

IPPOLITO CAFFI

1809 - 1866



980-2
2

1980-2
c.2

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ - ΑΘΗΝΑ

OPTANTZ

Αρχαία Βασιλεία -- Έφοδος
Κοινοβούλιο και Κοινοβ. Τεχνών --
Αρχαία Μουσεία Βασιλείας
Μουσεία Μοντέρνας Τέχνης
Ca. Pesaro Βασιλείας

IPPOLITO CAFFI

1809-1866

Γενικό Υπουργείο Εφορειών
Ρώμη
Εθνική Πινακοθήκη
Αθήνα
Γενικό Μουσείο Τεχνών
Αθήνα

ΕΚΘΕΣΗ 80 ΠΙΝΑΚΩΝ

MR THE ARTIST

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

της Α.Ε. του Πάρισι της Γαλλίας
στην Εγγύτητα Πύλου Παρισι

CA' PESARO - ΒΕΝΕΤΙΑΣ

του Ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού
και Επιστημών

Στο εξώφυλλο: Αθήνα, Ό Ναός της Νίκης, 1843



ΟΡΓΑΝΩΤΕΣ

Δήμος Βενετίας — Έφορεία
Κουλτούρας και Καλών Τεχνών —
Δημοτικά Μουσεία Βενετίας

Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης
Ca' Pesaro Βενετίας

Ίταλικό Ύπουργείο Ύξωτερικών
Ρώμη

Έθνική Πινακοθήκη
Άθήνα

Ίταλικό Μορφωτικό Ίνστιτούτο
Άθήνα

ΜΕ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ

της Α.Ε. του Πρέσβη της Ίταλίας
στην Ελλάδα Ρέμο Παολίνι

του Έλληνικού Ύπουργείου Πολιτισμού
και Ύπιστημών



1842

Ο Πρέσβης της Ίταλίας

Στο Ίσραήλ: Άθήνα

A
1980-2
c.2

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ — ΑΘΗΝΑ

IPPOLITO CAFFI

1809-1866

ΕΚΘΕΣΗ 80 ΠΙΝΑΚΩΝ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

CA' PESARO - ΒΕΝΕΤΙΑΣ

ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Domenico Ghella

Ἀπόγονος καὶ κληρονόμος τῶν βενετσιάνων vedutisti ἀλλὰ βαθειὰ διαφορετικὸς ἀπὸ ψυχικὴ διάθεση καὶ τὶς ἀλλαγμένους ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν, ὁ ζωγράφος Ἰππόλυτος Κάφφι (1809 - 1866) ἀπὸτέλεσε, τὸν τελευταῖο καιρὸ, ἀντικείμενο σταθερῆς μελέτης ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἰταλοὺς κριτικούς Τέχνης πού ξαναβρῆκαν στὸ ἔργο του μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς ἐκφράσεις τοῦ ρωμαϊκοῦ vedutismo τοῦ 19ου αἰώνα.

Στὴν πρόθεση τοῦ Ἰππόλυτου Κάφφι νὰ καθελῶναι μὲ τὰ πινέλα αὐτὸ πού κατόρθωνε νὰ δεῖ μὲ τὰ μάτια, μέχρι πού νὰ διακινδυνεύει καὶ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ του, ὑπάρχει ἡ habitus τοῦ νέου ἀνθρώπου τοῦ 19ου αἰώνα, ἀκούραστου ταξιδευτῆ, πού ἔχει ἀνάγκη νὰ διηγηθεῖ τὶς ἐμπειρίες του μὲ μιὰ ἀκριβόλογη καὶ συγκεκριμένη διήγηση καλὰ τεκμηριωμένη. Καὶ μαζί εἶναι κι ἡ ρομαντικὴ κλίση ἀπάρνησης τῆς σχηματοποιημένης σκηνοθεσίας τοῦ 18ου αἰώνα, καὶ στροφῆς σὲ ὀράματα ἢ θεάματα τῆς φύσης ἱκανὰ νὰ δώσουν φτερά στὴν φαντασία κι ἡ τάση νὰ ἐξατομικεύονται μοτίβα τῆς ἐμπνευσης μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ζωγράφος νὰ μεταδίδει ψυχικὲς καταστάσεις καὶ ψυχολογικὰ κίνητρα πού προέρχονται ἀπὸ τὴν ἐνδόμυχη προσωπικότητά του.

Ἡ περιοδεύουσα Ἔκθεση, πού ὀργάνωσαν ὁ

Δῆμος τῆς Βενετίας, τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης Ca' Pesaro τῆς Βενετίας, τὸ Ἰταλικὸ Ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν κι εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στὶς διάφορες πρωτεύουσες τῆς Εὐρώπης, ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀγδόντα πίνακες πού διαλέχθηκαν γιὰ νὰ δείξουν τὸν προσωπικότατο χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κάφφι, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης σημαντικὴ καὶ γιὰ ἱστορικοὺς λόγους. Αὐτοὶ οἱ πίνακες μποροῦν πραγματικὰ νὰ προσφέρουν στοὺς ἐπισκέπτες μερικὲς χαμένες πιά ὄψεις πόλεων, ὅπως ἡ Βενετία, ἡ Ρώμη, ἡ Νεάπολη, τὸ Παρίσι, ἡ Γενεύη, τὸ Κάιρο, τὸ Λουξεμβούργο, τὸ Καρνάκ, ἡ Ἱερουσαλήμ καὶ ἡ Ἀθήνα, πού δίχως τὴν πιστὴ καὶ συγκινητικὴ μαρτυρία τοῦ καλλιτέχνη θὰ εἶχαν ἀφανιστεῖ γιὰ πάντα.

Τὸ Ἰταλικὸ Ἰνστιτούτο χαίρεται πού παρουσιάζει στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ τὴν Ἔκθεση τοῦ Ἰππόλυτου Κάφφι μὲ τὴν αἰγίδα τῆς Α.Ε. τοῦ Πρέσβη τῆς Ἰταλίας Ρέμο Παολίνι καὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὑπουργεῖου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κι εὐχαριστεῖ τὸν κ. Δημήτριο Παπαστάμο γιὰ τὴν ἐποικοδομητικὴ του συνεργασία καὶ τὴν εὐγενικὴ φιλοξενία πού προσφέρει στὴν Ἔκθεση, στὶς ὀραιότατες αἴθουσες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης. Ἐκφράζει ἐπίσης θερμὲς εὐχαριστίες καὶ σὲ ὅσους συνέβαλαν στὴν ἐπιτυχία τῆς ἐκδήλωσης.

Domenico Gardella

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ ἀναγωγή σὲ εἰκαστικές ἀποτυπώσεις τοῦ χώρου καὶ ἰδιαιτέρα τοῦ ἐλληνικοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι ἄρρηκτα δεμένος μὲ τὴν ἀρχαιότητα ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ πρόσφατο μεταπελευθερωτικὸ παρελθὸν μας, εἶναι ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη σήμερα μάλιστα πού τὸ ἱστορικὸ καὶ φυσικὸ περιβάλλον καταστρέφεται ἀπὸ τὴν ἀλόγιστη πολεοδομικὴ ἀνάπτυξη καὶ τὴν οἰκολογικὴ ἀλλοίωση.

Ἡ στροφή αὐτὴ στὶς κοντινές μας ρίζες, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ περασμένου αἰώνα, μὲ τὴν Ἐκθεση ἔργων τοῦ Ἰππόλιτο Κάφφι (1809—1866) στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου, δὲν ἀπηχεῖ ρομαντικές διαθέσεις γιὰ χαμένους παραδείσους ἀλλὰ ὀρίζει τὸ σημεῖο κρίσεως τοῦ καιροῦ μας καὶ τονίζει τὴν ἀνάγκη ἐφαρμογῆς σχεδίου προγραμματισμένου καὶ μελετημένου πολὺπλευρα, τὸ ὁποῖο θὰ ἀντιμετωπίσει σωστὰ τὴν ἀπαραίτητη, σήμερα, «κοινωνικοποίηση» τοῦ τοπίου μὲ τὸν ἄνθρωπο.

Ὁ Ἰταλὸς καλλιτέχνης ταξιδεύοντας —Κωνσταντινούπολη, Αἴγυπτος, Ἱεροσόλυμα, Μικρὰ Ἀσία — ἐπισκέφθηκε τὴν Ἀθήνα δύο φορές, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1843 καὶ τὴν ἀνοιξή τοῦ 1844, σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ Δημήτριος Καλλέργης καὶ ὁ Γιάννης Μακρυγιάννης ἐπικεφαλῆς τοῦ ἐπαναστατημένου λαοῦ πέτυχαν μὲ τὴν Ἐπανάσταση τῆς 3ης Σεπτεμβρίου 1843 τὴν ψήφιση Συντάγματος. Τὰ ἐρεθίσματα τῶν σημαντικῶν γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ τόπου μας γεγονότων ἄφησαν ἀσυγκίνητο τὸν καλλιτέχνη, τοῦ ὁποίου τὰ ταξίδια ἦσαν ἔξω ἀπὸ πολιτικὴς σκοπιμότητες, οἰκονομικὴς ὑστεροβουλίες ἢ ἀρχαιοκαπηλικὴς διαθέσεις.

Βίδη τὸ ἱστορικὸ ἀρχαιολογικὸ τοπίο μέσα ἀπὸ τὴν παλέτα τοῦ ἀρχαιολάτρη ζωγράφου, ὅπως οἱ συμπατριῶτες του ὁμότεχοι —καὶ πολιτογραφημένοι Ἕλληνες— Βικέντιος Λάντσα (1822—1902) καὶ Ραφφαέλο Τσέκκοι (α' μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα). Ἄλλωστε μὲ μιὰ ἀνάλογη ρομαντικὴ

διάθεση ἀπεικόνισε τὴν Ἀθήνα, εἴτε γενικὰ ἄλλες ἐλληνικὲς περιοχές, μὲ πλειάδα ξένων καλλιτεχνῶν (ζωγράφων - ἀρχιτεκτόνων - χαρακτῶν - φιλαρχαίων περιηγητῶν), περὶ τοῦ συγχρόνου τοῦ Κάφφι ὅπως οἱ Ἄγγλοι: Τόμας Χάρτλεϋ Κρόμεκ (1809—1873) καὶ Ἐντουαρντ Λήρ (1812—1888), ἢ οἱ Γερμανοί: Κάρλ Ρόττμαν (1797—1850), Λούντβιχ Λάνγκ (1808—1868) καὶ ἄλλοι.

Οἱ ἐλαιογραφίες τοῦ Ἰππόλιτο Κάφφι ἀποβαίνουν πολὺτιμες πληροφοριακὲς πηγές γιὰ τὴν κατάσταση τῶν ἀρχαιολογικῶν μνημείων στὴν πέμπτη δεκαετία τοῦ περασμένου αἰώνα. Οἱ ὀπλοφόροι φουστανελάδες τῶν ἐλληνικῶν τοπίων, πεζοὶ ἢ ἑφιπποὶ δένονται μὲ τὰ ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικὰ μνημεῖα σὰν ἀναπόσπαστο κομμάτι - φορέας τοῦ διαχρονικοῦ μηνύματος τῶν μαρμάρινων δουδῶν μαρτύρων. Στὰ ἔργα του, τὰ ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, διακρίνονται τὰ Ἀνάκτορα τοῦ Ὄθωνα (σημερινὴ Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων), τὸ Στρατιωτικὸ Νοσοκομεῖο Μακρυγιάννη, τὸ Τζαμί στὸ Μοναστηράκι καὶ ἄλλα ὀθωνικὰ κτήρια ταιριασμένα μὲ τοὺς στύλους τοῦ ναοῦ τοῦ Ὀλυμπίου Διός, τὴν Πύλη τοῦ Ἀδριανοῦ, τὴν Πύλη τῆς Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς, τὴν Ἀκρόπολη καὶ ἄλλα.

Ἔτσι παρὸν καὶ παρελθὸν συνδέονται ἄμεσα καὶ συσχετίζονται μέσω τῶν πινάκων τοῦ Κάφφι, ἀναγκάζοντας τὸ θεατὴ νὰ ἀτενίσει τὸ μέλλον ὑπεύθυνα.

Ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη εὐχαριστεῖ θερμὰ τὸν Πρόεδρο τῆς Ἱταλίας κ. Ρέμο Παολίνι, τὸ Διευθυντὴ τοῦ Ἱταλικοῦ Μορφωτικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν καθηγητὴ κύριο Ντομένικο Γκαρντέλλα καὶ τὴν κυρία Ἀντονιέττα Ντόζι γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς ἐκθέσεως τοῦ Ἰππόλιτο Κάφφι.

Δημήτριος Παπαστάμος

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΓΚΟΥΙΝΤΟ ΠΕΡΟΚΚΟ

Χάρη στο γενναιόδωρο κληροδότημα της γυναίκας του 'Ιπ-πόλυτου Κάφφι, κυρίας Βιργινίας Missana, προς τα δημοτικά Μουσεία της Βενετίας, ένας πολύ σημαντικός πυρήνας της δραστηριότητας του καλλιτέχνη συγκεντρώθηκε στο Μουσείο Correr και το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Ca' Pesaro: στο Correr τα λευκώματα με τα σχέδια, τις σημειώσεις, τα σχόλια και μερικά σχέδια προπαρασκευαστικά για vedute: στο Ca' Pesaro εκατοπενηντατέσσερις πίνακες που εκθέτονται τώρα όλοι, ύστερα από μια φροντισμένη δουλειά αποκατάστασης.

Τα είκοσιτρία λευκώματα με σχέδια και σημειώσεις μας δείχνουν τον δικό του τρόπο να παρατηρεί, με μια πέννα στο χέρι, πρόσωπα και πράγματα, πούβλεπε στους δρόμους όλου του κόσμου, καθώς τους διάβαινε με τα πόδια, όπως συνήθιζαν όσοι αγαπούσαν τα ταξίδια στα μέσα του 19ου αιώνα. Και, πράγμα παράξενο για ένα vedutista, τον ενδιέφεραν κυρίως τα πρόσωπα που συναντούσε, άνδρες και γυναίκες, συχνά σε ομάδες, με τις χαρακτηριστικές τους φορεσιές: οι άνθρωποι του λαού, οι στρατιώτες, οι πιστοί, τα παιδιά. Τα ζωηρά χρώματα των γυναικείων ρούχων τον εντυπωσίαζαν όπως βλέπουμε στις ελαφριές άκουαρέλλες, φτιαγμένες για να μεταφέρει άμεσα μια φευγαλέα έντυπωση, θέλοντας να κρατήσει για πάντα την πραγματικότητα που περνάει μπροστά του σαν το νερό του ποταμού. 'Αμάξια, αλογα, κατοικίδια ζώα εμφανίζονται ανάμεσα σε σχέδια μνημείων, σταυροδρόμια, τοπία, μπρίκια, άλλα ιστοσόφρα, ατμοκίνητα πλοία, που λικνίζονται στο νερό σαν χρωματιστά παιχνίδια. Μια χαρακτηριστική διάθεση, κάτι ανάμεσα στην ειρωνεία και την καλωσυνάτη γελοιογραφία κυκλοφορεί στις σελίδες τους.

"Άλλοτε πάλι παρουσιάζονται κομψές κυρίες με άσπρες μπιντέλλες και μεταξωτά φορέματα: πιο συχνά, όμως, την

προσοχή του τραβάνε οι λαϊκοί άνθρωποι: ψαράδες που κουβεντιάζουν στη προβλήτα των Σκιαβόνι, γονδολιέροι, παρές κοριτσιών που ακούνε μια ιστορία, πλανόδιοι πωλητές με τις χαρακτηριστικές χειρονομίες. Με τα σχέδια ανακατεύονται σημειώσεις, αναμνήσεις, σκέψεις γραμμένες σ' ένα δικό του ήθικολόγο τόνο, από καλό μελλουνέζο, αποφασισμένο να ανακαλύψει τον κόσμο που τον περιβάλλει κι από την ανακάλυψη αυτή να αντλήσει μια ήθικη έννοια, οδηγό της ζωής του σαν καλλιτέχνη και υπεύθυνου πολίτη.

Σ' όλα αυτά τα χαρτιά παρουσιάζεται κοπιαστικό και παρακινητικό το πρόβλημα της γνώσης που δίνει ζωή στον Κάφφι κι είναι πάντα ανοιχτό και ανανεούμενο, με τη ζωγραφική βοηθητικό μέσο, σαν ζωντανή μαρτυρία όσων το μάτι άντανακλά στο μυαλό κι εκείνων που ή μνήμη κατορθώνει να καθιλώσει με το μυστικό της τέχνης. 'Ο Κάφφι ανάμεσα σε δυο σχεδιασμένα σημειώνει μερικές παρατηρήσεις που αξίζει να τις αναφέρουμε προτού εξετάσουμε το καλλιτεχνικό του έργο: «Εύλογημένη ή ζωγραφική — λέει κάπου — όταν βοηθάει να φέρουμε μπροστά στα μάτια μας χειροπιαστές μαρτυρίες αρετής και πολιτικής γνώσης» και άλλου: «Τα πάντα στον κόσμο είναι αμφίβολα και να ζεις σημαίνει μόνο να καλλιεργείς το λογικό και να τελειοποιείς τις ικανότητες του μυαλού. Οι γνώσεις είναι ή πηγή της εύτυχιας».

'Εκφράσεις ανθρώπου και καλλιτέχνη του 19ου αιώνα που προσπαθεί να εισδύσει στην πραγματικότητα με μια δραση θετική σαν να επρόκειτο για μια πειραματική επιστήμη, σε σύγκριση, για παράδειγμα, με τις όλοτελα αισθητικές τάσεις των βενετσιάνων vedutisti του 18ου αιώνα: στους πίνακές του διαβλέπουμε άλλους σκοπούς, άλλο γαλάζιο

χρῶμα στους οὐρανοὺς τῆς Ἀρκαδίας, ἄλλα ὄνειρα, ἄλλους μύθους, ἄλλα κομψὰ μοτίβα, καὶ μιὰ κάποια μελωδία νὰ βγαίνει ἀπὸ πράγματα καὶ vedute, τὶς ἴδιες τὶς vedute ποὺ ὁ Ἰππόλυτος Κάφφι ἔφτιαχνε μὲ μιὰ διαφορετικὴ διάθεση σκέψης.

Τὰ σχέδια καὶ οἱ σημειώσεις τοῦ Καναλέττο μᾶς φέρνουν στὸ νοῦ «i capricci» ἑνὸς ἄλλου συμπολίτη του, ἀπὸ τὴν ἴδια συνοικία τοῦ Castello, μεγαλύτερό του εἰκοσι χρόνια, τὸν μουσικὸ Ἀντόνιο Βιβάλνι· ἐνῶ τοῦ Ἰππόλυτου Κάφφι μᾶς φέρνουν στὴ σκέψη τὶς σημειώσεις ἑνὸς ἄλλου μεγάλου τῆς βενετσιάνικης ἐπαρχίας, ποὺ θὰ μελετήσει καὶ αὐτὸς ζωγραφικὴ στὴ Βενετία δέκα χρόνια ἀργότερα, τὸν Giovan Battista Cavalcaselle (Τζιοβάν Μπατίστα Καβαλκαζέλλε). Ἀπὸ τὰ λευκώματα τοῦ Καβαλκαζέλλε θὰ βγεῖ ἕνας καινούργιος τρόπος θεώρησης καὶ κατανόησης τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης.

Ὁ Κάφφι ἦταν θαυμαστής τοῦ Canaletto καὶ κατὰ κάποιο τρόπο, μποροῦμε νὰ ποῦμε, καὶ συνεχιστής, ἀλλὰ μ' ἕνα πνεῦμα πολὺ διαφορετικὸ. Ἡ προσωπικότητά του δὲν μπορεῖ νὰ διαχωριστεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀπὸ τοῦ νέου ἀνθρώπου τοῦ 19ου αἰώνα, τοῦ πατριώτη καὶ ἀκούραστου ταξιδευτή, ποὺ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ διηγηθεῖ τὴ μακρὰ του περιπέτεια μὲ μιὰ διήγηση ἀκριβόλογη καὶ συγκεκριμένη, ἐντελῶς τεκμηριωμένη, ἀκόμα καὶ στίς πιὸ ἀπίθανες διηγήσεις ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὸ πέταγμα μὲ ἀερόστατο, ὅπου σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ πίνακες μᾶς δείχνει αὐτὸ ποὺ εἶδε, ἀπὸ ἑκατοντάδες μέτρα ψηλά, πάνω ἀπὸ τοὺς λόφους, τὴ πεδιάδα καὶ τὴ θάλασσα κοντὰ στὴ Ρώμη. Τὸ ἴδιο καὶ σὲ μιὰ σύγκρουση μὲ τὸν ἐχθρό, τὸ 1849, ὅταν ὀλόκληρη ἡ δημιουργία του, μετὰ ἀπὸ σκληρὴ μάχη κυκλώθηκε ἀπὸ ὑπέρτερες δυνάμεις αὐστριακῶν. Ὁ πίνακας δίνει τὴν «μνήμη» αὐτῆς τῆς μάχης στὸ Βίσκο Ἰλγύρια, κοντὰ στὴ Παλμανόβα στὸ Φριούλι, καὶ ὁ καλλιτέχνης διηγεῖται τὸ

γεγονὸς μὲ τὴν βαθεῖα ταπεινοσύνη ἐκείνου ποὺ δὲν ὑπερβάλλει τὴ διήγησή του, δὲν καυχίεται γιὰ ἡρωϊκὰ κατορθώματα ἀλλὰ θέλει τὴ μαρτυρία του χειροπιαστὴ καὶ ἀληθινή.

Ὁ Ἰππόλυτος Κάφφι ἄρχισε τὶς πρώτες vedute τὸ 1832 στὴ Ρώμη, ἀφοῦ τέλειωσε τὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βενετίας καὶ ἡ δραστηριότητά του σταμάτησε τὸ 1866 ὅταν, ἀπὸ πατριωτικὸ πάθος καὶ ἀδάμαστη θέληση γιὰ τεκμηρίωση τοῦ ἀληθινοῦ, πνίγηκε στὴ θάλασσα, στὴ ναυμαχία τῆς Λίσσας.

Ἡ πρόθεσή του νὰ ζωγραφίζει, νὰ καθιλώνει δηλαδὴ μὲ τὰ πινέλα ὅ,τι ἔβλεπε, βάζοντας γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, σὲ κίνδυνο καὶ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ του, μᾶς δίνει τὴν σωστὴ εἰκόνα τοῦ ἐρευνητῆ τοῦ 19ου αἰώνα σὲ σύγκριση μὲ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ 18ου. Ἡ νέα ρομαντικὴ, ἀντίθετα, ὀντίληψη τὸν παρακινεῖ νὰ τεκμηριώνει καὶ ἀμεταχείριστα ὡς τότε θεάματα τῆς φύσης, ποὺ κατορθώνουν νὰ δίνουν φτερά στὴ φαντασία, χωρὶς νὰ χρειάζεται τὸ θέατρο καὶ ἡ σκηνοθεσία τοῦ 18ου αἰώνα.

Γι' αὐτὸ προτιμᾶει συχνὰ τὰ νυχτερινὰ θεάματα, μὲ τὰ χαμηλὰ φῶτα καὶ τὰ βεγγαλικά ἢ τὴν πανσέληνο, ὅταν ἡ φύση παίρνει μιὰν ὄψη φανταστικὴ, ἀλλὰ ἀκόμα πιὸ μαγευτικὸ εἶναι τὸ θέαμα ἑνὸς σύννεφου ποὺ χαμηλώνει καὶ ἀργοπορεῖ ἀνάμεσα στὰ κτίρια τοῦ Κανάλ Γκράντε στὸν κορὸ οὐρανὸ μᾶς μέρας μὲ χιόνι. Ἡ προοπτικὴ του διαλύεται τότε μέσα σ' ἕνα σφουμάτο ὄχι αὐστηρὸ ἀλλὰ ρομαντικοῦ vedutista, καὶ προσπαθεῖ νὰ μεταδώσει μιὰ ψυχικὴ κατάσταση, ποὺ τοῦ προκάλεσε ἡ φύση, ἕνα ψυχολογικὸ κίνητρο ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ ἐνδόμυχο τῆς προσωπικότητάς του. Ἡ φύση τοῦ ἐπέτρεπε μερικὲς φορὲς αὐτὴ τὴν ἀντανάκλαση ποὺ φτάνει στὸ παθητικὸ, πέρα ἀπὸ κάθε

σκληρότητα της προοπτικής, αλλά ο καλλιτέχνης δεν πρό-
δωσε ποτέ το αληθινό για την αυταπάτη, όταν δεν μπο-
ρούσε να τεμηριώνει με τα μάτια. Μ' αυτή τη συνήθεια
πλησιάζει, με τον τρόπο του τον Μανέ, που είχε μετατρέψει
τη βάρκα του σε εργαστήριο για να μη χάνει ούτε λε-
πτό τον έλεγχο της φύσης.

Ο Κάφρι σπεύδει διαρκώς να δει καινούργια πράγματα
κι' αυτό το αδιάκοπο ταξίδεμα θα μπορούσε να μās τον
παρουσιάσει, σε πρώτη ματιά, σαν ένα άνθρωπο ανήσυχο,
ενώ αντίθετα η ζωγραφική του όραση μās υποβάλλει τη
μεγάλη έσωτερική ήρεμία του καλλιτέχνη, ανήσυχου για
γνώση, με το μυαλό ανοιχτό στη πειραματική γνώση, στην
έπιστήμη, που την καθορίζει σε μιá σημείωσή του «ή εφαρ-
μογή του μυαλού στη φύση». Κι αυτή τη διάθεση τη δυνα-
μώνει συνέχεια μιá έσωτερική χαρά, μιá σιγουριά για τη
πράξη του, ένας ένθουσιασμός που τον δένουν κάθε μέρα
με την πραγματικότητα, με το διάβα των εποχών και με τα
συμβάντα της ζωής.

Για την βενετσιάνικη ζωγραφική του 19ου αιώνα πρέπει
να λάβουμε υπόψη μας τους ζωγράφους που έμεναν κλει-
σμένοι στη Βενετία, απομονωμένη τότε περισσότερο παρά
τον 18ο αιώνα, και εκείνους, που ταξίδευαν: αισθάνονταν
δηλαδή την ανάγκη να την αφήνουν ενώ την είχαν πάντα
στην καρδιά.

Ο Michelangelo Grigoletti (Μικελάντζελο Γκριζολέττι),
(1801 - 1870) δάσκαλος στην Ακαδημία από το 1839,
ζωγραφίζει μερικά χρόνια στην Ούγγαρία. Ο Ludovico
Lipparini (Λουδοβίκος Λιπαρίνι), (1800 - 1856), από
τη Μπολόνια, δάσκαλος κι αυτός μαζί με τον Γκριζολέττι,
έζησε στη Ρώμη, Νεάπολη και Πάριμα πριν να πάρει την
έδρα της Βενετίας· ο Natale Schiavoni (Νατάλε Σκιαβόνι),
(1777 - 1858) από την Κιότζια, πήγε στη Τεργέστη

και το Μιλάνο και έζησε για πέντε χρόνια στη Βιέννη
πριν να ονομαστεί «ταχτικός σύμβουλος» της Ακαδημίας.
Ο γιός του Felice (Φελίτσε), (1803 - 1881), εργάστηκε
σαν ζωγράφος στην αυτοκρατορική αυλή της Πετρούπο-
λης· ο Giacomo Casa (Τζιάκομο Κάτσα), μαθητής της Α-
καδημίας από το 1840 ως το 1844, ταξίδεψε στη Μέση
Ανατολή, έμεινε μερικά χρόνια στο Λονδίνο και έζησε πο-
λύ καιρό στη Ρώμη. Ο Βενετσιάνος Cosroe Dusi (Χοσ-
ρόης Ντούτσι), (1808 - 1859), που ζωγράφισε τη σκηνή
του Fenice το 1838, έμεινε δυό χρόνια στο Μόναχο και
ύστερα στη Πετρούπολη και τη Μόσχα, όπου ζωγράφισε,
με έντολη του Τσάρου, τη σκηνή των δύο σημαντικότερων
θεάτρων αυτής της πόλης. Ο Francesco Hayez (Φραντσέ-
σκο Χαϊές), στη Βενετία μέχρι τα τριάντα του χρόνια,
μετανάστευσε ύστερα στο Μιλάνο. Ο Federico Zandome-
neghi (Φεντερίκο Τζαντομένεγκι), (1841 - 1917), αφού ερ-
γάστηκε πρώτα με τους μακαγιαόλι στη Φλωρεντία έζησε
μετά, πάνω από σαράντα χρόνια, ως το θάνατό του, στο
Παρίσι. Ο Guglielmo Ciardi (Γουλιέλμος Τσιάρντι),
(1842 - 1917) θρέφεται σ' όλη του τη ζωή με τις καλλιτε-
χνικές εμπειρίες από το ταξίδι ενός χρόνου στη Φλωρεν-
τία, Ρώμη, Νεάπολη.

Ο Ιππόλυτος Κάφρι επιστρέφει συχνά στη Βενετία,
αλλά και φεύγει ξανά. Αυτό το αδιάκοπο ταξίδεμα στον
κόσμο, πλουτίζει όχι μόνο τις γνώσεις του αλλά και τον ει-
δικότερο τομέα της ζωγραφικής του πάνω όμως σε μιá
καθορισμένη τροχιά: δεν πρέπει να περιμένουμε ένα κα-
θαρό διαχωρισμό από την μιá περίοδο στην άλλη, ανάμεσα
στη νεανική του όραση και την πιο ώριμη. Η εμπειρία των
άλλων ζωγράφων λίγο τον ενδιαφέρει, παρ' όλο ότι στη
Ρώμη, το Παρίσι και το Λονδίνο είχε την ευκαιρία να
γνωρίσει αρκετούς, να επισκεφθεί εκθέσεις, να παρουσιάσει
έργα μαζί με άλλους ζωγράφους. Η όρασή του είναι στα-

θερή και με ολοκάθαρη διαύγεια. Οί κρίσεις που εκφράζει ευκαιριακά στα γραμμάτα του για άλλους ζωγράφους είναι πολύ λιτές και προσωπικές: σπάνια ένθουσιάζεται με την ζωγραφική τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν ταράζουν τη διήγησή του, που, συναντιέται, αντίθετα, μακάρια κάθε μέρα με το φωτεινό και καθαρό φως του πρωϊνού, όταν ή ασυνήθιστη οξύτητα του βλέμματός του γίνεται ακόμα πιο διεισδυτική και κατορθώνει να τυλίγει το χώρο με τους κρύους τόνους, που προσιμάει, σ' ένα σχεδιαστικό πλέγμα, από ζωγράφο και γραφίστα μαζί, που ξεπηδάει αθύρμητα όπως ή κίνηση και ή λέξη.

Έκτος από μερικές σπανιότητες εξαιρέσεις, ο Κάφρι δέν ασχολήθηκε με άλλα είδη ζωγραφικής έξω από την veduta: τὰ υπόλοιπα δέν υπάρχουν γι' αυτόν.

Από τόν πίνακα που βράβευσε ή 'Ακαδημία της Βενετίας στο Έργαστήριο προοπτικής τὸ 1830, όταν ήταν εικοσιενὸς χρόνων, ὡς τὰ τελευταία σχέδια που έφτιαξε στο πλοίο όπου βρήκε και τὸν θάνατο, στα πενήνταεφτά του χρόνια, τὸ 1866, στη Λίσσα, μένει ένας σταθερὸς παρατηρητὴς τῆς φύσης με μιὰ ποιητικὴ δεχτικότητα ἐντελῶς δική του. «Εἶναι φανερό ὅτι τὰ μάτια μας μορφώνονται — λέει ὁ Γκαίτε κοιτάζοντας τὸ βενετσιάνικο τοπίο — ἀνάλογα με τὰ ἀντικείμενα που παρατηροῦμε ἀπὸ τὴ νεότητά μας, και γι' αὐτὸ ὁ βενετσιάνος ζωγράφος πρέπει νὰ βλέπει τὰ πάντα πιο καθαρά και πιο φωτεινά ἀπὸ τοὺς ἄλλους».

Μολοντί ή ψυχική του διάθεση και οί προθέσεις του στις «vedute» είναι διαφορετικὲς ἀπὸ τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν που ἔζησαν πριν ἀπὸ αὐτόν, στη Βενετία τοῦ 18ου αἰώνα, δέν μπορούμε νὰ ἐπισημάνουμε σ' αὐτὸ τὸ εἰδικὸ εἶδος μιὰν ἀντίθεση πολὺ καθαρή με τὸν 19ο αἰώνα, ὡς εἴμαστε συνηθισμένοι νὰ παρατηροῦμε στοὺς ἄλλους τομεῖς τῆς ζωγραφικῆς. Φαντασία και ζωγραφικὴ πραγματικότητα ἀγγίζουν γῆ, νερό και οὐρανό, ἔχουν μιὰ κοινή

σύνδεση με τὴν πραγματικότητα σὲ μιὰ ὀπτική και συναισθηματικὴ αὐταπάτη καθὼς καθιλώνουν τὴν εἰκόνα που ἔχει ἀναμφίβολα μυστικὲς συνδέσεις. Οἱ ἄνθρωποι που διακρίνονται στις vedute χρησιμεύουν γιὰ νὰ δώσουν ἀναλογικὰ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέτρα: εἶναι σημεῖα μέσα στο χώρο, συχνότατα λεπτὰ και καθαρά.

Ὁ Κάφρι ἀρχίζει νὰ δουλεύει στην πιο κρίσιμη περίοδο τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς τοῦ 19ου αἰώνα, τὸ 1830, όταν κι οἱ τελευταῖοι μῦθοι τοῦ Νεοκλασικισμοῦ εἶχαν ὀλοκληρωτικὰ χαθεῖ κι ή πόλη ἔμενε ἀκόμα πιο ἀπομονωμένη, πιο ἀσύνδετη, δηλαδή, με τὴν αἰσθητικὴ ὄραση που εἶχε βαθιοὺς εὐρωπαϊκοὺς δεσμούς.

Ἡ ἀπογοήτευση μετὰ τὴν πτώση τῆς Δημοκρατίας και τὰ γεγονότα που ἀκολούθησαν στις πρώτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα δημιούργησαν ἕνα κενὸ σὲ μερικὸς τομεῖς τῆς τέχνης και κυρίως στη ζωγραφικὴ. Ἡ οἰκονομία, ὡς μᾶς θυμίζει ὁ Τζίνο Λουτσάτο, αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ χρόνια, γύρω στο 1830, εἶχε καταρρεύσει. Τὸ νέο ξεκίνημα τῆς ἐπιστήμης, ή λατρεία τῆς τεχνικῆς προόδου, ή νέα οἰκονομικὴ δομὴ ἀξίωναν και μιὰ νέα τέχνη που θὰ γεννιόταν μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν κοινωνία ἐνῶ ἀντίθετα ή πόλη τότε ήταν γερασμένη, γεμάτη νοσταλγίες, και αἰσθανόταν, μόνο μιὰ μακρινὴ ἠχώ τοῦ γαλλικοῦ Διαφωτισμοῦ χωρὶς νὰ ξαίρει νὰ δραστηριοποιεῖ τὰ ἐνεργά του κίνητρα, ὡς, ἀντίθετα, γιὰ παράδειγμα, ἔγινε με τὸ Μιλάνο, τὸ Μιλάνο τοῦ Στεντάλ, που τότε ἀκριβῶς ἀρχίσε τὴ μεγάλη του ἀνάπτυξη, δεμένο με τὸ ἐμπόριο, τὴ βιομηχανία και τὴ νέα πολεοδομικὴ ἀνάπτυξη τῆς πόλης.

Τὸ θέατρο La Fenice χτισμένο τὰ τελευταία χρόνια τῆς Δημοκρατίας, τὸ 1792, ήταν μιὰ εὐτυχημένη ὄραση: τὰ λυρικά ἔργα δοκίμασαν στη Βενετία μιὰ ἀνέλπιστη ἀνθιση γιὰτι ή Βιέννη, ή νέα πρωτεύουσα, μπορούσε βέβαια νὰ αἰσθά-

νεται τὴ μουσική, ἀλλὰ δὲν μποροῦσε νὰ προσφέρει τίποτα τὸ καινούργιο στὴ ζωγραφικὴ ποὺ ἦταν κλεισμένη στὰ στενὰ πλαίσια τῆς τεχνικῆς τελειότητος καὶ τῆς ἐπιστήμης τῆς προοπτικῆς.

Μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ τελειώνει, λοιπόν, τὸ 1830, στὴ Βενετία τοῦ Κανόβα καὶ τῶν ζυμώσεων, ποὺ δημιουργήθηκαν μὲ τὶς ἰδέες ποὺ ἔφερε ὁ στρατὸς τοῦ Ναπολέοντα. Ἐπρεπε νὰ περιμένουμε τὸ 1866, τὸ χρόνο τῆς ἔνωσης τῆς πόλης μὲ τὴ μητέρα πατρίδα.

Ἡ βενετσιάνικη ἐπαρχία, τὸνναντίον, ἀρχίζει νὰ βρῆσκει τὴν ἰσορροπία της στὴ νέα ἐποχὴ. Κάθε πόλη τῆς ἐπαρχίας ἀποχτάει δικό της χαρακτήρα μὲ δικές της ιδιότητες καὶ ἀξιοζήλευτες διακρίσεις· κάθε πόλη ἀπόβλεπε σὲ μιὰ νέα ζωὴ ἐνῶ ὁμολογοῦσε ὅτι ἦταν δεμένη αἰσθηματικά μὲ τὴν παλιὰ Βενετία, ποὺ ἔμεινε μονάχη στὴ μεγαλόπρεπη ἀπομόνωση τῆς λιμνοθάλασσας. Ἡ Πάδοβα γιὰ παράδειγμα συγκεντρωμένη γύρω ἀπὸ τὸ πανεπιστήμιό της, κάνει αἰσθητὸ τὸ βάρος της: ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Giuseppe Japelli (Τζιουζέππε Γιαππέλλι) ἀναγγέλλει αὐτὴ τὴν ἀνανέωση. Ἀπὸ ὅλη τὴ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ τοῦ 18ου αἰῶνα, ἔμεινε, σὲ γενικὲς γραμμὲς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνογραφία λυρικῶν ἔργων καὶ τὴν παράδοση τῶν τοιχογραφιῶν στὶς ἐπαύλεις, ἡ λατρεία μονάχα τῆς προοπτικῆς τοῦ Καναλέττο, δανεισμένη ἀπὸ τὰ προηγούμενα χρόνια μελετημένη ἐν ψυχρῷ, ἀναλυμένη στὸ ἀνατομικὸ τραπέζι μὲ τοὺς κανόνες προοπτικῆς, ποὺ ἔπρεπε νὰ προσαρμόσουν ἐπιστημονικὰ τὸ χῶρο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ.

Στὴν Ἀκαδημία ἡ προοπτικὴ ἀποτελοῦσε ἓνα μάθημα ξεχωριστὸ κοντὰ στὰ ἄλλα, ὅπως ἡ ζωγραφικὴ τοπίου καὶ ἡ ζωγραφικὴ μορφῆς. Τὸ 1830 τὴν ζωγραφικὴ τῆς προοπτικῆς δίδασκε ὁ Τρανκουίλλο Ὁρσι, τὴ ζωγραφικὴ τοπίου ὁ Φραντσέσκο Μπανιέρα καὶ μορφῆς ὁ Τεόντορο Ματεΐνι.

Ὁ Ἰππόλυτος Κάφφι δὲν ἔχει ἀδυναμία πρὸς τὴν Ἀκα-

δημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βενετίας: ἀντιλαμβάνεται γρήγορα τὸν κλειστὸ ἀέρα ποὺ ὑπάρχει στὶς αἴθουσές της καὶ μοναδικὴ ἐπιθυμία του εἶναι νὰ φύγει.

Αὐτὴ ὅμως τοῦ ἔδωσε τὴν τεχνικὴ: τὸ προοπτικὸ μοντάρισμα τῆς veduta πιστὸ στοὺς τεχνικοὺς τρόπους τοῦ 18ου αἰῶνα, ὅπου ἡ γραμμὴ ἐκφρασμένη μὲ κανόνες, κινῶναι τὸν γραφικὸ τόνο, μετριάξει τὶς ποιητικὲς ἀρετές.

Ὁ Ἰππόλυτος Κάφφι αἰσθάνεται σ' ὅλη του τὴ ζωὴ αὐτὴ τὴν ἐπιβολή, τὴν αὐστηρότητα αὐτῆς τῆς διαπραγματεύσεως, ἀλλὰ ταξιδεύοντας σ' ὅλο τὸν κόσμον ἀποχτᾷ μιὰ νέα συνείδηση, μένοντας ὅμως γιὰ πάντα δεμένος μὲ τὴν σωστὴ ἀπεικόνιση τοῦ τόπου μὲ μιὰ ἀκριβολογία, ποὺ εἶναι κατὰ βάθος τοῦ Καναλέττο. Σὰν ἐνθερμος πατριώτης καὶ ἄνθρωπος ἔτοιμος γιὰ τὰ πιὸ τολμηρὰ ἐγχειρήματα νοιώθει καὶ στὴ ζωγραφικὴ τὴν ἀνάγκη νὰ προχωρήσει, νὰ ἀναζητήσῃ νέους χώρους στὴ φύση, στιγμὲς συνάντησης ποὺ νὰ ξεπερνᾶνε τὴν ἀλήθεια. Σ' αὐτὴ τὴν λαχτάρα ποὺ τὸν φέρνει ὅλο καὶ πιὸ πέρα, μέχρι ποὺ νὰ ἀντιμετωπίσει καὶ τὸν θάνατο, ἡ προσωπικότητά του, τυπικὰ παλιγγενεσιακὴ, βρῆσκει τὴν πιὸ ὑψηλὴ σημασία της.

Ἦστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες δοκιμὲς στὴ Βενετία καὶ μιὰ Via Crucis ποὺ ὑπάρχει ἀκόμα στὴν ἐνοριακὴ ἐκκλησία τοῦ Caerano di San Marco, ὁ Ἰππόλυτος Κάφφι βρῆσκει τελικὰ στὴ Ρώμη, τὸν Γενάρη τοῦ 1834, φιλοξενούμενος τοῦ ἐξαδέλφου του Πιέτρο Παολέττι. Ὁ Κάφφι φέρνει στὴ Ρώμη τὸ χάρισμα τῆς ὀξυτάτης ὀπτικῆς του καὶ αἰσθάνεται τὴν ὑποβολὴ τῆς veduta τόσο πλούσιας σὲ θύμησες καὶ φωτιστικὲς παραλλαγές. Βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ ὅπου ἡ veduta εἶναι ἓνα θέμα πολὺ ἀγαπητὸ σὲ πολλοὺς ζωγράφους ποὺ ἔρχονται στὴ Ρώμη σὰν τὸ ἰδανικὸ ὄροσημο τῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ τὸν Κάμιλλο Καρὸ ἡ veduta θὰ εἶναι

λησε να καθορίσει ακόμα και το όνομα της τοποθεσίας απ' όπου ξεκινάει τον πίνακα.

Στη θέαση της Ρώμης από ψηλά μελετούσε διαδοχικά το οπτικό σημείο και έδινε τις μορφές σαν υπόδειγμα μέτρου για να τονίσει τη μεγαλοσύνη της αρχιτεκτονικής. Η σχέση εδώ είναι διαφορετική: οι μικρές μακρινές μορφές, τα λίγα σπίτια, μερικές κορινθιακές κολόνες κάνουν έκδηλη την ιδεώδη όμορφη του τοπίου, την πρόκληση στο χρόνο αυτού του βράχου, το μοναδικό σύμπλεγμα του έργου της φύσης μαζί με το έργο του ανθρώπου.

Οι διάφοροι πίνακες με το θέμα της Ακρόπολης αποτελούν ένα τεκμήριο του μνημειακού συγκροτήματος γύρω από τον Παρθενώνα πριν από το 1843, πριν, δηλαδή, από τις αναστηλώσεις που άρχισαν λίγα χρόνια μετά στα Προπύλαια, στον Παρθενώνα, στο Έρέχθειο και στο θέατρο του Ηρώδη του Αττικού. (Ο φράγγικος πύργος που φαίνεται εδώ κοντά στα Προπύλαια καταδαφίστηκε το 1875). Η καινούργια Ελλάδα γεννιόταν τότε μετά την απελευθέρωσή της από την Τουρκία κι αυτή ή τόσο ακριβόλογη τεκμηρίωση μερικών από τα πιο σημαντικά μνημεία της Αθήνας είναι πάρα πολύ πολύτιμη. Ο Κάφρι με τη φωτιστική του ακρίβεια αποτύπωσε και δύο βασικούς χρωματισμούς: τον λαμπρό τόνο του πάριου μάρμαρου σε σύγκριση με το εκτυφλωτικό φως του ελληνικού ουρανού με το έντονο γαλάζιο, όπως παρουσιάζεται στο ναό της Αθηνάς Νίκης (άρ. καταλ. 22) ή την Πύλη του Αδριανού, που βρισκόταν τότε στην έξοχη (άρ. καταλ. 24) κι ακόμα περισσότερο στον εξαιρετικό πίνακα της Αγοράς (άρ. καταλόγου 23).

Στους έξι πίνακες από την Κωνσταντινούπολη, ο Κάφρι αποτυπώνει μερικές από τις πιο υποβλητικές όψεις του τόπου: δύο μικρογραφίες με την Αγία Σοφία, τη βασιλική και τον 'Ιππόδρομο' δύο vedute συνόλου από τον τελευ-

ταίο κολπίσκο του Χρυσού Κέρατος απ' όπου συλλαμβάνει μ' ένα γοητευτικό τρόπο (άρ. καταλ. 26 και 27) τη μακρινή κατατομή της πόλης διάστικτη με τις μύτες των μινιαρέδων και τυλιγμένη σ' ένα χρυσαφένιο σύννεφο, που την κάνει διάφανη και φωτεινή σαν μέσα σ' ένα πέπλο, κοντά στο καθαρότατο πρώτο πλάνο της θάλασσας: τέλος δυο σκηνές από έθιμα στο «Σπλαβοπάζαρο» και το «Παζάρι» (άρ. καταλ. 28 και 29) όπου φαίνεται ο δικός του τρόπος να σχεδιαγραφεί την ανθρώπινη μορφή με λίγες πινελιές. 'Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο μικρός πίνακας με τον 'Ιππόδρομο όπου τονίζεται ή ασυνήθιστη ευρύτητα της πλατείας, όπως μόνο τότε μπορούσε να φανεί ανάμεσα στους μινιαρέδες στο πλάι, τον όβελισκο και την κολόνα στο κέντρο, σε σύγκριση με το πλάτος του ουρανού. Από το ταξίδι στην Αίγυπτο ο Κάφρι διαφύλαξε είκοσιτρείς πίνακες, που τους αγαπούσε πολύ γιατί τα θέματα αυτά τα επανέλαβε πολλές φορές σε κατοπινούς πίνακες και σε δύο μεγάλες τοιχογραφίες στο σπίτι του στη Βενετία κοντά στη Πλατεία του 'Αγ. Μάρκου.

Στη διάρκεια της μακρούς παραμονής του στην αιγυπτιακή γη, τρεις περίπου μήνες, ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει τοποθεσίες της έρημου ενώ ταξίδευε με το καραβάνι, ύστερα το Σουέζ, την Αλεξάνδρεια, το Κάιρο, το Καρνάκ κοντά στο Λουξορ (οι αρχαίες Θήβες) φτάνοντας μέχρι τη Νουβία στην Άνω Αίγυπτο. Ένα ταξίδι που γίνεται το 1843 και σίγουρα πλούσιο σε εκπληκτικές νέες εμπειρίες όπως αυτό, για να πάρει μια ακριβή τεκμηρίωση της Ανατολής, αποτελούσε ένα έργο εξαιρετικό.

Η γνωριμία της αρχαίας Αιγύπτου, ύστερα από την εκστρατεία του Ναπολέοντα και τις πρώτες αρχαιολογικές αποστολές, άρχισε τότε ακριβώς να παίρνει πλατύτερη διάδοση. (Ο Giovan Battista Belzoni από την Πάδοβα πήγε να ανακαλύψει την Αίγυπτο από το 1815 ως το 1820 εν-

τελώς μόνος, σάν «τιμημένος τυχοδιώκτης» όπως ονομάστηκε μετά, πριν από τις αρχαιολογικές σπουδές του Σαμπολιόν και του Ίππόλυτου Ροσελίνι το 1828 - 29 και του Ρικάρντο Λέτσιους με τη γερμανική αποστολή το 1842 - 1854).

Ο Ίππόλυτος Κάφφι δὲν πήγε στην Αίγυπτο για να ανακαλύψει τάφους, ούτε και για να γράψει μιάν αναφορά όπως έκανε ο Μπελτσόνι. Από τις διηγήσεις όμως του Μπελτσόνι και τὰ δικὰ του σχέδια παίρνουμε μιὰ ιδέα για τις δυσκολίες που θὰ συνάντησε τότε στο ταξίδι από την Ἀλεξάνδρεια ὡς τὴν Ἄνω Αἴγυπτο κατὰ μῆκος τοῦ Νείλου για χιλιάδες χιλιόμετρα με καραβάνι, όπως έκανε ο ζωγράφος μας. Ο Ίππόλυτος Κάφφι είχε ντυθεῖ ἄραβας για να μὴ ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους τῆς συντροφιάς. Δυστυχῶς δὲν σώζεται οὔτε ἓνα λεύκωμα ἀπὸ αὐτὸ τὸ ταξίδι. Οἱ πίνακες μόνο μᾶς δίνουν μιάν εικόνα τῶν τόπων, τὴν ξρημοπροπαντὸς που διάσχισε με καραβάνι, τὴν ἐπαφή με τὴ φύση που ἐπιδίωκε. Ο καλλιτέχνης προσπάθησε να καθηλώσει τὸ πλαγιαστὸ φῶς τῆς δύσης στὴν ξρημο που δίνει μερικὲς φορές μιὰ θεαματικὴ αἴσθηση στὶς εἰκόνες, στο ζίτρινο χρυσὸ τόνο τῆς ἄμμου που φτάνει μέχρι τὸν συμβατισμό. Τὰ χρώματα κόκκινο βιολεῖ τοῦ οὐρανοῦ δίνουν κατὰ τὴ δύση μιὰ μοναδικὴ ὄψη στὴν πραγματικότητα και κάνουν ἀκόμα πιὸ μυθικὴ τὴν ὄψη μερικῶν μνημείων, ὅπως ἡ Σφίγγα και οἱ πυραμίδες (ἀρ. καταλ. 44). Ο πιὸ ἐνδιαφέρων για τὸ τυπικὰ ἀφρικάνικο φῶς που δίνει εἶναι ὁ πίνακας «Ἰσθμὸς τοῦ Σουέζ», μεγαλύτερος συγκριτικὰ με τοὺς ἄλλους, ὅπου οἱ χρωματικοὶ τόνοι τῆς θάλασσας και τοῦ οὐρανοῦ ἀποδίδονται ἔντονα, εἰδικὰ τὸ βαθὺ γαλάζιο και τὸ γκριζο - βιολεῖ και ἔρχονται σὲ ἀντίθεση με τὰ ἄλλα καθαρὸτατα χρώματα τῆς ἀκτῆς, που δίνουν στο τοπίο μιὰ ὄψη ἀσυνήθιστη και λίγο βεβιασμένη.

Στὸ Κάιρο εἶναι ἀφιερωμένοι δέκα πίνακες, και τέσσερις

φτιαγμένοι στὶς ὄχθες τοῦ Νείλου εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντες ζωγραφικὰ για τὴν ὀπτικὴ ἐνότητα και τὸ πλατὺ χῶρο τοῦ νεροῦ και τοῦ οὐρανοῦ, ὅπως ὁ καλλιτέχνης εἶχε μάθει στὰ τοπία τῆς λιμνοθάλασσας τῆς Βενετίας. Τὸ χρῶμα ἐδῶ εἶναι πιὸ ἐνιαῖο στο φόντο και παρεμβάλλεται ἡ χαρακτηριστικὴ βλάστηση με τοὺς φοίνικες που καθῶς εἶναι σὲ πρῶτο πλάνο μοιάζουν με πυροτεχνήματα (ἀρ. καταλ. 39). Οἱ ἀκριβεῖς πληροφορίες που συνάγουμε ἀπὸ τοὺς πίνακες εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσες. Τὸ «Παλάτι τοῦ Πασᾶ» (Kasr el Nil) για παράδειγμα, (ἀρ. καταλ. 39) σήμερα δὲν ὑπάρχει πιὰ και τὸ ὄνομά του δόθηκε σὲ μιὰ ἀπὸ τις σπουδαιότερες γέφυρες τοῦ Νείλου στὴν πόλη. «Ἡ συνοικία Boolak» (ἀρ. καταλ. 37) κοντὰ στο παλάτι τοῦ Πασᾶ φιλοξενοῦσε ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀξιωματοῦχους τῆς αὐλῆς, τὴν φρουρὰ στὰ κτίρια που διακρίνονται σὲ πρῶτο πλάνο. Στὰ ἐσωτερικὰ τῆς πόλης ὅπως «Κεντρικὸς δρόμος» (ἀρ. καταλ. 36) συλλαμβάνει τὸ ἀπότομο πέρας ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά στὰ ποικίλιματα τῶν παραπετασμάτων και τῆς ἀραβικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ὁποίας δίνει και μερικὲς γραφικὲς λεπτομέρειες με σημεῖα, γραμμὲς και ἀνάγλυφα ἀραβουργήματα. Τὸ τῶμα τοῦ Χασάν, για παράδειγμα, σήμερα ἔχει γύρω του πολλὰ κτίρια που δὲν μᾶς ἀφήνουν να τὸ θαυμάσουμε ὅπως στὸν πίνακα τοῦ Κάφφι.

Τέσσερις πίνακες εἶναι ἀφιερωμένοι στο θεαματικὸ μνημειακὸ συγκρότημα τοῦ Καρνάκ, τις ἀρχαῖες Ἐθῆβες, κοντὰ στο Λουξορ (ἑφτακοσιαπενήντα περίπου χιλιόμετρα πέρα ἀπὸ τὸ Κάιρο κατὰ μῆκος τοῦ Νείλου), και ἔχουμε μιὰ veduta συνόλου πολὺ σημαντικὴ για τὴν ἀρχαιολογία λόγω τῆς χρονιάς που ἔγινε (ἀρ. καταλ. 40). Οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς κοντὰ στὶς κολόνες τοῦ ναοῦ δίνουν τὴν κολοσσιαία ἀναλογία τῆς τεράστιας κατασκευῆς τοῦ κτιρίου (ἀρ. καταλ. 41 και 43), κοσμημένο ὅλο με ἀνάγλυφα, που ὁ

καλλιτέχνης αποτυπώνει με την άκρη του πινέλου. Μια χρωματική νότα έντελως ξεχωριστή παρατηρούμε στον ουρανό ανάμεσα στην ασπράδα που έχουν οι κολόνες: βαθύ γαλάζιο ψηλά και βιολετί χαμηλά προς τη γραμμή του ορίζοντα, όπως φαίνεται από μακριά στη ζεστή φωτεινότητα της ερήμου. Από το ταξίδι στη Νουβία, ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται προπαντός να καθηλώσει τις αναμνήσεις από έθιμα: οι πίνακες μοιάζουν με τις σελίδες από το λεύκωμα του με τα σχέδια μεγαλωμένα και καθαρογραμμένα. Στο ταξίδι της επιστροφής ο Κάφρι σταματάει στην Ιερουσαλήμ κι έχουμε δύο vedute συνόλου (άρ. καταλ. 47 και 49), ή «Πύλη της Δαμασκού» (άρ. καταλ. 48) και οι «Τάφοι των Βασιλέων» και ο «Τάφος του Αγίου Ιακώβου» (άρ. καταλ. 50 και 51).

Την πόλη της Ιερουσαλήμ την δίνει από το Όρος των Ελαιών μέσα στα παλιά τείχη και στο κέντρο φαίνεται το τζαμί του Όμαρ. Σε πρώτο πλάνο παρουσιάζεται η κοιλιά του Ιωάσαφ από ένα ύψος απ' όπου ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει τη βαθειά σκιά της πεδιάδας, σε αντίθεση με την φωτεινότητα που διαχύνεται προς το ρόδινο και το βιολετί, και φωτίζει την πόλη από κάτω μέχρι απάνω τόσο που να μοιάζει μετέωρη πάνω στο θουνό σαν ένα όραμα. Μερικές μορφές είναι παρμένες από πίσω, καθώς είναι στραμμένες για να θαυμάσουν την πόλη και πιο μακριά, κοντά στα τείχη, διακρίνονται μερικά πρόσωπα μπροστά στις σκηνές ενός στρατοπέδου. Μικρότατες μόλις διαγράφονται με το πινέλο με μία εξαιρετική οπτική ικανότητα για να δώσουν την αίσθηση της απόστασης και να μη διαταράξουν τη θέαση του τοπίου που ο καλλιτέχνης θέλησε να διαγράψει, με ελαφρούς τόνους, της όχρας, το κάθε του κτίριο, λουσμένο στο φως της δύσης.

Όταν γύρισε στη Ρώμη την άνοιξη του 1844, ο ζωγράφος παρουσιάζει σε μία Έκθεση των Cultori delle Belle

Arti, τις vedute από το ταξίδι στην Ανατολή. Στη Βενετία του πρόσφεραν την έδρα προοπτικής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών. Ο Κάφρι, ύστερα από τόσα χρόνια ελευθερίας, νοιώθει τον περιορισμό που θα στοίχιζε στον χαρακτήρα του ή διδασκαλία και αρνείται την θέση. Με τα πρώτα πατριωτικά κινήματα του 1847, ο ζωγράφος κατατάσσεται στη πολιτοφυλακή για να είναι έτοιμος να λάβει μέρος στον αγώνα για την ένωση της Ιταλίας και τον Μάρτη του 1848 έρχεται στη Βενετία μόλις μαθεύτηκε η εξέγερση της πόλης ενάντια στους αυστριακούς. Εκτός από τον πίνακα, ανάμνηση της μάχης όπου πιάστηκε αιχμάλωτος στη Βίσκο Ίλλύρια κοντά στη Παλμανόβα τις 17 Απριλίου 1848, ο καλλιτέχνης άφησε μία πολύ ενδιαφέρουσα σειρά με σχέδια από τις θέσεις άμυνας κατά την έξοδο του Μέστρε τις 27 Οκτωβρίου 1848 και άλλων πολεμικών γεγονότων όπου έλαβε μέρος σαν λοχαγός της πολιτοφυλακής. Ο Ίππόλυτος Κάφρι υπερηφανευόταν πως γεννήθηκε την ίδια δεκαετία με τους Γκαρμπάλντι, Ματσίνι, Καβούρ κι οι πράξεις του συνδέθηκαν, όπως κι εκείνων, με την πολιτική πραγματικότητα της πατρίδας του. Ανάμεσα σε δύο μάχες κατορθώνει να σχεδιάζει και να ζωγραφίζει από ακάλυπτες προφυλακές κι έλαβε ενεργό μέρος υπέρ της Βενετίας σε μία από τις ωραιότερες επιχειρήσεις της Ιταλικής Παλιγγενεσίας του 1848 και του 1849.

Οι βενετσιάνικες vedute του δεσμεύονται μερικές φορές από το θέμα και την παράδοση αλλά αντιλαμβανόμαστε συχνά ότι ο καλλιτέχνης ξεπερνάει τους δεσμούς και με τη διαπραγμάτευση των θεμάτων: τα νυχτερινά του, τυπικά ρομαντικά, την αυταπάτη των βεγγαλικών και των γιορτών με τα τεχνητά φώτα. Σε μερικές vedute προσδιορίζει ακόμα και τις στιγμές του φωτός: «Η Γέφυρα Ριάλτο. Πρωινό» (άρ. καταλ. 54), για να δείξει την διαδοχή των φωτεινών τό-

νων στα κτίρια όπως και στην ώραία veduta «Πιασέττα του Άγ. Μάρκου», όταν στον τίτλο προσθέτει: «τὸ πρωϊνό» (ἀρ. καταλ. 57). Ἀπὸ τὶς ἄλλες vedute σημειώνουμε Neve e nebbia τοῦ 1849 ποὺ εἶναι, ὅπως τὸ ἔχουμε κι ὅλας πεῖ, ἀπὸ τοὺς ὡραιότερους πίνακές του: ἡ θέαση τοῦ Κανάλ Γκράντε χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ λευκότητα τοῦ χιονιοῦ καὶ τὸ σφουμάτο τῆς ομίχλης. Ἡ χρωματικὴ εὐαισθησία τοῦ καλλιτέχνη ἐκδηλώνεται μαζί με τὴν ψυχικὴ κατάσταση ποὺ τοῦ ἐμπνέουν τὸ φῶς, ἡ ὥρα καὶ τὰ ὀμιχλώματα τῆς ἀτμόσφαιρας μπροστὰ σὲ μιὰ πραγματικότητα ποὺ μεταμορφώνει κι ἀλλάζει τὸ χρῶμα τῶν πραγμάτων σ' ἕνα νέο θέαμα, σὲ λευκογαλάζιους τόνους ἐνὸς χειμωνιάτικου οὐρανοῦ. Μετὰ τὸ 1849 ἀρχίζει γιὰ τὸ ζωγράφο μιὰ ἐποχὴ καταδιώξεων ποὺ θὰ δοκιμάσει σὰν ἐξόριστος ἀπὸ τὴ Βενετία γιὰ τὴν πατριωτικὴ του δράση καὶ μιὰ ἄδικη κατηγορία. Θὰ ἐπιστρέψει στὴ Βενετία καὶ τὴ Ρώμη μόνο μετὰ τὸ 1855 καὶ θὰ φτιάξει μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ὡραία ἔργα του.

Ἀπὸ αὐτὰ ἀναφέρουμε τὶς vedute τῆς Ρώμης: «Ἐσωτερικὸ τοῦ Κολοσσαίου», 1855, «Φόρο Ρομάνο», 1856, (ἀρ. καταλ. 9, 10) «Ἐξω ἀπὸ τὴν Πύλη τοῦ Ἁγ. Σεβαστιανοῦ», 1856, καὶ τῆς Βενετίας: «Πανόραμα ἀπὸ τὸ Γεφύρι τῆς Veneta Marina», 1858 (ἀρ. καταλ. 66), «Μῶλος», 1857 (ἀρ. καταλ. 60), «Σὰν Τζιόρτζιο Ματζιόρε καὶ ἡ λιμνοθάλασσα ἀπὸ μέρα», 1858 (ἀρ. καταλ. 68).

Οἱ μεγάλοι πίνακες δὲν χάνουν σὲ ἀκριβεία καὶ δὲν τοὺς λείπει ἡ ἀτμοσφαιρικὴ πνοὴ ποὺ ζωντανεῖ σιγὰ τὰ σχεδιάσματά του. Ἡ ζωγραφικὴ τομὴ σὲ μερικὲς vedute γίνεται μακρὰ καὶ στενὴ γιὰ νὰ ἀγκαλιάσει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ πιὸ πλατεῖα θέαση τοῦ τοπίου.

Πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ μερικὰ νυχτερινὰ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ὅπως Festa ἕνα ἀπὸ τοὺς λίγους ἰταλικούς πίνακες ποὺ παρουσιάστηκαν τὸ 1959 στὸ Λονδίνο, στὴν Ἐκθεση

ρομαντικῆς ζωγραφικῆς στὴν Εὐρώπη, καὶ τὸ Sera di Carnevale, 1860.

Εἰκοσιέξι ἔργα ἔχουν γιὰ θέμα τὴν Γένοβα καὶ τὴν ἀκτὴ τῆς Λιγυρίας (μαζὶ μετὰ τὴν πόλη Νίκαια ποὺ τότε ἦταν ἰταλική) καὶ ἔγιναν τὴν ἐποχὴ τῆς ἐξορίας ἀπὸ τὴ Βενετία, ἀπὸ τὸ 1849 ὡς τὸ 1854. Ἀνάμεσά του, ξεχωρίζουν μερικὲς πανοραμικὲς θέες τῆς Γένοβας, ποὺ ἔφτιαξε ἀπὸ διαφορετικὸ ἕφος πάνω στὶς κορυφὲς τῶν βουνῶν γύρω ἀπὸ τὴν πόλη. Ὁ Κάφφι ἔχει καὶ μιὰ δεξιότεχνικὴ ἀκριβεία μαζί με τὴν τοπογραφικὴ ποὺ τότε ἀκριβῶς ἀναζάλυπτε ἡ φωτογραφία. Ἀπὸ ζωγραφικὴ ἄποψη πρέπει νὰ προτιμήσουμε τοὺς πίνακες ὅπου στὴ veduta τονίζονται οἱ χρωματικὲς ἀξίες ποὺ ἐμπνέει ἡ ἴδια ἡ συνθετικὴ τοιμή, καὶ προ-
Nazzaro di Albano, 1851. Veduta dall'Acquasola, 1854. Carignano, 1851. Bagno delle donne del popolo a S. Nazzaro di Albano, 1851. Veduta dall'Acquasola, 1854. Ἀνάμεσα στὶς vedute ποὺ φτιάχνει τὰ ἴδια χρόνια στὰ ταξίδια του στὴν Ἰταλία καὶ τὸ Ἐξωτερικὸ, σημειώνουμε ἐκεῖνες τῆς Γενεύης, τοῦ Τουρίνου καὶ τοῦ Παρισιοῦ.

Εἶναι ἔργα ποὺ μπορούμε νὰ τὰ κατατάξουμε στὰ ἀριστουργήματά του, εἰδικὰ τὸ Παρίσι, μέρα καὶ νύχτα (ἀρ. καταλ. 79 - 80) τοῦ 1855· νύχτα, μετὰ τὸν φωτισμὸ τοῦ φωταερίου στὰ Champs Elysées, φωτισμὸ ποὺ εἶχε ἐντυπωσιάσει καὶ τὴν φαντασία τοῦ Μπωντελαίρ· μέρα, μιὰ καθαρὸτατη veduta τοῦ Σηκουάνα κοντὰ στὸ Λουβρο, μετὰ τὶς γέφυρες τοῦ ποταμοῦ, τὴν παλιὰ ἐγκατάσταση τῶν λουτροῦν, τὴν Ile de la Cité, τὶς Quais St. Michel, La Monnaie, τὸ Institut de France, μιὰ ὄραση καθαρὴ καὶ ἀπλόχωρη μετὰ κρύους τόνους ποὺ θυμίζει τὴν διαφάνεια τῶν ἔργων τοῦ Bernardo Bellotto, ἕνα αἰῶνα πρὶν. Ἐδῶ διακρίνουμε ἀκόμα καὶ μιὰ διμοιρία στρατιωτῶν ποὺ βαδίζει κατὰ μῆκος τῆς ὁχθῆς μετὰ τὶς στολὲς τῆς δεύτερης Αὐτοκρατορίας. Αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ χρονιά ὁ Ναπολέον ὁ Γ', ἐγκαινιάζει τὴν

παγκόσμια Έκθεση. Ὁ Ἱππόλυτος Κάφρι ὅπως γράφει ὁ ἐγγονός του Giuseppe Avon Caffi, ἔλαβε μέρος στὴν ἔκθεση μὲ τρεῖς πίνακες: Veduta di Venezia, Carnevale a Roma καὶ Foro Romano. Ἡ κρίση τοῦ Θεόφιλου Γκωτιέ γιὰ τὸν πίνακα τοῦ Κάφρι μὲ τὴν Βενετία παρουσιάζει ἓνα ἐνδιαφέρον ξεχωριστό. «Ἐνας βενετσιάνος —λέει ὁ

Γκωτιέ— μετὰ ἀπὸ τὸν Καναλέττο, τὸν Bonington, τὸν Joyant, τὸν Wildt, τὸν Ziem, βρῆκε τὸ μέσο νὰ ζωγραφίσει τὴ Βενετία μ' ἓνα νέο τρόπο. Ἡ veduta τοῦ Κανάλ Γκράντε καὶ τῆς Σάντα Μαρία Ντέλλα Σαλοῦτε στὸν χειμώνα, μ' ἓνα σεντόνι χιονιοῦ νὰ σκεπάζει τοὺς θόλους καὶ τὰ μέγαρα εἶναι ἓνας αὐθεντικὸς νεωτερισμός».

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

Ίππόλυτος Κάφφι, αυτοπροσωπογραφία.



1809

Γεννιέται στο Μπελλούνο. Γονείς του ή Μαρία Καστελλά-
νι και ο Τζιάκομο Κάφφι Μπάττι.

1821

Ο πατέρας του, ύστερα από επίμονες παρακλήσεις, τον
 αφήνει να ακολουθήσει την κλίση του στο στέδιο και τη
 ζωγραφική. Ο καλλιτέχνης αρχίζει να εργάζεται με τον
 καθηγητή Άντονιο Φεντερίτσι, από το Μπελλούνο και με-
 τὰ με τον Άντονιο Τεσσάρι.

1825

Μετά τον θάνατο του πατέρα μένει με τη μητέρα και τους
 δύο του αδελφούς, τον Τζιουζέππε - Τεμπάλντο, φοιτητή
 ιατρικής και τον Φερδινάνδο, σπουδαστή. Ο Ίππόλυτος
 μελετάει για λίγο καιρό στη Πάδοβα κοντά στον εξά-
 δελφό του, ζωγράφο Πιέτρο Παολέτι, όπου είχε την ευ-
 καιρία να γνωρίσει τον ζωγράφο Τζιοβάννι ντε Μίν, καθη-
 γητή στην Άκαδημία της Βενετίας.

1827—1831

Σπουδάζει ζωγραφική με ξεχωριστό ενδιαφέρον για την
 προοπτική, στην Άκαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας
 κοντά στον καθηγητή Τρανκουίλλο Όρσι. Φοιτά στο έργα-
 στήριο γυμνού και εικόνας του Τεόντορο Ματτείνι και το-
 πίου του Φραντσέσκο Μπανιάρρα. Το 1830 παίρνει ένα
 βραβείο από το εργαστήριο προοπτικής της Άκαδημίας.

1832

Ύστερα από πρόσκληση του συγγενή του, ζωγράφου
 Πιέτρο Παολέτι, να έλθει στη Ρώμη, κατορθώνει να
 βρεί τα χρήματα για το ταξίδι, πουλώντας δεκατέσσερις
 μικρούς πίνακες με την Via Crucis, παραγγελία της ένορια-
 κής έκκλησίας του Caerano di San Marco, κοντά στη Μον-

τεμπελλούνα, στο Τρεβίζο, όπου υπάρχουν ακόμα. Τις 16 του Γενάρη έρχεται να μείνει στη Ρώμη, στον εξάδελφό του Πιέτρο Παολέτι, και γνωρίζει πολλούς καλλιτέχνες.

1833

Ζωγραφίζει τις σκηνές δύο θεάτρων της Ρώμης. Έφαρμόζει στις vedute (απόψεις) τις μελέτες της προοπτικής πάνω στη γραμμή του Καναλέττο και του Τρανκουίλλο Όρσι. Το καλοκαίρι πάει για τρεις μήνες στη Νεάπολη.

1834

Παίρνει την παραγγελία να ζωγραφίσει μία εκκλησία στη Ρώμη και εργάζεται οχτώ μήνες. Στο άναμεταξὺ γράφει ένα μικρό βιβλίο «Μελέτες πρακτικής προοπτικής», που εξαντλήθηκε γρήγορα και έκανε τρεις εκδόσεις.

1837

Πάει στη Βενετία (μένει στον αδελφό του γιατρό Τζιουζέππε - Τεμπάλντο) για να φτιάξει μια σειρά ελαιογραφιών με 'απόψεις', για να τις μεταφέρει σε τοιχογραφίες σ' ένα μέγαρο της Ρώμης. Παρουσιάζει στην 'Ακαδημία της Βενετίας τον πίνακα *L'ultima ora di Carnevale a Roma*, γνωστό με τον τίτλο *I moccoletti*, έργο που θα το έπαναλάβει σαρανταδύο φορές λόγω της μεγάλης ζήτησης των θαυμαστών του γεγονός που μαρτυράει την πρώτη μεγάλη επιτυχία του καλλιτέχνη. Τον Νοέμβρη, επιστρέφει στη Ρώμη. Ζωγραφίζει δύο 'απόψεις' της Βενετίας και δύο της Ρώμης στο *Caffé Greco*. Σήμερα υπάρχει ή μία, *Ponte di Rialto*.

1838

Το καλοκαίρι είναι στη Βενετία για να αποθανάτισει με έργα του τις γιορτές για την άφιξη του αυτοκράτορα της Αυστρίας. Φτιάχνει τους πίνακες «Η είσοδος στη Βενε-

τία» και «Η ρεγκάτα», που αγόρασε ο αυτοκράτορας της Αυστρίας.

Τον Οχτώβρη στέλνει δώδεκα πίνακες στην Έκθεση του Μιλάνου.

1838—1840

Διακόπτει την παραμονή του στη Βενετία και τη Ρώμη πρώτη φορά για να πάει στο Μιλάνο, να επισκεφθεί την Έκθεση, όπου παίρνει μέρος με δώδεκα έργα και δεύτερη φορά όταν πάει στη Τεργέστη για να φτιάξει πίνακες κατά παραγγελία. 'Ανάμεσα σ' αυτούς είναι ή *Piazza della Borsa a Trieste*. Συμμετέχει στην Έκθεση Καλών Τεχνών της Τεργέστης.

1841

Πραγματοποιεί μερικώς 'απόψεις' της Βενετίας και της Ρώμης, που άρεσαν πολύ στον αυστριακό αντιβασιλέα, που είχε εγκατασταθεί στο Μιλάνο και τη Βενετία. Ζωγραφίζει στη Πάδοβα τις επάνω αίθουσες του Καφενείου *Redrocchi* μαζί με τους ζωγράφους Τζιοβάννι Ντεμίν, Πιέτρο Παολέτι και Βιντσέντσο Γκατσόττο. 'Ο Κάφρι κάνει τις τοιχογραφίες *Campo Vaccino* (*Foro Romano*), *Le colonne traiane*, *Castel S. Angelo* και *Foro d'Augusto*.

1842

Ζωγραφίζει τους πίνακες *Effetto di nebbia sul campanile e su Piazza S. Marco* και *Eclissi totale di sole dell'8 luglio veduta dalle Fondamente nuove* που είχαν μια ιδιαίτερη επιτυχία. Τον Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου επιστρέφει στη Ρώμη και λίγο ύστερα χαρίζει στον πάπα Γρηγόριο XVI, από το Μπελλούνο, δύο 'απόψεις'.

1843

'Αφού έμεινε τον Ιούλιο και τον Αύγουστο στη Νεάπολη,

φεύγει τὸν Σεπτέμβρι μ' ἓνα γαλλικὸ πλοῖο καὶ περνώντας ἀπὸ τὴν Μάλτα, φτάνει στὴν Ἀθήνα. Ὅσο καιρὸ μένει στὴν Ἑλλάδα φτιάχνει δεκάξι 'απόψεις' καὶ ἓνα βιβλίο μὲ σχέδια. Ἀπὸ τὴν Ἀθήνα πάει στὴν Κωνσταντινούπολη ὅπου φτάνει τὶς πρῶτες μέρες τοῦ Νοέμβρι. Ἀπὸ τὴ Σμύρνη πάει στὴν Ἔφεσο. Στὴ Κωνσταντινούπολη φτιάχνει μερικοὺς πίνακες καὶ πολλὰ σχέδια καὶ μετὰ φεύγει ξανά γιὰ τὴν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου. Ἀπὸ κεῖ μ' ἓνα καραβάνι φτάνει στὸ Κάιρο καὶ ζωγραφίζει χαρακτηριστικὰ του ὄψεις. Ἀπὸ τὸ Κάιρο ἐπιχειρεῖ ἓνα μακρὸ ταξίδι ἀνεβαίνοντας τὸ ποτάμι Νεῖλο ὡς τὸ Λουῆξορ. Στὸ Καρνάκ, ποῦ εἶναι οἱ ἀρχαῖες Θῆβες, κοντὰ στὸ Λουῆξορ, ζωγραφίζει μερικοὺς ὀνομαστοὺς ναοὺς. Φεύγει πάλι ἀπὸ ἐδῶ καὶ φτάνει στὴ Νουβία στὴν Ἄνω Αἴγυπτο. Ἀπὸ τὴ Νουβία ἔχουμε μερικὰς «μνημεῖα» σὲ μιὰ σειρὰ πινάκων. Ἐπιστρέφοντας μετὰ ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο πρὸς τὴν μεσογειακὴ ἀκτὴ πηγαίνει στὴν Ἱερουσαλὴμ καὶ σὲ μερικὰς πόλεις τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Στὴ Λαοδίκεια παίρνει τὸ πλοῖο γιὰ τὴν Ἀθήνα καὶ τὴν ἀνοῖξη τοῦ 1844 ἐπιστρέφει τελικὰ στὴ Ρώμη.

1844

Ἡ Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βενετίας τοῦ προσφέρει τὴν ἔδρα προοπτικῆς, ἀλλ' ὁ καλλιτέχνης δὲν τὴν δέχεται. Τὸ καλοκαίρι μένει στὸ Μπελλοῦνο καὶ μετὰ στὴ Βενετία καὶ τὴ Ρώμη. Στὴ Ρώμη παίρνει μέρος στὴν Ἐκθεση Cultori di belle arti μὲ τὶς 'απόψεις' ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ἀνατολή.

1845

Ζωγραφίζει δύο μεγάλες τοιχογραφίες στὸ μέγαρο Prosdocimi τῆς Πάδοβας. Παίρνει τὴν παραγγελία ἀπὸ τὸν πάπα Γρηγόριο XVI γιὰ τοὺς πίνακες «Πλατεία Ἁγίου Πέτρου» καὶ «Πλατεία Ἁγίου Μάρκου».

1847

Τὶς 5 Ἀπριλίου πραγματοποιεῖ μιὰ ἀνάβαση μὲ ἀερόστατο μὲ τὸν γάλλο ἀεροναύτη Francesco Arban ξεκινώντας ἀπὸ τὴ Βίλλα Μποργκέζε τῆς Ρώμης καὶ φτάνοντας στὰ τρεῖς χιλιάδες μέτρα ὕψος. Ὁ καλλιτέχνης περιγράφει σ' ἓνα μεγάλο γράμμα αὐτὴ τὴ μοναδικὴ ἐντύπωση καὶ ζωγραφίζει μερικοὺς πίνακες γιὰ ἀνάμνηση τοῦ γεγονότος. Φτιάχνει τὸν πίνακα «Λαϊκὰς ἐκδηλώσεις πρὸς τὸν Πάπα Ρίο Νονο» ποῦ τὸν παρουσιάζει στὴ Βενετία καὶ προκαλεῖ τὶς ὑποψίες τῆς αὐστριακῆς ἀστυνομίας.

Ἐπιστρέφει στὴ Ρώμη, ὅπου παρακολουθεῖ μὲ ἐνδιαφέρον τὶς κινήσεις γιὰ ἀπελευθέρωση ποῦ προωθεῖ ὁ Ρίο Νονο. Τὸ φθινόπωρο κατατάσσεται στὴν πολιτοφυλακὴ.

1848

Τὶς 24 Μαρτίου ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ πατριωτικὸ ἐνθουσιασμὸ φεύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη γιὰ τὴ Βενετία γιὰτὶ ἡ πόλη εἶχε ἐπαναστατήσει ἐναντία στοὺς αὐστριακοὺς. Παρουσιάζεται στὴ Ραλμανόνα στὸ Φριούλι γιὰ νὰ πολεμήσει καὶ τὸν στέλνουν διοικητὴ σταυροφόρων ἀπὸ τὸ Μπελλοῦνο. Τὰ ἀπόσπασμά του, ὕστερα ἀπὸ σκληρὴ μάχη στὸ Visco Illiria, κοντὰ στὴ Παλμανόβα, κινδυνεύει ἀπὸ ὑπέρτερες ἐχθρικὰς δυνάμεις.

Ὁ καλλιτέχνης πιάνεται αἰχμάλωτος καὶ διατρέχει τὸν κίνδυνο νὰ ἀπαγχονιστεῖ. Ὅστερα ἀπὸ πολλὰς μέρες αἰχμαλωσίας ἐλευθερώνεται μὲ τὴν ὑποχρέωση νὰ πάει στὸ Μπελλοῦνο. Αὐτὸ κάνει, ἀλλὰ μαθαίνοντας ὅτι τὸν ἀναζητοῦν οἱ αὐστριακοὶ γιὰτὶ προπαγάνδιζε ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας, φεύγει μέσα ἀπὸ τὰ βουνὰ τοῦ Agordino, κατορθώνει νὰ διασχίσει τὶς αὐστριακὰς γραμμὰς καὶ ἐπιστρέφει στὴ Βενετία, ὅπου τὸν Δεκέμβρι παντρεύεται μὲ τὴν Virginia Missana.

Στή Βενετία τὸν ὀνομάζουσαν λοχαγὸ τῆς πολιτοφυλακῆς. Ζωγραφίζει μερικοὺς πίνακες ἀπὸ τὴν ἀντίσταση τῆς Βενετίας, ποὺ ἐπαναστάτησε ἐνάντια στοὺς αὐστριακοὺς καὶ φτιάχνει μερικὰ σχέδια ἀπὸ τὶς θέσεις τῶν πυροβολείων καὶ τοὺς τόπους τῆς μάχης στὸ Μέστρε καὶ ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς σιδηροδρομικῆς γραμμῆς.

1849

Ἡ Βενετία, ὕστερα ἀπὸ ἡρωϊκὴ ἀντίσταση ἐνάμισον χρόνου, ὑποτάσσεται στὴν Αὐστρία: ἀνάμεσα στὸν σαράντα ἐξόριστους, κατ' ἀπαίτηση τῆς αὐστριακῆς κυβέρνησης, ὑπάρχει καὶ τὸ ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη μαζί με τοῦ Nicolo Tommaseo καὶ τοῦ Daniele Manin (στὸν κατάλογο ὁ ἐξόριστος εἶναι γραμμένος «Κάφρι ὑπάλληλος»: τὸ ὄνομα δὲν ἀφοροῦσε τὸν ζωγράφο, ἀλλὰ τὸν Michele Caffi, ὁμώνυμό του, ποὺ ὅταν ρωτήθηκε ἀπὸ τὸν αὐστριακὸ ἀστυνόμο, εἶπε ψέμματα ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ τοῦ ἀποδώσουν καμιά κατηγορία, γιατί ἦταν ἀθῶος καὶ ὅτι ἦταν γιὸς τοῦ προέδρου τοῦ δικαστηρίου τοῦ Rovigo καὶ «πιστὸς ὑπὸ τὴν προστασία» τῆς Αὐτοκρατορικῆς Μεγαλειότητος. Ἔτσι στὴ θέση του, ἐξορίστηκε ὁ Ἱππόλυτος Κάφρι). Ἐξόριστος, ἀντιμετωπίζει πολλὰς περιπέτειες ὥσπου νὰ φτάσει τὸν Σεπτέμβρη στὴ Γένοβα. Τὸν Ὀκτώβρη εἶναι στὴ Νίκαια. Μετὰ ἀπὸ παραμονὴ σὲ διάφορα μέρη τῆς Λιγυριανῆς Ἀκτῆς ἐπιστρέφει στὴ Γένοβα τὶς 13 Νοεμβρίου. Τὰ Χριστούγεννα βρίσκεται στὴ Φλωρεντία.

1850

Στὶς ἀρχὲς τοῦ χρόνου ἐπιστρέφει στὴ Γένοβα, ὅπου μένει γιὰ μερικοὺς μῆνες καὶ ζωγραφίζει μιὰ σειρά 'ἀπόψεων'. Τὸν Σεπτέμβρη πραγματοποιεῖ ἕνα ταξίδι στὴν Ἑλβετία: Λουζέρνη, Bellinzona, Domodossola, Briga, Sion. Γενεύη, Λω-

ζάννη, πάει στὴ Νοβάρα καὶ μετὰ ἐπιστρέφει στὸ Τουρίνο ὅπου μένει μέχρι τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1851.

1851

(Ἀπρίλιος). Φεύγει γιὰ τὸ Λονδίνο ὅπου παρουσιάζει πίνακες σὲ μιὰ ἐκθεση διεθνῶς σημασίας στὸ Club τοῦ Στρατοῦ καὶ τοῦ Ναυτικοῦ στὸ Σαιν Τζαίμς Σκουαίρ.

1851—1853

Ζεῖ ἀνάμεσα Τουρίνο καὶ Γένοβα.

1854

Ταξίδι στὴν Ἰσπανία (Μαδρίτη, Βαρκελώνη, Σεβίλλη, Γρανάδα) ὅπου ζωγραφίζει μερικοὺς πίνακες. Ἀπὸ τὴν Ἰσπανία πάει στὴ Γαλλία.

1855

Παραμένει στὸ Παρίσι περισσότερο ἀπὸ ἕνα χρόνο. Ἐδῶ συναντᾷ τὸν Daniele Manin ἐξόριστο ἀπὸ τὴν Βενετία. Παρουσιάζει στὴ Παγκόσμια Διεθνή Ἐκθεση τοῦ 1855 τρία ἔργα. Στὸ Ca' Pesaro βρίσκονται δύο 'ἀπόψεις' τοῦ 1855, ἀπὸ τὸ Παρίσι.

Τὸν Αὐγουστο γυρίζει ἀπὸ τὸ Παρίσι στὴ Ρώμη ὕστερα ἀπὸ ὀχτὼ χρόνια ἀπουσίας.

1855—1857

Ζεῖ στὴ Ρώμη, ὅπου φτιάχνει πολλοὺς πίνακες, καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς μιὰ σειρά ἀπὸ 'ἀπόψεις' γιὰ τὴν Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ κατ' ἀνάθεση τοῦ Πίου ΙΧ.

1858

Ἔστερα ἀπὸ δέκα χρόνια καταδίκης γιὰ μιὰ ἄδικη κατηγορία τῆς αὐστριακῆς κυβέρνησης κατὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1848 (καταδίκη γιὰ «ἀρπαγές, κλοπές καὶ βανδαλι-

σμούς» για τις οποίες καταδικάζεται από συνωνυμία) το δικαστήριο της Βενετίας, το 1858, τον απαλλάσσει έντελως. Έγκαθίσταται όριστικά στη Βενετία στην οικία Salvadego στη Bocca di Piazza (σήμερα έδρα των Γενικών Ασφαλειών) που αποκατέστησε στην παλιά της λαμπρότητα του 13ου αιώνα, το 1926, ο δισέγγονός του. Έδώ ζωγραφίζει στους τοίχους δύο πίνακες με αιγυπτιακά θέματα και ένα που παρουσιάζει το Foro Romano, φτιαγμένα με μιά τεχνική τοιχογραφίας δικής του εμπνευσης.

1860

Ο ζωγράφος φυλάσσεται για μερικούς μήνες από την αυστριακή αστυνομία ύποπτος για τις πατριωτικές του ιδέες, ύστερα από καταγγελία του αστυνόμου του Μπελλούνο.

Μετά την άποφυλάξισή του (Σεπτέμβρης) εγκαθίσταται στο Μιλάνο κι από κει φεύγει για τη Νεάπολη, όπου ζωγραφίζει την θριαμβευτική άφιξη του Βίκτωρα Έμμανουήλ στην Πλατεία Άγ. Φερδινάνδου στη Νεάπολη.

1861

Έγκαθίσταται στη Νίκαια και το Τουρίνο. Ζητάει να απαλλαγεί από την αυστριακή ύπηρεσία, την οποία είχε σαν βενετός.

Το 1862, με διάταγμα του Βίκτωρα Έμμανουήλ Β΄ γίνεται Ιταλός πολίτης και επιστρέφει στη Βενετία

1863

Παρουσιάζει στο Ridotto της Βενετίας τέσσερις «προοπτικές» και φτιάχνει έφτά τοιχογραφίες σε ένα βενετσιάνικο μέγαρο.

1864

Πραγματοποιεί ένα ταξίδι στο Μιλάνο, Τουρίνο, Γένοβα και μετά από μερικούς μήνες επιστρέφει στη Βενετία.

1865

Στο πάροχο της έπαυλης Μαρίνι Μισσάνα, στο Καρπενέντο, ιδιοκτησία των συγγενών του, κατασκευάζει πάνω σε δικό του σχέδιο ένα μικρό μαυριτανικό ναό και ζωγραφίζει τοιχογραφίες στους τοίχους. Στην έπαυλη μένει για δύο μήνες.

1866

Με την αναγγελία του πολέμου ενάντια στην Αυστρία τις 13 Μαΐου, πηγαίνει στη Φλωρεντία, πρωτεύουσα της Ιταλίας, για να ζητήσει την άδεια να επιδιβασθεί σ' ένα ιταλικό πολεμικό πλοίο. Μετά πάει στο Τάραντο, όπου παρουσιάζεται στον Άρχηγό του Έπιτελείου του Ναυτικού, ναύαρχο Persano, με συστατικά γράμματα.

Τις 21 Ιουνίου φεύγει με το πολεμικό πλοίο «Ανεξαρτησία» μαζί με τον Ιταλικό στόλο που κατευθύνεται προς την Άγκώνα. Στην Άγκώνα ο Ιταλικός στόλος, παραταγμένος για ναυμαχία με τον αυστριακό, που κυβερνούσε ο ναύαρχος Τεγκετόφ, άφησε να χαθεί ή ευκαιρία για τη σύγκρουση σε μιά θέση πιο ενοχική. Ο στόλος ξανοιγόταν στ' άνοιχτά προς την Λίσσα, όταν σε σκληρή ναυμαχία δοκιμάστηκε σκληρά.

Στη ναυμαχία ο Ιπόλυτος Κάφφι που είχε επιδιβαστεί στο θωρηκτό «Βασιλιάς της Ιταλίας», έχασε τη ζωή του, μαζί με το πλοίο του, που βούλιαξε, τις 20 Ιουλίου 1866.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

- 1) Ρώμη: **Trinità dei Monti**, 1834· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 20x25,5 έζ.
- 2) Ρώμη: **Τò Πάνθεον**, 1837· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 35x50 έζ. Έπογραφή άριστερά: «Διά χειρός Κάφφι 1837», δεξιά «Ρώμη διά χειρός Κάφφι».
- 3) Ρώμη: **Πάνθεο, μιá πλευρά**, 1837· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 29x24 έζ.
- 4) Ρώμη: **Άποκριά**, 1837· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 27x35 έζ. Έπογραφή: «Άποκριά στη Ρώμη».
- 5) Ρώμη: **Ό Άγιος Πέτρος και τò Castel S. Angelo**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 26x41 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1843».
- 6) Ρώμη: **Τò Κολοσσαίο**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 26x43 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι Ρώμη 1843».
- 7) Ρώμη: **Τò Μόντε Πίντσιο, τò πρωινό**, 1846· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 25x43 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 16 Έουνίου '46».
- 8) Ρώμη: **Τò Μόντε Πίντσιο**, 1846· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 19x27 έζ.
- 9) Ρώμη: **Ό Άγορά**, 1856· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 33x51 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1856».
- 10) Ρώμη: **Ό Ρωμαϊκή Άγορά**, 1856· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 59x88 έζ. Έπογραφή: «Φόρο ρομάνο (ρωμαϊκή άγορά) 1856. Διά χειρός Κάφφι».
- 11) Ρώμη: **Ό Πλατεία Άγίου Πέτρου**, 1856· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 56x90 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1856».
- 12) Ρώμη: **Ρωμαϊκή Άγορά**, 1856· έλαιογραφία σέ πανί, 44x69 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1856».
- 13) Νεάπολη: **Άπό την παραλία της Chiaia**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 27x52 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1843».
- 14) Νεάπολη: **Ό άφιξη του Βίκτωρα Έμμανουήλ**, 1860· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 30x51 έζ. Έπογραφή: «Νεάπολη Σεπτέμβρης 1860. Άφιξη του Βίκτωρα Έμμανουήλ. Κάφφι».
- 15) Άθήνα: **Ό Παρθενώνας**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 46x78 έζ. Έπογραφή: «Διά χειρός Κάφφι. Ό Άκρόπολη της Άθήνας 1843».
- 16) Άθήνα: **Τά έρείπια του Ναου του Όλύμπιου Δία της Άθήνας**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 31x53 έζ. Έπογραφή: «Έρείπια του Ναου του Όλύμπιου Δία της Άθήνας».
- 17) Άθήνα: **Πάνω στην Άκρόπολη**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 36,5x60,5 έζ. Έπογραφή: «Στην Άκρόπολη της Άθήνας. Διά χειρός Κάφφι 1843».
- 18) Άθήνα: **Τò Θεάτρο Ηρώδη του Άττικού**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 26x58 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1843», ένδειξη στη πίσω πλευρά: «Κάτω από την Άκρόπολη της Άθήνας, Κάφφι 1843».
- 19) Άθήνα: **Άποψη της Άκρόπολης από τον λόφο Φιλοπάππου**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 20,5x32,5 έζ. Έπογραφή: «Άθήνα—Κάφφι», ένδειξη στη πίσω πλευρά: «Άκρόπολη της Άθήνας. Άποψη του Λόφου του Άρειου Πάγου από τò μνημείο του Φιλοπάππου. 1843 Κάφφι».
- 20) Άθήνα: **Τά Προπύλαια της Άκρόπολης**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 32x31 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι 1843.29.6».
- 21) Άθήνα: **Έσωτερικό του Παρθενώνα**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 23x34 έζ. Έπογραφή: «Κάφφι. Ό Παρθενώνας».
- 22) Άθήνα: **Ό Ναός της Νίκης**, 1843· έλαιογραφία σέ μουσαμά, 25x43 έζ. Έπογραφή: «Άκρόπολη. Μικρός ναός της Νίκης. Κάφφι».

- 23) **Ἀθήνα: Ἡ Πύλη τῆς Ἀγορᾶς**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 24x33 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι», ἔνδειξη στὴν πίσω πλευρά: «Ἡ Πύλη τῆς Ἀγορᾶς στὴν Ἀθήνα... ὁ δρόμος τῆς ἀγορᾶς ὅπου ὁ Ἀδριανὸς ἔβαλε νὰ χαράξουν τὶς τιμὲς τῶν ἐμπορευμάτων. Κάφφι, Ὀχτώβρης 1843».
- 24) **Ἀθήνα: Ἡ Πύλη τοῦ Ἀδριανοῦ**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 22x36 ἐκ. Ἐνδειξη στὴν πίσω πλευρά: «Κάφφι 1844».
- 25) **Ἀθήνα: Πανόραμα**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 28x54 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι, Ἀθήνα 1844».
- 26) **Κωνσταντινούπολη: Ἀποψη ἀπὸ τὸ Πεδίον τῶν Ἀρμενίων**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 24x36 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι».
- 27) **Κωνσταντινούπολη: Ἀποψη ἀπὸ τὰ Γλυκὰ Νερὰ Εὐρώπης**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 26x40 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κωνσταντινούπολη, ἀποψη ἀπὸ τὰ Γλυκὰ Νερὰ Εὐρώπης, Κάφφι».
- 28) **Κωνσταντινούπολη: Σκλαβοπάζαρο**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 20x30 ἐκ. Ὑπογραφή: «Τούρκικη ἀγορά. Κωνσταντινούπολη, 1843».
- 29) **Κωνσταντινούπολη: Παζάρι**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 19x25 ἐκ.
- 30) **Αἴγυπτος: Παζάρι σαλιῶν στὸ Κάιρο**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 20,5x12,15 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι».
- 31) **Αἴγυπτος: Κάιρο. Νησιὸν στὸ Νεῖλο**, 1843· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 20x36 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι, Κάιρο».
- 32) **Αἴγυπτος: Παζάρι σαλιῶν στὸ Κάιρο**, 1843-44· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 17x24 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι, Ἀλεξάνδρεια».
- 33) **Αἴγυπτος: Κάιρο. Τὸ Τζαμί τοῦ Χασάν**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 26x35 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι 1844. Τὸ Τζαμί τοῦ Σουλτάνου Χασάν στὸ Κάιρο».
- 34) **Αἴγυπτος: Ἐρείπια τζαμιοῦ στὸ Τοσίον**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 21x28 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι 1844».
- 35) **Αἴγυπτος: Καφενεῖο στὸ Κάιρο**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 33x28 ἐκ. Ὑπογραφή: «Καφενεῖο στὸ Κάιρο 1844».
- 36) **Αἴγυπτος: Κεντρικὸς δρόμος**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 34x27 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάιρο, Κάφφι 1844».
- 37) **Αἴγυπτος: Τὸ Boolak τοῦ Καίρου**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 27x42 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι, Κάιρο 1844».
- 38) **Αἴγυπτος: Κάιρο. Ὑδραγωγεία**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 26x44 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι 1844. Ὑδραγωγεία στὸ Κάιρο».
- 39) **Αἴγυπτος: Κάιρο. Παλάτι τοῦ Πασᾶ**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 27x44 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι, Κάιρο 1844».
- 40) **Αἴγυπτος: Τὸ Καρνάκ στὶς Θῆβες**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 42x61 ἐκ. Ὑπογραφή: «Κάφφι. Τὸ Καρνάκ στὶς ἀρχαῖες Θῆβες».
- 41) **Αἴγυπτος: Θῆβες, ὁ ναὸς τοῦ Καρνάκ**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 49x36 ἐκ. Ὑπογραφή: «Καρνάκ, Κάφφι 1844».
- 42) **Αἴγυπτος: Θῆβες. Ἐρειπωμένος ναός**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 36x49 ἐκ. Ὑπογραφή: «Ναὸς στὶς Θῆβες τῆς Αἰγύπτου, 1844 Κάφφι».
- 43) **Αἴγυπτος: Θῆβες. Ὁ αἰγυπτιακὸς ναὸς τοῦ Καρνάκ**, 1844· ελαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 47x35 ἐκ. Ὑπογραφή: «Καρνάκ - Αἴγυπτος, Κάφφι 1844».

- 44) Αίγυπτος: **Καραβάνι σε ανάπαυση**, 1844, έλαιογραφία σε μουσαμά, 45x36 έζ. Έπογραφή: «Κοντά στις πυραμίδες του Σέφοστρι. Κάφρι 1844».
- 45) Αίγυπτος: **Μνήμες Νουβίας**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 29x23 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι. Μνήμες Νουβίας».
- 46) Αίγυπτος: **Κάιρο. Τζαμί και πηγή**, 1853· έλαιογραφία σε μουσαμά, 37x29 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι 1853».
- 47) Έρουσαλήμ: **Άποψη από το Όρος των Έλαιών κοντά στη κοιλάδα του Ίωάσαφ**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 35x48 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι, 1844. Έ Έρουσαλήμ από το όρος των Έλαιών».
- 48) Έρουσαλήμ: **Έ Πύλη της Δαμασκοῦ**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 26x33 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι 1844, Έ Πύλη της Δαμασκοῦ στην Έρουσαλήμ».
- 49) Έρουσαλήμ: **Το τζαμί του Όμάρ**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 35x49 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι. Το Τζαμί του Όμάρ πάνω στα ερείπια του αρχαίου Ναοῦ, 1844».
- 50) Έρουσαλήμ: **Ό τάφος των Βασιλέων**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 24x32 έζ. Έπογραφή: «Έρουσαλήμ 1844, Κάφρι».
- 51) Έρουσαλήμ: **Ό τάφος του Άγ. Ίακώβου**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 30x24 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι. Έρουσαλήμ, 1844».
- 52) Μικρά Άσία: **Ό ναός της Άρτεμης στην Έφεσο**, 1844· έλαιογραφία σε μουσαμά, 21x32 έζ. Έπογραφή: «Ό Ναός της Έφέσου, Κάφρι», ένδειξη στη πίσω πλευρά: «Ό Ναός της Άρτεμης στην Έφεσο της Μικρῆς Άσίας, 60 μίλια έξω από τη Σμύρνη, ένα υπαίθριο θέατρο του Έρωδη Άττικού και πὸ μακρὰ ένα ὕδραγωγείο»
- 53) Βενετία: **Το Πόντε του Ριάλτο**, 1845· έλαιογραφία σε μουσαμά, 31x42 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 54) Βενετία: **Το Πόντε του Ριάλτο το πρωινό**, 1844 - 1849· έλαιογραφία σε μουσαμά, 29x51 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 55) Βενετία: **Έ Ρεγκάτα**, 1844/49· έλαιογραφία σε μουσαμά, 29x44 έζ.
- 56) Βενετία: **Έ Ρεγκάτα στο Κανάλ Γκράντε**, 1844/49· έλαιογραφία σε μουσαμά, 26x42 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 57) Βενετία: **Πρωινό στην Πιασέττα**, 1844/49· έλαιογραφία σε μουσαμά, 24x40 έζ.
- 58) Βενετία: **Άποκρίες και βεγγαλικά**, 1844/49· έλαιογραφία σε μουσαμά, 18x32 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 59) Βενετία: **Χιόνι και όμίγλη**, 1849· έλαιογραφία σε μουσαμά, 26x42 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 60) Βενετία: **Μῶλος**, 1857· έλαιογραφία σε μουσαμά, 52x90 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι Βενετία 1857».
- 61) Βενετία: **Σερενάτα στο Κανάλ Γκράντε**, 1857· έλαιογραφία σε μουσαμά, 26x37 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 62) Βενετία: **Σερενάτα στον Άγ. Μάρκο**, έλαιογραφία σε μουσαμά, 30x41 έζ.
- 63) Βενετία: **Σερενάτα στο Κανάλ Γκράντε**, 1858· έλαιογραφία σε μουσαμά, 26x41 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι».
- 64) Βενετία: **Έ Πλατεία του Άγίου Μάρκου**, 1858· έλαιογραφία σε μουσαμά, 53x85 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι 1858».
- 65) Βενετία: **Πανόραμα από το Ponte della Veneta Marina**, 1858· έλαιογραφία σε μουσαμά, 30x96 έζ. Έπογραφή: «Κάφρι 1858».

- 66) Βενετία: **Ἡ προβλήτα καὶ ἡ παραλία τῶν Schiavoni**, 1858· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 30x44 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι».
- 67) Βενετία: **Κανάλ Γκράντε**, 1858· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 33x49 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι».
- 68) Βενετία: **Ὁ Σάν Τζιόρτζιο Ματζιόρε καὶ ἡ Λιμνοθάλασσα τὴν ἡμέρα**, 1858· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 33x51 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1858».
- 69) Βενετία: **Νυχτερινὴ γιορτὴ στὴ Πλατεία Ἀγ. Μάρκου**, 1858· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 29x43 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι».
- 70) Βενετία: **Βραδυνὰ Καρναβαλιοῦ**, 1860· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 33x51 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1860».
- 71) Βενετία: **Ἡ προβλήτα τῆ δύση**, 1861· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 43x60 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1864».
- 72) Βενετία: **Πανόραμα**, 1863· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 30x89 ἐκ.
- 73) Γένοβα: **Πανόραμα**, 1849· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 29x87 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1849».
- 74) Γένοβα: **Ἄποψη ἀπὸ τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο**, 1849· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 16x33 ἐκ.
- 75) Γένοβα: **Ἄπο τὸ Sperone**, 1851· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 29x44 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1851».
- 76) Νίκαια: **Πανόραμα**, 1851· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 29x45 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι, Νίκαια τοῦ Πιεμόντε, 3 Σεπτεμβρίου 1851».

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΠΟΛΕΙΣ

- 77) Γενεύη: **Ἄποψη ἀπὸ τὶς ἐκβολὲς τοῦ Ροδανοῦ**, 1850· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 28x47 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι. Ἡ Γενεύη ἀπὸ τὶς ἐκβολὲς τοῦ Ρήνου 1850».
- 78) Τουρίνο: **Superga**, 1850· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 30x46 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι, Τουρίνο, 15.11. 1850».
- 79) Παρίσι: **Ἄποψη ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ Λούβρου**, 1855· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 50x81 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1855, Παρίσι».
- 80) Παρίσι: **Μπουλεβάρ καὶ Πύλη S. Denis**, 1855· ἔλαιογραφία σὲ μουσαμᾶ, 31x51 ἐκ. Ἰτογραφία: «Κάφρι 1855».

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

- 5 Παρουσίαση τοῦ Domenico Gardella
- 7 Πρόλογος τοῦ Δημητρίου Παπαστάμου
- 9 Εἰσαγωγή τοῦ Guido Perocco
- 21 Βιογραφικὲς σημειώσεις γιὰ τὸν καλλιτέχνη
- 27 Κατάλογος τῶν ἔργων τῆς ἐκθεσης

Μετάφραση κειμένων: Ἀριστέα Ράλλη

ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

ΑΘΗΝΑ 1980

