

Μνήμων

Τόμ. 17 (1995)



ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ «ΑΥΛΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» ΚΑΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ EMILIA ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.522](https://doi.org/10.12681/mnimon.522)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ Ν. (1995). ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ «ΑΥΛΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» ΚΑΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ EMILIA ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ. *Μνήμων*, 17, 9–35. <https://doi.org/10.12681/mnimon.522>

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ «ΑΥΛΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»
ΚΑΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΣΤΗΝ EMILIA ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ *

Οι ιστορικοί όλων των κατευθύνσεων έχουν μόνιμα να αντιμετωπίσουν ένα μεγάλο πρόβλημα: το πρόβλημα των σχέσεων των λέξεων με τα πράγματα. Οι λέξεις που δεν είναι ποτέ μόνο λέξεις αλλά πάντοτε, έστω σε εμβρυώδη μορφή, και ανεπεξέργαστες έννοιες. Η συνειδητή διαδικασία της μετατροπής των λέξεων σε έννοιες, η προσπάθεια εύρεσης μιας πραγματικής ισορροπίας ανάμεσα στις έννοιες και στα ιστορικά φαινόμενα, η ένταξη των περιβόητων «γεγονότων» στον ιστορικό Λόγο, νά το κατ' εξοχήν, νομίζω, πρόβλημα του ιστορικού. Κι ας προστεθεί ότι δεν μπορεί μεν να θεωρείται ιστορικός ένας ερευνητής που ασχολείται μόνο με τις έννοιες αγνοώντας τα ιστορικά φαινόμενα και την ιστορική έρευνα (θα έπρεπε τότε μάλλον να χαρακτηριστεί φιλόσοφος: τον 18ο αιώνα ακόμα και στις αρχές του 19ου, θα έλεγαν ότι ασχολείται με τη φιλοσοφία της ιστορίας) άλλο τόσο όμως δεν μπορεί να θεωρείται ιστορικός εκείνος που είναι βουτηγμένος ολόκληρος στα ιστορικά αρχεία αλλά αρκείται στο να δημοσιεύει άγνωστα τεκμήρια χωρίς να κάνει την προσπάθεια να συλλογιστεί, δηλαδή να τα αντιμετωπίσει με τις ήδη υπάρχουσες έννοιες και επομένως να τα ερμηνεύσει (στην περίπτωση αυτή θα μιλούσαμε για το, ενδεχομένως πολύτιμο, σίγουρα χρήσιμο, έργο ενός φιλόλογου-ιστοριοδίφη).

Όπως γνωρίζετε, βρισκόμαστε τη στιγμή αυτή σε μια φάση υποχώρησης κάθε κριτικής σκέψης. Αν χρησιμοποιούσαμε στρατιωτική ορολογία, θα έπρεπε να μιλήσουμε για «άτακτη φυγή». Σε τέτοιο βαθμό που μερικοί πήραν κουράγιο και άρχισε τώρα να καταγγέλλεται ανοιχτά από πανεπιστημιακές έδρες ακόμα και ο ορθολογισμός, βάση της πανεπιστημιακής ζωής και κάθε επιστημονικής έρευνας στην Ευρώπη επί πέντε αιώνες.

* Διάλεξη στο «Μνήμονα» στις 10 Οκτωβρίου 1992. Το κείμενο που δημοσιεύεται εδώ αποτελεί την διευρυμένη μορφή της ομιλίας, όπως δόθηκε στις 12 Ιουλίου 1994 στην «Εταιρεία των Φίλων των Μουσείων της Αργεντινής», στο Buenos Aires, και την 1η Φεβρουαρίου 1995 στο Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Γρανάδας.

Σ' αυτές τις συνθήκες είναι ευνόητο ότι απορρίπτεται ασυζητητί κάθε προσπάθεια κοινωνικού και ιδιαίτερα ταξικού προσδιορισμού της τέχνης («αστική τέχνη», «τέχνη της αριστοκρατίας» κτλ.). Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι σε χώρους που έμειναν τελείως ανέπαφοι από το δηλητήριο του μαρξισμού, ορισμένοι προσδιορισμοί της τέχνης κοινωνικού χαρακτήρα χρησιμοποιούνται με τον πιο αυτονόητο τρόπο. Αυτή η με πρώτη ματιά αντιφατική κατάσταση δε μπορεί παρά να εντυπωσιάσει οποιονδήποτε καλοπροαίρετο παρατηρητή.

Η επιλογή του σημερινού θέματος εντάσσεται σ' αυτή την προβληματική. Αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια διερεύνησης ενός κοινού τόπου της ιστορίας της τέχνης, δηλαδή της πεποίθησης ότι υπάρχει «αυλική τέχνη», με την προοπτική ένταξης των συμπερασμάτων σ' ένα διαφορετικό ενοσιολογικό σύνολο με το οποίο τα καλλιτεχνικά φαινόμενα αντιμετωπίζονται ως μέρη ευρύτερων ενοτήτων στο χώρο και στο χρόνο.

*
* *

«Αυλική τέχνη»: δύο λέξεις κολλημένες η μία δίπλα στην άλλη. Πρόκειται άραγε για μια έννοια; Ο όρος χρησιμοποιείται ως κάτι το αυτονόητο στη διεθνή βιβλιογραφία: court art ή art de cour, Hofkunst ή höfische Kunst, arte cortesano κτλ.

Πρόκειται για «όρο εμπειρικό». Οφείλει την ύπαρξή του σε μια εμπειρική διαπίστωση: η τέχνη που δημιουργείται για ένα τέτοιο περιβάλλον, το αυλικό, έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Αξίζει να τονίσουμε ότι κανείς δεν αρνείται την ορθότητα αυτής της διαπίστωσης. Και πραγματικά, αν σκεφτούμε το Palacio Real της Μαδρίτης, την αυτοκρατορική έδρα των Αψβούργων στη Βιέννη, το Schönbrunn, το Λούβρο ή το Hampton Court, έχουμε αυτομάτως την αίσθηση ότι αυτοί οι χώροι έχουν κάτι το κοινό και κάτι το ιδιαίτερο. Σίγουρα, πριν γίνουν τα παλάτια αυτά μουσεία, όσο παρέμειναν βασιλικές κατοικίες, κατά τον 17ο-18ο αιώνα για παράδειγμα, είχαν μια διακόσμηση (κοσμική ή θρησκευτική αυτό δεν έχει τώρα σημασία), που διέφερε από τη διακόσμηση των κατοικιών εμπόρων, γιατρών, ή ηθοποιών, όπως επίσης και από τη διακόσμηση ενοριακών εκκλησιών, δημαρχείων ή φιλανθρωπικών ιδρυμάτων.

Νά λοιπόν η εμπειρική διαπίστωση που αποτελεί το κοινό υπόβαθρο πολλών αυτόματων, μη-θεωρητικών ή, καλύτερα, ας πούμε ανεπεξέργαστων συλλογισμών: η τέχνη αλλάζει ανάλογα με το κοινωνικό περιβάλλον.

Πρώτος ανεπεξέργαστος συλλογισμός που ακολουθεί την παραπάνω διαπίστωση: η τέχνη αλλάζει μορφή, η τέχνη αλλάζει συχνά και περιεχόμενο, η τέχνη αλλάζει ενδεχομένως και περιεχόμενο και μορφή ανάλογα με το περιβάλλον για το οποίο προορίζεται.

Δεύτερος ανεπεξέργαστος συλλογισμός (μια παλαιά άποψη αυτή, μισο-εγκαταλειμμένη σήμερα): η τέχνη αλλάζει χαρακτήρα ανάλογα με τις κοινωνικές συναναστροφές των καλλιτεχνών, ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο αυτοί ζούν: το έργο των καλλιτεχνών που ζουν στην Αυλή είναι διαφορετικό από το έργο των καλλιτεχνών που συναναστρέφονται αστούς και διαφορετικό από το έργο εκείνων που συναναστρέφονται χωρικούς στις ταβέρνες και στα καπηλειά.

Έχω ξαναχρησιμοποιήσει¹ το εντυπωσιακό απόσπασμα από το βιβλίο του Gerard de Lairese: *Het Groot Schilderboek* (Άμστερνταμ, 1707, γαλλική μετάφραση 1787): «Δεν χωρά αμφιβολία ότι κάθε καλλιτέχνης είναι ευχαριστημένος με την επιλογή του που την θεωρεί την καλύτερη κι ότι επιδιώκει αληθινά να διακρωθεί χάρη σ' αυτήν: και πραγματικά, οι εντρόπελες σκηές απ' τη ζωή του λαού και τα θέματα τα παρμένα απ' την κοινή φύση δεν απαιτούν για την πραγματοποίησή τους λιγότερο ταλέντο απ' όσο χρειάζονται τα μεγάλα θέματα, τα παρμένα από τον Όμηρο, τον Βιογίλιο ή την ιστορία: παρόλο που, για να πούμε την αλήθεια, είναι ευκολότερο να ζωγραφίζει κανείς πράγματα που βλέπει κάθε μέρα μπροστά του από το να ζωγραφίζει πράγματα που δεν βλέπει παρά, κατά κάποιο τρόπο, με τα μάτια τού πνεύματος, από το να αναπαριστά γεγονότα για τα οποία απλώς έχει ακούσει να διηγούνται ή για τα οποία έχει διαβάσει στην ιστορία. Νά για ποιό λόγο ο Ρούμπενς και ο Βαν Ντάικ, που ζούσαν με την καλή κοινωνία, συνέλαβαν με το μάτι τους την πλέον υψηλή πλευρά της τέχνης· ενώ ο Jordans και ο Ρέμπραντ υιοθέτησαν αυτό που κανονικά αποκαλείται ηθογραφική ζωγραφική, κι απ' την άλλη ο Bamboche και ο Brouwer έδειξαν ένα γούστο ευτελές και κοινό, ακολουθώντας ο καθένας τις ιδέες που αντλούσε απ' την τάξη των ανθρώπων που συναναστρεφόταν»².

Έτσι, οι ιδιομορφίες της τέχνης του Ρούμπενς και του Βαν Ντάικ, που είναι πράγματι πολύ διαφορετική από την τέχνη του Ρέμπραντ, εξηγούνται ή ανάγονται στο γεγονός ότι οι δύο καλλιτέχνες «ζούσαν με την καλή κοινωνία», κάτι που σίγουρα δεν είναι λάθος από βιογραφική άποψη μια και μιλάμε για δύο κατεξοχήν αυλικούς καλλιτέχνες.

Όλοι πάντως οι παραπάνω συλλογισμοί που ξεκινάνε από την αρχική διαπίστωση της ιδιαιτερότητας της τέχνης που παράγεται με προορισμό την Αυλή, είναι εμπειρικοί. Κι ενώ κάνουν ντε φάκτο, με το να γενικεύουν, ένα

1. «Η “κοινωνική ιστορία της τέχνης”: ένα άλλοθι;», τώρα στο *Νοήματα της Εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο, 1994, σελ. 426.

2. Gerard de Lairese, *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture*, Παρίσι, 1787, σελ. 296-297.

βήμα προς τη θεωρία, δεν ολοκληρώνουν το έργο αυτό αλλά παραμένουν μετέωροι, πιο κοντά στην εμπειρική από ό,τι στη θεωρητική σκέψη.

Τα πλεονεκτήματα αυτής της στάσης, ιδίως σήμερα, είναι γνωστά: όποιος μένει «κοντά στα πράγματα» υποτίθεται ότι δεν κάνει ανεπίτρεπτες γενικεύσεις, όποιος δεν ασχολείται με τη θεωρία υποτίθεται ότι δεν θεωρητικολογεί, όποιος δεν κάνει την προσπάθεια να μετατρέψει τις λέξεις και την άμεση εμπειρία σε έννοιες (πράγμα που συνεπιφέρει βέβαια, αυτομάτως, διαφοροποίηση και κατ' επέκταση σύγκρουση ιδεών) υποτίθεται ότι δεν είναι δογματικός, κ.ο.κ.

Με την εμπειρική θεωρία του κοινωνικού περιβάλλοντος, με την αναγνώριση της καλλιτεχνικής ιδιαιτερότητας του περιβάλλοντος της Αυλής, και τίγεται κάτι που υπάρχει πραγματικά και αποφεύγεται το, ομολογουμένως ακανθώδες, ζήτημα των κοινωνικών και ιδιαίτερα ταξικών προσδιορισμών των καλλιτεχνικών φαινομένων, η ακρίβεια των οποίων δύσκολα ελέγχεται.

«Αυλική τέχνη»: *τέχνη στην Αυλή*, οι ηγεμόνες ως συλλέκτες, ως αγοραστές έργων τέχνης³.

«Αυλική τέχνη»: *τέχνη για την Αυλή*: οι ηγεμόνες ως παραγγελιοδότες⁴.

Συνήθως οι δύο αυτές διαστάσεις συγχέονται: όταν ο Yves Bottineau γράφει το κλασικό βιβλίο του *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, αναφέρεται μεν κυρίως στην *τέχνη για την Αυλή* (με την εξέλιξή της από «μοναρχική» σε «αυλική» και την κατάληξή της σε «επίσημη» τέχνη) αλλά δεν την ξεχωρίζει εννοιολογικά από την *τέχνη στην Αυλή*: οι βασιλικές συλλογές, οι αγορές έργων Ισπανών και ξένων καλλιτεχνών, κτλ., αποτελούν εξίσου αντικείμενο μελέτης του συγγραφέα.

Όταν ο André Grabar δημοσιεύει το βιβλίο του *L'Empereur dans l'art byzantin*, χρησιμοποιεί τους όρους Art Impérial, Art Officiel και Art Palatin ως *συνώνυμα*. Αυτό που διαπιστώνει είναι η *διαφορά* της αυλικής τέχνης από την υπόλοιπη τέχνη του Βυζαντίου αλλά και την *επίδραση* που ασκεί

3. Πρόκειται για ένα θέμα που έχει προκαλέσει πολλές σημαντικές μελέτες κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια. Ειδικά για τους Μεδίκους υπάρχει ήδη μια αχανής βιβλιογραφία: αναφέρω ενδεικτικά τη μελέτη του Luciano Berti, «Momenti del gusto mediceo nel Rinascimento», στο *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici* (επιμ. Cesare Vasoli), Φλωρεντία, Giunti Martello, 1980, σελ. 173-187, όπως και τον κατάλογο της έκθεσης που οργανώθηκε από την Paola Barocchi στο Παλάτσο Βέκιο το 1980, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo 1537-1610*, Φλωρεντία, Electa / Centro Di / Edizioni Alinari / Scala, 1980. Όπως φαίνεται και από τον τίτλο του καταλόγου η έκθεση αυτή ήταν αφιερωμένη στους Μεδίκους ως συλλέκτες και ως παραγγελιοδότες.

4. Για το θέμα αυτό επίσης η βιβλιογραφία, κυρίως στις αγγλοσαξωνικές χώρες, είναι πλούσια. Αρκούμαι να αναφερθώ στο *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* (επιμ. F. W. Kent και Patricia Simons), Κανμπέρα, Humanities Research Center και Οξφόρδη, Clarendon Press, 1987.

επάνω στην τελευταία: «n'empêche que les artistes chargés de la représentation des sujets chrétiens se sont laissé inspirer par des modèles que leur fournissait l'art du Palais»⁵. Η σημασία αυτής της διαπίστωσης πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα. Το ότι η αυλική τέχνη μπορεί συχνά να αποτελεί «πρότυπο προς μίμηση» είναι ένα γεγονός που σίγουρα αλλοιώνει τον χαρακτήρα της τέχνης που παράγεται έξω απ' την Αυλή, αφού έτσι και οι τεχνίτες που δουλεύουν για ένα αστικό κοινό μερικές φορές μιμούνται τους τεχνίτες που δουλεύουν στην Αυλή και οι ίδιοι οι αστοί παραγγελιοδότες (ή τουλάχιστον ορισμένες ομάδες ή ρεύματα ανάμεσά τους) συχνά επιθυμούν να αποκτήσουν ένα έργο που «μοιάζει με αυτά» του αυλικού περιβάλλοντος.

Ενώ η πρόσφατη έκθεση του έργου του Alonso Sanchez Coello στη Μαδρίτη είχε επικεντρώσει το ενδιαφέρον της, με ιδιαίτερα αποδοτικό τρόπο, στο πρόβλημα της αυλικής προσωπογραφίας στην Αυλή του Φιλίππου Β', η έκθεση του 1979 *L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle* (Bordeaux - Παρίσι - Μαδρίτη) είχε αντιμετωπίσει αποκλειστικά το θέμα της αγοράς ευρωπαϊκών έργων τέχνης από τους Ισπανούς μονάρχες.

Αλλά κι αυτό ακόμη το θέμα έχει δύο διαστάσεις, όπως έχει αποδειχθεί τουλάχιστον για τον 18ο αιώνα, όταν η Μοναρχία κάνει κάποιες προσπάθειες για να είναι αντιπροσωπευτική και να εκφράσει το γενικό συμφέρον. Ο Λουδοβίκος ΙΣΤ' αγοράζει έργα τέχνης υπό δύο ιδιότητες: ως άτομο με προσωπικό γούστο, οπότε τα τοποθετεί στα ιδιωτικά του διαμερίσματα και παλάτια (κυρίως έργα ροκοκό ή ελαφρώς κλασικίζοντα) και ως Βασιλεύς της Γαλλίας, που προσπαθεί να ανταποκριθεί στα αιτήματα όλων των τάξεων, συμπεριλαμβανομένου του *Tiers Etat* (έργα αυστηρού νεοκλασικού πνεύματος, που είναι ταυτόχρονα ηθικο-πολιτικά μαυφέστα, στο πνεύμα των *Philosophes*). Σ' αυτή, για παράδειγμα, την πολιτική οφείλονται οι παραγγελίες από τον Λουδοβίκο ΙΣΤ' στον David έργων της κατηγορίας του *Όρκου των Ορατίων*, όπως έδειξε ο Άνταλ⁶.

Νομίζω ότι αυτά αρκούν για να σκιαγραφήσουν μια πρώτη διάσταση του όρου «αυλική τέχνη» και των προβλημάτων που συνεπιφέρει μαζί του.

«Αυλική Τέχνη» και Τεχνοτροπίες

Τί είναι όμως μια Αυλή; Ο ηγεμόνας; Η οικογένειά του; Οι αυλικοί; Μία

5. André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin - Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1936, σελ. 266.

6. Frederick Antal, «Reflections on Classicism and Romanticism», στο *The Burlington Magazine*, Απρίλιος 1935 (αναδημοσιεύτηκε στο *Classicism and Romanticism, with other Studies in Art History*, Λονδίνο, Routledge and Kegan Paul, 1966, σελ. 4).

μορφή πολιτικής εξουσίας; Μπορούμε να μιλήσουμε για αυλική τέχνη όταν ο θεσμός της Μοναρχίας ή μικρότεροι θεσμοί που εξαρτώνται απ' αυτόν (δουκάτα, κομητείες, κτλ.) παύουν να έχουν ουσιαστική εξουσία; Γιατί δεν μπορούμε να μιλήσουμε για αυλική τέχνη όταν μιλάμε για τέχνη στην Αγγλία τον 20^ο αιώνα; Μήπως δεν υπάρχουν προσωπογραφίες της Βασίλισσας Ελισάβετ και του Δούκα του Ουϊνδσορ ή της Diana και του Καρόλου στην National Portrait Gallery στο Λονδίνο; Αυτό όμως δεν αρκεί. Η αυλική τέχνη προϋποθέτει την ύπαρξη Αυλής και η Αυλή προϋποθέτει την ύπαρξη ουσιαστικής πολιτικής, οικονομικής και ιδεολογικής εξουσίας. Μόνο με αυτές τις προϋποθέσεις υπάρχουν αυλικοί καλλιτέχνες⁷, οπότε υπάρχει και αυλική τέχνη.

Ας προχωρήσουμε λίγο περισσότερο στην εξερεύνηση της τέχνης που παράγεται για την Αυλή: έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά; Εικονογραφικά διαπιστώνουμε μια βέβαιη προτίμηση για τη μυθολογία. Ο ηγεμόνας είναι εξάλλου ο συνεχιστής του έργου των θεών του Ολύμπου. Τα ζωγραφικά είδη που κυριαρχούν είναι οι Μάχες και τα Πορτραίτα. Τέλος οι μυθολογίες προσφέρονται για την αναπαράσταση ερωτικών σκηνών. Όλοι οι μελετητές, ανεξαρτήτως μεθοδολογικών και άλλων ευρύτερων τοποθετήσεων, παραμένοντας στο επίπεδο της εμπειρικής παρατήρησης, θεωρούν ότι υφολογικά, η τέχνη της Αυλής είναι πάντοτε τέχνη εκλεπτυσμένη με όλα τα συνώνυμα της λέξης αυτής: κομψή, καλαισθητή, ραφιναρισμένη κτλ.

Το ερώτημα εδώ είναι κατά πόσον μπορούμε να προχωρήσουμε περισσότερο: μπορούμε να μιλήσουμε για στυλ της Αυλής, για αυλική τεχνοτροπία, για αυλικό στυλ;

Για ό,τι αφορά την δυτικοευρωπαϊκή τέχνη θα έπρεπε νομίζω ιδιαίτερα να αναφερθεί το Μπαρόκ, μία τεχνοτροπία που απλώνεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη και στην ισπανική Αμερική, που έχει επανειλημμένα χαρακτηριστεί ως η κατεξοχήν τέχνη του ανανεωμένου καθολικισμού μετά την Αντιμεταρρύθμιση και την αναχαίτιση του προτεσταντισμού, αλλά που επίσης θεωρείται σε συντριπτικό ποσοστό από την ειδικευμένη βιβλιογραφία ως η τέχνη που εκφράζει τις Αυλές του 17ου αιώνα και την Απόλυτη Μοναρχία. Η σύνδεση μιας τεχνοτροπίας με την Αυλή, η θεώρησή της ως αυλικής τέχνης δεν είναι λοιπόν ασυνήθιστη, ούτε απόρροια των μεθοδολογικών επιλογών ορισμένων ερευνητών. Κι ας προστεθεί ότι αναφερόμαστε στην «υψηλή τέχνη» κι όχι σε έπιπλα και στις λεγόμενες «διακοσμητικές τέχνες», όπου όροι που παραπέμπουν σε συγκεκριμένους μονάρχες όπως Victorian, Régence, Louis XVI, κτλ., δίνουν και παίρνουν.

7. Για το ζήτημα αυτό έχουμε εδώ και μερικά χρόνια στη διάθεσή μας την εξαιρετική μελέτη του Martin Warnke, *Hofkünstler - Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Κολωνία, Du Mont Buchverlag, 1985.



Πολυθρόνα Louis XIV



Πολυθρόνα Louis XVI

Αξίζει να θυμηθούμε ότι το 1974 εγκαινιάστηκε στο Παρίσι, στο Hôtel de la Monnaie, η μεγάλη έκθεση *Louis XV - Un moment de perfection de l'art français*, όπου η αρχιτεκτονική, ο χορός, η τέχνη των κήπων, τα νομίσματα και τα μετάλλια, η μουσική, η ζωγραφική, τα κουστούμια, οι πορσελάνες, τα έπιπλα, η γλυπτική, το βιβλίο και η πολεοδομία των ετών 1730-1770 ενοποιήθηκαν υπό την προστατευτική παρουσία ενός βασιλιά που έμεινε στην ιστορία ως «Le Bien-Aimé».

Ο Μανιερισμός ως αυλική τέχνη

Ως εδώ κινούμαστε σ' ένα έδαφος κοινής αποδοχής. Θα ήθελα τώρα να κάνω ένα μικρό βήμα προς μια κατεύθυνση που είναι λιγότερο αυτονόητη.

Είναι γνωστό ότι το πρόβλημα του τέλους της Αναγέννησης αποτελεί εδώ και πολλές δεκαετίες, ένα θέμα οξύτατης αντιπαράθεσης μεταξύ των ιστορικών της τέχνης αλλά και των ιστορικών γενικότερα.

Πότε τελειώνει η Αναγέννηση, τι την «διαδέχεται» και πότε, νά με δύο λόγια, τα βασικά σημεία της διαμάχης.

Από το 1920 περίπου επικρατεί η αντίληψη ότι την Αναγέννηση τη διαδέχεται ο Μανιερισμός, ο οποίος ξεκινάει, το νωρίτερο γύρω στα 1520, κυρίως στην Τοσκάνη (Φλωρεντία-Σιένα) αλλά και στη Ρώμη από τον Ραφαήλ και τους μαθητές του και, ανεξάρτητα από εκείνους, από τον Μιχαήλ Άγγελο και τους δικούς του μαθητές. Εδώ πάλι οι διαπιστώσεις έγιναν σε ένα κα-

θαρά εμπειρικό επίπεδο, με αποτέλεσμα τα συμπεράσματα που συνάγονται να είναι αποδεκτά λίγο-πολύ απ' όλους.

Αξίζει να εξετάσει κανείς το ζήτημα του Μανιερισμού σε σχέση με το πρόβλημα της «αυλικής τέχνης». Είπαμε ήδη ότι η χρησιμότητα του τελευταίου όρου έγκειται στο γεγονός ότι αντιστοιχεί σε κάποια αναμφισβήτητα δεδομένα και στο ότι είναι όρος κοινώς αποδεκτός, επειδή είναι όρος εμπειρικός. Ο Μανιερισμός μπορεί να θεωρηθεί αυλική τέχνη; Επιστήμονες, όπως ο Frederick Antal, έχουν δώσει εδώ και πολλά χρόνια μιαν ανεπιφύλαχτα καταφατική απάντηση στο ερώτημα⁸.

Νομίζω όμως ότι τα εμπειρικά δεδομένα επιτρέπουν και σε μελετητές διαφορετικών πεποιθήσεων να δώσουν μιαν εξίσου καταφατική απάντηση.

Θα πάρω ένα μόνο παράδειγμα: τον πλέον ενημερωμένο και επιφυλακτικό από τους ειδικούς των τελευταίων τριάντα ετών, τον John Shearman. Στο βιβλίο του *Mannerism*, ο Shearman προσπαθεί συστηματικά και με ιδιαίτερη ευφυΐα να αποτρέψει τον αναγνώστη από το να βγάλει οποιαδήποτε γενικότερα συμπεράσματα κοινωνικού ή ιδεολογικού χαρακτήρα σχετικά με το νόημα του Μανιερισμού, το τί εκφράζει κτλ. Γράφει ρητά ότι ο Μανιερισμός μπορεί καλύτερα να χαρακτηριστεί ως τέχνη για ειδήμονες παρά ως αυλική τέχνη. Το μόνο για το οποίο θέλει να πείσει τον αναγνώστη του ο Shearman (στρεφόμενος έτσι ενάντια στην ερμηνεία του μανιεριστικού φαινομένου από τον Hauser) είναι ότι ο Μανιερισμός είναι μια τέχνη απόλυτης ισορροπίας, εξευγενισμού και sophistication. Τα μανιεριστικά έργα μοιάζουν με τα σπάνια φυτά ενός θερμοκηπίου· είναι γεμάτα χάρη, κομψά και ευαίσθητα. «Ο Μανιερισμός», γράφει, «είναι, με μια λέξη, the stylish style»⁹. Και όμως ο ίδιος ο Shearman στο κεφάλαιο που έχει αφιερώσει στο μουσικό είδος της Pastorale γράφει ότι «όπως πολλές άλλες μανιεριστικές μορφές, έτσι και το πολυφωνικό μαδριγάλι αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την αναγέννηση μιας γοθτικής αυλικής μορφής»¹⁰. Γράφοντας για τα Intermezzi αναφέρει ότι «η πραγματική έδρα του θεάτρου της Αναγέννησης ήταν η αυλή της Φερράρας και εκεί άρχισαν τα Intermezzi να παίζουν τον ρόλο μιας ανεξάρτητης καλλιτεχνικής μορφής. Άλλες αυλές όπως του Urbino και της Ρώμης έπαιζαν κι αυτές τον ρόλο τους»¹¹. Προς το τέλος του βιβλίου του ο Shearman επανέρχεται στο πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στην υστερογοθτική τέχνη και στον Μανιερισμό, που απασχολεί

8. Βλέπε κυρίως το παράρτημα («The Social Background of Italian Mannerism») στη μελέτη του «Observations on Girolamo da Carpi», στο *The Art Bulletin*, Ιούνιος 1948, σελ. 102-103 (αναδημοσιεύτηκε στο *Classicism and Romanticism, with other Studies in Art History*, όπ.π., σελ. 158-161).

9. John Shearman, *Mannerism*, Λονδίνο, Pelican Books, 1967, σελ. 19.

10. Όπ.π., σελ. 99.

11. Όπ.π., σελ. 105.

ιδιαίτερα την έρευνα ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, και γράφει: «Οι σχέσεις ανάμεσα στη Γοτθική και στη Μανιεριστική τέχνη είναι πραγματικές στον βαθμό που και οι δύο ήταν τέχνες αυλικές. Ο Μανιερισμός δεν ήταν κατά κανένα τρόπο αποκλειστικά αυλική τέχνη. Η τέχνη του Parmigianino στην Πάρμα στη δεκαετία του 1530 είχε λίγη επαφή με τις Αυλές και οι Σχολές του Χάαρλεμ και της Ουτρέχτης αποτελούν κι αυτές εξαιρέσεις. Ο Μανιερισμός μπορεί καλύτερα να χαρακτηριστεί ως τέχνη για ειδήμονες παρά ως αυλική τέχνη. Οι περισσότεροι όμως από τους πρώτους βρισκόνταν στις Αυλές ή στον περίγυρό τους κι αυτό είναι ένα γεγονός της κοινωνικής ιστορίας του δέκατου έκτου αιώνα που είχε σίγουρα ουσιαστικές, μακροπρόθεσμες επιπτώσεις για την πορεία του Μανιερισμού»¹².

Ως εδώ ο αναγνώστης θα μπορούσε ίσως ακόμα να αναρωτιέται για το πώς αντιλαμβάνεται ο Shearman τη σχέση του Μανιερισμού με τις Αυλές. Νά όμως που ο συγγραφέας συνεχίζει: «Τα κέντρα της μανιεριστικής τέχνης που δίνουν τον τόνο συμπίπτουν με τις Αυλές: Ρώμη, Φλωρεντία, Μάντοβα, Fontainebleau, Μόναχο, Πράγα. Η Βενετία δεν ανήκει σ' αυτά ούτε κοινωνικά ούτε καλλιτεχνικά. Είναι αδύνατον να ξεχωρίσει κανείς το βαθμό στον οποίο οι Αυλές επηρεάζουν μια τεχνοτροπία από το βαθμό που οι Αυλές προστατεύουν μιαν ομοιοειδή τεχνοτροπία που υπάρχει ανεξάρτητα απ' αυτές. Αλλά όπως κι αν διαμορφώσει κανείς την εξίσωση, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για την πραγματικότητα πίσω της. Αυτή ακριβώς η σύνδεση με τις Αυλές εξηγεί το ότι στον Μανιερισμό επιβιώνουν οι γοτθικές *preciosities* παρόλη την ολοκληρωτική μερικές φορές αντιπάθεια των δύο τεχνοτροπιών»¹³.

Νομίζω ότι αυτά τα αποσπάσματα από το έργο του πλέον επιφυλακτικού από τους νεότερους ερευνητές να συνδέσει τα καλλιτεχνικά με τα κοινωνικά φαινόμενα, είναι χαρακτηριστικά για τον βαθμό ευρύτερης αποδοχής της θέωσης του Μανιερισμού ως αυλικής τέχνης.

Ας κάνουμε, τέλος, χρησιμοποιώντας πάλι τον Shearman, μια διάκριση ανάμεσα στη μανιεριστική θρησκευτική και στη μανιεριστική κοσμική τέχνη κι ας εξετάσουμε το θέμα της διάρκειας του Μανιερισμού στον χρόνο.

«Ο Μανιερισμός στη θρησκευτική τέχνη αποτελεί μια διπλή προσβολή της κλασικής έννοιας του Decorum. Πρώτα απ' όλα, η μανιεριστική τέχνη δεν εκφράζει άμεσα το θέμα (...). Δεύτερο, ο Μανιερισμός χαρακτηρίζεται πολύ συχνά από εκθέσεις γυμνών και από τεχνάσματα τα οποία δεν είναι μόνο περιττά, με τη λειτουργική σημασία, αλλά επιπλέον επιφέρουν τις αντίθετες

12. 'Οπ.π., σελ. 175.

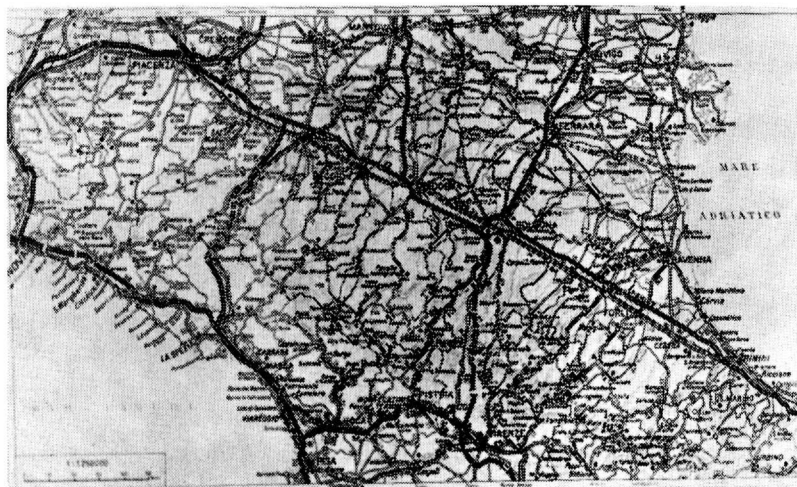
13. 'Οπ.π., σελ. 176.

επενέργειες απ' αυτές που επιδιώκουν εξορισμού τα θρησκευτικά έργα (...). Πρόκειται μάλλον γι' αυτή την έλλειψη decorum (που είναι διπλά απορριπτέα στη θρησκευτική τέχνη) στην οποία οφείλεται το γεγονός ότι ο Μανιερισμός εξαφανίζεται από τη θρησκευτική τέχνη πολύ νωρίτερα απ' ό,τι στην κοσμική. Μια αλλαγή στην τεχνοτροπία των θρησκευτικών έργων γίνεται εμφανής στη δεκαετία 1560-70 (...). Ενώ το στυλ του μανιερισμού συνεχίζει με αμείωτο σφρίγος και πεποίθηση σε κοσμικά και κυρίως διακοσμητικά έργα στην Ιταλία έως το 1600 και στις Αυλές του Βορρά (κυρίως Παρίσι, Μόναχο και Πράγα) έως το 1620»¹⁴.

Η τέχνη στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα

Μετά απ' αυτές τις γενικές παρατηρήσεις σχετικά με την αντιμετώπιση του Μανιερισμού ως αυλικής τέχνης, θα ήθελα να εξετάσουμε μια συγκεκριμένη ιστορική περίπτωση: τη ζωγραφική στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα.

Η Emilia είναι μια από τις πλουσιότερες περιοχές της Ιταλίας. Αποτελεί το νότιο τμήμα της κοιλάδας του Πάδου, αναμφισβήτητα το πιο εύφορο της χώρας, και εκτείνεται από την Αδριατική μέχρι σχεδόν τις ακτές της Λιγυρίας. Σήμερα αποτελεί, διοικητικά, τμήμα της regione Emilia-Romagna.



Όποιος ασχολείται με τη ζωγραφική του 16ου αιώνα, παρατηρεί ένα φαινόμενο που υπάρχει βέβαια και παλαιότερα, αλλά που, εκτός λιγοστών εξαι-

14. 'Οπ.π., σελ. 168, 169, 170.

ρέσεων, μάταια θα αναζητήσουμε κατά τον 20ό αιώνα: η ζωγραφική που παράγεται σε μια περιοχή ή από καλλιτέχνες που κατάγονται απ' αυτήν, έχει κάποιες ιδιομορφίες, κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Είτε μιλάμε για τη Βουργουνδία είτε για τη Λομβαρδία είτε για το Βένετο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι μπορούμε να διαπιστώσουμε ορισμένες κοινές τάσεις στην τέχνη ορισμένων περιοχών. Οι εργασίες του Harald Keller για τις καλλιτεχνικές περιοχές της Ιταλίας και της Γαλλίας είναι σε μεγάλο βαθμό πειστικές¹⁵, παρόλο που κατά τη γνώμη μου υπερβάλλει στις εκτιμήσεις του για ό,τι αφορά τη χρονική διάρκεια και τη σταθερότητα του φαινομένου. Η άποψη ότι η τέχνη στην περιοχή όπου εκβάλλει ο Ρίο ντε λα Πλάτα εμφανίζει τόσα πολλά κοινά στοιχεία ώστε να είναι σωστότερο να μιλάμε για *arte rioplatense*, παρά να διαχωρίζουμε την τέχνη αυτή σε δύο μέρη, ακολουθώντας τα σύνορα των κρατών της Αργεντινής και της Ουρουγουάης, μπορεί να εκφράζει κατά τον 20ό αιώνα μια τάση μη αναγνώρισης της αυτονομίας της ζωγραφικής της Ουρουγουάης εκ μέρους αργεντινών ιστορικών της τέχνης, αλλά για τον 19ο αιώνα η διαπίστωση είναι αναμφισβήτητα πειστική. Έτσι και η Emilia έχει τα δικά της χαρακτηριστικά, παρ' όλο που από τη γεωγραφική της φυσιογνωμία είναι ιδιαίτερα ανοιχτή προς περισσότερες κατευθύνσεις, διασχίζεται από μεγάλους οδικούς άξονες και έχει περισσότερα καλλιτεχνικά κέντρα¹⁶. Μερικοί μελετητές βλέπουν μάλιστα αυτές τις ιδιομορφίες της αιμιλιανικής τέχνης ως σταθερές στη μεγάλη χρονική διάρκεια, από τον 12ο αιώνα μέχρι τον Μπολονέζο Giorgio Morandi που πεθαίνει στη δεκαετία του 1960¹⁷. Με αυτή τη λογική δημιουργήθηκε η έννοια της *Emilianità*, της «αιμιλιανικότητας». Βέβαια η άποψη της καλλιτεχνικής συνέχειας από τον 12ο μέχρι τον 20ό αιώνα δεν είναι πειστική. Είναι όμως σίγουρο ότι επί έναν σχεδόν αιώνα έχουμε κοινά στοιχεία και κοινούς προσανατολισμούς στην τέχνη της περιοχής. Μπροστά σ' αυτή τη μεγάλη συνοχή του φαινομένου η χρήση της έννοιας της «αιμιλιανικότητας» μοιάζει σχεδόν δικαιολογημένη. Θα ήθελα να εξετάζαμε το θέμα συνδέοντάς το με τους προηγούμενους προβληματισμούς.

Το φαινόμενο αρχίζει να εμφανίζεται με δύο εξαιρετικές προσωπικότητες που γεννιούνται την ίδια περίοδο, γύρω στο 1490, τον Dosso Dossi από τη Φερράρα και τον Antonio Allegri από το Κορρέτζιο, μια μικρή πόλη, 40 χιλιόμετρα βορειοανατολικά της Πάρμας, που του έδωσε και το παρατσούκλι του.

Ας ξεκινήσουμε με τους αδελφούς Dossi και την Ferrara, την τέχνη της

15. Βλ. για παράδειγμα Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, Μόναχο, Prestel Verlag, 1960.

16. Βλ. στον Keller, *όπ.π.*, σελ. 244-259 και ιδιαίτερα σελ. 247.

17. Δεν μπόρεσα να συμβουλευθώ τον κατάλογο της έκθεσης *Natura ed espressione nell' arte bolognese-emiliana*, που οργάνωσε ο Francesco Arcangeli στη Bologna το 1970.

οποίας γνωρίζουμε τόσο καλά χάρη στις έρευνες του Roberto Longhi¹⁸. Ειδικά για τους Dossi υπάρχει τώρα και η μελέτη του Felton Gibbons¹⁹.



Σ' ένα έργο του Dosso, ζωγραφισμένο στα μέσα της δεκαετίας του 1530, μια πολύπλοκη αλληγορία, που έχει γίνει αποδεκτή στη διεθνή βιβλιογραφία υπό τον τίτλο *Αλληγορία της Μουσικής* και βρίσκεται στη Συλλογή Horne στη Φλωρεντία, διαφαίνονται ήδη κάποια στοιχεία που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συγκεντρώνουν όλα τα χαρακτηριστικά της «αιμιλιανικότητας». Ο πίνακας προέρχεται από τη συλλογή του καρδινάλιου Aldobrandini ο οποίος άρπαξε τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς του παλατιού της Φερράρας, όταν η πόλη έπεσε στα χέρια των στρατευμάτων του Πάπα το 1597-98. Από το παλάτι της Φερράρας προέρχεται και ο *Απόλλωνας* του Dosso Dossi ζωγραφισμένος γύρω στο 1520-1525, σήμερα στη Galleria Borghese στη Ρώμη, (διπλανή σελίδα επάνω αριστερά) ένα έργο με ιδιαίτερα πρωτότυπη εικονογραφία, που, κατά την υπόθεση του Gibbons, θα πρέπει να βρίσκονταν σε μία από τις αίθουσες μουσικής του παλατιού δεδομένου ότι ο μύθος της Δάφνης και ο έρωτας του Θεού γι' αυτήν δεν βρίσκονται στο επίκεντρο του έρ-

18. Βλ. Roberto Longhi, *Officina Ferrarese*, Le Edizioni d' Italia, Ρώμη, 1934. Αναδημοσιεύτηκε, μαζί με τα *Ampliamenti nell' Officina Ferrarese* (1940) και τα *Nuovi Ampliamenti* (1940-1955) στον τόμο V των *Απάντων* του, *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, τόμος V, Φλωρεντία, Sansoni, 1956.

19. F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1968.

γου. Τέλος χαρακτηριστικό έργο των αδελφών Dossi, για το οποίο πληρώθηκαν τον Μάρτιο και Απρίλιο του 1540 από τον Δούκα της Φερράρας Ηρακλή Β' είναι ο Άγιος Γεώργιος σήμερα στην Πινακοθήκη της Δρέσδης (δεξιά)²⁰.



Οι αισθητικές προτιμήσεις των Δουκών της Φερράρας για πολύπλοκες αλληγορίες και ένα στυλιζαρισμένο μανιερισμό, που δεν έχει όμως την ψυχρότητα του μανιερισμού της Τοσκάνας, είναι εμφανείς.

Ο Correggio είναι όμως αυτός που θα δημιουργήσει την ισχυρότερη παράδοση: απ' αυτόν τρέφονται, είτε άμεσα είτε μέσω του Parmigianino, οι καλλιτέχνες της Emilia έως το τέλος του 16ου αιώνα, ενώ το ενδιαφέρον γι' αυτόν αναζωπυρώνεται στη Ρώμη κατά τον 17ο. Στην επόμενη σελίδα επάνω αριστερά, μια χαρακτηριστική Παναγία με το βρέφος του Correggio, η λεγόμενη Madonna Campori, έργο του 1517-18, σήμερα στην Galleria Estense, στη ΜόδENA, παρόλο που δεν ξέρουμε για ποιον ζωγραφίστηκε αρχικά, μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε αρκετά νωρίς τις ιδιομορφίες του καλλιτέχνη.

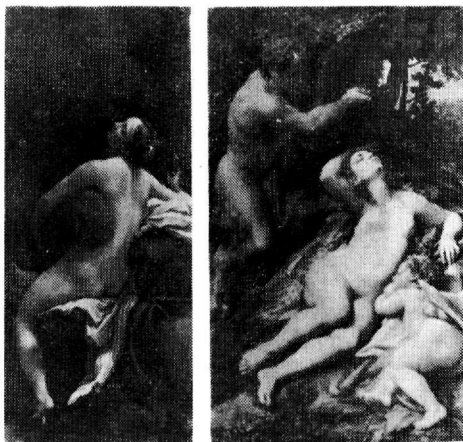
Πράγματι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τόνος έχει ήδη δοθεί: μια γλυκύτητα, μια ιδιαίτερη τρυφερότητα στην έκφραση, εκλέπτυνση στις φιγούρες, χρωματική ενοποίηση του πίνακα, που είναι ζωγραφισμένος σε απαλούς τόνους. Αν τοποθετήσουμε δίπλα σ' αυτό το έργο μια Παναγία με το βρέφος του Ραφαήλ (δεξιά, λεπτομέρεια), από την οποία μάλιστα, κατά τη γνώμη των περισσότερων ερευνητών, ο Correggio επηρεάστηκε, η διαφορά είναι αισθητή: στον Ραφαήλ, εντονότερες χρωματικές αντιθέσεις, ισχυρά περιγράμματα, μια

20. Μία σύγκριση με τον Άγιο Γεώργιο του Ραφαήλ (1505-1506), σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον, επιτρέπει αρκετά εύκολα να φανεί το πέρασμα από την αισθητική της Αναγέννησης σ' αυτήν του Μανιερισμού.

διαφορετική σύλληψη. Πρόκειται για τη λεγόμενη *Παναγία του Foligno* (1511-1512), που βρίσκεται σήμερα στην Πινακοθήκη του Βατικανού.

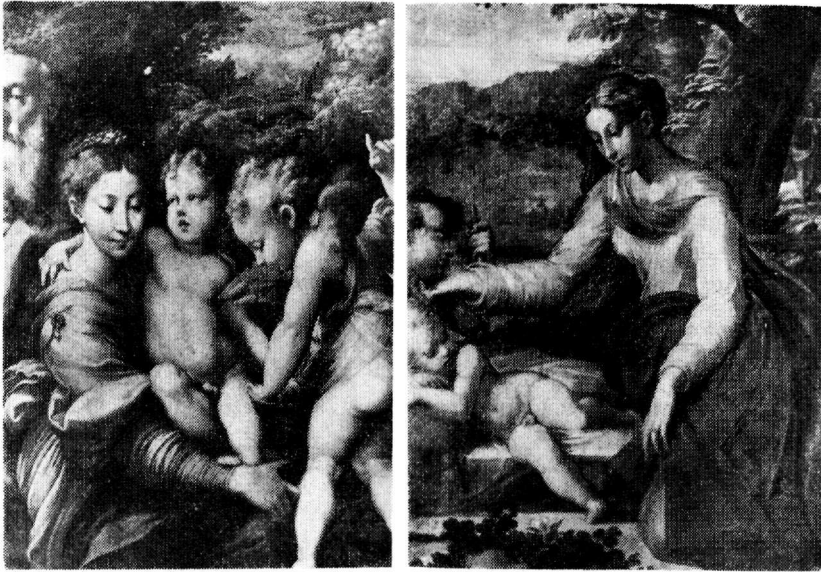


Η αντίληψη αυτή συνεχίζεται μέχρι το τέλος της ζωής του Correggio, και αξίζει τον κόπο να στραφούμε τώρα προς τα έργα που ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει για την Αυλή. Σίγουρα είναι ενδεικτικό ότι όλες ανεξαιρέτως οι μυθολογίες του είναι ζωγραφισμένες για την Αυλή της Μάντοβα, για τους Gonzaga. Τόσο η *Κοιμωμένη Αφροδίτη* (ή *Δίας και Αντιόπη*) του Λούβρου (κάτω δεξιά), έργο που ζωγραφίστηκε περίπου το 1528 για τον Δούκα Φεντερίκο Β' Gonzaga, όσο και η *Ιώ* (αριστερά) από τη σειρά των *Ερώτων του Δία* (σήμερα στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης), που παραγγέλθηκαν από τον ίδιο Δούκα και προσφέρθηκαν ως δώρο στον αυτοκράτορα Κάρολο Ε' όταν επισκέφθηκε τη Μάντοβα τον Μάρτιο 1530 ή, πιθανότερο, το Νοέμβριο του 1532, διατηρούν τα γενικά χαρακτηριστικά που διαπιστώσαμε στο έργο του 1517-18: γλυκύτητα στην έκφραση, χρωματική ενοποίηση του πίνακα, μια ιδιαίτερη εκλέπτυνση στις μορφές αλλά και μια έντονη πλαστικότητα.



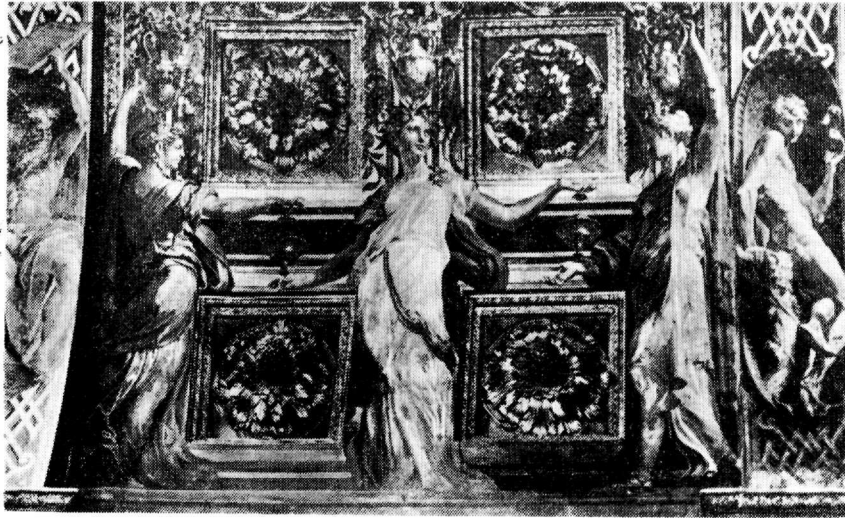


Το φαινόμενο συνεχίζεται και εντείνεται με τον Parmigianino. Η *Μεταστροφή του Σαύλου*, σήμερα στη Βιέννη, του 1527 περίπου, που συχνά αποδίδεται και στον Nicolò dell' Abate, έργο τόσο επιτηδευμένο που βρίσκεται στα όρια ανάμεσα στο σοβαρό και στο παιχνιδι, δεν γνωρίζουμε για ποιόν ζωγραφίστηκε. Αρκεί, για να κρατήσουμε σ' αυτή τη σύντομη διαδρομή μια γενικότερη αίσθηση για τα πράγματα και να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα τις ιδιομορφίες του πίνακα του Parmigianino, να φανταστούμε δίπλα του τη νωπογραφία με το ίδιο θέμα, που θα ζωγραφίσει ο Μιχαήλ Άγγελος στην Cappella Paolina, στο Βατικανό, το 1542-45. Έχουμε να κάνουμε με δύο κόσμους, τόσο ζωγραφικά όσο και στη γενικότερη αντίληψη του θέματος. Η φράση του Shearman ότι ιδιαίτερα στη μανιεριστική θρησκευτική ζωγραφική τα τεχνάσματα έρχονται σε αντίθεση με την κλασική έννοια του Decorum και έχουν επενέργειες αντίθετες απ' αυτές που εξ ορισμού επιδιώκουν τα θρησκευτικά έργα, ισχύει εδώ περισσότερο απ' οπουδήποτε αλλού. Σ' αυτό το κομψοτέχνημα του Parmigianino, η μεταστροφή του αμείλικτου διώκτη των χριστιανών, αυτή η μεγάλη δραματική στιγμή, αποτελεί ένα απλό πρόσχημα για να αποδώσει ο ζωγράφος ένα αλαφιασμένο άλογο από πορσελάνη μ' ένα λαιμό καμηλοπάρδαλης, το σώμα του οποίου καλύπτει σχεδόν το σύνολο του πίνακα.



Επάνω αριστερά, η *Αγία Οικογένεια*, σήμερα στο Prado, ζωγραφισμένη στις αρχές του 1524, δόθηκε απ' τον καλλιτέχνη ως δώρο στον νεοεκλεγμένο Πάπα Κλήμη VII με την ελπίδα να του αποσπάσει παραγγελίες, κι ο Παρμιτζανίνο φαίνεται ότι επισκέφθηκε ειδικά γι' αυτό την Αυλή της Ρώμης. Μπορούμε να μιλήσουμε στην περίπτωση αυτή για «τέχνη για την Αυλή»; Το γεγονός ότι ο Παρμιτζανίνο χάρισε στον Πάπα και την ιδιόρρυθμη αλλά εντυπωσιακή αυτοπροσωπογραφία του 1524 (σήμερα επίσης στη Βιέννη) δείχνει ότι έχουμε να κάνουμε πράγματι με μια επίδειξη της τέχνης του σε περισσότερα ζωγραφικά είδη.

Η *Παναγία με το βρέφος και τον Άγιο Ιωάννη*, σήμερα στη Νάπολη, ζωγραφισμένη γύρω στο 1527, που προέρχεται από τη συλλογή των Φαρνέζε στη Ρώμη, εκφράζει το ίδιο ακριβώς αισθητικό ιδανικό. Θυμηθείτε τον παραλληλισμό των manierιστικών έργων από τον Shearman με τα σπάνια φυτά ενός θερμοκηπίου, γεμάτα ευγένεια και χάρη. Τί άλλο θα ταίριαζε περισσότερο να πει κανείς γι' αυτές τις Παναγίες, ή για τις φιγούρες στις τοιχογραφίες του Παρμιτζανίνο στη *Steccata* της Πάρμας; Το σημαντικό αυτό έργο που απασχολεί τον καλλιτέχνη κατά το μεγαλύτερο τμήμα της τελευταίας δεκαετίας της σύντομης ζωής του δεν θα μπορέσει να το ολοκληρώσει. Αυτό που ζωγράφησε δεν παύει να αποτελεί το σημαντικότερο μνημείο του αιμιλιανικού manierισμού. Οι τρεις κανηφόρες σοφές παρθένες με τις λυχνίες στα χέρια τους, που πλαισιώνονται από τον Μωυσή και τον Αδάμ (βλέπε επόμενη σελίδα επάνω) αποτελούν ίσως το αποκορύφωμα manierιστικής χάρης. Η κοινωνική θέση και η ιδεολογία των *Fabbricieri* της *Steccata*, που έδωσαν την παραγγελία, δεν έχει απ' όσο ξέρω ακόμα διερευνηθεί.



Η αυλική προσωπογραφία στην Emilia μπορεί να μελετηθεί μέσα απ' το έργο περισσότερων καλλιτεχνών. Θα περιοριστώ σε δύο πορträιτα του Girolamo da Carpi, την προσωπογραφία (κάτω αριστερά) της Renée της Γαλλίας, συζύγου του Ercole B' d'Este (Φρανκφούρτη, Städelsches Kunstinstitut)²¹ και (δεξιά) την Προσωπογραφία του Alfonso B' d'Este νέου (Μαδρίτη, Prado), π. 1548. Εδώ οι έννοιες αυλική προσωπογραφία και μανιεριστική προσωπογραφία μοιάζουν να ταυτίζονται.

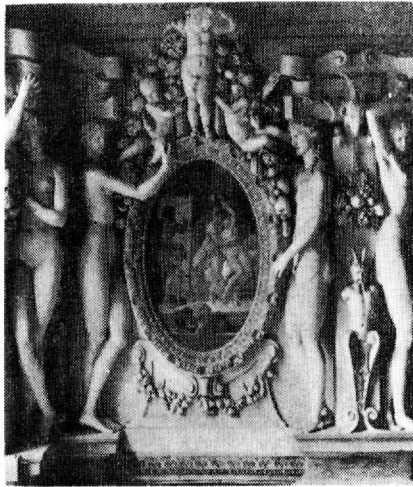


21. Ακολουθώ την απόδοση του Άνταλ («Observations on Girolamo da Carpi», όπ.π., σελ. 108) που αναφέρει και την προηγούμενη μελέτη τού Voss («Girolamo da Carpi als Bildnismaler», στο *Stadel-Jahrbuch*, III-IV, 1924, σελ. 97-98).

Ας κοιτάξουμε τη δουλειά του Τζιρόλαμο σε άλλα ζωγραφικά είδη: μία *Ιουδήθ*, του 1545 περίπου, σήμερα στη Δρέσδη (κάτω αριστερά), και μία αλληγορία *Η Τύχη και η Μετάνοια*, του 1540 περίπου, στο ίδιο Μουσείο (δεξιά), που ζωγραφίζει για τον Δούκα της Φερράρας, μας δίνουν τη δυνατότητα να θαυμάσουμε την αίσθηση του ζωγράφου για μια πλαστικότητα που υποτάσσεται σε μία διακοσμητική αντίληψη της ζωγραφικής επιφάνειας, πράγμα που αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του manierιστικού αισθητικού ιδανικού.

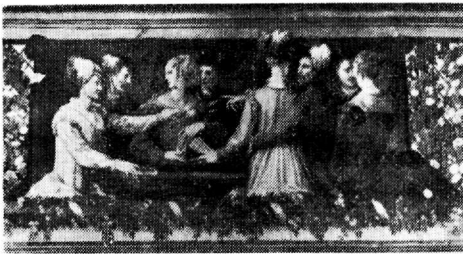


Το έργο ενός κατεξοχήν αυλικού καλλιτέχνη, του Primaticcio, που ξεκινάει την καριέρα του στη Bologna και καταλήγει να γίνει Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά της Γαλλίας στο Fontainebleau είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον για το θέμα που μας απασχολεί.



Η διακόσμηση του δωματίου της Δούκισσας d'Etampes, ένας έντεχνος συνδυασμός από γύψινες φιγούρες με ζωγραφισμένα θέματα σε ωσειδή σχήματα από την αρχαία ιστορία (εδώ ο Απελλής ζωγραφίζει την Καμάσπη γυμνή με την προτροπή του Αλέξανδρου), έργο του 1541-1545, νομίζω ότι επίσης συγκεντρώνουν με θαυμάσιο τρόπο τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε προηγουμένως: εκλέπτυνση, λεπτότητα, χάρη, ευγένεια.

Ο Πριματίτσιο, που όχι μόνο γίνεται Πρώτος Ζωγράφος και θαλαμηπόλος του βασιλιά αλλά το 1544 θα χειροτονηθεί και Αββάς, όταν ο Φραγκίσκος Α' θα του χαρίσει το Αββαείο του Saint-Martin με τις γαίες του, ως καλλιτεχνικός δικτάτορας της γαλλικής Αυλής, θα παραμείνει επί τριάντα χρόνια ο συνδετικός κρίκος με την τέχνη της Emilia: η Αίθουσα Χορού και η Στοά του Οδυσσέα του παλατιού του Φονταινεμπλώ, όπως και οι τάφοι των δουκών της Guise και του Ερρίκου Δ' στο Saint-Denis, θα σχεδιαστούν απ' αυτόν και τους συνεργάτες που εκείνος θα επιλέξει. Αυτός θα οργανώνει τουρνουά, γιορτές και τελετές των Βασιλέων της Γαλλίας.



Να δούμε δύο έργα του Nicolò dell' Abate (1509-1571), καλλιτέχνη από τη ΜόδENA, που προσκαλείται από τον Primaticcio στη Γαλλία και συμμετέχει από το 1552 στα έργα διακόσμησης του Fontainebleau. Πρώτα, αριστερά, μια νωπογραφία στο Palazzo Poggi, κατοικία του Giovanni Poggi, που το 1551 χρίστηκε καρδινάλιος από τον Πάπα Ιούλιο ΙΙΙ, κτίριο όπου σήμερα στεγάζεται η Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Bologna. Το έργο ζωγραφίστηκε το 1550-1552 και κατά την εκτίμηση του Adolfo Venturi παριστάνει σκηνές από τη ζωή της οικογένειας Poggi²². Δεξιά, η *Αρπαγή της Περσεφόνης*, σήμερα στο Λούβρο, έργο του 1560 περίπου, εξαιρετικό παράδειγμα μαυνιριστικού ιστορικού τοπίου, πιθανότατα ζωγραφίστηκε για το Φονταινεμπλώ²³.

22. Βλ. Adolfo Venturi, *Storia dell' arte italiana, IX, La pittura del Cinquecento*, Parte VI, Μιλάνο, Ulrico Hoepli, 1933, σελ. 602.

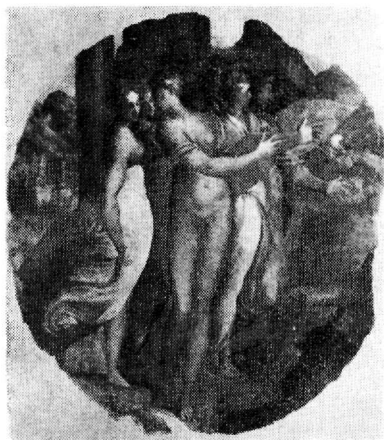
23. Βλ. τον κατάλογο της Sylvie M. Béguin, *Mostra di Nicolò dell' Abate*, Μπολόνα, Edizioni Alfa, 1969, σελ. 86.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τέχνη στην Αυλή του Βασιλιά της Γαλλίας αποτελεί από το 1516, με τον ερχομό του Λεονάρντο, και ιδιαίτερα από το 1530 και μετά, με την άφιξη του Rosso Fiorentino, απλή προέκταση της ιταλικής τέχνης. Όμως, αφού πεθαίνει ο Ρόσσο το 1540, η κυριαρχία ιδιαίτερα της αιμιλιανικής τέχνης στο Fontainebleau είναι αναμφισβήτητη.

Ο σημαντικότερος από τους ζωγράφους της Emilia της επόμενης γενιάς είναι ο Pelegrino Tibaldi που γεννιέται το 1527 και πεθαίνει το 1596. Ο Tibaldi φεύγει από την Ιταλία το 1587, δέκα χρόνια μετά τον Θεοδοκόπουλο, για να δουλέψει κι αυτός στην ισπανική Αυλή, για τον Φίλιππο Β' στο Escorial, ο οποίος, αναγνωρίζοντας τις υπηρεσίες του, θα του δώσει τον τίτλο του μαρκησιού.



Μια νεανική *Προσκύνηση των ποιμένων*, του 1548, σήμερα στην Galleria Borghese, έργο που μπορεί ν' ανταγωνιστεί τη *Μεταστροφή του Σαύλου* του Παρμιτζιανίνο σε επιτήδευση, στην επιδίωξη εντυπωσιασμού του θεατή από τα εφέ του φωτισμού, με τις τολμηρές συντμήσεις και την επίδειξη γνώσεων της ανατομίας, όλα αυτά σ' ένα ημικύκλιο γύρω από την Παρθένο, η ακινησία, ηρεμία και γλυκύτητα της οποίας αντιπαρατίθεται στις έντονες χειρονομίες και στην εκφραστικότητα των μορφών γύρω της, είναι πιστεύω χαρακτηριστική. Το έργο αυτό ζωγραφίζεται στη Ρώμη την εποχή ακριβώς που ο νεαρός Tibaldi συμμετέχει στη διακόσμηση της Sala Paolina για τον Πάπα Παύλο Γ' στο Castel Sant' Angelo υπό τη διεύθυνση του Perino del Vaga.



Το τελευταίο παράδειγμα αφορά τον Bertoia, καλλιτέχνη από την Πάρμα, γεννημένο το 1544, που πέρασε το σύνολο σχεδόν της ζωής του δουλεύοντας για τους Φαρνέζε, κυρίως για τον Δούκα της Πάρμας Ottavio. Η Πινακοθήκη της Πάρμας φυλάσσει δύο αντιπροσωπευτικά έργα του που ζωγραφίστηκαν για το δουκικό παλάτι (Palazzo del Giardino), επάνω, *Όρθιες γυναικείες μορφές στο ύπαιθρο*, έργο ζωγραφισμένο το 1566-68, που μερικοί ερευνητές θεωρούν πως απεικονίζει τη σκηνή με το μήλο της έριδος, και, κάτω, ένα έργο της ίδιας περιόδου, *Ερωτας και Ψυχή*. Ο Bertoia θα δουλέψει, το 1569-1570 κι από το 1572 μέχρι το 1573 που πεθαίνει, στη Villa του καρδινάλιου Alessandro Farnese, στην Caprarola. Εκεί τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, που δουλεύει κι αυτός για τους Farnese, θα γνωρίσει το έργο του Bertoia, τα ίχνη του οποίου χάραχθηκαν απ' ό,τι φαίνεται για πάντα στη μνήμη του.



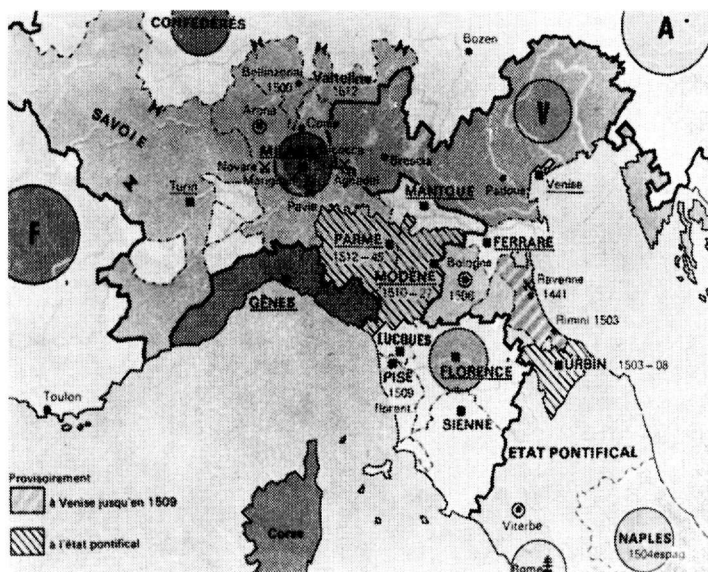
Το πνεύμα αυτό, αυτός ο ιδιαίτερα ομοιογενής μανιερισμός, η ακτινοβολία του οποίου εξαπλώνεται από τις Αυλές των δουκάτων της περιοχής στο σύνολο της Emilia, σταματάει στη δεκαετία του 1580. Κάποια έργα παράγονται ακόμα σποραδικά αλλά στη Bologna δημιουργείται ένα νέο κέντρο γύρω από νέα πρόσωπα. Πρόκειται για τους αδελφούς Carracci και τον εξάδελφό τους Ludovico, οι οποίοι στρέφονται υφολογικά και θεματικά προς τελείως νέες κατευθύνσεις. Πρόκειται για μια μεταστροφή κυριολεκτικά απίστευτη, η οποία δεν μπορεί να ερμηνευθεί μόνο μέσω της θεωρίας των επιδράσεων (όπως του Bartolomeo Passeroti, που είχε ζωγραφίσει λίγο νωρίτερα στη Bologna έντονα ρεαλιστικές ρωπογραφίες και του Pieter Aertsen που ειδικεύονταν σε ανάλογα θέματα στο Άμστερνταμ).



Οι φημισμένες σκηνές κρεοπωλείων, ζωγραφισμένες γύρω στο 1583, όπως αυτή σήμερα στην Οξφόρδη, στο Christ Church, δεν μπορούν να ερμηνευθούν ως απλές ηθογραφικές σκηνές εγκυκλοπαιδικών προθέσεων, άξιες να πάρουν τη θέση τους δίπλα στη συλλογή πετρωμάτων και κοχυλιών της Wunderkammer ενός ηγεμόνα. Ο ανάλαφρα ζωγραφισμένος Χωρικός που τρώει φασόλια, έργο κι αυτό του Annibale Carracci των αρχών της δεκαετίας του 1580, σήμερα στην Galleria Colonna, στη Ρώμη, νομίζω ότι δεν επιτρέπει μια τέτοια ερμηνεία. Η απλότητα του θέματος, η έλλειψη οποιασδήποτε αναφοράς στα χοντροκομμένα ήθη των αγροτών και η απουσία κάθε τάσης διακωμώδησης δίνει στο έργο διαστάσεις πρωτόγνωρες.



Τα χρόνια ακριβώς αυτά, στις αρχές της δεκαετίας του 1580, οι Carracci κάνουν και γελοιογραφίες, τις πρώτες στην ιστορία, αν αποκλείσουμε τις λεγόμενες γελοιογραφίες του Λεονάρντο ντα Βίντσι που στην ουσία είναι φυσιολογικές μελέτες. Μ' αυτά τα έργα κι αυτές τις αναζητήσεις τίθεται ένα τέρμα στην σχετικά σταθερή καλλιτεχνική δημιουργία της Emilia που παρακολουθήσαμε έως τώρα.



Οι εξελίξεις στην κεντρική και βόρεια Ιταλία 1494-1519

Η περιοχή της Emilia στην τέχνη της οποίας αναφερθήκαμε συνοπτικά, χωρίζεται κατά τον 16ο αιώνα σε περισσότερα δουκάτα. Το 1450 ακόμα η Πάρμα και η Πιατσέντσα ελέγχονται από το Μιλάνο, από τους Sforza. Το δουκάτο της Μόδενας και του Reggio, ιδρύεται το 1452 για τον Borso d'Este και στη Ferrara η οικογένεια των Este κυριαρχεί επίσης. Η περιοχή της Bologna ελέγχεται από την Εκκλησία της Ρώμης. Βόρεια του Πάδου βρίσκεται το δουκάτο της Mantova, όπου ηγεμόνες είναι οι Gonzaga, μαυκίχνης αποφασιστικής σημασίας για τον Μανιερισμό της Emilia, ήδη με την πρόσκληση του Giulio Romano. Το 1519 η πρόδοος της Εκκλησίας της Ρώμης είναι αισθητή. Ενσωματώνει τη Bologna στο κράτος της αλλά φτιάχνει και ένα νέο κρατίδιο στην Emilia: ο πάπας Παύλος Γ' ιδρύει το Δουκάτο της Πάρμας και Πλακεντίας το οποίο χαρίζει στον γιο του Pier Luigi, ήδη δούκα του Castro, κόμη του Ronciglione και μαρκήσιο της Νοβάρρα. Μέχρι το τέλος του αιώνα τρεις άλλοι Farnese, γνωστοί ως παραγγελιοδότες και συλλέκτες έργων τέχνης, θα είναι δούκες της Parma και Piacenza: ο Ottavio, ο Alessandro κι ο Ranuccio I. Το δουκάτο της Μόδενας έχει επίσης έρθει υπό τον έλεγχο του Βατικανού και μένει μόνο η Φερράρα στα χέρια των Este, έως το 1597 που πεθαίνει ο Alfonso Β' και τα παπικά στρατεύματα λεηλατούν την πόλη.

Το πρόβλημα που μας ενδιαφέρει σήμερα παρουσιάζεται λοιπόν ως εξής: η καλλιτεχνική παραγωγή στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τη ζωγραφική, έχει πρόσβαση σε περισσότερες πελατείες οι οποίες μπορεί κοινωνικά να βρίσκονται πολύ κοντά, μερικές φορές να ταυτίζονται, αλλά ιδεολογικά έχουν το δικό τους χαρακτήρα: μία είναι η τοπική εκκλησία, μία άλλη οι φιλότεχνοι, ουμανιστές και ντόπιοι ευγενείς, η τρίτη και μεγαλύτερη είναι οι ηγεμόνες. Είπαμε ότι μιλάμε για 3 οικογένειες ηγεμόνων στην περιοχή της Emilia με την αυστηρή-διοικητική σημασία του όρου: τους Este (Φερράρα, Μόδενα, Reggio), τους Farnese (Parma-Piacenza) και τον εκάστοτε Πάπα (Bologna και, από μια στιγμή και μετά, Μόδενα-Reggio). Αν προσθέσουμε το δουκάτο της Μάντοβα, λόγω των στενών καλλιτεχνικών επαφών με τους καλλιτέχνες της Emilia, έχουμε και τους Gonzaga. Είπαμε ότι η τέχνη της Emilia κυριαρχεί στη γαλλική Αυλή από το 1540 και μετά, με τον θάνατο του Rosso Fiorentino. Τέλος η δουλειά του Bertolio, πέραν της αρχικής φάσης της Πάρμας, υπό τον Ottavio Farnese, θα συνεχιστεί στη Villa του καρδινάλιου Alessandro Farnese, στην Caprarola. Έτσι τελικά, φαίνεται ότι πέρα από τις εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα (όπως για παράδειγμα το καλλιτεχνικά σε μεγάλο βαθμό διαφορετικό έργο του Lelio Orsi, που υφολογικά αποτελεί μια εξπρεσιονιστική παραλλαγή του Correggio αλλά και του Μιχαήλ Άγγελου και οι παραγγελιοδότες του σπάνια ξεπέρασαν τη μικρή επαρχιακή πόλη της Novellara όπου γεννήθηκε και πέθανε) η με-

γάλη καλλιτεχνική σταθερά της Emilia κατά τον 16ο αιώνα είναι ο Μανιερισμός που κυριαρχεί στις Αυλές της περιοχής.

Τα προβλήματα όμως παραμένουν. Και είναι πολλά. Το πρώτο αφορά το Βατικανό ως κοσμική, πολιτικοστρατιωτική και οικονομική δύναμη κατά τον 16ο αιώνα και ιδιαίτερα ως Αυλή, την Αυλή της Ρώμης. Παραγγελίες τόσο στη Ρώμη όσο και στις περιοχές που ελέγχει η εκκλησία της Ρώμης πρέπει να εξεταστούν απ' αυτή τη σκοπιά. Το δεύτερο πρόβλημα αφορά το διαχωρισμό «τέχνη στην Αυλή» και «τέχνη για την Αυλή», που έγινε προηγουμένως. Η πολιτική των ηγεμόνων των δουκάτων της Emilia πρέπει να μελετηθεί απ' αυτή τη σκοπιά. Και φυσικά οι παραγγελίες χρειάζονται μια ιδιαίτερη μεταχείριση και προσοχή. Για ό,τι αφορά το Fontainebleau, όπου η Emilia αντιπροσωπεύεται με δύο από τους αξιολογότερους καλλιτέχνες της, τα πράγματα είναι περισσότερο απλά. Το θέμα εξάλλου έχει μελετηθεί διεξοδικά. Το τελικό μεγάλο πρόβλημα είναι βέβαια η Bologna και η κοινωνική πελατεία των Carracci στη δεκαετία του '80, στην αρχή της σταδιοδρομίας τους, όταν είναι ακόμα νέοι 20-25 ετών. Γιατί κι εκεί θα έχουμε μια πλήρη μεταστροφή αργότερα, με αποκορύφωμα τη διακόσμηση από τον Annibale Carracci ενός άλλου παλατιού των Φαρνέζε στη Ρώμη, της σημερινής Γαλλικής πρεσβείας. Εκεί, μ' ένα μείγμα κλασικισμού και πρωτο-μπαρόκ (βλέπε κάτω) ο Annibale θα φτιάξει ένα έργο που αποτελεί τον αντίποδα των κρεοπωλείων και των μνημειακών ηθογραφιών της νιότης του.



Δεν χρειάζεται όμως να πάμε τόσο μακριά στον χρόνο και στον χώρο, μέχρι το Παλάτσο Φαρνέζε στη Ρώμη της τελευταίας τριετίας του 16ου αιώνα για να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα. Το πρόβλημα τίθεται ήδη στη Bologna στις αρχές της δεκαετίας του 1580.



Ας πάμε στο παλάτι του κόμη Φάβα κι ας κοιτάξουμε την κλασικιστική διακόσμηση του 1584 των αδελφών Καρράτσι και του εξαδέλφου τους με τις *Ιστορίες από τη ζωή του Ιάσωνα* (επάνω). Κι ας ξαναδούμε τη *Σκηνή Κρεοπωλείου* των ίδιων χρόνων. Την ίδια στιγμή λοιπόν δυο κόσμοι. Οι δύο διαφορετικές κατευθύνσεις εκφράζουν από τη μία το τέλος του manierισμού ως αυλικής τέχνης κι από την άλλη την απαρχή ενός κλασικιστικού μπαρόκ, που θα είναι μία από τις μεγάλες σταθερές της τέχνης του 17ου αιώνα και θα γίνει, αυτή πια, η επίσημη τέχνη της Αυλής νότια και βόρεια των Άλπεων.

*
* *

Επομένως τελικά αυτό που εμφανίζεται ως ο κατεξοχήν σταθερός παράγοντας κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, η περιβόητη «αιμιλιανικότητα», είναι στην πραγματικότητα περισσότερο η σταθερά της μανιεριστικής αυλικής τέχνης. Εάν όμως η έννοια της «αυλικής τέχνης» μπορεί, μέχρι ενός σημείου δικαιολογημένα, να γίνεται αποδεκτή, νομίζω ότι θα μπορούσε πλέον τώρα, ιδιαίτερα τώρα, μετά την, ας ελπίσουμε οριστική, κατάρρευση του συστήματος του σταλινικού μαρξισμού, να ξαναθεθεί το πρόβλημα και άλλων κοινωνικών προσδιορισμών της τέχνης: η συζήτηση για τις έννοιες «τέχνη της αριστοκρατίας» και «αστική τέχνη» θα μπορούσε να ξεκινήσει²⁴.

24. Η τέχνη στην Emilia έχει ιδιαίτερα μελετηθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες από τους Ιταλούς ιστορικούς της τέχνης με πρωτεργάτη τον ακούραστο Andrea Emiliani της Πινακοθήκης της Bologna. Το ενδιαφέρον που έχει δείξει η επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσινγκτον Diane de Grazia γι' αυτήν την περίοδο οδήγησε επίσης σε μερικές μεγάλες εκθέσεις, εκ των οποίων η σημαντικότερη ήταν *The Age of Correggio and the Carracci - Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον - Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης - Εθνική Πινακοθήκη, Μπολόνια, 1986 και στο συμπόσιο *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries*, Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον, Μπολόνια, Nuova Alfa Editoriale, 1987.