πιο ελεύθερες, πιο αφαιρετικές και καθόλου στατικές, σχεδόν σκίτσα που επικεντρώνονται στη δράση που θέλει να δείξει και το σύνολο των βινιετών του συμπληρώνουν το ουσιαστικό θέμα. Ιδιαίτερα στο δεύτερο πιάτο του, η διακόσμηση είναι απόλυτα συνδεδεμένη με το πνεύμα του όλου έργου, παρουσιάζοντας, με λεπτότητα, ιστορικές ή μυθικές παραστάσεις, ώστε το κυρίως θέμα και τα διακοσμητικά στοιχεία να αποτελούν μια καλλιτεχνική συγκεκριμένη ενότητα. Καταλήγουμε λοιπόν ότι πουθενά το ύφος του ενός, είναι έστω παραπλήσιο με του άλλου, εις τρόπον ώστε να δημιουργεί αμφιβολίες. Είναι τελείως διαφορετικό.

Εκείνο το οποίο μπορεί να συμβαίνει, μια και έχει συμμετοχή στο όλο σχέδιο η Κέρκυρα και μάλιστα σε ένα άσχετο προς την ιστορία της γεγονός, δηλαδή την πολιορκία της Τύνιδας, είναι το εν λόγω πιάτο να κατασκευάστηκε από κερκυραίο καλλιτέχνη, ενδεχομένως κατά παραγγελία σε έναν μαθητή του Rugina και αυτός να ήταν ο δημιουργός του υπό εξέταση πιάτου.

Μια και αναφερόμαστε στο πιάτο αυτό, θα πρέπει επ' ευκαιρία να σημειώσουμε, ότι οι χαραγμένες παραστάσεις δεν παρουσιάζουν καμιά εικόνα μάχης ή πολιορκίας, παρά μόνο τη συζήτηση προτάσεων μεταξύ Οθωμανού και υψηλά ιστάμενου Ισπανού, με τα αντίστοιχα στρατεύματα των δύο αυτοκρατοριών παρατεταγμένα σε διάφορες βινιέτες. Άξιο προσοχής είναι το στρατεύμα των γενίτσαρων.



Ιστορικά σημειώνουμε ότι η Ισπανική Αυτοκρατορία λόγω των μεγάλων πολεμικών περιπετειών στις οποίες εμπλακεί (Αγγλία, Πορτογαλία, Ολλανδία, υπερατλαντικά ταξίδια κ.λπ.), το 1576 είχε κηρύξει πτώχευση. Αντίστοιχα η Οθωμανική Αυτοκρατορία είχε και αυτή οικονομικά εξουθενωθεί λόγω του ότι είχε ανοίξει πολεμικά μέτωπα με Περσία και άλλες γειτονικές χώρες. Μεγάλες και καταστροφικές ναυμαχίες είχαν προηγηθεί μεταξύ των δύο αυτοκρατοριών και είχε φθάσει πλέον η ώρα, αμφότερες να οδηγηθούν σε μια συμφωνία ειρήνης. Η επιθυμία αυτή και των δύο πλευρών άρχισε να συζητείται από το 1576 με εκατέρωθεν απεσταλμένους και τελικά επετεύχθη η πολυπόθητη ειρήνη το 1577 και, η οποία επιμηκύνθηκε με συμφωνία του 1581 για άλλα τρία χρόνια. Αυτή προέβλεπε την παραχώρηση της Βόρειας Αφρικής, που κατείχε η Ισπανία, στην εποπτεία των Οθωμανών και αντίστοιχα να ηρεμήσει η Μεσόγειος Θάλασσα από τις ναυμαχίες που ταλαιπώρησαν αμφότερους. Σε όλο αυτό το διάστημα μπορούσε το υπό εξέταση πιάτο να έχει φτιαχτεί.

Συμπερασματικά και με τις προϋποθέσεις που θέσαμε, το πιάτο αυτό δεν ανήκει στον Nicolo Rugina, διότι δεν έχει το καλλιτεχνικό του ύφος, έγινε πολύ αργότερα από τα προηγούμενα λόγω της περιμετρικής τείχισης και πιθανόν ο καλλιτέχνης να μην βρίσκονταν εν ζωή.

Σκοπός αυτής της μελέτης δεν είναι μόνο η ανάλυση της ροής των γεγονότων, αλλά μέσα από την καταγραφή ενός ευρύτερου θεωρητικού πλαισίου, η παρουσίαση ενός καλλιτέχνη, ο οποίος ήταν ξεχασμένος από την ιστορική «πένα». Συμπερασματικά

είδαμε τις πολιτικές, θρησκευτικές και πνευματικές συνιστώσες του 16^{ου} αι. στην Ευρώπη. Έπειτα το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε στην οικονομική, διανοητική, λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή της Κέρκυρας. Αναδείχθηκε για ακόμη μία φορά η αξία της γεωπολιτικής θέσης του νησιού, το οποίο παρόλο τις κακουχίες που υπέστη το ίδιο και οι συμπατριώτες μας, επιβίωσε. Εν συνεχεία η ένθετη μεταλλοτεχνία και η βενετό-σαρατσένικη τέχνη παρουσιάζονται κυρίως υπό το πρίσμα των αλληλεπιδράσεων δυτικού και αραβικού κόσμου και οι ειδοποιεί διαφορές του ενός από του άλλου. Το εισαγωγικό κομμάτι έγινε για να περάσουμε στο κυρίως θέμα του βιβλίου, δηλαδή το Nicolo Rugina da Corfu. Αρχικώς παραθέσαμε βιογραφικά στοιχεία και έπειτα αναλύσαμε τα πιάτα του, με ιδιαίτερη έμφαση στο δεύτερο πιάτο, το οποίο θεωρείται και το πιο αξιόλογο δείγμα της τεχνικής του. Τέλος, αναφερθήκαμε στο δίσκο της Τύνιδας μέσα από ένα ανασκευαστικό πλαίσιο για να αποδειχθεί πως λανθασμένα χρεώνεται η κατασκευή του στον καλλιτέχνη μας. Ο Nicolo μετά από όλα αυτά, πλέον, συγκαταλέγεται ανάμεσα στο πλήθος των άξιων κερκυραίων και ακόμη περισσότερο «παίρνει» θέση μέσα στους άξιους καλλιτέχνες της Ευρώπης.