ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Monsù Desiderio.

Η ζωή και το έργο δύο καλλιτεχνών με ένα όνομα στη Νάπολη του 17ου αιώνα.

Ελένη Ντέρη

Επιβλέπων καθηγητής:
Παναγιώτης Ιωάννου

ΑΘΗΝΑ 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

"Les villes désertes et ruinées de "Monsù Desiderio"
sont livrées ainsi au vide et aux demons, - qui sont, eux aussi, le vide -,
et lorsqu' il introduit une anecdote humaine,
presque imperceptible et le plus souvent énigmatique, indéchiffrable,
le peintre accentue encore la vertue d'angoisse de ses tableaux,
l'espace délirant du vacarme des colonnes qui se brisent et des murs qui s'ouvrent,
des statues renversées de leur piédestal, dont les têtes brisées roulent au loin sur le sol,
dans le fracas sourd de la destruction."

Marcel Brion
Art Fantastique, 1961.

Εικόνα εξωφύλλου: François de Nomé, *Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα*, λάδι σε καμβά, 101x74 εκ., Fitzwilliam Museum, Cambridge.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

4 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

9 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

20 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 : Βιογραφικά και εργογραφικά.

20 1.1. Didier Barra (1591- π. 1656). Βιοεργογραφία.

21 I. Βιογραφικά στοιχεία.

31 II. Επαγγελματική σταδιοδρομία.

43 1.2. François de Nomé (1590-3 – μετά το 1624). Βιογραφικά στοιχεία, μαθητεία και επαγγελματική σταδιοδρομία.

43 I. Βιογραφικά στοιχεία.

47 II. Μαθητεία και επαγγελματική σταδιοδρομία.

60 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Οι παραγγελιοδότες και τα έργα του François De Nomé.

62 2.1. Παραγγελιοδότες και συλλέκτες.

70 2.2. Τα έργα του François De Nomé.

76 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Εικονογραφική και στιλιστική εξέταση των έργων του François De Nomé.

78 3.1. Οι πηγές και τα εικονογραφικά πρότυπα των έργων του François De Nomé.

107 3.2. Η ιδιαίτερη απόδοση των κτιρίων στο έργο του De Nomé.

117 3.3. *Locus horridus*. Ένας τόπος τρομακτικός.

129 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

129 Α. ΕΙΚΟΝΕΣ.

130 I. Έργα του Didier Barra.

137 II. Συνεργασίες του Didier Barra με τον François De Nomé.

139 III. Έργα του François De Nomé.

199 Β. ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ

199 I. Didier Barra.

206 II. Αρχειακά έγγραφα από τη Μετς.

207 III. François de Nomé.

214 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

214 Πηγές

217 Μελέτες

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το όνομα «Monsù Desiderio» συναντάται για πρώτη φορά το 1634 στο βιβλίο με τίτλο *Il Forastiero* του ναπολιτάνου συγγραφέα Giulio Cesare Capaccio[1] και για δεύτερη το 1742 στη πραγματεία του Bernando De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*[2]. Από τον 20ό αιώνα διαπιστώνεται πως το όνομα «Monsù Desiderio» είναι εν πολλοίς συμβατικό και αφορά σε δύο ζωγράφους: τον François De Nomé και τον Didier Barra, οι οποίοι κατάγονταν από την Μετς της Λωρραίνης και εργάζονταν στην Νάπολη κατά την ίδια χρονική περίοδο (μεταξύ 1614 και 1655). Η διαπίστωση αυτή βασίζεται στο ότι το συμβατικό αυτό όνομα συναντάται σε αναφορές και καταγραφές που αφορούν πότε στον έναν και πότε στον άλλον. Παραδείγματος χάρη, τα έργα του François De Nomé καταγράφονται με το όνομα «Monsù Desiderio» στα ευρετήρια των συλλογών της Νάπολης και σε βιβλία, όπως το *Il Forastiero*, και η αναφορά του De Dominici στο ίδιο συμβατικό όνομα αφορά στον Didier Barra.

Η αρχή της έρευνας για τους ζωγράφους πίσω από το συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio» έγινε στη Γαλλία κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, οπότε οι Louis Demonts και Louis Réau έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για αυτόν/αυτούς. Αναγνώρισαν τη γαλλική τους καταγωγή, μετέφρασαν το «Monsù Desiderio» ως «Monsieur Didier»[3], και προσπάθησαν, με τις ελάχιστες πληροφορίες που είχαν μέχρι τότε για τους ζωγράφους, να αναδείξουν και να ξεχωρίσουν τους μέχρι τότε αποδοσμένους στο συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio» πίνακες, όπως για παράδειγμα εκείνος που βρισκόταν στο Musée du Louvre, τον οποίο περιγράφει ο Réau, χωρίς να αναφέρει τον τίτλο του και αναφέρει ότι δεν έχει, μέχρι τότε εκτεθεί στο Μουσείο[4].

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 διοργανώθηκε η πρώτη έκθεση για τον «Monsù Desiderio» στη Σαρασότα της Φλόριντα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και το 1950 μια δεύτερη στη Galleria dell'Obelisco στη Ρώμη. Με αφορμή την τελευταία αυτή έκθεση οι Ιταλοί ιστορικοί τέχνης ξεκίνησαν την έρευνα για τον «Monsù Desiderio». Το 1956 δημοσιεύτηκε στο *Paragone* το άρθρο του Raffaello Causa που

---

[1] Βλ. Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero, dialoghi ne i quali, oltre a quel che si ragiona dell'origine di Napoli*, Νάπολη, Roncagliolo, 1634, σελ. 862 (στο εξής: Capaccio, 1634).

[2] Βλ. Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Νάπολη, Ricciardi, 1742, τ. II, σσ. 313-314 (στο εξής: De Dominici, 1742).

[3] Όπως αυτή είχε τονιστεί από τον Sobotka, βλ. Georg Sobotka, "(Monsù) Desiderio", στο Thieme-Becker, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler, τ. IX (1913), σελ. 131(στο εξής: Sobotka, 1913, τ. IX) και Louis Réau, "L'enigma de 'Monsù Desiderio'", *Gazette de Beaux-Arts*, τ. 13, 1935, σελ. 242 (στο εξής: Réau, 1935).

[4] Réau, 1935, σελ. 246.

αφορούσε αφενός στην εξέταση κάποιων πινάκων του «Monsù Desiderio», αφετέρου στην ανάγνωση ενός εγγράφου του Archivio Diocesano di Napoli στο οποίο καταγράφεται η μαρτυρία του François De Nomé πριν τον γάμο του, το 1613. Με το άρθρο αυτό, ο Causa γίνεται ο πρώτος που ανακάλυψε πως το όνομα «Monsù Desiderio» είναι συμβατικό και αφορά σε πάνω από έναν καλλιτέχνη[5].

***

Κύριος στόχος της παρούσας εργασίας είναι να αναδειχθούν βιογραφικά στοιχεία και το έργο των δύο ζωγράφων μέσω της εξέτασης των διαθέσιμων πηγών και μελετών ώστε να διακριθούν τόσο ως προσωπικότητες αλλά και, κυρίως, ως καλλιτέχνες με διαφορετική μαθητεία και επαγγελματική εξέλιξη. Αφότου αποσαφηνιστούν τα βιογραφικά στοιχεία των δύο ζωγράφων και διακριθεί η επαγγελματική τους πορεία, κατόπιν εξετάζεται το έργο του François De Nomé και η ιδιαίτερη θεματική του, αυτή της απεικόνισης της καταστροφής κτιρίων και της πυρκαγιάς και επιχειρείται ο εντοπισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του έργου του και η ανάδειξη εικονογραφικών προτύπων. Ο εντοπισμός και η ανάδειξη αυτή βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις μελέτες της Maria Rosaria Nappi[6] και παράλληλα συμπληρώνεται από κάποια πρότυπα που προτείνονται για πρώτη φορά σε αυτήν την εργασία. Παρουσιάζεται η άποψη της Nappi περί της απεικόνισης της καταστροφής στο έργο του De Nomé ως αντίδραση στην ισπανική κατοχή της Νάπολης[7] και οι θεωρίες περί των λόγων απεικόνισης των ερειπίων στους πίνακες του 17ου αιώνα, στις οποίες συνεξετάζεται και το έργο του De Nomé . Εξετάζεται, τέλος, η καταστροφή ως εικόνα αλλά και ως γεγονός, παρουσιάζοντας τις πιθανές της αιτίες, δηλαδή εάν προέρχεται από φυσικά αίτια (κυρίως σεισμούς) ή έπειτα από ανθρώπινη ή ακόμη και

---

[5] Βλ. Παράρτημα Πηγών III. Α. και Archivio Diocesano di Napoli, Procesetti Matrimoniali, Lettera F 438/1613 και Raffaello Causa, "Francesco Nomè detto Monsù Desiderio", *Paragone*, τ. VII, τχ. 75, 1956, 1956, σσ. 31-33 (στο εξής: Causa, 1956).

[6] Για το πρώτο άρθρο της Nappi για τον Monsù Desiderio βλ.Maria Rosaria Nappi, "François de Nomé: un problema di fortuna critica", στο *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Νάπολη, Electa Napoli, 1988 και η πρώτη μελέτη για τον «Monsù Desiderio» από την Maria Rosaria Nappi δημοσιεύτηκε το 1991 : Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Jandi Sapi, 1991 (στο εξής: Nappi, 1991). Στη μελέτη αυτή παρουσιάστηκαν συγκεντρωτικά τα μέχρι τότε αρχειακά έγγραφα και τα έργα των δύο ζωγράφων, στο καθένα από τα οποία εντοπίζεται κάποιο εικονογραφικό παράλληλο ή πρότυπο ή κάποια πηγή. Δημοσιεύονται και άλλες μελέτες της Nappi στις οποίες η ιστορικός είτε εξετάζει κάποιο συγκεκριμένο θέμα όπως στο: Maria Rosaria Nappi, "Immagini di Posillipo", στο *Italo Ferraro Posillipo- Napoli*, Oikos, 2016, σσ. 28 – 40(στο εξής: Nappi, 2016), είτε ασχολείται με τα βιογραφικά στοιχεία τους και την επαγγελματική τους σταδιοδρομία όπως στο: Maria Rosaria Nappi, "François De Nomé e Didier Barra, lorenesi a Napoli", στο Ricerche sull' arte a Napoli in età moderna, saggi e documenti, Artem, 2019, σσ. 75- 85 (στο εξής: Nappi, 2019).

[7] Monique Sary - Maria-Rosaria Nappi, (επιμ.), *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d'Or, Editions Serpenoise, 2004, σσ. 102-103 (στο εξής: Sary- Nappi, 2004),

από θεωρούμενη θεϊκή παρέμβαση.

Η αποσαφήνιση των βιογραφικών στοιχείων των δύο καλλιτεχνών αποτελεί, όπως ειπώθηκε ήδη, βασικό μέρος της έρευνας, καθώς έτσι μπορούν να αναδειχθούν με μεγαλύτερη ακρίβεια οι καταβολές τους, οι επιρροές που δέχθηκαν και τα πρότυπα των έργων τους. Για τον λόγο αυτό, στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο: «Βιογραφικά και εργογραφικά» παρουσιάζονται και εξετάζονται, σε δύο ξεχωριστά υποκεφάλαια, τα πιστοποιητικά αγαμίας (στο πρωτότυπο : *fede di stato libero*) του Didier Barra και του François De Nomé. Έπειτα επιχειρείται η συγκέντρωση των πληροφοριών και η σύνθεση των βασικών βιογραφικών διαγραμμάτων των δύο ζωγράφων. Η σύνθεση των δύο αυτών βιογραφιών καλύπτει όλη την βιβλιογραφική και αρχειακή ύλη για τους δύο ζωγράφους και, ως η τελευταία και πιο σύγχρονη, φιλοδοξεί να αποτελέσει και την πιο ολοκληρωμένη μέχρι στιγμής βιογραφία τους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας με τίτλο: «Οι παραγγελιοδότες και τα έργα του François De Nomé» παρουσιάζονται και εξετάζονται, στο πρώτο υποκεφάλαιο οι αποδείξεις πληρωμών (στο εξής από πρωτότυπο : *fede di credito*) και στο δεύτερο υποκεφάλαιο τα ίδια τα έργα του ζωγράφου. Οι *fede di credito* οριοθετούν τον χρόνο της καλλιτεχνικής του δράσης στη Νάπολη, φανερώνουν το πελατολόγιό του, την χρηματική αξία και τα θέματα των έργων του. Οι αποδείξεις αυτές, μπορούν, σε συνδυασμό με τις αυτοβιογραφικές πληροφορίες να συνθέσουν κομμάτι - κομμάτι και την καλλιτεχνική του δράση στη Νάπολη. Στη συνέχεια ταυτίζονται τα έργα του François De Nomé που καταγράφονται στα χειρόγραφα ευρετήρια διάφορων συλλογών της Νάπολης, τα οποία, σε μεγάλο βαθμό, δημοσιεύθηκαν το 1992 έπειτα από την συνεργασία του Gérard Labrot και του Antonio Delfino[8]. Στα ευρετήρια αυτά, υπάρχουν έργα που αποδίδονται στον «Monsù Desiderio» ενώ μόνο σε ένα, σε αυτό της συλλογής του Ferrante Spinelli (εύπορος έμπορος της Νάπολης) καταγράφεται το όνομα «Monsù di Nomé». Στο συγκεκριμένο, λοιπόν, κεφάλαιο της εργασίας κάποια από τα έργα που αποδίδονταν, μέχρι τώρα, στον «Monsù Desiderio» διακρίνονται ως έργα του De Nomé και επιχειρείται ο θεματικός και χρονικός επιμερισμός του έργου του.

Το περίπλοκο αλλά θεματικά συνεκτικό και χαρακτηριστικό έργο του De Nomé, που εξετάζεται στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο: «Εικονογραφική και στιλιστική εξέταση

[8] Βλ. Gérard Labrot, *Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600 – 1780*, Μόναχο, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Παρίσι, Saur, 1992, σσ. 92, 132, 144, 202, 300, 337, 347, 401, 430, 434 (στο εξής: Labrot, 1992). Το 2000, στο άρθρο του Emilio Ricciardi δίνεται η πληροφορία της ύπαρξης οκτώ έργων του De Nomé στη συλλογή του Santi Francucci, πληροφορία που δεν δίνεται στο παραπάνω βιβλίο του Labrot, βλ. Emilio Ricciardi, "Collezionisti del XVII secolo in Napoli: Santi Francucci e Camillo Colonna", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, Edizioni "L&T", 2000, σσ. 53 (στο εξής: Ricciardi, 2000 (2001)).

των έργων του François De Nomé», συντίθεται από διάφορες καλλιτεχνικές επιρροές παρμένες από τη χαρακτική, την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική τέχνη. Στα τρία υποκεφάλαια παρουσιάζονται και εξετάζονται οι πηγές και τα εικονογραφικά πρότυπα του De Nomé, ο ρόλος της απεικόνισης αρχιτεκτονικής στο έργο του καθώς και η απεικόνιση της καταστροφής ως κυρίαρχο θέμα στους πίνακές του.

Στην παρούσα εργασία γίνεται μια προσπάθεια ανεύρεσης και συγκέντρωσης των πινάκων των Didier Barra και François De Nomé, των οποίων η αναπαραγωγή βρίσκεται στο πρώτο παράρτημα με τίτλο «Εικόνες», σε τρεις ξεχωριστές ενότητες. Οι κατάλογοι αυτοί διαιρούνται σε αυτούς που αφορούν σε έργα του Barra, σε έργα του De Nomé και σε έργα που θεωρούνται το αποτέλεσμα συνεργασίας των δύο ζωγράφων. Οι βασικές δυσκολίες του εγχειρήματος της συγκέντρωσης των πινάκων των ζωγράφων αφορούν αφενός σε πίνακες που βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές και δεν υπάρχει διαθέσιμη εικόνα τους δημοσιευμένη, αφετέρου σε πίνακες όπου η ταύτιση του καλλιτέχνη δεν είναι απόλυτα σίγουρη και επιβεβαιωμένη.

***

Η έρευνα για την παρούσα εργασία ξεκίνησε το 2019 στο Ρέθυμνο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης και στη συνέχεια διεξάχθηκε στη Ρώμη στη Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck και στη Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte στο Palazzo Venezia κατά τη διάρκεια της πρακτικής άσκησης στην Galleria d'arte moderna di Roma Capitale, μέσω του προγράμματος Erasmus+.

***

Η συγγραφή, γενικότερα, μιας διπλωματικής εργασίας αποτελεί την τελική «δοκιμασία» της μεταπτυχιακής εκπαίδευσης. Συνεπώς, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά και πρώτα από όλους τους καθηγητές μου, οι οποίοι συνέβαλλαν με την επιστημονική καθοδήγησή τους καθ' όλη την διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου. Με ένα απλό και αληθινό ευχαριστώ θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην κυρία Τιτίνα Κορνέζου, στον κύριο Ευγένιο Ματθιόπουλο και στον κύριο Παναγιώτη Ιωάννου. Επιθυμώ να εκφράσω και ξεχωριστές ευχαριστίες στον επιβλέποντά μου, κύριο Παναγιώτη Ιωάννου, του οποίου η έμπνευση έδωσε ώθηση σε αυτήν την εργασία και του οποίου η καθοδήγηση ήταν καίρια και παρούσα καθ' όλη

την πορεία της εκπόνησής της.

Καθόλου αμελητέα δεν ήταν η συμβολή της οικογένειας καθώς η ποικιλότροπη υποστήριξή τους βοήθησε με τρόπους που δεν έχω λόγια να εκφράσω. Ευχαριστώ θερμά τις φίλες και συναδέλφους μου Αθηνά και Ζωή και την Μίρκα, την Αλκυόνη, την Έλια και την Ίννα για τον πολύτιμο χρόνο της ζωής τους που αφιέρωσαν σε αρκετές επικοδομητικές συζητήσεις επί της εργασίας μου και κυρίως για την ψυχολογική υποστήριξή που προσέφεραν. Τέλος, θα ήθελα να αποδώσω ξεχωριστές ευχαριστίες στην συνάδελφο και φίλη κυρία Πόπη Σφακιανάκη, της οποίας η έμπρακτη, και όχι μόνο, βοήθεια ήρθε σαν από μηχανής θεός λύνοντας ένα βασικό, και χρόνιο κώλυμα που συνάντησα όσο εκπονούσα την εργασία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio» ταυτίζεται, μέχρι σήμερα, με δύο ζωγράφους, τον Didier Barra και τον François De Nomé, που έζησαν και εργάστηκαν στη Νάπολη του 17ου αιώνα. Οι δύο αυτοί ζωγράφοι - που εργάζονταν και, ενίοτε, συνεργάζονταν υπό το κοινό αυτό συμβατικό όνομα - είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι μεταξύ τους στην σχετική βιβλιογραφία. Αυτό συμβαίνει αφενός γιατί, όπως μόλις ειπώθηκε, συνεργάζονταν, αφετέρου γιατί υπάρχουν κάποιοι πίνακες που ενώ φιλοτεχνήθηκαν μόνο από τον έναν αποδίδονταν στο κοινό αυτό συμβατικό όνομα τόσο στα ευρετήρια διάφορων συλλογών όσο και στη σχετική βιβλιογραφία μέχρι και τα μέσα του 20ου αιώνα. Οι πίνακες αυτοί αφορούσαν σε *vedute*, δηλαδή αστικές τοπιογραφίες από υψηλό σημείο θέασης, κυρίως της Νάπολης, σε εσωτερικά ναών, σε τοπία με φανταστικά, μη υπαρκτά και εκκεντρικά σχεδιασμένα κτίρια, σε τοπία όπου απεικονίζονται ερείπια και σε τοπία όπου απεικονίζονται κτίρια τη στιγμή που καίγονται ή που κατεδαφίζονται.

Η έρευνα για τον ζωγράφο με το συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio» ισοδυναμεί, σύμφωνα με τους ερευνητές του 20ου αιώνα, με την προσπάθεια επίλυσης ενός αινίγματος. Συνολικά το έργο και η ζωή «του» συμπληρώνεται λίγο-λίγο, όπως ένα παζλ, με καινούργια «κομμάτια» να προστίθενται από τις αρχές του 20ου αιώνα και εξής. Η πρώτη καταγραφή του ονόματός «του» ως μία απλή αναφορά σημειώνεται στο *Il Forastiero* το 1634[9], όπου ο Capaccio, περιγράφοντας τη συλλογή του πλούσιου Ρωμαίου έμπορου Santi Francucci αναφέρει, μεταξύ άλλων πινάκων, «otto quadri di perspettiva[sic] del Monsù», δηλαδή οχτώ πίνακες με προοπτική τοπιογραφική απεικόνιση του «Monsù»[10]. Ωστόσο, η ανάδειξη του ονόματος του «Monsù Desiderio» οφείλεται στον De Dominici, και πιο συγκεκριμένα στο βίο του Belisario Corenzio (1558-1646), όπου ο βιογράφος αναφέρει τον «Monsù Desiderio» ως φίλο του Corenzio και διάσημο ζωγράφο πανοραμικών τοπίων[11]. Επιπλέον, ο βιογράφος

[9] Βλ. Capaccio, 1634, σελ. 862.

[10] Βλ. Capaccio, 1634, σελ. 862. Αιώνες αργότερα, στο άρθρο του Emilio Ricciardi για τους συλλέκτες Santi Francucci και Camillo Colonna παρουσιάζονται, ανάμεσα στους πίνακες της συλλογής του πρώτου, και πίνακες του François de Nomé. Βλ. Ricciardi, 2000 (2001), σελ. 53 και σελ. 58, σημ. 8. Στην παρούσα εργασία, λοιπόν, θεωρείται, μετά την δημοσίευση αυτή του Ricciardi, πως η αναφορά του Capaccio στους οκτώ πίνακες προοπτικής της παραπάνω συλλογής αφορά σε έργα του De Nomé.

[11] Βλ. De Dominici, 1742, τ. ΙΙ σσ. 292-318. Ο De Dominici κάνει ακόμη μία πολύ σύντομη αναφορά στον «Monsù Desiderio», στην βιογραφία του Onofrio Palumbo (Palomba), όπου αναφέρει ότι σε έναν πίνακα του τελευταίου ο Monsù την πόλη της Νάπολης με θέα από ψηλά και ότι είναι διάσημος ζωγράφος προοπτικών. Στην βιβλιογραφία ωστόσο για τον «Monsù Desiderio» η μνεία αυτή στον βίο

αναφέρει τη συνεργασία των δύο ζωγράφων σε έργα του «Monsù Desiderio» και τέλος μνημονεύει δύο πίνακές του: ο ένας απεικονίζει την πλατεία του San Domenico Maggiore της Νάπολης και ο άλλος την πλατεία μπροστά από το Castel Nuovo[12]. Η πληροφορία αυτή περί της συνεργασίας του «Monsù Desiderio» και του Corenzio δεν είναι τεκμηριωμένη. Βάση των ερευνών που υπάρχουν για τον βίο και την επαγγελματική πορεία του Corenzio, θεωρείται πιο πιθανή η περίπτωση κάποιος ζωγράφος από το εργαστήριο του Corenzio να συνεργάστηκε με τον «Monsù Desiderio» παρά ο ίδιος[13]. Είναι κατανοητό πως η συνοπτική αυτή αναφορά του De Dominici γίνεται στο πλαίσιο της πιο λεπτομερούς εξέτασης του βίου ενός άλλου ζωγράφου, δεν παύει, εντούτοις, να είναι σημαντική καθώς αποτελεί σημείο αναφοράς σε ότι δημοσιεύεται εφεξής για τον «Monsù Desiderio»[14].

Αυτό που μένει από τις αναφορές του Capaccio και του De Dominici, λοιπόν, είναι η μνεία μερικών πινάκων ενός καλλιτέχνη με το συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio». Από την αναφορά, όμως, του De Dominici το 1742[15] μέχρι και πριν το 1956[16], επικρατούσε μία σύγχυση γύρω από το ποιος είναι αυτός ο *petit maître mystérieux*[17]. Μετά από την ονομαστική αναφορά του Lanzi το 1795-6[18] ακολουθεί μία ιστοριογραφική λήθη για τον «Monsù Desiderio» με εξαίρεση κάποιες διάσπαρτες αναφορές[19]. Μία από αυτές τις αναφορές, που αξίζει, ωστόσο, να αναφερθεί σε αυτό το σημείο, είναι εκείνη του Pietro Zani το 1794 στην *Enciclopedia metodica critica*

του Palumbo από τον De Dominici δεν συναντάται σχεδόν καθόλου, βλ. De Dominici, 1742, τ. ΙΙ, σελ. 241.

[12] Βλ. De Dominici, 1742, τ. ΙΙ, σσ. 313-314. Το δεύτερο έργο, ταυτίζεται με αυτό που φέρει σήμερα τον τίτλο *Πανοραμική θέα της Νάπολης από το Castel dell'Ovo* (*Veduta di Napoli a Largo del Castel dell'Ovo*). Πλέον είναι γνωστό, λόγω της ταύτισης των πινάκων, πως ο De Dominici με την αναφορά αυτή εννοεί τον Didier Barra, βλ. Henry Tribout de Morembert, "Peintres messins en Italie, Monsù Desiderio", *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 1996, σελ. 192 (στο εξής: Tribout De Morembert, 1996).

[13] Βλ. Παναγιώτης Ιωάννου, *Belisario Corenzio. Η ζωή και το έργο του*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο-Βενετία, 2011, σσ. 183-184 (στο εξής: Ιωάννου, 2011).

[14] Παραδείγματος χάρη, η αναφορά στο ζωγράφο από τον Luigi Lanzi το 1795-6, βλ. Lanzi, Luigi, *Storia pittorica d'Italia*, Libro Quatro, Βενετία, Bassano, 1795-1796, σελ. 611 (στο εξής Lanzi, 1795-1796).

[15] Βλ. De Dominici, 1742, τ. ΙΙ, σσ. 313-314.

[16] Βλ. Causa, 1956, σσ. 31-33.

[17] Βλ. Réau, 1935, σσ. 242.

[18] Βλ. Lanzi, 1795-1796, σελ. 611.

[19] Παραδείγματος χάρη, από το 1850 μέχρι το 1898 εκδίδονται και επανεκδίδονται βιβλία που περιγράφουν τα μνημεία και τις βίλες της Νάπολης. Σε αυτές τις περιγραφές αναφέρεται πολύ συχνά ένας «ξένος», που λέγεται «Monsù Desiderio» και ζωγραφίζει την *veduta* στο έργο του Onofrio Palumbo: «Uno straniero, detto Monsù Desiderio, fece la prospettiva di Napoli in questo dipinto di Onofrio Palomba» : βλ. Vincenzo Corsi, *Storia dei Monumenti del Reame delle due Sicilie*, τ. ΙΙ, μέρος ΙΙ, 1850, σελ. 124 και Gaetano Nobile, *Descrizione dell città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Parte I, Νάπολη, 1855, σελ. 277 και Vincenzo Corsi, *Principali Edifici della città di Napoli*, Νάπολη, 1859, σελ. 120 και Carlo Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, τ. IV, Νάπολη, 1859, σελ. 809 και Gaetano Nobile, *Descrizione dell città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, τ. I, Νάπολη, 1863, σελ. 357.

raggionata delle Belle Arti[20]. Ο Zani συγχέει τον «Monsù Desiderio» με τον χαράκτη Franciscus Desiderius Pistoiensis, από την Τοσκάνη.

Το 1913, ο Sobotka διαχώρισε τον χαράκτη από τον ζωγράφο «Monsù Desiderio» καθώς υπενθύμισε πως το επίθετο «Monsù» αναφέρεται από τους Ιταλούς σε ανθρώπους προερχόμενους βορείως των Άλπεων, κυρίως σε Γάλλους και μερικές φορές σε Φλαμανδούς[21]. Επίσης, ο Sobotka ανέφερε τους πέντε πίνακες της συλλογής του Κόμη Harrach, Αντιβασιλέα της Νάπολης (1728-1733)[22]. Στη συλλογή αυτή, που καταγράφεται για πρώτη φορά το 1734, συγκαταλέγονται πέντε πίνακες, οι οποίοι αν και δεν φέρουν υπογραφή καταγράφονται στο ευρετήριο ως έργα του «Monsù Desiderio» με την χρονολογία 1622[23].

Επιπλέον, το 1939, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Rassegna Economica* μία *fede di credito* του Francesco Nomé προερχόμενη από το Archivio Storico del Banco di Napoli, χάρη στην οποία τεκμηριώνεται η παρουσία του ζωγράφου στην Νάπολη στις 2 Μαΐου 1618[24].

Την προσοχή, ωστόσο, στο έργο του «Monsù Desiderio», έστρεψε πρώτος, το 1924, ο Louis Demonts[25] και στη συνέχεια ο Louis Réau[26], οι οποίοι μελέτησαν και δημοσίευσαν κάποιους από τους πίνακές του και είναι οι πρώτοι που επισήμαναν τη γαλλική καταγωγή του. Ο Demonts, συγκεκριμένα, αναγνώρισε την καταγωγή του βάση του καλλιτεχνικού του στυλ καθώς αναφέρει πως αυτός ο Desiderio ήταν χωρίς αμφιβολία ένας Γάλλος της ανατολικής Γαλλίας (*un Français de l'Est*) καθώς φαίνεται να έχει κληρονομήσει το γερμανικό γούστο για το ασπρόμαυρο και το κιαροσκούρο[27]. Ο Réau, έπειτα από επίσκεψή του στη συλλογή Harrach στη Βιέννη, δημοσίευσε δύο άρθρα σχετικά με τους πίνακες του «Monsù Desiderio»[28].

---

[20] Βλ. Zani, 1821, σελ. 303.
[21] Βλ. Sobotka, 1913, σελ. 131.
[22] Το ευρετήριο εκδίδεται το 1926 και το 1960 : Βλ. Hermann Ritschl (επιμ.), *Katalog der Erlaucht Gräflich Harrachschen Gemälde-Galerie Wien*, Erlaucht Gräflich Harrachschen Gemälde-Galerie "Wien", Βιέννη, Wolfrum, 1926 και Günther Heinz, *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Βιέννη, Palais Harrach, 1960.
[23] Την πληροφορία αυτή δίνει η Allemand στο άρθρο της : βλ. Geneviève Allemand (Lacambre), "Le problème de Monsù Desiderio", *L'information culturelle artistique*, τχ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1957, σελ. 73 (στο εξής: Allemand (Lacambre), 1957).
[24] Βλ. Causa, 1956, σελ. 32 και βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 13.
[25] Βλ. Louis Demonts, "Trois tableaux de paysage fantaisiste au Musée du Louvre", *Beaux-Arts*, 15 Φεβρουαρίου 1924, σσ. 70-71 (στο εξής: Demonts, 1924).
[26] Βλ. Réau, 1935, σσ. 242-251.
[27] Δική μου μετάφραση από το πρωτότυπο: *Ce Desiderio était sans doute un Français de l'Est, car il semble avoir hérité du goût germanique pour les camaïeux et les clairs-obscurs*: βλ. Demonts, 1924, σσ. 70-71.
[28] Βλ. Réau, 1935, σσ. 242-251 και Louis Réau, "Deux tableaux inédits de Monsù Desiderio", *Beaux-Arts*, 10 Αυγούστου 1942 (στο εξής: Réau,1942) και Jacques Thuiller: *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo*, μτφ Lucchese, Romeo (Μετάφραση), Ρώμη, De Luca, 1982 (στο εξής: Thuiller, 1982), σελ. 189.

Ο Réau ήταν ο πρώτος που διαπίστωσε την *terra incognita* γύρω από το όνομα και το έργο του ζωγράφου μελετώντας όλα τα - μέχρι τότε - διαθέσιμα στοιχεία[29]. Επιπλέον, ο Réau είναι ο πρώτος που κάνει τη μετάφραση του ονόματος από τα Ιταλικά στα γαλλικά, δηλαδή από «Desiderio» σε «Didier»[30].

Τις επόμενες δύο δεκαετίες, το ενδιαφέρον των ιστορικών τέχνης για τον αινιγματικό και μυστήριο «Monsù Desiderio» αναπτύσσεται σημαντικά, διοργανώθηκαν μάλιστα και οι πρώτες δύο μονογραφικές εκθέσεις, η μία στη Φλόριντα των ΗΠΑ και η άλλη στη Ρώμη[31]. Δεν είναι γνωστό πότε και πώς περιήλθαν σε διάφορες αμερικανικές συλλογές τα έργα που αποδίδονταν στον «Monsù Desiderio», αλλά μέχρι το 1950 αρκετοί πίνακές του βρίσκονταν στην Αμερική και συγκεντρώθηκαν - μαζί με αυτούς από την Ευρώπη - στην πρώτη μονογραφική για αυτόν έκθεση στο John and Mable Ringling Museum of Art στη Σαρασότα της Φλόριντα[32]. Η έκθεση αυτή, παρά το γεγονός ότι ο Scharf, ο οποίος γράφει την εισαγωγή του καταλόγου, ταυτίζει τον «Monsù Desiderio» με τον Franciscus Desiderius Pistoiensis[33], αποτελεί σταθμό για την έρευνα του ζωγράφου καθώς είναι η πρώτη έκθεση για αυτόν, είναι η πρώτη φορά δηλαδή που συγκεντρώνονται τα έργα του, και ο κατάλογος αυτής αποτελεί την πρώτη μονογραφία για τον καλλιτέχνη.

Παρόλο, λοιπόν, που ο Scharf γνώριζε την άποψη του Sobotka, του Demonts και του Réau για την πιθανή γαλλική καταγωγή του ζωγράφου, φαίνεται να επιμένει στην καταγωγή του ζωγράφου από την Πιστόια της Τοσκάνης[34]. Η επιμονή του αυτή πιθανόν να στηριζόταν στην συνωνυμία του ονόματος του χαράκτη από την Πιστόια

---

[29] Βλ. Réau, 1935, σσ. 243-245.

[30] Βλ. Réau, 1935, σελ. 245. Βέβαια, η μετάφραση αυτή δεν είναι, όπως εξηγεί η Dacos, ακριβής, καθώς το γαλλικό όνομα *Didier* στα λατινικά λέγεται *Didacus* και δεν υπάρχει αντίστοιχο στα ιταλικά, βλ. Nicole Dacos, "Entre l'antique et le gothique les étranges perspectives de Monsù Desiderio", στο: Monique Sary - Maria-Rosaria Nappi (επιμ.), *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d'Or, Editions Serpenoise, 2004, σσ. 165-170 (στο εξής: Dacos, 2004).

[31] Ενδεικτικά : βλ. Nikolaus Pevsner, "Monsù Desiderio, little-known precursor of Rococo and Gothick", *The Architectural Review*, T. CIV, Σεπτέμβριος 1948, σσ. 148-149 (στο εξής: Pevsner, 1948) και Alfred Scharf, "Once more Monsù", *The Architectural Review*, τ. CV, Φεβρουάριος 1949, σσ. 91-94 (στο εξής: Scharf, 1949) και Robert Lebel, "Monsù Desiderio", *Arts*, 14 Απριλίου 1950 και Valerio Mariani, "Monsù Desiderio", *Idea*, 28 Ιανουαρίου 1951, T. III, τχ. 4 (στο εξής: Mariani, 1951) και François-George Pariset, "Monsù Desiderio nel Museo di arti decorative di Parigi", *Commentari*, 1952, III, σσ. 261-264 (στο εξής: Pariset, 1952) και Marcel Brion, "Monsù Desiderio", *Arts*, 8 Ιανουαρίου 1953 (στο εξής: Brion, 1953) και Marcel Brion, "Un peintre peu connu. Monsù Desiderio", *Plaisir de France*, Φεβρουάριος 1954, σσ. 2-6 (στο εξής: Brion, 1954).

[32] Στον πρόλογο του καταλόγου, ο A. Everett Austin αναφέρει επιγραμματικά τα μουσεία και τους συλλέκτες της Αμερικής και του εξωτερικού που δανείζουν πίνακες του Monsù Desiderio για την έκθεση στο John and Mable Ringling Museum of Art. Τα μουσεία αυτά είναι : το Λούβρο, τα μουσεία της Ορλεάνης και της Ντιζόν, το Konstmuseum της Γκέτενμποργκ στη Σουηδία, η Art Gallery στο Σαουθάμπτον, η Walters Art Gallery στη Βαλτιμόρη και το Wadsworth Atheneum στο Hartford : βλ. Βλ. Alfred Scharf (επιμ.), *The fantastic visions of Monsù Desiderio*, John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα, 1950 (στο εξής: Scharf (επιμ.), 1950).

[33] Βλ. Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 9.

[34] «FRANCISCO DESIDERIO NAPOLI 1621», βλ. Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 9.

με τον «Francisco Desiderio», όνομα που φαίνεται στην υπογραφή ενός πίνακα που εκτέθηκε στη Σαρασότα με θέμα το εσωτερικό ενός ναού[35].

Το όνομα Francisco συναντάται το ίδιο έτος στην επόμενη μονογραφική έκθεση για τον «Monsù Desiderio» στην Galleria dell' Obelisco στην Ρώμη. Η έκθεση αυτή ενδιαφέρει, καταρχάς, γιατί ο επιμελητής της, ο Giovanni Urbani, απορρίπτει την ταύτιση του «Monsù Desiderio» με τον Francisco Desideri από την Πιστόια και ταυτόχρονα θεωρεί πως η εθνικότητα του ζωγράφου αφορά τους ερευνητές στο βαθμό που αυτή μπορεί να οδηγήσει στην λύση του κριτικού προβλήματος που τον αφορά[36]. Επιπλέον, στέκεται περισσότερο στον παραλληλισμό του έργου του «Monsù Desiderio» με το έργο των σουρεαλιστών ζωγράφων[37]. Ο παραλληλισμός αυτός συνεχίζεται καθ' όλη τη δεκαετία του 1950 ακόμη και από τους εκπροσώπους του σουρεαλισμού, όπως ο André Breton[38].

Επιπλέον, στον κατάλογο της παραπάνω έκθεσης, αναδεικνύονται δύο ακόμη υπογραφές· η υπογραφή «Francisco Di Nomé» στον πίνακα *Καταστροφή των Σοδόμων* και η υπογραφή «Franciscus di Nomé» στον πίνακα με τίτλο *Τα Εισόδια της Θεοτόκου*[39]. Επίσης, μετά την έκθεση, διαπιστώθηκε πως στο πίσω μέρος του πίνακα *Πανοραμική άποψη της Νάπολης (Veduta di Napoli)*[40] υπάρχει η επιγραφή: *Desiderivs Barra / Ex Civitate Metensi / In Lotharingia / F*(ecit) *: 1647*. Οι υπογραφές αυτές και κυρίως η τελευταία αυτή επιγραφή τράβηξαν την προσοχή του Causa και τον οδήγησαν στην πραγματοποίηση αρχειακών ερευνών τόσο στη Νάπολη όσο και στη Μετς, όπου παραπέμπει η επιγραφή του πίνακα.

Με το πέρας της έκθεσης και παράλληλα με την έρευνα του Causa δημοσιεύεται το άρθρο του Oresti Ferrari, το 1954[41]. Σε αυτό το πρωτοποριακό άρθρο για τους ζωγράφους της αρχιτεκτονικής, ο Ferrari αναφέρει τον «Monsù Desiderio», όταν παρουσιάζει την απαρχή της ζωγραφικής ερειπίων στη Νάπολη του 17ου αιώνα[42]. Επίσης, το 1954 εκτέθηκαν πέντε πίνακες του «Monsù Desiderio» στην έκθεση

---

[35] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 70 και Scharf (επιμ.), 1950, σελ.33, Νουμ. 24, πίνακας IV.
[36] Βλ. Giovanni Urbani (επιμ.), *Monsù Desiderio*, Κατάλογος Έκθεσης, Galleria dell'Obelisco, Ρώμη, Deluca, 1950, σελ. 6 (στο εξής: Urbani (επιμ.), 1950).
[37] Βλ. Urbani (επιμ.), 1950, σελ. 7-8.
[38] André Breton, *L' Art Magique*, Éditions Phébus, 1991 [1η έκδοση : Παρίσι, Club français du livre, 1957] (στο εξής: Breton, 1991).
[39] Βλ. Urbani (επιμ.), 1950, σελ. 14, νούμ. 3 και Causa, 1956, σελ. 31.
[40] Βλ. Causa, 1956, σελ. 34 και βλ. Έργα του Didier Barra, εικ. 4.
[41] Βλ. Ferrari, "Leonardo Coccorante e la 'veduta ideata napoletana' ", *Emporium*, τ. CXIX, 1954, σσ. 9-19 (στο εξής: Ferrari, 1954) .
[42] Βλ. Ferrari, 1954, σελ. 9.

Peintures étranges, chefs-d'oeuvres oubliés ou peu connus στο Saarbrücken το 1954[43], η οποία έκθεση δεν αναφέρεται σε καμία μελέτη μέχρι το 1982[44].

Δύο χρόνια αργότερα, ο Causa δημοσίευσε για πρώτη φορά ένα έγγραφο, το οποίο ονομάζεται *fede di stato libero*. Σε αυτό το έγγραφο, που χρονολογείται το 1613, ο ζωγράφος δηλώνει ενυπόγραφα πως δεν είναι παντρεμένος ούτε έχει άλλες υποχρεώσεις καθώς επίσης παραθέτει και διάφορες άλλες πληροφορίες για τη ζωή του, οι οποίες παρουσιάζονται παρακάτω στην παρούσα εργασία[45]. Έπειτα από την στιλιστική παρατήρηση των μέχρι τότε γνωστών πινάκων του «Monsù Desiderio», ο Causa διαπιστώνει πως είναι αρκετά ετερόκλητοι μεταξύ τους και πως υπάρχουν δύο διαφορετικά ονόματα στις υπογραφές. Οι παρατηρήσεις αυτές τον οδήγησαν στο συμπέρασμα πως το όνομα «Monsù Desiderio» είναι καταρχάς συμβατικό και πως πίσω από αυτό βρίσκονται παραπάνω από δύο προσωπικότητες. Τις διέκρινε ονομαστικά ως Francisco ή François Nomé και Didier Barra. Όσον αφορά στην τρίτη προσωπικότητα, το όνομα της οποίας είναι άγνωστο, ο ιστορικός θεωρούσε πως πρόκειται για έναν ανώνυμο μιμητή του Nomé[46].

Ο Causa οδηγήθηκε στο συμπέρασμα αυτό έπειτα από την εξέταση και άλλων υπογραφών σε πίνακες που αρχικά αποδίδονταν στον «Monsù Desiderio». Εκτός, λοιπόν, από τις δύο παραπάνω υπογραφές στους πίνακες που εκτέθηκαν στην Galleria dell' Obelisco στη Ρώμη, παρουσιάζει στο άρθρο του άλλες τέσσερις, οι οποίες φέρουν κάποιες παραλλαγές στη γραφή του ονόματος. Συγκεκριμένα, στο *Εσωτερικό Ναού* της Ναπολιτάνικης Συλλογής Capece Minutolo, ο καλλιτέχνης υπογράφει ως *Francisco De Nomé*, σε ένα *Εσωτερικό Ναού*, σε αυτό, που το 1956, βρισκόταν στο Ufficio Esportazione di Napoli υπογράφει ως *Francisco Denomé*, στο *Εσωτερικό Ναού* της Συλλογής Palmer, υπογράφει ως *Francisco Didnomé* και τέλος στον πίνακα με τίτλο *Περιτομή* της Συλλογής Kleinberger στη Νέα Υόρκη, υπογράφει ως *Frand Nomé*[47].

Στην προσπάθειά του να εξηγήσει πώς ο François De Nomé γίνεται «Monsù Desiderio» ο Causa εξέτασε καταρχάς την πιθανότητα η σύγχυση αυτή να οφείλεται, στην καταγραφή του συμβατικού αντί του πραγματικού ονόματος στα ευρετήρια των συλλογών, αναφέροντας σχετικά ένα παλιό ευρετήριο της Συλλογής Capece Minutolo όπου ο πίνακας καταγράφεται ως έργο του «Monsù Desiderio» ενώ η υπογραφή στον πίνακα φέρει το όνομα του De Nomé[48]. Μία άλλη εξήγηση που έδωσε ο Causa είναι η

---

[43] Βλ. Jené, Edgar - Guillet, Hubert (επιμ.), *Peintures étranges. Chefs-d'oeuvre oubliés ou peu connus : Sarrebruck, juin 1954*, Sarrebruck, Musée des Beaux-Arts Rouen, (Παρίσι), 1954, σελ. 18, 60-64.
[44] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 189.
[45] Βλ. Causa, 1956, σελ. 33.
[46] Βλ. Causa, 1956, σελ. 31.
[47] Βλ. Causa, 1956, σελ. 31.
[48] Βλ. Causa, 1956, σελ. 33.

περίπτωση ο ζωγράφος να ονομάζεται Francesco Desiderio Nomé, δηλαδή François Didier Nomé στα γαλλικά[49]. Επομένως, η σύγχυση με τον Didier Barra πιθανόν να οφείλεται και στην συνωνυμία μεταξύ των δύο ζωγράφων ή απλά και στην μεταξύ τους συνεργασία στο ίδιο εργαστήριο, η οποία επιβεβαιώνεται στην *fede di stato libero* (1619) του Didier Barra που θα παρουσιαστεί παρακάτω. Η πρώτη θεωρία του Causa επιβεβαιώνεται και από άλλα ευρετήρια συλλογών της Νάπολης, ενώ η δεύτερη επαναλαμβάνεται σε μεταγενέστερα άρθρα και βιβλία που αφορούν στον ζωγράφο ως εύλογη υπόθεση μέχρι να δημοσιευτεί η *fede di stato libero* του Didier Barra το 2019.

Το 1961, ο Félix Sluys εξέδωσε τη δεύτερη μονογραφία για τον ζωγράφο με τίτλο: *Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio*[50]. Στο βιβλίο αυτό όχι μόνο συγκεντρώνονται οι περισσότεροι πίνακες του ζωγράφου αλλά και ξεχωρίζονται σε αυτούς του François de Nomé και σε αυτούς του Didier Barra. Σε αυτή τη μονογραφία τίθεται και το ζήτημα της συνεργασίας των δύο ζωγράφων, κάνοντας, επίσης, λόγο για μία *bottega*, δηλαδή ένα εργαστήριο[51].Ο συγγραφέας αφενός συνδέει, εξαιτίας του τίτλου του βιβλίου, και τους δύο ζωγράφους με το συμβατικό αυτό όνομα, αφετέρου αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του στον François de Nomé συνεισφέροντας, παράλληλα, στην έρευνα για τον ζωγράφο με μία διαφορετική προσέγγιση. Ο Félix Sluys, όντας ψυχίατρος και connoisseur, προσεγγίζει το έργο του De Nomé εξετάζοντας τα μοτίβα/σύμβολα που εφαρμόζει ο ζωγράφος υπό μία ψυχαναλυτική – ψυχιατρική σκοπιά, η οποία οδηγεί τον συγγραφέα στη διάγνωση σχιζοφρένειας.

Εκτός από την ψυχιατρική προσέγγιση του έργου του De Nomé, ο Sluys, όπως και ο Causa, ξεχωρίζει την τεχνική του κάθε ζωγράφου: «Η τέχνη του Didier Barra είναι αυτή ενός καλού τοπιογράφου αφοσιωμένου στην ακρίβεια. Αυτή του François de Nomé είναι εντελώς διαφορετική: στα έργα του κυριαρχεί η αρχιτεκτονική, όλα είναι φανταστικά: παλάτια, ναοί, εκκλησίες. […] Όλες οι συνθέσεις που αναπαρίστανται από τον François de Nomé είναι δικής του επινόησης»[52]. Τα έργα που

---

[49] Την εξήγηση αυτή την τεκμηριώνει παρουσιάζοντας τον διαφορετικό τρόπο γραφής του μεσαίου ονόματος, ο οποίος πότε γράφεται ως *d* κοντά στο κύριο όνομα, πότε ως *Di ή De* και πότε ως *Did* που μπορεί να αποτελεί τη συντομογραφία του Didier ή του Desiderio. Η θεωρία του αυτή επιβεβαιώνεται από τον ίδιο κατόπιν επιστολής του πρώτου ιδιοκτήτη του πίνακα της Συλλογής Palmer, στην οποία αναφέρεται πως υπήρχε η υπογραφή *Francisco Desiderio*, βλ. Causa, 1956, σελ. 34 και Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 33, No. 24, plate IV και Έργα του François de Nomé, εικ. 70.

[50] Βλ. Félix Sluys, *Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio*, Παρίσι, Éditions de Minotaure, 1961 (στο εξής: Sluys, 1961).

[51] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 22.

[52] Σε δική μου μετάφραση από το πρωτότυπο: *L'art de Didier Barra est celui d'un bon topographe soucieux d'exactitude. Celui de François de Nomé est tout différent; dans ses œuvres l'architecture domine; tout y est imaginaire: palais, temples, églises. […] L'ensemble des constructions représentées par François de Nomé est de son invention*: βλ. Sluys, 1961, σελ. 23.

διακρίνει ο Sluys ως έργα του François de Nomé είναι αυτά που απασχολούν τους περισσότερους ιστορικούς τέχνης όταν γράφουν για τον «Monsù Desiderio» κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950[53]. Ακόμη και μετά την ανακάλυψη των δύο ονομάτων, το 1956, οι ιστορικοί συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το συμβατικό αυτό όνομα ενώ εξετάζουν έργα του François de Nomé.

Οι μελέτες των έργων του De Nomé των παραπάνω δεκαετιών εστιάζουν στο φανταστικό – μη πραγματικό στοιχείο στα έργα του, στην έντονη παρουσία των ερειπίων, τα οποία συνδυάζονται με έναν μοναδικό τρόπο στους πίνακές του, και φυσικά στην απεικόνιση καταστροφών, που αφορούν συνήθως σε πυρκαγιές. Το θέμα των πινάκων του «Monsù Desiderio», που αποδίδονται πλέον στον De Nomé, τράβηξε το ενδιαφέρον τόσο του André Breton στο βιβλίο του *Art Magique* όσο και του Marcel Brion, ο οποίος, εκτός από τα δύο άρθρα που έγραψε για αυτόν, του αφιερώνει και μερικές σελίδες στο βιβλίο του *Art fantastique*[54].

Ακολουθεί η δημοπρασία αρκετών έργων του «Monsù Desiderio» από τον οίκο Christie's στη Ρώμη το 1978 υπό τον τίτλο *La collezione dei dipinti di Monsù Desiderio: di proprietà del dottor Mondolfo*[55]. Στον κατάλογο της δημοπρασίας, δεν δίνονται πληροφορίες για τον ιδιοκτήτη των πινάκων αυτών, τον dottor Mondolfo, παρά μόνο παρουσιάζονται σε ασπρόμαυρες φωτογραφίες εικοσιένα έργα εκ των οποίων εννέα ανήκουν στον François de Nomé, τρία στον Didier Barra, ένα και στους δύο, έξι που αποδίδονται στον François de Nomé και δύο στην *bottega* του «Monsù Desiderio».

Το 1982 σημειώνεται μία συστηματική και πιο ολοκληρωμένη ανασύσταση της προσωπικότητας όσο και της καλλιτεχνικής ταυτότητας του François de Nomé από τον Jacques Thuiller στον κατάλογο της έκθεσης - *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo,* όπου συνεξετάζεται ο Didier Barra[56]. Σε αυτή τη μελέτη παρουσιάζεται καταρχάς η ιστορική πραγματικότητα του Δουκάτου της Λωρραίνης κατά τον 17ο αιώνα, τόσο από πολιτική όσο και από καλλιτεχνική πλευρά, και έπειτα

---

[53]Δηλαδή οι εκθέσεις που έχουν ήδη παρουσιαστεί παραπάνω και άρθρα των : Réau, 1942 και Axel Ludvig Romdahl, "Notes on Monsù Desiderio", *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, Γκέτεμποργκ, 1944, σσ. 3-14 (στο εξής: Romdahl,1944) και Pevsner, 1948, σσ. 148-149 και Scharf, 1949, σσ. 91-94 και Robert Lebel, "Monsù Desiderio", *Arts*, 14 Απριλίου 1950 και Everett A. Austin, "The Mysterious «Monsù»", *The Art News*, Φεβρουάριος 1950, σσ. 34-37 και Mariani, 1951 και Pariset, 1952, III, σσ. 261-264 και Brion, 1953 και Brion, 1954, σσ. 2-6 και Ferrari, 1954, σσ. 9-19.

[54] Βλ. Brion, 1953, Brion, 1954, σσ. 2-6, Breton, 1991, σελ. 12, 69, 135,144 και Marcel Brion, *Art fantastique*, Παρίσι, Éditions Albin Michel, 1961 (στο εξής: Brion, 1961).

[55] Βλ. Paolo del Pennino – Nathalie Narischkine, *La collezione dei dipinti di Monsu Desiderio: di proprietà del dottor Mondolfo*, Christie's International Group, Ρώμη, Christie's, 1978 (στο εξής: Del Pennino –Narischkine, 1978).

[56] Βλ. Thuiller, 1982.

όλοι οι καλλιτέχνες που κατάγονται από εκεί και εργάζονται κατά την περίοδο αυτή στην Ιταλία.

Ο Thuiller πιστεύει, όπως διατυπώνει ξεκάθαρα, πως δεν υπάρχει παρά μόνο ένας «Monsù Desiderio» και αυτός είναι ο Didier Barra καθώς το δικό του έργο φέρει την υπογραφή *Desiderius* και αυτό καθιστά το «Monsù Desiderio» το όνομα του καλλιτέχνη με την προσφώνηση «Monsù», δηλαδή «κύριος», και όχι ένα συμβατικό όνομα[57]. Επιπλέον διαπιστώνει πως η αναφορά του De Dominici αφορά σε δικά του έργα. Διερωτάται, λοιπόν γιατί όλοι οι μελετητές ενώ ισχυρίζονται πως ασχολούνται με τον «Monsù Desiderio» ασχολούνται στην πραγματικότητα με έναν άλλον ζωγράφο, με τον François de Nomé. Ο Thuiller πιστεύει πως το όνομα του François de Nomé, καλύπτεται από το όνομα «Monsù Desiderio» που καταγράφεται στα ευρετήρια των συλλογών, όπως και σε αυτό της συλλογής του Κόμη Harrach[58], και καταλήγει πως τη φήμη την έχει ο Didier Barra ενώ το όνομα - και όχι τα έργα - του François de Nomé παραμελείται ή ακόμη και αγνοείται. Ωστόσο, η διαπίστωση αυτή δεν μπορεί να έχει, όπως παρατηρεί και ο ίδιος Thuiller, κάποια λογική εξήγηση και μπορεί να υποπέσει σε λάθη[59].

Το 1988 στο άρθρο της Maria Rosaria Nappi με τίτλο «François de Nomé: un problema di fortuna critica» συγκεντρώνεται συνοπτικά, αλλά αρκετά περιεκτικά, η μέχρι τότε βιβλιογραφία για τον «Monsù Desiderio»[60]. Στο άρθρο αυτό δημοσιεύεται η πρώτη ολοκληρωμένη και συστηματική προσπάθεια εύρεσης εικονογραφικών πηγών και επιρροών, η πρώτη προσπάθεια διάρθρωσης της δικής του εικονογραφίας και η πρώτη συστηματική συγκέντρωση βιβλιογραφίας για τον «Monsù Desiderio». Το εγχείρημα αυτό συμπληρώνεται στην μονογραφία της Nappi, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio,* το 1991, όπου δημοσιεύονται και νέα αρχειακά έγγραφα[61]. Η μονογραφία αυτή της Nappi μαζί με τα άρθρα της σε διάφορα περιοδικά, με τελευταίο αυτό του 2019, αποτελούν τις βασικές μελέτες για τους δύο ζωγράφους, στις οποίες βασίζονται όλες οι επόμενες, καθώς και η παρούσα έρευνα.

Το 1996, δημοσιεύεται και το σύνολο της αρχειακής έρευνας του Henry Tribout de Morembert στα Archives de Metz, στη γενέτειρα δηλαδή των δύο ζωγράφων που αφορά σε αρχεία που αναφέρονται στους γονείς του François De Nomé, σε ένα αρχείο όπου ο Didier Barra αναφέρεται ως ο ανάδοχος στην βάπτιση ενός παιδιού και σε

---

[57] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 181. Ο Thuiller αναφέρεται στο έργο *Πανοραμική άποψη της Νάπολης (Veduta di Napoli)*, βλ. Έργα του Didier Barra, εικ. 4
[58] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 181.
[59] Βλ. Thuiller, 1982, σσ. 184 και 190-191.
[60] Βλ. Maria Rosaria Nappi, 1988, 167-174.
[61] Βλ. Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Jandi Sapi, 1991 (στο εξής: Maria Rosaria Nappi, 1991).

διάφορα δρώμενα της γενέτειρας πόλης των δύο ζωγράφων κατά την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα και των αρχών του 17ου αιώνα [62].

Το 2005 ο Eduardo Nappi κατόπιν έρευνας στο Istituto Banco di Napoli Fondazione Archivio Storico δημοσίευσε αυτόνομα αρκετά αρχειακά έγγραφα που αφορούν σε αποδείξεις πληρωμών προς τον Didier Barra και προς τον François De Nomé [63].

Τέλος, το 2015 ο Giuseppe Porzio δημοσίευσε τη *fede di stato libero* (1619) του Didier Barra και έγιναν γνωστές αρκετές πληροφορίες για τη ζωή του[64]. Σε αυτό το έγγραφο ο Barra υπογράφει ένα χειρόγραφο κείμενο όπου καταγράφονται οι βιογραφικές του πληροφορίες και ο De Nomé, ο οποίος καταγράφεται ως μάρτυρας, δίνει πληροφορίες και για τη δική του ζωή, διαφορετικές από αυτές που δίνει το 1613. Η «αυτοβιογραφία», δηλαδή, του De Nomé συναντάται σε δύο εκδοχές: στη δική του *fede di stato libero* το 1613 και σε αυτή του Didier Barra το 1619. Οι εκδοχές αυτές δεν συνάδουν μεταξύ τους και δημιουργούν μία σύγχυση στους ιστορικούς που μελετούν το έργο και τη ζωή του αποτελώντας έτσι ένα σύγχρονο ερευνητικό πρόβλημα . Σε ό,τι έχει γραφτεί από το 1956 και μετά, οι βιογραφικές πληροφορίες και η μαθητεία του βασίζονται στις πληροφορίες του εγγράφου του 1613. Όπως εύλογα, λοιπόν, συμπεραίνει και ο Porzio στη δημοσίευση του δεύτερου εγγράφου, η αξιοπιστία των λεγομένων του De Nomé και στα δύο έγγραφα κλονίζεται σημαντικά[65].

***

Στο σύνολό τους, οι απόψεις των μελετητών για το έργο του François De Nomé μπορούν - όπως διαπιστώνει ο Thuiller[66] να συνοψιστούν σε δύο προσεγγίσεις. Η μία αφορά στην περισσότερο λογοτεχνική προσέγγιση των Scharf και Brion που τον παρουσιάζουν ως μία ιδιοφυία που ξεχωρίζει, ως έναν οραματιστή[67] και η άλλη αφορά σε αυτή που αξιολογεί τον François De Nomé ως έναν *maître* από τη Νάπολη και ασχολείται περισσότερο με την ένταξή του σε ένα στυλ[68]. Στην περισσότερο

[62] Βλ. Tribout de Morembert, 1996.
[63] Βλ. Nappi, 1991 και Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005.
[64] Βλ. Giuseppe Porzio, "Dagli spalti di Castel Sant'Elmo notizie su Didier Bar", *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, τχ. 8, 2015, σσ. 55-63 (στο εξής: Porzio, 2015).
[65] Βλ. Porzio, 2015, σελ. 56.
[66] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 189.
[67] Βλ. Scharf (επιμ.), 1950, και Βλ. Brion, 1961.
[68] Ο Thuiller, όσον αφορά στην δεύτερη άποψη αναφέρει σχετικά : *L'autre propose un petit maître napolitain, porté par les vagues tardives du goût maniériste, et qui cultive avec originalité, pour une clientèle d'ordinaire modeste, la mince et charmante tradition du 'caprice architectural'. [...].* Βλ. Jacques Thuiller, 1982, σελ. 189.

λογοτεχνική προσέγγιση μπορούν να συμπεριληφθούν ο Michel Onfray (2013) και ο Pierre Seghers (1983), οι οποίοι πέραν της φιλοσοφικής και ποιητικής, αντίστοιχα, προσέγγισης χρησιμοποιούν και τα μέχρι τότε γνωστά αρχεία και πληροφορίες[69] και η Fausta Garavini, η οποία εκδίδει το 2014 ένα μυθιστόρημα εμπνευσμένο από τη ζωή του ζωγράφου[70]. Τέλος, η προσέγγιση αυτή του έργου και του βίου του «Monsù Desiderio» αναπτύσσεται περισσότερο γύρω από το φανταστικό στοιχείο στους πίνακές του και στο μυστήριο γύρω από την άγνωστη ζωή και το έργο του, χαρακτηριστικά που δίνουν περιθώρια έμπνευσης στους συγγραφείς.

Η άλλη προσέγγιση αφορά στην προσπάθεια των ιστορικών να καθορίσουν το στιλ του ζωγράφου, το οποίο για κάποιους - είτε είναι υστερο-μανιεριστικό είτε μπαρόκ –συνδυάζεται στα έργα του με μία εκκεντρικότητα που του παρέχει ένα σταθερό πελατολόγιο και άρα ένα βιώσιμο καλλιτεχνικό εργαστήριο που παράγει κυρίως έργα *genre*. Σε αυτήν την προσέγγιση κλίνουν οι Causa, η Allemand και η γενικότερη άποψη της Nappi[71].

Στα επόμενα κεφάλαια, διαπιστώνεται πως οι δύο καλλιτέχνες με το συμβατικό όνομα «Monsù Desiderio», είναι πράγματι διαφορετικών ιδιοσυγκρασιών, αυτή του Didier Barra είναι στατική και λεπτομερής και αφορά περισσότερο σε πανοραμικές απόψεις πόλεων όπου αποκλείεται οποιοδήποτε φανταστικό στοιχείο. Αυτή του François de Nomé είναι εστιασμένη σε προοπτικά αποδομένα, φανταστικά αρχιτεκτονικά τοπία σε σκοτεινή και ταραχώδη ατμόσφαιρα και προοπτικές των εσωτερικών ναών μεγάλων διαστάσεων. Σημειωτέον, η καλλιτεχνική παραγωγή του François De Nomé είναι εκτεταμένη και εύκολα αναγνωρίσιμη αλλά δεν είναι πάντα προστατευμένη από λανθασμένες και βιαστικές αποδόσεις καθώς εξαρτάται, πλην ελαχίστων, από έρευνες, οι οποίες, μέχρι περίπου την δεκαετία του 1980, βασίζονταν σε περιορισμένο αριθμό πηγών και εγγράφων.

---

[69] Βλ. Michel Onfray, *Métaphysique des ruines. La peinture de Monsu Desiderio*, (Παρίσι), Le Livre de poche (Librairie Général Française), 2013 [1η έκδοση: 2010] (στο εξής: Onfray, 2013) και Βλ. Pièrre Seghers, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Robert Laffont, 1983 [1η έκδοση : 1981] (στο εξής: Seghers, 1983).

[70] Βλ. Fausta Garavini, *Le vite di Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Bompiani, 2014.

[71] Βλ. Causa, 1956 και Allemand (Lacambre), 1957, σελ. 79 και Maria Rosaria Nappi, 1988, σσ. 167-174.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 : Βιογραφικά και Εργογραφικά.

1.1. Didier Barra (1591- π. 1656). Βιοεργογραφία.

Στην Εισαγωγή παρουσιάστηκε η μνεία του De Dominici στον «Monsù Desiderio» και πώς αυτή αφορά στον Didier Barra. Χάρη σε αυτή, λοιπόν, τη μνεία τεκμηριώνεται η παρουσία του Barra και η κάποια καλλιτεχνική του δράση στη Νάπολη κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, αλλά όχι και η καταγωγή και η μαθητεία του. Η ανασύσταση του βίου και της καλλιτεχνικής πορείας του Didier Barra οφείλεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην έρευνα των αρχειακών εγγράφων. Τα έγγραφα αυτά αφορούν σε πληρωμές που έγιναν στο όνομά του, στις ληξιαρχικές πράξεις βαπτίσεων των παιδιών του καθώς και στην δική του *fede di stato libero* (1619)[72].

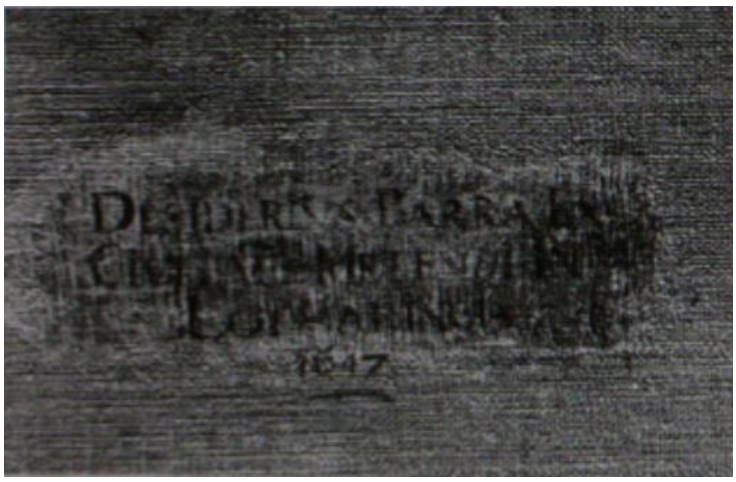
Η συστηματική μελέτη και δημοσίευση των παραπάνω εγγράφων, που αφορούν στη ζωή και στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση στη Μετς, ξεκινά τη δεκαετία του 1950 από τους Raffaello Causa, Felix Sluys, και M. H. Tribout de Morembert, οι οποίοι, με λιγοστά στοιχεία προσπαθούν να διαρθρώσουν τον βίο και την πρώιμη καλλιτεχνική διαμόρφωση του ζωγράφου στη γενέτειρά του. Η τελευταία δημοσίευση που τον αφορά είναι αυτή στο περιοδικό *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna* το 2015[73].

[72] Όπως θα αναφέρεται στο εξής, το αρχειακό αυτό έγγραφο το οποίο αποτελεί μία προγαμιαία δήλωση στην οποία δηλώνεται η άγαμη κατάσταση του επικείμενου συζύγου και για την οποία μαρτυρούν επί της αλήθειας των λεγόμενών του άλλα δύο άτομα του φιλικού του κύκλου. Της ίδιας φύσης είναι και το αρχείο που αφορά στον επικείμενο γάμο του François de Nomé, αλλά στο Archivio Storico Diocesano di Napoli συναντάται ως *Processetto prematrimoniale*.
[73] Βλ. Porzio, 2015, σσ. 55-63.

Εικ. 1. Didier Barra, *Πανοραμική άποψη της Νάπολης*, 1647, λάδι σε καμβά, 76x152,5, Museo di San Martino, Νάπολη.

Κατά την έκθεση «Monsù Desiderio» στην Galleria dell'Obelisco στη Ρώμη το 1950, ο Causa αντιλαμβάνεται πως στο πίσω μέρος του πίνακα *Πανοραμική άποψη της Νάπολης* (*Veduta di Napoli*, εικ. 1)[74] υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή : «Desiderivs Barra / Ex Civitate Metensi / In Lotharingia F(ecit) : 1647» (εικ.2)[75]. Επισημαίνεται βέβαια από τον Causa, καθώς και από τον Sluys, πως η επιγραφή αυτή δεν είναι η πρωτότυπη και πως ανανεώνεται κατά την συντήρηση του πίνακα στο Museo di San Martino της Νάπολης τον 19ο αιώνα. Ο συντηρητής του Museo κατά τη δεκαετία του 1950, M. Causa, δίνει στους προαναφερθέντες αυτήν την πληροφορία και επιβεβαιώνει πως το περιεχόμενο της γνήσιας αποδόθηκε πιστά από τους συντηρητές που την αντέγραψαν χωρίς, ωστόσο, να τεκμηριώνει αυτήν την πληροφορία καθιστώντας την ορθότητά της αρκετά προβληματική[76].

[74] Ο οποίος πίνακας αποδίδεται - στην έκθεση και στον κατάλογο αυτής - στον *Monsù Desiderio* βλ. Έργα του Didier Barra, εικ. 5.
[75] Βλ. Causa, 1956, σελ. 34. Στο ίδιο τον κατάλογο της έκθεσης δεν γίνεται καμία αναφορά στην επιγραφή αυτή: Βλ. Urbani (επιμ.), 1950, σελ. 16 και εικ. 10.
[76] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 15 και Causa, 1956, σελ. 45, σημ. 4.

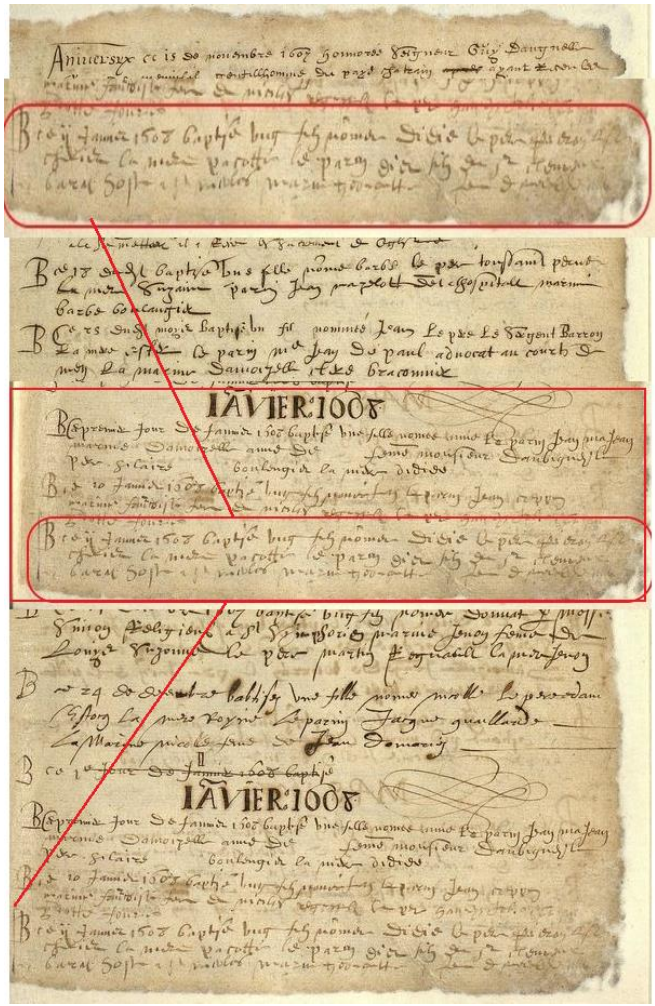


Εικ. 2. "Desiderivs Barra / Ex Civitate Metensi / In Lotharingia F(ecit) / 1647" επιγραφή στο πίσω μέρος του πίνακα: Didier Barra, *Πανοραμική άποψη της Νάπολης*, 1647, Museo di San Martino, Νάπολη.

Η συγκεκριμένη επιγραφή έφερε στο φως ένα όνομα που ταυτίζεται με το «Monsù Desiderio» και αποτέλεσε το εφαλτήριο για την έναρξη μιας έρευνας που ξεφεύγει πλέον από τα γεωγραφικά όρια της Ιταλίας και κατευθύνει τους μελετητές στην πόλη Μετς της Λωρραίνης στη βορειοανατολική Γαλλία. Πιο συγκεκριμένα, την επιγραφή δημοσιεύει το 1954 στο *Journal des Beaux-Arts* ο Sluys ύστερα από υπόδειξη του Causa[77]. Κατά το διάστημα αυτό, ο Sluys αναθέτει στον ερευνητή του αρχείου της Μετς, τον Henri Tribout de Morembert, να ελέγξει τα αρχειακά έγγραφα της πόλης με στόχο την εύρεση εγγράφων που να πιστοποιούν την παρουσία ή έστω την προέλευση του «Desiderivs Barra» από τη Μετς[78].

Τα έγγραφα που αφορούν στον οικογενειακό περίγυρο και στον ίδιο τον «Desiderivs» Barra αναφέρονται στον αρραβώνα και στο γάμο των γονέων του Didier Barra, του Clément Barra με την Jennon (Jeanne) Pitelain το 1588 στην ενορία του Saint Maximin και στα αρχεία των βαπτίσεων, όπου καταγράφονται, σε διάφορες ενορίες, τα ονόματα των παιδιών τους είτε ως βαπτιζόμενα είτε ως ανάδοχοι[79]. Κατ' αυτόν τον τρόπο βρίσκεται μια καταχώρηση βάπτισης στα βιβλία της ενορίας του Saint-Martin στις 11 Ιανουαρίου του 1608, όπου αναφέρεται ο Didier Barra, γιός του Clément Barra, ως ανάδοχος γονέας.

[77] Βλ. Sluys, 1961.
[78] Τα αποτελέσματα της έρευνας δημοσιεύονται αναλυτικά και αφομοιωμένα στο άρθρο του Henry Tribout de Morembert, αρκετά χρόνια αργότερα, το 1996, βλ. Henry Tribout de Morembert, 1996, σσ. 177-202.
[79] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 15.



Εικ. 3.
Καταγραφή του Didier Barra ως ανάδοχου γονέα στο βιβλίο γεννήσεων – γάμων – θανάτων, 1600-1632, της ενορίας Saint Martin της Μετς[80].

Βάσει αυτής της καταχώρησης, μπορεί να σχηματιστεί η υπόθεση πως όντας ανάδοχος, ο Didier Barra βρίσκεται σε ηλικία 17 με 19 ετών, επομένως η χρονολογία γέννησής του τοποθετείται μεταξύ του 1589 και 1591. Η ακριβής χρονολογία δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από τα βιβλία της ενορίας του Saint-Maximin, όπου γεννήθηκε, καθώς τα βιβλία της ξεκινούν από το 1604[81]. Ο αρχειοφύλακας, ψάχνοντας και στα μετά το 1608 αρχεία δεν συναντάει ξανά το όνομα του Didier Barra, ενώ βρίσκει ξανά τα ονόματα των υπόλοιπων παιδιών του Clément Barra[82].

Αφού λοιπόν έχει τεκμηριωθεί η καταγωγή του, όπως αυτή αναφέρεται στην επιγραφή, και η παρουσία του στη Μετς μέχρι τουλάχιστον την ηλικία των 17 – 19 ετών, μένει να εξεταστεί η εκεί μαθητεία του. Η ζωή και η διαμόρφωση του Didier Barra στη Μετς αποτελεί, μέχρι το 2015 ένα σύνολο υποθέσεων που βασίζονται αφενός στο κοινωνικό-ιστορικό και καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της Μετς κατά την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα, αφετέρου στο θέμα των έργων του, την τοπιογραφία και την χαρτογραφία.

Το γεγονός ότι η προαναφερθείσα επιγραφή είναι γραμμένη στα λατινικά οδηγεί τους βασικούς μελετητές του στο συμπέρασμα ότι ο Didier Barra είχε γνώσεις της λατινικής γλώσσας επομένως είναι αρκετά πιθανό να συχνάζει σε κάποιον κύκλο λογίων της Μετς[83]. Κατά τον Sluys, ο λόγιος κύκλος του τυπογραφείου του Abraham

[80]Βλ. https://archives.metz.fr/4DCGI/Web_FondsListeRegistres/25/ILUMP17165.
[81] Βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 190.
[82] Βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 190 και Sluys, 1961, σελ. 15.
[83] Βλ. Sluys, 1961 και Trimbout de Morembert, Henri, 1996 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 28.

Fabert, όπου εκδόθηκε το 1610 το βιβλίο *Voyage du roy à Metz*, φαίνεται να αποτελεί το κατάλληλο περιβάλλον για τη διαμόρφωση του νεαρού Didier.

Εικ. 4.
Σελίδα τίτλου του βιβλίου *Voyage du Roy a Metz*, 1610,Abraham Fabert, Metz.

Το παραπάνω βιβλίο αποτελεί ένα σημαντικό σημείο αναφοράς για την Μετς[84]. Εκδόθηκε από τον Abraham Fabert, προς τιμήν του βασιλιά της Γαλλίας Ερρίκου Δ΄, το έτος θανάτου του, το 1610 και αφορά στην επίσκεψή του στην Μετς το 1603[85]. Τα μόνα υπογεγραμμένα χαρακτικά στο βιβλίο αυτό είναι δύο από τον Alexandre Vallée[86] και το πλάνο της πόλης της Μετς από το ζωγράφο Geoffroy de Langres[87]. Για τα υπόλοιπα χαρακτικά που απεικονίζουν τα έργα που πραγματοποιούνται εν αναμονή του βασιλιά κλήθηκε ο Florent Drovin μηχανικός και γλύπτης από τη Νανσύ[88].

Από αυτούς τους τρεις καλλιτέχνες ο Sluys και ο Tribout De Morembert αναφέρουν μόνο τον Geoffroy de Langres. Ο Tribout De Morembert, μάλιστα, έχοντας παρουσιάσει και εξετάσει μεταξύ των πιο γνωστών καλλιτεχνών της εποχής που ζουν και εργάζονται στη Μετς, αποκλείει τον Barhélemy Brun, τον Daniel Watrin (Vatrin) και τον François Marchand και θεωρεί πιο πιθανή την περίπτωση να είναι δάσκαλός του ο Claude de Lassus, ζωγράφος οικοσήμων και θυρεών, μεταξύ του 1604 και 1607 και ο Geoffroy de Langres, χαρτογράφος μεταξύ του 1608 και 1609[89], των οποίων έργα βρίσκονται, σύμφωνα με τον Tribout De Morembert, στο προαναφερθέν βιβλίο[90]. Το

---

[84] Abraham Fabert, (εκδ.), *Voyage du roy à Metz, L'occasion d'iceluy*, Metz, Abr. Fabert, 1610 (στο εξής: Fabert (εκδ.), 1610). Οι βασικοί μελετητές του Didier Barra και του Francois de Nome (F. Sluys, M. R. Nappi καθώς και ο Trimbout de Morembert) στέκονται αρκετά στην έκδοση του συγκεκριμένου βιβλίου καθώς προσπαθούν να το συνδέσουν με την καλλιτεχνική διαμόρφωση των δύο καλλιτεχνών. Για τον λόγο αυτό παρουσιάζεται και στην παρούσα εργασία.

[85] Βλ. Fabert (εκδ.), 1610, τρίτη σελίδα εισαγωγής (*Epistre*).

[86] Βλ. E. Fleur, "Autour d'un livre célèbre : *Le voyage du roy à Metz*", *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, τ. 30, 1930, σελ. 401 (στο εξής: Fleur, 1930).

[87] Βλ. Fleur, 1930, σελ. 401. Τα χαρακτικά του βιβλίου απεικονίζουν τις θριαμβικές αψίδες, τις σκηνές υποδοχής και εισόδου του βασιλιά και της βασίλισσας στη Μετς.

[88] Ο Drovin, είναι μηχανικός και γλύπτης και επικεφαλής της πραγματοποίησης των προαναφερθέντων έργων στη Μετς και πιθανόν βάσει των δικών του σχεδίων δημιουργήθηκαν τα χαρακτικά για το βιβλίο, βλ. Fleur, 1930, σελ. 398.

[89] Βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 191 την υπόθεση αυτή αναπαράγει και η Maria Rosaria Nappi στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 27.

[90] Όσον αφορά στον Geoffroy de Langres είδαμε παραπάνω ότι έχουμε υπογεγραμμένο έργο του στο βιβλίο του Abraham Fabert, όσον αφορά στον Claude de Lassus όμως δεν υπάρχει η υπογραφή του στα υπόλοιπα χαρακτικά του βιβλίου, και η συμμετοχή του σε αυτό αναφέρεται μόνο από τον Tribout de Morembert.

γεγονός αυτό αποτελεί ξεκάθαρα μια δική του υπόθεση που βασίζεται αφενός στον συσχετισμό της εξειδίκευσης των δύο τελευταίων καλλιτεχνών, η οποία μπορεί να έχει συνδυαστικά επηρεάσει ή ακόμη και διαμορφώσει τον Barra ως ζωγράφο, υπόθεση βασισμένη στην εμφανή κλίση του προς την αστική τοπιογραφία και στην παρουσία θυρεών σε μερικά έργα του, αφετέρου στην διαπίστωση της ταυτόχρονης παρουσίας των τριών καλλιτεχνών στην Μετς[91].

Όσον αφορά στα αρχειακά έγγραφα στο Archivio di Stato di Napoli, εκεί βρίσκεται ο φάκελος που αφορά στο γάμο του Barra με την Antonia Todesca[92]. Οι αναγραφόμενες χρονολογίες των εγγράφων είναι 17 και 18 Ιουλίου του 1619[93]. Στην *fede di stato libero*, λοιπόν, του Didier Barra το 1619 ο νοτάριος σημειώνει πως ο ζωγράφος είναι ήδη 28 ετών, κατάγεται από την «Messa del Loreno», δηλαδή από τη Μετς της Λωρραίνης και μένει στην Νάπολη κοντά στην *Carità*[94], στο σπίτι του ζωγράφου Antonio Bruno[95]. Στη συνέχεια παρατίθενται σε πρώτο πρόσωπο τα λεγόμενα του Barra, στα οποία, σημειωτέων, αναφέρεται μόνο στον εαυτό του και δεν συμπεριλαμβάνει κάποιο άλλο πρόσωπο στην αφήγησή του[96]. Ο ζωγράφος δηλώνει αρχικά πως έχει αποχωρήσει από την πατρίδα του, τη Μετς, εδώ και επτά χρόνια, δηλαδή από το 1612, και αφού έκανε κάποια ταξίδια εντός της Γαλλίας, πήγε και έμεινε για περίπου ένα χρόνο στη Ρώμη και στη συνέχεια πήγε και έμεινε, για αρκετά χρόνια στη Νάπολη, όπου βρίσκεται ήδη πέντε χρόνια από τη στιγμή της δήλωσής του[97].

Στο ίδιο έγγραφο, ο François de Nomé, ως μάρτυρας, δηλώνει πως γνωρίζονταν δεκαπέντε χρόνια και μαθήτευσαν και οι δύο στο εργαστήριο του *Fran*[çois]

---

[91] Υπόθεση, γιατί όπως θα δούμε παρακάτω με βάση τα λεγόμενα του de Nomé, ο François Marchand είναι, ο δάσκαλός τους στη Μετς. Οι υπόλοιποι, σύγχρονοι του δασκάλου αλλά και του Didier Barra καλλιτέχνες, αξίζει να αναφερθούν, έστω σε αυτό το υποθετικό πλαίσιο, ώστε να παρουσιαστεί όσο πιο ολοκληρωμένα γίνεται ο καλλιτεχνικός περίγυρος του Didier Barra.

[92] ASNa, *Cappellano Maggiore*, φακ. 882/9. Σε μια σειρά από αρχεία προγαμιαίων δηλώσεων και συγκεκριμένα στο ευρετήριο ονομάτων *Matrimoni nei forti e siti reali, 1569-1780*. Στον ίδιο φάκελο βρίσκονται και οι μαρτυρίες των δύο συμπατριωτών και φίλων του, François de Nomé και Daniel de Gondreville.

[93] Η χρονολογία αυτή, όπως θα δούμε παρακάτω, συναντάται και σε μια *fede di credito* για ένα έργο που εκτέλεσε στην Νάπολη, η οποία αποτελεί μέχρι το 2015 το χρονικό σημείο άφιξης του ζωγράφου στην πόλη αυτή.

[94] Στην Piazza della Carità βρισκόταν μία από τις μεγαλύτερες συνοικίες ζωγράφων, βλ. Christopher R. Marshall, *Baroque Naples and the Industry of Painting*, New Haven, Yale University Press, 2016, σσ. 12-13 (στο εξής: Marshall, 2016).

[95] Το εργαστήριο του τελευταίου έχει μια παραγωγή πινάκων ευρείας θεματολογίας τόσο για εκκλησίες όσο και για ιδιώτες και φαίνεται να μην λειτουργεί από το 1625 και έπειτα, βλ. Maria Rosaria Nappi, "François De Nomé e Didier Barra, lorenesi a Napoli", στο *Ricerche sull' arte a Napoli in età moderna, saggi e documenti*, Artem, 2019, σελ. 76 (στο εξής: Maria Rosaria Nappi, 2019).

[96] Βλ. Παράρτημα Πηγών, Ι. Α. 1., | c. 4r|. Το αρχείο όπως έχει αντιγραφεί από το πρωτότυπο δημοσιεύεται στο: Giuseppe Porzio, 2015, σελ. 61.

[97] Βλ. Porzio, 2015.

Marc[hand][98]. Συμπληρώνει πως έφυγαν μαζί από την Μετς πριν επτά χρόνια και αφού περιφέρονταν στη Γαλλία, πήγαν στη Ρώμη, όπου έμειναν για περίπου ένα χρόνο. Έπειτα, έφυγε ο ίδιος πρώτος πηγαίνοντας στη Νάπολη και ο Barra τον ακολούθησε μετά από 10 μήνες περίπου. Παρακάτω δηλώνει πως ο Barra εργάστηκε στο εργαστήριό του για τέσσερα περίπου χρόνια, δηλαδή μέχρι το 1618, και έπειτα δούλευε στο εργαστήριο του Antonio Bruno. Τέλος, στη μαρτυρία του Daniel Gondreville[99], εκτός από την επιβεβαίωση των προλεγόντων, προστίθεται η πληροφορία πως κατά τη διάρκεια των ταξιδιών που έκαναν και οι τρεις μαζί στη Γαλλία, σταματούν για κάποιες παραπάνω μέρες στην Λυών.

Με όση ασφάλεια και εγκυρότητα μπορούν να παρέχουν οι προσωπικές καταθέσεις του νοταρίου και των τριών αυτών προσώπων, προκύπτει ένα σχεδόν βασικό βιογραφικό για τον Didier Barra δοσμένο μάλιστα από τον ίδιο και τους «μάρτυρές» του. Καταρχάς, οι συγκεκριμένες δηλώσεις στο σύνολό τους τεκμηριώνουν την χρονολογία γέννησής του, το 1591. Όσον αφορά στη χρονολογία θανάτου του υπολογίζεται από το 1656 και μετά, οπότε είναι χρονολογημένο το τελευταίο έγγραφο που τον αφορά[100]. Όντως, λοιπόν μαθήτευσε στη Μετς αλλά υπό τη διδασκαλία του François Marchand. Από τη γενέτειρά του έφυγε το 1612, στην ηλικία των 21 ετών και μετά από ένα ταξίδι στη Γαλλία, μένοντας λίγο παραπάνω στη Λυών, άγνωστο για ποιον λόγο, έμεινε στην Ρώμη για ένα χρόνο, όπου είναι επίσης άγνωστη η δραστηριότητά του. Το 1614 πήγε στη Νάπολη και εργάστηκε στο εργαστήριο του François de Nomé μέχρι περίπου το 1618 και έπειτα σε αυτό του ζωγράφου Antonio Bruno.

Ο Didier Barra, λοιπόν, έφτασε στην Νάπολη όντας ένας επαγγελματίας ζωγράφος. Ο φερόμενος ως δάσκαλός του στη Μετς, ο François Marchand βρισκόταν μεταξύ των πιο γνωστών, σύμφωνα με τον Trimbout de Morembert, ζωγράφων της Μετς εκείνης της εποχής, με δικό του καλλιτεχνικό εργαστήριο[101]. Για τον François Marchand είναι γνωστό πως διατηρούσε ένα εργαστήριο σίγουρα μέχρι την έλευση του Ερρίκου του Δ΄ στην Μετς το 1603 και πως είχε λάβει μία παραγγελία ενός πορτραίτου

[98] Βλ. Παράρτημα Πηγών, Ι. Α. 1., | c. 4r| δημοσιευμένο στο : Porzio, 2015, σελ. 61. Ο Porzio συμπληρώνει το όνομα και το επίθετο του δασκάλου, δηλαδή του François Marchand: βλ. Porzio, 2015, σελ. 61.

[99] Βλ. Παράρτημα Πηγών, Ι. Α. 1., | c. 4r|, δημοσιευμένο στο : Porzio, 2015, σελ. 62.

[100] Πρόκειται για ένα έγγραφο – *fede di credito* από τον Μάιο του 1656, όπου προπληρώνεται για την δημιουργία δύο πινάκων με προθεσμία υποβολής του πρώτου τον Ιούλιο και του δεύτερου τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου, βλ. Παράρτημα Πηγών, Ι, Β, 11.

[101] Ανάμεσα στους δεκαπέντε ζωγράφους που εργάζονται εκείνη την εποχή στη Μετς, ο Fr. Marchand βρίσκεται στους τέσσερις πιο γνωστούς καλλιτέχνες, σύμφωνα με τον Trimbout de Morembert, βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 190.

του βασιλιά κατά τα έτη 1608 – 1609[102]. Το 1930 ο Fleur αναφέρει ένα έγγραφο εξόφλησης του 1625 που φέρει το όνομα του ζωγράφου[103]. Σε αυτό το έγγραφο αναγράφεται πως ένας ζωγράφος-δάσκαλος (*maître – peintre*) ονόματι «François» εικονογραφεί τέσσερις χάρτες τοπίων της περιοχής της Μετς για τη σειρά των βιβλίων "Entrée du Roy"[104] και ο Fleur διευκρινίζει πως πρόκειται για τον François Marchant[105]. Από τις παραπάνω, λοιπόν, πληροφορίες προκύπτει πως ο δάσκαλος του Didier Barra έχει ένα δικό του καλλιτεχνικό εργαστήριο, εφόσον είναι ένας *maître – peintre*[106] και ασχολείται κατά κάποιον τρόπο με την τοπιογραφία.

Η τοπιογραφία αποτελεί σίγουρα το είδος με το οποίο καταπιάνεται και ο Didier Barra[107]. Όσον αφορά στην θεματολογία αυτή του ζωγράφου, οι έρευνες που έχουν γίνει μέχρι στιγμής διακρίνουν δύο βασικές επιρροές στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση, οι οποίες – σημειωτέων – δεν αποκλείουν η μία την άλλη. Η μία επιρροή αφορά στην εκπαίδευσή του από τοπιογράφους και χαρτογράφους της Λωρραίνης, η οποία τον επηρεάζει και τον εφοδιάζει με το στυλ και τη θεματολογία των καλλιτεχνών των Βόρειων Χωρών, την χαρτογραφία[108]. Η Nappi μάλιστα σημειώνει πως το ενδιαφέρον του Didier Barra για την χαρτογραφία (*cartografia*) πηγάζει πιθανόν από το περιορισμένο αλλά καλλιεργημένο περιβάλλον όπου μεγάλωσε και έχοντας αυτό ως βάση δημιουργεί τοπογραφικούς χάρτες της Νάπολης με χαρτογραφική ακρίβεια[109]. Επιπλέον, σχολιάζοντας τα έργα του στον κατάλογο της έκθεσης του 2004, επισημαίνει πως κάποια χαρακτηριστικά, εκτός από την χαρτογραφική απεικόνιση του τοπίου, προδίδουν την επιρροή του από τους φλαμανδούς καλλιτέχνες οι οποίοι αποδίδουν το τοπίο με περισσότερο νατουραλισμό[110].

---

[102] Όπου αναφέρεται ότι πληρώθηκε για να «επαναχρωματίσει» (*recoloré*) και να «ανασυστήσει» (*racommandé*) το πλαίσιο του εν λόγω πίνακα, βλ. Παράρτημα Πηγών ΙΙ. Α., 1.
[103] Βλ. Fleur, 1930, σελ. 403.
[104] Βλ. Fleur, 1930, σελ. 403.
[105] Ο Tribout de Morembert σημειώνει το επίθετο του ζωγράφου ως *Marchand* ενώ στον Fleur συναντάται ως *Marchant*, βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 190 και Fleur, 1930, σελ. 403.
[106] Βλ. Fleur, 1930, σελ. 403.
[107] Εδώ ο όρος τοπιογραφία χρησιμοποιείται γενικευμένα. Πιο ακριβής χαρακτηρισμός του έργου του επιχειρείται παρακάτω.
[108] Βλ. Tribout de Morembert, 1996, σελ. 191. Εδώ ο Trimbout de Morembert υποστηρίζει πως ο Didier Barra είναι πιθανόν μεταξύ του 1604 και 1607 να σύχναζε στο εργαστήριο του Claude de Lassus, ο οποίος: *était spécialisé dans la peinture des armoiries* και κατά το 1608 ή 1609 να δούλευε μαζί με τον Geoffroy de Langres, ο οποίος ήταν χαρτογράφος όπως, σύμφωνα με τον Trimbout de Morembert θα γίνει και ο Didier Barra. Sary - Nappi, 2004, σελ. 19 και Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 28.
[109] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 28.
[110] Παραδείγματος χάριν, η αναφορά που κάνει η Nappi για το έργο *Vue du port de Naples* (Έργα του Didier Barra, εικ. 8), όπου αναφέρει πως το έργο δεν αντιπροσωπεύει μια χαρτογραφική απεικόνιση της πόλης , αλλά μια πανοραμική άποψη της πόλης κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό της *φλαμανδικής κουλτούρας*: βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 44.

Η άλλη επιρροή αφορά στην προτίμηση του καλλιτέχνη για την πανοραμική αστική τοπιογραφία, η οποία καθιστά το έργο του ένα συγκερασμό των καταβολών του και των σύγχρονών του καλλιτεχνικών εξελίξεων και απαιτήσεων στην Νάπολη[111]. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, ο Didier Barra χαρακτηρίζεται πλέον ως *vedutista* και όχι ως χαρτογράφος ή απλός τοπιογράφος. Με τον όρο *Veduta* (δηλαδή θέα, άποψη, προοπτική, πανόραμα) ορίζεται η απεικόνιση πόλεων, συνήθως απεικονίζεται μία πολύ γνωστή πόλη, μία πρωτεύουσα, με τοπογραφική ακρίβεια στη σύλληψή της, η οποία γίνεται, συνηθέστερα, από υψηλό σημείο θέασης, και δεν αντιστοιχεί με απόψεις τοπίων βγαλμένες από την φαντασία του καλλιτέχνη, το *Capriccio*[112]. Ακριβέστερα, ως τέτοιος ορίζεται ο πίνακας όπου αναπαρίσταται ένα απομονωμένο κομμάτι μιας πόλης, όπου ο ζωγράφος - *vedutista* κάνει μία επιλογή των πιο σημαντικών κτιρίων και άλλων αξιοθέατων ή κάποιων καταστάσεων και το απεικονίζει από ένα υψηλό σημείο θέασης, όπως κάνει ο Didier Barra.

Όσον αφορά στον χαρακτηρισμό του ως *vedutista*, έχει ενδιαφέρον να αναδειχθεί ένας «διάλογος» μεταξύ δύο ερευνητών, διαφορετικών δεκαετιών, ώστε να φανεί αφενός η εξέλιξη της έρευνας που αφορά στην έννοια του *vedutismo* αφετέρου η εξέλιξη της έρευνας που αφορά στον ίδιο τον ζωγράφο. Το 1956, ο Causa αναφέρει ότι ο Didier Barra είναι περισσότερο ένας τοπιογράφος – και ίσως χαρτογράφος- παρά ένας *vedutista*[113]. Ο De Seta, το 1980, γράφει πως η άποψη αυτή του Causa, λόγω της βιβλιογραφικής έλλειψης περί του *vedutismo* την περίοδο εκείνη, μπορεί πλέον να διατυπωθεί αντιστρόφως, δηλαδή πως ο Didier Barra είναι ένας *vedutista* παρά ένας τοπιογράφος[114].

Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περιφραστικά ως ζωγράφος πανοραμικών τοπίων πόλεων με χαρτογραφική ακρίβεια. Σε μια προσπάθεια των ερευνητών να γίνουν πιο ακριβείς και πιο αναλυτικοί αναφέρονται στον Barra ως ζωγράφο πανοραμικών τοπίων με χαρτογραφική ακρίβεια (*vedutista di cartografica precisione)*[115] και στα έργα του ως άποψη τοπιογραφικού ενδιαφέροντος (*vedutismo*

---

[111]Βλ. Cesare De Seta, "Topografia urbana e vedutismo nel Seicento : a proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta", *Prospettiva*, τχ. 22, 1980, σσ. 46-60 (στο εξής: Cesare De Seta, 1980) και Sary - Nappi, 2004, σελ. 25.

[112] Βλ. John Wilton-Ely, "Veduta", στο Jane Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 32, 1996, σελ. 110 (John Wilton-Ely, 1996).

[113] Βλ. Raffaello Causa, 1956, σελ. 35, στο πρωτότυπο: *Didier Barra è un topografo più che un vedutista [...] come una pittura di mappa: topografo e forse cartografo*

[114] Βλ. Cesare De Seta, 1980, σελ. 48.

[115] Ο όρος αυτός συναντάται στο: Porzio, 2015, σελ. 55 και στο Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 28.

d'interesse topografico) και ως πανοράματα έχοντας ως σημείο θέασης τον ουρανό και έμπνευση από την χαρτογραφία (*vedute a volo d'uccello ispirate alla cartografia*)[116].

Η άποψη του De Seta συνάδει με τη σύγχρονη ερμηνεία και αντίληψη του όρου *veduta*. Στο λήμμα του John Wilton-Ely που περιέχεται στο Grove *Dictionary of Art*, η *veduta* έχει τις ρίζες της στο ταξίδι των καλλιτεχνών στο πλέον εξέχον καλλιτεχνικό και ιστορικό κέντρο που είναι κατά τον 16ο αιώνα η Ρώμη και φτάνει στο απόγειό της, όπου καθιερώνεται και ως *genre*, στη Βενετία την εποχή του Grand Tour[117]. Από τους πρώτους, αν όχι ο πρώτος καλλιτέχνης που θεωρείται ότι ξεκίνησε αυτό το είδος «αναμνηστικής τοπιογραφίας» είναι ο Φλαμανδός Paul Brill (1554-1626), ο οποίος καταξιώθηκε επαγγελματικά στη Ρώμη κατά την πρώτη εικοσαετία του 17ου αιώνα[118].

Ως πρώτη «βάση», λοιπόν, της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Didier Barra τίθεται η μαθητεία του στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Βόρειας Ευρώπης και πιο συγκεκριμένα στη γειτονική της Φλάνδρας περιοχή της Λωρραίνης, όπου αναπτυσσόταν η παράδοση της χαρτογραφικά πιστής τοπιογραφίας με φλαμανδική τεχνική και θεματική. Έπειτα, ως δεύτερη «βάση» της εξέλιξής του μπορεί να οριστεί η Ρώμη, όπου είναι γνωστή η πολύμηνη διαμονή του την περίοδο όπου αναπτυσσόταν αυτό που αργότερα θα οριστεί ως *genre*, δηλαδή η *veduta*, από επίσης βόρειο – ευρωπαίο ζωγράφο, τον Paul Brill. Έχοντας αποδεδειγμένη μόνο την παρουσία του Barra στη Ρώμη και όχι την εκεί δραστηριότητα και παραγωγή του, μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι κατά την περίοδο αυτή πιθανόν να ήρθε σε επαφή με τη *veduta*.

Όλα τα γνωστά έργα του προέρχονται από παραγγελίες στη Νάπολη, η οποία αποτελεί και τον τελευταίο σταθμό της ζωής και της καριέρας του και το σημείο όπου μπορεί να χαρακτηριστεί επαγγελματίας καλλιτέχνης – χωρίς ωστόσο δικό του εργαστήριο. Η Νάπολη, λοιπόν, αποτελεί την τρίτη «βάση» της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Barra, όπου η χαρτογραφική παράδοση ξεκινά κυρίως με τον Alessandro Baratta το 1629[119]. Η καλλιτεχνική συνάφεια μάλιστα των έργων μεταξύ αυτών των δύο είναι αρκετά εμφανής και περισσότερο στενή σε σχέση με αυτά του Barra και των καλλιτεχνών στη Μετς. Η Nappi υποστηρίζει μάλιστα πως η *veduta* του Baratta, το

---

[116] Βλ. Maria Rosaria Nappi, "Il centro storico di Napoli: un ritratto tardivo", στο *Italo Ferraro, Napoli Atlante della città*, τχ. VII, 2017, σελ. 62 (στο εξής: Nappi, 2017).

[117] Βλ. John Wilton-Ely, "Veduta", στο Jane Turner (επιμ.), The Dictionary of Art, τ. 32, 1996, σελ. 110.

[118] Σχετικά με την τοπιογραφία που αναπτύχθηκε στη Ρώμη από τις αρχές του 16ου αιώνα και σχετικά με τον Paul Bril ενδεικτικά: Βλ. Leandro, Ozzola, "Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo", L'Arte, XVI, 1913, σσ. 1-17 και Nicole Dacos, *Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle*, Βρυξέλλες, Fonds Mercator, 2012 και Francesca Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Ρώμη, Bozzi, 2006.

[119] Sary-Nappi, 2004, σελ. 25.

1629 χρησιμοποιήθηκε από τον Barra ως πρότυπο – μοντέλο για τα δικά του έργα, βλέποντας για παράδειγμα το έργο του *Άποψη του Mandracchio*[120] του Barra και το χαρακτικό του Baratta (εικ.5)[121].

Εικ. 5. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurate et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta M DC XVIIII*, 1629, χαρακτικό του Giovanni Orlandi, 86x253 εκ.[122].

Συνοψίζοντας, το έργο του δεν μιμείται αυτό του Brill ούτε αυτό του Baratta ούτε αυτό της φλαμανδικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, με την αυστηρή έννοια του όρου τοπιογραφία ούτε *veduta* ούτε χαρτογραφία. Είναι όλα αυτά μαζί ή κάτι το ενδιάμεσο, αποτελεί την εξέλιξη της φλαμανδικής παράδοσης στη χαρτογραφία και τοπιογραφία και ένα είδος *veduta* προσωπικού χαρακτήρα[123]. Όσον αφορά στην άποψη αυτή, η Nappi συμπληρώνει πως η περίπτωση αυτή του Barra είναι μία περίπτωση σπάνια και αυτή η έγχρωμη απεικόνιση του ιστορικού κέντρου της Νάπολης με θέα από ψηλά και πιθανόν μοναδική για την εποχή του[124].

[120] Βλ. Ι. Έργα του Didier Barra, εικ. 6.
[121] Sary-Nappi, 2004, σελ. 42.
[122] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504785x.r=alessandro+baratta.langEN, τελευταία προβολή 28/10/2019.
[123] Βλ Sary - Nappi, 2004, σελ. 25.
[124] Δική μου ελεύθερη μετάφραση από το πρωτότυπο: *Il caso seicentesco di Didier Barra e raro, forse unico e destinato a chiudersi con lui: la versione dipinta e a colori del centro storico di Napoli, nelle vedute a volo d'uccello[…]* στο: Maria Rosaria Nappi, 2017, σελ. 62.

Γνωρίζουμε από τη *fede di stato libero* του ίδιου του ζωγράφου πως συνεργάζεται στο ίδιο εργαστήριο με τον De Nomé από το 1614 μέχρι περίπου το 1619. Το έτος αυτό, στην ηλικία των 28 ετών, αλλάζει σπίτι και εργαστήριο και πηγαίνει σε αυτό του ζωγράφου Antonio Bruno στη περιοχή Spirito Santo[125]. Τον ίδιο χρόνο, στις 10 Μαΐου του 1619, καταγράφεται η πρώτη παραγγελία—στον *Desiderio Bar franzese*[126]. Το τεκμήριο αυτό είναι το πρώτο, μέχρι στιγμής, έγγραφο που τον αναφέρει ως τον καλλιτέχνη ενός έργου, στη συγκεκριμένη περίπτωση η παραγγελία αφορά σε δώδεκα πίνακες που του ζητούνται.[127].

Εικ. 6.
Didier Barra [σε συνεργασία με François de Nomé(;) και Belisario Corenzio(;)], *Φανταστική άποψη της Piazza della Signoria στη Φλωρεντία*, 1614-1619
λάδι σε καμβά, 94,5x128 εκ.

Εικ. 7.
Didier Barra και François de Nomé,
Γιορτή του Σωτήρα, 1614-1619,
λάδι σε καμβά, 86 x71 εκ,
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Ρώμη.

[125] Βλ. Παράρτημα Πηγών Ι, Α, 1 |c. 4r|. Και οι δύο περιοχές – συνοικίες της Νάπολης, αυτή στο Monte Oliveto, γνωστή κυρίως ως Quartiere della Carità, και αυτή στο Spirito Santo, αποτελούν δύο εκ των κυριότερων συνοικιών όπου διαμένουν οι ζωγράφοι της Νάπολης: βλ. Marshall, 2016, σελ. 12-13.
[126] Βλ. Παράρτημα Πηγών : Ι, Β, 1.
[127] Η παραγγελία αυτή έχει γίνει από τον Horatio Blanch, βλ. Παράρτημα Πηγών : Ι, Β, 1. Σε δική μου μετάφραση: είναι εντολή πληρωμής για δώδεκα πίνακες με Αυτοκράτορες, του οποίους πρέπει να μου κάνει και να μου παραδώσει σε είκοσι μέρες, όμορφοι, προμηθευόμενοι και καμωμένοι από τον ζωγράφο, σύμφωνα με τη συμφωνία που έχει γίνει μεταξύ μας. […]

Όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, το διάστημα των ετών 1614-1618 οι δύο ζωγράφοι και φίλοι εργάζονταν στο ίδιο εργαστήριο. Είναι δύσκολο, ωστόσο, να οριστεί με ακρίβεια ποια είναι τα έργα που έκαναν μαζί και ποια η χρονολογία της δημιουργίας τους. Υπάρχουν τα έργα που έχουν αποδοθεί και στους δύο, οι πίνακες: *Φανταστική πανοραμική άποψη της Piazza della Signoria στη Φλωρεντία* (*Veduta fantasiosa di Piazza della Signoria à Firenze*) και *Η Γιορτή του Σωτήρα* (*Fête du Rédempteur à Venise*)(εικ. 6 και 7 αντίστοιχα), χωρίς να συναντάται διαφορετική άποψη επί της απόδοσης αυτής[128].

Υπάρχουν ωστόσο και τα έργα που αποδίδονται πότε στον François de Nomé και πότε στον Didier Barra[129]. Τα έργα αυτά αφορούν σε δύο πανοραμικές απόψεις – *Vedute* της Νάπολης (εικόνες 8 και 9). Το πιο πιθανό για τα έργα αυτά είναι να έχουν γίνει και από τους δύο ούτως ή άλλως, καθώς δεν αντιπροσωπεύουν επακριβώς το στυλ του κάθε ζωγράφου, όπως το γνωρίζουμε από τα έργα που αποδίδονται μόνο σε αυτούς, αλλά αποτελούν περισσότερο μία ένωση και των δύο καλλιτεχνικών ιδιοσυγκρασιών. Ωστόσο και στα τέσσερα παραπάνω έργα είναι ορατή η συνεργασία και των δύο ζωγράφων.

Εικ. 8. Didier Barra, François de Nomé, *Πανοραμική άποψη της Νάπολης*, π. 1620 (;) λάδι σε καμβά, 115x75, 5 εκ.., Συλλογή Manuli, Μιλάνο.

Εικ. 9. Didier Barra, François de Nomé, *Πανοραμική άποψη της Νάπολης*, π. 1614/5 (;) Banca di Credito Popolare, Torre del Greco.

Υπάρχουν κάποια βασικά κοινά και μεταξύ των έργων αυτών συνολικά αλλά και μεταξύ των έργων του κάθε ζωγράφου με αυτά. Το κοινό όλων αφορά στην απομακρυσμένη είτε από ψηλά (εικ. 8 και 9) είτε απλά από απόσταση (εικ. 6 και 7) αναπαράσταση των αρχιτεκτονικών συγκροτημάτων μιας πόλης. Επίσης, η όλη

[128] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 50-51 και Sluys, 1961, σελ. 60.
[129] Και τα δύο έργα η Nappi υποστηρίζει πως πρέπει να αποδοθούν στον François de Nomé, βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 30-31 και 32-33. Ενώ ο Porzio υποστηρίζει πως πρέπει να αναθεωρηθεί αυτή η απόδοση και να αποδοθούν στον Didier Barra, βλ. Porzio, 2015, σελ. 58.

σύνθεση του τοπίου είναι δομημένη ώστε να δίνει την εντύπωση ενός θεατρικού σκηνικού για την παρουσίαση της ναυμαχίας που φαίνεται να λαμβάνει χώρα εκείνη τη στιγμή. Κάποια στοιχεία στον πίνακα *Πανοραμική άποψη της Νάπολης* (εικ. 8), όπως το Castel dell'Ovo, τα τείχη της πόλης και το Castel Sant'Elmo καθώς και κάποια άλλα μνημεία, φαίνεται πως αναπαρίστανται με ακρίβεια, χαρακτηριστικό του Didier Barra. Όσον αφορά στον De Nomé, βέβαια, η διάταξη του χώρου σαν θεατρικό σκηνικό αποτελεί δικό του χαρακτηριστικό, όπως και αυτό της απεικόνισης του ουρανού μέσω της έντονης αντίθεσης σκούρου και ανοιχτού των σύννεφων. Χαρακτηριστικό, το οποίο κατά την Nappi, αποτελεί πειστήριο της καλλιτεχνικής του ιδιοσυγκρασίας[130].

Η Nappi υποστηρίζει πως στα δύο τελευταία έργα (εικ. 8 και 9), τα οποία έχουν φιλοτεχνηθεί από τον ίδιο[131] - ή τους ίδιους καλλιτέχνες - δεν υπάρχει η συμμετοχή του Didier Barra[132] εν αντιθέσει με τον Porzio, ο οποίος αποδίδει τις δύο τελευταίες *vedute* στον Didier Barra[133]. Στην παρούσα έρευνα, η αναθεώρηση έγκειται στο ότι πρόκειται για έργα και των δύο, του Didier Barra και του François de Nomé.

Εικ. 10. Didier Barra και Onofrio Palumbo, *Ο Άγιος Ιανουάριος μεσολαβεί στην Αγία Τριάδα για την Νάπολη*, 1651, λάδι σε καμβά, 350x220 cm, Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini, Νάπολη.

Όσον αφορά λοιπόν στην συμμετοχή του Barra, δεδομένου ότι και τα τέσσερα παραπάνω έργα ορίζονται ως *vedute*, αξίζει να αναφερθούμε εκ νέου στην ξεκάθαρη καλλιτεχνική του ειδίκευση ως *vedutista*. Τα έργα αυτά ανήκουν πιθανόν στα πρώτα χρόνια της καριέρας όχι μόνο του Barra αλλά και του De Nomé, δηλαδή κατά το 1614-1619 και κατά το διάστημα που αρχίζει να αναπτύσσεται αυτό το *genre* στη Νάπολη[134]. Και τα δύο αυτά έργα αποτελούν μέρος της περιόδου αυτής καθώς δεν είναι αμιγώς εξέχοντα δείγματα μιας *veduta* ούτε της καλλιτεχνικής υπογραφής του κάθε ζωγράφου.

---

[130] Βλ. Nappi, 2016.
[131] Βλ. Porzio, 2015, σελ. 58.
[132] Βλ. Nappi, 2016, σελ. 30 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 30.
[133] Στην εισαγωγή του καταλόγου της Menil collection το 1991 αναφέρεται η πρώτη απόδοση στον Barra και επισημαίνεται πως αποδίδεται πλέον στον De Nomé, βλ. J. Patrice Marandel (επιμ.), *François de Nomé. Mysteries of a seventeenth-century Neapolitan painter*, The Menil Collection, Εισαγωγή J. Patrice Marandel, Χιούστον/Τέξας, Barnett, 1991, σελ. 14-15 (στο εξής: Marandel (επιμ.), 1991). Ο Porzio υποστηρίζει πως πρέπει να αποδοθούν στον Barra, βλ. Porzio, 2015, σελ. 58.
[134] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 30 και 32.

Εικ. 11. *Λεπτ.* από εικ. 10.

Το γεγονός αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει *ipso facto* ότι τα έργα είναι δικά του ή ότι η συμμετοχή του είναι βέβαιη, τουλάχιστον όχι από μόνο του. Η παραπάνω αναθεώρηση, πέρα από την προαναφερθείσα τεκμηριωμένη συνεργασία τους κατά τα πρώτα χρόνια της καριέρας τους, μπορεί επίσης να υποστηριχθεί όταν ληφθεί υπόψη πως η ιδιότητά του ως *vedutista* είναι γνωστό πως έχει ήδη αποτελέσει μέρος ενός έργου άλλου ζωγράφου. Τέτοιο παράδειγμα είναι η συνεργασία του με τον ναπολιτάνο ζωγράφο Onofrio Palumbo (1606-μετά το 1654) στο έργο *Ο Άγιος Ιανουάριος μεσολαβεί στην Αγία Τριάδα για την Νάπολη* (εικόνα 10 και 11) και πιθανόν στο έργο *Η Παναγία εν δόξη με τον Άγιο Βλάσιο και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης* μαζί με τον Antonio De Bellis (εικόνα 12).

Εικ. 12.
Antonio De Bellis και Didier Barra (;), *Η Παναγία εν δόξη με τον Άγιο Βλάσιο και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασσίζης* 1657-58, Ντουμπρόβνικ, Museo di San Domenico.

Εξετάζοντας, τέλος, την περίπτωση της συνεργασίας του Didier Barra και του François de Nomé για τις δύο *vedute* της Νάπολης (εικ. 8) η άποψη περί συνεργασίας τους ενισχύεται ακόμη περισσότερο όταν ληφθεί υπόψη η χρονολόγηση των έργων. Και τα δύο έργα, η Nappi τα χρονολογεί το 1620 περίπου (εικ. 8) και το 1614-15 (εικ. 9) αντίστοιχα, διάστημα κατά το οποίο, γνωρίζουμε πλέον με βεβαιότητα ότι εργάζονταν στο ίδιο εργαστήριο.

Η χρονολόγηση των παραπάνω έργων οφείλεται μόνο στην προσέγγιση αυτή της Nappi καθώς δεν υπάρχουν έργα στα ευρετήρια των συλλογών ή στις *fede di credito* που να μπορούν να ταυτιστούν με ασφάλεια με τα παραπάνω, τεκμηριώνοντας έτσι την χρονολογία δημιουργίας τους. Ούτε και οι ίδιες οι «πληροφορίες» των πινάκων, όπως οι θυρεοί των πλοίων, δίνουν στοιχεία που να μπορούν να βοηθήσουν στη

χρονολόγηση καθώς αποτελούν πιθανόν μέρος της φαντασίας του καλλιτέχνη[135]. Αυτό είναι κάτι που συνηθίζει να κάνει, ο François De Nomé και αυτός είναι ένας από τους λόγους που συμβάλλει στην απόδοση του έργου και σε αυτόν. Επιπλέον, οι θυρεοί ήταν μία από τις εξειδικεύσεις του Φλαμανδού πεθερού του De Nomé, Loise (Louis) Croys,[136] με τον οποίο, όπως θα εξεταστεί παρακάτω αναλυτικότερα, πέρα από τη συγγένεια, υπάρχει και συνεργασία.

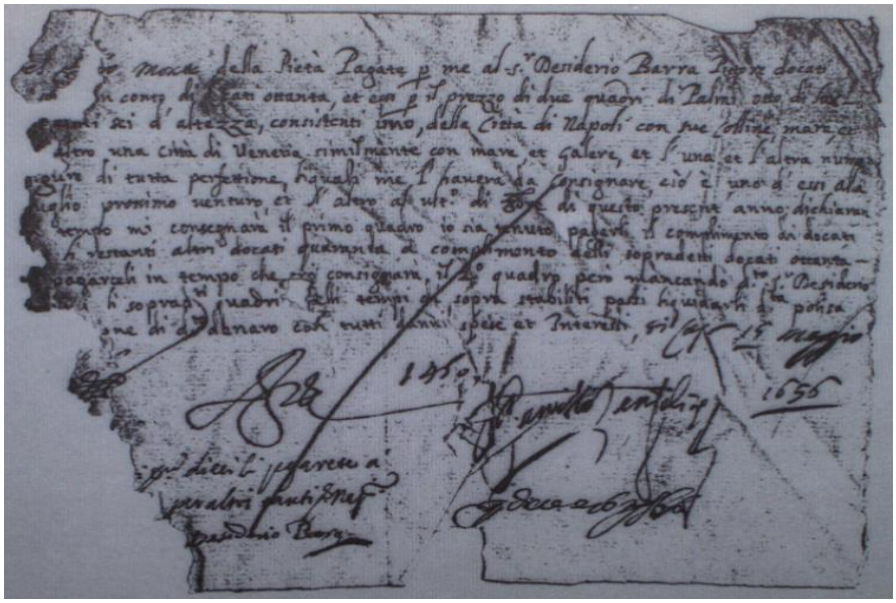
Εικ. 13.
Didier Barra, *Άποψη της Πλατείας του Αγίου Μάρκου στη Βενετία*, 1614-1619(;) ή 1656(;), λάδι σε καμβά, 93x181 εκ., Antichita Pietro Scarpa, Βενετία.

Με τα ίδια αυτά επιχειρήματα θα μπορούσε να αποδοθεί και στους δύο ακόμη ένα έργο που αποδίδεται μόνο στον Didier Barra, το έργο *Άποψη της Πλατείας του Αγίου Μάρκου στη Βενετία* (εικ. 13). Για το έργο αυτό δεν υπάρχει μέχρι στιγμής γνωστή διαφωνία επί της απόδοσής του στον Barra, ωστόσο δεν γίνεται να μην τονιστεί η εμφανής ομοιότητά του με τις παραπάνω *vedute* και ειδικά με αυτή που απεικονίζει την ίδια πλατεία της Βενετίας (εικ.7).

Γιατί, λοιπόν, να είναι αυτός ο πίνακας του Didier Barra και όχι και των δύο; Η Nappi βγάζει αυτό το συμπέρασμα βάσει της υπάρχουσας *fede di credito* στις 15 Μαΐου 1656[137] όπου ο παραγγελιοδότης, Camillo Sanfelice, ναπολιτάνος αριστοκράτης και πατέρας του αρχιτέκτονα Ferdinando Sanfelice, παρήγγειλε από τον Didier Barra δύο πίνακες, έναν που να αναπαριστά τη Νάπολη με τη θάλασσα και τους λόφους και έναν που να αναπαριστά τη Βενετία με τη θάλασσα και τις γαλέρες τους οποίους πρέπει να έχει τελειώσει τον έναν τον Ιούλιο και τον άλλον τον Οκτώβριο του 1656 (εικ. 14)[138]. Κατά την Nappi ο πίνακας αυτός (εικ. 13) πρόκειται για αυτόν που αναφέρεται στο έγγραφο λόγω του ότι απεικονίζει τη Βενετία και λόγω των μεγάλων

[135] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 30.
[136] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 18.
[137] Βάση του ίδιου του αρχείου η αναγραφόμενη ημερομηνία της σύνταξης της *fede di credito* είναι η 15 Μαΐου.
[138] Βλ. Παράρτημα Πηγών : Ι, Β, 11.

διαστάσεών του, οι οποίες βέβαια δεν αντιστοιχούν ακριβώς στις διαστάσεις του πίνακα που καταγράφονται στην παραγγελία του Sanfelice.



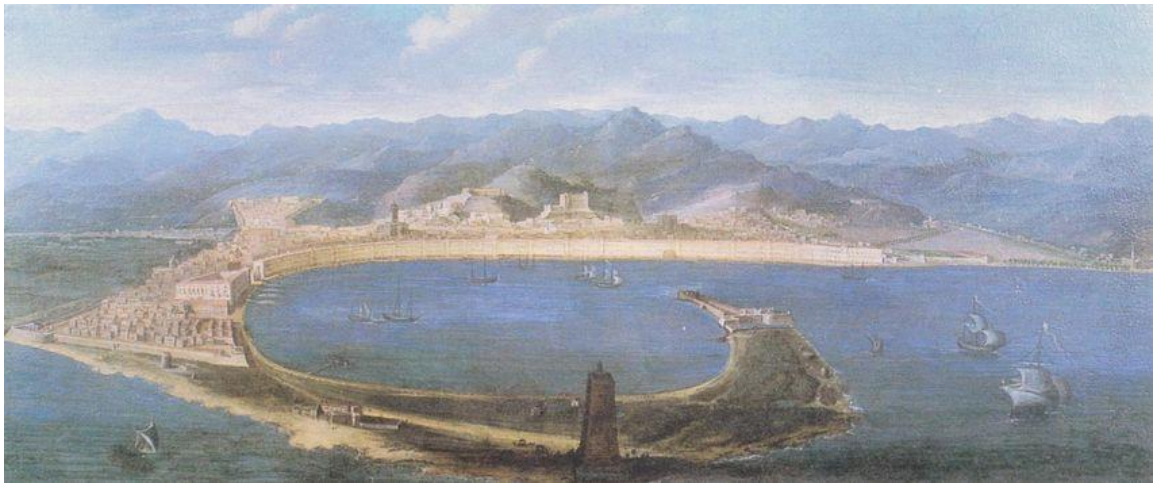
Εικ. 14.
Banco del Monte della Pieta, g. m. 454.
Fede di credito για δύο πίνακες στις 15 Μαίου 1656 από τον Camillo Sanfelice στον Desiderio (Didier) Barra.

Εάν ο πίνακας αυτός, λοιπόν, είναι αυτός που παραγγέλνει ο Sanfelice, τότε η χρονολόγηση του πίνακα αφορά στο έτος 1656. Το πρόβλημα με την χρονολόγηση αυτή έγκειται στο ότι κατά το έτος αυτό, οπότε ξεσπά επιδημία πανώλης στη Νάπολη, υπολογίζεται και η χρονολογία θανάτου του ζωγράφου. Επομένως το γεγονός αυτό τοποθετεί τον πίνακα σε ένα χρονολογικό πλαίσιο όπου εμπεριέχεται ο θάνατος του καλλιτέχνη και έτσι υπάρχει η περίπτωση να μην έχει προλάβει να ολοκληρώσει την παραγγελία ο Barra και ο πίνακας αυτός (εικ. 13) να αφορά σε πιο πρώιμο έργο και όχι σε αυτό της παραγγελίας. Επιπλέον, όπως αναφέρεται και παραπάνω, οι διαστάσεις του πίνακα δεν ταυτίζονται επακριβώς με αυτές της παραγγελίας και το έργο παρουσιάζει αρκετές στιλιστικές ομοιότητες με τα άλλα που έχει κάνει ο Barra μαζί με τον De Nomé[139] (εικ. 7 εως 9). Οι διαπιστώσεις αυτές μπορούν να συνηγορήσουν σε μια νέα άποψη, αυτή της δημιουργίας του έργου κατά την ίδια περίοδο (1614 – 1619) με τα άλλα που κάνουν από κοινού ο Barra και ο De Nomé.

Όσον αφορά στα δικά του έργα, σημειώνονται ελάχιστοι υπογεγραμμένοι από αυτόν πίνακες, τρεις στο σύνολό τους : *Άποψη με ένα φανταστικό κτίριο, θάλασσα και φιγούρες κοντά σε μία γόνδολα* (*Veduta di un edificio immaginario con il mare nello sfondo e figure presso una gondola*)[140], *Φανταστική αρχιτεκτονική με φιγούρες και θάλασσα* (*Architettura immaginaria con figure ed il mare nello sfondo*)[141] και ο πίνακας

[139] Οι ομοιότητες αυτές έγκεινται στην απεικόνιση του ουρανού και στην θεατρική διάταξη του τοπίου.
[140] Έργα του Didier Barra, εικόνα 1.
[141] Έργα του Didier Barra, εικόνα 4.

που αναφέρεται παραπάνω με τον τίτλο *Άποψη της Νάπολης* (*Veduta di Napoli*)[142]. Βέβαια, η ταυτοποίηση του καλλιτέχνη, και στους τρεις αυτούς πίνακες έγκειται περισσότερο στην επιγραφή που φέρει το όνομά του στο πίσω μέρος του κάθε πίνακα, όχι πάνω στο ίδιο το έργο, όπως είναι το σύνηθες. Επιπλέον, γνωρίζουμε πως η επιγραφή - υπογραφή στον τελευταίο πίνακα δεν είναι καν γραμμένη από τον ίδιο, ενώ όσον αφορά στους άλλους δύο, η υπογραφή στο πίσω μέρος των πινάκων αναφέρεται στον κατάλογο και δεν δημοσιεύεται φωτογραφία της, επομένως η απόδοση των πινάκων αυτών στον Barra δεν είναι ακλόνητη[143].



Εικ. 15. Didier Barra (αποδίδεται), *Άποψη της Μεσσίνα*, λάδι σε καμβά, 1640-1650, Palazzo Zanca, Μεσσίνα.

Υπάρχουν και δύο έργα που αποδίδονται σε αυτόν, τα οποία αφορούν σε πανοραμικές απόψεις πόλεων εκτός της Βενετίας, της Φλωρεντίας και της Νάπολης. Το ένα έργο *Άποψη της Μεσσίνα* (*Veduta di Messina*, εικ. 15) βρίσκεται στο Palazzo Zanca, στη Μεσσίνα[144] και το άλλο αφορά στη *Άποψη της Ραγκούσα* (εικ. 16) που απεικονίζεται στο έργο *Η Παναγία εν δόξη με τον Άγιο Βλάσιο και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασσίζης* (εικ. 12) του Antonio De Bellis στο Museo di San Domenico στο Ντουμπρόβνικ[145].

---

[142] Έργα του Didier Barra, εικόνα 5.

[143] Η πληροφορία για τις επιγραφές - υπογραφές στους άλλους δύο καταγράφεται στον κατάλογο της δημοπρασίας των έργων του Monsù Desiderio από τον οίκο Christie's, το 1978. Οι δύο αυτοί πίνακες μαζί με άλλους του François De Nomé βρίσκονταν υπό την κατοχή του Dott. Mondolfo και καταγράφονται στον κατάλογο των δημοπρατημένων έργων στο: Del Pennino – Narischkine, 1978, σσ. 13 και 25.

[144] Βλ. Gianmatteo Portera, "Il Lazzaretto di Messina dal XVI al XVIII secolo. Le origini, l'edificio di Carlos de Grunenbergh, il progetto di Pompeo Schiantarelli", *Lexicon*, τχ. 8, 2009, σελ. 24 και Nicola Aricò, "Iconografia di un "rendering" urbano del secolo XVII", στο Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, τ. 1, Ρώμη, Gangemi Editore, 2014, σελ. 155 (στο εξής: Aricò, 2014).

[145] Βλ. Giuseppe De Vito, "Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa", *Ricerche sul 600 napoletano*, 1982, σελ. 44 (στο εξής: De Vito, 1982) και Mario Alberto Pavone, "Sulle tracce della pittura napoletana

Το αξιοσημείωτο στα έργα αυτά – εφόσον είναι του Barra, καθώς σε αυτό της Μεσσίνα υπάρχει εμφανής τεχνοτροπική διαφορά – έγκειται στην επιβεβαίωση της καλλιτεχνικής του εξειδίκευσης ως *vedutista* και ταυτόχρονα στην αναγνώρισή του έξω από τα όρια της πόλης όπου ζει και εργάζεται. Ειδικότερα, πρέπει να τονιστούν δύο σημεία, τα οποία δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τη ζωή του. Πώς έχει ο Barra τοπογραφική άποψη των δύο αυτών πόλεων και σε ποια φάση της καριέρας και της ζωής του πραγματοποιούνται.

Αναφορικά με το πρώτο ερώτημα, μια σκέψη είναι πως ο ζωγράφος έχει επισκεφθεί τις πόλεις αυτές, γεγονός που μπορεί να υποστηριχθεί εξαιτίας των χρονικών κενών που προκύπτουν από τις *fede di credito*. Μια άλλη σκέψη είναι ο ζωγράφος να είδε αντίγραφα των πόλεων, όπως προτείνουν στις μελέτες τους οι Aricòγια το έργο *Άποψη της Μεσσίνα* και De Vito για το *Άποψη της Ραγκούσα* (εικ. 16) [146]. Όσον αφορά στη φάση της καριέρας και της ζωής του κατά τη χρονολόγηση των έργων, σημειώνουμε πως και τα δύο τοποθετούνται στην ύστερη φάση της καριέρας του. Επιπλέον, το δεύτερο έργο, η *Άποψη της Ραγκούσα,* το οποίο ο De Vito χρονολογεί με ακρίβεια και σιγουριά στα τέλη του 1657 και αρχές 1658[147], προκαλεί δεύτερες σκέψεις όσον αφορά στο έτος θανάτου του ζωγράφου το 1656. Σε αυτό το σημείο, επομένως, τοποθετείται και η περίπτωση της χρονολογίας θανάτου του ζωγράφου σίγουρα μετά το 1656.

Εικ. 16.
Άποψη της Ραγκούσα,
λεπτ. από εικ. 12.

Συνολικά, τα παραπάνω έργα δεν ταυτίζονται μέχρι στιγμής με κάποιο από αυτά που αναφέρονται στα ευρετήρια των συλλογών ή στις *fede di credito* που αφορούν στις συνδιαλλαγές μεταξύ του Desiderio Barra και των παραγγελιοδοτών του[148]. Η ύπαρξη των εγγράφων αυτών εξυπηρετεί, ωστόσο, μια ακριβέστερη σκιαγράφηση της επαγγελματικής πορείας του ζωγράφου[149].

---

in Croazia tra Sei e Settecento", *teCla*, τχ. 11, 29 Ιουνίου 2015, σσ. 7, 11 – 12 (στο εξής: Pavone, 2015) και Giuseppe Porzio, "Novità e Conferme per Antonio de Bellis", *Bolletino d'Arte*, τχ. 25, Ιανουάριος – Μάρτιος 2015, σελ. 106.

[146] Βλ. Aricò, 2014, σελ. 155 και De Vito, 1982, σελ. 44.

[147] Βλ. De Vito, 1982, σελ. 44.

[148] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50-52 και βρίσκονται από εκεί μετεγγραμμένα στο Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 1 εώς 9 και 11.

[149] Όσον αφορά στις *fede di credito* αυτές καθαυτές, παρατηρείται αρχικά πως το κάθε ένα από αυτά τα αρχεία καθιστά γνωστή την τράπεζα που πραγματοποιείται η συνδιαλλαγή, την ημερομηνία και την

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η *fede di credito* στις 30 Ιουνίου 1627, όπου καταγράφεται ο Carlo Tappia να προπληρώνει τον Desiderio Barra ένα μέρος του ποσού για δύο πίνακες με θέμα την πόλη της Νάπολης: «*Partita di 2 ducati del 30 giugno 1627. Al Reggente Carlo Tappia marchese di Belmonte D. 2. E per esso a Desiderio Barra pittore dite sono a compimento di D. 11 che li paga in conto del prezzo di dui quadri della città di Napoli che li fa fare per servizio suo, atteso li altri D. 8 li ha ricevuti da lui contanti*»[150]. Εδώ καταγράφεται το όνομα του παραγγελιοδότη, μια γενική και συνοπτική περιγραφή των έργων που θέλει και το ποσό της πληρωμής.

Οι πληρωμές του Barra, οχτώ στο σύνολο, έγιναν κατά το διάστημα 1619 – 1656, η πρώτη και η τελευταία παραγγελία αντίστοιχα. Εκτός της χρονολογικής απόστασης μεταξύ τους, διαπιστώνεται επίσης η χαμηλή σχετικά αμοιβή του ή – διαφορετικά - το χαμηλό κόστος των έργων του[151]. Η αμοιβή του αυτή, όπως και του De Nomé, είναι αιτία και αποτέλεσμα της χαμηλότερης κατάταξης του ως καλλιτέχνη στην αγορά της Νάπολης[152]. Επιπλέον, αν και λίγοι, οι παραγγελιοδότες ζητούσαν και πλήρωναν σε όλες τις περιπτώσεις, παραπάνω από έναν πίνακα. Σε κάποιες πληρωμές αναφέρονται δύο και σε άλλες καταλαβαίνουμε από τον πληθυντικό αριθμό πως πρόκειται για παραπάνω από έναν πίνακα[153]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο *fede di credito* – οι οποίες σχολιάζονται και λίγο παρακάτω -, αυτή του 1619 και αυτή του 1643, όπου αναφέρονται πληρωμές για δώδεκα πίνακες με το ίδιο θέμα : «d'Imperatori», δηλαδή Αυτοκρατόρων,[154] η μία και «vedute», δηλαδή πανοραμικών απόψεων, η άλλη[155].

Όταν οι παραγγελίες αυτές συνδυαστούν με την πραγματικότητα της αγοράς πινάκων και των συλλογών στην Νάπολη κατά το πρώτο, κυρίως, μισό του 17ου αιώνα διαπιστώνεται πως τα έργα του Didier Barra, τουλάχιστον αυτά που αναφέρονται στα αρχεία πληρωμών, μπορούν πιθανόν να ενταχθούν στην κατηγορία των έργων που

χρονολογία της καταγραφής ή λογικά και της πληρωμής καθώς και το ποσό που διατίθεται ως εγγύηση ή αποπληρωμή της παραγγελίας.

[150] ASBN, Banco di S. Giacomo e Vittoria, giornale, m. 119. Δημοσιεύτηκε στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50 και βλ. Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 4.

[151] Στην πρώτη παραγγελία πληρώνεται συνολικά για το έργο του 28 D. για δώδεκα πίνακες. Στις άλλες βλέπουμε πως το ποσό πληρωμής του είναι 9 D για δύο πίνακες το 1622, 20 D για δύο πίνακες το 1627-28, 50 D το 1636, 55 D το 1643 για δώδεκα πίνακες και 80 D το 1656 για δύο πίνακες.

[152] Όσον αφορά στις αμοιβές των ζωγράφων και γενικότερα την τέχνη και την οικονομία κατά τον 17ο αιώνα στη Νάπολη, πολύ διαφωτιστική και αρκετά αναλυτική είναι η μελέτη του Christopher R. Marshall: βλ. Marshall, 2016, σσ. 89-100.

[153] Τα έγγραφα δημοσιεύονται όλα μαζί στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50-52 και βρίσκονται από εκεί μετεγγραμμένα στο Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 1 εώς 9 και 11.

[154] ASBN, Banco del Popolo. Δημοσιεύτηκε στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50 και βλ. Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 1.

[155] ASBN, Banco di S. Giacomo e Vittoria, giornale, m. 200. Δημοσιεύτηκε στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 50 και βλ. Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 8.

συναντάμε στον Labrot ως «quadri ordinary», δηλαδή ως «συνηθισμένους πίνακες»[156]. Επιπλέον, υπάρχει περίπτωση να αποτελούν και μέρος αυτού που ο Labrot, σε άλλη μελέτη του, ονομάζει – προτείνει ως «la peinture sérielle»[157], του οποίου η μετάφραση προτείνεται εδώ ως «ζωγραφική της σειράς».

Με την φράση «quadri ordinary» ο Labrot θέλει να δώσει μια συμβατική ονομασία στους πίνακες που χρησιμεύουν, όπως αναφέρει, ως απλή διακόσμηση – «έπιπλα», κάτι που συνηθίζεται στα σπίτια πολλών οικογενειών στην Νάπολη των αρχών του 17ου αιώνα. Για τους συλλέκτες ή παραγγελιοδότες τέτοιων πινάκων σημασία έχει, σύμφωνα πάντα με τον Labrot, η ποσότητα και όχι η ποιότητα των πινάκων[158]. Σε αυτήν την κατηγορία, λοιπόν, θα μπορούσε να εμπίπτει, ως ένα βαθμό και το έργο του Barra, λόγω ακριβώς του χαμηλού κόστους των έργων του και λόγω της ποσότητας των έργων που του παράγγελναν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Με βάση τις πληροφορίες που δίνονται για την παραγωγή του ζωγράφου από τις *fede di credito*, το έργο του θα μπορούσε να ανταποκριθεί, με κάποια επιφύλαξη, σε αυτόν τον χαρακτηρισμό.

Μεγαλύτερη συνάφεια με ένα μέρος της παραγωγής του Barra έχει ο χαρακτηρισμός του έργου του ως μέρος της «peinture sérielle», δηλαδή της «ζωγραφική της σειράς»[159]. Η άποψη αυτή προκύπτει μέσα από την πληθώρα των ευρετηρίων των συλλογών που έχουν βρεθεί όπου αναδεικνύεται η ύπαρξη και η ευρεία έκταση της πρακτικής αυτής σε διαφορετικά, μάλιστα, κοινωνικά στρώματα[160]. Ο κάθε πίνακας μιας τέτοιας «σειράς», υπό τη συνθήκη του ίδιου θέματος – τοπίο, άγιος, νεκρή φύση – πρέπει να εξασφαλίζει και τη συνολική ομοιογένεια των περιεχομένων, της εμφάνισης και των διαστάσεων[161]. Ο Labrot, πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως τα ευρετήρια καθώς και οι *fede di credito* δείχνουν την ύπαρξη δύο ειδών σειρών. Το πρώτο είδος αφορά ένα ζωγράφο που κατονομάζεται, γνωστός ή μη και το δεύτερο αφορά ανώνυμες σειρές που έχουν παραχθεί από εξειδικευμένα εργαστήρια[162].

Είναι σκόπιμο, σε αυτό το σημείο, να αναφερθεί και ένα από τα παραδείγματα καλλιτεχνών που το έργο τους ανήκει σε αυτήν τη «ζωγραφική της σειράς» που αναφέρει ο Labrot. Το παράδειγμα αυτό αφορά στον Loise (Louis) Croys ως έναν από

---

[156] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 12.
[157] Βλ. Gerard Labrot, "Une marché dynamique, la peinture de série à Naples, 1606-1775", στο Simonetta Cavaciocchi (επιμ.), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, Φλωρεντία, Instituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", 2002, σελ. 261 (στο εξής : Labrot, 2002).
[158] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 12.
[159] Βλ. Labrot, 2002, σσ. 261-279.
[160] Βλ. Ο Labrot αναφέρει 641 συλλογές οι οποίες περιέχουν έναν διαχειρίσιμο και ικανοποιητικό αριθμό τέτοιων σειρών, 12.000 πίνακες. βλ. Labrot, 2002, σελ. 261.
[161] Βλ. Labrot, 2002, σελ. 262.
[162] Βλ. Labrot, 2002, σελ. 262.

τους πολλούς Φλαμανδούς ζωγράφους που μένουν στη Νάπολη, ο οποίος έχει δημιουργήσει, το 1615 και το 1616, δύο σειρές με δώδεκα *Αυτοκράτορες*[163]. Το 1619 καταγράφεται μία παραγγελία όπου ζητείται από τον Barra να κάνει την ίδια ακριβώς *σειρά*, του ίδιου μάλιστα θέματος και ποσότητας, αλλά για διαφορετικό πελάτη. Αλλά δεν είναι η μόνη *σειρά* που κάνει, καθώς και το 1643 καταγράφεται μια παραγγελία για δώδεκα πίνακες με διαφορετικό θέμα και παραγγελιοδότη[164].

Όπως παρουσιάζεται και λίγο παρακάτω στη βιογραφία του François de Nomé, ο Loise (Louis) Croys αποτελεί βασικό μέλος του κύκλου των δύο ζωγράφων καθώς ήταν ο σύνδεσμός τους στην καλλιτεχνική αγορά της Νάπολης. Πέρα από την επαγγελματική στέγη που τους προσφέρει, πολλοί από τους παραγγελιοδότες του γίνονται αργότερα και πελάτες των δύο Λωρραινέζων ζωγράφων[165]. Ένας από αυτούς τους παραγγελιοδότες του Croys, ο Carlo Tapia (1565-1644), Μαρκήσιος του Μπελμόντε και σύμβουλος του αντιβασιλέας της Νάπολης, αποτελεί έναν, και μάλιστα τον επιφανέστερο, πελάτη του Barra[166].

Όπως προκύπτει από την κοινωνική τάξη του προαναφερθέντα παραγγελιοδότη του Barra, αλλά και από τους υπόλοιπους που αναφέρονται στις *fede di credito*[167], το πελατολόγιο του ζωγράφου δεν αποτελείται από απλούς πολίτες αλλά από βασικά μέλη της κοινωνίας της Νάπολης μέλη αριστοκρατικών οικογενειών, όπως ο Camillo Sanfelice, κρατικοί αξιωματούχοι και ο Garcia de Toledo.

Αρκετά υψηλά μέλη της κοινωνίας ήταν και οι συλλέκτες που κατέχουν έργα του Barra όπως ο Carlo Maria Benestante και Santo Maria Cella. Ο πρώτος, ο Carlo Maria Benestante (το ευρετήριο της συλλογής του χρονολογείται το 1726), ήταν δικηγόρος και συγγραφέας που έμενε στην περιοχή Porta Medina κοντά στο παλάτι και ήταν άνθρωπος των γραμμάτων[168]. Ο δεύτερος, ο Santo Maria Cella, ήταν εκπρόσωπος στη Νάπολη του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης το 1600[169].

---

[163] Στα γαλλικά αναφέρεται ως Cesars, γαλλική μετάφραση της ιταλικής λέξης *Imperatori* που χρησιμοποιείται στα *fede di credito.* Βλ. Labrot, 2002, σελ. 263. Παραγγελία για μια τέτοια ακριβώς σειρά του έχει πληρωθεί και το 1614, βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 43, 45 και 46. Για τον Loise (Louis) Croys δεν έχει αφιερωθεί κάποιο βιβλίο και οι πληροφορίες γι' αυτόν βρίσκονται στις μονογραφίες άλλων ζωγράφων, όπως του Carlo Sellitto, του De Nome και σε βιβλία που αφορούν Φλαμανδούς ζωγράφους στη Νάπολη τον 17 αιώνα, ενδεικτικά και στην εργασία αυτή μελετήθηκαν: Eduardo Nappi, 2004, υποσημ. 3, σσ. 178-180 και Osnabrugge, 2015, σελ. 18, 31, 33-35.

[164] ASBN, Banco del Popolo. Δημοσιεύτηκε στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50 και βλ. Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 1.

[165] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 21.

[166] Η παραγγελία καταγράφεται το 1627 και αφορά δύο πίνακες με θέμα την πόλη της Νάπολης. ASBN, Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 119.. Δημοσιεύτηκε στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 50 και βλ. Παράρτημα Πηγών: Ι. Β. 4.

[167] Όπως για παράδειγμα ο Camillo Sanfelice, ο οποίος κατέχει έδρα στην Επισκοπή και ο Gio Battista Riario.

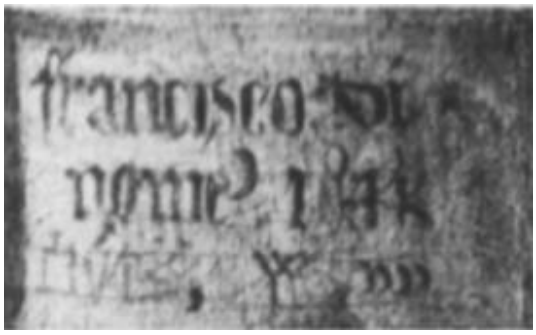
[168] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 337.

[169] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 144.

Ειδικότερα, όσον αφορά στους συλλέκτες του Barra, ο Labrot δημοσίευσε το 1992 ογδόντα τρία ευρετήρια των συλλογών της Νάπολης, από το 1600 μέχρι το 1780, εκ των οποίων εννέα περιέχουν έργα του[170]. Από τις εννέα συλλογές είναι πολύ πιθανό οι τρεις να έχουν έργα του Didier Barra και οι υπόλοιπες να διαθέτουν έργα είτε του de Nomé είτε και των δύο. Δεδομένου του χαρακτηριστικού του στυλ ως *vedutista*, οι τρεις συλλογές που είναι πολύ πιθανόν να έχουν έργα του Barra είναι: αυτή του Carlo Maria Benestante, όπου καταγράφεται μια *veduta* της Νάπολης[171], του Filippo di Bernardo, όπου καταγράφεται ένας πίνακας με θέμα την Νάπολη[172] και του Santo Maria Cella, ένας πίνακας που απεικονίζει το Posilipo[173]. Στις υπόλοιπες συλλογές υπήρχαν πίνακες που έχουν ως θέμα τους είτε μια *prospettiva* είτε μια *prospettiva* με κάποιο βιβλικό θέμα[174], και θεωρείται, εδώ, πως είναι τα έργα του de Nomé.

[170] Ο Labrot, στην έρευνα του αυτή δεν παρουσιάζει παρά μόνο τις συλλογές που δίνουν τις περισσότερες πληροφορίες και συγκεκριμένα, τα ονόματα των καλλιτεχνών και παρατηρεί, διαμέσου των αρχείων, πως αναδεικνύονται οι προτιμήσεις και η εξέλιξη του γούστου των συλλεκτών της Νάπολης. Επιπλέον, ο Labrot διακρίνει τις Ναπολιτάνικες συλλογές σε τρεις κατηγορίες που διαθέτουν, με διάφορους τρόπους μια ομοιογένεια: οι συλλογές καλλιτεχνών και συγγενών τους, οι συλλογές έξι συγκεκριμένων και επιφανών οικογενειών και άλλες ιδιωτικές συλλογές. Αυτές αποτελούνται από πίνακες Ναπολιτάνων και μη - Ναπολιτάνων ζωγράφων, από πορτραίτα, πίνακες με θρησκευτικά ή μυθολογικά θέματα, τοπία και νεκρές φύσεις. Βλ. Gérard Labrot, 1992, σσ. 2-15.
[171] Βλ Labrot, 1992, σελ. 340.
[172] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 132.
[173] Βλ. Labrot, 1992, σελ. 145.
[174] Για τη ακριβή περιγραφή των έργων στα ευρετήρια συλλογών βλ. στο Gérard Labrot, 1992, σελ. 477, 132, 144, 202, 300, 337, 347, 406, 430, 434 και 92, 98.

1.2. François de Nomé (1590-3 – μετά το 1624). Βιογραφικά στοιχεία, μαθητεία και επαγγελματική σταδιοδρομία.



Εικ. 17.
Λεπτ. : François de Nomé,
Η καταστροφή της οικίας του Ιώβ,
Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία.

Ι. Βιογραφικά στοιχεία.

Ο βίος του De Nomé μπορεί να συγκροτηθεί μέσα τις μαρτυρίες του ίδιου του ζωγράφου όπως αυτές καταγράφονται στην δική του *fede di stato libero* το 1613 και, ως ένα βαθμό, σε αυτή του Barra το 1619. Η πρώτη *fede di stato libero*, αυτή του De Nomé καταγράφεται στις 13 Μαΐου 1613 και αφορά στη δήλωση, από τον ίδιο, πληροφοριών για τη ζωή του και στην επιβεβαίωση ότι δεν έχει άλλες δεσμεύσεις που να εμποδίζουν τον επικείμενο γάμο του με την Isabella Croys[175].

Αρχικά, ο νοτάριος καταγράφει την καταγωγή του De Nomé, από την Λωρραίνη και συγκεκριμένα από τη Μετς, επιβεβαιώνει ότι κατά το τρέχων διάστημα μένει στη Νάπολη και αναφέρει την ηλικία του, περίπου είκοσι ετών, ορίζοντας έτσι την χρονολογία γέννησής του το 1593 περίπου. Στη συνέχεια, καταγράφονται οι παρουσίες δύο μαρτύρων, του γερμανού Jacomo Toma και του Λωρραινέζου Nicola Romeo. Πριν τη δήλωση του De Nomé σημειώνεται αυτή του πεθερού του, Loise (Louis) Croys, ο οποίος δηλώνει πως γνωρίζει τον γαμπρό του εδώ και τρία χρόνια[176]. Έπειτα, ο De Nomé δηλώνει πως έχουν περάσει περίπου έντεκα χρόνια από τότε που έφυγε από το σπίτι του μαζί με άλλα άτομα και πήγε στη Ρώμη, δηλαδή το 1602 περίπου[177]. Στην Ρώμη μένει περίπου οχτώ χρόνια, δηλαδή από το 1602 μέχρι το 1609/10 περίπου, στην οδό Imperione και μαθητεύει στην τέχνη της ζωγραφικής με τον «M.ro Baldassare», το επίθετο του οποίου δεν θυμάται. Στη συνέχεια, υποστηρίζει

[175] Ή, όπως αναγράφεται στο ASDN: *processetto prematrimoniale*.
[176] Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 16. Η δήλωση του Croys πηγάζει από το ίδιο το έγγραφο: Archivio Storico Diocesano di Napoli, Procesetti matrimoniali, Lettera F 438/1613.
[177] Βλ. Causa, 1956, σελ. 33 και Archivio Diocesano di Napoli, Procesetti matrimoniali, Lettera F 438/1613.

πως βρίσκεται στη Νάπολη τρία χρόνια, δηλαδή από το 1610 περίπου και τέλος αναφέρει τα ονόματα των γονιών του, τους οποίους έχει να δει από τότε που έφυγε από την πατρίδα του[178].

Εικ. 18.
Jakob Thomann von Hagelstein,
Η Ιουδήθ δείχνει το κεφάλι του Ολοφέρνη, 1605,
Zeppelin-Museum,
Friedrichshafen.

Ο Jacomo Toma ή Jakob Ernst Thomann von Hagelstein (π.1588-1653) είναι ζωγράφος (εικ. 18), από το Λίνταου στην Λίμνη της Κωνσταντίας, και το 1613 είναι περίπου είκοσι τεσσάρων ετών. Δηλώνει ότι γνωρίζει τον *Francisco de nome*[sic] εννέα περίπου χρόνια, από το 1604, από τη Ρώμη όπου εξασκούσαν μαζί την τέχνη της ζωγραφικής και έγιναν φίλοι. Αναφέρει, επίσης, πως πήγε στη Νάπολη πριν τον De Nomé[179]. Ο Nicola Romeo, υποδηματοποιός από την Βερντέν της Λωρραίνης[180], περίπου τριάντα-τριών ετών, ισχυρίζεται πως γνωρίζει τον De Nomé από την περίοδο που μαθήτευε στον «Baldassarre», ενώ ζούσε στη Ρώμη και επιβεβαιώνει μάλιστα την οδό Imperione που δίνει ο De Nomé ως τόπο κατοικίας του[181]. Συμπληρώνει, τέλος, πως τον γνωρίζει εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι συμπατριώτες[182].

Εξετάζοντας τις δηλώσεις των δύο μαρτύρων, του Jacomo Toma και του Nicola Romeo, διαπιστώνεται πως το ευρύτερο περιβάλλον στο οποίο θέτουν τον De Nomé επιβεβαιώνει την καταγωγή και την καλλιτεχνική διαμόρφωσή του. Ειδικότερα, ο Jacomo Toma βρίσκεται στην Ρώμη από το 1605 και εξασκείται στην τοπιογραφία κοντά στον καλλιτεχνικό κύκλο του Adam Elsheimer[183]. Δηλώνει ότι τον γνωρίζει

---

[178] Για την ίδια την δήλωση, όπως αυτή δημοσιεύτηκε από τον Raffaello Causa το 1956, βλ. Causa, 1956 και Παράρτημα Πηγών ΙΙΙ. Α.
[179] Οι μαρτυρίες του Jacomo Toma και του Nicola Romeo, δεν δημοσιεύονται από τον Causa, αναφέρονται, όμως, από την Nappi[179] και εξετάστηκαν από το ίδιο το αρχείο. Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 14-15 και Archivio Diocesano di Napoli, Procesetti Matrimoniali, Lettera F 438/1613.
[180] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 14 και Tribout de Morembert, 1996, σελ. 181.
[181] Archivio Diocesano di Napoli, Procesetti Matrimoniali, Lettera F 438/1613 και Causa, 1956, σσ. 32-33.
[182] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 14.
[183] Βλ. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca della architectura, scultura & pittura: oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, Bey Jacob von Sandrart, Frankfurt, bey Matthaeus Merian zu finden, 1675, σελ. 296 και Emilie Gordenker, "Adam Elsheimer's Artistic Circle in Rome" στο: Rüdiger Klessmann (επιμ.), *Adam Elsheimer 1578-1610*, Εδιμβούργο, NGS Publishing, 2006, σελ. 212 (στο εξής: Gordenker,2006).

εννέα περίπου χρόνια, δηλαδή από το 1604/1605, απ' όταν δηλαδή πήγε ο ίδιος στη Ρώμη και επιβεβαιώνει πως είναι φίλοι και συνάδελφοι στην τέχνη της ζωγραφικής. Το μόνο τεκμήριο για την παρουσία του Jacomo Toma στη Νάπολη είναι η μαρτυρία του στην *fede di stato libero* του De Nomé και είναι γνωστό πως από τον επόμενο κιόλας χρόνο βρίσκεται πίσω στην πατρίδα του[184].

Η μαρτυρία του Jacomo Toma είναι αρκετά σημαντική καθώς συμβάλει αρχικά στην επιβεβαίωση της παρουσίας του De Nomé στη Ρώμη κατά την περίοδο 1604-1605 και κατ' επέκταση την περίοδο 1602-1609/10, όπως ισχυρίζεται στη δήλωση του 1613. Επιπλέον, ως μέρος του καλλιτεχνικού κύκλου του Elsheimer είναι αρκετά πιθανό ο Jacomo Toma να έδρασε ως ενδιάμεσος για την επαφή του Λωρραινέζου με τα έργα του Γερμανού, του οποίου το έργο ανακλάται, ως ένα βαθμό, σε αυτά του De Nomé.

Στη *fede di stato libero* του Didier Barra, το 1619, όπου ο De Nomé είναι ο μάρτυρας, παρουσιάζει με χρονική σειρά βασικές πτυχές της ζωής του Barra, οι οποίες αφορούν ως ένα βαθμό και στη δική του ζωή. Βασικά, όμως, σημεία των πληροφοριών που δίνει το 1619 - έστω και αν είναι καταγεγραμμένα κατά προσέγγιση - δεν συμπίπτουν με τις πληροφορίες που δίνει στη δική του *fede di stato libero* έξι χρόνια νωρίτερα. Βάση της *fede di stato libero* του 1619, η χρονολογία γέννησής του και η μαθητεία του είναι διαφορετική. Η χρονολογία γέννησής του προκύπτει το 1590/91 και η μαθητεία του ήταν στην Λωρραίνη μαζί με τον Barra στο εργαστήριο ενός δασκάλου με το όνομα *Fran*[cesco] *Marc*[hand] και όχι με τον M.ro Baldassare στη Ρώμη[185]. Επιπλέον αλλάζει και το διάστημα διαμονής του στη Ρώμη και η χρονολογία άφιξής του στη Νάπολη, το 1612 με 1613, οπότε και παντρεύεται. Από την *fede di stato libero* του Didier Barra, το 1619, μαθαίνουμε, τέλος πως από τη χρονιά αυτή, το 1612/3 και σίγουρα (βάση της δήλωσής του) μέχρι το 1616 διατηρεί δικό του εργαστήριο: *dopo dieci mesi in circa et de deritto venne in mia casa et p(er) spatio di quattro anni incirca ha lavorato in la mia poteca sita come ho detto di sopra a Monte Oliveto*[186].

Θεωρείται πιο πιθανή η περίπτωση να δίνει ο De Nomé ανακριβείς ή ακόμη και ψευδείς πληροφορίες σχετικά με τη δική του ζωή στη *fede di stato libero* του Didier Barra, το 1619. Ο λόγος που το κάνει αυτό είναι απλά για να ενισχύσει, με την επιβεβαίωση και τη συμμετοχή του, τα λεγόμενα του φίλου του καθώς όταν, το 1614 ο Barra φτάνει στη Νάπολη βρίσκεται σε ώριμη σχετικά ηλικία και είναι ένας ήδη διαμορφωμένος καλλιτέχνης, είναι ωστόσο άγνωστος στην Νάπολη. Επειδή η προγαμιαία δήλωση ήταν μία πρακτική που γινόταν για την αποφυγή της διγαμίας και

[184] Βλ. Gordenker, 2006, σελ. 213.
[185] Βλ. Porzio, 2015, σελ. 61 και Παράρτημα Πηγών Ι. Α. 1. |c. 4r|.
[186] Βλ. Παράρτημα Πηγών Ι. Α. 1. |c. 4r|.

λόγω έλλειψης γραφείων μητρώου καλείται ο πιο παλιός γνωστός του άνθρωπος, σε αυτήν την περίπτωση ο De Nomé, ο οποίος κατέχει μια κοινωνική και επαγγελματική θέση, να επιβεβαιώσει τα λεγόμενά του[187].

Όσον αφορά στη μετακίνηση του De Nomé, ενός εν δυνάμει ζωγράφου, από τη Λωρραίνη στη Ρώμη δεν θεωρείται πως είναι τυχαία καθώς η «αποικία» των Λωρραινέζων στη Ρώμη είναι μία από τις πιο πολυπληθείς, ξεπερνούσε μάλιστα σε αριθμό και αυτή των Φλαμανδών. Η περίπλοκη και μακρόχρονη ιστορία του Δουκάτου της Λωρραίνης (959-1766)[188] μπορεί να συνοψιστεί υπό την παρατήρηση πως κατά τον 17ο, κυρίως, αιώνα αποτελούσε την περιοχή που διεκδικούνταν από το Γαλλικό Στέμμα και τη γερμανική δυναστεία των Αψβούργων[189]. Η πολιτική της πραγματικότητα σε συνδυασμό με την γεωγραφική της τοποθέτηση όχι μόνο μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας αλλά και μεταξύ Φλάνδρας και Ιταλίας, αποτελεί ένα σημείο ένωσης όλων αυτών των χωρών[190]. Ο De Nomé ακολουθεί το παράδειγμα άλλων καλλιτεχνών που έφυγαν σε μικρή ηλικία από τη Λωρραίνη, όπως ο Claude Gellée (ή Claude Lorrain : 1600, Σαμάν, Λωρραίνη-1682, Ρώμη) και ο Jacques Callot (π. 1592, Νανσύ-1635, Νανσύ). Η μετακίνησή του αυτή εκφράζει, επίσης, τη γενικότερη προτίμηση των καλλιτεχνών από την Λωρραίνη προς την παπική πρωτεύουσα[191]. Άλλοι, γνωστοί, Λωρραινέζοι καλλιτέχνες που όχι μόνο μαθήτευσαν αλλά εργάστηκαν στη Ρώμη κατά την ίδια ακριβώς περίοδο με τον De Nomé είναι ο Charles Mellin (1597, Νανσύ- 1649, Ρώμη), ο Claude Deruet (1588, Νανσύ-1660) και ο Nicolas Cordier (1567, Saint-Mihiel, Λωρραίνη-1612, Ρώμη).

Σε ποιο βαθμό όμως μπορεί ένα παιδί περίπου δέκα ετών, όσο ήταν ο De Nomé όταν έφυγε από την Λωρραίνη, να αφομοίωσε την πολιτική, καλλιτεχνική και πολιτιστική πραγματικότητα της πατρίδας του; Η ομαδική αποχώρησή τους, όπως λέει ο ίδιος *con altre persone*, με άλλα άτομα, άγνωστο ποια, πέραν του ότι είναι λογικό καθώς είναι ένα μικρό παιδί που δεν μπορεί να φύγει ασυνόδευτο, προδίδει και την οργανωμένη μετακίνηση στην Παπική πρωτεύουσα.

---

[187] Το ίδιο φαίνεται να υποστηρίζει και η Nappi στο τελευταίο άρθρο της : Maria Rosaria Nappi, 2019, σελ. 77.
[188] Βλ. Marandel (επιμ.), 1991, σσ. 19-20.
[189] Για τη Λωρραίνη και το ιστορικό και καλλιτεχνικό της περιβάλλον : βλ. Thuiller, 1982, σσ. 27-57.
[190] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 13-14.
[191] Βλ. Thuiller, 1982, σσ. 27-28.

II. Μαθητεία και επαγγελματική σταδιοδρομία.

Ο De Nomé μαθήτευσε, λοιπόν, στο εργαστήριο του «M.ro Baldassarre», δηλαδή του Balthasar Lauwers, και έμεινε στην Ρώμη, στην οδό Imperione[192]. Η via Imperione, που βρίσκεται κοντά στη γέφυρα Σαν Άντζελο πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για την οδό που σήμερα ονομάζεται via di Parione, η οποία την εποχή του De Nomé ονομάζεται via di San Tommaso in Parione[193]. Είναι γνωστό, από ένα δημοσιευμένο αρχειακό έγγραφο, πως το 1604 ο Lauwers μένει στην via Cursus και το 1613, όταν ο De Nomé βρίσκεται πια στη Νάπολη, στην via Gregoriana[194]. Η διεύθυνση, λοιπόν, που δίνεται από τον De Nomé πιθανόν να αντιστοιχεί στην κατοικία του ίδιου και όχι σε αυτή της οικίας ή του εργαστηρίου του δασκάλου του.

Όσον αφορά στον δάσκαλο, λοιπόν, του De Nomé στη Ρώμη, τον «M.ro Baldassarre», ο Causa τον ταυτίζει, με κάποια επιφύλαξη, με τον ζωγράφο Balthasar Lauwers, ή Baldassarre Lauri, όπως είναι το ιταλοποιημένο όνομά του (π. 1570, Αμβέρσα – 1641, Ρώμη)[195]. Σύμφωνα με τον Baldinucci, ο Balthasar Lauwers, ένας «pittore di paesi», δηλαδή ζωγράφος τοπίων, από την Αμβέρσα ήταν μαθητής του Paul Bril (1554, Αμβέρσα – 1626, Ρώμη)[196], παντρεμένος με την κόρη του γάλλου χρυσοχόου Henri Cousin[197].Θεωρείται μεταξύ των ζωγράφων τοπίων, Ιταλών και μη, ήσσονος επιτυχίας και σημασίας, που δρουν κατά τον 17ο αιώνα στη Ρώμη και ο κύκλος του αποτελείται κυρίως από βόρειους καλλιτέχνες, Φλαμανδούς, Γερμανούς και Γάλλους[198]. Η Nappi σημειώνει ένα μόνο γνωστό έργο που να αποδίδεται σε αυτόν· ένα υπογεγραμμένο έργο που απεικονίζει τη ρομανική εκκλησία της Santa Maria della Febbre[199].

Ο καλλιτεχνικός κύκλος, λοιπόν, του δασκάλου του De Nomé, αποτελείται από βόρειο – Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Οι Λωρραινέζοι, από την άλλη, σχηματίζουν τον δικό τους κύκλο – Αδελφότητα στη Ρώμη, ο οποίος είναι ξεχωριστός από αυτόν των

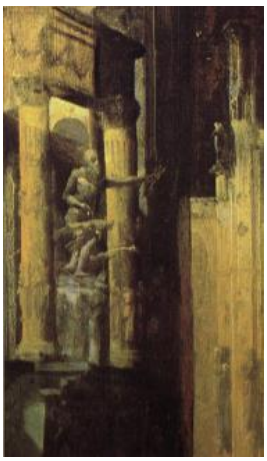
---

[192] Βλ. Παράρτημα Πηγών III. A. και ASDN, Procesetti Matrimoniali, Lettera F 438/1613 και Causa, Raffaello, *ό.π.*, 1956, σσ. 32-33.
[193] Βλ. Umberto Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e Modena*, Staderini, 1939, σελ. 208.
[194] Βλ. Antonio Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Φλωρεντία, Tip. Editrice della Gazzetta d'Italia, 1880, σσ. 87-88.
[195] Βλ. Raffaello Causa, 1956, σελ. 36.
[196] Βλ. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Ferdinando Ranalli (επιμέλεια), T. 3, Φλωρεντία, V. Batelli e Compagni,1974 (Επανέκδοση του 1846, Πρώτη έκδοση: 1681), σελ. 738 (στο εξής: Filippo Baldinucci, T3, 1974).
[197] Antonio Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Μάντοβα, G. Mondovi, 1886, σσ. 183.
[198] Βλ. Causa, 1956, σελ. 36.
[199] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 14.

Γάλλων[200] και διαθέτουν, την εποχή του De Nomé, το παρεκκλήσιο του Saint-Nicolas στην εκκλησία του Saint Luis. Οι Λωρραινέζοι στη Ρώμη έχουν στενές σχέσεις και επικοινωνία και μεταξύ τους αλλά και με αυτούς πίσω στην πατρίδα τους[201]. Μέχρι στιγμής δεν έχει γνωστοποιηθεί κάποιο έγγραφο που να αποδεικνύει τη συνάφεια του De Nomé με τους Λωρραινέζους και συγκεκριμένα με τους αυτούς στη Ρώμη παρά μόνο η μαρτυρία του Nicola Romeo, που αναφέρεται παραπάνω.

Δεδομένης, λοιπόν, της στενής σχέσης που έχουν μεταξύ τους οι εκπατρισμένοι στη Ρώμη Λωρραινέζοι, υπάρχει η περίπτωση να έχει και ο De Nomé επαφές με κάποιους από τους αυτούς και συγκεκριμένα με τους καλλιτέχνες εξ ’αυτών. Πέραν όμως της κοινής καταγωγής το παραπάνω συμπέρασμα προκύπτει και από τα καλλιτεχνικά δάνεια και επιρροές που δέχεται ο De Nomé από μερικούς Λωρραινέζους καλλιτέχνες. Ένας από τους καλλιτέχνες με κοινή πολιτιστική ταυτότητα αλλά και με εμφανή καλλιτεχνικά δάνεια στο έργο του De Nomé είναι ο Nicolas Cordier (1567-1612), γνωστός ως «il Franciosino»[202], τον οποίο υπάρχει περίπτωση να έχει συναντήσει στη Ρώμη. Είναι πιθανό στον Cordier να οφείλεται και η γνωριμία του De Nomé με το έργο ενός άλλου Λωρραινέζου γλύπτη, του Ligier Richier.

Εικ. 19. Ligier Richier, *Τάφος του René De* Châlons, 1544-1557, μάρμαρο, Saint- Étienne.



Εικ. 20. Λεπτ. : François de Nomé, *Ιαήλ και Σισάρα*, λάδι σε καμβά, Συλλογή Roberto Bloch, Ρώμη.

[200] Thuiller, 1982, σελ. 32.

[201] Επί του συγκεκριμένου θέματος παρουσιάζει και εξετάζει κάποια παραδείγματα ο Thuiller· βλ. Thuiller, 1982, σελ. 32-33 και περαιτέρω πληροφορίες και λεπτομέρειες για τον σχηματισμό της Αδελφότητας των Λωρραινέζων και για την απόκτηση της δικής τους εκκλησίας στη Ρώμη, την Sain Nicola *in Agone*, βλ. Bonnard, Fourier, *Histoire de l’église de Saint-Nicolas ‘in Agone’ de la confraternité des Lorrains à Rome*, Ρώμη, Desclée, 1932 και Collin, Hubert & Simone, *La Lorraine artistique et historique à Rome*, Éditions Serpenoise, 2000.

[202] Η επίγνωση του De Nomé για το έργο του Nicolas Cordier είναι πρόδηλη στο έργο του De Nomé με τίτλο *Σκηνή από το Βίο του Αγίου Ιανουάριου* (Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 4) όπου αναπαριστά το άγαλμα του Ερρίκου Δ΄, Βασιλιά της Γαλλίας από τον Cordier.

Συγκεκριμένα, το έργο του Ligier Richier στο Ταφικό Μνημείο του René de Chalons, στην εκκλησία Saint-Étienne στο Bar-le-Duc στη Λωρραίνη (εικ.19) αποτελεί ένα εύγλωττο πρότυπο για μία λεπτομέρεια στο έργο *Ιαήλ και Σισάρα* του De Nomé (εικ. 20)[203]. Στο γλυπτό του Richier, όπως και στη λεπτομέρεια από τον πίνακα του De Nomé, διακρίνεται αρχικά η τοποθέτηση ενός γλυπτού σε τυφλή αψίδα πλαισιωμένο από κίονες με κορινθιακού τύπου κιονόκρανα. Το γλυπτό αφορά στην ουσία σε έναν ανθρώπινο σκελετό που τείνει το ένα χέρι προς τον ουρανό και αφήνει το άλλο στο στήθος. Η πρωτοτυπία αυτή του Richier έγκειται τόσο στην κινησιολογία του αγάλματος όσο και σε αυτό που ερμηνεύει αυτή η κινησιολογία. Η γλυπτική αναπαράσταση, δηλαδή, ενός εμφανώς νεκρού σώματος δείχνει μέσω της όρθιας στάσης και της κίνησης την ενέργεια ενός ζωντανού όντος[204]. Αυτή η ένδειξη ζωής τόσο σε άψυχα αντικείμενα, όπως τα γλυπτά ενός μνημείου, όσο και σε ένα νεκρό σώμα είναι μία σύλληψη την οποία υπάρχει μία περίπτωση να δανείζεται ο De Nomé από τον Richier. Το δάνειο αυτό είναι πιο εμφανές και πιο κοντά στον παραπάνω πίνακα του De Nomé ωστόσο, η κινησιολογία των αγαλμάτων στους πίνακες του Λωρραινέζου και ειδικά η κίνηση του χεριού ή των χεριών έξω από το πλαίσιο του εκάστοτε αγάλματος είναι μια λεπτομέρεια που συναντάται σε αρκετά έργα του όπως στους πίνακες *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους* και *Το κεφάλι του Σαούλ στο Ναό του Δαγών*. [205]

Εικ. 20.
François de Nomé και Jakob Thomann von Hagelstein, *Το μαρτύριο μιας Αγίας*, π. 1614-1617, Συλλογή Mondolfo, Ρώμη.

Η επιρροή αυτή, ωστόσο, του De Nomé αφορά σε ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά του έργου του. Μια άλλη επιρροή και μάλιστα με πιο στέρεες βάσεις όσον αφορά στη συναναστροφή μεταξύ του Λωρραινέζου και ενός άλλου καλλιτέχνη, είναι αυτή του Jakob Thomann von Hagelstein, ένας από τους ακόλουθους και μιμητές του Adam Elsheimer.

Βάσει της μαρτυρίας του Thomann, η σχέση μεταξύ των δύο ζωγράφων είναι φιλική και μάλιστα πολυετής. Η στενή φιλική σχέση που ισχυρίζεται δις ο Thomann

[203] Με το έργο του συγκεκριμένου καλλιτέχνη ο Marandel προτείνει ένα πρότυπο του De Nomé για το έργο του. Το παρόν παράδειγμα (εικ. 20) αποτελεί πρόταση της Nappi : Βλ Nappi, 1991, σελ. 12 και Sary-Nappi, 2004, σελ. 15.
[204] Βλ. Jacques Thuiller, *History of Art*, Παρίσι, Flammarion et Cie, 2003, σσ. 216, 243.
[205] Έργα του François De Nomé, εικ. 14 και 26.

είναι πιθανό να οδηγεί και σε συνεργασία μεταξύ τους. Αυτό πιστεύει η βασική ερευνήτρια του έργου του De Nomé παρουσιάζοντας δύο έργα ως προϊόν μιας τέτοιας συνεργασίας μεταξύ των δύο φίλων, τα οποία όπως αναφέρει μπορούν να τοποθετηθούν στην πρώιμη περίοδο του Λωρραινέζου, δηλαδή το 1613/4-1617 περίπου (εικ. 20 και 21)[206]. Αρκετά πρόσφατα μάλιστα, το 2019, η Nappi αποδίδει και στους δύο αυτούς ζωγράφους ένα ακόμη έργο (εικ. 22), τεκμηριώνοντας την απόδοση αυτή στις στιλιστικές ομοιότητες μεταξύ του τελευταίου και των δύο προηγούμενων[207].

Εικ. 21. François de Nomé και Jakob Thomann von Hagelstein, *Το μαρτύριο της Αγίας Αγάθης,* *1614-1617,* Συλλογή, Νέα Υόρκη.

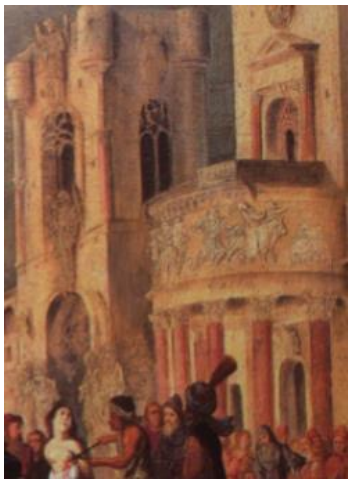
Εικ. 22. François de Nomé και Jakob Thomann von Hagelstein, Η *φραγγέλωση* Ιδιωτ. *π. του Αγίου Στεφάνου π. 1614- 1617,* Ιδιωτ. Συλλογή.

Οι τρεις αυτοί πίνακες παρουσιάζουν υφολογική και τεχνοτροπική συγγένεια και είναι αρκετά βάσιμη η απόδοσή τους στον ίδιο ή στους ίδιους καλλιτέχνες[208]. Στο προσκήνιο βρίσκονται δύο ομάδες ανθρώπων και από πίσω τους βρίσκονται, σε πολύ κοντινή απόσταση, αρχιτεκτονήματα εν μέρει αναγεννησιακού τύπου. Τα έργα αυτά τοποθετούνται κατά την πρώιμη περίοδο του De Nomé, ίσως και πριν το 1614, οπότε ο Thomann βρίσκεται ακόμη στην Ιταλία. Η Nappi αποδίδει και στον Thomann το έργο αυτό λόγω, κυρίως, της απόδοσης των μορφών[209]. Η απόδοση των μορφών και ιδιαίτερα η επιμέλεια στην απόδοσή των λεπτομερειών τους παραπέμπει στην τεχνική, αν όχι του ίδιου του Elsheimer, σε κάποιον του περιβάλλοντός του.

Είναι πιθανό και εύλογο, η σχέση του De Nomé με τον Thomann να προσφέρει έμμεσα ή άμεσα την ευκαιρία να έλθει σε επαφή με μία νέα άποψη επί της τοπιογραφίας, όπως αυτή προσφέρεται από το έργο του Elsheimer. Πέρα από τον

[206] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 64-65.
[207] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 76.
[208] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 76 και Sary - Nappi, 2004, σσ. 64-65.
[209] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 76.

ενδιάμεσο καλλιτέχνη που φέρνει σε επαφή τον De Nomé με τον Γερμανό ζωγράφο, τα ίδια τα έργα του Λωρραινέζου μαρτυρούν μια επιρροή από αυτόν. Σύμφωνα με την Nappi, ο De Nomé εμπνέεται από τον καλλιτεχνικό περίγυρο του Elsheimer την ιδέα της αναπαράστασης ενός μαρτυρίου ή ενός βιβλικού θέματος με φόντο τα ρωμαϊκά αρχιτεκτονικά κατάλοιπα[210]. Την άποψη αυτή την τεκμηριώνει συγκρίνοντας το έργο *Ο Ιωάβ σκοτώνει τον Αμάσα* (εικ. 25) του De Nomé και το *Τοπίο με τη φυγή στην Αίγυπτο* από τον καλλιτεχνικό περίγυρο του Elsheimer (εικ. 26)[211].



Εικ. 23. Λεπτ. Από εικ. 20.`

Εικ.24. Λεπτ. Από εικ. 19.

Εικ. 25. François de Nomé, *Ο Ιωάβ σκοτώνει τον Αμάσα*, Λάδι σε ξύλο, 86x53εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Εικ. 26. Καλλιτεχνικός κύκλος του Adam Elsheimer, *Φυγή στην Αίγυπτο*, π. 1614, λάδι σε χαλκό, 17,5x22 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Δρέσδη, Γερμανία

Ο Elsheimer είναι από τους καλλιτέχνες που ασκούν μεγάλη επιρροή ειδικά στους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την τοπιογραφία. Στα μικρής κλίμακας έργα του σε χαλκό διακρίνεται η ακρίβεια της τεχνικής του, η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα στο τοπίο, οι λεπτεπίλεπτες εξωτικές ανθρώπινες φιγούρες και η προσεγμένη απόδοση του ουρανού απ'όπου πηγάζει το φως. Σε μερικά από τα έργα του De Nomé διακρίνονται τα χαρακτηριστικά αυτά του έργου του Elsheimer, αποδιδόμενα με τον προσωπικό

[210]Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 14-15.
[211] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 80-81.

τρόπο έκφρασής του, όπως για παράδειγμα στο *Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης* εν συγκρίσει με το έργο *Ο Άγιος Παύλος στη Μάλτα* (εικ. 27 και 28). Πιο συγκεκριμένα, οι νυχτερινές σκηνές στους πίνακες του Elsheimer, πιθανή επιρροή από το έργο του Caravaggio, αντανακλάται και σε όλο σχεδόν το έργο του De Nomé[212].

Εικ. 27. François de Nomé , *Το Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης*, 1617 (ή 1607), λάδι καμβά, 119x95, City Art Gallery, Saouthampton.

Εικ. 28. Elsheimer, *Ο Άγιος Παύλος στη Μάλτα*, π. 1600, λάδι σε χαλκό, 16,8x21,3, The National Gallery, London.

Μία άλλου τύπου σύνδεση μεταξύ του έργου του De Nomé και άλλων καλλιτεχνών είναι αυτή με τον, επίσης λωρραινέζο, Jacques Callot. Στις περισσότερες μελέτες για τον De Nomé συναντάται η συσχέτιση του έργου του με αυτό του Callot. Παρόλο που κατά το διάστημα 1608-1611 διαμένουν και οι δύο στη Ρώμη, η άμεση επαφή ανάμεσα στον De Nomé και στον Callot δεν επαληθεύεται από κάποια στέρεα τεκμήρια και παραμένει απλή πιθανότητα[213]. Επίσης, ο Callot κατά την μαθητεία του στη Ρώμη κάνει σε τριάντα μεμονωμένα χαρακτικά κάποιων μνημείων της Ρώμης, τα *Tableaux de Rome*[214]. Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Callot που αντανακλώνται στο έργο του De Nomé αφορούν σε αυτά που αναπτύσσονται κατά την

[212] Πιθανόν λόγω της στενής αυτής επιρροής να εκφράζεται η άποψη από την De Nile πως ο De Nomé συχνάζει στο εργαστήριο του Elsheimer, κάτι που μένει ανεπιβεβαίωτο και η μόνη σύνδεση μεταξύ των δύο ζωγράφων, πέρα από την στυλιστική τους σύνδεση είναι ο Thomann ως ενδιάμεσος, για τον οποίο επιβεβαιώνεται η γνωριμία του και με τους δύο ζωγράφους, βλ. Tania De Nile, *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS), Faculty of Humanities, Leiden University, 2013, σελ. 205 (στο εξής: De Nile, 2013).

[213] Όσον αφορά στο διάστημα διαμονής του Callot στη Ρώμη: βλ. Daniel Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Παρίσι, F. De Nobele, 1962, σελ. 22-23.

[214] Ο Félibien αναφέρει εικοσι-οχτώ: βλ. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Τόμος ΙΙ, Παρίσι, Chez Florentin & Pierre Delaulne, 1690 [Δεύτερη έκδοση], σελ. 159 (στο εξής: Félibien, 1690). Αργότερα εντοπίζονται άλλα δύο δικά του: βλ. Stéphane Loire, "Les *Tableaux de Rome* gravé par Jacques Callot : leurs sources et leur contexte", στο: Κατάλογος έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σελ. 93. Για την παρουσία του Callot στη Ρώμη: βλ. Baldinucci, τ. 3, 1974, σελ. 375.

παραμονή του χαράκτη στη Φλωρεντία (1612-1621), όπου συνεργάζεται με τον Giulio Parigi[215], όταν δηλαδή ο De Nomé βρίσκεται στη Νάπολη.

Πιο συγκεκριμένα, ομοιότητες με τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Callot που εντοπίζονται στο έργο του De Nomé είναι οι σκηνογραφικά τοποθετημένες σκηνές με τις λεπτεπίλεπτες, μικρές φιγούρες με εξωτικές ενδυμασίες και οι δραματικές σκηνές πολεμικής μάχης (*Η Καταστροφή της Τροίας και η φυγή του Αινεία*)[216]. Εκτός από αυτές τις πολύ συγκεκριμένες ομοιότητες υπάρχει, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Marcel Brion, και μια γενική, αλλά βασική, εκτίμηση της συνάφειας των έργων τους, δηλαδή πως τους οδηγεί η ίδια σύλληψη του φανταστικού, τόσο μεταξύ αυτών των δύο όσο και μεταξύ άλλων, λωρραινέζων, καλλιτεχνών, όπως του Claude Deruet[217].

Η *ίδια σύλληψη του φανταστικού στην τέχνη* μεταξύ των έργων του De Nomé και του Callot οδηγεί και σε έναν άλλο ζωγράφο που πιθανόν να συναντά στη Νάπολη ο De Nomé, στον Filippo Napoletano (Ρώμη, 1589 – Ρώμη, 1629). Μάλιστα, κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως σε αυτόν τον ζωγράφο οφείλεται η επαφή του De Nomé με το έργο του Callot[218]. Επιπλέον, επιρροές εντοπίζονται και μεταξύ των έργων του De Nomé και του Filippo Napoletano, ο οποίος βρίσκεται στη Νάπολη από το 1600 μέχρι το 1614.

Η καλλιτεχνική συγγένεια μεταξύ του Callot και του De Nomé, όσο και να επιβεβαιώνεται υφολογικά, μέσω της θεατρικά αποδοσμένης σκηνής στα έργα τους, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί ιστορικά, παρά μόνο επαγωγικά. Ένα άλλο πρότυπο ή επιρροή για την θεατρική σκηνογραφία στα έργα του De Nomé βρίσκεται και στα έργα του Giulio Parigi. Η επαφή του De Nomé με τα έργα του Parigi επιτυγχάνεται μέσω του Agostino Tassi (1580-1644) και η σύνδεση του De Nomé με τον Tassi είναι περισσότερο αποδεκτή και ξεκινά, σύμφωνα με τον Causa, με τη σύνδεση του τελευταίου με τον φερόμενο δάσκαλο του Λωρραινέζου, τον Balthasar Lauwers[219].

---

[215]Για τη συνεργασία του Callot με τον Parigi και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης του, όπως αυτή διαμορφώνεται στη Φλωρεντία, βλ. Sara Mamone, "L'oeil théâtral de Jacques Callot", στο: Κατάλογος έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σσ. 201-230 (στο εξής: Sara Mamone, 1993) και Filippo Baldinucci, τ. 3, 1974, σελ. 373-374 και Gianvittorio Dillon, 1993, "Jacques Callot entre Rome et Florence: quelques remarques sur la formation du graveur", στο: Κατάλογος έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σσ. 69-70.

[216] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 19 και όσον αφορά στα χαρακτηριστικά αυτά της τέχνης του Callot, όπως περιγράφονται από τον Filippo Baldinucci, T3, 1974, σελ. 374 και τον Félibien: Félibien, 1690, σελ. 153 και όσον αφορά στη σκηνογραφική του δεινότητα : Sara Mamone, 1993, σσ. 201-230.

[217] Βλ. Brion, 1961, σελ. 79.

[218] Ο Filippo Napoletano συνεργαζόταν με τον Callot στη Φλωρεντία μετά το 1617: βλ. André Félibien, 1690, σελ. 160. Για την διαμεσολάβηση της γνωριμίας του De Nomé με τα έργα του Callot κάνει λόγο η Nappi και το ίδιο υποστηρίζει και ο Marandel, βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 19 και Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 25.

[219] Βλ. Causa, 1956, σελ. 36 και Βλ. Patrizia Cavazzini, "La vita e le opera di Agostino Tassi" στο: Cavazzini, Patrizia (επιμ.), *Agostino Tassi (1578-1644) Un paesaggista tra immaginario e realtà*,

Αρχικά, ο Tassi, αν ισχύει η άποψη του Malvasia και του Soprani, ήταν και αυτός μαθητής του Paul Bril, το πιο πιθανό κατά το 1598-1599[220] και έπειτα, έχει συνεργαστεί, τουλάχιστον μία φορά, με έναν από τους γιους του Balthasar Lauwers, τον Francesco Lauri, το 1635. Η μαθητεία του Tassi υπό τον Paul Bril δεν γίνεται δεκτή με βεβαιότητα από την μέχρι στιγμής έρευνα για αυτόν, γιατί δεν είναι εξακριβωμένη. Είναι, όμως, αποδεκτή και φανερή η επιρροή του Φλαμανδού δασκάλου στα έργα του Tassi καθώς όχι μόνο αρκετά από τα έργα του συγχέονται με αυτά των ακόλουθων του Paul Bril αλλά είναι διακριτή και η απόδοση του φωτός στις τοπιογραφίες του, όπως αυτή συναντάται στους βόρειους καλλιτέχνες[221]. Μεταξύ των τελευταίων διακρίνεται, εκτός του Bril και του Jan Brueghel του πρεσβύτερου, και ο Adam Elsheimer.

Ο De Nomé, όπως και ο Tassi έχει επηρεαστεί από το έργο του Elsheimer και έχει μάλιστα πιο στενή σχέση με τον καλλιτεχνικό του κύκλο. Επιπλέον στον De Nomé, όπως και στον Tassi, τα μνημειακού τύπου αρχιτεκτονήματα καταλαμβάνουν κυρίαρχη θέση στους πίνακες του, τοποθετώντας το απεικονιζόμενο θέμα, βιβλικό ή μυθολογικό, σε δεύτερο, πιο μικρό πλάνο και αρκετές φορές με δυσκολία αναγνωρίσιμο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, είναι ασφαλές να λεχθεί πως υπάρχει καλλιτεχνική αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ζωγράφων. Από τη μία πλευρά, ο Tassi αντλεί έμπνευση από τα έργα του De Nomé και ειδικά στα έργα που χρονολογούνται από τα τέλη του 1620, κυρίως, και έπειτα καθώς αποκτούν ολοένα και πιο φαντασιακή διάσταση[222]. Από την άλλη, ο De Nomé κατά τα τέλη της διαμονής του στη Ρώμη, 1608-1610 έχει την ευκαιρία να συναντήσει τον Tassi όταν αυτός επιστρέφει από την Φλωρεντία στην παπική πρωτεύουσα φέρνοντας, πιθανόν, κάποια χαρακτικά από τον Giulio Parigi και ταυτόχρονα καθιστά γνωστή και στρέφει την προσοχή στη θεατρική σκηνογραφία, η οποία, όπως δείχνουν τα έργα του De Nomé εφαρμόζεται και στη ζωγραφική.

Ο De Nomé φεύγει από τη Ρώμη το 1610 περίπου και πηγαίνει στη Νάπολη. Εκτός από το γεγονός πως δεν είναι γνωστός ο λόγος που πηγαίνει εκεί, δεν είναι σαφές και με τι ασχολείται ή που και πάνω σε τι εργάζεται μέχρι το 1613. Είναι ασφαλές να υποθέσουμε πως πηγαίνει κατευθείαν στο εργαστήριο του Croys ως βοηθός, καθώς

Κατάλογος Έκθεσης, Ρώμη, Iride per il Terzo Millenio, 2008, σελ. 73 (Cavazzini, 2008). Την άποψη αυτή εκφέρει και η Allemand ένα χρόνο αργότερα: βλ. Allemand (Lacambre), 1957, σελ. 76.

[220] Για την συνεργασία μεταξύ Francesco Lauri και Agostino Tassi βλ. Cavazzini, 2008, σελ. 72 και 74 και για την μαθητεία του Agostino Tassi υπό τον Paul Brill βλ. Cavazzini, 2008, σσ. 23-24 και Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, T. II, Μπολόνια, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, σελ. 72. και Soprani Raffaele, Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Γένοβα, Nella Stamperia Casamara, 1768, σελ. 457.

[221] Βλ. Cavazzini, 2008, σελ. 24 και 31.

[222] Βλ. Cavazzini, "Towards a Chronology of Agostino Tassi", *The Burlington Magazine*, τ. 144, τχ. 1192, Ιούλιος 2002, σελ. 397 και Βλ. Cavazzini, 2008, σελ. 72.

στην μαρτυρία του γάμου του De Nomé, το 1613, ο Φλαμανδός ισχυρίζεται πως τον γνωρίζει ήδη τρία χρόνια[223]. Από το 1613 και έπειτα και σίγουρα το 1614 είναι βέβαιο πως εργάζεται με τον Croys.

Είναι πολύ πιθανό να μην είναι τυχαία αυτή η μετακίνηση από το ένα φλαμανδικό εργαστήριο στο άλλο και να αποτελεί στην ουσία απόδειξη ότι κάποιος από το περιβάλλον του στη Ρώμη διαμεσολάβησε για να τη μετακίνησή του στην πολύ ενεργή κοινότητα των Φλαμανδών και Ολλανδών καλλιτεχνών της Νάπολης. Από το φλαμανδικό καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ρώμης, όπως είναι το εργαστήριο του Balthasar Lauwers, οδηγείται στο φλαμανδικό καλλιτεχνικό περιβάλλον της Νάπολης, στο εργαστήριο του Croys, σε μία από τις μεγαλύτερες συνοικίες ζωγράφων, κοντά στη Spirito Santo[224]. Το διάστημα των αρχών του 17ου αιώνα, βρίσκονται στη συνοικία αυτή και τα εργαστήρια γνωστών ζωγράφων της εποχής, όπως του Fabrizio Santafede, του Teodoro d'Erico, του Cornelis Smet, του Wensel Cobergher και του Goffredo Wals αλλά και αρκετών *petits maîtres*, όπως του Tommaso de Rosa και του Jacob Isaaszon van Swanenburg[225].

Επιπλέον η μετάβαση και η εξέλιξη του De Nomé στη Νάπολη συμβαίνει κατά την περίοδο που οι ντόπιοι καλλιτέχνες αφομοιώνουν την τέχνη κατά το πρότυπο του Caravaggio και των αδερφών Carracci και δουλεύουν σχεδόν αποκλειστικά με την Εκκλησία και την υψηλή αριστοκρατία της Νάπολης. Το υφολογικό στυλ του De Nomé δεν ανήκει στην παραπάνω ομάδα των καλλιτεχνών και τα έργα του, παρά το βιβλικό θέμα των περισσοτέρων, δεν προορίζονταν για επίσημους φορείς όπως η Εκκλησία. Περισσότερο εντάσσεται στην κατηγορία των ξένων καλλιτεχνών που παράγουν έργα διαφορετικά από αυτά που κάνουν οι ντόπιοι καλλιτέχνες και κατά τον τρόπο αυτό ικανοποιούνται όλα τα γούστα.

Ο κύκλος του αφορά σε καλλιτέχνες που ασχολούνται με συγκεκριμένα θέματα, *genre*, όπως τοπία, αρχιτεκτονικά τοπία, φανταστικές νυχτερινές σκηνές και πιο συγκεκριμένα θέματα όπως απεικονίσεις της κόλασης. Παραδείγματος χάρη, εντοπίζονται ομοιότητες στο έργο του De Nomé με δύο άλλους σύγχρονούς του καλλιτέχνες, τον Filippo Napoletano και τον Jacob Isaacszoon van Swanenburg (Λέιντεν, 1571 – Ουτρέχτη, 1638). Οι καλλιτέχνες αυτοί διαμένουν την ίδια περίοδο στη Νάπολη και χωρίς να υπάρχει κάποια πηγή ή έγγραφο που να επιβεβαιώνει την μεταξύ τους γνωριμία, τα ίδια τα έργα τους προδίδουν την αλληλεπίδραση τους[226]. Στο

[223] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 16 και ASDN, Procesetti Matrimoniali, Lettera F 438/1613.
[224] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 13.
[225] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 13.
[226] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 19 και Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 25.

έργο του Filippo Napoletano εντοπίζονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως οι νυχτερινές απεικονίσεις των σκηνών και σκηνές καταστροφής με την παρουσία φωτιάς που εντοπίζονται και στο έργο του De Nomé [227]. Ειδικότερα, τα έργα αυτά του Napoletano, απεικονίζουν, σύμφωνα με την Tania De Nile, την προτίμησή του για μια θεματική περισσότερο μεταφυσική και πιο συγκεκριμένα για θέματα διαβολικά ή μαγείας[228].

Η συγκεκριμένη θεματική αντιπροσωπεύεται στη Νάπολη από τους βόρειους καλλιτέχνες και πιο συγκεκριμένα, αυτός που την εισάγει, και πιθανόν να τη διαδίδει, είναι ο Ολλανδός Jacob van Swanenburg, ο οποίος βρίσκεται στη Νάπολη μεταξύ 1598 και 1617[229]. Οι καλλιτέχνες αυτοί χάρη στη φύση της θεματικής των έργων τους διακρίνονται για την αντιδραστική ή απλά διαφορετική από τις συνήθεις προτιμήσεις τέχνη τους. Για το λόγο αυτό, η De Nile, στη διατριβή της πιστεύει ότι ζωγράφοι όπως ο Filippo Napoletano, ο De Nomé, και ο Swanenburg, μπορούν να αντιμετωπιστούν ως οι κύριοι αντιπρόσωποι αυτού που ο Luigi Salerno ορίζει ως *pittori del dissenso*, δηλαδή, σε ελεύθερη μετάφραση, οι ζωγράφοι της ασυμφωνίας – αντίδρασης[230].

Εικ. 29.
François de Nomé,
Η Κόλαση,
1622, λάδι σε καμβά, 175x113 εκ.,
Musée de Besançon,
Μπεζανσόν.

Ειδικότερα, η συσχέτιση μεταξύ του De Nomé και του Swanenburg έγκειται στην απεικόνιση ενός συγκεκριμένου θέματος, της Κόλασης. Η De Nile εξετάζει ξεχωριστά τα εικονογραφικά πρότυπα που αφορούν στο θέμα της κόλασης όπως αυτό εικονίζεται στο έργο του Swanenburg και την εικονογραφική ανάλυση του πίνακα του De Nomé με το ίδιο θέμα (εικ. 29)[231], κάτι που εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο.

Επιπλέον, η αναφορά του De Dominici στον «Monsù Desiderio» (είτε εννοεί τον Didier Barra είτε τον De Nomé είτε το εργαστήριο τους) στο βίο του Corenzio επιτρέπει και μία παραπάνω συσχέτιση μεταξύ αυτών των δύο ζωγράφων.

[227] Βλ. De Nile, 2013, σελ. 205, Sary - Nappi, 2004, σελ. 19 και Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 25.
[228] Βλ. De Nile, 2013, σελ. 205.
[229] Βλ. De Nile, 2013, σελ. 195.
[230] Βλ De Nile, 2013, σελ. 207 και Salerno, Luigi, "Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri", *Storia dell'Arte*, V, 1970, σσ. 34-65 και Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Martina Weston, 2014.
[231] Βλ. De Nile, 2013, σσ. 202-206.

Συγκεκριμένα, η συσχέτιση που μπορεί να γίνει μεταξύ τους (ή των εργαστηρίων τους) αφορά στις θεματικές των έργων τους. Υπάρχουν 4 θέματα νωπογραφιών του Corenzio που συναντώνται και σε πίνακες του De Nomé. Οι νωπογραφίες αυτές είναι η *Κόλαση* (νωπογραφία στον ναΐσκο της Santa Maria a Parete, στο Λίβερι), *Ο Ιαήλ και η Σισάρα* (SS. Annunziata της Νάπολης), το *Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης* και το *Μαρτύριο της Αγίας Αγάθης* (Cappella di San Nicola, Certosa di San Martino, Νάπολη).

Η θεματική των έργων του De Nomé, όπως παρουσιάζεται μέχρι στιγμής αφορά στην περίοδο που έχει αναλάβει το εργαστήριο του Croys μετά το θάνατό του, δηλαδή μετά το 1616. Νωρίτερα, το διάστημα από το 1610 μέχρι το 1613, ο De Nomé είναι πιθανό να συμβάλει βοηθητικά στην δημιουργία των πινάκων του εργαστηρίου του Croys. Η βοήθειά του De Nomé επιβεβαιώνεται το 1614, έναν χρόνο μετά το γάμο του με την κόρη του Croys. Το έτος αυτό εμφανίζεται για πρώτη φορά το όνομά του στην *fede di credito* όπου καταγράφεται πως του παραχωρείται μέρος της αμοιβής που δίνεται στο όνομα του *Luise Croys*[232]. Είτε η απόδειξη αυτή αφορά σε συνεργασία μεταξύ των δύο είτε αφορά σε εργασία που διεξάγει μόνο ο De Nomé, ο Croys προβάλλεται ως επικεφαλής του εργαστηρίου, συλλέγοντας αυτός στο όνομά του τις πληρωμές[233].

Η παραγωγή του εργαστηρίου του και οι παραγγελιοδότες του καθίστανται γνωστά έπειτα από τη συγκέντρωση και τη μελέτη των *fede di credito*. Από αυτή τη μελέτη, προκύπτει πως η παραγωγή του εργαστηρίου του Croys αφορά σε θρησκευτικά έργα για ιδιώτες ή εκκλησίες αλλά και σε έργα ποικίλου ενδιαφέροντος, όπως οι πολυάριθμες σειρές με θέμα τους Αυτοκράτορες, οι θυρεοί και τα λάβαρα, και ποικίλου άλλου θέματος εικόνες σε καμβά ή επάργυρες ακόμη και αντίγραφα[234]. Όσον αφορά στους παραγγελιοδότες του φλαμανδού εντοπίζονται αρκετοί έμποροι τέχνης από τη Νάπολη αλλά και από άλλες ιταλικές πόλεις, πλούσιοι έμποροι, ευγενείς, δικαστές και προύχοντες[235].

Στην *fede di credito* στις 6 Μαΐου 1616 καταγράφεται η αποπληρωμή ενός υπολοίπου που έπρεπε να δοθεί στον Croys και δίνεται στον *Francesco di Nomé, ως τον κηδεμόνα των κληρονόμων του εν λόγω* (*Luise Croys*)[236]. Μέσω της απόδειξης αυτής και σύμφωνα με την Nappi[237], προκύπτει πως ο De Nomé αναλαμβάνει τις υποθέσεις του εργαστηρίου που εκ των συνθηκών κληρονομεί. Από βοηθός του

[232] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 2.
[233] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 22.
[234] Βλ. Nappi, 2014, σελ. 16-17.
[235] Βλ. Nappi, 2014, 21-22.
[236] Βλ. Nappi, 2014, σελ. 25 και Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 5.
[237] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ.25.

πεθερού του γίνεται επικεφαλής του εργαστηρίου και έχει ο ίδιος βοηθούς και συνεργάτες.

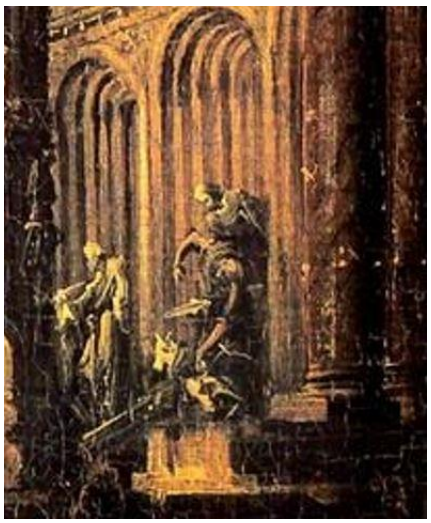
Η μόνη γνωστή και επιβεβαιωμένη συμμετοχή σε πίνακες του De Nomé είναι αυτή του Cornelio Brusco (π.1588-1635). Ο Cornelio Brusco είναι ένας από τους σημαντικότερους *petits maîtres* της εποχής και γνωστός για την επιδεξιότητά του στις μικρού μεγέθους ανθρώπινες φιγούρες[238]. Σε μια μεταπώληση καταγράφεται η συμμετοχή του στις αρχιτεκτονικές προοπτικές του De Nomé[239] είναι, όμως, αρκετά πιθανό να έχει συμμετάσχει και σε άλλες.

Όσον αφορά στην παραγωγή του εργαστηρίου υπό την εποπτεία του De Nomé παρατηρείται πως διαφοροποιείται ελαφρώς σε σχέση με αυτή του πεθερού του. Πλέον, αφορά σε αρχιτεκτονικές προοπτικές (*prospettive*), πίνακες μικρού και μεσαίου μεγέθους με βιβλικά θέματα και *vedute*[240]. Η διαφοροποίηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός εργαστηρίου με έργα *genre* και *capriccio*. Παράλληλα, αναδεικνύει τη σταδιακή μετάβαση του De Nomé από έναν βοηθό εργαστηρίου σε έναν ανεξάρτητο καλλιτέχνη με το δικό του εργαστήριο, ο οποίος προσελκύει το ενδιαφέρον των συλλεκτών της Νάπολης.

Η τελευταία *fede di credito* που αφορά στην αγορά έργων από τον ίδιο χρονολογείται το 1621 και το τελευταίο χρονολογημένο έργο του είναι το 1634[241]. Ένα αρκετά ενδιαφέρον στοιχείο για την πορεία της ζωής του μετά το 1621, δίνει ο πίνακάς με τίτλο *Σκηνή από το βίο του Αγίου Ιανουάριου* (εικ. 30), όπου, μεταξύ άλλων, ένα ζεύγος ανθρώπων στη μέση του πίνακα αποτελεί εικαστική αναπαράσταση του συμπλέγματος *Ο Γαλάτης που σκοτώνει τη γυναίκα του και αυτοκτονεί*[242] (εικ. 31), ρωμαϊκό αντίγραφο των αρχών του 2ου αιώνα μ. Χ. ενός ελληνιστικού προτύπου περί το 230-220 π. Χ.

---

[238] Βλ. Nappi, 2014, σελ. 24. Ο De Dominici κάνει μια αναφορά στην ποιότητα και στην εξειδίκευση του Cornelio Brusco στο βίο του Fabrizio Santafede, βλ De Dominici, 1742, σελ. 234.
[239] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 25.
[240] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ.25.
[241] Σύμφωνα με τον Thuiller, βλ. Thuiller, 1982, σελ. 191. Ο Causa υποστηρίζει πως το ύστερα χρονολογημένο έργο του είναι το 1644, *Η καταστροφή στα Σόδομα* βλ. Causa, 1956, σελ. 41.
[242] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 114.



Εικ. 30. Francois De Nome, Λεπτ. : Σκηνή από *το βίο Του Αγίου Ιανουάριου*[243].

Εικ. 31. Ρωμαϊκό αντίγραφο, *Ο Γαλάτης που σκοτώνει τη γυναίκα του και αυτοκτονεί*, μάρμαρο, αρχές 2ου αι. μ.Χ., Museo Nazionale delle Terme.

Το ενδιαφέρον σε αυτήν την αναπαράσταση έγκειται στο ότι το σύμπλεγμα καταγράφεται σε κατάλογο της Οικογένειας Ludovisi στις 2 Φεβρουαρίου 1623[244]. Πώς μπορεί να είδε ο De Nomé το σύμπλεγμα αυτό; Οι γνωστές *fede di credito* στο όνομά του σταματούν τον Αύγουστο του 1621, μετά από αυτό το διάστημα αφενός υπάρχουν χρονολογημένα έργα του, αφετέρου η τοποθεσία του δεν μπορεί να ειπωθεί με ακρίβεια. Για το λόγο αυτό, αρκετοί μελετητές προτείνουν την επιστροφή του στη Μετς και, έπειτα από το στοιχείο που δίνεται από τον παραπάνω πίνακα, να επιστρέφει στη Ρώμη, ή τουλάχιστον να την επισκέπτεται ξανά.

Επομένως, βάσει των παραπάνω η χρονολογία θανάτου του ζωγράφου τοποθετείται μετά το 1624 και ο χρόνος δράσης του αφορά σε περίπου δέκα έτη. Η δραστηριότητά του από το 1616, που αναλαμβάνει το εργαστήριο του Croys, μέχρι το 1621 δείχνει μια ακμάζουσα πορεία και μια επιτυχία σε συγκεκριμένο κοινό. Ο *Monsù Francesco di Lorena* είναι άραγε πιθανό να αφήνει τη διεύθυνση του δραστήριου εργαστηρίου στον συμπατριώτη και επίσης ζωγράφο Didier Barra με αποτέλεσμα να γίνουν και οι δύο γνωστοί ως «Monsù Desiderio»;

[243] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 4.
[244] Βλ. Francis Haskell, / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, 1981, σελ. 282-284.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Οι παραγγελιοδότες και τα έργα του François De Nomé.

Σε αντίθεση με τα δεδομένα στην Ρώμη και στην Φλωρεντία, στην Νάπολη η εξέλιξη της πατρωνίας και του συλλεκτισμού έχει εντελώς διαφορετική δυναμική[245]. Η Νάπολη, σαν πρωτεύουσα του Βασιλείου, αποτελεί το στρατιωτικό, το διοικητικό και το εμπορικό κέντρο και κατά τον 17ο αιώνα υφίσταται μεγάλη οικοδομική αναδιάρθρωση. Παράλληλα παρατηρείται μεγάλη προσέλευση αρκετών μοναστικών ταγμάτων, αριστοκρατικών οικογενειών από την επαρχία και αρκετών ξένων εμπόρων. Οι εξελίξεις αυτές προσφέρουν, μεταξύ άλλων, άφθονες ευκαιρίες για εργασία στους καλλιτέχνες. Οι εργασιακές αυτές ευκαιρίες δεν αφορούν μόνο στους ντόπιους καλλιτέχνες αλλά και στους «ξένους» που αναζητούν εργασία στη Νάπολη και είτε εκπονούν κάποια έργα και φεύγουν είτε εγκαθίστανται στην πόλη[246].

Το καλλιτεχνικό κέντρο της Νάπολης ή διαφορετικά το κέντρο της αγοράς-εμπορίου έργων τέχνης, συγκεντρώνεται σε δύο συνοικίες της πόλης, στην Quartiere della Carità και στην κοντινή της Quartiere dello Spirito Santo. Στην τελευταία βρίσκονται τα εργαστήρια των επιφανών ζωγράφων της εποχής, όπως του Teodoro d'Errico (ή Dirk Hendricksz, 1542-1618), του Belisario Corenzio (1558-1646), του Jose (ή Giuseppe) de Ribera (1591-1652), του Cornelis Smet (-1592 ή Cornelio Ferraro, ο οποίος είχε δικό του εργαστήριο στη Νάπολη μεταξύ 1574 και 1592) και του Fabrizio Santafede (π. 1560-1623/28. Βέβαια υπάρχουν και τα εργαστήρια λιγότερο επιφανών ζωγράφων, όπως του Tommaso de Rosa (πατέρας του Giovan Francesco (Pacecco) De Rosa, 1607-1656), του Jacob van Swanenburg (1571-1638) και Loys Croys[247]. Ο διαχωρισμός σε επιφανείς και μη είναι οικονομικός και αφορά στο ανώτερο και στο χαμηλότερο/δευτερεύον επίπεδο στην αγορά της τέχνης, το οποίο καθορίζεται, κυρίως, από τις οικονομικές απολαβές του κάθε ζωγράφου της περιόδου αυτής στη Νάπολη[248].

---

[245]Βλ. Marshall, 2016, σελ. 10. Γενικά για τις συλλογές και την πατρωνία στην Νάπολη είναι χρήσιμες και οι μελέτες των Francis Haskell, Gérard Labrot και Renato Ruotolo, βλ. αντίστοιχα: Haskell, 1980 και Gérard Labrot και Renato Ruotolo, 'Pour une étude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol', *Revue Histonque*, 1(535), Ιούλιος-Σεπτέμβριος, 1980, σσ.25-48 και Labrot, 1992.

[246] Βλ. Christopher R. Marshall, "Naples", στο: Spear, Richard E., Sohm, Philio L., *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century*, New Haven, Yale University Press, 2010, σελ. 117 (στο εξής: Marshall, 2010). Γενικότερα, ως προς την υποδοχή και επιτυχία των ξένων, κυρίως των βόρειο – ευρωπαίων ζωγράφων στη Νάπολη αρκετά βοηθητική είναι η μελέτη του Labrot : βλ. Gerard Labrot, "Sur la réception de la peinture étrangère dans les collections napolitaines (1614-1764)", στο Scaramella Pierroberto (επιμ.), *Alberto Tenenti Scritti in memoria*, Νάπολη, Bibliopolis, 2005, σσ. 219-240 (στο εξής: Labrot, 2005).

[247] Όπως εξετάζονται από τον Marshall : βλ. Marshall, 2016, σσ.12-13 και Marshall, 2010.

[248] Την διάκριση αυτή κάνει ο Marshall στη μελέτη του για την οικονομική και επαγγελματική εξέλιξη των καλλιτεχνών στη Νάπολη κατά τον 17ο αιώνα: Marshall, 2016.

Το εργαστήριο του Croys αφορά στην «κατηγορία» των εργαστηρίων που είτε μοιράζονται τα εργαστήριά τους με «τεχνίτες» είτε οι ίδιοι οι καλλιτέχνες παίρνουν ενίοτε αυτόν τον ρόλο[249]. Ο Croys, για παράδειγμα, εκτός από θρησκευτικές εικόνες, ασχολείται και με θυρεούς σε λάβαρα και με μικρογραφίες σε βιβλία[250]. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως οι παραγγελιοδότες του είναι αμελητέοι. Ένας από αυτούς είναι ο Lanfranco Massa, ναπολιτάνος πληρεξούσιος και αντζέντης/δικηγόρος του Πρίγκιπα Marcantonio Doria της Γένοβας, ο οποίος αγοράζει για τον Doria αρκετούς πίνακες μεταξύ 1610 και 1620[251]. Ο συγκεκριμένος έχει αναλάβει και την αγορά έργων του Azzolino, του Corenzio, του Caracciolo, του Ribera, του Caravaggio και του De Nomé, για τα οποία έργα έχει διαπραγματευτεί με συγκεκριμένες απαιτήσεις και τα οποία στέλνει έπειτα στη Γένοβα[252].

Επιπλέον μετά την άφιξη του Michelangelo Merisi da Caravaggio στην Νάπολη το 1607 και το 1609, σχηματίζεται όχι ακριβώς μια σχολή αλλά, όπως την ονομάζει το Raffaele Mormone, μία *intera tradizione*, δηλαδή μία ολόκληρη παράδοση[253]. Ο νατουραλισμός του λομβαρδού καλλιτέχνη καθορίζει μεγάλο μέρος των καλλιτεχνών, με εξέχον παράδειγμα τη δραστηριότητα του José de Ribera (1591-1652). Η δράση του Ribera στη Νάπολη συνυπάρχει με τον κλασικισμό του Domenichino (1581-1641) και του Giovanni Lanfranco (1582-1647). Παράλληλα αναδύονται καλλιτέχνες που εξειδικεύονται σε διάφορα θέματα, σε σκηνές μάχης (ο Σικελός Pietro d'Asato, 1579-1647) και σε τοπία. Διαπιστώνεται έτσι μια καλλιτεχνική ζύμωση με αρκετά στυλ, στα οποία μπορεί μάλιστα να διακριθεί η επιρροή στον De Nomé. Αρκετά περιζήτητοι είναι και οι καλλιτέχνες των χωρών της Βόρειας Ευρώπης και όχι μόνο ζωγράφοι όπως ο Rubens ή ο Van Dyck, αλλά και καλλιτέχνες *genre* οι οποίοι μέλλεται να γνωρίσουν ευρεία διάδοση[254].

---

[249] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 18.
[250] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 18.
[251] Ο Lanfranco Massa αναφέρεται ως δικηγόρος του Marcantonio Doria από τον Antonio Delfino, ο οποίος δημοσιεύει κάποια στοιχεία για τη ζωή και τη δράση του στο: βλ. Antonio Delfino, "Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)", *Ricerche sul '600 napoletano*, 1985, σσ. 90-91 (στο εξής : Delfino, 1985). Η Maria Rosaria Nappi τον αναφέρει ως ενδιάμεσο για την αγορά έργων τέχνης για τους συλλέκτες και συγκεκριμένα για τον Marcantonio Doria : βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 21, 35-46.
[252] Βλ. Marshall, 2016, σελ. 198 και Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 21. Ο Lanfranco Massa έχει επίσης αγοράσει ένα τοπίο του De Nomé το 1616 και δύο το 1621: βλ. Παράρτημα Πηγών ΙΙΙ., Β., 8 και 22.
[253] Βλ. Raffaello Mormone, "L'architettura a Napoli nell'età barocca", στο: Πρακτικά Συνεδρίου, Pier Fausto Palumbo (επιμ.), *Barocco Europeo, Barocco Italiano, Barocco Salentino*, Λέτσε, Centro di Studi Salentini, 1970, 1970, σελ. 183. Γενικά για τον Caravaggio στη Νάπολη και τη σημασία του για τη ναπολιτάνικη ζωγραφική υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία.
[254] Βλ. Labrot, 2005, σελ. 226.

2.1. Παραγγελιοδότες και Συλλέκτες.

Η εξέταση των *fede di credito*, όπου καταγράφονται οι πληρωμές των έργων του De Nomé από τους παραγγελιοδότες σε συνδυασμό με τα ευρετήρια των συλλογών εμπλουτίζουν τις πληροφορίες γύρω από τη δράση αλλά και το ίδιο το έργο του De Nomé ως ανεξάρτητου καλλιτέχνη. Διαπιστώνεται, αρχικά, πως σε ορισμένες παραγγελίες ο De Nomé πληρώνεται για την πώληση κάποιων πινάκων όταν ακόμα εργάζεται ως βοηθός του εργαστηρίου του Croys, το 1614-1616, αλλά και μία το 1618. Έπειτα, υπάρχουν παραγγελίες όπου ζητείται συγκεκριμένο θέμα αλλά και παραγγελίες όπου δεν αναφέρεται ούτε το θέμα ούτε ο αριθμός των ζητηθέντων έργων. Τέλος, υπάρχουν τρεις *fede di credito* όπου ένας ιδιώτης πουλάει πίνακες του De Nomé σε άλλον ιδιώτη χωρίς την διαμεσολάβηση και πιθανόν χωρίς την παρουσία του ζωγράφου[255].

Ειδικότερα, όσον αφορά στις τρεις *fede di credito* όπου ο De Nomé πληρώνεται για την εκπόνηση κάποιων συγκεκριμένου αριθμού και θέματος πινάκων, παρατηρείται πως οι δύο από αυτές, των κληρονόμων του Andrea Ferrigno και του Francesco Maria di Somma, αφορούν πιθανόν σε αγορά μίας «ζωγραφικής της σειράς» («peinture sérielle»)[256]. Στην τρίτη *fede di credito* ζητούνται από τον Pietro Carafa, απόγονος του Ευγενούς Οίκου των Carafa της Νάπολης[257], τέσσερις πίνακες, επίσης μεγάλου μεγέθους, που να απεικονίζουν από ένα Μαρτύριο τεσσάρων Αγίων : της Αγίας Λουκίας, της Αγίας Αικατερίνης, της Αγίας Αγνής και της Αγίας Βαρβάρας[258].

Δεν είναι πάντα εφικτό να εντοπιστούν τα έργα που αναφέρονται στα έγγραφα. Στην παραγγελία των κληρονόμων του Andrea Ferringo, ο οποίος ήταν ένας από τους πιο ευκατάστατους εμπόρους της Νάπολης[259], ζητούνται δώδεκα - μεγάλοι - πίνακες που να απεικονίζουν *Ιστορίες του Δανιήλ με τη Νάπολη* (*Istorici di Daniele con Napoli*)[260]. Το προφητικό βιβλίο του Δανιήλ, της Παλιάς Διαθήκης αποτελεί μία από τις πιο συχνές πηγές για το θέμα των πινάκων του De Nomé και, βάσει των παραγγελιών στον ζωγράφο, φαίνεται πως ήταν ένα από τα περισσότερο δημοφιλή

[255] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 23, 24, 25.
[256] Τα παραγγελμένα αυτά έργα του De Nomé μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία της *peinture sérielle* καθώς πληρούν τα ποσοτικά και τα ποιοτικά κριτήρια για μια τέτοια κατηγοριοποίηση, όπως αυτά παρουσιάζονται στο υποκεφάλαιο που αφορά στον Didier Barra και στη μελέτη του Labrot: βλ. Labrot, 2002, σσ. 261-279.
[257] Eduardo Nappi (επιμ.), *Ricerche sul ‘ 600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardantile opere...*, 1992, σελ. 22 (στο εξής: appi, 1992).
[258] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 10.
[259] Nappi, (επιμ.), 1992, σελ. 22.
[260] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 4.

θέματα ανάμεσα στους παραγγελιοδότες του[261]. Υπάρχουν στην εργογραφία του έργα τέτοιου θέματος, ωστόσο, στη συγκεκριμένη παραγγελία η επιθυμία του παραγγελιοδότη ήταν να αναπαρίσταται και η Νάπολη. Ένας τέτοιος πίνακας, ωστόσο, δεν συναντάται ανάμεσα στα δημοσιευμένα έργα του.

Ο επόμενος παραγγελιοδότης, ο Francesco Maria di Somma, ένας άλλος εύπορος Ναπολιτάνος -όπως τον αναφέρει ο Eduardo Nappi[262]-, ζητά μια σειρά από δώδεκα πίνακες με την ιστορία *Ο Φαραώ κατά τη μάστιγα της Αιγύπτου* (*Faraone del flagello di Egitto*)[263], που αφορά τις Δέκα Πληγές του Φαραώ, ιστορία παρμένη από την Έξοδο, το δεύτερο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης. Οι πίνακες που παραγγέλνει ο Francesco Maria di Somma μπορούν να ταυτιστούν με δύο πίνακες που απεικονίζουν - και οι δύο - τη δεύτερη από τις *Δέκα Πληγές του Φαραώ· Το δείπνο του Φαραώ που βάλλεται από βατράχους*. Ως προς το θέμα, οι δύο αυτοί πίνακες ανήκουν στο πλαίσιο του ζητούμενου από τον di Somma[264] και πιθανόν να αποτελούν μέρος των δώδεκα παραγγελμένων πινάκων. Ο ένας από τους δύο αποτελεί ακριβή εικαστική ανασύσταση της ξυλογραφίας του ίδιου θέματος από τον Raffaello Simeoni (εικ.32) και ο άλλος πλησιάζει περισσότερο στο ύφος του De Nomé (εικ. 33) όσον αφορά στο αρχιτεκτονικό σχέδιο καθώς οι φιγούρες είναι από διαφορετικό καλλιτέχνη.[265]

Εικ. 32. *Το δείπνο του Φαραώ που βάλλεται από βατράχους*, 1564, Ιδιωτική Συλλογή.

Εικ. 33. *Το δείπνο του Φαραώ που βάλλεται από βατράχους*, Ιδιωτική Συλλογή.

Όσον αφορά στους πίνακες που παραγγέλνει ο Pietro Carafa, είναι επίσης δύσκολο να εντοπιστούν ή να ταυτιστούν με κάποιους από τους δημοσιευμένους

[261] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 92-93.
[262] Nappi, (επιμ.), 1992, σελ. 23.
[263] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 13.
[264] Τους πίνακες αυτούς ταυτίζει ως μέρος της παραγγελίας του Di Somma η Maria Rosaria Nappi: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 22-23.
[265] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 22-23. Ο πίνακας αυτός, *Το δείπνο του Φαραώ που βάλλεται από βατράχους*, που πιθανόν αποδίδεται στον De Nomé, δεν συμπεριλαμβάνεται στον Κατάλογο Πινάκων των έργων του François de Nomé λόγω ακριβώς της αμφίβολης απόδοσής του σε αυτόν.

πίνακές του με το ίδιο θέμα. Στον De Nomé αποδίδονται μερικοί τέτοιου θέματος πίνακες και μάλιστα έχει κάνει το ίδιο Μαρτύριο παραπάνω από μία φορά αλλά είναι πολύ μικρότερων διαστάσεων από αυτούς που ζητούνται στην παραγγελία. Ωστόσο, ο πίνακας που έχει μεγαλύτερες διαστάσεις από τους υπάρχοντες του ζωγράφου, *Το Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης* στο City Art Gallery του Σαουθάμπτον, θα μπορούσε, με επιφύλαξη, να ταυτιστεί με έναν από τους τέσσερις πίνακες της παραγγελίας αυτής του Carafa (εικ. 28)[266]. Η επιφύλαξη αυτή έγκειται στη χρονολόγηση και στις διαστάσεις του πίνακα. Πιο συγκεκριμένα, στον πίνακα του Σαουθάμπτον δεν είναι ευδιάκριτη η αναγραφόμενη χρονολογία καθώς είναι πιθανό να αναγράφει 1617, δηλαδή το ίδιο έτος όπου καταγράφηκε η παραγγελία, ή, σύμφωνα με άλλη άποψη, 1607[267]. Επιπλέον, ανάμεσα στους δύο αυτούς πίνακες, σε αυτόν της παραγγελίας και σε αυτόν στο Σαουθάμπτον, δεν συμπίπτουν ακριβώς οι διαστάσεις, καθώς στην παραγγελία οι ζητούμενες διαστάσεις είναι 7 παλάμες (*palmi*)[268], δηλαδή λίγο παραπάνω από ενάμιση μέτρο, ενώ ο πίνακας του Σαουθάμπτον είναι λίγο μικρότερος, στα 119 εκατοστά.

Στις *fede di credito* όπου στις παραγγελίες έργων ζητείται συγκεκριμένο θέμα αντιστοιχούν και οι παραγγελίες των Santi Francucci, Lanfranco Massa, Federico Gentile, Luise de Ruggiero, οι οποίοι παραγγέλνουν πίνακες με *prospettiva*, δηλαδή με θέμα το τοπίο. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί ο χαρακτηρισμός *prospettiva* δηλαδή «προοπτική» (στο εξής: προοπτική) που προσδιορίζεται στις *fede di credito* και στα ευρετήρια των συλλογών ως το θέμα κάποιων έργων. Στην ουσία ο όρος προσδιορίζει μία μέθοδο απεικόνισης που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι, η οποία εφαρμόζεται, φυσικά, σε διάφορα θέματα αλλά στην περίπτωση του De Nomé ως «προοπτική» εννοούνται τα εικαστικά αρχιτεκτονήματα στους πίνακές του που αναπαρίστανται με προοπτική σχεδίαση[269].

Στα ευρετήρια των συλλογών, ο όρος *prospettiva* συναντάται είτε μόνος του, είτε σε έργα που φέρουν το όνομα της πόλης ή της περιοχής που απεικονίζεται, είτε σε άλλα μαζί με τον γενικό όρο *paese*, δηλαδή τοποθεσία ή περιοχή, αρκετές φορές μάλιστα αναφέρεται και η ύπαρξη ανθρώπινων – βιβλικών – μορφών[270]. Ο όρος

---

[266] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 70 και για την ίδια τη παραγγελία βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 10.
[267] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 70.
[268] Το ένα ναπολιτάνικο *palmo* αντιστοιχεί σε περίπου 26,37 εκατοστά, όσον αφορά τουλάχιστον στις μετρήσεις των πρώιμων ευρετηρίων, δηλαδή κατά το τέλος του 16ου με αρχές 17ου αιώνα, βλ. Marshall, 2016, σελ. Xi. Για την ίδια τη παραγγελία βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 10.
[269] Την αντιστοιχία αυτή εκφράζει καθαρότερα από άλλους μελετητές η Dacos στο κείμενό της στον συνολικό Κατάλογο της Έκθεσης για τον Monsù Desiderio στη Μετς: βλ. Dacos, 2004, σελ. 166.
[270] Στο ευρετήριο της συλλογής του Carlo de Cardenas (1699) αναφέρονται και οι δύο όροι μαζί : *Un quadro di palmi 4 e 3 con cornice negra tocco d'oro, entrovi un paese, e prospettiva con il Martirio di una Santa Vergine mano di Monsù Desiderio*, βλ. Labrot, 1992, σελ. 207.

prospettiva για το έργο του De Nomé συναντάται για πρώτη φορά στην *fede di credito* του 1616, όπου ο Bartolomeo de Lione παραγγέλνει κάποιους πίνακες για τον Innico III D'Avalos (1578-1632), ο οποίος διέμενε στη Νάπολη και ήταν Μαρκήσιος της Pescara και γόνος της αριστοκρατικής οικογένειας D'Avalos από την Καστίλη της Ισπανίας[271]. Η Nappi ταυτίζει τους πίνακες της παραγγελίας με αυτούς που βρίσκονται στη βίλα D' Avalos στην Procida[272], *Ο Κωνσταντίνος καταστρέφει τα είδωλα* και *Η καταστροφή του Καΐρου*[273]. Χάρη στην ταύτιση των έργων, υπάρχει η εικόνα για το τι ακριβώς περιγράφεται ως *prospettiva* στα έργα του. Η περιγραφή, λοιπόν, του θέματος *prospettiva* στις *fede di credito* και στα ευρετήρια αλλά και το συνολικά ομοιογενές έργο του επιτρέπει να ερμηνεύσουμε, ή διαφορετικά να προσδιορίσουμε, τον όρο αυτό καταρχάς ως μια τοπιογραφία[274].

Επιπλέον, στη βιβλιογραφία για τον ζωγράφο, ο χαρακτηρισμός του έργου του συνοδεύεται πάντα από τους όρους «φανταστικό» και «αρχιτεκτονικό». Η πρώτη καταγραφή της ορολογίας «φανταστική αρχιτεκτονική» είναι στο βιβλίο που περιέχει τα έργα της Συλλογής Harrach στη Βιέννη, το 1926, όπου καταγράφονται τρία (από τα πέντε) έργα που αποδίδονται στον Monsu Desiderio και στον Belisario Corenzio και φέρουν τον τίτλο «Phantastische Architektur», δηλαδή «φανταστική αρχιτεκτονική»[275]. Ο τίτλος αυτός δίδεται σε τρία έργα χωρίς να τα ξεχωρίζει με κάποιο ιδιαίτερο γνώρισμα και παράλληλα είναι αρκετά περιγραφικός και ακριβής στην διατύπωση καθώς δηλώνει αυτό που απεικονίζεται[276]. Ο τίτλος αυτός των έργων του ζωγράφου στη συγκεκριμένη συλλογή αποτελεί μία από τις πρώτες καταγραφές του χαρακτηρισμού «φανταστικού» και συγκεκριμένα «φανταστική αρχιτεκτονική», ο οποίος χαρακτηρισμός αποτελεί και ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα του έργου του

---

[271]Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 6.
[272] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 66.
[273] Βλ. Έργα του François de Nomé, 1 και 46.
[274] Ειδικά όσον αφορά στα ευρετήρια των συλλογών, παρατηρείται ότι στα περισσότερα ο καλλιτέχνης καταγράφεται ως Monsù Desiderio και μάλιστα ο Labrot, στη λίστα με τους καλλιτέχνες, αποδίδει τα περισσότερα από αυτά τα έργα στον Didier Barra: Βλ. Labrot, 1992, σελ. 477. Χάρη στην επισταμένη μελέτη της Nappi είναι πλέον σαφές ότι τα περισσότερα από αυτά τα έργα που στα ευρετήρια των συλλογών αποδίδονται στον Monsù Desiderio και στη λίστα του Labrot αποδίδονται στον Didier Barra αφορούν σε έργα του François de Nomé. Έργα όπως *τοπίο* (*paese*) και *προοπτική με το Μαρτύριο μίας Αγίας Παρθένου* (*e prospettiva con il martirio di una Santa Vergine*), της συλλογής του Cardenas που παρουσιάστηκε ακριβώς παραπάνω ή έργα όπως *Προοπτική* (*prospettiva*) *και Ιωβ* (*figura di Giob*), μαζί με τα υπόλοιπα συναφούς θέματος της συλλογής του Montoya. Θέματα, δηλαδή, που αφορούν σε βιβλικές σκηνές τοποθετημένες σε ένα αρχιτεκτονικό τοπίο ή όπως περιγράφονται σε μια «προοπτική» και σχετίζονται με θέματα και εικονικές αναπαραστάσεις στο στυλ του De Nomé. Για την λίστα των καλλιτεχνών που αφορά στα έργα του και σε ποια συλλογή βρίσκονται: βλ. Labrot, 1992, σελ. 477. Για τη συλλογή του Cardenas : βλ. Labrot, 1992, σελ. 202-207 και για τη συλλογή του Giovanni Montoya de Cardona : βλ. Labrot, 1992, σελ. 300-307).
[275] Βλ. Heinz, 1960, σελ. 68-70.
[276] Το ευρετήριο της Συλλογής Harrach χρονολογείται από το 1734 και υπάρχει η περίπτωση ο τίτλος των έργων να βρίσκεται ακριβώς έτσι και στο ευρετήριό της, είναι ωστόσο δύσκολο να εξακριβωθεί καθώς δεν αναγνώστηκε κατά τη δημιουργία της εργασίας.

στην μετέπειτα ιστοριογραφία και ο οποίος αναδεικνύεται σχεδόν ως ορολογία για το έργο του. Στη συνέχεια, ο Réau, το 1935, αναφέρει «*vedute* d'architectures fantasmagoriques», δηλαδή φαντασμαγορικά αρχιτεκτονικά τοπία και λίγο παρακάτω στο ίδιο άρθρο σχολιάζει την προτίμηση-γούστο του καλλιτέχνη για αρχιτεκτονικές φαντασίες, «ce goût pour fantaisies architecturales», φράση και άποψη που συναντάται αναδιατυπωμένη στον Thuiller ως το αρχιτεκτονικό τοπίο στο γούστου του φανταστικού, «Le paysage d'architecture au gout du fantastique»[277].

Εκτός από «φανταστική αρχιτεκτονική», το έργο του σχολιάζεται και ως «αρχιτεκτονικό capriccio» και ως «αρχιτεκτονική ζωγραφική» με πρώτους των Thuiller και τον Scarf αντίστοιχα[278] και τελευταίο παράδειγμα τον υπότιτλο «Un fantastique architectural au XVIIe siècle» του βιβλίου προς τιμήν της έκθεσης στο Musée de ka Cour d'Or στη Μετς το 2004. Αναλύοντας, τέλος, αυτό που δοκιμάζεται ως ορολογία για το έργο του De Nomé, διαπιστώνεται πως πρόκειται για την απεικόνιση τοπίων με αρχιτεκτονήματα βγαλμένα από τη φαντασία του καλλιτέχνη, τα οποία μάλιστα χαρακτηρίζονται και ως σκηνογραφημένες συνθέσεις ή/ και ως επιμελημένα αρχιτεκτονικά σχέδια, όπως θα εξεταστεί παρακάτω.

Έργα με αυτό το θέμα συναντώνται και στη συλλογή του Francisco de Palma, Duca di Sant' Elia, συλλογή που ξεκινά να διαθέτει έργα του De Nomé από τον Lorenzo De Palma και την Duchessa di Sant'Elia το 1618, οι οποίοι πραγματοποιούν μία παραγγελία στον De Nomé[279]. Η συγκεκριμένη απόδειξη παραγγελίας δεν αναφέρει ούτε αριθμό ούτε θέμα των έργων. Γίνονται γνωστά από το ευρετήριο της συλλογής των δύο απογόνων του, σε αυτό του Francisco de Palma, το 1682, όπου καταγράφονται εννέα πίνακες στο όνομα «Monsù» και στο επόμενο του Giuseppe Sant'Elia, το 1716, όπου απαριθμούνται δέκα πίνακες στον De Nomé[280]. Από τα δύο τελευταία ευρετήρια της συλλογής της οικογένειας De Palma είναι εμφανές ότι προστίθεται ένα ακόμη έργο του ζωγράφου στη συλλογή, η οποία διέθετε έναν ήδη αρκετά σημαντικό αριθμό πινάκων του ζωγράφου και η οποία διακρίνεται, μάλιστα, ως η μόνη που διαθέτει τόσα έργα του De Nomé.

Η παραπάνω συλλογή αποτελεί, σύμφωνα με τον Labrot, χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου οι συλλέκτες επιλέγουν έναν καλλιτέχνη και βάση της δικής του *maniera* ή εξειδίκευσης, συνθέτουν την συλλογή τους. Στη συλλογή αυτή του De Palma εκτός από έργα του De Nomé υπάρχουν και έργα του Francesco della Torre και

[277] Βλ. Réau, 1935, σσ. 242 και 250 και Thuiller, 1982, σελ. 190.
[278] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 189 και Scharf, 1950, σελ. 8.
[279] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 17.
[280] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 74-77.

του ναπολιτάνου Domenico Mascia, ο οποίος έκανε σειρές πινάκων μικρών διαστάσεων με θέματα είτε θρησκευτικά είτε εικονογράφηση των ποιημάτων του Tasso[281]. Είναι, επίσης, μία από τις συλλογές που εστιάζει πιο πολύ στην ποσότητα των έργων και ειδικότερα μικρού μεγέθους σε αντίθεση με άλλες συλλογές, περισσότερο εκλεκτικές, όπως αυτή του Juan de Lescano, στην οποία βρίσκονται έργα που σπάνια βρίσκονται σε άλλες ναπολιτάνικες συλλογές και διακρίνεται για το εξειδικευμένο γούστο του συλλέκτη[282].

Εκτός από την προτίμηση των συλλεκτών για έναν καλλιτέχνη ο Labrot διαπιστώνει πως το ενδιαφέρον των συλλεκτών δεν περιορίζεται μόνο σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες αλλά και σε ένα συγκεκριμένο *genre* καθώς υπάρχουν συλλογές που αποτελούνται από πίνακες με το ίδιο θέμα ή που η πλειονότητα των πινάκων αφορά σε ένα θέμα τοπιογραφία ή νεκρή φύση, από διάφορους μάλιστα καλλιτέχνες[283]. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ο Antonio de Palma Baldassini, απόγονος της οικογένειας Baldassini της Ρώμης, ο οποίος διέθετε μία μικρή αλλά μοναδική συλλογή αποτελούμενη από τοπιογραφίες ενός μόνο καλλιτέχνη, του Leonardo Coccorante (1680-1750)[284] και ο Ferrante Spinelli, πρίγκιπας της Tarsia, στη συλλογή του οποίου βρίσκονταν πίνακες από τον 14ο αιώνα αλλά και από τη σύγχρονή του εποχή καθώς και έργα του De Nomé, την πλειονότητα της συλλογής του, ωστόσο, κατείχαν θέματα νεκρής φύσης[285].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εξέταση των παραγγελιοδοτών του De Nomé, μεταξύ των οποίων διακρίνονται άνθρωποι που κατείχαν σημαντικές θέσεις στην κοινωνία της Νάπολης. Αρχικά, κάποιοι από αυτούς έχουν παραγγείλει έργα και από τον Croys, όπως ο Lanfranco Massa, ο οποίος βρίσκεται στη Νάπολη για αρκετά χρόνια ως ο δικηγόρος του Marcantonio d' Oria από την Γένοβα. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, ο Lanfranco Massa παραγγέλνει έργα εκ μέρους του Marcantonio d' Oria και συνεργάζεται και με άλλους γνωστούς ζωγράφους πλην των δύο προαναφερθέντων[286].

---

[281] Βλ. Labrot, 2002, σσ. 272-273 και Gérard Labrot, 1992, σελ. 23 και 25.

[282] Στη συλλογή του Juan de Lescano καταγράφονται έργα Βενετών καλλιτεχνών, όπως του Pordenone, του Bassano, του Tiziano, συγκεντρώνονται αρκετά έργα Ναπολιτάνων Καραβατζιστών, του Caracciolo και του Borgianni ή ακόμη και του Caravaggio καθώς και του Paul Bril, του Zuccari και του Guido Reni, βλ. Labrot, 1992, σελ. 25.

[283] Βλ. Labrot, *Peinture et société à Naples :XVI-XVIIIe siècle ; commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, σελ. 294.

[284] Το ευρετήριο της συλλογής του Antonio de Palma, καθώς και κάποια στοιχεία για το ευρετήριο και τη συλλογή του, εκδίδεται στο βιβλίο που αφορά τα ευρετήρια των συλλογών της Νάπολης από τον Labrot: βλ. Labrot, 1992, σσ. 347-348.

[285] Για ευρετήριο της συλλογής του Ferrante Spinelli, καθώς και κάποια στοιχεία που αφορούν σε αυτό και στην ιστορική πορεία της συλλογής του, βλ Labrot, 1992, σσ. 92-99.

[286] Οι αποδείξεις παραγγελιών του Loise Croys και του De Nomé στο: Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 41 και 47 αντίστοιχα και Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 8 και 22.

Ίδια είναι και η περίπτωση του Geronimo del Rosso, σημαντικός έμπορος φλωρεντινής τέχνης, ο οποίος αγόρασε κάποια έργα του De Nomé[287].

Ο πιο σημαντικός, πιθανόν, από τους παραγγελιοδότες του De Nomé, και δεινός συλλέκτης, ήταν ο Santi Francucci, χρυσοχόος και έμπορος που εργαζόταν μεταξύ Νάπολης και Βενετίας, για τον οποίο βρίσκεται η *fede di credito* μιας παραγγελίας του στον ζωγράφο το 1619 και το 1620[288]. Ο Francucci διέθετε, κατά τη σύγχρονή του εποχή, μία από τις σημαντικότερες συλλογές της Νάπολης, η οποία αναφέρεται στο έργο *Il Forastiero* του Giulio Cesare Capaccio το 1634. Ο Capaccio αναφέρει, μεταξύ των έργων της συλλογής αυτής, έναν πίνακα του Ribera, του *Giuseppino Ceseno* (εννοώντας πιθανόν τον Giuseppe Cesari, τον Cavalier d'Arpino), του *Carlo Sellitte*, του *Venetiano* (εννοώντας τον Carlo Saraceni), του *Luca d'Olanda* (εννοώντας τον Luca da Leida) και οχτώ πίνακες με θέμα *perspettiva* (δηλαδή προοπτική) του *Monsù*[289]. Κατά τον Emilio Ricciardi, η αναφορά αυτή του Capaccio στις προοπτικές του Monsù αφορά στον François De Nomé[290]. Ο Ricciardi, βέβαια αναφέρεται σε μία παραγγελία τριών πινάκων *προοπτικής* από τον De Nomé κατά το 1620[291]. Η απόδειξη παραγγελίας του Santi Francucci στον De Nomé το 1619 αναφέρεται σε μια παραγγελία πέντε πινάκων με διάφορες προοπτικές *di mano sua*, δηλαδή δια χειρός του (De Nomé), με συγκεκριμένες διαστάσεις και ζητείται να είναι τουλάχιστον της ίδιας τελειότητας με τους δύο άλλους πίνακες προοπτικής του De Nomé που έχει ήδη στην οικία του[292].

Μεταξύ των συλλεκτών του De Nomé είναι και ο Aloys Thomas Raimund, Κόμης Harrach (1669-1742), ο οποίος διετέλεσε Αντιβασιλέας της Νάπολης από το 1728 μέχρι το 1733[293]. Κατά την παραμονή του εκεί κατάφερε να συγκεντρώσει αρκετά έργα τέχνης, τα οποία μετέφερε, μετά το τέλος της θητείας του, στην έπαυλη του, στη πόλη Rohrau στην Αυστρία[294]. Η συλλογή του βρίσκεται ανάμεσα στις μεγαλύτερες ιδιωτικές συλλογές ναπολιτάνικης τέχνης βορείως των Άλπεων[295]. Στο ευρετήριο της συλλογής του (1734) καταγράφονται στο όνομα *Monsù Desiderio* πέντε έργα, τα οποία απέκτησε μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, και με τα οποία δημιούργησε μια συλλογή ζωγραφικής της χρυσής εποχής της Νάπολης. Μεταξύ των έργων της συλλογής αυτής,

---

[287] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 22.
[288] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 19 και Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 21.
[289] Βλ. Capaccio, 1634, σελ. 862.
[290] Βλ. Ricciardi, 2000 (2001), σελ. 53 και σημ. 10, σελ. 58.
[291] Βλ. Ricciardi, 2000 (2001), σημ. 10, σελ. 58,
[292] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 19.
[293] Βλ. Albl, 2010, σσ. 3-6 και Heinz, 1960, σελ. 4 και Hermann Ritschl (επιμ.), 1926, σελ. V.
[294] Βλ. Stefan Albl, "Castello di Rohrau. Schloss Rohrau", *Italia & Italy*, τχ. 49-52, Ιανουάριος – Δεκέμβριος 2010, σσ. 3-6 (στο εξής: Stefan Albl, 2010).
[295] Βλ. Albl, 2010, σελ. 4.

υπάρχουν έργα των Stanzione, Vaccaro, Cavallino, Ribera, Rosa καθώς και του Giordano και του Pretti. Τα έργα που καταγράφονται στο ευρετήριο στον *Monsù Desiderio*, αποδίδονται πλέον στον ίδιο τον De Nomé, και δύο από αυτά είναι χρονολογημένα το 1622[296]. Πρόκειται για πίνακες που αφορούν στο χαρακτηριστικό στιλ του ζωγράφου· τέσσερις που απεικονίζουν κάποιο φανταστικό αρχιτεκτονικό τοπίο - εκ των οποίων στους τρεις υπάρχουν κάποιες βιβλικές φιγούρες - και μία άποψη του εσωτερικού ενός ναού[297].

Όσον αφορά την εκτέλεση δημόσιων παραγγελιών, δεν είναι γνωστή καμία παραγγελία του De Nomé που να αφορά στη διακόσμηση κάποιου δημόσιου θρησκευτικού ή κοσμικού φορέα. Η μόνη επαφή του De Nomé με την εκκλησία και συγκεκριμένα με τον κλήρο, είναι μία παραγγελία από τον ηγούμενο Horatio Rovito, και μία αγορά από τον αιδεσιμότατο Giacinto Iulis. Η παραγγελία από τον ηγούμενο Horatio Rovito αφορά σε έναν πίνακα, το θέμα του οποίου δεν είναι γνωστό. Η παραγγελία αυτή αναφέρει: «*All'abate Horatio Rovito D. 5 e per lui a Francesco di Nomé dissero ce li paga a compimento di D. 12 che l'altri l'ha ricevuti de contanti et sono per il prezzo di un quatro fattoli et consignatoli*», δηλαδή ότι ο ηγούμενος πλήρωσε 5 δουκάτα για την αποπληρωμή των 12 δουκάτων που έδωσε μετρητά για την τιμή ενός κάδρου που έκανε και παρέδωσε[298]. Το 1664, ο αιδεσιμότατος Giacinto Iulis αγοράζει από τον Carlo Mari, Μαρκήσιο του Στιλιάνο δεκαεπτά πίνακες εκ των οποίων 11 προοπτικές του «Monsù Francesco» με φιγούρες φιλοτεχνημένες από τον Cornelio Brusco και έναν πίνακα με την Αγία Λουκία [299].

[296] Βλ. Allemand (Lacambre), 1957, σελ. 73.
[297] Βλ. Heinz, 1960, σσ. 52-53.
[298] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 18.
[299] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 24.

2.2. Τα έργα του François De Nomé.

Στο σύνολό τους, οι πωλήσεις και οι παραγγελίες αφορούν πενήντα-οχτώ πίνακες. Προσθέτοντας σε αυτούς άλλους δύο που είχε στην κατοχή του ο Santi Francucci[300] και άλλους δέκα, τους οποίους παρήγγειλε ο Alfonso Gagliardi[301], το corpus του έργου του De Nomé ανέρχεται, τουλάχιστον, σε εβδομήντα πίνακες. Στην καταμέτρηση των έργων του ζωγράφου, δεν συμπεριλαμβάνονται τρεις αποδείξεις, αυτή στις 22 Μαρτίου 1614 από τον Giovanni Cicala, αυτή στις 7 Απριλίου 1618 από τον Antonio Silvestro και αυτή στις 2 Οκτωβρίου 1618 από τον Lorenzo de Palma, στις οποίες δεν καταγράφεται ο ακριβής αριθμός των έργων που πωλούνται και παραγγέλνονται[302]. Επιπλέον, κατά το 1627, το 1659 και το 1664 πωλούνται συνολικά δέκα εννέα έργα του De Nomé από έναν ιδιώτη σε έναν άλλον και συγκεκριμένα από τον Micco Milioto έξι πίνακες, από τον Matteo Angelo Sparano στην Costanza d'Ausilio δύο πίνακες και από τον Carlo de Mari στον αιδεσιμότατο Giacinto Iulis έντεκα πίνακες[303]. Τέλος, υπάρχουν αρκετοί πίνακες που δεν ταυτίζονται με καμία από τις παραγγελίες ή αν ταυτίζονται δεν υπάρχουν αποδείξεις ότι πρόκειται για τις ίδιες[304].

Στον κατάλογο των έργων του De Nomé στα Παραρτήματα, έχουν συγκεντρωθεί αρκετά από τα έργα του ζωγράφου εκ των οποίων αυτά που θεωρούνται δικά του και οχτώ ακόμη στα οποία, σε αυτή τη μελέτη, γίνεται δεκτή η απόδοση του εκάστοτε έργου στον De Nomé καθώς εντάσσονται στο αρκετά διακριτό και ομοιογενές έργο του[305]. Επιπλέον, η διάκριση των έργων που αποδίδονται στον «Monsù Desiderio» ως έργα του De Nomé και έργα του Didier Barra είναι στιλιστική καθώς οι δύο ζωγράφοι έχουν μια σαφώς διαφορετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία[306].

Το έργο εν γένει του François De Nomé, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Marcel Brion, ξεχωρίζει για τη *μεγαλοπρεπή και οραματική μελαγχολία*[307] που το διαπνέει. Η ατμόσφαιρα αυτή επιτυγχάνεται, κατά πρώτο λόγο, χάρη στα σκούρα χρώματα και

---

[300] Όπως δηλώνει ο ίδιος στην απόδειξη παραγγελίας του 1619, βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 19.
[301] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 21.
[302] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 1, 12, 17.
[303] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 23, 24 και 25.
[304] Στη μονογραφία της για τον ζωγράφο η Nappi παρουσιάζει διακόσους πενήντα πίνακες από διάφορους καλλιτέχνες, βλ. Maria Rosaria Nappi, 1991.
[305] Κατά βάση έχει ακολουθηθεί το corpus των έργων του, όπως αυτό προτείνεται από την βασική μελετήτρια του De Nomé, την Maria Rosaria Nappi : Βλ. Sary - Nappi, 2004. Τα οχτώ έργα που αποδίδονται στον De Nomé σε αυτή τη μελέτη αφορούν στις εικόνες 81 εως 88 στον Έργα του François De Nomé παρακάτω.
[306] Στον κατάλογο της παρούσας εργασίας ο διαχωρισμός των έργων του Barra και του De Nomé πραγματοποιείται έπειτα από τη διασταύρωση των έργων του κάθε ζωγράφου μεταξύ της βιβλιογραφίας.
[307] Βλ. Brion, 1961, σελ. 79.

κατά δεύτερο λόγο χάρη στα φανταστικά, πολλές φορές εξωπραγματικά τοπία που απεικονίζονται. Η εφαρμογή των χρωμάτων και ο φωτισμός στα έργα του De Nomé επιτυγχάνεται χάρη στην εκτεταμένη τεχνική του μεσοτονισμού, τη διαίρεση του εικαστικού χώρου σε περιοχές των οποίων η επιλεκτική γέμιση με ένα χρώμα προσφέρει διαφορετικά επίπεδα φωτεινότητας[308]. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο De Nomé είναι η ώχρα, το ανοιχτό καφέ, το γκρι –σε διάφορους τόνους-, σκούρο μπλε για την απεικόνιση του ουρανού, το χρυσό, σε κάποια φανταστικά παλάτια, το υπόλευκο και το κυανό. Από αυτά τα χρώματα, το υπόλευκο χρησιμοποιείται για να τονιστούν τα αρχιτεκτονικά ανάγλυφα και το σκούρο μπλε σχεδόν μαύρο στον ουρανό και στα μεσοδιαστήματα μεταξύ τους.

Μία άλλη τεχνική που εφάρμοζε στα έργα του είναι το «impasto», το οποίο επιτυγχάνεται με την συστηματική τοποθέτηση παχιάς στρώσης χρώματος. Πριν, όμως, από την χρήση του «impasto», πληροφορούμαστε από τους συντηρητές μερικών πινάκων του De Nomé πως κατά την διαδικασία της δημιουργίας του πίνακα, η επιφάνεια καλύπτεται πρώτα με μαύρο χρώμα και πάνω σε αυτό προστίθενται αργότερα και τα υπόλοιπα χρώματα με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα ορισμένο πάχος και κατ' επέκταση να γίνει εφικτή η τεχνική του «cuir repoussé» [309]. Η τεχνική αυτή επιτυγχάνεται με το επεξεργασμένο με γλυφίδα «impasto» κυρίως στα ζωγραφισμένα αγάλματα και στα αρχιτεκτονικά γλυπτά[310].

Ως επί το πλείστων, τα έργα του είναι μονοχρωματικά και σε αρκετά από αυτά δεν είναι εμφανές αν η σκηνή διαδραματίζεται μέρα ή νύχτα. Με εξαίρεση τα έργα όπου η πηγή φωτός προέρχεται από την φωτιά, τα υπόλοιπα φωτίζονται από ένα τεχνητό φως και στα περισσότερα η ατμόσφαιρα που δημιουργείται από αυτό είναι αρκετά σκοτεινή και θολή δίνοντας την εντύπωση ενός τόπου φασματικού και μυστηριώδους. Σε αυτήν την εντύπωση συμβάλλουν και κάποια μεμονωμένα στοιχεία στον πίνακα που είναι δύσκολο να εξηγηθούν με ρεαλιστικά στοιχεία. Παραδείγματος χάρη στον πίνακα *Η περιτομή*: το σημείο όπου λαμβάνει χώρα το γεγονός δεν βρίσκεται σε μία περιτειχισμένη εκκλησία αλλά σε μία η οποία είναι κατά το ήμισυ τειχισμένη και κατά το ήμισυ εκτεθειμένη στην ατμόσφαιρα, χωρίς να υπάρχει ίχνος κάποιας

---

[308] Την τεχνική αυτή στο έργο του De Nomé αναφέρει ο Sluys στο άρθρο του στο περιοδικό *La Vie Médicale*, βλ. Félix Sluys, *La Vie Médicale*, Δεκέμβριος, 1956.

[309] Ο Sluys δεν αναφέρει συγκεκριμένα έργα του ζωγράφου όπως επίσης δεν αναφέρει την χρονολογία και τον τόπο όπου συντελούνται οι συντηρήσεις των πινάκων του, Βλ. Sluys, 1961, σελ. 25.

[310] Αρχικά ο Réau διαπιστώνει την υφή «cuir gaufré» του De Nomé, βλ. Réau, 1935, σελ. 250. Την τεχνική του «cuir repoussé» επισημαίνει ο Marandel : βλ. Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 442. και ο Sluys διαπιστώνει την χρήση γλυφίδας ώστε να επιτευχθεί ανάγλυφη υφή και βαθύτερη σκίαση: βλ. Félix Sluys, *La Vie Médicale*, Δεκέμβριος, 1956.

προηγηθείσας καταστροφής[311]. Επίσης, σε έναν άλλο πίνακα με θρησκευτικό θέμα, *Τα Εισόδια της Θεοτόκου*[312], υπάρχουν τρεις πολυέλαιοι μπροστά από την είσοδο του ναού, οι οποίοι προφανώς αιωρούνται καθώς δεν υπάρχει οροφή για να κρεμαστούν (εικ. 34). Εκτός από τους αιωρούμενους πολυέλαιους, απεικονίζεται στα αριστερά και η παρουσία ενός ταύρου που τον σέρνουν τρείς άνθρωποι παράλληλα με τη βιβλική σκηνή και, τέλος, στο βάθος της αναπαράστασης βρίσκεται ένα εξωπραγματικό κτήριο με χαρακτηριστικά γοτθικού ρυθμού, όπως η κωνική απόληξη του τρούλου.

Εικ. 34. François de Nomé, *Τα εισόδια της Θεοτόκου*, 1623, καμβάς, Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.

Οι δύο παραπάνω πίνακες αποτελούν παραδείγματα που τεκμηριώνουν τον χαρακτηρισμό του έργου του De Nomé ως μυστηριωδώς απόκοσμο και μη πραγματικό από τους σύγχρονους μελετητές. Ο χαρακτηρισμός ή διαφορετικά η πρόσληψη του έργου του De Nomé τη σύγχρονή του εποχή, η άποψη δηλαδή των παραγγελιοδοτών του ή των συλλεκτών που διέθεταν στη συλλογή τους πίνακές του, περιορίζεται, όπως είδαμε παραπάνω, στον χαρακτηρισμό ως veduta ή prospettiva ή λίγο αργότερα ως φανταστικό αρχιτεκτονικό τοπίο και οι «παρατυπίες» στα έργα του δεν γνωρίζουμε τι κριτικό αντίκτυπο είχαν. Ο χαρακτηρισμός των τοπίων του ως μυστηριώδη ή μυστήρια ή ακόμη και τρομακτικά από τους σύγχρονους μελετητές εντάσσεται στο πλαίσιο μίας συστηματικότερης έρευνας του έργου του και στην προσπάθεια ένταξής του σε ένα κίνημα ή ένα στιλ, όπως θα δούμε και παρακάτω, ενώ παράλληλα αναγνωρίζεται η εκκεντρικότητα και η μοναδικότητα της καλλιτεχνική του έκφρασης.

Χαρακτηριστικό και κύριο γνώρισμα της ζωγραφικής του De Nomé είναι η απεικόνιση και η τοποθέτηση αρχιτεκτονημάτων σε διαγώνιο άξονα[313]. Κατά τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στην προοπτική της εικόνας, η οποία αποτελεί βασικό εργαλείο στην σύνθεση. Αυτά τα κτίρια, είτε είναι αρχαίοι ναοί είτε είναι κοσμικά κτίρια είτε είναι εκκλησίες συνδυάζουν, αρκετές φορές, τις γοτθικές οξυκόρυφες

[311] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 70.
[312] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 16.
[313] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 200.

αψίδες και οβελίσκους σε αρχιτεκτονικές φόρμες της κλασικής Αναγέννησης παράγοντας ένα στυλ υβριδικό[314].

Στα φανταστικά αρχιτεκτονικά τοπία του De Nomé διακρίνονται κάποια επαναλαμβανόμενα μοτίβα όπως οι στήλες, οι ελικοειδείς κίονες και πολύ συχνή είναι η παρουσία ενός ταύρου το οποίο ανάγει ο Sluys ως «συμβολικό θέμα»[315]. Επίσης, ένα από αυτά τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα είναι ένας μικρός ναός, «Tempietto», ο οποίος αναπαρίσταται σε έντεκα έργα του. Τα στοιχεία αυτά προστίθενται στην πλειονότητα των εικαστικών συνθέσεων του De Nomé, ανεξαρτήτου θέματος και δημιουργούν ένα είδος εικονογραφικής γλώσσας του καλλιτέχνη. Τα μοτίβα παρμένα από μυθολογικές, ιστορικές και βιβλικές σκηνές και τα στοιχεία που είναι βγαλμένα από τη φαντασία του καλλιτέχνη αποτελούν δύο τύπους "invenzione", δηλαδή εφεύρεσης, επινόησης, όπως διατυπώνονται από τον Borghini, το 1584[316]. Ο συνδυασμός των δύο αυτών "invenzioni" αποτελεί το αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό όλων των έργων του De Nomé και το βασικό στοιχείο για την κατανόηση του έργου του.

Ένα άλλο στοιχείο για την κατανόηση του έργου του είναι η θεματολογία των πινάκων του, η οποία έχει αναφερθεί σε γενικές γραμμές μέχρι αυτό το σημείο στο πλαίσιο του αρχιτεκτονικού τοπίου. Ωστόσο, το 1944 επιχειρείται ένας επιμερισμός της θεματολογίας των έργων του De Nomé από τον από τον έφορο του Μουσείου του Γκέτεμποργκ, τον Axel Romdahl[317]. Ο Romdahl, έπειτα από την εξέταση περιορισμένου αριθμού πινάκων, διακρίνει, βάσει των τεχνικών και στιλιστικών γνωρισμάτων των έργων του ζωγράφου, δύο ομάδες ή περιόδους, οι οποίες μαρτυρούν πως υπάρχει μια προοδευτική εξέλιξη στην παραγωγή του καλλιτέχνη[318]. Βέβαια, ο μελετητής διακρίνει και χρονολογικά τις δύο αυτές περιόδους, τη μία κατά τη δεκαετία του 1620 και την άλλη κάπου στα τέλη ή ίσως και αργότερα, δεν το διευκρινίζει. Ο Romdahl επιχειρεί μία χρονολογική ταξινόμηση, χωρίς, ωστόσο, την ακριβή χρονολόγηση του κάθε έργου, καθώς αυτό που εξετάζει παρουσιάζοντας την θεματολογία του έργου του Λωρραινέζου είναι η προοδευτική αλλαγή της ατμόσφαιρας στα έργα του. Μπορεί η ανακρίβεια στην χρονολόγηση των έργων που εξέτασε ο Romdahl και κατά συνέπεια η ατεκμηρίωτη χρονολογική ταξινόμηση που

---

[314] Βλ. Réau, 1935, σελ. 248.
[315] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 33.
[316] Βλ. Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Μιλάνο, Società tipografica de Classici italiani, 1807 [1η Έκδοση: 1584], σσ. 6-8.
[317] Το δοκίμιο του Romdahl, γραμμένο το 1944, αφορά στον Monsù Desiderio, λόγω όμως των έργων που περιγράφει το προσωνύμιο αυτό θεωρείται, από την παρούσα εργασία, ότι αντιστοιχεί στον De Nomé, βλ. Axel Ludvig Romdahl, "Notes on Monsù Desiderio", *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, Γκέτεμποργκ, 1944, σσ. 3-14 (στο εξής: Romdahl, 1944).
[318] Βλ. Romdahl, 1944, σελ. 9.

επιχείρησε να μην συνεισφέρει σε έναν ορθό χρονολογικό επιμερισμό των έργων του De Nomé, ωστόσο αποτελεί την πρώτη προσπάθεια για την περιοδολόγηση των έργων του «Monsù Desiderio» – François De Nomé.

Η μία, λοιπόν, ομάδα ή περίοδος αφορά στους πιο «φωτεινούς» πίνακες που αναπαριστούν τα αρχιτεκτονικά τοπία και τα εσωτερικά εκκλησιών όπου το πρωτεύον θέμα δεν είναι αυτό της εν ενεργεία καταστροφής. Σε αυτά, ο Romdahl εντοπίζει κάποια «σκοτεινά», όπως τα ονομάζει, στοιχεία που υποβόσκουν, όπως κάποια ερείπια που είναι σχεδόν κρυμμένα Εντοπίζει, επίσης, την επανάληψη των ίδιων λεπτομερειών, όπως οι σειρές αγαλμάτων και ανάγλυφων που είναι σχεδόν με μανιακό τρόπο δομημένα και επαναλαμβανόμενα. Η άλλη ομάδα αφορά στα νυχτερινά – σκοτεινά αρχιτεκτονικά τοπία που επικεντρώνονται στην απεικόνιση της καταστροφής, τα οποία φέρουν, επίσης, αρκετά επαναλαμβανόμενα μοτίβα και στα οποία «αποκαλύπτονται» ή εκφράζονται πλέον ελεύθερα αυτά τα «σκοτεινά» στοιχεία που υποβόσκουν κατά την πρώτη περίοδο.

Πιο συστηματική είναι η προσπάθεια του θεματικού, κυρίως, επιμερισμού του έργου του De Nomé από τον Félix Sluys στην πρώτη μονογραφία του για τον ζωγράφο το 1961. Στην ομαδοποίηση του συνολικού έργου του De Nomé με βάση την ορισμένη συγγένεια των θεμάτων του και την προοδευτική τοποθέτηση των θεματικών από το πιο «ήρεμο» ως το πιο «φανταστικό», ο Sluys διακρίνει «την αρχιτεκτονική», «τους κατακλυσμούς» και «το τέλος του κόσμου»[319].

Αρκετά χρόνια αργότερα, η Nappi, αρχικά στη μονογραφία της για τον ζωγράφο το 1991 και έπειτα στον κατάλογο της έκθεσης για τον Monsù Desiderio το 2004, όπου συγκεντρώνονται αρκετά από τα έργα του De Nomé καθώς και αρκετά του Didier Barra, ξεχωρίζει δύο ομάδες στα έργα του De Nomé· την μία την ονομάζει «Αινίγματα και προοπτικές» και την άλλη «Θέατρα και Διακοσμήσεις»[320]. Στην πρώτη συμπεριλαμβάνονται όλα τα έργα που αφορούν σε αρχιτεκτονικά τοπία, είτε σε αυτά που αναπαριστούν μια σκηνή από τη Βίβλο ή τη μυθολογία είτε σε καταστροφές. Στην άλλη ομάδα ανήκουν όλοι οι πίνακες που αναπαριστούν το εσωτερικό των εκκλησιών καθώς και δύο νεκρές φύσεις που αποδίδονται στον De Nomé. Στον κατάλογο της έκθεσης, ωστόσο, δεν συμπεριλαμβάνονται όλα τα έργα του De Nomé, λείπουν τα πιο γνωστά της παραγωγής του, όπως *Η Κόλαση* και *Ο Βασιλιάς Άσα καταστρέφει τα είδωλα* [321], τα οποία μπορούν να τοποθετηθούν στην πρώτη ομάδα με την έννοια του αινίγματος και του μυστηρίου που φέρει η θεματική τους. Ο επιμερισμός αυτός των

[319] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 24.
[320] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 60- 127, 130-153 και 154 - 159.
[321] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 53 και εικ. 68.

έργων σε δύο ομάδες, αν και αρκετά γενικός, ανταποκρίνεται στο σύνολο της παραγωγής του με αρκετή ακρίβεια. Η ουσία της ομαδοποίησης αυτής έγκειται στην ένταξη και στο διαχωρισμό των έργων του De Nomé υπό ένα κοινό χαρακτηριστικό που φέρει ο εκάστοτε πίνακας με τους υπόλοιπους της ίδιας ομάδας, αυτό της γενικής περιγραφής τους.

Στην πρώτη ομάδα ανήκουν οι πίνακες που, είτε αναπαριστούν το μαρτύριο ενός αγίου είτε όχι, διακρίνονται, οι περισσότεροι, για τις εκλεκτικές και προοπτικά αποδοσμένες αρχιτεκτονικές συνθέσεις ενός τόπου κατά βάση μη πραγματικού, ο οποίος σε αρκετές περιπτώσεις αποτελεί το σκηνικό για βιβλικές σκηνές. Ο όρος «Αινίγματα» αποτελεί ενδιαφέρουσα επιλογή για το όνομα αυτής της ομάδας. Η πρώτη αναφορά του όρου αυτού ήταν από τον Réau το 1935 και αφορούσε στον ίδιο τον ζωγράφο[322]. Το αίνιγμα είναι η αναφορά των ιδιοτήτων ενός αντικειμένου χωρίς να αναφέρεται το ίδιο το αντικείμενο και εν τέλει ο ακροατής ή ο θεατής προσπαθεί να ανακαλύψει μόνος του το αντικείμενο. Στην περίπτωση των συγκεκριμένων έργων του De Nomé, απεικονίζεται ένα αρχιτεκτονικό τοπίο, το οποίο συντίθεται από ετερόκλητα χαρακτηριστικά και μένει στον θεατή να καθορίσει αυτό το τοπίο.

Στη δεύτερη ομάδα, το θέμα αφορά στα εσωτερικά εκκλησιών ή διαφορετικά στην αρχιτεκτονική εσωτερικού χώρου, ένα θέμα που απασχολεί αρκετά τον De Nomé. Το θέμα αυτό τον τοποθετεί, σύμφωνα με τη Nappi, στην απαρχή ενός genre που μέλει να έχει μεγάλη επιτυχία τόσο στην Φλάνδρα όσο και στην Ιταλία με εξέχον το παράδειγμα του ζωγράφου και αρχιτέκτονα Giovanni Paolo Pannini (Πιατσέντζα 1691- Ρώμη 1765)[323], με τη διαφορά ότι ο Pannini ζωγράφιζε πραγματικά - υπαρκτά τοπία και ναούς. Γιατί όμως να ονομαστεί η ομάδα αυτή *Θέατρα και Διακοσμήσεις*; Ο λόγος έγκειται στο ότι οι εντυπωσιακές λόγω μεγέθους και βάθους απεικονίσεις – ακέραιων- ναών σε συνδυασμό με την παρουσία ανθρώπινων μορφών στο πρώτο πλάνο του πίνακα προδίδουν την επαφή του ζωγράφου με τη θεατρική σκηνογραφία[324].

[322] Ο Réau χαρακτήρισε για πρώτη φορά ως αινιγματικό τον «Monsù Desiderio», βλ. Réau, 1935, σελ. 251.
[323] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 130.
[324] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 130.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Εικονογραφική και στιλιστική προσέγγιση των έργων του François De Nomé

Προχωρώντας στην επί μέρους αναγνώριση των εικονογραφικών μοτίβων και προτύπων στο έργο του De Nomé σκοπός σε αυτό το κεφάλαιο είναι να αναδειχθεί και να κατανοηθεί εις βάθος το έργο του καλλιτέχνη. Αρχικά, στο πρώτο υποκεφάλαιο εξετάζονται τα θέματα των πινάκων του De Nomé και οι αντίστοιχες λογοτεχνικές πηγές ενώ παράλληλα παρουσιάζονται εικονογραφικά πρότυπα ή/και παράλληλα που αφορούν στο ίδιο θέμα.

Οι πιο έγκυρες από τις λογοτεχνικές πηγές του ζωγράφου είναι αυτές που δίνει ο ίδιος στις επιγραφές-παραπομπές στους πίνακές του, οι οποίες αφορούν σε χωρία της Παλαιάς Διαθήκης, και κυρίως στα ιστορικά βιβλία της. Υπάρχουν ωστόσο και θέματα από την Καινή Διαθήκη, καθώς και μερικά από την Παλαιά, που δεν υπάρχει παραπομπή από τον ζωγράφο πάνω στον πίνακα. Παράλληλα, διερευνώνται οι εικονογραφημένες εκδόσεις της Παλαιάς Διαθήκης σε συνάρτηση με τα αντίστοιχα θέματα στο έργο του De Nomé. Συγκεκριμένα εξετάζεται μία παρισινή έκδοση της *Vulgate* από τον Charles Guillard και τον Guillaume Desboys του 1538 και αυτή που εκδόθηκε στη Λυών από τον Guillaume Rouillé, ο οποίος εξέδωσε πολλές εκδόσεις της Καινής Διαθήκης από το 1547 εως το 1553[325]. Εξετάζεται ακόμη, του ίδιου εκδότη, το βιβλίο *Figure de la Biblia illustrate de stanze tuscane*, στην ιταλική γλώσσα, που εκδόθηκε το 1565 με χαρακτικά του Pierre Eschrik και η δίγλωσση έκδοση (γαλλικά – ιταλικά) του *Quadrins historiques de la Bible*, το 1553 με ξυλογραφίες του Bernard Salomon.

Οι υπόλοιπες λογοτεχνικές πηγές των έργων του δηλώνονται έμμεσα, όπως τα αρχαία κείμενα που εντοπίζονται και στα έργα άλλων ζωγράφων, εκ των οποίων μεγαλύτερη συγγένεια εντοπίζεται μεταξύ του De Nomé και του Swanenburgh. Επίσης, στο έργο του αντανακλώνται και εικονογραφικά πρότυπα από διάφορα χαρακτικά. Τα χαρακτικά φαίνεται πως αποτέλεσαν σημαντική πηγή εικονογραφικών προτύπων, όπως παραδείγματος χάρη στις απεικονίσεις κτιρίων, είτε χριστιανικών ναών είτε αρχαίων ναών είτε κοσμικών κτιρίων της Ρώμης, για τα οποία αντλεί πρότυπα τόσο εμπειρικά, βλέποντάς τα ο ίδιος, όσο και από τα χαρακτικά που απαθανατίζουν κάποια από τα μνημεία της.

Στο επόμενο υποκεφάλαιο εξετάζεται το ενδιαφέρον του De Nomé για την αρχιτεκτονική, όπως αυτό προδίδεται στα έργα του. Γενικά, διαπιστώνεται πως ο

[325] Βλ. Hoch, 2004, σσ. 170-175.

ζωγράφος έχει ευρείες γνώσεις πάνω σε διαφορετικά στιλ θρησκευτικής και κοσμικής αρχιτεκτονικής. Και σε αυτήν την περίπτωση βασική πηγή της γνώσης αυτής είναι τα χαρακτικά, όπως αναφέρεται και παραπάνω, και πιθανόν κάποιες αρχιτεκτονικές πραγματείες. Γίνεται προσπάθεια εντοπισμού των αρχιτεκτονημάτων που αποτελούν το εικαστικό πρότυπο στους πίνακές του και αφορούν σε συγκεκριμένα μνημεία της Νάπολης και της Ρώμης. Στα έργα όπου δεν βρίσκεται πραγματικό παράλληλο των απεικονιζόμενων κτιρίων, εξετάζονται μεμονωμένα τα στοιχεία που δανείζεται από το κάθε αρχιτεκτονικό στυλ.

Ξεχωριστά εξετάζεται το μοτίβο της καταστροφής και των ερειπίων, που εφαρμόζεται σε φανταστικά τοπία. Ωστόσο, οι καταστροφές και τα ερείπια αυτό καθαυτό δεν αποτελούν ένα καθ' ολοκληρίαν αποκύημα της φαντασίας του καλλιτέχνη. Εκτός από τα εικονογραφικά και λογοτεχνικά πρότυπα, εξετάζεται και η απεικόνιση των ερειπωμένων τοπίων και της εικόνας της καταστροφής και της φθοράς που φέρουν αυτά τα τοπία ως θεματολογία και εν τέλει ως genre.

3.1. Οι πηγές και τα εικονογραφικά πρότυπα των έργων του François De Nomé.

Υπάρχουν δύο γνωστοί πίνακες στο έργο του, που αφορούν στο ίδιο θέμα, αυτό της φυγής του Αινεία από τη φλεγόμενη Τροία (εικ. 35)[326], το οποίο προέρχεται από το δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας* (29 π.Χ. – 19 π.Χ.) του Βιργιλίου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία από τις πολλές αναλύσεις του έπους, αυτή του Deryck Williams, η οποία, σε ένα μέρος της, εστιάζει στην, κατά κύριο, λόγο θρησκευτική πνοή του έπους και στην ιδέα πως υπάρχουν δυνάμεις εκτός της ανθρώπινης που κατευθύνουν και επηρεάζουν τις πράξεις των θνητών - και της ίδιας της φύσης - και οι οποίες αποτελούν μέρος ενός μακρόχρονου σχεδίου[327].

Εικ.35.
François de Nomé,
Η καταστροφή της Τροίας και η φυγή του Αινεία, λάδι σε καμβά, [άγνωστη χρονολογία] 182,5x116 εκ., National Museum, Στοκχόλμη.

Σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, η πλευρά αυτή της *Αινειάδας*, η πεποίθηση, δηλαδή, της ύπαρξης μιας ανώτερης δύναμης που κινεί τα νήματα των ανθρώπων και του περιβάλλοντος όπου βρίσκονται στο πλαίσιο ενός μακροπρόθεσμου σχεδίου μπορεί να αποτελεί και μία από τις ερμηνείες όχι μόνο αυτού αλλά και του συνολικού έργου του De Nomé. Ωστόσο, η ερμηνεία αυτή εμπίπτει δευτερευόντως και μόνο στο πλαίσιο μιας βαθύτερης ερμηνείας στο έργο του ζωγράφου.

Η ερμηνεία αυτή πιθανόν να εμπίπτει, τουλάχιστον για το έργο αυτό, όταν ληφθούν υπόψη, πρώτον πως η ανώτερη δύναμη μπορεί να αφορά τόσο στους παγανιστικούς θεούς όσο και στο Θεό των Χριστιανών[328], δεύτερον πως η επιλογή

[326] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 34 και εικ. 35.
[327] Deryck Williams, R., "Η Αινειάδα", στο Kenney, E. J.-Clausen, W.V. (επιμ.), *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια, Επιμ. Α. Στεφανή, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2005 [5η έκδοση], σελ. 485.
[328] Η ερμηνεία αυτή παρουσιάζεται σε επόμενο κεφάλαιο σε συνάρτηση με το μοτίβο της καταστροφής στο έργο του.

αυτή του θέματος ανήκει στον καλλιτέχνη και όχι στον παραγγελιοδότη και τρίτον έχοντας υπόψη πως ο καλλιτέχνης μπορεί να εμπνέεται την ιδέα του θέματος είτε από την *Αινειάδα* είτε ακόμη από το έργο ενός άλλου ζωγράφου ή χαράκτη. Όσον αφορά στο συγκεκριμένο έργο του De Nomé, η τρίτη περίπτωση αφορά μόνο στο θέμα αυτό καθαυτό και όχι στην εικονογραφία, η οποία συναντά ελάχιστα εικονογραφικά αντίστοιχα καθώς τα έργα άλλων καλλιτεχνών με το ίδιο αφηγηματικό θέμα δεν το προσεγγίζουν υπό την σκηνογραφική, έντονα διακοσμητική και σκοτεινή εκδοχή του De Nomé.

Η Nappi, από την άλλη, δίνει διαφορετική ερμηνεία και προσεγγίζει υπό διαφορετική οπτική το θέμα του συγκεκριμένου πίνακα. Αρχικά θίγει την εικονογραφική εγγύτητα των στιλιστικών χαρακτηριστικών του θέματος με την φλαμανδική παράδοση των αντιθέσεων φωτός και σκιάς, τονίζοντας φυσικά την παρουσία της πρωτότυπης εικονογραφικής σύνθεσης του λωρραινέζου και ύστερα επισημαίνει τη στιλιστική επίδραση που έχει δεχθεί ο De Nomé από τον Swanenburgh[329]. Μέχρι αυτό το σημείο δεν υπάρχουν αντιρρήσεις καθώς τόσο αυτό το έργο όσο και άλλα που παρουσιάζονται παρακάτω προδίδουν την έντονη συγγένεια του λωρραινέζου με τα έργα των Φλαμανδών.

Εικ. 36.
Ανώνυμος,
Ισπανική εξέγερση,
π. 1576-1585,
λάδι σε καμβά, 137x162 εκ.,
Museum Aan de Stroom,
Αμβέρσα, Βέλγιο.

Έπειτα, η Nappi πιστεύει πως υπάρχει μία πολιτική χροιά στο έργο και αναφέρει σχετικά πως το θέμα αυτό είναι συχνό σε ζωγράφους που μένουν σε πόλεις υπό ισπανική κυριαρχία και το θέμα αυτό συμβολίζει την αντι-ισπανική διάθεσή τους[330]. Ενισχύοντας την άποψή της αυτή φέρνει το παράδειγμα του, σχεδόν σύγχρονου του De Nomé, Diego Pereira ο οποίος διαμένει στην υπό ισπανική κυριαρχία

[329] Βλ. Sary - 2004, σελ. 102.
[330] Βλ. Sary - 2004, σσ. 102-103.

Πορτογαλία[331]. Στις Κάτω Χώρες αντίστοιχα συναντώνται, αρκετά χρόνια πριν την εποχή του De Nomé, μερικοί πίνακες το θέμα των οποίων δεν αφορά απλά στην εναντίωσή τους στην ισπανική κυριαρχία αλλά στην αποτύπωση ενός ιστορικού γεγονότος, όπως αυτό της λεηλασίας της Αμβέρσας το 1576 κατά την διάρκεια του ογδοηκονταετές πολέμου (εικ. 36). Και στις δύο περιπτώσεις οι πίνακες αφορούν σε ιστορικά γεγονότα και ειδικότερα στη δεύτερη περίπτωση το θέμα του πίνακα είναι ξεκάθαρο πως δεν είναι παρμένο από κάποια λογοτεχνική πηγή. Το έργο του De Nomé με τα προαναφερθέντα έργα συνδέονται όσον αφορά στην εικονογραφία, δηλαδή στην αποτύπωση της χαοτικής εικόνας μιας πόλης υπό λεηλασία.

Εικ. 37.
Adam Elsheimer,
Η πυρκαγιά της Τροίας,
π. 1600-1601,
λάδι σε χαλκό, 48,8x35,8 εκ.,
Alte Pinakothek,
Μόναχο.

Γενικότερα διαπιστώνεται πως οι Ολλανδοί και Γερμανοί ζωγράφοι εκδηλώνουν μία ιδιαίτερη προτίμηση στο θέμα τόσο της καταστροφής της Τροίας όσο και της φυγής του Αινεία[332] και από αυτούς, την έρευνα αφορούν όσοι διαμένουν στην Ιταλία και κυρίως στη Ρώμη. Βέβαια, εκτός από την κοινή προτίμηση στο θέμα αυτό από τον De Nomé και στους Βόρειους καλλιτέχνες , κοινά είναι και αρκετά χαρακτηριστικά που διακρίνονται, ήδη από τον Vasari, ως *maniera Fiamminga* και ως τέτοια αναγνωρίζονται τοπία σε λάδι που χαρακτηρίζονται ως *fantasticherie, bizzarrie, sogni* et *imaginazioni* και φέρουν χαρακτηριστικά όπως οι νυχτερινές σκηνές, η έντονη παρουσία της φωτιάς και διαβολικών στοιχείων[333].

[331] Βλ. Sary - 2004, σσ. 102-103.
[332] Όπως για παράδειγμα ο Daniel van Heil στην Ολλανδία και Gillis Mostraert στην Γερμανία.
[333] *[. . .] Francesco Mostaret, che valse assai in fare paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni et imaginazioni. Girolamo Hertoglien Bos e Pietro Bruveghel di Breda furono imitatori di costui, e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglianti* : βλ. Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Novara, VII, Pergola P. della – Grassi L. – Previtali G., 1967, τ. VII, σελ. 467.

Εξαιρετικό παράδειγμα απεικόνισης αυτού του θέματος είναι αυτό του Adam Elsheimer (εικ. 37)[334]. Η προτίμηση του θέματος από Γερμανούς και Ολλανδούς ζωγράφους αφορά περισσότερο από στην ευκαιρία που τους προσφέρει για την αναπαράσταση μιας φλεγόμενης πόλης με αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της αρχαιότητας και από την ευκαιρία να χρησιμοποιηθεί η φωτιά ως μια εναλλακτική, πηγή φωτός που δημιουργεί ένταση στην σύνθεση, παρά από την ανάγκη για τον συμβολισμό ενός πολιτικού ή θρησκευτικού μηνύματος.

Εικ. 38.
Agostino Tassi,
Η άλωση της Τροίας,
π. 1639,
λάδι σε καμβά, 75x99 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή.

Περισσότερο διακριτή είναι η εικονογραφική εγγύτητα του θέματος του πίνακα του De Nomé με αυτόν του Elsheimer, ενός ζωγράφου που επηρέασε το έργο πολλών σύγχρονών του, μεταξύ αυτών και του Agostino Tassi[335]. Τα έργα του Tassi όπως και του De Nomé απέκλιναν από την ιταλική εικονογραφία του θέματος και είναι πιο κοντά στην τεχνοτροπία και στην εικονογραφική πρόταση του Elsheimer[336]. Εστιάζουν στην δημιουργία ατμοσφαιρικού φωτισμού με έντονη την παρουσία της σκιάς (εικ. 38) και, ο δεύτερος εστιάζει περισσότερο από τον πρώτο στην απεικόνιση της εν εξελίξει πολιορκίας της πόλης.

Άλλοι πίνακες που υποδηλώνουν κλασικές πηγές είναι *Η Αγριππίνα αναχωρεί από τη Ρώμη με τις στάχτες του Γερμανικού*[337], θέμα που υπάρχει στους Λατίνους συγγραφείς - στον Τάκιτο[338] και ο πίνακας με θέμα και τίτλο την κόλαση. Ο τελευταίος

[334] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 34.
[335] Το πραγματικό του ονοματεπώνυμο είναι Agostino Buonamici, Περούτζια 1578 – Ρώμη 1644
[336] Το θέμα της φυγής του Αινεία και του Αγχίση από την Τροία συναντάται, μεταξύ άλλων, στα έργα του Raffaello το 1514, του Alessandro Allori το 1574, του Federico Barocci το 1598 και του Leonello Spada το 1615. Ωστόσο σε όλα αυτά τα έργα ο εκάστοτε ζωγράφος έχει εστιάσει στους ήρωες του θέματος, στον Αινεία και στον Αγχίση, εκμεταλλευόμενος την δυναμική που προσφέρουν τα σώματα παρά τη θεαματική ατμόσφαιρα μίας πόλης που καταστρέφεται, όπως ο Elsheimer.
[337] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 80.
[338] Tacitus, *Annales*, 2.53.

αυτός πίνακας με τον τίτλο *Κόλαση* που βρίσκεται στη Μπεζανσόν (εικ. 29), προδίδει πηγές από την κλασική αρχαιότητα αλλά και από τη Βίβλο καθώς και έμπνευση από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη[339]. Στον πίνακα αυτόν του De Nomé υπάρχει ένα συνονθύλευμα αναφορών στη λογοτεχνία, στη μυθολογία και στη χριστιανική θεολογία. Παραδείγματος χάρη οι μορφές που βρίσκονται σε υπερυψωμένη θέση στην αριστερή άκρη του πίνακα, ο Πλούτωνας, ο Θεός του Κάτω Κόσμου, και η Περσεφόνη βρίσκονται σε ένα μέρος που έχει κάποια χαρακτηριστικά του εσωτερικού ενός καθεδρικού ναού[340]. Η ύπαρξη του χριστιανικού ναού πίσω από τις δύο αυτές μορφές καθώς και ο άλλος καθεδρικός ναός, γοτθικού ρυθμού, που βρίσκεται πάνω από τη σπηλιά της κολάσεως δεν αποτελούν τη μόνη χριστιανική αναφορά. Πίσω από τις δύο μορφές υπάρχει ένας κίονας γύρω από τον οποίο τυλίγεται ένα φίδι συμβολίζοντας, σύμφωνα με την De Nile, «τη νίκη του δαίμονα επί της εκκλησίας»[341].

Επιπλέον, η αφηγηματική επιγραφή που είναι τοποθετημένη κάτω αριστερά με τη μορφή παπύρου πολύ πιθανό να αποτελεί μια λογοτεχνική αναφορά στο έργο του Δάντη, *Inferno*. Πιο συγκεκριμένα, αναγράφεται η φράση: *HEV MIHI QVIA INFERNO NVLLA EST REDEMPTIO*[342] και πληροφορεί τον θεατή πως δεν υπάρχει καμία ελπίδα για λύτρωση στην κόλαση, θυμίζοντας - ή παραφράζοντας - την γνωστή από τον Δάντη (1264-1321) : «lasciate ogni speranza voi ch'entrate», δηλαδή αφήστε κάθε ελπίδα εσείς που εισέρχεστε[343].

Την εικονογραφία και το πρότυπο της Κόλασης επιχειρεί ο Robert Hughes στο βιβλίο του *Heaven and Hell in Western Art*[344]. Μεταξύ άλλων, παρατηρεί πως από τα χρόνια της αρχαίας Ελλάδας, υπερισχύει η άποψη πως η Κόλαση είναι ένας λάκκος και βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια της γης[345]. Επίσης, ορίζει κάποια εικονογραφικά χαρακτηριστικά όπως τη Γέφυρα της Κρίσεως και τη Σκάλα της Σωτηρίας και στην πλειοψηφία των πινάκων υπάρχει ένα ποτάμι[346].

Την κόλαση απεικονίζουν και δύο σύγχρονοι του De Nomé ζωγράφοι, ο Corenzio και ο Swanenburgh. Οι ζωγράφοι αυτοί μας ενδιαφέρουν καθώς ο πρώτος αποτελεί μία επιβεβαιωμένη γνωριμία, αν όχι και συνεργασία, του λωρραινέζου από

---

[339] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την εικονογραφία του πίνακα: βλ. Tania De Nile, 2013, σσ. 205-207 και Maria Rosaria Nappi, 1991, σσ. 155-158.
[340] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 53.
[341] Βλ. De Nile, 2013, σελ. 206.
[342] Τη σύνδεση της επιγραφής με τον στίχο από το *Inferno* του Δάντη αναφέρει η De Nile στη διατριβή της, βλ. De Nile, 2013, σελ. 206.
[343] Dante Alighieri, Divina Commedia, *Inferno*, III, 3.
[344] Βλ. Robert Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*, Λονδίνο, Weidenfeld and Nicolson, 1968 (στο εξής: Hughes, 1968).
[345] Βλ. Hughes, 1968, σελ. 159.
[346] Βλ. Hughes, 1968, σελ. 164-170.

τον De Dominici και τα έργα του δεύτερου έχουν στενή εικονογραφική συγγένεια με αυτά του De Nomé.

Ένα fresco του Corenzio στο ιερό της Santa Maria a Parete στο Λίβερι κοντά στην πόλη της Νόλα, στην Καμπάνια αφορά σε μία σύνθεση εσχατολογικού θέματος, όπου αναπαρίσταται η Δευτέρα Παρουσία και περιβάλλεται αριστερά από μία σκηνή του παραδείσου, δεξιά από μία σκηνή της κολάσεως και από πάνω από τον θάνατο, εικόνα που αναπαρίσταται με ένα *Χορό του θανάτου* (εικ. 39).

Εικ. 39. Belisario Corenzio, *Δευτέρα Παρουσία*, νωπογραφία, Santa Maria a Parete, Livori di Nola.

Μεταξύ του έργου αυτού του Corenzio και της *Κόλασης* του De Nomé δεν υπάρχει, προφανώς, κάποια τεχνοτροπική συγγένεια, ωστόσο σε δύο σκηνές του έργου του Corenzio υπάρχουν εικονογραφικές ομοιότητες που προδίδουν τις κοινές βόρειες επιρροές. Η σκηνή της κολάσεως στο fresco του Corenzio, η οποία αναπαρίσταται στο πλαίσιο κάτω και δεξιά, χαρακτηρίζεται από την ίδια χαοτική αταξία η οποία επιτυγχάνεται με την παρουσία δαιμόνων και ανθρώπων κοντά σε ένα τέρας με ένα τεράστιο στόμα ανοιχτό σαν πύλη, μορφή που συναντάται και στην *Κόλαση* του De Nomé. Η επιρροή του Corenzio γι' αυτήν την σκηνή της Κόλασης είναι είτε η ομώνυμη ελαιογραφία του Michele Curia στη S. Maria di Pietà είτε επίσης οι πίνακες του Swanenburgh[347].

[347] Βλ. Ιωάννου, 2011, σελ. 266 και σημ. 4, σελ. 266.

Εικ. 40. Jacob Isaacsz. van Swanenburgh, *Η βάρκα του Χάροντα*, π. 1625, Εθνικό Μουσείο, Gdańsk, Πολωνία

Εικ. 41. Jacob Isaacsz. van Swanenburgh, *Η βάρκα του Χάροντα*, π. 1620, λάδι σε σε καμβά, 93x124εκ., Lakenhal Museum, Λέιντεν.

Η εικονογραφική σύνθεση του θέματος της Κολάσεως από τον De Nomé ακολουθεί τα εικονογραφικά πρότυπα του Hughes σε συνδυασμό με τα μοτίβα της χριστιανικής λατρείας, με τα πρόσωπα της μυθολογίας και με τις χαρακτηριστικές αρχιτεκτονικές συνθέσεις του. Μέσα σε αυτή τη σύνθεση δεν λείπει, επίσης, η απεικόνιση ενός ναού με γοτθική πρόσοψη πάνω από το σπηλαιώδες άνοιγμα που οδηγεί στα βάθη της Κόλασης, ο οποίος υποδηλώνει την επιφάνεια της γης.

Ειδικά οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες στον πίνακα του De Nomé είναι που τον κάνουν να ξεχωρίζει ως δικός του, καθώς κατά τα άλλα θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τους πίνακες της Κόλασης του Swanenburgh (εικ 40, 41). Η ομοιότητά τους έγκειται αρχικά στην κοινή και στους δύο πρακτική να συνδυάζουν διαφορετικές πηγές στον ίδιο πίνακα. Όπως ο Swanenburgh έτσι και ο De Nomé αποτελεί ένα *unicum*[348]. Σύμφωνα με την De Nile, ο Swanenburgh, κατά το πρότυπο του Jan Brueghel του Πρεσβύτερου, φέρει βόρειες και Ιταλικές επιρροές και συνυπάρχουν μοναδικά, στην ίδια σκηνή, στοιχεία που λαμβάνονται από την κόλαση της μυθολογίας, της λογοτεχνίας και του Χριστιανισμού[349].

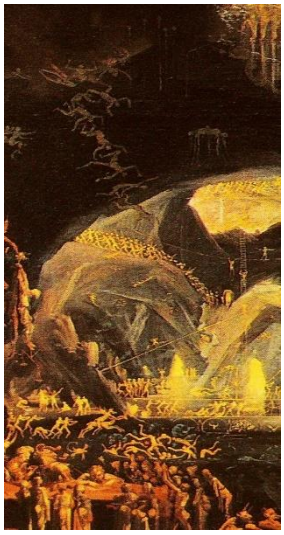
Τόσο η θεματική όσο και καλλιτεχνική και ειδικά η εικονογραφική συνάφεια μεταξύ του έργου του De Nomé και του Swanenburgh φτάνει, μάλιστα, στο βαθμό να αναφέρεται πως πρόκειται για συνεργασία των δύο ζωγράφων[350]. Η υπόθεση αυτή θα μπορούσε αρχικά να απορριφθεί καθώς ο πίνακας του De Nomé χρονολογείται το 1622 και ο Swanenburgh φεύγει από τη Νάπολη το 1617. Προτείνεται, ωστόσο, η περίπτωση να έχει ξεκινήσει ο Swanenburgh τον πίνακα πριν την αποχώρησή του και να τον

[348] Την άποψη αυτή εκφράζει η De Nile στη διατριβή της και στην εργασία αυτή υιοθετείται ο χαρακτηρισμός αυτός και στο συγγενές έργο του De Nomé. Βλ. De Nile, 2013, σελ. 202.
[349] Βλ. De Nile, 2013, σελ. 202.
[350] Βλ. Seghers, 1983, σελ. 106.

ολοκληρώνει αργότερα ο De Nomé[351]. Όταν ληφθεί υπόψη η γνωστή πρακτική του ζωγράφου να συνεργάζεται με άλλους καλλιτέχνες για την παραγωγή ενός πίνακα, η περίπτωση αυτή δεν μπορεί να αποκλειστεί.

Εικ.42.
Λεπτ.από εικ. 40.

Μεταξύ των έργων των δύο ζωγράφων, λοιπόν, εντοπίζεται μία μίξη μυθολογικών, λογοτεχνικών και θρησκευτικών χαρακτηριστικών[352]. Τα στοιχεία αυτά είναι η κοινή και στους δύο πίνακες, παρουσία του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, οι μικρογραφίες των ανθρώπινων μορφών, ως ψυχών - ακόμη και οι στάσεις και ο τρόπος που «πέφτουν» στην Κόλαση (εικ. 42-43) - και η παρουσία ενός ακόμη κλειστού με βάθος χώρου της κόλασης που στον De Nomé απεικονίζεται ως σπήλαιο και στον Swanenburgh ως το σπηλαιώδες στόμα ενός ανθρωπόμορφου ζώου[353].



Εικ. 43.
Λεπτ. από εικ. 29.

Όσον αφορά στη λατινική επιγραφή που υπάρχει στον παραπάνω πίνακα του De Nomé, αποτελεί, καταρχάς, ένα από τα χαρακτηριστικά που τον κάνει να διαφοροποιείται από τους πίνακες του Swanenburgh και έπειτα επιβεβαιώνει και τη δική του συμμετοχή, αν όχι την πλήρη δημιουργία. Είναι αρκετά συνήθης η πρακτική του De Nomé να τοποθετεί διαφόρων τύπων λατινικές επιγραφές. Σε μερικούς πίνακές του υπάρχουν επιγραφές που αναγράφουν στα λατινικά και με κεφαλαία γράμματα τα κεφάλαια των βιβλίων της Παλαιάς Διαθήκης που αφορούν στο εικονιζόμενο αφηγηματικό θέμα[354]. Υπάρχουν και άλλες στη λατινική γλώσσα που αφορούν είτε σε μία πρόταση

[351] Βλ. Seghers, 1983, σελ. 110.
[352] Ο Swanenburg, επιδεικνύει μία ιδιαίτερη προτίμηση του θέματος της Κόλασης και είναι μέχρι στιγμής γνωστοί έξι πίνακές του με το θέμα αυτό : βλ. De Nile, 2013, σελ. 202.
[353] Στο βιβλίο του Seghers τονίζονται και άλλες εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ των δύο πινάκων και διερευνάται ενδελεχώς και η περίπτωση να έχουν συνεργαστεί οι δύο ζωγράφοι για την περάτωση του πίνακα, βλ. Seghers, 1983, σσ. 104-110.
[354] Έργα του François de Nomé, εικ. 21, 25, 26, 29, 46.

όπως στην περίπτωση της *Κόλασης* και στον πίνακα *Η καταστροφή του Καΐρου*[355], είτε σε μία φράση που πιθανόν αναφέρεται σε κύρια ονόματα Αγίων ή προφητών[356]. Παρατηρούνται, επίσης, δύο μεμονωμένες περιπτώσεις επιγραφών που παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Η πρώτη αφορά σε μία επιγραφή με κεφαλαία γοτθικά γράμματα, στη γαλλική γλώσσα, η οποία αποτελεί τη μόνη γνωστή μέχρι στιγμής γαλλική επιγραφή στο έργο του[357]. Χάρη στην επιγραφή *CI-GÏ MON COUSIN AIEUR SU[…] 1618*, που βρίσκεται στον πίνακα *Γοτθικός τάφος* και χάρη σε ένα αρχείο όπου δίνεται η πληροφορία της άφιξης του ξάδερφού του Jean-Baptiste De Nomé, πιθανόν μεταξύ του 1613 και 1615[358], είναι πολύ πιθανό ο πίνακας αυτός να αποτελεί επιμνημόσυνη αφιέρωση του ζωγράφου στον ξάδερφό του. Την θεωρία αυτή επιβεβαιώνει και η γοτθική διακόσμηση του ταφικού μνημείου, στοιχείο που συνδέει τον πίνακα με την τέχνη της γενέτειράς του. Ως εκ τούτου, το έργο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως αρκετά προσωπικό και βιογραφικό.

Η δεύτερη μεμονωμένη περίπτωση επιγραφής αφορά σε έναν από τους πίνακες που αναπαριστούν το εσωτερικό ενός Καθεδρικού Ναού, σε αυτόν που βρίσκεται στη Γλασκόβη[359]. Το έργο αποδίδεται αρχικά στον Ισπανό ζωγράφο José Jiménez Donoso (π.1632-1690) και μάλιστα ο καθεδρικός αυτός σημειώνεται από τον πρώτο καταγεγραμμένο συλλέκτη του πίνακα, τον Sir William Stirling Maxwell, ως ο Ναός του El Seo στη Σαραγόσα, παρόλο που δεν φέρουν καμία ομοιότητα[360]. Λόγω της ενδυμασίας των ανθρώπινων μορφών που βρίσκονται στα κλίτη και συγκεκριμένα λόγω του περιλαίμιου με φρίζες που φορούν, το οποίο έχει απαγορευτεί στην Ισπανία από το 1623, η απόδοση του πίνακα στον Ισπανό και κατ' επέκταση η ταύτιση με τον Ναό El Seo στη Σαραγόσα τίθεται υπό αμφισβήτηση[361]. Ο Sir Robert Witt αποδίδει τον πίνακα στον «Monsù Desiderio» (François de Nomé)[362], απόδοση που βρίσκει

---

[355] *GAIRUS OLIM BABILON EGYPTI AXIMA… S. ARMENIA ET MESOPOTAMIA POST.. TU..* : βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 46.
[356] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 59, 62.
[357] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 140-141 και Έργα του François de Nomé, εικ. 61.
[358] *A Luise Antonio Mendoza D. 6. Et per lui a Luise Croys a compimento de D. 15, atteso l'altri D. 9 l'ha ricevuti per questo banco. Et sono per il prezzo d'uno quatro de S. Francesco che l'ha fatto et resta integramente sodisfatto da esso d'ogni altra cosa. Et per lui a Giovan Battista di Nomé.* Εδώ εμφανίζεται το όνομα του *Giovan Battista di Nomé* ή αλλιώς Jean-Baptiste De Nomé, όπου φαίνεται να λαμβάνει μέρος στις υποθέσεις του Croys και κατ'επέκταση του François de Nomé, σαν κηδεμόνας του. Βλ. A.S.B.N./Banco dello Spirito Santo, g.m. 101. Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 26, 45.
[359] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 74.
[360] Βλ. Caw, J. L., *Catalogue of Pictures at Pollok House*, Glasgow, 1936, σελ. 9, νούμ. 10. (στο εξής: J. L. Caw, 1936)
[361] https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/31309/rec/1 τελευταία προβολή: 11 Ιουνίου 2020.
[362] Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, νούμ. 15.

σύμφωνο και τον Antony Blunt, καθώς πιστεύει πως, στη βάση του, ο πίνακας φέρει αρκετές ομοιότητες με τους δύο του ίδιου θέματος που βρίσκονται στη συλλογή Harrach στη Βιέννη[363].

Εικ. 44.
Λεπτ. François de Nomé, *Εσωτερικό Καθεδρικού*, λάδι σε καμβά, 100,6x74,9 εκ., Pollok House, Γλασκόβη, Σκωτία.

Στον πίνακα αυτόν αποκαλύπτονται, μετά από τη συντήρησή του, δύο επιγραφές· η μία βρίσκεται πάνω από την αριστερή αψίδα, από την οποία ευανάγνωστη είναι μόνο η χρονολογία *1498*, και η άλλη επιγραφή στα λατινικά που βρίσκεται πάνω από τη δεξιά αψίδα (εικ. 44). Στην τελευταία αυτή επιγραφή οι μόνες λέξεις που είναι, σύμφωνα με την Dacos, ευκρινείς και ευανάγνωστες, είναι η τελευταία του τρίτου στίχου και ολόκληρος ο τέταρτος και τελευταίος[364].

Μέχρι σήμερα, οι λέξεις αυτές δημοσιεύονται και μεταγράφονται μόνο στον κατάλογο της Έκθεσης για τον ζωγράφο στη Μετς το 2004. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον κατάλογο αυτόν, ο τρίτος στίχος τελειώνει με τη λέξη *tyrannis*, και ο τέταρτος και τελευταίος αναγράφει : *non moritur facinus qui grave morte fugit* ενώ από κάτω διακρίνεται η χρονολογία *1535*[365]. Η Dacos γράφει χαρακτηριστικά πως *θα μας άρεσε να γνωρίζαμε τον συγγραφέα*[366] της στροφής αυτής.

Βασισμένη στην ανάγνωση αυτή της Dacos, ο στίχος εντοπίζεται σε ένα από τα επίμετρα του Iani Vitalis (Παλέρμο π. 1485 – Ρώμη 1560). Το επίγραμμα αυτό αφιερώνεται, μεταξύ άλλων, στον Thomas More (1478-1535) στο σύγγραμμα του Paolo Giovio *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicatis ingenii monumentis illustrium/ ... Praeter nova Joan. Latomi Bergani in singulos epigrammata: adjecimus ad priora italicae editionis, illustrium aliquot poetarum alia*[367] :

---

[363] https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/31309/rec/1 τελευταία προβολή: 11 Ιουνίου 2020.
[364] βλ. Nicole Dacos, 2004, σελ. 169.
[365] Βλ. Nicole Dacos, 2004, σελ. 169.
[366] Βλ. Nicole Dacos, 2004, σελ. 169.
[367] Βλ. Paolo Iovio, *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicatis ingenii monumentis illustrium / ... Praeter nova Joan. Latomi Bergani in singulos epigrammata: adjecimus ad priora italicae editionis, illustrium aliquot poetarum alia*, Joannes Bellerus, Αμβέρσα, 1557 [1η έκδοση: 1546], σελ.

Dum Morus immeritae submittit colla securi,
Et flent occasum pignora cara suum,
Immo, ait infandi vitam deflete tyranni,
Non moritur, facinus qui grave morte fugit[368]

Το βιβλίο αυτό του Paolo Giovio, εκδίδεται στη λατινική γλώσσα το 1546[369]. Αρχικά, δεν είναι γνωστό ποια ακριβώς έκδοση του βιβλίου χρησιμοποιεί ο De Nomé. Η Nappi προτείνει την περίπτωση να γίνεται το επίγραμμα γνωστό στον De Nomé από το βιβλίο *Prontuario de le medaglie[…]*, όπου είναι μεταφρασμένο στα γαλλικά και στα ιταλικά[370]. Έπειτα, οι λατινικές επιγραφές στο έργο του γενικότερα και ειδικότερα το επίγραμμα που επιλέγει να τοποθετήσει στον πίνακα υποδεικνύουν το ενδεχόμενο να γνωρίζει ο De Nomé την λατινική γλώσσα, γεγονός που τον εντάσσει σε έναν κύκλο λογίων, όπως στην περίπτωση του συμπατριώτη του Didier Barra, και, γενικότερα, εγείρει θεωρίες περί φιλολογικής επιμόρφωσης. Βέβαια, οι επιγραφές που αναφέρονται παραπάνω δεν οδηγούν αυτονόητα στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος γνωρίζει τη λατινική γλώσσα, καθώς θα μπορούσε πολύ απλά να τις είχε αντιγράψει ή να του είχε ζητηθεί από τον παραγγελιοδότη ή να συμβουλεύεται την μεταφρασμένη έκδοση που προτείνει η Nappi[371].

Ένα από τα ερωτήματα, επομένως, σχετικά με την επιγραφή - επίγραμμα του πίνακα αφορά στο πως ήρθε ο De Nomé σε επαφή με τέτοιου είδους συγγράμματα και κατ' επέκταση από ποιον κοινωνικό, λόγιο ή καλλιτεχνικό, κύκλο απέκτησε γνώση των νέο – λατινιστών ποιητών και συγγραφέων των μέσων του 16ου αιώνα. Το άλλο σημείο που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι το νόημα της επιγραφής αυτό καθαυτό.

Πρόκειται για ένα επιμνημόσυνο επίγραμμα του Iani Vitalis (ή Giano Vitale ή Janus Vitalis), ποιητή, θεολόγου και νέο - λατινιστή της Αναγέννησης, αφιερωμένο στον Thomas More[372]. Ο τελευταίος, ένθερμος καθολικός που ασκεί δριμεία κριτική κατά του Προτεσταντισμού και του Λούθηρου, όταν αρνείται να αναγνωρίσει τον βασιλιά Ερρίκο Η΄, ένα κοσμικό πρόσωπο, ως κεφαλή της αγγλικής Εκκλησίας και

196-7 και https://archive.org/details/hin-wel-all-00001010-001/page/n222/mode/2up?q=Thomas [τελευταία προβολή 15/06/20] (στο εξής : Paolo Iovio, 1557)

[368] Βλ. Paolo Iovio, 1557, σελ. 197.

[369] Βλ. Price Zimmermann, T. C., *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, σσ. 350-351, σημ. 90. Το βιβλίο του Giovio μεταφράζεται και στα ιταλικά από τον Ippolito Orio το 1552. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η έκδοση του 1557: βλ. Paolo Iovio, 1557.

[370] *Prontuario de le medaglie de più illustri, & famosi huomini & donne* [...], Λυών 1577, ΙΙ, σελ. 221.

[371] Βλ Nappi, 2019, σελ. 81.

[372] [372] Βλ. Paolo Iovio, 1557, σσ. 196-197.

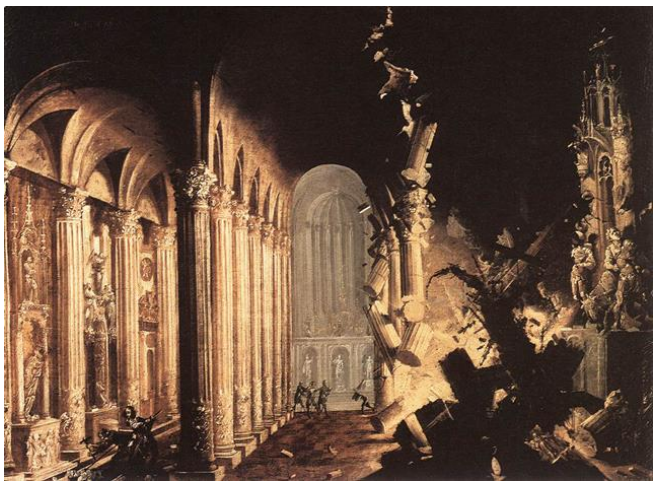
γενικότερα της θρησκείας, καταδικάζεται ως προδότης και αποκεφαλίζεται την πρώτη Ιουλίου του 1535. Η τελευταία φράση του επιγράμματος, που διακρίνεται στον πίνακα, *Non moritur, facinus qui grave morte fugit* σημαίνει, σε ελεύθερη μετάφραση, πως όποιος πέθανε για να μην κάνει μεγάλο κακό, πεθαίνοντας η ψυχή του, γίνεται αθάνατη. Στο επίγραμμά του, ο Vitalis, θρηνεί τα βασανιστήρια του Thomas More (ή Morus στα λατινικά) και τονίζει πως οι εκτελεστές και όχι τα θύματα πρέπει να είναι λυπημένοι καθώς ο θάνατος για τους δίκαιους είναι ζωή[373].

Τα ερωτήματα που εγείρονται έπειτα από αυτήν την ανακάλυψη είναι αρκετά. Η πρώτη ερώτηση που έρχεται στο νου είναι γιατί να τοποθετήσει ο De Nomé το συγκεκριμένο επίγραμμα; Έπειτα προκύπτουν και άλλες όπως : είναι δική του επιλογή ή κάποιου παραγγελιοδότη; Γιατί να αποτυπώσει αυτό το επίγραμμα σε έναν πίνακα που αναπαριστά το εσωτερικό ενός καθεδρικού; Μπορεί αυτή η επιγραφή να αντιπροσωπεύει τον θαυμασμό για το συγκεκριμένο πρόσωπο, τον Thomas More, που αναφέρεται σε αυτή; Κατ' επέκταση μπορεί αυτή η επιγραφή να εκφράζει και τη σύμφωνη γνώμη του ζωγράφου ή του συλλέκτη ή και των δύο με αυτή του More, δηλαδή την προσήλωση στον καθολικισμό και την πολεμική εναντίον του προτεσταντισμού;

Σαφής απάντηση είναι δύσκολο να δοθεί για οποιαδήποτε από αυτές τις ερωτήσεις. Ωστόσο, βάση των αρχείων των παραγγελιών του De Nomé μπορεί, με ασφάλεια, να εξαχθεί μία πρώτη άποψη, πως δεδομένου ότι αρκετά συχνά οι παραγγελιοδότες ζητούν από τον ζωγράφο συγκεκριμένα θέματα μπορεί και αυτός ο πίνακας να αποτελεί, βάσει προηγούμενου, μία τέτοια περίπτωση. Στην αντίθετη περίπτωση, σε αυτή δηλαδή που ο De Nomé επιλέγει αυτό το επίγραμμα, ξεδιαλύνεται και αποδεικνύεται η θρησκευτική τοποθέτηση του ζωγράφου, ως καθολικού και όχι ως προτεστάντη. Σε αυτό το συμπέρασμα συνηγορούν και άλλα έργα του καθώς, μισό αιώνα μετά την Αντιμεταρρύθμιση, η αναπαράσταση των ειδωλολατρικών παγανιστικών θεών να καταστρέφονται από τους Αγίους εξυπηρετεί και είναι στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Καθολικής Εκκλησίας. Τέτοια έργα είναι, παραδείγματος χάρη, *Ο Κωνσταντίνος καταστρέφει τα είδωλα*[374] και *Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα* (εικ. 45 και εικ. 46).

---

[373] Η ερμηνεία αυτή του επιγράμματος προσεγγίζεται στο άρθρο του Tumminello, το οποίο είναι αρκετά διαφωτιστικό για το έργο και τη ζωή του ποιητή και, μεταξύ άλλων, τονίζεται η ευγένεια της σκέψης και τα όμορφα λόγια του ποιητή – φιλόσοφου: βλ. Tumminello, Girolamo, Giano Vitale, un umanista del secolo XVI, *Archivio storico siciliano*, τ. 8, 1883, σσ. 66-67.
[374] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 1.



Εικ.45. François de Nomé, *Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα*, λάδι σε καμβά, 101x74 εκ., Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Εικ. 46. Λεπτ. εικ.

Μία άλλη πηγή έμπνευσης για τον De Nomé είναι η Βίβλος και οι Βίοι Αγίων πάνω στις οποίες ο ζωγράφος έχει εξαιρετική γνώση. Πιο συγκεκριμένα, στο *corpus* των έργων του De Nomé, οι πίνακες των οποίων το αφηγηματικό θέμα παραπέμπει σε χωρία της Καινής Διαθήκης αφορούν στο Μαρτύριο του Ιωάννη του Προδρόμου[375], σε μια σκηνή από τα κείμενα του Απόστολου Παύλου[376], σε άλλα Ευαγγελικά επεισόδια και στα Πάθη και τη ζωή του Ιησού[377].

Στα έργα του De Nomé όπου η εικονογραφία που αφορά στα Πάθη και τη ζωή του Ιησού είναι πολύ δύσκολο να βρεθεί άμεσο εικονογραφικό αντίστοιχο. Σε αυτό το θέμα, των Παθών και της ζωής του Ιησού, διακρίνεται η προτίμηση του ζωγράφου να προσαρμόζει και να τοποθετεί μια εκλεκτική αρχιτεκτονική σύνθεση πολλών ετερόχρονων στιλ ως σκηνικό σε ένα επεισόδιο της Καινής Διαθήκης, δημιουργώντας κατά συνέπεια μία προσωπική εικονογραφία του θέματος. Εκτός από τις χρονικές και ιστορικές παρατυπίες στους πίνακές του με αυτό το θέμα, υπάρχουν, επίσης, και κάποια άλλα γνωρίσματα που δεν μπορούν να εξηγηθούν παρά μόνο μέσω της εκκεντρικότητας και μοναδικότητας του ζωγράφου[378]. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας *Η Περιτομή*, όπου το επεισόδιο διαδραματίζεται σε έναν ναό που είναι κατά το ήμισυ ατείχιστος με αποτέλεσμα το γεγονός να διαδραματίζεται και μέσα και έξω από τον ναό.

---

[375] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 13.
[376] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 14 και 33.
[377] Βλ. *Η σύλληψη του Ιησού, Η φυγή στην Αίγυπτο, Υποδοχή της Μαρίας στο Ναό , Ο Χριστός και η Μοιχαλίδα* και *Η Περιτομή (του Ιησού,)* : Έργα του François de Nomé, εικ. 12, 15 και 17, 16, 60, 69 και ο πίνακας με τίτλο *Veduta της Μετς από τον λόφο Bellecroix* όπου αναπαρίσταται η Αποκαθήλωση, βλ. Έργα που συνεργάστηκαν ο Didier Barra και ο François de Nomé, εικ. 5.
[378] Η Nappi σχολιάζει την προτίμηση αυτή του καλλιτέχνη ως χαρακτηριστικό *που δεν ανταποκρίνεται σε κάποιο λογικό κριτήριο* : βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 150.

Εικ. 47.
François de Nomé,
Η σύλληψη του Ιησού,
λάδι σε καμβά, 120x94 εκ.,
Museo de Arte, Ponce,
Porto Rico.

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα της εκκεντρικότητας του De Nomé αποτελεί ο πίνακας *Η Σύλληψη του Ιησού* (εικ. 47), με τον οποίο δεν μπορεί να γίνει κάποια καλλιτεχνική σύνδεση με έργα των σύγχρονών του καλλιτεχνών. Στην πρώτη έκθεση για τον «Monsù Desiderio» και στον κατάλογο αυτής το έργο πιστεύεται ότι αφορά σε άλλο θέμα με τον τίτλο: *Το Μαρτύριο του Αγίου Στεφάνου*. Ωστόσο, ο πίνακας δεν ανταποκρίνεται στην συνηθισμένη εικονογραφία του Μαρτυρίου του Αγίου Στεφάνου και αργότερα η κεντρική μορφή με τον κόκκινο χιτώνα ταυτίζεται τον Ιησού ορίζοντας έτσι το θέμα του πίνακα σε ένα από Πάθη του[379].

Στον πίνακα είναι, επίσης, αρκετά εμφανής η έντονη επιρροή της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής που δεν απεικονίζεται υπό τη μορφή ερειπίων. Ωστόσο το αρχιτεκτονικό φόντο που θέτει ο De Nomé ως τη σκηνή του αφηγηματικού θέματος, αυτό της Σύλληψης του Ιησού, διαφέρει από την τοποθεσία που περιγράφεται στην Καινή Διαθήκη, δηλαδή από τον Κήπο της Γεσθημανή, στους πρόποδες του όρους των Ελαιών. Επιπλέον η ασυνήθιστη περίπτωση της χρήσης της γιρλάντας στο επιστύλιο του ναΐσκου ως στοιχείο διακόσμησης αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που εφαρμόζουν συχνά στα έργα τους οι σύγχρονοί του Φλαμανδοί ζωγράφοι. Το χαρακτηριστικό αυτό αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση στα έργα του De Nomé και για το λόγο αυτό η Nappi υποστηρίζει πως το έργο αυτό έχει εμφανώς φιλοτεχνηθεί από δύο ζωγράφους[380].

Πολύ πιο εκτεταμένη είναι η εργογραφία του De Nomé με πίνακες των οποίων το αφηγηματικό θέμα αντλείται από την Παλαιά Διαθήκη. Και σε αυτούς τους πίνακες δεν λείπουν οι εκκεντρικές και εκλεκτικές αρχιτεκτονικές συνθέσεις που διακρίνουν όλο το έργο του λωρραινέζου. Οι πίνακες αυτοί αναπαριστούν σκηνές από χωρία των Ιστορικών, των Ποιητικών – Διδακτικών και των Προφητικών βιβλίων της Παλαιάς

[379] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 76.
[380] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 120.

Διαθήκης[381]. Από αυτά, υπογεγραμμένο από τον καλλιτέχνη ως *FRANCISCO DE NOME* είναι το έργο *Η καταστροφή της οικίας του Ιώβ*[382] μαζί με μία δυσανάγνωστη χρονολογία (1618;) και με τα μονογράμματα F και M ή N το έργο *Το κεφάλι του Σαούλ στον ναό του Δαγών*[383], στο οποίο αναγράφεται και το χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης απ' όπου είναι παρμένο το θέμα. Οι επιγραφές με το χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης συναντώνται και σε άλλους τέσσερις πίνακες του De Nomé και σε έναν από τους τρεις πίνακες που αφορούν σε επεισόδιο του Βιβλίου του Προφήτη Δανιήλ αναγράφεται μόνο η χρονολογία 1624 (εικ. 48.).

Εικ. 48. François de Nomé, *Ο Δανιήλ στο λάκκο με τα λιοντάρια*, 1624, λάδι σε καμβά, 46x36.5 εκ., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη.

Μεταξύ των πινάκων αυτών υπάρχουν μερικοί που αναπαριστούν επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης που δεν αποτυπώνονται συνήθως σε πίνακες άλλων ζωγράφων αλλά συναντώνται σε κάποιες εικονογραφημένες εκδόσεις της Βίβλου του 16ου αιώνα (εικ.49). Τέτοια επεισόδια στους πίνακες του De Nomé είναι, παραδείγματος χάρη, η Καταστροφή της οικίας του Ιώβ, ο Ιωνάς έξω από την πόλη της Νινευή[384,] και από το βιβλίο του Προφήτη Δανιήλ το επεισόδιο με το *Δείπνο του Βαλτάσαρ*[385] και αυτό στον λάκκο με τα λιοντάρια.

[381] Πιο συγκεκριμένα, από τα Ιστορικά βιβλία επιλέγει να αναπαραστήσει σκηνές από τη Γένεση, τα Βιβλία των Βασιλέων (Α΄, Β΄, Γ΄), των Παραλειπομένων (Α΄, Β΄) και από το βιβλίο Κριταί. Από τα Ποιητικά – Διδακτικά επιλέγει αυτό του Ιώβ και από τα Προφητικά αυτά του Δανιήλ και του Ιωνά.
[382] Το έργο αυτό είναι από τα πρώιμα του καλλιτέχνη, βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 24.
[383] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 26.
[384] Βλ Έργα του François de Nomé, εικ. 28.
[385] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 73.

Εικ. 49.
Gabriello Simeoni,
Το Δείπνο του Βαλτάσαρ,
Di Daniel cap. V.[386]

Οι εικονογραφημένες αυτές εκδόσεις της Βίβλου είναι πολύ πιθανό να δίνουν στον De Nomé την ιδέα της αναπαράστασης του εκάστοτε από τα προαναφερθέντα επεισοδίου, τα οποία δεν τυγχάνουν προηγούμενης εικονογράφησης σε άλλους πίνακες. Η συσχέτιση, ωστόσο, μεταξύ των χαρακτικών και των πινάκων του De Nomé έγκειται περισσότερο στην επιλογή της εικονογράφησης του συγκεκριμένου θέματος και όχι στην στιλιστική ή εικονογραφική τους εγγύτητα. Κάποιες από τις εκδόσεις αυτές που αναπαριστούν σε ξυλογραφίες τα συγκεκριμένα επεισόδια είναι αυτή του Claude Paradin (1558)[387] (εικ. 50) και του Gabriele Simeoni (1565)[388].

Εικ. 50.
IOB II,
Claude Paradin,
Quadrins historiques de la Bible,
Jean de Tournes,
Λυών, 1558.

Όσον αφορά στο βιβλίο του Προφήτη Δανιήλ, το οποίο είναι μεγάλο και περίπλοκο, διαπιστώνεται πως προτιμάται αρκετά από τον De Nomé και τυγχάνει, μάλιστα, μιας ορισμένης επιτυχίας μεταξύ των συλλεκτών και των παραγγελιοδοτών της Νάπολης. Τα χωρία που αναπαρίστανται από τον λωρραινέζο είναι αυτό με τον Δανιήλ στο λάκκο των λιονταριών[389], αυτό με τη Σουζάνα που λούζεται στον κήπο[390] και αυτό με το γεύμα του Βαλτάσαρ[391]. Τα θέματα των δυο τελευταίων πινάκων, εκτός από τις

[386] Βλ. Gabriello Simeoni, *Figure del Vecchio Testamento, illustrate di bellissime stanze volgari da Gabriel Simeoni: Volumi 1-2*, Altobello Salicato, 1574 (στο εξής : Simeoni, 1574).
[387] Βλ. Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Λυών, Jean de Tournes, 1558 (στο εξής: Paradin, 1558).
[388] Βλ. Gabriello Simeoni, *Figure de la Biblia illustrate de stanze toscane*, Λυών, G Rovillio, 1565 και Simeoni, 1574.
[389] Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ., εικ. 20, 21, 22.
[390] Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 23 και Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 93.
[391] Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 73.

εικονογραφήσεις στη Βίβλο, αναπαρίσταται αρκετά συχνά, σύμφωνα με την Dacos, από ζωγράφους που δρουν στην Αμβέρσα κατά τα τέλη του 16ου αιώνα[392].

Άλλα επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης που αναπαρίστανται ακόμη πιο σπάνια από άλλους σύγχρονους του De Nomé ζωγράφους αλλά προτιμώνται από αυτόν[393], είναι το επεισόδιο από το βιβλίο Βασιλείων Β΄ : *Ο Ιεροβοάμ στο ναό των παγανιστικών θεών*[394] και από το βιβλίο Βασιλείων Α΄ το επεισόδιο *Το κεφάλι του Σαούλ στον ναό του Δαγών*[395]. Ο τελευταίος αυτός πίνακας του De Nomé έχει αποτυπωθεί, διαφορετικά δομημένο στην εικονογραφημένη έκδοση μερικών κεφαλαίων της Παλαιάς Διαθήκης, όπως θα εξεταστεί παρακάτω.

Εικ. 51.
François de Nomé,
Ο Ιωνάς και η φάλαινα,
λάδι σε καμβά, 138x85 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή,
Φλωρεντία.

Ένα άλλο Βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης που επιλέγει ο De Nomé είναι αυτό του Προφήτη Ιωνά, το οποίο, εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα Προφητικά Βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, έχει έναν περισσότερο διδακτικό παρά προφητικό χαρακτήρα. Από αυτό, λοιπόν, ο De Nomé αναπαριστά δύο επεισόδια, αυτό που Ιωνάς ξεβράζεται από την φάλαινα στη στεριά (εικ. 51) και αυτό που μένει έξω από τα τείχη της Νινευή (εικ.52)[396]. Το δεύτερο έργο δεν αναπαρίσταται συχνά, παρά μόνο σε εικονογραφημένες εκδόσεις της Βίβλου, όπως αυτή του Paradin[397] με ξυλογραφίες του Bernard Salomon και σε αυτή του Simeoni με μια ξυλογραφία του Pierre Eskrich[398].

[392] Η Dacos κάνει αυτήν την αναφορά χωρίς, ωστόσο, να αναφέρει κάποια παραδείγματα ζωγράφων που πραγματεύονται το θέμα αυτό, βλ. Dacos, 2004, σελ. 169.
[393] Όπως τα επισημαίνει η Nappi : βλ. Sary - Nappi, 2004, σσ. 76, 82, 86-87.
[394] Βλ. Sary - Nappi, 2004, εικ. 71.
[395] Βλ. Sary - Nappi, 2004, εικ. 26.
[396] Βλ. Sary - Nappi, 2004, εικ. 27.
[397] Βλ. Paradin, 1558.
[398] Βλ. Monique Sary - Maria-Rosaria Nappi, 2004, σελ. 86.

Εικ. 52.
François de Nomé,
Ο Ιωνάς στην πύλη της Νινευή,
λάδι σε καμβά, 103x78 εκ.,
Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.

Το πρώτο επεισόδιο, όπου ο Ιωνάς ξεβράζεται στη στεριά από το στόμα μιας φάλαινας, είναι αρκετά διαδεδομένο στους καλλιτέχνες. Ο De Nomé δίνει περισσότερη έμφαση στην προοπτική αρχιτεκτονική, στο νεφελώδη ουρανό και στην τρικυμισμένη θάλασσα, γενικότερα στο τοπίο παρά στον ίδιο τον Ιωνά. Η έμφαση αυτή στο τοπίο συναντάται και σε έργα Φλαμανδών καλλιτεχνών, όπως του Paul Brill (εικ. 53)[399] ή του Jan Brueghel του πρεσβύτερου (εικ. 54), όπου κύρια χαρακτηριστικά των πινάκων αυτών είναι η επιλογή του νυχτερινού τοπίου με την τρικυμισμένη θάλασσα.

Εικ. 53. Paul Bril, *Ο Ιωνάς και η Φάλαινα*, 1595, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Βενετία.

Εικ. 54. Jan Brueghel the Elder, *Ο Ιωνάς και η Φάλαινα*, π. 1598, λάδι σε καμβά, Alte Pinakothek, Μόναχο.

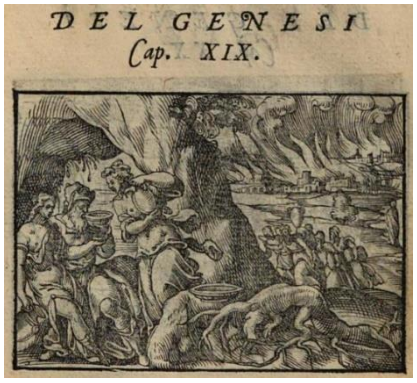
Δύο άλλα επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης, από το κεφάλαιο 19 του βιβλίου της Γένεσης, που τυγχάνουν ευρείας διάδοσης μεταξύ των ζωγράφων είναι η φυγή του Λωτ και των θυγατέρων του κατά την καταστροφή στα Σόδομα και Γόμορρα και το επεισόδιο όπου οι κόρες του Λωτ δίνουν ή έχουν ήδη δώσει κρασί στον πατέρα τους, εστιάζοντας έτσι στην αιμομικτική σχέση που εξιστορείται, για πρώτη φορά, στην Παλαιά Διαθήκη. Στο πρώτο επεισόδιο, αυτό της καταστροφής των δύο πόλεων, συνυπάρχει σχεδόν σε όλες τις απεικονίσεις και η φυγή του Λωτ και της οικογένειάς του. Στο δεύτερο, η προσοχή είναι εστιασμένη στα πρόσωπα του επεισοδίου και η

[399] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 84.

καταστροφή της πόλης φαίνεται στο βάθος όπως απεικονίζεται στους πίνακες του Gentileschi και του Goltzius (εικ. 55 και 56).

Εικ. 55. Orazio Gentileschi, *Ο Λωτ και οι κόρες του*, 1622-26, λάδι σε καμβά, 164x193 εκ., Staatliche Museen, Βερολίνο.

Εικ. 56. Hendrick Goltzius, *Ο Λωτ και οι κόρες του*, 1616, λάδι σε καμβά, 140x204 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ.



Εικ. 57.

Del Genesi Cap. XIX, Gabriello Simeoni, 1574.

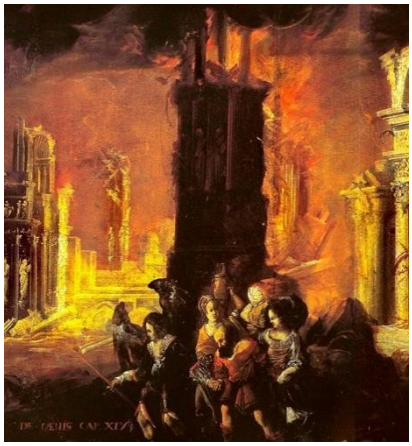
Το επεισόδιο αυτό της Γένεσης συναντάται και σε μία ξυλογραφία (εικ. 57), στο βιβλίο του Gabriello Simeoni, *Figure del Vecchio Testamento, illustrate di bellissime stanze volgari*[400], στο οποίο εμπεριέχονται ξυλογραφίες από τον Hans Holbein, τον Pierre Eskrich και τον Bernard Salomon. Η ξυλογραφία αυτή, προσεγγίζει εικονογραφικά περισσότερο το στιλ του Goltzius παρά του De Nomé.

Είναι σχεδόν απίθανο για τον De Nomé, όντας στη Νάπολη από το 1613 μέχρι και το 1620 (σίγουρα) και χωρίς καμία ένδειξη ότι έχει ταξιδέψει και αλλού, να έχει επίγνωση της δραστηριότητας των ζωγράφων που ζουν είτε στις Κάτω Χώρες είτε στη Ρώμη κατά το ίδιο χρονικό διάστημα. Επομένως, είναι περισσότερο πιθανό και πιο εύλογο να ακολουθεί τα εικονογραφημένα με τις ξυλογραφίες βιβλία, όπως αυτό του Simeoni, που

[400] Βλ. Gabriello Simeoni, *Figure del Vecchio Testamento, illustrate di bellissime stanze volgari da Gabriel Simeoni: τ. 1-2*, Altobello Salicato, 1574 (στο εξής: Simeoni, 1574).

αναφέρεται παραπάνω ή κάποια άλλα που αναφέρονται παρακάτω. Επίσης, στην εργογραφία του De Nomé υπάρχουν δύο πίνακες που αφορούν σε αυτό το κεφάλαιο της Γένεσης (εικ. 58, 59), στον έναν, μάλιστα, (εικ. 59) κάτω αριστερά αναγράφεται ο αριθμός της παραγράφου υπάρχει η επιγραφή με τον αριθμό του κεφαλαίου της του Βιβλίου της Γένεσης από όπου είναι παρμένο το επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης: *DE OEIUS CAP XIX* (εικ. 59)[401]. Η αναπαράσταση του επεισοδίου της Παλαιάς Διαθήκης, από τον De Nomé είναι αρκετά ακριβής με τον άγγελο να οδηγεί τον Λωτ και τις δύο του κόρες μακριά από την πόλη και τη γυναίκα του τη στιγμή που μετατρέπεται σε πέτρα. Ακόμη και αυτή του η επιλογή, να γράψει-αναφέρει το βιβλίο και το κεφάλαιο της Παλαιάς Διαθήκης από όπου είναι παρμένο το θέμα, θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τα επιγράμματα πάνω από τις εικόνες των βιβλίων που αφορούν σε αποσπάσματα της Βίβλου, όπως αυτό του Simeoni[402].

Εικ. 58. Λεπτ. François de Nomé, *Η Καταστροφή από πυρκαγιά στα Σόδομα και Γόμορρα*, λάδι σε καμβά, 41,6x90,1 εκ., Musée des Beaux-Arts, Μοντρεάλ.



Εικ. 59. Λεπτ. François de Nomé, *Η φυγή του Λωτ*, λάδι σε καμβά, 1619, 153x127 εκ., Gallerie degli Uffizi, Φλωρεντία.

Η επιλογή της αναπαράστασης του επεισοδίου από τον De Nomé δεν συνάδει με αυτή του χαρακτικού ή με αυτή των προαναφερθέντων πινάκων καθώς εστιάζει και δίνει περισσότερη ένταση στην βιβλική καταστροφή παρά στα βιβλικά πρόσωπα. Οι ανθρώπινες φιγούρες, φιλοτεχνημένες από άλλον ζωγράφο, ενσωματώνονται στα χρώματα και την ένταση της καταστροφής και έτσι δίνεται η εντύπωση πως ο Λωτ και οι κόρες του αποτελούν δευτερεύον θέμα, σχεδόν συμπληρωματικό από το κύριο, το οποίο είναι η καταστροφή της πόλης. Η έμφαση του αυτή στην καταστροφή και στο αρχιτεκτονικό τοπίο γίνεται αντιληπτή κυρίως από την εστιασμένη στο κέντρο και

[401] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 29.
[402] Βλ. Simeoni, 1574.

αρκετά κοντά στο θεατή, κατάρρευση ενός στρογγυλού κτιρίου και από την εκτεταμένη χρήση του κόκκινου χρώματος (εικ, 58 και εικ. 59).

Το συγκεκριμένο επεισόδιο στο έργο του De Nomé τόσο εικονογραφικά, λόγω της εστιασμένης προσοχής στο φλεγόμενο αρχιτεκτονικό τοπίο, όσο και υφολογικά, λόγω των ερυθρών και σκούρων χρωμάτων και του νυχτερινού τοπίου, έχει ομοιότητες με μερικά έργα Φλαμανδών ζωγράφων, όπως ο Jan Brueghel ο Πρεσβύτερος (εικ. 60), ή αργότερα ο Jacob Jacobsz. De Wet και ο Pieter Segart[403].

Εικ. 60.
Jan Brueghel the Elder,
Η καταστροφή της Πεντάπολης και η φυγή του Λωτ και των θυγατέρων του από τα Σόδομα, 1595, λάδι σε χαλκό, 26,4 x 35,6 εκ., Ambrosiana, Μιλάνο.

Στους πίνακες που αφορούν σε βίους και Μαρτύρια Αγίων, ανήκουν και τρεις (ή τέσσερις) σκηνές από τον βίο του πολιούχου Αγίου της Νάπολης, του San Gennaro, ένας που αναπαριστά τη σκηνή όπου ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει το Δράκο, ένας με την αναπαράσταση του Απόστολου Παύλου που κηρύττει στους Αθηναίους και ένας όπου αναπαρίστανται ο Απόστολος Παύλος και ο Άγιος Πέτρος. Υπάρχουν επίσης τέσσερις πίνακες που αφορούν στο Μαρτύριο κάποιας Αγίας, η ταυτοποίηση της οποίας δεν είναι εφικτή[404], ένας πίνακας που απεικονίζει το Μαρτύριο της Αγίας Αγάθης[405] και ένας άλλος που απεικονίζει το Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης[406]. Όλοι αυτοί οι πίνακες παρόλο που αφορούν σε αναπαραστάσεις Αγίων και ως εκ τούτου φέρουν την εικονογραφία που υποδεικνύει το Μαρτύριό τους, δεν αποκλίνουν από το σύνηθες στα έργα του De Nomé επιβλητικό, φανταστικό, αρχιτεκτονικό σκηνικό, το οποίο αποτελεί προσθήκη και μέρος της φαντασίας του ζωγράφου στην αναπαράσταση του εκάστοτε βίου. Οι πίνακες, δηλαδή, συντίθενται «alla sua maniera» [sic][407], όπως ζητείται και στην παραγγελία του Pietro Carafa.

[403] Ο πίνακας του Jacob Jacobsz. De Wet με αυτό το αφηγηματικό θέμα χρονολογείται το 1680 περίπου και αυτός του Pieter Segart το 1650.
[404] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 7, 9, 10, 51.
[405] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 5.
[406] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 6.
[407] Βλ. Παράρτημα, ΙΙΙ, Β, 10.

Τα Μαρτύρια αυτά εμπεριέχονται συγκεντρωμένα μαζί με λίγα ακόμη στο βιβλίο του Paolo Emilio Santoro[408] αλλά και στην *Legenda aurea* (ή *Legenda sanctorum*) του Jacobus de Varagine. Επιπλέον, διαπιστώνονται ακόμη δύο κοινά θέματα μεταξύ του De Nomé και του Belisario Corenzio. Δύο από τα παραπάνω μαρτύρια που απεικονίζει ο De Nomé, αυτό της Αγίας Αικατερίνης και αυτό της Αγίας Αγαθής συναντάται και στις νωπογραφίες του Corenzio στην Certosa di San Martino, στην Cappella di San Nicola που χρονολογούνται το 1592.

Εικ. 61. François de Nomé και εργαστήριο, *Το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουάριου* (παλαιότερα: *Το Μαρτύριο ενός Αγίου Επίσκοπου*), λάδι σε καμβά, 98,5x43,7 εκ., John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα.

Υπάρχει, επίσης, ένας πίνακας όπου διαπιστώνεται πως η απόδοση του βίου του Αγίου, τόσο το αφηγηματικό θέμα όσο και ο περιβάλλοντας χώρος είναι, με μία απόκλιση, σχεδόν ακριβή και πιστά στην παράδοση. Αυτός ο πίνακας είναι *Το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουάριου* (εικ. 61). Το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουαρίου είναι ένα θέμα αρκετά δημοφιλές στους ζωγράφους και στους παραγγελιοδότες που διαμένουν στη Νάπολη και με συγκεκριμένη εικονογραφική παράδοση.

Στον πίνακα του De Nomé (εικ. 60) υπάρχουν αρκετές ανθρώπινες φιγούρες, όλες κατ' αντιστοιχία της τυπικής εικονογραφικής αναπαράστασης του Μαρτυρίου· το άρμα με τον τύραννο να διατάζει την εκτέλεση του Αγίου, τους ιππότες και τους στρατιώτες καθώς και το κοινό που παρακολουθεί την εκτέλεση[409]. Το Μαρτύριο λαμβάνει χώρα στα Φλεγραία Πεδία, στο Ποτσουόλι, όπου λαμβάνουν χώρα αρκετά επεισόδια του βίου του Αγίου. Στον πίνακα αναπαρίστανται στο βάθος οι καπνοί που βγαίνουν από την ηφαιστιογενή αυτή περιοχή δίνοντας έτσι την αίσθηση του υπαρκτού χώρου των

[408] Βλ. *Pauli Aemilii Sanctorii Casertani 12. virgines, et martyres, Sante Thecla, Flavia Domitilla, Caecilia, Barbara, Agahta, Eugenia, Margarita, Dorothea, Agnes, Lucia, Catharina,* Ursula, Ex typographia Gulielmi Facciotti, 1597, σσ. 217-229, 231-282, 191-214, 87-107.
[409] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 106.

Πεδίων. Τα ερειπωμένα κτίρια εμπνέονται από αυτά που βρίσκονται κοντά στα Φλεγραία Πεδία, από τα θερμά λουτρά της Αυτοκρατορικής Ρώμης και η απεικόνισή τους στο σημείο αυτό των Πεδίων, αποκλίνει της πραγματικής τους γεωγραφικής θέσης.

Η κατανομή των ανθρώπων και των κτιρίων που τους περιστοιχίζουν είναι τυπικά της θεατρικά σκηνογραφημένης τοποθέτησης του θέματος που πραγματεύεται ο Callot στα χαρακτικά του. Μέχρι στιγμής δεν είναι γνωστό αν ο De Nomé πηγαίνει στη Φλωρεντία, όπου παράγει κάποια από τα έργα του ο Callot, ούτε είναι γνωστό αν ο Callot πηγαίνει στη Νάπολη και έτσι δεν μπορεί να γίνει άμεση σύνδεση μεταξύ τους. Μόνο μέσω του Filippo Napoletano και κάποιων, πιθανόν, προπαρασκευαστικών σχεδίων του Callot θα μπορούσε ο De Nomé να έρθει σε επαφή με το έργο του. Η επιμονή στη σύνδεση και επιρροή μεταξύ De Nomé και Callot έγκειται στην εγγύτητα της θεατρικής σύνθεσης ορισμένων έργων του ζωγράφου με την αντίστοιχη στα έργα του χαράκτη. Πιο συγκεκριμένα, ο παραπάνω πίνακας του De Nomé θυμίζει την κατά παράταξη, σε πρώτο πλάνο, τοποθέτηση των ανθρώπων μπροστά από αρχαία Ρωμαϊκά μνημεία και κτίρια στο χαρακτικό του Callot με τίτλο *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* (Εικ. 62)[410].

Εικ. 62. Jacques Callot, *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*, π. 1630, χαρακτικό.

Η διάδοση των χαρακτικών, από τον προηγούμενο ήδη αιώνα, τόσο στη Ρώμη όσο και στη Νάπολη ευνοεί και εφοδιάζει τον De Nomé με υλικό από το οποίο μπορεί να αντλήσει εικονογραφικά πρότυπα. Ευρέως διαδεδομένες είναι οι χαρακτικές αναπαραγωγές των έργων του Raffaello από τον Marcantonio Raimondi, όπως και του Badalocchio[411]. Σε μερικά έργα του De Nomé διακρίνεται με σαφήνεια το εικονογραφικό πρότυπό τους από κάποια χαρακτικά, με εξέχον παράδειγμα τον πίνακα με τίτλο *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους* (εικ. 63). Η σύνθεση παραπέμπει

[410] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 106-107.
[411] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 15 και Nappi, 2014, σελ. 26.

στο ομώνυμο έργο του Raffaello, το οποίο ο λωρραινέζος είναι αρκετά πιθανό να έχει στην κατοχή του, ή τουλάχιστον να έχει επίγνωση του αντίγραφου από το χαρακτικό του Raimondi (εικ. 64)[412]. Η σύνθεση, ωστόσο, στο έργο του De Nomé είναι ανεστραμμένη, σαν αντικατοπτρισμός του προτύπου και προστίθενται αρκετά αρχιτεκτονικά γλυπτά και λοιπές αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες σύμφωνα με το στυλ του λωρραινέζου.

Εικ . 63. François de Nomé, *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους*, λάδι σε χαλκό, 18,9x24 Εκ., The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη.

Εικ. 64. Marcantonio Raimondi, *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους*, 1517-1520, χαρακτικό The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

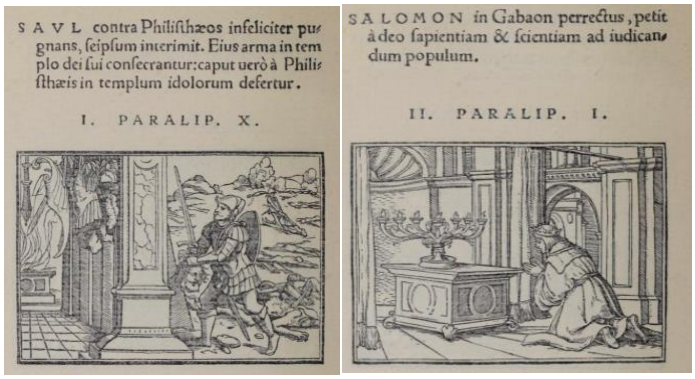
Εικ. 65.
Di Daniel Cap XIII., CCLVIII,
Gabriello Simeoni, 1577[413].

Εκτός από την επίγνωση και επιρροή των χαρακτικών του Raimondi, ιδιαίτερη είναι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, και η συμβολή των εικονογραφημένων με ξυλογραφίες βιβλίων. Πιο συγκεντρωμένα εδώ προτείνονται συγκεκριμένες εκδόσεις και βιβλία όπου βρίσκονται ξυλογραφίες των Hans Holbein του νεότερου και Pierre Eskrich.

Υπάρχουν φορές που τα αφηγηματικά θέματα δεν επιλέγονται από τον ίδιο τον ζωγράφο αλλά ζητούνται από τον παραγγελιοδότη, όπως το 1614 ένας παραγγελιοδότης του De Nomé, ο Andrea Ferringo, ζήτησε δώδεκα σκηνές με τον βίο

[412] Βλ. Dacos, 2004, σελ. 166-167.
[413] Η σελίδα είναι παρμένη από την Τρίτη έκδοση του βιβλίου το 1577, βλ. Gabriello Simeoni, *Figure de la Biblia illustrate de stanze toscane*, Λυών, Guillaume Rouille, 1577 [3η έκδοση] (στο εξής: Simeoni, 1577).

του προφήτη Δανιήλ[414]. Το θέμα αυτό σπάνια ζητείται και επομένως δεν υπάρχει σχεδόν κανένα εικονογραφικό προηγούμενο που να αφορά σε αυτόν τον προφήτη. Εξαιτίας του αριθμού των πινάκων που ζητείται η Nappi οδηγήθηκε στη Βίβλο του Guéroult και σε αυτή του Simeoni[415]. Και στα δύο υπάρχουν είκοσι σκηνές παρμένες από διάφορα κεφάλαια του βιβλίου του Προφήτη και εικονογραφήθηκαν από τον Pierre Eskrich. Δυστυχώς γνωστοί πίνακες του De Nomé με το συγκεκριμένο θέμα είναι μόνο τέσσερις, οι οποίοι μάλιστα δεν είναι βέβαιο ότι δημιουργήθηκαν για την παραπάνω παραγγελία. Ένας από αυτούς τους τέσσερις, λοιπόν, το επεισόδιο με τη Σουζάνα, συναντάται και στα δύο προαναφερθέντα έντυπα (εικ. 65). Επιπλέον, εκτός από το Βιβλίο του Δανιήλ, συναντάται άλλο ένα κοινό αφηγηματικό θέμα μεταξύ του βιβλίου του Simeoni σε μία άλλη ξυλογραφία του Pierre Eskrich όπου αναπαρίσταται ο Ιωνάς στην Πύλη της Νινευή[416].



Εικ. 66.

Hans Holbein,
I. Paralip X. και
II. Paralip. I.

Όσον αφορά στον Holbein, η Nappi εντοπίζει τρεις πίνακες του De Nomé όπου ενσωματώνονται οι εικόνες του χαράκτη και αποτελούν πρόταση για μια προηγούμενη εικονογράφηση και, ως ένα βαθμό, ισχνή εικονογραφική επιρροή[417]. Οι πίνακες αυτοί είναι : *Το κεφάλι του Σαούλ στο Ναό του Δαγών*[418], *Ο Δαβίδ στο Ναό*[419], *Ο Ιωάβ σκοτώνει τον Αμάσα*[420] και *Ο Χριστός και η μοιχαλίδα*[421]. Παραδείγματος χάρη, τα αφηγηματικά θέματα του πρώτου και του δεύτερου από τους παραπάνω πίνακες εντοπίζονται σε δύο αντίστοιχα στα χαρακτικά του Holbein στο *Historiarum Veteris*

[414] Βλ. Παράρτημα Πηγών, ΙΙΙ, Β, 4.
[415] Τα έντυπα αφορούν στο *Figures de la Bible, illustrées de huictains*, βλ. Guéroult, Guillaume, *Figures de la Bible, illustrées de huictains*, Λυών, Guillaume Rouillé, 1564 και Gabriello Simeoni, 1577 [3η έκδοση] και Sary - Nappi, 2004, σελ. 61.
[416] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 28 και Sary - Nappi, 2004, σσ. 86-87.
[417] Nappi, 2019, σελ. 80.
[418] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 26 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 82-83.
[419] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 60 και Monique Sary - Nappi, 2004, σελ. 138-139.
[420] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 25 και Nappi, 2019, σελ. 80.
[421] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 59 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 138-139.

Instrumenti icones ad vivum expressae[422] (εικ. 66), το οποίο εκδίδεται και στη Λυών το 1543 και 1551. Βέβαια, σύμφωνα με το κείμενο που συνοδεύει το χαρακτικό του Holbein, όπως φαίνεται στην επόμενη εικόνα, ο γονατιστός άντρας είναι ο Σολόμωντας και όχι ο Δαβίδ[423].

Εικ. 67. Λεπτ. από François de Nomé, *Ο Χριστός και η μοιχαλίδα*, λάδι σε καμβά, 101x76 εκ., Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg.

Εικ. 68. Hans Holbein, *Genesis III*[424]

Ο τρίτος πίνακας, *ο Χριστός και η μοιχαλίδα*, φέρει μια πληθώρα διακοσμητικών στοιχείων σε ένα χώρο που μοιάζει με παρεκκλήσιο. Αυτός, λοιπόν, ο εσωτερικός χώρος όπου εκτυλίσσεται το Ευαγγελικό επεισόδιο περιστοιχίζεται από αγάλματα και τοιχογραφίες που αναπαριστούν πρόσωπα και επεισόδια από το Βιβλίο της Γένεσης[425].

Μία από αυτές τις τοιχογραφίες του πίνακα, αφορά στην παρουσία ενός ανθρώπινου σκελετού όρθιου και σε στάση που δείχνει ότι κινείται μεταξύ των ζωντανών ανθρώπων (εικ. 67). Η αναπαράσταση αυτή παραπέμπει, όπως παρατήρησε η Nappi[426], και αφομοιώνει την σύλληψη του Holbein (εικ. 68), όπως αυτή αποτυπώνεται στη σειρά των ξυλογραφιών του με την αντίστοιχη εικονογραφία, δηλαδή με την παρουσία και συμμετοχή στη σκηνή ενός σκελετού ως μέρος βιβλικών,

---

[422] Βλ. Hans Holbein, *Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae*, Μόναχο, Georg Hirth, 1884 [1η έκδοση : Λυών, Melchior & Gaspar Trechsel, 1538, 2η έκδοση : Λυών, 1543, 3η έκδοση : Λυών, 1551]. (στο εξής : Holbein, 1884)
[423] Βλ. Holbein, 1884, *II PARALIP. I.*
[424] Hans Holbein, Jean de Vauzelles, Gilles Corrozet, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Λυών, Soubz l'escu de Coloigne, 1538.
[425] Παραδείγματος χάρη, στην πρώτη από αριστερά τοιχογραφία απεικονίζονται ο Αδάμ και η Εύα, έπειτα σε κάθε ένα από τα αγάλματα υπάρχει στη βάση τους επιγραφή όπου αναγράφεται, πιθανόν, το βιβλικό πρόσωπο που αναπαρίσταται : NOE, MOY (SE), AARON, IOSUE. Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 138.
[426] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 138.

επί το πλείστων, επεισοδίων. Οι ξυλογραφίες αυτές, γνωστές ως *Dance Macabre* ή *Pictures of Death,* αποτελούν μέρος πολλών και διαφορετικών εκδόσεων σε διαφορετικά βιβλία και εκδίδονται και μεμονωμένα[427]. Η δεύτερη έκδοση των ξυλογραφιών στη Λυών το 1538 αφορά στο έντυπο με τίτλο: *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*[428]. Υπάρχει, βέβαια, η περίπτωση ο De Nomé να μαθαίνει για την σύλληψη αυτή του Holbein από τον Callot ή/και από τον Corenzio, ο οποίος αναπαριστά το ίδιο θέμα στο fresco του στην Santa Maria a Parete στο Livori di Nola (εικ. 39). Δεδομένης της εικονογραφικής εγγύτητας μεταξύ Callot και De Nomé, όπως έχει ήδη αναφερθεί μέχρι αυτό το σημείο, δεν αποκλείεται το θέμα αυτό στην τοιχογραφία του πίνακα του ζωγράφου να αποτελεί άλλη μία απόδειξη της επιρροής αυτής του χαράκτη, ο οποίος, μεταξύ πολλών άλλων καλλιτεχνών, έχει εμπνευστεί αυτό το θέμα από τον Holbein[429].

Επίσης, ως λογοτεχνική και εικονογραφική πηγή του De Nomé για τις προαναφερθείσες ξυλογραφίες του Holbein προτείνεται, από τον Philippe Hoch, η *Vulgata* του Αγίου Ιερώνυμου που εκδίδεται στο Παρίσι το 1538 από τον Charles Guillard και Guillaume Desboys και έχει επανεκδοθεί αρκετές φορές[430]. Ένα άλλο βιβλίο που έχει αναφερθεί παραπάνω σχετικά με τους πίνακες του De Nomé που αναπαριστούν την *Καταστροφή στα Σόδομα και Γόμορρα* και περιέχει ξυλογραφίες του Holbein, του Eskrich καθώς και του Bernard Salomon είναι το *Figure del Vecchio Testamento, illustrate di bellissime stanze volgari*[431]. Στο βιβλίο αυτό βρίσκεται το χαρακτικό με το επεισόδιο όπου η Ιαήλ σκοτώνει τον Σισάρα, το οποίο επεισόδιο είναι δυσεύρετο σε πίνακες και για τον λόγο αυτό αναζητούνται πρότυπα σε χαρακτικά (εικ. 69). Το επεισόδιο αυτό αναπαρίσταται σε τρεις πίνακες του De Nomé[432].

---

[427] Βλ. Peter Parshall, "Hans Holbein's ‘Pictures of Death’", στο *Studies in the History of Art* , 2001, Vol. 60, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception (2001), σελ. 84 (στο εξής: Parshall, 2001).

[428] Το βιβλίο και η έκδοση αυτή προτείνεται στην παρούσα εργασία και όχι από τη Nappi. Η πρώτη έκδοση των ξυλογραφιών σημειώνεται, σύμφωνα με τον Peter Parshall το 1525 στη Βασιλεία. Ένα χρόνο αργότερα οι ξυλογραφίες περνούν στην κατοχή των αδερφών Trechsel, εκδοτών από τη Λυών και δεν εκδίδονται παρά αρκετά αργότερα, το 1538, με τον τίτλο *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées.* Οι ξυλογραφίες συνοδεύονται από εκτεταμένες αφιερώσεις και θέματα που αφορούν στον θάνατο και παράλληλα καταγράφονται διάφορα βιβλικά αποσπάσματα και επιγράμματα για κάθε εικόνα, βλ. Parshall, 2001, σσ. 84-85.

[429] Βλ. Philippe Hoch, “Le role du livre imprimé dans la diffusion des œuvres figurées en Italie”, στο Sary Monique - Nappi Maria Rosaria (επιμ.), *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d’Or, Editions Serpenoise, 2004 (στο εξής: Hoch, 2004), σελ. 173.

[430] Βλ. Hoch, 2004, σελ. 173.

[431] Βλ Simeoni, 1574.

[432] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 30, 31, 32.

Εικ. 69. *De Giudici Cap. IIII*[433]

Εικ. 70. François de Nomé, *Ιαήλ και Σισάρα*, 117x187 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Σε αυτήν την περίπτωση, η εικονογραφία του επεισοδίου στους πίνακες του λωρραινέζου δεν αποκλίνουν τόσο με αυτή των χαρακτικών όσο στις προηγούμενες περιπτώσεις. Φαίνεται πως οι ανθρώπινες μορφές, και ειδικά η γυναικεία, έχουν παρόμοιο στήσιμο και την ίδια ορμητική κίνηση του χεριού της Ιαήλ. Επιπλέον, και στο χαρακτικό και στους πίνακες το επεισόδιο αναπαρίσταται σε εξωτερικό χώρο μπροστά από ένα αρχιτεκτόνημα αντί του εσωτερικού της σκηνής της Ιαήλ όπου διαδραματίζεται, σύμφωνα με το βιβλίο Κριταί της Παλαιάς Διαθήκης[434].

Όλα τα εικονογραφημένα βιβλία που αναφέρονται παραπάνω και αφορούν σε επεισόδια και πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης έχουν εκδοθεί στη Λυών[435]. Στον Κατάλογο της Έκθεσης στη Μετς, τόσο η Nappi όσο και ο Hoch στο αντίστοιχο κεφάλαιο όπου εξετάζεται εκτενέστερα ο ρόλος των έντυπων βιβλίων στη διάδοση των εικονιστικών έργων στην Ιταλία αναδεικνύονται οι συγκεκριμένες εκδόσεις ως η πιθανή λογοτεχνική και εικονογραφική πηγή του De Nomé[436]. Γιατί όμως τα συγκεκριμένα και γιατί από τις εκδόσεις της Λυών και όχι της Ρώμης ή της Βενετίας, όπου εδράζονται οι εκδοτικές πρωτεύουσες της ιταλικής χερσονήσου;

Πιθανόν να έχει, καταρχάς, να κάνει με το γεγονός ότι η Λυών αποτελεί από τα τέλη ήδη του 15ου αιώνα το δεύτερο μεγαλύτερο εκδοτικό κέντρο του Γαλλικού Βασιλείου με διανομές βιβλίων και εμπορικές συνεργασίες σε μεγάλο μέρος της Μεσογείου αλλά και της Βόρειας Ευρώπης[437]. Έπειτα, πιθανόν να έχει να κάνει με το είδος στο οποίο εξειδικεύονται και παράγουν οι εκάστοτε εκδόσεις, οι οποίες σε αυτήν

[433] Βλ. Simeoni, 1574.
[434] *Κριταί*, 4, 17-22.
[435] Από τα βιβλία που αναφέρονται παραπάνω δεν συμπεριλαμβάνονται στις εκδόσεις της Λυών η *Vulgate*, που έχει εκδοθεί στο Παρίσι και το *Pauli Aemilii Sanctorii Casertani 12. virgine […]*, που έχει εκδοθεί στη Ρώμη.
[436] Βλ. Hoch, 2004, σελ. 170-175.
[437] Βλ. Andrew Pettegree– Malcolm Walsby (επιμ.), *French Books III & IV. Books published in France before 1601 in Latin and Languages other than French*, Λέιντεν – Βοστώνη, Brill, 2012, σσ. Xii και Xvii -Xviii (στο εξής: Pettegree–Walsby (επιμ.), 2012).

την περίπτωση δεν αφορούν τόσο στο αν πρόκειται για βιβλίο νομικής ή θρησκευτικής φύσης αλλά πιθανόν να έχει να κάνει με την γλώσσα στην οποία εκδίδεται, τα Λατινικά. Στη Λυών, παραδείγματος χάρη, κατά τον 16ο αιώνα περίπου το ογδόντα τις εκατό των εκδόσεων είναι στα Λατινικά και εκεί περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο εκδοτικό κέντρο του Γαλλικού Βασιλείου εκδίδονται και βιβλία στα ιταλικά[438].

Από την εκτεταμένη έρευνά της, η Nappi, καταλήγει σε αυτές τις «γαλλικής εκδοτικής προέλευσης» ξυλογραφίες. Η σύνδεση - επιλογή αυτή της ιστορικού, μεταξύ των ξυλογραφιών των εκδόσεων της Λυών και των αφηγηματικών θεμάτων του De Nomé βασίζεται κυρίως στην αναπαράσταση του θέματος/επεισοδίου ως προηγούμενου και σε λίγες περιπτώσεις ισχύει και μια κάποια εικονογραφική εγγύτητα. Δευτερευόντως, η σύνδεση – επιλογή αυτή πιθανόν να οφείλεται και στις γλώσσες των εντύπων, τα λατινικά, ιταλικά και γαλλικά, τις οποίες είναι σαφές πως γνωρίζει ο ζωγράφος.

Τέλος, την εποχή όπου εκδίδεται ο κατάλογος της έκθεσης δεν είναι ακόμη γνωστή η διαδρομή του De Nomé και κυρίως του συμπατριώτη και συνάδελφού του, Didier Barra, από τη Μετς ως τη Νάπολη, κατά την οποία αναφέρεται από τους ίδιους τους καλλιτέχνες το πέρασμά τους από τη Λυών. Έπειτα, λοιπόν, από τη δημοσίευση αυτού του αρχείου, όπου επιβεβαιώνεται και η φυσική παρουσία του Barra στη Λυών[439], μένει ανοιχτό και το ενδεχόμενο να προμηθεύεται τα βιβλία από το ίδιο το εκδοτικό κέντρο και στη συνέχεια τα μοιράζεται και αυτά, όπως και το εργαστήριο, με τον De Nomé. Η μαρτυρία αυτή, λοιπόν, προσθέτει άλλο ένα επιχείρημα, πέραν του μοναδικού αφηγηματικού και εικονογραφικού προηγούμενου, στην άποψη ότι ο De Nomé συμβουλεύεται τα έντυπα αυτά.

Βέβαια, εκτός από τις εκδόσεις της Ρώμης, από τις οποίες προέρχονται κάποια από τα βιβλία που αναφέρονται ή από αυτές της Λυών, οι οποίες αποτελούν την κύρια αναφορά της Nappi όσον αφορά στις εικονογραφικές πηγές του De Nomé – πλούσια είναι και εκδοτική δραστηριότητα στη Νάπολη, από όπου ο λωραινέζος μπορεί να έρθει σε επαφή με κάποια βιογραφία Αγίου, οι οποίες, μάλιστα, είναι αρκετά διαδεδομένες αυτήν την περίοδο[440].

---

[438] Η Λυών αποτελεί, από τα τέλη του 15ου μέχρι και τον 16ο αιώνα το δεύτερο μεγαλύτερο εκδοτικό κέντρο του Γαλλικού Βασιλείου, όπου εκδίδονται, μάλιστα, για πρώτη φορά και τα εικονογραφημένα βιβλία. Η Λυών διακρίνεται, από τις αρχές του 16ου αιώνα, ως ένα από τα σημαντικότερα εμπορικά κέντρα διανομής βιβλίων με πανευρωπαϊκή εμβέλεια και στενούς εμπορικούς δεσμούς με τη Μεσόγειο, ειδικά με τους ισπανούς εμπόρους βιβλίων. Βλ. Pettegree–Walsby (επιμ.), 2012, σσ. Xii και Xvii -Xviii.

[439] Όπως αναφέρεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, η έρευνα αυτή δέχεται πως τα βιογραφικά στοιχεία και η διαδρομή της ζωής του Barra, όπως την αφηγείται ο ίδιος και οι άλλοι δύο μάρτυρές του, μεταξύ των οποίων και ο De Nomé, αφορά τον ίδιο και αποκλείεται, ως ένα βαθμό η συμπόρευση του De Nomé.

[440] Πιο συγκεκριμένα, από τα μέσα ήδη του 16ου αιώνα, κατά τη διάρκεια της Καθολικής μεταρρύθμισης ευνοείται σε μεγάλο βαθμό η εκδοτική δραστηριότητα στη Νάπολη που αφορά κατά προτεραιότητα στις

3.2. Η ιδιαίτερη απόδοση των κτιρίων στο έργο του De Nomé.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ένα βασικό θέμα στους πίνακες του De Nomé, είναι η κυρίαρχη παρουσία κτιρίων-αρχιτεκτονημάτων, κοσμικών ή θρησκευτικών, δηλαδή μεγάρων, ναών, εκκλησιών. Το κάθε ένα από αυτά τα αρχιτεκτονήματα, καθώς και στο σύνολό τους, αποτελούν έναν συνδυασμό στιλιστικών χαρακτηριστικών από διαφορετικές περιόδους και χώρες. Παρατηρείται, επομένως, μία στιλιστική ανομοιογένεια στο έργο του. Πιο συγκεκριμένα, οι ιστορικοί τέχνης που εξετάζουν το έργο του διακρίνουν σε κάθε πίνακα άλλοτε κάποια επιρροή από υπαρκτά κτήρια, άλλοτε κάποια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά με έντονη μεσαιωνική επιρροή, άλλοτε κάποιους γοτθικούς καθεδρικούς ναούς, όχι απαραίτητα υπαρκτούς και άλλοτε επιδράσεις από την αρχιτεκτονική της Αυτοκρατορικής Ρώμης. Λόγω της ύπαρξης επομένως ποικίλων, μνημειακών αρχιτεκτονημάτων στο έργο του, με πιο συχνό τον συνδυασμό της αρχαίας και γοτθικής αρχιτεκτονικής, προκύπτει το ερώτημα της προέλευσης όλων των γνώσεων του ζωγράφου περί αρχιτεκτονικής. Είναι προφανές πως η αρχιτεκτονική, πάντα παρούσα στα έργα του, είναι κάτι που τον γοητεύει ή τουλάχιστον τον απασχολεί σε μεγάλο βαθμό.

Δεν είναι επιβεβαιωμένη οποιαδήποτε μαθητεία ή απασχόλησή του ως αρχιτέκτονα. Ο Sluys τονίζει, μέσω της σύγκρισης του De Nomé με τον Piranesi, πως σε αντίθεση με τον χαράκτη, ο λωρραινέζος δεν αποτυπώνει στα έργα του όλη τη λογική της κλασικής αρχιτεκτονικής[441]. Αρκετά χρόνια αργότερα, η Dacos σχολιάζει πως οι «ενοχλητικές ρυθμίσεις» [στο έργο του De Nomé] «είναι αρκετές για να «αγανακτήσει» οποιοσδήποτε Βιτρούβιος ή Da Vignola»[442]. Τα παραπάνω σχόλια απλά υπογραμμίζουν πως οι διάφοροι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί και διακοσμήσεις στα έργα του De Nomé δεν ακολουθούν τους κανόνες της αρχιτεκτονικής και επιπλέον δεν τον καθιστούν (και) ως αρχιτέκτονα[443].

Είναι, επομένως, ορθό να γίνεται λόγος για αρχιτεκτονική και αν είναι υπό ποια έννοια θα πρέπει να προσεγγίζεται ο όρος αυτός στο έργο του De Nomé; Πρώτος ο Bousquet διατυπώνει και απαντά την ερώτηση αυτή καταλήγοντας πως στις

θρησκευτικές εκδόσεις. Μάλιστα, από το 1500 μέχρι το 1750, το 5% των βιβλίων που εκδίδονται στη Νάπολη αφορά βιογραφίες αγίων, ποσοστό αρκετά αξιοσημείωτο, βλ. Jean – Michel Sallmann, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 2018 [1η έκδοση : 1994], σσ. 21-22.

[441] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 23.

[442] Σε ελεύθερη μετάφραση από το πρωτότυπο: *[…] des agencements déconcertants, de quoi faire dresser les cheveux sur la tête à n'importe quel adepte de Vitruve ou de Vignole*, βλ. Dacos, 2004, σελ. 166.

[443] Στην άποψη αυτή συμφωνεί και η Nappi : βλ. Nappi, 2019, σελ. 80.

φανταστικές πόλεις του De Nomé τα αρχιτεκτονήματα δεν αποτελούν παρά μόνο το πρόσχημα για μία πολυτελή διακόσμηση καθώς αυτά, όπως «ισχυρίζεται» και ο ίδιος ο καλλιτέχνης «εξαφανίζονται» - αποδομούνται σιγά – σιγά[444]. Αποτελούν δηλαδή το μέσο που εξυπηρετεί στην γενικότερη εντύπωση που θέλει να δώσει, αυτής ενός μη πραγματικού τοπίου, το οποίο σε αρκετές περιπτώσεις καταρρέει και φαντάζει απόκοσμο.

Οι προτιμήσεις του αυτές, συμπληρώνεται εδώ, προδίδουν μεταξύ άλλων και τις γνώσεις του επί της αρχιτεκτονικής, από τις οποίες επιλέγει και συνδυάζει εκλεκτικά το χαρακτηριστικό που κάθε φορά θέλει δημιουργώντας μέσω της φαντασίας του ένα «καινούργιο» κτήριο. Το στιλιστικό αυτό μίγμα, η ανομοιογένεια των στυλ ή διαφορετικά ο εκλεκτικισμός αυτός, διακρίνεται ως η απόλυτα ομοιογενής μέθοδος του De Nomé και ταυτόχρονα ξεχωρίζεται ως μία από τις «υπογραφές» του ως καλλιτέχνη, χαρακτηρίζοντάς, τέλος, το έργο του ως *capriccio* ή (και) ως *φανταστική αρχιτεκτονική*, κυρίως στις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει κάποιο δευτερεύον αφηγηματικό θέμα.

Μένει, λοιπόν, το ερώτημα περί των διάφορων αρχιτεκτονικών γνώσεων του De Nomé. Μία περίπτωση είναι πως οι γνώσεις αυτές λαμβάνονται από την προσωπική του παρατήρηση στα μνημεία της Ρώμης όσο είναι μαθητής και στα μνημεία της Νάπολης, όσο διαμένει εκεί. Πιθανόν να υπάρχουν και κάποια προσωπικά σχέδια των μνημείων που του κάνουν εντύπωση χωρίς βέβαια να είναι ακόμη γνωστά το ποια είναι αυτά. Ωστόσο συναντώνται και έργα, κυρίως αυτά που αποδίδονται και στους δύο, δηλαδή και στον Barra, που απεικονίζουν άλλες πόλεις, όπως η Βενετία και η Φλωρεντία[445], γεγονός το οποίο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος/οι ζωγράφοι γνωρίζουν τις πόλεις αυτές μέσω από χαρακτικά καθώς δεν είναι γνωστό, για κανέναν από τους δύο, εάν τις επισκέπτονται. Εκτός, όμως, από τα χαρακτικά, υπάρχει και η περίπτωση να συμβουλεύεται και κάποιες αρχιτεκτονικές πραγματείες. Από τον προηγούμενο ήδη αιώνα, η διάδοση τόσο των χαρακτικών όσο και των πραγματειών στη Ρώμη και στη Νάπολη μπορεί να εφοδιάσει τον De Nomé με υλικό.

Οι πραγματείες αυτές εμπεριέχουν σχέδια των μνημείων, τονίζουν κάποιες λεπτομέρειές τους, παρουσιάζουν συγκεντρωμένους τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς με κάποια πρότυπα αποτελώντας έτσι έναν οπτικό αλλά και εκπαιδευτικό οδηγό. Από τις πραγματείες, ο De Nomé θα μπορούσε να διαλέγει επιμέρους χαρακτηριστικά τοποθετώντας τα εκλεκτικά στα κτήριά του. Το πρώτο από αυτά τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που επαναλαμβάνονται συνεχώς στο έργο του De Nomé είναι οι

---

[444] Βλ. Jacques Bousquet, "Monsù Desiderio", *Goya*, τχ. 19, Ιούλιος – Αύγουστος 1957, σελ. 3 (στο εξής : Bousquet, 1957).
[445] Βλ. Έργα που συνεργάστηκαν ο Didier Barra και ο François de Nomé, εικ. 1, 2.

κίονες. Το μεγαλύτερο μέρος των κιόνων στο έργο του φέρουν είτε σύνθετα είτε κορινθιακά κιονόκρανα και αφορούν κυρίως σε βάσεις που θυμίζουν δωρικό ρυθμό υπάρχουν ωστόσο και διάφορες παραλλαγές, όπως κάποιοι κίονες που φέρουν ανάγλυφα στο κάτω μέρος τους κοντά στη βάση και κάποιοι που απεικονίζονται με χρωματιστό μάρμαρο (εικ. 71).

Εικ. 71. Λεπτ. *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους, Επίθεση σε ένα Φανταστικό Παλάτι, Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα* και *Το Μαρτύριο μιας Αγίας*[446].

Είναι δύσκολο να οριστούν με ακρίβεια οι αρχιτεκτονικές πραγματείες που χρησιμοποιεί ο De Nomé μην έχοντας καμία πληροφορία από κάποιο αρχείο ή πηγή και μόνο μέσω εύλογων εικασιών και συγκρίσεων αναδεικνύονται μερικές. Η αρκετά διαδεδομένη, από την εποχή της ήδη, πραγματεία του Sebastiano Serlio, η οποία αποτελείται από επτά βιβλία και εκδίδεται ως ένας συλλογικός τόμος και των επτά βιβλίων ως *I sette libri dell'architettura* και ως *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* (1584)[447] από κοινού με αυτή του Da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*[448] μπορούν να συμπεριληφθούν στις πραγματείες που πιθανόν να συμβουλεύεται ο De Nomé.

Ο Serlio δεν προορίζει τα βιβλία του αποκλειστικά για αρχιτέκτονες καθώς αναπτύσσει και αναλώνεται περισσότερο στις αρχές της σχεδίασης παρά της

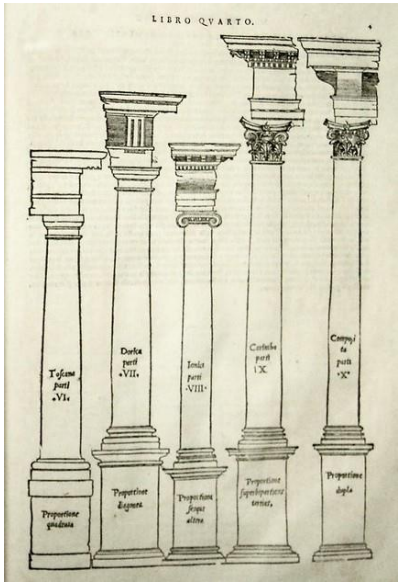
[446] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ.14, 37, 67 και 9 αντίστοιχα.

[447] Τα πρώτα πέντε βιβλία του Serlio εκδίδονται ξεχωριστά και όλα μαζί εκδίδονται post mortem το 1584: βλ. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese: doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto; et hora di nuouo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella città, & in villa, et vn indice copiosissimo raccolto*, Βενετία, Presso Franceschi, Francesco de, 1584 [1η Έκδοση] (στο εξής : Serlio, 1584).

[448] Εκδίδεται πρώτα σε μεμονωμένα φύλλα με ξυλογραφίες των αρχιτεκτονικών σχεδίων. Στην πρώτη επίσημη έκδοσή της δεν αναφέρεται ούτε το όνομα του εκδότη ούτε ο τόπος, εκ τότε επανεκδίδεται αρκετές φορές. Εδώ χρησιμοποιείται η έκδοση του 1617, βλ. Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Jacomo Barozzio da Vignola*, Ρώμη, GioBatta de Rossi, 1617 (στο εξής : Barozzi da Vignola, 1617).

κατασκευής των κτηρίων[449]. Η πραγματεία του είναι μία από τις πιο διαδεδομένες τόσο στην Ιταλία όσο και στην Γαλλία, στην Ολλανδία και στην Αγγλία, με αποτέλεσμα να μεταφραστεί και σε άλλες γλώσσες, πλην της πρωτότυπης Ιταλικής. Η διάδοση αυτή, κυρίως σε ζωγράφους και αρχιτέκτονες οφείλεται, μεταξύ άλλων, στην ποικιλία παραδειγμάτων και λεπτομερειών που παρείχε μέσα από ξυλογραφίες σε συνδυασμό με το επεξηγηματικό κείμενο που τις συνοδεύει.

Το έργο και τα ενδιαφέροντα του λωρραινέζου αντιστοιχούν περισσότερο στο τρίτο[450] και τέταρτο[451] βιβλίο του Serlio. Το τρίτο βιβλίο αφορά σε σχέδια μνημείων της Αυτοκρατορικής Ρώμης και της Υψηλής Αναγέννησης στη Ρώμη καθώς και μερικά άλλων πόλεων. Σε αυτό το βιβλίο συναντώνται οι ναοί (αρχαίοι και σύγχρονοι), θέατρα, στήλες, αμφιθέατρα, αψίδες, παλάτια, θύρες και γέφυρες. Το τέταρτο αφορά στους συγκεντρωμένους σε ένα βιβλίο πέντε ρυθμούς της αρχιτεκτονικής, όπου εξηγούνται και σχηματικά (εικ. 72).



Εικ. 72.
Sebastiano Serlio,
Οι πέντε ρυθμοί της Αρχιτεκτονικής,
Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, […],
1540.

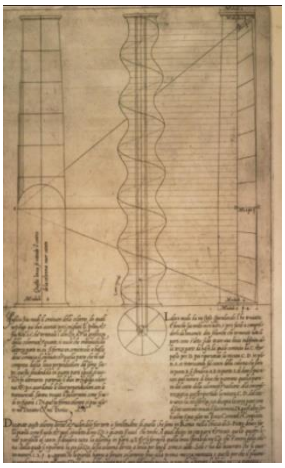
Παράλληλα με αυτά τα βιβλία του Serlio, ή αντί αυτών, χρήσιμο για τον De Nomé είναι και το επίσης αρκετά διαδεδομένο βιβλίο του Da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*[452], το οποίο αφορά, όπως προδίδει και ο τίτλος, στο ίδιο αντικείμενο (εικ. 73). Σε αυτό συναντάται, επίσης, και ένα σχέδιο της «Σολομώντειας» κολόνας (Solomonic column) (εικ. 74), το οποίο

[449] Βλ. Myra Nan Rosenfeld, "Review: Sebastiano Serlio. Sebastiano Serlio on Architecture, Volume Two, Books VI-VII of "Tutte l'opere d'architettura" with "Castrametation of the Romans" and "The Extraordinary Book of Doors" by Sebastiano Serlio Translated from the Italian with an introduction and commentary by Vaughan Hart and Peter Hicks New Haven: Yale University Press, 2001, liii + 640 pp., 500 illus.", JSAH, τ. 61, τχ. 2, Ιούνιος 2002, σσ. 226.
[450] *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figuranno & deseriuono le antichità di Roms & le alter, che sono in Italia & fuori d'Italia*, βλ. Serlio, Sebastiano, *ό.π.*, 1584, σσ. 48-125 και Serlio, Sebastiano, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figuranno & deseriuono le antichità di Roms & le alter, che sono in Italia & fuori d'Italia* , Βενετία, Francesco Marcolini, 1544 [1η έκδοση].
[451] *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, & Composito*, βλ. Serlio, Sebastiano, *ό.π.*, 1584, σσ. 126-200 και Serlio, Sebastiano, *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, & Composito con gliessempi de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruuio*, Βενετία, Francesco Marcolini, 1540 [1η Έκδοση].
[452] Βλ. Barozzi da Vignola, 1617.

μπορεί να φανεί χρήσιμο για τον ζωγράφο καθώς είναι ένα από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στους πίνακές του.

Πρόκειται, στην ουσία, για την κολόνα που φαίνεται σαν να περιστρέφεται καθ' ύψος δημιουργώντας μια ελικοειδή κίνηση και είναι ιδιαίτερα αγαπητή και από τον De Nomé. Εκτός από την πραγματεία του Da Vignola, απ' όπου ο λωρραινέζος έχει τη δυνατότητα να μάθει τους κανόνες σχεδίασης της ιδιαίτερης αυτής κολόνας που αποκαλείται «Σολομώντεια», πιθανόν να του δίνεται η ευκαιρία να την δει και να την παρατηρήσει - ή και σχεδιάσει (;) – και από κοντά είτε στη Βασιλική του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό (εικ. 75)[453]. Επίσης, «Σολομώντειες» κολόνες τοποθετούνται ως μέρος της διακοσμητικής κιονοστοιχίας στο προαύλιο του μοναστηριού του San Paolo fuori le mura (εικ. 76).

Εικ. 73. Barozzi da Vignola, Giacomo, Οι πέντε ρυθμοί της Αρχιτεκτονικής, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1617



Εικ. 74. Barozzi da Vignola, Giacomo, Σχέδιο και κανόνες της «Σολομώντειας» κολόνας, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1617.

Εικ. 75. Βασιλική Αγίου Πέτρου, Βατικανό

Εικ. 76. San Paolo fuori le mura, Ρώμη.

Εικ. 77. Raffaello Sanzio, *Η θεραπεία του παράλυτου*, Τέμπερα σε χαρτί τοποθετημένο σε καμβά, 1515-16, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο,

[453] Το μοτίβο αυτό συναντάται σε διάφορους πίνακες, σε παρόμοια θέση με αυτή της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου βρίσκεται στον πίνακα, βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 64.

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση του διακοσμητικού μοτίβου της «Σολομώντειας» κολόνας κατέχουν, από τον 16ο ήδη αιώνα, το έργο του Raffaello : *Η θεραπεία του παράλυτου* (εικ. 77) και το χαρακτικό του Antoine Lafréry (1512-1577) που εμπεριέχεται στο *Speculum Romanae Magnificentiae*, του οποίου οι εκδόσεις σημειώνονται από το 1544 μέχρι το 1569[454]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η χρήση του μοτίβου από τον σύγχρονο του De Nomé, τον Agostino Tassi[455], με τον οποίο μοιράζεται και άλλες ομοιότητες όπως παρουσιάστηκε παραπάνω.

Εικ. 78.
Étienne du Perac,
Vestigi delle antichita di Roma, 1575, III.

Τόσο στο έργο του Antoine Lafréry όσο και σε άλλα έντυπα με συλλογές από χαρακτικά του 16ου αιώνα απεικονίζονται χαρακτικά από σχέδια αρχιτεκτόνων που ενσωματώνουν την τοπογραφική δομή της πόλης και των μνημείων της[456]. Σε αυτά αναπαρίστανται μνημεία της αρχιτεκτονικής της Αυτοκρατορικής Ρωμαϊκής περιόδου, που και αυτά, σύμφωνα με την Nappi, χρησιμοποιούνται συστηματικά ως πρότυπα και οπτικοί οδηγοί από τον De Nomé[457]. Τα πιο διαδεδομένα χαρακτικά που είναι πιθανό να έχει ή να έχει συμβουλευτεί ο λωρραινέζος είναι το *Vestigi delle antichita di Roma*[458] του Étienne Dupérac (π. 1525-1604), από το οποίο κοινά στοιχεία βρίσκει στη στήλη του Μάρκου Αυρήλιου (εικ. 78)[459]. Ίδιου θέματος έντυπο από το οποίο υπάρχει περίπτωση να εμπνέεται ο De Nomé ή ακόμη και να έχει στην κατοχή του είναι, το *Speculum Romanae Magnificentiae*[460] του Antoine Lafréry, από το οποίο εκτός από τη

[454] Ο Stewart υποστηρίζει την διάδοση του μοτίβου από τον Raffaello και από το χαρακτικό του Lafréry παρουσιάζοντάς το από την έκδοση του 1570, βλ. Douglas, J. Stewart, "Rome, Venice, Mantua, London: Form and meaning in the 'Solomonic' column, from Veronese to George Vertue", *The British Art Journal*, τ. 8, τχ. 3, Χειμώνας 2007/8, σσ. 15-16 και σημ. 9, σελ. 22.
[455] Ο Tassi χρησιμοποιεί το μοτίβο αυτό στη Sala dei Palafrenieri στο Palazzo Lancelotti (1620), βλ. Cavazzini, 2008, σελ. 51.
[456] Βλ. Anna Bortolozzi, "Architects, Antiquarians, and the Rise of the Image in Renaissance Guidebooks to Ancient Rome", στο Blennow, Anna & Fogelberg Rota, Stefano (επιμ.), *Rome and the guidebook tradition from the Middle Ages to the 20th century*, Βερολίνο, Βοστώνη, De Gruyter, 2019, σελ. 153.
[457] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 15 και Nappi, 2014, σελ. 26.
[458] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 15, Étienne DuPérac, *Vestigi delle antichita di Roma*, Ρώμη, Lorenzo Vaccari, 1575 (1η έκδοση).
[459] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 72 και βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 37.
[460] Βλ. Bates Lowry, "Notes on the Speculum Romanae Magnificentiae and Related Publiations", *The Art Bulletin*, τ. 34, τχ. 1 Μάρτιος 1952, σσ. 46.

«Σολομώντεια» κολόνα μπορεί να εμπνευστεί και διάφορες άλλες αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις.

Όλα τα παραπάνω, ωστόσο, χρησιμεύουν, όπως έχει ήδη τονιστεί, ως οπτικοί και σχεδιαστικοί, κυρίως, οδηγοί. Όσον αφορά στην εγγύτητα με το ύφος και το στυλ του έργου του, η πλούσια έως υπέρμετρη αρχιτεκτονική διακόσμηση στους πίνακες του De Nomé, η οποία προδίδει σε μεγάλο βαθμό ένα *horror vacui* εκ μέρους του καλλιτέχνη, σχετίζεται αρκετά με περισσότερο γαλλικές επιρροές, με εξέχων το παράδειγμα των σχεδίων Jacques Androuet Du Cerceau (1510-1584)[461], στα οποία αναφέρονται πολύ συχνά οι ιστορικοί όταν εξετάζουν το έργο του De Nomé, όπως και σε αυτά του Antoine Caron (1521-1599)[462].

Επιπλέον, ο νυχτερινός φωτισμός στα έργα του και οι προοπτικές των εσωτερικών των εκκλησιών με γοτθικές αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και μέρη παραπέμπουν στο φλαμανδικό περιβάλλον και πιο συγκεκριμένα στους πίνακες του Hans Vredeman de Vries (1527 – 1607), του οποίου τα χαρακτικά είναι αρκετά γνωστά και διαδεδομένα στη Νάπολη[463], καθώς και στους πίνακες του γιού του, Paul Vredeman de Vries (1567-1617).

Εικ. 79.
Paul Vredeman de Vries,
Εσωτερικό γοτθικής εκκλησίας,
π. 1596,
Kunsthistorisches Museum,
Βιέννη.

Οι δύο τελευταίοι, φαίνεται να διαδραματίζουν αρκετά σημαντικό ρόλο όχι μόνο στην παροχή σχεδιαστικών οδηγιών που αφορούν στην προοπτική του εσωτερικού μίας εκκλησίας γοτθικού ρυθμού όσο και στην επιλογή της ίδιας της

[461] Η επιρροή αυτή αν και εικονογραφικά φαίνεται να ισχύει, αποτελεί απλά μια θεωρία στην έρευνα για τον ζωγράφο : βλ. Maria Rosaria Nappi, 1988, σσ. 168-169 και Giovanni Urbani, 1950, σελ. 7. Εξαιρετικό παράδειγμα της επιρροής του De Nomé από τη γαλλική διακόσμηση και το έργο του Du Cerceau ειδικότερα αποτελεί ένα Εσωτερικό Εκκλησίας του Λωρραινέζου, βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 63.

[462] Βλ. Bousquet, 1957, σελ. 3 και Urbani (επιμ.), 1950, σελ. 7.

[463] Βλ. Maria Rosaria Nappi, 1988, σελ. 168 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 130 και Hans Vredeman de Vries, *Scenographiae, sive perspectivae : (vt Aedificia, hoc modo ad opticam excitata, Pictorum vulgus vocat) pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum, à pictore Ioanne Vreedmanno Frisio ingeniosissime excogitatae & designatae : & à Hieronymo Cock in gratiam pictorum aliorum'que huismodi rebus se oblectantium his venustissimis typis in lucem aeditae ...*, Αμβέρσα, 1560 (στο εξής: Vredeman de Vries, 1560).

θεματολογίας ως το κυρίως θέμα ενός πίνακα. Ο Hans και ο Paul Vredeman de Vries, εξειδικεύονται στην αρχιτεκτονική ζωγραφική και ειδικά στα εσωτερικά εκκλησιών (εικ. 79)[464], εξειδίκευση που μπορεί να χαρακτηρίσει και τον De Nomé καθώς σημαντικό μέρος της εργογραφίας του αποτελείται από εσωτερικά εκκλησιών (εικ. 80).

Εικ. 80. François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 127x64 εκ., *Szépművészeti Múzeum*, Βουδαπέστη.

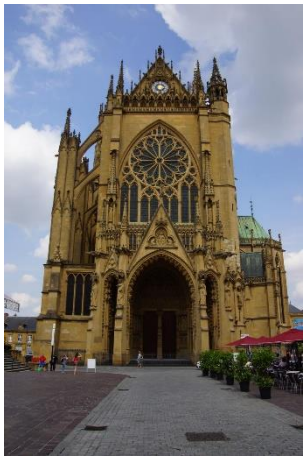
Εικ. 81. Κύκλος του Hans Vredeman de Vries, *Φιγούρες στο εσωτερικό γοτθικής εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 59x83,2 εκ.., Ιδιωτική Συλλογή.

Διακρίνονται αρκετά χαρακτηριστικά στο έργο του λωρραινέζου, όπως η προοπτική αναπαράσταση του εσωτερικού μίας εκκλησίας γοτθικού ρυθμού και ειδικότερα κάποιων επιμέρους αρχιτεκτονικών μερών, όπως τα σταυροθόλια, οι μαρμάρινες χρωματιστές κολόνες και η πληθώρα από εξώστες που έχουν ως πολύ κοντινό εικονογραφικό προηγούμενο τα έργα των Vredeman de Vries και του κύκλου τους (εικ. 81). Επίσης, η κατηγορία αυτή των πινάκων του De Nomé, δηλαδή τα εσωτερικά εκκλησιών, αποτελούν μία καινοτομία στη ζωγραφική της Νάπολης των αρχών του 17ου αιώνα και μια πρωτότυπη ιδέα από πλευράς του καλλιτέχνη να μεταφέρει ένα αρκετά διαδεδομένο στη Φλάνδρα θέμα σε μια άλλη περιοχή[465].

Εξετάζεται, επίσης, σε κάποιες μελέτες και η άποψη πως ο γοτθικός ρυθμός στα αρχιτεκτονήματα του De Nomé αποτελεί ανάμνηση από την γοτθική αρχιτεκτονική της πατρίδας του[466], όπου βρίσκεται ο Καθεδρικός Ναός του Saint-Etienne (εικ. 82). Η άποψη αυτή πιθανόν να εμπίπτει σε μεμονωμένα χαρακτηριστικά του γοτθικού ρυθμού που μπορεί να δανείζεται ο ζωγράφος και όχι σε άμεση μίμηση της δομής του ίδιου του Ναού. Τέτοια χαρακτηριστικά γοτθικού ρυθμού που βρίσκονται στα έργα του είναι, μεταξύ άλλων, οι πύργοι κωνικής απόληξης, οι βελόνες, οι αιχμηρές – μυτερές ημικυκλικές αψίδες σε συνδυασμό με σύνθετους κίονες, τα σταυροθόλια, τα ψηλά

[464] Βλ Nappi, 1988, σελ. 168 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 130 και στο ίδιο το βιβλίο του Hans Vredeman de Vries,1560.
[465] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 80.
[466] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 130.

τοποθετημένα παράθυρα και μάλιστα μεγάλων διαστάσεων και συχνά διακοσμημένων με υαλουργήματα και ρόδακες και φυσικά η μεγάλη κλίμακα του κτηρίου (εικ. 83).



Εικ. 82. Καθεδρικός Ναός Saint-Etienne, Μετς, 1220-1520[468].

Εικ. 83. Λεπτ. από François de Nomé[467]

Γενικότερα, παρατηρείται και η επανάληψη κάποιων μοτίβων ή ακόμη ίδια διάταξη και σύνθεση μεταξύ των πινάκων του[469]. Πρώτος τα επισημαίνει ο Sluys στη μονογραφία του ονομάζοντάς τα και συμβολικά θέματα (*thèmes symboliques*)[470] και έπειτα ο Thuiller τα χαρακτηρίζει ως *motifs passe-partout*[471]. Το πρώτο και πιο συχνό από αυτά τα μοτίβα αφορούν στην παρουσία ενός μικρού, στρογγυλού ναού (*Tempietto*), ο οποίος τουλάχιστον σε έναν πίνακα, θυμίζει, σύμφωνα με τη Nappi, τον Ναό της Σίβυλλας (Tempio della Sibilla) στο Τίβολι[472]. Ειδικότερα, ο στρογγυλός ναός στο έργο του είναι πλούσια διακοσμημένος, σε όλους τους πίνακες με αγάλματα που εναλλάσσονται με τους κίονες και ανάγλυφα στο επιστύλιο και τη βάση του ναού.

Ένα άλλο επαναλαμβανόμενο «μοτίβο» είναι η στήλη είτε σε κεντρικό πλάνο είτε σε δεύτερο, ως διακόσμηση. Παρατηρούνται τριών ειδών στήλες στο έργο του De Nomé, η μία θυμίζει αυτή του Τραϊανού, η άλλη αυτή του Μάρκου Αυρήλιου και η τρίτη είναι γοτθικού ρυθμού με pinnacle.

Τέλος, στα επαναλαμβανόμενα «μοτίβα»-χαρακτηριστικά είναι η καθ' υπερβολή διακόσμηση των εξωτερικών κενών των αρχιτεκτονημάτων από λευκά αγάλματα ή (και) ανάγλυφα κατά παράταξη τοποθετημένα, η «Σολομώντεια» κολόνα καθώς και η παρουσία ενός ταύρου, είτε προς θυσία είτε ως γλυπτό.

---

[467] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 14, 30, 49 αντίστοιχα.
[468] https://structurae.net/en/media/260328-metz-cathedral
[469] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 9 και 12, 15 και 33 και 50, 18 και 40.
[470] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 28.
[471] Βλ. Thuiller, 1982, σελ. 202.
[472] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 83 και και Βλ. Sluys, 1961, σελ. 28 και Έργα του François de Nomé, εικ. 26.

Τα παραπάνω μοτίβα αποτελούν τα χαρακτηριστικά του στιλ De Nomé, την «υπογραφή» του και δύσκολα συναντάται ακριβές παράλληλο την εποχή του. Σαν ζωγράφος λοιπόν, με τον δικό του καλλιτεχνικό κύκλο και εργαστήριο, ο De Nomé καταφέρνει όχι μόνο να διαμορφώσει το δικό του στιλ αλλά πετυχαίνει επίσης και να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους.

Στο στιλ του διακρίνονται δύο κύριες επιρροές με πρώτη τη βορειο-Ευρωπαική και κυρίως τη φλαμανδική επιρροή, η οποία, κατά πάσα πιθανότητα, οφείλεται τόσο στην καταγωγή του De Nomé όσο και στο εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό του περιβάλλον στη Ρώμη και στη Νάπολη, το οποίο αποτελείται από Φλαμανδούς, Ολλανδούς και άλλους λωρραινέζους. Η δεύτερη επιρροή ασκείται στον De Nomé από τα μνημεία και την αρχιτεκτονική της Αυτοκρατορικής Ρώμης, τα οποία ενσωματώνονται στο έργο του με έναν πολύ προσωπικό τρόπο.

Εκτός από τα Ρωμαϊκά μνημεία, στους πίνακές του είναι διακριτή και η παρουσία μερικών μνημείων και η αρχιτεκτονική επιρροή μερικών εκκλησιών της Νάπολης, τα οποία δεν είναι με ακρίβεια αποδοσμένα και τοποθετημένα στο ίδιο αρχιτεκτονικό περίγυρο και πλαίσιο, με εξαίρεση τις *vedute* που συνεργάζεται με τον Barra, όπου διακρίνεται το λιμάνι της Νάπολης, το Castel Sant'Elmo και το Castel dell'Ovo[473]. Τοποθετεί τους κίονες από τη Santa Maria delle Grazie a Caponapoli[474] και ένα ταφικό μνημείο από την εκκλησία του San Giovanni a Carbanara[475] σε ένα διαφορετικό, δικό του, εσωτερικό εκκλησίας. Στον πίνακα *Γοτθικός Τάφος*, το μνημείο στέκει μόνο του και απομονωμένο και η Nappi πιστεύει πως φέρει αρκετές ομοιότητες με την εκκλησία San Giovanni Pappacoda που βρίσκεται στη Νάπολη[476]. Η πύλη και οι ταύροι από το *Castel Nuovo*, το προστώο της αυλής της Santa Chiara, το Palazzo Gravina[477] τοποθετούνται στους πίνακες του Λωρραινέζου υπό άλλο πλαίσιο. Τέλος, υπάρχει ένας πίνακας που αποδίδεται σε αυτόν, όπου εκτός της ομοιότητας του εσωτερικού της εκκλησίας που αναπαρίσταται με την πραγματική των Santi Severino e Sossio στη Νάπολη φέρει και τον ομώνυμο τίτλο[478]. Έτσι, τα μέρη του πραγματικού, σύγχρονου του ζωγράφου, κόσμου μετακινούνται στο φανταστικό υπερβολικά διακοσμημένο σκηνικό των πινάκων του συνθέτοντας φανταστικά κτίρια και φανταστικές πόλεις.

---

[473] Βλ. Έργα που συνεργάστηκαν ο Didier Barra και ο François de Nomé, εικ. 3, 4.
[474] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 62 και Sary - Nappi, 2004, σελ. 142.
[475] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 149 και Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 65 και Achille Bonito Oliva, "Catastrofe di Desiderio", στο *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, τ. 1, 1984, σελ. 243 (στο εξής : Oliva, 1984).
[476] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 140.
[477] Βλ Oliva, 1984, σελ. 243.
[478] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 72.

3.3. *Locus horridus*. Ένας τόπος τρομακτικός.

Οι πηγές και καλλιτεχνικές επιρροές του De Nomé εξυπηρετούν συμπληρωματικά τις δημιουργίες του καθώς πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση του στυλ του διαδραματίζει η φαντασία και η ευρηματικότητά του. Φαίνεται πως ο De Nomé ανήκει στο είδος των ζωγράφων που ο Focillon διακρίνει πως ενθουσιάζονται από την ποικιλία των σχέσεων σε μία πόλη, πότε εραλδική, πότε θεατρική και πάντα αρχιτεκτονημένη, η οποία, διέπεται περισσότερο από την ποιητική του κοσμήματος παρά από μία λογική σύμβαση[479].

Στο *capriccio* του De Nomé δημιουργείται από τον καλλιτέχνη μία άλλη Ρώμη ή μία άλλη Νάπολη ή μία εντελώς καινούργια – μη πραγματική – πόλη σε κάθε πίνακα ή σε όλους τους πίνακές του μπορεί να είναι η ίδια *φανταστική* πόλη, η οποία είναι αφενός δημιούργημα της φαντασίας του αφετέρου αποτελείται από «κομμάτια» των πόλεων όπου ζει και εργάζεται. Δηλαδή, όπως σε κάθε *capriccio* έτσι και σε αυτό του De Nomé η φαντασία και η πραγματικότητα δεν είναι πλέον αντιτιθέμενες έννοιες σε έναν πίνακα καθώς σε αυτό εμπεριέχονται διάφορες αρχιτεκτονικές εκφράσεις και νοήματα που συνδέονται με την πνευματικότητα και τον συναισθηματισμό του καλλιτέχνη σε συνδυασμό με «φόρμες» που προέρχονται από τον υπαρκτό αρχιτεκτονικό του περίγυρο[480].

Σε αυτό το βασικό χαρακτηριστικό του *capriccio* του De Nomé διακρίνεται και ένα άλλο χαρακτηριστικό, αρκετά συχνό και αρκετά ξεχωριστό στους πίνακές του, το οποίο είναι η έννοια -γενικότερα- και η απεικόνιση –ειδικότερα- της καταστροφής. Εκτός από την παρουσία μιας καταστρεπτικής φωτιάς στους πίνακες του De Nomé, υπάρχει και ένα μεγάλο μέρος των αρχιτεκτονημάτων στο έργο του που είτε απεικονίζονται υπό κατάρρευση από άγνωστη - μη προφανή – αιτία, είτε ως ερείπια, δείγμα της φθοράς ή της καταστροφής που έχει προηγηθεί. Τα ερείπια και οι καταστροφές ως αντικείμενα στην ιστορία της τέχνης επιδέχονται ορισμένων ερμηνειών : ως μέρος της διακόσμησης της αφήγησης το οποίο παράλληλα μπορεί να

---

[479] Βλ. Henri Focillon, *Η ζωή των μορφών*, [πρώτη έκδοση: Παρίσι 1934] μετάφρ. Αφροδίτη Κούρια, Αθήνα, Νεφέλη, 1982, σελ. 68.

[480] Για μία περισσότερο ποιητική και διαλλακτική τοποθέτηση - προσέγγιση για το αρχιτεκτονικό *capriccio* και την καλλιτεχνική συνείδηση και φαντασία του ζωγράφου που το συνθέτει, βλ. Samir Younés, “The Poietic Image”, στο Lucien Steil (επιμ.), *The Architectural Capriccio. Memory, Fantasy and Invention*, Surrey, Αγγλία-Burlington , ΗΠΑ, Ashgate Publishing, 2014, σελ. 20-28.

αποτελεί και το σύμβολο μιας θρησκευτικής εικονογραφίας ή ακόμη ως φανταστικό ή αλληγορικό σύμβολο[481].

Όσον αφορά, κυρίως, στις καταστροφές στο έργο του De Nomé, οι ιστορικοί δίνουν κάποιες ερμηνείες, οι οποίες διαφοροποιούνται ενίοτε στον τρόπο προσέγγισης του έργου του. Σε κάποια από τα έργα του δίνεται, λόγω του θέματος, μία πολιτική χροιά, όπως σε αυτό της καταστροφής της Τροίας, το οποίο θέμα παραλληλίζεται με τις καταστροφές που φέρει η ισπανική κυριαρχία στις κατεχόμενες πόλεις της, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω[482]. Σε έργα όπου είναι γνωστός ο συλλέκτης τους, όπως αυτό με τίτλο *Ο Κωνσταντίνος καταστρέφει τα είδωλα* και το άλλο με τίτλο *Καταστροφή του Καΐρου*[483], τα οποία φέρουν αρκετές κλασικές αναφορές τόσο λόγω της αρχιτεκτονικής όσο και λόγω του θέματος, η ερμηνεία τους σχετίζεται με τον κάτοχο των πινάκων[484].

Υπάρχουν, επίσης, ερμηνείες, οι οποίες δεν είναι αποδεκτές στη σύγχρονη βιβλιογραφία για τον De Nomé. Μία από αυτές αφορά στην ανάμιξη και ψυχιάτρων, με πρώτη αυτή που ζητάει ο Romdahl[485] και έπειτα αυτή του Sluys[486], οι οποίοι υποστηρίζουν πως τέτοιοι πίνακες, που απεικονίζουν τέτοιες βίαιες και ακραίες καταστροφές ή γενικότερα έναν μελαγχολικό εκτός τόπου κόσμο, είναι παράγωγα μίας διαταραγμένης προσωπικότητας.

Ο Romdahl κατά την προσπάθεια περιοδολόγησης του έργου του De Nomédιαπιστώνει μία πιο «σκοτεινή» εξέλιξη στο έργο του καλλιτέχνη και διερωτάται αν αυτή η εξέλιξη είναι παράλληλο αποτέλεσμα της τρέλας στην οποία οδηγούνταν το μυαλό του ή συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή[487]. Ο μελετητής αναλύει περισσότερο την πρώτη περίπτωση καθώς του κάνει εντύπωση η απεικόνιση της καταστροφής στο έργο του και η εμμονή του για ασήμαντες λεπτομέρειες όπως και η συνεχής, «μανιακή» όπως την χαρακτηρίζει, επανάληψη ίδιων σχεδόν μορφών[488]. Για το λόγο αυτό ζητά την επαγγελματική συμβουλή του ψυχίατρου του Νοσοκομείου Lillhagen, του Dr.

---

[481] Olivier Schefer, Miguel Egaña, “Introduction. L’art et le temps des ruines”, στο Schefer, Olivier / Egaña, Miguel (επιμ.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, σελ. 9.
[482] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 102-103.
[483] Βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 1 και 46.
[484] Οι δύο αυτοί πίνακες βρίσκονται στο ευρετήριο της συλλογής της οικογένειας D’ Avalos à Procida και θεωρείται πως η παραγγελία του Innico D’ Avalos το 1616, με ενδιάμεσο τον Bartolomeo de Lione, για ορισμένους πίνακες προοπτικής αφορά και σε αυτούς τους δύο. Δύο, λοιπόν, από τις ερμηνείες είναι πως αφορά στην σύνδεση και ενθύμηση της καταγωγής της ευγενούς αυτής οικογένειας και η άλλη πως αφορά στο ηθικό μήνυμα του εικονιζόμενου θέματος αυτό καθαυτό : βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 66-67.
[485] Βλ. Romdahl, 1944, σσ. 3-14.
[486] Βλ. Sluys, 1961.
[487] Βλ. Romdahl, 1944, σσ. 9-10.
[488] Βλ. Romdahl, 1944, σελ. 9.

Sven Hedenberg, ο οποίος, σύμφωνα με τον Romdahl, διακρίνει στα έργα του καλλιτέχνη κάποιες αντικανονικές τάσεις που υποδεικνύουν σχιζοφρένεια όπως αυτή εξελίσσεται σε άτομα μεγάλης ηλικίας[489]. Ο Sluys συμφωνεί με τη θεωρία που παρουσιάζει ο Romdahl περί ψυχικής διαταραχής, συγκεκριμένα περί σχιζοφρένειας, και αφιερώνει αρκετό μέρος της μονογραφίας του στην προσπάθειά του να το αποδείξει μέσω συγκεκριμένων μοτίβων στους πίνακες του De Nomé[490]. Μάλιστα, κατά τον θεματικό επιμερισμό του έργου του De Nomé, ο Sluys ξεχωρίζει ένα μέρος του ως *τέλος του κόσμου*[491], θέμα το οποίο ο ψυχίατρος, παραθέτοντας μία άποψη του Freud, εντάσσει στις προτιμήσεις των σχιζοφρενών[492].

Η σχιζοφρένεια ως αιτία παραγωγής ενός ζωγραφικού έργου είναι ένα θέμα πάνω στο οποίο έχουν γίνει αρκετές μελέτες που προσπαθούν να το αποδείξουν, όπως παραδείγματος χάρη αυτή του Pierre-Maxime Schuhl. Στο άρθρο του "Les puissances de l'imagination" στο *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, ο Schuhl προσεγγίζει το χαοτικό κόσμο της φαντασίας κάποιων καλλιτεχνών εντοπίζοντας τις απαρχές ενός «πρωτόγονου τρόμου» από την εποχή, ήδη, των κλασικών – αρχαιοελληνικών – χρόνων[493]. Αυτόν τον «πρωτόγονο τρόμο» έχουν ήδη ελευθερώσει οι αρχαίοι Έλληνες στις μετόπες των αρχαιοελληνικών ναών ή στα αγγεία απεικονίζοντας φρικτές εικόνες πάλης ηρώων με μυθικά τέρατα που απειλούν τον κόσμο - του Περσέα, του Θησέα ή του Ηρακλή[494]. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Schuhl, «ο απολιθωμένος και ψυχρός» κόσμος των σχιζοφρενών, όπως αυτός περιγράφεται από τους ίδιους τους ασθενείς, δεν αποσυνδέεται από την φαντασία στην τέχνη. Αυτό συμβαίνει γιατί αποτελούν δύο παράλληλες καταστάσεις καθώς «μπορεί κανείς να διακρίνει στις υπερβολικές δομές και στις δαιμονικές μορφές, οι οποίες εντοπίζονται τόσο στους ασθενείς των ασύλων μας όσο και στους δασκάλους της φανταστικής τέχνης, την απεικόνιση δια της μεταφοράς ανήσυχων καταστάσεων που βιώνονται με τρομερά συναισθήματα, την προβολή συναισθηματικών τάσεων εκδιωγμένες σε ένα κανονικό, για τους καλλιτέχνες και τους ασθενείς, περιβάλλον»[495].

---

[489] Βλ. Romdahl, 1944,σελ. 9.
[490] Βλ. Sluys, 1961, σσ. 43- 52.
[491] Βλ. Sluys, 1961, σελ. 24.
[492] Βλ. Sluys, 1961, σελ.52.
[493] Βλ. Pierre-Maxime Schuhl, "Les puissances de l'imagination", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, τ. 148, 1958, σσ. 175-178 (στο εξής : Schuhl, 1958).
[494]Βλ. Schuhl, 1958, σελ. 178.
[495] Από το πρωτότυπο: […] *que l' on peut discerner, dans les formes extravagantes et les figures démoniaques que tracent aussi bien les malades de nos asiles que les maîtres de l' art fantastique, la figuration par transfert d'états anxieux éprouvés au contact d' émotions horribles, la projection de tendances affectives refoulées à l' état normal* : βλ. Schuhl, 1958, σελ. 184.

Όσον αφορά στον De Nomé, είναι αποδεκτό και αυταπόδεικτο πως συνδυάζει ετερόκλητα αρχιτεκτονικά στοιχεία στους πίνακές του, τα οποία, σαν σύνολο, δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και συντίθενται στην φαντασία του. Αυτές οι φανταστικές απεικονίσεις συνδυάζονται σε αρκετούς πίνακες με καταστροφές, πυρκαγιές και γενικότερα με την εικόνα της αποσύνθεσης και του χάους και εμπνέουν μία ψυχολογική - ψυχιατρική ερμηνεία του έργου του. Ωστόσο, δεν πρέπει, σε κάθε περίπτωση, το έργο του De Nomé να αποσυνδέεται από τη σύγχρονή του εποχή, από μοτίβα και στυλ που δανείζεται, από τις επιθυμίες των παραγγελιοδοτών, από την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης και από το ιστορικό του πλαίσιο. Επιπλέον, το εικαστικό έργο του De Nomé δεν αρκεί από μόνο του για να γίνει η διάγνωση μιας ψυχωτικής νευρο-ψυχιατρικής νόσου όπως η σχιζοφρένεια. Σίγουρα υπάρχουν περιπτώσεις που σχετίζεται η τέχνη με την ψυχοπαθολογία, ωστόσο, για το έργο του De Nomé χρειάζεται να τονιστεί και να εξεταστεί περισσότερο ο παράγοντας «φαντασία» στην περίπτωση της δημιουργίας ενός έργου τέχνης. Αυτός ο παράγοντας ανοίγει ένα καινούργιο πεδίο, αυτό της φαντασίας στην τέχνη, για την οποία ξεκινά πιο επισταμένα η έρευνα κατά τη δεκαετία του 1950[496].

Από το 1951 ήδη, το «φανταστικό» στο έργο του De Nomé έχει τραβήξει την προσοχή των ιστορικών τέχνης με πρώτο τον Urbani, στον κατάλογο της πρώτης μονογραφικής έκθεσης για αυτόν[497]. Εκεί ο Urbani τονίζει την *irrealtà* (το μη πραγματικό) ως ένα συνεχές και μόνιμο χαρακτηριστικό των εικόνων του, το οποίο προέρχεται μεν από τη φαντασία του καλλιτέχνη αλλά επειδή δεν λειτουργεί απλά ως μια αφαίρεση στο εκάστοτε έργο αλλά καθίσταται σε εικόνα έχει ως επακόλουθο να μην ανήκει πλέον στη ζωγραφική αλλά σε μία περιοχή της συνείδησης του καλλιτέχνη[498]. Από το σημείο αυτό ο Urbani θεωρεί πως παύουν τα δεσμά που συνδέουν το έργο του με τον εξωτερικό κόσμο και αυτό αποτελεί το μόνο σημείο του έργου του De Nomé που έρχεται σε αναλογία με αυτό ενός σουρεαλιστή ζωγράφου[499]. Λίγο αργότερα, στο άρθρο που αφορά την έκθεση αυτή με τίτλο «Monsù Desiderio surrealista del seicento» όχι μόνο αναπαράγεται η αντιστοίχιση αυτή του έργου του De Nomé με αυτό των σουρεαλιστών αλλά όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, η έκθεση

[496] Τότε σημειώνονται το συνέδριο στη Ρώμη το 1952 με τον διπλό τίτλο: *Cristianesimo e ragion di stato* και *Umanesimo e il demoniaco nell'arte* (1953) και η έκθεση στη Μπορντώ το 1957: *Bosch, Goya et le fantastique*. Και εκδίδονται συγγράμματα όπως της Anne Souriau, *Le Mystérieux comme catégorie esthétique* το 1955, του Chaix-Ruy, *Le Démoniaque dans l'art, la poésie et la littérature* το 1956, του André Breton, *L'Art Magique*, το 1957 και του Marcel Brion, *L'Art Fantastique*, το 1961.
[497] Βλ. Urbani, 1950.
[498] Βλ. Urbani, 1950, σελ. 7.
[499] Βλ. Urbani, 1950, σελ. 7 - 8.

αυτή αφορά σε έναν ζωγράφο που πρόσφατα «ανακαλύπτεται» ως ένας πρόδρομος του σουρεαλισμού από τον 17ο αιώνα[500].

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1957, όταν το έργο του «Monsù Desiderio» - François De Nomé είναι ακόμη ελάχιστα μελετημένο και γνωστό, ο εμπνευστής του σουρεαλισμού, ο André Breton στο έργο του *L'Art magique* επιχειρεί μία εξέταση του «φανταστικού» στο έργο που πραγματεύεται ο «Monsù Desiderio», τοποθετώντας τον, μάλιστα, μαζί με τον Caron και τον Arcimboldo[501]. Στα έργα των καλλιτεχνών αυτών βρίσκει πληροφορίες που πληρούν τις προϋποθέσεις για να αποτελέσουν τις «πηγές» του σουρεαλισμού, ορίζοντας και τον De Nomé ως πρόδρομο του κινήματος[502]. Η σουρεαλιστική προοπτική, γενικότερα, προσλαμβάνει το έργο του De Nomé όχι ως την αναπαράσταση μιας αποσύνθεσης ή ψυχικής αστάθειας ή πολιτικής τοποθέτησης αλλά ως μια αισθητική επιλογή, αυτή της εκρηκτικότητας ή ακόμη και της ιδιομορφίας[503]. Σύμφωνα με την Vlasie, η άποψη του Breton υπόκειται στο γενικότερο πλαίσιο της σχεδόν παράλληλης επινόησης του σουρεαλισμού και κριτικής ανακάλυψης του Μπαρόκ στη Γαλλία που πολύ συχνά επαναξιολογείται από τους εκπροσώπους του πρώτου[504]. Παρόμοια είναι και η άποψη της Oster-Stierle με τη διαφορά ότι εντάσσει τον De Nomé στη μανιεριστική τέχνη[505].

Σύγχρονο του βιβλίου του Breton είναι και αυτό του Gustav René Hocke, ο οποίος, σύμφωνα με την Oster-Stierle, καθιστά τον ιδιομορφισμό ως πρόγονο της σύγχρονης τέχνης κατανοώντας τον, ωστόσο, περισσότερο ως έννοια της εποχής του και συνδέοντάς τον με τη σύγχρονη τέχνη στην κοινή αντι-κλασική τους έκφραση[506]. Εκτός, λοιπόν, της προσπάθειας που γίνεται από τους εκπροσώπους του σουρεαλισμού

---

[500] Από το πρωτότυπο: […] *un pittore di recente "riscoperto" come un precursore seicentesco del surrealismo.*, βλ. S. T., "Monsù Desiderio surrealista del seicento", *Emporium*, τ. 113, 1951, σελ. 175.

[501] Βάση των πινάκων που παρουσιάζει ο Breton στο βιβλίο του μπορεί να λεχθεί με ασφάλεια πως η αναφορά του αυτή στον Monsù Desiderio αφορά συγκεκριμένα στον François de Nomé, βλ. André Breton, 1991, σσ. 12, 69, 135, 144, 182-3, 259, 287.

[502] Βλ. André Breton, 1991, σσ. 12, 69 και Patricia Oster-Stierle, "Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsù Desiderio", στο Erika Greber (επιμ.) – Bettine Menke (επιμ.), *Manier - Manieren – Manierismen*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2003, σελ. 95 (στο εξής : Patricia Oster-Stierle, 2003).

[503] Η άποψη αυτή διατυπώνεται στη μελέτη της Oster για τη γενικότερη σουρεαλιστική προοπτική στο έργο του De Nomé, βλ. Oster-Stierle, 2003, σελ. 95.

[504] Η κριτική ανακάλυψη του Μπαρόκ που αναφέρεται εδώ αφορά στη Γαλλία του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Η επαναξιολόγηση της έννοιας του Μπαρόκ από τους σουρεαλιστές ξεκινά από το 1933 ήδη με αρκετά αντιπροσωπευτικό το παράδειγμα του Max Raphaël, βλ. Max Raphaël, "Remarque sur le baroque", *Minotaure*, τχ. 1, Ιούνιος, Skira, 1933, σσ. 48-52. Η παράλληλη ανακάλυψη του Μπαρόκ από τους κριτικούς και η επινόηση του σουρεαλισμού εξετάζεται ενδελεχώς από την Diana Vlasie στην διδακτορική διατριβή της, βλ. Diana Vlasie, *Invention du surréalisme et découverte critique du Baroque*, Université du Québec à Montréal, Μόντρεαλ, Université Paris Diderot Paris, Παρίσι, 2013 (στο εξής : Vlasie, 2013).

[505] Και στη μελέτη της Oster-Stierle και σε αυτή της Vlassie επιχειρείται αφενός η ένταξη, ως ένα βαθμό, του ιδιόμορφου έργου του De Nomé στην τέχνη της εποχής του αφετέρου ο σκοπός και ο λόγος της σύνδεσής του με τη σύγχρονη τέχνη : βλ. Oster-Stierle, 2003, σελ. 95 και Vlasie, 2013.

[506] Βλ. Oster-Stierle, 2003, σελ. 95, σημ. 1.

να εντάξουν τον De Nomé σε κάποιο στυλ ή κίνημα, αυτό που κατά βάση προσπαθούν να επιτύχουν με τις μελέτες τους είναι η δημιουργία προηγούμενου για το κίνημα του σουρεαλισμού[507].

Εξετάζοντας την «φανταστική τέχνη», ο Marcel Brion στο βιβλίο του *Art fantastique*[508], δεν αποκλείει καταρχάς την πιθανότητα να χρήζουν ψυχαναλυτικής προσέγγισης τα έργα του «Monsù Desiderio»- François De Nomé, χωρίς ο ίδιος να ασχολείται παραπάνω με αυτό το θέμα, και παράλληλα δεν αποσχίζει το συνειδητό ή υποσυνείδητο του καλλιτέχνη, το οποίο αναπαρίσταται ζωγραφικά μέσα από σύμβολα[509]. Ο Brion πραγματεύεται το έργο του «Monsù Desiderio» αναγνωρίζοντας σε αυτό ένα *capriccio*, το οποίο αποτελεί ένα ατόφιο γέννημα της φαντασίας και είναι απόλυτα συνυφασμένο με την έννοια του «ασυνήθιστου». Υπό την άποψη αυτή, θεωρεί πως οι καταστροφές στα έργα του De Nomé είναι τα σύμβολα της μεγάλης Μπαρόκ θεατρικής σύνθεσης που αφορούν στο μήνυμα που έχει ο καλλιτέχνης στο μυαλό του, αυτό ενός τραγικού τέλους μιας κοινωνίας, παρουσιάζοντας τα ερείπιά της και την καταστροφή των έργων του ανθρώπου[510].

Επιπλέον, όπως ο ίδιος παρατηρεί, παρόμοια σύλληψη για το φανταστικό έχουν και άλλοι λωρραινέζοι που δρουν και στη Ρώμη την ίδια περίοδο με τον De Nomé, όπως ο Henriet, ο Deruet και ο Callot[511]. Επομένως κατά πόσο τα σύμβολα αυτά είναι προσωπικό μήνυμα του υποσυνειδήτου του De Nomé και κατά πόσο ένα *capriccio* που απλά εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο είδος *genre*; Έπειτα, βρίσκει κοινά στοιχεία στις φανταστικές, κενές και φασματικές πόλεις των πινάκων του λωρραινέζου με αντίστοιχα σε σύγχρονους σουρεαλιστές ζωγράφους όπως ο Giorgio de Chirico και ο Fabrizio Clerici, οι οποίοι εμπνέονται και πλησιάζουν την παροδικότητα και την αβεβαιότητα, που διαποτίζεται από την Μπαρόκ μελαγχολία στα έργα του *Monsù Desiderio*, εξελίσσοντάς την, βέβαια, ο κάθε ένας σε διαφορετικές διαστάσεις[512]. Ο Brion, λοιπόν, όπως ακριβώς και ο Breton και ο Urbani, εκτός από την θεώρηση του

---

[507] Όπως το θέτει, επίσης, η Oster, ο Breton προσπαθεί να τοποθετήσει τον σουρεαλισμό ως προς την προϊστορία του : βλ. Oster-Stierle, 2003, σελ. 95

[508] Βλ. Brion, 1961.

[509] Βλ. Brion, 1961, σελ. 42.

[510] Την άποψη αυτή εκφέρει ο Brion στην αρχή μιλώντας γενικά για οποιονδήποτε καλλιτέχνη που εντάσσεται σε αυτή τη κατηγορία και λίγο πριν ασχοληθεί με τον Monsù Desiderio : […] *il ne faut pas oublier que l'artiste a pu, sous le déguisement du caprice énoncer une idée qu'il hésitait à formuler en clair, laissant aux initiés le soin de comprendre et d'interpréter le message, ou, aussi, enfermer sous l'apparence du jeu, une pensée enclose dans son subconscient. Le passage de l'inconscient ou du subconscient à la forme visible se fait par l'emploi de symboles, choisis en dehors des contrôles de la raison et, probablement, pour se soustraire à la raison.* : βλ. Brion, 1961, σελ. 42.

[511] Βλ. Brion, 1961, σελ. 79.

[512] Βλ. Brion, 1961, σελ. 91.

έργου του De Nomé ως φανταστικό, επιχειρεί να βρει κοινά στοιχεία μεταξύ αυτού και των δύο σουρεαλιστών ζωγράφων.

Ο Sorìa[513], από την άλλη, επιχειρεί την σύνδεση και την ταξινόμηση του έργου του De Nomé με τις τοπιογραφίες της εποχής του, του 17ου αιώνα. Οι τοπιογραφίες αυτές, σύμφωνα με τον Sorìa, φέρουν αρκετές Μπαρόκ τάσεις με χαρακτηριστικά όπως η περιγραφή της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και τα δίπολα : τάξης - αταξίας, μονιμότητας - αλλαγής, ταπείνωσης - αισθαντικότητας, μεγαλείου – ταπεινότητας[514]. Σε αυτά τα χαρακτηριστικά προστίθεται και η αναπαράσταση των ειδωλολατρικών – παγανιστικών θεών ή η καταστροφή των μνημείων από την εποχή των παγανιστικών θεών, τα οποία εξυπηρετούν και εμπίπτουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Αντιμεταρρυθμιστικής Εκκλησίας. Ωστόσο, ο Sorìa τονίζει και τον συνδυασμό γοτθικού – κλασικού που αποτελούν μία τάση περισσότερο Μανιεριστική[515].

Αρκετά χρόνια, λοιπόν, μετά από τις παραπάνω μελέτες και έπειτα από την καίρια ανακάλυψη του αρχείου που αφορά στη μαρτυρία του De Nomé πριν το γάμο του, η κύρια ερευνήτρια του ζωγράφου, η Nappi, έπειτα από επισταμένη έρευνα προσεγγίζει το έργο του ζωγράφου έχοντας πλέον περισσότερες από τους προηγούμενους ιστορικούς πληροφορίες για την καλλιτεχνική διαμόρφωση του ζωγράφου. Προσεγγίζει το έργο του De Nomé με εικονογραφική, κατά βάση, και εικονολογική μέθοδο και σε συνάρτηση με τον καλλιτεχνικό και κοινωνικό του περίγυρο. Αναγνωρίζει, επίσης, μια ομάδα έργων του De Nomé ως «σκοτεινά», χωρίς, ωστόσο, να τα αποδίδει σε κάποια νευρική διαταραχή ή στην κατηγορία της «φανταστικής τέχνης» του Brion[516]. Αντίθετα, εκλαμβάνει το έργο του ως *capriccio architettonico*, το οποίο εισάγει ο De Nomé στη ζωγραφική της Νάπολης του 17ου αιώνα και εμπνέει συνεχιστές, και ταυτόχρονα αναφέρει το έργο του ως *genere* (ή *genre*) [517].

Ως τέτοιο το εκλαμβάνει και ο Malgouyres χαρακτηρίζοντάς το συγκεκριμένα ως *Genre of "Destruction Painting"*[518], δηλαδή αυτό της ζωγραφικής των καταστροφών. Μάλιστα το είδος αυτό τυγχάνει ευρείας διάδοσης στη Νάπολη ήδη από την περίοδο που εργάζεται ο De Nomé, 1618- περίπου 1630, και κυρίως μετά από αυτό

---

[513] Βλ. Martin Sebastian Sorìa, "Velázquez and Vedute painting in Italy and Spain 1620-1750", *Arte antica e moderna*, τχ. 4, 1961, σσ. 439-447 (στο εξής : Sorìa, 1961).
[514] Βλ. Sorìa, 1961, σελ. 439.
[515] Βλ. Sorìa, 1961, σελ. 440.
[516] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 122-125.
[517] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 81.
[518] Βλ. Philippe Malgouyres, "The Destruction of the City: A Pledge of Salvation? Some Reflections about Monsù Desiderio and the Genre of «Destruction Painting»", στο Marco Folin, Monica Preti (επιμ.), *Wounded Cities, Representation of Urban Disasterss in European Art (14th-20th Centuries)*, Leiden, Netherlands, Koninklijke Brill, 2015 (στο εξής: Malgouyres, 2015).

το διάστημα, οπότε συμβάντα όπως η έκρηξη του Βεζούβιου το 1631, η επανάσταση του Masaniello το 1647 και η πανώλη που αποδεκάτισε την πόλη το 1656 ώθησε τους ζωγράφους στην απεικόνιση της φθοράς και της αναταραχής της αστικής ζωής.

Υπάρχει επίσης και άλλη μία άποψη για το *genre* του De Nomé, αυτή του Onfray. Στην άποψη αυτή, οι «εκρήξεις», οι κίονες που καταρρέουν ή είναι συσσωρευμένοι μετά την πτώση τους, οι σαρκοφάγοι, ο ανήλιαγος ουρανός και οι έρημες πόλεις που συνδυάζονται με έντονες αντιθέσεις (τεχνητού) φωτός και σκιάς και ασφυκτικά διακοσμημένων αρχιτεκτονημάτων δίνουν της εντύπωση μιας βαριάς ατμόσφαιρας και ενός εγκαταλειμμένου και χωρίς ζωή τόπου. Η ατμόσφαιρα αυτή των μετά την καταστροφή εικονιζόμενων τόπων φέρει την ιδέα της ματαιότητας και του εφήμερου και μετατρέπει το κατεστραμμένο και ερειπωμένο αρχιτεκτονικό τοπίο σε ένα είδους *vanité*, δηλαδή νεκρής φύσης. Ως τέτοια, δηλαδή ως *vanité*, ο Onfray εκλαμβάνει, υπό την δική του μεταφυσική και φιλοσοφική προσέγγιση, το έργο του λωρραινέζου[519]. Συμπληρώνει, επίσης, πως μπορεί να είναι και ένα είδους νεκρής φύσης, όπου ως στοιχείο ανάδειξης προτιμάται το ανόργανο από ένα φρούτο ή ένα λουλούδι και λοιπά άλλα, χωρίς παράλληλα να χάνει και την αλληγορική του διάσταση[520].

Γενικά, η καταστροφή μίας πόλης ή κάποιων μεμονωμένων αρχιτεκτονικών συγκροτημάτων έχει κατά βάσει δύο αιτίες : είτε είναι φυσική καταστροφή, όπου κυριότερη αιτία είναι ένας σεισμός, μία έκρηξη ηφαιστείου, κάποια πλημμύρα ή ένα άλλο έντονο καιρικό φαινόμενο, είτε προκαλείται κατόπιν ανθρώπινης παρέμβασης, μέσω μιας πυρκαγιάς ή ενός πολέμου και λοιπών άλλων παρόμοιων καταστροφικών παρεμβάσεων[521]. Σε όλα τα ευρωπαϊκά κέντρα, και ειδικά στην Νάπολη, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, έχει συμβεί περιοδικά κάποια καταστροφή και το γεγονός αυτό δίνει αφενός οπτικό και εμπειρικό υλικό για την απεικόνισης μιας φυσικής ή μη καταστροφής, αφετέρου αποτελεί τον κοινό παρονομαστή μεταξύ αυτών και των μητροπόλεων της Βίβλου ή της κλασικής λογοτεχνίας[522]. Λόγω της προφανούς απουσίας στους πίνακες του De Nomé κάποιας εκ των ανωτέρω αιτίας και λόγω των αφηγηματικών θεμάτων μερικών από αυτών, που παραπέμπουν σε επεισόδια της Βίβλου, χρειάζεται να εξεταστεί η θεολογική – εσχατολογική ερμηνεία του έργου του.

---

[519] Βλ. Onfray, 2013, σελ. 42.
[520] Βλ. Onfray, 2013, σελ. 42.
[521] Βλ. Marco Folin, "Transient Cities: Representations of Urban Destructions in European Iconography in the Fourteenth to Seventeenth Centuries", στο Marco Folin, Monica Preti (επιμ.), *Wounded Cities, Representation of Urban Disasterss in European Art (14th-20th Centuries)*, Leiden, Netherlands, Koninklijke Brill, 2015, σσ. 3,4 (στο εξής : Folin, 2015).
[522] Βλ. Folin, 2015, σσ. 3,4.

Πολύ συχνά η καταστροφή που προέρχεται από μία ανώτερη δύναμη εικονίζεται στα έργα του συνοδεύεται από ένα αφηγηματικό θέμα παρμένο είτε από την Παλαιά Διαθήκη είτε από τα κλασικά κείμενα που αφορούν στην καταστροφή της Τροίας. Στα βιβλία της Εξόδου, της Γένεσης, των Προφητών ή των Βασιλείων που εμπεριέχονται στα θέματα των πινάκων του De Nomé αναφέρονται καταστροφές πόλεων και βίαιες σκηνές. Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Malgouyres, ο λωρραινέζος απεικονίζει την καταστροφή και τη βία στα αρχιτεκτονήματα ως επί το πλείστων και δεν υπάρχουν έντονες σκηνές μάχης ή σφαγής[523].

Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν πίνακες όπου απεικονίζεται η καταστροφή ενός ή περισσότερων κτηρίων και η αιτία είναι η φωτιά ή κάτι άλλο που προκαλεί την κατάρρευση κιόνων και τρούλων κάποιων αρχαίων ναών[524]. Αυτοί αφορούν σε πίνακες με αφηγηματικό θέμα την καταστροφή στα Σόδομα και Γόμορρα ή την καταστροφή της οικίας του Ιώβ, η οποία συντελείται κατόπιν Θεϊκής επέμβασης[525], και την άλωσης της Τροίας, σε δώδεκα μάλιστα πίνακες, ή την καταστροφή των ειδώλων, σε δύο πίνακες, η οποία συντελείται κατόπιν ανθρώπινης[526]. Αφορούν, επίσης, στους δώδεκα πίνακες που παραγγέλνει ο Francesco Maria di Somma από τον De Nomé με θέμα τον Φαραώ και τις Δέκα Πληγές της Αιγύπτου, οι οποίοι δεν έχουν εντοπιστεί ή ταυτιστεί μέχρι στιγμής[527].

Η θεολογική – εσχατολογική ερμηνεία στα έργα του De Nomé αφορά στην καταστροφή που προκαλείται από τον Θεό και αφορά σε αυτή που ο Sandron, εξετάζοντας τις αναπαραστάσεις πόλεων με ερείπια που αναφέρονται στη Βίβλο, διακρίνει ως «μία ηθική ερμηνεία υπό μία εσχατολογική προοπτική»[528]. Σε αυτό το πλαίσιο τα ερείπια και οι καταστροφές συμμορφώνονται με το δίδαγμα των Γραφών και αποτελούν το μέσο ενός ηθικού μηνύματος, όπου μία ανώτερη δύναμη, ο Θεός, επιθυμεί να μεταδώσει, κινώντας τα νήματα των ανθρώπων και του περιβάλλοντος όπου βρίσκονται.

---

[523] Βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 130.
[524] Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 39, 40, 42, 45, 55, 56.
[525] Για την αναφορά σε τρεις πίνακες με αυτό το θέμα: βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 129 και βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 19, 29 και 24 αντίστοιχα.
[526] Για την αναφορά σε αυτούς τους πίνακες: βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 129. Στην παρούσα εργασία εντοπίζονται δύο από το κάθε θέμα : βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 34, 35 και 1, 67.
[527] Από αυτούς μόνο ένα επεισόδιο έχει βρεθεί το οποίο αποδίδεται με δύο διαφορετικούς τρόπους σε δύο πίνακες όπου προτείνεται η συμμετοχή του De Nomé λόγω του θέματος και της αρχιτεκτονικής διακόσμησης. Για την παραγγελία : βλ. Παράρτημα πηγών III, B, 13. Για τους πίνακες που αποδίδονται σε αυτόν : βλ. Έργα του François de Nomé, εικ. 77, 78. Για την αναφορά της παραγγελίας αυτής και της ένταξής της στην έννοια της καταστροφής : βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 129.
[528] Βλ. Dany Sandron, “Villes en ruine de l’Ancien Testament, faire-valoir d’une Église triomphante à la façade de la cathédrale d’Amiens”, στο Monica Preti (επιμ.) - Salvatore Settis (επιμ.), *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Παρίσι, Louvres éditions, 2015, σελ. 168.

Η Preti εξετάζοντας την πολυσημία των ερειπίων στα έργα του Heemskerck, τα οποία έχουν κοινή θεματική και εικονογραφική βάση με αυτά του De Nomé, τονίζει την αλληγορική και ηθική σημασία των ερειπίων[529]. Τα ερείπια, όπως και οι καταστροφές, ως μοτίβα αναλαμβάνουν το ρόλο να αναδείξουν τη ρήξη με το παγανιστικό παρελθόν και κατά συνέπεια φέρουν ένα προειδοποιητικό μήνυμα[530]. Αυτό το προειδοποιητικό και ηθικό μήνυμα των σκηνών που θυμίζουν την Αποκάλυψη αφορά στους θεατές του πίνακα, στους οποίους υπενθυμίζεται η τιμωρία του Θεού σε διεφθαρμένες πόλεις. Μπορεί βέβαια να θέλει παράλληλα να δώσει και το μήνυμα της αναγεννητικής δράσης της καταστροφής, η οποία σε κάποιες περιπτώσεις προετοιμάζει, όπως παρατηρεί ο Malgouyres, το έδαφος για κάτι νέο[531]. Παραδείγματος χάρη, σε ένα θέμα από τα κλασικά κείμενα, την Αινειάδα, η απεικόνιση της καταστροφής της Τροίας, αγαπημένο θέμα των ζωγράφων του 17ου αιώνα, δείχνει την οδηγημένη από τον Θεό αναγκαία θυσία για ένα καλύτερο σκοπό, την ίδρυση της Ρώμης[532]. Και στην Παλαιά Διαθήκη, το νόημα της καταστροφής των διεφθαρμένων πόλεων στόχο έχει την εξάλειψη της αμαρτίας και την δημιουργία μιας νέας, αγνότερης κοινωνίας.

Υπάρχουν επίσης μερικά έργα όπου υπονοείται ή και προμηνύεται μια καταστροφή. Τα έργα αυτά αφορούν στην πλειονότητά τους πίνακες των οποίων το αφηγηματικό θέμα αφορά στον βίο του Προφήτη Δανιήλ και του Προφήτη Ιωνά. Παρόλο που στους πίνακες δεν υπάρχει καμία εικονογραφική ένδειξη μιας εν εξελίξει καταστροφής, η σκηνή από το βιβλίο του προφήτη ενημερώνει αυτόματα τον θεατή για το αντίστοιχο χωρίο και βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, όπου εμπεριέχεται η προφητεία περί επικείμενης καταστροφής μιας πόλης.

Στους πίνακες που αφορούν στο βιβλίο του Ιωνά, η έννοια της καταστροφής δεν παρουσιάζεται με εικονογραφικά μέσα καθώς σε αυτό το βιβλίο δεν συντελείται κάποια καταστροφή. Η καταστροφή αναφέρεται μόνο ως η επερχόμενη τιμωρία του Θεού για τη Νινευή, η οποία γίνεται γνωστή στον Ιωνά με σκοπό να αποφευχθεί. Οι πίνακες του De Nomé αφορούν στο πιο γνωστό επεισόδιο του βίου του, τη σκηνή όπου ξεβράζεται από τη φάλαινα, στην ακτή κοντά στη Νινευή και σε ένα άλλο που εικονογραφείται πιο σπάνια, τη σκηνή όπου μένει έξω από τα τείχη της Νινευή απογοητευμένος που παρέρχεται η ημέρα της καταστροφής και ο Θεός αποφάσισε να

---

[529] Βλ. Monica Preti, “La polysémie des ruines : Maarten van Heemskerck et les Clades Judææ Gentis (1569)”, στο Monica Preti (επιμ.) - Salvatore Settis (επιμ.), *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Παρίσι, Louvres éditions, 2015, σσ. 210-233 (στο εξής : Preti, 2015).
[530] Βλ. Preti, 2015, σελ. 219-220.
[531] Βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 125.
[532] Βλ. Malgouyres, 2015, σελ. 118.

δώσει χάρη στην πόλη[533]. Στο βιβλίο του Προφήτη Δανιήλ αφορά, μεταξύ άλλων, ο πίνακας *Το Δείπνο του Βαλτάσαρ*, που αποδίδεται στον De Nomé[534]. Η σκηνή αναπαριστά τη στιγμή όπου διαταράσσεται η διασκέδαση των καλεσμένων όταν ένα ανθρώπινο χέρι γράφει κάποιες ακατανόητες λέξεις στο τοίχο. Είναι γνωστό, από το αντίστοιχο χωρίο, πως το όραμα αυτό και τις λέξεις αυτές μόνο ο Δανιήλ καταφέρνει να τις ερμηνεύσει ως την προαναγγελία της άμεσης καταστροφής του Βαβυλωνιακού κράτους από τους Μήδους και τους Πέρσες[535]. Όραμα το οποίο εκπληρώθηκε άμεσα.

Η εικονογραφία αυτή, της καταστροφής, μέσα σε αυτό το εσχατολογικό πλαίσιο φέρει και άλλα νοήματα και εξυπηρετεί, επίσης, κάποιους σκοπούς. Αιώνες νωρίτερα από τον 17ο αιώνα, οι καταστροφές και οι Αποκαλυπτικές εικόνες εξυπηρετούσαν και αποτελούσαν μέρος της θρησκευτικής προπαγάνδας[536]. Στην περίπτωση αυτή το μήνυμα της εικόνας εξυπηρετούσε λιγότερο το ηθικό μήνυμα που πιθανόν να είχε κατά νου του ο εκάστοτε ζωγράφος ή παραγγελιοδότης ή ακόμη αυτό των Γραφών και περισσότερο την πολεμική της Καθολικής Εκκλησίας της Ρώμης ή αυτή του Λούθηρου[537]. Υπό αυτές τις πολιτικές και θρησκευτικές αντιπαραθέσεις, οι απεικονίσεις των καταστροφών των πόλεων που αναφέρονται στις Γραφές ενσωματώνουν τα νοήματα που επιθυμεί κάθε ένα από τα αντιτιθέμενα μέρη.

Παράλληλα, από τα μέσα του 16ου αιώνα παρατηρείται, κυρίως στα χαρακτικά, η απομόνωση των ερειπίων και των καταστροφών από οποιοδήποτε αφηγηματικό θέμα, όπως στην περίπτωση του Maerten van Heemskerck ή του Hieronymus Cock. Σταδιακά τα ερείπια και οι καταστροφές δεν αποτελούν πλέον το σκηνικό ενός βιβλικού θέματος και της θεϊκής αποδοκιμασίας και γίνονται τα ίδια τα υποκείμενα του πίνακα. Σύμφωνα με τον Folin, αυτή η συγκεκριμένη νοσηρή έλξη για θέματα που αφορούν σε καταστροφή οδηγεί, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, σε πρωτότυπες σειρές *genre* στην Ευρωπαϊκή ζωγραφική, από ναυάγια και τρικυμισμένες θάλασσες που προτιμούν οι Άγγλοι και οι Ολλανδοί μέχρι πυρκαγιές σε νυχτερινό τοπίο με έντονα τονικά εφέ από την έκρηξη του Βεζούβιου που εμφανίζονται στη Νάπολη από το 1631 και έπειτα[538].

Οι πίνακες του De Nomé που κυρίαρχο θέμα και μοτίβο είναι οι καταστροφές ή οι ερειπωμένες πόλεις προηγούνται πολύ λίγα χρόνια της διάδοσης αυτής στη Νάπολη. Το αρχικά μεμονωμένο παράδειγμά του De Nomé ακολουθείται, σε μικρό ή

---

[533] Ιωνάς. 2: 11 και 4:5
[534] Βλ. Έργα του François De Nomé, εικ. 73.
[535] Δανιήλ. 5: 1-6, 25-29.
[536] Βλ. Folin, 2015, σελ. 13.
[537] Βλ. Folin, 2015, σελ. 13-18 και Malgouyres, 2015, σελ. 120.
[538] Βλ. Folin, 2015, σελ. 21-22.

μεγάλο βαθμό, από άλλους καλλιτέχνες που δρουν στη Νάπολη μετά από αυτόν, όπως από τον Viviano Codazzi (π. 1604- 1670)[539], τον Leonardo Coccorante (1680-1750)[540], τον Scipione Compagni[541], και από το ίδιο του το εργαστήριο, το οποίο είναι πολύ πιθανό να συνεχίζει ο Didier Barra[542].

Για κάποιους μελετητές τα ερείπια στις άδειες πόλεις που αναπαριστά ο De Nomé αποπνέουν την αίσθηση της ερημιάς, του τραγικού ή μιας μετα-Αποκαλυπτικής ατμόσφαιρας[543], για κάποιους άλλους η εικόνα αυτή έχει βαθύτερες αιτίες και εκφράζει τα μηνύματα του υποσυνειδήτου και της φαντασίας του καλλιτέχνη. Μπορεί, επίσης, το έργο του να χαρακτηριστεί και ως η απεικόνιση ενός *locus horridus*. Επιπλέον, σε πίνακες που αφορούν σε θέματα που απεικονίζουν την καταστροφή μιας πόλης και συνοδεύονται από θεολογικό θέμα, μπορεί να ισχύει η εσχατολογική - θεολογική ερμηνεία, η οποία φέρει το μήνυμα των Γραφών και όχι του καλλιτέχνη. Δεν υπάρχουν έρευνες που να υποστηρίζουν ξεκάθαρα το ενδεχόμενο οι πίνακές του να αποτελούν το μέσο κάποιας θρησκευτικής προπαγάνδας. Ο αποκλεισμός αυτός έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι οι παραγγελίες που δέχεται ο De Nomé δεν αφορούν, στην πλειονότητά τους, σε αξιωματούχους της Εκκλησίας ή στην ίδια την Εκκλησία αλλά σε ιδιώτες που εστιάζουν στη δημιουργία μιας μεγάλης συλλογής. Οι ερμηνείες αυτές δεν αναιρούν απαραίτητα η μία την άλλη και όλες υπόκεινται στην ελαστικότητα ερμηνείας που προσφέρει το έργο του De Nomé ως *capriccio*.

---

[539] Ο Viviano Codazzi εργάζεται σχεδόν παράλληλα με τον De Nomé στη Νάπολη. Σύμφωνα με τον Marshall τα έργα του De Nomé και Codazzi προδίδουν μία αμφίδρομη επιρροή, βλ. David Marshall, "A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo", *Journal of the Society of Architectural Historians*, τ. 45, τχ. 1, Μάρτιος 1986, σελ. 36. Αμφίδρομη είναι η επιρροή και μεταξύ του De Nomé και του Tassi : Η Cavazzini διακρίνει πως ο Tassi ακολουθεί σε μερικούς πίνακές του το παράδειγμα του Λωρραινέζου : βλ. Cavazzini, 2008, σελ 72 και 84.

[540] Ο Sorìa τοποθετεί τον De Nomé μαζί με τον Falcone, και τον Ribera των οποίων τα τοπία επηρεάζουν αυτά ισπανών ζωγράφων – το στυλ του De Nomé φαίνεται σε κάποιους πίνακες του Francisco do Collantes (1599-1656) : βλ. . Sorìa, 1961, σελ. 440. Πρώτος ο Oreste Ferrari τονίζει πως ο De Nomé είναι αυτός που εισάγει βόρειες επιρροές στα αρχιτεκτονικά *capriccio*: βλ. Oreste Ferrari, 1954, σελ. 9 και Katarzyna Murawska Muthesius, "Il teatro napoletano delle rovine : i quadric della cerchia di Leonardo Coccorante e di Gennaro Greco nelle raccolte polacche", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, τ. 39, τχ. 1-4, 1998, σελ. 72.

[541]Το έργο του De Nomé προσφέρει μία εικονογραφική πρόταση στον Scipione Compagni, αυτή του τονισμού και της συγκέντρωσης των μνημείων και ερειπίων σε κομβικά σημεία της αναπαράστασης του βίου του San Gennaro σε συνδυασμό με μικρές ανθρώπινες φιγούρες, η οποία προσδίδει μία σοβαρότητα στις σκηνές: βλ. Mario Alberto Pavone, 2015: http://www1.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_pavone.php.

[542] Βλ. Nappi, 2019, σελ. 81.

[543] Βλ. Brion, 1961, σελ. 78 και Onfray, 2013, σελ. 43, 47.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Α. ΕΙΚΟΝΕΣ

Η συγκρότηση των έργων του Didier Barra και του François De Nomé αποτελεί βασικό και αναπόσπαστο κομμάτι της έρευνας για τον «Monsù Desiderio». Στον κατάλογο που ακολουθεί συγκεντρώνονται τα έργα των δύο ζωγράφων που αναφέρονται στο κείμενο και άλλα που δεν αναφέρονται καθώς σκοπός του παραρτήματος δεν είναι μόνο η υποστήριξη των πληροφοριών που δίνονται στο κείμενο μέσω οπτικού βοηθήματος αλλά και η δημιουργία ενός επικαιροποιημένου καταλόγου των έργων τους.

Κάτω από τους πίνακες που παρουσιάζονται υπάρχει η βιβλιογραφία τους και σε μερικούς, μάλιστα, δίνονται κάποιες πληροφορίες που δεν αναφέρονται στα κεφάλαια της εργασίας. Σε μερικά από τα έργα των ζωγράφων δεν ήταν δυνατή η εύρεση της τοποθεσίας τους ή/και της βιβλιογραφίας τους, κυρίως σε έργα που βρέθηκαν σε καταλόγους οίκων δημοπρασιών ή σε ηλεκτρονικές δημοπρασίες. Σε μερικά άλλα έργα, σε αυτά που δεν αναφέρεται η χρονολογία της δημιουργίας του πίνακα, εννοείται ως χρονολόγηση το πρώτο μισό του 17ου αιώνα καθώς η ακριβής χρονολόγηση του εκάστοτε πίνακα δεν είναι γνωστή και για τον λόγο αυτό δεν ταξινομούνται και χρονολογικά.

Στο ακόλουθο παράρτημα λοιπόν τα έργα τους ταξινομούνται ξεχωριστά σε τρεις καταλόγους: στα έργα του Didier Barra, στα έργα που θεωρούνται ως αποτέλεσμα της συνεργασίας τους και στα έργα του François De Nomé. Στον κατάλογο των πινάκων του Didier Barra παρουσιάζονται δεκατρείς, μέχρι στιγμής, γνωστοί πίνακες του ζωγράφου, οι οποίοι αφορούν σε πανοραμικές απόψεις, εκ των οποίων ο ένας αποδίδεται στον ζωγράφο και οι δύο τελευταίοι αφορούν στην συμμετοχή του στον πίνακα του Onofrio Palumbo και στον πίνακα του Antonio De Bellis. Στον κατάλογο των πινάκων και των δύο ζωγράφων παρουσιάζονται πέντε πίνακες εκ των οποίων σε δύο η συμμετοχή του François De Nomé είναι αμφισβητήσιμη ή απλά ανεπαρκώς επιβεβαιωμένη και για τον λόγο αυτό τοποθετούνται τα ερωτηματικά δίπλα από το όνομά του. Στον τελευταίο κατάλογο βρίσκονται ογδόντα εννέα πίνακες του François De Nomé, οι οποίοι παρουσιάζονται με βάση το αφηγηματικό θέμα τους, πρώτα τοποθετούνται αυτοί που έχουν βιβλικό θέμα ή θέμα από Βίο Αγίου, μετά αυτοί που έχουν ως θέμα τους και την καταστροφή, έπειτα αυτοί που απεικονίζουν εσωτερικά ναών και τελευταίοι οχτώ είναι έργα που αποδίδονται σε αυτόν από την Nappi.

I. Έργα του Didier Barra

1.

Didier Barra,
Φανταστικό κτίριο,
λάδι σε πίνακα, 21,5x28,5 εκ., άγνωστη τοποθεσία

Υπογραφή καλλιτέχνη στο πίσω μέρος του πίνακα[544].

Βιβλιογραφία:

Del Pennino –Narischkine, 1978, σελ.12-13.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 237, εικ. C 15

2.

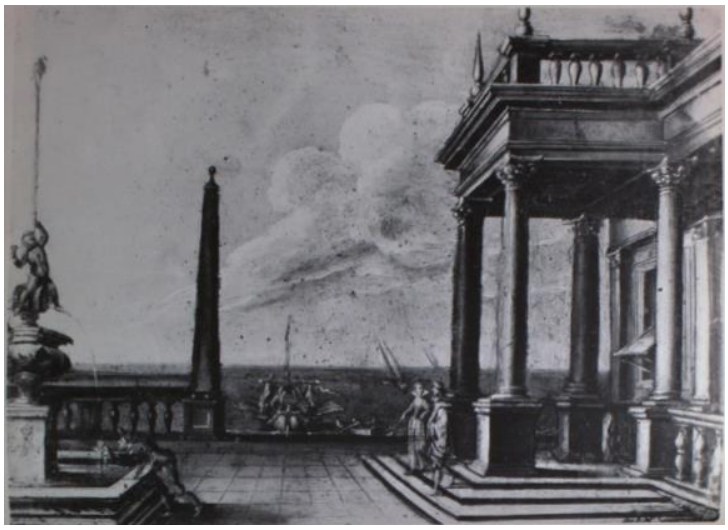
Didier Barra,
Πανοραμική άποψη της Νάπολης με την έκρηξη του Βεζούβιου, λάδι σε καμβά,
49,5x91,5 εκ., άγνωστη τοποθεσία

Βιβλιογραφία:

Del Pennino –Narischkine, 1978, εικ. 4, σελ. 14.

[544] Βλ. Del Pennino –Narischkine, 1978, σελ.13.

3.



Didier Barra,
Φανταστική αρχιτεκτονική με φιγούρες και τη θάλασσα στο φόντο, λάδι σε πίνακα, 22x29 εκ.

Υπογραφή καλλιτέχνη στο πίσω μέρος του πίνακα[545].

Βιβλιογραφία:

Del Pennino –Narischkine, 1978, εικ. 4, σελ. 24-25.

4.

Didier Barra, *Άποψη της Νάπολης*, λάδι σε καμβά, 1647, 76x152,5 εκ., Museo di San Martino, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Urbani (επιμ.), *ό.π.*, 1950, εικ. 10.

Causa, 1956, σελ. 34 και εικ.. 27.

[545] Βλ. Del Pennino –Narischkine, 1978, σελ. 25.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 18-19.

Sluys, 1954.

Sluys, 1961, σελ. 58.

Porzio, 2015, σελ. 56.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 61, εικ. XXXIII.

5.

Didier Barra,
Άποψη της Νάπολης και του Καστέλ ντελ 'όβο, λάδι σε καμβά, 61,5x87 εκ,
Museo di San Martino, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 39.

6.

Didier Barra,
Άποψη του Mandracchio, λάδι σε καμβά, 52x94 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 42-43.

7.

Didier Barra,
Άποψη του λιμανιού της Νάπολης, λάδι σε καμβά, 53x74 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 45.

8.

Didier Barra,
Άποψη της Νάπολης, λάδι σε καμβά, π. 1631, 115x117 εκ., Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 49.

Hans Herbst, "Desiderius aus Metz in Lothringen", *Die Weltkunst*, τχ. 3, 1 Φεβρουαρίου 1963, σελ. 9.

9.

Didier Barra, *Άποψη της πλατείας του Αγίου Μάρκου στη Βενετία*, λάδι σε καμβά, 93x181 εκ., Antichita Pietro Scarpa, Βενετία.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σσ. 46-47.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 64, εικ. XXXV.

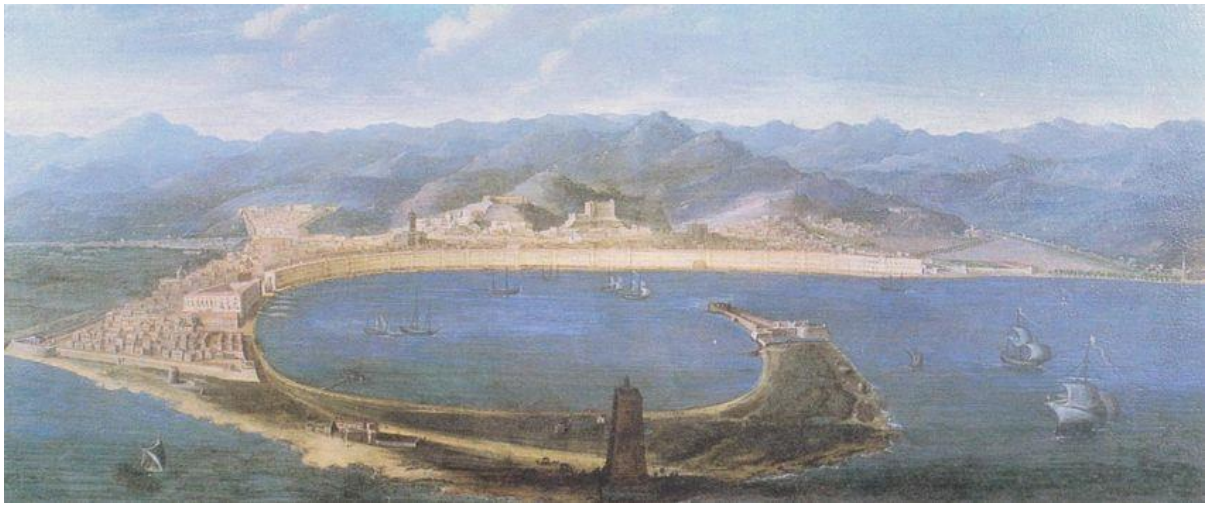
10.

Didier Barra, *Άποψη του Posillipo*, Ιδιωτική Συλλογή, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Porzio, 2015, εικ. 7, σελ. 60.

11.



Didier Barra (αποδίδεται), *Άποψη της Μεσσίνα*, 1640-1650, λάδι σε καμβά, Palazzo Zanca, Μεσσίνα.

Βιβλιογραφία:

Portera, Gianmatteo, "Il Lazzaretto di Messina dal XVI al XVIII secolo. Le origini, l'edificio di Carlos de Grunenbergh, il progetto di Pompeo Schiantarelli", *Lexicon*, τχ. 8, 2009, σελ. 24.

Aricò, 2014, σελ. 155.

12.

Didier Barra και Onofrio Palumbo, *Ο San Gennaro μεσολαβεί στην Αγία Τριάδα για την πόλη της Νάπολης (San Gennaro intercede presso la Trinità per la città di Napoli)*, λάδι σε καμβά, 1651, 350x220 εκ., Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 56-57.

Porzio, 2015, εικ. 4, σελ. 57 και σελ. 55 και σημ. 6 σελ. 63.

13.

Antonio De Bellis και Didier Barra (;), *Η Παναγία εν δόξη με τον Άγιο Βλάσιο και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης*, 1657-58, Museo di San Domenico, Dubrovnik.

Βιβλιογραφία:

De Vito, 1982, σελ. 44, εικ. 24 σελ. 49.

Mario Alberto Pavone, 2015, σελ. 7, 11-12.

Giuseppe Porzio, 2015, σημ. 7 σελ. 106.

II. Συνεργασίες του Didier Barra και του François de Nomé.

1.

Didier Barra [σε συνεργασία με François de Nomé (;) και Belisario Corenzio (;)],
Φανταστική άποψη της Piazza della Signoria στη Φλωρεντία, λάδι σε καμβά, 94,5x128 εκ., Συλλογή San Giorgi, Ρώμη .

Βιβλιογραφία:

Sluys, 1961, σελ. 60.

Cremonese, 1971, σελ. 40.

Del Pennino –Narischkine, 1978, εικ. 7, σελ. 20.

2.

Didier Barra και François de Nomé,
Η γιορτή του λυτρωτή στη Βενετία,
λάδι σε καμβά, 86x71 εκ.,
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Ρώμη.

Βιβλιογραφία:

Cremonese, 1971, σελ. 40.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 51.

3.

Didier Barra, François de Nomé,
Άποψη της Νάπολης, λάδι σε καμβά,
π. 1620-1624, 115 x 75,5 εκ.,
Συλλογή Manuli, Μιλάνο.

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, εικ. 1, σελ. 15.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 30-31.

Porzio, 2015, σελ. 58, εικ. 7, σελ. 59.

4.

Didier Barra, François de Nomé,
Άποψη της Νάπολης, 1614-5 ή 1623-4,
66 x 97 εκ., Banca di Credito
Popolare, Torre del Greco.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 32-33.

Porzio, 2015, εικ. 7, σελ. 58, εικ. 8 στη σελ. 60.

5.

Didier Barra, François de Nomé,
Άποψη της Μετς από τον λόφο Bellecroix,
π. 1620-1624, λάδι σε καμβά, 115 x 75,5 εκ.,
Συλλογή Manuli, Μιλάνο.

Βιβλιογραφία:

Sary, 1992, σσ. 489-504.

III. Έργα του François de Nomé.

1.

François de Nomé και εργαστήριο, *Ο Κωνσταντίνος καταστρέφει τα είδωλα*, π. 1610, λάδι σε καμβά, Museo di Capodimonte, Νάπολη.

Ο πίνακας κληροδοτήθηκε στο Museo di Capodimonte από τον D' Avalos το 1862.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 70.

Malgouyres, 2015, σελ. 131, εικ. 6.7.

2.

François de Nomé και εργαστήριο, *Το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουάριου* (παλαιότερα: *Το Μαρτύριο ενός Αγίου Επισκόπου*), λάδι σε καμβά, 98,5x43,7 εκ., John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα.

Βιβλιογραφία:

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 147, εικ. A 77.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 106.

Gilbert Creighton, *Baroque painters in Naples*, Κατάλογος Έκθεσης, John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα, 1961, σσ.7-8, εικ. 3..

Réau, 1935, σελ. 4.

Scharf (επιμ.), 1950, εικ. 55.

3.

François de Nomé και εργαστήριο, *Το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουάριου*, 1622, λάδι σε καμβά, 101,6x76 εκ., North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Στην αψίδα, στο δεξί μέρος του πίνακα υπάρχει μία αρκετά δυσανάγνωστη επιγραφή. Είναι ο άλλος από τους τρεις γνωστούς πίνακες του ζωγράφου που απεικονίζουν το Μαρτύριο του Αγίου Ιανουάριου. Η σκηνή αφορά, όπως και στον άλλον πίνακα του De Nomé, στην εκτέλεση του Αγίου και είναι τοποθετημένη στην χώρο όπου γίνεται, σύμφωνα με την ιστορία, το Μαρτύριο, στα Φλεγραία Πεδία, στο Ποτσουόλι,.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σσ. 108-109.

Pavone, 2015

4.

François de Nomé και εργαστήριο, *Σκηνή από το βίο του Αγίου Ιανουάριου*,
λάδι σε καμβά, 62x49 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία.

Στον κατάλογο της έκθεσης στη Μέτς, ο πίνακας φέρει τον τίτλο *Σκηνή από το βίο του Αγίου Ιανουάριου* και συμπληρώνεται η άλλη, σύμφωνα με τη Nappi ονομασία *Το όραμα του Αγίου Αυγουστίνου*. Ωστόσο, ο πίνακας συναντάται – κυρίως στα διαδικτυακά άρθρα που τον αφορούν - και ως *Η πτώση της Ατλαντίδας*.

Το ενδιαφέρον σε αυτόν το πίνακα είναι οι αρκετές και πάνω από όλα αναγνωρίσιμες αναφορές σε γλυπτά και σε αρχιτεκτονήματα που βρίσκονται στη Ρώμη. Εκτός από το Tempietto, υπάρχουν δύο αγάλματα και ένα σύμπλεγμα που είναι εικαστικές αναπαραγωγές πραγματικών γλυπτών που βρίσκονται στη Ρώμη. Το πρώτο άγαλμα, στα δεξιά του πίνακα, σε πρώτο πλάνο είναι μια αναπαράσταση, σε ολόκληρο άγαλμα, του αγάλματος *Ο Μενέλαος κρατάει το σώμα του Πάτροκλου* του Pasquino. Το άλλο άγαλμα αριστερά στο βάθος του πίνακα πρόκειται για αναπαράσταση του αγάλματος του Ερρίκου Δ΄, Βασιλιά της Γαλλίας από τον Nicolas Cordier, που βρίσκεται στην Εκκλησία San Giovanni στο Laterano. Τέλος, στη μέση του πίνακα, ανάμεσα στην κατεστραμμένη στήλη και τη στοά βρίσκεται ένας άντρας που κρατά από το χέρι μια γυναίκα που είναι γερμένη και έτοιμη να πέσει. Η Nappi, αντιστοιχεί τη συγκεκριμένη στάση των δύο ανθρώπων με το σύμπλεγμα του *Γαλάτη που σκοτώνει τη γυναίκα του και αυτοκτονεί* (ή *Γαλατική αυτοκτονία*), ρωμαϊκό αντίγραφο των αρχών του 2^{ου} αιώνα μ. Χ. ενός ελληνιστικού προτύπου περί το 230-220 π. Χ. Το σύμπλεγμα

καταγράφεται σε κατάλογο της Οικογένειας Ludovisi στις 2 Φεβρουαρίου 1623 και πιθανόν να βρέθηκε νωρίτερα.

Βιβλιογραφία:

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 182, εικ. A 103.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 114-115.

5.

François de Nomé, *Αρχιτεκτονικό καπρίτσιο με το Μαρτύριο της Santa Agatha*, λάδι σε καμβά, 71,7x97,7 εκ..

Βιβλιογραφία:

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 31, εικ. II.

6.

François de Nomé, *Το Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης*, 1617 (ή 1607), λάδι σε καμβά, 119x95 εκ., City Art Gallery, Σάουθάμπτον.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 48, εικ. Α 4.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 70.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 30, εικ. Ι.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, εικ. 12.

Romdahl, 1944, εικ. 11.

Lebensztejn, "Une vanité de Monsù Desiderio", *Œil*, τχ. 156, Δεκέμβριος 1967, σελ. 8, εικ. 8.

7.

François de Nomé, *Το Μαρτύριο μιας Αγίας*, λάδι σε καμβά, 32,8x25,5 εκ., Ashmolean Museum of Art, Οξφόρδη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 67, εικ. Α 18.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 78-79.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 57, εικ. XXVIII.

8.

François de Nomé,
Το Μαρτύριο ενός Αγίου επισκόπου, λάδι σε καμβά, 55x60 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία.

Η σκηνή εκτυλίσσεται στα Φλεγραία Πεδία και πιθανόν να αφορά σε άλλη μία σκηνή από τον βίο του Αγίου Ιανουαρίου. Ωστόσο, τόσο το θέμα όσο και η απόδοση του πίνακα στον «Monsù Desiderio» και το εργαστήριό του αποτελεί υπόδειξη της Nappi και δεν υπάρχει ιστοριογραφία για τον συγκεκριμένο πίνακα που να τον αναφέρει.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 96, εικ. Α 41.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 118-119.

9.

François de Nomé,
Το Μαρτύριο μιας Αγίας,
λάδι σε καμβά, 120x92,5 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή,
Ελβετία.

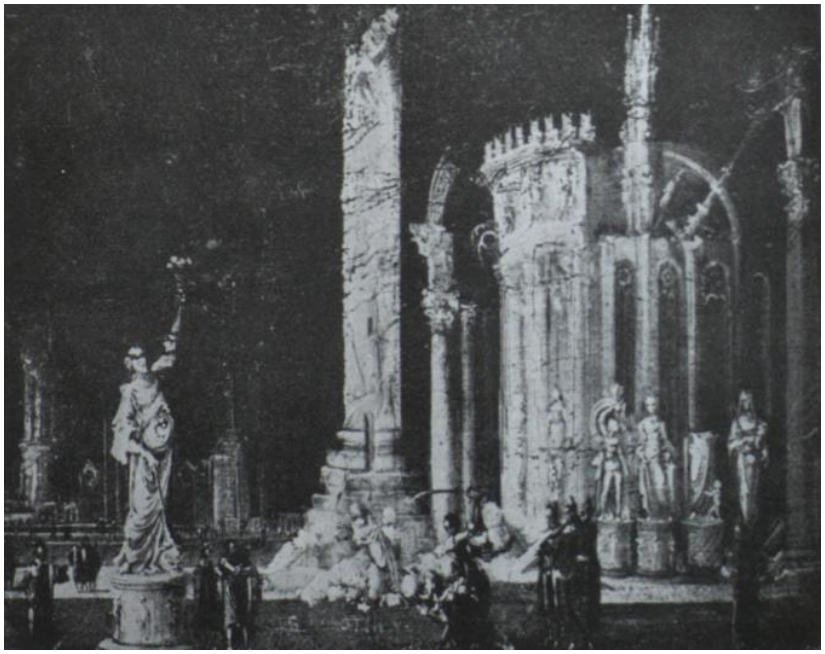
Άλλο ένα από τα έργα του De Nomé όπου επιβάλλεται στο τοπίο η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, από το Tempietto, τον οβελίσκο, τα κορινθιακά κιονόκρανα στο ιωνικού τύπου αρχιτεκτόνημα μέχρι την αντιγραφή του τρόπου δόμησης των ρωμαϊκών τοίχων στο βάθος, του *opus reticulatum*. Οι φιγούρες στο έργο είναι, σύμφωνα με τη Nappi, από τον De Nomé και η αγαλμάτινη φιγούρα της Αγίας στο κέντρο θυμίζει πολλές άλλες φιγούρες οι οποίες αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο στο έργο του. Τέλος, σε αυτό το έργο είναι αξιοσημείωτη η χρήση δύο διαφορετικών προοπτικών, δεξιά και αριστερά της Αγίας που βρίσκεται σχεδόν στο κέντρο.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 99, εικ. Α 44.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 120-121.

10.



François de Nomé, *Το Μαρτύριο μιας Αγίας,* λάδι σε καμβά, 120x92,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία.

Βιβλιογραφία:

Allemand, 1957, σελ. 78.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 56, εικ. XXVII.

11.

François de Nomé, *Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει το δράκο*, 1622, λάδι σε ξύλο, 71x88 εκ., Συλλογή Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau, Αυστρία.

Το έργο αυτό είναι ένα από τα πέντε που ανήκουν στη συλλογή του Κόμη Harrach και μεταφέρονται κατά το 1733-1734 στην Αυστρία. Στον κατάλογο της συλλογής από τον Heinz, το έργο καταγράφεται ως *Φανταστική Αρχιτεκτονική με το μύθο του Αγίου Γεωργίου* και θεωρείται πως οι φιγούρες δημιουργούνται από τον Belisario Corenzio.. Ο Réau συσχετίζει τη θριαμβευτική πομπή στα ανάγλυφα με τα αντίστοιχα της θριαμβικής αψίδας του Castel Nuovo στη Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 170, εικ. Α 92.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 100-101.

Heinz ,1960, σελ. 52-53, νούμ. 144.

Réau, 1935, σελ. 247, εικ. 6.

Ritschl, 1926, σελ. 68-71.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 39, εικ. Χ.

Oster-Stierle, 2003, σελ. 103, εικ. 3.

Seghers, 1983, σελ. 23.

Romdahl, 1944, εικ. 2.

12.

François de Nomé, *Η σύλληψη του Ιησού*,
λάδι σε καμβά, 120x94 εκ.,
Museo de Arte, Ponce, Porto Rico.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 98, εικ. Α 43.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 120-121.

13.

François de Nomé,
Το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή παρουσιάζεται στη Σαλώμη,
λάδι σε χαλκό, 18,9x24 εκ., The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη.

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 42-43.

Sluys, 1961, σελ. 76, εικ. 42.

Ringling Museum, σελ. 16, εικ. 2, xxiv.

Walters, 1909, 1922, 1929, εικ. 329.

Federico Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Βαλτιμόρη, The Trustees, Walters Art Gallery, τ. II, 1976, σελ. 466, εικ. 343.

Burton B. Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, σελ. 151.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 78-79, εικ. A 27.

14.

François de Nomé, *Ο Άγιος Παύλος κηρύττει στους Αθηναίους*, λάδι σε χαλκό, 18,9x24 εκ., The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη.

Το 1950 ο Scharf καταγράφει το έργο με τον τίτλο *Ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής κηρύττει σε παγανιστικούς θεούς*[546].

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 44-45.

Sluys, 1961, σελ. 76, εικ. 41.

Ringling Museum, 1950, σελ. 16, εικ. 1, xxiii.

Zeri, 1976, σελ. 466, εικ. 342.

Fredericksen - Zeri, 1972, σελ. 151.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 76, εικ. A 26.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 52, εικ. XXIII.

[546] Βλ. Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 52, εικ. XXIII.

15.

François de Nomé,
Η Φυγή στην Αίγυπτο,
λάδι σε καμβά, 82,6x130,2 εκ.,
The Museum of Fine Arts, Χιούστον.

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 40-41.

Sluys, 1961, σελ. 82, εικ. 49.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 151, εικ. A 80.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 69, εικ. XLI.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, εικ. 15.

16.

François de Nomé,
Τα Εισόδια της Θεοτόκου, 1623, καμβάς,
Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.

Αυτό είναι ένα από τα υπογεγραμμένα και χρονολογημένα από τον ίδιο έργα: FRANCISCUS DI NOME 1623.

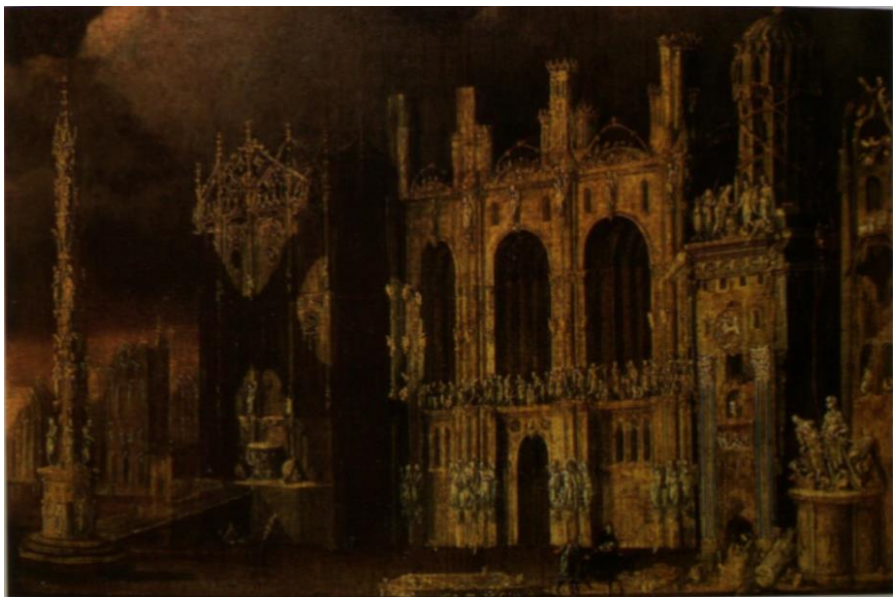
Βιβλιογραφία:

Urbani, 1950, εικ. 11.

Sluys, 1961, εικ. 36.

Raffaello Causa, 1956, σελ. 31.

17.



François de Nomé, *Η Φυγή στην Αίγυπτο*, 1624, λάδι σε καμβά, 46,5x70 εκ., Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι.

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 38-39.

Sluys, 1961, σελ. 99, εικ. 73.

Seghers, 1983, 43.

Causa, 1956, σελ. 43.

Brion, 1961

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 198-199, εικ. A 118.

Jean-Claude Lebensztejn, "Une vanité de Monsù Desiderio", *Œil*, τχ. 156, Δεκέμβριος 1967, εικ. 9.

Pariset, 1952, σσ. 261-264.

Allemand, 1957, σελ. 76.

18.

François de Nomé, *Φανταστικά Αρχιτεκτονικά ερείπια με τον Άγιο Αυγουστίνο και το παιδί*, 1623, λάδι σε καμβά, 65,7x45,7 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

Το έργο αυτό αποδιδόταν στον Jacques Callot, πριν την απόδοσή του στον De Nomé. Η σκηνή απεικονίζει ένα όραμα που αφηγείται ο Άγιος Αυγουστίνος με ένα παιδί που χύνει νερό σε μια τρύπα στην άμμο και σκοπό έχει να χύσει εκεί όλη τη θάλασσα. Τότε ο Άγιος Αυγουστίνος του λέει ότι η προσπάθειά του είναι παράλογη και μάταιη και το παιδί του απαντάει ότι η προσπάθειά του (του Αγίου Αυγουστίνου) να εξηγήσει την Αγία Τριάδα είναι εξίσου μεγάλη και ανώφελη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 180, εικ. Α 100.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 110-111.

Réau, 1935, σελ. 249.

Urbani, 1950, εικ. 12.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 44, εικ. XV.

Romdahl, 1944, εικ. 9.

19.

François de Nomé (;), *Η Καταστροφή από πυρκαγιά στα Σόδομα και Γόμορρα*, λάδι σε καμβά, 41,6x90,1 εκ., Musée des Beaux-Arts, Μοντρεάλ.

Ο πίνακας αυτός είναι γνωστός από τα μέσα του 19ου αιώνα, οπότε αποδίδεται στον «Monsù Desiderio» - François de Nomé. Ο Federico Zeri και ο Burton Fredericksen ακολουθούν την απόδοση αυτή ενώ παράλληλα την αμφισβητούν. Η Nappi δεν δέχεται την απόδοση του έργου στον καλλιτέχνη. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο προδίδει την παρουσία του De Nomé, ωστόσο έντονη είναι, όπως τονίζει η Nappi, και η συμμετοχή φλαμανδικού καλλιτέχνη στο έργο. Επομένως, είναι πιο πιθανή μία συνεργασία μεταξύ δύο καλλιτεχνών σε αυτόν τον πίνακα.

Βιβλιογραφία:

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 34-35.

Sobotka, 1913, σελ. 131.

Réau, 1935, I, σελ. 249.

Sluys, 1961, σελ. 108, εικ. 86.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 299, εικ. D 54.

Fredericksen –Zeri, 1972, σελ. 151.

Ringling Museum, 1950, σελ. 36, εικ. 7.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 36, εικ. VII.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 23, εικ. 21.

Zucker, 1961, σελ. 120-121, εικ. 2.

20.

François de Nomé, *Ο Δανιήλ στο λάκκο με τα λιοντάρια*, λάδι σε καμβά, 74,5x45 εκ., Musées de la Cour d'Or, Μετς.

Στο συγκεκριμένο έργο αναπαρίστανται ταυτόχρονα δύο επεισόδια που εκτυλίσσονται σε διαφορετικό χρόνο στο ρου της ιστορίας. Το πρώτο επεισόδιο είναι η στιγμή που κάποιοι αυλικοί ρίχνουν τον Δανιήλ στον λάκκο με τα λιοντάρια αλλά καταφέρνει να βγει αλώβητος και το δεύτερο είναι η στιγμή που ο Βασιλιάς, καταλαβαίνοντας την κακή πρόθεση των αυλικών διατάζει την ρίψη τους στο λάκκο με τα λιοντάρια, όπου οι τελευταίοι κατασπαράζονται από αυτά. Η σύνθεση χωρίζεται οριζοντίως σε δύο επίπεδα από έναν τοίχο ο οποίος διαιρεί το πάνω μέρος, την αυλή του παλατιού με το κάτω, τον λάκκο με τα λιοντάρια.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 163, εικ. A86.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 92-93.

Jover, 2015, σελ. 104-105, εικ. 2.

21.

François de Nomé και Cornelio Brusco, *Ο Δανιήλ στο λάκκο με τα λιοντάρια*, λάδι σε καμβά, 101x76 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Νάπολη.

Κάτω αριστερά υπάρχει η επιγραφή: *XIII DIDANIEL IV* ή *III*. Πρόκειται για το βιβλίο και το χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης από το οποίο είναι παρμένη η ιστορία. Το έργο βρίσκεται στη συλλογή Orsini di Gravina, στο ευρετήριο της οποίας αναφέρεται οι ανθρώπινες φιγούρες είναι ζωγραφισμένες από τον Cornelio Brusco.

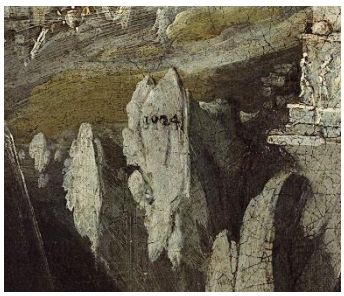
Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 52, εικ. A7.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 68-69.

22.

François de Nomé, *Ο Δανιήλ στο λάκκο με τα λιοντάρια*, 1624, λάδι σε καμβά, 46x36.5 εκ., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη.

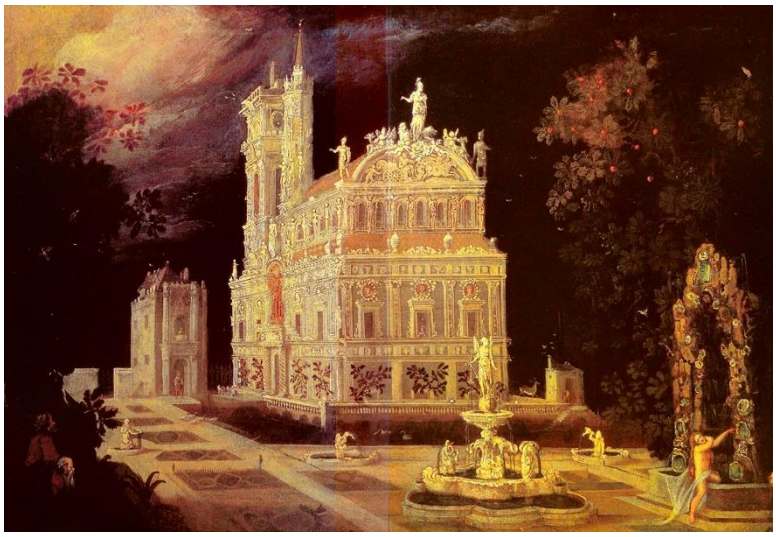


Στο έργο αναγράφεται η χρονολογία 1624 μαρτυρώντας το έτος δημιουργίας του πίνακα, ο οποίος, για τον λόγο θεωρείται από τους πιο ύστερους. Το θέμα του πίνακα είναι η τρίτη εκδοχή της ίδιας σκηνής από τον βίο του προφήτη Δανιήλ από τον De Nomé. Η ιστορία τοποθετείται σε ένα τυπικό του ζωγράφου αρχιτεκτονικού τοπίου το οποίο αναπαριστά την πόλη της Βαβυλώνας όπου λαμβάνει χώρα το επεισόδιο και αποτελεί μια ελαφρώς παραλλαγμένη εκδοχή από αυτή του Βιβλίου της Εξόδου, της Παλαιάς Διαθήκης. Πιο συγκεκριμένα, η σκηνή αναπαριστά τη σκηνή που ο Δανιήλ κοιτά έκπληκτος έναν απεσταλμένο από τον Θεό άγγελο να φέρνει τον προφήτη Χαμπακούκ, κρατώντας τον από τα μαλλιά προς βοήθειά του. Φτάνοντας στον λάκκο βλέπουν τον προφήτη Δανιήλ να κάθεται με τα λιοντάρια να είναι πειθήνια ξαπλωμένα στα πόδια του.

Βιβλιογραφία:

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/nome-francois/daniel-lions-den, τελευταία προβολή: 13/04/2020.

23.



François de Nomé, *Η Σουζάνα και οι ηλικιωμένοι*, 1618 (;), λάδι σε καμβά, 75x51 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Νάπολη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 54 εικ. Α 8.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 74-77.

Urbani (επιμ.), 1950, εικ. 4.

24.

François de Nomé, *Η καταστροφή της οικίας του Ιώβ*, 1618 (;), λάδι σε καμβά, 75x51 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία.

Το 1950, όταν εκτίθεται αυτός ο πίνακας για πρώτη φορά, ο τίτλος και το θέμα του αποδίδονται ως: *Η Καταστροφή των Σοδόμων*[547]. Το έργο φέρει, κάτω δεξιά, στη βάση του αγάλματος, την υπογραφή του καλλιτέχνη FRANCISCO DE NOMÉ, καθώς και μία δυσανάγνωστη χρονολογία.

[547] Βλ. Urbani (επιμ.), 1950, εικ. 3.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 56 εικ. Α 9.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 76-77.

Causa, 1956, σελ. 31, εικ. 26 a, b.

Urbani (επιμ.), 1950,, εικ. 3.

Malgouyres, 2015, σελ. 129, εικ. 6.6.

Allemand, 1957, σελ. 75.

25.

François de Nomé, *Ο Ιωάβ σκοτώνει τον Αμάσα*, λάδι σε ξύλο, 86x53 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Επιγραφή κάτω αριστερά με τον αριθμό, το κεφάλαιο και το όνομα του Βιβλίου της Παλαιάς Διαθήκης: *II RE CAP. XIX ή XX*. Οι ανθρώπινες φιγούρες αποδίδονται στον De Nomé. Η ιστορία του Ιωάβ εντάσσεται στο Βιβλίο των Βασιλείων της παλαιάς διαθήκης και αφορά στον Δαβίδ. Πολύ πιθανόν ο πίνακας αυτός να αποτελεί έναν από μια σειρά πινάκων για τον Δαβίδ.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 146, εικ. Α 76.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 80-81.

26.

François de Nomé, *Το κεφάλι του Σαούλ στο Ναό του Δαγών*, 90x56 εκ., λάδι σε ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.

Κάτω δεξιά διακρίνονται τα γράμματα F M ή N (δεν είναι απόλυτα ευκρινές) και D, πιθανόν μονογράμματα του François de Nomé. Επίσης, κάτω χαμηλά στον πίνακα υπάρχει επιγραφή με τον αριθμό, το κεφάλαιο και το όνομα του Βιβλίου της Παλαιάς Διαθήκης: *I PARALIP X*.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 146, εικ. A 76.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 82-83.

27.

François de Nomé, *Ο Ιωνάς και η φάλαινα*, λάδι σε καμβά, 138x85 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Φλωρεντία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 126, εικ. A 64.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 84-85.

28.

François de Nomé,
Ο Ιωνάς στην πύλη της Νινευή, λάδι σε καμβά, 103x78 εκ.,
Ερμιτάζ,
Αγία Πετρούπολη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 134, εικ. Α 68.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 86-87.

Jover, 2015, σελ. 106, εικ. 3.

29.

François de Nomé,
Η φυγή του Λωτ, λάδι σε καμβά, 1619, 153x127 εκ.,
Gallerie degli Uffizi,
Φλωρεντία.

.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 133, εικ. Α 67.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 88-89.

30.

François de Nomé, *Ιαήλ και Σισάρα*, λάδι σε καμβά, Συλλογή Roberto Bloch, Ρώμη.

Στη μονογραφία της Nappi ο πίνακας σημειώνεται με δύο τίτλους, ο άλλος είναι ο πιο γενικός *Assassinio notturno in una scenografia immaginaria* («Δολοφονία τη νύχτα σε ένα φανταστικό σκηνικό»). Το επεισόδιο είναι παρμένο από το βιβλίο Κριταί της Παλαιάς Διαθήκης (Κριταί 4, 17-22) και ο ζωγράφος προτιμά να το αναπαραστήσει υπό το δικό του φανταστικό σκηνικό και όχι μέσα στη σκηνή της Ιαήλ, όπου διαπράττεται η δολοφονία.

Βιβλιογραφία:

Maria –Rosaria Nappi, 1991, σελ. 63, εικ. 6.

Oster-Stierle, 2003, σελ. 101, εικ. 2.

Seghers, 1983, σελ. 35.

31.

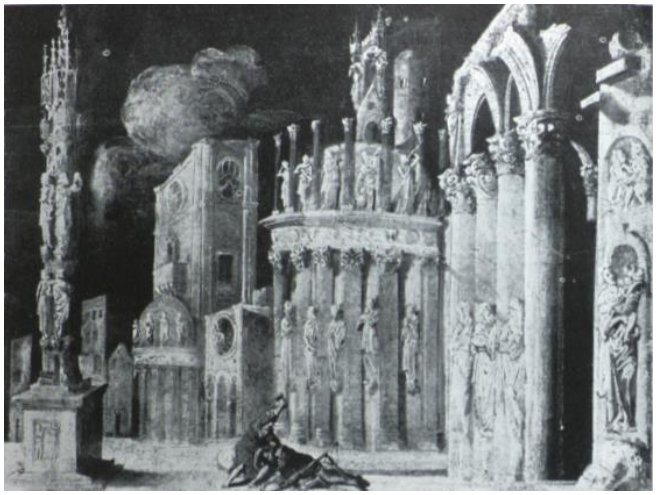
François de Nomé, *Ιαήλ και Σισάρα*, 117x187 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Σύμφωνα με τον Thuiller, ο οποίος, από το 1982, αποτελεί και τη μόνη πηγή, το έργο αυτό βρίσκεται στη συλλογή αυτή από κληροδότημα. Επίσης, στον πίνακα αυτόν βρίσκεται μια επιγραφή εμφανώς, σύμφωνα με τον Thuiller, νεότερη του πίνακα που αναγράφει : *F.D. 1751* και πιστεύει πως ίσως αποτελεί μια λάθος επανεγγραφή του 1621 σε 1721 από τον συντηρητή του πίνακα.

Βιβλιογραφία:

Thuiller, 1982, σελ. 200, εικ. 64.

32.



François de Nomé, *Φανταστική αναπαράσταση*, Ιδιωτική Συλλογή.

Τον πίνακα δημοσιεύει ο Puyvelde με τον τίτλο *Visione fantastica*, δηλαδή φανταστική αναπαράσταση, αποδίδοντάς το στον Monsù Desiderio. Πρόκειται πράγματι για ένα σύνολο φανταστικών αρχιτεκτονικών συνθέσεων, το οποίο αποτελεί το σκηνικό για ένα γεγονός που διαδραματίζεται στο κέντρο του πίνακα. Το γεγονός αφορά σε ένα επεισόδιο που έχει αναπαραστήσει άλλες δύο φορές ο François de Nomé και μάλιστα υπό το ανάλογο αρχιτεκτονικό σκηνικό, αυτό της δολοφονίας του Σισάρα από την Ιαήλ .

Βιβλιογραφία:

Van Puyvelde, 1962, σελ. 46, εικ. 39.

33.

François de Nomé,
Οι Άγιοι Πέτρος και Παύλος, 1620-1630, Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι.

Βιβλιογραφία:

Pariset, 1952, σσ. 261-264.

34.

François de Nomé,
Η καταστροφή της Τροίας και η φυγή του Αινεία, λάδι σε καμβά, 182,5x116 εκ., National museum, Στοκχόλμη.

Ο Pontus Grate διακρίνει στην αρκετά δυσανάγνωστη επιγραφή την χρονολογία 1623. Το ύφος και η στιλιστική διαμόρφωση του έργου του De Nomé ανακαλεί πολλά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά από Φλαμανδούς και Γερμανούς ζωγράφους, όπως για παράδειγμα από το έργο του του Swanenburgh, αλλά και αρκετά από το έργο του Elsheimer. Τέτοια χαρακτηριστικά είναι εκμετάλλευση της πυρκαγιάς ως πηγή φωτός και μέσο έντονων αντιθέσεων μεταξύ φωτός – σκιάς, η ύπαρξη πληθώρας ανθρώπινων μορφών μικρών διαστάσεων αναλογικά με το μέγεθος της καταστροφής και η τοποθέτησή τους σε πρώτο πλάνο.

Elsheimer, Adam,
Η πυρκαγιά της Τροίας,
π. 1600-1601, λάδι σε χαλκό,
48,8x35,8 εκ.,
Alte Pinakotheken, Μόναχο

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 176, εικ. Α 97.

Marandel (επιμ.), 1991.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 102-103.

35.

François de Nomé,
Ο Αινείας και ο Αγχίσης εγκαταλείπουν την φλεγόμενη Τροία, λάδι σε καμβά, 210x146 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.

Ο πίνακας αυτός, όπως και ο άλλος του ίδιου θέματος, είναι από τα μεγαλύτερα σε διαστάσεις έργα του και δεν αποκλείεται η επέμβαση και άλλων ζωγράφων στο έργο αυτό[548]. Η Τροία του De Nomé, απεικονίζεται με πολλά γοτθικού τύπου κτίρια και πύργους και με γλυπτά της κλασικής αρχαιότητας. Η ακρίβεια στο περιστατικό αυτό της Ιλιάδας έγκειται αφενός στην καταστροφή από πυρκαγιά της πόλης, αφετέρου από την απεικόνιση, κάπου ανάμεσα στους καπνούς, του Δούρειου ίππου. Για την ακρίβεια, φαίνεται σε πρώτο πλάνο η κατάρρευση του εδάφους προς το ποτάμι δίπλα και όλο το έδαφος που αποτελεί την όχθη του ποταμού είναι καλυμμένο από καπνό και οι άνθρωποι φαντάζουν μετέωροι και τρομαγμένοι, φυσικά, από την καταστροφή. Το έργο φέρει αρκετά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του De Nomé, όπως το θέμα της καταστροφής, η διαγώνιος άποψη της πόλης και κάποια συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο De Nomé στα έργα του. Για τον λόγο αυτό το έργο αποδίδεται από τον Thuiller στον De Nomé παρά τη θεωρία του Causa ότι πρόκειται για το έργο ενός μέτριου μιμητή[549].

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 115, εικ. Α 55.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 126-127.

Thuiller, 1982, σσ. 202-203, εικ. 65.

Christie's Ρώμη, Δεκέμβριος 2003, No. 504-505.

Urbani (επιμ.), 1950, εικ. 9.

Causa, 1956, σελ. 44, σημ. 1.

[548] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 126.
[549] Βλ. Causa, 1956, σελ. 44, σημ. 1.

36.

François de Nomé, *Φανταστικό παλάτι με κήπο*, λάδι σε καμβά, 61x51 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Νέα Υόρκη.

Το παλάτι αυτό είναι δύσκολο να ταυτιστεί με κάποιο υπαρκτό και ούτε το έργο μπορεί να χαρακτηριστεί ως «προοπτική». Ο ιταλικού τύπου κήπος θυμίζει ναπολιτάνικου τύπου σχεδιασμούς, όπως τις συνθέσεις του De Vries ή του Vrancx. Πιθανόν πρώιμο έργο του ζωγράφου, λόγω των φλαμανδικών επιρροών από τον Croys, κυρίως στην απόδοση των δέντρων.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 60, εικ. Α 12.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 62-63.

37.

François de Nomé,
Επίθεση σε ένα φανταστικό παλάτι, λάδι σε καμβά, 38x28 εκ.,
Musée du Louvre, Παρίσι.

Το παλάτι αυτό είναι δύσκολο να ταυτιστεί με κάποιο υπαρκτό. Η Nappi ισχυρίζεται πως το χαρακτικό του Étienne Duperac είναι η γραπτή πηγή που βοηθάει τον De Nomé να αναπαραστήσει κάποια στοιχεία του πίνακα, όπως η στήλη του Μάρκου Αυρηλίου.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 80, εικ. A 28.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 72-73.

Thuiller, 1982, σελ. 199, εικ. 63.

Urbani (επιμ.), 1950, εικ. 14.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 51, εικ. XXII.

Romdahl, 1944, εικ. 8.

38.

François de Nomé,
Φανταστική πλατεία, λάδι σε καμβά τοποθετημένο σε πλάκα, 26,7x15,8 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή, Παρίσι.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 90.

39.

François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική με κτίριο που καταρρέει*, λάδι σε καμβά, 154x100 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Γαλλία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 182, εικ. Α 102.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 94-95.

Jover, 2015, σελ. 107, εικ. 4.

40.

François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική*, λάδι σε καμβά, 69x42 εκ., Συλλογή Pascal και Luise de Sadeleer, Βέλγιο.

Βιβλιογραφία:

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 105, εικ. Α 48.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 96-97.

Réau, 1935, σελ. 249, εικ. 7.

41.

François de Nomé,
Μεγάλο Αναγεννησιακό προστώο,
λάδι σε καμβά, 70,5x88 εκ.,
Συλλογή Graf Harrach'sche
Familiensammlung, Rohrau,
Αυστρία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 167, εικ. Α 90.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 98-99.

Heinz, 1960, σελ. 52-53, νούμ. 142.

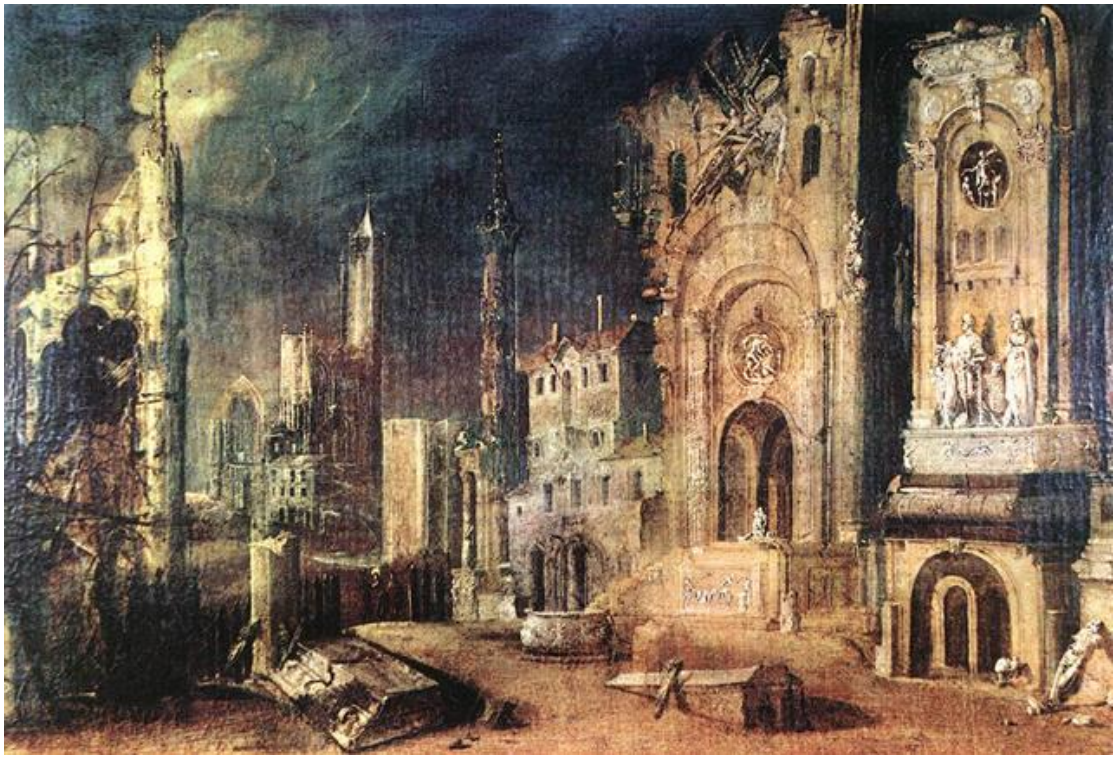
Ritschl, 1926, σελ. 68-71.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 38, εικ. IX.

Réau, 1935, σελ. 247, εικ. 5.

Romdahl, 1944, εικ. 1.

42.



François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική με ερείπια και σαρκοφάγο*, 1624, λάδι σε καμβά, 70x46,5 εκ., Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι.

Βιβλιογραφία:

Pariset, 1952, σσ. 261-264.

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 36-37.

Sluys, 1961, σελ. 119, εικ. 98.

Seghers, 1983, σελ. 89, εικ. 91.

Causa, 1956, σελ. 43.

Brion, 1954, σελ. 2, 6.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 197, εικ. A 117.

43.

François de Nomé,
Ο Πύργος της Βαβέλ,
1630.

Βιβλιογραφία:

Van Puyvelde, 1962, σελ. 47, εικ. 40.

44.

François de Nomé,
Φανταστική αρχιτεκτονική.

45.

François de Nomé,
Η ησυχία, λάδι σε καμβά,
73x61 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.

Βιβλιογραφία:

Seghers, 1983, σελ. 83.

Lebensztejn 1967, σελ. 6, εικ. 5.

46.

François de Nomé,
Η καταστροφή του Καΐρου, λάδι σε καμβά, 76x52 εκ., Musées de la Cour d'Or, Μετς.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 70-72, εικ. A22.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 66-67.

Gérald Collot, "La destruction du Caire' par Monsù Desiderio : Metz, Musée d' Art et d'Histoire", *Revue du Louvre*, τχ. 29, 1979, σσ.426-427.

47.

François de Nomé,
Η μεγάλη στήλη,
λάδι σε καμβά, 69x82 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή, Γαλλία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 112, εικ. A53.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 104-105.

48.

François de Nomé, *Η αναγνώριση του Βελισάριου από έναν από τους στρατιώτες του*, λάδι σε καμβά, 51x81 εκ., Musée des Beaux-Arts d'Orléans.

Βιβλιογραφία:

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, εικ. 14.

49.

François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική με ερείπια*, λάδι σε καμβά, 76,8x61 εκ., Konstmuseum, Göteborg.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 204, εικ. A122.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 122-123.

Romdahl, 1944, σελ. 3, εικ. 13.

charf (επιμ.), 1950, σελ. 55, εικ. XXVI

50.

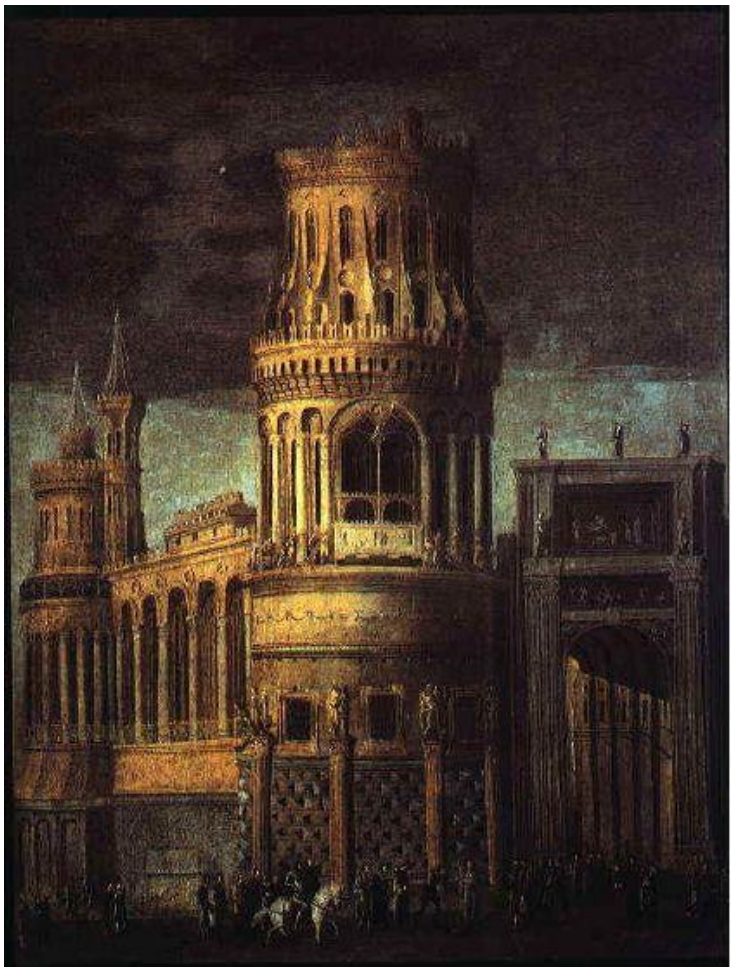
François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική*, λάδι σε καμβά, 120x97 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Λονδίνο.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 204, εικ. A122.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 124-125.

51.



François de Nomé,
Φανταστική αρχιτεκτονική με το Μαρτύριο μιας Αγίας,
1620-1624, λάδι σε καμβά,
The Bridgeman Art Library.

Βιβλιογραφία:

Younés, 2014, σελ. 21.

Réau, 1935, σελ. 247, εικ. 4.

Romdahl, 1944, εικ. 4.

52.

François de Nomé (;), *Ανατολίτης οδηγεί τους οδοιπόρους*, 1637, Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.

Ο πίνακας δημοσιεύεται το 1956 από τον Corrado Maltese και μαζί με άλλους τρεις ίδιων διαστάσεων και συναφούς θέματος βρίσκονται σε μία ιδιωτική συλλογή στη Ρώμη. Σε έναν άλλον πίνακα της ίδιας συλλογής αναγράφεται η χρονολογία 1634 ενώ σε αυτόν φαίνεται, όχι και πολύ καθαρά η χρονολογία 1637. Ο πίνακας αυτός δημοσιεύεται πάλι το 1982 από τον Thuiller και αποδίδεται στον De Nomé. Ο Thuiller παρατηρεί πως η σύλληψη της σύνθεσης καθώς και άλλα στιλιστικά χαρακτηριστικά, όπως τα ανάγλυφα στους κίονες και τα γλυπτά, προδίδουν το χέρι του De Nomé και για αυτόν τον λόγο το αποδίδει σε αυτόν. Ωστόσο, παραδέχεται πως δεν υπάρχει κανένα έργο - ή απόδειξη παραγγελίας - που να χρονολογείται τόσο αργά. Υπάρχουν ωστόσο και κάποιες εμφανείς διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα ύστερα του ζωγράφου. Διαφοροποιήσεις που αφορούν σε μεγαλύτερη σαφήνεια στο σχέδιο και σταθερότητα χρώματος τις οποίες ο Thuiller ερμηνεύει ως προϊόν εξέλιξης και προσαρμογής του ζωγράφου στο στιλ της εποχής του.

Βιβλιογραφία:

Maltese, 1956, σελ. 68, εικ. 3.

Thuiller, 1982, 204, εικ. 66.

Seghers, 1983, σελ. 41.

53.

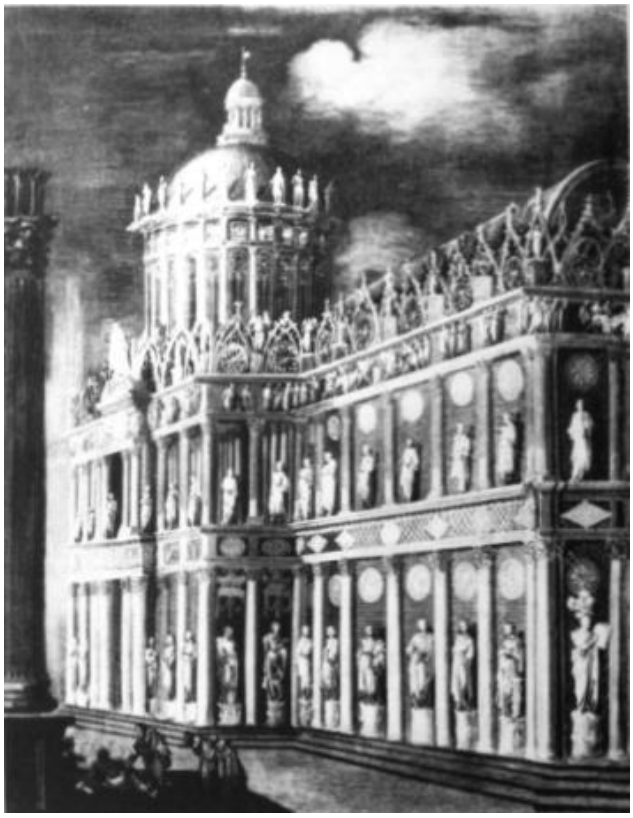
François de Nomé, *Η Κόλαση*, 1622, λάδι σε καμβά, 175x113 εκ., Musée de Besançon, Μπεζανσόν.

Βιβλιογραφία:

Seghers, 1983, σελ. 105.

De Nile, 2013, σσ. 205-207.

54.



François de Nomé,
Φανταστική αρχιτεκτονική,
1622, 89x70,2 εκ.,
Συλλογή Graf Harrach'sche
Familiensammlung, Rohrau, Αυστρία.

Βιβλιογραφία:

Thuiller, 1982, 197, εικ. 62.

Sluys, 1961, σελ. 73.

Réau, 1935, σελ. 247, εικ. 3.

Romdahl,, 1944, εικ. 3.

55.

François de Nomé,
Πυρκαγιά και ερείπια, 1623,
λάδι σε καμβά, 98x75 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 181, εικ. A101.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 112-113.

56.

François de Nomé, *Πυρκαγιά*, 1624, λάδι σε καμβά, 73,5x50 εκ., Συλλογή Simone Collinet.

Βιβλιογραφία:

Lebensztejn, 1967, σελ. 6, εικ. 5.

57.

François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική*.

58.

François de Nomé, *Ο Σολομώντας στο Ναό*, λάδι σε καμβά, 105x78 εκ., Niedersächsisches Landesmuseum, Ανόβερο.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 90, εικ. A36.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 132-133.

59.

François de Nomé, *Ο Χριστός και η μοιχαλίδα*, λάδι σε καμβά, 101x76 εκ., Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 139, εικ. A71.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 138-139.

60.

François de Nomé, *Ο Δαβίδ στο Ναό*, λάδι σε καμβά, 101x76 εκ., Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σσ. 141, εικ. Α72.

Sary - Nappi, 2004, σσ. 138-139.

61.

François de Nomé,
Γοτθικός τάφος, λάδι σε καμβά,
40x93 εκ.,
John and Mable Ringling Museum of Art,
Σαρασότα.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 106, εικ. Α49.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 140-141.

62.

François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, 1619, λάδι σε καμβά, 71,5x51 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή, Γαλλία.

Στον πίνακα υπάρχουν οι επιγραφές S. COSM., S. DAM στις βάσεις των αγαλμάτων και S. MICH στα τύμπανα των τοξωτών ανοιγμάτων. Όσον αφορά στο εσωτερικό του κτιρίου που απεικονίζεται, οι περισσότεροι από τους μελετητές του βρίσκουν σε αυτόν τον τρίκλιτο Καθεδρικό ναό, ομοιότητες με την εκκλησία της Santa Maria delle Grazie a Caponapoli[550]. Οι ομοιότητες αυτές έγκεινται στην Αναγεννησιακή δομή του κτιρίου και πιο συγκεκριμένα στα τρία κλίτη που εναλλάσσονται αρμονικά σχηματίζοντας ομοιόμορφα τοξωτά ανοίγματα. Οι κίονες που στηρίζουν τις αψίδες είναι διακοσμημένοι με ανάγλυφα grotesques αλλά και όλη η πρόσοψη του ναού είναι διακοσμημένη με μορφές που φαίνεται να απεικονίζουν αγγέλους. Επιπλέον, στο ναό αυτό προστίθεται, κατά τη συνήθεια του ζωγράφου και κάποια παρεκκλήσια, αυτή τη φορά, γοτθικού τύπου, ένα στα δεξιά της σκηνής και το άλλο στο βάθος της Αναγεννησιακής στοάς.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 128, εικ. A65.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 142-143.

Sluys, 1961, σελ. 65.

Urbani (επιμ.), 1950, εικ. 1.

[550] Βλ. Sary - Nappi, 2004, σελ. 142.

63.

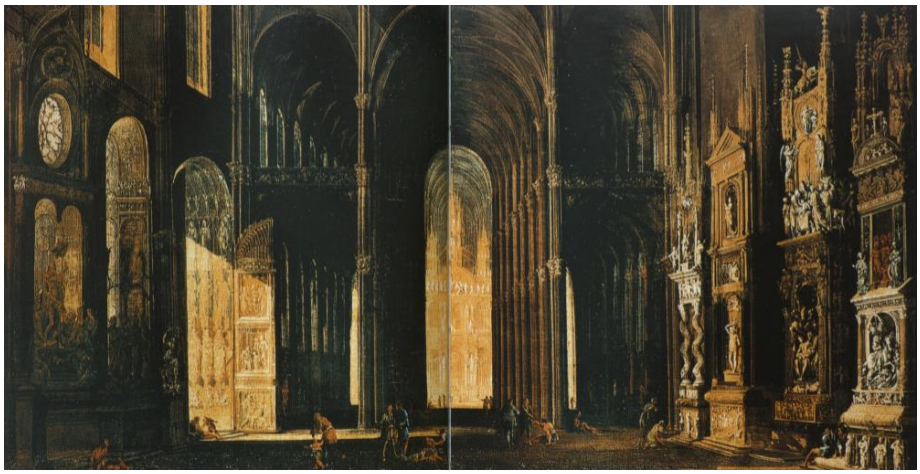
François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 78x54 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Γαλλία.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 174, εικ. A95.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 144-145.

64.



François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 127x64 εκ., Μουσείο Καλών Τεχνών, Βουδαπέστη.

Βιβλιογραφία:

Nappi, 1991, σελ. 177, εικ. A98.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 148-149.

Romdahl, 1944, εικ. 7.

Réau, 1935, σελ. 243, εικ. 1.

65.

François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 102,5x49,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βουδαπέστη.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 148-149.

66.

François de Nomé, *Εσωτερικό Αναγεννησιακής εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 76x53 εκ., Chauser Fine Arts, Λονδίνο.

Βιβλιογραφία:

Sary - Nappi, 2004, σελ. 148-149.

67.

François de Nomé, *Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα*, λάδι σε καμβά, 101x74 εκ., Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Το έργο εμφανίζεται στην εκτεταμένη μονογραφία της Nappi το 1991 κάτω από δύο τίτλους· *Esplosione in una chiesa* και *Asa distrugge l'idolo di Priapo* («Έκρηξη σε μία εκκλησία» και «Ο Άσα καταστρέφει τα είδωλα του Πρίαπου»). Πλέον απορρίπτεται ο πρώτος τίτλος καθώς δεν είναι ιστορικά ακριβές να αναφερθεί ο όρος «έκρηξη». Ο τίτλος είναι πλέον αυτός που δίνεται από το Μουσείο στο οποίο εκτίθεται από το 1960, *Ο Βασιλιάς Ασά καταστρέφει τα είδωλα*. Ένα τρίτο θέμα προσφέρει ο ίδιος ο πίνακας όταν σε μία επιγραφή αναφέρεται ένα χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης : Γ' Βασιλέων, 15, 11-13. Στο χωρίο αυτό, η ειδωλολάτρισσα μητέρα του Βασιλιά Ασά της Ιουδαίας είχε κατασκευάσει ένα ναό σε ένα άλσος κι εκεί είχε τοποθετήσει το είδωλο της Αστάρτης. Ο Ασά κατέστρεψε το είδωλο της μητέρας του και το έκαψε στο χείμαρρο των Κέδρων (Γ' Βασιλέων 15,11-13. Β' Παραλειπομένων 15,16-17). Ο De Nomé έχει μετατρέψει το φυσικό τοπίο όπου εκτυλίσσεται η ιστορία σε έναν τρίκλιτο καθεδρικό ναό με ανάμεικτα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά. Αυτός ο πίνακας εκφράζει δύο αντιτιθέμενα ζεύγη το ένα αφορά την αδράνεια και την ηρεμία του αριστερού (προς τον θεατή) κλίτους εν αντιθέσει με το υπό κατάρρευση και χαοτικό δεξί, του οποίου οι κίονες έχουν σπάσει και αιωρούνται. Το άλλο ζεύγος αφορά

την ανθρώπινη τιμωρία στα είδωλα που παρουσιάζεται στα αριστερά και τη θεϊκή στον ίδιο τον ναό. Ο πίνακας αυτός είναι από τα πιο γνωστά έργα του François de Nomé και το επίκεντρο αρκετών συζητήσεων και διάφορων αναγνώσεων.

Βιβλιογραφία:

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 161, εικ. 6.

Oster-Stierle, 2003, σελ. 97-98, εικ. 1.

Onfray, 2013, σσ. 81-86, εικ. 6.

Malgouyres, 2015, σελ. 131, εικ. 6.8.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, εικ. 13.

Seghers, 1983, σελ. 49.

Allemand, 1957, σελ. 77.

68.

François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, λάδι σε καμβά, 76x52 εκ., Συλλογή Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau, Αυστρία.

Βιβλιογραφία:

Réau, 1935, σελ. 248-249.

Sluys, 1961, σελ. 65., εικ. 24.

Romdahl, 1944, σελ. 5-12, εικ. 5.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 42, εικ. XIII.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 20, εικ. 16.

Thuiller, 1982, σελ. 195, εικ. 61.

69.

François de Nomé, *Η περιτομή*, 1623, λάδι σε καμβά, 121,3x148,3 εκ., Yale University Art Gallery, New Haven.

Βιβλιογραφία:

Causa, 1956, σσ. 31, 44, σημ. 3, εικ. 23a και 23b.

Sluys, 1961, σσ. 70-71, εικ. 35.

Fredericksen –Zeri, 1972, σελ. 151.

Pierre Rosenberg, *La peinture française du XVIIe siecle dans les collections américaines*, Παρίσι, Éditions de la Réunion de musées nationaux, 1982, σσ. 295-296, εικ. 77.

Nappi, 1991, σελ. 194, εικ. A 114.

Marandel (επιμ.), 1991, σελ. 48-49.

Sary - Nappi, 2004, σελ. 150-151.

Thuiller, 1982, σελ. 188.

Allemand, 1957, σελ. 74.

70.

François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας*, Λονδίνο, Συλλογή E. C. Palmer.

Βιβλιογραφία:

Romdahl, 1944, εικ. 6.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 33, νούμ 24, εικ. IV.

71.

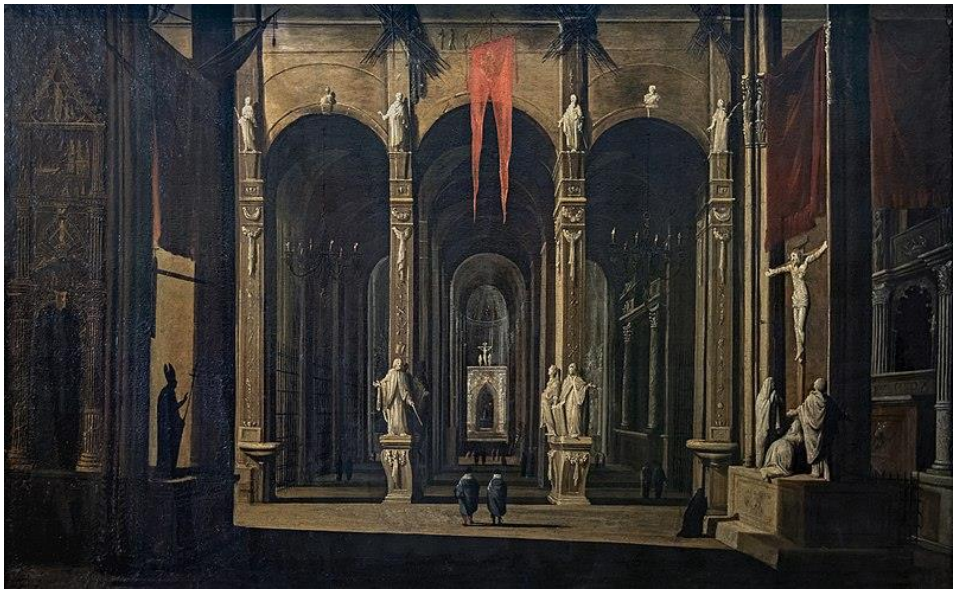
François de Nomé, *Ο Ιεροβοάμ στο ναό των παγανιστικών θεών*, λάδι σε ξύλο, 59x41 εκ., Musée des Beaux-Arts, Ντιζόν, Γαλλία.

Βιβλιογραφία:

Jover, 2015, σελ. 108, εικ. 5.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 43, εικ. XIV.

72.



François de Nomé, *Εσωτερικό εκκλησίας των Santi Severino e Sossio*, λάδι σε καμβά, 59x41 εκ., Fondation Bemberg – Collection Motais de Narbonne, Τουλούζη, Γαλλία.

73.

François de Nomé (αποδίδεται), *Το δείπνο του Βαλτάσαρ*, λάδι σε καμβά, 120x165 εκ..

Ο πίνακας εμπίπτει στις αρχιτεκτονικές συνθέσεις του De Nomé, όπως προδίδουν τα σταυροθόλια και οι ελικοειδείς κίονες, καθώς και στη θεματική της σειράς που παραγγέλνει το 1615 ο Andrea Ferrigno[551].

Βιβλιογραφία:

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 37, εικ. VIII.

[551] Βλ. Παράρτημα Πηγών, III, B, 4.

74.

François de Nomé, *Εσωτερικό Καθεδρικού*, π. 1620, λάδι σε καμβά, 100,6x74,9 εκ., Pollok House, Γλασκόβη, Σκωτία.

Βιβλιογραφία:

Caw, 1936, σελ. 9, νούμ. 10. *Stirling Maxwell Collection Pollok House*, Corporation of Glasgow: Museum and Art Galleries Department, π.1977, σελ. 11, νούμ. 132.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 19, νούμ. 15.

Sluys, 1961, σελ. 66, νούμ. 27.

75.

François de Nomé, *Ο Σαμουήλ χρίει τον Σαούλ*, λάδι σε καμβά, 152x118 εκ., Harvard Art Museums/Fogg Museum.

Σε αυτόν τον πίνακα αναπαρίσταται το επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης όπου ο Σαούλ χρίεται από τον Σαμουήλ ως τον πρώτο βασιλιά όλων των φυλών του Ισραήλ σε έναν τόπο χαρακτηριστικό και τυπικό των έργων του ζωγράφου. Ο χώρος είναι προοπτικά αποδοσμένος ωστόσο περιορίζεται το βάθος λόγω του τείχους της πόλης, στο οποίο διακρίνεται η πολύ διαδεδομένη, από τον 6ο αιώνα π. Χ., τεχνική δόμησης *opus quadratum*. Η ρωμαϊκή αυτή τεχνική δόμησης του τείχους δεν είναι η μόνη επιρροή από την αρχιτεκτονική των Αυτοκρατορικών χρόνων της Ρώμης, άλλες επιρροές είναι η θριαμβική αψίδα και ο κίονας, ο οποίος θυμίζει αυτόν του Μάρκου Αυρήλιου.

Βιβλιογραφία:

Réau, 1942, σελ. 4.

Scharf (επιμ.), 1950, εικ. 65, σελ. 28.

Sluys, 1961, σσ. 9, 32, 78, εικ. 44.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 111, εικ. A 52.

Sebastian Smee, "Frame by Frame: The Mystery of 'Samuel Anointing Saul'", *The Boston Globe*, 7 Απριλίου 2015, σελ. G3.

76.

François de Nomé, *Εσωτερικό Καθεδρικού ναού*, 193x315 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Ηνωμένες Πολιτείες.

Βιβλιογραφία:

Rosenberg, 1982, σσ. 295-296, εικ. 77.

77.

François de Nomé (αποδίδεται),
Το συμπόσιο του Φαραώ διακόπτεται από την επιδρομή των βατράχων,
Ιδιωτική Συλλογή.

Βιβλιογραφία:

Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 22-23.

78.

François de Nomé (αποδίδεται),
Το συμπόσιο του Φαραώ διακόπτεται από την επιδρομή των βατράχων,
Ιδιωτική Συλλογή.

Βιβλιογραφία:

Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σσ. 22-23.

79.

François de Nomé, *Φανταστική αρχιτεκτονική με την αναπαράσταση μιας Αγίας*, Άγνωστη τοποθεσία.

Βιβλιογραφία:

Cavazzini, 2008, σελ. 85.

80.

François de Nomé (αποδίδεται), *Η Αγριππίνα αναχωρεί από τη Ρώμη με τις στάχτες του Γερμανικού*, λάδι σε καμβά, 85x146 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Βιβλιογραφία:

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 22, εικ. 19.

Scharf (επιμ.), 1950, σελ. 12, 19, 49, νουμ. 17, εικ. 20.

Sluys, 1961, σελ. 92, εικ. 65.

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 196.

81.

François de Nomé, *Πανσέληνος πάνω από την λίμνη Αβέρνο*, λάδι σε καμβά, 62,85x76 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, Μιλάνο.

Βιβλιογραφία:

Maria Rosaria Nappi, 1991, σελ. 50.

82.

François de Nomé, *Φανταστική αναπαράσταση του Maschio Angioino*, λάδι σε καμβά, 27,5x39 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. Προέλευση : Ρώμη, Συλλογή Allomello, Ρώμη, συλλογή Mondolfo.

83.

François de Nomé (αποδίδεται),
Η θριαμβευτική είσοδος του Θανάτου σε μία πόλη με κλασικά ερείπια,
λάδι σε καμβά,
64,2x48,6 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή.

84.

François de Nomé (αποδίδεται), *Πλατεία Αγίου Μάρκου στη Βενετία*, λάδι σε καμβά, 99,5x150 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

85.

François de Nomé (αποδίδεται), *Σκηνή μαρτυρίου μπροστά από φανταστικό παλάτι*, λάδι σε καμβά, 25,5x44,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

86.

François de Nomé (αποδίδεται), *Η επιστροφή του Esaù από το κυνήγι*, λάδι σε καμβά, 125x150 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

87.

François de Nomé (αποδίδεται), *Αρχιτεκτονικό capriccio με φιγούρες που αψιμαχούν*, λάδι σε καμβά, 50,2x76,6 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

88.

François de Nomé (αποδίδεται), *Φανταστική άποψη πόλης*, λάδι σε καμβά, 40 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

89.

François de Nomé (αποδίδεται), *Αρχιτεκτονικό capriccio με τη σύλληψη του Αγίου Πέτρου*, λάδι σε καμβά, 96,9x127,6 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Β. ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ

I. Didier Barra

Α. Προγαμιαία δήλωση, μαρτυρίες, πιστοποιητικά βαπτίσεων[552].

1. 17-18 Ιουλίου 1619. Γάμος (processetto matrimoniale) μεταξύ Didier Barra και Antonia Todesco.
ASNa, *Cappellano maggiore*, φάκελος 882/9[553].

|c. 1r| *Si fa fede da me do(n) Gio(vanni) Lonardo Castelluccio curato del regio castello di S(an)to Elmo sono state fatte li tre pubblicatione del matrimonio s'ha da contrahere tra Desiderio Bar, habita nella parrocchial chiesa di S(an)ta Maria di Ognibene, con Antonia Todesca [soprascritto: napolitana], habita in questo regio castello a[m]bedui mai più accasati et dette publicattione sono state tra le sollennità della messa come vole il Sacro Consiglio di Trenta [sic], la prima fu di domenica a ultimo di giugno 1619, la seconda fu ancora di domenica a di sette di luglio del presente anno, la terza fu ancora di domenica alli quattordici di luglio del presenti anno, quale publicattione non ci è stato nessuno canonico inpedimento [sic], pertanto le abiamo fatto la presente scritta sottoscritta di mia propria mano in Napoli a dì 14 di luglio 1619.*
Do(n) Gio(vanni) Lonardo Castelluccio curato del regio castello di S(an)to Elmo manu propria

|c. 2r| *A 21 di gennaro 1601 per il r(everen)do d(on) Andrea Sebastiano fu battizzata nella parrocchia della Carità di Napoli Antonia figlia di Alesandro Todesco et Iacova Serena, la tenne Enrico Di Vatere et Maria Spinello, fol(io) 30 a t(erg)o. Neap(oli) die 18 iulii 1619.*
D(on) And(re)a Campellaro curat(us) Charitatis

|c. 3r| *Io d(on) Giovanni Di Zotta u(triusque) i(uris) d(octor) rev(eren)do curato di S(an)ta M(ari)a d'Ognibene di q(ue)sta sottoscritta città dico come in mia chiesa li 30 di giugno p(ro)ss(im)o passato 7 et 14 del p(rese)nte si sono fatte tre publicat(io)ni del*

[552] Τα παρακάτω αρχεία αφορούν στην πράξη γάμου του Didier Barra, στις μαρτυρίες των François De Nome και Daniel Gondreville, των ιερωμένων και επισκόπων που τελούν το μυστήριο και στα πιστοποιητικά βαπτίσεων των πέντε παιδιών του Barra.
[553] Δημοσιεύονται, για πρώτη φορά, από τον Giuseppe Porzio : Giuseppe Porzio, 2015, σσ. 61-62.

matrim(oni)o contrahendo fra Desiderio Bar della città di Messa nell'Orena, di q(ue)sta p(arrocchi)a et Ant(oni)a Todesca del castello di S(an)to Elmo et sono stati affissi a lochi soliti et fino ad esso no(n) è comparso impedim(en)to et perciò n'ho scritto la p(rese)nte fermata di mio nome in Napoli a 15 di luglio 1619.
D(on) Giovanni Di Zotta manu p(ro)p(ri)a

|c. 4r| *Die decima septima mens(is) iulii 1619 Neap(oli)*
Desiderius Bar dice essere nativo della città de Messa del Loreno in Francia ad p(resen)s Neap(oli) commorans vicino la Carità in casa de Dom(eni)co Antonio Bruno pittore, etatis annoru(m) viginti otto in circa ut p(rincipa)lis medio suo iura(ment)o inter(rogatu)s et exam(inatu)s et p(rim)o et ad oportunas interrog(ation)em respondit:
io haverà da sette anni in circa che son partito dalla mia città de Messa mia patria, et dopo haver dato una volta p(er) la Francia me ridusse in Roma là dove dopo esser stato p(er) spatio d'un anno in circa me ridusse qui in Nap(oli) dove sono cinque anni che di continuo ho assistito et stansiato come hoggi dì stansio con essermi exercitato sempre nel mio exercitio et arte de pittore et in questa città piacendo al S(igno)r Iddio spero di vivere et morire.
Et ad alia(m) interrog(ation)em respondit:
io mai in tempo di mia vita, né in Messa mia patria, né in altra parte, ho havuto mai moglie et sono huomo libero che posso liberam(en)te contrahere matrimonio con chi a me meglio pare et piace, né meno tengo voto di castità, né ho data parola né fede a nessuna femina di pigliarla p(er) mia moglie, ma al p(rese)nte dì che intendo con il voler de Dio de accasarmi con Antonia Tudescha napolitana donzella habitante dentro il reg(i)o castello di S(an)to Elmo et questa è la verità, de ca(usa) sci(enti)ae loco et t(em)p(or)e d(ixi)t ut s(upr)a.
Desiderio Bar

Eodem die
Franciscus Nomen dice essere naturale della città de Messa del Loreno in Francia ad p(rese)ns Neap(oli) commorans allo largo dei Monteoliveto alle case dell'abbate Salvatore Perrino, etatis annotu(m) viginti novem incirca ut d(ixi)t et exercitante nell'exercitio et arte de pittore testis p(ro)ductus et eius medio iuram(en)to int(errogatu)s et exam(inatu)s sup(er) infra(scri)ttis et p(rim)o et ad oportuna(m) interrogat(ione)m respondit:

io haverà da quindeci anni incirca che ho conosciuto come di p(rese)nte conosco Desiderio Bar naturale de Messa del Lorena mia patria, atteso che semo allevati quasi insieme et nce havemo imparata l'arte de pittore [depennato: in*] nella nostra patria de Messa in Lorena sotto un maestro che si chiamava Fran[cesco] Marc[hand] et haverà da circa sett'anni |c.4v| che gionti partimmo da d(ett)a nostra patria et dopo havemmo dato volta p(er) la Francia ce ridussimo in Roma là dove, dopo esserno da un anno incirca, io prima partì da Roma et venne appresso in Nap(oli) et il d(ett)o Desiderio venne appresso in Nap(oli) dopo dieci mesi in circa et de deritto venne in mia casa et p(er) spatio di quattro anni incirca ha lavorato in la mia poteca sita come ho detto di sopra a Monte Oliveto et al presente sta medesimam(en)te il d(ett)o Desiderio in Nap(oli) et lavora in la casa et poteca di Dom(eni)co Antonio Bruno pittore allo Sp(irit)o S(an)to et questa è la verità.*

Et ad alia(m) interrog(ation)em respondit:

io molto ben so che il detto Desiderio né in la città de Messa de Lorena in d(ett)a nostra patria, né in altra parte have havuto mai moglie et che è huomo libero et senza peso di moglie, che può liberam(en)te contrahere matrimonio con chi ad esso meglio pare et piace et al p(rese)nte intendo che se accasa con una donzella che habita dentro il castello di S(an)to Elmo et questa è la verità. Int(errogatu)s de ca(usa) sci(enti)ae, loco et t(em)p(o)re d(ixi)t ut s(upr)a.

Francisco Di Nome

Eodem die

Daniel Gondrovil naturale de Messa de Lorena ad p(rese)ns Neap(oli) commorans a Monte Oliveto sotto le case del dottor Gio(vanni) Vinc(enz)o Corcione et exercitante nel[l']arte de scoltore seu intagliatore de sigilli etatis annoru(m) triginta novem incirca ut d(ixi)t testis productus et eius medio iuram(en)to int(errogatu)s et exam(inatu)s sup(er) infra(scri)ttis et p(rim)o.

Et ad oportuna(m) interroga(ation)em resp(ondi)t: io haverà da quindici anni conosciuto come a; (rese)nte conosco Desiderio Bar naturale de Messa mia patria et lo conosco da che era figliolo in d(ett)a città con havemo insieme tenuta a[micitia et dimesti]chezza et haverà da sette anni |c. 5r| incirca che gionti uscimmo dalla città de Messa dando una volta p(er) la Francia et in esserno gionti a Lion di Francia io ritornai al paese et il d(ett)o Desiderio se n'andò alla volta di Roma et dopo un anno tornai a ripartire da mia patria e sempre qui in Nap(oli) dove trovai il d(ett)o Desiderio che lavorava del suo exercitio di pittore a Monte Oliveto et haverà da Quattro anni

incirca che io sono in Nap(oli) et sempre il d(ett)o Desiderio have assestito in Nap(oli) et lavorato in d(ett)a poteca et al p(rese)nte lavora in la poteca di Dome(eni)co Antonio Bruno allo Sp(irit)o A(an)to, et come paesani et amici havemo venuto et hoggi di tenemo amicitia et dimestichezza insieme.

Et ad alia(m) interrogatione(m) respondit:

io so benissimo che il d(ett)o Desiderio né in Messa nostra comune patria né in altra parte ha havuto mai moglie et so benissimo che il d(ett)o Desiderio è huomo libero et senza peso di moglie che può liberam(en)te contrahere matrimonio con chi ad esso meglio pare et piace, et intendo al p(rese)nte che s'accasa nel castello di S(an)to Elmo con una donzella habitante in esso et questa è la verità, de ca(usa) sci(enti)ae, loco et t(empo)re d(ixi)t ut s(upr)a.

Daniel Gondreville

Die decimo octavo iulii 1619 Neap(oli) visis actis etc. per infr(ascritt)um ill(ustrissimu)m et r(everendissimu)m fr(atr)em Ioannem Bravo ep(iscop)um uxentinum et in pre(se)nti reg(ium) regentem off(ici)um regii maioris capp(ellani) fuit provis(um) q(uo)d liceat et licitum sit Desiderio Bar et Antonie Todesca Neap(oli) in regio castro S(anc)ti Erasmi habitanti insimul contrahere soll(emn)e et leg(iti)mu(m) matrim(oniu)m in co(n)formitate actis S(acrae) R(ituum) C(ongregationis) ac Sacri Conc(il)ii Tridentini cons(titutionib)us hoc suum etc.

Ep(iscopu)s uxentin(us)

2.26 Ιουλίου 1621. Πιστοποιητικό βάπτισης της Anna Bar.

ASDNa, Parrocchia di San Liborio [*olim* Santa Maria della Carità], *Libri dei battesimi*, vol. 1, c. 195*r*.

A dì d(ett)o [26 luglio 1621] batt(ezzat)a per me [don Giovanni Battista Cece] Anna f(igli)a di Desiderio Bar e Antonia Todesca, la tenne Thomase Manechia, e Ger(onim)a Di Angelo.

3. 6 Μαίου 1624. Πιστοποιητικό βάπτισης του Giuseppe Gennaro, γιού του Didier Bar και της Antonia Tedesco.

ASDNa, Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo [*olim* San Giuseppe Maggiore], *Libri dei battesimi*, vol. 4, c. 80*v*.

A dì 6 di maggio 1624. Gioseppe Gennaro Bar f(iglio) l(egitimo) e n(aturale) de Desiderio Bar e d'Antonia Tedesco fu battezzato da me d(on) Innocentio Politi. Li padrini furono donno Gio(vanni) Cola Cafaro et Isabella Simio.

4. 16 Ιουνίου 1625. Πιστοποιητικό βάπτισης της Angela, κόρης του Didier Bar και της Antonia Tedesco.
ASDNa, Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo [*olim* San Giuseppe Maggiore], *Libri dei battesimi*, vol. 4, c. 101*r*, n. 860.

A dì 16 di giugno 1625. Angela Bar di Desiderio Bar et Antonia Todesca fu batt(ezzat)a dal r(everen)do Iacovo Aniello De Massa, fur(on)o li comp(ar)i Gio(vanni) Andrea Giordano et Angelella Cavalluccio.

5. 23 Ιουλίου 1626. Πιστοποιητικό βάπτισης του Alessandro Diacinto Antonio Francesco, γιου του Didier Bar και της Antonia Tedesco.
ASDNa, Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo [*olim* San Giuseppe Maggiore], *Libri dei battesimi*, vol. 4, c. 118*v*, n. 1090.

A dì 25 di luglio 1626. Alesandro Diacinto Antonio Fran(ces)co Var figlio di Disiderio Bar et d'Antonia Todesca fu batt(ezzat)o da me do(n) Gio(vanni) Dom(eni)co Riccardo fur(on)o comp(ar)i il s(ignor) Fran(ces)co Principe et la s(ignora) Giustina D(e)lle Grottaglie.

B. Αποδείξεις πληρωμών / *Fede di credito*

1. A.S.B.N., Banco del Popolo

Banco del Popolo, volume di bancali, Partita di 10 ducati del 10 maggio 1619.
Banco di Santa Maria del Popolo piacciali pagare a Desiderio Bar franzese ducati dieci correnti et sono in conto di quadri dodeci d'Imperatori, che mi ha da fare et consignare tra venti giorni, belli, firniti et atti a pictore, secondo l'appuntamento pigliato tra noi. Di casa il dì 7 maggio 1619. Horatio Blanch.[554]

[554] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 50 και στο : Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 27.

2. A.S.B.N., Banco del Popolo, g. m. 140.

Partita di 18 ducati del 17 giugno 1619. Ad Horatio Blanch D. 18. E per lui a Desiderio Bar francese dite a compimento di D. 28 attesso l'altri D. 10 l'hebbe sotto il dì 7 maggio per il medesimo nostro Banco et sono per final pagamento di dudeci quadri d'Imperadori che l'ha fatto e consignato.[555]

3. A.S.B.N., Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 83.

Partita di 5 ducati del 31 maggio 1622. Alli heredi de Vincenzo Soprano e Felice Pisacane D. 5. E per essi a Desiderio Barra a compimento di d. 9, atteso li altri l'ha ricevuti de contanti e sono per lo prezzo de doi quadri della città ad esso vendutoli e consignatili.[556]

4. A.S.B.N., Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 119.

Partita di 2 ducati del 30 giugno 1627. Al Reggente Carlo Tappia marchese di Belmonte D. 2. E per esso a Desiderio Barra pittore dite sono a compimento di D. 11 che li paga in conto del prezzo di dui quadri della città di Napoli che li fa fare per servizio suo, atteso li altri D. 8 li ha ricevuti da lui contanti.[557]

5. A.S.B.N., Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 126.

Partita di 9 ducati del 9 giugno 1628. A Carlo Tappia marchese di Belmonte D. 9. E per esso a Desiderio Barra pittore a compimento di D. 20 che gli altri D. 11 li ha ricevuti cioè D. 9 di contanti e D. 2 per medesimo nostro Banco alli 30 de giugno 1627. E detti selli pagano in conto de dui quadri della città di Napoli de quali uno l'have consegnato et l'altro lo doverà consignare.[558]

6. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 270.

---

[555] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ.50.
[556] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 50.
[557] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 50.
[558] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 51.

Partita di 20 ducati del 21 giugno 1636. Ad Aniello Solofra D. 20. e per lui a Desiderio Barra in conto di D. 50, disse pagarseli per il rationale Tomase Rovogliedo per saldo di quadri consegnati per servitio dell'eccellentissimo Garsia de Toledo.[559]

7. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. di cassa, m. 324, 20 giugno 1643, f. 666:

Partita di 20 ducati del 20 giugno 1643. A Giovanni Battista Riario D. Vinti, per lui a Desiderio barra a complimento di D. trenta cinque che l'altri D. 15 li ha ricevuti di contanti e sono a conto di quadri 12 che li haverà da fare di verdure di 40 giorni conforme la misura datali.[560]

8. A.S.B.N., Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 200.

Partita di 20 ducati del 13 luglio 1643. A Giovan Battista Riario D. 20. E per esso a Desiderio Barra a compimento di D. 55, che li altri D. 35 li ha ricevuti in diverse volte tra banchi e contanti. E sono tutti a conto di dodici quadri di paesaggi che ha d'avere conforme le misure dateli.[561]

9. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di cassa, m. 436, 14 agosto 1654, f. 105:

A Giovanni Battista Beruli D. Tredici. E per lui à Desiderio Barra per altri tanti havuti da esso. E per lui a capitan Matteo Ametrano e sono per tanti da lui ricevuti in più volte per caparro di quadri, de quali quadri poi non sono stati d'accordo. E per lui a Tomase d'Angelis per altritanti ricevuti da esso.[562]

10. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 420.

---

[559] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 51 και στο : Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 27.
[560] Το αρχείο δημοσιεύτηκε στο: Antonio Delfino, 1985, σελ. 98 και στο Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 51.
[561] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 51 και στο : Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 27 και στο : Eduardo Nappi, *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi vari*, Vol. II, Μιλάνο, 1983, σελ. 73.
[562]Το αρχείο δημοσιεύτηκε στο: Antonio Delfino, 1985, σελ. 98 και στο Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 51 και στο : Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 27.

Partita di 10 ducati del 7 aprile 1656. A Desiderio Barra D. 10. E per lui alli governatori del Monte eretto per lo quondam Vincenzo della Moneca sono cioè D. 1,40 per saldo dell'uscita finita a 4 di maggio 1654 per causa del peggione di due camere tiene affittate delle case di detto Monte site alla strada del Gesù Novo a ragione di D. 30 l'anno e li restanti D. 8,60 sono in conto dell'intrata di luglio seguente di detto anno 1654 et restano pagati del passato.[563]

11. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. m. 454.

Partita di 10 ducati del 16 maggio 1656. A don Camillo Sanfelice D. 10. E per lui a Desiderio Barra in conto di D. 80 per il prezzo di due quadri di palmi otto di larghezza et palmi sei di altezza consistente uno della città di Napoli con il mare e le colline e l'altro della città di Venetia similmente col mare et galere; et l'uno e l'altro numerosi di figure di tutta perfettione, li quali ce l'haverà da consignare, cioè uno di essi alla fine di luglio prossimo et l'altro all'ultimo di ottobre del presente anno [sic][564]

II. Αρχειακά έγγραφα από τη Metz

1. Λογαριασμοί από το 1608 – 1609.
Archives de Metz, CC 43, Φάκ. 21

16 écus au secrétaire de Monsieur d' Arquian par une honnesteté et recognoissance de la présentation qu' il a faite. à mesdits sieurs (échevins d'un grand et riche tableau du portrait du roy monté à cheval, tiré au naif et sur le naturel se S. M., duquel mondit sieur d' Arquian a faict un présent, pour estraines de ce nouvel an, à mesdits sieurs pour le corps de la Cité… Et encor à François Marchand, peintre, 30 gros pour avoir recoloré et racommandé ledit chassis, lequel il a fallu démonter pour entrer en la salle du palais [sic].[565]

[563] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ.51.
[564] Δημοσιεύτηκε στο : Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σ. 52 και στο : Nappi Eduardo Nappi (επιμ.), 1992, σελ. 27.
[565] Δημοσιεύτηκε στο : Henry Tribout de Morembert, 1996, υποσημ. 13, σελ. 200.

III. François de Nomé

A. Προγαμιαία δήλωση

13 Μαΐου 1613, προγαμιαία δήλωση του François de Nomé.

Processetti matrimoniali. Matrimonium Francisci de Nome et Isabella Croys
A.S.D.N., Lettera F 438/1613.

Sono circa anni undeci che sono partito da mia casa con altre persone, et andai a Roma, dove sono stato circa otto anni, dove m'imparai l'arte predette di pittore con M.ro Baldassare, che non mi ricordo suo cognome, ma abitava nella strada detta l'Imperione, che esce allo ponte de S.to Angelo, e tre anni sono che me ritrovo habitare in Napoli, dove habito, et non ho padre et se dimandava Simeone Nomé et dal tempo che partivi da mia casa mai ho avuto aviso se Antonietta Cofiré mia madre è viva o è morta, atteso io la lassai viva quando partii da mia casa et non ho avuto mai moglie, né ho promesso né dato fede a donna nessuna di prenderla per moglie, né ho fatto voto di castità, né di religione, che al presente me accaso con Sabella Croys, e questa è la verità[566].
Francoy denomé [sic][567]

B. Αποδείξεις πληρωμών / *Fede di credito*

1. A.S.B.N., Banco di San Giacomo e Vittoria, g. m. 23.

Partita di 20 ducati del 22 marzo 1614. A Giuseppe Cicala D. 20. E per esso a Ottavio Vitagliano, li paga in nome di Giovanni Cicala in conto della rovvisione assignatali. E per esso a Francesco di Nomé pittore per tanti quadri vendutili e consignatili. E per lui a madamme Diamante Corletti[568].

[566] Δημοσιεύτηκε στο : Causa, Raffaello, *ό.π.*, 1956, σελ. 32-33.
[567] Ο ίδιος έτσι υπογράφει κάτω από τη δική του δήλωση. Οι υπόλοιποι μάρτυρες τον αναφέρουν ως Francisco di Nome (ο Loise Croys), Francisco de nome (ο Jacomo Toma) και Francisci de Nome (ο νοτάριος.
[568] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 46.

2. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 88.

Partita di 40 ducati del 28 maggio 1614. Al duca di Celenza D. 40. E per lui a Luise Croys a compimento di D. 50 per prezzo de quatri hauti da lui, atteso li altri D. 10 per Banco del Monte della Pietà si pagono a Francisco di Nomé suo genero e resta totalmente sodisfatto[569].

3. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 100.

Partita di 5 ducati del 18 agosto 1615. A Pietro de Alesi D. 5. E per lui a Francesco di Nomé, dite sono a compimento di. D. 10, atteso li altri l'ha ricevuti contanti per un quadro da lui comprato[570].

4. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, g. m. 83.

Partita di 21 ducati del 22 settembre 1615. Alli eredi di Andrea Ferrigno d. 21. E per loro a Francesco di Nomé pittore dite se li pagano a compimento di D. 25 che li altri l'ha ricevuti de contanti dite in conto de quadri dodici Istorici di Daniele con Napoli grande li ha da fare a loro piacere[571].

5. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, g. m. 86.

Partita di 10 ducati del 6 maggio 1616. A Francesco Antonio Caselli D. 10.E per lui a Francesco di Nomé dite a compimento di D. 70 et sono per novi quatri d'una cona fatta e recevuta del quondam Luise Croys al dottor Giovanni lampo de Morcone, dove appare per obbliganza di detti D. 60, et di più fatta nova conventione se li sono promessi altri D. 10 et se li paghino al detto Francesco di Nomé come tutore delli heredi del detto [572].

---

[569] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 43.
[570] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 46.
[571] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 46.
[572] Βλ Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 46.

6. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 107.

Partita di 12 ducati del 25 maggio 1616. A Bartolomeo de Lione D. 12. E per lui a Francesco di Nomé in nome del marchese di Pescara in conto di certi quadri di prospettive che detto Francesco l'haverà da fare nella galleria di Procida per servizio di ditto signore. E per esso a Pietro Cocozza[573].

7. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, volume di bancali m. 1514.

Partita di 30 ducati del 26 maggio 1616. Banco di Santo Eligio pagate a Francesco Nomme fiamengo pittore ducati trenta et ce li pago a saldo di ducati 65 per otto quadri di prospettiva, grandi che mia ha fatti et consignati, che li restanti ducati trentacinque ce li ho pagati in più partite per polise di banco in persona di Luise Cruis fiammengo suo sogro, et ponete a conto di Surrento li 7 di maggio 1616 Federico Gentile. Francisco Dinomeé[574].

8. A.S.B.N., Banco di San Giacomo e Vittoria, g. m. 31.

Partita di 12 ducati del 7 novembre 1616. A Lanfranco Massa D. 12 E per lui a Francisco di Nomé per un quadro di prospettiva fattoli e consignatoli per servizio di Marc'Antonio d'Oria di Genova[575].

9. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 112.

Partita di 18 ducati del 22 novembre 1616. A Delfino de Ruberto D. 18. E per lui a Francesco di Nomé per prezzo d'uno un quadro vendutoli[576].

---

[573] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[574] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[575] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[576] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.

10. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 117.

Partita di 35 ducati del 18 febbraio 1617. A Pietro Carafa D. 35. E per lui a Francisco di Nomé in conto di D. 80 per lo prezzo de quattro quadri de pettura de palmi sette larghi del Martirio de quattro Vergini: S. Lucia, S. Caterina, S. Agnese e S. Barbara alla sua maniera. Quali se obbliga darli tutti eguali e guarniti di cornici indorate a sue spese[577].

11. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 118.

Partita di 10 ducati del 13 luglio 1617. A Francisco di Nomé D 10. E per lui ad Alfonso Caracciolo per non aver eseguito alcuni quadri[578].

12. A.S.B.N., Banco del Popolo, g. m. 132.

Partita di 12 ducati del 7 aprile 1618. Ad Antonio Silvestro D. 12. E per lui a Francesco di Nomé dite per prezzo di tanti quadri a lui vendutii[579].

13. A.S.B.N., Banco della Pietà, volume di bancali m. 480.

Partita di 30 ducati del 2 maggio 1618. Banco del Sacro Monte della Pietà pagate per me a Francesco di Nomé ducati trenta et dite sono per caparra de dodici quadri che haverà da farmi de sua mano del historia de Faraone del flagello di Egitto per prezzo di ducati centotrentadue, avertendo che me haverà da consignare fra due mesi, e che siano de sua mano propria e ricipienti con colori fini, e non piacendomi che mi sia lecito lasciarli e che esso mi restituisca il ditto caparro, avertendo che si habiano da esso con le cornice e ponete a conto. De casa 30 di aprile 1618. Francesco Maria di Summa[580].

---

[577] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[578] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[579] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 47.
[580] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48. Το έγγραφο αυτό αποτελεί και το πρώτο δημοσιευμένο αρχείο που αφορά στον ζωγράφο βλ. *Rassegna Economica*, 1939, σελ. 558 και Causa, 1956, σελ. 32.

14. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, g. m. 97.

Partita di 25 ducati del 25 giugno 1618. A Luyse de Ruggiero D. 25. E per lui a Francisco di Nomé ditesono in conto de sei quadri che haverà da consignare fra dieci mesi da detto di. Quali sei quadri ne have ricevuti due con patto tra loro cosi convenuto che si fra detto termine non li consignerà li restanti altri quattro del modo e misura delli predetti due recevvuti non sia obbligato pagarli cosa nessuna. E tutti detti quadri sia obligato il detto Francisco a loro restituire li detti D. 25. Et per lui a Antonio per altritanti[581].

15. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, g. m. 96.

Partita di 15 ducati del 5 luglio 1618. A Luise de Ruggiero D. 15. E per lui a Francesco di Nomé pittore in conto del prezzo de quatri de prospettiva che li ha consignato et ha da consignare[582].

16. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 133.

Partita di 10 ducati del 31 agosto 1618. A Dianora Spinella D. 10. E per lei a Francisco di Nomé in conto di quattro quadri che haverà da fare per il marchese della Polla suo figlio[583].

17. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 135.

Partita di 30 ducati del 2 ottobre 1618. A Lorenzo de Palma e duchessa di S. Elia D. 30. E per loro a Francesco di Nomé a conto de quadri che l' ha da fare[584].

---

[581] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48.
[582] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48.
[583] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48.
[584] Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48.

18. A.S.B.N., Banco dei Poveri, g. m. 36.

Partita di 5 ducati del 4 agosto 1619. All'abate Horatio Rovito D. 5 e per lui a Francesco di Nomé dissero ce li paga a compimento di D. 12 che l'altri l'ha ricevuti de contanti et sono per il prezzo di un quatro fattoli et consignatoli. Et per lui a Corrado Monico per altritanti[585].

19. A.S.B.N., Banco del Popolo, g. m. 144.

Partita di 20 ducati del 13 novembre 1619. A Santi Francucci D. 20. Et per lui a Francesco di Nomé ce il paga in conto di D. 60 per lo prezzo di cinque quadri de prospettive diverse de pittura che le haverà da fare di mano sua dentro lo spatio de doi mesi da hoggi de palmi quattro et un ditto de longhezza et palmi tre et un ditto di altezza obligandosi di farmeli di tutta perfettione et bel finite almeno come sono li doi quadri che tiene in casa sua di prospettiva fatti di sua mano. Et per detto a Corrado Monaco per altritanti[586].

20. A.S.B.N., Banco di S. Eligio, g. m. 109.

Partita di 20 ducati del 21 gennaio 1620. A Santi Francucci D. 20. E per lui a Francesco di Nomé a compimento di D. 60 per lo prezzo de cinque quadri de prospettive diverse che li ha venduti e consignati per detto prezzo[587].

21. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 154.

Partita di 25 ducati del 25 maggio 1620. A Francesco di Nomé a compimento D. 25. e per lui a Alfonso Gagliardi che ebbe a conto di D. 65 per dieci quadri li doveva fare, stante che detto Alfonso non vuole d'esso più detti quadri[588].

---

585 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 48-49.
586 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49.
587 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49.
588 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49.

22. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 170.

Partita di 6 ducati del 26 agosto 1621. A Lanfranco Massa D. 6. E per lui a Francesco di Nomé per caparro di dui quadri di prospettive che li ha dato da fare per servizio di Marcantonio Doria di Genua.[589].

23. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. m. 222.

Partita di 6 ducati del 9 gennaio 1627. A Giovan Battista di Francesco Morone D. 260. E per lui a Micco Milioto a compimento di D. 500 per il prezzo di sei quadri in tela di prospettive di mano di Francesco Monsù.[590].

24. A.S.B.N., Banco S. Eligio, g. m. 311.

Partita di 130 ducati dell'8 luglio 1659. A Matteo Angelo Sparano D. 130. E per lui a Costanza d'Ausilio per lo prezzo di tre quadri cioè uno di mano di Scipione Compagno di Santo Giovanni predicava nel deserto et altri due di Monsù Francesco di Lorena uno con l'effige del Convito di Baldassarro e l'altro la Presentazione al Tempio della Madonna[591].

25. A.S.B.N., Banco di S. Giacomo e Vittoria, g. m. 292.

Partita di 300 ducati del 12 febbraio 1664. A Carlo de Mari marchese di Stigliano D. 300. e per lui al reverendo Giacinto Iulis per prezzo di 17 quadri con le sue cornici che li ha venduto cioè undici di prospettive di Monsù Francesco lorenese con le figure di Cornelio Brusco, uno di S. Lucia et l'atro di S. Francesco di Massimo et quattro Vergini di Giovanni Rusca[592].

---

589 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49.
590 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49.
591 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 49-50.
592 Βλ. Eduardo Nappi - Maria Rosaria Nappi (επιμ.), 2005, σελ. 50.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές

Baldinucci, Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Ferdinando Ranalli (επιμέλεια), Τ. 3, Φλωρεντία, V. Batelli e Compagni,1974 (Επανέκδοση του 1846, Πρώτη έκδοση: 1681).

Barozzi da Vignola, Giacomo, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Jacomo Barozzio da Vignola*, Ρώμη, GioBatta de Rossi, 1617.

Borghini, Raffaello, *Il Riposo*, Μιλάνο, Società tipografica de Classici italiani, 1807 [1η Έκδοση: 1584].

Capaccio, Giulio Cesare, *Il Forastiero, dialoghi ne i quali, oltre a quel che si ragiona dell'origine di Napoli*, Νάπολη, Roncagliolo, 1634.

Dominici, Bernardo de, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 3 Τόμοι, Νάπολη, Ricciardi, 1742-1745.

DuPérac, Étienne, *Vestigi delle antichita di Roma*, Ρώμη, Lorenzo Vaccari, 1575 [1η έκδοση].

Fabert, Abraham (εκδ.), *Voyage du roy à Metz, L' occasion d' iceluy*, Metz, Abr. Fabert, 1610.

Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Τόμος ΙΙ, Παρίσι, Chez Florentin & Pierre Delaulne, 1690 [Δεύτερη έκδοση].

Guéroult, Guillaume, *Figures de la Bible, illustrées de huictains*, Λυών, Guillaume Rouillé, 1564.

Holbein, Hans, *Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae*, Μόναχο, Georg Hirth, 1884 [1η έκδοση: Λυών, Melchior & Gaspar Trechsel, 1538, 2η έκδοση : Λυών, 1543, 3η έκδοση : Λυών, 1551].

Holbein, Hans, Jean de Vauzelles, Gilles Corrozet, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Λυών, Soubz l'escu de Coloigne, 1538.

Iovio, Paolo, *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicatis ingenii monumentis illustrium / ... Praeter nova Joan. Latomi Bergani in singulos epigrammata: adjecimus ad priora italicae editionis, illustrium aliquot poetarum alia*, Joannes Bellerus, Αμβέρσα, 1557 [1η έκδοση: 1546].

Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Βενετία, Bassano, 1795-1796.

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, T. II, Μπολόνια, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.

Paradin, Claude, *Quadrins historiques de la Bible*, Λυών, Jean de Tournes, 1558.

Sandrart, Joachim von, *L'Academia todesca della architectura, scultura & pittura: oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, Bey Jacob von Sandrart, Frankfurt, bey Matthaeus Merian zu finden, 1675.

Pauli Aemilii Sanctorii Casertani 12. virgines, et martyres, Sante Thecla, Flavia Domitilla, Caecilia, Barbara, Agahta, Eugenia, Margarita, Dorothea, Agnes, Lucia, Catharina, U*rsula*, Ex typographia Gulielmi Facciotti, 1597.

Serlio, Sebastiano, *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, & Composito con gliessempi de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruuio*, Βενετία, Francesco Marcolini, 1540 [1η Έκδοση].

Serlio, Sebastiano, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figuranno & deseriuono le antichità di Roms & le alter, che sono in Italia & fuori d'Italia* , Βενετία, Francesco Marcolini, 1544 [1η έκδοση].

Serlio, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese: doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto; et hora di nuouo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella città, & in villa, et vn indice copiosissimo raccolto*, Βενετία, Presso Franceschi, Francesco de, 1584 [1η Έκδοση].

Simeoni, Gabriello, *Figure de la Biblia illustrate de stanze toscane*, Λυών, G Rovillio, 1565.

Simeoni, Gabriello, *Figure de la Biblia illustrate de stanze toscane*, Λυών, Guillaume Rouille, 1577 [3η έκδοση].

Simeoni, Gabriello, *Figure del Vecchio Testamento, illustrate di bellissime stanze volgari da Gabriel Simeoni: Volumi 1-2*, Altobello Salicato, 1574.

Soprani Raffaele - Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Γένοβα, Nella Stamperia Casamara, 1768.

Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, τ. 1-9, Novara, Istituto Geografico DeAgostini, 1967.

Vredeman de Vries, Hans, *Scenographiae, sive perspectivae : (vt Aedificia, hoc modo ad opticam excitata, Pictorum vulgus vocat) pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum, à pictore Ioanne Vreedmanno Frisio ingeniosissime excogitatae & designatae : & à Hieronymo Cock in gratiam pictorum aliorum'que huismodi rebus se oblectantium his venustissimis typis in lucem aeditae ...*, Αμβέρσα, 1560.

Μελέτες

Abbate, Francesco, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Ρώμη, Donzelli editore, 2002.

Albl, Stefan, "Castello di Rohrau. Schloss Rohrau", *Italia & Italy*, τχ. 49-52, Ιανουάριος – Δεκέμβριος 2010, σσ. 3-6.

Albl, Stefan - Sganzerla, Anita Viola Weston, Martina Giulia, *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Franceso Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Ρώμη, Artemide, 2014.

Allemand (Lacambre), Geneviève, "Le problème de Monsù Desiderio", *L'information culturelle artistique*, τχ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1957, σσ. 73-80.

Aricò, Nicola, "Iconografia di un "rendering" urbano del secolo XVII", στο Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, T. 1, Ρώμη, Gangemi Editore, 2014, σσ. 154-159.

Bertolotti, Antonio, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Φλωρεντία, Tip. Editrice della Gazzetta d'Italia, 1880.

Bertolotti, Antonio, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Μάντοβα, G. Mondovi, 1886.

Bonnard, Fourier, *Histoire de l'église de Saint-Nicolas 'in Agone' de la confraternité des Lorrains à Rome*, Ρώμη, Desclée, 1932.

Bortolozzi, Anna, "Architects, Antiquarians, and the Rise of the Image in Renaissance Guidebooks to Ancient Rome", στο Blennow, Anna & Fogelberg Rota, Stefano (επιμ.), *Rome and the guidebook tradition from the Middle Ages to the 20th century*, Βερολίνο, Βοστώνη, De Gruyter, 2019, σσ. 115-161.

Bousquet, Jacques, “Monsù Desiderio”, *Goya*, τχ. 19, Ιούλιος – Αύγουστος 1957, σσ. 3-5.

Breton, André, *L’ Art Magique*, Éditions Phébus, 1991 [1η έκδοση : Παρίσι, Club français du livre, 1957].
Brion, Marcel, *Art fantastique*, Παρίσι, Éditions Albin Michel, 1961.

Cappelletti, Francesca, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma*, 1580-1630, Ρώμη, Bozzi, 2006.

Causa, Raffaello, “Francesco Nomè detto Monsù Desiderio”, *Paragone.Arte*, τ. 7, τχ. 75, 1956, σσ. 30-46.

Cavazzini, Patrizia, “La vita e le opera di Agostino Tassi” στο: Cavazzini, Patrizia (επιμ.), *Agostino Tassi (1578-1644) Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Κατάλογος Έκθεσης, Ρώμη, Iride per il Terzo Millenio, 2008, σσ. 23-95.

Cavazzini, Patrizia, “Towards a Chronology of Agostino Tassi”, *The Burlington Magazine*, T. 144, τχ. 1192, Ιούλιος 2002, σσ. 396-408.

Caw, J. L., *Catalogue of Pictures at Pollok House*, Glasgow, 1936.

Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo, Lucchese, Romeo (Μετάφραση), Ρώμη, De Luca,1982.

Collin, Hubert & Simone, *La Lorraine artistique et historique à Rome*, Éditions Serpenoise, 2000.

Collot, Gérald, “La destruction du Caire’ par Monsù Desiderio : Metz, Musée d’ Art et d’Histoire”, *Revue du Louvre*, τχ. 29, 1979, σσ.426-427.

Creighton, Gilbert, *Baroque painters in Naples*, Κατάλογος Έκθεσης, John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα, 1961.

Cremonese, Adalberto, “Un collezionista per Monsù Desiderio”, *Kalòs*, 1971, σσ. 37-40.

Dacos, Nicole, “Entre l’antique et le gothique les étranges perspectives de Monsù Desiderio”, στο: Sary Monique, Nappi Maria Rosaria, *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d’Or, Editions Serpenoise, 2005, σσ. 165-170.

Dacos, Nicole, *Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle*, Βρυξέλλες, Fonds Mercator, 2012.

De Nile, Tania, *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS), Faculty of Humanities, Leiden University, 2013.

De Seta, Cesare, “Topografia urbana e vedutismo nel Seicento : a proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta”, *Prospettiva*, τχ. 22, 1980, σσ. 46-60.

De Vito, Giuseppe, “Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa”, *Ricerche sul 600 napoletano*, 1982, σσ. 41-61.

Delfino, Antonio, “Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del ‘600 e l’inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratti dall’Archivio Storico del Banco di Napoli e dall’Archivio di Stato di Napoli)”, *Ricerche sul ‘600 napoletano*, 1985.

Deryck Williams, R., “Η Αινειάδα”, στο Kenney, E. J.-Clausen, W.V. (επιμ.), *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια, Επιμ. Α. Στεφανή, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2005 [5η έκδοση].

Dillon, Gianvittorio, “Jacques Callot entre Rome et Florence: quelques remarques sur la formation du graveur”, στο: Κατάλογος έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σσ. 65-90.

Douglas, Stewart J., “Rome, Venice, Mantua, London: Form and meaning in the ‘Solomonic’ column, from Veronese to George Vertue”, *The British Art Journal*, T. 8, τχ. 3, Χειμώνας 2007/8, σσ. 15-23.

Ferrari, Oreste, “Leonardo Coccorante e la ‘veduta ideata napoletana”, *Emporium*, T. CXIX, 1954, σσ. 9-19.

Fleur, E., “Autour d’un livre célèbre : *Le voyage du roy à Metz*”, *Mémoires de l’Académie Nationale de Metz*, T. 30, 1930, σσ. 347-403.

Fredericksen, Burton B. – Zeri, Federico, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.

Focillon, Henri, *Η ζωή των μορφών*, μετάφρ. Αφροδίτη Κούρια, Αθήνα, Νεφέλη, 1982.

Folin, Marco, “Transient Cities: Representations of Urban Destructions in European Iconography in the Fourteenth to Seventeenth Centuries”, στο Marco Folin, Monica Preti (επιμ.), *Wounded Cities, Representation of Urban Disasterss in European Art (14th-20th Centuries)*, Leiden, Netherlands, Koninklijke Brill, 2015, σσ. 3-32.

Garavini, Fausta, *Le vite di Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Bompiani, 2014

Gnoli, Umberto, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e Modena*, Staderini, 1939.

Gordenker, Emilie, “Adam Elsheimer’s Artistic Circle in Rome” στο: Klessmann, Rüdiger (επιμ.), *Adam Elsheimer 1578-1610*, Εδιμβούργο, NGS Publishing, 2006, σσ. 206-222.

Haskell, Francis / Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, 1981.

Haskell, Francis 'The patronage of painting in Seicento Naples', στο *Painting in Naples from Caravaggιο to Giordano*, Qovis Whitfield and Jane Martmeau, Κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts (Λονδίνο, 1982).

Heinz, Günther, *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Βιέννη, Palais Harrach, 1960.

Herbst, Hans, "Desiderius aus Metz in Lothringen", *Die Weltkunst*, τχ. 3, 1 Φεβρουαρίου 1963, σελ. 9.

Hoch, Philippe, "Le role du livre imprimé dans la diffusion des œuvres figurées en Italie", στο Sary Monique - Nappi Maria Rosaria (επιμ.), *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d'Or, Editions Serpenoise, 2004, σσ. 170-175.

Hughes, Robert, *Heaven and Hell in Western Art*, Λονδίνο, Weidenfeld and Nicolson, 1968.

Jené, Edgar - Guillet, Hubert (επιμ.), *Peintures étranges. Chefs-d'oeuvre oubliés ou peu connus : Sarrebruck, juin 1954*, Sarrebruck, Musée des Beaux-Arts Rouen, (Παρίσι), 1954.

Jover, Manuel, "Monsù Desiderio, perspectives de tenèbres", *L' oeil*, τχ. 565, 2015, σσ. 104-109.

Labrot Gerard - Ruotolo Renato, 'Pour une etude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol', *Revue Histonque*, 1(535), Ιούλιος-Σεπτέμβριος, 1980, σσ.25-48.

Labrot, Gérard, *Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600 – 1780*, Μόναχο, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Παρίσι, Saur, 1992.

Labrot, Gerard, "Une marché dynamique, la peinture de série à Naples, 1606-1775", στο Simonetta Cavaciocchi (επιμ.), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, Φλωρεντία, Instituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", 2002, σσ. 261-279.

Labrot, Gerard, “Sur la réception de la peinture étrangère dans les collections napolitaines (1614-1764)”, στο Scaramella Pierroberto (επιμ.), *Alberto Tenenti Scritti in memoria*, Νάπολη, Bibliopolis, 2005, σσ. 219-240.

Labrot, Gerard, *Peinture et société à Naples :XVI-XVIIIe siècle ; commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

Lebensztejn, Jean-Claude, “Une vanité de Monsù Desiderio”, *Œil*, τχ. 156, Δεκέμβριος 1967, σσ. 2-9.

Loire, Stéphane, “Les *Tableaux de Rome* gravé par Jacques Callot : leurs sources et leur contexte”, στο: Κατάλογος έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σσ. 91-136.

Lowry, Bates, “Notes on the Speculum Romanae Magnificentiae and Related Publiations”, *The Art Bulletin*, τ. 34, τχ. 1 Μάρτιος 1952, σσ. 46-50.

Malgouyres, Philippe, “The Destruction of the City: A Pledge of Salvation? Some Reflections about Monsù Desiderio and the Genre of «Destruction Painting»”, στο Marco Folin, Monica Preti (επιμ.), *Wounded Cities, Representation of Urban Disasterss in European Art (14th-20th Centuries)*, Leiden, Netherlands, Koninklijke Brill, 2015, σσ. 116-133.

Maltese, Corrado, “Monsù Desiderio architetto di rovine”, στο *Scritti di storia dell’arte in onore di Lionello Venturi*, τ. 2, Ρώμη, 1956, σελ. 65-80.

Mamone, Sara, “L’oeil théâtral de Jacques Callot”, στο: CA έκθεσης, Ternois, Daniel (επιμ.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Παρίσι, Musée du Louvre, Klincksieck, 1993, σσ. 201-230.

Marandel, J. Patrice (επιμ.), *François de Nomé. Mysteries of a seventeenth-century Neapolitan painter*, The Menil Collection, Εισαγωγή J. Patrice Marandel, Χιούστον/Τέξας, Barnett, 1991.

Marshall, David, “A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, τ. 45, τχ. 1, Μάρτιος 1986, σσ. 32-46.

Marshall, Christopher R., “Naples”, στο: Spear, Richard E., Sohm, Philio L., *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century*, New Haven, Yale University Press, 2010, σσ. 115-143.

Marshall, Christopher R., *Baroque Naples and the Industry of Painting*, New Haven, Yale University Press, 2016.

Mormone, Raffaello, “L’architettura a Napoli nell’età barocca”, στο: Πρακτικά Συνεδρίου, Pier Fausto Palumbo (επιμ.), *Barocco Europeo, Barocco Italiano, Barocco Salentino*, Λέτσε, Centro di Studi Salentini, 1970, σσ. 183-194.

Muthesius, Katarzyna Murawska, “Il teatro napoletano delle rovine : i quadric della cerchia di Leonardo Coccorante e di Gennaro Greco nelle raccolte polacche”, *Bulletin du Musée National de Varsovie*, τ. 39, τχ. 1-4, 1998, σσ. 71-89.

Nan Rosenfeld, Myra, “Review: Sebastiano Serlio. Sebastiano Serlio on Architecture, Volume Two, Books VI-VII of "Tutte l'opere d'architettura" with "Castrametation of the Romans" and "The Extraordinary Book of Doors" by Sebastiano Serlio Translated from the Italian with an introduction and commentary by Vaughan Hart and Peter Hicks New Haven: Yale University Press, 2001, liii + 640 pp., 500 illus.”, JSAH, τ. 61, τχ. 2, Ιούνιος 2002, σσ. 225-227.

Nappi, Eduardo - Nappi, Maria Rosaria (επιμ.), *Monsù Desiderio: i documenti sui pittori fiamminghi e lorenesi a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Instituto Banco di Napoli – Fondazione, 2005.

Nappi Eduardo, *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi vari*, τ. II, Μιλάνο, 1983.

Nappi Eduardo (επιμ.), *Ricerche sul ‘ 600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di aarchitetti, pittori, scultori, marmorari*

ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi napoletani, Μιλάνο, 1992.

Nappi, Maria Rosaria, "François de Nomé: un problema di fortuna critica", στο *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Νάπολη, Electa Napoli, 1988, σσ. 167-174.

Nappi, Maria Rosaria, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Jandi Sapi, 1991.

Nappi, Maria Rosaria, "Salvator Rosa Incisore/Salvator Rosa etcher", στο: Nappi, Maria Rosaria (επιμ.), *Rosa-rame: Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica=etchings by Salvator Rosa in the collections of the Istituto nazionale per la grafica*, Ρώμη, Gangemi, 2014, σσ. 21-63.

Nappi, Maria Rosaria, "Immagini di Posillipo", στο *Italo Ferraro Posillipo- Napoli*, Oikos, 2016, σσ. 28 – 40.

Nappi, Maria Rosaria, "Il centro storico di Napoli: un ritratto tardivo", στο *Italo Ferraro, Napoli Atlante della città*, τχ. VII, 2017, σσ. 62-73.

Nappi, Maria Rosaria, "François De Nomé e Didier Barra, lorenesi a Napoli", στο *Ricerche sull' arte a Napoli in età moderna, saggi e documenti*, Artem, 2019, σσ. 75-85.

Oliva, Achille Bonito, "Catastrofe di Desiderio", στο *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, τ. 1, 1984, σσ. 239-250.

Onfray, Michel, *Métaphysique des ruines. La peinture de Monsu Desiderio*, (Παρίσι), Le Livre de poche (Librairie Général Française), 2013 [1η έκδοση: 2010].

Osnabrugge, Marije Geertruida Cornelia, *Netherlandish immigrant painters in Naples (1575-1654): Aert Mytens, Louis Finson, Abraham Vinck, Hendrick de Somer and Matthias Stom*, s.l.: s.n. (2015), (Proefschrift, Universiteit van Amsterdam), 18, 31, 33-35.

Oster-Stierle, Patricia, “Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsù Desiderio”, στο Erika Greber (επιμ.) – Bettine Menke (επιμ.), *Manier - Manieren – Manierismen*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2003, σσ. 95-123.

Ozzola, Leandro, “Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo”, *L’Arte*, XVI, 1913, σσ. 1-17.

Pariset, François-George, “Monsù Desiderio nel Museo di arti decorative di Parigi”, *Commentari*, 1952, III, σσ. 261-264.

Parshall, Peter, "Hans Holbein's ‘Pictures of Death’", στο *Studies in the History of Art*, 2001, Vol. 60, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception (2001), σσ. 82-95.

Pavone, Mario Alberto, “Sulle tracce della pittura napoletana in Croazia tra Sei e Settecento”, *teCla*, τχ. 11, 29 Ιουνίου 2015, σελ. 4-38.

Preti, Monica, “La polysémie des ruines : Maarten van Heemskerck et les Clades Judææ Gentis (1569)”, στο Monica Preti (επιμ.) - Salvatore Settis (επιμ.), *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Παρίσι, Louvres éditions, 2015, σσ. 210-233.

Price Zimmermann, T. C., *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.

Pennino, Paolo del – Narischkine, Nathalie**,** *La collezione dei dipinti di Monsu Desiderio: di proprietà del dottor Mondolfo*, Christie’s International Group, Ρώμη, Christie’s, 1978.

Pettegree, Andrew – Walsby, Malcolm (επιμ.), *French Books III & IV. Books published in France before 1601 in Latin and Languages other than French*, Λέιντεν – Βοστώνη, Brill, 2012.

Porzio, Giuseppe, “Dagli spalti di Castel Sant’Elmo: notizie su Didier Bar”, *Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, 2015, σσ. 54-63.

Porzio, Giuseppe, “Novità e Conferme per Antonio de Bellis”, *Bolletino d’Arte*, τχ. 25, Ιανουάριος – Μάρτιος 2015, σσ. 101-110.

Portera, Gianmatteo, “Il Lazzaretto di Messina dal XVI al XVIII secolo. Le origini, l’edificio di Carlos de Grunenbergh, il progetto di Pompeo Schiantarelli”, *Lexicon*, τχ. 8, 2009, σσ. 23-34.

Puyvelde, Léo Van, “Monsù Desiderio”, *Critica d’ arte*, τ. 9, 1962, σσ. 46-48.

Raphaël, Max “Remarque sur le baroque”, *Minotaure*, τχ. 1, Ιούνιος, Skira, 1933, σσ. 48-52.

Réau, Louis, "Deux tableaux inédits de 'Monsù Desiderio'", *Beaux-Arts*, τχ. 74, 10 Αυγούστου 1942, σελ. 4.

Réau, Louis, “L’ enigma de ‘Monsù Desiderio’”, *Gazette des Beaux-Arts*, T. 13,1935, σσ. 242-251.

Ricciardi, Emilio, “Collezionisti del XVII secolo in Napoli. Santi Francucci e Camillo Colonna”, *Ricerche sull’arte ‘600 napoletano*, 2000 (2001), σσ. 52-60.

Ritschl, Hermann (επιμ.), *Katalog der Erlaucht Gräflich Harrachschen Gemälde-Galerie Wien*, Erlaucht Gräflich Harrachschen Gemälde-Galerie “Wien”, Βιέννη, Wolfrum, 1926.

Romdahl, Axel Ludvig, “Notes on Monsù Desiderio”, *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, Γκέτεμποργκ, 1944, σσ. 3-14.

Rosenberg, Pierre, *La peinture française du XVIIe siecle dans les collections américaines*, Παρίσι, Éditions de la Réunion de musées nationaux, 1982.

S. T., “Monsù Desiderio surrealista del seicento”, *Emporium*, τ. 113, 1951, σελ. 175.

Sallmann, Jean – Michel, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 2018 [1η έκδοση: 1994].

Salerno, Luigi, "Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri", *Storia dell'Arte*, V, 1970, σσ. 34-65.

Sandron, Dany, "Villes en ruine de l'Ancien Testament, faire-valoir d'une Église triomphante à la façade de la cathédrale d'Amiens", στο Monica Preti (επιμ.) - Salvatore Settis (επιμ.), *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Παρίσι, Louvres éditions, 2015, σσ. 168-183.

Sary, Monique, "Monsu Desiderio: le vrai portrait de la cité de Metz", *Les Cahiers Lorrains*, τχ. 3-4, 1992, σσ. 489-504.

Sary Monique - Nappi Maria-Rosaria (επιμ.), *Enigma Monsu Desiderio: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Metz Musées de la cour d'Or, Editions Serpenoise, 2004.

Scharf, Alfred, "Francesco Desiderio", *The Burlington Magazine*, T. XCII, τχ. 562-573, Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1950, σσ. 18-23.

Scharf, Alfred. (επιμ.), *The fantastic visions of Monsù Desiderio,* John and Mable Ringling Museum of Art, Σαρασότα, Φλόριντα, 1950.

Schefer, Olivier - Egaña, Miguel, "Introduction. L'art et le temps des ruines", στο Schefer, Olivier - Egaña, Miguel (επιμ.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Schuhl, Pierre-Maxime, "Les puissances de l'imagination", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 148, 1958, σσ. 174-189

Seghers, Pièrre, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Robert Laffont, 1983 [1η έκδοση : 1981].

Sluys, Félix, *Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio*, Παρίσι, Éditions de Minotaure, 1961.

Sluys, Félix, *La Vie Médicale*, Δεκέμβριος, 1956.

Smee, Sebastian, "Frame by Frame: The Mystery of 'Samuel Anointing Saul'", *The Boston Globe*, 7 Απριλίου 2015, σελ. G3.

Sobotka, Georg, "(Monsù) Desiderio", στο Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, τ. IX (1913), σελ. 131.

Sorìa, Martin Sebastian, "Velázquez and Vedute painting in Italy and Spain 1620-1750", *Arte antica e moderna*, τχ. 4, 1961, σσ. 439-447.

Ternois, Daniel, *L'art de Jacques Callot*, Παρίσι, F. De Nobele, 1962.

The Stirling Maxwell Collection Pollok House, Corporation of Glasgow: Museum and Art Galleries Department, π.1977.

Thuiller, Jacques, *History of Art*, Παρίσι, Flammarion et Cie, 2003

Tribout de Morembert, Henry "Peintres messins en Italie, Monsù Desiderio", *Mémoires de l' Académie nationale de Metz*, 1996, σσ. 177-202.

Tumminello, Girolamo, *Giano Vitale, un umanista del secolo XVI, Archivio storico siciliano*, τ. 8, 1883, σσ. 1-94.

Vlasie, Diana, *Invention du surréalisme et découverte critique du Baroque*, Université du Québec à Montréal, Μόντρεαλ, Université Paris Diderot Paris, Παρίσι, 2013.

Urbani, Giovanni (επιμ.), *Monsù Desiderio*, Κατάλογος Έκθεσης, Galleria dell'Obelisco, Ρώμη, Deluca, 1950.

Wilton-Ely, John, "Veduta", στο Jane Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 32, 1996, σελ. 110-114.

Younés, Samir, “The Poietic Image”, στο Lucien Steil (επιμ.), *The Architectural Capriccio. Memory, Fantasy and Invention*, Surrey, Αγγλία-Burlington , ΗΠΑ, Ashgate Publishing, 2014.

Zani, Pietro, Enciclopedia metodica critica raggionata delle Belle Arti, Πάρμα, Tipografia Ducale, 1821, τ. 7.

Zeri, Federico, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Βαλτιμόρη, The Trustees, Walters Art Gallery, τ. ΙΙ, 1976.

Zucker, Paul, “Ruins. An Aesthetic Hybrid”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 2, τχ. 2, 1961, σσ. 119-130.

***