**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**
**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**
**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΦΙΩΤΑΚΗ**

# «Η ΥΒΡΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16ΟΥ ΚΑΙ 17ΟΥ ΑΙΩΝΑ: ΟΙ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΗΣ ΠΤΩΣΗΣ ΤΟΥ ΙΚΑΡΟΥ»

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020**

**Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 354/ 20/06/2012**

**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής**

**Επιβλέπουσα**
**Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων**

**Μέλη**
**Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Αθηνών**
**Αριστείδης Σαραφιανός - Μπογιατζής, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων**

**Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 432/ 28-07-2020**

**Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής**

**Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων**
**Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Αθηνών**
**Αριστείδης Σαραφιανός - Μπογιατζής, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων**
**Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου**
**Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και του Πολιτισμού του Τμήματος Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας του Χαροκόπειου Πανεπιστήμιου**
**Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος Καθηγητή του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**
**Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, Επίκουρη καθηγήτρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθηνών**

**Ημερομηνία προφορικής εξέτασης 02/11/2020, Βαθμός «Άριστα»**

***«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2)».***

# Η Ύβρις στη ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα: οι Απεικονίσεις του μύθου της Πτώσης του Ικάρου

# Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσά μου Δώρα Μαρκάτου, αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορία της Τέχνης, για την εμπιστοσύνη που μού έδειξε και για την καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας. Η ηθική υποστήριξη, οι παρατηρήσεις της και η ανεξάντλητη υπομονή της με κατηύθυναν με ασφάλεια. Ευχαριστώ θερμά την Ευθυμία Μαυρομιχάλη, επίκουρη καθηγήτρια Ιστορία της Τέχνης του Ε.Κ.Π.Α., η οποία, ούσα καθηγήτριά μου σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο και μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής μου, μού μετέδωσε την αγάπη για την έρευνα και την Ιστορία της Τέχνης. Ευχαριστώ, επίσης, τον Άρη Σαραφιανό, επίκουρο καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης και μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής.

Εκτός από τις προσωπικές επισκέψεις σε βιβλιοθήκες, δέχτηκα πολλή βοήθεια από φίλους και προσωπικό στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ευχαριστώ πολύ το προσωπικό στη βιβλιοθήκη του Ευγενίδειου ιδρύματος, της Σχολής Καλών Τεχνών στην Αθήνα και της Galleria Estense στη Μόδενα και τον αδερφό μου Σπύρο Φιωτάκη. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τη Δάφνη Παπαδάτου, που μού εξασφάλισε το ένα αντίγραφο του συγγράμματος του Bodo Guthmüller, *Mito, Poesia, Arte: Saggi sulla Tradizione ovidiana nel Rinascimento*, και τον Roverto Heller ο οποίος αποτέλεσε τον σύνδεσμό μου με το ίδρυμα Warburg και μου εξασφάλισε ένα πολύτιμο αντίγραφο του συγγράμματος του Karl Kilinski II, *The flight of Icarus through Western Art*.

Στον τομέα των μεταφράσεων και φιλολογικής επιμέλειας των προσωπικών μου μεταφράσεων θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Βασίλη Δ. Μποκογιάννη, τον Θανάση Ρηνώτα και τον Γιώργο Καραγιαννίδη. Τις μεγαλύτερες ευχαριστίες, ωστόσο, οφείλω στη Philippa Harris, για τη βοήθειά της στα κείμενα των αγγλικών του 16ου αιώνα και των ιταλικών του 13ου.

Ευχαριστώ τους γονείς μου Ειρήνη και Αντώνη Φιωτάκη για την αμέριστη συμπαράσταση και τη βοήθειά τους. Ευχαριστώ, επίσης, τις φίλες Σοφία Κ., Αλεξάνδρα Μποκογιάννη, Κατερίνα Μπότσαρη, Ελένη Μπουλντή, Ελένη Πετρίδη για όλες τις συζητήσεις εμψύχωσης και ενθάρρυνσης. Ευχαριστώ θερμά τη φίλη και συνάδελφο Σταλίνα Βουτσινά και τον φίλο Κωστή Ευαγγελινό, για τη

συμπαράσταση, τις συμβουλές και κυρίως για την υπομονή που έδειξαν στους προβληματισμούς μου.

Τέλος, τις μεγαλύτερες και ειλικρινέστερες ευχαριστίες οφείλω σε τρεις ανθρώπους, που με την πίστη τους και την αγάπη τους σε εμένα βοήθησαν να ολοκληρωθεί αυτή η διατριβή, την αδερφή μου Γιώτα Φιωτάκη, που εκτός από την ατέλειωτη ψυχολογική υποστήριξη, στήριξε έμπρακτα την απόφασή μου να σταματήσω την εργασία μου για έναν χρόνο ώστε να ολοκληρωθεί η συγγραφή της διατριβής, τον αδελφικό φίλο Κωστή Ράιο, ο οποίος όχι μόνο ανταποκρινόταν σε οποιαδήποτε βιβλιογραφική απαίτηση του ανέθετα, αλλά με προετοίμασε για τα εμπόδια και τις δυσκολίες στην εκπόνηση μιας διδακτορικής διατριβής και τον σύντροφό μου Δημήτρη Πολίτη, ο οποίος με ατελείωτη υπομονή άκουγε τους προβληματισμούς, τις σκέψεις και με ενθάρρυνε όλες τις φορές που έχανα το κουράγιο μου.

# Πίνακας Περιεχομένων

Υπόμνημα συντομογραφιών……...…… 17
Εισαγωγή ……...…… 19

ΜΕΡΟΣ Ι

1. Ο μύθος
   1.1) Η έννοια του μύθου στην πολιτισμική ιστορία ……. 31
   1.2) Ο μύθος του Ικάρου …….. 33

2. Η λογοτεχνική διαμόρφωση του μύθου του Ικάρου μέσα από τις σωζόμενες γραπτές πηγές
   2.1) Οι λογοτεχνικές πηγές της Αρχαιότητας …….…….. 35
   2.2) Οι λογοτεχνικές πηγές για τον μύθο του Ικάρου στον Μεσαίωνα …… 56

3. Οι εικονογραφικές αποτυπώσεις του μύθου του Ικάρου από την Αρχαιότητα έως τον 14ο αιώνα ……. 63

4. Η Ύβρις και το ζήτημα της Γνώσης
   4.1) Η έννοια της Ύβρεως στην Αρχαία Ελλάδα …….. 71
   4.2) Οι κατηγορίες των υβριστικών μύθων ……... 75
      4.2.1) Η ύβρις στον μύθο του Ικάρου ……80
   4.3) Ο μεσαιωνικός άνθρωπος και το ζήτημα της Γνώσης ……...……. 81
   4.4) Η κατάκτηση της Γνώσης τον 16ο και τον 17ο αιώνα ……... 85
      4.4.1) Η Θρησκευτική Έριδα της Δυτικής Εκκλησίας……...…... 86
      4.4.2) Η μετάβαση από την Αριστοτελική μέθοδο στο Πείραμα …... 91
      4.4.3) Οι εξελίξεις στην Πολιτική και στην Κοινωνία ……...…… 96
   4.5) Η σύνδεση του μύθου του Ικάρου υπό το πρίσμα των εξελίξεων στη Θρησκεία, στην Επιστήμη και στην Πολιτική ……. 100

5. Οι μεταμορφώσεις και η χρήση των μύθων από τον Μεσαίωνα έως τον 17ο αιώνα, το παράδειγμα του μύθου του Ικάρου

5.1) Η εικαστική παρουσία του μύθου του Ικάρου κατά τον 15ο αιώνα ……...… 105

5.2) Η θέση του μύθου του Ικάρου στη μυθογραφία και στις μεταφράσεις του 16ου και 17ου αιώνα ……...……..… 109

5.3) Η πρόσληψη του επεισοδίου με την Πτώση του Ικάρου στο εικαστικό πλαίσιο του 16ου και 17ου αιώνα……...…….……. 115

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

6. Οι ζωγραφικές και χαρακτικές αποδόσεις της Πτώσης του Ικάρου κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα ……...…… 131

6.1) Η εικονογραφική παράδοση των *Εμβλημάτων* ……. 132

6.2) Η Πτώση του Ικάρου στην Ιταλία ……...…….. 155

6.2.1) *Δαίδαλος και Ίκαρος* από το εικονογραφικό πρόγραμμα της Villa Farnesina του Sebastiano del Piombo ……. 157

6.2.2) Η *Πτώση του Ικάρου* από τον Giulio Romano και η επίδρασή της ……. 165

6.2.3) *Ίκαρος* (;) του Jacopo Tintoretto ……...……. 186

6.2.4) Δύο εικονογραφικά σύνολα, δύο διαφορετικοί παραγγελιοδότες δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του μύθου: Luca Cambiaso – Maso da san Friano ...…….. 193

6.2.5) *Η Πτώση του Ικάρου* από τον Annibale Carracci στο Palazzo Farnese……...……... 205

6.2.6) Ο 17ος αιώνας στην Ιταλία …… 216

6.3) Η Πτώση του Ικάρου στην υπόλοιπη Ευρώπη ……... 228

6.3.1.1) *Το τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου ……...…….. 230

6.3.1.2) Τα χαρακτικά του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου με την *Πτώση του Ικάρου* …….…… 248

6.3.2) Η Πτώση του Ικάρου στην Αγορά έργων τέχνης της Αμβέρσας ……252

6.3.3) Ο *Ίκαρος* του Goltzius και η επίδρασή του ……... 270

6.3.4) Το επεισόδιο της *Πτώσης του Ικάρου* σε ένα διαφορετικό εικονογραφικό σύνολο …… 281
6.3.5) Η Πτώση του Ικάρου στην Καθολική Ισπανία ……..…….. 286
6.3.6) Η Νεοστωική ερμηνεία της Πτώσης του Ικάρου στο εικονογραφικό σύνολο της Torre de la Parada ……..……. 293
6.4) Τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης στην πρόσληψη και πραγμάτευση του μύθου του Ικάρου στην Ιταλία και στη Φλάνδρα…….……...308
6.5) Η πύκνωση των μύθων που φέρουν υβριστικό νόημα στον 16ο και 17ο αιώνα και το παράδειγμα του Αινεία ……...…… 311

7. Η εικονογραφία του μύθου του Ικάρου από τον 17ο έως τον 20ό αιώνα……..…...…...……. 317

Συμπεράσματα …….. 325

Κατάλογος *Εμβλημάτων* και Χαρακτικών (ΚΕΧ) ……... 331
Κατάλογος Έργων Ζωγραφικής (ΚΕΖ) ……... 367
Βιβλιογραφία …..... 411
Κατάλογος Εικόνων ……..… 461
Παράρτημα ……... 567

Υπόμνημα συντομογραφιών

ΜΙΕΤ Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

*BMGN Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*

*LIMC Lexicon Iconographicum Mythologiæ Classicæ*

fol. Folio

MS Manuscript

r. recto

v. verso

βλ. βλέπε

επιμ. επιμέλεια

λατ. Κείμενο στα λατινικά

μτφρ. μετάφραση

ΚΕΧ Κατάλογος Εμβλημάτων και Χαρακτικών

ΚΕΖ Κατάλογος Έργων Ζωγραφικής

ο.π. όπως παραπάνω

ραψ. ραψωδία

πρβλ. παράβαλε

σ. σελίδα

σσ. σελίδες

στ. στίχοι

τ. τόμος

χ.α. χωρίς αρίθμηση

χ.δ. χωρίς διαστάσεις

χ.σ. χωρίς σελιδαρίθμηση

χ. χ. χωρίς χρονολογία

# Εισαγωγή

Ο μύθος του Ικάρου θεωρείται, σήμερα, ένα από τα πλέον γνωστά μυθολογικά αφηγήματα. Είναι γενικά αποδεκτό, ότι από κάθε μύθο απορρέουν οπτικές εικόνες, οι οποίες τον διαχωρίζουν σε διαφορετικά επεισόδια και καθένα από αυτά αποτελεί ένα εν δυνάμει έργο τέχνης. Η Πτώση του Ικάρου είναι ένα τέτοιο επεισόδιο. Σε αυτό περιγράφεται το πάθημα του παράτολμου νεαρού, που αψήφησε τις διδαχές του πατέρα του και πλησίασε κοντά στον ήλιο, με αποτέλεσμα να χαθεί στη θάλασσα. Ο ηθικοπλαστικός χαρακτήρας και η τραγική διάσταση που εξέλαβε το εν λόγω επεισόδιο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες. Ένα στοιχείο, όμως, το οποίο δεν είναι ευρύτερα γνωστό είναι, ότι η Πτώση του νεαρού ήρωα παρουσίασε αξιοσημείωτη ποσοτική πύκνωση στη ζωγραφική και στη χαρακτική του 16ου και 17ου αιώνα, και για να είμαστε περισσότερο ακριβείς, κυρίως κατά τη διάρκεια της εκατονταετίας μεταξύ 1530 και 1630 (βλ. Παράρτημα, πίνακας I και VII). Το επεισόδιο παρουσιάζει, επίσης, γεωγραφική πύκνωση αφού τα περισσότερα έργα που έχουν μέχρι στιγμής εντοπιστεί φιλοτεχνήθηκαν στην επαρχία της Μάντοβας και της Μπολόνιας, στη Βόρεια Ιταλία, και στη Φλάνδρα, ενώ από τα δύο έργα που βρίσκονται στην Ισπανία το ένα έχει φιλοτεχνηθεί από Φλαμανδό καλλιτέχνη, όπως Φλαμανδός στην καταγωγή ήταν και ο ζωγράφος που περαίωσε το εικονογραφικό σύνολο του Γκντανσκ, στην Πολωνία.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι: 1) να μελετηθεί, εάν τα αφηγηματικά στοιχεία του επεισοδίου της Πτώσης του Ικάρου σχετίζονται με την άνοδο της δημοτικότητάς του κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα, και εάν αυτό συμβαίνει επειδή εμπεριέχεται στον μύθο η έννοια της ύβρεως, 2) στη συνέχεια, να διερευνηθεί, εάν σε κάθε έργο ξεχωριστά εμπίπτουν οι υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες, ώστε να του αποδίδεται συμβολική ερμηνεία υπό το πρίσμα της ύβρεως, 3) να κατηγοριοποιηθούν τα σωζόμενα έργα, σύμφωνα με τα κοινά τους χαρακτηριστικά, εφόσον αυτά υπάρχουν, και 4) να ερευνηθεί, εάν υπάρχει αντίστοιχη πύκνωση σε άλλους μύθους, που εντάσσονται και αυτοί στο πλαίσιο της ύβρεως.

Το σημείο εκκίνησης για τη διατύπωση του ερευνητικού ερωτήματος προέκυψε έπειτα από την επιτόπια θέαση του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου*, που φιλοτεχνήθηκε από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο (ΚΕΖ 4) και βρίσκεται στα

Βασιλικά Μουσεία Τέχνης των Βρυξελλών. Η μορφή του Ικάρου στον Bruegel διακρίνεται μετά βίας και σε μια πρωτόλεια και επιδερμική απόπειρα ερμηνείας, γεννήθηκε το ερώτημα μήπως ο καλλιτέχνης εσκεμμένα υποβάθμισε το συμβάν, για να αναδείξει την ύβριν που διέπραξε ο ήρωας. Με αφορμή αυτό το έργο, στη συνέχεια, επιχειρήθηκε η συγκέντρωση των έργων που έδιναν μορφή στο επεισόδιο της Πτώσης. Περισσότερα από πενήντα έργα ζωγραφικής και χαρακτικής φιλοτεχνήθηκαν σε διάστημα εκατό χρόνων, τη στιγμή που τον προηγούμενο αιώνα έχουν εντοπιστεί μόλις τρία έργα με θέμα την Πτώση του νεαρού ήρωα.[1] Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφερθεί, ότι ο αριθμός των πενήντα έργων θα αυξανόταν κατά πολύ, εάν συμπεριλαμβάναμε στη μελέτη τα είδη οικοσκευής (πιάτα, τοιχοτάπητες κ.λπ.), τα γλυπτά, τα ανυπόγραφα έργα, τα λανθάνοντα έργα και τα χαρακτικά από τις εικονογραφημένες εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου.[2]

Το δεύτερο ερώτημα που τέθηκε ήταν, για ποιόν λόγο εκείνη την περίοδο επιλέχθηκε ο Ίκαρος και συγκεκριμένα το επεισόδιο της Πτώσης από όλο το μυθολογικό αφήγημα. Ένας από τους λόγους είναι ότι πρόκειται για ένα επεισόδιο, που είναι δυνατόν να ταυτιστεί εύκολα από τα παραπληρωματικά του σύμβολα. Κάτι που επιβεβαιώνεται από τη σύνθεση των περισσότερων έργων που μελετήθηκαν, τα οποία απαρτίζονται από δύο μορφές που υπερίπτανται, τη θάλασσα και τρεις, το λιγότερο, μορφές στη στεριά, έναν αγρότη, έναν ποιμένα και έναν αλιέα. Επιπλέον, το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου φέρει όλο το συμβολικό φορτίο της υπέρβασης των ορίων. Ο Ίκαρος πέφτει επειδή φέρθηκε αλαζονικά, επειδή δεν ήταν συνετός να διαχειριστεί με σωφροσύνη την ικανότητα που του δόθηκε. Όπως θα αναδειχθεί στη ροή της εργασίας, ο 16ος αιώνας ήταν ο αιώνας που υλοποιούνταν μια σειρά από αλλαγές σε μια πληθώρα κοινωνικών, πολιτικών και επιστημονικών αξιών που μέχρι τότε θεωρούνταν αμετάβλητες. Ο φόβος απέναντι στο καινούριο και οι συνέπειες που επιφέρει η αμφισβήτηση της αυθεντίας καθιστούσαν τον μύθο του Ικάρου ένα από τα πλέον κατάλληλα μυθολογικά αφηγήματα προς εικονογράφηση.

[1] Πρόκειται για δύο χαρακτικές απεικονίσεις που κοσμούσαν εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* και ένα χαμηλό ανάγλυφο.

[2] Τα είδη οικοσκευής και οι εικονογραφήσεις για τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου έχουν εξαιρεθεί, επειδή εντάσσονται στο πλαίσιο των στερεότυπων απεικονίσεων. Τα ανυπόγραφα και τα λανθάνοντα έργα δεν είναι δυνατόν να μελετηθούν λόγω ελλιπών στοιχείων. Τέλος, όσον αφορά στη γλυπτική μόνον ένα έργο έχει εντοπιστεί, το οποίο αναφέρεται στη ροή του κειμένου, αλλά δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει μια αντιπροσωπευτική κατηγορία για χρήση του επεισοδίου στη γλυπτική.

Ποια ήταν η θέση του θέματος του Ικάρου στην έρευνα της Ιστορίας της Τέχνης; Μέχρι σήμερα η έρευνα για τον μύθο επικεντρώνεται σε τρεις βασικούς άξονες: Αρχικά, στη συγκέντρωση όλων των έργων τέχνης που έδιναν μορφή στον μύθο του Ικάρου εν γένει, δευτερευόντως στις φιλολογικές μελέτες που παρακολουθούν τη διαμόρφωση του μύθου στους αιώνες και σποραδικά αναφέρονται στα έργα τέχνης και τέλος στις επιμέρους μονογραφίες και άρθρα που είναι αφιερωμένα στον μύθο, συνήθως ανά καλλιτέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης αποτελεί η μελέτη *The flight of Icarus through Western Art* του Karl Kilinski II,[3] στην οποία παρουσιάζονται τα περισσότερα έργα με πρωταγωνιστή τον νεαρό ήρωα και τον πατέρα του, από την αρχαιότητα έως τον 21ο αιώνα, ανεξαρτήτως επεισοδίου. Επίσης, ο Jacob Nyenhuis[4] συγκρότησε το λήμμα που είναι αφιερωμένο στον Δαίδαλο και στον Ίκαρο στο *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,*[5] και η Jane Davidson Reid[6] το ομώνυμο λήμμα στο λεξικό *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*. Στη δεύτερη κατηγορία, η Michèle Dancourt[7] με τη μελέτη της *Dédale et Icare: metamorphoses d' un Mythe* παρακολουθεί την εξέλιξη και διαμόρφωση του μυθολογικού αφηγήματος, ενώ κάτι αντίστοιχο πράττει ο John Turner στο *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry,*[8] μόνο που σε αυτές τις δύο μελέτες οι αναφορές στα έργα τέχνης είναι πολύ περιορισμένες. Η τρίτη κατηγορία απαρτίζεται από μονογραφίες, που είναι αφιερωμένες στον μύθο. Ο Philippe Roberts-Jones συνέγραψε τη μονογραφία *Bruegel, La Chute d' Icare*[9] και ο Nyenhuis το *Myth and Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze – Maker*.[10] Υπάρχουν εντούτοις, δύο πολύ σημαντικά δεδομένα που δεν έχουν μελετηθεί ακόμη: πρώτον, εάν πίσω από την

[3] Kilinski II, K. (2002), *The flight of Icarus through Western Art*, New York: Melon Press.

[4] Nyenhuis, J.E. (1986), «Daidalos et Ikaros», στο *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurigo – Monaco: Artemis & Winkler, τ. 3/1.

[5] Στο εξής *LIMC*.

[6] Davidson Reid, J. (1993), «Icarus and Daedalus», στο *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*, τ. 1ος, New York – Oxford: Oxford University Press,

[7] Dancourt, M. (2002), *Dédale et Icare: metamorphoses d'un Mythe*, Paris: CNRS Editions.

[8] Turner, J.H. (1976), *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London: Tamesis Books Limited.

[9] Roberts – Jones, Ph. (1974), *Bruegel, La Chute d' Icare*, Fribourg: Office du Livre.

[10] Nyenhuis, J.E. (2003), *Myth and Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze – Maker*, Detroit – Michigan: Wayne State University Press.

πύκνωση του επεισοδίου κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα, λανθάνουν κοινωνικοί και πολιτικοί λόγοι, που θα μας επέτρεπαν να θεωρήσουμε ότι η Πτώση του Ικάρου προσλαμβανόταν ως ένα υβριστικό μυθολογικό αφήγημα, και δεύτερον, εάν οι ιδιοτελείς σκοποί του παραγγελιοδότη ή του αγοραστή ήταν δυνατόν να καθορίσουν τη ζήτηση του μυθολογικού επεισοδίου.

Κατ' επέκταση η δομή της παρούσας διατριβής έχει συγκροτηθεί σε δύο μέρη. Το πρώτο είναι το θεωρητικό και στο δεύτερο μελετώνται και ερμηνεύονται έργα ζωγραφικής ή χαρακτικής με θέμα την Πτώση του Ικάρου. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί ένας συνοπτικός ορισμός του μύθου εν γένει, όπως αυτός διαμορφώθηκε μέσα στην πολιτισμική ιστορία και ακολουθεί η αφήγηση του μύθου του Ικάρου, όπως έχει επιβιώσει μέχρι σήμερα. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρακολουθείται η εξέλιξη του αφηγήματος από την αρχαία ελληνική έως τη ρωμαϊκή γραμματεία και η παρουσία του κατά τους χρόνους του Μεσαίωνα. Στόχος του κεφαλαίου είναι να καταστεί σαφής ο ρόλος του Ικάρου, αλλά και πότε εμφιλοχώρησαν στο νόημα του μύθου ιδέες σχετικές με την ύβριν. Δύο είναι οι συγγραφείς των οποίων τα κείμενα θα σχολιαστούν περισσότερο, ο Οβίδιος και ο Λουκιανός. Ο πρώτος αποτέλεσε τη βασική λογοτεχνική πηγή για την πλειονότητα των καλλιτεχνών που θα μελετηθούν, αλλά επίσης ήταν και ο συγγραφέας που ασχολήθηκε τις περισσότερες φορές με τον Ίκαρο, προσδίδοντάς του κάθε φορά διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά. Ο Λουκιανός, από την άλλη πλευρά, χαρακτηρίζει τον νεαρό ήρωα ως υψηλόφρονα και στην πραγματεία του *Περὶ τῆς Ἀστρολογίας*, ορμώμενος από τον Ίκαρο, αναφέρεται σε όσους επιχειρούν να προσεγγίσουν πράγματα που δεν επιτρέπονται από τις δυνάμεις τους.[11] Η μεσαιωνική βιβλιογραφία αναδεικνύει δύο διαφορετικές προσλήψεις του μύθου, αφενός σε ορισμένες αναδεικνύεται η επιτυχημένη πτήση του Δαιδάλου, οπότε σπανίως απεικονίζεται η Πτώση, και αφετέρου ο μύθος εκχριστιανίζεται, μέσω του *Ovide Moralisé*.

Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάται η ζωγραφική εξέλιξη του μύθου. Μέσα από μια σύντομη αναδρομή παρακολουθείται ποιό ή ποιά επεισόδια ενέπνευσαν τους καλλιτέχνες από την αρχαιότητα έως τον 14ο αιώνα. Η περίοδος που ο μύθος του Ικάρου γνώρισε τη μεγαλύτερη αναγνώριση για εκείνο το διάστημα, ήταν κατά την

[11] Η σύζευξη του Ικάρου με την Αστρολογία και την αναζήτηση των ανώτερων πραγμάτων θα πραγματοποιηθεί στην τέχνη με τα *Εμβλήματα*.

ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή. Μάλιστα, τότε εντοπίζονται εικονογραφικά οι περισσότερες Πτώσεις της αρχαιότητας. Στη συνέχεια, η ζωγραφική αποτύπωση αφορμάται από τις σύγχρονες λογοτεχνικές πηγές και γι' αυτόν τον λόγο στον Μεσαίωνα οι δύο ήρωες διαχωρίζονται εικονογραφικά, καθώς εκείνο το χρονικό διάστημα στη λογοτεχνία ο Δαίδαλος μετατρέπεται σε επινοητή και εφευρίσκοντα νου και ο Ίκαρος παραμένει ο αμελής και ανυπάκουος νέος.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η εξέλιξη της έννοιας της ύβρεως και το ζήτημα της Γνώσης. Συγκεκριμένα, παρουσιάζονται οι διαφορετικές ερμηνείες, που αποδίδονταν στην έννοια της ύβρεως κατά την αρχαιότητα και τα διαφορετικά νοήματα που προσέδωσαν σε αυτήν ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης. Σύμφωνα με τους εν λόγω ορισμούς διακρίνονται οι ιδιαίτερες κατηγορίες των υβριστικών μύθων και η θέση του μύθου Ικάρου μέσα σε αυτές. Με την επικράτηση του Χριστιανισμού, η έννοια της ύβρεως αναδιαμορφώνεται. Το δίπολο περιέργεια και υπεροψία άρχισε να θεωρείται η πρωταρχική αιτία εξαιτίας της οποίας το ανθρώπινο γένος εξέπεσε του παραδείσου. Επειδή, λοιπόν, οι έννοιες αυτές χαρακτήριζαν τον άνθρωπο, η διαχείριση της Γνώσης επαφίεται μόνον σε όσους ήταν ικανοί να τη διαχειριστούν. Όποιος τολμά να υπερβεί αυτό το όριο, πλέον αντιμετωπίζεται ως υβριστής. Όσο προχωρούμε στον 16ο και 17ο αιώνα το θεωρητικό πλαίσιο χωρίζεται σε τρεις τομείς: στη Θρησκεία, στην Επιστήμη και στην Πολιτική. Οι μέχρι τότε αργοκίνητες αλλαγές στους τομείς αυτούς είναι πλέον καταιγιστικές σε τέτοιον βαθμό που το παλαιό μάχεται με το νέο. Το παλαιό εκφράζεται στη Θρησκεία με τον Καθολικισμό, στην Επιστήμη με τη θεωρητική γνώση που επιτυγχανόταν μέσω της αριστοτελικής μεθόδου και του Σχολαστικισμού και στην Πολιτική με τη διατήρηση των παλαιών αρχόντων στην εξουσία. Αυτά βάλλονται και αμφισβητούνται από τη εμφάνιση του Προτεσταντισμού, της Γεγονικής [12] - Εμπειρικής γνώσης, της ίδρυσης νέων αυτοκρατοριών και τη δημιουργία ισχυρής αστικής τάξης. Ο μύθος του Ικάρου, και ειδικότερα το επεισόδιο της Πτώσης, αποτυπώνει τη μετάβαση από το ένα στο άλλο και υποδεικνύει σε αυτούς στους οποίους απευθύνεται τον ορθό τρόπο που πρέπει αυτή η μετάβαση να γίνει: μέσω της μετριοπάθειας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι εικαστικοί πρόδρομοι αλλά και η θέση του μύθου στη βιβλιογραφία του 16ου και 17ου αιώνα, η οποία αναδεικνύει

[12] Με τη φραση γεγονική γνώση αποδίδεται στα ελληνικά ο όρος factual knowledge. Βλ. Shapin, St. (2003), *Η Επιστημονική Επανάσταση*, μτφρ. Ηλ. Καρκάνης, Αθήνα: Κάτοπτρο, σ. 45.

τόσο τις σύγχρονες λογοτεχνικές πηγές όσο και την πρόσληψη του μύθου. Περιγράφονται τα γενικά χαρακτηριστικά που διαμόρφωσαν την τέχνη του 16ου αιώνα, το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο έδρασαν οι καλλιτέχνες στην Ιταλία και στη Φλάνδρα και οι συνθήκες που ευνόησαν, ώστε να φιλοτεχνούνται έργα με πρωταγωνιστή τον νεαρό ήρωα. Στη συνέχεια, περιγράφονται τα γενικά χαρακτηριστικά του 17ου αιώνα. Επίσης, γίνεται μια ειδική αναφορά στα χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στην τέχνη της Ιταλίας και της Ισπανίας.

Το δεύτερο μέρος αρθρώνεται σε τρεις μεγάλες ενότητες: 1) Στα *Εμβλήματα*, 2) στα έργα που φιλοτεχνήθηκαν στη γεωγραφική περιοχή της Ιταλίας, και 3) στα έργα της υπόλοιπης Ευρώπης. Τα *Εμβλήματα* αποτέλεσαν το πιο καίριο εικαστικό και λογοτεχνικό μέσο που ουσιαστικά εισήγαγε το επεισόδιο της Πτώσης στην εικονογραφία. Τα *Εμβλήματα*, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, ήταν ένα νεοφυές λογοτεχνικό είδος, στο οποίο κάτω από έναν ευρύτερο τίτλο συνδυαζόταν η εικόνα με ένα επεξηγηματικό έμμετρο κείμενο. Η πρώτη και πλέον γνωστή έκδοση ήταν αυτή του Andrea Alciati, από την πληθώρα των επανεκδόσεων του οποίου έχουν αποθησαυριστεί τρεις διαφορετικές αναφορές στον Ίκαρο. Ο Alciati ήταν αυτός που συνέδεσε την Πτώση του Ικάρου με τους αστρολόγους και κατ' επέκταση με τη μάταιη αναζήτηση της Γνώσης, που ο άνθρωπος δεν είναι σε θέση να διαχειριστεί. Παρόλο που οι μεταφραστές και οι υπόλοιποι συγγραφείς *Εμβλημάτων* δεν επαναλαμβάνουν την ίδια θέση, ο Ίκαρος έχει συνδεθεί άρρηκτα στη λογοτεχνική παράδοση των *Εμβλημάτων* με τους ματαιόπονους και υπέρμετρα τολμηρούς αναζητητές της Γνώσης. Η επικριτική στάση απέναντι στον νεαρό ήρωα θα κατασιγάσει τον 17ο αιώνα, οπότε εισέρχεται στην εικονογραφία των *Εμβλημάτων* ο Δαίδαλος ή οι καλλιτέχνες επιλέγουν ένα διαφορετικό επεισόδιο του μύθου, αυτό της Πτήσης. Η παρουσία του Δαιδάλου στις εν λόγω εκδόσεις θεωρείται ιδιαιτέρως σημαντική, επειδή η ταυτόχρονη παρουσία των δύο ηρώων επιτρέπει στον αναγνώστη, μέσα από τη σύγκριση, να αναστοχαστεί και να επαναπροσδιορίσει τα όρια των δυνατοτήτων του. Στο τέλος του υποκεφαλαίου, αποτιμάται η εικονογραφική εξέλιξη του μύθου στα *Εμβλήματα*, καθώς για πρώτη φορά συγκεντρώνονται και εξετάζονται εκδόσεις από διαφορετικές χώρες, *Εμβλήματα* από διαφορετικούς συγγραφείς και μεταφράσεις του έργου του Alciati, με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο.

Τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν στην Ιταλία διακρίνονται από δύο βασικά χαρακτηριστικά: πρώτον, τα περισσότερα από αυτά εντοπίζονται στη γεωγραφική

περιοχή των επαρχιών της Μάντοβας και της Μπολόνιας, και δεύτερον, η πλειονότητα αυτών έχει φιλοτεχνηθεί σε καθεστώς πατρωνίας. Η έρευνα εκκινείται από το πρώτο ζωγραφικό έργο, το οποίο προηγείται των *Εμβλημάτων*, και δίνει μορφή στο επεισόδιο της Πτώσης, έπειτα από πάροδο αιώνων. Πρόκειται για τον *Δαίδαλο και τον Ίκαρο* του Sebastiano del Piombo, μια νωπογραφία που αποτελεί μέρος του εικονογραφικού κύκλου της κόσμησης της Villa Farnesina. Η νωπογραφία εντάσσεται στην ευρύτερη εικονογράφηση για τον αστρολογικό χάρτη του παραγγελιοδότη και στη μελέτη αυτή αναδεικνύεται ο τρόπος που είναι δυνατόν να συνταιριάξει κάποιος την πίστη στη χριστιανική θρησκεία με την πίστη στην ειμαρμένη. Στη συνέχεια, αναπτύσσεται ένα εικονογραφικό ντόμινο παρόμοιων αποδόσεων της Πτώσης, που αφορμάται από ένα σχέδιο του Giulio Romano και αποτελεί σημείο εκκίνησης και έμπνευσης τουλάχιστον για ακόμη τέσσερις ζωγράφους. Ακολουθεί η περίπτωση του Tintoretto, όπου παρουσιάζονται τα στοιχεία της βιβλιογραφικής έρευνας για ένα έργο με αμφιλεγόμενο τίτλο (*Ίκαρος* ή *Ιππομένης*) και γίνεται μια προσπάθεια να αποσαφηνιστούν ορισμένα στοιχεία, ώστε να προσεγγίσουμε μια ακριβέστερη ονομασία του φορητού πίνακα. Η παράλληλη σύγκριση δύο διαφορετικών εικονογραφικών συνόλων, που περαιώθηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, αποσκοπεί στην ανάδειξη του ρόλου του παραγγελιοδότη. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την παρουσίαση των *Ικάρων* που φιλοτεχνήθηκαν από τον Luca Cambiaso και τον Maso da san Friano γίνεται εμφανές ότι το ίδιο μυθολογικό επεισόδιο δύναται να λάβει διαφορετικό νόημα, εάν έχει υλοποιηθεί από διαφορετικό παραγγελιοδότη. Το ίδιο ισχύει και για την *Πτώση του Ικάρου* του Annibale Carracci, στην οποία ο μύθος ερμηνεύεται υπό το πρίσμα της εικαστικής άμιλλας για την καλλίστη των τεχνών (*Paragone*). Τέλος, παρουσιάζονται τα δύο τελευταία έργα, που φιλοτεχνήθηκαν στην Ιταλία κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, στον απόηχο της παρελθούσας αίγλης του επεισοδίου και καταδεικνύεται ότι το επεισόδιο της Πτώσης δεν χρησιμοποείται πια το ίδιο από τους εικαστικούς καλλιτέχνες.

Το τρίτο μεγάλο υποκεφάλαιο του δεύτερου μέρους είναι αφιερωμένο στα έργα με την *Πτώση του Ικάρου*, τα οποία εντοπίζονται στην υπόλοιπη Ευρώπη και παρουσιάζουν την παρακάτω ιδιομορφία: όλα πλην ενός έχουν φιλοτεχνηθεί από Φλαμανδούς ζωγράφους. Το έργο ορόσημο της υπό μελέτη ομάδας είναι *Το τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο. Οι λόγοι που το ορίζουν ως τέτοιο είναι δύο: πρώτον, είναι το πρώτο κατά σειρά χρονολογίας έργο που φιλοτεχνείται στη Φλάνδρα, και δεύτερον, η επίδρασή του ήταν τόσο μεγάλη,

που σε όλα τα μεταγενέστερα έργα είναι δυνατόν να εντοπιστούν κοινά σημεία αναφοράς. Στο έργο του Bruegel αρχικά μελετάται το ζήτημα της αυθεντικότητας του έργου και επισημαίνονται μια σειρά από καινοτομίες, που συμβάλλουν στην προβολή μιας από τις πλέον ευφυείς μορφές της ύβρεως. Στη συνέχεια, ερμηνεύονται δύο ομόθεμα χαρακτικά, στα οποία αναγνωρίζεται η επινόηση του ιδίου καλλιτέχνη, χωρίς ωστόσο να θεωρείται βέβαιο ότι ο Bruegel είχε συμπεριλάβει τον μύθο στα αρχικά σχέδια. Οι μεγάλες ομοιότητες στη σύνθεση και στην τεχνική που εντοπίστηκαν σε μια σειρά φορητών πινάκων, οδήγησε στη συγκρότηση του επόμενου υποκεφαλαίου για την εισαγωγή του επεισοδίου της Πτώσης στην Αγορά έργων τέχνης της Αμβέρσας. Τα υπό μελέτη έργα παρουσιάζουν μια πληθώρα ομοιοτήτων και η παραγωγή τους συνιστά αποτέλεσμα της καπιταλιστικής αγοράς. Ακολουθεί η μελέτη ενός χαρακτικού από τον Hendrick Goltzius, στο οποίο η ύβρις εκφράζεται για πρώτη φορά μέσα από την ιδιαίτερη απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του ήρωα. Ο Ίκαρος του Goltzius έσφαλε επειδή είναι ανόητος. Το επόμενο εικονογραφικό σύνολο, μπορεί να βρίσκεται στο Γκντανσκ, αλλά ανατέθηκε από το δημοτικό συμβούλιο της περιοχής σε έναν Φλαμανδό καλλιτέχνη, τον Hans Vredeman de Vries. Σε αυτήν την περίπτωση, η *Πτώση του Ικάρου* χρησιμοποιείται ως ένα αντιπαράδειγμα, για τις συνέπειες που θα επέφερε η αλαζονική διακυβέρνηση, μεταξύ άλλων θετικών παραδειγμάτων. Τον 17ο αιώνα ο μύθος του Ικάρου μεταβαίνει στην Ισπανία. Το πρώτο έργο έχει φιλοτεχνηθεί από τον μοναδικό καλλιτέχνη σε αυτό το κεφάλαιο που δεν έχει φλαμανδική καταγωγή, τον Ισπανό Francisco Pacheco. Η *Πτώση του Ικάρου* αποτελεί μέρος εικονογραφικού συνόλου και λειτουργεί ως ένας ενθυμητικός οδηγός για τον παραγγελιοδότη στην οδό της Αρετής και της Κακίας. Η σημασία του συνόλου ενισχύεται, όμως, επειδή ο Pacheco ήταν φανατικός καθολικός και στη συνέχεια εικαστικός σύμβουλος στο παράρτημα της Ιεράς Εξέτασης στη Σεβίλλη. Παρουσιάζει, λοιπόν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον η απόδοση ενός μυθολογικού συνόλου από έναν λειτουργό ενός θεσμού, που μελλοντικά θα απαγόρευε την εικονογράφηση μύθων από Ισπανούς στην καταγωγή καλλιτέχνες. Ο Peter Paul Rubens είναι ο τελευταίος καλλιτέχνης που μελετάται στο υποκεφάλαιο αυτό. Στο εικονογραφικό σύνολο της Torre de la Parada επανεξετάζεται η νεοστωική ερμηνεία του, δεδομένου ότι θεωρείται ότι δεν είχε δοθεί το απαιτούμενο βάρος στον ρόλο του παραγγελιοδότη, και επιπλέον δεν είχε αξιολογηθεί αρκετά η κατάσταση της προσωπικής ζωής του ζωγράφου. Το έκτο – και μεγαλύτερο – κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τη σύγκριση των δύο μεγάλων εικαστικών

κέντρων, της Ιταλίας και της Φλάνδρας και με τη μελέτη μύθων οι οποίοι, επίσης, εμπεριείχαν υβριστικό νόημα. Στόχος είναι να συγκεντρωθούν και να ιδωθούν τα επιμέρους στοιχεία, που θα φανερώσουν ότι η διαφορετική πρόσληψη και παρουσία του μυθολογικού επεισοδίου καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες φιλοτεχνήθηκαν τα έργα. Τέλος, αποτιμάται η παρουσία μύθων, οι οποίοι έφεραν επίσης υβριστικό νόημα, ώστε να ενδυναμωθεί ο ισχυρισμός ότι τέτοιας θεματολογίας έργα επιλέγονταν ως αίτημα της εποχής και ότι η πύκνωσή τους δεν προέκυψε τυχαία. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, παρουσιάζεται και ένας μύθος, που φέρει αντίθετο νόημα από τον υπό μελέτη και αναδεικνύει τα οφέλη της υιικής αγάπης, αυτός του Αινεία.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής παρατίθεται η παρουσία του μυθολογικού επεισοδίου από τον 18ο αιώνα και εξής. Πιο συγκεκριμένα, με αφορμή την εμφάνιση ενός άλλου επεισοδίου από τον μύθο του Ικάρου από τα μέσα του 17ου αιώνα, κρίθηκε απαραίτητο να παρακολουθηθεί η χρήση του υπό μελέτη επεισοδίου. Η Πτώση του Ικάρου σταδιακά επιλέγεται όλο και λιγότερο από τους καλλιτέχνες μέχρι που τον 18ο αιώνα κανένας καλλιτέχνης δεν καταπιάνεται με την Πτώση και μόνον τρεις επιλέγουν κάποιο διαφορετικό επεισόδιο από τον μύθο. Η μεγάλη κορύφωση του επεισοδίου παρατηρείται ξανά κατά τον 20ό αιώνα, οπότε πάλι συμβαίνουν δραματικές εξελίξεις στην Κοινωνία και στην Πολιτική. Μάλιστα, τότε επανεμφανίζεται ο μύθος του Ικάρου και στην ελληνική τέχνη.

Τα έργα που παρουσιάζονται, ερμηνεύονται υπό το κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πρίσμα του κύκλου του κάθε καλλιτέχνη, επιπλέον μελετώνται και οι συνθήκες που συνέβαλαν στην ανάδειξη και στην επιλογή του συγκεκριμένου επεισοδίου. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται, όπου ήταν δυνατόν να εντοπιστούν, το πλαίσιο της παραγγελίας, οι πηγές που στηρίχθηκε ο κάθε καλλιτέχνης και η σχετική με την ύβριν εργογραφία του, εφόσον αυτή υπάρχει και σχετίζεται με το εκάστοτε υπό μελέτη έργο. Στο τέλος της ερμηνείας κάθε έργου διερευνάται, εάν συνηγορούν τα χαρακτηριστικά, ώστε να αξιολογηθεί ένα έργο ως υβριστικό ή όχι. Η περιγραφή των έργων γίνεται στους δύο καταλόγους των *Εμβλημάτων* και Χαρακτικών και των Ζωγραφικών έργων (ΚΕΧ και ΚΕΖ αντίστοιχα), στο τέλος της ροής του κειμένου. Εκεί παρατίθενται και ορισμένες παρατηρήσεις και πληροφορίες που δεν ήταν δυνατόν να αναφερθούν στο υπόλοιπο κείμενο, καθώς επίσης και οι βιβλιογραφικές αναφορές για το κάθε έργο.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι δεν συνιστά ύβριν κάθε έργο που παρουσιάζει την *Πτώση του Ικάρου*, παρόλο που το επεισόδιο συνηγορεί αυτό καθεαυτό στην εξαγωγή ενός τέτοιου συμπεράσματος. Για την κατηγοριοποίηση των έργων σε υβριστικά ή όχι έχουν ληφθεί στοιχεία όπως το κοινωνικό περιβάλλον του καλλιτέχνη και η πρότερη ή σύγχρονη εργογραφία του, ο παραγγελιοδότης και το καθεστώς της πατρωνίας ή οι συνθήκες κάτω από τις οποίες συγκροτήθηκε μια έκδοση, για τις περιπτώσεις των εικονογραφημένων βιβλίων. Δεν είναι, λοιπόν, σπάνιο ενώ κάποιες φορές από την πρώτη θέαση στη σύνθεση ενός έργου να σχηματίζεται στον θεατή η εντύπωση ότι συμπεριλαμβάνονται υβριστικές συνδηλώσεις, εν τέλει να μην ισχύει κάτι τέτοιο εξαιτίας, παραδείγματος χάριν, της επιθυμίας του πάτρωνα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η πορεία της μελέτης δεν έγινε γραμμικά, δηλαδή ακολουθώντας μια χρονολογική σειρά, αλλά ποιοτικά, εντοπίζοντας κοινά στοιχεία, υποδόριες αναφορές καλλιτεχνών σε συναδέλφους τους και σύμφωνα πάντα με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής.

Πριν προχωρήσουμε είναι απαραίτητο να διασαφηνιστεί η χρήση ορισμένων όρων, αρχής γενομένης από την Επιστήμη. Ο όρος Επιστήμη τον 16ο και τον 17ο αιώνα περιέγραφε ένα συγκροτημένο σύστημα αξιωμάτων. Το σύστημα αυτό δεν περιλαμβάνει ό,τι εννοείται σήμερα με τον όρο Επιστήμη, το οποίο με τη σειρά του ονομαζόταν Φυσική Ιστορία και Φυσική Φιλοσοφία. Επειδή, όμως, η χρήση των όρων της Φυσικής Ιστορίας και Φιλοσοφίας θα δημιουργούσε μεγαλύτερη σύγχυση παρά θα διευκόλυνε την αφηγηματική ροή του δοκιμίου, ως λύση ανάγκης επιλέχθηκε η λέξη Επιστήμη, όπου δεν ήταν δυνατόν να αναφερθούν τα επιστημονικά πεδία κατ’ όνομα, ακόμη και αν αυτό συνιστά αναχρονισμό. Επίσης, ίσως προβληματίσει τον αναγνώστη η ένταξη του πεδίου της Αστρολογίας στις Επιστήμες. Αλλά, όπως θα διευκρινιστεί στη συνέχεια, τα όρια μεταξύ Αστρολογίας και Αστρονομίας, κυρίως κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, ήταν ασαφή και πολλοί επιστήμονες εξασκούσαν τόσο την Αστρολογία όσο πραγματοποιούσαν και Αστρονομικές μελέτες.

Η ερευνητική διαδικασία δεν ήταν απρόσκοπτη. Η μελέτη ενός ευρωπαϊκού θέματος στην Ελλάδα προϋποθέτει πληθώρα ταξιδιών, ώστε να εξασφαλιστεί η εποπτεία των έργων που μελετώνται, η πρόσβαση σε βιβλιοθήκες του εξωτερικού και η επιτόπια μελέτη. Το σημαντικότερο πρόβλημα που συναντήσαμε ήταν η ελλιπής βιβλιογραφία στην Ελλάδα, αλλά και το γεγονός ότι κάποια από τα έργα της διατριβής έχουν μελετηθεί ελάχιστα έως και καθόλου.

# Μέρος Ι

# 1. Ο μύθος

## 1.1 Η έννοια του μύθου στην πολιτισμική ιστορία

Η αναζήτηση ενός ορισμού, ο οποίος θα περιγράφει με ακρίβεια και σαφήνεια το φαινόμενο του μύθου, αποτελεί ένα από τα πλέον δύσκολα – αν όχι ακατόρθωτα εγχειρήματα. Η ίδια η φύση του μύθου είναι τόσο ευρεία, με αποτέλεσμα να εκτείνεται σε ένα φάσμα ποικίλων επιστημονικών πεδίων. Ως εκ τούτου, είναι δυνατόν να αποφανθούν για την έννοια του μύθου κλασικοί ή ελληνιστές φιλόλογοι, θρησκειολόγοι, ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, ψυχολόγοι και όλοι αυτοί να περιγράψουν επιτυχημένα το φαινόμενο σύμφωνα με την οπτική του πεδίου τους.

Εδώ και πολλές δεκαετίες, μερικοί από τους σημαντικότερους μελετητές της μυθολογίας συντάσσονται με την πρόταση ότι δεν υπάρχει ένας επιγραμματικός ορισμός για τον μύθο και καταφεύγουν σε μια εκτενή περιγραφή του όρου, ώστε να μην παραληφθεί κανένα από τα ουσιαστικά στοιχεία της δομής του. Ο Walter Burkert στην αρχή της μελέτης του αναφέρει: «Τι είναι μύθος; Ένας απλός ορισμός δεν αρκεί» και συνεχίζει: «ο μύθος λοιπόν, μέσα στην κατηγορία των παραδοσιακών παραμυθιών είναι μια μη πραγματική διήγηση ιστορίας». [13] Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο Fritz Graf: «Είναι ακόμη δύσκολο να ορίσουμε ικανοποιητικά τον μύθο, παρά τη μεγάλη προσοχή που έδωσαν οι μελετητές στο πρόβλημα του ορισμού του στην πορεία δυόμισι αιώνων»[14] και ο Klaus Junker: «δεν μπορούμε να βρούμε

[13] Ο Burkert στην υποσημείωση 3 παραθέτει ορισμένους από τους επιδραστικότερους ορισμούς για την μυθολογία. Ενδεικτικά, και μόνο για να αναδειχθεί η πολυμορφία των διαφορετικών εκδοχών, παραπέμπονται: ο ορισμός του J.G. Frazer: «λανθασμένες ερμηνείες φαινομένων, είτε της ανθρώπινης ζωής είτε της εξωτερικής φύσης» και του M. Eliade: «μια ιερή ιστορία˙αφηγείται ένα γεγονός που συνέβη στους αρχέγονους χρόνους». Βλ. Burkert, W. ([2]1997), *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία: Δομή και Ιστορία*, μτφρ. Ηλ. Ανδρεάδη, Αθήνα: MIET, σσ. 17, 21 και 229.

[14] Graf, F. (2012), *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγ. Λέλλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 1.

έναν ορισμό που να τυγχάνει πλήρους αποδοχής».[15] Ούτε η ετυμολογική ερμηνεία των λέξεων: μύθος και μυθολογία αποτέλεσε μια σταθερή βάση μελέτης, αφού σε αυτήν την περίπτωση χαρακτηρίστηκε ως μη βοηθητική, και όπως καταλήγει ο Kirk: «Για τους Έλληνες μύθος σήμαινε απλά μια ιστορία».[16]

Ήδη από την αρχαιότητα η στάση απέναντι στα μυθολογικά αφηγήματα διαμορφωνόταν σύμφωνα με το κλίμα της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ηρόδοτος και ο Θουκυδίδης όριζαν τους μύθους ως μη αποδεκτά παραδείγματα από τους ιστορικούς, επειδή υπολείπονταν τεκμηρίωσης.[17] Ενώ κατά τη διάρκεια των Ελληνιστικών και Ρωμαϊκών χρόνων εμφιλοχωρεί στο νόημα των μυθολογικών αφηγημάτων η αλληγορική αλήθεια,[18] υπό το ερμηνευτικό πρίσμα ότι τα αφηγήματα αυτά εμπεριείχαν μεταμφιεσμένες αλήθειες, οι οποίες γίνονταν περισσότερο κατανοητές μέσα από τις αφηγήσεις φανταστικών παθημάτων. Η ανάγκη για την απόδοση αλληγορικού νοήματος στα μυθολογικά αφηγήματα προέκυψε από την ακραία κριτική που ασκήθηκε στην έννοια του μύθου από τον Ξενοφάνη και εξής.[19] Έκτοτε, οι περισσότεροι μύθοι αναδιαμορφώνονται και αποκτούν ένα βαρύνον συμβολικό νόημα, το οποίο κάθε αποδέκτης οφείλει να είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσει.

Εν ολίγοις, ως μύθος θεωρείται ένα προφορικό αφήγημα προϊόν φανταστικής επινόησης, ο συγγραφέας του οποίου είναι άγνωστος. Το αφήγημα αυτό υφίσταται μια σειρά από τροποποιήσεις και μεταβολές μέχρις ότου να διαμορφωθεί η τελική εκδοχή του. Όπως κάθε προφορική εξιστόρηση, έχει αρχή, μέση και τέλος, διαδραματίζεται σε ένα περιγραφόμενο σκηνικό, όπου πρωταγωνιστούν θεοί ή ήρωες και αφορμάται από μια συγκεκριμένη περιπέτεια.[20] Η πρόσληψη και η χρήση των

---

[15] Junker, K. (2012), *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction*, μτφρ. A. Künzl-Snodgrass & A. Snodgrass, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 19.

[16] Kirk, G.S. ([2]1998), *Myth: Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Berkeley & Los Angeles: Cambridge University Press-University of California Press, σ. 8.

[17] Graf, F. (2006i), «Myth Terminology», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly Encyclopaedia of the Ancient World*, τ. 9ος, Leiden-Boston: Brill, σ. 446.

[18] Graf, F. (2006i), ό.π.

[19] Graf, F. (2006ii), «Myth Greece», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly Encyclopaedia of the Ancient World*, τ. 9ος, Leiden-Boston: Brill, σ. 458.

[20] Σύμφωνα με τον Kirk, οι πρωταγωνιστές των μύθων διακρίνονται σε έξι κατηγορίες: στους ήρωες που σχετίζονται με θεούς ως ιερείς και ιέρειες, στους ήρωες των επών, σε αυτούς που κάποτε

μύθων ήταν, επίσης, διαρκώς μεταβαλλόμενη με το πέρασμα των αιώνων και καθοριζόταν από τις ανάγκες κάθε περιόδου. Έτσι, οι περιπέτειες θεών και ηρώων κάποτε αντιμετωπίζονταν ως παράδοση, ως πρότυπα ηθικής συμπεριφοράς, ως αλληγορικές ιστορίες με διδακτικό νόημα και κάποιες φορές πιστευόταν ότι οι μύθοι περιέγραφαν τα κατορθώματα εξεχόντων θνητών τα οποία μεγαλοποιήθηκαν.

## 1.2 Ο μύθος του Ικάρου

Η ελληνική μυθολογία, στο σύνολό της, απαρτίζεται από κάποιους μύθους που αποτελούν κοινό κτήμα για την πλειονότητα των ανθρώπων. Ένας από αυτούς είναι ο μύθος του Δαιδάλου και του Ικάρου, ο οποίος διασώζεται σε μια πληθώρα παραλλαγών και εκτυλίσσεται σε μια ακολουθία επεισοδίων. Το απόσταγμα όλων αυτών θα διαμόρφωνε την αφήγηση ως ακολούθως. Ο Δαίδαλος ήταν ένας από τους πιο αναγνωρισμένους μηχανικούς, αρχιτέκτονες και γλύπτες της εποχής του που, όταν σκότωσε τον ανιψιό του Πέρδικα ή Τάλω – λόγω του φθόνου του, [21] αναγκάστηκε να αυτοεξοριστεί στην Κρήτη και να εργαστεί στο ανάκτορο του βασιλιά Μίνωα. Εκεί γνώρισε μια δούλη του βασιλιά, τη Ναυκράτη με την οποία απέκτησαν έναν υιό, τον Ίκαρο, η παρουσία του οποίου στην προφορική παράδοση παραμένει ασήμαντη μέχρι την περιβόητη πτήση τους.

Στην Κρήτη, ο Δαίδαλος έτυχε μεγάλης αναγνώρισης, αλλά παράλληλα, το όνομά του συνδέθηκε με μια σειρά από προκλητικά δημιουργήματα. Επί παραδείγματι, ήταν αυτός που βοήθησε στην ολοκλήρωση του ανίερου έρωτα που ένιωσε η Πασιφάη για έναν ταύρο, κατασκεύασε τον λαβύρινθο, όπου φυλακίστηκε το παιδί – υβρίδιο της Πασιφάης, ο Μινώταυρος, και θεωρείται ο ηθικός αυτουργός για τη δολοφονία του, αφού αυτός ήταν που εμφύσησε στην Αριάδνη την ιδέα να χρησιμοποιήσει το νήμα και να σώσει τον Θησέα. Ο Μίνωας, όταν πληροφορήθηκε την προδοσία του τεχνίτη του, διέταξε αυτός και ο υιός του να φυλακιστούν στην

---

θεοποιήθηκαν, στους κατά γενεαλογία ήρωες, στους πραγματικούς ανθρώπους και στους φανταστικούς δαίμονες, βλ. Kirk, G.S. ([2]1998), σ. 175.

[21] Σύμφωνα με άλλες παραλλαγές του μύθου, ο Δαίδαλος αυτοεξορίστηκε γιατί οι ανακαλύψεις του είχαν προκαλέσει, αντί για τον σεβασμό, τον φθόνο και το μίσος των συμπολιτών του.

υπόγεια ειρκτή του Μινώταυρου. Χωρίς να διαθέτει άλλον τρόπο διαφυγής, ο Δαίδαλος[22] επινόησε μια κατασκευή από φτερά και κερί, την οποία προσάρμοσε στους δικούς του ώμους και του υιού του. Λίγο πριν την απογείωση φέρεται να συμβουλεύει τον υιό του: «Ίκαρε, πέτα στον μέσο δρόμο, σε συμβουλεύω, να μη βαρύνει τις πτέρυγές σου θαλάσσιο κύμα αν χαμηλότερα εσύ οδεύσεις, αν πας πιο πάνω, πυρ θα σε κάψει. Μεταξύ των δύο πέτα˙».[23] Ο Ίκαρος, όμως, παράκουσε την εντολή του πατέρα του και συνεπαρμένος από τη νέα του δύναμη ανέβηκε τόσο ψηλά, που το κερί έλιωσε και τα φτερά του ξεκόλλησαν. Ο Δαίδαλος έθαψε το παιδί του στο χώμα της Ικαρίας και ονομάτισε το πέλαγος Ικάριο προς τιμήν του. Κατά την οβιδιακή αφήγηση, μάρτυρας της ταφής ήταν μια πέρδικα ως η μεταμορφωμένη παρουσία του αδικοχαμένου ανιψιού του, σε μια απόπειρα να αποδοθεί από τον ποιητή κοσμική ισορροπία. Ο μύθος ολοκληρώνεται με την άφιξη του τεχνίτη στην Ιταλία – πολύ πιθανόν στην Κύμη, όπου και πέθανε.

Παρόλο που η σημαίνουσα προσωπικότητα του μύθου, όπως γίνεται φανερό από την παραπάνω αφήγηση, είναι ο Δαίδαλος, είναι αξιοσημείωτο, ότι οι σκηνές που επιλέγονται να αποδοθούν στην εικονογραφία κατά την περίοδο του 16ου και του 17ου αιώνα, έχουν βασικό πρωταγωνιστή τον Ίκαρο. Είναι χαρακτηριστικό δε, ότι από το σύνολο της προαναφερθείσας απόδοσης, τα επεισόδια του μύθου που προτιμώνται από τους καλλιτέχνες στην τέχνη εν γένει είναι: η Προετοιμασία για την Πτήση, η Πτώση του Ικάρου και η Ταφή του. Έτσι, η παρουσία του Δαιδάλου είναι, τις περισσότερες φορές, παραπληρωματική έως και ανύπαρκτη. Το πρώτο βήμα, που θεωρείται απαραίτητο, είναι η διερεύνηση των λογοτεχνικών πηγών από την αρχαιότητα έως και τον Μεσαίωνα, ώστε να γνωρίσει ο αναγνώστης την εξέλιξη του μύθου και τη διαμόρφωσή του στο πέρασμα των αιώνων.

[22] Είναι ενδεικτικό ότι το εν λόγω χωρίο τις περισσότερες φορές αποδίδεται: «Με τη διαφυγή στο μυαλό του, ο Δαίδαλος έστρεψε το μυαλό του σε "άγνωστες τέχνες" και επινόησε δύο ζευγάρια φτερών κατασκευασμένα από φτερά, τα οποία κρατιόνταν μεταξύ τους με κερί και σπάγκο». Βλ. Kilinski II, K. (2002), σ. 7.

[23] Οβιδίου (2009), *Μεταμορφώσεις*, μτφρ. Θ. Τσοχαλής, Αθήνα, βιβλίο VIII, στ. 203 – 206, σ. 354.

# 2. Η λογοτεχνική διαμόρφωση του μύθου του Ικάρου μέσα από τις σωζόμενες γραπτές πηγές

## 2.1 Οι λογοτεχνικές πηγές της Αρχαιότητας

Σε όλη την έκταση της μυθογραφίας κανένας μύθος δεν έχει παραμείνει αναλλοίωτος στο πέρασμα των αιώνων. Η διαμόρφωσή του καθορίζεται από δύο κυρίως παράγοντες: πρώτον, οι μύθοι αρχικά ήταν προφορικά αφηγήματα, κάτι που συνεπάγεται ότι οι ενδεχόμενες αλλαγές προέκυπταν από τα στοιχεία που επιθυμούσε να αναδείξει ή να επισκοτίσει ο εκάστοτε αφηγητής, και δεύτερον, οι αλλαγές αποτελούσαν απόρροια των κοινωνικών αιτημάτων κάθε εποχής. Αυτό συμβαίνει και με τον μύθο του Ικάρου, ο οποίος στο πέρασμα των αιώνων διανθίστηκε με επιπλέον στοιχεία, ερμηνεύτηκε και εκλογικεύτηκε. Η παρουσίαση της εξέλιξης και της διαμόρφωσης του μύθου παρατίθεται γραμμικά, ώστε να παρακολουθεί ο αναγνώστης τις προσθήκες και τις διαφοροποιήσεις του εκάστοτε συγγραφέα αλλά και τη στάση της εποχής απέναντι στους δύο ήρωες. Επίσης, μέσω της γραμμικής παρουσίασης του μύθου θα γίνει εμφανές ότι οι καλλιτέχνες του 16ου και του 17ου αιώνα δεν χρησιμοποίησαν μία μοναδική λογοτεχνική πηγή αλλά το συμβολικό απόσταγμα πολλών διαφορετικών συγγραφέων.

Το μοτίβο του ανθρώπου που κατακτά τον ουρανό ή επιθυμεί να πετάξει δεν εντοπίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική μυθολογία. Η αρχαιότερη καταγεγραμμένη αφήγηση ανθρώπου, που ίπταται, μαρτυρείται σε έναν βαβυλωνιακό θρύλο.[24] Πρόκειται για την ιστορία του βασιλιά Ετάνα, ο οποίος, προκειμένου να αποκτήσει το μαγικό φυτό που θα θεράπευε τη γυναίκα του, πέταξε στη ράχη ενός αετού. Το ταξίδι του δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, καθώς τον κυρίευσε ένας ίλιγγος και κατακρημνίστηκε από τον ουρανό στη γη. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο μύθος υιοθετήθηκε από τους μυθολόγους της αρχαιότητας, επειδή ταίριαζε με τις

[24] Lacarrière, J. (2007), *Στα άδυτα των μύθων: Ακολουθώντας τους Θεούς*, μτφρ. Τ.Σ. Παναγιώτου, Αθήνα: Χατζηνικολής, σσ. 279 – 280.

διδασκαλίες της πλατωνικής φιλοσοφίας και εξεικόνιζε τις περιπέτειες της ανθρώπινης ψυχής.[25] Με λίγα λόγια, η ψυχή απελευθερωμένη από το βάρος του ανθρώπινου σώματος πλανάται στον αιθέρα, εκεί ενατενίζει τη θεότητα -η οποία παίρνει τη μορφή του ήλιου-, όμως, αντί να την λατρέψει, χάνει τα φτερά της και καθαιρείται παίρνοντας ξανά θνητή μορφή.

Όσον αφορά στον ελλαδικό χώρο, η εμφάνιση των ηρωικών μύθων συμβαίνει κατά τους μεταμυκηναϊκούς χρόνους. Τότε είναι που παρατηρείται το φαινόμενο στο οποίο τα μυθικά πρόσωπα ονομάζονται όπως οι συνηθισμένοι άνθρωποι.[26] Κατά τη διάρκεια των μυκηναϊκών και αρχαϊκών χρόνων, ο Ίκαρος δεν μαρτυρείται. Οι αναφορές αφορούν κυρίως στην προσωπικότητα του Δαιδάλου, ο οποίος είναι ένας χαρισματικός τεχνίτης του ξύλου και του μετάλλου και προσωποποιεί όλους εκείνους τους περιπλανώμενους χειρώνακτες της Εποχής.[27] Η πρώτη αναφορά του Ικάριου πελάγους και του ονόματος του Δαιδάλου στην ελληνική μυθογραφία γίνεται στον Όμηρο. Συγκεκριμένα, στη ραψωδία Β της *Ιλιάδας* αναφέρεται: «πόντου Ἰκαρίοιο, τὰ μέν τ᾽ Εὖρός τε Νότος τε ὦρορ᾽ ἐπαΐξας πατρός Διός ἐκ νεφελάων»,[28] ενώ στη ραψωδία Σ: «ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, τῷ ἴκελον οἷόν ποτ᾽ ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ».[29] Έκτοτε ο ήρωας συμμετέχει είτε με απλή αναφορά του ονόματός του είτε με ενεργότερο ρόλο σε τραγωδίες και κωμωδίες του 5ου αιώνα π.Χ. Ενδεικτικά, θα αναφέρουμε, ότι ο Σοφοκλής είχε συγγράψει, πιθανόν, ένα σατυρικό δράμα υπό τον τίτλο *Δαίδαλος*,[30]

[25] Lacarrière, J. (2007), σ. 281.

[26] Graf, F. (2012), σ. 82.

[27] Papalas, A.J. – Enright, M.J. (2007), «Icarus and Icaria: a case study of the Social origin of the Myth in relation to Propaganda», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, σ. 133.

[28] Όμηρος, *Ιλιάδα*, ραψ. Β, στ. 145. Πηγή: *Homeri Opera* ([3]1963), D.B. Monro & T.W. Allen (επιμ.), τ. 1ος, Oxford: Clarendon Press - Oxford Classical Texts.

[29] Όμηρος, *Ιλιάδα*, ραψ. Σ, στ. 590-592. Πηγή: *Homeri Opera* ([3]1963), D.B. Monro & T.W. Allen (επιμ.), τ. 2ος, Oxford: Clarendon Press - Oxford Classical Texts.

[30] Γιατρομανωλάκης, Γ. (2007), «Δαίδαλος και Λαβύρινθοι: Μύθοι και Συμβολισμοί», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, σ. 46.

αλλά το έργο λανθάνει χωρίς να έχει γίνει γνωστό τίποτε για την πλοκή του. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σατιρική απάντηση του Αριστοφάνη στην ομώνυμη κωμωδία.[31]

Ο Σωκράτης, στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντος, αναφέρεται επιγραμματικά στον Δαίδαλο. Στον διάλογο που φέρεται να είχε με τον Ευθύδημο περί του καλού και του κακού, ερωτάται εάν είναι καλύτερα κανείς να πράττει ως σοφός ή αμαθής. Τότε, ο Σωκράτης του απαντά με ένα παράδειγμα, χρησιμοποιώντας την περίπτωση του Δαιδάλου. Ο ήρωας εξαιτίας της ευφυΐας του φυλακίστηκε από τον Μίνωα, στερήθηκε την πατρίδα του, αναγκάστηκε να αποδράσει και έχασε τον υιό του, χωρίς όμως, ούτε τότε να διασωθεί, αφού κατέληξε δούλος στους βαρβάρους.[32] Περαιτέρω λεπτομέρειες για την ιστορία ή αναφορές στον μύθο δεν γίνονται από τον Σωκράτη και ενδεχομένως να πρόκειται για μια πρώτη απόπειρα απομυθοποίησης του μύθου,[33] δεδομένου ότι χρησιμοποιούνται μόνον τα στοιχεία του μύθου που είναι αληθοφανή, χωρίς να γίνεται καμία αναφορά στα αίτια της φυλάκισης ή στην περιώνυμη πτήση.

Η πλέον ενδιαφέρουσα απόδοση του μύθου έχει καταγραφεί από μια προσωπικότητα για την οποία δεν γνωρίζουμε παρά ελάχιστα. Ο Παλαίφατος[34] στο

---

[31] Ο Bowie υποστηρίζει ότι είναι δυνατόν να εξαγάγει κάποιος, επισφαλή, συμπεράσματα για τις άφαντες κωμωδίες του Αριστοφάνη από τη συγκριτική μελέτη των σωζόμενων έργων. Βλ. Bowie, A. (2007), «Myth in Aristophanes», στο R.D. Woodard (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 195.

[32] Ξενοφών, *Απομνημονεύματα*, Βιβλίο IV, 2.33: «ἀλλ᾽ ἥ γέ τοι σοφία, ὦ Σώκρατες, ἀναμφισβητήτως ἀγαθόν ἐστι: ποῖον γὰρ ἄν τις πρᾶγμα οὐ βέλτιον πράττοι σοφὸς ὢν ἢ ἀμαθής; τί δέ; τὸν Δαίδαλον, ἔφη, οὐκ ἀκήκοας ὅτι ληφθεὶς ὑπὸ Μίνω διὰ τὴν σοφίαν ἠναγκάζετο ἐκείνῳ δουλεύειν καὶ τῆς τε πατρίδος ἅμα καὶ τῆς ἐλευθερίας ἐστερήθη καὶ ἐπιχειρῶν ἀποδιδράσκειν μετὰ τοῦ υἱοῦ τόν τε παῖδα ἀπώλεσε καὶ αὐτὸς οὐκ ἐδυνήθη σωθῆναι, ἀλλ᾽ ἀπενεχθεὶς εἰς τοὺς βαρβάρους πάλιν ἐκεῖ ἐδούλευε; λέγεται νὴ Δί᾽, ἔφη, ταῦτα. τὰ δὲ Παλαμήδους οὐκ ἀκήκοας πάθη; τοῦτον γὰρ δὴ πάντες ὑμνοῦσιν ὡς διὰ σοφίαν φθονηθεὶς ὑπὸ τοῦ Ὀδυσσέως ἀπόλλυται. λέγεται καὶ ταῦτα, ἔφη. ἄλλους δὲ πόσους οἴει διὰ σοφίαν ἀνασπάστους πρὸς βασιλέα γεγονέναι καὶ ἐκεῖ δουλεύειν;». Πηγή: *Xenophontis opera Omnia* ($^2$1971), E.C. Marchant (επιμ.), Oxford: Clarendon Press.

[33] Απομυθοποιημένος ή εκλογικευμένος μύθος είναι αυτός που χρησιμοποιεί τα κατορθώματα ή τα παθήματα ηρώων του παρελθόντος και θεών, ώστε να διδάξει ή να μεταδώσει ένα μήνυμα ηθικοπλαστικού περιεχομένου. Περισσότερα στοιχεία για την αλληγορική πρόσληψη των μύθων και την εκλογίκευσή τους από τον 6ο αιώνα και εξής, βλ. Clark, M. (2012), *Exploring Greek Myth*, Sussex: Wiley-Blackwell, σσ. 154-155.

[34] Ο Παλαίφατος αποτελεί μια από τις πλέον «σκοτεινές» προσωπικότητες της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, αφού τα στοιχεία που γνωρίζουμε με βεβαιότητα γι᾽ αυτόν δεν είναι παρά ελάχιστα.

έργο του, *Περὶ τῶν ἀπίστων ἱστοριών* αποπειράθηκε να ερμηνεύσει εκλογικευμένα μια σειρά από μυθολογικές αφηγήσεις και να προσδώσει μια πιο αληθοφανή ερμηνεία στα παράδοξα γεγονότα, που λαμβάνουν χώρα στους ελληνικούς μύθους. Πρόκειται για την παλαιότερη, τεκμηριωμένη, απομυθοποιημένη απόδοση του αφηγήματος. Οι λόγοι που, ενδεχομένως, αιτιολογούν αυτήν την επιλογή του συγγραφέα έγκεινται στο γεγονός, ότι ο μύθος ήταν ήδη πολύ γνωστός με την παραδοσιακή μορφή του.[35] Το έργο του Παλαίφατου, όμως, είναι σημαντικό για έναν ακόμη λόγο, αφού σε αυτό καταγράφεται η πρώτη λογοτεχνική αναφορά στο όνομα του Ικάρου.[36] Ο συγγραφέας περιγράφει την απόδραση των δύο ηρώων από τη φυλακή στην οποία τους κρατούσε ο Μίνωας με μέσο ένα πλοιάριο. Οι άνεμοι, όμως, ήταν ισχυροί και το πλοίο έδινε την εντύπωση ότι ίπταται κάθε φορά που πάφλαζε στα κύματα. Μόλις ο Μίνωας αντιλήφθηκε την απουσία τους, τούς καταδίωξε και το πλοίο ανατράπηκε, με αποτέλεσμα ο Ίκαρος να πνιγεί.[37] Ιδωμένος από αυτό το πλαίσιο ο μύθος απεκδύεται οποιασδήποτε νουθετικής ή διδακτικής φύσης. Μάλιστα, ο μύθος μετατρέπεται σε ένα αφήγημα μιας περιπετειώδους απόδρασης με δυσάρεστο τέλος. Οι εκλογικευμένες εκδοχές των μύθων, παρόλο που ήταν δημοφιλείς, ειδικότερα από την ελληνιστική εποχή και εξής, σπανίως ενέπνεαν τους καλλιτέχνες. Αυτό θα γίνει

---

Είναι πολύ πιθανόν ακόμη και το όνομά του να αποτελεί ψευδώνυμο και γι' αυτόν τον λόγο καθίσταται δύσκολη η περαιτέρω τεκμηρίωση. Η έρευνα σήμερα συγκλίνει στην άποψη ότι έζησε τον 4ο αιώνα π.Χ. Στο έργο του *Περὶ τῶν ἀπίστων ἱστορίων* παρουσιάζονται 45 γνωστοί μύθοι με παραλλαγμένα και εκλογικευμένα τέλη. Βλ. Osmun, G.F. (12/1956), «Palaephatus. Pragmatic Mythographer», *The Classical Journal*, 53/3, σσ. 131-137.

[35] Clark, M. (2012), σ. 62.

[36] Εκτός από τις προαναφερθείσες πηγές, ο Δαίδαλος αναφέρεται μαζί με την Πασιφάη σε μία *Ωδή* του Βακχυλίδη και αρκετές φορές σε διάφορα έργα του Πλάτωνα, για περισσότερες πληροφορίες βλ. Clark, M. (2012), σ. 62.

[37] Παλαίφατος, *Περὶ τῶν ἀπίστων ἱστορίων*, μύθος *Περί Δαιδάλου*: «Φασὶν ὅτι Μίνως Δαίδαλον καὶ Ἴκαρον τὸν υἱὸν αὐτοῦ κατεῖρξε διά τινα αἰτίαν, Δαίδαλος δὲ ποιήσας πτέρυγας ἀμφοτέροις προσθετάς, ἐξήλθη μετὰ τοῦ Ἰκάρου. νοῆσαι δὲ ἄνθρωπον πετόμενον, ἀμήχανον, καὶ ταῦτα πτέρυγας ἔχοντα προσθετάς. Τὸ οὖν γενόμενον ἦν τοιοῦτον. Δαίδαλος ὢν ἐν τῇ εἱρκτῇ, καθεὶς ἑαυτὸν διὰ θυρίδος καὶ τὸν υἱὸν κατασπάσας, σκαφίδι ἐμβάς, ἀπήιει. αἰσθόμενος δὲ ὁ Μίνως πέμπει πλοῖα διώξοντα. οἱ δὲ ὡς ἤισθοντο διωκόμενοι, ἀνέμου λάβρου καὶ φοροῦ ὄντος, πετόμενοι ἐφαίνοντο. εἶτα πλέοντες οὐρίωι Κρητικῶι νότῳ ἐν τῷ πελάγει περιτρέπονται· καὶ ὁ μὲν Δαίδαλος περισῴζεται εἰς τὴν γῆν, ὁ δὲ Ἴκαρος διαφθείρεται ὅθεν ἀπ' ἐκείνου Ἰκάριον πέλαγος ἐκλήθη, ἐκβληθέντα δὲ ὑπὸ τῶν κυμάτων ὁ πατὴρ ἔθαψεν». Πηγή: *Die Wahrheit über die griechischen Mythen. Palaiphatos' Unglaubliche Geschichten.* (2002), K. Brodersen (επιμ.), Stuttgart: Reclam.

εμφανές στη συνέχεια, όταν από το σύνολο των μελετώμενων έργων μόνο μία ή δύο περιπτώσεις θα μπορούσαν να έχουν αφορμή κάποια εκλογικευμένη εκδοχή του μύθου.

Η πρώτη πλήρης καταγραφή του μελετώμενου μυθολογικού κειμένου μαρτυρείται από τον Διόδωρο Σικελιώτη,[38] στην *Ιστορική Βιβλιοθήκη*. Εκεί, γίνεται μια εκτενής αναφορά στη γενεαλογία του Δαιδάλου (βιβλίο Δ, 76) και στη δολοφονία του ανιψιού του. Η καλλιτεχνική δεινότητα του ήρωα εξαίρεται από τη φράση που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας: «κατὰ δὲ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν τοσοῦτο τῶν ἁπάντων ἀνθρώπων διήνεγκεν ὥστε τοὺς μεταγενεστέρους μυθολογῆσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κατασκευαζόμενα τῶν ἀγαλμάτων ὁμοιότατα τοῖς ἐμψύχοις ὑπάρχει: βλέπειν τε γὰρ αὐτὰ καὶ περιπατεῖν, καὶ καθόλου τηρεῖν τὴν τοῦ ὅλου σώματος διάθεσιν, ὥστε δοκεῖν εἶναι τὸ κατασκευασθὲν ἔμψυχον ζῷον».[39] Μάλιστα, η ικανότητα του Δαιδάλου να κατασκευάζει αγάλματα, ομοιάζοντα στον άνθρωπο, αργότερα ερμηνεύτηκε ως υβριστική.

Στην επόμενη παράγραφο περιγράφεται η φυγή του Δαιδάλου και του Ικάρου από την Κρήτη. Αν και υιοθετεί την εκδοχή του Παλαίφατου, ο Σικελιώτης συγγραφέας καταγράφει ότι η Πασιφάη ήταν αυτή που φυγάδευσε το ηρωικό δίδυμο με ένα πλοίο. Ο Ίκαρος αναφέρεται στο δεύτερο μισό του συγκεκριμένου χωρίου και η αναφορά σε αυτόν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έως και επιγραμματική. Ο Διόδωρος περιορίζεται στην περιγραφή της φυγής του νέου από το νησί, στην πτώση και ακολούθως στον πνιγμό του, όπως επίσης και στο γεγονός ότι το πέλαγος ονομάστηκε Ικάριο και το νησί Ικαρία.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το τέλος της αφήγησης, όπου ο συγγραφέας παραθέτει «έναν παράδοξο μύθο τον οποίον, ωστόσο, δεν θα μπορούσε να παραλείψει», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Το χωρίο εκκινείται από τη φράση, κάποιοι διηγούνται τον μύθο, με διακριτή τη διάθεση του συγγραφέα να διαχωρίσει τη θέση του από το απόσπασμα, που θα ακολουθήσει. Στην καταγραφή αυτή, ο Δαίδαλος απέρριψε τη διαφυγή με τα πλοία, λόγω των εμποδίων που του έθεσε ο Μίνωας και κατασκεύασε πτερύγια. Ο δε Ίκαρος κατέπεσε στο πέλαγος εξαιτίας της

[38] Ο Διόδωρος Σικελιώτης (80 – 20 π. Χ.) ήταν Έλληνας συγγραφέας και ιστορικός, που έζησε στη Ρώμη. Το πλέον γνωστό έργο του ήταν η *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, το οποίο γράφηκε υπό την αιγίδα του ρωμαϊκού κράτους.

[39] Διόδωρος, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, βιβλίο Δ, 76:2. Πηγή: *Diodori Bibliotheca Historica* (1888-1890), I. Bekker, L. Dindorf, Fr. Vogel (επιμ.), Leipzig: B.G. Teubneri.

νεότητός του. Ακολουθεί, βέβαια, η αφήγηση του παρακάτω δημοφιλούς αποσπάσματος:

> «τινὲς δὲ μυθολογοῦσι, κατὰ τὴν Κρήτην ἔτι Δαιδάλου διατρίβοντος καὶ ὑπὸ τῆς Πασιφάης κρυπτομένου, Μίνωα μὲν τὸν βασιλέα βουλόμενον τιμωρίας ἀξιῶσαι τὸν Δαίδαλον, καὶ μὴ δυνάμενον εὑρεῖν, τά τε πλοῖα πάντα τὰ κατὰ τὴν νῆσον ἐρευνᾶν καὶ χρημάτων πλῆθος ἐπαγγέλλεσθαι δώσειν τῷ τὸν Δαίδαλον ἀνευρόντι. ἐνταῦθα τὸν Δαίδαλον ἀπογνόντα τὸν διὰ τῶν πλοίων δρασμόν, κατασκευάσαι παραδόξως πτέρυγας πεφιλοτεχνημένας καὶ διὰ κηροῦ θαυμαστῶς ἠσκημένας: ἐπιθέντα δὲ ταύτας τῷ τε τοῦ υἱοῦ σώματι καὶ τῷ ἑαυτοῦ παραδόξως ἐκπετασθῆναι καὶ διαδρᾶναι τὸ πλησίον τῆς Κρήτης νήσου πέλαγος. καὶ τὸν μὲν Ἴκαρον διὰ τὴν νεότητα μετέωρον τὴν πτῆσιν ποιούμενον πεσεῖν εἰς τὸ πέλαγος, τακέντος διὰ τὸν ἥλιον τοῦ συνέχοντος τὰς πτέρυγας κηροῦ, αὐτὸν δὲ παρὰ τὴν θάλατταν πετόμενον καὶ παρ᾽ ἕκαστον τέγγοντα τὰς πτέρυγας διασωθῆναι παραδόξως εἰς τὴν Σικελίαν. ἀλλὰ περὶ μὲν τούτων εἰ καὶ παράδοξός ἐστιν ὁ μῦθος, ὅμως ἐκρίναμεν μὴ παραλιπεῖν αὐτόν».[40]

Στη συνέχεια, ο μύθος του Ικάρου ενέπνευσε τους λογίους της λατινικής λογοτεχνίας. Αρχής γενομένης με τον Βιργίλιο και έπειτα από αυτόν αρκετοί επιφανείς μυθογράφοι αποδίδουν μνεία στον ήρωα ή στον πατέρα του. Η πρώτη αναφορά στο ηρωικό δίδυμο, όπως προαναφέρθηκε, πραγματοποιήθηκε από τον Βιργίλιο στην *Αινειάδα*. Πως, όμως, συνδέονται οι περιπέτειες του Αινεία με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο; Ο Αινείας κατά την άφιξή του στην Κύμη περιπλανήθηκε στον ναό του Απόλλωνα. Εκεί αντίκρισε τη χρυσή θύρα, που, όπως αναφέρεται, είχε φιλοτεχνηθεί από τον Δαίδαλο μετά τη φυγή του από την Κρήτη. Ο ποιητής δεν εμβαθύνει στην περιγραφή της πόρτας, αντίθετα αρκείται να υπογραμμίσει ποιό στοιχείο απουσιάζει από την παράσταση. Χαρακτηριστικά καταγράφει ότι ο Ίκαρος έπρεπε να είναι μέρος αυτού του έργου, αλλά ο πόνος δεν επέτρεψε να ολοκληρωθεί το εγχείρημα του πατέρα του. Δύο φορές ο Δαίδαλος αποπειράθηκε να δώσει μορφή στην πτώση, στην καμωμένη από χρυσό πόρτα και τις δύο φορές τα χέρια του έπεφταν.[41] Μάλιστα, έχει επισημανθεί ότι με την επανάληψη της λέξης *bis* (= δύο

[40] Διόδωρος, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, βιβλίο Δ, 77: 7-9. Η υπογράμμιση από τη γράφουσα. Πηγή: *Diodori Bibliotheca Historica* (1888-1890), I. Bekker, L. Dindorf, Fr. Vogel (επιμ.), Leipzig: B.G. Teubneri.

[41] Βιργίλιος, *Αινειάδα*, Βιβλίο VI, στ. 30 – 33: «tu quoque magnam parte opera in tanto, sineret dolor, Icare, haberes; bis conatus erat casus effingere in auro, bis patriæ cecidere manus». Πηγή: *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil* (1900), J. B. Greenough (επιμ.) Boston: Ginn & Co.

φορές), ο Βιργίλιος ήθελε να υπογραμμίσει την ανικανότητα του πατέρα στη ζωή και στην τέχνη: την πρώτη φορά απέτυχε να διαφυλάξει τον υιό του μακριά από τον ήλιο και τη δεύτερη να τον συμπεριλάβει στο έργο του,[42] με αποτέλεσμα να μην αποδοθεί ποτέ αθανασία στο όνομα του Ικάρου.

Ο Οράτιος[43] αναφέρει το δίδυμο πολλές φορές στις *Ωδές*, επειδή, όπως θα γίνει εμφανές στη συνέχεια, ο μύθος ήταν κατάλληλος ώστε να εκμαιεύονται από αυτόν πολλαπλά νοήματα. Αρχής γενομένης από το πρώτο βιβλίο των *Ωδών*, ο Οράτιος συνδέει τα τέσσερα στοιχεία της φύσης[44] με τους θνητούς και τους ημίθεους, που δεν δίστασαν να πατήσουν το πέλμα τους σε απαγορευμένα εδάφη. Ο Δαίδαλος εισέβαλε στον αέρα, [45] ο πρώτος ναύτης στη θάλασσα, ο Ηρακλής στα έγκατα της γης και ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά. Η φήμη αποτελεί τον κεντρικό άξονα ενός ποιήματος στο δεύτερο βιβλίο.[46] Σε αυτό ο Οράτιος επισημαίνει ότι ο Ίκαρος είναι πιο δημοφιλής από τον πατέρα του, παρόλο που η πτήση του ήταν αποτυχημένη, και σχολιάζει ότι στο πρόσωπο του νεαρού ήρωα συμφύρονται η έπαρση και ο αυτοχλευασμός.[47] Εκ διαμέτρου αντίθετη με τις προηγούμενες δύο είναι η τρίτη αναφορά στον Οράτιο, αφού στο τέταρτο βιβλίο ο ποιητής νουθετεί έναν συνάδελφό του, τον Iullus Antonius, να μην μιμείται το ύφος του Πινδάρου,[48] γιατί είναι σαν να

---

[42] Heffernan, J.A.W. (1993), *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, σ. 29.

[43] Ο Οράτιος (λατ. Quintus Horatius Flaccus, 65 π.Χ. – 8 π.Χ.) ήταν εξέχων Ρωμαίος ποιητής με μεγάλη επιρροή στη λατινική λογοτεχνία. Τα σημαντικότερα έργα του είναι οι *Ωδές*, οι *Επωδοί* και η *Ποιητική Τέχνη*.

[44] Σύμφωνα με την Οντολογία, ο κόσμος συνίσταται από τέσσερα στοιχεία, ήτοι το νερό, τη φωτιά, τη γη και τον αέρα.

[45] Οράτιος, *Carmina*, Βιβλίο I, ποίημα 3: 34 - 35: «expertus vacuum Dædalus æra pennies non homini datis». Πηγή: Horace (1919), *Odes and Epodes*. P.Shorey & G.J. Laing (επιμ.), Chicago: Benj. H. Sanborn & Co.

[46] Οράτιος, *ο.π.*, Βιβλίο II, ποίημα 20: 9 – 14: «iam iam residunt cruribus asperæ pelles et album mutor in alitem superne nascunturque leves per digitos umerosque plumæ. Iam Dædaleo notior Icaro visam gementis litora Bospori». Πηγή: Horace (1919), *Odes and Epodes*. P.Shorey & G.J. Laing (επιμ.), Chicago: Benj. H. Sanborn & Co.

[47] Rudd, N. (1988 i), «Daedalus and Icarus (i) From Rome to the End of the Middle Ages», στο Ch. Martindale, *Ovid Renewed: Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 22.

[48] Η μίμηση του ύφους του Πινδάρου ήταν μείζον ζήτημα στη ρωμαϊκή γραμματεία και εθεωρείτο μεγάλη πρόκληση να αναδημιουργήσει κανείς ορμώμενος από τα ποιήματά του, επειδή

πετάει με κέρινα φτερά, κατασκευασμένα με τη δαιδάλεια τέχνη και όποιος το πράττει αυτό είναι καταδικασμένος να δώσει το όνομα του σε υαλώδη ύδατα.[49]

Ο Γάιος Ιούλιος Υγίνος[50] παραμένει πιστός στη μυθολογική αφήγηση του παρελθόντος. Στους *Fabulæ* (= *Μύθοι*) παραθέτει περιληπτικά την ιστορία των δύο ηρώων. Σύμφωνα με αυτήν, η Πασιφάη τιμωρήθηκε από τη Θεά Αφροδίτη, επειδή δεν της απέδωσε τις πρέπουσες προσφορές, με ανίερο έρωτα για έναν ταύρο. Τότε, ο Δαίδαλος βοήθησε στην ένωσή τους με αποτέλεσμα τη γέννηση του Μινώταυρου, ενός όντος κατά το ήμισυ ανθρώπου και κατά το ήμισυ ταύρου. Ο τεχνίτης φυλακίστηκε για τη βοήθειά του στην Πασιφάη, αλλά κατάφερε να αποδράσει ταιριάζοντας φτερά στους ώμους του υιού του και στους δικούς του. Ο Ίκαρος πέταξε πολύ ψηλά και το κερί έλιωσε από τον ήλιο με αποτέλεσμα να πέσει στη θάλασσα, η οποία αργότερα ονομάστηκε Ικάριο πέλαγος εξαιτίας του.[51]

Η πρώτη αναφορά στην αιτία της πτώσης του Ικάρου γίνεται στα *Γεωγραφικά* του Στράβωνος. Σε μια αδρομερή αναφορά με αφορμή την προέλευση του ονόματος του Ικάριου πελάγους, ο Στράβων θεωρεί ότι η αιτία της πτώσης του Ικάρου ήταν το

---

χρησιμοποιούσε πομπώδη και περίπλοκα ρυθμικά μέτρα, βλ. Hollis, A.S. (επιμ. και μτφρ.), (2007), *Fragments of Roman Poetry c. 60 BC – AD 20*, Oxford: Oxford University Press, σ. 427.

[49] Οράτιος, *ό.π.*, Βιβλίο IV, ποίημα 2: 1-4: «Pindarum quisquis studet æmulari, Iulle, ceratis ope Dædalea nititur pennis vitreo daturus nomina ponto». Πηγή: Horace (1919), *Odes and Epodes*. P.Shorey & G.J. Laing (επιμ.), Chicago: Benj. H. Sanborn & Co.

[50] Ο Γάιος Ιούλιος Υγίνος (λατ. Gaius Iulius Hyginus, 64 π.Χ. – 17 μ.Χ.) ήταν Ρωμαίος γραμματικός και βιβλιοθηκάριος της Παλατινής Βιβλιοθήκης. Παρόλο που ήταν απελευθερωμένος δούλος, απέκτησε ευρεία μόρφωση σε βαθμό που να τίθεται υπό αμφισβήτηση η πατρότητα των *Fabulae* και της *Poeticon Astronomicon* ή να θεωρείται βέβαιη κάποια μεταγενέστερη παρέμβαση, καθώς τα κείμενα βρίθουν λαθών. Βλ. Smith, S.R. – Trzaskoma, S.M. (2007), *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*, Indianapolis –Cambridge: Hackett Publishing Company, σσ. xlii – xliii.

[51] Υγίνος, Γ.Ι., *Fabulae*, 40: «Pasiphae Solis filia uxor Minois sacra Deae veneri[s] per ali quot annos non fecerat ob id Venus amorem infandum illi obiecit, ut taurum quem ipsa amabat alia amaret. in hoc Daedalus excul cum venisset, petiit ab ea auxilium is ei vaccam ligneam fecit et verrae vaccae corium induxi, in qua illa cum tauro concubuit; ex quo compress<u> Minotaurum pepeprit capite bubulo parte inferior humana. tunc Daedalus Minotauro labyrinthum inextricabili exitu fecit, in quo est conclusus. Minos re cognita Daedalum in custodiam coniecit, at Pasiphae eum vinculis liberquit: itaque Daedalus pennas sibi et Icaro filio suo fecit et accommodauit, et inde avolarunt Icarus altius volans, a sole cera calefacta, decidit in more quod ex eo Icarium pelagus et appellatum. Daedalus pervolavit ad regem Cocalum in insulam Siciliam. alli dicunt; Theseus cum Minotaurum occidit, Daedalum Athenas in patriam suam reduxit». Πηγή: *Hygini Fabulae* (1872), M. Schmidt (επιμ.), Jenae: Hermannum Dufft.

πλησίασμα του νέου στον ήλιο και συνακόλουθα η τήξη των φτερών του.[52] Μάλιστα, επισημαίνει ότι, ενώ και οι δύο είχαν φτερά στην πλάτη, ώστε να τους βοηθήσουν στην απόδραση, ο Ίκαρος δεν κατάφερε να διατηρήσει την ενδιάμεση οδό - *μὴ κρατήσαντα τοῦ δρόμου* – με αποτέλεσμα να κατευθυνθεί προς τον ήλιο και να βυθιστεί στο πέλαγος.

Ο Οβίδιος[53] είναι αυτός, που η προσωπικότητα του άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στην τέχνη, κατά τη μελετώμενη περίοδο, και τα έργα του αντιμετωπίζονται ως η δεσπόζουσα λογοτεχνική πηγή. Τα ποιήματά του στο σύνολό τους επηρέασαν πληθώρα από καλλιτέχνες στο πέρασμα των αιώνων. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά οι αρχαιοελληνικοί μύθοι συγκεντρώθηκαν και κατά κάποιον τρόπο ενοποιήθηκαν και δημιούργησαν μια ρυθμική αλληλουχία που καθιστούσε ευκολότερη την ανάγνωση. Όπως έχει διατυπωθεί από πολλούς ερευνητές, ο Οβίδιος ήταν ο κλασικός ποιητής που προσελκύστηκε περισσότερο από την προσωπικότητα του Ικάρου και πολλοί από τους μεταγενέστερους συμβολισμούς που πρωτοαναφέρονται από τον συγγραφέα έχουν άρρηκτα συνδεθεί με τον μύθο.[54] Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από την παρουσία της μορφής του Ικάρου σε μεγάλο τμήμα της εργογραφίας του. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τα δέκα επιβεβαιωμένα λογοτεχνικά έργα του, μπορεί κανείς να εντοπίσει τον Ίκαρο στα τέσσερα, ήτοι στις *Μεταμορφώσεις*, στην *Ars Amatoria* (= *Τέχνη της Αγάπης*), στα *Fasti* (= Ημερολόγια)[55] και στους *Tristia* (= *Θρήνους*).

---

[52] Στράβων, *Γεωγραφικά*, βιβλίο ΙΔ, 1.19: «Παράκειται δὲ τῇ Σάμῳ νῆσος Ἰκαρία ἀφ᾽ ἧς τὸ Ἰκάριον πέλαγος. αὕτη δ᾽ ἐπώνυμός ἐστιν Ἰκάρου παιδὸς τοῦ Δαιδάλου, ὅν φασι τῷ πατρὶ κοινωνήσαντα τῆς φυγῆς, ἡνίκα ἀμφότεροι πτερωθέντες ἀπῆραν ἐκ Κρήτης, πεσεῖν ἐνθάδε μὴ κρατήσαντα τοῦ δρόμου· μετεωρισθέντι γὰρ πρὸς τὸν ἥλιον ἐπὶ πλέον περιρρυῆναι τὰ πτερὰ τακέντος τοῦ κηροῦ. τριακοσίων δ᾽ ἐστὶ τὴν περίμετρον σταδίων ἡ νῆσος ἅπασα καὶ ἀλίμενος πλὴν ὑφόρμων, ὧν ὁ κάλλιστος Ἰστοὶ λέγονται». Πηγή: Strabo (1877), *Geographica*, A. Meineke (επιμ.), Leipzig: Teubner.

[53] Ο Publius Ovidius Naso (43 π.Χ. – 18 μ.Χ) ήταν εξέχων Ρωμαίος ποιητής, στον οποίο οφείλουμε τη γραπτή καταγραφή και επαναδιατύπωση των περισσότερων αρχαιοελληνικών μύθων. Τα γνωστότερα έργα του *Μεταμορφώσεις* και η *Ars Amatoria* επηρέασαν πλήθος άλλων ποιητών. Οι *Μεταμορφώσεις* έχουν χαρακτηριστεί η Βίβλος των ποιητών. Holzberg, N. (2002), *Ovid: The Poet and his Work*, G.M. Goshgarian (μτφρ.), Ithaca and London: Cornell University Press, σσ. 4-10.

[54] Turner, J.H. (1976), σ. 16.

[55] Η αναφορά στα *Fasti* είναι επιδερμική και σχετική με την ονοματοδοσία του Ικάριου πελάγους. Ως εκ τούτου δεν κρίνεται απαραίτητη κάποια περαιτέρω διερεύνησή της. Για επιπλέον πληροφορίες μπορεί κανείς να ανατρέξει στο: Οβίδιος, *Fasti*, βιβλίο IV, στ. 284: «transit et icarium, lapsas ubi

Οι *Μεταμορφώσεις* θεωρούνται ένα έργο τομή για την Ιστορία της Τέχνης. Είναι χαρακτηριστικό ότι από την Αναγέννηση και έπειτα, υπό το πνεύμα του Ουμανισμού,[56] πολλοί καλλιτέχνες αναζήτησαν την έμπνευσή τους στο ποίημα αυτό. Το ποίημα ολοκληρώνεται σε δεκαπέντε βιβλία και περιλαμβάνει περισσότερους από 250 μύθους. Καθώς η πρώτη του έκδοση πραγματοποιήθηκε περίπου τον 8 μ.Χ. αιώνα, έπεται ως άμεση απόρροια η πολυχρησία του. Στο έργο διακρίνονται τρεις θεματικές ενότητες, στην πρώτη αλληλεπιδρούν Θεοί και θνητοί μαζί, στη δεύτερη πρωταγωνιστούν οι άνθρωποι της μυθολογικής περιόδου και στην τρίτη καταγράφονται οι περιπέτειες των ηρώων της «ιστορικής» περιόδου.[57] Η επαναδιατύπωση του υπό μελέτη μύθου εμπεριέχει πολλά καινοφανή στοιχεία και νέες προσθήκες εν είδει τραγικής ειρωνείας και δραματικής κορύφωσης. Επί του θέματος, ο Οβίδιος εισήγαγε λεπτομέρειες που επιτείνουν την αγωνία του αναγνώστη, αφού σε όλη την αφήγηση λανθάνει το αίσθημα ότι ο ήρωας προετοιμάζεται για την πτώση. Ο Ίκαρος παρουσιάζεται ως ένας αφελής νέος, γεμάτος άγνοια, ο οποίος κυνηγάει τα φτερά που πήρε ο άνεμος, μαλακώνει το κερί με τον αντίχειρά του και καθυστερεί την εργασία του πατέρα του. Τα τρία αυτά στοιχεία, τα φτερά, το κερί και ο άνεμος στη συνέχεια θα είναι μοιραία για τη ζωή του. Ο Δαίδαλος, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται ως ένας πολυμήχανος τεχνίτης, μυημένος σε τέχνες άγνωστες, που προσπάθησε να αλλάξει την ίδια τη φύση του ανθρώπου και επινόησε αλλόκοτα τεχνουργήματα. Μόνο που στο τέλος, όταν κατάλαβε ότι αυτός ήταν η αιτία που

---

perdidit alas Icarus et vastæ nomina fecit aquæ». Πηγή: P. Ovidius Naso (1933), *Ovid's Fasti*, J.G. Frazer (επιμ.), London-Cambridge, MA: William Heinemann Ltd.-Harvard University Press.

[56] Ο όρος Studia Humanitatis χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στα τέλη του 14ου αιώνα. Οι Studia Humanitatis περιλάμβαναν τη μελέτη της γραμματικής, της ρητορικής, της ιστορίας, της ποίησης και της ηθικής φιλοσοφίας και έθεταν ως στόχο να προαγάγουν και να τελειοποιήσουν την ανθρώπινη σκέψη. Η κατάκτηση αυτή θα επιτυγχανόταν με την εκ νέου μελέτη αρχαίων ελληνικών και λατινικών κειμένων, της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη από εγκυρότερες μεταφράσεις και με τη μετάφραση – για πρώτη φορά – των πλατωνικών κειμένων. Βλ. Campana, A. (1946), «The Origin of the word "Humanist"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, σσ. 60-73· Kolenda, K. ([2]1999), «Humanism», στο Audi, R. (επιμ.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 397.

[57] Adams, E.T. (2003), *God and Humans in Ovid's Metamorphoses: Constructions of identity and the Politics of Status*, Washington: University of Washington, σ. 58. Η δομή είναι ακόλουθη με το σχήμα των μύθων: θεϊκοί μύθοι, αλληλοδιαπλοκή θεών και ανθρώπων, ηρωικοί μύθοι.

χάθηκε ο υιός του, καταράστηκε την τέχνη του.[58] Η κορύφωση της δραματικής αφήγησης συμβαίνει όταν πατέρας και υιός ανταλλάσσουν το τελευταίο φιλί, *δίνει στον υιό του φιλιά, τα οποία δεν θα ξαναβρεί ετούτος πάλι*[59] και ο Δαίδαλος δίνει τις ύστατες συμβουλές πριν την απογείωση τους, στις οποίες εκτός από τις κατευθυντήριες οδηγίες επισημαίνεται και η σημασία για τη διατήρηση της μέσης οδού.[60]

Η *Ars Amatoria*, καθότι πρωιμότερο έργο των *Μεταμορφώσεων*, υπηρετεί μια πιο απλουστευτική μορφή. Κατ' αρχάς πρέπει να επισημανθεί ότι η ένταξη του μύθου στις ερωτικές ελεγείες συνδέεται είτε με τον ανέφικτο έρωτα είτε με τη σχέση

[58] Ovid (1892), Βιβλίο VIII, στ. 183 – 235: «Dædalus interea Creten longumque perosus exsilium tactusque loci natalis amore clausus erat pelago. "terras licet" inquit "et undas obstruat: et cælum certe patet; ibimus illac: omnia possideat, non possidet æra Minos". Dixit et ignotas animum dimittit in artes naturamque novat. Nam poniti in ordine pennas a minima coeptas, longam breviore sequenti, ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam fistula disparibus paulatim surgit avenis; tum lino medias et ceris adligat imas atque ita conpositas parvo curvamine flectit, ut veras imitetur aves. Puer Icarus una stabat et ignarus sua se tractare pericla, ore renidenti modo, quas vaga moverat aura, captabat plumas, flavam modo pollice ceram mollibat lusuque suo mirabile patris impediabat opus. Postquam manus ultima coepto inposita est, geminas opifex libravit in alas ipse suum corpus motaque pependit in aura; instruit et natum "medio" que "ut limite curras, Icare", ait "moneo, ne, si demissior ibis, unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat: inter utrumque vola. Nec te spectare Booten aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem: me duce carpe viam!" periter præcepta volandi tradit opus monitusque genæ maduere seniles, et patriæ tremuere manus; dedit oscula nato non iterum repetenda suo pennisque levatus ante volat comitque timet, velut ales, ab alto quæ teneram prolem produxit in æra nido, hortaturque sequi damnosasque qrudit artes et movet ipse suas et nati respicit alas. Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces, aut pastor baculo stivave innixus arator vidit et obstipuit, quique æthera carpere possent, credidit esse deos. Et iam Iunonia Iæva parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ) dextra Lebinthus erat fecundeque melle Calymne, cum puer audaci coepit gaudere volatu deseruitque ducem cælique cupidine tractus altius egit iter. Rapidi vicinia solis mollit odoratas, pennarum vincula, ceras; tabuerant caræ: nudos quatit ille lacertos, remigioque carens non ullas percipit auras, oraque cærulea patrium clamantia nomen excipiuntur aqua, quæ nomen traxit ab illo. At pater infelix, nec iam pater, "Icare", dixit, "Icare", dixit "ubi es? Qua regione requiram?" "Icare" dicebat: pennas aspexit in undis devovitque suas artes corpusque sepulcro condidit, et tellus a nomine dicta sepulti». Πηγή: Ovid (1892), *Metamorphoses,* Hugo Magnus (επιμ.), Gotha: Friedr. Andr. Perthes.

[59] Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 211 -212.

[60] Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 203 – 206: «Ίκαρε, πέτα στον μέσο δρόμο σε συμβουλεύω, να μην βαρύνει τις πτέρυγές σου θαλάσσιο κύμα αν χαμηλότερα εσύ οδεύσεις, αν πας πιο πάνω, πυρ θα σε κάψει. Μεταξύ των δύο πέτα».

Δασκάλου - μαθητή.[61] Εν προκειμένω, όπως ο Μίνωας δεν κατόρθωσε να φυλακίσει τον Δαίδαλο, έτσι και ο Έρωτας επειδή φέρει φτερά, με το ίδιο μέσο διαφυγής και αυτός, είναι δυνατόν να ξεφύγει. Η παράθεση του μύθου είναι πιο απλή και χωρίς να υπάρχει η αντίστοιχη δραματική ένταση και κορύφωση του δράματος που περιγράφηκε στις *Μεταμορφώσεις*. Η μεγαλύτερη, όμως, διαφορά που εντοπίζεται μεταξύ των δύο κειμένων είναι η στάση του Δαιδάλου. Στις *Μεταμορφώσεις*, ο Δαίδαλος επιβαρύνεται με την ύβριν της κατασκευής και η τιμωρία του ήταν η απώλεια του υιού του. Αντίθετα, στην *Ars Amatoria* ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με μια εξ ολοκλήρου νέα εκδοχή του γηραιού ήρωα. Σε αυτήν ο Δαίδαλος δεν είναι καθόλου βέβαιος για την τόλμη του εγχειρήματός του και, μάλιστα, ζητά εκ των προτέρων συγχώρεση από τον Δία για την επικείμενη ύβριν που θα διαπράξει.[62]

Παράλληλα, υπάρχει ένα ακόμη στοιχείο που αξίζει ιδιαίτερου σχολιασμού και δεν είναι άλλο από την έμμεση αναφορά στα τέσσερα στοιχεία σύνθεσης του κόσμου. Στην αφήγηση ο αναγνώστης παρατηρεί ότι η στεριά και η θάλασσα είχαν αποκλειστεί από τον Μίνωα, ο αέρας ήταν το μέσο διαφυγής και η φωτιά αυτή που συνέδεσε τα φτερά μεταξύ τους, αλλά και στέρησε τη ζωή του Ικάρου. Με αυτό τον τρόπο δίνεται μια ολιστική διάσταση στον μύθο. Στην *Ars Amatoria*, η πτώση του νεαρού απεκδύεται τρόπον τινά της ύβρεως, αφού ως αίτιο αυτής μνημονεύεται η τόλμη και η έλλειψη εμπειρίας. Όπως κάθε ερωτευμένος, έτσι και ο Ίκαρος αγνόησε τους φόβους του, μόνον που οι συνέπειες γι' αυτόν ήταν αμετάκλητες. Ωστόσο, κατά γενική ομολογία η παρουσία του διδύμου στο εν λόγω έργο είναι κάπως αινιγματική και ενδεχομένως δεν εκπληρώνει τον στόχο του ποιητή, που ήταν το *exemplum* (= ο παραδειγματισμός).[63]

---

[61] Ο Charles F. Ahern διατυπώνει την άποψη ότι ο Οβίδιος ταυτίζεται με τον ρόλο του Δαιδάλου, είναι και αυτός ένας ώριμος Δάσκαλος, που προσπαθεί να διδάξει σωστά τον μαθητή του, αλλά το εγχείρημά του είναι καταδικασμένο να αποτύχει. Για περισσότερες πληροφορίες βλ.: Ahern, Ch. F. (1989), «Daedalus and Icarus in the Ars Amatoria», *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, σσ. 273 – 296.

[62] Hoefmans, M. (1994), «Myth into Reality The Metamorphosis of Daedalus and Icarus (Ovid., *Metamorphoses*, VIII, 183-235)», *L'Antiquité Classique*, 63, σ. 191.

[63] Το *exemplum* ήταν ένα σύντομο ή εκτενέστερο αφήγημα, πραγματικό ή επινοημένο, που συνοδευόταν από εικόνα και είχε στόχο να διδάξει ηθικά. Βλ. Louis, N. (2013), *L'exemplum en pratiques: production, diffusion et usages des recueils d'exemplum latins aux XIIIe – Xve siècles,*

Η στάση του Οβιδίου διαφοροποιείται στους *Tristia*, οι οποίοι γράφηκαν όσον καιρό ο ποιητής ήταν στην εξορία. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρείται επακόλουθη μια πιο συμβουλευτική αντιμετώπιση του μύθου, καθώς και ο ίδιος ο συγγραφέας, λόγω της κατάστασης που βίωνε, ήταν πιο ώριμος και περισσότερο απαισιόδοξος. Μόνο που αυτήν τη φορά ο Φαέθων και ο Ίκαρος χρησιμοποιούνται στις ελεγείες αυτές ως μυθολογικά παραδείγματα - *exempla*, θύματα της θεϊκής μήνιδος και της αλαζονικής τόλμης αντίστοιχα.[64] Σε αυτή την οβιδιακή εκδοχή, η προσωπικότητα του Ικάρου λαμβάνει συμβολική διάσταση και παράλληλα δίνεται βαρύνουσα έμφαση στο μέσο μεταφοράς του: τα φτερά. Ο Οβίδιος, στους *Tristia*, απευθύνεται στο ίδιο το βιβλίο του, το προσωποποιεί και το συμβουλεύει να είναι προσεκτικό και να μένει ικανοποιημένο, ακόμη και αν γίνεται ανάγνωσμα για κοινούς ανθρώπους. Αυτοί, επειδή χρησιμοποιούν αδύναμα φτερά, όπως ο Ίκαρος, είναι προορισμένοι να ονοματίσουν μια θάλασσα. Προφανώς και στο χωρίο αυτό δεν λανθάνει κανένας υπαινιγμός του ποιητή σχετικός με την ύβριν, αφού ο Οβίδιος επιβαρύνει με το μερίδιο της ευθύνης για την πτώση το μέσο και όχι τη βούληση του ανθρώπου. Ο Ρωμαίος συγγραφέας υιοθετεί αντίστοιχη σκοπιά απέναντι στον μύθο και στο τελευταίο ποίημα, σύμφωνα με το οποίο ο Ίκαρος έδωσε το όνομά του στην απέραντη θάλασσα επειδή είχε λανθασμένα φτερά.[65]

Ο Σενέκας εισήγαγε μια περισσότερο ηθικοπλαστική θεώρηση στην γενικότερη αντίληψη που υπάρχει για τους δύο ήρωες, όπως άλλωστε άρμοζε περισσότερο στο ύφος του. Ο συγγραφέας αναφέρεται δύο φορές στον μύθο, στις τραγωδίες *Οιδίποδας* και *Ηρακλής*. Και στις δύο περιπτώσεις δίνει έμφαση στην έννοια του ανθρώπινου ορίου, καθώς αυτό που καταλογίζει ως λανθασμένη εκτίμηση τόσο στον Δαίδαλο όσο και στον Ίκαρο είναι ότι αμφότεροι αγνόησαν τη φύση. Στον *Οιδίποδα*, ο Δαίδαλος φέρεται να εμπιστεύτηκε νέες τέχνες και να αποπειράθηκε να

(διδακτορική διατριβή), Facultés Universitaires Notre Dame de la Paix: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, σ. 9.

[64] Graf, F. (2006), «Myth in Ovid», στο Ph. Hardie (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 114.

[65] Βλ. Οβίδιος, *Tristia*, Βιβλίο I, Ποίημα 1, στ. 87 – 90: «ergo cave, liber, et timida circumspice mente, ut satis a media sit tibi plebe legi. dum petit infirmis nimium sublimia pennis Icarus, aequoreas nomine fecit aquas» και Βιβλίο III, ποίημα 4, στ. 21 – 26: «quid fuit, ut tutas agitaret Daedalus alas, Icarus inmensas nomine signet aquas? nempe quod hic alte, demissius ille volabat; nam pennas ambo non habuere suas. crede mihi, bene qui latuit bene vixit, et intra fortunam debet quisque manere suam». Πηγή: P. Ovidius Naso (1939), *Tristia*, A.L. Wheeler (επιμ.), Cambridge: Harvard University Press.

ξεπεράσει τα πραγματικά πτηνά, τη στιγμή που ο Ίκαρος έδινε μεγαλεπήβολες οδηγίες στα ψευδή φτερά του και ονομάτισε το πέλαγος. Αντίστοιχα, και στον *Ηρακλή* ο Ίκαρος συγκρίνεται εκ νέου με τα πραγματικά πτηνά και αναφέρεται ότι πέταξε πολύ κοντά στον Φοίβο με αποτέλεσμα να δώσει το όνομά του σε μια άγνωστη θάλασσα. [66]

Ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος στο κείμενό του διαφοροποιείται σαφώς από ό,τι έχει αναφερθεί μέχρι αυτή την στιγμή. Ο Ίκαρος μνημονεύεται μόνο κατ' όνομα και η μνεία αυτή δεν εξυπηρετεί κάποια συσχέτιση με ηθικούς λόγους ή με μια απλή καταγραφή του μύθου. Στο έβδομο βιβλίο της *Naturalis Historiæ,Φυσικής Ιστορίας*, όπου εντοπίζεται η αναφορά στους δύο ήρωες, δίνεται ο γενικός τίτλος: η φυσική ιστορία των καλλιεργούμενων δέντρων (των δέντρων που δύνανται να καλλιεργηθούν). Ο συγγραφέας, επιθυμώντας να κλείσει το κεφάλαιο που θα ολοκλήρωνε την παρουσίαση του μεγαλείου της ανθρώπινης φύσης, θεώρησε ότι έπρεπε να παραθέσει όλους αυτούς που συνέβαλαν σε σημαντικές ανακαλύψεις. Στην παράγραφο που αφορά στις θαλάσσιες εφευρέσεις ο Ίκαρος παρουσιάζεται ως ο επινοητής των πανιών στα ιστιοφόρα και ο Δαίδαλος των ιστίων.[67] Παρόλο που η *Φυσική Ιστορία* αποτέλεσε μια βίβλο του αρχαίου καλλιτεχνικού και υλικού πολιτισμού για το κοινό της Αναγέννησης,[68] δεν γίνεται άμεσα εμφανής η συσχέτιση του αποσπάσματος αυτού με την τέχνη της εποχής. Εάν, όμως, ανατρέξει κανείς στο ζωγραφικό έργο και στα χαρακτικά του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου, θα

[66] Σενέκας, *Œdipus*, 892 – 910: «Gnosium regem timens astra dum demens petit artibus fisus novis, certat et veras aves vincere as falsis nimis imperat pinnis puer nomen eripuit freto; callidus medium sanex Dædalus librans iter nube sub media stetit, alitem expectans suum (qualis accipitris minas fugit et sparsos metu conligit fetus avis), donec in ponto manus movit implicitas puer comes audacis viæ. Quicquid excessit modum pendet instabili loco», και *Hercules Œtæus*, 687 – 697: «Medium cæli dum sulcat iter: tenuit placidaw Dædalus oras nullique dedit nomina ponto, sed dum volucras vincere veras Icarus audit patriasque puer despisit alas Phœboque volat proximus ipsi, dedit ignoto noina ponto». Πηγή: L. Annaeus Seneca (1921), *Tragoediæ*, R. Peiper – G.Richter (επιμ.), Leipzig: Teubner.

[67] Πλίνιος Πρεσβύτερος, *Naturalis Historia*. Βιβλίο 7, 83: «Siderum observationem in navigando Phoenices, remum Copae, latitudinem eius Plataeae, vela Icarus, malum et antennam Daedalus, hippegum Samii aut Pericles Atheniensis, tectas longas Thasii; antea ex prora tantum et puppi pugnabatur. […]». Πηγή: Pliny the Elder (1906), *Naturalis Historia*, K.F.T. Mayhoff (επιμ.), Lipsiae: Teubner.

[68] Blake McHam, S. (2013), *Pliny and the Artistic culture of the Italian Renaissance*, London: Yale University Press, σ. 21.

παρατηρήσει τον εξέχοντα ρόλο που διαδραματίζουν σε αυτά τα ιστιοφόρα πλοία. Το ένα χαρακτικό, μάλιστα, το *Τρικάταρτο πολεμικό πλοίο με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο στον Ουρανό* (ΚΕΧ 13) αποτελεί μέρος μια σειράς με πολεμικά πλοία. Εντούτοις, δεν είναι δυνατόν να υπάρξει κάποιος περαιτέρω συσχέτισμος και η παρουσία των ιστιοφόρων πιθανόν αποσκοπεί στη σύνδεση των χαρακτικών με τη σύγχρονη εμπορική αγορά.[69]

Το έργο του Απολλόδωρου ή ορθότερα Ψευδό – Απολλόδωρου[70] ήταν καθοριστικό για την εικονογραφία της Αναγέννησης και, παρότι δεν προσφέρει κάτι νεώτερο στην εξέλιξη του μύθου, θεωρείται ιδιαιτέρως σημαντική η παράθεσή του. Όπως θα γίνει φανερό στη συνέχεια, τα λογοτεχνικά έργα που άσκησαν μεγίστη επιρροή ήταν έξι.[71] Ένα από αυτά είναι και το έργο του Απολλόδωρου, κυρίως επειδή αποτελεί ένα συμπίλημα που περιλάμβανε το σύνολο σχεδόν των αρχαίων ελληνικών μύθων. Ο συγγραφέας παραθέτει αυτούσιο τον μύθο, χωρίς περαιτέρω σχόλια ή προσωπικές παρεμβάσεις.[72]

---

[69] Περισσότερα ερμηνευτικά στοιχεία επί του θέματος περιγράφονται στο υποκεφάλαιο 6.3.1.2.

[70] Ελάχιστα πράγμα είναι γνωστά για τον Ψευδο-Απολλόδωρο, ο οποίος πιθανότατα έζησε τον 1ο αιώνα μ.Χ. Το έργο του *Βιβλιοθήκη* θεωρείται ως ένα από τα σημαντικότερα της αρχαιότητας, καθώς εκεί καταγράφονται με ακρίβεια πληροφορίες άλλων πηγών που έχουν πια χαθεί. Ο σκοπός του ήταν διδακτικός και η αφήγηση των μύθων γίνεται με γενεαλογική σειρά.

[71] Μέσα στο πλαίσιο της ερευνητικής διαδικασίας προέκυψε η στατιστική διερεύνηση για τη χρήση των μελετώμενων πηγών των δημοφιλέστερων μυθολογικών θεμάτων, από τους καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα. Εκτός από τον Οβίδιο και τον Λουκιανό οι καλλιτέχνες προτιμούσαν, επίσης, τα κείμενα του Απολλόδωρου, του Παυσανία, του Διόδωρου Σικελιώτη, του Πλινίου και του Υγίνου, ενώ σπανιότερα χρησιμοποιούσαν ως λογοτεχνική πηγή τα αφηγήματα του Βιργιλίου.

[72] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, Επιτομή, Ε1,12-13: «ὅτι Μίνως, αἰσθόμενος τοῦ φεύγειν τοὺς μετὰ Θησέως, Δαίδαλον αἴτιον ἐν τῷ λαβυρίνθῳ μετὰ τοῦ παιδὸς Ἰκάρου καθεῖρξεν, ὃς ἐγεγέννητο αὐτῷ ἐκ δούλης Μίνωος Ναυκράτης. ὁ δὲ πτερὰ κατασκευάσας ἑαυτῷ καὶ τῷ παιδὶ ἀναπτάντι ἐνετείλατο μήτε εἰς ὕψος πέτεσθαι, μὴ τακείσης τῆς κόλλης ὑπὸ τοῦ ἡλίου αἱ πτέρυγες λυθῶσι, μήτε ἐγγὺς θαλάσσης, ἵνα μὴ τὰ πτερὰ ὑπὸ τῆς νοτίδος λυθῇ. Ἴκαρος δὲ ἀμελήσας τῶν τοῦ πατρὸς ἐντολῶν ψυχαγωγούμενος ἀεὶ μετέωρος ἐφέρετο: τακείσης δὲ τῆς κόλλης πεσὼν εἰς τὴν ἀπ' ἐκείνου κληθεῖσαν Ἰκαρίαν θάλασσαν ἀπέθανε. Δαίδαλος δὲ διασώζεται εἰς Κάμικον τῆς Σικελίας». Πηγή: Apollodorus (1921), *Apollodorus, The Library*, J.G. Frazer (μτφρ. και επιμ.), Cambridge-London: Harvard University Press-William Heinemann Ltd.

Μια εξ ολοκλήρου καινοφανή εκμετάλλευση των μυθολογικών κειμένων προτείνει ο Δίων Χρυσόστομος,[73] που χρησιμοποιεί τα αλληγορικά κατορθώματα των αρχαίων ηρώων προκειμένου να αποδώσει ηθικοπλαστική χροιά στους *Λόγους* του. Τουλάχιστον όσον αφορά στον υπό μελέτη μύθο, είναι η πρώτη φορά που ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος ηθικοποιούνται, ήτοι προσεγγίζονται επικριτικά με σκοπό να διδάξουν τους αναγνώστες. Ο Δίων καταφεύγει δύο φορές στους ήρωες. Η πρώτη εντοπίζεται στο κείμενο *Περί Βασιλείας*, όπου ο συγγραφέας συγκρίνει τους φιλόδοξους ανθρώπους με αυτούς που ίπτανται στον αέρα. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο φιλόδοξος άνδρας είναι πάντοτε μετέωρος. Ωστόσο, δεν ομοιάζει στη φύση του με αετούς ή γερανούς ή οποιοδήποτε άλλο πτηνό που είναι ικανό να πετά με ασφάλεια, αλλά η πτήση του αρμόζει περισσότερο σε αυτήν του Ικάρου είναι, δηλαδή, βίαιη και παρά φύσιν. Καταλήγει ότι ο Ίκαρος καθοδηγούμενος από τη νεότητα και την αλαζονεία του, επιθυμούσε να φτάσει τα αστέρια αντ' αυτού, όμως, εξαφανίστηκε στο πέλαγος.[74] Η δεύτερη μνεία στον νεαρό ήρωα γίνεται στον εβδομηκοστό πρώτο λόγο του, στο έργο *Περί των Φιλοσόφων*. Στο κείμενο αυτό ο Δίων ασκεί δριμεία κριτική στους φιλοσόφους που χρησιμοποιούν την τέχνη τους για να διαφθείρουν την ανθρωπότητα. Προκειμένου να ενισχύσει τη θέση του φέρει ως αντιπαράδειγμα τον Δαίδαλο, ο οποίος παρόλο που αντιμετωπίζεται ως ένας πολύ καλός τεχνίτης, χρησιμοποίησε τις ικανότητές του για να εκπληρώσει τον ανίερο έρωτα της Πασιφάης, να σκοτώσει νέους πολίτες και να βλάψει τον υιό του.[75]

---

[73] Ο Δίων Χρυσόστομος (40 – 120 μ.Χ) ήταν Έλληνας συγγραφέας, φιλόσοφος και ρήτορας. Έχει συγγράψει ογδόντα Λόγους ηθικοπολιτικού ενδιαφέροντος, στους οποίους πραγματεύεται ιδέες σχετικές με τη διοίκηση, την ελευθερία, τον πλούτο κ. λπ.

[74] Δίων Χρυσόστομος, *Λόγοι – Περί Βασιλείας*, λόγος Δ΄, λδ – λε: «Οὐδὲν γεμὴν προσέοικεν ἀσφαλείας ἕνεκεν, οὔτε ἀετοῖς, οὔτε γεράνοις, οὔτε ἄλλο τινὶ πτηνῷ γένει τὴν φύσιν ἀλλὰ μᾶλλον ἄν τις αὐτὸν προσεικάσειε τῇ Ἰκαρίῳ βιαίῳ καὶ παρὰ φύσιν φορᾷ, οὐ δυνατὸν τέχνημα ἐπιχειρήσαντας Δαιδάλου τεχνήσασθαι. Τοιγαροῦν ὑπὸ νεότητος καὶ αλαζονείας ἐπιθυμῶν ὑψηλότερος τῶν ἄστρων φέρεσθαι, χρόνον μέν τινα ἐσώζετο βραχὺν, χαλωμένων δὲ τῶν δεσμῶν καὶ τοῦ κηροῦ ῥέοντος, ἐπωνυμίαν ἀπὸ τοῦδε τῷ πελάγει παρέχειν οὗπερ ἠφανίσθη πεσών». Πηγή: *Δίωνος Χρυσοστόμου Λόγοι ογδοήκοντα* (1810), Ν. Δούκας (επιμ.), τ. 1ος, Βιέννη: Βενδώτου.

[75] Δίων Χρυσόστομος, *Λόγοι – Περί Φιλοσόφου*, 54.6: «Ποῦ δ' ἂν διαφέροι; τῷ συμφερόντως ποιεῖν ἢ μὴ ποιεῖν καὶ ὅτε δεῖ καὶ ὅπου καὶ τὸν καιρὸν γνῶναι τοῦ δημιουργοῦ μᾶλλον καὶ τὸ δυνατόν. αὐτίκα οὐ δοκεῖ μοι Δαίδαλος καλῶς εἰργάσθαι ἐν Κρήτῃ τὸν Λαβύρινθον, οὗ εἰσερχόμενοι ἀπώλλυντο οἱ πολῖται αὐτοῦ καὶ αἱ πολίτιδες· οὐ γὰρ δικαίως εἰργάσατο. συμπράττων δ' αὖτῇ νόσῳ τῆς Πασιφάης οὐκ ὀρθῶς εἰργάσατο· οὐ γὰρ συνέφερεν οὐδὲ ἦν δίκαιον οὐδὲ καλόν τοιαῦτα συμπράττειν οὐδὲ μηχανὰς εὑρίσκειν ἐπὶ τὰ αἰσχρὰ καὶ ἀνόσια. οὐδὲ ὡς τὸν Ἴκαρον ἐπτέρωσεν, εἰ χρὴ πιστεύειν τῷ

Ο Αρριανός [76] επανέρχεται στις ερμηνευτικές αφηγήσεις του μύθου και εναποθέτει την ονοματοδοσία του πελάγους και του νησιού στον Μεγάλο Αλέξανδρο. Χαρακτηριστικά, χρησιμοποιεί ως αφηγηματική πηγή τον Αριστόβουλο – σύντροφο του Αλεξάνδρου - και αναφέρει ότι ο τελευταίος διέταξε να καλείται το νησί και η θάλασσα περιμετρικά αυτού Ικαρία και Ικάρια αντίστοιχα, τιμώντας με αυτόν τον τρόπο τον νεαρό ήρωα. Ωστόσο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αιτία της πτώσης κατά τον Αρριανό. Ο Έλληνας ιστορικός αναφέρει ότι ο νεαρός ήρωας αγνόησε τις εντολές του πατέρα του και *ὑπὸ ἀνοίας πετόμενος παρέσχε τῷ ἡλίῳ,*[77] θέτοντας με αυτόν τον τρόπο ως απαρχή της πτώσης την άνοια (από το στερητικό α + νοῦς), δηλαδή την απερισκεψία του νέου.

Στο ίδιο κλίμα και χωρίς καμία σημαντική διαφοροποίηση αφηγείται την περιπέτεια και ο Ζηνόβιος,[78] ο οποίος, δραττόμενος της ευκαιρίας, διηγείται τον μύθο των δύο ηρώων ως εμβόλιμη ιστορία μέσα στην αφήγηση των κατορθωμάτων του Θησέα. Πιο συγκεκριμένα, λέει ότι ο Δαίδαλος τιμωρήθηκε να εγκλειστεί σε μια υπόγεια ειρκτή μαζί με τον υιό του, αφού επινόησε την κατάλληλη μηχανή που θα ικανοποιούσε τον παρά φύσιν έρωτα της Πασιφάης για έναν ταύρο. Τότε, ο Δαίδαλος κατασκεύασε φτερά για εκείνον και τον υιό του και απέδρασαν από τον Λαβύρινθο

---

μύθῳ, καλῶς ἐξευρεῖν φημι τήνδε τὴν μηχανήν· οὐ γὰρ δυνατὰ ἐμηχανᾶτο πτέρυγας ἀνθρώπῳ προστιθεὶς. οὐκοῦν διέφθειρε τὸν υἱόν». Πηγή: *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant Omnia* (1893), J. de Arnim (επιμ.), Berlin: Weidmann.

[76] Φλάβιος Αρριανός (λατ. Lucius Flavius Arrianus, 95 – 180 μ.Χ.) Έλληνας στην καταγωγή Ρωμαίος πολίτης, πολυδιάστατος αφού καταπιάστηκε με ένα ευρύ πεδίο αναζητήσεων. Ένα από τα σημαντικότερα έργα του θεωρείται η *Ἀλεξάνδρου Ἀνάβασις*, η οποία, παρόλο που απέχει από τα ιστορικά γεγονότα που εξιστορεί περισσότερα από 400 χρόνια, αντιμετωπίζεται ως μια από τις πλέον αξιόπιστες πηγές μελέτης για τη ζωή και τη δράση του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

[77] Αρριανός, *Ἀλεξάνδρου Ἀνάβασις*, Βιβλίο 7, κεφ. 20.5: «καὶ ταύτην τὴν νῆσον λέγει Ἀριστόβουλος ὅτι Ἴκαρον ἐκεύλεσεν καλεῖσθαι Ἀλέξανδρος ἐπὶ τῆς νήσου τῆς Ἰκάρου τῆς ἐν τῷ Αἰγαίῳ πόντῳ, ἐς ἥντινα Ἴκαρον τὸν Δαιδάλου τακέντος τοῦ κῆρου ὅτω προσήρτητο τὰ πτερά πεσεῖν λόγος κετέχει, ὅτι οὐ κατὰ ἐντολάς τοῦ πατρὸς πρὸς τῇ γῇ ἐφέρετο, ἀλλὰ μετέωρος γὰρ ὑπὸ ἀνοίας πετόμενος παρέσχε τῷ ἡλίῳ θάλψαι τε καὶ ἀνεῖναι τὸν κῆρόν καὶ ἀπὸ ἑαυτοῦ τὸν Ἴκαρον τῇ τε νήσῳ καὶ τῷ πελάγει τὴν ἐπωνυμίαν ἐγκαταλιπεῖν τὴν μὲν Ἴκαρον καλεῖσθαι, τὸ δὲ Ἰκάριον». Πηγή: Arrian (1907), *Flavii Arriani Anabasis Alexandri,* A.G. Roos (επιμ.), Leipzig: B.G. Teubneri.

[78] Ο Ζηνόβιος (έζησε τον 2ο αιώνα μ.Χ.) ήταν σοφιστής και ρητοροδιδάσκαλος. Το μοναδικό έργο του που διασώθηκε ήταν η *Επιτομή Παροιμιών του Διδύμου του Αλεξανδρέως και του Λουκίλλου του Ταρραίου*, που το 1839 περιελήφθη στη συλλογή *Corpus Paroemiographorum Graecorum.*

πετώντας. Λέγεται, λοιπόν, ότι ο Ίκαρος πέταξε υψηλότερα, έλιωσε η κόλλα από τον ήλιο και διαλύθηκαν τα φτερά του.[79]

Η δεύτερη, μετά τον Διόδωρο Σικελιώτη, πιο δημοφιλής απομυθοποιημένη εκδοχή του μύθου, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, ήταν αυτή του Παυσανία στο έργο του *Ελλάδος Περιήγησις*.[80] Σύμφωνα με τον Παυσανία, ο Ίκαρος και ο πατέρας του διέφυγαν με δύο διαφορετικά πλοία, ο νεαρός καθότι άμαθος στη διακυβέρνηση πλοίου, πνίγηκε.[81] Αντίθετα, ο Δαίδαλος αναγνωρίζεται περισσότερο ως εφευρέτης και αγαθός κυβερνήτης παρά ως κάποιος που επινόησε ανίερα αντικείμενα. Το γεγονός αφενός ότι ο Παυσανίας ήταν ευρέως διαδεδομένος και αφετέρου ότι η θεώρησή του απέναντι στον Δαίδαλο τον απέμπλεκε από τις αρνητικές συνδηλώσεις συνέβαλε στην απενεχοποίηση του ήρωα και στην ευρύτερη αντιμετώπισή του ως επινοητή και όχι ως υβριστή. Ως εκ τούτου, το σφάλμα της ύβρεως μεταβιβάζεται εξ ολοκλήρου στον Ίκαρο.

Στις αναφορές που έχουν γίνει μέχρι τώρα οι περισσότεροι συγγραφείς έχουν χρησιμοποιήσει στο έργο τους τούς δύο ήρωες μία ή δύο φορές, με εξαίρεση τον Οβίδιο. Υπάρχει, ωστόσο, μια προσωπικότητα της αρχαιότητας, η οποία γοητεύτηκε

---

[79] a Leutsch, E.L. & Schneidewin, F.G. (επιμ.), (1836), «Zenobius», *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, τ. 1ος, Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, στ. 7 – 10, σ. 112. Βλ: «Ἐλούσαντο δὲ καί ἄλλοι πολλοί κακῶς. Μάγαν μὲν γάρ τὸν τοῦ Φιλοπάτορος ἀδελφόν ὁ Θεόγονος λουόμενον καθήψε, ζέοντα λέβητα ἐπικλύσας αὐτῷ. Μίνῳ δὲ τῷ Κρητῶν βασιλεῖ αἱ Κωκάλου θυγατέρες ἐπέχαν ζέουσαν πίσσαν, Δαίδαλον γὰρ σύν Ἰκάρῳ τῷ παιδί καθεῖρξε Μίνως ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ, δι' ὅπερ εἰργάσατο μύσος ἐπὶ τῷ τῆς Πασιφάης ἔρωτι τῷ πρὸς τὸν ταῦρον. Ὁ δὲ πτερά κατασκευάσας ἑαυτῷ και τῷ παιδὶ, ἐξῆλθε τοῦ Λαβυρίνθου, καὶ ἀναπτάμενος ἔφυγε σὺν Ἰκάρῳ. Ἰκάρου μὲν οὖν μετεωρότερον φερομένου, καὶ τῆς κόλλης ὑπὸ τοῦ ἡλίου τακείσης, αἱ πτέρυγες διελύθησαν. Καὶ οὗτος μὲν εἰς τὸ ἀπ' ἐκείνου κληθέν Ἰκάριον πέλαγος καταπίπτει, Δαίδαλος δὲ διασώζεται».

[80] Freedman, L. (2010), *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 94.

[81] Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, Βοιωτικά 11.4 – 11.5: «ἐνταῦθα Ἡρακλεῖόν ἐστιν, ἄγαλμα δὲ τὸ μὲν λίθου λευκοῦ Πρόμαχος καλούμενον, ἔργον δὲ Ξενοκρίτου καὶ Εὐβίου Θηβαίων: τὸ δὲ ξόανον τὸ ἀρχαῖον Θηβαῖοί τε εἶναι Δαιδάλου νενομίκασι καὶ αὐτῷ μοι παρίστατο ἔχειν οὕτω. τοῦτον ἀνέθηκεν αὐτός, ὡς λέγεται, Δαίδαλος ἐκτίνων εὐεργεσίας χάριν. ἡνίκα γὰρ ἔφευγεν ἐκ Κρήτης πλοῖα οὐ μεγάλα αὐτῷ καὶ τῷ παιδὶ Ἰκάρῳ ποιησάμενος, πρὸς δὲ καὶ ταῖς ναυσίν, ὃ μή πω τοῖς τότε ἐξεύρητο, ἱστία ἐπιτεχνησάμενος, ὡς τοῦ Μίνω ναυτικοῦ τὴν εἰρεσίαν φθάνοιεν ἐπιφόρῳ τῷ ἀνέμῳ χρώμενοι, τότε αὐτὸς μὲν σώζεται Δαίδαλος, Ἰκάρῳ δὲ κυβερνῶντι ἀμαθέστερον ἀνατραπῆναι τὴν ναῦν λέγουσιν: ἀποπνιγέντα δὲ ἐξήνεγκεν ὁ κλύδων ἐς τὴν ὑπὲρ Σάμου νῆσον ἔτι οὖσαν ἀνώνυμον». Πηγή: Pausanias (1903), *Pausaniae Graeciae Descriptio*, F. Spiro (επιμ.), Leipzig: Teubner.

ιδιαιτέρως από τις πολλαπλές προεκτάσεις και ερμηνείες που μπορούσε να λάβει ο μύθος. Ο Λουκιανός[82] δεν αρκέστηκε μόνο να χρησιμοποιήσει τον μύθο ως παράδειγμα ή αντιπαράδειγμα στους διαλόγους και στις πραγματείες του, αλλά αφιέρωσε στον Ίκαρο έναν ολόκληρο διάλογο. Πρόκειται για τον *Ἰκαρομένιππο ἢ Ὑπερνέφελο* έναν σκωπτικό διάλογο, στον οποίο ο Μένιππος αντιγράφει τον Ίκαρο και πραγματοποιεί ένα ιπτάμενο ταξίδι με διαφορετική, όμως, κατάληξη. Ο διάλογος διαδραματίζεται ανάμεσα στον Μένιππο και έναν φίλο του, όπου ο πρώτος εξιστορεί τις εμπειρίες του από το πρόσφατο εναέριο ταξίδι του. Ο ίδιος αναφέρει ότι απέφυγε τα ολισθήματα του Ικάρου, αφού προσάρμοσε στους ώμους του μία φτερούγα από γύπα και μία άλλη από αετό. Στο έργο αυτό, ο συγγραφέας έχει σαρκαστική διάθεση τόσο απέναντι στους θεούς και στους φιλοσόφους όσο και στην ανθρώπινη υπεροψία, αφού η πλειονότητα των εμπειριών που φέρνει μαζί του ο Μένιππος είναι ανούσιες. Ενδεχομένως, η νεότητα και η αβλεψία του ήρωα να είναι και ο λόγος που ώθησε τον Λουκιανό να επιλέξει τον Ίκαρο αντί για τον πατέρα του ως έμμεσο πρωταγωνιστή, γιατί αυτός θα μπορούσε να προβάλει καλύτερα το κενό νόημα του εγχειρήματος του Μένιππου.

Στη συνέχεια ο Ίκαρος εμφανίζεται στον διάλογο *Ὄνειρος ἢ Ἀλεκτρυών* και στις πραγματείες *Περὶ τῆς Ἀστρολογίας* και *Εἰκόνες*. Στον διάλογο μεταξύ του Αλεκτρύονος και του Μικύλλου, του πρώτου από τα προαναφερθέντα έργα, γίνεται λόγος για τους ανθρώπους που μοιάζουν στον Ίκαρο, δηλαδή αυτούς που υπερίπτανται και αγνοούν ότι τα φτερά τους είναι φτιαγμένα από κερί. Από την άλλη πλευρά υπάρχουν και αυτοί που αντιγράφουν τον Δαίδαλο και δεν αφήνουν τη φιλοδοξία να τους παρασύρει και πετούν κοντά στην επιφάνεια της θάλασσας, οι οποίοι μπορεί να βρέχουν τα φτερά τους, αλλά οι περισσότεροι από αυτούς φτάνουν στον προορισμό τους με ασφάλεια. Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει η παρουσία μιας φράσης, που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στον Λουκιανό, αλλά στη συνέχεια θα αποτελέσει αναγνωριστικό σύμβολο για τις απεικονίσεις του Ικάρου στα *Εμβλήματα*.[83] Ο Μίκυλλος, όπως προαναφέρθηκε, προσδίδει στους δύο ήρωες συμβολική διάσταση, διακρίνοντας δύο κατηγορίες ανθρώπων: αυτούς που

[82] Λουκιανός (125 – 180 μ.Χ.), ρήτορας γνωστός για τα σαρκαστικά κείμενά του. Αν και ήταν Ασσύριος έγραψε στα ελληνικά. Το ύφος του επηρέασε τους συγχρόνους αλλά και τους μεταγενέστερους από αυτόν συγγραφείς. Βλ. Marsh, D. (1998), *Lucian and the Latins: Humors and humanism in the early Renaissance*, Michigan: University of Michigan Press, σσ. 1-2.

[83] Για τα εμβλήματα και την παρουσία του Ικάρου σε αυτά βλ. κεφ. 6, υποκ. 6.1

λειτουργούν όπως ο Ίκαρος και λησμονούν ότι τα φτερά τους είναι από κερί και ότι σύντομα θα κατακρημνιστούν και όσους αντιδρούν σαν τον Δαίδαλο που *μηδὲ ὑψηλὰ ἐφρόνησαν*[84] και σώζονται. Αν τα παραπάνω αναλυθούν επιπλέον και χρησιμοποιηθεί ένα αντιθετικό σχήμα, δεδομένου ότι ο Δαίδαλος μηδὲ ὑψηλὰ ἐφρόνησε, τότε είναι ο Ίκαρος που χαρακτηρίζεται ως υψηλόφρων.

Στην πραγματεία *Περὶ τῆς Ἀστρολογίας* ο Λουκιανός απομυθοποιεί μια σειρά από ηρωικά κατορθώματα, που σχετίζονται με το στοιχείο του αέρα, όπως αυτά του Βελλεροφόντη, του Φρίξου, του Φαέθωνος[85] και του Ικάρου. Ο ικάριος μύθος αποκτά μεταφορική σημασία και συσχετίζεται με την απόκτηση της αλήθειας από άτομα που δεν μπορούν να τη διαχειριστούν, λόγω της νεότητος και της απειρίας τους. Στο κείμενο αυτό ο Δαίδαλος παρουσιάζεται ως αστρολόγος, ο οποίος μύησε στην τέχνη του και τον υιό του. Η γνώση αυτή, όμως, για τον νεαρό και ατάσθαλο Ίκαρο, απέβη μοιραία, αφού εξέπεσε της αλήθειας και εξετράπη από τη λογική, με αποτέλεσμα να βυθιστεί σε ένα πέλαγος άπειρων πραγμάτων, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συγγραφέας.[86]

Η τελευταία αναφορά γίνεται σε πραγματεία του Λουκιανού για την προσωπογραφία και πιο συγκεκριμένα στις *Εἰκόνες*. Εκεί, ο Πολύστρατος στον

---

[84] Λουκιανός, *Ὄνειρος ἢ Ἀλεκτρυών*, 23: […] «τοιγαροῦν οἱ μὲν αὐτῶν ὥσπερ ὁ Ἴκαρος ἐπὶ πολὺ ἄραντες αὐτοὺς καὶ πλησιάσαντες τῷ ἡλίῳ οὐκ εἰδότες ὅτι κηρῷ 'ἥρμοστο αὐτοῖς ἡ πτέρωσις, μέγαν ἐνίοτε τὸν πάταγον ἐποίησαν ἐπὶ κεφαλὴν ἐς πέλαγος ἐμπεσόντες· ὅσοι δὲ κατὰ τὸν Δαίδαλον μὴ πάνυ μετέωρα μηδὲ ὑψηλὰ ἐφρόνησαν ἀλλὰ πρόσγεια, ὡς νοτίζεσθαι ἐνίοτε τῇ ἅλμῃ τὸν κηρόν, ὡς τὸ πολὺ οὗτοι ἀσφαλῶς διέπτησαν». Πηγή: *Lucian* ([5]1960), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 2ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

[85] Ο Βελλεροφόντης, ο Φρίξος, ο Φαέθων και ο Ίκαρος είναι οι τέσσερις πτητικοί ήρωες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Ο Βελλεροφόντης ίππευσε τον Πήγασο και σκότωσε την Χίμαιρα, ο Φρίξος πέταξε με το Χρυσόμαλλο Κριάρι μαζί με την αδερφή του μακριά από τον τόπο θυσίας του και ο Φαέθων ίππευσε το άρμα του πατέρα του, Ήλιου. Από τους τέσσερις ήρωες μόνο ο Φρίξος δεν επηρεάστηκε από την πτήση, καθώς οι υπόλοιποι υπέστησαν τιμωρίες, αφού δεν κατόρθωσαν να διαχειριστούν την ικανότητα που τους δόθηκε.

[86] Λουκιανός, *Περὶ τῆς Ἀστρολογίας*, 14 – 15: «ναὶ μέντοι καὶ Δαίδαλον τὸν Ἀθηναῖον· ξείνη μὲν ἡ ἱστορίη, δοκέω γε μὴν οὐκ ἔξω ἀστρολογίης, ἀλλά οἱ αὐτὸς μάλιστα ἐχρήσατο καὶ παιδὶ τῷ ἑωυτοῦ κατηγήσατο. Ἴκαρος δέ, νεότητι καὶ ἀτασθαλίῃ χρεόμενος καὶ οὐκ ἐπίεικτὰ διζήμενος ἀλλὰ ἐς πόλου ἀερθεὶς τῷ νῷ, ἐξέπεσε τῆς ἀληθείης καὶ παντὸς ἀπεσφάλη τοῦ λόγου καὶ ἐς πέλαγος κατηνέχθη ἀβύσσων πρηγμάτων, τον Ἕλληνες ἄλλως μυθολογέουσιν καὶ κόλπον ἐπ' αὐτῶ ἐν τῇδε τῇ θαλάσση Ἰκάριον εἰκῆ καλέουσιν». Πηγή: *Lucian* ([3]1962), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 5ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

διάλογο που διεξάγει με έναν φίλο του, τού εξηγεί ότι πολλά στοιχεία του ανθρώπινου χαρακτήρα δεν είναι δυνατό να αποδοθούν με την τέχνη της ζωγραφικής και μόνον οι ανόητοι προβάλλουν επιδεικτικά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εαυτού τους. Ο Λουκιανός σε εκείνο το σημείο του διαλόγου χρησιμοποιεί αντιθετικά το ζευγάρι του Δαιδάλου και του Ικάρου, σε ένα γνώριμο για εμάς σχήμα, προκειμένου να ενισχύσει την αντίθεση μεταξύ εγκρατών και ανόητων ανθρώπων. Πιο αναλυτικά, αναφέρει ότι οι άνθρωποι που ανέβηκαν αιφνιδίως στον ουρανό και δεν παρέμειναν σε αυτά που είχαν ούτε κοίταξαν χαμηλά, ομοιάζουν με τον Ίκαρο και δημιουργούν την εντύπωση ότι δεν είναι αξιόλογοι και το κερί από φτερά τους θα λιώσει γρήγορα και οι ίδιοι θα βρεθούν με το κεφάλι στο πέλαγος, εν μέσω τρικυμίας. Αντίθετα, όσοι ακολούθησαν την οδό του Δαιδάλου, γνωρίζοντας ότι τα φτερά τους ήταν φτιαγμένα από κερί και δεν παρασύρθηκαν από την έπαρση και πετούσαν χαμηλά, τα φτερά τους βράχηκαν αλλά οι ίδιοι πέταξαν ασφαλώς.[87]

Παρατηρεί κανείς ότι ο μύθος του Ικάρου χρησιμοποιείται από τους συγγραφείς της αρχαίας γραμματείας με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Υπάρχουν οι συγγραφείς που είναι μυθογράφοι και το έργο τους συνίσταται στην απλή παράθεση του μύθου, δίχως να υπονοείται ή να επισημαίνεται ένα ηθικοπλαστικό μήνυμα. Άλλοι συγγραφείς χρησιμοποιούν τα μυθολογικά αφηγήματα ως αλληγορικές ιστορίες, τα εκλογικεύουν και στη μορφή του Ικάρου αναγνωρίζουν μια μορφή που υπερέβη τα θνητά της όρια. Τέλος, είναι εκείνοι που παραθέτουν τον μύθο ως επεξηγηματικό συμπλήρωμα γεωγραφικού ή εφευρετικού ενδιαφέροντος. Πρόκειται

[87] Λουκιανός, *Εἰκόνες*, 21: «ἐπειδὰν γὰρ ἀυτοὺς ἡ τύχη μηδέν τοιοῦτον ἐλπίσαντας ἄφνω ἀναβιβάση εἰς πτηνόν τι καὶ μετάρσιον ὄχημα, οὐ μένουσιν ἐπὶ τῶν ὑπαρχόντων οὐδ᾽ ἀφορῶσιν κάτω, ἀλλὰ ἀεὶ πρὸς τὸ ἄναντες βιάζονται. τοιγαροῦν ὥσπερ ὁ Ἴκαρος τακέντος αὐτοῖς τάχιστα τοῦ κηροῦ καὶ τῶν πτερῶν περιρρυέντων, γέλωτα ὀφλισκάνουσιν ἐπὶ κεφαλὴν εἰς πελάγη και κλύδωνα ἐμπίπτοντες· ὅσοι δε κατὰ τὸν Δαίδαλον ἐχρήσαντο τοῖς πτεροῖς καὶ μὴ πάνυ ἐπήρθησαν, εἰδότες ὅτι ἐκ κηροῦ ἦν αὐτοῖς πεποιημένα, ἐταμιεύσατο δὲ πρὸς τὸ ἀνθρώπινον τὴν φορὰν καὶ ἠγάπησαν ὑψηλότεροι μόνον τῶν κυμάτων ἐνεχθέντες, ὥστε μέντοι νοτίζεσθαι αὐτοῖς ἀεὶ τὰ πτερὰ καὶ μὴ παρέχειν αὐτὰ μόνῳ τῷ ἡλίῳ. οὗτοι δὲ ἀσφαλῶς τε ἅμα καὶ σωφρόνως διέπτησαν· ὅπερ καὶ ταύτην ἄν τις μάλιστα ἐπαινέσειε. τοιγαροῦν καὶ ἄξιον παρὰ πάντων ἀπολαμβάνει τὸν καρπόν, εὐχομένων ταῦτά τε αὐτῇ παραμείναι τὰ πτερὰ καὶ ἔτι πλείω ἐπιρρεῖν τ᾽ ἀγαθά». Πηγή: *Lucian* ($^{3}$1961), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 4ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

για τις περιπτώσεις που μέσω του μύθου του Ικάρου ερμηνεύεται η ονοματοδοσία του Ικάριου πελάγους ή η εφεύρεση των ιστίων.[88]

## 2.2 Οι λογοτεχνικές πηγές για τον μύθο του Ικάρου στον Μεσαίωνα

Οι λογοτεχνικές πηγές που σχετίζονται με τον Ίκαρο κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα δεν πλησιάζουν το εύρος των πηγών της αρχαιότητας. Αυτό συνέβη επειδή οι συγγραφείς των πρώιμων χριστιανικών χρόνων ενδιαφέρονταν για θεότητες που θα μπορούσαν, ενδεχομένως, να χρησιμοποιηθούν από τη χριστιανική θρησκεία ως παραδείγματα,[89] λόγου χάριν ο Απόλλων που πολλές φορές προσομοιάστηκε με τον Ιησού, ο Δαβίδ με τον Ορφέα κ.λπ. Επίσης, παρατηρείται πολύ συχνά το φαινόμενο των εκχριστιανισμένων μύθων, προκειμένου οι αναγνώστες να διδαχθούν μέσα από την αρχαία μυθολογία.[90] Έτσι, διαμορφώνονται δύο τάσεις στη μεσαιωνική λογοτεχνία που επαναδιατυπώνουν τον μελετώμενο μύθο, εκείνη κατά την οποία γίνεται αναφορά στον Ίκαρο, με σκοπό την εγκυκλοπαιδική ενημέρωση των αναγνωστών, και σε εκείνη που εξάγεται κάποιο ηθικοπλαστικό μήνυμα. Εξίσου σημαντικό θεωρείται και το γεγονός ότι κατά την περίοδο του Μεσαίωνα θεσπίζονται δύο πόλοι που στηρίζονται στους ήρωες. Ο Δαίδαλος είναι ένας πολυμήχανος εφευρέτης που διατηρεί το κύρος του «ιστορικού» ήρωα, ενώ ο Ίκαρος, υπαίτιος της πτώσης του, αποτελεί το κλασικό μοντέλο του αντιήρωα, ο οποίος κυριευμένος από την ύβριν καταδικάζεται ως υπερόπτης.[91]

[88] Ενδεικτικά, στην πρώτη κατηγορία κατατάσσεται το έργο του Ζηνόβιου, του Απολλόδωρου, στη δεύτερη του Ξενοφώντα, του Λουκιανού και στην τρίτη του Πλίνιου του πρεσβύτερου και του Αρριανού.

[89] Turner, J. H. (1976), σσ. 21 – 22.

[90] Δεν θεωρούμε τυχαίο το γεγονός ότι η πρώτη έκδοση του εκχριστιανισμένου Οβιδίου συμβαίνει μεταξύ των χρόνων 1317 – 1328, βλ. εδώ, σ. 57.

[91] Dancourt, M. (2002), σ. 30.

Ο Ισίδωρος της Σεβίλλης[92] και ο βυζαντινός λόγιος Ιωάννης Τζέτζης[93] αρκούνται σε μια επιδερμική αναφορά στα έργα τους *Etymologiæ* και *Χιλιάδες* αντίστοιχα. Αμφότεροι οι συγγραφείς προσφέρουν μια επιφανειακού τύπου περιγραφή, σχετική με την προέλευση της ονοματοδοσίας διάφορων πελαγών όπως και του νησιού της Ικαρίας.[94] Η προσέγγιση αυτή δεν θα πρέπει να προβληματίζει τον αναγνώστη, αφού οι μυθολογικές αφηγήσεις αποτελούσαν ένα σχεδόν απαγορευμένο πεδίο μελέτης, τουλάχιστον τις φορές που δεν ήταν εμποτισμένες με χριστιανικές διδαχές ή αλληγορικά παραδείγματα.

Πολλοί συγγραφείς προσπάθησαν να δώσουν στους μύθους μια πιο ηθική ερμηνεία, ώστε να ταιριάζει καλύτερα στις χριστιανικές διδαχές, αλλά και να προσφέρει ένα είδος καθοδηγητικού αναγνώσματος της εποχής. Οι περισσότεροι από αυτούς καταπιάστηκαν με το εγχείρημα του κριτικού σχολιασμού του οβιδιακού κειμένου. Η ποικιλία των σχολίων είναι πραγματικά ανεξάντλητη και διακρίνονται διαφορετικά πλαίσια ερμηνείας από τον Νεοπλατωνισμό έως τον Σχολαστικισμό, μέχρι την τελική ηθικοποιημένη απόδοση.[95] Αυτή δεν είναι άλλη παρά η εκχριστιανισμένη μορφή του Οβιδίου, που φέρει τον τίτλο: *Ovide Moralisé*.[96] Το

---

[92] Ο Ισίδωρος της Σεβίλλης (π. 565/70 – 636) ήταν Επίσκοπος της Σεβίλλης και Άγιος της χριστιανικής Εκκλησίας, με ευρεία μόρφωση. Το πλέον γνωστό έργο του ήταν οι *Etymologiæ*, ενώ στη θρησκευτική ιστορία έχει μείνει γνωστός για τους αντιαιρετικούς του αγώνες.

[93] Ιωάννης Τζέτζης (1110 – 1180), βυζαντινός λόγιος, συγγραφέας και ποιητής. Οι αναφορές του σε έργα της αρχαιότητας που πλέον έχουν χαθεί θεωρούνταν εξαιρετικά σημαντικές. Ο Τζέτζης είχε διαβάσει και, ενδεχομένως, είχε επηρεαστεί από τη *Βιβλιοθήκη* του Ψευδο-Απολλόδωρου.

[94] Για επιπλέον πληροφορίες ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στα πρωτότυπα κείμενα, Ισίδωρος της Σεβίλλης, *Etymologiæ*, βιβλίο XIII: 16,8 - στο απόσπασμα διερευνάται η προέλευση του ονόματος του νησιού και βιβλίο XIV: 6,26 - όπου μελετώνται τα πελάγη που έχουν πάρει το όνομά τους από κάποιον άνθρωπο που χάθηκε σε αυτά. Πηγή: *Etymologiæ* (1911), W.M. Lindsay (επιμ.), Oxford: Oxford University Press. Ο συγγραφέας βασίζεται συχνά σε φανταστικές εξιστορήσεις για να αιτιολογήσει την προέλευση μιας σειράς τεχνολογικών όρων, παρόλα αυτά ήταν εξαιρετικά δημοφιλής για αιώνες σε πολλά πεδία γνώσης, βλ.: Crombie, A.C. (1996), *The History of Science: From Augustine to Galileo*, New York: Dover Publications, σ. 31˙Ιωάννης Τζέτζης, *Χιλιάδες*, Ι: Περί Βόος του Μίνωος ιθ', Πηγή: *Ιωάννου του Τζέτζου Βιβλίον Ιστορικής της Δια Στίχων Πολιτικών Άλφα δε Καλουμένην* (1826), Lipsiae: T. Kiessllingius.

[95] Chance, J. (2000), *Medieval Mythography: From the School of Chartres to the Court at Avignon, 1177-1350*, τ. 2ος, Florida: Florida University Press, σσ. 32-33 και 38.

[96] Το *Ovide Moralisé* είναι ένα κείμενο 72.000 οχτασύλλαβων στίχων, το οποίο αποδόθηκε από άγνωστο διασκευαστή μεταξύ του 1317 και 1328. Πρόκειται για μια διασκευή των *Μεταμορφώσεων*

προαναφερθέν ποίημα αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα του σχολιασμού επάνω στο πρωτότυπο οβιδιακό κείμενο από τον 6ο έως τον 14ο αιώνα. Γιατί, όμως, να καθίσταται αναγκαία μια ηθικοποιημένη και εκχριστιανισμένη εκδοχή του δημοφιλούς αναγνώσματος; Η απάντηση δίνεται από την Carla Lord: «Οι Μεταμορφώσεις του Οβιδίου αποτελούσαν την κύρια – αν όχι αποκλειστική πηγή για τη μυθολογία και τα δεκαπέντε της βιβλία επαναλαμβάνονταν ανηλεώς σε μια επαναδιήγηση με ατελείωτες παρεμβολές αλληγορικών εκδοχών».[97] Το κλίμα της εποχής επέτασσε να μορφοποιηθούν οι δημοφιλείς αρχαίοι μύθοι με τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορούν να διδαχθούν οι Χριστιανοί. Η παρουσία των ηθικοποιημένων εκδοχών συνεπαγόταν παράλληλα τη φθίνουσα πορεία στη δημοτικότητα των «κανονικών» *Μεταμορφώσεων*.[98]

Όπως δύναται να υποθέσει κανείς, τουλάχιστον στην περίπτωση των ηθικοποιημένων κειμένων, ο μελετώμενος μύθος διασκευάζεται με τέτοιον τρόπο ώστε το ζευγάρι Δαιδάλου και Ικάρου να αντιστοιχεί σε αυτό του Θεού, ως του μοναδικού αληθινού εφευρέτη, και του πιστού, με στόχο την κατάκτηση της Ουράνιας Βασιλείας. Παρόλα αυτά, ο πιστός οφείλει να υπακούσει στις οδηγίες του Δημιουργού Του και να διατηρήσει τη μέση οδό στην πτήση του προς τον ουρανό, ώστε ούτε να προσκολληθεί στα επίγεια πράγματα της θνητής ζωής, αλλά ούτε και να παρασυρθεί από την υπεροψία όσο ανυψώνεται. Η λέξη κλειδί για τον *Ovide Moralisé εί*ναι η μεσότητα, όπως αυτή εκφράζεται στα *Ηθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη.[99] Ο μόνος τρόπος, για να προστατευτεί ο πιστός από την κακία, είναι να τηρεί το μέτρο και να απομακρυνθεί από την αλαζονεία.

Ο *Ovide Moralisé* απαγορεύτηκε από τη σύνοδο του Τριδέντου.[100] Παρατηρείται, όμως, το εξής παράδοξο: πολλές έννοιες που αναδείχθηκαν σε αυτό το

---

στα αρχαία γαλλικά τροποποιημένη με τέτοιον τρόπο, ώστε να αναδύονται από αυτήν χριστιανικά διδάγματα. Βλ. Pairet, A. (2011), «Recasting the *Metamorphoses* on fourteenth-century France: The Challenges of the *Ovide Moralisé*», στο J.C. Clark- F.T. Courson- K.T. McKinley, *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 84-87.

[97] Lord, C. (9/1975), «Three Manuscripts of the Ovide Moralisé», *The Art Bulletin*, 57:2, σ. 162.

[98] Chance, J. (2000), σσ. 32-33.

[99] Ost, H. (2006), «Illuminating the *Roman de la Rose* in the Time of the Debate: The Manuscript of Valencia», στο G. Croenen & P. Ainsworth (επιμ.), *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain – Paris – Dudley, MA: Peeters, σ. 420.

[100] de Bosque, A. (1985), *Mythologie et Maniérisme: Italie – Bavière – Fontainebleau – Prague – Pays Bas*, Paris: Albin Michel, σ. 49

κείμενο έχουν εμφιλοχωρήσει στον σχολιασμό των μεταφράσεων του 16ου αιώνα των «κανονικών» *Μεταμορφώσεων*. Έτσι, η εκχριστιανισμένη εκδοχή του Οβιδίου σχεδόν θέτει τα θεμέλια για την αλληγορική εικόνα των μύθων που διαμορφώνεται και κυριαρχεί κατά τη διάρκεια των μελετώμενων αιώνων. Συγκεκριμένα, τότε είναι που από τις επικρατούσες ερμηνείες του μύθου, επεκτείνεται η θέση του Λουκιανού η οποία συσχέτιζε το αφήγημα με την περιέργεια και την αναζήτηση της Γνώσης πέρα από τις ανθρώπινες δυνατότητες, δηλαδή την καταπάτηση του μέτρου, και κατ' επέκταση τότε γίνεται και ο άμεσος συσχετισμός του Ικάρου με τους αστρολόγους – αστρονόμους, οι οποίοι επιχειρούσαν να κατανοήσουν τη δομή του σύμπαντος και τις κινήσεις των πλανητών.[101]

Η συνέχεια παραμένει αμετάβλητη και οι δύο ήρωες έχουν επωμιστεί τους ρόλους που τους έχει αποδώσει η λογοτεχνική παράδοση. Σύμφωνα με το ίδιο πλαίσιο, ο Dante Alighieri αναφέρει τον Δαίδαλο στον *Παράδεισο*, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας ταυτίζεται με τον Ίκαρο στην *Κόλαση*. Η παρουσία των δύο ηρώων είναι δηλωτική της άποψης που κυριαρχεί για αυτούς κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα και αυτό αποδεικνύεται, καθώς η αναφορά σε αυτούς είναι τόσο σύντομη, αλλά ταυτόχρονα περιεκτική σε τέτοιον βαθμό που δεν εκτείνεται πλέον των δύο στίχων στην πρώτη περίπτωση και των έξι στη δεύτερη. Ειδικότερα, η απώλεια του υιού παρουσιάζεται ως τιμωρία για τον Δαίδαλο, επειδή αψήφησε τους νόμους της φύσης[102] και, όπως το κερί, που αποτελούσε τον συνδετικό ιστό μεταξύ των φτερών, λιώνει, με τον ίδιο τρόπο και η τέχνη δεν εξασφαλίζει την αθανασία. Το ζήτημα της τέχνης και της κατάκτησης της αθανασίας με την αρωγή της πρώτης, το είχαν πραγματευτεί στο παρελθόν ο Οράτιος και ο Βιργίλιος, και κατά τον ίδιο τρόπο ο Alighieri φαίνεται να προβληματίζεται για την εξέλιξη του δαιδαλώδους εγχειρήματός του. Η θέση αυτή αποδεικνύεται και στο χωρίο της *Κόλασης*, όπου ο ποιητής ευρισκόμενος στην πλάτη του Γηρυόνη συγκρίνει τον φόβο που ένιωσε, όταν

[101] Mühlethaler, J. – C., (2012), «Le vol d'Icare, du Roman de la Rose à Christine de Pizan: de la denunciation de l'orgueil à la défense de la curiositas intellectuelle», *Anabases: Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 16, σ. 7.

[102] Alighieri, D. (1903), *La Divina Commedia - Paradiso*, ωδή VIII, 125 – 6: «quello che, volando per l'aere, il figlio perse». Πηγή: Alighieri, D. (1903), *La divina commedia*, G.A. Scartazzini (επιμ.), Milano: U. Hoepli.

δεν διέκρινε τίποτε άλλο παρά αέρα,[103] με αυτόν του Φαέθωνος, όταν έχασε τα ηνία του άρματός του και του Ικάρου, όταν είδε τα φτερά να αποκολλώνται από την πλάτη του και άκουσε τον πατέρα του να τού απευθύνεται, λέγοντας ότι ο δρόμος που επέλεξε είναι λανθασμένος.[104] Έχει επισημανθεί ότι στον Alighieri γίνεται για πρώτη φορά η σύζευξη των μύθων του Ικάρου με αυτόν του Φαέθωνος, οι οποίοι από τούδε και στο εξής εμφανίζονται αλληλένδετοι τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική.[105] Κατά την άποψή μας, κάτι τέτοιο δεν ισχύει σε απόλυτο βαθμό. Μπορεί οι δύο άφρονες νέοι να αντιμετωπίζονται ως μυθολογικά αδέλφια, λόγω της ομοιότητας των παθών τους - παρόλο που ο ένας πήγε πολύ ψηλά ο άλλος πολύ χαμηλά – αλλά ούτε στη λογοτεχνία ούτε στη ζωγραφική ταυτίζονται. Τουναντίον, αρκετές φορές καθένας από αυτούς παρουσιάζεται κατά μόνας.

Ολοκληρώνοντας τις λογοτεχνικές πηγές που ασχολούνται με τον μύθο στην περίοδο του Μεσαίωνα, δύο ακόμη συγγραφείς εστιάζουν στην ηθική σκοπιά του μύθου, ο Βοκκάκιος[106] και ο John Gower.[107] Ο μεν Βοκκάκιος θεωρεί ότι η πτώση του Ικάρου οφείλεται στο γεγονός ότι δεν πρόσεξε την οδηγία – συμβουλή του πατέρα του,[108] ο δε Gower παρουσιάζει τον Ίκαρο ως το κατεξοχήν σύμβολο της αυτοπεποίθησης.[109]

---

[103] Chance, J. (2015), *Medieval Mythography: The emergence of Italian Humanism, 1321-1475*, τ. 3ος, Florida: Florida University Press, σ. 87.

[104] Alighieri, D. (1903), *La Divina Commedia – Inferno*, ωδή XVII, στ. 106 – 114: «Maggior paura non credo che fosse quando Fetonte abbandonò li freni, perchè 'l ciel, come pare ancor, si cosse; nè quando Icaro misero le reni sentì spennar per la scaldata cera, gridando il padre a lui "Mala via tieni!" che fu la mia, quando vidi ch'i era nell' aere d'ogni parte, e vidi spenta ogni veduta fuor che della fera».

[105] Dancourt, M. (2002), σ. 34.

[106] Ο Βοκκάκιος (λατ. Giovanni Boccaccio, 1313 – 1375) εντάσσεται στις εξέχουσες προσωπικότητες της λατινικής λογοτεχνίας, με πληθώρα συγγραφικών έργων, όπως το *Δεκαήμερο* και τα *Ερωτικά Οράματα*. Ήταν μαθητής του Πετράρχη.

[107] John Gower (π. 1330 – 1408), Άγγλος ποιητής, που έγραψε στα γαλλικά, στα λατινικά και αγγλικά. Κατά κύριο λόγο, η θεματολογία του αναφερόταν σε ηθικά και σε πολιτικά ζητήματα.

[108] Boccaccio, G. (1911), *Amorosa visione*, canto XXXV: «Appresso vedi que' che con sottile maestero del padre uscì volando del Laberinto, che tenendo vile miseramente ciò ch'amaestrando il padre gli avea detto, per volare troppo alto, in giù, le sue reni spennando, ora si cala, e appresso affogare più là il vedi ne' salati liti:questo avien de' non savi seguitare». Πηγή: Boccaccio, G. (1911), *Amorosa visione*, D. Ciampoli (επιμ.), Lanciano: Carabba.

[109] Gower, J. (1857), *Confessio Amantis*, βιβλίο 4, στ. 1035 – 1040: «In hih astat it is a vice, To go to lowe, and in service, It grieveth forto go to hye, Wherof a tale in poesie I finde, how whilom Dedalus,

Εν κατακλείδι, ο μύθος του Ικάρου στη λογοτεχνία διαμορφώνεται σύμφωνα με τις κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής. Αρχικά, πρόκειται για έναν ηρωικό μύθο και για τη διήγηση των ηρωικών κατορθωμάτων μια ιδιοφυούς προσωπικότητας, του Δαιδάλου. Στη συνέχεια, κυρίως μετά τον 4ο αιώνα π.Χ., οι συγγραφείς αποπειρώνται μια εκλογικευμένη ερμηνεία του μύθου, αρχικά μέσα από τις απομυθοποιημένες εκδοχές των μυθολογικών αφηγημάτων και αργότερα μέσα από το πρίσμα του Ευημερισμού,[110] απόρροια της ηθικής κρίσης που βιώνει ο άνθρωπος την περίοδο εκείνη.[111] Από εκεί και έπειτα ο μύθος λαμβάνει πολλές ερμηνείες και σχεδόν κανείς από τους συγγραφείς δεν αρκείται σε μια επιφανειακή αναφορά, υπάρχουν αυτοί που εστιάζουν στη σχέση πατέρα και υιού, όπως ο Βιργίλιος, και εκείνοι που επιθυμούν να εξαγάγει ο αναγνώστης ένα ηθικοπλαστικό συμπέρασμα είτε πρόκειται για τη δημοτικότητα και την υστεροφημία είτε για την ύβριν και την έννοια του υψηλοφρονείν. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι η αλλαγή στάσης των συγγραφέων απέναντι στον Δαίδαλο με το πέρασμα των αιώνων. Ενώ αρχικά ο ήρωας επιφορτίζεται με τον τίτλο του βλάσφημου και παράτολμου κατασκευαστή, στη συνέχεια μετατρέπεται σε εφευρέτη που ήταν ικανός να διαχειριστεί το μέγεθος της Γνώσης που κατείχε – η αλλαγή αυτή συμβαίνει από τον Παυσανία και εξής. Αντίθετα, ο Ίκαρος είτε λόγω νεότητος είτε λόγω φιλοδοξίας ήταν πάντοτε αυτός που επωμιζόταν το βάρος της ύβρεως.

Αν θα έπρεπε, λοιπόν, να αναζητηθεί μία μοναδική λογοτεχνική πηγή για τα έργα του 16ου και 17ου αιώνα, αυτό δεν είναι δυνατό. Όπως γίνεται ξεκάθαρο από τα

---

Which hadde a Sone, and Icharus». Πηγή: Gower, J. (1857), *Confessio Amantis*, P. Reinhold (επιμ.), τ. 2ος, London: Bell&Daldy.

[110] Ο Ευημερισμός περιγράφει την τάση που διαμορφώθηκε μετά τον Ευήμερο Μεσσήνιο Φιλόσοφο, που έζησε κατά τον 3ο αι. π.Χ., κατά την οποία υποστηρίζεται ότι οι αρχαίοι θεοί ήταν άνθρωποι εξαιρετικού ήθους, και γι' αυτό τον λόγο αποθεώθηκαν. Ο ίδιος ο Ευήμερος υποστήριζε ότι είχε βρει μια ιερή επιγραφή σύμφωνα με την οποία, οι θεοί ήταν διακεκριμένοι κυβερνήτες. Μέσα σε αυτό το κλίμα επιχειρούν οι συγγραφείς να απομυθοποιήσουν και να εκλογικεύσουν κάποια θεϊκά και ηρωικά κατορθώματα. Ο Ευημερισμός γνώρισε τη μεγαλύτερη αναβίωσή του κατά τη διάρκεια των χριστιανικών χρόνων, όταν οι Πατέρες της Εκκλησίας μπόρεσαν να υπερθεματίσουν για την ανθρώπινη φύση του πολυθεϊστικού συστήματος. Ενδεικτικά, βλ. Cooke, J.D. (10/1927), «Euhemerism: A Mediæval Interpretation of Classical Paganism», *Speculum*, 2:4, σσ. 396 – 410˙ Seznec, J. (1953), *The Survival of the Pagan Gods*, μτφρ. B.F. Sessions, New York: Pantheon Books, σσ. 11 – 36˙ Graf, F. (2012), σσ. 232-233.

[111] Για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. στο επόμενο κεφάλαιο, σ. 67.

αποσπάσματα που περιγράφηκαν παραπάνω, ο Οβίδιος αμβλύνει την ανυπακοή του Ικάρου μέσα από το πρίσμα της νεότητας και της αφέλειας, κάτι το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς τα έργα του συγγραφέα αντιμετωπίζονται ως η κυρίως λογοτεχνική πηγή της υπό μελέτη εποχής. Ο Οβίδιος, αναμφισβήτητα, αποτελεί τη βασική πηγή έμπνευσης, τουλάχιστον όσον αφορά στη σύνθεση των έργων[112] που θα εξεταστούν, αλλά δεν αποτελεί την κατεξοχήν ιδεολογική πηγή, ιδιαίτερα αν συνυπολογίσουμε το πλαίσιο της εποχής και τα *Εμβλήματα*. Πολλές έννοιες που πραγματεύονται οι καλλιτέχνες εντοπίζονται στον Λουκιανό αλλά και στους συγγραφείς του Μεσαίωνα. Έτσι είναι πολύ πιθανόν η εικονογραφία να έχει επηρεαστεί και διαμορφωθεί από τον απόηχο της συρραφής διαφορετικών κειμένων.

[112] Η σύνθεση στη ζωγραφική επιφάνεια αφορά στον τρόπο που ο ζωγράφος επιλέγει να τοποθετήσει το θέμα του και τους ήρωές του. Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, είναι πασίδηλο ότι ο Οβίδιος αποτελεί τη σημαντικότερη λογοτεχνική πηγή, αφού οι περισσότεροι ζωγράφοι μένουν πιστοί στην σκηνή, όπως αυτό περιγράφεται στις *Μεταμορφώσεις*.

# 3. Οι εικονογραφικές αποτυπώσεις του μύθου του Ικάρου από την αρχαιότητα έως τον 14ο αιώνα

Το κεντρικό θέμα της παρούσας διατριβής είναι η Πτώση του Ικάρου, μόνο που η Πτώση του νεαρού ήρωα δεν αποτελεί τη μοναδική οπτική εικόνα που απορρέει από την αφήγηση. Ο μύθος, στο σύνολό του, όπως εξελίσσεται, προσφέρει ευρεία ποικιλία οπτικών και ακουστικών εικόνων, γεγονός που καθιστά την ιστορία ανέκαθεν αρεστή προς εικονογράφηση. Ως εκ τούτου, αποτελεί ζητούμενο η σκιαγράφηση της εξελικτικής πορείας της εικονογράφησης του μύθου. Η μελέτη αυτή θα αναδείξει ποιό επεισόδιο ήταν προτιμητέο κατά την αρχαιότητα έως τον Μεσαίωνα και ποιοί λόγοι διαμόρφωσαν την προτίμηση αυτή.

Αν συγκεντρώσει κανείς όλες τις απεικονίσεις του μύθου, θα παρατηρήσει ότι τα επεισόδια που προσείλκυσαν περισσότερο το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών ήταν η προετοιμασία για την πτήση, η πτήση, η πτώση, ο θάνατος και η ταφή του Ικάρου. Σε αντίθεση, με τις λογοτεχνικές πηγές, στην εικονογραφία ο Ίκαρος αναδεικνύεται εξαρχής ως πρωταγωνιστής, ενώ ο ρόλος του Δαιδάλου είναι συμπληρωματικός. Είναι σημαντικό να επισημανθεί εκ των προτέρων ότι στα έργα της αρχαιότητας η πλειονότητα των ταυτίσεων τίθεται υπό αμφισβήτηση, αφενός μεν επειδή το δίδυμο δεν συναντάται εικονογραφικά ως μοναδικό για ανθρώπινες μορφές που βρίσκονταν εν πτήσει, [113] αφετέρου δε επειδή σπανίως υπάρχουν αναγνωριστικά παραπληρωματικά στοιχεία, τα οποία να διευκολύνουν την ταύτιση. Στο κεφάλαιο αυτό δεν θα επιχειρηθεί μια γραμμική καταγραφή των εικονογραφικών αποτυπώσεων του ήρωα, κυρίως για δύο λόγους: αρχικά γιατί κάτι τέτοιο έχει ήδη γίνει στο παρελθόν στο έργο του Karl Kilinski II αλλά και στο *LIMC* και δευτερευόντως, γιατί θεωρείται πλέον χρήσιμη στην παρούσα εργασία μια κριτική θεώρηση των επιλεγόμενων θεμάτων κατά την πάροδο του χρόνου.

Η πρώτη παρουσία του ήρωα στην εικονογραφία τοποθετείται στον 6ο αιώνα π.Χ., αλλά μέχρι αυτή τη στιγμή δεν έχει διασαφηνιστεί ποιά ήταν ακριβώς πρώτη. Σύμφωνα με τις προαναφερθείσες πηγές, η παρθενική εμφάνιση του ήρωα εντοπίζεται σε ένα Αττικό μελανόμορφο όστρακο του 6ου αιώνα (εικ. 1). Η εικόνα

[113] Εκτός από τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο με φτερά εικονογραφούνται οι Έρωτες, ο Ερμής, ο Περσέας, οι Γρύπες και άλλα τερατώδη δημιουργήματα της μυθολογίας.

είναι αποσπασματική και διασώζονται μόνο το όνομα του Ικάρου και δύο πόδια που διαγράφουν ευρύ διασκελισμό. Η μορφή φορά ενδρομίδες, που αποδίδονται μόνον με το περίγραμμα, οι απολήξεις των οποίων καταλήγουν σε φτερά, από την πλευρά της κνήμης. Βέβαια, τα φτερωτά κάτω άκρα προκαλούν σύγχυση στις μέρες μας, επειδή δεν υπάρχει αντίστοιχη απεικόνιση του Ικάρου. Το μοτίβο αυτό, αν παραλείψουμε την αναφορά του ονόματος, παραπέμπει περισσότερο στη μορφή του Ερμή ή του Περσέα.[114] Εάν, ωστόσο, ισχύει ότι η νεανική μορφή, που παρατίθεται από τον Boardman, εικονίζει πράγματι τον Ίκαρο με τα φτερά στους ώμους (εικ. 2),[115] τότε είναι δυνατόν να υποτεθεί ότι ήταν οικείο στοιχείο για τη μορφοποίηση του ήρωα η απόδοση των φτερωτών κάτω άκρων. Η αξία της συγκεκριμένης δεύτερης απεικόνισης δεν περιορίζεται μόνον στην εισαγωγή του μοτίβου των φτερωτών άκρων, αλλά θα μετέθετε την πρώτη παρουσία του νεαρού ήρωα έναν αιώνα νωρίτερα, περίπου το 650 π.Χ.,[116] γεγονός που καθιστά την εικονογραφική απεικόνιση του Ικάρου προγενέστερη της λογοτεχνικής αναφοράς – σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής σωζόμενα τεκμήρια.

Η πρώτη διασωθείσα εμφάνιση του διδύμου εντοπίζεται σε έναν αμφορέα πιθανόν από το εργαστήριο του Τάραντα (εικ. 3).[117] Οι δύο μορφές έχουν ζωγραφιστεί εν ώρα πτήσης, με τη μορφή του Ικάρου να προπορεύεται. Ο Δαίδαλος αναγνωρίζεται, αφού φέρει στα χέρια του ένα πριόνι και έναν διπλό πέλεκυ, εργαλεία που η εφεύρεσή τους παραδοσιακά αποδιδόταν στον τεχνίτη και θεωρούνταν σύμβολα της τεχνικής ικανότητας και ευφυΐας του. Η επόμενη, κατά χρονολογία, ταύτιση[118] του νεαρού ήρωα με μια ορειχάλκινη φτερωτή μορφή, που βρίσκεται στη Βαλτιμόρη (εικ. 4), εγείρει προβληματισμούς. Ο αγαλματικός τύπος αποδίδεται ολόγυμνος, φέρει φτερά στα χέρια και, παρόλο που δεν σώζονται τα άκρα του, υποδηλώνεται κινητική δράση από τον διασκελισμό στα πόδια και το υψωμένο δεξί

[114] Beazley, J.D. (1927), «Icarus», *The Journal of Hellenic Studies*, 47:2, σ. 224.

[115] Boardman, J. (1961), *Cretan Collection in Oxford: The Dictaean cave and Iron Age Crete*, Oxford: Oxford University Press, σ. 48.

[116] Papalas, A.J. – Enright, M.J. (2007), σ. 133.

[117] Bennett, M. & Paul, A.J. (2002), *Magna Grecia: Greek Art from South Italy and Sicily*, New York - Manchester: Hudson Hills Press, σ. 58.

[118] Στη βιβλιογραφία μπορεί να απαντήσει κανείς έναν μελανόμορφο σκύφο (εικ. 5) ως Ίκαρος εν πτήσει ή Δαίδαλο. Ωστόσο, ήδη από το άρθρο του Beazley, αποκλείεται οποιαδήποτε ταύτιση με τον Δαίδαλο ή τον Ίκαρο και πιστεύεται ότι, μάλλον, πρόκειται για μια μορφή που πληροί τον κενό χώρο, βλ. Beazley, J.D. (1927), σ. 222.

του χέρι. Το εν λόγω έργο μαρτυρείται στη βιβλιογραφία ως *Δαίδαλος* ή *Ίκαρος*, αλλά η πιθανότητα να απεικονίζεται ο νεαρός ήρωας είναι μικρή, καθώς η μορφή φέρει κοντή γενειάδα – ένα φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό που ήταν ασύνηθες, όταν απεικονίζονταν άτομα σε νεαρή ηλικία.

Ήδη από όσα προαναφέρθηκαν, γίνεται φανερό ότι κατά την Αρχαϊκή περίοδο, προτιμούνταν οι στιγμές δράσης, ήτοι ο ένας ή και οι δύο ήρωες να απεικονίζονται εν πτήσει. Η θεματογραφική επιλογή δεν είναι ανεξάρτητη από το ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Ο άνθρωπος της αρχαϊκής εποχής νιώθει αυτοπεποίθηση, καθώς μετά από τους επονομαζόμενους Σκοτεινούς χρόνους, εκκινείται μια περίοδος ανάκαμψης τόσο στην κοινωνία όσο και στην πολιτική και στην οικονομία. Μάλιστα, πολλοί είναι οι ερευνητές, που καταφεύγουν στον όρο *αναγέννηση* για να περιγράψουν το κλίμα του 8ου αιώνα π.Χ.,[119] ακόμη και αν αυτό αποτελεί αναχρονισμό. Εν περιλήψει, την αρχαϊκή περίοδο ενδυναμώνονται οι *πόλεις – κράτη*, αναπτύσσεται η τοπική βιοτεχνία, φιλοτεχνούνται μνημειωδών διαστάσεων ναοί, μεγεθύνονται οι εμπορικές συναλλαγές και αρχίζουν οι αποικιστικές τάσεις στον ελλαδικό χώρο.

Στη συνέχεια, ο μύθος του Ικάρου μετατρέπεται σε ένα από τα πλέον αγαπητά και δημοφιλή θέματα της αρχαιότητας, παρόλο που τα ανακαλυφθέντα τεκμήρια δεν συνηγορούν προς αυτήν την κατεύθυνση. Ενδεχομένως, πίσω από τη συχνή παρουσία του θέματος λανθάνει η ανάγκη διατήρησης του μέτρου (*Παν μέτρον άριστον*) και οι έντονοι ηθικοί προβληματισμοί, που χαρακτηρίζουν την Κλασική Εποχή.[120] Μάλιστα, εκτός από τον Ίκαρο έχει παρατηρηθεί και μια σχετική πύκνωση στην παρουσία και των άλλων υβριστών.[121] Οι λέξεις που θα μπορούσαν να περιγράψουν με μεγαλύτερη σαφήνεια το κλίμα της εποχής είναι η αλλαγή προς τη δημιουργία της σταθερότητας. Πιο συγκεκριμένα, το πολίτευμα αλλάζει για να οδηγηθούν στη Δημοκρατία, τα πολλαπλά αλφάβητα καταργούνται για τη δημιουργία της ελληνικής γραφής και οι

[119] Hall, J.M. (2014), *A History of the Archaic Greek World ca. 1200 – 479 BCE*, West Sussex: Wiley-Blackwell, σ. 69.

[120] Τα ιστορικά γεγονότα του ύστερου 6ου και πρώιμου 5ου αιώνα διαμόρφωσαν αυτό που ονομάζεται *Αυστηρός Ρυθμός* στην πλαστική. Τα βασικά χαρακτηριστικά των αγαλμάτων είναι η βαρύθυμη έκφραση και η έντονη πλαστικότητα, βλ. Κοκκορού – Αλευρά, Γ. (1995), *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας: Σύντομη Ιστορία (1050 – 50 π.Χ.)*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, σσ. 169 – 170.

[121] Γιαλούρης, Ν. (1994), *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σ. 24.

εμπορικές συναλλαγές γίνονται νομισματικές.[122] Παράλληλα, την κλασική εποχή ξεκινούν οι επιθέσεις των Περσών στον ελλαδικό χώρο αλλά και οι εμφύλιες συρράξεις Αθηναίων και Πελοποννησίων. Όλο το κλίμα, πέρα από τις ιστορικές καταγραφές του Ηροδότου, του Θουκυδίδη και του Ξενοφώντα, περιγράφεται στο πρωτοεμφανιζόμενο είδος του αρχαιοελληνικού δράματος μέσω της τραγωδίας και της κωμωδίας. Θεωρείται, λοιπόν, παρεπόμενη η συχνότερη παρουσία του νεαρού ήρωα τόσο στη γραμματεία όσο και στην τέχνη, ιδωμένη από το πρίσμα ότι ο Ίκαρος τολμά να προχωρήσει προς κάτι νέο και άγνωστο.

Ένα χαρακτηριστικό εικονογραφικό δείγμα αποτελεί η λήκυθος από τον ζωγράφο του Ικάρου (εικ. 6). Σε αυτήν, μια νεανική μορφή έχει αποδοθεί επάνω στη γραμμή του εδάφους. Το σώμα της από τη μέση και κάτω είναι ασαφές και παραμορφωμένο, γεγονός που μεταθέτει το επεισόδιο απεικόνισης στην πτώση και πιο συγκεκριμένα στην πρόσκρουση. Η, κατά τα λοιπά, λιτή σύνθεση συμπληρώνεται με την παρουσία ενός πτηνού, το οποίο έχει κατεύθυνση κατακόρυφα αντίθετη με αυτή της μορφής. Η παρουσία του πτηνού στη λήκυθο έχει συνδεθεί με τον τραγικό μύθο του ξαδέλφου του Ικάρου, του Πέρδικα. Ίσως το πτηνό να απεικονίστηκε παράλληλα με τη μορφή του νεαρού Ικάρου, ώστε να υπενθυμίσει στον θεατή ότι με τον θάνατο του δευτέρου αποκαταστάθηκαν ο φυσικός νόμος και η κοσμική δικαιοσύνη για τον άδικο θάνατο του Πέρδικα. Εντούτοις, δεν είναι σπάνιο ο αναγνώστης να συναντήσει το εν λόγω έργο στη βιβλιογραφία ως *Ύπνος*,[123] είτε επειδή πρόκειται για λήκυθο και θεωρείται πιο κοινό θέμα είτε γιατί το προαναφερθέν επεισόδιο με τον Ίκαρο δεν έχει μέχρι τότε εικαστικό προηγούμενο.

Η μεγάλη συχνότητα της παρουσίας του Ικάρου και η συνακόλουθη προτίμηση αντίστοιχων θεμάτων αποδεικνύεται από την ύπαρξη τεσσάρων ορειχάλκινων αγαλμάτων του ήρωα ευρισκόμενα σε παρόμοια στάση, φιλοτεχνημένα όλα στα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. Στο σύνολό τους απεικονίζουν μια νεαρή, αγένειο, ανδρική μορφή, η οποία φέρει φτερά στα χέρια και τα έχει προτεταμένα σε στάση διάτασης (εικ. 7). Μάλιστα, στο δείγμα από το Βρετανικό Μουσείο, το αριστερό πόδι είναι λυγισμένο εν είδει ώθησης. Το μόνο βέβαιο είναι ότι, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες απεικονίσεις του Ικάρου κατά την αρχαϊκή εποχή, εμφανίζεται

[122] Rhodes, P.J. (2006), *A History of the Classical Greek World: 478 – 323 BC*, Malden: Wiley-Blackwell, σ. 3.

[123] Kilinski II, K. (2002), σ. 43.

μεγαλύτερη σύγκλιση μεταξύ των λογοτεχνικών πηγών και της τέχνης της εποχής. Οι καλλιτέχνες φαίνεται ότι γνώριζαν και ότι λάμβαναν υπ' όψιν τους τα σύγχρονα με αυτούς κείμενα. Παράλληλα, επιχειρούσαν να αποδώσουν συμβολικό νόημα στα έργα τους, ώστε αυτά να ανεξαρτητοποιηθούν από τον καθαρά κοσμητικό χαρακτήρα της τέχνης. Η κορύφωση των όσων περιγράφονται θα συμβεί κατά της διάρκεια της Ελληνιστικής περιόδου.

Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της Ελληνιστικής εποχής ήταν καθοριστικές για το περιρρέον κλίμα που είχε διαμορφωθεί, επιτείνοντας το αίσθημα ανασφάλειας και ασάφειας που ήδη χαρακτήριζε τους προηγούμενους αιώνες. Οι αλεξανδρινές κατακτήσεις διαφοροποίησαν τα σύνορα, όπως ήταν γνωστά μέχρι τότε, και κατήργησαν την έννοια της αυτοδιοικούμενης πόλης. Το περίκλειστο διοικητικό σχήμα, το οποίο προσέδιδε στον πολίτη μια σχετική σταθερότητα παύει να υφίσταται. Κατά συνέπεια, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο άτομο και στις προσωπικές εμπειρίες του, καθώς και στη μοίρα. Στο σημείο αυτό εντοπίζει ο J.J. Pollitt την εισαγωγή της έννοιας της τύχης και την εμμονή που αποκτά με αυτήν ο άνθρωπος της Ελληνιστικής Εποχής.[124] Παράλληλα, ενώ, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, κατά την εν λόγω περίοδο εντοπίζονται οι πρώτες εκλογικευμένες αποδόσεις των μύθων,[125] στην τέχνη προτιμώνται να απεικονιστούν οι στιγμές που προσφέρουν ισχυρό φόρτο συγκίνησης. Έτσι, διακρίνεται μια σχετική πύκνωση στην Ταφή του Ικάρου από τον πατέρα του, αλλά και στο επεισόδιο που τοποθετούνται τα φτερά στην πλάτη του νεαρού ήρωα.

Η πλέον καθοριστική περίοδος της αρχαιότητας, τουλάχιστον όσον αφορά στις εικονογραφικές πηγές του μύθου, είναι αυτή της ρωμαϊκής περιόδου. Συγκεκριμένα οι τοιχογραφίες που έχουν διασωθεί στον οικισμό της Πομπηίας εμφανίζουν επεισόδια του μύθου τα οποία για πρώτη φορά κοσμούν οικίες. Η επιλογή των επεισοδίων αυτών δεν θεωρείται τυχαία. Οι καλλιτέχνες της εποχής στηρίχθηκαν κατά κύριο λόγο στις λογοτεχνικές αφηγήσεις της *Αινειάδας* και των *Μεταμορφώσεων*, για να αποδώσουν εικαστικά τους μύθους.[126] Μάλιστα, στα προαναφερθέντα έργα υπογραμμίζεται ο δεσμός του Δαιδάλου με την Ιταλία αφού, σύμφωνα με τις λογοτεχνικές πηγές, μαρτυρείται ότι κατέφυγε στην Κύμη μετά την

[124] Pollitt, J.J. (2006), *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, μτφρ. Αν. Γκάζη, Αθήνα: Παπαδήμας, σ. 21.

[125] Βλ. εδώ, υποσ. 33.

[126] Nyenhuis, J.E. (1986), σ. 320.

ταφή του υιού του. Ο υπό μελέτη μύθος είναι ο τέταρτος σε σειρά δημοτικότητας μετά από τα επεισόδια της Αρτέμιδος και του Ακταίονα, του Περσέα και της Ανδρομέδας, του Πολύφημου και της Γαλάτειας.[127] Έχουν εντοπιστεί έντεκα νωπογραφίες στην Πομπηία, οι οποίες αναπαριστούν τις περιπέτειες του διδύμου, και πιο συγκεκριμένα προτιμώνται τα επεισόδια που αφηγούνται την πτώση και την ταφή του Ικάρου. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι περισσότερες των νωπογραφιών διατηρούν την ίδια συνθετική δομή, δηλαδή είναι χωρισμένες σε δύο ζώνες και παρουσιάζουν μια ουράνια και μια επίγεια περιοχή. Επίσης, έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα, ήτοι παρουσιάζουν πλέον του ενός επεισοδίου από τον μύθο (εικ. 8 και 9).

Εκτός από τη νωπογραφία, ο μύθος του Ικάρου παρεισφρέει ως θεματική και στις σαρκοφάγους. Η εν λόγω επιλογή, πιθανόν, αφορμάται από τον πρόωρο θάνατο του νεαρού ήρωα και αποτελεί μια εύστοχη επιλογή για τη διακόσμηση σαρκοφάγων. Οι μαρμάρινες σαρκοφάγοι διέθεταν μια ευρεία επιφάνεια, ώστε να απεικονίζεται όχι μόνον ένα επεισόδιο από τον μύθο αλλά όλο το αφήγημα από τη δημιουργία των φτερών έως την ταφή του Ικάρου (εικ. 10). Στον αντίποδα, η τεχνική της Μικροτεχνίας υπήρξε πιο συντηρητική, αφού διατήρησε τη θεματογραφία του παρελθόντος, ήτοι την Πτήση και σποραδικά την Πτώση. Το γενικότερο συμπέρασμα για τη λογοτεχνία και την τέχνη της εποχής είναι ότι η ανανέωση των καθιερωμένων θεμάτων εξυπηρετεί κάποιου είδους αναγκαιότητα. Αυτό που δεν έχει καταστεί ακόμη σαφές είναι το σημείο εκκίνησης. Πότε, δηλαδή, εισήχθησαν οι καινοτομίες αυτές; Κάποιοι ερευνητές θεωρούν εναρκτήριο σημείο τα τέλη της Ελληνιστικής Εποχής, αλλά καθότι δεν υπάρχουν τεκμήρια, άλλοι υποστηρίζουν ότι η τάση για αλλαγή καλλιεργήθηκε κατά τη διάρκεια της Ρωμαϊκής Εποχής.

Τα χρόνια του Μεσαίωνα η μυθολογία υπόκεινται σε περιορισμό και οι μύθοι συνιστούν μια σύζευξη της παγανιστικής αρχαιότητας με τον Χριστιανισμό.[128] Τα αυτούσια κείμενα των αρχαίων συγγραφέων δεν γνωρίζουν μεγάλη διάδοση, ενώ είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι κανένα από τα χειρόγραφα των *Μεταμορφώσεων* δεν ήταν διανθισμένο με εικονογράφηση.[129] Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών του Μεσαίωνα, οι εκδοχές που γίνονταν κοινά αποδεκτές ήταν μόνον όσες μπορούσαν να λάβουν χριστιανικό νόημα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο

[127] Kilinski II, K. (2002), σ. 62 και Nyenhuis, J.E. (1986), σ. 320.

[128] Nyenhuis, J.E. (2003), σ. 40.

[129] Panofsky, E. & Saxl, F. (3/1933), «Classical Mythology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, 4/2, σ. 248

διακρίνει κανείς ότι ο μύθος του Ικάρου αφενός μεν εκχριστιανίζεται αφετέρου δε εμφανίζεται ολοένα και πιο σπάνια. Ο νεαρός ήρωας ενσαρκώνει, πλέον, την αμαρτία και την υπεροψία[130] και γι' αυτό τον λόγο, τις φορές που εικονογραφείται ο μύθος, το επεισόδιο που συγκεντρώνει την αμέριστη προσοχή των καλλιτεχνών είναι η Πτώση του.

Η παρουσία του διδύμου Δαιδάλου και Ικάρου στα εικονογραφημένα χειρόγραφα γίνεται με την ηθικοποιημένη εκδοχή των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Στη λιτή παράσταση απεικονίζονται δύο μορφές (εικ. 11), οι οποίες παραπέμπουν τόσο χάριν των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών όσο και της ενδυμασίας σε αγγέλους της χριστιανικής θρησκείας. Ο Ίκαρος ήδη έχει αρχίσει την πτωτική του πορεία, παρόλο που φέρει ακόμη τα φτερά στην πλάτη. Η σύνθεση συμπληρώνεται με την αποτύπωση ενός υποτυπώδους βραχώδους τοπίου με ένα δέντρο και τη θάλασσα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι ο ήλιος είναι απών από τη σκηνή.[131]

Με βάση τις λογοτεχνικές πηγές της εποχής, που μελετήθηκαν, παρατηρείται η δημιουργία ενός διπόλου, το οποίο υπογραμμίζει τη διαφορά των δύο πρωταγωνιστών. Όπως είδαμε, στον *Ovide Moralizé* διαμορφώνεται ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο αντίληψης: ο Δαίδαλος περιγράφεται ως επινοητής – εφευρέτης και ιδιοφυία, ενώ ο Ίκαρος είναι ένας ανίκανος εκτελεστής των εντολών του πατέρα του, ένας ανυπάκουος και ανόητος νέος. Αυτό εικονογραφικά μεταφράζεται με την αυτονόμηση του πατέρα και με την παρασιώπηση του υιού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ιπτάμενος Δαίδαλος στο Duomo της Φλωρεντίας (εικ. 14), ο οποίος εμφανίζεται μεταξύ άλλων εκπροσώπων των μηχανικών τεχνών, απαγκιστρώνοντας, με αυτόν τον τρόπο, την επινόηση (ingenium) από αποκλειστικό προνόμιο των Ελευθέριων Τεχνών.[132] Το καινοφανές στοιχείο εδράζεται στην εξ ολοκλήρου κάλυψη του γενειοφόρου ήρωα με φτερά, εν είδει ολόσωμης στολής και στην εξατομικευμένη παρουσία του. Όλα αυτά συνεισφέρουν σε μια εκ νέου προσέγγιση του ήρωα και, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, ο Δαίδαλος, κατά τον 14ο αιώνα στη Φλωρεντία δεν αποτελεί ένα αρνητικό πρότυπο.[133]

---

[130] Mühlethaler, J. – C. (2012), σ. 5.

[131] Το δίδυμο έχει εικονογραφηθεί νωρίτερα σε μια άλλη έκδοση του *Ovide Moralizé*, περίπου το 1325. Ωστόσο έχουν επιλεγεί δύο διαφορετικά επεισοδια από τον μύθο, αυτό της Πτήσης και αυτό της Ταφής (εικ. 12 και 13).

[132] Puttfarken, T. (2005), *Titian and Tragic Painting*, London: Yale University Press, σ. 19.

[133] Levey, M. (1998), *Florence: A portrait*, Harvard: Harvard University Press, σ. 70.

Συνοψίζοντας, διακρίνει κανείς ότι ο μύθος στην εικονογραφία συμβαδίζει εν μέρει με τις αφηγήσεις των λογοτεχνικών πηγών. Σε κάθε εποχή, όμως, ανάλογα με τα αιτήματα που αυτή προβάλλει, αποκτούν ιδιαίτερο συμβολισμό διαφορετικά επεισόδια του μύθου. Το στοιχείο που πρέπει να συγκρατήσει ο αναγνώστης είναι ότι οι δύο ήρωες δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως ένα, αλλά δίνουν μορφή στο πρότυπο του ήρωα και του αντιήρωα. Συνεπώς, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κατά την αυγή του 16ου αιώνα οι ρόλοι των δύο ηρώων είναι σαφώς διαφορετικοί και αντίστοιχα χρησιμοποιούνται στην τέχνη, για να νοηματοδοτήσουν ξεχωριστές περιπτώσεις.

# 4. Η Ύβρις και το ζήτημα της Γνώσης

## 4.1 Η έννοια της Ύβρεως στην Αρχαία Ελλάδα

Η έννοια, που κατέχει κυρίαρχο ρόλο στην παρούσα διατριβή, είναι η ύβρις. Ωστόσο το νόημά της, όπως γίνεται κατανοητό σήμερα, δεν διατηρείται αυτούσιο από την αρχαιότητα. Ο όρος *ύβρις* έχει επιβιώσει στο πέρασμα των αιώνων και έχουν εμφιλοχωρήσει σε αυτόν νοήματα που αρμόζουν με το πνεύμα της εκάστοτε περιόδου. Αν ανατρέξει κανείς στην Εγκυκλοπαίδεια *Brill's New Pauly* και στο άρθρο του Nick Fischer,[134] θα δει ότι ο όρος και στις δύο ερμηνείες του εμπεριέχει την έννοια της τιμής, υπηρετώντας κατά κάποιον τρόπο το αρχαιοελληνικό σχήμα: *ὄλβος – κόρος - ὕβρις – ἄτη – νέμεσις – τίσις*. Στο αλυσιδωτό αυτό σχήμα ο θνητός οδηγείται στη διάπραξη ύβρεως, αφού επερχόταν σε αυτόν κορεσμός (κόρος) λόγω πλούτου – πληρότητας (όλβος). Συνήθως, τότε τυφλωνόταν από κάποια θεότητα (άτη) και έπραττε λανθασμένα, η πράξη του θνητού υπέπιπτε στην δικαιοσύνη (νέμεσις) με σκοπό την τιμωρία (τίσις). Ο τρόπος, όμως, που αντιλαμβανόμαστε τον όρο σήμερα διαφέρει. Η πλειονότητα των ανθρώπων, όταν χρησιμοποιούν στον λόγο τους τη λέξη ύβρις, ανακαλούν στη μνήμη τους πράξεις στις οποίες οι άνθρωποι αγνοούν τα όρια της θνητής τους φύσης και υιοθετούν αλαζονική συμπεριφορά. Πρόκειται είτε για περιπτώσεις που συγκρίνονται με τη θεϊκή φύση και επιχειρούν να την ξεπεράσουν ή για περιπτώσεις άκρατου αυτοθαυμασμού.

[134] 1.῎Υβρις: Ηθικός όρος· για μια συμπεριφορά, η οποία είναι εσκεμμένα ατιμωτική και ενέχει ταπεινωτικές σωματικές επιπτώσεις. Ετυμολογικά προέρχεται από το χεττιτικό *huwap* = υβρίζω. Βλ. Thür, G. (2005), «Hybris», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the ancient world*, τ. 6ος, Leiden – Boston: Brill, σ. 596, 2. ῎Υβρις: η εκούσια πρόκληση σοβαρής προσβολής σε ένα άλλο ανθρώπινο ον. Το κεντρικό νόημα της έννοιας έγκειται στην ιδέα της προσωπικής τιμής του ατόμου. […] και όπως ανέφερε ο Αριστοτέλης (*Ρητ.* 1378b): «*ὕβρεως δὲ ἀτιμία, ὁ δ' ἀτιμάζων ὀλιγωρεῖ*·». Βλ. Fisher, N.R.E. (1995), «Hybris, status and Slavery», στο A. Powell (επιμ.), *The Greek World*, London: Routledge, σ. 45. Πηγή για το αρχαίο κείμενο: Aristotle (1959), *Ars Rhetorica*, W.D. Ross (επιμ.), Oxford: Clarendon Press, βιβλίο II, κεφ. 2.6.

Η συνέχεια γίνεται κάπως πιο περίπλοκη από τη στιγμή που ο Nick Fischer στο λήμμα του για την ύβριν[135] στο λεξικό της Οξφόρδης διέκρινε δύο τάσεις στην κατανόηση του όρου, ήτοι μια αρχαιοελληνική, η οποία προκύπτει από την αρχαία ελληνική γραμματεία και μια που διαμορφώθηκε υπό την επιρροή του Χριστιανισμού. Το ζήτημα αυτό αποτελεί φλέγον θέμα στη λεκτική διαμάχη που ξέσπασε στα μέσα του 20ού αιώνα και χωρίζεται σε δύο ερμηνευτικούς πόλους. Αφενός υπάρχουν ερευνητές που υποστηρίζουν ότι ο όρος στην αρχαιότητα σχετιζόταν κατά κύριο λόγο με το αντιθετικό ζεύγος τιμής και ατιμίας και αφετέρου αυτοί που διέκριναν ψήγματα συσχετισμού της ύβρεως με έννοιες, όπως η υπεροψία, η αυτοπεποίθηση και η προσβολή του θεϊκού συστήματος.[136]

Όπως φανερώνεται από τη γραμματεία της εποχής, οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη λέξη *ύβρις* και τα παράγωγά της κατά κόρον. Αν θελήσει κανείς να αναζητήσει την πρώτη αναφορά της έννοιας, θα πρέπει να ανατρέξει στον Όμηρο. Τόσο στην *Ιλιάδα* όσο και στην *Οδύσσεια* περιγράφονται καταστάσεις στις οποίες κάποιος από τους πρωταγωνιστές νιώθει ατιμασμένος ή φέρεται αλαζονικά. Στα Ομηρικά Έπη, ωστόσο, η έννοια της ύβρεως περιγράφεται, αλλά δεν ορίζεται. Με το εγχείρημα αυτό καταπιάνονται πρώτα ο Πλάτων και στη συνέχεια ο Αριστοτέλης. Ο Πλάτων διασαφηνίζει στους *Νόμους* τη σημασία του όρου. Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι η ύβρις είναι μια μορφή βίας και τη διακρίνει σε έξι κατηγορίες. Αυτές είναι: οι ακολασίες σε δημόσια και ιδιωτικά μέρη, η ύβρις εναντίον των γονέων, η περιφρόνηση των αρχών και των πολιτικών δικαιωμάτων, και τέλος ως πιο σημαντική ύβριν χαρακτηρίζει εκείνη, που διαπράττεται εναντίον των Θεών ή η

---

[135] Fischer, N.R.E. ([3]1996), «Hubris», στο S. Hornblower – A. Spawforth (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, όπου «ύβρις: η σκοπίμως ατιμωτική συμπεριφορά. Ήταν ένας πανίσχυρος όρος ηθικής καταδίκης στην αρχαία Ελλάδα και στην Αθήνα και πιθανόν οπουδήποτε αλλού, επίσης αντιμετωπιζόταν ως σοβαρό αδίκημα. Η κοινή χρήση του όρου στα αγγλικά προϋποθέτει την υπεροψία, την υπέρμετρη αυτοπεποίθηση ή οποιαδήποτε συμπεριφορά, η οποία προσβάλλει τις θεϊκές δυνάμεις, στηρίζεται στην παρανόηση των αρχαίων κειμένων και ταυτόχρονα στην υπεραπλουστευμένη αντίληψη για τη συμπεριφορά των Ελλήνων προς τους Θεούς, που προσέφερε υποστήριξη σε πολλές αμφίβολες και συχνά υπερχριστιανισμένες ερμηνείες για την ελληνική τραγωδία.[…] Η ύβρις δεν είναι κατ' ουσίαν ένας θρησκευτικός όρος. […]», σ. 732.

[136] Περισσότερες πληροφορίες και βιβλιογραφία για την προαναφερθείσα λεκτική διαμάχη μπορεί να βρει κανείς στο Fischer, N.R.E. (1992), *Hybris: A study in the values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster: Aris & Phillips Ltd, σ. 3.

αθεΐα.[137] Ο όρος ύβρις, λοιπόν, συνδέεται με ένα σύνολο άγραφων, ηθικών νόμων συμπεριφορικού τύπου.

Η πρώτη απόπειρα να οριοθετηθεί αυστηρά η ύβρις έγινε από τον Αριστοτέλη στη *Ρητορική*.[138] Η εν λόγω έννοια κατατάσσεται μαζί με την καταφρόνηση και τον επηρεασμό στα είδη της ολιγωρίας.[139] Ο Αριστοτέλης υποστήριζε ότι ύβρις είναι να πράττει και να εκστομίζει κανείς πράγματα για τα οποία το θύμα θα αισθανθεί ντροπή. Ένας άνθρωπος προκαλεί ύβριν απλά για να νιώσει ανώτερος, γι' αυτόν τον λόγο η πλειονότητα των υβριστών απαρτίζεται από νέους σε ηλικία ή και πλουσίους. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η ατίμωση και φέρει ως παράδειγμα την περίπτωση του Αγαμέμνονα στην *Ιλιάδα*. Ο Όμηρος αναφέρει ότι, όταν ο βασιλιάς υφάρπαξε από τον Αχιλλέα τη Βρισηίδα, τότε διέπραξε ύβριν έναντι του Αχιλλέα. Σε εκείνον τον λόγο ο Αχιλλέας αναφέρεται στην προσβολή που υπέστη ως να ήταν κάποιος περιπλανώμενος.[140] Άμεση απόρροια της ύβρεως είναι η δημιουργία αισθήματος θυμού, η επιθυμία για εκδίκηση και η αποκατάσταση της τιμής του

[137] Πλάτων, *Νόμοι*, Βιβλίο Χ: 884α – 885β: «μέγιστα δὲ δὴ τῶν λοιπῶν αἱ τῶν νέων ἀκολασίαι τε καὶ ὕβρεις, εἰς μέγιστα δέ, ὅταν εἰς ἱερὰ γίγνωνται, καὶ διαφερόντως αὖ μεγάλα, ὅταν εἰς δημόσια καὶ ἅγια ἢ κατὰ μέρη κοινὰ φυλετῶν ἤ τινων ἄλλων τοιούτων κεκοινωνηκότων: [885α] εἰς ἱερὰ δὲ ἴδια καὶ τάφους δεύτερα καὶ δευτέρως, εἰς δὲ γονέας τρίτα, χωρὶς τῶν ἔμπροσθεν εἰρημένων, ὅταν ὑβρίζῃ τις. τέταρτον δὲ γένος ὕβρεως, ὅταν ἀφροντιστῶν τις ἀρχόντων ἄγῃ ἢ φέρῃ ἢ χρῆταί τινι τῶν ἐκείνων μὴ πείσας αὐτούς, πέμπτον δὲ τὸ πολιτικὸν ἂν εἴη ἑκάστου τῶν πολιτῶν ὑβρισθὲν δίκην ἐπικαλούμενον. οἷς δὴ δοτέον εἰς κοινὸν νόμον ἑκάστοις. ἱεροσυλία μὲν γὰρ εἴρηται [885β] συλλήβδην, βίαιός τε καὶ λάθρᾳ ἐὰν γίγνηται, τί χρὴ πάσχειν: ὅσα δὲ λόγῳ καὶ ὅσα ἔργῳ περὶ θεοὺς ὑβρίζει τις λέγων ἢ πράττων, τὸ παραμύθιον ὑποθεμένῳ ῥητέον ἃ δεῖ πάσχειν». Πηγή: Plato (1903), *Platonis Opera*, J. Burnet (επιμ.), Oxford: Oxford University Press.

[138] Αριστοτέλης, *Ρητορική*: 1378b: «τρία ἐστὶν εἴδη ὀλιγωρίας, καταφρόνησίς τε καὶ ἐπηρεασμὸς καὶ ὕβρις». Πηγή: Aristotle (1959), *Ars Rhetorica*, W.D. Ross (επιμ.), Oxford: Clarendon Press, βιβλίο ΙΙ, κεφ. 2.4.

[139] Ολιγωρία: παραμέληση, περιφρόνηση. Καταφρόνηση: η ταπεινή ιδέα για τους άλλους, αλαζονεία. Επηρεασμός: η περιφρονητική – υβριστική συμπεριφορά. Ενδεικτικά, βλ. Σταματάκος, Ι. (1972), *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήνα: Φοίνιξ.

[140] Όμηρος, *Ιλιάδα*, ραψ. Ι, στ. 646 – 648: «ἀλλά μοι οἰδάνεται κραδίη χόλῳ ὁππότε κείνων μνήσομαι ὥς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν Ἀτρεΐδης ὡς εἴ τιν' ἀτίμητον μετανάστην». Πηγή: *Homeri Opera* ([3]1963), D.B. Monro & T.W. Allen (επιμ.), τ. 1ος, Oxford: Clarendon Press - Oxford Classical Texts.

θύματος,[141] όπως ακριβώς συνέβη στην *Ιλιάδα* με την αποκατάσταση της τιμής του Αχιλλέα, έπειτα όμως από τη θεϊκή παρέμβαση.[142]

Είναι προφανές ότι η επιθυμία κάποιου να αισθανθεί ανώτερος δεν είναι αρκετή ως δικαιολογία για τη διάπραξη ύβρεως και περισσότερο αν εμβαθύνει κανείς στο αξιακό σύστημα των αρχαίων Ελλήνων. Η ύβρις απαιτεί μια προαίρεση, δηλαδή μια πρόθεση που θα ενθαρρύνει τον δράστη να προβεί σε μια τέτοια πράξη. Οι τραγωδίες αποτελούν ένα εξέχον πεδίο έρευνας, αφού τα παραδείγματα των θνητών που αναμετρήθηκαν με τους θεούς και πίστεψαν ότι θα υπερισχύσουν αυτών είναι αναρίθμητα.[143] Οι πλέον ακραίες μορφές ύβρεως στην τραγωδία εμφανίζονται στις περιπτώσεις εκείνες που καταβάλλεται προσπάθεια να καθοδηγηθεί το συλλογικό ασυνείδητο προς μια κατάσταση, σύμφωνα με την οποία όλοι θα υπακούουν στους νόμους και θα τηρούν την τάξη.

Είναι χαρακτηριστικό ότι έχει καταγραφεί στην αρχαία ελληνική μυθοπλασία μια πληθώρα ηρώων και «εξωτικών» προσώπων, που επωμίστηκαν τον νουθετικό αυτό ρόλο και αντίστοιχα μια σειρά καταπατητών των νόμων και της τάξης. Τα κύρια πεδία αφορούσαν στην καταπάτηση των άγραφων νόμων της φιλοξενίας και στην υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στους Θεούς και στους θνητούς.[144] Κατά αυτόν τον τρόπο μπορεί στον αριστοτελικό ορισμό να μην γίνεται απόλυτα ξεκάθαρο, αλλά ήδη

---

[141] Fischer, N.R.E. (1992), σ. 7.

[142] Η αποκατάσταση της τιμής του Αχιλλέα συνέβη έπειτα από την παρέμβαση της μητέρας του, Θέτιδας. Ο Δίας όφειλε χάρη στη Θέτιδα από τότε που αυτή του αποκάλυψε την σκευωρία των υπόλοιπων Ολυμπίων σε βάρος του. Ως αντάλλαγμα ζήτησε την αποκατάσταση της τιμής του υιού της, όπερ και εγένετο, αφού ο Δίας τάχθηκε υπέρ των Ελλήνων στον τρωικό πόλεμο και ο Αχιλλέας επανάκτησε το λάφυρό του και επέστρεψε στο πεδίο της μάχης.

[143] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε δύο παραδείγματα από τραγωδίες του Αισχύλου. Στους *Πέρσες* ο Ξέρξης είναι καταδικασμένος να αποτύχει από τη στιγμή που διέπραξε ύβριν, παρεμβαίνοντας στον θεϊκό χώρο της φύσης, ήθελε να αλυσοδέσει τον Βόσπορο και να μετατρέψει τη θάλασσα σε ξηρά, ενώ στην *Ορέστεια* τίθεται το ζήτημα της διαιώνισης της ύβρεως, καθώς η ύβρις γεννά ύβριν. Για περισσότερες πληροφορίες και περιπτώσεις ύβρεων, βλ.: Lesky, Al. (1987), *Η Τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, τ. 1ος, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 146, 159, 192-3 (ενδεικτική υπόδειξη, δεδομένου ότι παρατίθεται πληθώρα παραδειγμάτων).

[144] Ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρει ο Fischer, N.R.E. (1992) σσ. 500–501, όπου η πρώτη περίπτωση εκπροσωπείται για πρώτη φορά στην *Οδύσσεια* με τους Κύκλωπες. Οι Κύκλωπες είναι τα εξωπραγματικά πλάσματα που καταπατούν τους άγραφους νόμους των θεών. Η δεύτερη περίπτωση απαρτίζεται από τους Κενταύρους.

από την αρχαιότητα, η ύβρις ήταν μια έννοια άμεσα συνυφασμένη με την υψηλοφροσύνη και την αλαζονεία.[145]

## 4.2 Οι κατηγορίες των υβριστικών μύθων

Μια πλέον αποκρυσταλλωμένη εικόνα για την ύβριν μπορεί να σχηματίσει κανείς από ορισμένους γνωστούς ελληνικούς μύθους, κυρίως επειδή οι μύθοι αντικατόπτριζαν την κοινωνία και τα ήθη της εποχής.[146] Σύμφωνα με αυτήν τη θέση είναι δυνατόν να διακριθούν οι σχετικοί με την ύβριν μύθοι σε δύο κατηγορίες: σε αυτούς που οι υβριστές καταπατούν το εθιμικό δίκαιο και στους μύθους που οι υβριστές προσβάλλουν τους Θεούς. Η πρώτη κατηγορία θεωρείται λιγότερο αξιόποινη, διότι είναι περίκλειστη σε ένα θνητό σχήμα, ήτοι εκκινείται από τον άνθρωπο και καταλήγει στους ανθρώπους. Η δεύτερη κατηγορία, όπως έχει προαναφερθεί, αποτελεί τη σοβαρότερη περίπτωση ύβρεως, αφού εθεωρείτο τουλάχιστον αδιανόητο ένας θνητός να επιχειρήσει να αναμετρηθεί με έναν Θεό.

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει όσους έδειξαν ασέβεια στο εθιμικό δίκαιο. Οι άγραφοι νόμοι στην αρχαιότητα ήταν αρκετά ισχυροί και στηρίζονταν σε δύο πολύ βασικούς πυλώνες: στα έθιμα της φιλοξενίας και στην πίστη στους οικογενειακούς δεσμούς. Η καταπάτησή τους συνιστούσε ύβριν και αυτό αποδεικνύεται από τους μύθους που αναπτύσσονται γύρω από τους άξονες αυτούς. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσεται ο Μελέαγρος[147] που σκότωσε τους θείους του, αλλά και οι Δαναΐδες[148]

---

[145] Πριν ολοκληρωθεί το υποκεφάλαιο αυτό, πρέπει να γίνει αναφορά στη βασική επιχειρηματολογία των επικριτών του Fischer, η οποία δομείται γύρω από δύο άξονες. Θεωρείται πρώτον, ότι ο Fischer επισκοτίζει τις ερμηνευτικές παραμέτρους της υψηλοφροσύνης και της αλαζονείας για την ύβριν, και δεύτερον, ότι ερμηνεύει επιδερμικά, χωρίς να εμβαθύνει στα αίτια των πράξεων των αρχαίων ηρώων. Βλ. Cairns, D.L. (1996) «Hybris, Dishonour, and Thinking Big», *The Journal of Hellenic Studies*, 116, σσ. 1 – 32.

[146] Μια παρόμοια άποψη εκφράζεται στο βιβλίο του Lacarrière, (J. (2007), σ. 183), όπου αναφέρεται ότι οι μύθοι αποτελούν μια απόρροια των προβλημάτων της καθημερινότητας σε συνδυασμό με τη θρησκεία.

[147] Ο Μελέαγρος ήταν υιός του Οινέα και της Αλθαίας. Όταν ο Οινέας αμέλησε να προσφέρει στην Αρτέμιδα μερίδιο από τη θυσία του, εκείνη τον τιμώρησε στέλνοντας στην πόλη του τον Καλυδώνιο Κάπρο. Στη θήρα του Καλυδώνιου Κάπρου συμμετέχουν πολλοί νέοι, αλλά τον τραυμάτισε η

που σκότωσαν τα εξαδέλφια τους, επιβάλλοντάς τους έναν ατιμωτικό θάνατο. Οι τελευταίες μάλιστα αποτελούν τη μοναδική περίπτωση υβριστών εθιμικού δικαίου που καταδικάστηκαν με αιώνιο μαρτύριο στον Άδη, επειδή καταπάτησαν τόσο τα έθιμα της φιλοξενίας όσο και τους δεσμούς συγγένειας. Ούτε, όμως, η ανυπακοή στις πατρικές συμβουλές αντιμετωπιζόταν με επιείκεια, καθώς υπάρχουν δύο παραδείγματα στην περίπτωση αυτή, ο Φαέθων [149] και ο Ίκαρος. Αμφότεροι παράκουσαν τις συμβουλές του πατέρα τους και βρέθηκαν να κατακρημνίζονται από τα ουράνια. Ειδικά, την περίπτωση του Ικάρου θα την εξετάσουμε αναλυτικά στη συνέχεια, καθώς η ανυπακοή του στην πατρική συμβουλή δεν αποτελεί τη μοναδική ύβριν που διέπραξε.

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι πιο σημαντικές περιπτώσεις ύβρεως, αυτές της προσβολής του θεϊκού συστήματος, οι οποίες μπορεί να λάβουν διαφορετικές μορφές. Σε αυτήν την ομάδα διακρίνονται τρεις υποκατηγορίες, με αυξανόμενη βαρύτητα. Αρχικά, περιλαμβάνονται οι μύθοι στους οποίους οι ήρωες εκμεταλλεύονται τη δύναμη και τα προνόμια που τούς παρέχονται και, καθοδηγούμενοι από αλαζονεία, επιχειρούν να κατακτήσουν τα θεϊκά πράγματα. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος αυτής της υποκατηγορίας είναι ο Βελλεροφόντης.[150]

---

Αταλάντη και τον σκότωσε ο Μελέαγρος. Ο Μελέαγρος θέλησε να αποδώσει τα δέοντα στην Αταλάντη, για τη βοήθειά της, και τής πρόσφερε το κεφάλι και το δέρμα του Κάπρου. Οι θείοι του νεαρού αφαίρεσαν το δώρο από την Αταλάντη και ο Μελέαγρος τους σκότωσε. Τότε, η μητέρα του σκότωσε με τη σειρά της τον νεαρό, για να εκδικηθεί για τον θάνατο των αδελφών της.

[148] Οι Δαναΐδες ήταν οι πενήντα κόρες του Δαναού, βασιλιά της Λιβύης. Όταν ο βασιλιάς εγκαταστάθηκε με τις κόρες του στην περιοχή της Αργολίδας, πενήντα ξαδέλφια των νεαρών αποβιβάστηκαν και ζήτησαν από τις κοπέλες να τους παντρευτούν. Οι Δαναΐδες, δέχτηκαν την πρόταση των εξαδέλφων τους, αλλά μόνον για να πάρουν εκδίκηση για μια παλαιότερη διαμάχη. Έτσι, κατά τη διάρκεια της γαμήλιας νύχτας έκοψαν τα κεφάλια των συζύγων τους, όλες πλην μίας και τα πρόσφεραν στη Λέρνα. Οι σαράντα εννέα κοπέλες καταδικάστηκαν με αιώνιο μαρτύριο στον Άδη, να γεμίζουν ένα πιθάρι δίχως πάτο.

[149] Ο Φαέθων ήταν υιός του Ήλιου και της Κλυμένης, όταν ο νεαρός επισκέφτηκε τον πατέρα του στο ανάκτορό του τού ζήτησε να κατευθύνει το άρμα του μόνο για μία ημέρα. Ο Ήλιος υποχώρησε στις παρακλήσεις του υιού του και, μετά από τις απαραίτητες συμβουλές, του έδωσε τα ηνία το άρματός του. Ο Φαέθων, όμως, παράκουσε τις συμβουλές του πατέρα του και ζαλισμένος, έχασε τον έλεγχο του άρματος, με αποτέλεσμα να καεί η γη. Ο Ήλιος για να σώσει τη Γη κεραυνοβόλησε τον υιό του, ο οποίος βυθίστηκε στον ποταμό Ηριδανό.

[150] Ο Βελλεροφόντης είναι ο τρίτος πτητικός ήρωας της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Όπως και οι προαναφερθέντες Ίκαρος και Φαέθων, έτσι και ο Βελλεροφόντης απέτυχε όταν προσπάθησε με τη

Στην συνέχεια ακολουθούν αυτοί οι οποίοι συγκρίνονται με τους θεούς εξαιτίας κάποιου ιδιαίτερου ταλέντου ή χαρίσματος που διαθέτουν. Τα παραδείγματα σε αυτήν την κατηγορία είναι πολυάριθμα, ενδεικτικά θα αναφέρουμε την Αράχνη, τον Μαρσύα, τη Μύρρα, τον Σαλμωνέα και τη Νιόβη.[151] Σε όλες τις περιπτώσεις οι πρωταγωνιστές των μύθων είτε τιμωρήθηκαν από τον θεό που προσέβαλαν με μαρτυρικό θάνατο ή μεταμορφώθηκαν σε κάποιο υποδεέστερο είδος από το φυτικό ή ζωικό βασίλειο.

Η τρίτη υποκατηγορία περιλαμβάνει τους μεγάλους υβριστές που διέπραξαν τα σοβαρότερα αμαρτήματα και τιμωρήθηκαν με αιώνια βασανιστήρια στον Άδη. Οι τέσσερις μεγάλοι υβριστές είναι ο Τάνταλος, ο Ιξίων, ο Τιτυός και ο Σίσυφος.[152]

---

βοήθεια του Πήγασου να ανέβει ως την κατοικία των θεών. Ο Δίας βλέποντας τον ήρωα να διακατέχεται από αλαζονεία και να επιχειρεί το αδύνατο, τον κατακρήμνισε.

[151] Χάριν οικονομίας λόγου θα αναφέρουμε επιγραμματικά μόνο την ύβριν καθενός από τους ήρωες και την τιμωρία που του επεβλήθη. Η Αράχνη ήταν φημισμένη υφάντρια που υπερηφανεύτηκε ότι στην τέχνη της ξεπερνάει ακόμη και την Αθηνά. Η θεά, όταν άκουσε τα λόγια της Αράχνης, την προκάλεσε σε διαγωνισμό. Μόνο που η αρτιότητα του έργου της νεαρής τής στέρησε την ανθρώπινη μορφή της και μεταμορφώθηκε στο ομώνυμο αρθρόποδο. Ο Μαρσύας ήταν σάτυρος που προκάλεσε τον Απόλλωνα σε μουσικό αγώνα. Ο θεός τον νίκησε και τον έγδαρε ζωντανό. Η Μύρρα καυχήθηκε ότι είναι ισάξιας ομορφιάς με την Αφροδίτη, η Θεά την εκδικήθηκε αφού εμπότισε την καρδιά της Μύρρας με αιμομικτικό πόθο για τον πατέρα της, βασιλιά της Πάφου. Ο Σαλμωνέας ήταν αδελφός του Σίσυφου, βασιλιάς της Σαλμώνης αλλά θνητός. Επειδή θεωρούσε μειονέκτημα την καταγωγή του, αποφάσισε να γίνει θεός και, μάλιστα, ο Δίας. Ο Θεός όταν είδε την αλαζονεία του βασιλιά τόν έστειλε στα Τάρταρα και γκρέμισε την πόλη του. Τέλος, η Νιόβη ήταν σύζυγος του βασιλιά της Θήβας, η οποία κάποτε καυχήθηκε ότι είχε περισσότερα παιδιά από τη Λητώ, μητέρα του Απόλλωνα και της Αρτέμιδος. Η Λητώ άκουσε τον λόγο της θνητής Νιόβης και ζήτησε από τα παιδιά της να την τιμωρήσουν. Έτσι, η Άρτεμις σκότωσε τα επτά κορίτσια και ο Απόλλων τα επτά αγόρια της Νιόβης.

[152] Ο Τάνταλος, σύμφωνα με τη μυθολογία, ήταν θεογέννητος, υιός του Δία, και βασιλιάς της Φρυγίας και της Λυδίας. Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του έτυχε θεϊκής εύνοιας, λόγω της καταγωγής του και γι' αυτό αναφέρεται στη μυθολογία ως ομοτράπεζος των θεών στον Όλυμπο. Το πρώτο του παράπτωμα ήταν η κλοπή αμβροσίας και νέκταρος από τον Όλυμπο και η διάθεσή του να μοιραστεί την ιερή τροφή των θεών με τους θνητούς. Η τιμωρία του, όμως, επήλθε όταν προσπάθησε να εξαπατήσει τους Ολύμπιους. Ο Τάνταλος οργάνωσε ένα δείπνο, προφασιζόμενος ότι ήθελε να ανταποδώσει τη φιλοξενία των θεών, τότε έσφαξε τον υιό του και τον πρόσφερε ως γεύμα, για να δει εάν οι θεοί θα αντιλαμβάνονταν ότι επρόκειτο για ανθρώπινη σάρκα. Ο Δίας, μόλις αντιλήφθηκε τί ήταν το μακάβριο γεύμα, κεραυνοβόλησε στον Άδη τον υβριστή και του επέβαλε αιώνιο μαρτύριο. Ο βασιλιάς θα διατηρούσε τις βασικές ανάγκες βρώσης και πόσης στον Κάτω Κόσμο, αλλά κάθε φορά που θα έτεινε το χέρι να πιάσει τροφή ή να πιει νερό, αυτά θα απομακρύνονταν από κοντά του. Ο Ιξίων ήταν και αυτός θεογέννητος, υιός του Άρη και βασιλιάς της Θεσσαλίας. Ο βασιλιάς δολοφόνησε τον πεθερό

Παρόλο που στην αρχαία ελληνική γραμματεία οι τέσσερις αμαρτωλοί του Άδη τυγχάνουν εκτεταμένων αναφορών, η πρώτη τους αναφορά στον Οβίδιο γίνεται με αφορμή της κάθοδο της Ήρας στον Άδη και η περιγραφή του Ρωμαίου συγγραφέα είναι αρκετά επιγραματική, καθώς για καθέναν από τους πέντε αιώνια καταδικασμένους δεν αφιερώνει παρά έναν στίχο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεδομένου ότι ο Οβίδιος αποτέλεσε μία από τις κύριες λογοτεχνικές πηγές για τους καλλιτέχνες του 16ου και του 17ου αιώνα δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι τέσσερις ήρωες σπανίως επιλέγονταν να απεικονιστούν. Αντίθετα, θεωρείται δόκιμο σε αυτό το σημείο να διαλευκανθεί κάτι που αποτελεί σημείο σύγχυσης, τουλάχιστον στην τέχνη. Δεν είναι σπάνιο στους τέσσερις υβριστές να περιλαμβάνεται αντί του Τιτυού, ο Προμηθέας. Ο τελευταίος όμως δεν κατατάσσεται στους υβριστές. Μάλιστα, το μαρτύριό του δεν λάμβανε χώρα στα Τάρταρα αλλά στον Καύκασο και, όταν παρήλθε το πλήρωμα του χρόνου, ο Προμηθέας απελευθερώθηκε από τον Ηρακλή και έγινε αθάνατος. Παρόλα αυτά, ορισμένες φορές εικονογραφικά, η

---

του, όταν τον φιλοξενούσε, αψηφώντας τα έθιμα της φιλοξενίας. Στη συνέχεια, ο Ιξίων διώχθηκε από την πόλη και περιφερόταν ως ικέτης, μέχρι τη στιγμή που ο Δίας αποδέχθηκε την μετάνοια του και τον προσκάλεσε στον Όλυμπο. Εκεί, ο βασιλιάς επιθύμησε ερωτικά την Ήρα και εν είδει δοκιμασίας ο Δίας μετέτρεψε τη θεά σε νεφέλη, ώστε να διερευνήσει τα όρια του ημίθεου. Μόλις ο Ιξίων ερωτοτρόπησε με τη νεφέλη, ο Δίας τον καταδίκασε σε αιώνιο μαρτύριο στον Άδη, δένοντάς τον επάνω σε έναν φλεγόμενο τροχό με φίδια. Ο Τιτυός είναι ο τρίτος μέγας υβριστής, που τιμωρήθηκε με αιώνιο μαρτύριο στα Τάρταρα. Καθώς και αυτός ήταν υιός του Δία ήταν αθάνατος, έτσι δύο γύπες κατέτρωγαν το ήπαρ του ενόσω βρισκόταν δεμένος. Το αμάρτημα που τον έφερε σε αυτή τη θέση, εν συγκρίσει με τα προαναφερθέντα φαίνεται απλό. Ο Τιτυός τιμωρήθηκε επειδή επιθύμησε ερωτικά τη Λητώ. Ο τελευταίος εκπρόσωπος της κατηγορίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο αναρχικός παρά υβριστής. Σύμφωνα με όσα έχουν προαναφερθεί ο Σίσυφος δεν εμπίπτει στην τυπική κατηγορία υβριστών, ήτοι δεν καταπάτησε το εθιμικό δίκαιο, δεν συγκρίθηκε με τους θεούς και δεν υψηλοφρόνησε. Αντίθετα, η τιμωρία του φαίνεται να επήλθε από την απόγνωση των θεών απέναντι σε έναν θνητό που διαρκώς τους εξέθετε. Αρχικά, ο Σίσυφος υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του ερωτικού δεσμού του Δία και της Αίγινας, όταν ο πατέρας της κοπέλας την αναζητούσε, ο Σίσυφος του αποκάλυψε όσα γνώριζε. Ο Δίας τότε έστειλε τον Θάνατο στον Σίσυφο, αλλά ο βασιλιάς κατάφερε να τον ξεγελάσει και να τον φυλακίσει, με αποτέλεσμα οι θνητοί να γίνουν προσωρινά αθάνατοι. Σύμφωνα με τη μυθολογία ο Άρης απελευθέρωσε τον Θάνατο και έστειλε τον Σίσυφο στον Άδη, αλλά ο ήρωας είχε προειδοποιήσει τη γυναίκα του να αφήσει το σώμα του άταφο. Αυτήν τη φορά ο Σίσυφος περιέπαιξε τον Θεό του Κάτω Κόσμου και επανήλθε στη γη, ώστε να μεριμνήσει για την ταφή του. Ο Σίσυφος την τελευταία φορά που οδηγήθηκε στα Τάρταρα καταδικάστηκε να κυλάει στην πλαγιά ενός βουνού έναν λίθο, ώστε να είναι μόνιμα απασχολημένος και να μην δύναται πλέον να εμπαίζει τους θεούς.

περίπτωσή του συγχέεται με αυτή του Τιτυού, κυρίως λόγω της ομοιότητας του μαρτυρίου τους, και θεωρείται και αυτός ένας από τους καταδικασμένους του Άδη. Αυτή η σύγχυση εντοπίζεται και σε αρκετούς ζωγράφους, οι οποίοι τον αποδίδουν ως έναν από τους αιώνια καταδικασμένους. Βέβαια, η περίπτωση του Προμηθέα είναι ιδανική σε περιπτώσεις ύβρεως, τουλάχιστον όσον αφορά στις πράξεις του, και γι' αυτό τον λόγο εξηγείται η συχνή παρουσία του σε τέτοια σύνολα, έστω και εάν θεωρείται μυθολογικά παράταιρη περίπτωση.

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, αν προσπαθήσει κανείς να σκιαγραφήσει τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού υβριστή, θα καταλήξει στα εξής: αρχικά πρόκειται για ένα νέο ή νέα ή κάποιον βασιλιά. Για κάποιον λόγο, που δεν εμπίπτει στο πεδίο έρευνας της παρούσας διατριβής, στο συλλογικό ασυνείδητο των αρχαίων Ελλήνων διατηρείται έντονη η πεποίθηση ότι οι γηραιοί, οι άποροι και οι ταπεινής καταγωγής θνητοί δεν υποπίπτουν σε σφάλματα. Ο υβριστής, τις περισσότερες φορές ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη ή είναι ημίθεος. Οι νεαροί οδηγούνται στην ύβριν συνήθως από ανοησία, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, καθώς δεν διαθέτουν τα πνευματικά εφόδια ώστε να διαχειριστούν το μέγεθος της γνώσης που αποκτούν ή του χαρίσματος που διαθέτουν. Από την άλλη πλευρά, οι βασιλείς διαπράττουν σφάλματα επειδή επιθυμούν να αποκτήσουν περισσότερη δύναμη ή εξαιτίας της υπεροψίας τους.[153] Όπως θα γίνει εμφανές στη συνέχεια, οι καλλιτέχνες της μελετώμενης περιόδου άντλησαν έμπνευση κυρίως από τους νεαρούς σε ηλικία μυθικούς ήρωες, οι οποίοι κατείχαν ένα ιδιαίτερο χάρισμα ή απέκτησαν μια επίκτητη ικανότητα και εξαιτίας αυτής επιχείρησαν να αναμετρηθούν με το θεϊκό στοιχείο. Αντίθετα, κατά το ίδιο χρονικό διάστημα, οι βασιλείς και οι τέσσερις μεγάλοι υβριστές σπανίως επιλέγονταν στην εικονογραφία.[154]

[153] Έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι από τους δεκατέσσερις υβριστές που παρουσιάζονται, οι εννέα θεωρούνται νεαροί σε ηλικία και άπειροι και οι έντεκα είτε είναι οι ίδιοι βασιλείς είτε είναι τέκνα βασιλέων.

[154] Το ζήτημα διερευνάται περισσότερο στο κεφάλαιο 6.5.

### 4.2.1 Η ύβρις στον μύθο του Ικάρου

Ανωτέρω, σχετικά με τον μύθο του Ικάρου αναφέρθηκε ότι η ύβρις του νεαρού εντοπίζεται στην ανυπακοή του απέναντι στις συμβουλές του πατέρα του. Στον μελετώμενο μύθο, ωστόσο, έχουν εντοπιστεί περισσότερες από μία ύβρεις, αρχής γενομένης από αυτές του Δαιδάλου. Η υστεροφημία του Δαιδάλου στη γραμματεία έχει συνυφανθεί με τη δημιουργία παρά φύσιν όντων. Αν ανατρέξει κανείς στις πρωτογενείς πηγές θα διαπιστώσει ότι ο τεχνίτης μνημονεύεται για τη δημιουργία ζώντων αγαλμάτων, την κατασκευή ενός τεχνουργήματος που έκανε εφικτή τη μεταμφίεση της Πασιφάης σε δαμάλα, τη δημιουργία του λαβυρίνθου, όπου θα φυλακιζόταν ο Μινώταυρος και άλλα. Εντούτοις, τουλάχιστον μέχρι τον 4ο αιώνα π.Χ., ο Δαίδαλος χαρακτηριζόταν ως άνδρας σοφός.[155] Ένα στοιχείο που ορισμένες φορές επισκιάζεται από τους αρχαίους συγγραφείς είναι ότι ο Δαίδαλος υπέπεσε στο αμάρτημα της δολοφονίας ενός συγγενικού του προσώπου και, μάλιστα, διέπραξε το έγκλημα στον ιερό βράχο του Παρθενώνα. Σύμφωνα με κάποιες παραλλαγές του μύθου, ο τεχνίτης εξορίστηκε στην Κρήτη, όταν σκότωσε τον υιό της αδελφής του, τον Πέρδικα. Ο Πέρδικας ήταν μαθητευόμενος του Δαιδάλου, προικισμένος με μια πληθώρα δεξιοτήτων και του αποδίδονταν οι εφευρέσεις του πριονιού, του διαβήτη και ίσως του τροχού. Ο Οβίδιος, μάλιστα, αναφέρει ότι μια πέρδικα έβλεπε την πτώση του Ικάρου και ευφραινόταν, αφήνοντας μια μομφή για τον Δαίδαλο.[156] Η ύβρις, όμως, με τη βαρύνουσα σημασία, που διέπραξε ο τεχνίτης, ήταν ότι δεν δίστασε να μιμηθεί όχι μόνο τη φύση και εν συνεχεία τα πτηνά και να δώσει στον άνθρωπο μια αφύσικη ικανότητα, αλλά και τους ίδιους τους θεούς, αφού αυτοί ήταν τα μόνα πλάσματα με ανθρώπινη μορφή που κατείχαν την πτητική ικανότητα.[157]

---

[155] Morris, S. P. (1992), *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton - New Jersey: Princeton University Press, σ. 221.

[156] Οβιδίου (2009), στ. 236 – 240: «Αυτόν, το σώμα του έρμου υιού του καθώς απέθετε μέσα στον τάφο, φλύαρος πέρδιξ παρατηρούσε από το χαντάκι λασπώδες μέσα και τα φτερά του αυτός χτυπώντας εφανέρωσε τη χαρά με ένα άσμα. πουλί ήταν τότε μόνο. ποτέ του πιο πριν δεν είχε φανεί στον κόσμο κι έγινε πρόσφατα πουλί και ήταν μεγάλη, Δαίδαλε, μομφή για σένα».

[157] Δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί τυχαία η ύπαρξη των παρακάτω λόγων στο Οβιδίου (2009), στ. 217 – 220: «Ετούτους κάποιος, πού' πιανε ψάρια με το τρεμάμενο καλάμι, ή κάποιος βοσκός σε γκλίτσα

Όσον αφορά στον Ίκαρο, αυτός διαθέτει τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού υβριστή, ήτοι είναι νέος, αφελής και φιλόδοξος. Μάλιστα, ενώ ο πατέρας του προσπάθησε να τον προστατεύσει, εκείνος αγνόησε τις διδαχές του, αλλά και δίχως αυτές θα έπρεπε να είναι ικανός να επιλέξει σωστά και να διατηρήσει τη μέση οδό.[158] Η μέση οδός στον μύθο επιφορτίζεται με ιδιαίτερο νόημα, καθώς ο Δαίδαλος τον απέτρεψε τόσο από το να πετάξει ψηλά όσο και από το να πετάξει χαμηλά. Συμβολικά, η ταπεινή πτήση συνδέεται με την προσκόλληση στα επίγεια πράγματα και η υψηλή με την μεγαλοφροσύνη. Ο Ίκαρος επέλεξε να πετάξει κοντά στον ήλιο και αυτό τον κατατάσσει στους υβριστές. Ενδεχομένως, αυτός να είναι και ο λόγος, που η ύβρις της πτήσεως δεν χρεώνεται στον Δαίδαλο – ο οποίος ήταν και ο ιθύνων νους αλλά στον νεαρό ήρωα. Συν τοις άλλοις, ο νεαρός επιχείρησε να πλησιάσει τον ήλιο, και κατ' επέκταση ό,τι αυτός συμβολίζει, με τεχνητά μέσα. Τα κέρινα φτερά του είναι επίπλαστα και σε καμία περίπτωση δεν έχουν δοθεί από τον θεό. Αυτά τα στοιχεία είναι εξαιρετικά σημαντικά, καθώς δίνουν απάντηση στο ερώτημα, γιατί κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα προτιμήθηκε ο Ίκαρος να εκπροσωπήσει τους επαναστάτες της γνώσης και όχι κάποιος άλλος από τους προαναφερθέντες υβριστές.

## 4.3 Ο μεσαιωνικός άνθρωπος και το ζήτημα της Γνώσης

Η επικράτηση και διάδοση του Χριστιανισμού συνεπάγεται την ανάδειξη εννοιών όπως αυτή της αυθεντίας και της θεοκεντρικής αντίληψης του κόσμου. Σύμφωνα με τις διδαχές της Παλαιάς Διαθήκης, η ύψιστη ύβρις που διέπραξαν οι Πρωτόπλαστοι ήταν η άκρατη επιθυμία τους να αποκτήσουν επίγνωση του Καλού και του Κακού. Η Εύα και στη συνέχεια ο Αδάμ επέλεξαν λανθασμένα. Άμεση απόρροια αυτού ήταν να μεγεθυνθεί η έννοια της αυθεντίας εφόσον ο άνθρωπος έγινε κοινωνός μιας γνώσης που δεν ήταν έτοιμος να διαχειριστεί. Κατ' επέκταση διαμορφώνεται ένα

---

ακουμπισμένος ή και αγρότης στο χέρι αρότρου, είδε και σάστισε και πίστεψε ότι θεοί είν' ετούτοι που τον αιθέρα μπορούν να σκίζουν».

[158] Ένα διαφωτιστικό χωρίο για το ζήτημα της επιλογής παρατίθεται στο βιβλίο του Nilsson, M.P. (1997), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας*, μτφρ. Αικ. Παπαθωμοπούλου, Αθήνα: Παπαδήμας, σ. 240 κ.ε.: «Οι θεοί έχουν απόλυτη ευτυχία, απόλυτη δύναμη. Το να υπερβή ο άνθρωπος αυτή την οριακή γραμμή, ονομάζεται πάντα ύβρις».

πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο ο θνητός όφειλε να έχει τυφλή εμπιστοσύνη στην αυθεντία και υπακοή σε αυτούς που κατείχαν το χάρισμα να διαχειριστούν την ανώτερη γνώση. Με τον όρο ανώτερη γνώση εννοούμε όσα σχετίζονται με τη Φύση και τον Θεό και από αυτή τη διάκριση αναδεικνύονται δύο είδη γνώσης: η *Επιστήμη*, η οποία σχετίζεται με τη μελέτη των φαινομένων που εμπεριέχουν αξιωματικές αλήθειες και αφορούν στον άνθρωπο και η *Σοφία*, που καταπιάνεται με τη γνώση θεϊκών πραγμάτων.[159]

Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της θεωρίας διαμορφώθηκε κυρίως από τον Άγιο Αυγουστίνο, ο οποίος διατύπωνε τη θέση ότι όλη η *Σοφία* προέρχεται από τον Θεό και ότι η αληθινή σοφία χαρακτηρίζεται από ευσέβεια.[160] Μάλιστα, ο ίδιος ισχυριζόταν ότι η πρωταρχική αιτία του προπατορικού αμαρτήματος ήταν μία, η υπερβολική περιέργεια εμποτισμένη με υπεροψία, το χείριστο από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Οι επικρίσεις του Αυγουστίνου στη στοχαστική σκέψη και η σύνδεσή της με την υπεροψία κυριάρχησαν στον μεσαιωνικό νου και συνέδεσαν την περιέργεια με τις αιρέσεις και τη μαύρη μαγεία.[161] Η θεωρία αυτή διατηρήθηκε μέχρι την αναβίωση του Αριστοτελισμού τον ύστερο 12ο αιώνα, οπότε και έγιναν οι μεταφράσεις των αριστοτελικών κειμένων από τα αραβικά και τα ελληνικά στα λατινικά.[162]

Στη συνέχεια, μέσα στο πλαίσιο του Αριστοτελισμού, η γνώση επιτυγχανόταν είτε με τον επαγωγικό είτε με τον παραγωγικό τρόπο σκέψης, σύμφωνα με τους οποίους κάθε μορφή γνώσης μπορεί να αποκτηθεί μέσω παρατηρήσεως, από το ειδικό στο γενικό και το αντίστροφο.[163] Το σύνολο, λοιπόν, των επιστημονικών κατακτήσεων μπορούσε να επιτευχθεί με την παρατήρηση ενός φαινομένου και την ταξινόμηση των βασικών του αρχών. Άμεση απόρροια αυτού ήταν η εμφάνιση του

[159] Τα ανθρώπινα πράγματα κατά τον Μεσαίωνα ήταν όσα συνίστανται από τα τέσσερα πρωταρχικά στοιχεία της φύσης και τα θεϊκά όσα δεν έχουν αυτή την σύσταση.

[160] Rice, E.F. (1958), *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press, σ. 8.

[161] Eamon, W. (1994), *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press, σσ. 60 – 61.

[162] Losee, J. ([4]2001), *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*, Oxford: Oxford University Press, σ. 27.

[163] Ένα τυπικό παράδειγμα επαγωγικού τρόπου σκέψης είναι το ακόλουθο: όλοι οι άνθρωποι είναι θνητοί, ο Σωκράτης είναι άνθρωπος, άρα ο Σωκράτης είναι θνητός. Αυτή η μέθοδος εφαρμόστηκε σε όλες τις επιστήμες, παρόλο που είχαν διατυπωθεί αμφιβολίες για την εγκυρότητά της.

Σχολαστικισμού,[164] που καθόρισε μέχρι τις αρχές της Αναγέννησης τον τρόπο σκέψης και εξαγωγής συμπερασμάτων στα πανεπιστημιακά ιδρύματα.

Ένα από τα συγγράμματα που άσκησε μεγάλη επιρροή στον μεσαιωνικό τρόπο σκέψης, κατά τη διάρκεια του 12ου αιώνα, ήταν το *Secretum Secretorum*.[165] Αλλά η επίδρασή του δεν διαχύθηκε μόνον στον τομέα των Επιστημών. Το εν λόγω βιβλίο καλλιέργησε την αίσθηση ότι υπάρχουν γνώσεις οι οποίες δεν πρέπει να αποκαλύπτονται στους αδαείς. Συγκεκριμένα, ο Ψευδό – Αριστοτέλης φέρεται να γράφει: «να γνωρίζεις ότι από εδώ και στο εξής όποιος προδίδει αυτά τα μυστικά και αποκαλύπτει τα μυστήρια στους ανάξιους δεν θα πρέπει να νιώθει ασφαλής από την ατυχία που θα τον βρει σύντομα»[166] και με αυτόν τον τρόπο οι φορείς της γνώσης επιφορτίζονται με το ηθικό χρέος να διαφυλάξουν αυτά τα απόκρυφα μυστικά (στο εξής *Arcana*).[167] Ο όρος *Arcanum,* ωστόσο, πρωτοεμφανίζεται μερικούς αιώνες νωρίτερα στη *Βουλγάτα*[168] και από εκείνο το σημείο και έπειτα η ύβρις με τη μορφή της υπεροψίας εμπλέκεται με το μέτρο στη γνώση.

---

[164] Σχολαστικισμός: ένα σύνολο ακαδημαϊκών και εκπαιδευτικών τεχνικών που εφαρμόστηκε στα πανεπιστήμια από τον 12ο αιώνα και εδραιώθηκε τον 13ο με την τυποποίηση του προγράμματος σπουδών στα πανεπιστήμια και την αύξηση του κύρους των θεωριών του Αριστοτέλη. Ο Σχολαστικισμός κυριαρχούσε μεθοδολογικά έως τον 16ο αιώνα, οπότε αρχίζει και φθίνει η επιρροή του, δίχως να καταργείται εξ ολοκλήρου. Βλ. Normore, C.G. ([2]1999), «Scholasticism», στο R. Audi (επιμ.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 819.

[165] Το *Secretum Secretorum* ήταν βιβλίο σε μορφή επιστολής που, υποτίθεται ότι, είχε σταλεί από τον Αριστοτέλη στον Μέγα Αλέξανδρο, όσο εκείνος βρισκόταν σε εκστρατεία στην Περσία. Πρόκειται για ένα έργο εγκυκλοπαιδικών γνώσεων που πραγματεύεται ζητήματα ηθικής και πολιτικής, αλλά παράλληλα καταπιάνεται με την Ιατρική, την Αστρολογία, τη Φυσιογνωμική, την Αλχημεία και τη Μαγεία. Ο συγγραφέας του αναφέρεται ως Ψευδο – Αριστοτέλης. Βλ. Eamon, W. (1990), «From the secrets of Nature to the Public Knowledge», στο D.C. Linberg & R.S. Westman (επιμ.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, σ 47.

[166] Eamon, W. (1990), σ. 47.

[167] Για την επεξήγηση του όρου *Arcanum* θα χρησιμοποιηθεί ο όρος που είχε δώσει ο Johann Heinrich Zedler στο *Universal Lexico*, όπου *Arcanum* είναι ένα μυστικό, άυλο και αθάνατο αντικείμενο το οποίο δεν είναι δυνατόν να αναγνωριστεί από τον άνθρωπο, παρά μόνο μέσω της εμπειρίας, βλ. Jütte, D. (2015), *The Age of Secrecy: Jews, Christians, and the Economy of Secrets 1400 – 1800*, μτφρ. J. Riemer, New Haven & London: Yale University Press, σ. 3. Το κείμενο έχει γραφεί κατά τον 18ο αιώνα.

[168] Η *Βουλγάτα* (λατ. Vulgate) είναι η επίσημη μετάφραση της Βίβλου στα λατινικά από τον Άγιο Ιερώνυμο, το 382 μ.Χ. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον για την παρούσα διατριβή είναι ότι η *Βουλγάτα*

Η ύβρις συσχετίστηκε με το ζήτημα της Γνώσης στον Μεσαίωνα, όταν εγκαταλείφθηκε ο αρχαιοελληνικός τρόπος σκέψης και καλλιεργήθηκε ο χριστιανικός. Το πλέον αξιοσημείωτο γεγονός είναι ότι η αλλαγή αυτή έχει θεμελιωθεί επάνω σε μια λανθασμένη μετάφραση των λόγων του Χριστού στην *Βουλγάτα*. Στην επιστολή *Προς Ρωμαίους* του Αποστόλου Παύλου, ο Χριστός φέρεται να λέει: μὴ ὑψηλοφρόνει, ἀλλὰ φοβοῦ[169] και, ενώ στη συνέχεια του κειμένου είναι πασίδηλο ότι ο Χριστός προειδοποιεί τους πλουσίους για το αμάρτημα της έπαρσης, ο Ιερώνυμος το απέδωσε με την φράση: Noli altum Sapere, δηλαδή να μην σκέφτεστε τα υψηλά και πιθανόν με αυτή τη φράση να εννοούνται όσα πράγματα ανήκουν στη Σοφία.[170] Η κατά λέξη απόδοση του ρήματος υψηλοφρονώ σε *altum sapere* ήταν που αφαίρεσε από αυτό την έννοια της έπαρσης και το συνέδεσε με τη γνώση των πραγμάτων που βρίσκονται πέρα από το ανθρώπινο όριο.[171] Κατ' επέκταση ο αναγνώστης προειδοποιείται να μην επιθυμήσει τη γνώση των «υψηλών πραγμάτων» που αφορούν στην Θρησκευτική, στην Κοσμολογική – Φυσική και στην Πολιτική πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, σχεδόν στο μεγαλύτερο ποσοστό του πληθυσμού απαγορευόταν να μελετήσει τα φυσικά φαινόμενα, τα μυστικά του Θεού (όπως το πεπρωμένο και η Τριαδικότητα) ή τα μυστικά της δύναμης των πολιτικών αρχόντων. Μέχρι τον 15ο αιώνα κανείς δεν είχε επιχειρήσει σθεναρά να διορθώσει την παρανόηση αυτή, η οποία διασφάλιζε την απόσταση μεταξύ των *Arcana* και των αδαών. Παρατηρείται, επίσης, ότι ακόμη και στη μετάφραση της *Βίβλου* στα ιταλικά από τον Nicolò Malermi, το 1471, το μήνυμα είναι σαφές: Non volere sapere le chose alte,[172] ήτοι να μην επιζητείς να μάθεις τα υψηλά πράγματα.

Όπως θα επισημανθεί στη συνέχεια, η απόπειρα να περιοριστούν οι επιδιώξεις των υποστηρικτών της επιστημονικής γνώσης υιοθετήθηκε και από τους δημιουργούς

---

αναγνωρίστηκε ως η επίσημη μετάφραση της Βίβλου στη σύνοδο του Τριδέντου από την Δυτική εκκλησία το 1545 – 1563.

[169] Παύλος, *Προς Ρωμαίους*, 11:20.

[170] Το Noli Altum Sapere, στα *Εμβλήματα* του Alciati, τροποποιείται σε Que supra nos, nihil ad nos στην ενότητα της Αστρολογίας, στο Έμβλημα του Προμηθέα (εικ. 15, βλ., επίσης, εδώ σ. 138). Στην έκδοση του Schoonhoven οι μύθοι του Ικάρου και του Φαέθωνος συγκεράζονται (ΚΕΧ 8), στο Έμβλημα υπό τον τίτλο: Altum Sapere Pericolosum.

[171] Ginzburg, C. (11/1976), «High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Past and Present*, 73: 28, σσ. 28 – 29.

[172] Ginzburg, C. (1992), *Clues, Myths and the Historical Method*, μτφρ. J. and A. Tedeschi, Baltimore: Johns Hopkins University Press, σ. 62.

των *Εμβλημάτων*, οι οποίοι χρησιμοποίησαν κατά κόρον αυτή τη φράση του Ιερώνυμου και άλλες που προέρχονται από τη Βίβλο και την αρχαία γραμματεία, για να προειδοποιήσουν και να προφυλάξουν τους αναγνώστες τους. Η ορθή μετάφραση και η επισήμανση ότι ο λόγος του Χριστού αναφέρεται στο αμάρτημα της έπαρσης πραγματοποιείται από τον Έρασμο.[173] Αυτή, όμως, δεν έγινε αμέσως αποδεκτή, καθώς έπρεπε πρώτα να εκριζωθεί μια πεποίθηση αιώνων.

## 4.4 Η κατάκτηση της γνώσης τον 16ο και τον 17ο αιώνα

Ο 16ος αιώνας αντιμετωπίζεται ως μια περίοδος κατά την οποία κορυφώνεται η αλλαγή που προετοιμαζόταν στο παρελθόν και διαφοροποίησε τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων. Ήδη από τον 15ο αιώνα συντελείται κάτι που τυγχάνει ιδιαίτερης μνείας από όσους καταπιάνονται με ζητήματα της Αναγέννησης και εξής, η συνειδητοποίηση του ατόμου και ο επακόλουθος ατομοκεντρισμός.[174] Η εν λόγω αλλαγή δεν συνέβη «αναίμακτα» - ούτε με την κυριολεκτική ούτε με τη μεταφορική έννοια του επιρρήματος, αλλά επέσυρε μια σωρεία εντάσεων και ηθικών προβληματισμών. Κυριολεκτικά, πρόκειται για ένα χρονικό διάστημα στη διάρκεια του οποίου συντελούνται οικονομικές, θρησκευτικές και πολιτικές ανακατατάξεις.

---

[173] Ο Έρασμος απέδωσε το κείμενο ως εξής: Ne efferaris animo, sed timean, δηλαδή να μην ξεσηκώνεις την καρδιά, αλλά να φοβάσαι, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο ένα πλέον συναισθηματικό και αρμόζον νόημα στην έκφραση. Σχετικά με τις διορθώσεις του Εράσμου στη *Βουλγάτα*, βλ. Margolin, J.C., (1990), «The Epistle to the Romans (Chapter 11) according to the Versions and/or Commentaries of Valla, Colet, Lefevre and Erasmus», στο Steinmetz D.C., *The Bible in the Sixteenth Century*, Durham – London: Duke University Press, σ. 146.

[174] Ο Ατομοκεντρισμός αποτελεί κατά κάποιον τρόπο ένα εξελικτικό παράγωγο του Ουμανισμού και του Νεοπλατωνισμού. Πρόκειται για την αντίληψη κατά την οποία ο άνθρωπος έχει εμπιστοσύνη στον εαυτό του και αυτοπεποίθηση. Η οικονομική ευμάρεια, η μόρφωση και η ατομική πρωτοβουλία στη διαχείριση των υποθέσεων κοινού δικαίου παραγκωνίζουν την έννοια της αυθεντίας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jacob Burckhardt είναι η περίοδος κατά την οποία: «αφυπνίζεται μία *αντικειμενική* αντιμετώπιση και διαχείριση του κράτους […] παράλληλα εγείρεται γεμάτο δύναμη το *υποκειμενικό*, ο άνθρωπος γίνεται πνευματικό άτομο και αναγνωρίζει τον εαυτό του ως τέτοιο». Βλ. Μπούρκχαρτ, Γ. (1997), *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μ. Τοπάλη, Αθήνα: Νεφέλη, σσ. 99-105.

Αρχικά, θεωρείται απαραίτητο να περιγραφεί το κοινωνικό και το ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Όπως έχει ήδη προαναφερθεί, αποτελούσε κοινή πεποίθηση ότι ένας άνθρωπος μέσης κοινωνικής τάξης δεν θεωρείτο άξιος να γνωρίσει και να κατανοήσει τα *Arcana* της Θρησκείας, της Πολιτικής και της Φύσης, καθώς υπολείπονταν σε αυτόν τα εργαλεία για να διαχειριστεί το μέγεθος της Γνώσης. Οι τρεις αυτές απόκρυφες αρχές ήταν θεμελιώδεις και οποιοσδήποτε έπρεπε να σέβεται και όφειλε να τηρεί το άβατο που είχε θεσπιστεί. Όλοι φαίνεται ότι αποδέχονταν τη θέση ότι η Γνώση δεν είναι για τον λαό. Τον 16ο αιώνα, όμως, οι τρεις αρχές τίθενται υπό αμφισβήτηση και κρίση και επήλθαν θεμελιώδεις αλλαγές, ώστε να είναι κανείς σε θέση να διατυπώσει την άποψη ότι στον 17ο αιώνα είχε επιτευχθεί μια σχετική σταθερότητα.

### 4.4.1 Η Θρησκευτική Έριδα της Δυτικής Εκκλησίας

Η παραδοχή ότι ο άνθρωπος δεν είναι ικανός να διαχειριστεί όλο το μέγεθος της γνώσης που μπορεί να λάβει, έλκει τις απαρχές της από την Παλαιά Διαθήκη και πιο συγκεκριμένα από την Πτώση των Πρωτοπλάστων. Μετά την εκδίωξή τους από τον Παράδεισο, σύμφωνα με τις ερμηνείες της εποχής, οι ανθρώπινες αισθήσεις του θνητού γένους είχαν μολυνθεί και κατά συνέπεια είχαν περιοριστεί οι δυνατότητες της πνευματικής γνώσης.[175] Όπως προαναφέρθηκε, μπορεί η φράση Noli altum Sapere να ήταν αποτέλεσμα μιας λανθασμένης μετάφρασης χωρίου από τη *Βουλγάτα*, η υπόλοιπη *Βίβλος*, όμως, βρίθει ρητών τα οποία υπογραμμίζουν τη διάκριση μεταξύ των θεϊκών και ανθρώπινων πραγμάτων.[176] Εκτός αυτού, μια πληθώρα διηγήσεων από την Παλαιά Διαθήκη χρησιμοποιεί το μοτίβο της αλαζονείας και της

[175] Shapin, St. (2003), σ. 50.

[176] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε: «Εκείνα δια τα οποία έχεις λάβει εντολήν και δύνασαι να τα εκτελέσεις, αυτά να σκέπτεσαι πάντοτε. Διότι δεν υπάρχει καμία ανάγκη να ερευνάς κρυπτάς βουλάς του Θεού. Μην περιεργάζεσαι υπέρτερα έργα από εκείνα, που σου έχουν ανατεθεί, διότι όσα έχεις διδαχθεί και γνωρίζεις υπερβαίνουν τη διάνοια των ανθρώπων» *(Σοφία Σειράχ* 3:21 – 23) και «τὰ κρυπτὰ Κυρίῳ τῷ Θεῷ ἡμῶν, τὰ δὲ φανερὰ ἡμῖν καὶ τοῖς τέκνοις ἡμῶν εἰς τὸν αἰῶνα, ποιεῖν πάντα τὰ ρήματα τοῦ νόμου τούτου» (*Δευτερονόμιον*, κθ:28).

συνακόλουθης πτώσης του υψηλοφρονούντος. Τέτοια παραδείγματα συνιστούν ο Έκπτωτος Άγγελος, ο Πύργος της Βαβέλ και άλλες περιπτώσεις.

Επιπλέον, η Θεολογία, ούσα η πρωταρχική επιστήμη των πανεπιστημίων, μπορούσε να καθορίζει τα επιστημονικά ενδιαφέροντα και κατ' επέκταση να εξασφαλίζει ότι αυτά θα περιορίζονταν σε ένα αρμόζον θεολογικό πεδίο. Για πολλούς αιώνες ο Αριστοτέλης ή πιο ορθά μια εκχριστιανισμένη εκδοχή του έδινε λύσεις σε πολλά ζητήματα θρησκευτικού ενδιαφέροντος.[177] Αντίστοιχα, οι Νεοπλατωνιστές φιλόσοφοι επηρεασμένοι περισσότερο από τον Πλωτίνο, τον Άγιο Αυγουστίνο και τον Ψευδο-Διονύσιο παρά από τον Πλάτωνα όριζαν την σοφία ως την αποκεκαλυμμένη Γνώση των θεϊκών πραγμάτων.[178] Άμεσο παρεπόμενο της διαρκώς αυξανόμενης δύναμης της Καθολικής Εκκλησίας υπήρξε η πολιτική, πνευματική και οικονομική της γιγάντωση, σε ολόκληρη σχεδόν τη Δυτική Ευρώπη. Αντίθετα, το επίπεδο των λειτουργών της διαρκώς εξέπιπτε. Η πλειονότητα αυτών μετά βίας γνώριζαν γραφή και ανάγνωση, ενώ δεν ήταν σε θέση να διαβάσουν τα κείμενα της θείας λειτουργίας, που τότε τελούνταν στα λατινικά. Εκτός αυτού, διήγαν βίο προκλητικό για τη θέση τους και ζητούσαν υπέρογκα ποσά από τους πιστούς.[179]

Η γενική δυσαρέσκεια άρχισε να εκφράζεται στις περιοχές που απείχαν από το κέντρο του Καθολικισμού και βρήκε την διατύπωσή της ένα πρωινό της 31ης Οκτωβρίου του 1517 στον Μητροπολιτικό Ναό της Βυρτεμβέργης. Τότε ήταν που ο Μαρτίνος Λούθηρος θυροκόλλησε τις 95 θέσεις του, οι οποίες αντιτίθεντο στις προαναφερθείσες πρακτικές της Δυτικής Εκκλησίας.[180] Η Καθολική Εκκλησία αντέδρασε αρκετά αργότερα, μόλις το 1545, με την σύγκληση της Συνόδου του

[177] Dear, P. (2001), *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and its Ambition, 1500 – 1700*, Hampshire: Palgrave Macmillan, σ. 15.

[178] Rice, E.F. (1958), σ. 59.

[179] Wiesner – Hanks, M.E. ([2]2013), *Early Modern Europe 1450 – 1789*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 166 -167.

[180] Η βασική διαφορά μεταξύ Καθολικών και Προτεσταντών εδράζεται στον τρόπο για τη σωτηρία και την κατάκτηση του Παραδείσου. Οι Καθολικοί υποστήριζαν ότι για να εισέλθουν οι πιστοί στον Παράδεισο έπρεπε να συμμετάσχουν στα τελετουργικά της Εκκλησίας και να κάνουν καλές πράξεις. Ένας τρόπος για να παραγραφούν τα αμαρτήματα των πιστών ήταν τα Συγχωροχάρτια. Η τακτική αυτή αποτέλεσε την ενοχλητική ακίδα για τους Προτεστάντες, οι οποίοι υποστήριζαν ότι η δοσοληψία μειώνει το μεγαλείο του Θεού. Βλ. ενδεικτικά Becker, S.O. – Pfaff, S. – Rubin, J. (10/2016), «Causes and Consequences of the Protestant Reformation», *Explorations in Economic History*, 62, σ. 16.

Τριδέντου.[181] Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι στην εναρκτήρια σύνοδο καθίσταται εύγλωττα σαφές ότι «Τα καλύτερα και τελειότερα δώρα έρχονται από ψηλά» και «Αρχή Σοφίας, Φόβος Κυρίου», [182] περιγράφοντας με σαφήνεια τη θέση των Καθολικών απέναντι σε οποιαδήποτε νεοφυή θεολογική έκφανση.

Εντούτοις, το χρονικό διάστημα που παρήλθε έως τη σύγκληση της Συνόδου, είχε επιτρέψει στους υποστηρικτές του Λουθήρου να ισχυροποιήσουν τις βασικές αρχές του δόγματός τους και στους Καθολικούς να αντιδρούν βίαια προσπαθώντας να καταστείλουν τη νέα αίρεση. Το 1542 η Δυτική εκκλησία προχώρησε στην ανασύσταση της Ιεράς Εξέτασης, για να δικάζονται άτομα που είχαν κατηγορηθεί για συμμετοχή σε αιρέσεις, μαγεία, βλασφημία. Τα συγγράμματα ελέγχονταν και αξιολογούνταν από το *Index Librorum Prohibitorum*, το οποίο περιλάμβανε όλα τα βιβλία που απαγορεύονταν από την Δυτική εκκλησία.[183] Οι αντιδράσεις έλαβαν χώρα σε όλη την Ευρώπη και η Μεταρρύθμιση αποτελεί την κύρια αιτία θρησκευτικών πολέμων για διάστημα μεγαλύτερο των εκατό χρόνων. [184] Ο αυτοκράτορας της Ισπανίας, Κάρολος V, είχε υιοθετήσει μια ιδιαιτέρως σκληρή πολιτική με επίκεντρο τους αιρετικούς Προτεστάντες. Το 1546, σε μια προσπάθεια να αποκαταστήσει την καθολική πίστη στη Γερμανία κήρυξε τον Σμαλκαλδικό Πόλεμο[185] και στη συνέχεια δημοσίευσε τις «πινακίδες», οι οποίες χαρακτήριζαν την πίστη σε άλλα δόγματα ως

[181] Στη Σύνοδο του Τριδέντου (1545 – 1563) εκδόθηκαν διατάγματα που αφορούσαν σε θρησκευτικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, όπως η εκπόρευση του Αγίου Πνεύματος, το Προπατορικό αμάρτημα, η συμπεριφορά των ιερέων αλλά και κανόνες για την εικονογράφηση αγίων και άλλα. Μετά τη Σύνοδο ισχυροποιήθηκε η δράση της Ιεράς Εξέτασης. Βλ. *Index Librorum Prohibitorum* (1664), Romae: Ex Typographia Reuerendae Camerae Apostolicae, χ.σ.

[182] Buckley, Th.A. (1851), *Canons and Decrees of the Council of Trent*, London: George Routledge and co, σ. 13.

[183] Το *Index Librorum Prohibitorum* (Κατάλογος των Απαγορευμένων Βιβλίων) συντάχθηκε για πρώτη φορά το 1529 και αναδιαμορφώθηκε το 1543 και το 1551. Εκτός από τα κείμενα που ήταν φυσικό να ενταχθούν σε αυτόν τον κατάλογο, όπως οι αρχές του Λούθηρου και η Προτεσταντική *Βίβλος*, περιλαμβάνονται όλα τα αναγνώσματα που εμπεριείχαν θεολογικά σφάλματα και θα παραπλανούσαν τους πιστούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην έκδοση του 1664, η οποία περιλαμβάνει όλες τις προηγούμενες εκδόσεις, συναντά κανείς το θεωρητικό έργο του Κοπέρνικου, του Giordano Bruno αλλά και του Γαλιλαίου. Πηγή: *Index Librorum Prohibitorum* (1664), Romae: Ex Typographia Reuerendae Camerae Apostolicae.

[184] Dear, P. (2001), σ. 192.

[185] Burns, E.M. (2006), *Ευρωπαϊκή Ιστορία, ο Δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, μτφρ. Τ. Δαρβέρης, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σ. 221.

κακούργημα. Ακόμη και εάν ο πιστός δήλωνε μεταμέλεια, πάλι θα θανατωνόταν, έτσι οι άνδρες αποκεφαλίζονταν με σπαθί και οι γυναίκες πέθαιναν δια πνιγμού. Μάλιστα, στους εν λόγω νόμους δόθηκε το προσωνύμιο οι ματωμένες πινακίδες.[186] Ακολούθως, ο διάδοχός του, Φίλιππος ΙΙ συνέχισε τη σκληρή πολιτική που στόχευε στη μείωση της δυναμικής του αιρετικού δόγματος.[187] Ο νέος διάδοχος αφιερώθηκε στην αναδιοργάνωση της Δυτικής θρησκείας στις Κάτω χώρες, γι' αυτό τον λόγο υπέβαλε στον Πάπα ένα λεπτομερές υπόμνημα αναδιάρθρωσης των Καθολικών επισκοπών.[188] Είναι ενδεικτικό ότι ο ίδιος προσωπικά είχε αναλάβει την αντιμετώπιση των προτεσταντικών ομάδων που εμφανίστηκαν στην Ισπανία το 1559. Ο Φίλιππος ΙΙ, το 1567, απέρριψε τα μέτρα της Μαργαρίτας της Πάρμας ωθώντας την σε παραίτηση.[189] Άμεση συνέπεια αυτού ήταν ο Δούκας της Alba, εκτός από διοικητής των στρατευμάτων, να γίνει και ο νέος κυβερνήτης των Κάτω Χωρών. Οι εξελίξεις ήταν καταιγιστικές. Ο Δούκας μετέτρεψε το ζήτημα της Εικονοκλαστικής έριδας από κοινωνικό σε θρησκευτικό και διεξήχθησαν θρησκευτικές δίκες που οδήγησαν στον

[186]Στη βιβλιογραφία αναφέρονται ως the blood placards. Βλ. van Gelderen, M. (1992), *The Political Thought of the Dutch Revolt 1555 – 1590*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 36˙ van der Steen, J. (2015), *Memory Wars in the Low Countries, 1566-1700*, Leiden-Boston: Brill, σσ. 207-208.

[187] Ο Φίλιππος ΙΙ αποτελεί την πλέον ιδιάζουσα περίπτωση της παρούσας διατριβής. Αφενός η προσωπική του φιλοδοξία να στραφεί εναντίον των Προτεσταντών και να απαλείψει την αίρεση αυτή, καθώς επίσης και το μένος του εναντίον των Οθωμανών, δημιουργεί την επικριτική στάση που υιοθετούν απέναντι του οι Φλαμανδοί ζωγράφοι, παραδείγματος χάριν ο Bruegel, αφετέρου υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους πάτρωνες καθολικών καλλιτεχνών, όπως ο Tiziano. Βλ. Checa Cremades, F. (1998), «Un príncipe del renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II», στο F. Checa Cremades (επιμ.), *Felipe II un Monarca y su época: Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, σσ. 25-56.

[188] Kossman, E.H. & Melling, A.F. (1974), *Texts concerning the Revolt of Netherlands*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 2 – 3.

[189] Η Μαργαρίτα της Πάρμας ήταν η κυβερνήτρια των Βρυξελλών κατά την Εικονομαχία (ο όρος στην ολλανδική βιβλιογραφία αποδίδεται ως Beeldenstorm) της Δυτικής Εκκλησίας. Τα μέτρα της χαρακτηρίστηκαν έως και ήπια (απαγόρευση των εικονομαχικών εχθροπραξιών, συμφωνία με τους τοπικούς ευγενείς, έκτακτα ποινικά δικαστήρια και απόδοση χάρητος), σε σύγκριση με αυτά που επιθυμούσε να επιβληθούν ο Φίλιππος ΙΙ. Βλ. Soen, V. (3/2016), «The *Beeldenstorm* and the Spanish Habsburg Response (1566-1570)», *BMGN- Low Countries Historical Review*, 131/1, σσ. 101 και 111. Περισσότερα, για την επίδραση της Εικονοκλαστικής Έριδας στην Τέχνη των Κάτω Χωρών, βλ. εδώ, σσ. 121-123.

θάνατο περισσότερους από 1.000 Προτεστάντες και στην εξορία 11.000.[190] Το τέλος γράφηκε στις 16 Ιουλίου του 1570 όταν ο Δούκας απέδωσε χάρη στους «αιρετικούς». Οι εχθροπραξίες, όμως, μεταξύ των δύο δογμάτων δεν τερματίστηκαν τότε. Κορωνίδα της διαμάχης των δύο εκκλησιών θεωρείται η σφαγή περισσότερων από 3.000 πιστών του Λουθηρανικού δόγματος τη Νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου στο Παρίσι.[191]

Στις αρχές του 17ου αιώνα η Αντιμεταρρύθμιση αποτελεί γεγονός, το εκπαιδευτικό επίπεδο των κληρικών της Δυτικής Εκκλησίας έχει βελτιωθεί και η ζωή των Παπών γίνεται πρότυπο ευπρέπειας και ευλάβειας.[192] Όσον αφορά στο αντίπαλο στρατόπεδο, ιδρύθηκε η Ολλανδική Δημοκρατία (1648), στα εδάφη της οποίας κατέφυγαν πολλοί εκδιωκόμενοι Προτεστάντες. Οι Προτεστάντες από την πλευρά τους είχαν επηρεαστεί περισσότερο από τον μεσαιωνικό μυστικισμό, ενώ δεν έχει αποκλειστεί το ενδεχόμενο ενός δεσμού ανάμεσα στον Προτεσταντισμό και την *Devotio Moderna,*[193] κυρίως σε σχέση με τον τρόπο που κατέκριναν αμφότεροι την πομπώδη αισθητική της Δυτικής Εκκλησίας. Σε σχέση, όμως, με τις Κάτω Χώρες πιο σημαντικό θεωρούμε το γεγονός, ότι ο Έρασμος εισήγαγε με το έργο του τη μελέτη της *ευγενούς λογοτεχνίας* (*bonae litterae*), την επανανακάλυψη των κλασικών και την ανάπτυξη και εφαρμογή νέων φιλολογικών μεθόδων ως εργαλείων για την εμβάθυνση στη χριστιανική ηθική και στις θεολογικές σπουδές. Αποτέλεσμα αυτής της πνευματικής κίνησης ήταν η δημιουργία αυτού που σήμερα αποκαλείται *Βιβλικός*

[190] Soen, V. (3/2016), σ. 112.

[191] Η σφαγή των Προτεσταντών της Γαλλίας ενορχηστρώθηκε από την Αικατερίνη των Μεδίκων και εκτελέστηκε από τον υιό της, Κάρολο ΙΧ, βασιλιά της Γαλλίας. Πολλοί Προτεστάντες είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι στις 24 και 25 Αυγούστου 1572, για να εορτάσουν τον γάμο της Μαργαρίτας – αδελφής του Καρόλου ΙΧ και του Ερρίκου του Navarre. Επρόκειτο για έναν γάμο πολιτικής και θρησκευτικής σύζευξης. Η αρχή της σφαγής ξεκίνησε με τη δολοφονία του Coligny, συμβούλου του αυτοκράτορα, έπειτα από εντολή της Αικατερίνης. Ύστερα, ο μαινόμενος καθολικός όχλος του Παρισιού επιτέθηκε στους Προτεστάντες. Ο αριθμός των νεκρών στο Παρίσι άγγιξε τους 3.000 και σε ολόκληρη τη Γαλλία τους 70.000 ανθρώπους.

[192] Dear, P. (2001), σ. 192.

[193] Η *Devotio Moderna* υπήρξε μια θρησκευτική κίνηση του 14ου αιώνα, η οποία θεμελιώθηκε από τον Gerhard Groet (1340 – 1384), αλλά βρήκε τον μεγαλύτερο εκφραστή της στα γραπτά του Θωμά του Κεμπήσιου (γερ. Thomas von Kempen, π. 1380 – 1471). Σκοπός της *Devotio Moderna* ήταν η εκ νέου ανακάλυψη της πραγματικής πίστης και της ευσέβειας, απαλλαγμένης από τον κλήρο.

*ή Χριστιανός Ουμανιστής*.[194] Στα τέλη του 17ου αιώνα έχει επιτευχθεί κατά κάποιον τρόπο μια σχετική ανοχή μεταξύ των δύο δογμάτων και αντίστοιχα η παύση των μεταξύ τους διαμαχών.

### 4.4.2 Η μετάβαση από την Αριστοτελική μέθοδο στο Πείραμα

Οι πλέον ρηξικέλευθες αλλαγές έγιναν στον τομέα της Επιστήμης. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η υπό μελέτη περίοδος, από το 1543 έως το 1687, συναντάται στη διεθνή βιβλιογραφία ως η περίοδος της Επιστημονικής Επανάστασης.[195] Αυτό που την καθιστά τόσο ιδιαίτερη δεν είναι μόνο τα επιτεύγματα σε όλους τους τομείς αλλά η αλλαγή στον τρόπο σκέψης. Σύμφωνα με τον Kuhn, συμβαίνει μια αλλαγή παραδείγματος.[196] Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα παρατηρείται η μετακύλιση από την αριστοτελική - θεωρητική μέθοδο στην εμπειρική - γεγονική, μέσω πειραμάτων. Παρόλ' αυτά κανείς δεν θα χαρακτήριζε την αλλαγή αυτή άμεση, αφού η Μεταρρύθμιση και η Αντιμεταρρύθμιση συνέβαλαν στην περαιτέρω διατήρηση του Αριστοτελισμού - Σχολαστικισμού, τουλάχιστον έως τα μέσα του 17ου αιώνα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η ακαδημαϊκή εκπαίδευση είχε θέσει ως απώτερο στόχο την κατάκτηση της Φιλοσοφίας και εν συνεχεία της Θεολογίας. Για να επιτευχθεί ο εν λόγω στόχος, ο εκπαιδευόμενος έπρεπε να γίνει κοινωνός των *επτά ελευθερίων τεχνών*, ήτοι του *Quadrivium* και του *Trivium*.[197] Ο τύπος αυτός εκπαίδευσης διατηρήθηκε στα πανεπιστήμια, αλλά

---

[194] van Gelderen, M. (1992), σ. 64.

[195] Εντούτοις, η χρήση του όρου αυτού έχει αρχίσει να φθίνει στις μέρες μας, καθότι θεωρείται εξαιρετικά ενθουσιώδης αλλά παράλληλα ελλιπής στην περιγραφή της περιόδου.

[196] Ο Kuhn στη *Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων* (1997), μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος & Β. Κάλφας, Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, αναφέρει ότι είναι δυνατό εν μέσω κρίσης μια επιστημονική δομή να αντικαταστήσει μια άλλη, αν υπάρχει κάποια επιτακτική ανάγκη. Επίσης, είναι συνήθης η ύπαρξη ενός διαστήματος προσαρμογής οπότε πιθανόν συνυπάρχουν αμφότερες οι επιστημονικές δομές, μέχρι την επικράτηση της νέας.

[197] Ο όρος *Quadrivium* (=*Τετρακτύς)* εκφράζει τον τομέα των πρακτικών επιστημών, ήτοι της Αριθμητικής, της Μουσικής, της Αστρονομίας και της Γεωμετρίας, ενώ το *Trivium* τις επιστήμες του λόγου, δηλαδή τη Ρητορική, τη Λογική και τη Γραμματική. Βλ. Cram, D. (2010), «The Changing

σταδιακά άρχισε να διαφοροποιείται όχι μόνο σχετικά με το τί διδάσκεται, αλλά και το πώς αυτό διδάσκεται, ως απόρροια των αλλαγών που συνέβαιναν στον κόσμο.

Τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 16ου αιώνα, ως βασίλισσα των επιστημών οριζόταν η Θεολογία, και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο John H. Brooke: « […] η αναζήτηση της γνώσης του φυσικού κόσμου υπαγόταν συχνά σε θεολογικά ζητήματα».[198] Το πρόβλημα που προέκυπτε από αυτό ήταν ότι πολλοί επιστήμονες της εποχής έπρεπε να συνδυάσουν τα αποτελέσματα των πειραμάτων τους με τις θεολογικές εξηγήσεις. Δεν ήταν σπάνιο, λοιπόν, να καθυστερεί η έκδοση ενός ορισμένου συγγράμματος είτε να κυκλοφορεί με τον υπότιτλο, θεωρητικό μοντέλο, για να μην έρθει ο συγγραφέας σε ρήξη με τις διδαχές της *Βίβλου* ή του Αριστοτέλη, είτε να απορρίπτεται από την Ιερά Εξέταση. Παράλληλα, παρατηρεί κανείς ότι ο Θεός χρησιμοποιείται συχνά από τους επιστήμονες για να ενδυναμώσει μια πρωτόγνωρη θεωρία στην αιτιολόγηση φυσικών φαινομένων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Descartes και του Newton, που εξηγούν ο πρώτος την κίνηση και ο δεύτερος τον απόλυτο χώρο μέσω του Θεού.[199]

Μέχρι αυτήν τη στιγμή δεν έχει γίνει σαφές τί είναι αυτό που καθιστά, ακόμη και σήμερα, τον 16ο και τον 17ο αιώνα τόσο σημαντικούς. Εκτός από την προαναφερθείσα μετάβαση από τον Αριστοτελισμό στην πειραματική μέθοδο, την περίοδο αυτή γίνονται μια σειρά από ανακαλύψεις και νέες εφευρέσεις. Παράλληλα, δημοσιεύονται σημαίνοντα συγγράμματα και χρησιμοποιούνται καινοτόμες μέθοδοι στις επιστήμες.[200] Το πλέον σημαντικό επίτευγμα στο πεδίο των νέων γνώσεων ήταν η ανακάλυψη της Αμερικής και η χαρτογράφηση του νέου κόσμου. Αυτό άλλαξε εξ

---

Relations between Grammar, Rhetoric and Music», στο R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn (επιμ.), *The Making of the Humanities*, τ. 1ος: Early Modern Europe, Amsterdam: Amsterdam University Press, σ. 263.

[198] Brooke, J. H. (2008), *Επιστήμη και Θρησκεία: μία ιστορική προσέγγιση*, επιμ. Κ. Γαβρόγλου, μτφρ. Β. Βακάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 73.

[199] Garber, D. (2006), «Physics and Foundations», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 22.

[200] Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, ο Andreas Vesalius δημοσίευσε τη θεωρία του περί Ανατομίας πάνω στην οποία στηρίχθηκε η διδασκαλία της Ανατομίας στα αμφιθέατρα. Άλλα σημαίνοντα έργα ήταν το έργο του Bacon, του Descartes, ενώ στη λογοτεχνία ο Milton δημοσίευσε τον *Απολεσθέντα Παράδεισο*. Στην εκπνοή του 17ου αιώνα ο Newton δημοσίευσε τα *Principia*. Επίσης, εφευρέθηκαν τα μηχανικά ρολόγια, το μικροσκόπιο, το τηλεσκόπιο, το μπαρούτι, εξελίχθηκε η τυπογραφία, ενώ λειτουργούσαν Βοτανικοί Κήποι και Δωμάτια Γνώσης.

ολοκλήρου την εντύπωση που είχε ο μεσαιωνικός άνθρωπος για τα όρια της Γης. Μέχρι το 1492, η αντίληψη των ατόμων για τον κόσμο περιλάμβανε τις τρεις γνωστές, μέχρι τότε, ηπείρους, Ευρώπη, Ασία και Αφρική, να περιβάλλονται από έναν ενιαίο ωκεανό, όπως παρατίθεται στον χάρτη του Fra Mauro (εικ. 16). Το σχεδιαστικό αποτέλεσμα προέκυπτε από τον συνδυασμό των περιγραφών της *Βίβλου* και την καταγραφή των περιηγήσεων των Πορτογάλων. Στη συνέχεια, όμως, οι ναυσιπλόοι επιτυγχάνουν τον περίπλου της Αφρικής, ανακαλύπτονται νέα νησιά, εξερευνώνται και αποικίζονται η Αμερική και η Αφρική και τέλος, ο Μαγγελάνος ολοκληρώνει τον περίπλου της Γης.[201] Τότε, ήταν που ο άνθρωπος του 16ου και 17ου αιώνα συνειδητοποίησε το μέγεθος της άγνοιάς του για τον κόσμο και παράλληλα τότε φθίνει η μυθολογία περί αγνώστων και φανταστικών κόσμων. Είναι χαρακτηριστικό ότι το άτομο, πριν το προαναφερθέν διάστημα, ζούσε με τη βεβαιότητα ότι κατείχε την αληθή διάταξη και τις διαστάσεις του κόσμου, αλλά ύστερα από τις νέες κατακτήσεις η βεβαιότητα είχε μετατραπεί σε αμφιβολία.

Το επιστημονικό πεδίο στο οποίο συνέβησαν οι περισσότερες αλλαγές κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα ήταν η Αστρονομία. Τότε έδρασαν ο Nicolaus Copernicus, ο Giordano Bruno, ο Tycho Brahe, ο Johannes Kepler[202] και ο Galileo Galilei, οι επιστημονικές ανακαλύψεις των οποίων επηρέασαν καταλυτικά τη σκέψη των ανθρώπων. Η αρχή έγινε το 1543, οπότε δημοσιεύτηκε το *De revolutionibus orbium coelestium* (= *Περί της περιστροφής των Ουρανίων Σωμάτων*) από τον Nicolaus Copernicus. Στο εν λόγω σύγγραμμα, ο μαθηματικός τοποθετούσε τον Ήλιο στο κέντρο του σύμπαντος, αλλάζοντας μια για πάντα την ανθρωποκεντρική διάταξη του πτολεμαϊκού, γεωκεντρικού συστήματος και επίσης, διατύπωνε τη θέση ότι η Γη περιστρέφεται γύρω από τον άξονά της. Ωστόσο, ο Andreas Osiander που είχε την τελική εποπτεία για την έκδοση του έργου, προσέθεσε, εν αγνοία του συγγραφέως, μια εισαγωγή κατά την οποία δήλωνε ότι η βασική θέση του συγγράμματος αποτελεί

[201] Vogel, K.A. (2006), «Cosmography», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 469 – 479.

[202] Ο Giordano Bruno (1548 – 1600) στην κοσμολογική του μελέτη έκανε λόγο για την απειρότητα του σύμπαντος και την ύπαρξη πολλών Ήλιων με εξωπλανήτες. Ο Giordano Bruno δικάστηκε από την Ιερά εξέταση και κάηκε στην πυρά. Ο Tycho Brahe (1546 – 1601) κατέγραψε 777 νέους αστέρες, ενώ οι σημειώσεις του ενέπνευσαν τον μαθητή του Johannes Kepler (1571 – 1630) να συγγράψει την πραγματεία περί της κίνησης των ουρανίων σωμάτων, να διατυπώσει την έννοια της ελλειπτικής τροχιάς και να αναλύσει την τροχιά του Άρη.

μια υπόθεση, η οποία δεν χρειάζεται να είναι αλήθεια, αλλά αποτελεί μια σωστή βάση για μαθηματικούς υπολογισμούς.[203] Αυτό έγινε με τέτοιον τρόπο, ώστε να φαίνεται ότι είναι γραμμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα. Παρά τις προσπάθειες του Osiander, η Ιερά Εξέταση απέρριψε την κοπερνίκεια θεωρία[204] και αρνήθηκε ότι υπάρχει σε αυτήν οποιαδήποτε φιλοσοφική ή θεολογική αλήθεια. Η βασική της αντίθεση συγκροτήθηκε σύμφωνα με όσα ήταν γραμμένα στην *Παλαιά Διαθήκη*, όπου υιοθετείται η αριστοτελική άποψη για το σύμπαν.[205] Από την πλευρά τους οι Προτεστάντες, παρόλο που δεν το αποδέχτηκαν εξ ολοκλήρου, διέκριναν επιστημονικά πλεονεκτήματα στο ηλιοκεντρικό σύστημα.[206]

Η απόρριψη της αριστοτελικής θεώρησης του σύμπαντος συνεχίστηκε και με τον Galileo Galilei. Ο Γαλιλαίος χρησιμοποιώντας ένα νέο μέσο, το τηλεσκόπιο, παρατήρησε ότι η Αφροδίτη διέρχεται από φάσεις, γεγονός που ουσιαστικά, επιβεβαίωνε την ηλιοκεντρική θεωρία.[207] Η εξέλιξη της ιστορίας είναι λίγο ή πολύ γνωστή σε όλους. Η Ιερά Εξέταση καταδίκασε τον ίδιο σε φυλάκιση, απαγόρευσε την κυκλοφορία του έργου του και η ανακοίνωση της απόφασης αναγνώστηκε στο σύνολο της καθολικής κοινότητας, παρουσία των σημαντικότερων εκπροσώπων των θετικών επιστημών.[208]

---

[203] Donahue, W. (2006), «Astronomy», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 568 – 69.

[204] Η απόρριψη έγινε στις 23 Φεβρουαρίου 1616, για περισσότερες πληροφορίες βλ. Sella, D. (1997), *Italy in the Seventeenth Century*, New York: Addison - Wesley, σ. 221 ˙Feldhay, R. (1995), *Galileo and the Church: Political Inquisition or Critical Dialogue?*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 27, όπου παρατίθενται τα πρακτικά της απόφασης.

[205] Butterfield, H. (2010), *Η Καταγωγή της Σύγχρονης Επιστήμης: 1300 – 1800*, μτφρ. Ι. Αρζόγλου, Αθήνα: MIET, σ. 61.

[206] Donahue, W. (2006), σ. 573.

[207] Στο έργο του Galileo Galilei δεν καταγράφονται μόνο οι παρατηρήσεις του για την Αφροδίτη. Αυτός παρατήρησε για πρώτη φορά, τεκμηριωμένα, ότι η επιφάνεια της Σελήνης δεν ήταν λεία αλλά ανομοιόμορφη, αντίστοιχα και αυτή του Ήλιου έχει κηλίδες, ότι ο Δίας είχε τέσσερις δορυφόρους και ότι, εκτός από τα ορατά άστρα, ο γαλαξίας μας είναι γεμάτος με πλανήτες που δεν διακρίνονταν δια γυμνού οφθαλμού.

[208] Για την περιγραφή της πλήρους πορείας της καταδίκης του Galileo Galilei και τις δύο παρουσίες του ενώπιον της Ιεράς Εξέτασης, βλ. Feldhay, R. (1995). Εκεί παρουσιάζονται ένα κατατοπιστικό χρονικό και τα τεκμήρια των αποφάσεων.

Είναι εύλογο ότι όλες αυτές οι αλλαγές αντιμετωπίστηκαν με μεγάλη επιφύλαξη. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο Vesalius [209] διαφοροποίησε τα αποτελέσματα του *De humani corporis Fabrica* (1543), για να μην αποκλίνουν από όσα ήταν γνωστά μέχρι τότε και είχαν διαμορφωθεί σύμφωνα με το έργο του Γαληνού.[210] Η στάση αυτή εκφράζει τόσο τον φόβο απέναντι στην Εκκλησία όσο και τον δισταγμό των επιστημόνων να εναντιωθούν στην έννοια της αυθεντίας. Μέχρι τότε, πίστευαν ότι η αποδοχή της Αριστοτελικής μεθόδου και τα αρχαία συγγράμματα περιείχαν όλες τις αλήθειες. Η απόκτηση γνώσης μέσω της πειραματικής μεθόδου επέβαλε τον έλεγχο και την απόδειξη και ανέτρεψε τόσο πολύ τα δεδομένα, ώστε οι επιστήμονες να θεωρούν ότι διέπρατταν ύβριν. Αυτό το αίσθημα, βέβαια, ενισχύθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό από την Εκκλησία, αφού οι νέες ανακαλύψεις και εφευρέσεις δεν ταίριαζαν με τα γραφόμενα της *Βίβλου* και γι' αυτό πολεμούνταν. Έπρεπε να φτάσει ο 17ος αιώνας για να μπορέσει ο Francis Bacon[211] να βάλει για προμετωπίδα στο *Novum Organum Scientiarum* (εικ. 17) το ακόλουθο χωρίο από τον Δανιήλ: «Multi pertransibunt et augebitur scientia»,[212] ήτοι πολλοί θα παρέλθουν και η γνώση θα αυξηθεί. Το εγχείρημα του Bacon δεν προδικάζει την εκρίζωση της παλαιάς σκέψης, αλλά φανερώνει ότι πλέον επιτρεπόταν στους επιστήμονες να διατυπώνουν καινούριες θεωρίες με μεγαλύτερη ελευθερία και ότι οι

[209] Ο Andreas Vesalius ήταν Φλαμανδός ανατόμος, που μελέτησε εκ νέου το ανθρώπινο σώμα. Το έργο του γνώρισε τεράστιο απόηχο, καθώς ήταν ανατομικά, εικονογραφικά και φυσιολογικά ανώτερο από αυτό των προδρόμων του. Ο ίδιος θεωρούσε ότι αναβίωνε τις πρακτικές της αρχαίας ελληνικής ιατρικής. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. o'Malley, C.D. (1964), *Andreas Vesalius of Brussels 1514 – 1564*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press ˙Boas, M. (1962), *The Scientific Renaissance 1450 – 1630*, New York: Harper & Brothers και Dear, P. (2001), σσ. 36-40.

[210] Butterfield, H. (2010), σσ. 50 – 51.

[211] Ο Francis Bacon (1561 – 1626) δημοσίευσε το 1620 το *Νέο Όργανο* ως απάντηση στο *Όργανον* του Αριστοτέλη. Η εναντίωσή του στο έργο του Αριστοτέλη προέκυψε από τις προτεσταντικές αρχές, σύμφωνα με τις οποίες γαλουχήθηκε. Στο έργο του αποπειράται να θέσει νέες βάσεις για τη μάθηση, όπου η κατανόηση της φύσης προκύπτει μέσω των αισθήσεων, της μνήμης και της λογικής. Ωστόσο, για να μην υποπέσει ο άνθρωπος σε σφάλματα, οφείλει να επαληθεύει τα αποτελέσματά του με πειράματα. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη βακονική μέθοδο βλ.: Harrison, P. (2007), *The Fall of the Man and the Foundations of Science*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 172 – 176.

[212] Σε αυτήν την περίπτωση παραπέμπεται η ακριβής γραφή του ρητού, όπως αυτή καταγράφεται στο βιβλίο, καθώς στα ελληνικά το κείμενο διαφοροποιείται, βλ. *Δανιήλ*, ιβ: 4: ἕως διδαχθῶσι πολλοὶ καὶ πληθυνθῇ ἡ γνῶσις (μέχρι να διδαχθούν πολλοί και να αυξηθεί η γνώση).

ίδιοι είχαν επίγνωση των αλλαγών που συντελούνταν. Ενδεικτικός είναι, άλλωστε, ο τίτλος που επέλεξε να δώσει ο Bacon, η χρήση της λέξης νέο (novum) στον υπόλοιπο τίτλο: επιστημονικό όργανο (organum scientiarum), περιγράφει την τάση να αμφισβητηθεί η παρελθούσα σκέψη.

Το μόνο βέβαιο είναι ότι κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα επιχειρείται ο περιορισμός μερικών αμφισβητούμενων επιστημονικών πεδίων. Έτσι, η Μαγεία, η Αστρολογία, η Αλχημεία, ο Ερμητισμός στερούνται πλέον επιστημονικών ιδιοτήτων και θεσπίζονται νέα όρια για τα όρια της ανθρώπινης γνώσης.[213] Επίσης, από το 1662 και εξής σταδιακά η Γαλλική Βασιλική Ακαδημία Επιστημών, η Ιταλική Accademia della Tracia και η Royal Society στην Αγγλία υιοθετούν την πειραματική μέθοδο. Παράλληλα τεράστια είναι η επιρροή του έργου του Bacon στις Κάτω Χώρες.[214] Όλα αυτά σηματοδοτούν την έναρξη μιας νέας περιόδου στην Επιστήμη.

### 4.4.3 Οι εξελίξεις στην Πολιτική και στην Κοινωνία

Η τρίτη κατηγορία *Arcanorum* (απόκρυφου μυστικού) που βάλλεται, κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα, είναι αυτή της Πολιτικής. Η πολιτική οργάνωση, βέβαια, έχει άμεσο αντίκτυπο στην οργάνωση της κοινωνίας, γι' αυτό τον λόγο στο υποκεφάλαιο αυτό θα μελετηθούν οι εξελίξεις και στα δύο πεδία. Η πλέον σημαντική αλλαγή που συμβαίνει είναι η οργάνωση εθνών – κρατών, με όρους στρατιωτικούς, διπλωματικούς και οικονομικούς, ενώ κατά κάποιον τρόπο τίθεται στο περιθώριο ο διοικητικός ρόλος της Εκκλησίας.[215] Η μετάβαση αυτή δεν ήταν ούτε γρήγορη ούτε

[213] Harrison, P. (6/2001), «Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England», *Isis*, 92/2, σ. 279.

[214] Harrison, P. (2007), σσ. 182 – 183.

[215] Wiesner – Hanks, M.E. (2008), *Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη 1450 – 1789*, μτφρ. Ελ. Καλογιάννη, Αθήνα: Ξιφαράς, σ. 92. Βλ. επίσης, Nicholas, D. ([6]2013), *Η Εξέλιξη του Μεσαιωνικού Κόσμου: Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη, 312-1500*, μτφρ. Μ. Τζιαντζή, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σ. 668: «Όσο αναπτύσσεται ο κρατικός μηχανισμός, η εκκλησιαστική και κοσμική εξουσία αποκτούν διακριτούς ρόλους, με πιο σημαντικό στοιχείο την απομάκρυνση των κληρικών από τη διοίκηση. Οι ηγεμόνες εφαρμόζουν την πολική που επιθυμούν, ενώ ο ρόλος της Εκκλησίας περιορίζεται στην

εύκολη ούτε αναίμακτη και διανύθηκε αρκετός δρόμος μέχρι τα κράτη να αποκτήσουν κοσμικό χαρακτήρα και εθνική ταυτότητα. Δεν είναι δυνατόν να καταγραφούν όλες οι εξελίξεις στην Πολιτική και στην Κοινωνία σε ολόκληρη τη Δυτική Ευρώπη. Γι' αυτόν τον λόγο οι παρατηρήσεις θα επικεντρωθούν γύρω από τους άξονες της Ιταλίας, της Ισπανίας και των Κάτω Χωρών, όπου έχουν εντοπιστεί τα υπό μελέτη έργα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι, μέχρι τον 15ο αιώνα, η διοίκηση στηριζόταν στις πόλεις και κάθε πόλη ήταν σχετικά αυτόνομη και ανεξάρτητη. Ωστόσο, οι εξωτερικοί κίνδυνοι ελλόχευαν και μια αυτοδιοικούμενη πόλη δεν μπορούσε πλέον να υπερασπιστεί τα εδάφη της. Οι ορατοί κίνδυνοι ήταν δύο, η οθωμανική αυτοκρατορία που βρισκόταν προ των πυλών – στα όρια της Δυτικής Ευρώπης, ενώ η έριδα της Δυτικής Εκκλησίας οριοθέτησε περιοχές όπου ζούσαν μόνο Καθολικοί ή μόνο Προτεστάντες, με αποτέλεσμα οι μεταξύ τους διαμάχες να είναι συχνές. Οι στρατιωτικές ανάγκες διαμόρφωσαν αυτό που ονομάζεται εθνική συνείδηση και τροποποίησαν τη μοναρχική διακυβέρνηση. Είναι οριστικό πια ότι στην Ιστορία καταγράφεται ο Χρυσός αιώνας της Ισπανίας (1492 – 1660) και ο Μεγάλος Αιώνας της Γαλλίας (17ος αιώνας), ενώ ο Τριακονταετής Πόλεμος (1618 - 1648) ήταν μια καθαρά εθνική διαμάχη,[216] που καθόρισε τα σύνορα της σύγχρονης Κεντρικής Ευρώπης, χωρίς καμία αναφορά στο κλέος των μεμονωμένων πόλεων, όπως συνέβαινε στο παρελθόν.

Πώς όμως, η διαμόρφωση των κρατών τροποποίησε τη μοναρχική διακυβέρνηση; Μια από τις μεγαλύτερες δυσκολίες, που είχε να υπερπηδήσει ο ηγεμόνας ενός κράτους ήταν η διατήρηση της ομοιογένειας. Έπρεπε να εντοπίσει τα συνεκτικά στοιχεία, τα οποία θα συντηρούσαν τη σταθερότητα του κράτους του. Το πρώτο στοιχείο ήταν τα εθνικά επιτεύγματα, πολλές χερσαίες και ναυτικές επιχειρήσεις έγιναν υπό την αιγίδα των κρατών, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι ναυτιλιακές εξορμήσεις των Πορτογάλων και των Ισπανών σε ολόκληρο τον τότε γνωστό κόσμο. Το δεύτερο στοιχείο περιλάμβανε τη διαμόρφωση

---

άσκηση του θεολογικού της έργου. Ακόμη και όταν οι σχέσεις αναθερμαίνονται κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, τον πρώτο λόγο τον έχει το κράτος και όχι η Εκκλησία».

[216] Ο Τριακονταετής πόλεμος, όπως και ο ογδοηκονταετής έληξαν με την υπογραφή της Συνθήκης της Βεστφαλίας το 1548. Η Συνθήκη της Βεστφαλίας αποτυπώνει τις αλλαγές που συντελούνταν σε εθνικό επίπεδο. Με την υπογραφή της αναγνωρίζεται επισήμως ο καλβινισμός, οι εθνικές μοναρχίες νικούν και τερματίζουν τις επεκτατικές προσπάθειες των Αψβούργων.

πολιτισμικού και θρησκευτικού χαρακτήρα στα ανεξάρτητα κράτη. Πιο συγκεκριμένα, κάθε κράτος αναδείκνυε τους εθνικούς του λογοτέχνες που έγραφαν στην καθομιλουμένη γλώσσα και όχι στα λατινικά, όπως για παράδειγμα ο Δάντης, ο Cervantes, ο Rabelais, τους εθνικούς του επιστήμονες και καλλιτέχνες αλλά και μία επίσημη θρησκεία.[217] Η πόλη γίνεται υποτελής και όργανο του κράτους, χάνοντας πολλά από τα προνόμιά της. Η Ισπανική Αυτοκρατορία αποτελεί το πρώτο δείγμα αυτής της μορφής κράτους. Ήδη έχει γίνει αναφορά στον έντονα θρησκευτικό χαρακτήρα που είχαν επιβάλει τόσο ο Κάρολος V όσο και ο Φίλιππος ΙΙ. Εκτός αυτού, όμως, πολλά λιμάνια της Αυτοκρατορίας γνώρισαν τεράστια οικονομική άνθιση με επόμενη την ανάπτυξη σε περιοχές, που μέχρι τότε, ανήκαν στο οικονομικό περιθώριο. Επίσης, στις αρχές του 17ου αιώνα θα εμφανιστεί το φαινόμενο, οι πάτρωνες να αναθέτουν μεγάλες παραγγελίες στους Ισπανούς καλλιτέχνες. Ενδεικτικό παράδειγμα, το οποίο θα μελετηθεί εκτενέστερα στη συνέχεια, αποτελεί ο τρίτος Δούκας της Alcalà, ο οποίος δεν συνέλεγε έργα με συγκεκριμένη θεματογραφία ή τεχνική αλλά Ισπανούς καλλιτέχνες.

Οι επιπτώσεις της επεκτατικής πολιτικής της Ισπανίας θα επηρεάσουν άμεσα τις επαρχίες των Κάτω Χωρών. Μέσα στο χρονικό πλαίσιο μελέτης περιλαμβάνεται η διάλυση της Φλάνδρας και η σύσταση των επαρχιών της Ολλανδίας. Οι άνθρωποι που γεννήθηκαν περίπου το 1530 στη Φλάνδρα γνώρισαν την οικονομική άνθιση των μέσων του 16ου αιώνα, αλλά και τις εκδιώξεις των Προτεσταντών μέχρι τις αρχές του επόμενου. Οι πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις άφησαν τον αποτύπωμά τους στην τέχνη. Οι καλλιτέχνες του 16ου αιώνα θα αναπροσαρμόσουν το εικαστικό τους λεξιλόγιο, την τεχνοτροπία και τη θεματογραφία τους, κάτω από τις νέες οικονομικές συνθήκες, που ορίζονται στο πλαίσιο του καπιταλισμού.[218]

Ο 16ος αιώνας αποτελεί περίοδο πολιτικών ανακατατάξεων και στον γεωγραφικό χώρο της Ιταλίας. Το 1530 ένα μέρος της Ιταλίας προσαρτήθηκε στην Αυτοκρατορία των Αψβούργων. Πολλές από τις πόλεις – κράτη και αυτόνομες επαρχίες επεχείρησαν να ανεξαρτητοποιηθούν, ενώ άλλες δήλωσαν πίστη στον Κάρολο V, όπως οι διοικητές της Φεράρα, της Μάντοβα και του Ουρμπίνο.[219] Είναι χαρακτηριστικό ότι τα περισσότερα έργα με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο συναντώνται

[217] Wiesner – Hanks, M. E. ([2]2013), σ. 123.

[218] Βλ. αναλυτικότερα εδώ στο κεφάλαιο 6.3.2

[219] Hollingsworth, M. (1996), *Patronage in Sixteenth Century Italy*, London: John Murray, σ. 213.

στο Δουκάτο της Πάρμας, στο Δουκάτο της Μάντοβας, στο νεοσύστατο Δουκάτο της Sabbioneta και στις επαρχίες της Γένοβας. Δύο είναι τα κοινά χαρακτηριστικά που ενώνουν τις περιοχές αυτές: 1) γειτνιάζουν (εικ. 18), και 2) βρίσκονται εν μέσω πολιτικών αλλαγών. Πιο συγκεκριμένα, οι επαρχίες της Γένοβας προσχώρησαν το 1528 στην Ισπανική Αυτοκρατορία, το Δουκάτο της Sabbioneta ιδρύθηκε το 1530 και αυτό της Πάρμας το 1545, ενώ στη Μάντοβα αναφαίνονται οι πρώτοι πολιτικοί κλυδωνισμοί μεταξύ παλαιάς αριστοκρατίας και νέας τάξης μεγαλοαστών. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ολόκληρη σχεδόν την Ιταλία, ο αριθμός των μεγαλοαστών κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα ολοένα και αυξάνεται, με αποτέλεσμα οι παλαιοί αριστοκράτες να επιχειρούν να προτάξουν την ανωτερότητά τους,[220] ένας τρόπος είναι η πατρωνία. Στα επιμέρους κεφάλαια της εργασίας θα ερμηνευτούν περισσότερο οι αλλαγές αυτές και οι επιπτώσεις τους, αλλά εάν χρειαζόταν να περιγραφεί το κλίμα της εποχής με μία πρόταση αυτή θα ήταν: η αναζήτηση της ορθής διακυβέρνησης.

Όπως προαναφέρθηκε, μέσα σε αυτό το πλαίσιο γεννήθηκε ο ατομοκεντρισμός. Το άτομο απεμπόλησε τις δεισιδαιμονικές δοξασίες του Μεσαίωνα και έθεσε ως στόχο την πραγμάτωση αυτού που στην Ιταλία ονομάστηκε *Homo Universalis* [221] και στην υπόλοιπη Ευρώπη *Ουμανιστής*. Ο νέος αυτός τύπος αντιπαρατίθεται στον Μεσαιωνικό άνθρωπο, που αποδεχόταν με ταπεινότητα το άβατο των απόκρυφων μυστικών και, όπως είχε γράψει ο Χριστόφορος Κολόμβος, επιθυμούσε πλέον να γνωρίσει: «τα μυστικά αυτού του κόσμου».[222] Το άτομο λοιπόν, επαναπροσδιορίζει τη θέση του στον κόσμο και αποκτά αυτογνωσία. Μάλιστα, ο ιδρυτής της Νεοπλατωνικής Ακαδημίας των Μεδίκων, Marsilio Ficino,[223] ανέφερε στο έργο του *Theologia Platonica*: »Ποιος μπορεί να αρνηθεί ότι ο άνθρωπος κατέχει

[220] Hollingsworth, M. (1996), σσ. 214 – 215.

[221] Ο *Homo Universalis* ή διαφορετικά *Οικουμενικός Άνθρωπος* είχε ως βασικό στόχο την ανάπτυξη μιας ολόπλευρης προσωπικότητας, με βασικό εργαλείο την κατάκτηση του συνόλου της παιδείας. Βλ. Μπούρκχαρτ, Γ. (1997), σσ. 102 -105.

[222] Peters, E. (10/2001), «The Desire to Know the Secrets of the World», *Journal of the History of Ideas*, 62/4: 593.

[223] Ο Marsilio Ficino (1433-1499) ήταν Ιταλός Φιλόσοφος, που διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο στην πολιτιστική ζωή της Φλωρεντίας. Μια από τις βασικές του επιδιώξεις ήταν η σύζευξη των διδαχών του Χριστιανισμού και των σημαντικότερων ιδεών του Πλατωνισμού. Μετέφρασε το έργο του Πλάτωνα στα Λατινικά, αλλά παράλληλα επηρεάστηκε από το έργο του Πλωτίνου και τη μυθική μορφή του Ερμή του Τρισμέγιστου. Το πλέον δημοφιλές έργο του ήταν το *De Vita Libri Tres* (1489).

σχεδόν το ίδιο πνεύμα με τον Κύριο του ουρανού; Και ποιος αρνιέται ότι ο άνθρωπος θα μπορούσε να δημιουργήσει ακόμη και το σύμπαν, αν είχε τα εργαλεία και τα υλικά, αφού ακόμη και τώρα το δημιουργεί, με διαφορετική βέβαια ύλη, αλλά με τάξη τόσο συγγενική;«.[224] Το μέγεθος της αυτογνωσίας, που προέβαλε ο Ficino, αποδεικνύει τη νέα θέση την οποία καταλαμβάνει ο άνθρωπος στον κόσμο: εμφανίζεται ανεξάρτητος και ισόθεος, με μια βεβαιότητα στον λόγο του σχεδόν υβριστική.

Άμεσο παρεπόμενο είναι ότι η πολιτική ασάφεια, που χαρακτήριζε εκείνη την περίοδο έθετε σε κίνδυνο το πολιτικό *Arcanum*. Ο άνθρωπος από μόνος του είναι αρκετά αυτόνομος για να σταθεί στον κόσμο και η αστική τάξη αποκτούσε ολοένα και περισσότερη δύναμη. Βέβαια, υπήρξαν αντιδράσεις από όσους ακόμη στηρίζονταν στον έναν ηγεμόνα και στο αλάθητο που πίστευαν ότι αυτός διέθετε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Jean Bodin στη Γαλλία, ο οποίος, μετά το 1577, προασπιζόταν ένα κράτος κυρίαρχο, υπεράνω των ανθρωπίνων νόμων που υπάκουε μόνο στους φυσικούς και θεϊκούς νόμους.[225]

## 4.5 Η σύνδεση του μύθου του Ικάρου υπό το πρίσμα των εξελίξεων στη Θρησκεία, στην Επιστήμη και στην Πολιτική

Οι αλλαγές που συνέβησαν στη Θρησκεία, στην Επιστήμη και στην Πολιτική δεν έγιναν αμέσως αποδεκτές, καθώς είχαν πολέμιους που επιχειρούσαν να καθυστερήσουν ή και να ματαιώσουν τις εξελίξεις. Αφενός εναντιώνονταν όλοι αυτοί, που μέχρι τότε κατείχαν μια ευυπόληπτη θέση, αλλά και αυτοί που πράγματι πίστευαν ότι η γνώση και η δύναμη σε αμάθητα χέρια θα είχε καταστροφικές

[224] Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (2003), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 53.

[225] Θεωρούμε ότι ο Bodin τασσόταν υπέρ της διατήρησης των *απόκρυφων μυστικών – Arcana*, δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ήταν ο πρώτος που έκανε τη σύζευξη του Machiavelli με τις αναφορές του στα απόκρυφα μυστικά της πολιτικής και τον επαινούσε για αυτό. Βλ. Donaldson, P.S. (1988), *Machiavelli and the Mystery of State*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 114-116 και 154-156˙ Braudel, F. (2009), *Γραμματική των Πολιτισμών*, μτφρ. Αρ. Αλεξάκης, Αθήνα : MIET, σ. 445.

συνέπειες. Άλλωστε, η μυθολογία και η θρησκεία είχαν να παραθέσουν πληθώρα παραδειγμάτων, που αποδείκνυαν ότι οι επιφυλάξεις τους ήταν δικαιολογημένες. Σε αυτά τα παραδείγματα στηρίχθηκαν προκειμένου να προβληματίσουν και να θέσουν ενώπιον των ευθυνών του, όποιον επιχειρούσε να γίνει κοινωνός ή και να αμφισβητήσει την ισχύ ενός απόκρυφου μυστικού. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ίκαρος και οι υπόλοιποι υβριστές επανέρχονται στην τέχνη και καταλαμβάνουν χώρο στην επιλεγόμενη θεματογραφία. Όπως θα δούμε ακολούθως καθένα από τα *Arcana* έχει συγκεκριμένους λόγους, για να χρησιμοποιήσει τον Ίκαρο.

Στον τομέα της Θρησκείας, ο Ίκαρος δύναται να λειτουργήσει ενθυμητικά στους αντιφρονούντες. Όποιος επιχειρήσει να ξεπεράσει τα θεολογικά μυστήρια – όπως ο Λούθηρος ή οι πιστοί που αναζητούσαν απαντήσεις στα απόκρυφα ζητήματα - θα κατακρημνιστεί εξαιτίας της υπεροψίας, που εξαπατά τους ανθρώπους και τούς πείθει ότι μπορούν να γίνουν κοινωνοί της θεολογικής Σοφίας. Η αίσθηση αυτή είναι τόσο βαθιά ριζωμένη στο υποσυνείδητο των ανθρώπων, που οι θρησκευτικοί λειτουργοί προειδοποιούν για τους επικείμενους κινδύνους. Επί παραδείγματι, ο Matthias Faber ένας από τους λειτουργούς των Ιησουιτών που άσκησαν τεράστια επίδραση διακήρυττε στο έργο του ότι η *περιέργεια -curiositas* συνίσταται στην ενασχόληση με πράγματα επάνω, κάτω, πίσω, δεξιά και αριστερά από τον άνθρωπο,[226] απομακρύνοντάς τον από τον ευθύ δρόμο, ήτοι το στενό μονοπάτι του Ιησού.

Ακόμη και ο Έρασμος, ο οποίος προσπάθησε να υποστηρίξει τη Γνώση μέσα στο πνεύμα του Ουμανισμού, δεν κατάφερε να ανατρέψει αμέσως την παγιωμένη αντίληψη αιώνων. Ο Ουμανιστής θεολόγος αποκατέστησε μεταφραστικά το νόημα της φράσης: μὴ ὑψηλοφρόνει, ἀλλὰ φοβοῦ,[227] και όρισε ότι δεν σχετίζεται με τη γνώση αλλά με την έπαρση. Αλλά, όσον αφορά στην θρησκευτική έριδα της Δυτικής Εκκλησίας, χρησιμοποιώντας τη σωκρατική ειρωνεία, ενέταξε στη συλλογή του το απόφθεγμα: ό,τι είναι πάνω από εμάς, δεν είναι για εμάς (Quae supra nos, nihil ad

[226] Κάθε ανθρώπινη οντότητα οφείλει να προχωρεί ευθεία στον δρόμο του Χριστού. Η ενασχόληση με ζητήματα που αφορούν σε δύσκολες θεολογικές έννοιες (επάνω), σε ποταπές ενασχολήσεις (κάτω), στο παρελθόν και στην πρόβλεψη του μέλλοντος (πίσω), στη ζωή και στις κακίες των άλλων ανθρώπων (δεξιά και αριστερά) τον αποπροσανατολίζουν και τον θέτουν εκτός πορείας. Βλ. Kenny, N. (2004), *The uses of curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford: Oxford University Press, σ. 125.

[227] Απ. Παύλος, *Προς Ρωμαίους*, 11:20. Για την πορεία της μετάφρασης βλ. εδώ, υποσ. 173.

nos),[228] καθιστώντας σαφές ότι οι προβληματισμοί των δύο πλευρών, Καθολικών και Προτεσταντών, αποτελούν ενασχόληση πέρα από τα ανθρώπινα όρια.[229] Η χρήση των ρητών αυτών με το συγκεκριμένο διδακτικό νόημα θα φτάσει έως τις πρώτες εκδόσεις των *Εμβλημάτων*, στις οποίες θα συναντήσουμε και τα δύο ρητά τόσο στο Έμβλημα του Ικάρου και Φαέθωνος (ΚΕΧ 8) όσο και σε αυτό του Προμηθέα (εικ. 15).

Ο τομέας της Επιστήμης είχε εμπλακεί με τη Θρησκεία σε τέτοιο βαθμό που η αναζήτηση Γνώσης συνιστούσε αμάρτημα. Ο Αδάμ και η Εύα εξέπεσαν του Παραδείσου και καταδίκασαν το ανθρώπινο γένος εξαιτίας της υπεροψίας, της περιέργειας και της ανυπακοής τους. Η Γνώση και η αναζήτησή της, από τότε και στο εξής, είχε αρνητικές συνδηλώσεις. Θεωρείται άμεσο παρεπόμενο ότι η Θρησκεία αποδεχόταν όποια επιστημονική αλήθεια παρουσίαζε η *Αγία Γραφή* και οι υπόλοιποι Πατέρες της Εκκλησίας. Οποιαδήποτε διατύπωση διαφορετικής άποψης ήταν καταδικασμένη να αποτύχει. Οι εκπρόσωποι της θρησκείας ήταν αποφασισμένοι να μην επιτρέψουν ένα δεύτερο προπατορικό αμάρτημα.

Η σύζευξη των αναζητητών της Γνώσης με τον μύθο του Ικάρου είναι αναμενόμενη. Ο Δαίδαλος, όπως παρουσιάσαμε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, είχε στρέψει τον νου του σε απαγορευμένες σφαίρες, ωστόσο κατάφερε να διασωθεί τηρώντας τη μέση οδό. Αντίστοιχα και ο Ίκαρος επιχείρησε το αδύνατο, αποδείχθηκε, όμως, ανίκανος να διαχειριστεί το μέγεθος της γνώσης που του προσφέρθηκε. Ας δούμε, λοιπόν, τον ακόλουθο παραλληλισμό. Ο επιστημονικός κλάδος που συνδέθηκε περισσότερο με τον μύθο ήταν αυτός των αστρολόγων – αστρονόμων. Οι αστρολόγοι, άλλωστε, είχαν επιδείξει παροιμιώδη ευρύτητα πνεύματος στην κοπερνίκεια θεωρία[230] και ενδεχομένως γι' αυτόν τον λόγο: «ο Ίκαρος και ο Προμηθέας αντιμετωπίζονταν ως σύμβολα των αστρολόγων, των

[228] Δεν έχει εντοπιστεί, μέχρι στιγμής, κάποιος ερευνητής που να έχει μελετήσει τα *Adagia* και να παραπέμπει σε συγκεκριμένο χωρίο είτε στα λατινικά είτε στα αρχαία ελληνικά. Στην βιβλιογραφία μπορεί να εντοπίσει κανείς αναφορές ότι ο Έρασμος συμπεριέλαβε το ρητό αυτό στα *Adagia*, επηρεασμένος από τον Σωκράτη. Ωστόσο, το ρητό αυτό χρησιμοποιείται ως τίτλος στο Έμβλημα του Προμηθέα του Alciati και κατατάσσεται και αυτό στο υποκεφάλαιο της Αστρολογίας, όπως και η Πτώση του Ικάρου.

[229] Ginzburg, C. (2010), *Mythes emblèmes Traces: Morphologies et histoire*, Lagrasse: éditions Verdier, σ. 169.

[230] Butterfield, H. (2010), σ. 63.

αστρονόμων, των αιρετικών θεολόγων, των φιλοσόφων με ροπή σε τολμηρές θεωρίες και των θεωρητικών που δύσκολα αναγνωρίζεις την πολιτική τους θέση»[231] και χρησιμοποιούνται κατά κόρον στα *Εμβλήματα*. Ο Ίκαρος εκπροσωπούσε όλους εκείνους τους επιστήμονες που διαχειρίζονταν τις νέες ιδέες με υπεροψία και τόλμη. Από την άλλη πλευρά, ο πατέρας του είναι ο εκπρόσωπος των "σωφρόνων επιστημόνων", ήτοι εκείνων που, αν και μελέτησαν τα απόκρυφα μυστικά, κατάφεραν να διαχειριστούν τη Γνώση και παρέμειναν στον ορθό δρόμο (του Αριστοτελισμού). Οι πρώτοι επιστήμονες είτε καταδικάστηκαν είτε κάηκαν – όπως ακριβώς κάηκε από τον ήλιο και ο νεαρός ήρωας, οι υπόλοιποι συνέχισαν το έργο τους ανενόχλητοι, όπως και ο πατέρας του.

Τέλος, στον τομέα της Πολιτικής και της Κοινωνίας, οι αντιδράσεις προέρχονται από τις πλέον συντηρητικές φωνές και δεν είναι ανεξάρτητες από τους δύο προηγούμενους τομείς. Οποιαδήποτε απόπειρα αλλαγής τείνει να καταπνίγεται και να χαρακτηρίζεται ως αλαζονική και αιθεροβάμων. Από τον τομέα της Κοινωνίας, όμως, αρχίζει η αλλαγή στάσης, τουλάχιστον όσον αφορά στην τέχνη. Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί, στην εικονογραφία το εγχείρημα του Κολόμβου συσχετίζεται με αυτό του Ικάρου, επειδή και οι δύο τόλμησαν και, όπως καταγράφεται, από τον Daniello Bartoli, χωρίς τον Κολόμβο δεν θα υπήρχαν: «ούτε τα καρυκεύματα, ούτε τα ορυχεία […] ούτε η γνώση για τον μισό κόσμο, την Αμερική».[232]

Η περιγραφείσα κρίση αμβλύνεται και αποδυναμώνεται κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Τότε είναι που οι δύο Εκκλησίες έχουν συνάψει ειρήνη η μία με την ανοχή της άλλης, τα καινούρια επιστημονικά πεδία εδραιώνονται και η νέα επιστημονική μέθοδος αποκτά περισσότερους υποστηρικτές, ενώ η αστική τάξη ενδυναμώνεται. Εκείνη την περίοδο, το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου τυποποιείται μορφολογικά και σταδιακά εκλείπει από την τέχνη.

[231] Ginzburg, C. (2010), σ. 170.

[232] Ginzburg, C. (1992), σσ. 70 – 71.

# 5. Οι μεταμορφώσεις και η χρήση των μύθων από τον Μεσαίωνα έως τον 17ο αιώνα, το παράδειγμα του μύθου του Ικάρου

## 5.1 Η εικαστική παρουσία του μύθου του Ικάρου κατά τον 15ο αιώνα

Στα προηγούμενα κεφάλαια αφενός παρουσιάστηκε η λογοτεχνική και εικονογραφική διαμόρφωση του μύθου του Ικάρου και αφετέρου επισημάνθηκαν οι ιστορικές αλλαγές που σφράγισαν τον 16ο και 17ο αιώνα στην Ευρώπη. Η αναδρομική αυτή μελέτη ήταν αναγκαία, επειδή η παρουσίαση της πορείας ενός μύθου μπορεί να αναδείξει ότι τα επεισόδια ενός μυθολογικού αφηγήματος, που επιλέγονταν να επισκιαστούν ή να προβληθούν, ετεροκαθορίζονταν από τις συνθήκες κάθε εποχής, και επειδή οι ιστορικές εξελίξεις δύνανται να εξηγήσουν τα αίτια που αυτό συνέβαινε. Ωστόσο, μέχρι αυτή τη στιγμή απουσιάζει το κεφάλαιο στο οποίο πραγματοποιείται η σύζευξη της αρχαιότητας με τον 16ο και τον 17ο αιώνα και η διερεύνηση κατά πόσο το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου συνιστά μια επιλογή που στηρίζεται στα αιτήματα της εποχής. Βασικός σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να διασαφηνιστεί η θέση που κατείχαν εν γένει τα μυθολογικά αφηγήματα, και ειδικότερα το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου, από τον 15ο αιώνα έως τον 16ο και τον 17ο. Πρόκειται για μια αναγκαία παρέκβαση, που θα βοηθήσει να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση και στην αλματώδη αύξηση της δημοτικότητας του Δαιδάλου και του Ικάρου ως ηρωικών μορφών και ειδικότερα του επεισοδίου με την Πτώση του Ικάρου.

Είναι ευρύτερα αποδεκτό πλέον ότι ο Μεσαίωνας δεν αποτέλεσε το διάλειμμα μεταξύ δύο λαμπρών περιόδων, ήτοι της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και της Αναγέννησης. Τα κείμενα της αρχαίας φιλοσοφίας, της επιστήμης, της λογοτεχνίας και κατ' επέκταση της μυθολογίας μπορεί να λάμβαναν διαφορετικά νοήματα από αυτά κατά την περίοδο της Αναγέννησης, αλλά δεν είχαν αφεθεί στη λήθη. Ως πρώτος εισηγητής αυτής της θέσης αναγνωρίζεται ο Aby Warburg, ο οποίος διατύπωσε την ιδέα ότι η κλασική σκέψη δεν διακόπηκε κατά την περίοδο του

Μεσαίωνα.[233] Σύμφωνα με τον Warburg οι αρχαίοι θεοί μεταβιβάστηκαν από την αρχαιότητα στην Αναγέννηση είτε μέσω αλληγοριών είτε μέσω εικονογραφήσεων που κοσμούσαν αστρολογικά κείμενα.[234] Όπως προκύπτει από όσα αναφέρθηκαν στο σχετικό κεφάλαιο, ο μύθος του Ικάρου εντάσσεται στην πρώτη κατηγορία.

Οι καλλιτέχνες της Πρώιμης Αναγέννησης στην προσπάθειά τους να απαγκιστρωθούν από τις μυθολογικές εικόνες που παρέπεμπαν στη χριστιανική θρησκεία ή στις σχεδόν επίκαιρες αναφορές, επαναδιαπραγματεύτηκαν τα εκφραστικά τους μέσα. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να επισημανθούν ορισμένα ουσιαστικά στοιχεία για τη μορφοποίηση των μυθολογικών αφηγημάτων κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα. Εκείνη την περίοδο, ο ρόλος της μυθολογίας στην εικονογραφία αναδιαμορφώθηκε μετά από τις ανασκαφές και τις ανακαλύψεις των αρχαιοτήτων, που πραγματοποιούνταν. Η αρχαιολατρία και η ανθρωπιστική παιδεία έθεσαν υπό εξονυχιστική διερεύνηση τα ευρήματα και ήταν κάτι περισσότερο από αναγκαία η επανεκτίμηση της προγονικής κληρονομιάς. Στη λογοτεχνία αναδύθηκε ένα νέο είδος, το οποίο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι λειτουργούσε ως οδηγός αρχαιοτήτων. Σε αυτά τα κείμενα οι συγγραφείς περιέγραφαν τα αρχιτεκτονικά μνημεία της Ρώμης και ορισμένες φορές σημαντικά αγάλματα.[235] Οι Ιταλοί διανοούμενοι μελετούσαν τις σαρκοφάγους και αντέγραφαν τα ανάγλυφα που τις κοσμούσαν, άλλοι συνέλεγαν αρχαία νομίσματα ενώ, μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας, το 1455, πολλά κείμενα αρχαίων συγγραφέων μεταφράζονταν και ανατυπώνονταν κατά συρροή. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το ενδιαφέρον των διανοουμένων δεν στράφηκε αποκλειστικά στη λογοτεχνία, αλλά και σε κείμενα εγκυκλοπαιδικών γνώσεων, όπως η *Φυσική Ιστορία* του Πλινίου και η *Ελλάδος Περιήγησις* του Παυσανίου.[236] Η δημοτικότητα των αναγνωσμάτων αυτών φανερώνει την τάση των Ουμανιστών να κατανοήσουν σε βάθος την αρχαιότητα.

Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν η *all' antica* απεικόνιση των αρχαίων θεών και ηρώων. Ο όρος *all' antica* θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά: με τον τρόπο των αρχαίων. Πρακτικά, πρόκειται για τη δημιουργία μιας εικονογραφικής τάσης η

[233] Panofsky, E. & Saxl, F. (3/1933), σ. 229

[234] Warburg, A. (1999), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, μτφρ. D. Britt, Los Angels: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanity, σ. 559.

[235] Freedman, L. (2010), σ. 90.

[236] Freedman, L. (2010), σ. 94.

οποία αφορμάται από τα αρχαία κατάλοιπα και τον τρόπο που απεικόνιζαν οι αρχαίοι τους θεούς και τους ήρωές τους. Έτσι, αναζητούσαν στις σαρκοφάγους, στα νομίσματα, στις ελάχιστες διατηρημένες τοιχογραφίες και στα αγάλματα τον τρόπο ενδυμασίας, τα ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τις κομμώσεις και τα σύμβολα των μορφών. Αυτού του τύπου η απεικόνιση συνέβαλε στο διδακτικό νόημα των μύθων. Ο εξοικειωμένος με την αρχαία μυθολογία θεατής θα μπορούσε να ταυτίσει την εκάστοτε σκηνή μέσω των εικονογραφικών συμβόλων και να διδαχθεί κάτι από αυτήν, είτε με τη μορφή παραδείγματος είτε ως αντιπαράδειγμα.

Η Πτώση του Ικάρου κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα δεν έχαιρε μεγάλης δημοτικότητας. Μάλιστα, θα μπορούσε κανείς να υπερθεματίσει για το αντίθετο: το πάθημα του νεαρού ήρωα δεν αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες αυτή την περίοδο. Το ίδιο, όμως, συμβαίνει και με τα υπόλοιπα επεισόδια του μύθου, καθώς ούτε κάποιο από αυτά αποδίδεται ζωγραφικά. Ο Ίκαρος έως τις αρχές του 16ου αιώνα θα παραμείνει σε ζωγραφική αφάνεια είτε γίνεται λόγος για νωπογραφίες είτε για φορητούς πίνακες.[237]

Παράλληλα, πενιχρή είναι η παρουσία του ήρωα στον τομέα της γλυπτικής και της μικρογλυπτικής, καθώς έχουν εντοπιστεί μόλις δύο έργα. Το πρώτο βρίσκεται στην πύλη του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό, έργο του Antonio Filarete, όπου ο Ίκαρος έχει αποδοθεί να ίπταται, έχοντας τη μορφή παιδιού[238] (εικ. 21) και το δεύτερο είναι ένα μαρμάρινο μετάλλιο στο Palazzo των Μεδίκων, στο οποίο παρουσιάζεται ο *Δαίδαλος και ο Ίκαρος* στην τοποθέτηση των φτερών (εικ. 20). Αντίστοιχα, στη Χαρακτική, ο νεαρός ήρωας εμφανίζεται επίσης δύο φορές. Το πρώτο χαρακτικό έργο εντοπίζεται στον τομέα των εικονογραφημένων βιβλίων και πρόκειται για την εισαγωγική εικόνα που κοσμούσε το όγδοο κεφάλαιο των

[237] Η επανεμφάνιση του Ικάρου συμβαίνει το 1507/8 από τον Andrea del Sarto, ο οποίος φιλοτεχνεί την *Τοποθέτηση των φτερών* στον ήρωα (εικ. 19), το οποίο φέρει παρόμοια εικονογραφικά στοιχεία με το χαμηλό ανάγλυφο του Bertoldo di Giovanni (εικ. 20).

[238] Η ανάθεση για τη χάλκινη θύρα στον Παλαιό ναό του Αγίου Πέτρου δόθηκε από τον πάπα Ευγένιο IV στον Filarete το 1433. Η περαίωση του έργου διήρκησε δώδεκα χρόνια. Μεταξύ άλλων θεματικών, ο Filarete εντάσσει και εικονογραφήσεις που απορρέουν από την αρχαία γραμματεία και πιο συγκριμένα από κείμενα του Οβιδίου, του Βιργιλίου και του Αισώπου. Το χαμηλό ανάγλυφο που παραπέμπεται συναντάται στη βιβλιογραφία είτε ως *Δαίδαλος* είτε ως *Ίκαρος*. Εκτός από μορφή που φέρει φτερά στην πλάτη από το μύθο απεικονίζονται η *Πασιφάη και ο Δαίδαλος* και ο *Μινώταυρος με τον Θησέα*. Βλ. Roeder, H. (1947), «The Borders of Filarete's Bronze Doors to St Peter's», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10, σσ. 150 – 153 ˙Davidson Reid, J. (1993), σ. 589.

μεταφρασμένων, στην καθομιλουμένη ιταλική, *Μεταμορφώσεων* από τον Lodovico Dolce (εικ. 22). Ενώ στην εκπνοή του 15ου αιώνα φιλοτεχνείται μια ξυλογραφία, που παλαιότερα αποδιδόταν στον Dürer (εικ. 23).[239] Στο εν λόγω έργο αποδίδονται δύο μορφές, μία γενειοφόρος και μία αγένειος, αν και πιο ώριμης ηλικίας από αυτές που έχουμε συναντήσει έως τώρα, ενδεδυμένες με σύγχρονα για τη εποχή ενδύματα. Η μορφή του νεαρού ήρωα έχει αγγίξει ήδη το νερό, ενώ ο Δαίδαλος τον κοιτά ανήμπορος να αντιδράσει. Η εικόνα συμπληρώνεται με την παρουσία τριών πτηνών. Ένα από αυτά βυθίζεται στο νερό και ίσως να πρόκειται για μια έμμεση αναφορά στον μύθο του Πέρδικα, ενώ τα άλλα δύο συνεχίζουν την πτήση τους κανονικά – ενδεχομένως σε μια απόπειρα του καλλιτέχνη να υπομνηματίσει ότι τα πτηνά, που η φυσική τους κατάσταση είναι να πετούν, δεν βυθίζονται.

Επίσης, μένοντας στο πεδίο των εικονογραφημένων βιβλίων οι εικονογράφοι επιλέγουν το επεισόδιο της Πτήσης και Πτώσης του Ικάρου, για να κοσμήσουν το κείμενο σε δύο εκδόσεις του *Ovide Moralizé*. Η πρώτη συναντάται σε μια έκδοση του 1484, στην οποία ο νεαρός ήρωας έχει ήδη βυθιστεί στη θάλασσα και στρέφει το βλέμμα προς τον πατέρα του νεύοντας (εικ. 24). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εικόνας είναι ότι ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος είναι πανομοιότυποι στη μορφή, χωρίς κανένα φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό να προδίδει την ηλικία του Δαιδάλου. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η στιγμή από τον μύθο που επιλέγεται να απεικονιστεί, καθώς είναι ταυτόχρονα η πρώτη και η τελευταία φορά που αποδίδεται. Πρόκειται για το χρονικό διάστημα κατά ο οποίο ο Ίκαρος βρίσκεται στη θάλασσα, αλλά διαθέτει ακόμη τις αισθήσεις του. Η δεύτερη εικονογράφηση προέρχεται, επίσης, από μια ηθικοποιημένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων*, που φέρει τον τίτλο: *La bible des Poets*, του 1493 (εικ. 25). Στην εν λόγω απεικόνιση, οι δύο ήρωες βρίσκονται ακόμη εν πτήσει, χωρίς να προϊδεάζεται ο αναγνώστης για ό,τι πρόκειται να επακολουθήσει, καθώς αμφότεροι αποδίδονται να πετούν απρόσκοπτοι στον καταγάλανο ουρανό. Η απεικόνιση του μύθου κατά τον 15ο αιώνα ολοκληρώνεται με

[239] Davidson Reid, J. (1993), σ. 589. Η απόδοση στον Dürer έχει καταρριφθεί, ενώ δεν έχει εντοπιστεί καμία αναφορά σε σύγχρονες μονογραφίες ή σε άρθρα για τον καλλιτέχνη, ώστε να επιβεβαιώνεται η θέση αυτή. Στην εικονογραφική βάση δεδομένων του Ινστιτούτου Warburg για τον Ίκαρο, αναφέρεται ότι το εν λόγω χαρακτικό αποτελεί μέρος της εικονογράφησης μιας έκδοσης του *Spiegel der waren Rhetoric*, από το τυπογραφείο του Friedrich Riederer (https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39326 η τελευταία πρόσβαση στην ιστοσελίδα πραγματοποιήθηκε στις 31/07/2018).

αυτήν την ισχνή παρουσία. Τίποτε δεν προοιωνίζεται την εικαστική έξαρση που θα συμβεί, με σημείο εκκίνησης τα *Εμβλήματα*.

## 5.2 Η θέση του μύθου του Ικάρου στη μυθογραφία και στις μεταφράσεις του 16ου και 17ου αιώνα

Στον τομέα της λογοτεχνίας, οι πρότερες πηγές που μέχρι τώρα μελετήθηκαν παρουσίαζαν τον Δαίδαλο να έχει λάβει τον τίτλο του Μεγάλου Εφευρέτη, ενώ αντίθετα ο Ίκαρος αντιμετωπίζεται ως ένας από τους ατιμασμένους, ήτοι θεωρείται ένα αρνητικό πρότυπο – ένας υιός που παράκουσε τον πατέρα του. Άμεση συνέπεια αυτού είναι, στην εκχριστιανισμένη εκδοχή του μύθου, όπως αυτή παρουσιάζεται στον *Ovide Moralizé*, ο Δαίδαλος να παραλληλίζεται με τον Δημιουργό του σύμπαντος (τον Θεό) και ο Ίκαρος να ενσαρκώνει τον υιό που αψηφά τις εντολές του Δημιουργού του και να μετατρέπεται σε έναν ανυπάκουο πιστό.[240] Με αυτήν ως επικρατούσα αντίληψη, διαμορφώνονται οι λογοτεχνικές αναφορές στην Αναγέννηση, τις οποίες συναντούμε είτε μέσω μεταφράσεων είτε μέσω κριτικών μυθολογικών συμπιλημάτων.

Παρόλο που το έργο του Οβιδίου συγκεντρώνει το μεγαλύτερο μεταφραστικό ενδιαφέρον, μέσα στο πλαίσιο της αρχαιολατρίας, συγγράφονται πολλά έργα με κεντρικό θέμα την αρχαία μυθολογία και τη γενεαλογία των αρχαίων θεών. Πρόκειται για αυτόνομες μυθολογικές αφηγήσεις, που τις περισσότερες φορές λειτουργούσαν ως πληροφοριακό υλικό για καλλιτέχνες και λογίους. Ωστόσο, εντοπίζεται μια αλλαγή στον τρόπο που τα εν λόγω αφηγήματα προσεγγίστηκαν. Συγκεκριμένα, αναφέρθηκε ανωτέρω ότι ήταν κριτικά μυθολογικά συμπιλήματα υπό την έννοια ότι οι συγγραφείς τους δεν χρησιμοποιούσαν μία μόνο μυθολογική πηγή, αλλά σχεδόν το σύνολο των γνωστών πηγών και ότι οι ίδιοι φρόντιζαν ώστε να γίνεται εμφανής η κριτική τους στάση απέναντι σε αυτά. Ο Seznec μάλιστα, προσδιορίζει και το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται αυτή η κριτική στάση:

> «Από αντικείμενα λατρείας, οι θεοί μετατρέπονται σε αντικείμενα μελέτης […] αλλά την ίδια στιγμή, αφού οι θεοί δεν είναι δυνατό να αποκλειστούν

[240] Για τον *Ovide Moralizé* βλ. εδώ, σσ. 57-59, και για το πλαίσιο των εικονογραφήσεων του σ. 69.

από την τέχνη, την ποίηση ή την εκπαίδευση, ένας συμβιβασμός είναι περισσότερο από ποτέ αναγκαίος για να ικανοποιήσει τα αιτήματα και τις συμβάσεις της ηθικής και ο παραδοσιακός συμβιβασμός συνίσταται στην παρουσίαση κάθε θεού ξεχωριστά ως εποικοδομητικού συμβόλου».[241]

Οι προσωπικότητες, που αναγνωρίστηκαν ιδιαίτερα στον τομέα της μυθογραφίας κατά τον 16ο αιώνα ήταν τρεις, ο Lilio Gregorio Giraldi, ο Natalis Comes και ο Vincenzo Cartari.[242] Οι τρεις συγγραφείς χρησιμοποίησαν ως πρότυπο έργο τη *Γενεαλογία* του Βοκκάκιου, που ήταν ο πρώτος που είχε επιχειρήσει να συγγράψει μια συγκριτική μελέτη με περιλήψεις, ετυμολογίες και αλληγορικές ερμηνείες των μύθων, ενώ παράλληλα είχε αποπειραθεί να τους συνδέσει με κρυμμένες χριστιανικές αλήθειες.[243] Τα έργα τους δημοσιεύτηκαν σε διάστημα μικρότερο των είκοσι χρόνων και πρόκειται για τρεις διαφορετικές συστηματικές μελέτες μυθογραφίας. Όσον αφορά στον υπό μελέτη μύθο, μόνο ο Comes καταπιάνεται με το συγκεκριμένο αφήγημα και το πρωτότυπο στοιχείο που προσθέτει στο έργο του είναι μια αναθεώρηση του μύθου στο πεδίο της ονοματοδοσίας του πελάγους. Ο ίδιος, από την σκοπιά του μελετητή, παραθέτει την άποψη ότι

[241] Seznec, J. (1953), σ. 321.

[242] Ο Lilio Gregorio Giraldi (Lilius Gregorius Gyraldus 1479 – 1552) ήταν Ιταλός λόγιος και ποιητής. Το έργο του, *De Deis gentium varia et multiplex historia* (1548), θεωρείται το πλέον ώριμο έργο του, στο οποίο γίνεται συστηματική μελέτη της μυθολογίας. Σε αυτό απομακρύνεται από τη φιλοσοφία του Ευημερισμού, εκφράζει τη δική του ηθική φιλοσοφία και αφηγείται την ιστορία των θεών μέσω της σύγκρισης μύθων από όλη την ανατολική επικράτεια. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Simon, E.M. (2007), *The myth of Sisyphus: Renaissance Theories of Human Perfectibility*, Madison – Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, σ. 67. Ο Natalis Comes (1520 – 1582) ήταν και αυτός Ιταλός Ουμανιστής με έργο ζωής τη *Mythologiæ sive explicationis fabularum libri decem* (1567), για την ορθή χρονολόγηση της πρώτης έκδοσης βλ. Garner, B.C. (1970), «Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, σ. 264. Το έργο του Comes αποτέλεσε τη βασική πηγή κλασικής μυθολογίας στην Ύστερη Αναγέννηση. Ο Comes είναι αυτός που βρίσκεται εγγύτερα στον Ευημερισμό από τους τρεις αναφερθέντες μυθογράφους. Τέλος, ο Vincenzo Cartari (1531 – 1569) εμφανώς αντιτίθεται στην ευημεριστική παράδοση, καθώς θεωρεί τα ανθρώπινα πλάσματα δούλους των παθών τους, άρα ατελείς υπάρξεις, που σε καμία περίπτωση δεν θα πλησίαζαν την ηρωοποιημένη στάση ζωής.

[243] Butler, G.F. (10/2003), «Boccaccio and Milton's "Manlike" Eve: The "Genealogia Deorum Gentilium Libri" and "Paradise Lost"», *Milton Quarterly*, 37/3, σ. 166.

ενδεχομένως το Ικάριο πέλαγος να ονομάστηκε έτσι όχι εξαιτίας του νεαρού ήρωα αλλά χάρη στον Ικάριο, τον δημιουργό του κρασιού.[244]

Ένας μύθος στον οποίο αναδεικνύεται τόσο έντονα το στοιχείο της πτήσης δεν ήταν δυνατόν να αφήσει αδιάφορους τους Νεοπλατωνιστές φιλοσόφους της φλωρεντινής σχολής. Η πρώτη έμμεση μνεία στον Ίκαρο εντοπίζεται στο έργο του Marsilio Ficino. Η αναφορά στους δύο πτητικούς ήρωες δεν γίνεται κατ' όνομα, αλλά χρησιμοποιούνται λέξεις και ιδέες που παραπέμπουν στον μύθο.[245] Το στοιχείο εν πτήσει είναι η ανθρώπινη ψυχή, που αποσκοπεί να προσεγγίσει στον κόσμο των Πλατωνικών Ιδεών όταν, όμως, κυριαρχούν οι αισθήσεις τότε το εγχείρημα αυτό αποτυγχάνει. Ο Ίκαρος σε αυτήν την περίπτωση θεωρείται, μαζί με τον Φαέθωνα, το πλέον αρμόζον παράδειγμα.[246] Οι δύο ήρωες αποπειράθηκαν να προσεγγίσουν τον Ήλιο με ένα ανθρώπινο τεχνούργημα και ομοιάζουν με τους θνητούς που επιχειρούσαν να κατανοήσουν τη θεολογική αλήθεια με μοναδικό εργαλείο τις αισθήσεις τους. Η προτίμηση των αισθήσεων έναντι της ψυχής δεν επισύρει την τιμωρία, κατά τον Ficino, παρά μόνον καθιστά την ψυχή ανίκανη να γνωρίσει τις ανώτερες ιδέες και την ιδανική της φύση.[247] Η θέση αυτή στον μύθο περιγράφεται με τη βύθιση του νεαρού ήρωα στο πέλαγος, η οποία ερμηνεύεται ως η μετάβασή του στην ανυπαρξία.

Στη λογοτεχνία, εκτός από τις πολυάριθμες επανεκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* στα λατινικά, πραγματοποιούνται και οι πρώτες μεταφράσεις του οβιδιακού έργου στην καθομιλουμένη γλώσσα. Φυσικά, η χώρα που κατέχει τον μεγαλύτερο αριθμό μεταφράσεων είναι η Ιταλία. Το εγχείρημα της μετάφρασης του κειμένου στα ιταλικά το ανέλαβε για πρώτη φορά ο Lodovico Dolce,[248] το 1533, με τις *Trasformationi*. Ο Dolce, στην πρώτη έκδοση, παραμένει πιστός στο κείμενο του

[244] Comitis, N. (1616), *Mythologiæ sive explicationis fabularum libri decem*, Padova: L. Pascuati, σ. 407.

[245] Για τα χωρία του Ficino που συσχετίζονται με τον μύθο του Ικάρου, βλ. Rudd, N. (1988 ii), σ. 260.

[246] Howlet, S. (2016), *Marsilio Ficino and his world*, New York: Palgrave Macmillan, σ. 120.

[247] Howlet, S. (2016), σ. 122.

[248] Ο Lodovico Dolce (1508/10 – 1568) ήταν Βενετός Ουμανιστής, συγγραφέας και θεωρητικός της Ζωγραφικής. Είχε συγγράψει πληθώρα έργων, όπως κωμωδίες, τραγωδίες και πραγματείες, αλλά παράλληλα αξιοπρόσεκτη είναι η μεταφραστική του δραστηριότητα, αφού, πλην των προαναφερθεισών *Μεταμορφώσεων,* δικό του έργο αποτελεί η μετάφραση στην καθομιλουμένη ιταλική της *Οδύσσειας* και δέκα τραγωδιών του Σενέκα. Βλ. Terpening, R.H. (1997), *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto: University of Toronto Press, σσ. 1-24.

Ρωμαίου συγγραφέα, αλλά στις επανεκδόσεις, που έγιναν από το 1568 και εξής, παρενέβη στους μύθους και τους σχολίαζε αποδίδοντάς τους ηθικοπλαστικό νόημα. Στον μύθο του Ικάρου, παραλείπει το χωρίο με την ονοματοδοσία του πελάγους ως Ικάριο, αποστερώντας με αυτόν τον τρόπο την υστεροφημία από τον Ίκαρο.[249] Αυτή η παρέμβαση στο πρωτότυπο κείμενο ενδεχομένως να αποσκοπούσε στην απομυθοποίηση του ήρωα. Ακριβέστερα, με τον όρο απομυθοποίηση, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εννοούμε την αφαίρεση του μοναδικού ηρωικού στοιχείου που είχε λάβει ο νεαρός, ήτοι την ονοματοδοσία του πελάγους. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναδείχθηκε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, πολλοί αρχαίοι συγγραφείς, μεταξύ των οποίων και ο Οβίδιος, είχαν εν τέλει αποδώσει τιμή στον Ίκαρο, αναφέροντας ότι το πέλαγος ονομάστηκε Ικάριο, τιμώντας με αυτόν τον τρόπο τη μνήμη του. Αντίθετα, ο Dolce αποσιωπά το συμβάν, καθώς ο ήρωας όφειλε να είναι δυνατός και να μπορεί να αντισταθεί στην παρόρμησή του να πετάξει ψηλότερα από το πρέπον. Όπως συνάγεται από το κείμενο, ο Ίκαρος, μετά την πτώση του, περνά στην ανυπαρξία.[250] Το αφήγημα του νεαρού ήρωα περιγράφεται στο δέκατο έβδομο άσμα,[251] και ήδη από την πρώτη έκδοση η συλλογή ήταν εμπλουτισμένη με εικόνες.[252]

Το δεύτερο μεταφραστικό εγχείρημα των οβιδιακών *Μεταμορφώσεων* στην καθομιλουμένη ιταλική γλώσσα που θα μελετηθεί υλοποιήθηκε από τον Niccolò degli Agostini.[253] Ο μεταφραστής, εκτός από το κείμενο του Οβιδίου, εμπλούτισε και αυτός τη ροή του κειμένου με ερμηνευτικά σχόλια, που εξηγούσαν το αλληγορικό νόημα των μύθων. Επιπλέον, ο Agostini ήταν ο πρώτος συγγραφέας της εποχής που επιχείρησε να αποδώσει εκλογικευμένα το νόημα των μυθολογικών αφηγημάτων. Όσον αφορά στον μύθο του Ικάρου, επισήμανε την ομοιότητα στο σχήμα των φτερών του νεαρού ήρωα με αυτό των πανιών στα πλοία και θεώρησε ότι η ομοιότητα αυτή

[249] Turner, J. H. (1976), σ. 34.

[250] Όπως θα γίνει εμφανές στη συνέχεια του κειμένου, κάτι τέτοιο επιχειρεί να κάνει ο Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΖ. 4).

[251] Dolce, L. (1553), *Le Trasformationi*, Venetia, άσμα 17, σσ. 173 – 182.

[252] Για τον σχολιασμό της εικόνας βλ. εδώ, σσ. 107-108.

[253] Δεν είναι πολλά πράγματα γνωστά για τη ζωή και το έργο του Niccolò degli Agostini, παρά μόνον ότι ήταν λόγιος του πρώτου μισού του 16ου αιώνα και ότι έδρασε στη Βενετία. Βλ. Calentana, S. (2013/2014), *Niccolò Degli Agostini traduttore in "verso vulgar" delle Metamorfosi ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche*, (διδακτορική διατριβή), Università degli studi di Salerno: Dipartimento di Studi Umanistici, σσ. 1-2.

ήταν που δημιούργησε την οπτική εξαπάτηση ότι ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος πετούσαν. Έτσι ο τελευταίος, ενώ στην πραγματικότητα βρισκόταν στην πρύμνη του πλοίου, με το οποίο απέδρασαν από την Κρήτη, έδινε την εντύπωση ότι έφερε φτερά στους ώμους. Κάποια στιγμή, όμως, ο νεαρός αποκοιμήθηκε και έπεσε από το πλοίο μέσα στη θάλασσα.[254] Η μετάφραση του Agostini όσο και η προαναφερθείσα του Dolce περαιώνονται σύμφωνα με το κλίμα της εποχής. Η απλή μετάφραση του αφηγήματος στην καθομιλουμένη γλώσσα δεν εθεωρείτο αρκετή και ο συγγραφέας θεωρούσε ότι ήταν απαραίτητο να δίνεται μια ερμηνευτική προσέγγιση αρμόζουσα στη λογική. Η συγκεκριμένη μετάφραση, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι ιδιαιτέρως σημαντική για την παρούσα διατριβή, καθώς αποτελεί τη βασική λογοτεχνική πηγή για το εικονογραφικό σύνολο που φιλοτέχνησε ο Jacopo Tintoretto στην οικία του Vettore Pisani.

Στο πλαίσιο των μεταφράσεων του οβιδιακού κειμένου, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η περίπτωση του Pedro Sánchez de Viana,[255] ο οποίος μετέφρασε τις *Μεταμορφώσεις* στην ισπανική γλώσσα. Ο μεταφραστής ήδη στην προμετωπίδα της πρώτης έκδοσης είχε προσθέσει εν είδει συμπληρωματικού τίτλου: «Οι Μεταμορφώσεις του Οβιδίου […] με σχολιασμό και ερμηνεία των μύθων αναγόμενο στη Φυσική και Ηθική Φιλοσοφία, στην Αστρολογία και στην Ιστορία». [256] Η αξία της εργασίας του de Viana δεν εντοπίζεται μόνο στο μεταφραστικό του εγχείρημα, αλλά και στο γεγονός ότι τα σχόλια που ακολουθούν το οβιδιακό κείμενο προσφέρουν ένα συλλογικό απάνθισμα όλων των πιθανών παραλλαγών του μύθου. Εκεί, θα διαβάσει κανείς όχι μόνο για την εκδοχή που προσφέρει ο Οβίδιος αλλά και όλες τις άλλες που κατάφερε να συγκεντρώσει ο συγγραφέας και ερμηνεύουν εναλλακτικά τον μύθο, όπως παραδείγματος χάριν οι καταγραφές του Πλινίου, του Παυσανία, του Λουκιανού και άλλων.[257]

[254] Ovidio, (1533), *Le Metamorphosi*, μτφρ. και επιμ. Nicolo di Agustini, Venezia: N. Zoppino, σ. 93: «[…] perche tutte le navi hanno le loro vele che sono similitudine de ali. […] Col qual legno mentre navicanavo Icaro stave sopra la poppa, & adormentossi & cosi dormento cade in mare».

[255] Ο Pedro Sánchez de Viana (μέσα του 16ου αιώνα – πρώτο τρίτο του 17ου) αποτελεί για την Ισπανία έναν από τους σημαντικότερους Ουμανιστές του Χρυσού Αιώνα, ήταν ιατρός και μεταφραστής. Βλ. Turner, J.H. (1976), σσ. 37-41.

[256] de Viana, P.S. (1583), *Las Transformaciones de Ouidio (sic): Traducidas del verso Latino, en terceto y octava rimas*, Cordova.

[257] Περαιτέρω πληροφορίες μπορεί να βρει κανείς στο de Viana, P.S. (1583), ωστόσο ελλείψει σελιδαρίθμησης οφείλω να αναφέρω στον αναγνώστη ότι τα σχόλια του de Viana ακολουθούν τη

Η ομάδα των Ιταλών που καταπιάστηκαν στο έργο τους με τον Ίκαρο ολοκληρώνεται με τον Giordano Bruno. Ο μεγάλος αιρετικός της ιταλικής διανόησης στο έργο του *De gl' heroici furori*, που εκδόθηκε το 1585, αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση με τον Luigi Tansillo και επιχειρεί να εκθέσει τη νωλαϊκή φιλοσοφία[258] μέσω της αμφίδρομης σχέσης τους.[259] Πιο συγκεκριμένα, ο Tansillo παίρνει τον λόγο στους πρώτους πέντε διαλόγους παρουσιάζοντας τις θεμελιώδεις θέσεις της φιλοσοφίας του Bruno, ενώ στη συνέχεια ο Ιταλός φιλόσοφος δανείζεται και τροποποιεί κάποια από τα σονέτα του Tansillo. Στο δεύτερο μέρος ο ερωτευμένος ήρωας συγκρίνεται με τον Ίκαρο[260] και περιγράφει ότι στην αγάπη ο πόνος και οι ανθρώπινοι περιορισμοί αψηφούνται.[261] Βέβαια, η αγάπη του Bruno δεν σχετίζεται τόσο με τον σαρκικό Έρωτα όσο με την αγάπη για την κατάκτηση της ανώτερης Σοφίας. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, ο Ίκαρος, όπως μεταπλάθεται στον Bruno, δεν είναι ένα αρνητικό πρότυπο παρά μια ενσάρκωση όλων αυτών που τολμούν το αδύνατο.

Ο sir Francis Bacon είχε γνωρίσει και είχε επηρεαστεί από το έργο του Comes[262] και επιχείρησε να συνδέσει βασικές φιλοσοφικές έννοιες με μύθους. Μέσα από το έργο του *De Sapientia Veterum*, το 1609, ασχολήθηκε με 31 γνωστούς μύθους και προσέδωσε στον καθέναν από αυτούς τη δική του ερμηνεία, υπό φιλοσοφικό πρίσμα. Ο μύθος του Ικάρου αναφέρεται, μαζί με αυτόν της Σκύλλας και της Χάρυβδης, ως παράδειγμα της μέσης οδού. Στην εισαγωγική παράγραφο εκφράζει την άποψη ότι η μέση οδός δεν αποτελεί πανάκεια σε όλες τις περιπτώσεις. Συγκεκριμένα, ο Bacon αναφέρει ότι η επιλογή της μετριοπάθειας προστατεύει από την υπερβολή και το ελάττωμα. Ο Ίκαρος είναι μια περίπτωση που ξέφυγε από αυτόν τον δρόμο, θεωρεί όμως ότι η επιλογή του νεαρού ήρωα, από τα δύο κακά, ήταν η πλέον εύστοχη. Μάλιστα, συνεχίζει ότι αν κανείς αμφιταλαντεύεται μεταξύ της

---

μετάφραση σε ένα αυτόνομο κεφάλαιο υπό τον τίτλο: libro octauo de las annotaciones sobre Ouidio (sic), από το folio 160v. – 161r.

[258] Η νωλαϊκή φιλοσοφία του Bruno πήρε το όνομά της από τη γενέτειρα πόλη του φιλοσόφου, τη Νώλα. Βλ. Schettino, E. (2002), «The Necessity of the Minima in the Nolan Philosophy», στο H. Gatti, *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance*, London: Ashgate, σσ. 299-300.

[259] Rowland, I.D. (2003), «Giordano Bruno e Luigi Tansillo», *Bruniana & Campanelliana*, 9/2, σ. 345.

[260] Chiari, S. (2015), «From Icarus to Phaethon: Shakespeare and the Disobedient Sons», στο E. Wåghäll Nivre (επιμ.), *Allusions and Reflections: Greek Mythology in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, σ. 124.

[261] Turner, J.H. (1976), σ. 54.

[262] Garner, B.C. (1970), σ. 264.

πτήσης ενός πτηνού, κατά την οποία διατηρείται η επαφή με τον ουρανό, και του συρσίματος στο έδαφος, όπως κάνουν τα ερπετά, τότε καλύτερα να επιλέξει την πτήση.[263]

Η θέση του Bacon είναι αξιοσημείωτη για δύο λόγους: αφενός στο κεφάλαιο για την κατάκτηση της Γνώσης έχει γίνει λόγος για την προμετωπίδα του έργου του *Novum Organum Scientiarum*[264] και τη σχέση που αυτή είχε με την παγίωση στη διατύπωση των επιστημονικών θεωριών και αφετέρου, επειδή προτείνει μια εναλλακτική προσέγγιση του μύθου και όχι την καταδίκη του Ικάρου, δηλωτική θέση μιας νέας γενικότερης αντίληψης απέναντι στην επιστημονική γνώση που ήδη έχει αρχίσει να διαμορφώνεται.

## 5.3 Η πρόσληψη του επεισοδίου με την Πτώση του Ικάρου στο εικαστικό πλαίσιο του 16ου και 17ου αιώνα

Έχει προαναφερθεί ότι το επεισόδιο με την πτώση του Ικάρου παρουσιάζει εικονογραφική πύκνωση κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα, και πιο συγκεκριμένα τα έργα που θα μελετηθούν χρονολογούνται από το 1511 έως το 1650, περίπου. Το διάστημα αυτό είναι αρκετά ευρύ και γεμάτο μορφολογικές διαφοροποιήσεις στην Τέχνη. Στη βιβλιογραφία, όπως είναι γνωστό, η περίοδος από το 1520 έως τα τέλη του 16ου αιώνα περιγράφεται με τον όρο, Μανιερισμός και ο 17ος αιώνας είναι ευρύτερα γνωστός ως ο αιώνας, Baroque. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τα βασικότερα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού και του Baroque, καθώς και η χρήση του μυθολογικού επεισοδίου της Πτώσης του Ικάρου στη θεματογραφία των δύο αιώνων. Πριν υπεισέλθουμε στην περιγραφή των επιμέρους στοιχείων κάθε στυλ/ύφους/τεχνοτροπίας είναι αναγκαίο να επισημανθεί ότι τα έργα που θα μελετηθούν παρουσιάζουν, επίσης, γεωγραφική πύκνωση αφού η πλειονότητα αυτών εντοπίζεται στις βόρειες επαρχίες της Ιταλίας και στη Φλάνδρα, ειδικότερα

[263] Bacon, F. (1857), «Of the Wisdom of the Ancients», XXVII: The Flight of Icarus, also Scylla and Charybdis Or the Middle Way, στο J. Spedding (επιμ.), *Works of Francis Bacon*, London: Longman.

[264] Βλ. εδώ, σσ. 95-96.

στο παραποτάμιο λιμάνι της Αμβέρσας. Δεδομένου αυτού του στοιχείου, η έρευνά μας θα εστιάσει στις προαναφερθείσες περιοχές.

Ο όρος *maniera* αναφέρεται για πρώτη φορά στο θεωρητικό έργο του Cennino Cennini, *Libro dell' Arte*.[265] Ο Cennini στο κεφάλαιο 27 της πραγματείας του, που φέρει τον τίτλο *Να προσπαθείς να σχεδιάζεις όπως οι μεγάλοι δάσκαλοι όσο περισσότερο μπορείς*, θέτει ως αναγκαιότητα τη μίμηση του ζωγραφικού τρόπου των μεγάλων δασκάλων της ζωγραφικής και ωθεί τους νέους ζωγράφους να τους αντιγράφουν έως ότου οι ίδιοι να βελτιώσουν την τεχνική τους.[266] Έτσι αρχικά, ο όρος *maniera* λαμβάνει εκλεκτικιστική ερμηνεία υπό την έννοια ότι ο νέος ζωγράφος γνωρίζει και αντιγράφει το στυλ των μεγάλων δασκάλων και εν τέλει διαμορφώνει το προσωπικό του ιδίωμα. Στη συνέχεια, ο Giorgio Vasari χρησιμοποιεί τη λέξη *maniera* πάρα πολλές φορές στους *Βίους* του, αποδίδοντας όμως στον όρο τρεις διαφορετικές σημασίες. Κατά τον Vasari ο όρος *maniera* περιγράφει πρώτον, το στυλ διαφορετικών γεωγραφικών περιοχών, δεύτερον, τις τρεις εποχές που κατατάσσει

[265] Ο Cennini χαρακτήριζε τον ίδιο ως ένα ασήμαντο ενεργό μέλος της ζωγραφικής τέχνης. Το θεωρητικό του έργο *Libro dell' Arte* είναι ένας οδηγός που παρέχει τις απαραίτητες πληροφορίες για τις τεχνικές, τα μέσα και τα υλικά που θα πρέπει να γνωρίζει κάθε νέος ζωγράφος. Βλ. Burns, T. (2011), «Cennino Cennini's *Il Libro dell' Arte*: A historiographical review», *Studies on Conservation*, 56/1, σσ. 1-13.

[266] «Pure a te è di bisogno si seguiti innanzi, acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza. Tu hai fatto le tue carte tinte. È mestieri di seguire di tenere questo modo. Avendo prima usato un tempo il disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affatìcati e dilèttati di ritrarre sempre le miglior cose, che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. E se se' in luogo dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliare sempre il migliore, e quello che ha maggior fama; e, seguitando di dì in dì, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar di uno per continovo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propia per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina». Βλ. ηλεκτρονική έκδοση του πρωτότυπου κειμένου υπό την επιμέλεια των Gaetano και Carlo Milanesi, https://www.classicistranieri.com/liberliber/Cennini,%20Cennino/il_lib_p.pdf · Herringham, C.J. (1899), *The Book of the Art of Cennino Cennini: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, London: George Allen, σσ. 21-22.

τους Ιταλούς καλλιτέχνες και τρίτον, το προσωπικό στυλ κάθε καλλιτέχνη.[267] Ο όρος στον Vasari δεν έφερε αρνητικές συνδηλώσεις, στη συνέχεια όμως επιφορτίστηκε με αρνητικό νόημα. Η πρώτη επίθεση κατά του Μανιερισμού έγινε στα μέσα του 16ου αιώνα από τον Lodovico Dolce. Στο έργο του Dolce, *Dialogo della Pittura*, με αφορμή το έργο του Raffaello σχολιάζεται η απουσία σκιών την οποία κακώς οι σύγχρονοί του ζωγράφοι κατονόμαζαν *maniera*.[268] Στη συνέχεια, ο θεωρητικός της τέχνης του 17ου αιώνα, Giovanni Bellori περιγράφει τη *maniera*, ως την αιτία που κατέστρεψε την καλή ζωγραφική από τον Raffaello έως και τον Rubens.[269] Έκτοτε, ο Μανιερισμός περιγραφόταν ως μια περίοδος παρακμής της καλής ζωγραφικής.

Ο πρώτος σύγχρονος ιστορικός της Τέχνης που επιχείρησε να περιγράψει τον Μανιερισμό ως αυτόνομο στυλ ήταν ο Alois Riegl[270] στις αρχές του 20ού αιώνα. Ο

---

[267] Ειδικότερα, ο Vasari στους *Βίους* χρησιμοποιεί τον όρο *maniera* για να διακρίνει εικαστικές διαφορές με γεωγραφικό άξονα, π.χ. *maniera greca*, για να διαχωρίσει τις τρεις περιόδους της ιταλικής τέχνης – η «πρώτη εποχή» αρχίζει με τον Giotto και περιλαμβάνει όλους τους καλλιτέχνες του Quattrocento, η «δεύτερη εποχή» ή η «maniera moderna» εκκινείται από τον Brunelleschi και τον Masaccio και η «τρίτη εποχή» που ξεκινά από τον Leonardo da Vinci έως και τον Michelangelo – και για περιγράψει το προσωπικό στυλ κάθε καλλιτέχνη. Κατά τον Vasari τα στοιχεία που ορίζουν τη στυλιστική ποιότητα στην αρχιτεκτονική, στη ζωγραφική και στη ζωγραφική είναι ο ρυθμός, η τάξη, η αναλογία, το στυλ και το σχέδιο (regola, ordine, misura, maniera, disegno). Στη ροή των *Βίων* η maniera λαμβάνει πολλά προσδιοριστικά επίθετα, απώτερο στόχος είναι η επίτευξη της Bella Maniera η οποία αποσκοπεί στην απόδοση των εικαστικών έργων ως αληθινών. Το αντίθετο από την επίτευξη της Bella Maniera είναι η μίμηση του στυλ κάποιου καλλιτέχνη από έναν άλλο, όπως για παράδειγμα στη βιογραφία του Alessandro di Christofano όπου καταγράφεται ότι ο καλλιτέχνης ήταν κάπως προσκολλημένος *alla maniera di Michelangelo* (=στο ζωγραφικό ύφος του Michelangelo). Βλ. Pinelli, A. (1996), *La Belle Manière: Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle*, μτφρ. B. Arnal, Paris: Librairie Générale Française, σ. 169 - 170˙ Vasari, G. (1760), *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti*, τ. 3ος, Roma: Niccolo e Marco Pagliarini, σ. 340˙ Vasari, G. (1618), *La Terza et ultima parte delle Vite degli Architettori, pittori et Scultori*, Firenze, σ. 555˙ de Girolamy Cheney, L. (2007), *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art*, New York: Peter Lang, σ. 85.

[268] Dolce, L. (1735), *Dialogue sur la Peinture*, Firenze: M. Nestenus & F. Moucke, σσ. 264-265˙ Miedema, H. (1978 – 1979), «On Mannerism and maniera», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 10/1, σ. 20.

[269] Bellori, G.P. (1672), *Le Vite de' pittori, scultori, e architetti moderni*, Rome, σ. 20˙ Miedema, H. (1978 – 1979), σ. 20.

[270] Rauch, A. (2005), «Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Northern Italy», στο R. Toman (επιμ.), *The Art of the Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*, Cologne: Ullmann & Könemann, σ. 343.

Riegl επιχειρεί να αποδώσει στον Μανιερισμό θετικές συνδηλώσεις και τον ορίζει ως ένα στυλ στο οποίο οι εκπρόσωποί του απέφευγαν τη μίμηση και την πνευματική προσήλωση όχι όμως επειδή δεν μπορούσαν να τις αποδώσουν, αλλά επειδή δεν το επιθυμούσαν.[271] Ο φοιτητής του Riegl, Max Dvořák αναλύει τις υποκειμενικές και εκφραστικές προθέσεις του Μανιερισμού ως μια διακήρυξη της ευρύτερης πνευματικής κρίσης της εποχής.[272] Λίγα χρόνια αργότερα, ο Walter Friedlaender εισήγαγε τον όρο *Αντικλασικό Στυλ* προσδιορίζοντας τον Μανιερισμό ως ένα στυλ που αρνείται την κλασική αισθητική της Αναγέννησης. [273] Το ζήτημα επαναπροσδιορίστηκε σε βάθος τη δεκαετία του 1960 από τον John Shearman. Ο Shearman περιγράφει τον Μανιερισμό ως ένα *στυλιστικό στυλ*[274] και, όσον αφορά στη γένεσή του, τοποθετείται με σαφήνεια: «Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά πράγματα σχετικά με τον Μανιερισμό είναι ότι η γέννησή του ήταν ιδανικά εύκολη και δεν ήταν αποτέλεσμα καμίας κρίσης».[275] Ο Antonio Pinelli, αργότερα, επιχειρεί να αποδώσει νέο νόημα στην ιδέα της κρίσης και την περιγράφει ως την επικριτική στάση των καλλιτεχνών απέναντι στο ανθρωποκεντρικό όραμα, στην αρχαιότητα, στην ικανότητα να γνωρίσουν σε βάθος τη Φύση και να κυριαρχήσουν στον ορθολογισμό της Ιστορίας.[276]

Η γεωγραφική διασπορά Μανιερισμού προκύπτει σε ένα βαθμό από την καλλιτεχνική μετανάστευση των αρχών του 16ου αιώνα και εξαπλώνεται σε ορισμένα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Άμεση απόρροια αυτού είναι να μην υπάρχει ομοιογένεια ως προς τα εκφραστικά μέσα των καλλιτεχνών, αλλά ούτε και οι ερευνητές να συμφωνούν στη διατύπωση των βασικών χαρακτηριστικών του Μανιερισμού. [277] Ο Μανιερισμός, ωστόσο, δεν εμφανίζει τα ίδια μορφολογικά

[271] Riegl, A. (2010), *The origins of Baroque Art in Rome*, A. Hopkins & A. Witte (μτφρ. και επιμ.), Los Angeles – California: The Getty Research Institute, σ. 209.

[272] van den Akker, P. (2010), *Looking for the Lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam: Amsterdam University Press, σ. 97.

[273] Friedlaender, W.F. (1990), *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, New York: Columbia University Press, σ. xv.

[274] Pinelli, A. (1996), σ. 65.

[275] Shearman, J. (1990), *Mannerism*. London: Penguin Books, σ. 23.

[276] Pinelli, A. (1996), σ. 69.

[277] Ορισμένοι μελετητές επικεντρώνονται στην εκκεντρικότητα και στην παράδοξη φύση των έργων η οποία είχε στόχο να προκαλέσει την έκπληξη (stupore) και τον θαυμασμό (meraviglio), άλλοι στην εμμονή των καλλιτεχνών με το ολόγυμνο σώμα και στην κρυπτικότητα του κεντρικού θέματος - σε

χαρακτηριστικά ούτε στις δύο περιοχές μελέτης, ήτοι στη Βόρεια Ιταλία και στη Φλάνδρα. Όσον αφορά στη Βόρεια Ιταλία, το παλαιό καλλιτεχνικό κέντρο, δηλαδή η Ρώμη, δεν ήταν πλέον εξίσου ελκυστικό, αφού συνέτρεχαν πολλοί λόγοι, ώστε ένας καλλιτέχνης να επιθυμεί να φύγει από εκεί. Ειδικότερα, η εξάπλωση της Πανούκλας του 1522 σε συνδυασμό με την αντικαλλιτεχνική πολιτική του Πάπα Αδριανού VI και η Λεηλασία της Ρώμης, το 1527, ερήμωσαν για κάποιο χρονικό διάστημα την πόλη από καλλιτέχνες. [278] Επομένως, ο Μανιερισμός δεν ήταν ένα φαινόμενο που περιορίστηκε στο άλλοτε ένδοξο εικαστικό κέντρο της Ρώμης, αλλά διαχύθηκε στην επικράτεια της ιταλικής χερσονήσου.

Είναι γνωστό ότι η μορφή, που διαδραμάτιζε τον πλέον νευραλγικό ρόλο στη ζωγραφική παραγωγή για την περίοδο που μας ενδιαφέρει ήταν ο πάτρωνας. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι στο σύνολό τους τα έργα που θα μελετηθούν και εντοπίζονται στη Βόρεια Ιταλία ήταν αποτέλεσμα παραγγελίας. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες εκτελούσαν συνήθως το εικονογραφικό πρόγραμμα ενός συμβούλου εικονογραφίας.[279] Έτσι, ο πάτρωνας ανέθετε σε έναν σύμβουλο εικονογραφίας τη συγκρότηση ενός συνόλου και στη συνέχεια προσλάμβανε τον ζωγράφο ή τους ζωγράφους, που θεωρούσε ότι θα το εκτελούσαν επιτυχέστερα. Ο καλλιτέχνης με τη σειρά του ήταν επιφορτισμένος με το καθήκον της ευφυέστερης απόδοσης, η οποία θα αποτύπωνε σαφώς το νόημα του

---

τέτοιο βαθμό που να συνιστά γρίφο, άλλοι στην αίσθηση αστάθειας που χαρακτηρίζει τις μορφές, ενώ κάποιοι επισημαίνουν την αγάπη των Μανιεριστών προς την ανάδειξη της σχέσης του φωτός με το χρώμα (colorito) και η απόδοση πλαστικότητας μέσω αυτής, κάτι που αντιτίθεται στη σχεδιαστική απόδοση (disegno) των εκπροσώπων της Αναγέννησης ή την προτίμηση στη σιγμοειδή μορφή (Figura Serpentinata). Τέλος, ο Victor Stoichita περιγράφει τον μανιεριστή καλλιτέχνη ως αυτόν που: «αντί να μιμηθεί τη φύση, μιμείται την τέχνη» και που εμφατικά εμμένει στην κατανόηση της ουσίας και του σκοπού της εικαστικής δημιουργίας. Βλ. Hauser, A. (1965), *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, τ. I, London: Routledge & Kegan Paul, σ. 12˙ Murray, J. (1967), *The late Renaissance and Mannerism*, New York – Washington: Frederick A. Praeger, σσ. 30-31˙ Shearman, J. (1990), σσ. 81 και 158˙ Stoichita, V.I. (1982), *Μανιερισμός και τρέλα: η περίπτωση Pantormo*, μτφρ. Δ. Δεληγιάννης, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 16.

[278] Shearman, J. (1990), σ. 23. Ο Briganti επισημαίνει μια σειρά ακόμη γεγονότων που θεωρεί ότι συνέβαλαν στην εμφάνιση του Μανιερισμού, όπως η γαλλική εισβολή, η καταστροφή της Φλωρεντίας, η Μεταρρύθμιση και η αντίδραση του Πάπα σε αυτή και η επέλαση των Οθωμανών προς τη Δύση και άλλα, βλ. Briganti, G. (1962), *Le Maniérisme Italien*, Leipzig: VEB edition, σ. 5.

[279] Freedman, L. ([5]2018), *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, New York: Cambridge University Press, σ. 23.

αρχικού σχεδιασμού του συμβούλου. Ποιοι ήταν, ωστόσο, οι πάτρωνες στην Ιταλία του 16ου και 17ου αιώνα; Όπως και τον 15ο αιώνα, τρεις είναι οι βασικοί άξονες: η επίσημη Εκκλησία και το Κράτος και οι ανεξάρτητοι παραγγελιοδότες. Από αυτές τις κατηγορίες προκύπτουν και τα κίνητρα των μεγάλων συνόλων, που είναι η ευσέβεια, το κύρος και η ευχαρίστηση.[280] Η Πτώση του Ικάρου είναι ένα θέμα που επιλεγόταν να διακοσμήσει τις κατοικίες επιφανών αστών και, κυρίως, των παλαιών οικογενειών. Το συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο, λοιπόν, εμπίπτει στην προβολή του κύρους του παραγγελιοδότη και, όπως θα γίνει φανερό στη συνέχεια, τις περισσότερες φορές ο πάτρωνας επιθυμούσε να μεταφέρει ένα πολύ ισχυρό μήνυμα στους πολιτικούς του αντιπάλους.

Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να επισημανθεί είναι η επίδραση ενός καλλιτέχνη στη διάδοση της Πτώσης του Ικάρου στις επαρχίες της Βόρειας Ιταλίας. Όπως θα αναδειχθεί στο δεύτερο μέρος της εργασίας, ένα σχέδιο που φιλοτεχνήθηκε από τον Giulio Romano άσκησε μεγάλη επιρροή όχι μόνον στους σύγχρονους με αυτόν ζωγράφους αλλά και σε ορισμένους Ιταλούς ζωγράφους που εικονογραφούν τον μύθο του Ικάρου κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Από την έρευνά μας έχει προκύψει ότι αρκετοί ζωγράφοι που εργάστηκαν στις επαρχίες γύρω από τη Μάντοβα είτε είχαν έρθει σε επαφή με το σχέδιο του Romano είτε συνεργάστηκαν με τον ζωγράφο είτε είχαν επισκεφθεί το Palazzo del Te. Σε αυτές τις περιπτώσεις παρατηρείται η υιοθέτηση τεχνοτροπικών τεχνασμάτων και συνθετικών επιλογών που προέρχονται από το σχέδιο του Romano, όπως για παράδειγμα η απόδοση των μορφών *di sotto in su* ή ακόμη η αυτούσια υιοθέτηση της συνθετικής επινόησης του Romano. Τέλος, σε μία περίπτωση η Πτώση του Ικάρου εντάσσεται στο εικονογραφικό σύνολο ενός *Studiolo*, έναν χώρο που εν γένει ικανοποιεί την αγάπη προς την απόκρυφη γνώση υπό το καθεστώς πατρωνίας ενός μανιεριστή παραγγελιοδότη, του Francesco I των Μεδίκων.[281]

---

[280] Burke, P. (1986), *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Cambridge: Polity Press, σ. 97. Ειδικότερα, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα πολλοί καλλιτέχνες επιδιώκουν να βρεθούν υπό καθεστώς πατρωνίας ακόμη και αν αυτό σήμαινε ότι θα έπρεπε να συμβιβαστούν με τις επιθυμίες του παραγγελιοδότη, για περισσότερες πληροφορίες βλ. Haskell, F. (1980), *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven and London: Yale University Press, σ. 7.

[281] Pinelli, A. (1996), σ. 257.

Τα εικαστικά αιτήματα στη Φλάνδρα διαμορφώνονται στον απόηχο της Εικονοκλασίας. Όπως περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Προτεσταντισμός εναντιώθηκε στον πολυτελή βίο και στην πομπώδη προβολή της Δυτικής Εκκλησίας. Η θέση αυτή δεν άφησε ανεπηρέαστη την Τέχνη. Όσοι καλλιτέχνες ακολούθησαν το Λουθηρανικό Δόγμα υιοθετούσαν συγκεκριμένους εικονογραφικούς κανόνες, που είχαν θεσπιστεί από τους πρώτους οπαδούς του δόγματος. Η συνύπαρξη, όμως, των δύο δογμάτων στη γεωγραφική περιοχή της Φλάνδρας επέφερε πολλές φορές συγκρούσεις μεταξύ των πιστών, που είχαν ως αφορμή τους εικονογραφικούς περιορισμούς του Προτεσταντισμού. Η κορύφωση της Εικονοκλαστικής Έριδας[282] των Δυτικών συνέβη στις 20 Αυγούστου 1566 στην Αμβέρσα, οπότε οι πιστοί της δεύτερης μεταρρύθμισης, του Καλβίνου, εισέβαλαν σε ναούς και δημόσια κτήρια και κατέστρεφαν όλες τις θρησκευτικές εικόνες. Αποτέλεσμα αυτού ήταν αφενός μεν η Δυτική Εκκλησία να προσπαθεί, μέσω της Τέχνης, να εδραιώσει την ανωτερότητα του καθολικού δόγματος, [283] αφετέρου δε οι Προτεστάντες καλλιτέχνες να αναζητήσουν νέες θεματογραφικές οδούς, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνεται και η μυθολογία.

Η χρήση των μυθολογικών επεισοδίων στη ζωγραφική παράδοση της Φλάνδρας καθορίστηκε, επίσης, από κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες. Κατ' ακολουθία, στα τέλη του 16ου αιώνα, συναντά κανείς στην εργογραφία των καλλιτεχνών τους μύθους περισσότερο ως παραπληρωματικό στοιχείο τοπιογραφιών παρά ως αυτόνομο θέμα. Η πρώτη κατηγορία έργων γεννήθηκε μέσα στην ανοιχτή εμπορική αγορά του παραποτάμιου λιμανιού της Αμβέρσας. Η πολυπολιτισμικότητα των διερχόμενων εμπόρων επέβαλε, κατά κάποιον τρόπον, την παραγωγή έργων τέχνης με προκαθορισμένη μορφή, θεματογραφία και διαστάσεις, ώστε αυτά να ανταποκρίνονται στις προσταγές της αγοραλογίας (= marketing), μετατρέποντας το έργο τέχνης σε εμπόρευμα. [284] Ως πρόδρομοι των αφηγηματικών τοπιογραφιών αναγνωρίζονται ο Joachim Patinir και ο Matthys Cock. Οι δύο καλλιτέχνες

[282] Ο όρος που χρησιμοποιείται στα ολλανδικά είναι *Beeldenstorm*, ήτοι θύελλα των εικόνων.

[283] Στις Κάτω Χώρες η αφορμή γι' αυτό δόθηκε κατά τη διάρκεια των επισκευών των κατεστραμμένων ναών από την Εικονοκλασία, βλ. Vlieghe, H. (1998), *Flemish Art and Architecture 1585 – 1700*, μτφρ. A. & C. Weir, New Haven – London: Yale University Press, σ. 4.

[284] Vermeylen, F. (2001), «The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp», στο M.W. Ainsworth (επιμ.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A critical look at Current Methodologies*, New York: The Metropolitan Museum of Art, σ. 53.

θεωρούνται οι πρόδρομοι μιας κατηγορίας τοπιογραφιών, η οποία είναι ευρύτερα γνωστή με τον όρο: *Weltlandschaft,*[285] δηλαδή τοπίο του κόσμου, και τα βασικά χαρακτηριστικά των τοπιογραφιών αυτών είναι οι πανοραμικές απόψεις πόλεων, που περιστοιχίζονται από όρη και θάλασσα και παράλληλα σφύζουν από ανθρώπινη δραστηριότητα, η οποία είναι, όμως, αποδοσμένη σε εξαιρετικά μικρές διαστάσεις. Η αναγκαιότητα για τη δημιουργία της αφηγηματικής τοπιογραφίας προέκυψε για δύο λόγους: πρώτον, ήταν ακόμη πρωτόγνωρη και σχεδόν παράδοξη η παντελής απαλοιφή της ανθρώπινης μορφής από τα ζωγραφικά έργα, και δεύτερον αποτελεί ένα μεταβατικό στάδιο μεταξύ των δίπτυχων προσευχής των προηγούμενων αιώνων και την εικονογραφική παράδοση του *Imitatio Christi* κατά την οποία ο πιστός διαβάζει τα ιερά κείμενα, παρατηρεί την ιερή σκηνή σε ένα ζωγραφικό έργο και εν τέλει η ιερή σκηνή γίνεται βίωμα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό διακρίνεται, επίσης, ένας εικονογραφικός διαχωρισμός με συμβολικό βάρος. Τα τοπία του Patinir χωρίζονται σε δύο ζώνες: μία που αρθρώνεται από αιχμηρά βράχια (Civitas Dei) και μία πεδινή, με λιμάνια, ήσυχα ποτάμια, καλλιεργημένες εκτάσεις και στοιχεία αστικού πολιτισμού (Civitas Terreno), με σκοπό να τίθεται ένα εικονογραφικό ερώτημα στον πιστό περί ορθής οδού στη ζωή. Ενδεχομένως, η εν λόγω συνθετική επιλογή στη συνέχεια να ώθησε τους ζωγράφους να επιλέξουν τον Ίκαρο ως ταιριαστό θέμα.

Σε μικρότερη συχνότητα συναντώνται πίνακες μεγάλων διαστάσεων και θεματογραφία αποκλειστικά προερχόμενη από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα. Απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία αυτών των έργων ήταν να προηγείται η παραγγελία. Επομένως συνεπάγεται, ότι ο παραγγελιοδότης έπρεπε να είχε λάβει ανθρωπιστική παιδεία[286] ή να έχει έρθει σε επαφή με τους κύκλους των διανοουμένων της εποχής. Γι' αυτόν τον λόγο, τέτοιου είδους θέματα γνωρίζουν μεγάλη άνθιση στη Φλάνδρα, μόνον μετά τα τέλη του 16ου αιώνα. Οι δύο αυτοί

[285] Περισσότερες πληροφορίες για τη ζωγραφική του Patinir και του *Weltlandscaft*. Βλ. ενδεικτικά Falkenburg, R.L. (2007), «The Devil is in the Detail: Ways of seeing Joachim Patinir's "World Landscapes"», στο A. Vergara (επιμ.), *Patinir: Essays and Critical Catalogue, Madrid: Museo Nacional de Prado*, σ. 69 κ.ε.˙ Lichtert, K. (2017), «Port cities and River Harbours: A peculiar Motif in Antwerp Landscape Painting c. 1490 – 1530», στο A. Brown – J. Dumolyn (επιμ.), *Medieval Urban Culture*, Turnhout: Brepols, σ. 186.

[286] Sluijter, E.J. (2001), «Γόητρο και άμιλλα, ερωτισμός και ηθική: Μυθολογία και Γυμνό στην Ολλανδική ζωγραφική του 16ου και του 17ου αιώνα», στο Α. Ταμβάκη (επιμ.), *Έλληνες Θεοί και Ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, σ. 43.

αγοραστικοί πόλοι ανέδειξαν δύο διαφορετικά οικονομικά αντικρίσματα στην αγορά έργων τέχνης με μυθολογικό θέμα. Αφενός οι τοπιογραφίες με μυθολογικά στοιχεία, που φιλοτεχνούνταν κατά συρροή και ήταν μία από τις οικονομικότερες επιλογές τέχνης[287] και αφετέρου οι αμιγώς μυθολογικοί πίνακες, οι οποίοι ήταν οι πλέον δαπανηροί στην απόκτησή τους.[288]

Εκτός όμως, από τη χρήση του επεισοδίου με την Πτώση του Ικάρου ως συμπλήρωμα σε τοπιογραφία έχουν εντοπιστεί δύο περιπτώσεις καλλιτεχνών που αναδεικνύουν τον ήρωα ως πρωταγωνιστή, πρόκειται για τον Hendrick Goltzius και τον Abraham Bloemaert. Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες είτε ταξίδεψαν είτε έζησαν και εργάστηκαν στην Ιταλία και είναι εκπρόσωποι των Μανιεριστών του Βορρά.[289] Ο διαφορετικός τρόπος που πραγματεύονται τον μύθο απορρέει από τη μαθητεία τους εκεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι δύο καλλιτέχνες εμμένουν στην εξαντλητική απόδοση μυολογίας στο σώμα του Ικάρου σε τέτοιον βαθμό που σε κανένα από τα δύο έργα δεν εντοπίζονται άλλα παραπληρωματικά στοιχεία που ήταν ουσιαστικά για τον μύθο, όπως παραδείγματος χάριν τα φτερά.

Από πού γνώριζαν, όμως, οι Φλαμανδοί καλλιτέχνες τους μύθους; Η βασική λογοτεχνική πηγή τους ήταν οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου,[290] που επανεκδίδονταν με ταχείς ρυθμούς, το κείμενο των οποίων, τις περισσότερες φορές, είχε αποδοθεί στην καθομιλουμένη γλώσσα. Ορισμένα μεμονωμένα μυθολογικά επεισόδια τα γνώριζαν μέσω των *Εμβλημάτων*, που, επίσης, μεταφράζονταν κατά κόρον. Επιπλέον, δεν είναι δυνατόν να μην αναφερθεί η συμβολή του Εράσμου. Ο συγγραφέας στα *Adagia* παραθέτει ένα αξιοσημείωτο συμπίλημα των σημαντικότερων αρχαίων συγγραφέων με την προσωπική του ερμηνεία. Κατ' επέκταση, οι καλλιτέχνες αντλούσαν έμπνευση από την εικονογράφηση και το κείμενο των προαναφερθέντων

[287] Vlieghe, H. (1998), σ. 105.

[288] Τα οικονομικά στοιχεία των μυθολογικών θεμάτων απορρέουν από την αγορά της Ολλανδίας – στην οποία είχε μετοικήσει πληθώρα καλλιτεχνών στα τέλη του 16ου αιώνα και στις αρχές του 17ου αιώνα, βλ. van der Velde, A. (1991), «The volume and value of paintings in Holland at the time of the Dutch Republic», στο D. Freedberg & J. de Vries (επιμ.), *Art History. History in Art: Studies in Seventeenth-century Dutch Culture*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, σ. 304.

[289] Pinelli, A. (1996), σ. 199.

[290] Woodall, J. (2011), «Lost in Translation? Thinking about classical and vernacular art in Antwerp, 1540-1580», στο B. Ramakers (επιμ.), *Understanding Art in Antwerp: Classicising the popular, Popularising the Classic (1540-1580)*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, σ. 21.

λογοτεχνικών έργων. Εκτός αυτού, ήταν σύνηθες για τους περισσότερους καλλιτέχνες να πραγματοποιούν ένα ταξίδι στην Ιταλία, ώστε να γνωρίσουν το έργο των Ιταλών Δασκάλων και ομολόγων τους, αλλά και τα σπουδαία έργα της αρχαιότητας.[291] Τέλος, η διάδοση της χαρακτικής, μέσω των τυπωμάτων, έφερε στα εργαστήρια των καλλιτεχνών τα πλέον γνωστά έργα τέχνης.

Ο 17ος αιώνας έχει επικρατήσει να αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως ο αιώνας Baroque. Η πρώτη χρήση του όρου μαρτυρείται στα μέσα του 18ου αιώνα και η πρώτη γραπτή αναφορά και προσπάθεια να αποδοθεί η ετυμολογική ερμηνεία του όρου αποδίδεται στον Johann Joachim Winckelmann.[292] Ο Winckelmann στο δοκίμιο *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και στη γλυπτική* (1755) θέτει τους βασικούς πυλώνες επάνω στους οποίους θεωρεί ότι οφείλει να θεμελιωθεί η τέχνη της εποχής του. Αυτοί είναι: το ήρεμο μεγαλείο (*stille Größe*), η ευγενική απλότητα (*edle Einfalt*) και το εξαίσιο ήθος, αφήνοντας μια έμμεση αιχμή για το *Barrockgeschmack* (= ύφος/γούστο Baroque), που κυριαρχούσε στην Δρέσδη εκείνη την περίοδο.[293] Στη συνέχεια, ο Winckelmann αναφερόταν στον Gilles Ménage και παρέθετε την πλέον αποδεκτή, έως σήμερα, ετυμολογική ερμηνεία του όρου, η οποία προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *Barroco* και χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα ημιτελούς σχεδιασμού – κακοσχηματισμένα μαργαριτάρια.[294]

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο για το Baroque είναι ότι εμφανίζεται σε όλες τις μορφές Τέχνης και πρόκειται για ένα ύφος που διαδόθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη από τον 17ο αιώνα έως τις αρχές του 18ου αιώνα. Κατ' ακολουθίαν, είναι φύσει αδύνατο να απαριθμηθούν τα βασικά χαρακτηριστικά του.[295] Η αλλαγή των

[291] Στην Ιταλία αυτοί ονομάζονταν *Fiamminghi* (= Οι Φλαμανδοί) και ο όρος περιλαμβάνει όλους τους καλλιτέχνες που ταξίδευαν από τις Κάτω Χώρες και τη Δυτική Γερμανία, βλ. Lichtert, K. (2015), «New Perspectives on Pieter Bruegel the Elder's journey to Italy (c. 1552-1554/1555)», *Oud Holland*, 128/1, σ. 39.

[292] Downes, K. (1996), λήμμα «Baroque», στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 3, New York: Grove, σ. 261.

[293] Allen, J.L. (4/1949), «Johann Joachim Winckelmann», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7/8, σ. 230.

[294] Downes, K. (1996), σ. 261.

[295] Η μελέτη, που έθεσε τα θεμέλια για μια εκ νέου ερμηνεία του όρου είναι *Οι Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, του Heinrich Wölfflin, η οποία πρωτοεκδόθηκε το 1915. Ο Wölfflin μέσα από μια σειρά μεταβάσεων ερμηνεύει τις αλλαγές που συνέβησαν στην τέχνη από την Αναγέννηση στο Baroque. Εν συντομία, τα ζεύγη του Wölfflin είναι: η μετάβαση 1) από το γραμμικό στο ζωγραφικό, 2)

μορφολογικών στόχων συνεπάγεται τις περισσότερες φορές και αλλαγή στη θεματογραφία. Εάν η χρήση του επεισοδίου της Πτώσης του Ικάρου από τους καλλιτέχνες αποτυπωνόταν σε ένα γράφημα, θα παρατηρούσε κανείς ότι το σχήμα του διαγράφει μια οξεία κατακόρυφο (Παράρτημα, πίνακας Ι). Το υψηλό ακρότατο σημείο αυτής παρατηρείται την τριακονταετία 1580 – 1610, οπότε έχουν διασωθεί και γνωρίζουμε ότι φιλοτεχνήθηκαν δεκατέσσερα ζωγραφικά έργα, που έδιναν μορφή στο πάθημα του Ικάρου. Ένα στοιχείο άξιο παρατήρησης είναι ότι, ενώ η διασπορά των έργων που προηγούνται του σημείου ακμής στο γράφημα είναι ομαλή, παρουσιάζει δηλαδή έναν σταθερό ρυθμό αύξησης. Αντίθετα, η πτώση του άξονα είναι εξαιρετικα απότομη. Κάτι που μεταφράζεται σε τέσσερα έργα μεταξύ του διαστήματος 1600 – 1630, δύο από το 1630 – 1660 και κανένα από το 1660 έως τα τέλη του 17ου αιώνα.[296] Τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η Πτώση του Ικάρου δεν ήταν θέμα που προτιμούσαν οι καλλιτέχνες του Baroque. Αντίθετα, τότε στράφηκαν σε ένα διαφορετικό επεισόδιο που απέρρεε από το μυθολογικό αφήγημα: την τοποθέτηση των φτερών.[297]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η γεωγραφική διασπορά του μύθου. Στην πλειονότητά τους τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, εντοπίζονται στην Ιταλία και δύο στην Ισπανία (το ένα από τον Rubens). Οι Κάτω Χώρες έχουν να επιδείξουν μόνον έναν ζωγράφο που ασχολείται με την Πτώση του Ικάρου,[298] τον Joos de Momper. Η περίπτωση του de Momper δε, εντάσσεται σε ένα ειδικό πλαίσιο, καθώς, όπως θα καταστεί σαφές στο σχετικό κεφάλαιο, δεν θεωρείται

---

από την επιφάνεια στο βάθος, 3) από την πολλαπλότητα στην ενότητα, 4) από τη σχετική στην απόλυτη σαφήνεια και 5) από την κλειστή στην ανοιχτή φόρμα. Από αυτή την κατηγοριοποίηση απορρέουν ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους, τα οποία επιγραμματικά είναι τα παρακάτω: το πομπώδες ύφος, η ανοιχτή διάρθρωση, η χρήση τολμηρών οπτικών ψευδαισθησιακών εξαπατήσεων, ο έντονος συναισθηματισμός, η θεατρικότητα στις κινήσεις, η έκκεντρη τοποθέτηση, και η οξεία χρήση στην αντίθεση φωτός και σκιάς. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Wölfflin, H. (1992), *Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Φ. Κοκαβέσης, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σσ. 31-33 (για μια σύντομη εισαγωγή, για περαιτέρω μελέτη, όλο).

[296] Τα στοιχεία αυτά προκύπτουν από τη βιβλιογραφική και προσωπική έρευνα και την επιτόπια εποπτεία σε μουσεία. Ο αριθμός δύναται να διαφοροποιηθεί.

[297] Για περισσότερα στοιχεία επί του θέματος βλ. εδώ, κεφ. 7.

[298] Ο Rubens σε αυτήν την αναφορά εξαιρείται, καθώς το έργο του που μελετάται φιλοτεχνήθηκε για ένα εικονογραφικό σύνολο του Φιλίππου IV και παραδόθηκε στην Ισπανία.

εκπρόσωπος του Baroque αλλά ο τελευταίος της γενιάς του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου.

Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι το Baroque έλαβε διαφορετικές μορφές, οι οποίες καθορίζονταν από τελείως ετερόκλητους παράγοντες. Στην Ιταλία, ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, δημιουργούνται δύο τάσεις του ύφους με βασικούς εισηγητές τον Caravaggio και την καλλιτεχνική οικογένεια των Carracci.[299] Από αυτούς τους καλλιτέχνες εκκινείται μια άτυπη, ζωγραφική διαμάχη μεταξύ φυσιοκρατίας και κλασικιστικού ύφους. Παρόλο που οι διαφορές των ζωγράφων αυτών δεν είναι τόσο ασυμβίβαστες, η ύπαρξη των δύο πόλων καταδεικνύει την πολυμορφία, τη λανθάνουσα τάση για διάκριση και τη διαφορετική αντίληψη περί τέχνης της εποχής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναδύονται και δύο μορφολογικές τάσεις στη χρήση της μυθολογίας στην Ιταλία. Έτσι, ορισμένοι καλλιτέχνες προσέθεταν επίκαιρα στοιχεία στην απόδοση των μύθων ή τους εκσυγχρόνιζαν εξ ολοκλήρου και άλλοι παρέμεναν στην *all' antica* απεικόνιση. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό στις εικονογραφήσεις των μυθολογικών αφηγημάτων είναι η επιλογή των επεισοδίων, καθώς τα περισσότερα σχετίζονται με τη δραματικότερη από τις στιγμές του μύθου, λόγου χάριν αυξάνονται τα επεισόδια των αρπαγών. Τέλος, όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια της εργασίας, ειδικά όσον αφορά στην Πτώση του Ικάρου η πραγμάτευση του μυθολογικού επεισοδίου φαίνεται να έχει επηρεαστεί περισσότερο από τους καλλιτέχνες του παρελθόντος παρά από αυτούς του 17ου αιώνα. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ότι ο Saraceni επηρεάζεται σαφώς από τον Romano.

Η περίπτωση της Ισπανίας παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς εκεί οι μυθολογικές απεικονίσεις ήταν σπάνιες. Η τάση αυτή διαμορφώθηκε από τον πολύ αυστηρό χαρακτήρα της ζωγραφικής, που ελεγχόταν από την άγρυπνη εποπτεία της Δυτικής Εκκλησίας. Είναι δηλωτικό το γεγονός ότι η Ιερά Εξέταση είχε καθορίσει εικονογραφικούς κανόνες, που όλοι οι ζωγράφοι στην ισπανική επικράτεια έπρεπε να τηρούν. Το πρώτο έργο με θέμα την Πτώση του Ικάρου φιλοτεχνήθηκε το 1603 και είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι ο παραγγελιοδότης ήταν μέλος της Ισπανικής αριστοκρατίας, που διέμενε στη Σεβίλλη. Η Σεβίλλη στις αρχές του 17ου αιώνα ήταν το πιο σημαντικό λιμάνι της Ευρώπης και παράλληλα ένα κέντρο που συγκέντρωνε κάθε λογής εθνικότητες και κοινωνικές ομάδες. Παρόλα αυτά ο απόηχος του

[299] Wittkower, R. ([6]1999), *Art and Architecture in Italy 1600 – 1750*, Yale University Press, σ. 19.

πολυδιάστατου αυτού χαρακτήρα δεν αποτυπωνόταν στην Τέχνη, επειδή τον σημαντικότερο ρόλο στις αναθέσεις έργων είχε η επίσημη Εκκλησία.[300] Από την εκκλησία διαμορφωνόταν και το γούστο των αυτόνομων παραγγελιοδοτών, κάτι που μεταφράζεται ότι, στην πλειονότητά τους τα έργα τέχνης ήταν θρησκευτικού περιεχομένου. Σύμφωνα με τα παραπάνω είναι εύλογη η αρχική τοποθέτηση ότι η απεικόνιση μυθολογικών αφηγημάτων στην Ισπανία του 17ου αιώνα ήταν η εξαίρεση.

Το δεύτερο έργο φιλοτεχνήθηκε από τον Rubens για τον Φίλιππο IV. Η σχέση πατρωνίας των δύο αυτών προσωπικοτήτων είχε παρελθόν και μέλλον και τεκμηριώνει μια στάση που μόλις τότε διαμορφωνόταν. Το 1640, ο κανόνας της Ιεράς Εξέτασης απαγόρευε την κατοχή έργων τέχνης με μυθολογικό θέμα, και οι ζωγράφοι δεν επιτρεπόταν να στραφούν σε αυτού του είδους τη θεματική.[301] Όσον αφορά στο πρώτο μέρος του κανόνα, ο περιορισμός αυτός είχε ισχύ μόνον στις κατώτερες κοινωνικά τάξεις. Ο Φίλιππος IV, εξάλλου, αποτελεί τη διαφωτιστική εξαίρεση του κανόνα και το ενδεικτικό παράδειγμα ότι η συλλεκτική παράδοση ήταν ισχυρότερη από την ηθικότητα.[302] Σχετικά με το δεύτερο μέρος του κανόνα, η λύση δόθηκε με έμμεσο τρόπο και οι παραγγελιοδότες στράφηκαν σε καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν είχαν ισπανική καταγωγή.[303] Άμεσο αποτέλεσμα αυτού ήταν τα έργα, που απεικόνιζαν μυθολογικές σκηνές, στην πλειονότητα τους να εισάγονται.

Σε αυτό το σημείο έχει καταστεί σαφές τόσο το εικονογραφικό και λογοτεχνικό παρελθόν του μύθου όσο και οι συνθήκες, που διαμόρφωσαν τη ζήτηση των έργων τέχνης. Στο δεύτερο μέρος, θα παρουσιαστούν και ερμηνευτούν τα έργα που είχαν ως πρωταγωνιστή τον Ίκαρο εν πτώσει.

---

[300] Brown, J. (1998), *Painting in Spain: 1500-1700*, London: Yale University Press, σ. 99.

[301] Geraerts, M. (2009), «Rubens judgment of Paris for Philip IV», στο C. van de Velde (επιμ.), *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, σ. 119.

[302] Geraerts, M. (2009), ό.π.

[303] López Torrijos, R. (1998), *Mythology and History on the great paintings of the Prado*, London: Scala Books, σ. 9

# ΜΕΡΟΣ ΙΙ

# 6. Οι ζωγραφικές και χαρακτικές αποδόσεις της Πτώσης του Ικάρου κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα

Στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής διερευνήθηκε η λογοτεχνική διαμόρφωση του μύθου, η εξέλιξη της έννοιας της ύβρεως και η εικονογραφία που προηγείται. Η μελέτη του θεωρητικού πλαισίου θεωρήθηκε αναγκαία, διότι μέσω αυτού δύναται να ερμηνευτεί η αξιοπρόσεκτη πύκνωση στην εικονογραφική απόδοση του μύθου του Ικάρου και πιο συγκεκριμένα του επεισοδίου της Πτώσης. Το υπό μελέτη μυθολογικό αφήγημα είναι πλούσιο σε εικόνες και ταυτόχρονα πολυσημικό, αφού, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, έχουν πάρει μορφή τουλάχιστον τέσσερα διαφορετικά επεισόδιά του. Η έξαρση μιας χαρισματικής μορφής, που αποκτά μια συγκεκριμένη δεξιότητα και η λανθασμένη χρήση της με αποτέλεσμα την επακόλουθη πτώση της, αποτελούσε εν γένει ένα ιδιαίτερο σχήμα άμεσα συνυφασμένο με την αλαζονεία και την υπεροψία. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η *Βίβλος* και η μυθολογία βρίθουν αντίστοιχων παραδειγμάτων. Μέσα σε αυτό το ερευνητικό πλαίσιο, θεωρούμε, ότι το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου είχε όλα τα αφηγηματικά εχέγγυα που το συνέδεαν με την έννοια της ύβρεως.

Στο σημείο αυτό παρατηρείται το εξής παράδοξο στοιχείο το οποίο, όμως, δεν αποτελεί σπάνιο φαινόμενο για την Ιστορία της Τέχνης: η αξιοσημείωτη πύκνωση του επεισοδίου σε διάρκεια 130 χρόνων (Παράρτημα, πίνακας ΙΙ). Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η Πτώση του Ικάρου έχει πενιχρή παρουσία στην Τέχνη και γεωγραφικά περιορίζεται στην Ελλάδα και στην Ιταλία μέχρι και τον 15ο αιώνα. Με σημείο εκκίνησης, όμως, το 1511 έως το 1636, περίπου, αποτελεί ένα από τα πιο συχνά εικονογραφημένα μυθολογικά επεισόδια στη Φλάνδρα και στη Βόρεια Ιταλία. Εν ολίγοις, έχουν συγκεντρωθεί περισσότερα από είκοσι ζωγραφικά έργα -είτε φορητοί πίνακες είτε έργα εντεταγμένα σε εικονογραφικούς κύκλους- δεκαέξι *Εμβλήματα*, τα πλέον σημαντικά, και τρία χαρακτικά. Οι αριθμοί αυτοί αυξάνονται με γεωμετρική πρόοδο, αν συνυπολογιστούν τα ακριβή αντίγραφα ζωγραφικών έργων, οι σπουδές των ζωγράφων στο ίδιο επεισόδιο, οι εικονογραφήσεις κάποιων βιβλίων και κυρίως των *Μεταμορφώσεων* (εικ. 26) και τα έργα γλυπτικής. Επίσης, δεν περιλαμβάνονται έργα καλλιτεχνών, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν υπό την επίδραση του φαινομένου και τα ονόματα των ζωγράφων δεν διασώζονται.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν όσα έργα δίνουν μορφή στο επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου. Εκτός από τα *Εμβλήματα*, που εντάσσονται στις εικονογραφημένες λογοτεχνικές εκδόσεις, ο άξονας γύρω από τον οποίο ερμηνεύονται τα έργα είναι γεωγραφικός, καθόσον έχουν εντοπιστεί δύο ζωγραφικά κέντρα, η Ιταλία και η Φλάνδρα. Στο τέλος του κεφαλαίου παρουσιάζονται, επίσης, ορισμένοι μύθοι οι οποίοι λειτουργούν είτε ως νουθετικά αντίστοιχα είτε ως αντίθετα παραδείγματα.

## 6.1 Η εικονογραφική παράδοση των *Εμβλημάτων*

Στις αρχές του 16ου αιώνα αναδύεται ένα νεοφυές λογοτεχνικό είδος, τα *Εμβλήματα*. Οι εν λόγω εκδόσεις παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα διατριβή καθώς, μέσω των *Εμβλημάτων*, επανέρχεται στην εικονογραφία το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου, και μάλιστα με συμβολικές συνδηλώσεις. Ωστόσο, πριν αναλύσουμε τα *Εμβλήματα*, οφείλουμε να αναφερθούμε στο κλίμα μέσα στο οποίο αυτά αναπτύχθηκαν. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα *Εμβλήματα* επινοήθηκαν για να καλύψουν τη βαθύτερη ανάγκη του ανθρώπου του 16ου αιώνα να κατακτήσει τη γνώση όλου του κόσμου. Κατά τη διάρκεια της Ώριμης Αναγέννησης, εμφανίζονται κατά κόρον «ανθολόγια» συλλογών οποιασδήποτε μορφής είτε ως άτλαντες, ως εγκυκλοπαίδειες ή ως *Cabinet de Curiosité*.[*] [304] Όλα τα ανωτέρω εντάσσονται στον όρο *Theatrum Mundi*, [305] ήτοι Θέατρο του Κόσμου, και προσέφεραν στον φιλομαθή μυημένο συμπυκνωμένη γνώση από διαφορετικά πεδία επιστημών. Τα *Εμβλήματα* είναι συλλογές ρητών ποικίλου

[*] Εναλλακτικοί όροι που χρησιμοποιούνται στη βιβλιογραφία: *Cabinet of Curiosities* ή *Kunstkammer* ή *Wunderkammer*.

[304] *Cabinet de Curiosité*: Είδος γραφείου – βιβλιοθήκης, όπου οι ιδιοκτήτες του συγκέντρωναν αντικείμενα φυσικής ιστορίας, γεωλογίας, εθνογραφίας αρχαιολογίας και έργα τέχνης (*studiolo*), Πρόκειται για έναν μικρόκοσμο γνώσης, που κάλυπτε την περιέργεια και το ανήσυχο πνεύμα των ανθρώπων για μάθηση από τον 16ο αιώνα και ύστερα.

[305] Βλ. Bernheimer, R. (12/1956), «Theatrum Mundi», *The Art Bulletin*, 38/4: 225 - 247 ˙Milne, L.S. (2007), *Carnivals and Dreams: Pieter Bruegel and the History of the Imagination*, London: Mutus Liber, σ. 319.

περιεχομένου, που προέβαλλαν κλασικές ηθικές αξίες της αρχαιότητας και μπορούσαν να συγκεραστούν με το πνεύμα του Χριστιανισμού.[306]

Σε γενικες γραμμές, τα *Εμβλήματα* ήταν ένα απάνθισμα έμμετρων κειμένων, που συνοδεύονται από σχετικές με το κείμενο εικόνες με βαρύνουσα συμβολική σημασία. Η εικόνα χρησιμοποιείται είτε για να περιγράψει συμπυκνωμένα το κείμενο, ώστε ο αναγνώστης βλέποντάς την να θυμάται το δίδαγμά του, είτε για να ενισχύσει το νόημα του κειμένου. Η πλειονότητα των ερευνητών θεωρεί ότι η έμπνευση για τη μορφή των *Εμβλημάτων* είναι τα ιερογλυφικά ή πιο ορθά η αναγεννησιακή αντίληψη[307] που υπήρχε γι' αυτά, κυρίως εξαιτίας των λογογραφικών τους στοιχείων. [308] Παρόλα αυτά θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για μια δυναμική μετεξέλιξη των ιερογλυφικών, καθώς συνοδεύονται από κείμενο, το οποίο φέρει ηθικοπλαστικό νόημα και εξηγεί την εικόνα.

Η πρώτη συλλογή *Εμβλημάτων* συγκροτήθηκε το 1531 από τον Andrea Alciati,[309] ο οποίος ήταν και αυτός που καθόρισε και τη μορφή όλων των μετέπειτα εκδόσεων. Ο Alciati φαίνεται να έχει επηρεαστεί από την *Ελληνική Ανθολογία* του

[306] Manning, J. (2002), *The Emblem*, London: Reaktion Books, σ. 31.

[307] Κατά την περίοδο της Αναγέννησης τα ιερογλυφικά θεωρούνταν οπτικά σύμβολα/ιδεογράμματα, που εμπεριείχαν ηθικές και πνευματικές αλήθειες. Σε ένα ευρύτερο επίπεδο, ήταν γενικά αποδεκτό ότι οι Αιγύπτιοι είχαν καταφέρει να συμπυκνώσουν στην εικόνα όλη την απόκρυφη γνώση, που υπήρχε στον κόσμο πριν την πτώση του Πύργου της Βαβέλ. Είναι εύλογο, η διανόηση του 16ου και 17ου αιώνα να γοητεύτηκε ιδιαιτέρως από τη συμβολική αυτή γλώσσα και πολλοί επιχείρησαν να την αποκρυπτογραφήσουν. Βλ. Moseley, Ch. (1989), *A Century of Emblems: An Introductory Anthology*, Hants: Scolar Press, σ. 6, Manning, J. (2002), σ. 56 · Bregman, A. (2007), *Emblemata: The Emblem books of Andrea Alciati a leaf book*, Newtown: Bird & Bull Press, σ. 53.

[308] Εκτός από τα ιερογλυφικά, ως πρόδρομοι των *Εμβλημάτων* έχουν προταθεί τα ελληνικά επιγράμματα, τα εραλδικά, οι μεσαιωνικές και βιβλικές αλληγορίες και συμβολισμοί. Ωστόσο, η «λογική» στη δομή των *Εμβλημάτων* ταιριάζει με τη γενικότερη τάση που διαμορφώνεται κατά τον 16ο αιώνα και σχετίζεται με τις συλλογές και τα θέατρα. Βλ. Daly, P.M. ([2]1998), *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, σ. 9.

[309] Ο Andrea Alciati (1492 – 1550) ήταν Ιταλός νομικός, καθηγητής Δικαίου και συγγραφέας. Εκτός από τα *Εμβλήματα* δημοσίευσε πολλά έργα νομικού ενδιαφέροντος και σημειώσεις στο έργο του Τακίτου. Τα ακαδημαϊκά του ενδιαφέροντα τόν ώθησαν στην εκ βάθους διερεύνηση αρχαίων κειμένων και από την επιλογή των *Εμβλημάτων* του, διακρίνει κανείς τις Νεοπλατωνικές καταβολές του. Hoffmann, K. (1989), «Alciato and the Historical Situation of Emblematics», στο P.M. Daly (επιμ.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, New York: AMS Press, σσ. 1-20.

Μάξιμου Πλανούδη,[310] τα *Ιερογλυφικά* του Ωραπόλλωνα,[311] αλλά και να είχε έρθει σε επαφή με τα επιγράμματα, μέσω των μεταφράσεων που είχε κάνει για την έκδοση του Janus Cornarius, *Selecta Epigrammata Graeca Latine Versa*.[312] Κάθε συλλογή *Εμβλημάτων* έχει προκαθορισμένη μορφή και απαρτίζεται από τα ακόλουθα μέρη:[313]τον τίτλο, *inscriptio ή lemma*, την εικόνα, *pictura ή eikon*, και το κείμενο – επίγραμμαμα, *subscriptio ή sententia*. Το κείμενο είναι γραμμένο στα λατινικά και σε ορισμένες περιπτώσεις το κείμενο αποδίδεται και στην καθομιλουμένη γλώσσα της χώρας όπου εκδίδεται. Η θεματογραφία τους ποικίλλει και εκτός από τα κείμενα ηθικοπλαστικού περιεχομένου, που θα μας απασχολήσουν, υπάρχουν συλλογές *Εμβλημάτων* με στρατιωτικό, ερωτικό, θρησκευτικό, ψυχαγωγικό περιεχόμενο, αλλά και αυτά που έχουν ως αποκλειστικό σκοπό την πνευματική τέρψη.[314] Στις συλλογές αυτές έχουν περιληφθεί σχεδόν όλες οι αφηρημένες έννοιες και ιδέες που δύναται να συλλάβει ο ανθρώπινος νους. Αυτό είχε γίνει αντιληπτό ήδη από τον 17ο αιώνα, οπότε ένας θεωρητικός των *Εμβλημάτων* επισήμανε: «Δεν υπάρχει τίποτε κάτω από τον ήλιο, που δεν μπορεί να αποτελέσει υλικό για τα Εμβλήματα».[315] Η δημοτικότητα του νέου λογοτεχνικού είδους αποδεικνύεται από τον αριθμό των επανεκδόσεων που γνώρισε το έργο του Alciati έως το 1872 ο Henry Green είχε απαριθμήσει 179 διαφορετικές επανεκδόσεις.[316]

---

[310] Ο Μάξιμος Πλανούδης (1260 – 1305) ήταν βυζαντινός μοναχός λόγιος. Το έργο ζωής του ήταν η *Ανθολογία Πλανούδη* ή *Anthologia Graeca*, που εκδόθηκε το 1299 και περιλάμβανε περισσότερα από 2.400 επιγράμματα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Επίσης, ο Πλανούδης είχε μεταφράσει τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και το πόνημά του αυτό θεωρείται κομβικής σημασίας. Βλ. Πλανουδης, Μ. (2002), *Οβιδίου περί Μεταμορφώσεων, ο μετήνεγκεν εκ της λατίνων φωνής εις την ελλάδα Μαξιμος Μοναχός ο Πλανούδης*, Μ. Παπαθωμόπουλος – Ισ. Τσαβαρή (επιμ.), Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

[311] Cohen, S. (2008), *Animals as Disguised Symbol in Renaissance Art*, Leiden – Boston: Brill, σ. 37. Ο Ωραπόλλων έζησε τον 5ο αιώνα π.Χ., ήταν Έλληνας λόγιος και ένας από τους τελευταίους ιερείς της αιγυπτιακής θρησκείας. Στον Ωραπόλλωνα αποδιδόταν η πραγματεία *Ιερογλυφικά*.

[312] Bregman, A. (2007), σ. 40.

[313] Η ορολογία των τριών μερών από τα οποία αποτελείται ένα έμβλημα δεν ακολουθείται από όλους τους συγγραφείς, αλλά ποικίλλει. Στην παρούσα περίπτωση χρησιμοποιείται η πιο διαδεδομένη, αυτή του Al. Schöne, βλ. Miedema, H. (1968), «The Term Emblema in Alciati», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, σ. 234.

[314] Daly, P.M. ([2]1998), σ. 4.

[315] Hoffmann, K. (1989), σ. 1.

[316] Green, H. (1872), *Alciati and his book of Emblems: a biographical and bibliographical study*, London: Trübner & co.

Ο Andrea Alciati στις 9 Δεκεμβρίου 1522 έγραψε στον Francesco Calvo: «Κατά τη διάρκεια των Φετινών Σατουρναλίων, συνέθεσα ένα μικρό βιβλίο επιγραμμάτων, που του έδωσα τον τίτλο Εμβλήματα».[317] Βέβαια, από τη στιγμή που γράφηκε το γράμμα μέχρι την πρώτη έκδοση των *Εμβλημάτων* μεσολάβησε σχεδόν μία δεκαετία και μάλιστα, τα λάθη που έχουν εντοπιστεί στην πρώτη έκδοση, όπως επίσης και ορισμένες αστοχίες κατά την εικονογράφηση, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε χωρίς την εξουσιοδότηση του συγγραφέα. Η πρώτη έκδοση που θεωρείται ότι έγινε υπό την πλήρη εποπτεία του ήταν αυτή του 1534,[318] έχει, ωστόσο, ενδιαφέρον να επισημάνουμε τη διαφορά που εντοπίζεται στην εικονογράφηση του Ικάρου στις δύο πρώτες εκδόσεις των *Εμβλημάτων*.

Οι θεότητες και οι ήρωες της αρχαιότητας χρησιμοποιούνται στα *Εμβλήματα* ως σύμβολα,[319] δηλαδή, κάθε προσωπικότητα δίνει μορφή σε μια αρετή ή μια κακία ή μια ηθική ιδέα, η οποία απορρέει από τον μύθο που πρωταγωνιστεί. Κατά συνέπεια, ο μύθος του Ικάρου και ειδικότερα το επεισόδιο της Πτώσης ταιριάζει απόλυτα με το προαναφερθέν πλαίσιο. Ο ήρωας στη συντριπτική πλειονότητα των απεικονίσεων και των κειμενικών αναφορών εμφανίζεται μόνος του ως σύμβολο της αλαζονείας και της μάταιης προφητείας. Η πρώτη αναφορά στον Ίκαρο γίνεται στην πρώτη έκδοση των *Εμβλημάτων* αυτή του 1531, ωστόσο εντοπίζεται μόνον μνεία του ονόματός του στο επίγραμμα. Πιο συγκεκριμένα, το έμβλημα που έφερε ως *inscriptio* τον τίτλο: IN *ASTROLOGOS*, δηλαδή για τους αστρολόγους, συμπληρώνεται από το *subscriptio*: «Ίκαρε, εσύ που ανέβηκες μέσω του αέρα ψηλά στον ουρανό, μέχρι που το λιωμένο

[317] Manning, J. (2002), σ. 38. Στη συνέχεια του γράμματος ο Alciati ερμηνεύει, τρόπον τινά, την έννοια του *Εμβλήματος* ως κάτι που προέρχεται από την Ιστορία ή τη Φύση και δίνει διαφορετικό νόημα σε κάτι άλλο. Στο σημείο αυτό ίσως ο αναγνώστης να αναρωτηθεί για την συγκεκριμένη επιλογή λέξης από τον Alciati και κατά πόσον αυτή συσχετίζεται με την αρχαιοελληνική σημασία της. Δεν ήταν σπάνιο κατά την περίοδο του 16ου αιώνα μια λέξη ή έννοια η οποία προερχόταν από την αρχαία ελληνική γλώσσα να προσλάμβανε διαφορετικό νόημα. Για την περίπτωση του *Εμβλήματος* έχουν εντοπιστεί τρεις, σύγχρονες για την εποχή, ερμηνείες που χρησιμοποιούνταν. Αυτές είναι: πρώτον, η χρυσή ή ασημένια διακόσμηση της οικοσκευής, δεύτερον, ο εγκεντρισμός (μπόλιασμα) των άκαρπων φυτών, και τρίτον, ο πομπώδης ρητορικός λόγος με αλληγορική σημασία. Ο Miedema συσχετίζει την έννοια του *Εμβλήματος* στον Alciati με τον εγκεντρισμό, υπό την έννοια ότι μια λέξη ή φράση διαφοροποιείται μετά τον συσχετισμό της με κάποια άλλη, ενώ παράλληλα δεν αποκλείεται η έκδοση του 1536 να άπτεται της πρώτης ερμηνείας. Βλ. Miedema, H. (1968), σ. 241 και σ. 246.

[318] Bregman. A. (2007), σ. 48.

[319] Seznec, J. (1953), σ. 101.

κερί και η ίδια μαινόμενη φωτιά σε ανασταίνουν, ώστε από το παράδειγμά σου να μας διδάξεις ένα σίγουρο μάθημα. Ο αστρολόγος πρέπει να είναι προσεκτικός με ό,τι προβλέπει, αφού ο απατεώνας κατακρημνίζεται όταν πετάει ψηλότερα από τα άστρα».[320] Εντούτοις, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογράφηση της εν λόγω έκδοσης. Στην *pictura - εικόνα* της απεικονίζεται πράγματι ένας αστρολόγος (ΚΕΧ 1), εν ώρα εργασίας, ενώ η υπόλοιπη σύνθεση είναι εξαιρετικά λιτή. Γι' αυτόν τον λόγο από το έργο του 1531 θα ερμηνευθεί μόνο το *subscriptio* του εμβλήματος, ήτοι το κείμενο που το συνοδεύει. Όπως περιγράφεται, ο Ίκαρος οφείλει να λειτουργεί ως παράδειγμα, ώστε η αιτία του θανάτου του να αποτελέσει την αιτία της «ανάστασής του», στην προκειμένη περίπτωση η αιτία του θανάτου είναι τα ψεύτικα φτερά του, τα οποία έλιωσαν από τον ήλιο και η ανάσταση θα συντελεστεί με την απόκτηση της υστεροφημίας του. Όσοι, λοιπόν, ζητούν να «πετάξουν ψηλότερα από τα άστρα» είναι αυτοί που δεν πρέπει να λησμονήσουν το πάθημα του νεαρού ήρωα. Η δυναμική, όμως, του Εμβλήματος αποδυναμώνεται από την ακόλουθη στο κείμενο εικόνα. Ο αναγνώστης συνδυάζοντας τον τίτλο με την εικόνα του αστρολόγου δεν θα μπορούσε να προβληματιστεί για την απόκτηση της υστεροφημίας ούτε να αναλογιστεί το σφάλμα του Ικάρου, παρά μόνον εάν ολοκλήρωνε την ανάγνωση του επιγράμματος. Ήδη από την επόμενη έκδοση (1534) η εικόνα έχει «διορθωθεί» και ο Ίκαρος έχει ταυτιστεί με τους υψηλόφρονες αστρολόγους και εικονογραφικά (ΚΕΧ 2).[321]

Από το κείμενο του Alciati προκύπτουν δύο ακόμη ερωτήματα: γιατί επιλέγονται από των επιστημόνων της εποχής οι αστρολόγοι και γιατί συγκεκριμένα αυτοί θα επιχειρούσαν να ανέλθουν σε σφαίρες απαγορευμένες; Η σύζευξη Ικάρου και αστρολόγων έχει μελετηθεί σε προηγούμενα κεφάλαια,[322] παρόλα αυτά θα επαναλάβουμε ότι οι αστρολόγοι – αστρονόμοι[323] ήταν εξαιρετικά δεκτικοί στο

[320] Η μετάφραση έγινε από το πρωτότυπο κείμενο στα λατινικά σε συνδυασμό με μεταφράσεις αυτού στα αγγλικά και στα γαλλικά. Το πρωτότυπο κείμενο, όπως υπάρχει στην έκδοση του Alciati του 1531 είναι το ακόλουθο: «Icare, per superos qui raptus et aera, donec, In mare praecipitem cera liquata daret, Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis, Exemplo ut doceas dogmata certa tuo. Astrologus caveat quicquam praedicere: praeceps, Nam cadet impostor dum super astra volat», πρβλ. Alciati, A. (1531), *Emblematum liber*, Ausburg: Steyner, χ.σ.

[321] Alciati, A. (1534), *Emblematum libellus*, Paris: Ch. Wechel, σ. 57.

[322] Βλ. εδώ, σσ. 54, 58 και 102-103.

[323] Οι όροι Αστρολογία και Αστρονομία, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, χρησιμοποιούνται εναλλακτικά για να περιγράψουν και τις δύο επιστήμες. Εντούτοις, η διάκρισή τους έχει γίνει ήδη από

κοπερνίκειο κοσμολογικό σύστημα. Παράλληλα, οι αστρολόγοι επιχειρούσαν να προβλέψουν το μέλλον, μια πρακτική που αντιτίθεται στις αρχές της χριστιανικής θρησκείας, κυρίως επειδή παραμερίζεται η ελευθερία της βούλησης.[324] Πιο συγκεκριμένα, το πρόβλημα των εκπροσώπων της Εκκλησίας εντοπιζόταν στη διάκριση της ανθρώπινης θέλησης και στη βούληση του Θεού. Εάν ο άνθρωπος μπορούσε να επιλέξει ελεύθερα, πώς ήταν δυνατόν να καθορίζεται η ζωή του από τη θέση των άστρων, που τα τοποθέτησε εκεί ο Θεός; Προκαθοριζόταν, λοιπόν, η ελεύθερη βούληση από τον Θεό; Και ποια ήταν εν τέλει η θέση της ελεύθερης βούλησης στο αστρολογικό στερέωμα; Έτσι, κληρικοί από τον Αυγουστίνο έως τον Σαβοναρόλα εναντιώνονται στην εγκυρότητα των αστρολογικών προβλέψεων.[325]

Βέβαια, μέχρι και τον 15ο αιώνα, και κυρίως στην Ιταλία, η θέση των άστρων, κατά τη διάρκεια της γέννησης ενός ατόμου εθεωρείτο ιδιαιτέρως καθοριστική. Επίσης, πολλά σημαίνοντα πρόσωπα λάμβαναν υπ' όψιν τους τούς αστρολογικούς τους χάρτες ανεξάρτητα από την κοινωνική θέση που κατείχαν και την κοινωνική τάξη που ανήκαν. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι, παρόλο που οι αστρολόγοι θεωρούνταν ακόμη μέλη της επιστημονικής κοινότητας, είχε αρχίσει να αναφαίνεται μια κριτική διάθεση απέναντί τους και ήδη από τον 16ο αιώνα διαμορφώθηκαν δύο πόλοι: αφενός υπήρχαν οι επιστήμονες που υποστηρίζαν την αποκαθήλωση της Αστρολογίας, όπως ο Pico della Mirandola και ο Nicolaus Copernicus, και αφετέρου

---

τον Πτολεμαίο και η μεν Αστρολογία περιγράφει τις επιδράσεις των κινήσεων των ουρανίων σωμάτων στον άνθρωπο η δε Αστρονομία μελετά τις κινήσεις των πλανητών. Βλ. Rutkin, H.D. (2006), «Astrology», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 543.

[324] Η αποκατάσταση της ελευθερίας της βούλησης έχει ξεκινήσει ήδη από τον 13ο αιώνα. Ολοκληρωμένη την συναντά κανείς στη δημοσίευση των 219 καταδικών από τον Étienne Tempier, το 1277. Ο Tempier είχε δημιουργήσει ένα απάνθισμα θέσεων του Αριστοτέλη και των ερμηνευτών του, που δεν θα έπρεπε να διδάσκονται, καθώς δεν συμφωνούσαν με τις αρχές του Χριστιανισμού. Εκεί, μεταξύ άλλων, απορρίπτονται μια σειρά αντιλήψεις που συνέδεαν την ελεύθερη βούληση με την αστρολογία. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ότι διατυπώνονται τουλάχιστον έξι σχετικοί αφορισμοί, όπως αυτός με τον αριθμό 161: η επίδραση των άστρων στην ελεύθερη βούληση είναι μυστική, ο 162: η θέλησή μας εξαρτάται από την ισχύ των ουρανίων σωμάτων και ο 206: η θέση των αστέρων και η εύνοια της τύχης καθορίζουν την υγεία, την ασθένεια, τη ζωή και τον θάνατο. Βλ. επίσης, και τους αφορισμούς 6, 132, 133 και 143 στο Piché, D. (1999), *La condamnation parisienne de 1277*, Paris: Vrin.

[325] Quinlan – McGrath, M. (2013), *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago and London: The University of Chicago Press, σ. 3.

υπήρχαν οι επιστήμονες που εξασκούσαν την αστρολογία, όπως ο Galileo Galilei και ο Johannes Kepler.[326] Ο Alciati ήταν αντίθετος με τις απόκρυφες επιστήμες, και κυρίως με Μαγεία και την Αστρολογία. Ο στενός του φίλος Gerolamo Cardano, από την άλλη πλευρά, θεωρούσε την Αστρολογία την τελειοτέρα των Επιστημών και, ερμηνεύοντας την Πτώση του Ικάρου, υποστήριζε ότι ο νεαρός ήρωας έπεσε επειδή δεν είχε κατακτήσει ολοκληρωτικά την τέχνη του πατέρα του και όχι γιατί τόλμησε να ανέλθει στα όρια της απαγορευμένης γνώσης, αφήνοντας με αυτόν τον τρόπο μια κεκαλυμμένη αιχμή προς τον Alciati.[327] Η Αστρολογία έπαυσε να εντάσσεται στο πεδίο των φυσικών επιστημών στα τέλη του 17ου με αρχές του 18ου αιώνα, την περίοδο, δηλαδή, που ήδη ο μύθος του Ικάρου έχει αρχίσει να εκλείπει ούτως ή άλλως από την εικονογραφία. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι ο μύθος του Ικάρου και η Αστρολογία αλληλοεμπλέκονται μέχρι που η δεύτερη παύει να θεωρείται επιστήμη, τότε σχεδόν σβήνει και η παρουσία του πρώτου από την εικονογραφία.[328]

Ένα δεύτερο στοιχείο το οποίο θα μπορούσε να ερμηνεύσει τη σύζευξη Ικάρου και αστρολόγων είναι η λογοτεχνία. Όπως προαναφέρθηκε στο σχετικό κεφάλαιο, ο πρώτος συγγραφέας που συσχέτισε τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο με τους αστρολόγους ήταν ο Λουκιανός. Ο Λουκιανός στο έργο του *Περί της Αστρολογίας* εν είδει παραδείγματος χρησιμοποιούσε τον Δαίδαλο ως το πρότυπο του καλού αστρολόγου, που δύναται να διαχειριστεί το μέγεθος της γνώσης που κατέχει, ενώ ο Ίκαρος είναι ο νεαρός, φιλόδοξος αστρολόγος, ο οποίος υπερεκτιμά τις δυνατότητές του. Ο συσχετισμός με το κείμενο του Alciati είναι εμφανής. Ο *inscriptio* - *τίτλος* του Εμβλήματος είναι αντίστοιχος, ενώ και στο *subscriptio* - *κείμενο* διακρίνεται η επιρροή των διδαχών του αρχαίου συγγραφέα. Ο Alciati κατείχε άλλωστε ευρεία μόρφωση και δεν αποκλείεται να είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Λουκιανού είτε μέσω ρητών που είχαν αποθησαυριστεί σε διάφορες συλλογές από έργα αρχαίων

[326] Rutkin, H.D. (2006), σσ. 241 – 242.

[327] Περισσότερα για τη σχέση του Cardano με την Αστρολογία και τον Alciati, βλ. Ernst, G. (2001), «"Veritas amor dulcissimus": Aspects of Cardano's Astrology», στο W.A. Newman & A. Grafton (επιμ.), *Secrets of Nature*: *Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge-Massachusetts-London: MIT Press, σσ. 44-45.

[328] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ότι, εκτός από τα *Εμβλήματα*, κατά τη μελετώμενη περίοδο υπάρχουν είκοσι ζωγραφικά και πολυάριθμα χαρακτικά, ενώ τον 18ο αιώνα κανένα ζωγραφικό έργο δεν έχει θέμα την *Πτώση του Ικάρου*. Βλ. Davidson Reid, J. (1993), σσ. 586 – 593 και εδώ, σ. 312.

συγγραφέων είτε μέσω ολόκληρου του διαλόγου, καθώς τα κείμενα του αρχαίου συγγραφέα κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα γνώρισαν πολύ μεγάλη διάδοση.

Είναι πολύ πιθανό ο Alciati να συμπεριέλαβε το Έμβλημα των Αστρολόγων εμπνεόμενος από το ομώνυμο λήμμα στα *Epigrammata Graeca,*[329] που ο ίδιος είχε μεταφράσει. Το εν λόγω βιβλίο αποτελεί ένα συμπίλημα των σημαντικότερων χωρίων σαπό συγγραφείς της Αρχαιότητας. Μεταξύ άλλων θεματικών ενοτήτων έχουν συγκεντρωθεί και αποσπάσματα λογίων στα οποία αποδεικνύεται η κενότητα των εγχειρημάτων των Αστρολόγων. Αντίστοιχα, σε μια διαφορετική έκδοση *Εμβλημάτων* που συγκροτήθηκε υπό την επιμέλεια του George Wither, παρόλο που δεν υπάρχει καμία μνεία στην περίπτωση του Ικάρου ούτε εικονογραφική ούτε λογοτεχνική, το μήνυμα είναι σαφές: «ο Θεός τα αστέρια με το όνομά τους καλεί, και αυτός είναι ο κυβερνήτης τους». [330] Διακρίνουμε, λοιπόν, ότι η τάση που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ήταν τουλάχιστον επιφυλακτική απέναντι στις μεθόδους της Αστρολογίας.

Ο Ίκαρος δεν απουσιάζει ποτέ από τις επανεκδόσεις των *Εμβλημάτων* του Alciati. Εκτός από τις δύο προαναφερθείσες, το επίγραμμα των Αστρολόγων εμφανίζεται στην έκδοση του 1550 (KEX 4)[331] και στη δίγλωσση έκδοση του 1567,[332] όπου το κείμενο αποδίδεται στα λατινικά και στα γερμανικά. Η έκδοση του 1550 κρίνεται άξια αναφοράς για δύο λόγους: αφενός η *pictura - εικόνα* είναι σχεδιαστικά ανώτερη από αυτές των προηγούμενων εκδόσεων, αν και έχουν διατηρηθεί ανάλογα εικονογραφικά στοιχεία στη σύνθεσή της, και αφετέρου, επειδή το έμβλημα των αστρολόγων ομαδοποιείται σε ένα ευρύτερο κεφάλαιο που φέρει τον γενικό τίτλο *Αστρολογία*. Εκτός, λοιπόν, από το έμβλημα του Ικάρου στην ίδια ομάδα κατηγοριοποιείται ο μύθος του Προμηθέα, που περιγράφεται με τον *Inscriptio - τίτλο*: «Quae Supra nos, nihil adnos» (ό,τι είναι ανώτερο από εμάς, δεν είναι για εμάς, εικ. 15), ο Νέστορας με τον περιώνυμο σκύφο του (*Scyphus Nestoris*, εικ. 28) και ένας

[329] Soter, J. (1528), *Epigrammata Graeca veterum elegantissima eademque latina ab utriusque linguae viris doctissimis versa, atque in rem studiosorum e diversis*, τ. 2, Colonia, σσ. 150 – 153.

[330] Το εν λόγω έργο συγγράφεται στις αρχές του 17ου αιώνα, οπότε και οι μέθοδοι της αστρολογίας, όπως και η αποτελεσματικότητά της τίθενται υπό έντονη κριτική και αμφισβήτηση. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι στο χωρίο του Wither συμπυκνώνεται η τάση αυτή. Βλ. Wither, G. (1635), *A collection of Emblemes, ancient and modern*, London, σ. 251 (εικ. 27).

[331] Alciati, A. (1550), *Emblemata*, Lyon: Gulielmus Rovillium, σ. 113.

[332] Alciati, A. (1567), *Liber Emblematum*, Frankfurt: S. Feyerabend.

ήρωας από τους μύθους του Αισώπου που φέρει τον *Inscriptio - τίτλο*: «Qui alta contemplatur cadere» (αυτός που επιζητά τα ύψη, πέφτει στη θλίψη, εικ. 29). Η σύνδεση του Προμηθέα με την αστρολογία επιτυγχάνεται μέσα από το εγχείρημά του να δώσει τη φωτιά στους ανθρώπους. Αυτός ενεπλάκη με πράγματα που άρμοζαν στους Θεούς και τα κοινοποίησε στους θνητούς, γι' αυτό και τιμωρήθηκε. Ο Νέστορας από την άλλη πλευρά ήταν ο μόνος που κατάφερνε να σηκώσει το κύπελλό του όταν ήταν γεμάτο, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η σοφία και η διαχείριση της γνώσης ανήκει μόνον στους πραγματικά ικανούς. Τέλος, ο μύθος του Αισώπου, που έχει συμπεριληφθεί στο κεφάλαιο της Αστρολογίας, αφορά σε έναν κυνηγό, ο οποίος στην προσπάθειά του να τοξεύσει το καλύτερο θήραμα στον ουρανό, δεν κοίταζε κάτω με αποτέλεσμα να τον τσιμπήσει ένα φίδι. Το νόημα που συνάγεται και από τα τρία εμβλήματα και αυτό του Ικάρου είναι το ακόλουθο: η γνώση δεν αποτελεί κτήμα όλων των ανθρώπων, διότι δεν δύνανται όλοι να τη διαχειριστούν με σωστό τρόπο. Μια ομάδα παράτολμων είναι αυτή των αστρολόγων, οι οποίοι, όπως απορρέει από τα διδάγματα, θα βιώσουν τις συνέπειες των ασύνετων επιλογών τους.

Στην παράδοση των Εμβλημάτων ο μύθος του Ικάρου δεν εκπροσωπεί μόνο τους αστρολόγους, αλλά αποτελεί ένα εν γένει πολύ δυνατό σύμβολο σωφρονισμού και συμμόρφωσης. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από την έκδοση του Gilles Corrozet,[333] ο οποίος χρησιμοποιεί την Πτώση του Ικάρου για να επισημάνει τις συνέπειες που επέρχονται από τη μη διατήρηση της μέσης οδού. Ο Corrozet θεωρούσε ότι τα *Εμβλήματα* ομοίαζαν με τα ιερογλυφικά,[334] σύμφωνα με την αναγεννησιακή ερμηνεία, και εμπεριείχαν συμπυκνωμένο διδακτικό νόημα. Χαρακτηριστικά, το έμβλημα που σχετίζεται με τον Ίκαρο φέρει τον *Inscriptio - τίτλο*: «Faire tout par moyen»,[335] δηλαδή να κάνει κανείς τα πάντα με μεσότητα. Το κείμενο λειτουργεί συμβουλευτικά, ώστε, εάν κάποιος επιθυμεί να πράττει καλά, να μην αυτοεκθειάζεται αλλά ούτε και να αυτοϋποβαθμίζεται, γιατί και στις δύο

[333] Gilles Corrozet (1510 – 1568): Γάλλος εκδότης, συγγραφέας, ιστορικός και φιλόσοφος. Εκτός από την *Hecatongraphie* ανέλαβε την επιμέλεια της έκδοσης των μύθων του Αισώπου στα γαλλικά. Graham, D. (1996), «Récurrence, Redondance, Rupture: L'emblème français de Gilles Corrozetet son rythme de lecture», *Études Littéraires*, 29/1, σσ. 50-53.

[334] Moffitt, J.E. (2004), *A Book of Emblems: the Emblematum Liber in Latin and English*, N. Carolina – London: Mc Farland & Com, σ. 7.

[335] Corrozet, G. (1548), *Hecatongraphie*, Paris: Et. Groulleau, χ.σ.

περιπτώσεις θα κατακρημνιστεί. Όπως και στις περισσότερες εκδόσεις που έχουν αναφερθεί έτσι και σε αυτή, η *pictura - εικόνα* (ΚΕΧ 3) είναι αρκετά λιτή και παρουσιάζονται μόνον τα στοιχεία που θεωρούνται απαραίτητα, για να ερμηνεύσει, να κατανοήσει και να θυμάται ο αναγνώστης τη βασική ιδέα. Γι' αυτόν τον λόγο δεν απεικονίζεται τίποτε πλέον από τον νεαρό γυμνό ήρωα που πέφτει, από τις ηλιακές ακτίνες και κάποια στοιχεία του φυσικού τοπίου και του αστικού πολιτισμού. Το πλέον αξιοσημείωτο στοιχείο στη σύνθεση της εικονογράφησης είναι ότι η πρόσκρουση του Ικάρου λαμβάνει χώρα στη στεριά, ενώ η θάλασσα δεν υποδηλώνεται πουθενά. Με αφορμή την εικόνα του Corrozet, είναι φανερό ότι, τουλάχιστον όσον αφορά στα *Εμβλήματα*, η κατά γράμμα απόδοση του μυθολογικού επεισοδίου δεν αποτελεί τον βασικό στόχο του εκάστοτε χαράκτη, όσο η εύγλωττη αποτύπωση του μεταφορικού νοήματος της Πτώσης.

Ο Corrozet συγκροτεί ένα απάνθισμα που θα είναι ωφέλιμο για τους αναγνώστες, γι' αυτόν τον λόγο δίπλα από το Έμβλημα παραθέτει με λίγα λόγια τα σημαντικότερα στοιχεία από τον μύθο του νεαρού ήρωα, όπως αυτά απαντώνται στις *Μεταμορφώσεις*. Ο συγγραφέας δεν επιχειρεί, όμως, να ερμηνεύσει ή να επεξηγήσει τον μύθο κατά το δοκούν, όπως θα συναντήσουμε σε άλλες περιπτώσεις παρακάτω. Μέσα στο πλαίσιο αυτό φαίνεται να διαχωρίζεται από τη θέση του Alciati και τον συσχετισμό του Ικάρου με τους αστρολόγους. Ειδικά εάν συνυπολογιστεί ότι ο Corrozet κάνει τη δική του μνεία στους αστρολόγους, αφιερώνοντάς τους ένα έμβλημα στο οποίο επισημαίνει ότι η ενασχόλησή τους με τα επουράνια αποβαίνει μοιραία, μιας και απαξιώνουν όσα συμβαίνουν μπροστά τους. Η συνοδευτική εικόνα και σε αυτή την περίπτωση είναι αρκετά λιτή και έχουν αποδοθεί αποκλειστικά τα σημαντικά στοιχεία. Έτσι, ο αστρολόγος καταμετρά τα άστρα στον ουρανό δίχως να είναι ικανός να δει το ευμέγεθες άνοιγμα μέσα στο οποίο οδεύει (εικ. 30).

Κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα, το πόνημα του Alciati ανατυπώθηκε σε περισσότερες από είκοσι εκδόσεις. Δεν είναι δυνατόν να αναφερθούν όλα τα μεταφραστικά εγχειρήματα, επειδή είναι πολυάριθμα και κάποια πανομοιότυπα με όσα έχουν ήδη αναφερθεί. Επομένως, θα σχολιαστούν ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες οι συγγραφείς που επωμίστηκαν την επιμέλεια των *Εμβλημάτων* παρέθεταν τη δική τους θέση. Αυτό συνέβη και στην περίπτωση του

Claudi Minois,[336] ο οποίος εκτός από την εποπτεία του έργου συμπεριέλαβε στο τέλος των *Εμβλημάτων* σχολιασμό των επιγραμμάτων. Στον σχολιασμό του για τους Αστρολόγους αναφέρει ένα χωρίο από τον Ισοκράτη: «τά μέλλοντα οὐ τῆς ἡμετέρας φύσεώς ἐστι προγιγνώσκειν»,[337] καταδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την αντίθεσή του προς τις πρακτικές των αστρολόγων να προφητεύουν το μέλλον.

Αλλά οι μεταφραστές των *Εμβλημάτων* ορισμένες φορές δεν έμεναν απολύτως πιστοί στο αλτσιατικό κείμενο και ερμήνευαν το πνεύμα των κειμένων του Ιταλού συγγραφέα σύμφωνα με τη δική τους οπτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πρώτη μετάφραση των *Εμβλημάτων* στα ισπανικά από τον Bernardino Daza Pinciano.[338] Ο Pinciano παρόλο που διατηρεί την ίδια δομή στην εμφάνιση με αυτή των *Εμβλημάτων* του Alciati (*inscriptio – pictura – subscriptio*) και, τουλάχιστον στη συγκεκριμένη περίπτωση, τον ίδιο τίτλο, ήτοι για τους αστρολόγους, αποδίδει το κείμενο κατά το δοκούν (ΚΕΧ 6), πιθανόν για να είναι ευκολότερα αντιληπτό από την ισπανική κοινωνία. Η πιο ενδιαφέρουσα πληροφορία που προκύπτει από το κείμενο της παρούσας έκδοσης, είναι η ερμηνεία που δίνει ο Pinciano στο σφάλμα του νεαρού ήρωα. Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι ο Ίκαρος έπαθε, επειδή επιθύμησε να φτάσει κάπου όπου δεν μπορούσε με τις δυνάμεις που διέθεται, με αποτέλεσμα να βυθιστεί στη θάλασσα. Αυτό είναι το δίδαγμα επάνω στο οποίο θα πρέπει να

[336] Ο Claudi Minois (γαλ. Claude Mignault, 1536-1606) ήταν Γάλλος νομικός, καθηγητής και συγγραφέας. Δίδαξε αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία στα πανεπιστήμια της Ρεμς και του Παρισιού. Κατά κύριο λόγο ασχολήθηκε με μεταφράσεις σημαντικών έργων στα γαλλικά και τα έργα του γνώρισαν πολυάριθμες επανεκδόσεις. Βλ. Vuilleumier Laurens, F. (2000), *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique: études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève: Librairie Droz, σσ. 145-146.

[337] Alciati, A. (1608), *Emblemata cum Claudii Minois Commentariis*, [Leiden]: Officina Plantiana, σ. 374. Σημ. η σελιδαρίθμηση είναι αυτή που αναγράφεται στο βιβλίο και αφορά στο δεύτερο μέρος του, ήτοι στο σχολιασμό.

[338] Ο Bernardino Daza Pinciano (1528-1576) ήταν νομικός. Η συνεργασία του με τον Juan Vazquez de Molina είχε ως αποτέλεσμα την πρώτη μετάφραση των *Εμβλημάτων* στη δημώδη ισπανική γλώσσα. Ο Pinciano, μετέφρασε, επίσης, τον Ιουστινιάνειο Κώδικα. Campa, P.F. (1989), «Diego Lopez's *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Alciato*: The view of a Seventeenth Century Spanish Humanist», στο P.M. Daly (επιμ.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, New York: AMS Press, σσ. 223-224.

προβληματιστούν όσοι καταπιάνονται με αυτή τη γνώση, δηλαδή με την αστρολογία.[339]

Οι εμπλουτισμένες εκδόσεις των *Εμβλημάτων* του Alciati δεν διαφοροποιούνται ούτε κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, αλλά μένουν πιστές στο δίπολο της παρουσίασης του αυτούσιου εμβλήματος από τη συλλογή του Alciati και τον περιθωριακό σχολιασμό του. Η φιλοσοφία πίσω από αυτές τις εκδόσεις είναι η παρουσίαση του δημοφιλούς έργου, όπως ακριβώς καταγράφηκε, και η περαιτέρω επεξήγηση του σε μια ακόμη γλώσσα πλην των λατινικών, η οποία θα καθίστατο κατανοητή από μεγαλύτερο μέρος αναγνωστών και όχι από τη μειοψηφία όσων γνώριζαν λατινικά. Ως εκ τούτου, παρατηρούνται ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα δίγλωσσες ή ακόμη και τρίγλωσσες εκδόσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ισπανόφωνη επιμέλεια του Diego Lopez, που φέρει τον τίτλο: «*Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*».[340] Μπορεί να μην καταλογίζεται στον Lopez η πρώτη μετάφραση των *Εμβλημάτων* στα ισπανικά, αλλά σίγουρα πρόκειται για την έκδοση που ανατυπώθηκε περισσότερο στην ιβηρική χερσόνησο.[341] Η δομή του συγγράμματος είναι η ακόλουθη: πρώτα παρατίθεται το Έμβλημα του Ικάρου (εικ. 31) με την καθιερωμένη διάταξη, ήτοι *inscriptio – pictura – subscriptio*. Στη συνέχεια, επιχειρείται αρχικά μια επεξήγηση του συσχετισμού του Ικάρου με τους αστρολόγους και μετά ακολουθεί η αναφορά του μύθου και η κατά στίχο επεξήγηση του επιγράμματος. Ο Lopez θεωρεί ότι ο συνεκτικός δεσμός του νεαρού ήρωα με τους αστρολόγους συνίσταται στο παράτολμο διάβημα αμφοτέρων να κατανοήσουν όσα είναι μυστικά. Εντούτοις, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η παρούσα

[339] Η νοηματική απόδοση του κείμενου είναι: «Ίκαρε, που ανέβηκες μέχρι το ύψιστο σημείο/ Επιθύμησες τον ουρανό, στη θάλασσα γκρεμίστηκες/ Κοίτα, πως εκείνο το κερί που σου έδωσε ώθηση/ από το ίδιο (κερί) μετέπειτα ήσουν νεκρός/ Έτσι ώστε, το παράδειγμά σου να εκτιμήσουν όσοι / τη γνώση (ενν. η αστρολογία) για την οποία χάθηκες (ασκούν),/ Αλλά κανείς δεν (πρέπει) να κρίνει μέχρι να καταλάβει/ γιατί πέφτοντας (κανείς) αφήνει/ (χαλαρώνει) περισσότερο το χαλινάρι», στο Daza Pinciano, B. (1549), *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas – Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon: Guillaume Rouille, σ. 76. Για το πρωτότυπο κείμενο βλ. ΚΕΧ 6.

[340] Lopez, D. (1615), *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Najera: Ian de Mongaston.

[341] Campa, P.F. (1989), σ. 223.

θέση και η ταύτιση του Ικάρου και των αστρολόγων διατηρείται μόνον στις επανεκδόσεις του Alciati εν είδει λογοτεχνικής παράδοσης.

Ο Ίκαρος, όχι μόνος αλλά μαζί με τον μυθολογικό αδελφό του, λόγω αφηγηματικής ομοιότητας, Φαέθωνα [342] χρησιμοποιούνται από τον Joannes Sambucus[343] στη δική του συλλογή *Εμβλημάτων*, με πρώτη έκδοση το 1564 από το τυπογραφείο του Christopher Plantin. Ο συγγραφέας δημιούργησε αυτή τη συλλογή, ώστε τα εμβλήματά του να διδάξουν και να ψυχαγωγήσουν, επειδή ταυτόχρονα εμπεριέχουν ένα κοινά αναγνωρίσιμο ηθικό νόημα[344] και συνοδευτικές εικόνες. Ο ίδιος, μάλιστα, ήθελε να διευρύνει το νόημα της λέξης *έμβλημα* χρησιμοποιώντας το απαρέμφατο της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, ήτοι το *εμβάλλεσθαι* που για τον Sambucus σήμαινε: «κάτι μάλλον σκοτεινό που απαιτεί εξήγηση και αναστοχασμό». [345] Ο συγγραφέας εφαρμόζει αυτό που ονομάζεται εν γένει αναγεννησιακό έμβλημα, το οποίο συνενώνει τον Χριστιανισμό με τη μυθολογία.[346] Κατ' επέκταση, η συλλογή του θεωρείται η πλέον εμπλουτισμένη σε νοήματα, τα οποία ο συγγραφέας επιθυμούσε να προσλάβει ο κάθε αναγνώστης. Στη μελετώμενη περίπτωση, ο Ίκαρος και ο Φαέθων εντοπίζονται στο υπόμνημα του εμβλήματος υπό τον *inscriptio - τίτλο*: «Nimium Sapere», δηλαδή να γνωρίζεις πάρα πολλά. Το κείμενο αναφέρεται σε όσους προσπαθούν να αψηφήσουν το μέγεθος της άγνοιάς τους και να ατενίσουν τον ήλιο κατάματα, αλλά το αποτέλεσμα θα είναι να

[342] Ο Φαέθων στον Alciati είχε το δικό του έμβλημα υπό τον τίτλο *Για τους Απερίσκεπτους* (In Temerarios), βλ. Alciati, A., (1567), έμβλημα CIX΄ βλ. εδώ, εικ. 32).

[343]Ο Joannes Sambucus (ουγ. János Zsámboky, 1531 – 1584) ήταν Ούγγρος ουμανιστής, ιστορικός του αυτοκράτορα, φιλόλογος και φυσικός. Εργαζόταν επάνω στο βιβλίο των *Εμβλημάτων* για δύο δεκαετίες, ενώ παράλληλα ταξίδευε στη Γαλλία, στη Γερμανία, στην Ιταλία και στις Κάτω Χώρες. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι επηρεάστηκε περισσότερο από τα *Εμβλήματα* του Achille Bocchi παρά από τον Alciati. Το έργο του έκανε περισσότερες από εβδομήντα επανεκδόσεις τον 16ο και 17ο αιώνα. Βλ. Almási, G. (2009), *The uses of Humanism: Johannes Sambucus, Andrea Dudith and the republic of letters in East Central Europe*, Leiden – Boston: Brill, σ. 228

[344] Visser, A.S.Q. (2005), *Joannes Sambucus and the learned image: The use of Emblem in Late Renaissance Humanism*, Leiden – Boston: Brill, σ. xxiv.

[345] Visser, A.S.Q. (2005), σ. 90.

[346] Muñoz – Simods, P. (1992), *Myth, Emblems, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction*, Newark: University of Delaware, σ. 219.

γκρεμιστούν, όπως συνέβη στον Ίκαρο.[347] Ο Ίκαρος για τον Sambucus έπεσε επειδή απέτυχε να αποδεχτεί την άγνοιά του και αυτό γίνεται εμφανές στην συνοδευτική εικόνα του Εμβλήματος (ΚΕΧ 7). Ο κεντρικός ήρωας του κειμένου, ο Cominus, παρουσιάζεται καθήμενος σε έναν βράχο να κατευθύνει το βλέμμα του προς έναν αετό. Ο αετός, θεωρείται ότι είναι το κατά παράδοση μοναδικό έμβιο ον που δύναται να κοιτάξει τον ήλιο απευθείας δίχως να τυφλωθεί. Γι' αυτόν τον λόγο στο χαρακτικό παρουσιάζεται να αντικρίζει τον ήλιο και ο ήλιος να του ανταποδίδει το βλέμμα. Ο νεαρός ήρωας έχει παραγκωνιστεί στην επάνω αριστερή γωνία και ήδη τα φτερά του έχουν αποκολληθεί από τον έναν ώμο. Το εξαιρετικά σημαντικό στοιχείο είναι ότι, όπως και στο κείμενο, έτσι και στην εικόνα επιχειρείται να ενισχυθεί το διδακτικό νόημα. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι ο Ίκαρος πέφτει παρόλο που μια συστάδα σύννεφων έχει αποκλείσει την άμεση επαφή με τον ηλιακό δίσκο, η δε παρουσία του αετού δημιουργεί ένα περίκλειστο σχήμα ούτως ώστε κατά κανέναν τρόπο δεν φαίνεται να έχει έρθει σε επαφή ο Ίκαρος με τον ήλιο. Το δίπολο Ικάρου και αετού θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε δύο κατηγορίες ανθρώπων: σε εκείνους, που λόγω αγνοίας της κατάστασής τους, τολμούν να διαταράξουν τον Θεό, αν και δεν διαθέτουν τα μέσα για να πράξουν κάτι τέτοιο, όπως ο Ίκαρος, και σε αυτούς που έχουν την επίγνωση της κατάστασής τους και δεν βλάπτονται από τον Θεό, όπως οι αετοί από τον ήλιο.

Ο Geoffrey Whitney[348] δημιούργησε ένα συμπίλημα από άλλους συγγραφείς εμβλημάτων[349] μεταφρασμένο στην αγγλική γλώσσα και ηθικοποιημένο από τον ίδιο

[347] Το κείμενο αποδίδεται σύμφωνα με την λατινική και αγγλική μετάφραση ως εξής: «Ο Cominus που κοίταξε ακριβώς στο φως του Απόλλωνα και προσπάθησε να ξεπεράσει τις ακτίνες του, τυφλώθηκε. Ποιο φως μάταια, τόλμησες να προσθέσεις στους Ουρανούς και να ενοχλήσεις τον φλεγόμενο θεό με τα μάτια σου; Μόνο ο αητός μπορεί να αντικρύσει τον μεγάλο Κεραυνοηγέτη, και αυτός οξύνει την όρασή του, χωρίς να υιοθετεί τις συνήθειες της άγνοιας, Μιλάς με υψηλή γλώσσα και αυτό που επιθυμείς να σου δοθεί είναι η προίκα ενός αγίου. Το υψηλό βασίλειο του Φαέθωνος δεν σου ταιριάζει, ο Ίκαρος γκρεμίστηκε, όπως ο καλύτερος και ο δυνατότερος». Για το πρωτότυπο κείμενο βλ. ΚΕΧ 7 και Sambucus, J. (1564), *Emblemata,* Antwerp: Christopher Plantin.

[348] Ο Geoffrey Whitney (π. 1548 – 1601) ήταν Άγγλος ποιητής, το σπουδαιότερο έργο του θεωρείται η συλλογή εμβλημάτων. Η συλλογή του Whitney συγκροτήθηκε αρχικά ως μεμονωμένο χειρόγραφο και εκδόθηκε στη συνέχεια μετά την επιμονή των αναγνωστών του, την περίοδο που ήταν φοιτητής στο πανεπιστήμιο του Leyden. Εκεί, επισκέφτηκε τον εκδοτικό οίκο του Plantin, που διέθετε μια σειρά από χαρακτικές μίτρες οι οποίες είχαν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν σε άλλες εκδόσεις *Εμβλημάτων*. Βλ. Moseley, Ch. (1989), σσ. 21 – 22.

– όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται στην προμετωπίδα του 1586.[350] Όσοι συγγραφείς ετεροκαθορίζονταν από τον Alciati υιοθέτησαν την ιδέα ότι η λογοτεχνική μοίρα του Ικάρου ήταν συνυφασμένη με αυτή των Αστρολόγων. Ο Whitney, στο εκτενές κείμενό του,[351] αναφέρεται στον Ίκαρο και τον χρησιμοποιεί ως αντιπαράδειγμα για όσους θνητούς διακατέχονται από ακατανίκητη περιέργεια για πράγματα που τους είναι απαγορευμένα. Αυτοί δεν κατανοούν ότι η δύναμη-γνώση που επιθυμούν να χρησιμοποιήσουν δύναται να τους καταστρέψει, όπως έγινε με τα κερένια πτερύγια στον Ίκαρο. Ο νεαρός ήρωας, μάλιστα, στο έμμετρο κείμενο ίπταται ανέμελος, μέχρι τη στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι δεν έχει πια τα φτερά του. Έτσι, ο Whitney έμμεσα τούς προειδοποιεί να μην είναι εξίσου αφελείς με τον νεαρό ήρωα και καταλήξουν να κατακρημνιστούν. Η αρχική λογοτεχνική πηγή του εντοπίζεται τόσο στον Alciati όσο και στον Μαρτιάλη. Χρησιμοποιεί δε μια φράση του τελευταίου από τα *Επιγράμματα*, η οποία δεν σχετίζεται καθόλου κατά τα λοιπά με τον Ίκαρο, αλλά εμπεριέχει τη λέξη-κλειδί: τη μεσότητα. Πιο συγκεκριμένα, στο τέλος του δικού του κειμένου παρατίθενται με πλάγια γραφή δύο χωρία, το ένα

---

[349] Μεταξύ άλλων ο Whitney έχει επηρεαστεί από τα Εμβλήματα του Alciati, του Paradin και του Sambacus. Βλ. Moseley, Ch. (1989), σ. 36. Ειδικότερα για την περίπτωση του Εμβλήματος του Ικάρου θεωρείται ότι έχει επηρεαστεί από την έκδοση του Alciati του 1577. Βλ. Tung, M. (1976), «Whitney's *A Choise of Emblemes* Revisited: A Comparative Study of the manuscript and the Printed Version», *Studies in Bibliography*, 29, σ. 79.

[350] Ο πλήρης τίτλος του βιβλίου του είναι: *A Choice of Emblemes and other Devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and moralised, and divers newly devised, by Geffrey Whitney. A worke adorned with varietie of matter, both pleasant and profitable: wherein those that please maye finde to fit their fancies: Because herein, by the office of the eie and the eare, the minde maye reape dooble-delighte throughe holsome preceptes, shadowed with pleasant devises: both fit for the vertuous, to their incoraging; and for the wicked, for their admonishing and amendment.*

[351] Το κείμενο του Whitney αποδίδεται ως εξής: «Να! Εδώ ο Ίκαρος, (που βρισκόταν) στο ύψος των βουνών, έπεσε με το κεφάλι προς τα κάτω, μέσα στη θάλασσα. Τα κερένια του φτερά, ο ήλιος έκανε τόσο μαλακά, αυτά έλιωσαν αμέσως και τα πτίλα διασκορπίστηκαν. Έτσι, πετούσε μακριά ανέμελος και τα πτερύγιά του κινούσε, αλλά κοίτα!, τα ίδια (τα χέρια του) είναι γυμνά. Αυτοί (οι άνθρωποι) ας προσέχουν, αυτοί που πέρα από τα όριά τους ανεβαίνουν, που αναζητούν τα πράγματα που είναι απαγορευμένα στους θνητούς, και ερευνούν τους ουρανούς και όλα τα γνωστά (μετρημένα) αστέρια. Και πες τους τί θα συμβεί μετά: αυτοί ερυθριάζουν τώρα, από την αδυναμία τους (να παραμείνουν) στον σωστό δρόμο, από τον φόβο, καθώς θα ανυψώνονται, μήπως εκπέσουν στη φθορά». Βλ. Whitney, G. (1586), *A choice of Emblemes and other Devises*, Leyden: Christopher Plantin, σ. 28. Για το πρωτότυπο κείμενο, βλ. Παράρτημα ΙΙΙ.

αποδίδεται ως εξής: «φαντάζομαι ένα μέσο (ενν. κορίτσι) κάτι μεταξύ των δύο (ενν. ούτε δύσκολο ούτε εύκολο)».[352] Καταλαβαίνει, λοιπόν, κανείς ότι η φράση δεν σχετίζεται ούτε με τον Ίκαρο ούτε με τους ανθρώπους που θέλει να προειδοποιήσει στο κυρίως κείμενό του και δίνεται η εντύπωση ότι χρησιμοποιείται μόνο και μόνο επειδή υπάρχει μέσα η λέξη *medium*.

Ωστόσο, και η εικονογράφηση των μελετώμενων *Εμβλημάτων* έχει αναφορές στο παρελθόν, αφού οι περισσότερες εικόνες προέρχονται από τις χαρακτικές πλάκες που ο Plantin είχε ήδη χρησιμοποιήσει σε άλλους συγγραφείς. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η πρώτη εικαστική παρουσία αυτής της εικόνας έγινε στην επανέκδοση των *Εμβλημάτων* του Alciati το 1584 (ΚΕΧ 5). Ένας πιθανός λόγος που ερμηνεύει τη δημοτικότητα του συγκεκριμένου χαρακτικού είναι η διάταξη της σύνθεσής του. Αν παρατηρήσει κανείς με προσοχή, θα δει ότι τα σύννεφα τέμνουν ακριβώς στη μέση την εικόνα. Ο Ίκαρος, μάλιστα, φαίνεται να πέφτει από την ανώτερη επουράνια περιοχή, μια περιοχή που οριοθετείται αυστηρά μόνον από την παρουσία του ήλιου. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται εμφανές εικονογραφικά ότι ο Ίκαρος έπεσε επειδή δεν τήρησε τα όρια. Αν συνδύαζε κανείς την επιμονή του Whitney στην έννοια της διατήρησης του μέτρου και το γεγονός, ότι ο ίδιος είχε κάνει την επιλογή των χαρακτικών που θα κοσμούσαν τη συλλογή του, θα συμπέραινε ότι δεν υπήρχε πλέον ταιριαστή εικόνα με το κείμενο και ότι, ενδεχομένως, ο συγγραφέας να την επέλεξε, ακριβώς επειδή εξέφραζε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το νόημα του εμβλήματος. Αλλά ο συγγραφέας δεν περιορίζεται μόνο στους αστρολόγους, στρέφεται εναντίον και των αστρονόμων (εικ. 33) και τούς χαρακτηρίζει ανόητους, όπως χαρακτηρίζει ανόητη και την τέχνη τους.[353]

Στη συνέχεια, ο μύθος του Ικάρου και του Φαέθωνος ενώνονται όχι μόνο στο *subscriptio – κείμενο* αλλά και στην *pictura - εικόνα* (ΚΕΧ 8). Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η συλλογή του Florens Schoonhoven στην οποία οι δύο μύθοι παρουσιάζονται και σχολιάζονται μαζί. Ο Schoonhoven μεταφέρει τον συνδυασμό των δύο μύθων στην αρχή της συλλογής του στο έμβλημα με τον αριθμό ΙΙΙ, υπό τον τίτλο: «Altum Sapere Periculosum», δηλαδή, το να σκέφτεσαι τα υψηλά είναι επικίνδυνο. Θεωρείται πλέον βέβαιο ότι οι δύο ήρωες είναι υπόλογοι για το

[352] Μαρτιάλης, *Επιγράμματα* Ι.57: «*illud quod medium est atque inter utrumque prabamus*». Πηγή: *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, (1925), W. Heraeus – J. Borovskij (επιμ.), Leipzig.

[353] Whitney, G. (1586), σ. 157.

αμάρτημα της αλαζονείας όπως επίσης και όλοι όσοι ασχολούνται με αμφιλεγόμενες επιστήμες και αυταπατώνται ότι δύνανται να αλλάξουν το μέλλον τους.[354] Το αξιοσημείωτο στην παρούσα έκδοση είναι όχι τόσο το λήμμα που συνοδεύει την εικόνα όσο τα σχόλια που παρεμβάλλονται μεταξύ των Εμβλημάτων και ερμηνεύουν περισσότερο το ηθικό δίδαγμα. Αν και το κείμενο είναι αρκετά περιορισμένο, μόλις τέσσερις στίχοι,[355] εμπεριέχει συμπυκνωμένο το απόσταγμα των δύο μύθων, το οποίο αναλύεται στη συνέχεια στον σχολιασμό. Το νόημα των δύο μύθων αποκρυσταλλώνεται σε μια φράση προερχόμενη από την *Απολογία του Σωκράτους* του Πλάτωνα. Εκεί λέγεται ότι ο Σωκράτης ήταν ασεβής και ένοχος, καθώς επιζητούσε να γνωρίσει με περισσή περιέργεια (*περιεργάζεται*) «τα υπό την γην μυστήρια και τα επουράνια».[356] Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη φράση αυτούσια στα αρχαία ελληνικά, συσχετίζει με αυτόν τον τρόπο τον Σωκράτη με τους δύο ήρωες και κατ' επέκταση με όλους αυτούς που ενασχολούνται με όσα βρίσκονται «ὑπογῆν (sic) και τα επουράνια».[357] Το σφάλμα, λοιπόν, των δύο ηρώων είναι ότι δεν τήρησαν τη μέση οδό, όπως άρμοζε στη θέση τους, αλλά επιχείρησαν πράξεις που ήταν ανώτερες από εκείνους, ήτοι να εισβάλουν στο φρούριο του Ουρανού, και γι' αυτό αμφότεροι απέτυχαν. Παρόλο που στο κείμενο δεν γίνεται καμία άμεση αναφορά στους αστρολόγους, στα σχόλια παρατίθεται ένα χωρίο από τον Οράτιο, όπου αναφέρεται ότι ο Θεός γελά, όταν οι θνητοί επιχειρούν να προβλέψουν το μέλλον και ό,τι δεν τούς είναι επιτρεπτό να γνωρίσουν.[358]

Εντούτοις, στην περίπτωση του Schoonhoven συμβαίνει κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, που προοικονομεί την αλλαγή που θα επέλθει στη συνέχεια του 17ου αιώνα. Στην ίδια έκδοση των *Εμβλημάτων* αποδίδεται η προσωπογραφία του συγγραφέα σε μετάλλιο (εικ. 34), το γνωμικό που έχει επιλέξει να τον περιστοιχίζει

[354] Tomicka, J.A. (1996), «Ovidian Metamorphoses of the Queen of Sins», στο Al. Adams (επιμ.), *Emblems and Art History*, τ. 1ος, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, σ. 122.

[355] Η μετάφραση προέκυψε από το λατινικό κείμενο και τη γερμανική του μετάφραση: «Όταν ο Ίκαρος και ο Φαέθων προσπάθησαν πάρα πολύ, αυτός έπεσε από τις φλόγες, εκείνος στα ύδατα. Όταν το αδύναμο μυαλό του ανθρώπου προσπαθεί να εισβάλει στο φρούριο του Ουρανού, πέφτει στο σκοτάδι», για το πρωτότυπο κείμενο βλ. ΚΕΧ 8.

[356] Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 19:b. Πηγή: Plato (1903), *Platonis Opera*, J. Burnet (επιμ.), Oxford: Oxford University Press.

[357] Schoonhoven, F. (1648), *Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia*, Amsterdam: Joannem Janssonium, έμβλημα III, σ. 9.

[358] Schoonhoven, F. (1648), σ. 10.

γράφει: «Sapere aude» (τόλμα να γνωρίζεις).[359] Η επιλογή αυτή αναδεικνύει αφενός μεν μια υποβόσκουσα υπόνοια της επερχόμενης αλλαγής, όπου η γνώση δεν επιφέρει τιμωρία, αφετέρου δε ένα ισχυρό αντιθετικό δίπολο σωφροσύνης και υψηλοφροσύνης.

Όπως προαναφέρθηκε, ο 17ος αιώνας ήταν αιώνας αλλαγών για την εικονογραφία του Ικάρου στα *Εμβλήματα*. Ο μύθος κατά την περίοδο αυτή είτε δεν επιλέγεται καθόλου από τους συγγραφείς είτε διαφοροποιείται σχεδόν εξ ολοκλήρου τόσο η εικονογράφησή όσο και το νόημά του. Είναι χαρακτηριστικό ότι, κατά τη διάρκεια αυτού του αιώνα, ο Ίκαρος εμφανίζεται να συσχετίζεται με τους αστρολόγους μόνον στις επανεκδόσεις του Alciati. Εκτός από την ήδη αναφερθείσα περίπτωση του Schoonhoven, ο Ίκαρος εμφανίζεται με έναν εκ διαμέτρου διαφορετικό ρόλο σε τρεις ακόμη περιπτώσεις. Η πρώτη αναφορά έχει εντοπιστεί στη συλλογή εμβλημάτων *Amorum Emblemata* του Otto Vænius[360] (ΚΕΧ 10). Πρόκειται για μια συλλογή που ασχολείται με ρητά αρχαίων συγγραφέων και ποιητών τα οποία αποθεώνουν τη δύναμη του έρωτα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θεωρείται εύλογο το ερώτημα για την παρουσία του Ικάρου σε ένα τέτοιο θεματικό πεδίο. Ο ήρωας εμφανίζεται, για πρώτη φορά στις συλλογές *Εμβλημάτων*, μαζί με τον πατέρα του στο έμβλημα που φέρει τον τίτλο: «Medio Tutissimus ibis», δηλαδή να πηγαίνεις με απόλυτη ασφάλεια στο μέσο.[361] Τόσο ο τίτλος όσο και το επίγραμμα και η εικόνα διακατέχονται έντονα από το οβιδιακό πνεύμα. Ο τίτλος προέρχεται από ένα χωρίο των *Μεταμορφώσεων*,[362] ενώ το επίγραμμα και η εικόνα αποτελούν μια περιληπτική

[359] Η εν λόγω φράση καταγράφεται για πρώτη φορά στον Οράτιο. Βλ. Dancourt, M. (2002), σ. 42.

[360] Ο Otto Vænius – Otto van Veen (1556 – 1626) ήταν ζωγράφος και σχεδιαστής που απέκτησε ευρεία φήμη από τις τρεις συλλογές εμβλημάτων που δημιούργησε. Το έργο ζωής του ήταν τα *Amorum Emblemata*, μια συλλογή 124 εμβλημάτων με θέμα τις διαφορετικές μορφές του έρωτα και τη δυναμική του. Πρόκειται για το πλέον σημαντικό έργο εμβλημάτων της ολλανδικής λογοτεχνίας. Τα χαρακτικά της συλλογής φιλοτέχνησε ο Cornelis Boel. Τέλος, ο Vænius υπήρξε δάσκαλος του Rubens. Βλ. Montone, T. (2003), «"Dolci ire, dolci sdegni, dolci paci" The role of the Italian collaborator in the making of Otto Vænius's *Amorum Emblemata*», στο Al. Adams & M. van der Weij (επιμ.), *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*, τ. 8ος, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, σ. 45 κ.ε.

[361] Vaenius, O. (1608), *Amorum Emblemata*, Antwerp: Venalia apud Audorem, σσ. 42-43.

[362] Οβιδίου (2009), το χωρίο προέρχεται από τον μύθο του Φαέθωνος και συγκεκριμένα στο Δεύτερο Βιβλίο των εκδόσεων στον στίχο 137: «κάτω αν κατέβεις τη γη θα κάψεις, συ με ασφάλεια σύρε στο μέσο».

αφήγηση του μύθου, όπως αυτή παρατίθεται στο κείμενο. Το μόνο καινοφανές στοιχείο που εντοπίζεται είναι η παρουσία ενός μικρού ερωτιδέα, ο οποίος κρατά έναν διαβήτη στα χέρια του.[363] Το γεωμετρικό όργανο είναι αυτό που επεξηγεί τη σχέση του μύθου του Ικάρου με τον έρωτα και τον γάμο, ήτοι ότι η διατήρηση του μέτρου είναι καίριας σημασίας. Ο ερωτευμένος οφείλει να επιζητεί να συνάψει γάμο με άτομο ανάλογης κοινωνικής τάξης,[364] γιατί διαφορετικά, όπως δείχνει το εύσαρκο βρέφος στην εικόνα, ο ερωτευμένος θα κατακρημνιστεί σαν τον Ίκαρο.

Εάν ο Vænius είχε διαφοροποιηθεί θεματικά στα *Amorum Emblemata* από τον λογοτεχνικό προσανατολισμό, που είχε παραδώσει ο Alciati, τότε στη συλλογή του *Emblemata Horatiana* διαρρηγνύει πλήρως τους δεσμούς με την αλτσιατική παράδοση. Τα *Emblemata Horatiana* αποτελούν ένα συμπίλημα χωρίων των σημαντικότερων λυρικών ποιητών, κωμωδιογράφων, τραγικών, φιλοσόφων και κλασικών ιστορικών της αρχαιότητας διατυπωμένο σε τρεις γλώσσες, ενώ η συμβολή του Vænius είναι εξαιρετικά περιορισμένη.[365] Η κύρια λογοτεχνική πηγή από την οποία έχουν αντληθεί τα περισσότερα ρητά είναι ο Οράτιος,[366] γι' αυτόν τον λόγο ονομάζονται και Horatiana. Η πρώτη τους έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1607, αλλά έλαβαν την τελική τους μορφή το 1612. Συγκεκριμένα ο Ίκαρος συναντάται στο έμβλημα που φέρει τον τίτλο: «In Medio Consistit Virtus», δηλαδή η Αρετή συνίσταται στο μέτρο,[367] και η αναφορά στο όνομά του γίνεται στα δύο από τα επτά διαφορετικά κείμενα της έκδοσης. Συγκριτικά με την προηγούμενη έκδοση, τα *Emblemata Horatiana* έχουν ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, συνεπώς ο μύθος του νεαρού ήρωα δεν συσχετίζεται αυτήν τη φορά με τη σύναψη υγιούς γάμου, αλλά με τη διατήρηση του μέτρου ως στάση ζωής. Πιο συγκεκριμένα, όπως συνάγεται από την εικόνα και τα υπόλοιπα κείμενα, βαρύνοντα ρόλο διαδραματίζουν οι τρεις γυναικείες μορφές που εμφανίζονται στο πρώτο επίπεδο του χαρακτικού (ΚΕΧ 9).

[363] Ο διαβήτης από τις αρχές του 16ου αιώνα αποτελεί, μεταξύ άλλων συμβολισμών, το σύμβολο της εγκράτειας και του μέτρου. Βλ. de Tervarent, G. (1997), *Attributs et Symboles dans l'art profane: Dictionnaire d'un langage perdu (1450 – 1600)*, Genève: Droz, σ. 140. Ο Manning, ωστόσο, διαβλέπει έναν ερωτικό υπαινιγμό στην παρουσία του διαβήτη μέσω του συσχετισμού διαβήτης = μέσο/κέντρο = περιοχή των γεννητικών οργάνων, βλ. Manning, J. (2002), σ. 172.

[364] Manning, J. (2002), σ. 172.

[365] Montone, T. (2003), σσ. 45-46.

[366] Gerards – Nelissen, I. (1971), «Otto van Veen's Emblemata Horatiana», *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 5/1-2, σ. 21.

[367] Vænius, O. (1612), *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Amsterdam: Henricum Wetstenium, σσ. 12 -13.

Πρόκειται για την προσωποποίηση της Γενναιοδωρίας που πλαισιώνεται από την Απληστία και τη Σπατάλη (Ασωτία). Η Γενναιοδωρία κρατά στο ένα της χέρι το κέρας της Αμαλθείας, ενώ στο άλλο μια κάρτα που αποτελούσε το σύμβολο της δίκαιης διανομής για τους αρχαίους αυτοκράτορες.[368] Η κύρια κειμενική αναφορά που γίνεται κάτω από την εικόνα αναφέρει ότι όσοι τρέχουν να αποφύγουν το ένα κακό, πέφτουν στα χέρια του άλλου. Το νόημα της φράσης συμπυκνώνεται στην έννοια της μεσότητας. Ο αναγνώστης νουθετείται να λειτουργεί με μέτρο, καθώς τα άκρα αποδεικνύονται εν τέλει ακριβώς τα ίδια και εάν δεν θέλει να καταλήξει κανείς όπως ο ανόητος Ίκαρος, τότε οφείλει να διατηρεί τη μέση οδό. Το εν λόγω έμβλημα έχει ομαδοποιηθεί με ένα δεύτερο το οποίο φέρει τον ανάλογο τίτλο: *Medio Tutissimus ibis*, δηλαδή να ακολουθείς με απόλυτη ασφάλεια το μέσο. Η εικόνα στο πρώτο επίπεδο διατηρεί την ίδια σύνθεση με αυτή του Ικάρου, αλλά στο βάθος αποδίδεται ένα ιστιοφόρο που προσκρούει σε έναν βράχο που συμβολίζει τη Χάρυβδη, στην προσπάθειά του να αποφύγει τη Σκύλλα (εικ. 35).[369]

Όπως προκύπτει από τα *Εμβλήματα* του 17ου αιώνα αλλά και τη σχετική εικονογραφία, ο ρόλος του Ικάρου συρρικνώνεται. Ο ήρωας περιορίζεται πλέον σε μια μικρή περιοχή στο βάθος του χαρακτικού στο οποίο εμφανίζεται, όσον αφορά στα *Εμβλήματα*, για δεύτερη φορά μαζί με τον πατέρα του. Η παράλληλη απεικόνισή τους σχετίζεται με την αλλαγή που επήλθε σε νοηματικό επίπεδο. Ο θεατής στις δύο τελευταίες περιπτώσεις χρειάζεται να κάνει τη σύγκριση για να διαπιστώσει τις συνέπειες που υφίσταται κανείς, όταν επιλέγει τα άκρα και δεν ακολουθεί το μέτρο.

Η πλέον ουσιαστική διαφοροποίηση στην οποία αποτυπώνεται μια νέα αντίληψη για τον Ίκαρο συνέβη το 1603. Τότε συμπληρώθηκε και εκδόθηκε από τον Anselmus de Boodt[370] η συλλογή του Jacobus Typotius *Symbola Divina et Humana*. Η αλλαγή διαφαίνεται ήδη από τη νέα εικονογράφηση. Το επεισόδιο του μύθου που επιλέγεται να εικονογραφηθεί δεν είναι πια η Πτώση, αλλά η Πτήση και μάλιστα, ο

[368] Gerards – Nelissen, I. (1971), σ. 42.

[369] Δεν είναι η πρώτη φορά που οι δύο αυτοί μύθοι των άκρων και του μέσου συσχετίζονται, βλ. εδώ. σσ. 114-115.

[370] Ο Anselmus de Boodt (1550 – 1632) αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα του αναγεννησιακού ανθρώπου της Φλάνδρας. Ήταν ορυκτολόγος, φυσικός επιστήμων, συγγραφέας και σχεδιαστής. Αν και το συγγραφικό του έργο αφορούσε, κατά κύριο λόγο, στις θετικές επιστήμες, ολοκλήρωσε τη συλλογή του Typotius. Βλ. de Boodt-Maselis, M.C. (2002), «Anselmus Boetius De Boodt (1550-1632), Brugs humanist aan het Hof van Oostenrijk Vlaanderen», *Jaargang*, 51, σσ. 21-22.

Ίκαρος εμφανίζεται κατά μόνας. Η φράση που αναφέρεται στην Πτήση του νεαρού ήρωα είναι: «Nil Linquere Inausum»,[371] ήτοι να τολμάς τα πάντα. Με αυτόν τον τρόπο η φιλοπεριέργεια, η τόλμη και η πνευματική φιλοδοξία του Ικάρου αποκτούν ένα εξ ολοκλήρου διαφορετικό νόημα.[372] Ο ήρωας δεν είναι ο άφρων νέος που υπερέβη το μέτρο και καταδικάστηκε γι' αυτό, αλλά ένας τολμηρός θνητός που πέτυχε το αδύνατο: να πετάξει, όπως τα πτηνά, κοντά στον ήλιο. Για να ενισχυθεί επιπλέον το νόημα της εικόνας με το εγχείρημα της πτήσης αναφέρεται στο επίγραμμα η περίπτωση του Αμέριγκο Βεσπούτσι.[373] Ο Ιταλός θαλασσοπόρος τόλμησε να διασχίσει τους ωκεανούς με ένα ανθρώπινο δημιούργημα – ένα πλοίο, να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όρια, διερευνώντας το άγνωστο, και εν τέλει πέτυχε.

Στο σημείο αυτό έχει ολοκληρωθεί η παρουσίαση και η ερμηνεία των σημαντικότερων *Εμβλημάτων* με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο. Θεωρείται, όμως, αναγκαίο να συγκεντρωθούν και να σχολιαστούν οι επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, επειδή είναι αυτές που σε μεγάλο βαθμό διαμόρφωσαν την παρουσία του Ικάρου στη ζωγραφική. Στην εικονογραφία δεν παραλείπονται ποτέ δύο στοιχεία: ο Ίκαρος με τα φτερά στην πλάτη και ο ηλιακός δίσκος, ανεξάρτητα από τους συμβολισμούς που λαμβάνουν σε κάθε *Έμβλημα*. Στη συντριπτική πλειονότητα των εικόνων αποδίδονται, επίσης, η θάλασσα και ένα ή περισσότερα καράβια.[374] Εκτός από δύο Εμβλήματα του 17ου αιώνα, ο Ίκαρος απεικονίζεται μόνος του, χωρίς τον Δαίδαλο. Η εικονογραφική αυτή παρασιώπηση δύναται να λάβει διττή ερμηνεία, αφενός πρόκειται για χαρακτικά μικρών διαστάσεων που θα τυπώνονταν σε μεγάλο αριθμό αντιτύπων, άρα όσο απλούστερη ήταν η εικόνα τόσο πιο εύκολη και πιο οικονομική θα ήταν η έκδοση, αφετέρου η παρουσία του Δαιδάλου θεωρείται απαραίτητη μόνο στα *Εμβλήματα* που πραγματεύονται το ζήτημα του μέτρου, ώστε ο θεατής να έχει ένα άμεσο οπτικό παράδειγμα για τις συνέπειες της επιλογής ή της

[371] Το χωρίο προέρχεται από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου, 7.308. Το επίθετο inausum είναι η πρώτη φορά που μαρτυρείται στη λατινική γλώσσα. Βλ. Keulen, A.J. (2001), *L' Annaeus Seneca Troades*, Leiden –Boston – Köln: Brill, σ. 376.

[372] Ginzburg, C. (11/1976), σ. 38.

[373] de Boodt, A. (1603), *Symbola varia diversorum principum*, τ. 3ος, Praga, σ. 119.

[374] Η θάλασσα δεν απεικονίζεται στο χαρακτικό της έκδοσης του Corrozet, στο οποίο ο νεαρός ήρωας συντρίβεται στη γη. Κατ' επέκταση στον Corrozet δεν υπάρχει το καράβι, όπως επίσης, καράβι δεν εντοπίζεται ούτε και στην έκδοση του Schoonhoven.

απόρριψης της μέσης οδού. Ο ήλιος είναι το σύμβολο της Αλήθειας,[375] λόγω μοναδικότητας και φωτεινότητας, ο Ίκαρος από την άλλη πλευρά επέλεξε να πετάξει με κάτι τεχνητό, με κάτι μη φυσικό και να διασχίσει τη θάλασσα με αυτό. Η παρουσία των καραβιών δηλώνει τον φυσιολογικό και ασφαλή τρόπο να διασχίσει κανείς τη θάλασσα. Το καράβι εκτός από το σύμβολο της ελπίδας – ένας συμβολισμός που αναδεικνύεται περισσότερο στα *Εμβλήματα* του 17ου αιώνα – είναι και σύμβολο της Εκκλησίας.[376] Τέλος, η θάλασσα λειτουργεί ως το απόλυτο αντιθετικό σύμβολο του Ήλιου, ήτοι δεν είναι μοναδική και είναι απέραντη, όπως η γνώση. Αν συγκεραστούν οι προαναφερθέντες συμβολισμοί, η παρουσία του μύθου στα *Εμβλήματα* ερμηνεύεται ως εξής: Ο Ίκαρος είναι ένας οποιοσδήποτε άπειρος άνθρωπος, που επιχειρεί να πλησιάσει την αλήθεια με τεχνητά μέσα, αγνοώντας ότι υπάρχει ασφαλής τρόπος να αποκτήσει τη γνώση για να μην κατακρημνιστεί από την αλαζονεία του. Ο Ίκαρος δεν θα πέθαινε, εάν επέλεγε να διασχίσει τη θάλασσα με καράβι ή εάν δεν πλησίαζε τον ήλιο. Η προειδοποίηση μέσω της εικόνας είναι σαφής: όποιος συμπεριφέρεται αλαζονικά -διαπράττει ύβριν- οφείλει να είναι προετοιμασμένος να υποστεί τις συνέπειες των επιλογών του. Η αλλαγή θα συμβεί μόνο όταν η περιέργεια, με τη μορφή της αναζήτησης της γνώσης, θα μετατραπεί από αμάρτημα σε αρετή, κάτι που θα συμβεί τον 17ο αιώνα. Τότε, αλλάζει η χρήση του μύθου στα *Εμβλήματα* μέχρι που παραλείπεται τελείως.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι η παρουσία του Ικάρου στις συλλογές των *Εμβλημάτων* μάς δείχνει την πλήρη εικόνα για την πρόσληψη και κατανόηση του μύθου καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα. Ο μύθος μέσα σε διάστημα εκατό χρόνων διαφοροποιείται τόσο εικονογραφικά, όσο και λογοτεχνικά. Η αλλαγή αυτή δεν είναι ανεξάρτητη από το γεγονός ότι τον 17ο αιώνα οι εξελίξεις που συνέβησαν στη Θρησκεία, στην Πολιτική και στην Επιστήμη έχουν αρχίσει να γίνονται αποδεκτές από τον κόσμο, όπως ήδη περιγράφηκε στο σχετικό κεφάλαιο. Η παρουσία του Ικάρου στα *Εμβλήματα* είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς πρόκειται για ένα λογοτεχνικό είδος που γνώρισε ταχύτατη διάδοση και αποδοχή σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, στο διάστημα των δύο αιώνων δημιουργείται ένα ισχυρό αντιθετικό δίπολο, που απορρέει από τις προαναφερθείσες αλλαγές. Ο Ίκαρος

[375] Tervarent, G. (1997), σ. 413.

[376] Cirlot, J. E. ([2]1971), *A Dictionary of Symbols*, μτφρ. J. Sage, London: Routledge, σ. 295.

του 16ου αιώνα αποτελεί τη μυθολογική εκδοχή όσων αστρολόγων και αστρονόμων επιχειρούσαν να υπερβούν τα θνητά όρια. Αποτελεί την απάντηση του Alciati στους Καθολικούς οπτιμιστές, που θεωρούσαν ότι δύνανται να αντικρίσουν το μεγαλείο του Θεού.[377] Αλλά και στον Whitney, εκτός από τους αστρολόγους, ασκείται κριτική και σε όσους επιχειρούν να γνωρίσουν την απαγορευμένη γνώση. Δεν πρέπει να παραληφθεί, επίσης, ότι ο Whitney αντιτίθεται και στους αστρονόμους. Στο πρόσωπο του Ικάρου εντοπίζει κανείς αυτούς που μάταια αποπειρώνται να προφητεύσουν το μέλλον, να κατανοήσουν όσα ανήκουν στη θεϊκή σοφία και να αλλάξουν το ανθρώπινο πεπρωμένο. Σε κάποια εμβλήματα αναδεικνύεται περισσότερο η σχέση του νεαρού ήρωα με την αρχαιοελληνική έννοια της ύβρεως, όσον αφορά τουλάχιστον στη σύγκριση με το θεϊκό στοιχείο. Γι' αυτό τον λόγο το έμβλημα του Ικάρου συσχετίζεται εκείνες τις φορές με τον τίτλο: «Altum Sapere Periculosum», ενώ στη συνέχεια ο Ίκαρος μετατρέπεται σε έναν υψηλόφρονα που αδυνατεί να τηρήσει το μέτρο. Ο μύθος χρησιμοποιείται με τέτοιον τρόπο, ώστε να αναδεικνύεται το σφάλμα και η επερχόμενη τιμωρία. Άλλωστε, ο σκοπός των πρώτων *Εμβλημάτων* ήταν να νουθετήσουν και να προειδοποιήσουν τους αναγνώστες. Εν γένει, λοιπόν, ο Ίκαρος αποτελεί ένα αρνητικό πρότυπο και αυτό είναι διακριτό στην εικονογράφηση των *Εμβλημάτων*, αφού στην πλειονότητά τους εμφανίζεται μόνος του τη στιγμή που κατακρημνίζεται.

Αντίθετα, η εικονογραφία του 17ου αιώνα χαρακτηρίζεται από δύο σημαντικές αλλαγές: πρώτον, εμφανίζεται ο Δαίδαλος και δεύτερον, αλλάζει το επεισόδιο που προτιμάται και αρχίζει η απεικόνιση της Πτήσης ή της Πτήσης και της Πτώσης παράλληλα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρείται ότι ο μύθος απαλλάσσεται από τους εκάστοτε αρνητικούς συνειρμούς και στο τέλος, ο Ίκαρος καταλήγει να θεωρείται ένα θετικό παράδειγμα τόλμης. Έτσι, κατά τη διάρκεια των αρχών 17ου αιώνα, ακόμη και στις περιπτώσεις που ο μύθος συνδέεται με την έννοια του μέτρου, η κριτική που ασκείται στη λανθασμένη επιλογή του νεαρού ήρωα έχει τρόπον τινά αμβλυνθεί.

[377] Muñoz – Simods, P. (1992), σσ. 216 -217.

## 6.2 Η Πτώση του Ικάρου στην Ιταλία

Η εικονογραφική παράδοση των *Εμβλημάτων* εισήγαγε στη θεματογραφία των Ιταλών ζωγράφων ένα θέμα, το οποίο είχε λησμονηθεί από τότε που φιλοτεχνήθηκαν οι νωπογραφίες στην Πομπηία: την Πτώση του Ικάρου. Εκτός από το ηθικοπλαστικό νόημα που είλκυσε τους ζωγράφους, ο μύθος του Ικάρου παρουσίαζε και γεωγραφικό ενδιαφέρον. Όπως μαρτυρείται από τον Οβίδιο, μετά την ταφή του νεαρού ήρωα, ο Δαίδαλος αναζήτησε καταφύγιο στην Κύμη της Ιταλίας. Η ιστορία του διδύμου, Δαίδαλος και Ίκαρος, αποτελεί κατ' αυτόν τον τρόπο έναν μύθο με ιταλικό ενδιαφέρον. Επομένως, η προτίμηση στο συγκεκριμένο επεισόδιο εξαρτάται από πολλούς παράγοντες που σχετίζονται τόσο με το νόημά του όσο και με την ευρεία αναγνώριση του Οβιδίου και την επίδραση των *Εμβλημάτων*.

Από τα έργα που έχουν εντοπιστεί μέχρι σήμερα, το πρώτο με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο φιλοτεχνήθηκε από τον Sebastiano del Piombo (KEZ 1), το 1511, και το τελευταίο, με terminus ante quem το 1663, από τον Francesco Allegrini (KEZ 19).[378] Αθροιστικά τα γνωστά έργα που έχουν εντοπιστεί και έχουν δημιουργηθεί από Ιταλούς καλλιτέχνες είναι δεκατέσσερα.[379] Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι από τα συνολικά δώδεκα έργα που φιλοτεχνούνται στην Ιταλία με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο, τα δέκα ολοκληρώθηκαν τον 16ο αιώνα, άλλα τρία την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα, και μόλις ένα χρονολογείται περίπου στα μέσα του αιώνα. Συνεπώς, όπως θα ανέμενε κανείς, σύμφωνα με όσα έχουν περιγραφεί στα προηγούμενα κεφάλαια, η Πτώση αποτελεί υπόθεση περισσότερο του 16ου παρά του 17ου αιώνα.

[378] Για την περίπτωση του Allegrini δεν είναι πολλά πράγματα γνωστά. Επειδή ο ζωγράφος δεν χρονολογούσε τα έργα του. Η χρονολόγηση του έργου τοποθετείται το 1663 έτος θανάτου του καλλιτέχνη. Ωστόσο, οι περισσότερες πιθανότητες τείνουν το έργο να έχει φιλοτεχνηθεί αρκετά νωρίτερα.

[379] Ο αναγνώστης στους δύο καταλόγους (KEX και KEZ) θα συναντήσει δώδεκα έργα, καθώς δύο έργα, ένα του Giorgio Vasari και ένα του Gerolamo Siciolante da Sermoneta, έχουν καταστραφεί. Ειδικότερα δε, για το έργο του Vasari δεν είναι γνωστό σχεδόν τίποτε, εκτός από τις συγκεχυμένες περιγραφές του ιδίου. Όσον αφορά στο έργο του Siciolante έχει διασωθεί μόνον μια ασπρόμαυρη φωτογραφία. Βλ. και σσ. 181-182. Επιπλέον, έχουν εντοπιστεί ακριβή αντίγραφα ορισμένων έργων τα οποία και περιλαμβάνονται αντίστοιχα στους καταλόγους.

Εκτός από ένα σχέδιο του Giulio Romano (KEZ 2) και μια ελαιογραφία του Francesco Allegrini, για τα οποία δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα, τα υπόλοιπα έργα αποτελούν μέρος ευρύτερων εικονογραφικών συνόλων με μυθολογικό περιεχόμενο, είτε πρόκειται για νωπογραφίες είτε για φορητούς πίνακες. Στοιχείο που αναδεικνύει και ένα άλλο σημαντικό ζήτημα για την Ιταλική ζωγραφική, τον ρόλο του παραγγελιοδότη.[380] Στο υποκεφάλαιο για τις Πολιτικές εξελίξεις περιγράφηκε συνοπτικά το πολιτικό κλίμα στην Ιταλία των αρχών του 16ου αιώνα. Μια άμεση απόρροια των αλλαγών στην πολιτική ήταν η αύξηση του αριθμού των μεγαλοαστών. Οι παλαιές αριστοκρατικές οικογένειες θεωρούσαν ότι ήταν η καταγωγή τους αυτή που προσέδιδε ανόθευτο χαρακτήρα στον βαθμό ευγενείας τους και ως εκ τούτου επιχειρούσαν να διαχωριστούν από τους «νεόπλουτους» μεγαλοαστούς, μέσω της τέχνης.[381] Αντίστοιχα, οι «νεόπλουτοι» μεγαλοαστοί επιθυμούσαν να αποδείξουν ότι δεν υπολείπονταν σε τίποτε τους από καταγωγής αριστοκράτες και χρησιμοποίησαν και αυτοί την τέχνη, ώστε να εδραιώσουν την κοινωνική τους θέση. Όπως θα γίνει φανερό στη συνέχεια, δεν είναι λίγες οι φορές που η παρουσία του Ικάρου δικαιολογείται από τις προθέσεις του παραγγελιοδότη, ώστε να γίνει άμεσα κατανοητό το μήνυμα το οποίο ήθελε να μεταβιβάσει. Εάν εξετάσουμε προσεκτικά το θέμα, θα παρατηρήσουμε ότι, στις περισσότερες των περιπτώσεων, το μήνυμα ήταν πολιτικό, σε μια προσπάθεια των πατρώνων να επιμηκύνουν την παρελθούσα αίγλη ή να επιβάλουν μια νέα κατάσταση.

Σε εικονογραφικό επίπεδο, οι περισσότεροι Ιταλοί καλλιτέχνες επιλέγουν να αποδώσουν από τον μύθο τη στιγμή που ο Ίκαρος αποκτά επίγνωση της δυσχερούς του κατάστασης και πέφτει. Η προτίμηση αυτή δεν είναι τυχαία, καθώς πρόκειται για το χρονικό διάστημα που κορυφώνεται το δράμα και κατά συνέπεια προκαλείται ο μεγαλύτερος βαθμός συγκίνησης. Επιπρόσθετα, σε αντίθεση με τις περισσότερες εικονογραφήσεις *Εμβλημάτων*, στα ζωγραφικά έργα ο Δαίδαλος υπάρχει. Η παρουσία του θα μπορούσε να αιτιολογηθεί για τρεις λόγους: πρώτον, δεν χρειάζεται να

[380] Στην Ιταλία του 15ου αιώνα και εξής, αναγνωρίζονται τρία είδη σχέσης παραγγελιοδότη – πάτρωνα των τεχνών και καλλιτέχνη: η επιλογή του καλλιτέχνη από τον παραγγελιοδότη με μόνιμη σχέση εργασίας, η επιλογή του καλλιτέχνη από τον παραγγελιοδότη με προσωρινή σχέση εργασίας και η δημιουργία έργων από τους καλλιτέχνες και η αντίστοιχη αναζήτηση αγοραστών. Ο παραγγελιοδότης μπορεί να ήταν είτε ένα μεμονωμένο άτομο είτε η Εκκλησία ή το Κράτος, βλ. Burke, P. (1986), σσ. 88 – 92.

[381] Hollingsworth, M. (1996), σσ. 114 – 116.

εξοικονομηθεί χώρος, δεύτερον, οι περισσότεροι ζωγράφοι χρησιμοποιούν ως κύρια εικονογραφική πηγή τον Οβίδιο και, σύμφωνα με το κείμενο, η παρουσία του κρίνεται απαραίτητη, και τέλος τρίτον με τον γηραιότερο ήρωα ενισχύεται η αντίθεση νεότητος και γήρατος και κατ' επέκταση το δίπολο σωστών και λανθασμένων αποφάσεων. Τέλος, μια ακόμη παρατήρηση που μπορεί να γίνει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο είναι ότι σε αρκετά έργα ο ήλιος δεν αποδίδεται καθόλου.

### 6.2.1 *Δαίδαλος και Ίκαρος* από το εικονογραφικό πρόγραμμα στη Villa Farnesina του Sebastiano del Piombo

Το πρώτο κατά χρονολογική σειρά ζωγραφικό έργο που θα μας απασχολήσει είναι αυτό του Sebastiano del Piombo[382] στη Villa Farnesina (ΚΕΖ 1). Η επιλογή του εν λόγω έργου ως πρώτου στην παρουσίαση δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι η νωπογραφία προηγείται όλων των άλλων έργων, επειδή φιλοτεχνήθηκε στις αρχές του 16ου αιώνα, περίπου το 1511,[383] αλλά και επειδή πρόκειται για την πρώτη ζωγραφική απόδοση του ηρωικού διδύμου μετά από αιώνες λήθης. Επίσης, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, εκείνην την περίοδο οι μυθολογικές απεικονίσεις ήταν ακόμη σπάνιες. Αυτό καταδεικνύει ότι μέχρι στιγμης δεν έχουν ωριμάσει οι κοινωνικές συνθήκες και οι καινούριες ιδέες, ώστε ο Ίκαρος να συνδέεται αποκλειστικά με τη διάπραξη ύβρεως. Παρόλα αυτά, όπως θα γίνει ξεκάθαρο στη συνέχεια, η παρουσία του δεν θεωρείται τελείως αυτόνομη και ανεξάρτητη από το πλαίσιο αυτό.

[382] Ο Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, π. 1485 – 1547) γεννήθηκε στη Βενετία, όπου και μαθήτευσε ως ζωγράφος στο εργαστήριο του Giovanni Bellini και του Giorgione. Το 1511 εγκαταστάθηκε, μετά από την παραίνεση του Chigi, στη Ρώμη έως το τέλος της ζωής του. Ήταν φίλος με τον Michelangelo και ανταγωνιστής με τον Raffaello. Πιστεύεται ότι, όταν ανέλαβε τη διακόσμηση της Villa Farnesina, δεν είχε εξοικειωθεί με την τεχνική της νωπογραφίας και γι' αυτό θεωρείται ότι εκεί δεν αποκαλύπτεται το εύρος των δυνατοτήτων του, βλ. Baker – Bates, P. (2017), *Sebastiano del Piombo and the world of Spanish Rome*, New York: Routledge, σσ. 37-55.

[383] Freedberg, S.J. (1972), *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York, Evanston, San Francisco, London: Icon Editions, σ. 142.

Η ανάθεση για το έργο έγινε από τον ιδιοκτήτη της Villa, Agostino Chigi,[384] όταν είδε, το 1509, το έργο του del Piombo στη Βενετία και γοητεύτηκε από το ύφος του καλλιτέχνη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Giorgio Vasari: «Σε αυτές τις καμάρες απεικόνισε ο Sebastiano κάθε είδους φαντασίες στον τρόπο που έφερε μαζί του από τη Βενετία, που ήταν πολύ διαφορετικός από εκείνον των τότε σημαντικών ζωγράφων».[385] Πρόκειται για το πρώτο έργο που ανέλαβε ο ζωγράφος με την άφιξή του στη Ρώμη, αφού σχεδιάστηκε και παραδόθηκε στα μέσα του 1511. Το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου βρίσκεται στη *loggia* (δηλαδή στη στοά) του Τίβερη, του Πολύφημου και της Γαλάτειας. Το έργο εντοπίζεται σε μια *lunette* (αποδίδεται ως τύμπανο) στη δεύτερη εικονογραφική ζώνη της αίθουσας. Το εικονογραφικό σύνολο της αίθουσας περιλαμβάνει μυθολογικές σκηνές και πλανητικά σύμβολα. Πιο αναλυτικά, στην οροφή έχουν αποδοθεί ο μύθος της Καλλιστούς και του Περσέα (εικ. 36), ενώ, μεταξύ των δύο παραστάσεων, σε ένα μικρό οκτάγωνο έχει ζωγραφιστεί το οικόσημο των Chigi (εικ. 37). Την επιμέλεια για τη διακόσμηση του θόλου είχε αναλάβει ο Baldassarre Peruzzi,[386] ο οποίος δεν τήρησε κατά γράμμα το αρχικό σχέδιο για την κόσμηση της οροφής, το οποίο προέβλεπε την απεικόνιση σκηνών που σχετίζονταν με το στοιχείο του αέρα.[387] Αντίθετα, όντας και ο ίδιος ερασιτέχνης αστρολόγος, ενέταξε τον αστρολογικό χάρτη του Chigi μέσα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της οροφής, στοιχείο που θα αποδειχθεί εξαιρετικά σημαντικό στη συνέχεια. Περιμετρικά του θόλου στα εξάγωνα και στα σφαιρικά τρίγωνα έχουν

[384] Ο Agostino Andrea Chigi (1466 – 1520) θεωρείται ένας από τους πιο ισχυρούς άνδρες της ιταλικής χερσονήσου. Ήταν Σιενέζος στην καταγωγή, αλλά το 1511 μετακόμισε στη Βενετία, ώστε να εξασφαλίσει για τον Ιούλιο ΙΙ, την υποστήριξη της πόλης στον πόλεμο για την Ένωση του Καμπραί. Απέκτησε πολύ γρήγορα πλούτο, αρχικά από την εξόρυξη στυπτηρίας (διπλού θειικού άλατος, λατ. Potassium alum) και στη συνέχεια επένδυσε στον τραπεζικό κλάδο. Οι τραπεζικές του επιχειρήσεις επεκτάθηκαν σε όλη τη Δυτική Ευρώπη και στις αρχές του 16ου αιώνα απασχολούσε περίπου 20.000 εργαζομένους. Για τον Chigi βλ. Rowland, I.D. (1986), «Renter unto Caesar the things which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi», *Renaissance Quarterly*, 39/4, σσ. 673-674.

[385] Vasari, G. (1995), *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, μτφρ. Στ. Λυδάκης, Αθήνα: Κανάκη, σ. 322.

[386] Ο Baldassare Tommaso Peruzzi (1481 – 1536) ήταν αρχιτέκτονας και ζωγράφος, με καταγωγή από τη Σιένα. Έδρασε κυρίως στη Ρώμη. Στο ζωγραφικό του έργο αποτυπώνεται η αγάπη του για την αρχιτεκτονική, καθώς χρησιμοποιεί συχνά προοπτικά και ψευδαισθησιακά βάθη. Βλ. Saxl, F. (1934), *La fede Astrologica di Agostino Chigi: Interpretazione dei dipinti di Baltassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma: Reale Accademia d'Italia, σσ. 41-51.

[387] Saxl, F. (1957), *Lectures*, τ. I, London: The Warburg Institute, σ. 195.

αποδοθεί πλανήτες και ζωδιακά σύμβολα,[388] μέσα από μύθους. Στα τύμπανα έχουν απεικονιστεί μυθολογικά επεισόδια που σχετίζονται με το στοιχείο του αέρα, ενώ οι τοίχοι έχουν κοσμηθεί με τοπιογραφίες, αλλά και με τον *Θρίαμβο της Γαλάτειας* (εικ. 38) του Raffaello και τον *Πολύφημο* (εικ. 39) από τον del Piombo.

Το ζωγραφικό ιδίωμα του del Piombo αναγνωρίζεται στα οκτώ ημικυκλικά τύμπανα της οροφής και στην παράσταση του *Πολύφημου*, δίπλα από την *Γαλάτεια* του Raffaello. Ο ζωγράφος ακολούθησε πιστά την αρχική επιθυμία του παραγγελιοδότη και στα τύμπανα εικονίζονται μύθοι σχετικοί με τον αέρα, τα σύννεφα, τις καταιγίδες και «τα ζωογόνα και γόνιμα αεράκια της άνοιξης, όπου οι διασπαρμένοι σπόροι θα κάνουν τη γη να ανθίσει και να την καλύψει με φρούτα».[389] Έτσι, αριστερά της σύνθεσης του Περσέα και με κατεύθυνση προς τα δεξιά εικονογραφούνται οι παρακάτω μύθοι και μυθικά πρόσωπα: *Ο Τηρέας με τη Φιλομήλα και την Πρόκνη, Η Άγλαυρος και η Έρση, Ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος, Η Ήρα, Η Σκύλλα και ο Νίσος, Η Πτώση του Πέρδικα/Φαέθωνος,*[390] *Η αρπαγή της Ωρείθυιας από τον Βορέα, Ο Ζέφυρος και η Φλώρα* (εικ. 40 - 46).[391] Αξίζει να επισημανθεί ότι, όπως αποδεικνύεται από το σύνολο της εργογραφίας του, ο del Piombo δεν έχει ασχοληθεί με ανάλογη θεματογραφία στο παρελθόν και ούτε θα αποδώσει ξανά ένα τόσο ευρύ εικονογραφικό σύνολο με θεματογραφία εμπνευσμένη από τη μυθολογία. Πιο συγκεκριμένα, μέχρι την ανάληψη της παραγγελίας ο ζωγράφος είχε φιλοτεχνήσει μόνον την ιστορία του Αδώνιδος, από μυθολογικά θέματα, ενώ μετά το 1511 αφιερώνεται στα θρησκευτικά θέματα και στις προσωπογραφίες. Η νέα θεματογραφία, βέβαια, δεν αποτελεί το μοναδικό καινούριο στοιχείο για τον del

[388] d' Ancona, P. (1955), *The Farnesina Frescoes at Rome*, Milan: Edizioni del Milione, σ. 85.

[389] d' Ancona, P. (1955), σ. 41.

[390] Δεν έχει διασαφηνιστεί, εάν πρόκειται για τον Φαέθωνα ή τον Πέρδικα. Οι περισσότεροι ερευνητές αναφέρονται σε αυτήν την παράσταση ως παράσταση του Φαέθωνα, ωστόσο η απουσία του τέθριππου και η παρουσία των πτηνών παραπλεύρως οδήγησε στην ταύτιση της μορφής και με Πέρδικα. Βλ. Miarelli Mariani I. (2003), «Roma – Villa Farnesina alla Lungara», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, Roma: Lithos, σ. 299. Δεν μπορεί, όμως, να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα εάν πρόκειται είτε για τη μια μορφή είτε για την άλλη δεδομένου ότι: πρώτον, αμφότερα τα επεισόδια εικονογραφούνται για πρώτη φορά, έτσι εκλείπουν τα εικονογραφικά πρότυπα και δεύτερον, ο Πέρδικας δεν θα εικονογραφηθεί ποτέ ξανά ως αυτόνομη μορφή, παρά μόνον ως το ομώνυμο πτηνό στις συνθέσεις του Ικάρου.

[391] Το ένατο τύμπανο έχει ζωγραφιστεί από τον Baldassarre και εικονίζει την κεφαλή ενός νεαρού (εικ. 47), χωρίς να έχει ταυτιστεί η μορφή και ο συμβολισμός της.

Piombo. Ο ζωγράφος στο παρελθόν δεν είχε χρησιμοποιήσει την τεχνική της νωπογραφίας, επιπλέον ο βαθμός δυσκολίας για εκείνον αυξανόταν με το ημικυκλικό σχήμα των τυμπάνων. Γι' αυτόν τον λόγο, πολλοί ερευνητές κάνουν λόγο για την πιο αδύναμη προσπάθεια του καλλιτέχνη.[392]

Το υπό συζήτηση εικονογραφικό σύνολο του del Piombo έχει την ακόλουθη πρωτοτυπία. Οι περισσότερες παραστάσεις δεν έχουν εικονογραφηθεί στο παρελθόν, από τον 15ο αιώνα και εξής. Επιπλέον, είναι η πρώτη φορά που ένας καλλιτέχνης αναλαμβάνει το εγχείρημα να δώσει μια, έστω και πρωτόλεια μορφή στους συγκεκριμένους μύθους. Σε αυτό το σημείο εντοπίζεται η πρώτη δυσκολία που είχε να αντιμετωπίσει ο del Piombo. Οι εν λόγω μύθοι δεν είχαν εικονογραφικά πρότυπα, εκτός από ορισμένες χαρακτικές εικονογραφήσεις των *Μεταμορφώσεων* και του *Ovide Moralizé*. Ειδικότερα, ο μύθος του Τηρέα, της Αγλαύρου, του Ικάρου, της Σκύλλας με τον Νίσο, της Ωρείθυιας και η παράσταση της Ήρας είναι η πρώτη φορά που παίρνουν μορφή σε νωπογραφικό σύνολο ή σε φορητό πίνακα.[393] Κατά συνέπεια, δεδομένου ότι δεν υπήρχε εξοικείωση με τους μύθους, ο ζωγράφος θα έπρεπε να τους αποδώσει με τέτοιον τρόπο, ώστε να είναι αναγνωρίσιμοι από τον παραγγελιοδότη, και το πράττει. Όσες παραστάσεις έχουν φιλοτεχνηθεί στα τύμπανα από τον del Piombo αποδίδονται τη στιγμή της δραματικής κορύφωσης και με όλα τα παραπληρωματικά αναγνωριστικά σύμβολα που είναι αναγκαία για την ταύτιση του μύθου.

Οι παραστάσεις στα τύμπανα έχουν επηρεαστεί εικονογραφικά από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, εικάζεται από μια βενετική έκδοση του 1497.[394] Το ερμηνευτικό πλαίσιο το οποίο ενέτασσε την εικονογράφηση των τυμπάνων στους μύθους του αέρα και των φυσικών φαινομένων δεν θεωρείται απόλυτα ταιριαστό με τους μύθους που εικονογραφούνται και σε ένα δεύτερο επίπεδο, επειδή παραπέμπουν στην καταδικασμένη μορφή του έρωτα, έχουν ονομαστεί *Dance Macabre*, ένα άσμα

[392] Ενδεικτικά βλ. Hirst, M. (1981), *Sebastiano del Piombo*, New York: Oxford University Press, σσ. 34-35.

[393] Το μυθολογικό ζευγάρι που έχει τεκμηριωμένα αποδοθεί στο παρελθόν από άλλουν ζωγράφους είναι αυτό του Ζέφυρου με τη Φλώρα οι οποίοι απεικονίζονται μεταξύ άλλων μορφών στην *Άνοιξη* του Botticelli (εικ. 48). Ο Φαέθων είναι το μυθολογικό πρόσωπο που τα πάθη του παίρνουν μορφή συχνότερα στα εικονογραφημένα χειρόγραφα (εικ. 49).

[394] Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), *Pieter Bruegel l'ancien*, Paris: Flammarion, σ. 287.

ασμάτων της ζωής και του θανάτου.[395] Το πλαίσιο αυτό είναι εμφανές σε τρεις από τους οχτώ μύθους, και αυτοί είναι: η ιστορία της Φιλομήλας και της Πρόκνης, ο μύθος της Σκύλλας και του Νίσου και η αρπαγή της Ωρείθυιας.[396] Οι υπόλοιποι, ενώ με βεβαιότητα συνδέονται με το στοιχείο του αέρα, δεν μπορούν να ερμηνευτούν υπό το πρίσμα του καταδικασμένου έρωτα. Το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνεται από έναν ακόμη άνεμο, τον Ζέφυρο,[397] από δύο ήρωες που πέταξαν – τον Φαέθωνα[398] και τον Ίκαρο, την Ήρα – σύμβολο του αέρα[399] και από τον μύθο της Αγλαύρου και της Έρσης. Ο τελευταίος μύθος, αυτός καθαυτός, δεν συνδέεται άμεσα με το στοιχείο του αέρα, παρά μόνον εάν ιδωθεί μέσα από την αφήγηση του κορακιού.[400] Σύμφωνα

[395] Saxl, F. (1957), σ. 193.

[396] Η Πρόκνη ήταν σύζυγος του Τηρέα από προξενιό. Ο άνδρας της βίασε την αδερφή της, Φιλομήλα, και της έκοψε τη γλώσσα. Τότε η Πρόκνη για αντίποινα τεμάχισε, μαγείρεψε και έδωσε στον Τηρέα να φάει τον υιό τους. Εκείνος καταδίωξε τις δύο αδερφές και η πρώτη μεταμορφώθηκε σε αηδόνι ενώ η δεύτερη σε χελιδόνι. Η Σκύλλα ήταν κόρη του Νίσου, η οποία πρόδωσε την πατρίδα της όταν ερωτεύτηκε τον Μίνωα και έκοψε την πορφυρή τρίχα από τα μαλλιά του πατέρα της, που τον έκανε ανίκητο. Ωστόσο, ο Μίνωας δεν την αγάπησε ποτέ και εκείνη μεταμορφώθηκε σε ένα είδος ερωδιού. Η Ωρείθυια απήχθη και βιάστηκε από τον Βορέα, όταν αυτός την ερωτεύτηκε. Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο VI, στ. 438-682/ Βιβλίο VIII, στ. 91-151/ Βιβλίο VI, στ. 685-721.

[397] Ο Ζέφυρος παρουσιάζεται μαζί με την αγαπημένη του Φλώρα, των οποίων ο έρωτας είναι ανέφελος.

[398] Στην περίπτωση που πρόκειται για τον Πέρδικα, πάλι δεν είναι δυνατόν να ερμηνευθεί σύμφωνα με το πλαίσιο του καταδικασμένου έρωτα, αφού ο ήρωας μεταμορφώθηκε στο ομώνυμο πτηνό, όταν τον έριξε από τον πύργο της Αθηνάς ο Δαίδαλος.

[399] Η Ήρα είχε λάβει διαφορετικούς συμβολισμούς με το πέρασμα των αιώνων. Ως βασίλισσα του δωδεκαθέου και σύζυγος του Δία εθεωρείτο η προστάτιδα των παντρεμένων γυναικών και των εγκύων. Παράλληλα, αντιπροσωπεύει το στοιχείο του αέρα στην εικονογράφηση των τεσσάρων στοιχείων. Βλ. Hall, J. – Clark, K. (1974), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art,* New York: Harper & Row, σ. 182. Στο εν λόγω εικονογραφικό σύνολο αποδίδεται συνοδεία όλων των αναγνωριστικών στοιχείων της, δηλαδή επάνω σε άρμα, να φοράει ένα στέμμα κοσμημένο με έναν κούκο και δύο παγώνια. Σε αυτό το σημείο έχει σημασία να επισημανθεί και ο συμβολισμός του παγωνιού, καθώς θεωρούμε ότι κατά κάποιο συνδέεται με την έννοια της υψηλοφροσύνης. Το παγώνι στην εικονογραφία αποτελούσε τη συνοδεία της αλαζονείας στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Βλ. Cohen, S. (2008), σ. 72.

[400] Η Άγλαυρος και η Έρση ήταν δύο από τις τρεις ιέρειες, που είχε επιφορτίσει η Αθηνά με τη φύλαξη ενός κιβωτίου. Μέσα σε αυτό βρισκόταν ο Εριχθόνιος και ένα φίδι. Οι δύο ιέρειες, νικημένες από την περιέργεια, άνοιξαν το κιβώτιο. Τότε, το κοράκι έσπευσε να διηγηθεί στην Παλλάδα όσα είχαν συμβεί και αυτή μεταμόρφωσε το κοράκι από άσπρο σε μαύρο πτηνό της νύχτας, «έτσι μπορεί η ποινή μου να νουθετήσει τα πουλιά να μη ζητούν κινδύνους με τη φωνή τους». Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο II, στ. 564 – 565, σ. 96.

με το οβιδιακό κείμενο, το κοράκι καλείται να αφηγηθεί την ιστορία του, ήτοι με ποιόν τρόπο μεταμορφώθηκε από άσπρο σε μαύρο και κατά τη ροή της αφήγησης αναφέρεται και στον μύθο των δύο αδελφών. Ο del Piombo συμφύρει εικονογραφικά δύο επεισόδια σε μία παράσταση και ταυτόχρονα παρουσιάζει τη στιγμή κατά την οποία οι δύο αδελφές ανοίγουν το κιβώτιο, νικημένες από περιέργεια αλλά και δύο κοράκια: ένα άσπρο και ένα μαύρο. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο ζωγράφος, προκειμένου να φανεί συνεπής με την επιθυμία του παραγγελιοδότη του, χρησιμοποίησε ως λογοτεχνική πηγή τον Οβίδιο, δίχως όμως η διαπίστωση αυτή να συμβάλει περισσότερο στην ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος.

Μέχρι αυτό το σημείο, δεν έχουν διασαφηνιστεί οι λόγοι που ώθησαν τον Chigi στην επιλογή του στοιχείου του αέρα έναντι των άλλων. Με βεβαιότητα μπορεί να αποκλείσει κανείς το ενδεχόμενο, ο αέρας να ήταν το βασικό στοιχείο στον αστρολογικό του χάρτη και ο παραγγελιοδότης να ήθελε να αποδώσει στην κόσμηση των τυμπάνων αστρολογική συνέχεια. Όπως προκύπτει από τον χάρτη που έχει φιλοτεχνηθεί από τον Baldassarre στην οροφή, ο Chigi ήταν τοξότης με ωροσκόπο λέοντα,[401] αμφότερα ζώδια της φωτιάς. Άρα, η επιλογή αυτή δεν έγινε για λόγους αστρολογικής αρμονίας. Κατά μια δεύτερη εκδοχή, ο Chigi ενδεχομένως να ήθελε να αποδώσει μέσα στο δωμάτιό του την ψευδαίσθηση εξωτερικού χώρου, όπου η οροφή απεικονίζει το ουράνιο στερέωμα, τα τύμπανα μια περιοχή κατά το ήμισυ γήινη και κατά το λοιπό ουράνια και μια τρίτη περιοχή – την αμιγώς γήινη, με τοπία της θάλασσας και της ξηράς, η οποία βρίσκεται εγγύτερα στο πάτωμα. Έτσι το στοιχείο της δροσιάς, του αέρα και των ουράνιων φαινομένων έμοιαζε να είναι το πλέον κατάλληλο. Αντίθετα, οι παραστάσεις των τυμπάνων μοιάζουν σαν να έχουν παγώσει μια μνημειώδη στιγμή και δεν διαθέτουν το στοιχείο της ελαφρότητας και της έντονης κινητικής δράσης, που θα ανέμενε κανείς από το στοιχείο του αέρα.[402]

[401] Quinlan – McGrath, M. (1984), «The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sign», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, σ. 102 ˙ Rowland, I.D. (1984), «The Birth Date of Agostino Chigi: Documentary Proof», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 47: 192 – 193. Για την πλήρη ανάλυση του αστρολογικού χάρτη του Chigi, βλ. Quinlan – McGrath, M. (1995), «The villa Farnesina, Time Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, σσ. 52 – 71.

[402] Ο Kilinski II αναφέρει ότι τα τύμπανα λειτουργούν ως ψευδή πλευρικά ανοίγματα, φεγγίτες, για αυτόν τον λόγο έχουν και αντίστοιχο σχήμα και παρόμοια σύνθεση. Βλ. Kilinski II, K. (2013), *Greek Myth and Western Art: The Presence of the Past*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 125.

Πιο συγκεκριμένα, στο τύμπανο που μας ενδιαφέρει περισσότερο, ο χρόνος έχει σταματήσει με την Πτώση του Ικάρου. Ο νεαρός ήρωας είναι στραμμένος προς τον πατέρα του, χωρίς να τον κοιτά αλλά και δίχως να έχει κατανοήσει τί του συμβαίνει. Ο Ίκαρος του del Piombo αφήνεται να πέσει, δεν έχει τρομάξει, δεν καλεί τον πατέρα του, δεν κάνει καμία, έστω και απέλπιδα, προσπάθεια να σωθεί, αλλά αντιδρά εκ διαμέτρου αντίθετα με την περιγραφή του Οβιδίου. Η παραδοξότητα της παράστασης ενισχύεται και από την απόδοση του Δαιδάλου, ο οποίος βρίσκεται σε ύπτια στάση με το ένα πόδι ανασηκωμένο, αποδοσμένος με τέτοιον τρόπο, που ο οποιοσδήποτε θα υποστήριζε με βεβαιότητα ότι αποκλείεται να πετά. Η παράσταση εξαντλείται στην παρουσία των δύο πρωταγωνιστών χωρίς να αποδίδεται κανένα επιπλέον παραπληρωματικό στοιχείο, όπως παραδείγματος χάριν ο ήλιος, η σημασία του οποίου είναι εξαιρετικά καίρια για την εξέλιξη του μύθου. Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να σχολιαστεί ότι αυτή η παράλειψη θα μπορούσε να έχει συμβεί ελλείψει χώρου ή και για τη διατήρηση της οπτικής συνέχειας σε όλα τα τύμπανα, εφόσον πουθενά δεν αποδίδεται ο ήλιος, παρόλο που στις υπόλοιπες παραστάσεις, όπου κρίνεται αναγκαίο, υπάρχουν τα απαραίτητα αφηγηματικά παραπληρωματικά στοιχεία.

Σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, είναι αναγκαίο να τεθεί το ερώτημα αν θα μπορούσε ο Ίκαρος του del Piombo, να αποκαλεστεί ή όχι υβριστής. Η εκ πρώτης όψεως απάντηση είναι όχι. Η εικονογράφηση του μύθου του Ικάρου, όπως αποδίδεται στη Villa, δεν θεωρείται ανακόλουθη του εικονογραφικού προγράμματος. Αναμφισβήτητα πρόκειται για έναν μύθο που εμπεριέχει και το στοιχείο της πτήσης και του αέρα. Επιπλέον, οι νωπογραφίες του del Piombo προηγούνται όλων των εκδόσεων των *Εμβλημάτων*, κάτι που σημαίνει ότι ο Ίκαρος δεν έχει ταυτιστεί ακόμη με τους αστρολόγους και με όσους επιθυμούν πράγματα που βρίσκονται υπεράνω των δυνάμεών τους ή δεν έχει συσχετιστεί με την έννοια του μέτρου. Έτσι, εάν ο ζωγράφος ήθελε να αποδώσει ηθικοπλαστικό νόημα στον μύθο, θα έπρεπε να έχει επηρεαστεί από τις λογοτεχνικές πηγές που αποδίδουν τέτοιο νόημα, όπως είναι οι μεταφράσεις των οβιδιακών κειμένων. Σε αυτό το σημείο, όμως, αναδύεται ένας αντίλογος. Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου βρίθουν από μεταμορφώσεις ηρώων σε κάθε είδους πτηνά, οπότε, στην περίπτωση που ο del Piombo επιθυμούσε να παραμείνει απόλυτα πιστός στο εικονογραφικό πρόγραμμα, θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει κάποιον σχετικό μύθο, λόγου χάριν αυτόν της Αλκυόνης ή του Κύκνου. Οι μύθοι του Ικάρου και του Φαέθωνος δεν υπακούουν στις μετουσιώσεις

των υπόλοιπων μύθων, αλλά προτάσσουν το ζήτημα της ελεύθερης, αν και λαθεμένης, επιλογής, ως συνέπεια στην ανυπακοή των πατρικών συμβουλών. Αντίστοιχα, ο πυρήνας των μύθων της *Σκύλλας και του Νίσου*, της *Αγλαύρου και της Έρσης* και του *Τηρέα με την Φιλομίλα και την Πρόκνη* αποδίδουν και αυτοί εσφαλμένες επιλογές σε βαθμό ύβρεως. Εν κατακλείδι, πέντε από τις οχτώ παραστάσεις που εικονογραφεί ο del Piombo στα τύμπανα της Villa εμπεριέχουν την έννοια της ύβρεως.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι ανάγκη να αναλυθεί περισσότερο ένα αλληλοαναιρούμενο στοιχείο στον χαρακτήρα του Chigi. Ο Agostino Chigi ήταν τραπεζίτης της Παπικής Κουρίας, πιστός χριστιανός και παράλληλα πάτρωνας, συλλέκτης αρχαιοτήτων, λάτρης της δημώδους λογοτεχνίας, με επιστημονικά ενδιαφέροντα που σχετίζονταν με τα μαθηματικά και την αστρονομία. [403] Από την άλλη πλευρά, έδωσε τη συγκατάθεσή του για την εικονογράφηση του αστρολογικού του χάρτη στη Villa, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζεται ως ιδιαιτέρως ευνοϊκός, αφού είχε προβλεφθεί γι' αυτόν ένας μακρύς και ευδαίμων βίος.[404] Παράλληλα και η θεμελίωση της Villa φαίνεται να στηρίχθηκε επάνω σε μια ευνοϊκή συναστρία.[405] Όπως έχει προαναφερθεί, η Δυτική Εκκλησία απέρριπτε την Αστρολογία, επειδή στερούσε από τον άνθρωπο την ελευθερία βούλησης. [406] Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα, πώς ήταν δυνατόν ο Chigi να είχε συνταιριάξει τη θρησκευτική πίστη με την αστρολογία. Ο Saxl επισημαίνει ότι δεν ήταν αντιφατικό το γεγονός και ότι «ο Chigi και ο περίγυρός του πίστευαν σε παγανιστικές πλανητικές θεότητες, αλλά ότι προσπαθούσαν να ελαττώσουν την πανίσχυρη χειρολαβή (επιρροή) επάνω τους».[407]

Στο κεφάλαιο των επιστημονικών εξελίξεων αναφέρθηκε ότι πολλοί επιστήμονες ασχολούνταν με την Αστρολογία και δεν την απέρριπταν εξ ολοκλήρου. Επίσης, η κυριότερη αντιθετική θέση που διατύπωνε η Εκκλησία απέναντι στην Αστρολογία αφορούσε στην παρέμβαση της θεϊκής δύναμης και στο προνόμιο της ανθρώπινης βούλησης, δύο τομείς που δεν συμβιβάζονταν με την επιρροή των

[403] Rowland, I.D. (1998), *The Culture of the High Renaissance: ancients and moderns in sixteenth – century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 3.

[404] Saxl, F. (1957), σ. 197 και Quinlan – McGrath, M. (2013), σ. 179.

[405] Quinlan – McGrath, M. (2013), σ. 115.

[406] Βλ. εδώ, σ. 136.

[407] Saxl, F. (1957), σ. 198.

άστρων. Κατ' επέκταση, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι ο εικονογραφικός κύκλος της αίθουσας λειτουργεί συνδυαστικά και υπενθυμίζει στον παραγγελιοδότη ότι μπορεί τα άστρα να είναι θετικά προσκείμενα σε αυτόν, αλλά είναι εξαιρετικά σημαντικό και να υπακούει κανείς στις πατρικές – θεϊκές συμβουλές, να διατηρεί το μέτρο και να μην είναι φιλοπερίεργος, όπως οι περισσότεροι πρωταγωνιστές των τυμπάνων.

Η οροφή της Villa Farnesina δεν ήταν δυνατόν να ερμηνευτεί από οποιονδήποτε. Η κατανόηση του αστρολογικού χάρτη και των περιφερειακών εικόνων απαιτούσαν ένα ευρύ φάσμα γνώσεων, γεγονός που καθιστά την αποκωδικοποίηση από τους αδαείς ένα δύσκολο αν όχι ακατόρθωτο εγχείρημα. Άρα, ο Chigi δεν επιθυμούσε να διδάξει κάτι στους επισκέπτες της Villa. Αντίθετα, το μήνυμα που έκρυβε η οροφή ήταν αποκλειστικά δικής του χρήσης ή ορισμένων «μυημένων» φίλων του. Συμφώνα με τα ανωτέρω, ο Ίκαρος του del Piombo δύναται να χαρακτηριστεί υβριστής και υπό αυτό το πρίσμα αιτιολογείται η στωικότητα με την οποία αποδέχεται την Πτώση του.

### 6.2.2 *Η Πτώση του Ικάρου* από τον Giulio Romano και η επίδρασή της

Δεν είναι σπάνιο στην Ιστορία της Τέχνης να εντοπίζεται ένα ζωγραφικό έργο, το οποίο να ασκεί καθοριστική επίδραση σε ολόκληρη την εικονογραφική παράδοση μιας εποχής. Στην παρούσα μελέτη περίπτωσης αυτό συμβαίνει με ένα σχέδιο του Giulio Romano,[408] που φιλοτεχνήθηκε περίπου το 1536 (ΚΕΖ 2). Όπως θα γίνει

[408] Ο Giulio Romano ή Giulio Pippi (1499 – 1546) γεννήθηκε στη Ρώμη. Ήταν μαθητής του Raffaello και συμμετείχε στη διακόσμηση των Stanze στο Βατικανό. Ο Romano λάτρευε το στυλ *all'antica* και τις ρωμαϊκές αρχαιότητες. Το 1524 μετέβη στην Μάντοβα, όπου και έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του, με τον τίτλο του αυλικού ζωγράφου και αρχιτέκτονα του Federico Gonzaga. Ως σπουδαιότερο έργο του αναγνωρίζεται η εικονογράφηση του Palazzo del Te, η οποία αποτέλεσε εικονογραφικό οδηγό για πάρα πολλούς καλλιτέχνες. Δεν θα ήταν υπερβολή να χαρακτήριζε κανείς τον Romano ως τον Οβίδιο της ζωγραφικής, δεδομένου ότι είναι ο καλλιτέχνης που έδωσε μορφή στα περισσότερα μυθολογικά επεισόδια που αποθησαυρίζονται από τις *Μεταμορφώσεις*, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Βλ. Freedberg, S.J., ($^{3}$1993), *Painting in Italy: 1500-1600*, New Haven & London: Yale University Press, σσ. 249-254.

εμφανές στη συνέχεια, η συγκεκριμένη σπουδή ενέπνευσε τεκμηριωμένα τουλάχιστον τέσσερις καλλιτέχνες. Ο Romano αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση για τους μελετητές της ιταλικής τέχνης του 16ου αιώνα, κυρίως γιατί είναι ο καλλιτέχνης με την εντονότερη ενασχόληση με μυθολογικά θέματα. Μάλιστα, το εικονογραφικό του σύνολο στο Palazzo del Te αποτελούσε το σημείο αναφοράς για τους ζωγράφους που ήθελαν να ασχοληθούν με μύθους. Εκεί, παίρνουν μορφή σχεδόν όλες οι μυθολογικές προσωπικότητες ανεξαρτήτως δημοτικότητας, με μοναδική εξαίρεση τον Ίκαρο. Παρόλο που στο Palazzo del Te μορφοποιήθηκε ένας αρκετά μεγάλος αριθμός μυθολογικών επεισοδίων που αφηγείται ο Οβίδιος, ο Ίκαρος δεν είναι ένας από αυτούς. Εντούτοις, βλέπει κανείς ότι στις οροφές του del Te αποδίδονται δύο άλλες δημοφιλείς Πτώσεις, αυτή του Φαέθωνος και αυτή των Γιγάντων.

Ο Giulio Romano απέδωσε τον μύθο του Ικάρου μόνον σε δύο σχέδια: στο ένα αποδίδεται η *Προετοιμασία για την Πτήση* (KEZ 2) και στο άλλο *Η Πτώση του Ικάρου*. Η βιβλιογραφική έρευνα, όμως, δεν απέφερε καρπούς σχετικά με το παρασκήνιο της δημιουργίας των δύο σχεδίων. Πιο συγκεκριμένα, δεν έχει διασαφηνιστεί εάν τα δύο σχέδια ήταν παράγωγο δοκιμιακών σπουδών του ζωγράφου ή προϊόν παραγγελίας κάποιου πάτρωνα, τα οποία εν συνεχεία θα έπαιρναν τη μορφή ζωγραφικού έργου. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλα ανοιχτά ζητήματα όσον αφορά στην *Πτώση του Ικάρου*. Το σημαντικότερο πρόβλημα που έχει προκύψει αφορά στην πατρότητα της επινόησης. Το σχέδιο είτε το επεξεργάστηκε ο Romano για την εικονογράφηση της κεντρικής σκηνής της οροφογραφίας στο Palazzo Ducale και συγκεκριμένα στην Sala dei Cavalli, Αίθουσα των Ίππων, και η μεταφορά του σε καμβά έγινε από έναν μαθητή του[409] είτε ο ζωγράφος αντέγραψε το σχέδιο του συναδέλφου του αναγνωρίζοντας τη μοναδικότητα της σύνθεσης.[410] Το καινοφανές στοιχείο αυτής είναι το συνταίριασμα των μύθων του Ικάρου και του Φαέθωνος, το

[409] Δύο είναι πλέον τα επικρατέστερα ονόματα για τη δημιουργία του ζωγραφικού έργου, αυτό του Fermo Ghisoni και του Luca Scaletti da Faenza. Ο Stefano l' Occaso, που ήταν ο επικεφαλής στη συντήρηση και αποκατάσταση του έργου, θεωρεί πλέον πιθανό το έργο να φιλοτεχνήθηκε από τον da Faenza. Βλ. και http://lnx.societapalazzoducalemantova.it/2010/fr/attivita/lavori-in-corso/177-qla-caduta-di-icaroq-4-metri-di-ambizioso-restauro.html (τελευταία πρόσβαση: 12/03/2019) και Pierguidi, St. (2003), «Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari», *Arte Veneta*, 60, σ. 163.

[410] Pierguidi, St. (2014), «*Caduta di Icaro* e *Caduta di Fetonte*: Giulio Romano e Vasari tra Mantova e Venecia», στο *Iconographica: studies in the History of Images*, XIII, Firenze: Sismel edizioni del Galluzzo, σ. 136.

οποίο γίνεται για πρώτη φορά στη ζωγραφική.[411] Το δεύτερο στοιχείο, που εγείρει προβληματισμό, είναι το προαναφερθέν σχέδιο της *Προετοιμασίας για την Πτήση*, καθώς είναι εύλογο ότι τα δύο σχέδια αποτελούν σειρά. Πιο συγκεκριμένα, λόγω των εξαιρετικών ομοιοτήτων που υπάρχουν στην τεχνική επεξεργασία αλλά και εξαιτίας της αφηγηματικής συνέχειας, θα ήταν δυνατόν να υποστηριχθεί ότι το σχέδιο με την *Πτώση του Ικάρου* αποτελεί τη συνέχεια της *Προετοιμασίας για την Πτήση*. Η επιβεβαίωση αυτής της θέσης θα είχε δύο συνέπειες, αρχικά θα έλυνε το ζήτημα με την πατρότητα της επινόησης και δευτερευόντως θα μετέτρεπε τον Romano στον πρώτο ζωγράφο του 16ου αιώνα, που αντιμετώπισε τον μύθο του Ικάρου ως ένα αφήγημα με συνέχεια και όχι ως μεμονωμένα επεισόδια.

Το σχέδιο ανήκε στη συλλογή του Giorgio Vasari, ο οποίος το ανέφερε στη βιογραφία του Romano, σημειώνοντας ότι αποτελούσε δώρο του ζωγράφου στον ίδιο. Ο βιογράφος, όμως, εσφαλμένα ταύτιζε το συγκεκριμένο σχέδιο με την *Πτώση του Φαέθωνος* (εικ. 50) που βρίσκεται στο Palazzo del Te, την οποία, κατονόμαζε ως *Πτώση του Ικάρου*. Αποτέλεσμα αυτού είναι στους *Βίους* του Vasari, στο κεφάλαιο για τον Romano, να διαβάζει κανείς το παρακάτω χωρίο:

> «Και στην οροφή, ή καλύτερα σε ένα τμήμα της, στον προθάλαμο είναι ζωγραφισμένη με λάδια η σκηνή όταν ο Ίκαρος, παρόλο που έχει διδαχθεί από τον πατέρα του Δαίδαλο, επιζητά να ανέβει πολύ ψηλά στην πτήση του. Και μετά όταν είδε το ζωδιακό σύμβολο του Καρκίνου και το άρμα το ήλιου που οδηγείται από τέσσερα άλογα, κοντά στο σύμβολο του Λέοντα απομένει χωρίς φτερά. Το κερί έχει καταστραφεί από τη ζέστη του ήλιου και κοντά σε αυτό ο Ίκαρος μπορεί να ιδωθεί να εκσφενδονίζεται στον αέρα, και σχεδόν να κατακρημνίζεται μπροστά από αυτόν που τον κοιτά, το πρόσωπό του σκοτεινιασμένο από τη σκιά του θανάτου. Αυτή η επινόηση τόσο καλά έχει συλληφθεί δια της φαντασίας από τον Giulio, που φαίνεται σαν να ήταν πραγματική και αληθινή, γι' αυτό βλέπει κανείς το σκληρό κάψιμο του ήλιου να καίει τα άθλια φτερά του νέου, η διάπυρη φωτιά να δημιουργεί καπνό, και σχεδόν κανείς να ακούει το καψάλισμα των καμένων φτερών, ενώ ο θάνατος μπορεί να ιδωθεί να χαράσσεται στο πρόσωπο του Ικάρου και σε αυτό του Δαιδάλου (να χαράσσεται) η πιο πικρή θλίψη και αγωνία. Στο βιβλίο μας με τα σχέδια των πλέον

[411] Το σχέδιο προηγείται και του Εμβλήματος του Schoonhoven, που σχολιάστηκε στο σχετικό κεφάλαιο, σσ. 145-147.

σημαντικών ζωγράφων υπάρχει το αυθεντικό σχέδιο αυτής της πολύ όμορφης σκηνής, από το χέρι του Giulio».[412]

Διακρίνει, λοιπόν, ο αναγνώστης ότι ο Vasari πιθανόν να μην θυμόταν επακριβώς όσα είδε στο Palazzo del Te και κατά συνέπεια να περιέγραψε ένα εικονογραφικό σύνολο που δεν εμπεριέχει αμιγώς ούτε στοιχεία από τον μύθο του Ικάρου ούτε από αυτόν του Φαέθωνος. Η ορθή αναγνώριση, ότι δηλαδή πρόκειται για την *Πτώση του Φαέθωνος*, πραγματοποιήθηκε από τον Bottani, το 1783, και ανέδειξε ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα: τις αναστολές των ερευνητών να διορθώσουν τα λάθη του Ιταλού βιογράφου.[413]

Δεν είναι ακριβώς σαφές ποιό ήταν αυτό το στοιχείο, που οδήγησε τον Ιταλό βιογράφο στη σύγχυση των δύο έργων. Ο Vasari μετέβη στη Μάντοβα το 1541, όπου πραγματοποίησε μια επίσκεψη στο Palazzo del Te μαζί με τον Romano. Χωρίς, ωστόσο, να θεωρείται σίγουρη η επόμενη επίσκεψη, αυτή στο Palazzo Ducale.[414] Ως εκ τούτου, δεν είναι ξεκάθαρο αν είχε δει την ελαιογραφική μεταφορά του σχεδίου, που είχε στην κατοχή του και η οποία σύμφωνα με τον Cottafavi κοσμούσε την οροφή της Sala dei Cavalli.[415] Το παράδοξο με το κείμενο που παρατέθηκε είναι ότι το τελικό έργο το οποίο περιγράφει ο Vasari αποτελεί έναν συνδυασμό του σχεδίου που είχε στην κατοχή του και της *Πτώσης του Φαέθωνος* και που είχε δει στο del Te. Εκτός από την αναφορά στο όνομα του Ικάρου, τα στοιχεία από την περιγραφή που

---

[412] Vasari, G. (1996), *Lives of the painters, sculptors and architects*, μτφρ. G. du C. de Vere, τ. 2, New York-London-Toronto: Everyman's Library, σ. 129.

[413] Το θέμα μελετάται διεξοδικά στο άρθρο του Hartt. Εκεί γίνεται αναφορά και σε μια ενδιάμεση τάση, η οποία αποπειράθηκε να συγκεράσει τις δύο ακραίες τάσεις, αυτή του Vasari και του Armenini, που ταύτιζαν το σχέδιο του Ικάρου με τη ζωγραφική απόδοση του Φαέθωνος στο Palazzo del Te με αυτή του Bottani, που έκανε την ορθή αναγνώριση των μύθων που απεικονίζονται στο σχέδιο και στην οροφογραφία αντίστοιχα. Οι d' Arco και Milanesi υποστήριζαν ότι υπήρχε Ίκαρος στο del Te, αλλά καταστράφηκε. Βλ., Hartt, F. (1950), «Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13/3-4, σ. 178 ˙Hickson, S. (2009), «More Than Meets the Eye: Giulio Romano, Federico II Gonzaga, and the Triumph of Trompe-l'oeil at the Palazzo del Te in Mantua», στο L. Boldt- Irons, C. Federici & E. Virgulti (επιμ.), *Disguise, Deception, Trompe-l'oeil: Interdisciplinary Perspectives*, New York: Peter Lang Publishing, σ. 49.

[414] Pierguidi, St. (2014), σ. 134.

[415] Περισσότερα στοιχεία για την εύρεση της ελαιογραφίας και την τοποθέτησή της στη Sala dei Cavalli βλ. Cottafavi, C. (1928 – 1929), «Palazzo Ducale di Mantova: Le Sale dei Cavalli e delle Teste», *Bolletino d' Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 22 ˙Hartt, F (1981), *Giulio Romano*, τ. 1ος, New York: Hacker Art Books, σ. 168.

ταυτίζουν το περιγραφόμενο έργο με το σχέδιο είναι η αναφορά στην παρουσία του Δαιδάλου, στα φτερά και στις εκφράσεις των δύο πρωταγωνιστών. Η μνεία του στο άρμα δύναται να προέρχεται τόσο από το σχέδιο όσο και από την οροφογραφία του Φαέθωνος στο del Te και να θεωρούσε ότι το άρμα δεν ήταν αυτό του Φαέθωνος, όπως συμβαίνει και στις δύο περιπτώσεις, αλλά το άρμα του Ήλιου. Οι καπνοί που περιγράφει δεν σχετίζονται με τον μύθο του Ικάρου σε καμία περίπτωση, γιατί στο οβιδιακό κείμενο δεν περιγράφεται το καψάλισμα των φτερών. Άρα, το στοιχείο αυτό προέρχεται από την εικονογράφηση του Φαέθωνος. Υπάρχει, όμως, και μια πρόταση, που αναδεικνύει περισσότερο το μέγεθος της σύγχυσης του Ιταλού βιογράφου στο κείμενο του 1568.[416] Ο Vasari καταγράφει την παρουσία δύο ζωδιακών αστερισμών, του Καρκίνου και του Λέοντα. Μόνον το ένα από αυτά έχει αποδοθεί στο σχέδιο του Romano, ενώ στη ζωγραφική μεταφορά στο Palazzo Ducale ο συμβολισμός αυτός έχει απαληφθεί (ΚΕΖ 2). Η λογοτεχνική περιγραφή των ζωδιακών αστερισμών εντοπίζεται στον μύθο του Φαέθωνος,[417] αλλά τα εν λόγω σύμβολα δεν τα έχει χρησιμοποιήσει καθόλου ο Romano στο del Te. Υπό το πρίσμα αυτό, δεν θα ήταν παράτολμο να υποστηρίξει κανείς ότι ελλείψει εικονογραφικού προτύπου, ο Vasari δεν αναγνώρισε την παρουσία και των δύο μύθων στο σχέδιο που είχε στην κατοχή του. Επίσης, η χρονική απόσταση που έχει μεσολαβήσει από την επίσκεψη στη Μάντοβα μέχρι τη στιγμή που παραθέτει τη συγκεκριμένη περιγραφή είναι τεράστια, πλέον των είκοσι χρόνων. Δεν θα εξέπληττε το γεγονός, ο Vasari, με το πέρασμα των χρόνων, να μην θυμόταν με ακρίβεια ό,τι είχε δει. Το βέβαιο είναι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ότι η εντύπωση που προκάλεσε η περιγραφή του βιογράφου άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση, ώστε ορισμένοι Ιταλοί ζωγράφοι χρησιμοποίησαν την περιγραφή του για να αποδώσουν την Πτώση του Ικάρου.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Romano ασχολείται με την Πτώση του Ικάρου μόνο σε ένα σχέδιο σε μια λιτή, αν και με πρωτότυπα στοιχεία, σύνθεση. Ο ζωγράφος

[416] Είναι ενδεικτικό ότι στην εγγύτερη χρονικά έκδοση των *Βίων*, αυτή του 1550, ο Vasari δεν κάνει αναφορά σε οποιαδήποτε *Πτώση*. Βλ. Vasari, G. (1989), *Les Vies des Meilleurs peintres, sculpteurs et architects*, d' A. Chastel (επιμ.), τ. 12: Du Texte à l'image – dessins du "Libro", Paris: Berger – Levrault, σ. 290.

[417] Οβιδίου (2009), Βιβλίο ΙΙ, στ. 79 – 83: «Και αν κρατήσεις συ την πορείαν κι απ'άλλη πλάνη δεν ξεστρατίσεις, όμως δια μέσου των δύο κεράτων του απεστραμμένου Ταύρου θα έρθεις μα και των τόξων των Αιμονίων κι από του Λέοντος τ' αγρίου το στόμα και του Σκορπιού, που τις δεινές του μακριές καμπύλες δαγκάνες αυτός τις κάμπτει με άλλον τρόπο».

αποδίδει τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο μαζί με το λογοτεχνικό τους ταίρι, τον Φαέθωνα. Η στιγμή που επιλέγει από τους μύθους και των δύο είναι αυτή της Πτώσης, επειδή πρόκειται για μια στιγμή έντονης δράσης και κίνησης και ισχυρών συναισθημάτων εκ μέρους των πρωταγωνιστών. Παράλληλα, οι δύο ιστορίες εκτυλίσσονται εν μέσω νεφελών, επισκιάζοντας το κοινό στοιχείο και υπαίτιο της πτώσης των δύο μυθολογικών αφηγήσεων, δηλαδή τον ήλιο. Τα σώματα του Δαιδάλου και του Ικάρου, καθώς διατείνονται, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης. Ειδικότερα, ο Δαίδαλος αποδίδεται να διαγράφει ανοιχτό διασκελισμό και με τα χέρια του σε πλήρη διάταση. Συγχρόνως, το σώμα του Ικάρου συστρέφεται με τέτοιον τρόπο, ώστε να ενισχύεται το αίσθημα της ασταθούς στάσης του. Τουλάχιστον, όσον αφορά στην αποτύπωση των σωμάτων και των εκφράσεων των προσώπων τους, το σχέδιο είναι εξ ολοκλήρου μανιεριστικό.

Ο συσχετισμός του σχεδίου του Romano με την έννοια της ύβρεως πρέπει να εξεταστεί ως προς δύο ενδεχόμενα. Η πρώτη περίπτωση είναι να πρόκειται για ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο, που θα λειτουργούσε καθοδηγητικά προς τον μαθητή του, ο οποίος είχε αναλάβει την εκτέλεση του έργου, και η δεύτερη να είχε θαυμάσει το έργο, το οποίο είχε φιλοτεχνήσει ο μαθητής του και θέλησε να το αντιγράψει.[418] Κατ' επέκταση ο συσχετισμός στην πρώτη εκδοχή θα διερευνηθεί μέσα από τη ματιά του Giulio, ενώ στη δεύτερη μέσα από του μαθητή του. Η δυσκολία στην περίπτωση του σχεδίου είναι αυτή: αποτελεί μια πρωτόλεια εργασία, η οποία δεν γνωρίζουμε εάν

[418] Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι θεωρείται περισσότερο πιθανόν το σχέδιο να προηγείται της ζωγραφικής απόδοσης. Η εκτίμηση γίνεται σύμφωνα με τη χρονολογία εκτέλεσης. Συγκεκριμένα, πιστεύεται ότι το σχέδιο ολοκληρώθηκε το 1536, ενώ η εσωτερική διακόσμηση του Palazzo Ducale άρχισε λίγο αργότερα και ολοκληρώθηκε το 1539. Βλ. Cottafavi, C. (1928 – 1929), σ. 278. Ως εκ τούτου, θα ήταν ασυνήθιστο να προηγείται της ανάθεσης η δημιουργία ενός έργου. Ένα δεύτερο στοιχείο που συντείνει στο συμπέρασμα αυτό είναι η απόδοση της μορφής του Φαέθωνος, ο οποίος στην ελαιογραφία ομοιάζει, εικονογραφικά, περισσότερο με τον Ήλιο. Δεδομένου ότι η ταυτόχρονη απεικόνιση των δύο ηρώων αποτελεί πρωτότυπο στοιχείο, ίσως ο μαθητής που είχε αναλάβει να μεταφέρει το σχέδιο στον καμβά να μην ήταν εξοικειωμένος με το στοιχείο αυτό και να έδρασε κατά το δοκούν. Έτσι, να θεώρησε ότι η τρίτη μορφή στο σχέδιο ήταν ο Ήλιος με το άρμα του. Δεν αποκλείεται, επίσης, το ενδεχόμενο ο Φαέθων να μετετράπη σε ήλιο από πρόθεση του παραγγελιοδότη. Όπως θα δούμε παρακάτω, η παρουσία του Φαέθωνος δεν ήταν ταιριαστή με την υπόλοιπη θεματογραφία της αίθουσας. Η θέση αυτή θα αιτιολογούσε τόσο την παρασιώπηση του αστερισμού του Καρκίνου που υπάρχει στο σχέδιο όσο και την παρουσία του μαύρου καπνού, καθώς στην ελαιογραφία είναι εμφανές αυτό που περιγράφεται από τον Vasari, αφού τα σύννεφα έχουν αποδοθεί ως καπνός (ΚΕΖ 2).

αποτυπώνει όλες τις διαστάσεις του μύθου, που είχε σκεφτεί ο ζωγράφος. Οι λεπτομέρειες απουσιάζουν το ίδιο και τα παραπληρωματικά στοιχεία. Η εκ πρώτης όψεως ερμηνεία είναι ότι ο Ίκαρος του Romano δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της ύβρεως. Ο ζωγράφος αποδίδει τους δύο μύθους συνδυαστικά, στην πλέον δραματική τους στιγμή, αλλά πιθανόν για λόγους συναισθηματικής κορύφωσης και αναγνώρισης των δύο διαφορετικών επεισοδίων και όχι για να νουθετήσει. Ειδικότερα δε εάν συνυπολογίσει κανείς στην ερμηνευτική προσέγγιση την ύπαρξη του σχεδίου, στο οποίο απεικονίζεται η *Προετοιμασία για την Πτήση* και αποτελεί το αφηγηματικό προηγούμενο του σχεδίου για την *Πτώση του Ικάρου* πάλι δεν διαφαίνεται οποιοσδήποτε συσχετισμός με την ύβριν. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, θα μπορούσε να υποστηρίξει κάποιος ότι τα δύο αυτά σχέδια αποτελούν τις πειραματικές σπουδές του Romano για τον μύθο του Ικάρου.

Στη δεύτερη περίπτωση εξετάζεται το ενδεχόμενο το σχέδιο του Romano να αφορμάται από το κεντρικό έργο που ήταν τοποθετημένο στη Sala dei Cavalli στο Palazzo Ducale ή να αποτελούσε έναν καθοδηγητικό οδηγό γι' αυτό. Για να διερευνηθεί η πιθανή σχέση με την έννοια της ύβρεως, θα πρέπει να γίνει μια αδρομερής αναδρομή στην ιστορία της ανάθεσης. Ο Romano ξεκίνησε τις εργασίες ανακαίνισης στο Palazzo Ducale το 1536, κατ' εντολή του Federico II Gonzaga και οι εργασίες ολοκληρώθηκαν τον Μάιο του 1538, οπότε και επισκέφθηκε τον Federico II η μητέρα του Isabella d' Este.[419] Η διακόσμηση της Sala di Troia, Αίθουσα της Τροίας, στην οποία εντάσσεται η Sala dei Cavalli, άρχισε το 1536. Η ζωγραφική στο Palazzo Ducale διαδραμάτιζε δευτερεύοντα ρόλο, ένεκα της μεγαλύτερης έμφασης που δόθηκε στην αξιοποίηση της συλλογής με αντίκες που είχε στην κατοχή του ο Federico II[420] και στην ανάδειξη του γύψινου διακόσμου. Η Sala dei Cavalli ονομάστηκε έτσι εξαιτίας των ζωγραφισμένων αλόγων που έχουν αποδοθεί στο διάζωμα. Μάλιστα, στον απογραφικό κατάλογο του Palazzo εντοπίζονται καταγεγραμμένα σέλες και χαλινάρια,[421] το οποία πιθανόν να φυλάσσονταν στην Αίθουσα.

[419] Furlotti, B. & Rebecchini, G. (2008), *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, μτφρ. A.L. Jenkens, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, σ. 186.

[420] Pagliara, P.N. (1998), «The appartamento di Troia», στο Ch. Frommel & R. Schofield (επιμ.), *Giulio Romano*, μτφρ. F. Barry, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 193.

[421] Hartt, F (1981), σ. 168.

Οι εργασίες για την ανακαίνιση του Palazzo Ducale ξεκίνησαν με αφορμή τον γάμο του Federico II με τη Μαργαρίτα των Παλαιολόγων, μαρκησία του Μονφεράτο. Ο Federico II επιθυμούσε να τιμήσει την ελληνική καταγωγή της συζύγου και ως εκ τούτου παρατηρείται κάτι παράδοξο για τα ιταλικά δεδομένα. Ως βασική λογοτεχνική πηγή για την κόσμηση των διαμερισμάτων της Τροίας δεν χρησιμοποιείται η *Αινειάδα* αλλά η *Ιλιάδα* και οι *Μύθοι* του Υγίνου.[422] Η Sala dei Cavalli είναι η πρώτη Αίθουσα που συναντά όποιος εισέρχεται στην Αίθουσα της Τροίας. Είναι πιθανόν η διακόσμησή της να λειτουργούσε σε συνέχεια με το φυσικό τοπίο, που υπήρχε έξω από αυτήν. Οι εν λόγω νωπογραφίες, ωστόσο, δεν υπάρχουν πια και μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν για την εικονογράφηση της Αίθουσας. Δεν αποκλείεται, όμως, να ομοίαζε η εικονογράφησή της με την ομώνυμη αίθουσα στο Palazzo del Te.[423] Όσον αφορά στη διακόσμηση της οροφής, σε ένα άρθρο του 1928 – 29 που δημοσιεύτηκε από τον Cottafavi αναφέρεται ότι το έργο της οροφής λανθάνει και ότι αυτή είναι καλυμμένη με σανίδες, παραθέτει, μάλιστα, και μια σχετική φωτογραφία (εικ. 52).[424] Ο ίδιος είχε εντοπίσει στις αποθήκες του Palazzo ένα έργο το οποίο ταίριαζε απόλυτα σε διαστάσεις με το υπάρχον κενό στην οροφή[425] και δεν είναι άλλο από την ελαιογραφική απόδοση του σχεδίου του Romano για τη *Πτώση του Ικάρου*. Η επανατοποθέτηση του έργου πραγματοποιήθηκε μόλις το 2014, υπό την εποπτεία του Stefano l' Occaso. Το έργο, όμως, ακόμη δεν εκτίθεται. Η μόνη εικονογραφική παράσταση που έχει διασωθεί, αλλά θεωρείται παλαιότερη της ανακαίνισης παρουσιάζει τον Όλυμπο, περιμετρικά του οποίου βρίσκεται ένας λαβύρινθος γεμάτος νερό (εικ. 53). Η νωπογραφία χρονολογείται στις αρχές του 16ου αιώνα και πιθανόν να φιλοτεχνήθηκε από τον Lorenzo Leombruno.[426] Το μόνο βέβαιο είναι ότι η ταυτόχρονη παρουσία του Ολύμπου και του λαβυρίνθου αιτιολογείται, επειδή τα δύο αυτά στοιχεία ήταν τα οικογενειακά σύμβολα - οικόσημα των Gonzaga,

[422] Furlotti, B. & Rebecchini, G. (2008ii), *The Art and Architecture of Mantua: Eight Centuries of Patronage and Collecting*, μτφρ. A.L. Jenkens, London: Thames and Hudson, σ. 182 ΄Hollingsworth, M. (1996), σ. 295.

[423] Furlotti, B. & Rebecchini, G. (2008ii), σ. 180.

[424] Cottafavi, C. (1928 – 1929), σ. 279.

[425] Hartt, F (1981), σ. 163 και Cottafavi, C. (1928 – 1929), όλες οι σελίδες.

[426] Valli, L. (2014), *Palazzo Ducale di Mantova: La Metamorfosi Architettonica del Palazzo in Museo (1887-1938)*, (διδακτορική διατριβή), Politecnico di Milano: Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, σ. 212.

συνυφασμένα με τη σταθερότητα αλλά και τις βασικές αρχές περί ψυχής του Νεοπλατωνισμού.[427]

Σύμφωνα με τα παραπάνω, υπάρχουν τρία στοιχεία τα οποία συνηγορούν στη διατύπωση της άποψης, ότι η *Πτώση του Ικάρου* στο Palazzo Ducale δεν δύναται να ερμηνευτεί υπό το πρίσμα της ύβρεως. Αρχικά, η ιδέα γύρω από την οποία συγκροτήθηκε το εικονογραφικό πρόγραμμα της Αίθουσας της Τροίας είναι φίλα προσκείμενη προς τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, δίχως να προβάλλονται αρνητικές συνδηλώσεις. Ο Federico II, άλλωστε, επιθυμούσε να κολακεύσει τη σύζυγό του[428] και γι' αυτόν τον λόγο επιλέχθηκαν διαφορετικές λογοτεχνικές πηγές από αυτές που κατά παράδοση χρησιμοποιούνταν. Δεύτερον, ο λαβύρινθος συμβολικά φέρει θετικές συνδηλώσεις για την οικογένεια των Gonzaga, κατ' επέκταση ο επινοητής του, δηλαδή ο Δαίδαλος, δεν θα ήταν δυνατόν να ιδωθεί αρνητικά. Τέλος, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο η Πτώση του Ικάρου είχε ερμηνευτεί από τους Νεοπλατωνιστές Φιλοσόφους και περιέγραφε τα πάθη της ανθρώπινης ψυχής, όταν επιχειρούσε να προσεγγίσει την Αλήθεια με τεχνητά μέσα.[429] Αντίστοιχη, θεωρείται νοηματικά και η ερμηνεία του λαβυρίνθου για τους Gonzaga. Συνεπώς, η παρουσία της *Πτώσης του Ικάρου* πιθανόν ενετάχθη στο εικονογραφικό σύνολο του Palazzo Ducale, λόγω των νεοπλατωνικών συνδηλώσεων που είχε. Ελλείψει, ωστόσο, περαιτέρω στοιχείων για τα υπόλοιπα έργα ή τη χρήση της Αίθουσας, δεν θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε οριστικά συμπεράσματα.

Στο σημείο αυτό θα πραγματοποιηθεί ένα χρονικό άλμα, ώστε να μελετηθούν δύο μεταγενέστερα εικονογραφικά σύνολα, αλλά και ένα κατεστραμμένο έργο του Giorgio Vasari.[430] Το κοινό συνεκτικό στοιχείο τους είναι ότι με τον έναν ή

---

[427] Ο Όλυμπος εντοπίζεται σε πολλά μετάλλια της οικογένειας ως σύμβολο της σταθερότητας, του πλούτου και του κύρους, βλ. Hollingsworth, M. (1996), σ. 292. Στο συμβολισμό του Λαβυρίνθου αναγνωρίζονται νεοπλατωνικές καταβολές, βλ. de Tervarent, G. (1997), σ. 274.

[428] Hollingsworth, M. (1996), σ. 295.

[429] Βλ. εδώ, σ. 111.

[430] Ο Giorgio Vasari (1511 – 1574) γεννήθηκε στο Αρέτσο, αλλά υιοθέτησε τη Φλωρεντινή καταγωγή. Ήταν ζωγράφος και αρχιτέκτονας, αλλά ως σημαντικότερη συμβολή του στην τέχνη αναγνωρίζεται η έκδοση του θεωρητικού του έργου: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (*Οι βίοι των πλέον εξαίρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*) (1550). Σε αυτό το έργο για πρώτη φορά χρησιμοποιείται ο όρος *Αναγέννηση* και αποτελεί την πρωτογενή πηγή για τους βίους μιας πληθώρας καλλιτεχνών από τον Cimabue και εξής, δομημένη με συγκεκριμένη μεθοδολογία. Ο Vasari υποστηρίζει το βιολογικό μοντέλο ιστορικής ανάπτυξης για να προσεγγίσει τις Καλές Τέχνες, η

με τον άλλον τρόπο τα τρία αυτά έργα έχουν ως σημείο αναφοράς το σχέδιο του Romano για τον Ίκαρο.

Το 1541, ο Vasari προσκλήθηκε από τον Pietro Aretino[431] στη Βενετία προκειμένου να αναλάβει τη διακόσμηση ενός θεάτρου. Ο παραγγελιοδότης του ήταν η δραματική ομάδα *Sempiterni*,[432] οι οποίοι θα σκηνοθετούσαν την κωμωδία παρεξηγήσεων *La Talanta*, που είχε συγγράψει ο Aretino.[433] Το εικονογραφικό πρόγραμμα επινοήθηκε από τον Aretino με τη συμβολή του Vasari και το έργο ολοκληρώθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 1542.[434] Η παράσταση έμελλε να ανέβει το προσεχές Καρναβάλι και ο απόηχος από το έργο του Vasari ήταν μνημειώδης,[435] αφού από τότε και στο εξής του ανατέθηκαν οι σπουδαιότερες παραγγελίες του.

Ελάχιστα από τα προσχέδια και τα έργα της Βενετίας έχουν διασωθεί. Ούτε όμως, και οι δύο περιγραφές του ίδιου του Vasari διαφωτίζουν περισσότερο για την πραγματική μορφή που είχε το εικονογραφικό πρόγραμμα. Οι καταγραφές του ζωγράφου διίστανται. Ειδικότερα, ο Vasari αναφέρεται δύο φορές στο εν λόγω εικονογραφικό πρόγραμμα, αλλά οι δύο περιγραφές των πινάκων της οροφής δεν

---

εξέλιξη των οποίων ακολουθεί μία κυκλική πορεία από τη γέννηση έως και την παρακμή, αυτή τη μεθοδολογία αναπτύσσει και με την τέχνη της Αναγέννησης. Ενδεικτικά βλ. Blake McHam, S. (2011), «Pliny's Influence on Vasari's First Edition of the "Lives"», *Artibus et Historiae*, 32/64, σσ. 14-15.

[431] Ο Pietro Aretino (1492 – 1550) ήταν συγγραφέας και θεατρικός συγγραφέας. Με το έργο του σατίριζε την πολιτική και κοινωνική ζωή της εποχής του. Πιστεύεται ότι συνέγραψε τα πρώτα θεατρικά έργα ηδονιστικού περιεχομένου. Βλ. Humfrey, P. (1995), *Painting in Renaissance Venice*, New Haven and London, σσ. 213-216.

[432] Οι *Sempiterni*, δηλαδή οι Αιώνιοι, ήταν μια θεατρική ομάδα ανδρών ευγενούς καταγωγής, η οποία εντασσόταν στον θεσμό της *Compagnie della Calza*, η συντεχνία των κολλάν. Η συντεχνία ονομάστηκε έτσι εξαιτίας των πολύχρωμων κολλάν που φορούσαν. Έδρασαν κατά τη διάρκεια του 15ου και 16ου αιώνα, κυρίως στη Βενετία, και πρόσφεραν θεάματα ποικίλου είδους, μεταξύ των οποίων και παραστάσεις κλασικών ή σύγχρονων για την εποχή θεατρικών έργων. Βλ. Labalme, P.H. – Sanguineti White, L. (2008), (επιμ.), *Venice Cità Exlentissima: Selections from the Renaissance Diares of Marin Sanudo*, L.L. Carroll (μτφρ.), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, σ. 288.

[433] Η κωμωδία *La Talanta* ήταν ένα θεατρικό μεταμφιέσεων και εξαπάτησης. Ήταν αφιερωμένο στον δούκα Cosimo I των Μεδίκων και αφηγείτο τις περιπέτειες της ιερόδουλης *Talanta* και των τεσσάρων εραστών της. Βλ. Och, M. (2014), «Venice and the Perfection of the Arts», στο D.J. Cast (επιμ.), *The Ashgate research companion to Giorgio Vasari*, London & New York: Routledge, σ. 173.

[434] Schulz, J. (12/1961), «Vasari in Venice», *The Burlington Magazine Publications Ltd*, 103/705, σ. 500.

[435] Och, M. (2014), σ. 173.

συμπίπτουν. Η πρώτη μαρτυρία εντοπίζεται στην αλληλογραφία του ζωγράφου με τον Ottaviano των Μεδίκων, λίγες ημέρες μετά την παράδοση, το 1542, και η δεύτερη παρατίθεται στη βιογραφία του Gherardi, βοηθού του Vasari στην εν λόγω παραγγελία, το 1568.[436] Λόγω χρονικής εγγύτητας, ως πλέον έγκυρη θεωρείται η μαρτυρία που προέρχεται από την αλληλογραφία του με τον Ottaviano. Το πρόγραμμα προέβλεπε τη διακόσμηση όλου του θεάτρου με προσωποποιήσεις των σημαντικότερων ποταμών, λιμνών και νησιών της Βενετίας, έξι από τις δέκα Αρετές, όπως επίσης και μοτίβα σχετικά με το θέατρο, παραδείγματος χάριν μάσκες, και άλλα διακοσμητικά στοιχεία.[437]

Η οροφή περιλάμβανε τέσσερις ελαιογραφίες μεγάλου μεγέθους, που παρουσίαζαν τις τέσσερις χρονικές περιόδους του εικοσιτετραώρου, ήτοι τη χαραυγή, το μεσημέρι, το λυκόφως και τη νύχτα, και εικοσιτέσσερις μικρότερους πίνακες, με καθεμιά από τις ώρες της ημέρας.[438] Ο Vasari επινόησε μια καινοτομική προσέγγιση, ώστε να αποδώσει τις τέσσερις περιόδους της ημέρας: τις μυθοποίησε. Καθεμία από αυτές αναδεικνύεται από έναν μύθο που την προσωποποιεί. Έτσι, η χαραυγή εκπροσωπείται από την Ηώ και τον Τιθωνό, το μεσημέρι από την Πτώση του Φαέθωνος, η νύχτα από την Αρτέμιδα και τον Ενδυμίωνα, το λυκόφως από την Πτώση του Ικάρου.[439] Παρόλο που η σύζευξη χρονικής περιόδου και μύθου δύναται να γίνει κατανοητή στους πρώτους τρεις μύθους, στον μύθο του Ικάρου τα πράγματα κάπως περιπλέκονται. Η παραδοξότητα είναι πασίδηλη. Ένας μύθος ο οποίος λαμβάνει χώρα το μεσημέρι και που είναι άμεσα συνυφασμένος με τον ήλιο, επιλέγεται να συμβολίσει την εσπέρα. Το χαρακτηριστικό είναι ότι ακόμη και στην αλληλογραφία του Vasari με τον Ottaviano δεν επεξηγείται περισσότερο η συγκεκριμένη επιλογή και ο βιογράφος αρκείται στην περιγραφή του μύθου:

> «στην τέταρτη εικόνα της οροφής […], αποδιδόταν η εσπέρα, όπου ο Ίκαρος αφού έμαθε από τον πατέρα του τον Δαίδαλο να πετά, υποκινούμενος από υπερβολική επιθυμία, δεν ήθελε να τον υπακούσει,

[436] Fenech – Kroke, A. (2010 – 12), «Un theater pour *La Talanta*: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et *l'apparato* de 1542», *Revue de l'art*, 168, σ. 58.

[437] Για πληρέστερη περιγραφή του υπόλοιπου εικονογραφικού προγράμματος βλ. Schulz, J. (12/1961), όλο το κείμενο.

[438] Johnson, E.J. (2018), *Inventing the opera house: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 76.

[439] Fenech – Kroke, A. (2010 – 12), σ. 58.

προσέγγισε στις ακτίνες του ήλιου τα φτερά του. Και πέφτει δείχνοντας, ότι κάποιες φορές είναι σημαντικό να πράττουμε με τον τρόπο εκείνου που ξέρει περισσότερα […]».[440]

Σύμφωνα με όσα έχουν γραφεί, μπορεί να ειπωθεί με σχετική βεβαιότητα ότι ο Vasari δεν γνώριζε σε όλες του τις λεπτομέρειες τον μύθο παρά μόνον τα θεμελιώδη στοιχεία του. Ενδεχομένως, η επιλογή αυτή να αφορμάται από την ελαιογραφική μεταφορά του σχεδίου του Romano από τον da Faenza,[441] η οποία ήταν και αυτή που κόσμησε την οροφή του Palazzo Ducale. Συγκεκριμένα, αν παρατηρήσει κανείς με προσοχή το προαναφερθέν έργο, θα δει ότι σε όλο το βάθος δεσπόζει το μαύρο χρώμα (KEZ 2), εν είδει καπνού, απόρροια που προκύπτει από την εικονογραφική σύζευξη των δύο μύθων, του Ικάρου και του Φαέθωνος, που παρουσιάζονται στο σχέδιο του Romano. Ο Vasari φιλοτέχνησε τα έργα της Βενετίας αμέσως μετά την επίσκεψή του στη Μάντοβα. Άρα δεν θα ήταν υπερβολή να θεωρηθεί ότι ο καλλιτέχνης έχει ακόμη νωπή στη μνήμη του την εντύπωση από το έργο στο Palazzo Ducale. Ο συμφυρμός των δύο μύθων περιγράφηκε παραπάνω και, μάλλον, ο Vasari δανείστηκε ένα στοιχείο από τον μύθο του Φαέθωνος, ώστε να αποδώσει την Πτώση του Ικάρου ως αντιπροσωπευτική στιγμή της εσπέρας.[442]

Σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις, είναι δυνατόν ο Ίκαρος του Vasari να ιδωθεί ως υβριστική αποτύπωση; Ο καλλιτέχνης δεν αγνοούσε την ύβριν του Ικάρου, φαίνεται μάλιστα να γνώριζε τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου που κυκλοφορούσαν στην εποχή του. Η συνολική δομή του εικονογραφικού προγράμματος, όπως αυτή περιγράφεται, δεν επιτρέπει μια τέτοια ερμηνεία. Οι συγκεκριμένοι μύθοι λειτουργούν συμβολικά για την απόδοση των τεσσάρων χρονικών περιόδων και όχι για τη μεταβίβαση ηθικοπλαστικού μηνύματος. Το γεγονός, βέβαια, ότι ο ίδιος ο Vasari λίγα χρόνια αργότερα φαίνεται να έχει λησμονήσει την παρουσία των μύθων στα τέσσερα έργα της οροφής,[443] προκαλεί

[440] Vasari, G. (1832), *Le Opere di Giorgio Vasari pittore e Architetto Aretino*, Firenze: D. Passigli e socj, γράμμα XLI, σ. 1460.

[441] Για περισσότερες πληροφορίες για την πατρότητα της ελαιογραφικής απόδοσης βλ. εδώ, υποσ. 418.

[442] Δεν υπάρχει αναλυτική περιγραφή ποιά ακριβώς ήταν η σύνθεση για την *Πτώση του Ικάρου* του Vasari, αλλά δεν θα εξέπληττε εάν ο ζωγράφος είχε υιοθετήσει το σκοτεινό βάθος.

[443] Ο Vasari περιγράφει εκ νέου το εικονογραφικό πρόγραμμα, το 1568, με αφορμή τη βιογραφία του Gherardi. Εκεί καταγράφεται: «Στο πρώτο έργο, που βρισκόταν επάνω από τη σκηνή, απεικονιζόταν ο Χρόνος, που τοποθετεί τις Ώρες στη θέση τους, συνοδευόμενος από τον Αίολο, τον θεό των ανέμων, την Ήρα και την Ίριδα. Σε άλλο έργο, στη είσοδο, το άρμα της Νούς, η οποία ανασηκώνει από τους

έναν περαιτέρω προβληματισμό. Εντούτοις, δεν θα επεκταθούμε περισσότερο, καθότι, απουσία του έργου, οδηγούμαστε στα όρια της εικασίας.

Το επόμενο έργο στο οποίο αναγνωρίζεται η επίδραση του Romano είναι αυτό του Orazio Samacchini.[444] Ο Samacchini επέλεξε να αποδώσει τον μύθο του Ικάρου στο εικονογραφικό σύνολο που φιλοτέχνησε για τον Troilo II de Rossi[445] στη La Rocca dei Rossi, δηλαδή το φρούριο των Rossi, (KEZ 5). Η *Πτώση του Ικάρου* αποτελεί μέρος του εικονογραφικού συνόλου που βρίσκεται στην Salla dei Giganti, Αίθουσα των Γιγάντων, και εκτός από τον Ίκαρο απεικονίζονται: Ο *Δίας να κατακρημνίζει τους Γίγαντες*, Η *Πτώση του Φαέθωνος*, Η *Αθηνά που βοηθά τον Προμηθέα να κλέψει τη φωτιά και η τιμωρία του Προμηθέα* και τέλος, Η *Άρτεμις και ο Απόλλων σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης* (εικ. 54).[446]

Στην *Πτώση του Ικάρου* από τον Samacchini δεν εντοπίζεται αμέσως η επιρροή από το σχέδιο του Romano, παρά μόνο εάν παρατηρήσει κανείς μια αταίριαστη λεπτομέρεια. Ο Samacchini μπροστά από τον ήλιο έχει ζωγραφίσει μια ταινία που ομοιάζει με κλίμακα και φέρει έναν ζωδιακό αστερισμό, και πιο συγκεκριμένα το ζώδιο του Σκορπιού. Το εν λόγω ζώδιο, όπως προαναφέρθηκε στην ανάλυση του σχεδίου του Romano, εντοπίζεται αφηγηματικά στον μύθο του Φαέθωνος. Δεδομένου ότι η απεικόνιση του Φαέθωνος (εικ. 55) βρίσκεται ακριβώς δίπλα από την *Πτώση του Ικάρου*, οδηγούμαστε εύλογα στην υπόθεση ότι ο

---

βραχίονες τον Τίθωνα, που διασκόρπιζε τριαντάφυλλα. Στο τρίτο το άρμα του Ήλιου και στο τέταρτο το άρμα της νύχτας, ζωγραφισμένο με κουκουβάγιες, τη Νύχτα που έχει το Φεγγάρι, επάνω στο κεφάλι της, μερικές νυχτερίδες μπροστά της και γύρω από αυτή σκοτάδι». Παρατηρεί, λοιπόν, ο αναγνώστης ότι οι δύο αφηγήσεις διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους, σε τέτοιον βαθμό που να θεωρεί κανείς ότι περιγράφονται δύο διαφορετικά σύνολα. Παράλληλα, εκτός από την περίπτωση της Ηούς, δεν γίνεται καμία αναφορά σε άλλον μύθο. Βλ. Vasari, G. (1996), σ. 324.

[444] Ο Orazio Samacchini (1532 – 1577) έδρασε κυρίως στη Ρώμη και στην Πάρμα. Επηρεάστηκε από το έργο του Tibaldi. Η θεματογραφία του ήταν κατά βάση θρησκευτικού περιεχομένου. Βλ. Freedberg, S.J., ($^3$1993), σ. 567.

[445] Ο Troilo II de Rossi (1525 – 1591) ήταν ο όγδοος κόμης του San Secondo. Την περίοδο που ανέλαβε την εξουσία η οικογένεια Farnese διεκδικούσε το Δουκάτο της Πάρμας. Ο Troilo αναγκάστηκε να παραδώσει το Δουκάτο 1556, κατ' εντολή του Φιλίππου ΙΙ.

[446] Ο Pierguidi αναγνωρίζει το έργο ως *Απόλλων που εξαπολύει τον λοιμό στους Έλληνες*. Μια πιο επισταμένη παρατήρηση, ωστόσο φανερώνει την παρουσία μιας γυναικείας μορφής στο βάθος αριστερά. Συνεπώς, τα επιμέρους στοιχεία συνηγορούν στην ταύτιση του έργου ως η τιμωρία της Νιόβης. Βλ. Pierguidi, St. (2003iii), «San Secondo-Rocca dei Rossi», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, σ. 333.

Samacchini πιθανόν να μην είχε μεγάλη εξοικείωση με το οβιδιακό κείμενο. Συμφωνα με τα παραπάνω, ίσως ο ζωγράφος είτε να είχε δει το σχέδιο του Romano και να το χρησιμοποίησε ως εικονογραφικό πρότυπο για τον Ίκαρο, αγνοώντας ότι στο σχέδιο απεικονίζονταν ταυτόχρονα οι μύθοι των δύο ηρώων.[447] Όσον αφορά στο σχέδιο του Romano, το 1557, βρισκόταν ήδη στην κατοχή του Vasari και η περιγραφή του παραλλαγμένου μύθου του Ικάρου από τον ίδιο πραγματοποιήθηκε το 1568. Το πλέον πιθανόν ενδεχόμενο είναι ο Samacchini να είχε πρόσβαση στη συλλογή σχεδίων του Vasari[448] και να παρασύρθηκε από τη συγκεχυμένη περιγραφή του βιογράφου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του φρουρίου σχεδιάστηκε υπό την εποπτεία του Troilo II και δεν αποκλείεται ο ίδιος να αποφάσισε ποιά μυθολογικά επεισόδια και ποιές σκηνές από την ιστορία των Rossi θα απαθανατίζονταν. Αν διατηρήσει κανείς απόσταση από το σύνολο των έργων, θα παρατηρήσει ότι αυτά δεν εντάσσονται στις τυπικές εικονογραφήσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Για την ακρίβεια, σε πολλές από τις αίθουσες του κάστρου αποφεύγεται ο Ρωμαίος συγγραφέας. Η ανάθεση πραγματοποιήθηκε μια περίοδο που η πολιτική κατάσταση στην Πάρμα ήταν εξαιρετικά ασταθής, εξαιτίας της ραγδαίας ακμής της οικογένειας Farnese. Αυτό το γεγονός απειλούσε την ευημερία του δουκάτου της Πάρμας, όπου ήταν Μαρκήσιος και Κόμης ο Troilo II, συνεχίζοντας μια διαδοχή τριών αιώνων.[449] Υπ' αυτό το πνεύμα φαίνεται ότι διαμορφώθηκε το εικονογραφικό σύνολο του φρουρίου, το οποίο διέπεται από την έννοια της Δικαιοσύνης. Όλες οι αίθουσες, που έχουν κοσμηθεί από το 1550 και εξής, αποδίδουν ένα λανθάνον ηθικοπλαστικό νόημα, που απευθύνεται στους Farnese. Για παράδειγμα, στην Αίθουσα του Βελλεροφόντη (εικ. 56), ο εν λόγω πτητικός ήρωας θέτει το δίλημμα μεταξύ καλού και κακού. Στη συνέχεια, οι αίθουσες των μύθων, δηλαδή του Αισώπου, των Μύθων, του Μώμου, του Χρυσού Γαϊδάρου, του Λύκου και του Δείπνου, αφηγούνται εικονογραφικά το ζήτημα της ορθής επιλογής, εξιστορώντας περιπτώσεις των οποίων οι ήρωες δοκιμάζονται μέσω παθημάτων. Μέσα στο πλαίσιο αυτό δεν θα ήταν

[447] Η περίπτωση να είχε δει ο Samacchini την ελαιογραφική μεταφορά του da Faenza στο Palazzo Ducale αποκλείεται εξαρχής, καθώς στην ελαιογραφική απόδοση της *Πτώσης* δεν εντοπίζεται ο ζωδιακός αστερισμός.

[448] Pierguidi, St. (2003), σ. 160.

[449] Jaffe, I.B. (2008), *Zelotti's epic Frescoes at Cataio: The Obizzi Saga*, New York: Fordham University Press, σ. 41.

δυνατόν να απουσιάζει η *Δικαιοσύνη* (εικ. 57), ως μία από τις βασικές έννοιες του φρουρίου, ενώ παράλληλα αφιερώνεται μια αίθουσα στον Ερμή, τον εκπρόσωπο των Τεχνών και των Επιστημών, και στην έννοια του Αθλητή, ως η εικονογραφική απόδοση της αυτοκρατορικής δύναμης.

Οι τέσσερις εναπομείνασες αίθουσες, τουλάχιστον εικονογραφικά, παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Πρόκειται για σύνολα που φανερώνουν αφενός την αγωνία που υπήρχε εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων και αφετέρου την τάση να προειδοποιήσουν για όσα θα συνέβαιναν, εάν κάποιος επιχειρούσε να αμφισβητήσει την άρχουσα τάξη. Η Αίθουσα της Λητούς (εικ. 58) παρουσιάζει τη μεταμόρφωση των Λυκίων, των οποίων ο μύθος έχει συνδεθεί με την ανυπακοή στην υπάρχουσα εξουσία και με την υποβόσκουσα τάση για εξέγερση.[450] Είναι χαρακτηριστικό, ότι από αυτόν τον μύθο, το επεισόδιο που επιλέγεται είναι η στιγμή της μεταμόρφωσης, ήτοι η στιγμή που ο λαός των Λυκίων υφίσταται τις συνέπειες των επιλογών του και μεταμορφώνεται σε βατράχους. Στην Αίθουσα της Κίρκης και της Διδούς (εικ. 59) δίνεται μορφή σε δύο μύθους που έχουν συνδυαστεί με την αναζήτηση της ουτοπίας και του αδυνάτου και παράλληλα, με την επιθυμία για ειρήνη και γαλήνη, η οποία απειλείται από την ολοένα αυξανόμενη δύναμη της οικογένειας Farnese. Αντίστοιχα, και ο μύθος του Αδώνιδος απεικονίζεται υπό το πρίσμα του ανίερου έρωτος που ένιωσε ένας θνητός για τη θεά Αφροδίτη: κάτι που επέσυρε τη θεϊκή οργή.

Η Αίθουσα των Γιγάντων (εικ. 54) αποτελεί την κορωνίδα όσων έχουν περιγραφεί και αυτό αναφαίνεται από τα πέντε μυθολογικά επεισόδια, τα οποία έχουν επιλεγεί. Το κεντρικό έργο, το οποίο ονομάτισε την αίθουσα, παρουσιάζει το κατακρήμνισμα των Γιγάντων, μετά την εξέγερσή τους ενάντια στους Ολύμπιους Θεούς. Στο κέντρο της σύνθεσης, εντούτοις, διακρίνει κανείς ένα παράταιρο και ταυτόχρονα καινοφανές στοιχείο για τον μύθο, μια μαϊμού (εικ. 60). Η μαϊμού, μεταξύ άλλων συμβολισμών, είναι το σύμβολο της αλαζονείας.[451] Ένα τέτοιο εικονογραφικό στοιχείο δεν μπορεί παρά να επιλέχθηκε με επίγνωση και, ίσως, να αποτελεί έναν ερμηνευτικό άξονα γύρω από τον οποίο να αρθρώνονται τα υπόλοιπα

[450] Σύμφωνα με την εκδοχή του μύθου που παραθέτει ο Οβίδιος, η Λητώ αφού είχε γεννήσει τον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα, γύριζε περιπλανώμενη. Κάποια στιγμή έφτασε στη χώρα των Λυκίων, η οποίοι καταπατώντας τα έθιμα της φιλοξενίας, ανακάτεψαν το νερό μιας λίμνης, για να αποτρέψουν τη Λητώ να πιει από αυτή νερό. Τότε η θεά τους μεταμόρφωσε σε βατράχους, ώστε να ζουν για πάντα στα λασπώδη νερά των λιμνών. Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο VI, στ. 335-381.

[451] de Tervarent, G. (1997), σ. 411.

έργα της αίθουσας, θέτοντας ως έννοια - κλειδί την έπαρση. Αυτό ήταν το αμάρτημα του Φαέθωνος, που τον οδήγησε στην ξέφρενη πορεία του άρματός του, του Προμηθέα, ο οποίος δίνοντας τη φωτιά στους θνητούς τιμωρήθηκε, αλλά και του Ικάρου. Οι πτωτικοί μύθοι αποδίδονται τη στιγμή που οι πρωταγωνιστές τους κατακρημνίζονται, και με αυτήν την παρουσίαση αναδεικνύεται ακριβώς το σφάλμα και η τιμωρία τους. Ειδικότερα, στην *Πτώση του Ικάρου* του Samacchini, η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται στον θεατή είναι ότι πρόκειται για μια σύνθεση στην οποία αποδίδονται όλα εκείνα τα στοιχεία που θεωρούνται σημαντικά για τον μύθο: ο ήλιος, το κάστρο του Μίνωα, ο Λαβύρινθος και ο Δαίδαλος. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές στην Αίθουσα, οι οποίοι δεσπόζουν στο πρώτο επίπεδο, ο Ίκαρος παραγκωνίζεται, καθώς η διάταξη των μορφών είναι τέτοια ώστε ως πρωταγωνιστής να αναδεικνύεται ο Δαίδαλος. Ο νεαρός ήρωας, επίσης, είναι μικρότερος σε μέγεθος, τοποθετημένος επάνω αριστερά και ταυτόχρονα το κεφάλι του σκεπάζεται από το δεξί φτερό του πατέρα του. Η συγκεκριμένη απόδοση δεν θα μπορούσε να είναι τυχαία, δηλαδή να είχε επιλεγεί από τον ζωγράφο επειδή τον εξυπηρετούσε καλύτερα για ζωγραφικούς ή συνθετικούς λόγους. Αντίθετα, είναι πολύ πιθανόν να επιδίωκε να αποδώσει συμβολική διάσταση στην περιθωριοποίηση του Ικάρου, ώστε να του αφαιρέσει την υστεροφημία και να τον οδηγήσει στην αφάνεια.[452]

Το ερώτημα που τίθεται και στο εικονογραφικό σύνολο του Samacchini είναι, εάν αποδίδεται υβριστική χροιά στην εικονογραφική απόδοση του μύθου. Σύμφωνα με όσα έχουν σχολιαστεί, είτε δει κανείς το έργο μεμονωμένα είτε ως μέρος της *Αίθουσας των Γιγάντων*, ο Ίκαρος του Samacchini διαπράττει ύβριν και τιμωρείται γι' αυτήν. Ο αποδέκτης του μηνύματος του εικονογραφικού συνόλου πιθανόν να είναι η οικογένεια Farnese. Μέσα από την ύβριν, που αναδεικνύεται στα έργα της Αίθουσας, ο Troilo επιχειρούσε να προειδοποιήσει για τις συνέπειες, που θα είχε η υπέρβαση του μέτρου στη διαχείριση της εξουσίας.

Ο τρίτος καλλιτέχνης, που αναμφίβολα επηρεάστηκε από το σχέδιο του Romano, είναι ο Bernardino Campi.[453] Ο Campi φιλοτέχνησε την *Πτώση του Ικάρου*

[452] Επίσης, δεν αποκλείεται να απέκρυψε το πρόσωπο του νεαρού ήρωα με σκοπό να μεταβιβάσει ένα μήνυμα με πολλαπλούς αποδέκτες, με την έννοια ότι στο πρόσωπο του νεαρού ήρωα να μπορούσε να τοποθετηθεί ο εκάστοτε πολιτικός αντίπαλος του παραγγελιοδότη.

[453] Ο Bernardino Campi (1522 – 1591) καταγόταν από την Κρεμόνα και ανήκε στην καλλιτεχνική οικογένεια των Campi. Ήταν ο πρώτος Δάσκαλος της Sofonisba Anguissola. Στο έργο του

(ΚΕΖ 8), την οποία μπορεί να δει κανείς στην Αίθουσα των Μύθων του Palazzo del Giardino, το χρονικό διάστημα 1582 - 1584. Ο μύθος παρουσιάζεται σε μία από τις τέσσερις περιφερειακές νωπογραφίες, που πλαισιώνουν τη *Φιλύρα και τον Κρόνο* (εικ. 61), την κεντρική παράσταση του εικονογραφικού συνόλου. Οι υπόλοιποι τρεις μύθοι που έχουν αποδοθεί, είναι: *Η Πτώση του Φαέθωνος*, *Η Παλλάδα με την Αράχνη* (εικ. 62) και *Η εκδορά του Μαρσύα*.

Μια πιο επισταμένη μελέτη της *Πτώσης του Ικάρου* του Campi αναδεικνύει την πληθώρα ομοιοτήτων με το σχέδιο του Romano ή, για να είμαστε ακριβολόγοι, με τη ζωγραφική μεταφορά του da Faenza. Εάν τα δύο έργα τοποθετούνταν το ένα δίπλα στο άλλο, θα υπέθετε κανείς με σχετική βεβαιότητα ότι ο Campi είχε δει ένα από τα δύο έργα και είχε επηρεαστεί από την επινόηση του Romano. Τουλάχιστον όσον αφορά στη σύνθεση και όχι στο θέμα. Τα δύο έργα είναι σχεδόν πανομοιότυπα. Η πιθανότητα να είχε φιλοτεχνήσει και αυτός και τους δύο μύθους σε έναν απορρίπτεται, λόγω δύο ζωγραφικών επιλογών: πρώτον, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, ο μύθος του Φαέθωνος αποδίδεται στην Αίθουσα και δεύτερον, τα στοιχεία που στις προηγούμενες μελέτες περίπτωσης προβλημάτιζαν, σε αυτήν έχουν απαλειφθεί. Πιο συγκεκριμένα, δεν υπάρχει το στοιχείο του καπνού – καθώς το μυθολογικό επεισόδιο λαμβάνει χώρα εν μέσω νεφελών - ή η αναφορά στους ζωδιακούς αστερισμούς. Παράλληλα, το άρμα του Φαέθωνος από το σχέδιο του Romano, στην *Πτώση του Ικάρου* από τον Campi, έχει μετατραπεί σε άρμα του Ήλιου, διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο μια σχετική αφηγηματική συνέχεια με το οβιδιακό κείμενο.

Απομένει να δοθεί απάντηση στο ερώτημα, πού ή με ποιόν τρόπο ο Campi είχε έρθει σε επαφή με το σχέδιο του Romano. Το εικονογραφικό σύνολο του Campi βρίσκεται στη Sabbioneta, μια πόλη που ανήκει στην επαρχία της Μάντοβας. Είναι πολύ πιθανό, έπειτα από την ανάθεση του έργου ο Campi να πραγματοποίησε ένα ταξίδι στη Μάντοβα, ώστε να δει τα έργα του Romano.[454] Άλλωστε, η επίσκεψη στα σημεία όπου βρίσκονταν έργα του Romano αποτελούσε για τους ζωγράφους της εποχής μια συνήθη τακτική. Η υπόθεση αυτή, αν και ταιριαστή, δεν τεκμηριώνεται από τις πηγές.

---

αναγνωρίζονται επιρροές από τον Tiziano και τον Giulio Romano. Βλ. Freedberg, S.J., ($^{3}$1993), σσ. 590-591.

[454] Pierguidi, St. (2003), σ. 161.

Η ανάθεση για την διακόσμηση του Palazzo del Giardino δόθηκε από τον Vespasiano I Gonzaga, τον πρώτο Δούκα της Sabbioneta. Το Palazzo χρησίμευε ως εξοχική κατοικία και ουσιαστικά ανοικοδομήθηκε τη δεκαετία 1577 – 1588. Ο Campi τέθηκε επικεφαλής του ζωγραφικού διακόσμου και ήταν αυτός που ανέλαβε να φέρει εις πέρας την αρχική πρόθεση του Vespasiano, η οποία ήταν να ομοιάζουν τα κτήρια του συγκροτήματος με το Palazzo del Te.[455] Το όραμα του Vespasiano I, όμως, δεν αφορούσε μόνο στην ανακαίνιση της κατοικίας του. Ο Δούκας είχε όλα τα χαρακτηριστικά που συνιστούν έναν *Homo Universalis* και ο στόχος του ήταν να δημιουργήσει και να διοικήσει μια ιδανική πολιτεία. Παράλληλα, επιθυμούσε να μεταφέρει ένα μήνυμα στις υπόλοιπες δυνάμεις εξουσίας της Ιταλίας για να υιοθετήσουν και αυτές το πολιτικό του πρόγραμμα, μέσω της ρήξης με την παραδοσιακή διακυβέρνηση και της εφαρμογής μιας νέας κοινωνικής πολιτικής.[456]

Ανεξάρτητα από το πνεύμα της εποχής, ο Vespasiano I εισάγει τους μύθους για δικούς του λόγους: κατ' αρχάς λόγω της μυθικής καταγωγής της οικογένειας Gonzaga, και στη συνέχεια επειδή ο ίδιος ενσάρκωνε, μέσα στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας ιδανικής πολιτείας, τη μυθική προσωπικότητα του Αινεία, ενώ η Sabbioneta χριζόταν η Νέα Ρώμη.[457] Ο Vespasiano I, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, προσπαθούσε να θέσει σε εφαρμογή το όραμά του είτε αυτό μάς φαίνεται φιλόδοξο είτε όχι. Ενδεχομένως, γι' αυτόν τον λόγο να αφιερώνεται ένα από τα δωμάτια στα επεισόδια από τη ζωή του Αινεία. Μια προσωπικότητα, που εκτός από τη σύνδεσή της με τη Ρώμη, αποτελούσε ένα εξαιρετικά θετικό πρότυπο.[458] Στον αντίποδα, όμως, στην *Αίθουσα των μύθων*, οι τέσσερις περιφερειακοί μύθοι μεταδίδουν ένα διαφορετικό μήνυμα. Οι μύθοι του Ικάρου, του Φαέθωνος, του Μαρσύα και της Αράχνης αποτελούν τυπικά παραδείγματα υψιπετούς συμπεριφοράς σε βαθμό ύβρεως. Στα τέσσερα αφηγήματα οι ήρωες επιλέγουν να συγκριθούν με τους θεούς και θεωρούν ότι δύνανται να τους ξεπεράσουν. Ο Campi επιλέγει σε όλες

[455] Ronen, A. (1977), «The Chariot of the Sun: Variations on a Theme by Giulio Romano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21/1, σ. 104.

[456] Cowan, J. (2015), *Hamlet's Ghost: Vespasiano Gonzaga and his Ideal City*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, σ. 6.

[457] Cowan, J. (2015), σ. 105.

[458] Ο Αινείας, όπως θα φανεί στο τέλος του κεφαλαίου, θεωρούμε ότι αποτελεί το μυθολογικό αντίθετο παράδειγμα του Ικάρου.

τις περιπτώσεις να εικονογραφήσει τη στιγμή που οι ήρωες βιώνουν τις επιπτώσεις των επιλογών τους, επιθυμώντας να αναδείξει τα αποτελέσματα της αλαζονείας τους.

Είναι πολύ πιθανό, ο σχεδιασμός και η τελική επινόηση για τα έργα που θα κοσμούσαν το Palazzo del Giardino να καθορίστηκαν από τον ίδιο τον Vespaciano I. Άλλωστε, η ευρυμάθεια και οι λογοτεχνικές γνώσεις του παραγγελιοδότη δεν τίθενται υπό αμφισβήτηση. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν παράλειψη αν δεν αναφερόταν η στενή σχέση που είχαν ο Vespasiano I με τον Φίλιππο ΙΙ της Ισπανίας.[459] Μάλιστα, η ανοικοδόμηση της Sabbioneta ξεκίνησε έπειτα από ένα ταξίδι του Δούκα της Sabbioneta στην Ισπανία. Ο διδακτισμός και η συμβολική διάσταση των μύθων εντασσόταν στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων του Φιλίππου ΙΙ και είναι κοινά αποδεκτό από το σύνολο των ερευνητών. Όπως, επίσης, είναι γνωστό ότι ο Φίλιππος ΙΙ μετέδιδε πολιτικά μηνύματα μέσω της αλληγορικής ερμηνείας των μύθων. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η διακόσμηση της Sala de las Furias, Αίθουσα των Αμαρτωλών, στο Alcazar.[460] Δεν θα ήταν, λοιπόν, υπερβολή να υποστηριχθεί η ενδεχόμενη αντίστοιχη χρήση των μύθων και από τον Vespasiano I. Ιδωμένος υπό αυτό το πρίσμα, ο Ίκαρος του Campi διέπραξε ύβριν και τιμωρήθηκε. Γι' αυτόν τον λόγο το εικονογραφικό σύνολο της Αίθουσας των Μύθων μπορεί να θεωρηθεί ότι είχε προειδοποιητικό χαρακτήρα. Ωστόσο, σε ποιους απευθυνόταν ο Vespasiano; Το δουκάτο της Sabbioneta ήταν ένα νεοσύστατο δουκάτο, που μέχρι πρότινος ήταν υποτελές σε άλλες επαρχίες της Ιταλίας. Ο παραγγελιοδότης, μάλιστα, ήταν ο πρώτος

[459] Η σχέση των δύο τεκμηριώνεται επιπλέον από το εικονογραφικό πρόγραμμα του Palazzo, όπου γίνονται αναφορές στις συμμαχικές σχέσεις των Gonzaga με τη δυναστεία των Αψβούργων. Βλ. Ventura, L. (2009), «Sabbioneta Quanta fuit. Una capitale padana tra "antico" e "maniera"», στο M.T. Fiorio & V. Terraroli (επιμ.), *Lombardia Manierista. Arti e Architettura 1535 – 1600*, Milano – Brescia: Scira, σ. 256.

[460] Στην Αίθουσα των Αμαρτωλών, εκτός από τους *Τέσσερις Μεγάλους Αμαρτωλούς* του Tiziano, υπήρχε μια σειρά με τα *Τέσσερα στοιχεία*, τις *Τέσσερις Εποχές* και οχτώ έργα του Arcimboldo. Βλ. Puttfarken, T. (2005), σ. 95. Οι *Τέσσερις Μεγάλοι Αμαρτωλοί* κληροδοτήθηκαν στον Φίλιππο ΙΙ από τη θεία του, Μαρία της Ουγγαρίας. Η θέση της Μαρίας ήταν, μέσω των πινάκων αυτών, να καθίσταται σαφές το τίμημα της απιστίας προς το στέμμα, της έλλειψης σεβασμού και των συνεπειών της αλαζονείας. Τα εν λόγω έργα ήταν αμιγώς πολιτικά. Για την παραπάνω θέση και τη γενικότερη στάση του Φιλίππου ΙΙ προς τη μυθολογία βλ. Cavalli – Björkmann, G. (1998), «Temas Mitológicos en la colección Artística de Felipe II», στο F. Checa Cremades (επιμ.), *Felipe II un Monarca y su época: Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, σ. 229 κ.ε.

κυβερνήτης. Οπότε, ίσως, ο Vespaciano επιθυμούσε να προειδοποιήσει όσους εποφθαλμιούσαν τα εδάφη που βρίσκονταν στη ζώνη επιρροής του, όπως επίσης και αυτούς που αμφισβητούσαν την πολιτική του εξουσία.

Πριν ολοκληρωθεί το υποκεφάλαιο, αρμόζει να γίνει αναφορά σε ένα ακόμη κατεστραμμένο έργο, το οποίο δεν υπάρχει στον κατάλογο και το μόνο τεκμήριο ύπαρξής του είναι μία ασπρόμαυρη φωτογραφία που δημοσιεύτηκε το 1970.[461] Πρόκειται για την *Πτώση του Ικάρου* του Gerolamo Siciolante da Sermoneta,[462] μια νωπογραφία που φιλοτεχνήθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα (εικ. 63). Το έργο βρισκόταν στο Palazzo Baronale της οικογένειας Caetani και καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στην απόβαση του Άντσιο. Ένα μέρος του Palazzo ανοικοδομήθηκε, εννοείται χωρίς τις νωπογραφίες του. Ο συσχετισμός με τον κύκλο των έργων που ακολουθούσαν το σχέδιο του Romano και η ένταξή του σε αυτό το υποκεφάλαιο δεν στηρίζεται μόνον στο γεγονός ότι η νωπογραφία ολοκληρώθηκε το ίδιο χρονικό διάστημα αλλά και στην παρουσία του Φαέθωνος. Πιο συγκεκριμένα, στο ανώτερο άκρο της νωπογραφίας αποδίδεται ο «αδελφικός» μύθος του Ικάρου, ήτοι ο Φαέθων να ηγείται του ηλιακού άρματος. Το ατυχές με την *Πτώση του Ικάρου* από τον da Sermoneta είναι ότι δεν γνωρίζουμε κανένα στοιχείο που να σχετίζεται με την ανάθεση. Κατ' επέκταση δεν είναι ασφαλές να προβεί κανείς σε συμπεράσματα, εάν ο Siciolante ακολουθεί ένα μοτίβο που έχει εισαγάγει ο Romano ή εάν πρόκειται για μια δικής του επινόησης σύνθεση.

Δεδομένου αυτού, δεν καθίσταται δυνατή η διερεύνηση κατά πόσο εμπεριέχεται ή όχι η έννοια της ύβρεως στο εικονογραφικό σύνολο του Palazzo. Η *Πτώση του Ικάρου* αποτελούσε την κεντρική παράσταση σε μία από τις επτά αίθουσες. Ωστόσο, δεν έχουν διασωθεί τεκμήρια είτε φωτογραφικά είτε αρχειακά, τα οποία να συμπληρώνουν τη μορφή του εικονογραφικού προγράμματος της αίθουσας.[463] Σε μια δεύτερη φωτογραφία που παρατίθεται στο άρθρο έχει ταυτιστεί η

[461] Waterhouse, E.K. (2/1970), «Some Frescoes and an Altar – Piece by Gerolamo Siciolante da Sermoneta», *The Burlington magazine*, 112/803, σ. 104.

[462] Ο Gerolamo Siciolante da Sermoneta (1521 – π. 1580) είχε καταγωγή από τη Sermoneta. Το έργο του ήταν κυρίως θρησκευτικό. Βλ. Freedberg, S.J., ($^3$1993), σσ. 495-499.

[463] Η αίθουσα του Ικάρου είναι η μοναδική στο Palazzo με μυθολογικό περιεχόμενο, στις υπόλοιπες είχαν εικονογραφηθεί: τα οικόσημα και τα σύμβολα της οικογένειας Caetani, σκηνές από τη Γένεση και σκηνές από τη ζωή του Δαβίδ.

παρουσία ετέρας μορφής ως Ιππομένης (εικ. 64)[464] – αφού κρατά ένα μήλο, ενώ οι υπόλοιπες μορφές είναι αδύνατον να ονοματιστούν με ακρίβεια. Επιπρόσθετα, ο Siciolante κατά κύριο λόγο βιοποριζόταν από τη θρησκευτική ζωγραφική και τα μυθολογικά θέματα αποτελούν γι' αυτόν μια σπάνια επιλογή. Συνεπώς, η επιλογή του Ικάρου και του Φαέθωνος ως κεντρικών πρωταγωνιστών πρέπει να συνδεθεί με τον παραγγελιοδότη. Αλλά και αυτή η περίπτωση χαρακτηρίζεται σκιώδης, καθώς δεν γνωρίζουμε περισσότερα στοιχεία εκτός από το οικογενειακό όνομα. Τα ανωτέρω δεδομένα είναι εξαιρετικά ελλιπή και δεν θεωρούμε ότι αποτελεί σώφρονα κίνηση ο συσχετισμός με την ύβριν. Κατά συνέπεια το ζήτημα αυτό θα παραμείνει ανοιχτό για την έρευνα.

Η συγκρότηση σε μια ομάδα όλων των παραπάνω έργων έγινε με στόχο την ανάδειξη μιας άτυπης αλληλουχίας ζωγραφικών έργων, τα οποία έχουν μεταξύ τους ισχυρά σημεία ετεροαναφορικότητας. Πρόκειται για έργα που φιλοτεχνήθηκαν σε διάστημα πενήντα χρόνων στα μέσα περίπου του 16ου αιώνα και είχαν ως σημείο εκκίνησης ένα σχέδιο του Giulio Romano, το οποίο συνδυάζει δύο πτητικούς μύθους: του Ικάρου και του Φαέθωνος. Στη συνέχεια, ο da Faenza φιλοτέχνησε μια ελαιογραφία, στην οποία οι δύο μύθοι από το σχέδιο του Δασκάλου του συνδυάζονται, χωρίς να είναι απόλυτα διακριτό εάν επεδίωκε την εικονογράφηση και των δύο μύθων ή μόνο του Ικάρου. Ακολούθησε ο Vasari με τον Samacchini και ο κύκλος ολοκληρώθηκε με τον Campi. Ο Campi σχεδόν μετέφερε αυτούσια τη σύνθεση του Romano, παραλλάσσοντας μόνον όσα στοιχεία θεωρούσε ότι δεν ταίριαζαν στο μυθολογικό αφήγημα, όπως αυτό περιγραφόταν στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Ως τελικό απόσταγμα του υποκεφαλαίου αυτού θα μπορούσαν να τεθούν δύο σημεία: πρώτον, ότι ορισμένες φορές η επίδραση ενός σημαντικού ζωγράφου ήταν τόσο ισχυρή, που καθόριζε την εικονογραφική παράδοση μιας εποχής, ακόμη και εάν ορισμένα στοιχεία στη σύνθεση του έργου - οδηγού δεν ήταν απόλυτα κατανοητά,[465] και δεύτερον ότι το ίδιο θέμα, και κάποιες φορές η ίδια

[464] Waterhouse, E.K. (Φεβ. 1970), σ. 104.

[465] Όπως αναφέρθηκε αναλυτικά σε κάθε μελέτη περίπτωσης ξεχωριστά, ο da Faenza τοποθετεί την *Πτώση του Ικάρου* είτε να λαμβάνει χώρα νύχτα είτε εν μέσω μαύρων καπνών (στοιχείο από τον μύθο του Φαέθωνος), το ίδιο πιθανόν να έπραξε και ο Vasari. Ο Samacchini υιοθετεί τον ζωδιακό συμβολισμό και ο Campi διατηρεί σχεδόν αυτούσια τη συνθετική σύλληψη του Romano.

σύνθεση μεταξύ δύο ζωγράφων, ήταν δυνατόν να λάβει εξ ολοκλήρου διαφορετική ερμηνεία, σύμφωνα με τον παραγγελιοδότη και τις συνθήκες πατρωνίας.[466]

### 6.2.3 *Ίκαρος (;)* του Jacopo Tintoretto

Η ερευνητική διαδικασία δεν είναι ποτέ απρόσκοπτη και δεν είναι σπάνιο να αναδυθούν προβληματισμοί εκτός προγράμματος. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το έργο του Tintoretto [467] που βρίσκεται στον αριθμό 3 του καταλόγου έργων ζωγραφικής (ΚΕΖ). Το εν λόγω έργο, υπό κανονικές συνθήκες, δεν θα ήταν αντικείμενο προς μελέτη, γιατί όπως προκύπτει από μια απλή επισκόπηση στη βιβλιογραφία, αποδεικνύεται ότι οι ερευνητές δεν συγκλίνουν προς μια άποψη για τον μύθο που απεικονίζεται.[468] Ως εκ τούτου, θεωρείται αναγκαίο να διασαφηνιστούν και

[466] Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν το σχέδιο του Romano, η ελαιογραφική του μεταφορά για τον Federico II Gonzaga, στο οποίο δεν εντοπίζονται υβριστικές συνδηλώσεις και το σχεδόν αυτούσιο έργο του Campi, το οποίο είναι κατ' εξοχήν υβριστικό.

[467] Ο Jacopo Tintoretto ή Robusti (1518 – 1594) γεννήθηκε και πέθανε στη Βενετία. Είναι από τους σημαντικότερους τοπικούς εκπροσώπους του Μανιερισμού. Η ανάθεση για το εικονογραφικό σύνολο της οικίας του Vettore Pisani, θεωρείται καθοριστικής σημασίας, επειδή άνοιξε τον κύκλο των μεγάλων παραγγελιών. Το ύφος του Tintoretto, μέχρι πριν το 1548, επηρεάζεται από αυτό του Tiziano. Μάλιστα, έχουν καταγραφεί μορφολογικές ομοιότητες μεταξύ του υπό μελέτη συνόλου και της εικονογράφησης στο Santo Spirito από τον Tiziano, βλ. Nichols, T. ([2]2015), *Tintoretto: Tradition and Identity*, London: Reaktion Books, σ. 45.

[468] Η πρώτη καταγραφή έργων της συλλογής Estense έγινε το 1854, τότε για πρώτη φορά το έργο ταυτίζεται ως *Η Πτώση του* Ικάρου, βλ. Castellani Tarabini, F. (1854), *Cenni Storici E Descrittivi Intorno Alle Pitture Della Reale Galleria Estense*, Modena: Tipografia della regio-ducal camera, σ. 34. Στη συνέχεια, υπάρχουν ερευνητές που αναφέρουν το έργο έργο επισης ως *Πτώση του Ικάρου*. Ενδεικτικά βλ. Venturi, A. (1882), *La Galleria Estense in Modena*, Modena: Paolo Toschi & C, σ. 240 ˙de Vecchi, P. (1971), *Tout l'œuvre peint de Tintoretto*, Paris: Flammarion ˙Reid, J.D. (1993), σ. 587 ˙Cieri Via, C. (2003), *L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, Roma: Lithos, σ. 107. Στη μονογραφία των Pallucchini, R. – Rossi, P. (1994), *Tintoretto: le opera sacre e profane*, τ. 1ος, Milano: Electa, σσ. 134-135 το έργο αναφέρεται ως *Ίκαρος* με ερωτηματικό. Από την άλλη πλευρά, ορισμένοι άλλοι ερευνητές όπως και οι επεξηγηματικές πινακίδες στην Πινακοθήκη Estense, είτε δεν το κατονομάζουν είτε το αναφέρουν με άλλον τίτλο, ήτοι *Ιππομένης*. Βλ. Guthmüller, B. (1997), *Mito, Poesia, Arte: Saggi sulla Tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bolzoni Editore, σ. 286 ˙Foscari, A. (2011), «La Metamorfosi del giovane Tintoretto», *Venezia Cinquecento*

να επισημανθούν ορισμένα χρήσιμα στοιχεία, που έχουν προκύψει από την επιτόπια και τη βιβλιογραφική έρευνα.

Ο *Ίκαρος* του Tintoretto εντάσσεται σε ένα εικονογραφικό σύνολο που απαρτίζεται από δεκατέσσερις οκταγωνικούς πίνακες, [469] προορισμένους να διακοσμήσουν την οροφή της οικίας του Pietro Vettore Pisani. Η παραγγελία δόθηκε από τον τραπεζίτη περίπου το 1542, με αφορμή την ανακαίνιση του Palazzo του πριν τον γάμο του με την Paolina Foscari.[470] Ο θεματογραφικός κύκλος προέρχεται από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και πιο συγκεκριμένα, ο Tintoretto χρησιμοποίησε τη μετάφραση του Niccolò degli Agostini.[471] Το κεντρικό θέμα του συνόλου είναι ο Έρωτας, μέσα από ένα ηθικοποιημένο πρίσμα, όπως άρμοζε στο πλαίσιο του Ουμανισμού, και η ανθρώπινη αλαζονεία. Οι μύθοι που απεικονίζονται, και δεν έχει διατυπωθεί καμία αμφιβολία γι' αυτούς, είναι: *Ο Δευκαλίων και η Πύρρα, Ο Απόλλων και η Δάφνη, Ο Πύραμος και η Θίσβη, Ο Πρίαπος παγιδεύει την κοιμώμενη Λωτίδα, Η Λητώ μεταμορφώνει των λαό των Λυκίων σε βατράχους, Ο θάνατος της Σεμέλης, Η Πτώση του Φαέθωνος, Ερμής και Άργος, Ο Ορφέας στον Άδη, Τα παιδιά της Νιόβης, Αθηνά - Ήφαιστος και Εριχθόνιος* και *Η αρπαγή της Ευρώπης* (εικ. 65-76).

Δύο είναι οι πίνακες με αμφισβητούμενο τίτλο: *Η Κρίση του Μίδα* (εικ. 77), και ο *Ίκαρος*. Στη βιβλογραφία, *Η κρίση του Μίδα* αναφέρεται και ως *Απόλλων και Μαρσύας* ή ως *Απόλλων και Παν*. Οι δύο προαναφερθέντες μύθοι, ο Απόλλων με τον Πάνα και η Κρίση του Μίδα, προέρχονται από διαφορετικές αφηγήσεις του ίδιου μύθου, θεωρούνται συνθετικά και αφηγηματικά όμοιοι και γι' αυτόν τον λόγο πολλές φορές η ταύτισή τους συνιστά ένα δύσκολο εγχείρημα. Η δεύτερη περίπτωση, όπως προειπώθηκε, συναντάται στη βιβλιογραφία είτε ως *Πτώση του Ικάρου* είτε ως

---

*Studi di Storia dell' arte e della cultura*, 41, σ. 54. Ενώ οι Kilinski και Rossi εξέφραζαν την επιφυλακτικότητά τους επί του θέματος. Βλ. Kilinski II, K. (2002), σ. 213. Γι' αυτό τον λόγο θεωρούμε αναγκαίο να διερευνηθεί επιπλέον η συγκεκριμένη περίπτωση.

[469] Ο Venturi ανέφερε ότι αρχικά οι πίνακες ήταν δεκαέξι αλλά οι δύο λανθάνουν. Βλ. Venturi, A. (1882), σ. 240.

[470] Foscari, A. (2011), σ. 39.

[471] Η εν λόγω έκδοση των *Μεταμορφώσεων* πρωτοεκδόθηκε στη Βενετία το 1522 και μέχρι το 1541, οπότε και εκτιμάται ότι εκτελέστηκε το εικονογραφικό σύνολο, είχαν γίνει τρεις επανεκδόσεις, το 1533, το 1537 και το 1538. Οι μεταξύ τους διαφοροποιήσεις είναι ελάχιστες, κυρίως όσον αφορά στην εικονογράφηση, ενώ δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποιά έκδοση είχε στην κατοχή του ο ζωγράφος. Krischel, R. (2000), *Le Tintoret*, Cologne: Könemann, σ. 15.

*Ιππομένης*.[472] Είναι φυσικό να θεωρήσει κανείς ότι η ακριβής ταύτιση στο συγκεκριμένο έργο θα ήταν εύκολη, αφού οι δύο μύθοι δεν παρουσιάζουν μεταξύ τους καμία συνάφεια ούτε ως προς τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν -στον Ίκαρο πρωταγωνιστούν δύο άνδρες, στον Ιππομένη ένα ανδρόγυνο- ούτε ως προς τον τόπο που διαδραματίζεται ο μύθος -στον Ίκαρο λαμβάνει χώρα στον αέρα, στον Ιππομένη στη γη. Ο Tintoretto, όμως, δεν έχει χρησιμοποιήσει κανένα αναγνωριστικό σύμβολο εν είδει παραπληρωματικού στοιχείου, το οποίο θα καθιστούσε την αναγνώριση ευκολότερη.

Αν ταξινομήσει κανείς το εικονογραφικό σύνολο θα διακρίνει δυο ειδικότερες κατηγορίες, ήτοι αυτή των Ερώτων (θεών, θεών και θνητών, θνητών) και αυτή της ύβρεως. Πιο συγκεκριμένα, εννέα μύθοι περιγράφουν εκπληρωμένους, ανεκπλήρωτους, ηθικούς και ανήθικους έρωτες,[473] ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις περιπτώσεις ύβρεως.[474] Το αξιοσημείωτο είναι ότι, ενώ η θεματολογία των ερώτων είναι εύκολο να δικαιολογηθεί μέσα στο πλαίσιο της ανακαίνισης του χώρου, λόγω του επικείμενου γάμου του Pisani, δεν ισχύει κάτι τέτοιο για τους υβριστικούς μύθους – παρά μόνο αν θεωρήσουμε ότι έχουν ενταχθεί με την ηθικοποιημένη εκδοχή τους, ότι δηλαδή αποσκοπούσαν να μεταλαμπαδεύσουν ένα ηθικοπλαστικό νόημα αρχικά στον παραγγελιοδότη και στη συνέχεια στον θεατή. Το μόνο βέβαιο είναι ότι οι μύθοι που είναι αφιερωμένοι στην αλαζονεία διακόπτουν την αλληλουχία και δεν διευκολύνουν την ταύτιση του υπό μελέτη έργου, καθώς είναι δυνατόν να αιτιολογηθεί και η παρουσία του Ιππομένη – ως μύθος αφιερωμένος στον Έρωτα και του Ικάρου, ως μύθος ανυπακοής.

---

[472] Ο Ιππομένης ήταν γιος του Μεγαρέα και της Μερόπης. Στον Οβίδιο αναφέρεται επειδή ήταν ο μοναδικός υποψήφιος μνηστήρας που κατάφερε να ξεπεράσει την Αταλάντη στον αγώνα δρόμου. Στο εγχείρημα αυτό είχε την αρωγή της θεάς Αφροδίτης η οποία του έδωσε τρία χρυσά μήλα, για να τα ρίχνει κάθε φορά που τον πλησίαζε η Αταλάντη. Με αυτό το τέχνασμα κατάφερε να την νικήσει και τη νυμφεύτηκε. Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο Χ, στ. 560-680.

[473] Οι μύθοι που εντάσσονται σε αυτήν την κατηγορία είναι: οι έρωτες του Δία (η Αρπαγή της Ευρώπης, ο θάνατος της Σεμέλης, ο Ερμής και ο Άργος), οι έρωτες άλλων θεών (Απόλλων και Δάφνη, Αθηνά, Ήφαιστος και Εριχθόνιος), και οι Έρωτες των θνητών (Δευκαλίων και Πύρρα, Πύραμος και Θίσβη).

[474] Η Λητώ, όπου οι κάτοικοι της Λυκίας καταπατούν τη φιλοξενία, η Νιόβη που καυχήθηκε για τα παιδιά της, ο Παν ή ο Μαρσύας που συναγωνίστηκε τον Απόλλωνα στο παίξιμο του αυλού και ο Φαέθων.

Η ταξινόμηση των μύθων και η μελέτη της αναφοράς τους είτε σε λογοτεχνικές πηγές είτε σε εικαστικά έργα πριν το 1542 εμφανίζουν κάτι εξαιρετικά σημαντικό. Εκτός από την προαναφερθείσα έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου σε μετάφραση του Agostini, οι μισοί μύθοι του εικονογραφικού συνόλου έχουν εκχριστιανιστεί στην ηθικοποιημένη εκδοχή του *Ovide Moralizé*, ενώ έξι απ' αυτούς αναφέρονται στο έργο του Gower.[475] Η παρουσία των μυθολογικών επεισοδίων στις παραπάνω εκδόσεις, που εμπεριείχαν παράλληλα αλληγορικό νόημα, δείχνει ότι δεν ήταν αρκετή πλέον η απλή παράθεση και ταξινόμησή τους. Το γεγονός ότι ο Tintoretto χρησιμοποίησε την έκδοση του Agostini συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι και ο ζωγράφος, πιθανότατα, ενδιαφερόταν για τη συμβολική ερμηνεία των μύθων.

Στο πεδίο της εικονογραφικής έμπνευσης του ζωγράφου θεωρείται βέβαιη η επίσκεψη του Tintoretto στο Palazzo del Te,[476] όπου είδε in situ την εικονογράφηση του Romano. Μάλιστα, αναφέρεται ότι ο ίδιος ο παραγγελιοδότης συνέστησε στον Tintoretto να δει τα έργα του Giulio Romano στη Μάντοβα. Ο τρόπος που ο Romano απέδιδε τις ανθρώπινες μορφές φαίνεται ότι είχε τον αντίκτυπό του στον Tintoretto, γι' αυτόν τον λόγο, το σύνολο των έργων έχει αποδοθεί *di sotto in su*, δηλαδή με προοπτική από κάτω προς τα πάνω,[477] θυσιάζοντας έτσι την καθαρή οπτική αφήγηση για την ψευδαισθησιακή απόδοση της κίνησης στην οροφή. Η παρουσία του εκεί τεκμηριώνεται επιπλέον από την παρουσία έξι κοινών μυθολογικών αφηγημάτων. Το έργο του Romano στο Palazzo del Te και το εικονογραφικό σύνολο της Villa Farnesina στη Ρώμη αποτελούσαν μέχρι τότε τις δύο πιο πλήρεις προτάσεις όσον αφορά στη μυθολογία. Παρόλο που δεν αναφέρεται στη βιογραφία του Tintoretto ένα αντίστοιχο ταξίδι στη Ρώμη, τα κοινά θέματα με τη Villa ανεβαίνουν στον αριθμό οχτώ. Η σύζευξη των τριών κύκλων, του εικονογραφικού συνόλου του Tintoretto του Palazzo del Te και της Villa Faarnesina, είναι τρόπον τινά γραμμική, ήτοι ο Peruzzi ήταν υπεύθυνος για τον εικονογραφικό κύκλο της Farnesina και η σχέση του με τον Romano ήταν στα όρια της άμιλλας, αφού οι εικαστικοί τους δρόμοι διασταυρώθηκαν αρκετές φορές. Παράλληλα, ο Romano στο Palazzo del Te σχεδόν εξάντλησε την εικονογράφηση της μυθολογίας, αφού είχε δώσει μορφή στα περισσότερα επεισόδια

[475] Βλ εδώ, σσ. 57-59 και 60-62.

[476] Foscari, A. (2011), σ. 40.

[477] Echols, R. (2007), «Tintoretto the painter», στο Falamir, M. (επιμ.), *Tintoretto*, Madrid: Museo Nacional del Prado, σ. 36.

των *Μεταμορφώσεων*. Και τέλος, ο Tintoretto επισκέφθηκε το Palazzo del Te. Επομένως, θεωρείται πιθανή η αλληλεπίδραση των τριών ζωγράφων. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο συσχετισμός των τριών εικονογραφικών κύκλων θα μπορούσε να δώσει την απάντηση για το ανώνυμο έργο, αλλά κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, κυρίως επειδή ο ζωγράφος εισάγει και ο ίδιος δύο θέματα δίχως σύγχρονο, εικαστικό προηγούμενο. Το απόσπασμα της Λητούς με τον λαό των Λυκίων και ο μύθος της Νιόβης επιλέγονται προς εικονογράφηση μετά από πέρασμα αιώνων και αμφότερα είναι δύο από τα αγαπημένα θέματα προς εικονογράφηση του Tintoretto.[478] Η παρουσία τους, λοιπόν, στον εικονονγραφικό κύκλο για τον Pisani, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, πιθανόν, ο ζωγράφος να είχε ενεργότερο ρόλο στη συγκρότησή του.

Εφόσον η απάντηση δεν δύναται να δοθεί από την ταξινόμηση της θεματογραφίας, θα εμβαθύνουμε στη συνθετική απόδοση, μήπως και αυτή οδηγήσει στην ταύτιση του έργου. Ο κοινός συνθετικός άξονας των έργων είναι η ψευδαισθησιακή προοπτική με τις μορφές να αναπαριστώνται σε ακραία βράχυνση. Εάν επρόκειτο για τον Ίκαρο, εντοπίζονται δύο στοιχεία που δημιουργούν αμφιβολίες: πρώτον, η παρουσία των δύο ημίσωμων, εστεμμένων μορφών που παρουσιάζονται στο βάθος και δεύτερον, η πλήρης απουσία των φτερών είτε διάσπαρτων είτε στον ώμο της μορφής. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να ανατρέξει κανείς στο πρωτότυπο κείμενο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος. Η περίοδος κατά την οποία έδρασε ο Tintoretto έβριθε από μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* στην ιταλική γλώσσα. Στις περισσότερες από αυτές ο εκάστοτε συγγραφέας - μεταφραστής ήθελε να αναδείξει και τη δική του συνεισφορά, παραθέτοντας μια ερμηνευτική προσέγγιση του οβιδιακού κειμένου. Κατά συνέπεια, η λογοτεχνική πηγή στην οποία στηρίχτηκε ο Tintoretto δεν ήταν μια απλή μετάφραση στην καθομιλουμένη γλώσσα, αλλά ένα εμπλουτισμένο κείμενο επεξηγηματικού χαρακτήρα. Η έκδοση του de Agostini δεν περιλαμβάνει μόνον τη μεταφρασμένη αφήγηση των *Μεταμορφώσεων*, αλλά προσφέρεται και ο επεξηγηματικός σχολιασμός τον ίδιο τον επιμελητή. Αν ανατρέξει κανείς στην έκδοση του 1533, στα ερμηνευτικά σχόλια της ιστορίας, θα δει

[478] Όσον αφορά στα μυθολογικά θέματα ο Tintoretto δείχνει αξιοσημείωτη προτίμηση σε τέσσερις μύθους. Πιο συγκεκριμένα, στην εργογραφία του συναντάται ο Απόλλων με τον Μαρσύα πέντε φορές, η Αφροδίτη με τον Ήφαιστο και τον έρωτα τέσσερις, η Νιόβη τρεις φορές και η Λητώ δύο. Όλοι οι μύθοι έχουν εικονοποιηθεί στο εικονογραφικό σύνολο για τον Pisani και η πρωτότυπη εισαγωγή τους, αν μη τί άλλο δημιουργεί την πεποίθηση είτε ότι ο ζωγράφος γνώριζε και ξεχώρισε τα συγκεκριμένα επεισόδια μετά από τη συγκεκριμένη παραγγελία είτε ότι αποτέλεσαν δική του προσθήκη.

ότι ο μύθος απομυθοποιείται και ο θάνατος του Ικάρου αποδίδεται στο γεγονός ότι ο νεαρός ήρωας στεκόταν στην πρύμνη του πλοίου του και έπεσε στη θάλασσα. Στην ίδια παράγραφο αναφέρεται ο Μίνωας ως βασιλιάς, καθώς επίσης, μνημονεύεται και η παρουσία της Αριάδνης.[479] Τέλος, αναφέρεται ότι: «σε όλα τα πλοία, τα πανιά τους έχουν ομοιότητες με φτερά».[480] Σε αυτήν την περίπτωση αιτιολογείται και η εγγύτητα της μορφής στο νερό, και η στάση της – καθώς θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι πρόκειται για μια μορφή που χάνει την ισορροπία της και πέφτει, όπως επίσης και η απουσία των φτερών. Όσον αφορά στις μορφές, σύμφωνα πάλι με την απομυθοποιημένη εκδοχή, μαρτυρείται ότι ο Μίνωας και η Πασιφάη έβλεπαν τους δύο ήρωες να αποδρούν. Η μνεία αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική, διότι πρόκειται για δύο μορφές που θα μπορούσαν αμφότερες να φέρουν βασιλικό διάδημα.

Από την άλλη πλευρά, η έρευνα ταυτίζει τη μορφή με τον Ιππομένη. Αλλά και σε αυτήν την περίπτωση υπάρχουν ορισμένα ασαφή στοιχεία, τα οποία θα κατέρριπταν την πιθανότητα αυτή, όπως η στάση της μορφής, η παρουσία του διαφανούς στοιχείου ή σκάλας κατά άλλους ερευνητές[481] και οι δύο εστεμμένες μορφές στο βάθος. Ο πατέρας της Αταλάντης αναφέρεται ως βασιλιάς, αλλά δεν επεξηγείται με κανέναν τρόπο η παρουσία της γυναικείας εστεμμένης μορφής. Ο σημαντικότερος τεκμηριωμένος αντίλογος έχει διατυπωθεί από τον Bodo Guthmüller. Ο Guthmüller θεωρεί ότι η λογοτεχνική πηγή του Tintoretto είναι η πρώτη έκδοση του Agostini και ότι ο ζωγράφος επηρεάστηκε από την εικονογράφηση αυτής για την απόδοση του μύθου σε ελαιογραφία.[482] Πράγματι, στην εν λόγω έκδοση μπροστά από τον Ιππομένη που τερματίζει, υπάρχει ένα ζευγάρι βασιλέων (εικ. 78).[483] Ποια είναι,

[479] Επίσης, έχει προταθεί και η ταύτιση των δύο αυτών μορφών ως Ποσειδώνας και Αμφιτρίτη, σύμφωνα με μια διαφορετική μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni Andrea dell' Anguillara. Η ισχύς της εν λόγω θεωρίας θα ερμήνευε, επίσης, τη ράβδο που κρατά στα χέρια της η ανδρική μορφή, καθώς θα μπορούσε να είναι μια τρίαινα της οποίας η κορυφή να χάνεται στα σύννεφα. Βλ. Cieri Via, C. (2003), σ. 107

[480] Ovidio, (1533), *Le Metamorphosi*, μτφρ. και επιμ. Nicolo di Agustini, Venezia: N. Zoppino, σ. 87.

[481] Guthmüller, B. (1997), σ. 286. Ακόμη και αν πρόκειται για σκαλοπάτια, δεν αντίκειται στο συσχετισμό με τον μύθο του Ικάρου, καθώς η εκλογικευμένη εκδοχή επιτρέπει την ερμηνεία του εν λόγω εικονογραφικού στοιχείου ως το ξύλινο εσωτερικό ενός πλοίου.

[482] Guthmüller, B. (1997), σ. 286.

[483] Ovidio, (1522), *Di Ovidio Le metamorphosi, cioe, Trasmutationi : tradotte dal latino diligentemente in uolgar uerso, con le sue allegorie, significatione & dichiaratione delle fabole in prosa*, μτφρ. Niccolò degli Agostini, fol. 127v.

όμως, η εγγύτητα της απόδοσης της συγκεκριμένης ελαιογραφίας του Tintoretto με τον μύθο του Ιππομένη, όπως αυτός παρατίθεται στη λογοτεχνική πηγή; Ο τρόπος που έχει αποδοθεί το σώμα της κυρίαρχης μορφής ευνοεί την αστάθειά της, η μορφή δίνει την εντύπωση ότι την επόμενη στιγμή θα έχει χάσει την ισορροπία της και θα πέσει κάτω. Μόνον που κάτι τέτοιο δεν συνέβη στον μύθο. Εκεί, ο Ιππομένης νίκησε. Ακόμη και εάν ισχυριζόταν κανείς ότι ο ζωγράφος παρέμεινε πιστός στις επιταγές του παραγγελιοδότη του και «θυσίασε» κατά κάποιον τρόπο την αφήγηση της ιστορίας χάριν οπτικής αρμονίας, δεν αιτιολογείται η απουσία ορισμένων βασικών στοιχείων του μύθου, παραδείγματος χάριν των χρυσών μήλων αλλά και της ίδιας της Αταλάντης. Το επιχείρημα του Guthmüller για τα χρυσά μήλα είναι ότι υπάρχουν. Ειδικότερα, αναφέρει ότι ο Ιππομένης στο δεξί του χέρι κρατά ένα μήλο, το οποίο διαγράφεται αχνά και παραπέμπει στη μελέτη του μια σχετική φωτογραφία (εικ. 79). Στο σημείο αυτό, έχω τη γνώμη ότι προκύπτει ένας προβληματισμός. Από τη σύγκριση της φωτογραφίας στην οποία παραπέμπει ο Guthmüller και της προσωπικής μας οπτικής εμπειρίας κατά την επιτόπια επίσκεψη στη Galleria Estense, προκύπτουν ορισμένες μικροδιαφορές (εικ. 80). Ειδικότερα, στην περίπτωση της φωτογραφίας που παραπέμπεται από τον Guthmüller φαίνεται η ελαιογραφία να έχει «διορθωθεί», καθώς τα σημεία όπου ο πίνακας είναι στην πραγματικότητα αζωγράφιστος - λόγω αλλαγής κορνίζας – έχουν συμπληρωθεί ως να ήταν εξαρχής ζωγραφισμένα. Εκεί, λοιπόν, που εικάζεται ότι βρίσκεται το μήλο, ο πίνακας έχει τελειώσει, ενώ δεν εντοπίζεται καμία χρωματική αλλαγή ή διαφοροποίηση στην τονική κλίμακα, μεταξύ των δακτύλων του Ικάρου, και αντί για μήλο φαίνεται αρκετά ευκρινώς ο ουρανός. Επομένως, όσον αφορά στο συγκεκριμένο τεκμήριο, θα διαφοροποιηθούμε από τη θέση του Guthmüller.

Ωστόσο, κατά πόσο στο παρόν εικονογραφικό σύνολο ο ζωγράφος παραλείπει να αποδώσει τα σύμβολα που καθιστούν κάθε σκηνή ικανή προς αναγνώριση; Η αλήθεια είναι ότι το πράττει σπάνια. Ο θεατής, ακόμη και εάν δεν έχει πρόσβαση στην επεξήγηση του εικονογραφικού προγράμματος, δύναται να αναγνωρίσει τις υπόλοιπες συνθέσεις από τα σύμβολα που εντάσσονται μέσα στο έργο ως παραπληρωματικά στοιχεία.[484] Πιο συγκεκριμένα, από το σύνολο των δεκατεσσάρων

[484] Βέβαια, ο Ερμής στην *Αρπαγή της Ευρώπης* θα μπορούσε, παράλληλα, να ήταν και ο βασιλιάς που την απήγαγε, δεδομένου ότι δεν δηλώνεται κανένα άλλο στοιχείο που να κατοχυρώνει την ταύτισή του, όπως το κηρύκειο. Αλλά και στον *Ήφαιστο, στην Αθηνά και στον Εριχθόνιο*, το βρέφος βρίσκεται στον

έργων τα εννέα είναι άμεσα αναγνωρίσιμα από τα παραπληρωματικά τους στοιχεία, τα τρία χρειάζονται πιο επισταμένη εποπτεία ώστε να αναγνωριστούν, αλλά θεωρείται βέβαιη η ταύτισή τους σε συνδυασμό με την πρωτογενή πηγή και τα παραπληρωματικά τους. Μόνον στον *Ίκαρο* δεν εμπεριέχονται σύμβολα, τα οποία θα συνέβαλλαν στη διαλεύκανση του ζητήματος. Αν, ωστόσο, μεταβεί κανείς νοητά στο χρονικό πλαίσιο της εποχής, θα αντιληφθεί ότι κανείς θα ήταν σε θέση να αναγνωρίσει τους μύθους του εικονογραφικού συνόλου μόνον εφόσον ήταν ειδήμων των μυθολογικών αφηγημάτων. Κατά κάποιον τρόπο ο Tintoretto είναι σαν να εφάρμοσε τον μανιεριστικό τρόπο απόδοσης – σύμφωνα με τον οποίο ο θεατής καλείται να λύσει ένα οπτικό αίνιγμα για να βρει το θέμα ενός πίνακα.

Συνοψίζοντας, εάν επιμείνει κανείς στην επίδραση της λογοτεχνικής πηγής του Agostini, το έργο που, εν τέλει, απέδωσε ο Tintoretto θεωρούμε ότι παρουσιάζει περισσότερα κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τον μύθο του Ικάρου, παρά με αυτόν του Ιππομένη. Επιπλέον, οι ζωγραφικές λεπτομέρειες σε συνδυασμό με τα επιμέρους στοιχεία οδηγούν στην υπόθεση ότι οι περισσότερες πιθανότητες συντείνουν στην εκδοχή ενός εκλογικευμένου Ικάρου, παρά για τη ζωγραφική απεικόνιση του αγώνα δρόμου μεταξύ Ιππομένη και Αταλάντης.

### 6.2.4 Δύο εικονογραφικά σύνολα, δύο διαφορετικοί παραγγελιοδότες, δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του Μύθου: Luca Cambiaso – Maso da San Friano

Εάν έπρεπε να επισημανθεί σε αυτό το σημείο της μελέτης μας ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό, δεν θα ήταν άλλο από τον νευραλγικό ρόλο που διαδραματίζει ο παραγγελιοδότης. Στο κεφάλαιο αυτό πραγματοποιείται η άτυπη σύζευξη δύο εικονογραφικών συνόλων, ώστε να γίνει περισσότερο εμφανές ότι οι επιθυμίες ενός πάτρωνα ήταν δυνατόν να αποδώσουν ολωσδιόλου διαφορετικό νόημα σε έναν μύθο, αναδεικνύοντας ή επισκιάζοντας διαφορετικά στοιχεία από αυτόν, ακόμη και αν φιλοτεχνούνταν σχεδόν παράλληλα. Οι δύο μελέτες περίπτωσης που θα εξετασθούν

---

ουρανό κρατώντας ένα μικρό φίδι και δεν έχει την υβριδική μορφή (κατά το ήμισυ άνθρωπος κατά το λοιπό ερπετό), όπως περιγράφεται στο οβιδιακό κείμενο.

σε αυτό το υποκεφάλαιο είναι η *Πτώση του Ικάρου* από τον Luca Cambiaso και το ομώνυμο έργο του Maso da san Friano. Αμφότεροι οι καλλιτέχνες ανέλαβαν την παραγγελία στα τέλη του 16ου αιώνα, ο πρώτος το 1565 και ο δεύτερος το 1570. Το επεισόδιο του μύθου που πραγματεύτηκαν και οι δύο είναι η *Πτώση του Ικάρου*, μόνο που το μορφοποίησαν τελείως διαφορετικά.

Η νωπογραφία που θα μας απασχολήσει πρώτα είναι η *Πτώση του Ικάρου* (KEZ 6) από τον Luca Cambiaso,[485] που βρίσκεται στο Palazzo Spinola, νυν Palazzo Marchese Ambrogio Doria, στη Γένοβα.[486] Η ανάθεση δόθηκε από τον Giambattista Spinola[487] και ο Cambiaso συνεργάστηκε, για ακόμη μία φορά, με την καλλιτεχνική οικογένεια των Semino.[488] Η νωπογραφία ολοκληρώθηκε το 1565 και αποτελεί μέρος της *Αίθουσας των Ποινών*. Εκτός από τον Ίκαρο, ο κύκλος της *Αίθουσας* συμπληρώνεται από την *Πτώση του Φαέθωνος, την Πτώση των Γιγάντων, την Εκδορά του Μαρσύα* και *την Τιμωρία της Αράχνης* (εικ. 81-84).

---

[485] Ο Luca Cambiaso (1527-1585) ήταν ο πιο σημαντικός καλλιτέχνης της Γένοβας κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Ο πατέρας του ήταν, επίσης, ζωγράφος και φέρεται να είναι αυτός που τον μύησε στη ζωγραφική μυθολογικών θεμάτων, μόλις στην ηλικία των δεκαπέντε ετών. Απέκτησε πολύ μεγάλη φήμη, κάτι που αποδεικνύεται από τους παραγγελιοδότες με τους οποίος συνεργάστηκε. Εκτός από τον Spinola, φιλοτέχνησε έργα για τον Φίλιππο ΙΙ και τον Ottaviano Grimaldi Cebà. Βλ. Suida Manning, B. – Suida, W. (1958), *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milano: Casa Editrice Ceschina, σσ. 13-30.

[486] Suida Manning, B. – Suida, W. (1958), σ. 25.

[487] Η ανοικοδόμηση του Palazzo ξεκίνησε το 1563, μέχρι τότε εμφανίζονται ως ιδιοκτήτες ο Giambattista και ο Andrea Spinola. Στη συνέχεια, όμως, το Palazzo περνάει στην πλήρη ιδιοκτησία του Giambattista. Η οικογένεια Spinola ήταν μία από τις παλαιότερες στη Γένοβα και γνώρισε τη μεγαλύτερη αίγλη της κατά τη διάρκεια του 13ου και 14ου αιώνα. Ο Giambattista, έχοντας διατελέσει έφορος του βασιλικού θησαυρού της Calabria Ultra, ενδεχομένως, να ήθελε να αφυπνίσει το δέος που προκαλούσε το όνομα της οικογένειάς του στο παρελθόν. Γι' αυτόν τον λόγο, η εικονογράφηση του Palazzo συγκροτήθηκε γύρω από τη δόξα της οικογένειας και την πτώση των αντιπάλων της. Άλλωστε, αποτελούσε συνήθη τακτική για την εποχή, οι τρεις μεγάλες οικογένειες, των Spinola, των Doria και των Grimaldi, να χρησιμοποιούν την πατρωνία ώστε να προβληθεί ο πλούτος, η κοινωνική θέση και ο πατριωτισμός τους. Στα τέλη του 17ου αιώνα το Palazzo κατοικήθηκε από τον Ambrogio Doria, συνεργάτη του Spinola. Το οίκημα ανήκει έως σήμερα στην οικογένεια Doria, εξού και η τωρινή του ονομασία. Βλ. Dauverd, C. (2015), *Imperial Ambition in the Early Modern Mediterranean: Genoese Merchants and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press, σ. 125 ˙Hollingsworth, M. (1996), σ. 236.

[488] Δυναστεία ζωγράφων που έδρασε στη Γένοβα κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Βλ. Freedberg, S.J., ($^{3}$1993), σσ. 599-600.

Ο παραγγελιοδότης ήταν αυτός που επέλεξε και διαμόρφωσε το εικονογραφικό πρόγραμμα, για να εξασφαλίσει ότι θα είναι κατανοητό το μήνυμα που ήθελε να μεταδώσει στους πολιτικούς του αντιπάλους. Ειδικότερα, η πολιτική και κοινωνική κατάσταση στη Γένοβα ήταν εξαιρετικά ρευστή. Αφενός υπήρχαν οι οικογένειες των «Vecchi», δηλαδή των ευγενών εκ καταγωγής, και αφετέρου οι οικογένειες, που είχαν αποκτήσει πρόσφατα πλούτο. Αμφότεροι επιθυμούσαν να έχουν τον ισχυρότερο ρόλο στα κοινά. Ο Spinola έφερε ένα όνομα που είχε γνωρίσει τη μεγαλύτερη αίγλη του κατά τη διάρκεια του 13ου και 14ου αιώνα και τρόπον τινά επιχειρούσε να ανακτήσει την παρελθούσα αναγνώριση. Η διακόσμηση των οικιών των «Vecchi» με θεματογραφία η οποία σχετιζόταν με την πολιτική κατάσταση δεν είναι πρωτοφανής. Ο Franco Lercari χρησιμοποίησε και αυτός την μυθολογία ως πομπό πολιτικών μηνυμάτων, την ίδια περίοδο.[489]

Η διακόσμηση του Palazzo διαμορφώθηκε με τέτοιον τρόπο, ώστε να αναδεικνύεται από τη μια το μεγαλείο της οικογένειας Spinola και από την άλλη να υπογραμμίζονται οι διαφορές της παλαιάς αριστοκρατίας από τους «νεόπλουτους» μεγαλοαστούς. [490] Στην ουσία πρόκειται για μια άμεση πολιτική προειδοποίηση προς αυτούς που δεν κατείχαν την εξουσία και την κοινωνική τάξη σε βάθος γενεών. Στην κεντρική νωπογραφία της Αίθουσας των Ποινών εικονογραφείται η *Πτώση του Φαέθωνος* και μαζί με την *Πτώση του Ικάρου*, οι δύο νεαροί ήρωες αντιπροσωπεύουν όσους τολμούν υπέρμετρα, αψηφούν τις εντολές των πιο έμπειρων και εν τέλει κατακρημνίζονται εξαιτίας της αλαζονείας τους. Ο *Μαρσύας*, η *Αράχνη* και οι *Γίγαντες*, όπως έχει αναλυθεί στο κεφάλαιο με τις μορφές που λαμβάνει η ύβρις,[491] υπέπεσαν στο αμάρτημα της υψηλοφροσύνης και θεώρησαν, λανθασμένα, ότι δύνανται να συγκριθούν με τους Θεούς. Το τέλος όλων ήταν μαρτυρικό. Όπως συνάγεται, λοιπόν, από τα τρία βασικά στοιχεία που προαναφέρθηκαν, ήτοι ο ρόλος του παραγγελιοδότη, το όνομα της Αίθουσας και τα υπόλοιπα έργα, δεν τίθεται υπό συζήτηση, εάν ο Ίκαρος του Cambiaso εμπεριέχει ύβριν. Μέχρι στιγμής όλα τα

[489] Magnani, L. (1995), *Luca Cambiaso, da Genova all' Escorial*, Genova: Sagep Editrice, σσ. 236 – 237. Ο Franco Lercari ήταν τραπεζίτης και κυβερνήτης στη Γένοβα. Στην εικονογράφηση του Palazzo Lercari-Parodi συναντά κανείς έργα όπως η Γιγαντομαχία και τα παιδιά της Νιόβης.

[490] Pierguidi, St. (2003ii), «Genova – Palazzo Spinola», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, σ. 213 ˙ Magnani, L. (1995), σ. 238.

[491] Βλ. εδώ, υποκεφάλαιο 4.2

δεδομένα συνηγορούν προς αυτό το συμπέρασμα. Σύμφωνα με αυτές τις συνιστώσες, η περίπτωση του Cambiaso είναι μία από τις πλέον ξεκάθαρες, τουλάχιστον όσον αφορά στον συσχετισμό του μύθου του Ικάρου με την ύβριν.

Η λογοτεχνική πηγή στην οποία στηρίχθηκε ο Cambiaso είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Το συμπέρασμα αυτό απορρέει από δύο γεγονότα: πρώτον, ο μύθος της Αράχνης δεν έχει προγενέστερες διαδεδομένες ελληνικές πηγές,[492] και δεύτερον, οι τέσσερις από τις πέντε νωπογραφίες αποδίδουν με εξονυχιστική ακρίβεια το οβιδιακό κείμενο. Σύμφωνα με ένα άρθρο του Montanari, η έρευνα στις οικιακές βιβλιοθήκες των ευγενών έδειξε ότι οι Γενουάτες αριστοκράτες προτιμούσαν να χρησιμοποιούν ως εικονογραφική πηγή τα πρωτότυπα ελληνικά κείμενα από τις λατινικές μεταφράσεις τους.[493] Ωστόσο, ελλείψει των ελληνικών κειμένων προτιμήθηκε, σε αυτήν την περίπτωση, το αφήγημα του Οβιδίου.[494] Ένα ακόμη στοιχείο, που προκύπτει από τα βάθη των συνθέσεων, ενισχύει την πεποίθηση ότι η λογοτεχνική πηγή η οποία χρησιμοποίησε ο Cambiaso είναι ο Οβίδιος. Αρχής γενομένης από την κεντρική νωπογραφία όπου ο Φαέθων πλαισιώνεται από τον Ήλιο αλλά και τη Σελήνη. Είναι χαρακτηριστικό ότι η απεικόνιση της Σελήνης δεν συνηθίζεται σε αντίστοιχες παραστάσεις. Εντούτοις, αν ανατρέξει κανείς στις *Μεταμορφώσεις*, θα συναντήσει το ακόλουθο χωρίο: «Θαυμάζει η Σελήνη, που του αδελφού της οι ίπποι τρέχουν πιο κάτω από τους δικούς της κι όλα τα νέφη καμένα γύρω παντού καπνίζουν».[495] Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στη διάταξη των

[492] Η πρώτη καταγραφή του μύθου της Αραχνής θεωρείται ότι έγινε από τον Νίκανδρο τον Κολοφώνιο στο έργο του *Θηριακά*. Ωστόσο, το εν λόγω έργο δεν ήταν διαδεδομένο. Για τα ίχνη του μύθου της Αράχνης, βλ. Ballestra – Puech, S. (2006), *Métamorphoses d' Arachné: L' Artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève: Librairie Droz.

[493] Montanari, G. (2015), «Libri e pennelli: dalle "Vite" di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella villa Grimandi – Sauli al Bisagno a Genova», *Commentari d'Arte*, 61/62, σ. 42 και 44.

[494] Ο μύθος της Αράχνης παρουσιάζει, επίσης, ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο. Η ζωγραφική του παρουσία, πριν τον Cambiaso, ήταν πολύ περιορισμένη. Πιο συγκεκριμένα, έχουν καταγραφεί ομόθεμα έργα από τον Tintoretto (1543), στην εικονογράφηση των *Μεταμορφώσεων* του Dolce (1552), από τον Battista Franco (1561) και από τον Taddeo Zuccari (1560-1). Βλ. Krieger, V. (2002), «Arachne als Künstlerin. Velázquez Las Hilanderas als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept», *Zeitschift für Kunstgeschichte*, 65/4, σ. 552. Επίσης, πενιχρή είναι και η εικονογραφική παρουσία της *Πτώσης των Γιγάντων* με τρία έργα προγενέστερα του Cambiaso, από τον Beccafumi, τον Romano και τον Zelotti. Βλ. Davidson Reid, J.(1993), σ. 1034.

[495] Οβιδίου, (2009), Βιβλίο ΙΙ, στ. 208 – 209.

υπολοίπων παραστάσεων, εκτός από αυτή της *Πτώσης του Ικάρου*. Στην *Πτώση των Γιγάντων*, στην *Τιμωρία της Αράχνης* και στην *Εκδορά του Μαρσύα*, το σκηνικό αρθρώνεται σε δύο επίπεδα, τα οποία έχουν αφηγηματική συνέχεια. Στο βάθος τους αποδίδεται το επεισόδιο όπου διαπράττεται το «αμάρτημα», το χτίσιμο των ορέων από τους Γίγαντες και ο διαγωνισμός δεξιοτήτων στην Αράχνη και στον Μαρσύα, και στο πρώτο επίπεδο η στιγμή της τιμωρίας, δηλαδή ο κεραυνοβολισμός από τον Δία, η Αθηνά που κραδαίνει την υφαντική κερκίδα (αδράχτι) προς την Αράχνη και η εκδορά του Μαρσύα. Όλα παίρνουν μορφή σύμφωνα με τη λογοτεχνική πηγή. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το βάθος της *Πτώσης του Ικάρου*. Αρχικά, είναι η πρώτη φορά που εικονίζονται στον μύθο του Ικάρου πλέον των δέκα προσώπων, αλλά όλα επιδεικνύουν εμφανή αδιαφορία για το τραγικό συμβάν και συνεχίζουν ατάραχα τις ασχολίες τους στη γη. Αυτό έρχεται σε εμφανή αντιδιαστολή με τις *Μεταμορφώσεις*, αφού εκεί οι μάρτυρες του συμβάντος παρατηρούν όσα συμβαίνουν: «Ετούτους κάποιος, πού'πιανε ψάρια με το τρεμάμενο καλάμι, ή κάποιος βοσκός σε γκλίτσα ακουμπισμένος ή και αγρότης στο χέρι αρότρου, είδε και σάστισε και πίστεψε ότι θεοί είναι' ετούτοι που τον αιθέρα μπορούν να σκίζουν».[496] Η παρουσία δε, ενός ιππέα και μιας παρακείμενης μορφής ενδεδυμένης με σύγχρονα ενδύματα αποδίδουν στην παράσταση επίκαιρο, για την εποχή, πνεύμα. Κάτι που δεν συμβαίνει σε κανένα άλλο έργο του συνόλου.

Ο Kilinski αναφέρει ότι ο Cambiaso από επιλογή παραλλάσει ορισμένες λεπτομέρειες του κειμένου, επιθυμώντας να αμβλύνει την ύβριν του Ικάρου και να αναδείξει την ανησυχία και το ειλικρινές ενδιαφέρον του Δαιδάλου.[497] Συμφωνούμε εν μέρει με την παραπάνω άποψη, κυρίως επειδή θεωρούμε ότι η πολιτική σκοπιμότητα που λανθάνει πίσω από την διακόσμηση της αίθουσας ήταν πολύ ισχυρή. Ο ζωγράφος φαίνεται να παίρνει ο ίδιος θέση, τουλάχιστον όσον αφορά στην ανάδειξη της απερίσκεπτης στάσης του νεαρού ήρωα. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει ύστερα από τον συνδυασμό μιας σειράς πρωτότυπων συνθετικών επιλογών του ζωγράφου. Στο έργο του, ο Cambiaso περιορίζει το στοιχείο του νερού σε μια εξαιρετικά μικρή ζώνη στο βάθος της σύνθεσης. Ο Ίκαρος, που ήδη βρίσκεται σε πτωτική πορεία, φαίνεται ότι θα προσκρούσει στη γη. Ο Δαίδαλος ενσαρκώνει ακριβώς αυτό που περιγράφεται στη λογοτεχνία, τον προστάτη- πατέρα, ο οποίος

[496] Οβιδίου (2009), Βιβλίο ΙΙ, στ. 217-220.

[497] Kilinski II, K. (2002), σ. 176.

είναι, για πρώτη φορά, εξ ολοκλήρου στραμμένος προς τον υιό του, με μια ευδιάκριτη τάση να οδηγηθεί προς αυτόν και να τον σώσει. Η πατρική φιγούρα του Δαιδάλου ενισχύεται από την εμφανή ηλικιακή διαφορά των δύο ηρώων, κάτι που ήταν διακριτό αλλά όχι τόσο ξεκάθαρο στις προηγούμενες απεικονίσεις του μύθου.[498] Ο Δαίδαλος του Cambiaso ενδιαφέρεται και ανησυχεί. Ενδεχομένως, όμως, αυτό δεν σχετίζεται με την ανοχή στο παράπτωμα του νεαρού ήρωα και με την πατρική αγωνία για τον επικείμενο χαμό του υιού του Δαιδάλου. Ο ζωγράφος εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία ώστε να αναδείξει το δίπολο γήρατος - εμπειρίας και νεότητος - απειρίας. Παράλληλα, στη νωπογραφία παραλείπεται ο ήλιος και η χρονική στιγμή που εκτυλίσσεται το συμβάν. Σύμφωνα με τις αποχρώσεις που αποδίδεται ο ουρανός, η δράση έχει μεταφερθεί την ώρα του δειλινού.

Συνδυάζοντας όλα αυτά τα στοιχεία, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο μύθος αποκτά εικονογραφικά ένα διαχρονικό νόημα. Ο Cambiaso ήθελε να αποδώσει μια *Πτώση του Ικάρου* στην οποία να είναι πασίδηλο ότι η ευθύνη βαραίνει τον νεαρό ήρωα. Γι' αυτό τον λόγο, θεωρούμε ότι υπερτονίζεται ο πατρικός ρόλος του Δαιδάλου, η νεαρή ηλικία του Ικάρου, αλλά και παραλείπεται ο Ήλιος, ενώ οι υπόλοιποι εικονιζόμενοι στη γη δεν αντιδρούν στο επικείμενο δράμα. Μέσα από αυτή την εμφανή διαφορά του νεαρού ήρωα και του γηραιού πατέρα, σε συνδυασμό με τον σύγχρονο χαρακτήρα των υπόλοιπων μορφών, ενδεχομένως ο Cambiaso να επιθυμούσε να προβάλει εικονογραφικά το δίπολο παλαιού και νέου.

Όπως έχει ήδη διαπιστωθεί κεντρική θέση στην πραγμάτευση του θέματός μας κατέχει η σχέση γνώσης και ύβρεως και οι προεκτάσεις που αυτή λαμβάνει μέσω του μύθου του Ικάρου. Σε αυτό το σημείο, θα μελετηθεί ένας φορητός πίνακας με θέμα την Πτώση του νεαρού ήρωα, που εντάσσεται στο εικονογραφικό σύνολο ενός *Studiolo*, το οποίο εμφανίζει κατά κάποιον τρόπο κοινά στοιχεία με τα *Cabinets de Curiosité*. Πρόκειται για την *Πτώση του Ικάρου* του Maso da San Friano (KEZ 7),[499]

[498] Ως εξαίρεση θα μπορούσε να αναφερθεί ο τοιχοτάπητας του de Pannemaker (εικ. 85), στον οποίο ο Δαίδαλος είναι αρκετά γηραιότερος από τον Ίκαρο με μακριά κόμη και πλούσια γενειάδα.

[499] Ο Maso da San Friano ή Tomasso d' Antonio Manzuoli (1536 – 1571) γεννήθηκε στο San Friano. Καθ' όλη τη διάρκεια της ενεργού του δράσης ανέλαβε να φιλοτεχνήσει έργα τόσο για τη Δυτική Εκκλησία όσο και για ιδιωτικούς παραγγελιοδότες. Ως έργο ζωής του αναφέρεται η συμμετοχή του στο *Stuliolo* του Francesco I των Μεδίκων. Βλ. Freedberg, S.J., ($^{3}$1993), σ. 465.

ένα έργο που αρχικά αποτελούσε μέρος του *Studiolo*[500] του Francesco I των Μεδίκων[501] στο Palazzo Vecchio.

Καταρχάς, πρέπει να προσδιοριστεί τί ακριβώς είναι το *Studiolo*. Η ιδέα αυτών των ιδιωτικών διαμερισμάτων απορρέει από την επιθυμία του ανθρώπου του 16ου αιώνα να συγκεντρώσει τη γνώση ολόκληρου του κόσμου σε έναν χώρο. Επρόκειτο για ένα γραφείο-ιδιωτικό χώρο στον οποίο είχε πρόσβαση μόνον ο ιδιοκτήτης και ορισμένοι εκλεκτοί φίλοι του, ειδήμονες. Παρόλο που η αρχική εντύπωση η οποία σχηματίζεται είναι ότι το *Studiolo* ήταν χώρος προσωπικών ενασχολήσεων, όπως η ανάγνωση, στην πραγματικότητα εκεί συνάπτονταν συμφωνίες, πραγματοποιούνταν διπλωματικές συναντήσεις και άλλα. Συνεπώς, ήταν σχεδόν προαπαιτούμενο η διακόσμηση του χώρου να καθορίζεται από τα ενδιαφέροντα του παραγγελιοδότη, ώστε να αναδεικνύεται «η μόρφωση, η οξυδέρκεια ή ακόμη και ο πλούτος του».[502] Το *Studiolo* διακοσμείται από ένα εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο, στην περίπτωση του *Studiolo* του Francesco I, αναπτύσσεται μέσω μυθολογικών θεμάτων, τα οποία μπορεί να ερμηνευτούν με αλληγορικό τρόπο.

Η κεντρική ιδέα γύρω από την οποία αρθρώνονται τα έργα τέχνης στο *Studiolo* του Francesco I είναι η σχέση Φύσης και Τέχνης[503] και έλκει τις ρίζες της σε ένα Ιπποκρατικό – Γαληνικό σύστημα αντίληψης του κόσμου και του ανθρωπίνου

[500] Εκτός από τον όρο *Studiolo* στη βιβλιογραφία εναλλακτικά χρησιμοποιούνται και οι όροι *Stanzino*, *Studio*, *Gabinetto*, *Tesoro* και *Scrittoio*. Λίγο μεταγενέστερος είναι ο γερμανικός όρος *Kunst und Wunderkammer*. Βλ. Liebenwein, W. (2005), *Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale*, μτφρ. A. Califano, Modena: Franco Cosimo Panini.

[501] Ο Francesco I των Μεδίκων (1541-1587) ήταν ο δεύτερος Μεγάλος Δούκας (Granduca) της Τοσκάνης, υιός του Cosimo I των Μεδίκων και της Ελεονόρας του Τολέδου. Ως κυβερνήτης ήταν φίλα προσκείμενος στην αυτοκρατορία των Αψβούργων και η κοινωνική και οικονομική του πολιτική διαμορφωνόταν από τις απαιτήσεις του στέμματος. Όπως η πλειονότητα των Μεδίκων υπήρξε γενναιόδωρος πάτρωνας των Τεχνών. Ο τρόπος θανάτου του βρίσκεται ακόμη υπό μελέτη. Οι δύο επικρατούσες θεωρίες αναφέρουν είτε ότι πέθανε από επιδημία ελονοσίας είτε ότι δηλητηριάστηκε από τον αδερφό του Φερδινάνδο Ι. Βλ. Strunck, C. (2009), «Schuld und Sühne der Medici: Der Tod Großherzog Francescos I. und seine Folgen für die Kunst (1587-1628)», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36, σσ. 217-222.

[502] Campbell, S.J. (2004), *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella D'Este*, New Haven and London: Yale University Press, σ. 30.

[503] Schaefer, S. (1980), «The Invention of Gunpowder», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, σ. 209.

σώματος.[504] Το εικονογραφικό σύνολο για το *Studiolo* του Francesco I συγκροτήθηκε από τον Vincenzo Borghini,[505] δίχως να αποκλείεται η παρέμβαση του παραγγελιοδότη.[506] Η εκτέλεσή του δε συντονίστηκε από τον Vasari το διάστημα 1570 - 1575.[507] Όπως καταγράφει ο ίδιος ο Borghini στην αλληλογραφία του επρόκειτο για: «έναν χώρο φύλαξης σπάνιων και πολύτιμων αντικειμένων […] που το καθένα τοποθετείται στο αντίστοιχο ερμάριο».[508] Η πρώτη προσέγγιση του εικονογραφικού συνόλου φανερώνει ένα οξύμωρο δίπολο: πώς, δηλαδή, μπορεί να χρησιμοποιηθεί *Η Πτώση του Ικάρου* σε έναν χώρο που εγκωμιάζεται η γνώση.

Ουσιαστικά, γίνεται λόγος για έναν χώρο διακοσμημένο με νωπογραφίες στην οροφή, αγάλματα τοποθετημένα σε κόγχες και φορητούς πίνακες, που χρησίμευαν ως καλύμματα για τις προθήκες φύλαξης. Η επιφανειακή εποπτεία στη θεματολογία των έργων αφενός προετοίμαζε τον επισκέπτη για το περιεχόμενο των προθηκών[509] και

---

[504] Conticelli, V. (2005), «Conoscere per immagini: L' invenzione di Vincenzio Borghini per *l'Allegoria dei Sogni* nello Stanzino di Francesco I de'Medici», στο A. Perifano (επιμ.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, τ. 2, Presses Universitaires de Franche – Comté, σσ. 106-107.

[505] Ο Vincenzo Borghini ήταν μοναχός του τάγματος των Βενεδικτίνων, πολυμαθής φιλόλογος, καλλιτέχνης, συλλέκτης έργων τέχνης και θεωρητικός εικαστικός σύμβουλος της οικογένειας των Μεδίκων. Συνεργάστηκε με τον Giorgio Vasari στην αναθεώρηση της πρώτης έκδοσης των *Βίων*. Η εικαστική του πορεία καθορίστηκε από τη συνεργασία του με τους Μεδίκους, καθώς υπό την πατρωνία αυτών έλαβε τις σημαντικότερες παραγγελίες. Βλ. Belloni, G. – Drusi, R. (επιμ. 2002), *Vincenzio Borghini: filologia e invenzione nelle Firenze di Cosimo I*, Firenze: Leo S. Olschini, σσ. 1-5.

[506] Vitzthum, W. (1965), *Lo Studiolo di Francesco I a Firenze*, Milano: Skira, σ. 2.

[507] Cox-Rearick, J. (1984), *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press, σ. 288.

[508] Calzona, L. (2003), «Firenze – Palazzi Vecchio», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, σ. 199.

[509] Ο Swann αναφέρει ότι τη δεκαετία του 1570 ο Francesco I δημιούργησε το *Studiolo*, ώστε να φυλάξει τα σπάνια αντικείμενα που συνέλεγε. Οι προθήκες καλύπτονταν από φορητούς πίνακες, οι οποίοι υποδείκνυαν τη συλλογή που προστάτευαν. Στην περίπτωση της *Πτώσης του Ικάρου* το πλέον πιθανόν ήταν να φυλάσσονταν φτερά από σπάνια είδη πουλιών. Παράλληλα, στον Francesco I αποδίδεται και μια μέθοδος βυρσοδεψίας του δέρματος των πτηνών. Σχετικά, βλ. Swann, M. (2001), *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting on Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, σ. 19 · Schaefer, S. (1976), *The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, (διδακτορική διατριβή), Bryn Mawr College, σ. 355. Ωστόσο, σε έναν απογραφικό κατάλογο (Inventory), που συγκροτήθηκε για το *Studiolo* το 1574 δεν αναφέρεται πουθενά η παρουσία φτερών. Θεωρείται, λοιπόν, περισσότερο πιθανόν στην προθήκη του Ικάρου να

αφετέρου παρουσίαζε τις σημαντικότερες επιστημονικές και εργαστηριακές διαδικασίες του 16ου αιώνα.[510] Όλα αυτά ιδωμένα υπό το πρίσμα του συσχετισμού Φύσης και Τέχνης, πώς δηλαδή ο άνθρωπος εμπνεόμενος από τα προϊόντα της Φύσης δημιουργεί τέχνη.[511] Όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα συγκροτείται με βάση τον αριθμό τέσσερα, όπως αυτός αναδεικνύεται από την εικονογράφηση των τεσσάρων στοιχείων, των τεσσάρων εποχών, των τεσσάρων ιδιοσυγκρασιών, των τεσσάρων ποιοτήτων καθώς και των δώδεκα ζωδίων.[512]

Η κεντρική νωπογραφία γύρω από την οποία αναπτύσσεται όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα του *Studiolo* είναι ο *Προμηθέας που λαμβάνει από τη Φύση έναν πολύτιμο λίθο* (εικ. 86). Ο Borghini αναζήτησε στα κείμενα του Πλινίου του πρεσβύτερου την προσωπικότητα αυτή που θα ενσάρκωνε τη σύζευξη Φύσης και Τέχνης, ενώ στη μυθολογική μορφή του Προμηθέα βρήκε τον πρώτο εφευρέτη πολύτιμων λίθων και δαχτυλιδιών, υπό την έννοια ότι είναι αυτός που λαμβάνει από τη Φύση την ακατέργαστη πέτρα και την μεταμορφώνει σε πολύτιμο λίθο. [513] Επίσης, η έννοια της μεταμόρφωσης ταιριάζει με τις αλχημικές θεωρητικές και πρακτικές τεχνικές της μετουσίωσης, που συγκαταλέγονταν στα βασικά επιστημονικά

---

φυλάσσονταν κείμενα σχετικά με τον αέρα ή με τα φαινόμενα του αέρα ή με την κατασκευή εναέριων τεχνολογικών τεχνουργημάτων. Βλ. Alberts, L. (2016), *From the Studiolo to Uffizi: sites of collecting and display under Francesco I de 'Medici*, (διδακτορική διατριβή), Boston University, σ. 128 ˙ Alberts, L. (2015), «The Studiolo of Francesco I de 'Medici: A recently found inventory», *Art History Supplement 2.0*, 1, σ. 8.

[510] Οι εργαστηριακές διαδικασίες που παρουσιάζονται είναι: η δημιουργία γυαλιού, η χύτευση χαλκού, οι αλχημικοί πειραματισμοί και η παραγωγή ιατρικών και άλλων σκευασμάτων.

[511] Schaefer, S. (1982), «The Studiolo of Francesco I de 'Medici: A Checklist of the known Drawings», *Master Drawings*, 20/2, σ. 125.

[512] Τα τέσσερα στοιχεία της φύσης είναι: η φωτιά, η γη, ο αέρας και το νερό, οι τέσσερις ιδιοσυγκρασίες είναι η ζωώδης, η οποία προκύπτει από υπερέκκριση αίματος, η φλεγματική (από το φλέγμα), η χολερική (από την υπερέκκριση κίτρινης χολής), η μελαγχολική (από τη μέλανα χολή) και οι τέσσερις ποιότητες είναι η ζεστή, η υγρή, η ψυχρή και η ξηρή. Όλα αυτά αλληλεπιδρούν και ανά περιπτώσεις αλληλοεξουδετερώνονται και με αυτόν τον τρόπο διατηρείται η κοσμική ισορροπία.

[513] Conticelli, V. (2002), «Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46/2-3, σ. 321.

ενδιαφέροντα του Francesco I.[514] Η ίδια λογική διαχέεται περιμετρικά στους τοίχους, οι οποίοι χωρίζονται αντίστοιχα στα τέσσερα στοιχεία, ήτοι στον τοίχο του αέρα, της φωτιάς, τη γης και του νερού. Κατ' επέκταση οι μύθοι που απεικονίζονται αναπτύσσονται γύρω από τον άξονα του στοιχείου τους.

Οι ηγετικές μορφές των επιτοίχιων παραστάσεων είναι οι γονείς του Francesco I, ο Cosimo I (εικ. 87) και η Ελεονόρα του Τολέδου (εικ. 88) και, όπως αναφέρει σχετικά η Cox – Rearick, γύρω από αυτούς τους δύο δομείται ένα κυκλικό σχήμα, το οποίο σχετίζεται με τον Κόσμο και τον Χρόνο και εμπεριέχει τη δυναστεία, που κληρονόμησε ο Francesco I.[515] Η εν λόγω ιδέα παραπέμπει εκ νέου στον Πλίνιο, αφού η *Φυσική Ιστορία* του λειτουργούσε εν είδει εγκυκλοπαίδειας. Με τον ίδιο τρόπο το *Studiolo* «παρουσιάζει τον μικρόκοσμο της κοσμικής τάξης σε ένα Δωμάτιο».[516] Συγκεκριμένα, ο Cosimo I και η Ελεονόρα λειτουργούν ως ένα αντιθετικό ζευγάρι που δημιουργεί ολότητα. Ο Cosimo I εκπροσωπεί την αρσενική φύση και βρίσκεται στον τοίχο της Γης. Από αυτόν αναδύεται το ενεργητικό στοιχείο και η σταθερότητα, ενώ οι ώρες του εικοσιτετραώρου που τον χαρακτηρίζουν είναι οι νυχτερινές. Στην πλευρά του εικονίζονται τα έξι τελευταία ζώδια του ζωδιακού κύκλου και ο Αιγόκερως, που θεωρείται το άστρο του Cosimo I. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται, ωστόσο, μια μικρή παραδοξότητα: ο Cosimo I δεν ήταν στην πραγματικότητα Αιγόκερως,[517] αλλά είχε υιοθετήσει αυτό ως το προσωπικό ζωδιακό του σύμβολο, για να προσδώσει επιπλέον κύρος στον χαρακτήρα του.[518] Τέλος, οι εποχές που τον περιστοιχίζουν είναι το φθινόπωρο και ο χειμώνας. Από την αντίθετη πλευρά, η Ελεονόρα είναι τοποθετημένη στον τοίχο του Αέρα και συμβολίζει τη θηλυκότητα και το ανάλαφρο – παθητικό στοιχείο. Έχει ταξινομηθεί με τα πρώτα έξι ζώδια, την άνοιξη και το καλοκαίρι, ενώ οι ώρες που της αντιστοιχούν είναι οι ώρες της ημέρας. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι η μετάβαση από τον Cosimo I στην Ελεονόρα συνιστά ένα πλήρη χρονικό και κοσμικό κύκλο.

---

[514] Conticelli, V. (2006), «Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563-1581)», στο Ph. Morel (επιμ.), *L' art de la renaissance entre science et magie*, Paris: Somogy, σ. 207.

[515] Cox-Rearick, J. (1984), σσ. 289 – 290.

[516] Blake McHam, S. (2013), σ. 209.

[517] Η ημερομηνία γέννησης του Cosimo ήταν η 12η Ιουνίου 1519. Το ζώδιο που αντιστοιχεί σε αυτήν την ημερομηνία είναι των Διδύμων.

[518] Schaefer, S. (1976), σ. 172.

Σύμφωνα με τη διάταξη του 2011, το έργο του da San Friano βρίσκεται στον τοίχο του Αέρα και ο εν λόγω κύκλος συμπληρώνεται, εκτός από το προαναφερθέν tondo της Ελεονόρας, με τα αγάλματα δύο θεοτήτων του Αέρα: του Βοριά και της Ήρας (εικ. 89-90) και με δύο ακόμη φορητούς πίνακες με θέμα ένα *Αδαμαντωρυχείο* και *την Εφεύρεση του Γυαλιού* (εικ. 91-92). Η επιλογή της *Πτώσης του Ικάρου* ως μυθολογικού επεισοδίου σχετιζόμενου με το στοιχείο του Αέρα, πιθανόν, να έγινε επειδή στον μύθο συνδυάζονται ο Αέρας αλλά και τα δύο στοιχεία της χολερικής ιδιοσυγκρασίας του αέρα, δηλαδή η υγρασία, με την παρουσία του νερού που βυθίζεται ο ήρωας, και η ζέστη, από τον ήλιο που του λιώνει τα φτερά. Επιπλέον, ήδη από τον 15ο αιώνα η προσωπικότητα του Δαιδάλου έχει χρησιμοποιηθεί στην εικονογραφία για να αισθητοποιήσει το φαινόμενο του αέρα.[519]

Η πλειονότητα των ερευνητών αναγνωρίζει την επίδραση του Οβιδίου στη σύνθεση του έργου.[520] Πράγματι, όσον αφορά στην εικονογραφική απόδοση της σκηνής, ο da San Friano είναι ο Ιταλός ζωγράφος που αποδίδει το επεισόδιο σχεδόν όπως αυτό περιγράφεται από τον Ρωμαίο συγγραφέα. Είναι, λοιπόν, η πρώτη φορά που ο Ίκαρος βρίσκεται αρκετά ψηλά, ο Ήλιος είναι διάπυρος και τα φτερά του νεαρού ήρωα κυριολεκτικά απορροφώνται από την πύρινη μάζα. Στις μορφές που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο διακρίνεται η επιρροή των πρώτων μανιεριστών. Ο da San Friano αποδίδει τις μορφές αυτές διατηρώντας τη δομή των σωμάτων των πρώτων Μανιεριστών, όπως ο Rosso και ο Pontormo.[521] Ακόμη, ο ζωγράφος επαναλαμβάνει εναντιόμορφα τον διασκελισμό του Δαιδάλου σε ένα από τα δύο βρέφη που βρίσκονται στη στεριά και για να το επιτύχει μπερδεύει έναν σκύλο στα πόδια του ενός βρέφους. Αυτήν την επιλογή ο Kilinski την ερμηνεύει ως μια απόπειρα του ζωγράφου να υπομνηματίσει ότι ο Δαίδαλος έμεινε πιστός στην τέχνη του, καθώς ο σκύλος αποτελεί το εικονογραφικό σύμβολο της πίστης.[522] Ωστόσο, για να αποφανθούμε σχετικά θα πρέπει πρώτα να διερευνηθεί ο λόγος που η Πτώση του Ικάρου αποτέλεσε μέρος του *Studiolo*. Όπως έχει γίνει εμφανές στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών,[523] ο Δαίδαλος ενσάρκωνε την ιδέα – με την πλατωνική έννοια

[519] Freedman, L. ([5]2018), σ. 64.

[520] Conticelli, V. (2007), *«Guardaroba di cose rare e preziose». Lo Studiolo di Francesco Ide'Medici: Arte, Storia, Significati*, Lugano: Agorà Publishing, σ. 294 ˙ Schaefer, S. (1976), σ. 354.

[521] Briganti, G. (1962), σ. 64.

[522] Kilinski II, K. (2002), σ. 179. Για τον συμβολισμό του σκύλου βλ. de Tervarent, G. (1997), σ. 121.

[523] Βλ. εδώ, σσ. 44-45.

του όρου – του τεχνίτη/καλλιτέχνη. Η σχέση Φύσης και Τέχνης δικαιολογεί την παρουσία του Δαιδάλου και του Προμηθέα, επειδή χαρακτηρίζονται ως οι πρώτοι τεχνίτες.[524] Παράλληλα, τον 16ο αιώνα στην Ιταλία ο μύθος λαμβάνει και αλχημική ερμηνεία, γεγονός που επεξηγεί επιπλέον την παρουσία του στο *Studiolo*. Ειδικότερα, δημοσιεύονται τρία κείμενα στα οποία η πτήση των δύο ηρώων αποκωδικοποιείται με τις τεχνικές της απόσταξης και της εξάχνωσης.[525] Υπό αυτό το πρίσμα και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι καταλαμβάνει περισσότερο χώρο από τον Ίκαρο, ο Δαίδαλος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η μορφή που παρέμεινε πιστή στην τέχνη του, ακόμη και αν αυτό σήμαινε ότι θα έχανε τον υιό του.

Στο σημείο αυτό πρέπει να δοθεί απάντηση και στο βασικό ερώτημα της παρούσας διατριβής, αν και στην *Πτώση του Ικάρου* του da San Friano λανθάνει η έννοια της ύβρεως. Αν δούμε το έργο αποκλειστικά ως μέρος ενός ευρύτερου εικονογραφικού συνόλου που σχετίζεται με την ανάδειξη της σχέσης Φύσης και Τέχνης, τότε ο μύθος δεν εμπεριέχει κανέναν υβριστικό υπαινιγμό. Αυτό συμβαίνει επειδή ως βασικός πρωταγωνιστής του επεισοδίου αναδεικνύεται ο Δαίδαλος. Από την άλλη πλευρά, όπως έχει αποδειχτεί από την μέχρι τώρα παρουσίαση του μύθου και την ευρύτερη παράδοση των *Εμβλημάτων*, το συγκεκριμένο επεισόδιο τον 16ο αιώνα στην Ιταλία είχε συσχετιστεί με έννοιες όπως η καταπάτηση της αυτοσυγκράτησης και η απερισκεψία. Έτσι, σύμφωνα με τον Schaefer, ενδεχομένως, ο Borghini να συμπεριέλαβε το εν λόγω επεισόδιο για να προειδοποιήσει τον Francesco I για τους κινδύνους των επιστημονικών του πειραματισμών.[526] Βέβαια,

[524] Conticelli, V. (2007), σ. 296.

[525] Η αλχημική ερμηνεία του μύθου δεν εμπλέκεται το θέμα της διατριβής, ωστόσο θεωρείται απαραίτητο να διευκρινιστούν ορισμένα ζητήματα. Η απόσταξη είναι η διαδικασία κατά την οποία ένα υγρό απομονώνεται από ένα μείγμα, η εξάχνωση είναι η μετατροπή από στερεή σε αέρια κατάσταση. Το πρώτο κείμενο στο οποίο γίνεται η σύζευξη του μύθου του Ικάρου με την Αλχημεία είναι το *La Espositione di Geber Filosofo* (1551) του Giovanni Bracesco. Ακολουθεί το *Auriloquio* του Vincenzo Percolla και τέλος, ο Giovanni Battista Nazari στο *Della tramutatione metallica sogni tre*, αφηγείται ότι σε ένα όνειρό του ανακάλυψε έναν τάφο που είχε σε παραστάσεις τον μύθο του Ικάρου, της Αταλάντης, του Δευκαλίωνος και λοιπά, οι οποίοι «κάτω από το πέπλο τους έκρυβαν τα μυστήρια της Αλχημείας». Βλ. Matton, S. (1995), «La figure de Démogorgon dans la littérature alchimique», στο D. Kahn και S. Matton (επιμ.), *Alchimie: art, histoire et mythes*, Paris-Milan: SEHA-ARCHE, σ. 299. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον μύθο του Ικάρου και την Αλχημεία, βλ., επίσης, Conticelli, V. (2007), σσ. 296 – 297.

[526] Schaefer, S. (1976), σ. 354.

αυτή η έμμεση νουθεσία δεν συνδυάζεται απόλυτα με την προβολή του Francesco I ως του απόλυτου κυρίαρχου της Φλωρεντίας[527] ούτε γενικότερα με την παρουσίαση όλων των επιστημονικών και τεχνικών διαδικασιών της εποχής, μυστικιστικές ή όχι. Παράλληλα, στην αρχή της παρουσίασης του *Studiolo* αναφέρθηκε ότι ο Borghini επηρεάστηκε από τον Πλίνιο τον πρεσβύτερο και φαίνεται ότι και ο da San Friano τον είχε λάβει υπόψη του, καθώς χρησιμοποιεί την πλίνεια υπογραφή: *faciebat*.[528] Αν, λοιπόν, ανατρέξουμε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, θα δούμε ότι ο Πλίνιος μνημονεύει τους δύο ήρωες ως εφευρέτες και μόνον.[529] Αν συνδυαστούν τα ανωτέρω στοιχεία, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η *Πτώση του Ικάρου* του da San Friano χρησιμοποιείται με στόχο να προειδοποιήσει ή να συμβουλεύσει μέσω της ύβρεως του Ικάρου.

Τα εικονογραφικά σύνολα του Luca Cambiaso και του Maso da san Friano μελετήθηκαν παράλληλα, ώστε να διαφανεί κάτι ιδιαιτέρως ενδιαφέρον: ότι η ερμηνεία του εκάστοτε μυθολογικού επεισοδίου καθορίζεται από τον κύκλο μέσα στον οποίο εντάσσεται. Ειδικότερα, στην πρώτη μελέτη περίπτωσης, αυτή του Cambiaso, τα επιμέρους στοιχεία και η θεματική του εικονογραφικού κύκλου συνέβαλαν, ώστε να μπορεί να ερμηνευτεί ως αμιγώς υβριστική, ενώ στη δεύτερη, στο εικονογραφικό σύνολο του da San Friano, δεν ήταν δυνατόν να εντοπιστούν υβριστικοί υπαινιγμοί. Η διαφορά αυτή αναδεικνύει δύο πολύ σημαντικά στοιχεία: πρώτον, ότι το ίδιο θέμα, την ίδια χρονική περίοδο δύναται να έχει διαφορετική χρήση, πρόσληψη και ερμηνεία, και δεύτερον, ότι ο παραγγελιοδότης και οι προθέσεις του διαδραματίζουν νευραλγικό ρόλο ενώ σε αυτές τις περιπτώσεις ο ζωγράφος κατέχει δευτερεύοντα ρόλο.

### 6.2.5 *Η πτώση του Ικάρου* από τον Annibale Carracci στο Palazzo Farnese

[527] Cox-Rearick, J. (1984), σ. 291.

[528] Blake McHam, S. (2013), σ. 213.

[529] Pliny the Elder (1906), *Naturalis Historia*, K.F.T. Mayhoff (επιμ.), Lipsiae: Teubner, 7:83. Για το χωρίο και σχολιασμό αυτού βλ. εδώ, σσ. 48-49.

Ο Annibale Carracci[530] μετέβη το 1594 στη Ρώμη, έπειτα από πρόσκληση του καρδινάλιου Odoardo Farnese, προκειμένου να αναλάβει τη διακόσμηση του ομώνυμου Palazzo. Η αρχιτεκτονική εικόνα του Palazzo Farnese είχε διαμορφωθεί από μια πληθώρα επιφανών καλλιτεχνών που δρούσαν στη Ρώμη στα τέλη του 16ου αιώνα, όπως ο Giuliano da Sangallo, ο Michelangelo di Lodovico Buonarroti, ο Giacomo Barozzi da Vignola και ο Giacomo della Porta.[531] Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Palazzo είχε φιλοτεχνηθεί, από τον Giovanni de Vecchi.[532] Ο Odoardo, όμως, ήθελε να απαλείψει τα ίχνη του de Vecchi από εκεί.[533] Όταν μετοίκησε στο Palazzo, ο καρδινάλιος ανέθεσε στον Annibale και στον Agostino Carracci τη διακόσμηση της *Sala Grande*, με θέματα από τη ζωή του Alesandro Farnese, προγόνου του καρδιναλίου, ώστε να του αποδώσει φόρο τιμής. Ωστόσο, το αρχικό σχέδιο δεν ευοδώθηκε και εν τέλει ο Annibale ξεκίνησε να ζωγραφίζει το *Camerino*[534] του παραγγελιοδότη με κύρια θεματική του τους άθλους του Ηρακλή και τις περιπέτειες

[530] Ο Annibale Carracci (1560-1609) θεωρείται ο πλέον ταλαντούχος της καλλιτεχνικής οικογένειας των Carracci, που έδρασαν στη Μπολόνια. Εκεί ίδρυσαν τη ζωγραφική Ακαδημία: *Accademia degli Incamminati*, η Ακαδημία των Προοδευτικών, με βασικό εικαστικό στόχο να αποτινάξουν τη ζωγραφική επιτήδευση του Μανιερισμού. Η ανάθεση για την διακόσμηση του Palazzo Farnese ήταν η σημαντικότερη που είχε λάβει, καθώς από πολλούς ερευνητές αντιμετωπίζεται ως το αριστούργημά του. Εκτός αυτού, είναι πολλοί οι ερευνητές που συνδέουν την επιδείνωση στην ψυχική υγεία του Carracci με την συμπεριφορά του Odoardo απέναντι του. Έπασχε από βαριά κατάθλιψη και πέθανε σε ηλικία, μόλις, 48 ετών. Βλ. Joyce, H.E. (2002), «From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori and Ancient Painting», στο J. Bell – T Willette (επιμ.), *Art history in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth Century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 170.

[531] Posner, D. (1971), *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, τ. 1ος, New York: Phaidon, σ. 77.

[532] Το έργο του Giovanni de Vecchi (1536-1614) χαρακτηρίζεται από έντονα μανιεριστικά στοιχεία και ενδεχομένως αυτά να ήταν που ήθελε να απομακρύνει ο Farnese.

[533] Robertson, Cl. (1988), «The Artistic Patronage of Cardinal Odoardo Farnese», στο *Les Carrache et les décors profane. Actes de colloque de Rome*, Rome: École Française de Rome, σ. 363.

[534] Το *Camerino* βρισκόταν στον πρώτο όροφο του Palazzo και ήταν ένα από τα ιδιωτικά δωμάτια του καρδιναλίου. Οι διαστάσεις του είναι σαφώς μικρότερες από τη *Sala Grande* (περίπου 5x9 μ.). Δεν είναι σαφείς οι λόγοι που ο Carracci ανέλαβε εν τέλει τη διακόσμηση των δύο αυτών δωματίων αντί για την αρχική αίθουσα. Σε αντίθεση με τη διακόσμηση της *Galleria*, στο *Camerino* ο Carracci είχε πολύ περιορισμένο λόγο. Περισσότερες πληροφορίες για τη ζωγραφική διακόσημηση του *Camerino* μπορεί να βρει κανείς στο: Mozzetti, F. (2002), «Il Camerino Farnese di Annibale Carracci», *Mélanges de l' École françaises de Rome*, 114/2, σσ. 809 – 836.

του Οδυσσέα. Στη συνέχεια, ο ίδιος ζωγράφος ανέλαβε και την εικονογράφηση της *Galleria*.

Μέχρι αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ερευνητών για την ακριβέστερη ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος στη *Galleria Farnese*. Οι θέσεις που έχουν διατυπωθεί αρθρώνονται γύρω από τέσσερις άξονες: Πρώτον, το εικονογραφικό πρόγραμμα της *Galleria* εκτυλίσσεται γύρω από τους έρωτες των θεών και πρόκειται για μια Νεοπλατωνική προσέγγιση του Έρωτα, δεύτερον, το σύνολο των νωπογραφιών μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα του *Omnia Vincit Amor*, τρίτον, αποτελεί την εικαστική ψήφο του Annibale στο *paragone* των τεχνών,[535] και τέταρτον, είναι ένα εικαστικό παιχνίδισμα που είχε στόχο να ενοχλήσει.[536]

Αρχικά, είχε διατυπωθεί η άποψη ότι η διάταξη του συγκεκριμένου προγράμματος διαμορφώθηκε από τον Fulvio Orsini,[537] για τον επικείμενο γάμο του

[535] *Paragone*, ήτοι η διαμάχη για την καλλίστη των τεχνών. Είναι μια διαμάχη που αφορμάται από το ρητό του Οράτιου: *Ut Pictura poesis* (όπως η ζωγραφική έτσι και η ποίηση). Στη συνέχεια, ο Leonardo da Vinci συσχέτισε τη ζωγραφική με τη Φυσική Φιλοσοφία και θεωρούσε ότι, όποιος περιφρονούσε τη ζωγραφική, περιφρονούσε τη Φυσική Φιλοσοφία και κατ' επέκταση τη Φύση. Σύμφωνα με τον Leonardo, η ζωγραφική ήταν ανώτερη από την ποίηση ή τη μουσική, γιατί η τέρψη γίνεται δια της όρασης, που θεωρείται η τελειότερη των αισθήσεων. Όσον αφορά στη σύγκριση με τη γλυπτική, η ζωγραφική υπερτερεί και πάλι, καθώς ο ζωγράφος δύναται να διαχειριστεί τον σκιοφωτισμό κατά το δοκούν. Έπειτα, το ερώτημα επεκτάθηκε στις δύο βασικές εικαστικές τέχνες, στη ζωγραφική και στη γλυπτική. Το σημείο ακμής του *paragone* ήταν τα μέσα του 16ου αιώνα. Όσον αφορά στα επιχειρήματα που είχε να προτάξει καθένας εκπρόσωπος, οι γλύπτες υπερθεμάτιζαν για την ικανότητα τους να αποδίδουν σε τρεις διαστάσεις, επιτυγχάνοντας με αυτόν τον τρόπο την καλύτερη μίμηση της φύσης και οι ζωγράφοι προέτασσαν το χρώμα, τον σκιοφωτισμό, το τοπίο και την προοπτική απόδοση. Βλ. ενδεικτικά White, J. (1983), *Studies in Renaissance Art*, London: The Pindar Press, σ. 1-66 και Azzolini, M. (9/2009), «In praise of Art: Text and context of Leonardo's "Paragone" and its critique of the arts and sciences», *Renaissance Studies*, 19/04, σσ. 487 – 510.

[536] Ειδικότερα, ο Bellori πρωτοδιατυπώνει τη θεωρία για τους Έρωτες των Θεών και κατ' επέκταση αποδίδει νεοπλατωνικές διαστάσεις, ο Dempsey προτείνει τη δεύτερη ερμηνεία και ο Scott με τον Hughes και ο Fish τις δύο τελευταίες αντίστοιχα. Βλ. Robertson, Cl. (1990), «Ars vincit Omnia: The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art», *Mélanges de l'école française de Rome*, 102/1, σσ. 9 – 10.

[537] Ο Fulvio Orsini (1529-1660) ήταν φιλόλογος, αρχαιολόγος και εικαστικός ειδήμονας της οικογένειας Farnese, υπεύθυνος για τον εμπλουτισμό των συλλογών της, βλ. Mozzetti, F. (2002), σσ. 809-810.

Ronaccio Farnese με την Margherita Aldobrandini[538] και ότι επρόκειτο για μια διακοσμημένη επιθαλάμια αίθουσα. Η θέση αυτή στηρίχθηκε στην πρότερη συνεργασία του Orsini και του Carracci για τη διακόσμηση του *Camerino*. Εάν, όμως, υπήρξε και στην περίπτωση της *Galleria* συνεργασία των δύο, ήταν τελείως διαφορετική, καθώς στον συγκεκριμένο εικονογραφικό κύκλο δεν υπάρχει η διάταξη που συνήθως προτεινόταν από τους συμβούλους εικονογραφίας και είναι πλέον πιθανό, την τελική διαμόρφωση να την καθόρισε εξ ολοκλήρου ο ζωγράφος.[539]

Στην οροφή έχουν αποδοθεί συνολικά 35 μυθολογικά επεισόδια, τα οποία, όπως αναφέρει σχετικά ο Bellori, άπτονται θεμάτων σχετικών με την ειρήνη και τον πόλεμο, τη θεϊκή και την ανθρώπινη αγάπη, όπως αυτή περιγράφεται στον Πλάτωνα.[540] Εξαρχής, η επιλογή της ερωτικής θεματικής για τη διακόσμηση της οροφής είχε προβληματίσει τους ερευνητές, επειδή ο βασικός παραγγελιοδότης ήταν καρδινάλιος και ένα τέτοιου είδους σύνολο έμοιαζε ακατάλληλο για την ιδιότητά του. Η χρονολογία 1600 κάτω από τη νωπογραφία της *Γαλάτειας* θεωρήθηκε ότι υπομνημάτιζε κάτι διαφορετικό. Πράγματι, τότε νυμφεύτηκε ο Ronaccio. Μέσα από αυτό το πλαίσιο η θεματική για τους Έρωτες των Θεών δεν μοιάζει να είναι άστοχη. Έτσι, οι τρεις κεντρικές παραστάσεις: *Πολύφημος και Γαλάτεια*, *Ηώ και Κέφαλος* και *Βάκχος και Αριάδνη* (εικ. 93-95), παρουσιάζουν τον θρίαμβο της Αγάπης στη Θάλασσα, στη Γη και στον Αέρα, αντίστοιχα.[541] Ο *Δαίδαλος και ο Ίκαρος* (ΚΕΖ 14) εντοπίζονται στις επιτοίχιες νωπογραφίες στα διάχωρα γύρω από την οροφή. Εκτός από το ηρωικό δίδυμο, στα διάχωρα αυτά απεικονίζονται *ο Περσέας με την*

[538] Freedberg, S.J. (1983), *Circa 1600: A Revolution of style in Italian Painting*, Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap press of Harvard University Press, σ. 38.

[539] Robertson, Cl. (1988), σ. 371.

[540] Πράγματι, ο Carracci έχει απεικονίσει τις δύο αυτές μορφές αγάπης σε έριδα, καθώς και τα ζεύγη της ιδεατής και επίγειας αγάπης, του Έρωτα και του Αντέρωτα και του Ιερού και Βέβηλου Έρωτα. Βλ. Summerscale, A. (2008), *Malvasia's Life of the Carracci*, (επιμ. και μτφρ.), Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, σ. 216 · Bellori, G.P. (2005), *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A new Translation and critical edition*, Sedgwick Wohl, Al. – Wohl, H. – Montanari, T. (επιμ. και μτφρ.), Cambridge: Cambridge University Press, σ. 84.

[541] Dempsey, Ch. (12/1968), « "Et nos cedamus Amori" Observations on the Farnese Gallery», *The Art Bulletin*, 50/4, σ. 373 · Dempsey, Ch. (1995), *Annibale Carracci: The Farnese Gallery, Rome*, New York: G. Braziller, σσ. 23-24.

*Ανδρομέδα, η μάχη του Περσέα με τον Φινέα, μία Παρθένος με μονόκερω,*[542] *η Άρτεμις με την Καλλιστώ, η Μεταμόρφωση της Καλλιστούς, ο Ερμής και ο Απόλλων, ο Αρίων και το Δελφίνι, η Αθηνά και ο Προμηθέας, ο Ηρακλής και ο Δράκος στον κήπο των Εσπερίδων* και *η Απελευθέρωση του Προμηθέα* (εικ. 96-100). Από αυτές οι τελευταίες επτά συγκροτούν μαζί με τον Ίκαρο έναν παρόμοιο συνθετικό κύκλο, λόγω σχήματος, θέσης (βρίσκονται επάνω από θύρες) και διαστάσεων. Με μια απλή επισκόπηση της ζώνης των διαχώρων παρατηρεί κανείς ότι άλλα θέματα είναι εξαιρετικά δημοφιλή για την εποχή και επανειλημμένως χρησιμοποιημένα, όπως παραδείγματος χάριν *Η Απελευθέρωση του Προμηθέα* ή *Η Άρτεμις με την Καλλιστώ*, ενώ άλλα απεικονίζονται για πρώτη φορά, όπως ο *Ερμής με τον Απόλλωνα*.

Το επεισόδιο από τον μύθο που επιλέγει να εικονογραφήσει και ο Annibale Carracci είναι εκείνο της Πτώσης. Ο Ίκαρος βρίσκεται ψηλότερα από τον πατέρα του, έχει αποδοθεί με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή τη στιγμή ακριβώς που λαμβάνει χώρα η πτώση, με το κεφάλι προς τα κάτω. Η μορφή του νεαρού ήρωα, έστω και έμμεσα, είναι η πρωταγωνιστική, καθώς όλες οι υπόλοιπες μορφές είναι στραμμένες προς αυτόν, ήτοι ο πατέρας του, οι δύο ναύτες και η μία μορφή που βρίσκεται στη στεριά. Η σύνθεση στο σύνολό της δεν διαφοροποιείται από αυτό που θα ανέμενε να δει κανείς σε μια τυπική απεικόνιση της Πτώσης του Ικάρου. Υπάρχει μία μόνο μικρή εξαίρεση: η γυμνή, ημιανακεκλιμένη μορφή. Αυτή, παρόλο που κατέχει κεντρικό ρόλο στη σύνθεση και εισάγει τον θεατή στη σκηνή κατευθύνοντας το βλέμμα του με το προτεταμένο δεξιό της χέρι στο πεδίο της δράσης, δεν έχει αποκρυπτογραφηθεί με ακρίβεια. Πιο συγκεκριμένα, το 1657, εκδόθηκε μια συλλογή με το σύνολο των απεικονίσεων του Palazzo, στην οποία είχε κάνει τα σχέδια ο Carolo Cæsio (εικ. 101) και την ερμηνευτική προσέγγιση τους ο Lucio Philarchæo. Σε αυτήν την έκδοση αναφέρεται ότι η ημιανακεκλιμένη μορφή στη στεριά είναι και αυτή ένας ναυτικός.[543] Το πρόβλημα εδράζεται στο γεγονός ότι σε καμία από τις λογοτεχνικές πηγές, τις οποίες προτείνει ο Philarcæo ως πιθανές, εκλογικευμένες ή

[542] Η *Παρθένος με τον Μονόκερω* αναφέρεται μόνο επειδή ανήκει στις επιτοίχιες νωπογραφίες του διαζώματος. Δεν θα εξεταστεί περαιτέρω καθότι δεν έχει φιλοτεχνηθεί από τον Carracci, αλλά από τον Domenichino. Ο Domenichino ήταν αυτός που ανέλαβε την περαίωση της διακόσμησης, όταν ο Carracci βυθίστηκε στη μελαγχολία. Βλ. Dempsey, Ch. (12/1968), σ. 365.

[543] Philarchæo, L. (1752), *Ædium Farnesiarum tabulæ ab Annibale Caraccio depict a Carolo Cæsio aeri insculptæ atque a Lucio Philarchæo explicationibus illustratæ*, Romæ: Sumptibus Venuntii Monaldini, tab. XXVII, σ. LIX.

μη, δεν υπάρχει αντίστοιχη αναφορά που να δικαιολογεί την παρουσία αυτή. Δεν καταγράφεται επί λέξει κανένας ναυτικός στη στεριά. Επιπλέον, δεν εντοπίζεται κάποιο παραπληρωματικό στοιχείο στη μορφή, το οποίο θα διευκόλυνε την ταύτισή του με τις άλλες μορφές των λογοτεχνικών πηγών, όπως είναι ο ποιμένας. Ένα δεύτερο ενδεχόμενο είναι η προβληματική μορφή να μην αναφερόταν σε κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο των πηγών, αλλά να προστέθηκε από τον Carracci για συνθετικούς λόγους. Πιο συγκεκριμένα, η επιτοίχια ζωγραφική επιφάνεια, όπου έχει ζωγραφιστεί ο μύθος του Ικάρου, όπως και οι υπόλοιποι μικροί σε διαστάσεις μύθοι των διαχώρων, έχει σχήμα Π. Όλος ο ζωγραφικός διάκοσμος της οροφής είναι ψευδαισθησιακός, δηλαδή, ο ζωγράφος προσπαθεί αφενός μεν να συνταιριάξει τα ανάγλυφα πλαίσια των διαχώρων και τον λοιπό διάκοσμο με τις νωπογραφίες και να δημιουργήσει ένα ενιαίο οπτικό αποτέλεσμα, αφετέρου δε, να δώσει την αίσθηση του βάθους στις σκηνές. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, πολλές μορφές χρησιμοποιούνται με τέτοιον τρόπο, ώστε να πληρούν τον κενό χώρο χωρίς να έχουν ενεργό ρόλο στην οπτική αφήγηση. Κατ' επέκταση, η ημιανακεκλιμένη μορφή μπορεί να χρησιμοποιήθηκε από τον Carracci εξισορροπητικά, για να καλύψει το κενό που θα έμενε στη σύνθεση λόγω του σχήματος του τοίχου.

Οι περισσότεροι ερευνητές αναγνωρίζουν ως λογοτεχνική πηγή του Carracci τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και θεωρείται ότι η εικονογράφηση έγινε μετά την παρέμβαση του ζωγράφου στην πρόταση του Orsini.[544] Ο Orsini, ωστόσο, το 1603 οπότε φιλοτεχνήθηκαν τα έργα των διαχώρων, είχε ήδη πεθάνει.[545] Ενδεχομένως, το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ του θανάτου του συμβούλου εικονογραφίας και της περαίωσης του εικονογραφικού κύκλου να προσέφερε στον Carracci την ευκαιρία να αναστοχαστεί και να προσαρμόσει το πρόγραμμα σύμφωνα με το δικό του όραμα ή να συνεργαστεί με έναν διαφορετικό σύμβουλο εικονογραφίας. Ο Posner, όμως, κάνει μια αξιοσημείωτη παρατήρηση. Αναφέρει ότι ο ζωγράφος δεν είχε μεγάλη εξοικείωση με την αρχαία λογοτεχνία.[546] Αυτή η θέση, βέβαια, δεν πρέπει να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο Carracci ήταν ένας αδαής της μυθολογίας. Ο ζωγράφος γνώριζε πολύ καλά τα μυθολογικά θέματα ανεξάρτητα από το εάν οι γνώσεις αυτές αποκτήθηκαν μέσω των πρωτότυπων λατινικών κειμένων ή

[544] Wittkower, R. ([6]1999), σ. 33.

[545] Martin, J.R. (1965), *The Farnese Gallery*, Princeton- New Jersey: Princeton University Press, σ. 144.

[546] Posner, D. (1971), σ. 102.

από τις μεταφράσεις τους στην καθομιλουμένη γλώσσα ή ακόμη και από τις εικονογραφημένες εκδόσεις. [547] Ενδεχομένως, λοιπόν, ο Carracci να είχε έρθει σε επαφή με τα μυθολογικά επεισόδια έμμεσα, δηλαδή μέσω εικονογραφήσεων και όχι μέσω των πρωτότυπων κειμένων τους. Η άποψη αυτή θα εξηγούσε τόσο την παρουσία της αινιγματικής μορφής όσο και την απόδοση του επεισοδίου εν ώρα δειλινού. Η πιθανότητα να έχει επηρεαστεί από κάποιες προγενέστερες ζωγραφικές ή χαρακτικές αποδόσεις ενισχύεται και από την παρουσία ενός πύργου στο βάθος. Σύμφωνα με το κείμενο, το ψηλό κτήριο θα έπρεπε να είναι το ανάκτορο του Μίνωα. Αλλά η καθ' ύψος ανάπτυξη παραπέμπει περισσότερο σε πύργο παρά σε ανάκτορο. Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς ότι το εν λόγω κτήριο χρησιμοποιήθηκε για να υπενθυμίσει στον θεατή ένα προηγούμενο επεισόδιο του μύθου, εκείνο κατά το οποίο ο Δαίδαλος γκρέμισε από ένα πύργο τον Πέρδικα.[548] Άλλωστε, η ταυτόχρονη απόδοση των δύο θανάτων αποτελούσε για τους καλλιτέχνες ένα ιδιαιτέρως αγαπητό στοιχείο υπομνηματισμού και σύγκρισης του Ικάρου με τον Πέρδικα. Η ακριβής εικονογραφική πηγή, ωστόσο, παραμένει άγνωστη. Η έρευνα στις σύγχρονες του Carracci πηγές δεν απέδωσε συγκεκριμένους καρπούς. Η προβληματική αναδύεται σε δύο πόλους, αφενός ο ζωγράφος θα μπορούσε να έχει υιοθετήσει την τυπολογία και τη διάταξη από οποιονδήποτε καλλιτέχνη που θαύμαζε και από οποιοδήποτε έργο που πραγματευόταν τον μύθο του Ικάρου και αφετέρου δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα σε ποιές εικονογραφημένες εκδόσεις θα μπορούσε να έχει πρόσβαση. Το καινοφανές συνθετικό στοιχείο που έχει εντοπιστεί είναι η στάση του Ικάρου, κυρίως επειδή ο ήρωας, σπάνια αποδίδεται με στραμμένα τα νώτα στον θεατή. Με μια μικρή επιφύλαξη θεωρούμε ότι το μοτίβο αυτό ταιριάζει με έναν τοιχοτάπητα του de Pannemaker (εικ. 102), για τον οποίο αναφέρεται ως πηγή μια βενετική έκδοσή των *Μεταμορφώσεων* του 1547.[549]

---

[547] Robertson, Cl. (1990), σ. 22.

[548] Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 250 – 251, «*Φθόνησε ο Δαίδαλος τον ανεψιό του κι απ'της Παλλάδας το άγιο κάστρο τον κατακρήμνισε με το κεφάλι πλάθοντας ψεύδη πως ήταν πτώση*». Επίσης, ο πύργος έχει συσχετιστεί και με τον Πύργο της Βαβέλ και θεωρείται σύμβολο της φιλοδοξίας. Ωστόσο, θεωρούμε πλέον πιθανή την παρουσία του στον μύθο του Ικάρου, ως σημείο ενθυμητικό, ήτοι να το χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες για να εξισορροπήσουν τον θάνατο του Ικάρου με τον άδικο θάνατο του Πέρδικα.

[549]Αναλυτικά τα στοιχεία για τον τοιχοτάπητα και τη συλλογή στην οποία ανήκει αναφέρονται στο ίδρυμα Warburg, βλ https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39388

Η κοινά αποδεκτή θέση για την εικονογράφηση της οροφής είναι ότι ο Carracci απέδωσε τους έρωτες των θεών. Η θέση του μύθου του Ικάρου σε ανάλογης θεματικής μύθους εξετάστηκε στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, και πιο συγκεκριμένα στην *Ars Amatoria* του Οβιδίου.[550] Εντούτοις, ο Ίκαρος δεν αποτελεί τη μοναδική αταίριαστη επιλογή για τον ζωγραφικό διάκοσμο των διαχώρων. Από τις οχτώ συνολικά νωπογραφίες στα διάχωρα μόνον οι δύο μπορούν να συσχετιστούν άμεσα με τον έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τον Ίκαρο, δεν είναι δυνατόν επίσης να συσχετιστούν με την ερωτική θεματογραφία οι νωπογραφίες του Προμηθέα, του Αρίωνα και του Ερμή. Επιπλέον, δεν διακρίνεται σε κανέναν από αυτούς τους μύθους ούτε το κωμειδυλλιακό πνεύμα που έχει εντοπιστεί σε άλλα έργα της οροφής.[551]

Ο πρώτος που επιχείρησε να ερμηνεύσει εξ ολοκλήρου το εικονογραφικό πρόγραμμα ήταν ο Giovan Pietro Bellori, ο βιογράφος των επιφανέστερων καλλιτεχνών του 17ου αιώνα, μεταξύ των οποίων και οι αδερφοί Carracci. [552] Στο βιβλίο του *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* υπάρχει κεφάλαιο με τον τίτλο οι αλληγορίες των μύθων, στο οποίο καταγράφεται συγκεκριμένα για την εικονογράφηση των διαχώρων:

> «[…] ο Ίκαρος συμβολίζει την απότομη πτώση των εξαιρετικά τολμηρών. Η Καλλιστώ συμβολίζει τη διεφθαρμένη αγνότητα, γυμνωμένη από τη μεταμφίεση της (ενν. την ανακάλυψη της κυοφορίας της από την Αρτέμιδα), και η μεταμόρφωσή της σε αρκούδα επιδεικνύει την παραμόρφωση του σφάλματος (ενν. ότι η παραμόρφωση της σε αρκούδα ήταν αποτέλεσμα των πράξεων της). Το δώρο της λύρας του Ερμή στον Απόλλωνα είναι μια πρόσκληση σε εμάς για να τοποθετήσουμε το όργανο, το οποίο είναι η ψυχή μας, στα χέρια της Σοφίας, που συμβολίζεται από τον Απόλλωνα. Η διάσωση του Ωρίωνα από το δελφίνι παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη σύλληψη/οπτική της αρετής, η οποία ξεφεύγει από το τραύμα και τον

[550] Βλ. εδώ, σσ. 46-47.

[551] Posner, D. (1971), σ. 93 · Simons, P. (2011), «Annibale Carracci's visual wit», *Notes in the History of Art*, 30/2, σ. 29.

[552] Ο Giovan Pietro Bellori (1615-1696) θεωρείται ο Vasari του 17ου αιώνα. Το έργο του *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) αποτελεί μία από τις καλύτερες πρωτότυπες πηγές για τους βίους των σύγχρονών του ζωγράφων. Στο θεωρητικό του έργο ανέδειξε τις αρχές του Κλασικισμού. Στη ζωγραφική έριδα της εποχής του μεταξύ των υποστηρικτών του Caravaggio και του Carracci, είχε ταχθεί με το μέρος του δευτέρου. Βλ. Bellori, G.P. (2005), σσ. 1-14.

> θάνατο και επιτυγχάνει να κάνει γνωστή τη δύναμη της ακόμη και σε άλογα όντα (ενν. τα δελφίνια), που σπεύδουν να την βοηθήσουν με το να την κρατούν ψηλά ακόμη και εν μέσω των πιο αγριεμένων κυμάτων. Ο Προμηθέας επιδεικνύοντας στην Αθηνά το ανθρωπόμορφο του άγαλμα, του οποίου η μόνη ατέλεια είναι ότι δεν έχει ψυχή, και η Αθηνά δείχνοντας τους ουρανούς συμβολίζουν την αρετή του πνεύματος, το μόνο μας αγαθό, χωρίς το οποίο δεν θα μπορούσαμε να είμαστε τίποτε άλλο παρά ταπεινός πηλός. Και η απελευθέρωση του ίδιου του Προμηθέα από τον Ηρακλή, που σκότωσε τον γύπα, επιβεβαιώνει τη δύναμη της αρετής, η οποία καταπατά την κακία, και απελευθερώνει την ψυχή από τα δεσμά και τα βάσανα των παθών. Η τελευταία αλληγορία είναι η εικόνα του Ηρακλή να σφαγιάζει τον δράκο που φυλάσσει τον Κήπο των Εσπερίδων, ενώ ο Δίας παρακολουθεί επιδοκιμαστικά, για τις ενάρετες πράξεις που αναγνωρίζονται και επιβραβεύονται, και τα χρυσά μήλα δεν είναι τίποτε άλλο παρά τα φρούτα του ανεκτίμητου πλούτου που κερδίζεται από ενάρετες πράξεις».[553]

Η επίδραση που είχε η παραπάνω ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος ενισχύεται και από το γεγονός ότι την υιοθετεί και την παραθέτει σχεδόν αυτούσια ο επόμενος βιογράφος της οικογένειας Carracci, ο Malvasia.[554] Ήδη, λοιπόν, από τον 17ο αιώνα διαφαίνεται η τάση, τα έργα των διαχώρων να μελετώνται και να ερμηνεύονται χωριστά από τις νωπογραφίες της οροφής. Οι βιογράφοι του Annibale Carracci επιχειρούσαν να δώσουν μια εναλλακτική και αυτονομημένη εξήγηση για τα έργα αυτά, αφού διακρίνεται στο πνεύμα τους η τάση να αποδώσουν ηθικοπλαστικό νόημα στους μύθους, μέσω των αλληγορικών συμβολισμών τους. Η συνέχεια ήταν διττή, αφενός υπήρχαν ερευνητές που δεν διαχώριζαν το νοηματικό σύνολο της εικονογράφησης και συνέχισαν να το αντιμετωπίζουν ως όλον, αφετέρου υπήρχαν αυτοί, που επιχείρησαν να δώσουν μια εναλλακτική ερμηνεία στις επιτοίχιες απεικονίσεις.

Η πρώτη περίπτωση, δηλαδή η ερμηνεία του διακόσμου ως ενιαίου συνόλου, έχει ήδη αναφερθεί και σχολιαστεί, οπότε σειρά έχουν οι εναλλακτικές προσεγγίσεις. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μπορεί να ειπωθεί ότι οι απεικονίσεις των διαχώρων, εκτός από αυτές του μύθου της Καλλιστούς, ήταν αφιερωμένες στη δύναμη του καλλιτέχνη και στα όριά του, ένα θέμα που πρωτοδιατυπώθηκε στη διαμάχη για το *paragone* των

[553] Summerscale, A. (2008), σ. 221 ˙Bellori, G.P. (2005), σσ. 92 – 93.

[554] Summerscale, A. (2008), σσ. 220 - 222.

τεχνών.[555] Πιο συγκεκριμένα, οι μύθοι που έχουν επιλεγεί θεωρούνται καλλιτεχνικοί μύθοι, καθώς οι πρωταγωνιστές τους με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο συνδέονται με την εικαστική δημιουργία. Ειδικότερα, ο Annibale Carracci στα δύο μεγάλα επιτοίχια έργα επέλεξε να απεικονίσει δύο χαρακτηριστικές στιγμές από τον μύθο του Περσέα: τη στιγμή που ο δράκος και ο Φινέας μεταμορφώνονται σε αγάλματα στις νωπογραφίες *Περσέας και Ανδομέδα* και η *Μάχη του Περσέα και του Φινέα* αντίστοιχα (εικ. 96 και 97). Ο μύθος για την απελευθέρωση θεωρείται ένας από τους πλέον χαρακτηριστικούς μύθους που αναφέρονται στο *paragone* των τεχνών.[556] Η αντίληψη αυτή διαμορφώθηκε από το χωρίο του μύθου, σύμφωνα με το οποίο όταν ο Περσέας πρωτοαντίκρισε την Ανδρομέδα την πέρασε για άγαλμα. Η εντύπωση αυτή διατηρήθηκε μέχρι τη στιγμή που αυτή δάκρυσε και κινήθηκαν οι τρίχες στην κόμη της.[557] Έτσι, το αφηγηματικό επεισόδιο αυτό καθεαυτό προκαλεί τους καλλιτέχνες σε μια άτυπη άμιλλα για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής ως αγάλματος και ως ζώσας ταυτόχρονα. Ο Carracci κάνει ένα βήμα πιο μακριά στη μορφοποίηση του μύθου, εντάσσοντας έμμεσα την τέχνη της γλυπτικής. Ο Περσέας δεν σκοτώνει τον δράκο με το σπαθί του, σύμφωνα με το οβιδιακό κείμενο, αλλά τον μαρμαρώνει με το κεφάλι της Μέδουσας. Αντίστοιχα συμβαίνει και στο επεισόδιο με τον Φινέα, καθώς η στιγμή που επιλέγει να αποδώσει ο ζωγράφος είναι αυτή που ο Φινέας μετατρέπεται σε άγαλμα. Αποδίδει, λοιπόν, άλλες μορφές ως αγάλματα, άλλες ως ζωντανές αλλά να μοιάζουν με αγάλματα, και τις υπόλοιπες όσον το δυνατόν εγγύτερα στη φυσική απεικόνιση. Αυτή είναι και η απάντηση του Carracci στο *paragone* των τεχνών και η ψήφος του πηγαίνει υπέρ της ζωγραφικής. Πώς, όμως, τα υπόλοιπα επεισόδια υπηρετούν στην ανάδειξη του *paragone*; Η απάντηση είναι: χωροταξικά. Όλα τα μυθολογικά επεισόδια, που αποδίδονται στα διάχωρα, περιβάλλουν κόγχες εντός των οποίων βρίσκονται τοποθετημένα αρχαία αγάλματα (εικ. 99-100).[558] Κατ' επέκταση και ο ίδιος ο θεατής δύναται να κάνει τη σύγκριση για την καλλίστη των τεχνών.

[555] Robertson, Cl. (1990), σσ. 35 - 36.

[556] Scott, J.B. (1988), «The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, σ. 250.

[557] Fend, M. (2017), *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650 – 1850*, Manchester: Manchester University Press, σ. 29.

[558] Scott, J.B. (1988), σ. 253 · Hughes, A. (9/1988), «What's the Trouble with the Farnese Gallery? An experiment in reading pictures», *Art History*, 11/3, σ. 340.

Οι υπόλοιποι μύθοι πραγματεύονται μια διαφορετική πτυχή της διαμάχης που έχει στόχο να αναδείξει τα όρια του καλλιτέχνη και τη διαχείρισή τους. Σε αυτούς διακρίνει κανείς με ευκολία ότι λανθάνει η εικαστική ιδιότητα των πρωταγωνιστών. Ο Δαίδαλος ήταν φημισμένος αρχιτέκτονας και γλύπτης, ο Αρίων και ο Ερμής με τον Απόλλωνα σχετίζονται με τη μουσική και οι Προμηθεϊκοί μύθοι πραγματεύονται το ζήτημα της δύναμης του καλλιτέχνη εν γένει, αλλά και ειδικότερα την ικανότητα του ήρωα να φτιάχνει πήλινους ανθρώπους. Όσον αφορά στον μύθο του Ικάρου, η επιλογή της *Πτώσης του Ικάρου* ως ενδεικτικού επεισοδίου του μύθου δεν μπορεί να θεωρηθεί επιτυχημένη, καθώς δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι προβάλλει τόσο την εικαστική δεινότητα του Δαιδάλου όσο την εφευρετικότητά του. Αφηγηματικά, ίσως, θα ταίριαζε καλύτερα να έχει απεικονιστεί ο Δαίδαλος εν δράσει, ήτοι να εργάζεται σε κάποιο καλλιτεχνικό του έργο. Θα μπορούσε, λοιπόν, να έχει αποδοθεί το επεισόδιο της δοκιμής των φτερών ή η δημιουργία του λαβυρίνθου. Το έργο φιλοτεχνείται στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, τότε ακόμη δεν έχει αρχίσει να παραγκωνίζεται το επεισόδιο της Πτώσης από της Τοποθέτησης των φτερών, όπως θα γίνει εμφανές στη συνέχεια. Ως εκ τούτου, ο Carracci δεν ήταν δυνατόν να είχε δει ή να είχε συναντήσει εικονογραφικά αυτό το επεισόδιο και μάλλον στράφηκε στην Πτώση ως μια καθ' έξιν επιλογή με πλούσιο εικονογραφικό παρελθόν στην Ιταλία. Αλλά και συνθετικά η μορφή του Δαιδάλου επισκιάζεται από την πτώση του υιού του. Μέσα σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, η επιλογή του Annibale Carracci, ενδεχομένως, να στηρίχθηκε στο διδακτικό νόημα του μύθου και να ήθελε να αναδείξει παράλληλα, εκτός από την καλλιτεχνική ευφυΐα του Δαιδάλου, την έννοια των ορίων και την ανάγκη διατήρησής τους. Μια επισήμανση η οποία υπολείπεται από τους υπόλοιπους μύθους.

Η επόμενη εναλλακτική προσέγγιση για την ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος πραγματεύεται μια έννοια που πολλάκις έχει αναφερθεί μέχρι τώρα: το μέτρο. Ο Martin στη μελέτη του για τη *Galleria Farnese* επιχειρεί να ερμηνεύσει την *Πτώση του Ικάρου* αποκόπτοντάς την, σχεδόν, από την υπόλοιπη διακόσμηση των διαχώρων και της οροφής.[559] Υποστηρίζει ότι ο Carracci απέδωσε το συγκεκριμένο επεισόδιο, προκειμένου να αναδείξει την έννοια της Αριστοτελικής Μεσότητας. Μάλιστα, σε συνδυασμό με το οικόσημο του Alessandro Farnese, που υπάρχει κάτω από τη νωπογραφία και συνίσταται από ένα βέλος στο κέντρο μιας ασπίδας (εικ.

[559] Martin, J.R. (1965), σσ. 144-145.

103), θεωρείται ότι το πάθημα του Ικάρου λειτουργεί ως μια υπενθύμιση ότι η επίτευξη των στόχων εξαρτάται από τη διατήρηση της μέσης οδού. Μέσα στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο, προτείνει έναν νέο σύμβουλο εικονογραφίας: τον προσωπικό φίλο του Carrracci, Giovanni Battista Agucchi. Ο Agucchi λίγο αργότερα συνέγραψε και ένα θεωρητικό κείμενο στο οποίο χρησιμοποιεί τον μύθο του Δαιδάλου και του Ικάρου, ώστε να αναδείξει τους κινδύνους που ελλοχεύουν, όταν κάποιος παρεκκλίνει από τη μέση οδό.[560]

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί, *Η Πτώση του Ικάρου* του Annibale Carracci δεν αποτελεί ένα ξεκάθαρο δείγμα προσέγγισης της υβριστικής διάστασης του μύθου. Το εικονογραφικό σύνολο διαφοροποιείται σαφώς από αυτό το ερμηνευτικό πνεύμα. Παράλληλα, και η συνθετική απόδοση δύναται να θεωρηθεί περισσότερο ως καθ' έξιν επιλογή, παρά συνειδητή απόφαση του ζωγράφου να φιλοτεχνήσει μια νωπογραφία, ώστε να προειδοποιήσει ή να νουθετήσει τον παραγγελιοδότη και τους θεατές. Ενδεχομένως, η απόδοση να έχει επηρεαστεί από το γενικότερο κλίμα της εποχής, μιας και, όπως έχει ήδη σχολιαστεί και θα αναλυθεί περαιτέρω στη συνέχεια, στις αρχές του 17ου αιώνα η ύβρις του Ικάρου έχει αμβλυνθεί.

### 6.2.6 Ο 17ος αιώνας στην Ιταλία

Αν υπάρχει ένα ιδιαίτερα αξιοσημείωτο γεγονός σε σχέση με την παρουσία της Πτώσης του Ικάρου στην ιταλική τέχνη είναι το παρακάτω: όσο ξαφνικά εμφανίζεται το μυθολογικό επεισόδιο τόσο αιφνιδιαστικά φθίνει. Σύμφωνα με τα έργα που έχουν εντοπιστεί από την έρευνά μας μέχρι στιγμής, είναι πιθανόν η νουθετική διάσταση του αφηγήματος να μην αρμόζει πλέον στο πνεύμα των Ιταλών πατρώνων και κατ' επέκταση και καλλιτεχνών και, ενδεχομένως, αυτός να είναι ο λόγος που το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου εικονοποιείται μόλις τέσσερις φορές κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα στη χερσόνησο των Απεννίνων. Πρόκειται για τη νωπογραφία του Annibale Carracci, που ήδη έχει μελετηθεί, δύο φορητούς πίνακες με θέμα την Πτώση του Ικάρου από τον Carlo Saraceni και τον Francesco

[560] Martin, J.R. (1965), σ. 145.

Allegrini και ένα λανθάνον έργο του Cavaliere d'Arpino. Μάλιστα, τα δύο πρώτα έργα που αναφέρθηκαν, του Carracci και του Saraceni, φιλοτεχνούνται την πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα στον απόηχο της μεγάλης αναγνώρισης που είχε λάβει ο νεαρός ήρωας κατά τη διάρκεια του προηγούμενου.

Η νέα αυτή πρόσληψη του μύθου του Ικάρου αποτυπώνεται στο έργο του Carlo Saraceni,[561] ο οποίος φιλοτέχνησε μια τριλογία με τον μύθο του νεαρού ήρωα εικονογραφώντας τρία από τα σημαντικότερα επεισόδιά του, *Το τοπίο με την Πτήση, το τοπίο με την Πτώση* και *το τοπίο με την Ταφή του Ικάρου* (ΚΕΖ 16). Συνεπώς, στην ακόλουθη μελέτη περίπτωσης το ερευνητικό ερώτημα θα διαφοροποιηθεί και, απαγωγικά θα εξεταστεί κατά πόσο η εισαγωγή νέων αφηγηματικών επεισοδίων απομακρύνει τη σύνδεση του μύθου από την έννοια της ύβρεως.

Ο Saraceni γεννήθηκε στη Βενετία, αλλά στα τέλη του 16ου αιώνα μετέβη στη Ρώμη. Εκεί, γνώρισε το έργο και την τεχνοτροπία του Adam Elsheimer[562] και επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από αυτόν. Παράλληλα, θεωρείται βέβαιη η ένταξη του Saraceni στον κύκλο των *tenebrosi*.[563] Τα τρία προαναφερθέντα μυθολογικά επεισόδια με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο έχουν ζωγραφιστεί επάνω σε φύλλο χαλκού. Οι ανθρώπινες μορφές, στα δύο από τα τρία έργα, είναι υποβαθμισμένες σε σύγκριση με το τοπίο, ενώ χρησιμοποιείται έντονο *chiaroscuro*, σκιοφωτισμός. Τα παραπάνω στοιχεία είναι κοινά τόσο στο ύφος του Elsheimer όσο και στου Saraceni, γι' αυτό τον λόγο η αρχική εκτίμηση ήταν ότι επρόκειτο για μια τριλογία του Γερμανού

[561] Ο Carlo Saraceni (1579-1620) ήταν Βενετός ζωγράφος που αναγνωρίστηκε στη Ρώμη. Το ζωγραφικό του ύφος καθορίστηκε από τον Δάσκαλό του, Adam Elsheimer σε τέτοιον βαθμό που πολλά από τα έργα του λανθασμένα αποδίδονταν στον δεύτερο. Ο Francesco Arcaneli, χαρακτηριστικά, ανέφερε για τον Saraceni ότι πρόκειται για «έναν ζωγράφο πρώτης γραμμής της δεύτερης κλάσης». Βλ. Ward Bissell, R. (1971), «Reviewed work: *Carlo Saraceni* by Anna Ottani Cavina», *The Art Bulletin*, 53/2, σ. 248.

[562] Ο Adam Elsheimer (1578 – 1610) ήταν Γερμανός ζωγράφος που έδρασε κατά κύριο λόγο στην Ιταλία. Θεωρείται ο εισηγητής των ζωγραφικών έργων με εκτεταμένο τοπίο και υποβαθμισμένη την ανθρώπινη μορφή είτε στα μυθολογικά είτε στα θρησκευτικά έργα. Επιπροσθέτως, πειραματιζόταν με τις πολλαπλές πηγές φωτός και την επίδρασή τους στη δημιουργία εντάσεων φωτός και σκιάς. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), *The Yale Dictionary of Art and Artists*, New Haven – London: Yale University Press, σ. 221.

[563] Οι *tenebrosi*, σκοτεινοί, θεωρούνται οι συνεχιστές του έργου του Caravaggio. Το ύφος τους χαρακτηρίζεται από την έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς, τις σκληρές μεταβάσεις και την πολύ έντονη εκφραστικότητα στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σ. 681.

ζωγράφου.[564] Το 1870, ωστόσο, δημοσιεύτηκε από τον Giuseppe Campori ο απογραφικός κατάλογος της συλλογής Farnese στην Πάρμα. Εκεί αναφέρεται ότι «υπάρχουν έξι πίνακες, όλοι υπογεγραμμένοι και ίδιων διαστάσεων από τον Carlo Veneciano (Saraceni)».[565] Επιπλέον, η απόδοση στον Saraceni τεκμηριώθηκε από την Ottavi Cavina, βιογράφο του ζωγράφου, η οποία εντόπισε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε έργα του καλλιτέχνη που, μέχρι τότε, δεν είχε συσχετισθεί. Ένα στοιχείο που αποδίδεται κατ' επανάληψη έχει λειτουργήσει πολλές φορές στο παρελθόν ως στοιχείο ταύτισης σε πολλούς ζωγράφους των οποίων τα έργα λάνθαναν ή δεν ήταν δυνατόν να ταυτιστούν με ασφάλεια. Κατά τον ίδιο τρόπο λειτούργησε και σε αυτήν την περίπτωση η χρήση ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου και βοήθησε να αποδοθεί ο κύκλος του *Ικάρου* στον Saraceni. Πιο συγκεκριμένα, στην *Πτώση του Ικάρου* έχει αποδοθεί η μορφή ενός ιππέα, η οποία συναντάται επίσης στον *Άγιο Μαρτίνο και τον φτωχό* (εικ.104),[566] ελαιογραφία που με βεβαιότητα ταυτίζεται ως αυτόγραφο έργο του Saraceni.

Η αναφορά του Campori σε έξι πίνακες ίδιων διαστάσεων άφηνε ένα ερευνητικό ερώτημα ανοιχτό. Εκτός από τα τρία επεισόδια του Δαιδάλου και του Ικάρου ποιά ήταν τα υπόλοιπα τρία έργα που συμπλήρωναν τον κύκλο; Η πλέον αποδεκτή πρόταση σήμερα είναι αυτή που εντάσσει στον ίδιο κύκλο έξι φορητούς πίνακες,[567] επί χαλκού ζωγραφισμένους, με μυθολογικό περιεχόμενο και αυτοί είναι: *Το τοπίο με την Πτήση του Ικάρου, Το τοπίο με την Πτώση του Ικάρου, Το τοπίο με την Ταφή του Ικάρου* και *Η εγκατάλειψη της Αριάδνης στη Νάξο, Η αρπαγή του Γανυμήδη*,

[564] Salerno, L. (1985), «The Roman world of Caravaggio: His Admirers and Patrons», στο J. P. o' Neill (επιμ.), *The Age of Caravaggio*, New York: Electa International, σ. 20.

[565] Ottani Cavina, A. (1985), «Caravaggio's Contemporaries on Rome and Naples», στο J. P. o' Neill (επιμ.), *The Age of Caravaggio*, New York: Electa International, σ. 192 ˙ Campori, G. (1870), *Raccolta di cataloghi ed invetarii inedetidi quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena: tipografia di Carlo Vincenzi, σσ. 235 – 236.

[566] Ottani Cavina, A. (2/1976), «On the Theme of Landscape-I: Additions to Saraceni», *The Burlington Magazine*, 118/875, σ. 84.

[567] Υπάρχει περίπτωση ο αναγνώστης να συναντήσει στη βιβλιογραφία την πρόταση του Rudolf Wittkower, σύμφωνα με την οποία υπάρχουν εννέα μυθολογικές σκηνές, εκτυλισσόμενες σε εκτεταμένο τοπίο, επάνω σε χαλκό, πολύ κοντά στο ύφος του Saraceni, πολύ πιθανόν φιλοτεχνημένες από Γάλλο ανώνυμο καλλιτέχνη, με το ψευδώνυμο: «Pensionante del Saraceni», βλ. Wittkower, R. ([3]1978), *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth: Penguin Books ltd, σ. 514. Η θέση αυτή πλέον έχει πολλάκις καταρριφθεί.

*Η Σαλμακίς και ο Ερμαφρόδιτος* (ΚΕΖ 16 και εικ. 105-107).[568] Σε αυτό το σημείο ανακύπτουν δύο νέοι προβληματισμοί και καθίσταται αναγκαία τόσο η διερεύνηση του συνεκτικού δεσμού μεταξύ των έργων όσο και η εικαστική προσήλωση του Saraceni στον μύθο του Ικάρου, καθώς είναι ο καλλιτέχνης που απέδωσε τα περισσότερα επεισόδια από το αφήγημα του νεαρού ήρωα.

Η πορεία της έρευνας θα ήταν ευκολότερη, εάν ήταν γνωστά περισσότερα στοιχεία για την περαίωση του κύκλου. Εντούτοις, παραμένει άγνωστο, εάν το υπό μελέτη σύνολο εκτελέστηκε ύστερα από την ανάθεση ενός παραγγελιοδότη ή εξυπηρετούσε ένα διαφορετικό όραμα του Saraceni.[569] Υπό τη σκιά αυτής της ασάφειας, έχουν γίνει δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Προηγείται χρονολογικά η θεωρία της βιογράφου του Saraceni, Ottani Cavina, η οποία υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος αναζήτησε την έμπνευσή του στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου[570] και έπεται η θέση του Karl Kilinski II, που θεωρεί ότι το θέμα του Saraceni είναι οι διαφορετικές μορφές που δύναται να λάβει ο Έρωτας, και πιο συγκεκριμένα ο ετεροφυλικός και ο ομοφυλοφιλικός έρωτας, ο συνδυασμός και των δύο και η πατρική αγάπη.[571]

Όσον αφορά στην πρώτη περίπτωση, πράγματι ο συνεκτικός λογοτεχνικός δεσμός του Ικάρου, της Αριάδνης, του Γανυμήδη και της Σαλμακίδος είναι ο Οβίδιος αλλά μόνον στην κατ' όνομα αναφορά τους. Εάν κανείς μελετήσει το κείμενο του Ρωμαίου συγγραφέα, θα παρατηρήσει ότι η εγκατάλειψη της Αριάδνης στη Νάξο αποτελεί εγκιβωτισμένη αφήγηση στον μύθο του Ικάρου[572] και ότι η αναφορά στην αρπαγή του Γανυμήδη είναι εξαιρετικά συνοπτική. Ειδικότερα δε, όσον αφορά στο

[568] Kilinski II, K. (2002), σ. 224.

[569] Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι οι πίνακες ανατέθηκαν στον Saraceni από κάποιο μέλος της οικογένειας Farnese είτε από τον Odoardo είτε από την Margherita Aldobrandini. Παρόλο που τα έργα έχουν καταγραφεί στον απογραφικό κατάλογο της οικογένειας, δεν θεωρείται βέβαιη η ανάθεση της παραγγελίας στον Saraceni, καθώς δεν διασώζονται σχετικά τεκμήρια. Βλ. Rullo, A. (2013), «Carlo Saraceni, Ratto di Ganimede, Salmace ed Ermafrodito, Arianna abbandonata, Volo di Icaro, Caduta di Icaro, Seppellimento di Icaro», στο M.G. Aurigemma (επιμ.), *Carlo Saraceni: Un Veneziano tra Roma e l'Europa*, Roma: de Luca Editori d'Arte, σ. 185.

[570] Ottani Cavina, A. (1985), σ. 192.

[571] Kilinski II, K. (2002), σ. 225.

[572] Ωστόσο, ο μύθος της Αριάδνης λαμβάνει περισσότερο χώρο σε άλλα λογοτεχνικά έργα του Οβιδίου, όπως η *Ars Amatoria*, τα *Fasti* και οι *Heroides*. Βλ. Armstrong, R. (2006), *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford – New York: Oxford University Press, σ. 221.

συγκεκριμένο επεισόδιο από τον μύθο της Αριάδνης η πρότερη, του Saraceni, εικονογραφία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί πλούσια. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρούμε ότι, ελλείψει εικονογραφικών αναφορών, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε την περιγραφή του Οβιδίου από την *Ars Amatoria* και όχι από τις *Μεταμορφώσεις*. Η παράλληλη σύγκριση των δύο κειμένων είναι εμφαντική. Το χωρίο που αναφέρεται στην εγκατάλειψη της ηρωίδας από τις *Μεταμορφώσεις* είναι το ακόλουθο: «στη νήσο Δία φέρνει τα πλοία κι εγκαταλείπει τη συνοδό του (ενν. ο Θησέας την Αριάδνη) με ασπλαχνία στην ακτή εκείνη»,[573] ενώ στην *Ars Amatoria* η Αριάδνη περιγράφεται να φορά χαλαρό χιτώνα, με λυτά μαλλιά στο χρώμα του κρόκου (σαφράν), πόδια ανυπόδητα, να αποκαλεί τον Θησέα σκληρό.[574] Το ζωγραφικό έργο, που έχει φιλοτεχνήσει ο Saraceni παρουσιάζει περισσότερα κοινά στοιχεία με το δεύτερο απόσπασμα παρά με το πρώτο (εικ. 105). Αντίστοιχα, και στην περίπτωση του Γανυμήδη πολλές λεπτομέρειες που εντοπίζονται στο έργο δεν αναφέρονται στη λογοτεχνική πηγή. Με πιθανότερο ενδεχόμενο ο Saraceni σε αυτήν την περίπτωση να είχε επηρεαστεί από τις προγενέστερες εικονογραφήσεις του μύθου και όχι από τον Οβίδιο.

Σε αυτό το σημείο, όμως, είναι αναγκαίο να επισημανθεί ένα ακόμη στοιχείο για τον μύθο του Ικάρου: ο Οβίδιος περιγράφει με εξαντλητικές λεπτομέρειες τόσο την Πτώση όσο και την Ταφή του νεαρού ήρωα, σε τέτοιον βαθμό που θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι, εάν εξαιρεθούν κάποιες επιμέρους λεπτομέρειες, ο ζωγράφος έμεινε απόλυτα πιστός στο λογοτεχνικό αφήγημα. Το επεισόδιο της *Πτήσης*, όμως, δεν παρουσιάζει κανένα σημείο σύγκλισης με αυτό που αποδίδεται εικονογραφικά στον Saraceni. Πιο συγκεκριμένα, στις *Μεταμορφώσεις* ο Δαίδαλος συμβουλεύει τον υιό του, τον φιλά και έπειτα πετά μόνος του, προσέχοντας εάν τον ακολουθεί ο Ίκαρος.[575] Αντίθετα, στον πίνακα του Saraceni οι δύο μορφές ξεκινούν μαζί την πτήση τους και η στάση τους δύναται να χαρακτηριστεί σχεδόν αδέξια. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται, επειδή ο ζωγράφος εφαρμόζει μια περίεργη προοπτική απόδοση στα φτερά, με στόχο να υπερτονιστεί η αίσθηση ότι ο Δαίδαλος ωθεί τον υιό

[573] Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 174-175, σ. 346.

[574] Armstrong, R. (2006), σ. 221.

[575] Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 213 – 217: «Εμπρός πετάει κι όλο φοβάται για τον ακόλουθο, ως πουλί όταν τον νεοσσό του απ' την ψηλή του φωλιά τον βγάζει εις τον αέρα· Τον παροτρύνει να 'ρχεται πίσω και σε επικίνδυνη τον εκπαιδεύει τέχνη κι ο ίδιος τις πτέρυγές του κινεί και βλέπει προς το παιδί του», σ. 354.

του στην απογείωση. Κατ' επέκταση, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Saraceni αναζήτησε έμπνευση για την *Πτήση* εκτός του οβιδιακού κειμένου. Η απάντηση βρίσκεται στους Δασκάλους, και πιο συγκεκριμένα στο έργο του Romano. Από την παράλληλη σύγκριση των δύο ομόθεμων έργων προκύπτει ότι η διάταξη των μορφών στον πίνακα του Saraceni είναι η έγχρωμη απόδοση του σχεδίου για τον *Δαίδαλο και τον Ίκαρο* (εικ. 108) του Romano. Τα στοιχεία ετεροαναφορικότητας δεν τελειώνουν με την προαναφερθείσα ομοιότητα των έργων του Romano και του Saraceni. Ο Ίκαρος στο επεισόδιο της *Ταφής* έχει την ίδια στάση σώματος με τον Χριστό από την *Ταφή του Χριστού* του Caravaggio (εικ. 109),[576] ενώ στην *Πτώση* οι δύο ήρωες και το τοπίο στο βάθος παρουσιάζουν εικονογραφική αντιστοιχία με μια ομώνυμη ξυλογραφία, που προέρχεται από την έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του 1582 (εικ. 110). Όπως προκύπτει, από τα παραπάνω στοιχεία που παρατέθηκαν, θεωρούμε ότι η πρόταση της Ottani Cavina ισχύει εν μέρει, καθώς ο Saraceni δεν περιορίστηκε ούτε λογοτεχνικά ούτε εικονογραφικά στο κείμενο του Ρωμαίου συγγραφέα.

Η δεύτερη ερμηνευτική πρόταση για την ερμηνεία του εικονογραφικού κύκλου ορίζει ως κεντρικό άξονα τις μορφές που μπορεί να λάβει ο Έρωτας. Πράγματι, οι τέσσερις μυθολογικές περιπτώσεις, που έχουν αποδοθεί στη μυθολογική σειρά του Saraceni, έχουν συνδεθεί με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο με την αγάπη και τον έρωτα. Υπό αυτήν την οπτική, ο Δαίδαλος εκπροσωπεί την πατρική αγάπη, η Αριάδνη τον Έρωτα μεταξύ των δύο φύλων, ο Γανυμήδης την ομοερωτική αγάπη και η Σαλμακίς με τον Ερμαφρόδιτο τον συνδυασμό των δύο προηγουμένων.[577] Μόνο που ούτε υπό αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα αποκωδικοποιούνται πλήρως οι εικονογραφικοί στόχοι του Saraceni. Ειδικότερα, το επεισόδιο που χρησιμοποιείται από τον μύθο της Αριάδνης δεν θεωρείται ότι είναι αυτό που θα εξέφραζε καλύτερα τον Έρωτα μεταξύ των δύο φύλων, αφού αποδίδεται από τον Saraceni η στιγμή που η ηρωίδα συνειδητοποιεί ότι ο Θησέας την εγκατέλειψε στη Νάξο. Επίσης, ο Γανυμήδης δύναται να λάβει πλέον της μίας ερμηνευτικής προσέγγισης, ειδικότερα

[576] Aurigemma, M.G. (2007), «Ancora per Carlo Veneziano», στο A. Calzona – R. Campari – M. Mussini (επιμ.), *Imagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano: Mondadori Electa, σ. 494.

[577] Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Οβίδιος, η Σαλμακίς ουσιαστικά εξανάγκασε σε ερωτική πράξη τον Ερμαφρόδιτο. Αυτή της η κίνηση κατήργησε ουσιαστικά την ανδρική φύση του Ερμαφρόδιτου, ως παραδοσιακού κυνηγού, και τον κατέστησε μισό άνδρα. Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο IV, στ. 288 – 388, σσ. 170-174.

κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, καθώς ήταν ένας πολυσημικός μύθος. Τέλος, στην περίπτωση του Ικάρου ο μύθος υπερτερεί σε αριθμό επεισοδίων έναντι των άλλων, δημιουργώντας εύλογη απορία για τους λόγους που η πατρική αγάπη χρήζει περισσότερης προβολής. Η απάντηση στους παραπάνω προβληματισμούς θα μπορούσε να είναι μία, ότι αυτή ήταν η επιθυμία του παραγγελιοδότη. Ο Saraceni, στον εικονογραφικό κύκλο του Ικάρου, δεν λειτούργησε με καινοτόμο πνεύμα. Ο ερευνητής δύναται να εντοπίσει τους ζωγράφους από τους οποίους επηρεάστηκε, όπως επίσης, και τις λογοτεχνικές πηγές που στηρίχθηκε. Κατά συνέπεια, η ιδεολογική διαμόρφωση του κύκλου μετατίθεται είτε στον παραγγελιοδότη είτε στον σύμβουλο εικονογραφίας. Δεν θα αποκλειόταν, λοιπόν, ο κοινός άξονας των τεσσάρων μύθων να είναι ο Έρωτας στην τραγική του μορφή – δεδομένου ότι όλοι οι πρωταγωνιστές υποφέρουν - ή ο Έρωτας με Νεοπλατωνικές προεκτάσεις.[578]

Το δεσπόζον ζωγραφικό στοιχείο στο σύνολο των έργων είναι το τοπίο, σε τέτοιο βαθμό που η αφηγηματική σκηνή παραγκωνίζεται σε κάποιο άκρο των πινάκων, ως δευτερεύουσα λεπτομέρεια. Μια επιλογή που έλκει τις ρίζες της από τον Δάσκαλο του Saraceni, Elsheimer. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται στα πέντε από τα έξι έργα της σειράς, αφού το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση. Στην *Πτώση*, το μυθολογικό θέμα καταλαμβάνει κεντρική θέση και ευρεία ανάπτυξη στη σύνθεση.[579] Μάλιστα, αν τοποθετήσει κανείς δίπλα - δίπλα τις τρεις σκηνές από τον μύθο, θα παρατηρήσει ότι δημιουργείται μια οπτική,

[578] Όλοι οι μύθοι έχουν επιλεχθεί να αποδοθούν τη χρονική στιγμή που οι ήρωες βρίσκονται σε απόγνωση, ο Δαίδαλος έχει χάσει τον υιό του από μια δική του εφεύρεση, ο Γανυμήδης υφαρπάζεται, η Αριάδνη πρόδωσε την οικογένειά της για τον Θησέα και εν τέλει εγκαταλείφθηκε από αυτόν και ο Ερμαφρόδιτος βιάζεται. Ειδικότερα, ο Γανυμήδης συμβόλιζε τον νου που επιθυμούσε να ανέλθει στον κόσμο των Ιδεών, τον οποίον ο Δίας θα απάλλασσε από τα φθαρτά στοιχεία της ανθρώπινης φύσης. Ο Ερμαφρόδιτος και η Σαλμακίς εκφράζουν την ιδανική ένωση του ανθρώπινου νου με τη Θεϊκή Νόηση, μέσω της ένωσης του αρσενικού με το θηλυκό στοιχείο. Τέλος, η ερωτική απώλεια της Αριάδνης δύναται και αυτή να ιδωθεί νεοπλατωνικά. Όσον αφορά στις Νεοπλατωνικές προεκτάσεις των μύθων: βλ. εδώ, σ. 111˙ Panofsky, E. (1991), *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνης της Αναγέννησης,* μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 348˙ Enenkel, K. (2018), «Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender: Allegorical Interpretations and Pictorial Representations of an Ovidian Myth, ca. 1330-1770», στο K. Enenkel- A. Traninger (επιμ.), *The figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden-Boston: Brill, σ. 77.

[579] Nyenhuis, J. E. (2003), σ. 227.

ρυθμική αλληλουχία (εικ. 111).[580] Πιο συγκεκριμένα, στην *Πτήση* και στην *Ταφή* η σκηνή δράσης έχει μετατοπιστεί επάνω αριστερά και κάτω δεξιά αντίστοιχα, καταλαμβάνοντας ένα μικρό μόνο μέρος του έργου. Αντίθετα, το ενδιάμεσο επεισόδιο της *Πτώσης* τοποθετείται κεντροδεξιά, με τις πρωταγωνιστικές μορφές να καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο. Κατ' επέκταση, δεν θα ήταν υπερβολή να υποστήριξει κανείς ότι ο Saraceni αναδεικνύει εικονογραφικά ως σημαντικότερο το επεισόδιο της *Πτώσης*.

Απομένει, λοιπόν, να εξεταστεί εάν από την ιδιαίτερη θέση που κατέχει το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* συνάγεται η έννοια της ύβρεως. Εφόσον ιδωθεί ως μέρος εικονογραφικού συνόλου, τότε όχι, αφού τα υπόλοιπα έργα δεν δύνανται να ερμηνευτούν υβριστικά. Εάν, όμως, απομονώσει κανείς την τριλογία, τότε θα παρατηρήσει ορισμένα πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία. Κατ' αρχάς, το *Τοπίο με την Πτώση* είναι το μοναδικό έργο από τα έξι το οποίο έχει επικαιροποιηθεί. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί τόσο η κατασκευή στο βάθος δεξιά όσο και η ενδυμασία των δύο μορφών που βρίσκονται στη γη. Αμφότερες είναι ενδεδυμένες με ενδύματα σύγχρονα της εποχής του ζωγράφου και πιο συγκεκριμένα ο αλιεύς φορά φτωχικά ενδύματα και ο ιππέας μια γαλλική αστική ενδυμασία του 17ου αιώνα. Η παράλληλη παρουσίαση λεπτομερειών που προέρχονται τόσο από την αρχαία όσο και από τη σύγχρονη εποχή, ενδεχομένως, φανερώνει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει διαχρονικό νόημα στον μύθο. Ένα δεύτερο στοιχείο που χρήζει μελέτης είναι η απόδοση του ηλιακού δίσκου. Όπως έχει γίνει φανερό μέχρι τώρα, παρόλο που ο ήλιος αποτελεί ένα νευραλγικό στοιχείο της αφήγησης, πολλοί καλλιτέχνες παρέλειπαν να τον ζωγραφίσουν. Ο Saraceni δεν τον αγνοεί εσκεμμένα, αλλά τον απέδωσε εν εκλείψει. Στις 12 Οκτωβρίου 1605 πραγματοποιήθηκε έκλειψη ηλίου, ορατή σε ένα μεγάλο τμήμα των χωρών της Μεσογείου. Το σπάνιο αυτό φαινόμενο εντυπωσίασε τον Saraceni και τον κύκλο του και ο ζωγράφος το ενέταξε σε δύο από τα τρία έργα με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο, στην *Πτήση* και στην *Πτώση* του νεαρού ήρωα.[581] Το φυσικό αυτό φαινόμενο ήταν ακόμη επιφορτισμένο με αρνητικές συνδηλώσεις και, επίσης, ένας σκιασμένος ηλιακός δίσκος από τη Σελήνη δεν είναι αρκετά ζεστός. Έτσι, μπορεί ο Saraceni να μην επιλέγει να αφαιρέσει τον ήλιο από τη

[580] Η σύνδεση των τριών πινάκων ενισχύεται και από τη θέση του ήλιου. Στην *Πτήση* ο ήλιος μεσουρανεί, στην *Πτώση* βρίσκεται στη δύση του και στην *Ταφή* έχει, σχεδόν, χαθεί στο βάθος.

[581] Aurigemma, M.G. (2007), σ. 494.

σύνθεσή του, αλλά είναι εξίσου αποδυναμωμένος ως να ήταν απών, οπότε η αιτία για την πτώση του νεαρού ήρωα μεταβαίνει κάπου άλλου: στη λανθασμένη επιλογή του να πετάξει πολύ ψηλά.

Στην περίπτωση του Saraceni, θεωρούμε ότι ο πρωταγωνιστής είναι ο Δαίδαλος και η αίσθηση αυτή εντείνεται από τον τρόπο που έχει φιλοτεχνηθεί η μορφή του στο *Τοπίο με την Ταφή του Ικάρου*. Εκεί, ο Δαίδαλος, ενώ κρατά στα χέρια τον υιό του, στρέφει το βλέμμα του προς το πτηνό που υπερίπταται, μια πέρδικα. Θεωρούμε ότι η εν λόγω συνθετική επιλογή δεν έγινε τυχαία και ότι λειτουργεί υπομνηστικά προς τον πρωταγωνιστή.[582] Συνεπώς, εάν στην τριλογία του Saraceni εντοπίζεται η έννοια της ύβρεως, αυτήν τη φορά το σφάλμα μεταβιβάζεται στον Δαίδαλο.

Το έργο του Cavaliere d' Arpino[583] χρονολογικά προηγείται από αυτά των Annibale Carracci και Carlo Saraceni. Θα μελετηθεί, ωστόσο, σε αυτό το σημείο για δύο λόγους, αφενός το σχέδιο που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος στις αρχές του 17ου αιώνα[584] δεν διασώζεται παρά μόνον σε δύο αντίγραφα του πρωτότυπου έργου: ένα χαρακτικό του Raffaello Guidi, και έναν καμβά αγνώστου καλλιτέχνη, και αφετέρου επειδή το μοναδικό σχέδιο που διασώζεται από τον καλλιτέχνη και απεικονίζει την *Πτώση του Ικάρου* είναι μια δεκαετία μεταγενέστερο από τα έργα του Saraceni, που μελετήθηκαν προηγουμένως. Τέλος, ο Ίκαρος του d'Arpino επηρέασε το έργο του Francesco Allegrini, του τελευταίου από τον κύκλο των Ιταλών καλλιτεχνών που καταπιάστηκαν με τον μύθο του Ικάρου κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα.

Τεκμηριωμένα, ο d'Arpino απεικόνισε τον μύθο του Ικάρου τρεις φορές (ΚΕΧ 14),[585] αλλά καμία από αυτές δεν αποτελεί ολοκληρωμένη εργασία του

[582] Οβιδίου (2009), βιβλίο VIII, στ. 236-238: «Αυτόν, το σώμα του έρμου υιού του καθώς απέθετε μέσα στον τάφο, φλύαρος πέρδιξ παρατηρούσε από το χαντάκι λασπώδες μέσα και τα φτερά του αυτός χτυπώντας εφανέρωσε τη χαρά με ένα άσμα», σ. 354.

[583] Cavaliere d'Arpino (1568 – 1640) είναι ο παπικός τίτλος του Giuseppe Cesari με τον οποίον απέκτησε φήμη. Ο σημαντικότερος παραγγελιοδότης του ήταν ο πάπας Κλήμης VIII. Βλ. Freedberg, S.J., ($^{3}$1993), σσ. 664 - 666.

[584] Η πρώτη αναφορά στο πρωτότυπο έργο εντοπίζεται στον απογραφικό κατάλογο της *Πινακοθήκης* της οικίας Boscoli, από τον Campori το 1870. Έκτοτε, τα ίχνη του έχουν χαθεί. Βλ. Campori, G. (1870), σ. 381.

[585] Röttgen, H. (2013), *Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino:Die Zeichnungen/ I Disegni*, τ. 3$^{ος}$, Stuttgart: Opus Magnum, σ. 88 και 90.

ζωγράφου, αφού όλες είχαν ή μαρτυρείται ότι είχαν τη μορφή σπουδών.[586] Εάν συγκρίνει κανείς το χαρακτικό του 1600 με το σχέδιο του 1615-1620, θα παρατηρήσει ορισμένες όμοιες συνθετικές επιλογές. Ο d'Arpino διαχωρίζει την σχεδιαστική επιφάνεια σε δύο ζώνες, στην πρώτη που βρίσκεται ο Ίκαρος και κυριαρχεί είτε ο ήλιος είτε οι ακτίνες του και στη δεύτερη που εντοπίζεται ο Δαίδαλος εν μέσω νεφελών. Επίσης, και στα δύο έργα δεν απεικονίζεται η θάλασσα, μετατρέποντας έτσι τον μύθο σε μια εξ ολοκλήρου εναέρια αφήγηση.[587] Η παράλειψη αυτή δεν είναι καινοφανής ειδικά για τους Ιταλούς καλλιτέχνες. Παρόμοια εικονογραφική επιλογή έχουν κάνει στο παρελθόν ο del Piombo, ο Romano, ο Cambiaso και ο Campi, σε τέτοιον βαθμό μάλιστα που ο ερευνητής διερωτάται γι' αυτήν την παράλειψη. Δύο είναι οι πιθανές αιτίες που μπορεί να συμβαίνει αυτό, είτε ο μύθος του Ικάρου έχει μετατραπεί σε έναν εναέριο μύθο και οποιοδήποτε άλλο στοιχείο θεωρείται περιττό είτε οι καλλιτέχνες επιθυμούν να αφαιρέσουν εικονογραφικά το μοναδικό στοιχείο που θα άμβλυνε την ύβριν του Ικάρου και του είχε αποδοθεί μέσω της υστεροφημίας το Ικάριο Πέλαγος και μεταφέρουν το πεδίο της δράσης στον ουρανό. Ο καλλιτέχνης, επίσης, επιλέγει και στα δύο έργα την κάθετη τοποθέτηση των δύο ηρώων, με αποτέλεσμα ο Δαίδαλος να έχει χαμηλότερη θέση από τον υιό του. Παράλληλα, ο d'Arpino χρησιμοποιεί ως εικονογραφικό πρότυπο για τη μορφή του Δαιδάλου έναν άγγελο του ιδίου.[588] Συνδυάζοντας τα δύο ανωτέρω στοιχεία δεν θα ήταν υπερβολή να υποστήριζε κανείς ότι για τον ζωγράφο, ο Δαίδαλος απαλλάσσεται της ύβρεως, επειδή διατήρησε το μέτρο.

Τόσο η θέση του Ικάρου και του Δαιδάλου όσο και η παρασιώπηση της θάλασσας και η ανάδειξη του ήλιου οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο d'Arpino ήθελε να αποδώσει υβριστικό πνεύμα στην εικονογραφική απόδοση του μύθου. Το συνοδευτικό κείμενο, όμως, που παρατίθεται στο κάτω μέρος του χαρακτικού δημιουργεί ένα οξύμωρο σχήμα. Πιο συγκεκριμένα, ο d'Arpino αφιέρωνε το έργο του στον φίλο του Pietro Bernini, που βρισκόταν εκείνη την περίοδο στη Νάπολη, με την

[586] Röttgen, H. (2013), σ. 88.

[587] Kilinski II, K. (2002), σ. 232.

[588] Ο Bolzoni παραπέμπει μια σπουδή αγγέλου η οποία παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον Δαίδαλο. Πιθανόν, το συγκεκριμένο σχέδιο να αποτελεί προπαρασκευαστική σπουδή για την *Ανάληψη του Χριστού*, στον Άγιο Ιωάννη του Λατερανό. Βλ. Bolzoni, M.S. (2013), *Il Cavalier d'Arpino disegnatore: Catalogo ragionato dell'opera grafica*, (διδακτορική διατριβή), Università degli Studi di Napoli Federico II, αρ. κατ. 168, χ.σ.

προσδοκία να επιστρέψει γρήγορα, καθώς τον είχε επιθυμήσει όπως ο Δαίδαλος τον Ίκαρο.[589] Με αυτόν τον τρόπο μετριάζεται η συμβολική αιχμηρότητα που είχε λάβει ο μύθος μέχρι τότε. Σε τέτοιο βαθμό που θεωρούμε ότι τα συνθετικά στοιχεία που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης και απέδιδαν συμβολισμούς ύβρεως στον μύθο έγιναν από εικονογραφική έξιν και όχι με συγκεκριμένο στόχο να συμβουλεύσει ή να παραδειγματίσει κάποιον.

Το χαρακτικό, μολαταύτα, παρήχθη σε πολλά αντίγραφα και σύμφωνα με ένα από τα αντίτυπα φιλοτεχνήθηκε ο καμβάς που κοσμεί τον Οίκο Wilton.[590] Η εν λόγω ελαιογραφία μέχρι τις αρχές του περασμένου αιώνα πιστευόταν ότι ήταν από το χέρι του d'Arpino και ότι προσφέρθηκε ως δώρο στον Έβδομο Κόμη του Πέμπροκ, Philip Herbert από τον Charles Cottrell.[591] Η πιθανότητα να πρόκειται για αυτόγραφο έργο του καλλιτέχνη έχει πλέον αποκλειστεί, όπως και το ενδεχόμενο το έργο να κοσμούσε την οροφή του *Cube Room* (Δωμάτιο Κύβος),[592] κατά τη διάρκεια της αυτοκρατορίας του Καρόλου Ι της Αγγλίας. Φυσικά, δεν είναι δυνατόν να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για τους λόγους που τοποθετήθηκε εκεί, αλλά συντασσόμαστε με την πρόταση του Kilinski II, ο οποίος πιστεύει ότι η *Πτώση του Ικάρου* προσέδιδε στην οροφή την ευκταία ψευδαισθησιακή εντύπωση που επιθυμούσαν κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα για τις οροφές.[593]

Το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου δεν ήταν τόσο καθοριστικής σημασίας για τον 17ο αιώνα, ειδικότερα δε, αν συνυπολογίσει κανείς τον απόηχο που είχε κατά τη διάρκεια του προηγουμένου. Η φθίνουσα πορεία του θεωρείται σχεδόν αναμενόμενη, εφόσον οι συνισταμένες που όρισαν τη δημοτικότητά του, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, δεν υφίστανται πια. Το τελευταίο έργο που αποδίδει το επεισόδιο με την *Πτώση του Ικάρου* φιλοτεχνήθηκε από τον Francesco Allegrini

[589] Röttgen, H. (1984), «Daedalus und Ikarus: Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele», *Kritische Berichte: Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins Verband für Kunst und Kulturwissenschaften*, XII/2, σ. 20.

[590] Bolzoni, M.S. (2013), ό.π.

[591] Ενδεικτικά βλ. (Kennedy, J.), (1786), *A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton House*, Sarum: E. Easton ΄Wilkinson, N.R. (1908), *Wilton House guide: a Handbook for visitors*, London: Chiswick press, σ. 62.

[592] Το Δωμάτιο Κύβος πήρε το όνομά του από διαστάσεις του, καθώς όλες είναι 9x9x9 μ.

[593] Kilinski II, K. (2002), σ. 232.

(ΚΕΖ 19).[594] Για την μελέτη του έργου αυτού, η βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά πενιχρή.

Ο Allegrini πραγματεύεται τον μύθο χρησιμοποιώντας ορισμένα ζωγραφικά στοιχεία που δεν έχουν εικονογραφηθεί σε ομόθεμα έργα που φιλοτεχνήθηκαν παλαιότερα. Στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας έχει αφήσει έναν ευρύ κενό χώρο, ενώ η περιοχή δράσης έχει μεταφερθεί σε δύο νοητές ζώνες, του ουρανού και της γης. Η διάταξη αυτή οπτικά ομοιάζει πολύ με τις νωπογραφίες που είχαν ανακαλυφθεί στην Πομπηία, το 1595, χωρίς όμως να μπορούμε να τεκμηριώσουμε ενδεχόμενη επίδραση. Αυτή η συνθετική επιλογή είναι πιθανόν να έγινε, ώστε να ενισχυθεί η αίσθηση του μέτρου. Πιο συγκεκριμένα, ο Δαίδαλος συμβούλευσε τον υιό του να μην πετάξει ούτε πολύ ψηλά ούτε κοντά στη θάλασσα. Ο ίδιος, δεδομένου ότι ολοκλήρωσε το ταξίδι του με ασφάλεια, διατήρησε το μέτρο. Ακολούθησε τη μέση οδό. Ο Ίκαρος στη συγκεκριμένη ελαιογραφία δεν έχει γύρω του κανένα φτερό, κάτι που παρατηρείται για πρώτη φορά σε έργα της Ιταλίας. Αυτό θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ότι το καταστροφικό συμβάν είχε συμβεί νωρίτερα και ότι ο νεαρός ήρωας σε λίγο θα βυθιζόταν στο πέλαγος. Στην περιοχή της στεριάς διακρίνεται πλήθος ενδεδυμένο με αρχαιοπρεπή ενδύματα. Το καινοφανές στοιχείο εδώ είναι ότι καμία μορφή δεν ταυτίζεται με το οβιδιακό κείμενο. Κανείς, δηλαδή, δεν μπορεί να αντιστοιχίσει τις μορφές, που γίνονται μάρτυρες της Πτώσης, με αυτές που αναφέρονται στον μύθο. Δεν είναι γνωστή η πηγή έμπνευσης του Allegrini, ούτε εάν στηρίχθηκε σε κάποια εικονογραφική πηγή ή το πλαίσιο της παραγγελίας. Εντούτοις η στάση του Δαιδάλου εμφανίζει ορισμένα κοινά στοιχεία με το αντίστοιχο έργο του Δασκάλου του, Cavaliere d' Arpino (εικ. 112). *Η Πτώση του Ικάρου* δεν είναι το πλέον αναγνωρίσιμο έργο του Allegrini. Αλλά και η βιβλιογραφία που έχει μελετήσει τον μύθο του Ικάρου ή οι μονογραφίες που είναι αφιερωμένες στον καλλιτέχνη δεν κάνουν παρά ελάχιστη μνεία στην *Πτώση του Ικάρου* από αυτόν. Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να συμπληρώσουμε ότι παρασιώπηση αυτή συνδυάζεται κατά κάποιον τρόπο με την ύφεση που παρατηρείται στη δημοτικότητα του επεισοδίου.

[594] Ο Francesco Allegrini (1587-1663) γεννήθηκε στο Gubbio. Μαθήτευσε υπό την εποπτεία του Cavaliere d' Arpino. Ο υιός του και η κόρη του ήταν και οι δύο ζωγράφοι. Μάλιστα, συχνά υπάρχει σύγχυση μεταξύ του έργου υιού και πατέρα. Βλ. Roethlisberger, M. (1987), «Landscapes by Francesco Allegrini», *Master Drawings*, 25/3, σ. 263.

## 6.3 Η Πτώση του Ικάρου στην υπόλοιπη Ευρώπη

Η ιταλική ζωγραφική είχε πολύ μεγάλη παράδοση στις απεικονίσεις του Ικάρου, κατά το χρονικό διάστημα του 16ου και του 17ου αιώνα. Ωστόσο, ο μύθος δεν απασχόλησε μόνον τους καλλιτέχνες της χερσονήσου των Απεννίνων, αλλά επεκτάθηκε και σε άλλα μέρη της Ευρώπης. Για να είμαστε, όμως, περισσότερο ακριβείς, εκτός από τον Francisco Pacheco, ο οποίος ήταν Ισπανός, όλοι οι υπόλοιποι καλλιτέχνες κατάγονταν από τις Κάτω Χώρες και κυρίως από τη Φλάνδρα. Όπως θα αποδειχθεί στο τέλος του κεφαλαίου, ανάμεσα στην Ιταλία και στη Φλάνδρα αναδύονται κυρίως σημεία απόκλισης και διαφορετικής στοχοθεσίας από μέρους των καλλιτεχνών. Αλλά εντοπίζονται, επίσης, και κοινά σημεία.

Η ενασχόληση των καλλιτεχνών που είχαν καταγωγή από τη Φλάνδρα με το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου καλύπτει περιορισμένο χρονικό διάστημα σε σχέση με αυτό της Ιταλίας – διαρκεί μόλις ογδόντα χρόνια. Η ζωγραφική παραγωγή, όμως, εντυπωσιακή: η Πτώση του Ικάρου εικονοποιείται 27 φορές, χωρίς να περιλαμβάνονται σε αυτόν τον αριθμό οι εικονογραφημένες εκδόσεις. [595]

Το θέμα διαδίδεται στην υπόλοιπη Ευρώπη, μέσω των μεταφράσεων που εκδίδονταν κατά συρροή στα μεγάλα τυπογραφεία. Τα κείμενα που γνώρισαν μεγαλύτερη διάδοση ήταν αυτά του Alciati και του Οβιδίου, κάτι που αποδεικνύεται και από την πληθώρα των επανεκδόσεών τους. Οι εν λόγω μεταφράσεις, τις περισσότερες φορές, δεν εμπεριείχαν μόνον την πιστή απόδοση στην καθομιλουμένη γλώσσα κάθε χώρας, αλλά ο υπεύθυνος για την επιμέλεια προσέθετε και τη δική του ερμηνευτική οπτική ή διάνθιζε το κείμενο με άλλα χωρία από αρχαίους συγγραφείς. Οι καλλιτέχνες του 16ου και 17ου αιώνα είχαν γνώση των λογοτεχνικών κειμένων, όπως συμπεραίνουμε από το περιεχόμενο των βιβλιοθηκών τους, και αρκετοί από αυτούς συμμετείχαν ως μέλη σε κύκλους διανοουμένων.[596] Ένας δεύτερος τρόπος, για να γνωρίσουν οι ζωγράφοι τα μυθολογικά θέματα, ήταν τα ταξίδια. Οι

[595] Πρόκειται για τα έργα που έχουν διασωθεί και αποδίδονται σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη ή στο εργαστήριό του. Ο αριθμός θα αυξανόταν ραγδαία, εάν συνυπολογίζονταν τα αταύτιστα, τα λανθάνοντα και τα έργα που δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια η χρονολογία εκτέλεσής τους.

[596] McGrath, E. (2009), «Artists, their books and subjects from mythology», στο C. van de Velde (επιμ.), *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, σ. 301.

περισσότεροι καλλιτέχνες που θα μελετηθούν είχαν ταξιδέψει στην Ιταλία για να μελετήσουν από κοντά τις ρωμαϊκές αρχαιότητες αλλά και το έργο των μεγάλων Δασκάλων της ιταλικής Αναγέννησης.

Υπάρχουν τρία έργα, τα οποία θεωρούνται ορόσημο και έχουν ως θέμα την Πτώση του Ικάρου. Το πρώτο είναι ένας φορητός πίνακας φιλοτεχνημένος από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο και τα άλλα δύο, μέρη ευρύτερων εικονογραφικών συνόλων, ένα από τον Francisco Pacheco και ένα από τον Peter Paul Rubens. Ο Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος και ο Peter Paul Rubens αποτελούν ουσιαστικά την αφετηρία και το τέρμα. Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες απέδωσαν τις δύο πλέον αναγνωρίσιμες συνθέσεις για τον μύθο του Ικάρου στη Φλάνδρα. Τα έργα τους θεωρούνται κομβικής σημασίας και δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι αποτυπώνουν την εικονογραφική εξέλιξη του μύθου. Από τη μια πλευρά ο Bruegel, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια για την εισαγωγή του Ικάρου στη μυθολογική τοπιογραφία, και από την άλλη ο Rubens που ενσωματώνει μια καθόλα «ιταλική» συνθετική απόδοση, υπό το πνεύμα των μεγάλων εικονογραφικών συνόλων, που είχε δει στην Ιταλία. Τέλος, οι περιπτώσεις Pacheco και Rubens έχουν μια κοινή ιδιομορφία. Αμφότεροι, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω, αναλαμβάνουν να περαιώσουν μυθολογικά εικονογραφικά σύνολα για Ισπανούς παραγγελιοδότες σε μια αυτοκρατορία, που βρισκόταν υπό τον αυστηρό έλεγχο της Ιεράς Εξέτασης.

Η πύκνωση των εικαστικών έργων που πραγματεύονταν το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου είναι αξιοπρόσεκτη. Μέσα σε διάστημα περίπου σαράντα ετών τουλάχιστον έξι καλλιτέχνες απέδωσαν την Πτώση του νεαρού ήρωα σε σημαντικό αριθμό έργων. Ήδη από αυτό το σημείο εντοπίζονται δύο μεγάλες διαφορές από την ιταλική χερσόνησο: πρώτον, η πλειονότητα των έργων είναι φορητοί πίνακες, μικρών διαστάσεων, και δεύτερον, οι περισσότεροι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με τον μύθο πλέον της μίας φοράς, ενώ παράλληλα δημιουργούσαν ένα είδος ζωγραφικού μοτίβου που μιμούνταν οι ακόλουθοί τους. Όπως θα γίνει εμφανές στη συνέχεια, τα περισσότερα έργα φιλοτεχνήθηκαν προκειμένου να διοχετευτούν στην Αγορά έργων τέχνης της Αμβέρσας και μέσω αυτών των παρόμοιων έργων θα μελετηθεί η παρουσία του μύθου του Ικάρου με καπιταλιστικούς όρους. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί ότι οι καλλιτέχνες σπανίως επέλεγαν το επεισόδιο της Πτώσης από το 1640 και εξής.

### 6.3.1.1 *Το Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου

Αν ανατρέξει κανείς στο σύνολο των εικονογραφήσεων του μύθου του Ικάρου, είτε είναι ειδήμων της Ιστορίας της Τέχνης είτε όχι, θα προσέξει ιδιαίτερα *Το Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΖ 4) του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου.[597] Το συγκεκριμένο έργο δημιουργεί μια σειρά ερωτημάτων από την πρώτη θέαση έως τη βαθύτερη μελέτη του και πολλά ζητήματα έχουν εγερθεί στη σύγχρονη έρευνα σχετικά με τη γνησιότητα του έργου ή σχετικά με τη διάταξη της σύνθεσης, που ο ζωγράφος επέλεξε για να αποδώσει το θέμα.

Το έτος δημιουργίας λανθάνει, εντούτοις, οι περισσότεροι ερευνητές[598] τείνουν να συμφωνήσουν ότι το έργο ολοκληρώθηκε, αφού ο ζωγράφος επέστρεψε από τον ταξίδι του στην Ιταλία, ήτοι περίπου το 1555.[599] Επίσης, δεν γνωρίζουμε απολύτως τίποτε για τον παραγγελιοδότη ή τις συνθήκες κάτω από τις οποίες το δημιούργησε ο ζωγράφος. Όπως έχει περιγραφεί στο τέταρτο κεφάλαιο, η περίοδος που έζησε και έδρασε ο Bruegel ήταν ένα διάστημα σημαντικών ανακατατάξεων και

[597] Ο Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος (1525/30-1569) θεωρείται αναμφισβήτητα ένας από τους σπουδαιότερους ζωγράφους των Κάτω Χωρών. Ακόμη και σήμερα, πολλά ερευνητικά ζητήματα σε σχέση με τον καλλιτέχνη είναι ανοιχτά. Ωστόσο, θεωρείται σχεδόν σίγουρο ότι είχε λάβει μόρφωση και ότι συγχρωτιζόταν με τους ουμανιστικούς κύκλους της εποχής του. Το 1552 ταξίδεψε στην Ιταλία. Έζησε στην Αμβέρσα έως το 1563, οπότε μετακόμισε στις Βρυξέλλες. Η περίοδος στην οποία εντάσσεται το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* είναι η πρώτη εικαστική περίοδος, κατά την οποία φιλοτέχνησε μόνον τρεις ελαιογραφίες. Το κοινό τους στοιχείο είναι ότι όλες αναπτύσσονται σε ένα τοπίο: το *Τοπίο με την Παραβολή του Σπορέα* και το *Τοπίο με την εμφάνιση του Ιησού στους Αποστόλους στη θάλασσα της Τιβεριάδας* (εικ. 113 και 114). Σύμφωνα με αρκετούς ερευνητές, η πρώτη περίοδος είναι η περίοδος μαθητείας του, επειδή δεν έχει διαμορφώσει ακόμη το ιδίωμά του.

[598] Στο Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), *Bruegel*, Paris: Flammarion, σ. 326 – 327 παρατίθεται ένα σχεδιάγραμμα στο οποίο καταγράφονται οι απόψεις των σημαντικότερων μελετητών του Bruegel περί της αυθεντικότητας και χρονολόγησης του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου*. Οι απόψεις των περισσοτέρων ερευνητών συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι το έργο φιλοτεχνήθηκε κατά το χρονικό διάστημα μεταξύ 1555 – 1558.

[599] Σε αντίθεση με αυτό που, ενδεχομένως, θα ανέμενε κανείς, ο Bruegel δεν επηρεάστηκε στην απόδοση των μυθολογικών θεμάτων από τον «ιταλικό τρόπο», αλλά πραγματεύτηκε το θέμα με έναν καινοφανή τρόπο. Βλ. Koerner, J.L. (2016), *Bosch & Bruegel: From Enemy Painting to everyday Life*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, σ. 282.

ηθικών κλυδωνισμών. Η ερμηνευτική προσέγγιση αρκετών έργων του απέδειξε ότι ο ζωγράφος είχε επηρεαστεί από το κλίμα της εποχής και διαμόρφωσε το εικαστικό του λεξιλόγιο σύμφωνα με αυτό. Ο Bruegel έζησε την περίοδο που ο Φίλιππος ΙΙ ανέλαβε τη διακυβέρνηση των Κάτω Χωρών, οπότε μαρτυρείται η σύντονη προσπάθειά του να καταπνίξει το Μεταρρυθμιστικό κίνημα. Ταυτόχρονα, όμως, η Αμβέρσα γνώρισε τεράστια οικονομική ακμή λόγω του εμπορίου, με αποτέλεσμα την εισροή πλούτου στην περιοχή, τη δημογραφική αύξηση αλλά και την ενίσχυση των κοινωνικών ανισοτήτων. Επίσης, το γεγονός ότι η Αμβέρσα είχε μετατραπεί σε ένα παγκόσμιο λιμάνι δικαιολογούσε την ύπαρξη δύο τυπογραφείων, του Christophe Plantin και του Hieronymus Cock, [600] και τη δημιουργία των *Αιθουσών Ρητορικής* ή *Rederijkerskamers*.[601]

Το πρώτο ζήτημα που θα εξετάσουμε αφορά στη γνησιότητα του έργου.[602] Σύμφωνα με τον απογραφικό κατάλογο έργων τέχνης του Φερδινάνδου ΙΙ, πράγματι ο

[600] Η σχέση του Bruegel με τα δύο τυπογραφεία της Αμβέρσας τεκμηριώνεται αφενός στο τυπογραφείο του Cock με φυσική παρουσία αφετέρου στο τυπογραφείο του Plantin μέσω του τρόπου με τον οποίο πραγματεύεται ορισμένα από τα έργα του. Πιο συγκεκριμένα, θεωρείται βέβαιο ότι με την επιστροφή του από την Ιταλία εργάστηκε στο τυπογραφείο του Cock, όπου ενδεχομένως γνώρισε το έργο του Hieronymus Bosch. Στο τυπογραφείο του Plantin τυπώνονταν πολύγλωσσες εκδόσεις έργων αρχαίων αλλά και σύγχρονων του Bruegel συγγραφέων και επιστημόνων, όπως παραδείγματος χάριν το έργο του Andrea Vesalius, *De humani corporis Fabrica* (1543). Μέσω αυτών των εκδόσεων είναι πιθανόν ο ζωγράφος να ήρθε σε επαφή με το έργο του Λουκιανού, του Εράσμου και άλλων. Βλ. Sullivan, M. A. (1992), «Bruegel's *Misanthrope*: Renaissance Art for a Humanist Audience», *Artibus et Historiae*, 13/26, σ. 149, Gibson, W.S. (12/1978), «Some Flemish Popular Prints from Hieronymus Cock and his Contemporaries», *The Art Bulletin*, 60/4, σ. 673 ˙ Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), σ. 27.

[601] Οι *Αίθουσες Ρητορικής ή Rederijkerskamers* αναπτύχθηκαν στον ευρύτερο χώρο του θεάτρου του 16ου αιώνα. Πρόκειται για ομάδες στους κύκλους των οποίων πέρα από την ενασχόληση με τη Λογοτεχνία και το Δράμα, έπαιρναν θέση και για καίρια κοινωνικά ζητήματα. Δεν ήταν σπάνιο στα θεάματα που παρουσιάζονταν στις *Αίθουσες Ρητορικής ή Rederijkerskamers* να προβάλονται βιβλικές ιστορίες σχετικές με την ύβριν, σε πολλές από τις οποίες έδωσε μορφή ο Bruegel. Η σχέση του Bruegel με τις *Αίθουσες Ρητορικής* δύναται, επίσης, να τεκμηριωθεί και από το χαρακτικό του για τις επτά αρετές την *Εγκράτεια* (εικ. 115), στο οποίο αποδίδεται ένα τέτοιο. Βλ. Kavaler, E.M. (1999), *Pieter Bruegel: Parables of order and Enterprise*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 65˙ Gibson, W.S. (1981), «Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel», *The Art Bulletin*, 63/3, σ. 426 ˙ Gibson, W.S (2010), *Figures of Speech: Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, σσ. 30-32.

[602] Η διαμάχη περί αυθεντικότητας ή όχι του έργου διαρκεί περίπου εκατό χρόνια. Στην παρούσα διατριβή θα εκτεθούν μόνο οι σημαντικές θέσεις, που είναι απαραίτητες για την ερμηνευτική

Bruegel φιλοτέχνησε ένα τοπίο με τον μύθο του Ικάρου.[603] Δεν είναι γνωστό, όμως, ποιό έργο είναι αυτό. Σήμερα, έχουν διαμορφωθεί δύο τάσεις με βάση τη συντήρηση του έργου, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*. Πρώτον, υπάρχουν οι ερευνητές που έχουν πραγματοποιήσει μελέτες στο υπόστρωμα του έργου, με τις μεθόδους της μικροχημικής, της στρωματογραφίας, της υπέρυθρης ρεφλεκτογραφίας και του άνθρακα 14 και υποστηρίζουν ότι κανένα από τα δύο έργα που υποδεικνύονται στον κατάλογο (KEZ 4) δεν έχει φιλοτεχνηθεί από τον ζωγράφο, και δεύτερον, άλλοι που έχουν πραγματοποιήσει τις ίδιες εργαστηριακές μεθόδους και υπερθεματίζουν για την αυθεντικότητα του πίνακα, που βρίσκεται στα Βασιλικά Μουσεία των Βρυξελλών.[604] Ακόμη και στην πρώτη περίπτωση, κατά την οποία θεωρείται ότι το έργο είναι μεταγενέστερο του θανάτου του ζωγράφου, αναγνωρίζεται η *επινόηση (inventio)* του Bruegel.[605] Πιο συγκεκριμένα, οι μελέτες άνθρακα-14 ($C^{14}$) αποδίδουν ένα διάστημα εμπιστοσύνης της τάξης του 95.4%, το έργο να έχει φιλοτεχνηθεί από το 1550 έως το 1640. Στη συνέχεια, το διάστημα περιορίζεται περισσότερο και προτείνεται ως πιθανότερη χρονολογία ολοκλήρωσης της ελαιογραφίας το διάστημα μεταξύ 1590 και 1630 με ποσοστό 68.2%.[606] Με βάση το τελευταίο δεδομένο, είναι πλέον πιθανόν το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* να έχει ζωγραφιστεί μετά το 1590, μια χρονολογία που ήδη είχε πεθάνει ο καλλιτέχνης. Σε συνδυασμό με τις διαπιστώσεις ότι α) υπάρχουν σημεία που είναι κακοζωγραφισμένα, β) το έργο είναι αποδοσμένο σε καμβά – κάτι που δεν συνήθιζε ο Bruegel και γ) στο υπόστρωμα δεν έχουν εντοπιστεί

---

προσέγγισή του. Ακόμη και αν πρόκειται για αντίγραφο του πρωτοτύπου, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα από τα σπάνια τεκμήρια αντίγραφου έργου του Bruegel από το εργαστήριό του. Βλ. Gibson, W.S. (2006), *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, σ. 74.

[603] Allart, D. (2001), «Pieter Brueghel le jeune a-t-il pu voir les tableaux de son père? Réflexions méthologiques et critiques», στο van den Brink, P., *L'enterprise Brueghel*, Maastricht-Bruxelles-Gand-Amsterdam: Bonnefantenmuseum-Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique-Ludion, τεκμήριο 14, σ. 55.

[604] Επίσης, υπάρχει και μια τρίτη κατηγορία ερευνητών που υποστηρίζει ότι το έργο ζωγραφίστηκε αρχικά από τον Bruegel και στη συνέχεια έγιναν επιζωγραφίσεις από μιμητές ή μαθητές του. Βλ. Gibson, W.S. (1977), *Bruegel*, London: Thames and Hudson, σ. 40.

[605] Allart, D. – Currie, Cr. (2012), «Trompeuses séductions. La Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique», *HS: Le faux, l'authentique et le restaurateur*, στον ιστότοπο https://ceroart.revues.org/2922 την 01/09/2017.

[606] van Strydonck, M.J.V. – Masschelein-Kleiner, L. – Alderliestein, C. – Jong, A.F.M. (1998), «Radiocarbon Dating of Canvas Paintings: Two Case Studies», *Studies in Conservation*, 43:4, σ. 212.

αλλαγές ή τροποποιήσεις, οι ερευνητές συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται για έργο του καλλιτέχνη ή του υιού του.[607] Οπότε, η πατρότητα του έργου θα πρέπει να αποδοθεί σε έναν υποδεέστερο αντιγραφέα, ο οποίος πιθανόν να είχε δει τον χαμένο πρωτότυπο πίνακα.[608] Στον αντίποδα βρίσκονται όσοι ερευνητές αποδέχονται ότι το έργο είναι πρωτότυπο, αλλά έχει αλλοιωθεί από τις συνεχείς επιζωγραφίσεις και διορθώσεις μεταγενέστερων καλλιτεχνών, ιδιαίτερα δε μετά την μεταφορά του από ξύλο σε καμβά. Στο συμπέρασμα αυτό συντείνουν έπειτα από εργαστηριακές έρευνες στις οποίες εντοπίστηκε στο υπόστρωμα κιμωλία σε συνδυασμό με πρωτεΐνη και λευκό μόλυβδο με ίχνη ξυλάνθρακα. Η κιμωλία αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στοιχείο αναγνώρισης του Bruegel και έχει εντοπιστεί σε πολλά έργα τα οποία έχουν χαρακτηριστεί γνήσια, ενώ ο λευκός μόλυβδος αποτελεί ένα στοιχείο που χρησιμοποιείται στις μεταφορές έργων από ξύλο σε καμβά.[609] Κατά συνέπεια, οι ερευνητές αυτοί υποστηρίζουν ότι το έργο θα μπορούσε να είναι αυτόγραφο του καλλιτέχνη που, όμως, αρχικά είχε ζωγραφιστεί σε ξύλο και στις αρχές του 17ου αιώνα μεταφέρθηκε σε καμβά χωρίς, ωστόσο, να έχουν πραγματοποιηθεί αλλαγές στην αρχική σύνθεση.[610] Το σημαντικό στοιχείο για το ερευνητικό θέμα της παρούσας διατριβής είναι ότι, είτε το έργο είναι αυτόγραφο του καλλιτέχνη είτε όχι, η σύλληψη της σύνθεσης αποδίδεται με βεβαιότητα σε αυτόν, οπότε δεν διαφοροποιείται σε κάτι η ερμηνευτική προσέγγιση που ακολουθεί.

Το σύνολο της εργογραφίας του καλλιτέχνη που έχει διασωθεί,[611] μάς παρέχει ορισμένες πολύ αξιόλογες πληροφορίες. Ο Bruegel ενδιαφερόταν να φιλοτεχνεί έργα από τα οποία ο θεατής, ανεξάρτητα από την τέρψη, θα μπορούσε να εξαγάγει ηθικοπλαστικά συμπεράσματα. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι η εν γένει θεματογραφία του είναι πολύ προσεκτικά επιλεγμένη. Συγχρόνως είναι γνωστό ότι ο ζωγράφος δεν προτιμούσε τα μυθολογικά θέματα, ακριβέστερα, δεν υπάρχει και δεν

[607] Allart, D. – Currie, Cr. (2012), στον ιστότοπο https://ceroart.revues.org/2922 την 01/09/2017.

[608] Allart, D. (2001), σ. 55.

[609] Kockaert, L. (2015), «La Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique réattribuée par l'examen de laboratoire», *HS: Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen*, στον ιστότοπο https://ceroart.revues.org/4776 την 01/09/2017.

[610] Kockaert, L. (2003), «La Chute d'Icare au Laboratoire», *Nuances*, 31, σ. 21 ˙ Kockaert, L. (2015), όλο.

[611] Ο Bruegel λίγο πριν πεθάνει είχε αφήσει ρητή εντολή στην γυναίκα του να κάψει ορισμένα από τα έργα είτε επειδή ήταν πολύ καυστικά είτε επειδή η ίδια στο μέλλον θα χρειαζόταν να απολογηθεί γι' αυτά. Βλ. van Mander, K. (2002), *Le Livre des Peintres*, τ. I, Paris: Les Belles Lettres, σ. 191.

μαρτυρείται άλλο ζωγραφικό έργο, εκτός από το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, που να έχει μυθολογικό θέμα. Στα σχέδια του έχει εντοπιστεί ένα που παρουσιάζει τη *Συκοφαντία του Απελλή* (εικ. 116) και έχουν ταυτιστεί πέντε χαρακτικά, των οποίων η αρχική επινόηση αποδίδεται στον καλλιτέχνη, με μυθολογικό θέμα, δύο εκ των οποίων απεικονίζουν τον Δαίδαλο και το Ίκαρο.[612] Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν ήταν υπερβολικό να διατυπώσει κανείς την άποψη ότι ο συγκεκριμένος μύθος είχε ιδιαίτερη σημασία για τον καλλιτέχνη. Συμπληρωματικά δε, σε αυτή τη θέση ο de Vries προχωρεί ένα βήμα παραπάνω και υποστηρίζει ότι το έργο δεν κατατάσσεται στα μυθολογικά, αλλά πιστεύει ότι πρόκειται για ηθογραφικό θέμα με αλληγορικές προεκτάσεις.[613] Προκειμένου να ενισχύσει τη δική του θέση παρουσιάζει όλες τις προηγούμενες από αυτόν θεωρίες. Με την άποψη ότι είναι αλληγορία συντάσσονται ο Ethan Matt Kavaler και ο Stridberg, ενώ ο Walter Gibson υποστηρίζει ότι είναι τοπιογραφία, ο Charles de Tolnay και ο Charles Cuttler ηθογραφία και τέλος ο Ernst Günther Grimme πιστεύει ότι ο Bruegel προσάρμοσε το θέμα κατά το δοκούν.[614]

Με την πρώτη θέαση του έργου αναδύονται αρκετά ερωτήματα σε τέτοιον βαθμό που η ταύτισή του καθίσταται σχεδόν δύσκολη. Τα προβλήματα εκκινούν αρχικά από τη θέση του Ικάρου. Η μορφή του ήρωα έχει τοποθετηθεί έκκεντρα κάτω δεξιά και διακρίνονται από αυτήν μόνον τα κάτω άκρα και η παλάμη του. Μάλιστα, αν δεν ήταν γνωστός ο τίτλος του έργου, ο εντοπισμός του θα ήταν σχεδόν αδύνατος. Το δεύτερο στοιχείο προβληματισμού είναι η απουσία του Δαιδάλου. Η παράλειψη αυτή συμβαίνει για πρώτη φορά στα ζωγραφικά έργα με το αντίστοιχο θέμα και δίχως να επαναλαμβάνεται από κάποιον μεταγενέστερο ζωγράφο. Επίσης, προβληματική είναι η μορφή του αγρότη που δεσπόζει στο πρώτο επίπεδο του πίνακα. Ο γεωργός, παρόλο που βρίσκεται εν ώρα εργασίας, είναι ενδεδυμένος με ενδύματα που ανταποκρίνονται σε άλλη κοινωνική τάξη. Ακόμη, ο ρόλος και η εμφανής

[612] Ο Bruegel είχε φιλοτεχνήσει μια σειρά χαρακτικών με θέμα τα πλοία, από τα δέκα στα τρία η σύνθεση συμπληρώνεται με την εικονογραφική αφήγηση μίας μυθολογικής σκηνής. Εκτός από τον Δαίδαλο και το Ίκαρο (ΚΕΧ 12 και 13), τα άλλα δύο παρουσιάζουν τον Φαέθωνα και τον Αρίωνα (εικ. 139 - 140).

[613] de Vries, L. (2003), «*Fall of Icarus* Ovid or Solomon?», *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30/1-2, σ. 12.

[614] Ο de Vries κάνει μια βιβλιογραφική αναδρομή και συγκεντρώνει τις παραπάνω θέσεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη θεματογραφία του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου*. Βλ. de Vries, L. (2003), σ. 12.

«αδιαφορία» του για όσα διαδραματίζονται γύρω του εγείρουν ερωτηματικά. Αντίστοιχα, «αδιάφορα» λειτουργούν οι υπόλοιπες μορφές που συμπληρώνουν τη σύνθεση. Το τελευταίο ακατανόητο στοιχείο στη διάταξη του ζωγραφικού πίνακα είναι η θέση του ήλιου, ο οποίος περισσότερο δίνει την εντύπωση ότι βρίσκεται στη δύση του παρά ότι ήταν η φυσική αιτία για την απώλεια του Ικάρου. Όλα αυτά καθώς και ο συσχετισμός τους με την ύβριν θα σχολιαστούν αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Όπως προειπώθηκε, ο Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος ήταν ένας άνθρωπος που βίωνε τις εξελίξεις που συνέβαιναν στην εποχή του.[615] Αυτό αντικατοπτρίζεται στα έργα του, καθώς δεν ήταν λίγες οι φορές που εισήγαγε σε αυτά σαφείς αιχμές για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση του τόπου του. Ένας ζωγραφικός τρόπος για να αποδώσει αυτό το κλίμα είναι να ενσωματώνει επίκαιρα στοιχεία και πρόσωπα. Για παράδειγμα, σε μία από τις τρεις εκδοχές του *Πύργου της Βαβέλ* ταυτίζεται το πρόσωπο του Νιμρόντ με τον Φίλιππο ΙΙ (εικ. 117) και στην *Σφαγή των Αθώων* αναγνωρίζεται ο Δούκας της Άλμπα ως Ηρώδης (εικ. 118).[616] Μέσα στο πλαίσιο αυτό είναι δύσκολο να βρεθούν ξεκάθαρες μυθολογικές αναφορές στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, ειδικότερα δε˙ αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι μετά βίας εντοπίζεται ο πρωταγωνιστής. Η έκκεντρη τοποθέτηση του Ικάρου στο βάθος και η δοκιμασία στην οποία υποβάλλει τον θεατή δεν ήταν σπάνια τεχνική για τον Bruegel. Συχνά να χειρίζεται τους πρωταγωνιστές των έργων του με τέτοιον τρόπο, ώστε να επιβάλει διεισδυτικότερη παρατήρηση, για να γίνει πλέον κατανοητό το μήνυμα του έργου.

Ο θάνατος του Ικάρου στον πίνακα του Bruegel περνά απαρατήρητος.[617] Ο ήρωας ήδη έχει βυθιστεί στη θάλασσα και από το πτητικό του τεχνούργημα εντοπίζονται μόνο κάποια διάσπαρτα φτερά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του, που στο σύνολό της είναι αδέξια και ανακόλουθη με το πρότυπο του ήρωα. Οι απεικονίσεις του μυθολογικού επεισοδίου που έχουν φιλοτεχνηθεί από άλλους ζωγράφους συνήθως λαμβάνουν χώρα στον αέρα και δίνεται με αυτόν τον

[615] Η βιβλιογραφία για τη ζωή και τον κύκλο του Bruegel είναι εκτεταμένη. Ενδεικτικά, μπορεί να ανατρέξει κανείς στις μονογραφίες Gibson, W.S. (1977) ˙ Roberts – Jones, Ph. & F. (2012).

[616] Αλλά και οι κόκκινες στολές ομοιάζουν με αυτές των εντεταλμένων του Ισπανικού στρατού ή του στρατεύματος της Αντιβασιλείας της Μαργαρίτας από την Πάρμα. Για το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο γύρω από τον *Πύργο της Βαβελ*, βλ. Kaminska, B.A. (2014), «"Come, let us make a city and a tower": Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp», *JHNA*, 6:2, σσ. 1-18.

[617] Mettra, Cl. (1976), *Bruegel*, Paris: Henri Scrépel, σ. 36.

τρόπο στον θεατή η ευκαιρία να συγκινηθεί και να βιώσει το δράμα του ήρωα. Άλλωστε, το εναέριο στιγμιότυπο προσφέρει μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία στον εκάστοτε ζωγράφο να πειραματιστεί με την απόδοση μια μορφής που μόλις αντιλαμβάνεται ότι πέφτει. Όπως προκύπτει από τη σύγκριση των μελετώμενων έργων, η πλειονότητα των καλλιτεχνών επέλεγαν αυτή τη στιγμή που κορυφωνόταν η δραματική ένταση.[618] Εκτός από τον Bruegel. Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να επισημάνουμε κάτι εξαιρετικά παράδοξο: ενώ η σύνθεση προσφέρει μια ακουστική εικόνα – τον παφλασμό ενός σώματος που πέφτει στη θάλασσα, κανείς από τους παρισταμένους δεν φαίνεται να τον ακούει. Με αυτόν τον τρόπο ο Bruegel αποστερεί από τον Ίκαρο την υστεροφημία του, τοποθετώντας τον να μεταβαίνει στην ανυπαρξία. Ας διασαφηνιστεί, λοιπόν, τί συμβολίζει η αδιαφορία στον παφλασμό. Στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών έχει γίνει λόγος για την «έμμεση συγχώρεση» του ήρωα από τους συγγραφείς, όπως παραδείγματος χάριν στον Οβίδιο. Αν και οι περισσότεροι τον κρίνουν για την πράξη του, εν τέλει του αποδίδουν υστεροφημία, αναφέροντας ότι το Ικάριο πέλαγος ονομάστηκε έτσι προς τιμή του.[619] Η επιλογή του Bruegel να μην ακολουθήσει την εικονογραφική παράδοση και να χρησιμοποιήσει ένα τελείως διαφορετικό και αδιάφορο επεισόδιο υποδηλώνει ότι είχε σκοπό να χρησιμοποιήσει το έργο διαφορετικά. Μάλιστα, ο Kavaler επισημαίνει ιδιαίτερα την αδιαφορία των υπολοίπων, συγκρίνοντας τη δεσπόζουσα μορφή του αγρότη με τη λανθάνουσα του νεαρού Ικάρου και διατυπώνει τη θέση ότι ο ζωγράφος απορρίπτει την προσωπική φιλοδοξία του Ικάρου να υπερέχει και υπερθεματίζει για τη συλλογική ευθύνη, όπως αυτή εκφράζεται μέσω του αγρότη, ο οποίος επικεντρώνεται στην εργασία του σκυφτός, δίχως να επιθυμεί την υπεροχή.[620] Ο Ίκαρος παρουσιάζεται ως ο μοναδικός υπαίτιος της Πτώσης του και η πρωταρχική αιτία αυτής είναι η υπέρμετρη φιλοδοξία του να υπερβεί τη Φύση, φορώντας φτερά και παρακούοντας την πατρική συμβουλή.

Επιπλέον, η επιλογή του ζωγράφου να αποδώσει τη βύθιση αντί της Πτώσης ίσως να φανερώνει κάτι ακόμη. Σύμφωνα με το κείμενο του Οβιδίου, οι τρεις μάρτυρες πίστεψαν ότι οι δύο ιπτάμενες μορφές ήταν θεοί και τους ατένιζαν με

[618] Ενδεικτικά βλ. εδώ, κεφ. 6.2.2

[619] Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα ο Lodovico Dolce είναι ο συγγραφέας ο οποίος στις μεταγενέστερες μεταφράσεις δεν αναφέρεται καθόλου στην ονοματοδοσία του πελάγους, βλ. εδώ σσ. 111-112.

[620] Kavaler, E. M. (1999), σ. 57.

θαυμασμό. Στον πίνακα, όμως, ο Ίκαρος έχει βυθιστεί, αποκαλύπτοντας ότι αυτός και ο πατέρας του δεν ήταν θεοί.[621] Άμεση απόρροια αυτής της «αποκάλυψης» ήταν οι μάρτυρες της σκηνής να στρέψουν τα νώτα τους προς τον νεαρό υψιπετή ήρωα και να επιστρέψουν στις καθημερινές τους ασχολίες. Κατά συνέπεια, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι στα μάτια του Bruegel ο Ίκαρος είναι υβριστής; Σχεδόν με μεγάλη βεβαιότητα και η απάντηση στηρίζεται τόσο στις λογοτεχνικές όσο και στις εικονογραφικές πηγές, που βασίστηκε ο ζωγράφος. Η πλειονότητα των ερευνητών[622] υποστηρίζει ότι η λογοτεχνική πηγή του Bruegel ήταν ο Οβίδιος και αυτό ισχύει τουλάχιστον όσον αφορά στην οργάνωση της σύνθεσης του έργου. Είναι εμφανές ότι ο ζωγράφος αποδίδει με σχετική ακρίβεια το χωρίο στο οποίο ο Οβίδιος περιγράφει την πτώση. Παρόλα αυτά υπάρχουν τρεις σαφείς διαφοροποιήσεις: η απουσία του Δαιδάλου, η αδιαφορία των παρισταμένων για όσα συμβαίνουν γύρω τους και η θέση του ήλιου σε συνδυασμό με τη στιγμή της βύθισης του νεαρού ήρωα, συντείνουν στην άποψη ότι ο Bruegel μάλλον ήθελε να υποβαθμίσει το γεγονός. Οι καινοτομίες αυτές υποδηλώνουν ότι το κείμενο του Ρωμαίου συγγραφέα δεν αποτέλεσε τη μοναδική πηγή έμπνευσης για τον Bruegel. Ο Baldwin συσχετίζει τη στάση του Ικάρου με την περιγραφή που κάνει ο Λουκιανός στις *Εἰκόνες*, όπου περιγράφει τον τρόπο που ο νεαρός ήρωας έπεσε πρώτα με το κεφάλι στα βαθιά ύδατα.[623] Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι κατά την περίοδο που έζησε ο καλλιτέχνης, ο Λουκιανός γνώρισε μεγάλη διάδοση στους λογοτεχνικούς κύκλους της Φλάνδρας, μέσω των μεταφράσεών του. Επίσης, η πηγή πολλών ρητών από τα *Adagia* του Εράσμου ήταν ο αρχαίος συγγραφέας,[624] σε τέτοιο βαθμό που οι αντίπαλοι του

[621] Koerner, J. L. (2016), σ. 282.

[622] Οι ερευνητές που υποστηρίζουν με βεβαιότητα την επίδραση του Οβιδίου στο έργο του Bruegel είναι οι: Arpino, G. (1967), *L'opera completa di Bruegel*, Milano: Rizzoli Editore, σ. 92· Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), σ. 286· Stechow, W. (1990), *Pieter Bruegel the Elder*, London: Thames & Hudson, σ. 50. Ο Gibson, W.S. (1977), σ. 40 υποστηρίζει ότι πρόκειται για έναν διαφοροποιημένο Οβίδιο, ενώ ο Grossmann, F. (1955), *Bruegel: The Paintings*, London: Phaidon Press, σ. 190 πιστεύει ότι η εκδοχή της Συλλογής van Bureen είναι η πλέον πιστή στο οβιδιακό κείμενο.

[623] Baldwin, R. (1986), «Peasant Imagery and Bruegel's "Fall of Icarus"», *Konsthistorisk Tidskrift*, 55/3, σ. 101.

[624] Έχουν εντοπιστεί περίπου 355 ρητά του Εράσμου, που αντλούν έμπνευση από χωρία έργων του Λουκιανού, βλ. Grant, J.N. (2017), *Collected works of Erasmus: prolegomena to the Adages*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, σ. 55.

Εράσμου τον κατηγόρησαν για αντιγραφή.[625] Η επιρροή και των δύο στο έργο του Bruegel έχει επιβεβαιωθεί σε άλλα έργα του, όπως στις *Ολλανδικές Παροιμίες* (εικ. 119) και, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Λουκιανός χαρακτήρισε τον Ίκαρο ως υψηλόφρονα αναζητητή πραγμάτων πέρα από τα όριά του.[626] Από την άλλη πλευρά, ο de Vries θεωρεί ότι ο Bruegel γνώριζε κάποια από τις παραλλαγές που κυκλοφορούσαν όπου ο Δαίδαλος παρουσιαζόταν σε αυτές ως ένας έξυπνος άνδρας και ο Ίκαρος ως ο ολοκληρωτικά υπεύθυνος για την πτώση του.[627] Κανείς από τους συμμετέχοντες δεν γίνεται μάρτυρας του συμβάντος, άρα κανείς δεν θα ονοματίσει το πέλαγος για να τον τιμήσει. Αυτή είναι η τιμωρία του. Ο Ίκαρος του Bruegel είναι υβριστής και το αμάρτημά του είναι η αλαζονεία του και, όπως άλλωστε έχει καταγραφεί σε ένα άλλο χαρακτικό του καλλιτέχνη: «Η Υπερηφάνεια προηγείται της Πτώσης» (εικ. 120).[628] Αν συνδυαστούν οι ανωτέρω πληροφορίες, θα παρατηρήσει κανείς ότι ο ζωγράφος μειώνει τη σημασία της πτώσης αφαιρώντας την υστεροφημία.

Όσον αφορά στην ιδιαίτερη στάση στην οποία αποδίδεται ο Ίκαρος είναι πλέον πιθανόν ο Bruegel να επηρεάστηκε από τις σύγχρονες του ζωγράφου χαρακτικές εικονογραφήσεις του μύθου, παρά από τις σύγχρονές του ή και παλαιότερες ζωγραφικές αποδόσεις του. Ως επικρατέστερη εικονογραφική πηγή προτείνουμε ένα χαρακτικό του Frans Hogenberg με τον τίτλο *Το κάρο του σανού* (εικ. 121). Το εν λόγω χαρακτικό παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα αγαπητό θέμα στη Φλάνδρα, που συνδυάζεται με την οπτικοποίηση δημοφιλών παροιμιών. Η σχέση του Bruegel με το έργο του Hogenberg και η επίδραση που αυτό άσκησε στο έργο του θεωρούνται βέβαια.[629] Δεν αποκλείεται, λοιπόν, να είχε δει ο πρώτος τη σύνθεση του

---

[625] Είναι δηλωτικό το σχόλιο που παραθέτει ο Braudel για την επίδραση των συγγραφέων της Αρχαιότητας στους σύγχρονους λογοτέχνες: «Χαρακτηριστικό γνώρισμα του ουμανισμού της Αναγέννησης είναι ακριβώς αυτά τα διαβάσματα, αυτές οι ατέλειωτες συζητήσεις. […] Πλάι σε κάθε ουμανιστή, μπορούμε να αναγνωρίσουμε, χαμογελώντας συνωμοτικά ή χαιρέκακα, τον Αρχαίο που τον οδηγεί από το χέρι και, άρα τον εξηγεί και τον αποκαλύπτει». Βλ. Braudel, F. (2009), σ. 469.

[626] Βλ. εδώ, σσ. 53-54.

[627] de Vries, L. (2003), σ. 7

[628] Περισσότερα για το χαρακτικό της *Υπερηφάνειας* και τον συσχετισμό του με το μοτίβο του Ικάρου, βλ. Klein, H.A. (1963), *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, Toronto – Ontario: Dover Publications, σ. 190.

[629] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ότι οι *Ολλανδικές Παροιμίες* (εικ. 119) και *Η μάχη του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής* (εικ. 122) έχουν επηρεαστεί από τον *Μπλε Μανδύα* (εικ. 123) και το ομώνυμο

δευτέρου. Ωστόσο, αυτό που θεωρείται σημαντικό είναι ο υπομνηματισμός κάτω από την μορφή του Ικάρου στο χαρακτικό, όπου αναφέρεται: «Όποιος πετάει πολύ ψηλά, ο ίδιος θα εξαπατήσει τον εαυτό του».[630] Με αυτόν τον τρόπο συνδέει τον Ίκαρο με τους υψιπετείς.

Το φάσμα των επιρροών που θεωρείται ότι δέχτηκε ο Bruegel είναι εξαιρετικά ευρύ. Εκτός, λοιπόν, από το χαρακτικό του Hogenberg, μικρότερη, αν και όχι αμελητέα, επιρροή φαίνεται ότι άσκησαν στον καλλιτέχνη τα *Εμβλήματα*, τα οποία ήδη είχαν γνωρίσει μεγάλη διάδοση στη Φλάνδρα, αλλά και ένα χαρακτικό του Georg Wickram από τις *Μεταμορφώσεις* (εικ. 125).[631] Η επιρροή των *Εμβλημάτων* και του Hogenberg εντοπίζεται στις περιπτώσεις που ο Ίκαρος αποδίδεται μόνος του. Αντίθετα, δεν είναι τόσο εμφανής η επίδραση του χαρακτικού του Wickram στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, αφού στα δύο αυτά έργα μπορεί να επισημανθεί ως κοινό στοιχείο μόνον η παρουσία μιας πέρδικας. Το ταξίδι, που πραγματοποίησε ο ζωγράφος στην Ιταλία, ενδεχομένως να τον έφερε σε επαφή με δύο έργα, ένα γλυπτό του Giovanni Montorsoli και ένα σχέδιο του Jacopo Ripanda. Ο Montorsoli το 1553 φιλοτέχνησε ένα διακοσμητικό χαμηλό ανάγλυφο, το οποίο τοποθετήθηκε στην Πηγή του Ωρίωνα (εικ. 126) στη Μεσίνα. Σε αυτό αποδίδονται δύο μορφές, η μία εν πτήσει, ενώ η άλλη βρίσκεται στη θάλασσα. Η εξαιρετική ομοιότητα των δύο ανδρών καθώς και η νεανική τους όψη θα οδηγούσε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για την απόδοση δύο διαφορετικών επεισοδίων του μύθου. Το ζήτημα είναι ακόμη υπό συζήτηση[632] και εξετάζεται το ενδεχόμενο να πρόκειται για την πτήση του ηρωικού διδύμου, με πρωταγωνιστή έναν εξαιρετικά νεαρό Δαίδαλο. Σύμφωνα με τον Kilisnski II, θεωρείται πιθανόν ο Bruegel να φιλοτέχνησε ορισμένα σχέδια ενόσω βρισκόταν στη Messina και να αποτέλεσαν αυτά την πηγή έμπνευσής του για την στάση της πρωταγωνιστικής μορφής στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*.[633] Από την άλλη πλευρά, ο Ripanda φιλοτέχνησε στις αρχές του 16ου αιώνα ένα σχέδιο στο οποίο παρουσιάζονται δύο αφηγηματικά επεισόδια από τον μύθο του Ικάρου: Η πτήση και η βύθιση (εικ. 127). Σε αυτό αποδίδεται, για πρώτη φορά, το μοτίβο όπου ο νεαρός

---

χαρακτικό του Hogenberg αντίστοιχα (εικ. 124). Βλ. Meadow, M.A. (2002), *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle: Waanders Publishing, σ. 99.

[630] Roberts – Jones, Ph. (1974), *Bruegel, La Chute d' Icare*, Fribourg: Office du Livre, σ. 28.

[631] Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), σ. 290.

[632] Kilinski II, K. (2004), σ. 112.

[633] Kilinski II, K. (2004), σ. 111.

ήρωας έχει βυθιστεί με το κεφάλι στη θάλασσα, ενώ τα πόδια του εξέχουν από την επιφάνεια σε έναν ασταθή διασκελισμό. Η ομοιότητα με τη στάση του Ικάρου όπως αποδίδεται στον Bruegel είναι κάτι περισσότερο από ευδιάκριτη.

Ο θάνατος του νεαρού ήρωα, απογυμνωμένου από την έννοια της υστεροφημίας, αποκτά ένα εξ ολοκλήρου διαφορετικό νόημα. Ο Bruegel ήταν ένας καλλιτέχνης που γοητευόταν ιδιαίτερα από τα πάθη της ανθρώπινης φύσης και στα σχετικά έργα η κυρίαρχη έννοια ήταν αυτή της ματαιότητας.[634] Η κοσμική τάξη δεν διαταράσσεται, επειδή πέθανε ο Ίκαρος. Κανείς δεν διδάχθηκε τίποτα από το δικό του πάθημα, ειδικότερα από τη στιγμή που όλες οι υπόλοιπες μορφές συνεχίζουν απρόσκοπτα τις καθημερινές τους απασχολήσεις. Για την ακρίβεια, κανενός η ζωή δεν παρουσιάζει οποιαδήποτε μεταβολή. Άρα, για ποιόν λόγο να πεθαίνει ο ήρωας, αν κανείς δεν διδάσκεται από αυτό; Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και πιστός σε μια συνήθη τακτική του, όπως έχουν παρατηρήσει μια σειρά από ερευνητές, ο ζωγράφος υποκρύπτει μερικά αποφθέγματα - παροιμίες, που δύνανται να απαντήσουν στο παραπάνω ερώτημα. Κατά γενική ομολογία, οι ερευνητές αποδέχονται ότι, εκτός από την εικονογράφηση ενός μυθολογικού επεισοδίου, ο Bruegel δίνει μορφή και στην παροιμία: «κανένα άροτρο δεν σταματά με τον θάνατο ενός ανθρώπου».[635] Ο Bruegel χρησιμοποιεί την παραπάνω παροιμία για να υπομνηματίσει τον θάνατο του Ικάρου ως αναποτελεσματικό και ως εκ τούτου μάταιο. Ο Ίκαρος υπέστη τις συνέπειες των επιλογών του, και έχασε τη μετά θάνατον αναγνώριση. Έκανε λανθασμένες επιλογές και γι' αυτό περιέπεσε στη λήθη. Στο ίδιο κλίμα, ο Pierre Francastel επισημαίνει κι ένα δεύτερο σχετικό ρητό: «Αν ο Φαέθων είχε μάθει να οδηγεί και αν ο Ίκαρος ήταν πιο συνετός, αν είχαν ακολουθήσει την πατρική συμβουλή, δεν θα είχαν πεθάνει τόσο νέοι»,[636] σύμφωνα με το οποίο ως πρωταρχική αιτία του χαμού τους αναγνωρίζεται η νεότητα και ό,τι αυτή συνεπάγεται.

Στις προηγούμενες παραγράφους δόθηκε απάντηση στους λόγους για τους οποίους ενδεχομένως ο Bruegel επέλεξε να υποβαθμίσει τη μορφή του Ικάρου. Η υποβάθμιση αυτή δίνει αφορμή, ώστε να σχολιαστεί η πλήρης αποσιώπηση του Δαιδάλου στο έργο της συλλογής των Βασιλικών Μουσείων. Η απουσία του είναι

[634] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε το παράδειγμα των *Ολλανδικών Παροιμιών* (εικ. 117), όπου οι παροιμίες που αναφέρονται στην ματαιότητα απαρτίζουν μια ξεχωριστή κατηγορία.

[635] Francastel, P. (1995), *Bruegel*, Paris: Hazan, σ. 97˙ Stechow, W. (1990), σ. 51˙ Claessens, B. – Rousseau, J. (1981), *Bruegel*, New York: Alpine Fine Arts Collection, σ. 169.

[636] Francastel, P. (1995), σ. 97.

τόσο ισχυρή, που στη δεύτερη εκδοχή του πίνακα, αυτή της συλλογής van Buuren, ο καλλιτέχνης που την φιλοτέχνησε ένιωσε την ανάγκη να προσθέσει τον Δαίδαλο να πετά ψηλά στον ουρανό (ΚΕΖ 4). Η παράλειψη του Δαιδάλου στο έργο του Bruegel θεωρήθηκε τόσο αλλόκοτη, με αποτέλεσμα πολλοί ερευνητές να θεωρούν ότι το αυτόγραφο έργο του Bruegel ήταν αυτό της συλλογής van Buuren, επειδή απέδιδε κατά γράμμα το οβιδιακό κείμενο.[637] Το επιχείρημα αυτό έχει πλέον καταρριφθεί, καθώς σχετικές εργαστηριακές έρευνες στο υπόστρωμα του εν λόγω έργου έχουν δείξει ότι φιλοτεχνήθηκε στα τέλη του 16ου αιώνα, μεταξύ του διαστήματος 1590 έως 1595, ένα διάστημα που ο ζωγράφος είχε αποβιώσει.

Κατά την έρευνα όλων των προγενέστερων αποτυπώσεων του μύθου, δεν συναντά κανείς τον Ίκαρο μόνο του, παρά μόνο σε μία περίπτωση, στην εικονογράφηση των *Εμβλημάτων*. Θεωρώντας δεδομένη τη συναναστροφή του Bruegel με όλους τους διάσημους εκδότες της εποχής του και με τον κύκλο των *Ρητόρων*, πιστεύουμε ότι είναι πολύ πιθανό να είχε έρθει σε επαφή με μια από τις πολυάριθμες εκδόσεις των *Εμβλημάτων*, που κυκλοφορούσαν στη Φλάνδρα και να τη χρησιμοποίησε ως εικονογραφικό πρότυπο.[638] Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο Bruegel χρησιμοποίησε ένα συμπίλημα λογοτεχνικών πηγών, θεωρούμε ότι είναι πολύ πιθανό η απεικόνιση του πατέρα να μην είχε λόγο εικαστικής παρουσίας. Μια δεύτερη εκδοχή για την απουσία του Δαιδάλου είναι να μην έχει εικονογραφηθεί στο οπτικό πεδίο του θεατή, αλλά να υποδηλώνεται από το βλέμμα του βοσκού[639] και να βρίσκεται σε έναν χώρο έξω από τη σύνθεση. Αν ισχύει αυτό το ενδεχόμενο, είναι πιο πιθανή η σύγκλιση με το κείμενο του Οβιδίου,[640] και επιλύει πολλές αγκυλώσεις στην

[637] Grossmann, F. (1955), σ. 190.

[638] Στο κεφάλαιο των *Εμβλημάτων* γίνεται αναφορά στις εκδόσεις που τυπώνονταν στο τυπογραφείο του Christophe Plantin. Βλ. εδώ, σσ. 144-147.

[639] Η ερμηνεία αυτή στοιχειοθετείται κυρίως, αν θέσουμε ως κύρια πηγή έμπνευσης τον Οβίδιο. Ωστόσο τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, αφού θεωρείται βέβαιο ότι δεν εντοπίζονται μόνο τα οβιδιακά αναγνώσματα, αλλά και η συμβολή του Λουκιανού, του Βιργιλίου και του ηθικοποιημένου Οβιδίου. Βλ. Morford, M.P.O. (1966), «Bruegel and the first Georgic», *Greece & Rome, Second Series*, 13/1: 50-53˙ Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), «Meaning and Method in Brueghel's Painting», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/3, σ. 382.

[640] «Ετούτους κάποιος, που' πιανε ψάρια με το τρεμάμενο καλάμι, ή κάποιος βοσκός σε γκλίτσα ακουμπισμένος ή και αγρότης στο χέρι του αρότρου, είδε και σάστισε και πίστεψε ότι θεοί ειν' ετούτοι που τον αιθέρα μπορούν να σκίζουν», Οβιδίου (2009), σ. 358, στ. 217-220. Μέσα στο πλαίσιο αυτό ο

ερμηνεία του πίνακα. Η τρίτη ερμηνευτική εκδοχή είναι ηθικής φύσεως και συνδέεται τρόπον τινά με τις λογοτεχνικές πηγές. Σύμφωνα με τις μεσαιωνικές παραλλαγές των *Μεταμορφώσεων*, ο Δαίδαλος είχε απαλλαχθεί από τις ύβρεις του, καθότι την κρίσιμη στιγμή – όντας γηραιότερος – επέλεξε σωστά τον δρόμο της μέσης οδού και δεν υψηλοφρόνησε. Με αυτή τη δομή στη σύνθεση είναι σαν ο Bruegel να αναγνωρίζει ως μοναδικό υπαίτιο της πτώσης του τον Ίκαρο και γι' αυτό τον λόγο να παρουσιάζεται μόνον αυτός με τον συγκεκριμένο τρόπο.

Πλησίον της βυθισμένης στο νερό μορφής του ήρωα απεικονίζεται ένα πτηνό, που ταυτίζεται με πέρδικα (εικ. 128). Πρόκειται για το μοναδικό ον στο έργο, που το βλέμμα του δύναται να συναντηθεί με αυτό του θεατή. Δεν θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η επιλογή του συγκεκριμένου πτηνού έγινε στην τύχη, αφού διαδραματίζει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στον μύθο. Σύμφωνα με την αφήγηση του Οβιδίου, ο Δαίδαλος κατέφυγε στην Κρήτη, επειδή δολοφόνησε τον υιό της αδερφής του, που στη συνέχεια μεταμορφώθηκε από την Αθηνά στο πτηνό πέρδικα.[641] Κατ' αυτόν τον τρόπο η πέρδικα σχεδόν αντισταθμίζει την απουσία του Δαιδάλου. Κυρίως δε, αν συνυπολογίσει κανείς το γεγονός ότι η πέρδικα ως πτηνό δεν πετά σε μεγάλα ύψη.[642] Αν και στη σύγχρονη Ικάρου (εικ. 129),[643] στη συγκεκριμένη απόδοση κάθεται σε ένα ξερό κλαδί επάνω από τον ψαρά, αγνοώντας και αυτή το δράμα που συντελείται μπροστά της.[644] Η παρουσία της μάλιστα, τόσο κοντά στον ήρωα, σχεδόν ασυνείδητα οδηγεί τη σκέψη του παρατηρητή σε μια *οφθαλμός αντί οφθαλμού* απάντηση, ήτοι ότι ο θάνατος του Ικάρου ήταν η εξισορροπητική απάντηση στον άδικο θάνατο του νεαρού Πέρδικα. Το συμπέρασμα αυτό ενδυναμώνεται, αν συνυπολογίσει κανείς την παρουσία ενός μαχαιριού, πολύ

---

Kilinski ερμηνεύει την στάση του βοσκού όχι ως ατενίζουσα αλλά ως ονειροπόλα. Βλ. Kilinski II, K. (2004), «Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall», *Zeitchrift für Kunstgeschichte*, 67/1, σ. 109.

[641] Οβιδίου (2009), βιβλίο VIII, στ. 241-259, σ. 358.

[642] Silver, L. (2006), *Peasant Scenes and Landscapes: The rise of pictorial genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, σ. 126.

[643] Οβιδίου (2009), Βιβλίο VIII, στ. 236-240: «Αυτόν, το σώμα του έρμου υιού του καθώς απέθετε μέσα στον τάφο, φλύαρος πέρδιξ παρατηρούσε από το χαντάκι λασπώδες μέσα και τα φτερά του αυτός χτυπώντας εφανέρωσε τη χαρά με ένα άσμα· πουλί ήταν τότε μόνο· ποτέ του πιο πριν δεν είχε φανεί στον κόσμο κι έγινε πρόσφατα πουλί και ήταν μεγάλη, Δαίδαλε, μομφή για σένα».

[644] Morford, M.P.O. (1966), σ. 51.

κοντά στο πτηνό, που κρέμεται από την πλάτη του ψαρά, που αποτελεί το πλέον σύνηθες σύμβολο της οργής στον ζωγράφο.[645]

Στο θεματικό κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει ένας γεωργός με το άροτρό του (εικ. 132). Από αυτή τη συνθετική επιλογή, επίσης, έχει προκύψει πληθώρα ερωτημάτων σχετικά με τα μηνύματα που ήθελε να μεταδώσει ο ζωγράφος. Αν αρκεστεί κανείς σε μια επιδερμική ερμηνεία του έργου, θα αιτιολογήσει τη δεσπόζουσα παρουσία του γεωργού αφενός μεν ως τεχνοτροπική συνήθεια του Bruegel ο οποίος, συνήθως, προβάλλει σε κεντρικό σημείο της σύνθεσης όχι το κυρίως θέμα αλλά ένα δευτερεύον μοτίβο, αφετέρου δε ως μια πιστή απόδοση του οβιδιακού κειμένου. Μόνο που, όσον αφορά στη δεύτερη περίπτωση, ο γεωργός δεν κοιτάζει προς την περιοχή που συντελείται η δράση, όπως επιτάσσει το κείμενο, αλλά συνιστά μια κλειστή φόρμα αντίθετης φοράς προς εκείνη του Ικάρου. Η πλειονότητα των ερευνητών εντοπίζει ένα ισχυρό αντιθετικό ζευγάρι, τον παράτολμο Ίκαρο, που εναντιώνεται στη Φύση και τον αγρότη που τη σέβεται και μοχθεί, απόλυτα προσηλωμένο στην εργασία του.[646] Κατ' επέκταση αυτοί οι δύο συνιστούν ένα εμφανές παράδειγμα (ο αγρότης) και ένα λανθάνον αντιπαράδειγμα (ο Ίκαρος), μεταξύ των οποίων ο θεατής καλείται να επιλέξει. Ο συνετός αγρότης είναι το σωστό πρότυπο σε όλες τις παροιμίες που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Όπως επισημαίνουν οι Lindsay και Huppé,[647] αυτός αποτελεί την πλήρη εφαρμογή του ευαγγελικού λόγου: «εἶπε δὲ ὁ Ἰησοῦς πρὸς αὐτόν· οὐδεὶς ἐπιβαλὼν τὴν χεῖρα αὐτοῦ ἐπ᾽ ἄροτρον καὶ βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω εὔθετός ἐστιν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ»,[648] γι' αυτόν τον λόγο η μορφή του αγρότη δεσπόζει στον πίνακα. Ο εικαστικός χώρος του γεωργού συμπληρώνεται με την απεικόνιση δύο φαινομενικά αταίριαστων αντικειμένων, ενός σπαθιού και ενός πουγκιού, που είναι αφημένα στο έδαφος αριστερά. Η ερμηνεία για την τοποθέτησή τους σε εκείνο το σημείο δίνεται από την παροιμία «το ξίφος και τα

[645] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν η προσωποποίηση της *Οργής* (εικ. 130) στο ομώνυμο χαρακτικό και στη *Dulle Griet* (εικ. 131), βλ. Sullivan, M.A. (2010), *Bruegel and the Creative Process, 1559 – 1563*, Surrey: Ashgate, σ. 112.

[646] Silver, L. (2011ii), *Pieter Bruegel*, μτφρ. J.Ch. Fharamond & Fr. Paul, Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, σ. 134.

[647] Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), σ. 383.

[648] *Κατά Λουκάν*, 9:62.

χρήματα απαιτούν έξυπνα χέρια»,[649] το ηθικό δίδαγμα της οποίας είναι ότι οι ορθές αποφάσεις είναι ίδιον των συνετών ανθρώπων.

Στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται δύο ακόμη μορφές που δεν έχουν σχολιαστεί, ο ψαράς κάτω δεξιά και η μικροσκοπική κεφαλή μιας μορφής, στραμμένης ανάσκελα, πιθανότα νεκρής, και κρυμμένης μέσα στο δάσος. Η θέση του ψαρά είναι τέτοια που θα μπορούσε να δει και να ακούσει την Πτώση του Ικάρου καλύτερα απ' όλες τις μορφές του πίνακα (εικ. 128). Αντίθετα, όμως, παρόλο που έχει αποδοθεί με νώτα στραμμένα στον θεατή, είναι βέβαιο ότι δεν δίνει σημασία σε όσα συμβαίνουν γύρω του. Η παρουσία του δικαιολογείται από το οβιδιακό κείμενο, αλλά η στάση του το αναιρεί. Ο ψαράς, σε αυτήν την περίπτωση, συνεχίζει απρόσκοπτα την εργασία του δίχως να θαυμάζει τα ιπτάμενα όντα, όπως περιγράφεται στο κείμενο και δίχως να στρέφει το βλέμμα του στην περιοχή από όπου έρχεται ο παφλασμός, όπως θα ήταν «λογικό» να συμβεί. Η αιτιολόγηση είναι η ίδια με τις προηγούμενες φορές, ο Bruegel με κανέναν τρόπο δεν θα ανέκοπτε την εργασία των πρωταγωνιστών, επειδή πέθανε ένας άνθρωπος, και ειδικότερα ένας άνθρωπος που ο ίδιος επέλεξε τον δρόμο του.

Η ερμηνεία του νεκρού σώματος είναι έως σήμερα σκοτεινή και ασαφής, καθώς επίσης και οι λόγοι που ο ζωγράφος επέλεξε κυριολεκτικά να κρύψει ένα πτώμα μέσα στη σύνθεσή του (εικ. 133). Φυσική απόρροια αυτής της κατάστασης είναι η πληθώρα εναλλακτικών ερμηνειών και η αβεβαιότητα για την ισχύ όλων αυτών. Πολλοί ερευνητές συσχετίζουν τον θάνατο του Ικάρου με τον νεκρό, ανώνυμο άνδρα και θεωρούν ότι με την απεικόνιση δύο νεκρών υπογραμμίζεται το αναπόφευκτο του θανάτου για όλους.[650] Άλλοι πάλι συσχετίζουν τους δύο θανάτους και επισημαίνουν τον αιώνιο θάνατο της ψυχής που συμβαίνει όταν ο άνθρωπος υποπέσει στο αμάρτημα της υπεροψίας,[651] ενώ άλλοι θεωρούν ότι το πτώμα στη γη υποδηλώνει τον θάνατο από φυσικά αίτια και πιστεύουν ότι γίνεται ένας υπαινιγμός για τον φυσικό θάνατο του Δαιδάλου.[652]Από την άλλη πλευρά, η Margaret Sullivan αναγνωρίζει στην παρουσία του νεκρού σώματος ένα είδος κρυπτοϋπογραφής του καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι, επειδή το μοτίβο εμφανίζεται περισσότερες από μία φορές σε έργα του Bruegel, αποτελεί ένα στοιχείο

[649] Claessens, B. – Rousseau, J. (1981), σ. 169˙ Francastel, P. (1995), σ. 97.

[650] Kilinski II, K. (2004), σ. 109

[651] Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), σ. 383.

[652] Morford, M.P.O. (1966), σ. 53.

αναγνώρισης, «μια ανωμαλία, που ένας αντιγραφέας με δυσκολία θα προσέθετε μόνος του».[653] Υπάρχουν μελετητές που, συσχετίζοντας το πτώμα με το πλαίσιο της εποχής, πιστεύουν ότι πρόκειται για έναν ιδιότυπο τύπο του μοτίβου *memento mori*.[654] Τέλος, μια ομάδα συντηρητών, αφού προηγήθηκε η εξέταση στο υπόστρωμα του έργου, υποστήριξε ότι διακρίνεται ξεκάθαρα ένας άνδρας που αφοδεύει (εικ. 134) και ότι το κεφάλι αποτελεί την παρέμβαση κάποιου μεταγενέστερου ζωγράφου, για να καλύψει το τολμηρό μοτίβο.[655] Είτε συντάσσεται κανείς με τη μία ή με την άλλη άποψη διατυπώνεται ένα καθολικό συμπέρασμα: ανεξάρτητα από τον θανόντα, την ηλικία και τον τρόπο που απεβίωσε, η ανθρώπινη ύπαρξη είναι τόσο εγωκεντρικά δομημένη, που αδιαφορεί ενώπιον της τραγωδίας του άλλου και συνεχίζει να υπάρχει.[656]

Παρουσιάζει, ωστόσο, ενδιαφέρον η γενικότερη στάση του Bruegel απέναντι στο ζήτημα του θανάτου. Ο ζωγράφος πραγματεύεται τον θάνατο ως κεντρικό θέμα σε δύο από τους πίνακες του, στον *Θρίαμβο του Θανάτου* και στην *Αυτοκτονία του Σαούλ* (εικ. 135-136). Στο πρώτο έργο παρουσιάζει την επέλαση του θανάτου κατά των ανθρώπων. Όλες οι ζώσες μορφές πεθαίνουν ή πρόκειται να πεθάνουν, δίχως να γίνεται καμία διάκριση σε ηλικία, φύλο, αξίωμα, θρησκεία. Μάλιστα, εντοπίζονται στον πίνακα διάσπαρτα στοιχεία πολυτελούς διαβίωσης, ως να υπομνηματίζει ο Bruegel ότι αυτά, εν τέλει, οδήγησαν το ανθρώπινο γένος στον αφανισμό. Στη δεύτερη περίπτωση, έχει παραγκωνίσει την πράξη του Σαούλ στο αριστερό άκρο της σύνθεσης. Ο Σαούλ αυτοκτόνησε, αφού είχε αθετήσει τον λόγο του Θεού και είχε υποπέσει σε μια σειρά αμαρτημάτων, αλλά το πιο σοβαρό ήταν αυτό της υπεροψίας. Αν συγκριθούν οι τρεις διαφορετικές μορφές που έχει ο θάνατος στο έργο του Bruegel, θα γίνει εμφανές ότι ο ζωγράφος δεν θεωρούσε το τέλος της ζωής ως φυσική διαδικασία αλλά ως αποτέλεσμα αμαρτιών.[657] Όλες οι πρωταγωνιστικές μορφές πρώτα διαπράττουν κάποιο αμάρτημα και έπειτα ακολουθεί το τέλος.

Αν συγκρίνει κανείς την εκδοχή του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου* των Βασιλικών Μουσείων με την ομώνυμη της συλλογής van Buuren, θα παρατηρήσει ότι

---

[653] Sullivan, M.A. (2010), σ. 208

[654] Braider, Ch. (1993), *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400 – 1700*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press, σ. 83.

[655] Allart, D. – Currie, Cr. (2012), τελευταία πρόσβαση στις 08/08/2018.

[656] Kilinski II, K. (2002), σ. 197.

[657] Stechow, W. (1990), σ. 68.

ο καλλιτέχνης του δευτέρου έργου έχει πραγματοποιήσει ορισμένες «διορθώσεις».[658] Παραπάνω έγινε λόγος για την αποκατάσταση του Δαιδάλου και σε αυτό το σημείο θα σχολιαστεί η θέση του ήλιου. Αναμφισβήτητα στην εκδοχή των Βασιλικών Μουσείων, ο ήλιος βρίσκεται στη δύση του, και κατ' επέκταση δεν θα μπορούσε να αποτελέσει τη φυσική αιτία για τον θάνατο του Ικάρου. Πέρα από αυτό που επιτάσσει η λογική και στο λογοτεχνικό κείμενο του Οβιδίου όλη η σκηνή συμβαίνει κατά τη διάρκεια του μεσημεριού. Ο Ίκαρος επωμίζεται όλο το βάρος της λανθασμένης του επιλογής, επειδή οι φυσικές συνθήκες είναι ιδανικές και απομένει μόνο η δική του επιλογή για τον τρόπο που θα χειριστεί τα φτερά του. Σύμφωνα με τη σύνθεση στο έργο του Bruegel, ο Ίκαρος φέρθηκε αλαζονικά και δεν κατόρθωσε να διαχειριστεί με σύνεση το δώρο που του δόθηκε: τη δυνατότητα να αποδράσει πετώντας. Αυτό γίνεται τόσο ανεπαίσθητα, ώστε ο θεατής να ξεχνά τη φυσική τάξη των πραγμάτων σύμφωνα με την οποία ο ήλιος έπρεπε να είναι ψηλά για να λιώσει τα φτερά του νεαρού ήρωα.

Είναι σχετικά εμφανές ότι ο Bruegel έχει επικαιροποιήσει σε τόσο μεγάλο βαθμό το θέμα, που σχεδόν μετά βίας εντοπίζονται μυθολογικές αναφορές σε αυτό. Αν θα έπρεπε να επιλέξουμε τον πλέον εξόφθαλμο αναχρονισμό που χρησιμοποιεί, το βλέμμα των περισσοτέρων θα στρεφόταν στο πλοίο. Επίσης, δεν θα προκαλούσε καμία εντύπωση και το γεγονός ότι έχουν διατυπωθεί πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις και γι' αυτό. Το πλήρωμα του πλοίου αριθμεί έξι άτομα και αυτοί, όπως και κάθε άλλη ανθρώπινη μορφή σε αυτή τη σύνθεση, φαίνονται απορροφημένοι από τον εργασιακό μόχθο χωρίς να αντιλαμβάνονται τί συμβαίνει γύρω τους. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από τα διάσπαρτα φτερά, που βρίσκονται μπροστά σε όλο το πλοίο. Ο συμβολισμός των πλοίων γενικά στην εικονογραφία είναι συνδεδεμένος μόνο με θετικές συνδηλώσεις, αλλά και συγκεκριμένα στην εργογραφία του Bruegel έχει χρησιμοποιηθεί ως σύμβολο της ελπίδας.[659] Παράλληλα, το πλοίο αποτελεί τον φυσικό τρόπο για να διασχίζει ο άνθρωπος τις θάλασσες, σε αντίθεση με τον ψευδή και παρά φύση τρόπο του Ικάρου. Από αυτό το πρίσμα και με τις ηθικές προεκτάσεις που έχει λάβει ο μύθος, θα μπορούσε κανείς να συμπορευτεί με τη θέση ότι το πλοίο είναι ένα κυρίαρχο σύμβολο της Εκκλησίας και αποτελεί το μέσο σωτηρίας των

[658] Η ταύτιση του καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε το αντίγραφο της συλλογής van Buuren είναι ακόμη υπό συζήτηση. Η επικρατέστερη εκδοχή ταυτίζει τον δημιουργό του αντιγράφου με τον υιό του Bruegel, Jan Brueghel. Βλ. Silver, L. (2011ii), σ. 130.

[659] de Tervarent, G. (1997), σ. 333.

πιστών.[660] Επίσης, δεν θα ήταν αδύνατο η παρουσία των πλοίων να σχετίζεται με τις εκλογικευμένες αποδόσεις του μύθου,[661] για να ενισχύσουν τον αφύσικο χαρακτήρα του εγχειρήματος του Ικάρου.

Σύμφωνα με την προηγηθείσα ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του Bruegel, επιχειρήσαμε να δείξουμε ότι ο ζωγράφος θεωρούσε τον Ίκαρο υβριστή. Ωστόσο, παραμένει ένα ερώτημα ακόμη: ποιόν ταύτιζε με τον Ίκαρο ο ζωγράφος; Ελλείψει τεκμηρίων για τον παραγγελιοδότη του έργου, δεν μπορούμε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα παρά μόνον να σκιαγραφήσουμε τον χαρακτήρα του. Σίγουρα επρόκειτο για κάποιον που είχε λάβει ανθρωπιστική παιδεία και γνώριζε τις παραλλαγές των μυθολογικών αφηγημάτων, καθώς θα έπρεπε να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τη σκηνή, παρά τη δυσδιάκριτη παρουσία του ήρωα. Επιπλέον, έπρεπε και να εκτιμήσει ότι το μυθολογικό συμβάν λαμβάνει χώρα τη στιγμή που οι υπόλοιπες ναυτιλιακές, ποιμενικές, αγροτικές και αλιευτικές εργασίες διεξάγονται απρόσκοπτα. [662] Ήθελε, λοιπόν, ο ζωγράφος να επιστήσει την προσοχή του παραγγελιοδότη στον προσωρινό χαρακτήρα της ευημερίας, σε μια εποχή που σημειώνονταν κοινωνικές αναταραχές; Πράγματι, λίγο αργότερα, ο Δούκας της Alba επελαύνει και αρχίζει η σταδιακή παρακμή της Αμβέρσας. Ένα δεύτερο ενδεχόμενο ήταν ο Bruegel έμμεσα να επιθυμούσε να εμπαίξει τον παραγγελιοδότη, με την απόδοση μιας μυθολογικής σκηνής με ασύμβατο τρόπο. [663] Ειδικότερα εάν συνδυαστούν τα παραπάνω με το γεγονός ότι η περίοδος που φιλοτεχνείται το έργο είναι εξαιρετικά κρίσιμη σε όλες τις κοινωνικές, πολιτικές και θρησκευτικές πτυχές της ζωής. Άλλωστε, είναι μια τακτική που έχει ακολουθήσει και σε άλλα έργα του, αφού έχει αποδειχτεί ότι ασκούσε δριμεία κριτική στην επεκτατική πολιτική του Καρόλου V και του Φιλίππου II, βασιλείς της Ισπανίας, στην αλαζονική συμπεριφορά του Δούκα της Alba, στη φαυλότητα της Δυτικής Εκκλησίας, στην προσποιητή σύνεση του Προτεσταντισμού, στην επηρμένη συμπεριφορά των επιστημόνων. [664]

[660] Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), σ. 384.

[661] Baldwin, R. (1986), σ. 107.

[662] Silver, L. (1996), «Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism», *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 47/Pieter Bruegel, σ. 144.

[663] Sullivan, M. A. (2010), σ. 217.

[664] Συγκεκριμένα έργα στα οποία μπορεί να δει κανείς αυτά τα σχόλια είναι: *Ο Πύργος της Βαβέλ* (εικ. 117) στον οποίο ο Νιμρόντ είναι ο Φίλιππος ΙΙ, *Η σφαγή των αθώων* (εικ. 118), όπου ο Ηρώδης είναι ο

Έτσι, ο Ίκαρος του θα μπορούσε να είναι καθένας από τους προαναφερθέντες και όλοι μαζί.

### 6.3.1.2 Τα χαρακτικά του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου με την *Πτώση του Ικάρου*

Η ιδιαίτερη σχέση που είχε ο Bruegel με τον μύθο του Ικάρου τεκμαίρεται επιπλέον από την ανάληψη της σχεδιαστικής επιμέλειας δύο χαρακτικών με αυτό το θέμα, εφόσον η προσθήκη των μυθολογικών επεισοδίων σε αυτά αποτελεί στοιχείο δικής του επινόησης. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Bruegel δεν ήταν ο τυπικός ζωγράφος που χρησιμοποιούσε τη μυθολογία στην εργογραφία του. Η παρουσία του ίδιου μύθου δύο φορές σε διαφορετικές σειρές χαρακτικών θα μπορούσε να υποδηλώνει κάτι. Η πρώτη σειρά απαρτίζεται από δύο έργα:[665] *Το Ποτάμιο τοπίο με τον Ερμή και την Ψυχή* (εικ. 138) και το *Ποτάμιο τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΧ 12). Η δεύτερη σειρά έχει τον γενικό τίτλο *Πολεμικά Πλοία.*[666] Σε επτά από τα έργα το πλοίο είναι τα κεντρικό θέμα. Στα υπόλοιπα τρία χαρακτικά η σύνθεση συμπληρώνεται επιπλέον με την παρουσία μύθων: *Το Τρικάταρτο Πολεμικό Πλοίο με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο στον Ουρανό* (ΚΕΧ 13), *Δύο Γαλέρες πλέουν όπισθεν ενός τρικάταρτου Πολεμικού πλοίου με τον Φαέθωνα και τον Δία στον Ουρανό* και *Τρεις Καραβέλες σε επικείμενη καταιγίδα με τον Αρίωνα στο δελφίνι* (εικ. 139-140). Η αναφορά των τίτλων φανερώνει ότι σε καμία από τις δύο σειρές χαρακτικών το μυθολογικό στοιχείο δεν αποτελεί το κεντρικό θέμα, αλλά λειτουργεί συμπληρωματικά.

---

Δούκας της Alba, *Η Μάχη του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής* (εικ. 122), που αναφέρεται στην έριδα Καθολικών και Προτεσταντών και τέλος, στον *Αλχημιστή* (εικ. 137).

[665] Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι αμφότερα τα έργα ήταν μέρος της σειράς *Τα Μεγάλα Τοπία*, που τυπώθηκε από τον Cock το 1555, αλλά δεν συμπεριλήφθηκε στην εν λόγω έκδοση λόγω έλλειψης χώρου. Βλ. Klein, H.A. (1963), σ. 15.

[666] van Bastelaer, R. (1992), *The prints of Peter Bruegel the Elder*, μτφρ. S. Gilchrist, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, σ. 107.

Το χαρακτικό που σχεδιάστηκε πρώτο είναι το *Ποτάμιο Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, εφόσον ισχύουν ο τόπος και η χρονολογία που αναγράφονται στο κάτω μέρος του τυπώματος. Σύμφωνα με αυτά, το σχέδιο φιλοτεχνήθηκε κατά τη διάρκεια του ταξιδίου του Bruegel στην Ιταλία και συγκριμένα στη Ρώμη, το 1553, ήτοι δύο χρόνια νωρίτερα από την εκτιμώμενη χρονολογία για το ζωγραφικό έργο με την *Πτώση του Ικάρου*. Το ταξίδι στην Ιταλία αποτελούσε μια πάγια συνήθεια των καλλιτεχνών, ώστε να δουν τα έργα της κλασικής αρχαιότητας και να έρθουν σε επαφή με το έργο των Μεγάλων Δασκάλων.[667] Όπως απορρέει, όμως, από τα σχέδια και τα έργα του Bruegel, αυτός δεν επηρεάστηκε τόσο από το ύφος ή τη θεματογραφία των Ιταλών καλλιτεχνών, όσο από το φυσικό τοπίο.[668] Αυτό γίνεται εμφανές από τη σύνθεση του χαρακτικού. Το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνεται από το φυσικό περιβάλλον, ενώ έχει δώσει έμφαση στην απόδοση διαφορετικών κατηγοριών ιστιοφόρων πλοίων. Οι δύο μυθικές μορφές μετά βίας διακρίνονται στον ουρανό και η συνολικότερη αίσθηση που απομένει είναι ότι ακόμη και εάν αφαιρεθούν τελείως από το χαρακτικό, η ισορροπία της σύνθεσης δεν θα διαταραχθεί.

Παρατηρεί κανείς ότι, παρόλο που το *Ποτάμιο Τοπίο* δεν εγείρει τόσους προβληματισμούς, εντούτοις δεν εντάσσεται στις παραδοσιακές απεικονίσεις του μύθου του Ικάρου. Η σύγκριση με τις αντίστοιχες χαρακτικές αποδόσεις των *Εμβλημάτων* αλλά και το χαρακτικό του Wickram, τα οποία είναι προγενέστερα, αναπτύσσονται γύρω από τη μορφή του νεαρού ήρωα.[669] Τι ήταν αυτό που ώθησε τον Bruegel να επιλέξει την Πτώση του Ικάρου, ως συμπληρωματικό στοιχείο μιας σύνθεσης ποτάμιου τοπίου; Το πρώτο αντιφατικό δεδομένο που προκύπτει είναι ο συσχετισμός του ποταμού με τον μύθο του Ικάρου. Είναι σαφές ότι ο συγκεκριμένος μύθος δεν αποτελεί την πλέον ενδεδειγμένη επιλογή, όταν το κεντρικό θέμα ενός έργου είναι ένας ποταμός. Ειδικότερα από τη στιγμή που υπάρχουν άλλα μυθολογικά αφηγήματα, εξίσου δημοφιλή, τα οποία ταιριάζουν περισσότερο, επί παραδείγματι ο «αδελφικός» μύθος του Φαέθωνος. Ακόμη και το εικονογραφικό ταίρι της συγκεκριμένης σειράς, το χαρακτικό στο οποίο αποδίδονται ο Ερμής με την Ψυχή, δίνει την εντύπωση ότι είναι περισσότερο κατάλληλο σε σύγκριση με τον μύθο του Ικάρου. Επιπλέον, εκτός από τους δύο πρωταγωνιστές δεν υπάρχει κανένα άλλο

[667] Sellink, M. (2007), *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints*, London: Ludion, σ. 13.

[668] Francastel, P. (1995), σ. 36.

[669] Για τα *Εμβλήματα*, βλ. εδώ, κεφ. 6.1 και για το χαρακτικό του Wickram, βλ. εδώ, σ. 239.

στοιχείο που μπορεί να αναχθεί στον μύθο. Πιο συγκεκριμένα, το τοπίο είναι σύγχρονο με την εποχή του ζωγράφου, το ίδιο και τα πλοία, ακόμη δεν είναι δυνατόν να συνδεθεί κανένα οίκημα με το παλάτι του Μίνωα απ' όπου απέδρασαν οι δύο ήρωες. Τέλος, απουσιάζει το τρίτο πιο σημαντικό στοιχείο: ο Ήλιος.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η παρουσία της Πτώσης του Ικάρου είναι τελείως αυτονομημένη από το υπόλοιπο έργο. Δύο είναι οι πιθανές ερμηνείες που είναι δυνατόν να δοθούν, αφενός ο Bruegel να σχεδίασε τα δύο έργα, ώστε να αγοραστούν από συγκεκριμένο κοινό και αφετέρου να ήθελε να υποβαθμίσει, όπως και στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, την πτώση του ήρωα. Το εν λόγω χαρακτικό συμπληρώνεται στο κάτω μέρος με ένα γνωμικό το οποίο είναι γραμμένο στα λατινικά.[670] Η γνώση των λατινικών δεν αποτελούσε κοινό κτήμα των Φλαμανδών του 16ου αιώνα, όπως αντίστοιχα και η γνώση της αρχαίας μυθολογίας. Ενδεχομένως, λοιπόν, ο Bruegel να στόχευε σε μια συγκεκριμένη κατηγορία αγοραστή, που θα μπορούσε να κατανοήσει τόσο το θέμα όσο και το γνωμικό που το συνοδεύει. Η απόδοση ενός τοπίου της Ιταλίας, χωρίς περαιτέρω προεκτάσεις, δεν θα αρκούσε, για να αποτελέσει πόλο έλξης για έναν φιλομαθή αστό της εποχής. Το δεύτερο ενδεχόμενο μελετά την περίπτωση της υποβάθμισης της υστεροφημίας του νεαρού ήρωα.[671] Σε αυτό το επιχείρημα υπάρχουν δύο απαντήσεις αντικρουόμενες μεταξύ τους. Το γεγονός ότι συνοδεύεται από ένα γνωμικό περί της διατήρησης της μέσης οδού, προσδίδει στο χαρακτικό συμβουλευτική χροιά. Ο Ίκαρος υπήρξε υψηλόφρων, αλλά τιμωρήθηκε γι' αυτό. Από την άλλη πλευρά, το ίδιο το γνωμικό αναφέρει ότι ο Ίκαρος πέταξε με τον Δαίδαλο, παρόλο που δεν ήταν σε κανενός τη φύση η ιδιότητα αυτή και έδωσε το όνομά του στο πέλαγος. Όλα τα στοιχεία που παραθέτει βοηθούν στην ταύτιση του ήρωα και κατ' επέκταση στην διάδοση της φήμης του. Οπότε, ίσως η ιδέα αυτή να μην είχε απασχολήσει ακόμη τον Bruegel με αποτέλεσμα να μην μορφοποιήσει όπως στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*.

Η δεύτερη σύνθεση που φιλοτέχνησε ο Bruegel και αποδίδει τον μύθο του Ικάρου φαίνεται σχεδιαστικά και συνθετικά ωριμότερη. Το κεντρικό θέμα της σειράς αφορούσε στα πολεμικά πλοία, ένα θέμα το οποίο συναντάται με μεγάλη συχνότητα

[670] Qui fuit ut tutas agitatet Dadalus alas?/ Icarus immensas nomine signet aquas?/ Nempe quod hic alte demissius ille volabat / Nam pennas ambo non habuere suas, για τη μετάφραση βλ. ΚΕΧ 12.

[671] Η τοποθέτηση του κεντρικού θέματος σε «σκοτεινό σημείο» της σύνθεσης αποτελεί μία συνήθη τακτική κυρίως στα ζωγραφικά έργα του Bruegel, παρά στα σχέδια. Εκτός από το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, ενδεικτικά, αυτό συμβαίνει και στην *Πορεία στον Γολγοθά* (εικ. 141).

στην εργογραφία του ζωγράφου. Όπως προαναφέρθηκε, σε τρία από τα δέκα χαρακτικά συμπληρωματικά παρατίθεται και ένας μύθος. Στη συγκεκριμένη σύνθεση η πρώτη ανάγνωση είναι λιγότερο περίπλοκη, αφού και οι τρεις μύθοι σχετίζονται με το υδάτινο στοιχείο. Ο Ίκαρος ονοματίζει ένα πέλαγος, ο Φαέθων καταλήγει σε έναν ποταμό και ο Αρίων ρίχνεται στην θάλασσα, απ' όπου διασώζεται από ένα δελφίνι. Εκτός από την αναφορά στη θάλασσα, οι τρεις συνθέσεις εντάσσονται καλύτερα στα χαρακτικά, αφού αποδίδονται περισσότερες λεπτομέρειες από τους μύθους και δεν αποτελούν μια μικρή προσθήκη ασαφούς σημασίας, όπως συνέβη στο *Ποτάμιο τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*.

Η στιγμή που επιλέγεται από τον μύθο είναι, όταν ο Ίκαρος πλησιάζει κοντά στον Ήλιο και χάνει τα φτερά του. Πράγματι, αποδίδεται αυτό το στιγμιότυπο με ακρίβεια, υπό την έννοια ότι κανένα από τα στοιχεία που παραλείπονταν στο παρελθόν, όπως ο ήλιος ή ο Δαίδαλος, δεν έχουν παραληφθεί στο συγκεκριμένο χαρακτικό. Επίσης, σε αυτήν την περίπτωση με βεβαιότητα πρόκειται για θάλασσα, η οποία, μάλιστα, είναι ελαφρώς αναταραγμένη. Θα μπορούσε να γίνει λόγος για την πλέον πιστή εικονογραφική μεταφορά του μύθου από τον Bruegel. Μόνο που, ενώ ως σύνολο φαίνεται ολοκληρωμένο, δεν θεωρείται βέβαιο εάν οι τρεις μυθολογικές προσθήκες αποτελούσαν μέρος των σχεδίων του Bruegel ή κάποιο μεταγενέστερο συμπλήρωμα από άλλον καλλιτέχνη.[672] Η παρουσία, όμως, μόνον τριών μύθων οδηγεί εύλογα σε αυτό συμπέρασμα, εφόσον πρόκειται για μια σειρά. Θα εθεωρείτο περισσότερο λογικό εάν ο ζωγράφος ήθελε να συνδυάσει τη μυθολογία με τα πολεμικά πλοία, να είχε υιοθετήσει το μοτίβο εν γένει. Το μόνον βέβαιο στοιχείο είναι ότι σε αυτόν αποδίδεται ο σχεδιασμός των πλοίων, επειδή ήθελε να υμνήσει εικονογραφικά τον ζωοδότη της Αμβέρσας. Τα πλοία που είχε τότε στην κατοχή της η επαρχία της Αμβέρσας ήταν τα πλέον μεγάλα, ταχέα και ικανά να διασχίσουν μεγάλες αποστάσεις. Παράλληλα, η σημαία που είναι υψωμένη στο μεσαίο κατάρτι και το ρόδι επάνω στο ακρόπρωρο είναι τα σύμβολα της Ισπανικής αυτοκρατορίας και η δήλωσή του στο χαρακτικό έχει ερμηνευθεί ως η επιθυμία του Bruegel για μια ναυτιλιακή συνεργασία, η οποία θα θεμελίωνε την ειρήνη μεταξύ Ισπανίας και Φλάνδρας.[673] Θεωρούμε, όμως, το εικονογραφικό παρελθόν του ζωγράφου δημιουργεί επιφυλάξεις για την ευστάθεια αυτής της θεωρίας, πόσω μάλλον αν

[672] Roberts – Jones, Ph. (1974), σ. 12.

[673] Silver, L. (1996), σσ. 127, 130 και 147 υποσ. 18.

συνυπολογιστεί, ότι επρόκειτο για χαρακτικά που θα διατίθεντο σε μια διεθνή αγορά. Είναι πιθανόν, είτε ο Bruegel είτε στη συνέχεια χαράκτης να θέλησαν να αποδώσουν ένα περισσότερο ισορροπητικό χαρακτήρα, ώστε να αποκτήσουν τα χαρακτικά ουδέτερο εμπορικό χαρακτήρα.

Ολοκληρώνοντας τη θεματική ενότητα που ήταν αφιερωμένη στον Bruegel είναι απαραίτητο να διερευνηθεί, εάν εντοπίζεται η έννοια της ύβρεως στις δύο χαρακτικές αποδόσεις του μύθου από τον ζωγράφο. Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, έχουμε τη γνώμη ότι είτε ο ίδιος ο Bruegel είτε αυτός που διέθετε τα δικαιώματα εκμετάλλευσης των σχεδίων δεν είχε ως άμεσο στόχο να επισημάνει την ύβριν του Ικάρου. Το συνοδευτικό κείμενο στα λατινικά της πρώτης περίπτωσης, το οποίο θα μπορούσε να στηρίξει μια τέτοια ερμηνεία, ενισχύοντας το νόημα της εικόνας, συνολικά θεωρείται λιγότερο αμβλύ από την αιχμηρή συνθετική απόδοση του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου*. Στη δεύτερη περίπτωση έχει υποστηριχθεί ότι ακριβώς επειδή επιλέγεται ο Αρίων να τεθεί έναντι του Ικάρου και του Φαέθωνος λανθάνει η έννοια της ύβρεως. Πιο συγκεκριμένα ο Αρίων θεωρείται το σύμβολο της καταστολής των βίαιων συμπεριφορών στα άλογα όντα με τις ικανότητες που κατείχε, δίχως δηλαδή, να χρησιμοποιεί επίπλαστα ή δανεικά μέσα, όπως έπραξαν οι δύο εκπίπτοντες ήρωες.[674] Ένα δεύτερο στοιχείο, το οποίο πρέπει να σχολιαστεί είναι η υπόθεση για τη μεταγενέστερη προσθήκη των τριών μύθων. Αν αυτό συνέβη, έγινε μια περίοδο που, όπως θα δούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο, στην Αμβέρσα ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς οι τοπιογραφίες διανθισμένες με μυθολογικά ή βιβλικά επεισόδια. Ενδεχομένως, μέσα στους όρους της αγοραλογίας, marketing, τα χαρακτικά να προσαρμόστηκαν στις ανάγκες της αγοράς. Το μόνο βέβαιο είναι ότι ο Bruegel πρότεινε de profundis νέες αποδόσεις στο επεισόδιο της Πτώσης, αλλά περισσότερα στοιχεία για την επίδραση που άσκησε θα παρατεθούν στη συνέχεια.

### 6.3.2 Η Πτώση του Ικάρου στην Αγορά έργων τέχνης της Αμβέρσας

Η ιδέα για το συγκεκριμένο κεφάλαιο αφορμάται από μια φράση του Walter Gibson. Ο Gibson στο βιβλίο του: *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*,

[674] Silver, L. (1996), σ. 147, υποσ. 20.

προκειμένου να αναφερθεί στα έργα τα οποία φιλοτεχνούνταν με σκοπό να διοχετευτούν στην Αγορά έργων τέχνης της Φλάνδρας, χρησιμοποιεί τον όρο: «έργα με το κιλό», [675] ο οποίος περιγράφει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη μαζική παραγωγή έργων τέχνης στις Κάτω Χώρες. Η έρευνά μας εντόπισε ορισμένα πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία για τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν στην Αμβέρσα και απεικονίζουν την Πτώση του Ικάρου. Το χρονικό διάστημα μεταξύ 1580 – 1636[676] φιλοτεχνήθηκαν τουλάχιστον 15 ζωγραφικά έργα, σχέδια και χαρακτικά με θέμα την Πτώση του Ικάρου από καλλιτέχνες που έζησαν στην Αμβέρσα.[677] Η πλειονότητα από αυτούς συναντώνται στη βιβλιογραφία να κατέχουν την καλλιτεχνική ειδίκευση του τοπιογράφου. Ήταν, δηλαδή, ζωγράφοι που πρωτίστως ενδιαφέρονταν για το τοπίο και μετέπειτα για τη συνοδευτική σκηνή – εφόσον αυτή υπήρχε. Κατ' επέκταση, το εκάστοτε μυθολογικό ή βιβλικό θέμα λειτουργούσε συνεπικουρικά, με την έννοια ότι δεν αποτελούσε το κεντρικό θέμα του φορητού έργου αλλά ένα δευτερεύον. Για να γίνει πλέον σαφές, στη συνέχεια του κεφαλαίου θα επισημανθούν ορισμένα στοιχεία για τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις στην Αμβέρσα με στόχο να διερευνηθεί, εάν το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου είναι και αυτό ένα «θέμα του κιλού».

Η Αμβέρσα στα μέσα του 16ου αιώνα ήταν η πόλη που επέδειξε τα μεγαλύτερα άλματα από την απόλυτη καταστροφή προς την υπέρτατη ευμάρεια. Αυτό είναι φανερό στις αυξομειώσεις του πληθυσμού της. Η πόλη στις αρχές του

[675] Η επί λέξει μετάφραση του όρου είναι: έργα με την ντουζίνα (= dosijn wrerck, βλ. Gibson, W.S. (2006), σ. 74), θεωρούμε, ωστόσο, ότι η λέξη κιλό αποδίδει στα ελληνικά κατά τον καλύτερο δυνατόν τρόπο το ύφος της φράσης. Ο όρος για πρώτη φορά χρησιμοποιείται από έναν ποιητή του 16ου αιώνα, τον Lucas D'Heere. Ο D'Heere αναφέρεται με αυτόν τον όρο απαξιωτικά στα έργα που φιλοτεχνούνταν κατά συρροή δίχως να πληρούν ορισμένα βασικά εικαστικά κριτήρια. Ο όρος επαναχρησιμοποιήθηκε από τον Vermeylen προκειμένου να αποδώσει με ακρίβεια την απόσταση μεταξύ των μεγάλων παραγγελιών υψηλού κόστους και των έργων που φιλοτεχνούνταν ώστε να διακοσμήσουν λαϊκά εστιατόρια. Το εύρος της θεματογραφίας των εν λόγω έργων ήταν τεράστιο. Βλ. και Vermeylen, F. (2003), *Painting for the Market*: *Commercialization of Art in the Antwerp's Golden Age*, Studies in European Urban History (1100-1800), 2, Turnhout: Brepols, σ. 142.

[676] Έχουμε εκτιμήσει το διάστημα κατά προσέγγιση σύμφωνα με τα χρόνια ενεργούς ζωγραφικής δράσης κάθε ζωγράφου. Η απόκλιση εκτιμάται μεταξύ πέντε χρόνων πριν το 1580.

[677] Στον αριθμό αυτόν δεν περιλαμβάνονται εκδόσεις που προέρχονταν από τα τυπογραφεία της Αμβέρσας, π.χ. *Εμβλημάτων*. Οι καλλιτέχνες που καταπιάστηκαν με τον μύθο και είναι οι δημιουργοί αυτών των έργων είναι: ο Hans Bol (1534-1593), ο Paul Bril (1554-1626), ο Tobias Verchaect (1561-1631), ο Jacob Grimmer (1525-1590) και ο Joos de Momper (1564-1635).

16ου αιώνα είχε πληθυσμό περίπου 47.000 κατοίκους, γύρω στο 1568 οι κάτοικοι είχαν φτάσει τις 105.000[678] και στα τέλη του 1590 ο πληθυσμός μειώθηκε πάλι περίπου στις 42.000 κατοίκους.[679] Ως γενικότερη αιτία αυτού θα μπορούσε να θεωρηθεί η παρακάτω διατύπωση: «η Αμβέρσα κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα εξελίχθηκε σε μία από τις πλουσιότερες πόλεις του κόσμου».[680] Το γεγονός αυτό επέφερε ταυτόχρονα θετικές εξελίξεις και αρνητικές επιπτώσεις. Το παραποτάμιο εμπορικό λιμάνι της Αμβέρσας ήταν κέντρο ανοιχτής αγοράς. Εκεί συνέρρεαν έμποροι (Φλαμανδοί, Πορτογάλοι, Βρετανοί, Νοτιογερμανοί) από την Ευρώπη και αντάλλασσαν προϊόντα, όπως υφάσματα, μπαχαρικά από την Ινδία και ασήμι.[681] Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περιοχή είχε επικρατήσει ο Προτεσταντισμός (το δόγμα του Καλβίνου) που είχε αντικαταστήσει τον Καθολικισμό. Δεδομένου ότι οι επαρχίες αυτές ήταν υποτελείς της Ισπανικής Αυτοκρατορίας δεν άργησαν να διαφανούν τα πρώτα στοιχεία ρήξης. Το 1576 επήλθε η κορύφωση στην επέλαση της *Ισπανικής Μανίας*[682] και η πρώτη ολοκληρωτική καταστροφή της Αμβέρσας ήταν γεγονός. Ως πρωταρχική αφορμή οι Ισπανοί έθεσαν την μη εκπλήρωση των φορολογικών υποχρεώσεων της Αμβέρσας στην Αυτοκρατορία. Αποτέλεσμα αυτού ήταν να γιγαντωθεί το εκκολαπτόμενο μένος των κατοίκων των επαρχιών των Κάτω Χωρών εναντίον της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων. Ο Φίλιππος ΙΙ, βασιλιάς της Ισπανίας, το 1579, συνυπέγραψε τη Συνθήκη Ανεξαρτησίας επτά επαρχιών των Κάτω Χωρών,

[678] Martens, M.P.J. – Peeters, N. (2006), «Artists by Numbers: Quantifying Artists' Trades in Sixteenth-Century Antwerp», στο M. Faries (επιμ.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth- Century Netherlandish Workshops*, τ. 4ος, Turnhout: Brepols, σ. 214.

[679] Silver, L. (2006), σ. 17.

[680] Vroom, K. (1991), «Antwerp: A modern City with a Significant Historic Heritage», *GeoJournal*, 24/3, σ. 277.

[681] Vermeylen, F. (1999), «Exporting Art Across the Globe the Antwerp Art Market in the Sixteenth Century», *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, 50/1, σ. 14.

[682] Με τον όρο *Ισπανική Μανία* περιγράφεται η αντίδραση της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων στην Εικονοκλαστική Έριδα (Beeldenstorm). Πρόκειται για αιματηρές αλώσεις επαρχιών και πόλεων που είχαν ταχθεί με τον Προτεσταντισμό και διήρκησαν από το 1572 έως το 1579. Υπολογίζεται ότι στο διάστημα αυτό βασανίστηκαν, βιάστηκαν και θανατώθηκαν περισσότεροι από 18.000 άνθρωποι, παράλληλα ισοπεδώθηκαν ολόκληρες πόλεις. Βλ. Arnade, P. (2008), *Beggars, Iconoclasts, and Civic Riots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca & London: Cornell University Press, σσ. 243-244.

η οποία διεκήρυσσε τη σύσταση της Ένωσης της Ουτρέχτης,[683] με πρωτεύουσα την Αμβέρσα. Ωστόσο, ούτε η εν λόγω Συνθήκη εξασφάλισε την ειρήνη στην περιοχή. Το 1584 ο Alessandro Farnese, κατ' εντολή του Φιλίππου ΙΙ, επελαύνει στην Αμβέρσα (εικ. 142), κατακαίει τα οικήματα, σφαγιάζει τους κατοίκους και εκδίδεται απόφαση οι Προτεστάντες να εγκαταλείψουν την πόλη μέσα σε διάστημα τεσσάρων ετών. Η νομική κατοχύρωση για την ανεξαρτησία των ολλανδικών επαρχιών έγινε μόλις το 1648.[684] Μέχρι τότε όσοι καλλιτέχνες παρέμειναν στην Αμβέρσα έπρεπε να επαναπροσδιορίσουν τους εικαστικούς τους στόχους.

Είναι φυσικό επόμενο οι τόσο ισχυρές πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις να επηρέασαν σε βάθος τη ζωγραφική παραγωγή. Το διάστημα μεταξύ 1500 – 1570 ήταν εγγεγραμμένοι στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά 628 ζωγράφοι, οι οποίοι απασχολούσαν 351 μαθητευομένους.[685] Μετά το 1589, ο αριθμός των ζωγράφων ελαττώνεται κατακόρυφα στους 150, ενώ οι οικονομικές επιπτώσεις επηρέασαν ταυτόχρονα και την αγοραπωλησία έργων τέχνης.[686] Παρόλη τη μείωση των καλλιτεχνών, από το 1585 και εξής αναδύεται μια νέα επαγγελματική κατηγορία: αυτή των εξειδικευμένων εμπόρων εικαστικών αντικειμένων.[687] Η Άλωση της Αμβέρσας είχε δύο συνέπειες: πρώτον, οι καλλιτέχνες είχαν περιοριστεί σε αριθμό, αλλά όσοι έμειναν εκεί είχαν την ευκαιρία να διοχετεύσουν τα έργα τους σε ένα πανίσχυρο εμπορικό λιμάνι, και δεύτερον, έπρεπε να επινοήσουν θέματα τα οποία όφειλαν να είναι κατανοητά από ένα πολυδιάστατο, αγοραστικό κοινό διαφορετικών εθνικοτήτων και θρησκειών[688] και παράλληλα να είναι «πολιτικά ορθά», ώστε να μην προκαλέσουν περαιτέρω προβλήματα στον δημιουργό τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η τοπιογραφία συνιστά μια ασφαλή και έξυπνη θεματογραφική επιλογή. Οι

[683] Slive, S. (1995), *Dutch Art and Architecture: 1600-1800*, New Haven & London: Yale University Press, σ. 2.

[684] Slive, S. (1995), σ. 2.

[685] Martens, M.P.J. – Peeters, N. (2006), σ. 351.

[686] van der Stighelen, K. – Vermeylen, F. (2006), «The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700», στο N. de Marchi – H.J. van Miegroet (επιμ.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Turnhout: Brepols, σσ. 191 και 199.

[687] Raux, S. (2014), «Circulation, distribution and consumption of Antwerp paintings on the markets of Southern Low Countries and Northern France (1570-1680)», στο N. de Marchi – S. Raux (επιμ.), *Intra-European Trade in Images (16th-18th Century)*, Turnhout: Brepols, σ. 93.

[688] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, τίποτε στη σύνθεση του έργου δεν έπρεπε να αποθαρρύνει τον υποψήφιο αγοραστή. Βλ. Vermeylen, F. (2001), σ. 49.

παράγοντες που την προσδιορίζουν ως τέτοια είναι πολλοί. Αρχικά, είτε πρόκειται για απλή τοπιογραφία είτε για τοπιογραφία διανθισμένη με ένα βιβλικό ή μυθολογικό θέμα είναι εύκολα αναγνωρίσιμη, καθώς δεν απαιτούνται ιδιαίτερες ακαδημαϊκές γνώσεις. Ειδικότερα δε για τις αφηγηματικές σκηνές που επιλέγονταν, ήτοι για τα επεισόδια από τη Βίβλο ή τη μυθολογία, τα θέματα ήταν τόσο αναγνωρίσιμα, που η επιλογή τους κατέληξε να θεωρείται σχεδόν στερεοτυπική.[689] Ένα δεύτερο στοιχείο είναι ότι η τοπιογραφία μπορούσε να περιοριστεί σε διαστάσεις[690] και κατά συνέπεια ήταν εύκολο να διατίθεται στην αγορά και να μεταφέρεται, αλλά και να αποτελέσει εύκολα θέμα χαρακτικού. Σε συνδυασμό με τα δύο παραπάνω δεδομένα, ένας καλλιτέχνης που θα καταπιανόταν με την τοπιογραφία δεν θα χρειαζόταν να αφιερώσει πολύ χρόνο για την ολοκλήρωση του έργου ούτε να το κοστολογήσει υψηλά. Έτσι, τόσο οι φορητοί πίνακες όσο και τα χαρακτικά απευθύνονταν πλέον σε ένα ευρύτερο αγοραστικό κοινό. Τέλος, όσον αφορά στους γηγενείς αγοραστές, η τοπιογραφία αποτελούσε ένα θέμα τόνωσης της εθνικής ταυτότητας,[691] καθώς κατά κύριο λόγο τα τοπία που ενέπνεαν τους καλλιτέχνες προέρχονταν από τη φλαμανδική ύπαιθρο. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω είναι ότι στις αρχές του 17ου αιώνα η τοπιογραφία κατέληξε να είναι το πιο δημοφιλές θέμα στις ολλανδικές επαρχίες.[692]

Ποια είναι, ωστόσο, τα εικονογραφικά στοιχεία τα οποία καθιστούν τον μύθο του Ικάρου ένα θέμα κατάλληλο για να συμπληρώσει μια τοπιογραφία; Σύμφωνα με όσα έχουν προαναφερθεί,[693] δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο ο μύθος του Ικάρου να αποτέλεσε μια βολική επιλογή για τους ζωγράφους. Ειδικότερα, πρόκειται για έναν μύθο, η εικαστική απόδοση του οποίου απαιτεί πληθώρα διαφορετικών εικονογραφικών στοιχείων. Συνδυάζει το φυσικό τοπίο με το δομημένο, τις

[689] Silver, L. (2006), σ. 26.

[690] Ο μέσος όρος των διαστάσεων για τις τοπιογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν από καλλιτέχνες γεννημένους κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα είναι 3.600 τ.εκ. Πιο συγκεκριμένα, 2.772 τ.εκ. για τους γεννημένους τα πρώτα πενήντα χρόνια και 4.428,2 τ.εκ. για τους γεννημένους τη δεύτερη δεκαετία. Αυτό μεταφράζεται σε μια μέση διάσταση 60 εκ. για κάθε έργο. Βλ. van der Velde, A. (1991), σ. 322, πίνακας 16.

[691] Λιτσαρδοπούλου, Ν. (2015), *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, σ. 129.

[692] Jensen Adams, A. ([2]2002), «Competing Communities in the "Great Bog of Europe": identity and Seventeenth Century Dutch Landscape», στο W.J.T. Mitchell (επιμ.), *Landscape and Power*, Chicago-London: The University of Chicago Press, σ. 40.

[693] Βλ. εδώ, σσ. 121-123.

θαλάσσιες με τις επίγειες απασχολήσεις (αλιεία, γεωργία, κτηνοτροφία), τον ήλιο και την απόδοση των χρωμάτων στον ουρανό, καθώς και δύο μορφές που υπερίπτανται. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δύο μορφές που φέρουν φτερά και βρίσκονται στον ουρανό, αποτελούν ένα εξαιρετικά δηλωτικό στοιχείο, το οποίο βοηθά στην ταύτιση του μύθου δίχως να απαιτείται υψηλό επίπεδο ευρυμάθειας του υποψηφίου αγοραστή. Ο πρώτος διδάξας σε αυτού του τύπου την ιδιαίτερη απόδοση για τον μύθο, θεωρείται ο Bruegel, και ιδιαίτερα οι χαρακτικές αποδόσεις του.[694] Επίσης, έχουν εντοπιστεί ορισμένες ενδείξεις που ενισχύουν τη θέση ότι ο Ίκαρος αποτελεί, σε αυτήν την ομάδα καλλιτεχνών, ένα «θέμα του κιλού». Πρώτον, οι διαστάσεις των περισσοτέρων έργων, που μελετήθηκαν, είναι εξαιρετικά μικρές. Ο μέσος όρος αυτών κυμαίνεται περίπου στα 946 τετραγωνικά εκατοστά, κάτι που σημαίνει ότι η μέση διάσταση είναι μεταξύ 30 x 30 εκ. Δεύτερον, οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που εντάσσονται σε αυτήν την ομάδα έχουν αποδώσει περισσότερες από μία φορές τον μύθο, ενώ είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι σχεδόν από όλους έχει διασωθεί ένα σχέδιο εν είδει σπουδής. Τέλος, το κυρίαρχο υλικό, φύλλο χαλκού, και η τεχνική αυτών, υδατογραφία, συντελούν και αυτά τόσο στην ελάττωση του κόστους όσο και στην ταχεία δημιουργική διαδικασία. Απομένει να εξεταστεί κάθε έργο ξεχωριστά, ώστε να διερευνηθεί περισσότερο, εάν το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου μετατρέπεται σε ένα έργο κατά συρροήν απόδοσης.

Το πρώτο ζωγραφικό έργο που θα μελετηθεί είναι το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον Hans Bol (KEZ 9).[695] Πρόκειται για μία υδατογραφία δομημένη

[694] Τα χαρακτικά του Bruegel, εκτός από τα όμοια κοινά χαρακτηριστικά που έχουν με τα έργα που θα μελετηθούν, υποβαθμισμένη ανθρώπινη μορφή, στοιχεία σύγχρονου αστικού πολιτισμού και εκτεταμένο τοπίο, ήταν πιο εύκολο να διοχετευτούν στην αγορά. Αντίθετα, τα ζωγραφικά έργα περιορίζονταν στον ιδιοκτήτη και στον κοινωνικό του περίγυρο. Για την πορεία των χαρακτικών του Bruegel από το 1555 και μετά, βλ. Stechow, W. ([3]1981), *Dutch Landscape painting of the Seventeenth Century*, Oxford: Phaidon, σ. 15.

[695] Ο Hans Bol (1534 – 1595) γεννήθηκε στο Μέχελεν και ήταν τοπιογράφος και μικρογράφος. Το 1572, μετά την ισπανική επέλαση στη γενέτειρά του, πήγε στην Αμβέρσα, όπου εργάστηκε στο τυπογραφείο του Cock. Στη συνέχεια, ύστερα από την άλωση της Αμβέρσας, το 1585, μετοίκισε στο Άμστερνταμ. Είναι γνωστός για τα ιδιαίτερα αλληγορικά, μυθολογικά και βιβλικά θέματά του. Το ζωγραφικό του ιδίωμα καθόρισε μια ολόκληρη γενιά τοπιογράφων στη Φλάνδρα και στην Ολλανδία. Ο Bol χρησιμοποιούσε, κατά κύριο λόγο, υδατοχρώματα επάνω σε χαρτί ή περγαμηνή, τα οποία στη συνέχεια επικολλούσε σε ξύλο. Παρόλο που η ζωγραφική του παραγωγή ήταν φρενήρης, (μαρτυρείται ότι μόνον το 1575 ολοκλήρωσε πενήντα πίνακες), έχουν διασωθεί μόλις 102 τέτοιου είδους έργα. Βλ.

σύμφωνα με τις αρχές των *Weltlandschaft,*[696] στην οποία το μυθολογικό θέμα φανερώνεται στον θεατή αφού περιηγηθεί το βλέμμα του στο πρώτο επίπεδο του πίνακα. Από το σύνολο της εργογραφίας του Bol, διασώζονται μόνον κάποια σχέδια – τα περισσότερα εν είδει σπουδών και ορισμένες υδατογραφίες μικρών διαστάσεων.[697] Ο Bol ασχολήθηκε περισσότερες από μία φορές με το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου. Δεδομένου ότι πολλά από τα έργα του λανθάνουν, είναι σχεδόν ευτυχές το γεγονός ότι εκτός από την προαναφερθείσα υδατογραφία, έχουν διασωθεί δύο σχέδια τα οποία μεταφέρθηκαν σε χαρακτικά[698] και μαρτυρείται η παρουσία μίας ελαιογραφίας σε κυκλικό καμβά, η οποία σήμερα βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή (όλα KEZ 9).[699] Ωστόσο, καμία από τις προαναφερθείσες εκδοχές δεν μπορεί να ταυτιστεί με αυτή που περιγράφει ο Karel van Mander στους *Βίους* του. Ο van Mander αναφέρει χαρακτηριστικά ότι είχε δει έναν καμβά μεγάλων διαστάσεων, φιλοτεχνημένο από τον ζωγράφο με την τεχνική της ελαιογραφίας, στον οποίο απεικονιζόταν η διαφυγή του Δαιδάλου και του Ικάρου από το κάστρο του Μίνωα.[700] Αυτός δεν θα μπορούσε να είναι ο προαναφερθείς κυκλικός καμβάς, για δύο λόγους αφενός απεικονίζεται ξεκάθαρα το επεισόδιο της *Πτώσης* και αφετέρου είναι και αυτός εξαιρετικά μικρών διαστάσεων,[701] όπως και τα υπόλοιπα τρία έργα. Συνεπώς, ο αριθμός των έργων αυξάνεται κατά ένα. Σε κάθε περίπτωση πάντως είναι φανερό ότι ο Hans Bol είναι ο ζωγράφος που έδωσε μορφή στον μύθο του Ικάρου περισσότερες φορές από οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη του 16ου αιώνα στη Φλάνδρα.

Παρά τις μικροδιαφοροποιήσεις τους, τα πέντε έργα αναπτύσσονται γύρω από έναν κοινό άξονα. Αυτός δεν είναι άλλος από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Ο Bol ακολουθεί κατά γράμμα το κείμενο του Ρωμαίου συγγραφέα δίχως να παραλείπει καμία από τις ουσιαστικές αφηγηματικές λεπτομέρειες. Σε ορισμένες περιπτώσεις,

---

Hautekeete, S. (2012), «New insights into the working methods of Hans Bol», *Master Drawings*, 50/3, South Netherlandish & Flemish Drawings I, σσ. 329 και 334.

[696] Βλ. εδώ, σσ. 121-123.

[697] de Rynck, P. (2007), *Museum Mayer van den Bergh*, Ghent: Ludion, σ. 60.

[698] Από τα δύο σχέδια διασώζεται μόνο το ένα και βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή (KEZ 9). Βλ. https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Bol+Icarus&start=0, (τελευταία πρόσβαση 11/04/2019).

[699] Kavaler, E.M. (1999), σ. 61.

[700] van Mander, K. (2002 ii), *Le Livre des Peintres: Vies des plus illustres peintres des Pays- bas et Allemagne*, τ. II, Paris: Les Belles Lettres, σ. 44˙ de Bosque, A. (1985), σ. 61.

[701] Kavaler, E.M. (1999), σ. 61˙ Pijl, L. (1996), «Een Val van Icarus van Paul Bril en diens artistieke relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude», *Oud Holland*, 110/2, σ. 72.

όμως, αυτές έχουν αποδοθεί επικαιροποιημένες, δηλαδή με χαρακτηριστικά στοιχεία σύγχρονα με την εποχή του ζωγράφου. Επίσης, στην υδατογραφία *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* απεικονίζεται ένα ακόμη επεισόδιο από τον μύθο: αυτό της απόδρασης (εικ. 143). Στο βάθος, λοιπόν, του έργου και μετά από προσεκτική παρατήρηση βλέπει κανείς δύο μικροσκοπικές μορφές, που φέρουν φτερά στην πλάτη, να βρίσκονται μπροστά από ένα κάστρο ή μια φυλακή χτισμένη στη θάλασσα. Ο ζωγράφος υιοθετεί μια εικονογραφική παράδοση σύμφωνα με την οποία η παράλληλη απόδοση περισσοτέρων επεισοδίων από έναν μύθο ή ένα βιβλικό γεγονός προσφέρει δραματική ένταση, επεξηγεί καλύτερα την εκάστοτε ιστορία και διαχέει την προσοχή του θεατή σε περιοχές που μέχρι τότε δεν είχαν το απαιτούμενο βάρος.[702] Με αυτό το τέχνασμα, η προσοχή του θεατή δεν προσκολλάται μόνο στο ανώτερο επίπεδο της υδατογραφίας, όπου λαμβάνει χώρα η Πτώση του Ικάρου, αλλά γίνεται μάρτυρας και όσων προηγήθηκαν και επεξηγούν το τραγικό συμβάν.

Ένα δεύτερο κοινό συνεκτικό στοιχείο των προαναφερθέντων έργων, που προκύπτει από την κατά γράμμα απόδοση του οβιδιακού κειμένου,[703] είναι η διαφορετική σύνθεση που επιλέγει ο Bol. Ο ζωγράφος τρόπον τινά «θυσιάζει» τον πρωταγωνιστικό ρόλο των δύο ηρώων και τους μετατοπίζει στο βάθος στην ανώτερη ζώνη του έργου. Πρόκειται για μια σαφή διαφοροποίηση από τις συνθέσεις που είδαμε να υιοθετούν οι Ιταλοί ομόλογοί του. Κυριολεκτικά, ο Bol απομακρύνεται από το θεματικό κέντρο και δίνει περισσότερο χώρο στην απόδοση του φυσικού τοπίου και στις συμπληρωματικές μορφές, παρουσιάζοντάς τες σε μια πληθώρα ποιμαντικών και αλιευτικών ασχολιών.[704] Αυτό, πέραν της λογικής των *Weltlandschaft*, θα μπορούσε να συμβαίνει για δύο λόγους: πρώτον, λόγω διαφορετικής τεχνικής και διαστάσεων και δεύτερον, χάριν άλλου νοήματος. Όσον αφορά στην πρώτη περίπτωση, μέσα από το σύνολο της εργογραφίας του Bol, μπορούμε να διακρίνουμε τα στοιχεία επιρροής του ζωγράφου. Ο Bol υπήρξε εκτός από ζωγράφος και μικρογράφος, μέσω αυτής της ιδιότητας είχε έρθει σε επαφή με τη ζωγραφική μέθοδο

[702] Kilinski II, K. (2013), σ. 113. Στο σημείο αυτό διακρίνεται η επιρροή του Joachim Patinir, καθώς αυτός εισήγαγε την αφηγηματική τοπιογραφία, ενδεικτικό παράδειγμα *Ο Άγιος Ιερώνυμος* (εικ. 144).

[703] Για την επιρροή του Bol από τον Οβίδιο, ενδεικτικά βλ. Kilinski II, K. (2002), σ. 203˙ Sullivan, M. A. (2010), σ. 211.

[704] Sawday, J. (2007), *Engines of imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London & New York: Routledge, σ. 28.

των καλλιτεχνών που εργάζονταν στα εικονογραφημένα χειρόγραφα.[705] Εκεί, δεν ήταν σπάνιο να επιλέγεται συνειδητά η περιθωριοποίηση των μορφών και η αντίστοιχη ανάπτυξη του περιβάλλοντος χώρου. Εκτός αυτού, η ζωγραφική παράδοση των τοπίων τον 16ο αιώνα βρισκόταν υπό την επιρροή των έργων των πρόδρομων τοπιογράφων που έδρασαν στην περιοχή των κάτω Χωρών. Τέλος, θεωρείται σίγουρη η επίδραση του ζωγραφικού ιδιώματος του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου στο έργο του Bol, αφού και οι δύο απέδωσαν το τοπίο με την ίδια τεχνοτροπία. Συγκεκριμένα, για το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον Bol εκτός από την τοπιογραφική άποψη, υπάρχει κατά τη γνώμη μας ομοιότητα και στην απόδοση της ειρκτής, εν είδει κάστρου, που βρίσκεται στο μέσον της θαλάσσης.[706] Το εν λόγω μοτίβο εντοπίζεται και στα πέντε έργα του Bol και φέρει εμφανείς ομοιότητες με το αντίστοιχο στοιχείο στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Bruegel. Ανεξάρτητα, όμως, από τις προαναφερθείσες επιρροές που δέχθηκε ο Bol δεν πρέπει να παραβλέπει ο αναγνώστης τις εξαιρετικά μικρές διαστάσεις όλων των έργων. Κατά συνέπεια, αυτά ήταν προορισμένα να θεώνται από πολύ κοντινή απόσταση. Κάτι που δεν συνέβαινε στα έργα των Ιταλών καλλιτεχνών, τα οποία στην πλειονότητα τους ήταν μέρη εικονογραφικών συνόλων, που θα τοποθετούνταν σε οροφές κτηρίων. Κατά συνέπεια, ήταν τελείως διαφορετικοί οι οπτικοί στόχοι που έθεταν. Ο δεύτερος λόγος για τον οποίο ο Bol επέλεξε να πραγματευτεί διαφορετικά τον μύθο μάλλον απορρέει από τη διαφορετική πρόσληψη του αφηγήματος. Ο Bol είναι ο καλλιτέχνης που μορφοποιεί το επεισόδιο της Πτώσης, αμέσως μετά τον Bruegel. Ο τελευταίος δε, όπως αποδείχτηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, προσέγγισε τον νεαρό ήρωα με έναν τελείως καινοφανή τρόπο. Φαίνεται ότι ο Bol θέλησε να ακολουθήσει την προσέγγιση του Δασκάλου του, αλλά αποκατέστησε κάποιες εικονογραφικές επιλογές του, ώστε να είναι πλέον αντιληπτές στο ευρύ κοινό. Η παρουσία άλλωστε, δύο χαρακτικών με αυτό το θέμα αποδεικνύει ότι ο Bol απευθυνόταν σε περισσότερους αγοραστές, οι οποίοι ενδεχομένως θα επιθυμούσαν να υπάρχει μεγαλύτερη συνάφεια με τη λογοτεχνική πηγή. Γι' αυτόν τον λόγο διατήρησε την παρουσία των δευτερευόντων προσώπων, αλλά τα ζωγράφισε όπως ακριβώς περιγράφονται στο κείμενο του Οβιδίου, ήτοι να παρατηρούν τις ιπτάμενες μορφές ως να αντίκριζαν μια Επιφάνεια.

[705] Silver, L. (2006), σ. 180.

[706] Roberts – Jones, Ph. (1974), σ. 36.

Στο σημείο αυτό απομένει να διερευνήσουμε, εάν ο Bol είχε συμπεριλάβει την έννοια της ύβρεως στα έργα του. Οι Φλαμανδοί καλλιτέχνες είχαν έρθει σε επαφή με τη μυθολογία κάτω από ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο από αυτό των Ιταλών ζωγράφων. Όπως προαναφέρθηκε στο εισαγωγικό κεφάλαιο, αυτό αφορά κυρίως στις λογοτεχνικές πηγές. Παρατηρείται ότι κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα ήταν διαδεδομένα και μεταφρασμένα τα περισσότερα κείμενα του Λουκιανού. Είναι χαρακτηριστικό δε ότι ο Έρασμος στα *Adagia* παραπέμπει με μεγάλη συχνότητα στο έργο του αρχαίου συγγραφέα.[707] Ένα δεύτερο ενδεικτικό στοιχείο για τις λογοτεχνικές πηγές των Φλαμανδών καλλιτεχνών είναι ότι οι αποδόσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου στην καθομιλουμένη γλώσσα, τις περισσότερες των περιπτώσεων, συνοδεύονταν από επεξηγηματικές ερμηνείες ηθικοπλαστικού περιεχομένου. Τέλος, η επίδραση του τυπογραφείου του Plantin είναι εξαιρετικά καθοριστική[708] τόσο για τα βιβλία που τυπώνονταν εκεί και αποτελούσαν σημείο αναφοράς σε πληθώρα καλλιτεχνών, κυρίως για τις εκδόσεις των *Εμβλημάτων*, όσο και για τα χαρακτικά που εκδίδονταν κατά συρροή από τους μεγάλους Δασκάλους. Συνεπώς, το ηθικό δίδαγμα της Πτώσης του Ικάρου είναι πιθανόν να ήταν κατανοητό από μεγάλο μέρος των κατοίκων της Αμβέρσας.

Σχετικά με το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον Bol υπάρχουν δύο σημεία που πρέπει να επισημανθούν: πρώτον, ο ζωγράφος αποδίδει το μυθολογικό επεισόδιο σίγουρα έξι φορές, και δεύτερον, σε καμία από τις διασωθείσες πέντε εκδοχές ο Ίκαρος δεν είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί ως η δεσπόζουσα μορφή. Το δεύτερο ενδεχόμενο αμβλύνει την πιθανότητα της ύβρεως, καθώς η σύνθεση είναι ακόλουθη του οβιδιακού κειμένου, τη στιγμή που η σκηνή της Πτώσης αποτελεί μια δευτερεύουσα σκηνή στο βάθος του έργου. Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποτεθεί ότι ο ζωγράφος χρησιμοποίησε έναν μύθο που εμπεριέχει το στοιχείο του αέρα, ώστε να προσδώσει την απαραίτητη συνθετική ισορροπία τόσο στη γη όσο και στον ουρανό. Επίσης, από το σύνολο της εργογραφίας του καλλιτέχνη παρατηρείται ότι κατά κύριο λόγο τα έργα του είναι τοπιογραφίες, που αναδεικνύουν τη φυσική ομορφιά, και η ανθρώπινη μορφή είτε αποδίδεται σε μικρότερες διαστάσεις ασύμφωνες με τα μεγέθη του φυσικού τοπίου είτε παραλείπεται εντελώς.

[707] Βλ. εδώ, σ. 237.

[708] Βλ. εδώ, σσ. 144-147.

Η Πτώση του Ικάρου είναι ένα μυθολογικό επεισόδιο που εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο και προσφέρει το έναυσμα να απεικονιστεί έντονη κινητική δράση τόσο στη γη όσο και στον ουρανό. Αυτά τα στοιχεία, όμως, δεν αρκούν για να ωθήσουν τον Bol να φιλοτεχνήσει έξι, τουλάχιστον, έργα. Ειδικότερα αν συνυπολογιστεί ότι η μυθολογία εν γένει αποτελεί τη λιγότερο συχνή θεματογραφική επιλογή του.[709] Η παραγωγή πολλαπλών αντιτύπων και αντιγράφων αποδεικνύει τη μεγάλη δημοτικότητα του μύθου κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, που προέκυψε είτε από τον απόηχο του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου* του Bruegel ή από τις επιθυμίες των αγοραστών, καθώς στον μύθο του Ικάρου συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να τον μετατρέψουν σε ένα «θέμα του κιλού». Από την άλλη πλευρά, η ζωή του Hans Bol επιτρέπει να διατυπωθεί η σκέψη ότι και αυτός θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει τον Ίκαρο για να αποδώσει συγκεκριμένο ηθικοπλαστικό νόημα. Ο ζωγράφος είχε βιώσει σε πολύ μεγάλο βαθμό την αλαζονική πολιτική της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων. Δύο φορές αναγκάστηκε να εγκαταλείψει αφενός τη γενέτειρα πόλη του, το Μέχελεν, και στη συνέχεια την Αμβέρσα. Το συγκεκριμένο επεισόδιο δύναται να προσφέρει την ευκαιρία να αφεθεί μια κεκαλυμμένη αιχμή για όσα συνέβαιναν εκείνη την περίοδο. Βέβαια, ανατρέχοντας πάλι στην εργογραφία του καλλιτέχνη φαίνεται ότι, εάν ίσχυε η υπόθεση αυτή, θα αποτελούσε και τη μοναδική περίπτωση, αφού ο Bol δεν εντάσσεται στους καλλιτέχνες, που εξέφραζαν τις πολιτικές τους απόψεις μέσω της τέχνης τους. Επομένως, εάν υπάρχει η έννοια της ύβρεως στα έργα του Bol, ίσως αυτή να μην αποτελεί συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη, αλλά να επαφίεται στην ερμηνεία που θα επιθυμούσε να αποδώσει ο αγοραστής.

Η επόμενη μελέτη περίπτωσης παρουσιάζει αρκετές εικογραφικές και συνθετικές ομοιότητες με το έργο του Bol. Πρόκειται για το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* (KEZ 11)[710] από τον Paul Bril,[711] που φιλοτεχνήθηκε το 1595. Όταν ο Bril

[709] Hautekeete, S. (2012), σ. 329.

[710] Είναι πιθανόν ο αναγνώστης να εντοπίσει στη βιβλιογραφία δύο έργα με θέμα την *Πτώση του Ικάρου*, που να αποδίδονται στον Paul Bril: το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* και τον *Κόλπο με την Πτώση του Ικάρου*, παρατίθενται αμφότερα στον κατάλογο (KEZ). Σύμφωνα, όμως, με την επίσημη ιστοσελίδα του Μουσείου Boymans van Beuningen το τελευταίο έργο έχει ζωγραφιστεί υπό την επιρροή του Bril και είναι αταύτιστο. Παλαιότερα αποδιδόταν στον Salvator Rosa. Βλ. https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3434/a-bay-with-the-fall-of-icarus, τελευταία πρόσβαση 23/07/2019.

απεικόνισε την *Πτώση του Ικάρου* ήδη βρισκόταν στη Ρώμη περίπου είκοσι χρόνια[712] και ο Φλαμανδικός τρόπος ζωγραφικής του είχε διαφοροποιηθεί μετά την επίδραση του Muziano και του Annibale Carracci.[713] Θεωρείται βέβαιο δε ότι εκείνη την περίοδο ο ζωγράφος θυσίαζε την αφηγηματικότητα για την ανάδειξη του φυσικού και ερειπωμένου αστικού τοπίου. Παρόλο που η επίδραση της ιταλικής τέχνης περιγράφεται ως αρκετά ισχυρή, στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* είναι εμφανείς οι αναφορές στην αφηγηματική τοπιογραφία της Αμβέρσας (εικ. 144). Επίσης, θεωρείται σχεδόν σίγουρο ότι ο Bril είχε έρθει σε επαφή με τον κυκλικό, ομόθεμο καμβά του Hans Bol, κάτι που τεκμηριώνεται από τις αρκετές ομοιότητες που εντοπίζονται, τόσο ζωγραφικές όσο και πιο πρακτικές, όπως ο αγρότης που εντοπίζεται στην κάτω αριστερά γωνία, το κάστρο και ο Ίκαρος που βρίσκεται εξαιρετικά κοντά στον ηλιακό δίσκο.[714]

Στην ελαιογραφία δεν εντοπίζεται καμία αφηγηματική παραφωνία και θεωρείται εύκολη η ταύτιση της λογοτεχνικής πηγής, που δεν είναι άλλη από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Αρχής γενομένης από τις πρωταγωνιστικές μορφές, ο Ίκαρος πράγματι βρίσκεται πολύ κοντά στον ήλιο, σε τέτοιον βαθμό μάλιστα που η μορφή του είναι «λουσμένη» στο φως. Έχει αποδοθεί κατακόρυφα και είναι πλαισιωμένος από διάσπαρτα φτερά. Ο Δαίδαλος από την άλλη πλευρά έχει απεικονιστεί και αυτός αρκετά ψηλά – ούτως ώστε η μορφή του να μην είναι ευδιάκριτη, αλλά, σύμφωνα με τη λογοτεχνική πηγή, βρίσκεται στην ασφαλή περιοχή μεταξύ ουρανού και θάλασσας. Οι κινήσεις του αποκαλύπτουν ότι, μάλλον, δεν έχει αντιληφθεί όσα συμβαίνουν πίσω του ή μόλις που στρέφεται προς την πλευρά του παιδιού του. Η στεριά καταλαμβάνει μετά βίας μια λεπτή λωρίδα γης, στο κάτω άκρο δεξιά του πίνακα. Εκεί, συνωστίζονται ένα γεωργός με το δίζυγό του, δύο άλλες

---

[711] Ο Paul Bril (1554 – 1626) ήταν Φλαμανδός τοπιογράφος που μετοίκησε στη Ρώμη, ακολουθώντας τον επίσης, καλλιτέχνη αδελφό του Matthijs. Οι τοπιογραφίες του χαρακτηρίζονταν από ένα ιδιότυπο και αναγνωρίσιμο ύφος, που η κεντρική σκηνή μικραίνει σε διαστάσεις και διαδραματίζεται σε μια εκτενή veduta.

[712] Pijl, L. (10/1998), «Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens», *The Burlington Magazine*, 140/1149, σ. 660.

[713] Freedberg, S. J. (1972), σ. 43.

[714] Pijl, L. (1996), σ. 72.

μορφές – ίσως ο ψαράς και ο βοσκός και δύο μικρά πρόβατα. Όλοι οι άνδρες έχουν στραμμένο το βλέμμα τους προς τον ουρανό, όπως περιγράφεται στο κείμενο.[715]

Στο σημείο αυτό εντοπίζεται η εξής παραδοξότητα. Παρόλο που ο Bril ακολουθεί σχεδόν κατά γράμμα την εικονογραφική πηγή, έχει αναγάγει σε πρωταγωνιστικό στοιχείο ένα αντικείμενο, που δεν αναφέρεται πουθενά στο αφήγημα του Οβιδίου: τον ερειπωμένο πύργο. Ο πύργος καταλαμβάνει σχεδόν τη μισή ζωγραφική επιφάνεια, παράλληλα η σύγκριση του ύψους του με τις ανθρώπινες μορφές αποκαλύπτει ότι οι διαστάσεις, εάν εφαρμόζονταν στην πραγματικότητα, θα ήταν γιγαντώδεις. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται είναι, γιατί ο ζωγράφος δίνει τόσο μεγάλη έμφαση στο οικοδόμημα; Η παρουσία του θα μπορούσε να αιτιολογηθεί σύμφωνα με δύο εκδοχές είτε να πρόκειται για την ειρκτή που είχε φυλακίσει ο Μίνωας το ηρωικό δίδυμο είτε να συνιστά μια ενθύμηση ότι η απώλεια του Ικάρου επιφέρει την κοσμική ισορροπία για την απώλεια του Πέρδικα. Δεν αποκλείεται, όμως, και η περίπτωση ο Bril να γνώριζε παλαιότερες εικονογραφήσεις του μύθου, κυρίως από εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* (εικ. 145) και να χρησιμοποίησε τον πύργο, για να αναδείξει την αγάπη του στα ρωμαϊκά ερείπια. Πιο συγκεκριμένα, δεν είναι σπάνιο στην εργογραφία του Bril να συναντήσει κανείς βιβλικά ή μυθολογικά θέματα τα οποία να λαμβάνουν χώρα σε ερείπια ή τοπιογραφίες με κεντρικό θέμα ρωμαϊκά ερείπια, όπως το *Ορεινό τοπίο με τον Άγιο Ιερώνυμο* και *Η Ρωμαϊκή Αγορά* (εικ. 146 και 147). Έτσι, θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι το μυθολογικό αφήγημα του Ικάρου ήταν και αυτό μια πρώτης τάξεως ευκαιρία, ώστε να αποδοθεί ένα ερειπωμένο οικοδόμημα.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, η αξία που έδινε ο Bril στο τοπίο και ο ευρύτερα παραπληρωματικός ρόλος που είχαν οι σκηνές στις οποίες πρωταγωνιστούσαν οι ανθρώπινες μορφές, υποδεικνύουν ότι δεν τον απασχολούσε η απόδοση ηθικοπλαστικού νοήματος στα έργα του. Κατά συνέπεια, είναι πιθανόν να γνώριζε την ύβριν του Ικάρου, αλλά δεν αποτελούσε στόχο του η ανάδειξή της μέσα από το έργο του.

Ο Bril επηρέασε με το έργο του μια πληθώρα καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων δύο απέδωσαν το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου. Το πρώτο έργο είναι

[715] Οβιδίου (2009), βιβλίο VIII, στ: 217 – 220: «Ετούτους κάποιος, πού' πιανε ψάρια με το τρεμάμενο καλάμι, ή κάποιος βοσκός σε γκλίτσα ακουμπισμένος ή και αγρότης στο χέρι αρότρου, είδε και σάστισε και πίστεψε ότι θεοί είν' ετούτοι που τον αιθέρα μπορούν να σκίζουν».

χαρακτικό και φιλοτεχνήθηκε από τον Antonio Tempesta για μια εικονογραφημένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* (εικ. 148). Ο Tempesta επαναφέρει τους πρωταγωνιστές στο πρώτο επίπεδο του χαρακτικού, αλλά διατηρεί επακριβώς την ίδια στάση των δύο μορφών, όπως έχουν αποδοθεί στη ελαιογραφία (εικ. 149). Παράλληλα, έχει διατηρήσει το μοτίβο του πύργου, όμως, σε πιο «ορθές» αναλογικά διαστάσεις στο βάθος του χαρακτικού και αποδοσμένο με πιο λιτό τρόπο. Οι δύο καλλιτέχνες συνυπήρξαν στη Ρώμη υπό την πατρωνία του Καρδινάλιου Scipione Borgese.[716] Τίποτε, λοιπόν, δεν αποκλείει την πιθανότητα ο Tempesta να είχε δει το έργο του Bril και να το επαναδιαμόρφωσε, έτσι ώστε να ταιριάζει με τις απαιτήσεις μιας εικονογραφημένης έκδοσης του οβιδιακού κειμένου. Το δεύτερο έργο αποδιδόταν αρχικά, στον ίδιο τον Bril,[717] πλέον τώρα θεωρείται ότι έχει φιλοτεχνηθεί λίγο μεταγενέστερα από έναν εκπρόσωπο που ανήκε στον κύκλο του ζωγράφου. Η σύγχυση δεν είχε προκύψει τυχαία, αφού η εν λόγω ελαιογραφία (KEZ 11) κυριαρχείται από δύο απότομους, οξυκόρυφους βράχους, ενώ οι δύο πρωταγωνιστές επαναλαμβάνουν και αυτοί την ίδια στάση που έχουν ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος στο έργο του Bril. Έτσι, παρόλο που αρχικά φαίνεται ότι ο Bril ήταν ο αρχικός εκτελεστής ενός μόνον έργου με θέμα την Πτώση του Ικάρου, ο απόηχος της εξαιρετικά μικρής ελαιογραφίας φανερώνει ότι η επίδρασή του ήταν αρκετά ισχυρή.

Σε αντίθεση με του δύο προηγούμενους καλλιτέχνες, ο Tobias Verhaecht[718] δεν μετοίκισε ποτέ από την Αμβέρσα. Εξαρχής εντοπίζονται πολλά κοινά συνδετικά στοιχεία με τα προηγούμενα έργα που αναφέρθηκαν σε αυτήν την ενότητα, αλλά είναι και ο καλλιτέχνης που η επιρροή από τον Patinir φαίνεται σαν να μην είχε διαρραγεί ποτέ. Η ελαιογραφία (KEZ 13) με τον τίτλο *Η Πτώση του Ικάρου* έχει φιλοτεχνηθεί επί χαλκού, στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται ο αγρότης με το δίζυγο, ο ποιμένας και ψαράς. Στο βραχώδες τοπίο, τα απόκρημνα άκρα των βράχων καταλήγουν σε κτίσματα εν είδει πολιτείας και η θάλασσα είναι ταραχώδης. Το δίδυμο των ηρώων εντοπίζεται στον ουρανό, πρώτα ο Δαίδαλος, ο οποίος μόλις έχει στρέψει το βλέμμα του προς τα πίσω, ενώ ο Ίκαρος παρουσιάζεται κάπως μακρύτερα, αδρομερώς αποδοσμένος. Το σώμα του διαγράφει αλλόκοτη συστροφή τη στιγμή που

[716] Kilinski II, K. (2002), σ. 234.

[717] Davidson Reid, J. (1993), σ. 588˙ Kilinski II, K. (2002), σ. 234.

[718] Ο Tobias Verhaecht (1561-1631) γεννήθηκε στην Αμβέρσα. Ο πατέρας του ήταν, επίσης, καλλιτέχνης, ενώ ο ίδιος διετέλεσε Δάσκαλος του Rubens για δύο χρόνια. Η εργογραφία του, κατά κύριο λόγο, απαρτίζεται από τοπιογραφίες.

πέφτει. Σχηματίζεται, λοιπόν, η εντύπωση ότι κατά κάποιον τρόπο τα στοιχεία της σύνθεσης έχουν χρησιμοποιηθεί αυτούσια ξανά όπως και στο παρελθόν της εικονογραφίας του Ικάρου. Δεν είναι μόνο η ομοιότητα στους πρωταγωνιστές και στη διάταξη των μορφών, αλλά ο Verhaecht υιοθετεί και το κυκλικό σχήμα που είχαν χρησιμοποιήσει ο Bol, αλλά και ο Bril.

Εκτός αυτού, ο ίδιος ο Verhaecht ασχολήθηκε τεκμηριωμένα με τον μύθο του Ικάρου τουλάχιστον τρεις φορές (KEZ 13), ήτοι φιλοτέχνησε άλλα δύο έργα στα οποία έχει αποδώσει, επίσης, το πτητικό δίδυμο, μία ακόμη ελαιογραφία και ένα σχέδιο – ενδεχομένως προπαρασκευαστικό. Στην ελαιογραφία δε ο καλλιτέχνης έχει τροποποιήσει εξ ολοκλήρου την καθιερωμένη σύνθεση στη στεριά και παρουσιάζει μια ανέμελη, βουκολική πομπή όνων και αγροτών σε ένα γεφυράκι. Η συνθετική αυτή επιλογή είναι σημαντική για δύο λόγους αφενός στοιχειοθετείται τρόπον τινά η θέση ότι οι τοπιογράφοι πρώτα ζωγράφιζαν τον χώρο και έπειτα, και εφόσον ήθελε ο αγοραστής, προσέθεταν τη μυθολογική σκηνή, και αφετέρου δημιουργείται ο προβληματισμός μήπως οι καλλιτέχνες που δρούσαν στην Αμβέρσα επαναλάμβαναν στερεοτυπικά ορισμένα δημοφιλή θέματα, δίχως να επιθυμούν να προβάλουν τη προσωπική τους συμβολή. Υπό αυτό το ερευνητικό πλαίσιο, ήδη γίνεται κάπως πιο ξεκάθαρο το ενδεχόμενο οι καλλιτέχνες από τον Verhaecht και εξής να είχαν απογυμνώσει τον μύθο από την ηθικοπλαστική του ερμηνεία και να τον αντιμετώπιζαν απλώς ως ένα θέμα που εμπλούτιζε το τοπίο, το οποίο ήταν το κεντρικό θέμα.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι πρώτη φορά που η έρευνά μας διαπιστώνει ξεκάθαρα τη μετατροπή του μύθου του Ικάρου από αφήγημα ηθικοπλαστικού περιεχομένου σε εμπορική επιλογή. Η κορωνίδα όλων αυτών των εικαστικών διατυπώσεων είναι *Το τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, που έχει φιλοτεχνηθεί από έναν καλλιτέχνη αναγνωρισμένο για τη τεράστια παραγωγή τοπίων, τον Jacob Grimmer (KEZ 20).[719] Η ενασχόληση του Grimmer με ένα μυθολογικό θέμα αποδεικνύει, κατά κάποιον τρόπο, ότι το αφηγηματικό στοιχείο στις

[719] Ο Jacob Grimmer (ή Grimer ή Grimaer, 1526-1590) ήταν Φλαμανδός σχεδιαστής και τοπιογράφος. Λίγα πράγματα είναι γνωστά για τη ζωή και το έργο του. Γνωρίζουμε ότι ταξίδεψε στην Ιταλία, ότι ο υιός του ήταν και αυτός ζωγράφος και ότι από πολλούς σύγχρονούς του εθεωρείτο συνεχιστής του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου. Η κύρια θεματική των τοπίων του ήταν οι πανοραμικές απόψεις της Αμβέρσας. Βλ. de Bertier de Sauvigny, R. (1991), Jacob et Abel Grimmer: Catalogue Raisonné, Brussels: La Renaissance du Livre, σσ. 15-27.

τοπιογραφίες τοποθετείται μόνον για να εμπλουτίσει μορφοπλαστικά μια vista (άποψη) της Αμβέρσας.

Έχει αναφερθεί στην αρχή του κεφαλαίου ότι το τοπίο γνώρισε μεγάλη άνθιση στην Αμβέρσα, έπειτα από την επίδραση του Joachim Patinir, του Matthys Cock και του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου. Οι καλλιτέχνες αυτοί έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στη φύση, αποδίδοντας στην αφήγηση δευτερεύοντα ρόλο. Επίσης, αποτελούσε μια «ασφαλή» θεματογραφική επιλογή όσον αφορά στις θρησκευτικές πεποιθήσεις των Προτεσταντών κατοίκων. Αυτό το σκεπτικό διακρίνεται στο σύνολο των έργων του Jacob Grimmer, ο οποίος στην πλειονότητα των περιπτώσεων φιλοτεχνούσε μικρών διαστάσεων τοπιογραφίες από την Αμβέρσα και τις διέθετε στην αγορά σε χαμηλή τιμή.[720] Στην εργογραφία του Grimmer εντοπίζεται, ωστόσο, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: τα τοπία που προβάλλονται είναι πραγματικά και ανταποκρίνονται πλήρως στην Αμβερσιανή ύπαιθρο. Σε τέτοιο βαθμό, που ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από τα φαντασιακά, σχεδόν ονειρικά τοπία των καλλιτεχνών που μελετήθηκαν προηγουμένως. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η απόδοση των μορφών. Όλες μοιάζουν σαν να έχουν προστεθεί μετά, δίχως να έχουν ενσωματωθεί στο υπόλοιπο τοπίο και με μια, άξια αναφοράς αλλόκοτη, αναλογία μεταξύ των σωμάτων. Ειδικότερα, στην υπό μελέτη περίπτωση, ο Δαίδαλος και ο ένας μουσικός έχουν αποδοθεί μανιεριστικά, ήτοι τα σώματά τους είναι ψιλόλιγνα με επιμηκυμένα άκρα, ο δε γεωργός με το δίζυγο είναι τόσο μικροκαμωμένος, που η μορφή του φαίνεται σχεδόν παιδική. Υπάρχει, λοιπόν, μια σχετική αδεξιότητα στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών. Από τις δύο υπάρχουσες μονογραφίες δεν έχει διασαφηνιστεί ή προσδιοριστεί η χρονολογία που φιλοτεχνήθηκε η ελαιογραφία.[721] Σύμφωνα, όμως, με την περίοδο δράσης του καλλιτέχνη, είναι πιθανόν το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Grimmer να είναι το πρώτο της σειράς αυτής. Υπό αυτό το πλαίσιο και, εάν θεωρηθεί ότι η απόπειρα του Grimmer ήταν σχεδόν «πειραματική» - ελλείψει ζωγραφικών προηγούμενων έργων –, δικαιολογείται η γενικότερη εντύπωση ότι οι μορφές διέπονται από χαρακτηριστικά ταχείας εκτέλεσης.

Η φήμη του μύθου του Ικάρου παρουσιάζει φθίνουσα πορεία και στις Κάτω Χώρες κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες είτε δεν επιλέγουν καθόλου

[720] Silver, L. (2006), σσ. 189 – 190.

[721] de Bertier de Sauvigny, R. (1991), σ. 125˙ Greindl, E. (1972), *Jacob Grimmer: Monographie*, Vienna: F. Pallamar, σ. 22.

τον μύθο είτε δίνουν μορφή προς άλλα επεισόδια αυτού. Πιο συγκεκριμένα, και όπως θα σχολιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο, οι Φλαμανδοί ζωγράφοι κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα έστρεψαν το ενδιαφέρον τους σε ένα διαφορετικό επεισόδιο του μύθου: αυτό της τοποθέτησης των φτερών από τον Δαίδαλο. Ο Joos de Momper, ο νεώτερος[722] είναι ο τελευταίος καλλιτέχνης που θα μελετηθεί σε αυτό το κεφάλαιο, αλλά και ο τελευταίος ζωγράφος με καταγωγή από τις Κάτω Χώρες, που ασχολήθηκε με την απόδοση της *Πτώσης του Ικάρου* (ΚΕΖ 18), ως συμπλήρωμα τοπίου. Μάλιστα, αυτό συνέβη οπωσδήποτε στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα.[723] Εκτός, όμως, από την πιθανότητα να πρόκειται για το τελευταίο ζωγραφικό έργο που φιλοτεχνήθηκε στην Αμβέρσα, η περίπτωση de Momper βρίσκεται στο τέλος αυτού του κεφαλαίου για δύο λόγους: πρώτον, εκφράζεται κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο η θέση ότι η Φλάνδρα και κυρίως η Αμβέρσα είναι μια εμπορική περιοχή, στην οποία η κατοχή έργων τέχνης αποτελεί δείγμα κύρους, και δεύτερον, συμπυκνώνονται στο έργο του όλα αυτά τα στοιχεία που είχαν εισαγάγει οι προηγούμενοι από αυτόν καλλιτέχνες.

Ο de Momper ασχολήθηκε με τον μύθο του Ικάρου, τεκμηριωμένα, τουλάχιστον τρεις φορές, μία φορά φιλοτέχνησε ένα σχέδιο και δύο ελαιογραφίες. Η πλέον ολοκληρωμένη του προσπάθεια για τον μύθο θεωρείται η ελαιογραφία που βρίσκεται στο Μουσείο της Στοκχόλμης. Η πρώτη θέαση του έργου είναι δυνατόν να περιγραφεί με την ακόλουθη φράση: Ο de Momper είναι ένας καλλιτέχνης του 16ου αιώνα, που έζησε τον 17ο και αυτό γιατί στο έργο του είναι δυνατόν να αναγνωρίσει κανείς τόσο την επιρροή από του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου,[724] όσο και από τον

[722] Ο Joos de Momper (1564-1635) καταγόταν από καλλιτεχνική οικογένεια. Ο παππούς του, που είχαν το ίδιο όνομα, ήταν επίσης τοπιογράφος. Ο Momper ενεγράφη στη συντεχνία του Αγίου Λουκά σε ηλικία 17 ετών. Το ύφος του ομοιάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό με αυτό του Bruegel, με αποτέλεσμα να θεωρείται μιμητής του. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σσ. 467-468.

[723] Ο Momper σπανίως χρονολογούσε τα έργα του. Ως εκ τούτου δεν είναι γνωστή η ακριβής χρονολογία τέλεσης των δύο ελαιογραφιών. Η ενυπόγραφη και χρονολογημένη ύπαρξη του σχεδίου (ένα από τα δύο χρονολογημένα σχέδιά του, που μας έχουν διασωθεί, μάς ωθεί προς το συμπέρασμα ότι τότε περίπου είναι πιθανόν να φιλοτεχνήθηκαν και οι δύο ελαιογραφίες. Ο καλλιτέχνης απεβίωσε το 1635, οπότε το διάστημα περιορίζεται κατά την πρώτη τριακονταετία του 17ου αιώνα. Ο αναγνώστης ίσως συναντήσει στη βιβλιογραφία το διάστημα 1661-5, αλλά τότε είναι που αναγνωρίζεται η επίδρασή του. Βλ. Bradford, W. – Braham, H. (1991), *Master drawing from the Courtauld Collection*, Lingfield – Surrey: University of London Courtauld Institute Galleries, σ. 69˙ Davidson Reid, J. (1993), σ. 589˙ Kilinski II, K. (2002), σ. 235.

[724] Silver, L. (2006), σσ. 194-195.

Hans Bol.[725] Στο *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον de Momper, είναι εμφανής η επίδραση του δευτέρου, ειδικότερα στο ελλειπτικό σχήμα του σχεδίου. Ο de Momper δεν καινοτομεί. Αντίθετα, έχει προσαρμοστεί πλήρως στο κλίμα του προηγούμενου αιώνα και έχει μετατρέψει και αυτός τον μύθο του Ικάρου σε μια σύγχρονη, για την εποχή του, βουκολική σκηνή.

Έτσι, σε αυτό το σημείο το ερευνητικό ερώτημα θα διαφοροποιηθεί και δεν θα εξεταστεί, εάν εμπεριέχεται η έννοια της ύβρεως στο έργο του de Momper. Η απάντηση σε αυτό είναι αρνητική. Εντούτοις, θα διερευνηθεί, εάν το έργο του de Momper αποτελεί ένα «έργο με το κιλό». Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί την ελαιογραφία του de Momper από τα προηγούμενα έργα είναι ότι ο ζωγράφος απαξιώνει τη μυθολογική σκηνή. Ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος δεν γίνονται αντιληπτοί, όπως στα προηγούμενα έργα, που η μία μορφή παρέπεμπε στην άλλη και ο θεατής πρόσεχε το ηρωικό δίδυμο από τις κινήσεις και τη στάση των μορφών στο πρώτο επίπεδο. Εδώ, εάν αφαιρεθούν πλήρως ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος, δεν θα προσέξει κανείς οποιαδήποτε μεταβολή στη συνθετική ισορροπία του έργου. Ο de Momper, τοποθετώντας τις δύο μορφές που ασχολούνται με τις αγροτικές εργασίες με τα νώτα στραμμένα προς τους δύο ήρωες, υποβαθμίζει τη μυθολογική σκηνή και σχηματίζεται η εντύπωση ότι ο καλλιτέχνης πειραματιζόταν με τα έργα των προκατόχων του και εν τέλει συγκέρασε όσα στοιχεία του άρεσαν σε ένα.

Αν τοποθετήσει κανείς στη σειρά τα έργα του Bol, του Bril, του Verhaecht και του Grimmer, θα παρατηρήσει μια ρυθμική επανάληψη. Αρχικά, σε όλα τα έργα στο πρώτο επίπεδο απεικονίζονται ο αγρότης με το δίζυγο, ο ψαράς, και ο ποιμένας. Όλοι φορούν ενδύματα σύγχρονα με την εποχή των ζωγράφων. Στη συνέχεια, οι περισσότεροι ζωγράφοι τοποθετούν το μυθολογικό επεισόδιο σε μια πανοραμική άποψη πόλεως και αυτή δομημένη με σύγχρονα οικήματα είτε πρόκειται για αποκύημα της φαντασίας τους είτε για πραγματικό τοπίο. Οι δύο πρωταγωνιστές, ο Δαίδαλος και Ίκαρος, αφενός μεν αποδίδονται τη στιγμή της δραματικής κορύφωσης, ήτοι τη στιγμή που ο νεαρός ήρωας βρίσκεται εν πτώσει, αφετέρου δε έχουν χάσει την αφηγηματική τους αξία, αφού το μέγεθος των μορφών τους είναι πολύ μικρό. Εάν, λοιπόν, γινόταν μια μικρή αποτίμηση για την παρουσία του μύθου του Ικάρου στις Κάτω Χώρες, θα κατέληγε κανείς στο παρακάτω συμπέρασμα: όλα τα μορφοπλαστικά στοιχεία των μελετώμενων έργων συντελούν ώστε να καταταχθεί το

[725] Kilinski II, K. (2002), σ. 224.

επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου ως ένα μυθολογικό αφήγημα, που χρησιμοποιείτο σε «έργα με το κιλό».

### 6.3.3 Ο *Ίκαρος* του Goltzius και η επίδρασή του

Το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Φλάνδρα μέσω ενός χαρακτικού, που φιλοτεχνήθηκε από τον Hendrick Goltzius (ΚΕΧ 16).[726] Η περίπτωση του Goltzius διακρίνεται για την εξής πρωτοτυπία: παρόλο που είναι το έργο που έπεται χρονολογικά του *Τοπίου με την Πτώση του Ικάρου* από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο, δεν παρουσιάζει με αυτό κανένα σημείο σύγκλισης. Τα δύο έργα διαφέρουν στην τεχνική, καθώς το ένα είναι ζωγραφικό και το άλλο χαρακτικό, την ίδια στιγμή, όμως, αποτυπώνουν εύγλωττα την πεποίθηση ότι δύο ομόθεμα έργα είναι δυνατόν να εκφράσουν με εξ ολοκλήρου διαφορετικό τρόπο μια αντίστοιχη ιδέα.

Ο *Ίκαρος* του Goltzius χρονολογείται το 1588 και αποτελεί μέρος μιας τετραλογίας υπό τον τίτλο *Hemelbestormers*.[727] Εκτός από τον *Ίκαρο* έχουν αποδοθεί, επίσης, ο *Φαέθων*, ο *Τάνταλος* και ο *Ιξίων* (εικ. 150-152), ενώ η αρχική επινόηση αποδίδεται στον Cornelis Cornelisz. van Haarlem.[728] Δυστυχώς από τη σειρά του van

[726] Ο Hendrick Goltzius (1558 – 1616) θεωρείται ένας από τους πλέον επιδραστικούς καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα. Έδρασε κατά κύριο λόγο στο Χάαρλεμ, όπου και ίδρυσε μια Ακαδημία Τεχνών μαζί με τον Karel van Mander και τον Cornelis van Haarlem. Οι βασικές αρχές της Σχολής τους προήγαγαν τη μελέτη του ανθρωπίνου σώματος εκ του φυσικού και τις εικαστικές συζητήσεις. Ο Goltzius είχε μια επίκτητη αναπηρία στο δεξί του χέρι και θεωρείται ότι, εξαιτίας αυτής, διαμόρφωσε την ιδιότυπη γραμμή στα χαρακτικά του. Βλ. van Mander, K. (2002 ii), σσ. 145-164.

[727] Ο όρος στο Kilinski II, K. (2002), σ. 200. Η απόδοση της λέξης *Hemelbestormers* στα ελληνικά αποτέλεσε μια δύσκολη διαδικασία. Ως Hemelbestormer χαρακτηρίζεται ο ιδεαλιστής και επαναστάτης άνθρωπος, παράλληλα η λέξη χρησιμοποιείται και για τους Τιτάνες. Επίσης, η λέξη συνίσταται από λέξεις που περιφραστικά σημαίνουν θύελλα του ουρανού. Για τη συγκεκριμένη περίπτωση, θεωρούμε ότι η καλύτερη μεταφραστική απόδοση που μπορεί να γίνει είναι: οι εκπεσόντες του ουρανού. Η μετάφραση αυτή προέκυψε από τον συνδετικό κρίκο των τεσσάρων εικονιζόμενων, που είναι η Πτώση τους από τους αιθέρες.

[728] Ο Cornelis van Haarlem (1562 – 1638) γεννήθηκε και έδρασε στο Χάρλεμ και θεωρείται ένας από τους τοπικούς εκπροσώπους του Μανιερισμού του Βορρά. Θεματογραφικά καταπιάστηκε κυρίως με

Haarlem διασώζεται μόνον ο *Ιξίων* (εικ. 153). Η σύγκριση της σωζόμενης ελαιογραφίας του van Haarlem με το χαρακτικό του Goltzius αποδεικνύει ότι ο δεύτερος διατήρησε σχεδόν αυτούσια την προοπτική και την απόδοση της μυολογίας των σωμάτων, αλλά και την έντονη συστροφή των κορμών. Διαφοροποιείται, όμως, από τον προκάτοχό του, παρουσιάζοντας το πρόσωπο του Ιξίωνος να έχει μεγαλύτερη δραματική ένταση και παραθέτοντας ένα ακόμη επεισόδιο του μύθου, αυτό του βασανιστηρίου του στον Άδη, πιθανότατα προκειμένου να καταστήσει πλέον ξεκάθαρη την αναγνώριση.[729]

Στην ευρύτερη βιβλιογραφία συναντά κανείς τον εικονογραφικό αυτόν κύκλο υπό τον τίτλο *Οι τέσσερις Αμαρτωλοί*.[730] Εντούτοις είναι προφανές ότι δεν έχουμε τους τέσσερις αμαρτωλούς του Άδη, ήτοι τον Τάνταλο, τον Σίσυφο, τον Τιτυό και τον Ιξίωνα. Επομένως, το συνεκτικό στοιχείο των εικονιζόμενων μορφών θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Η απάντηση για τον αποκλεισμό του Σίσυφου και του Τιτυού και την εισαγωγή του Ικάρου και του Φαέθωνος δίνεται από τη σύνθεση των χαρακτικών. Πρόκειται για τέσσερα επεισόδια που λαμβάνουν χώρα στον ουρανό. Συμβαίνει, λοιπόν, κάτι πρωτότυπο για την εικονογραφική παρουσία των δύο τιμωρημένων του Άδη. Ο van Haarlem δεν επέλεξε να αποδώσει το πιο συνηθισμένο και αναγνωρίσιμο επεισόδιο από τον Ιξίωνα και τον Τάνταλο, αλλά τη στιγμή αυτή του μύθου που αποτυπώνεται καλύτερα η διάπραξη της ύβρεώς τους. Όπως περιγράφηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο[731] αμφότεροι οι ήρωες έγιναν δεκτοί στον Όλυμπο, διέπραξαν

---

προσωπογραφίες (ατομικές και ομαδικές), θέματα από τη μυθολογία και τη Βίβλο και ηθογραφίες. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σ. 163.

[729] Για την επιρροή του Goltzius από τον van Haarlem, έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι ο Goltzius και ο van Haarlem συνεργάστηκαν για την απόδοση των τεσσάρων ηρώων και η σύνθεσή τους δεν είναι αποκλειστική επινόηση του ενός ή του άλλου. Ωστόσο, κάποιοι ερευνητές εντοπίζουν παρόμοια μορφολογικά στοιχεία μεταξύ των Εκπεσόντων και της *Τιτανομαχίας* του Cornelis, που είχε φιλοτεχνηθεί το ίδιο χρονικό διάστημα. Βλ. Filedt Kok, J.P. (1991-92), «Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42/43 Goltzius Studies, σ. 173˙ Silver, L. (2011), «Hendrick Goltzius Translates the Renaissance», στο J.D.Müller - U. Pfisterer – A.K. Bleuler – F. Jonietz (επιμ.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, Berlin – Boston: de Gruyter, σ. 291˙ Bart, C. (1993), «Bible, Mythology and Allegory 1580-1600: Cornelis van Haarlem», στο G. Luijten, A. van Suchtelen, R. Baarsen, W. Kloek, M. Schapelhouman (επιμ.), *The Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art*, Amsterdam: Rijksmuseum, σ. 333.

[730] Ενδεικτικά βλ., de Bosque, A. (1985), σ. 261˙ Kilinski II, K. (2002), σ. 200.

[731] Βλ. εδώ, σσ. 77-79.

όμως ύβριν και εξέπεσαν στον Άδη. Οπότε το κοινό εικονογραφικό στοιχείο του Ικάρου, του Φαέθωνος, του Ιξίωνος και του Ταντάλου είναι η Πτώση από τον Ουρανό και κατ' επέκταση η αποκαθήλωση από μια ευνοϊκή θέση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω δεν θα χρειαζόταν να διερευνηθεί περισσότερο, εάν ο εικονογραφικός κύκλος του Goltzius εμπεριέχει την έννοια της ύβρεως. Αυτό θεωρείται αρκετά πιθανό, δεδομένου, όμως, ότι η αρχική ιδέα για την εκτέλεση του κύκλου ίσως ήταν επινόηση ενός άλλου καλλιτέχνη, πρέπει να μελετηθούν όλες οι συνιστώσες. Η έρευνα στρέφεται στο μοναδικό στοιχείο που με βεβαιότητα δεν αποτελεί προσθήκη του van Haarlem αλλά του Goltzius. Το κείμενο που παρατίθεται περιμετρικά της εικόνας. Οσον αφορά στο χαρακτικό καταγράφεται: «Η γνώση είναι θεϊκή, το να επιθυμείς να γνωρίζεις είναι μέλημα του Θεού, αλλά επιβάλλεται να κρατά κανείς τα όριά του. Όταν εμπιστευόμαστε μόνο τον εαυτό μας και όταν δεν ζυγίζουμε τί είναι σωστό, είναι ο Ίκαρος που δίνει το όνομά του στα ικάρια ύδατα».[732] Η κεντρική έννοια κλειδί και σε αυτήν την περίπτωση είναι το μέτρο και η διατήρησή του. Οι τέσσερις πρωταγωνιστές απέκτησαν δύναμη πρωτόγνωρη για θνητό ή ημίθεο, αλλά έσφαλαν καθώς δεν κατόρθωσαν να τη διαχειριστούν. Αυτό δεν θα είχε συμβεί, εάν δεν είχαν φερθεί αλαζονικά. Μάλιστα, στην εικονογραφική απόδοση του Ικάρου εντοπίζεται μια ιδιαιτερότητα. Είναι η πρώτη φορά που ο ήρωας δεν αποδίδεται ως νέος στη μετεφηβική ηλικία αλλά ως ώριμος άνδρας.[733] Είτε αυτή η επιλογή έγινε από τον Goltzius είτε από τον van Haarlem είναι εξαιρετικά ουσιαστική, καθώς αφαιρείται το μοναδικό τεκμήριο της αθωότητάς του: η αφροσύνη της ηλικίας.

Τί είδους άνδρας, όμως, είναι ο *Ίκαρος* του Goltzius; Η μονολεκτική απάντηση είναι: ανόητος ή όπως επισημάνθηκε πολλές φορές στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών, άφρων. Η σκέψη αυτή μάς δημιουργήθηκε έπειτα από την επισταμένη παρατήρηση ενός ισχυρού εικονογραφικού δίπολου, που χρησιμοποιήθηκε είτε από τον δημιουργό του χαρακτικού ή αυτόν του πρωτοτύπου έργου. Ενώ ο ήρωας έχει ένα αξιομνημόνευτα καλλίγραμμο και μυώδες σώμα, τα επιμέρους φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του είναι άσχημα. Πιο συγκεκριμένα (εικ. 154), ο ήρωας έχει μικρό κεφάλι – αναλογικά με το σώμα του, μικρό μέτωπο με

[732] Η μετάφραση έγινε από το λατινικό κείμενο (βλ. ΚΕΧ 16) και από μια γαλλική μετάφρασή του, Dancourt, M. (2002), σ. 68.

[733] Dancourt, M. (2002), σ. 68.

έντονη κλίση προς τα πίσω, οφθαλμούς με πρόπτωση, ευμεγέθη και γαμψή μύτη, σαρκώδη χείλη με κακοσχηματισμένη οδοντοστοιχία, προγναθισμό της άνω γνάθου σε συνδυασμό με οπισθογναθισμό της κάτω και μικρό πηγούνι. Τα στοιχεία αυτά συγκροτούν ένα πρόσωπο που χαρακτηρίζεται ως κακοσχηματισμένο. Σε κανένα, όμως, από τα προηγούμενα έργα δεν δύναται να περιγραφεί ότι ο ήρωας είναι άσχημος. Συνεπώς, τα χαρακτηριστικά του Ικάρου αποδόθηκαν με αυτόν τον τρόπο εσκεμμένα.

Δεδομένου ότι η φυσιογνωμική, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, είναι ήδη αρκετά διαδεδομένη,[734] δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία η δομή των χαρακτηριστικών του Ικάρου.[735] Αντίστοιχους ζωγραφικούς τύπους με εξεζητημένα χαρακτηριστικά τρελών ή ανόητων έχουμε συναντήσει πολλές φορές σε έργα των καλλιτεχνών του Βορρά. Ενδεικτικά, θα αναφέρουμε τις πρωταγωνιστικές μορφές από το *Πλοίο των Τρελών* του Hieronymus Bosch (εικ. 156), την *Κεφαλή του Ανόητου* του Hans Baldung Grien (εικ. 157), τους *Φοροεισπράκτορες* από τον Quinten Massys (εικ. 158). Τα επιμέρους χαρακτηριστικά των μορφών αυτών παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τον πρωταγωνιστή. Επίσης, είναι γενικά αποδεκτό, ότι οι δύσμορφοι πρωταγωνιστές στα έργα τέχνης επωμίζονταν έναν αρνητικό χαρακτήρα ή ρόλο. Τα

[734] Η Φυσιογνωμική από τον 15ο αιώνα και έπειτα διαφοροποιείται ως προς τις αρχές της, καθώς οι υποστηρικτές της προσπαθούν να τής αποδώσουν «επιστημονικό» χαρακτήρα. Ειδικότερα, δεν αρκούνταν στον συσχετισμό ενός φυσιογνωμικού χαρακτηριστικού με ένα στοιχείο της προσωπικότητας, παραδείγματος χάριν αυτός που έχει σαρκώδη χείλη είναι φιλήδονος, αλλά επιχειρούν να το αιτιολογήσουν με ιατρικούς όρους, για παράδειγμα ένα μεγάλου μεγέθους κεφάλι συνεπάγεται μεγαλύτερου μεγέθους εγκέφαλο και κατά συνέπεια το άτομο αυτό είναι πιο έξυπνο από ένα άλλο με μικρότερο κρανίο. Ενδεικτικά αναγνώσματα του 16ου αιώνα είναι η *Chyromantia* (1523) του Bartholomeaus Coclé και ένα εγχειρίδιο για τη χειρομαντεία, τη Φυσιογνωμική και την Αστρολογία του Johannes Indagine, που πρωτοεκδόθηκε το 1522. Για την εξέλιξη της Φυσιογνωμικής γενικά. Βλ. Kwakkelstein, M. W. (1991), «Leonardo's da Vinci Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54: 127-136˙ Ziegler J. (2006), «Médecine et physiognomonie du XIVe au début du XVIe siècle», *Médiévales*, 46, σσ. 1-17.

[735] Χαρακτηριστικά σε ένα σύγγραμμα της εποχής το στρογγυλεμένο μέτωπο ερμηνεύεται ως στοιχείο ανοησίας και παραπέμπεται μια σχετική εικόνα όπου συγκρίνεται ένας άνδρας με ευρύ μέτωπο με έναν όνο (εικ. 155) και στη *Φυσιογνωμική* του Lavater η άσχημη οδοντοστοιχία θεωρείται χαρακτηριστικό που προκύπτει είτε από ασθένεια είτε από κάποια νοητική ατέλεια. Βλ. della Porta, G. (1586), *De Humana Physiognomonia*, Vici Aequensis [Vico equense]: lasephum Cacchium, σ. 55 ˙ Lavater, J.C.I. (1826), *Physiognomy or the corresponding analogy between the conformation of the features and the ruling passions of the mind*, London: Cowie, low and co, σ. 75.

φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της ανοησίας είχαν συνυφανθεί με την υποταγή στα ζωώδη ένστικτα και με την ακρασία των επιθυμιών.[736] Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Ίκαρος κατά τον Goltzius ήταν ένας ανόητος, που δεν ήταν ικανός να κυριαρχήσει στο θυμικό του και να διατηρήσει το μέτρο και αυτή ήταν η αιτία της Πτώσης του.

Εκτός από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, ο Goltzius συλλαμβάνει τη σκηνή με ένα επιπλέον καινοτόμο στοιχείο. Δεν εντοπίζονται πουθενά φτερά ούτε διάσπαρτα στον ουρανό ούτε ως τεχνητή κατασκευή στους ώμους του ήρωα. Εάν, μάλιστα, δεν είχε αποδοθεί στο βάθος του χαρακτικού ο Δαίδαλος με τα δύο πτερύγια στην πλάτη και δεν υπήρχε η επιγραφή γύρω από το χαρακτικό, με δυσκολία θα ταύτιζε κάποιος την μορφή του εν πτώσει νεαρού με τον Ίκαρο. Η εν λόγω εικονογραφική επιλογή δεν είναι σαφές εάν ήταν ένα στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε από τον van Haarlem ή εάν ήταν μια δική του προσθήκη.[737] Η παρασιώπηση ενός τόσο καίριου στοιχείου για τον μύθο θα μπορούσε να αιτιολογηθεί από τη χρονική στιγμή που επέλεξε ο καλλιτέχνης να αποδώσει. Σε σύγκριση με τα έργα των προηγούμενων καλλιτεχνών, οι οποίοι επέλεγαν να απεικονίσουν τη χρονική στιγμή που ο Ίκαρος αντιλαμβανόταν ότι έπεφτε, πιθανόν για λόγους δραματικής κορύφωσης, ο Goltzius μεταθέτει τη σκηνή σε ένα μεταγενέστερο στιγμιότυπο όταν ήδη πέφτει. Αυτό το στοιχείο είναι κοινό σε όλη την τετραλογία. Όλοι οι πρωταγωνιστές υφίστανται τις συνέπειες των πράξεών τους, κατακρημνιζόμενοι από την ιδιαίτερη θέση που είχαν λάβει. Η εικονογραφική επιλογή κατά την οποία ο Ίκαρος πέφτει έχοντας χάσει το σύνολο των φτερών από τους ώμους του υπηρετεί το αλυσιδωτό σχήμα της ύβρεως που περιγράφηκε παραπάνω,[738] όπου μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται στην τιμωρία. Παρόλα αυτά δεν είναι δυνατόν να διασαφηνιστεί πλέον ο λόγος που ένα τόσο σημαντικό αφηγηματικό στοιχείο, όπως αυτό της συνειδητοποίησης του λάθους, απαλείφεται εξ ολοκλήρου. Το μόνο που μπορεί να διατυπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι στα έργα με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο, αυτή η

[736] van Cauteren, K. (2016), «Art and Culture as a Mirror of Economic Prosperity or the Art Historian's Egg», στο K. van Cauteren & F. Huts (επιμ.), *The Birth of Capitalism: The Golden Age of Flanders*, Tielt: Lannoo, σ. 117.

[737] Ο Goltzius στον *Ιξίωνα* παρενέβη ώστε το θέμα του χαρακτικού να γίνει πλέον αναγνωρίσιμο προσθέτοντας το μαρτύριο του ήρωα. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, να πράττει το ίδιο και με την περίπτωση του Δαιδάλου.

[738] Στο σχήμα αυτό ο θνητός διέπραττε ύβριν, όταν κορεσμένος από τον πλούτο υψηλοφρονούσε. Τότε η επερχόμενη τιμωρία αποκαθιστούσε την κοσμική ισορροπία ως έπρεπε. Βλ. εδώ, σ. 71.

παράλειψη δεν είχε ούτε προηγούμενο και, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, έχει μόνον ένα εικαστικό επόμενο.[739]

Μέχρι αυτή τη στιγμή έχει αποδειχθεί ότι ο *Ίκαρος* του Goltzius διαπράττει ύβριν. Η αιτία αυτής είναι η ανοησία του – με την κυριολεκτική έννοια της λέξης. Παράλληλα, εικονογραφείται χωρίς το κυριότερο παραπληρωματικό στοιχείο του μύθου του, τα φτερά. Όλο αυτό το σχήμα συντείνει στο γεγονός ότι ο Goltzius κάπου απευθυνόταν. Το ερώτημα είναι σε ποιόν. Λόγω χρονικής συγκυρίας παλαιότερα ταύτιζαν τη δημιουργία των χαρακτικών με την ήττα της Ισπανικής Αρμάδας, το 1588, από τους Άγγλους. Άρα, οι υψιπετείς εκπεσόντες περιέγραφαν την κατατρόπωση του Φιλίππου ΙΙ, βασιλιά της Ισπανίας.[740] Η θεωρία αυτή, αν και αρκετά ισχυρή, δεν θεωρείται έγκυρη από το σύνολο της ερευνητικής κοινότητας,[741] επειδή δεν είναι δυνατόν να συνδυαστούν τα κείμενα που παρατίθενται περιμετρικά στα χαρακτικά με το ιστορικό γεγονός.[742]

Η συνθετική σύλληψη του van Haarlem και του Goltzius επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό τους καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας πληθώρας έργων που έχουν ως σημείο αναφοράς την τετραλογία. Η ρυθμική εναλλαγή στις στάσεις των τεσσάρων μορφών συγκροτήθηκε σε μία εικόνα σε σχέδιο ανωνύμου καλλιτέχνη (εικ. 160). Αυτός χρησιμοποίησε αυτούσιες τις μορφές των τεσσάρων ηρώων, εκμεταλλευόμενος την αντιθετική αλληλουχία που είχε συλλάβει ο

[739] Ο καλλιτέχνης υιοθέτησε τον εικονογραφικό τύπο της μορφής που βρίσκεται σε πτώση από ένα έργο του Maarten van Heemskerck, το οποίο μεταφέρθηκε σε χαρακτικό από τον Dirck Volkertsz. Coornhert. Πρόκειται για το *Στενό μονοπάτι της Αρετής* (εικ. 159). Σε αυτό οι τρεις μορφές, που δεν κατορθώνουν να διαβούν το στενό πέρασμα, πέφτουν με εξαιρετικά πομπώδεις στάσεις. Ορισμένες από αυτές φέρουν όμοια στοιχεία με τους τέσσερις εκπεσόντες. Βλ. de Bosque, A. (1985), σ. 261 ˙Goedde, L.O. (2014), «Homage to Goltzius: Four *Disgracers* in One», στο D. Odell – J. Buskirk, *Midwestern Arcadia: Essays in Honor of Alison McNeil Kettering*, Carleton College, σ. 23.

[740] Kunzle, D. (2002), *From Criminal to Courter: the soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden-Boston: Brill, σ. 196 ˙ Leeflang, H. – Luijten, G. (2003), *Hendrick Goltzius: Drawings, Prints and Paintings*, Amsterdam: Waanders Publishers – Rijksmuseum – The Metropolitan Museum of Art, The Toledo Museum of Art, σ. 98.

[741] Kilinski II, K. (2002), σ. 216.

[742] Σύμφωνα με τα τέσσερα κείμενα καθένας από τους ήρωες προσωποποιεί ένα μεγάλο αμάρτημα της ανθρώπινης φύσεως. Ο Ίκαρος είναι αυτός που δεν στάθηκε ικανός να διαχειριστεί τη γνώση που του δόθηκε από τον Θεό, ο Τάνταλος είναι ο αχάριστος που, ενώ είναι περιτριγυρισμένος από αγαθά, επιλέγει να ζει μίζερα, ο Φαέθων εκπροσωπεί τους φιλόδοξους και ο Ιξίων τους φίλαυτους αναζητητές της δόξας. Βλ. Bart, C. (1993), σ. 333.

Goltzius. Στο έργο αυτό γίνεται εμφανής η ομοιότητα, που παρουσιάζει η στάση του Ικάρου με αυτή του Φαέθωνος. Οι δύο ήρωες είναι σχεδόν ίδιοι, ιδωμένοι από διαφορετική οπτική γωνία με ελαφρώς διαφοροποιημένη την απόδοση των χεριών τους.[743] Από την άλλη πλευρά ο Jacob Matham ενέταξε τον Ίκαρο και τον Δαίδαλο σε ένα ορεινό τοπίο, αποθησαυρίζοντας σε ένα χαρακτικό όλα τα στοιχεία που είχε ξεχωρίσει από τον Goltzius (εικ. 161) τόσο στην απόδοση του τοπίου όσο και στη μυθολογική σκηνή. Η εκ πρώτης όψεως προσέγγιση δεν φανερώνει μεγάλη σχέση μεταξύ των δύο χαρακτικών, αλλά με προσεκτικότερη παρατήρηση διακρίνει κανείς μεγάλη ομοιότητα στους Δαιδάλους των δύο έργων. Επιπρόσθετα, ο Matham έχει επηρεαστεί, επίσης, από τα τοπία του Goltzius. Γι' αυτό τον λόγο η βουκολική σκηνή στο επίπεδο της επιφάνειας της γης υπενθυμίζει στον θεατή άλλα έργα του Goltzius που λαμβάνουν χώρα στην ύπαιθρο. Στο *Τοπίο με ποιμένες που βλέπουν την Πτώση του Ικάρου*, ο Goltzius καταγράφεται και ως ο επινοητής,[744] αλλά το πρωτότυπο έργο λανθάνει.

Στον επόμενο καλλιτέχνη αναγνωρίζεται άμεσα η επίδραση του Goltzius τουλάχιστον όσον αφορά στην εικονογραφική απόδοση του μύθου. Πρόκειται για την *Πτώση του Ικάρου* (KEZ 10), που φιλοτεχνήθηκε από τον Abraham Bloemaert.[745] Σήμερα διασώζεται μόνο ένα σχέδιο που προέρχεται από το εργαστήριό του και όχι το αυτόγραφο έργο του καλλιτέχνη. Η περίπτωση του Bloemaert, εκτός από τα πολλά κοινά σχεδιαστικά στοιχεία που έχει με το χαρακτικό του Goltzius, εγείρει ενδιαφέρον για έναν ακόμη λόγο. Ο Abraham Bloemaert μαζί με τους δύο υιούς του

[743] Goddard, S.H. (2001), «Goltzius Working around Tetrode», στο S.H. Goddard & J. A. Ganz (επιμ.), *Goltzius and the Third Dimension*, Williamstown-Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, σ. 29.

[744] Gibson, W.S. (2000), *Pleasant Places: The Rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, σ. 36.

[745] Ο Abraham Bloemaert (1566 – 1651) ήταν το δεύτερο μέλος της καλλιτεχνικής οικογένειας των Bloemaert. Μαθήτευσε κοντά στον πατέρα του, Cornelis I, που ήταν αρχιτέκτονας. Ο Abraham θεωρείται ο επιφανέστερος δάσκαλος της Ουτρέχτης. Κοντά του μαθήτευσαν και οι δύο υιοί του, που θα μελετηθούν στη συνέχεια. Ο Cornelis II (1603 – 1692) μέλος των *Bentvueghels*, ομάδα Φλαμανδών και Ολλανδών ζωγράφων που ζούσαν στην Ιταλία και ο Frederick (1614 – 1690), ο οποίος ήταν περισσότερο γνωστός ως χαράκτης των σχεδίων του πατέρα του. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σ. 78.

Cornelis και Frederick απαρτίζουν την πρώτη οικογενειακή δυναστεία καλλιτεχνών, που απέδωσαν τον μύθο του Ικάρου.[746]

Το πρώτο σχέδιο που θα μελετηθεί παλαιότερα αποδιδόταν στον Goltzius, ύστερα στον Abraham Bloemaert, και πλέον θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκε από τον κύκλο μαθητών του τελευταίου. Ο αρχικός συσχετισμός με το χαρακτικό του Goltzius δεν εκπλήσσει, καθώς οι ομοιότητες των δύο έργων είναι πάρα πολλές.[747] Ο Bloemaert υιοθέτησε τη εν πτώσει μορφή, που έχει χάσει εξ ολοκλήρου τα φτερά από τους ώμους και την πλάτη της, όπως επίσης και τον υπερβολικά λεπτομερή σχεδιασμό της μυολογίας στον κορμό του Ικάρου. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε την ισχυρή βράχυνση στον κορμό του ήρωα και, προκειμένου να αποδώσει με ακρίβεια την έντονη κινητική δράση, ενώ ένα ύφασμα περιελίσσεται γύρω από το πόδι και το κεφάλι της μορφής. Στον Ίκαρο του Bloemaert δεν είναι δυνατόν να διακριθούν τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ήρωα. Έτσι, δεν δύναται να συμπεράνει κανείς εάν ο Ίκαρος του Bloemaert είναι νεαρός, ανόητος ή φοβισμένος. Το τέχνασμα αυτό είναι κοινό τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη ζωγραφική για δύο λόγους: αφενός με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης – θεατής είναι σε θέση να ταυτιστεί και να αποταυτιστεί με τον εκάστοτε ήρωα κατά το δοκούν και αφετέρου προκαλείται να πλάσσει με τη φαντασία του ο ίδιος τη μορφή κάθε ήρωα σύμφωνα με τα δικά του κριτήρια.[748] Το υπό μελέτη σχέδιο είναι πολύ πιθανόν να ήταν προπαρασκευαστικό, αφού, αν εξαιρεθεί η πρωταγωνιστική μορφή, δεν υποδηλώνεται κανένα άλλο παραπληρωματικό σύμβολο του μύθου, ενώ δυσδιάκριτη είναι και η απόδοση του τοπίου. Ως πιο σημαντική παράλειψη, όμως, θα χαρακτηριζόταν η απουσία του

[746] Η συνωνυμία του Cornelis Bloemaert I με τον Cornelis Bloemaert II, ουσιαστικά πρόκειται για παππού και εγγονό, δημιούργησε μια μικρή παρεξήγηση και αναφέρεται στη βιβλιογραφία ότι είναι η πρώτη φορά που τρεις διαφορετικές γενιές καταπιάνονται με την πτώση του Ικάρου. Βλ. Kilinski II, K. (2002), σ. 289. Ωστόσο, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, τα έργα στο βιβλίο του *Ναού των Μουσών* φιλοτεχνήθηκαν από τον μεγαλύτερο υιό του Abraham, Cornelis II.

[747] de Bosque, A. (1985), σ. 262. Ο συσχετισμός δεν περιορίζεται μόνο στη σύγκριση με τους δύο Ικάρους. Η στάση διαγράφει το σώμα του Ικάρου από τον Bloemaert εμφανίζει πολλά κοινά στοιχεία με τον Ιξίωνα από την τετραλογία του Goltzius.

[748] Η πλέον χαρακτηριστική μορφή στη λογοτεχνία που δεν περιγράφεται επακριβώς, αλλά ο συγγραφέας αφηγείται μόνον τις αντιδράσεις του περιγύρου της είναι η Ωραία Ελένη στην *Ιλιάδα*. Ενδεικτικά βλ. Χριστόπουλος, Μ. (2007), «Ύβρις και δίκη στον αρχαίο ελληνικό μύθο έπος: έπος και δράμα», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, σ. 61.

Δαιδάλου. Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν και δεδομένου ότι δεν κατέχουμε το πρωτότυπο έργο αλλά ένα αντίγραφο, δεν είναι δυνατόν να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα, εάν το σχέδιο εμπεριέχει ή όχι την έννοια της ύβρεως. Κατά πάσα πιθανότητα η απάντηση είναι ότι όχι, κυρίως εξαιτίας του πρόχειρου χαρακτήρα της εκτέλεσης, αφού τέτοιου τύπου αποδόσεις τις περισσότερες φορές συνιστούσαν έναν οδηγό – πρότυπο για άλλες συνθέσεις. Σε αυτήν την περίπτωση θεωρείται παρακινδυνευμένο να αποδίδεται συμβολικό νόημα χωρίς να υπάρχουν επιπλέον στοιχεία που να συνηγορούν σε αυτό το συμπέρασμα.

Ο Cornelis Bloemaert II ήταν, μαζί με τον Abraham van Diepenbeeck,[749] υπεύθυνος για τις χαλκογραφίες που θα κοσμούσαν τη συλλογή του Michel de Marolles. [750] Ο Marolles συγκρότησε ένα απάνθισμα με περιγραφές μύθων, παρατηρήσεις και σχόλια, το οποίο θα παρουσίαζε τις Αρετές και τις Κακίες μέσα από την εικονογράφηση σχετικών μυθολογικών αφηγημάτων. Το χαρακτικό με την *Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΧ 18) βρίσκεται στο πέμπτο κεφάλαιο της συλλογής υπό τον ευρύτερο τίτλο: *Οι περιπέτειες του αέρα και του νερού*. Άλλοι μύθοι που έχουν ενταχθεί στο ίδιο κεφάλαιο είναι αυτοί, του Λεάνδρου και της Ηρούς, του Ναρκίσσου, της Ηχούς, του Αρίωνος και του Περσέα με την Ανδρομέδα. Άρα, το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο είναι εντεταγμένος ο μύθος αρχικά φαίνεται να μην συσχετίζεται με την έννοια της ύβρεως.

Το συνοδευτικό κείμενο εκτείνεται σε οχτώ σελίδες και περιλαμβάνει έναν εκτεταμένο σχολιασμό και ορισμένα χωρία από τις σημαντικότερες πηγές της

[749] Ο Abraham van Diepenbeeck (1596 – 1675) εργάστηκε ως βοηθός του Peter Paul Rubens. Παρόλο που ήταν χαράκτης και ζωγράφος, έγινε περισσότερο γνωστός για τις επιζωγραφίσεις που έκανε επάνω σε γυαλί. Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σσ. 198-199.

[750] Ο Michel de Marolles ή αβάς των Marolles ήταν μεταφραστής και μανιώδης συλλέκτης χαρακτικών, είχε στην κατοχή του περισσότερα από 123.000 χαρακτικά. Μετέφρασε πάρα πολλά κείμενα της λατινικής λογοτεχνίας, αλλά και τη Βίβλο. Στην παρούσα διατριβή μελετάται ο *Ναός των Μουσών*. Ο πλήρης τίτλος του έργου είναι: *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour representer les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité: avec les descriptions, remarques & annotations* και η πρώτη του έκδοση έγινε το 1655. Βλ. de Marolles, M. (1655), *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour representer les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité: avec les descriptions, remarques & annotations*, Amsterdam: A. Wolfgank.

ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας για τον μύθο του Ικάρου. Οι παρατηρήσεις αρχίζουν με ένα ρητορικό ερώτημα: «Έχετε φανταστεί ποτέ μεγαλύτερη απερισκεψία από αυτή;»[751] Στη συνέχεια ακολουθεί η περιγραφή των περιπετειών του νεαρού ήρωα και του πατέρα του, αλλά σε καμία περίπτωση ο συγγραφέας δεν είναι δηκτικός ως προς τον Ίκαρο. Μάλιστα, σε συνέχεια του προαναφερθέντος ερωτήματος ως μεγαλύτερη απερισκεψία καταλογίζει την τοποθέτηση των φτερών και την πεποίθηση ότι αυτό το μέσο σε συνδυασμό με το κερί θα κατόρθωναν να απελευθερώσουν τον Ίκαρο. Όσον αφορά στην πτώση, ως αιτία της ορίζεται από τον συγγραφέα η μη διατήρηση του μέτρου (στο βιβλίο mediocrité), παρά την προειδοποίηση του Δαιδάλου. Στο εικονογραφικό επίπεδο, η μορφοποίηση του μύθου δεν εμπεριέχει ακραία στοιχεία εκφράσεων ή κινήσεων, όπως τα προηγούμενα έργα. Θα μπορούσε να γίνει λόγος για μια εξίσου μετριοπαθή συνθετική διάταξη στο χαρακτικό, σε αντιστοιχία με το κείμενο. Όπως συνάγεται από τον συνοδευτικό σχολιασμό, τη χαλκογραφία και το γεγονός ότι ο μύθος εντάσσεται στο κεφάλαιο για τις περιπέτειες του αέρα και του νερού, στην παρούσα περίπτωση ο Ίκαρος δεν αναδεικνύεται ως ένα αρνητικό πρότυπο, με την έννοια ότι τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στην εικόνα και στο συνοδευτικό κείμενο είναι κατά κάποιον τρόπο υποτονικά ως προς την αλαζονεία του νεαρού ήρωα. Ιδιαίτερα δε, αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι υπάρχει κεφάλαιο με τους τιμωρημένους του Άδη, οι οποίοι εκπροσωπούν τις Κακίες και απεικονίζονται τη στιγμή των αιωνίων βασανιστηρίων τους.

Η καλλιτεχνική οικογένεια των Bloemaert ολοκληρώνεται με τον μικρότερο σε ηλικία υιό του Abraham, τον Frederick. Ο τελευταίος, κυρίως, μετέφερε σε χαρακτικά τα σχέδια του πατέρα του. Έτσι συνέβη και με τον *Αέρα* που ο Frederick Bloemaert φιλοτέχνησε μια οξυγραφία (ΚΕΧ 17) κατά αντιγραφή. Ο *Αέρας* ανήκε σε μια σειρά χαρακτικών, ένα μέρος της οποίας ήταν αφιερωμένο στα τέσσερα στοιχεία της φύσης. Ο Ίκαρος, λοιπόν, γίνεται το σύμβολο του αέρα, όπως διακρίνεται στον υπομνηματισμό κάτω από το χαρακτικό. Ωστόσο, επειδή στο πρώτο επίπεδο και σχεδόν στο κέντρο του χαρακτικού έχουν τοποθετηθεί τα οπίσθια του ποιμένα, η κεντρική σκηνή υποβαθμίζεται στο βάθος και έχει αποδοθεί σε μικρότερες διαστάσεις. Η αρχική εκτίμηση συντείνει στην πεποίθηση ότι ο σχεδιαστής εσκεμμένα χρησιμοποίησε τον μύθο του Ικάρου για να αισθητοποιήσει το στοιχείο του αέρα, αφού είναι το μοναδικό από τα τέσσερα που δεν έχει απτή μορφή, ώστε να

[751] de Marolles, M. (1655), σ. 267.

αποδοθεί εικονογραφικά. Πιο συγκεκριμένα, στα υπόλοιπα τρία χαρακτικά της ομάδας δηλώνονται σχεδιαστικά η φωτιά, η γη (με τη μορφή της υδρογείου σφαίρας) και το νερό, κοντά σε μορφές με επιτηδευμένες στάσεις. Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν είναι πιθανόν ο επινοητής του χαρακτικού να μυθοποίησε το στοιχείο του αέρα, δεδομένου ότι ήταν εξαιρετικά δύσκολο να συνδυαστούν η άυλη μορφή του αέρα με τον άνθρωπο.

Η τακτική να τοποθετείται έκκεντρα ένα κεντρικό θέμα δεν ήταν σπάνια από τον 16ο αιώνα και εξής, ενώ οι λόγοι που οι ζωγράφοι επέλεγαν να σχολιάσουν με τέτοιον τρόπο μια σκηνή ποικίλλουν. Όσον αφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Kilinski II υποστηρίζει ότι η σύνθεση στο σύνολό της έχει σκωπτική διάθεση.[752] Δεν αντιτιθέμεθα εξ ολοκλήρου στη συγκεκριμένη θέση, θεωρούμε όμως, ότι η πρόθεση του Abraham και κατ' επέκταση του Frederick Bloemaert δεν ήταν να επικρίνει τον Ίκαρο, με την ανάδειξη των οπισθίων του ποιμένα. Πιο συγκεκριμένα, όπως προκύπτει από την ιστοσελίδα του Rijksmuseum,[753] το στοιχείο του *Αέρα* αποτελεί μέρος μιας συλλογής, η οποία έχει κατά το ήμισυ σχέδια του Cornelis II και κατά το υπόλοιπο σχέδια του Frederick. Η συγκριτική εξέταση των έργων αναδεικνύει ως κεντρικό θέμα την ανθρώπινη μορφή σε πληθώρα στάσεων και κινήσεων. Αυτό παρατηρείται και στους δύο χαράκτες, παρόλο που η θεματογραφική τους περιοχή είναι διαφορετική. Ο δε Cornelis II καταπιάνεται με βουκολικές σκηνές στις οποίες πρωταγωνιστούν άνδρες και γυναίκες, εκπρόσωποι της αγροτικής ζωής, ενώ ο Frederick είχε αναλάβει τις τέσσερις εποχές και τα τέσσερα στοιχεία. Η εν λόγω συλλογή περισσότερο ομοιάζει με εγχειρίδιο για την ανθρώπινη μορφή και τις επιτηδευμένες στάσεις παρά για μια συγκροτημένη συλλογή με άξονα θέματα της υπαίθρου. Υπό το πρίσμα αυτό και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι σε καμία από τις υπόλοιπες σκηνές δεν εμπεριέχεται περιπαικτικό ύφος, δεν συμφωνούμε με την άποψη ότι ο νεαρός ήρωας διακωμωδείται.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, είναι αρκετά εμφανές ότι ο Ίκαρος του Frederick Bloemaert δεν εμπεριέχει την έννοια της ύβρεως. Το έργο χρονολογείται ήδη στα μέσα του 17ου αιώνα. Είναι μια περίοδος που, όπως έχει αναφερθεί ξανά, η ύβρις του Ικάρου έχει αμβλυνθεί και ο νεαρός ήρωας δεν χρησιμοποιείται ως αντιπαράδειγμα.

[752] Kilinski II, K. (2002), σ. 236.

[753] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-26.656 (η τελευταιά πρόσβαση πραγματοποιήθηκε στις 27/04/2019).

Η επιλογή του συγκεκριμένο επεισοδίου, ίσως, να έγινε για δύο λόγους, αφενός η Πτώση του Ικάρου ήταν η πλέον δημοφιλής και γνώριμη σκηνή από τον μύθο και αφετέρου ήταν ένα από τα πλέον κατάλληλα αφηγήματα για να αναδειχθεί το στοιχείο του αέρα. Διακρίνεται, λοιπόν, ακόμη πιο έντονα ότι όσο ωριμάζει ο 17ος αιώνας, ο μύθος του Ικάρου τείνει να χρησιμοποιείται στη θεματογραφία όλο και περισσότερο απαλλαγμένος από τις αρνητικές συνδηλώσεις του.

### 6.3.4 Το επεισόδιο της *Πτώσης του Ικάρου* σε ένα διαφορετικό εικονογραφικό σύνολο

Το έργο που θα μας απασχολήσει στην ενότητα αυτή δεν αναφέρεται πουθενά στη βασική βιβλιογραφία για τον μύθο του Ικάρου. Πρόκειται για μία φορητή ελαιογραφία που ανακαλύψαμε κατά την έρευνά μας να κοσμεί την Κόκκινη Αίθουσα στο Δημαρχείο του Γκντανσκ και φιλοτεχνήθηκε το 1595 από τον Hans Vredeman de Vries.[754] Το έργο αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου εικονογραφικού συνόλου, που αποτελείται από οχτώ πίνακες[755] και φέρει τον τίτλο *Το Συμβούλιο* (KEZ 12).[756] Η εκ πρώτης όψεως θέαση φανερώνει, μάλλον, γιατί το εν λόγω έργο εξαιρείται από τη βιβλιογραφία του Ικάρου. Ο έκπτωτος νεαρός ήρωας δεν είναι ο

[754] Ο Hans Vredeman de Vries (1527- π. 1606) γεννήθηκε στην Ολλανδία. Δάσκαλός του ήταν ο van Aelst. Η κύρια επαγγελματική του απασχόληση ήταν η Αρχιτεκτονική, ενώ είχε συγγράψει και ένα θεωρητικό έργο σχετικό με την Αρχιτεκτονική και την Προοπτική. Στο Γκντανσκ μετέβη το 1592, όπου και έζησε για τέσσερα χρόνια. Στην ανάθεση για τη διακόσμηση του Δημαρχείου συνεργάστηκε με τον υιό του Paul. Βλ. van Mander, K. (2002 ii), σ. 83.

[755] Σήμερα διασώζονται οι επτά από αυτούς. Η πρώτη αναφορά για οκτώ παραδομένα έργα μαρτυρείται από τον van Mander, K. (2002 ii), σ. 83.

[756] Ο van Mander, παρόλο που αναφέρει τον τίτλο καθενός από τα υπόλοιπα έργα, δεν κάνει το ίδιο και για το *Συμβούλιο*. Αντιθέτως, ταυτίζει λανθασμένα την ένθρονη μορφή και αναφέρεται σε αλληγορικές έννοιες, οι οποίες δεν υφίστανται στον πίνακα. Εκτός από την *Τελική Κρίση*, τα υπόλοιπα έργα φέρουν ως τίτλο την κεντρική αλληγορική έννοια που απεικονίζουν. Το *Συμβούλιο*, όμως, βρίθει από αλληγορικές έννοιες. Αυτή που εξαίρεται είναι η *Επαγρύπνηση*, ωστόσο η παρουσία των μελών του Συμβουλίου κρίθηκε περισσότερο ισχυρή ώστε να είναι εν τέλει αυτός ο τίτλο του έργου: *Το Συμβούλιο*. Βλ. van Mander, K. (2002 ii), σ. 83.

πρωταγωνιστής, παρά μόνον αποδίδεται ως μια μικρή παρουσία στην επάνω δεξιά πλευρά του έργου, εν είδει παραπληρωματικού στοιχείου ήσσονος σημασίας.

Η κεντρική ιδέα γύρω από την οποία αρθρώνεται το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι οι πολιτικές αρετές ή ακριβέστερα οι αξίες που πρέπει να διέπουν ένα δημοτικό συμβούλιο προτού λάβει αποφάσεις. Η συγκρότηση του εικονογραφικού κύκλου φανερώνει ότι ο επινοητής – καλλιτέχνης, δηλαδή ο de Vries, ήταν Προτεστάντης ακόλουθος του Καλβίνου,[757] ο οποίος ζούσε πια σε μια πόλη που του είχε εξασφαλίσει την ελευθερία πίστης στο καλβινικό δόγμα.[758] Εκτός από το *Συμβούλιο*, που θα αναλυθεί περαιτέρω στη συνέχεια, ο κύκλος απαρτιζόταν από άλλα επτά έργα τη *Δικαιοσύνη*, την *Ευσέβεια*, την *Ομόνοια*, την *Ελευθερία*, τη *Σταθερότητα*, τη *Λογική*[759] και τέλος από την *Τελική Κρίση* (εικ. 162 -167).

Το *Συμβούλιο* συντίθεται από επιμέρους πολυπρόσωπες ή ολιγοπρόσωπες διαφορετικές σκηνές με αλληγορικό και κυριολεκτικό νόημα ταυτόχρονα. Η επιθυμία του παραγγελιοδότη ήταν ο θεατής πρώτα να τέρπεται πνευματικά, μέσω της ερμηνείας του έργου, και στη συνέχεια να απολαμβάνει τα αισθητικά στοιχεία του.[760] Γι' αυτόν τον λόγο ο de Vries έχει φιλοτεχνήσει μια ελαιογραφία πολυσημική ως προς το νόημα και με ιδιαίτερη έμφαση στα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η μελέτη του εσωτερικού χώρου και του εξωτερικού τοπίου, εκτός από την άμεσα αντιληπτή αντίθεση, δημιουργούν επιπλέον ένα ισχυρό νοηματικό δίπολο.

Ως σημείο εκκίνησης της ερμηνευτικής ανάλυσης τίθεται η loggia, περίστυλη στοά, κυρίως επειδή καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας και επειδή είναι η πολυπληθέστερη σκηνή. Ένας ευρύτερος άξονας που δύναται να χρησιμοποιηθεί είναι ο διαχωρισμός ανδρικών και γυναικείων μορφών. Πιο συγκεκριμένα, όλες οι γυναικείες μορφές, σύμφωνα με τις επιγραφές, [761] προσωποποιούν αλληγορικές έννοιες και όλες οι ανδρικές – πλην μίας, απαρτίζουν τα

[757] Gronowicz, K. (2001), «The Pictures of Hans Vredeman de Vries in the Council's Grand Chamber of the main City Town Hall in Gdańsk», *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 100/1, σ. 14.

[758] Heuer, C.P. (2009), *The City Rehearsed: Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, London and New York: Routledge, σ. 149.

[759] Έργο το οποίο λανθάνει, αλλά περιγράφεται από τον van Mander, K. (2002 ii), σ. 83.

[760] Gronowicz, K. (2001), σ. 16.

[761] Κάθε αλληγορική μορφή φέρει από κάτω ή πάνω επιγραφή με το όνομά της στα λατινικά. Στο εξής οι αλληγορικές μορφές θα μεταφράζονται στα ελληνικά, θα παρατίθεται, ωστόσο, η λατινική επιγραφή μέσα σε παρένθεση.

μέλη του δημοτικού συμβουλίου. Οι άνδρες είναι μέσης ηλικίας, καθήμενοι, και ο καθένας δίνει τα χέρια του στις μορφές που βρίσκονται εκατέρωθεν αυτού. Η κίνηση αυτή έχει βαρύνοντα συμβολισμό, γιατί υπονοείται ότι μεταξύ των μελών του συμβουλίου πρέπει να υπάρχει εμπιστοσύνη, ομοφωνία και υποστήριξη (εικ. 168). Ο κύκλος των μελών του δημοτικού Συμβουλίου εκκινείται και τερματίζει σε μια γυναικεία μορφή, στην προσωποποίηση της Δικαιοσύνης (Justicia). Η Δικαιοσύνη είναι η μοναδική γυναικεία μορφή που βρίσκεται εντός του κύκλου των συμβούλων και είναι και αυτή καθήμενη.

Τόσο τα μέλη του Συμβουλίου όσο και οι νοητοί προοπτικοί άξονες της στοάς υποδεικνύουν την κεντρική μορφή της ελαιογραφίας. Ο de Vries έχει τοποθετήσει στο κέντρο της αίθουσας, ένθρονη και ψηλότερα απ' όλες τις άλλες μορφές την Επαγρύπνηση (Vigilantia – εικ. 169). Στη βάση του θρόνου της Επαγρύπνησης παρίστανται η Ευκαιρία (Occasio) με το χαρακτηριστικό σύμβολό της, τον εμπρόσθιο βόστρυχο[762] και η Λογική (Ratio), η οποία κραδαίνει ένα κλαδί σημύδας. Επάνω από το κεφάλι της Επαγρύπνησης, εν μέσω ηλιακού δίσκου, έχει αποδοθεί στην εβραϊκή γραφή το όνομα του Θεού (יהוה) υπομνηματίζοντας με αυτός τον τρόπο τη θεϊκή παρουσία εντός του Συμβουλίου.

Γύρω από τα μέλη του συμβουλίου στέκονται οι προσωποποιήσεις αλληγορικών μορφών, που συμπληρώνουν των κύκλο των Αρετών και αντιστοιχεί μία για καθεμία καθήμενη ανδρική μορφή, ήτοι και αυτές είναι δέκα. Από τα αριστερά προς τα δεξιά οι πέντε πρώτες αλληγορίες είναι: η Ακεραιότητα (Rectitudo), η Γνώση (Scientia), η Φαντασία (Imaginatio), η Εμπειρία (Experintia) και η Διορατικότητα (Providentia), όλες κρατούν το αναγνωριστικό σύμβολό τους, το οποίο σχετίζεται με την έννοια που μορφοποιούν (εικ. 170). Έτσι, αντίστοιχα, η πρώτη μορφή φέρει ένα δόρυ, η δεύτερη ένα τρίγωνο, η τρίτη έναν καθρέπτη, η τέταρτη μια διάπυρη λαβίδα και η πέμπτη βλέπει το είδωλο της σε ένα κάτοπτρο. Στη συνέχεια, οι επόμενες πέντε είναι η Σταθερότητα – Επιμονή (Perseverantia), το κεφάλι της οποίας είναι κοσμημένο με έναν πύργο, ο Κόπος (Labor), που προσωποποιείται από τον Άτλαντα, η Ζέση (Alacritas) – μία γυμνόστηθη γυναίκα με φτερά στους ώμους και ένα περιλαίμιο σκύλου στο χέρι της, η Εμπιστοσύνη (Fidicia) ενδεδυμένη με περικεφαλαία και εξάρτυση και τέλος, η Ευγένεια (Facilitas), η οποία

[762] Περισσότερα για τη μορφή της Ευκαιρίας βλ. Wittkower, R. (4/1938), «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg Institute*, 1/4: 313-321.

σπάει ένα βέλος με τα χέρια της (εικ. 171). Σύμφωνα με τα παραπάνω, κάθε μέλος το οποίο συμμετείχε στις συνελεύσεις του συμβούλιου, όφειλε να χαρακτηρίζεται από αυτές τις αξίες, γιατί μόνο με αυτόν τον τρόπο θα ήταν εφικτή η ευκταία δημοκρατική διακυβέρνηση στο Γκντανσκ.

Στο όριο μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου δεξιά, ο de Vries έχει αποδώσει δύο ακόμη άνδρες, με έναν ασυνήθιστο τρόπο. Η μία μορφή βρίσκεται έμπροσθεν μιας θύρας και αποτρέπει κάποιον να εισέλθει στο κτήριο, ενώ η άλλη δεξιότερα διέρχεται από ένα άνοιγμα του περιστυλίου. Η πρώτη ακουμπά τα δάκτυλά της στα χείλη και, όπως αποκαλύπτεται από τη χαρακτηριστική κίνηση που κάνει, πρόκειται για την Σιωπή (Taciturnitas). Η δεύτερη είναι η Προστασία (Custodia), γι' αυτό είναι ενδεδυμένη ως στρατιώτης και κρατά φανάρι και δαυλό. Η συνολική περιγραφή του εσωτερικού χώρου αποδεικνύει ότι όσες αλληγορικές έννοιες αναφέρθηκαν είναι απαραίτητες για την εύρυθμη λειτουργία ενός κυβερνητικού σχήματος. Έτσι, παρόλο που η κεντρική σκηνή είναι πολυάριθμη, δεν φαίνεται να διαταράσσεται η αρμονία και η επικοινωνία των πρωταγωνιστών και όλα αυτά λαμβάνουν χώρα υπό το φως του ηλιακού δίσκου.

Ο εξωτερικός χώρος λειτουργεί ως αντιθετικός πόλος. Ο de Vries, προκειμένου να επιτείνει τη σημασία των αλληγορικών εννοιών που παρουσιάζονται εντός του οικήματος, χρησιμοποιεί τρία μυθολογικά επεισόδια και δύο παροιμίες, για να αναδείξει τις συνέπειες της κακής διαχείρισης της εξουσίας, της οργής και της μεθύστερης μετάνοιας. Θέτοντας ως εναρκτήριο σημείο το επίπεδο της γης διακρίνει κανείς δύο αγρότες. Ο πρώτος σκεπάζει με χώμα έναν λάκκο, ενώ δίπλα του βρίσκεται ένα νεκρό βόδι και ο δεύτερος κλείνει την πόρτα ενός στάβλου και κοιτάζει έναν λύκο που έχει αρπάξει ένα αρνί (εικ. 172). Οι φλαμανδικές παροιμίες που θεωρούμε ότι απεικκονίζονται, είναι: «Σφραγίζει το πηγάδι, αφού πνιγεί το βόδι» και «Κλείνει την πόρτα του στάβλου, όταν ο λύκος αρπάξει το αρνί». Οι παροιμίες ήταν δημοφιλείς ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα και οι συγκεκριμένες εξέφραζαν το ανεπίστρεπτο στοιχείο των ανθρωπίνων πράξεων και τη ματαιότητα της εκ των υστέρων μεταμέλειας. Οι Φλαμανδοί ζωγράφοι αρέσκονταν να μορφοποιούν τη δημώδη, λαϊκή σοφία και να παρουσιάζουν ένα μικρό οπτικό ανθολόγιο. Κάτι τέτοιο έχει συμβεί στο παρελθόν από τον Frans Hogenberg και τον Pieter Bruegel τον

πρεσβύτερο.[763] Μάλιστα, αμφότεροι έχουν οπτικοποιήσει την πρώτη από τις δύο παροιμίες του de Vries, με τον Bruegel να έχει ασχοληθεί με αυτήν δύο φορές, στις *Ολλανδικές Παροιμίες* (εικ. 119) και στις *Δώδεκα Παροιμίες* (εικ. 173). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το συνοδευτικό δίστιχο από τις *Δώδεκα Παροιμίες*, το οποίο αποτυπώνει επακριβώς το μήνυμα: «Ποια είναι η χρησιμότητα της θλιβερής ενατένισης και προβληματισμού, σκεπάζω το πηγάδι αφού το βόδι έχει πνιγεί».[764] Λίγο πιο πάνω, τρεις μορφές σχηματίζουν ένα ιδιότυπο σύμπλεγμα, μπροστά από μια φλεγόμενη πόλη και ένα πλοίο, επίσης, τυλιγμένο στις φλόγες. Από τις συνοδευτικές επιγραφές Turnus και Alecto αντιλαμβάνεται κανείς ότι πρόκειται για την πυρπόληση της πόλης των Ρουτυλών.[765] Η Αληκτώ (Alecto) ήταν αυτή που εμφύτευσε την ιδέα για εκδίκηση στον Τούρνο. Άλλωστε, ήταν η Ερινύα που προσωποποιούσε την αιώνια οργή, η οποία προέκυπτε μεταξύ των ανθρώπων για ηθικά εγκλήματα. Στην ελαιογραφία έχει αποδοθεί να κρατά ένα αναμμένο δαυλό και να πλησιάζει τη φωτιά στο κεφάλι του Τούρνου. Μια, εξαιρετικής σύλληψης, οπτικοποίηση για την εμμονή που κατέλαβε τον ήρωα. Το σύμπλεγμα των τριών μορφών ολοκληρώνεται με την παρουσία της Αμάτας, συζύγου του βασιλιά Λατίνου, η οποία είχε καταληφθεί και αυτή από την Αληκτώ και διαφωνούσε με την απόφασή του να δώσει την θυγατέρα τους για σύζυγο στον Αινεία.

---

[763] Η απεικόνιση παροιμιών και ρητών από την αρχαιότητα και τη *Βίβλο* ήταν ένα από τα θέματα που προτιμούσαν αρκετοί Φλαμανδοί ζωγράφοι και χαράκτες. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Frans Hogenberg τουλάχιστον δύο φορές απέδωσε σε χαρακτικό τις παροιμίες που ήταν περισσότερο δημοφιλείς στην εποχή του. Ο Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος με βεβαιότητα είχε φιλοτεχνήσει δύο πίνακες οι οποίοι έχουν ως κυρίως θέμα παροιμίες και ρητά. Όπως προαναφέρθηκε και στο κεφάλαιο που μελετήθηκε το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* από τον Bruegel, είναι χαρακτηριστικό ότι σε πολλά έργα του εντοπίζονται επιμέρους δημοφιλείς παροιμίες και ρητά. Βλ. ενδεικτικά Gibson, W.S (2010), σσ. 18-38˙ Mieder, W. (2004), «"One Picture that's Worth more than a Thousand Words"», στο W. Mieder, *The Netherlandish Proverbs: An International Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington – Vermont: The University of Vermont, σσ. 196-215.

[764] *Wat baet het sien en derelyck loncken ick stop den put als tcalf is verdroncken*, βλ. Claessens, B. – Rousseau, J. (1981), σ. 44.

[765] Ο Τούρνος εξαπατήθηκε από τον βασιλιά Λατίνο, όταν ο βασιλιάς ματαίωσε τον επικείμενο γάμο του Τούρνου με την κόρη του. Τότε, ο Τούρνος θεώρησε ότι ο υπαίτιος ήταν ο Αινείας και πυρπόλησε τα ελληνικά πλοία. Επειδή τα πλοία ήταν κατασκευασμένα από ιερά ξύλα, η Ήρα παρακάλεσε τον Δία να σωθούν. Αυτός τα μεταμόρφωσε σε θαλάσσιες νύμφες και η φωτιά μεταφέρθηκε στην πόλη. Βλ. Οβιδίου (2009), Βιβλίο XIV, στ. 449-464.

Στην ουράνια περιοχή ο de Vries έχει αποδώσει τις δύο πτώσεις, που πλέον είναι σύνηθες να αποδίδονται μαζί: αυτή του Φαέθωνος και αυτή του Ικάρου (εικ. 174). Ο Φαέθων έχει ήδη κατακρημνιστεί από το άρμα του, αλλά για πρώτη φορά συνοδεύεται από άλλες δύο ανθρώπινες μορφές – οι οποίες είναι, βέβαια, προσωποποιημένες αλληγορίες: η Άγνοια (Inscientia) και η Απερισκεψία (Temeritas). Ο Ίκαρος απεικονίζεται κατά μόνας, πολύ κοντά στον ηλιακό δίσκο, έχοντας χάσει εξ ολοκλήρου τα φτερά από τους ώμους του. Σε καμία περίπτωση δεν δύναται να χαρακτηριστεί ως η πρωταγωνιστική μορφή του έργου ούτε καν ως η επιτηδευμένα παραγκωνισμένη. Απομένει, λοιπόν, να μελετηθεί, εάν η παρουσία του εντάσσεται μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο της ύβρεως.

Η κεντρική ιδέα του έργου, γύρω από την οποία αναπτύσσεται το εικονογραφικό πρόγραμμα που φιλοτεχνήθηκε από τον de Vries, αφορά στην ορθή και δημοκρατική διακυβέρνηση. Επιμείναμε σε τόσο μεγάλο βαθμό στην περιγραφή και αποκωδικοποίηση του έργου, ώστε να γίνει κατανοητή η θέση του de Vries. Ο ζωγράφος αφενός προβάλλει τις θετικές όψεις ενός δημοτικού συμβουλίου που διέπεται από αρχές και αξίες και αφετέρου με τρία αντιπαραδείγματα υπογραμμίζει τις συνέπειες της κακής διακυβέρνησης, του θυμού και της ματαιοπονίας. Ο Ίκαρος και ο Φαέθων χρησιμοποιούνται ως ενδεικτικές περιπτώσεις λανθασμένων αποφάσεων και η ύβρις και των δύο προειδοποιεί όλους τους εμπλεκομένους. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Ίκαρος του de Vries, παρόλο που δεν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, είναι υβριστής και το πάθημά του χρησιμοποιείται, ώστε να νουθετήσει τα μέλη του δημοτικού συμβουλίου που ενδεχομένως έρρεπαν προς την αλαζονεία.

### 6.3.5 Η Πτώση του Ικάρου στην Καθολική Ισπανία

Όπως προκύπτει από τους δύο μεγάλους άξονες μελέτης, της Βόρειας Ιταλίας και της Φλάνδρας, ο μύθος του Ικάρου είχε λάβει μεγάλη αναγνώριση. Η άνευ προηγουμένου δημοτικότητα δημιουργεί εύλογα την πεποίθηση ότι η ζωγραφική παραγωγή του μύθου θα ήταν αντίστοιχων διαστάσεων και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αλλά δεν συνέβη κάτι τέτοιο. Το παράδοξο είναι ότι, από το σύνολο των

ζωγράφων[766] που έδωσαν μορφή στο επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου, μόνον ένας καλλιτέχνης δεν είχε καταγωγή από την Ιταλία ή τις Κάτω Χώρες, ο Ισπανός Francisco Pacheco.[767] Ωστόσο, πριν την ανάλυση του έργου, θεωρείται αναγκαίο να αναφερθούν ορισμένα στοιχεία για τη ζωγραφική στην Ισπανία και κυρίως για τη Σεβίλλη κατά την εκπνοή του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα. Λόγω της γεωγραφικής της θέσης, η Σεβίλλη ήταν ένας τόπος συγκέντρωσης διαφορετικών πολιτισμών και θρησκειών. Το εμπορικό μονοπώλιο που κατείχε για τα ταξίδια με προορισμό την Ινδία, την κατέστησαν, ήδη από το 1503, την τρίτη μεγαλύτερη ευρωπαϊκή πόλη μετά το Παρίσι και τη Νάπολη.[768] Εκεί, ήταν ακόμη εναργέστερη η τάση να αμβλυνθούν οι διαφορές των κατοίκων υπό το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης και του Ιησουιτισμού. Γι' αυτό εφάρμοσαν δύο θρησκευτικές τακτικές, αφενός την υπερβολική ανάδειξη της θρησκευτικής ευσέβειας των Χριστιανών κατοίκων, και αφετέρου τη στροφή της Ιεράς Εξέτασης στο κυνήγι των πιστών του Ιουδαΐζειν,[769] των Μορίσκων, των δίγαμων και των Ετερόδοξων.[770] Οι κύριοι παραγγελιοδότες τέχνης ήταν τα εκκλησιαστικά ιδρύματα και οι πιστοί.[771]

---

[766] Γίνεται λόγος για τα έργα που έχουν εντοπιστεί μέχρι σήμερα.

[767] Ο Francisco Pacheco (1564-1644) ήταν Ισπανός ζωγράφος και θεωρητικός της τέχνης, αλλά επίσης, διετέλεσε λογοτεχνικός λογοκριτής και εικαστικός σύμβουλος της Ιεράς Εξέτασης στη Σεβίλλη (1619). Ο ίδιος ήταν φανατικός υποστηρικτής του τάγματος της Αμώμου Σύλληψης της Παρθένου (Immaculist) και από αυτές τις θρησκευτικές πεποιθήσεις απέρρεε το θεολογικό πνεύμα των θρησκευτικών του έργων. Ο Pacheco είχε ένα από τα πλέον γνωστά εργαστήρια ζωγραφικής και τόπο εικαστικών συζητήσεων. Κοντά του μαθήτευσε ο Diego Velázquez, ο οποίος παντρεύτηκε την κόρη του. Το θεωρητικό του έργο απαρτίζεται από έναν τρίτομο ζωγραφικό οδηγό (*Arte de la Pintura, su antiguedad y grandeza*) και μία ημιτελή πραγματεία περί προσωπογραφίας (*Libro de descripción de verdaderos retratos, de illustres y memorables varones*). Αμφότερα δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατό του, το 1644, ενώ το πρώτο του χάρισε τον τίτλο «ο Vasari της Σεβίλλης». Βλ. Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), σ. 512.

[768] Lleó Cañal, V. (2007), «Seville in the Golden Age: Orthodoxies and Heterodoxies», στο J. Portús, *Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, Madrid: Museo Nacional del Prado, σ. 96.

[769] Ως πιστοί του Ιουδαΐζειν (Judaizers) αναφέρονται οι Χριστιανοί που θεωρούσαν ότι η λύτρωση θα επέλθει με την τήρηση ορισμένων Ιουδαϊκών νόμων, και ειδικότερα των Εντολών του Μωυσή.

[770] Ετεροδοξία, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι η πίστη σε άλλα δόγματα του Χριστιανισμού, εκτός από τον Καθολικισμό. Επίσης, βλ. Lleó Cañal, V. (2007), σσ. 95 και 96.

[771] Brown, J. & Kagan, R.L. (6/1987), «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», *The Art Bulletin*, 69/2, σ. 346.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα παραπάνω δεν είναι τυχαίο που τα μυθολογικά θέματα στην ισπανική τέχνη δεν έχαιραν μεγάλης αναγνώρισης.

Το 1603, ο Francisco Pacheco εκλήθη μαζί με άλλους σεβιλλιάνους καλλιτέχνες να συμμετάσχει στην ανακαίνιση της διακόσμησης της Casa de Pilatos.[772] Ο παραγγελιοδότης ήταν ο τρίτος Δούκας της Alcalá, ο Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón.[773] *Η Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΖ 15) βρίσκεται στην οροφή του *Camarin Grande*, δηλαδή μεγάλου δωματίου, το οποίο ο Δούκας είχε μετατρέψει σε *Cabinet de Curiosité*.[774] Το έργο αποτελεί μέρος εικονογραφικού συνόλου, μυθολογικού περιεχομένου. Τόσο η θεματογραφία του συνόλου όσο και η κατασκευή του - πρόκειται στην ουσία για μια ψευδοροφή στην οποία έχουν συρραφεί τα έργα σε καμβά με τον ξύλινο διάκοσμο, (εικ. 175) -, δημιουργούν μια άτυπη σύνδεση με την οροφή της οικίας του ποιητή Juan de Arguijo (εικ. 176).

Η κεντρική σκηνή στην οροφή του δωματίου απεικονίζει την *Αποθέωση του Ηρακλή* (εικ. 177), εκατέρωθεν αυτού έχουν ζωγραφιστεί η *Πτώση του Φαέθωνος* (εικ. 178) και η *Πτώση του Ικάρου*. Το εικονογραφικό σύνολο συμπληρώνεται με τέσσερις ακόμη εναέριες μυθολογικές σκηνές, τον *Βελλεροφόντη/Περσέα* και μια γυναικεία προσωποποίηση του *Φθόνου* κάτω από τον *Φαέθωνα* και κάτω από τον

[772] Η επί λέξει μετάφραση είναι: η οικία του Πιλάτου. Η ονομασία δόθηκε λόγω της ομοιότητας στην απόσταση μεταξύ της οικίας του Μαρκησίου της Σεβίλλης και της οδού Cruz del Campo με την απόσταση της οικίας του Ποντίου Πιλάτου έως τον Γολγοθά. Παραδοσιακά εκεί γινόταν η πορεία εξιλέωσης κατά την περίοδο της Σαρακοστής στη Σεβίλλη. Ο όρος, ωστόσο, θεωρείται αναχρονιστικός (η πρώτη φορά που καταγράφεται με αυτή την ονομασία είναι το 1775), αν και χρησιμοποιείται από το σύνολο των ερευνητών. Βλ. Wunder, A. (4/2003), «Classical, Christian, and Muslim Remains on the Construction of Imperial Seville (1520-1635)», *Journal of the History Ideas*, 64/2, σσ. 197 και 200. Για τους προηγούμενους κατοίκους της οικίας και προγόνους του Δούκα, βλ. Lleó Cañal, V. (1994), «La Casa de Pilatos», στο J. Guillaume (επιμ.), *Architecture et vie Sociale: L'organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen age et la Renaissance*, Paris: Picard.

[773] Ο Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón (1583-1637) διετέλεσε 3ος Δούκας της Alcalá, 8ος Κόμης του Morales, 5ος Μαρκήσιος της Tarifa και αντιβασιλέας της Νάπολης. Καταγόταν από εύπορη οικογένεια και είχε στις κατοχή του μεγάλες εκτάσεις γης και το μονοπώλιο μιας σαπωνοποιίας.

[774] Ο Ribera ήταν συλλέκτης έργων τέχνης και επίπλων. Στο *Camarin Grande* είχε συγκεντρώσει: εξήντα χάλκινα γλυπτά, μετάλλια, ημιπολύτιμους λίθους, έπιπλα, μερικά αγάλματα εκτός χαλκού και ζωγραφικούς πίνακες. Βλ. Brown, J. & Kagan, R.L. (6/1987), σ. 346. Για τον ορισμό των *Cabinets de Curiosité*, βλ. εδώ, υποσ. 304.

Ίκαρο την *Αστραία*[775] με τον *Γανυμήδη* (εικ. 179 και 180). Ο κοινός συνεκτικός δεσμός των προαναφερθέντων έργων είναι το στοιχείο του αέρα ή του ουρανού, για να είμαστε πλέον ακριβείς. Αλλά εκτός από το προφανές δεδομένο, η ερμηνεία των μύθων φανερώνει και ένα ηθικοπλαστικό μήνυμα, το οποίο απορρέει από τη συνολική αποκρυπτογράφηση των επεισοδίων. Με βεβαιότητα, είναι δυνατόν να διατυπωθεί η θέση ότι η διακόσμηση της οροφής εξυπηρετούσε έναν συγκεκριμένο σκοπό, αν λάβουμε υπ' όψιν μας δύο γεγονότα: πρώτον, ο Pacheco για τον σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος συμβουλεύτηκε τους περισσότερους Ουμανιστές της Σεβίλλης και η λογοτεχνική πηγή επάνω στην οποία βασίστηκε – τουλάχιστον για τους μύθους του Φαέθωνος και του Ικάρου, ήταν τα *Εμβλήματα* του Alciati,[776] και δεύτερον, από τη στατιστική διασπορά των προτιμώμενων θεμάτων, η μυθολογία δεν ήταν η πρώτη επιλογή των Ισπανών παραγγελιοδοτών, κάθε άλλο.[777]

Το εικονογραφικό πρόγραμμα διαμορφώνεται γύρω από την μορφή του Ηρακλή. Παρόλο που πρόκειται για τη στιγμή που ο ήρωας ανέρχεται στον Όλυμπο, έχει αποδοθεί με τα νώτα πλήρως στραμμένα προς τον θεατή. Ο Ηρακλής πλαισιώνεται από το Δωδεκάθεο, στο οποίο κάθε θεότητα αναγνωρίζεται από τα χαρακτηριστικά σύμβολά της. Είναι δε άξιο παρατήρησης, ότι ο Δίας με την Ήρα και ο Απόλλων φέρουν φωτοστέφανο. Παράλληλα, το ζευγάρι των θεών ομοιάζει με απεικονίσεις του Χριστού και της Θεομήτορος, αλλά και ο Απόλλων θεωρείται μια έμμεση μνεία στον Χριστό, λόγω του συσχετισμού του με το φως. Όλη, λοιπόν, η σκηνή φαίνεται να έχει εκχριστιανιστεί. Από την άλλη πλευρά, ο Ηρακλής, εκτός από

[775] Η Αστραία θεωρείται η μυθολογική μορφή της Θείας Δίκης – Δικαιοσύνης. Απεικονίζεται συνήθως με μια ζυγαριά και έναν φοίνικα στο ένα χέρι και με ένα στάχυ στο άλλο.

[776] Rabone, R. (2017), «Fallen Idols? Vice and Virtue in the Iconography of Icarus and Phaethon», στο J. Muñoz-Basols, L. Lonsdale & M. Delgado (επιμ.), *The Routledge Companion to Iberian Studies*, London and New York: Routledge, σσ. 249-250.

[777] Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι Ισπανοί καλλιτέχνες καθόριζαν τη θεματογραφία τους από τις παραγγελίες που δέχονταν. Ο μεγαλύτερος πάτρωνας ήταν η Εκκλησία και οι πιστοί, ως εκ τούτου η πλειονότητα των θεμάτων που φιλοτεχνούνταν στην Ισπανία κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα ήταν θρησκευτικά. Οι Kagan και Brown κάνουν μια άξιας αναφοράς παρατήρηση: «ο Δούκας της Alcalá συνέλεγε καλλιτέχνες και όχι θέματα». Γι' αυτόν τον λόγο θεωρούν ότι τα περισσότερα έργα που κατείχε στη συλλογή του ήταν θρησκευτικά (με ποσοστό 26%) και ακολοθούσαν οι προσωπογραφίες, οι τοπιογραφίες, τα μυθολογικά θέματα και τα θέματα σχετικά με την αρχαιότητα και τέλος, οι ηθογραφίες και οι νεκρές φύσεις (τα ποσοστά αντίστοιχα είναι: 26%, 19%, 13% και 10%). Για την περιγραφή της συλλογής του Δούκα της Alcalá, βλ. Brown, J. & Kagan, R.L. (6/1987), σ. 246.

το γεγονός ότι ήταν η πλέον σημαίνουσα μυθολογική παρουσία στην Ισπανία, πιστευόταν ότι ήταν ο κατά παράδοση πρόγονος της οικογένειας του Δούκα Ribera Alcalá.[778] Κατ' επέκταση, θα ήταν πιο εύκολο να ταυτιστεί και να παραδειγματιστεί ο παραγγελιοδότης από το μήνυμα που ήθελε να μεταβιβάσει το εικονογραφικό σύνολο της οροφής.

Όπως σχολιάστηκε προηγουμένως, παρόλο που ο Ηρακλής είναι ο κεντρικός πρωταγωνιστής στρέφει τα νώτα του προς όλους, και ειδικότερα προς τον Ίκαρο και τον Φαέθωνα. Οι δύο νέοι, σύμφωνα με την παράδοση των *Εμβλημάτων* του Alciati,[779] ήταν υπόλογοι για τη μη διατήρηση του μέτρου[780] και την χωρίς όρια τόλμη, αντίστοιχα. Αν θεωρήσουμε ότι ο Ηρακλής λειτουργούσε ως ένα θετικό πρότυπο, οι άλλες δύο μυθολογικές προσωπικότητες χρησιμεύουν ως αντιθετικό ισορροπητικό δίπολο,[781] ειδικότερα, αν συμπεριληφθούν στην ερμηνεία οι πίνακες κάτω από τους δύο νεαρούς ήρωες: η Αστραία και ο Γανυμήδης κάτω από τον Ίκαρο και ο Περσέας που ιππεύει τον Πήγασο[782] και ο Φθόνος κάτω από τον Φαέθωνα. Η Αστραία είναι η καλλίστη των Αρετών και ο Φθόνος το χειρότερο από τα αμαρτήματα, ενώ ο Γανυμήδης με τον Περσέα είναι τα εμφανή παραδείγματα επιτυχημένων αναβάσεων στον ουρανό. Αθροιστικά, λοιπόν, έχουμε τρία θετικά (Περσέας, Γανυμήδης και Αστραία) και τρία αρνητικά πρότυπα (Ίκαρος, Φαέθων και Φθόνος), σαν να δημιουργείται ένα νέο οπτικό μονοπάτι Αρετής και Κακίας.[783] Μόνο που σε αυτήν την περίπτωση ο Ηρακλής που καλείται να επιλέξει δεν είναι άλλος από

[778] Kunoth, G.I. (1964), «Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, σ. 336.

[779] Η πρώτη μεταφραστική απόπειρα των *Εμβλημάτων* πραγματοποιήθηκε το 1549 από τον Bernardino Daza Pinciano, βλ. εδώ, σ. 142 και ΚΕΧ 6. Για την πορεία των ισπανικών μεταφράσεων του αλτσιατικού κειμένου βλ. Infantes, V. (2000), «La primera traducción de Alciato en España», στο R. Zafra & J.J. Azanza (επιμ.), *Emblemata Aurea: La Emblemática en el Arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Ediziones Akal, σ. 235 κ.ε.

[780] Χαρακτηριστικά η πρώτη πρόταση στο επίγραμμα είναι: «Ίκαρε, που ανέβηκες μέχρι το ύψιστο σημείο», βλ. Daza Pinciano, B. (1549), σ. 79.

[781] Rabone, R. (2017), σ. 257.

[782] Ο Πήγασος είναι το σύμβολο της φήμης και των ενδόξων πράξεων και η Αρπαγή του Γανυμήδη από τον Δία προσωποποιεί την ανάληψη την αγνής ψυχής, που επιβραβεύεται από τον Θεό. Βλ. Angulo Íñiguez, D. (2009), *La Mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid: Real Academia de la historia, σ. 139.

[783] Rabone, R. (2017), σ. 260.

τον παραγγελιοδότη. Γι' αυτό, λοιπόν, αποδίδεται ως να απορρίπτει τους δύο υπερόπτες ήρωες τη στιγμή που γίνεται αποδεκτός από την ολομέλεια του Δωδεκαθέου.

Οι ερευνητές δεν προχωρούν στην ερμηνεία του κάθε έργου μεμονωμένα – εκτός ίσως από την περίπτωση της *Αποθέωσης*. Μόνο που ο ίδιος ο Pacheco, σχεδόν σαράντα χρόνια μετά, έκανε ξεχωριστή μνεία στην *Πτώση του Ικάρου* στο θεωρητικό του έργο. Ο ζωγράφος, στον τρίτο τόμο της πραγματείας του, *Arte de la pintura su antiguedad y grandezas* (sic), αναφέρεται στην ανάθεση της παραγγελίας από τον Δούκα. Στο κείμενο δεν σχολιάζει κανένα άλλο μυθολογικό επεισόδιο του εικονογραφικού συνόλου, παρά μόνον την *Πτώση*. Παρόλο που η αναφορά του δεν υπερβαίνει τη μία παράγραφο, θεωρούμε ότι είναι διαφωτιστική για την πρόσληψη του μύθου από τον ίδιο τον Pacheco. Σύμφωνα με τα γραφόμενά του, ο Ίκαρος έπεσε επειδή: «δεν είχε πίστη στον πατέρα του»,[784] υπό την έννοια ότι ο νεαρός αψήφησε τις διδαχές, που του έδωσε ο Δαίδαλος πριν την πτήση. Ο καλλιτέχνης αναφέρει, επίσης, την αντίδραση του πάτρωνά του, λέγοντας ότι το εν λόγω έργο θύμιζε στον Δούκα μια τεχνική που είχε δει στην Ιταλία (aguazo = υδατογραφία, γκουάς). Προσθέτει, επίσης, ότι η αμοιβή του γι' αυτό ήταν χίλια δουκάτα. Στο τέλος, όμως, παραθέτει και μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πληροφορία. Ο Pacheco, όταν παρέδωσε το έργο αφιέρωσε στον παραγγελιοδότη του ένα σονέτο, το οποίο και παραθέτει, εν είδει αναγνωστικού διαλείμματος.[785] Σε αντίθεση, με τη συνολική ερμηνεία του εικονογραφικού συνόλου, ο Pacheco δεν είναι αρνητικά προσκείμενος προς τον μυθολογικό ήρωα, τουναντίον αφορμάται από αυτόν για να περιγράψει τα αισθήματά του προς τον παραγγελιοδότη του. Ενδεικτική είναι η αρχή του σονέτου: «Τόλμησα να δώσω νέα ζωή στη νέα πτήση, από εκείνη την πτώση που στο πέλαγος έδωσε φήμη»,[786] υπονοώντας πιθανότατα ότι το ζωγραφικό του εγχείρημα στην Casa de Pilatos θα του προσδώσει αναγνώριση αντίστοιχη με αυτή του Ικάρου. Στη συνέχεια, αναφέρει ότι φοβάται τα δικά του φτερά και την αυξανόμενη υπεροψία του και ολοκληρώνει το ποίημα, με την έκκληση το Φως του πάτρωνά του να τού προσφέρει τη ζωή (την υστεροφημία) αντί για τον θάνατο, μέσα από το ένδοξο εγχείρημα του.[787]

[784] «Por no aver creido a su padre» (sic, διατηρείται η ορθογραφία του πρωτότυπου κειμένου), Pacheco, F. (1649), *Arte de la pintura su antiguedad y grandezas*, τ. 3, Sevilla: Simon Faxardo, σ. 346.

[785] Pacheco, F. (1649), σσ. 346 – 347.

[786] ό.π., το σονέτο ολόκληρο υπάρχει στο Παράρτημα IV.

[787] Turner, J. H. (1976), σ. 109.

Σε αυτό το σημείο απομένει να μελετηθεί, εάν η προαναφερθείσα στάση του Pacheco προς τον Ίκαρο αποτυπώνεται και στην *Πτώση το Ικάρου*. Πράγματι, εντοπίζονται ορισμένα καινοφανή στοιχεία στο έργο που δεν είναι δυνατόν να μην αναφερθούν. Αρχικά, το σύνολο της ζωγραφικής επιφάνειας έχει συγκροτηθεί επάνω σε ένα σκούρο, σχεδόν μαύρο βάθος. Τα σώματα των δύο πρωταγωνιστών χαρακτηρίζονται από επιτηδευμένες στάσεις και την ακραία χρήση προοπτικής βράχυνσης, κυρίως στο σώμα του Δαιδάλου. Ο Ίκαρος έχει αποδοθεί να διαγράφει κατακόρυφη πτώση και έχει χάσει και τις δύο φτερούγες του. Το πιο περίεργο ανατομικό στοιχείο επάνω του είναι η έξω στροφή που διαγράφει το δεξί του χέρι, η οποία μοιάζει τελείως αφύσικη για την υπόλοιπη στάση του σώματός του. Τέλος, στο πρόσωπό του δεν διακρίνεται καμία έκφραση. Ο Ίκαρος του Pacheco δεν εκλιπαρεί για βοήθεια, δεν είναι τρομαγμένος, παρά φαίνεται να έχει αποδεχθεί ήδη τη μοίρα του ή, αν το θέσουμε ηθικοπλαστικά, το αποτέλεσμα των επιλογών του. Ο ίδιος ο ζωγράφος είχε αναφερθεί εν γένει στην επιλογή των προσώπων για τα ιστορικά και μυθολογικά θέματα στο θεωρητικό του έργο: «μελετώ εκ του φυσικού, επιλέγοντας το πιο όμορφο και χαριτωμένο (ενν. πρόσωπο), είτε πρόκειται για παιδιά, νέους ή ηλικιωμένους ή άνδρες ή γυναίκες, σε στάσεις που είναι κατάλληλες για να εκφράσουν την ιδέα μου».[788] Υπό αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, μια επιτηδευμένα τρομαγμένη έκφραση στο πρόσωπο του Ικάρου, ενδεχομένως, δεν θα εξέφραζε καταλλήλως την ιδέα του ζωγράφου.

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, ο Ίκαρος του Pacheco είναι ένα αντιπαράδειγμα ύβρεως και αλαζονείας. Αυτό, όμως ισχύει εάν το έργο ιδωθεί σε συνδυασμό με όλα τα έργα του εικονογραφικού συνόλου και όχι μεμονωμένο. Ο παραγγελιοδότης έρχεται αντιμέτωπος από τη μια πλευρά με τον Ηρακλή, ένα καθ' όλα θετικό πρότυπο, που όταν κλήθηκε να διαλέξει μεταξύ Αρετής και Κακίας, επέλεξε τον δύσκολο δρόμο της Αρετής. Από την άλλη πλευρά οι δύο νεαροί εκπεσόντες εκπροσωπούν όλους αυτούς που τους δόθηκε εξουσία, αλλά αποδείχθηκαν ανίκανοι να τη διαχειριστούν. Άλλωστε, στη βαθιά θεοκρατούμενη Ισπανία του 17ου αιώνα, ένα μυθολογικό θέμα θα αποτελούσε αιτία εικαστικής απόδοσης αποκλειστικά, εάν εξυπηρετούσε συγκεκριμένους ηθικοπλαστικούς στόχους.

[788] Harrison, C. – Wood, P. – Gaiger, J. (επιμ.), (2000), *Art in Theory: 1648-1815*, Malden-Oxford: Blackwell Publishing, σ. 261.

### 6.3.6 Η Νεοστωική ερμηνεία της *Πτώσης του Ικάρου* στο εικονογραφικό σύνολο της Torre de la Parada

Ο Peter Paul Rubens[789] αποτελεί μία από τις πλέον χαρακτηριστικές μορφές του 17ου αιώνα στη ζωγραφική. Υπήρξε πολυπράγμων και σίγουρα στο πρόσωπό του διακρίνει κανείς όλα εκείνα τα στοιχεία που θα περιέγραφαν έναν πολίτη του κόσμου. Στα έργα του είχε ασχοληθεί με το σύνολο των θεματογραφικών τύπων και κατ' επέκταση φιλοτέχνησε μια πληθώρα από μυθολογικά έργα. Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, η ανάληψη της εικονογράφησης στην Torre de la Parada και η διακόσμησή της εξ ολοκλήρου με μυθολογικά θέματα δεν αποτελούσε καινοφανές στοιχείο για τη ζωγραφική πορεία του Rubens. Άλλωστε, ο παραγγελιοδότης του, Φίλιππος IV, ήδη είχε στην κατοχή του 24 ζωγραφικά έργα του. Το ενδιαφέρον στοιχείο για τον Rubens είναι ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν επέλεξε να εικονογραφήσει τα πλέον διαδεδομένα μυθολογικά θέματα της εποχής του, αλλά κάποια λιγότερο δημοφιλή. Στο εικονογραφικό σύνολο της Torre de la Parada, δεν θα δει κανείς, όπως ενδεχομένως θα περίμενε, τα πιο συχνά εικονογραφημένα, για την εποχή, μυθολογικά θέματα του Οβιδίου, αλλά κάποια που προτιμώνταν λιγότερο. Σε αυτήν την περίπτωση ο Rubens δεν συντάχθηκε με τους συγχρόνους του καλλιτέχνες, όπως είχε συμβεί παλαιότερα, αλλά ούτε επανέλαβε θέματα που ο ίδιος είχε επανειλημμένως χρησιμοποιήσει.

[789] Ο Peter Paul Rubens (1577-1640) γεννήθηκε στη Φλάνδρα. Η οικογένεια του, λίγο μετά τη γέννησή του, μετεστράφη στον Καθολικισμό. Έλαβε κλασική παιδεία και έμαθε λατινικά. Οι δάσκαλοί του στη ζωγραφική ήταν ο Tobias Verhaech, Ο Adam van Noort και ο Vænius. Ο Rubens εργάστηκε παράλληλα με τη ζωγραφική και ως διπλωμάτης. Το 1600 μετέβη στην Ιταλία, όπου έμεινε για οχτώ χρόνια. Εκεί γνώρισε το έργο του Tiziano, του Veronese και του Tintoretto και εργάστηκε στην αυλή του Δούκα της Μάντοβας. Άλλοι επιφανείς παραγγελιοδότες του ήταν ο Φίλιππος IV της Ισπανίας και ο Κάρολος Ι της Αγγλίας. Νυμφεύτηκε δύο φορές και αμφότερες οι σύζυγοί του υπήρξαν μούσες του. Ο Rubens υιοθετεί μια συγκεκριμένη τυπολογία για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, έτσι οι άνδρες αποδίδονται με έντονα τα στοιχεία αρρενωπότητας και ηρωισμού, ενώ οι γυναίκες του είναι ιδιαιτέρως εύσαρκες με διάχυτο ερωτισμό. Στην ορολογία ο όρος Rubéniste (Ρουμπενιστές) χρησιμοποιείται για να δηλώσει την προτίμηση κάποιου ζωγράφου στο *Colorito* (χρωματισμό) έναντι του *Disegno* (σχεδιασμού). Βλ. Alpers, S. (1971), «The Decoration of the Torre de la Parada», στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος IX, Brussels: Arcade, σσ. 29-53.

Η ανάθεση για τη διακόσμηση της Torre de la Parada (εικ. 181) τεκμηριώνεται στις 20 Νοεμβρίου 1636,[790] οπότε αναφέρεται στην αλληλογραφία του Cardinal Infante Φερδινάνδου – αδερφού του Φιλίππου IV[791] - ότι ο Rubens είναι ο *Peintre de l'Hostel de Son Altéze*, δηλαδή ο ζωγράφος του περιπτέρου της Αυτού Μεγαλειότητος.[792] Η Torre de la Parada χρησίμευε ως κυνηγετικό καταφύγιο και θεμελιώθηκε το 1547. Ο Φίλιππος IV, καθότι λάτρης του κυνηγιού, έδωσε εντολή να ανακαινιστεί από τον Juan Gomez de Mora, το 1635, και να διακοσμηθεί εκ νέου.[793] Παρόλο που από την προαναφερθείσα αλληλογραφία, μεταξύ του Cardinal Infante Φερδινάνδου και του Rubens, έχουν αποθησαυριστεί οι περισσότερες πληροφορίες για το πλαίσιο της παραγγελίας, δεν έχει γίνει γνωστό ποιός ήταν ο κύριος εμπνευστής του εικονογραφικού προγράμματος και ποιός επέλεξε να διαμορφωθεί γύρω από μυθολογικά θέματα.[794] Ο Rubens και οι βοηθοί του ανέλαβαν τη διακόσμηση και γι' αυτόν τον λόγο ο ζωγράφος φιλοτέχνησε 61 ή 62 σχέδια με την τεχνική της ελαιογραφίας, τα οποία παρουσίαζαν μυθολογικές σκηνές από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Με βάση αυτά τα σχέδια, οι βοηθοί του φιλοτέχνησαν

[790] Ο εικονογραφικός κύκλος ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 1538 και τα ελαιογραφικά σχέδια στάλθηκαν από την Αμβέρσα στις 11 Μαρτίου και αφίχθηκαν την 1η Μαΐου του ίδιου έτους στη Μαδρίτη. Βλ. Vergara, A. (1997), *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 125.

[791] Ο Φίλιππος IV ήταν ένας από τους μεγαλύτερους παραγγελιοδότες του Rubens και ο πλέον ανυπόμονος. Γι' αυτόν ο ζωγράφος φιλοτέχνησε περισσότερους από ογδόντα πίνακες. Ο διαμεσολαβητής των αναθέσεων ήταν ο αδερφός του Cardinal Infante Φερδινάνδος. Από την αλληλογραφία του Φιλίππου και του Φερδινάνδου έχουν αποθησαυριστεί οι περισσότερες πληροφορίες για τη διακόσμηση της Torre de la Parada. Είναι πιθανόν ο αναγνώστης να συναντήσει στη βιβλιογραφία τη θέση ότι ο Rubens ήταν ουσιαστικά εντολοδόχος του Φερδινάνδου. Ωστόσο, την άποψη αυτή και τη διάψευσή της μπορεί να τη βρει στο: Geraerts, M. (2009), σσ. 121 και 122. Βλ. επίσης, Sutton, P.C., (1993), «Painting in the Age of Rubens», στο P.C. Sutton (επιμ.) *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts, σ. 44.

[792] Brejon de Lavergnée, A. (2004), «Le mécénat princier et aristocratique», στο *Rubens*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, σ. 164.

[793] Juan Gomez de Mora (1586-1648), Ισπανός αρχιτέκτονας που έζησε και έδρασε στη Μαδρίτη.

[794] Silver, L. (2016), «Rubens's Myths for the *Rey Planeta* at the Torre de la Parada», στο L. Duerloo & R.M. Smuts (επιμ.), *The Age of Rubens: Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts on Early Seventeenth – Century Europe*, Turnhout: Brepols, σ. 235.

τους πίνακες[795] και ήταν αυτοί που παρουσιάστηκαν ως ολοκληρωμένα έργα στον παραγγελιοδότη. Η γρήγορη εκτέλεση των σχεδίων από τον Rubens σε μικρό χρονικό διάστημα, αλλά και το χάσμα που εντοπίζεται από την αρχική ιδέα του ζωγράφου στην τελική εκτέλεση των βοηθών του, θεωρείται ότι υποβάθμισαν το τελικό αποτέλεσμα. Επομένως, πολλοί ερευνητές συσχετίζουν τη χαμηλή ποιότητα των προαναφερθέντων πινάκων που παραδόθηκαν, με τη χαμηλή αμοιβή που έλαβε ο ζωγράφος, όπως μαρτυρείται από την αλληλογραφία του παραγγελιοδότη.[796]

Η Torre de la Parada αποτελεί το πιο ολοκληρωμένο μυθολογικό σύνολο του Rubens. Πιο συγκεκριμένα, όπως προαναφέρθηκε, ο ζωγράφος είχε ασχοληθεί με μυθολογικά θέματα και σε προγενέστερες περιόδους της εικαστικής του πορείας, αλλά στο κυνηγετικό καταφύγιο του Φιλίππου IV κατάφερε να παρουσιάσει ολοκληρωμένη την εικαστική του αντίληψη για την εικονογράφηση θεών, ηρώων, τιτάνων, νυμφών και σατύρων.[797] Λογοτεχνική αφετηρία του εικονογραφικού συνόλου μπορεί να θεωρηθεί μια δίγλωσση έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, η οποία είναι καταγεγραμμένη στη βιβλιοθήκη του ζωγράφου,[798] ενώ η Alpers αναγνωρίζει και την επιρροή της εικονογραφημένης έκδοσης του 1577, *Le Metamorphose d' Ovide*,[799] η οποία ήταν κοσμημένη με τα χαρακτικά του Bernard Salomon, αλλά και μια έκδοση από τη Λειψία του 1582.

Συνολικά, η ανάθεση περιλάμβανε πάνω από εξήντα παραδοτέα σχέδια και η *Πτώση του Ικάρου* (ΚΕΖ 17) ήταν προορισμένη να τοποθετηθεί μαζί με την *Πτώση*

[795] Περισσότεροι από δέκα βοηθοί συμμετείχαν στην ολοκλήρωση του εγχειρήματος. Στην περίπτωση δε, της *Πτώσης του Ικάρου*, το έργο ολοκλήρωσε ο Peter Gowy. Πρέπει να αναφερθεί ότι πολλοί καλλιτέχνες «διόρθωσαν» τις αρχικές μελέτες του Rubens, σύμφωνα με τα εικονογραφικά πρότυπα της εποχής. Γι' αυτό τον λόγο, διακρίνει κανείς σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των σχεδίων του Rubens και των εκτελέσεων των βοηθών του. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια στην περίπτωση αυτή ανήκει και ο Gowy. Βλ. Bernath, M.H. (1/1911), «Gowy», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 18/94, σ. 236.

[796] Ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρεί μικρότερης σημασίας το γεγονός ότι ο Rubens, το 1626, εμφανίζεται να ασθενεί από αρθρίτιδα, η οποία επιδεινώνεται το 1635 και τον καθιστούσε ανίκανο να πιάσει μολύβι ή πινέλο για ημέρες. Βλ. Alpers, S. (1971), σσ. 32 και 53.

[797] Wedgwood, C.V. (1967), *The World of Rubens: 1577 – 1640*, Nederlands: Time – Life Books, σ. 169.

[798] van der Stighelen, K. (2/2017), «Paternal Love: van Dyck's early "Daedalus and Icarus" rediscovered», *The Burlington Magazine*, 1367/159, σ. 99.

[799] Alpers, S. (1971), σ. 80.

*του Φαέθωνος* στην πρώτη αίθουσα του ισογείου, το ένα έργο απέναντι από το άλλο. Είναι αναμενόμενο ότι, επειδή πρόκειται για προσχέδια που θα ολοκληρώνονταν σε ελαιογραφίες από το εργαστήριο του Rubens, στο σύνολό τους έχουν αποδοθεί λιτά, χωρίς περιττά παραπληρωματικά στοιχεία και χρωματικά ομογενοποιημένα. Ο ζωγράφος, όπως και ο Salomon (εικ. 145), επιμένουν σε μια απλή εικονογραφική αποτύπωση της ιστορίας, με τον Rubens να προσθέτει περισσότερη ένταση στις εκφράσεις των πρωταγωνιστών. Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής επικεντρώνεται στα βασικά πρόσωπα της ιστορίας. Αυτό συμβαίνει και στην *Πτώση του Ικάρου*. Το δράμα κορυφώνεται, καθώς ο νεαρός ήρωας αποδίδεται τη στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι πέφτει και το βλέμμα του κατευθύνεται απεγνωσμένα προς τον πατέρα του. Ο Δαίδαλος από την άλλη πλευρά μοιάζει σαν να έχει μόλις στρέψει το ενδιαφέρον του προς τον υιό του και ακόμη να μην έχει καταλάβει τί ακριβώς μέλλει να συμβεί.

Από πού, όμως, αντλεί εικονογραφική έμπνευση ο Rubens; Οι ερευνητές δεν συμφωνούν σε αυτό το σημείο. Η Alpers, αν και αναγνωρίζει κάποια σύνδεση με την εικονογράφηση της Villa Farnese του Annibale Carracci, δεν την θεωρεί εικονογραφική πηγή,[800] ενώ σε άλλες περιπτώσεις διακρίνει ομοιότητες με τα χαρακτικά των δύο προαναφερθεισών εκδόσεων των *Μεταμορφώσεων*.[801] Ο Wedgwood και ο Jaffé υποστηρίζουν ότι ο Rubens επέστρεψε, μετά την ανάθεση του έργου, στο Palazzo del Te, όπου και μελέτησε και αντέγραψε τα σχέδια του Giulio Romano.[802] Ο de Poorter τείνει στον περιορισμό μιας λογοτεχνικής πηγής ως αποκλειστικής και κατ' επέκταση στη χρήση μόνον αυτής για την ερμηνεία του

[800] Alpers, S. (1971), σ. 166.

[801] Η επίδραση των χαρακτικών του Salomon είναι πολύ μεγάλη, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σπίτι του Rubens έχει επιλεγεί και τοποθετηθεί ένα έπιπλο *curio cabinet* (εικ. 182) του 1640, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της εποχής. Στην ιστοσελίδα της οικίας αναφέρεται ότι η σύνθεση έχει βασιστεί σε συνθέσεις μετά τον Rubens (https://www.rubenshuis.be/en/page/curio-cabinet, τελευταία πρόσβαση στις 12/07/18), ωστόσο πρόκειται για μία ζωγραφική απόδοση των χαρακτικών του Salomon από τις *Μεταμορφώσεις* του 1571. Οδηγηθήκαμε σε αυτό το συμπέρασμα από τη σύγκριση της εικονογραφημένης έκδοσης με το εν λόγω curio cabinet. Ειδικότερα, στην περίπτωση του Ικάρου η απόδοση είναι πανομοιότυπη (εικ. 83).

[802] Wedgwood, C.V. (1967), σ. 169˙ Jaffé, M., (12/1958), «Rubens and Giulio Romano at Mantua», *The Art Bulletin*, 40/4, σ. 326.

κύκλου.[803] Τέλος, ο Kilinski II συσχετίζει το έργο με τις συλλογές *Εμβλημάτων* του Corrozet και του Vænius.[804] Στην περίπτωση του Rubens το μόνο βέβαιο είναι ότι κανείς δεν μπορεί ούτε να συνταχθεί με βεβαιότητα ούτε να απορρίψει κάποια από τις παραπάνω θέσεις. Ορισμένοι συσχετισμοί είναι περισσότερο εμφανείς άλλοι λιγότερο. Ειδικότερα δε, στην περίπτωση της έκδοσης της Λειψίας, τα κοινά στοιχεία είναι εμφανή με την πρώτη συγκριτική θέαση των δύο έργων (εικ. 184).

Επίσης, όσον αφορά στην *Πτώση του Ικάρου*, δεν θα έπρεπε να αγνοηθεί μια σχεδιαστική σύνδεση με την *Αρπαγή της Ευρώπης* του Tiziano (εικ. 185). Ο Rubens, το 1628, πραγματοποίησε ένα ταξίδι στην Ισπανία και αντέγραψε έξι από τις *poesie*[805] του Tiziano. Θεωρείται ότι τα σχέδια αυτά τα χρησιμοποίησε μετέπειτα στα μυθολογικά έργα που έκανε προς το τέλος της ζωής του.[806] Ο ζωγράφος ήθελε να αποδώσει το πνεύμα του Tiziano με τη μεγαλύτερη δυνατόν ακρίβεια. Η εμμονή του στη σχεδιαστική ομοιότητα εκφράστηκε όχι μόνο από τη διατήρηση στην πιστότητα του σχεδίου και της χρωματικής κλίμακας, αλλά και από την αγορά καμβάδων ίδιων σχεδόν διαστάσεων με αυτούς του Tiziano.[807] Μάλιστα, κατά το ίδιο χρονικό διάστημα με την ανάληψη της παραγγελίας, ο Rubens αντέγραψε δύο έργα του Tiziano, τη *Λατρεία της Αφροδίτης* και την *Αφροδίτη και τον Άδωνι* (εικ. 186-187). Στο πλαίσιο αυτό, αν δει κανείς συγκριτικά την *Πτώση του Ικάρου* και την *Αρπαγή της Ευρώπης* (εικ. 188 και 189), θα διακρίνει ομοιότητες τόσο στην απόδοση του βάθους στη στεριά και στη θάλασσα, όσο και μια αντιστοιχία στην έκφραση των δύο ηρώων. Αμφότεροι στρέφουν το βλέμμα τους απελπισμένοι και το στόμα τους χάσκει εν είδει κραυγής, αντίστοιχα με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η νεανική τους σάρκα: τα

---

[803] de Poorter, N. (2001), «Ολύμπιοι Θεοί, Ομηρικοί Ήρωες και ένας Απελλής από την Αμβέρσα», στο Α. Ταμβάκη (επιμ.), *Έλληνες Θεοί και Ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, σ. 71.

[804] Kilinski II, K. (2002), σ. 243.

[805] Ο όρος χρησιμοποιείται από τη βιβλιογραφία για να περιγράψει τα έργα τέχνης που φιλοτεχνούνταν ορμώμενα από μυθολογικά επεισόδια, μύθους και θρύλους των Ρωμαίων συγγραφέων. Πιθανότατα ο όρος να εισήχθη ώστε να διαφοροποιούν τα έργα αυτά από όσα έργα στηρίζονταν σε ιστορικά γεγονότα, *istoria*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Emison, P. (1996), λήμμα «Poesia», στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 25, New York: Grove, σσ. 71-72˙ Puttfarken, T. (2005), σσ. 1-2, 8-12, 155-156.

[806] Wood, J. (2010), «Rubens: Copies and adaptions from Renaissance and later artists», τ. 1ος, στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος XXVI, London: Harvey Miller Publishers, σ. 53.

[807] Jaffé, M. (1977), *Rubens and Italy*, Oxford: Phaidon, σ. 34.

πρόσωπα και των δύο είναι εύσαρκα και τρυφηλά. Η σχέση των δύο ζωγράφων είναι αναντίρρητη και καθότι, την ίδια χρονική περίοδο, ο Rubens μελετούσε τον Tiziano, δεν θα ήταν απίθανο να μετέπλασε το δράμα της Ευρώπης και να μετέφερε μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της στον Ίκαρο.

Στο σημείο αυτό αναδύεται ένα καινούριο ερώτημα: για ποιόν λόγο ο Rubens επέλεξε να παρουσιάσει το συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα για ένα κυνηγετικό καταφύγιο; Η συνηθισμένη θεματολογία, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, επέτασσε τα εξοχικά σπίτια να διακοσμούνται με έργα σχετικά με το κυνήγι και τη φύση, ήτοι θέματα που παρουσίαζαν σκηνές κυνηγιού, κυνήγι διαφορετικών ζώων, παρουσίαση διαφορετικών θηρευτικών τεχνικών.[808] Μόνο που στην Torre de la Parada τα έργα αυτής της θεματογραφίας φιλοτεχνήθηκαν από άλλους ζωγράφους,[809] που εργάστηκαν στο εικονογραφικό σύνολο του Rubens. Ακόμη και αν ο ζωγράφος επιθυμούσε να συμπεριλάβει μύθους, ιστορίες και μεταφορές, θα πρέπει να ενεργήσει με τέτοιον τρόπο, ώστε τα έργα του να αναφέρονται στη φυσική φιλοσοφία[810] ή στην αγάπη. Είναι φανερό, ότι ο Rubens αφενός δεν έχει χρησιμοποιήσει αποκλειστικά κυνηγετικούς μύθους, για την ακρίβεια χρησιμοποιεί μόνον έναν αμιγώς τέτοιου είδους *Το κυνήγι της Αρτέμιδος και των νυμφών* (εικ. 190), αφετέρου έχει απορρίψει και ορισμένα από τα πλέον δημοφιλή αφηγήματα αυτού του είδους, όπως ο μύθος της Αταλάντης και του Μελέαγρου, που προτιμούνταν σε αντίστοιχες περιπτώσεις. Η παρατήρηση αυτή δεν θα προκαλούσε προβληματισμό, εάν ο ζωγράφος δεν είχε δείξει ενδιαφέρον σε ανάλογες μυθολογικές σκηνές στο παρελθόν, αμφότερα τα προαναφερθέντα θέματα έχουν απασχολήσει τον Rubens και έχει φιλοτεχνήσει σχετικές ελαιογραφίες.[811] Κατά συνέπεια, η απόρριψη του ενός από τους δύο κυνηγετικούς μύθους έγινε, επειδή δεν εξυπηρετούσε το εικονογραφικό πρόγραμμα όπως αυτό είχε καθοριστεί.

---

[808] Balis, A. (1986), «Landscapes and hunting scenes», τ. 2ος, στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος XVII, New York: Oxford University Press, σσ. 50 – 51.

[809] Vergara, A. (1997), σ. 126.

[810] Alpers, S. (1971), σ. 107.

[811] Τα έργα του Rubens, εκτός της Torre de la Parada, που σχετίζονται με το κυνήγι είναι: *Το κυνήγι του Μελέαγρου και της Αταλάντης, Το κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου, Τοπίο με το κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου* και το *Κυνήγι της Αρτέμιδος* και μια σειρά από άλλα κυνηγετικά θέματα, που δεν σχετίζονται με τη μυθολογία. Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι ο Rubens για τον ίδιο παραγγελιοδότη, κατά την εικονογράφηση του Alcázar, απέδωσε μια πληθώρα πινάκων με μυθολογικές σκηνές γύρω από το κυνήγι. Βλ. de Poorter, N. (2001), σ. 70.

Επιπλέον, οι μύθοι που έχουν επιλεχθεί δεν προέρχονται κατ' αποκλειστικότητα από τον Οβίδιο, [812] ώστε η εικονογραφική απόδοση των *Μεταμορφώσεων* να αποτελεί τον βασικό θεματικό κύκλο. Ένα δεύτερο στοιχείο που αποδεικνύει ότι ο Rubens δεν είχε ως σκοπό να διακοσμήσει την Torre απλά με μυθολογικά θέματα των *Μεταμορφώσεων* είναι ότι επεισόδια από τους ίδιους μύθους είχαν τοποθετηθεί σε διαφορετικά διαμερίσματα – κάτι που δεν θα συνέβαινε, εάν ο σκοπός του ζωγράφου ήταν να αποδώσει αφηγηματική συνέχεια. Έτσι, χάριν παραδείγματος, παρατηρείται ότι διαφορετικά επεισόδια από τον μύθο του Ηρακλή είχαν τοποθετηθεί σε διαφορετικά διαμερίσματα του καταφυγίου. Ακόμη και αν γίνει αποδεκτό ότι ο Rubens επέλεξε μύθους που είχαν σπάνια εικονογραφική παρουσία,[813] αυτό ισχύει μόνο εν μέρει, καθώς, μεταξύ άλλων μύθων, υπάρχουν σχέδια για τον *Απόλλωνα και τη Δάφνη,* για την *Αρπαγή της Ευρώπης,* για τον *Δευκαλίωνα και την Πύρρα* – μύθοι που ήταν αρκετά δημοφιλείς στους ζωγράφους κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα.

Ένα τρίτο επιχείρημα, που έχει τεθεί για να αιτιολογήσει την παρουσία των συγκεκριμένων μύθων στην Torre, είναι η παρουσία του γυμνού. Έχει διατυπωθεί η άποψη, ότι οι συγκεκριμένοι μύθοι αποτελούσαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να αναδείξει ο Rubens την αγάπη του για το γυμνό σώμα και τις πομπώδεις στάσεις.[814] Επιπλέον, ο Φίλιππος IV θεωρείται ένας από τους πλέον ενθουσιώδεις συλλέκτες ερωτικών έργων του Rubens, ακόμη και μετά τον θάνατο του ζωγράφου.[815] Οπότε, ίσως, η παραγγελία να αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός *Studiolo* με γυμνά. Παρόλα αυτά, θα ήταν αν μη τί άλλο αταίριαστο τόσο ο ζωγράφος να επινοούσε ολόκληρο εικονογραφικό πρόγραμμα, με σπάνιους μύθους, για να αναδείξει το γυμνό σώμα, όσο και ο Φίλιππος IV να είχε δώσει μια τέτοιου μεγέθους ανάθεση αποκλειστικά και μόνο προς οπτική τέρψη. Αλλά και ο διαμεσολαβητής του ζωγράφου και του Φιλίππου IV δεν είχε καλύτερη αντίληψη για τη γυμνότητα. Μάλιστα, ο Φερδινάνδος είχε εκφράσει την αντίθεσή του στην υπέρμετρη χρήση του γυμνού από τον ζωγράφο. Στην αλληλογραφία με τον αδερφό του έγραφε χαρακτηριστικά για την *Κρίση του*

[812] Ενδεικτικά αναφέρουμε τον μύθο του Ενδυμίωνα, του Έρωτος και της Ψυχής, καθώς και τέσσερις αυτόνομες μορφές: τον Ερμή, έναν Σάτυρο, τη Λογική και την Τύχη.

[813] Burckhardt, J. (1950), *Recollections of Rubens*, London: Phaidon Press, σ. 106.

[814] Avermaete, R. (1977), *Rubens et son temps*, Bruxelles: Arcade, σ. 356.

[815] de Clippel, K. (2007), «Rubens's "Nymphs and Satyrs" in the Prado: Observations on its Genesis and Meaning», *The Burlington Magazine*, 47/ 1247, σ. 76.

*Πάριδος* (εικ. 191): «Οι θεές είναι τόσο γυμνές, αλλά ήταν απίθανο να πείσω τον καλλιτέχνη να το αλλάξει, γιατί, όπως αναφέρει ήταν αναγκαίο ώστε να αναδειχθεί η αξία της ζωγραφικής».[816] Το εν λόγω έργο είναι μεταγενέστερο από τις ελαιογραφίες της Torre, αλλά η μεταξύ τους σύγκριση φανερώνει τους λόγους για τους οποίους ο σύμβουλος εικονογραφίας του Φιλίππου IV διαμαρτυρόταν. Το ερωτικό στοιχείο στην *Κρίση του Πάριδος* είναι διάχυτο. Συνεπώς, εάν ο Rubens επιθυμούσε να αναδείξει το γυμνό στοιχείο στην Torre, θα το έπραττε δίχως δισταγμό, αλλά τα σχέδια που εν τέλει παρέδωσε είχαν μετριαστεί ως προς το ερωτικό ύφος. Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Φίλιππος IV έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στην αλληγορική ερμηνεία των μύθων, κάτι που αποδεικνύεται από τη συνήθειά του να υποδέχεται πρεσβευτές και αξιωματούχους στην αίθουσα όπου φυλάσσονταν οι *Τέσσερις Μεγάλοι Αμαρτωλοί* του Tiziano.[817] Όλα τα ανωτέρω ενδυναμώνουν την πεποίθηση ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα της Torre αποτελούσε για τον Φίλιππο IV μια ευκαιρία ηθικοδιδακτικής ανάπαυλας μεταξύ των κυνηγετικών δραστηριοτήτων του.[818]

Ο κεντρικός άξονας επάνω στον οποίον βασίστηκε το εικονογραφικό πρόγραμμα του Rubens, θεωρούμε ότι είναι η Νεοστωική Φιλοσοφία,[819] ως στάση ζωής, καθώς και οι αρετές που δύναται αυτή να μεταλαμπαδεύσει, ώστε να επιτευχθεί η ορθή διακυβέρνηση. Το ζήτημα αυτό έχει διερευνηθεί και έχει εξαιρεθεί από τον Mark Morford στο έργο του *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*.[820] Πιο συγκεκριμένα, εκεί αναφέρεται: «η Torre de la Parada δεν είναι ένα συγκείμενο φιλοσοφικής αλληγορίας, αλλά αποδείχθηκε ότι ήταν η θέση του Rubens για την κατανόηση των ανθρώπινων συναισθημάτων, και πάνω από όλα, της αγάπης. […] η διαφορά από τους προγενέστερους κύκλους ήταν ότι ο κόσμος του Rubens μεταξύ

[816] White, C. (1987), *Peter Paul Rubens: Man and Artist*, New Haven – London: Yale University Press, σ. 279.

[817] Puttfarken, T. (2005), σ. 96.

[818] Silver, L. (2016), σ. 236.

[819] Η Νεοστωική Φιλοσοφία συνδύαζε τον Στωικισμό με τον Χριστιανισμό. Οι βασικές αρχές του Νέοστωικισμού διατυπώνονται στο έργο *De Constantia* του Justus Lipsius (1547 – 1606), ενός Φλαμανδού φιλολόγου, φιλοσόφου και ουμανιστή. Ο Lipsius διακρίνει τέσσερα πάθη στην ανθρώπινη φύση: την απληστία, τη χαρά, τον φόβο και τη θλίψη. Για τον Νεοστωικισμό του Lipsius, βλ. Morford, M. (1991), *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press, σσ. 98-100.

[820] Morford, M. (1991), σ. 221.

1636 – 1638 ήταν ο πλέον προσωπικός, στον οποίο κυριαρχούν τα ιδιωτικά συναισθήματα της αγάπης και της ευτυχίας».[821] Η ερμηνεία αυτή, όμως, προϋποθέτει, ότι ο Rubens είχε ενεργέστερο ρόλο στη συγκρότηση του εικονογραφικού προγράμματος από αυτόν που πραγματικά τεκμηριώνεται ότι είχε.[822] Παράλληλα, εστιάζει περισσότερο στον γάμο του με μια αρκετά νεώτερη γυναίκα και δεν λαμβάνει υπόψη του το γεγονός: πρώτον, ότι επιδεινώνεται η αρθρίτιδα του Rubens[823] η οποία πιθανόν να τον επηρέασε, καθώς καθίσταται ανίκανος να ζωγραφίσει για ημέρες, δεύτερον, ότι ο Rubens δεν σταμάτησε ποτέ να είναι Νεοστωικιστής,[824] και τρίτον, ότι σε μεγάλο βαθμό το εικονογραφικό σύνολο της Torre επηρεάστηκε από τον Vænius και καθορίστηκε από τον παραγγελιοδότη, ενώ ο καλλιτέχνης δεν μπορούσε να παρέμβει παρά ελάχιστα. Τα στοιχεία αυτά θα μελετηθούν αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Τόσο ο Rubens όσο και ο αδερφός του, Φίλιππος, συγχρωτίζονταν με έναν από τους βασικούς εισηγητές της Νεοστωικής φιλοσοφίας στη Φλάνδρα, τον Justus Lipsius.[825] Η βασική έννοια του ρεύματος ήταν η *Constantia,* σταθερότητα, ιδωμένη υπό το πρίσμα της δύναμης της ψυχής. Η τελευταία διέπεται από την Υπομονή και κυβερνάται από τη Λογική. Όταν ο άνθρωπος καταφέρει να αποκτήσει τη Σταθερότητα, τότε θα επιτύχει να απελευθερωθεί από τα συναισθήματα, να υπομένει τις αντιξοότητες και να υποταχθεί στο θέλημα του Θεού,[826] το οποίο είναι υπεράνω όλων. Ο ζωγράφος, μάλιστα, είχε ενστερνιστεί σε τέτοιο βαθμό τις θεμελιώδεις αρχές

[821] Morford, M. (1991), ό.π.

[822] Vergara, A. (1997), σσ. 124 – 130.

[823] White, C. (1987), σ. 291.

[824] Morford, M. (1991), σ. 214.

[825] Η φιλία των τριών επισφραγίστηκε το 1615, οπότε ο Rubens φιλοτέχνησε μια ομαδική προσωπογραφία με τον Lipsius, τον ίδιο τον ζωγράφο, τον αδερφό του και έναν άλλο μαθητή του φιλοσόφου, τον Jan van den Wouver (εικ. 192). Επίσης, η σχέση του Rubens με τον Νεοστωικισμό περιγράφεται περιληπτικά στο, Sperberg-McQueen, M.R. (1995), «Gardening without Eve: The Role of the Feminine in Justus Lipsius's *De Constantia* and in Neo-Stoic Thought», *The German Quarterly*, 68/4, σσ. 397 – 399.

[826] Papy, J. (2010), «Lipsius's Neostoic Reflections on the pale face of death: from stoic constancy and liberty to suiside and Rubens *Dying Seneca*», *LIAS*, 37/1, σ. 39.

του ρεύματος, ώστε η ζωή του να είναι ένα παράδειγμα κυριαρχίας έναντι των συναισθημάτων και υποταγής στη θεϊκή μοίρα.[827]

Σύμφωνα με τα παραπάνω και δεδομένου ότι ο Rubens εμφανώς παραλλάσσει ορισμένα επεισόδια που παραδοσιακά προτιμούνταν εικονογραφικά,[828] μπορεί κανείς να ερμηνεύσει το εικονογραφικό πρόγραμμα της Torre de la Parada ως ακολούθως. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από το έργο που παρουσιάζει *Το κυνήγι της Αρτέμιδος και των νυμφών* (εικ. 190), τα υπόλοιπα σχέδια δύνανται να κατηγοριοποιηθούν σύμφωνα με το Νεοστωικό πνεύμα. Η πρώτη κατηγορία των μύθων είναι αυτή που αφορά στην κυριαρχία των ανθρώπινων συναισθημάτων. Οι πρωταγωνιστές των εν λόγω μύθων εμφανίζονται υποτελείς σε συναισθήματα, όπως το πάθος, η απληστία, η χαρά και λοιπά. Η δεύτερη κατηγορία πραγματεύεται το ζήτημα της θεϊκής βούλησης, και παρόλο που στον Νεοστωικισμό δεν αμφισβητείται η ελεύθερη βούληση του ανθρώπου, τίθεται υπέρ άνω όλων η επίβλεψη του Θεού. Γι' αυτόν τον λόγο, ο άνθρωπος που αποδέχεται τη θεϊκή καθοδήγηση είναι ελεύθερος, καθότι δεν παρασύρεται από τα ένστικτά του. Έτσι, σε αυτήν την κατηγορία συναντώνται οι μύθοι στους οποίους οι πρωταγωνιστές τους είναι έρμαια των παθών – είτε των ιδίων είτε κάποιων άλλων - και των ταπεινών ενστίκτων τους. Η τρίτη κατηγορία σχετίζεται με την υπομονή στις αντιξοότητες και εδώ ανήκουν οι μύθοι που οι πρωταγωνιστές τους δοκιμάζονται σε δύσκολες καταστάσεις. Τέλος, ο κύκλος συμπληρώνεται με τις παραστάσεις θεοτήτων και με τις αλληγορικές μορφές εννοιών, οι οποίες επίσης, σχετίζονται με το πνεύμα του Νεοστωικισμού.[829]

Η κυρίαρχη πρωταγωνιστική μορφή, γύρω από την οποία έχει συσταθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα της Torre de la Parada, είναι ο Ηρακλής. Ο Ηρακλής είναι εξαιρετικά οικείος στην ισπανική κοινωνία ήδη από τον 13ο αιώνα εξαιτίας της σύζευξης των Ηράκλειων στηλών με το στενό του Γιβραλτάρ και της ολοκλήρωσης

[827] White, C. (1993), «Rubens and Antiquity», στο P.C. Sutton (επιμ.) *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts, σ. 151.

[828] Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ορισμένα παραδείγματα. Στην εικονογράφηση του μύθου του *Κέφαλου και της Προκρίδος* συνηθιζόταν να απεικονίζεται ο θάνατος της ηρωίδας, ο ζωγράφος μεταφέρει τη σκηνή λίγο νωρίτερα, όταν ο Κέφαλος ακούει θόρυβο από τους θάμνους. Αντίστοιχα, στην ιστορία του Κάδμου, το επεισόδιο που προτιμάται είναι ο θάνατος του δράκου, ενώ στην Torre de la Parada αποδίδεται η στιγμή της μάχης των Σπαρτών.

[829] Για την ακριβή κατηγοριοποίηση όλων των μύθων της Torre de la Parada, βλ. Παράρτημα V.

του άθλου με τον γίγαντα Γηρυόνη στην περιοχή της Ισπανίας.[830] Για τον Rubens, όμως, ο Ηρακλής δεν είναι μόνο ένας αγαπημένος ήρωας-σύμβολο. Το 1637 φιλοτέχνησε την προμετωπίδα για τη συλλογική έκδοση του έργου του Lipsius (εικ. 193). Σε αυτήν το μετάλλιο του συγγραφέα πλαισιώνεται από τη Φιλοσοφία και την Πολιτική. Η Φιλοσοφία φορά την ηράκλεια λεοντή και κρατά ρόπαλο, σε έναν άμεσο συσχετισμό της με τον Ηρακλή. Όπως παρατηρεί ο Momford: «Η Φιλοσοφία είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα με τα σύμβολα του Ηρακλή, τη λεοντή και το ρόπαλο. Η ηλικία της και το ύφος της εκφράζουν τη σοφία που αποκτάται με την εμπειρία, ενώ τα σύμβολα του Ηρακλή τη συσχετίζουν με τον στωικό ήρωα, που υπέστη τους άθλους για το καλό της ανθρωπότητας και της επιλογής της Αρετής έναντι της ευκολίας».[831] Είναι πολύ πιθανόν, λοιπόν, η παρουσία του Ηρακλή να είχε λάβει κατά τον Rubens διττό ρόλο στη ζωγραφική κόσμηση της Torre και να επιθυμούσε να μεταβιβάσει στον Φίλιππο IV ένα αλληγορικό μήνυμα σύμφωνο με τις αρχές του Νεοστωικισμού.

Η δημιουργία ενός εικονογραφικού συνόλου με νεοστωικές προεκτάσεις δεν αποτελεί καινοφανές στοιχείο για τον Rubens στην Torre de la Parada. Θεωρείται ότι και στη σειρά που έχει φιλοτεχνήσει για τη ζωή της Μαρίας των Μεδίκων υποβόσκει η επίδραση των πολιτικών αξιών του Lipsius.[832] Συγκεκριμένα, ο Rubens επιχείρησε να συνταιριάξει τις αρετές της γυναικείας φύσης με την εγκράτεια, την υπομονή και τη σταθερότητα στο πρόσωπο της Μαρίας των Μεδίκων. Ορισμένα στοιχεία που αναδεικνύονται σε αυτόν τον κύκλο, όπως λόγου χάριν η διορατικότητα και η τύχη, βρίσκουν την εφαρμογή τους και στους μύθους της Torre de la Parada.

Παράλληλα, η φιλοσοφία του Lipsius δεν ήταν άγνωστη στην Ισπανία του 17ου αιώνα και η έννοια του *Conservaciòn*, συντηρητισμού, όπως αυτός

[830] Σύμφωνα με την λαϊκή παράδοση της Σεβίλλης οι Ηράκλειες στήλες τοποθετήθηκαν εκεί από τον ίδιο τον Ηρακλή και γι' αυτό τον λόγο οι κάτοικοι της Ανδαλουσίας θεωρούσαν ότι η περιοχή τους ήταν αυτή που θα συνέδεε τον Παλαιό με τον Νέο Κόσμο. Άλλωστε, από εκεί θα ξεκινούσαν τα πρώτα υπερατλαντικά ταξίδια. Επίσης, η προσωπικότητα του Έλληνα ήρωα ενσάρκωνε τον ηρωισμό και τη δύναμη, μαζί με τη σωφροσύνη. Περισσότερα για τον Ηρακλή και την Ισπανία, βλ. Wunder, A. (4/ 2003), σ. 203.

[831] Morford, M. (1991), σ. 141.

[832] Περισσότερες πληροφορίες για την επίδραση του Νέο-Στωικισμού στον εικονογραφικό κύκλο της Μαρίας των Μεδίκων από τον Rubens, βλ. Carroll, M.D. (2008), *Painting and Politics in Northern Europe: van Eyck, Bruegel, Rubens, and their contemporaries*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, σσ. 150 – 154.

διαμορφώνεται μέσω της σωφροσύνης,[833] καθόρισε το πολιτικό σύστημα της χώρας.[834] Ο Φίλιππος IV δε, όντας επηρεασμένος πολιτικά από τον Gaspar de Guzmán,[835] ενστερνιζόταν τις θεμελιώδεις πολιτικές αρχές του μέντορά του, που αρθρώνονταν γύρω από το δίπολο της Νεοστωικής ηθικής και της ισχυρής ναυτικής πολιτικής.[836] Ο *Συντηρητισμός* για τον Φίλιππο IV συνεπαγόταν αφενός ριζικές οικονομικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και αφετέρου επιθετική εξωτερική πολιτική,[837] ώστε να παγιωθεί η εικόνα του «Rey Planeta», δηλαδή του βασιλιά-πλανήτη. Όταν, λοιπόν, ανατίθεται στον Rubens η εικονογράφηση της Torre de la Parada, ο Φίλιππος IV έχει ξεκινήσει πόλεμο με τη Γαλλία. Ο ζωγράφος όφειλε να χειριστεί εικονογραφικά μια θεματική περιοχή, στην οποία θα αναδεικνύονταν όλες οι αρχές που καθορίζουν τον σωστό μονάρχη, όπως η γνώση, η διορατικότητα, η τύχη και η ικανότητα να εξουσιάζει. Οι *Μεταμορφώσεις* δεν ανεδείκνυαν μόνο την πνευματική καλλιέργεια, που ούτως ή άλλως διέθετε ο Φίλιππος IV, αλλά οι περισσότεροι μύθοι μπορούσαν να λειτουργήσουν ως ένας συμβολισμός για τη μετά θάνατον ζωή, μέσω της υποταγής στην ανθρώπινη μοίρα και την απόλυτη εμπιστοσύνη στη θεϊκή βούληση, δύο από τις βασικές αρχές του Νεοστωικισμού.

Η θέση αυτή αιτιολογεί δύο ζωγραφικές επιλογές του Rubens: πρώτον, να αλλάξει σε αρκετούς μύθους το προτιμώμενο επεισόδιο και δεύτερον, να μετριάσει την έκφραση των συναισθημάτων των πρωταγωνιστών[838] και της θεϊκής ιδιότητας, όσων διέθεταν τέτοια. Ειδικότερα, παρατηρείται ότι ακόμη και στα θέματα που σε άλλες περιπτώσεις έσφυζαν από ζωή, όπως *η Γέννηση της Αφροδίτης* (εικ. 195), ο ζωγράφος υποβαθμίζει τη θεϊκή υπόσταση της πρωταγωνίστριας και αναδεικνύει

[833] Kagan, R.L. (2009), *Clio & the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, Baltimore: The John Hopkins University Press, σ. 202.

[834] Η έννοια του Συντηρητισμού δεν ήταν ομοίως προσλαμβανόμενη από το σύνολο των Ισπανών μοναρχών. Επί παραδείγματι, ο Φίλιππος III χρησιμοποίησε τον *Συντηρητισμό*, ώστε να τερματίσει την επεκτατική πολιτική του Φιλίππου II και να επιτύχει τη συμφωνία για την εικοσαετή εκεχειρία, βλ. Kagan, R.L. (2009), σ. 202.

[835] Ο Rubens είχε φιλοτεχνήσει ένα ελαιογραφικό σχέδιο για τον Guzmán, τέλη 1525 – αρχές 1526 (εικ. 194), αριστερά στο σχέδιο παρατηρεί κανείς τη λεοντή του Ηρακλή. Περισσότερα για το πλαίσιο της παραγγελίας, βλ. Vergara, A. (1997), σ. 34.

[836] Stradling, R.A. (1988), *Philip IV and the Government of Spain 1621 – 1665*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 60.

[837] Kagan, R.L. (2009), σ. 202.

[838] Belkin, K.L. (1998), *Rubens*, London: Phaidon Press, σ. 276.

έναν χαρακτήρα περισσότερο ανθρώπινο. Συνεκδοχικά, οι πρωταγωνιστές των μύθων περισσότερο υιοθετούν το Νεοστωικό modus vivendi, παρά τη δραματική έκφραση που κυριαρχούσε στο Baroque. Ένα ακόμη στοιχείο που είναι απαραίτητο να επισημανθεί είναι ότι τα έργα φιλοτεχνούνταν υπό την αυστηρή εποπτεία του Φερδινάνδου και κατ' επέκταση του Φιλίππου IV. Ειδικότερα, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του Rubens με τον Φερδινάνδο, οποιαδήποτε αλλαγή στη σύνθεση των έργων όφειλε να κοινοποιηθεί στον Φερδινάνδο,[839] ώστε να πάρει την τελική έγκριση του Φιλίππου IV. Συνεπώς, αντιλαμβάνεται κανείς ότι στην περαίωση της διακόσμησης στην Torre de la Parada, ο Rubens έπραττε μέσα σε ένα σφικτό καθεστώς πατρωνίας.

Κατά συνέπεια, μεταβάλλεται και το νόημα του μύθου του Ικάρου. Ο νεαρός ήρωας δεν αντιμετωπίζεται ως υψηλόφρων νέος, ο οποίος κατακρημνίζεται γιατί επιθύμησε πράγματα που ήταν ανώτερα από αυτόν, αλλά επειδή δεν κατάφερε να κυριαρχήσει στα πάθη του. Μάλιστα, η Alpers αναφέρει ότι σε μύθους όπως αυτοί του Ικάρου και του Φαέθωνος, ο Rubens επικαλείται τη συμπάθεια του θεατή για την αυτοκαταστροφική τάση του ανθρώπου.[840] Έτσι, επεκτείνοντας λίγο περισσότερο τον συμβολισμό του μύθου, ο Ίκαρος είναι ο πιστός που, ενώ κατέχει ελεύθερη βούληση, πράττει αντίθετα από τις διδαχές του πατέρα του, παρασύρεται από τα συναισθήματά του και εν τέλει ηττάται από τα ένστικτά του. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελεί ένα αντί – Νεοστωικό πρότυπο.

Πιο συγκεκριμένα, η κατηγορία που εντάσσεται ο μύθος του Ικάρου, σύμφωνα με τη Νεοστωική φιλοσοφία, είναι αυτή της κυριαρχίας των ανθρώπινων συναισθημάτων. Ο ήρωας αποδίδεται νεαρός, σε μια ηλικία που θα μπορούσε να υπερεκτιμήσει τις δυνατότητές του. Ως ανθρώπινο ον, διαθέτει ελεύθερη βούληση να πράξει κατά το δοκούν, ωστόσο, παρέβλεψε τη θεϊκή καθοδήγηση. Στην εικονογραφική απόδοση του Rubens, τον ρόλο της θεϊκής καθοδήγησης αναλαμβάνει ο Δαίδαλος. Ο ζωγράφος δημιουργεί μια, άξια παρατηρήσεως, σχέση του φωτός με

[839] Ενδεικτικά, στην αλληλογραφία μεταξύ των δύο μαρτυρείται η παρέμβαση του Φιλίππου IV για ορισμένα τοπία. Ο ζωγράφος, αφού συμφώνησε με τις αλλαγές αυτές, ζήτησε να τροποποιήσει σε ορισμένες μορφές. Ο καρδινάλιος εδώσε τη συγκατάθεσή του διστακτικά, αναφέροντας όμως ότι η τελική απόφαση επαφίεται στον Φίλιππο IV. Σχετικά βλ. Howarth, D. (2005), «Rubens and Philip IV: a Reappraisal», στο H. Vlieghe & K. van der Stighelen (επιμ.), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage: 1550-1700*, Turnhout: Brepols, σ. 52.

[840] Alpers, S. (1971), σ. 160.

τους δύο πρωταγωνιστές. Ο ήλιος ως η βασική αιτία της πτώσης είναι κρυμμένος πίσω από σύννεφα και διακρίνονται, μόλις μετά βίας, κάποιες ασθενείς ακτίνες φωτός. Ο νεαρός ήρωας, όμως, εμφανίζεται υπέρμετρα φωτισμένος στον κορμό και στο δεξί του χέρι, μια σχέση που δεν συνάδει με τη θέση και τη δυναμική της φωτεινής πηγής. Ειδικότερα δε, αν συμπεριληφθεί το γεγονός ότι ο Δαίδαλος καλύπτει τον ήρωα, ο πατέρας φαίνεται σαν να φωτίζει τον Ίκαρο και κατ' επέκταση σαν να είναι αυτός η πηγή φωτός, άρα και η αιτία της πτώσης του νεαρού ήρωα. Η σχέση των δύο μορφών, όπως την αποδίδει ο Rubens, μπορεί να δικαιολογηθεί και από την ερμηνεία του μύθου. Σύμφωνα με αυτόν, ο Δαίδαλος συμβούλευσε τον Ίκαρο να διατηρήσει τη μέση οδό, αιτιολογώντας του, γιατί δεν θα έπρεπε να πετάξει ούτε πολύ ψηλά ούτε πολύ χαμηλά, του έδωσε, δηλαδή, ελεύθερη βούληση. Στον Ίκαρο, από την άλλη πλευρά, επικράτησε το μέρος της ψυχής που, κατά τον Lipsius,[841] καθορίζεται από τα πάθη, τις επιθυμίες και τα συναισθήματα και οδηγεί στη λανθασμένη και ευμετάβλητη σκέψη, με αποτέλεσμα να κατακρημνιστεί. Κατά συνέπεια, αυτός που γίνεται υπηρέτης των ταπεινών συναισθημάτων του, απομακρύνεται από την επίβλεψη του Θεού και χάνει τον έλεγχο της ζωής του.

Στο σημείο αυτό εντοπίζεται ο ιδεολογικός σύνδεσμος με τον δάσκαλο του Rubens, Otto Vænius. Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο με τα *Εμβλήματα,*[842] ο Vænius πραγματεύτηκε δύο φορές τον μύθο του Ικάρου. Η κεντρική ιδέα και τις δύο φορές ήταν η διατήρηση του μέτρου. Ο Rubens φαίνεται πλέον επηρεασμένος από την έκδοση των *Emblemata Horatiana,*[843] στα οποία εκτός από τον Ίκαρο παρουσιάζονται οι τρεις όψεις μιας ίδιας ανθρώπινης ιδιότητας, της γενναιοδωρίας. Η γενναιοδωρία, αν δεν μετριαστεί, ακροβατεί μεταξύ Απληστίας και Ασωτίας. Η λύση συνίσταται στη διατήρηση του μέτρου, κάτι που υπενθυμίζει ο Vænius με την παρουσία του Ικάρου. Με βάση τα ανωτέρω, μπορεί να ειπωθεί ότι ο μύθος του Ικάρου στον Rubens έχει απομακρυνθεί από την έννοια της ύβρεως, αλλά λειτουργεί με έναν διαφορετικό τρόπο, εγγύτερα στο πνεύμα του παραγγελιοδότη του και των

[841] Σύμφωνα με τον Lipsius στην ανθρώπινη ψυχή συντελείται μια μάχη μεταξύ Λογικής και Σκέψης (opinion), για περισσότερες πληροφορίες βλ. Rosenthal, L. (1993), «Manhood and Statehood: Rubens's Construction of Heroic Virtue», *Oxford Art Journal,* 16/1, σ. 101.

[842] Βλ. εδώ, σσ. 149-151.

[843] Η επίδραση του Vænius και των *Emblemata Horatiana* θεωρείται σχεδόν αδιαμφισβήτητη από πληθώρα ερευνητών. Ενδεικτικά, παραπέμπουμε: Held, J.S., (1987), «New Oil Sketches by Peter Paul Rubens», *The Burlington Magazine,* 129/1014, σ. 574.

ηθικών αξιών που ήθελε να προβάλει. Και το πνεύμα αυτό δεν είναι άλλο από την κυριαρχία των συναισθημάτων και την υποταγή στη θεϊκή βούληση.

Ο Ίκαρος του Rubens αποτελεί ένα τέλος στην εικονογραφία μιας εποχής για τον νεαρό ήρωα. Είναι η τελευταία φορά που θα συναντήσουμε τον Ίκαρο αποδοσμένο στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης και από τις τελευταίες φορές που θα απεικονιστεί το επεισόδιο της Πτώσης του. Η απαλλαγή του Ικάρου από την έννοια της ύβρεως, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, είχε σχολιαστεί στο κεφάλαιο των *Εμβλημάτων*.[844] Ωστόσο, η θέση αυτή ενισχύεται και από ένα άλλο εικονογραφικό γεγονός. Ήδη από τις αρχές του αιώνα οι ζωγράφοι μεταβαίνουν σε μια προγενέστερη στιγμή του αφηγήματος των δύο ηρώων: όταν ο Δαίδαλος φορά τα φτερά στον Ίκαρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του μαθητή του Rubens, Antony van Dyck, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1615 – 1625 και παρουσιάζει αφενός μεν τον Δαίδαλο με ανασηκωμένο δάχτυλο να δίνει συμβουλές με αυστηρό ύφος αφετέρου δε τον Ίκαρο με ονειροπόλο βλέμμα και έκφραση απορίας (εικ. 196). Ο πρωταγωνιστής του συγκεκριμένου επεισοδίου είναι αυτήν τη φορά ο Δαίδαλος και η δραματική ένταση κορυφώνεται από την τραγική ειρωνεία στην έκφραση του πατέρα, ο οποίος μπορεί να προβλέψει την εξέλιξη των γεγονότων που ο Ίκαρος αγνοεί μέσα στην παιδικότητα και στην αφέλεια του. Περισσότερα στοιχεία, όμως, για το εν λόγω έργο θα δοθούν στο έβδομο κεφάλαιο.

Υπάρχει, όμως, και το έργο που φιλοτέχνησε ο Peeter Jacob Gowy (KEZ 17), το οποίο βασίστηκε στο σχέδιο του Rubens και ήταν εν τέλει προορισμένο να τοποθετηθεί στην Torre. Το πνεύμα του Rubens δεν διατηρήθηκε στη μεταφορά του σχεδίου από τον Gowy. Ο τελευταίος αντιμετωπίζει το θέμα αφηγηματικά και εξιστορεί, μέσω του πίνακα, τον μύθο του Ικάρου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό προσθέτει ένα επιπλέον επεισόδιο από τον μύθο. Στο δεύτερο επίπεδο του έργου, παρουσιάζονται δύο μορφές στην ακτή. Με πιο επισταμένη παρατήρηση διακρίνονται οι δύο ήρωες τη στιγμή που δοκιμάζουν τα φτερά. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται η σύζευξη των δύο δημοφιλέστερων, για την εποχή, επεισοδίων του μύθου, της Προετοιμασίας για την Πτήση και της Πτώσης. Ο Gowy δεν επιθυμεί να συνδέσει τον μύθο με οποιοδήποτε ηθικοπλαστικό νόημα, τουναντίον αρκείται στην εικονογραφική απόδοση των *Μεταμορφώσεων* και παραμένει όσο το δυνατόν εγγύτερα στο κείμενο του Οβιδίου. Μάλιστα, η τελική σύνθεση δίνει την εντύπωση

[844] Βλ. εδώ, σσ. 153-154.

ότι ο Gowy διόρθωσε «το πρόβλημα» που υπήρχε με τη φωτεινή πηγή. Ενίσχυσε το φως του ήλιου και ομογενοποίησε τη διάχυση του φωτός επάνω στο σώμα του Ικάρου με τέτοιον τρόπο, ώστε όλα να λειτουργούν, ζωγραφικά, σωστά. Παράλληλα, τόσο τα σκοτεινά σημεία που υπάρχουν για τη ζωή του Gowy, όσο και η απουσία του πρωτότυπου σχεδίου για τον έτερο πίνακα της Torre de la Parada που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος, την *Αταλάντη και τον Ιππομένη* (εικ. 197), δεν μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε τίποτε περισσότερο παρά ότι η εργασία του, στο υπό μελέτη εικονογραφικό σύνολο, αποτελούσε μια διεκπεραιωτική και εντός της πεπατημένης οδού εργασία.[845]

## 6.4 Τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης στην πρόσληψη και πραγμάτευση του μύθου του Ικάρου στην Ιταλία και στη Φλάνδρα

Κατά τη ροή του κειμένου σποραδικά έχουν επισημανθεί ορισμένα στοιχεία σύγκλισης και απόκλισης για τον τρόπο που πραγματεύονταν οι καλλιτέχνες το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου στη Βόρεια Ιταλία, στη Φλάνδρα και στην Ισπανία. Σε αυτό το σημείο θα επιχειρήσουμε μια συνολική αποτίμηση, η οποία θα αφορά, αρχικά, στα μορφολογικά στοιχεία των έργων που μελετήθηκαν και στη συνέχεια στα ιδεολογικά. Το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου απορρέει και στην Ιταλία και στη Φλάνδρα από την ανάγκη να δημιουργηθεί ένα νέο εικαστικό λεξιλόγιο, με το οποίο να αποτυπώνονται οι ραγδαίες πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις. Επίσης, αποτελεί μια ισχυρή απόδειξη ότι η εφεύρεση της τυπογραφίας και οι πολλαπλές μεταφράσεις και επανεκδόσεις θεμελιωδών κειμένων αποτέλεσαν τη λογοτεχνική βάση για πολλούς καλλιτέχνες. Τα δυο κείμενα που διαμόρφωσαν την εικονογραφία του Ικάρου ήταν, φυσικά, οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και τα *Εμβλήματα*. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες είχαν πρόσβαση σε κάποια από τις αμέτρητες εκδοχές αυτών, που βρίσκονταν στην αγορά.

[845] Τέλος, είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι έχουμε εντοπίσει ομοιότητα ανάμεσα στον *Ίκαρο* του Rubens και σε ένα χαμηλό ανάγλυφο του Artus Quellinus (εικ. 198, βλ. Kilinski II, K. (2013), σ. 180). Ωστόσο, το πεδίο της γλυπτικής δεν μελετάται στην εργασία αυτή ελλείψει περισσότερων έργων.

Η γενικότερη τάση στην παρουσίαση του μυθολογικού αφηγήματος είναι στην Ιταλία να αναδεικνύουν το συμβάν, ενώ στη Φλάνδρα να το εντάσσουν στην τοπιογραφία ως παραπληρωματικό θέμα. Πιο συγκεκριμένα, οι Ιταλοί καλλιτέχνες τοποθετούσαν τον Ίκαρο και τον Δαίδαλο στο πρώτο επίπεδο, καθιστώντας αυτούς αναμφισβήτητους πρωταγωνιστές. Αυτό διαμορφώθηκε από δύο παράγοντες. Πρώτον, τα περισσότερα έργα που μελετήθηκαν στην Ιταλία ήταν μέρος ενός ευρύτερου εικονογραφικού συνόλου, κάτι που σημαίνει ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι καλλιτέχνες δεν ενεργούσαν αυτόνομα, αλλά είχαν συμβουλευτεί ή έπρεπε να υπακούσουν στα σχέδια ενός συμβούλου εικονογραφίας. Σε αυτήν την περίπτωση, η υβριστική πρόσληψη του μύθου μεταβαίνει, σχεδόν κατά αποκλειστικότητα, στον παραγγελιοδότη του έργου και δεν αποτελεί ιδία βουλήσει σύλληψη του ζωγράφου. Ο δεύτερος παράγοντας, που είχε ως αποτέλεσμα την ανάδειξη των πρωταγωνιστών, είναι ο χώρος που επρόκειτο να τοποθετηθούν τα έργα. Τα περισσότερα από αυτά είτε είναι σκηνές από σύνολα σε οροφογραφίες ή πίνακες που θα τοποθετούνταν σε οροφές ή τοίχους. Κατ' επέκταση η αναγνώριση και θέαση του εκάστοτε έργου απαιτούσε να έχουν φιλοτεχνηθεί σε μεγάλες διαστάσεις και με τους πρωταγωνιστές στο πρώτο επίπεδο άμεσα αναγνωρίσιμους από τα σύμβολά τους.

Από την άλλη πλευρά, οι καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, εκτός από δύο παραδείγματα, παραγκωνίζουν το ηρωικό δίδυμο – Δαίδαλο και Ίκαρο - που στα έργα αυτά δεν εντοπίζεται εύκολα. Παρόλο που οι περισσότεροι καλλιτέχνες που μελετώνται πραγματοποίησαν το καθιερωμένο ταξίδι στην Ιταλία, ώστε να γνωρίσουν το έργο των Μεγάλων Δασκάλων και τα ένδοξα απομεινάρια του ρωμαϊκού πολιτισμού, τουλάχιστον όσον αφορά στην Πτώση του Ικάρου, δεν υιοθέτησαν τον ιταλικό τρόπο. Αν μάλιστα γίνει αποδεκτό ότι το επεισόδιο της Πτώσης εισήχθη από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο, η αλήθεια είναι ότι αυτός ήταν που «το μετέφρασε στα Φλαμανδικά».[846] Η μεγαλύτερη διαφορά συνίσταται στην ανάδειξη του τοπίου, ένα στοιχείο που εντοπίζεται σε αρκετά από τα μεταγενέστερα έργα. Οι ζωγράφοι των δύο περιοχών χρησιμοποιούσαν το τοπίο με εκ διαμέτρου διαφορετικό τρόπο, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Οι Ιταλοί αντιλαμβάνονταν το τοπίο ως ένα συμπλήρωμα, που κοσμούσε την κυρίαρχη

[846] Woodall, J. (2011), σ. 20.

ανθρώπινη μορφή, ενώ οι Φλαμανδοί υπέτασσαν το βιβλικό ή μυθολογικό επεισόδιο σε μια πανοραμική άποψη της φύσης.[847]

Η πρόσληψη του μύθου, όπως έχει επισημανθεί και από την τελική παραγωγή των έργων με πρωταγωνιστή τον Ίκαρο, ήταν αρκετά διαφορετική στις δύο αντιπαραβαλλόμενες περιοχές. Τις φορές που οι καλλιτεχνικοί εκπρόσωποι επιχειρούσαν να μεταδώσουν το υβριστικό μήνυμα του επεισοδίου το έπρατταν με τέτοιον τρόπο, ώστε να είναι αντιληπτό από τον παραγγελιοδότη ή τον αγοραστή. Αλλά, όπως είναι φυσικό επόμενο ήταν διαφορετικές οι προσλαμβάνουσες στην Ιταλία και στη Φλάνδρα. Εκτός από τις κοινωνικές, πολιτικές, θρησκευτικές και οικονομικές διαφοροποιήσεις, στην πρώτη περίπτωση γίνεται λόγος για παραγγελιοδότη και στη δεύτερη για αγοραστή. Αυτό ερμηνεύεται ως εξής, ο μεν πρώτος γνώριζε τί επιθυμούσε να κοσμεί την οικία ή τον προσωπικό του χώρο, ενώ ο δεύτερος έπρεπε να είναι σε θέση να αναγνωρίσει το εικονιζόμενο θέμα και έπειτα να το αγοράσει. Ως εκ τούτου, σχεδόν στο σύνολό τους τα έργα που έχουν φιλοτεχνηθεί από Ιταλούς καλλιτέχνες[848] είναι αποδοσμένα *all' antica* και ο θεατής αντιλαμβάνεται το μήνυμα μέσω του *exemplum*, δηλαδή να παραδειγματίζεται από έναν ήρωα που έσφαλε. Ενδεχομένως αυτός να είναι και ο λόγος που οι Ιταλοί καλλιτέχνες εμφατικά αναδεικνύουν και τοποθετούν την Πτώση του νεαρού ήρωα στο πρώτο επίπεδο. Οι ζωγράφοι της Φλάνδρας, αντίθετα, εκσυγχρονίζουν το μυθολογικό επεισόδιο σε τέτοιο βαθμό, που τα στοιχεία του αστικού πολιτισμού της εποχής τους εμπλέκονται με τις μορφές των ηρώων και συνιστούν ένα ενιαίο σύνολο.[849] Με αυτού του τύπου την απεικόνιση, ο αγοραστής είναι σε θέση να γίνει κοινωνός του έργου και να ταυτιστεί ή να αποστασιοποιηθεί από τις ηθικές προεκτάσεις που λαμβάνει το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου. Έτσι μετριάζεται, επίσης, η ανάδειξη της τιμωρίας, καθώς ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο στο βάθος του έργου. Στη Φλάνδρα, οι ζωγράφοι εμμένουν στην απεικόνιση των μαρτύρων του συμβάντος, και το στοιχείο αυτό είναι που περιγράφει ό,τι αναφέρεται στην παρούσα διατριβή ως άμβλυνση της ύβρεως. Οι πρωταγωνιστικές μορφές του πρώτου επιπέδου

[847] Andrews, M. (1999), *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, σ. 27 και 41.

[848] Στοιχεία σύγχρονου αστικού πολιτισμού εντοπίζονται στο βάθος της *Πτώσης του Ικάρου* του Cambiaso και στον ιππέα του Saraceni. Βλ. εδώ, σ. 197 και σ. 223.

[849] Οι καλλιτέχνες που διαφοροποιούνται σε αυτή την περίπτωση είναι ο Goltzius και έως έναν βαθμό ο Rubens. Βλ. εδώ, κεφ. 6.3.3 και κεφ. 6.3.6.

είτε παρατηρούν το συμβάν είτε συνεχίζουν απρόσκοπτες την εργασία τους, υποδεικνύοντας έμμεσα ότι έχουν παραδειγματιστεί.

Ολοκληρώνοντας αυτή τη σύγκριση είναι φανερό πλέον ότι ο Ίκαρος αποτέλεσε στην Ιταλία μια μορφή που σχετιζόταν με την αλαζονεία των άπειρων των ανθρώπων που δεν διέθεταν κοινωνική εμπειρία. Τις περισσότερες φορές που απεικονίστηκε ήταν σε εικονογραφικά σύνολα με πολιτικές συνδηλώσεις και έφερε υβριστικούς συσχετισμούς. Οι καλλιτέχνες των Κάτων Χωρών εστίασαν στον όρο της *μεσότητας* και της μετριοπάθειας, ώστε η επιλογή να επαφίεται στον θεατή.

## 6.5 Η πύκνωση των μύθων που φέρουν υβριστικό νόημα στον 16ο και 17ο αιώνα και το παράδειγμα του Αινεία

Όπως προαναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο 4.2, το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου δεν ήταν το μοναδικό που θα μπορούσε να λάβει ηθικοπλαστική ερμηνεία. Στόχος του παρόντος υποκεφαλαίου είναι να διερευνηθεί τυχόν πύκνωση σε μύθους που είναι, επίσης, επιφορτισμένοι με την έννοια της ύβρεως. Εάν αυτό διαπιστωθεί θα μελετηθεί, εάν και σε αυτές τις περιπτώσεις επιλέγονται τα επεισόδια στα οποία οι πρωταγωνιστές τους υφίστανται τις συνέπειες των πράξεών τους επίσης θα μελετηθεί και η μεταβολή τους στο πέρασμα των αιώνων. Επιπλέον, θα γίνει αναφορά και στην προβολή ενός μύθου που εμπεριείχε θετικό νόημα και λειτουργούσε εν είδει παραδείγματος προς μίμηση. Η έρευνά μας θα επικεντρωθεί στους τέσσερις μεγάλους αμαρτωλούς, στον αδελφικό μύθο του Ικάρου: τον Φαέθωνα και στον μύθο της Αράχνης και του Μαρσύα. Η επιλογή των ηρώων αυτών έγινε, επειδή θεωρούμε ότι τα χαρακτηριστικά που διαθέτουν οι πρωταγωνιστές συγκροτούν πλήρως τη φυσιογνωμία του ήρωα – υβριστή.

Σύμφωνα με τον Jacob Burckhardt τα μυθολογικά πρόσωπα που επιλέγονταν κατά τον 15ο αιώνα δεν παρουσιάζουν καμία ουσιαστική σύγκλιση με αυτά του επόμενου αιώνα. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών συγκέντρωναν κατά κύριο λόγο οι θεότητες (η Αφροδίτη, ο Άρης, ο Ήφαιστος, οι θαλάσσιες θεότητες και νύμφες, ο Έρωτας και άλλοι), ενώ σπανιότερη ήταν η απεικόνιση των κατορθωμάτων ή παθημάτων των ηρώων, με τον Ηρακλή να

συγκεντρώνει τη μερίδα του λέοντος στην εικονογραφία.[850] Είναι χαρακτηριστικό δε, ότι από τους ήρωες που θα μελετηθούν εκτενέστερα, προγενέστερη εικονογραφική παρουσία μαρτυρείται στον Φαέθωνα και στον Μαρσύα, αν και η περίπτωση του Φαέθωνος θα μπορούσε να εξαιρεθεί, επειδή, όπως σχολιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχουν επιλεγεί διαφορετικά επεισόδια του αφηγήματος εκτός από την Πτώση.[851]

Η στατιστική καταγραφή των εικαστικών έργων που παρουσιάζεται στον πίνακα VI (Παράρτημα, Πίνακας VI) αναδεικνύει τα περισσότερο και λιγότερο δημοφιλή έργα από όσα παρατίθενται. Έτσι, παρατηρεί κανείς ότι η αλαζονεία του Μαρσύα, του Φαέθωνος και του Ικάρου καταλαμβάνουν τις τρεις πρώτες θέσεις στην συχνότητα παραγωγής, ενώ η Αράχνη με τους τέσσερις καταδικασμένους του Άδη δεν προτιμούνταν συχνά από τους παραγγελιοδότες και αγοραστές και κατ' επέκταση δεν ενέπνεαν τους καλλιτέχνες. Αξίζει, λοιπόν, να διερευνηθούν οι παράγοντες που διαμόρφωσαν κατ' αυτόν τον τρόπο τις προτιμήσεις. Οι καταδικασμένοι των καταδικασμένων κατά την αρχαιότητα ήταν οι τέσσερις μεγάλοι αμαρτωλοί. Όπως σχολιάστηκε στο κεφάλαιο των εικονογραφικών πηγών, κατά τη διάρκεια της Κλασικής Εποχής (τέλος 6ου αιώνα π.Χ.-αρχές 4ου αιώνα π.Χ.), είχε παρατηρηθεί πύκνωση στην εικονογράφησή τους αλλά και σε αυτή του Ικάρου. Τον 16ο και 17ο αιώνα, παρόλο που η Πτώση του Ικάρου εμπνέει εκ νέου τους καλλιτέχνες, δεν συμβαίνει το αντίστοιχο φαινόμενο και με τους καταδικασμένους του Άδη. Μάλιστα, όπως παρατήρησε ο Thomas Puttfarken: «Τα μαρτύρια των τεσσάρων μεγάλων αμαρτωλών της κλασικής αρχαιότητας ήταν ένα πολύ σπάνιο θέμα στις εικαστικές τέχνες». [852] Το εξαιρετικά χαμηλό ποσοστό των προαναφερθέντων ηρώων σε συνδυασμό με το διπλάσιο σχεδόν αυτό του Προμηθέα, όπως επίσης και με τον ασύλληπτο αριθμό έργων που ήταν αφιερωμένα στον Μαρσύα, έθεσε ως αναγκαία

[850] Για την αναδρομή στις μυθολογικές απεικονίσεις του 15ου αιώνα στην Ιταλία, βλ. Burckhardt, J. (2005), *Italian Renaissance Painting according to Genres*, Los Angeles: the Getty Research Institute, σσ. 209-211.

[851] Σύμφωνα με την έρευνα της Davidson Reid, τα επεισόδια από τον μύθο του Φαέθωνος που προτιμώνται από τους καλλιτέχνες του 15ου αιώνα είναι: Ο Φαέθων ζητά από τον Ήλιο να οδηγήσει το άρμα, Ο Θρήνος των αδελφών του Φαέθωνος και η Μεταμόρφωσή τους. Βλ. Davidson Reid, J.(1993), σ. 888.

[852] Puttfarken, T. (2005), σ. 87.

παράμετρο την επαναδιατύπωση του ερευνητικού υποερωτήματος. Αρχικά, θα πρέπει να διασαφηνισθεί ποιόν θεωρούσαν ως υβριστή κατά τον 16ο και 17ο αιώνα.

Η μουσική διαμάχη του Μαρσύα με τον Απόλλωνα είναι με διαφορά το πρώτο μυθολογικό αφήγημα σε δημοτικότητα. Η συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, παρουσιάζει μια ακόμη ιδιαιτερότητα. Τα περισσότερα έργα έχουν φιλοτεχνηθεί από Ιταλούς καλλιτέχνες. Το ίδιο, βέβαια, συμβαίνει και με τον μύθο του Φαέθωνος, αλλά όσον αφορά στον μύθο του Φαέθωνος η εξήγηση είναι κάπως πιο εμφανής. Η Πτώση του Φαέθωνος έχει, μεταξύ άλλων, τοπικό ενδιαφέρον, καθώς το άρμα που οδηγούσε κατέπεσε στον ποταμό Ηριδανό. Εφόσον δεν υπάρχει καμία τέτοια ομοιότητα, η αιτία για την τόσο μεγάλη δημοτικότητα του Μαρσύα πρέπει να αναζητηθεί σε άλλους παράγοντες. Η πρώτη απάντηση εντοπίζεται στον μουσικό διαγωνισμό. Είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα οι πίνακες με θέμα τη μουσική συναντώνται αρκετά συχνά και με διαφορετική μορφή.[853] Επίσης, τα εικονογραφικά σύνολα που περιλάμβαναν έργα θεϊκής τιμωρίας ήταν συνηθισμένα στην αριστοκρατία της Ιταλίας.[854] Κατά τη ροή της παρούσας διατριβής, ο μύθος του Ικάρου ερμηνεύτηκε πολλές φορές ως ένα έργο στο οποίο, ο εκάστοτε παραγγελιοδότης επιθυμούσε να φανερώσει ένα ισχυρό μήνυμα στους πολιτικούς του αντιπάλους. Άρα, το δεύτερο στοιχείο, που ενδεχομένως, προσείλκυσε το ενδιαφέρον των παραγγελιοδοτών είναι η λανθάνουσα πολιτική διάσταση, που είναι δυνατόν να αποδοθεί στον μύθο. Ο Μαρσύας ήταν σάτυρος, ήτοι μια χθόνια θεότητα υποδεέστερη του Δωδεκαθέου στο οποίο ανήκε ο Απόλλων. Έπαιζε αυλό ή δίαυλο που, επίσης, εθεωρείτο ένα μουσικό όργανο κατώτερο από τη λύρα του Απόλλωνα.[855] Η διαμάχη αυτών των δύο μπορεί να ιδωθεί ως μια αιχμή των παλαιών αριστοκρατών προς τους εύπορους μεγαλοαστούς.

Μέσα σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο αντιλαμβάνεται κανείς γιατί οι τέσσερις καταδικασμένοι του Άδη δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ποτέ από

[853] Γίνεται διάκριση των μουσικών πινάκων σε τρεις κατηγορίες: πρώτον, βουκολικά τοπία με μουσικούς, δεύτερον, το είδος της *La Musica da camera* και τρίτον, βιβλικά ή μυθολογικά έργα που πρωταγωνιστούν μουσικοί. Βλ. Frings, G. (1993), «The "Allegory of Musical Inspiration" by Niccolò Frangipane: New Evidence in Musical Iconography in Sixteenth-Century Northern Italian Painting», *Artibus et Historiae*, 14/28, σ. 141.

[854] Held, J. (2008), «Titian's Flaying of Marsyas: An Analysis of the Analyses», *Oxford Art Journal*, 31/2, 190.

[855] Held, J. (2008), σ. 188.

την ιταλική αριστοκρατία.[856] Οι τρεις από αυτούς ήταν θεογέννητοι και όλοι βασιλείς. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι η Μαρία της Ουγγαρίας, η οποία ανέθεσε στον Tiziano τους *Τέσσερις Μεγάλους Αμαρτωλούς*, αποσκοπούσε να τους τοποθετήσει σε μια αίθουσα που θα υποδεχόταν ομότιμούς της και η συνολική επινόηση του συνόλου είχε συγκροτηθεί γύρω από την έννοια της υπεροψίας. Συνεπώς, εκτός από τα επιμέρους στοιχεία, που καθιστούν τον Μαρσύα, τον Φαέθωνα και τον Ίκαρο κατάλληλους προς εικονογράφηση, οι τρεις ήρωες ήταν νέοι, άπειροι και τους δόθηκε ένα φυσικό ή επίκτητο αγαθό το οποίο, όπως αποδείχθηκε από την εξέλιξη των μυθολογικών αφηγημάτων, ήταν ανίκανοι να χρησιμοποιήσουν.

Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο με το μυθολογικό αφήγημα της Αράχνης και της Αθηνάς. Τυπικά εντοπίζονται όλα εκείνα τα στοιχεία, που θα δικαιολογούσαν μια αντίστοιχη πύκνωση. Η Αράχνη ήταν, επίσης, μια κοπέλα-υφάντρια - άρα και ταπεινής καταγωγής - που καυχήθηκε ότι οι ικανότητές της είναι ανώτερες από μιας θεότητας. Γιατί, λοιπόν, εξοβελίζεται από το εικονογραφικό πάνθεον των υβριστών; Θεωρούμε ότι αυτό συμβαίνει λόγω φύλου. Μια γυναικεία μορφή που διέπραττε ύβριν, δεν θα ήταν εύκολο να λειτουργήσει ως αντιπαράδειγμα σε εικονογραφικά σύνολα, που απευθύνονταν κατά κύριο λόγο σε άνδρες. Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες σπάνια επέλεγαν την Αράχνη ως αυτόνομο θέμα και τις περισσότερες φορές που λαμβάνει μορφή ο μύθος γίνεται μέσω εικονογραφικών συνόλων.

Η τελευταία περίπτωση που συναντάται στο γράφημα του Παραρτήματος είναι ο Προμηθέας. Έχει γίνει αναφορά σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι παρ' όλο που ο Προμηθέας δεν έχει τα χαρακτηριστικά ενός υβριστή, στην τέχνη συναντάται ως τέτοιος. Αρχικά, θεωρούμε ότι συνέβαλε στη δημοτικότητα των μυθολογικών αφηγημάτων η παρόμοια τιμωρία που υπέστησαν ο Προμηθέας και ο Τιτυός. Η εικονογραφική ομοιότητα των δύο προσωπικοτήτων, εύκολα θα μπορούσε να προκαλέσει σύγχυση ακόμη και σε ένα κοινό αρκετά εξοικειωμένο με τη μυθογραφία. Επίσης, ο Alciati, εντάσσοντάς τον στα *Εμβλήματα*, απέδωσε αρνητική χροιά στη διαχείριση τη Γνώσης από τον Προμηθέα. [857] Οι δύο αυτές συνισταμένες μεταφράζονται με την αξιοπαρατήρητη πύκνωση του Προμηθέα Δεσμώτη στην

[856] Είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι το μυθολογικό αφήγημα του Ικάρου έχει «πανευρωπαϊκή» διάδοση στην τέχνη. Είναι, δηλαδή, ο μύθος που έχει ανάλογη πύκνωση στις δύο μεγάλες αγορές τέχνης της εποχής, στην Ιταλία και στη Φλάνδρα.

[857] Στο κεφάλαιο των *Εμβλημάτων*, ενδεικτικά βλ. σελ. 102, είδαμε ότι ο Προμηθέας εντασσόταν στον ίδιο κεφάλαιο με τον Ίκαρο με το επίγραμμα *Ότι είναι επάνω από εμάς, δεν είναι για εμάς*.

Τέχνη, καθώς αποτελεί την τέταρτη σε σειρά προτίμησης από τις «υβριστικές» επιλογές. Ο Προμηθέας επιλέγεται, επειδή τόλμησε να μεταφέρει στους θνητούς ένα αγαθό των θεών, τόλμησε δηλαδή να αναμετρηθεί με το θεϊκό στοιχείο. Ακριβώς, επειδή ο μύθος δύναται να λάβει πολλαπλές αναγνώσεις, θεωρούμε ότι η φήμη του ήρωα δεν βάλλεται και κατά τη διάρκεια 17ου αιώνα, οπότε παίρνουν μορφή πολλές από τις περιπέτειές του, με διαφορετικό συμβολικό νόημα.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη θα είχε σημασία να παρατεθεί και ένα αντίθετο παράδειγμα από τον Ίκαρο, ήτοι ένας υιός που άκουσε και σεβάστηκε τον πατέρα του. Δεδομένου ότι τα μισά έργα από αυτά που μελετήθηκαν, φιλοτεχνήθηκαν στην Ιταλία, θεωρούμε ότι το πλέον κατάλληλο αντιπαράδειγμα του Ικάρου είναι ο Αινείας. Στο κεφάλαιο των λογοτεχνικών πηγών της αρχαιότητας περιγράφηκε το χωρίο της *Αινειάδας*, στο οποίο αναφέρεται ότι ο Δαίδαλος απέτυχε να αποδώσει γλυπτικά τη μορφή του υιού του στη θύρα του ανακτόρου του Αινεία. Η επιλογή του παραδείγματος του Δαιδάλου θεωρείται ως η αρμόζουσα για να περιγραφεί η πατρική αγάπη.[858] Τα δύο μυθολογικά δίδυμα, όμως, έχουν μια πολύ ισχυρή αντίθεση. Αμφότεροι οι νεαροί διέτρεχαν κίνδυνο. Στον Δαίδαλο και στον Ίκαρο η πατρική αγάπη δεν κατέστη δυνατόν να επηρεάσει τον άφρονα νέο και να τον προστατεύσει. Αντίθετα, στην περίπτωση του Αινεία, η υιική αγάπη ήταν η κινητήριος δύναμη, ώστε να μεταφέρει τον πατέρα του στους ώμους. Ο Αινείας αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες και έχουν εικονογραφηθεί πολλά επεισόδια από το μυθολογικό του αφήγημα. Η μεγάλη του αναγνώριση στην Ιταλία συσχετίζεται με την κατά την παράδοση ίδρυση της Ρώμης από τον ήρωα. Τρία συγκεκριμένα επεισόδια απαντώνται συχνότερα: η Διαφυγή από την Τροία με τον πατέρα του στους ώμους, η Συνάντησή του με τη Διδώ και η Κάθοδός του στον Άδη. Η Διδώ και ο Αινείας είναι το πλέον εικονογραφημένο από τα τρία, και μάλιστα, η παρουσία του μαρτυρείται πριν από τη Διαφυγή, ήδη από τον 15ο αιώνα, και συνεχίζει, όταν η Διαφυγή παύει σχεδόν εξ ολοκλήρου να απασχολεί του καλλιτέχνες. Με μια αξιοσημείωτη κορύφωση από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα.

Η στάση των καλλιτεχνών απέναντι στη διαφυγή του Αινεία και του Αγχίση από την Τροία μπορεί να διαφωτιστεί από τα *Εμβλήματα*. Η διαφυγή πατέρα και υιού εμφανίζεται ήδη από την πρώτη έκδοση της συλλογής του Alciati υπό τον τίτλο *Pietas filiorum in parentes*, η ευσέβεια των παιδιών προς τους γονείς. Το κείμενο,

[858] Clark, M. (2012), σ. 63.

παρόλο που είναι μικρό σε έκταση, καταλήγει σε έναν περιεκτικό στίχο «το να κουβαλήσω τον πατέρα μου με ασφάλεια θα είναι η μεγαλύτερη δόξα».[859] Η ίδια αντίληψη, ότι δηλαδή ο Αινείας αξίζει την αιώνια δόξα για το κατόρθωμά του, συνεχίζεται όχι μόνον στις επανεκδόσεις του Alciati αλλά και στην έκδοση του Whitney.[860] Μια πράξη που του χαρίζει ένα διαφορετικό είδος υστεροφημίας από αυτή που είχε αποκτήσει ο Ίκαρος αψηφώντας τον πατέρα του. Συμπερασματικά, ο Αινείας είναι το μυθολογικό αντίθετο παράδειγμα από τον Ίκαρο και προστίθεται στα *Εμβλήματα* ως ένα παράδειγμα άξιο μιμήσεως.

[859] Alciati, A. (1531), χ.σ.

[860] Whitney, G. (1586), σ. 163.

# 7. Η εικονογραφία του μύθου του Ικάρου από τον 17ο έως τον 20ό αιώνα

Σποραδικά στη ροή του κειμένου σχολιάστηκε ότι ήδη από τον 17ο αιώνα οι καλλιτέχνες στράφηκαν σε άλλα επεισόδια του μύθου του Ικάρου, ενώ το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου επιλεγόταν όλο και πιο σπάνια. Στο κεφάλαιο αυτό θα παραθέσουμε τους καλλιτέχνες από τον 17ο αιώνα και εξής που έδωσαν μορφή στον μύθο του Ικάρου. Χαρακτηριστικά αναφέρθηκε ως ιδιαίτερο παράδειγμα η περίπτωση του van Dyck, λόγω της σχέσης μαθητείας που είχε με τον Rubens. Αναφέρθηκε, λοιπόν, ότι ο van Dyck επέλεξε να αποδώσει το επεισόδιο με την τοποθέτηση των φτερών στον Ίκαρο δύο φορές (εικ. 196 και 199). Αρχής γενομένης με το van Dyck, το επεισόδιο με την τοποθέτηση των Φτερών επιλέγεται συχνότερα ίσως επειδή αναδεικνύει τη βαθύτερη ανάγκη των καλλιτεχνών να υπογραμμίσουν τη σημασία της επινόησης και της εφευρετικότητας. Ο Δαίδαλος ήταν πια ένας από αυτούς, επειδή ενσαρκώνει το ζωγραφικό ιδεώδες της σχέσης μαθητείας: είναι ένας ιδιοφυής Δάσκαλος μπροστά σε έναν τολμηρό μαθητή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ηλικιακή διαφορά των δύο ηρώων προσφέρει μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία να υπογραμμιστεί εικονογραφικά η πείρα έναντι της απειρίας.

Τα δύο έργα που παραπέμπονται, ο *Δαίδαλος και ο Ίκαρος* και ο *Van Dyck με τη μορφή του Ικάρου*, είναι μια ελαιογραφία και ένα χαρακτικό ελαιογραφίας, που σήμερα λανθάνει, φιλοτεχνημένα το ίδιο χρονικό διάστημα από τον van Dyck. Οι διαφορές μεταξύ των δύο έργων είναι εμφανείς, κάτι που είναι δυνατόν να ερμηνευτεί ως ότι ο ζωγράφος διαρκώς εργαζόταν επάνω στην ιδέα της ιδανικής απόδοσης. Το πρώτο έργο (εικ. 196) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πιο εξωστρεφές με την έννοια ότι οι δύο πρωταγωνιστές διαλέγονται, όπως φανερώνεται από τις κινήσεις των δακτύλων τους. Παράλληλα, ενώ ο Δαίδαλος είναι εξ ολοκλήρου στραμμένος προς τον υιό του και έχει αυστηρή έκφραση, ο Ίκαρος με το σχεδόν παιδικό πρόσωπό του, στρέφει το βλέμμα του προς τον θεατή μετατρέποντάς τον σε κοινωνό του διαλόγου τους. Το δεύτερο έργο λανθάνει, ωστόσο, διασώζεται μια χαλκογραφία του πρωτοτύπου έργου. Με βάση το χαρακτικό που έχει αποδοθεί από τον John Watt και φέρει τον τίτλο *Ο van Dyck με τη μορφή του Ικάρου* (εικ. 199), παρουσιάζεται η αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου. Σε αυτή την περίπτωση οι δύο ήρωες δεν

επικοινωνούν λεκτικά μεταξύ τους, αλλά όπως σκύβει στοργικά ο Δαίδαλος, για να περάσει το ύφασμα που θα στήριζε τα φτερά στους ώμους του Ικάρου, ο δεύτερος πλέκει τα δάχτυλά του στην κόμη του πατέρα του. Το δεύτερο έργο θεωρείται πιο εσωστρεφές και έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις διεισδυτικότερες αυτοπροσωπογραφίες του van Dyck.[861]

Υπό την επιρροή του van Dyck βρίσκονταν δύο ακόμη καλλιτέχνες, που πραγματεύονται το ίδιο θέμα, ο Andrea Sacchi και ο Jacob Jordaens. Το έργο του Sacchi (εικ. 200) έχει ορισμένα κοινά στοιχεία με το δεύτερο του van Dyck, κυρίως στην τοποθέτηση του τεχνουργήματος στους ώμους του Ικάρου. Μόνο που σε αυτήν την εκδοχή ο νεαρός ήρωας έχει σηκώσει το χέρι του ψηλά και με αυτό το ζωγραφικό τέχνασμα, επισκιάζεται το πρόσωπό του διακόπτοντας την επικοινωνία πατέρα και υιού. Η κίνηση αυτή έχει ερμηνευθεί ως μια προσπάθεια του ζωγράφου να αναδείξει την ελλιπή επικοινωνία μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών, η οποία θα οδηγήσει στην πτώση, προοικονομώντας έτσι τα μελλούμενα.[862] Η περίπτωση του Jordaens, όπως περιγράφεται στη βιβλιογραφία, φέρει αρκετές ομοιότητες με τα δύο προαναφερθέντα έργα.[863] Εντούτοις, δεν εντοπίστηκε φωτογραφικό υλικό και δεν είναι δυνατόν να σχολιαστεί το έργο.

Άλλοι πέντε καλλιτέχνες καταπιάστηκαν τον 17ο αιώνα με την απόδοση της τοποθέτησης των φτερών, ο Orazio Riminaldi (εικ. 201), ο Pieter Thijs ο πρεσβύτερος (εικ. 202), ο Charles le Brun (εικ. 203), ο Willem Drost και ο Daniel Seiter. Το κοινό χαρακτηριστικό των προαναφερθέντων έργων είναι ότι, μέσα στο πνεύμα του Baroque, οι μορφές αναδύονται μέσα από έντονους σκιοφωτισμούς. Επίσης, εκτός από την περίπτωση του le Brun, που αποκρύπτει το πρόσωπο, οι υπόλοιποι ζωγράφοι αποδίδουν τον Ίκαρο με εφηβικά χαρακτηριστικά. Αυτή η παρατήρηση είναι ιδιαίτερα εμφανής στο έργο του Riminaldi, όπου ο Ίκαρος, ενώ έχει σώμα ώριμου άνδρα, το κεφάλι του είναι δυσανάλογα μικρό και σίγουρα τα χαρακτηριστικά του αποκαλύπτουν μια μικρότερη ηλικία από αυτή που θα αντιστοιχούσε στην ανδρική σωματοδομή. Υπάρχει, όμως, ένας καλλιτέχνης που καινοτόμησε στην απόδοση του ηρωικού διδύμου. Ο Johann Carl Loth σχεδίασε τον *Δαίδαλο να θρηνεί τον Ίκαρο*. Μέχρι τότε, δεν έχει απεικονιστεί ο θρήνος του

[861] Nyenhuis, J. E. (2003), σ. 307.

[862] Kilinski II, K. (2002), σ. 254.

[863] Nyenhuis, J. E. (2003), σ. 307.

Δαιδάλου. Ακόμη και στην περίπτωση του Saraceni, ο οποίος απέδωσε τα περισσότερα επεισόδια του μύθου, ενώ παρουσιάζεται η Ταφή, ο Δαίδαλος δεν θρηνεί για το παιδί του. Ο Loth στράφηκε στη στιγμή που ο Δαίδαλος αντικρίζει το σώμα του νεκρού Ικάρου και τείνει το χέρι του να τον αγγίξει. Η σύλληψη της ιδέας αυτής παραμένει έως σήμερα άγνωστη, παρόλο που ζητήματα όπως οι ζωγραφικές αναφορές του Loth έχουν επιλυθεί.[864]

Ολοκληρώνοντας τις παρατηρήσεις για τον 17ο αιώνα θέλουμε να προσθέσουμε δύο ακόμη στοιχεία, που καταδεικνύουν τη μείωση της δημοτικότητας της Πτώσης του Ικάρου. Αρχικά, τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν και καταπιάνονταν με την Τοποθέτηση των φτερών είναι αριθμητικά περισσότερα από τις Πτώσεις και δευτερευόντως, τα περισσότερα έργα με θέμα την Τοποθέτηση έχουν φιλοτεχνηθεί μετά το 1636, το διάστημα που παρατηρείται η κατακόρυφη ύφεση στα έργα που παρουσίαζαν την Πτώση.

Ο 18ος αιώνας είναι αυτός που αποτελεί την πλέον ενδιαφέρουσα περίοδο για την εν γένει εικονογράφηση του μύθου του Ικάρου στη σύγχρονη εποχή. Αν και την εκατονταετία αυτή η απόδοση μυθολογικών σκηνών δεν ελαττώθηκε καθόλου – ενδεχομένως θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί το αντίθετο[865] - η παραγωγή έργων τέχνης με πρωταγωνιστή τον νεαρό ήρωα είναι πενιχρότατη. Ο 18ος αιώνας είναι το διάστημα κατά το οποίο συντάσσονται οι πρώτες Διακηρύξεις για τα Δικαιώματα των ανθρώπων, τότε διατυπώνονται οι σκέψεις για την ισότητα και παράλληλα είναι ο αιώνας του Διαφωτισμού. Ως συνάγεται από τα παραπάνω, δεν θα ήταν δυνατόν να επιλέγεται από τους καλλιτέχνες ένα μυθολογικό επεισόδιο, στο οποίο ένας νεαρός που τόλμησε, τιμωρήθηκε. Για την ακρίβεια, μέχρι στιγμής είναι γνωστό ότι φιλοτεχνήθηκαν δύο γλυπτά και μόλις ένα ζωγραφικό έργο στην εκπνοή του αιώνα, που πραγματεύονταν τον μύθο του Ικάρου εν γένει.[866] Ειδικότερα, ο Paul Ambroise Slodtz απέδωσε σε μάρμαρο τον ήρωα συντετριμμένο στα βράχια (εικ. 204), μια

[864] Το έργο δεν εντοπίστηκε, ωστόσο παραπέμπεται σχετική φωτογραφία στο Kilinski II, K. (2002), σ. 262.

[865] Μέσα στο πλαίσιο του Νεοκλασικισμού, η μελέτη των αρχαιοτήτων και οι επισκέψεις εν είδει Μεγάλης Περιήγησης στους τόπους όπου είχαν ανακαλυφθεί αρχαία ερείπια αποτελούσε συνήθη τακτική. Στα κείμενα της εποχής παρατηρείται η τάση για εκ νέου μελέτη της αρχαιότητας και αποθέωση του μεγαλείου της. Ενδεικτικά βλ. Έργουιν, Nτ. (1999), *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. Χ. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 11-64.

[866] Reid, D. J. (1993), σ. 589.

θεματογραφική επιλογή που πραγματοποιείται για πρώτη φορά. Ο Antonio Canova φιλοτέχνησε ένα γλυπτό στο οποίο ο Δαίδαλος τοποθετεί τα φτερά στους ώμους του Ικάρου (εικ. 205), ενώ στη ζωγραφική ο Charles Paul Landon (εικ. 206) απέδωσε τη στιγμή της απογείωσης, που ο Δαίδαλος ωθεί τον Ίκαρο να πετάξει από την άκρη ενός γκρεμού.

Ο μύθος του Ικάρου ανακτά την παλαιά του αίγλη κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, στη ζωγραφική αλλά και στη χαρακτική. Δύο είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του αιώνα: πρώτον, ο μύθος εισβάλλει στην τέχνη της γηραιάς Αλβιόνας, με αξιοσημείωτο ρυθμό, και δεύτερον, η ζωγραφική και η χαρακτική διαμορφώνουν τις δύο διαφορετικές τάσεις, όσον αφορά στην πρόσληψη του μύθου. Τουλάχιστον πέντε ζωγραφικά έργα εκτελούνται κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, εκ των οποίων τα τέσσερα είναι από Βρετανούς καλλιτέχνες. Ωστόσο, με το επεισόδιο της Πτώσης του Ικάρου ασχολήθηκε μόνον ένας Γάλλος ζωγράφος, ο Merry – Joseph Blondel.

Ο Merry – Joseph Blondel φιλοτέχνησε μία ελαιογραφία που φέρει τον τίτλο *Ο Ήλιος ή Πτώση του Ικάρου* στην οροφή του Λούβρου (εικ. 207). Ο ζωγράφος αποδίδει το επεισόδιο σύμφωνα με τις αρχές της Ακαδημίας. Ο Blondel εκτός από τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο προσωποποιεί τον ήλιο, δίνοντάς του τη μορφή του Απόλλωνα, που οδηγεί ένα τέθριππο. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην προγενέστερη του ζωγράφου εικονογραφία δεν ήταν συνηθισμένο να αποδίδεται ο ήλιος ως Απόλλων, παρά μόνον δύο φορές. Όπως σχολιάστηκε στο κεφάλαιο 6.2.2, η παρουσία του Απόλλωνα να οδηγεί το άρμα του ήλιου έγινε μετά από τη λανθασμένη ερμηνεία του σχεδίου του Giulio Romano, από τον ζωγράφο που φιλοτέχνησε την ελαιογραφία του σχεδίου και από τον Campi. Είναι πολύ πιθανό να συνέβη κάτι αντίστοιχο και στην περίπτωση του Blondel, καθώς είναι βέβαιο ότι την περίοδο που ανατέθηκε στον ζωγράφο η παραγγελία, το σχέδιο του Giulio Romano είχε αποκτηθεί από το μουσείο.[867] Έτσι, δημιουργείται ένας άτυπος συσχετισμός μεταξύ των δύο έργων.

Παρόλο που κανένας από τους Βρετανούς ζωγράφους δεν δίνει μορφή στο επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου, έχει ενδιαφέρον να παρουσιαστεί η στάση τους απέναντι στον μύθο, λόγω της αξιοσημείωτης πύκνωσής του. Δύο είναι οι πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις: ο Λόρδος Frederic Leighton και ο Hebert James Draper. Αμφότεροι απέδωσαν τον μύθο με καινοτόμο πνεύμα. Ο Leighton, από όλα

[867] Dancourt, M. (2002), σ. 93.

τα επεισόδια του μύθου, στράφηκε προς την *Προετοιμασία για την Πτήση* (εικ. 208) και ήδη από την πρώτη θέαση αντιλαμβάνεται κανείς την αγάπη που έτρεφε προς τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Η σκηνή λαμβάνει χώρα σε μια περιοχή εκτός της ειρκτής του Μίνωα, ενόσω οι δύο ήρωες βρίσκονται στην άκρη ενός επιπέδου επάνω σε βράχο. Ο ζωγράφος δύο χρόνια πριν τη δημιουργία του πίνακα είχε επισκεφτεί τη Λίνδο, εκεί φιλοτέχνησε μια σειρά από τοπιογραφίες με τα απομεινάρια του Ναού της Αθηνάς και το φυσικό τοπίο της περιοχής.[868] Επίσης, το άγαλμα της Αθηνάς ομοιάζει με την περιγραφή που παραθέτει ο Παυσανίας για την *Αθηνά Προμάχο* και η ίδια η μορφή του Ικάρου με τον *Απόλλωνα Belvedere* (εικ. 209).[869] Ο Kilinski II θεωρεί ότι τα προαναφερθέντα στοιχεία, αν συνδυαστούν με την άπτερο μορφή του Δαιδάλου, αποδίδουν στον μύθο θετική διάσταση.[870] Κυρίως, επειδή, ο νεαρός ήρωας ταυτίζεται μορφολογικά με τον θεό Ήλιο και ο Δαίδαλος, που διατήρησε το μέτρο, στην παρούσα περίπτωση μετατρέπεται σε απλό τεχνίτη.

Όταν ο Herbert James Draper φιλοτέχνησε τον *Θρήνο για τον Ίκαρο* (εικ. 210) ήδη είχε μεγάλη εμπειρία στους πίνακες με μυθολογικό θέμα. Το έργο του θεωρείται, για την εποχή, ένα από τα πλέον καινοτόμα τόσο σε επίπεδο σύλληψης όσο στην απόδοσή του. Αρχικά, πρόκειται για μια σύνθεση η οποία δεν εδράζεται σε καμία λογοτεχνική πηγή. Ο Ίκαρος κείτεται νεκρός επάνω σε έναν βράχο και πλαισιώνεται από τρεις θαλάσσιες νύμφες, που θρηνούν για τον χαμό του. Ούτως ή άλλως το επεισόδιο του θρήνου δεν ήταν από τα πιο κοινά στις επιλογές των ζωγράφων. Αλλά ακόμη και όταν αυτό συνέβαινε, η δραματική σκηνή εκτυλισσόταν μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών, δηλαδή απεικονιζόταν ο Δαίδαλος να θρηνεί τον υιό του. Στον Draper αυτό δεν γίνεται, ο Δαίδαλος είναι απών. Αλλά η απόσταση μεταξύ του μύθου και του έργου δεν συνίσταται μόνο στις μορφές που αποδίδονται. Το δεσπόζον στοιχείο σε όλη τη σύνθεση είναι η εξωπραγματικού μεγέθους κατασκευή φτερών που φέρει ο νεαρός ήρωας. Σε τέτοιον βαθμό που, αν δεν υπήρχε η σαφής χρωματική διαφοροποίηση στο ηλιοκαμένο δέρμα του Ικάρου και το λευκό των νυμφών, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο ζωγράφος είχε παραλείψει τελείως το αίτιο της πτώσης. Το έργο έχει ερμηνευτεί ως μια διακήρυξη του Draper ενάντια στον ορθολογισμό και στις επιστημονικές θεωρίες της βιομηχανικής επανάστασης, που

[868] Kilinski II, K. (2006), «Frederic Leighton's "Daedalus and Icarus": Antiquity, Topography and Idealized Enlightenment», *The Burlington Magazine*, 148/1237, σ. 258.

[869] Kilinski II, K. (2006), σ. 263.

[870] Ό.π.

συνέβαλαν στην απώλεια της θρησκευτικής πίστης και τεκμηριώνει αυτή τη θέση με την ομοιότητα στη στάση της μορφής του Ικάρου με τον Χριστό.[871]

Στον τομέα της χαρακτικής ο μύθος του Ικάρου, για πρώτη φορά στην ιστορία του, μετατρέπεται σε αντικείμενο σκωπτικής χλεύης. Στη γελοιογραφία που φιλοτεχνήθηκε από τον James Gillray και χρονολογείται στις αρχές του 19ου αιώνα, ο Ίκαρος παίρνει του μορφή του Λόρδου Temple υπαίτιου για ένα σκάνδαλο γραφικής ύλης στη Μεγάλη Βρετανία (εικ. 211). Γι' αυτόν τον λόγο οι φτερούγες του είναι φτιαγμένες από φτερά - γραφίδες και το κερί που τα ενώνει είναι το χαρακτηριστικό κόκκινο κερί που χρησιμοποιείται στο βουλοκέρι. Ο ήλιος φέρει τα χαρακτηριστικά του Γεωργίου ΙΙΙ, υπό τη βασιλεία του οποίου αποκαλύφθηκε το σκάνδαλο, ενώ ο Ίκαρος τείνει προς μια αιχμηρή ακίδα που ομοιάζει με μύτη μολυβιού. Το δεύτερο χαρακτικό με σκωπτικό χαρακτήρα έχει φιλοτεχνηθεί από τον Honoré Daumier (εικ. 212). Η *Πτώση του Ικάρου* από τον Daumier έχει φιλοτεχνηθεί μέσα στο πλαίσιο μιας σειράς χαρακτικών με θέματα από την αρχαία ελληνική ιστορία (Histoire Ancienne). Ωστόσο, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τους μύθους ώστε να επικρίνει την επιτηδευμένη αρχαιολατρία και το ύφος της Ακαδημίας.[872] Στην υπό μελέτη λιθογραφία ο Ίκαρος κατακρημνίζεται με έναν σχεδόν κωμικό και αδέξιο τρόπο, ενώ ο Δαίδαλος, ασφαλής στον έδαφος παρατηρεί τον υιό του να πέφτει με ένα μονοκυάλι, ως να παρατηρεί βροχή διαττόντων αστέρων.

Ο μύθος του Ικάρου κατά τον 20ό αιώνα γνωρίζει μια πραγματική έξαρση σε όλες τις μορφές τέχνης. Ο νεαρός ήρωας εμπνέει χορογράφους, ποιητές, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς, ενώ μερικοί από τους πιο αναγνωρισμένους καλλιτέχνες στη ζωγραφική, στη γλυπτική και στη χαρακτική εκφράζονται για το πάθημα του νεαρού ήρωα. Η ονομαστική και μόνο καταγραφή των καλλιτεχνών αυτών θα συγκροτούσε έναν μακρύ και κουραστικό, για τον αναγνώστη, κατάλογο. Ο 20ός αιώνας, όμως, χαρακτηρίζεται και από ένα δεύτερο στοιχείο, ο μύθος του Ικάρου εισδύει ξανά στην ελληνική τέχνη. Το πρώτο έργο μαρτυρείται πριν το 1957. Πρόκειται για ένα γλυπτό φιλοτεχνημένο από τον Γεράσιμο Σκλάβο (εικ. 214), πριν ακόμη μεταβεί στο Παρίσι, όπου διαμόρφωσε το εικαστικό του ιδίωμα. Δύο είναι τα στοιχεία που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: αφενός, παρόλο που το γλυπτό θεωρείται πρώιμο, φέρει

[871] Kilinski II, K. (2013), σ. 76.

[872] le Men, S. (1999), «Daumier et l'estampe», στο *Daumier: 1808-1879,* Paris: Réunion des musées Nationaux, σ. 197.

στοιχεία αφαίρεσης, τα οποία ο γλύπτης θα ενστερνιστεί πλήρως κατόπιν της παρισινής του περιόδου και αφετέρου ο Ίκαρος, ενώ έχει συντριβεί στα βράχια, διαθέτει ακόμη ακέραια τα φτερά του.[873] Το 1963, η Βάσω Κατράκη φιλοτεχνεί πέντε έργα με πρωταγωνιστή τον νεαρό ήρωα για τη σειρά «Μινωικά».[874] Παράλληλα, το ίδιο χρονικό διάστημα έδωσε μορφή στον ιπτάμενο Ίκαρο και η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (εικ. 213). Τέλος, ο γλύπτης Ευάγγελος Μουστάκας και ο αρχιτέκτονας Ιωάννης Μουστάκας χρησιμοποίησαν τον Ίκαρο, ώστε να τιμήσουν τη μνήμη των πεσόντων Ικάρων. Το άγαλμα αυτό κοσμεί, έως σήμερα, την πλατεία Καραϊσκάκη στο Μεταξουργείο.

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο, παρατηρείται ότι κάθε επεισόδιο από τον μύθο του Ικάρου επιλέγεται από τους καλλιτέχνες σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Σε αυτό το σημείο δεν θα ήταν υπερβολή να μιλήσει κανείς για τα αιτήματα της εκάστοτε εποχής, τα οποία καθόριζαν τη χρήση και την πρόσληψη των μύθων. Κατά συνέπεια, δεν θεωρείται τυχαίο που, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα οι καλλιτέχνες στράφηκαν περισσότερο στην Πτώση του Ικάρου, τον 17ο στην Τοποθέτηση των Φτερών και την περίοδο του Διαφωτισμού που ο μύθος δεν επιλέγεται σχεδόν καθόλου από τους καλλιτέχνες. Ο μύθος του Ικάρου είναι ένα αφήγημα με βαρύνον ηθικοπλαστικό μήνυμα και η επιλογή του ή όχι στην τέχνη διαμορφώνεται από τις κοινωνικές συνθήκες.

[873] Περισσότερες πληροφορίες για τον *Ίκαρο* του Γεράσιμου Σκλάβου, βλ. Μαρκάτου, Θ. (2018), «Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967). Μια πρωτότυπη αισθητική προσφορά στην παγκόσμια γλυπτική», αδημοσίευτο άρθρο, χ.σ., (το άρθρο το εμπιστεύτηκε η συγγραφέας για ερευνητικούς σκοπούς) και Ηλιοπούλου-Ρογκαν, Ντ. (1998), *Σκλάβος: ο γλύπτης που έκανε την Ύλη Πνεύμα 1927-1967*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, σσ. 34-36.

[874] Η Κατράκη απέδωσε στον *Ίκαρο* πολιτικό νόημα, ταυτίζοντάς τον με τον ονειροπόλο, αριστερό ιδεολόγο. Βλ. Γιακουμή Δ. (2018), *Οι πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής: η περίπτωση της Βάσως Κατράκη (1909-1988)*, (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σσ. 264-267.

# Συμπεράσματα

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα, που τέθηκε στην αρχή της παρούσας διατριβής ήταν εάν η σύνδεση του μύθου του Ικάρου με την έννοια της ύβρεως σχετίζεται με την αύξηση της δημοτικότητάς του, κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα. Το σημείο εκκίνησης της έρευνας ορίστηκε από δύο παρατηρήσεις: πρώτον, από την αλματώδη χρήση του επεισοδίου της Πτώσης του Ικάρου σε σύγκριση με τους προηγούμενους αιώνες, και δεύτερον, από τις ριζικές αλλαγές που συνέβαιναν στη Θρησκεία, στην Επιστήμη, στην Πολιτική και στην Κοινωνία κατά τη μελετώμενη περίοδο. Εξαρχής διακρίθηκαν δύο εικαστικά κέντρα, η Ιταλία και η Φλάνδρα. Η γεωγραφική διασπορά, όμως, ανέδειξε ότι ο Βορράς δεν αντιμετώπιζε τον μύθο με τον ίδιο τρόπο όπως ο Νότος. Στη συνέχεια, παρατηρήθηκε ότι το μυθολογικό αφήγημα αποτέλεσε στοιχείο έμπνευσης σε τρία διαφορετικά εικαστικά μέσα, μέσω εικονογραφικών συνόλων, φορητών ζωγραφικών έργων και χαρακτικών. Με βάση αυτά τα δεδομένα, έπρεπε πλέον να απαντηθεί το ερώτημα εάν ο Ίκαρος, που αποτελούσε τη μορφολογική έκφραση της ύβρεως, ενέπνευσε τους ζωγράφους επειδή εξέφραζε συμβολικά τις αμφιβολίες και τις αγκυλώσεις για τις αλλαγές που βίωναν. Η γενικότερη απάντηση, όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη ροή της παρούσας εργασίας, είναι εν μέρει καταφατική. Ο μύθος του Ικάρου είναι ένα αφήγημα με καθολικό και διαχρονικό νόημα, το οποίο εμπεριείχε πληθώρα παραμέτρων κατάλληλων για να εμπνεύσουν έργα τέχνης, που σχολίαζαν τις αλλαγές τόσο στην Πολιτική και στην Κοινωνία όσο και στη Θρησκεία και στην Επιστήμη.

Το μυθολογικό αφήγημα απέκτησε τη λογοτεχνική συνέχεια με την οποία το γνωρίζουμε έως σήμερα μετά από τη λεπτομερή καταγραφή του Οβιδίου. Ο Ρωμαίος συγγραφέας μέσα από την περιγραφή του σκιαγράφησε τον χαρακτήρα των δύο πρωταγωνιστών και έθεσε για πρώτη φορά, μέσω των λόγων του Δαιδάλου, την παραίνεση για τη διατήρηση της μέσης οδού. Στη συνέχεια, ο Λουκιανός συνέδεσε τον μύθο με την έννοια της ύβρεως και τους Αστρολόγους, παραθέτοντας ότι ο Δαίδαλος «μηδὲ ὑψηλὰ ἐφρόνησε». Είναι χαρακτηριστικό, όμως, ότι κανένας από τους αρχαίους συγγραφείς δεν επιρρίπτει εξ ολοκλήρου την ευθύνη του παραπτώματος στον Ίκαρο. Αντίθετα, οι περισσότεροι, έστω και έμμεσα,

κατονομάζουν ως ιθύνοντα νου τον Δαίδαλο, επειδή εκείνος δημιούργησε τα παρά φύσιν όντα, και κυρίως γιατί εκείνος επινόησε και έκανε εφικτή την από αέρος απόδραση. Ο Ίκαρος, από την άλλη πλευρά, αφού του προσφέρθηκε μια ιδιαίτερη ικανότητα, είναι αυτός που επέλεξε λανθασμένα, επιδεικνύοντας μνημειώδη ανυπακοή, και αυτή είναι η αιτία που έπεσε. Μάλιστα, δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο, οι συγγραφείς της αρχαιότητας να επιχειρούν να αμβλύνουν την αφροσύνη του νεαρού ήρωα, αποδίδοντάς του υστεροφημία μέσα από την ονοματοδοσία του Ικάριου Πελάγους. Η πιο συχνή λογοτεχνική πηγή από την οποία αφορμώνται οι περισσότεροι καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα είναι ο Οβίδιος. Μόνο που τις περισσότερες φορές, επιλέγεται κάποια έκδοση η οποία περιλαμβάνει και έναν περιθωριακό συνοδευτικό σχολιασμό, συνήθως του εκάστοτε μεταφραστή. Η φύση των εν λόγω σχολίων είναι επεξηγηματική και νουθετική. Κάτι που ερμηνεύεται ως ένα αίτημα της εποχής οι μύθοι να προσλαμβάνονται ως διδακτικά αφηγήματα με αλληγορικές προεκτάσεις.

Η στάση απέναντι στον Ίκαρο γίνεται πιο αιχμηρή στα *Εμβλήματα*. Τότε, είναι η πρώτη φορά που ο Ίκαρος ταυτίζεται με τους υψηλόφρονες και αλαζονικούς αναζητητές της Γνώσης. Η μορφή του νεαρού ήρωα συνδέεται με έναν αμφιλεγόμενο επιστημονικό κλάδο, αυτόν των Αστρολόγων. Η τάση των Αστρολόγων να επιχειρούν να προφητεύσουν τα μελλούμενα αντιμετωπίζεται ως υβριστική, καθώς θεωρείται ότι προσεγγίζουν μια Γνώση την οποία δεν είναι σε θέση να διαχειριστούν και αγνοούν τα όρια της ελεύθερης βούλησης. Για τον κίνδυνο αυτόν τούς προειδοποιεί το *επίγραμμα* αλλά και η *εικόνα* στα *Εμβλήματα* του Alciati, που εύγλωττα δίνει μορφή στην ιδέα ότι όποιος αγνοεί τα όρια των δυνατοτήτων του από υπεροψία, εν τέλει κατακρημνίζεται. Μέσω των *Εμβλημάτων* πραγματοποιείται η σύζευξη του υβριστή Ικάρου με την Επιστήμη. Ακόμη, όμως, και στις εκδόσεις που ο Ίκαρος δεν ήταν ο εκπρόσωπος των Αστρολόγων, ο συσχετισμός του με την απρόσμενη απόκτηση γνώσης και την αναγκαιότητα για τήρηση του μέτρου παρέμενε. Στο σύνολο των εκδόσεων του 16ου αιώνα, που σχολιάστηκαν, παρατηρήθηκε ότι εικονογραφικά ο ήρωας αποδιδόταν κατά μόνας, δίχως να επισημαίνεται κάπου η παρουσία του Δαιδάλου. Η αναγωγή του σε βασικό πρωταγωνιστή τού απέδωσε επιπρόσθετα αρνητικά χαρακτηριστικά. Έτσι, ο ήρωας είναι ένας νεαρός σε ηλικία, άρα και άπειρος άνθρωπος, που φέρεται υπεροπτικά καθώς διακατέχεται από την πεποίθηση ότι δύναται να διαχειριστεί όσα είναι επάνω από αυτόν. Στα *Εμβλήματα*, λοιπόν, ο Ίκαρος χρησιμοποιείται ως αντιπαράδειγμα για

τις συνέπειες που επιφέρει η εσφαλμένη χρήση της Επιστήμης. Με αυτή ως επικρατούσα άποψη, η Πτώση του Ικάρου εισέρχεται δυναμικά στη θεματογραφία του 16ου αιώνα.

Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, στην Ιταλία, η Πτώση του Ικάρου αποτελεί, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, μέρος εικονογραφικού συνόλου. Το κοινό χαρακτηριστικό είναι ότι σε αρκετά από τα έργα που μελετήσαμε λανθάνουν πολιτικοί υπαινιγμοί. Πιο συγκεκριμένα, τα εικονογραφικά σύνολα διαμορφώνονταν από έναν σύμβουλο εικονογραφίας, έπειτα από την αρχική επιθυμία του παραγγελιοδότη. Στη συνέχεια, αυτός επέλεγε τους ζωγράφους που θα περαίωναν την ανάθεση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, όπως επισημάνθηκε, φέροντας το βάρος της ύβρεως, το μυθολογικό επεισόδιο χρησιμοποιείται ώστε να μεταβιβαστεί ένα ισχυρό μήνυμα. Τις φορές που θεωρείται βέβαιο ότι ο ήρωας αντιμετωπιζόταν ως υβριστής λάνθαναν και πολιτικοί υπαινιγμοί, που αναφέρονταν στη διαρκώς ρευστή κατάσταση της διακυβέρνησης στη Βόρεια Ιταλία ή ο μύθος εικονογραφείται προκειμένου να προειδοποιήσει τον παραγγελιοδότη για τους κινδύνους που ελλόχευαν με την απόκτηση δύναμης. Στην έρευνά μας είδαμε ότι η Πτώση του Ικάρου αποδίδεται, έχοντας υβριστικές συνδηλώσεις, στο εικονογραφικό σύνολο του Vespaciano I Gonzaga ο οποίος οραματιζόταν τη δημιουργία μιας ιδανικής πολιτείας στο νεοσύστατο Δουκάτο της Sabbioneta. Παράλληλα, όμως, το υπό μελέτη μυθολογικό επεισόδιο συμπεριλαμβάνεται στο εικονογραφικό σύνολο του Giambattista Spinola το οποίο, επίσης, είχε υβριστικές συνδηλώσεις και αναδείκνυε τις διαφορές που υπήρχαν μεταξύ των παλαιών αριστοκρατικών οικογενειών και των νεόπλουτων μεγαλοαστών. Ενδεχομένως, η ανάδειξη της διαφοράς σύνεσης και αλαζονείας να είναι και ο λόγος που στα περισσότερα εικονογραφικά σύνολα ενισχυόταν ο αντίθετος χαρακτήρας των δύο πρωταγωνιστών του μύθου. Έτσι, ο Δαίδαλος αποδιδόταν ως ένας γηραιός και στοργικός πατέρας, ο οποίος είχε την εμπειρία να διαχειριστεί τις υπεράνθρωπες ικανότητες που του προσέφερε το τεχνούργημά του, ενώ ο Ίκαρος ήταν ο αφελής και φιλοπερίεργος νέος, που τόλμησε να αψηφήσει όχι μόνον τη φύση αλλά και τις συμβουλές του ηλικιωμένου πατέρα του. Υπό αυτό το πρίσμα, το επεισόδιο με την Πτώση φαντάζει ιδανικό για την πολιτική κατάσταση της Ιταλίας, εφόσον αναδεικνύονται με την πρώτη θέαση οι διαφορές παλαιού-νέου, έμπειρου-άπειρου, μετριοπαθούς-αλαζόνα. Η αντίθεση αυτή δηλώνεται ζωγραφικά με τη φυσιογνωμική διαφοροποίηση των δύο ηρώων. Ο Δαίδαλος τις περισσότερες φορές έχει λευκή κόμη και γενειάδα, αντίθετα ο Ίκαρος

είναι ένας αγένειος έφηβος. Συμπερασματικά, η απόδοση της Πτώσης του Ικάρου για τις επαρχίες της Βόρειας Ιταλίας είναι δυνατόν να ερμηνευτεί ηθικοπλαστικά, μέσα από το πρίσμα της ύβρεως, τουλάχιστον στις περισσότερες των περιπτώσεων.

Στη ζωγραφική του Βορρά το θέμα, πιθανόν, εισάγεται από τον Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο. Αυτός μαζί με τον Goltzius είναι οι δύο καλλιτέχνες που απεικονίζουν τον μύθο του Ικάρου με τον ήρωα ως υβριστή. Στα υπόλοιπα έργα, όπως αποδείχτηκε, δεν είναι διακριτοί ενδεχόμενοι υπαινιγμοί των ζωγράφων σχετικοί με την ύβριν. Ειδικότερα, είδαμε ότι τα περισσότερα έργα με θέμα την Πτώση του νεαρού ήρωα, φιλοτεχνήθηκαν σε φορητούς πίνακες μικρών διαστάσεων, ώστε να διατεθούν στην αγορά έργων τέχνης της Αμβέρσας. Η επιλογή αυτή διαμορφώθηκε από δύο συνιστώσες: τη θρησκευτική έριδα και τον καπιταλισμό. Η θεματογραφία, των έργων που θα διατίθεντο στην αγορά, όφειλε να τηρεί τους ζωγραφικούς κανόνες που επιβλήθηκαν με την επικράτηση του Προτεσταντισμού, και παράλληλα να είναι αναγνωρίσιμη από ένα ανομοιογενές μωσαϊκό διαφορετικών υποψηφίων αγοραστών. Έτσι, το μυθολογικό αφήγημα του Ικάρου, ενώ εισέρχεται στην εικονογραφία της Φλάνδρας φέροντας υβριστικό νόημα, καταλήγει σε ένα θέμα συρμού.

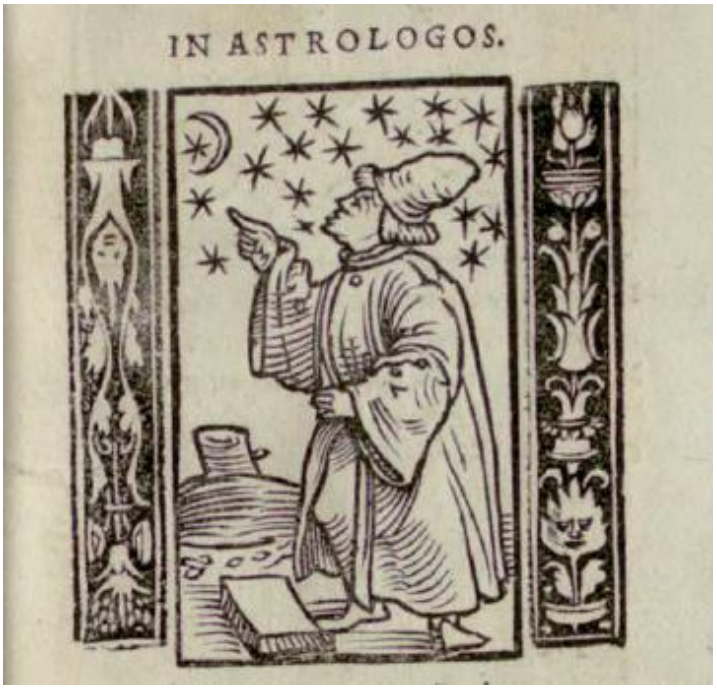
Το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου αρχίζει, σταδιακά, να παραγκωνίζεται ως θεματογραφική επιλογή κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, αφενός ότι επιδεικνύεται μεγαλύτερη προτίμηση σε ένα διαφορετικό μυθολογικό επεισόδιο, αυτό της τοποθέτησης των φτερών, και αφετέρου ότι τα περισσότερα έργα που είχαν θέμα την Πτώση φιλοτεχνήθηκαν την πρώτη δεκαετία του 1600. Μόλις δύο έργα χρονολογούνται τη δεκαετία του 1630 και έπειτα από αυτά το θέμα κατασιγάζει. Στα *Εμβλήματα* παρατηρήθηκε είτε ότι εικονογραφικά εισήχθη ο Δαίδαλος και μαζί με αυτόν η έννοια της Μετριοπάθειας είτε ότι προτιμάται να απεικονίζεται η Πτήση του Ικάρου, ως προάγγελος νέων ανακαλύψεων και περιπετειών. Στο εικονογραφικό σύνολο που συγκροτήθηκε για τον Φίλιππο IV, βασιλιά της Ισπανίας, στην Torre de la Parada, ο μύθος του Ικάρου ερμηνεύτηκε υπό το πρίσμα του νεοστωικισμού. Η μοναδική περίπτωση που το επεισόδιο της Πτώσης διατηρεί αμιγώς τα υβριστικά χαρακτηριστικά του είναι στο εικονογραφικό σύνολο της Casa de Pilatos, το οποίο φιλοτεχνήθηκε από τον Francisco Pacheco. Παράλληλα, η αυξανόμενη προτίμηση στο επεισόδιο της τοποθέτησης των φτερών και η ανάδειξη του Δαίδαλου πια ως πρωταγωνιστή, καταδεικνύει την εξ ολοκλήρου διαφορετική

πρόσληψη του μύθου. Το αφήγημα χρησιμοποιείται πλέον για να επαινεθεί η επινόηση και η καλλιτεχνική δεινότητα του Δαιδάλου.

Συνοψίζοντας, το επεισόδιο με την Πτώση του Ικάρου πράγματι είχε μεγάλη απήχηση κατά τη διάρκεια του 16ου και του 17ου αιώνα στις βόρειες επαρχίες της Ιταλίας και στη Φλάνδρα, ειδικότερα στο εμπορικό λιμάνι της Αμβέρσας. Η βασική διαφορά όσον αφορά στην πρόσληψη του μύθου και επομένως στο τρόπο που τα μηνύματά του γίνονταν αντιληπτά εντοπίζεται στην ουσιαστική διαφορά παραγγελιοδότη και αγοραστή. Τα έργα που μελετήσαμε και είχαν φιλοτεχνηθεί σε καθεστώς πατρωνίας εντάσσονται σε εικονογραφικά σύνολα, σε αυτές τις περιπτώσεις η Πτώση του Ικάρου αποδίδεται συνεπικουρικά για να ενισχύσει ένα μήνυμα που ο παραγγελιοδότης επιθυμεί να μεταδώσει από τη συνολική θέαση του εικονογραφικού συνόλου. Τα έργα αυτά αναδεικνύουν τον Ίκαρο ως τον βασικό πρωταγωνιστή ο οποίος εντοπίζεται με ευκολία, καθώς στην πλειονότητα των περιπτώσεων βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο των έργων. Αντίθετα, τις φορές που το μυθολογικό επεισόδιο απεικονίζεται σε φορητούς πίνακες οι οποίοι θα διοχετεύονταν στην ελεύθερη εικαστική αγορά δεν διακρίνονται υβριστικές αναφορές. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι σε εκείνες τις περιπτώσεις ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος παραγκωνίζονται στο βάθος των συνθέσεων. Σε αυτά τα έργα η ερμηνευτική απόδοση των έργων ως υβριστικά ή όχι επαφίεται στον εκάστοτε αγοραστή.

# Κατάλογος *Εμβλημάτων* και Χαρακτικών (ΚΕΧ)

1) Hans Schäufelein μετά από τα σχέδια του Jörg Breu – *Για τους αστρολόγους*




Χρονολογία: 1531

Τεχνική: ξυλογραφία

Θέση: Alciati, A. (1531), *Emblematum liber*, χ.α., χ.σ.

Περιγραφή: Σε ένα λιτά αποδοσμένο βάθος αποδίδεται ο έναστρος ουρανός και η ημισέληνος. Η επιφάνεια της γης δηλώνεται από ένα μικρό ύψωμα και έναν κομμένο κορμό δέντρου. Στο πρώτο επίπεδο του χαρακτικού μια ανδρική μορφή φορά μανδύα και πίλο και δείχνει με το δάχτυλο προς τον ουρανό. Μπροστά της διακρίνεται ένα ορθογώνιο βάθρο.

Παρατηρήσεις: Στο επίγραμμα (subscriptio) καταγράφεται: «*Icare, per superos qui raptus et aera, donec, In mare praecipitem cera liquata daret, Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis, Exemplo ut doceas dogmata certa tuo. Astrologus caveat quicquam praedicere: praeceps, Nam cadet impostor dum super astra volat*». Η εικόνα τυπικά δεν εντάσσεται στο πεδίο της παρούσας διατριβής, ωστόσο θεωρείται

απαραίτητη η προσθήκη της στον κατάλογο των χαρακτικών, επειδή είναι η πρώτη έκδοση στην οποία γίνεται αναφορά στο όνομα του Ικάρου.

Βιβλιογραφία: Alciati, A. (1531), Bregman, A. (2007), Cohen, S. (2008), Daly, P.M. (1985), Daly, P.M. ($^{2}$1998), Green, H. (1872), Kilinski II, K. (2002), Manning, J. (2002), Miedema, H. (1968), Moffitt, J.E. (2004)

2) Αγνώστου – *Για τους αστρολόγους*



Χρονολογία: 1534

Τεχνική: ξυλογραφία

Θέση: Alciati, A. (1534), *Emblematum libellus*, Paris: Ch. Wechel, χ.α., χ.σ.

Περιγραφή: Όλη η σύνθεση του χαρακτικού έχει αποδοθεί με λιτό τρόπο. Το βάθος συνίσταται από την ταραχώδη θάλασσα και τον ήλιο, που φέρει χαρακτηριστικά ανθρώπου. Στην περιοχή του ουρανού μια ανδρική μορφή φέρει φτερά στην ωμοπλάτη και στα πόδια. Το σώμα έχει αποδοθεί από την οπίσθια όψη, διαγώνια και ανάποδα, δηλαδή με το κεφάλι προς τα κάτω. Σε αντίθεση με το σώμα, το κεφάλι της έχει αποδοθεί κατά πρόσωπο. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με την παρουσία ενός πλοίου.

Παρατηρήσεις: Η έμμετρη μετάφραση στα γαλλικά έχει πραγματοποιηθεί από τον Jehan le Fevre. Το κείμενο είναι ίδιο με το ΚΕΧ 1.

Βιβλιογραφία: Alciati, A. (1534), Bregman, A. (2007), Daly, P.M. (1985), Green, H. (1872), Manning, J. (2002), Moffitt, J.E. (2004)

3) Αγνώστου - *Faire tout par moyen*



Χρονολογία: 1548

Τεχνική: ξυλογραφία

Θέση: Corrozet, G. (1548), *Hecatongraphie*, Paris: Et. Groulleau.

Περιγραφή: Σε ένα ακαθόριστο και περιγραμμικά αποδοσμένο τοπίο έχει αποδοθεί μια ανδρική μορφή εν πτώσει από τον ουρανό με κατεύθυνση προς το έδαφος. Στο ένα της χέρι φέρει ένα πτερύγιο με φτερά, το οποίο έχει κατά το ήμισυ αποκολληθεί από τον βραχίονά της. Ένα δεύτερο πτερύγιο βρίσκεται μετέωρο λίγο πριν την επιφάνεια του εδάφους. Η μορφή ακουμπά με τα πόδια της τις ακτίνες στον ουρανό.

Παρατηρήσεις: Το κείμενο που συνοδεύει την εικόνα είναι το ακόλουθο: «*Qui trop s'exalte trop se prise, Qui trop s'abaisse il se desprise, Mais celluy qui veult faire bien Il se gouverne par moyen*». Παράλληλα, το κείμενο έχει ενισχυθεί από ένα επεξηγηματικό κείμενο που στηρίζεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: «*Fol Icarus que t'est il advenu? Tu as tresmal le conseil retenu, De Dedalus ton pere qui t'apprint, L'art de voler, lequel il entreprint, Pour eschapper de Minos la prison, Ou vous estiez enfermez, pour raison qu'il avoit faict & basty une vache, D'ung boys leger ou Pasiphe se cache. Ce Dedalus nature surmonta, A toy & luy des aelles adjousta, Aux bras & piedz, tant que poviez voler, Et en volant il se print à parler, A toy disant: mon filz qui veulx pretender, De te saulver, ung cas tu doibs entendre, Que*

*si tu veulx à bon port arriver, Il ne te fault vers le ciel eslever. Car le Soleil la cire fonderoit, Et par ainsi ta plume tomberoit, Sy tu vas bas l'humidité des eaulx te privera du povoir des oyseaulx. Mais si tu vas ne hault ne bas, adoncques la voye est seure & sans dangers quelzconques: O pauvre sot le hault chemin tu prins trop hault pour toy car mal il t'en est prins La cire fond, & ton plumage tumbe*».

Βιβλιογραφία: Corrozet, G. (1548), Dancourt, M. (2002), Kilinski II, K. (2002), Moffitt, J.E. (2004), Röttgen, H. (1984)

4) Jobst Amman & Virgil Solis (αποδίδεται) – *Για τους Αστρολόγους*



Χρονολογία: 1550

Τεχνική: ξυλογραφία

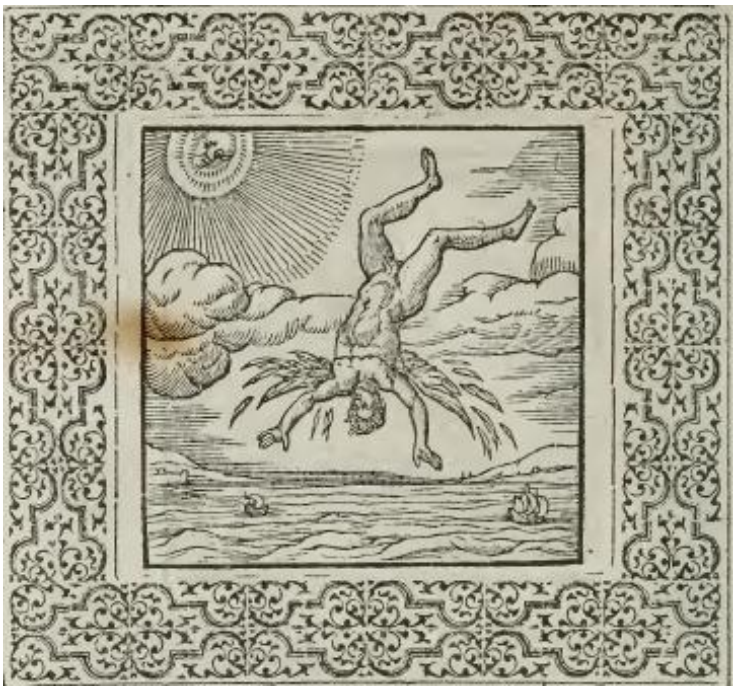
Θέση: Alciati, A. (1550), *Emblemata*, Lyon: Gulielmus Rovillium, κεφ. *Astrologia*, σ.113.

Περιγραφή: Εν μέσω νεφών έχει αποδοθεί στην επάνω αριστερή γωνία του χαρακτικού ο ήλιος με ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Το υπόλοιπο βάθος συμπληρώνεται με την απόδοση νησιού και θάλασσας. Το πρώτο επίπεδο καταλαμβάνεται από μια ανδρική μορφή, όπως συνάγεται από την μυολογία. Αυτή φέρει φτερά στην πλάτη, βρίσκεται εν πτώσει, τα κάτω άκρα της διαγράφουν έναν ασταθή διασκελισμό και τα νώτα της είναι στραμμένα στον θεατή.

Παρατηρήσεις: Το κείμενο είναι το ίδιο με αυτό της πρώτης έκδοσης. Η εικόνα χρησιμοποιείται και στη Γερμανολατινική έκδοση του 1566 (έμβλημα CVIII).

Βιβλιογραφία: Alciati, A. (1550), Alciati, A. (1566), Daly, P.M. (1985), Dancourt, M. (2002), Green, H. (1872), Moffitt, J.E. (2004), Roberts – Jones, Ph. (1974)

5) Αγνώστου - *Για τους αστρολόγους*



Χρονολογία: 1584

Τεχνική: ξυλογραφία

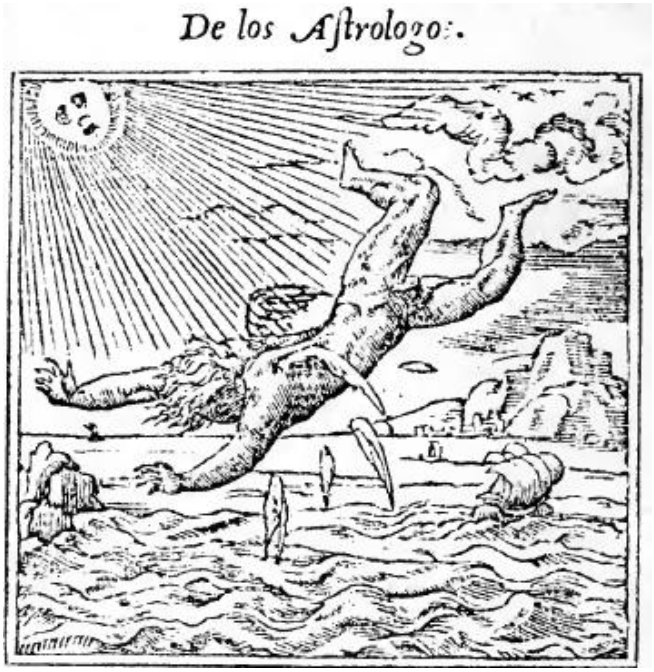
Θέση: Alciati, A. (1584), *Emblemata*, Paris: Jean Richer, έμβλημα. CIII, σ.143.

Περιγραφή: Το βάθος του χαρακτικού έχει διχοτομηθεί από μια συστάδα νεφών. Στο επάνω μέρος παρατηρείται ο προσωποποιημένος ήλιος και στο κάτω αποδίδεται η θάλασσα με δύο πλοία. Στο πρώτο επίπεδο αποδίδεται μια μορφή σε ανάποδη κατακόρυφο. Είναι ολόγυμνη και φέρει δύο πτερύγια στην πλάτη, από τα οποία έχουν αποκολληθεί διάσπαρτα φτερά. Τα κάτω άκρα της μορφής διαγράφουν έναν αδέξιο ανοιχτό διασκελισμό.

Παρατηρήσεις: Η εν λόγω έκδοση είναι δίγλωσση και περιλαμβάνει το κείμενο του Alciati στα λατινικά και στα γαλλικά, καθώς και μια επεξηγηματική παράγραφο. Πρόκειται για μία από τις πλέον διαδεδομένες εικόνες, καθώς έχει εμφανιστεί σε πληθώρα επανεκδόσεων του Alciati αλλά και συλλογών Εμβλημάτων άλλων συγγραφέων. Η επόμενη παρουσία της έχει εντοπιστεί στη συλλογή Εμβλημάτων του Geoffrey Whitney, φέροντας τον τίτλο: *In Astrologos* αλλά με διαφορετικό κείμενο, βλ. Παράρτημα ΙΙΙ.

Βιβλιογραφία: Alciati, A. (1584), Alciati, A. (1661), Daly, P.M. (1985), Green, H. (1872), Whitney, G. (1586), Moseley, Ch. (1989)

6) Juan Vazquez de Molina - *De los Astrologos*




Χρονολογία: 1549

Τεχνική: ξυλογραφία

Θέση: Daza Pinciano, B. (1549), *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas – Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon: Guillaume Rouille, σ. 76.

Περιγραφή: Στο βάθος του χαρακτικού αποδίδεται μεγάλη επιφάνεια ταραχώδους θάλασσας. Αδρομερώς διακρίνονται ένα νησί και κάποια πλοία. Στη επάνω αριστερά γωνία ο ηλιακός δίσκος διαχέει τις ακτίνες του στο ¼ περίπου της χαρακτικής επιφάνειας. Αυτός φέρει ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Στο κέντρο του πρώτου επιπέδου εντοπίζεται ανδρική μορφή με μακριά κόμη εν πτώσει. Φέρει φτερά στην πλάτη και το σώμα της διαγράφει μια έντονη συστροφή. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της μορφής δεν διακρίνονται.

Παρατηρήσεις: Το επεξηγηματικό κείμενο κάτω από την εικόνα γράφει: «*Icaro que subir hasta el sublime/ Cielo queriendo, dentro el mar cayste:/ Mira que aquella cera aqui te imprime/ de quien antes de a(h)ora muerto fuiste/ para que por tu ex(j)employ mas se estime/ la sciencia por la qual tu t(l)e perdiste./ mas nadie i(j)uzgue hasta q(ue) lo entienda,/ Porque cayrè soltando mas la rienda*», σημ. Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία και ο τονισμός του πρωτότυπου κειμένου.

Βιβλιογραφία: Daza Pinciano, B. (1549)

7) Αγνώστου - *Nimium Sapere*



Χρονολογία: 1564

Τεχνική: ξυλογραφία

Θέση: Sambucus, J. (1564), *Emblemata*, Antwerp: Christopher Plantin, σ. 32.

Περιγραφή: Στο βάθος του χαρακτικού επάνω αριστερά, έχει αποδοθεί μια ολόγυμνη μορφή εν μέσω νεφών με το κεφάλι κατακόρυφα προς τα κάτω. Η μορφή φέρει φτερά στην πλάτη. Στο πρώτο επίπεδο δεσπόζει μια καθήμενη ανδρική μορφή αποδοσμένη σε κατατομή. Αυτή κοιτάζει έναν αητό και αυτός, στη συνέχεια, ατενίζει τον προσωποποιημένο ήλιο. Η υπόλοιπη σύνθεση συμπληρώνεται από σύννεφα και στοιχεία του φυσικού τοπίου.

Παρατηρήσεις: Ενυπόγραφο κάτω αριστερά. Δεν είναι, ωστόσο, δυνατή η ταύτιση του χαράκτη. Το κείμενο γράφει: «*Cominus adversum qui spectat lumine Phœbum, nititur & radiis vincere, cæcus abit, vane quid affectus cælestibus addere lucem, Ardentemque oculis sollicitare Deum. Sola potest magni hoc ales prestare Tonantis, haec quoque visum acuit, non superare solet. Alta nimis lingue & donate sorte beatum. Te dic, quodque velis esse, fuisse puta. Non benè conveniunt Paëthon tibi regna suprema, Icarus optatis decidit atque polis*».

Βιβλιογραφία: Almási, G. (2009), Muñoz – Simods, P. (1992), Sambucus, J. (1564), Visser, A.S.Q. (2005)

8) Αγνώστου - *Altum sapere Periculosum*



Χρονολογία: 1618

Τεχνική: οξυγραφία

Θέση: Schoonhoven, F. (1648), *Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia*, Amsterdam: Joannem Janssonium, έμβλημα. III, σ. 9.

Περιγραφή: Στο αφαιρετικό βάθος αποδίδονται μόνον ο ηλιακός δίσκος και υδάτινο στοιχείο με υποδήλωση στεριάς, όπου βρίσκεται ένα ερειπωμένο κτήριο. Στο πρώτο επίπεδο επάνω σε σύννεφα ένα τέθριππο με έναν ιππέα βρίσκεται σε εναέρια πορεία. Το ένα άλογο έχει διαφύγει της πορείας και πέφτει. Κάτω από τον ήλιο εντοπίζεται και μια δεύτερη ανθρώπινη μορφή, ανεστραμμένη με φορά κατακόρυφη προς τα κάτω με φτερά στην πλάτη να διαγράφει έναν αλλόκοτο διασκελισμό.

Παρατηρήσεις: Στο επίγραμμα καταγράφεται: «*Icarus & Phaëton nimium dum magna capessunt, occidit hic flammis, ille peremtus a quis:Mens infirma hominum cœli perrumpere claustra. Cum studet, in tenebras præcipitata ruit*».

Βιβλιογραφία: Dancourt, M. (2002), Tomicka, J. A. (1996), Schoonhoven, F. (1648)

9) In medio consistit virtus



Χρονολογία: 1612

Τεχνική: οξυγραφία

Θέση: Vænius, O. (1612), *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Amsterdam: Henricum Wetstenium.

Περιγραφή: Σε ένα ακαθόριστο βάθος, όπου ξεχωρίζει μόνο ο ηλιακός δίσκος, διακρίνονται δύο μορφές να υπερίπτανται. Αμφότερες φέρουν φτερά στην πλάτη, η δεξιά φαίνεται να διαγράφει μικρό διασκελισμό και η φορά του κορμού της να είναι πρηνηδόν. Η δεύτερη βρίσκεται εγγύτερα στον ηλιακό δίσκο εντοπίζεται σε ύπτια και αδέξια στάση. Στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται τρεις γυναικείες μορφές. Η μια έχει μπροστά της έναν σάκο με νομίσματα. Η μεσαία κρατάει μια κάρτα με πέντε τελείες και ένα κέρας γεμάτο άνθη. Η τελευταία πετά νομίσματα επάνω από την κεφαλή της.

Παρατηρήσεις: Τα *Emblemata Horatiana* δεν ακολουθούν την παραδοσιακή μορφή των *Εμβλημάτων* και δεν έχουν επίγραμμα, αλλά τέσσερα ρητά σχετικά με την εικόνα. Το πρώτο, που παρατίθεται κάτω από τον τίτλο, αναφέρει: «*Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt*», ήτοι ενώ προσπαθούν να αποφύγουν ανόητα λάθη, τρέχουν προς την αντίθετη πλευρά.

Βιβλιογραφία: Gerards – Nelissen, I. (1971), Kavaler, E. M. (1999), Kilinski II, K. (2002), Rabone, R. (2017), Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), Sullivan, M. A. (2010), Tomicka, J. A. (1996), Vænius, O. (1612)

10) Cornelis Boel, *Medio Tutissimus Ibis*




Χρονολογία: 1608

Τεχνική: οξυγραφία

Θέση: Vaenius, O. (1608), *Amorum Emblemata*, Antwerp: Venalia apud Audorem, σ. 42 -43.

Περιγραφή: Στο βάθος του χαρακτικού έχουν απεικονιστεί ο ηλιακός δίσκος και υδάτινο στοιχείο. Στον ουρανό εντοπίζονται δύο μορφές να ίπτανται με φτερά στα χέρια τους. Η μία, που βρίσκεται εγγύτερα στον ήλιο έχει αποδοθεί ανάσκελα, ενώ τα πόδια της είναι ανοιχτά σαν να βαδίζουν. Στη στεριά έχει αποδοθεί μία μορφή να οργώνει. Στο πρώτο επίπεδο ένα βρέφος κρατά διαβήτη και δείχνει προς τον ουρανό. Και αυτό φέρει φτερά στην πλάτη. Η υπόλοιπη σύνθεση έχει συμπληρωθεί με στοιχεία φύσης.

Παρατηρήσεις: Στο επίγραμμα γράφεται: *Daedalus, en medium tenet, extrema Icarus; ille, Transuolat, hic mersus nomine signat aquas. Gaudet Amor medio, nec summa nec infima quaerit; Si qua voles aptè nubere, nube pari.* Επίσης, η έκδοση είναι τρίγλωσση και το κείμενο υπάρχει στα ολλανδικά και στα γαλλικά.

Βιβλιογραφία: Daly, P.M. (1998), Kilinski II, K. (2002), Manning, J. (2002), Montone, T. (2003), Vaenius, O. (1608)

11) Aegidius Sadeler - *Nil Linquere Inausum*




Χρονολογία: 1603

Τεχνική: οξυγραφία

Θέση: de Boodt, A. (1603), *Symbola varia diversorum principum*, τ. 3ος, Praga, σ. 119.

Περιγραφή: Στο βάθος του κυκλικού μεταλλίου έχει αποδοθεί με λιτό τρόπο το υδάτινο στοιχείο, επάνω στη θαλάσσια επιφάνεια πλέει ένα καράβι. Η στεριά υποδηλώνεται με την παρουσία ενός βράχου και ενός ακαθόριστου κτηρίου, που ομοιάζει με πύργο. Στον ουρανό υπάρχει μόνον ο ήλιος. Στο πρώτο επίπεδο μια ανδρική μορφή υπερίπταται με τα χέρια της ανοιχτά. Το ένδυμα της ανεμίζει και φέρει φτερά στην πλάτη της.

Παρατηρήσεις: ο τίτλος ακολουθείται από το παρακάτω κείμενο: «*Pompeius Columna duplici Hieroglypto, navicula, homineque volante, ostendit se NIL LINQVERE INAVSVM velle, etiamsi vitæ periculum subeundum sit. Magni enim animi est, magna etiam cum periculo tentare, & nihil inausum, aut intenratum relinquere. Sic Icarus tentavit avium volatum æmulari verum Solis ardore cereis alis liquefactis, in præceps delapsus, interijt. Simili modo navibus Oceanus praeternavigatur, & superatur, remotissimaeque novi orbis regiones deteguntur, licet non absque multorum jadura, & exitio. Haec si ab audentibus instituta no suisset*

*navigatio, occidentis & orientis divitiæ, adhuc sepultæ, nobisque ignotae laterent. Americus Vesputius vir magnus, & perpetua memoria dignissim, primus ausus fuit Oceanum preternavigare ac primus extremas incognitai[…] orbis partes detexit. Istorum duorum, Instar omnium exemplo, Pompeius magni sui animi institutus demonstrare voluit: ac nihil tam arduum, tam difficile esse, unde sibi nomen & gloriam comparare possit, quin hoc etiam cum vitæ periculo & dispendio tentare & aggredi audeat. In rebus enim arduis & magnis, sat voluisse satis, ac voluntas laudanda est, etsi optatus effect voluntati non respodeat. Qui nihil audent & tentant, raro ad magna perveniunt, ac fortunae beneficio fruuntur. Audaces fortuna juvat, timidosque repellit, ac nunquam periculum fine periculo vincitur*».

Βιβλιογραφία: Dancourt, M. (2002), Ginzburg, C. (11/1976)

12) Georges Hœfnagels (after Pieter Bruegel) (αποδίδεται), *Ποτάμιο Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1595

Τεχνική: Τονική Οξυγραφία (engraving)

Διαστάσεις: 27.5 x 33.7 εκ.

Θέση: Βρυξέλλες, Βασιλική Βιβλιοθήκη του Αλβέρτου Ι, αίθουσα χαρακτικών

Ενυπόγραφο: PETRUS BRUEGEL FEC.: ROMAE A$^{O}$ 1553 / Excud: Houf: cum prae$^{o}$ : Caes$^{o}$

Περιγραφή: Εν είδει θαλασσογραφίας έχει αποδοθεί η άποψη ποταμού. Σε αυτόν επιπλέουν πλήθος από διαφορετικού είδους καράβια. Στο δεύτερο επίπεδο, ο ποταμός περιβάλλεται από μια στεριά στην οποία διακρίνονται ελάχιστα κτίσματα, χλωρίδα και δύο υψηλότεροι όγκοι βράχων. Στον ουρανό εντοπίζονται δύο μορφές, η μια στα αριστερά έχει τα χέρια της σε διάταση και ανοιχτά πόδια. Δεν φορά ενδύματα και τα χέρια της κοσμούνται από φτερά. Η δεύτερη απεικονίζεται και αυτή γυμνή σε κατακόρυφη στάση με το κεφάλι προς τα κάτω. Ο υπόλοιπος ουρανός καλύπτεται από σύννεφα. Επίσης, δεν εντοπίζεται πουθενά στο χαρακτικό η παρουσία του ηλιακού δίσκου.

Παρατηρήσεις: το χαρακτικό φέρει στο κάτω μέρος, εκτός από την υπογραφή, ως τίτλο το κείμενο: *INTER UTRUMQUE VOLA, MEDIO TUTISSIMUS IBIS* (πέτα

μεταξύ των δύο, από την μέση οδό θα πας ασφαλώς) και ακολουθεί το παρακάτω χωρίο: *Qui fuit ut tutas agitatet Dadalus alas?/ Icarus immensas nomine signet aquas?/ Nempe quod hic alte demissius ille volabat / Nam pennas ambo non habuere suas* (Πως ο Δαίδαλος χτυπούσε τα φτερά του πιο ασφαλώς;/ Πως ο Ίκαρος έδωσε το όνομά του στα απέραντα νερά;/ Βέβαια, επειδή ο ένας πέταξε ψηλά αλλά ο άλλος χαμηλότερα/ αλλά κανένας από τους δύο δεν είχε φτερά από μόνος του).
Η χαρακτική μεταφορά αποδίδεται, επίσης, στον Simon Novellanus.

Βιβλιογραφία: van Bastelaer, R. (1992), Dancourt, M. (2002), Francastel, P.(1995), Kilinski II, K. (2004), Klein, H.A. (1963), van Leyden, L. (1966), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), Sellink, M. (2007), Silver, L. (1996), Stechow, W. (1990)

13) Frans Huys (after Pieter Bruegel), *Τρικάταρτο πολεμικό πλοίο με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο στον Ουρανό*



Χρονολογία: 1561 – 62

Τεχνική: Τονική Οξυγραφία (engraving)

Διαστάσεις: 22.2 x 28.7 εκ.

Θέση: Βρυξέλλες, Βασιλική Βιβλιοθήκη του Αλβέρτου Ι, αίθουσα χαρακτικών

Ενυπόγραφο: κάτω αριστερά – ·F· H· (μονογραφή του χαράκτη) bruegel

Περιγραφή: Σε ταραχώδη θάλασσα, παραπλεύρως βραχώδους τοπίου δεσπόζει ένα τρικάταρτο, πολεμικό πλοίο. Είναι επανδρωμένο με δύο μορφές, η μία βρίσκεται στο κατάστρωμα με τα νώτα στραμμένα στον θεατή και ελαφρά σκυμμένη, ενώ η έτερη επάνω στο δεξιό κατάρτι, γονατισμένη και με τα χέρια τεντωμένα προς τα άνω. Δύο μορφές με φτερά εντοπίζονται επάνω και δεξιά. Η μια έχει ανοιχτά τα χέρια της σε διάταση και τα πόδια της δίνουν την εντύπωση ότι περπατά στον ουρανό. Η δεύτερη βρίσκεται πιο πάνω από την προαναφερθείσα, κοντά στον ηλιακό δίσκο. Έχει αποδοθεί σε ανάποδη κατακόρυφο με το κεφάλι προς τα κάτω και τα πόδια επάνω. Περιμετρικά αυτής διακρίνονται διάσπαρτα φτερά. Αριστερά και στο μέσο περίπου, έχει τοποθετηθεί ένας όγκος βράχων με οξείες γωνίες. Η χλωρίδα δηλώνεται με λίγους θάμνους και η πανίδα από δύο σμήνη πτηνών, που απομακρύνονται από το νησί. Επιπλέον, παρατηρείται η παρουσία ενός σταυρού στην κορυφή του δεύτερου

κατά σειρά βράχου. Στη δεξιά πλευρά υπάρχουν ένα πλοιάριο και ένας ακαθόριστος βραχώδης όγκος.

Παρατηρήσεις: Το χαρακτικό φέρει στην μπροστά όψη, κάτω δεξιά τη φράση: .Cum. privileg. Το έργο αποτελεί μέρος σειράς χαρακτικών με θέμα τα πολεμικά πλοία.

Βιβλιογραφία: van Bastelaer, R. (1992), Dancourt, M. (2002), Kilinski II, K. (2004), Klein, H.A. (1963), van Leyden, L. (1966), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), Sellink, M. (2007), Silver, L. (1996), Stechow, W. (1990)

14) Raffaello Guidi (after Cavaliere d' Arpino), *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1600

Τεχνική: Τονική Οξυγραφία (engraving)

Διαστάσεις: 44.2 x 28.3 εκ.

Θέση: Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Αίθουσα Χαρακτικών και Σχεδίων.

Ενυπόγραφο, κάτω αριστερά: Joseph Arpinar invetor / Raphael Guidi sculpsit, ημερομηνία έκδοσης κάτω δεξιά: Romae Cesar Capranica excudit / Superiorum permisu 1600.

Περιγραφή: Το χαρακτικό χωρίζεται σε δύο οριζόντιες ζώνες, μια ηλιόλουστη και μια νεφελώδη. Στην επάνω ζώνη, έχει αποδοθεί μια νεανική, αγένειος, ανδρική μορφή. Είναι γυμνή, ενώ ένα κομμάτι ύφασμα περιβάλλει το σώμα της σε σχήμα s. Βρίσκεται ανεστραμμένη με το κεφάλι προς τα κάτω. Περιμετρικά της κεφαλής της υπάρχουν φτερά. Επάνω δεξιά εντοπίζεται τμήμα του ηλιακού δίσκου, οι ακτίνες του οποίου καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της ανώτερης ζώνης. Στη κάτω ζώνη αποδίδεται μια ανδρική μεγαλύτερη σε ηλικία και γενειοφόρος μορφή. Τα χέρια της έχουν σχεδιαστεί σε διάταση και η πλάτη της φέρει φτερά. Είναι ολόγυμνη, ενώ ένα ύφασμα εντοπίζεται πίσω από αυτήν, στην περιοχή των γοφών, να καλύπτει το δεξί της πόδι. Η κεφαλή της είναι στραμμένη προς τα επάνω, το ίδιο και το βλέμμα της. Πίσω από αυτήν υπάρχουν μόνο σύννεφα.

Παρατηρήσεις: Στο κατώτερο μέρος του χαρακτικού εντοπίζεται αφιέρωση, τοποθετημένη στο κέντρο, η οποία απευθύνεται στον Pietro Bernini: Petro Bernino florentino sculptori egregio / Dedalum hunc ex officinal profectum sua / Dat, dicat Raphael Guidus Florentinus / Huius ex animo animum ut spectet suum / Absentis amici desiderio flagrantem acque, ac / Amissi filij desiderio flagrat Dedalus και εκατέρωθεν της αφιέρωσης το ακόλουθο κείμενο: Aspice ut infirmis caelo ruat Icarus alis / Et miser heu rapidis sit periturus aquis:... alta ruina venit', production detail at lower left 'Joseph Arpinar inventor / Raphael Guidi sculpsit' and publication line at right 'Romae Cesar Capranica excudit / Superiorum permisu 1600'

Από το χαρακτικό του Guidi έχει φιλοτεχνηθεί ένας καμβάς, διατηρώντας περίπου την ίδια σύνθεση. Επίσης, διασώζεται μία σπουδή του Cavaliere d'Arpino μεταγενέστερη, όμως, του παρατιθέμενου χαρακτικού.



Cavaliere d' Arpino, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, 1615-20, κόκκινη και μαύρη κιμωλία σε χαρτί, Λονδίνο, The Courtauld Institute of Art.



Αγνώστου, *Η Πτώση του Ικάρου*, πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, 45.3 x 33.4 εκ., Σάλτσμπουρι, Οικία Wilton.

Βιβλιογραφία: Bolzoni, M.S. (2013), Campori, G. (1870), Davidson Reid, J.(1993), (Kennedy, J.) (1786), Kilinski II, K. (2002), Röttgen, H. (1984), Röttgen, H. (2013), Wilkinson, N.R. (1908)

15) Hendrick Goltzius (after Cornelis Cornelisz. van Haarlem), *Ἴκαρος*




Χρονολογία: 1588

Τεχνική: Τονική Οξυγραφία (engraving)

Διαστάσεις: δ. 33 εκ.

Θέση: Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Αίθουσα Χαρακτικών και Σχεδίων.

Ενυπόγραφο και αριθμημένο στο κάτω μέρος του χαρακτικού: C. C. Pictor Inue / H. G. Sculp 2.

Περιγραφή: Στο βάθος του υπό μελέτη χαρακτικού αποδίδεται μια πολιτεία οικοδομημένη σε νησιά με αιχμηρά όρη. Η θάλασσα είναι ήρεμη και ο ήλιος μεσουρανεί. Δύο μορφές δύνανται να εντοπιστούν, αμφότερες ανδρικές. Η πρώτη που έχει σχεδιαστεί στο βάθος του χαρακτικού έχει ακαθόριστα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και είναι ηλικιωμένη. Από τους ώμους της φύονται δύο πτερύγια. Η μορφή αυτή βρίσκεται στον αέρα και διαγράφει έναν ελαφρύ διασκελισμό, τη στιγμή που η κεφαλή της στρέφεται προς τα επάνω. Η δεύτερη μορφή έχει αποδοθεί στο πρώτο επίπεδο και είναι η δεσπόζουσα. Είναι και αυτή στον αέρα, σε ύπτια στάση. Τα πόδια της σχηματίζουν ένα αδέξιο άνοιγμα. Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τη φορά του ήλιου και το αριστερό της χέρι τείνει να ακουμπήσει την κεφαλή της. Το δεξί της άνω άκρο βρίσκεται σε στάση στήριξης, παρόλο που βρίσκεται στον αέρα.

Παρατηρήσεις: Το χαρακτικό φέρει περιμετρικά της παράστασης τη φράση: SCIRE. DEI MUNUS DIVINUM EST NOSCERE VELLE / SED FAS LIMITIBUS SE TENUISSE SUIS / DUM SIBI QUISQUE SAPIT, NEC IUSTI EXAMINA CERNIT / ICARUS, ICARYS NOMINA DONAT AQUIS. Το χαρακτικό αποτελεί μέρος μιας τετραλογίας, εμπνευσμένης από ζωγραφικά έργα του Cornelis van Haarlem με θέμα τέσσερις εκπεσούσες μορφές: τον Ίκαρο, τον Φαέθωνα, τον Ιξίωνα και τον Τάνταλο.

Βιβλιογραφία: Bart, C. (1993), de Bosque, A. (1985), Dancourt, M. (2002), Filedt Kok, J.P. (1991-92), Goddard, S.H. (2001), Goedde, L.O. (2014), Kilinski II, K. (2002), Kunzle, D. (2002), Leeflang, H. – Luijten, G. (2003), Pinelli, A. (1996), Silver, L. (2011)

16) Frederik Bloemaert (after Abraham Bloemaert), *Αέρας*




Χρονολογία: 17ος αιώνας

Τεχνική: Τονική Οξυγραφία (engraving)

Διαστάσεις: 13.2 x 10.2 εκ.

Θέση: Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Αίθουσα Χαρακτικών και Σχεδίων.

Περιγραφή: Στο βάθος του χαρακτικού εντοπίζονται δύο γυμνές μορφές στον ουρανό. Η μορφή στα αριστερά έχει τα χέρια της ανοιχτά σε διάταση, ενώ αυτά κοσμούνται από φτερά. Επάνω από αυτή υπάρχουν σύννεφα. Η μορφή δεξιά, βρίσκεται κοντά στον ήλιο, εν μέσω των ακτίνων του. Έχει σχεδιαστεί σε διαγώνια κατακόρυφο. Περιμετρικά αυτής υπάρχουν διάσπαρτα φτερά. Κάτω και αριστερά υπάρχει ένα κτίσμα και πίσω από αυτό τμήμα ενός όρους. Στο πρώτο επίπεδο του χαρακτικού έχουν αποδοθεί δύο μορφές επάνω σε έναν βράχο. Η μορφή αριστερά έχει στραμμένα τα νώτα στο θεατή και έχει σχεδιαστεί σε βράχυνση. Η δεύτερη μορφή είναι ορατή από τους ώμους και επάνω. Έχει αποδοθεί σε κατατομή και το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλιού της καλύπτεται από ένα καπέλο. Η κλίση της κεφαλής της είναι ανοδική και το χέρι της είναι ανασηκωμένο εν είδει χαιρετισμού.

Παρατηρήσεις: το χαρακτικό φέρει το τίτλο AER και την επισήμανση met Privil. Είναι αριθμημένο (2) στο κάτω δεξιά μέρος της παράστασης.

Βιβλιογραφία: Kilinski II, K. (2002)

17) Cornelis Bloemaert II (after Abraham van Diepenbeeck), *Ίκαρος*




Χρονολογία: 1655

Τεχνική: χαλκογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: de Marolles, M. (1655)

Ενυπόγραφο, πάνω δεξιά A. Diepenbeeck

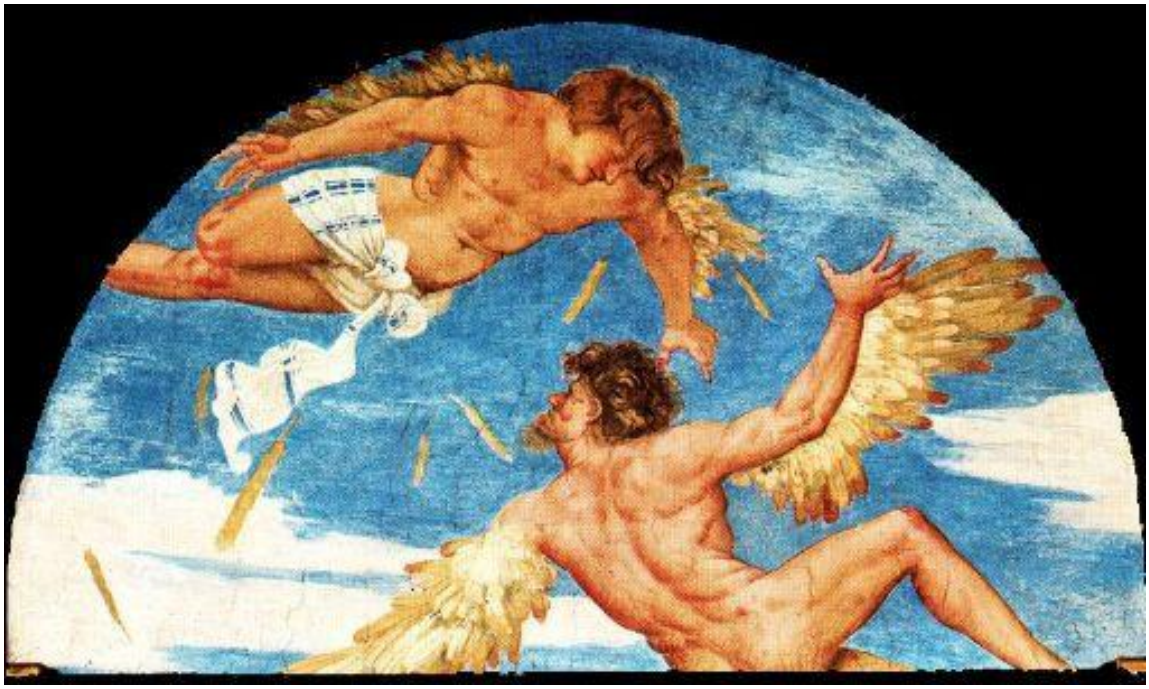
Περιγραφή: Στο βάθος της χαλκογραφίας, επάνω αριστερά, κυριαρχεί ο ηλιακός δίσκος, που διαχέει τις ακτίνες του σε όλη τη χαρακτική επιφάνεια. Στο κατώτερο μέρος του βάθους έχει αποδοθεί η θάλασσα, ελαφρώς ταραχώδης και κάποια κτήρια αστικού πολιτισμού. Μια ανθρώπινη μορφή υπερίπταται, φέροντας φτερά στους ώμους. Ο κορμός της είναι παράλληλος με την επιφάνεια της θάλασσα και είναι ολόγυμνη. Στο πρώτο επίπεδο δεσπόζει η μορφή νεαρού άνδρα, κατακόρυφα αποδοσμένου. Το βλέμμα του είναι ανήσυχο και το στόμα του ελαφρά ανοιχτό. Γύρω του εντοπίζονται πολλά μεμονωμένα φτερά, ενώ ένα κομμάτι ύφασμα, βρίσκεται πίσω από τους γλουτούς του. Η μορφή αυτή είναι, επίσης, γυμνή.

Παρατηρήσεις: Το χαρακτικό προέρχεται από το βιβλίο *Tableaux de Temple des Muses. Representant le Virtus et les vices, sur les plus illustres fables de l' Antiquité*. Κάτω από την εικόνα υπάρχει το αντίστοιχο χωρίο: *Et cera Deo Propiore Liquescit*, Ouid II de Arte, ενώ στα αριστερά διακρίνεται ο τίτλος της παράστασης Icare.

Βιβλιογραφία: Kilinski II, K. (2002), de Marolles, M. (1655)

# Κατάλογος Έργων Ζωγραφικής (ΚΕΖ)

1) Sebastiano del Piombo, *Δαίδαλος και Ίκαρος*



Χρονολογία: π. 1511

Τεχνική: Νωπογραφία

Διαστάσεις: 130 x 225 εκ.

Θέση: Ρώμη, Villa Farnesina

Περιγραφή: Σε τύμπανο μπροστά από τον γαλάζιο ουρανό με τα διάσπαρτα νέφη, διακρίνονται δύο ανδρικές μορφές, μια νεανική και μια γηραιότερη. Η νεανική υπερίπταται σχεδόν οριζόντια. Κοιτάζει προς τα κάτω, αλλά δεν διακρίνεται αν έχει ανοιχτούς τους οφθαλμούς της. Η περιοχή των γοφών της είναι καλυμμένη με ένα περίζωμα λευκού και μπλε χρώματος. Από τους ώμους της φύονται φτερά και γύρω της διακρίνονται ορισμένα αποκολλημένα και μεμονωμένα πτίλα. Η γηραιότερη έχει τα νώτα στραμμένα στον θεατή και είναι ολόγυμνη. Η στάση της παραπέμπει περισσότερο σε ημιανακεκλιμένη παρά ιπτάμενη μορφή. Το κεφάλι της είναι στραμμένο προς την μορφή άνωθεν αυτής και στα δύο χέρια της φέρει φτερά, τα οποία στο αριστερό χέρι της μορφής ξεκινούν από την περιοχή της πλάτης. Στο δεξί της χέρι έχουν αποδοθεί από την εσωτερική πλευρά.

Παρατηρήσεις: Το τύμπανο (lunetta) αυτό βρίσκεται στην Αίθουσα της Γαλάτειας στη Villa Farnesina και η διακόσμηση αποτελεί μέρος από μια σειρά μυθολογικών σκηνών με θέμα τον αέρα.
Η ανάθεση για την εικονογράφηση των τυμπάνων στον del Piombo, δόθηκε από τον ιδιοκτήτη της Villa Farnesina, Agostino Chigi, στα μέσα του 1511, αμέσως μετά την άφιξη του ζωγράφου στη Ρώμη.

Βιβλιογραφία: d' Ancona, P. (1955), Baker – Bates, P. (2017), Dancourt, M. (2002), Davidson Reid, J.(1993), Freedberg, S. J. (1972), Hirst, M. (1981), Kilinski II, K. (2002), Kilinski II, K. (2013), Miarelli Mariani I. (2003), Quinlan – McGrath, M. (1984), Quinlan – McGrath, M. (2013), Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), Röttgen, H. (1984), Saxl, F. (1957), Vasari, G. (1995), Volpe, C. (1980)

2) Giulio Romano, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1536

Τεχνική: Πενάκι και καφέ μελάνι σε χαρτί

Διαστάσεις: 38.8 x 58.3 εκ.

Θέση: Παρίσι, Λούβρο

Περιγραφή: Ένα άνοιγμα στα νέφη αποκαλύπτει την παρουσία τεσσάρων αλόγων, που έχουν αποδοθεί εν μέρει και με τα νώτα στραμμένα στον θεατή. Επάνω από αυτά απεικονίζεται μια ανδρική μορφή, αποδιδόμενη κατακόρυφα με το κεφάλι προς τα κάτω. Το σώμα της αναδύεται μέσα από νέφη, από την περιοχή του στήθους και επάνω. Στο πρώτο επίπεδο του σχεδίου διακρίνονται δύο μορφές. Η μορφή αριστερά έχει σχεδιαστεί με το σώμα σε κατά πρόσωπο απόδοση, τα πόδια της βρίσκονται σε ευρύ διασκελισμό και τα χέρια της σε διάταση. Στους ώμους της φέρει φτερά, που ενώνονται με ταινίες στα χέρια της. Μια λεπτή λωρίδα υφάσματος ξεκινά πίσω από την πλάτη της και διατρέχει το αριστερό της πόδι σε σχήμα S. Η δεύτερη μορφή έχει σχεδιαστεί οριζόντια. Το σώμα της βρίσκεται σε συστροφή, ενώ, μια παρόμοια με την προαναφερθείσα, κατασκευή από φτερά έχει αποκολληθεί από τα χέρια της. Οι δύο μορφές βρίσκονται έμπροσθεν νεφελών.

Παρατηρήσεις: Συλλογή Giorgio Vasari, Συλλογή Everhard Jabach, αποκτήθηκε το 1671 για τη Royal Cabinet of Curiosities, εκτίθεται στο Λούβρο έως το 1845 που αναφέρεται ως άφαντο, επανεμφανίζεται το 1979.



Giulio Romano, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, χ. χ., πενάκι και καφέ μελάνι σε χαρτί, 26.9 x 20.9 εκ., Σικάγο: Art Institute, Ενυπόγραφο στην πίσω όψη, επάνω μέρος στο κέντρο: 7. Giulio Romano.



Αγνώστου, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1536 – 1539, ελαιογραφία σε καμβά, 176 x 432 εκ., Μάντοβα, Palazzo Ducale, Sala dei Cavalli, (το έργο συντηρήθηκε το 2014, αλλά δεν εκτίθεται μέχρι να ολοκληρωθεί η συντήρηση στην Αίθουσα).

Βιβλιογραφία: Dancourt, M. (2002), Davidson Reid, J.(1993), Hartt, F. (1950), Hartt, F. (1981), Hickson, S. (2009), Kilinski II, K. (2002), Pierguidi, St. (2003), Pierguidi, St. (2014), Valli, L. (2014), Vasari, G. (1989), Vasari, G. (1996)

3) Jacopo Tintoretto (Robusti), *Ικάρος (;)*



Χρονολογία: π. 1541

Τεχνική: Ελαιογραφία σε ξύλο

Διαστάσεις: 126 x 124 εκ.

Θέση: Μοδένα, Πινακοθήκη Estense

Περιγραφή: Εν μέσω νεφελών αποδίδεται μια ανδρική, γεροδεμένη μορφή σε σχεδόν οριζόντια στάση, με τα χέρια ανοικτά σαν να πετά. Τα κάτω άκρα της διαγράφουν έναν ασταθή διασκελισμό. Το πρόσωπο της δεν διακρίνεται. Στο βάθος έχουν αποδοθεί, ακόμη δύο μορφές, μία γυναικεία και μία ανδρική σε ακραία βράχυνση.

Παρατηρήσεις: Το έργο εντάσσεται σε μια σειρά 14 οκταγωνικών ελαιογραφιών με μυθολογική θεματογραφία. Ο θεματικός κύκλος σχετίζεται με την αγάπη των Θεών, την αγάπη ανάμεσα στους Θεούς, την ανθρώπινη αλαζονεία και την τιμωρία των ανθρώπων. Το παρόν έργο δεν έχει ταυτιστεί με βεβαιότητα ως Ίκαρος, άλλη πιθανή ερμηνεία είναι να πρόκειται για τον Ιππομένη.

Οι πίνακες αγοράστηκαν από τον Francesco I d' Este, το 1658. Μέχρι τότε πιθανότατα κοσμούσαν την οροφή της σάλας στο παλάτι του κόμητα Vettor Pisani. Η αυθεντικότητα των έργων τίθεται υπό αμφισβήτηση, ωστόσο στην Πινακοθήκη Estense αποδίδονται στον Tintoretto.

Η λογοτεχνική πηγή που χρησιμοποίησε ο Tintoretto ήταν μία μετάφραση στην καθομιλούμενη γλώσσα των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Στην αλληγορική ερμηνεία του μύθου, καταγράφεται: «*[…] perche tutte le navi hanno le loro vele che sono similitudine de ali. […] Col qual legno mentre navicanavo Icaro stave sopra la poppa, & adormentossi & cosi dormento cade in mare*».

Βιβλιογραφία: Castellani Tarabini, F. (1854), Cieri Via, C. (2003), Davidson Reid, J.(1993), Echols, R. (2007), Foscari, A. (2011), Guthmüller, B. (1997), Kilinski II, K. (2002), Krischel, R. (2000), Ovidio, (1533), Pallucchini, R. – Rossi, P. (1994), de Vecchi, P. (1971), Venturi, A. (1882)

4) Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1555

Τεχνική: Ελαιογραφία σε καμβά (μεταφορά από ξύλο)

Διαστάσεις: 73.5 x 112 εκ.

Θέση: Βρυξέλλες, Βασιλικά Μουσεία Τέχνης

Περιγραφή: Σε μία υδάτινη έκταση, που καλύπτει μεγάλο τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας διακρίνονται τα πόδια μιας μορφής, ενώ η υπόλοιπη έχει βυθιστεί στη θάλασσα. Στο υπόλοιπο μέρος του δεύτερου επιπέδου κυριαρχεί το υγρό στοιχείο, με διάσπαρτα πέντε πλοία και υποδηλώσεις νησιωτικού τοπίου. Στην αριστερή πλευρά έχει αποδοθεί ένα ερημονήσι και ένας κόλπος, στον οποίο υπάρχει μια πολιτεία. Στο βάθος ο ήλιος βρίσκεται στη δύση του. Στο πρώτο επίπεδο της ελαιογραφίας τοποθετείται μια ανδρική μορφή, με τα νώτα στραμμένα στον θεατή. Τα πρόσωπό της αποδίδεται σε κατατομή και δεν διακρίνονται τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά. Αυτή κρατά ένα αλέτρι που το σύρει ένα άλογο. Πίσω από αυτή, δεξιά, υπάρχει μια έτερη ανδρική μορφή, η οποία στηρίζεται σε ένα ξύλο και έχει το κεφάλι της στραμμένο προς τον ουρανό. Η μορφή αυτή κρατά ένα σκύλο και είναι περιτριγυρισμένη από πρόβατα. Στο κατώτερο δεξιά τμήμα του πίνακα εντοπίζεται μια τρίτη μορφή να ψαρεύει. Επάνω από αυτή υπάρχει ένα πτηνό, πιθανότατα πέρδικα. Τα υπόλοιπα σημεία του πρώτου επιπέδου καλύπτονται από φυτικά στοιχεία, ενώ στο βάθος αριστερά διακρίνεται η κεφαλή μιας - νεκρής - μορφής.

Παρατηρήσεις: Σύμφωνα με τη σύγχρονη βιβλιογραφία το έργο είναι αντίγραφο του πραγματικού, που λανθάνει και καταγράφεται στον κατάλογο έργων της Βασιλικής συλλογής της Πράγας το 1621 ως *Eine Historia vom Deadelo und Icaro vom alten Prügh* (n$^{o}$ 957).
Το έργο αποκτήθηκε από το Βασιλικό Μουσείο Τέχνης των Βρυξελλών, το 1912. Δεν υπάρχουν πληροφορίες σε ποιόν ανήκε και πού βρισκόταν από το 1621 – οπότε μαρτυρείται στον κατάλογο έργων της Βασιλικής συλλογής στην Πράγα έως το 1912, οπότε και βρέθηκε ένα πρωί έξω από την Πινακοθήκη Sackville στο Λονδίνο.

Βιβλιογραφία: Allart, D. (2001), Allart, D. – Currie, Cr. (2012), Arpino, G. (1967), Baldwin, R. (1986), Braider, Ch. (1993), Claessens, B. – Rousseau, J. (1981), Dancourt, M. (2002), Davidson Reid, J.(1993), Francastel, P. (1995), Gibson, W.S. (1977), Gibson, W.S. (2006), Glück, G. (1932), Grossmann, F. (1955), Kavaler, E. M. (1999), Kilinski II, K. (2002), Kilinski II, K. (2004), Kilinski II, K. (2013), Klein, H.A. (1963), Kockaert, L. (2003), Kockaert, L. (2015), Koerner, J.L. (2016), Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), van Mander, K. (2002), Mettra, Cl. (1976), Morford, M.P.O. (1966), Roberts – Jones, Ph. (1974), Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), Röttgen, H. (1984), Sellink, M. (2007), Silver, L. (1996), Silver, L. (2006), Silver, L. (2011ii), Stechow, W. (1990), van Strydonck, M.J.V. (1998), Sullivan, M. A. (2010), Turner, J. H. (1976), de Vries, L. (2003), White, J. (1983), Woodall, J. (2011)



Αγνώστου, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, 1590-5, ελαιογραφία σε ξύλο, 63 x 90 εκ., Μουσείο van Buuren, Βρυξέλλες.

Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια ψυχρότερη χρωματικά απόδοση του έργου που αποδίδεται στον Bruegel. Μόνες διαφοροποιήσεις αποτελούν η ιπτάμενη ανδρική μορφή στο ανώτερο μέρος του πίνακα και ο ήλιος, που βρίσκεται επάνω δεξιά και διαχέει το φως του.
Το έργο μαρτυρείται πρώτη φορά το 1936 στη συλλογή του Γάλλου συλλέκτη Jacques Herbrand. Από αυτόν το αγόρασε το 1951 ο David Van Buuren, στο μουσείο του οποίου βρίσκεται μέχρι και σήμερα. Είναι πιθανό το ξύλο να έχει υποστεί ακρωτηριασμό δεξιά και αριστερά.

Βιβλιογραφία: Allart, D. – Currie, Cr. (2012), Arpino, G. (1967), Gibson, W.S. (1977), Grossmann, F. (1955), Francastel, P.(1995), Koerner, J.L. (2016), Kilinski II, K. (2002), Kilinski II, K. (2004), Roberts – Jones, Ph. (1974), Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), Silver, L. (2011ii), Stechow, W. (1990), Sullivan, M. A. (2010), White, J. (1983)

5) Orazio Samacchini, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1557

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: San Secondo, La Rocca dei Rossi, Αίθουσα των Γιγάντων

Περιγραφή: Το βάθος είναι διαχωρισμένο σε τρίτα. Από επάνω προς τα κάτω, το ⅓ έχει αποδοθεί σχεδόν διάπυρο από την παρουσία του ηλιακού δίσκου, ενώ περιμετρικά αυτού βρίσκονται πυκνά σύννεφα. Στην περιοχή αυτή εντοπίζονται ζωδιακά σύμβολα. Τα υπόλοιπα ⅔ παρουσιάζουν φυσικό τοπίο με θάλασσα και στεριά. Στη στεριά διακρίνονται οικοδομήματα περίτεχνης αρχιτεκτονικής. Στο πρώτο επίπεδο της νωπογραφίας δεσπόζουν δύο ανδρικές μορφές. Η πλέον ευδιάκριτη είναι ηλικιωμένη, φέρει φτερά στα χέρια της και τα πόδια της βρίσκονται σε ευρύ διασκελισμό στον αέρα. Το κεφάλι της έχει αποδοθεί σε κατατομή προς τα δεξιά. Η δεύτερη μορφή έχει αποδοθεί από την οπίσθια όψη σε ανάποδη κατακόρυφο. Το κεφάλι και ένα μέρος του κορμού της δεν διακρίνονται, καθώς καλύπτονται από το πτερύγιο της γηραιότερης μορφής. Φέρει και αυτή στον έναν ώμο φτερά.

Παρατηρήσεις: Το έργο αποτελεί μέρος εικονογραφικού συνόλου της Αίθουσας των Γιγάντων. Εκτός από την *Πτώση του Ικάρου* απεικονίζονται: ο *Δίας να κατακρημνίζει τους Γίγαντες,* η *Πτώση του Φαέθωνος,* η *Αθηνά που βοηθά τον Προμηθέα να κλέψει*

*τη φωτιά και η τιμωρία του Προμηθέα* και η *Άρτεμις και ο Απόλλων σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης*. Η ανάθεση για την διακόσμηση έγινε από τον Troilo Rossi.

Βιβλιογραφία: Pierguidi, St. (2003), Pierguidi, St. (2003iii)

6) Luca Cambiaso (Cambiasi), *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1565

Τεχνική: Νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: Γένοβα, Palazzo Marchese Ambrogio Doria (πρώην Palazzo Spinola)

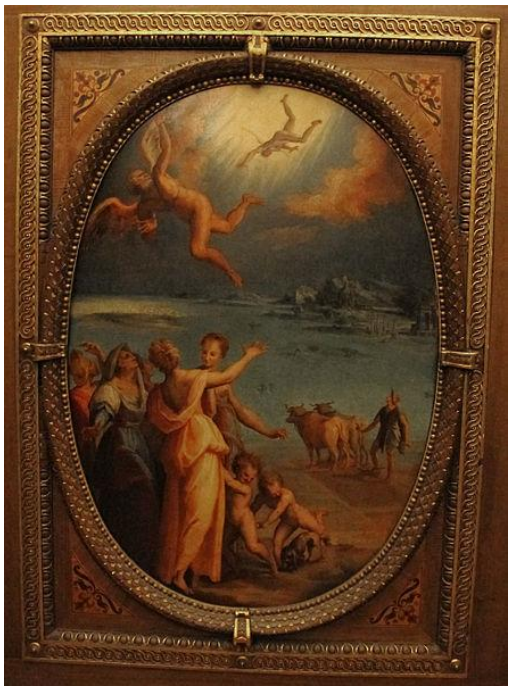
Περιγραφή: Το βάθος της νωπογραφίας έχει διαμορφωθεί σε δύο ζώνες, την ουράνια και την επίγεια. Η ουράνια καλύπτεται από νέφη, που ο χρωματισμός τους παραπέμπει στην ώρα του σούρουπου, ενώ απουσιάζει ο ήλιος. Η επίγεια ζώνη καταλαμβάνεται από βραχώδες και φυτικό τοπίο. Είναι έντονη η ανθρώπινη παρουσία σε διάφορες δραστηριότητες της υπαίθρου. Τα διάσπαρτα κτίσματα στο βάθος αποκαλύπτουν την ύπαρξη μιας πολιτείας. Τέλος, το μοναδικό υδάτινο στοιχείο της σύνθεσης καταλαμβάνει ένα πολύ μικρό μέρος στην επιφάνεια του έργου. Πρόκειται για έναν ποταμό στο δεύτερο επίπεδο και μακριά από τις πρωταγωνιστικές μορφές. Στο πρώτο επίπεδο της νωπογραφίας εντοπίζονται δύο ανδρικές μορφές που υπερίπτανται. Η αριστερή είναι γηραιότερη, καθώς έχει λευκή κόμη και γενειάδα. Είναι ενδεδυμένη με αχρονικά ενδύματα λευκού και πορτοκαλί χρώματος. Τα φτερά της είναι μεγάλα, ανοιχτά και με κατεύθυνση προς τα επάνω. Η μορφή είναι στραμμένη προς τον νεαρό και τα χέρια της τείνουν να τον αγγίξουν. Η νεαρή μορφή έχει αποδοθεί ανεστραμμένη, ήτοι με το κεφάλι προς τα κάτω. Τα φτερά της είναι σαφώς μικρότερα σε μέγεθος σε σύγκριση με αυτά της

προαναφερθείσας μορφής. Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τα κάτω, ενώ το στόμα της χάσκει.

Παρατηρήσεις: Η νωπογραφία αποτελεί μέρος της *Αίθουσας των Ποινών* στο Palazzo Marchese Ambrogio Doria. Εκτός από την *Πτώση του Ικάρου* έχουν αποδοθεί: *Η Πτώση του Φαέθωνος*, *Η Εκδορά του Μαρσύα*, *Η Τιμωρία της Αράχνης* και *Η Πτώση των Γιγάντων*.

Βιβλιογραφία: Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Krieger, V. (2002), Magnani, L. (1995), Pierguidi, St. (2003ii), Röttgen, H. (1984), Suida Manning, B. – Suida, W. (1958)

7) Maso da San Friano (Tomasso d' Antonio Manzuoli), *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1570 - 71

Τεχνική: ελαιογραφία σε ξύλο

Διαστάσεις: 152 x 83 εκ.

Θέση: Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi

Περιγραφή: Σε ακαθόριστο βάθος μιας θαλάσσιας έκτασης, τα ερείπια μιας πολιτείας και βραχώδες τοπίο, διακρίνονται τέσσερις, όρθιες γυναικείες μορφές και μία ανδρική. Οι τέσσερις μορφές (οι τρεις γυναίκες και ο ένας άνδρας) στρέφουν το βλέμμα τους προς τον ουρανό. Η άλλη κοιτάζει προς τα κάτω. Τα ενδύματα των γυναικών είναι αρχαιοπρεπή. Αντίθετα, η ανδρική μορφή είναι απλουστέρα ενδεδυμένη και παραπέμπει σε έναν αγροτικό τρόπο ζωής. Δυο παιδιά – βρεφικής ηλικίας – και ένας σκύλος βρίσκονται κοντά σε αυτήν την ομάδα, το ένα μάλιστα κρατιέται από το ένδυμα της γυναίκας, που στέκεται με στραμμένα τα νώτα. Δεξιά από αυτό το σύμπλεγμα αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα, με τέτοιον τρόπο ώστε να δίνεται η ψευδαίσθηση του βάθους, ένας αγρότης με ένα δίζυγο, εν ώρα εργασίας. Στην ανώτερη ζώνη του πίνακα βρίσκονται δύο ανδρικές μορφές που υπερίπτανται, η μια βρίσκεται σε ώριμη ηλικία και η άλλη είναι νεαρή. Οι δύο ιπτάμενες μορφές έχουν αποδοθεί με προοπτική βάθυνση και η νεαρότερη φαίνεται μακρύτερα από τη γηραιότερη. Η στάση της τελευταίας έχει γίνει με τέτοιον τρόπο, για να δίνεται η εντύπωση ότι βηματίζει στον ουρανό, ήτοι τα πόδια της διαγράφουν έναν μεγάλο

διασκελισμό. Ο κορμός της έχει αποδοθεί κατά πρόσωπο και η κεφαλή της είναι σε κατατομή, οδηγώντας το βλέμμα του θεατή στη μορφή που βρίσκεται πίσω της. Η κεφαλή της νεαρότερης μορφής βρίσκεται με κατεύθυνση προς τα κάτω, ενώ τα πόδια της είναι σε πλήρη διασκελισμό. Μόνο που τα φτερά της έχουν απορροφηθεί από τις ακτίνες του ήλιου και τα χέρια της είναι πλήρως ανοιγμένα.

Παρατηρήσεις: Το έργο φιλοτεχνήθηκε για το Studiolo του Francesco I. Inv. 1890, n. 3771. Το έργο είναι ενυπόγραφο στο κάτω μέρος: TOMMAS.FEDRIANUS.FA.

Βιβλιογραφία: Alberts, L. (2015), Alberts, L. (2016), Blake McHam, S. (2013), Conticelli, V. (2006), Conticelli, V. (2007), Cox-Rearick, J. (1984), Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Pace, V. (1976), Schaefer, S. (1976), Schaefer, S. (1982), Vitzthum, W. (1965)

8) Bernardino Campi, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1582 - 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Αίθουσα των Μύθων

Περιγραφή: ΣΕ έναν ουρανό γεμάτο με σύννεφα αποδίδονται τρεις μορφές. Από αριστερά προς τα δεξιά, η μία ανδρική μορφή, φέρει φτερά στους ώμους, διαγράφει με τα κάτω άκρα της ευρύ διασκελισμό, είναι ολόγυμνη και γηραιή. Αυτή στρέφει το βλέμμα της στη μεσαία μορφή, η οποία επίσης, φέρει φτερά στην πλάτη. Το σώμα της πραγματοποιεί μια πλήρη συστροφή γύρω από τον άξονα της με πτωτική φορά. Η τελευταία περιβάλλεται από σύννεφα και ένα ουράνιο τόξο και έχει αποδοθεί ζωγραφικά από τη μέση του κορμού και επάνω. Το υπόλοιπο σώμα της καλύπτεται από την οπίσθια όψη τεσσάρων ίππων.

Παρατηρήσεις: Η νωπογραφία εντάσσεται στον εικονογραφικό κύκλο της Αίθουσας των μύθων. Οι υπόλοιποι μύθοι είναι: η *Φιλύρα και ο Κρόνος*, η *Παλλάδα με την Αράχνη*, *Η Πτώση του Φαέθωνος* και *Η εκδορά του Μαρσύα.*

Βιβλιογραφία: Buzzi, T. (1928 – 29), Pierguidi, St. (2003), Ventura, L. (2009)

9) Hans Bol, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1590

Τεχνική: υδατογραφία σε χαρτί

Διαστάσεις: 13.3 x 20.6 εκ.

Θέση: Αμβέρσα, Μουσείο Mayer van den Bergh

Περιγραφή: Το βάθος της υδατογραφίας απαρτίζεται από στοιχεία φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος. Πρόκειται για μια πολιτεία γενικευτικά αποδιδόμενη. Αυτή περιβάλλει έναν θαλάσσιο κόλπο. Σε μια μικρή βραχώδη επιφάνεια έχει αποδοθεί ένα κάστρο και μπροστά από αυτό δύο μορφές, που φέρουν φτερά στην πλάτη σε έντονη κινητική δράση. Στον ουρανό δύο μορφές ίπτανται σε αντίθετες κατευθύνσεις και απομακρυσμένες η μία από την άλλη. Η αριστερή κατευθύνεται προς τη φωτεινή πηγή, ενώ η δεξιά την αποφεύγει και το δεξί της χέρι τείνει προς την αντίθετη πλευρά. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα διακρίνονται επτά ανδρικές μορφές. Στην πλειοψηφία τους απασχολούνται με αγροτικές εργασίες. Με φορά από τα δεξιά προς τα αριστερά εντοπίζονται αυτοί που απασχολούνται με τη βοσκή, το ψάρεμα, το όργωμα, ενώ μια ομάδα τριών ανδρών βρίσκεται καθήμενη στη ρίζα ενός δέντρου. Όλες οι μορφές έχουν το βλέμμα τους στραμμένο προς τον ουρανό, άλλες ατενίζοντας και άλλες παρατηρώντας προσεκτικά ό,τι λαμβάνει χώρα εκεί. Πολύ έντονη είναι και η παρουσία του ζωικού βασιλείου, καθώς υπάρχει πληθώρα από ζώα, όπως σκύλοι, πρόβατα και πτηνά.

Παρατηρήσεις: Το έργο αποκτήθηκε από το Μουσείο το 1890. Η αγορά έγινε από το Μέχελεν, γενέτειρα του Bol.

Εκτός από την υδατογραφία, ο καλλιτέχνης έχει φιλοτεχνήσει μία ελαιογραφία σε καμβά και είναι υπεύθυνος για την επινόηση σε δύο χαρακτικά με πρωταγωνιστή τον νεαρό ήρωα.



Hans Bol, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1567, δ. 32 εκ., ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.



Adriaen Collaert, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1584, 14.3 x 20 εκ., οξυγραφία, Art Institute, Σικάγο.



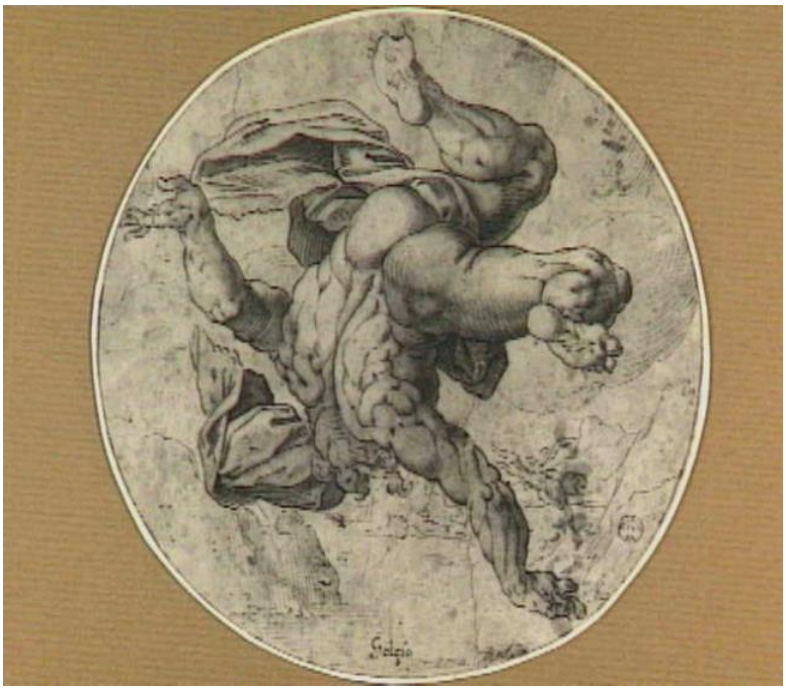
Hans Bol, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1573, πενάκι σε χαρτί, 12.1 x 18.7 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Αγνώστου, *Η Πτώση του Ικάρου*, π.1573 – 1650, οξυγραφία, 12.5 x 19 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ. Το χαρακτικό φιλοτεχνήθηκε σύμφωνα με το σχέδιο.

Βιβλιογραφία: de Bosque, A. (1985), Davidson Reid, J.(1993), Kavaler, E. M. (1999), Kilinski II, K. (2002), Kilinski II, K. (2013), van Mander, K. (2002 ii), Pijl, L. (1996), Roberts – Jones, Ph. (1974), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), de Rynck, P. (2007), Sawday, J. (2007), Silver, L. (2006), Silver, L. (2011ii), Sullivan, M. A. (2010)

10) κύκλος του Abraham Bloemaert, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1592 - 95

Τεχνική: Σχέδιο με πενάκι σε χαρτί

Διαστάσεις: δ. 30.5 εκ.

Θέση: Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi

Περιγραφή: Σε ακαθόριστο, και χωρίς σαφή δηλωτικά στοιχεία, βάθος αποδίδεται μια ανδρική μορφή σε πρόσθια στάση. Τα άκρα της έχουν σχεδιαστεί με τέτοιον τρόπο που προσδίδουν αστάθεια στην κίνηση της μορφής. Το κεφάλι της δεν είναι ορατό, καθώς καλύπτεται από ένα ένδυμα, το οποίο περιβάλλει και το δεξί της πόδι. Η πλάτη της μορφής έχει σχεδιαστεί με μεγάλη επιμέλεια, ενώ ο ζωγράφος έχει εστιάσει εμφατικά στην απόδοση της μυολογίας της.

Παρατηρήσεις: Στο παρελθόν το έργο αποδιδόταν στον Hendrick Goltzius.

Βιβλιογραφία: de Bosque, A. (1985), Davidson Reid, J.(1993)

11) Paul Bril, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1595

Τεχνική: ελαιογραφία σε χαλκό

Διαστάσεις: 10 x 16.5 εκ.

Θέση: ιδιωτική συλλογή

Περιγραφή: Το βάθος του πίνακα καταλαμβάνεται, στο μεγαλύτερο μέρος από το υδάτινο στοιχείο και τον ουρανό, ενώ αριστερά εντοπίζονται ορισμένα κτίσματα τα οποία δεν έχουν αποδοθεί με ακρίβεια. Η θάλασσα είναι ταραχώδης και τρεις ή τέσσερις βάρκες φαίνονται να επιπλέουν σε αυτή. Όσον αφορά στην απόδοση του ουρανού τα χρώματα και η θέση του ήλιου τοποθετούν την εξέλιξη της σκηνής στις πρώτες πρωινές ώρες της ημέρας. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα δεσπόζει ένα βραχώδες νησί, οι απολήξεις του οποίου καταλήγουν σε έναν ερειπωμένο πύργο. Αριστερά, σε ένα μικρό κομμάτι γης αποδίδονται ένας αγρότης που οργώνει με δίζυγο και δύο ακόμη μορφές, καθήμενες. Η παρουσία τεσσάρων προβάτων θα μπορούσε να τους προσδώσει την ιδιότητα του βοσκού. Οι τρεις μορφές στρέφουν τις κεφαλές τους προς τον ουρανό, έτσι ώστε να κατευθύνεται το βλέμμα του θεατή σε όσα συμβαίνουν εκεί. Στο ανώτερο τμήμα του πίνακα ίπτανται δύο μορφές. Η μια έχει αποδοθεί ανεστραμμένη, έχοντας χάσει την κατασκευή από φτερά που φαίνεται να φορά η άλλη μορφή στους ώμους. Η άλλη συνεχίζει την πορεία της, μην έχοντας αντιληφθεί όσα διαδραματίζονται πίσω της.

Παρατηρήσεις: Στο λεξικό *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s* το έργο τιτλοφορείται *Κόλπος με την Πτώση του Ικάρου* και η θέση του εντοπίζεται στο Μουσείο Boymans van Beuningen στο Ρόττερνταμ. Ωστόσο, πια τα εν λόγω στοιχεία δεν αποδίδονται στο έργο του Paul Bril που παρατίθεται αλλά σε αυτό του ακολούθου του. Στο ίδιο λεξικό δεν γίνεται καμία αναφορά στο παρατιθέμενο έργο, καθώς μέχρι τότε ήταν άγνωστο. Πρώτη φορά παρουσιάστηκε σε έναν πλειστηριασμό, που έλαβε χώρα στο Λονδίνο, το 1992.



Ανωνύμου, *Κόλπος με την πτώση του Ικάρου*, 1605 – 1610, ελαιογραφία σε καμβά, 87.6 x 114.7 εκ., Μουσείο Boymans van Beuningen, Ρόττερνταμ. Το έργο δεν εκτίθεται.

Βιβλιογραφία: Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Pijl, L. (1996)

12) Hans Vredeman de Vries, *Το Συμβούλιο*



Χρονολογία: 1595

Τεχνική: ελαιογραφία σε καμβά

Διαστάσεις: 150 x 200 εκ.

Θέση: Γκντανσκ, Δημαρχείο – Κόκκινη Αίθουσα

Περιγραφή: Η σύνθεση της νωπογραφίας δεν δομείται σε δύο επίπεδα, βάθος και πρώτο επίπεδο, αλλά σε εσωτερικό χώρο και εξωτερικό τοπίο. Το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνει η περίστυλη στοά (loggia) προοπτικά αποδιδόμενη. Στο κέντρο βρίσκεται μία ένθρονη, γυναικεία μορφή, ενδεδυμένη με αρχαιοπρεπές φόρεμα. Η μορφή αυτή έχει τοποθετηθεί πιο ψηλά από όλες. Επάνω από αυτήν βρίσκεται μία φωτεινή πηγή, εν είδει ήλιου, που φέρει λέξη σε εβραϊκή γραφή. Περιμετρικά αυτής βρίσκονται άνδρες και γυναίκες είτε καθισμένοι είτε όρθιοι. Οι καθήμενες μορφές σχηματίζουν έναν κύκλο, και κρατούν από το χέρι η μία μορφή την άλλη. Δεξιά ένας άνδρας αποτρέπει την είσοδο ενός άλλου φράζοντας την πόρτα της loggia, τη στιγμή που μία ανδρική μορφή με περικεφαλαία και δόρυ εισέρχεται στο κτίσμα από άλλη είσοδο. Στον εξωτερικό χώρο της ελαιογραφίας στο επίπεδο της γης απεικονίζονται δύο μορφές που επιδίδονται σε αγροτικές εργασίες, ενώ ένας λύκος αρπάζει ένα πρόβατο. Λίγο πιο πάνω ένα δάσος φλέγεται και δύο γυναίκες πλησιάζουν έναν άνδρα και η μία ακουμπά σε αυτόν ένα διάπυρο δαυλό. Στην περιοχή του ουρανού

έχει αποδοθεί ένα τέθριππο με έναν αναβάτη εν πτώσει και μια δεύτερη πτωτική μορφή εγγύτερα στον ήλιο.

Παρατηρήσεις: Η υπό μελέτη ελαιγραφία αποτελεί μέρος της εργασίας που είχε αναλάβει ο de Vries για τη διακόσμηση του Δημαρχείου της πόλης. Ο θεματικός κύκλος απαρτίζεται από επτά έργα αφιερωμένα στις πολιτικές αρετές. Τα υπόλοιπα είναι: *η Δικαιοσύνη, η Ευσέβεια, η Ομόνοια, η Ελευθερία, η Σταθερότητα, η Τελική Κρίση*.

Βιβλιογραφία: Gronowicz, K. (2001), Heuer, C.P. (2009)

13) Tobias Verhaecht, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1586-1590

Τεχνική: ελαιογραφία σε χαλκό

Διαστάσεις: δ. 25.9 εκ.

Θέση: Φρανκφούρτη, Städel – Museum

Περιγραφή: Σε βάθος, που συγκροτείται από τρία μέρη (γεωργική έκταση – υδάτινο στοιχείο – βραχώδες τοπίο), έχουν αποδοθεί ισορροπητικά τέσσερις μορφές. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα αποδίδεται μια ανδρική μορφή, η οποία οργώνει με ένα δίζυγο. Αρκετά κοντά σε αυτήν, μια ακόμη φυλάσσει ένα κοπάδι πρόβατα. Λίγο μακρύτερα ένας ψαράς εργάζεται και αυτός. Η ενδιάμεση ζώνη κυριαρχείται από την παρουσία του υδάτινου στοιχείου, ελαφρά ταραχώδους. Μέσα στο ποτάμι ή στη θάλασσα πλέουν δύο ιστιοφόρα. Στο ανώτερο κεντρικό σημείο του έργου αποδίδεται μια ιπτάμενη, ανδρική μορφή. Πίσω από αυτήν και σε μικρότερη κλίμακα παρουσιάζεται και μια δεύτερη μορφή, η οποία έχει χάσει την ισορροπία της, όπως φανερώνεται από την ανεστραμμένη στάση της. Στο βάθος δεσπόζουν μυτερά βράχια.

Παρατηρήσεις: Το έργο αποκτήθηκε από το Μουσείο το 1923. Σήμερα, δεν εκτίθεται. Ο ζωγράφος έχει φιλοτεχνήσει δύο ακόμη έργα με τον μύθο του Ικάρου.



Tobias Verhaecht, *Ορεινό τοπίο με ποτάμι και την Πτώση του Ικάρου*, 1600, ελαιογραφία σε καμβά, 57 x 42 εκ., Βιέννη, οίκος δημοπρασιών Dorotheum.



Tobias Verhaecht, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1580-1631, σχέδιο σε χαρτί, χ.δ., Λονδίνο, οίκος δημοπρασιών Christie's.

Βιβλιογραφία: Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002)

14) Annibale Carracci, *Δαίδαλος και Ίκαρος*



Χρονολογία: 1603/4

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: Ρώμη, Palazzo Farnese

Περιγραφή: Το ακαθόριστο βάθος της νωπογραφίας ισομοιράζεται μεταξύ ουρανού και θάλασσας. Κυριαρχεί λιτότητα στοιχείων, αφού δεν αποδίδεται τίποτε πλέον μιας βάρκας και ενός κτίσματος αδρομερώς αποδιδόμενου. Στο πρώτο επίπεδο του έργου υπάρχουν πέντε ανδρικές μορφές στις τρεις ζώνες: στην επίγεια, στη θαλάσσια και στην ουράνια. Στην επίγεια ζώνη εντοπίζεται μια μορφή, ημιανακεκλιμένη με τα νώτα στραμμένα στο θεατή. Το πρόσωπο της δεν διακρίνεται καθόλου, αλλά από τη στάση της φαίνεται να τείνει το βλέμμα της προς τον ουρανό. Είναι ολόγυμνη και μόνο ένα ιμάτιο πέφτει επάνω στον έναν ώμο της. Η επίγεια περιοχή συμπληρώνεται με την απόδοση βραχώδους και φυτικού τοπίου. Στη θαλάσσια περιοχή τοποθετούνται άλλες δύο ανδρικές μορφές μέσα σε ένα πλοιάριο. Αμφότερες κοιτάζουν προς τον ουρανό, ενώ η μια δείχνει προς όσα συμβαίνουν εκεί. Στην ουράνια ζώνη ίπτανται δύο μορφές φέρουσες φτερά στα χέρια, μία σε γεροντική και μία σε νεανική ηλικία. Η νεανική έχει σαφώς λιγότερα φτερά στα χέρια της και έχει αποδοθεί ανεστραμμένα, δηλαδή με το κεφάλι προς τα κάτω. Η γεροντική συνεχίζει

την ιπτάμενη πορεία της, όπως μαρτυρείται από την πλήρη έκταση των χεριών της, ενώ φαίνεται να κοιτάζει προς τη νεανική μορφή.

Παρατηρήσεις: Το εικονογραφικό σύνολο συγκροτείται από 35 μυθολογικές σκηνές με θέμα την αγάπη των θεών και των ηρώων, τέσσερις αρετές και τέσσερα οικόσημα της οικογένειας Farnese.

Βιβλιογραφία: Bellori, G.P. (2005), Davidson Reid, J.(1993), Dempsey, Ch. (12/1968), Freedberg, S.J. (1983), Kilinski II, K. (2002), Martin, J.R. (1965), Philarchæo, L. (1752), Posner, D. (1971), Robertson, Cl. (1988), Robertson, Cl. (1990), Scott, J.B. (1988), Summerscale, A. (2008)

15) Francisco Pacheco, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1603 - 04

Τεχνική: ελαιογραφία σε καμβά

Διαστάσεις: χ.δ.

Θέση: Σεβίλλη, Casa de Pilatos

Περιγραφή: Σε ένα βάθος λιτά αποδοσμένο, τα μόνα εικονογραφικά στοιχεία που αναγνωρίζονται είναι ένας ημικυκλικός, ηλιακός δίσκος και μερικά νέφη. Στο πρώτο επίπεδο του έργου δεσπόζουν δύο μορφές που ίπτανται στον ουρανό. Η αριστερή έχει αποδοθεί ανεστραμμένη, ήτοι με το κεφάλι προς τα κάτω. Είναι ολόγυμνη και μόνο ένα ύφασμα καλύπτει την περιοχή των γεννητικών οργάνων. Τα μάτια της είναι ορθάνοιχτα, ενώ δεν διακρίνεται καμία χαρακτηριστική έκφραση στο πρόσωπό της. Περιμετρικά της κεφαλής της αναπτύσσεται μια δέσμη κίτρινων ακτίνων και ενδεχομένως υπολείμματα φτερών. Η δεύτερη μορφή έχει αποδοθεί με τέτοιον τρόπο ώστε το σώμα της να είναι με στραμμένα τα νώτα στον θεατή και η κεφαλή της σε κατατομή, με κατεύθυνση προς τα αριστερά. Φέρει στους ώμους φτερά και περιβάλλεται από ένα ύφασμα στην περιοχή των γοφών.

Παρατηρήσεις: Το υπό μελέτη έργο αποτελεί μέρος εικονογραφικού συνόλου οροφής. Το κεντρικό θέμα του είναι η *Αποθέωση του Ηρακλή*, εκατέρωθεν αυτού έχουν τοποθετηθεί: *Η Πτώση του Ικάρου* και *Η Πτώση του Φαέθωνος*. Κάτω από τον

Ίκαρο υπάρχει η προσωποποίηση της Θείας Δίκης μέσω της μορφής της *Αστραίας* και η *Αρπαγή του Γανυμήδη*. Στην πλευρά του Φαέθωνος εντοπίζονται ο *Φθόνος* και ο *Βελλεροφόντης/Περσέας με τον Πήγασο*.
Το έργο σήμερα έχει υποστεί πληθώρα φθορών και είναι σχεδόν κατεστραμμένο.

Βιβλιογραφία: Angulo Íñiguez, D. (2009), Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Pacheco, F. (1649), Rabone, R. (2017)

16) Carlo Saraceni, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1606-7

Τεχνική: ελαιογραφία σε χαλκό

Διαστάσεις: 40 x 52.5 εκ.

Θέση: Νάπολη, Μουσείο Capodimonte

Περιγραφή: Στο μεγαλύτερο μέρος στο βάθους του πίνακα αποδίδονται ο ουρανός και η θάλασσα. Μόνο στην ενδιάμεση ζώνη διακρίνονται στοιχεία φύσης με την απόδοση βραχώδους και φυτικού τοπίου. Δεν υπάρχουν αναφορές πολιτισμού, εκτός από ένα φράγμα στο δεξιό τμήμα του έργου και δύο κτίσματα πίσω από αυτό. Στην ακτή υποδηλώνεται σχηματικά η παρουσία δύο ανθρώπινων μορφών. Επίσης, παρατηρείται στο ανώτερο αριστερό τμήμα ένας κυκλικός δίσκος, αλλά και οι ακτίνες του ήλιου, των οποίων η πηγή δεν περιλαμβάνεται στο έργο. Στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται τέσσερις ανθρώπινες μορφές. Οι δύο υπερίπτανται στον ουρανό. Αριστερά βρίσκεται η νεώτερη σε ηλικία, έχει αποδοθεί ύπτια και από το αριστερό της χέρι έχει αποκολληθεί το πτερύγιό της. Η γηραιότερη μορφή συνεχίζει την εναέρια πορεία της. Το κεφάλι της στρέφεται προς τα πίσω, αποδοσμένο στα ¾, και παρατηρεί όσα λαμβάνουν χώρα πίσω της. Στο κατώτερο αριστερό τμήμα του έργου υπάρχουν δύο ακόμη μορφές, οι οποίες στέκονται σε ένα βράχο. Ένας ψαράς, που διαθέτει όλα τα σύνεργα της απασχόλησής του και ένας ιππέας. Οι δύο άνδρες είναι ενδεδυμένοι με διαφορετικά ρούχα ενδεικτικά της κοινωνικής θέσης τους, ο ψαράς

είναι ντυμένος απέριττα, ενώ ο ιππέας με πολυτέλεια. Από τη στάση τους φαίνεται ότι ο άνδρας, που βρίσκεται επάνω στο άλογο επιστά, την προσοχή του ψαρά σε αυτά που συμβαίνουν στον ουρανό.

Παρατηρήσεις: Εκτός από την *Πτώση του Ικάρου*, έχει ζωγραφιστεί και το προηγούμενο και επόμενο επεισόδιο του μύθου: προηγείται το *Τοπίο με την Πτήση του Ικάρου* και έπεται το *Τοπίο με την Ταφή του Ικάρου*. Θεωρείται ότι τα τρία προαναφερθέντα ανήκουν σε έναν ευρύτερο εικονογραφικό κύκλο, που συμπληρώνεται από την *Εγκατάλειψη της Αριάδνης στη Νάξο*, την *Αρπαγή του Γανυμήδη* και την *Σαλμακίδα με τον Ερμαφρόδιτο*.



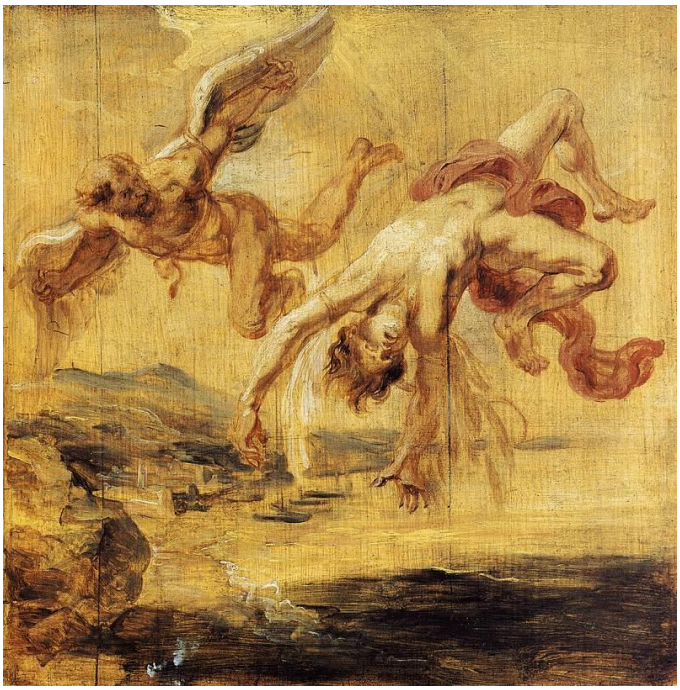
Carlo Saraceni, *Τοπίο με την Πτήση του Ικάρου*, ελαιογραφία σε χαλκό, 40 x 52.5 εκ., Μουσείο Capodimonte, Νάπολη.



Carlo Saraceni, *Τοπίο με την Ταφή του Ικάρου*, ελαιογραφία σε χαλκό, 40 x 52.5 εκ., Μουσείο Capodimonte, Νάπολη.

Βιβλιογραφία: Aurigemma, M.G. (1992), Aurigemma, M.G. (2007), Campori, G. (1870), Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Nyenhuis, J. E. (2003), Ottani Cavina, A. (2/1976), Ottani Cavina, A. (1985), Röttgen, H. (1984), Rullo, A. (2013), Salerno, L. (1985)

17) Peter Paul Rubens, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1636

Τεχνική: ελαιογραφία σε ξύλο

Διαστάσεις: 27.3 x 27 εκ.

Θέση: Βρυξέλλες, Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών

Περιγραφή: Το βάθος του σχεδίου έχει αποδοθεί αδρομερώς και διακρίνονται λίγα στοιχεία. Η θάλασσα είναι ταραχώδης. Στο αριστερό μέρος κυριαρχεί το βραχώδες τοπίο και ενδεχομένως να μπορεί να ταυτιστεί η παρουσία μερικών πλοιαρίων. Ο ουρανός έχει αποδοθεί γενικευτικά και είναι μάλλον νεφελώδης. Στο πρώτο επίπεδο αποδίδονται δύο ανδρικές μορφές που ίπτανται. Αριστερά βρίσκεται η γηραιότερη, τα πόδια της οποίας έχουν σχεδιαστεί με διασκελισμό και τα χέρια της είναι σε πλήρη έκταση. Το πρόσωπό της έχει αποδοθεί σε ¾ και είναι στραμμένη προς την άλλη μορφή. Η γηραιή μορφή είναι ολόγυμνη. Η νεαρή μορφή βρίσκεται ύπτια και ανεστραμμένη, με το κεφάλι προς τα κάτω. Έχει χάσει το μεγαλύτερο μέρος των φτερών της, τα οποία έχουν αποκολληθεί από τα χέρια της. Το στόμα της είναι ανοιχτό και το βλέμμα της κατευθύνεται προς την άλλη μορφή. Η μορφή είναι ολόγυμνη εκτός από την περιοχή των γεννητικών οργάνων, η οποία καλύπτεται από ένα ύφασμα, που περιελίσσεται γύρω από το αριστερό της πόδι.

Παρατηρήσεις: Πρόκειται για ένα από τα δοκίμια που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος για την εικονογράφηση της *Torre de la Parada*. Το έργο έχει καταγραφεί στους ζωγραφικούς καταλόγους του 1700 ως Icaro, καθώς και σε αυτούς του 1747.
Αρχικά, το ελαιογραφικό σχέδιο ανήκε στον Duke of Infado, πουλήθηκε το 1888 στον Count de Valencia de Don Juan. Το μουσείο απέκτησε το σχέδιο το 1919 από την Adela Crooke y de Guzman de Osma Countess de Valencia de Don Juan, μετά το θάνατο του συζύγου της.

Βιβλιογραφία: Alpers, S. (1971), Avermaete, R. (1977), Belkin, K.L. (1998), Brejon de Lavergnée, A. (2004), Burckhardt, J. (1950), Dancourt, M. (2002), Davidson Reid, J.(1993), Jaffé, M., (12/1958), Jaffé, M. (1977), Kilinski II, K. (2002), Kilinski II, K. (2013), Silver, L. (2011ii), Silver, L. (2016), Sutton, P.C., (1993), Toussaint, N. ($^{4}$2013), Wedgwood, C.V. (1967)



Jacob Peter Gowy, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1636 – 7, ελαιογραφία σε ξύλο, 195 x 180 εκ., Μαδρίτη: Μουσείο Prado.

Παρατηρήσεις: Πρόκειται για τη ζωγραφική απόδοση του σχεδίου του Rubens. Η σύνθεση είναι ακριβώς η ίδια, μόνο που ορισμένα στοιχεία του βάθους έχουν γίνει πλέον ξεκάθαρα. Στην ακτή εντοπίζονται δύο ανθρώπινες μορφές, ενώ είναι εμφανής μια πολιτεία μπροστά από αυτές. Ο ουρανός παραμένει σκοτεινός και νεφελώδης, εκτός από μια δέσμη ηλιακών ακτίνων, που κατευθύνεται προς τη νεαρή μορφή.
Το έργο είναι ενυπόγραφο ως goui f. και στο Μουσείο Prado έχει αριθμό καταλόγου 1540.

Βιβλιογραφία: Alpers, S. (1971), Bernath, M.H. (1/1911), Davidson Reid, J.(1993), Díaz Padrón, M. (1975), Kilinski II, K. (2002), Vlieghe, H. (6/1968)

Επίσης, υπάρχει ένα αντίγραφο του 17ου αιώνα του σχεδίου από άγνωστο καλλιτέχνη, το οποίο βρίσκεται στη Φιλαδέλφεια.



Αγνώστου, *Η Πτώση του Ικάρου*, π. 17ο αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, 31 x 37.5 εκ., Φιλαδέλφεια: Μουσείο Τέχνης,.

18) Joos de Momper, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1564-1636 (έδρασε)

Τεχνική: ελαιογραφία σε καμβά

Διαστάσεις: 154 x 173 εκ.

Θέση: Στοκχόλμη, Εθνικό Μουσείο

Περιγραφή: Το βάθος της ελαιογραφίας διατρέχει διαγωνίως ένας ποταμός, μέσα σε αυτόν πλέει πληθώρα ιστιοφόρων. Δεξιά αναπτύσσεται μια πολιτεία, με αρκετά κτίσματα και λιμάνι. Στην ανώτερη ζώνη του δεύτερου επιπέδου υπάρχουν δύο ιπτάμενες μορφές. Η αριστερή είναι γενειοφόρος, καλύπτεται με ένα λευκό ένδυμα που βρίσκεται τυλιγμένο γύρω από την περιοχή των γοφών και η κεφαλή της είναι ελαφρά ανασηκωμένη. Η δεύτερη έχει σχεδόν απορροφηθεί από τον ουρανό. Έχει αποδοθεί σε μικρότερη κλίμακα και ανεστραμμένη, ήτοι με το κεφάλι προς τα κάτω. Ο ουρανός είναι νεφελώδης και σκοτεινός, εκτός από την περιοχή όπου βρίσκονται οι δύο ιπτάμενες μορφές, η οποία είναι λουσμένη στο φως. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα παρουσιάζονται τρεις ανθρώπινες μορφές που καταπιάνονται με αγροτικές εργασίες. Με κατεύθυνση από τα αριστερά προς τα δεξιά παρατηρούνται, ένας ψαράς σε κατατομή να κάθεται επάνω σε έναν βράχο, ένας γεωργός που οργώνει με ένα δίζυγο και τείνει τον κεφάλι του προς τον ουρανό και τέλος, ένας ποιμένας, που κάθεται στο χορτάρι και βόσκει τα πρόβατά του. Η σκηνή κλείνει συνθετικά με την παρουσία μιας αγροτική οικίας.

Παρατηρήσεις: Υπάρχει και αναφορά στον οίκο δημοπρασιών Christie's για ένα ομόθεμο έργο του Joos de Momper, το οποίο πλειοδοτήθηκε το 2011 σε έναν ιδιώτη. Μέχρι το 2002 ήταν στην κατοχή της Madaleine Hailliet d' Istria. Ο οίκος παραθέτει την παρακάτω εικόνα με τις αντίστοιχες πληροφορίες. Επίσης, υπάρχει και μια ημιτελής υδατογραφία στη συλλογή του Λούβρου.



Joos de Momper, *Τοπίο με την πτώση του Ικάρου*, χ.χ., ελαιογραφία σε καμβά, 80 x 125 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Joos de Momper, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*, 1618, μεικτή τεχνική σε χαρτόνι, Λούβρο, Παρίσι.

Βιβλιογραφία: Bradford, W. – Braham, H. (1991), Dancourt, M. (2002), Davidson Reid, J.(1993), Kilinski II, K. (2002), Roberts – Jones, Ph. & F. (2012)

19) Francesco Allegrini, *Η Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: π. 1610 – 1663 (το διάστημα εκτιμάται από τα ενεργά χρόνια του ζωγράφου)

Τεχνική: ελαιογραφία σε χαρτί μεταφερομένη σε καμβά

Διαστάσεις: 38.4 x 28.4 εκ.

Θέση: Κέιμπριτζ, Μουσείο Fitzwilliam

Περιγραφή: Το βάθος του πίνακα είναι ισομοιρασμένο μεταξύ ουρανού και θάλασσας. Η θάλασσα είναι ελαφρά ταραγμένη και εν είδει κόλπου παρουσιάζονται εκατέρωθεν μια πολιτεία και βράχοι. Ο ουρανός αποδίδεται νεφελώδης και η φωτεινή πηγή εντοπίζεται από τα αριστερά, χωρίς την παρουσία του ηλιακού δίσκου. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα έχει αποδοθεί μια ομάδα ανδρικών και γυναικείων μορφών. Βρίσκονται σε μια ακτή και φορούν όλες αρχαιοπρεπή ενδύματα. Χαρακτηρίζονται από επιτηδευμένες στάσεις και δείχνουν προς τον ουρανό. Εκεί εντοπίζονται δύο ιπτάμενες ανδρικές μορφές. Η αριστερή φέρει μια κατασκευή στους ώμους από μπλε φτερά. Τα χέρια της είναι ανοιγμένα σε πλήρη έκταση, τα πόδια της τεντωμένα προς τα πίσω και το κεφάλι της, αποδοσμένο σε κατατομή. Αυτή στρέφεται προς την έτερη μορφή. Είναι γυμνή, εκτός από την περιοχή των γεννητικών οργάνων, η οποία καλύπτεται από ένα λευκό περίζωμα. Η άλλη μορφή – νεαρότερη σε ηλικία, αφού είναι αγένειος, έχει αποδοθεί σε ανάποδη κατακόρυφο, με

το κεφάλι προς τα κάτω. Φορά ένα κίτρινο ένδυμα και τα χέρια της είναι απολύτως γυμνά.

Βιβλιογραφία: Davidson Reid, J.(1993)

20) Jacob Grimmer, *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου*



Χρονολογία: 1546-1589 (έδρασε)

Τεχνική: ελαιογραφία σε ξύλο

Διαστάσεις: 44 x 64 εκ.

Θέση: Βερολίνο, Ιδιωτική συλλογή Fritz Schleif

Περιγραφή: Ένα ασαφές υδάτινο στοιχείο περικλείεται από τις περιοχές της στεριάς, που ξεπροβάλλουν και έχουν διακοσμηθεί με σύγχρονα, για την εποχή του ζωγράφου, οικήματα. Η φωτεινή πηγή εντοπίζεται δεξιά στο ανώτερο τμήμα του έργου με την παρουσία του ηλιακού δίσκου. Το φως αυτού καλύπτει ημικυκλικά μέχρι και τη μία μορφή. Η συνέχεια του ουρανού αποδίδεται νεφελώδης. Το πρώτο επίπεδο του πίνακα αρθρώνεται σε δύο μέρη, το επίγειο και το ουράνιο. Στην επιφάνεια της γης εντοπίζονται πέντε μορφές που σχετίζονται με τον αγροτικό τρόπο ζωής. Οι τέσσερις βρίσκονται στο αριστερό άκρο του πίνακα και είναι τοποθετημένες ανά ζεύγη. Το πρώτο ζεύγος αποτελείται από δύο ενήλικες, μάλλον βοσκούς, οι οποίοι κοιτούν προς τον ουρανό. Το δεύτερο ζεύγος απαρτίζεται από έναν ενήλικα βοσκό, παίχτη κάποιου μουσικού, πνευστού οργάνου και από ένα παιδί. Το παιδί φαίνεται να τραβάει τον ενήλικα προσπαθώντας να επιστήσει την προσοχή του σε κάτι. Η μορφή που παρουσιάζεται απομονωμένη είναι ένας γεωργός, ο οποίος έχει σταματήσει την εργασία του και ατενίζει τον ουρανό. Στο πρώτο επίπεδο υπάρχουν, επίσης, αρκετά ζώα, όπως πρόβατα, πτηνά και ένα δίζυγο. Στην ουράνια ζώνη διακρίνονται δύο

ανδρικές μορφές που ίπτανται. Η αριστερή είναι γηραιότερη, φέρει μια κατασκευή με φτερά στους ώμους, φορά μπλε και κόκκινα ενδύματα και στρέφεται κατά μέτωπο προς τον θεατή. Η δεξιά είναι νεαρή σε ηλικία, από τους ώμους της έχουν αποκολληθεί πλήρως τα φτερά, φορά αντίστοιχου χρώματος ενδύματα με τη γηραιότερη και η στάση της είναι ανεστραμμένη.

Παρατηρήσεις: Σε καμία από τις δύο μονογραφίες δεν προτείνεται χρονολόγηση. Το έργο είναι ενυπόγραφο. Στη μονογραφία του de Bertier de Sauvigny αναφέρεται και ένα ανυπόγραφο σχέδιο, το οποίο βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή και ήταν δυνατόν να βρεθεί φωτογραφία του.

Βιβλιογραφία: de Bertier de Sauvigny, R. (1991), Greindl, E. (1972)

# Βιβλιογραφία

## *Πρωτογενείς πηγές*


- Alciati, A.

– Alciati, A. (1531), *Emblematum liber*, Ausburg: Steyner.

– Alciati, A. (1534), *Emblematum libellus*, Paris: Ch. Wechel.

– Alciati, A. (1550), *Emblemata*, Lyon: Gulielmus Rovillium.

– Alciati, A. (1567), *Liber Emblematum*, Frankfurt: S. Feyerabend.

– Alciati, A. (1584), *Emblemata*, Paris: Jean Richer.

– Alciati, A. (1608), *Emblemata cum Claudii Minois Commentariis*, [Leiden]: Officina Plantiana.

– Alciati, A. (1661), *Emblemata cum Claudii Minois Commentariis*, Padova: Pauli Frambotti.

- Alighieri, D.

Alighieri, D. (1903), *La divina commedia*, G.A. Scartazzini (επιμ.), Milano: U. Hoepli.

- Απολλόδωρος

Apollodorus (1921), *Apollodorus, The Library*, J. G. Frazer (μτφρ. και επιμ.), Cambridge-London: Harvard University Press-William Heinemann Ltd.

- Αριστοτέλης

Aristotle (1959), *Ars Rhetorica*, W. D. Ross (επιμ.), Oxford: Clarendon Press.

- Arrianus, Lucius Flavius (Αρριανός)

Arrian (1907), *Flavii Arriani Anabasis Alexandri*. A.G. Roos (επιμ.), Leipzig: B.G. Teubneri.

- Bacon, F.

Bacon, F. (1857), «Of the Wisdom of the Ancients», XXVII: The Flight of Icarus, also Scylla and Charybdis Or the Middle Way, στο J. Spedding (επιμ.), *Works of Francis Bacon*, London: Longman.

- Boccaccio, Giovanni (Βοκκάκιος)

Boccaccio, G. (1911), *Amorosa visione*, D. Ciampoli (επιμ.), Lanciano: Carabba.

- de Boodt, A.

de Boodt, A. (1603), *Symbola varia diversorum principum*, τ. 3ος, Praga.

- Comitis, N.

Comitis, N. (1616), *Mythologiæ sive explicationis fabularum libri decem*, Padova: L. Pascuati.

- Corrozet, G.

Corrozet, G. (1548), *Hecatongraphie*, Paris: Et. Groulleau.

- Daza Pinciano, B.

Daza Pinciano, B. (1549), *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas – Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon: Guillaume Rouille.

- Διόδωρος Σικελιώτης

*Diodori Bibliotheca Historica* (1888-1890), I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel (επιμ.), Leipzig: B. G. Teubneri.

- Δίων Χρυσόστομος
  - *Δίωνος Χρυσοστόμου Λόγοι ογδοήκοντα* (1810), Ν. Δούκας (επιμ.), τ. 1ος, Βιέννη: Βενδώτου.
  - *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant Omnia* (1893), J. de Arnim (επιμ.), Berlin: Weidmann.
- Dolce, L.
  - Dolce, L. (1553), *Le Trasformationi*, Venetia.
  - Dolce, L. (1735), *Dialogue sur la Peinture*, Firenze: M. Nestenus & F. Moucke.
- Gower, J.

Gower, J. (1857), *Confessio Amantis*, P. Reinhold (επιμ.), τ. 2ος, London: Bell&Daldy.

- Hyginus, Gaius Iulius (Υγίνος)

*Hygini Fabulae* (1872), M. Schmidt (επιμ.), Jenae: Hermannum Dufft.

- Horatius Flaccus, Quintus (Οράτιος)

Horace (1919), *Odes and Epodes*. P.Shorey & G.J. Laing (επιμ.), Chicago: Benj. H. Sanborn & Co.

- Ισίδωρος της Σεβίλλης

*Etymologiæ* (1911), W. M. Lindsay (επιμ.), Oxford: Oxford University Press.

- Lopez, D.

Lopez, D. (1615), *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Najera: Ian de Mongaston.

- Λουκιανός

– *Lucian* ([5]1960), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 2ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

– *Lucian* ([3]1961), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 4ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

– *Lucian* ([3]1962), A.M. Harmon (επιμ.), τ. 5ος, London-Cambridge-Massachusetts: W. Heinemann-Harvard University Press.

- Martialis, Marcus Valerius (Μαρτιάλης)

*M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, (1925), W. Heraeus – J. Borovskij (επιμ.), Leipzig.

- de Marolles, M.

de Marolles, M. (1655), *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour representer les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité: avec les descriptions, remarques & annotations*, Amsterdam: A. Wolfgank.

- Ovidius Naso, Publius (Οβίδιος)

– Ovidio, (1522), *Di Ovidio Le metamorphosi, cioe, Trasmutationi : tradotte dal latino diligentemente in uolgar uerso, con le sue allegorie, significatione & dichiaratione delle fabole in prosa*, μτφρ. Niccolò degli Agostini, Venezia: N. Zoppino.

– Ovidio, (1533), *Le Metamorphosi*, μτφρ. και επιμ. Nicolo di Agustini, Venezia: N. Zoppino.

– *La Metamorphose d' Ovide figure* (1564), Lyon: I. de Tournes.

– Ovid (1892), *Metamorphoses*, Hugo Magnus (επιμ.), Gotha: Friedr. Andr. Perthes.

– Ovidius Naso, P. (1933), *Ovid's Fasti*, J.G. Frazer (επιμ.), London-Cambridge, MA: William Heinemann Ltd.-Harvard University Press.

– Ovidius Naso, P. (1939), *Tristia*, A.L. Wheeler (επιμ.), Cambridge: Harvard University Press.

– Οβιδίου (2009), *Μεταμορφώσεις*, μτφ. Θ. Τσοχαλής, Αθήνα.

- Όμηρος

– *Homeri Opera* ($^{3}$1963), D.B. Monro & T.W. Allen (επιμ.), τ. 1ος, Oxford: Clarendon Press - Oxford Classical Texts.

– *Homeri Opera* ($^{3}$1963), D.B. Monro & T.W. Allen (επιμ.), τ. 2ος, Oxford: Clarendon Press - Oxford Classical Texts.

- Παλαίφατος

*Die Wahrheit über die griechischen Mythen. Palaiphatos' Unglaubliche Geschichten.* (2002), K. Brodersen (επιμ.), Stuttgart: Reclam.

- Παυσανίας

Pausanias (1903), *Pausaniae Graeciae Descriptio*, F. Spiro (επιμ.), Leipzig: Teubner.

- Πλανουδης, Μ.

Πλανουδης, Μ. (2002), *Οβιδίου περί Μεταμορφώσεων, ο μετήνεγκεν εκ της λατίνων φωνής εις την ελλάδα Μαξιμος Μοναχός ο Πλανούδης*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

- Πλάτων

Plato (1903), *Platonis Opera*, J. Burnet (επιμ.), Oxford: Oxford University Press.

- Plinius Secundus, Gaius (Πλίνιος ο Πρεσβύτερος)

Pliny the Elder (1906), *Naturalis Historia*, K.F.T. Mayhoff (επιμ.), Lipsiae: Teubner.

- della Porta, G.

della Porta, G, (1586), *De Humana Physiognomonia*, Vici Aequensis [Vico equense]: lasephum Cacchium.

- Sambucus, J.

Sambucus, J. (1564), *Emblemata*, Antwerp: Christopher Plantin.

- Schoonhoven, F.

Schoonhoven, F. (1648), *Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia*, Amsterdam: Joannem Janssonium.

- Seneca, Lucius Annaeus (Σενέκας)

L. Annaeus Seneca (1921), *Tragoediæ*, R. Peiper – G.Richter (επιμ.), Leipzig: Teubner.

- Soter, J.

Soter, J. (1528), *Epigrammata Graeca veterum elegantissima eademque latina ab utriusque linguae viris doctissimis versa, atque in rem studiosorum e diversis*, τ. 2ος, Colonia.

- Στράβων

Strabo (1877), *Geographica*, A. Meineke (επιμ.), Leipzig: Teubner.

- Τζέτζης Ιωάννης

*Ιωάννου του Τζέτζου Βιβλίον Ιστορικής της Δια Στίχων Πολιτικών Άλφα δε Καλουμένην* (1826), Lipsiae: T. Kiessllingius.

- Vænius, O.

– Vænius, O. (1608), *Amorum Emblemata*, Antwerp: Venalia apud Audorem.

– Vænius, O. (1612), *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Amsterdam: Henricum Wetstenium.

- Vergilius Maro, Publius (Βιργίλιος)

*Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil* (1900), J. B. Greenough (επιμ.), Boston: Ginn & Co.

- de Viana, P.S.

de Viana, P.S. (1583), *Las Transformaciones de Ouidio (sic): Traducidas del verso Latino, en terceto y octava rimas*, Cordova.

- Whitney, G.

Whitney, G. (1586), *A choice of Emblemes and other Devises*, Leyden: Christopher Plantin.

- Wither, G.

Wither, G. (1635), *A collection of Emblemes, ancient and modern*, London.

- Ξενοφών

*Xenophontis opera omnia* ($^{2}$1971), E.C. Marchant (επιμ.), Oxford: Clarendon Press.

- Ζηνόβιος

a Leutsch, E.L. & Schneidewin, F.G. (επιμ.), (1836), «Zenobius», *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, τ. 1ος, Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht.


## *Θεολογικά κείμενα*


- *Δανιήλ*, ιβ: 4
- *Δευτερονόμιον*, κθ:28
- *Index Librorum Prohibitorum* (1664), Romae: Ex Typographia Reuerendae Camerae Apostolicae.
- Λουκάς, *Κατά Λουκάν:* 9:62

- Παύλος, *Προς Ρωμαίους*, 11:20.
- *Σοφία Σειράχ* 3:21 – 23.

*Βιβλιογραφία*

# A


- Adams, E.T.

Adams, E.T. (2003), *God and Humans in Ovid's Metamorphoses: Constructions of identity and the Politics of Status*, Washington: University of Washington.

- Ahern, Ch.F.

Ahern, Ch.F. (1989), «Daedalus and Icarus in the Ars Amatoria», *Harvard Studies in Classical Philology*, 92: 271 – 296.

- van den Akker, P.

van den Akker, P. (2010), *Looking for the Lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Alberts, L.

– Alberts, L. (2015), «The Studiolo of Francesco I de 'Medici: A recently found inventory», *Art History Supplement 2.0*, 1: 3-23.

– Alberts, L. (2016), *From the Studiolo to Uffizi: sites of collecting and display under Francesco I de 'Medici*, (διδακτορική διατριβή), Boston University.

- Allart, D.

Allart, D. (2001), «Pieter Brueghel le jeune a-t-il pu voir les tableaux de son père? Réflexions méthologiques et critiques», στο van den Brink, P., *L'enterprise Brueghel*, Maastricht-Bruxelles-Gand-Amsterdam: Bonnefantenmuseum-Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique-Ludion, 46-57.

- Almási, G.

Almási, G. (2009), *The uses of Humanism: Johannes Sambucus, Andrea Dudith and the republic of letters in East Central Europe*, Leiden – Boston: Brill.

- Allen, J.L.

Allen, J.L. (4/1949), «Johann Joachim Winckelmann», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7/8: 228-232.

- Alpers, S.

Alpers, S. (1971), «The Decoration of the Torre de la Parada», στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος IX, Brussels: Arcade.

- d' Ancona, P.

d' Ancona, P. (1955), *The Farnesina Frescoes at Rome*, Milan: Edizioni del Milione.

- Andrews, M.

Andrews, M. (1999), *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press.

- Angulo Íñiguez, D.

Angulo Íñiguez, D. (2009), *La Mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid: Real Academia de la historia.

- Armstrong, R.

Armstrong, R. (2006), *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford – New York: Oxford University Press.

- Arnade, P.

Arnade, P. (2008), *Beggars, Iconoclasts, and Civic Riots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca & London: Cornell University Press.

- Arpino, G,

Arpino, G. (1967), *L'operα completα di Bruegel*, Milano: Rizzoli Editore.

- Aurigemma, M.G.
  - Aurigemma, M.G. (1992), «*Addenda et Corrigenda* a Saraceni», *Arte Documento*, 8: 185-190.
  - Aurigemma, M.G. (2007), «Ancora per Carlo Veneziano», στο A. Calzona – R. Campari – M. Mussini (επιμ.), *Imagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano: Mondadori Electa, 491-497.
- Avermaete, R.

Avermaete, R. (1977), *Rubens et son temps*, Bruxelles: Arcade.

- Azzolini, M.

Azzolini, M. (9/2009), «In praise of Art: Text and context of Leonardo's "Paragone" and its critique of the arts and sciences», *Renaissance Studies*, 19/04: 487 – 510.

# B


- Baker – Bates, P.

Baker – Bates, P. (2017), *Sebastiano del Piombo and the world of Spanish Rome*, New York: Routledge.

- Baldwin, R.

Baldwin, R. (1986), «Peasant Imagery and Bruegel's "Fall of Icarus"», *Konsthistorisk Tidskrift*, 55/3: 101-114.

- Balis, A.

Balis, A. (1986), «Landscapes and hunting scenes», τ. 2ος. Στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος XVII, New York: Oxford University Press.

- Ballestra – Puech, S.

Ballestra – Puech, S. (2006), *Métamorphoses d' Arachné: L' Artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève: Librairie Droz.

- van Bastelaer, R.

van Bastelaer, R. (1992), *The prints of Peter Bruegel the Elder*, μτφρ. S. Gilchrist, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.

- Bart, C.

Bart, C. (1993), «Bible, Mythology and Allegory 1580-1600: Cornelis van Haarlem», στο G. Luijten, A. van Suchtelen, R. Baarsen, W. Kloek, M. Schapelhouman (επιμ.), *The Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art*, Amsterdam: Rijksmuseum.

- Beazley, J.D.

Beazley, J.D. (1927), «Icarus», *The Journal of Hellenic Studies*, 47/2: 222 – 233.

- Becker, S.O. – Pfaff, S. – Rubin, J.

Becker, S.O. – Pfaff, S. – Rubin, J. (10/2016), «Causes and Consequences of the Protestant Reformation», *Explorations in Economic History*, 62: 1-25.

- Belkin, K.L.

Belkin, K.L. (1998), *Rubens*, London: Phaidon Press.

- Bellori, G.P.

– Bellori, G. P. (1672), *Le Vite de' pittori, scultori, e architetti moderni*, Rome.

– Bellori, G.P. (2005), *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A new Translation and critical edition*, Sedgwick Wohl, Al. – Wohl, H. – Montanari, T. (επιμ. και μτφρ.), Cambridge: Cambridge University Press.

- Bennet, M. & Paul, A. J.

Bennett, M. & Paul, A. J. (2002), *Magna Grecia: Greek Art from South Italy and Sicily*, New York - Manchester: Hudson Hills Press.

- Bernath, M.H.

Bernath, M.H. (1/1911), «Gowy», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 18/94: 236.

- Bernheimer, R.

Bernheimer, R. (12/1956), «Theatrum Mundi», *The Art Bulletin*, 38/4: 225 – 247.

- de Bertier de Sauvigny, R.

de Bertier de Sauvigny, R. (1991), *Jacob et Abel Grimmer: Catalogue Raisonné*, Brussels: La Renaissance du Livre.

- Blake McHam, S.

– Blake McHam, S. (2011), «Pliny's Influence on Vasari's First Edition of the "Lives"», *Artibus et Historiae*, 32/64: 9-23.

– Blake McHam, S. (2013), *Pliny and the Artistic culture of the Italian Renaissance*, London: Yale University Press.

- Boardman, J.

Boardman, J. (1961), *Cretan Collection in Oxford: The Dictaean cave and Iron Age Crete*, Oxford: Oxford University Press.

- Boas, M.

Boas, M. (1962), *The Scientific Renaissance 1450 – 1630*, New York: Harper & Brothers.

- Bolzoni, M.S. (2013)

Bolzoni, M.S. (2013), *Il Cavalier d'Arpino disegnatore: Catalogo ragionato dell'opera grafica*, (διδακτορική διατριβή), Università degli Studi di Napoli Federico II.

- de Bosque, A.

de Bosque, A. (1985), *Mythologie et Maniérisme: Italie – Bavière – Fontainebleau – Prague – Pays Bas*, Paris: Albin Michel.

- Bowie, A.

Bowie, A. (2007), «Myth in Aristophanes», στο R.D. Woodard (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge: Cambridge University Press, 190-209.

- Bradford, W. – Braham, H.

Bradford, W. – Braham, H. (1991), *Master drawing from the Courtauld Collection*, Lingfield – Surrey: University of London Courtauld Institute Galleries.

- Braider, Ch.

Braider, Ch. (1993), *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400 – 1700*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

- Braudel, F.

Braudel, F. (2009), *Γραμματική των Πολιτισμών*, μτφρ. Αρ. Αλεξάκης, Αθήνα : MIET

- Bregman, A.

Bregman, A. (2007), *Emblemata: The Emblem books of Andrea Alciato a leaf book*, Newtown: Bird & Bull Press.

- Brejon de Lavergnée, A.

Brejon de Lavergnée, A. (2004), «Le mécénat princier et aristocratique», στο *Rubens*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 17-22.

- Briganti, G.

Briganti, G. (1962), *Le Maniérisme Italien*, Leipzig: VEB edition.

- Brooke, J. H.

Brooke, J. H. (2008), *Επιστήμη και Θρησκεία: μία ιστορική προσέγγιση*, επιμ. Κ. Γαβρόγλου, μτφρ. Β. Βακάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Brown, J.

Brown, J. (1998), *Painting in Spain: 1500-1700*, London: Yale University Press.

- Brown, J. & Kagan, R.L.

Brown, J. & Kagan, R.L. (6/1987), «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», *The Art Bulletin*, 69/2: 231-255.

- Buckley, Th. A.

Buckley, Th. A. (1851), *Canons and Decrees of the Council of Trent*, London: George Routledge and co.

- Burckhardt, J.

– Burckhardt, J. (1950), *Recollections of Rubens*, London: Phaidon Press.

– Μπούρκχαρτ, Γ. (1997), *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μ. Τοπάλη, Αθήνα: Νεφέλη.
– Burckhardt, J. (2005), *Italian Renaissance Painting according to Genres*, Los Angeles: the Getty Research Institute.

- Burns, E.M.

Burns, E.M. (2006), *Ευρωπαϊκή Ιστορία, ο Δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, μτφρ. Τ. Δαρβέρης, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

- Burns, T.

Burns, T. (2011), «Cennino Cennini's *Il Libro dell' Arte*: A historiographical review», *Studies on Conservation*, 56/1: 1-13.

- Burke, P.

Burke, P. (1986), *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Cambridge: Polity Press.

- Burkert, W.

Burkert, W. ($^{2}$1997), *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία: Δομή και Ιστορία*, μτφρ. Ηλ. Ανδρεάδη, Αθήνα: MIET.

- Butler, G.F.

Butler, G.F. (10/2003), «Boccaccio and Milton's "Manlike" Eve: The "Genealogia Deorum Gentilium Libri" and "Paradise Lost"», *Milton Quarterly*, 37/3: 166 – 171.

- Butterfield, H.

Butterfield, H. (2010), *Η Καταγωγή της Σύγχρονης Επιστήμης: 1300 – 1800*, μτφρ. Ι. Αρζόγλου, Αθήνα: MIET

- Buzzi, T.

Buzzi, T. (1928 – 29), «I palazzi ducali di Sabbioneta. II. Il Palazzo del Giardino», *Dedalo*, IX/I: 222-251.

# C

- Cairns, D.L.

Cairns, D.L. (1996), «Hybris, Dishonour, and Thinking Big», *The Journal of Hellenic Studies*, 116: 1 – 32.

- Calentana, S.

Calentana, S. (2013/2014), *Niccolò Degli Agostini traduttore in "verso vulgar" delle Metamorfosi ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche*, (διδακτορική διατριβή), Università degli studi di Salerno: Dipartimento di Studi Umanistici.

- Campana, A.

Campana, A. (1946), «The Origin of the word "Humanist"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9: 60-73.

- Campbell, S.J.

Campbell, S.J. (2004), *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella D'Este*, New Haven and London: Yale University Press.

- Campa, P.F.

Campa, P.F. (1989), «Diego Lopez's *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Alciato*: The view of a Seventeenth Century Spanish Humanist», στο P.M. Daly (επιμ.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, New York: AMS Press, 223-248.

- Campori, G.

Campori, G. (1870), *Raccolta di cataloghi ed invetarii inedetidi quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena: tipografia di Carlo Vincenzi.

- Calzona, L.

Calzona, L. (2003), «Firenze – Palazzi Vecchio», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, 195-200.

- Carroll, M.D.

Carroll, M.D. (2008), *Painting and Politics in Northern Europe: van Eyck, Bruegel, Rubens, and their contemporaries*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

- Castellani Tarabini, F.

Castellani Tarabini, F. (1854), *Cenni Storici E Descrittivi Intorno Alle Pitture Della Reale Galleria Estense*, Modena: Tipografia della regio-ducal camera.

- Cavalli – Björkmann, G.

Cavalli – Björkmann, G. (1998), «Temas Mitológicos en la colección Artística de Felipe II», στο F. Checa Cremades (επιμ.), *Felipe II un Monarca y su época: Un*

*Príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 229-236.

- van Cauteren, K.

van Cauteren, K. (2016), «Art and Culture as a Mirror of Economic Prosperity or the Art Historian's Egg», στο K. van Cauteren & F. Huts (επιμ.), *The Birth of Capitalism: The Golden Age of Flanders*, Tielt: Lannoo, 9-167.

- Cieri Via, C.

Cieri Via, C. (2003), *L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, Roma: Lithos.

- Chance, J.

– Chance, J. (2000), *Medieval Mythography: From the School of Chartres to the Court at Avignon, 1177-1350*, τ. 2ος, Florida: Florida University Press.

– Chance, J. (2015), *Medieval Mythography: The emergence of Italian Humanism, 1321-1475*, τ. 3ος, Florida: Florida University Press.

- Checa Cremades, F.

Checa Cremades, F. (1998), «Un príncipe del renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II», στο F. Checa Cremades (επιμ.), *Felipe II un Monarca y su época: Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 25-56.

- Chiari, S.

Chiari, S. (2015), «From Icarus to Phaethon: Shakespeare and the Disobedient Sons», στο E. Wåghäll Nivre (επιμ.), *Allusions and Reflections: Greek Mythology in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 123-136.

- Cirlot, J.E.

Cirlot, J.E. ($^{2}$1971), *A Dictionary of Symbols*, μτφρ. J. Sage, London: Routledge, σ. 295.

- Claessens, B. – Rousseau, J.

Claessens, B. – Rousseau, J. (1981), *Bruegel*, New York: Alpine Fine Arts Collection.

- Clark, M.

Clark, M. (2012), *Exploring Greek Myth*, Sussex: Wiley-Blackwell.

- de Clippel, K.

de Clippel, K. (2007), «Rubens's "Nymphs and Satyrs" in the Prado: Observations on its Genesis and Meaning», *The Burlington Magazine*, 47/ 1247: 76 – 81.

- Cohen, S.

Cohen, S. (2008), *Animals as Disguised Symbol in Renaissance Art*, Leiden – Boston: Brill.

- Conticelli, V.

– Conticelli, V. (2002), «Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46/2-3: 321-356.

– Conticelli, V. (2005), «Conoscere per immagini: L' invenzione di Vincenzio Borghini per *l'Allegoria dei Sogni* nello Stanzino di Francesco I de'Medici», στο A. Perifano (επιμ.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, τ. 2ος, Presses Universitaires de Franche – Comté, 105-145.

– Conticelli, V. (2006), «Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563-1581)», στο Ph. Morel (επιμ.), *L' art de la renaissance entre science et magie*, Paris: Somogy, 207-268.

– Conticelli, V. (2007), *«Guardaroba di cose rare e preziose», Lo Studiolo di Francesco I de'Medici: Arte, Storia, Significati*, Lugano: Agorà Publishing.

- Cooke, J.D.

Cooke, J.D. (10/1927), «Euhemerism: A Mediæval Interpretation of Classical Paganism», *Speculum*, 2/4: 396 – 410.

- Cottafavi, C.

Cottafavi, C. (1928 – 1929), «Palazzo Ducale di Mantova: Le Sale dei Cavalli e delle Teste», *Bolletino d' Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 22: 278-286.

- Cowan, J.

Cowan, J. (2015), *Hamlet's Ghost: Vespasiano Gonzaga and his Ideal City*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

- Cox-Rearick, J.

Cox-Rearick, J. (1984), *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

- Cram, D.

Cram, D. (2010), «The Changing Relations between Grammar, Rhetoric and Music», στο R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn (επιμ.), *The Making of the Humanities*, τ. 1ος: Early Modern Europe, Amsterdam: Amsterdam University Press, 263-282.

- Crombie, A.C.

Crombie, A.C. (1996), *The History of Science: From Augustine to Galileo*, New York: Dover Publications.


# D


- Daly, P.M.

– Daly, P.M. (1985), *Andreas Alciatus: The Latin Emblems Indexes and Lists*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

– Daly, P.M. ([2]1998), *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

– Daly, P.M. (1998), *The English Emblem Tradition*, τ. 4ος, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

- Dancourt, M.

Dancourt, M. (2002), *Dédale et Icare: metamorphoses d'un Mythe*, Paris: CNRS Editions.

- Dauverd, C.

Dauverd, C. (2015), *Imperial Ambition in the Early Modern Mediterranean: Genoese Merchants and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press.

- Davidson Reid, J.

Davidson Reid, J.(1993), «Icarus and Daedalus», στο *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*, τ. 1ος, New York – Oxford: Oxford University Press, 586-593.

- Dear, P.

Dear, P. (2001), *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and its Ambition, 1500 – 1700*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Dempsey, Ch.

– Dempsey, Ch. (Δεκ. 1968), « "Et nos cedamus Amori" Observations on the Farnese Gallery», *The Art Bulletin*, 50/4: 363 – 374.

– Dempsey, Ch. (1995), *Annibale Carracci: The Farnese Gallery, Rome*, New York: G. Braziller.

- Díaz Padrón, M.

Díaz Padrón, M. (1975), *Museo del Prado catálogo de Pinturas: Escuela Flamenca, Siglo XVII*, Madrid: Museo del Prado.

- Donahue, W.

Donahue, W. (2006), «Astronomy», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος , Cambridge: Cambridge University Press, 562-595.

- Donaldson, P.S.

Donaldson, P.S. (1988), *Machiavelli and the Mystery of State*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Downes, K.

Downes, K. (1996), λήμμα «Baroque», στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 3ος, New York: Grove, 261-268.

# E

- Eamon, W.
  - Eamon, W. (1990), «From the secrets of Nature to the Public Knowledge», στο D.C. Linberg & R.S. Westman (επιμ.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, 333-366.
  - Eamon, W. (1994), *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- Echols, R.

Echols, R. (2007), «Tintoretto the painter», στο M. Falamir, (επιμ.), *Tintoretto*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 25-63.

- Emison, P.

Emison, P. (1996), λήμμα «Poesia», στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ. 25ος, New York: Grove, 71-72.

- Enenkel, K.

Enenkel, K. (2018), «Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender: Allegorical Interpretations and Pictorial Representations of an Ovidian Myth, ca.

1330-1770», στο K. Enenkel- A. Traninger (επιμ.), *The figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden-Boston: Brill, 53-148.

- Έργουιν, Ντ.

Έργουιν, Ντ. (1999), *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. Χ. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Καστανιώτης.

- Ernst, G.

Ernst, G. (2001), «"Veritas amor dulcissimus": Aspects of Cardano's Astrology», στο W.A. Newman & A. Grafton (επιμ.), *Secrets of Nature*: *Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge-Massachusetts-London: MIT Press, 39-68.

# F

- Falkenburg, R.L.

Falkenburg, R.L. (2007), «The Devil is in the Detail: Ways of seeing Joachim Patinir's "World Landscapes"», στο A. Vergara (επιμ.), *Patinir: Essays and Critical Catalogue*, Madrid: Museo Nacional de Prado, 61-79.

- Feldhay, R.

Feldhay, R. (1995), *Galileo and the Church: Political Inquisition or Critical Dialogue?*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Fenech – Kroke, A.

Fenech – Kroke, A. (2010 – 12), «Un theater pour *La Talanta*: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et *l'apparato* de 1542», *Revue de l'art*, 168.

- Fend, M.

Fend, M. (2017), *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650 – 1850*, Manchester: Manchester University Press.

- Filedt Kok, J.P.

Filedt Kok, J.P. (1991-92), «Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42/43 Goltzius Studies: 159-218.

- Fisher, N.R.E.

– Fischer, N.R.E. (1992), *Hybris: A study in the values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster: Aris & Phillips Ltd.

– Fisher, N.R.E. (1995), «Hybris, status and Slavery», στο A. Powell (επιμ.), *The Greek World*, London: Routledge, 44-84.
– Fischer, N.R.E. ([3]1996) «Hubris», στο S. Hornblower – A. Spawforth (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 732-733.

- Foscari, A.

Foscari, A. (2011), «La Metamorfosi del giovane Tintoretto», *Venezia Cinquecento Studi di Storia dell' arte e della cultura*, 41: 39-59.

- Francastel, P.

Francastel, P.(1995), *Bruegel*, Paris: Hazan.

- Freedberg, S.J.

– Freedberg, S.J. (1972), *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York, Evanston, San Francisco, London: Icon Editions.
– Freedberg, S.J. (1983), *Circa 1600: A Revolution of style in Italian Painting*, Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap press of Harvard University Press.
– Freedberg, S.J., ([3]1993), *Painting in Italy: 1500-1600*, New Haven & London: Yale University Press.

- Freedman, L.

– Freedman, L. (2010), *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
– Freedman, L. ([5]2018), *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, New York: Cambridge University Press.

- Friedlaender, W.F.

Friedlaender, W.F. (1990), *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, New York: Columbia University Press.

- Frings, G.

Frings, G. (1993), «The "Allegory of Musical Inspiration" by Niccolò Frangipane: New Evidence in Musical Iconography in Sixteenth-Century Northern Italian Painting», *Artibus et Historiae*, 14/28: 141-160.

- Furlotti, B. & Rebecchini, G.

– Furlotti, B. & Rebecchini, G. (2008), *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, μτφρ. A.L. Jenkens, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

– Furlotti, B. & Rebecchini, G. (2008ii), *The Art and Architecture of Mantua: Eight Centuries of Patronage and Collecting*, μτφρ. A.L. Jenkens, London: Thames and Hudson.

# G

- Garber, D.

Garber, D. (2006), «Physics and Foundations», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος , Cambridge: Cambridge University Press, 21-69.

- Garner, B.C.

Garner, B.C. (1970), «Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33: 264 – 291.

- van Gelderen, M.

van Gelderen, M. (1992), *The Political Thought of the Dutch Revolt: 1555 – 1590*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Geraerts, M.

Geraerts, M. (2009), «Rubens judgment of Paris for Philip IV», στο C. van de Velde (επιμ.), *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, 113-128.

- Gerards – Nelissen, I.

Gerards – Nelissen, I. (1971), «Otto van Veen's Emblemata Horatiana», *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 5/1-2: 20-63.

- Γιακουμή, Δ.

Γιακουμή, Δ. (2018), *Οι πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής: η περίπτωση της Βάσως Κατράκη (1909-1988)*, (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

- Γιαλούρης, Ν.

Γιαλούρης, Ν. (1994), *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

- Γιατρομανωλάκης, Γ.

Γιατρομανωλάκης, Γ. (2007), «Δαίδαλος και Λαβύρινθοι: Μύθοι και Συμβολισμοί», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά*

*λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, 41-57.

- Gibson, W.S.

– Gibson, W.S. (1977), *Bruegel*, London: Thames and Hudson.

– Gibson, W.S. (12/1978), «Some Flemish Popular Prints from Hieronymus Cock and his Contemporaries», *The Art Bulletin*, 60/4: 673-681.

– Gibson, W.S. (1981), «Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel», *The Art Bulletin*, 63/3: 426-446.

– Gibson, W.S. (2000), *Pleasant Places: The Rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.

– Gibson, W.S. (2006), *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

– Gibson, W.S (2010), *Figures of Speech: Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

- Ginzburg, C.

– Ginzburg, C. (11/1976), «High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Past and Present*, 73: 28 – 41.

– Ginzburg, C. (1992), *Clues, Myths and the Historical Method*, μτφρ. J. & A. Tedeschi, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

– Ginzburg, C. (2010), *Mythes emblèmes Traces: Morphologies et histoire*, Lagrasse: éditions Verdier.

- de Girolamy Cheney, L.

de Girolamy Cheney, L. (2007), *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art*, New York: Peter Lang.

- Glück, G.

Glück, G. (1932), *Bruegel*, Paris: Les Éditions Braun & CIE.

- Goddard, S.H.

Goddard, S.H. (2001), «Goltzius Working around Tetrode», στο S.H. Goddard & J. A. Ganz (επιμ.), *Goltzius and the Third Dimension*, Williamstown-Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 3-46.

- Goedde, L.O.

Goedde, L.O. (2014), «Homage to Goltzius: Four *Disgracers* in One», στο D. Odell – J. Buskirk, *Midwestern Arcadia: Essays in Honor of Alison McNeil Kettering*, Carleton College, 22-27.

- Gower, J.

Gower, J. (1857), *Confessio Amantis*, P. Reinhold (επιμ.), τ. 2ος, London: Bell&Daldy.

- Graf, F.

– Graf, F. (2006), «Myth in Ovid», στο Ph. Hardie (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 108-121.

– Graf, F. (2006i), «Myth Terminology», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly Encyclopaedia of the Ancient World*, τ. 9ος, Leiden-Boston: Brill, 445-446.

– Graf, F. (2006ii), «Myth Greece», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly Encyclopaedia of the Ancient World*, τ. 9ος, Leiden-Boston: Brill, 451-458.

– Graf, F. (2012), *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγ. Λέλλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Grant, J.N.

Grant, J.N. (2017), *Collected works of Erasmus: prolegomena to the Adages*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

- McGrath, E.

McGrath, E. (2009), «Artists, their books and subjects from mythology», στο C. van de Velde (επιμ.), *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, 301-332.

- Green, H.

Green, H. (1872), *Alciati and his book of Emblems: a biographical and bibliographical study*, London: Trübner & co.

- Greindl, E.

Greindl, E. (1972), *Jacob Grimmer: Monographie*, Vienna: F. Pallamar.

- Gronowicz, K.

Gronowicz, K. (2001), «The Pictures of Hans Vredeman de Vries in the Council's Grand Chamber of the main City Town Hall in Gdańsk», *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 100/1: 14-26.

- Grossmann, F.

Grossmann, F. (1955), *Bruegel: The Paintin*gs, London: Phaidon Press.

- Guthmüller, B.

Guthmüller, B. (1997), *Mito, Poesia, Arte: Saggi sulla Tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bolzoni Editore.

# H

- Hall, J.

Hall, J. – Clark, K. (1974), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row.

- Hall, J.M.

Hall, J. M. (2014), *A History of the Archaic Greek World ca. 1200 – 479 BCE*, West Sussex: Wiley-Blackwell.

- Harrison, C. – Wood, P. – Gaiger, J.

Harrison, C. – Wood, P. – Gaiger, J. (επιμ.), (2000), *Art in Theory:1648-1815*, Malden-Oxford: Blackwell Publishing.

- Harrison, P.
  - Harrison, P. (6/2001), «Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England», *Isis*, 92/2: 265 – 290.
  - Harrison, P. (2007), *The Fall of the Man and the Foundations of Science*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartt, F.
  - Hartt, F. (1950), «Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13/3-4: 151 – 188.
  - Hartt, F. (1981), *Giulio Romano*, τ. 1ος, New York: Hacker Art Books.
- Haskell, F.

Haskell, F. (1980), *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven and London: Yale University Press.

- Hauser, A.

– Hauser, A. (1965), *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, τ. I, London: Routledge & Kegan Paul.

- Hautekeete, S.

Hautekeete, S. (2012), «New insights into the working methods of Hans Bol», *Master Drawings*, 50/3, South Netherlandish & Flemish Drawings I: 329-356.

- Heffernan, J. A. W.

Heffernan, J. A. W., (1993), *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press.

- Held, J.

Held, J. (2008), «Titian's Flaying of Marsyas: An Analysis of the Analyses», *Oxford Art Journal*, 31/2: 181-194.

- Held, J.S.

Held, J.S., (1987), «New Oil Sketches by Peter Paul Rubens», *The Burlington Magazine*, 129/1014: 572 – 583.

- Ηλιοπούλου-Ρογκαν, Ντ.

Ηλιοπούλου-Ρογκαν, Ντ. (1998), *Σκλάβος: ο γλύπτης που έκανε την Ύλη Πνεύμα 1927-1967*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

- Herringham, C.J.

Herringham, C.J. (1899), *The Book of the Art of Cennino Cennini: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, London: George Allen.

- Heuer, C.P.

Heuer, C.P. (2009), *The City Rehearsed: Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, London and New York: Routledge.

- Hickson, S.

Hickson, S. (2009), «More Than Meets the Eye: Giulio Romano, Federico II Gonzaga, and the Triumph of Trompe-l'oeil at the Palazzo del Te in Mantua», στο L. Boldt- Irons, C. Federici & E. Virgulti (επιμ.), *Disguise, Deception, Trompe-l'oeil: Interdisciplinary Perspectives*, New York: Peter Lang Publishing, 41-59.

- Hirst, M.

Hirst, M. (1981), *Sebastiano del Piombo*, New York: Oxford University Press.

- Hoefmans, M.

Hoefmans, M. (1994), «Myth into Reality The Metamorphosis of Daedalus and Icarus (Ovid., *Metamorphoses*, VIII, 183-235)», *L'Antiquité Classique*, 63: 137-160.

- Hoffmann, K.

Hoffmann, K. (1989), «Alciato and the Historical Situation of Emblematics», στο P.M. Daly (επιμ.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, New York: AMS Press, 1-46.

- Hollingsworth, M.

Hollingsworth, M. (1996), *Patronage in Sixteenth Century Italy*, London: John Murray.

- Hollis, A.S.

Hollis, A.S. (επιμ. και μτφρ.), (2007), *Fragments of Roman Poetry c. 60 BC – AD 20*, Oxford: Oxford University Press.

- Holzberg, N.

Holzberg, N. (2002), *Ovid: The Poet and his Work*, G.M. Goshgarian (μτφρ.), Ithaca and London: Cornell University Press.

- Howarth, D.

Howarth, D. (2005), «Rubens and Philip IV: a Reappraisal», στο H. Vlieghe & K. van der Stighelen (επιμ.), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage: 1550-1700*, Turnhout: Brepols, 52-58.

- Howlet, S.

Howlet, S. (2016), *Marsilio Ficino and his world*, New York: Palgrave Macmillan.

- Hughes, A.

Hughes, A. (9/1988), «What's the Trouble with the Farnese Gallery? An experiment in reading pictures», *Art History*, 11/3: 335-348.

- Humfrey, P.

Humfrey, P. (1995), *Painting in Renaissance Venice*, New Haven and London.


# I


- Infantes, V.

Infantes, V. (2000), «La primera traducción de Alciato en España», στο R. Zafra & J.J. Azanza (επιμ.), *Emblemata Aurea: La Emblemática en el Arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Ediziones Akal, 235-250.

# J

- Jaffé, M.

– Jaffé, M., (12/1958), «Rubens and Giulio Romano at Mantua», *The Art Bulletin*, 40/4: 325- 329.
– Jaffé, M. (1977), *Rubens and Italy*, Oxford: Phaidon.

- Jaffe, I.B.

Jaffe, I.B. (2008), *Zelotti's epic Frescoes at Cataio: The Obizzi Saga*, New York: Fordham University Press.

- Jensen Adams, A.

Jensen Adams, A. ($^{2}$2002), «Competing Communities in the "Great Bog of Europe": identity and Seventeenth Century Dutch Landscape», στο W.J.T. Mitchell (επιμ.), *Landscape and Power*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 35-76.

- Johnson, E.J.

Johnson, E.J. (2018), *Inventing the opera house: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.

- de Jongh, E.

de Jongh, E. (1995), *Questions of Meaning "Theme and Motif in Dutch Seventeenth Century Painting*, μτφρ. και επιμ. M. Hoyle, Leiden: Primavera Pers.

- Joyce, H.E.

Joyce, H.E. (2002), «From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori and Ancient Painting», στο J. Bell – T Willette (επιμ.), *Art history in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth Century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press: 170-190.

- Junker, K.

Junker, K. (2012), *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction*, μτφρ. A. Künzl-Snodgrass & A. Snodgrass, Cambridge: Cambridge University Press.

- Jütte, D.

Jütte, D. (2015), *The Age of Secrecy: Jews, Christians, and the Economy of Secrets 1400 – 1800*, μτφρ. J. Riemer, New Haven & London: Yale University Press.

# K

- (Kennedy, J.)

(Kennedy, J.) (1786), *A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton House*, Sarum: E. Easton.

- Kagan, R.L.

Kagan, R.L. (2009), *Clio & the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

- Kaminska, B.A.

Kaminska, B.A. (2014), «"Come, let us make a city and a tower": Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp», *JHNA*, 6:2: 1-18.

- Kavaler, E.M.

Kavaler, E.M. (1999), *Pieter Bruegel: Parables of order and Enterprise*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Kenny, N.

Kenny, N. (2004), *The uses of curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford: Oxford University Press.

- Keulen, A.J.

Keulen, A.J. (2001), *L' Annaeus Seneca Troades*, Leiden –Boston – Köln: Brill.

- Kilinski II, K.
  - Kilinski II, K. (2002), *The flight of Icarus through Western Art*, New York: Melon Press.
  - Kilinski II, K. (2004), «Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall», *Zeitchrift für Kunstgeschichte*, 67/1: 91-114.
  - Kilinski II, K. (2006), «Frederic Leighton's "Daedalus and Icarus": Antiquity, Topography and Idealized Enlightenment», *The Burlington Magazine*, 148/1237:257-263.
  - Kilinski II, K. (2013), *Greek Myth and Western Art: The Presence of the Past*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G.S.

Kirk, G.S. ([2]1998), *Myth: Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Berkeley & Los Angeles: Cambridge University Press-University of California Press.

- Klein, H.A.

Klein, H.A. (1963), *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, Toronto – Ontario: Dover Publications.

- Kockaert, L.

Kockaert, L. (2003), «La Chute d'Icare au Laboratoire», *Nuances*, 31: 19 – 21.

- Koerner, J.L.

Koerner, J.L. (2016), *Bosch & Bruegel: From Enemy Painting to everyday Life*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

- Κοκκορού – Αλευρά, Γ.

Κοκκορού – Αλευρά, Γ. (1995), *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας: Σύντομη Ιστορία (1050 – 50 π.Χ.)*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

- Kolenda, K.

Kolenda, K. ([2]1999), «Humanism», στο Audi, R. (επιμ.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 396-397.

- Kossman, E.H. & Melling, A.F.

Kossman, E.H. & Melling, A.F. (1974), *Texts concerning the Revolt of Netherlands*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Krieger, V.

Krieger, V. (2002), «Arachne als Künstlerin. Velázquez Las Hilanderas als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept», *Zeitschift für Kunstgeschichte*, 65/4: 545-561.

- Krischel, R.

Krischel, R. (2000), *Le Tintoret*, Cologne: Könemann.

- Kuhn, T.S.

Kuhn, T.S. (1997), *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος & Β. Κάλφας, Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.

- Kunzle, D.

Kunzle, D. (2002), *From Criminal to Courter: the soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden-Boston: Brill.

- Kunoth, G.I.

Kunoth, G.I. (1964), «Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27.

- Kwakkelstein, M. W.

Kwakkelstein, M. W. (1991), «Leonardo's da Vinci Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54: 127-136.

# L

- Labalme, P.H. – Sanguineti White, L.

Labalme, P.H. – Sanguineti White, L. (2008), (επιμ.), *Venice Cità Exlentissima: Selections from the Renaissance Diares of Marin Sanudo*, L.L. Carroll (μτφρ.), Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Lacarrière, J.

Lacarrière, J. (2007), *Στα άδυτα των μύθων: Ακολουθώντας τους Θεούς*, μτφ. Τ.Σ. Παναγιώτου, Αθήνα: Χατζηνικολής.

- Λαμπράκη – Πλάκα, Μ.

Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (2003), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*, Αθήνα: Καστανιώτης.

- Langmuir, E. – Lynton, N.

Langmuir, E. – Lynton, N. (2000), *The Yale Dictionary of Art and Artists*, New Haven – London: Yale University Press.

- Lavater, J.C.I.

Lavater, J.C.I. (1826), *Physiognomy or the corresponding analogy between the conformation of the features and the ruling passions of the mind*, London: Cowie, low and co.

- Leeflang, H. – Luijten, G.

Leeflang, H. – Luijten, G. (2003), *Hendrick Goltzius: Drawings, Prints and Paintings*, Amsterdam: Waanders Publishers – Rijksmuseum – The Metropolitan Museum of Art, The Toledo Museum of Art.

- Lesky, Al.

Lesky, Al. (1987), *Η Τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, τ. 1ος, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Levey, M.

Levey, M. (1998), *Florence: A portrait*, Harvard: Harvard University Press.

- van Leyden, L.

van Leyden, L. (1966), *Peter Bruegel l' Ancien: Gravures*, Paris: Arts et Métiers Graphique.

- Lichtert, K.

– Lichtert, K. (2015), «New Perspectives on Pieter Bruegel the Elder's journey to Italy (c. 1552-1554/1555)», *Oud Holland*, 128/1: 39-54.

– Lichtert, K. (2017), «Port cities and River Harbours: A peculiar Motif in Antwerp Landscape Painting c. 1490 – 1530», στο A. Brown – J. Dumolyn (επιμ.), *Medieval Urban Culture*, Turnhout: Brepols, 183-199.

- Liebenwein, W.

Liebenwein, W. (2005), *Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale*, μτφρ. A. Califano, Modena: Franco Cosimo Panini.

- Lindsay, K.C. – Hupeé, B.

Lindsay, K.C. – Hupeé, B. (1956), «Meaning and Method in Brueghel's Painting», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/3: 376-386.

- Λιτσαρδοπούλου, Ν.

Λιτσαρδοπούλου, Ν. (2015), *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης.

- Lleó Cañal, V.

– Lleó Cañal, V. (1994), «La Casa de Pilatos», στο J. Guillaume (επιμ.), *Architecture et vie Sociale: L'organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen age et la Renaissance*, Paris: Picard, 181-192.

– Lleó Cañal, V. (2007), «Seville in the Golden Age: Orthodoxies and Heterodoxies», στο J. Portús, *Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 95-132.

- López Torrijos, R.

López Torrijos, R. (1998), *Mythology and History on the great paintings of the Prado*, London: Scala Books.

- Losee, J.

Losee, J. ([4]2001), *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*, Oxford: Oxford University Press.

- Lord, C.

Lord, C. (9/1975), «Three Manuscripts of the Ovide Moralisé», *The Art Bulletin*, 57/2: 161 – 175.

- Louis, N.

Louis, N. (2013), *L'exemplum en pratiques: production, diffusion et usages des recueils d'exemplum latins aux XIIIe – Xve siècles*, (διδακτορική διατριβή), Facultés Universitaires Notre Dame de la Paix: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

# M

- Magnani, L.

Magnani, L. (1995), *Luca Cambiaso, da Genova all' Escorial*, Genova: Sagep Editrice.

- o'Malley, C.D.

o'Malley, C.D. (1964), *Andreas Vesalius of Brussels 1514 – 1564*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press.

- van Mander, K.
  - van Mander, K. (2002), *Le Livre des Peintres*, τ. I, Paris: Les Belles Lettres.
  - van Mander, K. (2002 ii), *Le Livre des Peintres: Vies des plus illustres peintres des Pays- bas et Allemagne*, τ. II, Paris: Les Belles Lettres.
- Manning, J.

Manning, J. (2002), *The Emblem*, London: Reaktion Books.

- Margolin, J.C.

Margolin, J.C., (1990), «The Epistle to the Romans (Chapter 11) according to the Versions and/or Commentaries of Valla, Colet, Lefevre and Erasmus», στο Steinmetz D.C., *The Bible in the Sixteenth Century*, Durham – London: Duke University Press, 136-166.

- Μαρκάτου, Θ.

Μαρκάτου, Θ. (2018), «Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967). Μια πρωτότυπη αισθητική προσφορά στην παγκόσμια γλυπτική», αδημοσίευτο άρθρο, χ.σ.

- Marsh, D.

Marsh, D. (1998), *Lucian and the Latins: Humors and humanism in the early Renaissance*, Michigan: University of Michigan Press.

- Martens, M.P.J. – Peeters, N.

Martens, M.P.J. – Peeters, N. (2006), «Artists by Numbers: Quantifying Artists' Trades in Sixteenth-Century Antwerp», στο M. Faries (επιμ.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth- Century Netherlandish Workshops*, τ. 4ος, Turnhout: Brepols, 211-222.

- Martin, J.R.

Martin, J.R. (1965), *The Farnese Gallery*, Princeton- New Jersey: Princeton University Press.

- Matton, S.

Matton, S. (1995), «La figure de Démogorgon dans la littérature alchimique», στο D. Kahn και S. Matton (επιμ.), *Alchimie: art, histoire et mythes*, Paris-Milan: SEHA-ARCHE, 265-346.

- Meadow, M.A.

Meadow, M.A. (2002), *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle: Waanders Publishing.

- le Men, S.

le Men, S. (1999), « Daumier et l'estampe», στο *Daumier: 1808-1879*, Paris: Réunion des musées Nationaux.

- Mettra, Cl.

Mettra, Cl. (1976), *Bruegel*, Paris: Henri Scrépel.

- Miarelli Mariani I.

Miarelli Mariani I. (2003), «Roma – Villa Farnesina alla Lungara», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, Roma: Lithos, 298-301.

- Miedema, H.

– Miedema, H. (1968), «The Term Emblema in Alciati», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31: 234 – 250.

– Miedema, H. (1978 – 1979), «On Mannerism and maniera», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 10/1: 19-45.

– Miedema, H. (1993), «The Appreciation of Paintings around 1600», στο G. Luijten, A. van Suchtelen, R. Baarsen, W. Kloek, M. Schapelhouman (επιμ.), *The Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art*, Amsterdam: Rijksmuseum, 122-135.

- Mieder, W.

Mieder, W. (2004), «"One Picture that's Worth more than a Thousand Words"», στο W. Mieder, *The Netherlandish Proverbs: An International Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington – Vermont: The University of Vermont.

- Milne, L.S.

Milne, L.S. (2007), *Carnivals and Dreams: Pieter Bruegel and the History of the Imagination*, London: Mutus Liber.

- Moffitt, J.E.

Moffitt, J.E. (2004), *A Book of Emblems: the Emblematum Liber in Latin and English*, N. Carolina – London: Mc Farland & Com.

- Montanari, G.

Montanari, G. (2015), «Libri e pennelli: dalle "Vite" di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella villa Grimandi – Sauli al Bisagno a Genova», *Commentari d'Arte*, 61/62: 42-56.

- Montone, T.

Montone, T. (2003), «"Dolci ire, dolci sdegni, dolci paci" The role of the Italian collaborator in the making of Otto Vænius's *Amorum Emblemata*», στο Al. Adams & M. van der Weij (επιμ.), *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*, τ. 8ος, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 45-62.

- Morford, M.P.O.

– Morford, M.P.O. (1966), «Bruegel and the first Georgic», *Greece & Rome, Second Series*, 13/1: 50-53.

– Morford, M. (1991), *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

- Morris, S.P.

Morris, S.P. (1992), *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton - New Jersey: Princeton University Press.

- Moseley, Ch.

Moseley, Ch. (1989), *A Century of Emblems: An Introductory Anthology*, Hants: Scolar Press.

- Mozzetti, F.

Mozzetti, F. (2002), «Il Camerino Farnese di Annibale Carracci», *Mélanges de l' École françaises de Rome*, 114/2: 809 – 836.

- Mühlethaler, J. – C.

Mühlethaler, J. – C. (2012) «Le vol d'Icare, du Roman de la Rose à Christine de Pizan: de la denunciation de l'orgueil à la défense de la curiositas intellectuelle», *Anabases: Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 16: 85 – 101.

- Muñoz – Simods, P.

Muñoz – Simods, P. (1992), *Myth, Emblems, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction*, Newark: University of Delaware.

- Murray, J.

Murray, J. (1967), *The late Renaissance and Mannerism*, New York – Washington: Frederick A. Praeger.

# N

- Nicholas, D.

Nicholas, D. ($^{6}$2013), *Η Εξέλιξη του Μεσαιωνικού Κόσμου: Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη, 312-1500*, μτφρ. Μ. Τζιαντζή, Αθήνα: MIET.

- Nichols, T.

Nichols, T. ($^{2}$2015), *Tintoretto: Tradition and Identity*, London: Reaktion Books.

- Nilsson, M.P.

Nilsson, M.P. (1997), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας*, μτφρ. Αικ. Παπαθωμοπούλου, Αθήνα: Παπαδήμας.

- Normore, C.G.

Normore, C.G, ($^{2}$1999), «Scholasticism», στο R. Audi (επιμ.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 819.

- Nyenhuis, J.E.

– Nyenhuis, J.E. (1986), «Daidalos et Ikaros», στο *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurigo – Monaco: Artemis & Winkler, τ. 3/1, 313-321.

– Nyenhuis, J.E. (2003), *Myth and Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze – Maker*, Detroit – Michigan: Wayne State University Press.

# O

- Och, M.

Och, M. (2014), «Venice and the Perfection of the Arts», στο D.J. Cast (επιμ.), *The Ashgate research companion to Giorgio Vasari*, London & New York: Routledge, 169-193.

- Osmun, G.F.

Osmun, G.F. (12/1956), «Palaephatus. Pragmatic Mythographer», *The Classical Journal*, 53/3: 131-137.

- Ost, H.

Ost, H. (2006), «Illuminating the *Roman de la Rose* in the Time of the Debate: The Manuscript of Valencia», στο G. Croenen & P. Ainsworth (επιμ.), *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain – Paris – Dudley, MA: Peeters, 405-435.

- Ottani Cavina, A.

– Ottani Cavina, A. (21976), «On the Theme of Landscape-I: Additions to Saraceni. *The Burlington Magazine*, 118/875: 82-87.

– Ottani Cavina, A. (1985), «Caravaggio's Contemporaries on Rome and Naples», στο J. P. o' Neill (επιμ.), *The Age of Caravaggio*, New York: Electa International, 192-194.

# P

- Pace, V.

Pace, V. (1976), «Maso da San Friano», *Bollettino d'Arte*, V/LXI: 74-82.

- Pacheco, F.

Pacheco, F. (1649), *Arte de la pintura su antiguedad y grandezas*, τ. 3ος, Sevilla: Simon Faxardo.

- Pagliara, P.N.

Pagliara, P.N. (1998), «The appartamento di Troia», στο Ch. Frommel & R. Schofield (επιμ.), *Giulio Romano*, μτφρ. F. Barry, Cambridge: Cambridge University Press.

- Pairet, A.

Pairet, A. (2011), «Recasting the *Metamorphoses* on fourteenth-century France: The Challenges of the *Ovide Moralisé*», στο J.C. Clark- F.T. Courson- K.T. McKinley, *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press: 83-107.

- Panofsky, E.

Panofsky, E. (1991), *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνης της Αναγέννησης*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη.

- Panofsky, E. & Saxl, F.

Panofsky, E. & Saxl, F. (3/1933), «Classical Mythology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, 4/2: 228-280.

- Pallucchini, R. – Rossi, P.

Pallucchini, R. – Rossi, P. (1994), *Tintoretto: le opera sacre e profane*, τ. 1ος, Milano: Electa.

- Papalas, A.J. – Enright, M.J.

Papalas, A.J. – Enright, M.J. (2007), «Icarus and Icaria: a case study of the Social origin of the Myth in relation to Propaganda», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, 125-145.

- Papy, J.

Papy, J. (2010), «Lipsius's Neostoic Reflections on the pale face of death: from stoic constancy and liberty to suiside and Rubens *Dying Seneca*», *LIAS*, 37/1: 35 – 53.

- Peters, E.

Peters, E. (10/2001), «The Desire to Know the Secrets of the World», *Journal of the History of Ideas*, 62/4: 593 – 610.

- Philarchæo, L.

Philarchæo, L. (1752), *Ædium Farnesiarum tabulæ ab Annibale Caraccio depict a Carolo Cæsio aeri insculptæ atque a Lucio Philarchæo explicationibus illustratæ*, Romæ: Sumptibus Venuntii Monaldini.

- Piché, D.

Piché, D. (1999), *La condamnation parisienne* de 1277, Paris : Vrin.

- Pierguidi, St.

– Pierguidi, St. (2003), «Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari», *Arte Veneta*, 60: 156-164.

– Pierguidi, St. (2003ii), «Genova – Palazzo Spinola», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, 237-240.

– Pierguidi, St. (2003iii), «San Secondo-Rocca dei Rossi», στο C. Cieri Via (επιμ.), *L'arte delle Metamorfosi: Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma: Lithos, 332-334.

– Pierguidi, St. (2014), «*Caduta di Icaro* e *Caduta di Fetonte*: Giulio Romano e Vasari tra Mantova e Venecia», στο *Iconographica: studies in the History of Images*, XIII, Firenze: Sismel edizioni del Galluzzo, 134-142.

- Pijl, L.

– Pijl, L. (1996), «Een Val van Icarus van Paul Bril en diens artistieke relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude», *Oud Holland*, 110/2: 70-78.

– Pijl, L. (10/1998), «Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens», *The Burlington Magazine*, 140/1149: 660-667.

- Pinelli, A.

Pinelli, A. (1996), *La Belle Manière: Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle,* μτφρ. B. Arnal, Paris: Librairie Générale Française.

- Pollitt, J. J.

Pollitt, J. J. (2006), *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, μτφρ. Αν. Γκάζη, Αθήνα: Παπαδήμας.

- de Poorter, N.

de Poorter, N. (2001), «Ολύμπιοι Θεοί, Ομηρικοί Ήρωες και ένας Απελλής από την Αμβέρσα», στο Α. Ταμβάκη (επιμ.), *Έλληνες Θεοί και Ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 65-86.

- Posner, D.

Posner, D. (1971), *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, τ. 1ος, New York: Phaidon.

- Puttfarken, T.

Puttfarken, T. (2005), *Titian and Tragic Painting*, London: Yale University Press.

# Q

- Quinlan – McGrath, M.

– Quinlan – McGrath, M. (1984), «The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sign», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47: 91-105.

– Quinlan – McGrath, M. (1995), «The villa Farnesina, Time Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58: 52 – 71.

– Quinlan – McGrath, M. (2013), *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

# R

- Rabone, R.

Rabone, R. (2017), «Fallen Idols? Vice and Virtue in the Iconography of Icarus and Phaethon», στο J. Muñoz-Basols, L. Lonsdale & M. Delgado (επιμ.), *The Routledge Companion to Iberian Studies*, London and New York: Routledge, 249-264.

- Rauch, A.

Rauch, A. (2005), «Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Northern Italy», στο R. Toman (επιμ.), *The Art of the Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*, Cologne: Ullmann & Könemann, 308-349.

- Raux, S.

Raux, S. (2014), «Circulation, distribution and consumption of Antwerp paintings on the markets of Southern Low Countries and Northern France (1570-1680). Στο N. de

Marchi – S. Raux (επιμ.), *Intra-European Trade in Images (16th-18th Century)*, Turnhout: Brepols, 93-122.

- Rhodes, P.J.

Rhodes, P.J. (2006), *A History of the Classical Greek World: 478 – 323 BC*, Malden: Wiley-Blackwell.

- Rice, E.F.

Rice, E.F. (1958), *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Riegl, A.

Riegl, A. (2010), *The origins of Baroque Art in Rome*, A. Hopkins & A. Witte (μτφρ. και επιμ.), Los Angeles – California: The Getty Research Institute,

- Roberts – Jones, Ph.

Roberts – Jones, Ph. (1974), *Bruegel, La Chute d' Icare*, Fribourg: Office du Livre.

- Roberts – Jones, Ph. & F.
  - Roberts – Jones, Ph. & Fr. (1997), *Pieter Bruegel l'ancien*, Paris: Flammarion.
  - Roberts – Jones, Ph. & F. (2012), *Bruegel*, Paris: Flammarion.
- Robertson, Cl.
  - Robertson, Cl. (1988), «The Artistic Patronage of Cardinal Odoardo Farnese», στο *Les Carrache et les décors profane. Actes de colloque de Rome*, Rome: École Française de Rome, 359-372.
  - Robertson, Cl. (1990), «Ars vincit Omnia: The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art», *Mélanges de l'école française de Rome*, 102/1: 7 – 41.
- Roeder, H.

Roeder, H. (1947), «The Borders of Filarete's Bronze Doors to St Peter's», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10:150 – 153.

- Roethlisberger, M.

Roethlisberger, M. (1987), «Landscapes by Francesco Allegrini», *Master Drawings*, 25/3: 263-269+316+319.

- Ronen, A.

Ronen, A. (1977), «The Chariot of the Sun: Variations on a Theme by Giulio Romano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21/1: 100-106.

- Rosenthal, L.

Rosenthal, L. (1993), «Manhood and Statehood: Rubens's Construction of Heroic Virtue», *Oxford Art Journal*, 16/1: 92 – 111.

- Röttgen, H.

– Röttgen, H. (1984), «Daedalus und Ikarus: Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele», *Kritische Berichte: Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins Verband für Kunst und Kulturwissenschaften*, XII/2: 5-35.

– Röttgen, H. (2013), *Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: Die Zeichnungen/ I Disegni*, τ. 3ος, Stuttgart: Opus Magnum.

- Rowland, I.D.

– Rowland, I.D. (1984), «The Birth Date of Agostino Chigi: Documentary Proof», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 47: 192 – 193.

– Rowland, I.D. (1986), «Renter unto Caesar the things which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi», *Renaissance Quarterly*, 39/4:673-730.

– Rowland, I.D. (1998), *The Culture of the High Renaissance: ancients and moderns in sixteenth – century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.

– Rowland, I.D. (2003), «Giordano Bruno e Luigi Tansillo», *Bruniana & Campanelliana*, 9/2: 345-355.

- Rudd, N.

– Rudd, N. (1988i), «Daedalus and Icarus (i) From Rome to the End of the Middle Ages», στο Ch. Martindale (επιμ.), *Ovid Renewed: Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press, 21-36.

– Rudd, N. (1988ii), «Daedalus and Icarus (ii) From the Renaissance to the Present Day «, στο Ch. Martindale (επιμ.), *Ovid Renewed: Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press, 37-54.

- Rullo, A.

Rullo, A. (2013), «Carlo Saraceni, Ratto di Ganimede, Salmace ed Ermafrodito, Arianna abbandonata, Volo di Icaro, Caduta di Icaro, Seppellimento di Icaro», στο M.G. Aurigemma (επιμ.), *Carlo Saraceni: Un Veneziano tra Roma e l'Europa*, Roma: de Luca Editori d'Arte, 184-185.

- Rutkin, H.D.

Rutkin, H.D. (2006), «Astrology», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος , Cambridge: Cambridge University Press, 541-561.

- de Rynck, P.

de Rynck, P. (2007), *Museum Mayer van den Bergh*, Ghent: Ludion.

# S

- Salerno, L.

Salerno, L. (1985), «The Roman world of Caravaggio: His Admirers and Patrons», στο J. P. o' Neill (επιμ.), *The Age of Caravaggio*, New York: Electa International, 17-21.

- Sawday, J. (2007)

Sawday, J. (2007), *Engines of imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London & New York: Routledge.

- Saxl, F.

– Saxl, F. (1934), *La fede Astrologica di Agostino Chigi: Interpretazione dei dipinti di Baltassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma: Reale Accademia d'Italia
– Saxl, F. (1957), *Lectures*, τ. I, London: The Warburg Institute.

- Schaefer, S.

– Schaefer, S. (1976), *The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, (διδακτορική διατριβή), Bryn Mawr College.
– Schaefer, S. (1980), «The Invention of Gunpowder», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44: 209-211.
– Schaefer, S. (1982), «The Studiolo of Francesco I de 'Medici: A Checklist of the known Drawings», *Master Drawings*, 20/2: 125-130+179-193.

- Schettino, E.

Schettino, E. (2002), «The Necessity of the Minima in the Nolan Philosophy», στο H. Gatti, *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance*, London: Ashgate, 299-326.

- Schulz, J.

Schulz, J. (12/1961), «Vasari in Venice», *The Burlington Magazine Publications Ltd*, 103/705: 500 – 509+511.

- Scott, J.B.

Scott, J.B. (1988), «The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51: 250 – 260.

- Sella, D.

Sella, D. (1997), *Italy in the Seventeenth Century*, New York: Addison – Wesley.

- Sellink, M.

Sellink, M. (2007), *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints*, London: Ludion.

- Seznec, J.

Seznec, J. (1953), *The Survival of the Pagan Gods*, μτφρ. B. F. Sessions, New York: Pantheon Books.

- Shapin, St.

Shapin, St. (2003), *Η Επιστημονική Επανάσταση*, μτφρ. Ηλ. Καρκάνης, Αθήνα: Κάτοπτρο.

- Shearman, J.

Shearman, J. (1990), *Mannerism*. London: Penguin Books.

- Silver, L.
- Silver, L. (1996), «Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism», *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 47/Pieter Bruegel: 124-153.
  - Silver, L. (2006), *Peasant Scenes and Landscapes: The rise of pictorial genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
  - Silver, L. (2011), «Hendrick Goltzius Translates the Renaissance», στο J.D.Müller - U. Pfisterer – A. K. Bleuler – F. Jonietz (επιμ.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, Berlin – Boston: de Gruyter, 277-318.
  - Silver, L. (2011ii), *Pieter Bruegel*, μτφρ. J.Ch. Fharamond & Fr. Paul, Paris: Éditions Citadelles & Mazenod.
  - Silver, L. (2016), «Rubens's Myths for the Rey Planeta at the Torre de la Parada», στο L. Duerloo & R. M. Smuts (επιμ.), *The Age of Rubens:*

*Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth – Century Europe*, Turnhout: Brepols, 235-254.

- Simon, E.M.

Simon, E.M. (2007), *The myth of Sisyphus: Renaissance Theories of Human Perfectibility*, Madison – Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

- Simons, P.

Simons, P. (2011), «Annibale Carracci's visual wit», *Notes in the History of Art*, 30/2: 26 – 31.

- Slive, S.

Slive, S. (1995), *Dutch Art and Architecture: 1600-1800*, New Haven & London: Yale University Press.

- Sluijter, E.J.

Sluijter, E.J. (2001), «Γόητρο και άμιλλα, ερωτισμός και ηθική: Μυθολογία και Γυμνό στην Ολλανδική ζωγραφική του 16ου και του 17ου αιώνα», στο Α. Ταμβάκη (επιμ.), *Έλληνες Θεοί και Ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 35-64.

- Smith, S.R. – Trzaskoma, S.M.

Smith, S.R. – Trzaskoma, S.M. (2007), *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*, Indianapolis –Cambridge: Hackett Publishing Company.

- Soen, V.

Soen, V. (3/2016), «The *Beeldenstorm* and the Spanish Habsburg Response (1566-1570)», *BMGN- Low Countries Historical Review*, 131/1: 99-120.

- Sperberg-McQueen, M.R.

Sperberg-McQueen, M.R. (1995), «Gardening without Eve: The Role of the Feminine in Justus Lipsius's *De Constantia* and in Neo-Stoic Thought», *The German Quarterly*, 68/4: 389-407.

- Stechow, W.

– Stechow, W. ($^{3}$1981), *Dutch Landscape painting of the Seventeenth Century*, Oxford: Phaidon.

– Stechow, W. (1990), *Pieter Bruegel the Elder*, London: Thames &Hudson.

- van der Steen, J.

van der Steen, J. (2015), *Memory Wars in the Low Countries, 1566-1700*, Leiden-Boston: Brill.

- van der Stighelen, K.

– van der Stighelen, K. – Vermeylen, F. (2006), «The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700», στο N. de Marchi – H.J. van Miegroet (επιμ.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Turnhout: Brepols, 189-208.

– van der Stighelen, K. (2/2017), «Paternal Love: van Dyck's early "Daedalus and Icarus" rediscovered», *The Burlington Magazine*, 1367/159: 99 – 108.

- Stoichita, V.I.

Stoichita, V.I. (1982), *Μανιερισμός και τρέλα: η περίπτωση Pantormo*, μτφρ. Δ. Δεληγιάννης, Αθήνα: Νεφέλη.

- Stradling, R.A.

Stradling, R.A. (1988), *Philip IV and the Government of Spain 1621 – 1665*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Strunck, C.

Strunck, C. (2009), «Schuld und Sühne der Medici: Der Tod Großherzog Francescos I. und seine Folgen für die Kunst (1587-1628)», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36: 217-267.

- van Strydonck, M.J.V.

van Strydonck, M.J.V. – Masschelein-Kleiner, L. – Alderliestein, C. – Jong, A.F.M. (1998), «Radiocarbon Dating of Canvas Paintings: Two Case Studies», *Studies in Conservation*, 43/4: 209 – 214.

- Suida Manning, B. – Suida, W.

Suida Manning, B. – Suida, W. (1958), *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milano: Casa Editrice Ceschina.

- Sullivan, M.A.

– Sullivan, M.A. (1992), «Bruegel's *Misanthrope*: Renaissance Art for a Humanist Audience», *Artibus et Historiae*, 13/26: 143 – 162.

– Sullivan, M.A. (2010), *Bruegel and the Creative Process, 1559 – 1563*, Surrey: Ashgate.

- Summerscale, A.

Summerscale, A. (2008), *Malvasia's Life of the Carracci*, (επιμ. και μτφρ.), Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.

- Sutton, P.C.

Sutton, P.C., (1993), «Painting in the Age of Rubens», στο P.C. Sutton (επιμ.) *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts.

- Swann, M.

Swann, M. (2001), *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting on Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

# T

- Terpening, R.H.

Terpening, R.H. (1997), *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto: University of Toronto Press.

- de Tervarent, G.

de Tervarent, G. (1997), *Attributs et Symboles dans l'art profane: Dictionnaire d'un langage perdu (1450 – 1600)*, Genève: Droz.

- Thür, G.

Thür, G. (2005), «Hybris», στο H. Cancik & H. Schneider (επιμ.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the ancient world*, τ. 6ος, Leiden – Boston: Brill.

- Tomicka, J.A.

Tomicka, J.A. (1996), «Ovidian Metamorphoses of the Queen of Sins», στο Al. Adams (επιμ.), *Emblems and Art History*, τ. 1ος, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 115-134.

- Toussaint, N.

Toussaint, N. ([4]2013), «The Fall of Icarus», στο *Museum of Ancient Art: A selection of works*, Brussels: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 130-131.

- Tung, M.

Tung, M. (1976), «Whitney's *A Choice of Emblemes* Revisited: A Comparative Study of the manuscript and the Printed Version», *Studies in Bibliography*, 29: 32-101.

- Turner, J.H.

Turner, J.H. (1976), *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London: Tamesis Books Limited.

# V

- Valli, L.

Valli, L. (2014), *Palazzo Ducale di Mantova: La Metamorfosi Architettonica del Palazzo in Museo (1887-1938),* (διδακτορική διατριβή), Politecnico di Milano: Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.

- Vasari, G.

– Vasari, G. (1760), *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti*, τ. 3ος, Roma: Niccolo e Marco Pagliarini.

– Vasari, G. (1832), *Le Opere di Giorgio Vasari pittore e Architetto Aretino*, Firenze: D. Passigli e socj.

– Vasari, G. (1989), *Les Vies des Meilleurs peintres, sculpteurs et architects*, d' A. Chastel (επιμ.), τ. 12ος: Du Texte à l'image – dessins du "Libro", Paris: Berger – Levrault.

– Vasari, G. (1995), *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, μτφρ. Στ. Λυδάκης, Αθήνα: Κανάκη.

– Vasari, G. (1996), *Lives of the painters, sculptors and architects*, μτφρ. G. du C. de Vere, τ. 2ος, New York-London-Toronto: Everyman's Library.

- de Vecchi, P.

de Vecchi, P. (1971), *Tout l'œuvre peint de Tintoretto*, Paris: Flammarion.

- van der Velde, A.

van der Velde, A. (1991), «The volume and value of paintings in Holland at the time of the Dutch Republic», στο D. Freedberg & J. de Vries (επιμ.), *Art History. History in Art: Studies in Seventeenth-century Dutch Culture*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 185-329.

- Ventura, L.

Ventura, L. (2009), «Sabbioneta Quanta fuit. Una capitale padana tra "antico" e "maniera"», στο M.T. Fiorio & V. Terraroli (επιμ.), *Lombardia Manierista. Arti e Architettura 1535 – 1600*, Milano – Brescia: Scira, 253-273.

- Venturi, A.

Venturi, A. (1882), *La Galleria Estense in Modena*, Modena: Paolo Toschi & C.

- Vergara, A.

Vergara, A. (1997), *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Vermeylen, F.
  - Vermeylen, F. (1999), «Exporting Art Across the Globe the Antwerp Art Market in the Sixteenth Century», *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, 50/1: 13-30.
  - Vermeylen, F. (2001), «The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp», στο M.W. Ainsworth (επιμ.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A critical look at Current Methodologies*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 46-61.
  - Vermeylen, F. (2003), *Painting for the Market*: *Commercialization of Art in the Antwerp's Golden Age*, Studies in European Urban History (1100-1800), 2, Turnhout: Brepols.
- Visser, A.S.Q.

Visser, A.S.Q. (2005), *Joannes Sambucus and the learned image: The use of Emblem in Late Renaissance Humanism*, Leiden – Boston: Brill.

- Vitzthum, W.

Vitzthum, W. (1965), *Lo Studiolo di Francesco I a Firenze*, Milano: Skira.

- Vlieghe, H.
  - Vlieghe, H. (6/1968), «Jacob Jordaens's Activity for the Torre de la Parada», *The Burlington Magazine*, 110/782: 262 – 268.
  - Vlieghe, H. (1998), *Flemish Art and Architecture 1585 – 1700*, μτφρ. A. & C. Weir, New Haven – London: Yale University Press.
- Vogel, K.A.

Vogel, K.A. (2006), «Cosmography», στο K. Park & L. Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3ος, Cambridge: Cambridge University Press, 469-496.

- Volpe, C.

Volpe, C. (1980), *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano: Rizzoli Editore.

- de Vries, L.

de Vries, L. (2003), «*Fall of Icarus* Ovid or Solomon?», *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30/1-2: 4-18.

- Vroom, K.

Vroom, K. (Ιούλ. 1991), «Antwerp: A modern City with a Significant Historic Heritage», *GeoJournal*, 24/3: 277-284.

- Vuilleumier Laurens, F.

Vuilleumier Laurens, F. (2000), *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique: études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève: Librairie Droz.

# W

- Warburg, A.

Warburg, A. (1999), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, μτφρ. D. Britt, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanity.

- Ward Bissell, R.

Ward Bissell, R. (1971), «Reviewed work: *Carlo Saraceni* by Anna Ottani Cavina», *The Art Bulletin*, 53/2: 248-250.

- Waterhouse, E.K.

Waterhouse, E.K. (2/1970), «Some Frescoes and an Altar – Piece by Gerolamo Siciolante da Sermoneta», *The Burlington magazine*, 112/803: 102-105+107.

- Wedgwood, C.V.

Wedgwood, C.V. (1967), *The World of Rubens: 1577 – 1640*, Nederlands: Time – Life Books.

- White, Ch.
  - White, C. (1987), *Peter Paul Rubens: Man and Artist*, New Haven – London: Yale University Press.
  - White, C. (1993), «Rubens and Antiquity», στο P.C. Sutton (επιμ.) *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts, 146-157.
- White, J.

White, J. (1983), *Studies in Renaissance Art*, London: The Pindar Press.

- Wiesner – Hanks, M.E.

– Wiesner – Hanks, M.E. (2008), *Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη 1450 – 1789*, μτφρ. Ελ. Καλογιάννη, Αθήνα: Ξιφαράς.

– Wiesner – Hanks, M.E. ([2]2013), *Early Modern Europe 1450 – 1789*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Wilkinson, N.R.

Wilkinson, N.R. (1908), *Wilton House guide: a Handbook for visitors*, London: Chiswick press.

- Wittkower, R.

– Wittkower, R. (4/1938), «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg Institute*, 1/4: 313-321.

– Wittkower, R. ([3]1978), *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth: Penguin Books ltd.

– Wittkower, R. ([6]1999), *Art and Architecture in Italy 1600 – 1750*, Yale University Press.

- Wölfflin, H.

Wölfflin, H. (1992), *Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Φ. Κοκαβέσης, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

- Wood, J.

Wood, J. (2010), «Rubens: Copies and adaptions from Renaissance and later artists», τ. 1ος. Στο *Corpus Rubenianum Ludwig Burckhard*, μέρος XXVI, London: Harvey Miller Publishers.

- Woodall, J.

Woodall, J. (2011), «Lost in Translation? Thinking about classical and vernacular art in Antwerp, 1540-1580», στο B. Ramakers (επιμ.), *Understanding Art in Antwerp: Classicising the popular, Popularising the Classic (1540-1580)*, Leuven-Paris-Walpole, MA: Peeters, 1-24.

- Wunder, A.

Wunder, A. (4/2003), «Classical, Christian, and Muslim Remains on the Construction of Imperial Seville (1520-1635)», *Journal of the History Ideas*, 64/2: 195-212.


# X

- Χριστόπουλος, Μ.

Χριστόπουλος, Μ. (2007), «Ύβρις και δίκη στον αρχαίο ελληνικό μύθο έπος: έπος και δράμα», στο Κ. Μπουραζέλης – Μ. Στεφάνου (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου μύθος μετά λόγου: Διάλογοι για την ουσία και τη διαχρονική αξία του Αρχαίου Ελληνικού Μύθου*, Αθήνα, 59-98.

# Z

- Ziegler J.

Ziegler J. (2006), «Médecine et physiognomonie du XIVe au début du XVIe siècle», *Médiévales*, 46: 1-17.

## *Ηλεκτρονικοί Ιστότοποι*

- Allart, D. – Currie, Cr.

Allart, D. – Currie, Cr. (2012), «Trompeuses séductions. La Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique», *HS: Le faux, l'authentique et le restaurateur*, στον ιστότοπο https://ceroart.revues.org/2922 την 01/09/2017.

- Kockaert, L.

Kockaert, L. (2015), «La Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique réattribuée par l'examen de laboratoire», *HS: Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen*, στον ιστότοπο https://ceroart.revues.org/4776 την 01/09/2017.

Για τα βιβλία *Εμβλημάτων* γενικά:
http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php

Για το *Curio Cabinet* στο σπίτι του Rubens:
https://www.rubenshuis.be/en/page/curio-cabinet, στις 12/07/18

Για την εικονογραφική παρουσία του μύθου του Ικάρου γενικά:

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=392&cat_3=3344

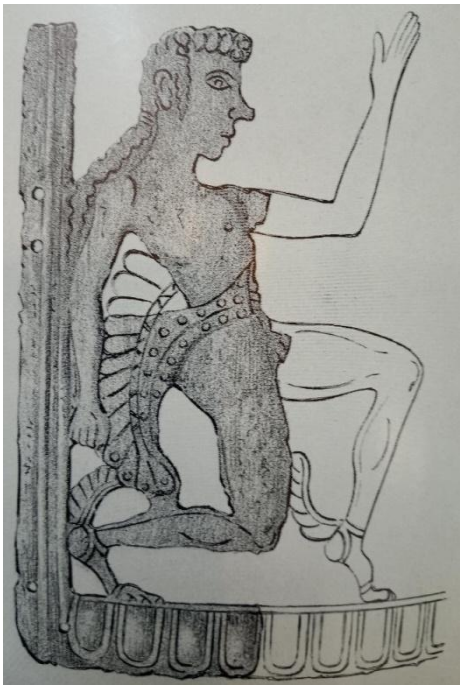
Για τη συλλογή χαρακτικών του Cornelis II και Frederick Bloemaert:
https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-26.656

Για την ηλεκτρονική έκδοση του χειρογράφου του Cennino Cennini, *Il Libro dell' Arte*:
https://www.classicistranieri.com/liberliber/Cennini,%20Cennino/il_lib_p.pdf

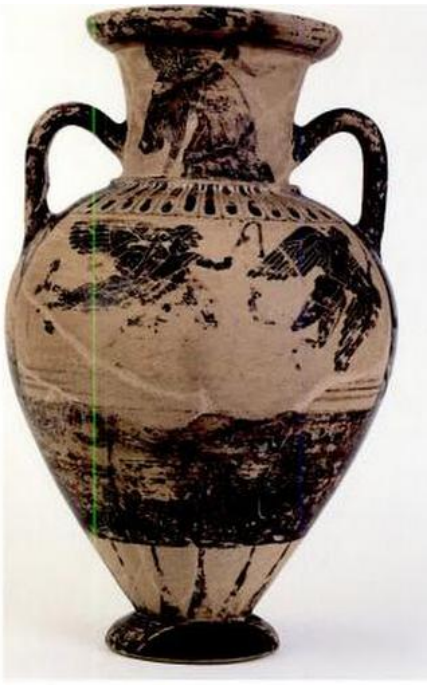
# Κατάλογος Εικόνων




Εικόνα 1: Ζωγράφος της Ακρόπολης 601, *Ίκαρος*, π. αρχές με μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., Όστρακο από Αττική Μελανόμορφη Υδρία, Αθήνα: Μουσείο Ακρόπολης.



Εικόνα 2: Σχεδιαστική αναπαράσταση του *Ικάρου* από ένα χάλκινο χαμηλό ανάφλυφο στο Αφράτι.



Εικόνα 3: Αγνώστου, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, π. 530 π.Χ., Ταραντινός Μελανόμορφος Αμφορέας, Κίελο: Kunsthalle.



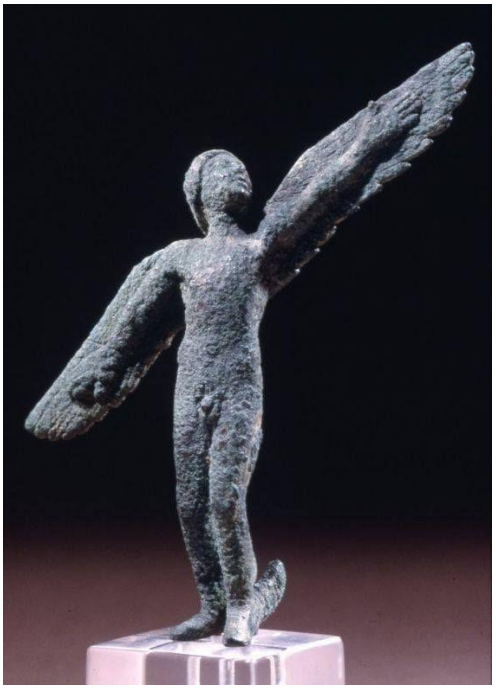
Εικόνα 4: Αγνώστου, *Ίκαρος* (;), π. 500 π.Χ., ορείχαλκος, 3.2 x 3.5 x 0.9 εκ., Βαλτιμόρη: Μουσείο Walter Art.



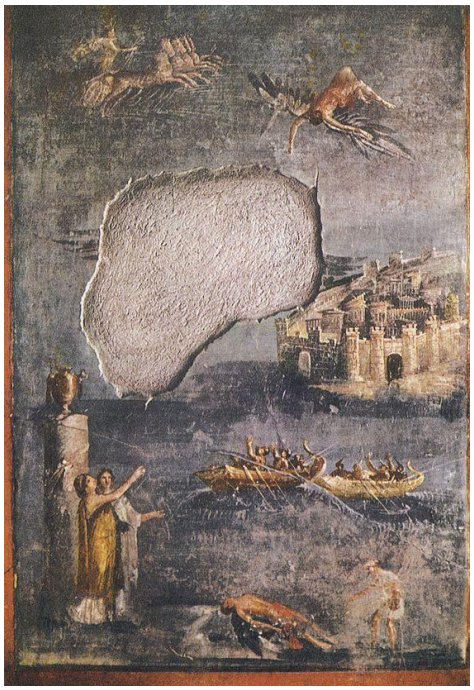
Εικόνα 5: Αγνώστου, *Θησέας και Μινώταυρος* (δεν είναι στην ορατή πλευρά), π. 550 π.Χ., Βοιωτικός Μελανόμορφος Σκύφος, 11.5 x 16.4 x 24.5 εκ., Παρίσι: Λούβρο.



Εικόνα 6: Ζωγράφος του Ικάρου, *Ίκαρος ή Ύπνος*, δεύτερο μισό 5ου αι. π.Χ., Ερυθρόμορφη Λήκυθος, 14 εκ., Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 7: Αγνώστου, Ίκαρος, π. 430 π.Χ., ορείχαλκος, Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



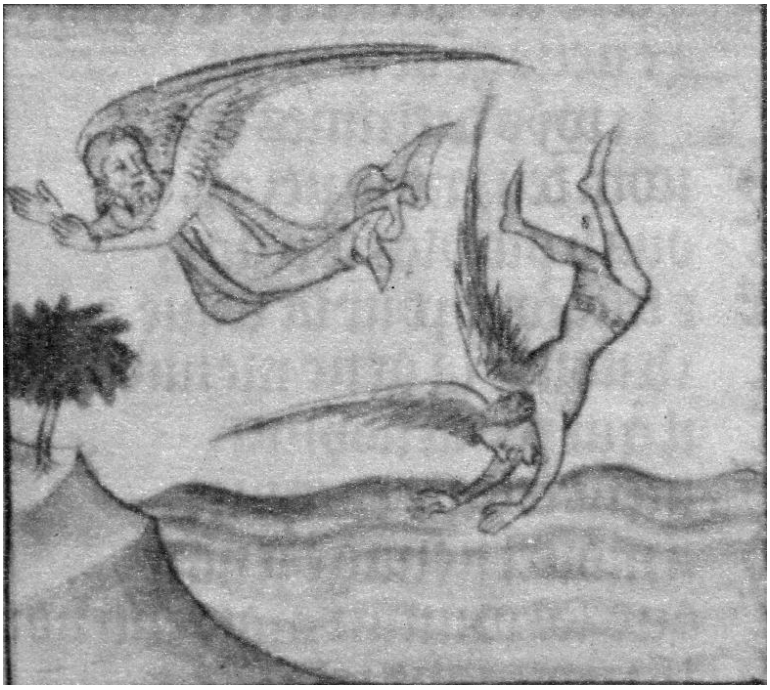
Εικόνα 8: Αγνώστου, *Η Πτώση και η Ταφή του Ίκαρου*, π. 40 – 79 π.Χ., νωπογραφία, Πομπηία: Οικία του ιερέα Amandus.



Εικόνα 9: Αγνώστου, *Η Εγκατάλειψη της Αριάδνης, Η Πτήση του Δαιδάλου και η Πτώση του Ικάρου*, π. 1ος αιώνας μ.Χ., νωπογραφία, Πομπηία: Οικία Imperiale.



Εικόνα 10: Αγνώστου, *Σαρκοφάγος με τον μύθο του Ικάρου*, π. 140 – 150 μ.Χ., μάρμαρο, Μεσίνα: Μουσείο Regionale.



Εικόνα 11: Δάσκαλος του *Policraticus* του Καρόλου του V, *Η Πτώση του Ικάρου*, τέλη 14ου αιώνα, MS 742, fol. 137v, Λυόν: Δημοτική Βιβλιοθήκη.




Εικόνα 12: Αγνώστου, *Η Πτήση του Δαιδάλου και του Ικάρου*, π. 1325, MS O.4, fol. 210r, Ρουέν: Δημοτική Βιβλιοθήκη.



Εικόνα 13: Αγνώστου, *Η Ταφή του* Ικάρου, π. 1325, MS O.4, fol. 211r, Ρουέν: Δημοτική Βιβλιοθήκη.



Εικόνα 14: Andrea Pisano, *Δαίδαλος – Επινοητής της πτήσης*, 1334 – 1336, χαμηλό ανάγλυφο σε μάρμαρο, Φλωρεντία: Museo Opera del Duomo.




Εικόνα 15: Το έμβλημα του *Προμηθέα* από το Alciati, A. (1550), *Emblemata*, Lyon: Gulielmus Rovillium.



Εικόνα 16: Fra Mauro, *Παγκόσμιος Χάρτης*, π. 1450, 240 x 240 εκ., Βενετία: Μουσείο Correr.




Εικόνα 17: Η Προμετωπίδα του *Novum Organum Scientiarum*.




Εικόνα 18: Robert Wilkinson, 1794, *Χάρτης των επαρχιών του Βένετο* (λεπτομέρεια), 22.86 x 29.21εκ.



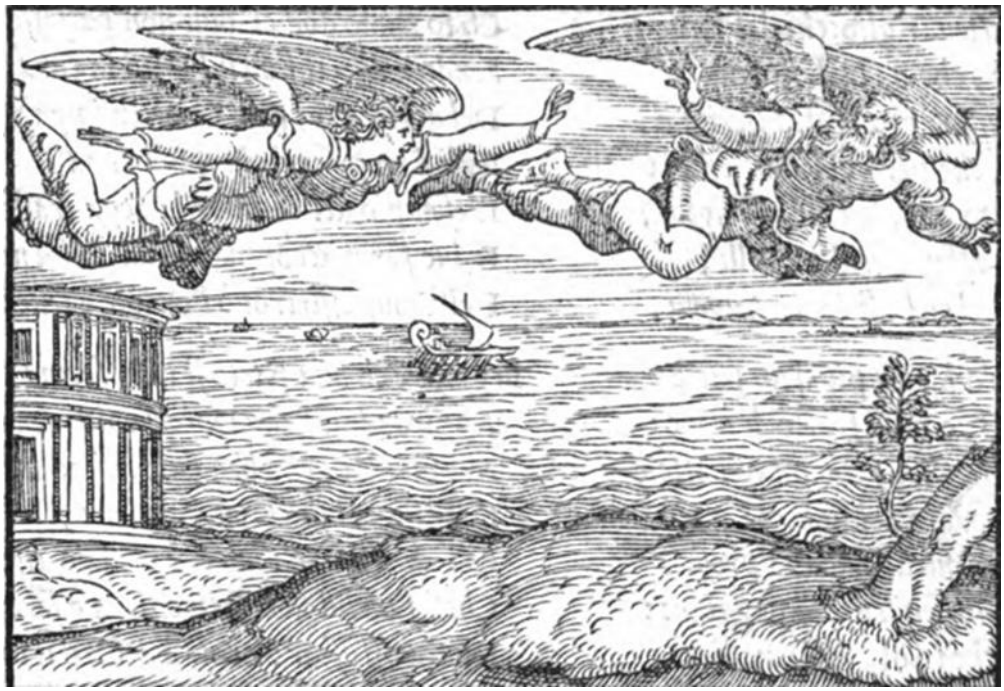
Εικόνα 19: Andrea del Sarto, *Η Τοποθέτηση των Φτερών*, π. 1507, ελαιογραφία σε καμβά, 31 × 24.5 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Davanzati.



Εικόνα 20: Bertoldo di Giovanni, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, 1465, μάρμαρο, Φλωρεντία: Palazzo Medici-Riccardi.



Εικόνα 21: Antonio Filarete, *Ίκαρος* (λεπτομέρεια από τη θύρα), 1445, ορειχάλκινο χαμηλό ανάγλυφο, Βατικανό: Βασιλική Αγίου Πέτρου.



Εικόνα 22: Αγνώστου, Δαίδαλος και Ίκαρος, 1553, από το βιβλίο L. Dolce, *Le Trasformationi*, Venetia.



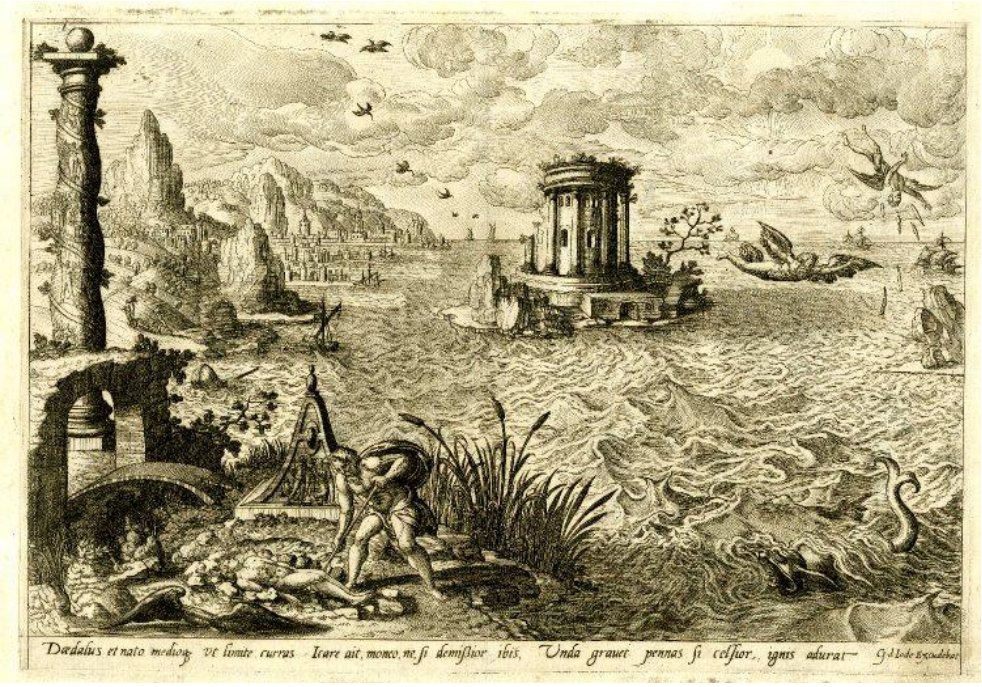
Εικόνα 23: Αγνώστου, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1493, ξυλογραφία, από την έκδοση του Friedrich Riederer: *Spiegel der waren Rhetoric*.



Εικόνα 24: Αγνώστου, *Η Βύθιση του Ικάρου*, π. 1484, *Ovide Moralizè,* fol. 221v, Κοπεγχάγη: Βασιλική Βιβλιοθήκη.




Εικόνα 25: Αγνώστου, *Η Πτήση του Δαιδάλου και του Ικάρου*, 1493,
από το σύγγραμμα La Bible des poëtes.



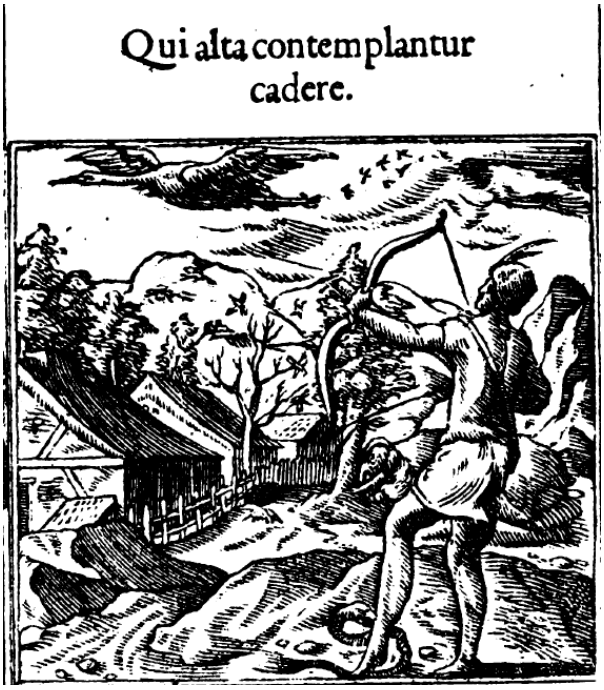

Εικόνα 26: Lucas van Doetecum (after G. van Groeningen), *Δαίδαλος και Ίκαρος*, π. 1572,
Τονική Οξυγραφία, 20.4 x 29.5 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο, Αίθουσα Χαρακτικών και Σχεδίων.
Το χαρακτικό αποτελεί μέρος της εικονογράφησης για τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, που περατώθηκε από τους αδελφούς van Doetecum. Στο κάτω μέρος αναγράφεται απόσπασμα από τη λογοτεχνική πηγή.




Εικόνα 27: Εικονογράφηση του Εμβλήματος των Αστρολόγων, από την έκδοση του Wither, G. (1635), *A collection of Emblemes, ancient and modern*, London.



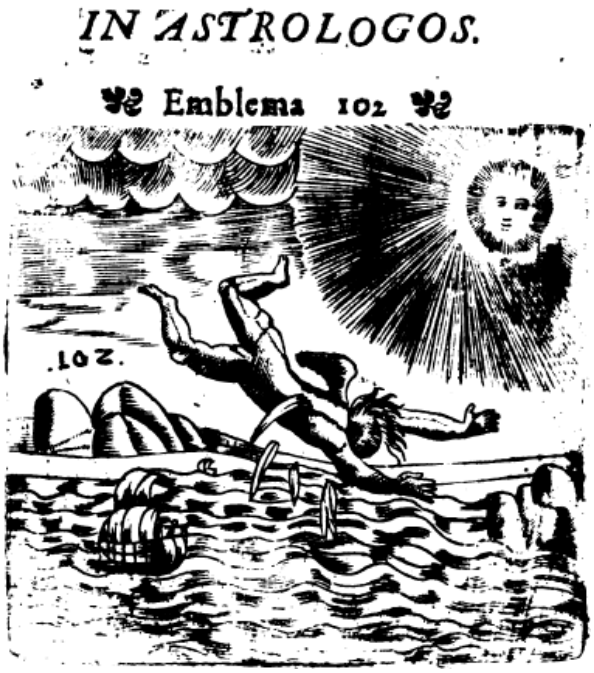

Εικόνα 28: Το Έμβλημα του Νέστορα από του Alciati, A. (1550), *Emblemata*, Lyon: Gulielmus Rovillium, σ. 110.



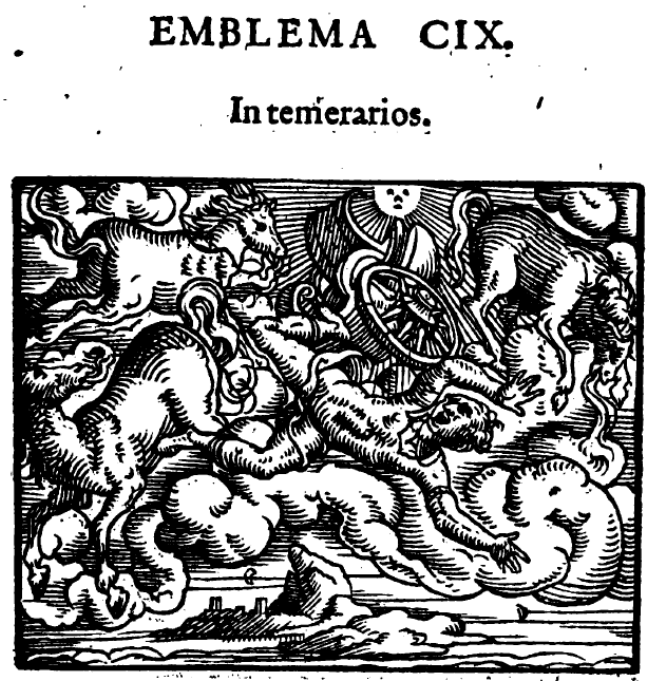

Εικόνα 29: Το Έμβλημα που είναι αφιερωμένο σε έναν μύθο του Αισώπου από το Alciati, A. (1550), Emblemata, Lyon: Gulielmus Rovillium, σ. 114.




Εικόνα 30: Corrozet, G. (1548), *Hecatongraphie*, Paris: Et. Groulleau.




Εικόνα 31: Lopez, D. (1615), *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, σ. 263.




Εικόνα 32: Έμβλημα CIX, Alciati, A. (1567), *Liber Emblematum,* Frankfurt: S. Feyerabend.




Εικόνα 33: Το Έμβλημα των Αστρολόγων, Whitney, G. (1586), *A choice of Emblemes and other Devises*, Leyden: Christopher Plantin, σ. 157




Εικόνα 34: Προμετωπίδα με την προσωπογραφία του Schoonhoven, από το Schoonhoven, F. (1648), *Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia*, Amsterdam: Joannem Janssonium.




Εικόνα 35: *Η Σκύλλα και η Χάρυβδη*, Vænius, O. (1612), *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Amsterdam: Henricum Wetstenium., σ. 15.



Εικόνα 36: Baldassarre Peruzzi, η οροφή της Villa Farnesina.



Εικόνα 37: λεπτομέρεια από την εικόνα 36, το οικόσημο των Chigi.



Εικόνα 38: Raffaello, *Ο Θρίαμβος της Γαλάτειας*, 1512, νωπογραφία, 295 x 225 εκ., Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 39: Sebastiano del Piombo, *Πολύφημος*, 1512, νωπογραφία, 295 x 225 εκ., Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 40: Sebastiano del Piombo, *Ο Τηρέας με τη Φιλομήλα και την Πρόκνη*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 41: Sebastiano del Piombo, *Άγλαυρος και Έρση*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 42: Sebastiano del Piombo, *Ήρα,* 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 43: Sebastiano del Piombo, *Σκύλλα και Νίσος*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



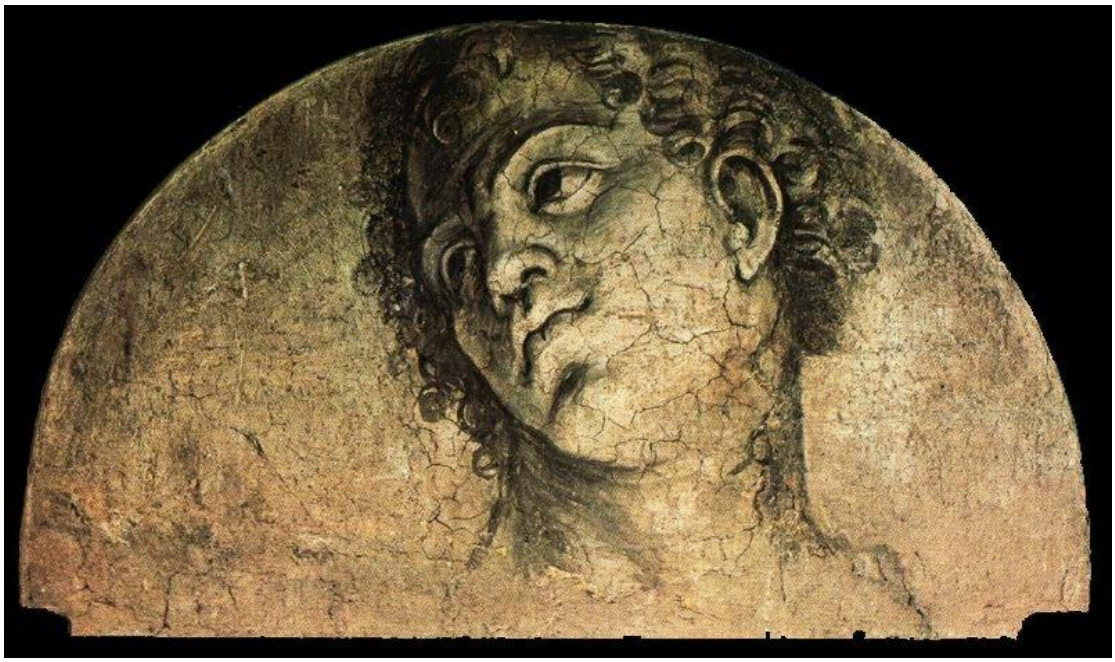
Εικόνα 44: Sebastiano del Piombo, *Η πτώση του Πέρδικα/ Φαέθωνος*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 45: Sebastiano del Piombo, *Η αρπαγή της Ωρείθυιας από τον Βορέα*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 46: Sebastiano del Piombo, *Ζέφυρος και Φλώρα*, 1511, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 47: Baldassarre Peruzzi, *Κεφαλή νέου*, π. 1506, νωπογραφία, Φλωρεντία: Villa Farnesina.



Εικόνα 48: Sandro Botticelli, *Άνοιξη*, π. 1470 – 80, τέμπερα σε καμβά, 202 x 314εκ., Φλωρεντία: Πινακοθήκη Uffizi.




Εικόνα 49: Αγνώστου, *Ο Ήλιος δίνει οδηγίες στον Φαέθωνα*, 1493,
*La Bible des poëtes*, fol. 12r, Παρίσι: Εθνική Βιβλιοθήκη – Τμήμα Συντήρησης Σπάνιων Βιβλίων.



Εικόνα 50: Giulio Romano, *Η Πτώση του Φαέθωνος*, 1528, νωπογραφία, Μάντοβα: Palazzo Te.



Εικόνα 51: Giulio Romano, *Sala dei Cavalli*, 1524 – 1534, νωπογραφία, Μάντοβα: Palazzo del Te.

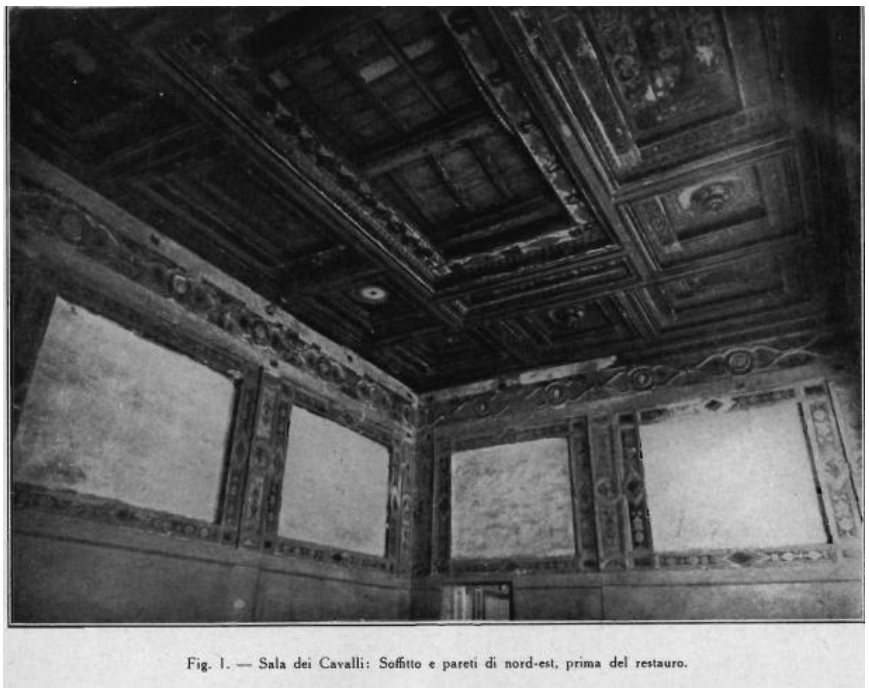


Fig. 1. — Sala dei Cavalli: Soffitto e pareti di nord-est, prima del restauro.

Εικόνα 52: Η οροφή στη Sala dei Cavalli, η εικόνα προέρχεται από το άρθρο του Cottafavi, σ. 279



Εικόνα 53: Lorenzo Leombruno, *Ο Αίας υπερασπίζεται το σώμα του Πατρόκλου* (στο βάθος ο Όλυμπος εν μέσω λαβυρίνθου), 1538 – 39, νωπογραφία, Μάντοβα: Palazzo Ducale.



Εικόνα 54: Orazio Samacchini, άποψη της Salla dei Giganti, Rocca dei Rossi. Στο κέντρο *Ο Δίας κατακρημνίζει τους Γίγαντες* και από αριστερά προς τα δεξιά: *Η Πτώση του Φαέθωνος*, *Η Αθηνά βοηθά τον Προμηθέα να κλέψει τη φωτιά και η τιμωρία του Προμηθέα* και *Η Άρτεμις και ο Απόλλων σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης*.



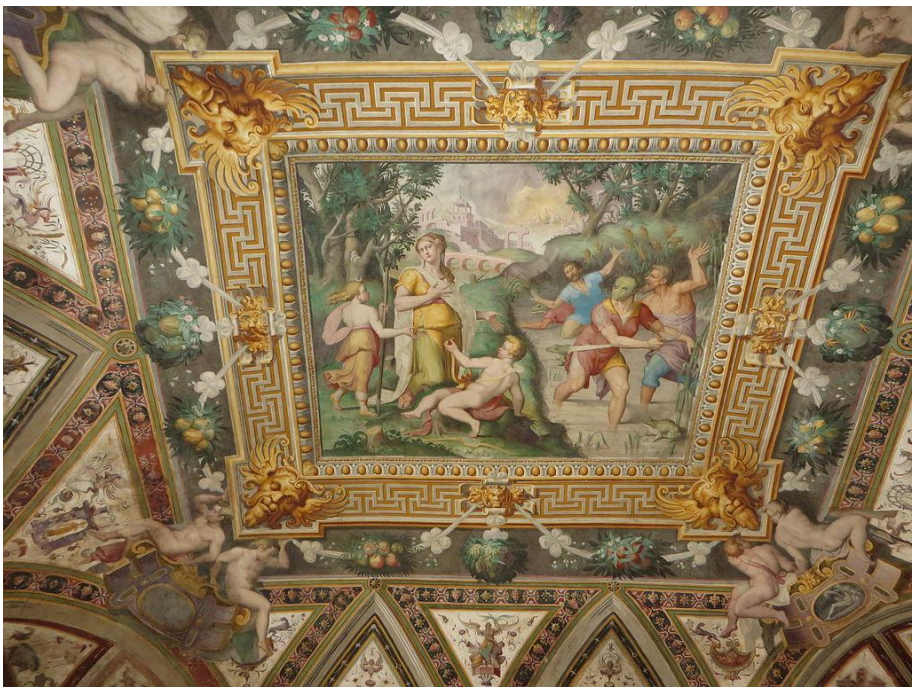
Εικόνα 55: Λεπτομέρεια της εικόνας 52 – Η Πτώση του Φαέθωνος.



Εικόνα 56: Η Αίθουσα του Βελλεροφόντη στη Rocca dei Rossi.



Εικόνα 57: Η αίθουσα της Δικαιοσύνης στη Rocca dei Rossi.



Εικόνα 58: Η αίθουσα της Λητούς στη Rocca dei Rossi.



Εικόνα 59: Η αίθουσα της Κίρκης και της Διδούς στη Rocca dei Rossi.



Εικόνα 60: Λεπτομέρεια από την Πτώση των Γιγάντων



Εικόνα 61: Bernardino Campi, άποψη της οροφής στο Palazzo del Giardino. Στο κεντρική παράσταση διακρίνεται ο μύθος της *Φιλύρας και του Κρόνου*, επάνω και κάτω απεικονίζονται η *Πτώση του Ικάρου* και *του Φαέθωνος* αντίστοιχα, δεξιά *Η Αθηνά με την Αράχνη* και αριστερά *Η Εκδορά του Μαρσύα*.



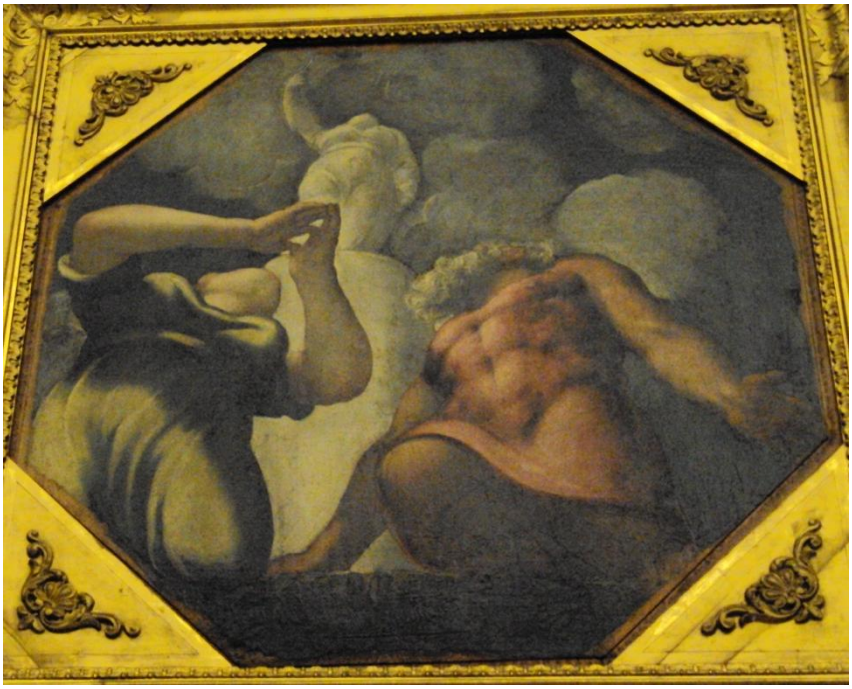
Εικόνα 62: Λεπτομέρεια της εικόνας 59.



Εικόνα 63: *Η Πτώση του Ικάρου*, όπως παρατίθεται στο άρθρο Waterhouse, E.K. (2/1970), «Some Frescoes and an Altar – Piece by Gerolamo Siciolante da Sermoneta». *The Burlington magazine*, 112/803, σ. 104.



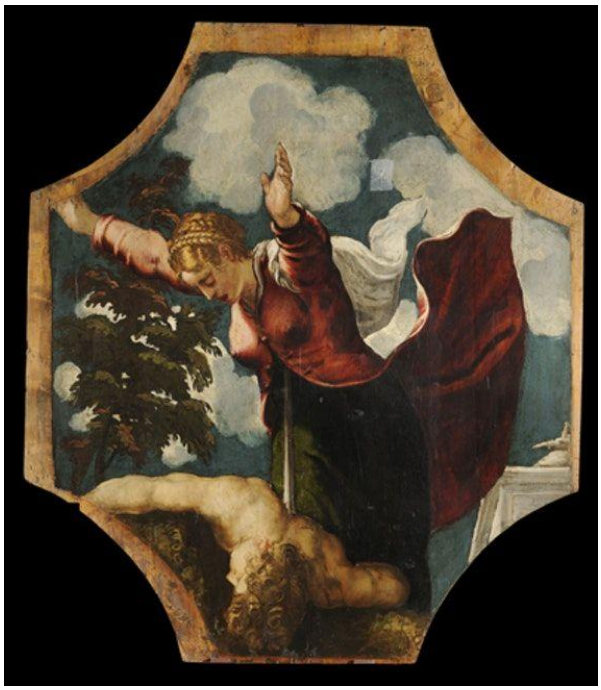
Εικόνα 64: *Ο Ιππομένης*, όπως παρατίθεται στο άρθρο Waterhouse, E.K. (2/1970), «Some Frescoes and an Altar – Piece by Gerolamo Siciolante da Sermoneta». *The Burlington magazine*, 112/803, σ. 104.



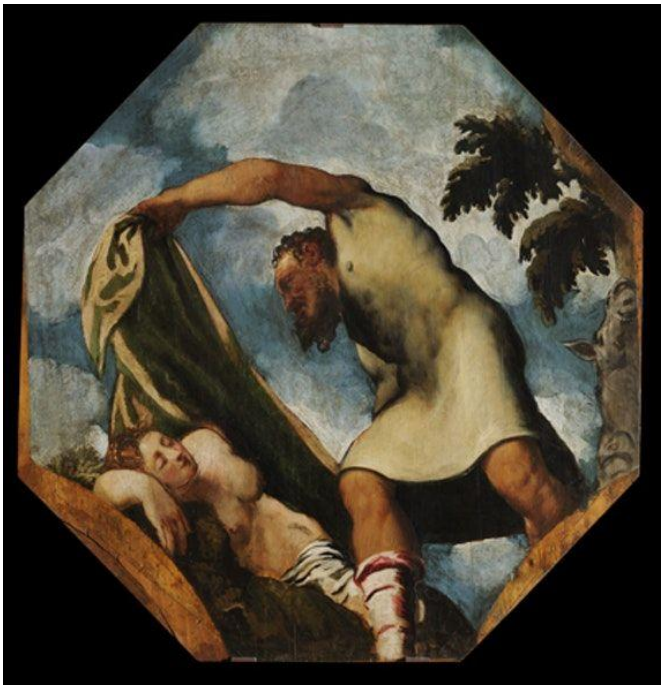
Εικόνα 65: Jacopo Tintoretto, *Δευκαλίων και Πύρρα*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 66: Jacopo Tintoretto, *Απόλλων και Δάφνη*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 67: Jacopo Tintoretto, *Πύραμος και Θίσβη*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 68: Jacopo Tintoretto, *Ο Πρίαπος παγιδεύει την κοιμώμενη Λωτίδα*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 69: Jacopo Tintoretto, *Η Λητώ μεταμορφώνει τον λαό των Λυκίων σε βατράχους*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 70: Jacopo Tintoretto, *Ο Θάνατος της Σεμέλης*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 71: Jacopo Tintoretto, *Η Πτώση του Φαέθωνος*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 72: Jacopo Tintoretto, *Ο Ερμής και ο Άργος*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 73: Jacopo Tintoretto, *Ο Ορφέας στον* Άδη, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



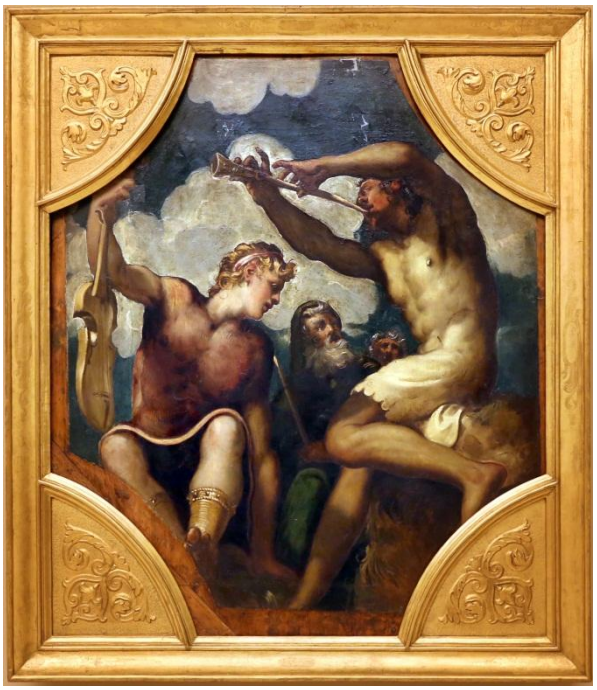
Εικόνα 74: Jacopo Tintoretto, *Τα Παιδιά της Νιόβης*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 75: Jacopo Tintoretto, *Αθηνά – Ήφαιστος και Εριχθόνιος*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 76: Jacopo Tintoretto, *Η Αρπαγή της Ευρώπης*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 77: Jacopo Tintoretto, *Η Κρίση του Μίδα*, π. 1541, ελαιογραφία σε ξύλο, Μόδενα: Πινακοθήκη Estense.




Εικόνα 78: Ovidio, (1522), *Di Ovidio Le metamorphosi, cioe, Trasmutationi : tradotte dal latino diligentemente in uolgar uerso, con le sue allegorie, significatione & dichiaratione delle fabole in prosa*, μτφρ. Niccolò degli Agostini, fol. 127v.



Εικόνα 79: Η φωτογραφία που παρατίθεται στο σύγγραμμα του Guthmüller, B. (1997), *Mito, Poesia, Arte: Saggi sulla Tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bolzoni Editore.



Εικόνα 80: Σύγκριση της φωτογραφίας 79 με τη φωτογραφία από την επίσκεψη στην Πινακοθήκη Estense.



Εικόνα 81: *Η Πτώση του Φαέθωνος* από το εικονογραφικό σύνολο του Luca Cambiaso.



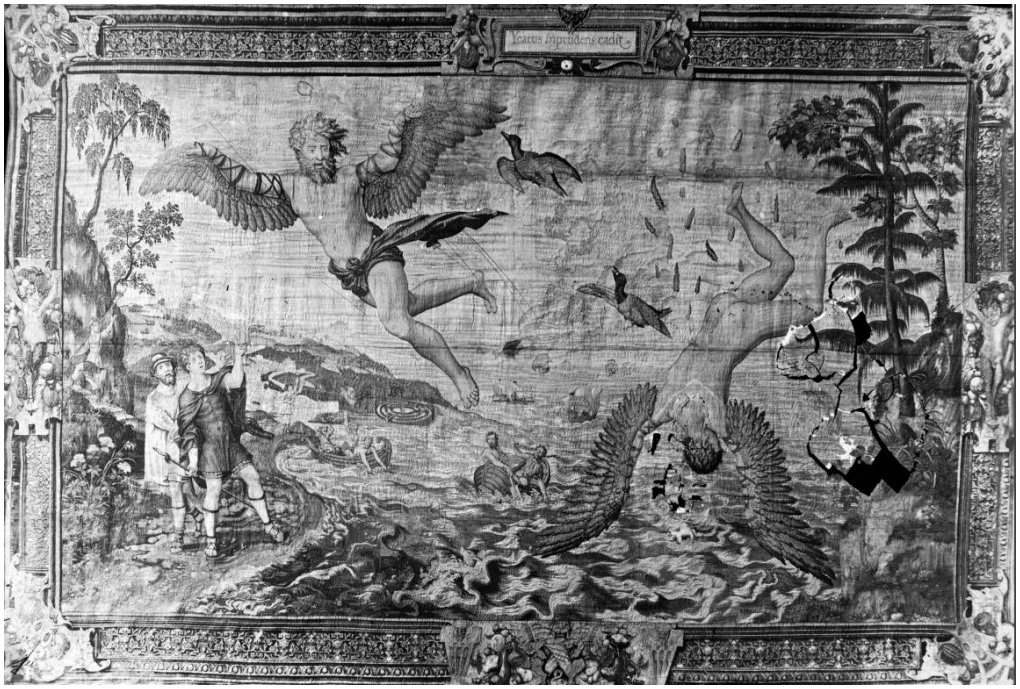
Εικόνα 82: *Η Πτώση των Γιγάντων* από το εικονογραφικό σύνολο του Luca Giordano.



Εικόνα 83: *Η Εκδορά του Μαρσύα* από το εικονογραφικό σύνολο του Luca Cambiaso.



Εικόνα 84: *Η Τιμωρία της Αράχνης* από το εικονογραφικό σύνολο του Luca Cambiaso.




Εικόνα 85: Wilhelm de Pannemaker, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1513, τοιχοτάπητας, Μαδρίτη: Palacio Real.



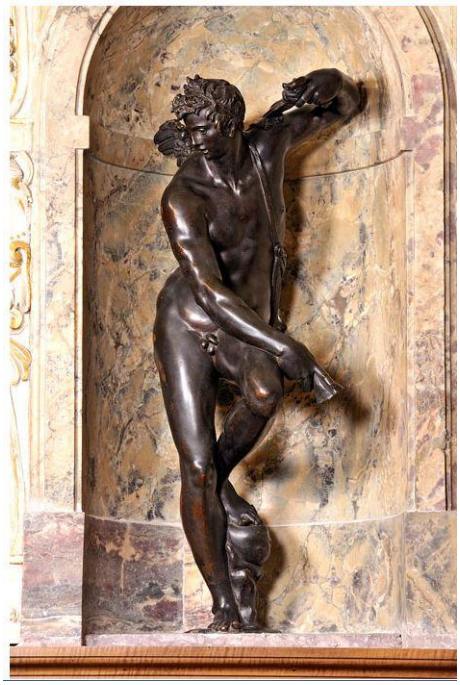
Εικόνα 86: Francesco Morandini, *Ο Προμηθέας λαμβάνει από τη Φύση έναν πολύτιμο λίθο*, 1570, νωπογραφία, Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 87: Alessandro Allori, *Cosimo di Medici*, 1574, ελαιογραφία, δ. 112 εκ.,
Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 88: Alessandro Allori, *Eleonora di Toledo*, 1574, ελαιογραφία, δ. 116 εκ.,
Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 89: Elia Candido, *Βοριάς*, 1572, ορείχαλκος, υ. 92 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 90: Giovanni Bandini, *Ήρα*, ορείχαλκος, υ. 96 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 91: Maso de san Friano, *Το Αδαμαντορυχείο*, 1570 – 71, ελαιογραφία σε καμβά, 127 x 120 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



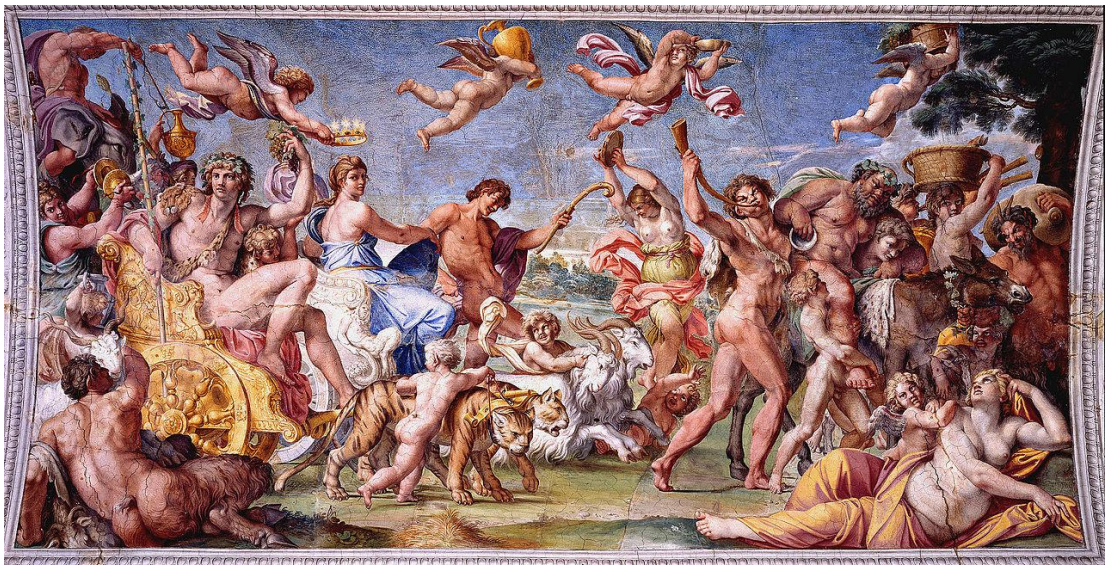
Εικόνα 92: Giovanni Maria Buterri, *Η Εφεύρεση του Γυαλιού*, 1570, ελαιογραφία σε καμβά, 151 x 82 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Vecchio.



Εικόνα 93: Annibale Carracci, *Πολύφημος και Γαλάτεια*, 1595 - 1605, νωπογραφία, Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 94: Annibale Carracci, *Ηώ και Κέφαλος*, 1597 – 1602, νωπογραφία, Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 95: Annibale Carracci, *Βάκχος και Αριάδνη*, 1597 – 1602, νωπογραφία, Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 96: Annibale Carracci, *Περσέας και Ανδρομέδα*, 1597 – 1602, νωπογραφία,
Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 97: Annibale Carracci, *Η μάχη του Περσέα με τον Φινέα*, 1597 – 1602, νωπογραφία, Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 98: Domenichino, *Παρθένος με μονόκερω*, π. 1602, νωπογραφία, Ρώμη: Palazzo Farnese.



Εικόνα 99: Giovanni Volpato, *Ο βόρειος τοίχος της Galleria Farnese*, 1777, οξυγραφία, 51.2 x 84.5 εκ., Λονδίνο: Βρετανική Βιβλιοθήκη. Στα διάχωρο από αριστερά προς τα δεξιά διακρίνονται: ο Ηρακλής στον κήπο των Εσπερίδων, , η Αθηνά και ο Προμηθέας, ο Αρίων και το δελφίνι, η Απελεύθερωση του Προμηθέα.



Εικόνα 100: Giovanni Volpato, *νότιος τοίχος της Galleria Farnese*, 1777, οξυγραφία, 51.2 x 84.5 εκ., Λονδίνο: Βρετανική Βιβλιοθήκη. Στο διάχωρο από τα αριστερά προς τα δεξιά διακρίνονται: η Πτώση του Ικάρου, η Άρτεμις με την Καλλιστώ, η μεταμόρφωση της Καλλιστούς και ο Ερμής με τον Απόλλωνα.




Εικόνα 101: Carolo Cæsio, εικονογράφηση στο: Philarchæo, L. (1752), *Ædium Farnesiarum tabulæ ab Annibale Caraccio depict a Carolo Cæsio aeri insculptæ atque a Lucio Philarchæo explicationibus illustratæ*, Romæ: Sumptibus Venuntii Monaldini, tab. XXVII, σ. LIX.



Εικόνα 102: Σύγκριση de Pannemaker (εικ. 83) – Carracci.



Εικόνα 103: Το οικόσημο του Farnese.



Εικόνα 104: Carlo Saraceni, *ο Άγιος Μαρτίνος και ο Φτωχός*, 1608 – 10, ελαιογραφία σε καμβά, Βερολίνο: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen.



Εικόνα 105: Carlo Saraceni, *Η εγκατάλειψη της Αριάδνης στη Νάξο*, 1605 – 1608, ελαιογραφία σε χαλκό, 40 x 52.5 εκ., Νάπολη: Μουσείο Capodimonte.



Εικόνα 106: Carlo Saraceni, *Η Αρπαγή του* Γανυμήδη, 1605 – 1608, ελαιογραφία σε χαλκό, 40 x 52.5 εκ., Νάπολη: Μουσείο Capodimonte.



Εικόνα 107: Carlo Saraceni, *Σαλμακίς και Ερμαφρόδιτος*, 1605 – 1608, ελαιογραφία σε χαλκό, 40 x 52.5 εκ., Νάπολη: Μουσείο Capodimonte.



Εικόνα 108: Σύγκριση του σχεδίου από τον Romano με το έργο του Saraceni.



Εικόνα 109: Σύγκριση *Αποκαθήλωσης του Χριστού* από τον Caravaggio με την *Ταφή του Ικάρου* από τον Sareceni.



Εικόνα 110: *Η Πτώση του Ικάρου* από την εικογραφημένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου της Λειψίας, σ. 317.



Εικόνα 111: Η Προετοιμασία, η Πτώση και η Ταφή όπως εκτίθενται σήμερα.



Εικόνα 112: Σύγκριση Cavaliere d'Arpino και Francesco Allegrini.



Εικόνα 113: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Τοπίο με την Παραβολή του Σπορέα*, π. 1557, ελαιογραφία σε ξύλο, 70 x 102 εκ., San Diego: Πινακοθήκη Timken.



Εικόνα 114: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Τοπίο με την εμφάνιση του Ιησού στους Αποστόλους στη θάλασσα της Τιβεριάδας*, π. 1553, ελαιογραφία σε ξύλο, 67 x 100 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικόνα 115: Hieronymus Cock, (σε σχέδιο του Bruegel) *Η Αλληγορία της Εγκράτειας*, 1559, οξυγραφία, 22,3 x 28,7 εκ. Η λεπτομέρεια απεικονίζει μια παράσταση από τα *Δωμάτια των Ρητόρων*.



Εικόνα 116: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η συκοφαντία του Απελλή*, 1565 – 1569, σχέδιο σε χαρτί, 20.2 x 30.6 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 117: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Ο Πύργος της Βαβέλ*, π. 1563, ελαιογραφία σε ξύλο, 114 × 155 εκ., Βιέννη: Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικόνα 118: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η Σφαγή των Αθώων*, 1565 – 67, ελαιογραφία σε ξύλο, 111 x 160 εκ., Βιέννη: Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικόνα 119: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Οι Ολλανδικές Παροιμίες*, 1559, ελαιογραφία σε ξύλο, 117 x 163 εκ., Βερολίνο: Κρατικά Μουσεία Βερολίνου.



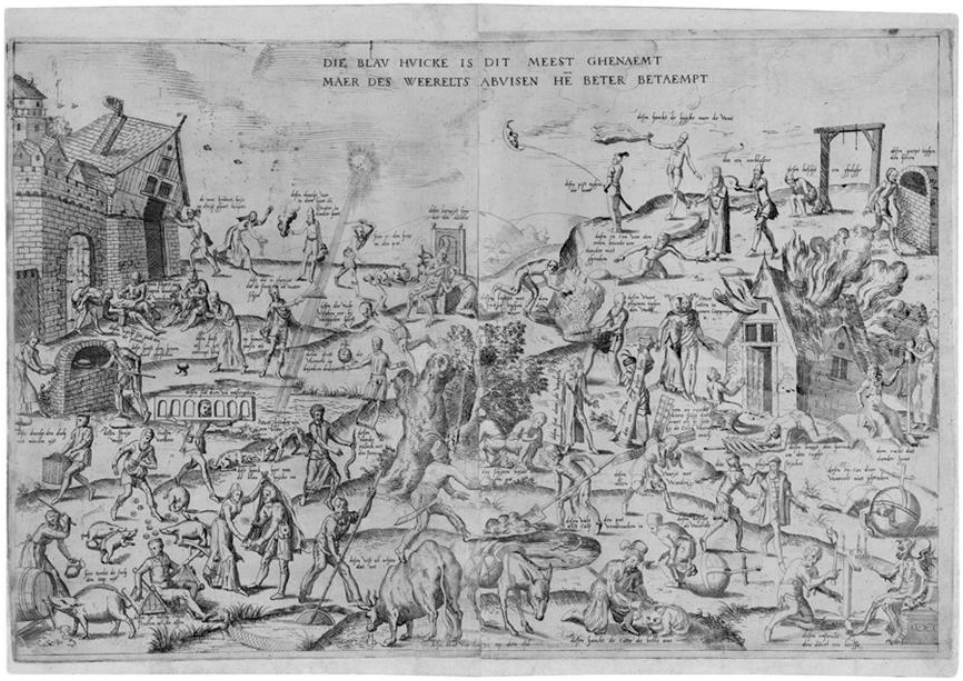

Εικόνα 120: Pieter van der Heyden (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel τον πρεσβύτερο), *Υπεροψία*, 1558, οξυγραφία, 22.6 x 29.3 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 121: Frans Hogenberg, *Το κάρο του Σανού*, 1559, οξυγραφία,
Βρυξέλλες: Βασιλική Βιβλιοθήκη.



Εικόνα 122: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η Μάχη του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής*, 1559,
ελαιογραφία σε ξύλο, 118 x 164 εκ., Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.




Εικόνα 123: Frans Hogenberg, *Ο Μπλε Μανδύας*, 1558, οξυγραφία, 37.8 x 56.8 εκ., Βρυξέλλες: Βασιλική Βιβλιοθήκη.



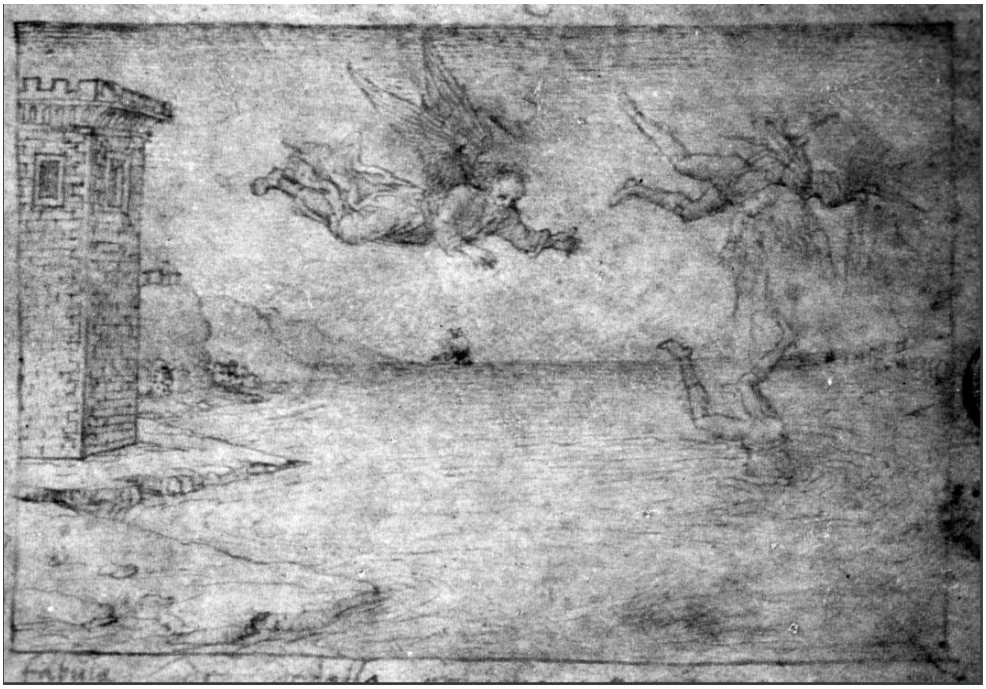

Εικόνα 124: Frans Hogenberg, *Η Μάχη του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής*, 1558, οξυγραφία, 33.1 x 52.2 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 125: Georg Wickram, *Η Πτώση και η Ταφή του Ικάρου*, από την εικονογράφηση των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου από την έκδοση του 1545.



Εικόνα 126: Giovanni Angelo Montorsoli, *Η Πηγή του Ωρίωνα* (λεπτομέρεια), 1553, μάρμαρο, Μεσίνα.



Εικόνα 127: Jacopo Ripanda, *Η Πτήση και η Πτώση του Ικάρου*, π. 1500 – 1516, σχέδιο σε χαρτί, Λιλ: Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικόνα 128: Λεπτομέρεια από την *Πτώση του Ικάρου* του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου.



Εικόνα 129: Λεπτομέρεια από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, έκδοση του Μάιντζ, fol. 82r.



Εικόνα 130: Pieter van der Heyden (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel του πρεσβύτερο), *Οργή,* 1558, οξυγραφία, 22,5 x 29,2 εκ., Βρυξέλλες: Βασιλική Βιβλιοθήκη.



Εικόνα 131: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η Τρελω – Μαργαρώ* (*Dulle Griet*), π. 1562, ελαιογραφία σε ξύλο, 115 x 169 εκ., Αμβέρσα: Μουσείο Mayer van den Bergh.



Εικόνα 132: Λεπτομέρεια του αγρότη από το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου.



Εικόνα 133: Λεπτομέρεια του νεκρού από το *Τοπίο με την Πτώση του Ικάρου* του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου.



Εικόνα 134: Η φωτογραφία που παρατίθενται στο ηλεκτρονικό άρθρο των Allart, D. – Currie, Cr. (2012).



Εικόνα 135: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Ο Θρίαμβος του Θανάτου*, π. 1562, ελαιογραφία σε καμβά, 117 × 162 εκ., Μαδρίτη: Museo del Prado.



Εικόνα 136: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η Αυτοκτονία του Σαούλ*, 1562, ελαιογραφία σε ξύλο, 34 x 55 εκ., Βιέννη: Μουσείο Ιστορία της Τέχνης.




Εικόνα 137: Hieronymus Cock (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου), *Ο Αλχημιστής*, π. 1558, οξυγραφία, 33.5 x 44.9 εκ.,
Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.




Εικόνα 138: Simon Novellanus (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου), *Το Ποτάμιο τοπίο με τον Ερμή και την Ψυχή*, 1553, Ουάσινγκτον: Εθνική Πινακοθήκη.



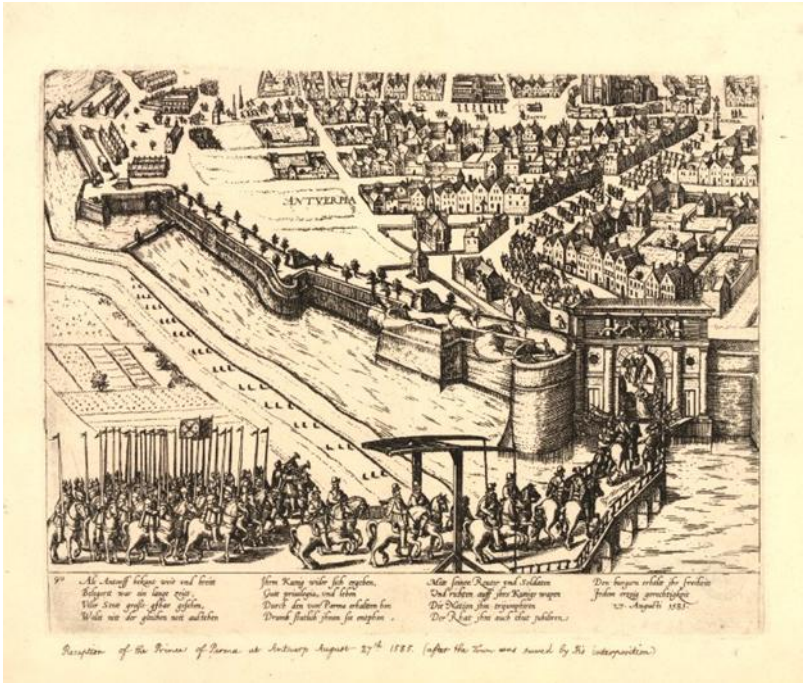
Εικόνα 139: Hieronymus Cock (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου), *Δύο Γαλέρες πλέουν όπισθεν ενός τρικάταρτου Πολεμικού πλοίου με τον Φαέθωνα και τον Δία στον Ουρανό*, 1561-65, οξυγραφία, 26.1 x 34.3 εκ., Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 140: Hieronymus Cock (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με σχέδιο του Pieter Bruegel), *Τρεις Καραβέλες σε επικείμενη καταιγίδα με τον Αρίωνα στο δελφίνι*, 1561-65, οξυγραφία, 22 x 28.6 εκ., Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 141: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Η Πορεία στον Γολγοθά*, 1564, ελαιογραφία σε καμβά, 124 × 170 εκ. Βιέννη: Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



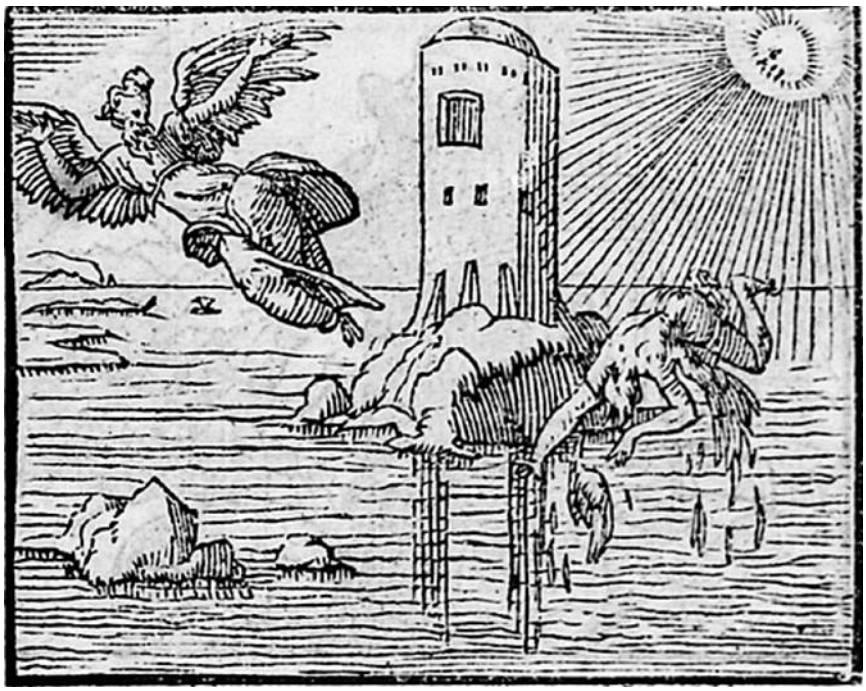

Εικόνα 142: Frans Hogenberg, *Η είσοδος του Alessandro Farnese στην Αμβέρσα*, π. 1587, οξυγραφία, 21.1 x 26.9 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 143: Λεπτομέρεια από την *Πτώση του Ικάρου* του Hans Bol.



Εικόνα 144: Joachim Patinir, *Άγιος Ιερώνυμος*, 1516-1517, ελαιογραφία σε ξύλο, 74 x 91 εκ., Μαδρίτη: Prado.



Εικόνα 145: Bernard Salomon, (1557 – το χαρακτικό) λεπτομέρεια από την έκδοση *La Metamorphose d' Ovide figure* (1564), Lyon: I. de Tournes.



Εικόνα 146: Paul Bril, *Ορεινό τοπίο με τον Άγιο Ιερώνυμο*, 1592, ελαιογραφία σε χαλκό μεταφερόμενη σε καμβά, 25.6 x 32.8 εκ., Χάγη: Mauritshuis.



Εικόνα 147: Paul Bril, *Η Ρωμαϊκή Αγορά*, π. 1600, ελαιογραφία σε χαλκό, 21.5 x 29.5 εκ., Δρέσδη: Gemäldegalerie Alte Meister.




Εικόνα 148: Antonio Tempesta, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1603, οξυγραφία, 10.2 x 11.6 εκ., Νεά Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.




Εικόνα 149: Συγκριση έργων Bril και Tempesta.




Εικόνα 150 Hendrick Goltzius, *Φαέθων*, 1588, οξυγραφία, δ. 35.5 εκ.,
Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.




Εικόνα 151: Hendrick Goltzius, *Τάνταλος*, 1588, οξυγραφία, 36.6 x 36.6 εκ.,
Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.




Εικόνα 152: Hendrick Goltzius, *Ιξίων*, 1588, οξυγραφία, 34.6 x 34.1 εκ.,
Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 153: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Ιξίων*, π. 1588, ελαιογραφία σε καμβά, 192 x 152 εκ.,
Ρότερνταμ: Μουσείο Boijmans Van Beuningen.



Εικόνα 154: Goltzius, *Ίκαρος* (λεπτομέρεια).



Εικόνα 155: della Porta, G, (1586), *De Humana Physiognomonia*, Vici Aequensis [Vico equense]: lasephum Cacchium, σ. 55.



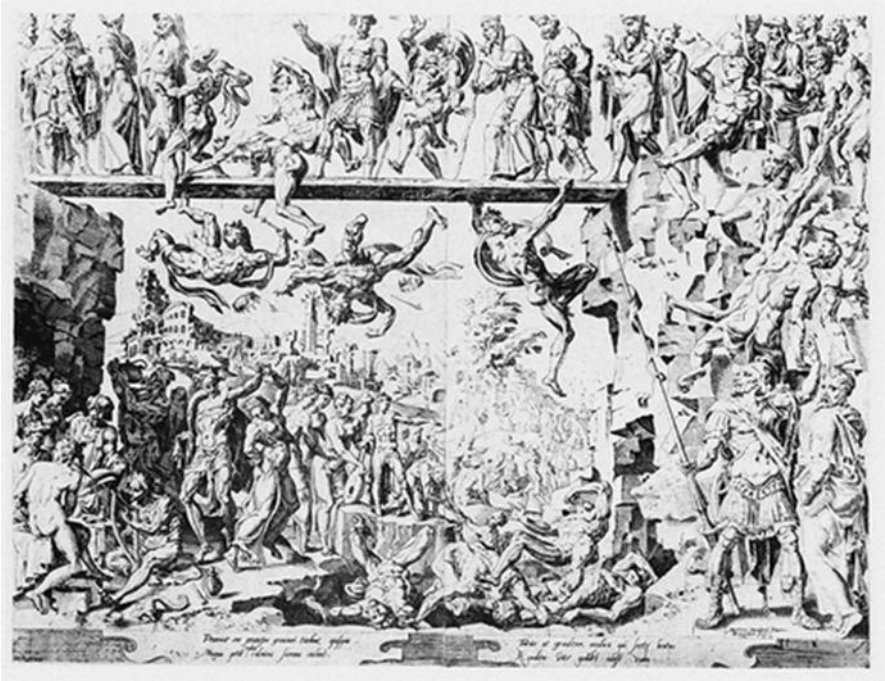
Εικόνα 156: Hieronymus Bosch, *Το πλοίο των τρελών* (λεπτομέρεια), 1490-1500, ελαιογραφία σε ξύλο, 58 x 33 εκ., Παρίσι: Λούβρο.



Εικόνα 157: Hans Baldung Grien, *Κεφαλή Ανόητου*, 1515-1516, σχέδιο με κάρβουνο, 26.7 x 19.2 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 158: Quinten Massys, *Οι Φοροεισπράκτορες*, π. 1520, ελαιογραφία σε καμβά, 86 x 71 εκ., Βιέννη: Συλλογή Liechtenstein.



Εικόνα 159: Coornhert, μετά τον Maerten van Heemskerck, *Το στενό μονοπάτι της Αρετής*, 1549, οξυγραφία, 43.3 x 50.7 εκ., Ρότερνταμ: Μουσείο Boijmans van Beuningen.



Εικόνα 160: Ανωνύμου, *Οι Τέσσερις Αμαρτωλοί,* χ.χ., πενάκι σε χαρτί, 40.01 x 45.56 εκ., Charlottesville: The Fralin Art Museum.



Εικόνα 161: Jacob Matham, *Τοπίο με ποιμένες που βλέπουν την Πτώση του Ικάρου*, χ.χ., οξυγραφία, 45.9 x 36.1 εκ., Βοστώνη: Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικόνα 162 Hans Vredeman de Vries, *Δικαιοσύνη*, 1594-1595, ελαιογραφία σε καμβά, 140 x 200 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



Εικόνα 163: Hans Vredeman de Vries, *Ευσέβεια*, 1594-1595, ελαιογραφία σε καμβά, 140 x 200 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



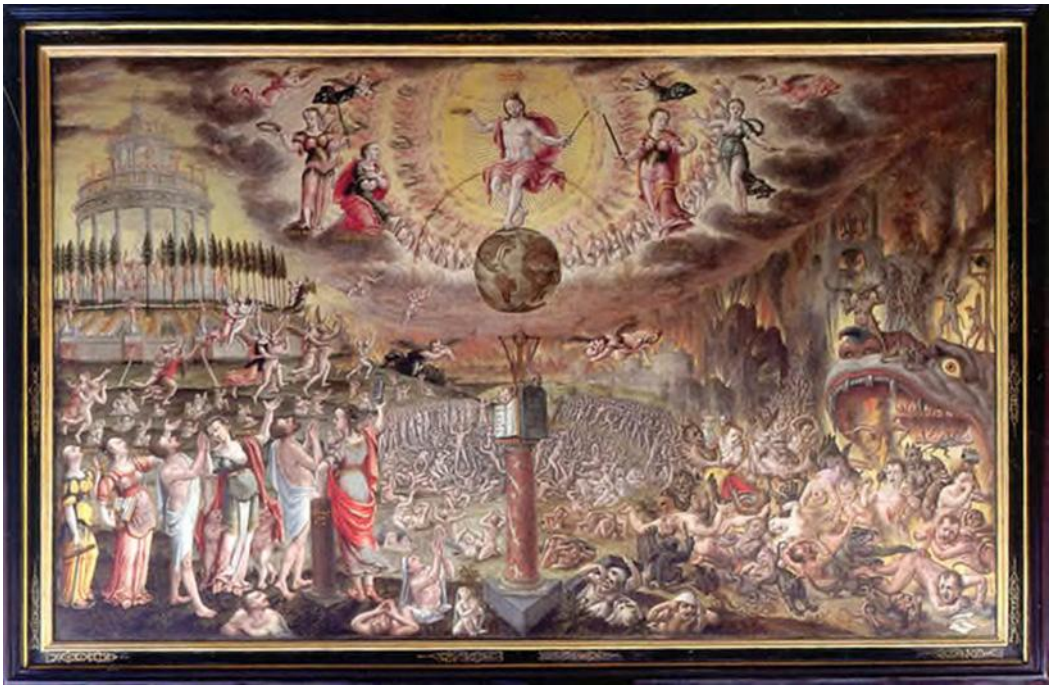
Εικόνα 164: Hans Vredeman de Vries, *Ομόνοια*, 1595, ελαιογραφία σε καμβά, 140 x 200 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



Εικόνα 165: Hans Vredeman de Vries, *Ελευθερία*, 1594-1595, ελαιογραφία σε καμβά, 150 x 228 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



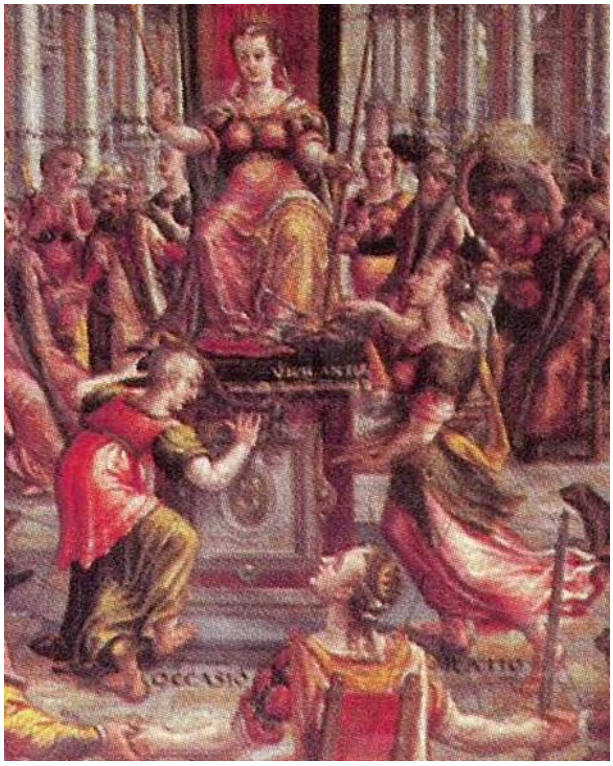
Εικόνα 166: Hans Vredeman de Vries, *Σταθερότητα*, 1595, ελαιογραφία σε καμβά, 144 x 200 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



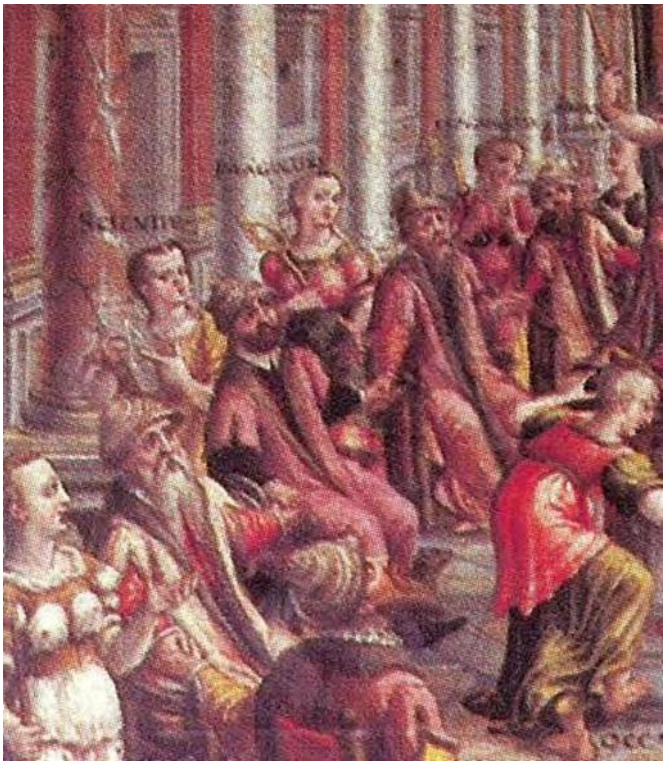
Εικόνα 167: Hans Vredeman de Vries, *Η Τελική Κρίση*, 1595, ελαιογραφία σε καμβά, 144 x 232 εκ., Gdańsk: Δημαρχείο – Κόκκινή Αίθουσα.



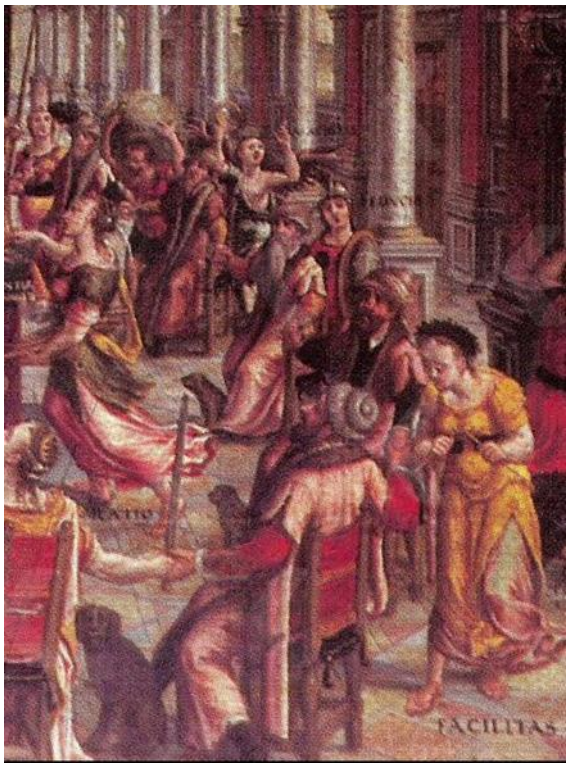

Εικόνα 168: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



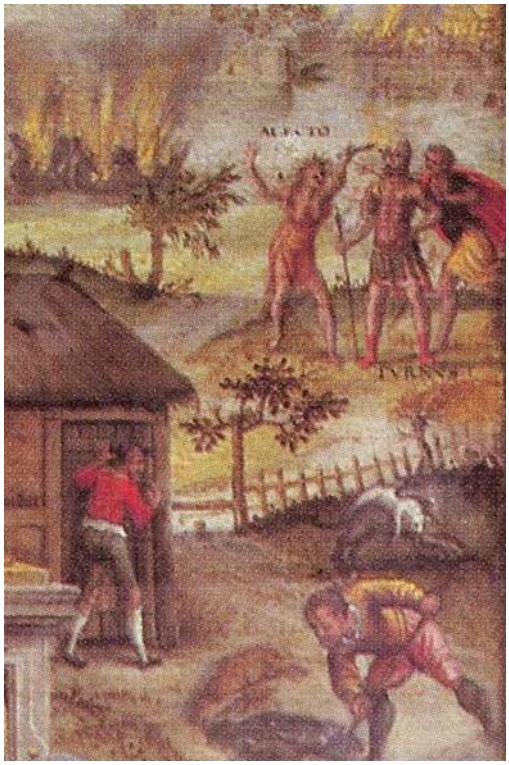
Εικόνα 169: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



Εικόνα 170: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



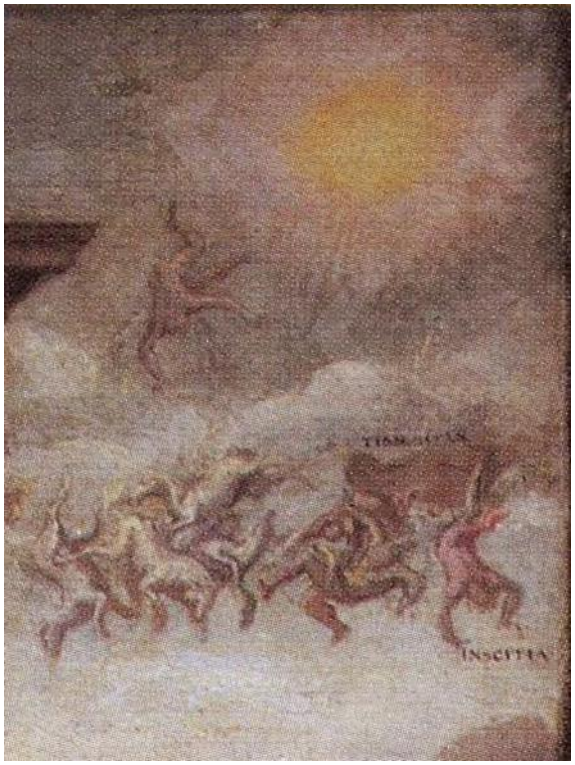

Εικόνα 171: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



Εικόνα 172: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



Εικόνα 173: Pieter Bruegel ο πρεσβύτερος, *Οι Δώδεκα Παροιμίες*, 1558, ελαιογραφία σε ξύλο, 75 x 98 εκ., Αμβέρσα: Μουσείο Mayer van der Bergh.



Εικόνα 174: Λεπτομέρεια από *Το Συμβούλιο* του Hans Vredeman de Vries.



Εικόνα 175: Άποψη της οροφής στη Casa de Pilatos.



Εικόνα 176: Η οροφή της οικίας του ποιητή Juan de Arguijo



Εικόνα 177: Η Αποθέωση του Ηρακλή (λεπτομέρεια από την οροφή στην Casa de Pilatos).



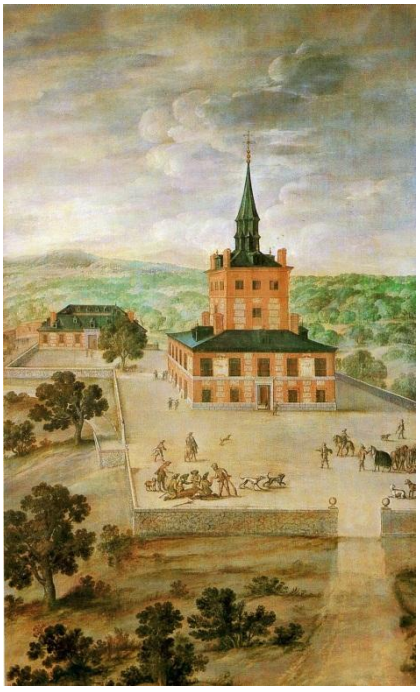
Εικόνα 178: *Η Πτώση του Φαέθωνος*



Εικόνα 179: Ο Φθόνος και ο Βελλεροφόντης/Περσέας κάτω από τον Φαέθωνα



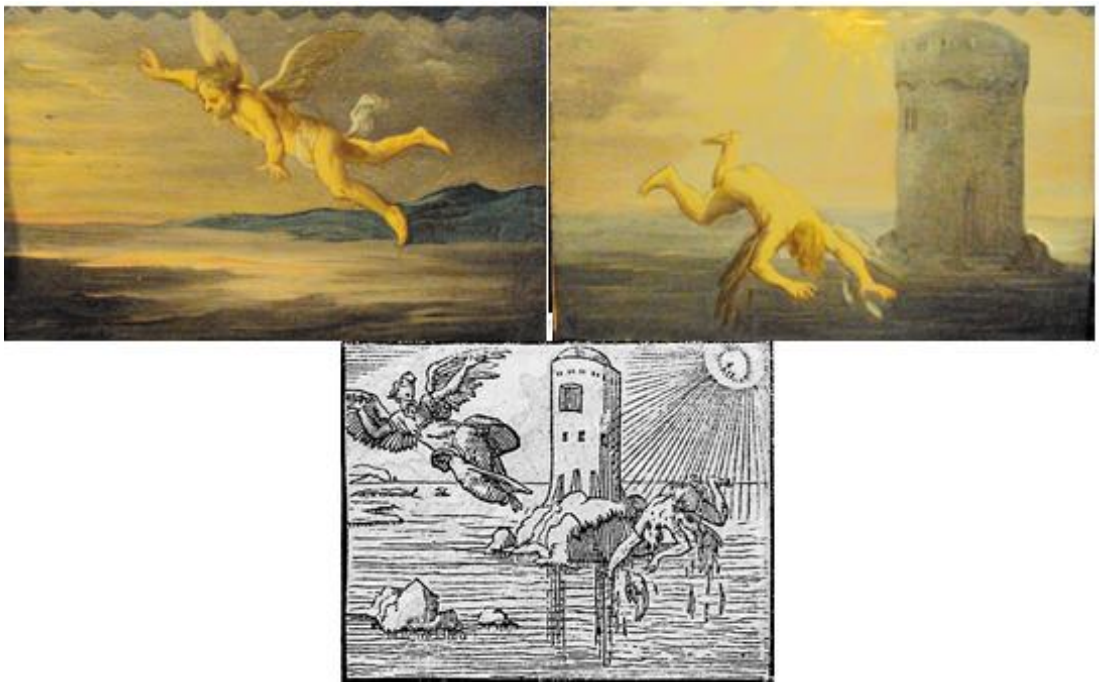
Εικόνα 180: Ο Γανυμήδης και η Αστραία κατώ από την *Πτώση του Ικάρου*.



Εικόνα 181: Felix Castello, *Torre de la Parada*, π. 1640, Μαδρίτη: Ιστορικό Μουσείο.



Εικόνα 182: Το *curio cabinet* στην οικία του Rubens.



Εικόνα 183: Σύγκριση χαρακτικού από τον Salomon και λεπτομερειών από το *curio cabinet*, που βρίσκεται στην οικία του Rubens.



Εικόνα 184: Σύγκριση της έκδοσης της Λειψίας και του σχεδίου του Rubens.



Εικόνα 185: Tiziano, *Η Αρπαγή της Ευρώπης*, π. 1560-1562, ελαιογραφία σε καμβά, 178 × 205εκ., Βοστώνη: Isabella Stewart Gardner Museum.



Εικόνα 186: Peter Paul Rubens, *Η λατρεία της Αφροδίτης*, ελαιογραφία σε καμβά, 195 x 210 εκ., Στοκχόλμη: Εθνικό Μουσείο.



Εικόνα 187: Peter Paul Rubens, *Αφροδίτη και Άδωνις*, π. 1635, ελαιογραφία σε καμβά, 197.5 x 242.9 εκ., Νέα Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 188: Σύγκριση Αρπαγής Ευρώπης του Tiziano με την Πτώση του Ικάρου από τον Rubens.



Εικόνα 189: Σύγκριση Αρπαγής Ευρώπης του Tiziano με την Πτώση του Ικάρου από τον Rubens.



Εικόνα 190: Peter Paul Rubens, *Το κυνήγι της Αρτέμιδος και των νυμφών*, 1636 – 1637, ελαιογραφία σε ξύλο, 27.7 x 58 εκ., Μαδρίτη: Μουσείο Prado.



Εικόνα 191: Peter Paul Rubens, *Η Κρίση του Πάριδος*, 1638-1639, ελαιογραφία σε καμβά, 199 × 379 εκ., Μαδρίτη: Museo del Prado.



Εικόνα 192: Peter Paul Rubens, *Οι τέσσερις Φιλόσοφοι*, 1611-1612, ελαιογραφία σε καμβά, 167 × 143 εκ., Φλωρεντία: Palazzo Pitti.




Εικόνα 193: Η προμετωπίδα του συλλογικού έργου του Lipsius, φιλοτεχνημένη από τον Rubens.




Εικόνα 194: Paul Pontius (χαρακτικό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με την προσωπογραφία του Peter Paul Rubens), *Αλληγορική Προσωπογραφία του Δούκα του Olivares*, 1626, οξυγραφία, 61.5 x 44.5 εκ., Μαδρίτη: Μουσείο Prado.



Εικόνα 195: Peter Paul Rubens, *Η Γέννηση της Αφροδίτης*, π. 1635, ελαιογραφία σε ξύλο, 26.4 x 28.8 εκ., Μαδρίτη: Prado.



Εικόνα 196: Anthony van Dyck, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, 1615-1625, ελαιογραφία σε καμβά, 115.3 x 86.4 εκ., Πινακοθήκη Οντάριο.



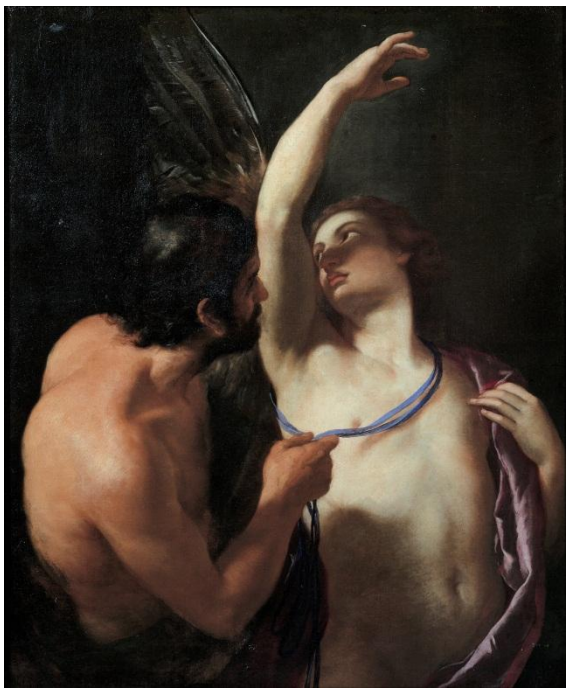
Εικόνα 197: Jacob Peter Gowy, *Ιππομένης και Αταλάντη*, 1636-1638, ελαιογραφία σε καμβά, 181 x 220 εκ., Μαδρίτη: Prado.



Εικόνα 198: Artus Quellinus, *Ίκαρος*, 1655, μάρμαρο, Δημαρχείο του Άμστερνταμ.



Εικόνα 199: John Watt, *O van Dyck με τη μορφή του Ικάρου*, 1778, χαλκογραφία, 46.2 x 35.6 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 200: Andrea Sacchi, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, π. 1645, ελαιογραφία σε καμβά, 58 x 46 εκ., Γένοβα: Musei di Strada Nuova.



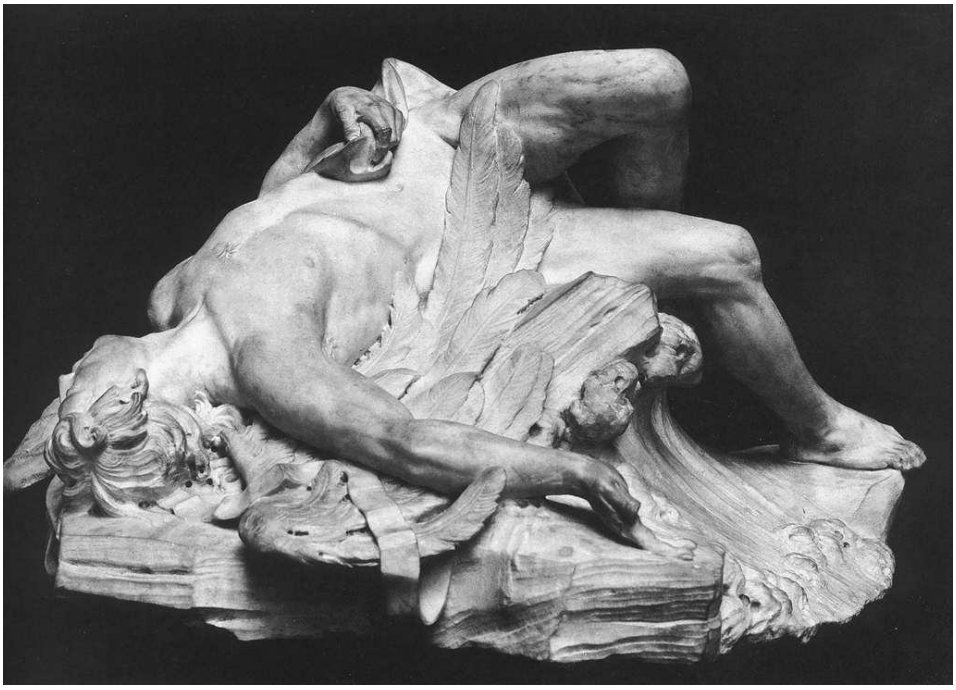
Εικόνα 201: Orazio Riminaldi, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, π. 1625, ελαιογραφία σε καμβά, Κονέκτικατ: Wadsworth Atheneum Museum of Art.



Εικόνα 202: Pieter Thijs, *Ο Δαίδαλος τοποθετεί τα φτερά του Ικάρου*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 203: Charles le Brun, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, 1645 – 1646, ελαιογραφία σε καμβά, 190 x 124 εκ., Αγία Πετρούπολη: Μουσείο Hermitage.



Εικόνα 204: Paul Ambroise Slodtz, *Ο νεκρός Ίκαρος*, 1743, Μάρμαρο, Παρίσι: Λούβρο.



Εικόνα 205: Antonio Canova, *Δαίδαλος και Ίκαρος*, 1779, Μάρμαρο, υ. 220 εκ., Βενετία: Museo Correr.



Εικόνα 206: Charles Paul Landon, *Δαιδαλος και Ίκαρος*, 1799, ελαιογραφία σε καμβά, 54 x 44 εκ., Alençon: Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle.



Εικόνα 207: Merry – Joseph Blondel, *Ο Ήλιος ή Πτώση του Ικάρου*, 1819, ελαιογραφία, Παρίσι: Λούβρο.



Εικόνα 208: Frederic Leighton, *Προετοιμασία για την Πτήση*, π. 1869, ελαιογραφία σε καμβά, 138.2 x 106.5 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 209: *Απόλλων Belvedere*, π. 120-140 μ.Χ., μάρμαρο, υ. 224 εκ., Βατικανό: Μουσεία Βατικανού.



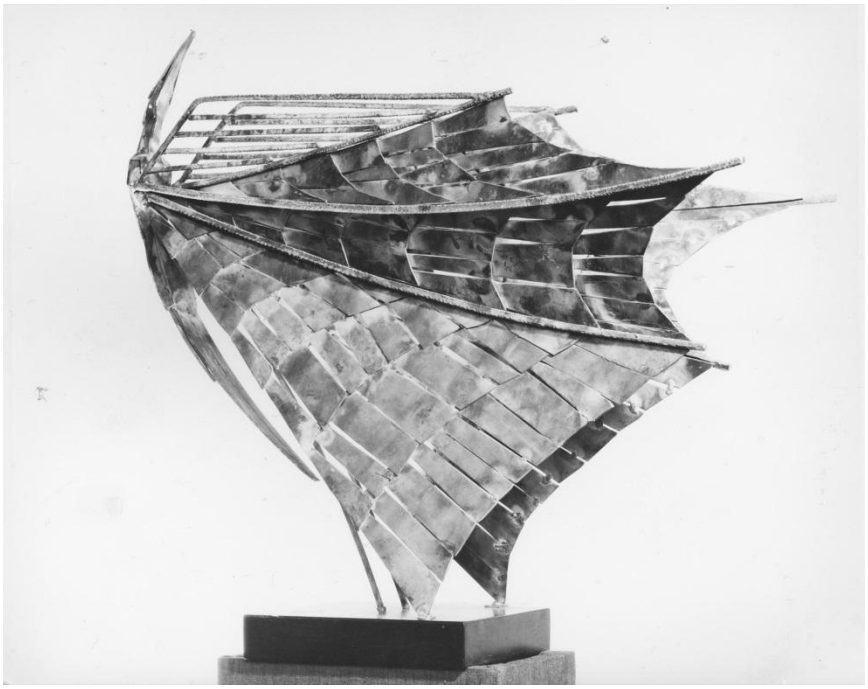
Εικόνα 210: Herbert James Draper, *Ο Θρήνος για τον Ίκαρο*, 1898, ελαιογραφία σε καμβά, 180 x 150 εκ., Λονδίνο: Πινακοθήκη Tate.




Εικόνα 211: James Gillray, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1807, έγχρωμη οξυγραφία, 36 x 26 εκ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.




Εικόνα 212: Honoré Daumier, *Η Πτώση του Ικάρου*, 1841-1843, λιθογραφία, 34 x 26 εκ., Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.



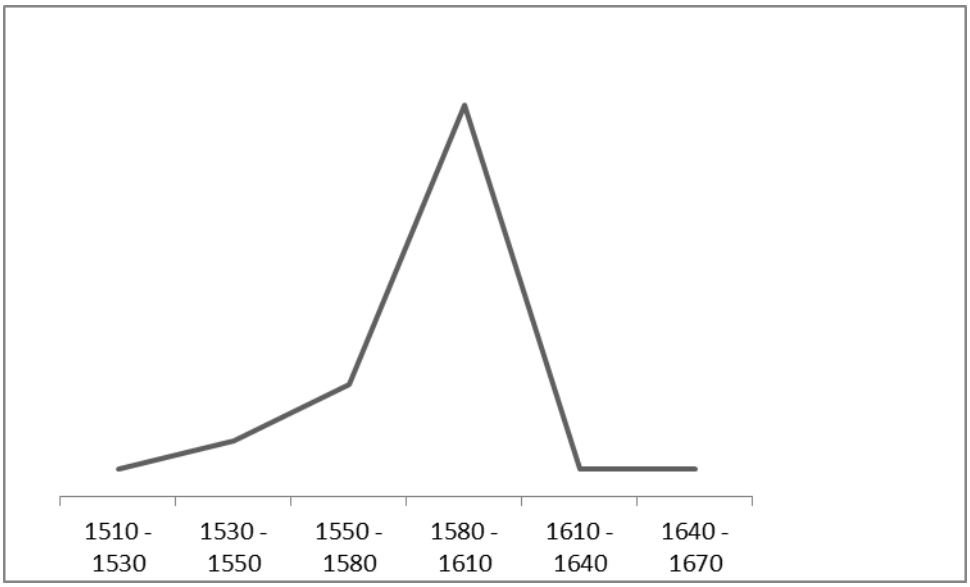
Εικόνα 213: Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, *Ίκαρος*, πριν το 1965, σφυρήλατος ορείχαλκος, 62 x 82.5 x 36 εκ., Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.



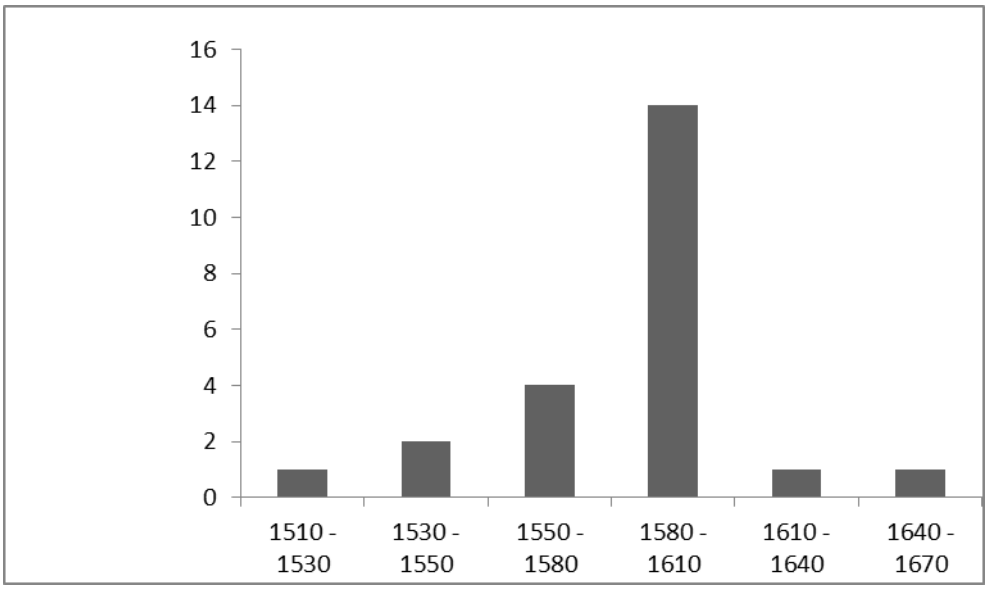
Εικόνα 214: Γεράσιμος Σκλάβος, *Ίκαρος,* πριν το 1957, Μπρούντζος, 89x18x20 εκ., Κέρκυρα: Παράρτημα Εθνικής Πινακοθήκης.

# Παράρτημα

Πίνακας Ι: Γράφημα της χρήσης του επεισοδίου της Πτώσης του Ικάρου από το 1500 - 1670




Πίνακας ΙΙ: Τα ζωγραφικά έργα και σχέδια, που έχουν εντοπιστεί και φιλοτεχνήθηκαν από το 1511 έως το 1663



Παράρτημα ΙΙΙ: Whitney, G. (1586), *A choice of Emblemes and other Devises*, Leyden: Christopher Plantin, έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου κειμένου.

Heare, Icarus with mountinge up alofte,
Came headlongc downe, and fell into the Sea:
His waxed winges, the sonne did make so softe,
They melted straighte, and feathers fell awaie:
So, whilste he flewe, and of no dowbte did care.
He mooude his armes, but loe, the same were bare.

Let suche beware, which parte theire reache doe mounte,
Whoe seeke the thinges, to mortall men deny'de,
And searche the Heavens, and all the starres accoumpte,
And tell therebie, what after shall betyde;
With blusshinge nowe, theire weakenesse rightlie weye,
Least as they clime, they fall to theire decaye.

Παράρτημα IV: Pacheco, F. (1649), *Arte de la pintura su antiguedad y grandezas*, τ. 3ος, Sevilla: Simon Faxardo.

Osé dar nueva vida al Nuevo vuelo
del que cayendo al piélago dio fama,
príncipe excelso, viendo que me llama
el honor de volar por vuestro cielo.

Temo a mis alas, mi subir recelo
¡oh gran Febo! a la luz de vuestra llama;
que tal vez en mi espíritu derrama
esta imaginación un mortal hielo.

Mas promete al temor la confianza
no del joven la muerte, antes la vida
que se debe a una empresa gloriosa;

Y esta por acercarse a vos se alcanza;
que no es tan temararia mi subida,
puesto que es vuestra luz más ponderosa.

Παράρτημα V: Η κατηγοριοποίηση των μύθων της Torre de la Parada, σύμφωνα με τη Νεοστωϊκή Φιλοσοφία και το επεισόδιο που αποδίδεται.

- Η κυριαρχία των ανθρώπινων συναισθημάτων και παθών (παραδείγματα που οι ήρωες υφίστανται τις συνέπειες των επιλογών τους ή βασανίζονται από αυτές):

Ηώ και Κέφαλος (αποδίδεται όταν η Ηώ αρπάζει τον Κέφαλο), Κέφαλος και Πρόκρις (η στιγμή που ακούει θόρυβο από τους θάμνους), Αταλάντη και Ιππομένης (η στιγμή που σκύβει για να πιάσει το χρυσό μήλο), Έρως και Ψυχή (η ψυχή φωτίζει το πρόσωπο του Έρωτα), Υάκινθος (η στιγμή που καθρεπτίζεται), Ίκαρος (η Πτώση), η μάχη Λαπήθων και Κενταύρων (η Αρπαγή της Ιπποδάμειας και η αρχή της μάχης), ο Ορφέας και Ευρυδίκη στον Άδη (η αναχώρηση από τον Κάτω Κόσμο), ο γάμος του Πηλέα και της Θέτιδος (η στιγμή που η Έριδα ρίχνει το χρυσό μήλο), ο Φαέθων (η Πτώση), Η Πρόκνη και η Φιλομήλα πηγαίνουν στον Τηρέα την κεφαλή του υιού του, Δαίδαλος και Λαβύρινθος/ Μινώταυρος (η φυλάκιση του μινώταυρου στον λαβύρινθο), Άρτεμις και Ακταίων (η στιγμή που τον κατασπαράσσουν τα σκυλιά του), η Πτώση των Γιγάντων, η Σεμέλη (η μεταμόρφωση του Δία), ο Δίας και ο Λυκάων (η μεταμόρφωση), ο θρίαμβος του Βάκχου (υποταγή στη λαγνεία)

- Υπομονή στις Αντιξοότητες:

Αθηνά και Κάδμος (η μάχη των Σπαρτών), όλα τα επεισόδια από τον Ηρακλή, ο Ιάσων και το Χρυσόμαλλο δέρας, ο Περσέας και η Ανδρομέδα, Vertumnus και Pomona (η απόρριψη), Βάκχος και Αριάδνη (μετά την εγκατάλειψη).

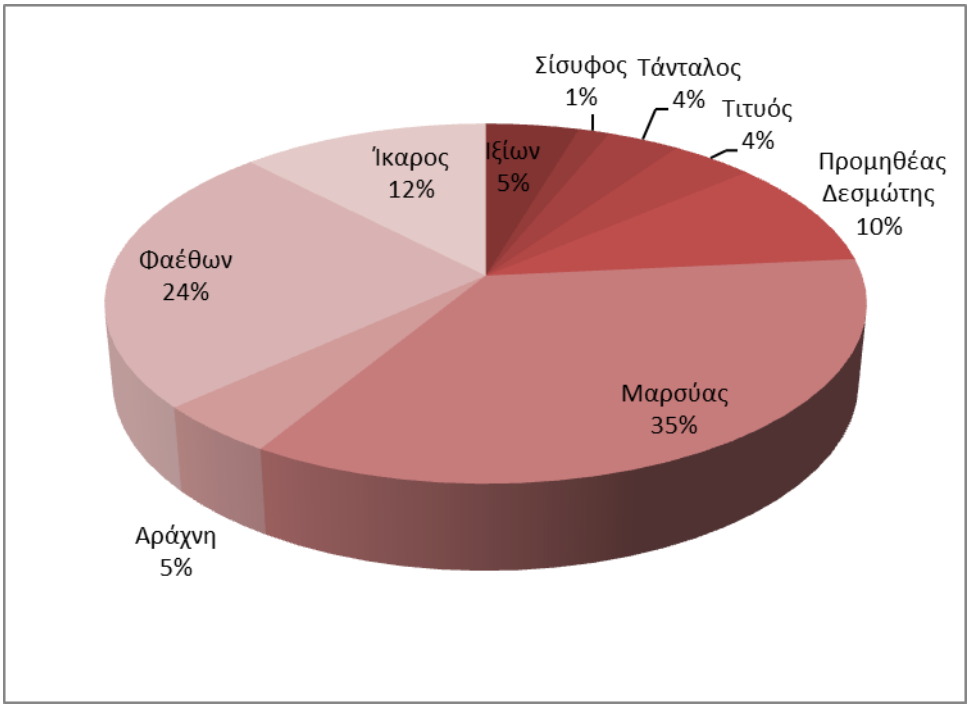
- Υποταγή στη θεϊκή μοίρα:

Απόλλων και Δάφνη (η στιγμή της Μεταμόρφωσης), Άρτεμις και Ενδημιών (η στιγμή που τον ενατενίζει κοιμώμενο), Απόλλων και Πύθων (η στιγμή που τον σκοτώνει), Αθηνά και Αράχνη (το επεισόδιο που στρέφεται εναντίον της Αράχνης), Δευκαλίων και Πύρρα (η στιγμή που ρίχνουν τις πέτρες), Γανυμήδης (η Αρπαγή), η Αρπαγή της Ευρώπης, ο Καλαίς και ο Ζήτης κυνηγούν τις Αρπυίες (η εκπλήρωση της προφητείας), Έρμης και Άργος ( ο αποκεφαλισμός), η κρίση του Μίδα (η στέψη του Απόλλωνα), ο Πάν και η Σύριγξ (η μεταμόρφωση), ο θάνατος της Ευρυδίκης, η αρπαγή της Περσεφόνης και ο Κυπάρισσος (η στιγμή που βρίσκει το νεκρό του ελάφι), η Κλιτύη/α στην έρημο (όπου αποσύρθηκε για να πεθάνει από την πείνα), Δηιάνειρα και Νέσσος (η αρπαγή), Γλαύκος και Σκύλλα (η στιγμή που η Σκύλλα μεταμορφώνεται σε τέρας).

- Έννοιες που αποδίδονται αλληγορικά με τη μορφή θεών ή Ανθρώπων:

Πολύφημος (οι αρχέγονες δυνάμεις της Φύσης) η Τύχη, η Λογική, ο Κρόνος, ο Σάτυρος (αλληγορικό σύμβολο της Κακίας), ο Ήφαιστος (εκπροσωπεί τη φωτιά), ο Δημόκριτος και ο Ηράκλειτος (αντιθετικό ζευγάρι φιλοσόφων που ήταν πολύ δημοφιλές στην εικονογραφία από τον 16ο αιώνα, ο Δημόκριτος εκπροσωπεί την ιδέα ότι ο κόσμος είναι αντικείμενο προς τέρψιν, ενώ ο Ηράκλειτος προς θλίψιν – το ζευγάρι χρησιμοποιείται για να αναδειχθεί η αξία του μέτρου), ο Ερμής, η γέννηση της Αφροδίτης (ως έκφραση ηδυπάθειας), Άτλαντας, ο Προμηθέας.

Πίνακας VI: Γράφημα για τη χρήση των άλλων «υβριστικών» μύθων




Πίνακας VII: Η χρήση της Πτώσης του Ικάρου (δεν περιλαμβάνονται άλλα επεισόδια του μύθου) από τον 15ο έως και τον 18ο αιώνα

