



1. Ο Ιωάννης Καποδίστριας. Λιθογραφία του H. Müller.

ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΣΠΕΤΣΙΕΡΗ - BESCHI  
Ίστορικού τῆς Τέχνης

## Η «ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ» ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ

# ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΣΟΚΟΣ

«Ce qui nous flatte le plus c'est de vivre chez le souvenir des hommes», γράφει ο Ιωάννης Καποδίστριας στο περιθώριο μιᾶς προσωπογραφίας του <sup>(1)</sup> (εἰκ. 1). Ο σπουδαῖος ρόλος πού ἀποκτάει ἡ εἰκονολογική λειτουργία στή μνήμη τῶν ἀνθρώπων καί οἱ διάφορες προσωπογραφίες πού τοῦ εἶχαν ἤδη γίνει <sup>(2)</sup>, ἄφηναν στόν Καποδίστρια τήν ἐλπίδα μιᾶς τέτοιας εὐχῆς. Ὑστερα ὅμως ἀπό τήν τραγική του δολοφονία στό Ναύπλιο, στίς 27 τοῦ Σεπτέμβρη 1831, οἱ εἰκαστικές παραστάσεις τοῦ πρώτου κυβερνήτη τοῦ ἐλεύθερου ἐλληνικοῦ κράτους περνοῦν δικαιολογημένα μιᾶ δύσκολη φάση. Φτάνει ν' ἀναλογιστεῖ κανεῖς τήν ἐκρηκτική ἀτμόσφαιρα τῶν ἀντιθέσεων πού ὀδήγησαν στή δολοφονία του καί τὸ πολιτικό κλίμα τῆς ξένης μοναρχίας πού ἐπιβλήθηκε ἀπό τίς μεγάλες Δυνάμεις. Ἄν καί ἡ Ἐθνική Συνέλευση, στὰ 1843, ἀποφάσισε νά τὸν τιμήσει μ' ἓναν ἀνδριάντα, τελικὰ μόνο ἡ πατρίδα του, ἡ Κέρκυρα, θά τὸν θυμηθεῖ καί στίς 12 τοῦ Ἀπρίλη 1887 θά

στήσει στή σπιανάδα τὸ ἀγαλμὰ του, ἔργο τοῦ Λ. Δρόση <sup>(3)</sup>. Τὸ ἐπίσημο ἐλληνικὸ κράτος, μόλις 46 χρόνια ἀργότερα, στίς 25 τοῦ Μάρτη 1933, θά τιμήσει τὸν πρῶτο κυβερνήτη, μ' ἓνα ἀγαλμα τοῦ Μιχ. Γόμπρου στό Ναύπλιο. Οἱ ἰδιωτικὲς πρωτοβουλίες, ἀντίθετα, εἶναι ἀρκετὲς καί ἐνδιαφέρουσες, ὅπως ἐκεῖνες πού ἀναφέρονται στήν ἀναπαράσταση τῆς δολοφονίας του, καί πού θά μᾶς ἀπασχολήσουν στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς μελέτης.

### ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑΣ

Φυσικά, μέσα στὰ περιορισμένα ὄρια τῆς ἔρευνάς μας, δὲν ἀντιμετωπίζεται μιᾶ ἱστορική ἀξιολόγηση τοῦ Καποδίστρια: σημαντικὴ μορφή τῆς εὐρωπαϊκῆς διπλωματίας στίς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα, σὰν ὑπουργὸς τῶν Ἐξωτερικῶν τῆς Ρωσίας, ἔνθερμος ὑποστηρικτὴς τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία τῆς Ἑλλάδας, πρῶτος κυβερνήτης καί ὀργανωτὴς τῆς στρατιωτικῆς, οἰκονο-



2



3

μικής και πολιτιστικής ζωής του νεοσύστατου ελληνικού κράτους<sup>(4)</sup>. Θεωρούμε όμως χρήσιμο, για την εύκολη εικονογραφική ανάγνωση των έργων που παρουσιάζουμε, ν' αναφερθούμε συνθετικά στις περιστάσεις και στον τρόπο τής δολοφονίας του, έτσι όπως μās είναι γνωστά από τα πρακτικά τής δίκης και την ιστορική κριτική<sup>(5)</sup>. Από την πρώτη κιόλας ημέρα τής άφιξής του, ο Καποδίστριας είχε ν' αντιμετωπίσει πολλαπλές δυσκολίες και άγρια αντίδραση σέ κάθε του πρωτοβουλία για τή διοργάνωση του νέου κράτους. Κι αυτό δέν όφείλονταν μονάχα στίς ισχυρές αντιθέσεις ενός τοπικιστικού πνεύματος, στή φατριαστική κομματική δράση, όπως εκείνη του Μαυροκορδάτου, του Κουντουριώτη, του Μιαούλη, τής οικογένειας των Μαυρομιχαλαίων ή τής ομάδας των πλούσιων πλοιοκτητών τής Ίδρας που αποτελούσαν τὸ οικονομικό δυναμικό όφείλονταν επίσης και στήν παρεμβατική πολιτική των μεγάλων Δυνάμεων, κυρίως τής Ἀγγλίας και τής Γαλλίας. Έτσι, παρ' όλη τή διπλωματική του ευστροφία και διορατικότητα, τίς προσπάθειες και τή διάθεσή του για μιὰ κυβέρνηση εθνικής ένότητας, ό Καποδίστριας αποδείχτηκε άνίσχυρος στήν αντιμετώπιση του πολιτικού προβλήματος και τή ρύθμιση μιās έσωτερικής ισορροπίας δυνάμεων. Στάθηκε τὸ κέντρο τής φοβερής διαμάχης των δυο ισχυρών και αντιμαχόμενων ομάδων που είχαν στό μεταξύ δημιουργηθεῖ, τούς φιλοκυβερνητικούς και μιὰ

2. Δ. Τσόκου: «Η δολοφονία του Καποδίστρια», λάδι σέ καμβά, 0,60×0,61 μ. Μουσείο Μπενάκη. 3. Η όδός Καποδιστρίου, στό Ναύπλιο. Λεξιάνη ή εκκλησία του Ἀγ. Σπυριδίου. Φωτογ. 1976.

δυναμική αντιπολίτευση, πού δὲν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθεῖ βίαια μὲ ἀνοιχτὲς κατηγορίες γιὰ τὴν «τυραννική του δικτατορία» καὶ τὴν κατευθυνόμενη φιλορωσική του πολιτική. Δὲν ἔλειψε ἐπίσης καὶ μιὰ σειρά στασιαστικῶν καὶ ἀνατρεπτικῶν ἐνεργειῶν, κυρίως γύρω στὰ 1831 (6). Τὸ πρῶτο καὶ πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὰ κινήματα εἶχε κέντρο του τὴν Ὑδρα, μὲ τὴν ὑποστήριξη τῶν δυνάμεων τοῦ Αἰγαίου, ἰδιαίτερα τῆς Σύρας· τὸ δεύτερο, τὴ Μάνη, ὑποκινούμενο ἀπὸ τοὺς Μαυρομιχαλαίους, μὲ τὴ βοήθεια γαλλικῶν πολεμικῶν καὶ πλοίων τῆς Ὑδρας. Ὁ Καποδίστριας προσπαθεῖ νὰ καταστείλει τὶς ἀνταρσίες, φυλακίζει τὸν Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, κρατᾷ σὲ ἀστυνομική ἐπιτήρηση τὸν ἀδελφὸ του Κωνσταντῖνο καὶ τὸ γιό του Γιώργη, καὶ ἀπευθύνει ἓνα δραματικὸ ἔγγραφο στοὺς πληρεξούσιους τοῦ Λονδίνου.

Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι ἠλεκτρισμένη καὶ ἐχθρική. Στις ἀρχὲς τοῦ Σεπτεμβρίου κυκλοφοροῦν κιάλας συγκεκριμένες φήμες στὸ Νάυπλιο καὶ στὸ Ἄργος ὅτι ἡ ζωὴ τοῦ Καποδίστρια βρίσκεται σὲ ἄμεσο κίνδυνο. Ὁ ἴδιος ὁ κυβερνήτης προειδοποιεῖται ἀπὸ τὸ στενὸ του περιβάλλον καὶ τοὺς ξένους πρέσβεις, ἀλλ' ἀρνεῖται κατηγορηματικὰ νὰ πάρει ὅποιαδήποτε προφύλαξη (7). «Οἱ Ἕλληνες δὲν θὰ φθάσουν ποτὲ μέχρι τοῦ σημείου νὰ μὲ δολοφονήσουν», θὰ πεῖ. Καὶ σὲ στιγμὲς ἀμφιβολίας κι ἐνὸς ὑποσυνείδητου φόβου, θὰ φωνάζει μὲ τὴ δύναμη μιᾶς πρόκλησης καὶ τὴν καθαρότητα μιᾶς προφητείας: «ἐὰν



4. Διονυσίου Τσόκου : «Ἡ δολοφονία τοῦ Καποδίστρια», λάδι σὲ καμβά, 1,85×1,24 μ., ἐνυπόγραφο, τοῦ 1850. Τεργέστη, Πανακοθήκη Ἑλληνικῆς Κοινότητος. 5. Διονυσίου Τσόκου : Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ ἴδιο ἔργο, μὲ τὴν προσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη.



οί Μαυρομιχάλοι θέλουν να με δολοφονήσουν, ως με δολοφονήσουν. Τόσο το χειρότερον δι' αυτούς. Θα έλθη κάποτε ή ημέρα, κατά την όποιαν οί "Έλληνες θα έννοήσουν την σημασίαν τής θυσίας μου». "Έτσι οί Μαυρομιχαλαί οί βρήκαν εύνοϊκές τϊς συνθήκες για την προετοιμασία τής συνωμοσίας τους: αγοράζουν άνετα τά όπλα και διαφθείρουν εύκολα την άστυνομική τους φρουρά και τόν περιβάλλον του κυβερνήτη. "Η έξέλιξη τών γεγονότων είναι γνωστή (8). Στις 26 του Σεπτέμβρη ό Καποδίστριας δέχεται να συναντήσει, με διάθεση ειρηνικής συνδιαλλαγής, τόν Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, πού άπό τόν Γενάρη ζούσε σέ περιορισμό. "Ο Μαυρομιχάλης, με συνοδεία φρουράς, περιμένει στόν προθάλαμο να γίνει δεκτός, όταν ό Καποδίστριας, ξεφυλλίζοντας τόν ταχυδρομείο του και βαθιά ταραγμένος άπό τόν βίαιο και συκοφαντικό άρθρο τής άγγλικής έφημερίδας «Ταχυδρόμος του Λονδίνου», πού άνάμεσα στ' άλλα τόν κατηγορεί ότι καταδιώκει τούς Μαυρομιχαλαίους για προσωπικούς λόγους, χάνει την ψυχραιμία του και άρνείται να δεχτεί τόν Πετρόμπεη. Αυτό ήταν ή σπίθα πού άναψε τή φωτιά. Την άλλη μέρα, την αύγή — ήταν 27 του Σεπτέμβρη —, ό Καποδίστριας ξεκινάει, όπως είχε τή συνήθεια, για την έκκλησία του "Αγίου Σπυρίδωνα, να παρακολουθήσει τή λειτουργία τής Κυριακής. Τόν συνοδεύουν οί δύο του σωματοφύλακες: ό Γιώργος Κοζώνης, Κρητικός, πού είχε χάσει πολεμώντας στό Νιόκαστρο του Ναυαρίνου τόν δεξί του χέρι, με δύο πιστόλια γεμάτα στό σελάχι του, κι ό Δημήτρης Λεωνίδης άπό την Τρίπολη, με δύο πιστόλια κι αυτός, αλλά άδεια. Προηγείται για ν' άναγγείλει τόν έρχομό του ό Γερο-Γούτος. Στην πόρτα τής έκκλησίας είναι έτοιμη ή ενέδρα. "Ο Κωνσταντίνος Μαυρομιχάλης, τυλιγμένος στό κάτασπρο μπουνούζι του, στέκει δεξιά ό Γιώργης, με τή μαύρη του καπότα, είναι στ' άριστερά. Κρατούν κρυμμένα τά όπλα τους και λάμπουν με τίς χρυσοκέντητες πολύτιμες φορεσιές τους, κατά πώς όρίζει τόν τυπικό τής μονιάτικης βεντέτας. Τούς πλαισιώνουν προστατευτικά οί δύο φρουροί - συνωμότες — ό Γεωργίου και ό Καραγιάννης. "Ο Καποδίστριας, για μιá στιγμή κοινοστεύεται, διαστάει. Ρίχνει μιá ματιά φευγάλα, στ' άριστερά, στόν Παναγιώτη Ρόδιο, ύπουργό τότε του Πολέμου, πού στέκεται στό μπαλκόνι του σπιτιού του άντίκρου στην έκκλησία, και προχωρεί στή μοίρα του. Στην πόρτα, πριν άνέβει τά σκαλιά, στην άνεπαίσθητη κίνηση του χαιρετισμού του θά άπαντήσει άγρια ό Κωνσταντίνος Μαυρομιχάλης, σημαδεύοντάς τον θανάσιμα στό σβέρκο. Την ίδια στιγμή ό Γιώργης Μαυρομιχάλης θά τόν χτυπήσει στό δεξιο βουβώνα με τόν αιχμηρό μαυρομάνικο μαχαίρι του. "Ο Καποδίστριας σωριάζεται στό χώμα. "Ο θάνατος ήταν άκαριαίος, στις 6.35' τόν πρωί. "Ένα τρομαγμένο πλήθος άνθρώπων βγαίνει άπό την έκκλησία και τά γύρω σπίτια. "Ανάμεσά τους ό ύπουργός Ρόδιος, ό Σπηλιάδης, ό Χατζηπέτρος, ό Παπα-Γιώργης ό Οικονόμου με τά ισρά άμφια, ό Σωτήρης Μητρόπουλος, έπίτροπος τής έκκλησίας, και άλλοι πολλοί. Οί δολοφόνοι, και οί δύο συνένοχοί τους φρουροί, παίρνουν τόν στενό δρομάκι τής έκκλησίας για να βγούν στην θάλασσα, αλλά τόν πέρασμα είναι κλειστό άπό την ξυλεια μιáς οίκοδομής και μόνο ό Γιώργης Μαυρομιχάλης θά καταφέρει να περάσει και να ζητήσει άσυλο στην Γαλλική Πρεσβεία. "Ο Κωνσταντίνος τραβάει για τή σούδα, με την πρόθεση να φύγει στό βουνό. Μά ό Κοζώνης τόν χτυπάει πισώπλατα και τόν προφταίνει στό σπίτι του όπλαρχηγού Φωτομάρα. "Εκεί φτάνει σέ λίγο κι ό αξιωματικός του Πυροβολικού Μομφεράτος με πέντε-έξη στρατιώτες κι άκολουθεί ή

φοβερή σκηνή του λυντσαρίσματος. "Ο Κωνσταντίνος, δεμένος χειροπόδαρα, σέρνεται και διαπομπεύεται στους δρόμους του Ναυπλίου, κάτω άπ' τά άγρια χτυπήματα του πλήθους, για να ξεψυχήσει γυμνός κι έρημος στην πλατεία του Πλάτανου. Τόν πτώμα του θά τόν πετάξουν στην θάλασσα, πίσω άπ' τά βράχια του "Ιτς-Καλέ, στ' "Αρβανίτικα. Τόν Γιώργη θά τόν παραδώσουν τελικά οί Γάλλοι στις έλληνικές άρχές και ύστερα άπό μιá βίαιη δικαστική διαδικασία θά τουφεκιστεί, στην πλατεία τών "Όπλων του Ναυπλίου, στις 10 του "Οχτώβρη, μπροστά σέ 10.000 κόσμο. Τόν σώμα του Καποδίστρια θά εκτεθειέ σέ λαϊκό προσήνημα, ως την ημέρα τής κηδείας του, στις 18 του "Οχτώβρη 1831, ήμερα σέ έκδηλώσεις οδύνης και θρήνου ενός λαού βαθύτατα άπογοητευμένου και προδομένου. Τόν δράμα, στην τελευταία του πράξη, γινόταν άφετηρία μιáς θλιβερής περιόδου εμφύλιων πολέμων, έρήμωσης και λεηλασιών, πού άπροκάλυπτα εκμεταλλεύτηκαν οί λεγόμενες συμμαχικές Δυνάμεις, για την έπιβολή μιáς άπόλυτης μοναρχίας, στό πρόσωπο του "Οθωνα τής Βαυαρίας, ενός ξένου άνήλικου βασιλιά, πού φτάνει στό Ναύπλιο στις 20 του Γενάρη 1833 (9).

## Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

"Η αναπαράσταση του δραματικού έπιλόγου τής ζωής του πρώτου κυβερνήτη τής Ελλάδας είναι κυρίως γνωστή άπό ένα πίνακα του Μουσείου Μπενάκη, πού συχνά θά συναντήσουμε σέ έκδόσεις ιστορικού περιεχομένου (10) (εικ. 2). "Έργο του Ζακυνθινού ζωγράφου Διονύσιου Τσόκου, δέν άντιμετωπίστηκε ποτέ ως τώρα μέσα στα πλαίσια μιáς ιστορικο-πολιτιστικής και καλλιτεχνικής αξιολόγησης. Χρονολογείται στό 1850, αλλά ούτε ή χρονολογία, όπως ούτε ή ύπογραφή, μπορούν να βασιστούν σέ στοιχεία αυτοψίας του έργου (λάδι, 60 x 81 εκατ.), γιατί δέν υπάρχουν. "Η άπόδοση, εν τούτοις, είναι σωστή, όπως θά δούμε σέ λίγο, εξετάζοντας έναν άλλο πίνακα, μεγαλύτερων διαστάσεων, χρονολογημένο, ένυπόγραφο, πού βρίσκεται σήμερα στην πινακοθήκη τής "Ελληνο-ορθόδοξης Κοινότητας τής Τεργέστης.

"Η πρόλευση του έργου του Μουσείου Μπενάκη άπό τούς άπόγονους του ζωγράφου και έπομένως κατευθείαν άπό τόν άτελιέ του (άγοράστηκε, πράγματι, στις 20 του Γενάρη 1937, μαζί με άλλες σπουδές πού άφορούν μορφές τής ίδιας σκηνής, άπό τόν κ. Ι. Καζιλάρη, έγγονό του ζωγράφου), ή μιá κάποια λιτότητα στην δομή και στην άνάπτυξη τής σύνθεσης, και οί μικρές διαστάσεις, μäs οδηγούν να χαρακτηρίσουμε τόν έργο σαν μιá προμελέτη για τόν πίνακα τής Τεργέστης. "Αλλωστε, ήταν μέσα στις συνθήκες του Τσόκου ή προσεχτική και μεθοδική προετοιμασία τής μελέτης, πού συχνά φτάνει να έχει απαιτήσεις τελειωμένου έργου, κυρίως όταν πρόκειται για παραγγελία. Παράδειγμα, οί προσωπογραφίες τών αγωνιστών τής "Ελληνικής "Επανάστασης του 1821, στό "Εθνικό "Ιστορικό Μουσείο τής "Αθήνας. Οί περισσότερες έχουν την προμελέτη τους, θυμασία δουλεμένη με τέμπερα πάνω στό χαρτόνι (11). Μιá άλλη ένδειξη είναι ακόμα και ή πληροφορία, ότι ό Τσόκος, προκειμένου να ζωγραφίσει τή δολοφονία του Καποδίστρια, πήγε στο Ναύπλιο για να σχεδιάσει άπό τόν φυσικό τόν άρχιτεκτονικό τοπίο, να βρει τούς αυτόπτες μάρτυρες πού τυχόν ζούσαν, για να έχει σίγουρες και άκριβείς γνώσεις τών γεγονότων (12). Στοιχεία πού καθορίζουν τόν χαρακτήρα του σαν προσωπογράφου και ζωγράφου ιστορικών θεμάτων, και πού άλλωστε τεκμηριώνονται άπό τά ίδια του τά έργα. "Έτσι, άν

συγκρίνουμε τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σκηνακτὸ τοῦ ἔργου τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀποψη τοῦ δρόμου (ὁδὸς Καποδιστρίου) ὅπου ἔγινε τὸ δράμα, ἐπιβεβαιώνεται ἀμέσως ἡ αὐτοψία τοῦ ζωγράφου (εἰκ. 3). Φυσικὰ ὑπογραμμίζονται οἱ συμπτώσεις καὶ ὄχι οἱ διαφορές, ποὺ ὀφείλονται ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὴν αἰσθητικὴ ἐκλογή μιᾶς σύνθεσης καλλιτεχνικῆς. Ἐδῶ ἀκριβῶς, σ' αὐτὸ τὸ σκηνακτὸ, λουσμμένο στὶς ἀνταύγειες τῆς πρωινῆς αὐγῆς, ποὺ κάνει νὰ λάμπουν τὰ χρώματα ἐνὸς δασκάλου ποὺ ἀνατράφηκε μὲ τὴν παράδοση μιᾶς βενετσιάνικης σχολῆς, ἐκτυλίσσεται ἡ πράξι τοῦ δράματος. Ἀριστερὰ, μιὰ γυναικὰ τρομαγμένη τρέχει πρὸς τὸ ἀρχοντικὸ τοῦ ὑπουργοῦ Ρόδιου, ἀπ' τὰ παράθυρα τοῦ ὁποῖου προβάλλουν τὰ κατάπληκτα πρόσωπα τῶν ἐνοίκων. Ὁ Κοζώνης, καταμεσίς τοῦ δρόμου, ἔχει μόλις χτυπήσει μὲ τὸ πιστόλι του τὸν Κωνσταντῖνο Μαυρομιχάλη, στὴν ὑστατὴ προσπάθεια τῆς φυγῆς του. Δεξιὰ, ὁ Καποδίστριας, στὶς τελευταῖες του στιγμῆς, καθὼς μεσοπεθαμένο τὸν ἐναποθέτει ὁ σωματοφύλακός του Λεωνίδης, κρατώντας τον ἀπ' τοὺς ὤμους, ἐνῶ στὰ πόδια του παραστέκεται μιὰ ἄλλη μορφή γονατισμένη, πιθανότατα ὁ ἴδιος ὁ Ρόδιος. Ἀπὸ τὶς δύο πόρτες τῆς ἐκκλησιᾶς τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα ξεχνύεται τὸ πλῆθος: ὁ Παπα-Γιώργης καὶ πίσω του ὁ διάκος, γυναῖκες τρομαγμένες μὲ τὰ παιδιά στὴν ἀγκυλιά τους, ἕνας φτωχὸς ζητιάνος ἀκουμπισμένος στὸ ραβδί του, ἕνας-δύο ἐπίσημοι μὲ τὰ χρυσοκέντητα κοστούμια τους καὶ ἄλλοι πολλοί. Μὲ μιὰν ἐκπληκτικὴ οἰκονομία ἐκφραστικῶν μέσων — τὸ ταραγμένο πλῆθος στὸ πρῶτο πλάνο καὶ τὴ σιωπὴ τῆς προοπτικῆς φυγῆς τῶν κτηριῶν τοῦ βάθους, μὲ τὴ χρωματικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς λαμπρὲς καὶ ἔντονες κηλίδες τῶν χρυσοκέντητων κοστούμιῶν καὶ τοὺς χαμηλοὺς καὶ χλωμοὺς τόνους τοῦ κίτρινου - καστανοῦ τῶν τοίχων —, ὁ ζωγράφος μᾶς προσφέρει, σὲ μιὰ σύνθεση γεμάτη συγκίνηση καὶ πάθος, τὴ ζεστασιά καὶ τὴν ἀμεσότητα μιᾶς πρώτης ιδέας, μιᾶς αὐθόρμητης διήγησης ποὺ δὲν τὴν ἔχει ἀκόμη δαμάσει ὁ στοχασμὸς καὶ ἡ μελέτη.

Δὲν ξέρομε ἀν' ἡ προμελέτη αὐτὴ ἔγινε θέμα συζήτησης ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ σὲ κείνον ποὺ παράγγειλε τὸ ἔργο; ἢ ἂν, τὸ πῶς πιθανόν, ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης, δουλεύοντας τὴν πρώτη του ιδέα, καὶ ἔχοντας ὑπ' ὄψη του τὸν προορισμὸ τοῦ ἔργου, ἀποφάσισε νὰ τοῦ ἀλλάξει τὴν ὀριστικὴ δομὴ καὶ τὸν χαρακτήρα. Τὸ βέβαιο εἶναι πὼς στὴν ἐκδοσὴ τῆς Τεργέστης ἐπεξεργάζεται σημαντικὰ τὸ ἀρχέτυπο, μὲ μιὰ μεγαλύτερη ἱστορικὴ σαφήνεια καὶ μιὰ πλούσια διακοσμητικὴ διάθεση. Ἡ διακριτικὴ καὶ ἄμεση μουσικὴ φράση τῆς σπουδῆς μεταφράζεται ἐδῶ σὲ μιὰ διήγηση αὐλικὴ, ἐπίσημη, ὅπου ὁ ζωγράφος ἐκμεταλλεύεται τὶς ἀκαδημαϊκῆς του ἐμπειρίες, τὴ σχολαστικὴ του παιδεία, ὅπως τὴν ἔζησε στὴν παράδοση τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς τῆς βόρειας Ἰταλίας, μ' ἕναν Francesco Hayez καὶ μ' ἕναν Ludovico Lipparini<sup>(13)</sup>. Παρ' ὅλα αὐτά, πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν χάνει οὔτε τὴν ποιότητα τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, οὔτε τὴν πρωτόγονη δύναμη τῆς πρώτης του γέννας. Εἶναι ἕνας ζωγράφος, μὲ μιὰ παιδεύση στὴ δυτικὴ τέχνη, ποὺ δὲν ἀρνεῖται, ἀλλὰ ἀντίθετα μετέχει ἐνεργὰ στὶς πνευματικῆς ἀνησχίες καὶ στὶς ἐμπειρίες τοῦ τόπου του, τῆς νεώτερης Ἑλλάδας.

Ὁ πίνακας τῆς Τεργέστης (εἰκ. 4), εἶναι διπλάσιος στὶς διαστάσεις (1,85 × 1,24 μ.) ἀπὸ τὴν προμελέτη τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη κάτω ἀριστερά: (ὑπὸ Διονυσίου Γσόκου, Ζακυνθίου 1850). Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σκηνογραφία, ντυ-

μένη μὲ τὴν ἴδια ζεστὴ χρωματικὴ διάφανη πάστα, φαντάζει στὸ γαλάζιο ἄνοιγμα τοῦ πρωينوῦ οὐρανοῦ: μὰ τὰ παράθυρα καὶ τὰ μπαλκόνια εἶναι κατάμεστα ἀπὸ κόσμον ποὺ χειρονομεῖ καὶ φωνάζει, καὶ ἡ ἐκκλησία ἔχει χάσει τὴν πραγματικὴ τῆς ἀπέριττη ἀρχιτεκτονικὴ δομὴ. Πρόθυρα μὲ κολόνες πλαισιώνουν τὶς τοξωτὲς πόρτες, καὶ ἀνάμεσα τους ἀνοίγει ἕνα δίφορο παράθυρο πάνω ἀπὸ ἕνα ἀνάγλυφο βενετσιάνικου τύπου, μὲ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας, ὀλόσωμης, καὶ δυὸ ἀγγέλους. Ἀνθέμια καλοδουλεμένα καὶ μιὰ σειρά τοιχοκολλημένες ἀγγελίες στὴν ἀριστερὴ τοξωτὴ πόρτα, δίπλα καὶ πάνω στὴ δεξιὰ κολόνα, δηλώνουν μιὰ πλούσια διακοσμητικὴ διάθεση. Γιὰ ν' ἀνοίξει τὸ χῶρον τῆς σκηνακτῆς, σπάει τὴ μακριὰ πλευρὰ τῆς ἐκκλησιᾶς σὲ πρόσοψη καὶ ὁ δρόμος παίρνει τὴ διάταξη πλατείας. Τὸ πλῆθος ξεχωρίζει σὲ ομάδες καὶ στὶς ομάδες οἱ μορφές, προσεχτικὰ μελετημένες, γίνονται θαυμάσιες προσωπογραφικῆς συνθέσεις. Τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ διατηρεῖται ἀπὸ τὴν προμελέτη εἶναι ἡ γυναικίαι μορφή ποὺ φεύγει στ' ἀριστερά. Κοντὰ στὸν μονόχειρα Κοζώνη ἔχουμε ἐδῶ τὸν Κωνσταντῖνο Μαυρομιχάλη, ποὺ μὲ τὰ πόδια δεμένα σέρνεται ἀπ' τὸ ὄργισμένο πλῆθος, ἐνῶ οἱ ἀξιωματικοὶ τοῦ Μομφεράτου τὸν ἀποτελειώνουν μὲ τὶς ξιφολόγους. Στὸν ἄξονα τοῦ πίνακα, ἢ σχεδὸν χωρὶς ζωὴ μορφή τοῦ Καποδίστρια, μὲ τὶς ἀνοιχτὲς πληγῆς ποὺ αἱμοραγοῦν: ὁ σωματοφύλακας Λεωνίδης προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀνασηκώσει ἀπ' τὶς μασχάλες, καὶ ἕνας ἄλλος, ἴσως ὁ Γερο-Γουῆτος, ἀπ' τὰ πόδια γονατιστὸς — στὸ πρῶτο πλάνο — μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη καὶ τὶς χρωματικῆς ἀντιθέσεις τῆς ἄσπρης καὶ χρυσοκόκκινης στολῆς του, φαίνεται νὰ τοῦ παίρνει τὸ ἄψυχο χέρι ὁ Ρόδιος. Στὶς διευθετημένες ἐδῶ καὶ κεῖ μορφῆς ἀναγνωρίζουμε ἱστορικὰ πρόσωπα: στὰ δεξιὰ (καὶ εἶναι σίγουρα μιὰ ἀνάμνηση ἀπ' τὶς μεγάλες ἱστορικῆς συνθέσεις τοῦ Lipparini)<sup>(14)</sup>, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ θεατὴ, τὴ βελούδινη χρυσοποικιλτὴ στολή, τὸ τουρμπάνι καὶ τὸ σπαθί, ὁ ἥρωας Χριστόδουλος Χατζηπέτρος, ποὺ στὴν ἀγκυλιά του ξεψύχησε ὁ Καρκαϊσκάκης<sup>(15)</sup>. Λίγο πῶς πέρα, τὸ σύνολο τῶν δύο γυναικῶν: ἡ μιὰ μὲ τὸ πρόσωπο μαρμαρωμένο ἀπὸ τὸν πόνο καὶ τὰ μάτια στεγνά, ἀκουμπάει ἀνήμπορα στὸν ὄμο τῆς νεαρῆς συντρόφισσάς της. Στὸ πλῆθος φόρεμα, γαρνιρισμένο μὲ τὶς πολυτέμεις γούνες, στὴ βαθιὰ τῆς ἀπελπισία, στὰ γραμμένα καὶ κομψὰ της χαρακτηριστικὰ, ἀναγνωρίζουμε τὴν ἡρώιδα Μαντῶ Μαυρογένους, ποὺ ἦταν συναισθηματικὰ δεμένη μὲ τὸν Καποδίστρια. Καὶ εἶναι γνωστὸ πὼς ἡ ὡραία ἀρχοντοπούλα, σὰν ξέσπασε ἡ Ἐπανάσταση, παράτησε τὸ σπιτικὸ της στὴν Τεργέστη γιὰ νὰ πάρει μέρος ἐνεργὰ στὸν ἀγῶνα, προσφέροντας ὅλη της τὴν περιουσία. Ὁ Καποδίστριας θὰ τῆς χαρίσει τιμητικὰ ἕνα σπίτι στὸ Ναύπλιο, ἀπ' ὅπου σὲ λίγο θὰ τὴν διώξει ὁ φιλόδοξος Κωλέττης, γιὰ νὰ πεθάνει ἔρημη καὶ πικραμένη στὴν Πάρο, στὰ 1848<sup>(16)</sup>. Ὁ Χατζηπέτρος κλείνει τὴ σκηνακτὴ, συζητώντας μὲ τὴν ομάδα τῶν ἀγωνιστῶν, ποὺ στὰ πρόσωπά τους διαβάζουμε ἔντονα τὰ προσωπογραφικὰ τους χαρακτηριστικὰ. Μὰ τὸ ἐνδιαφέρον μας θὰ σταματήσει λίγο πῶς ψηλά, στὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας: μιὰ μορφή νέου μὲ γενειάδα ποὺ φαίνεται νὰ μὴ συμμετέχει στὰ γεγονότα, κοιτάζει ἐπίμονα ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα (εἰκ. 5). Πρόκειται γιὰ τὴν αὐτοπροσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη — σύμφωνα μὲ τὴν εἰκονογραφικὴ συνῆθεια τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς — ποὺ πρέπει νὰ τὰν τότε 30 χρονῶν καὶ ποὺ τὸν γνωρίζουμε φυσιογνωμικὰ καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη αὐτοπροσωπογραφία του, τῆς συλλογῆς Κουτλίδη<sup>(17)</sup>. Τὸ σύνολο, μὲ τὸν Παπα-Γιώργη καὶ τὸν διάκο, ἔχει τὴν ἴδια συνθετικὴ διάταξη



6. Τσόκου: Σπουδή για τη «Δολοφονία του Καποδίστρια» της Τεργέστης. Μολύβι σε χαρτί, 0,205 × 0,30 μ. Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο. 7. Τσόκου: Σπουδή για τη «Δολοφονία του Καποδίστρια» της Τεργέστης. Μολύβι σε χαρτί, 0,205 × 0,30 μ. Ἐθν. Ἱστορ. Μουσείο.

τῆς προμελέτης, με μιὰ πιὸ πλούσια καὶ προσεγμένη στὶς λεπτομέρειες πινελιά. Πίσω ἀπὸ τὴ ράχη τους, στὸ ἀνοιγμα τῆς πόρτας καὶ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησιᾶς, συνωστίζεται τὸ πλῆθος τῶν πιστῶν. Μὰ κι ἄλλες μορφές, ἐδῶ καὶ κεῖ, ἀξίζουν τὴν προσοχὴ μας: ἡ μισοκαθισμένη στὰ λυγισμένα τῆς γόνατα γυναίκα μετὶ τὸ τρομαγμένο κοριτσάκι δίπλα τῆς, ποὺ σκηνοθετικὰ δένει τὸ βασικὸ θέμα τοῦ δράματος μετὶ τὴ σκηνὴ τοῦ λυντσαρίματος, στ' ἀριστερά· ἢ οἱ δυὸ χαρακτηριστικὰ λαϊκὲς παρουσίες, τῆς νέγρας καὶ τοῦ ζητιάνου, ποὺ ὁ Τσόκος θὰ ἐπαναλάβει ἀργότερα μετὰ μιὰν ἰδιαιτέρη εὐαισθησία στὸν πίνακα τοῦ 1858, σήμερα στὴ συλλογὴ Κουτλιδῆ (18).

Ἡ χρωματικὴ κομψότητα καὶ ἡ τεχνικὴ γνώση τοῦ καλλιτέχνη βρίσκει τὴν ἐκφραστικὴ τῆς δεξιότητά του στὸ πράσινο σκουῖο κοστούμι τοῦ Κοζῶνη μετὰ τὶς σίγουρες πινελιές, στὴ διαφάνεια τῆς κίτρινης ἀπλαξένιας φούστας τῆς συντρόφισσας τῆς Μαντῶς καὶ στὴν ἰσχυρὴ μορφή τοῦ γέρου ζητιάνου, κλειστὴ στὸ πλαίσιο τῆς κίτρινης-μπέζ κουκούλας. Ἐνδιαφέρουσες σὰν βοηθητικὰ στοιχεῖα καὶ οἱ γεμάτες ζωὴ καὶ κίνηση ναῖφ μορφές ποὺ προβάλλουν στὰ μπαλκόνια καὶ στὰ παράθυρα.

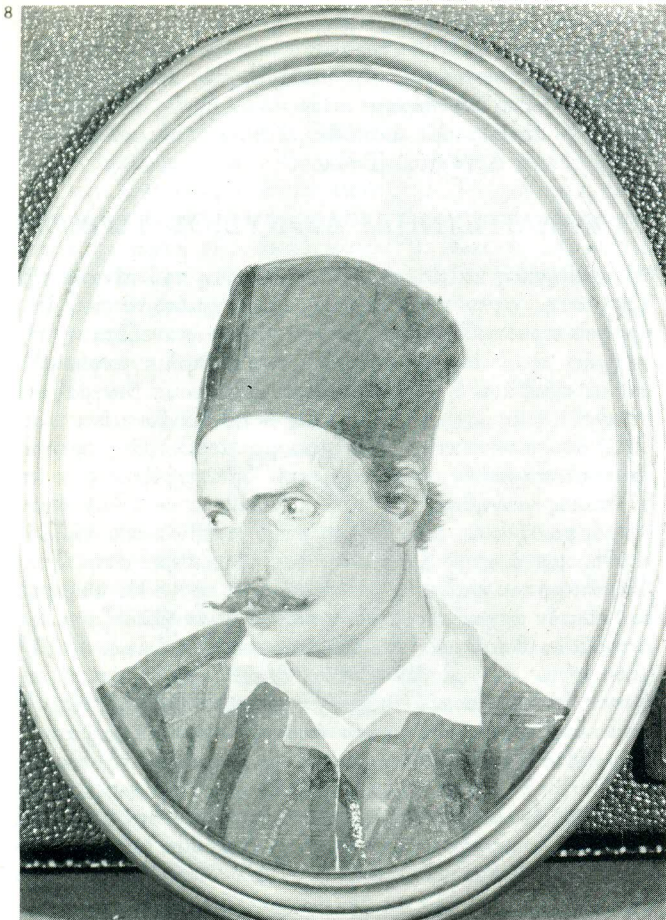
Ὁ πίνακας τῆς Τεργέστης εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς σύνθετης διαδικασίας, τῆς ὁποίας ταυτίσαμε, μερικὰ, τὶς φάσεις. Ἡ πρώτη φάση ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν προμελέτη τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Ἡ δευτέρη, ἀφορᾶ τὴν ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, καὶ εἶναι μελῶδες μορφῶν α) μετὰ ἀπλὸ σχέδιο, β) μετὰ τέμπερα σὲ χαρτόνι, ποὺ ἀνήκουν στὴν τελειωτικὴ προεργασία τοῦ ἔργου τῆς Τεργέστης.

Στὴν πρώτη ομάδα, ἔχουμε δυὸ σχέδια σὲ λεπτό



χαρτί τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Ἀθήνας (εἰκ. 6-7). Τὰ σχέδια αὐτὰ ἀποδίδονται, λανθασμένα, στὸν Κόσσο (ποὺ ἦταν γλύπτης καὶ ὄχι ζωγράφος), μετὰ βᾶση τῆ γραπτῆ ἐπεξηγηματικῆ ὑποσημείωση ποὺ ὁ δωρητὴς Ἐμμανουὴλ Σ. Λυκούδης γράφει στὶς 20 τοῦ Ἰουνίου 1924: «Σπουδὴ τοῦ ζωγράφου Κόσσο, σχεδιασθεῖσα ὑπ' αὐτοῦ ἵνα χρησιμεύσῃ εἰς παράστασιν ἐπεισοδίου τῆς ὑπ' αὐτοῦ σχεδιαζομένης γενικῆς εἰκόνας τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου τοῦ Ἰ. Καποδίστρια, ἣν ὅμως δὲν ἐπρόλαβε νὰ ἐκτελέσῃ» (19). Στὴν πραγματικότητα, πρόκειται γιὰ τὶς δυὸ μορφές ποὺ σέρνουν τὸν δεμένο ἀπ' τὰ πόδια Κωνσταντῖνο Μαυρομιχάλη· καὶ εἶναι μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη ποὺ ἔρχεται νὰ μᾶς ἐπιβεβαιώσῃ τὸ γεγονός τῆς παραμονῆς τοῦ Τσόκου στὸ Ναύπλιο. Ὁ Ἐμμ. Λυκούδης κληρονόμησε τὰ δυὸ σχέδια ἀπὸ τὸν πατέρα του, Στυλιανὸ, ἀγωνιστὴ, καὶ γιὰ πολὺ καιρὸ στρατευμένο στὸ Ναύπλιο, στὴ μονάδα τοῦ Πυροβολικοῦ. Ὁ Λυκούδης ἦταν σίγουρα ὄχι μόνον γνωστός, ἀλλὰ καὶ μιὰ πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὸ ζωγράφο μας ποὺ πιθανώτατα νὰ τοῦ τὰ ἔφησε σὰν δῶρο (20).

Στὴ δευτέρη ομάδα — τέμπερα σὲ χαρτόνι — ἀνήκει μιὰ σειρά, πιὸ πλούσια, ποὺ προέρχεται κατευθεῖαν ἀπ' τὸ ἀτελεῖς τοῦ ζωγράφου καὶ ποὺ ὁ ἑγγονὸς του κ. Ἰωάννης Καζιλάρης πούλησε τὸ 1937 στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Τὴν ἐνδιαφέρουσα αὐτὴ σειρά παρουσιάζουμε σὰν λεπτομέρεια τοῦ πίνακα τῆς Τεργέστης, ὄχι μόνον γιὰτὶ εἶναι στενὰ δεμένη μαζί του, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἔχει τὸ χάρισμα καὶ τὴ δροσιὰ τῆς ἀμεσότητος. Ἡ τόσο ἐπιμελημένη προετοιμασία τῶν λεπτομερειῶν τοῦ ἔργου μᾶς κάνει νὰ ἐλπίζουμε ὅτι μετὰ τὸν καιρὸ ἴσως προστεθοῦν



8. Δ. Τσόκου : 'Ο Κοζώνης. Σπουδή για τή «Δολοφονία τοῦ Καποδίστρια» τῆς Τεργέστης. Τέμπερα σέ χαρτόνι, 0,28 × 0,17 μ. Μουσείο Μπενάκη. 9. Δ. Τσόκου : 'Ο διάκος. Σπουδή για τόν ἴδιο πίνακα τῆς Τεργέστης. Τέμπερα σέ χαρτόνι, 0,26 × 0,19 μ. Μουσείο Μπενάκη.

καί ἄλλα σχέδια ἀκόμη.

1. Μουσείο Μπενάκη. Ἀριθ. 1073 (Εὔρ. 8979). Ἡ προτομή τοῦ μονόχειρα Κοζώνη (0,28×0,17 μ.), (εἰκ. 8). Τὸ πλαίσιο τοποθετήθηκε ἀπὸ τὸν κ. Ἰωάννη Καζιλάρη πρὶν πούληθεῖ.

2. Μουσείο Μπενάκη. Ἀριθ. 1070 (Εὔρ. 8976). Ἡ προτομή τοῦ διάκου (0,26×0,19 μ.), (εἰκ. 9).

3. Μουσείο Μπενάκη. Ἀριθ. 1069 (Εὔρ. 8975). Ὁ σωματοφύλακας Λεωνίδης ποὺ ὑποβαστάζει τὸν Καποδίστρια (0,28×0,22 μ.), (εἰκ. 10).

4. Μουσείο Μπενάκη. Ἀριθ. 1072 (Εὔρ. 8978). Ἡ μορφή στὰ πόδια τοῦ Καποδίστρια, ἴσως ὁ ΓεροΓούτος (0,30×0,25 μ.), (εἰκ. 11).

5. Μουσείο Μπενάκη. Ἀριθ. 1071 (Εὔρ. 8977). Ἡ Μαντώ Μαυρογένους (0,33×0,21 μ.), (εἰκ. 12).

6. Συλλογὴ Κουτλίδη. Ἀθήνα. Ἀριθ. 1037. Ὁ Χριστόδουλος Χατζηπέτρος, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ θεατὴ (0,33×0,20 μ.). Ἡ μορφή δυστυχῶς εἶναι κόμ- μένη, μὲ ψαλίδι, στὸ περίγραμμα καὶ κολημένη σ' ἓνα ἄλλο χαρτόνι<sup>(21)</sup>.

## Η ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ: ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΚΕΒΗΣ

Σύμφωνα μὲ τὴν προφορικὴ παράδοση ποὺ ἡ χήρα καὶ οἱ κόρες τοῦ ζωγράφου Διονύσιου Τσόκου ἄφησαν στὸν ἔργονο του κ. Ἰωάννη Καζιλάρη, ἡ παραγγελία τοῦ ἔργου τῆς Τεργέστης ἔγινε ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Γιαννηκέση, ἐξέχουσα φυσιογνωμία τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Τεργέστης, στὸν περασμένο αἰῶνα<sup>(22)</sup>. Ὁ Γιαννηκέσης γεννήθηκε στὴ Ζάκυνθο, στὴν τελευταία δεκαετία

τῆς ἐνετικῆς κυριαρχίας, γύρω στὰ 1787, καὶ κεῖ θὰ περάσει τὰ παιδικὰ καὶ ἐφηβικὰ του χρόνια, σὲ μιὰ ἐποχὴ δύσκολη γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ νησιοῦ, ὅπου ἡ μιὰ ξένη κατοχὴ διαδέχεται τὴν ἄλλη. Προικισμένος μὲ ὀξὺ καὶ τολμηρὸ ἐπιχειρηματικὸ μυαλό, ὕστερα ἀπὸ μιὰ σύντομη παραμονὴ τοῦ στῆ Μάλτα — ὅπου θὰ σχηματίσει καὶ τὴν πρώτη του περιουσία — θὰ φύγει, μαζί μὲ τοὺς ἀδελφούς του Ἀναστάσιο καὶ Διονύσιο, γιὰ τὴν Τεργέστη, σπουδαῖο τότε ἐμπορικὸ καὶ οἰκονομικὸ κέντρο. Εἴμαστε στὰ 1821, στὴς παραμονὲς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης, καὶ ὁ Γιαννηκέσης γρήγορα θάρθει σ' ἐπαφὴ μὲ τοὺς πατριωτικοὺς κύκλους γιὰ τὴν προετοιμασία τοῦ ἀγῶνα. Ὁ ἀδελφός του Ἀναστάσιος, κληρονομήσας ἀπ' τὴς αὐστριακῆς ἀρχῆς στὴν Τεργέστη καὶ στὴν Ἀνκώνα, θὰ περάσει, μαζί μὲ ἄλλους Ζακυνθινούς πατριώτες, στὴν Πελοπόννησο, γιὰ νὰ πάρει ἐνεργὸ μέρος στοὺς ἀγῶνες. Ὁ Ἄγγελος θὰ κινηθεῖ στοὺς κύκλους τῆς Τεργέστης, τῆς Ἀνκώνας, τῆς Βενετίας καὶ τῆς Ζακύνθου, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἐξασφαλίσει οἰκονομικὰ μέσα καὶ ἠθικὴ ὑποστήριξη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ὑπόθεση. Οἱ σχέσεις του μὲ τὸν εὐγενῆ Ζακυνθινὸ Διονύσιο Ρώμα — ψυχὴ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας — ἐγκαταστημένο στὴ Βενετία, εἶναι γνωστές· μέσῳ τοῦ Ρώμα ἄλλωστε ἐξηγεῖται καὶ ὁ ἰδιαίτερος ἰδεολογικὸς καὶ πολιτικὸς του δεσμός μὲ τὸν Καποδίστρια. Ἀλλὰ ἡ δυναμικὴ του συμμετοχὴ στὰ ἑλληνικὰ πράγματα δὲν θὰ τὸν ἐμποδίσει στὴς ἐπιχειρηματικῆς του πρωτοβουλίες. Ἡ Τεργέστη — ὅπου στὰ 1823 θὰ παντρευτεῖ τὴν Δέσποινα Ράλλη —, μόνιμη πιά κατοικία του, θὰ γίνῃ τὸ κέντρο τῆς οἰκονομικῆς του δραστηριότητος. Στὰ 1826 ἰδρύει τὴν «Ἀδριατικὴ

Τράπεζα 'Ασφαλειῶν» (Adriatico Banco di Assicurazioni) και τὸ 1838 ἐπεκτείνει τὸ πρόγραμμα τῶν ἐργασιῶν του μετὰ τὴν «'Αδριατικὴ 'Ασφαλιστικὴ 'Εταιρία» (Riunione Adriatica di Sicurtà = R.A.S.), πού στή γενική του διεύθυνση και τὴν ἀδιάκοπη παρουσία του μέχρι τὸ θάνατό του, στὰ 1863, ὀφείλει τὴ διεθνή της προβολή. Μετὰ πρόταση τοῦ Γιαννηκέση, ἰδρύονται στὴν Ἑλλάδα — σὲ μιὰ μάλιστα περίοδο ιδιαίτερα κρίσιμη γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ νεοσύστατου κράτους, ὕστερα ἀπὸ αἰῶνες τουρκικῆς δουλείας — τὰ πρῶτα ὑποκαταστήματα τῆς εταιρίας· καὶ ὄχι μόνο στὴν Ἀθήνα, μὰ και στὴν Πάτρα και στὸ Ναύπλιο και στὴ Ζάκυνθο<sup>(23)</sup>. Ἄλλὰ οἱ δεσμοὶ του μετὰ τὴν πατρίδα δὲν σταματοῦν ἐδῶ· ὁ Γιαννηκέσης ἦταν γενικὸς πρόξενος τῆς Ἑλλάδας στὴν Τεργέστη γιὰ πολλὰ χρόνια και δὲν ἔλειψε ποτὲ ἢ γενναϊόδωρη ὑλικὴ και ἠθικὴ του συμμετοχὴ στὰ ἐσωτερικὰ τῆς λαμπρῆς ἑλληνικῆς Κοινότητος<sup>(24)</sup>. Μιὰ ἀξιεπίκαιρη δραστηριότητα, γιὰ τὴν ὁποία ἡ Ἑλλάδα θὰ τὸν τιμῆσει στὰ 1851 μετὰ τὸ παράσημο τοῦ Χρυσοῦ Σταυροῦ τοῦ Σωτήρος. Ἡ τιμητικὴ αὐτὴ διάκριση λαμπρύνει τὸ στήθος του στὴν προσωπογραφία πού τὸ ἔκανε ὁ Α. Henning στὰ 1858, ἡ ὁποία ἀκόμη και σήμερα κοσμεῖ τὴν αἴθουσα συνεδριάσεων τῆς ἑδρας τῆς R.A.S. στὴν Τεργέστη<sup>(25)</sup> (εἰκ. 13). Ἄλλὰ στὴν προσωπογραφία τοῦ Γερμανοῦ ζωγράφου, δύο ἀκόμη λεπτομέρειες τραβοῦν τὴν προσοχή μας: τὸ φύλλο τοῦ χαρτιοῦ πάνω στὸ τραπέζι, δεξιά, μετὰ τὴ γραπτὴ ἔνδειξη «Service Royal Consulat Grecque (sic) à Trieste» και ἡ παρουσία τῆς μαρμάρινης προτομῆς τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια, στὸ βάθος τῆς κόγχης, ἀριστερά.

Ὁ πίνακας, τὸν ὁποῖο θὰ συναντήσουμε ἀργότερα στὴ διαθήκη, εἶναι δικὴ του παραγγελία, γιὰ τὴν κεντρικὴ ἑδρα τῆς εταιρίας R.A.S., μετὰ τὴν παράκληση νὰ διατηρηθεῖ πάντα στὴν ἀρχικὴ του θέση. Ἰδιαίτερα, λοιπὸν, ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, ἂν και πρόκειται γιὰ μιὰ δημόσια και ὄχι ἰδιωτικὴ χρῆση τῆς προσωπογραφίας του, ὁ Γιαννηκέσης θεληματικὰ προβάλλει δύο στοιχεῖα πού τὰ θεωρεῖ οὐσιώδη και σχεδὸν συμβολικὰ γιὰ τὴν προσωπικότητά του: τὴν ἔνδειξη μιᾶς λειτουργίας στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά, και ἐνὸς ἰδανικοῦ καὶ συναισθηματικοῦ δεσμοῦ μετὰ τὸν Καποδίστρια ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Δυστυχῶς δὲν ὑπάρχει ἕνας κατάλογος εὐρητηρίου πού νὰ μᾶς ἐπιτρέψει ἄμεσα νὰ παρακολουθήσουμε τὴν τύχη τοῦ ἔργου τοῦ Τσόκου, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Γιαννηκέση. Μετὰ τὴ βοήθεια ὅμως τῶν κληρονομικῶν στοιχείων τῆς διαθήκης του<sup>(26)</sup> μαθαίνουμε ὅτι, μετὰ τὸ θάνατό του, στίς 27 τοῦ Ἰουνίου 1863, ἀφήνει στὴ γυναίκα του Δέσποινα Ράλλη τούς πίνακες, μαζὶ μετὰ ὅλα τ' ἄλλα κινητὰ ἀγαθὰ του και τὴν ἐπικαρπία τῶν ἀκινήτων. Κι ἐπειδὴ στοὺς ὅρους τῆς διαθήκης — ὅπου ὀρίζεται μετὰ λεπτομέρεια και ἀκρίβεια ὅ,τι ἀφήνει στὴν Ἑλληνικὴ Κοινότητα τῆς Τεργέστης (ἕνα ποσὸν ἀπὸ 1900 φιορίνια) — δὲν ἀναφέρεται πούθεν τὸ ἔργο, πιστεύουμε ὅτι ἀποκλείεται νὰ ἔγινε τότε μιὰ παρόμοια δωρεά. Ἡ χήρα Γιαννηκέση, πού τὸ 1878 θ' ἀφιερῶσει στὴ μνήμη τοῦ συζύγου της ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα μνημεῖα τοῦ ἑλληνορθόδοξου νεκροταφείου τῆς Τεργέστης, ἔργο τοῦ γλύπτη Filippo Spaventi<sup>(27)</sup>, πεθαίνει στίς 30 τοῦ Δεκεμβρίου 1892. Στὴ διαθήκη της<sup>(28)</sup> ὀρίζει, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, νὰ πουληθεῖ ὅλη της ἢ περιουσία — και ἐδῶ σαφῶς ἀναφέρει τούς πίνακες — μετὰ τὸ σκοπὸ νὰ συσταθεῖ «Ἰδρυμα Ἀγγέλου και Δέσποινας Γιαννηκέση» πού θὰ διαχειρίζεται ἡ Ἑλληνικὴ Κοινότητα σὰν γενικὴ κληρονόμος. Τὸ πλοῦσιο διαμέρισμα τῶν Γιαννηκέση

στὴν ὁδὸ Campanile (σήμερα Genova) ἀριθ. 7 ἀγοράστηκε ἀπὸ τὴν Κοινότητα, ἡ ὁποία μετὰ ἐξοδά της φρόντισε τὴν ἐκτίμηση και τὴν πώληση τῶν πινάκων. Τότε λοιπὸν πρέπει νὰ πέρασε στὴν ἰδιοκτησία τῆς Κοινοτήτας — δὲν ξέρομε ἀκριβῶς μετὰ ποιά διαδικασία — και τὸ ἔργο τοῦ Διονύσιου Τσόκου.

## Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ: ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΣΟΚΟΣ

Ἡ αἰσθητικὴ και ἱστορικὴ τοποθέτηση τοῦ πίνακα τῆς Τεργέστης στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τοῦ ζωγράφου προϋποθέτει και μιὰ σύντομη ἐπανεξέταση τῆς μορφῆς του. Ἡ σχετικὴ ὡς τώρα βιβλιογραφία<sup>(29)</sup>, μετὰ ἀβέβαια ἢ ἀντιθετικὰ μεταξὺ τούς βιογραφικὰ στοιχεῖα, μᾶς ὀδηγεῖ — μοιραῖα — σὲ λανθασμένα κριτικὰ συμπεράσματα. Ἀναφέρουμε μερικὰ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα: Μερικοὶ ὑποστηρίζουν<sup>(30)</sup> ὅτι ὁ Τσόκος γεννήθηκε τὸ 1805 και πέθανε τὸ 1843· ὅτι ἡ διαμόρφωσή του, πού ἀρχισε στὴν πατρίδα του τὴ Ζάκυνθο, κοντὰ στὸν Καντόνη, συμπληρώθηκε στὴν Ἰταλία, ἀπὸ ὅπου φαίνεται νὰ ἐπιστρέφει τὸ 1831. Θεωρεῖται λοιπὸν ἀρχαιότερος σὲ σχέση μετὰ ἕνα ἄλλο ζωγράφο ἱστορικῶν θεμάτων, τὸν νεοκλασσικὸ Βρυζάκη. Κι ὄχι μόνο αὐτό· ἂν και δὲν γίνεται δεκτὴ μιὰ ἰδιαίτερη και ἄμεση ἐπαφὴ μεταξὺ τούς, ἐν τούτοις ὁ Τσόκος φέρεται ἔτσι δεμένος μετὰ τὸ χῶρο ἐπιδράσεως τῆς βυζαντινῆς σχολῆς, στὴν ὁποία ἀνήκει γιὰ τὴ διαμόρφωση, τίς τάσεις και τὴν θεματικὴ του ἐκλογή ὁ Θεόδωρος Βρυζάκης<sup>(31)</sup>. Ἄλλοι τοποθετοῦν τὴ γέννησή του στὰ 1820 και τὸ θάνατό του στὰ 1862 ἢ ἀργότερα, μετὰ μιὰ περίοδο διαμόρφωσης καθαρὰ ἰταλικῆς<sup>(32)</sup>. Δὲν διασαφηνίζεται ἐν τούτοις ποῦ ἀπὸ ὅλα τὰ κέντρα καλλιτεχνικῆς και πνευματικῆς παράδοσης τῆς Ἰταλίας στάθηκε ἀποφασιστικὸ γιὰ τὴν παιδεία του. Ὅπως ἐπίσης δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη μιὰ ταξινόμηση στὸ corpus τῶν ἔργων του, βασικὴ και ἀπαραίτητη γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἐξέλιξη και τὴν ἱστορικὴ του ἀξιολόγηση. Ἡ ἐρευνά μας ἀφορᾷ τὴν ἀναγνώριση μιᾶς σειρᾶς συγκεκριμένων στοιχείων, πού θ' ἀναφέρουμε συνθετικὰ, και ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς ἰδιαίτερης μελέτης μας πού ἐλπίζουμε πολὺ γρήγορα νὰ παρουσιαστεῖ.

Και πρῶτα ἀπὸ ὅλα τὰ βιογραφικὰ του<sup>(33)</sup>: Ὁ Διονύσιος Τσόκος γεννήθηκε στὴ Ζάκυνθο τὸ 1820, στὰ τέλη τοῦ Φλεβάρη, ἀπὸ τὸν Νικόλαο και τὴν Κιάρρα Καμίλλου. Ἡ οἰκογένειά του κατάγεται ἀπὸ τὴν Ἠπειρο και ἀπαντᾷ στὸ Συρράκιο, στίς ἀρχές τοῦ 1700. Ὁ πατέρας του, πλοῦσιος λαδέμπορος, ἔδωσε ἀπὸ νωρὴς στὸ γιό του τὴ δυνατότητα και τὰ μέσα ν' ἀφιερῶθει στὴ ζωγραφικὴ και ἀργότερα νὰ συνεχίσει τίς σπουδές του στὸ ἔξωτερικό. Ἡ Ζάκυνθος, πού πολιτικὰ ἦταν κάτω ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ κυριαρχία, εἶχε στενοὺς δεσμούς — ὅπως ὅλα τὰ Ἐφτάνησα — μετὰ τὴν πνευματικὴ παράδοση τῆς Βενετίας. Στὴν πατρίδα του — κέντρο τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας και τῆς προετοιμασίας γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀνεξαρτησία<sup>(34)</sup> — ὁ Τσόκος ἀνατράφηκε μετὰ ἰδανικὰ τοῦ ἀγῶνα και τῆς λευτεριάς σ' ἕνα περιβάλλον ὅπου ἡ παράδοση τῆς τοπικῆς ζωγραφικῆς σχολῆς εἶχε δώσει ἕνα Παναγιώτη κι ἕνα Νικόλαο Δοξαρά, ἕνα Κουτούζη κι ἕνα Καντόνη. Ἄν μάλιστα ἦταν ἀληθινὴ ἡ ὑπόθεση τῆς «αθητικῆς» τοῦ ζωγράφου μας στὸ ἀτελιεῖ τοῦ Καντονῆ, πού ἡ πατριωτικὴ του δράση στὴ Φιλικὴ Ἐταιρεία τοῦ κόστισε μιὰ περίοδο πικρῆς ἐξορίας, τότε θὰ εἶχαμε τρανὲς ἀποδείξεις γιὰ τὴ διττὴ διαμόρφωση τοῦ Τσόκου: τὴν πολιτικὴν και τὴν καλλιτεχνικὴν. Ἄλλὰ ἐπειδὴ ὁ Καντόνης πεθαίνει στὰ 1834, ὅταν ὁ Τσόκος

είναι μόλις 14 χρονών, τὸ μόνο πὸν μπορούμε νὰ υποθέσουμε εἶναι ὅτι ἀνατράφηκε μὲ τὴν παράδοσή του καὶ ὄχι στὸ ἀτελιέ του. Ἐκεῖνο πὸν θεωροῦμε βέβαιο εἶναι ὅτι ὁ Τσόκος στὸ 1844 εἶναι γραμμένος στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βενετίας. Πράγματι, τὸν ἴδιο χρόνο βραβεύεται στὸ διαγωνισμό σχεδίου τῆς σχολῆς γιὰ τὴν ἀντιγραφή ἐκμαγείων<sup>(35)</sup>. Τὸ μάθημα, πὸν διδάσκει ὁ Ludovico Lipparini, ἀνήκει στὰ προκαταρκτικὰ τμήματα τῆς ἀκαδημίας<sup>(36)</sup>. Καὶ ὁ Lipparini πρέπει νὰ εἶχε μιὰ μεγάλη ἐπίδραση στὴ διαμόρφωση τοῦ νεαροῦ Ζακυνθινοῦ, γιὰτὶ ὁ Τσόκος, ὄχι μόνο εἶχε πάντα μαζί του, στὸ ἀτελιέ του, τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀγαπημένου του δασκάλου — σήμερα στὴ συλλογὴ Κουτλίδη<sup>(37)</sup> —, ἀλλὰ γιὰτὶ προπαντὸς ἀπ' τὸν δάσκαλό του θὰ πάρει τοὺς αἰσθητικούς τρόπους γραφῆς καὶ τὴ διττὴ θεματικὴ τῆς εἰκονογραφίας του : α) τὸν ἱστορικὸ πίνακα τῆς φιλελληνικῆς παράδοσης καὶ β) τὴν προσωπογραφία.

Στὸ πρῶτο θέμα ὁ Lipparini ἦταν maitre, καὶ μάλιστα στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἰδεολογικῆς δέσμευσης, μὲ μιὰ σειρά ἔργων ὅπως: «Ὁ θάνατος ἐνὸς Σουλιώτη» (1839), «Ἐνας Ἕλληνας πὸν ἀναλογίζεται τὴ μοῖρα τῆς πατρίδας του» ἢ «Ὁ Ἕλληνας πολεμιστῆς» (1842), «Ὁ ἀποχαιρετισμὸς τοῦ Μάρκου Μπότσαρη», «Ἡ φυγὴ τῆς Πάργας», «Ὁ Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανὸς καὶ ὁ ὄρκος τῶν ἀγωνιστῶν», «Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη» (εἰκ. 14), «Ὁ ὄρκος τοῦ Βύρωνα στὸν τάφο τοῦ Μάρκου Μπότσαρη» (1846)<sup>(38)</sup> κ.ἄ. Στὸ δεῦτερο θέμα, ὁ Lipparini ἔδωσε ἴσως ὅ,τι καλλίτερο εἶχε. Ἡ ἐσώτερη ψυχολογικὴ ἀναζήτηση τῆς ἐκφραστικῆς του γραφῆς καὶ ἡ κομψότητα τῆς ζωγραφικῆς του σύνθεσης, ξεχω-

ρίζουν μερικὰ ἀπ' τὰ πορτραῖτα του σὰν τὰ καλλίτερα τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνα<sup>(39)</sup>.

Στὰ 1845, ὁ Τσόκος εἶναι ἀκόμη στὴ Βενετία καὶ τὸν Αὐγουστο θὰ πάρει μέρος, μὲ μιὰ γυναικεῖα προσωπογραφία, στὴ «Δημόσια Ἐκθεση τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βενετίας». Ὁ G. Rossi, κριτικὸς τῆς ἐποχῆς, θὰ γράψει γι' αὐτὸν στὴν ἐφημερίδα «Gazzetta Privilegiata di Venezia»<sup>(40)</sup>: «Μιὰ ψυχὴ γεμάτη ἀπὸ κείνη τὴν καλλιτεχνικὴ φλόγα πὸν συχνὰ συνταράζει τὸν νέο ἀκόμη μαθητὴ, καὶ τὸν κάνει νὰ γίνεταί περισσότερο τολμηρὸς ἀπ' ὅ,τι ἐπιτρέπεται, θὰ τὴν βροῦμε στὸν Τσόκο, ἕνα νεαρὸ Ἕλληνα πὸν ξεπερνάει τὶς κοινὲς προσδοκίαις. Τὸ ἔργο πὸν παρουσιάζει στὴν ἐκθεση εἶναι μιὰ γυναικεῖα προσωπογραφία, μὲ ἄψογο σχέδιο καὶ ζωγραφικὴ, πὸν ἔχει τὴν ἰκανότητα ν' ἀποδίδει πιστὰ τὸ μοντέλλο. Δὲν μένει παρὰ νὰ τὸν συγχαροῦμε πάρα πολὺ. Πρέπει ὅμως εἰλικρινά, καὶ γιὰ τὸ καλὸ του, νὰ τὸν πείσουμε νάχει περισσότερο δέος γιὰ τὴν τέχνη. Αὐτὸ θὰ τὸν βοηθήσει καὶ σίγουρα θὰ τὸν ὀδηγήσει στὸ σωστὸ δρόμο».

Μιὰ κριτικὴ πὸν ὑπογραμμίζει τὴν ποιότητα καὶ τὶς δυνατότητες τοῦ νεαροῦ Τσόκου, τὴν τόλμη του καὶ τὴν ἐκφραστικὴ του δύναμη, πὸν πᾶει πέρα ἀπ' τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς κανόνες καὶ «τὸ σωστὸ δρόμο». Στὰ 1847 ὁ Διονύσιος Τσόκος εἶναι πιά στὴν Ἑλλάδα<sup>(41)</sup>. Καὶ πράγματι, σ' αὐτὸν τὸ χρόνο ἀνήκει ἡ προσωπογραφία τοῦ ἀγωνιστῆ ἱστορικοῦ Πρωτοσύγγελου Ἀμβρόσιου Φραντζῆ<sup>(42)</sup>, χρονολογημένη καὶ ἐνυπόγραφη, καὶ ἀπ' αὐτὸν τὸ χρόνο θ' ἀρχίσει μιὰ ἀδιάκοπη καὶ ἐντονη δουλειά, μὲ μιὰ σειρά ἔργων, κυρίως πορτραίτων. Ἐπισημαίνουμε τὰ σπουδαιότερα σημεῖα γιὰ νὰ σκιαγραφήσουμε ἕνα

10. Δ. Τσόκου: Ὁ σωματοφύλακας Λεωνίδης. Σπουδὴ γιὰ τὴ «Δολοφονία τοῦ Καποδίστρια» τῆς Τεργέστης. Τέμπεια σὲ χαρτόνι, 0,28 × 0,22 μ. Μουσεῖο Μπενάκη. 11. Δ. Τσόκου: Ὁ γερο-Γοῦτος. Σπουδὴ γιὰ τὸ ἴδιο ἔργο. Τέμπεια σὲ χαρτόνι, 0,30 × 0,25 μ. Μπενάκη.

10



11



12. Διονυσίου Τσόκου: Η Μαντώ Μαργαρέτους. Σπουδή για τον πίνακα «Η δολοφονία του Καποδίστρια» της Τεργέστης. Τέμπρα σε χαρτί, 0,33 x 0,21 μ. Ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη.



13. A. Henning : Προσωπογραφία του Α. Γιαννιέση. Λάδι σὲ καμβά, 0,88 × 1,09 μ., ἐνυπόγραφο, 1858. Τεργέστη, ἐταιρεία R.A.S.

πρῶτο χρονολογημένο διάγραμμα τῆς καλλιτεχνικῆς του παραγωγῆς.

Στενὰ δεμένα, ἀκόμη, μὲ τὰ χρόνια τῆς βενετσιάνικης διαμόρφωσής του καὶ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὰ ἀρχέτυπα τοῦ Lipparini, εἶναι τὰ ἔργα του μὲ ἱστορικὸ θέμα. Πα-

ράδειγμα: ὁ «Ἀποχαιρετισμὸς ἐνὸς ἀγωνιστῆ», ποῦ ὁ ὀρθότερος τίτλος εἶναι «Ὁ ἀποχαιρετισμὸς τοῦ Μάρκου Μπότσαρη», καὶ ἡ «Φυγὴ τῆς Πάργας»<sup>(43)</sup>. Τοῦ 1849 εἶναι ὁ «Ὁρκὸς τῶν Φιλικῶν» τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσεῖου ποῦ πάει μαζὶ μὲ τὸν non finito «Ὁρ-

κο» τῆς συλλογῆς Κουτλίδη<sup>(44)</sup>. Καί δῶ πάλι πρέπει νά προσδιορίσουμε τόν γενικό τίτλο, σέ σχέση μέ τά γεγονότα τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας. Τό πρῶτο ἀναφέρεται στόν ὄγκο τοῦ Θεόδωρου Κολοκοτρώνη, μέ τήν παρουσία τοῦ ἱερομόναχου Ἀνθίου Ἀργυρόπουλου καί τοῦ Ἀναγνωσταρά· τό δεύτερο στή μύηση τοῦ γιοῦ του Πάνου, ἀπό τόν ἴδιο τόν Κολοκοτρώνη· μυστικές πράξεις πού γίνονται στή Ζάκυνθο, στό ἐκκλησιάκι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, στήν πρώτη καί στίς εἴκοσι τοῦ Δεκεμβρίου 1818<sup>(45)</sup>. Τοῦ 1849 εἶναι ἐπίσης καί ὁ «Τυφλός» τῆς συλλογῆς Κουτλίδη, ἡ ὁποία ἔχει καί τήν προμελέτη του<sup>(46)</sup>. Στά 1850 ἀνήκει ἡ «Δολοφονία τοῦ Καποδίστρια», τήν τεκμηρίωση τῆς ὁποίας ἤδη παρουσιάσαμε μέ τίς σπουδές τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου.

Μεταξὺ τοῦ 1850 καί τοῦ 1860 ὁ Διονύσιος Τσόκος θά γίνῃ ὁ ἐπίσημος προσωπογράφος τῆς Ἀθήνας. Ἀλλά δὲν θά ἐγκαταλείψῃ οὔτε τίς σύνθετες πολυπρόσωπες σκηνές, ὅπως ἡ «Κηδεία τοῦ βαρῶνου Τσοτίτσα» τοῦ 1856 καί ἡ «Ἑλληνική Βάπτιση» τῆς συλλογῆς Κουτλίδη<sup>(47)</sup>, οὔτε τίς πιὸ ἀπλές ὅπως «Ὁ ζητιάνος ἀγωνιστής» (εἰκ. 15) — ἐμπνευσμένο ἀπ' τὸ ἀρχέτυπο τῆς «Δολοφονίας» —, ὁ «Ζητιάνος πού παίζει τὴ λύρα» καί ἡ «Προσφορά στό ζητιάνο» — ἔργα πού βρίσκονται στή συλλογή Κουτλίδη<sup>(48)</sup>. Μά ἐκεῖνο πού θά τὸν ἀπασχολήσῃ περισσότερο εἶναι τὸ θέμα τῆς ἐπίσημης προσωπογραφίας. Καί πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀναφέρουμε τὸν κύκλο τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, πού εἶναι καί ὁ ἀρχαιότερος· στήν αἴθουσα τελετῶν, τὰ πορτραῖτα τοῦ Δ. Μαυροκορδάτου, τοῦ Θ. Φαρμακίδη, τοῦ Ν. Βάμβα, τοῦ Θ. Μανούση, τοῦ Γ. Μαυροκορδάτου κ.ἄ. καί στήν πρυτανεῖα ἡ προσωπογραφία τοῦ εὐεργέτη Πλατυγένη<sup>(49)</sup>. Ὑστερα, τὰ οἰκογενειακά πορτραῖτα πού πέρασαν ὅλα μαζὶ στή συλλογή Κουτλίδη: αὐτοπροσωπογραφίες, προσωπογραφίες τοῦ πατέρα-Τσόκου καί τῆς γυναίκας του Ἰωάννας, τῆς Μαριέτας Γουζαρη, τῆς μικρῆς Μαρίας πού βοήθοῦσε στό σπίτι καί φίλων του καλλιτεχνῶν<sup>(50)</sup>. Θά δουλέψῃ ἀκόμα σέ παραγγελίες γιὰ τὴ Ζάκυνθο, ὅπως οἱ προσωπογραφίες τῆς συλλογῆς Μπονινιέρ καί Γιαννόπουλου, καί γιὰ τὴν Ἀθήνα. Ἐδῶ, στήν ἐκθεση τοῦ Πολυτεχνείου τοῦ 1856, θά κάνουν μεγάλη ἐντύπωση μιὰ σειρά πορτραῖτα πού ἐκθέτει: τοῦ Παπανικολῆ, τοῦ Περραιβοῦ, τοῦ Φαρμακίδη, τοῦ Κορτάκη καί τῆς κυρίας Θεοχάρη<sup>(51)</sup>. Μιὰ δραστηριότητα πού τοῦ χάρισε ξεχωριστὴ θέση στήν πνευματικὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἦταν συχνὰ μέλος τιμητικῶν καί κριτικῶν ἐπιτροπῶν, ὅπως στή γνωστὴ ἐκθεση ζωγραφικῆς καί γλυπτικῆς στὰ «Ὀλύμπια» τοῦ 1859<sup>(52)</sup>.

Τὸ 1856 ὁ Τσόκος θά διοριστεῖ καθηγητῆς τοῦ σχεδίου καί τῆς ζωγραφικῆς στό Ἀρσάκειο καί κεῖ θά μείνῃ μέχρι τὸ θάνατό του. Στὴ θέση αὐτὴ θά τὸν διαδεχτεῖ ἡ Ἑλένη Μπούκουρη, ἡ Σπετσιώτισσα ζωγράφος πού ἦταν μαθήτρια καί μετὰ γυναίκα τοῦ Francesco Saverio Altamura στὴ Νεάπολη, καί μητέρα τοῦ ζωγράφου Ἰωάννη Ἀλταμούρα<sup>(53)</sup>. Ἀλλά ἡ πλέον ἐπίσημη καί σημαντικὴ ἀνάθεση ἐργασίας πού τοῦ ἔγινε, ἦταν ἐκείνη πού ἀναφέρει ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς στὴ νεκρολογία του, τὸ 1862<sup>(54)</sup>: «... ἐσχάτως δὲ κατεγίνετο, κατὰ παραγγελίαν τῆς Κυβερνήσεως, εἰς ἀπάρτισιν Πινακοθήκης, ἥτις ἔμελλε νά συμπεριλάβῃ ἀπάσας τὰς εἰκόνας τῶν ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ἀγῶνι διαπρεψάντων ἡρώων. Ὁ θάνατος ὅμως εὗρεν αὐτὸν ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ἔργου τούτου, καί ἤδη μέρος μόνον τῶν εἰκόνων τούτων εὐρίσκονται ἐν τῇ νεοδημητῶ Στρατιωτικῇ Λέσχῃ».

Ἔτσι, στό τελευταῖο κεφάλαιο τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητος πραγμάτωνε τὴ συνάντησιν τῶν θεμάτων πού στάθηκαν διὰ ἀπὸ τὰ βασικά του ενδιαφέροντα: τὴν ἱστορία καί τὴν προσωπογραφία. Ἡ σειρά βρίσκειται στίς διάφορες αἰθούσες τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου καί προετοιμάστηκε μέ ἰδιαίτερη φροντίδα (κυρίως τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου πού ἄλλοτε ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία καί ἄλλοτε εἶναι μελέτες ἀπὸ τὸ φυσικὸ) μέ σχέδια, προμελέτες-τέμπερες, τὰ ὁποῖα βρίσκονται σήμερα στό Μουσεῖο Μπενάκη καί στὴ συλλογὴ Κουτλίδη<sup>(55)</sup>.

Ἡ χρονολογικὴ διάρθρωση τῆς σειρᾶς εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

- 1859: Προσωπογραφίες τῶν Α. Πινότση, Α. Κουντουριώτη, Ι. Κυριακοῦ, Α. Μιαούλη<sup>(56)</sup>.
- 1860: Προσωπογραφίες τῶν Γ. Κουντουριώτη, Γ. Ἀνδρούτσου, Δ. Παπανικολῆ, Ν. Ἀποστόλη, Γ. Τομπάζη, Α. Τσαμαδοῦ, Π. Μπότσαρη, Γ. Σαχτούρη<sup>(57)</sup>.
- 1861: Προσωπογραφίες τῶν Π. Μαυρομιχάλη, Μ. Μπότσαρη, Α. Διάκου, Πατριάρχῃ Γρηγορίου τοῦ Ε', Θ. Κολοκοτρώνη, Γ. Καραϊσκάκη<sup>(58)</sup>.
- 1862: Προσωπογραφίες τῶν Α. Ὑψηλάντη, Παπαφλέσσα, Γερμανοῦ Παλαιῶν Πατρῶν, Ρ. Φεραίου, Ν. Μπότσαρη, Νικηταρά, Φαβιέρου<sup>(59)</sup>.

Τὸ πλάνο ἐνός καθορισμένου προγράμματος ἦταν σαφές καί ξεκινούσε μέ τὴ σειρά τῶν ἡρώων τῆς θάλασσας, σ' ἓνα φόντο ὠσειδῆς πράσινο-ἀνοιχτό, γιὰ νά συνεχίσει μέ τοὺς ἥρωες τῆς στεριᾶς σ' ἓνα φόντο ἐπίσης ὠσειδῆς, ἀλλὰ μέ χρομάτα καστανά. Τὴ σειρά θά ἐξακολουθήσουν ἄλλοι ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ Δράκος, ὁ Μαργαρίτης καί ὁ Προσαλέντης. Ὁ θάνατος τοῦ Διονύσιου Τσόκου ἤρθε ἀπρόσμενος καί ξαφνικός, στίς 7/8 τοῦ Σεπτεμβρίου 1862, στήν Ἀθήνα. Ὁ τύπος στήν πρωτεύουσα καί στήν πατρίδα του τὴ Ζάκυνθο θά σχολιάσει τὸ τέλος του σὰν μιὰ μεγάλη ἀπώλεια γιὰ τὴν τέχνη<sup>(60)</sup>.

Οἱ σύντομες αὐτὲς βιογραφικὲς σημειώσεις μᾶς βοηθοῦν, νομίζω, ἀρκετὰ γιὰ μιὰ κριτικὴ ἀξιολόγησιν τῆς δραστηριότητάς του, ἰδιαίτερα ἐντόνης, ἀν σκεφτεῖ κανεὶς τὸ διάστημα τῶν 15 περίπου μόνον χρόνων πού δούλεψε. Διαμορφωμένος στό φιλελεύθερο κλίμα τῆς Ζακύνθου καί μιᾶς Βενετιᾶς πού προετοίμαζε τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1848 καί πού καταπιεσμένη ἀπ' τὴν αὐστριακὴ ἀντίδραση εἶδε νά ἐξορίζονται μορφές σὰν τὸν Tommaseo καί τὸν ζωγράφο Vincenzo Lanza<sup>(61)</sup>, συνδέει τὴν ἱστορικὴ μνήμη τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης μέ μιὰ ἐκλογή θεμάτων ἰδιαίτερα σημαντικῆ, ὅπως ἡ «Φυγὴ τῆς Πάργας», οἱ «Ὀρκοὶ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας», ἡ «Θυσία τοῦ Μπότσαρη», ἡ «Δολοφονία τοῦ Καποδίστρια» καί τὰ πορτραῖτα τῶν ἡρώων τῆς στεριᾶς καί τῆς θάλασσας. Στὴν Ἀθήνα τοῦ Ὀθωνα, ὁ Τσόκος ζωγραφίζει μέ τὴν αἴσθησιν μιᾶς μετεπαναστατικῆς ἀπογοήτευσης καί τὴ νοσταλγικὴ ἀναδρομὴ στὰ ἥρωικά θέματα μιᾶς Ἑλλάδας πού εἶναι πιὰ μακριά<sup>(62)</sup>. Συγχρόνως ὅμως ζεῖ καί συμμετέχει στόν οἰκονομικο-κοινωνικὸ μετασχηματισμὸ ἐνός κράτους καί ἐνός χώρου πού διαμορφώνεται. Οἱ προσωπογραφίες τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας τοῦ Πανεπιστημίου, τῆς ἀστικῆς κοινωνίας τῆς Ἀθήνας καί ὁ διορισμὸς του στό Ἀρσάκειο εἶναι σαφεῖς μαρτυρίες. Δὲν ὑπάρχει ἐπομένως δυνατότητα ταύτισης προβλημάτων καί παράλληλης πορείας ἀνάμεσα στόν Τσόκο καί στόν Βρυζάκη, ὁ ὁποῖος κινεῖται στὰ περιθώρια καί ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν κοινωνία. Μιὰ κριτικὴ ὅμως ἀντιμετώπιση τοῦ ἔργου τους μπορεῖ νά



14. L. Lipparini : «Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη». Λάδι σὲ καμβά, ἐνπλόγραφο. 1,60 × 2,30 μ. Τεργέστη, Museo Sartorio.

εἶναι χρήσιμη γιὰ τὸν ὀρισμὸ τῆς αισθητικῆς ἀξιολόγη-  
σης — τοῦ στυλ — τοῦ καθενός.

Ὁ Βρυζάκης, στενὰ δεμένος μετὰ τὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάρχου καὶ τὰ ἀρχέτυπα τοῦ φιλελληνισμοῦ τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν, κινεῖται ἀκόμη στὸν χῶρο ἑνὸς ὑστερο-νεοκλασικισμοῦ. Ὁ Τσόκος φέρνει μαζί του ἀπὸ τὴ Ζάκυνθο, καὶ προπαντὸς ἀπὸ τὴ Βενετία, τὸν παλμὸ ἑνὸς αισθαντικοῦ χρώματος ποὺ πλάθει μετὰ ζεστοὺς καὶ μουσικοὺς τόνους πρόσωπα καὶ σκηνές καὶ δίνει μετὰ τὴν ἐσώτερη ψυχολογικὴ ἀναζήτηση μιὰ ρεαλιστικὴ εὐαισθησία στὶς προσωπογραφίες<sup>(63)</sup>. Στὴν Ἑλλάδα ὁ Τσόκος δὲν μεταφέρει παθητικὰ τὴν κληρονομιά μιᾶς «μαθητείας», οὔτε ἐπαναλαμβάνει μετὰ μιὰ στείρα μανιέρα τὰ ἀρχέτυπα τῆς μεγάλης βενετσιάνικης σχολῆς. Γρήγορα θὰ βρεῖ μιὰ δική του ἐκφραστικὴ γλῶσσα, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε «ἐπαρχιώτικη» οὔτε καρπὸς ἀκαδημαϊκῶν συνταγῶν, ἀλλὰ ἡ δημιουργικὴ σύνθεση μιᾶς μακριᾶς παράδοσης καὶ ἡ συνειδητοποίηση ἑνὸς ἱστορικοῦ προβληματισμοῦ τῆς νεώτερης Ἑλλάδας. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους, καὶ κυρίως γιὰ τὴν παρουσία του στὸ χῶρο τῆς προσωπογραφίας, παρ' ὅλη τὴν τόσο μικρὴ — χρονικὰ — καλλιτεχνικὴ του δραστηριότητα, θεωροῦμε τὸν Διονύσιο Τσόκο ὡς ἕνα ἀπὸ τοὺς πρώτους σημαντικοὺς καὶ αὐθεντικοὺς ἀντιπροσώπους τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς.

#### Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Θὰ κλείσουμε τὴ σύντομη αὐτὴ θεώρηση ποὺ ἀφορᾷ ἕνα πρῶτο διάγραμμα σκιαγραφίας τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῶν προβλημάτων τοῦ ἔργου τῆς Τεργέστης, μετὰ τὴν πα-

ρουσίαση τῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης τοῦ θέματος. Μιὰ διαδικασία ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐξέταση τῶν πηγῶν, τῶν τυχόν ἐπιδράσεων καὶ τοῦ σημαντικοῦ ρόλου ποὺ μπορεῖ νὰ παίξει ἡ ἐκάστοτε πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ ὑποδομὴ ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴν θεματικὴ ἐκλογή. Φυσικὰ, ἡ ἐπαλήθευση γιὰ τὸ δεύτερο δὲν φαίνεται δυνατὴ, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ πολλὰ στοιχεῖα λείπουν ἢ εἶναι ἀκόμη ὑποθετικά. Θὰ εἶναι ἐν τούτοις χρήσιμο νὰ τεθεῖ τὸ πρόβλημα καὶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι μέχρι τώρα κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα μετὰ θέμα τὴν δολοφονία τοῦ Καποδίστρια δὲν εἶναι κρατικὴ ἢ δημόσια παραγγελία. Τὶς αἰτίες τὶς ἔχουμε ἤδη θίξει παραπάνω.

Ἡ μοναρχία τοῦ Ὁθωνα, ἂν εὖνοεῖ τὴν ἀναφορὰ ἑνὸς ρομαντικοῦ φιλελληνισμοῦ στὶς εἰκαστικὲς παραστάσεις τοῦ Ἀγώνα — προπαντὸς μετὰ τὰ ἔργα τοῦ von Hess —, τὸ κάνει μονάχα γιὰ νὰ ἐδραιώσει τὴν ἰσχύ της καὶ τὶς πολιτικὲς της βάσεις. Ὁ Βρυζάκης ὁ ἴδιος καὶ τὸ ἔργο του δένεται στὴν τροχιά αὐτοῦ τοῦ ρεύματος, στὸ ὁποῖο ἀντιτίθεται βασικὰ ἡ πρωτοβουλία τοῦ Ι. Μακρυγιάννη καὶ τοῦ Π. Ζωγράφου<sup>(64)</sup>, ὄχι μόνο γιὰ τὴν εἰκαστικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτιστικὴ καὶ ἰδεολογικὴ τῆς σύλληψη. Ὅμως καὶ δῶ, στὶς δυὸ λαϊκὲς σειρές, λείπει τὸ δρᾶμα τοῦ Καποδίστρια, ἐνῶ ὑπάρχει ἡ ζωγραφικὴ φιλοφρόνηση στὸ θεσμὸ τῆς μοναρχίας<sup>(65)</sup>. Ἡ δολοφονία τοῦ Καποδίστρια εἶναι ἐπομένως ἕνα θέμα ποὺ θὰ προβληθεῖ ἐπεισοδιακὰ μόνο, ἀπὸ τὸ δικό του πολιτικὸ περιβάλλον, καὶ μετὰ τὴν πρωτοβουλία ἀνθρώπων ποὺ εἶχαν πίστη καὶ ἐμπιστοσύνη στὸ ἔργο του, ἢ ὡς ἀνάμνηση καὶ φόρος τιμῆς τῆς πατρίδας ποὺ γεννήθηκε — τῆς Κέρκυρας.

Δυο έργα φαίνεται να προηγούνται της «Δολοφονίας» του Τσόκου. Το πρώτο είναι μια λιθογραφία, σύμφωνα στο Έθνικό Ιστορικό Μουσείο, ενός ανώνυμου λαϊκού καλλιτέχνη<sup>(66)</sup> (εικ. 16). Δωρήθηκε στο μουσείο από τον Κ. Καρζή, με την ακόλουθη ένδειξη: «Σκαρίφημα συγχρόνου άνηκον εις τον Ιατροφιλόσοφον Πύρλαν». Η άρχική προέλευση είναι ενδιαφέρουσα και σίγουρη, επειδή ο Καρζής είναι εκείνος που ταξινόμησε τα χαρτιά του Πύρλα και δημοσίευσε έναν κατάλογο με σχόλια των εκδόσεων<sup>(67)</sup>. Θά ήταν όμως πολύ σημαντικό να εξακριβώσουμε αν το έργο — ή λιθογραφία — είναι σύγχρονο με το ειρυνιστικό γεγονός. Εκείνη την εποχή η λιθογραφία έκανε τα πρώτα της βήματα στην Ελλάδα, με πιστήρια που λειτουργούσαν άκατάστατα και με δυσκολίες, στο Ναύπλιο και στην Αίγινα<sup>(68)</sup>. Ο μόνος έμπειρος πραγματικά λιθογράφος ήταν ο Άθανάσιος Ιατρίδης, που δούλευε στην Αρχαιολογική Υπηρεσία της Αίγινας. Γνώστης της τεχνικής πρέπει να ήταν επίσης και ο Άλ. Ήσαΐας, τότε διευθυντής της «Άλληλοδιδασκτικής σχολής» στο Ναύπλιο, κι αργότερα («δημιουργός») μιας γνωστής σειράς εγχρωμών λιθογραφιών<sup>(69)</sup>. Και οι δυο καλλιτέχνες ήταν στενά δεμένοι με τον Καποδίστρια για λόγους προσωπικής εύγνωμοσύνης. Άλλά το στυλ τους δεν μας επιτρέπει μιαν άκριβη ταύτιση με τους χαρακτήρες του «σκαριφήματος», που είναι περισσότερο κοντά στην παράδοση των λαϊκών λιθογραφιών, ή όποια γνώρισε μια μεγάλη άνθιση γύρω στα 1843<sup>(70)</sup> (εικ. 17). Η σύνθεση διακρίνεται

15. Διονυσίου Τσόκου: «Ο παλαιάμαχος - ζητιάνος». Λάδι σε καμβά, 0,42x0,26 μ., ένυπόγραφο, 1858. Συλλογή Κουτλίδη.



για τη δύναμη, τη λιτότητα και μιαν ουσιώδη άναφορά στα γεγονότα. Ένα πλήθος μορφών στατικών, στην πόρτα της εκκλησίας, προσπαθεί να δει τη σκηνή του δράματος που παίζεται έξω στο δρόμο: στ' άριστερά ο Κοζώνης, ύστερα ο Γιώργης Μαυρομιχάλης, με τη σκούρα του καπότα, που επιτίθεται με το μαχαίρι του στον Καποδίστρια, ήδη χτυπημένο από τον Κωνσταντίνο, που προσπαθεί να φύγει δεξιά, ενώ τον προφταίνουν οι δυο σωματοφύλακες.

Το δεύτερο έργο είναι επίσης ανώνυμο. Πρόκειται για ένα πίνακα, με λάδι, του Μουσείου Μπενάκη, άβέβαιης δυστυχώς προέλευσης<sup>(71)</sup> (εικ. 18). Η σκηνή εκτυλίσσεται στην πλατεία άριστερά ή εκκλησία, με τον κόσμο που συνωστιζεται γύρω στον παπά και στο γκρουπ του θανάσιμα χτυπημένου Καποδίστρια· δεξιά το λυντσάρισμα του Κωνσταντίνου, ανάμεσα σε μορφές τρομαγμένες που φεύγουν άτακτα στο μέρος των σπιτιών. Ο ζωγράφος ξέρεει να διηγείται και οργανώνει τη διαβάθμιση του χώρου του, απ' τις ζωγραφισμένες με λεπτομέρειες μορφές του πρώτου πλάνου ως τα νευρικά σχηδίσματα που χάνονται στο βάθος, μ' ένα τρόπο γραφικό. Έχει σίγουρα μια παιδεία δυτική, όπως φαίνεται και από τη διευθέτηση της σκηνής και από τον ζωγραφικό πλασμό των ρούχων με τις χρωματικές αντιθέσεις: άλλά το ίδιο έντονη είναι και η λαϊκή του ευαισθησία, όπως και η ναΐφ προσπάθειά του να τονίσει φυσιογνωμικά τα πρόσωπα. Χαρακτηριστικά που συναντάμε σε μερικά έργα της νεοελληνικής ζωγραφικής, στις άρχες του περασμένου αιώνα. Δεν αποκλείεται να είναι κάποιος απ' τους ζωγράφους — ίσως της έφτανησιώτικης σχολής — που δούλευαν στην Ελλάδα πριν από τον Τσόκο<sup>(72)</sup>. Όπως δεν αποκλείεται επίσης ο Τσόκος να είχε δει το έργο και να έξηγούνταν έτσι μερικά κοινά στοιχεία που υπάρχουν και στους δύο πίνακες: ο τύπος της γυναικείας μορφής που φεύγει στα δεξιά, ή έκφραση της άπελπισίας με τα σκωμμένα χέρια στο πρόσωπο, το πλήθος που προβάλλει απ' το άνοιγμα της πόρτας στην εκκλησία.

Οι πίνακες του Τσόκου με το θέμα της δολοφονίας του Καποδίστρια είναι, όπως είδαμε, του 1850: άλλά τα έργα του έμειναν ξένα στη διαμόρφωση μιας εικαστικής παράδοσης. Το ένα, ή προμελέτη, μέχρι το 1937 ήταν στα χέρια των συγγενών του, και το άλλο, στο έσωτερικό μιας ιδιωτικής κατοικίας στη μακρινή Τεργέστη. Γι' αυτό το λόγο ίσως, όταν ένας άλλος ζωγράφος, έφτανησιώτης κι αυτός, αντιμετώπισε το ίδιο θέμα, του έδωσε, όπως θα δούμε, μια καινούρια λύση, κρατώντας μονάχα εκείνα τα λίγα επεισόδια που συναντήσαμε στον άνω-νωμο πίνακα του Μουσείου Μπενάκη.

Ο Παχής (1844-1891) είχε γυρίσει στην Κέρκυρα το 1870 απ' τις ακαδημαϊκές του σπουδές στη Νεάπολη και στη Ρώμη. Στην πατρίδα του δούλευε σαν ζωγράφος, (είναι πασίγνωστη ή «Κερκυραϊκή Πρωτομαγιά» του) δίδασκε στη σχολή Καποδίστρια κι αργότερα σε μια δική του ιδιωτική σχολή ζωγραφικής<sup>(73)</sup>. Το πρώτο από τα δυο έργα<sup>(74)</sup> (εικ. 19) είναι πιθανόν μια προμελέτη. Οι διαστάσεις του είναι σχετικά μικρές και η σκηνή εκτυλίσσεται στο έσωτερικό της εκκλησίας, έξω από την ιστορική πραγματικότητα. Έχουμε και δω τη γνωστή διάρθρωση σε δυο ομάδες, ανάμεσα σε πρόσωπα έκπληχτα, φοβισμένα, άπελπισμένα· στο κέντρο ο Καποδίστριας, περιτριγυρισμένος απ' τους σωματοφύλακες, τους ύπουργούς και τον παπά, δεξιά ή επίθεση του Κοζώνη στον Κωνσταντίνο Μαυρομιχάλη. Το μικρό αυτό έργο δηλώνει σαφώς την προέλευσή του απ' την παράδοση του Ιταλικού ιστορικού πίνακα, άλλά τα τόσο πλη-



16. Άνωνύμου : Λιθογραφία με θέμα τή δολοφονία τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια, διαστάσεων 0,27 × 0,40 μ. Ἐθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο.

17. Άνωνύμου : Ἐλαιογραφία με θέμα τή δολοφονία τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια. Ναύπλιο, Ἁγίος Σπυρίδωνας. Διαστάσεις 0,48 × 0,34 μ.



θωρικά στοιχεία της διήγησης και ή μιὰ κάποια φωτογραφική απόδοση δὲν καλακεύουν τὸ σύνολο. Τὸ ἔργο βρίσκεται σήμερα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὴν Κέρκυρα (75) καὶ ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀτελιὲ τοῦ ζωγράφου.

Τὸ δεύτερο ἔργο (εἰκ. 20) βρίσκεται στὸ Δημαρχεῖο τῆς Κέρκυρας (76). Ἐδῶ ἡ σύνθεση, ἀν καὶ διακρίνεται γιὰ μιὰ μεγαλύτερη συγκίνηση καὶ ζωντάνια, καθὼς καὶ τῆ συγγένεια μὲ τὸ ἱστορικὸ γεγονός, ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἐξωτερικοῦ χώρου εἶναι τελικὰ μιὰ ἐπανάληψη τῆς προηγουμένης ἐκδόσεως.

Ἡ δημιουργία τῶν δύο ἔργων — ποῦ ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε εἶναι τὰ τελευταῖα αὐτῆς τῆς εἰκονογραφικῆς σειρᾶς — ὀφείλεται ἴσως στὸν ἐπίσημο ἑορτασμὸ γιὰ τὰ ἀποκαλυπτήρια τοῦ ἀγάλματος τοῦ Καποδίστρια στὴν πλατεία (σπιανάδα) τῆς Κέρκυρας. Μὲ τὴν ἴδια εὐκαιρία ἔγινε κι ἕνας πατριωτικὸς ὕμνος τοῦ Cav. Giuseppe Ramelli (77), ἀφιερωμένος στὸν Καποδίστρια. Τὸ ἀναφέρουμε, γιὰτὶ πράγματι, παράλληλα μὲ τὶς εἰκαστικὲς παραστάσεις γιὰ τὸν τραγικὸ θάνατο τοῦ κυβερνήτη, ὑπάρχει καὶ μιὰ ὀλόκληρη φιλολογία, ποιητικὴ καὶ δραματικὴ, ποῦ μαζὶ μὲ τὴν ἱστορικὴ δοκιμιογραφία ἀποτελεῖ σημαντικὸ καὶ πλούσιο ὕλικὸ γιὰ τὴν ἐπιβίωση μιᾶς πολιτικῆς μορφῆς ποῦ τὴν ὑστεροφημία της διασπαθίζονται οἱ πλέον διαμετρικὰ ἀντίθετες γνῶμες (78) καὶ γιὰ τὴν ὁποία ὁ Ἑλβετὸς φιλέλληνας Eynard ἔγραψε: «Ὁ θάνατος τοῦ κυβερνήτη εἶναι συμφορὰ διὰ τὴν Ἑλλάδα, εἶναι δυστύχημα εὐρωπαϊκόν» (79).

## KATERINA SPETSIERH - BESCHI

Γιὰ τὴν παροχὴ πληροφοριῶν, φωτογραφιῶν καὶ διευκολύνσεων εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν Ἑλληνικὴ Κοινότητα Τεργέστης, τὴν Ἀδριατικὴ Ἀσφαλιστικὴ Ἐταιρία (R.A.S.) Τεργέστης, τὶς διευθύνσεις τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν Βενετίας, τοῦ Μουσείου Μπενάκη, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν, τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὶς κ.κ. E. Bassi, L. Ruaro-Loseri, M. Μινώτου, Κ. Συναδινού, Ο. Κατσιάρδη, καὶ τοὺς κ.κ. I. Καζιλάρη, ἀρχιμανδρίτη Τ. Ἐλευθερίου, I. Πιέρρη, Γ. Ραγιᾶ, Στ. Παπαδόπουλο, Μ. Σκιαδαρέση, Δ. Χλιβερό. Ἰδιαιτέρως εὐχαριστῶ στὸν κ. Α. Δελήβορριᾶ γιὰ τὴν πρόθυμη βοήθειά του.

1. Λθωγραφία τοῦ H. Müller (βλ. Σ. Μαρκεζίνη, Πολιτικὴ Ἱστορία τῆς Νεωτέρας Ἑλλάδος, τόμ. Α', Ἀθήνα 1966, σελ. 82. Δ. Φωτιάδης, Ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 21, τομ. 4, Ἀθήνα 1971-72, σελ. 13).

2. Βλ., π.χ., Μαρκεζίνη, ὅ.π., σελ. 34, 42, 64 (πίν. τοῦ Th. Lawrence στὶς Βασιλικὲς Συλλογὲς τοῦ Λονδίνου), 67, 82. Βλ. καὶ τὴν ἐλαυογραφία τοῦ Ἱστορ. Μουσείου Ἀθηνῶν, εὐρ. 2171 (Ἱστορία τοῦ Ἑλλ. Ἔθνους, IB, Ἀθήνα 1975, σελ. 40), εἰκόνα ποῦ ὁ ἴδιος ὁ κυβερνήτης εἶχε δωρῆσει στὸν Δημ. Τσαμαδὸ, φίλο του καὶ πρόεδρο τῆς Γερουσίας στὸ Ναύπλιο. Μαριάρδος προτομὲς, ἐπίσης, ἔργα τοῦ Γ. Πιτσαμάνου (1816) καὶ τοῦ G. Falberg (1828), τῶρα στὸ Ἱστορ. Μουσεῖο, εὐρ. 2172. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Πιτσαμάνου, βλ. Ἱστορ. Μουσεῖο, εὐρ. 3645.

3. Τρ. Εὐαγγελίδης, Ἱστορία τοῦ I. Καποδίστρια, Ἀθήνα 1894, σελ. 496 κ.έ.

4. Βλ. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν., IB, σελ. 38 κ.έ., 480 κ.έ., 497 κ.έ., 541 κ.έ. Βλ. ἐπίσης, Φωτιάδης, ὅ.π., σελ. 10 κ.έ., 240 κ.έ., 474-475 (βιβλιογρ.). Ἰδιαιτέρα βλ. Α. Δεσποτόπουλου, Ὁ κυβερνήτης Καποδίστριας κ.τ.λ., Ἀθήνα 1954. Π. Ἐνεπεκίδης, Ρήγας-Ἰψηλάντης-Καποδίστριας, Ἀθήνα 1965, σελ. 177 κ.έ. (M. Woodhouse, Capodistria, The Founder of Greek Independence, London 1973 (βιβλιογρ., σελ. 514 κ.έ.).

5. N. Κασομούλη, Ἐνθυμήματα Στρατιωτικά, Γ', ἐκδ. Βλαχογιάννη, Ἀθήνα 1942, σελ. 411 κ.έ. Φωτιάδης, ὅ.π., σελ. 246 κ.έ. (σημ. σελ. 247). Ἐνεπεκίδης, ὅ.π., σελ. 213 κ.έ.

6. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν., IB, σελ. 543 κ.έ.

7. Φωτιάδης, ὅ.π., σελ. 244. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν., IB, σελ. 560.

8. Φωτιάδης, ὅ.π., σελ. 246 κ.έ., 427 κ.έ. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν. ὅ.π.

9. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν. IB, σελ. 563-579.

10. Μαρκεζίνη, ὅ.π., σελ. 96. Ἱστορ. Λεῦκωμα Ἑλλ. Παν., Ἐκδ. Μέλισσα, Β', Ἀθήνα 1970, σελ. 655. Φωτιάδης, ὅ.π.,

σελ. 249. I. Μελετόπουλου, Λεῦκωμα Ἑλλ. Ἱστορίας 1828-1922, Ἐκδ. Φυτράκη, Ἀθήνα 1976, σελ. 19.

11. Βλ. παρακάτω σημ. 55. Βλ. καὶ στὸ ἔργο τοῦ Βρυζάκη, Ἑλλ. Ζωγράφοι, Α', Ἀθήνα 1972, εἰκ. 17-18, 22-23 (ὅπου μόνον ὁ δεύτερος πίνακας κάθε σειρᾶς ἔχει τὴν ὑπογραφή).

12. Φ. Γιούφλλη, Ἱστορ. τῆς νεοελλ. τέχνης, Α', Ἀθήνα 1962, σελ. 100. Ἱστορ. Λεῦκωμα, ὅ.π., Β', σελ. 683. Καὶ προφορικὲς πληροφορίες τοῦ κ. Ἰωάννη Καζιλάρη.

13. Βλ. τελευταῖα P. Barocchi καὶ ἄ., Romanticismo storico, Firenze 1974, σελ. 175, 306 κ.έ. 158 κ.έ., βλ. ἐπίσης Thieme-Becker, Künstler Lexikon, L. Lipparini, σελ. 266. A. M. Comanducci, Dizionario illustrato di pittori κ.τ.λ., III, 1972, σελ. 1723.

14. Βλ. π.χ. Φωτιάδης, ὅ.π., Β', σελ. 376-377. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθνους, IB, σελ. 87. Ἡ σκηνὴ στὸ κέντρο μὲ τὸν Καποδίστρια καὶ τοὺς σωματοφύλακες εἶναι ὅπως ἔχουμε μιὰ εἰκονογραφικὴ ἀνάμνηση τοῦ «Θανάτου τοῦ Μάρκου Μπότσαρη» τοῦ Lipparini. Μιὰ παραλλαγή ὑπάρχει καὶ στὴ συλλογὴ Κουτλίδης (Ἱστορ. Λεῦκωμα, Β', σελ. 403. Φωτιάδης, Β', σελ. 344-345). Βλ. παρακάτω, εἰκ. 14 καὶ Πανδώρα, 7, 1856-57, σελ. 420-421).

15. Βλ. M.E.E., XXIV, 1934, σελ. 531 κ.έ. Ἡ ταύτιση τοῦ Χατζηπέτρου, ὅπως καὶ ἄλλων μορφῶν τοῦ πίνακα, ὀφείλεται ἀρχικὰ στὴν προφορικὴ παράδοση τῆς οικογένειας Τσόκου-Καζιλάρη καὶ ἐπομένως τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου.

16. Ἱστορ. Λεῦκωμα, Β', σελ. 561. Φωτιάδης, ὅ.π., Δ', σελ. 144, 244.

17. Συλλογὴ Κουτλίδης, Ἀθήνα, Εὐρ. 831 (0,65×0,52). Τὸ ἴδιο φαινόμενο συναντᾶμε καὶ στὰ ἔργα τοῦ Βρυζάκη. Τὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεία τοῦ καλλιτέχνη («Ὁ νεαρὸς Ἀγωνιστὴς» τῆς Ἔθν. Πινακοθήκης, Ἑλλ. Ζωγράφοι, Α', σελ. 66, 74 σημ. 21, εἶναι ὅπως ὁποῦνδήποτε ἡ αὐτοπροσωπογραφία του. Βλ. H. Singer, Allgemeine Bildnis-Katalog, II, Leipzig 1930, σελ. 88 ἀρ. 4017). Ἐπίσης σὲ μιὰ μορφὴ μὲ τὸ πρόσωπο πρὸς τὸ θεατὶ στὸ «Ὀρκο τῶν Ἀγωνιστῶν» καὶ στὸ «Στρατόπεδο τοῦ Καραϊσκάκη». Βλ. Ἑλλ. Ζωγράφοι, Βρυζάκης, εἰκ. 20 καὶ 24.

18. Βλ. παρακάτω εἰκ. 15 καὶ σημ. 47.

19. Ἀθήνα, Ἱστορ. Μουσεῖο, Εὐρ. 3643. Κάθε φύλλο (0,205×0,30) ἔχει, κάτω ἀριστερὰ, τὴ σφραγίδα «Ε.Σ. Λυκούδης. Διευκρίνητος, Ἀθήνα». Βλ. I. Μελετόπουλου, Λεῦκωμα Ἑλλ. Ἱστορίας 1828-1922, 1976, σελ. 18.

20. M.E.E., XVII, 1931, σελ. 345 κ.έ.

21. Ἡ σημερινὴ κατάσταση τῆς συλλογῆς Κουτλίδης δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ παρουσιάσουμε τὴ σχετικὴ φωτογραφία. Γιὰ τὴν σειρὰ τοῦ Μπενάκη βλ. μνεῖα στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσης «Ἀπὸ τὴν πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ στὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση». Ἰούλιος-Δεκέμβριος 1971, σελ. 28 ἀρ. 39.

22. Βλ. M.E.E., VIII, 1929, σελ. 348. Nel Primo Centenario della Riunione Adriatica di Sicurtà, Trieste 1939, σελ. 73 κ.έ. A.X. Ζῶη, Λεξικὸν Ἱστορ. καὶ λαογρ. Ζακύνθου, I, Ἀθήνα 1963, σελ. 127. Μέγα Ἑλλ. Βιογρ. Λεξικόν, Β', σελ. 440-462.

23. Βλ. Nel Primo Centenario κ.τ.λ., ὅ.π. σελ. 376 κ.έ.

24. Βλ. τὶς φορητὲς ἀσημένιες εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, στὸ τέμπλο τῆς ὁρθόδοξης ἐκκλησίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Τεργέστης, τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ G.B. Fantini τῆς Βενετίας, ἀφιερῶματα τοῦ Α. Γιαννηκέου στὰ 1839 καὶ 1850 (Δελτ. Χριστ. Ἐταιρίας, 1911, σελ. 63 καὶ Νέα Σιών, Ζ', 1910, σελ. 433).

25. Βλ. Nel Primo Centenario, ὅ.π., πίνακας ἐ.κ. Ὁ πίνακας (0,88×1,09) ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη (Thieme-Becker, ὅ.π., XVI, 1923, σελ. 405 κ.έ.) δεξιὰ μὲ κόκκινο χρῶμα.

26. Ἡ διαθήκη γράφτηκε στὶς 15 τοῦ Μάρτη 1863. Δημοσιεύτηκε στὶς 29 τοῦ Ἰουλίου 1863 στὴν I.R. Pretura Urbana Civile τῆς Τεργέστης καὶ ἕνα ἀντίγραφό της ὑπάρχει στὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος. Τὸ ἄρθρο 11 εἶναι σχετικὸ μὲ τοὺς πίνακες.

27. Βλ. Thieme-Becker, ὅ.π., XXXI, 1937, σελ. 338.

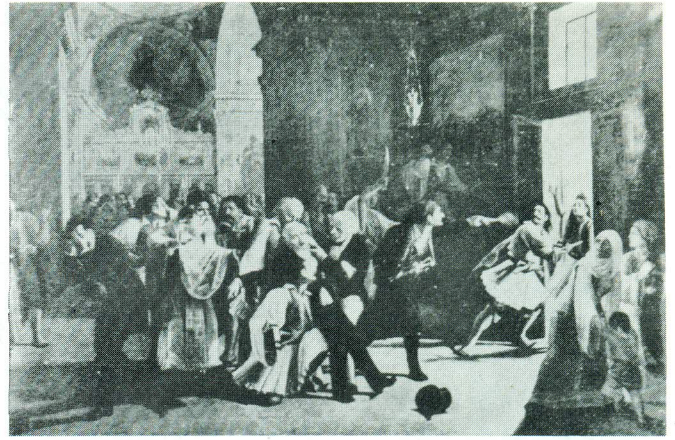
28. Ἡ διαθήκη γράφτηκε στὶς 4 τοῦ Ἰουλίου 1889 καὶ δημοσιεύτηκε στὶς 30 τοῦ Σεπτεμβρίου 1892 στὴν I.R. Pretura Urbana Civile τῆς Τεργέστης. Ἀντίγραφό της ὑπάρχει στὴν Ἑλλ. Κοινότητα. Τὸ ἄρθρο 29 εἶναι σχετικὸ μὲ τοὺς πίνακες, γιὰ τοὺς ὁποίους βλ. καὶ Πρωτ. 2313 τῆς 17/2/1893, 2348 τῆς 4/3/1893, 2393 τῆς 27/4/1893, καὶ 3142 τῆς 28/12/1895 τοῦ ἀρχείου τῆς Κοινότητος. Βλ. Archivio di Stato di Trieste, Tribunale Provinciale Atti Civili, Busta 1004: Κατάλογος πινάκων ὅπου ἀναφέρεται καὶ ἡ «Δολοφονία» τῆς Τεργέστης.

29. E.K. Φραντζισκάκη, Ἑλληνες Ζωγράφοι, Ἀθήνα 1957, σελ. 18 καὶ 26. T. Spiteris, Introduction à la peinture néo-hellénique, Athènes 1962, σελ. 40, 80. Γιούφλλη, ὅ.π., σελ. 100 κ.έ., Ζῶη, ὅ.π., σελ. 668. S. Lydakis, Geschichte der griech. Malerei des 19. Jahrh., München 1972, σελ. 138, 268. Α. Ἰωάννου, Ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, 19 αἰώνας, Ἀθήνα 1974, σελ. 162 κ.έ. Στ. Λυδάκη, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς,



18

18. Άνωνύμου : «Η δολοφονία του Καποδίστρια», λάδι σε καμβά, 0,71 × 1,02 μ. Μουσείο Μπενάκη. 19. Χ. Παχῆ : «Η δολοφονία του Καποδίστρια», λάδι σε καμβά. Βρίσκεται στην Κέρκυρα, σε ιδιωτική συλλογή. Η φωτογραφία είναι από παλιότερο δημοσίευμα.



19

ἐκδ. Μέλισσα, Ἀθήνα 1976, σελ. 134, 315 κ.έ. Δ. Παπαστάμου, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Κατάλογος, Ἀθήνα 1976, σελ. 30.

30. Γιοφύλλη, Λυδάκη, ὅ.π.

31. Βλ. Λυδάκη, «Ἑλλ. Ζωγράφοι, Α' σελ. 79. Τοῦ ἴδιου, Ἱστορία τῆς Νεοελλ. Ζωγραφικῆς, σελ. 134.

32. Ζώη, Ἰωάννου, ὅ.π.

33. Βλ. Ζώη, ὅ.π. Ἄλλα στοιχεῖα ἀπὸ τὸν κ. Ι. Καζιλάρη καὶ ἀπὸ ἀρχειακὲς ἔρρευνας.

34. Ντ. Κονόμου, Ζακωνθινὸι Φιλικοί, Ἀθήνα 1966. Γιὰ τὴν μορφή τοῦ Καντόνη βλ. Κονόμου, ὅ.π., σελ. 64 κ.έ., καὶ τελευταία, Λυδάκη, Ἱστορία κ.τ.λ., σελ. 34 κ.έ., 42 κ.έ.

35. Βλ. Atti dell' Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1844.

36. E. Bassi, L'accademia di Venezia, Firenze 1941, σελ. 94 κ.έ. καὶ τῆς ἴδιας, L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo Bicentenario, Venezia 1950, σελ. 64, 65.

37. Προέρχεται ἀπὸ τὴν συλλογὴ Ι. Καζιλάρη καὶ ἐπομένως ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Τσόκο. Προσωπογραφίες τοῦ Lipparini στὸ Ν. Barbantini, Catalogo della mostra del ritratto veneziano dell' 800, Venezia 1923, σελ. 14.

38. Ι. Μελετόπουλου, 1821-1971, Ἑκατὸν Πενήντα χρόνια, ἐκδ. Pirelli-Hellas, Ἀθήνα 1971, καὶ παραπ. σημ. 14. Οἱ ἱστορικοὶ πίνακες τοῦ Lipparini εἶναι τὸ θέμα μελέτης μας πού τυπώνεται.

39. Barbantini ὅ.π., καὶ Bassi, L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo Bicentenario, ὅ.π., σελ. 64 κ.έ.

40. Gazzetta Privilegiata di Venezia, Mercoledì 13 Agosto 1845. Βλ. καὶ τὴν ἴδια Gazzetta στὶς 16/8/1845.

41. Ἴσως τότε παντρεύτηκε τὴ συμπατριώτισσά του Ἰωάννα Γούζαρη, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπέκτησε τρεῖς κόρες, τὴ Μαριγώ, τὴν Ἐλένη καὶ τὴν Αἰκατερίνη. Ἡ τελευταία παντρεύτηκε τὸν φαρμακοποιὸ Ν. Καζιλάρη καὶ γέννησε ἕνα γιό, τὸν Ἰωάννη Καζιλάρη, πού στάθηκε γιὰ μᾶς πολὺτιμη πηγὴ πληροφοριῶν.

42. Σήμερα βρίσκεται στὴν ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ πρέσβου κ. Ι. Φραντζῆ. Ἐγχρωμὴ φωτογραφία στὴν αἴθ. Δ' τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου.

43. Βλ. E. Φραντζισκάκη, ὅ.π., σελ. 43. Ἰωάννου, ὅ.π., σελ. 163. Λυδάκη, Ἱστορία, εἰκ. 553. Ἱστορ. Λεύκωμα, Α', σελ. 81, 325. Φωτιάδης, ὅ.π., Α', σελ. 341.

44. Ἱστορ. Λεύκωμα, Α', σελ. 28. Ἱστορία Ἑλλ. Ἐθν., ΙΒ', σελ. 18. Φωτιάδης, ὅ.π., σελ. 263. Ἰωάννου, ὅ.π., σελ. 135. Φραντζισκάκη, ὅ.π., σελ. 44. Ἱστορ. Λεύκωμα, Α', σελ. 225.

45. Κονόμου, ὅ.π., σελ. 14 κ.έ. Συχνὰ ἀποδίδεται ὁ πρῶτος πίνακας σὲ κάποιον Θεόφιλον Δ. Τσόκο — πού δὲν ὑπάρχει — μὲ βάση τὴν λαθασμένη ἀνάγνωση τῆς ὑπογραφῆς: «Ο φίλος Δ. Τσόκος, 1849. Ἐπειδὴ ὁ πίνακας, δῶρο στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο τοῦ περιφέρειο Πατρινοῦ χειρουργοῦ Π. Κορύλλου, ἔχει, στὸ πίσω μέρος, κολημένη μιὰ ἐτικέττα μὲ τὴν ἐνδειξὴ «Διονύσιος Ἀργυρόπουλος-Πάτρας», εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἀνῆκε ἀρχικὰ σ' ἕνα μέλος τῆς οἰκογένειας τοῦ Ἱερομόναχου Ἀνθίμου Ἀργυρόπουλου, ὁ ὁποῖος, μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφὸ του Γιάννη, ἦταν ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὰς τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας στὴ Ζάκυνθο (βλ. Κονόμου, ὅ.π., σελ. 9).

46. E. Φραντζισκάκη, ὅ.π., σελ. 38. Ἰωάννου, ὅ.π., σελ. 167. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 135 εἰκ. 210.

47. Spiteris, ὅ.π., σελ. 35. E. Φραντζισκάκη, σελ. 41. Ἰωάννου, ὅ.π., σελ. 164. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 323, εἰκ. 552.

48. E. Φραντζισκάκη, ὅ.π., σελ. 42.

49. Ἄλλη προσωπογραφία τοῦ Ν. Βάμβα, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Βλ. Ἱστορία Ἑλλ. Ἐθν., ΙΑ', σελ. 354. Γιὰ τὴν προσωπογραφία τοῦ Πλατυγένη βλ. Πανδώρα, 11, 1861, σελ. 508.

50. Ὅπως ἐκεῖνο τοῦ γλύπτη Φυτάλη.

51. Βλ. Νέα Πανδώρα, 7, 1856-57, σελ. 417 κ.έ.

52. Βλ. Ὀλύμπια τοῦ 1859 (ἐκθεσις τῶν Ἑλλανοδικῶν), Ἀθήνα 1860, σελ. 18, α'.

53. Βλ. Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τῆς Φιλεκαπαιδευτικῆς Ἐταιρείας (1856-1862) καὶ Ἐθνοφύλαξ, 17/9/1862. Γιὰ τὴν οἰκογένεια Μπούκουρη-Ἀλταμούρα βλ. Lydakis, Geschichte, σελ. 214, καὶ Ἱστορία, σελ. 335 κ.έ.

54. Εὐνομία, 15/9/1862.

55. Στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, οἱ μελέτες γιὰ τὶς προσωπογραφίες τοῦ Μ. Μπότσαρη, Παπαφλέσσα καὶ Γ. Ἀνδρούτσου. Στὴ συλλογὴ Κουτλίδη, γιὰ τὶς προσωπογραφίες τῶν Γ. Καραϊσκάκη, Κ. Δεληγιάννη (E. Φραντζισκάκη, ὅ.π., σελ. 40), Χρ. Περραιβῶ, Α. Λεμπέση κ.λπ.

56. Ἱστορ. Λεύκωμα, Β', 529 (Α. Πινότσης), 531 (Α. Κουντουριώτης), 543 (Γ. Κυριακός) 515 (Α. Μιαούλης).

57. Ἱστορ. Λεύκωμα, Β', 528 (Γ. Κουντουριώτης), 541 (Γ. Ἀνδρούτσος), 555 (Δ. Παπανικολῆς), 553 (Ν. Ἀποστόλης), 523 (Γ. Τομπάζης), 517 (Α. Τσαμαδός), 539 (Π. Μπότσαρης), 519 (Γ. Σαχτούρης). Πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὸν Α. Λεμπέση (Ἱστορ. Λεύκωμα, Β', 549), τοῦ ὁποῖου τὴν προμελέτη εἶδαμε στὴ συλλογὴ Κουτλίδη.

58. Ἱστορ. Λεύκωμα, Α', 237 (Π. Μαυρομιχάλης), Β', 391 (Μ. Μπότσαρης), Α', 251 (Α. Διάκος), 103 (Πατριάρχης Γρηγόριος ὁ Ε'), 219 (Θ. Κολοκοτρώνης), Β', 417 (Γ. Καραϊσκάκης).

59. Ἱστορ. Λεύκωμα, Α', 41 (Α. Ὑψηλάντης), 133 (Παπαφλέσσας), 131 (Ὁ Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανός), 19 (Ρήγας Φεραῖος), 177 (Νικηταράς), Β', 667 (Κ. Φαβιέρος). Ἄλλες προσωπογραφίες ἀνυπόγραφες πού ἀποδίδονται στὸν Τσόκο (Γ. Καποδίστριας, Α. Μεταξᾶς, Λόρδος Βύρων, Γ. Ὀλύμπιος, Χρ. Περραιβός: Ἱστορ. Λεύκωμα, Β', 653, 461, 661, Α', 55, 319) ἀπαιτοῦν ἔρευνα καὶ ἐξακριβώσεις.

60. Βλ. Φωνὴ τοῦ Ἰονίου, 15/9/1862. Ἐθνοφύλαξ, 8/9/1862 καὶ 17/9/1862. Εὐνομία, 15/9/1862 κ.έ. Θάφτηκε στὸ Ἀ' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν ἀνάμεσα στοὺς τάφους τοῦ Γρουπάρη καὶ τοῦ Ἀχ. Παράσχου, στὸν ἀριθ. 45, ὅπου παλιὲς ἐπιγραφὲς μνημονεύουν μέλη τῆς οἰκογένειάς του. (Βλ. Δῆμος Ἀθηναίων, Μητρώων Ἀ' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1972, σελ. 38.)

61. I. Zingarelli, Tommaseo a Corfù, in Nuova Antologia, 1/2/1930, σελ. 360 κ.έ. K. Kerofilas, La Grecia e l'Italia nel Risorgimento Italiano. Γιὰ τὸν Β. Λάντζα βλ. Ἰωάννου, ὅ.π., σελ. 34, καὶ Lydakis, Geschichte, σελ. 34, 141, 248.

62. Spiteris, ὅ.π., σελ. 40.

63. Γι' αὐτὸ τὸ πρόβλημα βλ. τελευταία: K. Lankheit, Dal Romanticismo al Realismo (ἰταλ. μετ.), Milano 1966.

64. Βλ. Λυδάκης, Ἱστορία, σελ. 67 κ.έ., 383 κ.έ. Βλ. ἐπίσης Σ. Ἀσδραχᾶς, Ἑλληνες Ζωγράφοι, Α', Ι. Μακρυγιάννης-Π. Ζωγράφος, σελ. 14 κ.έ. Γ. Πετρῆς, Ι. Μακρυγιάννης καὶ Π. Ζωγράφος, Ἀθήνα 1975.

65. Λυδάκη, Ἱστορία, εἰκ. 86-87 καὶ 660.

66. Ἱστορ. Μουσεῖο, εὔρ. 4105 (0,27 × 0,40). Φωτιάδης, Δ', σελ. 248. Μαρκεζίνης, ὅ.π., σελ. 83.



20. Χαρ. Παχή: «Η δολοφονία του Καποδίστρια», λάδι σὲ καμβά, 0,67 × 0,77 μ., ἐνυπόγραφο. Κέρκυρα. Σὲ αἴθουσα τοῦ Δημαρχείου.

67. Μ.Ε.Ε., XX, 1932, σελ. 920.

68. Γ. Φαρμακίδης, Ὁ ζωγράφος Ἀθαν. Ἰατρίδης, Ἀθήνα 1960, σελ. 44 κ.έ., 313 σημ. 7, 215. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 425 κ.έ.

69. Ἑλλ. Ζωγράφοι, Α', σελ. 20 κ.έ. Ἰωάννου, ὁ.π., σελ. 46 κ.έ., 50 κ.έ. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 388 κ.έ.

70. Λυδάκη, Ἱστορία, 425 σημ. 856. Μία ἄλλη παράσταση λαϊκοῦ τύπου εἶναι ἡ ἐλαιογραφία στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα στὸ Ναύπλιο. Εἰκ. 17 (0,48 × 0,34 μ.).

71. Μουσεῖο Μπενάκη ἀρ. 656 (ἐφρ. 9018) (0,71 × 1,02 μ.). Μαριεζίνη, ὁ.π., σελ. 81. Ἱστορία Ἑλλ. Ἔθν., ΙΒ', σελ. 561.

72. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 76 (Γ. Μαργαρίτης).

73. Ἰωάννου, ὁ.π., σελ. 180 κ.έ. Λυδάκη, Ἱστορία, σελ. 48, 58.

74. O. Merlier, Exposition D. Solomos, Athènes 1957, εἰκ. σελ. 112 καὶ σελ. 142 ἀρ. 12.

75. Στὴν ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς κ. Παντελιοῦ, στὴν ὁποία ἐφθασε ἀπὸ τὴν οἰκογένεια Τόμπρου (βλ. βιβλ. σημ. 77).

76. Κέρκυρα, Δημαρχεῖο (0,67 × 0,77 μ.). Κάτω ἀριστερὰ ἢ ὑπογραφή. Βλ. Κ. Παπαρρηγόπουλος, Ἱστορία τοῦ Ἑλλ. Ἔθν., ΣΤ' (VIII ἐκδ.), Ἀθήναι 1957, σελ. 95 καὶ Νεώτερον Ἑγκυκλ. Λεξικό «Ἡλίου», Ζ', Ἑλλάς, σελ. 376.

77. Τρ. Εὐαγγελίδης, ὁ.π., σελ. 496 κ.έ. Giovanni Capodistria. Inno patriotico del Cav. Giuseppe Ramelli, Corfù 1886, nel Giorno che Corcira sua patria innalzavagli pubblico monumento il canonico Dr. Darmanin questo umile omaggio consacra. Ἀλ. Τόμπρου, Νύξεις περὶ τοῦ βίου Ἰωάννου Καποδίστρια, ἀφιερωμένα εἰς ἀποκαλυπτήρια τοῦ ἀνδριάντος αὐτοῦ ἐν Κερκύρα, Κέρκυρα 1886. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ 1832, π.χ., ἔχουμε τὴ σύνθεση μιᾶς τραγωδίας πρὸ δημοσιεύτητος ἀργότερα: Κ.Ζ. Ἀγερινός, Πονήματα δραματικά, I. Καποδίστριας, Trieste 1849.

78. Φωτιάδης, ὁ.π., Δ', σελ. 28 κ.έ.

79. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἔθν., ΙΒ', σελ. 562.

## ΔΗΜ. Π. ΕΜΠΡΖΑΣ

Ἀντίκες

ΑΝΘΙΜΟΥ ΓΑΖΗ 1<sup>Α</sup> - ΤΗΛ: 322.5833 - ΑΘΗΝΑΙ