

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΒΟΤΤΙCELLI, ΤΙΖΙΑΝΟ,
VERONESE

ΑΔΑΜΟΥ ΤΙΝΑ (Α.Μ.: 4110Μ001)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ

ΑΘΗΝΑ 2012

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ



Σελ.

| | |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 2 |
| 1. Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ | 4 |
| 2. Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ | 8 |
| Η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη και η θεωρία της τέχνης | 12 |
| Η νεοπλατωνική αισθητική..... | 15 |
| Σύμβολο-αλληγορία..... | 17 |
| 3. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 15^{ου} αι. ΣΤΗ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ | 20 |
| Botticelli..... | 22 |
| (α) <i>Η Άνοιξη</i> | 24 |
| (β) <i>Η Γέννηση της Αφροδίτης</i> | 34 |
| (γ) <i>Η Συκοφαντία του Απελλή</i> | 40 |
| 4. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16^{ου} αι. ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ | 44 |
| Tiziano..... | 47 |
| (α) <i>Ιερός και βέβηλος έρωσ</i> | 49 |
| (β) <i>Η αλληγορία της σύνεσης</i> | 54 |
| Veronese..... | 58 |
| (α) <i>Αλληγορία Δύναμης και Σοφίας</i> | 64 |
| (β) <i>Η εκλογή ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία</i> | 66 |
| (γ) <i>Ο έρωτας δένει Άρη και Αφροδίτη</i> | 69 |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ | 72 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 75 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της συγκεκριμένης μελέτης είναι η διερεύνηση των νημάτων που συνδέουν τη φιλοσοφία και την τέχνη κατά την εποχή της Αναγέννησης. Προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός αυτός αρχικά δίνονται κάποια γενικά εισαγωγικά στοιχεία που αφορούν στα χαρακτηριστικά της εποχής της Αναγέννησης, κυρίως ο ανθρωποκεντρικός της χαρακτήρας και το έντονο ενδιαφέρον για τη μελέτη της φύσης. Στη συνέχεια εξετάζονται πώς αυτά τα χαρακτηριστικά αποτυπώθηκαν στην τέχνη, αλλά και ποιοί ήταν εκείνοι οι ιδιαίτεροι παράγοντες που οδήγησαν στην αναγέννηση των τεχνών. Η παρούσα μελέτη εστιάζει στο έργο τριών Ιταλών ζωγράφων της Αναγέννησης: του Botticelli, του Tiziano και του Veronese. Ο Botticelli ζει και δημιουργεί στη Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα, ενώ ο Tiziano και ο Veronese στη Βενετία του 16^{ου} αιώνα. Αυτό από μόνο του το στοιχείο έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς η τέχνη αναπτύχθηκε με διαφορετικό τρόπο στις δύο αυτές πόλεις. Η διαφορετική κοινωνική και πολιτική τους ιστορία οδήγησε σε διαφορετικά μονοπάτια την τέχνη, κυρίως δε το νεοπλατωνικό ρεύμα που κυριάρχησε στη Φλωρεντία με την ίδρυση της πλατωνικής Ακαδημίας επέδρασε ουσιαστικά και άμεσα στη διαμόρφωση της τέχνης στην πόλη αυτή, ενώ πιο έμμεση υπήρξε η επίδρασή του στην τέχνη της Βενετίας.

Η εργασία επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα έργα των τριών καλλιτεχνών που έχουν ως κοινό γνώρισμα ότι συνιστούν αλληγορίες. Είναι γνωστό ότι το αναγεννησιακό θεματολόγιο, εκτός από θρησκευτικές σκηνές και προσωπογραφίες σημαντικών προσωπικοτήτων, περιλαμβάνει κι ένα μεγάλο αριθμό μυθολογικών και φιλοσοφικών αλληγοριών. Έτσι μελετώνται οι αλληγορικές συνθέσεις *Άνοιξη*, *Γέννηση της Αφροδίτης* και *Συκοφαντία* του Botticelli, *Ιερός και Βέβηλος Έρωτας* και *Αλληγορία της Σύνεσης* του Tiziano και τρεις αλληγορίες του Veronese *Η Αλληγορία Δύναμης και Σοφίας*, *Η επιλογή ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία* και *Ο Άρης και η Αφροδίτη* δένονται με τα δεσμά του έρωτα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια κυρία Έφη Φουντουλάκη, όχι μόνο για την ευχάριστη, άμεση και ουσιαστική επικοινωνία μας, αλλά και για την έμπρακτη υποστήριξή της με συμβουλές, υποδείξεις και παρατηρήσεις.

1. Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Ο Ουμανισμός και η Αναγέννηση αποτελούν συνέχεια του πολιτισμού του Μεσαίωνα. Πολλοί μελετητές συμφωνούν ότι αυτό που διακρίνει τελικά την Αναγέννηση από τον Μεσαίωνα είναι μια αλλαγή ενδιαφερόντων. Ενώ ο άνθρωπος του Μεσαίωνα είχε ως κέντρο του ενδιαφέροντός του το Θεό και τις αιώνιες αλήθειες, στην Αναγέννηση αντικείμενο σπουδής γίνεται ο ίδιος ο άνθρωπος και ο κόσμος γύρω του.

Ας δούμε πως ο Jacob Burckhardt, ο υμνητής της ιταλικής Αναγέννησης, κάνει λόγο γι' αυτή την αλλαγή: *«Στον Μεσαίωνα η συνείδηση η στραμμένη προς τον κόσμο και το εσωτερικό του ανθρώπου βρίσκεται μισοκοιμισμένη. Στην Αναγέννηση αφυπνίζεται και αντιμετωπίζει αντικειμενικά τη διαχείριση του κράτους και των κοσμικών υποθέσεων»*¹. Το ιταλικό πνεύμα στρέφεται στην ανακάλυψη του εξωτερικού κόσμου και τολμά να τον παραστήσει στον λόγο και τη μορφή. Ο φιλόσοφος κορεσμένος από το παρελθόν, τις αυθεντίες, το φόρτο των εννοιών, τα δόγματα και τους τύπους, λαχταρά να ενωθεί με τη ζωή της αιώνια νέας φύσης.

Εκτός όμως από το έντονο ενδιαφέρον, που εκδηλώνεται στην περίοδο της Αναγέννησης, για τη φύση, αναγνωρίζεται συγχρόνως και ο σημαντικός ρόλος του ανθρώπου μέσα σ' αυτή. Εγείρεται δυναμικά το υποκειμενικό στοιχείο και αίρεται ο αφορισμός του ατομικισμού. Κανείς δεν φοβάται να δείξει ότι είναι διαφορετικός από τους άλλους. Ως ανώτατο επίπεδο του ατομικισμού είναι η έννοια του πολίτη του κόσμου. Ο Δάντης αναφωνεί: *«Πατρίδα μου είναι ο κόσμος όλος»*. Σημαντικό ρόλο στην αφύπνιση του υποκειμενικού στοιχείου διαδραμάτισε ο τεχνίτης-πολίτης, ο οποίος από τον Μεσαίωνα αποτελεί το κέντρο της δημιουργίας των πόλεων. Ο τεχνίτης αποτελεί τον πυρήνα του πολιτικού συστήματος διότι εντάσσεται σε συντεχνίες, πάνω στις οποίες δομείται το πολιτικό σύστημα. Αποκτά πλούτο με την ευλογία της Εκκλησίας² και έτσι εξασφαλίζει την ελευθερία της πόλης

¹ J. BURCKHARDT, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, ελλ. μτφρ. Μ. Τοπάλη, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 99.

² Η ανθρώπινη εργασία θεωρείται ότι απελευθερώνει την πνευματική αρχή που εμπεριέχει η ύλη, η οποία είναι δημιούργημα του Θεού. Ο τεχνίτης, συνεπώς, μέσω της εργασίας του, συνεχίζει κατά

του. Έτσι ο αστός του 15^{ου} αιώνα στη Β. Ιταλία μετά από αιώνες παίρνει τη μοίρα στα χέρια του. Παράγει προϊόντα και επομένως αποκτά πλούτο, με τον οποίο εξασφαλίζει και την ασφάλεια της πόλης του και αναλαμβάνει τη διοίκησή της. Αυτή η κοινωνία που έχει διαμορφωθεί έτσι είναι μια δυναμική κοινωνία που πιστεύει στην ικανότητα του ανθρώπου να παράγει γεγονότα και αξίες. Αυτή η κοινωνία ενδιαφέρεται να γνωρίσει αντικειμενικά τη φύση, την ιστορία και τον ίδιο τον άνθρωπο³.

Τη θέση του ανθρώπου στο σύμπαν απέδωσε με ποιητική έξαρση ο Giovanni Pico della Mirandola στο έργο του *Λόγος για την αξιοπρέπεια του ανθρώπου*. Ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο στο τέλος της δημιουργίας ώστε εκείνος να γνωρίσει τους νόμους του σύμπαντος, ν' αγαπήσει την ομορφιά του, να θαυμάσει το μεγαλείό του. Δεν τον έδεσε σε συγκεκριμένο τόπο ούτε σε συγκεκριμένη δράση και αναγκαιότητες, αλλά του έδωσε ευκινησία και ελεύθερη βούληση. «Στο μέσον της οικουμένης», είπε ο Δημιουργός στον Αδάμ, «σε τοποθέτησα, για να μπορείς ευκολότερα να κοιτάς γύρω σου και να βλέπεις όσα υπάρχουν μέσα της. Σε δημιούργησα ως ον που δεν είναι ούτε ουράνιο ούτε γήινο, ούτε θνητό μονάχα ή αθάνατο, για να είσαι εσύ ο ίδιος ελεύθερος δημιουργός του εαυτού σου και να τον υπερβαίνεις. Μπορείς να εκφυλιστείς σε ζώο μπορείς όμως και να ξαναγεννηθείς ως ον όμοιο με τον Θεό. Τα ζώα φέρουν μαζί τους απ' την κοιλιά της μάνας τους ό,τι χρειάζονται, τα ανώτερα πνεύματα είναι από την αρχή ή πάντως λίγο κατόπιν ό,τι πρόκειται να παραμείνουν αιώνια. Μονάχα εσύ διαθέτεις εξέλιξη, ανάπτυξη σύμφωνα με την ελεύθερη βούλησή σου, έχεις μέσα σου σπέρματα για ζωή κάθε είδους»⁴.

Οι άνθρωποι του 15^{ου} αιώνα επιθυμούν να αναπτύξουν μία πολύπλευρη προσωπικότητα. Όταν αυτή η ανάπτυξη της προσωπικότητας συμπέσει με μία ισχυρή φύση, τότε γεννιέται ο οικουμενικός άνθρωπος, l'uomo universale, το πρότυπο του ανθρώπου κατά την Αναγέννηση.

Η στροφή αυτή προς τον άνθρωπο εξηγεί την άνθηση που γνωρίζουν φιλολογικές και καλλιτεχνικές μορφές όπως η βιογραφία, η αυτοβιογραφία, η προσωπογραφία κ.λπ. Γνωστή είναι η βιογραφία του Δάντη από τον Βοκκάκιο, αλλά και οι βιογραφίες ποιητών, γιατρών, νομομαθών, φιλολόγων,

κάποιον τρόπο το δημιουργικό έργο του ίδιου του Θεού. Πβ. επίσης G..C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, τ. 1, Sansoni, 1977, σ. 247

³ Πβ. G..C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, 1976, σ. 76.

⁴ J. BURCKHARDT, *ένθ. αν.*, σ. 246.

καλλιτεχνών, πολιτικών και στρατιωτικών από τον Filippo Villani. Οι περιγραφές των χαρακτήρων, αν και σύντομες, αποδίδουν με παραστατικό τρόπο τα φυσικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά.

Μελετώντας την Αναγέννηση οδηγούμαστε αναπόφευκτα στην αρχαιότητα, η «εκ νέου γέννηση» της οποίας έδωσε, με τρόπο μονομερή, τη γενική ονομασία της όλης χρονικής περιόδου. Η στροφή στην κλασική αρχαιότητα ήταν μια ενσυνείδητη επιλογή, ήταν το αποτέλεσμα της αυτοπεποίθησης και της περηφάνειας του πολίτη που ήδη αναφέραμε. Οι άνθρωποι της Αναγέννησης αναζήτησαν τα πρότυπά τους στην κλασική αρχαιότητα γιατί τα θεώρησαν αντάξιά τους και απέρριψαν τους άμεσους προγόνους τους. Έτσι έχουμε την αναζωπύρωση της μελέτης των αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων. Η αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας άρχισε από την Ιταλία και γρήγορα επεκτάθηκε σε άλλες χώρες.

Την εποχή αυτή, όπως ήταν φυσικό, δόθηκε καινούρια πνοή στα περισσότερα φιλοσοφικά συστήματα –ιωνικό, πλατωνικό, αριστοτελικό, στωικό, επικούρειο. Κυρίως όμως η διάνοηση του Πλάτωνος αποτέλεσε το κέντρο του ενδιαφέροντος στην Αναγέννηση. Ο πλατωνισμός ή καλύτερα ο νεοπλατωνισμός της Αναγέννησης είχε την έδρα του στην πλατωνική Ακαδημία της Φλωρεντίας, που ιδρύθηκε το 1459 από τον Cosimo de' Medici με προτροπή του Γεωργίου Γεμιστού ή Πλήθωνος. Το ενδιαφέρον για την πλατωνική φιλοσοφία γρήγορα μεταδόθηκε από την Φλωρεντία στην υπόλοιπη Ιταλία και εν συνεχεία σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Το πλέον διακεκριμένο μέλος του πλατωνικού κύκλου της Φλωρεντίας ήταν ο Marsilio Ficino (1433-1499). Ο Ficino ανέλαβε τη διεύθυνση της Ακαδημίας και έδωσε στο δυτικό κόσμο την πρώτη πλήρη λατινική μετάφραση των έργων του Πλάτωνος και του Πλωτίνου, εμπλουτισμένες με πλήθος ερμηνευτικών σχολίων. Το 1463, κατ' εντολή του Cosimo μετέφρασε τα ερμητικά κείμενα, τα οποία αποδίδονται στον Ερμή τον Τρισμέγιστο. Το έργο αυτό υπό τον τίτλο *Ποιμανδῆρ* έγινε τόσο δημοφιλές την εποχή εκείνη, ώστε αναφέρεται ότι πραγματοποιήθηκαν 16 εκδόσεις. Το πιο σημαντικό έργο του Ficino είναι το *Theologia Platonica* (Φλωρεντία 1482), μια πραγματεία βασισμένη στη φιλοσοφία του Πλάτωνος εμπλουτισμένη όμως με νεοπλατωνικά και χριστιανικά στοιχεία.

Ένα μέλος της Ακαδημίας της Φλωρεντίας, που επηρεάστηκε άμεσα από τον Ficino, ήταν ο Pico della Mirandola (1463-1494). Γνώριζε την ελληνική και την εβραϊκή γλώσσα και διεμόρφωσε ένα σύστημα το οποίο αποτελεί σύνθεση της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας με νεοπυθαγόρειες αντιλήψεις και στοιχεία από την Καββάλα⁵. Τόσο ο Pico όσο και ο Ficino αναγνωρίζουν στις διάφορες θρησκείες και τα φιλοσοφικά συστήματα τις διαφορετικές όψεις της μίας παγκόσμιας αλήθειας.

⁵ Καββάλα ή κάββαλα ή καμπάλα: μυστικιστικό ιουδαϊκό θεοσοφικό σύστημα που ξεκινάει από τους χρόνους της βαβυλωνιακής αιχμαλωσίας και καταγράφεται τον Μεσαίωνα.

2. Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Το πνεύμα της Αναγέννησης επηρέασε, όπως ήταν φυσικό, όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η τέχνη αποτύπωσε με τον καλύτερο τρόπο τις τάσεις της νέας εποχής. Η καλλιτεχνική αναγέννηση ξεκίνησε στην Φλωρεντία ως πολεμική ενάντια στον ύστερο γοτθικό ρυθμό, την εποχή της ανόδου της αστικής οικονομίας ενάντια σ' ένα γούστο αυλικό και αριστοκρατικό. Για να μπορέσουμε συνεπώς να κατανοήσουμε την τέχνη της νέας εποχής χρειάζεται να κάνουμε μια μικρή αναδρομή στην τέχνη του Μεσαίωνα.

Η ρομανική τέχνη, η οποία καλύπτει τον ΙΑ΄ και ΙΒ΄ αιώνα, είναι σαφώς μεσαιωνική και εκφράζεται κυρίως στην αρχιτεκτονική. Ο G. C. Argan, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ιστορία της τέχνης συνδέεται στενά με την ιστορία της πόλης, επισημαίνει ότι καθοριστικός παράγοντας για την εμφάνιση της ρομανικής τέχνης υπήρξε η αναγέννηση της πόλης, το πρώτο, όπως το χαρακτηρίζει, εντυπωσιακό φαινόμενο της κοινωνικής ιστορίας μετά τον 10^ο αιώνα⁶. Ο ρομανικός ρυθμός δεν αναιρεί την παράδοση του παρελθόντος. Σπανίως ένας ρομανικός ναός, με τη ζωγραφική και γλυπτική διακόσμηση είναι το έργο μιας γενιάς. Ποτέ δεν είναι η έκφραση μιας μόνο δημιουργικής προσωπικότητας. Είναι η έκφραση μιας συλλογικής κοινωνίας που προβάλλεται στο μέλλον που ετοιμάζει. Η γενιά που κληρονομεί το μνημείο, είτε αυτό είναι τελειωμένο είτε βρίσκεται σε εξέλιξη, τιμά την εργασία των προγόνων και επιθυμεί να το παραδώσει στους απογόνους της με τα σημάδια των προγόνων⁷.

Τον ΙΓ΄ αι., τον χρυσό αιώνα του Μεσαίωνα, αναπτύσσεται ένας νέος ρυθμός στην τέχνη, ο γοτθικός. Σήμα κατατεθέν και σημείο αναγνώρισης του νέου ρυθμού είναι το οξυκόρυφο τόξο, που χάνεται στα ύψη και αποτελεί το ξέσπασμα του μεσαιωνικού ανθρώπου που βγαίνει από την ανωνυμία, υψώνει τη φωνή και το ανάστημά του και εννοεί να διακριθεί και να ξεχωρίσει. Κάτι που ξεχωρίζει τους γοτθικού ρυθμού ναούς από τους ρομανικούς είναι το μέγεθός τους. Οι μεγάλες εκκλησίες είναι το αποτέλεσμα των πολιτικών

⁶ Πβ. G.C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 1, 1977, σ. 246.

⁷ Για τη σχέση της ρομανικής τεχνοτροπίας με το φεουδαρχικό σύστημα πβ. επίσης A. HAUSER, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, ελλ. μτφρ. Τ. Κονδύλη, τ. 1, Αθήνα, Κάλβος, 1969, σσ. 225-245.

μεταβολών του ΙΓ΄ αιώνα. Το φεουδαρχικό σύστημα έχει αρχίσει να παρακμάζει. Η ανάπτυξη των πόλεων αποτελεί πραγματικότητα⁸. Η πόλη ως παραγωγικός οργανισμός είναι το λειτουργικό όργανο της κοινότητας, με το οποίο η εργασία των ατόμων μετατρέπεται σε συλλογικό έργο. Οι καθεδρικοί ναοί είναι το προϊόν της αστικής περηφάνειας των πολιτών, η απόδειξη των επιτευγμάτων τους⁹.

Κυριότερος εκπρόσωπος της γοθικής τέχνης στη ζωγραφική και συγχρόνως μεγάλος πρόδρομος της αναγεννησιακής τέχνης είναι ο Giotto (1267-1336/7). Με τον Giotto, αρχίζει να διαμορφώνεται μια νέα αντίληψη για τον καλλιτέχνη· δεν θεωρείται δηλ. πλέον ένας χειρώνακτας που ακολουθεί μια παράδοση στην υπηρεσία της ανώτατης θρησκευτικής και πολιτικής εξουσίας, αλλά εκείνος που διαμορφώνει αντιλήψεις, ορίζει τον σκοπό της τέχνης, ασκώντας μια ουσιαστική επίδραση στον πολιτισμό της εποχής. Δεν ικανοποιείται μόνο από την τεχνική του ικανότητα αλλά και από τη δημιουργική του διάνοια στην ερμηνεία της φύσης, της ιστορίας και της ζωής. Ο Giotto αναγέννησε την τέχνη και προσπάθησε να την ξανασυνδέσει με την κλασική πηγή. Για τον Giotto η αρχαιότητα δεν αποτελεί πρότυπο προς μίμηση, αλλά εμπειρία χρήσιμη για το παρόν. Η παράδοση που απορρίπτει είναι η βυζαντινή (ελληνική), η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι μοντέρνα (γοθική). Ο Giotto καταφέρνει να μετατρέψει την στατικότητα σε μεγαλοπρεπή επιβλητικότητα, την τραγωδία σε δράμα. Στην τέχνη του άφατου ο Giotto παρουσιάζει τη «συνομιλία» του θεϊκού και του ανθρώπινου, ήρεμα και αβίαστα¹⁰.

Στα τέλη του ΙΔ΄ και στις αρχές του ΙΕ΄ η καλλιτεχνική έκφραση αποκτά ενιαία μορφή και περιεχόμενο στην Ευρώπη και αναπτύσσεται έτσι το διεθνές γοθικό ύφος. Το ύφος αυτό επηρεάζει όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις και εκτείνεται σε όλες τις όψεις της ζωής. Σημαντική είναι αυτή την εποχή η στροφή του ενδιαφέροντος της αστικής τάξης προς τα έργα τέχνης. Αισθητικές αξίες αναζητούνται πλέον όχι μόνο στα θρησκευτικά και πολιτικά κτήρια, αλλά και στα σπίτια ευγενών και αστών, στα κάστρα, στις επαρχιακές εκκλησίες, σ' αυτό που εν γένει ονομάζεται αστική διακόσμηση.

⁸ Για τον χαρακτήρα της γοθικής τέχνης ως τέχνης αστικής και τη διάκρισή της από την μοναστηριακή και αριστοκρατική ρομανική τέχνη πβ. Επίσης Α. HAUSER, *ένθ. αν.*, σσ. 245-255.

⁹ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 1, σ. 302.

¹⁰ *Αυτόθι*, τ. 2, σσ. 3-4.

Η ανθρώπινη εργασία θεωρείται ότι βελτιώνει το φυσικό υλικό και αποκαλύπτει την ουσία του¹¹. Έτσι η τέχνη καλείται, εκτός από την παραγωγή καλλιτεχνικών αντικειμένων (έπιπλα, ρούχα, διακοσμητικά) να εξυψώσει και κάθε μορφή της κοινωνικής ζωής: οι θρησκευτικές τελετές, οι χοροί, τα πανηγύρια, το κυνήγι, ακόμα και ο πόλεμος αρχίζουν να διέπονται από κανόνες και σύνθετα τελετουργικά.

Από κοινωνιολογικής απόψεως αυτή η απομάκρυνση της τέχνης από τον αρχικό θρησκευτικό της χαρακτήρα και η σύνδεσή της με την κοινωνική σφαίρα έχει σύνθετα κριτήρια. Η φεουδαρχική αριστοκρατία, η οποία είναι ήδη αποκλεισμένη από την άσκηση εξουσίας, μετατρέπεται σε μια κατηγορία αυλικών που επιθυμεί να παρουσιάζεται ως μια εκλεκτή τάξη, ευγενικής καταγωγής και της οποίας ο τρόπος ζωής έχει αξία παραδείγματος. Αυτό εξηγεί τον αυλικό χαρακτήρα της διεθνούς γοτθικής. Αξιοσημείωτο πάντως είναι πως αυτή η τέχνη για την αυλή έχει γίνει από την αστική τάξη των τεχνιτών και διακινείται από την αστική τάξη των εμπόρων. Αυτή η αστική τάξη διακρίνεται τώρα για τις τεχνικές της ικανότητες, τις γνώσεις της και την οικονομική της δύναμη¹².

Έτσι φθάνουμε στις αρχές του 15^{ου} αι. όταν στη Φλωρεντία πραγματοποιείται μια σταδιακή αλλαγή στη σύλληψη, στους τρόπους και στη λειτουργία της τέχνης. Η τέχνη δεν αποτελεί πια τη συλλογική έκφραση του θρησκευτικού συναισθήματος της κοινότητας, αλλά την ατομική έκφραση του καλλιτέχνη που αναλαμβάνει να ερμηνεύσει το συλλογικό συναίσθημα με τον ίδιο τρόπο που στην πολιτική ο άρχοντας αναλαμβάνει να ερμηνεύσει τα ενδιαφέροντα του λαού. Στο αντιγοτθικό πνεύμα και στη ρήξη με το άμεσο παρελθόν εντάσσεται και η στροφή των καλλιτεχνών προς την αρχαιότητα. Πράγματι, η αρχαιότητα αποτέλεσε για τους δημιουργούς της Αναγέννησης το ιδανικό πρότυπο, τον αλάνθαστο οδηγό στους προσανατολισμούς της καλλιτεχνικής τους έκφρασης. Τα μυθολογικά και κλασικά θέματα έγιναν δημοφιλή στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αναγέννησης και οι καλλιτέχνες αναζητούν έμπνευση στις αρχαίες πηγές. Η σημασία των μύθων δεν λαμβάνεται όμως κατά γράμμα αλλά αλληγορικά. Ο Ερμής, ο Διόνυσος, ο

¹¹ Η αντίληψη αυτή, η οποία μεταβιβάζεται και στην Αναγέννηση, έχει τις ρίζες της στον Θωμά τον Ακινάτη (ιδρυτή του σχολαστικισμού), ο οποίος υποστήριξε ότι ο άνθρωπος είναι προικισμένος με λόγο και οι πράξεις του διέπονται απ' αυτόν. Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ.1, σ. 300.

¹² Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 2, σσ. 61-62.

Απόλλων, η Άρτεμις, η Αθηνά, η Αφροδίτη, αλλά και ο Προμηθέας και ο Ηρακλής αποτέλεσαν προσφιλή πρότυπα για τους καλλιτέχνες της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, η Αφροδίτη αποτέλεσε το ζωγραφικό ισοδύναμο της αναγέννησης και της καθολικής ανανέωσης της ζωής. Δεν πρέπει ωστόσο η καλλιτεχνική αναγέννηση του 15^{ου} αι. να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα των αρχαιολογικών ανακαλύψεων ή της ανακάλυψης αρχαίων χειρογράφων: οι ανασκαφές, οι φιλολογικές αποκαταστάσεις των αρχαίων πηγών είναι το αποτέλεσμα και όχι η αιτία της καλλιτεχνικής αναγέννησης¹³.

Πρωταγωνιστές αυτής της αλλαγής είναι ένας αρχιτέκτων ο Filippo Brunelleschi, ένας γλύπτης ο Donatello και ένας ζωγράφος ο Masaccio. Κοντά σ' αυτούς ο Leon Battista Alberti, ο πρώτος θεωρητικός της τέχνης.

Στην αρχιτεκτονική ένα σημαντικό επίτευγμα σημειώνεται, ο τρούλος του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας, Santa Maria del Fiore. Ο τρούλος είναι μια επινοήση του Brunelleschi, ο οποίος μελέτησε τον Βιτρούβιο, κατανόησε τους μαθηματικούς νόμους και τις αναλογίες της αρχιτεκτονικής. Ο τρούλος της Santa Maria del Fiore κυριαρχεί και χαρακτηρίζει τον αστικό χώρο και εντάσσεται στο αντιγοτθικό φλωρεντινό πνεύμα. Ενώ ο νατουραλισμός της ύστερης γοθικής τέχνης αναγνώριζε μια αξία στα πράγματα καθεαυτά, την οποία η τέχνη βρίσκει και αποκαλύπτει, η ανθρωπιστική παράδοση τώρα τοποθετεί την αξία της τέχνης στην εργασία του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια η τέχνη είναι μια διαδικασία γνώσης, ο σκοπός της οποίας δεν είναι τόσο η γνώση του αντικειμένου, όσο η γνώση των δυνατοτήτων της ανθρώπινης διάνοιας, της ανθρώπινης ικανότητας προς γνώση.

Η κοινωνία του 15^{ου} αι. είναι μια κοινωνία που πιστεύει στην ανθρώπινη ικανότητα να παράγει γεγονότα και αξίες, είναι μια κοινωνία δραστήρια στην οποία καθένας αξίζει γι' αυτό που κάνει¹⁴. Είναι η κοινωνία που δεν έχει πια στην κορυφή της ιεραρχίας τον βασιλιά (μονάρχη), αλλά τον αστό που έχει κατακτήσει την εξουσία (σινιορία). Ο 15^{ος} αιώνας στην Ιταλία είναι ένας αιώνας πολιτισμού ως επί το πλείστον αστικός. Αλλά η πόλη τώρα είναι το κέντρο ενός μικρού συστήματος, ενός κράτους. Ο πολιτισμός που οι άρχοντες (signori) προάγουν συνιστά εργαλείο πολιτικής εξουσίας. Οι διανοούμενοι,

¹³ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ.2, σ. 84.

¹⁴ Η πεποίθηση ότι η ανθρώπινη ικανότητα μπορεί να παράγει γεγονότα και αξίες έχει τις ρίζες της στον Μεσαίωνα.

λόγιοι και οι καλλιτέχνες, οι οποίοι τους περιβάλλουν ως σύμβουλοι και υπουργοί είναι οι ειδικοί που θεμελιώνουν και δικαιώνουν την εξουσία των αρχόντων τους.

Η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη και η θεωρία της τέχνης

Κατά την πρώιμη Αναγέννηση ο καλλιτέχνης εξακολουθεί να θεωρείται τεχνίτης, χειρωνακτάς. Πράγματι, οι εικαστικές τέχνες –ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική- δεν θεωρούνταν πνευματικές δραστηριότητες και δεν συγκαταλέγονταν με τις επτά ελεύθερες τέχνες (Trivium γραμματική, διαλεκτική, και ρητορική Quadrivium αριθμητική, γεωμετρία, μουσική και αστρονομία) που αποτελούσαν το πλήρες πρόγραμμα της κοσμικής παιδείας από τον καιρό του Μεσαίωνα. Οι καλές τέχνες θεωρούνταν ότι προϋποθέτουν σωματικό μόχθο, ότι είναι χειρωνακτικές, μηχανικές και δεν ταιριάζουν σε ελεύθερους ανθρώπους, καθώς δεν απαιτούσαν θεωρητικές γνώσεις από τον καλλιτέχνη. Η αρνητική αυτή εικόνα για τον καλλιτέχνη προσδιορίζει αντίστοιχα και την κοινωνική του θέση, ρυθμίζει τις σχέσεις του με τη συντεχνία, καθορίζει τις αμοιβές του και τον αναγκάζει να υποτάσσεται στις ιδιοτροπίες και απαιτήσεις της πελατείας του. Η θέση του καλλιτέχνη δεν επρόκειτο να αλλάξει παρά στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αι. στον καιρό της κλασικής Αναγέννησης. Τότε οι καλές τέχνες βρίσκουν τη θέση τους στο πάνθεο των ελευθέρων τεχνών και ο καλλιτέχνης κατέχει εξέχουσα θέση ανάμεσα στους πνευματικούς ανθρώπους, ο οποίος μπορεί πλέον με τρόπο αυτοδύναμο να καθορίζει την ιδεολογική κατεύθυνση της τέχνης του. Στην καταξίωση του αγώνα των καλλιτεχνών και στην αναγνώριση της αυτονομίας του έργου τέχνης αποφασιστικό ρόλο διαδραμάτισε η θεωρία της τέχνης.

Ο Leon Battista Alberti (1404-1472), φλωρεντίνος ουμανιστής, αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης, υπήρξε ο πρώτος θεωρητικός της νεότερης τέχνης. Σπούδασε στα πανεπιστήμια της Πάδουα και της Μπολόνια. Το 1429 ήρθε για πρώτη φορά στην Φλωρεντία και το 1435 εκδίδει την πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής*. Το κείμενο αυτό αποτελεί την πρώτη απόπειρα καταγραφής της θεωρίας της τέχνης που επρόκειτο να ανατρέψει την αρνητική εικόνα που υπήρχε για τον καλλιτέχνη, καθώς η τέχνη καθίσταται ένα πνευματικό

λειτουργήματα που προϋποθέτει υψηλή ευφυΐα και σύνθετες επιστημονικές γνώσεις¹⁵. Το *Περί Ζωγραφικής* δεν περιέχει πρακτικές οδηγίες όπως συνήθιζαν τα διάφορα συνταγολόγια που κυκλοφορούσαν στα εργαστήρια των καλλιτεχνών σύμφωνα με τη μεσαιωνική παράδοση. Αντιθέτως, τώρα επιχειρείται να απαντηθεί το ερώτημα σε ποιους νόμους και σε ποιες αρχές πρέπει να στηριχθεί ο καλλιτέχνης για να ανταποκριθεί στις σύνθετες απαιτήσεις της εποχής του. Ο Alberti αφιέρωσε την ιταλική μετάφραση του έργου του στον πατέρα της γεωμετρικής προοπτικής Filippo Brunelleschi, την ευφυΐα του οποίου παραλληλίζει μ' εκείνη των αρχαίων.

Στο Α' βιβλίο της πραγματείας του ο Alberti αναφέρεται στην προοπτική. Η προοπτική είναι η εικαστική αναπαράσταση του τρισδιάστατου χώρου, την οποία ο συγγραφέας ονομάζει «νόμιμη ή ορθή κατασκευή» *constuzione legittima*.

Σύμφωνα με τον Panofsky η γεωμετρική προοπτική αποτελεί μια «συμβολική μορφή» που εκφράζει την κοσμοθεωρητική στάση του ανθρώπου τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της Ιταλικής Αναγέννησης¹⁶.

Η λέξη προοπτική είναι κλασική. Έτσι η προοπτική στην Αναγέννηση δεν εισάγεται ως επινόηση, αλλά ως ανακάλυψη από τα κείμενα των αρχαίων και εμπίπτει στο πλαίσιο της ανθρωπιστικής κουλτούρας που σκοπό έχει να επαναφέρει τη σοφία των αρχαίων. Η ανακάλυψη της προοπτικής αποδίδεται στον Brunelleschi, η θεωρητική της θεμελίωση στον Alberti. Ο χώρος είναι άπειρος, η προοπτική τον αναπαριστά ως πεπερασμένο. Έτσι, ο ανθρώπινος νους, αν και πεπερασμένος, μπορεί να κατανοήσει την άπειρη πραγματικότητα μέσα στα όρια της περατότητάς του. Η προοπτική είναι λοιπόν η πεπερασμένη αναπαράσταση ενός άπειρου χώρου. Δύο παράλληλες ευθείες, σύμφωνα με την ευκλείδεια γεωμετρία, συναντώνται στο άπειρο· με την προοπτική τις βλέπουμε να συναντώνται σ' ένα σημείο· αυτό λοιπόν το σημείο, μια πεπερασμένη πραγματικότητα δείχνει την άπειρη πραγματικότητα, αναπαριστά το άπειρο με τρόπο πεπερασμένο. Με την προοπτική δεν βλέπουμε τα πράγματα όπως ακριβώς είναι, αλλά τα βλέπουμε σε σχέσεις αναλογίας.

¹⁵ Πβ. Μ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ – ΠΛΑΚΑ, *Οι Πραγματείες Περί Ζωγραφικής: Αλμπέρτι και Λεονάρντο, ένθ. αν.*, σσ. 15-55.

¹⁶ Πβ. Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *Αρχαία θέματα στην ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα, 1975, σ. 87.

Ο Alberti υποστηρίζει ότι κάθε γνώση είναι σύγκριση. Με τη σύγκριση γνωρίζουμε το μεγάλο και το μικρό, το φωτεινό και το σκοτεινό, τα χρώματα. Τελικά η προοπτική εκφράζει τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, όπως συμπερασματικά καταλήγει ο Argan¹⁷, μια διαπίστωση που έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της Αναγέννησης.

Σημαντική υπήρξε όμως και η συμβολή του Vasari για την καταξίωση των καλλιτεχνών και του διαχωρισμού τους από τους τεχνίτες με το έργο του για τους βίους των καλλιτεχνών. Κατηγορήθηκε για επιφανειακή έρευνα των πηγών, μη επιβεβαιωμένες χρονολογίες και έλλειψη αντικειμενικής κρίσης. Ακόμη όμως κι αν αληθεύουν κάποιες από αυτές τις κατηγορίες δεν ανατρέπουν το γεγονός ότι ο Vasari αποτελεί έναν μεγάλο πρωτοπόρο, που συνέβαλε στην έρευνα και στην κατανόηση τόσο των δημιουργών όσο και των δημιουργημάτων τους¹⁸. Ο Vasari ήταν ζωγράφος, αρχιτέκτονας, συγγραφέας, υπήρξε επίσης, με παρότρυνση του Cosimo I, ο ιδρυτής της Φλωρεντινής Ακαδημίας, η οποία συμπεριέλαβε όλους τους καλλιτέχνες που εργάζονταν στην Φλωρεντία, διαχωρίζοντας για πρώτη φορά τους καλλιτέχνες από τους τεχνίτες¹⁹.

Το έργο του Vasari ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 1550 και είχε τίτλο: *Le Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Ο Vasari αφιέρωσε το έργο του στον δούκα Cosimo I de' Medici. Σύμφωνα με όσα αναφέρονται εκεί η τέχνη έφθασε σε ύψιστη τελειότητα κατά την αρχαιότητα, ενώ άρχισε να χάνει την αίγλη της την εποχή του Κωνσταντίνου, μέχρι που καταστράφηκε τελικά από τις επιδρομές των βαρβάρων, οπότε και ξεχάστηκε. Αυτοί οι βάρβαροι, σύμφωνα με τον Vasari, καλλιέργησαν έναν τύπο αρχιτεκτονικής τον οποίο ο ίδιος αποκαλεί γοθικό και τον οποίο απορρίπτει, όπως και οι σύγχρονοί του. Μόνο με την παρουσία ορισμένων καλλιτεχνών, όπως του Cimabue και του Giotto, αρχίζουν να δημιουργούνται οι προϋποθέσεις αναγέννησης (*rinascità*) της μεγάλης τέχνης που είναι μίμηση της φύσης. Μετά την απαρχή ακολουθεί η ανάπτυξη και η αποκατάσταση. Η τέχνη αποκτά στέρεες βάσεις, πάνω στις οποίες θα βασισθεί η τρίτη περίοδος, που φθάνει έως την εποχή του Vasari και αποτελεί

¹⁷ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 2, σ. 82.

¹⁸ G. VASARI, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, εισ.-μτφρ.-σχόλια Στ. Λυδάκη, Αθήνα, Κανάκη, 1995, εισ. σ. 29.

¹⁹ *Αυτόθι*, σ. 30.

την τελειοποίηση (*perfezione*) και ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής ανέλιξης. Με τον Raffaello και τον Michelangelo η τέχνη έφθασε στο ίδιο επίπεδο τελειότητας με την τέχνη της αρχαιότητας, την οποία μάλιστα ξεπέρασε. Κατά τον Vasari λοιπόν υπάρχει μια συνεχής προσπάθεια της τέχνης να συναγωνιστεί την τέχνη της Αρχαιότητας, που αποτελεί μαζί με τη φύση πρότυπο και σκοπό, και όταν τελικά το καταφέρει, όταν δηλ. φθάνει ή και ξεπερνά το επίπεδο της αρχαιότητας, έχει ολοκληρωθεί δημιουργώντας την «*perfetta regola*»²⁰.

Εκτός όμως από τη θεωρία της τέχνης σημαντική υπήρξε και η συμβολή του νεοπλατωνισμού στην αυτονόμηση της τέχνης και στη διάκρισή της από την τεχνουργία, καθώς η νεοπλατωνική αισθητική βλέπει τον καλλιτέχνη ως χαρισματική ύπαρξη, ως άλλον θεό-δημιουργό²¹.

Νεοπλατωνική αισθητική της Αναγέννησης

Ο ιδεαλιστικός και μεταφυσικός χαρακτήρας του νεοπλατωνισμού επηρέασε βαθιά την τέχνη της εποχής. Η τέχνη της κλασικής αναγέννησης με τη ροπή της προς την αφαίρεση και την εξιδανίκευση, την αναζήτηση του μέτρου, της αναλογίας, της αρμονίας φέρει έντυπη τη σφραγίδα της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας.

Ποια είναι όμως η λειτουργία και ποιος ο ρόλος της εικόνας σύμφωνα με την πλατωνική και νεοπλατωνική φιλοσοφία;

Ο Πλάτων, ο οποίος, ως γνωστόν, δεν έγραψε κανένα περί τέχνης σύγγραμμα, εξετάζοντας στην *Πολιτεία* τη δυνατότητα γνώσης τοποθετεί σε μια γραμμική παράσταση όλα τα όντα και την αντίστοιχη γνώση που μας δίνουν²². Στη χαμηλότερη κλίμακα αυτής της παράστασης τοποθετούνται οι εικόνες των αισθητών αντικειμένων· η γνώση που μας δίνουν οι αναπαραστάσεις αυτές δεν ξεπερνά το επίπεδο της εικασίας. Αποτελούν δηλαδή οι αναπαραστάσεις ωχρά ομοιώματα του προτύπου. Ο Πλάτων επισημαίνει, ότι οι εικόνες δεν είναι ποτέ ίδιες με τα πράγματα και ότι απλώς

²⁰ G. VASARI, *ένθ. αν.*, σσ. 9-11.

²¹ Π.Β. Μ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ, *Οι Πραγματείες Περί Ζωγραφικής: Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο Κρήτης, Εκδόσεις Βικελαιάς Βιβλιοθήκης, 1988, σ. 45.

²² ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτεία*, ΣΤ', 509 d-511 e.

αποδίδουν κάποια βασικά τους χαρακτηριστικά. Η εικόνα δηλαδή μιμείται το πρότυπό της και ανάμεσά τους υφίσταται οντολογική διαφορά. Τα αισθητά αντικείμενα με τη σειρά τους αποτελούν αντανakλάσεις των νοητών όντων και η γνώση που μας δίνουν είναι μεν εγγύτερη στην αλήθεια, ωστόσο δεν ξεφεύγει κι αυτή από το επίπεδο της δοξασίας. Πέρα από τα νοητά όντα, τις εικόνες και τα πρότυπά τους σύμφωνα με τον Πλάτωνα βρίσκεται το ανυπόθετον.

Κατά τον Πλάτωνα οι εικόνες, όπως στο μύθο του σπηλαίου, αν και θολές απεικονίσεις του προτύπου, με το οποίο διαφέρουν οντολογικά, επιτρέπουν ωστόσο στον άνθρωπο να πλησιάσει σταδιακά την αλήθεια' αποτελούν έναν σκαλοπάτι γνώσης που οδηγεί σ' αυτήν.

Επίσης, στον *Τίμαιο* αναφέρεται ότι ο ίδιος ο Δημιουργός ενεργεί σαν καλλιτέχνης' μορφοποιεί δηλαδή το υλικό του ακολουθώντας συγκεκριμένο νοητό υπόδειγμα²³. Η μίμηση λοιπόν αποτελεί τον νόμο κάθε θεϊκής και ανθρώπινης δημιουργίας και όλα τα πράγματα είναι αντίγραφα των νοητών προτύπων. Ο άνθρωπος ζει μέσα στις εικόνες και γνωρίζει τον κόσμο διαμέσου των εικόνων, όπως οι δεσμώτες του σπηλαίου.

Η εικόνα λοιπόν εκτιμάται θετικά στον βαθμό που συμβάλλει στην ανύψωση από το αισθητό στο νοητό. Συχνά μάλιστα ο Πλάτων στους διαλόγους του καταφεύγει σ' αυτήν, όπως και στον μύθο, προκειμένου να υπερβεί τις δυσχέρειες που θέτει ο λόγος. Απεναντίας, καταδικάζεται η εικόνα όταν δεν αντιλαμβάνεται τον σκοπό της.

Οι νεοπλατωνικοί αργότερα με κυριότερο εκπρόσωπο τον Πλωτίνο προβαίνουν σε ιεράρχηση όλων των όντων σύμφωνα με την οντολογική τους αξία. Έτσι από το Έν προέρχεται ο Νους, από τον Νου η Ψυχή και από την Ψυχή ο αισθητός κόσμος, τα αντικείμενα του οποίου κατά τον Πλωτίνο χαρακτηρίζονται ως εικόνες, ίχνη, σκιές²⁴. Μεταξύ των διαφορετικών επιπέδων υπάρχει συνέχεια. Κάθε υπόσταση τείνει να επιστρέψει στην πηγή της. Παρά τον φθαρτό του χαρακτήρα ο επίγειος κόσμος συμμετέχει στην αιώνια ζωή και στο αιώνιο κάλλος του Θεού. Η άνοδος, η αναγωγή από τις κατώτερες στις ανώτερες βαθμίδες είναι δυνατή ακριβώς επειδή υπάρχουν σχέσεις προτύπου και εικόνας. Η θέαση των ορατών αντικειμένων κατευθύνει τις εξωτερικές

²³ ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Τίμαιος*, 29 b.

²⁴ Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *Πλωτίνου Εννεάς πρώτη*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1994, I.6.8.6-8, σ. 126.

αισθήσεις και την εσωτερική όραση του ανθρώπου στη θέαση του προτύπου. Εκεί ακριβώς συνίσταται και η αξία τους. Η ομοιότητα της εικόνας με το πρότυπο δεν αποτελεί απλή αντανάκλαση αλλά μέθεξη²⁵ στην πραγματικότητά του και καθιστά δυνατή την επικοινωνία ανάμεσα σε διαφορετικές οντολογικές πραγματικότητες.

Στην πλατωνική και νεοπλατωνική λοιπόν φιλοσοφία ο ρόλος της εικόνας είναι αναγωγικός προς το ον. Η εικόνα επιτελεί διπλή λειτουργία, αποτελεί σκαλοπάτι για τη γνώση και συνάμα προσφέρει στο υπερβατικό έναν τόπο για τη φανέρωσή του, δηλαδή τη δυνατότητα να εκδηλωθεί, να πάρει συγκεκριμένη μορφή.

Ο Ficino στα έργα του *Συμπόσιο* (1475) και *Μελέτες γύρω από τον Πλωτίνο* (1490) αναλύει τους όρους της νεοπλατωνικής αισθητικής. Σύμφωνα με τον Ficino οι αισθήσεις αποκαλύπτουν μόνο τις εικόνες των ιδεών, επιτελούν όμως σημαντική λειτουργία καθώς η ψυχή έρχεται έτσι σε επαφή με την επίγεια ομορφιά και μέσω της ανάμνησης ανακαλεί την ιδέα του κάλλους που έχει θεαθεί. Γι' αυτό οι Νεοπλατωνικοί αποθεώνουν την όραση και τον οφθαλμό.

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης υπήρξε πολλές φορές στενή συνεργασία νεοπλατωνικών φιλοσόφων και καλλιτεχνών, συνεργασία η οποία είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός μεγάλου αριθμού μυθολογικών και φιλοσοφικών αλληγοριών, οι συμβολισμοί και τα νοήματα των οποίων προβληματίζουν ακόμη και σήμερα τους εικονολόγους.

Σύμβολο-Αλληγορία

Είναι γνωστό ότι καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης οι εικαστικές τέχνες αξιοποίησαν εξαντλητικά τις δυνατότητες της αλληγορικής μεθόδου. Η μέθοδος αυτή απόδοσης και ερμηνείας των εννοιών ήταν προορισμένη να ακολουθήσει πορεία παρακμής έως τελικά «σβήσει» μαζί με τον τελευταίο σημαντικό εκπρόσωπο της βενετσιάνικης τέχνης τον Giambattista Tiepolo.

Η βασική σκοπιμότητα της αλληγορικής παράστασης είναι να καταστήσει κατανοητό ένα αφηρημένο νόημα. Η αλληγορική μέθοδος

²⁵ Π. ΚΑΛΛΙΠΑ, *Πλωτίνου Εννεάς πρώτη, ένθ. αν.*, I.6.2.11-13, σ. 112.

ενεργοποιείται όταν είναι ανάγκη κάτι να «εξηγηθεί». Το αφηρημένο νόημα, το οποίο αναπαριστά η αλληγορική εικόνα, ασφαλώς προϋπάρχει αλλά για να αναπαρασταθεί είναι απαραίτητη μια εικονογραφική επεξεργασία και για να το κατανοήσουμε χρειάζεται ένα είδος αποκρυπτογράφησης. Δεν θα πρέπει όμως να παραγνωρίζουμε και τη διδακτική δυναμική της αλληγορίας²⁶.

Η αλληγορική μέθοδος εισάγει μια αφήγηση που χρησιμοποιεί τον παράπλευρο λόγο δίχως να αναφέρεται ευθέως σε συγκεκριμένες καταστάσεις. Το εργαλείο γι' αυτού του είδους την αφήγηση στην εικονογραφία είναι οι προσωποποιήσεις. Η ανθρώπινη μορφή αποτελεί το πιο κοντινό, το πιο πρόσφορο και το πιο αξιοποιήσιμο μέσο προκειμένου να δοθεί μορφή σε κάτι το αφηρημένο²⁷. Οι πρώτες προσωποποιήσεις προήλθαν από την ελληνική μυθολογία.

Ωστόσο το γεγονός ότι η αλληγορία διευκολύνει την απόδοση αφηρημένων νοημάτων δεν είναι η μόνη αιτία για την οποία χρησιμοποιήθηκε εκτενώς. Ένας άλλος λόγος εξίσου σημαντικός για την ευρεία της χρήση είναι η ευστοχία και η αποτελεσματικότητα της μεθόδου αυτής στη μεταφορά συγκεκριμένων, συχνά προεπιλεγμένων νοημάτων, που στοχεύουν στο να καθοδηγήσουν τη σκέψη του θεατή. Συχνά δηλ. οι αλληγορικές παραστάσεις αναλαμβάνουν να επιτελέσουν και μια κοινωνική λειτουργία, δηλαδή να διευκολύνουν την άσκηση εξουσιαστικών πρακτικών. Ούτως ή άλλως όμως η τέχνη επιχειρεί να μεταφέρει το μήνυμα που επιθυμεί ο εκάστοτε παραγγελιοδότης (εκκλησία, βασιλική αυλή, αστική τάξη, σύστημα αγοράς κ.ο.κ.). Η συμπερίληψη της αισθητικής απόλαυσης ή το αντίθετό της συχνά εξυπηρετεί την αποτελεσματικότερη επίτευξη του σκοπού αυτού²⁸.

Η αλληγορία λοιπόν βασίζεται στην αρχή του *aliud dicitur, aliud demonstrator* και η αλληγορική ερμηνεία είναι πολύ παλιά²⁹. Η σύγχρονη δυτική παράδοση συνηθίζει στις μέρες μας να κάνει διάκριση μεταξύ αλληγορίας και συμβολισμού. Ωστόσο αυτή η διαχωριστική γραμμή δεν υπήρχε πάντοτε: μέχρι τον 18^ο αι. οι δύο όροι ήταν ως επί το πλείστον ταυτόσημοι, όπως ήταν και στη μεσαιωνική παράδοση. Η διάκριση αρχίζει με

²⁶ Πβ. Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *Μύθος, Αλληγορία και Κοινωνία: Η περίπτωση Paolo Veronese*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σσ. 78-79, 157.

²⁷ *Αυτόθι*, σ. 80.

²⁸ Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σ. 168.

²⁹ Για τη σημασία της αλληγορίας στους Νεοπλατωνικούς και την ανάγκη αλληγορικής ερμηνείας των Γραφών πβ. και BLACK, C., *Pico's Heptaplus and Biblical Hermeneutics*, Lieden-Boston, Brill, 2006.

το ρομαντισμό και τους περίφημους αφορισμούς του Goethe: «*Η αλληγορία μεταμορφώνει το φαινόμενο σε ιδέα και την ιδέα σε εικόνα, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε η ιδέα να περιλαμβάνεται πάντα και να περιγράφεται μες στην εικόνα και να αναγκάζεται να εκφραστεί μέσω αυτής. Ο συμβολισμός μεταμορφώνει το φαινόμενο σε ιδέα και την ιδέα σε εικόνα, αλλά με τέτοιο τρόπο, ώστε η ιδέα να παραμένει πάντα απρόσιτη και τελεσφόρα μες στην εικόνα και, ακόμα και αν εκφράζεται σε όλες τις γλώσσες, να παραμένει παρ' όλα αυτά ανέκφραστη*»³⁰.

Ο Gombrich διακρίνει την αλληγορία από τον συμβολισμό και ανάγει την αλληγορία στην αριστοτελική παράδοση και τον συμβολισμό στη νεοπλατωνική παράδοση. Η αλληγορία, λοιπόν, σύμφωνα με τον Gombrich, συνιστά μια μέθοδο οπτικού ορισμού μιας έννοιας, ενώ το σύμβολο, η μυστηριακή γλώσσα της θεότητας, περικλείει το νόημα εντός του και μιλά μόνον σε όποιον μπορεί να το κατανοήσει³¹. Είναι η γέφυρα που επιτρέπει τη μετάβαση από τον φυσικό στον πνευματικό κόσμο, από τον κόσμο των φαινομένων στον κόσμο των ιδεών.

³⁰ Παράθεμα του Ο. ΕΚΟ, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, ελλ. μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, Αθήνα, Γνώση, 1992, σ. 91.

³¹ Ε. Η. GOMBRICH, *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance*, New York, Phaidon, 1972, σ. 13.



3. Η ζωγραφική του 15^{ου} αι. στην Φλωρεντία

Η Φλωρεντία από τον ΙΒ΄ αιώνα είχε αναδειχθεί σε ελεύθερη δημοκρατία. Το 1268 αναδεικνύεται σε μια από τις ισχυρότερες οικονομικά δυνάμεις της Ιταλίας. Εδραιώνει την ηγετική της θέση απέναντι στις γειτονικές αντίπαλες πόλεις επιτυγχάνοντας συγχρόνως την οικονομική και πολιτική τους εκμηδένιση. Η προσχώρηση της Φλωρεντίας στο κοινό πρόγραμμα πολιτικής του Πάπα και του Καρόλου της Γαλλίας είχε ως αποτέλεσμα τη διείσδυση της Φλωρεντίας στην οικονομία τριών μεγάλων δυνάμεων. Η φλωρεντινή δημοκρατία θα βγει αρκετά κερδισμένη από αυτή τη διείσδυση. Οι φλωρεντινοί τραπεζίτες επιτυγχάνουν τεράστια κέρδη χάρη στις σχέσεις τους με την παπική αυλή που τους επιτρέπει το μονοπώλιο του χρήματος στη Ρώμη. Την ίδια επιτυχία σημειώνουν και στη Γαλλία και στο Βασίλειο της Σικελίας. Η τάξη των εμπόρων θησαυρίζει και θριαμβεύει κοινωνικά και οικονομικά. Έχει δικό της νόμισμα, το φιορίνι (τέλος ΙΓ΄αι., αρχές ΙΔ΄ αι.). Οι φλωρεντινοί τραπεζίτες χορηγούν ευρύτατα δάνεια και χρηματοδοτούν στρατιωτικές και πολιτικές επιχειρήσεις μεγάλων ηγεμόνων με καταπληκτικά κέρδη. Τον οικονομικό θρίαμβο συνοδεύει ο πολιτικός στο εσωτερικό. Ακολουθούν πολιτικές μεταρρυθμίσεις και θεσμοί που αναδεικνύουν τον λαό στην εξουσία. Την πολιτική ευρυθμία και την οικονομική άνθηση ακολουθεί σύμμετρα αύξηση του πληθυσμού που φθάνει ήδη τους εκατό χιλιάδες κατοίκους. Από τα τέλη του ΙΔ΄ αι. έως το πρώτο μισό του ΙΕ΄ αι. επικρατεί η ολιγαρχική μερίδα και σχετική πολιτική ηρεμία.

Τον ΙΕ΄αι. (1423-1433) η Φλωρεντία συμμαχεί με τη Βενετία εναντίον του Μιλάνου. Ωστόσο αυτή η συμμαχία αποδείχθηκε μικρού οφέλους για τη Φλωρεντία, με αποτέλεσμα να ξεσπάσει λαϊκή δυσαρέσκεια απέναντι στην ολιγαρχική μερίδα που χρόνια τώρα ήταν στην αρχή (τέλη του ΙΔ΄αι. έως το πρώτο μισό του ΙΕ΄ αι). Η ολιγαρχική μερίδα φοβάται το λαό και φοβάται και τον Cosimo, τον οποίο εξορίζει το 1433 στη Βενετία. Ο Cosimo όμως κατάφερε να κερδίσει την εμπιστοσύνη του λαού λόγω της στάσης που τήρησε απέναντι στην ολιγαρχική μερίδα. Ηθικά και πολιτικά ενισχυμένος θα επιστρέψει έναν χρόνο μετά. Ο λαός τον υποδέχεται ως ηγέτορα. Έτσι η Φλωρεντία από

ελεύθερη δημοκρατία θα μετατραπεί σε απολυταρχική Signoria (ηγεμονία). Αρχίζει η μακρά και ένδοξη ηγεμονία των Μεδίκων.

Την περίοδο αυτή, όπως ήδη αναφέρθηκε, διαγράφεται στη Φλωρεντία και στο πλαίσιο της αυλής των Μεδίκων ένα φιλοσοφικό ρεύμα μ' ένα ισχυρό τόνο αισθητικής: ο νεοπλατωνισμός του Marsilio Ficino και του Pico della Mirandola. Η σημασία του γεγονότος αυτού δεν εντοπίζεται τόσο στις συγκεκριμένες αρχές που διέπουν τον Νεοπλατωνισμό, όσο στο ότι η τέχνη πρέπει να πάρει σαφή θέση υπέρ ή κατά του ρεύματος αυτού ή εν μέρει να το αποδεχθεί και εν μέρει να το απορρίψει. Με άλλα λόγια η τέχνη πρέπει να επιλέξει είτε να περιορισθεί στα δικά της προβλήματα είτε να θεωρήσει τα άλλα προβλήματα ως δικά της³².

Η ζωγραφική του Botticelli είναι γεμάτη προβλήματα θρησκευτικά και ηθικά. Ακόμη και το ιδεώδες του ωραίου, το οποίο κατέχει κεντρική θέση στη ζωγραφική του, δεν αποτελεί μόνο αισθητική αξία, αλλά, κυρίως έχει χαρακτήρα ηθικό και γνωστικό, πεποίθηση και του κύκλου των Νεοπλατωνικών, με τον οποίο ο Botticelli ήταν, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, συνδεδεμένος.

³²Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 2, σ. 237.

Sandro Botticelli

«Στην εποχή του πρεσβύτερου *Lorenzo Magnifico de Medici*, η οποία ήταν για τους ανθρώπους του πνεύματος πραγματικά ένας χρυσός αιώνας, ζούσε ο *Alessandro*, που όλοι αποκαλούσαν *Sandro Botticelli*»³³. Μ' αυτά τα λόγια ξεκινά ο *Vasari* τη βιογραφία του *Botticelli*, ο οποίος γεννήθηκε και πέθανε στη Φλωρεντία (1445-1510).

Ο *Botticelli* από πολύ νωρίς συνδέθηκε με την οικογένεια των *Μεδίκων* και έτσι ήρθε σε επαφή με τους ουμανιστικούς και νεοπλατωνικούς κύκλους της εποχής. Στα έργα του παρατηρείται η εντελώς προσωπική του προτίμηση για την κυματοειδή και συνεχή γραμμή, για το σαφές και πολύ εκφραστικό σχέδιο, για τη σχεδόν χορογραφική συνθετική αρμονία. Έχει λεχθεί ότι στην τέχνη του διασταυρώνονται οι δύο αντίθετες κατευθύνσεις του αιώνα, ο διανοητικός εξτρεμισμός από τη μια μεριά και η ποίηση, η μουσική, η φαντασία από την άλλη. Διατηρεί τη χάρη και τη μελαγχολία των προσώπων του *Lippi* και καταφέρνει «να εκφράσει την ανθρώπινη θλίψη με τους ρυθμούς μιας ιδεώδους ομορφιάς³⁴», όπως αναφέρει ο *Argan*.

Παραλλήλισαν την τεχνική του *Botticelli* με εκείνη του *Απελλή*, του αρχαίου ζωγράφου της χάρης και της γραμμής και ο ίδιος προσπάθησε να ανασυνθέσει, στηριζόμενος σε φιλολογικές πηγές, τα δύο σπουδαιότερα έργα του αρχαίου ζωγράφου, την *Συκοφαντία* και την *Αναδυομένη Αφροδίτη*. Από τα έργα του *Botticelli* εκείνα που συνδέθηκαν περισσότερο με τη θεματολογία της αρχαιότητας είναι η *Άνοιξη* και η *Γέννηση της Αφροδίτης*.

Αυτό πάντως που παραμένει αξιοσημείωτο για τον *Botticelli* είναι ότι την εποχή που ζωγράφισε τις μυθολογίες του δεν υπήρχε παρόμοια παράδοση που ακολουθούσε. Αν και μυθολογικά θέματα υπήρχαν στην κοσμική τέχνη, σε χαλιά, νυφικές κασέλες κ.λ.π. ο *Botticelli*, όπως υποστηρίζει και ο *Gombrich*³⁵, ήταν ο πρώτος ο οποίος ζωγράφισε πίνακες τόσο μνημειώδεις, οι οποίοι με το μέγεθός τους και με τη σοβαρότητά τους συναγωνίζονταν την θρησκευτική τέχνη της εποχής εκείνης. Ότι στην εποχή

³³ G. VASARI, *ένθ. αν.*, σ. 191.

³⁴ Το ιδεώδες της ομορφιάς στον *Botticelli* δεν διέπεται από σύνολο απαράβατων κανόνων, αντιθέτως ακολουθεί τη ρυθμική κίνηση του χεριού και ορίζεται απ' αυτήν.

³⁵ E. H. GOMBRICH, *ένθ. αν.*, 1972, σ. 32.

του Τiziano και του Correggio ήταν αρκετά κοινότοπο αποτέλεσε καινοτομία όταν φιλοτεχνήθηκε η *Άνοιξη*, το πρώτο από τα μυθολογικού περιεχομένου έργα του Botticelli. Έτσι ο Botticelli θεωρήθηκε ο εισηγητής μυθολογικών θεμάτων στην τέχνη, ο πρώτος ζωγράφος μιας γυμνής Αφροδίτης και ο πρεσβευτής της αναγέννησης του αρχαίου κόσμου που τόσο συχνά συνδέθηκε με τη Φλωρεντία των Μεδίκων.

(α) *Η Άνοιξη* (1477-78, τέμπερα σε σανίδι 2,03Χ3,14μ., Φλωρεντία, Uffizi).



Στις αρχές του 16^{ου} αι. ο πίνακας βρισκόταν μαζί με τη *Γέννηση της Αφροδίτης* στη villa Castello, όπως επιβεβαιώνει ο Vasari: «Στα σπίτια της πόλης (ο Botticelli) ζωγράφισε διάφορες στρογγυλές εικόνες και έναν μεγαλύτερο αριθμό γυμνών γυναικείων μορφών· από τους πίνακες αυτούς δύο βρίσκονται σήμερα στο Castello, στη βίλα του δούκα Cosimo: Ο ένας παρουσιάζει τη *Γέννηση της Αφροδίτης* και τους *Ανέμους*, που με τη μορφή θεών της αγάπης την οδηγούν στις ακτές. Στον άλλον βλέπει κανείς την *Αφροδίτη* να τη στεφανώνουν *Χάριτες*, οι οποίες αναγγέλλουν την *Άνοιξη*»³⁶.

Η *Άνοιξη* ήταν παραγγελία για μια αίθουσα της Villa di Castello του Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503), δεύτερου εξαδέλφου του Lorenzo Magnifico και αγαπημένου μαθητή του Marcilio Ficino. Ο πίνακας συμβολίζει τον ερχομό και τον εορτασμό της *Άνοιξης*. Από τη δεξιά μεριά του πίνακα εισβάλλει κυριολεκτικά ο *Ζέφυρος* παραμερίζοντας βίαια τα κλαδιά των δέντρων. Κυνηγεί τη νύμφη *Χλωρίδα* ντυμένη με αραχνούφαντο πέπλο, που έχει στρέψει το κεφάλι της προς το μέρος του και τον κοιτάζει έντρομη.

³⁶ G. VASARI, *ένθ. αν.*, σ. 194.

Λουλούδια βγαίνουν από τα χείλη της, ενώ πλάι της προχωρά η Ώρα³⁷ της Άνοιξης με λουλουδοκέντητο φόρεμα, στεφάνι και περιδέραιο από λουλούδια, σκορπώντας λουλούδια από την ποδιά της.

Η Αφροδίτη, θεά του έρωτα, στέκεται στο μέσον του πορτοκαλεώνα, σ' ένα λιβάδι γεμάτο λουλούδια κάθε είδους: μαργαρίτες, σταχολούλουδα, ρόδα, κόκκινα γαρίφαλα, γιούλια, άγρια τριαντάφυλλα. Οι πορτοκαλιές συγκλίνουν επάνω από το κεφάλι της και με τα κλαδιά τους σχηματίζουν μια αψίδα σαν φωτοστέφανο γύρω από τη θεά, η οποία με το δεξί χέρι της συντονίζει το χορό των Τριών Χαρίτων³⁸.

Πάνω από το κεφάλι της Αφροδίτης, ο γιος της, ο Έρωτας, με τα μάτια δεμένα, ρίχνει τα φλογερά του βέλη (η φλόγα στην άκρη του βέλους του συμβολίζει την ένταση των συναισθημάτων που προκαλεί). Αν και ο έρωσ δεν βλέπει, ωστόσο φαίνεται ότι σημαδεύει με απόλυτη ακρίβεια τον στόχο του, την κεντρική μορφή από τις Τρεις Χάριτες, η οποία με πρόσωπο θλιμμένο και μελαγχολικό στρέφει την πλάτη της στον φυσικό κόσμο και αντικρίζει το υπερβατικό. Η ματιά της είναι στραμμένη στον Ερμή³⁹, ο οποίος, αποστασιοποιημένος από την όλη σκηνή, διώχνει με το κηρύκειο τα σύννεφα.

Στην απόδοση των μορφών το πρωτείο έχει η γραμμή εις βάρος του χρώματος, η λάμψη του οποίου είναι μετριασμένη και η γκάμα των τόνων του περιορισμένη. Ο χώρος παραδόξως δεν αποδίδεται σύμφωνα με τον αυστηρό κανόνα της γεωμετρικής προοπτικής που επικρατούσε στη φλωρεντινή ζωγραφική. Για τον Botticelli ο χώρος εδώ αποτελεί ένα ακόμη μορφικό μέσο που δεν υπόκειται σε απαραίτατους κανόνες, ενώ η κατά παράθεση ανάπτυξη του θέματος τού επιτρέπει να συμπεριλάβει και την έννοια του χρόνου.

Ο Botticelli, όπως επισημαίνει και ο Argan⁴⁰, θέλει να αποδώσει την ιδέα, η οποία σύμφωνα με τους Νεοπλατωνικούς είναι πέρα από την

³⁷ Οι Ώρες, κόρες του Δία και της Θέμιδος, θεές των εποχών, ήταν θεότητες αρχικά νοητές ως αρμόδιες για τη βλάστηση, την άνθηση και την καρποφορία και στην εξέλιξη της έννοιάς τους εκπροσώπησαν τις εποχές του έτους. Πβ. επίσης *Παγκόσμια Μυθολογία*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, σ. 410.

³⁸ Οι Χάριτες, κόρες του Δία και της Ωκεανίδας Ευρυνόμης, ήταν θεότητες της βλάστησης και της γονιμότητας. Κατά την επικρατέστερη άποψη είναι τρεις και ονομάζονται Ευφροσύνη, Θάλεια και Αγλαΐα. Από τους ποιητές περιγράφονται ως γοητευτικές μορφές που ανήκαν κυρίως στην ακολουθία της Αφροδίτης και του Ερμή. Πβ. και *Παγκόσμια Μυθολογία*, *ένθ. αν.*, σσ. 405-406.

³⁹ Ο Ερμής ήταν γιος του Δία και της Μαίας, αγγελιαφόρος των θεών, προστάτης των εμπορικών συναλλαγών, του λόγου, συμπαραστάτης των οδοιπόρων, αλλά και θεός ψυχοπομπός. Πβ. *Παγκόσμια Μυθολογία*, σσ. 162-166.

⁴⁰ Πβ. G.C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 2, σ. 238.

πραγματικότητα. Γι' αυτό όλα τα στοιχεία του πίνακα χρησιμεύουν όχι για να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα, αλλά για να την υπερβούν. Έτσι, καταρρέουν όλοι εκείνοι οι κανόνες της γνώσης που είχαν κατασκευασθεί στις αρχές του αιώνα. Καταρρέει η προοπτική ως δομή του χώρου, καταρρέει το φως ως φυσική πραγματικότητα και καταρρέει και η σωματικότητα ως συγκεκριμενοποίηση των πραγμάτων και του χώρου. Τίποτε λιγότερο υποταγμένο στους κανόνες της προοπτικής από την ευθυγράμμιση των παράλληλων κορμών ή τη λεπτοδουλειά των φυλλωμάτων στο βάθος. Μα σ' αυτό το φόντο χωρίς προοπτική είναι που παίρνει αξία η ρυθμική ροή των μορφών, όπως και τα λεπτά περάσματα του φωτός παίρνουν αξία καθώς ξεπροβάλλουν από τους σκούρους κορμούς των δέντρων στο φως του ουρανού.

Κι ενώ εδώ ο Botticelli απορρίπτει την προοπτική φαίνεται όμως ότι ακολουθεί πιστά τις περισσότερες από τις άλλες οδηγίες που δίνει ο Alberti⁴¹ στο *Περί Ζωγραφικής*, όπως εκείνες που αναφέρονται στην κίνηση και τη στάση των μορφών. Παρατηρώντας στην *Αλληγορία της Άνοιξης* τη χάρη και την κομψότητά με την οποία κινούνται οι μορφές, οι οποίες είναι σαν να έχουν χάσει την επαφή με τα γήινα, σαν να ίπτανται, θαρρεί κανείς πώς ο λόγος του Alberti μεταγράφηκε σε εικόνα από τον χρωστήρα του Botticelli. Διαβάζουμε στο *Περί Ζωγραφικής*: «Ο ζωγράφος που θέλει να εκφράσει τη ζωή θα την αποδώσει με την αρμόζουσα κίνηση των μελών. Κάθε κίνηση όμως πρέπει να διαθέτει χάρη και ομορφιά. Οι πιο χαριτωμένες και ζωντανές κινήσεις είναι εκείνες που κατευθύνονται προς τα πάνω, στον αέρα»⁴² και «ένας πίνακας είναι ακόμα πιο συναρπαστικός όταν οι μορφές έχουν διαφορετικές κινήσεις και στάσεις. Μερικοί μπορεί να στέκονται όρθιοι, με το βάρος στο ένα πόδι, κοιτάζοντας κατά μέτωπο, με τα χέρια ψηλά και τα δάχτυλα ενωμένα. Άλλοι μπορεί να έχουν το πρόσωπο γυρισμένο, τα χέρια κάτω και τα πόδια ενωμένα. Έτσι κάθε μορφή εκτελεί κάποια κίνηση και χειρονομία. Αν ταιριάζει στη δράση, μπορεί κάποιος να εικονίζεται γυμνός και άλλοι ολόγυρα μισοντυμένοι. Αλλά ας

⁴¹ Την επίδραση του Alberti στη ζωγραφική του Botticelli επισημαίνει και ο Warburg. Πβ. Α. WARBURG, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance* στο *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, μτφρ. David Britt, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, σ. 114.

⁴² Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *Περί ζωγραφικής*, εισ.-μτφρ.-σχόλια Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994, σ. 124.

μην ξεχνούμε ποτέ την ευπρέπεια και τη σεμνότητα. Τα άσεμνα μέρη του σώματος και όσα δεν προσφέρονται για θέα θα τα σκεπάσουμε με πτυχές, με φύλλα ή με το χέρι»⁴³.

Ακόμη και στον αριθμό των μορφών που χρησιμοποιεί ο Botticelli στη συγκεκριμένη σύνθεση φαίνεται ότι συμφωνεί με την προτροπή του Alberti προς τον ζωγράφο να υπάρχει στην απεικόνιση της ιστορίας του αφθονία και ποικιλία μορφών και χρωμάτων. Ωστόσο, ο Alberti δεν παραλείπει να προσθέσει πώς αυτή η αφθονία πρέπει να είναι αυστηρή, συγκρατημένη, γεμάτη αξιοπρέπεια και σεμνότητα. Για να δώσει λοιπόν ο καλλιτέχνης στη σκηνή αξιοπρέπεια τον συμβουλεύει να περιοριστεί σε ολιγοπρόσωπες συνθέσεις⁴⁴. Και διευκρινίζει: «στις αφηγηματικές σκηνές μου αρέσει πολύ να βλέπω να τηρείται ο κανόνας των τραγικών και κωμικών ποιητών, που αφηγούνται τον μύθο με ελάχιστα πρόσωπα. Κατά τη γνώμη μου, εννέα ή δέκα πρόσωπα υπεραρκούν για να υπηρετήσουν τη δράση μιας ιστορίας, όσο πλούσια κι αν είναι»⁴⁵.

Αλλά και η απεικόνιση των Χαρίτων ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του Alberti: «Και τι θα λέγαμε αν βλέπαμε τις τρεις αδελφές που περιγράφει ο Ησίοδος, την Αγλαΐα την Ευφροσύνη και τη Θάλεια; Οι ζωγράφοι τις παρίσταναν γελαστές, με τα χέρια πλεγμένα, ντυμένες με χιτώνες ανάλαφρους και διάφανους· με αυτό τον τρόπο ήθελαν να δείξουν τη γενναιοδωρία, καθώς η μια αδελφή δίνει, η άλλη δέχεται και η Τρίτη ανταποδίδει τη χάρη. Μπορείς να φανταστείς πόση φήμη επιφυλάσσουν στον καλλιτέχνη ανάλογα θέματα! Να γιατί συμβουλεύω τον ζωγράφο να συναναστρέφεται ποιητές, ρήτορες και άλλους ανθρώπους των γραμμάτων· κοντά στους μορφωμένους θα βρει βοήθεια για να τελειοποιήσει τις συνθέσεις του, αλλά κυρίως θα αντλήσει έμπνευση για τα θέματά του, πράγμα που θα χαρίσει στη ζωγραφική του δόξα και έπαινο. Ο Φειδίας, ο πιο ξακουστός ζωγράφος ομολογούσε ότι διδάχθηκε από τον Όμηρο με ποιο τρόπο έπρεπε να ερμηνεύσει το θείο μεγαλείο του Δία. Έτσι κι εμείς, μελετώντας τους ποιητές μας, πιστεύω πως θα γίνουμε καλύτεροι

⁴³ Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ενθ. αν.*, σσ. 126-127.

⁴⁴ *Αυτόθι*, σσ. 125-126.

⁴⁵ *Αυτόθι*, σ. 126.

και αξιότεροι ζωγράφοι· φτάνει να αποβλέπουμε πιο πολύ στη μάθηση παρά στο κέρδος»⁴⁶.

Όσον αφορά στη θεματολογία του πίνακα, πηγή έμπνευσης για τον Botticelli στάθηκαν, προφανώς, όπως υποστηρίζει και ο Panofsky, ορισμένα χωρία σχετικά με την Αφροδίτη από το ποίημα *Giostra* του Angelo Poliziano (1454-1494), αυλικού ποιητή των Μεδίκων, ποίημα με φανερές επιρροές από τους ομηρικούς ύμνους, τον Οβίδιο, τον Οράτιο, τον Τίβουλλο και προπάντων τον Λουκρήτιο⁴⁷. Τη σύνδεση του πίνακα με τον Λουκρήτιο και τον Poliziano επισημαίνει επίσης και ο Warburg, ο οποίος στο εισαγωγικό σημείωμα της μελέτης του *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring* αναφέρει ότι σκοπός της μελέτης του υπήρξε η διερεύνηση της σχέσης των έργων του Botticelli, *Άνοιξη* και *Γέννηση της Αφροδίτης*, και της αρχαίας ελληνικής και λατινικής γραμματείας, προκειμένου να δείξει τί από την αρχαιότητα ενδιέφερε τους καλλιτέχνες του quattrocento⁴⁸.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η εργασία του Gombrich⁴⁹, ο οποίος όμως επιπλέον μελέτησε και τις επιδράσεις της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας στον συγκεκριμένο πίνακα του Botticelli. Σκοπός της μελέτης του Gombrich, όπως ο ίδιος διευκρινίζει, ήταν να δείξει ότι ο Marsilio Ficino (υποστηρικτής του Botticelli) υπήρξε ο πνευματικός δάσκαλος του Lorenzo di Pierfrancesco. Πιο συγκεκριμένα, ο Gombrich ανιχνεύει τις σχέσεις που συνδέουν τον Botticelli, τον Ficino και τον Lorenzo di Pierfrancesco και επισημαίνει πόσο σημαντική και γόνιμη υπήρξε η πνευματική επίδραση του Ficino στους άλλους δύο. Και καταλήγει ο Gombrich στο συμπέρασμα ότι ο σκοπός του πίνακα ήταν κατ' αρχήν παιδευτικός. Στηρίζει δε την άποψή του σε μια επιστολή που απηύθυνε ο Ficino το 1477/78 προς τον προστατευόμενό του, Lorenzo di Pierfrancesco, δεκαπεντάχρονο περίπου εκείνη την εποχή, Στην επιστολή αυτή ο Ficino παροτρύνει τον νεαρό Lorenzo να προσηλώσει τα μάτια του

⁴⁶ Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ένθ. αν.*, σσ. 141-142.

⁴⁷ ΛΟΥΚΡΗΤΙΟΥ, *Περί Φύσεως*, Ε' 857-860, μτφρ. Κ. Θεοτόκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1990. Πβ. επίσης Β. DEIMLING, *Σάντρο Μποτιτσέλι*, Köln, Taschen/Γνώση, 2005, *ένθ. αν.*, σ. 43.

⁴⁸ Α. WARBURG, *ένθ. αν.*, σ. 89.

⁴⁹ Ο Gombrich επισημαίνει αρκετά κοινά στοιχεία, αν και όχι πανομοιότυπα, όπως ο ίδιος παραδέχεται, μεταξύ του διηγήματος *Asinus Aureus* (*Ο Χρυσός Γάιδαρος* ή *Μεταμορφώσεις*) του Απουλίου (2^{ος} αι. μ.Χ.) και της *Άνοιξης* του Botticelli.

στην Αφροδίτη, η οποία εξισώνεται με την Humanitas⁵⁰, για να διαλογισθεί την αγαθοποιό επίδραση της θεάς πάνω στους ανθρώπους.

Την ερμηνεία του πίνακα υπό το φως του Νεοπλατωνισμού υποστήριξε και ο André Chastel σε εισαγωγή του για τον ζωγράφο, ο Erwin Panofsky στο έργο του *Renaissance and Renaissances in Western Art*, αλλά και ο Edgar Wind στο έργο του *Pagan Mysteries in the Renaissance*⁵¹.

Η Άνοιξη μαζί με τη Γέννηση της Αφροδίτης, μεταγενέστερη κατά πέντε ή έξι χρόνια, αποτελούσαν ένα είδος διπτύχου που τα δύο μέρη έπρεπε να εννοούνται σε συσχετισμό μεταξύ τους. Και οι δύο πίνακες έχουν προκαλέσει το ενδιαφέρον των εικονολόγων, οι οποίοι δυσκολεύονται να ερμηνεύσουν και να δια φωτίσουν πλήρως το νόημά τους. Βέβαιο είναι πάντως, όπως επισημαίνει και ο Π. Πρεβελάκης, ότι: «Οι επιβλητικές διαστάσεις της Άνοιξης μαρτυρούν για την «καθιέρωση» του παγανιστικού θέματος στην ανθρωπιστική Φλωρεντία»⁵².

Η σκηνή συμβολίζει τον ιερό κήπο της θεάς που σύμφωνα με τη μυθολογία βρισκόταν στο νησί της Κύπρου. Ο Ερμής προστατεύει τον κήπο της ειρήνης και της αιώνιας άνοιξης. Ο προστατευτικός του ρόλος επιβεβαιώνεται από την παρουσία του σπαθιού στην αριστερή του πλευρά. Ο κήπος της Αφροδίτης είναι ο κήπος του κόσμου. Ο πίνακας, βέβαια, συμβολίζει κάτι πολύ περισσότερο από τον κήπο της Αφροδίτης κατά την Άνοιξη. Συμβολίζει τον δρόμο της ψυχής προς το θείο: την είσοδο της ψυχής στον κήπο του κόσμου και τον δρόμο ανάπτυξής της, τον δρόμο δηλαδή από τη γήινη προς την ουράνια αγάπη που οδηγεί στην ενατένιση της αιώνιας αλήθειας.

Ο πίνακας αποτελείται από δύο μέρη που εναρμονίζονται γύρω από έναν κεντρικό άξονα που ορίζεται από την ίδια την Αφροδίτη. Τα δύο μέρη εκφράζουν τις δύο όψεις της θεάς, Αφροδίτη Πάνδημο και Αφροδίτη Ουρανία, σύμβολο και της διττής φύσης της Ψυχής.

Ο Marsilio Ficino διακρίνει τις δύο μορφές της αγάπης, που εκφράζονται μέσω της σύγκρουσης ύλης και πνεύματος, και επισημαίνει ότι η

⁵⁰ E. H. GOMBRICH, *ένθ. αν.*, σσ. 33-34.

⁵¹ Αν και ο ίδιος ο Gombrich στην επανέκδοση της μελέτης του *Botticelli's Mythologies*, 25 χρόνια αργότερα, παραδέχεται ότι κάτι τέτοιο υπήρξε μάλλον μια υπόθεση προς έρευνα παρά μια βεβαιωμένη απόδειξη· πβ E. H. GOMBRICH, *ένθ. αν.*, σ. 31.

⁵² Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 46.

παρουσία του ανθρώπου στη γη συνιστά έναν διαρκή αγώνα προκειμένου να ελευθερωθεί από τους περιορισμούς του αισθησιακού πάθους και να οδηγηθεί στη σοφία που πηγάζει από τον θεό.

Διαβάζοντας τον πίνακα από τα δεξιά προς τα αριστερά παρατηρούμε την αναγωγή του φυσικού έρωτα σε πνευματική ενατένιση⁵³. Ο Ζέφυρος συμβολίζει το αχαλίνωτο πάθος. Ο θεός των ανέμων εισβάλλει ορμητικά στον πίνακα από δεξιά, έτοιμος να αρπάξει την έντρομη νύφη. Ο Botticelli δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ως προς τις διαθέσεις του Ζεφύρου, που είναι προσηλωμένος στις γήινες απολαύσεις. Η απλοϊκή Χλωρίδα προσπαθεί να του ξεφύγει, αλλά καθώς αυτός την αγγίζει, λουλούδια βγαίνουν από το στόμα της και μεταμορφώνεται σε Φλόρα⁵⁴, νικηφόρα ομορφιά, ως αποτέλεσμα της ένωσης του πάθους και της αγνότητας. Η Φλόρα είναι η μορφή της γήινης ομορφιάς· αναπαριστά τη γήινη, ή Πάνδημο Αφροδίτη· είναι η μητέρα της ζωής.

Η Αφροδίτη, εκτός από την ενσάρκωση της σαρκικής αγάπης, συμβολίζει, ως άξονας του πίνακα, και το ανθρωπιστικό ιδεώδες της πνευματικής αγάπης, η οποία επιτρέπει την ανύψωση της ψυχής στα ύψη της καθαρής διάνοιας, όπως η Διοτίμα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνος δείχνει τον δρόμο της ομορφιάς και της ουράνιας αγάπης. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα η ένωση των θνητών και των θεών πραγματοποιείται με τη μεσολάβηση του έρωτα. Αυτός ο έρωτας εκπροσωπείται από την Αφροδίτη. Η Αφροδίτη είναι το κέντρο μιας διαδικασίας ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους που πραγματοποιείται σε τρεις χρόνους: α) απορροή δηλ. δημιουργία, β) αντιστροφή και γ) επιστροφή στον ουρανό και επανένωση με τους θεούς. Η Αφροδίτη εξουσιάζει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Είναι ο κεντρικός άξονας. Είναι ο πλατωνικός έρωτας που εξουσιάζει όλα όσα είναι εκδηλωμένα.

Σύμφωνα με τον Pico della Mirandola η ενότητα της Αφροδίτης ξεδιπλώνεται στην τριάδα των Χαρίτων, οι οποίες στο νεοπλατωνικό κλειδί ερμηνείας αναπαριστούν την Ομορφιά, την Αγάπη και την Ευδαιμονία. Σύμφωνα με τον Ficino η Αγάπη αρχίζει με την Ομορφιά και τελειώνει με την Ευδαιμονία. Η πρώτη Χάρις είναι η Ομορφιά. Στην νεοπλατωνική φιλοσοφία

⁵³ Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 78.

⁵⁴ Η Φλόρα ήταν παλαιο-ιταλική θεά της άνοιξης, της βλάστησης και των λουλουδιών αντίστοιχη στην ελληνική Χλωρίδα· πβ. επίσης *Παγκόσμια Μυθολογία, ένθ. αν.*, σ. 403.

το Ωραίο κατέχει κεντρική θέση. Από την εμπειρία της αισθητής ομορφιάς, αντανάκλαση του θεού στον κόσμο, ο άνθρωπος μπορεί να ανυψωθεί σ' αυτόν. «Η ομορφιά του κόσμου είναι το λαμπερό πρόσωπο του θεού» αναφέρει ο Ficino. Για τον Ficino το Αγαθό βρίσκεται στο εσωτερικό μιας σφαίρας της οποίας η επιφάνεια είναι το ωραίο. Το Ωραίο είναι η εξωτερική εικόνα του Αγαθού. Το Ωραίο είναι επίσης σύμφωνα με την πλατωνική φιλοσοφία αυτό το οποίο ξυπνά στην ψυχή την ανάμνηση της ουράνιας ομορφιάς που ατένιζε εκείνη πριν εισέλθει στον κόσμο. Γι' αυτό για τους φιλοσόφους της Αναγέννησης το ωραίο είναι πνευματικό. Η Χάρης στο κέντρο είναι η Αγάπη. Ταυτίζεται με την αγνότητα. Διακρίνεται από τις άλλες Χάριτες γιατί δεν φορά κοσμήματα. Γυρίζει την πλάτη της για να δηλώσει ότι η στροφή προς το θείο προϋποθέτει την απάρνηση του φυσικού κόσμου. Κοιτάζει προς το μέρος του Ερμή, που εκφράζει την ουράνια αγάπη, προς την οποία οδηγείται από το πυρφόρο βέλος του έρωτα. Η Τρίτη Χάρης είναι η Ευδαιμονία, είναι ο τελικός σκοπός, το ύψιστο αγαθό που πρέπει να κατακτήσει ο φιλόσοφος από την ενατένιση του όντος. Ο χαριτωμένος κύκλος των τριών Χαρίτων είναι το σύμβολο της αρμονίας μέσα στη διχόνοια. Αναπαριστά το μεγάλο μυστήριο της ομόνοιας που ξεπερνά τη δυαδικότητα με την παρουσία του τρίτου όρου.

Τη μεσαία από τις τρεις Χάριτες στοχεύει ο Έρωσ⁵⁵. Για τον φιλόσοφο της Αναγέννησης ο Έρωσ είναι το μέσο που γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα στον Θεό και τα δημιουργήματά του. Με το φλεγόμενο βέλος του θα εμπνεύσει στην αγνή αγάπη την επιθυμία να ξυπνήσει την κοιμισμένη βούληση της ψυχής και να την ωθήσει στην αναζήτηση του θεού. Αυτός ο ηρωικός ενθουσιασμός θα τελειώσει με την ένωση του κυνηγού και του θηράματός του σύμφωνα με μια εικόνα που χρησιμοποίησε ο Ficino και αργότερα ο G. Bruno. Τα δεμένα μάτια του Έρωτα δηλώνουν την ανάπτυξη της εσωτερικής όρασης που απαιτείται για να γνωρίσει κανείς τη θεϊκή φύση της αθάνατης ψυχής. Στο *Περί του Καλού* ο Πλωτίνος αναφέρεται σ' αυτήν την εσωτερική όραση, απαραίτητη για την επιστροφή της ψυχής στην πατρίδα

⁵⁵ Στο *Περί Έρωτος* του Πλωτίνου, έργο το οποίο μετέφρασε και σχολίασε ο Ficino, γίνεται διάκριση μεταξύ της Αφροδίτης και του Έρωτα, γεγονός το οποίο ερμηνεύει και τους διαφορετικούς τους ρόλους στον πίνακα του Botticelli: «εφόσον η ψυχή είναι η μητέρα του έρωτα, η Αφροδίτη η ψυχή, και ο έρωτας η ενέργεια της ψυχής», Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *Πλωτίνου Εννεάς τρίτη*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1994, III.5.4.21-22, σσ. 130-131.

της: «*Ας φύγουμε για την αγαπημένη μας πατρίδα!... Ποιά είναι λοιπόν η ρότα μας κι ο τρόπος για να φύγουμε;... «κλείνοντας τα μάτια» άλλαξε την όρασή σου και ξύπνα μίαν άλλη, που ενώ την έχουν όλοι, λίγοι τη χρησιμοποιούν*»⁵⁶.

Στο τέλος του πίνακα ο Ερμής ανακηρύσσει τον τελικό σκοπό της αγάπης. Με το κηρύκειο υψωμένο στον ουρανό, προσκαλεί στην εκστατική θέαση που επιτυγχάνεται από την οριστική ένωση με το πνεύμα. Ο Wind εστιάζει την ερμηνεία του πίνακα ακριβώς στην μορφή του Ερμή. Όπως αναφέρει, ο Ερμής είναι παραδοσιακά ο αρχηγός των Τριών Χαρίτων, αλλά αν και αυτό εξηγεί τη θέση του δίπλα σ' εκείνες είναι δύσκολο να ταιριάζει με την αποστασιοποίησή του. Ο Ερμής είναι επίσης ο οδηγός των ψυχών (ψυχοπομπός), που τις οδηγεί στον άλλο κόσμο, ο αγγελιαφόρος των θεών, ο θεός της ευγλωττίας, ο ενδιάμεσος μεταξύ ανθρώπων και θεών που γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα στη γη και τον ουρανό. Είναι εκείνος «που έλκει τον νου στα ουράνια πράγματα με τη δύναμη του λόγου». Είναι εκείνος ο οποίος με τη δύναμη της διανοίας του σκορπίζει τα νοητικά σύννεφα. Για τους ουμανιστές είναι ο θεός που αποκαλύπτει τα μυστικά της «ερμητικής» γνώσης, γιατί, όπως αναφέρει και ο Pico della Mirandola στο *Heptaplus* και στο *Commento*, «*τα θεία πράγματα αποκαλούνται μυστήρια και δεν θα είχαν αυτό το όνομα εάν δεν ήταν μυστικά*»⁵⁷. Αποκαλύπτει τα μυστήρια σημαίνει ότι μετακινεί τα πρέπτα που καλύπτουν την αλήθεια διατηρώντας την πυκνότητά τους με τρόπο ώστε να προστατεύουν εκείνον που θέλει να την αντικρίσει. Ο Ερμής κοιτάζει ψηλά στον ουρανό και αγγίζει τα σύννεφα. Έχει στρέψει την πλάτη του στον φυσικό κόσμο και κοιτάζει το όντως ον, συνεχίζοντας την πράξη που άρχισαν οι Τρεις Χάριτες με τον χορό τους. Ο Wind⁵⁸ επισημαίνει, επίσης, ότι ο Ερμής και ο Ζέφυρος συνιστούν συμπληρωματικές μορφές. Η απάρνηση του κόσμου με την αποστασιοποίηση του Ερμή, και η είσοδος σ' αυτόν με την ορμή του Ζεφύρου είναι οι δύο όψεις της αγάπης. Ο Ζέφυρος και ο Ερμής είναι δύο φάσεις μιας περιοδικώς επαναλαμβανόμενης διαδικασίας. Ό,τι κατέρχεται στην γη με την πνοή (φύσημα) του πάθους πρέπει να επιστρέψει στον ουρανό με το πνεύμα του διαλογισμού. Όλα έρχονται από το ον και σ' αυτό επιστρέφουν. Αυτός ο άορατος κόσμος προς τον οποίο

⁵⁶ ΚΑΛΛΙΓΑ, Π., *Πλωτίνου Εννεάς πρώτη, ένθ. αν.*, I.6.8.16-27, σσ. 126-127.

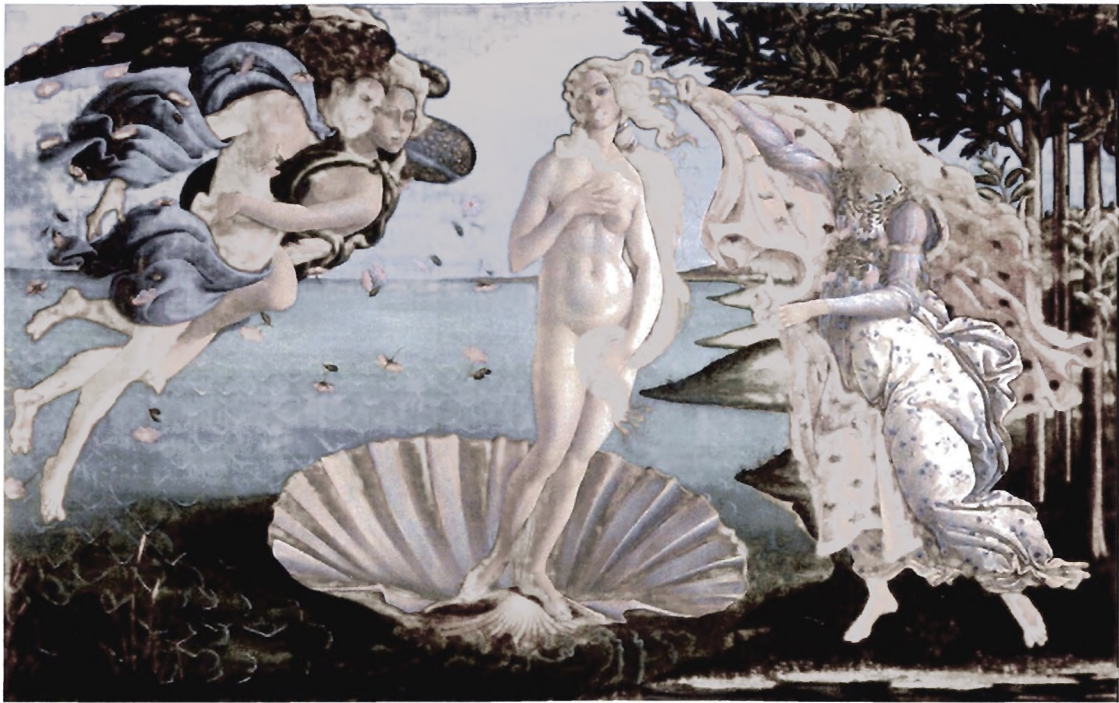
⁵⁷ Πβ. BLACK, *ένθ. αν.*, σσ. 97-100.

⁵⁸ E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber Limited, 1968, σσ. 122-124.

στρέφεται ο Ερμής και από τον οποίο εισβάλλει ο Ζέφυρος διαποτίζει όλο τον πίνακα⁵⁹.

⁵⁹ E. WIND, *ένθ. αν.*, σσ. 124-126.

(β) *Η γέννηση της Αφροδίτης* (1483-84, τέμπρα σε πανί, 1,75X2,79μ., Φλωρεντία, Uffizi).



Στο περίφημο έργο του Botticelli, *Η γέννηση της Αφροδίτης*, το οποίο φιλοτεχνήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1480, η θεά δεσπόζει στη μέση του πίνακα, επάνω σ' ένα κοχύλι που επιπλέει, με το ένα χέρι στα στήθη της και το άλλο στην ήβη. Το λευκό χρώμα με το οποίο αποδίδεται η θεά δίνει την εντύπωση μάρμαρου, ενώ η στάση της θυμίζει το αρχαίο πρότυπο της *Venus Pudica* (=Αιδήμονος Αφροδίτης). Από τον ουρανό πέφτουν επάνω της ρόδα, τα εμβληματικά λουλούδια της Αφροδίτης⁶⁰. Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, φτερουγίζει ο θεός των ανέμων Ζέφυρος, σφιχταγκαλιασμένος με το απαλό αεράκι την Αύρα. Οι δυο μαζί προσπαθούν να φυσήξουν ώστε η θεά του έρωτα να φθάσει στη στεριά. Εκεί υποδέχεται την Αφροδίτη μια από τις Ώρες, η οποία περιμένει να την τυλίξει με μανδύα. Τα λουλούδια που κοσμούν τον χιτώνα της Ώρας φανερώνουν ότι πρόκειται για τη θεά της Άνοιξης. Η άκαμπτη τριάδα των δαφνόδεντρων που θυμίζουν ιστούς σημαίας και η μεταλλική ακρίβεια των φυλλωμάτων έρχεται σε φανερή αντίθεση με την

⁶⁰ Σύμφωνα με τον μύθο γεννήθηκαν την ίδια στιγμή με την Αφροδίτη. Πβ. Β. DEIMLING, *ένθ. αν.*, σ. 52.

ελαστικότητα των μορφών⁶¹. Την υπόλοιπη επιφάνεια του πίνακα καλύπτει η θάλασσα, που ταράζεται ελαφρά από κάτι λεπτά και σχεδόν αδιόρατα κυματάκια. Η διάσταση του βάθους δίνεται από τις γλώσσες της στεριάς κι έτσι για άλλη μία φορά ο Botticelli εμφανίζεται ως αιρετικός της γεωμετρικής προοπτικής⁶².

Και σ' αυτόν όμως τον πίνακα ο Botticelli φαίνεται ότι ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του Alberti, όπως για παράδειγμα εκείνες που αναφέρονται στον τρόπο απεικόνισης της κόμης: *«Είναι πολύ ευχάριστο να βλέπεις στη ζωγραφική μαλλιά και χαίτες, κλαδιά, φύλλα και ενδύματα να κυματίζουν... Ζωγράφησε τα μαλλιά να στροβιλίζονται σαν να θέλουν να δεθούν κόμπο, να κυματίζουν ελεύθερα στον αέρα σαν τις φλόγες, περίπλεξε σαν φίδια τα πλοκάμια τους, σήκωσε κι άπλωσέ τα από τη μια μεριά και από την άλλη»*. Αλλά και την προτίμηση του Alberti για την πτυχολογία που στροβιλίζεται, υιοθετεί ο Botticelli: *«οι πτυχές γεννιούνται από μια πτυχή, όπως από τον κορμό του δέντρου αναδύονται τα κλαδιά του και απλώνονται προς όλες τις κατευθύνσεις. Στην πτυχολογία ισχύουν και εφαρμόζονται όλες οι κινήσεις που περιγράψαμε· έτσι δεν μένει ακίνητο κανένα μέρος του ενδύματος. Αλλά προσοχή, πάντα το υπενθυμίζω, οι κινήσεις πρέπει να είναι ήρεμες και άνετες, να φανερώνουν περισσότερο χάρη παρά προσπάθεια που καταπλήσσει»*. μάλιστα επειδή αυτή (η πτυχολογία) προϋποθέτει το φύσημα του αέρα ο Alberti συνιστά στον ζωγράφο να προσωποποιήσει τους ανέμους Ζέφυρο και Όστρια, συμβουλή που δεν αγνοεί ο Botticelli στη *Γέννηση της Αφροδίτης*: *«Από τη φύση τους τα ενδύματα είναι βαριά και έχουν την τάση να πέφτουν ως το έδαφος απτύχωτα· γι' αυτό θα ήταν καλή ιδέα να βάλουμε σε μια γωνιά της σύνθεσής μας τον Ζέφυρο και την Όστρια προσωποποιημένους, να φυσούν ανάμεσα στα σύννεφα και να αναδεύουν τις πτυχές προς την αντίθετη κατεύθυνση. Και είναι πολύ ευχάριστο να βλέπεις τα σώματα σχεδόν γυμνά από την πλευρά που πνέει ο άνεμος και κάνει τα ενδύματα να σοφιλιάζουν πάνω στο κορμί· από την άλλη μεριά οι πτυχές στροβιλίζονται ελεύθερα στον αέρα καθώς τις αναδεύει ο άνεμος»*⁶³.

⁶¹ B. DEIMLING, *ένθ. αν.*, σ. 52.

⁶² Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 85.

⁶³ Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ένθ. αν.*, σσ. 132-133.

Όπως αναφέρει ο Ησίοδος στη Θεογονία του, η Αφροδίτη γεννήθηκε στα ανοιχτά των Κυθήρων από τον αφρό της θάλασσας, όταν ο Κρόνος, για να εκδικηθεί τον πατέρα του Ουρανό για τις σκληρές του πράξεις, έκοψε τα γεννητικά του όργανα και τα πέταξε στη θάλασσα και στη συνέχεια η θεά πέρασε στην Κύπρο, ενώ κατά τον δεύτερο ομηρικό ύμνο στην Αφροδίτη η θεά γεννήθηκε στις ακτές της Κύπρου. Σπρωγμένη από τον Ζέφυρο στη θάλασσα, η Αφροδίτη καλλωπίστηκε από τις χρυσοπυμένους Ωρες και μεταφέρθηκε στον Όλυμπο, όπου παρουσιάστηκε στον Δία και τους υπόλοιπους θεούς:

*Τη χρυσοστέφανη σεβάσμιαν όμορφη Αφροδίτη
θα υμνήσω, αυτήν που τα οχυρά κατέχει όλης της Κύπρου
της θαλασσόβρεχτης, όπου η νοτερή ορμή του Ζέφυρου που φύσαγε
στο κύμα την επήγαινε της πολυφλοίσβου θάλασσας
μέσα σ' ανάλαφρον αφρό, αυτήν που οι χρυσοστέφανες οι Ωρες
την υποδέχτηκαν περίχαρα κι άφθαρτα ενδύματα της 'βαλαν,
και πάνω στο κεφάλι της το αθάνατο της έθεσαν καλόπλεχτο
ωραίο στεφάνι χρυσαφένιο και στους διάτρητους λοβούς
ενώτια από το πολύτιμο χρυσάφι κι από ορείχαλκο,
κι ολόγουρα τον απαλό λαιμό και τ' αργυρόλευκά της στήθη
με περιδέραια ολόχρυσα στολίζανε οι Ωρες
όμοια μ' εκείνα που φορούσαν οι ίδιες όποτε πηγαΐναν
στων θεών το θελκτικό χορό και στου πατέρα τους τ' ανάκτορο.
Όταν λοιπόν όλον τον στολισμό της βάλαν στο κορμί
την πήγαν στους αθάνατους κι εκείνοι βλέποντάς την τήν ασπάζονταν,
με χειραψία την δέχτηκαν κι ευχόταν ο καθένας τους
σύζυγος να του γίνει και στο σπίτι να την πάει,
γιατί θαυμάζαν τη θωριά της ανθοστέφανης Κυθήρειας.*

Ο πίνακας απεικονίζει αυτή ακριβώς τη στιγμή που περιγράφεται στον ομηρικό ύμνο, τον οποίο προφανώς είχε υπ' όψιν του ο Botticelli.

Η μορφή της θεάς κατάγεται από το περιώνυμο άγαλμα της Αφροδίτης των Μεδίκων, με μόνη ίσως εξαίρεση το κοχύλι, ιερό σύμβολο της θεάς, το οποίο όμως συναντούμε σε άλλες παραστάσεις της Αναδυομένης. Η Αφροδίτη των Μεδίκων είναι ένα άγαλμα του 1^{ου} αι. π.Χ. που βρέθηκε στο παλάτι των

Μεδίκων στη Ρώμη και ασφαλώς είχε δει ο Botticelli. Η στάση του αγάλματος θυμίζει το πρότυπο της Venus Pudica (Αιδήμονος Αφροδίτης) που προέρχεται από την *Κνιδία Αφροδίτη*, το περίφημο άγαλμα που φιλοτέχνησε ο Πραξιτέλης το 350 περίπου π.Χ. Η *Κνιδία Αφροδίτη* είναι το πρώτο γυμνό γλυπτό γυναικείας θεότητας. Σύμφωνα με τον Πλίνιο οι κάτοικοι της Κω που είχαν παραγγείλει στον Πραξιτέλη μια Αφροδίτη, αρνήθηκαν να αγοράσουν το συγκεκριμένο άγαλμα και προτίμησαν αντί γι' αυτό να αγοράσουν μια ντυμένη Αφροδίτη. Οι Κνίδιοι, που είχαν επίσης ζητήσει από τον Αθηναίο καλλιτέχνη μια Αφροδίτη, δέχτηκαν τη γυμνή εκδοχή. Το έργο αυτό ενέπνευσε μεταγενέστερους καλλιτέχνες να παραστήσουν τη θεά λουόμενη.

Από μαρτυρία του Πλίνιου γνωρίζουμε ότι ο Απελλής ζωγράφισε τον 4^ο αι. π. Χ. μια *Αναδυομένη Αφροδίτη*. Το έργο αυτό, το οποίο σύμφωνα με τον Στράβωνα, βρισκόταν στο Ασκληπιείο της Κω, παρουσίαζε τη θεά τη στιγμή που αναδυόταν από τα νερά της θάλασσας στύβοντας με τα χέρια της τα βρεγμένα μαλλιά της.

Ο Gombrich⁶⁴ υποστηρίζει ότι ο Botticelli προσπάθησε να αναπλάσει την *Αναδυομένη* του Απελλή βασιζόμενος τόσο σε αρχαίες πηγές, όπως τον Όμηρο και τον Οβίδιο⁶⁵, όσο και στους στίχους της *Giostra* του Poliziano, ποίημα το οποίο βασίστηκε στον ομηρικό ύμνο, όπως άλλωστε φαίνεται από το παρακάτω χωρίο:

Μια κόρη που δεν έχει ανθρώπου όψη

Από Ζέφυρους λάγνους σπρωγμένη στο ακρογιάλι

*Αρμενίζει πάνω σε κοχύλι· και δείχνει ο ουρανός ν' αναγαλλιάζει*⁶⁶

Τη σχέση της *Giostra* με τον συγκεκριμένο πίνακα είχε τονίσει και ο Warburg⁶⁷, ο οποίος προέβη σε λεπτομερή σύγκριση ποιήματος και πίνακα και καταγραφή των κοινών τους στοιχείων.

Όσον αφορά στην ερμηνεία του πίνακα *Η Γέννηση της Αφροδίτης* δεν αποτελεί μόνο μια εξύμνηση της γυναικείας ομορφιάς, όπως επισημαίνει και ο Argan⁶⁸. Το ωραίο εδώ είναι πνευματικό κι όχι φυσικό, ενώ η γυμνότης της θεάς συμβολίζει την αγνότητα, την καθαρότητα και την χωρίς επιτήδευση

⁶⁴ Ε. Η. GOMBRICH, *ένθ. αν.*, σ. 74.

⁶⁵ Πβ. Στ. ΛΥΔΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 167.

⁶⁶ Παράθεμα του Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 84.

⁶⁷ Πβ. Α. WARBURG, *ένθ. αν.*, σ. 90.

⁶⁸ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 2, σ. 243.

ομορφιά. Η Αναδυομένη ισοδυναμεί με την Ουράνια Αφροδίτη των Νεοπλατωνικών. Αυτή, όπως ήδη έχει αναφερθεί, οδηγεί στην ενατένιση (ουράνια αγάπη). Γεννήθηκε χωρίς μητέρα από τον Ουρανό, γιατί η μητέρα σημαίνει ύλη. Ενώ η γήινη Αφροδίτη που οδηγεί στη γέννηση (γήινη αγάπη) γεννήθηκε από τον Δία και τη Διώνη⁶⁹.

Μεταξύ των ερμηνειών που έχουν δοθεί συγκαταλέγεται κι εκείνη σύμφωνα με την οποία *Η Γέννηση της Αφροδίτης* αναπαριστά τη γέννηση της ανθρώπινης ψυχής, που εισέρχεται στον κόσμο των τεσσάρων στοιχείων: γη, νερό, αέρας και φωτιά (το φως που λούζει τη σκηνή). Ο Ζέφυρος είναι η απεικόνιση του πνεύματος που εμφυσά τη ζωτική και πνευματική ανάσα στα νερά, όπως το πνεύμα του Θεού στη Γένεση φυσά πάνω στα πρωταρχικά νερά, είναι συνεπώς η θεϊκή ανάσα που προηγείται της ενσάρκωσης της ψυχής.

Πιο εσωτερικά ο πίνακας αντανακλά την ανθρώπινη φύση στις τρεις εκδηλώσεις της: πνεύμα (Ζέφυρος), ψυχή (Αφροδίτη) και σώμα (Ωρα της Άνοιξης). Η Αφροδίτη, σύμβολο της ψυχής, εμψυχωμένη από μια διπλή κίνηση, ντροπαλή και αισθησιακή, εκφράζει τις δύο όψεις της θεάς, της ουράνιας και της γήινης αγάπης. Η Αφροδίτη είναι ο κεντρικός άξονας που εναρμονίζει τις αντιθέσεις δείχνοντας έτσι ότι η ψυχή είναι το σταυροδρόμι όπου τα αντίθετα συναντώνται.

Η Γέννηση της Αφροδίτης από τα γεννητικά όργανα του Ουρανού συμβολίζει επίσης τη δημιουργία του κόσμου με τη μεταβίβαση στην ύλη των σπόρων των αρχετύπων.

Πολύ εύστοχη είναι η επισήμανση του Wind ότι ο ευνουχισμός του Ουρανού θυμίζει τον διαμελισμό του Όσιρη και του Διονύσου και ότι όλοι αυτοί οι μύθοι ανάγουν στο ίδιο μυστήριο των Ορφικών: την προέλευση των πολλών από το Ένα, μια διαδικασία που περιλαμβάνει τον τεμαχισμό του Ενόσ σε πολλά κομμάτια, τον διασκορπισμό τους και την επανασυλλογή των πολλών στο Ένα. Είναι γνωστό ότι οι μύθοι συχνά λειτούργησαν για να αποδώσουν αλήθειες που είναι πέρα από τις δυνάμεις του Λόγου, προσφιλή

⁶⁹ Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *Πλωτίνου Εννεάς Τρίτη, ένθ. αν.*, III, 5, 2,14-19, σσ. 124-127: «Υποστηρίζουμε λοιπόν πώς η Αφροδίτη είναι διπλή: η μία, η Ουράνια, λέμε πώς είναι «απόγονος του Ουρανού», και η άλλη «κόρη του Δία και της Διώνης», η οποία ασχολείται με την εποπτεία των εδώ γάμων- ενώ η πρώτη είναι «δίχως μητέρα» και πέρα από γάμους, μια που στον ουρανό δεν υπάρχουν γάμοι».

πρακτική, όπως γνωρίζουμε, τόσο του Πλάτωνος όσο και του Πρόκλου⁷⁰. Μια διαφωτιστική αναφορά για το μυστήριο της ενότητας μέσα στην πολλαπλότητα βρίσκεται στο έργο του Πλουτάρχου *Περί του ει του εν Δελφοίς*: «Ακούμε, πράγματι, τους θεολόγους, άλλοτε σε ποιητικό λόγο και άλλοτε χωρίς μέτρο, να υμνούν και να λένε πώς ο θεός, από τη φύση του είναι άφθαρτος και αϊδιος και όμως με βάση κάποιο προκαθορισμένο σχέδιο ή σκοπό μεταβάλλει τον εαυτό του... για τη μετατροπή του και τη διαμόρφωσή του σε ανέμους, νερό, γη, άστρα, γενέσεις φυτών και ζώων εκφράζουν αινιγματικά τα πάθη και τη μεταβολή με κομμάτιασμα και διαμελισμό, τον ονομάζουν Διόνυσο, Ζαγρέα, Νυκτέλιο, Ισοδαίτη και καταλήγουν με διαλύσεις και αφανισμούς, έπειτα πάλι με αναβιώσεις και παλιγγενεσίες»⁷¹

Τέλος, η Αναδυομένη Αφροδίτη εκφράζει τον διάπυρο πόθο των συγχρόνων του Botticelli για πνευματική «Αναγέννηση».

⁷⁰ E. WIND, *ένθ. αν.*, σσ. 133-134.

⁷¹ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ, *Ηθικά, Περί του ει του εν Δελφοίς*, 388F-389A.

(γ) Η **Συκοφαντία** (*La Calunnia*), 1495, τέμπερα σε ξύλο 62X91 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.



Η *Συκοφαντία* αποτελεί το τελευταίο μη θρησκευτικού περιεχομένου έργο, το οποίο φιλοτέχνησε ο Botticelli. Τόσο οι σχετικά μικρές διαστάσεις του έργου όσο και η έμφασή του στις λεπτομέρειες αιφνιδιάζουν τον θεατή. Από το μέγεθος και μόνο καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο έργο δεν προοριζόταν για δημόσιο χώρο, αλλά για ιδιωτική χρήση. Το θέμα του είναι εμπνευσμένο από ένα χαμένο έργο του Απελλή, το οποίο γνωρίζουμε αποκλειστικά και μόνο χάρη στην περιγραφή του από τον Λουκιανό στο έργο του *Νεκρικοί διάλογοι*.

Ο Botticelli εδώ, όπως και στις μυθολογικές αλληγορίες του *Άνοιξη* και *Γέννηση της Αφροδίτης*, φαίνεται ότι ακολουθεί πιστά τις συμβουλές του Alberti, ο οποίος στο βιβλίο του *Περί Ζωγραφικής* προτρέπει τον ζωγράφο να συναναστρέφεται τους ποιητές και τους ρήτορες: «*Η πιο ευχάριστη συντροφιά για τους ζωγράφους θα έπρεπε να είναι οι ποιητές και οι ρήτορες· γιατί έχουν πολλά κοινά ενδιαφέροντα με τον ζωγράφο*»⁷². Αντιστρέφοντας τους όρους του γνωστού ρητού “*ut pictura poesis*”⁷³ (όπως η ζωγραφική, έτσι και η

⁷² Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ένθ. αν.*, σ. 140.

⁷³ Η φράση αυτή αποδίδεται στον ποιητή Οράτιο, ο οποίος τη χρησιμοποίησε για να δείξει ότι όπως στη ζωγραφική κάποιοι πίνακες μας ευχαριστούν μόνο μία φορά, ενώ άλλους μπορούμε να τους κοιτάζουμε και να τους ξανακοιτάζουμε, έτσι και στην ποίηση κάποια ποιήματα μας ευχαριστούν μόνο

ποίηση) ο Alberti υποστηρίζει ότι όπως «η ποίηση, έτσι και η ζωγραφική», (ut poesis picture). Συνιστά, επίσης, ο Alberti στους ζωγράφους να συμβουλευόνται τους ουμανιστές για τη σύνθεση μιας «ιστορίας»: «Οι μορφωμένοι άνδρες διαθέτουν γνώσεις που είναι εξαιρετικά χρήσιμες όταν προετοιμάζουμε μια σύνθεση· γιατί η έμπνευση μιας ιστορίας είναι η μεγαλύτερη αρετή της. Η επινόηση, η σύλληψη του θέματος έχει τόση δύναμη, που ακόμα και η έκφρασή της, χωρίς ζωγραφική απεικόνιση, δίνει μεγάλη ευχαρίστηση»⁷⁴. Και εδώ ο Alberti προτείνει ως παράδειγμα την «έκφραση» (περιγραφή) της Συκοφαντίας του Απελλή⁷⁵ από τον Λουκιανό (2^{ος} αι. μ. Χ.) που διεγείρει τον θαυμασμό ακόμα και ως ανάγνωσμα: «Η έκφραση του Λουκιανού για τη ζωγραφική σύνθεση της Συκοφαντίας του Απελλή διεγείρει τον θαυμασμό μας όταν τη διαβάζουμε. Δεν μου φαίνεται άτοπο να την αφηγηθώ εδώ, για να δουν οι ζωγράφοι πόσο πρέπει να προσέχουν ανάλογα θέματα. Στον πίνακα εικονιζόταν ένας άνδρας με τεράστια προτεταμένα αυτιά· δύο γυναίκες τον περιέβαλλαν από κάθε πλευρά: η Άγνοια και Υποψία. Από την άλλη μεριά πλησίαζε η Συκοφαντία με τη μορφή μιας ωραίας γυναίκας που το πρόσωπό της φανέρωνε μεγάλη πονηριά· στο αριστερό της χέρι κρατούσε μια αναμμένη δάδα, ενώ με το δεξί έσερνε από τα μαλλιά έναν έφηβο που ύψωνε τα δυο του χέρια ενωμένα προς τον ουρανό»⁷⁶. Οδηγός της ήταν ένας άλλος άνδρας, ωχρός άσχημος και αγριωπός στην όψη· έμοιαζε με παλαίμαχο στρατιώτη που τον είχαν καταβάλει η κούραση και ο πυρετός στα πεδία των μαχών. Αυτόν θα ήταν σωστό να τον ταυτίσουμε με τον Φθόνο. Η Συκοφαντία συνοδεύεται από δύο ακόμα γυναικείες μορφές, που φροντίζουν τα στολίδια

μία φορά, ενώ άλλα μπορούν να διαβαστούν επανειλημμένα προσφέροντας στον αναγνώστη την ίδια τέρψη. Ο παραλληλισμός ζωγραφικής και ποίησης αποδίδεται όμως και στον Σιμωνίδη τον Κείο, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ζωγραφική είναι άλαλη ποίηση και η ποίηση ομιλούσα ζωγραφική, σύμφωνα με αναφορά του Πλουτάρχου. Πβ. Μ. PRAZ, *Ut Pictura Poesis, Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Bollingen Series XXXV, 35, Washington D.C., Princeton University Press, 1970, σσ. 4-5.

⁷⁴ Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ένθ. αν.*, σ. 140.

⁷⁵ Η Συκοφαντία αιτιολογείται από τον Λουκιανό ως ξέσπασμα αγανάκτησης του Απελλή απέναντι στη συκοφαντία που έγινε εις βάρος του. Όπως διηγείται ο ίδιος ο Λουκιανός, ο ζωγράφος Αντίφιλος, έρμαιο της ζήλιας του για τον Απελλή, ο οποίος διέθετε πολύ μεγαλύτερο ταλέντο, κατηγορήσε τον τελευταίο ότι συνωμοτούσε ενάντια στον βασιλιά της Αιγύπτου Πτολεμαίο Δ', στην αυλή του οποίου εργάζονταν και οι δύο. Ο Απελλής κατηγορήθηκε άδικα και φυλακίστηκε, ως τη στιγμή που ένας από τους πραγματικούς συνωμότες βεβαίωσε την αθωότητά του. Ο Πτολεμαίος αποκατέστησε τον Απελλή και του έδωσε επιπλέον τον Αντίφιλο για σκλάβο. Ο Απελλής, υπό το κράτος της φοβερής αδικίας που είχε γίνει εις βάρος του, ζωγράφησε ένα έργο στο οποίο η συκοφαντία απεικονίζεται αλληγορικά.

⁷⁶ Η γύμνια του νέου τονίζει ακόμη περισσότερο την αθωότητά του και το γεγονός ότι «δεν έχει τίποτε να κρύψει». Πβ. Β. DEIMLING, *ένθ. αν.*, σ. 72.

και τα ρούχα της κυράς τους· είναι η Επιβουλή και Απάτη⁷⁷. Πιο πίσω τους ακολουθεί η Μεταμέλεια, ντυμένη πένθιμα, ξεσκίζοντας τα στήθη της, και τελευταία κλείνει τη συνοδεία η Αλήθεια⁷⁸, κόρη αγνή και ντροπαλή. Αυτή η ιστορία σαγηνεύει ακόμα κι όταν την ακούς μονάχα. Φαντάσου τι χάρη και γοητεία θα είχε να τη βλέπεις ζωγραφισμένη από το ίδιο το χέρι (του Απελλή), του έξοχου καλλιτέχνη⁷⁹.

Ο Botticelli ζωγράφισε τη Συκοφαντία βασιζόμενος στις λεπτομερείς περιγραφές της «Έκφρασης»⁸⁰ του Λουκιανού. Ο πίνακας αυτός αποτελεί τη σημαντικότερη ανασύσταση του έργου του Απελλή καθώς το ίδιο θέμα από τα τέλη του 15^{ου} έως τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και μόνο στην Ιταλία εμφανίζεται είκοσι φορές⁸¹. Ο Botticelli εντάσσει μάλιστα με μορφή αναγλύφου και το περιεχόμενο ενός άλλου αρχαίου πίνακα, της *Οικογένειας των Κενταύρων* του Ζεύξη, πίνακα τον οποίο γνωρίζουμε πάλι από περιγραφές του Λουκιανού. Η σύνθεση των μορφών έχει το χαρακτήρα γυρλάντας που κατεβαίνει από τον υπερυψωμένο θρόνο του κακού δικαστή στον γυμνό νέο και ανεβαίνει πάλι με τη γυμνή γυναικεία μορφή που υψώνει το χέρι. Οι μορφές χειρονομούν έντονα και οι ζωηρές κινήσεις των σωμάτων τους προσδίδουν ένταση και τονίζουν το δραματικό στοιχείο.

Είναι η εποχή (τέλη του 15^{ου} αι.) που στη Φλωρεντία επικρατεί βαθιά πολιτική και θρησκευτική κρίση η οποία επηρέασε τον Botticelli και τελικά τον έστρεψε στον Σαβοναρόλα⁸². Έτσι τα έργα του αυτής της εποχής, στα οποία ανήκει και η Συκοφαντία, αποκτούν δραματική ένταση, που εκφράζεται με το

⁷⁷ Η Κακοπιστία και η Απάτη, συνοδοί της Συκοφαντίας, πλέκουν με περίσσεια προσοχή τα μαλλιά της αφέντρας τους, όπως τα ψέματα «περιπλέκουν» τις καταστάσεις και «εμπλέκουν» αθώους, ενώ ταυτόχρονα τη στολίζουν με λευκή κορδέλα και άνθη, όπως ακριβώς «διανθίζει» κανείς το λόγο του με ψέματα. Έχουν τα χαρακτηριστικά δύο αθώων, νεαρών υπάρξεων για να καλύψουν τη διπρόσωπη φύση τους. Πβ. Β. DEIMLING, *ένθ. αν.*, σ. 72.

⁷⁸ Η Αλήθεια απεικονίζεται σαν άγαλμα θεάς της κλασικής αρχαιότητας και θυμίζει αμυδρά την Αφροδίτη στη *Γέννηση*. Γυμνή, πανέμορφη, δείχνει με το δεξί της χέρι προς τον ουρανό. Φαίνεται να αγνοεί όσα γίνονται γύρω της· με αυτόν τον τρόπο αποστασιοποιείται από τις πράξεις των άλλων και δείχνει την ακεραιότητα και τη σταθερότητα που τη διακρίνουν. Η γύμνια της παραπέμπει στη γύμνια του αθώου νεαρού, ενώ όλες οι άλλες μορφές κάτω από τα ρούχα τους κρύβουν την πραγματική τους φύση.

⁷⁹ Λ. Μπ. ΑΛΜΠΕΡΤΙ, *ένθ. αν.*, σσ. 140-141.

⁸⁰ «Έκφράσεις» είναι αρχαίες περιγραφές πινάκων ζωγραφικής πραγματικών ή φανταστικών. Στ. ΛΥΔΑΚΗ, *Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απιχήσεις της στους νεότερους χρόνους*, Αθήνα, Μέλισσα, 2002, σ. 57.

⁸¹ Στ. ΛΥΔΑΚΗ, *ένθ. αν.*, σ. 162.

⁸² Ο Gombrich αποδίδει τη στροφή του Botticelli προς τον Σαβοναρόλα στον Giorgio Antonio Vespucci, ουμανιστή, αντιγραφέα κωδίκων και δάσκαλο Λατινικών και Ελληνικών, ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος του Lorenzo, γείτονας και θαυμαστής του Botticelli, αλλά και οπαδός του Σαβοναρόλα· πβ. Ε. Η. GOMBRICH, *ένθ. αν.*, σσ. 64-65.

διακεκομμένο και σκληρό σχέδιο, με γεωμετρικές μορφές και σχεδόν φλογερά χρώματα.

4. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16^{ου} αι. ΣΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΑ

Από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα η Γαληνοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας είχε φθάσει στο απόγειο της δόξας της. Η επεκτατική πολιτική των Βενετών τους είχε οδηγήσει προς την ιταλική ενδοχώρα. Πόλεις όπως η Πάδουα, η Βερόνα, η Βισσέντζα η Μπρέσια, το Μπέργκαμο και το Ούντινε περιλαμβάνονται μέσα στα νέα εδαφικά όρια της Βενετίας. Το πνεύμα βέβαια της Αναγέννησης άργησε να κατακτήσει τη Βενετία που διατηρούσε στενούς δεσμούς με το Βυζάντιο και με τον βορρά απ' όπου δέχθηκε ποικίλες επιδράσεις στην τέχνη. Η Βενετία υποδέχθηκε την Αναγέννηση στην κλασική της φάση και κατάφερε να την εμπλουτίσει με μια νέα αίσθηση της πραγματικότητας και της ζωής. Αρκεί να δούμε την εικόνα της φύσης και του ανθρώπου που μας προτείνουν οι μεγάλοι ζωγράφοι της βενετικής σχολής από τον Bellini και τον Carpaccio ως τους μεγάλους λυρικούς του χρώματος και του ατμοσφαιρικού φωτός τον Giorgione και τον Tiziano και από τις αίθριες γεμάτες χρώμα και ζωική υπερβολή σκηνοθεσίες του Veronese ως το δυναμικό και δραματικό ύφος του Tintoretto⁸³. Στη ζωγραφική των Βενετών το χρώμα είναι ζωντανό υλικό, «σάρκα ανάμεικτη με αίμα», όπως επισημαίνει ο Argan⁸⁴, πράγμα που σημαίνει ότι για τους Βενετούς προηγείται η εμπειρία, η πραγματικότητας της αφηρημένης ιδέας και είναι αυτή η αμεσότης που θα προκαλέσει το συναίσθημα. Η αισθησιακή τέχνη της Βενετίας, που εμπιστεύεται την υποβλητική της δύναμη στο χρώμα, διακρίνεται από τη λεπτή διανοητική τέχνη των Φλωρεντινών, που βασίζεται στο πρωτείο του σχεδίου. Πολλοί μελετητές αποδίδουν αυτές τις διαφορές στην τέχνη των δύο πόλεων στο γεγονός ότι ο φλωρεντινός ουμανισμός, που είχε ως επίκεντρο τη νεοπλατωνική κίνηση, άνθισε κάτω από την ιδεαλιστική μεταφυσική του Πλάτωνος, ενώ στο πανεπιστήμιο της Πάδουα, έδρα της βενετικής ουμανιστικής κίνησης, εξακολουθούσε να διδάσκεται ο αισθησιαρχικός στοχασμός του Αριστοτέλη. Αν και οι βενετοί ζωγράφοι, φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, ότι ενδιαφέρθηκαν να αποδώσουν τη φύση σ' όλες τις διαβαθμίσεις

⁸³Μ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ- ΠΛΑΚΑ, *ένθ. αν.*, σ. 37.

⁸⁴G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ. 156. Ο Argan επαναλαμβάνει εδώ γνωστή κρίση διατυπωμένη κατά τον 16^ο αι. που χαρακτηρίζει τη βενετσιάνικη ζωγραφική.

και τις διακυμάνσεις του φωτός, του χρώματος, της ατμόσφαιρας, ακόμα και στα πράγματα, παρακάμπτοντας τη συστηματική μελέτη των απaráμιλλων ελληνικών προτύπων, ωστόσο μια προσεκτικότερη ματιά δείχνει ότι στην πραγματικότητα αναμετρήθηκαν με την κλασική κληρονομιά ενσωματώνοντάς την με ποικίλους τρόπους και σε πολλά επίπεδα στα έργα τους⁸⁵.

Διαφορές όμως συναντούμε και στο πολίτευμα των δύο πόλεων. Η Φλωρεντία πέρασε από τους κοινοτικούς δημοκρατικούς θεσμούς στην ολιγαρχική πλουτοκρατία για να καταλήξει στη οικογενειακή διακυβέρνηση των Μεδίκων, ενώ η συντηρητική Βενετία διατήρησε για πολλούς αιώνες τους ολιγαρχικούς θεσμούς της. Οι θεσμοί αυτοί με την τέλεια οργάνωσή τους εξασφάλιζαν στην παντοδύναμη αριστοκρατία του χρήματος τον απόλυτο έλεγχο της εξουσίας και στην πόλη μια αδιατάρακτη σταθερότητα, ευνομία και ευημερία. Το «Συμβούλιο των Δέκα» από το 1310 συγκέντρωνε τη νομοθετική και δικαστική εξουσία και η δύναμή του ενισχύθηκε με τα χρόνια. Η αρχή του ήταν ενιαύσια και τα μέλη του εκλέγονταν από μια ευρύτερη βουλή το «Μεγάλο Συμβούλιο». Την εκτελεστική εξουσία την ασκούσε η Γερουσία με 300 μέλη που είχαν την εποπτεία των οικονομικών και της διοίκησης. Ανώτατος άρχοντας ήταν ο δόγης, ένα αξίωμα που διατηρήθηκε για περισσότερο από χίλια χρόνια στη Βενετία. Ο Δόγης ήταν εκλεγμένος ισόβιος μη κληρονομικός άρχοντας.

Από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα έως τα τέλη του 16^{ου} αιώνα έχουμε την κυριαρχία της Βενετίας στην Αδριατική και τη Μεσόγειο, την εξάπλωση του εμπορίου της, την κάπως μεγαλύτερη ελευθερία στη διακίνηση ιδεών (πάντα σε σχέση με τα υπόλοιπα ιταλικά κράτη) και το ιδιαίτερο σύστημα διακυβέρνησης. Οι καλλιτέχνες αφού δεν υπήρχε «Αυλή» στηρίζονταν στην κρατική εργοδοσία. Στα έργα των Bellini, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Tiepolo, Canaletto δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι οι Ενετοί ζωγράφοι στόλιζαν τα κτίρια και τα παλάτια τους όχι μόνο για να προβληθούν οι ίδιοι αλλά και για να λαμπρύνουν το μεγαλείο της πόλης τους.

Η αντίληψη περί ελευθερίας και δημοκρατίας που επικρατούσε στη Βενετία καθόριζε τα πάντα, από την καθημερινή ζωή έως την τέχνη. Βέβαια η

⁸⁵ Πβ. Β. ΑΙΚΕΜΑ, Η βενετσιάνικη ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα και το κλασικό πνεύμα, στον Κατάλογο της Έκθεσης *Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Μίνα Gregori, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003, σσ. 507-510.

έννοια της ελευθερίας και της δημοκρατίας θα πρέπει να εννοηθούν υπό το καθεστώς της κυριαρχίας ολίγων, αλλά εκλεγμένων ατόμων. Ο μύθος, βέβαια, της Βενετίας οφείλεται εν μέρει στην αντιπαλότητα και στα περιστατικά ρήξης της Γαληνοτάτης με την παπική εξουσία. Η διάσταση των απόψεων ανάμεσα στη Βενετία και τη Ρώμη εκτείνεται από τις αντιλήψεις περί διακυβέρνησης και άσκησης των θρησκευτικών καθηκόντων έως τα όρια ανοχής απέναντι στον τρόπο ζωής και συμπεριφοράς των κατοίκων. Η Βενετία αποτέλεσε παράδειγμα δημοκρατικού πολιτεύματος σε αντίθεση με την αυταρχική πολιτική των Medici στη Φλώρεντία. Λόγω της γεωγραφικής της θέσης και της εμπορικής της δραστηριότητας η Βενετία αποτέλεσε σημείο διασταύρωσης και αλληλεπίδρασης καλλιτεχνικών γνωρισμάτων από τον ευρωπαϊκό Βορά και από την Ιταλία. Η πόλη απέπνεε επίσης μια σχετική θρησκευτική ελευθερία, η οποία ήταν αποτέλεσμα της συνύπαρξης λαών διαφορετικών πεποιθήσεων που κατέκλυζαν την πόλη για διάφορους λόγους, κυρίως για εμπορικές συναλλαγές.

Tiziano

Ο Tiziano Vecellio (π.1485/1490-1576) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της αναγεννησιακής Βενετίας και καλλιτέχνης μοναδικής διεθνούς ακτινοβολίας. Μαθήτευσε κοντά στον Giovanni Bellini και αργότερα μπήκε στο εργαστήριο του Giorgione (Giorgio da Castelfranco).

«Ο Bellino και οι άλλοι ζωγράφοι εκείνης της χώρας, στους οποίους έλειπε η μελέτη της Αρχαιότητας, προσπαθούσαν όλα όσα ζωγράφιζαν να τα κάνουν αποκλειστικά με πρότυπό τους τη φύση, σε μια ξηρή όμως και άκαμπτη τεχνοτροπία ώστε και ο Tiziano έμαθε αρχικά αυτόν τον τρόπο ζωγραφικής. Όταν όμως το 1507 ήρθε στη Βενετία ο Giorgione άρχισε κι αυτός, επειδή δεν τον ικανοποιούσε ο προαναφερόμενος τρόπος, να ζωγραφίζει τα έργα του με απαλές καμπύλες και σ' ένα ωραιότερο ύφος, χωρίς όμως να παραμελεί τη μελέτη της ζωής και της φύσης. Μάλιστα, επιδίωκε κατά το δυνατόν να τα αποδώσει με χρώματα σκιαγραφώντας με μια τονικότητα του θερμού και του ψυχρού, όπως δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, χωρίς να κάνει προηγουμένως κάποιο σχέδιο, γιατί ήταν βέβαιος ότι ο καλύτερος τρόπος να δουλεύει κανείς είναι η άμεση χρησιμοποίηση του χρώματος χωρίς τη βοήθεια σχεδίων... Όταν ο Tiziano γνώρισε αυτόν τον τρόπο του Giorgione, ζήτησε να απελευθερωθεί από εκείνον του Gian Bellino, αν και είχε αρκετό καιρό ασχοληθεί με αυτόν, και πλησίασε τη νέα τεχνοτροπία»⁸⁶. Έτσι περιγράφει ο Vasari τη μαθητεία του Tiziano κοντά στους δασκάλους του και τον τρόπο που τον επηρέασαν.

Ενώ ο Tiziano αναλαμβάνει σταδιακά το ρόλο του επίσημου ζωγράφου της Γαληνοτάτης, προσεγγίζει επίσης τους ουμανιστικούς κύκλους που δραστηριοποιούνται στην πόλη στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, και οι οποίοι περιλαμβάνουν πατρίκιους αλλά και πλούσιους εμπόρους. Οι ιδέες αυτών των κύκλων για τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και τη μουσική «μεταφράζονται» από τον Tiziano σε έργα εξαιρετικά ιδιωτικού χαρακτήρα. Ο Vasari αναφέρει: «Στο σπίτι του στη Βενετία έβλεπε κανείς όλους του υψηλά ισταμένους και τους σοφούς, όλα τα σημαντικά πρόσωπα που έρχονταν εκείνη την εποχή σ' αυτήν

⁸⁶ G. VASARI, *ένθ. αν.*, σσ. 389-391.

την πόλη ή ζούσαν εκεί»⁸⁷ και «Ο Pietro Bembo (ουμανιστής), του οποίου την προσωπογραφία είχε ζωγραφίσει πρωτύτερα ο Τίζιανο, ήταν τότε γραμματέας του πάπα Λέοντος Ι΄ και κάλεσε τον καλλιτέχνη, για να γνωρίσει τη Ρώμη, τον Raffaello και άλλους»⁸⁸. Η καινοτομία της προσέγγισης του Τίζιανο ήταν οι δυναμικές στάσεις των προσώπων και οι τολμηροί χρωματισμοί. Χρησιμοποίησε το χρώμα παρά το σχέδιο ως κύριο μέσο στην ζωγραφική του. Η τεχνοτροπία του Τίζιανο στα ύστερα χρόνια της ζωής του διαφοροποιείται πολύ από εκείνη της νεότητάς του. Ο Vasari αναφέρει: «Ενώ τα πρώτα του έργα τα ζωγράφιζε με κάποια λεπτότητα και με απίστευτη φροντίδα, έτσι που να μπορεί κανείς να τα βλέπει και από κοντά και από μακριά, τα ύστερά του έργα είναι χονδροειδή και με κηλίδες ζωγραφισμένα και δεν πρέπει να τα βλέπει κανείς από κοντά, ενώ από μακριά επενεργούν τέλεια»⁸⁹. Γνωρίζοντας ότι μπορεί να παρερμηνευθεί και να δημιουργήσει την εντύπωση ότι τα ύστερα έργα του Τίζιανο είναι πρόχειρα ζωγραφισμένα, δεν παραλείπει να διευκρινίσει ότι «αυτό δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα και αυτοί που το πιστεύουν απατώνται. Γιατί σε πληρέστερη έρευνα παρατηρεί κανείς ότι ο Τίζιανο επεξεργαζόταν συνέχεια τα έργα του επανερχόμενος με τα χρώματα, ώστε τελικά να διακρίνεται η φροντίδα με την οποία αντιμετώπιζε τη δουλειά του: ένας πολύ έξυπνος, ωραίος και αξιοθαύμαστος τρόπος, έτσι που τα έργα διακρίνονται από ζωντάνια, ενώ οι κόπτοι του προϋποτίθενται δεν γίνονται αντιληπτοί»⁹⁰.

⁸⁷ G. VASARI, *ένθ. αν.*, σ. 404.

⁸⁸ *Αυτόθι*, σ. 395.

⁸⁹ *Αυτόθι*, σσ. 402-403.

⁹⁰ *Αυτόθι*, σ. 403.

(α) *Ιερός και Βέβηλος Έρωτας* (1514-15, ελαιογραφία σε πανί, 1,18X2,79, Ρώμη, Galleria Borghese)



Ο *Ιερός και βέβηλος Έρωτας* στη Galleria Borghese της Ρώμης είναι ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα του Τiziano που απεικονίζει τη θεά Αφροδίτη και τον έρωτα. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Argan (*L' Amor Sacro e l' Amor Profano di Tiziano, 1959*) στα έργα του Τiziano οι κλασικοί μύθοι είναι σχεδόν πάντοτε συνδεδεμένοι με το θέμα του έρωτα.

Ο *Ιερός και βέβηλος έρωτας* φιλοτεχνήθηκε από τον Τiziano το 1514/5 περίπου όταν βρισκόταν σε ηλικία 25 ετών. Παραγγελιοδότης του ήταν ο Nicolò Aurelio, γραμματέας του Συμβουλίου των Δέκα με την ευκαιρία των γάμων του με την Laura Bagarotto από την Πάδουα. Ο τίτλος με τον οποίο είναι γνωστό αυτό το έργο αναφέρεται για πρώτη φορά το 1700 από τον D. Montelatici στο έργο του *Borghese fuori de Porta Pinciana, con l'ornamenti che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue piu singolari*.

Στον πίνακα απεικονίζονται δύο γυναίκες, η μια ντυμένη και η άλλη γυμνή, καθισμένες σε μια κρήνη συντροφιά με τον Έρωτα. Οι δυο γυναικείες μορφές είναι δίδυμες αδελφές, οι οποίες ενσαρκώνουν τα δύο διαφορετικά ιδανικά ομορφιάς που εξύμνησε ο νεοπλατωνικός ανθρωπισμός. Αποτελούν τις δύο όψεις της Αφροδίτης έτσι όπως αναφέρονται στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνος. Εκεί ο Πλάτων τονίζει την ανάγκη διάκρισης δύο ερώτων συνέπεια της ύπαρξης δύο μορφών Αφροδίτης, της Ουρανίας και της Πανδήμου: «Λοιπόν, σε όλους μας είναι γνωστόν, ότι Αφροδίτη χωρίς Έρωτα δεν υπάρχει.

Εάν υπήρχε μία Αφροδίτη, ένας Έρωσ θα υπήρχε, εφ' όσον όμως υπάρχουν δύο, δύο κατ' ανάγκην και Έρωτες υπάρχουν. Και πώς να μην είναι δύο οι θεές; Η μία πάντως αρχαιότερα και χωρίς μητέρα, κόρη του Ουρανού, αυτή που της δίδωμεν και το επώνυμο Ουρανία. Η άλλη νεωτέρα, του Διός και της Διώνης, αυτήν που ονομάζουμε Πάνδημον. Κατ' ανάγκην άρα και ο Έρωσ, ο ένας μεν, ο συνεργάτης της δευτέρας, ορθόν είναι να λέγεται Πάνδημος, Ουράνιος ο άλλος... Ο Έρωσ της Πανδήμου Αφροδίτης είναι αληθινά πάνδημος και προβαίνει εις ό,τι τύχη. Αυτός είναι ο έρωσ, που δοκιμάζουν οι κατώτεροι άνθρωποι. Ερωτεύονται δε αυτού του είδους οι άνθρωποι το σώμα παρά την ψυχήν...»⁹¹.

Στα σχόλια που έγραψε ο Ficino στο Συμπόσιο του Πλάτωνος (*In Convivium Platonis Commentarium*) αναφέρονται τα δύο είδη έρωτα και η διπλή Αφροδίτη (*De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere*).

Η γυμνή μορφή που κρατά ένα κύπελλο με φωτιά που ανέρχεται στον ουρανό είναι η Ουρανία Αφροδίτη, σύμβολο της αρχής της οικουμενικής, αιώνιας, αμιγώς νοητής ομορφιάς. Η άλλη γυναίκα είναι η Πάνδημος Αφροδίτη, σύμβολο της ζωοδότρας δύναμης που δημιουργεί τις φθαρτές αλλά ορατές και απτές εικόνες της ομορφιάς πάνω στη γη. Τον κυρίαρχο ρόλο στον πίνακα τον έχει η γυμνή μορφή. Το μεγαλύτερο ύψος της η πιο ζωηρή στάση της, το ανασηκωμένο μπράτσο της, η συγκαταβατική της στάση, όλα τείνουν να την εξυψώσουν έναντι της άλλης γυναίκας που φαίνεται να την ακούει. Επίσης η γυμνότης είναι συχνά σημάδι αρετής και ειλικρίνειας «γυμνή αλήθεια», «εσωτερική ομορφιά»⁹². Στο κέντρο ανάμεσα στις δύο μορφές της Αφροδίτης ο έρωσ που ανακινεί τα κρυστάλλινα νερά της κρήνης είναι ο διάμεσος μεταξύ ουρανού και γης. Η κρήνη δεν είναι παρά μια σαρκοφάγος με κλασική ανάγλυφη διακόσμηση⁹³ που έχει μετατραπεί σε πηγή ζωής. Αναμφίβολα το θέμα του πίνακα επικεντρώνεται στον έρωτα αλλά και στη συμφιλίωση μεταξύ ζωής και θανάτου.

⁹¹ ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Συμπόσιον*, 180d-181b.

⁹² Π. Ε. WIND, *ένθ. αν.*, σ. 142.

⁹³ Ο E. Wind σταματά στη διακόσμηση της σαρκοφάγου για να διαφωτίσει το νόημα του πίνακα. Το άλογο –σύμβολο του πάθους- που το σέρνουν από τη χαιτίη, η γυναίκα που την τραβολογούν από τα μαλλιά και το μαστίγωμα του άνδρα, δείχνουν κατά τον Wind πώς το ζωώδες πάθος ξεορκίστηκε και το νερό της στέρας είναι καθαρό και συνεπώς οι δύο γυναίκες που συνομιλούν εκπροσωπούν δύο μορφές ενός έρωτα «άνω του βέβηλου», τον ουράνιο έρωτα και τον ανθρώπινο έρωτα. Π. Π. ΠΡΕΒΕΛΕΚΗ, *ένθ. αν.*, σσ. 181-182 και E. WIND, *ένθ. αν.*, σσ. 145-148.

Η σύνθεση είναι συμβολικά συμμετρική με τις δύο μορφές της Αφροδίτης να σχηματίζουν ένα νοητό τρίγωνο ή πυραμίδα. Ο Tiziano στη σύνθεση αυτή είναι απλός και αισθησιακά χρωματικός. Είναι διαυγής και ποιητικός. Αποδίδει την υπέροχη αρμονία νοητής και ορατής ομορφιάς. Ξετυλίγει όλον τον «χρωματικό κλασικισμό» του, εισάγοντας μεγάλες φόρμες σε χώρους που ζωντανεύουν από την εναλλαγή φωτός και ατμοσφαιρικών σκιών, χρησιμοποιώντας παράλληλα λαμπερά και μεγαλοπρεπή χρώματα. Οι κυρίαρχες φιγούρες έχουν καθαρές μορφές και δυνατά περιγράμματα.

Η χρήση του χρώματος, η οποία τονίζει τον όγκο των σωμάτων, το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς, η απαλότητα, η λεπτότητα και η πολύχρωμη ομορφιά των τόνων της σάρκας, η αρμονία της χρωματικής σύνθεσης, οι μορφές στο φόντο, που απεικονίζονται με μερικές μόνο πινελιές, η ακρίβεια των κτιρίων που απαλά σβήνουν στην μακρινή ομίχλη - όλα αυτά τα στοιχεία κάνουν το συγκεκριμένο έργο ένα πραγματικό αριστούργημα και αναδεικνύουν τον Tiziano ως εξέχοντα καλλιτέχνη της βενετσιάνικης τέχνης. Ο Tiziano έχει πετύχει όλα αυτά μέσω της αριστοτεχνικής χρήσης του χρώματος. Η τεχνική επεξεργασία των έργων του δείχνει πόσο επαναστατική ήταν από τον καλλιτέχνη η χρήση της νέας τεχνικής, της ελαιογραφίας. Κάθε λεπτομέρεια, και ειδικά οι τόνοι των υλικών και της σάρκας, χτίζονται χρησιμοποιώντας πολλά χρώματα που συνεχώς αναμιγνύει. Αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο πέτυχε την εκλεπτυσμένη αυτή απόδοση του χρώματος και κυρίως τις ασυναγώνιστες λεπτές εναλλαγές του. Ιδιαίτερα αξίζει να αναφερθούν οι προσεκτικά εναρμονισμένες αποχρώσεις του κόκκινου, του μοβ, του κίτρινου, του λευκού και του μπλε στο πρόσωπο της γυμνής Αφροδίτης, που έρχονται σε αντίθεση με τα χρυσαφένια μαλλιά της, τα οποία είναι δεμένα πίσω με μια κορδέλα σε απαλό μοβ.

Η αντιπαράθεση μιας γυμνής και μιας ντυμένης Αφροδίτης ήταν θέμα οικείο στους ουμανιστές και τους καλλιτέχνες που συνδέονταν στενά με τον κύκλο του Tiziano, όπως επισημαίνει ο Panofsky⁹⁴. Το γενικό σχήμα της σύνθεσης κατάγεται πάντως από ένα πολύ παλιό πρότυπο (αντιπαραθετικό) με δύο αλληγορικές μορφές που συμβολίζουν και εκφράζουν δύο αντιτιθέμενες ηθικές ή θεολογικές αρχές. Η γυμνότητα στον Tiziano δεν

⁹⁴ Ε. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Α. Παππά, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σ. 262.

αντιμετωπίζεται ως κάτι το αρνητικό, όπως στην Βίβλο ή τη ρωμαϊκή λογοτεχνία αλλά με μια πιο μεταφορική έννοια και ταυτίζεται με την ειλικρίνεια, την απλότητα και την ουσία των πραγμάτων σε αντιδιαστολή με την επίφαση, την απάτη και την εξωτερική εμφάνιση. Η μορφή της *nuda veritas* έγινε μια από τις πιο αγαπητές προσωποποιήσεις στην τέχνη της Αναγέννησης. Αυτή λοιπόν η γυμνότητα σε συνδυασμό με το αντίθετό της κατέληξε να σημαίνει την αλήθεια με την ευρύτερη φιλοσοφική έννοια και το φυσικό κάλλος σε αντιδιαστολή με την επιτηδευμένη όψη, ενώ σύμφωνα με τον νεοπλατωνισμό σημαίνει το ιδεατό και νοητό σε αντιδιαστολή με το φυσικό και αισθητό, την αληθινή ουσία σε αντιδιαστολή με τις διαρκώς μεταβαλλόμενες εικόνες. Η γυμνότητα της ουράνιας Αφροδίτης υποδηλώνει την αδιαφορία της για τα επίγεια και φθαρτά πράγματα, ενώ η Πάνδημος Αφροδίτη ως καλοντυμένη αρχόντισσα συμβολίζει τη μάταιη και εφήμερη ευτυχία. Αυτή είναι η αντιπαράθεση των αιώνιων και των εφήμερων αξιών. Ο πίνακας ωστόσο δεν περιορίζεται σε τέτοιου τύπου ηθικολογία, αλλά υπερβαίνοντας τη σύγκρουση του καλού με το κακό, συμβολίζει μια αρχή εκδηλωμένη σε δύο τρόπους ζωής και δύο βαθμίδες τελειότητας⁹⁵. Πράγματι, η αντίθεση δεν εκδηλώνεται βίαια στον πίνακα, δεν δημιουργείται ρήγμα, αντιθέτως υπάρχει αρμονική συνύπαρξη των δύο εκδηλώσεων της θεότητας. Κατά τον Ficino και οι δύο μορφές της Αφροδίτης είναι «αξιέπαινες και σεβαστές η κάθε μια με τον τρόπο της». Η ουράνια Αφροδίτη δεν περιφρονεί την γήινη «αντίζηλό» της, αλλά την κοιτάζει γλυκά, έτοιμη να της μεταδώσει τα μυστικά του ουρανού.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα σε μια πνευματική και μια γήινη αρχή είναι φανερή και τονίζεται και από το συνηθισμένο στη ζωγραφική του Όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης εύρημα διαίρεσης του τοπιογραφικού φόντου σε δύο συμβολικά αντιπαρατιθέμενα τμήματα με ηθικά κριτήρια (*paysage moralisé*)⁹⁶. Πίσω από την Πάνδημο Αφροδίτη, στα αριστερά του πίνακα, διακρίνεται ένα μισοσκότεινο τοπίο με μια οχυρωμένη πόλη και δυο λαγούς ή κουνέλια (σύμβολα του ζωώδους έρωτα και της γονιμότητας), ενώ στα δεξιά του πίνακα πίσω από την Ουράνια Αφροδίτη το τοπίο είναι πιο αγροτικό, λιγότερο πολυτελές, αλλά πιο φωτεινό με μια εκκλησία κι ένα κοπάδι πρόβατα που βόσκουν.

⁹⁵ Ε. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *ένθ. αν.*, σ. 259.

⁹⁶ *Αυτόθι*, σσ. 103, 258.

Έτσι η αρμονία που αποπνέει ο πίνακας είναι μια αρμονία που προκύπτει από αντιθέσεις· ο *ιερός και βέβηλος έρωσ* είναι ένα ερμητικό θέμα, ένα συνεχές παιχνίδι αντιθέσεων τόσο στο θέμα, όσο στη σύνθεση και στα χρώματα: η επιφυλακτικότητα της ντυμένης γυναίκας έρχεται σε αντιπαραβολή με τη ζωτικότητα της γυμνής, οι μορφές με το τοπίο, η ανθρωπότητα με τη φύση, η σαρκοφάγος ως εικόνα θανάτου και ταυτόχρονα ως πηγή ζωής, οι κάθετοι άξονες των μορφών με τους οριζόντιους της σαρκοφάγου και του εδάφους, το μεταλλικό γκρί του φορέματος με το κόκκινο της φωτιάς του υφάσματος που ανεμίζει, τα πρασινοκαφέ χρώματα του τοπίου με εκείνα του ηλιοβασιλέματος που βάφουν τον ουρανό⁹⁷.

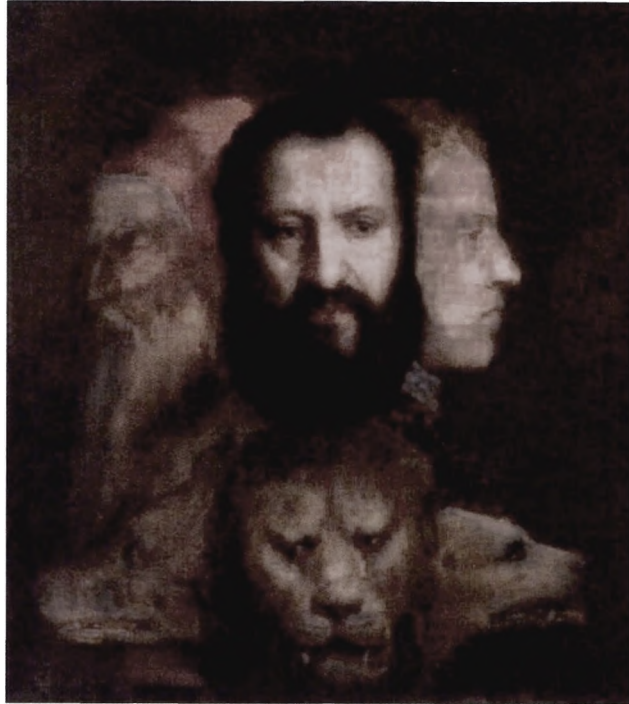
Ο *Ιερός και Βέβηλος έρωσ*, κατά τον Panofsky⁹⁸, είναι το έργο –το μοναδικό ίσως- στο οποίο ο Tiziano δείχνει προμελετημένα την εκτίμησή του για τη νεοπλατωνική φιλοσοφία. Αυτός ο ισχυρισμός ενισχύεται από το γεγονός ότι την εποχή εκείνη η επίδραση των *Asolani*⁹⁹ του Pietro Bembo βρισκόταν στο αποκορύφωμά της. Οι *Asolani* ήταν διάλογοι περί έρωτος με μια βασικά αισθητική προσέγγιση της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας για τον έρωτα, που εκδόθηκαν στην Βενετία αρχικά το 1505, ενώ ακολούθησε και δεύτερη έκδοση το 1515. Η ιδέα, πάντως, με τις δύο μορφές της Αφροδίτης που συμβολίζουν τον ουράνιο και γήινο έρωτα αντίστοιχα επανέρχεται και σε αρκετά έργα της ωριμότητας του Tiziano. Ενώ οι συνθέσεις του με την ξαπλωμένη Αφροδίτη, όπως *Το Λουτρό της Αφροδίτης*, *Η Αφροδίτη και ο Άδωνις*, *Το Συμπόσιο της Αφροδίτης κατά τον Φιλόστρατο*, υμνούν τη θεά ως σύμβολο της φυσικής ομορφιάς και του σαρκικού έρωτα, υπάρχουν και ορισμένα έργα του στα οποία είναι φανερή η εξιδανίκευσή της, όπως στην *Αλληγορία του Μαρκήσιου Alfonso d' Avalos* στο Λούβρο και τη λεγόμενη *Εκπαίδευση του Έρωτα* στη Galleria Borghese της Ρώμης.

⁹⁷ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ.116.

⁹⁸ Ε. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *ένθ. αν.*, σ. 269.

⁹⁹ *Αυτόθι*, σσ. 251-253 και σ. 257.

(β) *Η Αλληγορία της Σύνεσης* (1550-65, ελαιογραφία, 75,5X68,4 εκ., National Gallery)



Η *Αλληγορία της Σύνεσης* ανήκει στη φάση της ωριμότητας του Tiziano, περίοδο κατά την οποία ο ζωγράφος γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Η μνημειώδης ζωγραφική του βασίζεται μόνο στο χρώμα χωρίς τη βοήθεια της προοπτικής και της αρχιτεκτονικής. Για τον Tiziano είναι βέβαιο ότι ένα έντονο οπτικό συναίσθημα μπορεί να ανοίξει τους ορίζοντες του χώρου και να αποδώσει την πραγματικότητα ή καλύτερα τη σχέση του φυσικού και υπερφυσικού. Εκεί οφείλεται και η επιτυχία του. Όπως επισημαίνει και ο Argan, ο Tiziano αλλάζει τη δομή της μορφής για να εκτινάξει το συναίσθημα¹⁰⁰.

Ο Panofsky¹⁰¹ θεωρεί το συγκεκριμένο έργο μοναδικό και το χαρακτηρίζει εμβληματικό κι όχι απλώς αλληγορικό. Δεν πρόκειται, αναφέρει, για έναν πίνακα με φιλοσοφικές προεκτάσεις αλλά για μια φιλοσοφική αλήθεια που έχει λάβει τη μορφή εικόνας.

¹⁰⁰Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3. 157.

¹⁰¹ E. PANOFSKY, «Titian's Allegory of Prudence: A Postscript», στο *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, σ. 147.

Στον πίνακα απεικονίζονται τρία ανδρικά πρόσωπα, διαφορετικής ηλικίας, που κοιτάζουν προς διαφορετική κατεύθυνση το καθένα. Στ' αριστερά υπάρχει το προφίλ ενός γέροντα που απεικονίζει τον ίδιο τον Τίζιανο, στο κέντρο το πορτρέτο ενός άνδρα με γενειάδα, που απεικονίζει τον γιο τού Τίζιανο, Orazio, ενώ στα δεξιά έχουμε το προφίλ ενός νέου άνδρα, πιθανόν του ανιψιού τού Τίζιανο, Marco Vecellio (που γεννήθηκε το 1545). Κάτω από τα τρία πρόσωπα υπάρχουν τρία κεφάλια ζώων, ένα λύκου, ένα λιονταριού και ένα σκύλου αντίστοιχα. Ο συγκεκριμένος πίνακας είναι ο μοναδικός πίνακας του Τίζιανο που περιέχει σχόλιο: EX PRAETERITO/PRAESENS PRUDENTER AGIT/NE FUTURA ACTIONĒ DETURPET που σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει ότι η εμπειρία του παρελθόντος μπορεί να μας βοηθήσει να αξιοποιήσουμε το παρόν με σύνεση έτσι ώστε να εξασφαλίσουμε ένα σίγουρο και επιτυχημένο μέλλον.

Τα τρία πρόσωπα παραπέμπουν στις τρεις ηλικίες του ανθρώπου: νεότητα, ωριμότητα και γηρατειά, ενώ συνδέονται και με τις τρεις διαστάσεις του χρόνου: παρελθόν, παρόν και μέλλον. Επιπλέον, οι τρεις διαστάσεις του χρόνου συνδέονται με την αρετή της φρόνησης ή πιο συγκεκριμένα με τρεις ψυχολογικές λειτουργίες, από τον συνδυασμό των οποίων εξαρτάται η φρόνηση: μνήμη, η οποία μας βοηθά να θυμώμαστε και να μαθαίνουμε από το παρελθόν, διάνοια, η οποία μας βοηθά να επιλέγουμε και να δρούμε με ορθό τρόπο και προνοητικότητα, η οποία μας βοηθά να προβλέπουμε το μέλλον και να το αντιμετωπίζουμε όσο το δυνατόν καλύτερα προετοιμασμένοι.

Η εικόνα του τρικέφαλου ζώου έχει τις ρίζες της στην αιγυπτιακή θρησκεία, η έρευνα της οποίας ενδυναμώνεται κατά την εποχή της Αναγέννησης ιδίως μετά την ανακάλυψη του έργου του Horapollo *Ιερογλυφικά*¹⁰², το 1419. Ένας από τους μεγαλύτερους θεούς της ελληνιστικής Αιγύπτου ήταν ο Σέραπις, το μεγαλύτερο ιερό του οποίου βρισκόταν στην Αλεξάνδρεια. Εκεί υπήρχε ένα λατρευτικό άγαλμα του θεού, το οποίο γνωρίζουμε από διάφορες αναφορές και περιγραφές¹⁰³. Σύμφωνα με τις

¹⁰²Κείμενο του 5^{ου} αι. μ.Χ., το οποίο σώζεται μεταφρασμένο στα ελληνικά. Το 1419 ανακαλύφθηκε στην Άνδρο και μεταφέρθηκε στην Φλωρεντία, ενώ το 1505 έχουμε την πρώτη έντυπη έκδοση αυτού.

¹⁰³ Ο Macrobius Ambrosius Theodosius, Ρωμαίος αξιωματούχος από το 399-422μ.Χ., στο έργο του *Saturnalia* (I.20.13), μας δίνει μια λεπτομερή περιγραφή του διάσημου αυτού αγάλματος στο Σεράπειον, αλλά και μια ερμηνευτική προσέγγιση αυτού. Ο Macrobius ερμηνεύει το τρικέφαλο τέρας ως σύμβολο του χρόνου. Το 1338 ο Πετράρχης εισάγει την περιγραφή αυτή του Ρωμαίου αξιωματούχου του 5^{ου} αι. στο τρίτο βιβλίο του έπους του *Αφρική*. Το τρικέφαλο όμως τέρας δεν είναι

περιγραφές αυτές ο θεός αναπαρίστατο καθισμένος στον θρόνο του κρατώντας στο χέρι του σκήπτρο κι έχοντας στο κεφάλι του το μόδιον (σύμβολο πλούτου). Ένα τρικέφαλο τέρας περιβλημένο από φίδι αποτελούσε τη συνοδεία του θεού, από το λαιμό του οποίου ξεπρόβαλαν τρία κεφάλια ένα λύκου, ένα λιονταριού κι ένα σκύλου, όπως ακριβώς και στην αλληγορία του Tiziano.

Ο Giordano Bruno στο έργο του *Gli Eroici Furori*¹⁰⁴, αναφερόμενος στον χρόνο και στην ψυχολογική διάσταση αυτού και των υποδιαιρέσεών του κάνει μνεία του συγκεκριμένου αγάλματος. Υπάρχει ένας διάλογος κατά τη διάρκεια του οποίου ο ένας από τους δύο συνομιλητές, ο Cesarino, αναφέρεται στην κυκλική επιστροφή, αρχή –που εκδηλώνεται στα ορυκτά, στα φυτά, στα ζώα, στον άνθρωπο, στον ήλιο και στα άστρα- σύμφωνα με την οποία σε όλα τα φαινόμενα του σύμπαντος υπάρχει κάθοδος και άνοδος, οπισθοδρόμηση και πρόοδος, όπως ακριβώς το καλοκαίρι ακολουθείται από τον χειμώνα και η μέρα από τη νύχτα¹⁰⁵. Στο σημείο αυτό παίρνει το λόγο ο δεύτερος συνομιλητής, ο Maricondo, ο οποίος αναφέρεται στον χρόνο και στα συναισθήματα που μας προκαλούν οι υποδιαιρέσεις του, υποστηρίζοντας ότι το παρόν πάντα μας θλίβει περισσότερο από το παρελθόν και ότι το παρόν και το παρελθόν είναι υποφερτά μόνο από την ελπίδα του μέλλοντος. Στη συνέχεια και προς επιβεβαίωση των ισχυρισμών του αναφέρει την ύπαρξη ενός αιγυπτιακού αγάλματος, από το στήθος του οποίου ξεπρόβαλαν τρία κεφάλια, ένα λύκου που κοίταζε πίσω του, ένα λιονταριού που είχε στραμμένο το πρόσωπό του στο μέσον και ένα σκύλου που κοίταζε μπροστά, σύμβολα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος αντίστοιχα. Και καταλήγει ο Maricondo με ένα σονέτο το οποίο περιγράφει την κατάσταση της ψυχής, για την οποία οι τρεις διαστάσεις του χρόνου δεν σημαίνουν τίποτε άλλο παρά μορφές άλλοτε πόνου και άλλοτε ελπίδας:

Ένας λύκος, ένα λιοντάρι και ένας σκύλος εμφανίζεται

Στην αυγή, στην λάμψη του μεσημεριού και στο σκοτάδι της νύχτας

Όσα έχασα, όσα έχω και όσα θα αποκτήσω,

πια συνοδός του Σέραπι, αλλά του Απόλλωνα. Πβ. Και Ε. PANOFSKY, Titian's Allegory of Prudence: A Postscript, στο *Meaning in the Visual Arts*, ένθ. αν., σσ. 153-157.

¹⁰⁴ G. BRUNO, *Gli Eroici Furori*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1974, σσ. 132-136.

¹⁰⁵ Για την αρχή της κυκλικής επιστροφής πβ. και Γ. ΦΙΚΑ, *Τζιορντάνο Μπρούνο: Η θέση του στην ιστορία της φιλοσοφίας και των ιδεών*, Αθήνα, Νίκας, 2012², σσ. 44-48.

Για όλα όσα μου έχουν δοθεί, μου δίνονται και μπορούν να μου δοθούν.

*Για όλα όσα έχω κάνει, κάνω και πρέπει να κάνω,
Στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον
Αισθάνομαι μεταμέλεια, πόνο, σιγουριά,
Για όσα έχασα, όσα με βασανίζουν και όσα προσμένω*

*Το ξινό, το πικρό, το γλυκό
Η εμπειρία, οι καρποί, η ελπίδα
Με απειλεί, με θλίβει, με παρηγορεί*

*Τα χρόνια που έζησα, που ζω και θα ζήσω
Με κάνουν να τρέμω, με συγκινούν, με στηρίζουν
Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον*

*Πολύ, πάρα πολύ, αρκετά
Ό,τι πέρασε, ό,τι συμβαίνει τώρα, και ό,τι θα ακολουθήσει
Με τρομάζει, με βασανίζει και με γεμίζει ελπίδα¹⁰⁶.*

Το σονέτο αυτό εκφράζει τη ρευστότητα του χρόνου και την ψυχολογική αβεβαιότητα που μας προκαλεί. Το ζήτημα του χρόνου και των διαιρέσεων αυτού απασχόλησε, ως γνωστόν, φιλοσόφους, ποιητές και ζωγράφους. Όσο ο άνθρωπος αδυνατεί να συλλάβει τον χρόνο ως ενιαίο και παγιδεύεται στη ρευστότητα και την αστάθεια των τριών διαστάσεών του συσσωρεύει πόνο και θλίψη. Μόνο όποιος κατορθώσει να υπερβεί τις διαστάσεις αυτές θα γίνει πραγματικός κύριος του χρόνου και των απατηλών διαιρέσεών του. Τότε θα γίνει πράγματι σώφρων καθώς θα αποκτήσει εποπτεία ταυτόχρονη του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος.

¹⁰⁶ G. BRUNO, *ένθ. αν.*, μτφρ. της συγγραφέως, σσ. 134-135.

Veronese

Ο Paolo Caliari γνωστός ως Veronese γεννήθηκε το 1528 στην Βερόνα και πέθανε το 1588 στη Βενετία. Από πολύ νωρίς μαθήτευσε στο εργαστήριο του Antonio Badile. Η μαθητεία του δίπλα στον Badile εξηγεί την προτίμηση του Veronese για την παράθεση των χρωμάτων αντί για την αρμονική σύνθεση αυτών που εφάρμοζε ο Tiziano. Εργάστηκε στη Βερόνα και για ένα μικρό χρονικό διάστημα στη Μάντοβα, πριν τελικά εγκατασταθεί στην Βενετία. Μαζί με τον Tiziano και τον Tintoretto αποτελούν τους κυριότερους εκπροσώπους της Βενετικής Σχολής στη «Χρυσή εποχή» της Βενετίας στο τέλος της Αναγέννησης (16ος αιώνας). Ο Veronese εντάσσεται στο ρεύμα του Μανιερισμού. Εξυμνεί τη δόξα της Βενετίας και αρνείται να υποταχθεί στον υποδείξεις της Αντιμεταρρύθμισης. Η ζωγραφική του απεικονίζει και ερμηνεύει τα ιδανικά και τον καθημερινό τρόπο ζωής της Βενετίας του 16^{ου} αιώνα. Στη βενετική δημοκρατία το θρησκευτικό ιδεώδες ταυτίζεται με το πολιτικό και αυτό ακριβώς το ιδεώδες αποτυπώνεται στη ζωγραφική του Veronese. Ο Veronese είναι ο ερμηνευτής της ευρύτητας του πνεύματος και του αστικού τρόπου ζωής που κάνουν τη βενετική κοινωνία, σε μια εποχή ηθικού κομπορμιισμού και παρακμής του φεουδαλισμού, μια κοινωνία πιο ελεύθερη και πνευματικά πιο καλλιεργημένη¹⁰⁷. Ο Veronese είναι γνωστός για την ικανότητά του να οργανώνει τις μορφές, να χρησιμοποιεί με μαεστρία λαμπρούς χρωματικούς τόνους καθώς επίσης και για τις πλούσιες διακοσμήσεις τόσο στις τοιχογραφίες όσο και στους πίνακες που φιλοτέχνησε. Τα πιο διάσημα έργα του είναι περίτεχνες απεικονίσεις σκηνών που χαρακτηρίζονται από έναν πομπώδη χρωματικά, δραματικό και σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα, με πολλά αρχιτεκτονικά στοιχεία και πλούσιο διάκοσμο, όπως είναι και οι πίνακες βιβλικών σκηνών που εκτελέστηκαν για να διακοσμήσουν τις τραπεζαρίες μοναστηριών στην Βερόνα και στη Βενετία. Για ένα τέτοιο έργο στη μονή των Αγίων Ιωάννη και Παύλου με τίτλο *Μυστικός Δείπνος*, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε *Συμπόσιο στην Οικία του Λευί*, δικάστηκε από το Ιεροδικείο της Ιεράς Εξέτασης. Ο Veronese στην υπεράσπισή του υποστήριξε ότι οι

¹⁰⁷ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ. 199.

ζωγράφοι πρέπει να «απολαμβάνουν την ελευθερία που απολαμβάνουν οι ποιητές και οι τρελοί».

Το έργο του Veronese περιλαμβάνει εκατοντάδες αλληγορικές και θρησκευτικές σκηνές και πολυάριθμες προσωπογραφίες· το αλληγορικό του θεματολόγιο είναι κυρίως μυθολογικού περιεχομένου. Από το 1545, όταν ο Veronese σε ηλικία 17 ετών διακοσμή την οροφή του παλατιού Canossa με θεματολογία εμπνευσμένη από τις περιπέτειες του Δία και του Γανυμήδη, έως το 1586, δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του, με το έργο του *Η Στέψη της Ήβης*, το τελευταίο αλληγορικό του έργο, υπηρέτησε με συνέπεια την παράδοση με την αλληγορική μέθοδο η οποία αποτελούσε την τρέχουσα γλώσσα της ζωγραφικής. Οι αλληγορίες του Veronese αποτελούν ζωγραφισμένους στοχασμούς. Ο Veronese, όπως και οι άλλοι βενετσιάνοι ζωγράφοι, Tiziano και Tintoretto, στοχάστηκε για τον κόσμο της φύσης και της κοινωνίας με εικόνες από τη μυθολογία.

Πέρα από τις πολυάριθμες μεμονωμένες αλληγορίες, τρία μεγάλα εικονογραφικά προγράμματα που ανέλαβε ο Veronese κατά τη διάρκεια της καριέρας του απαρτίζονται σχεδόν αποκλειστικά από συνθέσεις αλληγορικού περιεχομένου: αρχικά φιλοτεχνεί συνθέσεις για την οροφή της Sala del Consiglio dei Dieci στο παλάτι του Δόγη, ύστερα τις τοιχογραφίες της villa Barbaro στο Μασέρ και τέλος την οροφή της Sala del Collegio στο παλάτι του Δόγη¹⁰⁸.

Το σημαντικότερο βέβαια από τα έργα που ανέλαβε ο Veronese μετά την οριστική του εγκατάσταση στη Βενετία, υπήρξε η διακόσμηση της οροφής της Sala del Consiglio dei Dieci. Το 1555 ο Veronese ολοκληρώνει τις αλληγορικές συνθέσεις της οροφής, όπου ξεχωρίζουν τα έργα: *Ο Δίας εκσφενδονίζει Κεραυνούς στις Φαυλότητες*, *Η Ήρα ρίχνει Δώρα στη Βενετία* (ένα αντιπροσωπευτικό έργο, στο οποίο η αλληγορική μέθοδος χρησιμοποιείται ως μέσο απόδοσης της ισχύος του βενετσιάνικου κράτους), *Νεότητα και Γήρας* ή *Ο Κρόνος*, *Η Ελευθερία* ή *Η Δικαιοσύνη που σπάζει τα δεσμά*, κ. ά.

Το επόμενο μεγάλο έργο που ανέλαβε ο Veronese είναι η διακόσμηση του ιερού του ναού San Sebastiano (1555). Αν και το θεματολόγιο είναι

¹⁰⁸ Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σσ. 82-83.

θρησκευτικού χαρακτήρα ξεχωρίζουν τέσσερα λοφία στα οποία ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τέσσερις αλληγορικές προσωποποιήσεις: *Η Φρόνηση*, *Η Δικαιοσύνη*, *Η Ισχύς* και *Η Μετριοπάθεια*, αλληγορίες που φανερά παραπέμπουν στις τέσσερις πλατωνικές αρετές¹⁰⁹. Οι επόμενες αλληγορικές συνθέσεις είναι εκείνες της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (1556-1557): *Η Τιμή*, *Η Αστρονομία*, *η Αρμονία και το Ψεύδος* και *Η Μουσική*. Στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη υπάρχουν και δύο έργα του Veronese που αναπαριστούν τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη.

Επόμενος σημαντικός σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Veronese αποτελεί η διακόσμηση της villa Barbaro που σχεδίασε ο διάσημος αναγεννησιακός αρχιτέκτονας Andrea Palladio στο Μασέρ της Ιταλίας. Η διακόσμηση ανατέθηκε εξ ολοκλήρου στον Veronese ο οποίος εργάστηκε εκεί από το 1560 έως το 1561. Η εμφάνιση τέτοιων επαύλεων στην εξοχή κοντά σε εύφορες και καλλιεργήσιμες εκτάσεις, εκτός της σημασίας που μπορεί να έχει για την κοινωνική και οικονομική ιστορία, φανερώνει και τη νέα αντίληψη που διαμορφώνεται για τη φύση, η οποία δεν θεωρείται πλέον κάτι μυστηριώδες και απόμακρο, αλλά συγκεκριμένος τόπος, ο οποίος μπορεί να κατοικηθεί και να καλλιεργηθεί¹¹⁰. Ο Veronese διακόσμησε την έπαυλη Barbaro με έναν πληθωρικό οίστρο, ακτινοβόλα χρώματα και έφτασε σε εξαιρετά ευρήματα προοπτικής απόδοσης. Η συνάντηση αυτή του καλλιτέχνη Veronese και του αρχιτέκτονα Palladio ήταν ένας αισθητικός θρίαμβος της Αναγέννησης.

Η villa Barbaro αποτέλεσε την πραγμάτωση των φιλοσοφικο-αισθητικών αντιλήψεων ενός ανθρώπου των γραμμάτων, που επιχείρησε να δώσει υλική υπόσταση στις ιδέες του. Έτσι η προσωπικότητα του παραγγελιοδότη του έργου, οι φιλοσοφικό-αισθητικές του απόψεις και η πολιτική του δραστηριότητα είναι στοιχεία καθοριστικής σημασίας για την ερμηνεία του έργου του Veronese. Ο Daniele Matteo Alvise Barbaro (1513/1514-1570), η ασίγαστη φιλομάθεια του οποίου εκτεινόταν από τη φιλοσοφία και τα μαθηματικά ως την αστρονομία και την οπτική, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Πάδουα και μελετούσε τα κείμενα του Αριστοτέλη στην ελληνική γλώσσα. Χαρακτηριστική περίπτωση αναγεννησιακού ανθρώπου, homo universalis, υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Accademia degli

¹⁰⁹ Πβ. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτεία*, Δ' 427e-435d και ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Νόμοι*, Α', 631b-d.

¹¹⁰ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σσ. 199-200.

Infiammati στην Πάδουα, μια ακαδημία που σκοπό είχε την προώθηση των ανθρωπιστικών σπουδών, μέλος της οποίας υπήρξε και ο Pietro Bembo.

Στην αίθουσα του Ολύμπου της βίλας θέματα αλληγορικά και συμβολικά συνδέονται σε μία σύνθεση που εκφράζει την αρμονία του κόσμου και την πεποίθηση ότι τα άστρα επηρεάζουν τη γη και τους κατοίκους της¹¹¹. Εκεί απεικονίζονται οι επτά πλανητικές θεότητες (Δίας, Άρης, Απόλλων, Αφροδίτη, Ερμής, Άρτεμις και Κρόνος), τα τέσσερα στοιχεία (Κυβέλη, Ποσειδώνας, Ήρα, Ήφαιστος) και οι τέσσερις εποχές. Στο κέντρο της σύνθεσης υπάρχει μια γυναικεία μορφή ντυμένη στα λευκά πάνω σ' έναν δράκο, η οποία πολύ πιθανόν να εκπροσωπεί την ελευθερία του ανθρώπινου πνεύματος και την επικράτηση της τάξης πάνω στις δυνάμεις του χάους¹¹². Οι απεικονίσεις των θεών βασίζονται στο εικονογραφικό εγχειρίδιο του Vincenzo Cartari *Le Imagini de i Dei degli antichi* (Οι εικόνες των θεών των αρχαίων, Βενετία, 1556), ένα κείμενο το οποίο τόσο ο Veronese όσο και ο πελάτης του συμβουλευόταν. Στο βιβλίο του ο Cartari σχολιάζει εκτενώς τους θεούς των αρχαίων Ελλήνων και τα χαρακτηριστικά με τα οποία αποδίδονται, ενώ ο M. Bolognino Zaltieri αποδίδει με σχέδια τα γραφόμενα. «Σύμφωνα με τους Πυθαγορείους» αναφέρει ο Cartari «όπως υπάρχουν δώδεκα ζώδια, έτσι υπάρχουν και ισάριθμες ψυχές και το κάθε ένα (ζώδιο) έχει τη δική του που του δίνει ζωή και κίνηση. Αυτές (οι ψυχές) είναι οι δώδεκα θεοί: Δίας, Ήρα, Ποσειδώνας, Εστία, Απόλλων, Αφροδίτη, Άρης, Αθηνά, Ερμής, Άρτεμις, Ήφαιστος και Δήμητρα, από τους οποίους ήθελαν (οι Πυθαγόρειοι) να προέρχεται ο έλεγχος των πραγμάτων εδώ κάτω»¹¹³.

Τέσσερις ελαιογραφίες που εκτίθενται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου και ανήκαν στον αυτοκράτορα Ροδόλφο Β', αποτελούν ένα ενιαίο αλληγορικό σύνολο με θέμα τον έρωτα. Πρόκειται για τα έργα *Η Απιστία*, *Η Απάτη*, *Ο Σεβασμός* και *Η Ευτυχισμένη Ένωση* που χρονολογούνται μεταξύ 1576 και 1578.

Θα αναφερθούμε σε τρεις αλληγορίες από ένα άλλο σύνολο τεσσάρων πινάκων που επίσης ανήκαν στη συλλογή του αυτοκράτορα Ροδόλφου Β'

¹¹¹ Για επιδράσεις της προσωκρατικής φιλοσοφίας και συγκεκριμένα του Εμπεδοκλή παράβαλε και I.J.Reist, *Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro*, *The Art Bulletin*, V. 67, N. 4, 1985, σσ. 622-627.

¹¹² *Αυτόθι*.

¹¹³ Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σσ. 103-104.

στην Πράγα. Πρόκειται για τα έργα *Αλληγορία Δύναμης και Σοφίας*, *Η επιλογή ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία* και *Ο Άρης και η Αφροδίτη* δέρονται με τα δεσμά του έρωτα, έργα τα οποία μαζί με την αλληγορία *Ερμής*, *Έρση* και *Άγλαυρος* ανήκαν, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη συλλογή του Ροδόλφου Β'. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν αυτοί οι πίνακες παραγγέλθηκαν κατευθείαν από τον αυτοκράτορα, ωστόσο τα θέματά τους ταιριάζουν απόλυτα στο εκλεπτυσμένο και καλλιεργημένο περιβάλλον της αυτοκρατορικής αυλής στην Πράγα. Όπως υποστηρίζει ο Meyer Schapiro ποτέ κανένας εργοδότης δεν έδωσε επακριβείς οδηγίες σε έναν καλλιτέχνη και ποτέ κανένας καλλιτέχνης δεν ακολούθησε με πλήρη συνέπεια τις οδηγίες που του δόθηκαν. Κάτι τέτοιο θα ήταν εντελώς αδύνατο. Καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης τα συμβόλαια που συνάπτονταν ανάμεσα στους παραγγελιοδότες και τους καλλιτέχνες (εννοείται ότι δεν ανήκε στην τρέχουσα πρακτική το να φιλοτεχνούνται έργα για ενδεχόμενη μελλοντική διάθεση) προέβλεπαν το θέμα, τις διαστάσεις, τον τύπο του πλαισίου, την ποιότητα και τους τόνους των χρωμάτων, τον αριθμό των εικονιζόμενων μορφών, τη σχέση του έργου με τον περιβάλλοντα χώρο και μια σειρά από λεπτομέρειες σχετικά με την αμοιβή του καλλιτέχνη και τον χρόνο παράδοσης του έργου. Παρόλες όμως τις λεπτομερείς οδηγίες, ούτε οι παραγγελιοδότες ούτε οι καλλιτέχνες ήταν σε θέση να προβλέψουν τα πάντα. Οι παραγγελιοδότες ήθελαν το έργο να αντικατοπτρίζει πλήρως το προσωπικό τους γούστο, ενώ οι καλλιτέχνες επιθυμούσαν να εκφράζει και τις δικές τους απόψεις¹¹⁴.

Ο Ροδόλφος Β' ήταν εκείνος ο οποίος μετέφερε την πρωτεύουσα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας το 1583 μ.Χ. στην Πράγα. Κατά τη διακυβέρνησή του η Πράγα έγινε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα πολιτισμού της Ευρώπης. Ο Ροδόλφος Β' ήταν λάτρης των τεχνών και στην αυλή του εργάστηκαν αξιόλογοι ζωγράφοι, όπως ο Spranger (1546-1611) από την Αμβέρσα, ο Josef Heintz (1564-1609) από τη Βασιλεία και ο Hans von Aachen (1552-1615) από την Κολωνία. Η παρουσία, εξ άλλου, επιστημόνων και φιλοσόφων στην αυλή του, όπως του Δανού αστρονόμου Tycho Brahe (1546-1601), του Γερμανού μαθηματικού και αστρονόμου Johannes Kepler (1571-1630) και του Ιταλού φιλοσόφου Giordano Bruno (1548-1600) είναι

¹¹⁴ Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σσ. 56-57.

ενδεικτική του ρόλου του Ροδόλφου Β΄ ως προστάτη των επιστημών και της φιλοσοφίας αλλά και του γενικότερου πνεύματος που επικρατούσε στην αυλή του κατά τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Το βασίλειο της Τσεχίας αποτελούσε την εποχή εκείνη για τους Ευρωπαίους καταφύγιο ελπίδας για την πραγματοποίηση των οραμάτων που σχετίζονταν με τη θρησκευτική και την πολιτική συνοχή της Ευρώπης.

Ο Bruno αφιέρωσε στον αυτοκράτορα Ροδόλφο Β΄ ένα βιβλίο με τίτλο *Articuli Aduersus Mathematicos*. Το βιβλίο περιλαμβάνει διάφορα γεωμετρικά διαγράμματα, τα οποία χρησιμεύουν, σύμφωνα με τον Bruno, στην κατανόηση της δημιουργίας του σύμπαντος. Στην αφιέρωση του βιβλίου του προς τον αυτοκράτορα, ο Bruno αναφέρει ότι προσβλέπει σε μία παγκόσμια θρησκεία αγάπης που θα ενώνει τους ανθρώπους με το νόμο της αγάπης και δε θα οδηγεί τα έθνη και τις κοινωνίες σε πολέμους και διαιρέσεις.

(α) **Αλληγορία Δύναμης και Σοφίας**, (1580, ελαιογραφία, 2,14X1,67μ., Henry Clay Frick Bequest).



Μία γυναίκα με πολυτελή ενδύματα, η οποία αναπαριστά τη Σοφία, κοιτά ψηλά στον ουρανό, ενώ ένα θείο φως λάμπει στο πρόσωπό της. Στέκεται πάνω σε μία σφαίρα που συμβολίζει τον κόσμο. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης υπάρχουν κορώνες, σκήπτρα, κοσμήματα, νομίσματα και στρατιωτικά λάβαρα. Στα αριστερά του πίνακα υπάρχει μια κολόνα, η οποία φέρει την επιγραφή: *Omnia Vanitas* (Όλα είναι Μάταια). Όλα δηλ. τα επίγεια πράγματα, όπως εξουσία, βασιλεία, έθνη, πόλεμοι, αγάπη, δύναμη είναι χωρίς νόημα συγκρινόμενα με τα ουράνια, όπως αυτά εκπροσωπούνται από τη Θεία Σοφία. Ο έρωτας βρίσκεται στα δεξιά, ενώ ο Ηρακλής με τη λεοντή του στηριζόμενος στο ρόπαλό του, στέκεται ως σύμβολο εξουσίας και δύναμης. Ο Ηρακλής είναι ο αρχαίος ήρωας, ο οποίος γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα στην Ιταλία, ως σύμβολο του νέου αιώνα. Για τους διανοούμενους της Αναγέννησης, ο Ηρακλής εκπροσωπούσε τους πρώτους

αγώνες του ανθρώπου με τη φύση και τις πρώτες νίκες του πνεύματος¹¹⁵. Άλλωστε ο Ηρακλής ήταν ο ήρωας ο οποίος πέρασε στην τάξη των θεών ακριβώς γιατί δοκιμάσθηκε και αποδείχθηκε άξιος για κάτι τέτοιο όσο ζούσε ανάμεσα στους ανθρώπους. Στο φιλοσοφικό λοιπόν κλειδί ερμηνείας η παρουσία του Ηρακλή στον πίνακα δηλώνει το αγωνιστικό, πολεμικό πνεύμα του ήρωα που θα οδηγήσει σιγά-σιγά τον άνθρωπο της Αναγέννησης στην ένωση του ουρανού και της γης και στην κατάκτηση της σοφίας. Στο πολιτικό κλειδί ερμηνείας η Σοφία και η Δύναμις είναι οι δύο αρετές που θα πρέπει να συνδυάζει ο ηγέτης κατά το πλατωνικό πρότυπο του φιλοσόφου-πολιτικού¹¹⁶.

Ο Veronese στον πίνακα αυτό, όπως και στους άλλους της τετραλογίας που εξετάζουμε, χρησιμοποιεί την προοπτική από χαμηλά, μια τεχνική που τον βοηθά να ξεδιπλώσει και να μεγεθύνει τις μορφές πάνω στην επιφάνεια. Η προοπτική αυτή ελαττώνει τα ενδιάμεσα επίπεδα και προβάλλει άμεσα τις μορφές του πρώτου επιπέδου στο βάθος, τοποθετεί δε όλα τα χρώματα σε σχέση με τη φωτεινότητα του ουρανού. Έτσι ερμηνεύεται η προτίμηση του Veronese για ένα χώρο περισσότερο εκτεταμένο από βαθύ, έτσι ερμηνεύεται και η προτίμησή του στα αποτελέσματα που προκαλεί το φως της ημέρας, το ηλιακό φως. Για να αποφύγει, όμως, ο Veronese την απόδοση των μορφών ως σκοτεινές σιλουέτες απέναντι στη φωτεινότητα του ουρανού φροντίζει ώστε οι μορφές να τονιστούν με χρώματα ακόμα πιο φωτεινά, πιο κοντά στο απόλυτο φως, στο λευκό και οι σκιές να μην είναι μαύρες, αλλά χρωματιστές¹¹⁷.

¹¹⁵ Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, *έθν. αν.*, σ. 57.

¹¹⁶ Για τις συμβολικές προεκτάσεις της μορφής του Ηρακλή κατά την Αναγέννηση πβ. και Ε. ACANFORA, Μύθοι και θεοί: νέα εικονογραφικά θέματα και αρχαίες φιλογολογικές πηγές, στον Κατάλογο της Έκθεσης *Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mína Gregorí, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003, σσ. 321-322. Η Acanfora υποστηρίζει ότι ο αρχαίος ήρωας στο πλαίσιο του ουμανισμού της Αναγέννησης αναγορεύθηκε σε σύμβολο της ηθικής ακεραιότητας, της χρηστής διοίκησης της πόλης και των πολιτικών αρετών.

¹¹⁷ Πβ. G. C. ARGAN, *έθν. αν.*, τ. 3, σσ. 200-201.

(β) *Η Επιλογή ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία* (1580, ελαιογραφία, 2,19X1,69μ., Henry Clay Frick Bequest).



Ένας νέος άνδρας βρίσκεται ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία. Στα αριστερά η Κακία – μία γυναίκα με πολυτελή ενδύματα που έχει γυρισμένη την πλάτη της στον θεατή- κρατά παιγνιόχαρτα, σημάδι της μεταβλητής τύχης και της αστάθειας που εκείνη εκπροσωπεί. Κάθεται πάνω σε μία μαρμάρινη Σφίγγα, κοντά στην οποία είναι τοποθετημένο ένα μαχαίρι· σημάδι θανάτου. Ο άνδρας, ο οποίος έχει δεχθεί επίθεση από τα κοφτερά νύχια της Κακίας — η σκισμένη κάλτσα του αποκαλύπτει τη σάρκα του που αιμορραγεί — διαφεύγει στα προστατευτικά χέρια της Αρετής. Εκείνη ήρεμη και σοβαρή με πρόσωπο απλό και απέριτο είναι στεφανωμένη με ένα δάφνινο στεφάνι. Η παρουσία του κλασικού γυναικείου αγάλματος δηλώνει τον αρχαίο κόσμο και τις αξίες του. Η ηθικού χαρακτήρα επιγραφή στο πάνω αριστερό άκρο προσθέτει ένα σχόλιο στην σκηνή: *Η τιμή και η αρετή ανθίζουν μετά τον θάνατο.*

Η Κακία αποκρύπτει τον πραγματικό της χαρακτήρα έτοιμη να αποπλανήσει τον νέο με τα κάλλη της, τον αισθησιακό της χαρακτήρα και τα τυχερά παιχνίδια. Ο θεατής όμως μπορεί να δει τι κρύβεται πραγματικά πίσω από την Κακία, η σφίγγα με ένα μαχαίρι, σύμβολα θανάτου. Ο καλλιτέχνης αποδίδει με εικονογραφική γλαφυρότητα τον όλεθρο στον οποίο είναι βέβαιο ότι συμπαρασύρει όποιον την ακολουθεί. Ο Ηρακλής¹¹⁸ αποδίδεται ως νέος Βενετσιάνος της εποχής. Ο Veronese φαίνεται ότι ενδιαφέρεται να αποδώσει το επίκαιρο, αυτό που τα μάτια θα συλλάβουν άμεσα και ολοκληρωτικά χωρίς να τεθεί πρόβλημα ερμηνείας. Έτσι όταν αναπαριστά γεγονότα της ιστορίας δεν διστάζει να ντύσει τις μορφές με σύγχρονα ενδύματα. Η προοπτική που ανοίγεται στον άνθρωπο συνδέεται με τους δύο δρόμους που μπορεί να πάρει αυτός. Ο ένας δρόμος δύσκολος, δύσβατος με εμπόδια πολλά που όμως οδηγεί στην αρετή κι ο άλλος εύκολος, ευχάριστος που όμως οδηγεί στην απώλεια. Ο άνθρωπος βρίσκεται στη μέση ελεύθερος να επιλέξει έναν από τους δύο δρόμους και συνεπώς να διαμορφώσει μ' αυτή του την επιλογή ελεύθερα το μέλλον του. Ο καλλιτέχνης αποδίδει τη στιγμή που ο άνθρωπος επιλέγει να πράξει το καθήκον του μέσα από την αγωνιώδη κίνηση του Ηρακλή, ο οποίος κατευθύνεται προς το μέρος της δαφνοστεφανωμένης Αρετής αποφεύγοντας την Κακία που τον ακολουθεί. Το αίσθημα του καθήκοντος και της ελευθερίας έχουν κοινή πηγή το ανθρωπιστικό ιδεώδες περί ανθρωπίνης αξιοπρέπειας και, όπως επισημαίνει και ο Argan¹¹⁹, καθώς αυτό εκφράζεται στην τέχνη της εποχής μόνο από τους βενετούς δασκάλους εξηγεί πώς η εργασία τους συντηρεί και μεταβιβάζει στον επόμενο αιώνα τα ανθρωπιστικά ιδεώδη.

Η επιφάνεια του πίνακα μοιράζεται σε δύο κάθετες ζώνες: η αριστερή εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά της Κακίας, η δεξιά τα χαρακτηριστικά της Αρετής. Το πρώτο πλάνο, όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο αποδίδεται αβαθές, ενώ ο περιβάλλον χώρος αποδίδεται συνοπτικά με ένα δέντρο πίσω από την Αρετή, με το γυναικείο άγαλμα που υποδηλώνει ότι στον νοητό χώρο στα αριστερά υπάρχει ένα αρχαιοελληνικό κτίσμα και με μια σφίγγα, η οποία,

¹¹⁸ Ο Ηρακλής υπήρξε ο διασημότερος και λαοφιλέστερος από όλους τους ήρωες των αρχαίων Ελλήνων, γιος του Δία και της Αλκμήνης. Σύμφωνα με την ελληνική φιλοσοφία συμβολίζει την ηθική προσωπικότητα. Έτσι ο Σοφιστής Πρόδικος ο Κείος (5^{ος} αι. π.Χ.) επινόησε την παραβολή με τον Ηρακλή στο σταυροδρόμι της αρετής και της κακίας (ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ, *Απομνημονεύματα* 2, 1, 21-34). Πβ. επίσης *Παγκόσμια Μυθολογία, ένθ. αν.*, σ. 202.

¹¹⁹ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ. 199.

όπως προαναφέρθηκε, υποδηλώνει τα ολέθρια αποτελέσματα της αμαρτωλής ζωής¹²⁰.

Ο Veronese συνδυάζει εδώ τη μυθολογική αλληγορία με την ηθική διδαχή, ενώ υφαίνει αυτά τα δύο στοιχεία με τη χαρακτηριστική βενετσιάνικη αίσθηση πολυτέλειας και χλιδής, αποδίδοντας έτσι την ατμόσφαιρα μιας πόλης που βρισκόταν ακόμα σε ακμή και την οποία μάλιστα ήθελε να επιδεικνύει με φιλαρέσκεια¹²¹.

Το δίλημμα ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία αποτέλεσε το θέμα κι ενός άλλου πίνακα του Veronese που βρίσκεται στο Prado από το 1686. Η σύνθεση τιτλοφορείται *Νέος ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία*, έργο το οποίο τοποθετείται χρονολογικά στη διετία 1580-1582. Η θεματολογική συνάφεια των δύο έργων είναι προφανής.

¹²⁰ Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σσ. 146-148.

¹²¹ *Αυτόθι*, σ. 116.

(Υ)Ο Έρωτας δένει Άρη και Αφροδίτη (1570, ελαιογραφία, 2,05X1,61μ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, John Stewart Kennedy Fund, 1910)



Ο Έρωτας ενώνει με μια κορδέλα τον Άρη, τον θεό του πολέμου και της δύναμης, με τη γυμνή Αφροδίτη, τη θεά της ομορφιάς, του πάθους, και της αγάπης. Το νερό που αναπηδά από την πηγή και η γαλακτορροούσα Αφροδίτη δηλώνουν τη γονιμότητα της ένωσης. Ένας άλλος Έρωτας απομακρύνεται με το σπαθί του Άρη ενώ συγκρατεί το άλογο του θεού. Η νίκη της Αγάπης πάνω στον πόλεμο (*amor vincit omnia*) ήταν ένα από τα πιο συνήθη θέματα στη ζωγραφική του 16^{ου} αι., ιδιαίτερα στη ζωγραφική της Βενετίας, και ακόμη και ο Veronese φιλοτέχνησε δύο ακόμη παραλλαγές. Το έργο είναι υπογεγραμμένο στη βάση του πίνακα πάνω σε ένα αρχαίο θραύσμα: PAVLUS VERONESIS F (του Paolo Veronese). Το συγκεκριμένο έργο εγκωμιάστηκε για τη συνθετική και χρωματική του αρτιότητα, ενώ θεωρήθηκε η ανώτερη αισθητικά παράσταση από την ομάδα των τεσσάρων αλληγορικών παραστάσεων.

Στο έργο αυτό, όπως και στα έργα *Αφροδίτη και Άδωνις με Ερωτιδέα και Σκύλο*, *Η Αφροδίτη με τον Άδωνι Θνήσκοντα και Ερωτιδείς*, *Ο Άρης που ξεντύνει την Αφροδίτη με Ερωτιδέα και σκύλο*, *Η Αφροδίτη αποπλίζει τον Έρωτα*, της ίδιας περιόδου ή λίγο μεταγενέστερα, τα οποία συνδέονται με την τετραλογία στην οποία αναφερόμαστε, καθώς θεωρούνται ότι κι αυτά ανήκαν στη συλλογή της Πράγας, ο γυναικείος τύπος που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι ο ίδιος. Πρόκειται για την τυπική Βενετσιάνα καλλονή, εξαιρετικά όμορφη σύμφωνα πάντα με τα κριτήρια της εποχής. Τα ερεθίσματα του Veronese είναι άμεσα συνδεδεμένα με την τρέχουσα πραγματικότητα που αντίκριζε γύρω του και απέχουν κατά πολύ από την αρχαιοελληνική αισθητική. Ουσιαστικά, ο καλλιτέχνης εικονίζει τη «Βενετσιάνα Αφροδίτη» επικαιροποιώντας με τον τρόπο αυτό την ελληνική μυθολογία¹²². Άλλωστε για τον Veronese η αλληγορία είναι μια εικόνα φωτεινή και χαρούμενη και οι αλληγορικές μορφές του είναι όμορφες και ελκυστικές, με πολυτελή ενδύματα και κοσμήματα, κάθονται ή κινούνται σε ουράνιους χώρους, ζουν στο φως με μια τέλεια, φυσική χάρη. Για να γίνουν φορείς νοημάτων δεν εξαυλώνονται, δεν εξυψώνονται. Πριν γίνουν ιδέες είναι ορατά αντικείμενα στα οποία η νόηση αποδίδει ορισμένα εννοιολογικά χαρακτηριστικά. Τίποτε δεν υπάρχει στη νόηση που να μην υπάρχει πρώτα στις αισθήσεις. Όσο πιο καθαρά βλέπουν τα μάτια τόσο πιο καθαρά κρίνει η νόηση¹²³.

Από την ένωση του Άρη, θεού του πολέμου και της Αφροδίτης, θεά του έρωτα, γεννήθηκε η Αρμονία, ως προσωποποίηση της ιδέας ότι η αρμονία είναι σύνθεση αντίθετων δυνάμεων¹²⁴. Σύμφωνα με τη θεωρία της εναρμόνισης των αντιθέτων υπάρχουν δύο πρωταρχικές κοσμικές ενέργειες, δύο πόλοι ύπαρξης αντίθετοι αλλά συμπληρωματικοί μεταξύ τους. Όλες οι εκδηλώσεις του κόσμου δημιουργούνται από τη δυναμική αλληλεπίδραση των δύο αυτών κοσμικών δυνάμεων¹²⁵.

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί ο ρόλος της φύσης στο έργο του Veronese. Όπως επισημαίνει κι ο Argan η φύση για τον Veronese, όπως και για τον Tintoretto και τον Bassano, τους τρεις ζωγράφους που εξέλιξαν το μανιερισμό κατά την πέμπτη δεκαετία από απλό φορμαλιστικό συμβιβασμό

¹²² Φ. ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, *ένθ. αν.*, σ. 134

¹²³ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ. 204.

¹²⁴ Πβ. *Παγκόσμια Μυθολογία, ένθ. αν.*, σσ. 62, 66.

¹²⁵ Πβ. Ι. ΦΙΚΑ, *Μονοπάτια τέχνης και σοφίας*, Αθήνα, Νίκας, 2010, σσ. 25-26.

μεταξύ σχεδίου και χρώματος σε υψηλότερες συλλήψεις τέχνης, δεν είναι κάτι προς έρευνα, ορισμό ή ερμηνεία, είναι αντιθέτως το φόντο, η προβολή της ύπαρξης και της ανθρώπινης δράσης. Η φωτεινή, διαυγής ζωγραφική του Veronese δίνει τη δική της αισιόδοξη ερμηνεία για τον κόσμο, το νόημα, τον σκοπό της ζωής και τις αξίες¹²⁶.

¹²⁶ Πβ. G. C. ARGAN, *ένθ. αν.*, τ. 3, σ. 200.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας ήταν η διερεύνηση της σχέσης φιλοσοφίας και τέχνης κατά την εποχή της Αναγέννησης. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού επιλέχθηκαν συγκεκριμένοι καλλιτέχνες – Botticelli, Tiziano, Veronese- και συγκεκριμένα έργα τους. Επειδή, λόγω της φύσης της, μια διπλωματική εργασία έπρεπε να περιορισθεί σε μικρό αριθμό έργων, επιλέχθηκαν έργα τα οποία αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της τέχνης της εποχής, προέρχονται και από τους δύο αιώνες (15^ο και 16^ο) διάρκειας της ιταλικής Αναγέννησης και από τις δύο βασικές σχολές τέχνης, της Φλωρεντίας και της Βενετίας,

Ίσως, πράγματι, η σχέση φιλοσοφίας και τέχνης στην Αναγέννηση να μην ήταν και κάτι τόσο δύσκολο να αποδειχθεί. Όπως, για παράδειγμα, δεν χρειάζεται να καταβληθεί ιδιαίτερη προσπάθεια προκειμένου να αποδείξουμε ότι η τέχνη του Μεσαίωνα είχε χαρακτήρα θρησκευτικό. Κάτι αντίστοιχο, λοιπόν, συμβαίνει και στην Αναγέννηση. Η εποχή της Αναγέννησης υπήρξε μια εποχή κατά την οποία η τέχνη υπήρξε στενά συνδεδεμένη με τη φιλοσοφία, περισσότερο ίσως από οποιαδήποτε άλλη εποχή. Αυτό εξηγείται εν μέρει από το ενδιαφέρον που ξυπνά αυτήν την εποχή στους ανθρώπους να επανασυνδεθούν με τις πηγές της αρχαιότητας, δηλώνοντας έτσι τη ρήξη τους με το άμεσο παρελθόν τους. Αυτό λοιπόν το ενδιαφέρον για τον κλασσικό κόσμο αναζωπυρώνει και τη μελέτη της αρχαίας φιλοσοφίας. Η στροφή, λοιπόν, προς την αρχαιότητα, τον κλασσικό κόσμο και τους μύθους ήταν κάτι τόσο σύμφυτο με την εποχή που εξετάζουμε που πράγματι κατέστησε το έργο μας πιο εύκολο.

Εκείνο όμως που μας προβλημάτισε ήταν η ερμηνεία και η φιλοσοφική ανάγνωση των έργων. Για τον λόγο αυτό αξιοποιήθηκε η σχετική ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Αξεπέραστη παραμένει στο πεδίο αυτό η συστηματική φιλοσοφική ματιά του Panofsky και η βαθιά γνώση του αρχαίου κόσμου του Wind. Επίσης, πολύ διαφωτιστική με κοινωνικές,

πολιτικές και ιστορικές προεκτάσεις υπήρξε η διεισδυτική κριτική σκέψη του Argan.

Αφετηρία όμως για την έρευνά μας υπήρξε η πραγματεία του Alberti, του πρώτου θεωρητικού της τέχνης, ο οποίος προσπάθησε να εξοπλίσει τον καλλιτέχνη της εποχής στον αγώνα για την καταξίωσή του, με ό,τι του ήταν απαραίτητο για να υπερασπισθεί την τέχνη του, να την ενδυναμώσει και να την εξυψώσει από απλή χειρωνακτική εργασία σε υψηλή διανοητική ενασχόληση. Ο Alberti τονίζει επανειλημμένα στους καλλιτέχνες: να μελετούν τα αρχαία κείμενα, να εμπνέονται από αυτά και να δημιουργούν. Ο Botticelli, όπως είδαμε, υιοθετεί τις παραπάνω οδηγίες του. Τυπικό παράδειγμα η *Συκοφαντία*, έργο του οποίου η πνευματική πατρότητα ανάγεται στην πραγματεία του Alberti. Συγχρόνως όμως δεν διστάζει να απορρίψει, τη σημαντικότερη, ίσως, οδηγία του Alberti για την απόδοση του χώρου, την προοπτική, στα έργα του *Άνοιξη* και *Γέννηση της Αφροδίτης*, τα οποία αποτελούν συνθέσεις διαποτισμένες από την νεοπλατωνική φιλοσοφία. Κι αυτό μοιάζει απολύτως συνεπές και λογικό στη Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα, στη Φλωρεντία των Μεδίκων, στη Φλωρεντία της πλατωνικής Ακαδημίας, αλλά και στο πλαίσιο του γενικότερου πνεύματος του ουμανισμού, των εκδόσεων και των μεταφράσεων αρχαίων συγγραφέων.

Αλλά και στη Βενετία με την ιδιαίτερη ιστορία της και τα χαρακτηριστικά της οι ζωγράφοι εμπνέονται από τον αρχαίο κόσμο, από τον κόσμο του μύθου και των συμβόλων. Εντάσσουν δε τον κόσμο της αρχαιότητας στα έργα τους με τρόπο μοναδικό. Ο αρχαίος κόσμος είναι παρών, ζωντανός, γίνεται μέρος της δικής τους πραγματικότητας και αφομοιώνεται απ' αυτή. Η ανεκτικότητα και η ελευθερία που επικρατεί στη Βενετία αποτελεί πρόσφορο έδαφος για τη διάδοση νέων ιδεών στη φιλοσοφία, τη θρησκεία, την πολιτική. Εξ άλλου η Βενετία με την περίφημη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη αποτελεί και το κέντρο της τυπογραφικής έξαρσης του Άλδου Μανούτιου.

Ο *Ιερός και βέβηλος έρωας* του Tiziano είναι ένα αντιπροσωπευτικό έργο της βενετσιάνικης ζωγραφικής με νεοπλατωνικές επιρροές. Ενώ, ο συμβολικός και εμβληματικός χαρακτήρας της σύνθεσης *Αλληγορία της Σύνεσης* τονίζει την επίδραση και τη γοητεία που άσκησε ο αιγυπτιακός πολιτισμός σε φιλοσόφους και καλλιτέχνες κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

Τέλος, οι τρεις αλληγορίες που φιλοτέχνησε ο Veronese για τον αυτοκράτορα Ροδόλφο ξαφνιάζουν με την αμεσότητα και την καθαρότητά τους. Τα νοήματά τους είναι απλά και κατανοητά. Ο Veronese δεν κρύβει τίποτε, ό,τι έχει να πει το λέει ξεκάθαρα με τη φωτεινή, διαυγή και μεγαλόπρεπη ζωγραφική του.

Έτσι, οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης εμπνέονται από τον κόσμο της αρχαιότητας για να αποδώσουν τους προβληματισμούς τους σχετικά με τη διττή φύση του έρωτα, το μυστήριο του χρόνου, τον ηρωικό ενθουσιασμό, το καθήκον και την αξιοπρέπεια του ανθρώπου. Και το κατορθώνουν αυτό προσφέροντας έργα μοναδικά, τα οποία τέρπουν τον θεατή, πολύ δε περισσότερο εκείνον που διαθέτει και τις ανάλογες γνώσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΔΑΜΟΥ- ΦΙΚΑ, Κ., *Οι ιδεατές πολιτείες από τον Πλάτωνα στον Campanella*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2006.
- ΑΛΜΠΕΡΤΙ, Λ. Μπ., *Περί ζωγραφικής*, εισ.-μτφρ.-σχόλια Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994.
- ΕΚΟ, Ο., *Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα*, ελλ. μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, Αθήνα, Γνώση, 1992.
- ΕΡΜΟΥ ΤΡΙΣΜΕΓΙΣΤΟΥ, *Ερμητικά Κείμενα*, 2 τόμ., Αθήνα, Παρασκήνιο, 1990.
- ΖΟΛΙ, Ρ., *Η πόλη και ο αστικός πολιτισμός*, μτφρ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1991.
- ΖΩΓΡΑΦΙΔΗ, Γ., *Εικαστική Φιλοσοφία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ι., *Ο Φάουστ του Γκαίτε*, Αθήνα, Εστία, 2003.
- ΚΑΛΛΙΓΑ, Π., *Πλωτίνου Εννεάς πρώτη*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1994.
- ΚΑΛΛΙΓΑ, Π., *Πλωτίνου Εννεάς τρίτη*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2004.
- ΚΑΛΦΑ, Β., *Πλάτων Τίμαιος*, Αθήνα, Πόλις, 1995.
- ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Π., *Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος*, Αθήνα, Γιαλλελής, 1976.
- ΚΑΠΟΓΛΟΥ-ΣΟΥΡΒΙΝΟΥ, Ε., *Ιταλική Αναγέννηση και Ανθρωπισμός*, Αθήνα, 1999.
- ΛΑΜΠΡΑΚΗ – ΠΛΑΚΑ, Μ., *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και κοινωνία – Τέχνη και αρχαιότητα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2004.
- ΛΑΜΠΡΑΚΗ – ΠΛΑΚΑ, Μ., *Οι Πραγματείες Περί Ζωγραφικής: Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο Κρήτης, Εκδόσεις Βικελαίας Βιβλιοθήκης, 1988.
- ΛΕ ΓΚΟΦ, Ζ., *Οι διανοούμενοι στο Μεσαίωνα*, Αθήνα, Κέδρος, 2002.
- ΛΟΥΚΡΗΤΙΟΥ, *Περί Φύσεως*, μτφρ. Κ. Θεοτόκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.
- ΛΥΔΑΚΗ, Στ., *Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους*, Αθήνα, Μέλισσα, 2002.
- ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, Φ., *Μύθος, Αλληγορία και Κοινωνία: Η περίπτωση Paolo Veronese*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007.

- ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ, *Απομνημονεύματα*, μτφρ. Κ. Βάρναλη, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, α.χ.
- *Ομηρικοί ύμνοι*, μτφρ. πρ. σχ. Δ. Παπαδίτσα-Ε. Λαδιά, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1985.
- *Παγκόσμια Μυθολογία*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1989.
- ΠΑΝΟΦΣΚΙ, Ε., *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Α. Παππά, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- ΠΕΛΕΓΡΙΝΗ, Θ., *Μάγοι της φιλοσοφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996.
- ΠΕΛΕΓΡΙΝΗ, Θ., *Οι πέντε εποχές της φιλοσοφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997.
- ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Νόμοι (Platonis Opera)*, Oxonii e Typographeo Claredoniano, 5 τόμ., 1962.
- ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτεία, Τίμαιος (Platonis Opera)*, Oxonii e Typographeo Claredoniano, 4 τόμ., 1957.
- ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Συμπόσιον*, κείμεν.-μτφρ.-ερμ. Ι. Συκουτρή, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1934.
- ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ, *Ηθικά, Περί του ει του εν Δελφοίς*, Αθήνα, Κάκτος, 1995.
- ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, Π., *Αρχαία θέματα στην ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα, 1975.
- *Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mina Gregori, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003.
- ΤΣΑΜΠΕΡΛΙΝ, Ε. Ρ., *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1995.
- ΦΙΚΑ, Ι., *Μονοπάτια τέχνης και σοφίας*, Αθήνα, Νίκα, 2010.
- ΦΙΚΑ, Ι., *Τζιορντάνο Μπρούνο: Η θέση του στην ιστορία της φιλοσοφίας και των ιδεών*, Αθήνα, Νίκα, 2012.
- ΑΣΑΝΦΟΡΑ, Ε., *Μύθοι και θεοί: νέα εικονογραφικά θέματα και αρχαίες φιλολογικές πηγές, στον Κατάλογο της Έκθεσης Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mina Gregori, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003, σσ. 319-323.

- ΑΙΚΕΜΑ, Β., Η βενετσιάνικη ζωγραφική του 16^{ου} αι. και το κλασικό πνεύμα, στον Κατάλογο της Έκθεσης *Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mina Gregori, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003, σσ. 507-510.
- ARGAN, G. C., *Storia dell'arte italiana*, τ. 1-3, Sansoni, 1976-1977.
- BALDINI, N., Στη σκιά του Λαυρεντίου του Μεγαλοπρεπούς. Ο ρόλος των Lorenzo και Giovanni di Pierfrancesco των Μεδίκων, στο *Το Φως του Απόλλωνα: Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mina Gregori, Αθήνα, Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού Α.Ε., 2003, σσ. 277-282.
- BLACK, C., *Pico's Heptaplus and Biblical Hermeneutics*, Lieden-Boston, Brill, 2006.
- BRAHAM, A., Veronese's Allegories of Love, *The Burlington Magazine*, V. 112, N. 805, 1970, pp. 205-212.
- BRUNO, G., *Gli Eroici Furori*, Arnaldo Forni Editore, 1974.
- BURCKHARDT, J., *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, ελλ. μτφρ. Μ. Τοπάλη, Αθήνα, Νεφέλη, 1997.
- BURROUGHS, A., Veronese's Alterations in His Painting of Mars and Venus, *Metropolitan Museum Studies*, V. 3, N. 1, 1930, σσ. 47-54.
- CASSIRER, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- CHASTEL, A., *The Golden Age of the Renaissance: Italy 1460-1500*, London, Thames and Hudson, 1965.
- CIBELLINI, C., *Μεγάλοι Ζωγράφοι: Τισσιάνο*, Αθήνα, Καθημερινή, 2006.
- COLE, A., *Αναγέννηση*, Αθήνα, Δελθηθανάσης, Ερευνητές, 1994.
- DE VECCHI P. - ROMANELLI G. - STRINATI C., *Veronese: Gods, Heroes and Allegories*, Milano, Skira, 2004.
- DEBUS, A., *Άνθρωπος και Φύση στην Αναγέννηση*, ελλ. μτφρ., Τ. Τσιαντούλα, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
- DEIMLING, B., *Σάντρο Μποτιτσέλι*, Köln, Taschen/Γνώση, 2005.
- ELTON, G. R., *Renaissance and Reformation, 1300-1648*, New York, Macmillan, 1963.
- FESTA, N., *Ουμανισμός*, ελλ. μτφρ., Νάσου Κυριαζόπουλου, Αθήνα, Τα Νέα Ελληνικά, 2000.

- FICINO, M., *Platonic Theology*, αγγλ. μτφρ. M.J.B. Allen, τ. 1-5, Cambridge-Massachusetts, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2001-2005.
- GARIN, E., *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance*, αγγλ. μτφρ., Peter Munz, New York, 1965.
- GOMBRICH, E. H., *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance*, New York, Phaidon, 1972.
- HANKINS, J., *Plato in the Italian Renaissance*, New York, E.J.Brill, 1991.
- HAUSER, A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, μτφρ. Τ. Κονδύλη, τ. Α΄-Β΄, Αθήνα, Κάλβος, 1969-70.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Αθήνα, Πολιτιστικό ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006.
- KAMINSKI, M. , *Masters of Italian Art: Titian*, Cologne, Könemann, 1998.
- KEELEY, D. R., *Renaissance Humanism*, Boston, Twayne Publishers, c. 1991.
- KIRK, G.S. –RAVEN, J.E. –SCHOFIELD, M., *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, ελλ. μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2001.
- KRISTELLER, P. O., *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, California, Stanford University Press, 1964.
- KRISTELLER, P. O., *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper Torchbooks, 1961.
- KRISTELLER, P. O., *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, New York, Harper & Row, 1965.
- MAHONEY, E. (εκδ.), *Philosophy and Humanism, Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- MAZZEO, J., Universal Analogy and Culture of the Renaissance, *JHI*, 15, 1954, σσ. 299-304.
- OHMAN, I., SCHWARZ, F., *L'Humanisme actualité de la Renaissance*, Paris, N.A., 1999.
- *Pico della Mirandola: New essays*, ed.M.V.Dougherty, New York, Cambridge University Press, 2008.

- PANOFSKY, E., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1965.
- PANOFSKY, E., Titian's Allegory of Prudence: A Postscript, στο *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- PATER, W., *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, New York, Dover Publications Inc., 2005.
- PRAZ, M., *Ut Pictura Poesis, Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Bollingen Series XXXV, 35, Washington D.C., Princeton University Press, 1970.
- REIST, I. J., Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro, *The Art Bulletin*, V. 67, N. 4, 1985, pp. 614-635.
- TAYLOR, A. E., *Platonism and its Influence*, New York, Cooper Square Publishers Inc., 1963.
- VASARI, G., *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, εισ.-μτφρ.-σχόλια Στ. Λυδάκη, Αθήνα, Κανάκη, 1995.
- WARBURG, A., *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance* στο *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, μτφρ. David Britt, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999.
- WILCOX, D. J., *In Search of God and Self: Renaissance and Reformation Thought*, Boston, Houghton Mifflin, 1975.
- WIND, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber Limited, 1968.
- WIND, E., *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- WINDELBAND, W. – HEIMSOETH, H., *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, 2 τόμ., ελλ. μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλου, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1995.



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

19 ΜΑΙ. 2015

18 ΙΟΥΝ. 2015

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000106476