

Γενικό Λύκειο Αλιάρτου

Αναγεννησιακοί ζωγράφοι



Γενικό Λύκειο Αλιάρτου - Σχ. Έτος 2015-16 - Β΄ Τετράμηνο

Αναγεννησιακοί ζωγράφοι

Τάξη Β΄

ΥΠΟΘΕΜΑΤΑ

Ομάδα 1^η: Κουτσολάμπρου Γεωργία,
Κρεμμύδα Βάσω, Χρυσικός Λάμπρος

Σάντρο Μποτιτσέλι, Ραφαήλ Σάντι

Ομάδα 2^η: Αλαμπάσης Αναστάσης,
Αναδιώτης Μπάμπης, Κουτρομάνου
Λουκία, Πρωτόπαππα Νεκταρία

Λεονάρντο ντα Βίντσι, Ιερόνυμος
Μπος

Ομάδα 3^η: Αθανασάκη Δέσποινα,
Γιαννακοπούλου Βάσω, Κάμπαξη
Μαργαρίτα, Τόρο Κατερίνα

Μιχαήλ Άγγελος

Ομάδα 4^η: Παλιογιάννης Θέμης,
Χαλιμούρδας Γιάννης

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

Με τα εισαγωγικά ασχολήθηκαν όλες οι ομάδες

Υπεύθυνη καθηγήτρια Παπαγγελή Όλγα, φιλόλογος

Αλιάρτος, Μάιος 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	
1.1. Αναγέννηση	6
1.2. Η Μετάβαση από τον Μεσαίωνα στους Νέους Χρόνους	6
1.3. Κέντρα Αναγέννησης	8
1.3.1. Φλωρεντία	8
1.3.2. Βενετία	8
1.3.3. Ρώμη	8
1.4. Η αύξηση του γοήτρου μέσω της τέχνης	9
1.5. Καλλιτεχνικές ανακαλύψεις	9
1.6. Θέματα της ζωγραφικής τον 15 ^ο αι	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο ΜΠΟΤΙΤΣΕΛΙ	
2.1. Βιογραφικά	10
2.2. Άνοιξη	11
2.3. Η γέννηση της Αφροδίτης	12
2.4. Αφροδίτη και Άρης	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ ΝΤΑ ΒΙΝΤΣΙ	
3.1. Βιογραφικά	15
3.2. Ο Μυστικός Δείπνος	17
3.3. Μόνα Λίζα	19
3.4. Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με την Αγία Άννα και τον Άγιο Ιωάννη	20

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ

4. 1. Βιογραφικά	22
4. 2. Η οροφή της Capella Sistina	23
4. 2. 1. Η τελική κρίση	29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο ΡΑΦΑΗΛ

5. 1. Βιογραφικά	31
5. 2. Η Παναγία του Granduca και η Παναγία των Άλμπα	31
5. 3. Η Σχολή των Αθηνών	33
5. 4. Η νύμφη Γαλάτεια	34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ ΜΠΟΣ

6. 1. Βιογραφικά	36
6. 2. Ο ακάνθινος στέφανος	36
6. 3. Ο κήπος των γήινων απολαύσεων	37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ

7. 1. Βιογραφικά	38
7. 2. Το όραμα του Αγίου Ιωάννη ή η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκαλύψεως	39
7. 3. Η προσκύνηση των ποιμένων	40
7. 4. Ο διαμερισμός των ματιών του Χριστού	41
7. 5. Η ταφή του Κόμητος Οργκάθ	42
7. 6. Ο θάνατος του Λαοκόοντα	43
7. 7. Απόψεις για τον Ελ Γκρέκο	43
Επίλογος	44

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία έχει ως σκοπό να ερευνήσει τη ζωγραφική την περίοδο της Αναγέννησης μέσα από το έργο σημαντικών καλλιτεχνών. Στις αρχικές ενότητες διερευνάται εποχή γενικά, τα κέντρα στα οποία αναπτύχθηκε η ζωγραφική και οι λόγοι που ευνόησαν την άνθισή της αυτή την περίοδο, καθώς και οι σκοποί που εξυπηρετούνταν μέσω αυτής. Επίσης εντοπίζονται τα κυρίαρχα θέματα και οι καλλιτεχνικές κατακτήσεις των ζωγράφων της εποχής. Τέλος, εξετάζονται σημαντικοί καλλιτέχνες της περιόδου, τα θέματά τους, τα χαρακτηριστικά της τέχνης τους μέσα από τα σημαντικότερα έργα τους.

Κεφάλαιο 1^ο

Η ζωγραφική στην Αναγέννηση

1. 1. Αναγέννηση

Η Αναγέννηση είναι μια περίοδος της Ιστορίας της Δυτικής Ευρώπης που καλύπτει το διάστημα από τις αρχές του 14^{ου} έως τα τέλη του 16^{ου} αιώνα περίπου. Στα γραπτά της εποχής ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα νέο κίνημα, ένα νέο πνεύμα αναγέννησης στην τέχνη και τη λογοτεχνία.

Πρωτοχρησιμοποιήθηκε για την αναβίωση της μελέτης των κλασικών κειμένων. Η έμφαση στη μελέτη αυτών των κειμένων διαδόθηκε από τον Ιταλό ποιητή και μελετητή των Λατινικών Πετράρχη (1304-1374) που απέρριπτε τον Μεσαίωνα ως περίοδο «σκοταδισμού».

Η ιδέα μιας αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας διαδόθηκε ειδικά στην Ιταλία. Οι Ιταλοί είχαν σαφή επίγνωση πως στο παρελθόν η χώρα τους, με πρωτεύουσα τη Ρώμη, υπήρξε το κέντρο του πολιτισμένου κόσμου και πως η δύναμη και η δόξα της έσβησαν από τότε που οι γερμανικές φυλές, οι Γότθοι και οι Βάνδαλοι, είχαν εισβάλει στη χώρα και διέλυσαν τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Η περίοδος που μεσολαβούσε ανάμεσα στην κλασική εποχή, στην οποία ανέτρεχαν με περηφάνια, και τη νέα εποχή που προσδοκούσαν, ήταν απλώς ένα θλιβερό διάλειμμα. «Το μεσοδιάστημα», ένας Μεσαίωνα, όρος που χρησιμοποιούμε ακόμη.

1. 2. Η μετάβαση από τον Μεσαίωνα στους Νέους Χρόνους

Στα μέσα του 12^{ου} αιώνα η Ευρώπη ήταν ακόμη μια αραιοκατοικημένη ήπειρος. Ο πληθυσμός της ήταν κυρίως αγροτικός, ενώ τα μοναστήρια και οι πύργοι των ευγενών ήταν τα βασικά κέντρα εξουσίας και μόρφωσης. Εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα οι πόλεις είχαν γίνει πολυάνθρωπα κέντρα εμπορίου και οι αστοί απέκτησαν βαθμιαία μεγαλύτερη ανεξαρτησία απέναντι στην Εκκλησία και στους φεουδάρχες. Ακόμη και οι ευγενείς εγκαθίσταντο στις πόλεις, όπου υπήρχαν ανέσεις και εκσυγχρονισμένη πολυτέλεια, για να επιδείξουν τον πλούτο τους στις αυλές των ισχυρών.

Η πίστη των ιπποτών στο βασιλιά ή στον φεουδάρχη ήταν χαρακτηριστικό των χρόνων του Μεσαίωνα. Αυτό δεν σήμαινε πως ο κάθε ιπότης θεωρούσε τον εαυτό του πρόμαχο ενός ορισμένου λαού ή έθνους. Αυτά άλλαξαν σιγά - σιγά προς το τέλος του Μεσαίωνα, όταν οι πόλεις με τους αστούς και τους εμπόρους αποκτούσαν ολοένα μεγαλύτερη σημασία από τους πύργους και τους βαρόνους. Οι έμποροι μιλούσαν τη μητρική τους γλώσσα και αντιμετώπιζαν ενωμένοι κάθε ξένο ανταγωνιστή ή παρείσακτο. Κάθε πόλη ήταν περήφανη για τη θέση της και τα προνόμιά της στο εμπόριο και στη βιοτεχνία και τα προστάτευε από τους αντιζήλους της.

Αυτή η περηφάνια των πόλεων τις έκανε να συναγωνίζονται μεταξύ τους για να εξασφαλίσουν τις υπηρεσίες των πιο μεγάλων καλλιτεχνών, προκειμένου να εξωραΐσουν τα κτίσματά τους και να δημιουργήσουν έργα αιώνια.

1. 3. Κέντρα της Αναγέννησης

Η Αναγέννηση καλύπτει μια εκτεταμένη χρονική περίοδο και ανθίζει σε μια μεγάλη γεωγραφική περιοχή, που χρειάζεται να τη διαιρέσουμε σε περισσότερες περιόδους, για να τη μελετήσουμε.

1) Πρώιμη Αναγέννηση (1400-1500). Αναφέρεται συνήθως στην ιταλική τέχνη στην Τοσκάνη εστιάζοντας στην πόλη-κράτος της Φλωρεντίας και στο έργο ζωγράφων, όπως οι Τζότο, Μαζάτσιο, Ντονατέλο, Μποτιτσέλι.

2) Ωριμη Αναγέννηση 1500 ως το 1540-1580. Αναφέρεται στην τέχνη της Παπικής Ρώμης, της Φλωρεντίας και της Βενετίας και σε ζωγράφους, όπως οι Μιχαήλ Άγγελος, Λεονάρντο ντα Βίντσι, Ραφαήλ.

3) Βόρεια Αναγέννηση (1400-1550). Περιλαμβάνει την τέχνη των χωρών της βόρειας Ευρώπης και πολύ διαφορετικούς καλλιτέχνες, όπως ο Ντίρερ από τη Νυρεμβέργη και ο Βαν Άικ από την Μπριζ, ο Ιερώνυμος Μπος.

Πρέπει να σημειωθεί ότι οι πόλεις στις οποίες άνθισε η Αναγέννηση - Φλωρεντία, η Βενετία και η Ρώμη- ήταν οικονομικά ευημερούσες πόλεις της Ιταλίας.. Από εκεί επεκτάθηκε αργότερα και στην υπόλοιπη Δυτική Ευρώπη. Η οικονομική άνθιση των πόλεων επέτρεπε τη χρηματοδότηση καλλιτεχνικών έργων που υποστήριζαν φιλόδοξοι εκπρόσωποι της αστικής τάξης και φιλόμουσοι ηγεμόνες, όπως οι Μέδικοι στη Φλωρεντία. Επίσης ένας άλλος λόγος που η αναγεννησιακή καλλιτεχνική κίνηση

έχει τις καταβολές της στην Ιταλία είναι ότι εκεί υπήρχε ισχυρότερη κλασική παράδοση από κάθε άλλη χώρα της Δυτικής Ευρώπης.

Τελικά βόρεια και νότια των Άλπεων δημιουργήθηκε ένα νέο ενδιαφέρον για τον νατουραλισμό. Οι Ιταλοί βρήκαν πως το κλειδί για την αλήθεια στην τέχνη βρίσκεται στο ρωμαϊκό παρελθόν, ενώ οι καλλιτέχνες των βόρειων χωρών θα το έβρισκαν στην παρατήρηση της φύσης. Οι δυο προσεγγίσεις αλληλεπίδρασαν και καθόρισαν το ύφος της Αναγέννησης.

1. 3. 1. Φλωρεντία

Υπέστη απώλεια μισού πληθυσμού στις επιδημίες του 1340 και 1348. Δοκιμάστηκε από πόλεμο, λαϊκές εξεγέρσεις και πολιτικές συνωμοσίες. Παρ' όλα αυτά η Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα ευημερούσε. Με καθεστώς ανεξάρτητης κοινότητας πλούσιων εμπόρων και συντεχνιών, πέρασε σε μια περίοδο πρωτοφανούς πολιτιστικής ζωτικότητας. Ένα φιλόδοξο πρόγραμμα οικοδομικό στόχευε να κάνει την πόλη πρότυπο τάξης και ομορφιάς.

1. 3. 2. Βενετία

Η αναγεννησιακή Βενετία ήταν ένα από τα πλουσιότερα, τα πιο φωτισμένα πολιτικά και τα πιο ασφαλή κράτη της Ευρώπης. Κυριαρχούσε στο θαλάσσιο εμπόριο -πριν από τις Ανακαλύψεις των Νέων Χωρών, οπότε κέντρα εμπορίου έγιναν λιμάνια του Ατλαντικού- και είχε ένα σταθερό δημοκρατικό πολίτευμα, στο οποίο οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό η δύναμή της. Οι Ενετοί στόλιζαν τα κτήρια και τα παλάτια τους όχι μόνο για προσωπική προβολή, αλλά και για να λαμπρύνουν το μεγαλείο της πόλης.

1. 3. 3. Ρώμη

Η Ρώμη έγινε μόνιμη έδρα της παποσύνης υπό τον πάπα Νικόλαο Ε' (1447-1455). Τότε άρχισαν οι εργασίες αναμόρφωσής της. Οι καρδινάλιοι και οι εύποροι ιδιώτες, ενθαρρυσμένοι από τις σημαντικές φοροαπαλλαγές έχτιζαν συνεχώς υπέροχες επαύλεις, εκκλησίες και κτήρια. Ο οργανισμός των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων διακόπηκε απότομα με τη λεηλασία της Ρώμης το 1527, όταν τα γαλλικά στρατεύματα καταπάτησαν την πόλη, εξαναγκάζοντας πολλούς καλλιτέχνες να την εγκαταλείψουν.

1. 4. Η αύξηση του γοήτρου μέσω της τέχνης

Υπήρχαν στην Ιταλία πολλοί μικροί ηγεμόνες που είχαν μεγάλη ανάγκη σεβασμού και γοήτρου. Ένας σίγουρος τρόπος για να μείνει αθάνατο το όνομα κάποιου και για να εξασφαλίσει ένα άξιο μνημείο για το πέρασμά του από τη ζωή ήταν να χτίσει μεγαλειώδη κτήρια, να παραγγείλει λαμπρό τάφο ή έναν μεγάλο κύκλο από τοιχογραφίες, ή να δωρίσει έναν πίνακα για την Αγία Τράπεζα κάποιας γνωστής εκκλησίας. Επιπλέον οι αριστοκρατικές οικογένειες, για να αυξήσουν το γόητρό τους, διακοσμούσαν τα σπίτια τους με έργα γνωστών ζωγράφων.

1. 5. Καλλιτεχνικές ανακαλύψεις

Η γραμμική προοπτική - ένα μαθηματικό σύστημα αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου σε επίπεδη επιφάνεια - εφευρέθηκε στη Φλωρεντία στις αρχές του 15^{ου} αιώνα. Οι Ιταλοί καλλιτέχνες στράφηκαν στα μαθηματικά, για να μελετήσουν τους νόμους της προοπτικής και στην ανατομία για να μελετήσουν τη δομή του ανθρώπινου σώματος.

Η ανάμιξη των χρωμάτων με το λάδι επέτρεπε την απόδοση λεπταίσθητων διαφορών στο φως, τον χώρο και την υφή.

1. 6. Θέματα της ζωγραφικής τον 15^ο αιώνα

Οι εικαστικές τέχνες είχαν τότε βασικά θρησκευτικό χαρακτήρα.

Γιατί τοποθετούνται εικόνες με θρησκευτικά θέματα στις εκκλησίες, σύμφωνα με έναν φραγκισκανό του 15^{ου} αι:

- I. Για να μπορούν όσοι δεν είναι σε θέση να διαβάσουν τα ιερά κείμενα να μάθουν τα ιερά μυστήρια της πίστης κοιτάζοντας τις εικόνες.
- II. Για να συγκινούνται από την εικόνα των αγίων εκείνοι που δεν τους αρκεί να ακούν τις ιστορίες των αγίων για να ωθούνται στην ευσέβεια. Πιο εύκολα διεγείρονται τα συναισθήματα με όσα βλέπουμε παρά με όσα ακούμε.
- III. Επειδή πολλοί άνθρωποι δεν συγκρατούν στην μνήμη τους κάτι που άκουσαν, ενώ θυμούνται πάντοτε αυτά που είδαν.

Παρόλο που οι προσωπογραφίες ήταν αρκετές (ηγεμόνες, οικογένειές τους κ.ά), παρέμειναν περιορισμένες σε σχέση με τις θρησκευτικές παραστάσεις (π.χ. Παναγίας με το Θείο Βρέφος). Βέβαια συχνά οι ζωγράφοι συνήθιζαν να απεικονίζουν τους προστάτες τους σε θρησκευτικές συνθέσεις.

Οι μυθολογικές σκηνές ήταν επίσης αρκετά σπάνιες. Σ' αυτές αποδιδόταν κάποια ηθική ή θρησκευτική αλληγορική σημασία. Κατάλογοι έργων τέχνης που έχουν συνταχτεί στην Τοσκάνη πριν το 1550 αναφέρουν 400 έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο και 40 μόνο με άλλα θέματα.

Στα τέλη ωστόσο, του 15^{ου} αιώνα παρατηρείται στην Φλωρεντία μια αύξηση των έργων ζωγραφικής με μη θρησκευτικά θέματα και μια αύξηση μεγάρων και επαύλεων που προορίζονται για ιδιωτική και μόνο χρήση. Ζωγράφοι αλλά και μαικήνες γοητεύτηκαν από το γεγονός ότι η τέχνη μπορούσε να χρησιμοποιηθεί όχι μόνο για να ιστορήσει με συγκινητικό τρόπο ένα βιβλικό επεισόδιο, αλλά και για να καθρεφτίσει ένα κομμάτι του πραγματικού κόσμου

Τον 15^ο αιώνα αντί για χρυσό φόντο ζωγραφίζουν τοπία. Το χρυσό φόντο εγκαταλείπεται :

- α) Για λόγους αισθητικούς
- β) Ηθικούς (αποστροφή για την εξεζητημένη επίδειξη)
- γ) Οικονομικούς (έλλειψη χρυσού)

Τα τοπία, που πήραν τη θέση του χρυσού φόντου, επέτρεπαν στα πρόσωπα να φαίνονται λιγότερο απόμακρα και περισσότερο γήινα και παρόντα.

Κεφάλαιο 2

ΜΠΟΤΙΤΣΕΛΙ(1445-1510)

2. 1. Βιογραφικά

Ο Σάντρο Μποτιτσέλι υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της Αναγέννησης. Γεννήθηκε στη Φλωρεντία, τη χρυσή εποχή της Φλωρεντικής Αναγέννησης. Το όνομά του ήταν Αλεσάντρο ντι Μαριάνο Φιλίπεπι και τον φώναζαν Σάντρο. Το επώνυμο Μποτιτσέλι προήλθε από το παρατσούκλι του αδελφού του,

Μποτιτσέλο, που σημαίνει βαρελάκι. Μαθήτευσε στο πλευρό του Φρα Φίλιπο Λίπι (περ. 1406-1469). Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του απέκτησε δικό του εργαστήριο ζωγραφικής. Μάλιστα, η φήμη του εξαπλώθηκε πέρα από τα σύνορα της πόλης και έτσι, μετά από πρόσκληση του πάπα Σιξτου Δ΄, εκλήθη στη Ρώμη για να συνεργαστεί στη διακόσμηση της Καπέλα Σιξτίνα. Οι σημαντικότεροι μαθητές του ήταν οι Μέδικοι, η ισχυρή οικογένεια που κυβερνούσε στη Φλωρεντία, για την οποία και φιλοτέχνησε τα δύο διασημότερα έργα του, την «Άνοιξη» και τη «Γέννηση της Αφροδίτης». Οι πίνακες αυτοί, νοηματικά πολυσύνθετοι, απηχούν το πολιτιστικό κλίμα της εποχής, που συνδυάζει το θαυμασμό για το παρελθόν, την αναζήτηση της απόλυτης ομορφιάς και τη φιλοσοφική διερεύνηση. Στα τελευταία χρόνια του, ο Μποτιτσέλι επηρεάστηκε από τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα, του μοναχού που κατέληξε να κυβερνά τη Φλωρεντία, πολεμώντας τη διαφθορά και την ανηθικότητα. Κατά συνέπεια, εισήγαγε στα έργα του έντονο στοιχείο μυστικισμού. Μετά θάνατον, ο Μποτιτσέλι λησμονήθηκε και το έργο του ανακαλύφθηκε εκ νέου το 19^ο αιώνα.

2. 2. Άνοιξη, περ. 1478, ζωγραφική σε ξύλο, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Φλωρεντία



Η Άνοιξη του Σάντρο Μποτιτσέλι είναι ένα έργο με μυθολογικό θέμα, σε μια κλίμακα που την εποχή εκείνη τη συναντάμε μόνο σε θρησκευτικές παραστάσεις. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει η Αφροδίτη που υψώνει το χέρι σε μια παραδοσιακή μορφή καλωσορίσματος με τον τυφλό έρωτα, τον γιο της να πετάει πάνω από το κεφάλι της και να σημαδεύει με το βέλος του. Τα άλλα πρόσωπα (από αριστερά προς τα δεξιά) είναι ο Ερμής, οι τρεις Χάριτες, θεές της γοητείας, της χάρης και της ομορφιάς, η Φλώρα, θεά των λουλουδιών, η νύμφη Χλωρίς και ο Ζέφυρος, ο δυτικός άνεμος. Οι τρεις Χάριτες χορεύουν στη μια πλευρά. Παρουσιάζονται με τα χέρια πλεγμένα, χαμογελαστές και νέες μέσα σε ανάλαφρα διάφανα πέπλα, όπως τις περιέγραφε ο Σενέκας αναφερόμενος σε ένα χαμένο κλασικό πίνακα. Ο Μποτιτσέλι παρουσιάζει τη Χλωρίδα με λουλούδια να βγαίνουν από το στόμα της σα να μεταμορφώθηκε σε Φλώρα με το αγκάλιασμα του Ζέφυρου. Η μορφή δίπλα της είναι η Φλώρα, η οποία λατρευόταν στη Ρώμη κατά την αρχαιότητα.

Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί στο τι ακριβώς αναπαριστά η σκηνή είναι πολλές. Ορισμένοι βλέπουν τον Ερμή, τον αγγελιοφόρο των θεών, ως προστάτη όσων προσπάθησαν να διεισδύσουν στα μυστήρια του αρχαίου κόσμου. Ίσως ο Μποτιτσέλι τον συμπεριέλαβε, γιατί ο θεός αυτός είναι κύριος των ανοιξιάτικων ανέμων που σκορπίζουν τους σπόρους. Όλες οι μορφές του πίνακα συνδέονται με τις αρχαίες τελετές της άνοιξης και ιδιαίτερα τα Φλορίνια (γιορτές για τη θεά Φλώρα) Η Αφροδίτη συμβολίζει τη γονιμότητα της εποχής, ενώ ο Ερμής και η Φλώρα σχετίζονται με τον μήνα Μάιο. Η Άνοιξη ζωγραφίστηκε για λογαριασμό του Λορέντζο ντι Πιερφαντσέσκο των Μεδίκων, όταν ήταν ακόμα 14-15 ετών και την εποπτεία της εκπαίδευσής του είχε ο Φιτσίνο. Το 1478, χρονιά που φιλοτεχνήθηκε το έργο του Μποτιτσέλι, ο Φιτσίνο έγραψε στον νεαρό Λορέντζο ένα γράμμα με μορφή ωροσκόπιου, όπου τον παρακινούσε να στρέψει το βλέμμα του προς την Αφροδίτη, που αντιπροσωπεύει την ανθρωπότητα. Ο Φιτσίνο ανήκε στους νεοπλατωνικούς που υποστήριζαν την ιδέα ελκυστικών έργων τέχνης που μεταδίδουν και ένα βαθύτερο νόημα στους μυημένους. Ο Μποτιτσέλι ακολούθησε τις νεοπλατωνικές οδηγίες, αλλά κατάφερε, χάρη στην καλλιτεχνική του μεγαλοφυΐα, να συμπυκνώσει όλη τη ζωντάνια και τη χαρά της ζωής της Πρώιμης Αναγέννησης.

2. 3. Η γέννηση της Αφροδίτης, τέμπερα πάνω σε μουσαμά, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Φλωρεντία



Ένας από τους πιο φημισμένους πινάκες του Σάντρο Μποτιτσέλι που παρουσιάζει ένα όχι χριστιανικό αλλά κλασικό μύθο είναι η γέννηση της Αφροδίτης. Οι κλασικοί ποιητές ήταν κιόλας γνωστοί στο μεσαίωνα αλλά μόνο την εποχή της αναγέννησης, όταν οι Ιταλοί προσπάθησαν με πάθος να αναστήσουν το μεγαλείο της Ρώμης, διαδόθηκαν οι κλασικοί μύθοι μέσα στους μορφωμένους. Αυτοί θαύμαζαν τις μυθολογίες των Ελλήνων και των Ρωμαίων που δεν τις θεωρούσαν μόνο όμορφα παραμύθια, αλλά, πιστεύοντας στην ανώτερη σοφία των αρχαίων, θεωρούσαν ότι στους μύθους τους υπήρχε μια βαθιά και μυστηριώδης αλήθεια. Το έργο το είχε παραγγείλει για την εξοχική του έπαυλη ένα μέλος της πλούσιας και ισχυρής οικογένειας των Μεδίκων. Αυτός ή κάποιος λόγιος φίλος θα εξήγησαν στον ζωγράφο πώς παρίσταναν οι αρχαίοι την αναδύμενη Αφροδίτη. Γι' αυτούς τους λόγιους, η ιστορία της γέννησής της ήταν το σύμβολο του μυστηρίου μέσα από το οποίο ήρθε στον κόσμο το θείο μήνυμα της ομορφιάς.

Στον πίνακα η Αφροδίτη έχει αναδυθεί από τη θάλασσα μέσα σε ένα κοχύλι, που το φέρνουν στη στεριά φτερωτοί θεοί του άνεμου μέσα σε μια βροχή από ρόδα. Την ώρα που ετοιμάζεται να πατήσει στη γη, μια από τις Ωρες ή τις Νύμφες την αναδέχεται με έναν πορφυρό μανδύα. Οι φιγούρες του Μποτιτσέλι μοιάζουν λιγότερο στέρεες και ούτε είναι τόσο σωστά σχεδιασμένος όσο οι μορφές του Πολλαγιουόλο ή

του Μαζάτσιο. Όμως η κίνηση είναι χαριτωμένη και οι γραμμές της σύνθεσης μελωδικές. Η Αφροδίτη του Μποτιτσέλι είναι τόσο όμορφη, ώστε δεν προσέχουμε τον αφύσικα μακρύ λαιμό, τους πολύ χαμηλούς ώμους και τον περίεργο τρόπο με τον οποίο ενώνεται με τον κορμό το αριστερό χέρι. Οι ελευθερίες που πήρε ο Μποτιτσέλι σε σχέση με τη φύση, για να πετύχει ένα χαριτωμένο περίγραμμα, προσθέτουν κάτι στην ομορφιά και την αρμονία της σύνθεσης, επειδή ενισχύουν την αίσθηση ενός απέραντα αβρού και λεπτού πλάσματος, που έφτασε στις ακτές μας ως ουράνιο δώρο.

2. 4. Αφροδίτη και Άρης, περ. 1485, τέμπρα και ελαιογραφία σε ξύλο, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Η ομορφιά και η γοητεία της Αφροδίτης κατατροπώνουν τον Άρη, περήφανο θεό του πολέμου. Ενώ εκείνον τον παίρνει ο ύπνος, σάτυροι και ερωτιδαίς τον διακωμωδούν παίζοντας με τα όπλα του. Η δύναμη του έρωτα νικάει την βία και τον πόλεμο. Ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε πιθανόν για την οικογένεια Βεσπούτσι, το έμβλημα της οποίας - οι σφήκες - εμφανίζεται στην άκρη δεξιά. Λόγω του σχήματος και του θέματος προοριζόταν να διακοσμήσει τη ράχη πάγκου ή κάποια κασέλα νυφικού δωματίου. Η ζωγραφική ερμηνεία είναι εμποτισμένη με κλασικίζουσα νοσταλγία, πράγμα που φαίνεται από την μελετημένη στάση της θεάς, τυλιγμένης σε λευκό φόρεμα με άπειρες πτυχώσεις και του Άρη, που από πολεμική θεότητα έχει μεταβληθεί σε έφηβο, με λεπτεπίλεπτα μέλη και θηλυπρεπή χαρακτηριστικά. Η

ξεχωριστή τεχνοτροπία του ζωγράφου εκδηλώνεται με την σταθερή ελικοειδή λεπτή μαύρη γραμμή που προσδιορίζει το περίγραμμα κάθε στοιχείου, ακόμα και των σκιών.

Κεφάλαιο 3^ο

ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ ΝΤΑ ΒΙΝΤΣΙ (1452-1519)

3. 1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Λεονάρντο γεννήθηκε στο Βίντσι της Ιταλίας στις 15 Απριλίου του 1452. Το πλήρες όνομά του ήταν **Leonardo di ser Piero da Vinci**, αν και υπέγραφε τα έργα του ως «Leonardo» ή «Io, Leonardo» (= «Εγώ, ο Λεονάρντο»). Γεννήθηκε από τον έρωτα ενός συμβολαιογράφου, του Πιέρο, και μιας ταπεινότερης καταγωγής γυναίκας, μάλλον υπηρέτριας, της Κατερίνας. Οι δυο τους δεν έγιναν ποτέ νόμιμο ζευγάρι. Μεγάλωσε με τον πατέρα του στην πόλη της Φλωρεντίας, όπου από πολύ μικρή ηλικία έδειξε δείγματα της ευφυΐας και του καλλιτεχνικού του ταλέντου. Έτσι στάλθηκε στο δέκατο τέταρτο της ηλικίας του ως μαθητευόμενος στο εργαστήριο του φλωρεντινού ζωγράφου και αρχιτέκτονα Αντρέα ντελ Βερρόκιο. Έπειτα, το 1472 έγινε μέλος της συντεχνίας των ζωγράφων της Φλωρεντίας, πράγμα που τον έκανε ταυτόχρονα έναν ανεξάρτητο καλλιτέχνη.

Το 1482 μετακόμισε στο Μιλάνο όπου και προσέφερε υπηρεσίες στον ηγεμόνα του Μιλάνου Λουδοβίκο Σφόρτσα. Ενώ το διάστημα 1495-1498 ζωγράφισε τον Μυστικό Δείπνο μετά από παραγγελία του Λουδοβίκου Σφόρτσα, στο μοναστήρι της Santa Maria delle Grazie και, μεταξύ 1483 και 1508, την Παναγία των Βράχων ύστερα από παραγγελία της Αδελφότητας της Άμωμης Σύλληψης του Μιλάνου. Ως καλλιτέχνης της αυλής, ο Λεονάρντο δέχθηκε αρκετές παραγγελίες για έργα που τις περισσότερες φορές, ωστόσο, άφηνε ημιτελή. Τον Δεκέμβρη του 1499, φεύγει από το Μιλάνο και περνάει ένα διάστημα στη Βενετία και επιστρέφει τελικά στην Φλωρεντία το 1500, όπου ξεκινά ίσως η παραγωγικότερη περίοδος του ως ζωγράφου.

Τον Ιούλιο του 1502 ταξιδεύει με τον Καίσαρα Βοργία, ως αρχιτέκτονας και μηχανικός στην άνω και κεντρική Ιταλία, όπου και μεταξύ άλλων σχεδιάζει και χάρτες για τις εκστρατείες του Καίσαρα. Τον Μάρτιο του επόμενου χρόνου γυρίζει πάλι στην Φλωρεντία και ξεκινάει το γνωστό πίνακα της Μόνα Λίζα, παραγγελία του συζύγου της Φραντσέσκο ντελ Τζοκόντο.

Το χρονικό διάστημα 1508-1512, διαμένοντας στο Μιλάνο παρέχει υπηρεσίες, στον κυβερνήτη της πόλης, Σαρλ ντ' Αμπουάζ (Charles d' Amboise). Μετά τον θάνατο του

Αμπουάζ επισκέπτεται τον αδελφό του Πάπα Λέοντα Γ', στην Ρώμη. Στα πλαίσια της παπικής αυλής ασχολείται με διάφορες επιστήμες και πειραματικές διαδικασίες. Μετά τον θάνατο του Πάπα Λέοντα Γ' το 1516, εργάζεται στην βασιλική αυλή του βασιλιά της Γαλλίας, Φραγκίσκου Α', μετά από πρόσκλησή του.

Ο Λεονάρντο δεν ανέτρεχε στις αυθεντίες για να λύσει ένα πρόβλημα. Προσπαθούσε να το λύσει μόνος του με έρευνα και πειράματα. Δυσκολευόταν να δεχθεί μια γνώση που δεν είχε ελέγξει την αλήθειά της και εμπιστευόταν τον εαυτό του σε αντίθεση με τον πολύ κόσμο που ακολουθεί τις αυθεντίες και υποτάσσει σε αυτούς την δική του πηγαία αλήθεια.

Τα σχέδια και τα σημειωματάριά του αποκαλύπτουν ότι η ζωγραφική ήταν μόνο μια από το πλήθος των δραστηριοτήτων που τον απασχολούσαν. Ήταν εξίσου ικανός στην ανατομία, τη βοτανολογία, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, τη μουσική, την οπτική και σε άλλες τέχνες. Τα σημειωματάριά του είναι γραμμένα από δεξιά προς τα αριστερά (διαβάζονται με καθρέφτη) – κάτι που ταίριαζε φυσικά στην αριστεροχειρία του- και εικονογραφημένα με επεξηγηματικά σχέδια. Σύμφωνα με άλλη γνώμη, έγραφε έτσι για να διατηρηθούν με πλήρη μυστικότητα όλες οι σημειώσεις του, γιατί ίσως να φοβόταν μη θεωρηθούν αιρετικές, αναγραμματίζοντας επίσης και κάποιες λέξεις για να τις κρατήσει απόλυτα κρυφές.

Δίπλα στις επιστημονικές του σπουδές για κάθε πτυχή της προοπτικής, του χρώματος, του φωτός, της σκιάς, καθώς και της ανθρώπινης ανατομίας, υπάρχουν σχέδια πτητικών μηχανών, μαθηματικών αινιγμάτων, κανονιοφόρων μηχανισμών, αεριοθούμενων κανονιών, ακόμη και μουσικών οργάνων. Όπως και άλλοι καλλιτέχνες της εποχής του, ο Λεονάρντο έθεσε τις ικανότητές του στην υπηρεσία της στρατιωτικής μηχανής, της κατασκευής διωρύγων και του σχεδιασμού όπλων. Στην επιστολή με την οποία συστηνόταν στον δούκα του Μιλάνο Λουδοβίκο Σφόρτσα, εξηγεί πώς μπορεί να στήσει πτυσσόμενες γέφυρες, μηχανές για την αποστράγγιση τάφρων, μηχανές πολιορκίας, τεθωρακισμένα οχήματα και όπλα με πολλές κάνες, προδρόμους των σύγχρονων πολυβόλων. Στο τέλος της επιστολής αναφέρει τις ειρηνικές του δεξιότητες του αρχιτέκτονα, του γλύπτη και του ζωγράφου.

Η ιδιοφυία του ήταν τέτοια, όπως αναφέρει ο Βαζάρι (1511-1574), ζωγράφος, αρχιτέκτονας και βιογράφος όλων των μεγάλων ζωγράφων από τον 13^ο ως τον 16^ο αι, που έφερνε σε αμηχανία τα «τολμηρότερα πνεύματα». Ωστόσο ο Λεονάρντο «οραματιζόταν τόσο λεπτά, θαυμάσια και δύσκολα προβλήματα που τα χέρια του, παρότι άκρως επιδέξια, δεν ήταν ικανά να τα πραγματοποιήσουν». Έτσι εξηγείται το

ότι πολλοί από τους πίνακές του και τα σχέδιά του δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ, αλλά και το ότι οι συμπολίτες και οι ανταγωνιστές συνάδελφοί του έκαναν ουρές για να δουν ένα προσχέδιό του.

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι πέθανε στις 2 Μαΐου του 1519 στο Κλου (Cloux) της Γαλλίας. Ακολουθώντας την προσωπική του επιθυμία τάφηκε στην Εκκλησία Sainte Florentine, Αμπουάζ. Στην περίοδο των θρησκευτικών πολέμων ο τάφος του συλήθηκε την εποχή των θρησκευτικών πολέμων, αλλά έχει διατηρηθεί η επιγραφή της εκκλησίας που αναφέρει:

«Στην αυλή αυτής της εκκλησίας ετάφη ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ευγενής από το Μιλάνο, μηχανικός και αρχιτέκτονας του βασιλιά, ειδήμων της μηχανικής και κατά το παρελθόν επίσημος ζωγράφος του δούκα του Μιλάνου».

3. 2. Ο Μυστικός Δείπνος (1495 – 1498), τοιχογραφία σε μοναστήρι στο Μιλάνο

Η νεωτεριστική μεγαλοφυΐα του Λεονάρντο εκφράστηκε για πρώτη φορά σε όλη της την έκταση με τον Μυστικό Δείπνο. Εδώ επιχείρησε να αποφύγει προφανώς τους περιορισμούς της συνηθισμένης νωπογραφίας που επιβάλλει στον καλλιτέχνη να τελειώνει το ένα μετά το άλλο τα μέρη του τοίχου. Στη νωπογραφία τα χρώματα είναι διαλυτά στο νερό και τοποθετούνται στο κονίαμα του τοίχου όσο αυτό είναι νωπό (υγρό) ώστε να μπορέσει να τα συγκρατήσει. Είναι εξαιρετικά δύσκολη τεχνική και θέλει μεγάλη επιδεξιότητα, γιατί άλλο χρώμα αντιλαμβανόμαστε όταν το ανακατεύουμε και άλλη είναι η απόδοσή του αισθητικά, όταν φεύγει η υγρασία του. Ο Λεονάρντο πειραματίστηκε με μια τεχνική που του επέτρεπε να δουλεύει όλη τη σύνθεση ταυτόχρονα, όπως στην ελαιογραφία. Όμως η τεχνική αυτή δεν ήταν ανθεκτική αφού σύντομα εμφανίστηκαν προβλήματα φθοράς στο έργο.

Η τοιχογραφία του Μυστικού Δείπνου καλύπτει τον τοίχο μιας ορθογώνιας αίθουσας που χρησιμοποιούσαν για τραπεζαρία οι καλόγεροι του μοναστηριού Santa Maria delle Grazie στο Μιλάνο. Έμοιαζε σαν να είχε προστεθεί δίπλα στην αίθουσα ένας άλλος χώρος, όπου ο Μυστικός Δείπνος πήρε απτή μορφή.

Στη γενική του σύλληψη, το έργο αυτό ακολουθεί τους κανόνες της σύγχρονης του φλωρεντινής τέχνης κι όμως ένα νέο κι ασυνήθιστο ως τότε πνεύμα διαπερνάει τη σκηνή που απεικονίζεται. Για πρώτη φορά μετουσιώνεται το ιερό επεισόδιο με τρόπο τόσο προσιτό και φυσικό.

Το φως ήταν τόσο ευδιάκριτο πάνω στο τραπέζι, ώστε έκανε τις μορφές να μοιάζουν φυσικές και στέρεες. Η σωστή απόδοση των λεπτομερειών, των πιάτων πάνω στο τραπεζομάντιλο και των πτυχών στα ρούχα, θα ήταν αυτό που θα έκανε εντύπωση στο κοινό. Τότε, όπως και τώρα, οι άνθρωποι έκριναν τα έργα της τέχνης ανάλογα με το πόσο έμοιαζαν με τη φύση. Η νέα παράσταση που απέδωσε ο Λεονάρντο, είχε συγκίνηση και δραματικότητα, στοιχεία που την έκαναν πολύ διαφορετική από τις προηγούμενες εκδοχές, όπου οι Απόστολοι κάθονταν ήρεμα, στη σειρά στο τραπέζι, μόνο ο Ιούδας ξεχώριζε απομονωμένος, ενώ ο Χριστός πρόσφερε γαλήνια την Θεία Μετάληψη.



Στο έργο του Λεονάρντο οι μαθητές, δεν είναι απλώς παραταγμένοι γύρω από το τραπέζι, αλλά σχηματίζουν τριάδες, δημιουργώντας έτσι ένα πλέγμα ιδιαίτερων μορφικών και συναισθηματικών σχέσεων, που αναπτύσσεται τόσο μεταξύ τους όσο και με τον Χριστό που βρίσκεται στο κέντρο. Εδώ ο Χριστός έχει μόλις ξεστομίσει ότι κάποιος θα τον προδώσει και οι Απόστολοι αποτραβιούνται με τρόμο, ενώ μερικοί φαίνεται να τον βεβαιώνουν πως δεν είναι ικανοί να τον προδώσουν, άλλοι αναρωτιούνται με σοβαρότητα ποιόν μπορεί να εννοεί ο Ιησούς και άλλοι στρέφονται προς το μέρος του περιμένοντας κάποια εξήγηση. Ο Πέτρος, που είναι πιο ορμητικός, τρέχει στον Ιωάννη, ο οποίος είναι καθισμένος στα δεξιά του Κυρίου, για να του ψιθυρίσει κάτι στο αυτί, σπρώχνοντας άθελά του τον Ιούδα, ο οποίος, παρόλο που δεν είναι αποκομμένος από τους υπόλοιπους, μοιάζει απομονωμένος. Είναι ο μόνος που δεν ρωτάει, δεν αντιδρά με έκπληξη μπροστά στα λόγια του Ιησού, απλά σκύβει μπροστά και κοιτά καχύποπτα ή θυμωμένα, δημιουργώντας έτσι μια δραματικά αντίθεση με την μορφή του Χριστού, που παραμένει ήρεμος και καρτερικός μέσα στην αναστάτωση.

Επιλέγοντας τη στιγμή εκείνη που, κατά το Ευαγγέλιο, οι μαθητές ρωτούν ποιός απ' όλους θα προδώσει τον Ιησού, ο καλλιτέχνης απεικονίζει την ατομικότητα και ιδιαιτερότητα του κάθε μαθητή, διακρίνοντας την αντίδραση του καθενός βασιζόμενος σε ψυχολογικούς παράγοντες. Οι μορφές δεν αναγνωρίζονται πια από

την προσθήκη κάποιων άμεσων ή έμμεσων ενδείξεων (όπως συνηθιζόταν), αλλά από τις κινήσεις των σωμάτων και τις εκφράσεις των προσώπων. Οι μορφές των Αποστόλων είναι επιβλητικές αλλά και υπερκόσμια ευγενείς, με εξαίρεση αυτή του Ιούδα, που το κεφάλι του βρίσκεται στη σκιά. Σε κανέναν από τους Αποστόλους δεν έχει σημειωθεί το φωτοστέφανο. Δεν το έχουν ανάγκη, για να δείξουν την αγιότητά τους και μόνο το πρόσωπο του Ιησού περιβάλλεται από ένα θείο φως, (το φυσικό φως του εισβάλλει από το παράθυρο πίσω του).

Παρά τη συγκίνηση και την αναταραχή που προκάλεσαν τα λόγια του Ιησού, δεν υπάρχει τίποτα του χαώδες στη σύνθεση, με τους δώδεκα Αποστόλους να χωρίζονται ανά τρία άτομα, σχηματίζοντας τέσσερις ομάδες που συνδέονται μεταξύ τους με κινήσεις και χειρονομίες. Υπάρχει τόση τάξη σε αυτή την ποικιλία, και τόση ποικιλία σε αυτή την τάξη, που είναι αδύνατο να εξαντλήσουμε το αρμονικό παιχνίδι της κίνησης αλλά και της αντικίνησης.

Η αίσθηση της πραγματικότητας, που αποδίδει το έργο, είναι εντυπωσιακά πειστική. Πέρα από τη σύνθεση και τη σχεδιαστική ικανότητα του Λεονάρντο, εκείνο που εντυπωσιάζει είναι η διεισδυτικότητά του σε ό,τι αφορά τη συμπεριφορά και τις αντιδράσεις των προσώπων, και η δύναμη της φαντασίας που έκανε εφικτή την απόδοση της σκηνής.

Ο Λεονάρντο δεν ήταν πιστός χριστιανός αλλά θα του ταίριαζε ο χαρακτηρισμός του αγνωστικιστή. Γι αυτό τον λόγο η σκηνή του Μυστικού Δείπνου αποδίδεται εδώ μάλλον σαν ανθρώπινη τραγωδία. Δεν χάνεται, ωστόσο, η θρησκευτική σημασία και ακτινοβολία.

Κάποιος σύγχρονος αναφέρει πως ο Λεονάρντο δούλευε συχνά το συγκεκριμένο έργο. Ανέβαινε στη σκαλωσιά και στεκόταν μπροστά στην τοιχογραφία μέρες ολόκληρες κοιτάζοντάς την με κριτικό μάτι. Το αποτέλεσμα αυτό του στοχασμού μας κληροδότησε, και αποτελεί ένα από τα μεγάλα θαύματα της ανθρώπινης μεγαλοφυΐας.

3. 3. Μόνα Λίζα (περ. 1502 λάδι πάνω σε ξύλο, Λούβρο, Παρίσι),

Η δελεαστική ομορφιά του διάσημου αυτού πορτρέτου οφείλεται στο μυστηριώδες ορεινό τοπίο αλλά και στην αινιγματική γυναίκα από την Φλωρεντία που το κατοικεί. Αυτό που θαυμάζουμε αμέσως είναι η ζωντάνια της Μόνα Λίζας. Μοιάζει πράγματι σαν να μας κοιτάζει, σαν ένα ζωντανό πλάσμα που αλλάζει μπροστά στα μάτια μας και μοιάζει λίγο διαφορετική κάθε φορά που την βλέπουμε. Κάποτε

φαίνεται να μας κοροϊδεύει, και κάποτε πάλι διακρίνουμε κάτι σαν θλίψη στο χαμόγελό της. Αυτό το μυστήριο που έχει προκύψει μπορεί να δικαιολογηθεί. Βλέπουμε ότι ο Λεονάρντο χρησιμοποίησε εδώ με τη μεγαλύτερη δυνατή περίσκεψη το σφουμάτο(=σαν καπνός που διαλύεται, δημιουργία φόρμας με τη χρήση λεπτών τονικών διαβαθμίσεων, αποφεύγοντας τη χρήση περιγραμμάτων). Στον σχεδιασμό ενός προσώπου εκείνο που λέμε έκφραση βασίζεται



κυρίως σε δύο χαρακτηριστικά: τις γωνίες του στόματος και τις γωνίες των ματιών. Είναι αυτά ακριβώς τα σημεία που ο Λεονάρντο άφησε σκόπιμα μέσα στην αοριστία μιας απαλής σκιάς. Γι αυτόν ακριβώς τον λόγο όταν μας κοιτάζει η Μόνα Λίζα, δεν είμαστε ποτέ σίγουροι για τη διάθεσή της. Καθισμένη ψηλά στο μπαλκόνι της μοιάζει καταδεκτική και απόμακρη συνάμα.

Δεν είναι βέβαια μόνο η αοριστία που δημιουργεί αυτή την εντύπωση. Ο Λεονάρντο έκανε κάτι πολύ τολμηρό που μόνο ένας ζωγράφος με τη δική του ευφυΐα θα μπορούσε να αποδώσει. Αν κοιτάξουμε προσεκτικά την εικόνα, παρατηρούμε πως οι δύο πλευρές δεν είναι εντελώς ίδιες μεταξύ τους. Ο ορίζοντας στην αριστερή πλευρά φαίνεται να βρίσκεται πολύ χαμηλότερα από τον ορίζοντα της δεξιάς πλευράς. Άρα, καθώς κατευθύνουμε το βλέμμα μας προς την αριστερή πλευρά η γυναίκα μοιάζει κάπως ψηλότερη ή πιο στητή, πράγμα που δεν αντιστοιχεί και στην δεξιά πλευρά. Αυτή η διαφορά αλλάζει και το πρόσωπό της.

3. 4. Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με την Αγία Άννα και τον Άγιο Ιωάννη (περ. 1500-1505) (μαύρη και λευκή κιμωλία σε χρωματισμένο χαρτί)

Ένα πολύ εύθραυστο αλλά και πολύτιμο έργο που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου είναι ένα περίφημο προσχέδιο του Λεονάρντο για Βίντσι - το μοναδικό σωζόμενο - που αποτελείται από οκτώ φύλλα χαρτιού κολλημένα μεταξύ τους. Δημιουργήθηκε σε φυσικό μέγεθος ως προπαρασκευαστικό σχέδιο που επρόκειτο να μεταφερθεί στην ξύλινη επιφάνεια του πίνακα ή σε τοίχο. Δεν φαίνεται

να χρησιμοποιήθηκε έτσι, δεδομένου ότι το περίγραμμα των μορφών δεν είναι χαραγμένο ούτε τρυπημένο.

Ο ασυνήθιστος εικονογραφικός τύπος ήταν αποτέλεσμα της ένωσης δύο πολύ κοινών θεμάτων, της φλωρεντινής ζωγραφικής του 15ου αιώνα: το ένα είναι η Παναγία με το Θείο Βρέφος και την Αγία Άννα, και το άλλο η Παναγία με το Θείο Βρέφος και τον μικρό Άγιο Ιωάννη. Οι μορφές τοποθετούνται η μία πάνω στην άλλη σε ένα σφιχτοδεμένο σύμπλεγμα, έτσι ώστε να σχηματίζουν πυραμίδα μεγάλης συνοχής. Η μετάβαση από το ένα στοιχείο του πίνακα στο άλλο είναι ομαλή, χωρίς να είναι απόλυτα σαφές πού αρχίζει και πού τελειώνει το



καθένα. Οι φόρμες ξεπηδούν η μία από την άλλη φυσικά. Εκφράζεται η αλληλεπίδραση ανάμεσα στις άγιες μορφές. Η Παρθένος κάθεται με το ένα πόδι στα γόνατα της μητέρας της, της Αγίας Άννας, ενώ το σώμα του Ιησού τις ενώνει. Το τόξο που σχηματίζει το σώμα Του, συνεχίζει με το χέρι της Παναγίας και τον ώμο της Αγίας Άννας σε έναν ιερό κύκλο. Οι μορφές ισορροπούν και τείνουν η μία προς την άλλη. Τα πρόσωπα συμπιέζονται στο μικρό χώρο, συγκεντρώνοντας δυναμικά τη συνολική εντύπωση αυτού του σκίτσου.

Τα συναισθήματα των προσώπων διαγράφονται στις εκφράσεις και τις χειρονομίες τους. Το Βρέφος απομακρύνεται από τη μητέρα του και τείνει προς τον μικρό Άγιο Ιωάννη. Το δεξί χέρι του έχει πρόωρα υψωθεί για να ευλογήσει τον Άγιο Ιωάννη, ενώ το άλλο του χέρι αγγίζει το σαγόνι του εξαδέρφου του. Το πρόσωπο της Παρθένου, πλημμυρισμένο φως, εκφράζει μια ευγενική επιείκεια και είναι γεμάτο χάρη. Η έκφραση της μητέρας της χάνεται σε μια ομιχλώδη σκιά, αλλά το δάχτυλό της, δείχνοντας ψηλά, υπαινίσσεται τη γνώση της θείας αποστολής, που κρύβεται πίσω από το παράξενο χαμόγελό της. Οι δύο γυναίκες που χαμογελούν μητρικά, πλάθονται από τη μελετημένη φωτοσκίαση (κιαροσκούρο) και σχεδόν ενώνονται σε μια και μοναδική μορφή. Οι στάσεις και οι χειρονομίες των προσώπων τα δένουν μεταξύ τους αμοιβαία, με ρευστό και αρμονικό συνθετικό ρυθμό.

Κάποια σημεία, όπως ο πήχης του χεριού της Αγίας Άννας που σηκώνεται ως απόδειξη της ιερότητας σκηνής και το κατώτερο τμήμα του προσχεδίου έμειναν ημιτελή, φανερώνοντας την ακατάπαυστη μελέτη και επεξεργασία του σχεδίου από τον Λεονάρντο και τη δυσκολία του να ολοκληρώνει τα σχέδια, τα οποία τροποποιούσε επανειλημμένα.

Κεφάλαιο 4^ο

Μιχαήλ Άγγελος(1474 -1584)

4. 1. Βιογραφικά

Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν ένας μεγάλος Φλωρεντινός καλλιτέχνης που το έργο του έδωσε στην ιταλική τέχνη του 16^{ου} αιώνα τη μεγάλη της φήμη. Όταν ήταν 13 χρονών μαθήτευσε για τρία χρόνια σ' έναν από τους κυριότερους καλλιτέχνες του Quattrocento (15^{ου} αιώνα) στη Φλωρεντία, τον Γκιρλαντάγιο. Αυτός ο ζωγράφος διακρίνεται για την ικανότητα του να παρουσιάζει ευχάριστα θρησκευτικές σκηνές, σα να είχαν συμβεί στον κύκλο των Μεδίκων, που ήταν οι προστάτες του.

Ο Μιχαήλ Άγγελος, στο εργαστήρι του Γκιρλαντάγιο, έμαθε μια στερεή τεχνική για νοπογραφίες και καταρτίστηκε πλήρως σ' ό,τι αφορά το σχέδιο. Απ' όσα ξέρουμε δεν χαιρόταν τη μαθητεία του στο εργαστήρι. Αντί ν' αποκτήσει το άνετο ύφος του Γκιρλαντάγιο, προσπάθησε να μελετήσει τα έργα των μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος, του Τζιότο, του Μαζάτσιο και του Ντονατέλο και τα γλυπτά Ελλήνων και Ρωμαίων που τα έβλεπε στη συλλογή των Μεδίκων. Προσπάθησε να διεισδύσει στα μυστικά των αρχαίων γλυπτών που ήξεραν πώς να παραστήσουν το όμορφο ανθρώπινο σώμα σε κίνηση με όλους τους μύς και τους τένοντες.

Όπως ο Λεονάρντο, έτσι κι αυτός δεν αρκέστηκε να μάθει τους νόμους της ανατομίας 'από δεύτερο χέρι', δηλαδή από τα αρχαία αγάλματα. Μελέτησε ο ίδιος την ανατομία του ανθρώπινου σώματος ανατέμνοντας πτώματα και σχεδίαζε από ζωντανά πρότυπα ωσότου το σώμα έπαψε να έχει γι' αυτόν μυστικά. Η αυτοσυγκέντρωση και η οξεία μνήμη του θα πρέπει να ήταν τόσο εκπληκτικές ώστε πολύ γρήγορα καμιά στάση και καμιά κίνηση δεν παρουσίαζαν γι' αυτόν δυσκολίες. Μπορούμε λοιπόν, να πούμε ότι του άρεσαν οι δυσκολίες. Στάσεις και οπτικές γωνίες που οι μεγάλοι καλλιτέχνες του

Quattrocento (15^ο αιώνα) θα δίσταζαν να εντάξουν στους πίνακες, από φόβο μήπως δεν τις παραστήσουν πειστικά, κέντριζαν την καλλιτεχνική του φιλοδοξία.

4.2. Η οροφή της Capella Sistina



Η οροφή της Καπέλα Σιζτίνα

Γρήγορα ακούστηκε η φήμη πως αυτός ο νέος καλλιτέχνης δεν ήταν απλώς ισάξιος των φημισμένων αρχαίων καλλιτεχνών, αλλά τους ξεπερνούσε. Το 1506 ο Μιχαήλ Άγγελος δέχτηκε μια πρόταση που τον γέμισε ενθουσιασμό. Ο Πάπας Ιούλιος Β' του ζήτησε να του ετοιμάσει στη Ρώμη έναν τάφο αντάξιο του αρχηγού της

Χριστιανοσύνης. Με την εξουσιοδότηση του Πάπα, πήγε αμέσως στα φημισμένα λατομεία της Καρράρας για να διαλέξει τα μάρμαρα με τα οποία θα έκανε ένα γιγάντιο μασωλείο. Οι μαρμάρيني όγκοι περίμεναν τη σμίλη του για να γίνουν αγάλματα. Έμεινε στην Καρράρα περισσότερο από έξι μήνες, διαλέγοντας, απορρίπτοντας, αγοράζοντας, ενώ στο μυαλό του γεννιόταν ακατάπαυστα εικόνες. Ήθελε να ελευθερώσει τις μορφές από την πέτρα όπου ήταν εγκλωβισμένες.

Όταν όμως επέστρεψε στη Ρώμη, κατάλαβε πως ο ενθουσιασμός του Πάπα για το μασωλείο είχε μειωθεί αισθητά. Αυτό συνέβη γιατί ο Πάπας ενθουσιάστηκε μ' ένα άλλο όνειρό του, το σχέδιο για μια καινούργια εκκλησία του Αγίου Πέτρου. Ο τάφος επρόκειτο να τοποθετηθεί αρχικά στην παλαιά βασιλική, η οποία τώρα σχεδιαζόταν να κατεδαφιστεί, για να χτιστεί η νέα εκκλησία. Ο Μιχαήλ Άγγελος, φοβερά απογοητευμένος, υποψιάστηκε δολοπλοκίες αντιπάλων στην ανατροπή του σχεδίου υλοποίησης του μασωλείου.

Σε μια κρίση φόβου και οργής, ο Μιχαήλ Άγγελος έφυγε από τη Ρώμη και πήγε στη Φλωρεντία, αφήνοντας πίσω ένα σκαιό γράμμα για τον Πάπα, που του έλεγε ότι αν τον ήθελε, δεν είχε άλλη επιλογή παρά να τον αναζητήσει. Τότε ο Πάπας άρχισε επίσημες διαπραγματεύσεις με τις αρχές της Φλωρεντίας, ώστε να καταφέρουν να πείσουν τον γλύπτη να γυρίσει πίσω στη Ρώμη. Οι Φλωρεντινοί, φοβισμένοι πως ο Πάπας θα μπορούσε να στραφεί εναντίον τους, αν εξακολουθούσαν να προσφέρουν άσυλο στον νεαρό γλύπτη, κατάφεραν και τον έπεισαν να γυρίσει στον Ιούλιο Β', δίνοντάς του ένα συστατικό γράμμα στο οποίο έγραφαν πως η τέχνη του ήταν ασυναγώνιστη σε όλη την Ιταλία, και πως, αν γινόταν δεκτός με καλοσύνη, θα ήταν ικανός να κάνει πράγματα που θα ξάφνιαζαν την οικουμένη.

Έτσι λοιπόν, όταν ο Μιχαήλ Άγγελος γύρισε στη Ρώμη, ο Πάπας του ανέθεσε μια παραγγελία. Στο Βατικανό υπήρχε μια μικρή εκκλησία που την είχε χτίσει ο Πάπας Σίξτος Δ', η Cappella Sistina. Οι τοίχοι της ήταν ζωγραφισμένοι από τους ξακουστούς ζωγράφους της προηγούμενης γενιάς, τον Μποτιτσέλι, τον Γκιρλαντάγιο και άλλους γνωστούς καλλιτέχνες. Ο θόλος της εκκλησίας όμως, ήταν ακόμη κενός. Ο Πάπας τότε, πρότεινε αυτό το κενό να το ζωγραφίσει ο Μιχαήλ Άγγελος. Εκείνος όμως, έκανε ό,τι μπορούσε για να αποφύγει αυτή την παραγγελία. Ήταν σίγουρος πως αυτή την άχαρη δουλειά τη χρωστούσε στις δολοπλοκίες των εχθρών του.

Καθώς ο Πάπας επέμενε, άρχισε να επεξεργάζεται ένα χωρίς μεγάλες αξιώσεις σχέδιο με δώδεκα Αποστόλους -ζωγραφισμένους σε κόγχες-και να φέρνει βοηθούς από τη Φλωρεντία. Ξαφνικά όμως, ο γλύπτης κλείστηκε στην εκκλησία, και δεν επέτρεπε σε κανέναν να τον πλησιάσει ξεκινώντας έτσι, μια δουλειά μόνος του, ένα σχέδιο που αναμφισβήτητα δεν έπαψε να ξαφνιάζει την οικουμένη από την πρώτη στιγμή που εμφανίστηκε.

Είναι πολύ δύσκολο για κάποιον να φανταστεί πώς ήταν δυνατόν, ένας άνθρωπος να καταφέρει ό,τι κατόρθωσε ο Μιχαήλ Άγγελος μέσα σε μόνο τέσσερα χρόνια, δουλεύοντας μόνος πάνω στις σκαλωσιές της παπικής εκκλησίας. Αυτή καθεαυτή η σωματική προσπάθεια που χρειάστηκε για να ζωγραφίσει στη οροφή τις τεράστιες αυτές τοιχογραφίες, για να προετοιμάσει και να σχεδιάσει με λεπτομέρειες τα θέματα και να μεταφέρει στο θόλο, φαίνεται να ήταν απίστευτη. Ήταν αναγκασμένος να ξαπλώνει ανάσκελα και να ζωγραφίζει κοιτάζοντας προς τα επάνω.

Ο σωματικός όμως άθλος του-ώστε να καλύψει όλη αυτή την επιφάνεια μόνος του, χωρίς καμία βοήθεια-αν τον συγκρίνουμε με το πνευματικό και καλλιτεχνικό επίτευγμα, θα διαπιστώσουμε πως δεν ήταν τίποτα. Ο πλούτος της αέναης επινοητικότητας, η αδιάπτωτη μαστοριά της εκτέλεσης σε κάθε λεπτομέρεια και κυρίως, το μεγαλείο των οραμάτων που αποκάλυψε ο Μιχαήλ Άγγελος στους μεταγενέστερους, έδωσαν στην ανθρωπότητα μια νέα αντίληψη για τη δύναμη της μεγαλοφυΐας.

Το παρεκκλήσι μοιάζει σαν μια απλόχωρη και ψηλοτάβανη αίθουσα, με μια ρηχή θολωτή σκεπή. Ψηλά στους τοίχους βλέπουμε μια σειρά παραστάσεις από τη ζωή του Μωυσή και του Χριστού, ζωγραφισμένες με τον παραδοσιακό τρόπο που επικρατούσε στην προγενέστερη γενιά. Κοιτάζοντας όμως την οροφή, έχουμε την εντύπωση ότι αντικρίζουμε ξαφνικά έναν κόσμο διαφορετικό. Βρισκόμαστε σε μια διάσταση πέρα από την ανθρώπινη.

Στις αψίδες του θόλου, ανάμεσα στα πέντε παράθυρα της καθεμιάς από τις δύο πλευρές, ο Μιχαήλ Άγγελος ζωγράφισε γιγαντιαίες μορφές, συγκεκριμένα: τους προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης που προανήγγειλαν στους Εβραίους την έλευση του Μεσσία, εναλλάξ με τις Σίβυλλες, που σύμφωνα με μια παλιά παράδοση, προείπαν την έλευση του Χριστού στους ειδωλολάτρες. Θεόρατοι άνδρες και γυναίκες, απορροφημένοι από τις βαθιές σκέψεις τους, διαβάζουν, γράφουν, συζητούν ή μοιάζουν ν' ακούν μια ενδόμυχη φωνή. Ανάμεσα σ' αυτές τις σειρές, με αυτές τις φιγούρες πάνω

από το φυσικό μέγεθος, ζωγράφισε στην οροφή τη Δημιουργία και την ιστορία του Νώε.

Αλλά, σα να μην τον ικανοποιούσε το τεράστιο αυτό έργο, ανάμεσα στις μεγάλες αυτές συνθέσεις, γέμισε το χώρο μ' ένα εκθαμβωτικό πλήθος μορφών, που άλλες μοιάζουν με αγάλματα και άλλες με ζωντανούς νέους υπερκόσμιας ομορφιάς, ανάμεσα στους οποίους παρεμβάλλονται γιρλάντες και ανάγλυφα με επιπρόσθετες παραστάσεις. Επιπλέον, μέσα στις ανίδες και ακριβώς κάτω από αυτές, ζωγράφισε άνδρες και γυναίκες σε ατέλειωτη σειρά και με μια ποικιλία απέραντη-τους προγόνους του Χριστού, όπως απαριθμούνται στην Αγία Γραφή.

Αν εστιάσουμε σε μια τομή του έργου, από τη μια άκρη της θολωτής οροφής στην άλλη, μπορούμε να δούμε πώς κατένεμε τις μορφές στα πλάγια των σκηνών από τη Δημιουργία. Έτσι, σε κάποιο σημείο ζωγράφισε τον προφήτη Δανιήλ μ' ένα μεγάλο βιβλίο το οποίο υποβαστάζει ένα αγοράκι, ενώ εκείνος στρέφεται για να σημειώσει κάτι που διάβασε.

Ο Προφήτης Δανιήλ



Ακριβώς δίπλα του, βρίσκεται η Κυμαία Σίβυλλα, που κοιτάζει μέσα στο βιβλίο της. Στην αντίθετη πλευρά είναι η Περσική Σίβυλλα, μια ηλικιωμένη γυναίκα με ανατολίτικα ρούχα, που κρατάει ένα βιβλίο κοντά στα μάτια της, βυθισμένη κι αυτή στη

μελέτη των ιερών κειμένων, και ο Ιεζεκιήλ, προφήτης της Παλαιάς Διαθήκης, ο οποίος στρέφεται απότομα σαν να λογομαχεί. Τα μαρμάρινα καθίσματα τους είναι στολισμένα με αγάλματα παιδιών που παίζουν, κι από πάνω τους σε κάθε πλευρά, είναι δύο από τα γυμνά, τα οποία πάνε να δέσουν ένα ανάγλυφο στην οροφή.

Κυμαία Σίβυλλα

Δελφική Σίβυλλα

Προφήτης Ιεζεκιήλ

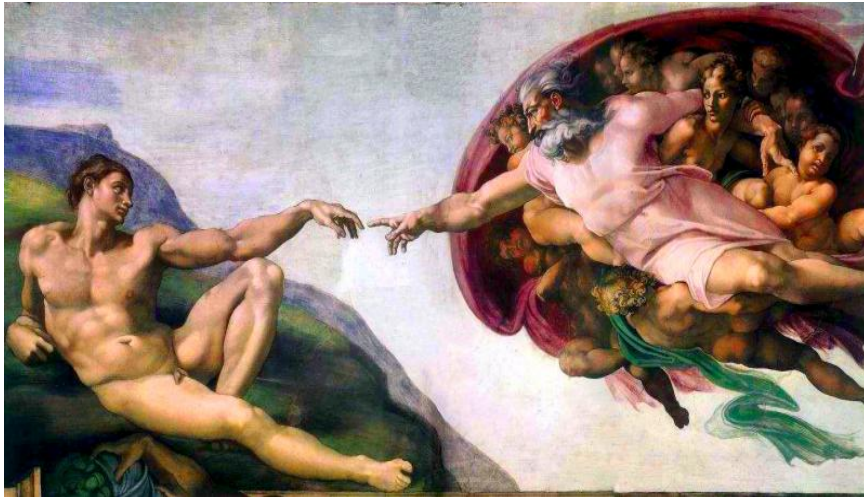


Στα τρίγωνα τύμπανα, ο ζωγράφος παράστησε προγόνους του Χριστού, οι οποίοι μνημονεύονται στην Αγία Γραφή, κι από πάνω τους άλλα συνεστραμμένα σώματα.



Οι εκπληκτικές αυτές γυμνές μορφές μαρτυρούν την ικανότητα του Μιχαήλ Άγγελου να σχεδιάζει το ανθρώπινο σώμα σε όλες τις στάσεις και από κάθε οπτική γωνία. Είναι νέοι αθλητές με θαυμάσια μυϊκή διάπλαση, που συστρέφονται προς όλες τις κατευθύνσεις, διατηρώντας παρ' όλα αυτά πάντα τη χάρη τους. Υπάρχουν είκοσι τέτοια γυμνά στην οροφή. Βλέποντας όλα αυτά, παρατηρούμε την αλληλεξάρτηση των μυώνων, που κανείς δεν την είχε μελετήσει και αποδώσει από την εποχή των Αρχαίων Ελλήνων γλυπτών.

Η εικονογράφηση των βιβλικών επεισοδίων (Δημιουργία του κόσμου – Νώε) αποτελεί το κέντρο της σύνθεσης. Ο Θεός εμφανίζεται με χειρονομίες γεμάτες δύναμη να δημιουργεί τα φυτά, τα ουράνια σώματα, τα ζώα και τον άνθρωπο. Απ' ό,τι φαίνεται ίσως η πιο ξακουστή και εντυπωσιακή ζωγραφιά από αυτές είναι η **δημιουργία του Αδάμ**, την οποία και παλαιότεροι καλλιτέχνες είχαν ζωγραφίσει. Κανένας από αυτούς όμως, δεν πλησίασε, ούτε από μακριά, την έκφραση του μεγαλείου, που συνδέεται με το μυστήριο της δημιουργίας, με τόση απλότητα και δύναμη.



Η δημιουργία του Αδάμ

Ο Αδάμ εμφανίζεται ξαπλωμένος κατάχαμα, με όλο το σφρίγος και την ομορφιά που ταιριάζουν στον πρώτο άνθρωπο. Ο Θεός-Πατέρας πλησιάζει από την αντίθετη μεριά, με τους αγγέλους να Τον υποβαστάζουν, τυλιγμένος μέσα σ' έναν μεγάλο και επιβλητικό μανδύα που τον φουσκώνει ο άνεμος σαν πανί καραβιού, υποβάλλοντας την άνεση και την ταχύτητα με τις οποίες ταξιδεύει στο κενό. Ενώ απλώνει το χέρι Του, χωρίς ν' αγγίζει καν το δάχτυλο του Αδάμ, βλέπουμε σχεδόν τον πρώτο άνθρωπο να ξυπνά σαν από βαθύ ύπνο και να ατενίζει το πατρικό πρόσωπο του Δημιουργού του. Ο τρόπος με τον οποίο ο Μιχαήλ Άγγελος κατόρθωσε να κάνει το άγγιγμα του θεϊκού χεριού κέντρο και οπτική εστία της εικόνας και το πώς μας έδωσε να καταλάβουμε την έννοια της παντοδυναμίας με την άνεση και τη δύναμη της χειρονομίας της Δημιουργίας, είναι ένα από τα μεγαλύτερα θαύματα στην τέχνη.

4. 2. 1. Τελική Κρίση, νωπογραφία, ανατολικός τοίχος της CapellaSistina



Ο Μιχαήλ Άγγελος το έργο του Τελική Κρίση το ζωγράφησε στον ανατολικό τοίχο της Καπέλα Σιξτίνα στη Ρώμη. Για την προετοιμασία του τοίχου επί του οποίου θα ζωγράφιζε κλείστηκαν δύο μεγάλα παράθυρα και το νέο επίστρωμα κάλυψε και τις προηγούμενες ζωγραφικές. Ο τοίχος λαξεύτηκε για να λάβει απότομη κλίση και ένα ύψος 60 μέτρων περίπου, για να αποφευχθεί η απόθεση της σκόνης. Δημιουργήθηκε μια επιφάνεια πλάτους 13,7 μέτρων και ύψους 17 μέτρων και συνολικά 230 τετραγωνικά μέτρα επί των οποίων ο Μιχαήλ Άγγελος ζωγράφησε τις κολοσσιαίες εικόνες του: Ο Χριστός ύψους 2,5 μέτρων, ο Άγιος Πέτρος 2,52 μέτρων, ο Άγιος Βαρθολομαίος 2,60 μέτρων.

Η επεξεργασία και η εκτέλεση της μεγάλης τοιχογραφίας διήρκεσαν περίπου έξι χρόνια. Η βαθειά δραματική σημασία του μεγάλου αριστουργήματος είναι η εσχατολογική έννοια της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού. Ο Μιχαήλ Άγγελος έδωσε διαστάσεις συμπαντικής αναστάτωσης σε αυτό το έργο του.

Ζωγράφισε τον Χριστό με υψωμένο το χέρι δείχνει να τοποθετεί τους δίκαιους στα δεξιά και να καταδικάζει τους αμαρτωλούς. Έπειτα, τον απεικονίζει χωρίς γένια, γυμνό, με τη μυώδη σωματική διάπλαση ενός ελληνιστικού αγάλματος. Οι μορφές βρίσκονται όλες στο ίδιο πλαίσιο. Δεν κάνει προσπάθεια ιλουζιονιστικής απόδοσης του βάθους, η κλίμακα των μορφών μειώνεται όσο το μάτι προχωράει από πάνω προς τα κάτω. Σύμφωνα με τον Χ.Χόνορ, ο Μιχαήλ Άγγελος περιφρονεί τους νόμους προοπτικής κάνοντας έτσι τη σύνθεση πιο ρωμαλέα, τρομακτική και απειλητική.

Η εικόνα του Χριστού είναι ο πυρήνας της γένεσης της στροβιλικής κίνησης του σύμπαντος, κίνηση έλξης για τους εκλεγμένους και εκδίωξης για τους καταδικασμένους. Επίσης, αντιπροσωπεύει τη βάση που δίδει κινητικότητα στην επιβλητική σύνθεση η ομάδα των σαλιγκκτών Αγγέλων, οι οποίοι κάτω από τον Χριστό Κριτή, λαμβάνοντας την διαταγή, προσκαλούν για την τελική κρίση.

Τα χρώματα περιορίζονται σε μονοχρωμία δυνατής αντίθεσης στο φως. Οι βίαιοι συρμοί των σωμάτων, οι μερικές όψεις και οι απρόβλεπτες ανατροπές, η εξοργιστική παραμόρφωση των ανατομικών δομών, εκφράζουν την ασυνήθιστη φυσιγνωμία του πόνου και του τρόμου. Η διαδοχή της συγχυσμένης κίνησης μερικών εικόνων και της χαμένης σταθερότητα πολλών άλλων, εκδηλώνει την τραγωδία της ανθρωπότητας.

Τα γυμνά του Μιχαήλ Άγγελου στην τοιχογραφία αποτελούσαν πρόκληση. Μετά το θάνατό του ανατέθηκε σε πολλούς καλλιτέχνες της εποχής «να ντύσουν» τις μορφές της Καπέλα Σιζτίνα, ενώ επανειλημμένα προτάθηκε να καταστραφεί ολόκληρο το έργο ως «άσεμνο».

Οι πάπες Αρριανός Ζ' και Παύλος Δ' είχαν σκεφθεί να κατεδαφίσουν τον τοίχο και ένας άλλος να ασπρίσει τον θόλο, αλλά αντέδρασε η Ακαδημία του Αγίου Λουκά. Ευτυχώς, όλα περιορίστηκαν σε μια επέμβαση του Ντανιέλε ντά Βολτέρρα, ο οποίος έντυσε τα επίμαχα σημεία με «βράκες».

Κεφάλαιο 5ο

ΡΑΦΑΗΛ (1489-1520)

5. 1. Βιογραφικά

Καταγόταν από το Ουρμπίνο, μια μικρή πόλη στην επαρχία της Ούμπρια. Δούλεψε αρχικά στο εργαστήρι του κυριότερου καλλιτέχνη της σχολής της Ούμπρια, του Πιέτρο Περουτζίνο, όπου έδωσε δείγματα του ταλέντου του. Ο Περουτζίνο διακρινόταν για τη γλυκύτητα και την ευλάβεια του ύφους του σε θρησκευτικά θέματα. Ήξερε να δείχνει μια αίσθηση του βάθους δίχως να χαλά την ισορροπία της σύνθεσης και είχε μάθει να χειρίζεται το σφουμάτο του Λεονάρντο, ώστε να αποφεύγει την τραχύτητα και την ακαμψία των μορφών. Σ' αυτό το κλίμα λοιπόν μεγάλωσε ο νεαρός Ραφαήλ και γρήγορα κατάκτησε και αφομοίωσε το ύφος του δασκάλου του.

Όταν έφτασε **στην Φλωρεντία** το 1514, βρέθηκε αντιμέτωπος με μια ερεθιστική πρόκληση. Ο Λεονάρντο και ο Μιχαήλ Άγγελος δημιουργούσαν εκεί. Ο ένας τριάντα ένα χρόνια μεγαλύτερος του και ο άλλος οχτώ, είχαν ανεβάσει την τέχνη σ' ένα επίπεδο που κανένας δεν είχε ονειρευτεί ως τότε. Ένας άλλος καλλιτέχνης αυτής της ηλικίας θα αποθαρρυνόταν ίσως από την φήμη αυτών των γιγάντων. Όχι όμως ο Ραφαήλ. Ήταν αποφασισμένος να μάθει. Θα πρέπει να ήξερε ότι σε ορισμένα σημεία μειονεκτούσε. Δεν είχε ούτε τις απέραντες γνώσεις του Λεονάρντο, ούτε τη δύναμη του Μιχαήλ Άγγελου. Ενώ, όμως, οι δυο μεγαλοφυείς καλλιτέχνες ήταν δύσκολοι στις σχέσεις τους με τους άλλους, απροσδόκητοι στις αντιδράσεις τους και ασύλληπτοι για τους κοινούς θνητούς, ο Ραφαήλ είχε έναν πρᾶο χαρακτήρα που του εξασφάλιζε την εύνοια των ισχυρών και την απαιτούμενη θέληση για να δουλέψει και να φτάσει στο επίπεδο των παλαιότερων δασκάλων.

5. 2. Η Παναγία του Granduca (περ. 1505, λάδι πάνω σε ξύλο, Παλάτσο Πίτι, Φλωρεντία) **και η Παναγία των Άλμπα** (περ. 1510, ζωγραφική σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον)

Οι μεγάλοι πίνακες του Ραφαήλ δείχνουν να έχουν γίνει τόσο άνετα που δεν μαρτυρούν τη σκληρή και εντατική δουλειά που δημιουργού τους. Για πολλούς είναι απλώς ο ζωγράφος που έκανε τις γλυκές Παναγίες. Αυτή όμως η φαινομενική απλότητα είναι καρπός βαθιάς σκέψης, προσεχτικού σχεδιασμού και καλλιτεχνικής σοφίας. Αντιπροσωπευτικός πίνακας για τα παραπάνω είναι η **Παναγία του Granduca** που στάθηκε για αμέτρητες γενιές πρότυπο τελειότητας. Μας δίνεται η εντύπωση μιας τέλει ισορροπίας από τον τρόπο με τον οποίο είναι πλασμένο το πρόσωπο της Παναγίας, έτσι καθώς το περιζώνει η σκιά, από τον τρόπο με τον οποίο δίνεται ο όγκος του σώματος, καθώς το τυλίγει ο κυματιστός μανδύας και από τον σταθερό και τρυφερό τρόπο με τον οποίο η Παναγία κρατάει και στηρίζει τον μικρό Χριστό. Αν αλλάζαμε κάτι θα καταστρέφαμε την αρμονία. Δεν υπάρχει τίποτε βεβιασμένο ή εξεζητημένο στη σύνθεση.



Στην Παναγία των Άλμπα (1510, Πινακοθήκη Ουάσιγκτον) απεικονίζεται η Παναγία και το Θείο Βρέφος μαζί με τον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή, ιδέα που ανήκε στον Λεονάρντο (παρόλο ότι πουθενά δεν αναφέρεται στα Ευαγγέλια τέτοια συνάντηση). Σε αντιδιαστολή, όμως, με τους μυστηριώδεις φωτισμούς του Λεονάρντο, οι μορφές του Ραφαήλ είναι λουσμένες στο φως του ηλίου και πλαισιώνονται από ήρεμα και διαυγή τοπία, ενώ και οι εκφράσεις των προσώπων τους, τα χαμόγελά τους και ο τρόπος που κοιτάζουν η μια την άλλη δεν έχουν τίποτε από την αμφισημία και το μυστήριο των μορφών του Λεονάρντο. Οι εντελώς φυσικές κινήσεις και χειρονομίες των μορφών συγχωνεύονται σε ένα πλέγμα από γλυκές, αλλά σχεδόν αφύσικα



ισορροπημένες καμπύλες. Ο πίνακας σε κυκλικό σχήμα είχε για τους χριστιανούς κάποιες συμβολικές σημασίες και προεκτάσεις. Όπως έγραφε ο Μπαλντασάρε Καστιλιόνε, επιφανής συγγραφέας της εποχής και φίλος του Ραφαήλ: «Η ομορφιά γεννιέται από τον Θεό και μοιάζει με κύκλο που στο κέντρο του βρίσκεται η καλοσύνη. Και όπως ακριβώς δεν μπορεί να υπάρξει κύκλος χωρίς κέντρο, έτσι και η ομορφιά δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την καλοσύνη»

5. 3. Η Σχολή των Αθηνών περ. 1510 με 1512, νωπογραφία στην Αίθουσα της Υπογραφής, Βατικανό



Ύστερα από μερικά χρόνια στη Φλωρεντία, ο Ραφαήλ πήγε **στη Ρώμη**. Έφτασε εκεί το 1508, όταν ο Μιχαήλ Άγγελος άρχισε να δουλεύει την οροφή της Καπέλα Σιστίνα. Ο πάπας Ιούλιος Β΄ ανέθεσε στον Ραφαήλ να διακοσμήσει διάφορες αίθουσες στο Βατικανό, που τις ξέρουμε με το όνομα Stanze (δωμάτια). Οι νωπογραφίες που κάλυψαν τους τοίχους και τις οροφές των δωματίων δείχνουν την ικανότητα του ζωγράφου στο σχέδιο και την αρμονία της σύνθεσης.

Αρχικά ο Ραφαήλ δούλεψε στη λεγόμενη Stanza della Segnatura. Οι νωπογραφίες που ζωγράφησε σε αυτή την αίθουσα, - που αρχικά προοριζόταν για βιβλιοθήκη, ενώ αργότερα έγινε τόπος συνεδρίασης του Ανώτατου Εκκλησιαστικού Δικαστηρίου –

αναφέρονται στους τέσσερις κλάδους της γνώσης: τη θεολογία, τη φιλοσοφία, την ποίηση και τη νομική επιστήμη. Στην πλευρά του τοίχου που είναι αφιερωμένη στη φιλοσοφία βρίσκουμε την περίφημη νωπογραφία του Η Σχολή των Αθηνών. Στη Σχολή των Αθηνών βλέπουμε μια φανταστική, ιδεατή συνάθροιση φιλοσόφων, που συζητούν, διδάσκουν ή στοχάζονται. Πολλά από τα πρόσωπα της σχολής των Αθηνών έχουν ταυτιστεί. Στο κέντρο, ο Πλάτων δείχνει με το δάχτυλο του προς τα πάνω, υπαινικσόμενος ίσως την πηγή των πλατωνικών Ιδεών, ενώ δίπλα του ο Αριστοτέλης υποδηλώνει με την κίνηση του χεριού του το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τα επίγεια πράγματα και τα φυσικά φαινόμενα. Οι φιλόσοφοι – στοχαστές είναι συγκεντρωμένοι από την πλευρά του Πλάτωνα, ενώ από την πλευρά του Αριστοτέλη διακρίνονται επιστήμονες, όπως ο γεωγράφος Πτολεμαίος και ο Ευκλείδης, που αποδεικνύει ένα γεωμετρικό θεώρημα. Ο τρόπος με τον οποίο τα δυο κεντρικά πρόσωπα πλαισιώνονται από την αψίδα του βήθους θυμίζει το μυστικό δείπνο του Λεονάρντο. Η σωματώδης καθιστή μορφή στο πρώτο πλάνο, η οποία δεν υπάρχει στο προκαταρκτικό σχέδιο, θυμίζει μάλλον τους Προφήτες και τις Σίβυλλες του Μιχαήλ Άγγελου. Πρόκειται για τον Ηράκλειτο που έχει τα χαρακτηριστικά του Μιχαήλ Άγγελου, όπως ο Πλάτωνας έχει τα χαρακτηριστικά του Λεονάρντο. Η μορφή προστέθηκε, αφού το έργο είχε ολοκληρωθεί για λόγους ισορροπίας της σύνθεσης. Παρόλο που η σύνθεση του Ραφαήλ είναι πολύ πιο περίπλοκη και περιλαμβάνει 52 άτομα σε διάφορες στάσεις, κυριαρχεί η αίσθηση της ενότητας μέσα από την διαφορετικότητα και όχι μέσα από την τυπική συμμετρία. Κάθε χειρονομία και κίνηση είναι λογικά καθορισμένες, όπως και η μαθηματική ακρίβεια της προοπτικής.

5. 4. Η νύμφη Γαλάτεια περ. 1512-1514, νωπογραφία, βίλα Φαρνεζίνα, Ρώμη

Ο Ραφαήλ την ζωγράφησε στην έπαυλη ενός πλούσιου τραπεζίτη, του Agostino Chigi, γνωστή σήμερα με το όνομα Φαρνεζίνα. Το θέμα ήταν παρμένο από ένα ποίημα του φλωρεντινού ποιητή Angelo Poliziano. Οι στίχοι αυτοί περιγράφουν μια σκηνή όπου ο άξεστος Κύκλωπας, ο Πολύφημος, τραγουδάει ένα ερωτικό τραγούδι στην όμορφη νηρηίδα Γαλάτεια, ενώ εκείνη, πάνω σε ένα άρμα που το σέρνουν δυο δελφίνια, φεύγει πάνω στα κύματα κοροϊδεύοντας τον Κύκλωπα για το αδέξιο τραγούδι του, τριγυρισμένη από μίαν εύθυμη παρέα, θεότητες της θάλασσας και νύμφες.

Στην τοιχογραφία του Ραφαήλ εμφανίζεται η Γαλάτεια με τους χαρούμενους συντρόφους της. Ο Κύκλωπας επρόκειτο να ζωγραφιστεί σε άλλη μεριά της αίθουσας. Είναι μια όμορφη και χαρωπή παράσταση, πλούσια και περίπλοκη στη σύνθεση της. Κάθε μορφή μοιάζει να αντιστοιχεί σε κάποια άλλη, κάθε κίνηση να απαντά σε μίαν αντίθετη κίνηση.



Μικροί ερωτιδείς σκοπεύουν με τα βέλη τους την καρδιά της Γαλάτειας. Δεν ζυγιάζεται μόνο η κίνηση των δυο Ερωτιδέων που βρίσκονται δεξιά και αριστερά, αλλά και ο Ερωτιδέας που κολυμπά πλάι στο άρμα αντιστοιχεί με αυτόν που πετά στην κορυφή. Το ίδιο ισχύει και με τις θεότητες της θάλασσας που μοιάζουν να «παιγνιδίζουν» γύρω από την Γαλάτεια. Βλέπουμε δυο, στις άκρες να φυσούν τα κοχύλια τους, καθώς και δυο ζευγάρια, εμπρός και στο βάθος, να ερωτοτροπούν. Το πιο θαυμαστό όμως είναι πως όλες αυτές οι ποικίλες κινήσεις βρίσκουν κάποια αντανάκλαση και κάποια συνέχεια στη φιγούρα της ίδιας της Γαλάτειας. Το άρμα της κατευθύνεται από τα αριστερά προς τα δεξιά και ο μανδύας της ανεμίζει προς τα πίσω, αλλά, ακούγοντας το παράξενο ερωτικό τραγούδι, γυρίζει το κεφάλι και χαμογελά, ενώ όλες οι γραμμές της εικόνας, από τα βέλη των ερωτιδέων έως τα χαλινάρια που κρατάει, συγκλίνουν προς το ωραίο της πρόσωπο, στο κέντρο της σύνθεσης. Με αυτά τα καλλιτεχνικά μέσα, ο Ραφαήλ εξασφάλισε μίαν κίνηση σε όλη την εικόνα, χωρίς όμως να δώσει την εντύπωση της σπασμωδικότητας ή της έλλειψης ισορροπίας. Αυτήν την υπέρτατη δεξιοσύνη στην διευθέτηση των μορφών οι καλλιτέχνες όλων των εποχών θαύμαζαν στον Ραφαήλ. Ακριβώς όπως ο Μιχαήλ Άγγελος θεωρήθηκε αξεπέραστος στην απόδοση του ανθρώπινου σώματος, έτσι είπαν και για τον Ραφαήλ ότι κατόρθωσε εκείνο που η παλαιότερη γενιά είχε αγωνιστεί τόσο να επιτύχει, την τέλεια αρμονική σύνθεση ελεύθερα κινούμενων μορφών.

Όταν τελείωσε τη Γαλάτεια, κάποιος τον ρώτησε πού βρήκε, στον κόσμο ολόκληρο ένα τόσο ωραίο μοντέλο. Εκείνος απάντησε πως δεν είχε αντιγράψει ένα

συγκεκριμένο μοντέλο, αλλά πως ακολούθησε «μια ορισμένη ιδέα» που είχε στο μυαλό του. Ως ένα βαθμό, λοιπόν ο Ραφαήλ, όπως ο δάσκαλος του ο Περουτζίνο, είχε απομακρυνθεί από την πιστή μίμηση της φύσης που επιδίωκαν τόσοι καλλιτέχνες του Quattrocento. Χρησιμοποίησε εσκεμμένα έναν φανταστικό τύπο καλλονής. Πάντως, μπορούσε να εξιδανικεύει, χωρίς να χάνει καθόλου το έργο τη ζωντάνια και την ειλικρίνειά του.

Κεφάλαιο 6^ο

Ιερώνυμος Μπος (περ. 1450-1516)

6. 1. Βιογραφικά

Ο Ιερώνυμος Μπος (πραγματικό όνομα Ιερώνυμος φαν Άκεν) γεννήθηκε και έζησε στην ολλανδική πόλη Χερτόγενμπος. Πολύ λίγα ξέρουμε για τη ζωή του. Δουλεύοντας σε σχετική απομόνωση διαμόρφωσε μια εντελώς προσωπική εικονοπλασία και εικονογραφία. Από το 1488 είχε δικό του εργαστήριο ζωγραφικής. Ο Μπος είναι διάσημος για τα φανταστικά τοπία του τα οποία κατοικούνται από πλήθος μικρών εντυπωσιακών δαιμονικών και παράξενων πλασμάτων. Η φαντασία του έβρισκε «τροφή» στην καθημερινή θέα σακάτηδων και ζητιάνων στους δρόμους. Χαρακτηριστικό του οι τρομαχτικές απεικονίσεις των δυνάμεων του κακού. Τον απασχολούσε η ανθρώπινη κακία.

6. 2. Ο ακάνθινος στέφανος, ελαιογραφία σε ξύλο, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο

Τα πρόσωπα απεικονίζονται ως τη μέση και επιτρέπουν στον ζωγράφο να επικεντρωθεί στην ψυχολογική ανάλυσή τους. Οι μορφές εμφανίζονται σε πρώτο πλάνο και ωθούνται προς την επιφάνεια του πίνακα. Έτσι, ενισχύεται ο ρόλος τους, εντείνεται η κλειστοφοβική ατμόσφαιρα και δίνεται έμφαση στο αίσθημα καταπίεσης και στην αγωνία του μαρτυρίου του Χριστού.



Όπως και αλλού, ο Μπος ζωγραφίζει γκροτέσκες μορφές ή καρικατούρες, συχνά κτηνώδεις και διεστραμμένες, σε βίαιη αντίθεση με τις ιερές ή θεϊκές. Μόνο ο Χριστός, μελίχιο θύμα με το λευκό ρούχο της αγνότητας, στρέφει το βλέμμα προς τα

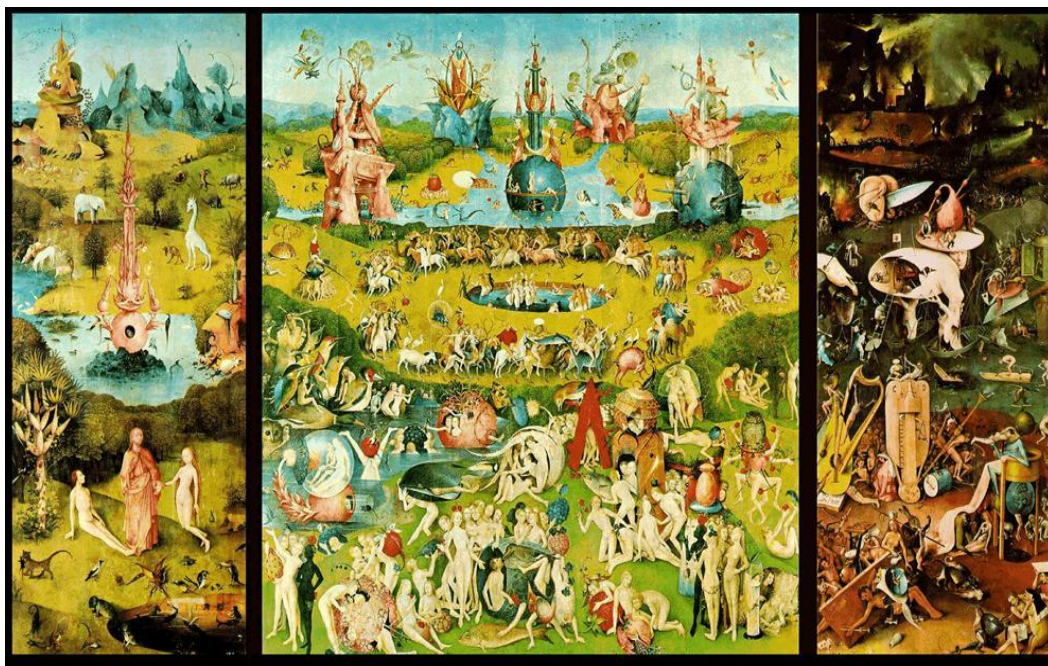
έξω, μη έχοντας υποκύψει ακόμα στο βάνανσο μαρτύριο του ακάνθινου στεφάνου, τον οποίο σφίγγει στο σιδερένιο γάντι του ο άγριος δεσμοφύλακας σαν να ήταν φωτοστέφανο.

Ο δήμιος φέρει χαρακτηριστικά σύμβολα που δύσκολα ερμηνεύονται όπως τα φύλλα βελανιδιάς στο καπέλο και το χοντρό κολάρο με τα καρφιά. Το δεύτερο μπορεί να ερμηνευτεί ως κολάρο για τσοπανόσκυλα υπαινιγμός στην κτηνώδη φύση του προσώπου.

Τα μοχθηρά πρόσωπα των διωκτών του Χριστού έχει θεωρηθεί ότι εκπροσωπούν τις τέσσερις διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες. Πιο συγκεκριμένα οι μορφές στο ανώτερο τμήμα μπορεί να αντιστοιχούν στον φλεγματικό και τον μελαγχολικό τύπο, ενώ εκείνες στο κατώτερο τμήμα στον αιμοσταγή και στον χολερικό. Σε κάθε περίπτωση είναι εμφανής η αντίθεση με το γλυκό πρόσωπο του Χριστού που φανερώνει γαλήνια αποδοχή του πόνου.

Οι δεσμοφύλακες προσφέρουν μια ολοκληρωμένη άποψη των διαφόρων διαβαθμίσεων του κακού, που κορυφώνεται με τον σατανικό σαρκασμό του γέρου με το γενάκι.

6. 3. Ο κήπος των γήινων απολαύσεων περ. 1505, Τρίπτυχο: Ο κήπος της Εδέμ (αριστερά), Ο Κόσμος πριν τον Κατακλυσμό (κέντρο), Η Κόλαση (δεξιά), λάδι σε ξύλο, Πράδο, Μαδρίτη



Το έργο *Ο κήπος των γήινων απολαύσεων* αναπαριστά τον κόσμο πριν τον Κατακλυσμό στην κεντρική παράσταση, με τον Κήπο της Εδέμ αριστερά και την κόλαση δεξιά. Είναι ίσως το λαμπρότερο και το πιο μυστηριώδες δείγμα της τέχνης του. Κανένα έργο ζωγραφικής των αρχών του 16^{ου} αιώνα δεν είναι τόσο απομακρυσμένο από το πνεύμα της Ιταλικής αναγέννησης όσο οι πίνακες του Μπος. Αυτό που τονίζεται εδώ είναι η φαυλότητα και η αδυναμία του ανθρώπου και όχι η ομορφιά και η ευγένειά του. Οι σαρκικές ηδονές καταδικάζονται αυστηρά. Τα μουσικά όργανα, που για τον Τζορτζόνε και για άλλους Ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής συμβολίζουν μια ουράνια αρμονία, για τον Μπος είναι όργανα του Διαβόλου.. Στην απεικόνιση της κόλασης περιβάλλουν τους καταδικασμένους, ένας από τους οποίους έχει σταυρωθεί πάνω σε άρπα.

Η κόλαση του Μπος δεν είναι πάντως μια απλή συνάθροιση συμβόλων, κατά τα πρότυπα της μεσαιωνικής τέχνης. Ένας παραισθησιακός, ρευστός κόσμος χωρίς όρια αποδίδεται με πλήρη γνώση και αξιοποίηση των νέων τεχνικών. Στη χαοτική έκταση ανάμεσα στο πρώτο πλάνο και τα φλεγόμενα κτήρια στο βάθος, άνθρωποι, δαίμονες και κάθε είδους αλλόκοτα πλάσματα μοιάζουν να πλέουν χωρίς σκοπό και χωρίς ελπίδα. Αυτό που τα διαφοροποιεί από τους δαίμονες και τα τέρατα της μεσαιωνικής τέχνης είναι η ακρίβεια με την οποία αποδίδονται. «Προσπάθησε να περιλάβει στους φανταστικούς του πίνακες τα πιο απίθανα πράγματα, χωρίς όμως ποτέ να περιφρονήσει ή να αγνοήσει τη φυσική τους υπόσταση και πραγματικότητα», έγραφε ένας Ισπανός του 16^{ου} αι για τον Μπος.

Κεφάλαιο 7^ο

Ελ Γκρέκο (1541-1614)

7. 1. Βιογραφικά

Γεννημένος στο Ηράκλειο της Κρήτης, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του στην Ισπανία, εξ ου και ο χαρακτηρισμός του Ελ Γκρέκο. Έφυγε από την πατρίδα του που τότε ήταν κτίση των Βενετών και πήγε στη Βενετία, το 1567 και δεν επέστρεψε ποτέ. Τα τρία χρόνια που έζησε στη Βενετία επηρέασαν βαθιά την τεχνοτροπία του, στην οποία μπορεί να διακρίνει κανείς ισχυρούς αποήχους της σύγχρονης βενετσιάνικης ζωγραφικής. Ο Γκρέκο γνωρίζοντας τα εργαστήρια των καλλιτεχνών της Βενετίας επηρεάστηκε από τις τρεμουλιαστές

μορφές του Τιντορέτο, ζωγραφισμένες με βιαστικές πινελιές που λάμπουν, καθώς αναδύονται στο γκριζοπράσινο ημίφως και διδάχτηκε τη χρήση του χρώματος από τον Τισιανό. Γύρω στα 1570, πήγε στη Ρώμη, για να αναζητήσει τις πηγές του «κλασικού» και του «αρχαίου». Αν η Βενετία ήταν η πόλη της ρευστότητας και των χρωμάτων του μυστηρίου, η Ρώμη ήταν η πόλη της γραμμής και του σχεδίου, γεμάτη επιβλητικά αρχαία μνημεία. Η Αντιμεταρρύθμιση βρισκόταν τότε στο αποκορύφωμά της και κάθε έργο θρησκευτικής τέχνης δεχόταν εξονυχιστικό έλεγχο, για να διαπιστωθεί ότι συμφωνούσε με τις αποφάσεις της Συνόδου του Τρέντο και να αποκλειστεί το ενδεχόμενο βέβηλης ή αιρετικής εικονογραφίας. Το 1577 έφυγε για την Καθολική Ισπανία, τη χώρα που του έδωσε μια άλλη πατρίδα. Έζησε στο Τολέδο της Ισπανίας 37 ολόκληρα χρόνια, ως το τέλος της ζωής του. Πουθενά αλλού η Αντιμεταρρύθμιση δεν υποστηριζόταν τόσο αποφασιστικά από το κράτος και την εκκλησία όσο στην Ισπανία. Σκοπός της τέχνης του ήταν να ενισχύσει τον θρησκευτικό ζήλο και να ανυψώσει το πνεύμα των πιστών πάνω από τον καθημερινό κόσμο των αισθήσεων. Πέθανε στο Τολέδο ένδοξος και βουτηγμένος στα χρέη.

7. 2. Το όραμα του Αγίου Ιωάννη ή Η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκάλυψης
(ελαιογραφία σε πανί, 1608-1614, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ)



Φιλοτεχνήθηκε τα τελευταία χρόνια της ζωής του Θεοτοκόπουλου για την εκκλησία του Άγιου Ιωάννη, στο Τολέδο. Το θέμα είναι παρμένο από την Αποκάλυψη, στην οποία ο Ευαγγελιστής Ιωάννης, που θεωρείται ο συγγραφέας του βιβλίου, ικετεύει τον Θεό εξ ονόματος των ψυχών των μαρτύρων που περιμένουν τη λύτρωση κατά την Έσχατη Κρίση (Δευτέρα Παρουσία). Η εκστατική μορφή του Άγιου Ιωάννη δεσπόζει στην εικόνα, ενώ πίσω του οι γυμνές μορφές, που τρέμουν μέσα σε μια χαώδη θύελλα συγκίνησης, είναι μάρτυρες που ανασταίνονται, για να δεχτούν τους λευκούς χιτώνες της σωτηρίας. Λεπτές ψηλόλιγνες μορφές, πρόσωπα αγνά και διαλυμένα, σώματα τραβηγμένα και σαν εξαρθρωμένα που μοιάζουν να λιώνουν σαν κερι, αποτελούν χαρακτηριστικά της εξπρεσιονιστικής έκφρασης και της κινητικής, που είναι οι μεγάλες εικαστικές κατακτήσεις του Γκρέκο. Αν και το επάνω μέρος του πίνακα φαίνεται να έχει κοπεί αρκετά, εντούτοις το έργο εξακολουθεί να είναι εννοιακό και συγκινησιακό.

7. 3. Η προσκύνηση των ποιμένων (ελαιογραφία σε πανί, 1602-1614, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ)

Φιλοτεχνήθηκε κι αυτό τα τελευταία χρόνια της ζωής του Δομίνικου. Το θείο βρέφος φαίνεται να εκπέμπει ένα λαμπρό φως, που φωτίζει τα πρόσωπα των ξιπόλητων βοσκών που έχουν συγκεντρωθεί για να τιμήσουν τη θαυμαστή του γέννηση. Μια ρυθμική ενέργεια που εκφράζεται με τις χορευτικές κινήσεις των μορφών δίνει ζωή στο πίνακα. Εντυπωσιακές αντιθέσεις φωτεινών και σκοτεινών περασμάτων τονίζουν την αίσθηση του δράματος.



7. 4. Ο διαμερισμός των ιματίων (ελαιογραφία σε καμβά, 1577-1579, Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού Ναού στο Τολέδο)



Ένας μεγάλος πίνακας με τον διαμερισμό των ιματίων του Χριστού λίγο πριν από τη Σταύρωση τοποθετήθηκε στο σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού του Τολέδο. Το έργο είχε τεράστια απήχηση με την εκθαμβωτική ομορφιά του και την πρωτοτυπία του. Ο βασιλιάς Φίλιππος γοητεύθηκε, όταν το είδε, και παρήγγειλε δύο έργα στον ζωγράφο.

Ο Χριστός λάμπει μέσα στον άλικο χιτώνα του βασιλιά των Ιουδαίων, που του είχαν φορέσει κοροϊδευτικά, λίγο πριν αρχίσει ο διαμερισμός των ιματίων. Τριγύρω του υπάρχει κλοιός από στρατιώτες ντυμένους με αστραφτερές πανοπλίες που κρατούν λόγχες και ένα αγριεμένο πλήθος. Χαμηλά στην άκρη του πίνακα, οι τρεις Μαρίες από τον κύκλο των μαθητών του Ιησού, κοιτάζουν προς τον σιδερά που δοκιμάζει το καρφί στον ξύλινο σταυρό. Ο νεοφερμένος Γκρέκο κατηγορήθηκε γι' αυτόν τον πίνακα ότι εισάγει «ανάρμοστα στοιχεία» και του ζητήθηκε να κάνει «διορθώσεις». Διότι δεν επιτρεπόταν ο Χριστός να παριστάνεται πιο χαμηλά από τους ανθρώπους. Η μορφή του έπρεπε να εξέχει. Ούτε επιτρεπόταν να εισάγει στρατιώτες

με αστραφτερές πανοπλίες σε μια βιβλική σκηνή. Κυρίως όμως η ζωγραφική του δεν συμφωνούσε με το Ευαγγέλιο. Σύμφωνα με τις Γραφές οι τρεις Μαρίες δεν ήταν παρούσες στη σκηνή. Κινδύνεψε να δικαστεί ως αιρετικός. Χειρίστηκε επιδέξια και με παρρησία την υπόθεση. Ζήτησε διερμηνέα για να ενημερωθεί σωστά για τις κατηγορίες, δέχτηκε μεν να κάνει αλλαγές, αλλά δεν τις έκανε και πέτυχε τελικά με την παρέμβαση και του προστάτη του να μην αλλάξει τον πίνακα. Εδραίωσε έτσι τη φήμη του και υπεράσπισε το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης του καλλιτέχνη. Από πλευράς τους οι επίτροποι και οι ιερείς του ναού υποχώρησαν μπροστά στον κίνδυνο να πληρώσουν στον Γκρέκο την πολύ υψηλή τιμή εκκίνησης του πίνακα, που διαμορφώθηκε από επιτροπή εμπειρογνομόνων σε περισσότερα από 900 χρυσά δουκάτα, εάν αποφάσιζαν να μην δεχθούν το πολύτιμο έργο που είχαν παραγγείλει – που, σύμφωνα με τους ειδικούς, ήταν ένας «θησαυρός». Από την πλευρά του ο Γκρέκο συμβιβάστηκε στα οικονομικά με τριακόσια είκοσι χρυσά.

7. 5. Η ταφή του κόμητος Οργκάθ(ελαιογραφία σε πανί, Εκκλησία του Σαν Τομέ. Τολέδο, 1588)

Στο Τολέδο τα θερμά βενετσιάνικα χρώματα έσβησαν από τους πίνακες και τη θέση τους πήρε ένα λευκό χλωμό εξώκοσμο φως που ταίριαζε με τη μυστικοπαθή φύση των Καστιλιάνων. Το αποκορύφωμα αυτής της πρώτης περιόδου και διαχρονικό αριστούργημά του είναι ο «Ενταφιασμός του Κόμητος Οργκάθ» για το



εκκλησιάκι του Σαν Τομέ, που βρίσκεται στη γειτονιά όπου έμενε ο Γκρέκο. Θεωρείται ύμνος στην κοινωνία του Τολέδου που τον στήριξε και παριστάνεται στον πίνακα να παρακολουθεί με συγκρατημένη έκφραση ένα θαύμα: τους άγιους Στέφανο και Αυγουστίνο που κατέβηκαν στη γη για να αποθέσουν το σώμα του νεκρού ιππότη με την αστραφτερή πανοπλία, ενώ ένας άγγελος απάγει την ψυχή του στον ουρανό

οπού γίνεται η κρίση της . Θεωρείται και μια πραγματεία του Γκρέκο για τον δυισμό ύλης και πνεύματος, γης και ουρανού.

7. 6. Ο θάνατος του Λαοκόοντα

Ο πίνακας αντανakλά τη ρωμαϊκή εμπειρία του Γκρέκο και φιλοτεγήθηκε προς το τέλος της ζωής του. Απεικονίζεται ο Λαοκόων, ο τραγικός ιερέας από την Τροία που τον πνίγουν μαζί με τα δυο παιδιά του τεράστια φίδια. Το αμάρτημα του ήταν ότι θέλησε να αποτρέψει τους Τρώες συμπατριώτες του να φέρουν μέσα στην Τροία τον δούρειο



ίππο, ενώ οι θεοί είχαν αποφασίσει να παρθεί η πόλη από τους Έλληνες. Ο Δομήνικος ασφαλώς είδε και θαύμασε το αρχαίο μαρμάρινο σύμπλεγμα του Λαοκόοντα, που υπήρχε στη Ρώμη και η επιρροή του στον πίνακα είναι εμφανής.

Αν και το συνολικό έργο του Γκρέκο δίνει την εντύπωση ότι είναι απίστευτα «μοντέρνο», οι σύγχρονοί του στην Ισπανία, φαίνεται να το δέχτηκαν. Μια γενιά, όμως, αργότερα άρχισαν οι επικρίσεις για τις αφύσικες μορφές και τα χρώματά του και τα έργα του θεωρήθηκαν τότε σαν κακόγουστα αστεία. Μόνο μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ανακάλυψε ξανά ο κόσμος την τέχνη του Γκρέκο κι άρχισε να την καταλαβαίνει.

7. 7. Απόψεις για τη ζωγραφική του

«Κανένας Ευρωπαίος ζωγράφος δεν έδωσε τόσο κυριαρχική σημασία στην ανθρώπινη μορφή και συνάμα δεν πήρε τόση ελευθερία στην πλαστική παρουσίασή της, στη διάρθρωσή της, στις αναλογίες της, στην περίεργη στάση της, στο απίθανο τέντωμά της. Σπάνια η πλατιά πτύχωση είχε τόσο μεγάλη εκφραστική αξία, Ποτέ το φως δεν πήρε στην ευρωπαϊκή ζωγραφική τόση αυτονομία και τόσο μεγάλη αξία

στην εκφραστικότητα του έργου. Το χρώμα του φτάνει σε τέτοια ένταση μέσα στον πίνακα, που ξεπερνά τη σημασία του αντικειμένου που χρωματίζει. Έτσι οι ανθρώπινες μορφές έχασαν τη γήινη υπόστασή τους για να μετουσιωθούν σε οπτασίες που παίρνουν το ανθρώπινο σχήμα για μια στιγμή – όσο κρατά η λάμψη μιας αστραπής».

Μανόλης Χατζηδάκης. Απόσπασμα από το βιβλίο του Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης

«Η τέχνη του Γκρέκο δείχνει να εμπνέεται από την πίστη ότι, αν το ανθρώπινο σώμα μπορούσε να αφηθεί στην «αρμονία και την ακτινοβολία» της αληθινής γήινης ομορφιάς, θα προσέγγιζε την ανώτερη, υπερβατική πραγματικότητα»

Απόσπασμα από Χιου Χόνορ, Τζον Φλέμινγκ, Ιστορία της Τέχνης, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1992

Επίλογος

Η Αναγέννηση απελευθέρωσε τη σκέψη των ανθρώπων και διεύρυνε τους ορίζοντές τους. Νέες τάσεις εμφανίστηκαν στην τέχνη και σπουδαίοι καλλιτέχνες φιλοτέχνησαν ξεχωριστά έργα. Κανένα τεχνικό πρόβλημα δεν ήταν γι' αυτούς αξεπέραστο, κανένα θέμα υπερβολικά περίπλοκο και είχαν ξεπεράσει, όπως πίστευε ο κόσμος, ακόμη και τα πιο φημισμένα έργα της ελληνικής και της ρωμαϊκής αρχαιότητας. Ο Μποτιτσέλι, με τις αλληγορικές μυθολογικές παραστάσεις του, ο γλυκός Ραφαήλ Σάντι με τη χαρά της ζωής που αποπνέουν τα ήρεμα, ευγενικά, ευδαιμονικά έργα του, ο Μιχαήλ Άγγελος με τη ρωμαλεότητα στο σχέδιο και στη σύνθεση και με την αποθέωση του γυμνού ανθρώπινου σώματος, ο Ντα Βίντσι με την πολυπραγμοσύνη και τον μυστήριο και αινιγματικό τόνο στη ζωγραφική του, ο Μπος με την πρωτοτυπία του και τις εφιαλτικές αλλόκοτες μορφές που ζωγράφιζε και ο Ελ Γκρέκο με την τολμηρή του περιφρόνηση για τα φυσικά σχήματα και χρώματα και τη συγκλονιστική αφήγηση των θρησκευτικών μύθων, άφησαν πολύτιμη κληρονομιά στην ιστορία της τέχνης.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

1. ΧιουΧόνορ, Τζον Φλέμινγκ, Ιστορία της Τέχνης, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1992
2. L. Gombrich, Το χρονικό της τέχνης, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ανατύπωση Αθήνα 1999
3. Alison Cole σε συνεργασία με την Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο, Ανακαλύπτω την Τέχνη
4. Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1992
5. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρήτη – Βενετία – Ρώμη – Ισπανία, ΤΑ ΝΕΑ
6. Ι. Δημητρούκας, Θ. Ιωάννου, Κ. Μπαρούτας, Ιστορία του Μεσαιωνικού και του Νεότερου Κόσμου, 565-1815, Β΄ Γενικού Λυκείου, Γενικής Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2014-2015

Ιστοσελίδες

www.wmofa.com

www.texni-zoi.blogspot.gr

<https://istoriatexnespolitismos.wordpress.com/2013/06/16/αναγεννηση-ουμανισμος-14ος-μεσα-16ο>

<http://tehnikaiekpaideusi.blogspot.gr/2008/10/10-15-16-homo-universalis.html>

