

## ΙΔΙΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΥ

### Έρμηνευτικές απόψεις και έρωτήματα

Είναι γνωστό ότι οι αισθητικές προκαταλήψεις των κλασικιστών ιστορικών είχαν αποδώσει στο Μανιερισμό, ήδη από τον 17ο αιώνα, μια σχέση άγονης εξάρτησης από την τέχνη της κλασικής αναγέννησης. Ο Bellori υπήρξε ένας από τους πρώτους ιστορικούς που συνέδεσαν τη maniera με την ιδέα μιας επιτηδευμένης και στυλιστικά αποδυναμωμένης τεχνοτροπίας τονίζοντας ότι «οι καλλιτέχνες της εποχής εκείνης χάλασαν την τέχνη με τη maniera (vitiarono l'Arte con La Maniera) ή μάλλον μ' εκείνη την αλλόκοτη ιδέα που βασίστηκε στην πρακτική κι όχι στη μίμηση. Το κακό αυτό, γράφει ο Bellori «θανάσιμο για τη ζωγραφική, άρχισε να πολιορκεί πρώτα τους δασκάλους κι έπειτα ρίζωσε στις σχολές που ακολούθησαν: είναι άπιστευτο πόσο έκφυλιστηκε η τέχνη όχι μόνο μετά τον Raffaello, αλλά και μετά τους άλλους που έκαναν την αρχή της manierας»<sup>1</sup>. Η όξεία και άρνητική θέση που παίρνει ο Bellori απέναντι στο Μανιερισμό αφήνει, παρ' όλα αυτά, να διαφανεί κι ένα στοιχείο άρετά αποκαλυπτικό: τη βαθιά επίγνωση του ρήγματος που εισάγει η τεχνοτροπία αυτή στην εξέλιξη της νεότερης δυτικής ευρωπαϊκής τέχνης. Αλλά και ο Burckhardt αντιμετώπιζε με την ίδια περίπου άρνηση αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες της πρώτης περιόδου του Μανιερισμού - όπως π.χ. τον Parmigianino - ενώ ο Wölfflin είδε τα στυλιστικά ιδιώματα της τεχνοτροπίας αυτής σαν μια μη ουσιαστική μεταβατική περίοδο ανάμεσα στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ.

Γύρω στα τέλη όμως του περασμένου αιώνα άρχισαν να δημιουργούνται αναθεωρητικές έρμηνευτικές τάσεις αλλά και θεωρητικές διαμάχες, με στόχο τη σωστή αισθητική τοποθέτηση του έργου των μανιεριστών καλλιτεχνών. Υπήρξαν αυθεντικοί και πράγματι καινοτόμοι δημιουργοί ή, αντίθετα, όπως υποστήριξε στα κείμενά του ο ιστορικός του 16ου αιώνα Giorgio Vasari, «στάθηκαν άπλοι μιμητές του έργου του Michelangelo;». «Όπως χαρακτηριστικά έχει γράψει ο Hauser, μονάχα ή σύγχρονη εποχή, «μια εποχή που είχε γνωρίσει τη διάσταση ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο, ανάμεσα στην έκφρα-

1. G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Ρώμη, 1672.

ση και τὸ ἰδεῶδες τοῦ ὠραίου, σὰ δικό της ζωτικὸ πρόβλημα, εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ κρίνει δίκαια τὸ Μανιερισμὸ και νὰ ἐκτιμῆσει τὴν ἀληθινὴ ὑφὴ τῆς ἰδαιτερότητάς του, ξεχωρίζοντάς τον τόσο ἀπὸ τὴν Ἐναγέννηση ὅσο και ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Μπαρόκ»<sup>1</sup>.

Σήμερα οἱ θεωρητικὲς συζητήσεις ἢ ἔρευνες γύρω ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς αὐθεντικότητας τοῦ Μανιερισμοῦ σὰν αὐτόνομης καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης θεωροῦνται ἄστοχες και ἐπιστημονικὰ ξεπερασμένες. Οἱ νεότεροι ἱστορικοὶ ἔχουν ἐξἄλλου ὑποστηρίξει μὲ πειστικότητα τὴ θεμελιώδη σημασία και συμβολὴ τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς ἔκφρασης στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς μοντέρνας τέχνης (Dvorak) και τὴν ἀναμφισβήτητὴ ἀξία του σὰν τεχνοτροπίας μὲ ἰδιόμορφη εὐαισθησία και βαθύ πνευματικὸ περιεχόμενο (Briganti). Τὸ ἔντονο ὅμως ἐνδιαφέρον τῆς ἐποχῆς μας γιὰ τὴ συγκεκριμένη αὐτὴ περίοδο τῆς νεότερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης δὲν ὀφείλεται μόνο στὶς εἰκονολογικὲς μελέτες αἰσθαντικῶν ἱστορικῶν τῆς τέχνης ὅπως ὁ Panofsky, ὁ Dvorak, ὁ Benesch, ἢ Becherucci ἢ ὁ Hocke. Σ' ἓνα μεγάλο βαθμὸ, θὰ πρέπει ν' ἀποδοθεῖ στὴ σύγχρονη κατανόηση τῶν βαθύτερων προβλημάτων τῆς μοντέρνας τέχνης και στὴ δυνατότητα ἀνάλυσης τῶν κοινωνικο-ἱστορικῶν δεδομένων ποὺ πλαισίωσαν τὴ σύνθετὴ πορεία της. Δὲν θὰ ἦταν ἄστοχο νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς σύγχρονης εἰκονολογικῆς ἐρμηνείας, ἰδιαίτερα εὐαίσθητης ὡς πρὸς τὴν τοπολογία τοῦ φανταστικοῦ, τὴ λειτουργία τοῦ μύθου ἢ τοῦ συμβόλου, στρέφεται συχνὰ μὲ ἰδιαίτερη και δικαιολογημένη ἔλξη στὴ μελέτη τοῦ ἀνεξάντλητου ἀκόμη ὕλικου ποὺ προσφέρουν τὰ ἔργα τῶν μανιεριστῶν καλλιτεχνῶν. Ὅπως ἔστω και ὕψιμη δικαίωση τῆς τέχνης τοῦ Μανιερισμοῦ δὲν ἀφήνει πολλὰ περιθώρια γιὰ μιὰ νέα αἰσθητικὴ «ἀποκατάσταση» του ἢ γιὰ ἄστοχες ἀξιολογικὲς συγκρίσεις μὲ τὰ ἰδεώδη τῆς κλασικῆς Ἐναγέννησης. Ὑπάρχουν ὅμως ἀκόμη πολλὰ περιθώρια γιὰ εἰδικότερες μελέτες ποὺ ἀξίζει ν' ἀφιερωθοῦν σὲ μιὰ συστηματικὴ προσέγγιση (κοινωνιολογικὴ, σημειολογικὴ ἢ και ψυχαναλυτικὴ) τῶν εἰκονολογικῶν στοιχείων αὐτῆς τῆς σύνθετης καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης ποὺ ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται πρὶν ἀπὸ τὸ 1520, διατηρήθηκε σὰν στοιχεῖο τῆς ὑφολογίας τοῦ Μπαρόκ, γιὰ νὰ βρεθεῖ σὲ νέα ἔξαρση μὲ τὸ Ρομαντισμὸ και ἀργότερα μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ Ντανταϊστικοῦ κινήματος και τῆς σουρεαλιστικῆς ἐπανάστασης<sup>2</sup>.

1. A. Hauser, *The Social History of Art*, Vintage Books, Νέα Ὑόρκη 1961. Ἑλλην. μετάφραση Τ. Κονδύλη, Ἐκδ. Κάλβος, Ἀθήνα, 1969-79, σελ. 129.

2. Ὁ R. Hocke βρῖσκει ὀρισμένες ἀναλογίες αἰσθητικῆς ἀλλὰ και κοινωνικῆς ἀνάμεσα στὸν Μανιερισμὸ και σὲ κινήματα τοῦ 19ου και τοῦ 20ου αἰώνα ποὺ διαμόρφωσαν μιὰν ἐντονη ἀντίθεση τόσο στὸ χῶρο τῶν μορφοπλαστικῶν ἀναζητήσεων ὅσο και στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, πρὸς τὴν κλασικὴ και ἀκαδημαϊκὴ παράδοση. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Hocke εἶναι ἐνδιαφέρουσες ἀλλὰ και ἐπιστημονικὰ τεκμηριωμένες.

## Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΟΠΤΙΚΗ

Ὁ Μανιερισμὸς εἶναι ὁ καρπὸς μιᾶς νέας ὀπτικῆς ποῦ μοιραῖα διασπᾶ τὸν εἰκονιστικὸ κώδικα τῆς Ἀναγέννησης γιὰ ν' ἀναζητήσει μιὰ διαφοροτικὴ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου καὶ τῆς εἰκόνας. Ἡ μανιεριστικὴ εἰκόνα δὲν ἀνταποκρίνεται πλέον στὰ σταθερὰ αἰσθητικὰ ἀξιώματα τῆς ἀναγεννησιακῆς τέχνης - «μίμηση» τῆς φύσης, γεωμετρικὴ ἄρθρωση καὶ μαθηματικὴ σπουδὴ τοῦ χώρου, ἀρμονικὴ καὶ ἰσορροπημένη ἀνάπτυξη τῆς ἱστορίας- καὶ τοῦ οὐμανιστικοῦ πολιτισμοῦ. Ἀναζητᾶ νὰ δώσει στὰ συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἑνα νέο πνευματικὸ νόημα, κι αὐτὸ τὸ ἐπιδιώκει μέσ' ἀπὸ «ἀνορθόδοξες» μορφοπλαστικὲς ἀναζητήσεις ποῦ στὸ χῶρο τῆς ψυχολογικῆς τοπογραφίας, ἀποδίδονται καὶ συμβολίζονται μὲ τὸ κατ' ἐξοχὴν ἔμβλημα τῆς ἀνήσυχης αὐτῆς πολιτισμικῆς περιόδου: τὸ λαβύρινθο. Ἡ ἀγωνία καὶ τὸ μιχαηλαγγελικὸ «πάθος» τῆς πνευματικῆς περιπλάνησης ἐκφράζονται, στὸ ζωγραφικὸ χῶρο τοῦ Μανιερισμοῦ, μὲ τὴ διάσπαση τῆς ἐνότητας τῶν στοιχείων ποῦ συνθέτουν τὴν κλασικὴ «*imago mundi*» μὲ τὴν «*figura serpantinata*», τίς ἔντονες προοπτικὲς παραμορφώσεις, τὴ φανταστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, τὰ ἀλλόκοτα μηχανιστικὰ εὐρήματα καὶ συχνά, μὲ τὸ παιχνίδι τῶν εἰδώλων καὶ τὸν τερατομορφισμό. Δὲν εἶναι ἐξἄλλου τυχαῖο τὸ ὅτι κατὰ τὴν περίοδο ποῦ ἐπικράτησε ὁ Μανιερισμὸς, ἡ σατουρνικὴ ἰδιοσυγκρασία - δηλαδὴ ἡ ἀπόκοψη, μελαγχολικὴ καὶ σκοτεινὴ φύση ποῦ, κατὰ τοὺς Panofsky - Saxl, ἀποθεώνεται στὴ «Μελαγχολία» τοῦ Dürer - γίνεται σχεδὸν τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης τῶν ζωγράφων καὶ ποιητῶν τῆς ἐποχῆς. Οἱ δύο αὐτὲς ὀρίζουσες τῆς ὑφολογίας τοῦ Μανιερισμοῦ, ἡ μελαγχολία καὶ ἡ «τρέλα» ποῦ ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ σὰν τὸ κορυφωμα τῆς φαντασιακῆς σχέσης τοῦ ἀτόμου μὲ τὸν ἑαυτὸ του καὶ μὲ τὸν κόσμο ποῦ τὸ περιβάλλει- «δὲν εἶναι σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ἀπλὲς παθήσεις ἀλλὰ ἀναγκαῖες πάροδοι τῆς πολιτισμικῆς ἐμπειρίας τῆς δύσης»<sup>1</sup>.

Ποιοὶ παράγοντες ὅμως συνέτειναν στὸ νὰ δημιουργηθοῦν αὐτὲς οἱ λεγόμενες «ἀναγκαῖες πάροδοι»; Γιατί, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τοῦ δυτικοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ γίνεται γεγονὸς ἡ ὑπαρξὴ ἑνὸς ρήγματος ποῦ ἔχει ἀναμφισβήτητες ἐπιπτώσεις στὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς ἐποχῆς;

## ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ἡ τέχνη τῆς Ἀναγέννησης διαμόρφωσε τὰ καλλιτεχνικὰ καὶ αἰσθητικὰ τῆς ιδεώδη ἀντλώντας τὴν ἔμπνευση καὶ τὴν ἀνανεωτικὴ τῆς δύναμη ἀπὸ δύο βασικὲς πηγές: τὴν ἐμπειρικὴ μελέτη τῆς φύσης καὶ τὴν ἀρχαιότητα. Ἡ πνευ-

1. M. Foucault, *Histoire de la folie à l' Age Classique*, Ἐκδ. Gallimard, Παρίσι 1972, σελ. 44.

ματική και καλλιτεχνική άνθηση πραγματοποιήθηκε μέσα σ' ένα ιστορικό και κοινωνικό κλίμα ιδιαίτερα άνησυχο και δυναμικό που διαμορφωνόταν μές' από τη δραστηριότητα της φιλόδοξης παπικής αυλής και κυρίως μές' από τις οικονομικές και πολιτικές κατακτήσεις της ανερχόμενης άστικής τάξης. "Όπως είχε τονίσει ο A. Hauser, η άρχουσα άστική τάξη είδε προπάντων την τέχνη σαν σύμβολο της ήρεμίας και της σταθερότητας την όποία απέβλεπε να κατακτήσει και στη ζωή.

"Όμως, από τó 1520, χρονιά κατά την όποία ó Λούθηρος καίει την παπική βούλα και οι μανιεριστές ζωγράφοι - Pontormo, Rosso, Beccafumi, Bronzino - άρχίζουν να εισάγουν στην τέχνη ένα νέο πνεύμα άλλαγής, σημειώνεται ένα βαθύ ρήγμα στη συνείδηση του αναγεννησιακού ανθρώπου. Τó ρήγμα αυτό εκφράζεται στο ζωγραφικό χώρο μ' ένα άντικλασικό πνεύμα που κυρίως χαρακτηρίζεται από τη διάθεση προς την καλλιέργεια του φανταστικού, του άλλόκοτου, και την τεταμένη ή καθαρά αίρετική σχέση με τη «μίμηση» και έμπειρική μελέτη της Φύσης. 'Ο Μανιερισμός γίνεται ή παράλληλη καλλιτεχνική έκφραση της κρίσης που κλονίζει όλόκληρη τη δυτική Εύρώπη κατά τόν 16ο αιώνα και που έπηρεάζει βαθιά τούς τομείς της πολιτικής, θρησκευτικής, οικονομικής και πολιτιστικής ζωής. Τó 1527, τη χρονιά που πέθανε ó Nicolo Macchiavelli, ή πολιτική επανάσταση άρχίζει με την εισβολή τών μεγάλων τότε δυνάμεων - της Γαλλίας και της 'Ισπανίας- κάτω από την άρχηγία του Καρόλου του Ε'. Τó δράμα για μιá νέα Ρώμη, κέντρο πολιτιστικό του δυτικού κόσμου, φαινόταν να έχει όριστικά χαθεί. Οί τάφοι τών παπών λεηλατήθηκαν, τά άρχαία έρείπια καταστράφηκαν, και τουλάχιστον τά τέσσερα πέμπτα της πόλης έμειναν άκατοίχητα για μεγάλο χρονικό διάστημα. Γι' αυτή την καταστροφική περιπέτεια είχε γράψει ó "Ερασμος τó 1528: «Στην ουσία αυτό δέν είναι τó τέλος μιáς πόλης άλλά τó τέλος ενός όλόκληρου κόσμου»<sup>1</sup>. "Ένας σύγχρονος συγγραφέας επίσης γράφει: «'Η κόλαση δέν είναι τίποτα μπροστά στο θέαμα που παρουσιάζει σήμερα ή Ρώμη»<sup>2</sup>. Τó 1527 σημαίνει λοιπόν τó τέλος ενός κόσμου και την άρχή μιáς νέας έποχής και μιáς νέας κατανομής δυνάμεων στο χώρο της δύσης.

'Η ιδιομορφία όμως τών συνθηκών που συγκροτούν την πολιτισμική και κοινωνική φυσιογνωμία του 16ου αιώνα γίνεται περισσότερο άντιληπτή άν προ σέξει κανείς τó φαινόμενο της δημιουργίας νέων δομών πάνω στις όποίες στήρίζεται ή συσσώρευση τών μεγάλων κεφαλαίων. Στην οικονομία παρατηρούνται τά πρώτα σημεία της άλλοτρίωσης του παραγωγού από τó προϊόν της έρ-

1. 'Αναφέρεται στο βιβλίο του Gustav René Hocke, *Le labyrinthe de l' Art Fantastique*, γαλλική μετάφραση του DIE WELT ALS LABYRINTH, 'Αμβούργο 1957. Γαλλική "Έκδοση Gonthier, Παρίσι 1967, σελ. 76.

2. "Όπ. παρ., σελ. 76.

γασίας του<sup>1</sup>, ἐνῶ ἡ πολιτικὴ βασιζέται στὴν ἀρχὴ τῆς ἠθικῆς δυαρχίας καὶ γενικὰ στὴν πολιτικὴ ἠθικὴ τοῦ Macchiavelli ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴ θεμελίωση μιᾶς μοντέρνας ἀντίληψης περὶ κράτους οὐσιαστικὰ ἀποξενωμένης ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ θεοκεντρικὴ ἀντίληψη τῶν νόμων καὶ τῆς ἱστορίας. Οἱ θρησκευτικὲς ταραχὲς τοῦ αἰῶνα (Μεταρρύθμιση καὶ Ἀντιμεταρρύθμιση) εἶχαν, τουλάχιστον μερικὰ, σὰν ἀποτέλεσμα τὴν κατάργηση τῆς γόνιμης συνεργασίας ἀνάμεσα στοὺς πνευματικοὺς καὶ καλλιτεχνικοὺς κύκλους καὶ τὴ θρησκευτικὴ ἐξουσία. Ἰδιαίτερα ἡ ἀντιμεταρρύθμιση ἀντιτάχθηκε σὲ ὅλες τὶς πνευματικὲς καὶ αἰσθητικὲς κατακτῆσεις τοῦ οὐμανιστικοῦ κινήματος. Ἔτσι, ἡ συνείδηση τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς βρέθηκε αἰχμαλωτισμένη ἀνάμεσα στὶς εἰκονοκλαστικὲς θέσεις τοῦ λουθηρανισμοῦ καὶ στὴν αὐστηρὰ ἐλεγχόμενη θρησκευτικὴ θεματολογία ποὺ τοὺς ἐπέβαλαν οἱ φανατικοὶ ὁπαδοὶ τῆς ἀντιμεταρρύθμισης.

Στὸ χῶρο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἡλιοκεντρισμοῦ ἀπὸ τὸν Κοπέρνικο, σημειώθηκε ἴσως τὸ πιὸ δυνατὸ πλῆγμα στὶς θεμελιώδεις ἀξίες τῆς οὐμανιστικῆς κοσμοαντίληψης. Ἡ ἐπαναστατικὴ ἀνακάλυψη τοῦ Κοπέρνικου ἰσοδυναμοῦσε, ὅπως πολὺ εὐστοχα τὴν εἶχε χαρακτηρίσει ὁ Sigmund Freud (κι ὅπως θὰ τὴν ἀναπτύξουμε περισσότερο ἀναλυτικὰ στὶς ἐπόμενες σελίδες) μ' ἓνα βαθὺ κλονισμὸ τοῦ ἀνθρώπινου ναρκισσισμοῦ, κλονισμὸ ποὺ σωστὰ χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο σὰν μιὰ μεγάλη «κοσμολογικὴ ταπείνωση». Ἡ Φύση, μὲ τὴν ὁποία ὁ ἀναγεννησιακὸς ἄνθρωπος εἶχε ἐπανασυνδεθεῖ μὲ τρόπο ἀρμονικὸ καὶ δημιουργικὸ, παίρνει ξαφνικὰ ἄγνωστες καὶ ἀπρόβλεπες διαστάσεις. Τὸ «De Revolutionibus Orbium Celestium» (1543) ὑπέσκαπτε τὰ θεμέλια τῆς στατικῆς καὶ αὐστηρὰ ἱεραρχημένης ἀντίληψης γιὰ τὸ σύμπαν, τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τοῦ Πτολεμαίου. Ἡ ἔννοια τοῦ ἀπείρου ποὺ διαμορφώθηκε ἐπίσης στὴ σκέψη τοῦ Nicolas de Cues, (1401-1464) καὶ ἀποτέλεσε, ἕναν αἰῶνα ἀργότερα, τὴ βάση τῆς φιλοσοφίας τοῦ Giordano Bruno, εἰσήγαγε μιὰ νέα καὶ δύσκολα ἀφομοιώσιμη θέση ποὺ ἀνέτρεπε πολλὰ ἀπὸ τὶς ἠθικὲς καὶ φιλοσοφικὲς κατακτῆσεις τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ ἄνθρωπος ἀποκοιτοῦσε μιὰν ὀλοκληρωμένη συνείδηση τῆς γνωστικῆς του ἐμπειρίας καὶ τῆς δυνατότητάς του νὰ ἐπεμβαίνει δημιουργικὰ καὶ διαμορφωτικὰ στὴ φύση, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Κοπέρνικου καὶ οἱ θέσεις τῶν φιλοσόφων τοῦ 16ου αἰῶνα, τὸν τοποθετοῦν μόνον καὶ ἀντιμέτωπο μὲ τὸ ἄγνωστο.

Ἄν εἶναι ἀνεπαρκὴς κάθε προσπάθεια ἐρμηνείας τοῦ Μανιερισμοῦ ποὺ δὲν ἀντλεῖ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ καὶ πολιτισμικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς, ἄλλο τόσο παρακινδυνευμένη θὰ ἦταν μιὰ ἀναλυτικὴ προσέγγισή του ποὺ θὰ εἶχε σὰν καθοριστικὰ στοιχεῖα τὰ γεγονότα τῶν θρησκευτικῶν ταραχῶν, τὸ πρόβλημα τοῦ «μακιαβελλισμοῦ» ἢ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Κοπέρνικου. Ὁ Μανιερισμὸς εἶναι σύμπτωμα καὶ ταυτόχρονα μαρτυρία μιᾶς πολιτισμικῆς περιόδου μὲ ἰδιαί-

1. V. I. Stoichita, *Pontorno si Manierismul*, Editura Meridiane, Βουκουρέστι 1978. Ἑλληνικὴ μετάφραση Δ. Δεληγιάννη, Ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1982, σελ. 18.

τερα σύνθετη φυσιογνωμία και έτερόκλητες καταβολές και έπομένως κάθε απόπειρα μονοσήμαντης έρμηνείας του κινδυνεύει να καταλήξει σε άνεδαφικές άπλουστεύσεις.

### MIA NEA IMAGO MUNDI

Στό Μανιερισμό αποδίδονται συνήθως δύο βασικά χαρακτηριστικά που μοιάζουν να βρίσκονται σε φανερή αντίθεση μεταξύ τους: ή «ρεαλιστική» διάθεση και τó έντονα πνευματικό περιεχόμενο που συνήθως άποτελεί και τήν αισθητοποίηση τής ιδέας του «disegno interno». Άρκετοι ιστορικοί τής τέχνης ύποστήριξαν ότι ή τεχνοτροπία αυτή, έρμηνευόμενη μέσ' από μιá ευρύτερη ιστορική προοπτική, διαμορφώνει μιá αντίληψη του κόσμου περισσότερο ρεαλιστική από εκείνη τής κλασικής Άναγέννησης. Όμως τó πρόβλημα του ρεαλισμού τής εικόνας και τής «ρεαλιστικής» άναπαράστασης τής πραγματικότητας κάθε έποχής ήταν και έξακολουθεί να παραμένει μιá σύνθετη θεωρητική παγίδα που εύκολα παρασύρει σε όρισμένες άπλουστεύσεις. Η αντίληψη και ή έρμηνεία του χώρου στό Μανιερισμό - έλλειψη αύστηρά γεωμετρημένης άρθρωσης, προοπτικές παραμορφώσεις, συγκέντρωση τής δράσης όχι σ' ένα κεντρικό έπεισόδιο τής ιστορίας αλλά σε πολλούς άφηγηματικούς πυρήνες - δέν είναι ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο ρεαλιστική από εκείνη τής Άναγέννησης. Άπλά και μόνο άποτελεί μιá αντίληψη διαφορετική που διαμορφώνεται από νέες κατηγορίες σκέψης και νέα αισθητικά πρότυπα. Η άπομάκρυνση του Μανιερισμού από τους κανόνες τής άρμονίας και τής συμμετρίας δέν ύποδηλώνει τήν άπομάκρυνση από μιá άφηρημένα ιδεατή τάξη πραγμάτων. Αυτό που συνήθως έρμηνεύεται σά ρεαλισμός στόν Μανιερισμό δέν είναι άλλο από τήν έντονη έκφραση μιās δραματικής διάστασης ανάμεσα στη φόρμα και σ' ένα νέο αισθητικό περιεχόμενο που άναζητά έναγωνία τις σταθερές βάσεις του. Τό προβάδισμα έξάλλου που έδωσε ή Άναγέννηση στη μαθηματική σκέψη και τήν αύστηρά γεωμετρημένη άρθρωση του χώρου δέν θά πρέπει να έρμηνεύονται σάν τάσεις δημιουργίας μιās άφηρημένης κοσμοαντίληψης που δέν έχει καμία σχέση με τó πνεύμα και τήν πραγματικότητα τής έποχής. Ό σχεδόν έπιθετικός ρεαλισμός και τó «έντονα λογοκρατούμενο πνεύμα του Quattrocento αισθητοποιούνται με άπόλυτη πιστότητα στα σχέδια ή τα έργα των άναγεννησιακών καλλιτεχνών που έπίδόθηκαν συστηματικά σε άσκήσεις γεωμετρικής σύνταξης του χώρου»<sup>1</sup>. Όπως έχει τονίσει ή Marisa Dalai Emiliani στην εισαγωγή της για τó αξιόλογο σύγγραμμα του Erwin Panofsky «Die Perspektive als symbolische Form», σε κάθε καλλιτεχνική περίοδο «μέσ' από τις δομικές άρθρώσεις του παραστατικού χώρου, είτε αυτές ταυτίζονται με τις εύκλειδεις όρίζουσες του Quattrocento είτε με τις στοιχειακά τοπολογικές δεσπόζουσες τής μο-

1. R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Έκδ. Gallimard, Παρίσι 1970.

ντέρνας τέχνης, ἐκφράζονται τὰ σχήματα, οἱ κατηγορίες σκέψης, καθὼς καὶ τὰ θεμελιακὰ στοιχεῖα τῆς γνώσης ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ ζωὴ μιᾶς δεδομένης καιωνίας. Στὸ εἰδικὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς γεωμετρημένης δόμησης τοῦ χώρου, κάθε πολιτισμὸς ἐντάσσει ἕνα μεγάλο ἀπόθεμα ὑλικοῦ φαντασιακοῦ, ἀνεκδοτολογικοῦ, ἱστορικοῦ ἀλλὰ καὶ πραγματιστικοῦ, ἐμνευσμένου ἀπὸ τὰ ἰδανικά καὶ τὶς συνήθειες τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἔζησαν στὴ συγκεκριμένη αὐτὴ ἐποχῇ. Τὸ ὑλικὸ αὐτὸ εἶναι ὀργανωμένο σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους αὐτοῦ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποκαλέσουμε μυθικὴ σκέψη»<sup>1</sup>.

Ἡ μυθικὴ σκέψη τοῦ 16ου αἰώνα τροφοδοτεῖται ἀπὸ φιλοσοφικὲς καὶ αἰσθητικὲς πηγές ποὺ προεκτείνουν ἀλλὰ καὶ διαφοροποιοῦν αἰσθητὰ τὸ ἀναγεννησιακὸ πνεῦμα. Ὁ Erwin Panofsky στὴ διεισδυτικὴ του ἀνάλυση ποὺ ἀναφέρεται στὴν αἰσθητικὴ σκέψη τοῦ 16ου αἰώνα, τονίζει σωστὰ ὅτι κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ ἡ πλατωνικὴ «ιδέα» ἐκλαϊκεύεται καὶ διαμορφώνεται σὲ καθαρὰ ἀνθρώπινη πνευματικὴ ιδιότητα. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι πλέον τὸ προῖον ὄχι τῆς μίμησης τῆς φύσης ἀλλὰ τῆς ιδέας ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὸ πνεῦμα, τὸ στοχασμὸ καὶ τὴν ἐνορατικὴ ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ νεο-πλατωνισμὸς τοῦ 16ου αἰώνα, ἔντονα διαποτισμένος ἀπὸ μιὰ μαγικο-φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τῆς φύσης καὶ τοῦ κόσμου, καταλήγει στὴ λεγόμενη θεοποίηση τῆς ἀτομικῆς δημιουργικότητος καὶ τοῦ ὑποκειμενισμοῦ. Τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα ἀποδεσμεύεται ἀπὸ τὴν ἀρμονικὴ συνεργασία του μὲ τὴ φύση, ἀπομονώνεται καὶ ἐπαναστατεῖ ἐναντίον της. Ὁ καλλιτέχνης - δημιουργὸς κινεῖται σὲ μιὰ σφαῖρα πνευματικὴ ποὺ τροφοδοτεῖται, ἰδιαίτερα κατὰ τὴν περίοδο τοῦ ὄριμου Μανιερισμοῦ, ἀπὸ τὸν ἐσωτερικισμό, τὸν ἐρμητισμὸ, τὴ θεοσοφικὴ ἀστρολογία, τὸν Παράκελσο καὶ τὶς «Μυστικὲς Ἀκαδημίες» ποὺ συχνὰ κυνηγημένες ἀπὸ τὴν Καθολικὴ ἐκκλησία περιορίζαν τὴ δραστηριότητά τους στὰ ἐργαστήρια τῶν καλλιτεχνῶν. Τὴν ἐμπειρικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ μελέτη τῆς φύσης ποὺ τόσο συστηματικὰ προώθησε ἡ Ἀναγέννηση, διαδέχεται ἡ «Magia Naturalis» καὶ ἡ ἐπινόηση ὀπτικῶν καὶ μηχανιστικῶν τεχνασμάτων ποὺ ἔχουν σὰ σκοπὸ τὴν καλλιέργεια μιᾶς φασματικῆς καὶ λαβυρινθιακῆς ἐρμηνεύσεως τοῦ κόσμου.

1. M. D. Emiliani, *La question de la Perspective*, Εἰσαγωγή στὴ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form* Ἐκδ. Editions de Minuit, Παρίσι 1975.

## Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΙΔΕΑ ΣΤΟ ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟ ΚΑΙ Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΜΟΡΦΗ

(Ἡ μανιεριστική χρήση τοῦ εἰδώλου).

Τὸ 1523, ὁ Francesco Mazzola, ἐπονομαζόμενος Parmigianino, ζωγράφισε σὲ νεαρή ἡλικία μία αὐτοπροσωπογραφία τοποθετώντας τὸν ἐαυτό του μπροστά σ' ἓνα κοῖλο παραμορφωτικὸ καθρέφτη. Τὸ πρόσωπο τοῦ Parmigianino προβάλλει μέσ' ἀπὸ τὸ οὐδέτερο φόντο τοῦ δωματίου αἰνιγματικὸ καὶ σχεδὸν ψυχολογικὰ ἀπροσπέλαστο. Τὰ χαρακτηριστικά, ἀτάραχα καὶ τραβηγμένα, θυμίζουν προσωπεῖο ἢ κέρινη μάσκα. Τὸ βάθος τοῦ δωματίου ποὺ πλαισιώνει τὴν αὐτοπροσωπογραφία μεταμορφώνεται σ' ἓνα ἀνήσυχο σφαιρικὸ σύμπαν ποὺ δημιουργεῖ τὸ αἶσθημα τοῦ ἰλίγγου, ἐνῶ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο καταλαμβάνει σὲ τεράστια μεγέθυνση τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ πλάγιο φῶς μπαίνει ἀπὸ ἓνα παράθυρο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς σύνθεσης. Τὸ σχῆμα του ὑπακούει στὴν ὀπτική παραμόρφωση τῶν στοιχείων ποὺ εἰκονίζονται στὸν ψευδαισθησιακὸ αὐτὸ χῶρο. Ὁ πίνακας μεταμορφώνεται ἔτσι σὲ καθρέφτη, δηλαδὴ σὲ συμβολικὸ ἀντικείμενο, μέσα στὸ ὁποῖο προβάλλονται ἔχι μόνον τὰ χαρακτηριστικά τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ κι αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀτομικῆς συνείδησης κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πολιτισμικῆς περιόδου ποὺ ἐξετάζουμε. Ἡ θεματολογία τοῦ καθρέφτη καὶ τὰ ψευδαισθησιακὰ τεχνάσματα ποὺ συνήθως χαρακτηρίζουν τὴς παραλλαγές της, γίνεται κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Μανιερισμοῦ τὸ σύμβολο μιᾶς νέας θεώρησης τοῦ κόσμου, βαθύτατα ὑποκειμενικῆς καὶ οὐσιαστικὰ ἀποξενωμένης ἀπὸ τὴν ἀριστοτελικὴ σκέψη. Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Μεσαίωνα, ἡ ἀναφορὰ στὸν καθρέφτη ἦταν σχεδὸν διαρκῆς γιατί τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ συμβόλιζε καὶ ὑποδήλωνε τὴν πνευματικὴ δραστηριότητα. Ἡ ἀξία τοῦ καθρέφτη σὰν συμβόλου ἔχι μόνον διατηρήθηκε ἀλλὰ ἐμπλουτίστηκε ἰδιαίτερα κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης. Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἔχει σημειώσει ὁ André Chastel, «γιά τὸν νεο-πλατωνισμό, ποὺ θέλει νὰ ταυτίζει τὸ φῶς μὲ τὸ πνεῦμα, ὁ καθρέφτης ἐκπροσωπεῖ τὴν ἀνεξάντλητη εἰκόνα τῆς γνώσης καὶ τῆς συνείδησης»<sup>1</sup>.

Γιὰ τὸν Leonardo da Vinci, ἡ δυσκολία τῆς σύνθεσης ἐνὸς πίνακα βρίσκει συχνὰ γόνιμες καὶ εὐπρόσδεκτες λύσεις μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ εἰδώλου. Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο «ἓνα φυσικὸ ὄραμα ποὺ ἀντικρύζει κανεὶς μέσα σ' ἓνα μεγάλο καθρέφτη». Ἡ ἀντεστραμμένη ἀντανάκλασή του, ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ δίνει στὴ σύνθεση μιὰ καινούργια ὕψη καὶ βοηθᾷ ν' ἀνακαλυφθοῦν τυχὸν λάθη ἢ ἑλλείψεις. Ἡ ἀνάγνωση τῶν ἔργων τέχνης μέσ'

1. A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Ἐκδ. Presses Universitaires de France, Παρίσι 1961, σελ. 20.



ἀπὸ τὸν καθρέφτη εἶναι χρήσιμη ἀλλὰ περιέχει ταυτόχρονα κι ἓνα στοιχεῖο αἰνίγματος καὶ μυστηρίου: ἐὰν τὸ ἔργο τέχνης δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση τοῦ κόσμου μέσα σ' ἓνα καθρέφτη, ἡ προβολὴ τοῦ πίνακα πάνω στὴ λεία καὶ στιλπνὴ ἐπιφάνεια δημιουργεῖ μιὰ ἀντανάκλαση δευτέρου βαθμοῦ, δηλαδή μιὰ ἀντανάκλαση μέσα στὴν ἀντανάκλαση. "Ὅμως, ὅπως πολὺ σωστὰ τονίζει ὁ A. Chastel, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης, τὸ ἔργο τέχνης καὶ ἡ ψευδαισθησιακὴ εἰκόνα τῆς φύσης ἦταν ἀδιαχώριστα συνδεδεμένα καὶ κάθε εἴδους καταλυτικὸς στοχασμὸς πάνω στὴ λειτουργία τους ἦταν ἀδιανόητος. Ἀντίθετα, γιὰ τὸ Μανιερισμὸ, ὁ ἀμφιλεγόμενος στοχασμὸς γύρω ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς εἰκόνας σὰν καθρέφτη τῆς φύσης καὶ τοῦ πραγματικοῦ, ἦταν πολὺ περισσότερο οἰκεῖος. Στὴν «Αὐτοπροσωπογραφία» τοῦ Parmigianino (1524) τὸ ἴδιο τὸ ἔργο τέχνης παρουσιάζεται σὰν ἓνα εἶδωλο ποὺ παραμορφώνει σὲ δεῦτερο βαθμὸ τὴν ψευδαισθησιακὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητος. Ἡ ἄρθρωση καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς ἰδιόμορφης αὐτῆς προσωπογραφίας προβάλλουν τὰ στοιχεῖα (ἡ αἰσθησιολογία τοῦ διαφορούμενου, ἡ προβολὴ ψευδαισθησιακῶν τεχνασμάτων ποὺ ὑπονομεύουν τὴ λειτουργικὴ ἀσφάλεια τοῦ ἔργου τέχνης, ἡ καλλιέργεια τοῦ αἰνιγματικοῦ καὶ τοῦ θαυμαστοῦ) ποὺ γιὰ 150 τουλάχιστον χρόνια θὰ ἐπικρατήσουν στὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη.

Σὲ νεότερη ἐπίσης ἡλικία, ὁ φλωρεντίνος ζωγράφος Jacopo da Pontormo φιλοτέχνησε μιὰ σειρά πορτραίτων ποὺ θεωροῦνται ἀπὸ τὰ ἀξιολογότερα ἐπιτεύγματα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Μανιερισμοῦ. Στὰ ἔργα αὐτά, ὅπως π.χ. στὴ «Γυναίκα μὲ τὰ ἀδράχια (1516-1517), «Ἡ προσωπογραφία ἐνὸς χρυσοκόου» (1516-1519), «Ἡ προσωπογραφία ἐνὸς μουσικοῦ» (1518-1519), οἱ μορφές προβάλλονται σ' ἓνα οὐδέτερο πλαίσιο ποὺ συνήθως ἀποτελεῖ μέρος ἐνὸς κλειστοῦ καὶ πλάγια φωτισμένου ἐσωτερικοῦ. Τὰ πορτραῖτα αὐτά προτείνουν μιὰ νέα ἀναλογικὴ σχέση μορφῆς - χώρου ποὺ ἀπομακρύνεται σημαντικὰ ἀπὸ τὰ πρότυπα τῆς Ἀναγέννησης. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ τέχνη τοῦ πορτραίτου κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Quattrocento ὑπῆρξε πάνω ἀπ' ὅλα ἡ καλλιτεχνικὴ αἰσθητοποίηση τῶν πρὸ ὑψηλῶν οὐμανιστικῶν ἰδεωδῶν. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ἰδιαίτερα ἀνανεωμένο ἐξ αἰτίας τῆς διαμόρφωσης τῶν νέων κοινωνικο-οικονομικῶν δομῶν τῆς ἰταλικῆς πόλης-κράτους, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀνθρωποκεντρικῆς κοσμοαντίληψης τοῦ οὐμανιστικοῦ κινήματος βρῖσκει μιὰ βαθιὰ ἀπήχηση καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς ἐποχῆς. Ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη τοῦ Pietro Pomponazzi, τοῦ Ficino καὶ τοῦ Pico della Mirandola - τοῦ περίφημου πρόδρομου τῆς ὑπαρξιστικῆς φιλοσοφίας - βρῖσκει ἓνα πλαστικὸ ἀνάλογο στὴν τέχνη τῆς προσωπογραφίας, ποὺ συνήθως ἀποθανατίζει, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλες φιλολογικὲς ἢ καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις τῆς ἐποχῆς (βιογραφία, προσωπικὰ ἐμβλήματα) μορφές ἐπιφανῶν ἀξιωματῶν καὶ γενικὰ διακεκριμένες γιὰ τὴν πνευματικὴ ἢ πολιτικὴ δράση τους προσωπικότητες.

"Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἔχει γράψει ὁ Robert Klein, ἀνάμεσα στὸν ἄν-

θρωπο του P. Pomponazzi και στον άνθρωπο όπως τον αντιλαμβάνεται και τον προσδιορίζει ή νεο-πλατωνική σκέψη του Ficino, θα πρέπει να τοποθετηθεί ο homo faber, το εξέχον πρότυπο του αναγεννησιακού uomo universale<sup>1</sup>. Η ανάταση και η διάθεση της δυναμικής επέμβασης για τη γόνιμη αποκάλυψη των δυνάμεων της φύσης φέρνουν τον homo faber αρκετά κοντά στον Προμηθέα, ήρωα της ελληνικής κοσμογένεσης.

Η ανάπτυξη της τέχνης του πορτραίτου γενικεύεται κυρίως στον 15ο αιώνα. Οι φλωρεντινοί ζωγράφοι δείχνουν αρχικά μια συστηματική τάση στην απόδοσή του σε κατατομή, ακολουθώντας, το πιθανότερο, τα υποδείγματα του Giotto και τα παραστατικά πρότυπα των αρχαίων μεταλλίων. Ο Verrocchio υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες της Αναγέννησης που συνειδητοποίησαν την ανάγκη μιας αλλαγής στην καλλιέργεια της τέχνης του πορτραίτου. Τα έργα του διασπούν την έντονα μνημειακή ύφολογία που είχε μέχρι τότε ακολουθήσει η φλωρεντινή τέχνη, δένοντας την ανθρώπινη μορφή με μακρινά τοπιογραφικά επίπεδα που αποδίδονται με στοιχεία ατμοσφαιρικής προοπτικής. Στην ίδια κατεύθυνση προχωρεί αργότερα και ο μαθητής του Leonardo da Vinci, συνδέοντας αρμονικά τοπία και μορφή μέσα σ' ένα χώρο ταυτόχρονα παλλόμενο και απόκοσμο, που ένσαρκώνει την πολυσήμαντη οίκουμενική σκέψη του καλλιτέχνη. Σε γενικές γραμμές, το πορτραίτο στην Αναγέννηση έχει σαν βασικό γνώρισμα την προβολή όρισμένων σταθερών αξιών του ούμανισμού που μαζί με την φυσιογνωμική ακρίβεια και «χάρη» αποθανατίζουν το ιδανικό ανθρώπινο πρότυπο της εποχής.

Η ιδιομορφία, καθώς και τα ερωτηματικά που δημιουργεί η τέχνη του πορτραίτου κατά την πρώτη περίοδο του Μανιερισμού, βασίζονται κυρίως στην ιδιαιτερότητα του ύφους και στη φύση των διαφορών που παρουσιάζει σε σχέση με το αναγεννησιακό πορτραίτο. Γεγονός είναι ότι η ξεχωριστή επιτυχία με την οποία επιδόθηκαν οι φλωρεντινοί ζωγράφοι στο είδος αυτό, οφείλεται, σ' ένα μεγάλο βαθμό, στη δυνατότητα που τους πρόσφερε για ν' αναπτύξουν ένα συγκεκριμένο πεδίο επαφής με την πραγματικότητα. Η αντίθεση ανάμεσα στο «disegno interno» και στην σπουδή της φύσης - αντίθεση που όπως γνωρίζουμε για την περίπτωση των μανιεριστών καλλιτεχνών άγγιζε τα όρια του παροξυσμού και της σχίσσης - εδώ φαίνεται να αμβλύνεται αισθητά. Στα πορτραίτα του Pontormo, ή μνημειακή προβολή των χαρισμάτων που αποδίδονται στον uomo universale της Αναγέννησης, παραχωρεί τη θέση της σε μιαν απόδοση της ανθρώπινης μορφής ανήσυχη, έρμητική και περισσότερο εύαλωτη στο χρόνο.

Κατά την άποψη του R. Hoeke, δύο είναι τα βασικά στοιχεία που όρίζουν

1. G. Klein, L' homme de la Renaissance, από την εισαγωγή στη γαλλική έκδοση του έργου του Jacob Burckhardt «Die Kultur der Renaissance», Παρίσι 1958.

τὴν «μοντέρνα» ὑφολογία τοῦ μανιεριστικοῦ πορτραίτου. Τὸ ἓνα στοιχεῖο εἶναι ἡ ἐσωστρέφεια τοῦ ἀτόμου καὶ ὁ ἀκραῖος ὑποκειμενισμός, καὶ τὸ ἄλλο ἡ περυσπούδαση κομψότητα καὶ ὁ ἐκλεκτικὸς ἀτομικισμὸς τῆς φλωρεντινῆς αὐλῆς<sup>1</sup> τοῦ 16ου αἰώνα. Ὁ Hoeke βρίσκει ἐξἄλλου πολλὰ κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στὴν τέχνη τοῦ Pontormo καὶ στὸ συγγραφικὸ ὕφος τοῦ διπλωμάτη καὶ οὐμανιστῆ Baltassar Castiglione. «Αἰσθάνομαι ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση», ἔγραφε ὁ Castiglione ἀπευθυνόμενος πρὸς τὴ νεαρὴ ἀριστοκρατία τῆς ἐποχῆς του, «ὅταν βλέπω τὸ πρόσωπο ἑνὸς νέου σιωπηλὸ καὶ σοβαρὸ». Τὰ αὐλικὰ πορτραῖτα τοῦ Pontormo καὶ τοῦ μαθητῆ του Bronzino, ἀπηχοῦν ὄχι μόνον τὰ νέα αἰσθητικὰ ιδεώδη τῆς ἐποχῆς ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ συγκεκριμένα ἐκλεκτικὸ καὶ αὐστηρὰ ἱεραρχημένο *modus vivendi* τῶν σύγχρονών τους ἀριστοκρατικῶν αὐλῶν. Στὸ ὕφος ὅμως καὶ τῶν δύο αὐτῶν καλλιτεχνῶν ἐπικρατεῖ ἓνας ἀφηρημένος ἀντινατουραλισμὸς ποὺ ἀπομονώνει τὴν ἀνθρώπινη μορφή ἀπὸ τὴ φύση προβάλλοντας τὴν μέσα σ' ἓνα χῶρο ποὺ προσδιορίζεται ἀπὸ τὶς ψυχολογικὰς προβολὰς τοῦ ἀτόμου καὶ τὶς αἰσθητικὰς ἀξίες τῆς νέας ἀριστοκρατικῆς τάξης.

Ὁ «Ugolino Martelli» (1535) τοῦ Agnolo Bronzino ἀποτελεῖ ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς καθαρὰ πνευματικῆς διάστασης ποὺ δίνει στὸ πορτραῖτο ἡ τέχνη τοῦ Μανιερισμοῦ. Τὰ σοβαρὰ χαρακτηριστικά, τὸ μέτρο καὶ ἡ ψυχρὴ ἐκγράτεια τῆς στάσης τοῦ Martelli θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν εἰκονογραφημένο ὑπόδειγμα γιὰ τὶς παραινέσεις τοῦ Castiglione. Ἡ αὐστηρὴ καὶ ἀρκετὰ ἀπόκοσμη μορφή τοῦ νέου ἄντρα εἰκονίζεται μέσα σ' ἓνα χῶρο (ἐσωτερικὸ παλατιοῦ) ποὺ περιγράφεται μὲ ὑπερβολικὴ ἐκζήτηση γεωμετρικῆς ἀκρίβειας καὶ αὐστηρότητας. Ἡ «ἐμψυχη» παρουσία τοῦ ἀγάλματος στὴν ἀρριστερὴ πλευρὰ τῆς σύνθεσης καὶ ἡ ἀνοίκεια, σχεδὸν μαρμαρίνη ψυχρότητα τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ἀποτελοῦν «εἰκονολογικὰ συμπτώματα» τῆς τέχνης τοῦ Μανιερισμοῦ ποῦ, κατὰ παράδοξο τρόπο, ἐμφανίζονται καὶ σὲ κινήματα τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰώνα (Συμβολισμός) ἀλλὰ καὶ τοῦ 20οῦ (Μεταφυσικὰ, Σουρεαλισμός)<sup>2</sup>. Μιὰ κοινὴ συνισταμένη ἢ ἓνα κοινὸ στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τόσο τὸν Μανιερισμὸ ὅσο καὶ τὶς καλλιτεχνικὰς ἐκφράσεις ποὺ προαναφέρθηκαν εἶναι τὸ βίωμα ἑνὸς πολιτισμικοῦ σχίσματος στὴ συνείδηση τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ ἀδυναμία του - ἰδιαίτερα κατὰ τὴ διάρκεια μεταβατικῶν περιόδων - νὰ ἐπικοινωνῆσει καθολικὰ μὲ τὴν ἱστορικὴ καὶ κοινωνικὴ πρα-

1. Ὁπ. παρ., σελ. 30-31.

2. Τὸ εἰκονολογικὸ στοιχεῖο τῆς «ἐμψυχης» παρουσίας τοῦ ἀγάλματος ἢ ἄλλων μοτίβων ποὺ ἐμφανίζονται σὰν ὑποκατάστατα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἓνα φαινόμενο ποὺ ἐμφανίζεται σὲ περιόδους πολιτισμικῆς κρίσης. Ὁ καλλιτέχνης ἀρνεῖται ἢ ἀδυνατεῖ νὰ ἀποδώσει τὴν ἀνθρώπινη μορφή σὰν ἓνα δυναμικὸ στοιχεῖο ποῦ δρᾷ καὶ ἐπεμβαίνει στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητά τῆς ἐποχῆς του. Στὴ θέση τῆς ὀρίζεται ἓνα «ἀνδρείκελο», ὅπως π.χ. συμβαίνει στὴν περίπτωσι τοῦ De Chirico ἢ τῶν σουρεαλιστῶν ζωγράφων, ἢ ἓνα διαχρονικὸ σύμβολο ὅπως τὸ ἀγαλμα ἢ τὴν ἀγαλμάτινη μορφή.

γματικότητα της εποχής του. Στο ποτραίτο που απεικονίζει την «Ελεονώρα του Τολέδο και τον γιό της Τζιοβάνι» (1550), σύζυγο του Κόζιμο Ι των Μεδίκων, ο Bronzino δίνει μια μελαγχολική και απόκοσμη μελέτη των μορφών ενώ περιγράφει με εξαιρετική φροντίδα και λεπτομερειακή ακρίβεια την πτυχολογία των ύφασμάτων και τα κοσμήματα. Ο Bronzino, που εργάστηκε στην αυλή του δεσποτικού Κόζιμο σαν πρώτος καλλιτέχνης, είναι από τους κυριότερους εκπροσώπους του αυστηρού αυλικού ύφους του 16ου αιώνα, ενώ τα πορτραίτα του φαίνονται να έναρκώνουν το έκλεκτικό ιδεώδες ενός ψυχρού και άριστοκρατικού ανθρώπινου προτύπου.

## Η ΞΕΑΡΘΡΩΣΗ ΤΟΥ ΟΥΜΑΝΙΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Στο έργο του «Η προοπτική σαν Συμβολική Μορφή», ο Panofsky έδωσε μια σαφή έρμηνευτική βάση στο πρόβλημα της λειτουργίας της προοπτικής μέσα στο ζωγραφικό χώρο. Ο γνωστός ιστορικός της τέχνης, άρνούμενος να δει την προοπτική σαν ένα απλό πρόβλημα των μαθηματικών ή της τεχνικής, προσπάθησε να την αναλύσει - μέσ' από συγκεκριμένα παραδείγματα από την αρχαιότητα, το Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και τη σύγχρονη εποχή - σαν ένα φιλοσοφικό σύστημα του χώρου που αντανακλά σε κάθε δεδομένη καλλιτεχνική περίοδο, την ιδιαιτερότητα των σχέσεων του άτομου με τον κόσμο. Για την υποστήριξη και ανάπτυξη των θέσεών του, ο Panofsky βοήθηθηκε και από τις μελέτες του φίλου του Ernst Cassirer, γνωστού θεωρητικού και συγγραφέα του αξιόλογου έργου «Η φιλοσοφία των Συμβολικών Μορφών». «Όμως ποιά είναι η άρθρωση της προοπτικής στο ζωγραφικό χώρο του Μανιερισμού και η έρμηνεία που θα μπορούσε να δώσει κανείς στις «αυθαιρεσίες» της σύνταξης ή τα περίεργα όπτικά τεχνάσματα που σχεδόν συστηματικά καλλιεργεί; Ο Μανιερισμός επιχειρεί μιάν αδέξια ή «άνησυχη», όπως την χαρακτηρίζει ο Husserl, μίμηση των κλασικών προτύπων ή αντίθετα επιδιώκει τη διαμόρφωση μιās νέας αντίληψης για το χώρο; Κατ' αρχήν πρόκειται για μίμηση ή για αντίδραση στα κλασικά πρότυπα; Το τελευταίο αυτό ερώτημα στηρίζεται κυρίως στις εύλογες άμφιβολίες που δημιουργούνται από την κατάχρηση και των δύο αυτών όρων από τους ιστορικούς της τέχνης.

Η προβληματική σχέση του Μανιερισμού με την Αναγέννηση είναι αποτέλεσμα της συγκυρίας πολλών σύνθετων παραγόντων και για το λόγο αυτόν θα ήταν άστοχο το να ταχθεί κανείς ανεπιφύλακτα με τη μία ή την άλλη άποψη. Το βέβαιο είναι ότι η σχέση του Μανιερισμού με την κληρονομιά της Αναγέννησης δεν είναι μια σχέση ισορροπίας, αλλά αντίθετα πηγή μιās διαρκούς ανησυχίας και καλλιτεχνικής ή μεταφυσικής ανασφάλειας. Η τέχνη της κλασικής Αναγέννησης γίνεται το καταφύγιο και ταυτόχρονα η παγίδα για μιάν ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών που ζει μιάν περίοδο έντονων ταραχών και εξελίξεων,

πού ἔχει χάσει τὴ σταθερότητα τῆς οὐμανιστικῆς ἱστορικῆς προοπτικῆς, τὴν ἐνότητα τῆς θεολογικῆς σκέψης καὶ τὶς μέχρι τότε ἀπαρασάλευτες κοσμολογικὲς πεποιθήσεις. Ὁ Freud, ὅπως ἔχει ἀναφερθεῖ καὶ παραπάνω, εἶχε τονίσει ὅτι ἡ ἐπιστημονικὴ γνώση κατάρφερε τρεῖς σοβαρὲς καὶ ἐπώδυνες ταπεινώσεις στὸν ἀνθρώπινο ναρκισσισμὸς: 1) Τὸν ἡλιοκεντρισμὸς, 2) τὴ θεωρία τοῦ Δαρβίνου, καὶ 3) τὴν ἀνακάλυψη τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας. Ὁ ἡλιοκεντρισμὸς (ἐξόρισε) τὸν ἀνθρώπο ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ κόσμου, ἡ θεωρία τοῦ Δαρβίνου ἀπὸ τὴν ἐκλεκτικὴ του θέση στὸ ζωικὸ βασίλειο καὶ ἡ ψυχανάλυση ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του. Ὁ Freud περιγράφει μὲ τὸν παρακάτω τρόπο τὸ ἱστορικὸ τῆς πρώτης ταπεινώσεως, τῆς «κοσμολογικῆς»: «...Ὁ ἄνθρωπος πίστευε στὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ κατοικία του, ἡ γῆ, βρισκόταν ἀκίνητη στὸ κέντρο τοῦ κόσμου, ἐνῶ ὁ ἥλιος, ἡ σελήνη καὶ οἱ πλανῆτες περιστρέφονταν σὲ κυκλικὲς τροχιὰς γύρω της. Ὁ ἄνθρωπος πίστευε ἔτσι ἀπλοϊκὰ στὶς αἰσθήσεις του γιατί δὲν αἰσθανόταν τὴν κίνηση τῆς γῆς καὶ γιατί, ὅπως ξέρουμε, ὅπου καὶ νὰ ρίξει ἐλεύθερα τὸ βλέμμα του, βλέπει ὅτι βρίσκεται στὸ κέντρο ἐνὸς κύκλου ποῦ μέσα του κλείνει ὅλο τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Ἡ κεντρικὴ θέση τῆς γῆς ἦταν ἐξάλλου γι' αὐτὸν μιὰ ἐγγύηση τῆς κυριαρχικῆς της θέσης μέσα στὸ σύμπαν, θέσης ποῦ ἐναρμονιζόταν μὲ τὴ διάθεση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου νὰ αἰσθάνεται κύριος τῆς οἰκουμένης.

Ἡ διάψευση αὐτῆς τῆς ναρκισσιστικῆς ψευδαἰσθήσεως συνδέεται, τὸν 16ο αἰώνα, μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Ν. Κοπέρνικου. Οἱ Πυθαγόρειοι πολὺ πρὶν ἀπ' αὐτὸν εἶχαν ἐκφράσει ἀμφιβολίες γιὰ τὴν προνομιακὴ θέση τοῦ πλανῆτη μας καὶ ὁ Ἀρίσταρχος ὁ Σάμιος ἤδη ἀπὸ τὸν 3ο π.Χ. αἰώνα εἶχε δηλώσει ὅτι ἡ γῆ εἶναι πρὸς μικρὴ ἀπὸ τὸν ἥλιο καὶ ὅτι θὰ πρέπει νὰ κινεῖται γύρω του. Ἀκόμη καὶ ἡ μεγάλῃ ἀνακάλυψη τοῦ Κοπέρνικου εἶχε γίνῃ πρὶν ἀπ' αὐτόν. Ὅμως ὅταν ἡ ἐπιστημονικὴ αὐτὴ κατάκτηση ἔγινε γνωστὴ καὶ εὐρύτερα παραδεκτὴ, τότε ἡ ἀνθρώπινη ὑπερηφάνεια δέχτηκε τὴν πρώτη μεγάλη ταπεινώση, τὴν κοσμολογικὴν<sup>1</sup>.

Ὁ Benesch εἶναι ἴσως ὁ πρῶτος ἱστορικὸς ποῦ διατύπωσε τὴ σωστὴ ἀποψη ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ ἰδιώματα τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου τοῦ Μανιερισμοῦ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὶς νέες κοσμολογικὲς θέσεις ποῦ διατυπώθηκαν ἀνάμεσα στὰ 1550 καὶ 1614, ἐποχὴ ποῦ ὁ Tintoretto βρισκόταν στὸ ἀπώγειο τῆς δόξας του. Σὲ πολλὰ φρέσκα τοῦ Tintoretto ἐμφανίζονται μετεωριζόμενες μορφές, συγκεντρωμένες σὲ πολλαπλὲς ἐλλείψεις, ἐνῶ κινεῖνται σ' ἓνα χῶρο πε-

1. S. Freud, *Une difficulté de la Psychanalyse*. Ἡ μελέτη αὐτὴ δημοσιεύτηκε ἀρχικὰ στὴν οὐγγρικὴ γλῶσσα, στὴν ἐπιθεώρηση Nyugat, Βουδαπέστη 1917, καὶ μετὰ στὴν *Imago*, τόμ. V (1917) καθὼς καὶ στὴν τέταρτη σειρά τῆς *Sammlung Kleiner Schriften zur Neurosenlehre*. Στὴ γαλλικὴ ἐκδοσὴ περιέχεται στὰ *Essais de Psychanalyse appliquée*, Gallimard, Παρίσι, 1933.

ριδινούμενο πού ύπονοεῖ τὸ ἄπειρο τῶν διαστάσεων. "Ὁμως ἡ ἱστορία τῆς τέχνης ὅσο κι ἂν παρακολουθεῖ ἢ καιμιὰ φορὰ κι ἂν προοιθεάζει τὴν κατάκτηση τῶν ἐπιστημονικῶν γνώσεων, εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἡ ἱστορία τῶν μορφοπλαστικῶν ἀναζητήσεων πού τροφοδοτοῦνται ἀπὸ τὶς αἰσθητικὲς καταβολὲς καὶ τὸ ιδιαίτερο κοινωνικὸ καὶ πνευματικὸ κλίμα κάθε ἐποχῆς. Καὶ τὶς αἰσθητικὲς καταβολὲς τοῦ Μανιερισμοῦ θὰ πρέπει νὰ τὶς ἀναζητήσῃ κανεὶς σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς ὄψιμες κατακτήσεις τῆς ἴδιας τῆς κλασικῆς Ἀναγέννησης καὶ ιδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Michelangelo. Ἡ ἰδιομορφία τῆς ἄρθρωσης τοῦ μανιεριστικοῦ χώρου διατηρεῖ ἀναμφισβήτητες καταβολὲς ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς ὠριμης περιόδου τοῦ δημιουργοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Capella Sixtina. Ἡ «Δευτέρα Παρουσία» τῆς Sixtina καθὼς καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς Capella Paulina, ἔγιναν γιὰ τοὺς μανιεριστὲς καλλιτέχνες ὑποδείγματα νέων μορφοπλαστικῶν ἀναζητήσεων καί, τὸ κυριότερο, ὑποδείγματα μιᾶς ἐπαναστατικῆς ἄρθρωσης τοῦ χώρου. Στὴ «Δευτέρα Παρουσία» (1536-1541) ὁ χώρος «δὲν προϋπάρχει» σὰν μιὰ μαθηματικὴ καὶ λογοκρατούμενη σύλληψη, ἀλλὰ ὀρίζεται ἀπὸ τὴν ἀγωνιακὴ παρουσία καὶ τὶς κινήσεις τῶν συστρεφόμενων σωμάτων. Ἡ προοπτικὴ εἶναι βαθύτατα ξένη πρὸς τὴ μαθηματικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου καί, παρὰ τὴν κεντρικὴ θέση πού κατέχει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἔργο δὲν ἀναπτύσσει ἕνα βασικὸ πυρῆνα δράσης, ἀλλὰ πολλοὺς. Στὴ «Μεταστροφή τοῦ Ἁγίου Παύλου» (1542-1545) τῆς Capella Paulina, τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, ὅπως συμβαίνει συχνὰ μὲ τοὺς μανιεριστὲς, καταλαμβάνει ἕνα δευτερεύον θεματολογικὸ στοιχεῖο καὶ συγκεκριμένα ἕνα ἄλογο πού φαίνεται νὰ στρέφεται πρὸς ἕνα καθαρὰ ἀφηρημένο ὀρίζοντα.

Ἡ πρώτη γενιὰ τῶν μανιεριστῶν τῆς Τοσκάνης διατηρεῖ ιδιαίτερη συγγένεια μὲ τὴν «αἰρετικὴ» προβληματικὴ τοῦ Michelangelo ὡς πρὸς τὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου. Ὁ Rosso Fiorentino συγκέντρωσε τὴν προσοχὴ πολλῶν θερητικῶν τῆς τέχνης πού, ἀναλύοντας τὸ ἔργο του, προχώρησαν συχνὰ σὲ τολμηρὲς συγκρίσεις τῶν μορφῶν του μὲ εἰκονολογικὰ στοιχεῖα τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἡ γνωστὴ σύνθεση τοῦ Rosso, «Ὁ Μωυσῆς ὑπερασπιζόμενος τὶς θυγατέρες τοῦ Ἰσθόρ» (1523) ἀκολουθεῖ τὶς βασικὲς ὀρίζουσες - «figura serpantinata», διαμόρφωση τοῦ χώρου μέσ' ἀπὸ τὴ δυναμικὴ παράταξη καὶ δράση τῶν μορφῶν - τῆς μιχαηλαγγελικῆς ἔκφρασης, προχωρώντας ὅμως στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς καθαρὰ μανιεριστικῆς τεχνοτροπίας. Ἡ σύνθεση αὐτὴ τοῦ Rosso βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τῶν ἀπόψεων πού ὑποστηρίζει ὁ Alberti γιὰ τὴ συμμετρικὴ καὶ ἁρμονικὴ ἀφήγηση τῆς αἰστορίας». Ὁ ρητορικὸς φόρτος τῆς ἀφήγησης, ἡ δυσανάλογη κατάληψη τοῦ χώρου ἀπὸ τὶς δρώσες μορφὲς τοῦ μύθου, ἡ ἔλλειψη ἁρμονικῶν ἀναλογιῶν στὴν παρατακτικὴ κλίμακα τῶν μορφῶν εἶναι τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ βασικὲς «ἀδυναμίες» τῆς σύνθεσης σὲ σχέση μὲ τὶς ἀξίες τοῦ Quattrocento. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ ἀγαλαματώδης ὕψη τῶν μορφῶν πού, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ πολλοὺς μανιεριστὲς, εἶναι

μιὰ ἔμμονη ἰδέα ποῦ ἀπασχολεῖ τὸν Rosso. Ἡ γυναικεία μορφή ποῦ εἰκονίζεται στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς σύνθεσης ἔχει χαρακτηριστεῖ ἀπὸ ὀρισμένους ἱστορικούς τῆς τέχνης ὡς ἓνα «ἀνδρείκελο μὲ παράξενη γοητεία», ἐνῶ ὁ R. Hocke τὴν ἐρμηνεύει ὡς μιὰ μορφή μὲ περίεργα ἀπολιθωμένη τὴν κίνηση τῶν χεριῶν, ποῦ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ συγκρίνει μὲ τὰ γνωστά «mannequins» τοῦ Kokoschka καὶ τοῦ De Chirico.

Στὴν «Ἀποκαθάλωση» (1525-1528) τοῦ Pontormo, ἔργο ποῦ φαίνεται νὰ ἔχει ὡς συνθετικὸ ὑπόδειγμα τὴν «Ταφή» (1500;) τοῦ Michelangelo οἱ μορφές τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν προσώπων ποῦ παραστέκονται στὸ πάθος τους, μοιάζουν νὰ μετεωρίζονται σ' ἓνα χῶρο ἐπίπεδο, στερημένο ἀτμόσφαιρας καὶ βαρῦτητας. Στὴ σύνθεση τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη «Ὁ Ἰωσήφ ἐπιστρέφει στὴν Αἴγυπτο», (1517-1518) τὰ ἐπεισόδια τῆς ἀφήγησης παρατάσσονται διασπασμένα καὶ μὲ μιὰ ἀπόδοση τῆς χρονικῆς διατάξεως ποῦ εἶναι δύσκολο νὰ παρακολουθήσει κανεὶς. Ἡ ὅλη σύνθεση ἀναπτύσσει μιὰ ἐντελῶς νέα ἀντίληψη τῆς ἀφηγηματικῆς συνέχειας, τῆς συνοχῆς τοῦ χώρου καὶ τῆς διάστασης τοῦ χρόνου.

Σὲ γενικὲς γραμμές, ὁ Μανιερισμὸς ἔδειξε μιὰν ἐντονη ἀντίθεση πρὸς τὴν προοπτικὴ καὶ τὴν καθαρὰ μαθηματικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου. Δημιούργησε ἀντίθετα ἓνα δικό του κώδικα μέσα στὸν ὁποῖο μοιάζουν νὰ συνδυάζονται δύο βασικὰ στοιχεῖα: ἡ ἀφύπνιση ἐνὸς θρησκευτικοῦ δογματισμοῦ «ποῦ σὲ μερικὰ σημεῖα φαίνεται νὰ ἐπανασυνδέεται μὲ τὸ Μεσαίωνα, καὶ τὴν ἀφύπνιση τῆς ἀνάγκης γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία στὴν ἔκφραση ποῦ νὰ ἀντιτίθεται σὲ κάθε μορφῆς ρασιοναλιστικὴ ἢ μαθηματικὴ σχῆμα»<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὴν δευτέρη αὐτὴ ἀποψη, ἡ τέχνη τοῦ 16ου αἰῶνα προοιδαίνει τίς θεωρίες τῶν πρωτοποριακῶν καλλιτεχνῶν τοῦ 20ου αἰῶνα ποῦ εἶδαν τὴν προοπτικὴ τῆς Ἀναγέννησης ὡς ἓνα ἔντονα λογοκρατούμενο καὶ καταπιεστικὸ σχῆμα ἄρθρωσης τοῦ χώρου. Ὅμως ὁ Μανιερισμὸς δὲν προχώρησε σὲ μιὰ ἐκ θεμελίων ἐξάρθρωση τοῦ ὀπτικοῦ πυρήνα ἢ σὲ μιὰ ριζικὴ κατεδάφιση τῶν δομῶν τοῦ οὐμανιστικοῦ χώρου. Οἱ παρεκκλίσεις του ἀπὸ τὸ ἀναγεννησιακὸ προοπτικὸ σύστημα, τὰ ψευδαισθησιακὰ τεχνάσματα καὶ ἡ «μαγεία» τῶν ἀναμορφώσεων δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἐφαρμοστοῦν χωρὶς τὴν χρησιμοποίησιν μιᾶς βασικῆς προοπτικῆς ἀντίληψης ποῦ νὰ συνδέεται μὲ τὴν Ἀναγέννηση. Ὅμως ἐκεῖνο ποῦ διαφοροποιεῖ σημαντικὰ τὴν μανιεριστικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς Ἀναγέννησης, εἶναι ἡ δημιουργία ἐνὸς νέου συστήματος μὲ πολὺπλευρα σημαίνουσες δομές ποῦ δίνει, τουλάχιστον φαινομενικά, τὴν ἐντύπωση τῆς ἀταξίας ἢ τῆς «τυχαίας» σύνταξης καὶ συγκρότησης.

15. E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, ἔπ. παρ., σελ. 180-181.

## ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ MAGIA NATURALIS

Τὰ ἀνορθόδοξα προοπτικά και ὀπτικά ἰδιώματα - ἀναμορφώσεις, ἑλλείψεις, διάσταση τῆς ἐνότητας τοῦ παραστατικοῦ χώρου - ἰδιαίτερα ἀγαπητὰ στοὺς καλλιτέχνες τοῦ ὄψιμου Μανιερισμοῦ καὶ τοῦ Μπαρόκ, προδίδουν ὄχι μόνο τὴν ἐπιθυμία ἀνάπτυξης μιᾶς νέας τεχνικῆς ἀλλὰ καὶ τὴ διάθεση ἐνὸς φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ γύρω ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἀλήθειας τῶν αἰσθήσεων καὶ τῆς ἀπατηλῆς ὕψης τῆς πραγματικότητας. Ὁ Jurgis Baltrusaitis ἀναφέρει ἔτι ὁ Καρτέσιος - ποὺ εἶχε ἐκδηλώσει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς προοπτικῆς - βλέπει τὴν ἀναμόρφωση σὰν ἓνα μέσο γιὰ ν' ἀποκαλύψει κανεὶς τὸν ἀπατηλὸ χαρακτήρα τοῦ κόσμου τῶν φαινομένων ἔτσι ὅπως μιᾶς φανερώνεται μέσ' ἀπ' τὶς αἰσθήσεις μας. Οἱ ἀναμορφωτικοὶ πίνακες «μεταβάλλονται ἔτσι σ' ἓνα εἶδος μηχανικῆς τεχνικῆς ποὺ σπέρνει τὴν ἀμφιβολία καὶ μετατρέπει τὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς ἀπατηλὲς αἰσθήσεις του σὲ μιὰν ἀπλὴ μηχανή»<sup>1</sup>.

Στὴν ὀρθόδοξα ἐπιστημονικὴ πρακτικῆ, ἡ προοπτικὴ θεωρεῖται σὰν ἓνα μέσο ταξινομήσεως τοῦ πραγματικοῦ, σὰν μία ἐνδειξὴ τῆς ὠριμῆς πλέον σχέσεως τοῦ ἀτόμου μὲ τὸν κόσμον<sup>2</sup>. Ὅμως ἡ ἴδια τεχνικὴ καὶ τὰ ἴδια μέσα μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὸν ἀντίθετο ἀκριβῶς σκοπὸ, γιὰ νὰ δημιουργήσουν δηλαδὴ τὴν ἀμφιβολία τόσο γιὰ τὴν «ἀξιοπιστία» τῶν ἀνθρώπινων αἰσθήσεων ὅσο καὶ γιὰ τὴ δυνατότητα μιᾶς ἀντικειμενικῆς ἐρμηνείας τοῦ πραγματικοῦ. Ἡ ἱστορία ἐξᾴλλου τῆς προοπτικῆς, ὅπως πολὺ σωστὰ ἔχει τονίσει ὁ Baltrusaitis, δὲν ταυτίζεται πάντα μὲ τὴν ἱστορία τοῦ καλλιτέχνικοῦ ρεαλισμοῦ. Συχνὰ ἀντανανκλᾷ τὴ χίμαιρα ἢ τὴ φαντασιακὴ σχέση τοῦ ἀτόμου μὲ τὸν κόσμον ποὺ τὸ περιβάλλει.

Ἡ ἀναμόρφωση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα - ὁ ὅρος ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ τὸν 17ο - στρέφει στὴν κυριολεξία «τὸ σύστημα τῆς προοπτικῆς ἐνάντια στοὺς ἴδιους τοὺς κανόνες του»<sup>3</sup>. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀναμόρφωσης ἦταν διαδεδομένη στοὺς κύκλους τοῦ Dürer καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του, ὁ Erhard Schön, ἄφησε μερικὰ θαυμαστὰ παραδείγματα δυσανάγνωστων («ἀπόκρυφων εἰκόνων») (Vexierbild) μεταξύ τῶν ὁποίων τὰ ἀναμορφωτικὰ πορτραῖτα τοῦ Καρόλου τοῦ Ε', τοῦ Φερδινάνδου τοῦ Α', τοῦ Πάπα Παύλου τοῦ Γ' καὶ τοῦ Φραγκίσκου τοῦ Α'. Τὰ τέσσερα αὐτὰ πορτραῖτα θὰ πρέπει νὰ τ' ἀποκρυπτογραφήσει κανεὶς μέσ' ἀπὸ ἓνα χαστικὸ δαίδαλο γραμμῶν ποὺ σχηματίζουν ἓνα τοπίο. Αὐτὴ ἢ «Bella e secreta parte di perspettiva»<sup>4</sup> στὴν ὁποία ὁ Dü-

1. R. Descartes, *Στοχασμοὶ* (1941) καὶ *Traité de l' homme*.

2. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Παρίσι, 1960.

3. H. Damisch, *Théorie du Nuage*, Ἐκδ. Seuil, Παρίσι 1972, σελ. 186.

4. Κατὰ τὴ ρήση τοῦ Daniel Barbaro (1559).



rer μυήθηκε, τὸ πιθανότερο, σ' ἓνα ταξίδι του στὴ Μπολώνια, βασιζεται στὴ συστηματικὴ παραμόρφωση μὲ μηχανικὰ μέσα ἢ μὲ γεωμετρικούς κανόνες, μορφῶν καὶ σχημάτων ποὺ ἔχουν κατασκευαστεῖ ἢ σχεδιαστεῖ μὲ κανονικὸ τρόπο.

Περὶσσότερο ἀπὸ τὴν ὀλοκληρωτικὴν κατάργηση τοῦ ὀρθόδοξου προοπτικοῦ συστήματος, ἡ ἀναμόρφωση ἀπιβλέπει στὴ συστηματικὴ παρέκκλιση ἀπὸ τοὺς κανόνες του, κι αὐτὸ βέβαια πραγματοποιεῖται μὲ τὴ χρησιμοποίησιν τῶν ἰδίων δομῶν πάνω στίς ὁποῖες στηρίζεται τὸ κλασικὸ σύστημα. Ἡ ἀναμόρφωση ὅμως εἶναι πράγματι μιὰ χίμαιρα ὅπως συχνὰ ἔχει χαρακτηριστεῖ; Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπλᾶ ἐνδιαφέρον ἐπεισόδιον τῆς ἱστορίας τῆς προοπτικῆς ἢ μήπως θὰ πρέπει κι ἐδῶ νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἡ τεχνικὴ ἐξυπηρετεῖ μόνο τὴν ἀνάγκη μιᾶς διαφοροτικῆς ἀντιμετώπισης τῆς πραγματικότητος; Ὁ Γαλιλαῖος, στὰ «Considerazioni» του, καταλογίζει στὴν ἀλληγορικὴ ποίηση ὅτι ὑποδουλώνει τὴ φυσικὴ ἀφήγηση σὲ πλάγιους τρόπους ἔκφρασης καὶ ὅτι τὴν μπερδεύει κατὰ παράξενο τρόπο μὲ ἄχρηστες ἐπινοήσεις. Παραβάλλοντάς τιν μὲ τὶς ἀναμορφώσεις στὴ ζωγραφικὴ, τονίζει ὅτι «μοιάζει μὲ τοὺς πίνακες ποὺ ἔταν τοὺς βλέπει κανεὶς ἀπὸ ἓνα δεδομένο σημεῖο, φανερώνουν μιὰ ἀνθρώπινη μορφή ἀλλὰ εἶναι φτιαγμένοι σύμφωνα μὲ κανόνες προοπτικῆς ποὺ ἔταν τοὺς βλέπει κανεὶς κατ' ἐνώπιον, ὅπως συμβαίνει κανονικά, δὲν δείχνουν παρὰ μιὰ χαοτικὴ ἀταξία γραμμῶν καὶ χρωμάτων μέσ' ἀπὸ τὰ ὅποια μὲ πολλὴ προσπάθεια διακρίνει κανεὶς νὰ σχηματίζονται ποταμοί, δαιδαλώδεις δρόμοι, ἔρημες ἀκτές, σύννεφα ἢ παράξενες χίμαιρες»<sup>1</sup>.

Ὅμως αὐτὴ ἡ πλάγια ἀφήγηση τῆς εἰκόνας, ἡ «παράξενη χίμαιρα» ποὺ προτείνει ἡ ἀναμόρφωση, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐρμηνευτεῖ ἀπλῶς καὶ μόνο σὰν μιὰ τεχνικὴ ἐπιτήδευση ξένη πρὸς τὸ γενικότερο πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μανιερισμοῦ. Στίς ἀρχὰς τοῦ 16ου αἰῶνα, ἡ μοντέρνα ἀντίληψη τῆς ὑποκειμενικῆς δημιουργίας διαμορφώνεται μέσσω σ' ἓνα κλίμα θεολογικῆς καὶ φιλοσοφικῆς ἔρευνας ποὺ διασταυρῶνεται μὲ νέες μαγικο-επιστημονικὲς δοξασίες καὶ νέες κοσμολογικὲς θέσεις καὶ ἀνακαλύψεις. Τὸν «ἀνθρωποκεντρισμὸ» τῆς Ἀναγέννησης διαδέχεται ὁ ἐσωστρεφῆς «ψυχοκεντρισμὸς», ἐνῶ ὁ καλλιτέχνης ἀπομακρύνεται βαθμιαῖα ἀπὸ τὴν πανθεϊστικὴν εἰκόνα τῆς φύσης ποὺ ὀραματίστηκε τὸ Quattrocento. Ἡ κλασικὴ καλλιτεχνικὴ ἀντίληψη

20. «Una di quelle pitture, le quali, perché (benché) riguardate in scorcio da un luogo determinato, mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccie e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalle quale anco si potriano malamente raccapezzare imagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli, o stranissime chimere». Γαλιλαῖος, *Consid. al Tasso*, Opere t. IX, σ. 129, ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Panofsky, *Gal. as a critic*, σ. 13-14.

θεμελιώθηκε πάνω σ' ένα αίσθημα αδιάσπαστης ενότητας και άρμονίας ανάμεσα στο άτομο και τόν έξωτερικό κόσμο. Έχοντας επίγνωση αυτής τής ενότητας, ο άνθρωπος δέν αντιμετώπιζε τή φύση και τήν αντικειμενική πραγματικότητα σάν κάτι τό ξένο πού έρχόταν σέ αντίθεση μέ τό δικό του έσωτερικό κόσμο. Αντίθετα, σ' αυτήν αναγνώριζε στοιχεία και εικόνες πού ανταποκρίνονταν άπόλυτα στήν αλήθεια τών δικών του αισθήσεων. Αυτή ή άρμονική σχέση ανάμεσα στόν άνθρωπο και τή φύση διαταράσσεται έντονα κατά τήν περίοδο τού Μανιρισμού. Η ένδοστροφή, ή πνευματική άνησυχία, ή τάση πρós τήν άφάιρηση, είναι συμπτώματα πού προδίδουν, όπως έχει γράψει χαρακτηριστικά ο Worringer, τίς προβληματικές σχέσεις ανάμεσα στο άτομο ή τόν δημιουργό και τά φαινόμενα τού έξωτερικού κόσμου.

Δέν είναι επίσης τυχαίο τó ότι ο νεο-πλατωνισμός τροφοδότησε άμεσα ή έμμεσα, τουλάχιστον ώς τόν 17ο αιώνα, τήν ευαισθησία πνευματικών ή καλλιτεχνικών τάσεων πού έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τόν έσωτερικισμό και τή μαγεία. Οι ίδιοι οί μανιριστές αναζήτησαν στή νεο-πλατωνική σκέψη τά στοιχεία πού ανταποκρίνονταν βαθύτερα στή δική τους ευαισθησία. Ήδη ή δψιμη φλωρεντινή αναγέννηση υιοθέτησε σάν πνευματικό σύνθημά της τή φράση τού Marsilio Ficino: «Στήν τέχνη, ή ψυχή μεταβάλλεται σέ αντίπαλο τού Θεού». Ο άνθρωπος - δημιουργός έχει επομένως τó άνώτερο χάρισμα ν' αντιτάσσει τήν ύποκειμενική του έρευνα στόν αντικειμενικό κόσμο τής φύσης, τής ύλης και τής κοινωνικής τάξης. Αυτή τήν άποθέωση τής ατομικότητας πού άσπάζεται ο μανιριστής καλλιτέχνης τόν φέρνει συχνά αντιμέτωπο (περίπτωση Pontormo) μέ τόν κομπορμισμό τής άστικής τάξης, τή γραφειοκρατία και τή συμβατική παιδεία. Είκοσι χρόνια πριν άπό τή γέννηση τού Pontormo, ο Marsilio Ficino παρουσίασε τήν «Theologia Platonica», τήν περίφημη βίβλο τού φλωρεντινού νεο-πλατωνισμού. Στο σύγγραμμα αυτό, οί «Ίδέες» όρίζονται σάν άρχέτυπες εικόνες και ταυτόχρονα σάν κινητήριες δημιουργικές δυνάμεις πού μόνο ή ψυχή, κέντρο τής οικουμένης, είναι σέ θέση νά τίς ανακαλύψει. Οι κρυφές πτυχές τής φύσης άποκαλύπτονται λιγότερο μέ τή σπουδή τού υλικού κόσμου και πολύ περισσότερο μέ τόν έσωτερικό στοχασμό. Άλλά και ο Pico della Mirandola άφησε κείμενά του μέ έμμητικό περιεχόμενο πού όπωσ δήποτε επηρέασαν τήν εξέλιξη και επίδραση τού νεο-πλατωνισμού. «Δανείστηκα», γράφει ο Mirandola, «πολλά άγνωστα μέχρι τώρα στοιχεία άπό τή Θεολογία τού Έρμη τού Τρισμέγιστου, άπό τίς δοξασίες τών Χαλδαίων και τών Πυθαγορείων, τά σκοτεινά έβραϊκά μυστήρια και συμπλήρωσα όλες αυτές τίς γνώσεις μέ δικές μου έρευνες»<sup>1</sup>.

Κατά τόν 16ο αιώνα, ή νεο-πλατωνική σκέψη άποκτá μιάν ευρύτερη βάση και συχνά συμβαίνει νά μπολιάζεται άπό τήν θεοσοφική άστρολογία και τόν έ-

21. Αναφέρεται άπό τόν Will Erich Penckert στο Pansophie, Στουτγάρδη 1936.

σωτερικισμῶ. Τὴν Φλωρεντινὴ Ἀκαδημία διαδέχονται διάφορες «Μυστικὲς Ἀκαδημίαι» ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες διέπρεψε ἡ Academia de' Segreti τοῦ Giacomo della Porta, ἑνὸς παράξενου ἐρμητικοῦ ποὺ τὰ συγγράμματά του διαβάστηκαν μὲ ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὸν Goethe καὶ τὸν Salvador Dali. Στὶς διάφορες μυστικὲς Ἀκαδημίαι ποὺ συχνά, κυνηγημέναι ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ ἐξουσία, συγκεντρῶνουν τὴ δράση τους στὰ ἐργαστήρια τῶν καλλιτεχνῶν, ἡ μελέτη τῆς φύσης δὲν παρακολουθεῖται ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ σπουδὴ ἀλλὰ ἀντίθετα δανεῖζεται μεθόδους ἀπὸ τὴ μαγεία καὶ τὴ θεοσοφικὴ ἀστρολογία. Ὁ καλλιτέχνης ἀναζητᾷ πλάγιους τρόπους γιὰ νὰ δώσει μιὰν εἰκόνα τῆς φύσης συχνά ἐρμητικὴ, ἀμφιλεγόμενη καὶ δυσανάγνωστη. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀναμόρφωσης ἀνταποκρίνεται στὴν ἀνάγκη τοῦ μανιεριστῆ καλλιτέχνη νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ θαυμαστοποιοῦ, ἀποκαλύπτοντας ἓνα ὄραμα τῆς φύσης ποὺ νὰ μοιάζει μὲ ἀπόκρυφον εἰκόνα. Ὁ ὄρος τῆς «γίμικρας» ποὺ τῆς ἀποδίδεται ἴσως ὑπονοεῖ τὴν προσπάθεια τοῦ μανιεριστῆ δημιουργοῦ ν' ἀναγνωρίσει καὶ ν' ἀποκαλύψει τὰ μυστικὰ τῆς φύσης μέσ' ἀπὸ τὰ θραύσματα μιᾶς κοσμοαντίληψης ποὺ τῆς λείπει ἡ ἐνότητα καὶ ποὺ τελικὰ κατακυριεύεται ἀπὸ τὶς φασματικὰς προβολὰς ἐνὸς ὑπερανταπτυγμένου ὑποκειμενισμοῦ. Ὅμως γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο, ἡ τέχνη τοῦ Μανιερισμοῦ ἀποκαλύπτει τὰ πρῶτα συμπτώματα μιᾶς κρίσης ποὺ τὰ βαθύτερα αἰτίαι τῆς ἐπηρεάζουν ἐδῶ καὶ τέσσερις περίπου αἰῶνες, τὴν πορεία καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς δυτικῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης.

## BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- ARGAN, G.C., *Storia dell'Arte Italiana*, III, Φλωρεντία 1968.
- BALTRUSAITIS, J., *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, Παρίσι.
- BECHERUCCI, L., *I Manieristi Toscani*, 1944.
- BELLORI, G.P., *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Ρώμη 1672.
- BERENSON, B., *Italian Painters of the Renaissance*, 1896.
- BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance*, γιὰ τὴ γαλλικὴ ἔκδοσιν ἐπιμέλεια R. KLEIN, Παρίσι 1958.
- CHASTEL, A., *Art et humanisme à Florence, au temps de Laurent Le Magnifique*, Ἐκδ. Pr. Universitaires de France, Παρίσι.
- CURTIUS, E. R., *Europäische Litteratur und lateinische Mittelalter* Βέρνη 1948.
- DAMISCH, H., *Théorie du Nuage*, Ἐκδ. Seuil, Παρίσι 1972.
- FRANCASTEL, P., *Peinture et Société*, Παρίσι 1933.
- GOMBRICH, G.H., *Manierism: The Historiographical Background* στὸ *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*,

- HAUSER, A., *The Social History of Art*, 2 τόμοι, Vintage Books, Νέα Υόρκη 1961.  
 Ἑλλην. μετάφραση Τ. Κονδύλη: *Κοινωνική Ἱστορία τῆς Τέχνης*, 4 τόμοι, Ἀθήνα 1969-70.
- *Der Manierismus*, Μόναχο 1964.
- HOCKE, G.R., *Die Welt als Labyrinth*, Ἀμβούργο 1957, γαλλικὴ μετ. *Labyrinthe de l' Art Fantastique*, Παρίσι 1967.
- HINZINGA, E.G., *Wege der Kulturgeschichte*, Μόναχο 1930.
- KLEIN, R., *La Forme et l' Intelligible*, Παρίσι 1970.
- KOYRE, A. *La Révolution astronomique. Copernic, Kepler, Borelli*, Παρίσι 1961.
- KRISTELLER, P.O., *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, Νέα Υόρκη 1961.
- MARTIN, R. von, *Sociology of the Renaissance*, Νέα Υόρκη, Evanston, 1963. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση πρόλογος - ἐπιμέλεια Βασ. Φίλια, Νέα Σόνορα, Ἀθήνα 1979.
- MERLEAU-PONTY, M., *Signes*, Paris 1960.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Ντ., Ἀναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ, Ζωγραφικὴ - Γλυπτικὴ, Ἀθήνα 1975.
- MURRAY, L., *The Late Renaissance and Manierism*, Thames and Hudson, Λονδίνο
- PANOFSKY, E., *Idea*, Columbia 1968.
- *Die Perspektive als symbolische Form*, Λειψία-Βερολίνο 1927.  
 Γαλλ. μετάφραση: *La perspective comme forme symbolique*, Παρίσι 1975.
- SHEARMAN, J., *Maniera as an aesthetic ideal*, στὸ *Studies in western Art II*, Princeton-New Jersey 1963.
- STOICHITA, J., *Pontormo si Manierismul* Βουκουρέστι 1978. Γιὰ τὴν ἑλλην. μετάφραση. Δ. Δεληγιάννης, Νεφέλη, Ἀθήνα 1982.
- TOLNAY, Ch. de, *The Art and Thought of Michel-Angelo*,
- VASARI, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, 4, τόμοι Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1963, 1965.
- WEISE, G. *La doppia origine del Concetto di Manierismo* στὸ *Studi-Vasariani*, Φλωρεντία 1952.
- WHITE, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Λονδίνο 1957
- WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Μόναχο 1926.
- WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung*, ἐπιμ. Dora Vallier, Ἐκδ. Klincksieck, Παρίσι 1978.

## ΠΙΝΑΚΕΣ

1. Jacopo da Pontormo: «Ἡ Γυναίκα μὲ τὰ ἀδράχτια» (1516-1517, λάδι σὲ ξύλο, 76 × 44 ἐκ. Φλωρεντία, Uffizi).
2. Jacopo da Pontormo: «Προσωπογραφία ἑνὸς χρυσοχόου» (1516-1519) λάδι σὲ ξύλο 69 × 50 ἐκ. Παρίσι, Λοῦβρο.
3. Jacopo da Pontormo: «Προσωπογραφία ἑνὸς μουσικοῦ» (1518-1519), λάδι σὲ ξύλο, Φλωρεντία, Uffizi.
4. Bronzino (Agnolo Torri): «Ugolino Martelli» (1535)
5. Bronzino: «Πορτραῖτο τῆς Ἐλεονώρας τοῦ Τολέδο καὶ τοῦ γιοῦ τῆς Τζιοβάνι» (1550), Φλωρεντία, Uffizi.
6. Michelangelo: «Ἡ Γαφῆ» (1500;), Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.
7. Jacopo da Pontormo: «Ἡ Ἀποκαθήλωση» (1525-1528), λάδι σὲ ξύλο, 313 × 192 ἐκ., Φλωρεντία, Santa Felicità, Cappella Capponi.
8. Jacopo da Pontormo: «Ὁ Ἰωσήφ στὴν Αἴγυπτο» (1517-1518), λάδι σὲ ξύλο, 44 × 49 ἐκ. Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.
9. Rosso Fiorentino: «Ὁ Μωσῆς ὑπερασπιζόμενος τὶς θυγατέρες τοῦ Ἰοθάφ» (1523).
10. Parmigianino: «Ἀὐτοπροσωπογραφία» (1524), Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.
11. Ehrhard Schön: «Ἀπόκρυφη εἰκόνα».



1. Jacopo da Pontormo: «Η Γυναίκα με τὰ ἀδράχτια» (1516-1517), λάδι σὲ ξύλο, 76 × 44 ἐκ. Φλωρεντία, Uffizi.



2. Jacopo da Pontormo: «Προσωπογραφία ἑνὸς χρυσοχόου» (1516-1519), λάδι σὲ ξύλο, 69×50 ἐκ. Παρίσι, Λοῦβρο.



3. Jacopo da Pontorno: «Προσωπογραφία ενός μουσικοῦ» (1518-1519), λάδι σὲ ξύλο, Φλωρεντία, Uffizi.





4. Bronzino (Agnolo Torri): «Ugolino Martelli» (1515)



5. Bronzino: «Πορτραίτο τῆς Ἐλεονώρας τοῦ Τολέδο καὶ τοῦ γιοῦ τῆς Τζιοβάνι» (1550)  
Φλωρεντία, Uffizi.



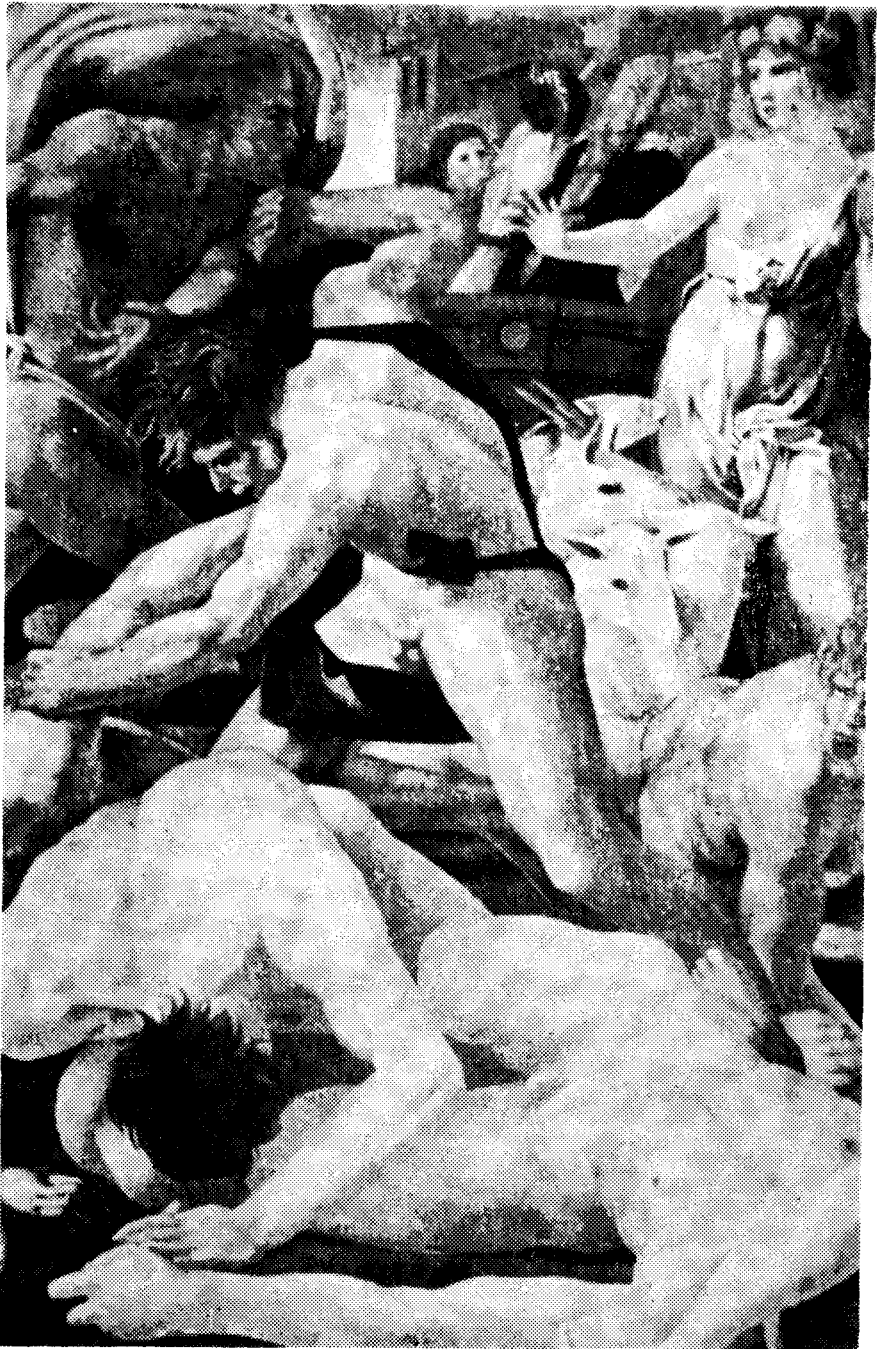
6. Michelangelo: «Ἡ Ταφή» (1500;) Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.



7. Jacopo da Pontormo: «Η Ἀποκαθήλωση» (1525-1528), λάδι σὲ ξύλο, 313×192 ἐκ. Φλωρεντία, Santa Felicità, Cappella Caponi.



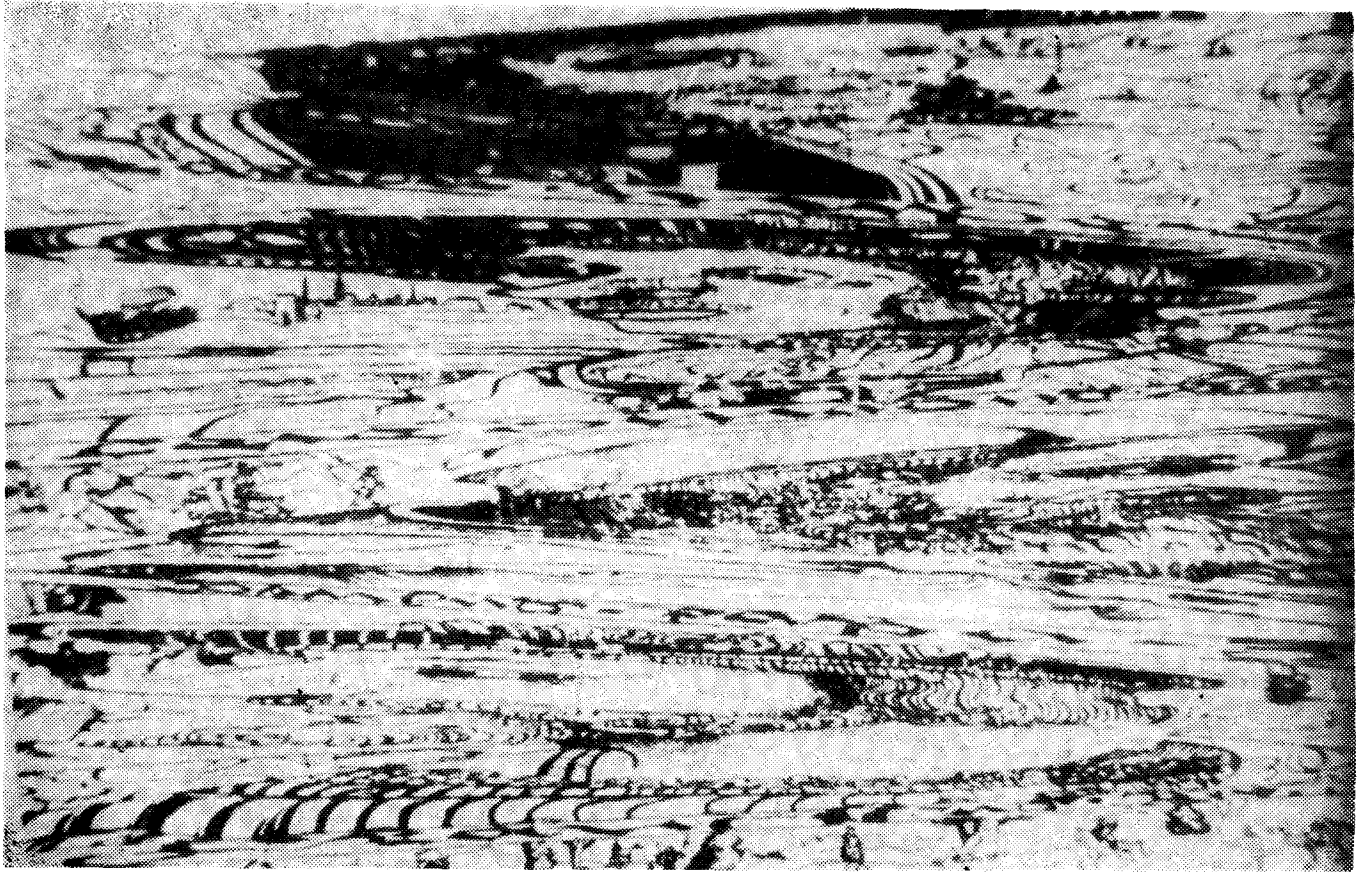
8. Jacopo da Pontormo: «Ὁ Ἰωσήφ στὴν Αἴγυπτο» (1517-1518), λάδι σὲ ξύλο, 44 × 49 ἐκ. Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.



9. Rosso Fiorentino: «Ο Μωϋσής υπερασπιζόμενος τις θυγατέρες τοῦ Ἰσθόρ» (1523)



10. Parmigianino: «Αὐτοπροσωπογραφία» (1524), Βιέννη Kunstorisches Museum.



11. Ehrhard Schön: «'Απόκρυφη Εικόνα».