

## Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 32 (2023)



Το θέμα της «σγουραφιστής στόρησης» των δύο πρωταγωνιστών στον Ερωτόκριτο:

*Μαρίνα Ροδοσθένους-Μπαλάφα*

Copyright © 2023, Μαρίνα Ροδοσθένους-Μπαλάφα



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Ροδοσθένους-Μπαλάφα Μ. (2023). Το θέμα της «σγουραφιστής στόρησης» των δύο πρωταγωνιστών στον Ερωτόκριτο: : Ερμηνευτικά ζητήματα λόγου και εικόνας . *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 32, 230–249. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/view/34653>

**Το θέμα της «σγουραφιστής στόρησης» των δύο πρωταγωνιστών  
στον Ερωτόκριτο: Ερμηνευτικά ζητήματα λόγου και εικόνας**

Στην παρούσα μελέτη θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ο Κορνάρος πραγματεύεται λογοτεχνικά το θέμα της προσωπογραφίας,<sup>1</sup> όπως προκύπτει από τα δύο πορτρέτα που οι ερωτευμένοι πρωταγωνιστές, ο Ερωτόκριτος και η Αρετή, φτιάχνουν ο ένας για τον άλλο. Θα αναλυθεί η τεχνοτροπική πραγματέυση των δύο πορτρέτων, αλλά και τα σχόλια πρόσληψής τους από τους πρωταγωνιστές και τον ποιητή.<sup>2</sup> Επιπρόσθετα, θα συζητηθούν κορναρικοί στίχοι, σχετικοί με το θέμα της ζωγραφιάς, σε συνάρτηση με την ιστορία των ιδεών της εποχής, την αισθητική, τη φιλοσοφία και συγκεκριμένες δημοφιλείς πραγματείες για την τέχνη, όπως το *Περί ζωγραφικής* (*De Pictura*, 1435-1436) του σημαντικού ουμανιστή, αρχιτέκτονα και θεωρητικού Leon

---

\* Η μελέτη αυτή ανακοινώθηκε σε μια πρώτη μορφή στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο με θέμα «Ερωτόκριτος: Αισθητική, Ιστορία, Κριτική», που πραγματοποιήθηκε από το Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας στο Ρέθυμνο, 21-23 Ιουνίου 2019. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους παρουσιάστηκε και στο Colloquium του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ευχαριστώ και τα δύο ακροατήρια για τη γόνιμη συζήτηση που ακολούθησε, και ιδιαιτέρως τον Καθ. Massimo Peri. Επίσης, ευχαριστώ τους συναδέλφους Alfred Vincent, Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη και Έλλη Φιλοκύπρου, που διάβασαν ένα πρόσφατο προσχέδιο της μελέτης και έκαναν χρήσιμες επισημάνσεις. Δημοσιεύεται για πρώτη φορά σε πλήρως επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη μορφή.

<sup>1</sup> Το πορτρέτο αποτελεί είδος που άνθισε στην Αναγέννηση και γινόταν ολοένα και πιο διαδεδομένη πρακτική, όπως και η ποίηση που αφορούσε γνωστά πορτρέτα της εποχής, βλ. Peter Burke, «The Renaissance, Individualism and the Portrait», περ. *History of European Ideas*, τ. 21, αρ. 3, (1995) 393-400 (394)· Mary Rogers, «Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy», περ. *Word & Image*, τ. 2, αρ. 4, (1986) 291-305 (291), από το 2012 το άρθρο κυκλοφορεί σε ηλεκτρονική μορφή, <https://doi.org/10.1080/02666286.1986.10435353> και βλ. το κεφάλαιο του Guido Ruggiero, «Self: The Individual as a Work of Art (c. 1425-c. 1525)», στη μονογραφία του ίδιου *The Renaissance in Italy. A Social and Cultural History of the Rinascimento*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2015, σ. 326-386. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Αγγελάτο: «Η ζωγραφική θα αποτελέσει το αφετηριακό σημείο για τον αναγεννησιακό θεωρητικό στοχασμό, ως προς τις αναλογίες της με την ποίηση και βέβαια ως προς τη σύγκλιση και σύναψη των δύο, όπως θεματοποιούνται και αποτυπώνονται στην πραγματεία *Περί ζωγραφικής* του L.B. Alberti», βλ. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, σ. 272. Ο Alberti, «ο θεμελιωτής της επιστημονικής θεωρίας της τέχνης στην Αναγέννηση [...] συστηματοποιεί τις κατακτήσεις της τέχνης στον τομέα της προοπτικής, της ανατομίας, του φωτισμού, της σύνθεσης [...] στο *Περί Ζωγραφικής*», βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1988, σ. 40, 16.

<sup>2</sup> Ο Γιώργος Καλλίνης μελέτησε το θέμα του «πορτρέτου» της Αρετής από την οπτική της πρόσληψης του αναγνώστη-θεατή, όπου στην περίπτωση αυτή, όπως παρατηρεί, δεν υφίσταται προσωπογραφία μέσα από την περιγραφή των ρεαλιστικών εξωτερικών εξαιρουμένων χαρακτηριστικών της πρωταγωνίστριας, αλλά «ηθοποιία», δηλαδή περιγραφή των εσωτερικών χαρακτηριστικών της, «Το “πορτρέτο” της Αρετής. Από τις “προσωπογραφίες” ωραίων γυναικών της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής μυθιστορίας στην απουσία του γυναικείου σώματος στον *Ερωτόκριτο* του Β. Κορνάρου», στο *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 119-129 (128). Στην προκειμένη μελέτη θα δοθεί έμφαση στην πρόσληψη των πορτρέτων από τους ήρωες και τον ποιητή, οι οποίοι «βλέπουν» το πορτρέτο που δεν βλέπει ο αναγνώστης.

Battista Alberti (1404-1472),<sup>3</sup> το *Οι βίοι των πλέον εξαιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων* (1550, 1568)<sup>4</sup> του Giorgio Vasari (1511-1574) και οι σημειώσεις του Leonardo da Vinci (1452-1519).<sup>5</sup> Παράλληλα, θα γίνει αναφορά σε σύγχρονα λογοτεχνικά διακεείμενα του *Ερωτόκριτου*, σε σχέση με το θέμα της ζωγραφιάς.

Κατά την απουσία του ομώνυμου πρωταγωνιστή, η Αρετή επισκέπτεται το πατρικό του με τη συνοδεία της μητέρας της και άλλων γυναικών του παλατιού, ώστε να δει τον ασθενή πατέρα του, Πεζόστρατο. Όλες οι γυναίκες, αλλά περισσότερο η Αρετή, εντυπωσιάζονται από την τάξη και την ομορφιά του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, όπου διαμένει ο Ερωτόκριτος. Η Αρετή μάλιστα νιώθει μια επιπλέον «παρηγοριά κι αλάφρωση» (Α 1416)<sup>6</sup> στα μέλη και αυθόρμητα ανοίγει μια μικρή πορτούλα, όπου κρέμεται ένα κλειδί με «χρυσό βαστάγι» (Α 1419), το οποίο ανοίγει την «ακριβοκάμερα» (Α 1421) του πρωταγωνιστή. Παίρνει το κλειδί και μπαίνει χω-

<sup>3</sup> Θα χρησιμοποιηθεί η ελληνική και η αγγλική μετάφραση του έργου του, βλ. Λέον Μπαττίστα Αλμπέρτι, *Περί ζωγραφικής*, εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1993 και Leon Battista Alberti, *On painting. A new translation and critical edition*, επιμέλεια και μετάφραση Rocco Sinisgalli, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2013.

<sup>4</sup> Βλ. την ιταλική ηλεκτρονική έκδοση του έργου, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Edizione di riferimento, *Le vite de' più eccellenti, architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, επιμέλεια Luciano Bellosi και Aldo Rossi, Τορίνο, Einaudi, 1986, [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf).

Για την ηλεκτρονική ανατύπωση της έκδοσης του 1568, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, βλ.

<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/page/n551/mode/2up>.

Για την αγγλική μετάφραση, βλ. Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, μετάφραση, εισαγωγή και σημειώσεις Julia Conaway Bondanella και Peter Bondanella, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1998. Υπάρχουν και επιλεκτικές αποδόσεις στα ελληνικά, βλ. Giorgio Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, επιλογή, εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια Στέλιος Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκη, 1995 και Τζόρτζιο Βαζάρι, *Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης: Λεονάρντο ντα Βίντσι 1452-1519, Ραφαήλ από το Ουρμπίνο 1483-1520 και Μιχαήλ Άγγελος Μπουοναρότι 1475-1564*, μετάφραση Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα, Ερατώ, 1996. Μεταφράσεις των προοιμίων και των αφιερώσεων του έργου στα ελληνικά βρίσκονται στο Τζόρτζιο Βαζάρι, *Οι βίοι των πλέον εξαιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο*, μετάφραση Κώστας Βαλάκας, Νίκος Σκουτέλης και Νίκος Χατζηνικολάου, Αθήνα, Πατάκης, 1997. Χρήσιμη συναφής έκδοση στα ελληνικά είναι οι ιδιόχειρες σημειώσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου πάνω στο συγκεκριμένο έργο, βλ. Fernando Marias, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του. Τα σχόλια στους βίους του Βαζάρι*, μετάφραση και πρόλογος Νίκος Χατζηνικολάου, επιμέλεια Γιώργος Ματθιόπουλος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001. Αξίζει να αναφερθεί ότι στον γνωστό διάλογο του Lodovico Dolce *Dialogo della Pittura*, ή αλλιώς *L'aretino*, ο ομώνυμος ομιλητής Pietro Aretino προτείνει στον συνομιλητή του Giovan Francesco Fabrini να διαβάσει τα βιβλία των Leon Battista Alberti και Vasari, σε περίπτωση που επιθυμεί να εντυπωήσει σε λεπτομέρειες που αφορούν την τέχνη της εποχής, βλ. Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, University of Toronto Press, 2000, σ. 159.

<sup>5</sup> Λεονάρντο ντα Βίντσι, Λέον Μπαττίστα Αλμπέρτι, Αντρέα Πότσο, *Διά την ζωγραφίαν: Οι πρώτες μεταφράσεις κειμένων τέχνης από τον Παναγιώτη Δοξαρά*, έκδοση, επιστημονική επιμέλεια και εισαγωγή Παναγιώτης Κ. Ιωάννου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.

<sup>6</sup> Όλες οι παραπομπές στον *Ερωτόκριτο* θα γίνονται από την έκδοση Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση, εισαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα, Ερμής, 2000. Για μια πρόσφατη εισαγωγή του έργου, βλ. Στέφανος Κακλαμάνης, *Η κρητική ποίηση στα χρόνια της Αναγέννησης (14ος-17ος αι.). Ανθολογία (περ. 1580-17ος αι.)*, τ. Γ', Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021, σ. 324-361, και για τη βιβλιογραφική ανασκόπηση, σ. 428-433.

ρίς δεύτερη σκέψη στο δωμάτιο του Ερωτόκριτου, αρχίζοντας ενστικτωδώς να ψάχνει στο «αρμάρι» του (A 1429). Εκεί βρίσκει τους στίχους των τραγουδιών που άκουγε τα βράδια και την οδήγησαν να ερωτευτεί τον άγνωστο τραγουδιστή. Αμέσως προφασίζεται πόνο και ζητεί να απομονωθεί στο δωμάτιο του Ερωτόκριτου με τη νένα της. Η Αρετή αποκαλύπτει στη Φροσύνη τους στίχους που βρήκε και τη σχεδόν σίγουρη ταυτοποίησή τους με τον Ερωτόκριτο. Παρά τις προσπάθειες της νένας να αναιρέσει τις υποθέσεις της Αρετής, η ίδια συνεχίζει το ψάξιμο για περισσότερα σημάδια, με αποτέλεσμα στη δεύτερη «άνοιξη» (A 1504) του αρμαριού να βρει:

πράμ' ακριβό που τση 'πειπεν ο Έρωτας κανίσκι  
σγουραφιστή ηύρηκεν εκεί κ' είδε τη στόρησή τση,  
πράμά 'τονε που επλήθυνε πολλά την παιδωμή τση.

Έhton εκείνη η σγουραφιά με μαστοριά μεγάλη,  
οπού δεν εξεχώριζες τη μιαν από την άλλη

[...]

Κιανείς δεν την εκάτεχε τη σγουραφιάν εκείνη,  
γιατί από του Ρωτόκριτου τα ίδια χέρια εγίνη'

[...]

Σ' ψιλό πανίν η σγουραφιά ήτονε καμωμένη,  
στην άνοιξη τη δεύτερη την είχε φυλαμένη,  
κι ως το 'πιασε στη χέρα της ζιμιό το ξετυλίσσει  
κ' εφάνιστή τση κ' ήστραψε η Ανατολή κ' η Δύση  
και μες στα μάτια τση 'δωκε φωτιά κι αστροπελέκι  
κι ωσά βουβή κι ωσάν τυφλή κι ωσάν το λίθο στέκει.

A 1490-1494, 1499-1500, 1503-1508

Το παραπάνω χωρίο παρέχει πολλές πληροφορίες στον αναγνώστη για το υλικό πάνω στο οποίο είναι καμωμένη η ζωγραφιά («ψιλό πανίν», A 1503), το είδος της τεχνοτροπίας και την υψηλή διεκπεραίωση του έργου, ως αντανάκλαση των δεξιοτήτων και του ταλέντου του ζωγράφου. Επίσης, αναφέρεται στον αντίκτυπο που έχει το πορτρέτο στην αποδέκτρια Αρετή, η οποία αποτελεί και το απεικονιζόμενο πρόσωπο.

Ο Leon Battista Alberti, στη φημισμένη του πραγματεία *Περί ζωγραφικής*, κάνει την παρακάτω παρατήρηση:

Το σπουδαιότερο έργο του ζωγράφου δεν είναι να φιλοτεχνήσει έναν κολοσσό αλλά να συνθέσει μια ιστορία. Με την ιστορία μπορεί ο καλλιτέχνης να κερδίσει τον έπαινο για το ταλέντο πολύ περισσότερο απ' ό,τι έναν κολοσσό. Μέρη της ιστορίας είναι τα σώματα, μέρος του σώματος αποτελεί το μέλος και μέρος του μέλους είναι οι επιφάνειες. [...] Η ιστορία που θα αποσπάσει τον δίκαιο έπαινο και τον θαυμασμό θα είναι ε-

κείνη που με τη χάρη και τη γοητεία της θα μαγνητίσει τα μάτια των θεατών, μορφωμένων και αδαών, προκαλώντας τους ευχαρίστηση και συγκίνηση.<sup>7</sup>

Στον Κορνάρο, την «ιστορία» της ζωγραφιάς που φιλοτέχνησε ο Ερωτόκριτος αποτελεί η «στόρηση», δηλαδή η εικόνα της Αρετής. Ο ποιητής αναφέρει ότι η ζωγραφική απεικόνιση της ηρωίδας ήταν φτιαγμένη πάνω σε λεπτό πανί με μεγάλη επιδεξιότητα, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την αντίδραση της Αρετής όταν την αντικρίζει (A 1507-1509), αλλά και από τον σχολιασμό σχετικά με την ακριβή αναπαράσταση –θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς και «αντανάκλαση»– του απεικονιζόμενου προσώπου.

Συγκεκριμένα, η αντίδραση της Αρετής όταν ανακαλύπτει το πορτρέτο κορυφώνεται σταδιακά και περιγράφεται με δυνατές μεταφορές και εικόνες: α) «ήστραψε η Ανατολή κ' η Δύση», προκαλώντας φωτιά και αστροπελέκι στην όρασή της, β) μοιάζει να τυφλώνεται, γιατί αντικατοπτρίζεται στα μάτια της η πιστή εικόνα του εαυτού της, η οποία συμπίπτει πλήρως με την εικόνα που έχει ο Ερωτόκριτος για αυτή, απηχώντας τους μύθους του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα, όπως παρατηρεί ο Peri,<sup>8</sup> και γ) τελικά βουβαίνεται και απολιθώνεται, τη στιγμή ακριβώς που κατά έναν παράδοξο τρόπο η αναπαραστατική εικόνα της είναι σαν ζωντανή.

Πέρα από την ισχυρή επίδραση που έχει το πορτρέτο που φιλοτέχνησε ο Ερωτόκριτος στην Αρετή –επειδή αποκαλύπτει όχι μόνο την ταυτότητα του δημιουργού αλλά και την πιστή απεικόνιση του εαυτού της μέσα από τη θέαση του Ερωτόκριτου–, τα σχόλια τόσο του ποιητή όσο και της ίδιας της Αρετής είναι βοηθητικά για να αντιληφθεί κανείς την ποιότητα της ζωγραφιάς:

Ποι. Ἦτον εκείνη η σγουραφιά με μαστοριά μεγάλη,  
 οπού δεν εξεχώριζες τη μιαν από την άλλη:  
 με τόση πιδεξότητα την είχε καμωμένη,  
 οπού ίδια σα τη ζωντανήν ήτο η σγουραφισμένη.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Βλ. Αλμπέρτι, *Περί ζωγραφικής*, σ. 121, 125, 159-160. Για μια πιο πρόσφατη απόδοση του χωρίου στην αγγλική, βλ. Alberti, *On Painting*, σ. 55, 59. Ο όρος «ιστορία» (*historia*) στην αγγλική μετάφραση πλαγιοποιείται, ως εξειδικευμένος όρος του θεωρητικού. Για τον όρο *istoria* γενικότερα κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, πρβλ. Patricia Emison, στο ηλεκτρονικό γλωσσάρι των ιταλικών αναγεννησιακών πηγών διαθέσιμο από το Oxford University Press και τη National Gallery of Art, <http://www.italianrenaissanceresources.com/glossary/istoria/>. Σύμφωνα με τη Liana de Girolami Cheney, ο Vasari αφορμώμενος από τον Alberti και προχωρώντας σε περαιτέρω επεξεργασία του όρου *istoria*, θεωρεί ότι διαθέτει την έννοια του περιεχομένου, της ιστορίας ενός θέματος που ιντριγκάρει τον θεατή, βλ. Liana de Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces: Art and Theory*, Νέα Υόρκη, Peter Lang, 2012, σ. xxix. Ο Αγγελάτος προσεγγίζει και επεξηγεί τον όρο «ιστορία» του Αλμπέρτι σε σχέση με τον αριστοτελικό «μύθο», βλ. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, σ. 280-284.

<sup>8</sup> Massimo Peri, *Του πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και ποίηση στον Ερωτόκριτο*, μετάφραση Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 207. Ο Alberti ανάγει, όπως παρατηρεί η Λαμπράκη-Πλάκα: «την απαρχή της ζωγραφικής στο μυθικό Νάρκισσο, “γιατί, τι άλλο είναι η ζωγραφική από να κατορθώσεις με καλλιτεχνικά μέσα αυτό που έκανε η επιφάνεια της λίμνης”, δηλαδή να αιχμαλωτίσεις την εικόνα που ανακλά ένας καθρέφτης;», βλ. *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής*, σ. 40.

<sup>9</sup> Πρβλ. την απεικόνιση της «σγουραφιάς» στο κεφάλι του Ρηγόπουλου του Αναπλιού: «κι ομπρός στον ήλιο εκάθετο κόρη σγουραφισμένη / σα να 'χεν είσαι ζωντανή την είχαν καμωμένη» (B 173-174). Για

A 1493-1496

Αρ. Θωρείς με πόση μαστοριά και τέχνην ήκαμέ με:  
 πιάσ' ξόμπλιασε τη σγουραφιά κι απόκει στράφου δε με,  
 και δε θες εύρης διαφοράν από τη μια ως την άλλη·

A 1525-1527<sup>10</sup>

Τόσο ο ποιητής όσο και η Αρετή τεκμηριώνουν τους χαρακτηρισμούς τους για την υψηλή τέχνη της ζωγραφιάς και τη μαστοριά του δημιουργού εστιάζοντας στη μεγάλη πιστότητα της απεικόνισης του φυσικού προτύπου, η οποία φτάνει τα όρια του ψευδαισθητισμού (ιλουζιονισμού), καθώς το απεικονιζόμενο πρόσωπο σχεδόν ζωντανεύει. Πρόκειται για μια απόλυτα φυσιοκρατική, δηλαδή πιστή, αναπαράσταση της μορφής, που ήταν και η βασική αρχή της αναγεννησιακής τέχνης.<sup>11</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Leonardo da Vinci στην πραγματεία του *Τέχνη Ζωγραφιάς (Trattato della Pittura)*, σε μετάφραση του Παναγιώτη Δοξαρά, εξηγεί ότι εξαιρετικώς επαινείται η ζωγραφιά «ήτις ἔχη πλέον διαμόρφωσιν μὲ τὸ μιμητὸν πρᾶγμα»<sup>12</sup> και προτρέπει τους ζωγράφους, όταν κρίνουν τα έργα τους, να διαθέτουν ένα κάτοπτρο, καθώς αυτό αποτελεί «διδάσκαλο των ζωγράφων»:

Ὅποταν ἐσὺ θέλης νὰ στοχαστῆς ἐὰν ἡ ζωγραφία σου ἅπασα ὁμοῦ ἔχη ὀρθὸν σχηματισμὸν μὲ τὰ πράγματα τὰ μετασυρόμενα ἀπὸ τὸ φυσικόν, ἔχε ἓνα καθρέπτην καὶ ποίει ἔσωθεν νὰ κατοπτρεύεται τὸ πρᾶγμα μὲ τὴν ζωγραφίαν σου, καὶ περιστοχάζου καλῶς τὸ κείμενόν σου εἰς τὸ ἓνα καὶ εἰς τὸ ἄλλον. [...] ἀναμφιβόλως ἡ ζωγραφία σου καθορᾶται παρομοίως ἓνα πρᾶγμα φυσικὸν στοχαζόμενη ἔνδωθεν ἐνὸς μεγάλου καθρέπτου. [...] συχνάκις νὰ στοχάζεσαι ἔσωθεν εἰς αὐτόν [τὸν καθρέπτην] τὰ ἔργα

τους όρους «ιμπρέζα» ή «έμβλημα» σχετικά με τις «αφηγούμενες» ζωγραφιές στα κεφάλια των καβαλάρηδων στη μυθιστορία του Κορνάρου, βλ. την πιο σύγχρονη μελέτη από τους Massimo Peri και Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Η γκιοστρα του *Ερωτόκριτου*: ιμπρέζες ή εμβλήματα;», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 16 (2018) 5-30.

<sup>10</sup> Τόσο ο ποιητής (A 1493-1494) όσο και η Αρετή παρατηρούν και θαυμάζουν τη μεγάλη πιστότητα που πέτυχε ο Ερωτόκριτος ως προς την απεικόνιση του φυσικού προτύπου της Αρετής. Ο ίδιος ο δημιουργός, όταν αναφέρεται στη ζωγραφιά της αγαπημένης του, χρησιμοποιεί τον όρο «το σκιάσμα» (A 2043, A 2045), παραπέμποντας στη σκιαγράφιση και σχεδίαση ενός σκίτσου παρά στην επακριβή αποτύπωση των χαρακτηριστικών. Για τον όρο, πρβλ. τα γλωσσάρια στις εκδόσεις των Στέφανου Α. Ξανθουδίδου, *Βιτσέντζου Κορνάρου, Ερωτόκριτος*, τ. Β', Αθήνα, Δωρικός, σ. 691 και Αλεξίου, *Ερωτόκριτος*, σ. 505-506. Είναι ενδιαφέρον και παράδοξο ότι αυτό το σκιάσμα, όπως του είχε εντυπωθεί στο μυαλό και στην καρδιά, όταν το απέδωσε ανταποκρινόταν με ακρίβεια στα εξωτερικά χαρακτηριστικά της Αρετής. Με αυτό τον τρόπο, αποδίδει μια πιο «διανοητική διάσταση του νατουραλισμού», σύμφωνα με τη διατύπωση του Renzo Baldasso για το πορτρέτο της Λάουρα, βλ. «Painting Laura: Petrarch's Renaissance Painting», περ. *Aurora*, τ. 11 (2010) 1-20 (14). Η Βίκη Παναγιωτοπούλου, σχετικά με τους στίχους A 1525-1530, εύστοχα επισημαίνει ότι «η πρωταγωνίστρια εκφράζεται όπως ο αναγεννησιακός κριτικός της τέχνης», βλ. «Το ωραίο στον *Ερωτόκριτο*: Οι αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις του Βιτσέντζου Κορνάρου», στο *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, σ. 103-118 (114).

<sup>11</sup> Βλ. Vasari, *The lives of the artists*, σ. xi και Ντα Βίντσι, *Διά την ζωγραφίαν*, σ. 123. Βλ. και Patrizia Castelli, *Η αισθητική της Αναγέννησης*, μετάφραση Καίτη Μάρακα, Αθήνα, Πολύτροπον, 2008, σ. 111-128.

<sup>12</sup> Ντα Βίντσι, *Διά την ζωγραφίαν*, σ. 329.

σου, τὰ ὅποια καθορᾶνται εἰς τὸ ἐναντίον καὶ φαίνονται ἐκ χειρὸς ἐτέρου διδασκάλου.<sup>13</sup>

Ο Giorgio Vasari, γνωστός ως ο «πρώτος ιστορικός της τέχνης»,<sup>14</sup> ο οποίος ἔτρεφε μεγάλο θαυμασμό για τον Leonardo da Vinci, επισημαίνει ότι:

Αν επιθυμεί κάποιος να αντιληφθῆί πόσο πιστά μπορεί η τέχνη να μιμηθῆί τη φύση, αρκεί να ατενίσει αυτή την προσωπογραφία [της Μόνα Λίζα] κι εύκολα θα το διαπιστώσει. Διότι εκεί, ο Λεονάρντο, με άφατη δεξιότητα, αναπαρήγαγε την κάθε ζώσα λεπτομέρεια. Τα μάτια διατηρούν τη φυσική γυαλάδα και υγρασία και γύρω τους διακρίνεις και μαργαριταρένιες αποχρώσεις που απαιτούσαν τη μέγιστη λεπτότητα για την απεικόνισή τους. Τα φρύδια είναι απίστευτα φυσικά, πυκνά στο ένα μέρος και πιο αραιά στο άλλο, δοσμένα τέλεια καθώς ξεκινούν από τους πόρους του δέρματος. Η μύτη είναι ἔξοχα ζωγραφισμένη, με ρόδινα και λεπτεπίλεπτα ρουθούνια, θαρρείς ολοζώντανα. Το στόμα, εναρμονισμένο με τις αποχρώσεις της επιδερμίδας και το κόκκινο των χειλιών, μοιάζει να 'ναι στ' αλήθεια σάρκινο και όχι ζωγραφισμένο. Καθώς ατενίζεις προσεκτικά το κοίλωμα του λαιμού, θα 'λεγες ότι μπορείς να νιώσεις τους παλμούς του. Ολόκληρος ο πίνακας είναι ζωγραφισμένος μ' έναν τρόπο που θα ἔκανε και τον πιο σίγουρο για τον εαυτό του καλλιτέχνη να σαστίσει, να αποθαρρυνθῆί και να χάσει τη σιγουριά του.<sup>15</sup>

Ο Vasari, εκτός από αυτή την ιλουζιονιστική περιγραφή των παλμών της Μόνα Λίζα,<sup>16</sup> παρατηρεῖ ότι το χαμόγελό της παρουσιάζεται πιο θεῖο παρά ανθρώπινο, και θεωρήθηκε θαυμαστό το γεγονός ότι ἦταν τόσο ζωντανό ὅσο και το μειδίαμα (μορφασμός) ενός ἔμψυχου υποκειμένου.<sup>17</sup> Επιπρόσθετα, αναφέρει ότι η ἴδια η φύση ἦταν φιλικὰ προσκεῖμενη ἀπέναντί στον Da Vinci, και ὅπου ἔστρεφε τη σκέψη, το μυαλό και την καρδιά του, ἔδειχνε τέτοια θεϊκὴ ἔμπνευση ὥστε δεν υπήρχε ὁμοίος

<sup>13</sup> *Ο.π.*, σ. 328.

<sup>14</sup> Βλ. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. xiii.

<sup>15</sup> Βαζάρι, *Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, σ. 49-50· πρβλ. Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, σ. 255 και Vasari, *The lives of the artists*, σ. 294. Για τη δύναμη της παραστατικότητας της ζωγραφικής που ζωντανεύει τα αντικείμενα και τις ιδιότητες αυτών που μιμείται, ο Vasari δίνει στο προοίμιό του το παράδειγμα της πιστής αναπαράστασης της φωτιάς που αποδίδει τόση ζεστασιά και φως ὥστε ο θεατής να βλέπει την καύση αλλά και την απόδοσή του φωτός στο σκοτάδι μέσα από τις φλόγες, βλ. Βαζάρι, *Οι βίοι των πλέον εξάιρετων ζωγράφων*, σ. 53.

<sup>16</sup> Βλ. εικόνα 1 στο παράρτημα.

<sup>17</sup> Για το ιταλικό παράθεμα, βλ. την ιταλική ηλεκτρονική έκδοση του έργου, Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf), σ. 556: «Et in questo de Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti». Ο Μπαμπασάκης το μεταφράζει ως εξής: «Και το αποτέλεσμα ἦταν ἓνα χαμόγελο τόσο γλυκό κι ευχάριστο, που ἔμοιαζε πιότερο θεϊκό παρά ανθρώπινο· κι ὅλοι εκείνοι που το ἔβλεπαν θαύμαζαν το πόσο σιμὰ βρισκόταν με το αληθινό, το πρωτότυπο, το ζωντανό», βλ. Βαζάρι, *Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, σ. 50. Είναι σημαντικό να αντιπαραβάλλονται οι αποδόσεις από το πρωτότυπο σε ἄλλες γλώσσες, καθὼς διαθέτουν διάφορες αποκλίσεις σε ὄρους και φράσεις που μας ενδιαφέρουν. Πρβλ. Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, σ. 255 και για την αγγλική μετάφραση, βλ. Vasari, *The lives of the Artists*, σ. 294.

του ως προς την παραγωγή των έργων του σε τελειότητα, ζωντάνια, ανωτερότητα και χάρη.<sup>18</sup> Μάλιστα, ο Vasari στο προοίμιό του αναφέρει ότι η υψηλή ζωγραφική δεν μιμείται απλώς τη φύση, αλλά και την ξεπερνά, με αποτέλεσμα η ίδια η φύση να τη θαυμάζει.<sup>19</sup>

Καθώς το ιδεώδες και η δόση υπερβολής που απορρέει από τις πιο πάνω επισημάνσεις είναι βασικά συστατικά της αναγεννησιακής κρητικής μυθιστορίας, έτσι και το μέγεθος της επιδεξιότητας του αυτοδίδακτου<sup>20</sup> ζωγράφου Ερωτόκριτου δεν θα μπορούσε παρά να διαθέτει αυτά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά στον ύψιστο βαθμό. Ως τεκμήριο της υψηλής διεκπεραίωσης της ζωγραφιάς από τον Ερωτόκριτο, ο Κορνάρος κάνει ειδική νύξη στο χαμόγελο της απεικονιζόμενης Αρετής, το οποίο φαίνεται να δίνει αντίστοιχο αποτέλεσμα με τη «θεία» προσωπογραφία της Μόνα Λίζα:<sup>21</sup>

Ποι. με τόση πιδεξότητα την είχε καμωμένη,  
οπού ίδια σα τη ζωντανήν ήτο η σγουραφισμένη·  
εφαίνετό σου και γελά κ' ήθελε να μιλήση  
κ' η τέχνη σ' έτοιμο κάμωμα ενίκησε τη φύση.<sup>22</sup>

A 1495-1498

Είναι εμφανές ότι ο Κορνάρος δεν παραλείπει στον σχολιασμό του να θέσει και το ευρέως διαδεδομένο θέμα του ανταγωνισμού μεταξύ φύσης και τέχνης, το οποίο αποτυπώνεται όχι μόνο σε θεωρητικές πραγματείες, αλλά και στη λογοτεχνία της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό το 45ο σονέτο του Bernardo Bellincioni σχετικά με το πορτρέτο της Cecilia Gallerani του Leonardo da Vinci.<sup>23</sup> Πρόκειται για ένα διαλογικό σονέτο μεταξύ ποιητή και φύσης, στο οποίο ο ποιητής ρωτά τη φύση ποιον ζηλεύει και εκείνη απαντά «τον Vinci», καθώς απεικονίζει τόσο ανώτερα όμορφη την Gallerani ώστε μπροστά στα μάτια της ο ήλιος μοιάζει μαύρη σκιά. Ο ποιητής απαντά ότι όσο πιο ζωντανά απεικονίζεται το μοντέλο τόσο μεγαλύτερη δόξα αποκτά η φύση, επειδή στο μέλλον, όταν κοιτούν το πορτρέτο, όλοι θα συζητούν ζητήματα οντολογίας περί φύσεως και τέχνης.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Vasari, *The lives of the artists*, σ. 286 και Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, σ. 246.

<sup>19</sup> Βαζάρι, *Οι βίοι των πλέον εξάρετων ζωγράφων*, σ. 53.

<sup>20</sup> «Ως και σγουράφος ήμαθε δίχως δασκάλου πράξη» (B 1351) λέει η Αρετούσα στον αγαπημένο της· πρβλ. το ότι ο Vasari θεωρεί ως μία από τις προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής επιτυχίας το έμφυτο ταλέντο, De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. xxxi.

<sup>21</sup> Στον τρίτο πρόλογό του ο Vasari αναφέρει ότι ο Leonardo da Vinci ακολουθεί μια πιο μοντέρνα τεχνοτροπία σε σχέση με την εποχή του, καθώς, εκτός από τη δύναμη και την τόλμη της ζωγραφικής του, πέρα από την ακρίβεια των απεικονίσεων που επιχειρεί, δίνει και μια θεία χάρη στα πρόσωπα που απεικονίζει, που δεν είναι απλή ομορφιά αλλά ζωή και κίνηση, De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. 184. Επιπρόσθετα, θεωρεί ότι διαθέτουν «θεία χαρακτηριστικά» ο Da Vinci, ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ραφαήλ, καθώς μέσα από την τέχνη τους ξεπέρασαν τη φύση, *ό.π.*, σ. xviii.

<sup>22</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ερωτόκριτος ξεπερνά τη φύση όχι μόνο στη ζωγραφική τέχνη, αλλά και στην πολεμική: «κι απείτις αποκότησε δέκα να πολεμήση / εις κάθε πράμα, ωσά θωρώ επέρασε τη φύση» (B 1343).

<sup>23</sup> Βλ. εικόνα 2 στο παράρτημα.

<sup>24</sup> Βλ. Sonetto XLV.

Όσον αφορά τον Leonardo da Vinci, ο Ιωάννου παρατηρεί ότι με τις «γραπτές και σχεδιαστικές του σημειώσεις [...] απέβλεπε στην κατά το δυνατό πιστότερη αναπαράσταση της φύσης, όχι πλέον στην εξωτερική μίμησή της· ακόμα περισσότερο, στην απόδοση της δομής των ζωντανών οργανισμών και της έκφρασης των αντιδράσεων τους στα φυσικά ερεθίσματα· ειδικά για τον άνθρωπο: στην αναπαράσταση της “εσωτερική[ς] μορφή[ς] του”».<sup>25</sup> Σχετικά με τον καλό ζωγράφο, τονίζει ότι ο Leonardo da Vinci «έχει να στοχάζεται δύο πράγματα εξαιρετα, τουτέστιν τὸν ἄνθρωπον, λέγω, καὶ τὸ νοούμενο τοῦ λογισμοῦ ὁποῦ φυλάττει εἰς τὸν ἑαυτὸν του,

---

*Sopra il ritratto di Madonna Cecilia, qual fece Leonardo (Da Vinci)*

Di che ti adiri? A chi invidia hai Natura?  
Al Vinci che ha ritratto una tua stella:  
Cecilia! si bellissima oggi è quella  
Che a suoi begli occhi el sol par ombra oscura.

L'onore è tuo, sebben con sua pittura  
La fa che par che ascolti e non favella:  
Pensa quanto sarà più viva e bella,  
Più a te fia Gloria in ogni età futura.

Ringraziar dunque Ludovico or puoi  
E l'ingegno e la man di Leonardo,  
Che a' posterì di te voglia far parte.

Chi lei vedrà così, benchè sia tardo,  
Vederla viva, dirà: Basti a noi  
Comprender or quell ch'è natura et arte.

Bernardo Bellincioni, *Riscontrate sui manoscritti*, επιμέλεια Pietro Fanfani, Μπολόνια, Presso Gaetano Romagnoli, 1876, σ. 72,  
<https://archive.org/details/lerimedibernard00fanfgoog/page/n91/mode/2up>.  
Για την αγγλική μετάφραση του σονέτου, βλ. Rogers, “Sonnets on female portraits”, 291-305 (300-301), <https://doi.org/10.1080/02666286.1986.10435353>. Ο Giovanni, αποκλίνοντας από την πετραρχική παράδοση όπου το μοντέλο ακούει αλλά δεν μιλάει, κάνει λόγο για «ζωντανό καμβά», όπου η απεικονιζόμενη ανοιγοκλείνει τα μάτια, μιλά, αναπνέει και κουνά τα άκρα, σαν να ήταν ζωντανή:

XXXIII  
Ben veggo io, Tiziano, in forme nove  
L'idolo mio, che I begli occhi apre se gira  
In vostre vive carte, e parla e spira  
Veracemente, e I dolci membri move;

Βλ. Giovanna Della Casa, *Rime*, επιμέλεια Roberto Fedi, Μιλάνο, 1993, σ. 35,  
[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_5/t117.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t117.pdf).  
Πρόκειται για ένα σονέτο για την Elisabetta Quirini Massola, που ζωγραφίστηκε το 1543, βλ. Rogers, “Sonnets on female portraits”, 291-305 (302). Σύμφωνα με τη Rogers, παρόλο που υπάρχουν κοινά με την πετραρχική προσωπογραφία, η μεγαλύτερη καινοτομία και απόκλιση από την πετραρχική παράδοση είναι το γεγονός ότι η ζωγραφισμένη κυρία είναι ζωντανή και μιλά ή αλλιώς ανταποκρίνεται στον θεατή/ποιητή, ο οποίος μπορεί να είναι ο αγαπημένος της, βλ. Rogers, “Sonnets on female portraits”, 291-305 (292).

<sup>25</sup> Ντα Βίντσι, *Διά την ζωγραφίαν*, σ. 119.

τὸ ὁποῖον ὑπάρχει ἀναγκαιότατον». <sup>26</sup> Ἐχει ἤδη υποστηριχθεῖ ὅτι ἡ ἐξωτερικὴ ὁμορφιά (ἠθικὴ καὶ πνευματικὴ) στὴν κορναρική μυθιστορία εἶναι ἀμεσα συνδεδεμένη μετὰ τὴν ἐσωτερικὴ, καθὼς ἡ μία προϋποθέτει τὴν ἄλλη. <sup>27</sup> Επιπρόσθετα, ὅπως ἔχει εὐστοχα ἐπισημάνει ὁ Καλλίνης, πιο πολὺ τονίζεται τὸ ἦθος τῆς Ἀρετῆς παρά ἡ ἐξωτερικὴ ὁμορφιά τῆς, κατὰ συνέπεια ὁ Ερωτόκριτος, κατὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ πορτρέτου τῆς Ἀρετῆς, δὲν μποροῦσε παρά νὰ ἀποδώσει καὶ τὶς δύο διαστάσεις τοῦ «σκιάσματος» τῆς ὁμορφιάς τῆς (A 2043, 2045). <sup>28</sup>

Βεβαίως, γιὰ νὰ μπορέσει ὁ ζωγράφος νὰ νικήσει τὴ φύση, χρειάζεται κατὰ τὸν Vasari μετὰξὺ ἄλλων καὶ «ἀρετὴ ψυχῆς». <sup>29</sup> Επίσης, ἓνα ἀπὸ τὰ ὑψίστα θετικὰ στοιχεῖα ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἓνα ἔργο εἶναι ἡ «χάρη» (*grazia*). <sup>30</sup> Αὐτοὶ οἱ ὅροι, ὅπως μπορεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ ὁ ἐνημερωμένος ἀναγνώστης, ἀναφέρονται, ὄχι τυχαίως, στὰ λεγόμενα τῆς Ἀρετῆς πρὸς τὴ νένα τῆς:

Αρ. λόγιασε τέχνη κι ἀρετὴ καὶ μαστοριά μεγάλη·  
πε μου ποῖα χάρη βρίσκεται καὶ νὰ μὴδὲν τὴν ἔχη,  
ποῖος ἄλλος ἐγεννήθηκε νὰ ξεύρη τὰ κατέχει;

A 1528-1530

Ὁ Alberti στὸ τρίτο τοῦ βιβλίου ἀναφέρει ὅτι, γιὰ νὰ ἐκπαιδευτεῖ ἓνας ζωγράφος στὴν τελειότητα, θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ συναναστρέφεται καὶ νὰ βρίσκει εὐχαρίστηση κοντὰ σὲ ποιητές. <sup>31</sup> Ὁ μυθιστορηματικὸς ἥρωας τοῦ Κορνάρου, πέρα ἀπὸ τὴν ἀρετὴ καὶ τὴ χάρη, συνδυάζει τόσο τὸ ποιητικὸ ὅσο καὶ τὸ εἰκαστικὸ ταλέντο, καταφέροντας μέσα ἀπὸ τὴ μεν ποίηση, τὶς «γραφές», νὰ ρίξει τὸ σπέρμα τοῦ ἔρωτα στὴν ἀγαπημένη του, ἐνῶ δια μέσου τῆς «σγουραφιάς», δηλαδὴ τῆς πιστῆς ἀναπαράστασης τῆς ἐξιδανικευμένης μορφῆς τῆς Ἀρετῆς, ποὺ ἀντανεκλά ἐξωτερικὰ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ὁμορφιά, καταφέρνει νὰ ἐνσαρκώσει, νὰ ζωντανέψει τὴν ἰδέα τοῦ ἔρωτα καὶ τῶν ιδιοτήτων του.

Ὅπως ἀναφέρει ὁ Massimo Peri:

Πρόκειται γιὰ τὴ γραφικὴ ἀπεικόνιση αὐτοῦ ποὺ ὁ Ρωτόκριτος βλέπει με «τὰ μάτια τῆς καρδιάς». Ἡ Ἀρετούσα, ἐν ὀλίγοις, βλέπει τὸν εαυτὸ τῆς (καθρεφτίζεται ἡ ἴδια) στὸν νοῦ-καρδιά τοῦ Ρωτόκριτου, ἀφοῦ τὸ πορτραῖτο «σ' ψιλὸ πανίν» [...] δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ φυσικὸ ἀντίγραφο τῆς ἔμμονης εἰκόνας ποὺ ἔχει ἐντυπωθεῖ στὴ φαντασία του. Ἡ σκηνή, ἐπομέ-

<sup>26</sup> *Ο.π.*, (35v), σ. 251.

<sup>27</sup> Marina Rodosthenous-Balafa, "Youth and Old Age: A Thematic Approach to Selected Works of Cretan Renaissance literature", ἀνέκδοτη διατριβή, Κείμεπριτζ, 2006, σ. 65.

<sup>28</sup> Με τὸ ἴδιο ἀκριβῶς σκεπτικὸ ποὺ ὁ ζωγράφος στοχάζεται ἀλλὰ καὶ ἀποδίδει τὸ ὁμορφο εὐγενές πρόσωπο ἀλλὰ καὶ τὸ ἐξέχον μυαλὸ καὶ τὴν ψυχὴ τῆς ἀπεικονιζόμενης, ὁ Pietro Aretino ἐκθειάζει τὸ 1543 σὲ σονέτο τοῦ πορτρέτο τῆς Elisabetta Querini Massola τοῦ Tiziano, καταλήγοντας ὅτι ἡ ζωγραφιά δὲν εἶναι λιγότερο ἀληθινὴ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια («il dipinto è non men ver che il vero»), βλ. Rogers, "Sonnets on female portraits", σ. 303.

<sup>29</sup> Βαζάρι, *Οἱ βίοι τῶν πλέον ἐξαίρετων ζωγράφων*, σ. 43, 57.

<sup>30</sup> Vasari, *The lives of the Artists*, σ. xii.

<sup>31</sup> Alberti, *On painting*, σ. 75.

νως μέσα στη φαινομενική της απλότητα συνενώνει το θέμα του αντι-κατοπτρισμού με το θέμα του ερωτευμένου-καλλιτέχνη, ας πούμε τον μύθο του Νάρκισσου και εκείνον του Πυγμαλίωνα.<sup>32</sup>

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ηρωίδα να βιώνει βαθύτερα τον έρωτα μέσα από την τέλεια ζωγραφική αναπαράστασή της από τον Ερωτόκριτο, όπως και ο θεατής βιώνει την καύση και τη φωτεινότητα μέσα από την τέλεια απεικόνιση της φωτιάς:

Αρ. Ίντα αφορμή τον ήφερεν εμέ να σγουραφίση  
κ' ίντα 'ν' κ' εφύλαγε με επά, δίχως να μ' αγαπήση;  
[...]

αυτόνος θε να χάνεται στον πόθον ογιά μένα,  
τα είδα το φανερώνουσι και τα 'χω γροικημένα.  
[...]

Ποι. Πιάνει φυλάσσει το ζιμιό τη σγουραφιάν εκείνη  
και τα χαρτιά των τραγουδιώ (κλέφτρα του πόθου εγίνη)<sup>33</sup>  
κ' επάψασιν οι λογισμοί οι πρώτοι κ' ήρθαν άλλοι  
θεμελιωμένοι πλια βαθιά και πλιότερα μεγάλοι.

A 1519-1520, 1523-1524, 1531-1534

Ο Vasari, σύμφωνα με τον Ruggiero, θεωρούσε ότι η αληθινή τέχνη και η αληθινή ζωγραφιά (*disegno*)<sup>34</sup> εμπεριέχουν περισσότερες προϋποθέσεις από την πιστή απεικόνιση και το ζωντάνεμα της μορφής.<sup>35</sup> Προϋπέθεταν διάφορες πλατωνικές και νεοπλατωνικές θεωρήσεις, όπως για παράδειγμα ότι ο ζωγράφος έπρεπε να πάει πέρα από την τεχνική και να δει τη βαθύτερη πραγματικότητα, την αληθινή αιώνια μορφή, πίσω από την υλική μορφή του αντικειμένου, και να την απεικονίσει, ανακαλύπτοντας έτσι τη βαθύτερη αλήθεια, την ουσία των πραγμάτων.<sup>36</sup> Με άλλα λόγια, ο

<sup>32</sup> Peri, *Του πόθου αρρωστημένος*, σ. 207.

<sup>33</sup> Για το θέμα της κλοπής των στίχων και της ζωγραφιάς γίνεται σχολιασμός στο Μιχάλης Πιερίης, «Κλέφτρα του πόθου εγίνη». Σχόλιο στις “ζαβές” αρετές της Αρετούσας», στου ίδιου *Ερωτόκριτος: Μελέτες και άρθρα (2006-2019)*, Αθήνα, Νεφέλη, 2020, σ. 129-138 (135). Στο ίδιο άρθρο, ο Πιερίης αναφέρεται και στο δίπολο μεταξύ νοερής και πραγματικής ζωγραφιάς και επισημαίνει ότι: «το θέμα της ζωγραφιάς στον *Ερωτόκριτο* είναι σύνθετο και μεγάλο και οπωσδήποτε χρειάζεται περαιτέρω σχολιασμό», βλ. *ό.π.*

<sup>34</sup> Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Ερωτόκριτος δύο φορές, όταν αναφέρεται στη ζωγραφική απεικόνιση της Αρετής, χρησιμοποιεί τον όρο «σκιάσμα»: «το σκιάσμα τσ' ομορφιά τση» (A 2043) και «εσγουράφισα το σκιάσμαν οπού εκράτει» (A 2045). Σύμφωνα με το γλωσσάρι της έκδοσης του Στέφανου Α. Ξανθουδίδου, *Βιτσέντζου Κορνάρου, Ερωτόκριτος*, τ. Β', σ. 691, ο όρος σημαίνει σκιαγράφημα, σκίτσο, σχέδιο, ανακαλώντας στον ενημερωμένο αναγνώστη, τον ιταλικό όρο *disegno*, που σύμφωνα με την αισθητική του Vasari περιλαμβάνει την κλασική θεώρηση της συμμετρίας και τη νεοπλατωνική θεωρία της ακατάλυτης ιδεώδους ομορφιάς, βλ. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. Iix-Ix.

<sup>35</sup> Ruggiero, *The Renaissance in Italy*, σ. 357.

<sup>36</sup> *Ό.π.* Η έμφαση του Vasari για τη ζωγραφιά αποτυπώνει και τον φιλοσοφικό νεοπλατωνικό στοχασμό του ότι ο ζωγράφος πρέπει να διαθέτει ξεκάθαρη άποψη για την ιδέα, η οποία πηγάζει από τη νόηση και αντανακλάται μέσα από την παρατήρηση της φύσης, βλ. Vasari, *The lives of the artists*, σ. xi και De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, Iviii.

Vasari, απηχώντας τον Ficino, θεωρούσε ότι η θέαση της γήινης ομορφιάς είναι αυτή που οδηγεί στη σύλληψη της αθάνατης ιδεώδους ομορφιάς.<sup>37</sup>

Όπως δείξαμε σε άλλες μελέτες μας, ο έρωτας του Ερωτόκριτου με την Αρετή αντλεί από ένα ευρύ νεοπλατωνικό πλαίσιο,<sup>38</sup> το οποίο, όπως θα φανεί και πιο κάτω, δημιουργεί διασυνδέσεις και με το υπό εξέταση θέμα της «στόρησης» των δύο νέων. Ο Ερωτόκριτος αναφέρει ότι τον λογισμό του περιτριγυρίζει η εικόνα της Αρετής. Ουσιαστικά έχει χάσει το φως του και ζει με την εικόνα της αγαπημένης του:

Ερωτ. για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου.  
Οι ομορφιές σου έτοιμας λογής το φως μου ετριγυρίσα  
κ' έτοιμας λογής οι ερωτιές εκεί σ' εσγουραφίσα,  
που σ' όποιον τόπο κι α στραφώ, τα μάτια όπου γυρίσου,  
πράμα άλλο δε μπορώ να δω παρά τη στόρησή σου.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. lix.

<sup>38</sup> Βλ. Rodosthenous-Balafa, "Erotokritos, the Cypriot Canzoniere and their dialogue with the Neoplatonic tradition", περ. Κάμπος: *Cambridge Papers in Modern Greek*, τ. 20 (2013), 133-164 και Μαρίνα Ροδοσθένους-Μπαλάφα, «Γιατί ήφηκα τα χαμηλά και τα ψηλά ξετρέχω»: Πετραρχική παράδοση και νεοπλατωνικές απηχίσεις στο Κυπριακό *Canzoniere* και στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου», στο *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία, 31/7-2/8/2009*, επιμέλεια Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο, 2012, σ. 121-144.

<sup>39</sup> Αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι στην κρητική τραγωδία *Ερωφίλη* του Χορτάτση πανομοιότυπος στίχος διατυπώνεται όχι από τον πρωταγωνιστή αλλά από την ομώνυμη ηρωίδα (Γ 150): «Για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου». Για περαιτέρω συζήτηση σχετικά με αυτό το συγκεκριμένο δάνειο-στίχο του Κορνάρου από τον Χορτάτση, βλ. Wim F. Bakker, *Ο ποιητής της Θυσίας του Αβραάμ. Διάλεξις εις μνήμην Ν.Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2003, σ. 7-27 (17). Για τη συνομιλία *Ερωφίλης* και *Ερωτόκριτου*, βλ. επιλεκτικά τις δύο συναφείς μελέτες της Ν. Δεληγιαννάκη, όπου παρατίθεται και όλη η προγενέστερη σχετική βιβλιογραφία, «Η ανάγνωση της *Ερωφίλης* στον *Ερωτόκριτο*», στο *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.): Πρακτικά του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi 2012*, επιμέλεια Στ. Κακλαμάνης και Α. Καλοκαιρινός, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2017, σ. 375-385· Natalia Deliyannaki, "Kornaros's *Erofili*", περ. Κάμπος: *Cambridge Papers in Modern Greek*, τ. 20 (2013) 67-88 και Ντία Φιλιππίδου και Wim F. Bakker, «Νέες εξελίξεις στην ανάλυση του *Ερωτόκριτου*: Η συμβολή της νένας στην *Ερωφίλη* και στον *Ερωτόκριτο*», στο *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: ερευνητικές προτάσεις και προοπτικές: πρακτικά διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια (2015: Θεσσαλονίκη, Ελλάδα)*, επιμέλεια Τάσος Καπλάνης, Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη και Σωτηρία Σταυρακοπούλου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών 2017, σ. 71-86, ηλεκτρονική έκδοση <http://georgakas.lit.auth.gr/simikta/index.php/component/chronoforms/?chronoforform=simiktaBook&book=3481>. Για την έκδοση της *Ερωφίλης*, βλ. Γεώργιος Χορτάτσης, *Ερωφίλη*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου και Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα, Στιγμή, 2007. Τέτοιου είδους μοτίβα, επεξεργασμένα με βάση πάντα τις λογοτεχνικές συμβάσεις του είδους στο οποίο ανήκουν, δεν θα μπορούσαν να παραλειφθούν από την κυπριακή πετραρχική *Συλλογή* του 16ου αιώνα, που συγκροτείται από 156 ποιήματα και αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο τεκμήριο πετραρχικής συλλογής στον ελληνόφωνο χώρο. Αναφέρομαι ενδεικτικά σε στίχους από τα ποιήματα 5, 6 και 22 της συλλογής:

5

Τόσον το φως σου με στον νομ μου γγίζει

6

Τόσα το φως τους βάλλω στο μυαλόν μου  
και τα δικά μου [μάτια] πιον ουδέν θωρούσιν.

Γ 1400-1404

Αλλά και στον φίλο του τον Πολύδωρο ομολογεί ότι ο Έρωτας:

Ερωτ. Ολημερνίς τη στόρηση κείνης σπού με κρίνει  
μου βάνει μες στο λογισμό κ' εκεί μου την αφήνει

A 1217-1218

Όπως παρατηρεί ο Λασιθιωτάκης, το μοτίβο της στόρησης του αγαπημένου προσώπου που είναι χαραγμένο στο μυαλό και στην καρδιά του ερωτευμένου είναι καθαρά πετράρχικο και εμπλουτισμένο με στοιχεία νεοπλατωνικής παράδοσης.<sup>40</sup> Μέσα από την πιο πάνω εξομολόγηση του Ερωτόκριτου προς την Αρετή εξηγείται, λοιπόν, και με νεοπλατωνικούς όρους το πώς ο ήρωας καταφέρνει να αποδώσει με τόση ακρίβεια και υψηλή τέχνη το πρόσωπο της Αρετής, χωρίς να το έχει καν ζωντανό μπροστά του. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το φως, ο λογισμός και κατ' επέκταση ο εαυτός του Ερωτόκριτου έχουν αντικατασταθεί από τον εαυτό της Αρετής, λαμβάνοντας υπόψη το χωρίο στον σχολιασμό του *Συμποσίου* από τον Ficino, όπου γίνεται αναφορά στην απώλεια του εαυτού του ερωτευμένου και στην επανάκτησή του μέσω του αγαπημένου προσώπου.<sup>41</sup>

Κατά αντίστοιχο τρόπο, η Αρετή έχει στην καρδιά και στον νου της την εικόνα του Ερωτόκριτου, όχι βαλμένη στην προκειμένη περίπτωση από τα χέρια του Έρωτα,

22

Μηδέ απορίας, αν εμπορώ, θεά μου,  
μισεύγοντα ν' αφήσω εμέν σ' αυτόν σου:  
μισεύγω αμμ' όπου πάγω, γοιον δικός σου,  
μένουσιν μετά σεν τα πνέματά μου.

Θέμις Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, *Ο Πετράρχισμός στην Κύπρο: Ρίμες Αγάπης από χειρόγραφο του 16ου αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*, Αθήνα, 1976, βλ. την επανέκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, εκσυγχρονισμένη ορθογραφικά και μερικώς διορθωμένη από την Ιωάννα Carbonaro στο *Η κυπριακή συλλογή πετράρχικων και άλλων αναγεννησιακών ποιημάτων*, γενική επιμέλεια Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2018.

<sup>40</sup> Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Πετράρχικα μοτίβα στον *Ερωτόκριτο*», περ. *Θησαυρίσματα*, τ. 26 (1996) 143-177 (147, 160-161). Η Castelli παρατηρεί ότι: «το ενδιαφέρον για το πλατωνικό πρότυπο συνέβαλε επί πολλές δεκαετίες στον καθορισμό ακόμη και ενός “τρόπου ζωής”. Από τον ουμανιστή μέχρι τον γραμματέα και τον καλλιτέχνη, έως το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, όλοι ακολουθούν ένα πλατωνικό πρότυπο». Στοιχεία του αναγεννησιακού νεοπλατωνισμού σηματοδοτούν «όχι μόνο το φιλοσοφικό, αλλά και το λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό, μέχρι και τον κοινωνικό τρόπο του σκέπτεσθαι», βλ. *Η αισθητική της Αναγέννησης*, σ. 197, 195.

<sup>41</sup> Marsilio Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, μετάφραση, εισαγωγή και σημειώσεις Sears Jayne, Ντάλας, Spring Publications, σ. 56. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον σημαντικό σχολιαστή του ιταλικού *Canzoniere* Castelvetro: «Όταν ένας εραστής δέχεται στην καρδιά του, διά μέσου των ματιών, την εικόνα του αγαπημένου προσώπου, η ψυχή του αφήνει το σώμα του για να πάει στο σώμα του αγαπημένου προσώπου». Η μετάφραση του χωρίου παρατίθεται από τον Λασιθιωτάκη, «Πετράρχικα μοτίβα», 148.

αλλά αποτυπωμένη από τη ζωγραφιά που με συμμετρία («σοθετή», A 965) η ίδια κατασκεύασε στο μυαλό της μέσω των αρετών που βίωσε από τα «καμώματα» του πρωταγωνιστή (τα όμορφα τραγούδια του, τη φωνή και το παίξιμο του λαγούτου).<sup>42</sup>

Αρ. Μαγάρι ας ήτο βολετό, μαγάρι να το μπόρου  
 ένα που δεν εγνώρισα, στο νου να μην εθώρου·  
 μα ολημερνίς κι οληνυκτίς κρίσην έχω μεγάλη  
 να σγουραφίζω στην καρδιά<sup>43</sup> 'νους που δεν είδα κάλλη·  
 και σοθετή κι ωριόπλουμη εγίνη η σγουραφιά του  
 τη στόρηση εσγουράφισα απ' τα καμώματά του.  
 Ταχιά κι αργά τήνε θωρώ, πολλά όμορφος εγίνη.

A 961-967

Η Αρετή, επομένως, φτιάχνει ένα καθαρά «εσωτερικό πορτρέτο», με διαφορετικά υλικά και τεχνοτροπία από το φαινομενικά συμβατικό πορτρέτο του Ερωτόκριτου. Πρόκειται για μια εσωτερική ζωγραφιά καμωμένη με το αίμα της καρδιάς, η οποία κατά παράδοχο τρόπο είναι άφθαρτη στον χρόνο, παρόλο που το αίμα φθίρεται. Είναι ασύγκριτη με οποιαδήποτε τεχνοτροπία επιδέξιων συμβατικών καλλιτεχνών, γιατί είναι φτιαγμένη με τα μάτια, τον νου, την καρδιά και τον πόθο. Πάντως είναι σίγουρα ανώτερη από την υλική ζωγραφιά, καθώς η ζωγραφιά της Αρετής είναι πνευματική/καρδιακή. Και ενώ η Αρετή υπαινίσσεται τον άυλο χαρακτήρα της ζωγραφιάς της, συνεχίζει την παραδοξολογία, αναφέροντας ότι είναι άφθαρτη «σάρκα ζωντανή»:

Αρ. Σγουραφιστή σ' όλο το νουν έχω τη στόρησή σου<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Πρβλ. το σονέτο του Pietro Aretino όπου περιγράφεται ο τρόπος που ο Diego Urtado de Mendoza είχε το προνόμιο να έχει το πορτρέτο της αγαπημένης στην κάμαρά του, ζωγραφισμένο από τον Tiziano αλλά και από τον Πόθο, ο οποίος τη ζωγράφιζε μέσα στην καρδιά του ως εικόνα. Για το σονέτο με αφιέρωση «A Don Diego Mendoza», αρ. DCCLXXVIII, βλ. Pietro Aretino, *Il secondo libro delle lettere*, επιμέλεια Fausto Nicolini, τ. 2, Μπάρι, Gius. Laterza & Figli, 1916, σ. 245, <https://archive.org/details/lettere02aret/page/244/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Όταν η Αρετή κλέβει το πορτρέτο που της έφτιαξε ο Ερωτόκριτος, στην κάμαρά της έχει το πορτρέτο σε ψιλό πανί που απεικονίζει την ίδια και το πορτρέτο στην καρδιά της που απεικονίζει τον Ερωτόκριτο.

<sup>43</sup> Αξίζει να παραθέσουμε σε αυτό το σημείο και την αρχή του σαιξπηρικού σονέτου αρ. 24, στο οποίο επίσης ο ερωτευμένος ποιητής δρα ως ζωγράφος-δημιουργός:

Το μάτι μου εικόνισε, παίζοντας τον ζωγράφο,  
 Μες στις καρδιάς μου τον καμβά το κάλλος της μορφής σου·

Βλ. William Shakespeare, *Τα Σονέτα*, εισαγωγή και μετάφραση Λένια Ζαφειροπούλου, Αθήνα, Gutenberg, 2016, σ. 69.

<sup>44</sup> Ο Λασιθιωτάκης αναφέρει ότι: «Στη νεοπλατωνική θεωρία που αναπτύσσουν τα "trattati", η λειτουργία αυτή του ερωτικού βλέμματος είναι στενά συνδεδεμένη με το μοτίβο του "πορτρέτου" – δηλαδή της εικόνας της αγαπημένης που ο Έρωτας σχεδιάζει στην καρδιά του ερωτευμένου. [...] Το μοτίβο αυτό που γνώρισε αξιόλογη διάδοση, πέρα από τα "trattati", και στη δυτική ερωτική ποίηση του όψιμου μεσαίωνα και της Αναγέννησης, κατέχει κεντρική θέση στην όλη ψυχολογική θεωρία του Ficino, αλλά και των trattatisti που επηρεάστηκαν από αυτόν. Η αισθητή ομορφιά της αγαπημένης, περνώντας από τα μάτια του ερωτευμένου, φθάνει στην καρδιά του, όπου και αποτυπώνεται. [...] Ωστόσο, η εσωτερική αυτή εικόνα δεν απεικονίζει πιστά τα χαρακτηριστικά της αγαπημένης, αλλά τα

και δε μπορώ άλλη πλιο να δω παρά την εδική σου·  
 χίλιοι σγουράφοι να βρεθού, με τέχνη, με κοντύλι  
 να θε να σγουραφίσουσι μάτια άλλα κι άλλα χείλη,  
 τη στόρησή σου ως τήνε δου, χάνεται η μάθησή τως,  
 γιατί καλλιιά 'ναι η τέχνη μου παρά την εδική τως.  
 Εγώ, όντε σ' εσγουράφισα, ήβγαλα απ' την καρδιά μου  
 αίμα και με το αίμα μου εγίνη η σγουραφιά μου·  
 κι όποια με το αίμα της καρδιάς μια σγουραφιά τελειώση,  
 κάνει την όμορφη πολλά κι ουδέ μπορεί να λειώση·  
 πάντα 'ναι σάρκα ζωντανή, καταλυμό δεν έχει  
 και ποιος να κάμη σγουραφιά πλιο σαν εμέ κατέχει;  
 Τα μάτια, ο νους μου κ' η καρδιά, κ' η όρεξη εθελήσα  
 κ' εσμίξαν και τα τέσσερα όντε σ' εσγουραφίσα·  
 και πώς μπορώ να σ' αρνηθώ; Κι α θέλω, δε μ' αφήνει  
 τούτ' η καρδιά που εσύ 'βαλες σ' τσ' αγάπης το καμίνι  
 κ' εξαναγίνη στην πυρά, την πρώτη φύση εχάσε,  
 η στόρησή μου εχάθηκε και τη δική σου επιάσε.<sup>45</sup>

αναπαριστάνει σε μια εντελώς νέα μορφή, εξιδανικευμένη, εξαϋλωμένη από τη φαντασία του ερωτευμένου». Βλ. Μιχάλης Λασιθιωτάκης, «Ο *Ερωτόκριτος* και τα ιταλικά "Trattati d'amore" του 16ου αιώνα», περ. *Μαντατοφόρος*, τ. 39-40 (1995) 5-39 (15-16). Έχει ενδιαφέρον ότι στον *Ερωτόκριτο* το καθαρά νοερό πορτρέτο δεν το φτιάχνει ο Ερωτόκριτος για την αγαπημένη του, αλλά η Αρετή για εκείνον. Το πορτρέτο που φτιάχνει ο Ερωτόκριτος για την Αρετή αποτελεί κράμα νοερού και ρεαλιστικού πορτρέτου, αφού βλέπει την Αρετή, του εντυπώνεται στο μυαλό και στη συνέχεια το φτιάχνει με βάση τη μορφή που έχει στο μυαλό και στην καρδιά του. Πρόκειται για μια διανοητική διάσταση της μιμητικής ζωγραφικής, θα έλεγε κανείς, ωστόσο, όταν η προσωπογραφία αποτυπώνεται στο χαρτί, είναι άκρως ρεαλιστική και πανομοιότυπη με το μοντέλο. Και αυτό είναι ένα από τα πολλά παράδοξα και θαυμαστά που ενυπάρχουν στο έργο. Πρβλ. Peri, *Του πόθου αρρωστημένος*, σ. 57, όπου επισημαίνεται το θέμα του εσωτερικού πορτρέτου και επανερμηνεύεται με ιατρικο-ψυχολογικούς όρους, αφού εντοπίζονται απηχήσεις από τη μεσαιωνική ψυχολογία. Ο Peri (ό.π., σ. 208-209) κάνει επίσης διασυνδέσεις του λογοτεχνικού θέματος του εσωτερικού πορτρέτου με τη θεωρία του «εσωτερικού σχεδίου» (ή «ιδέας») όπως απαντάται σε θεωρητικούς του μανιερισμού, όπως ο Zuccari, και παραπέμπει μεταξύ άλλων στη μελέτη του Panofsky για αυτό το θέμα ειδικά στις σελίδες 53-57, αν και θεωρώ σημαντικό να διαβάσει κανείς για το θέμα αυτό μέχρι και τη σελίδα 99, βλ. Erwin Panofsky, *Idea: A concept in Art Theory*, μετάφραση Joseph J.S. Peake, Κολούμπια, University of South Carolina Press, 1968, ηλεκτρονική ανάκτηση:

<https://archive.org/details/ideaconceptinart0000pano/page/96/mode/2up>.

Αναμφισβήτητα, χρειάζεται ξεχωριστή μελέτη ο βαθμός διασύνδεσης του υπό εξέταση θέματος στον *Ερωτόκριτο* με μανιεριστές θεωρητικούς τέχνης. Ο Panofsky παρατηρεί ότι ειδικά από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα οι νεο-νεοπλατωνικές θεωρίες υιοθετήθηκαν στις θεωρητικές συζητήσεις περί τέχνης, ό.π., σ. 93. Τέλος, ο Peri, σχετικά με τη θεωρία του εσωτερικού πορτρέτου (*disegno interno*: ως ιδέα, θεία σπίθα, πνευματική εικόνα, που ο καλλιτέχνης έχει στη φαντασία του) και του εξωτερικού σχεδίου (*disegno esterno*: ως πρακτική αναπαράσταση), κάνει διασυνδέσεις και με το έργο του Giovan Battista Marino *Dicerie sacre* (1614), ό.π., σ. 209. Προφανώς, οι απηχήσεις είναι ποικίλες και χρήζουν ξεχωριστής και συστηματικής μελέτης, ωστόσο χρειάζονται και χρονολογική οριοθέτηση.

<sup>45</sup> Αρετούσα: «Τον εαυτό μου αρνήθηκα και μετά σέναν ήμου» (Ε 991). Αντίστοιχη φρασεολογία συναντάμε και στην τραγική ηρωίδα του Χορτάση, την Ερωφίλη, όταν ο αγαπημένος της Πανάρετος, επίσης στο τρίτο μέρος του έργου, της ανακοινώνει κι εδώ ένα μαντάτο αντίστοιχο με αυτό στον *Ερωτόκριτο*, το οποίο είναι ικανό, όπως ομολογεί ο Πανάρετος, να τον στείλει «στον Άδη ζωντανό και να τον κρατήσει στον κόσμο αποθαμένο» (Γ 108). Πρβλ. Ερωτ. Γ 1650· πρόκειται για τις δύο προξενιές που έφτασαν στο παλάτι για χάρη της και ο βασιλιάς έστειλε τον Πανάρετο (τραγική ειρωνεία) να

Γ 1423-1440

Η Αρετή καταφέρνει να ξεπεράσει τόσο την τέχνη όσο και τη φύση, δημιουργώντας μια νέα φύση, μια θεία ιδεατή αθάνατη μορφή. Πρόκειται για ένα άλλο είδος υψηλής ζωγραφιάς, *disegno*, που, εκτός από συμμετρική, είναι ακατάλυτη και αιώνια, δημιουργώντας πλούσιες απηχήσεις με τις νεοπλατωνικές θεωρήσεις του Vasari.<sup>46</sup> Επιπρόσθετα, η πρωταγωνίστρια αναφέρεται στο αίμα ως το υλικό κατασκευής της ζωγραφιάς, στοιχείο που αναφέρεται σε συγκεκριμένο χωρίο του Ficino από τον σχολιασμό του *Συμποσίου* του Πλάτωνα:

---

πέισει την Ερωφίλη να δεχθεί τον γάμο με έναν από αυτούς. Η Ερωφίλη για να δείξει τα συναισθήματά της προς τον Πανάρετο, ο οποίος φοβάται, όπως και ο Ερωτόκριτος, ότι η αγαπημένη του θα υποκύψει στο θέλημα του πατέρα της, του απαντά με το ίδιο λογοτεχνικό μοτίβο, αποτυπώνοντας έτσι και τον συνεχή συνειδητό ή ασύνειδο διάλογο των δύο κορυφαίων κρητών συγγραφέων, όπως και την κοινή τους εντρύφηση στις παραδόσεις του πετραρχισμού και του νεοπλατωνισμού:

Ερωφίλη: Χίλιες σγουράφιζε [ο Έρωτας] χαρές μέσα στο λογισμό μου  
Και χίλιες έδειχνε ομορφιές πάντα των αμματιώ μου (Γ 35-36)

Ερωφίλη: Οϊμέ, κι ας μου 'το μπορετό, το στήθος μου ν' ανοίξω,  
και φυτεμένο στην καρδιά πως σ' έχω να σου δείξω (Γ 125-126)

Πανάρετος: Τούτα τ' αμμάτια, αφέντρα μου, καλά και δε θωρούσι  
πως στην καρδιά σου βρίσκομαι, του νου το συντηρούσι  
τ' αμμάτια, απ' έχου να θωρού χάρη σγουραφισμένο  
το πράμαν απού βρίσκεται στον οφθαλμό χωσμένο. (Γ 129-132)

Αλλά και ο ποιητής της κυπριακής *Συλλογής* αναφέρει στο ποίημα αρ. 8, που είναι άμεσα επηρεασμένο από τον Bembo:

Ω τυπωμένοδ δει στον λογισμό μου,  
που ζω για σεν, 'που μεν ξεχωριστόντα,

στο μέτωπόσ σου ηθέλησεν να ποίση  
ο Πόθος το θρονίν του και ν' απλώση  
στη μιαν μεριάν το θάρος με τον άδην,

στην άλλην, ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι,  
γοιον τ' άστρη ώδε κ' εκεί: τέχνη και φύση,  
καλός αέρας, χάδιν, νους και γνώση.

Βλ. μελέτη Ρένας Παπαδάκη, «“Ζωγγραφιάμ με δίχα χράδι”: Απηχήσεις του νεοπλατωνισμού στην κυπριακή λυρική ποίηση της Αναγέννησης», στο *Διά ανθύμωσιν καιρού και τόπου. Λογοτεχνικές αποτυπώσεις του κόσμου της Κύπρου. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 6-9 Οκτωβρίου 2012*, επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού και Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου, σ. 185-209.

<sup>46</sup> De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces*, σ. Xxxi-ii, Iix.

τα χαρακτηριστικά του ποθητού προσώπου εμφυτεύονται και ενσωματώνονται γερά στο στήθος μέσω της σκέψης και αποτυπώνονται στο πνεύμα, στον νου και από τον νου αμέσως αποτυπώνονται στο αίμα.<sup>47</sup>

Το θέμα της εμφύτευσης των χαρακτηριστικών του ποθητού προσώπου στο ερωτευμένο άτομο μας βοηθά να ανακαλέσουμε και τη φιλοσοφική διάσταση του συγκεκριμένου θέματος στον Κορνάρο:<sup>48</sup>

Αρ. Και πώς μπορεί τούτη η καρδιά που με χαρά μεγάλη στη μέση της εφύτεψε<sup>49</sup> τα νόστιμά σου κάλλη και θρέφει σε καθημερινό, στα σωθικά ριζώνεις, ποτίζει σε το αίμα τση κι ανθείς και μεγαλώνεις κι ως σ' έβαλε, σ' εκλείδωσε, δε θέλει πλιο ν' ανοίξη και το κλειδίν ετσάκισεν άλλης να μη σε δείξη, και πώς μπορεί άλλο δεντρόν, άλλοι βλαστοί κι άλλα άθη μέσα της πλιο να ριζωθούν, που το κλειδίν εχάθη;

Γ 1415-1422

Χωρίς αμφιβολία, όλα τα λογοτεχνικά θέματα απορρέουν και συσχετίζονται με ένα εκτενές δίκτυο θεμάτων, τόπων και μοτίβων, το οποίο αενάως αντλεί από ποικίλα γραμματολογικά είδη και εποχές, καλώντας τον αναγνώστη να εντοπίσει κάθε φορά υπόρρητους ή εμφανείς συνδέσμους μεταξύ τους. Η εμφύτευση του πορτρέτου στον Κορνάρο συνδέεται και με τη φύλαξη του πορτρέτου στην καρδιά της Αρετής, η οποία σπάει επίσης το κλειδί ως δήλωση της αιώνιας αγάπης της. Αντίστοιχη ενέργεια επιχειρεί και ο Ερωτόκριτος σε ένα πιο ρεαλιστικό επίπεδο: κλειδώνει στο δωμάτιό του το πορτρέτο που έφτιαξε για την Αρετή, ώστε να κρατήσει μυστικό τον πόθο του.

<sup>47</sup> Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, σ. 165, VII.8. Πρβλ. και Rodosthenous-Balafa, "Erotokritos, the Cypriot Canzoniere", 133-164 (155).

<sup>48</sup> Βλ. David Ricks, "The style of Erotokritos", περ. *Cretan Studies*, τ. 1 (1988) 239-256 (250-251).

<sup>49</sup> Αλλά και ο ποιητής της κυπριακής *Συλλογής* αναφέρει στο πιο κάτω ποίημα:

7

και τα συνήθια, που 'χουν φυτρωμένα  
με στην καρδιάμ μου δροσινά κι αθιούσιν,

πολλάκις αποτόρμησα να γράψω  
κ' εις τούτα τα χαρτιά να ζωγραφίσω  
ή με μολύβιν τάχα να τα σκιάσω

αμμέ 'τον χρειά στο ξύστερον να πάψω  
διατί δεν είναι πράμαν να μπορήσω  
τόσον με νουν ανθρώπινον να φτιάσω.

Εδώ ο πετράρχικος ποιητής αδυνατεί να πραγματοποιήσει τη ζωγραφιά, ενώ ο Ερωτόκριτος τα καταφέρνει, αποκλίνοντας σε αυτό το σημείο από τον πετράρχισμό.

Συνοψίζοντας, η παρουσίαση των δύο πορτρέτων δείχνει σε ένα πρώτο επίπεδο τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας ελίσσεται δεξιοτεχνικά μεταξύ δύο επιπέδων: του μεταφορικού και του κυριολεκτικού, επιτυγχάνοντας τη σύνθεσή τους. Επιπρόσθετα, σε ένα δεύτερο επίπεδο γίνεται αντιληπτή η αμφισημία και η πολυσημία των κορναρικών θεμάτων της ζωγραφιάς, καθώς επίσης διακρίνεται η αναγκαιότητα σύνδεσής τους με τις θεωρίες της τέχνης, τη φιλοσοφία της εποχής και την ποιητική προσωπογραφία.

Συγκεκριμένα, μέσα από το φαινομενικά συμβατικό-πλήρως ρεαλιστικό πορτρέτο που φτιάχνει ο Ερωτόκριτος για την Αρετή, το οποίο ωστόσο ενέχει διανοητικές, νεοπλατωνικές και άλλες φιλοσοφικές απηχήσεις, και μέσα από το καρδιακό-νεοπλατωνικό πορτρέτο, που έχει την αξίωση να συγκριθεί με συμβατικά πορτρέτα, και είναι φτιαγμένο από την Αρετή, δεν στήνεται απλώς ένα παιχνίδι με τον αναγνώστη με παράλληλα και παραλληλισμούς, που αποτελούν δεσπόζουσες συμβάσεις της ποιητικής του Κορνάρου.<sup>50</sup> Αυτό που στην ουσία επιτυγχάνεται είναι η δεξιοτεχνική σύνθεση δύο διαφορετικών εκφάνσεων της ίδιας κοσμοθεωρίας. Ο Κορνάρος φιλοτεχνεί δύο πορτρέτα με διαφορετική υλικότητα και υπόσταση, τα οποία αφορμώνται από τον νεοπλατωνικό έρωτα των δύο νέων και ενσωματώνονται με ευρηματικό τρόπο σε καίρια μέρη της πολυεπίπεδης αφήγησής του, αποδεικνύοντας εκ νέου τον «πειραματικό»<sup>51</sup> αλλά και διακαλλιτεχνικό χαρακτήρα του έργου.

---

<sup>50</sup> Μαρίνα Ροδοσθένους-Μπαλάφα, «Η λειτουργία του χωροχρόνου στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου: Το παράδειγμα της σιδεράς θυρίδας και το παιχνίδι των παράλληλων και των παραλληλισμών», περ. *Παλίμψηστον*, τ. 30 (2013) 39-58.

<sup>51</sup> David Holton, «Ξαναδιαβάζοντας τον *Ερωτόκριτο*», στο *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο*, σ. 29-42 (42).

## Παράρτημα με πίνακες



Εικόνα 1 (Σελίδα 7 του κειμένου):  
Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503 και 1505).

Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona\\_Lisa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa.jpg)

Πνευματική ιδιοκτησία: This work is in the **public domain** in its country of origin and other countries and areas where the copyright term is the author's **life plus 100 years or fewer**.



Εικόνα 2 (Σελίδα 8 κειμένου):  
Leonardo da Vinci, *The Lady with an Ermine (Portrait of Cecilia Gallerani)*, c. 1490.

Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Lady\\_with\\_an\\_Ermine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Lady_with_an_Ermine.jpg)  
This work is in the **public domain** in its country of origin and other countries and areas where the **copyright term** is the author's **life plus 100 years or fewer**.

## Summary

**Marina Rodosthenous-Balafa**

**The “painted image” of the two protagonists in *Erotokritos*:  
Interpretive issues of language and image**

In this study, we aim to explore the relationship between literature and art theory by examining Vitsentzos Kornaros’s romance *Erotokritos*, focusing specifically on the two portraits created by the protagonists, Erotokritos and Arete, for each other. Our analysis involves a comprehensive examination of the way these portraits were received and commented on by the protagonists and the poet in relation to the materials and techniques applied. To contextualize Kornaros’s poetic verses concerning the theme of painting, we consider the philosophical backdrop of the time. This entails a discussion of Marsilio Ficino’s *Commentary on Plato’s Symposium on Love*. Additionally, we refer to significant treatises on art, such as Leon Battista Alberti’s renowned work *On Painting (De Pictura, 1435-1436)*. We enhance our understanding of the theme by drawing upon other important sources in the field. For example, we reference Giorgio Vasari’s influential work *The Lives of the Artists (1550, 1568)* and Leonardo da Vinci’s notes on painting (1452-1519). Moreover, we explore possible direct and indirect intertextual references to contemporary Greek and Italian literary works relating to portraiture. This involves discussing the Cypriot Renaissance *Collection* of poems, Chortatsis’s *Erofili*, as well as sonnets by Bernardo Bellicioni, Giovane Della Casa, and Pietro Aretino. By engaging with these diverse sources and analysing the interactions between literature and art theory in *Erotokritos*, this study aims to contribute to a deeper understanding of the complex interplay between these two domains within the literary milieu of the time.