

Θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της Επτανησιακής Σχολής, ενός καλλιτεχνικού ρεύματος που άφησε πίσω του τη βυζαντινή παράδοση και υιοθέτησε δυτικά πρότυπα. Στο ναό του Αγ. Γεωργίου του Πετρούτσου, ο Νικόλαος Κουτούζης φιλοτέχνησε τις εικόνες για τις επτά κόγχες του επιστυλίου του τέμπλου. Οι μορφές, όλες ζωγραφισμένες με λάδι σε ξύλο, χαρακτηρίζονται από γήινη βαρύτητα, ψυχογραφική επάρκεια και δραματική εσωτερική ένταση, στοιχεία που συμβάλλουν στην εκκοσμίκευση της Ζακυνθινής εκκλησιαστικής τέχνης.

ΙΕΡΕΣ ΜΟΡΦΕΣ, ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΦΥΣΗ

— Έργα του Ν. Κουτούζη από το ναό του Αγ. Γεωργίου του Πετρούτσου

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ

Αρχαιολόγος, Προϊσταμένη Εφορείας Αρχαιοτήτων Ζακύνθου*

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΥΤΛΙΑΝΗ

Αρχαιολόγος

ΤΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΣΥΝΟΛΑ που προέρχονται από τους Ζακυνθινούς ναούς του Αγίου Σπυρίδωνα του Φλαμπουριάρη¹, του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου και του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτσου², και αποδίδονται στον Νικόλαο Κουτούζη, αποτελούν πολύτιμη εικαστική μαρτυρία για την εξελικτική πορεία της θρησκευτικής ζωγραφικής του καλλιτέχνη.

Ο Νικόλαος Κουτούζης (Ζάκυνθος, 1741–1813) υπήρξε ιδιόρρυθμη και πολυσύνθετη προσωπικότητα, ζωγράφος, σατιρικός στιχουργός και ιερέας³. Σε ηλικία 16 ετών ανέλαβε να δημιουργήσει δύο εικόνες για την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου του Κόλλα στη Ζάκυνθο. Το 1766

ζωγράφησε τη Λιτανεία στο γυναικωνίτη του Αγίου Διονυσίου της Ζακύνθου, έχοντας, κατά πάσα πιθανότητα, ήδη πραγματοποιήσει σπουδές ζωγραφικής στη Βενετία. Θεωρείται πιθανό ότι μαθήτευσε για ένα διάστημα στο εργαστήριο του Νικόλαου Δοξαρά στη Ζάκυνθο. Ταξίδεψε ενδεχομένως άλλες δύο φορές στη Βενετία αργότερα, όπου μαθήτευσε στο εργαστήριο του Τζιαμπατίστα Τιέπολο⁴. Θεωρείται ως ο πλέον προικισμένος και σημαντικός εκπρόσωπος της Επτανησιακής Σχολής, καθώς υιοθετεί, ανανεώνει και παγιώνει τις κατακτήσεις της.

Η Επτανησιακή Σχολή αποτελεί το πρώτο ελληνικό καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο στα μέσα



01

Ο Πέτρος στην αυλή του Αρχιερέα, ενώ έχει ήδη αρνηθεί για τρίτη φορά τον Χριστό. Λεπτομέρεια της εικόνας 12.



02



03

02

Λεπτομέρεια της εικόνας 3.

03

Θρήνος: Το νεκρό γυμνό σώμα του Χριστού με τη σινδόνη ακουμπάει στο στήθος της Παναγίας που θρηνεί μαζί με δύο μορφές οι οποίες την πλαισιώνουν. Οι μορφές, μαζί με τον Σταυρό και την κλίμακα, οργανώνονται σε τρία διαδοχικά επίπεδα που με το συνδυασμό χρωματικών αντιθέσεων, κάθετων, οριζόντιων και διαγώνιων στοιχείων, δημιουργούν την εντύπωση του βάθους (188x81x1,8 εκ., Ναός της Αναλήψεως).

04

Τέμπλο: Το επιχρυσωμένο ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγ. Γεωργίου του Πετρούτσου που κοσμεί σήμερα τον Ναό της Αναλήψεως.



04

του 17ου αιώνα εμφανίστηκε⁵ και αναπτύχθηκε αποκλειστικά στα Επτάνησα. Αφήνοντας πίσω τη βυζαντινή παράδοση και υιοθετώντας δυτικά πρότυπα, εξελίσσεται σε αυτόνομο ρεύμα και, στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, συμβάλλει στην ανάπτυξη της νεοελληνικής ζωγραφικής⁶. Με την Επτανησιακή Σχολή⁷ σημειώθηκαν αλλαγές στο πεδίο της εικονογραφίας⁸, της τεχνοτροπίας⁹ και της τεχνικής¹⁰. Οι δυτικές επιδράσεις παραπέμπουν στον βενετσιάνικο μανιερισμό του 16ου αιώνα, ιδιαίτερα στον Βερονέζε, στο ιταλικό μπαρόκ και ροκοκό, και στη φλαμανδική ζωγραφική και χαρακτική.

Ένα τέτοιο δείγμα δυτικών επιρροών μαρτυρείται στις δημιουργίες του Κουτούζη στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου με τις επτά παραστάσεις που κοσμούσαν άλλοτε το επιστύλιο του τέμπλου του. Το σύνολο αυτό διασπάστηκε λόγω της καταστροφής του ναού με το σεισμό του 1953. Οι παραστάσεις του *Θρήνου*, του *Νικόδημου* και του *Ιωσήφ* παρέμειναν στην αρχική τους θέση στο τέμπλο, το οποίο μεταφέρθηκε και έκτοτε κοσμεί το ναό της Αναλήψεως στην πόλη της Ζακύνθου. Οι υπόλοιπες τέσσερις παραστάσεις, της *Μαρίας Μαγδαληνής*, της *Μαρίας του Κλωπά*, του *Ιωάννη* και του *Πέτρου*, είχαν αποσπαστεί από το τέμπλο, στη συνέχεια μεταφέρθηκαν προς φύλαξη στο Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης Ζακύνθου και από τότε αποτελούν μέρος της μόνιμης έκθεσης. Η χρονολογία ανέγερσης και το όνομα του κτίτορα του ναού του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου μάς είναι άγνωστα. Η πρώτη αναφορά στον παραθαλάσσιο ναό, που βρισκόταν στο νότιο άκρο της πόλης, γίνεται το 1483. Το 1513, ο ναός παραδόθηκε από τη βενετική διοίκηση στην οικογένεια Πετρούτσου ως *jus patronato*¹¹, η οποία το 1776 τον παραχώρησε με τη σειρά της στους ενορίτες, προκειμένου να ανοικοδομηθεί. Ο ναός γνώρισε αρκετές φθορές και ανακαινίσεις — η τελευταία το 1783. Μετά τον ολέθριο σεισμό του 1953, μοναδικό κατάλοιπο του ναού παραμένει το περίφημο επιχρυσωμένο τέμπλο του (εικ. 4).

Στην πρώτη ζώνη του τέμπλου διατηρούνται οι βυζαντινότροπες δεσποτικές εικόνες, ενώ στη δεύτερη ζώνη, στο επιστύλιο, καταργείται το Δωδεκάορτο και εισάγονται ως καινοτομία επτά κόγχες με προεξέχουσες βάσεις. Εγκαταλείπεται επίσης η πίστηψη του τέμπλου — τρίτη ζώνη — με τον Εσταυρωμένο και τα λυπηρά και αντικαθίσταται με ξυλόγλυπτη διακοσμητική ζώνη. Η συμβολή του Κουτούζη στη ζωγραφική διακόσμηση του τέμπλου μαρτυρείται από τις εικόνες που φιλοτέχνησε για τις επτά κόγχ-

ες του επισυλίου. Ολόκληρη η σύνθεση αποτελεί μια πρωτότυπη παραλλαγή του καθιερωμένου εικονογραφικού προγράμματος. Όλες οι εικόνες είναι ζωγραφισμένες με λάδι σε ξύλο και χαρακτηρίζονται από τη γήινη βαρύτητα των μορφών, την έμφαση στην υλική τους υπόσταση, στον τονισμό του ατομικού και την προσπάθεια απόδοσης των ανθρώπινων συναισθημάτων, την έντονη φωτοσκίαση, τις χρωματικές πινελιές στα πρόσωπα και τα χέρια, τις πλούσιες πτυχώσεις του ρουχιισμού. Οι ιδιότητες αυτές δημιουργούν την αίσθηση του βάθους και της σωματικότητας και, καθώς φωτίζουν την ανθρωπινή διάσταση, συμβάλλουν στην εκκοσμίκευση της ζακυνθινής εκκλησιαστικής τέχνης.

Στις επτά εικόνες ο καλλιτέχνης αισθητοποιεί το πάθος του Ιησού και εικονογραφεί όλα τα πρόσωπα της Σταύρωσης. Στο κέντρο ο Θρήνος (εικ. 3), αριστερά ο Ιωσήφ (εικ. 6), η Μαρία Μαγδαληνή (εικ. 9) και η Μαρία του Κλωπά (εικ. 10), και δεξιά ο Νικόδημος (εικ. 7), ο Ιωάννης (εικ. 11) και ο Πέτρος (εικ. 12). Από εικονογραφική άποψη έχουμε την παρατακτική ανάπτυξη και σύνηψη διαφόρων στιγμών του Θείου Πάθους, κάτι το οποίο δεν συναντάμε συχνά. Στην κεντρική παράσταση συνδυάζεται η Αποκαθήλωση με τον Επιτάφιο Θρήνο και απεικονίζεται το αποκαθλωμένο σώμα του Χριστού, με την Παναγία σε σύναξη θρήνου κάτω από τον Σταυρό. Ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος πλαισιώνουν μεμονωμένοι την κεντρική παράσταση. Αριστερά ακολουθούν οι δύο Μαρίες με μύρα και άνθη, ενώ δεξιά εικονίζονται θλιμμένος ο Ιωάννης και ο Πέτρος τη στιγμή της εσωτερικής του συντριβής. Οι επτά παραστάσεις εικονογραφούν διαφορετικές χρονικές στιγμές του Θείου Πάθους: ο Ιωάννης και ο Πέτρος εικονίζονται σε στιγμές που προηγούνται της Σταύρωσης, ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος μετά την αποκαθήλωση και πριν από τον ενταφιασμό του Χριστού, ενώ οι Μυροφόρες μετά τον ενταφιασμό του.

Στον Θρήνο (εικ. 3) το άψυχο σώμα του Χριστού είναι περίτεχνα ζωγραφισμένο σε γκριζούς και πράσινους τόνους με ιδιαίτερη έμφαση στα ανατομικά χαρακτηριστικά, γεγονός πρωτόγνωρο για τα επτανησιακά δεδομένα¹². Η Παναγία ανοίγει διάπλατα τα χέρια της μπροστά από τον Σταυρό και φαίνεται σαν να σταυρώνεται και εκείνη, όπως άλλωστε δείχνει η έκφραση ψυχικής οδύνης στο πρόσωπό της. Με την κίνηση των χεριών της προς τα κάτω και του βλέμματος προς τα πάνω δημιουργείται μια τέλεια μετάβαση από τον Χριστό προς τον Σταυρό, ενώ ταυτόχρονα μια κλίμακα οδηγεί τη ματιά του θεατή



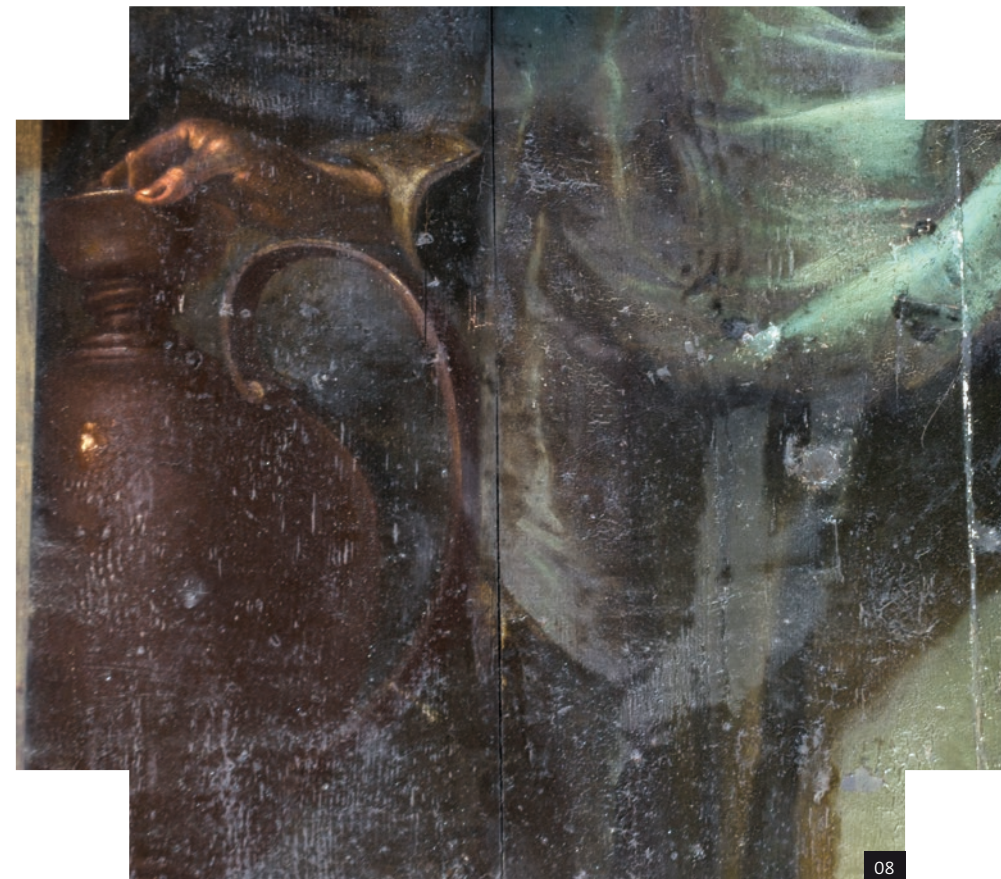
05

05
Λεπτομέρεια
της εικόνας 6.

06
Ιωσήφ: Ο κεκρυμμένος
μαθητής του Χριστού
βρίσκεται στον
Κρανίου Τόπο. Με
επίσημη ενδυμασία,
εικονίζεται κατά τα
τρία τέταρτα προς τα
αριστερά, κρατώντας
σφιχτά στο αριστερό
του χέρι τη λευκή
σινδόνη με την οποία
θα τυλίξει το νεκρό
σώμα του Διδασκάλου.
Στην κορυφή του
πίνακα ο ουρανός
καλύπτεται με
σκοτεινές νεφέλες
(188x82x2 εκ., Ναός
της Αναλήψεως).

07
Νικόδημος: Ο
νυχτερινός μαθητής
του Χριστού, με
επίσημη ενδυμασία,
εικονίζεται προς τα
δεξιά σε κατατομή.
Αγγίζει με το δεξί του
χέρι το χείλος
μεταλλικής υδρίας που
περιείχε το μύρο με το
οποίο θα άλειφε το
σώμα του Διδασκάλου,
σύμφωνα με τα
ισχύοντα ιουδαϊκά
έθιμα, ενώ το αριστερό
υψώνεται σε
χειρονομία επίκλησης.
Στην κορυφή του
πίνακα ο ουρανός
καλύπτεται με
σκοτεινές νεφέλες
(188x82x2 εκ., Ναός
της Αναλήψεως).

08
Λεπτομέρεια
της εικόνας 7.



08

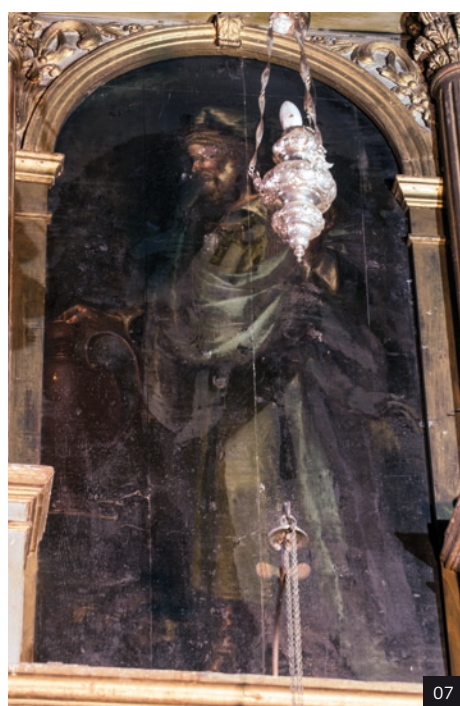
από τη γήινη στην ουράνια διάσταση. Στο βάθος, πίσω από τον Σταυρό και τις σκοτεινές νεφέλες, ξεπροβάλλει το χρυσό θείο φως. Η παράσταση συμπληρώνεται με δευτερεύοντα στοιχεία, όπως το μεταλλικό αγγείο με το μύρο δίπλα στο νεκρό σώμα του Χριστού και οι δύο μορφές αγγέλων αριστερά της οριζόντιας κεραίας του Σταυρού. Η ιδιαιτερότητα του πίνακα έγκειται σε μια σειρά αντιθέσεων, όπως ανάμεσα στο γυμνό σώμα του Χριστού και το ενδεδυμένο της Παναγίας και των μορφών που την πλαισιώνουν, στο ψυχρό χρώμα του νεκρού σώματος και της σινδόνης και το ζεστό χρώμα των ενδυμάτων της Παναγίας και των δύο μορφών, στα μετωπικά και σε κατατομή πρόσωπα, στις σκιές και το φωτισμό, στο κυρτό και το όρθιο σχήμα, στο καθοδικό και το ανοδικό, στο οριζόντιο και το κάθετο.

Ο Ιησούς έχει παραδώσει το πνεύμα και οι μαθητές του έχουν διασκορπιστεί φοβισμένοι. Ωστόσο, ο ευσχήμων Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας¹³ και ο νυχτερινός μαθητής Νικόδημος¹⁴, αφού προμηθεύτηκαν τα αναγκαία για την ταφή —ο Ιωσήφ αγόρασε καινούργια σινδόνη και ο Νικόδημος πρόσφερε μίγμα σμύρνας και αλόης—, έφτασαν στον Γολγοθά. Εκεί ο Ιωσήφ «από του ξύλου καθελών το άχραντον Σώμα, σινδόνην καθαράν ειλίσας και αρώμασι, εν μνήματι και-

νώ κηδεύσας απέθετο». Αριστερά του Θρήνου, στον πίνακα του Ιωσήφ (εικ. 6) του Κουτούζη, ο μαθητής αποδίδεται σωματώδης, με κεφαλή σε μικρό μέγεθος σε σχέση με το σώμα, φέροντας επίσημη, πλούσια και βαρύτερη ενδυμασία σε λιτή χρωματική κλίμακα, στην οποία κυριαρχούν οι τόνοι του ερυθρού, του πράσινου και του υπόλευκου, καθώς και οι πλούσιες, έντονες πτυχώσεις που τονίζουν τη σωματικότητα και την ιερότητα της μορφής. Τον τόνο στο έργο δίνει η πλούσια σε πτυχώσεις υπόλευκη σινδόνη, την οποία ο Ιωσήφ κλείνει στο αριστερό χέρι. Στην κίνηση και στα χαρακτηριστικά του Ιωσήφ διακρίνονται από τη μια η επιβλητικότητα και η αποφασιστικότητα και από την άλλη η λύπη, η βαθιά περισκεψη, η φροντίδα και η σπουδή για τον έγκαιρο ενταφιασμό του Ιησού. Στο πρόσωπό του ξεχωρίζουν οι ρυτίδες έκφρασης, το έντονο και αποφασιστικό βλέμμα και οι έντονα κόκκινες παρειές. Με παρόμοια τεχνολογία αποδίδεται και η μορφή του Νικόδημου (εικ. 7) δεξιά του Θρήνου. Σωματώδης, με κεφαλή σε μικρό μέγεθος σε σχέση με το σώμα, φέρει επίσημη ενδυμασία σε λιτή χρωματική κλίμακα, στην οποία κυριαρχούν αποχρώσεις του πράσινου, καθώς και πλούσιες, έντονες πτυχώσεις που τονίζουν τη σωματικότητα και την κίνη-



06



07



ση της μορφής. Η χρωματική αντίθεση και ένταση επιτυγχάνονται με το κοκκινωπό χρώμα στο θλιμμένο πρόσωπο, που αποκτά ανθρώπινη διάσταση, χωρίς ωστόσο να χάνει την ιερότητά του. Οι κόκκινες πινελιές στα χέρια του εκφράζουν τη δραματική ένταση της στιγμής: με το δεξί χέρι αγγίζει το χείλος της μεταλλικής υδρίας, έτοιμος να αποσπάσει το παχύρρευστο μύρο, με το οποίο θα αλείψει το νεκρό σώμα του Ιησού, ενώ υψώνει το αριστερό σε χειρονομία επίκλησης του Θείου, η οποία κυριαρχεί στο ανώτερο επίπεδο της παράστασης.

Κατά την ημέρα της Σταύρωσης και του ενταφιασμού του Ιησού ήταν παρούσες, μεταξύ των άλλων, και δύο μυροφόρες, η Μαρία του Κλωπά και η Μαρία η Μαγδαληνή. Την επόμενη ημέρα, όταν οι δύο γυναίκες έφτασαν στον τάφο του Ιησού για να αλείψουν το σώμα του με αρώματα, έλαβαν το μήνυμα για την Ανάστασή του¹⁵.

Αριστερά του Θρήνου οι δύο μυροφόρες εικονίζονται αμέσως μετά τον πίνακα του Ιωσήφ. Η Μαρία η Μαγδαληνή (εικ. 9), με έκφραση ταπεινώσης και βαθύτατης θλίψης, εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με το δεξί πόδι σε προβολή να ακουμπάει ελαφρά το έδαφος με αέρινη απαλή κίνηση, η οποία ενισχύεται και επαναλαμβάνεται από τις πλούσιες πτυχώσεις της λευκής ενδυμασίας της¹⁶. Η φειδωλή σε χρώματα σύνθεση περιορίζεται στο υπόλευκο της ενδυμασίας της Μαρίας και στο κόκκινο χρώμα στην απόδοση των πτερυγίων της μύτης, των χεριών και της πυρόξανθης κόμης. Ωστόσο, τα παιχνίδια της σκιάς και του φωτός εξαίρουν τη μορφή της που προβάλλει σχεδόν ανάγλυφα. Το μοναδικό δευτερεύον στοιχείο, ένα περίτεχνο μεταλλικό αγγείο γεμάτο παχύρρευστα αρώματα, στο πρώτο επίπεδο δεξιά, συμπληρώνει την απλή σύνθεση.

Τα γήινα χρώματα σε τόνους του καστανού και του πράσινου διακόπτονται από το θερμό κόκκινο της ενδυμασίας της Μαρίας του Κλωπά (εικ. 10) και το ψυχρό γαλάζιο του ουρανού, που διακρίνεται επάνω από τα βαριά μαύρα σύννεφα¹⁷. Το ίδιο κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται και στην απόδοση της μύτης, των παρειών και του δεξιού ποδιού που προβάλλει σχεδόν χορευτικά κάτω από το πλούσιο ένδυμα. Η κινητικότητα και η ρευστότητα της μορφής, η απόδοση του ενδύματος με τις έντονες πτυχώσεις και η χρήση φωτοσκίασης δίνουν έμφαση στα πλαστικά στοιχεία της φόρμας και τονίζουν τη σωματικότητα της γυναίκας. Η Μαρία του Κλωπά, με το κεφάλι γεμμένο ελαφρά και με έκφραση βαθιάς θλίψης, απεικονίζεται βαδίζοντας με χαμηλωμένο βλέμμα



μα και κρατώντας στο αριστερό της χέρι καλάθι με πολύχρωμα λουλούδια. Η πιστότητα στην απόδοση του τοπίου και της νεκρής φύσης είναι ενδεικτική της φροντίδας του Κουτούζη για τη νατουραλιστική απόδοση των λεπτομερειών¹⁸.

Δεξιά του Θρήνου και αμέσως μετά την εικόνα του Νικόδημου, ακολουθούν οι μορφές του Ιωάννη και του Πέτρου. Ο Ιωάννης (εικ. 11) εικονίζεται καθισμένος, φέροντας πλούσια ένδυση με γήινες αποχρώσεις σε τόνους καστανού και πράσινου, και εμφανή την παρουσία του θερμού κόκκινου με έντονες φωτοσκιάσεις, τόσο στην ενδυμασία όσο και στην απόδοση των γυμνών σημείων του σώματος¹⁹. Με τη χρήση της φωτοσκίασης, τον τονισμό ανατομικών λεπτομερειών και τη χρήση ελαφριάς πινελιάς, ο καλλιτέχνης κατορθώνει να αποδώσει με πλαστικότητα την εικονιζόμενη μορφή. Η μορφή και η στάση του αγαπημένου μαθητή του Χριστού εκφράζει με ρεαλισμό τη βαθύτατη οδύνη του για τον μαρτυρικό θάνατο του Διδασκάλου, προκαλώντας την έξαρση των συναισθημάτων του θεατή. Δραματικότητα επίσης προσδίδουν και οι σκοτεινές νεφέλες που περιβάλλουν τον Ιωάννη.

Η εκφραστικότερη ωστόσο μορφή του συνόλου είναι ο Πέτρος (εικ. 12) στην αυλή του αρχιερέα²⁰, όπου μαζί με δούλους και υπηρέτες στέκεται φαινομενικά αμέριμνος δίπλα στη φωτιά για να ζεσταθεί, ενώ μέσα του φλέγεται από τύψεις για την άρνηση προς τον Διδάσκαλό του στην πιο δραματική ώρα της ζωής του. Η αναύ-

09
Μαρία Μαγδαληνή: Η μυροφόρος, με λευκή πλούσια ενδυμασία, εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, να αγγίζει το έδαφος με χορευτικό βήμα και με τις παλάμες σφιχτοδεμένες μπροστά στο στήθος. Κάτω και αριστερά της περίτεχνο μεταλλικό αγγείο με μύρο (186x81x1,7 εκ., Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 141).

10
Μαρία του Κλωπά: Η μυροφόρος εικονίζεται σε κατατομή προς τα αριστερά, με σκυμμένο κεφάλι και χαμηλωμένο βλέμμα σε στιγμή ανάλαφρου βηματισμού, κρατώντας με το αριστερό της χέρι καλάθι με πολύχρωμα λουλούδια σε ένα έρημο τοπίο με συννεφιασμένο ουρανό (188x81x1,8 εκ., Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 142).

γεια της φωτιάς πέφτει και κοκκινίζει το πρόσωπό του, τη στιγμή που, πριν λαλήσει ο αλέκτωρ, έχει ήδη αρνηθεί για τρίτη φορά τον Χριστό. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τον Πέτρο να αναδύεται από το σκοτεινό φόντο, περνώντας με εξαιρετική δεξιοτέχνη από τον έναν τόνο στον άλλο, από το φωτεινό στο σκιερό, χωρίς αισθητή οπτική διαφοροποίηση, χωρίς έντονα περιγράμματα. Στο πλατύ και τραχύ του πρόσωπο υπογραμμίζονται ρεαλιστικά οι βαθιές ρυτίδες, ο ιδρώτας και τα δάκρυα, αποτυπώνοντας παραστατικά τον ψυχικό του κόσμο. Ο απόστολος έχει τις παλάμες σφιχτά ενωμένες και το υγρό βλέμμα γυρισμένο προς τα επάνω, σε έκφραση αυτοσυνηδυσίας, βαθύτατης απόγνωσης και μεταμέλειας. Στον πίνακα κυριαρχούν οι γήινες καστανοκίτρινες και ψυχρές γαλάζιες αποχρώσεις με λεπτομέρειες κόκκινου χρώματος που χρησιμοποιούνται στον πετεινό και στα γυνιά σημεία του σώματος. Έντονη είναι η χρήση της φωτοσκίασης, της πλούσιας πτύχωσης της ενδυμασίας και της χρήσης παραπληρωματικών στοιχείων, όπως το αρχιτεκτονήμα με τον αλέκτορα στην κορυφή του, που στρέφεται εξ ολοκλήρου προς τον Πέτρο. Γεννά ερωτηματικά η σκοπιμότητα της απεικόνισης της άρνησης και της αδυναμίας του μαθητή στο σύνολο του Θρήνου, αφού η ιταλική ζωγραφική απέφυγε να την απεικονίζει και προτιμούσε αντίθετα το θέμα της εικονογράφησης του Πέτρου με τα κλειδιά. Η επιλογή του καλλιτέχνη ίσως σχετίζεται με το ανήσυχο και κριτικό του πνεύμα ως προς τις πεποιθήσεις της καθολικής εκκλησίας ή με την επιθυμία του να εντυπωσιάσει ή να συνδέσει το θείο πάθος με το ανθρώπινο πάθος, να τονίσει τον ανθρώπινο χαρακτήρα και τις ανθρώπινες αδυναμίες και εντέλει να εξυψώσει τον άνθρωπο μέσα από τα πάθη και τα συναισθήματά του.

Το ζωγραφικό σύνολο του επιστυλίου του τέμπλου του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου διακρίνεται για την ποιοτική του φωτοσκίαση και χαρακτηρίζεται από μνημειακότητα, χρωματική λιτότητα, ψυχογραφική επάρκεια και δραματική εσωτερική ένταση, γνωρίσματα που το εντάσσουν σε ένα ενδιάμεσο στάδιο της ζωγραφικής εξέλιξης του καλλιτέχνη²¹, το οποίο χρονολογείται στα τέλη του 18ου αιώνα. Οι παρατακτικές και μεμονωμένες μορφές των μαθητών του Ιησού σε φυσικό σχεδόν μέγεθος, τα κάπως μικρά κεφάλια σε σχέση με το σώμα, οι θεατρικές χειρονομίες και τα περιορισμένα αφηγηματικά στοιχεία ενισχύουν την ερμηνεία αυτή. Μέσω της εξέτασης των μορφολογικών στοιχείων των πινάκων, και τα επτά έργα αποδίδονται

στον Κουτούζη, αν και υποστηρίζεται πως ανήκουν σε δύο διαφορετικές περιόδους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας²²: στην πρώτη εντάσσονται ο Θρήνος, ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος²³, με κοινό τους στοιχείο τη διάχυτη αίσθηση δραματικότητας. Στη δεύτερη περίοδο, στα έργα Μαρία Μαγδαληνή, Μαρία του Κλωπά, Ιωάννης και Πέτρος, είναι εμφανείς κάποιες σωματικές δυσαναλογίες, ο υπερτονισμός των πτυχώσεων των ενδυμάτων, ατέλειες στη διάταξη προσώπων και αντικειμένων, καθώς και στη χρωματική τους ποιότητα²⁴. Και στις δύο περιόδους, ωστόσο, τα πρόσωπα διακρίνονται για την απόδοση της ψυχολογικής τους έντασης. Το διεισδυτικό, εκφραστικό και άλλοτε χαμηλωμένο ή απόμακρο βλέμμα, η απόδοση των παρειών, των περυγίων της μύτης και των έντονων ρυτίδων, το σφιγμένο στόμα ενισχύουν την εκφραστική τους αξία. Η δραματική ένταση στην απεικόνιση του προσώπου ολοκληρώνεται με την εκφραστική κίνηση των χεριών, την ψυχολογική χειρονομία, που δηλώνει το χαρακτήρα και σωματοποιεί την κυρίαρχη κατάστασή του.

Στον ίδιο το ζωγάφο ή σε μαθητή του²⁵ αποδίδονται με επιφύλαξη οι δύο *Άγγελοι με τα σύμβολα του πάθους*²⁶, που κοσμούσαν τα πλαϊνά βημόθυρα του τέμπλου του ναού του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου, και σήμερα εκτίθενται στο Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης Ζακύνθου²⁷ (εικ. 13, 14). Τα βημόθυρα αυτά πλαισιώναν το κεντρικό βημόθυρο του τέμπλου, το *Ecce Homo* (εικ. 15), σήμερα στο ναό της Αναλήψεως. Οι δύο άγγελοι μπορούν να συνδεθούν μορφολογικά με τη Μαρία του Κλωπά, κυρίως στα πρόσωπα με τα γωνιώδη χαρακτηριστικά, στη χρήση κόκκινου χρώματος στις παρειές, στη μύτη και το στόμα, στην απόδοση των πτυχώσεων και του βάθους. Στο *Ecce Homo*, που αποδίδεται με επιφύλαξη στον Κουτούζη, το σώμα του Χριστού προβάλλει ανάγλυφο μέσα από το σκοτεινό φόντο²⁸. Η κεφαλή με το ακάνθινο στεφάνι που γέρνει προς τα πίσω από το βάρος του μαρτυρίου, τα υγρά μάτια, οι ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος, ο υπόλευκος χιτώνας και το πλούσια πτυχωμένο πορφυρό μιάτιο, οι φωτοσκιάσεις, τονίζουν τη σωματικότητα και την ιερότητα της μορφής σε μια συγκλονιστική ανθρώπινη στιγμή. Στο άνω άκρο της παράστασης διακρίνεται ανάμεσα στα σκοτεινά σύννεφα η πηγή του θείου φωτός.

Από την εξέταση του συγκεκριμένου συνόλου αλλά και την εν γένει θρησκευτική ζωγραφική του Κουτούζη, συνάγεται ότι τα θρησκευτικά του έργα στρέφονται από την υπερβατική

11

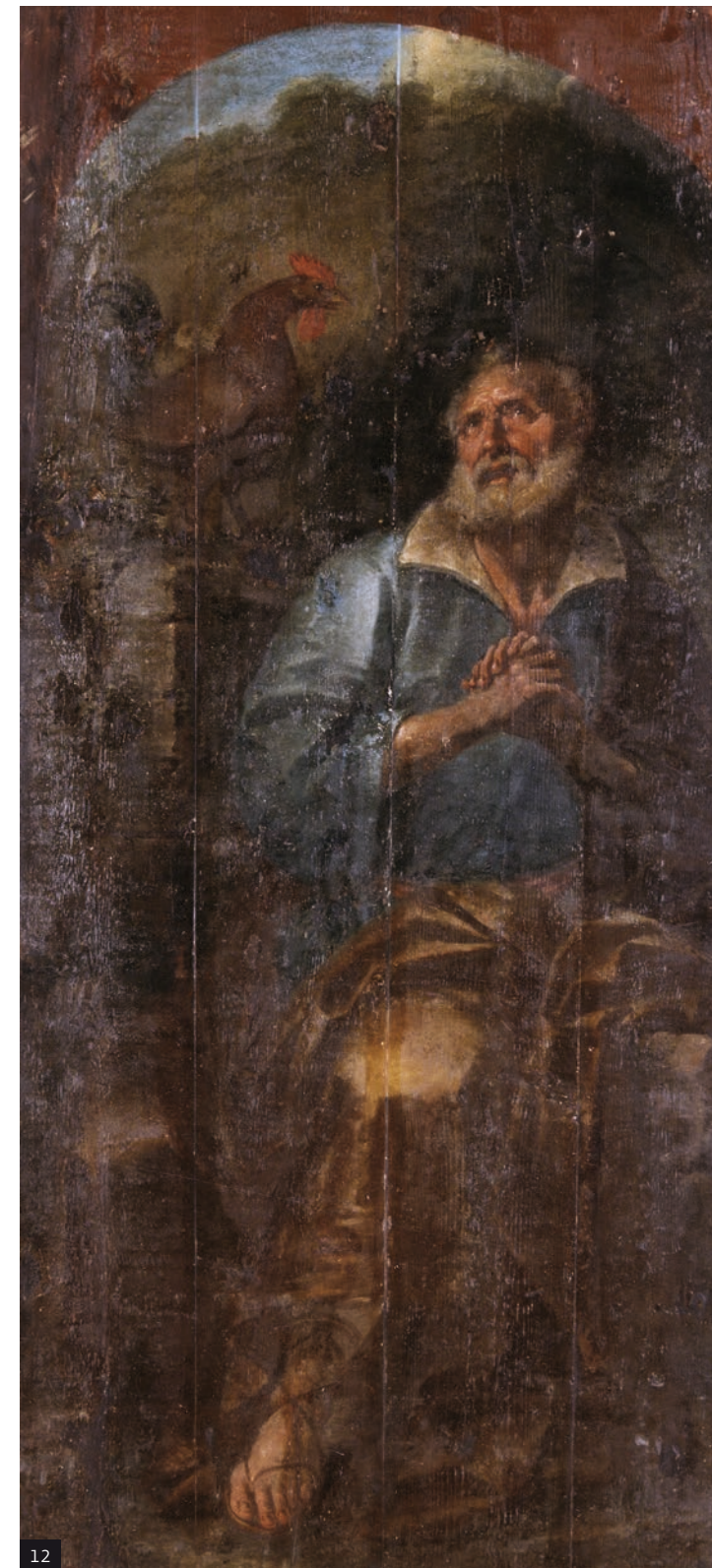
Ιωάννης: Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, γυρισμένος προς τα δεξιά σε κατατομή, με βαθιά οδύνη και χαμηλωμένο το βλέμμα, έχει το δεξί του χέρι στο μέτωπο και με το αριστερό κρατάει ελαφρά την ταινία που πέφτει μπροστά από τους ώμους του. Τον ουρανό διατρέχουν σκοτεινές νεφέλες (188x82x2 εκ., Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 144).

12

Πέτρος: Ο μαθητής του Χριστού εικονίζεται μετωπικά με ελαφρά στροφή της κεφαλής στα δεξιά. Βρίσκεται στην αυλή του αρχιερέα τη στιγμή της υπέρτατης απόγνωσης, όταν έχει αρνηθεί για τρίτη φορά τον Χριστό, πριν λαλήσει ο αλέκτωρ, που παριστάνεται να κρώζει δυνατά στην κορυφή αρχιτεκτονήματος. Ο ουρανός καλύπτεται με σκοτεινές νεφέλες (188x82x2 εκ., Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 145).



11



12



13



14

13

Άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους: Ο άγγελος γυρισμένος προς τα αριστερά κρατάει με το δεξί χέρι τη λόγχη και το καλάμι με το σπόγγο, ενώ με το αριστερό τη λαβή αγγείου που είναι τοποθετημένο επάνω σε κορμό κίονα. Κοντά στο αγγείο υπάρχουν και άλλα όργανα του πάθους — σχοινί, δέσμη από βέργες και δύο μαστίγια από τα οποία κρέμονται μεταλλικές ακιδωτές σφαίρες (149x79x2,8 εκ. Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 143).

14

Άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους: Ο άγγελος γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά φοράει ενδύματα σε αποχρώσεις του κίτρινου και του πράσινου. Κρατάει τρία καρφιά, το ακάνθινο στεφάνι και τον Σταυρό του μαρτυρίου, προς τον οποίο έχει γυρίσει με θλιμμένο βλέμμα. Μπροστά του, σε μικρό τραπέζι, τρία ζάρια και μέσα στο καλάθι σφυρί και τανάλια (147x79x2,6 εκ., Μουσείο Ζακύνθου, ΜΖ 146).

διάσταση στη στιγμή της ανθρώπινης αλήθειας, στην ανάδειξη της ανθρώπινης φύσης των θείων μορφών, στην κατανόηση των ανθρώπινων παθών και συναισθημάτων. Ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από τη βυζαντινότροπη παράδοση και υιοθετεί δυτικά πρότυπα, καθιερωμένα ήδη από την περίοδο του μπαρόκ, τα οποία είχαν εξυπηρετήσει τους σκοπούς της Αντιμεταρρύθμισης. Μετά το ιταλικό μπαρόκ, κατά την επικράτηση του βενετσιάνικου ροκοκό²⁹, οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τις ίδιες αισθητικές επιλογές οι οποίες ανανεώθηκαν κυρίως από τον κύκλο του ζωγράφου Giovanni Battista Piazzetta³⁰. Ο Κουτούζης υιοθετεί τα πρότυπα του λεγόμενου βενετσιάνικου ροκοκό³¹, δέχεται τις έντονες επιδράσεις της τεχνοτροπίας που ακολουθεί ο κύκλος του Piazzetta και, όπως υποστηρίζεται, εισάγει και στοιχεία του ελληνορθόδοξου ροκοκό, το οποίο στη θρησκευτική ζωγραφική των Επτανήσων εκφράζεται με την περιορισμένη θεματογραφία, το διαβατισμένο ξύλινο τέμπλο, τις ολόσωμες απεικονίσεις αγίων. Τον προσανατολισμό της ζωής και της τέχνης του καλλιτέχνη προς ιταλικά πρότυπα επιβεβαιώνει και το γεγονός πως ο ζωγράφος-ερωμένος Κουτούζης εισήγαγε δυτική μουσική στην εκκλησία, όπου ιερουργούσε με λυρικό θεατρικό τρόπο. Το δυνατό πάθος της ψυχής του, που συχνά αγγίζει τα όρια του θεατρικού, εντοπίζεται τόσο στην καλλιτεχνική θρησκευτική του δημιουργία όσο και στο συγγραφικό σατιρικό του έργο. Ο Κουτούζης στις σάτιρές του προβάλλει — χωρίς αναστολές — αδυναμίες και κρυφές άνομες συνήθειες αναστατώνοντας τη ζακυνθινή κοινωνία³². Η σημαντικότερη συμβολή του, ωστόσο, στην επτανησιακή τέχνη σημειώνεται στην κοσμική ζωγραφική και ιδιαίτερα στο ψυχολογικό πορτρέτο, του οποίου θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος, στοχεύοντας στην ανάδειξη του εσωτερικού κόσμου της μορφής³³. Κατά την εξέταση του θρησκευτικού ζωγραφικού έργου του Κουτούζη και προσπαθώντας να εντοπίσουμε τους πίνακες που δημιουργήθηκαν με το πινέλο του ίδιου του καλλιτέχνη, αντιμετωπίζουμε μια σειρά αντικειμενικών δυσκολιών. Κυρίως όσον αφορά το να αποδοθούν με βεβαιότητα τα συγκεκριμένα έργα στο ζωγράφο. Αυτό δεν είναι εφικτό, λόγω της έλλειψης δεδομένων: ο καταστροφικός σεισμός που έπληξε τη Ζάκυνθο τον Αύγουστο του 1953 και η πυρκαγιά που ακολούθησε είχαν ως αποτέλεσμα να χαθεί το μεγαλύτερο μέρος των αρχαικών πηγών. Από την άλλη, τα στοιχεία που παραθέτουν οι μελετητές ως προς τα έργα και τους δημιουργούς τους

πολλές φορές εμπεριέχουν αντιφάσεις, οι οποίες ενισχύουν αντί να θεραπεύουν το πρόβλημα. Επιπλέον η περισυλλογή έργων — ή, κατά περίπτωση, και ολόκληρων τέμπλων — από ερειπωμένους ναούς μετά την καταστροφή του 1953 και η μεταφορά τους σε άλλους ναούς, όπως στην περίπτωση που εξετάσαμε, δυσχεραίνει και καθιστά επισφαλή την οποιαδήποτε εξαγωγή συμπερασμάτων.

Στα ανωτέρω ζητήματα καλείται να απαντήσει ο κλάδος της Ιστορίας της Τέχνης με τη συνεργασία του πεδίου της Εφαρμοσμένης Έρευνας. Μελετώντας τα βιβλιογραφικά δεδομένα και αξιοποιώντας παράλληλα τις δυνατότητες που προσφέρει η χρήση των τεχνικών αναλύσεων, μπορούν να εξαχθούν ασφαλέστερα συμπεράσματα και να επιλυθούν ζητήματα, τα οποία προσέκρουαν στη μέχρι σήμερα μονόπλευρη προσέγγισή τους. Προς την κατεύθυνση αυτή κινήθηκε και η επιλογή εκπόνησης εργασίας με θέμα «Χρήση Φασματοσκοπικών Μη Καταστροφικών Τεχνικών (Raman, XRF) σε επιλεγμένα ζωγραφικά έργα της Επτανησιακής Σχολής του Μουσείου Ζακύνθου που αποδίδονται στον Νικόλαο Κουτούζη και τον κύκλο του» από τη μία εκ των συγγραφέων του παρόντος άρθρου, αρχαιολόγο Κατερίνα Κουτλιάνη, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Εφαρμοσμένες Αρχαιολογικές Επιστήμες» του Πανεπιστημίου Αιγαίου, με επιβλέποντα τον καθηγητή δρα Θεόδωρο Γκανέτσο. Συγκεκριμένα έχουν επιλεγεί προς ανάλυση δέκα έργα³⁴ τα οποία βιβλιογραφικά αποδίδονται στον Κουτούζη και τον κύκλο του και αποτελούν μέρος εικονογραφικών συνόλων τριών ναών που δεν σώζονται σήμερα, μεταξύ των οποίων και ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου. Ο χώρος πραγματοποίησης των αναλύσεων είναι το Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης Ζακύνθου. Οι αναλύσεις πραγματοποιήθηκαν σε προεπιλεγμένα σημεία των πινάκων με τη χρήση δύο φορητών μη καταστροφικών οργάνων³⁵. Η χρήση των δύο φασματοσκοπικών μη καταστροφικών τεχνικών περιλαμβάνει τρία στάδια: α) Ποιοτική ανίχνευση στοιχείων με τη χρήση μετρήσεων XRF και διεξαγωγή μετρήσεων Raman, β) Ποσοτική ανίχνευση των στοιχείων και καθορισμός της χρωστικής με βάση την ταυτοποίηση των μετρήσεων Raman και γ) Επαλήθευση των αποτελεσμάτων μέσα από τον ποιοτικό και ποσοτικό προσδιορισμό των στοιχείων με χρήση του XRF.

Απώτερος σκοπός της έρευνας είναι η μελέτη και η ταυτοποίηση των χρωστικών του ζωγράφου, μέσω των δύο φασματοσκοπικών μη κατα-

**15**

Esce Homo: Με τη φράση αυτή, *Ίδε ο άνθρωπος*, ο Πόντιος Πιλάτος παρουσίασε στο πλήθος τον Ιησού που εδώ απεικονίζεται περιβεβλημένος με στρατιωτικό ρωμαϊκό πορφυρό ιμάτιο και ακάνθινο στέφανο κρατώντας καλάμι ως σκήπτρο (148x79x2,7 εκ., Ναός της Αναλήψεως).

στροφικών τεχνικών που προαναφέρθηκαν, η αξιολόγηση των φασμάτων των δύο μεθόδων, η επεξεργασία των μετρήσεων καθώς και των αποτελεσμάτων τους. Η ανωτέρω εργασία αποσκοπεί στη δημιουργία μιας βάσης δεδομένων των χρωστικών του καλλιτέχνη, η οποία θα ανασυνθέτει τη δική του ζωγραφική παλέτα διαχωρίζοντάς την από αυτή των μαθητών του.

Μέρος των αποτελεσμάτων αυτής της έρευνας παρουσιάστηκε στο *9ο Διεθνές Συνέδριο Εφαρμογής Φασματοσκοπίας Raman στην Τέχνη και την Αρχαιολογία (9th International Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology)*, που διεξήχθη στο Πανεπιστήμιο της Ένορα στην Πορτογαλία στις 24–27 Οκτωβρίου 2017, με τίτλο «Pigments identification in oil paintings of 18th–19th century from the Museum of Post-Byzantine Art of Zakynthos using Raman spectroscopy and XRF». Συγκεκριμένα, παρουσιάστηκαν τα προκαταρκτικά αποτελέσματα δύο ζωγραφικών έργων του Μουσείου Ζακύνθου, *Μαρία του Κλωπά* (MZ142) και *Άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους* (MZ146). Τα τελικά αποτελέσματα της εργασίας πρόκειται να δημοσιευθούν στα πρακτικά του συνεδρίου.

Σημειώσεις

* Η Χριστίνα Μερκούρη είναι από τον Φεβρουάριο του 2018 Προϊσταμένη της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δυτικής Αττικής.

1 Χαραλαμπίδης 1978, σ. 48, 50–51.

2 Στο ίδιο, σ. 50, 53–55.

3 Κατραμής 1880, σ. 418–420, Προκοπίου 1936, σ. 103–126, Χαριάτη 1964, σ. 343–346, Δεβιάζης 1968, σ. 47–58, Κονόμος 1974, Μισιρλή 1993, σ. 204–205, Χατζηδάκης 1997, σ. 120–124, Μαρκάτου 2014, σ. 22–24, 118.

4 Giambattista Tiepolo (Βενετία, 1696 – Μαδρίτη, 1770): η πλέον σημαντική φυσιογνωμία του όψιμου βενετσιάνικου μαρρόκ. Επανέφερε τη μεγαλοπρέπεια της βενετσιάνικης τέχνης και ξαναζωντάνεψε την ιταλική παράδοση της τοιχογραφίας. Το 1756 διαδέχεται τον Piazzetta στη διεύθυνση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βενετίας.

5 Θεμελιωτής της Επτανησιακής Σχολής θεωρείται ο Παναγιώτης Δοξαράς, ο οποίος με τις καινοτομίες που εισήγαγε και το θεωρητικό υπόβαθρο που προσέφερε στο *Περί Ζωγραφίας* σύγγραμμά του το 1727, έδωσε το έναυσμα για τη σαφή κατεύθυνση της ζωγραφικής προς τρόπους και ιδέες της Δύσης, με έμφαση στην τεχνολογία του Βερονέζε, βλ. Λυδάκης 1976, σ. 27–40.

6 Στο ίδιο, σ. 14–17.

7 Προκοπίου 1936, σ. 37–138.

8 Σταδιακά η τοιχογραφία υποχωρεί προς όφελος των μεγάλων εικόνων. Ο χαρακτήρας

της εκκλησιαστικής ζωγραφικής παύει να είναι υπερβατικός, γίνεται θρησκευτικός και εκκοσμικεύεται, ενώ ταυτόχρονα εισάγεται η κοσμική τέχνη που περιλαμβάνει προσωπογραφίες, τοπία και νεκρές φύσεις.

9 Αποδίδονται φυσιοκρατικά ακόμη και ιερά πρόσωπα μέσω της συνύπαρξης νατουραλισμού, που αναζητεί το αληθινό, και αφάιρες, ώστε να προσεγγίζουν την κοσμική ζωγραφική. Το ελεύθερο σχέδιο, η ανατομία των σωμάτων, η τρίτη διάσταση του χώρου μέσω της προοπτικής, η αντίθεση φωτός και σκιάς, η έμφαση στη χρήση του χρώματος και η σημασία στην έκφραση είναι καινοτομίες που σηματοδοτούν την απομάκρυνση από τη συντηρητική βυζαντινή παράδοση.

10 Καθιερώνεται η ελαιογραφία που αντικαθιστά την αυγοτέμπερα. Η ελαιογραφία είναι τεχνική της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, συνήθως σε μουσαμά ή ξύλο, χαρτί και χαρτόνι, επιφάνεια που προηγουμένως έχει επιχριστεί με κάποιο υλικό προετοιμασίας. Γνώρισε βελτιώσεις στους κόλπους της φλαμανδικής ζωγραφικής των αρχών του 15ου αιώνα, υιοθετήθηκε σταδιακά από τους Ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής και, στη συνέχεια, τον 17ο αιώνα από τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες. Χρησιμοποιεί ως μέσο την ανάμιξη ξηρών χρωστικών ουσιών (σε μορφή σκόνης) με εκλεκτής ποιότητας έλαια (συνήθως λινέλαιο), ώστε να δημιουργηθεί ένας πυκνός πολτός που στη συνέχεια και κατά περίπτωση αραιώνεται. Πλεονέκτημα του ελαιοχρώματος είναι ότι καταφέρει να δημιουργεί μέσω των τονικών διαβαθμίσεων μια ασύγκριτη τονική φινέτσα ενώ, επιπλέον, εξασφαλίζει μεγάλη ποικιλία στην υφή. Παράλληλα, λόγω του μεγάλου χρόνου που απαιτείται για να στεγνώσει, προσφέρει μεγαλύτερη ευχέρεια στο ζωγράφο να επεξεργαστεί το έργο.

11 Il Diritto di patronato: προνόμιο και υποχρέωση σε οικογένεια αριστοκρατικής καταγωγής για τη διαχείριση και προστασία

ανεγερθείσας εκκλησίας εντός της ιδιοκτησίας της.

12 Χαραλαμπίδης 1978, σ. 51–52, Καρκαζής 2002, σ. 19.

13 Μυστικός μαθητής του Ιησού. Μετά το θάνατο του Διδασκάλου ζήτησε από τον Πόντιο Πιλάτο την άδεια να αποκαθλώσει το νεκρό σώμα του Ιησού από τον Σταυρό και να το ενταφιάσει σε δικό του αχρησιμοποίητο λαξευτό τάφο (*Κατά Μάρκον* 15.43).

14 Φαρισαίος και σπουδαίος νομοδιδάσκαλος, γνωστός ως ο νυχτερινός μαθητής του Ιησού, λόγω των επισκέψεών του σε Εκείνον τη νύχτα, μακριά από αδιάκριτα βλέμματα (*Κατά Ιωάννην* 3.1–21).

15 Ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος, ως αυτόπτες μάρτυρες του θανάτου και της ταφής του Κυρίου, και οι μυροφόρες, ως αυτόπτες μάρτυρες της Ανάστασης, συνοδεύουν την Κυριακή των Μυροφόρων, δύο Κυριακές μετά την Κυριακή της Ανάστασης.

16 Μυλωνά 1998, σ. 362–363.

17 Στο ίδιο, σ. 360–361.

18 Σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη, οι δύο μυροφόρες Μαρίες μπορούν να συνδεθούν τυπολογικά με τη μορφή της Παναγίας στο έργο «Η μνηστεία της Παρθένου» του Βερονέζε, Χαραλαμπίδης 1978, σ. 53, σημ. 3.

19 Μυλωνά 1998, σ. 356–357.

20 Χαραλαμπίδης 1978, σ. 52–53, Μυλωνά 1998, σ. 354–355.

21 Σε αντίθεση με το πρώτο θρησκευτικό σύνολο του Κουτούζη από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Φλαμπουριάρι, όπου η εκτέλεση είναι αδιαμόρφωτη και πιο απρόσεκτη, και το τρίτο σύνολο, από το ναό του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτσου, όπου η εκτέλεση χαρακτηρίζεται από την αφομοίωση των τύπων του μαρρόκ, βλ. Χαραλαμπίδης 1978, σ. 101–102, Καρκαζής 2005, σ. 52, 54–55.

22 Χαραλαμπίδης 1978, σ. 53.

23 Καρκαζής 2005, σ. 53.

Βιβλιογραφία

Δεβιάζης 1921: Δεβιάζης Σ., «Δισεύρετος σελίς περί Κουτούζη», *Πινακοθήκη*, 244–246 (1921), σ. 22–23.

Δεβιάζης 1968: Δεβιάζης Σ., *Η ζωγραφική εν Ελλάδι*, Ζάκυνθος 1968.

Ζώης 1923: Ζώης Α., «Κουτούζης Νικόλαος», *Ανάπλαις* 12–13 (1923), σ. 202–203.

Ζώης 1963: Ζώης Α., *Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου*, Εθνικό Τυπογραφείο, Αθήνα 1963.

Καρκαζής / Λυκογιάννης 2002: Καρκαζής Μ. / Λυκογιάννης Δ., *Μελέτες Ζακυνθινής Τέχνης*, Αθήνα 2002.

Καρκαζής 2005: Καρκαζής Μ., «Η επανησιακή σχολή» ζωγραφικής: αναθεώρηση», *αδημ. διδ. διατρ.*, Τμήμα Ιστορίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2005.

Κατραμής 1880: Κατραμής Ν., *Φιλολογικά Ανάλεκτα Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1880.

Κονόμος 1964: Κονόμος Ν., *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964.

Κονόμος 1967: Κονόμος Ν., *Εκκλησίες και Μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967.

Κονόμος 1974: Κονόμος Ν., *Νικόλας Κουτούζης: Μυθιστορηματική βιογραφία*, Αθήνα 1974.

Λυδάκης 1976: Λυδάκης Σ., *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976.

Μαρκάτου 2014: Μαρκάτου Δ. (επιμ.), *Η Τέχνη της Επανησιακής Σχολής (18ος–19ος αι.)*, ΤΕΙ Ιονίων Νήσων, Αργοστόλι 2014.

Μαθιόπουλος 1997–2000: Μαθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 18ος–20ός αιώνας*, τόμ. 1–4, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1997–2000.

Μισιρλή 1993: Μισιρλή Ν., *Ελληνική ζωγραφική, 18ος–19ος αιώνας*, Αθήνα 1993.

Μυλωνά 1998: Μυλωνά Ζ., *Μουσείο Ζακύνθου*,

24 Στο ίδιο, σ. 52.

25 Έχει αποδοθεί η συμβατική ονομασία «Ζωγράφος του Θρήνου», Χαραλαμπίδης 1978, σ. 63–65.

26 Σύμφωνα με μαρτυρία του Ζώη, τα βημόθυρα φιλοτεχνήθηκαν το 1819, μετά το θάνατο του Κουτούζη, συνεπώς θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Νικόλαο Καντούνη (1767–1834), βλ. Χαραλαμπίδης 1978, σ. 49.

27 Μυλωνά 1998, σ. 352–353, 364–365.

28 Καρκαζής 2005, σ. 53.

29 Στο ίδιο, σ. 46.

30 Giovanni Battista Piazzetta (1682–1754): Ιταλός ζωγράφος, ο τελευταίος εκπρόσωπος της Σχολής της Βενετίας. Το 1750 διορίστηκε διευθυντής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βενετίας.

31 Ο Νικόλαος Δοξαράς εισάγει στη Ζάκυνθο και τη Λευκάδα βασικά ερεθίσματα του βενετσιάνικου ροκοκό: τη χιαστί κίνηση, την ανάλαφρη κομψότητα, τη σωματική εκδίπλωση, τα έντονα χρώματα, τα διακοσμητικά στοιχεία.

32 Οι σάτιρες του επιβιώνουν ακόμα και μετά το θάνατό του, όταν ο ίσκιος του έρχεται να ταράξει εκ νέου τα νερά της Ζακυνθινής κοινωνίας στο ποίημα του Σολωμού «Όνειρο».

33 Καρκαζής 2002, σ. 9–11.

34 Μαρία η Μαγδαληνή, Μαρία του Κλωπά, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Άγιος Πέτρος, δύο Άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους από τον Άγιο Γεώργιο του Πετρούτσου, Απόστολοι Πέτρος και Ανδρέας, Ιεράρχης, Απόστολοι Παύλος και Ιωάννης από τον Άγιο Ανδρέα του Βαβούρη, και Άγιος Σπυρίδων από τον Άγιο Αντώνιο του Ανδρίτσου.

35 Raman Spectrometer Rockhound 785nm / X-Ray Fluorescence Spectrometer EDX Pocket III.

Αθήνα 1998.

Προκοπίου 1936: Προκοπίου Α., *Νεοελληνική τέχνη. Βιβλίο Πρώτο: Εφτανησιώτικος Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936.

Σπητέρης 1979: Σπητέρης Τ., *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660–1967*, τόμ. 1–3, Αθήνα 1979.

Χαραλαμπίδης 1978: Χαραλαμπίδης Α., *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978.

Χαριάτη 1964: Χαριάτη Κ., «Η τέχνη στα Εφτάνησα», ανάτυπο από το Σπήυρος Μυλωνάς (επιμ.), *Αφιέρωμα στα Εκατόχρονα της Ενώσεως (1864–1964)*, Αθήνα 1964.

Χατζηδάκης / Δρακοπούλου 1997: Χατζηδάκης Μ. / Δρακοπούλου Ε., *Ελληνική ζωγάφοι μετά την άλωση (1450–1830)*, τόμ. 2, Αθήνα 1997.