

Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας  
Φιλοσοφική Σχολή Ρεθύμνου  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

### **Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε Καράτσι**



Διδακτορική διατριβή της

**Παναγιώτας Κλάγκα**

Ιστορία της Τέχνης της Δύσης

Επιβλέπων καθηγητής

**Νίκος Χατζηνικολάου**

Ρέθυμνο 2016

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

*Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε Καράτσι*



Διδακτορική διατριβή της  
**Παναγιώτας Κλάγκα**

Β΄ κύκλος μεταπτυχιακών σπουδών

Επιβλέπων καθηγητής  
**Νίκος Χατζηνικολάου**

Ρέθυμνο 2016

## Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	σελ. i
Προλεγόμενα	σελ. iii
Εισαγωγή	σελ. 1
<b>Κεφάλαιο 1 : Η πρόσληψη του έργου του Αννίμπαλε Καράτσι στον 20ο αιώνα και η αντίστοιχη πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών.</b>	
Εισαγωγή	σελ. 27
Περίληπτικά η πρόσληψη πριν από το 1906	σελ. 29
1906-1956	σελ. 34
Η πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών 1906-1956	σελ. 51
1956-2006	σελ. 58
Η πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών από το 1956 μέχρι σήμερα	σελ. 81
Συμπεράσματα	σελ. 89
<b>Κεφάλαιο 2: Η ηθογραφική ζωγραφική στη θεωρία και ιστοριογραφία της τέχνης του 15ου-17ου αιώνα.</b>	
Εισαγωγή	σελ. 92
Θεωρία της τέχνης	σελ. 96
Τα κοινωνικά θεμέλια της θεωρίας της εξιδανίκευσης	σελ. 99
17ος αιώνας. Η θεωρία εναντίον της ζωγραφικής του Καραβάτσο και των Μπαμποτσιάντι	σελ. 105
Οι κοινωνικές καινοτομίες της ζωγραφικής του Καραβάτσο	σελ. 107
Η μίμηση ως τέχνη για τον ανίδεο λαό	σελ. 111
Η κοινωνική προέλευση του μοντέλου	σελ. 115
Μίμηση, χρώμα και αισθήσεις	σελ. 120
Μπελλόρι : η μίμηση της φύσης ως ανεπίσημο σκέλος της καλλιτεχνικής διαδικασίας	σελ. 123

Οι ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο ως αντιγραφές της πραγματικότητας	σελ. 130
Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε	σελ. 133
Ο “άλλος κόσμος”	σελ. 136
Διασκεδαστές της πλατείας και του δρόμου	σελ. 140
Οι ερασιτέχνες - καλλιτέχνες	σελ. 145
Οι χώροι των εκδηλώσεων	σελ. 147
Οι πηγές του 17ου αιώνα και οι ‘αταξίες’ των Καράτσι	σελ. 149
Τεχνοτροπία	σελ. 153
<b>Κεφάλαιο 3 : Οι κωμικές σκηνές του Αννίπαλε Καράτσι</b>	
<i>Ο χωρικός που τρώει φασόλια</i>	σελ. 160
<i>Ο γελωτοποιός</i>	σελ. 200
<i>Σαλτιμπάγκος με μαϊμού</i>	σελ. 212
<i>Δύο παιδιά που παίζουν με μία γάτα</i>	σελ. 224
<i>Νέος που πίνει</i>	σελ. 240
<i>Κρεοπωλείο</i>	σελ. 257
<i>Δύο χασάπηδες</i>	σελ. 278
<b>Επίμετρο : Ο Αννίπαλε και οι <i>Arti di Bologna</i></b>	
Η παράδοση των <i>Arti</i> πριν το 1646	σελ. 285
Τα χαρακτηριστικά και η πρόσληψή τους	σελ. 290
Περιγραφή - ερμηνευτική πρόταση	σελ. 321
<b>Συμπεράσματα</b>	σελ. 332
<b>Βιβλιογραφία</b>	σελ. 345

## Προλεγόμενα

Η διατριβή αυτή δεν φέρνει στο φως νέο αρχαικό υλικό, δεν αναδεικνύει νέα έργα τέχνης, δεν έχει μονογραφικό χαρακτήρα και δεν διεκδικεί τη θέση 'catalogue raisonné'. Αντιθέτως, ασχολείται με ιδιαίτερα γνωστά έργα και επιχειρεί να ανατρέψει τις καθιερωμένες προσεγγίσεις τους, εκθέτοντας το πλαίσιο που ευθύνεται για τη δημιουργία τους, τις βασικές παρανοήσεις που τις συνοδεύουν, αλλά και την ευθύνη της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης για το σύνολο των παρανοήσεων αυτών. Ασκεί κριτική σε παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με τον Αννίπαλε, την ηθογραφία και την θεωρία της τέχνης ή πιο συγκεκριμένα, έχει το θράσος να ισχυριστεί ανάμεσα σε άλλα ότι οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε είναι κωμικές, η Αναγεννησιακή θεωρία της εξιδανίκευσης έχει κοινωνικά θεμέλια και ο Καραβάτζο δεν είναι ρεαλιστής.

Παρόλο που είμαι εκ φύσεως 'πνεύμα αντιλογίας' - με τον όρο αυτό με αποκαλούσε ο πατέρας μου από την ηλικία των τεσσάρων περίπου χρόνων - οφείλω την τόλμη στην επιλογή του θέματος αλλά και την κατεύθυνση που πήρε η έρευνά μου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και ιδιαίτερα στον επιβλέποντα της διατριβής και καθηγητή μου για σχεδόν είκοσι χρόνια πλέον, Νίκο Χατζηνικολάου. Τα συμπεράσματά της μελέτης μου θεωρώ ότι βασίζονται αλλά και συνεχίζουν ως ένα βαθμό τους προβληματισμούς που πρώτος έθεσε σχετικά με την ιστορία της τέχνης ως επιστημονικό αντικείμενο αλλά και την αποστασιοποίηση των παραδοσιακών μεθοδολογικών εργαλείων της από τον παράγοντα κοινωνία. Οφείλω επίσης να τον ευχαριστήσω για τα χρήσιμα σχόλια και τις επιμελείς και λεπτομερείς διορθώσεις του κειμένου μου.

Θέλω να ευχαριστήσω επίσης τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, Νίκη Λουιζίδου και Παναγιώτη Ιωάννου για την υποστήριξή τους, τα εποικοδομητικά τους σχόλια αλλά και το παράδειγμά που αποτέλεσαν για μένα όλα αυτά τα χρόνια με την ερευνητική τόλμη και την ακεραιότητα της δουλειάς τους. Οφείλω να προσθέσω ότι και οι δύο ασχολήθηκαν με τη διατριβή μου σε μία περίοδο για τους ίδιους δύσκολη και ιδιαίτερα απαιτητική σε υποχρεώσεις.

Στις υποτροφίες των ιδρυμάτων Μιχαήλ και Λεβέντη οφείλω τα πρώτα και πιο περιπετειώδη χρόνια της έρευνας στην Φλωρεντία και στην Μπολόνια για τα οποία οφείλω επίσης να ευχαριστήσω τη βιβλιοθήκη του 'Kunsthistorisches Institut' της Φλωρεντίας και τη Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, στη Μπολόνια.

Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος της διατριβής μοιράστηκε ανάμεσα στην βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Warburg του Πανεπιστημίου του Λονδίνου και τη Βρετανική Βιβλιοθήκη.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην ακαδημαϊκή κοινότητα του Ινστιτούτου Warburg, γιατί εκτός από την ελεύθερη πρόσβαση στα ράφια της ευχάριστης, φιλόξενης και πλούσιας βιβλιοθήκης του Ινστιτούτου, μου προσέφεραν για ένα χρόνο τη θέση της Ακαδημαϊκής βοηθού της Φωτογραφικής Συλλογής. Η θέση αυτή δεν εξασφάλισε απλώς τη συνέχεια της διατριβής, προσφέροντας μου σημαντική οικονομική υποστήριξη, αλλά το κυριότερο, με έφερε σε επαφή και συνεργασία με κάποιους από τους σημαντικότερους μελετητές της Ιταλικής τέχνης του 16ου και 17ου αιώνα, ανάμεσά τους οι τώρα πια φίλοι μου: Helen Langdon, Charles Hope, John Gash, Elisabeth McGrath, François Quiviger, James Hall, Jennifer Montagu, οι γόνιμες συζητήσεις αλλά και διαφωνίες με τους οποίους ενθάρρυναν σε μεγάλο βαθμό την έρευνά μου. Η θέση μου στη φωτοθήκη του Ινστιτούτου διεύρυνε επίσης σε μεγάλο βαθμό τις γνώσεις μου στον τομέα της εικονογραφίας και πάνω απ' όλα, μου εξασφάλισε για ένα χρόνο το κλειδί μίας από τις σημαντικότερες βιβλιοθήκες Ιστορίας της Τέχνης στην Ευρώπη. Η μελέτη των χαρακτηριστικών των *Arti di*

*Bologna* π.χ. διεξήχθη μπροστά σε ένα αντίτυπο της δεύτερης έκδοσης των χαρακτηριστικών που ανακάλυψα τυχαία σε ένα από τα συρτάρια του προσωπικό μου γραφείου στη φωτοθήκη.

Ευχαριστώ επίσης τον επιμελητή της φωτοθήκης και ακαδημαϊκό στέλεχος του ινστιτούτου, Dr Paul Taylor, που με προσκάλεσε για δύο διαλέξεις στα πλαίσια των σεμιναρίων Ιστορίας της Τέχνης που διοργάνωσε στο ινστιτούτο την περίοδο 2011- 2014, δίνοντάς μου έτσι την ευκαιρία να παρουσιάσω, το Νοέμβριο του 2014, για πρώτη φορά δημόσια κάποια από τα συμπεράσματα της διατριβής.

Εξίσου σημαντική εμπειρία αλλά και ουσιαστική υποστήριξη για τη διατριβή, υπήρξε η θητεία μου στο περιοδικό Burlington για την οποία θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την προϊσταμένη μου, επιμελήτρια του ευρετηρίου του περιοδικού, Dr Barbara Pezzini, η οποία με στήριξε σημαντικά τόσο με το να με επιλέξει ως συνεργάτιδα για πέντε συνολικά χρόνια και να μου εξασφαλίσει τις καλύτερες δυνατές συνθήκες εργασίας, αλλά και μέσω της αστείρευτης ενεργητικότητάς της και του ανεξάντλητου ενθουσιασμού της για την Ιστορία της Τέχνης.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου Δήμητρα Βασιλειάδου, Jörg Schulte, Σοφία Κατόπη, Αλέξανδρο Τενεκετζή, Λευτέρη Σπύρου, Γρηγόρη Παπακώστα, Peter Fayne Saunders, Damaris Gehr, Jacqueline Aikema και João R. Figueiredo που στάθηκαν δίπλα μου όλα αυτά τα χρόνια ο καθένας με τον τρόπο και το χρόνο του με συζητήσεις, υποδείξεις, ενθαρρυντικά σχόλια, ή ακόμη και ιδιαίτερα μαθήματα. Ιδιαίτερα όμως ευχαριστώ τη φίλη μου Νάντια Φωτεινή Βλάχου, καθώς για περισσότερο από δέκα χρόνια μοιράστηκε τους προβληματισμούς, το άγχος αλλά και τον ενθουσιασμό μου όχι μόνο για θέματα της έρευνας αλλά για ‘τη ζωή το σύμπαν και τα πάντα’. Δεν ξέρω πόσες ώρες έχουμε περάσει μπροστά σε πίνακες στη Ρώμη, τη Βενετία, το Λονδίνο, τη Λισσαβώνα, την Βιέννη, το Βερολίνο αλλά ξέρω καλά ότι ήταν οι πιο δημιουργικές αλλά και ευτυχισμένες στιγμές της μακρόχρονης αυτής πορείας. Εξάλλου, όταν ξεκίνησα την έρευνα, ήμουν αποφασισμένη να την πείσω ότι “ο χωρικός που τρώει φασόλια” αποτελεί ρεαλιστική αναπαράσταση χωρικού της εμιλιανικής υπαίθρου γεγονός για το οποίο η ίδια είχε πάντα τις αμφιβολίες της...

## Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε Καράτσι

### Εισαγωγή

Ο Αννίπαλε Καράτσι είναι ένας από τους πιο πολυσχιδείς και πολυπράγμονες ζωγράφους στην ιστορία της τέχνης. Στο διάστημα των τριάντα χρόνων που ασχολήθηκε ενεργά με τη ζωγραφική, πειραματίστηκε με όλα τα είδη της, δοκίμασε περισσότερες από τρεις διαφορετικές τεχνοτροπίες και άφησε πίσω του εκατοντάδες σχέδια που αποτέλεσαν για περισσότερο από τρεις αιώνες θεμέλιο για την διδασκαλία του σχεδίου σε εκατοντάδες καλλιτέχνες.



Εικ. 1. *Θριάμβος του Βάκχου και της Αριάδνης*, 1597-1600, Γκαλερία Φαρνέζε, Ρώμη.

Το πιο διάσημο ανάμεσα στα έργα του είναι η τοιχογράφηση της οροφής Φαρνέζε, που συναγωνίζεται σε φήμη, ήδη από το 1606 που ολοκληρώθηκε, την Καπέλλα Σιξτίνα του Μιχαήλ Αγγέλου και τις τοιχογραφίες του Ραφαήλ στο Βατικανό. Η τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί ο Αννίπαλε στον μυθολογικό κύκλο της Γκαλερία Φαρνέζε, προτείνεται από τους συγγραφείς του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως το ιδανικό παράδειγμα, έναντι στις ανατρεπτικές συνθέσεις του Καραβάτζο αλλά και στις

ερμητικές συνθέσεις των μανιεριστών. Η βιογραφία του από τον Τζοβάννι Πιέτρο Μπελλόρι (Giovanni Pietro Bellori), στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, έχει χαρακτήρα πανηγυρικό. Ο Αννίπαλε, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, ως σωτήρας σταλμένος από τον ουρανό ή νέα ενσάρκωση του Ραφαήλ, επαναφέρει την τέχνη στο σωστό δρόμο, προτείνοντας μία τεχνοτροπία που ισορροπεί μεταξύ αυτής του Καραβάτζο που στερείται φαντασίας και αυτής των μανιεριστών που ξεφεύγει από την πραγματικότητα.

Η τοποθέτηση του Αννίπαλε στον αντίποδα του Καραβάτζο αλλά και το ηρωικό πορτραίτο που συνέθεσαν γι' αυτόν οι συγγραφείς του 17<sup>ου</sup> αιώνα, είχαν ταυτόχρονα ως αποτέλεσμα την αποσιώπηση, από τους ίδιους συγγραφείς, ενός σημαντικού τμήματος της ζωγραφικής παραγωγής του: την ενασχόληση του με ένα είδος θεματικής που πρωτοεμφανίζεται στην Ιταλία και ειδικότερα στη γενέτειρα του Αννίπαλε, Μπολόνια, όπως και στη γειτονική της Κρεμόνα, στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα.

Πρόκειται για μία σειρά κωμικών σκηνών με πρωταγωνιστές εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων σε δραστηριότητες που είτε σχετίζονται με το επάγγελμα τους είτε απλά περιγράφουν τις συνήθειες και το ήθος τους. Υπαίθριες αγορές, λαίμαργοι και λάγνοι χωρικοί, ιχθυοπώλες και χασάπηδες αλλά και γέροι και γριές που ερωτοτροπούν με χυδαίο τρόπο, εμφανίζονται στις δεκαετίες του 1570 και 1580, σε μία σειρά έργων των Βιντσέντσο Κάμπι (Vincenzo Campi) στην Κρεμόνα και Μπαρτολομέο Πασσαρόττι (Bartolomeo Passarotti) στην Μπολόνια.<sup>1</sup>



Εικ. 2. Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Γκροτέσκ ζευγάρι*, περ. 1577, Συλλογή Pierre Rosenberg, Παρίσι



Εικ. 3 Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Ιχθυοπώλες*, περ. 1580, Εθνική Πινακοθήκη, Παλάτσο Μπαρμπερίνι, Ρώμη



Εικ. 4. Βιντσέντσο Κάμπι, *Κουζίνα*, περ. 1580, Πινακοθήκη Μπρέρα, Μιλάνο

<sup>1</sup> Λιγότερο γνωστοί ζωγράφοι που ασχολούνται με παρόμοια θεματική είναι οι Νικολό Φραντζιπάνε (Niccolo Frangipane) στην Πάντοβα και Τσέζαρε Μπαλιόνε (Cesare Baglione) στη Μπολόνια.



Η εμφάνιση παρόμοιων σκηνών στην τέχνη δεν αποτελεί ιταλικό φαινόμενο. Η αφετηρία της θεματικής τοποθετείται στην Αμβέρσα, στα μέσα ακριβώς του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Πρώτος ο Πήτερ Άρτσεν (Peter Aertsen) και λίγο αργότερα ο Πήτερ Μπρέγκελ (Peter Breugel ) ο πρεσβύτερος, αλλά και ο ανηψιός του Άρτσεν, Τζοακίμ Μπουκελάερ (Joachim Beuckelaer) ασχολούνται με θέματα από την ζωή και κυρίως την διασκέδαση των χωρικών της Φλάνδρας, όπως και με αναπαραστάσεις υπαίθριων αγορών με τα προϊόντα και τους χωρικούς - πωλητές τους. Η θεματική της αγοράς αποδείχτηκε η πιο δημοφιλής, με αποτέλεσμα την εξειδίκευση του Άρτσεν, και ακόμη περισσότερο του Μπουκελάερ, στο θέμα αυτό. Η επιτυχία των δύο ζωγράφων, υπήρξε, σύμφωνα με την πλειοψηφία των ειδικών, η αιτία της διάδοσης της θεματικής του είδους στη Βόρεια Ιταλία, καθώς μεγάλος αριθμός των έργων τους με θεματική από την αγορά, έφτασε στην Κρεμόνα μέσω πλούσιων ιταλών τραπεζιτών, όπως οι Αφαϊτάτι (Affaitati), που είχαν έδρα την Αμβέρσα, ή διάσημων συλλεκτών όπως ο Αλεσσάντρο Φαρνέζε, κυβερνήτης στις Κάτω Χώρες μεταξύ 1578 και 1592, που επέλεξαν να τις συμπεριλάβουν στις συλλογές τους ή στη διακόσμηση των μεγάρων τους.<sup>2</sup>

Ο Αννίπαλε πειραματίζεται με τη νέα αυτή θεματική και μάλιστα σε πιο φιλόδοξη κλίμακα, αν κρίνει κανείς από το μέγεθος του *Κρεοπωλείου*, σήμερα στην Οξφόρδη, που είναι το διασημότερο έργο του. Στις αρχές της δεκαετίας του 1580, στην αρχή της σταδιοδρομίας του,<sup>3</sup> ζωγραφίζει με λάδι μία σειρά από έργα που περιλαμβάνουν κυρίως εκπροσώπους επαγγελματιών από την κατώτερη κοινωνική κλίμακα και περιγράφουν με κωμικό τρόπο, τις συνήθειες ή τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες. Ένας χωρικός, ένας γελωτοποιός και ένας σαλτιμπάγκος, χασάπηδες μπροστά στον πάγκο τους, ένας νεαρός πότης και δυο σκανδαλιάρικα παιδιά, αποτελούν τα αντικείμενα των έργων του στα πλαίσια της νέας αυτής θεματικής. Τα

<sup>2</sup> Για την διακίνηση των έργων από την Αμβέρσα στην Βόρεια Ιταλία και την επιρροή των σκηνών από την αγορά ιδιαίτερα στους Κάμπι αλλά και σε μία σειρά ζωγράφων που συνέχισαν την παράδοση βλ. C. Goldstein, "Vincenzo Campi's Kitchen and Market Scenes: The cultural Pull of Antwerp in Early modern Lombardy", *Italian Art Society and Politics. A Festschrift in Honor of Rab Hatfield*, επιμ. B. Deimling, J. K. Nelson, G. M. Radke. Φλωρεντία, Syracuse University in Florence, 2007, σελ. 194-208.

<sup>3</sup> Υπάρχει μόνο μία διαφωνία για την γενική χρονολόγηση των έργων στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1580 και αφορά τα σχέδια για τα χαρακτηριστικά των *Arti*, τα οποία τοποθετούνται από την C. Loisel στην περίοδο της Ρώμης. Βλ. ενότητα για τα χαρακτηριστικά στο κεφ. 3.

έργα, εκτός από την καινοτόμο θεματική τους,<sup>4</sup> ξεχωρίζουν από το υπόλοιπο ζωγραφικό έργο του Αννίπαλε εξαιτίας της τεχνοτροπίας τους, που βασισμένη κυρίως σε αδρές ανεπεξέργαστες πινελιές, έρχεται σε αντίθεση με την λεία και στιλπνή διαπραγμάτευση των θρησκευτικών και μυθολογικών έργων του, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για ατέλειωτα, πειραματικού τύπου, έργα.

Την ίδια περίπου περίοδο, ζωγραφίζει μία σειρά σχεδίων, με θέμα τους πλανόδιους επαγγελματίες που διαλαλούν το εμπόρευμα ή τις υπηρεσίες τους στους δρόμους της Μπολόνια, με σκοπό να πειραματιστεί με την παράδοση των *Κραυγών* (*Cris*),<sup>5</sup> που πρωτοκυκλοφορούν σε φυλλάδια στη Ρώμη, την δεκαετία του 1580. Ο στόχος του δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, πολύ πιθανό υπό την πίεση σημαντικότερων παραγγελιών, αλλά τα σχέδια, αφού πέρασαν από διάφορες συλλογές μετατράπηκαν τελικά σε χαρακτηριστικά από τον γάλλο Σιμόν Γκιγέν (Simon Guillain) και δημοσιεύτηκαν στη Ρώμη, το 1646.<sup>6</sup>

Τα έργα αυτά του Αννίπαλε, παρόλη την θεματική και τεχνοτροπική τους συνάφεια, δεν έχουν μελετηθεί ποτέ ως σύνολο. Αντιθέτως, πολύ συχνά εμφανίζονται απομονωμένα σε εκθέσεις, καταλόγους και άρθρα όπου αντιμετωπίζονται ακόμη και στις μέρες μας, ως γρίφοι που αναζητούν τη λύση τους. Επιπλέον, η αντιμετώπιση τους από τους μελετητές παρουσιάζεται ιδιαίτερα άنيση. Έργα όπως το μεγάλο *Κρεοπωλείο*, του Christ Church και ο *Χωρικός που τρώει φασόλια*, της Γκαλερία Κολόννα, συναγωνίζονται στις μέρες μας σε δημοτικότητα την Γκαλερία Φαρνέζε, ενώ άλλα όπως ο *Γελοτοποιός* ή ο *Σαλτιμπάγκος*, παραμένουν στο περιθώριο της έρευνας, παρά την πρώιμη απόδοσή τους στον ζωγράφο. Τα ογδόντα χαρακτηριστικά των *Arti di Bologna* - όπως είναι πιο γνωστή η σειρά των *Κραυγών* - εμφανίζονται μόνο

<sup>4</sup> Εδικά ο γελοτοποιός και ο σαλτιμπάγκος είναι η πρώτη φορά που εμφανίζονται ως θέματα στην ιστορία της ιταλικής τέχνης.

<sup>5</sup> Η ακριβής μετάφραση του “Cris” είναι “Κραυγές” και αναφέρεται στις φωνές των πλανόδιων πωλητών που διαλαλούσαν τα προϊόντα ή τις υπηρεσίες που προσέφεραν στους δρόμους της εκάστοτε πόλης.

<sup>6</sup> *DIVERSE FIGURE al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'hore di recreatione DA ANNIBALE CARRACCI INTAGLIATE IN RAME E cavate dagli Originali DA SIMONE GUILINO PARIGINO DEDICATE A TUTTI I VIRTVOSI Et intendenti della professione della Pittura, e del Disegno.*

σε δύο δημοσιεύσεις, ανάμεσα στις οποίες μεσολαμβάνουν περισσότερο από είκοσι χρόνια.<sup>7</sup>

Στις δύο μεγάλες εκθέσεις που παρουσιάζεται η πλειοψηφία των έργων, δηλαδή στην έκθεση του 1956 στη Μπολόνια,<sup>8</sup> την πρώτη που αφιερώνεται στους Καράτσι και στην έκθεση του 2006, επίσης στη Μπολόνια,<sup>9</sup> την πρώτη μονογραφική για τον Αννίπαλε, όπως και στην μοναδική έκδοση μονογραφικού χαρακτήρα που αφιερώνεται ποτέ στο ζωγράφο, το βιβλίο του Ντόναλντ Πόσνερ<sup>10</sup> που δημοσιεύεται το 1971, τα έργα, παρόλο που διαχωρίζονται θεματικά ως ‘ηθογραφίες’,<sup>11</sup> δεν παύουν να απασχολούν τους μελετητές κυρίως σε σχέση με την τεχνοτροπία τους αλλά και την πρώιμη θέση τους στο έργο του ζωγράφου. Με αφετηρία τις παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις της ιστορίας της τέχνης με βάση τον καλλιτέχνη ή την τεχνοτροπία του, τα έργα από το 1956 και μετά προβάλλονται, εξαιτίας του θέματός τους, ως αποδείξεις της νατουραλιστικής πτυχής της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, που επίσης παραδοσιακά τείνει να αντιμετωπίζεται ως μία που τελειοποιείται με το πέρασμα του χρόνου.

Το γεγονός ότι ο ζωγράφος ασχολείται με παρόμοια θεματική στην πρώιμη περίοδο της σταδιοδρομίας του, θεωρείται αποτέλεσμα της πρόθεσής του να αντιπαραβάλλει μία νέα, νατουραλιστικού τύπου τεχνοτροπία στις φαντασιακές συνθέσεις των μανιεριστών.<sup>12</sup> Σύμφωνα με την συγκεκριμένη και πιο διαδεδομένη προσέγγιση, η επιλογή του θέματος είτε θεωρείται τυχαία είτε θεωρείται αντανάκλαση προσωπικών βιωμάτων του ζωγράφου.<sup>13</sup> Τα έργα αυτά του Αννίπαλε, αντιμετωπίζονται κατά κύριο λόγο ως ασκήσεις ή πειραματισμοί με τον περιβάλλοντα

<sup>7</sup> A. Marabottini, *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci*, Ρώμη, 1979 (α' έκδοση 1966), S. McTighe, "Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the "Imaginaire" of Work: The Reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna*", *Oxford Art Journal*, 1993, σελ. 75-91.

<sup>8</sup> *Mostra dei Carracci*, 1 Σεπτεμβρίου - 31 Οκτωβρίου 1956, Palazzo dell' Archiginnasio, Μπολόνια.

<sup>9</sup> *Annibale Carracci*, 22 Σεπτεμβρίου 2006 - 7 Ιανουαρίου 2007, Museo Civico Archeologico, Μπολόνια και 25 Ιανουαρίου - 6 Μαΐου 2007, Chiostro del Bramante, Ρώμη.

<sup>10</sup> Donald Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Λονδίνο, Phaidon, 1971.

<sup>11</sup> 'Genre paintings'. Περισσότερα για τον όρο παρακάτω.

<sup>12</sup> Η βασική διαφωνία από το 1956 και μετά δεν αφορά το είδος της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, αλλά το πώς ο ζωγράφος έφτασε στην επίτευξή της. Συνειδητά, όπως υποστηρίζει ο Ντέμσι ή ασυνείδητα, όπως προτείνει ο Πόσνερ.

<sup>13</sup> Σύμφωνα με την παραπάνω προσέγγιση, στα πλαίσια των πειραματισμών του με τη φύση, ο Αννίπαλε επέλεξε να διαπραγματευτεί ένα κρεοπωλείο επειδή ο θεός του και πατέρας του Λουδοβίκο Καράτσι, ήταν ο ίδιος χασάπης.

χώρο, με σκοπό την κατάκτηση της ιδανικής τεχνοτροπίας που συνδυάζει την φύση με την έμπνευση.<sup>14</sup>

Πρώτος στόχος της διατριβής ήταν να καλύψει το κενό, παρουσιάζοντας μία συνολική μελέτη για τα έργα, που επιχειρεί για πρώτη φορά την ομαδοποίησή τους με βάση το θέμα και όχι την απλή απόδοσή τους στον ίδιο ζωγράφο. Η ομαδοποίηση αυτή είχε σαν άμεσο αποτέλεσμα την ένταξή τους στα πλαίσια της θεματικής παράδοσης από την οποία εμπνέονται, και από την οποία τείνουν ακόμη και μέχρι τις μέρες μας να διαφοροποιηθούν ως προσωπικοί πειραματισμοί του Αννίπαλε Καράτσι.

Παρόλη την όλο και πιο συχνή εμφάνισή τους σε εκθέσεις δίπλα στα έργα των Μπαρτολομέο Πασσαρόττι ή Βιντσέντσο Κάμπι, οι μελετητές τείνουν να διαφοροποιούν τα έργα του Αννίπαλε από την προϋπάρχουσα ή σύγχρονη ιταλική παράδοση με την ίδια θεματική, ακριβώς επειδή, ως έργα του Αννίπαλε, προσλαμβάνονται ως αποστασιοποιημένες αναπαραστάσεις της πραγματικότητας με σκοπό την εξάσκηση, ή όπως έχουν επανειλημμένα ονομαστεί: «στιγμιότυπα δημοσιογραφικού ενδιαφέροντος»,<sup>15</sup> σε αντίθεση με τα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι που προσλαμβάνονται από την αρχή ως κωμικές σκηνές, που στέκονται κριτικά απέναντι στο θέμα τους.<sup>16</sup>

Η σύγκριση των έργων αποκαλύπτει περισσότερες ομοιότητες παρά διαφορές, τόσο με την ιταλική, όσο και με την φλαμανδική παράδοση των Άρτσεν, Μπουκελάερ και Μπρέγκελ. Ειδικότερα στην περίπτωση της φλαμανδικής παράδοσης, η σύγκριση αποδεικνύεται το ίδιο εποικοδομητική για τα φλαμανδικά, όσο και για τα έργα του Αννίπαλε, καθώς τα έργα των τριών ζωγράφων της Αμβέρσας αντιμετωπίζονται,

<sup>14</sup> Η άποψη αυτή των μελετητών του εικοστού αιώνα δεν διαφέρει πολύ από την προσέγγιση της θεωρίας του ιδεαλιστικού κλασικισμού του Μπελλόρι.

<sup>15</sup> D. Posner, "The Butcher shop and other genre works by Annibale", *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, ό.π., σελ. 13 σχετικά με το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης: "They serve to illustrate, in partly witty, but still in an almost documentary, fashion, the range of activity in the market place", σελ.19 για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*: "the painting has something of a candid snapshot, catching the subject unaware, halting the action suddenly. Aidan Weston Lewis, "The Carracci exhibition in Bologna and Rome, *The Burlington Magazine*, τόμ. 146, τχ. 1249, Απρίλιος 2007, σελ. 257: "brilliant photographic conceit".

<sup>16</sup> Στην διαφοροποίηση των έργων του Αννίπαλε από τα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι επιμένει ακόμη και η Σίλα ΜακΤάη, παρόλο που πρώτη επισημαίνει τις ουσιώδεις ομοιότητες στην περιγραφή των χωρικών από τους ιταλούς ζωγράφους, όπως π.χ. το είδος της διατροφής τους. Βλ. Sheila McTighe, "Foods and the body in Italian Genre painting about 1580. Campi, Passarotti, Carracci", *The Art Bulletin*, τομ.86, τχ. 2, 2004, σελ. 313: "Annibale Carracci's genre paintings both do and do not fit within this group of works from around 1580".

κατά κανόνα, περισσότερο ως προοίμιο των ηθογραφικών σκηνών του ολλανδικού 17<sup>ου</sup> αιώνα, παρά σε σχέση με την ανάλογη παράδοση που αναπτύσσεται στην Ιταλία υπό την επιρροή τους ή τις συνθήκες που ευθύνονται για την εμφάνισή τους, <sup>17</sup> με αποτέλεσμα να μην εντοπίζονται οι ιδιαιτερότητές τους.<sup>18</sup>

Ήδη το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές των έργων της κοινής αυτής παράδοσης προέρχονται, χωρίς εξαίρεση, από τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις αποτελεί μία σημαντική διαφοροποίηση τους από την υπόλοιπη ηθογραφική ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τόσο στην Ολλανδία, όσο και στην Ιταλία, όταν οι εκπρόσωποι της αστικής τάξης επιλέγουν να προβάλλουν μέσω της τέχνης την καθημερινή ζωή, τις συνήθειες και τα ήθη τους. Η εκπροσώπηση της αστικής τάξης στην ζωγραφική ευθύνεται για την τελική αναγνώριση του νέου αυτού είδους θεματικής που κατηγοριοποιείται στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα με τον τίτλο ‘ηθογραφία’, ελληνική μετάφραση του γαλλικού όρου ‘genre’ που σημαίνει απλά και εμφανώς υποτιμητικά, ‘είδος’. <sup>19</sup>

Σύμφωνα με τους Stechow και Comer, <sup>20</sup> ο ίδιος ο όρος genre δεν εμφανίζεται νωρίτερα από το 1765 στο Δοκίμιο του Diderot για την ζωγραφική.<sup>21</sup> Στην αρχή ο όρος χρησίμευε για την περιγραφή όλων των ειδών της τέχνης που δεν μπορούσαν να ενταχτούν στην ιστορική ζωγραφική ή γλυπτική, ενώ στη συνέχεια ταυτίστηκε με τις σκηνές από την καθημερινή ζωή της γαλλικής αστικής τάξης, του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Συμπερασματικά, η χρήση του ίδιου του όρου genre, δεν έχει παρά αναδρομική ισχύ για την περίοδο και τα έργα που εξετάζουμε, καθώς δεν χρησιμοποιείται παρά δύο αιώνες αργότερα από την εμφάνιση των έργων στην αγορά της τέχνης, γεγονός που αποτελεί πρόσθετο εμπόδιο για την κατάταξη και ερμηνεία τους.

<sup>17</sup> Με εξαίρεση το έργο του Πήτερ Μπρέγκελ, η βιβλιογραφία για τον οποίο έχει αποκτήσει ανεξέλεγκτες διαστάσεις, με αποτέλεσμα την αυτονομισή της από την τάση αυτή.

<sup>18</sup> Η περιοδολόγηση των έργων αποτελεί σημαντικό πρόβλημα των προσεγγίσεων της ολλανδικής ηθογραφίας. Εξάλλου, όπως θα φανεί στη συνέχεια, η πρόσληψη των έργων της ιταλικής παράδοσης επηρεάζεται άμεσα από τις εξελίξεις στην πρόσληψη της ολλανδικής ηθογραφίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>19</sup> Το γεγονός ότι η ελληνική μετάφραση είναι ‘ηθογραφίες’ είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον. Πρώτον γιατί συνδέεται με την πρώτη εμφάνιση παρόμοιας θεματικής στα έργα των Γύζη και κυρίως Ιακωβίδη, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και δεύτερον γιατί αντανακλά ως ένα βαθμό την πραγματική σημασία του πολύ γενικότερου όρου “είδος”, που ουσιαστικά περιγράφει το ήθος μίας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, όπως αντανακλάται μέσα από την καταγραφή των συνηθειών της.

<sup>20</sup> W. Stechow & Christofer Comer, “The history of the term Genre”, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, τόμ. 33, 1975-76, σελ. 89-94.

<sup>21</sup> Το δοκίμιο του Ντιντερό : “Observations sur le Salon de peinture de 1765” δημοσιεύεται το 1795 στο *Essais sur la peinture, la sculpture et l’architecture*.

Σύμφωνα με την αναδρομική αυτή ορολογία, το σύνολο των έργων που εξετάζουμε ανήκει στην υποκατηγορία του ‘Low genre’, όρος που υπάρχει αποκλειστικά στο αγγλοσαξωνικό λεξιλόγιο για να ορίσει την διάκριση που παρατηρείται στην ολλανδική τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα μεταξύ των κωμικών έργων που περιέγραφαν τις συμπεριφορές εκπροσώπων των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και των έργων που περιέγραφαν εκείνες των πλούσιων αστών. Η διάκριση αυτή εντοπίστηκε αρχικά από τους γερμανούς ερευνητές, με πρώτο, σύμφωνα με τους Στέκοβ και Κόμερ, τον Κάρλ Σνάασε (Karl Schnaase), το 1834.<sup>22</sup>

Ο Κούγκλερ (Franz Kugler), το 1842,<sup>23</sup> επηρεασμένος γενικότερα από το έργο του Σνάασε, συνδέει τον όρο ‘Low life’ με τα έργα που ρέπουν προς την κωμωδία και ‘high genre’ αυτά όπου υπερισχύει η ηθική συμπεριφορά, μία πολύ ενδιαφέρουσα διάκριση,<sup>24</sup> που δεν βρίσκει ιδιαίτερη ανταπόκριση, καθώς στη συνέχεια επικρατεί η θεωρία του ρεαλισμού για την πρόσληψη της ολλανδικής ηθογραφίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, χωρίς κοινωνικές ή περιοδολογικές διαφοροποιήσεις.<sup>25</sup>

Εκτός από την κοινωνική τάξη, το δεύτερο κοινό χαρακτηριστικό των έργων είναι η διάχυτη κωμική διάθεση και συχνά η τάση διακωμώδησης των εικονιζόμενων

<sup>22</sup> Στο *Niederlaendische Briefe*, Στουτγκάρδη, Τούμπινγκεν, 1834. Βλ. Stechow και Comer, ό.π., σελ. 93: “Karl Schnaase formulated for the first time what has become a fundamental distinction within seventeenth-century Dutch and Flemish Gesellschaftsmalerei, as he called it. In Schnaase’s opinion the field could be divided in to two types of pictures. In one the master depended on “coarse, comical motives” whereas in the other “the master ...placed himself among the well-to-do. Παράδειγμα αυτής της διάκρισης είναι οι σκηνές του Μπρόουερ (Adrian Brouwer) με τους μεθυσμένους θαμώνες της ταβέρνας έναντι αυτών του Τέρμπορχ (Terborch) που διαδραματίζονται στα πολυτελή εσωτερικά των αστικών απιτιών.

<sup>23</sup> Σύμφωνα και πάλι με τους Stechow και Comer, ό.π., σελ. 93 και υπ. 28. F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 1837, II, IV. Στην αγγλική μτφ. F. Kugler, *A Handbook of the History of painting: The German, Flemish and Dutch schools of Painting. Based on the handbook by the late prof. Dr Waagen and thoroughly revised and in part re-written by the late Sir Joseph A. Crow*, Λονδίνο, John Murray Albemarle Street, 1904, σελ. 416-417.

<sup>24</sup> Η διάκριση τόσο του Σνάασε και ακόμη περισσότερο του Κούγκλερ, έχει καθαρά κοινωνικό περιεχόμενο. Ο Κούγκλερ ξεχωρίζει τους ζωγράφους Άντριαν Μπρόουερ, Άντριαν φαν Οστάντε (Adrian van Ostade), Ισαάκ φαν Οστάντε (Isaac van Ostade) κοκ ως ζωγράφους που περιορίζονται στην αναπαράσταση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων – κυρίως χωρικών και τεχνιτών κατά την ώρα της διασκέδασής τους, δηλαδή καθώς τρώνε, πίνουν χορεύουν και συχνά ενώ μαλώνουν. Βλ. στην αγγλική μτφ, ό.π., σελ. 417: ‘the humbler classes of life’ ..during the hour of recreation..’. Ο Βάαγκεν (Waagen) επίσης για την ολλανδική τέχνη, χρησιμοποιεί τον όρο ‘συνομιλίες’ για τους πίνακες που ασχολούνται με την καθημερινή ζωή των ανώτερων κοινωνικών τάξεων και ‘έργα με χωρικούς’ τα κωμικά έργα των Μπρόουερ και Τένιερς κλπ. Βλ. Stechow and Comer, ό.π., σελ. 94 και υπ. 31 και 32. (Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, σελ. 591).

<sup>25</sup> Η ηθογραφία, ως αντιγραφή της πραγματικότητας, απομονώνεται από τους κανόνες της υφολογικής προσέγγισης των έργων και συχνά στερείται συστηματικής περιοδολόγησης. Η Άλπερς π. χ. ισχυρίζεται ότι «είναι δύσκολο να ανιχνεύσει κανείς υφολογική εξέλιξη, όπως όλοι έχουμε συνηθίσει να το ονομάζουμε, στα έργα των ολλανδών καλλιτεχνών» Βλ. S. Alpers, “Introduction”, *The Art of describing*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983, σελ. xxv.

πρωταγωνιστών. Το στοιχείο είναι πιο έντονο στα έργα της ιταλικής παράδοσης αλλά δεν απουσιάζει από την φλαμανδική, κυρίως όταν το θέμα του ζωγράφου είναι η τάξη των χωρικών και ο τρόπος διασκέδασής τους.<sup>26</sup> Οι αγορές των Άρτσεν και Μπουκελάερ, διακωμωδούν πολύ συχνά τα ήθη των πωλητών ενώ η σάτιρα συχνά εστιάζει στις ομοιότητες των εικονιζόμενων προϊόντων με τους πωλητές τους, χρησιμεύοντας επίσης ως ένας τρόπος διαφήμισης και προώθησης των ίδιων των προϊόντων. Η διαφορά αυτή μπορεί εύκολα να ερμηνευτεί στα πλαίσια των διαφορών ανάμεσα στις δύο κουλτούρες, καθώς η ιταλική οικονομία βασίζεται ακόμη στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην υποταγή των χωρικών, παραμένοντας φεουδαρχική ενώ στη Φλάνδρα, ιδιαίτερα στην Αμβέρσα που την ίδια εποχή, αποτελεί το δυναμικότερο εμπορικό κέντρο της Ευρώπης, η έμφαση περνά σταδιακά στο προϊόν, την ανταναλλακτική του αξία και την προσπάθεια προώθησής του. Δεν είναι τυχαίο ότι με το πέρασμα από τον Άρτσεν στον Μπουκελάερ, μειώνονται οι πωλητές και αυξάνονται τα προϊόντα, ενώ στο ρόλο του πωλητή εμφανίζονται κυρίως νεαρές γυναίκες που συμβάλλουν με την παρουσία τους στην δελεαστική έκθεση των προϊόντων που εμφανίζονται σε μεγάλη αφθονία.



Εικ. 5.  
Τζοακίμ Μπουκελάερ, *Σκηνή αγοράς*, Λάδι σε ξύλο, 111 x 164 εκ., 1563,  
Residenzgalerie, Σάλτσμπουργκ

Τα έργα της Βόρειας Ιταλίας κατατάσσονται στις κωμωδίες από τον ίδιο τον επίσκοπο, Γκαμπριελε Παλεόττι (Gabriele Paleotti),<sup>27</sup> που χρησιμοποιεί τον όρο ‘Pit-

<sup>26</sup> Για την περίπτωση του Μπρέγκελ έχουμε εξάλλου και την πολύτιμη μαρτυρία του Φαν Μάντερ ότι είναι δύσκολο να παρατηρήσει κανείς τα έργα του με θέμα τους χωρικούς, χωρίς να γελάσει. Βλ. “The life of Pieter Brueghel, excellent painter from Breughel” in Karel Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters form the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, επιμ. εισαγωγή και μετάφραση Η. Miedema, Doornspijk, Davaco, 1994, Τόμ. Ι, σελ. 190 (fol. 233r).

<sup>27</sup> Gabriele Paleotti (1522 -1597), καρδινάλιος και επίσκοπος της Μπολόνια που πρωτοστάτησε στη Σύνοδο του Τρέντο.

ture ridicole' για να περιγράψει παρόμοια θεματική στην πραγματεία του, *Διάλογος σχετικά με τις θρησκευτικές και κοσμικές εικόνες*, που δημοσιεύεται το 1582.<sup>28</sup>

«Κωμικές», γράφει ο Παλεόττι στην αντίστοιχη ενότητα, «ονομάζονται οι εικόνες που προκαλούν το γέλιο στον θεατή τους».<sup>29</sup> Ο επίσκοπος δεν επιδοκιμάζει το γέλιο γενικότερα, παραθέτοντας αποσπάσματα από τους πατέρες της Εκκλησίας, που περιγράφουν το γέλιο αν όχι σαν αμαρτωλή πράξη, τουλάχιστον ως άσκοπη και ανούσια που εμποδίζει την πνευματική απομόνωση των μοναχών. Στις θρησκευτικές εικόνες απαγορεύεται ρητά κάθε γελοιοότητα. Στις κοσμικές, ο επίσκοπος είναι πιο ανεκτικός. Κάποιου είδους διασκέδαση επιτρέπεται, έτσι ώστε να δίνεται στο πνεύμα η δυνατότητα να ξεκουραστεί.<sup>30</sup> Ωστόσο, προειδοποιεί ταυτόχρονα, ότι παρόμοιου τύπου ευχαρίστηση, οφείλει να προέρχεται μόνο από τίμιες εικόνες και όχι λάγνες ή άσεμνες. Η λαγνεία πρέπει να εξοστρακιστεί από κάθε μορφή διασκέδασης, έτσι ώστε το μυαλό να μην κινδυνεύει να διαφθαρεί αντί να αφυπνιστεί, ενώ το ίδιο και περισσότερο ισχύει για τις άσεμνες εικόνες που εντυπώνονται με περισσότερη ένταση στις αισθήσεις. «Αυτή η προειδοποίηση», διευκρινίζει ο επίσκοπος, «καλύπτει επίσης τη ζωγραφική που ασχολείται με θέματα όπως η καταβρόχθιση της τροφής, ή η μέθη και η άσωτη ζωή, παρόλο που μπορεί να προκαλούν το γέλιο. Γιατί κάποιος πρέπει να είναι προσεκτικός ώστε να μην παρασυρθεί, εξαιτίας τους, μακριά από το περιεχόμενο της αρετής. Σύμφωνα με τον Άγιο Αμβρόσιο, ας είμαστε προσεκτικοί ώστε να μην χάσουμε όλη την αρμονία των καλών μας πράξεων στην προσπάθειά μας για διασκέδαση».<sup>31</sup> Όπως προκύπτει δηλαδή από τις επιταγές του επισκόπου, οι 'ηθογραφίες' του Αννίμπαλε, όπως εξάλλου και των Κάμπι και Πασσαρόττι, δεν εντάσσονται απλά στις κωμικές σκηνές, αλλά κάποιες ανάμεσά τους, στις απαγορευμένες κωμικές σκηνές. Εξάλλου, οι παραγγελιοδότες ανάλογων έργων, κατά

<sup>28</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso Intorno alle Imagini Sacre et Profane*, Μπολόνια, ανατύπωση με πρόλογο του Paolo Prodi, Arnaldo Forni Editore, 1990 (1582), κεφ. XXI, σελ. 197-202.

<sup>29</sup> G. Paleotti, ό.π., σελ. 197.

<sup>30</sup> Είναι πολύ πιθανό η δήλωση των Μαλβαζία αλλά και Μοζίνι, - που θα σχολιαστεί παρακάτω - ότι η ενασχόληση του Αννίμπαλε με παρόμοιου είδους θεματική περιοριζόταν στις ώρες ανάπαυλας από την επίσημη εργασία του, να σχετίζεται επίσης με παρόμοιες παροτρύνσεις του Παλεόττι και όχι μόνο με τις επιταγές της καλλιτεχνικής θεωρίας, σύμφωνα με την οποία, όπως θα δούμε παρακάτω, η ενασχόληση με τέτοιου είδους θεματική επιτρέπονταν μόνο ως προετοιμασία για τα επίσημα έργα.

<sup>31</sup> G. Paleotti, *Discorso...*, ό.π., σελ. 201.



τον προσδιορισμό της θεματικής του έργου που θέλουν να αποκτήσουν περιγράφουν τους χαρακτήρες ως κωμικούς.<sup>32</sup>

Οι αναιδείς, αντι – ήρωες των έργων επιδίδονται, όπως θα δούμε, στην πλειοψηφία τους, σε αυτές ακριβώς τις ταπεινές δραστηριότητες που περιγράφει ο επίσκοπος και ακόμη περισσότερες. Τρώνε, πίνουν, μεθούν, φωνάζουν, χειρονομούν, επιδεικνύουν τη σεξουαλικότητά τους και αφοδεύουν. Συνδέονται με τις πιο ταπεινές αισθήσεις, αυτές που υπογραμμίζουν τη ζωώδη πλευρά του ανθρώπου. Η επίδοσή τους σε αυτές ακριβώς τις ταπεινές δραστηριότητες, τονίζει τη σύνδεσή τους με τον κόσμο του σώματος, σε ζωηρή αντίθεση με τον κόσμο του πνεύματος που εκπροσωπείται από την επίσημη ουμανιστική κουλτούρα της εποχής.

Διακρίνεται χωρίς αμφιβολία μία ομοιότητα με το δίπολο επίσημη και ανεπίσημη κουλτούρα που επισημαίνει πρώτος, με αφορμή το Ραμπελαί και τις επιρροές του από το καρναβάλι, ο Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin).<sup>33</sup> Παρόλο που τα σύνορα μεταξύ λαϊκής και επίσημης κουλτούρας δεν είναι τόσο αυστηρά, όσο τα ορίζει ο Μπαχτίν, που παραλείπει να ασχοληθεί με την μεταξύ τους αλληλεπίδραση,<sup>34</sup> δεν είναι δυνατόν να μην επισημάνει κανείς τις ομοιότητες που παρουσιάζει η αντίθεση μεταξύ της επονομαζόμενης ‘αφηγηματικής’ ζωγραφικής της ευρύτερης Αναγέννησης και της ηθογραφικής που εμπνέεται από την κωμωδία, με την αντίθεση που προτείνει πρώτος ο Μπαχτίν μεταξύ της κουλτούρας της άρχουσας τάξης (upper stratum) που προβάλεται ως εγκεφαλική και του σωματικού χιούμορ που εκπροσωπεί τη λαϊκή (lower body stratum).

Οι άκαμπτες ευθυτενείς και ‘μαρμάρινες’ μορφές των πορτραίτων που εκπροσωπούν την άρχουσα τάξη της εποχής παραπέμποντας στον κόσμο του πνεύματος με την επίδειξη ενός βιβλίου ή ενός γράμματος, αποτελούν την καλύτερη απόδειξη για την ύπαρξη της συγκεκριμένης αντίθεσης, αν συγκριθούν με τους εκπροσώπους των κατώτερων τάξεων των Αννίμπαλε, Πασσαρόττι και Κάμπι, που σφριγηλοί και κινητικοί απεικονίζονται σε όλα τα είδη σωματικών παραμορφώσεων,

<sup>32</sup> R. S. Miller, “Diversi personaggi molto ridicolosi: A contract for Cremonese Market Scenes”, in *Painters of Reality: The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Νέα Υόρκη και New Haven: Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2004, σελ. 156.

<sup>33</sup> M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, αγγλική μτφ Η. Iswolsky, Indiana University Press, 1984 (α’ μτφ. 1968, α’ έκδοση 1965).

<sup>34</sup> Η κριτική είναι του P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Ashgate, 2009 (α’ έκδοση 1994, β’ έκδοση 1998), σελ. 260.

έντονων χειρονομιών και φυσιογνωμικών εκφράσεων. Με ανοιχτό το στόμα, με φουσκωμένα τα μάγουλα, με σκυμμένα σώματα, με το ένα πόδι επάνω στο άλλο και άλλες διαστρεβλωτικές στάσεις που υπαγορεύονται από το σώμα και τις φυσικές του ανάγκες και όχι από τις επεμβάσεις στην προοπτική, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην περίπτωση του μανιερισμού.

Ωστόσο, σε αντίθεση με τον ισχυρισμό του Μπαχτίν, πρέπει να επισημανθεί, ότι τα παραπάνω έργα δεν εκπροσωπούν την ίδια την ανεπίσημη ή λαϊκή κουλτούρα της εποχής, εφόσον δεν είναι προϊόντα των εκπροσώπων της.<sup>35</sup> Αντίθετα, αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές κατασκευές των εκπροσώπων της επίσημης, σχετικά με την κουλτούρα των λαϊκών τάξεων και τους εκπροσώπους της.<sup>36</sup> Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο εκπροσωπούνται οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις στα έργα, μας δίνει περισσότερα στοιχεία για την ανώτερη κοινωνική τάξη που αποτελεί τον κύριο παραγγελιοδότη παρόμοιων έργων, παρά για τις ίδιες τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις που εκπροσωπούνται σε αυτήν. Η εμφάνιση των κωμικών αυτών έργων στη ζωγραφική, πέρα από κάθε τι άλλο, υπογραμμίζει την ύπαρξη ενός κοινωνικού στερεότυπου, που απομονώνει τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις από τον κόσμο του πνεύματος, συνδέοντάς τες με τον κόσμο των ταπεινών αναγκών του σώματος, οι οποίες εξάλλου εισάγονται στην τέχνη ταυτόχρονα με την εμφάνιση των τάξεων αυτών.<sup>37</sup>

Με τους χωρικούς του Βιντσέντσο Κάμπι και τον χωρικό του Αννίμπαλε εμφανίζεται π.χ. για πρώτη φορά η ίδια η πράξη του φαγητού στην ιταλική τέχνη. Παρόλο το μεγάλο αριθμό των γευμάτων και συμποσίων που απεικονίζονται στην θρησκευτική, ιστορική και μυθολογική ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης, κανείς συνδαιτημόνας δεν απεικονίζεται κατά την πράξη του φαγητού. Οι αστοί των ολλανδικών ηθογραφιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα απέχουν επίσης από παρόμοιες διαδικασίες.

<sup>35</sup> Οι παραγγελιοδότες των έργων του Αννίμπαλε είναι άγνωστοι αλλά τα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι βρίσκονταν σε συλλογές πλούσιων τραπεζίτων, όπως οι Φούγκερ (Fugger,) ενώ πολλές από τις σκηνές της αγοράς των Άρτσεν και Μπουκελάερ βρίσκονται στο παλάτι μίας από τις πλουσιότερες οικογένειες της Κρεμόνας, των Αφαιτάτι, όπως και στο Παλάτσο ντελ Τζιαντίνο, των Φαρνέζε στην Πάρμα. Βλ. C. Goldstein, "Vincenzo Campi's Kitchen...", ό.π., σελ. 196.

<sup>36</sup> Μία πολύ καίρια διαφοροποίηση που δεν περιλαμβάνεται στην θεωρία του Μπαχτίν.

<sup>37</sup> Οι αισθήσεις που χαρακτηρίζονται ως ταπεινές, ήδη από τον Μαρσίλιο Φιτσίνο (Marcilio Ficino) το 15ο αιώνα, όπως η γεύση, η αφή και η όσφρηση, εισάγονται στην τέχνη ταυτόχρονα με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις και είναι συνδεδεμένες τόσο στενά με τους εκπροσώπους τους, ώστε πολύ συχνά είναι δύσκολη η διάκριση μεταξύ ηθογραφικής σκηνής ή αλληγορίας των αισθήσεων, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η διαδικασία του φαγητού εκπροσωπείται στην τέχνη ως και το δέκατο ένατο αιώνα, αποκλειστικά από εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων τόσο στην ιταλική όσο και στην γενικότερη ευρωπαϊκή παράδοση.

Η κοινωνική αυτή διαφοροποίηση εμφανίζεται με παρόμοιο τρόπο μεταξύ των ηρώων της επίσημης λογοτεχνίας και των κωμωδιών. Πολύ πριν εμφανιστούν στις εικαστικές τέχνες, οι κωμικοί αντι-ήρωες εμφανίζονται με παρόμοια χαρακτηριστικά στην προφορική παράδοση, τη λογοτεχνία και το θέατρο όχι μόνο στην Ιταλία αλλά και σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο. Ο τύπος του άξεστου χωρικού, για παράδειγμα, όχι μόνο αποτελεί πολύ διαδεδομένο τύπο στην αναγεννησιακή κωμωδία και στα γαλλικά Φαμπλιό (*Fabliaux*) του Μεσαίωνα, αλλά ο Άντζελο Μπεόλκο (Angelo Beolco), στη Βενετία, του πρώτου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εισάγει στις κωμωδίες του ένα είδος χωρικού κλόουν, τον επονομαζόμενο Ρουτσάντε, όνομα με το οποίο είναι εξάλλου γνωστός ο ίδιος ο Μπεόλκο.<sup>38</sup>

Συνοψίζοντας, πρώτος και κύριος στόχος της διατριβής είναι η απόδειξη ότι τα έργα του Αννίμπαλε Καράτσι, γνωστά στις μέρες μας ως ηθογραφικές σκηνές, εντάσσονται μαζί με τα έργα των Βιντσέντσο Κάμπι στην Κρεμόνα και Μπαρτολομέο Πασσαρόττι στη Μπολόνια στην κατηγορία των κωμικών σκηνών ή *Pitture Ridicole*, σύμφωνα με τον όρο του επισκόπου Παλεόττι, βασικός σκοπός των οποίων είναι η δημιουργία κωμικής ατμόσφαιρας με στόχαστρο τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Αφετηρία της παράδοσης των κωμικών σκηνών αποτελούν τα έργα των φλαμανδών Άρτσεν, Μπουκελάερ και Μπρέγκελ, που διαπραγματεύονται πρώτοι τη θεματική του είδους, ήδη τη δεκαετία του 1550.

Τα έργα προκαλούν στο θεατή της εποχής το γέλιο, αναπαράγοντας στην εικαστική παράδοση κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, ήδη διαδεδομένα μέσω της κωμικής παράδοσης στη λογοτεχνία και το θέατρο. Το σύνολο της κωμικής αυτής παράδοσης από τα μέσα ως και τα τέλη περίπου του 16<sup>ου</sup> αιώνα τόσο στην Ιταλία, όσο και στις Κάτω Χώρες υπαγορεύεται από αυτήν ακριβώς την ανάγκη

---

<sup>38</sup> Angelo Beolco (1502-1542) θεατρικός συγγραφέας και ηθοποιός από την Πάδουα, γράφει τα περισσότερα έργα του, κυρίως κωμωδίες, στην τοπική διάλεκτο. Πάτρωνας του ο Αλβιάζε Κορνάρο (Alvise Comaro).

αναπαραγωγής κοινωνικών στερεοτύπων πολύ περισσότερο από την προσωπική στάση, τεχνοτροπία ή κοινωνική ευαισθησία του οποιουδήποτε ζωγράφου.

Το γεγονός ότι η εικονογράφηση παρόμοιων στερεοτύπων προσλαμβάνεται από τους μελετητές του εικοστού αιώνα ως “ρεαλισμός”, αποστασιοποιημένη αναπαράσταση της πραγματικότητας ή φωτογραφικό στιγμιότυπο, δηλώνει αφενός την τάση των μελετητών να παραμελούν την οργανική σύνδεση των έργων με το κοινωνικό και ιστορικό τους πλαίσιο και αφετέρου το γεγονός, ότι πολλά από αυτά τα στερεότυπα διατηρούνται ακόμη και μέχρι τις μέρες μας.

Ο χωρικός που δεν έχει τους τρόπους και το καλλιεργημένο πνεύμα των ανθρώπων της πόλης, τα σεξουαλικά υπονοούμενα των πωλητών της αγοράς όταν διαφημίζουν το εμπόρευμα τους, ιδιαίτερα στην περίπτωση των χασάπηδων που τα εμπορεύματά τους παραπέμπουν στην ανθρώπινη ανατομία, διατηρούν τον απόηχο παρόμοιου είδους σάτιρας αλλά και διαδεδομένων κοινωνικών κατασκευών απέναντι στις συγκεκριμένες ομάδες, ακόμη και μέχρι τις μέρες μας.

Αν στη θέση του χωρικού στο έργο του Αννίπαλε, *Χωρικός που τρώει φασόλια*, πόζαρε ένας ευγενής, ντυμένος με τα διακριτικά της τάξης του, τρώοντας σούπα σκυμμένος με λαιμαργία στο πιάτο του, το έργο θα κατηγοριοποιούνταν άμεσα ως σάτιρα εναντίον της τάξης των ευγενών ή γελοιογραφία του συγκεκριμένου προσώπου. Με παρόμοιο τρόπο αν τα δύο παιδιά που παίζουν με τη γάτα, στο ομώνυμο έργο, ήταν ντυμένα σύμφωνα με τη μόδα της αριστοκρατίας και έπαιζαν στο εσωτερικό ενός μεγάρου ή ενός προσεγμένου κήπου, το έργο δεν θα κατηγοριοποιούνταν ως ηθογραφία αλλά ως πορτραίτο συγκεκριμένων παιδιών ενώ ο εκάστοτε μελετητής του έργου θα έσπευδε να εντοπίσει την ταυτότητά τους. Ήδη η κατηγοριοποίηση της απεικόνισης του ανώνυμου πλήθους υπό τον όρο ‘ηθογραφία’, απηχεί με τον ορισμό της πολύ περισσότερο μία κοινωνική διάκριση από ότι μία καλλιτεχνική.

Δεύτερος στόχος της διατριβής είναι να αποδείξει ότι η αντιμετώπιση της ηθογραφίας ως υποδεέστερου καλλιτεχνικά είδους, πηγάζει πολύ περισσότερο από κοινωνικά παρά καλλιτεχνικά αίτια, η αφετηρία των οποίων εντοπίζεται ήδη στην θεωρία της τέχνης της Αναγέννησης.

Το ζήτημα δεν αφορά αποκλειστικά τις εικαστικές τέχνες. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει την ίδια τάση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, όπου επίσης παρατηρείται η τάση να αντιμετωπίζεται ως 'ρεαλισμός' οποιοδήποτε είδους περιγραφή των κατώτερων τάξεων. Η περιγραφή των χωρικών που πρωταγωνιστούν στα μεσαιωνικά *Φαμπλιό*, ως άθλιων ή λαίμαργων πλασμάτων, αντιμετωπίζεται πολύ συχνά από τους μελετητές με παρόμοιο τρόπο. Ο Ρ.Χάουαρντ Μπλοχ (R. Howard Bloch), επισημαίνει παρόμοιου είδους αντιμετώπιση στα σχόλια του συναδέλφου του, Φιλίπ Μενάρ (Philippe Menard), ο οποίος με ελάχιστες εξαιρέσεις προσλαμβάνει τις περιγραφές των χωρικών στα *Φαμπλιό*, ως αντικειμενικές περιγραφές της πραγματικότητας. Ο Μενάρ είναι σίγουρος για παράδειγμα ότι όταν ο συγγραφέας του *Le Vilain au buffet*, δηλώνει ότι ο χωρικός έχει τεράστιους κάλους στα χέρια, περιγράφει απλά μία κατάσταση, ενώ για το επεισόδιο του οδηγού του κάρου στο *Le Vilain asnier*, που λιποθυμά από τις εξωτικές μυρωδιές της πόλης και συνέρχεται μόνο όταν του βάλουν ακαθαρσίες κάτω από τη μύτη, ο Μενάρντ ισχυρίζεται ότι ο αγρότης περιγράφεται ως ειδικός στο λίπασμα.<sup>39</sup>

Εκτός από τη διαχρονικότητα των κοινωνικών κατασκευών, ένας εξίσου σημαντικός λόγος της δυσκολίας των ιστορικών τέχνης να κατατάξουν τα έργα στο ιστορικό και κοινωνικό τους πλαίσιο, σχετίζεται με την μεγάλη επιρροή που ασκεί στην κριτική τους, η εξοικείωσή τους με το καλλιτεχνικό κίνημα του ρεαλισμού, του δέκατου ένατου αιώνα.

Η θεματική από τη ζωή των κατώτερων τάξεων είναι συνδεδεμένη στην συνείδηση των μελετητών του εικοστού αιώνα, με τον τρόπο που αντιμετωπίζουν παρόμοια θεματική στα έργα τους οι γάλλοι ρεαλιστές. Όταν ο Κουρμπέ ζωγραφίζει στα μέσα ακριβώς του 19ου αιώνα τους *Εργάτες που σπάζουν τις πέτρες* στην άκρη του δρόμου, δηλώνει ο ίδιος ότι «είδε και θέλησε να αποτυπώσει την εικόνα της απόλυτης φτώχειας». Τα αισθήματα των γάλλων ζωγράφων, στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, λίγο μετά το κίνημα του 1848, είναι εμφανώς συμπαθή προς τους εκπροσώπους της εργατικής τάξης που περιλαμβάνουν στη θεματική τους. Η αντιμετώπισή τους είχε σαν αποτέλεσμα την μετάθεση από τους μελετητές του εικοστού αιώνα, παρόμοιων συναισθημάτων, στο σύνολο των ζωγράφων που

<sup>39</sup> R. H. Bloch, *The scandal of the Fabliaux*, Σικάγο /Λονδίνο, University of Chicago Press, 1986, σελ. 6.

ασχολούνται με παρόμοια θεματική, παρακάμπτοντας τις ιδιαιτερότητες της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας πίσω από την εκάστοτε απεικόνιση.



Εικ. 6  
Γκιστάβ Κουρμπέ, *Εργάτες που σπάζουν πέτρες*, Λάδι σε καμβά, 165×257εκ., 1849, Πινακοθήκη της Δρέσδης. Δεν σώζεται.

Έτσι πολλοί εδήμονες, όπως έχει ήδη σχολιάσει ο Χέσελ Μιντέμα (Hessel Miedema) αναφερόμενος στην περίπτωση του Μπρέγκελ, «έχουν αποδώσει στους ζωγράφους αισθήματα που ιστορικά μιλώντας, ήταν αδύνατο να έχουν»,<sup>40</sup> επισημαίνοντας τη διαφορά στην ηθική αλλά και στο είδος της ευαισθητοποίησης απέναντι στις κοινωνικά αδύναμες τάξεις μεταξύ των θεατών του εικοστού, του δέκατου ένατου ή του δέκατου έκτου αιώνα. Το σχόλιο του Μιντέμα αναφέρεται συγκεκριμένα στην άρνηση πολλών μελετητών του εικοστού αιώνα να δεχτούν ότι οι δραστηριότητες και η συμπεριφορά των χωρικών στα έργα του Πήτερ Μπρέγκελ, έχουν κύριο στόχο να προκαλέσουν στο θεατή το γέλιο, μέσω καυστικής σάτιρας της τάξης τους.

Το γενικότερο πρόβλημα που προκύπτει από τη σύνδεση παρόμοιας θεματικής με το ρεαλισμό, στην περίπτωση του Αννίπαλε παρουσιάζεται οξυμένο, εξαιτίας των συνθηκών που δημιούργησε γύρω από την πρόσληψη της τεχνοτροπίας του, η προσπάθεια επανεκτίμησης της ζωγραφικής του στο 20<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς, μέχρι περίπου και το 1956, παρέμενε στιγματισμένη με την αρνητική φόρτιση του όρου ‘εκλεκτικισμός’. Μία από τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την αποκατάσταση της ζωγραφικής του ήταν η άρση της αντίθεσής της με αυτήν του Καραβάτσο που από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ταυτίζεται με το ρεαλισμό. Ως αποτέλεσμα, η σύνδεση του

<sup>40</sup> H. Miedema, «Realism and comic mode: the peasant», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the history of Art*, τόμ. 9, τχ. 4, 1977, σελ. 208.

Αννίπαλε με το ρεαλισμό αποτέλεσε ως ένα βαθμό απαραίτητη προϋπόθεση για την επανεκτίμηση του στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>41</sup>

Η παραμέληση της κοινωνικής διάστασης της κωμικής αυτής παράδοσης παραμένει το σοβαρότερο εμπόδιο για την ερμηνεία της ακόμη και για τους μελετητές που παρακάμπτουν την επιρροή του ρεαλισμού.

Ο Μαξ Φριντλέντερ εντοπίζει πολύ νωρίς, το 1947, την έμφαση που παρουσιάζουν παρόμοιες σκηνές στο σωματικό έναντι του πνευματικού στοιχείου αλλά παραβλέπει την ταύτιση του σωματικού στοιχείου με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Η κοινωνική διάσταση του φαινομένου προσλαμβάνεται από τον Φριντλέντερ ως αντίθεση μεταξύ της ζωής στη γη, που παρουσιάζεται από τους ζωγράφους γεμάτη αμαρτίες και την άσπιλη, πνευματική ζωή των αγίων. Όπως ακριβώς οι μελετητές του Άρτσεν, δύο περίπου δεκαετίες αργότερα, ο Φριντλέντερ υποστηρίζει ότι πίσω από παρόμοιες απεικονίσεις κρύβονται ηθικού τύπου σχόλια ενάντια στις αμαρτίες της ανθρώπινης φύσης γενικότερα.<sup>42</sup>

Η επιμονή της έρευνας να παρακάμπτει τον κοινωνικό παράγοντα αλλά και η προσκόλληση στην αντιμετώπιση της ηθογραφίας με βάση το ‘ρεαλισμό’ και την μίμηση, είναι ιδιαίτερα εμφανής στην επιχειρηματολογία τριών ιστορικών τέχνης που προσεγγίζουν πρώτοι κάποια από τα συμπεράσματα αυτής της διατριβής σε σχέση με την ηθογραφία.<sup>43</sup>

Η σχέση της ηθογραφίας με το θεατρικό είδος της κωμωδίας, επισημαίνεται ήδη το 1962, από τον Εουγκένιο Μπατίστι (Eugenio Battisti), στο κεφάλαιο “Από το κωμικό στην ηθογραφία”, του βιβλίου του η *Αντι – Αναγέννηση*,<sup>44</sup> και συστηματοποιείται από τον Μπάρι Ουίντ (Barry Wind), το 1974, ο οποίος υιοθετεί μάλιστα για τα έργα των Κάμπι, Πασσαρόττι ακόμη και Καραβάτσο με παρόμοια θεματική, τον όρο του Παλεόττι, *pittura ridicole*. Οι δύο προσεγγίσεις παραμένουν

<sup>41</sup> Επίσης η τεχνοτροπία των έργων έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη τους με τους όρους του κινήματος του ρεαλισμού. Βλ. κεφ. 1.

<sup>42</sup> M. Friedlaender, “Quentin Massys as a painter of genre pictures”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 89, τχ. 530, 1947, σελ 115-119.

<sup>43</sup> Οι Μπατίστι, Μπάρν Ουίντ και Πόρτσιο, θίγουν πρώτοι κάποια από τα ζητήματα με τα οποία ασχολείται η εργασία αυτή, χωρίς ωστόσο να συμπεριλάβουν στην θεωρία τους την περίπτωση του Αννίπαλε, με εξαίρεση το άρθρο που αφιερώνει ο Ουίντ στο *Κρεσπωλείο* της Οξφόρδης, το 1976 (B. Wind, “Annibale Carracci’s ‘Scherzo’. The Christ Church Butcher shop”, *The Art Bulletin*, τόμ. 58, τχ. 1, 1976, σελ. 93-96) και κάποια σχόλια του Πόρτσιο που θα αναφερθούν στη συνέχεια.

<sup>44</sup> E. Battisti, «Dal comico al genere», *L’antirinasimento*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1962.

στο περιθώριο της βιβλιογραφίας που ασχολείται με το είδος, μέχρι την πρώτη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα που επανεμφανίζονται στην προσέγγιση του Φραντσέσκο Πόρτσιο (Francesco Porzio), που δίνει τον τίτλο *Pitture ridicole*, στο βιβλίο του που εκδίδεται μόλις το 2008 και διαπραγματεύεται τη σχέση των ηθογραφικών σκηνών με την λαϊκή παράδοση.<sup>45</sup>

Ο Μπατίστι, θίγει για πρώτη φορά ζητήματα όπως η ιεράρχηση της ηθογραφικής θεματικής στη ζωγραφική και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της αφηγηματικής ζωγραφικής στην θεωρία της τέχνης της Αναγέννησης,<sup>46</sup> και είναι επίσης ο πρώτος που ανάγει την ιεράρχηση αυτή ήδη στην αρχαιότητα και στην διάκριση του Αριστοτέλη μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας. Ωστόσο, παρόλο που ο ίδιος αναγνωρίζει ότι η τραγωδία βασίζεται στην πράξη της εξιδανίκευσης όπως και η ζωγραφική που περιέχει 'ιστόρια', δεν προχωρά στην σύνδεση της ηθογραφίας με την κωμωδία, αντίθετα ισχυρίζεται ότι η κωμωδία περιορίζεται στην μίμηση και εμπνέεται από την ζωή της καθημερινότητας στο σύνολό της.<sup>47</sup>

Στο *Περί Ποιητικής*, του Αριστοτέλη, σύμφωνα με τον Μπατίστι και όπως θα αναπτύξει στη συνέχεια μεθοδικότερα ο Μπάρν Ουίντ, βρίσκεται δατυπωμένη η ταύτιση της κωμωδίας με την αναπαράσταση ευτελών σκηνών από την καθημερινότητα, όπως αυτές του Παύσονα που σύμφωνα πάντα με τον Αριστοτέλη, απεικονίζουν τους ανθρώπους χειρότερους από ότι είναι στην πραγματικότητα.<sup>48</sup>

Ο Μπατίστι, νωρίτερα από τον Πήτερ Μπερκ ( Peter Burke ), αναφέρεται στο θέμα της 'λαϊκής κουλτούρας', στις εκδηλώσεις της οποίας διαφυλάσσεται κατά τη γνώμη του, το κωμικό στοιχείο, απομονωμένο από την επίσημη. Το κωμικό στοιχείο, σύμφωνα με τον Μπατίστι, «περιθωριοποιημένο στην ιδεαλιστική και κυρίως θεοκρατική ιταλική κοινωνία, ως δαιμονιακό, πολέμιο της θρησκείας, συνδεδεμένο με τον παγανισμό της επαρχίας, τη μαγεία και την δυσειδαιμονία και οτιδήποτε άλλο

<sup>45</sup> F. Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Μιλάνο, Skira, 2008.

<sup>46</sup> E. Battisti, ό.π., σελ. 279: οι καλλιτέχνες σχολιάζει ο Μπατίστι χωρίζονται σε τάξεις ανάλογα με την θεματική με την οποία επιλέγουν να ασχοληθούν και όχι ανάλογα με την ποιότητα της διαπραγμάτευσής τους.

<sup>47</sup> Ο.π., σελ. 280.

<sup>48</sup> Ο Ουίντ ειδικότερα, φτάνει στο σημείο να αποδώσει την ιδιαίτερη έμφαση που δείχνει η θεωρία της τέχνης στην ιεράρχηση των ειδών, από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, στον συστηματικότερο σχολιασμό του Αριστοτέλη λίγο νωρίτερα. B.Wind, ό.π., σελ.27.



ήταν αντίθετο στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων»,<sup>49</sup> δεν εμφανίζεται στην τέχνη αλλά υπάρχει στη λογοτεχνία και στο θέατρο, ήδη από το μεσαίωνα. Συχνά μάλιστα, παραδέχεται ο συγγραφέας, έχει σατιρικό χαρακτήρα που επιτίθεται στα ιδεαλιστικά πρότυπα του Μεσαίωνα, όπως το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς στο οποίο αντιπαραβάλλεται ο τύπος της μέγαιρας και της γριάς.<sup>50</sup>

Ωστόσο, όσον αφορά την εικαστική παράδοση, ο κωμικός χαρακτήρας σύμφωνα με τον Μπατίστι, εξαφανίζεται εντελώς και η αντίθεση λαϊκής – επίσημης κουλτούρας, μεταφράζεται στην αντίθεση κοσμικού - θρησκευτικού χαρακτήρα. Τα κωμικά θέματα, υποστηρίζει ο Μπατίστι, εισάγονται ως ‘ρεαλισμός’ στις εικαστικές τέχνες, όπως συμβαίνει, σύμφωνα με παράδειγμα του ίδιου του συγγραφέα, με το θέμα του χωρικού, “θέμα τυπικά κωμικό στην λογοτεχνία και το θέατρο της Αναγέννησης, τόσο στην Ιταλία, όσο και στις Κάτω Χώρες”.<sup>51</sup> Η μόνη σχέση που εντοπίζει ο συγγραφέας μεταξύ της λαϊκής κουλτούρας και της ηθογραφίας έχει ‘δημοσιογραφικό’ χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Μπατίστι, ένα παράδειγμα σύνδεσης ηθογραφίας - λαϊκής κουλτούρας είναι η εικονογράφηση από τους Μπαμποτσιάντι (Bamboccianti) της εξέγερσης του Μαζανιέλλο (Masaniello) στη Νάπολη.<sup>52</sup> Όπως άλλωστε αποδεικνύει και ο τίτλος του κεφαλαίου του, η άποψη του Μπατίστι είναι ότι η κωμωδία μεταφέρεται στις εικαστικές τέχνες ως ηθογραφία.

Ο Μπάρυ Ουίντ, το 1974, προχωρεί την επιχειρηματολογία του Μπατίστι ένα βήμα πιο πέρα. Δέχεται την διαχρονικότητα και την επιβίωση του κωμικού στοιχείου στην τέχνη και πρώτος επιχειρεί τη σύνδεση των ηθογραφικών σκηνών των Κάμπι, Πασσαρότι αλλά και Καραβάτσο με την κωμωδία. Επιπλέον, εντοπίζοντας και ο ίδιος τόσο τη σύνδεση ηθογραφικής ζωγραφικής – κωμωδίας, όσο και την καλλιτεχνική υποβάθμιση των δύο ειδών, ήδη στην αρχαιότητα, προχωρά στην επισήμανση των κοινωνικών λόγων αυτής της υποβάθμισης. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, υπογραμμίζει ο συγγραφέας, δικαιολογεί την περιφρονητική στάση του απέναντι στην κωμωδία, με το επιχείρημα ότι γίνεται κατανοητή από τους πολλούς και

<sup>49</sup> Ο.π., σελ. 281.

<sup>50</sup> Ο Μπατίστι αναφέρεται επίσης στη διάδοση του τυπικά κωμικού μοτίβου του χωρικού στο θέατρο.

<sup>51</sup> E. Battisti, ό.π., σελ. 305-308. Αντιπαραθέτει ένα παράδειγμα από τον Ρουτσάντε με το *Militaria* του Εράσμου. Η ηθογραφία, σύμφωνα πάντα με το συγγραφέα, διατηρεί τη σχέση της με τη λαϊκή παράδοση.

<sup>52</sup> Βλ. Κεφ. 2 υπ. 350 για το έργο του Μικελάντζελο Τσερκότσι (Michelangelo Cerquozzi).

ανίδεους, σε αντίθεση με την τραγωδία, που απευθύνεται στους λίγους και καλλιεργημένους θεατές.

Το επιχείρημα αυτό του Αριστοτέλη, που επισημαίνει πρώτος ο Ουίντ, δεν αποδεικνύει απλά τα κοινωνικά αίτια της διάκρισης του Αριστοτέλη μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας, αλλά βρίσκεται επιπλέον πίσω ακριβώς από την επιχειρηματολογία της καλλιτεχνικής θεωρίας της Αναγέννησης, ήδη από την θεμελίωσή της στον 15<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>53</sup> Ωστόσο, η κοινωνική ερμηνεία του φαινομένου, δεν απασχολεί καθόλου τον Ουίντ, στην συνέχεια του άρθρου του, καθώς περιορίζεται στο να αποδώσει τα αίτια για την κατώτερη θέση που επιφυλάσσει η καλλιτεχνική θεωρία της Αναγέννησης στην θεματική του είδους, σε επιρροή από την αρχαιότητα.<sup>54</sup>

Από την άλλη, τόσο στην προσέγγιση του Ουίντ όσο και σε αυτήν του Μπατίστι, το κωμικό στοιχείο που εντοπίζεται στη λογοτεχνία και το θέατρο, δεν εμπεριέχει ίχνος κοινωνικής κριτικής, αλλά είναι κωμικό με μία γενικότερη και κάπως ασαφή έννοια. Ιδιαίτερα, στον Μπατίστι, ακόμη και η στάση των κωμικών συγγραφέων, όπως ο Ρουτσάντε, απέναντι στους χωρικούς, θεωρείται φιλική, ενώ ήδη η επιλογή της εκπροσώπησής των χωρικών στη ζωγραφική, όπως π.χ. στις συνθέσεις των Μπασσάνο, θεωρείται από το συγγραφέα μία νίκη του κοσμικού στοιχείου, έναντι του θρησκευτικού, που οφείλεται στην διάδοση της κωμωδίας.

Οι απόπειρες των δύο ερευνητών, παραμένουν στο περιθώριο της βιβλιογραφίας που ασχολείται με την ηθογραφική θεματική, παρόλο που ιδιαίτερα στα έργα των Πασσαρότσι και Κάμπι, η σατιρική διάθεση επισημαίνεται συχνά και η σύνδεση με την κωμωδία είναι πιο έκδηλη.<sup>55</sup>

Μόνο στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, ο Φραντσέσκο Πόρτσιο, επαναφέρει την προσέγγιση Μπατίστι στο προσκήνιο, κυρίως υπό την επιρροή της διαδεδομένης πλέον στο χώρο της ‘δυτικής’ διανόησης, θεωρίας του Μπαχτίν, για την σύνδεση του

<sup>53</sup> Βλ. στη συνέχεια κεφάλαιο δύο.

<sup>54</sup> Την ίδια επισήμανση έχει ήδη συμπεριλάβει η Sheila McTighe στο άρθρο της «Foods and the Body in Italian Genre Paintings about 1580: Campi, Passarotti, Carracci», *The Art Bulletin*, τόμ. 86, τχ. 2, 2004, σελ. 301-323.

<sup>55</sup> Αντιθέτως, φαίνεται ότι οι παρατηρήσεις των Μπατίστι και Ουίντ, ενθάρρυναν πιθανά την σύνδεση των ηθογραφικών σκηνών με το θέατρο που προτείνεται από σημαντικούς μελετητές του Καραβάτζο, όπως η Έλεν Λάνγκτον. Βλ. Helen Langdon, “A Gypsy, Cardsharps and a Cardinal”, *Caravaggio: A life*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1998, σελ. 77-95.

έργου του Ραμπελαί με το Καρναβάλι και άλλες εκδηλώσεις λαϊκής προέλευσης. Ο Πόρτσιο, με αφετηρία τον Μπαχτίν, θεωρεί εμπνευσμένα από την λαϊκή υποκουλτούρα, μία σειρά έργων της Ύστερης Αναγέννησης, όπως αυτά των Κάμπι και Άρτσεν, τα γκροτέσκ του Αρτσιμπόλντο, αλλά και την ενασχόληση του Λομάτσο με την σατιρική ποίηση, όπως εμφανίζεται στα *Rabisch* αλλά και στο *Libro dei Sogni*, γραμμένη στην διάλεκτο της ταπεινής τάξης των αχθοφόρων (χαμάληδων) του Μπέργκαμο.

Με βάση την θεωρία του Πόρτσιο, η καλλιτεχνική παραγωγή χαρακτηρίζεται από μία αέναη, αλλά επίσης γενική και αόριστη, αλληλεπίδραση μεταξύ επίσημης και λαϊκής κουλτούρας. Η λαϊκή κουλτούρα εμφανίζεται, σύμφωνα με τον Πόρτσιο, ως «ένα είδος συλλογικού ασυνείδητου της εποχής, υπόγεια και μπερδεμένη, ενώ οι επίσημες πηγές έχουν την τάση να ελαχιστοποιούν την παρουσία της».<sup>56</sup> Στην περίπτωση των καλλιτεχνών με τους οποίους επιλέγει να ασχοληθεί, όπως ο Άρτσεν, ο Αρτσιμπόλντο, ο Λομάτσο ή ο Καραβάτσο, η επίδραση της λαϊκής κουλτούρας είναι μεγαλύτερη, υποστηρίζει ο Πόρτσιο, αλλά ο καθένας από αυτούς, την χρησιμοποιεί με διαφορετικό τρόπο. Ο Άρτσεν, π.χ., της αποδίδει ηθικοπλαστικό χαρακτήρα και την τοποθετεί στην αστική κουλτούρα,<sup>57</sup> ενώ ο Αρτσιμπόλντο δανείζεται τα καρναβαλικά στοιχεία για την εξυπηρέτηση της ουμανιστικής κουλτούρας της Αυλής. Σε κάθε μία από τις περιπτώσεις, η λαϊκή κουλτούρα λειτουργεί υπόγεια και παραμένει στην αφάνεια, ενώ τα γκροτέσκ, όπως τα ονομάζει ο Πόρτσιο, στοιχεία της, ελλατώνονται με μικρότερη ή μεγαλύτερη ταχύτητα.<sup>58</sup>

Το κοινωνικό πλαίσιο της θεωρίας του ίδιου του Μπαχτίν είναι εξαιρετικά γενικευτικό, και περιορίζεται σε δύο συγκρουόμενους πόλους. Την άρχουσα τάξη και το λαό. Η άρχουσα τάξη εκπροσωπείται από την εγκεφαλική κουλτούρα της Αναγέννησης, όρος για τον Μπαχτίν εξίσου γενικός με ασαφή κοινωνικά ή χρονικά όρια, ενώ ο λαός έχει τη δική του ζωντανή κουλτούρα, αυθόρμητη, παγανιστική, συνδεδεμένη με το σώμα και τις εκδηλώσεις του και κεντρική έκφραση το Καρναβάλι. Ωστόσο, παρόλο που η κοινωνική σύγκρουση μπορεί να μην

<sup>56</sup> F. Porzio, ό.π., σελ. 34 και 39.

<sup>57</sup> Στην προσέγγιση του έργου του Άρτσεν από τον Πόρτσιο είναι εμφανής η επιρροή της θεωρίας περί κρυμμένων ηθικολογικών συμβολισμών στην ολλανδική ηθογραφία του Έμμενς (J. A. Emmens) αλλά και του Έντι ντε Γιόνγκ (Eddy de Jongh).

<sup>58</sup> Η επιρροή του ρεαλισμού και της μίμησης εμφανίζεται και στην προσέγγιση του Πόρτσιο.

προσδιορίζεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στο έργο του Μπαχτίν, καθώς οι φορείς των δύο διαφορετικών πόλων παραμένουν στο σκοτάδι, δεν παύει να υπάρχει. Το καρναβάλι, σύμφωνα με τον Μπαχτίν δεν αποτελεί τη συλλογική έκφραση του κωμικού στοιχείου αλλά την πραγματοποίηση του ουτοπικού ονείρου του ‘κόσμου ανάποδα’, όπου οι ιεραρχίες ανατρέπονται και η λαϊκή κουλτούρα και οι φορείς της επικρατούν εις βάρος της επίσημης, έστω και για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, έστω για να εξυπηρετήσει τις ίδιες τις ανάγκες της άρχουσας τάξης για κοινωνική σταθερότητα.

Αντιθέτως, στη θεωρία του Πόρτσιο, η κοινωνική σύγκρουση μετατρέπεται σε υπόγεια αλληλεπίδραση, στερούμενη οποιουδήποτε είδους κοινωνικό πλαίσιο. Η λαϊκή κουλτούρα, ασαφής και υπόγεια εκπροσωπείται από καρναβαλικά στοιχεία, ενός ουδέτερου κωμικού χαρακτήρα, από τον οποίο απουσιάζουν εντελώς τα κοινωνικά στοιχεία. Ουσιαστικά, στην προσέγγιση του Πόρτσιο αλλά ακόμη και του Ουίντ, το πιο ριζοσπαστικό στοιχείο της ηθογραφίας παραμένει ο νατουραλισμός. Η τόλμη της ζωγραφικής του Καραβάτζο παραμένει ο ρεαλισμός του που εδώ έχει τη μορφή της επιλογής λαϊκών χαρακτήρων τους οποίους όμως, ο ζωγράφος, σύμφωνα με την θεωρία του Πόρτσιο, ‘κλαστικοποιεί’ και ηρωποιεί με σκοπό να τους εντάξει στην επίσημη κουλτούρα, μία συνταγή που ακολουθεί συνοπτικά και για την πρώιμη θεματική του Αννίμπαλε.<sup>59</sup>

“Πριν από τον Καραβάτζο”, σύμφωνα με τον Πόρτσιο, “η κουραστική πορεία της ηθογραφίας για την απομάκρυνση από την κωμική της διάσταση κάνει ένα σύντομο διάλειμμα στη δεκαετία του 1580 με τους νεανικούς πειραματισμούς του Αννίμπαλε Καράτσι. Πραγματικά, παρόλη την προσγείωση σε έναν έντονο νατουραλισμό και τα κλασικιστικά σχόλια, όπως π.χ. είναι η περίπτωση του διάσημου *Κρεοπωλείου*, της Οξφόρδης, είναι πιθανό ότι και αυτού του είδους η κωμική ζωγραφική μπορεί να ενταχτεί στο περιβάλλον της αρχαιότερης

<sup>59</sup> Για Αννίμπαλε F. Porzio, ό.π., σελ. 88. Η θεωρία του Πόρτσιο ισχύει για τις ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο, οι οποίες, ακριβώς εξαιτίας του εξιδανικευμένου τρόπου με τον οποίο αποδίδουν τους εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, δεν ενοχλούν τους θεωρητικούς της τέχνης, σε αντίθεση με τους πρωταγωνιστές των θρησκευτικών του σκηνών που προκαλούν σύσσωμη την αντίθεση της θεωρίας, καθώς στερούνται εξιδανίκευσης και ποζάρουν με εμφανή τα χαρακτηριστικά της χαμηλής κοινωνικής τους προέλευσης. Οι τσιγγάνες του Καραβάτζο π.χ είναι πραγματικά εξιδανικευμένες μορφές νεαρών γυναικών. Αντίθετα στην *Κοίμηση της Παναγίας*, σήμερα στο Λούβρο, οι θεατές ήταν σε θέση να αναγνωρίσουν μία πόρνη.

Πασσαροττιανής σάτιρας ερωτικού – ηθικολογικού τύπου”.<sup>60</sup> Η μείωση του κωμικού και γκροτέσκ χαρακτήρα είναι πιο άμεση, σύμφωνα με το συγγραφέα, στα *Arti di Bologna*, του Αννίμπαλε, τα οποία “οδηγήθηκαν στο τυπογραφείο μόνο το 1646, και όπου το παλιό σχήμα των λαϊκών *Κραυγών του Παρισιού*, αναβαθμίζεται σε επίπεδο μνημειακό και ατομικό”.

Συμπερασματικά, το πρόβλημα των προσεγγίσεων σε σχέση με το νέο αυτό είδος θεματικής που εμφανίζεται και αναπτύσσεται στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είναι αρχικά η άρνηση αναγνώρισης του κωμικού χαρακτήρα των έργων και στη συνέχεια όταν αυτό επιτυγχάνεται, η παράλειψη επισήμανσης του κοινωνικού παράγοντα στην απονομή των κωμικών ρόλων.

Η πρόσληψη παρόμοιας θεματικής ως αποστασιοποιημένης αναπαραγωγής σκηνών της καθημερινότητας, ή κωμικών σκηνών χωρίς κοινωνική σημασιοδότηση, αποδεικνύεται ακόμη πιο ισχυρή στην περίπτωση του Αννίμπαλε, εξαιτίας τόσο της ιστορίας της πρόσληψης και επανεκτίμησης του γενικότερου έργου του, όσο και της ιδιαίτερης τεχνοτροπίας των συγκεκριμένων έργων που παραπέμπει, πιο άμεσα από την τεχνοτροπία των υπόλοιπων ζωγράφων, στο κίνημα του ρεαλισμού του δέκατου ένατου αιώνα.

Στη διάρκεια της έρευνας αποδεικνύεται ότι οι λόγοι που στέκονται εμπόδιο στην κατάταξη και ερμηνεία της θεματικής που εξετάζουμε, σχετίζονται με θεμελιώδη ζητήματα τόσο της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης αλλά και της θεωρίας της τέχνης ήδη από την εποχή της πρώιμης Αναγέννησης.

Η διατριβή χωρίζεται σε δύο ενότητες. Η πρώτη που περιλαμβάνει τα κεφάλαια 1 και 2, έχει θεωρητικό χαρακτήρα και εστιάζει στην επισήμανση των θεμελιωδών αυτών ζητημάτων και τον τρόπο που εμφανίζονται στην μέχρι τώρα πρόσληψη των έργων του Αννίμπαλε που αποτελούν το θέμα της διατριβής. Η δεύτερη, που αποτελείται από το κεφάλαιο 3, ασχολείται με τα ίδια τα έργα, τον κωμικό τους χαρακτήρα, τις κοινωνικές προεκτάσεις της σάτιρας, όπως και τη σχέση τους με άλλα έργα της ίδιας παράδοσης, στην Ιταλία και τις Κάτω Χώρες αλλά και στο θέατρο και τη λογοτεχνία.

<sup>60</sup> Εδώ ο Πόρτσιο παραπέμπει στην ερμηνεία του *Κρεσπωλείου* από τον Ουίντ.

**Το κεφάλαιο 1** ασχολείται με την μεταστροφή που παρατηρείται στην πρόσληψη του συνολικού έργου του Αννίμπαλε Καράτσι κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και την επιρροή που αυτή ασκεί στην πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών. Ο Αννίμπαλε θεωρείται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένας εκλεκτικιστής ζωγράφος, που αντιπροσωπεύει με το έργο του την παρακμή της Αναγέννησης και τις συντηρητικές αρχές του κλασικισμού και των Ακαδημιών. Στις αρχές του 21<sup>ου</sup>, ο Αννίμπαλε θεωρείται νατουραλιστής ζωγράφος, πολέμιος του μανιερισμού, που επανέφερε την τέχνη στην παραδοσιακή σχέση της με τη φύση. Το κεφάλαιο αποσκοπεί:

- σε πρώτο πλάνο στην ανάδειξη του πλαισίου που υπαγορεύει τις μέχρι σήμερα ερμηνείες των έργων που εξετάζουμε και την παρουσίαση των συγκεκριμένων ερμηνειών και των αδυναμιών τους

- σε δεύτερο πλάνο στην επισήμανση της γενικότερης ανεπάρκειας των προσεγγίσεων της ιστορίας της τέχνης που βασίζονται είτε στη σημασία των αποδόσεων και το ρόλο της προσωπικότητας του καλλιτέχνη - δημιουργού είτε σε ευαίσθητες και όπως αποδεικνύεται ευμετάβλητες και υποκειμενικές έννοιες, όπως αυτή της τεχνοτροπίας.

**Το κεφάλαιο 2** ασχολείται με την πρόσληψη της απεικόνισης εκπροσώπων των κατώτερων κοινωνικών τάξεων στην τέχνη από την καλλιτεχνική θεωρία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Βασικός στόχος του κεφαλαίου είναι να αναδείξει ότι οι λόγοι για τους οποίους η καλλιτεχνική θεωρία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αντιτίθεται σθεναρά στην θεματική του είδους δεν είναι αυστηρά καλλιτεχνικοί αλλά σε μεγάλο βαθμό κοινωνικοί και συνδέονται με τις βασικές αρχές της θεωρίας της τέχνης και τους στόχους της, ήδη από την θεμελίωσή της, το 15<sup>ο</sup> αιώνα.

Οι ίδιοι λόγοι που οδήγησαν στην απόρριψη του Καραβάτσο από τους συγγραφείς του δέκατου έβδομου αιώνα είναι αυτοί που οδηγούν στην περιφρόνηση της θεματικής του Αννίμπαλε, του Κάμπι και του Πασσαρόττι. Ο πυρήνας της 'θεωρίας της Ιδέας' δεν στηρίζεται σε ουμανιστικά πρότυπα αλλά σε ισχυρά κοινωνικά κίνητρα που σχετίζονται με την θέση της ζωγραφικής στο χώρο των ελεύθερων τεχνών, την θέση του καλλιτέχνη αλλά και τη στάση της κοινωνικής ολιγαρχίας απέναντι στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις.

Το **κεφάλαιο 3** ασχολείται με τα ίδια τα έργα του Αννίπαλε, χωρίζοντάς τα σε μία σειρά από αυτόνομες ενότητες, όπου παρουσιάζεται συνοπτικά η ιστορία της απόδοσης και της πρόσληψης τους μέχρι σήμερα, η περιγραφή και σύγκρισή τους με άλλα έργα της ιταλικής και φλαμανδικής παράδοσης της ίδιας περιόδου αλλά και η σύγκρισή τους με την κωμική παράδοση του θέματός τους στην λογοτεχνία και το θέατρο τόσο στην Ιταλία όσο και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Ο τίτλος του κεφαλαίου ‘κωμικές’ σκηνές αντί για το αρχικό ‘ηθογραφικές’ του τίτλου της διατριβής, υιοθετεί την προτεινόμενη στην παρούσα διατριβή προσέγγιση.

## Κεφάλαιο 1.

### Η πρόσληψη του έργου του Αννίμπαλε Καράτσι στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και η αντίστοιχη πρόσληψη των “ηθογραφικών” σκηνών.

Η ιστορία της τέχνης, όπως ακριβώς παρατηρεί ο Χανς Ρόμπερτ Γιάους (Hans Robert Jauss) για την λογοτεχνία, «δεν είναι μία διαδικασία που περιλαμβάνει τη σταδιακή συγκέντρωση γεγονότων και αποδείξεων που φέρνουν κάθε επόμενη γενιά πιο κοντά στην πιο ολοκληρωμένη κατανόηση των έργων τέχνης αλλά μάλλον μία διαδικασία που χαρακτηρίζεται από ποιοτικές ανισότητες, ανακολουθίες και καινούρια σημεία εκκίνησης».<sup>61</sup>

Η περίπτωση του Αννίμπαλε Καράτσι, όχι μόνο αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της παραπάνω άποψης, αλλά οι μελετητές του έργου του επικαλούνται την συνδρομή επιχειρημάτων από την θεωρία της πρόσληψης, πολύ πριν την επίσημη θεμελίωση της ίδιας της θεωρίας από τον Γιάους στη δεκαετία του ‘70.

Ο Ντένις Μάον, το 1947,<sup>62</sup> στην προσπάθεια του να απομακρύνει την ετικέτα του εκλεκτικισμού από το έργο των Καράτσι, συνθέτει μία διεξοδική περιγραφή της πορείας της πρόσληψης του έργου τους από το 17<sup>ο</sup> ως το 19<sup>ο</sup> αιώνα, και θέτει για πρώτη φορά το ζήτημα της αξιοπιστίας των πηγών του 17<sup>ου</sup>, σε σχέση με την καλλιτεχνική πρακτική. Διευρύνει με αυτόν τον τρόπο το πεδίο της πρόσληψης, προσθέτοντας σε αυτό και τις πηγές που συνορεύουν χρονολογικά με την καλλιτεχνική δημιουργία και συνήθως προσλαμβάνονται ως αντικειμενικές.

Το πόσο πρωτοποριακή είναι η προσέγγιση του Μάον για την εποχή που δημοσιεύεται, φαίνεται από την αντίδραση που προκάλεσε, αλλά και από το ρόλο που έπαιξε στην μεταστροφή της πρόσληψης της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα, από τους μελετητές του 20<sup>ου</sup>.

<sup>61</sup> R.C. Holub, *Reception theory, a critical introduction*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, Methuen, 1984, σελ. 1.

<sup>62</sup> D. Mahon, «The Classic and Eclectic Misinterpretations of the Carracci», *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, Warburg Institute, University of London, 1947.



Μερικά χρόνια αργότερα, το 1953, στην προσπάθεια να υπερασπιστεί την προσέγγισή του, έναντι της κριτικής του Ρένσλαερ Λη (Rensselaer Lee),<sup>63</sup> ο Μάον υποστηρίζει: «...οι αντιδράσεις μας απέναντι σε ένα καλλιτεχνικό έργο του παρελθόντος αναπόφευκτα χρωματίζονται, συνειδητά ή όχι, από ό,τι έχει ειπωθεί για το συγκεκριμένο έργο στην πορεία του χρόνου. Η συνειδητοποίηση της μακρόχρονης αυτής διαδικασίας για την οικοδόμηση της κριτικής που αφορά το έργο ενός καλλιτέχνη, προκαλεί την συνειδητοποίηση ενός άλλου γεγονότος. Του γεγονότος ότι τα γραπτά που αφορούν την τέχνη έχουν τη δική τους ιστορία, με τη δική τους κατά το ήμισυ ανεξάρτητη εσωτερική ανάπτυξη. Σε κάθε περίπτωση, αναπτύσσεται μία αλληλεπίδραση μεταξύ της εμπειρικής σχέσης κάθε συγγραφέα με το έργο τέχνης, και της επιρροής που ασκεί σε αυτόν, επιτακτική πολλές φορές, η σύγχρονη με το έργο λογοτεχνική παράδοση που το αφορά, είτε γενική είτε ειδική. Κάποιες φορές η επιρροή αυτή αποδεικνύεται τόσο δυνατή, ώστε η κριτική μπορεί να γραφτεί από μόνη της, χωρίς να γνωρίζει πολύ καλά το ίδιο το έργο τέχνης στο οποίο αναφέρεται.<sup>64</sup>

## Εισαγωγή

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο Χανς Τίτσε (Hans Tietze) αποφασίζει να του αφιερώσει τη διπλωματική του εργασία,<sup>65</sup> ο Αννίμπαλε θεωρείται ο εκπρόσωπος της τεχνοτροπίας του εκλεκτισμού. ‘Εκλεκτικισμός’ είναι η τελική ονομασία που δίνει ο Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann) στην τεχνοτροπία των Καράτσι,<sup>66</sup> η οποία ήδη το 18<sup>ο</sup> αιώνα, θεωρείται το αποτέλεσμα ενός επιλεκτικού συνδυασμού

<sup>63</sup> R.W.Lee, Κριτική στο D.Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, 1947”, *The Art Bulletin*, τχ.33, 1951, σελ. 204-212.

<sup>64</sup> D. Mahon, “Eclecticism and the Carracci: Further reflections on the validity of a label”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.16, τχ. 3/4, 1953, σελ. 303-304.

<sup>65</sup> H. Tietze, “Annibale Carracci’s Galerie und seine römische Werkstatt”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1906-7, σελ. 49-182.

<sup>66</sup> Βλ. D. Mahon, “The construction of a legend: The origins of the classic and eclectic misinterpretations of the Carracci”, *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, The Warburg Institute University of London, 1947, σελ. 213 και υπ. 36: Johann Winckelmann, *Abhandlung von der Faehigkeit der Empfindung des Schoenen in der Kunst*, Δρέσδη 1763, σελ. 26.

υφολογικών στοιχείων από ένα σύνολο ζωγράφων της ‘Ωριμης Αναγέννησης.<sup>67</sup> Ταυτίζεται έτσι με υβριδικό δημιούργημα που στερείται πρωτοτυπίας και αυθορμητισμού.

Στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, ακριβώς έναν αιώνα μετά τη δημοσίευση του Τίτσε, ο Αννίπαλε θεωρείται ο πειραματιστής ζωγράφος από τη Μπολόνια που αντέταξε στον μανιερισμό μία έντονα νατουραλιστική τεχνοτροπία, η οποία, παρόλο που εμφανίζει έντονη επιρροή από την παράδοση της Αναγέννησης, βασίζεται κατά κύριο λόγο στην παρατήρηση της φύσης. Η νέα αυτή άποψη, περιγράφει την τεχνοτροπία του Αννίπαλε ως δυναμική και καινοτόμο που συναγωνίζεται σε νατουραλισμό αυτήν του Καραβάτζο.

Το τεράστιο αυτό άλμα στην πρόσληψη της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, επηρέασε σημαντικά την έρευνα της ζωγραφικής του παραγωγής, ιδιαίτερα σε σχέση με το τμήμα του έργου του που ορίζεται ως “ηθογραφικό”.<sup>68</sup>

Οι “ηθογραφικές” σκηνές του Αννίπαλε, εξαιτίας της θεματικής τους αλλά και της αδρής τους διαπραγμάτευσης που παραπέμπει στο κίνημα του ρεαλισμού του δέκατου ένατου αιώνα, κατά την πρόσληψη του γενικότερου έργου του ζωγράφου ως εκλεκτικιστικού, είτε αποσιωπούνται, είτε θεωρούνται καλλιτεχνικά παράδοξα, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται από την πλευρά των ερευνητών μία τάση ‘αναβάθμισης’ του είδους της θεματικής τους από ηθογραφία σε πορτραίτο ή αλληγορική σκηνή. Αντίθετα, η πρόσφατη πρόσληψη της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε με νατουραλιστικούς όρους, επιτρέπει την ενσωμάτωση των έργων αυτών στον κύριο κορμό του έργου του ζωγράφου, μία ενσωμάτωση που διευκολύνεται ακόμη περισσότερο με την τοποθέτησή τους στην αφετηρία του. Η ύπαρξη των

<sup>67</sup> Η πορεία της πρόσληψης της τεχνοτροπίας των Καραάτσι από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup>, παρουσιάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο του Μάον με τον ανάλογο τίτλο. Βλ. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, ό.π., σελ. 195-229.

<sup>68</sup> Επιπλέον, αποδεικνύει την ανεπάρκεια της προσφυγής στην “τεχνοτροπία” για την κατάταξη και προσέγγιση των έργων τέχνης, καθώς το παράδειγμα της περίπτωσης του Αννίπαλε αποκαλύπτει τη ρευστότητα παρόμοιων όρων. Κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν αλλάζει απλά η στάση απέναντι στην τεχνοτροπία του, όπως παρατηρείται παραδείγματος χάριν στην περίπτωση του Καραβάτζο, η νατουραλιστική τεχνοτροπία του οποίου καταδικάζεται τον 17<sup>ο</sup> αιώνα αλλά εξυμνείται στον 20<sup>ο</sup>, αλλά οι όροι με τους οποίους περιγράφεται ή ίδια αυτή τεχνοτροπία.

Η αντίληψη της ιστορίας της τέχνης ως διαδοχής τεχνοτροπιών, ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για την αδυναμία αναγνώρισης της ύπαρξης δύο (ή και περισσότερων) τεχνοτροπιών στο έργο ενός ζωγράφου. Κατά συνέπεια, είναι η κυρίως υπεύθυνη για την αδυναμία αντιμετώπισης των ηθογραφικών σκηνών ως ανεξάρτητης ενότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Αννίπαλε, που οφείλει να εξεταστεί με όρους διαφορετικούς από το υπόλοιπο έργο του και σε άμεση σχέση με την καλλιτεχνική παράδοση που ευθύνεται για τη δημιουργία του.

ηθογραφικών σκηνών, σύμφωνα με τα νέα δεδομένα, όχι μόνο ενισχύει την νατουραλιστική πρόσληψη της τεχνοτροπίας του, αλλά επιπλέον, εισάγει την έννοια της πρωτοπορίας στην πρόσληψη της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Η θεματική και η διαπραγμάτευση των ηθογραφικών σκηνών, αποτέλεσαν με άλλα λόγια, το εισιτήριο του Αννίπαλε Καράτσι για το καλλιτεχνικό πάνθεον του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Όσον αφορά όμως την έρευνα για το περιεχόμενο και την ερμηνεία τους, η ιδιαίτερη έμφαση που δόθηκε στον νατουραλισμό της διαπραγμάτευσής τους αλλά και η εξομάλυνση της αντίθεσης τους από το υπόλοιπο έργο του ζωγράφου, απομάκρυνε ακόμη περισσότερο τα έργα από το αρχικό πλαίσιο που υπαγόρευσε τη δημιουργία τους. Η πλειοψηφία των μελετητών, παραμερίζοντας την θεματική τους αυτονομία, αντιμετωπίζει τις ηθογραφικές σκηνές κυρίως ως υφολογικούς πειραματισμούς, στα πλαίσια της αναζήτησης της ιδανικής τεχνοτροπίας από τον καλλιτέχνη. Η τεχνοτροπία παραμέρισε σταδιακά την θεματική σε τέτοιο σημείο, ώστε η επιλογή του θέματος να θεωρείται πολύ συχνά τυχαία, αποτέλεσμα του γενικότερου ενδιαφέροντος του Αννίπαλε για την πραγματικότητα γύρω του.

Το κεφάλαιο αυτό θα εξετάσει αναλυτικά την πορεία της μεταστροφής που παρατηρείται στην πρόσληψη του συνολικού έργου του Αννίπαλε και τις συνέπειές της στον τρόπο πρόσληψης των ηθογραφικών σκηνών.

Χωρίζεται σε δύο βασικές ενότητες με βάση τρεις σημαντικούς σταθμούς, που καθορίζουν την πορεία της πρόσληψής της ζωγραφικής του στον 20<sup>ο</sup> αιώνα : Την δημοσίευση του Τίτσε το 1906,<sup>69</sup> την έκθεση της Μπολόνια με θέμα τους Καράτσι το 1956,<sup>70</sup> και την πρώτη μονογραφική έκθεση για τον Αννίπαλε που διοργανώνεται και πάλι στη γενέτειρά του, το 2006.<sup>71</sup>

### **Περίληπτικά η πρόσληψη πριν από το 1906.**

<sup>69</sup> H. Tietze, 1906-7, ό.π.

<sup>70</sup> *Mostra dei Carracci*, 1 Σεπτ. – 31 Οκτ. , Palazzo dell' Archiginnasio, Μπολόνια, 1956.

<sup>71</sup> *Annibale Carracci*, διοργανωτές οι Ντανιέλε Μπενάτι (Daniele Benati ) και Εουγκένιο Ρικκομίνι (Eugenio Riccòmini), Μπολόνια, Museo Civico Archeologico, 22 Σεπ. 2006 – 7 Ιαν. 2007. Η έκθεση μεταφέρθηκε στη συνέχεια τη Ρώμη: Ρώμη, DART Chiostro dei Bramante, 25 Ιαν. – 6 Μαΐου 2007.

Ο Αννίπαλε Καράτσι είναι αναμφισβήτητα ο ήρωας των ιστοριογράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Με μοναδική εξαίρεση τον Κάρλο Τσέζαρε Μαλβαζία (Carlo Cesare Malvasia),<sup>72</sup> που ξεχωρίζει για την προτίμησή του στον Λουδοβίκο, το σύνολο των συγγραφέων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με κορυφαίους τους Τζούλιο Μαντσίνι (Giulio Mancini),<sup>73</sup> Τζιοβάννι Μπατίστα Αγκούκι (Giovanni Battista Agucchi),<sup>74</sup> Τζοβάννι Πιέτρο Μπελλόρι<sup>75</sup> και Τζιοβάννι Μπατίστα Πασσέρι (Giovanni Battista Passeri),<sup>76</sup> τοποθετούν τον ζωγράφο στην κορυφή της αξιολογικής τους κλίμακας. Οι πιο συστηματικοί ανάμεσά στους συγγραφείς, όπως οι Αγκούκι και Μπελλόρι, προβάλλουν, όπως ήδη αναφέρθηκε, την τεχνοτροπία του ως την ιδανική εξισορρόπηση ανάμεσα στην άμεση αντιγραφή της φύσης, όπως εκπροσωπείται από τον Καραβάτζο και την αποκλειστική χρήση της φαντασίας, όπως εκπροσωπείται από τους μανιεριστές.

Ο εξισορροποητικός αυτός ρόλος που αποδόθηκε στην τεχνοτροπία του Αννίπαλε, ειδικά από το Μπελλόρι, οι *Βίοι* του οποίου αποτέλεσαν για περισσότερο από δύο αιώνες την βασική πηγή για την τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για τον συμβιβαστικό - συντηρητικό χαρακτήρα που της αποδόθηκε από τους κλασικιστές, κατά το 18<sup>ο</sup>, και από τους ρομαντικούς, κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι πρώτοι, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Βίνκελμαν την ταυτίζουν με την παρακμή της Αναγέννησης ενώ οι δεύτεροι, με κορυφαίο παράδειγμα τον Φρίντριχ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel)<sup>77</sup>, την ταυτίζουν με την άκαμπτη τεχνοτροπία των Ακαδημιών που αντιμάχονται, ενώ ταυτόχρονα ταυτίζουν την Ακαδημία των τριών Καράτσι με τις οργανωμένες Ακαδημίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>72</sup> C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi*, Μπολόνια, 1678.

<sup>73</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, επιμ. A. Marrucchi και L. Salerno, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-57.

<sup>74</sup> G. B. Agucchi, *Trattato della pittura*, (μοναδικό τμήμα που σώζεται είναι αυτό που δημοσιεύεται το 1648 ως έργο του Gratiadio Machati στην εισαγωγή του Giovanni Atanasio Mosini για τα χαρακτηριστικά του Simon Guillaïn με βάση τα σχέδια του Αννίπαλε για τα πλανόδια επαγγέλματα της Μπολόνια).

<sup>75</sup> G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Ρώμη, 1672.

<sup>76</sup> G. B. Passeri, *Il libro delle vite de pittori scultori et architetti ...dall anno 1641 ...all anno 1678, 1772*, βλ. *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, επιμ. Jacob Hess, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, τόμ. XI, 1934.

<sup>77</sup> F. Schlegel, *Werke*, VI, 1823, σελ. 75 (D. Mahon, ό.π., σελ. 219).

Παράλληλα, με αφετηρία το κείμενο του Λούτσιο Φαμπέριο (Lucio Faberio) στον επικήδειο του Αγκοστίνου,<sup>78</sup> και το εγκωμιαστικό σονέτο που αφιερώνει, ο ίδιος ο Αγκοστίνου, στον Νικολό ντελ Αμπάτε (Niccolò dell'Abbate), όπως δημοσιεύεται από τον Μαλβαζία το 1678,<sup>79</sup> η ζωγραφική των Καράτσι συνδέεται με την μέθοδο, που το 1763 ορίζεται επίσημα από το Βίνκελμαν ως 'εκλεκτικισμός'.<sup>80</sup>

Η νατουραλιστική πτυχή του έργου του Αννίπαλε παραμερίζεται και ως τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, η τεχνοτροπία του παραμένει συνώνυμη του κλασικισμού των Ακαδημιών. Το έργο του εξακολουθεί ωστόσο να πρωταγωνιστεί στους χώρους των Ακαδημιών, όπου τα σχέδια του συνεχίζουν να αποτελούν βασικό αντικείμενο εξάσκησης για τους φοιτητές.

Η επιλογή του Τίτσε να ασχοληθεί με τον Αννίπαλε, ερμηνεύεται από την διεθνή βιβλιογραφία ως αποτέλεσμα του ενδιαφέροντος της σχολής της Βιέννης για τις παρακμιακές περιόδους της τέχνης.

Οι "ηθογραφικές σκηνές" που εξετάζουμε, παραμένοντας συνδεδεμένες με το όνομα του Αννίπαλε, ακολουθούν ακριβώς αντίθετη πορεία από το υπόλοιπο έργο του. Οι ιστοριογράφοι του 17<sup>ου</sup> αιώνα αποφεύγουν να τις συμπεριλάβουν στο έργο του, καθώς όχι μόνο η διαπραγμάτευση αλλά η ίδια η θεματογραφία τους δεν ανταποκρίνεται στο υψηλό επίπεδο που έχουν τοποθετήσει το ζωγράφο.

Σύμφωνα με την θεωρία της τέχνης που θεμελιώνεται γύρω από την έννοια του σχεδίου, στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα, και παραμένει συνδεδεμένη με αυτήν ως και τα τέλη του 18<sup>ου</sup>, η ηθογραφία, όπως άλλωστε και το πορτραίτο, η τοπιογραφία και η νεκρή φύση, θεωρούνται θεματικές που στερούνται σχεδίου με την έννοια της επινόησης, καθώς η διαπραγμάτευσή τους περιορίζεται στην απλή αντιγραφή της φύσης. Καταλαμβάνουν έτσι την κατώτερη θέση στην ιεραρχία των ειδών της ζωγραφικής με αποτέλεσμα, η ενασχόληση με θέματα από την καθημερινή ζωή, να

<sup>78</sup> Περιέχεται στον μικρό τόμο που εκδόθηκε στη Μπολόνια το 1603 με τα εγκώμια που δημοσιεύτηκαν για τον Αγκοστίνου μετά τον θάνατό του: *Il Funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gli Incaminati academici del Disegno scritto all' Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, Μπολόνια, 1603.

<sup>79</sup> C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice Vite dei Pittori Bolognesi*, επιμ. Marcella Brascaglia, Μπολόνια, Edizioni Alfa, 1971 (1678), I, σελ. 159.

<sup>80</sup> Βλ. υπ. 66.

δικαιολογείται για ένα ζωγράφο, μόνο στο ανεπίσημο επίπεδο της ψυχαγωγίας ή της εξάσκησης.<sup>81</sup>

Το σχέδιο, αντιπροσωπεύοντας την διανοητική παρέμβαση του καλλιτέχνη στο έργο τέχνης,<sup>82</sup> διαφοροποιεί ταυτόχρονα τη ζωγραφική από τις χειρωνακτικές εργασίες και τον καλλιτέχνη από τον απλό τεχνίτη. Στην κοινωνική αυτή σκοπιμότητα, χρωστά το σχέδιο την σημαντική θέση που διατήρησε στο σύνολο των πραγματειών με θέμα την τέχνη για περισσότερο από τρεις αιώνες, ενώ για παρόμοιους λόγους<sup>83</sup> η ηθογραφία ταυτίζεται συνήθως με την μίμηση αντί για την επινόηση, προκαλώντας την περιφρόνηση των θεωρητικών.

Ειδικά στη Μπολόνια, καθώς η συντεχνία των ζωγράφων παρέμενε συνδεδεμένη με αυτήν των κατασκευαστών κανονιών και οβίδων μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>84</sup> ο Μαλβαζία παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος σε σχέση με την ιεράρχηση των ειδών της ζωγραφικής, ενώ σπεύδει ταυτόχρονα να καταδικάσει το λιγότερο επεξεργασμένο ύφος των πρώτων θρησκευτικών σκηνών του Αννίμπαλε.<sup>85</sup>

Έτσι παρόλο που τα νατουραλιστικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του, όπως αυτή παρουσιάζεται στο μυθολογικό σύνολο της Γκαλερία Φαρνέζε αλλά και στις θρησκευτικές σκηνές του ζωγράφου, δεν παραμελούνται από τους συγγραφείς – επιβάλλεται εξάλλου ο τονισμός τους ώστε να διαχωριστεί η τεχνοτροπία του από αυτήν των μανιεριστών – οι ηθογραφικές σκηνές εξαιρούνται από τις πραγματείες του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Αντιθέτως, όταν οι συγγραφείς του 17<sup>ου</sup> αιώνα επιδιώκουν να μειώσουν την αξία ενός ζωγράφου, οι ηθογραφικές σκηνές - αν τυχόν ο ζωγράφος έχει ασχοληθεί με παρόμοια θεματική - δεν παραλείπονται από τις περιγραφές τους. Π.χ στην

<sup>81</sup> Βλ. Κεφ. 2. «Η πρόσληψη της ηθογραφίας από τους ιστοριογράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα». Η αντίληψη αυτή έχει επηρεάσει και μεγάλο τμήμα των μελετητών μέχρι τις μέρες μας, με αποτέλεσμα, υπό την επήρεια των ιστοριογράφων του 17<sup>ου</sup>, να θεωρούν τις ηθογραφικές σκηνές κατά κύριο λόγο προϊόν εξάσκησης ή κάποιου είδους ψυχαγωγικής απασχόλησης με σκοπό την διασκέδαση του ίδιου του καλλιτέχνη ή ενός στενού κύκλου γύρω από αυτόν.

<sup>82</sup> Η ιδέα ότι στην καλλιτεχνική διαδικασία το πνεύμα εξουσιάζει το χέρι βρίσκεται ήδη στην πραγματεία του Αλμπέρτι *Περί ζωγραφικής*, το 1424.

<sup>83</sup> Βλ. κεφ.2.

<sup>84</sup> Από το 1569 που μετακινήθηκαν από την συντεχνία των κατασκευαστών σέλλας και μαχαιριών (R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino, G. Einaudi, 1989, σελ.70).

<sup>85</sup> C.C. Malvasia, ό.π., σελ.363. Η άποψη των ιστοριογράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα για την ηθογραφία θα παρουσιαστεί αναλυτικά στο κεφάλαιο δύο.

περίπτωση του Καραβάτζο η τεχνοτροπία του οποίου επικρίνεται ως άμεση αντιγραφή της φύσης, οι ηθογραφικές σκηνές όχι μόνο δεν παραλείπονται αλλά συχνά μονοπωλούν το ενδιαφέρον των συγγραφέων <sup>86</sup>.

Δεν αποτελεί υπερβολή το συμπέρασμα, ότι αυτός ακριβώς ο θαυμασμός των συγγραφέων του 17<sup>ου</sup> για τον Αννίπαλε, παράλληλα με την εξιδανίκευση της τεχνοτροπίας του, συνέβαλλε στην αρνητική του πρόσληψη από τα προοδευτικά κινήματα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>87</sup>

Το μόνο θεωρητικό κείμενο που προβάλλει ηθογραφικού περιεχομένου έργα του Αννίπαλε, είναι η εισαγωγή που συνοδεύει την έκδοση των ογδόντα χαρακτηριστικών του Σιμόν Γκιγνέ με θέμα τους πλανόδιους πωλητές της Μπολόνια που βασίζονται σε σχέδια του ζωγράφου.<sup>88</sup> Το 1648 που δημοσιεύονται τα χαρακτηριστικά, ο Αννίπαλε βρίσκεται στο απόγειο της φήμης του με αποτέλεσμα να προβάλλεται η πατρότητα των σχεδίων, ενώ ταυτόχρονα είναι εμφανής η αμηχανία που προκαλεί η θεματική τους. Ο Μοζίνι (Mosini), που γράφει την εισαγωγή της έκδοσης, προσπαθεί να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα περιλαμβάνοντας στην εισαγωγή του ένα απόσπασμα από την πραγματεία του Αγκούκι το οποίο εγκαινιάζει την ερμηνεία που αντιμετωπίζει το ηθογραφικό έργο του Αννίπαλε, ως εξάσκηση προς την αναζήτηση της ιδανικής τεχνοτροπίας.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Βλ. Τζιοβάνι Μπαλιόνε. Ο Μπαλιόνε επαινεί με ιδιαίτερη ζέση την ικανότητα του Καραβάτζο στην απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά περιορίζεται αποκλειστικά σε αυτό. Τα θρησκευτικά του έργα καταδικάζονται στο σύνολό τους. Βλ. G. Baglione, “Vita di Michelagnolo da Caravaggio, Pittore”, *Vite de Pittori Scultori et Architetti...*, Ρώμη, 1649 (α' έκδ. 1642), σελ. 136-139.

<sup>87</sup> Επίσης δεν είναι τυχαίο ότι οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε αποτελούν τα μόνα από τα έργα του που στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αν όχι συναγωνίζονται σε δημοτικότητα τα έργα του Καραβάτζο, τουλάχιστον την προσεγγίζουν.

<sup>88</sup> *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna, nell'bore di ricreazione da Annibale Carracci, intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino, dedicate a tutti i virtuosi et intendenti della professione della pittura e del disegni*, Ρώμη, (stampatore Lodovico Grignani, 1646). Στην έκδοση αυτή δημοσιεύεται και η εισαγωγή του Mosini (Massani σύμφωνα με τον Μάον) με το κείμενο του Αγκούκι. Βλ. Μάον, “Appendix I. Agguchi's Trattato: Annotated reprint of Mosini's preface of 1646 containing the surviving fragment of the Treatise”, *Studies in Seicento Art and Theory*, ό.π., σελ. 233-275.

<sup>89</sup> Η θεματική, όπως θα δούμε στην συνέχεια, συνεχίζει να προκαλεί αμηχανία στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπως αποδεικνύει η στάση του Μάον. Ο Μάον, ο πρώτος που δημοσιεύει και σχολιάζει το κείμενο του Αγκούκι, όπως εμφανίζεται στην εισαγωγή του Μοζίνι, παραλείπει να αναφερθεί στην αντίφαση που εμπεριέχει η δημοσίευση των αρχών του ιδεαλιστικού κλασικισμού ως εισαγωγή σε σχέδια που απεικονίζουν φιγούρες από το προλεταριάτο της Μπολόνια. Την αντίφαση επισημαίνει πρώτη η S. McTighe, “Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the Imaginaire of Work: The reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646”, *Oxford Art Journal*, τομ.16, 1993, σελ.75-91, σελ. 77.

Την ίδια αμηχανία προδίδουν τα σχόλια των πρώτων ιστορικών τέχνης και εμπειρογνομόνων που ανακαλύπτουν τις αποδόσεις των ηθογραφικών σκηνών κατά την προσπάθεια οργάνωσης των πρώτων καταλόγων των διαφόρων συλλογών.

Οι πρώτοι συγγραφείς καταλόγων της ιταλικής τέχνης στην Μ. Βρετανία, όπως οι Μπέργκερ (Bürger) <sup>90</sup> και Μπορένιους (Borenius) <sup>91</sup>, τέλη 19<sup>ου</sup> και αρχές 20<sup>ου</sup> αντίστοιχα, εκφράζουν ανοιχτά την απορία τους για το αντικείμενο που διαπραγματεύεται η μεγάλη ελαιογραφία του Christ Church, δηλαδή το *Κρεοπωλείο*. Ο Μπορένιους δηλώνει χαρακτηριστικά: « Το έργο αυτό είναι ιδιαίτερα παράδοξο από κάθε άποψη», <sup>92</sup> ενώ ο Μπέργκερ θαυμάζει παράλληλα τον ελεύθερο τρόπο διαπραγμάτευσης: «πρόκειται για ένα περίεργο έργο του Αννίπαλε Καράτσι ζωγραφισμένο με εξαιρετική ελευθερία, αντάξια ενός Βελάσκειθ».<sup>93</sup>

Ο διευθυντής της Πινακοθήκης του Βερολίνου, Βάαγκεν (Waagen), κατά την επίσκεψή του στην Οξφόρδη στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα γράφει για το *Κρεοπωλείο*: «Ένας πίνακας του Αννίπαλε Καράτσι, ζωγραφισμένος με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία, με ενόχλησε με την χυδαιότητα του θέματός του. Ο ζωγράφος σε αυτό το έργο αναπαριστά τον εαυτό του και τους άλλους Καράτσι ως οικογένεια κρεοπωλών».<sup>94</sup>

## 1906 – 1956

<sup>90</sup> Bürger, W. (Thoré, Théophile), *Trésors d'Art en Angleterre*, 3<sup>rd</sup> edition, Παρίσι, Veuve J. Renouard, 1865, σελ. 100.

<sup>91</sup> T. Borenius, *Pictures by the old masters in the library of Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1916, v.136, σελ.58 -59.

<sup>92</sup> Ο.π., σελ. 58-59:” In every point of consideration this picture is a great curiosity”.

<sup>93</sup> W. Burger, ό.π., σελ. 100: “ OÙ l'on voit l'extrême liberté d'Annibal Carrache, c'est dans un curieux tableau qui appartient au Christ Church College, d'Oxford... C'est fier et brave comme les grands Buteurs de Velasquez. Caprice d'artiste, pour se degourdir les doight, et qui vaut mieux que tous les lamentables tableaux religieux du maître e son école”.

<sup>94</sup> Dr.Waagen, *Treasures of art in Great Britain. Being an account of the Chief Collections of Paintings, Drawings Sculptures, Illuminated MSS & c. In three volumes*. Λονδίνο, J. Murray, 1854, τομ. III, σελ 47: “A picture by Annibale Carracci, painted in a masterly manner offended me by the vulgarity of the idea. The artist has here represented himself and the other Carracci as a family of butchers».

Όπως θα δούμε στο ιδιαίτερο κεφάλαιο για το *Κρεοπωλείο*, η παραδοξότητα του θέματος σε συνδυασμό με την χαμηλή θέση παρόμοιας θεματικής στην ιεράρχηση των ζωγραφικών ειδών, ενθάρρυνε την υπόθεση ότι πρόκειται για αλληγορικό πορτραίτο, η οποία διατηρείται και μέχρι τις μέρες μας.



Στο πρώτο μισό του 20<sup>ού</sup> αιώνα, ο βασικός στόχος των μελετητών είναι η προσπάθεια αντιμετώπισης του έργου του Αννίπαλε εκ νέου, με φρέσκο βλέμμα, χωρίς την δέσμευση της κριτικής των δύο προηγούμενων αιώνων.<sup>95</sup>

Η δυσκολία του εγχειρήματος είναι εμφανής στα πρώτα γραπτά, καθώς οι ίδιοι οι συγγραφείς, χωρίς να είναι πεπεισμένοι για την αισθητική αξία του έργου του, προσπαθούν να το εξετάσουν με κριτήρια αντικειμενικά, όπως απαιτεί εξάλλου η προσπάθεια εδραίωσης της ιστορίας της τέχνης ως επιστημονικού αντικειμένου. Η κυριότερη προσπάθεια απαλλαγής της ιστορίας της τέχνης από τον υποκειμενισμό ξεκινά από τη σχολή της Βιέννης και τον Αλόις Ρίγκλ (Alois Riegl).

Μία από τις βασικές αρχές της φορμαλιστικής μεθοδολογίας του Ρίγκλ, είναι η αισθητική αποστασιοποίηση του ιστορικού τέχνης από το υλικό που εξετάζει και η προσπάθεια αντιμετώπισής του σε σχέση με το ιστορικό περιβάλλον που το δημιούργησε. « Κάθε έργο τέχνης του οποίου η τεχνοτροπία δεν ανταποκρίνεται στο γούστο μας, κατέχει για μας την ενοχλητική ιδιότητα του ξένου. Για να ξεπεράσουμε αυτό το εμπόδιο πρέπει να καταπνίξουμε την αισθητική μας προκατάληψη, και να προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε τον ιστορικό λόγο ύπαρξης κάθε έργου του παρελθόντος, δηλαδή να το κατανοήσουμε μέσα από τις ιστορικές συνθήκες που το δημιούργησαν, με την ελπίδα να ανακαλύψουμε τον καθοριστικό παράγοντα που του έδωσε την ακριβή μορφή με την οποία παρουσιάζεται μπροστά μας ».<sup>96</sup>

Η σχολή της Βιέννης υπήρξε μέχρι την άνοδο του ναζισμού το σημαντικότερο φυτώριο ιστορικών τέχνης. Από εκεί ξεκίνησαν οι Όττο Κουρτς (Otto Kurz), Όττο Παχτ (Otto Pacht), Χανς Σέντλμαϊερ (Hans Sedlmayr), Φρέντερικ Άνταλ (Frederick Antal), Έρνστ Γκόμπριχ (Ernst Gombrich), οι περισσότεροι ανάμεσά τους θεμελιωτές νέων μεθόδων προσέγγισης της ιστορίας της τέχνης. Ωστόσο ο κοινός παρονομαστής στις κατευθύνσεις όλων των διανοουμένων της σχολής της Βιέννης ήταν η προσπάθεια απαλλαγής του αντικειμένου τους από τον υποκειμενισμό, γεγονός που ερμηνεύει και το ενδιαφέρον τους για τις παραμελημένες περιόδους της ιστορίας της τέχνης.

<sup>95</sup> Όπως επισημαίνει ο Μάον ( D. Mahon, 1953, ό.π., σελ. 341): «freshly and for their own sakes without preconceptions».

<sup>96</sup> O. Pächt, “Art Historians and Art Critics-vi: Alois Riegl”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 105, τχ. 722, 1963, (σελ. 188-193), σελ.190.

Το 1906, ο Τίτσε, τέκνο της σχολής της Βιέννης, μαθητής του Ριγκλ, του Φραντς Βίκοφ (Franz Wickhoff) αλλά και του Μαξ Ντβόρακ (Max Dvorak), δημοσιεύει τη σεμιναριακή του εργασία με τίτλο « Η Γκαλερία Φαρνέζε και το ρωμαϊκό εργαστήριο του Αννίπαλε Καράτσι»<sup>97</sup>.

Την εποχή της παραπάνω δημοσίευσης, ο Τίτσε βρίσκεται στην αρχή της καριέρας του, η οποία περιλαμβάνει τη δραστηριότητά του ως καταλογογράφου των θησαυρών της Βιέννης και το ενδιαφέρον του για τη σύγχρονη τέχνη. Συμμετέχει στην πρωτοβουλία της αυστριακής επιτροπής για την καταγραφή των ιστορικών μνημείων της πόλης, ενώ είναι ταυτόχρονα είναι ένθερμος υποστηρικτής του εξπρεσιονισμού και πρόεδρος της Εταιρίας για την προώθηση της σύγχρονης τέχνης στη Βιέννη.

Το μακροσκελές – εκατόν τριάντα τρεις σελίδες - άρθρο του στην περιοδική έκδοση της σχολής της Βιέννης, αποτελεί την πρώτη συστηματική δημοσίευση του 20<sup>ου</sup> αιώνα για την Γκαλερία Φαρνέζε και τη Ρωμαϊκή περίοδο του Αννίπαλε.

Στον πρόλογό του, έρχεται να επιβεβαιώσει τους λόγους επιλογής του θέματός του, το οποίο είναι φανερό ότι αντιτίθεται στις προσωπικές του προτιμήσεις: « Δεν έχω την πρόθεση να ψάλω ύμνους για το Μπαρόκ ούτε περηφανεύομαι ότι μπορώ να σώσω (από την κριτική) τη ζωγραφική των Καράτσι. Οι όροι με τους οποίους αντιμετωπίζει κάθε εποχή την τέχνη υπόκεινται σε φυσική εξέλιξη, και κανείς δεν είναι σε θέση ούτε να τους ενθαρρύνει ούτε να τους καταπιέσει. Το θέμα δεν είναι να επιβάλουμε την τέχνη των Καράτσι ή του μπαρόκ γενικότερα, διότι κάθε εποχή είναι ικανή να προωθήσει μόνη τις διαθέσεις της απέναντι στην τέχνη. Το καθήκον μας είναι να συγκεντρώσουμε δυναμικά, όλο το υλικό για το μέλλον, ώστε να μπορεί να επανεξεταστεί με τα μάτια των αυριανών Γκαίτε. Αυτή η σκέψη πρέπει να μας εμποδίζει από το να κρίνουμε τόσο αυστηρά καθε εποχή που δεν ταιριάζει απόλυτα με τη δική μας»<sup>98</sup>

Ακολουθεί μία εξαιρετικά αναλυτική και επιμελής περιγραφή της Γκαλερία Φαρνέζε αλλά και των υπόλοιπων έργων της Ρωμαϊκής περιόδου του ζωγράφου. Ο συγγραφέας δεν τοποθετείται αξιολογικά, αλλά συγγράφει ως ευσυνείδητος

<sup>97</sup> H. Tietze, *όπ.*, σελ. 49-182.

<sup>98</sup> *Ο.π.*, σελ. 49.

παρατηρητής, με την συνείδηση του αρχαιολόγου που προσπαθεί να διασώσει το υλικό του για τις επόμενες γενιές.

Η σημαντικότερη συνεισφορά του άρθρου στον επαναπροσδιορισμό της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε συμπυκνώνεται από το συγγραφέα στην τελευταία παράγραφο.<sup>99</sup> «Σίγουρα ο Αννίπαλε δεν μας δίνει το δικαίωμα να τον κατηγορήσουμε για εκλεκτικισμό» υποστηρίζει ο Τίτσε. «Εξάλλου η θεωρία μπορεί να μιλάει για εκλεκτικισμό αλλά στην πράξη κάτι τέτοιο είναι πολύ δύσκολο να πραγματοποιηθεί». Ο Τίτσε δεν βλέπει στην τεχνοτροπία του Αννίπαλε παρά τον αναπόφευκτο θαυμασμό για την τέχνη των μεγάλων ζωγράφων, την επιρροή των οποίων είναι πολύ δύσκολο να αποφύγει ένας νέος ζωγράφος.



Εικ. 7. *Αρτεμη και Ενδυμίον*, Τοιχογραφία, 1597, Γκαλερία Φαρνέζε, Ρώμη



Εικ.8. *Δίας και Ήρα*, Τοιχογραφία, 1597, Γκαλερία Φαρνέζε, Ρώμη

Το βασικότερο επιχείρημα του Τίτσε, έναντι της δυνατότητας πρακτικής εφαρμογής του εκλεκτικισμού, είναι η εύλογη αγανάκτηση που δείχνει ο Ντομενικίνο (Domenichino), βασικός εκπρόσωπος της σχολής της Μπολόνια και μαθητής του

<sup>99</sup> H.Tietze, ό.π., σελ. 182.

ίδιου του Αννίπαλε, απέναντι στην περιγραφή της μεθόδου του εκλεκτικισμού, όπως ορίζεται από τον Τζιοβάννι Πάολο Λομάτσο.<sup>100</sup>

Τα επιχειρήματα του Τίτσε θέτουν τον άξονα στον οποίο θα κινηθούν οι επόμενοι μελετητές μέχρι το 1956, ενώ παράλληλα αποτελούν την αφετηρία για ένα σημαντικό ζήτημα που θα αποδειχτεί καθοριστικό για την πορεία της έρευνας του έργου του Αννίπαλε μέχρι τις μέρες μας. Το ζήτημα της απόστασης μεταξύ καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης.

Στα γραπτά των επόμενων μελετητών ο εκλεκτικισμός, όχι μόνο απομακρύνεται σταδιακά ως μέθοδος από την πρακτική των Καράτσι, αλλά συχνά αντιμετωπίζεται ως ρητορικός όρος, ανέφικτος στην καλλιτεχνική πράξη.

Το 1925, ο Χέρμαν Φος (Herman Voss), δεύτερος στη σειρά σημαντικός μελετητής του Αννίπαλε, στο βιβλίο του για την ζωγραφική του Μπαρόκ στη Ρώμη, αφιερώνει στο ζωγράφο ένα ολόκληρο κεφάλαιο<sup>101</sup>. Ο Φος προχωρά την επιχειρηματολογία του Τίτσε σε σχέση με τη θεωρία του εκλεκτικισμού: “είναι από τη φύση του αδύνατον να δεχτούμε αυτό το ρητορικό συνδυασμό στοιχείων της ιστορίας της τέχνης ως άποψη ενός σοβαρού δημιουργικού καλλιτέχνη”.<sup>102</sup>

Ο Χάινριχ Μπόντμερ (Heinrich Bodmer), ελβετός ιστορικός τέχνης και διευθυντής του Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης στη Φλωρεντία από το 1922 έως το 1932, συνέδεσε το όνομα του με μία σειρά άρθρων για τους Καράτσι κατά τη δεκαετία '30, και την πρώτη και μοναδική μονογραφία για τον Λουδοβίκο Καράτσι, το 1939.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Πηγή του Τίτσε είναι η συλλογή των επιστολών που δημοσιεύει ο Μποττάρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα. G. Bottari, “Domenico Zampieri al sig. Francesco Angeloni”, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, τόμ. 2, Μιλάνο, G. Silvestri, 1979 (1822), σελ.392- 393. Ο Ντομενικό στην επιστολή του προς τον Ανγκελόνι ασκώντας κριτική στο Λομάτσο, υποστηρίζει τόσο την προτεραιότητα του σχεδίου έναντι του χρώματος, όσο και το ανέφικτο του συνδυασμού που προτείνει ο Λομάτσο για το τέλειο παράδειγμα πίνακα που αναριστά τον Αδάμ και την Εύα. Το σχόλιο του Λομάτσο στο οποίο αντιδρά ο Ντομενικό, είναι ότι ο τέλειος Αδάμ θα προερχόταν από το συνδυασμό σχεδίου από το Μιχαήλ Αγγέλο και χρώματος από τον Τιτσιάνο, ενώ η τέλεια αναπαράσταση της Εύας θα προέκυπτε από σχέδιο του Ραφαήλ και χρωματική επένδυση από τον Κορέτζο. Βλ. Ό.π., σελ. 393.

<sup>101</sup> H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Βερολίνο, Propyläen-Verlag, 1925.

<sup>102</sup> H. Voss, «Annibale Carracci and the reform of monumental painting, The art historical importance of the Carracci», *Baroque painting in Rome*, τομ. I, μτφ και επιμ. T. Pelzel, Σαν Φρανσίσκο, Alan Wofsy Fine Arts, 1997, σελ. 134.

<sup>103</sup> E. Bodmer, *Ludovico Carracci*, Burg bei Magdeburg, A. Hopfer, 1939.

Το φωτογραφικό αρχείο του Μπόντμερ που βρίσκεται στην φωτοθήκη του Ινστιτούτου Warburg στο Λονδίνο, όπου ο ίδιος το κληροδότησε το 1954, όχι μόνο αντανάκλα το πρώιμο ενδιαφέρον του για την τέχνη των Καράτσι, αλλά αποτελεί σίγουρα την πληρέστερη συλλογή φωτογραφιών της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας περιλαμβάνοντας πίνακες, τοιχογραφίες, σχέδια και καρικατούρες.

Ο Μπόντμερ στο άρθρο του για την Ακαδημία των Καράτσι, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Il commune di Bologna*, το 1935,<sup>104</sup> προσπαθεί να ξεκαθαρίσει την πλάνη που ταυτίζει την Ακαδημία των Καράτσι με τις μετέπειτα κρατικές Ακαδημίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σύμφωνα με τον Μπόντμερ, η Ακαδημία των Καράτσι, παρουσιάζεται στις πηγές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως εντατικό εργαστήριο με ενθουσιώδεις μαθητές που προσπαθούν να εκμεταλευτούν τα πενιχρά προσφερόμενα μέσα του και κατά συνέπεια απέχει πολύ από τις οργανωμένες Σχολές Καλών Τεχνών του 19<sup>ου</sup> αιώνα που είχαν πλούσια εξάρτηση και άρτιο θεωρητικό πρόγραμμα το οποίο ήταν αποφασισμένες να προωθήσουν. «Παρόμοιες φανταστικές απλουστεύσεις», σύμφωνα με τον Μπόντμερ «απέχουν πολύ από την πραγματικότητα».<sup>105</sup>

Ο Μπόντμερ παρουσιάζεται ακόμη πιο ξεκάθαρος από τον Τίτσε και τον Φος σε σχέση με το θέμα του εκλεκτικισμού: «Ο εκλεκτικισμός των Καράτσι που τόσο επισκίασε τη φήμη τους δεν είναι παρά ένας μύθος που γεννήθηκε στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα και έφτασε ως τραγικό λάθος μέχρι τις μέρες μας...Οι Καράτσι ούτε εμπνεύστηκαν ούτε ποτέ ακολούθησαν ένα εκλεκτικό θεωρητικό πρόγραμμα. Αντιθέτως, ξεχώριζαν ανάμεσα στους συγχρόνους τους για την συνεχή αφοσίωσή τους στη φύση και για την αδιάκοπη μελέτη των εκδηλώσεων της πραγματικότητας».<sup>106</sup>

Το 1930, ο Βάλτερ Φρίντλνεντερ (Walter Friedlaender), ένας από τους πρωτοπόρους της σύγχρονης έρευνας για την τέχνη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως τον προλογίζει ο Ντόναλντ Πόσνερ στην έκδοση του ίδιου δοκιμίου τριάντα τέσσερα χρόνια αργότερα,<sup>107</sup> δημοσιεύει στην περιοδική έκδοση των Διαλέξεων της

---

<sup>104</sup> E. Bodmer, "L' accademia dei Carracci", *Commune di Bologna*, τόμ. XIII, τχ. 8, Μπολόνια, 1935, σελ. 3-16.

<sup>105</sup> Ο.π., σελ. 3.

<sup>106</sup> E. Bodmer, ό.π., σελ. 16.

<sup>107</sup> W. Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1976, σελ. xi. Το δοκίμιο του Φρίντλνεντερ επανεκδόθηκε τουλάχιστον επτά φορές μέχρι το 1976, από το 1957 και μετά, μαζί με το αντίστοιχο δοκίμιο για τον μανιερισμό, 'the anticlassical style' που αποτελεί την εναρκτήρια παράδοσή του στο Πανεπιστήμιο του Φράμπουργκ και δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1925. Η εισαγωγή του Πόσνερ συνοδεύει την έκδοση των δύο δοκιμίων από το 1965.

Βιβλιοθήκης Βάρμπουργκ το δοκίμιο του ο «Αντι – Μανιερισμός στην Ιταλική τέχνη».<sup>108</sup>

Ο Φριντλέντερ είναι ο πρώτος που θέτει το ζήτημα της επιρροής της Αντιμεταρρύθμισης στην τέχνη της εποχής στην οποία αποδίδει την εμφάνιση κατά τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, μίας πιο ευανάγνωστης τεχνοτροπίας που στρέφεται ενάντια στη δυσνόητη τεχνοτροπία του Μανιερισμού.

Η Αντιμεταρρύθμιση, σύμφωνα με τον Φριντλέντερ, παράλληλα με την ανάπτυξη ‘κάποιας αστικού είδους συνείδησης’,<sup>109</sup> δημιούργησε μία αντίδραση στις φορμαλιστικές υπερβολές των καλλιτεχνών του Μανιερισμού και την ανάγκη για αναζήτηση μίας πιο προσγειωμένης μορφής τέχνης όπου η αναπαράσταση του χώρου και των μορφών θα βρίσκονται πιο κοντά στους νόμους της φύσης. «Μία ανοικτά ρεαλιστική τάση», σύμφωνα με τα λόγια του συγγραφέα, «μπορεί πλέον να κάνει την εμφάνισή της».<sup>110</sup>

Στην πράξη, πάντα σύμφωνα με τον Φριντλέντερ, η αναζήτηση της νέας αυτής μορφής τέχνης πήρε την μορφή εντατικής εξάσκησης τόσο στο σχέδιο όσο και στην αντιγραφή έργων και τη μελέτη της ανατομίας, σε όλα αυτά δηλαδή που είχαν καθιερωθεί ως θεμελιώδη μαθήματα από τις Ακαδημίες και σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής αντανάκλασαν την πίστη στην δυνατότητα εκμάθησης και διδασκαλίας της τέχνης. Ωστόσο, η επιρροή των Ακαδημιών δεν ήταν τόσο μεγάλη, ιδίως στο θεωρητικό επίπεδο ενώ το επίπεδο της πνευματικής καλλιέργειας του καλλιτέχνη μπορεί ακόμα και να είχε κάπως μειωθεί στην νέα αυτή γενιά. Από τους τρεις Καραάτσι, μόνο ο λιγότερο σημαντικός καλλιτεχνικά Αγκοστίνο, υπήρξε πραγματικά καλλιεργημένος.

«Αυτό που λείπει από τη σκέψη όλων αυτών των ανθρώπων (Καραάτσι, Καραβάτζο, Τσίγκολι, Τσεράνο) είναι η θεωρητική πλευρά. Μόνο με την ανάπτυξη

<sup>108</sup> W. Friedlaender, “Der Antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen”, *Vorträge 1928-1929*, Βιβλιοθήκη Βάρμπουργκ, Λειψία, 1930.

<sup>109</sup> W. Friedlaender, “The Anti-Mannerist style”, *Mannerism and Anti-Mannerism*, 1976, ό.π., σελ. 47: “...a certain bourgeois regulatory consciousness...”.

<sup>110</sup> W. Friedlaender, ό.π.,σελ. 50.

του κλασικισμού στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η θεωρία ξαναζωντανεύει, βασισμένη αυτή τη φορά σε πιο στέρεα θεμέλια». <sup>111</sup>

Το σύνολο των επιχειρημάτων των γερμανόφωνων ιστορικών τέχνης συστηματοποιείται και ακόμη πιο σημαντικό, μεταφέρεται στον αγγλοσαξονικό χώρο, από τον Ντένις Μάον και το βιβλίο του *Μελέτες για την τέχνη και την θεωρία του 17ου αιώνα*, το 1947, όπου περιλαμβάνεται και ένα κεφάλαιο με τίτλο «Η κλασσική και εκλεκτικιστική παρερμηνεία των Καράτσι». <sup>112</sup>

Η άνοδος του ναζισμού στη Γερμανία και ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος αναγκάζουν ένα μεγάλο αριθμό γερμανών ιστορικών τέχνης να αναζητήσουν καταφύγιο στην Αγγλία. Η σχολή της Βιέννης διαλύεται, ενώ η βιβλιοθήκη του Άμπι Βάρμπουργκ μεταφέρεται το 1933 από το Αμβούργο στο Λονδίνο. Ανάμεσά στους μετανάστες ιστορικούς τέχνης, ο Όττο Κουρτς, μαθητής του Τίτσε και συγγραφέας της πρώτης διατριβής για τον Γκουίντο Ρένι (Guido Reni), στα πλαίσια της σχολής της Βιέννης, <sup>113</sup> καταφεύγει στο Λονδίνο, όπου μέσω των συστάσεων του Μπόντμερ ξεκινά τη συνεργασία του με το Μάον. Ο Κουρτς, ο οποίος παράλληλα με την θητεία του στην σχολή της Βιέννης συνεργάζονταν ήδη με το Ινστιτούτο Βάρμπουργκ στο Αμβούργο, όπου δημοσιεύτηκε το δοκίμιο του Φρίντλεντερ, αποτέλεσε, όπως φαίνεται, τον συνδετικό κρίκο του Μάον με την γερμανόγλωσση βιβλιογραφία για τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ παράλληλα τον βοήθησε στην έρευνα των αρχείων της Μπολόνια. Ένα ακόμη αποτέλεσμα της γόνιμης αυτής συνεργασίας, υπήρξε η δημοσίευση του καταλόγου με τα σχέδια των ζωγράφων της Μπολόνια που βρίσκονται στη συλλογή Ουίνδσορ, από τον Κουρτς, το 1955. <sup>114</sup>

Το βιβλίο του Μάον τοποθετείται χρονολογικά στο επίκεντρο της μεταστροφής της πρόσληψης της τέχνης του Αννίμπαλε Καράτσι στον 20<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα γενικότερα, καθώς όχι μόνο αποτελεί “το πιο

<sup>111</sup> W. Friedlaender, 1976, ό.π., σελ. 53. Δεν είναι τυχαίο που το παραπάνω άρθρο του Φρίντλεντερ μεταφράζεται στην αγγλική γλώσσα και επανεκδίδεται το 1957, ένα χρόνο μετά την έκθεση των Καράτσι στη Μπολόνια.

<sup>112</sup> D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, βλ. εδώ, σπ. 66.

<sup>113</sup> O. Kurz, *Die frühen Werke Guido Renis, Dissertation*, Βιέννη, 1931.

<sup>114</sup> O. Kurz, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1955.

οργανωμένο χτύπημα έναντι στην φούσκα του εκλεκτικισμού”,<sup>115</sup> αλλά θέτει τα βασικά ζητήματα που απασχολούν τους σημαντικότερους μελετητές της περιόδου μέχρι τις μέρες μας.

Το σημαντικότερο από αυτά, είναι η σχέση καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης. Κάθε διατυπωμένη θεωρία, αν ακολουθήσουμε το συλλογισμό του Μάον, οφείλει να αντιμετωπίζεται ως κατασκεύασμα και με αφετηρία το δεδομένο αυτό μπορεί να ξεκινήσει η διερεύνηση της σχέσης της με το πραγματικό έργο του καλλιτέχνη. Θέτει με αυτόν τον τρόπο για πρώτη φορά το ζήτημα της αξιοπιστίας των πηγών που βρίσκονται χρονολογικά κοντά στην περίοδο δημιουργίας του καλλιτέχνη ή είναι σύγχρονες του και τείνουν να θεωρούνται από τους μελετητές αναμφισβήτητες.

Το επιχείρημα του Μάον στηρίζεται στο συσχετισμό της πραγματείας του Τζιοβάννι Μπατίστα Αγκούκι για το ‘Ωραίο’<sup>116</sup> με δύο διαφορετικά παραδείγματα καλλιτεχνικής πράξης. Την τεχνοτροπία του Γκουερτσίνιο και την τεχνοτροπία των Καραάτσι. Στην πρώτη περίπτωση η σχέση αποδεικνύεται ενεργητική ενώ στη δεύτερη αναδρομική.<sup>117</sup> Ο Αγκούκι, ως θεωρητικός, ερμηνεύει το έργο του Αννίμπαλε σύμφωνα με τα ιδανικά κριτήρια μίας ήδη διαμορφωμένης θεωρίας, σε μία προσπάθεια συμφιλίωσης της θεωρίας με την πράξη. «Το αποτέλεσμα της μεθόδου του Αγκούκι είναι η μεταφορά στην ιστοριογραφία της τέχνης ενός συμβιβαστικού πνεύματος, σύμφωνα με το οποίο, οι προϋπάρχουσες αφηρημένες θεωρίες εναρμονίζονται με τα δεδομένα της μοντέρνας πρακτικής».<sup>118</sup>

Παράλληλα με την επισήμανση του αναδρομικού χαρακτήρα της θεωρίας του Αγκούκι σε σχέση με το έργο του Αννίμπαλε, ο Μάον διεισδύοντας στο ζήτημα του εκλεκτικισμού, αναδεικνύει την φιλολογική προέλευση του όρου αποδεικνύοντας, ότι

<sup>115</sup> R. Wittkower, *The drawings of the Carracci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1952, σελ. 9.

<sup>116</sup> D. Mahon, “Aggucchi and the Idea della Bellezza: A stage in the history of a theory”, *Studies in Seicento Art and Theory*, ό.π., σελ. 11-154. Εδώ οφείλει να σημειωθεί ότι παρόλο που ο Μάον διατυμπανίζει την ανακάλυψη του κειμένου του Τζιοβάννι Μπαττίστα Αγκούκι, το οποίο “διέφυγε της προσοχής ακόμη και του ιδιαίτερα συστηματικού Σλόσσερ” (J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Βιέννη, 1924), σύμφωνα με το σχόλιο του Μάον (D. Mahon, *Studies in Seicento...*, 1947, ό.π., σελ. 114), δεν είναι ο πρώτος που αναφέρεται στην καλλιτεχνική θεωρία του Αγκούκι. Ο πρώτος που την παρουσιάζει και μάλιστα με πολύ διεισδυτικό τρόπο είναι ο ιταλός καθηγητής Rezio Buscaroli στο άρθρο του “La storiografia artistica Bolognese dal Lamo all’ Orlandi” που δημοσιεύεται στο *Archiginasio*, περιοδική έκδοση της Μπολόνια, το 1937.

<sup>117</sup> D. Mahon, 1947, ό.π., σελ. 196.

<sup>118</sup> D. Mahon, “Eclecticism and the Carracci: Further reflections on the validity of a label”, *JWC*, τόμ. 16, τχ. 3/4, 1953, σελ. 327.



ο έπαινος του Λούτσιο Φαμπέριο στον επικήδειο του Αγκοστίνου που θεωρήθηκε η απόδειξη της εκλεκτικιστικής μεθόδου των Καράτσι, βρισκόταν ήδη ως υποθετική μέθοδος στα κείμενα των Πάολο Πίνο (Paolo Pino) και Τζιοβάννι Πάολο Λομάτσο<sup>119</sup>, ενώ ο Βαζάρι χρησιμοποίησε στους *Βίους* του το ίδιο τέχνασμα για να επαινέσει το ταλέντο του ίδιου του Ραφαήλ.<sup>120</sup>

Έτσι η θεωρία του εκλεκτικισμού στο έργο των Καράτσι, μετατρέπεται από τον Μάον σε πρόβλημα της πρόσληψης του έργου τους, για το οποίο οι ίδιοι οι Καράτσι και κυρίως ο Αννίπαλε, δεν φέρουν καμμία ευθύνη. Ανοίγεται έτσι ο δρόμος για την επανεξέταση του έργου του Αννίπαλε αλλά και των Καράτσι γενικότερα, χωρίς τις δεσμεύσεις που του είχαν επιβληθεί από τη θεωρία.

Επιπλέον, καθώς ο ωμός νατουραλισμός του Καραβάτζο, ανάλογα με τον κλασικισμό του Αννίπαλε θίγεται επίσης ως θεωρητικό κατασκεύασμα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι διαφορές μεταξύ των δύο ζωγράφων μειώνονται, και σημειώνεται για πρώτη φορά η προσπάθεια εντοπισμού κοινών χαρακτηριστικών στο έργο τους.

Ο καινοτόμος χαρακτήρας της προσέγγισης του Μάον, λαμβάνοντας υπόψη και το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους μελετητές της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα δεν ήταν εξοικειωμένοι με την γερμανόφωνη βιβλιογραφία, αποδεικνύεται από τις αντιδράσεις που προκάλεσε, όπως η βιβλιοκριτική του Ρένσλαερ Λη στο *Art Bulletin*, το 1951.<sup>121</sup>

Ο Λη δεν φαίνεται διατεθειμένος να απαλλάξει την Γκαλλερία Φαρνέζε και τον Αννίπαλε από τα επίθετα ακαδημαϊκός και εκλεκτικός, επιμένοντας στην παραδοσιακή προσέγγιση. Από την άλλη το κύρος του Ραφαήλ και της Ώριμης Αναγέννησης είναι ακόμη τόσο μεγάλο, ώστε ο ισχυρισμός του Μάον ότι η τακτική να επαινείς έναν καλλιτέχνη προσδίδοντας στο έργο του τα προτερήματα πολλών διαφορετικών καλλιτεχνών είναι ρητορική και χρησιμοποιείται ήδη από το Βαζάρι για τον Ραφαήλ, συγκεντρώνει την μεγαλύτερη αντίδραση του Λη, που προσλαμβάνει το επιχείρημα ως ανίερη σύγκριση: «Κατά τη γνώμη μου ο κ. Μάον φαίνεται να αγνοεί μία σημαντική διαφορά μεταξύ του Ραφαήλ και του Αννίπαλε. Ο Ραφαήλ με το

<sup>119</sup> Paolo Pino, *Dialogo della Pittura*, Βενετία, 1548, κεφ.24 και Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Μιλάνο, 1590, σελ. 60. Βλ. Μάον, 1647, ό.π., σελ. 137 και 120.

<sup>120</sup> D. Mahon, 1947, ό.π., σελ. 206 και υπ. 21.

<sup>121</sup> R. W. Lee, 1951, ό.π.

ένστικτο της μεγαλοφυΐας, διάλεγε απλά ότι του φαίνονταν σημαντικό από την τέχνη των προκατόχων του, ενώ ο ακαδημαϊκός Αννίμπαλε, καθώς δεν είχε να μιμηθεί παραδείγματα ανάλογης καλλιτεχνικής αξίας στην εποχή του, και καθώς στερούνταν το ταλέντο του Ραφαήλ, αναγκάστηκε, με πλήρη συνείδηση της πράξης του, να ανατρέξει στους μεγάλους ζωγράφους του παρελθόντος». <sup>122</sup>

Παρόλες τις παρόμοιου τύπου αντιδράσεις, ο Μάον, απελευθέρωσε τους Καράτσι από το στίγμα που αλλοίωνε την ματιά απέναντι στο έργο τους ακόμη και σε περιπτώσεις οξυδερκών κατά τα άλλα κριτικών. Είμαστε τώρα έτοιμοι, σχολιάζει ο Βιτκόουερ (Rudolph Wittkower), να κοιτάξουμε τα έργα τους χωρίς αναστολές. <sup>123</sup> Στον πρόλόγο του για την έκδοση των σχεδίων των Καράτσι που βρίσκονται στην βασιλική συλλογή, τονίζει επίσης την οφειλή του στον Μπόντμερ και ευχαριστεί τους Μάον και Κουρτζ. <sup>124</sup>

Την ίδια περίοδο (πρώτο μισό του αιώνα), στη γαλλόφωνη και ιταλόφωνη βιβλιογραφία παρατηρείται επίσης μία κίνηση επανεξέτασης της τέχνης των Καράτσι, η οποία όμως παραμένει προσκολλημένη στις βασικές αρχές της θεωρίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Σύμφωνα με τους Γάλλους αλλά και τους Ιταλούς μελετητές, ο εκλεκτικισμός παραμένει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τέχνης των Καράτσι, επιχειρείται όμως μία φιλότιμη προσπάθεια να αναδειχτεί η θετική πλευρά του. Στην κατεύθυνση αυτή κινούνται δύο εκδόσεις, στην Γαλλία και την Ιταλία αντίστοιχα, που δημοσιεύονται το 1913, με θέμα τους Καράτσι και την τέχνη της Μπολόνια γενικότερα.

Ο Γκαμπριέλ Ρουσές (Gabriel Rouchès), στο βιβλίο του για τους Καράτσι και τη ζωγραφική στη Μπολόνια στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, <sup>125</sup> προσπαθεί να αναδείξει τον εκλεκτικισμό ως μόνιμο χαρακτηριστικό της ιδιοσυγκρασίας των κατοίκων της Μπολόνια, οι οποίοι παρουσιάζονται κατά τη γνώμη του «πιο έξυπνοι απ' ότι ευαίσθητοι, πιο μελετηροί απ' ότι προικισμένοι, πολύ περισσότερο ικανοί απ' ότι αυθόρμητοι. Είναι μία τάση του μπολονέζικου πνεύματος που τείνει από τη φύση του

<sup>122</sup> R. W. Lee, ό.π., σελ. 212.

<sup>123</sup> Ο.π., εισαγωγή, σελ. 9.

<sup>124</sup> R. Wittkower, ό.π., σελ. 7-8.

<sup>125</sup> G. Rouchès, *La peinture Bolognese à la fin du XVI Siècle (1575 – 1619) Les Carrache*, Παρίσι, Librairie Félix Alcan, 1913.

προς τη μελέτη και την εμπειρία, και όχι προς τον αυθορμητισμό και τη δημιουργικότητα». <sup>126</sup>

Από την άλλη ο εκλεκτικισμός δεν προσλαμβάνεται απαραίτητα ως αρνητικό χαρακτηριστικό, καθώς δεν αποκλείει το ταλέντο ή την δημιουργία αξιόλογων έργων τέχνης. Στην περίπτωση των Καράτσι αποτελεί την απάντηση στην παρακμιακή τέχνη του μανιερισμού, ενθαρρύνοντας τον συνδυασμό διαφορετικών τεχνοτροπιών σε ένα έργο, ενώ οι μανιεριστές, σύμφωνα πάντα με τον Ρουσές, περιορίζονται στην δουλική μίμηση ενός μόνο καλλιτέχνη του παρελθόντος. <sup>127</sup>

Η επιχειρηματολογία του Άλντο Φοράττι (Aldo Foratti) <sup>128</sup> στο βιβλίο του *Οι Καράτσι στην θεωρία και την πράξη*, που εκδίδεται την ίδια χρονιά, ακολουθεί τον ίδιο συμβιβαστικό δρόμο με του Ρουσές. Η τεχνοτροπία των Καράτσι, σύμφωνα με τον Φοράττι, “υπαγορεύτηκε από τους πιο υποτυπώδεις νόμους του ντετερμινισμού”. <sup>129</sup> Δεν ήταν δυνατό να δημιουργήσουν κάτι διαφορετικό δεδομένης της χρονολογίας και της πόλης στην οποία γεννήθηκαν. Αναπόφευκτα, τοποθετούνται στην οπισθοφυλακή της Αναγέννησης ενώ από την άλλη δεν πρέπει να υποτιμηθεί η προσφορά τους έναντι της τεχνοτροπίας του μανιερισμού. Ομοίως, θεωρεί τον εκλεκτικισμό βασική συνταγή στην τέχνη των Καράτσι παρόλο που επίσης βρίσκει υπερβολική την ταύτιση του θεωρητικού τους προγράμματος με το ποίημα του Αγκοστίνου. <sup>130</sup>

Η βασική διαφορά του Φοράττι, είναι ότι αντίθετα από τον Ρουσές, που υποτιμά οποιαδήποτε επιρροή της, θεωρεί την Αντιμεταρρύθμιση έναν από τους παράγοντες που καθόρισαν τον συμβιβαστικό χαρακτήρα της τεχνοτροπίας των

<sup>126</sup> G. Rouchès, ό.π., σελ. 24. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι, ως επακόλουθο της νατουραλιστικής στροφής στην πρόσληψη της τέχνης των Καράτσι, χαρακτηριστικό της ιδιοσυγκρασίας των καλλιτεχνών της Μπολόνια, θεωρείται από τους Αρκαντζέλι και Μπριγκάντι, ο νατουραλισμός, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω.

<sup>127</sup> Από την άλλη ο Ρουσές θεωρεί υπερβολικό τον ισχυρισμό του Janitschek (Janitschek, “Die Malerschule von Bologna”, *Kunst und Künstler*, Λειψία, 1879, τόμ.ΙΙ, σελ. 11) ότι το εγκωμιαστικό ποίημα για την τέχνη του Αγκοστίνου περιέχει κατά γράμμα την αισθητική θεωρία των Καράτσι. Βλ. Rouchès, ό.π., σελ. 123.

<sup>128</sup> A. Foratti, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913.

<sup>129</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 38: “...Ubbidisce alla legge piu elementare di determinismo...”.

<sup>130</sup> Ό.π.

Καράτσι.<sup>131</sup> Σύμφωνα με τον Φοράττι, οι Καράτσι αναγκάζονται να ακολουθήσουν τα καθολικά κηρύγματα του Παλεόττι, χωρίς απαραίτητα να τα υποστηρίζουν.<sup>132</sup>

Όπως αποδεικνύεται, στα έργα των δύο παραπάνω μελετητών η θεωρία συνεχίζει να παίζει το σημαντικότερο ρόλο για την προσέγγιση της τέχνης των Καράτσι. Παρατηρείται μία μόνο αξιοσημείωτη διαφορά, συνέπεια της προσκόλλησής τους στην ιστοριογραφία του 17<sup>ου</sup> αιώνα: ο Αννίμπαλε ξεχωρίζει από τους άλλους δύο Καράτσι ως ο πιο ρεαλιστής ανάμεσά τους, διαπίστωση που παραπέμπει στον Μαλβαζία, όπου επίσης δεν συνοδεύεται από ιδιαίτερα θετική φόρτιση.<sup>133</sup>

Σύμφωνα με τον Ρουσές, ο Αννίμπαλε δεν είχε την πνευματική καλλιέργεια του Λουδοβίκο ή του Αγκοστίνο. Η προσωπικότητά του περιγράφεται ως πιο κλειστή και προσγειωμένη, περιγραφή που αντανακλά αυτήν του Μαλβαζία, ενώ σύμφωνα με την κάπως απλοϊκή διατύπωση του Ρουσές «δεν αγαπούσε τα γράμματα» και επίσης «αν δεν δέχονταν την καθοδήγηση των δύο άλλων Καράτσι και είχε αφεθεί να δημιουργήσει σύμφωνα με το δικό του ταμπεραμέντο μπορεί να είχαμε ένα δεύτερο Καραβάτσο. Ίσως να μην είχαμε την Γκαλερία Φαρνέζε αλλά θα είχαμε περισσότερες ρεαλιστικές σκηνές».<sup>134</sup> Ανάλογα, για τον Φοράττι, ο Αννίμπαλε είναι ο πιο επιδέξιος από τους τρεις Καράτσι αλλά δεν έχει το ανάλογο βάθος.<sup>135</sup>

Η κορύφωση της έμφασης στο θεωρητικό χαρακτήρα της τέχνης των Καράτσι συντελείται με τον ισχυρισμό του Κάρλο Ραγκιάντι (Carlo Ragghianti) ότι η τέχνη των Καράτσι δεν υπήρξε παρά οπτική αναπαράσταση της αισθητικής τους θεωρίας και κατά συνέπεια οι Καράτσι υπήρξαν περισσότερο ιστορικοί τέχνης παρά καλλιτέχνες.<sup>136</sup> Ο Ραγκιάντι, μαθητής του Ματτέο Μαρανγκόνι (Matteo Marangoni), είναι και ο τελευταίος που θα ακολουθήσει αυτή την πορεία.

<sup>131</sup> Ακριβώς αντίθετα από τον Βάλτερ Φριντλέντερ που θεωρεί την Αντιμεταρρύθμιση θεμελιώδη παράγοντα στην ανάπτυξη της νατουραλιστικής πτυχής της τεχνοτροπίας των Καράτσι, ο Φοράττι την καθιστά υπεύθυνη για τη δημιουργία μίας τεχνοτροπίας που στερείται φαντασίας και αυθορμητισμού.

<sup>132</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 84.

<sup>133</sup> Όπως φαίνεται στο κεφάλαιο 2.

<sup>134</sup> G. Rouchès, ό.π., σελ. 158.

<sup>135</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 196-197.

<sup>136</sup> C.L. Ragghianti, «I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca», *La Critica*, 1933, σελ.65-74, 223-233, 382-394. Το άρθρο αυτό που δημοσιεύει ο Ραγκιάντι στο περιοδικό του Μπενεντέτο Κρότσε (Benedetto Croce) μετά από παρότρυνση του ίδιου, περιέχει αποσπάσματα από τη διατριβή που εκπόνησε στο πανεπιστήμιο της Πίζας με την επίβλεψη του Ματτέο Μαρανγκόνι.

Το 1934, ο Ρομπέρτο Λόνγκι (Roberto Longhi) κατά τη διάρκεια της διάλεξής του στο Archiginasio για την ζωγραφική της Μπολόνια, όταν φτάνει στο θέμα των Καράτσι αναφωνεί: «Οι Καράτσι συνάδελφοί μας! Ιστορικοί τέχνης! Και τι άλλο θα ακούσουμε». <sup>137</sup> Η διάλεξη που πραγματοποιείται με αφορμή την εκλογή του Λόνγκι στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια, δημοσιεύεται την ίδια χρονιά στο ομώνυμο περιοδικό με τίτλο «*Momenti della pittura Bolognese*» και θεωρείται από την πλειοψηφία των ιταλών ιστορικών τέχνης η αφετηρία της επανεκτίμησης των Καράτσι στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Παρόλα αυτά η επιχειρηματολογία του Λόνγκι σε σχέση με την τέχνη των Καράτσι, στερείται της συστηματικότητας των γερμανών συναδέλφων του και στηρίζεται κυρίως στον δυναμισμό μίας υποκειμενικού τύπου προσέγγισης, που ενισχύεται από την αίγλη της ρητορικής του δεινότητας.

Η μέθοδός του απέναντι στα έργα τέχνης είναι εξάλου επηρεασμένη από την αισθητική προσέγγιση του διάσημου ιταλού φιλοσόφου Μπενεντέτο Κρότσε, στο επίκεντρο της οποίας δεν βρίσκεται το ίδιο το έργο τέχνης αλλά η προσωπικότητα του καλλιτέχνη που το δημιούργησε. «Ο τρόπος που οι Καράτσι αντιμετωπίζουν την τέχνη», γράφει ο Λόνγκι, «παρά την διανοητική του διάσταση, παραμένει βαθιά ρομαντικός χωρίς δογματικό ή αρχαιολογικό χαρακτήρα, με πρόθεση δημιουργική και όχι αναδρομική». <sup>138</sup> Με δύο λόγια η συμμετοχή του στη γενική προσπάθεια αποδέσμευσης της τέχνης των Καράτσι από την στεγνή τέχνη των Ακαδημιών περιορίζεται στον εμπλουτισμό της με λυρισμό και συναίσθημα.

Η βασική προσφορά του Λόνγκι στην υπόθεση των Καράτσι έρχεται από άλλη κατεύθυνση. Πρόκειται για την συνεισφορά του στην διαδικασία επανεκτίμησης του νατουραλισμού στο έργο του Μικελάντζελο ντα Καραβάτσο, η οποία κορυφώνεται με το εισαγωγικό κείμενο που συνοδεύει τον κατάλογο της έκθεσης “ο

<sup>137</sup> R. Longhi, “*Momenti della pittura Bolognese*”, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964, Edizione delle opere Complete di Roberto Longhi*, Τόμ. VI, Φλωρεντία, Sansoni, 1973, σελ. 198. Η αντίδραση αυτή του Λόνγκι απευθύνεται άμεσα στο Ραγκιάντι και την δημοσίευσή του. Βλ. R. Longhi, *ό.π.*, σπ.67.

<sup>138</sup> R. Longhi, *ό.π.*, σελ. 200: “Ma l’atteggiamento dei Carracci, anche in questo secondo tempo spirituale, resta intimamente romantico, non dottrinale e archeologico; evocativo non retrospettivo”.

Καραβάτζο και οι Καραβατζιστές” που διοργανώνεται στο Μιλάνο το 1951,<sup>139</sup> και την έκδοση της μονογραφίας που δημοσιεύει ένα χρόνο αργότερα.<sup>140</sup>

Ο Καραβάτζο, από τη δεκαετία του 1950 και μετά, γίνεται ο πιο διάσημος ζωγράφος του 17<sup>ου</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η μυθιστορηματική βιογραφία του σε συνδυασμό με την αμεσότητα της τεχνοτροπίας του αλλά και το γεγονός της απόρριψής του από την επίσημη ιστοριογραφία του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, του προσφέρουν την ακαταμάχητη για τον 20<sup>ο</sup>, αίγλη του πρωτοπόρου ζωγράφου, του οποίου το έργο προηγείται της εποχής του.

Η συμβολή του Λόνγκι ήταν ότι εγκωμίασε στην ζωγραφική του Καραβάτζο, τον ίδιο ακριβώς νατουραλισμό που κατά το 17ο αιώνα προκάλεσε την περιφρόνηση της επίσημης ιστοριογραφίας με βάση τον ισχυρισμό ότι η τέχνη του στηρίζονταν στη απλή αντιγραφή της φύσης, ενώ στερούνταν επινόηση και σχέδιο.<sup>141</sup> Η θριαμβική επανεκτίμηση του Καραβάτζο, προήγαγε τον νατουραλισμό ως βασικό κριτήριο στην αξιολόγηση της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο σύνολό της.

Οι συνέπειες της νεοαποκτηθείσας αυτής αίγλης του νατουραλισμού στην πρόσληψη των Καραάτσι, εμφανίζονται στην έκθεση που οργανώνεται το 1956 στην γενέτειρά τους, Μπολόνια, και αποτελεί το σημαντικότερο σταθμό στην πορεία της επανεκτίμησης του έργου τους.<sup>142</sup>

Η έκθεση, που πραγματοποιείται στο Αρκιτζινάσιο με πρωτοβουλία του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης της Μπολόνια, Τσέζαρε Νιούντι (Cesare Gnudi), και γενικό τίτλο *Mostra dei Carracci*, περιλαμβάνει εκατόν δεκαέξι πίνακες.<sup>143</sup> Παράλληλα με τα ολοκληρωμένα έργα, στην έκθεση συμπεριλαμβάνονται διακόσια

<sup>139</sup> R. Longhi, «Εισαγωγή» στον κατάλογο της έκθεσης: *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, (Μιλάνο, Παλάτσο Ρεάλε, Απρίλιος – Ιούνιος 1951), Φλωρεντία, Sansoni, 1951.

<sup>140</sup> R. Longhi, *Caravaggio*, Μιλάνο, Aldo Martello, 1952. Το μικρό αυτό βιβλίο του Λόνγκι αποτελεί την αφετηρία της εκδοτικής μανίας που συνοδεύει τον Καραβάτζο μέχρι τις μέρες μας αλλά και την αφετηρία μίας πρόσληψης της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα που τοποθετεί τον Καραβάτζο και τον ρεαλισμό του στο επίκεντρο του συνόλου της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

<sup>141</sup> Σε αντίθεση με τον Μαραγκόνι πχ. που στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα επιχειρεί την επανεκτίμηση του Καραβάτζο προσπαθώντας να αναδείξει τα νεοπλατωνικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του που παραμελήθηκαν από τους συγγραφείς του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στην μονογραφία του για τον Καραβάτζο, την πρώτη που αφιερώνεται στο ζωγράφο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ξεκινά με την πρόταση: «δεν υπάρχει μεγαλύτερος μύθος στην ιστορία της τέχνης από τον ισχυρισμό ότι ο Καραβάτζο είναι νατουραλιστής» (M. Marangoni, *Il Caravaggio*, Φλωρεντία, L. Battistelli, 1922, σελ. 5).

<sup>142</sup> *Mostra dei Carracci*, ό.π., Μπολόνια, 1956.

<sup>143</sup> Από τους οποίους οι εβδομήντα μάλιστα συντηρήθηκαν με την ευκαιρία της έκθεσης.

πενήντα σχέδια, που εκτίθενται σε ξεχωριστό χώρο με δικό τους κατάλογο. Η έκθεση μπορεί να χαρακτηριστεί διεθνής, καθώς σαράντα ένας από τους εκατόν δεκαέξι πίνακες αλλά κυρίως διακόσια είκοσι από τα διακόσια πενήντα σχέδια, προέρχονται από μουσεία και συλλογές εκτός Ιταλίας.



Εικ. 9. Λουδοβίκο Καράτσι, *Madonna dei Bargellini*, Λάδι σε καμβά, 282x188 εκ., 1588, Πινακοθήκη, Μπολόνια.

Οι συγγραφείς του καταλόγου των πινάκων<sup>144</sup> είναι στην πλειοψηφία τους μαθητές του Λόνγκι, όπως οι Τζιάν Κάρλο Καβάλλι (Gian Carlo Cavalli), Φραντσέσκο Αρκαντζέλι (Francesco Arcangeli), Μαουρίτσιο Καλβέσι (Maurizio Calvesi), συμπεριλαμβανομένου του Τσέζαρε Νιούντι, ο οποίος γράφει και την εισαγωγή. Αντίθετα, ο κατάλογος των σχεδίων, όπως και η γενική επιμέλεια της έκθεσής τους, ανήκει στον Ντένις Μάον, ο οποίος συμμετέχει και στον κατάλογο των πινάκων με ένα σύντομο κείμενο που συνοψίζει την ήδη γνωστή προσέγγιση του και φέρει τον τίτλο: «Οι Καράτσι και η θεωρία της τέχνης».<sup>145</sup>

Βασικός στόχος της έκθεσης, όπως εξάλλου επισημαίνεται και από τον κύριο διοργανωτή της είναι η επανόρθωση της πρόσληψης των Καράτσι και η συμφιλίωση του κοινού με το έργο τους. Οι διαφορές της ιταλικής από την αγγλοσαξωνική σχολή είναι ορατές στα εισαγωγικά κείμενα του καταλόγου.

Η εισαγωγή του Νιούντι <sup>146</sup> αποτελεί ενδιαφέρον παράδειγμα θεωρητικού ‘εκλεκτικισμού’ που φέρει όμως τη σφραγίδα του Λόνγκι. Συνδυάζει απόψεις για την τέχνη των Καράτσι από τους Ραγκιάντι, Αργκάν, Μπελλόρι, Μάον σε ένα πλαίσιο

<sup>144</sup> *Mostra dei Carracci, Catalogo critico*, με την επιμέλεια των Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emiliani, Maurizio Calvesi και ένα κείμενο του D. Mahon και εισαγωγή του Cesare Gnudi, Μπολόνια, Edizioni Alfa, 1958.

<sup>145</sup> D. Mahon, “I Carracci e la teoria artistica”, *Mostra dei Carracci...*, ό.π., σελ. 49-59.

<sup>146</sup> C. Gnudi, “Introduzione”, *Mostra dei Carracci...*, ό.π., σελ. 17-47.



Εικ. 10. Αγκοστίνο Καράτσι, *Πορτραίτο νέου*, Μαύρο μολύβι σε καφέ χαρτί, 33 x 21.1 εκ., 1589-90, Βασιλική Συλλογή, Ουίντσορ

που εισάγει όρους όπως ‘περίοδος κρίσης’,<sup>147</sup> ‘ευρωπαϊκότητα’,<sup>148</sup> ‘αφετηρία του μοντέρνου λεξιλογίου’. Η ουσιαστική της όμως συνδρομή στην προσπάθεια απομάκρυνσης της τέχνης των Καράτσι από τον εκλεκτικισμό φαίνεται να περιορίζεται στον εμπλουτισμό της περιγραφής της με όρους όπως συναίσθημα, ποιητικότητα, ρομαντισμός. Η αναγνώριση της ποιητικής αξίας της τέχνης των Καράτσι τίθεται εξαρχής ως προτεραιότητα της έκθεσης.<sup>149</sup>

Ο Μάον στο δικό του εισαγωγικό κείμενο περιλαμβάνει την περίληψη της άποψης του για τη σχέση της τέχνης των Καράτσι με τη θεωρία της εποχής, την φιλολογική προέλευση της παρερμηνείας του εκλεκτικισμού αλλά και την κριτική στάση που οφείλει να έχει ο ιστορικός απέναντι στις πηγές: «...είναι απαραίτητη η κατανόηση των δυνατοτήτων του κάθε συγγραφέα όπως και της ιστορικής στιγμής κατά την οποία συγγράφει».<sup>150</sup>

Ωστόσο, όπως προκύπτει και από τα δύο κείμενα, ο Αννίπαλε αρχίζει να ξεχωρίζει σημαντικά από τους υπόλοιπους Καράτσι καθώς ο όρος ‘νατουραλισμός’ παρουσιάζεται όλο και πιο δυναμικά στην περιγραφή της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, παράλληλα με την έμφαση στην αντι-θεωρητική πλευρά του χαρακτήρα του: «Ήταν πιο πολύ ο τύπος του ανθρώπου που πραγματοποιεί παρά αυτού που σκέπτεται, ένας νατουραλιστής καλλιτέχνης, καθολικά νατουραλιστής, μέχρι και τις άκρες των ευαίσθητων δακτύλων του, η κρίση του κατευθυνόταν περισσότερο από ένστικτο και αυθορμητισμό παρά από τη λογική ενώ παράλληλα ειρωνεύονταν τις θεωρίες», παραθέτει με έμφαση ο Μάον.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Ο.π., σελ. 23, 27 κα.

<sup>148</sup> Ο.π., σελ.

<sup>149</sup> C. Gnudi, ό.π., σελ. 19: “...una ripresa di contatto con la produzione artistica dei Carracci, potrà rimetterne a fuoco, in una piu moderna prospettiva critica, il loro valore poetico”.

<sup>150</sup> D. Mahon, ό.π., σελ. 49.

<sup>151</sup> D. Mahon, ό.π., σελ. 53: Era un ‘realizzatore’ piuttosto che un ‘pensatore’, un artista naturale, interamente naturale, fino alla punta delle sue dita sensitive, guidato da un giudizio istintivo e spontaneo piuttosto che del raziocinio, un ironico sgonfiatore di teorie”.



Εξάλλου, ήδη το 1953, στο άρθρο του «On some aspects of Caravaggio and his times»<sup>152</sup> πρότεινε: «Αν αμφισβητήσουμε την ύπαρξη οργανωμένης καλλιτεχνικής Ακαδημίας με σαφείς στόχους και καλλιτεχνικό πρόγραμμα δράσης, η επανάσταση του Καραβάτζο δεν έχει στην ουσία κανένα νόημα. Έτσι το δίπολο Καραβάτζο – Αννίπαλε ακυρώνεται καθώς στερείται ουσιαστικού περιεχομένου και οι δύο καλλιτέχνες στέκονται δίπλα δίπλα ως οραματιστές που αναζητούν καινούριους δρόμους στην τέχνη τους».<sup>153</sup>

Ανάμεσα στα αποτελέσματα της νέας αυτής προσέγγισης της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε είναι η επίσημη πλέον προσθήκη στο έργο του, του *Κρεοπωλείου* της Οξφόρδης και του *Χωρικού που τρώει φασόλια*, της Γκαλερία Κολόνα. Η ενασχόλησή του με την ηθογραφία, θα αποτελέσει από το 1956 και μετά αναπόσπαστο και ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.

### **Η πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών 1906 – 1956**

Κατά το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι μελετητές που ασχολούνται με τον επαναπροσδιορισμό της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, όπως οι Τίτσε, Φος, Μπόντμερ, Φριντλέντερ αλλά και Μάον και Λόνγκι, αποφεύγουν ή παραλείπουν να αναφερθούν στην ηθογραφική θεματική του ζωγράφου. Αυτό δικαιολογείται από μία πλευρά από το γενικό χαρακτήρα των δημοσιεύσεων και από τη συγκέντρωση του ενδιαφέροντός τους κυρίως στην περίοδο της Ρώμης. Εξάλλου μέχρι την έκθεση του 1956, ο Αννίπαλε παρέμενε κατά κύριο λόγο ο ζωγράφος της Γκαλερία Φαρνέζε.

Από την άλλη, είναι εμφανής η αμηχανία που προξενεί στους μελετητές, αφενός η ενασχόληση του Αννίπαλε με μία θεματική που συνδέεται παραδοσιακά με ένα κατώτερο ζωγραφικό είδος, αφετέρου η τεχνοτροπία που επιλέγει για την συγκεκριμένη θεματική, η οποία διαφοροποιείται σημαντικά από αυτήν των επίσημων παραγγελιών του.

Ενδεικτικό της αμηχανίας αυτής αποτελεί το γεγονός ότι ένα κοινό στοιχείο στο σύνολο των προσεγγίσεων του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι ότι τα κωμικά

<sup>152</sup> D. Mahon, “On some aspects of Caravaggio and his times”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ.12, τχ. 2, 1953, σελ. 33-45.

<sup>153</sup> D. Mahon, 1953, ό.π., σελ. 44.

στοιχεία των έργων παραμερίζονται εντελώς, παρόλο που παρόμοια θεματική έχει παραδοσιακά κωμικό περιεχόμενο, ιδιαίτερα στην ιταλική τέχνη, όπως φαίνεται από τα έργα του Πασσαρότσι στην Μπολόνια ή του Κάμπι στην Κρεμόνα. Οι μοναδικοί μελετητές που αναγνωρίζουν την χιουμοριστική πλευρά των έργων, επιλέγουν να αμφισβητήσουν την πατρότητά του Αννίπαλε στα πιο σημαντικά ανάμεσά τους, θεωρώντας τα ασυμβίβαστα με τον γενικό χαρακτήρα του έργου του.

Έτσι, ο Μπόντμερ, το 1938,<sup>154</sup> αποδίδει στον Πασσαρότσι το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, ενώ ο Ρομπέρτο Λόνγκι στον κατάλογο που αφιερώνει στις ιταλικές συλλογές της Ρώμης,<sup>155</sup> αποδίδει επίσης στον Πασσαρότσι τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*, της Γκαλερία Κολόννα, παρόλο που η απόδοση στον Αννίπαλε συνοδεύει και τα δύο έργα από το 17<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>156</sup>

Σύμφωνα με τον Λόνγκι, η απεικόνιση του χωρικού «κυριαρχείται από το πνεύμα του 15<sup>ου</sup> αιώνα και οφείλει να ερμηνευτεί περισσότερο σαν ένα καπρίτσιο, όπως αυτά της Πομπηίας ή της ελληνιστικής παράδοσης, που πιθανότατα ξεπήδησε από το πνεύμα του μανιερισμού του βορρά». <sup>157</sup> Κατά συνέπεια είναι πιο πιθανό να ανήκει στην καλλιτεχνική παραγωγή του Πασσαρότσι με τα ‘μαγειρεία’ του οποίου παρουσιάζει, σύμφωνα με τον Λόνγκι, πολλές ομοιότητες.<sup>158</sup>

Από την άλλη, οι μελετητές που δέχονται την απόδοση των ηθογραφικών έργων στον Αννίπαλε, δεν αναγνωρίζουν ίχνος χιουμοριστικής διάθεσης στα έργα, εστιάζοντας κυρίως το ενδιαφέρον τους στην ζωντάνια της αναπαράστασης και την μαεστρία του ζωγράφου.

Η άποψη αυτή εγκαινιάζεται ήδη το 1901, με τον σχολιασμό του δασκάλου του Τίτσε στην σχολή της Βιέννης, Αλόις Ρίγκλ, για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*,

---

<sup>154</sup> H. Bodmer, “Die Kunst des Bartolomeo Passarotti”, *Belvedere*, τόμ.13, 1938, σελ.69.

<sup>155</sup> R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. La Galleria Borghese*, Ρώμη, "Pinacotheca,"1928, σελ. 95.

<sup>156</sup> Βλ. ιστορία της απόδοσης που προηγείται της περιγραφής των έργων στις ανάλογες σελίδες του κεφ. 3.

<sup>157</sup> R.Longhi, ό.π.

<sup>158</sup> Ο ίδιος ο Λόνγκι επαναπροσδιορίζει την άποψή του και δέχεται την απόδοση του *Μαντζιαφατζιόλι* στον Αννίπαλε μετά την έκθεση του 1956. Βλ. R.Longhi, “Annibale, 1584?”, *Paragone*, 89, 1957, σελ. 33-42, σελ. 38.

όπως δημοσιεύεται στο βιβλίο του *Η δημιουργία του Μπαρόκ στη Ρώμη*.<sup>159</sup> Η σπάνια αυτή για τα δεδομένα της ιταλικής τέχνης αναπαράσταση, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας, στερείται του χιούμορ που συνοδεύει τις αντίστοιχες σκηνές της ολλανδικής τέχνης: «Πρόκειται για ένα άτομο χαμηλής κοινωνικής τάξης σε μία καθημερινή απασχόληση. Αλλά η εντύπωση που προξενεί το έργο είναι εντελώς διαφορετική από αυτήν που προξενούν οι ηθογραφικές σκηνές των ολλανδών. Το χιούμορ, που μεταμορφώνει τις ολλανδικές αναπαραστάσεις της καθημερινότητας, δεν υπάρχει εδώ. Το χιούμορ από την άλλη, δεν είναι παρά η αποδοχή μίας καθημερινής ανάγκης με το ανακουφιστικό, ικανοποιητικό και συμφιλιωτικό αποτέλεσμα που αυτή παρέχει. Οι λεπτομέρειες με τον τρόπο αυτό είναι αποτελεσματικές. Η σκηνή αυτή δεν συνοδεύεται από γνώριμες συνοδευτικές λεπτομέρειες, αλλά από ένα αδιαπέραστο σκοτάδι. Δεν υπάρχει παρά η ανθρώπινη φιγούρα, η οποία ξεπροβάλλει επιθετική, με αποτέλεσμα να μην εμπνέει κανενός είδους διάθεση στον θεατή, και αυτό είναι το σημαντικό πρόβλημα του συγκεκριμένου έργου. Υπάρχει απλά, μία ακριβής παράθεση τροφών και αντικειμένων στο τραπέζι. Πρόκειται σίγουρα για ένα στιγμιότυπο της πραγματικότητας, που δεν αποτελεί ηθογραφική σκηνή, όπως εξάλλου δεν αποτελούν ηθογραφίες οι φιγούρες των πλανόδιων πωλητών της Μπολόνια».<sup>160</sup>

Ο Ρίγκλ, όπως φαίνεται, όχι μόνο αντιμετωπίζει το έργο ως αυστηρή απόδοση της πραγματικότητας, τέλεια απογυμνωμένης από οποιαδήποτε χιουμοριστική διάθεση, αλλά επιπλέον αμφισβητεί την ίδια την ένταξή του στο είδος της ηθογραφίας. Η προσέγγισή του όχι μόνο απομονώνει το έργο από την εικονογραφική παράδοση από την οποία προέρχεται, αλλά και απαλάσσει το σχολιαστή από την υποχρέωση να αντιμετωπίσει τον κοινωνικό χαρακτήρα που αναπόφευκτα υπαγορεύει η επιλογή του θέματος.

<sup>159</sup> A. Riegl, “Painting of the Counter Reformation era”, *The origins of Baroque Art in Rome*, επιμ. και μτφ της γερμανικής α’ έκδοσης του 1908 που περιλαμβάνει τα κείμενα των 1901-1902 (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*) των A. Hopkins και A. Witte, Λος Άντζελες, Getty research Institute, 2010, σελ. 223.

<sup>160</sup> A.Riegl, ό.π., σελ. 223.

Την ίδια περίπου πορεία ακολουθούν στην ερμηνευτική τους απόπειρα οι Ρουσές<sup>161</sup> και Φοράττι.<sup>162</sup> Οφείλει να υπογραμμιστεί, ότι οι δύο μελετητές είναι οι πρώτοι που περιλαμβάνουν την ηθογραφική θεματική του Αννίμπαλε στις δημοσιεύσεις τους, ως ανεξάρτητο αλλά σημαντικό τμήμα της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Ο Φοράττι ειδικά, είναι ο πρώτος και μοναδικός μελετητής, που αφιερώνει αξιοσημείωτο αριθμό σελίδων στην περιγραφή των πλανόδιων πωλητών, όπως εμφανίζονται στα χαρακτηριστικά του Σιμόν Γκιγιέν, το 1646.<sup>163</sup>

Ωστόσο, και οι δύο εμφανίζονται κάπως απολογητικοί για την ενασχόληση του Αννίμπαλε με την ηθογραφία, στην οποία, όπως και ο Ρίγκλ, δεν αναγνωρίζουν κανένα κωμικό στοιχείο. Ο Ρουσές επιχειρεί να της αποδώσει διδακτικό περιεχόμενο ενώ ο Φοράττι ισχυρίζεται, ότι η τάση των Καράτσι να περιλαμβάνουν στο έργο τους τα ταπεινά επαγγέλματα των συμπατριωτών τους, δεν είναι καθεαυτό νατουραλιστική, αλλά συνδυάζει την αναζήτηση του πραγματικού με την μελέτη του αρχαίου.<sup>164</sup>

Η ηθογραφία, σύμφωνα με τον Ρουσές, αποδεικνύει το ενδιαφέρον των Καράτσι για την ψυχολογική πλευρά της τέχνης, εκπροσωπώντας ένα ύφος που ο ίδιος ονομάζει “ηθικό ρεαλισμό”,<sup>165</sup> και όσον αφορά τον Αννίμπαλε, αποδεικνύει την αγάπη του για τη ζωή του δρόμου και την παρέα των απλών ανθρώπων. Τα σχέδια για τα χαρακτηριστικά των *Άρτι*, είναι αποτέλεσμα των περιπλανήσεών του στις συνοικίες της πόλης, με αποτέλεσμα, εκτός από αποδείξεις της παρατηρητικότητάς του, να αποτελούν επίσης χρήσιμα ντοκουμέντα για τη ζωή στη Μπολόνια, στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως και οι καρικατούρες, σύμφωνα πάντα με τον Ρουσές, τα σχέδια αυτά δεν αποτελούσαν απλή διασκέδαση για το ζωγράφο, αλλά είχαν και εκπαιδευτικό

<sup>161</sup> G. Rouchès, ό.π.

<sup>162</sup> A. Foratti, ό.π.

<sup>163</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 252 - 258. Περιγράφει ακόμη και το *Αγόρι που ουρεί* μπροστά σε ένα τοίχο: σελ. 58: “fa un atto poco decenete”).

<sup>164</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 44. Εδώ φαίνεται η επιρροή της προσέγγισης του Φοράττι από τη θεωρία της *Ιδέας* όπως διατυπώθηκε από τον Μπελλόρι. Για την απεικόνιση των συναισθημάτων ο Μπελλόρι συνιστούσε την μελέτη της φύσης και τον συνεχή πειραματισμό με το σχέδιο, έτσι ώστε τα τέλεια σώματα που οφείλει να δανειστεί ο καλλιτέχνης από την αρχαιότητα ή τους άλλους ζωγράφους, να αποκτήσουν την φυσικότητα που έλειπε από τις μορφές των μανιεριστών. Βλ. κεφ. 2, σελ.123.

<sup>165</sup> G.Rouchès, ό.π., σελ.137.

χαρακτήρα, καθώς ο ίδιος συνιστούσε την δραστηριότητα αυτή στους μαθητές του, με στόχο την εξάσκηση στους ανθρώπινους χαρακτήρες.<sup>166</sup>

Την εκπαιδευτική λειτουργία των σχεδίων των *Άρτι* τονίζει και ο Φοράττι, του οποίου η προσέγγιση φαίνεται εμπνευσμένη κατά μεγάλο βαθμό, από τις προτάσεις του Μπελλόρι για την ιδανική τέχνη. Τα *Άρτι*, αποτελούν για τον Φοράττι, απόδειξη της εμμονής του Αννίπαλε να συλλέγει με το μολύβι του τις πιο εκκεντρικές φόρμες που έχει να προσφέρει η ανθρωπότητα.

Η τεχνική αυτή, σύμφωνα με την άποψή του, επιτρέπει την εξοικείωση με την ανορθόδοξη φόρμα, η οποία προκύπτει από την συνεχή παρατήρηση της πραγματικότητας. «Η Ατέλεια», σύμφωνα με τον Φοράττι, «οφείλει να μελετηθεί με ιδιαίτερη προσοχή και ως φανταστικό λάθος της φόρμας. Τις φυσικές παραμορφώσεις και τα διεστραμμένα αισθήματα που προκαλούν τις ρυτίδες στα πρόσωπα και διαστρέφουν τα στόματα, τα συναντούμε στις πλατείες και στους δρόμους. Ανάμεσα στον ανώνυμο τρελό, ο Λεονάρντο ξεχώρισε τον Ιούδα του και ο Μιχαήλ Αγγελος διάλεξε τους καταδικασμένους στην κόλαση».<sup>167</sup>

Με άλλα λόγια, η ενασχόληση με σκηνές από την καθημερινή ζωή ή τύπους κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων προσφέρεται, σύμφωνα με τον Φοράττι, ως εξάσκηση στο ζωγράφο, ώστε να καταστήσει φυσικότερα τα έργα των επίσημων, αφηγηματικού περιεχομένου, παραγγελιών του. Αποτελεί για το συγγραφέα το εξερευνητικό στάδιο της μελέτης της φυσικής έκφρασης, μία προσέγγιση που βρίσκεται πολύ κοντά στην θεωρία του Μπελλόρι για την προσαρμογή των αφέττι (συναισθημάτων) που μελετούνται από τη φύση, στα τέλεια σώματα της *Ιδέας*.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> G. Rouchès,, ό.π.

<sup>167</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 43-44. Θα ήταν ενδιαφέρον να μάθουμε από που δανείζεται ο Φοράττι αυτήν την πληροφορία. Σύμφωνα με τον Βαζάρι, ο Λεονάρντο βασίζει τη μορφή του Ιούδα του για το *Μυστικό Δείπνο* του Μιλάνου, στο πρόσωπο του ηγούμενου του μοναστηριού της Santa Maria delle Grazie ώστε να τον εκδικηθεί που τον πίεζε να τελειώσει το έργο (G. Vasari, “Vita di Lionardo da Vinci”, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* επιμ. R. Bettarini, τόμ. IV, Φλωρεντία, Studio Per Edizioni Scelte, 1966, σελ. 26). Παρόμοιες πληροφορίες για τον Λεονάρντο μας δίνει ο Λομάτσο, ο οποίος σχολιάζει ότι ο Λεονάρντο πήγαινε να παρακολουθήσει εκτελέσεις για να ξεσηκώνει τις γκριμάτσες των καταδικασμένων για τα έργα του (G. P. Lomazzo, “Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazia delle figure”, *Trattato dell’Arte della Pittura, Scoltura et Architettura, Scritti sulle arti*, επιμ. R.P.Ciardi, Φλωρεντία, 1974, σελ. 97).

Σε σχέση με το σχόλιο του Φοράττι για την Ατέλεια ως φανταστικό λάθος της μορφής πρέπει να σημειωθεί ότι ανάλογο σχολιασμό κάνει η Sheila McTeigh, έναν αιώνα περίπου αργότερα στο άρθρο της « Perfect Deformity, Ideal Beauty and the Imaginaire of work: The reception of Annibale Carracci’s ‘Arti di Bologna’ in 1646 », *Oxford Art Journal*, Τόμ. 16, 1993, σελ. 75-91.

<sup>168</sup> Βλ. κεφ. 2 σελ. 123-129.

Για το *Χωρικό του τρώει φασόλια*, ο Φοράττι επίσης δηλώνει ότι «φυσικά δεν είναι καρικατούρα αλλά το πορτραίτο ενός χωρικού που απεικονίζεται σε μια από τις πιο σημαντικές πράξεις της εργατικής ζωής του». <sup>169</sup>

Η ηθογραφική θεματική του Αννίμπαλε προσλαμβάνεται επίσης ως απεικόνιση της πραγματικότητας, από τους διοργανωτές της έκθεσης του 1956 στη Μπολόνια και συγγραφείς του ομότιτλου καταλόγου. <sup>170</sup>

Στην έκθεση συμμετέχουν πέντε ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε. Εκτός από το *Κρεοπωλείο*, της Οξφόρδης και τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*, που αποδίδονται από τους διοργανωτές της έκθεσης στον Αννίμπαλε, συμμετέχει επίσης το *Πορτραίτο ενός νέου που γελάει*, ή *Γελωτοποιός*, <sup>171</sup> *Ο νέος με μαιμού*, <sup>172</sup> και μία από τις εκδοχές *Νέου που πίνει κρασί*. <sup>173</sup>

Ο ρόλος των ηθογραφικών σκηνών στην νέα πρόσληψη του γενικότερου έργου του Αννίμπαλε, διακρίνεται έντονα στις περιγραφές των έργων από τον Τζιαν Κάρλο Καβάλλι, <sup>174</sup> οι οποίες εστιάζουν σε δύο κυρίως σημεία: Στην σχέση τους με την πραγματικότητα και στην πρωτοπορεία της διαπραγμάτευσής τους.

«Σύμφωνοι», σχολιάζει ο Καβάλλι, αναφερόμενος στο *Κρεοπωλείο* του *Christ Church*, «η επιλογή του θέματος μπορεί να υπαγορευτήκε από καπιριστιόζικη διάθεση ή από την προτίμηση του Πασσαρόττι για το χυδαίο. Και πράγματι, οι δύο μορφές στα αριστερά της σύνθεσης, αυτή της γριάς με το αγριωπό πρόσωπο και του φανφαρόνου αλαβαρδιέρου, όπως και η μουσούδα του σκύλου κάτω από το τραπέζι, φαίνονται βγαλμένες από το χέρι του Πασσαρόττι, αλλά αρκεί να σταματήσουμε στο έξοχο σημείο της απεικόνισης του γονατισμένου νέου τη στιγμή που σφάζει το αρνί για να συμπεράνουμε ότι κανένας ζωγράφος στην Μπολόνια αλλά ίσως και σε ολόκληρη την Ιταλία δεν θα μπορούσε να διανοηθεί γύρω στα 1585 να αποδόσει με

<sup>169</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 252.

<sup>170</sup> *Mostra dei Carracci*, ό.π., 1956.

<sup>171</sup> Ρώμη, Γκαλερία Μποργκέζε. Το έργο απέδωσε στον Αννίμπαλε πρώτος ο Λόνγκι, το 1928. (R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane*, R. Galleria Borghese, τόμ I, Ρώμη, 1928, N. 82, σελ. 185. Βλ. κατάλογος, κεφ. 2.

<sup>172</sup> Φλωρεντία, Ουφίτσι.

<sup>173</sup> Το έργο αυτό από την Ιδιωτική συλλογή του Dr. Robert, V. B. Emmons, στο Σαουθάμπτον της Μ. Βρετανίας, δεν περιλαμβάνεται πλέον στα πρωτότυπα έργα του Αννίμπαλε. Αποδίδεται στη σχολή της Μπολόνια γενικότερα ή στον P. Faccini. Βλ. E. Negro – N. Roio, “Catalogo delle Opere”, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Μόδενα, Artioli Editore, 1997, σελ. 81.

<sup>174</sup> Οι περιγραφές των έργων των Αννίμπαλε και Αντόνιο Καράτσι ανήκουν στον Τζιάν Κάρλο Καβάλλι. Βλ. *Mostra dei Carracci*, ό.π., σελ. 66.

τέτοια ηθική ελευθερία μία διαδικασία τόσο κοινή, τόσο λαϊκή ή ακόμη και ευτελή όπου όμως βρίσκεται συγκεντρωμένο όλο το πάθος μιας ανθρώπινης πράξης». <sup>175</sup>

«Και το πρόσωπο του νέου αυτού κρεοπώλη, πλασμένο με χρώμα τέτοιο που να του δίνει ζωή, και με το φως να δίνει μορφή στη φόρμα, φαίνεται σα να έχει στ' αλήθεια περάσει από το χέρι του Βελάσκειθ». <sup>176</sup>

Παρόμοια είναι τα σχόλια για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*: «Παρόλο που παραπέμπει συνειδητά στον Πασσαρόττι και στην λομβαρδική ηθογραφία των Κάμπι, ο Αννίμπαλε με την ζωγραφική του διάνοια και την προδιάθεση για το φυσικό, επεμβαίνει στο ακατέργαστο και ζυμωμένο με τα ταπεινά χρώματα του *Κρεοπωλείου*, υλικό, με σκοπό να επιχειρήσει το θαύμα μίας πραγματικότητας τόσο λαϊκής όσο αυτή, την οποία όμως εξευγενίζει με τη ζωγραφική του». <sup>177</sup> Στον ίδιο τόνο συνεχίζει ο Καβάλλι για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*, όπου το 'χυδαίο' και 'λαϊκό' θέμα, δεν απασχολεί καθόλου τον συγγραφέα. Αντιθέτως, «η λαϊκότητα του θέματος, εξευγενίζεται μέσα από τη μαεστρία του Αννίμπαλε στην απόδοση της πραγματικότητας». «Ο ζωγράφος», συνεχίζει ο Καβάλλι, «έχει ήδη ξεπεράσει τη βιαιότητα του *Κρεοπωλείου*, μέσω της επιρροής του Κορέτζιο, ενώ, φιλτραρισμένο μέσα από την απαλότητά της τεχνοτροπίας του, το γκριζογάλανο φως που μπαίνει από το παράθυρο με τις σιδερένιες μπάρες, μεταμορφώνει τα φτωχά αυτά αντικείμενα, όπως το φτηνό ψωμί, σε στοιχεία καλλιτεχνικά, αιθέρια, κομψά και εκλεπτυσμένα». <sup>178</sup>

Όπως είναι φανερό, η ίδια η θεματική του έργου, περνάει σε εντελώς δευτερεύοντα ρόλο, ενώ στο επίκεντρο παραμένει το ταλέντο του ζωγράφου και η τεχνοτροπία του. Το θέμα, την επιλογή του οποίου ο συγγραφέας αποφεύγει να σχολιάσει, 'εξευγενίζεται' μέσω του ταλέντου του Αννίμπαλε στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. <sup>179</sup>

<sup>175</sup> «La Bottega del Macellaio», *Mostra dei Carracci*, v. 49, σελ. 164.

<sup>176</sup> Ο.π., v. 49, σελ. 164-165.

<sup>177</sup> «Il mangiafagioli», *Mostra dei Carracci*, v. 59, ό.π., σελ. 175.

<sup>178</sup> Ο.π., σελ. 176.

<sup>179</sup> Η άποψη αυτή έχει βέβαια και ένα ποσοστό αλήθειας, καθώς όπως θα εξεταστεί και στο ειδικό κεφάλαιο, η διαπραγμάτευση π.χ. του Αννίμπαλε στον *Χωρικό* της Γκαλερία Κολόνα είναι τόσο εντυπωσιακή ώστε ο κωμικός χαρακτήρας είναι λιγότερο έκδηλος από ότι στην περίπτωση των αντιγράφων του έργου που εκτελούνται από άλλους ζωγράφους τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Ο Σαλτιμπάγκος, περιλαμβάνεται ως *Νέος με μαιμού* και περιγράφεται ως αποτέλεσμα των πειραματισμών της Ακαδημίας των Καράτσι η οποία επονομάζεται από τον Καβάλλι : «Academia del naturale»,<sup>180</sup> ενώ η σύνθεση του *Νέου που πίνει κρασί* σχολιάζεται ως «ψευδο – Καραβατζέσκα».<sup>181</sup>

Η πρωτοποριακότητα της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε ενισχύεται μέσω της σύγκρισής της με αυτήν των ζωγράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Μανέ: «..εξαιρετική άσκηση μίας μοντέρνου τύπου δεξιοτεχνίας που εκπλήσσει καθώς προοικονομεί την ελεύθερη πινελιά του Μανέ».<sup>182</sup> Η ίδια η παρατήρηση δεν στερείται βάσης, καθώς υπάρχει πραγματικά μία ομοιότητα στην ελευθερία με την οποία οι δύο ζωγράφοι χειρίζονται το πινέλο τους.<sup>183</sup> Ωστόσο, η σύγκριση με τους μπρεσιονιστές περιορίζει ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον στην τεχνοτροπία και προσανατολίζει τον θεατή προς μία πρόσληψη του έργου απογυμνωμένη από οποιοδήποτε κοινωνικό σχόλιο. Ο Μανέ, ειδικότερα στην συνείδηση του κοινού του 20<sup>ο</sup> αιώνα, είναι κυρίως ο παρατηρητής και όχι ο σχολιαστής της σύγχρονής του πραγματικότητας, ειδικά στις σκηνές με ανάλογη θεματική. Ο Μανέ, σκηνοθετεί σκηνές πλανόδιων μουσικών με φόντο τους δρόμους του Παρισιού όπου όμως οι πρωταγωνιστές είναι συνήθως οι φίλοι του. Πρόκειται για σκηνοθετημένες ηθογραφίες με εξιδανικευμένους πρωταγωνιστές, ακριβώς αντίθετα από τη συνήθεια του Καραβάτσο να σκηνοθετεί σκηνές της επίσημης αφηγηματικής ζωγραφικής με ανθρώπους του δρόμου.

## 1956 - 2006

Μετά την έκθεση του 1956, το ενδιαφέρον για την τέχνη του Αννίπαλε, των Καράτσι και της Σχολής της Μπολόνια γενικότερα, αναζωπυρώνεται. Δημοσιεύονται προσπάθειες ερμηνείας της θεματογραφίας της Γκαλερία Φαρνέζε αλλά και τόμοι

<sup>180</sup> «Uomo con scimmia», *Mostra dei Carracci*, ό.π., ν. 76, σελ. 192.

<sup>181</sup> “Ragazzo che beve”, *Mostra dei Carracci*, ό.π., ν. 50, σελ. 165.

<sup>182</sup> “Mangiafagioli”, *Mostra dei Carracci*, ό.π., σελ. 176.

<sup>183</sup> Επιπλέον είναι γνωστοί οι πειραματισμοί του Μανέ με εκπροσώπους της τέχνης της Ύστερης Αναγέννησης και του Μπαρόκ . Το έργο του με τον τίτλο *Ψάρεμα* σήμερα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, είναι φανερά εμπνευσμένο από την τοπιογραφία του Αννίπαλε (με επιπλέον δάνεια από τον Ρούμπενς).



αφιερωμένοι σε κεφάλαια της μέχρι τότε παραμελημένης περιόδου της Μπολόνια, όπως οι τοιχογραφίες στα Παλάτσο Φάβα, Μαντσίνι και Ζαμπιέρι αλλά και άρθρα με προτάσεις ερμηνειών για τις ηθογραφικές σκηνές.

Αν, μέχρι το 1956, προτεραιότητα των μελετητών υπήρξε η προσπάθεια ανάδειξης και επανεκτίμησης της τέχνης των τριών Καράτσι και ιδιαίτερα του Αννίμπαλε, από το 1956 και μετά, η έμφαση μετατοπίζεται, όπως ήταν αναμενόμενο, στην ερμηνεία του φαινομένου της τέχνης αυτής. Η απάντηση στα ερωτήματα ποιοί ήταν οι λόγοι και οι περιστάσεις που οδήγησαν στην δημιουργία της νέας αυτής τεχνοτροπίας, αποτελεί από το 1956 και μετά, τον κυριότερο στόχο της έρευνας.

Με αφετηρία και πάλι το 1956, η καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Αννίμπαλε ξεχωρίζει ανάμεσα στους Καράτσι, και συχνά, τα ερωτήματα για την προέλευση της νέας τεχνοτροπίας, περιορίζονται στην έρευνα γύρω από το άτομό του. Το 2006, έναν αιώνα μετά την δημοσίευση του άρθρου του Τίτσε, και μισό αιώνα μετά την έκθεση για τους Καράτσι στη Μπολόνια, διοργανώνεται επίσης στη Μπολόνια, η πρώτη μονογραφική έκθεση για τον Αννίμπαλε, όπου συμμετέχουν έργα από όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας.<sup>184</sup>

Η πρόσληψη του έργου του Αννίμπαλε στο διάστημα των πενήντα χρόνων που χωρίζει τις δύο εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στη γενέτειρά του, μπορεί να χωριστεί σε τρεις ενότητες με βάση τις τρεις κυριότερες μεθοδολογικές τάσεις που την διαμορφώνουν. Οι τρεις αυτές τάσεις παρουσιάζονται σχεδόν ταυτόχρονα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1970, και συνεχίζουν να επηρεάζουν την έρευνα του έργου του ζωγράφου, μέχρι τις μέρες μας.

Α. Στην πρώτη ενότητα περιλαμβάνονται οι προσωποπαγείς ερμηνείες του έργου του, που πηγάζουν από την τάση που το ερμηνεύει ως αποτέλεσμα της προσωπικότητας του. Η τάση αυτή, συνδεδεμένη με την παραδοσιακή προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης ως ιστορίας των καλλιτεχνών, αποδεικνύεται και στην περίπτωση του Αννίμπαλε η δημοφιλέστερη.

---

<sup>184</sup> *Annibale Carracci*, ό.π., Μπολόνια, 2006.

Η ενότητα περιλαμβάνει : α) **την αντίθεση μεταξύ των Ντόναλντ Πόσνερ** <sup>185</sup> **και Τσάρλς Ντέμσι.**<sup>186</sup> Οι δύο μελετητές θεωρούν τον Αννίπαλε, δημιουργό και εμπνευστή της ανανέωσης της ιταλικής ζωγραφικής στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, <sup>187</sup> αλλά διαφωνούν ως προς τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος οδηγήθηκε σε αυτό το επίτευγμα β) **την μονογραφική μελέτη του Ρομπέρτο Ζαπέρι** <sup>188</sup> για την περίοδο της Μπολόνια και γ) τον **κατάλογο της έκθεσης του 2006** στη Μπολόνια. <sup>189</sup>

**Β.** Η δεύτερη ενότητα ασχολείται με την τάση που ερμηνεύει την τέχνη των Καραάτσι και του Αννίπαλε ειδικότερα, ως επανεμφάνιση των τοπικών χαρακτηριστικών που χαρακτηρίζουν την τέχνη της περιοχής της Εμίλια, ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Η ενότητα περιλαμβάνει τις προσεγγίσεις των **Φραντσέσκο Αρκαντζέλι και Τζουλιάνο Μπριγκάντι.**

**Γ.** Η τρίτη ενότητα εκπροσωπεί την τάση που προσλαμβάνει την ιστορία της τέχνης ως τμήμα της ιστορίας του πολιτισμού και ερμηνεύει τις νατουραλιστικές τάσεις στην τέχνη του Αννίπαλε ως αποτέλεσμα των πολιτιστικών συνθηκών στη Μπολόνια στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η τάση αυτή εκπροσωπείται κατά κύριο λόγο από τους Άντον Μπόσλο , Τζιουζέππε Όλμι και Πάολο Πρόντι.

Και οι τρεις τάσεις θεμελιώνονται στις βασικές προϋποθέσεις που έθεσε η προηγούμενη 50ετία: Την πρωτοποριακότητα της τέχνης του Αννίπαλε και την έμφαση στα νατουραλιστικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του.

## **Α ενότητα**

### **α) Η αντίθεση Πόσνερ - Ντέμσι**

<sup>185</sup> D. Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, ό.π.

<sup>186</sup> Ch. Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Villa I Tatti, Glückstadt, J.J. Augustin Verlag, 1977.

<sup>187</sup> Όπως είναι εξάλλου και ο τίτλος της μονογραφίας του Πόσνερ, βλ. D. Posner, ό.π.

<sup>188</sup> R. Zapperi, *Annibale Carracci*, ό.π., 1989.

<sup>189</sup> *Annibale Carracci*, ό.π., Μπολόνια, 2006.

Το 1971, ο Ντόναλντ Πόσνερ δημοσιεύει την πρώτη μονογραφία για τον Αννίπαλε,<sup>190</sup> την οποία κανείς μέχρι σήμερα δεν έχει τολμήσει να αντικαταστήσει.<sup>191</sup> Η μονογραφία με υπότιτλο *Μελέτη για την ανανέωση της ιταλικής ζωγραφικής γύρω στο 1590*, βασίζεται στη διδακτορική διατριβή που εκπονεί ο συγγραφέας το 1962, στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, υπό την επίβλεψη του Ουόλτερ Φριντλέντερ.

Με βάση τις κατευθυντήριες γραμμές που χάραξε ο καθηγητής του, ήδη το 1930, όπως η έλλειψη θεωρίας πίσω από τους εικαστικούς πειραματισμούς των καλλιτεχνών που αντέταξαν μία πιο ευανάγνωστη τεχνοτροπία έναντι σε αυτήν του μανιερισμού αλλά και η έμφαση στην επιρροή της Αντιμεταρρύθμισης σε σχέση με τις επιλογές τους,<sup>192</sup> ο Πόσνερ παρουσιάζει την καλλιτεχνική εξέλιξη του Αννίπαλε, ως μία πορεία προς την τελική κατάκτηση της τεχνοτροπίας που θα ανανεώσει την ιταλική ζωγραφική.

Ο Πόσνερ δεν αμφισβητεί ουσιαστικά την παρουσία πολλών και διαφορετικών επιρροών στην τελική μορφή της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, τις οποίες εξάλλου ο ίδιος αναλυτικά παρουσιάζει με χρονολογική σειρά, αλλά την τοποθετεί σε διαφορετική βάση. Σύμφωνα με την εκδοχή του, η ανανέωση που έφερε ο Αννίπαλε στην τέχνη, δεν ήταν το αποτέλεσμα μίας συνειδητής και θεωρητικά θεμελιωμένης επιλογής, αλλά το αποτέλεσμα συνεχών υφολογικών πειραματισμών που υπαγορεύονταν από το συντεχνιακό πάθος του ζωγράφου για την τελειοποίηση της τέχνης του και την προσωπική του φιλοδοξία.

Με αυτόν τον τρόπο μεταβιβάζει την έμφαση στο πρακτικό σκέλος της καλλιτεχνικής διαδικασίας και μεταμορφώνει τον ζωγράφο από καλλιεργημένο θεωρητικό σε χειρώνακτα της τέχνης που αγωνίζεται να αξιοποιήσει όλες τις δυνατότητες που του παρέχει το καλλιτεχνικό του μέσο.

«Ο Αννίπαλε », σύμφωνα με τον Πόσνερ, «δεν είχε τα διανοητικά ή πνευματικά αποθέματα ενός Μιχαήλ Αγγέλου, ενός Πουσσάν ή ακόμη και ενός Καραβάτζο, ώστε να ανταποκριθεί άμεσα στις γενικότερες πολιτιστικές τάσεις της

<sup>190</sup> D.Posner, *Annibale Carracci...*, ό.π., 1971.

<sup>191</sup> Ο αριθμός των έργων που αποδίδονται στον Αννίπαλε ειδικά μετά το 1956, η ποικιλία των ζωγραφικών ειδών με τα οποία ασχολείται και η ποικιλία στο ύφος του, αλλά κυρίως ο μεγάλος αριθμός των σχεδίων μαζί με το πρόβλημα που παρουσιάζει ο διαχωρισμός των σχεδίων του από αυτά των άλλων δύο Καραάτσι, είναι μερικά μόνο από τα προβλήματα.

<sup>192</sup> W. Friedlaender, ό.π., βλ. εδώ, σελ. 39-40.

εποχής του. Αντιθέτως, κάποιος μπορεί να αποκομίσει την εντύπωση, ότι η ζωή και η σκέψη του κυριαρχούνταν από σχετικά περιορισμένα επαγγελματικά ενδιαφέροντα. Φαίνεται να υποκινείται κυρίως από την απλοϊκή επιθυμία του για επιτυχία και από το πάθος του τεχνίτη που πασχίζει να τελειοποιήσει την τέχνη του»<sup>193</sup>.

Η νέα αυτή εικόνα του Αννίπαλε ως τεχνίτη χειρώνακτα με ελλειπή θεωρητική κατάρτιση, που δουλεύει με μοναδικό οδηγό το ένστικτο και το ταλέντο του, προεκτείνοντας την θεωρία του Μάον για την διάσταση καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, φαίνεται ότι, στην αντίληψη των ερευνητών, άγγιξε το άλλο άκρο.

Οι Έλις Ουότερχαουζ (Ellis Waterhouse)<sup>194</sup> και Ρέιμοντ Ουάρντ Μπίσσελ (Raymond Ward Bissell),<sup>195</sup> έσπευσαν να υπερασπιστούν με τις βιβλιοκριτικές τους το 1972 και το 1974 αντίστοιχα, την χαμένη αξιοπρέπεια του Αννίπαλε ως διανοουμένου.

Σύμφωνα με τον Ουότερχαουζ, ο Αννίπαλε είχε πολύ μεγαλύτερη συνείδηση για το τι ήθελε να κάνει, απ' ότι παραδέχεται ο Πόσνερ, ενώ σύμφωνα με τον Μπίσσελ, η απόλυτη “de – intellectualisation” του Αννίπαλε δεν είναι δυνατόν να γίνει δεκτή. Και οι δύο θεωρούν ότι η αντίδραση του στην τεχνοτροπία του μανιερισμού δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός αλλά μία συνειδητή αντίδραση που παρατηρείται από τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ζωγράφου.

Η μεγαλύτερη όμως και πιο οργανωμένη αντίδραση, έρχεται από τον Τσαρλς Ντέμσι (Charles Dempsey) και το βιβλίο που δημοσιεύει το 1975 με τίτλο *Ο Αννίπαλε Καράτσι και η αφετηρία της τεχνοτροπίας του Μπαρόκ*.<sup>196</sup> Ο Ντέμσι, σε σχέση με «τα στενά επαγγελματικά ενδιαφέροντα του Αννίπαλε» και το «πάθος του ως τεχνίτη να τελειοποιήσει την τέχνη του»,<sup>197</sup> παρουσιάζεται διαμετρικά αντίθετος: « Δεν υπάρχει ούτε μία λέξη στην όλη παράγραφο που θα μπορούσε να γίνει σοβαρά

<sup>193</sup> D.Posner, “Εισαγωγή”, ό.π., σελ. ix.

<sup>194</sup> E. Waterhouse, «Review of Posner», *Burlington CXIV*, 1972, σελ. 563.

<sup>195</sup> W. Bissel, “Review of Posner’s book”, *Art Bulletin*, LVI, 1974, σελ. 131.

<sup>196</sup> Ch. Dempsey, ό.π.

<sup>197</sup> D. Posner, ό.π.

αποδεκτή από οποιονδήποτε άλλο μελετητή του Αννίμπαλε<sup>198</sup> παραθέτει, σχολιάζοντας τις κατευθυντήριες γραμμές που θέτει ο Πόσνερ στην εισαγωγή του.

Σύμφωνα με τον Ντέμσι, η προσφορά ακριβώς του Αννίμπαλε ήταν η συμφιλίωση θεωρίας και πράξης τόσο στην ζωγραφική όσο και στη διδασκαλία του.

Το μεγάλο επίτευγμα του Αννίμπαλε, σύμφωνα με τον Ντέμσι, ήταν ότι κατάφερε να συνδυάσει παραδειγματικά το σχέδιο με το χρώμα, σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορούν να διαχωριστούν το ένα από το άλλο,<sup>199</sup> και σίγουρα δεν μπορεί να θεωρηθεί απλό ή τυχαίο. Αντίθετα, βασίστηκε σε θεμέλια που δεν μπορούν παρά να ονομαστούν ακαδημαϊκά, καθώς προκύπτουν από επιστημονικού τύπου μελέτες όπως η οπτική και η φυσική φιλοσοφία.

Η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο προέκυψε η τελική τεχνοτροπία του Αννίμπαλε από τον Ντέμσι, έχει σκοπό να πείσει τον αναγνώστη για το διανοητικό, φιλοσοφικό και επιστημονικό επίπεδο του ζωγράφου: «...ο Αννίμπαλε (σε αντίθεση με τον εμπειρικά εργαζόμενο Κορέτζο) συστηματοποίησε και ποσοτικοποίησε τη σχέση μεταξύ των φωτεινών και σκούρων τόνων<sup>200</sup> με τρόπο που όχι μόνο είχε αποτέλεσμα στα έργα του αλλά μπορούσε και να μεταδοθεί, να διδαχτεί στους μαθητές του. Και το κατάφερε αυτό, συνδυάζοντας τις ανακαλύψεις του Μπαρότσι για το χρώμα και τις σπουδές του Λεονάρντο για τους νόμους της οπτικής, και δοκιμάζοντάς τες στην πράξη σε σχέση με τα αποτελέσματα της ίδιας της φύσης. Και πειραματιζόμενος με αυτό τον τρόπο, κατάφερε τελικά, να ενώσει το κιαροσκούρο του χρώματος με το κιαροσκούρο του σχεδίου σε μια αρμονική σχέση».<sup>201</sup>

Ο Ντέμσι, περιληπτικά, παρουσιάζεται διαμετρικά αντίθετος στα κύρια σημεία που οδήγησαν στην ανατροπή της παραδοσιακής πρόσληψης του Αννίμπαλε. Διαφωνεί με την ιδέα της απόστασης καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης, την οποία θεωρεί υποτιμητική όχι μόνο για τους ζωγράφους αλλά και για τους θεωρητικούς της

<sup>198</sup> Ch..Dempsey, ό.π., σελ. 5: “There is scarcely a word in the paragraph which can seriously be believed by any other scholar of Annibale».

<sup>199</sup> Ch Dempsey, ό.π., σελ. 11: «...να καταστήσει το σχέδιο λειτουργία του χρώματος και το αντίστροφο».

<sup>200</sup> Ό.π., σελ. 29: Χρησιμοποιεί την ιταλική ορολογία: “between *chiaro* and *scuro*”.

<sup>201</sup> Ελεύθερη μτφ από Ch.Dempsey, ό.π., σελ. 29.

τέχνης.<sup>202</sup> Διαφωνεί με την πρόσληψη του Αννίπαλε ως νατουραλιστή και επιπλέον διαδηλώνει την εμπιστοσύνη του στην αξιοπιστία των πηγών του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**β) Ο Ρομπέρτο Ζαππέρι**, ξεκινά επίσης την ενασχόλησή του με τον Αννίπαλε τη δεκαετία του '70, επιδεικνύοντας από την αρχή το ενδιαφέρον του για αρχαιακή έρευνα.<sup>203</sup> Παρόλο που τον ενδιαφέρει η ρωμαϊκή περίοδος του ζωγράφου,<sup>204</sup> η σημαντικότερη συμβολή του αφορά την περίοδο της Μπολόνια σε σχέση με την οποία, εκδίδει το 1989, το *Πορτραίτο των νεανικών χρόνων του ζωγράφου*.<sup>205</sup>

Το βιβλίο βασίζεται σε μία συστηματική έρευνα των αρχείων για την καταγωγή, την γενική και καλλιτεχνική μόρφωση, αλλά και τις εργασιακές σχέσεις του ίδιου αλλά και των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς του. Με αρχαιακή έρευνα απαντά επίσης ο Ζαππέρι, στις προτάσεις του Άντον Μπόσλο σχετικά με την προέλευση της νατουραλιστικής τεχνοτροπίας των Καράτσι,<sup>206</sup> επαναπροσδιορίζοντας τις σχέσεις τους με τον φυσιοδίφη Αλντροβάντι,<sup>207</sup> ή τον επίσκοπο της Μπολόνια, Παλεότι.<sup>208</sup> Παράλληλα φέρνει στο φως σημαντικές πληροφορίες σχετικά με την κοινωνική ζωή στη Μπολόνια, όπως τα αυστηρά όρια της κοινωνικής ιεραρχίας αλλά και λεπτομέρειες σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας των κατώτερων συντεχνιών της πόλης, όπως αυτή των κρεοπωλών.<sup>209</sup>

---

<sup>202</sup> Η ιδέα αυτής της απόστασης προέρχεται από την ερμηνεία που δίνει ο Ντέμσι στην θεωρία του Μάον, όπως αυτή διατυπώνεται στο *Seicento Art and Theory*, ό.π., 1947. Ο Μάον όμως, δεν γενικεύει, όπως υποστηρίζει ο Ντέμσι, αλλά απευθύνεται ειδικά στην περίπτωση του Αννίπαλε και της πρόσληψης της τεχνοτροπίας του από τους θεωρητικούς του 17<sup>ου</sup> αιώνα και τονίζει ότι η σχέση καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένη αλλά να εξετάζεται κάθε φορά ανάλογα με τα δεδομένα.

<sup>203</sup> Μία από τις πρώτες του δημοσιεύσεις αφορά τον περιουσιακό κατάλογο του Αννίπαλε, όπως καταγράφηκε μετά το θάνατό του. R. Zapperi, "L'inventario di Annibale Carracci", *Antologia delle Belle Arti*, 9/12, 1979, σελ. 62.

<sup>204</sup> R. Zapperi, "Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese", *Melanges de l'Ecole Française de Rome*, 93, 1981, σελ. 821-822

<sup>205</sup> Όπως είναι εξάλλου και ο τίτλος του βιβλίου του, βλ. R. Zapperi, ό.π.

<sup>206</sup> A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Χάγη, Government Publishing Office, 1974.

<sup>207</sup> Βλ. σελ. 51, υπ. 184 και 185.

<sup>208</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 72-86.

<sup>209</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 35.

Ο Ζαππέρι είναι ο πρώτος που ασχολείται με την επίδραση κοινωνικού χαρακτήρα δεδομένων, στην διαμόρφωση της τέχνης του Αννίμπαλε, με επίκεντρο την επιρροή που άσκησε στο έργο και τη σταδιοδρομία του, η κοινωνική του προέλευση από την τάξη των απλών τεχνιτών.<sup>210</sup> Το γεγονός ότι οι τρεις Καράτσι δεν ήταν απλά γιοί τεχνιτών αλλά τεχνίτες οι ίδιοι στα πρώτα χρόνια της ζωής τους,<sup>211</sup> σύμφωνα με την προσέγγισή του, δεν αποτελεί απλά σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση της σταδιοδρομίας τους αλλά συνέβαλε και στην ίδια τη διαμόρφωση της τεχνοτροπίας τους.

Ωστόσο, η κοινωνική έρευνα του Ζαππέρι έχει βασικό στόχο την ανάδειξη της προσωπικότητας του Αννίμπαλε, στην οποία και αποδίδεται η συνολική ευθύνη για το έργο του. Ο νατουραλισμός της τεχνοτροπίας του Αννίμπαλε αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται τα θέματα των ηθογραφικών σκηνών, ερμηνεύεται από το Ζαππέρι, μέσω της προσωπικότητας του ζωγράφου, όπως αυτή διαμορφώνεται από την κοινωνική του θέση.<sup>212</sup>

γ) Στις προσωποπαγείς ερμηνείες εντάσσεται και η προσέγγιση **της έκθεσης του 2006**. Η έκθεση που διοργανώνεται το 2006 στην Μπολόνια από τους Ευγένιο Ρικκομίνι (Eugenio Riccòmini), διευθυντή του Αρχαιολογικού Μουσείου και Ντανιέλε Μπενάτι (Daniele Benati), καθηγητή μοντέρνας τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια, έχει χαρακτήρα θριαμβικό.

Ο Αννίμπαλε, έναν αιώνα μετά τη δημοσίευση του Τίτσε, είναι πλέον « ένας από τους μεγάλους της ιστορίας της τέχνης», σύμφωνα με το εισαγωγικό κείμενο των διοργανωτών στον κατάλογο της έκθεσης.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> Η πληροφορία ότι ο πατέρας των Αννίμπαλε και Αγκοστίνιο ήταν ράφτης ενώ ο πατέρας του Λουδοβίκο κρεοπώλης αρχίζει να ενδιαφέρει περισσότερο τους μελετητές από τη στιγμή της στροφής του ενδιαφέροντος προς την περίοδο της Μπολόνια και την έμφαση στην νατουραλιστική πλευρά της τεχνοτροπίας τους.

<sup>211</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 19.

<sup>212</sup> Η προσέγγισή του θα αναλυθεί πιο διεξοδικά στην ενότητα για τις ηθογραφικές σκηνές, στην πρόσληψή των οποίων επέδρασε κατά κύριο λόγο η μελέτη του.

<sup>213</sup> Εισαγωγικό σημείωμα των διοργανωτών στον κατάλογο της έκθεσης *Annibale Carracci*, επιμέλεια των D. Benati και E. Riccòmini και κείμενα των διοργανωτών αλλά και A. Brogi, A. Emiliani, S. Ginzburg, A. Stanzani, C. Strinati, C. Van Tuyll van Serroskerken, Μιλάνο, 2006, σελ. 15: “è uno dei grandi della storia dell’ arte”.

Η μεγάλη αλλαγή που παρουσιάζει η πρόσληψη του Αννίπαλε στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με αυτήν που παρουσίαζε στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, δεν φαίνεται μόνο από τη σύγκριση των διθυράμβων που συνοδεύουν την έκθεση με τις διστακτικές δηλώσεις ενδιαφέροντος του Τίτσε, αλλά αποδεικνύεται με την αξιοπρόσεκτη διαπίστωση που συνοδεύει το εισαγωγικό κείμενο των διοργανωτών: «Χάρη σε κάποια αριστουργήματά του, όπως το *Μεγάλο Κρεοπωλείο*<sup>214</sup> και τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*, η τέχνη του εισέβαλλε πανηγυρικά στην εικαστική μας μνήμη: αλλά πόσοι είναι αυτοί που γνωρίζουν πραγματικά το ζωγράφο? ». <sup>215</sup> Είναι φανερό ότι, σύμφωνα τουλάχιστον με την άποψη των Μπενάτι και Ρικκομίνι που οργανώνουν την έκθεση, ο Αννίπαλε δεν οφείλει πλέον το μεγαλύτερο μέρος της φήμης του στην Γκαλερία Φαρνέζε αλλά σε δύο από τις σημαντικότερες ηθογραφικές σκηνές του.

Η έκθεση περιλαμβάνει εκατόν πενήντα δύο έργα του ζωγράφου, από τα οποία εβδομήντα εννέα είναι σχέδια, επτά χαρακτικά και ένα υφαντό <sup>216</sup> και εκτίθενται μαζί με τις ελαιογραφίες,<sup>217</sup> σε θεματικές ενότητες που κατανέμονται χρονολογικά, με εξαίρεση την πρώτη ενότητα που έχει θέμα τις αυτοπροσωπογραφίες.

Οι ενότητες αυτές που απαρτίζουν και τα ομότιτλα κεφάλαια του καταλόγου της έκθεσης είναι: I. «Μία ζωή μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες», II. «Το εργαστήριο της πραγματικότητας», III «*Η Ακαδημία των Περιπατητών. Μία δύσκολη επιβεβαίωση*», IV. «Ένας δυνατός έρωτας για την αληθινή μεγάλη ζωγραφική της Ιταλίας», V. «*Η ψευδαίσθηση της επιτυχίας: προς ένα νέο αυλικό λεξιλόγιο*» VI. «*Ρώμη: το όνειρο της αρχαιότητας και το μάθημα των μοντέρνων ζωγράφων*» VII. «*Στην υπηρεσία του Οντοάρντο Φαρνέζε*» VIII. «*Ο νέος Ραφαήλ και η κυριαρχία της επινόησης*».

Είναι φανερό ότι οι διοργανωτές της έκθεσης ακολουθούν το ντετερμινιστικό σχήμα της τεχνολογικής εξέλιξης του Αννίπαλε, που προτείνει ο Πόσνερ με την

<sup>214</sup> Εννοεί φυσικά το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης.

<sup>215</sup> D. Benati, E. Riccomini, εισαγωγικό σημείωμα, 2006, ό.π., σελ. 15.

<sup>216</sup> Ακουαρέλα του Αννίπαλε που στη συνέχεια κεντήθηκε επάνω σε άμφιο. Από το Μουσείο του καθεδρικού της Φλωρεντίας. VII 27 στην έκθεση και 352-353 του καταλόγου.

<sup>217</sup> Μία ενδιαφέρουσα καινοτομία της έκθεσης είναι ότι τα σχέδια εκτίθενται για πρώτη φορά σε σχέση με τα έργα για τα οποία δημιουργήθηκαν και όχι σε ξεχωριστό χώρο, όπως π.χ. στην έκθεση του 1956.



μονογραφία του, το 1971.<sup>218</sup> Η καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Αννίπαλε, σύμφωνα με την κατάταξη των κεφαλαίων του καταλόγου, ξεκινά με την διερεύνηση του πραγματικού <sup>219</sup> και κορυφώνεται με την ανακάλυψη του Ραφαήλ και την αναγνώριση της σημασίας της επινόησης. <sup>220</sup> Η τελευταία αυτή φάση που τοποθετείται χρονολογικά στην περίοδο 1601-1609, την τελευταία της ζωής του ζωγράφου, συμπίπτει, σύμφωνα με την θεωρία των συγγραφέων του καταλόγου, και με την τεχνοτροπική του ωριμότητα. <sup>221</sup>

Πουθενά αλλού δεν φαίνεται τόσο έντονα πόσο προβληματική είναι η προσπάθεια των μελετητών να αντιμετωπίσουν την τεχνοτροπία του Αννίπαλε, ως μία που εξελίσσεται σταδιακά, όσο στον κατάλογο του 2006. Η άρνηση να αποδεχτούν την ταυτόχρονη χρήση περισσότερων τεχνοτροπιών, μεταξύ των οποίων ο ζωγράφος ομολογουμένως ελίσσεται με εξαιρετική επιδεξιότητα, δημιουργεί αντιφάσεις, ασάφειες και σύνθετους όρους που αυξάνουν την σύγκριση σε σχέση με τον προσδιορισμό της τεχνοτροπίας του αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτή διαφοροποιείται από τον manierισμό, τον κλασικισμό, το μπαρόκ ή ακόμη και από τον ορισμό του εκλεκτικισμού ή την τεχνοτροπία του Ραφαήλ.

Η διατύπωση του Van Serooskerken π.χ. ότι η κύρια ομοιότητα του Αννίπαλε με τον Ραφαήλ συνίσταται στη χρήση εξιδανικευμένων μορφών που

<sup>218</sup> Με την διαφορά ότι ο Πόσνερ με τους πολύ σαφείς τίτλους που επιλέγει όπως «Η εκ νέου ανακάλυψη του Κορέτζο» ή «Η περίοδος της επιρροής της Βενετίας», δηλώνει ανοιχτά την μεθοδολογική του προσέγγιση, σε αντίθεση με τους ιδιαίτερα γενικούς τίτλους των συγγραφέων του καταλόγου του 2006. Επιπλέον η προσπάθεια που παρατηρείται στον κατάλογο του 2006 για αυστηρότερη χρονολογική κατάταξη των έργων, εμπλέκει ακόμη περισσότερο την ταξινόμηση του έργου του Αννίπαλε, μία διαδικασία ιδιαίτερα δύσκολη δεδομένης της πολυσχιδιάς, του μεγέθους και των ποικίλων επιρροών που αυτό παρουσιάζει. Π.χ. η *Ανάληψη της Παναγίας*, της Εθνικής Πινακοθήκης της Μπολόνια, εξαιτίας της χρονολόγησής της το 1592 εντάσσεται στην ενότητα V με θέμα την έναρξη του Αυλικού λεξιλογίου, παρόλο που η επιρροή της βενετσιάνικης τέχνης που συνοψίζεται κατά κύριο λόγο στο κεφάλαιο IV αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό του. Με τον ίδιο τρόπο, ένα από τα πιο πρωτότυπα έργα του Αννίπαλε, το *Τοπίο ενός ποταμού*, της Ουάσιγκτον, τοποθετείται στο κεφάλαιο IV που αχολείται με την επιρροή του από τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης, εξίσου άδικα με το *Νέο με τη μαιμού* και το *Πορτραίτο της τυφλής γυναίκας*.

<sup>219</sup> D. Benati, “Annibale e il vero”, *Annibale Carracci*, ό.π., Μπολόνια, 2006, σελ. 18.

<sup>220</sup> Carel van Tuyll van Serooskerken, “Il nuovo Raffaello e la supremazia dell’ invenzione”, ό.π., σελ. 360.

<sup>221</sup> Η θεωρία των συγγραφέων του καταλόγου είναι σημαντικά πιο ντετερμινιστική από αυτήν του Πόσνερ διότι ο Πόσνερ αναγνωρίζει τις μεταστροφές της τεχνοτροπίας του ανάλογα με τις διαφορετικές επιδράσεις, ενώ η γενική θεωρία που προκύπτει από τα κείμενα του καταλόγου του 2006 είναι ότι ο ζωγράφος ενσωματώνει σταδιακά όλες αυτές τις διαφορετικές επιρροές στην τεχνοτροπία του, η οποία στην τελική της μορφή τις περιέχει όλες, χωρίς παρόλα αυτά να παραμελεί την εξάρτηση από τη φύση. Η παράλληλη παρατήρηση των λεπτομερειών της φύσης είναι η βασική διαφοροποίηση του Αννίπαλε από τους καλλιτέχνες του manierισμού, μία συνθήκη που τον εξομοιώνει με τον Ραφαήλ και την ιδανική τεχνοτροπία της ‘Ωριμης Αναγέννησης, στην οποία όμως έφτασε από διαφορετικό δρόμο.

επιτυγχάνονται μέσω της λεπτομερούς παρατήρησης της φύσης και της επεξεργασίας τους με τον τρόπο των αρχαίων, έτσι ώστε να εμφανίζονται απαλλαγμένες από ατέλειες,<sup>222</sup> δεν αποτελεί παρά την περίληψη της θεωρίας του Μπελλόρι για τον Αννίπαλε και την ιδανική τέχνη. Πού συνίσταται όμως τότε η καινοτομία του Αννίπαλε? Στο ύφος του κλασικισμού? Επιπλέον, η διαφοροποίησή του από τον Ραφαήλ συνίσταται, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο συγγραφέα, στην ενασχόλησή του με νέες θεματικές, όπως η ηθογραφία και το τοπίο.<sup>223</sup> Ποιος είναι τότε ο περίφημος νατουραλισμός του ζωγράφου, στον οποίο εξακολουθούν να επιμένουν οι συγγραφείς του καταλόγου ο καθένας με την δική του ορολογία και που εκδηλώνεται? <sup>224</sup>



Εικ. 11. *Η Ελεημοσύνη του Σαν Ρόκκο*, Λάδι σε καμβά, 331 x 477 εκ., 1594-95, Πινακοθήκη, Δρέσδη.

Ενδεικτική της απλουστευτικής αυτής πρόσληψης της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Αννίπαλε ως πορείας από τον νατουραλισμό προς τον ιδεαλισμό (που δεν παύει ταυτόχρονα να έχει νατουραλιστικές βάσεις), είναι η προσπάθεια του Ντανιέλε Μπενάτι να ερμηνεύσει τον μεγάλο πίνακα της *Ελεημοσύνης του Αγίου Ρόκκο*, ως το κομβικό σημείο της παραπάνω εξέλιξης. Στο έργο αυτό, σύμφωνα με τον συγγραφέα,

<sup>222</sup> Carel van Tuyll van Serooskerken, 2006, ό.π., σελ. 363: “Più di ogni altra cosa, Annibale assimilo il credo raffaellesco circa l’esistenza di forme ideali, che potevano essere ottenute attraverso un infaticabile attenzione alle minuzie della natura e una epurazione altrettanto costante dell’ accidentale, dell’ individuale e dell’ imperfetto, rifacendosi alla lezione degli antichi”.

<sup>223</sup> Carel van Tuyll van Serooskerken, ό.π., σελ. 362.

<sup>224</sup> ‘Ιστορικός ρεαλισμός’ έναντι του ‘ιδεαλιστικού ρεαλισμού’ του Καραβάτζο, σύμφωνα με τον Ντανιέλε Μπενάτι (σελ. 30), ‘νατουραλιστικός ιδεαλισμός’, σύμφωνα με τον Αντρέα Εμιλιάνι (σελ. 59 αλλά και 60 - 61), παράδοση Ακαδημαϊκή και νατουραλιστική σύμφωνα με τον ίδιο στη σελίδα 63.

ο ζωγράφος συνδυάζει «δείγματα μεγάλου ρεαλισμού με άλλα απίθανης εφευρετικότητας»,<sup>225</sup> στην απόδοση του πλήθους των ζητιάνων που περιτριγυρίζει τον άγιο. Ο ρεαλισμός αυτός στο ύφος του ζωγράφου, αποδίδεται από τον Μπενάτι στην ενασχόληση του με την απεικόνιση πληβείων τύπων, όπως οι πλανόδιοι πωλητές των *Άρτι ντι Μπολόνια*.<sup>226</sup> Η ιδέα αυτή επανέρχεται συχνά στην ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ζωγράφου, παρόλο που καμμία ομοιότητα με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά δεν έχει ποτέ επισημανθεί σε έργο του Αννίμπαλε με αφηγηματικό περιεχόμενο.<sup>227</sup>

Όσον αφορά τα αίτια που οδήγησαν στην τεχνοτροπική αυτή εξέλιξη που παρατηρείται κατά τη γνώμη τους στο έργο του Αννίμπαλε, οι συγγραφείς του καταλόγου δεν παίρνουν θέση στην διαμάχη Πόσνερ - Ντέμσι, αλλά προσπαθούν να ισορροπήσουν τις δύο πλευρές του νομίσματος, αντλώντας στοιχεία και από τις δύο προσεγγίσεις, εμπλουτισμένα με τις νέες αρχαιακές ανακαλύψεις της έρευνας για τον Αννίμπαλε. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ένα συνθετικό δημιούργημα, ιδιαίτερα χρήσιμο για την πραγματολογική ιστορία των έργων, αλλά χωρίς συγκεκριμένη προσέγγιση πέρα από την έμφαση στην σπουδαιότητα και ιδιαιτερότητα της προσωπικής συμβολής του ζωγράφου στην τέχνη.

## **B. Η θεωρία της ‘Εμιλιανιτά’<sup>228</sup>**

Η προσπάθεια εκμαίευσης κοινών και σταθερών στο χρόνο χαρακτηριστικών στην τέχνη της περιοχής της Εμίλια, ξεκινά το 1970, όταν ο Φραντσέσκο Αρκαντζέλι οργανώνει στην Μπολόνια μία έκθεση εκατόν δύο έργων, που τοποθετούνται χρονολογικά στο διάστημα των δέκα τελευταίων αιώνων και μοναδικός συνδετικός

<sup>225</sup> D.Benati, *Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 28.

<sup>226</sup> Ό.π., σελ. 30.

<sup>227</sup> Ομοιότητες με τα *Άρτι* εμφανίζουν οι ηθογραφικές σκηνές του ζωγράφου, όπως το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης. Βλ. Κεφ. 2.

<sup>228</sup> Τον όρο ‘Emilianità’ χρησιμοποιεί πρώτος ο Τζουλιάνο Μπριγκάντι (Giuliano Briganti) προς τιμή του Πέβσνερ (Pevsner) και της αγγλικότητας της Αγγλικής τέχνης, σύμφωνα με την κριτική της Ελίζαμπεθ Κρόππερ (Elizabeth Cropper) για την έκθεση που διοργανώνει ο Μπριγκάντι στο Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης, το 1986: E.Cropper, κριτική της έκθεσης “New York, Metropolitan Museum, The Art of Correggio and the Carracci”, Τόμ. 129, *The Burlington Magazine*, τχ. 1009, 1987, σελ. 271.

κρίκος ανάμεσά τους, είναι η κοινή καταγωγή των καλλιτεχνών που τα δημιούργησαν από την περιοχή της Εμίλια.

Η ιδιόμορφη αυτή συλλογή έργων παρουσιάζεται με τον τίτλο «Φύση και έκφραση στην τέχνη της Εμίλια – Μπολόνια»<sup>229</sup> και περιλαμβάνει τον γλύπτη της γοτθικής περιόδου Wiligelmo, τους ζωγράφους της Πρώιμης Αναγέννησης Βιτάλε ντα Μπολόνια (Vitale da Bologna), Τζακοπίνο ντι Φραντσέσκο (Jacopino di Francesco), Αντρέα ντε Μπάρτολι (Andrea de Bartoli), τον εκπρόσωπο της Ωριμης Αναγέννησης στη Μπολόνια, Αμικό Ασπερτίνι (Amico Aspertini), τον Λουντοβίκο Καράτσι, τον Τζιουζέππε Μαρία Κρέσπι (Giuseppe Maria Crespi) και ως εκπρόσωπο του 20<sup>ου</sup> αιώνα τον Τζόρτζιο Μοράντι (Giorgio Morandi).

Το Εμιλιανικό ύφος στην τέχνη χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Αρκαντζέλι,<sup>230</sup> από έναν μετριοπαθή νατουραλισμό,<sup>231</sup> που εκφράζεται με την απόδοση του φυσικού όγκου των σωμάτων, με ιδιαίτερη αίσθηση του χώρου, επιμονή στη λεπτομέρεια, έντονο χρώμα, και άμεση πλαστικότητα. Το ύφος αυτό οφείλεται εν μέρει στην περιφερειακή θέση της περιοχής της Εμίλια σε σχέση με τα σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα.<sup>232</sup>

Την προσπάθεια αυτή του Αρκαντζέλι, συνεχίζει ο Τζουλιάνο Μπριγκάντι με τη συμβολή του στον κατάλογο της έκθεσης *Η εποχή του Κορέτζο και των Καράτσι*, στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον το 1986.<sup>233</sup>

Ο Μπριγκάντι προτείνει τη δική του εκδοχή για την ‘Εμιλιανιά’ η οποία περιορίζεται αυτή τη φορά σε δύο μόνο αιώνες, τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup>.

Σύμφωνα με τον Μπριγκάντι, η γόνιμη περίοδος στην τέχνη της περιοχής της Εμίλια εγκαινιάζεται με τον Κορέτζο,<sup>234</sup> η ζωγραφική του οποίου εκπροσωπεί την

<sup>229</sup> F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte Bolognese-Emiliana*, κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης που διοργανώθηκε στη Μπολόνια, 12 Σεπτ.-22 Νοεμ. 1970, Μπολόνια, Alfa, 1970.

<sup>230</sup> Ο ίδιος ο συγγραφέας αναγνωρίζει τη δυσκολία του εγχειρήματος που προσπαθεί να συστηματοποιήσει με την εισαγωγή του, βλ. F. Arcangeli, ό.π., σελ. 17-62.

<sup>231</sup> F. Arcangeli, ό.π., σελ. 56-58.

<sup>232</sup> Ο Αρκαντζέλι επιλέγει ανάμεσα στους Καράτσι τον Λουδοβίκο, για το λόγο ότι το ύφος του Αννίπαλε δεν εμφανίζει, σύμφωνα με τον συγγραφέα, την απαραίτητη σταθερότητα αλλά ούτε και την απαραίτητη μετριοπάθεια. F. Arcangeli, ό.π., σελ. 40-41.

<sup>233</sup> G. Briganti, “Lombard Character, Roman ideas, Etruscan spirits, and the Antique in Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *The Age of Correggio and the Carracci, Emilian painting of the sixteenth and seventeenth centuries*, κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης που πραγματοποιήθηκε το 1986-87 στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον, στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και στην Εθνική Πινακοθήκη της Μπολόνια, 1986, σελ. xv-xxx.

<sup>234</sup> G. Briganti, 1987, σελ. xxi. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ‘Εμιλιανιά’ είναι η μελαγχολία!

τέλεια ισορροπία μεταξύ νατουραλισμού και κλασσικού ιδεώδους. Ο νατουραλισμός, σύμφωνα πάντα με την θεωρία του Μπριγκάντι, εκπροσωπεί το λομβαρδικό στοιχείο ενώ το κλασσικό ιδεώδες την επιρροή της Ρώμης, η οποία μέχρι την εμφάνιση του Κορέτζο εμφανιζόταν στα έργα των καλλιτεχνών της Εμίλια, όπως π.χ. οι Φράντσια (Francesco Francia), Γκαρόφαλο (Benvenuto Garofalo) ή Μπανιακαβάλο (Bagnacavallo ή Bartolomeo Ramenghi) με την μορφή επαρχιώτικου ακαδημαϊσμού.<sup>235</sup>

Το επίτευγμα του Κορέτζο παραμερίζεται σταδιακά υπό την επιρροή του Φλωρεντινού μανιερισμού, παρόλο που σύμφωνα με τον συγγραφέα, κάποια από τα τοπικά χαρακτηριστικά εξακολουθούν να επιβιώνουν την περίοδο του μανιερισμού, με αποτέλεσμα ο μανιερισμός στην Εμίλια να εμφανίζεται διαφορετικός από τον μανιερισμό στην Ρώμη και τη Φλωρεντία.

«Με τους Καράτσι», υποστηρίζει ο Μπριγκάντι, «ανοίγει ένα καινούριο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης της Εμίλια. Θεμελιώδη χαρακτηριστικά της τέχνης της Εμίλια απέκτησαν νέα ζωή και επανεμφανίστηκαν πανηγυρικά μέσα από τη δυναμική μίας στιγμής κρίσης και ριζικών αντιθέσεων. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1580, το λομβαρδικό θέμα και ο νατουραλισμός που βρίσκεται στην ουσία του, επέστρεψε στο προσκήνιο. Η συνειδητή σύνδεση μεταξύ ιστορίας και φύσης, μεταξύ της μεγάλης τέχνης του παρελθόντος και της μοντέρνας έννοιας της πραγματικότητας, επαληθεύτηκε. Η τάση για άμεση επικοινωνία με το θαύμα της ζωής που μας περιτριγυρίζει ξεκινώντας από τα πιο οικεία της θέματα καθώς και η τάση για ελεύθερη παρατήρηση επανέκτησε τη χαμένη της δύναμη»<sup>236</sup>.

Με λίγα λόγια η συμβολή των Καράτσι ερμηνεύεται από τον Μπριγκάντι ως η επανενεργοποίηση του εμιλιάνικου νατουραλισμού, ο οποίος είχε αδυνατίσει υπό την επιρροή του ξενόφερτου μανιερισμού και του παραμερισμού της τεχνοτροπίας του Κορέτζο.

Η ρευστότητα παρόμοιων προσεγγίσεων αλλά και ο σημαντικός ρόλος που παίζει ο παράγοντας 'υποκειμενικότητα' στην πρόσληψη μίας συγκεκριμένης

<sup>235</sup> G. Briganti, 1987, ό.π., σελ. xvii. Ο Μπριγκάντι κάνει χρήση του μοντέλου κέντρο – περιφέρεια ισχυριζόμενος ότι τα διδάγματα της Ρώμης – κέντρου, υιοθετούνται από την περιοχή της Εμίλια – περιφέρεια, μόνο επιφανειακά. Σύμφωνα με την παραπάνω εκδοχή, η Ώριμη Αναγέννηση αντιπροσωπεύεται από τους καλλιτέχνες της Εμίλια μόνο σε επιφανειακό επίπεδο και παίρνει έτσι τη μορφή Ακαδημαϊσμού.

<sup>236</sup> Ό.π., σελ. xxvi. Από την τάση αυτή, προέρχονται όπως θα δούμε παρακάτω, και οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε, σύμφωνα με τον Μπριγκάντι.

τεχνοτροπίας, αποδεικνύονται μέσα από τη σύγκριση της προσέγγισης του Μπριγκάντι, το 1987, με αυτήν του Ρουσές το 1914.<sup>237</sup> Ο νατουραλισμός στην τέχνη των Καράτσι αποδίδεται κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα στην καταγωγή τους από την περιοχή της Εμίλια, στην ίδια δηλαδή ακριβώς αιτία που στην αρχή του αιώνα αποδίδονταν ο εκλεκτικισμός τους.<sup>238</sup>

### **Γ. Η τέχνη του Αννίπαλε ως αποτέλεσμα των πολιτιστικών συνθηκών στη Μπολόνια.**

Το 1974, εκδίδεται το βιβλίο του Άντον Μπόσλο (Anton Willem Adriaan Boschloo) , *Ο Αννίπαλε Καράτσι στην Μπολόνια. Οπτική πραγματικότητα στην Τέχνη μετά την Σύνοδο του Τρέντο*.<sup>239</sup>

Ο Μπόσλο, όπως φαίνεται από την προσπάθεια του σε σχέση με την τέχνη του Αννίπαλε, εκπροσωπεί την προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης ως τμήμα της ιστορίας του πολιτισμού.<sup>240</sup> Η παραπάνω προσέγγιση, αντιμετωπίζει τα έργα τέχνης ως απόρροια του γενικότερου κοινωνικού και πολιτιστικού κλίματος της εποχής. «Στη βάση αυτού του βιβλίου», όπως δηλώνει ο Μπόσλο στις εισαγωγικές ευχαριστίες του, «βρίσκεται η πεποίθηση ότι τα έργα τέχνης δεν αποκτούν πραγματική σημασία, πριν μελετηθούν ως προϊόντα ενός ετερόμορφου και γενικότερου πολιτιστικού πλαισίου».<sup>241</sup>

Στο επίκεντρο της προσέγγισης του Μπόσλο βρίσκεται επίσης ο νατουραλισμός της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε. « Ήδη από τη *Σταύρωση*»,<sup>242</sup>

<sup>237</sup> Βλ. Εδώ, σελ. 44-45.

<sup>238</sup> Επιπλέον, όταν η τεχνοτροπία των Καράτσι ορίζεται από τον Μπριγκάντι ως “sympathetic everyday naturalism” που συνδυάζεται με το κλασικό ιδεώδες, όπως ακριβώς ερμηνεύει ο ίδιος την τέχνη του Κορέτζο, θα μπορούσε η θεωρία της ‘Εμιλιανιτά’ να αντικατασταθεί από την απλούστερη θεωρία της επιρροής του Κορέτζο στην τέχνη των Καράτσι και κυρίως του Αννίπαλε, επιρροή που όχι μόνο έχει επισημανθεί επανειλημμένα σε προηγούμενες προσεγγίσεις αλλά και επαληθεύεται μέσω της εμπειρικής παρατήρησης των πρώτων του έργων.

<sup>239</sup> A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, μτφ από τα ολλανδικά R. R. Symonds, Χάγη, Government Publishing Office; Ministry of Cultural Affairs, Recreation and Social Welfare 1974.

<sup>240</sup> N. Hadjinicolaou, *Art History and class struggle*, μτφ από τα γαλλικά Louise Asmal, Pluto Press, 1978 (1973), σελ. 45.

<sup>241</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. ix.

<sup>242</sup> Εννοεί τη *Σταύρωση του Χριστού*, της Santa Maria della Carita, της Μπολόνια που θεωρείται η πρώτη του επίσημη θρησκευτική παραγγελία και χρονολογείται το 1583.Βλ. παρακάτω, σελ.153-154, εικ.33.

σύμφωνα με τον συγγραφέα, «ο Αννίπαλε εκδηλώνει αυτό που θα παραμείνει το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της δουλειάς του στη Μπολόνια, ένα έντονο ενδιαφέρον για τον κόσμο της απτής πραγματικότητας». <sup>243</sup>

Η περαιτέρω έρευνα του «υγιούς αυτού και προσγειωμένου στην πραγματικότητα πνεύματος», <sup>244</sup> όπως πρώτοι το περιγράφουν οι Φριντλέντερ και Μάον,<sup>245</sup> αποτελεί σύμφωνα με την εισαγωγή του συγγραφέα τον κεντρικό στόχο της μελέτης του. Η έρευνά του περιορίζεται στην περίοδο της Μπολόνια, η οποία κατά τη γνώμη του τερματίζεται το 1595 με την *Ελεημοσύνη του Σαν Ρόκο* και την έναρξη της ρωμαϊκής περιόδου του ζωγράφου.<sup>246</sup>



Εικ. 12. *Αφροδίτη με σάτυρο και έρωτες*, Λάδι σε καμβά, 109 x139 εκ., 1588, Ουφίτσι, Φλωρεντία.

Ο Μπόσλο, αντίθετα από τον Πόσνερ που θεωρεί ότι οι πρώτες δημιουργίες του Αννίπαλε πηγάζουν από το εικαστικό περιβάλλον της Μπολόνια και ειδικότερα από την επιρροή του Πασσαρόττι, υποστηρίζει ότι ο Αννίπαλε, ήδη από τα πρώτα του έργα, έρχεται σε ρήξη με την εικαστική παράδοση της Μπολόνια.<sup>247</sup>

Η ρήξη αυτή, σύμφωνα με τον συγγραφέα, πραγματοποιείται με την εισαγωγή

υφολογικών στοιχείων που συνδέουν πιο πειστικά το έργο με την πραγματικότητα. Τα στοιχεία αυτά προσπαθεί να εκμαιεύσει ο συγγραφέας μέσα από την περιγραφή των έργων, στην πρώτη ενότητα του βιβλίου, με παρατηρήσεις όπως «...οι πρωταγωνιστές του παρουσιάζονται με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά που διαφέρουν μεταξύ τους, δεν είναι ανώνυμα με στερεότυπες εκφράσεις»,<sup>248</sup> ή «...αγωνίζεται να γεφυρώσει το

<sup>243</sup> A. W.A. Boschloo, ό.π., σελ. 3.

<sup>244</sup> Ο Μπόσλο χρησιμοποιεί την ακριβή διατύπωση του Φριντλέντερ, βλ. W. Friedlaender, ό.π., σελ. 50: “a healthy down to earth spirit came into existence” σύμφωνα με την αγγλική μετάφραση του Φριντλέντερ.

<sup>245</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ.5.

<sup>246</sup> Από το 1595 και μετά, σύμφωνα με τον Μπόσλο, το ενδιαφέρον για την οπτική πραγματικότητα παραμένει απαραίτητο στοιχείο της δημιουργικής διαδικασίας αλλά υποτάσσεται στο εξής στις απαιτήσεις της φόρμας.

<sup>247</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ.1. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η αντιπαράθεση της περιγραφής της *Σταύρωσης*, της Santa Maria della Carita, του Μπόσλο με την αντίστοιχη του Πόσνερ.

<sup>248</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ.13

χάσμα μεταξύ του υπερφυσικού και του γήινου και να συμπεριλάβει το θεατή στην εικόνα», <sup>249</sup> «Δυναμική κίνηση, πειστικότητα» <sup>250</sup> και «επενδύει το θαύμα με ανεπανάληπτο ρεαλισμό» <sup>251</sup> ή ακόμη «... η Αφροδίτη δεν είναι κάποιο τρυφερό πλάσμα από έναν άλλο κόσμο αλλά μία γυναίκα με σάρκα και οστά». <sup>252</sup>

Στη δεύτερη ενότητα η διαφορά αυτή του Αννίπαλε πιστοποιείται μέσω της σύγκρισης με τα έργα των προκατόχων του, ιδιαίτερα των μανιεριστών και επισημαίνεται κυρίως σε δύο σημεία: στο ενδιαφέρον για την πραγματικότητα γύρω του και την συμμετοχή του θεατή στο έργο.<sup>253</sup>

Η τρίτη ενότητα ερμηνεύει όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις του συγγραφέα μέσα από το πολιτιστικό περιβάλλον της γενέτειρας του ζωγράφου, κατά την περίοδο που χρονολογείται η καλλιτεχνική του δημιουργία. Το περιβάλλον αυτό αποτελούν οι θρησκευτικές, πολιτιστικές και επιστημονικές εξελίξεις στη Μπολόνια, στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, τις οποίες ο Μπόσλο πρώτος συσχετίζει με τις υφολογικές καινοτομίες του Αννίπαλε.

Εκτός από το θέμα της Αντιμεταρρύθμισης, το οποίο αναλύει συστηματικά, αφιερώνοντας ένα σημαντικό αριθμό σελίδων στον επίσκοπο Παλεόττι, ο Μπόσλο εγκαινιάζει το ενδιαφέρον για τις δραστηριότητες του φυσιοδίφη, Ούλισε Αλντροβάντι (Ulisse Aldrovandi), αλλά και για τον ποιητή της πλατείας Τσέζαρε Κρότσε και τις σατιρικές του ρίμες. Οι τρεις αυτοί πρωταγωνιστές της πολιτιστικής ζωής της Μπολόνια, στον θρησκευτικό, επιστημονικό και πολιτιστικό χώρο αντίστοιχα, υπήρξαν κατά τη γνώμη του, καθοριστικές επιρροές στην δημιουργία μίας τεχντροπίας που θεμελιώθηκε στην παρατήρηση του πραγματικού.

Ο Παλεόττι θέλει μία πιο αναγνώσιμη τέχνη για να επανακτήσει τη σχέση του με το εκκλησίασμά του, που κινδυνεύει από την επιρροή της Μεταρρύθμισης. Ο

<sup>249</sup> Ο.π., σελ. 19.

<sup>250</sup> Ο.π., σελ. 22

<sup>251</sup> Ο.π., σελ 21.

<sup>252</sup> Ο.π., σελ. 31.

<sup>253</sup> Ωστόσο ο Μπόσλο είναι ο μοναδικός μελετητής που προσπαθεί να εξομαλύνει τα αυστηρά όρια που επιβάλλει η στυλιστική προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρώντας ότι οι δύο παραπάνω επιδιώξεις του Αννίπαλε – το ενδιαφέρον για την πραγματικότητα αλλά και ο βαθμός συμμετοχής του θεατή στο έργο - δεν εμφανίζονταν για πρώτη φορά με τον Αννίπαλε, αλλά όπως αποδεικνύεται, απασχολούν τους καλλιτέχνες σε όλη τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ανεξάρτητα από την τεχντροπία τους. Π.χ. οι καλλιτέχνες του μανιερισμού επίσης αποτυπώνουν με σχολαστική λεπτομέρεια την πραγματικότητα γύρω τους όχι μόνο ως απλή εξάσκηση αλλά συχνά για να τη μεταφέρουν αυτούσια στο επίσημο έργο τους (A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 78).



Αλντροβάντι επιζητά την πραγματικότητα στην λεπτομερειά της, ώστε να αποτυπώσει το σύμπαν που προσπαθεί να διαφυλάξει στην αιωνιότητα. Ο Κρότσε χρησιμοποιεί δημώδη και καυστική γλώσσα, για να περιγράψει πιο εύγλωττα την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει για τους μελετητές η περίπτωση του επισκόπου της Μπολόνια και πρωταγωνιστή στη διατύπωση της Συνθήκης του Τρέντο, Γκαμπριέλε Παλεότι, και η σχέση του με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην πόλη της Μπολόνια, έχει την αφετηρία του στη δημοσίευση του δίτομου έργου του Πάολο Πρόντι (Paolo Prodi), το 1959.<sup>254</sup> Την ίδια χρονολογική περίοδο που αναδεικνύεται η σχέση της τεχνοτροπίας των τριών Καράτσι με την πραγματικότητα, αναθεωρείται και ο ρόλος της Αντιμεταρρύθμισης στην τέχνη της Μπολόνια στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Αντίθετα με την άποψη που μέχρι τότε παρουσίαζε την Αντιμεταρρύθμιση υπεύθυνη για την συντηρητικοποίηση της τέχνης στα τέλη του 16<sup>ου</sup>, η έρευνα του Πρόντι ανέδειξε τον θετικό ρόλο του επισκόπου στις καλλιτεχνικές εξελίξεις της πόλης του. Ο επίσκοπος θεωρούσε την τέχνη πολύ σημαντική για την αναζωπύρωση της θρησκευτικής πίστης του ποιμνίου του και αφιέρωσε έναν ολόκληρο διάλογο στην καθοδήγηση των καλλιτεχνών. Πρόκειται για τον περίφημο *Διάλογο για τις ιερές και κοσμικές εικόνες*,<sup>255</sup> ο οποίος επιβάλλει την αναγνωσιμότητα ή αλλιώς τη σχέση με την πραγματικότητα, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την θρησκευτική τέχνη.

Έτσι στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η αρνητική σύζευξη Καράτσι – Αντιμεταρρύθμιση → εκλεκτικισμός μετατράπηκε σε θετική: Καράτσι – Αντιμεταρρύθμιση → νατουραλισμός.

Ο ίδιος ο Πρόντι συμμετέχει μαζί με τον Τζιουσέπε Όλμι (Giuseppe Olmi) στον κατάλογο του 1987 για την έκθεση της Ουάσινγκτον *Τέχνη, Επιστήμη και Φύση*

<sup>254</sup> P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 2 τόμοι, Ρώμη, Edizioni di storia e letteratura, 1959-67.

<sup>255</sup> G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Μπολόνια.

στην Μπολόνια γύρω στο 1600,<sup>256</sup> όπου εκτός από την περίπτωση του Παλεόττι, επισημαίνεται και η δραστηριότητα του Αλντροβάντι, στην οποία παρέπεμψε πρώτος ο Μπόσλο.

Για τους Μπόσλο και Όλμι, η δημιουργική περιέργεια του επιστήμονα, φυσιολογική και προσωπικού φίλου του Παλεόττι, Ούλισε Αλντροβάντι, υπήρξε ένας ακόμη παράγοντας στην δημιουργία ενός γενικότερου κλίματος που ενθάρρυνε το ενδιαφέρον για την εξερεύνηση και απεικόνιση του πραγματικού.

Ο Αλντροβάντι αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην κατάρτιση



Εικ. 13. Αγκοστίνο Καράτσι, Ούλισε Αλντροβάντι, χαρακτηριστικό.

μίας σειράς εικονογραφημένων οδηγιών φυσικής ιστορίας,<sup>257</sup> που φιλοδοξούσε να συμπεριλάβει στις σελίδες του, το σύνολο του υπάρχοντος φυσικού κόσμου, στην παραμικρή του λεπτομέρεια. Για να επιτύχει το στόχο του, είχε οργανώσει ένα ζωγραφικό εργαστήριο στη Μπολόνια ενώ παράλληλα συνοδευόταν σε κάθε εξόρμησή του στην εξοχή της πατρίδας του από ένα ζωγράφο, έτοιμο να απαθανατίσει με την τέχνη του, κάθε θαύμα της φύσης που θα παρουσιαζόταν μπροστά

του.<sup>258</sup> Ως αποτέλεσμα, για τον Αλντροβάντι, η ζωγραφική είχε έναν βασικό και λειτουργικό στόχο:

να παρέχει μία πιστή εικόνα της πραγματικότητας.<sup>259</sup>

Σύμφωνα με την θεωρία των Μπόσλο και Όλμι, η πεποίθηση αυτή του φυσιολογικού αλλά και οι δραστηριότητές του, δεν μπορεί παρά να αποτέλεσαν τμήμα

<sup>256</sup> G. Olmi and P. Prodi, "Art, Science and Nature in Bologna", *The Age of Correggio and the Carracci*, 1987, ό.π., σελ. 213-235. Ο ίδιος κατάλογος που αναφέρεται λίγο παραπάνω σε σχέση με τη θεωρία της 'Εμιλιανιτά'. Ο Όλμι συμμετέχει επίσης στο συμπόσιο που διοργανώνεται με την ευκαιρία της έκθεσης στην Ουάσινγκτον την ίδια χρονιά. Στα πρακτικά του συμποσίου που εκδίδονται στην Μπολόνια το 1987, περιλαμβάνεται το άρθρο του Όλμι : «Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters in the second half of the 16<sup>th</sup> century», σελ. 63-73. Στην εισαγωγή του άρθρου (σελ. 63) ο συγγραφέας τονίζει επίσης το «δυναμισμό της πολιτιστικής ζωής στη Μπολόνια, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ιταλικές πόλεις που πνίγονταν υπό τις συνθήκες της Αντιμεταρρύθμισης».

<sup>257</sup> Στη διάρκεια της ζωής του εκδόθηκαν στη Μπολόνια τρεις τόμοι ορνιθολογίας (*Ornithologia*, 1599, 1600 και 1603), ένα λεύκωμα με έντομα (*De animalibus insectis*, 1602) και ένας τόμος με απολιθώματα (*Animalibus exsanguibus*, 1606).

<sup>258</sup> G. Olmi, *Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters*, ό.π., Μπολόνια, 1987, σελ. 65-66.

<sup>259</sup> G. Olmi, P. Prodi, ό.π., σελ. 225.

της γενικής παιδείας των τριών Καράτσι.<sup>260</sup> Ωστόσο εκτός από το χαρακτηριστικό του Αγκοστίνου με το πορτραίτο του Αλντροβάντι και τη μαρτυρία του Μαλβαζία για τις προσωπικότητες που σύχναζαν στο εργαστήριο των Καράτσι,<sup>261</sup> δεν υπάρχει άλλη απόδειξη για οποιαδήποτε τύπου επικοινωνία μεταξύ τους.<sup>262</sup>

Επιπλέον, είναι γνωστό ότι ο Αλντροβάντι συνεργάζονταν στη Μπολόνια με μία σειρά από αναγνωρισμένους ζωγράφους, στην πλειοψηφία τους εκπροσώπους του μανιερισμού, η τεχνοτροπία των οποίων στην διαπραγμάτευση των θεμάτων του φυσικού κόσμου, χαρακτηρίζεται από ένα επίπεδο και περιγραφικό ύφος που δεν έχει καμμία ομοιότητα με την πρώιμη τεχνοτροπία του Αννίπαλε. Η συγκεκριμένη δραστηριότητα εξάλλου, δεν φαίνεται να επηρέασε το ύφος των ζωγράφων αυτών στις θρησκευτικές παραγγελίες, εκτός ίσως από τον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να διαπραγματευτούν δευτερεύουσας σημασίας φυτικά μοτίβα, όπως συνέβει στην περίπτωση του Τζάκοπο Λιγκότσι ( Jacopo Ligozzi).

Αλλά υπάρχει και ένα δεύτερο σημαντικό επιχείρημα ενάντια στην προσέγγιση Μπόσλο: ο τρόπος που ο φυσιοδίφης αντιλαμβάνονταν την έννοια της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα του Αλντροβάντι δεν στηρίζονταν αποκλειστικά στην εμπειρία των αισθήσεων του, αλλά κατά ένα μεγάλο μέρος σε δευτερεύουσες πηγές, ή στις αφηγήσεις τρίτων, μία τάση πολύ διαδεδομένη στους ερευνητές του 17ου αιώνα. Έτσι στη σειρά των λευκωμάτων του Αλντροβάντι συμμετέχουν επίσης οι φαντασιακές εικόνες τεράτων και διαφόρων υβριδικών πλασμάτων,<sup>263</sup> τα οποία

<sup>260</sup> P. Prodi και G. Olmi, “Art, Science, and Nature...”, 1987, ό.π., σελ. 233.

<sup>261</sup> “Fu la stanza loro il più frequentato ricetto di quanti letterati di que’ tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro serie fatiche sullo Studio Pubblico, l’ Aldrovando, Il Magini...” ( Malvasia, *Felsina Pittrice*, τόμ. 1, 1971, ό.π., σελ. 289).

<sup>262</sup> Όπως αποδεικνύει ο Ζαππέρι (R. Zapperi, “Tentazione e rifiuto dell’ordine”, *Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 35) σε γράμμα του που χρονολογείται το 1595 και απευθύνεται σε έναν ευγενή από τη Φερράρα που του ζητούσε σχέδια των Καράτσι, ο Αλντροβάντι ισχυρίζεται ότι δεν έχει καμμία σχέση με τους κυρίους Καράτσι “primieramente mi duole ch’io non sia di tale autorita di potere servire v.s come desidera, non havendo alcuna familiarita con questi signori Carracci...” ( BUB, Ms, Aldrovandi, 21, τομ. IV. C.90).

<sup>263</sup> Πρόκειται για την *Monstrorum Historia* που εκδίδεται το 1642 με την συνδρομή του μαθητή του Αλντροβάντι, Μπαρτολομέο Αμπροζίνι (Bartolomeo Ambrosini). Στο καταπληκτικό αυτό λεύκωμα συμμετέχουν οι πιο απίθανες αναπαραστάσεις τεράτων και ποικίλων φανταστικών μορφών, βασισμένες σε ένα μείγμα πληροφοριών από την αρχαία ελληνική μυθολογία, τις αφηγήσεις των περιηγητών του νέου κόσμου κά.. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι τα τέρατα αυτά για τον Αλντροβάντι και τους συγχρόνους του αποτελούν πραγματικά δημιουργήματα της φύσης, μέσω των οποίων η φύση εκδηλώνει την παιγνιώδη διάθεσή της να μιμηθεί τον καλλιτέχνη. Όπως ο καλλιτέχνης δημιουργεί με τη φαντασία του, η φύση με παρόμοιες δημιουργίες αποπειράται να τον μιμηθεί. Βλ. J. Céard, “La monstrorum historia d’Ulisse Aldrovandi ou La nature, l’art et le monster” πρόλογος στη γαλλική έκδοση της *Monstrorum Historia*, Παρίσι, 2002, σελ. VII - XLI.

εμφανίζονται ίσως στις αφηγήσεις διαφόρων εξερευνητών ή στην προφορική παράδοση, αλλά καμμία σχέση δεν παρουσιάζουν με πραγματικά όντα. Τα τερατόμορφα αυτά πλάσματα αποδίδονται από την πένα των ζωγράφων με την πειστικότητα και την λεπτομέρεια μίας απόδοσης «εκ του φυσικού», επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ιδιόμορφη σχέση μεταξύ επιστήμης και φαντασίας που χαρακτηρίζει τον 17ο αιώνα.



Εικ. 14. Ούλισε Αλντροβάντι, *Θαλάσσιο τέρας*, Από την εικονογράφηση της *Monstrorum Historia*, 1642, Μπολόνια

Ο τρίτος καθοριστικός παράγοντας που θέτει ο Μπόσλο, για την πολιτιστική ζωή της Μπολόνια, ο Τσέζαρε Κρότσε, έχει μελετηθεί λιγότερο από τους άλλους δύο, σε σχέση με την δημιουργία του Αννίμπαλε.<sup>264</sup> Η δημόδης γλώσσα αλλά και η θεματική τού ‘ποιητή της πλατείας’,<sup>265</sup> όπως τον ονομάζει, θεωρούνται από τον Μπόσλο ενδείξεις του ενδιαφέροντός του για τις έννοιες και τις χαρές του απλού ανθρώπου.<sup>266</sup>

Ωστόσο οι στίχοι του Κρότσε, οι οποίοι αποτελούν τμήμα μίας πλούσιας και ιδιαίτερα δημοφιλούς κωμικής παράδοσης, δεν απευθύνονται αποκλειστικά στους εκπροσώπους των ανώτερων τάξεων και την αλλαζονεία τους, όπως αφήνει ο

<sup>264</sup> Olindo Guerrini, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Μπολόνια, N. Zanichelli, 1879. Piero Camporesi, *La maschera di Bertoldo : G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Τορίνο, G. Einaudi, 1976.

<sup>265</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 116: “Giulio Cesare Croce. Poeta di Piazza”.

<sup>266</sup> Ό.π., σελ. 118.

Μπόσλο να εννοηθεί.<sup>267</sup> Αντίθετα, επιδεικνύουν την ίδια έντονη σατιρική διάθεση έναντι των εκπροσώπων των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων.

Η σάτιρα του Κρότσε η οποία απευθύνεται σε όλες τις κοινωνικές ομάδες της πόλης, χαρακτηρίζεται επιπλέον από μία έκδηλη εμμονή στη διατήρηση της κοινωνικής ιεραρχίας, όπως αποδεικνύεται από τον σκληρό θάνατο τον οποίο βρήκαν οι περισσότεροι από τους ήρωές του, όταν επιχειρήσαν να προσπεράσουν με τους άθλους τους, τα όρια της κοινωνικής τάξης στην οποία γεννήθηκαν. Ένας από τους πιο δημοφιλείς ήρωες του Κρότσε, ο Μπερτόλντο, πεθαίνει από την στέρηση των φασολιών του, ταπεινού φαγητού αυστηρά συνδεδεμένου με την κοινωνική του τάξη.<sup>268</sup>

Η απόδοση του πολιτιστικού πλαισίου της Μπολόνια στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα από τον Μπόσλο, παρόλο που αποκαλύπτει ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες πτυχές της ιστορίας της πόλης, παραμένει ιδιαίτερα αόριστη και γενικευτική ώστε να συνδεθεί οργανικά με τις νατουραλιστικές τάσεις, που σύμφωνα με τον συγγραφέα, παρουσιάζονται στην τέχνη του Αννίμπαλε.<sup>269</sup>

Ο ίδιος ο συγγραφέας συνειδητοποιεί τις αδυναμίες των προτάσεων του, αναγνωρίζοντας τον συντηρητισμό του Παλεόττι,<sup>270</sup> την ενασχόληση του Αλντροβάντι με μυθικά τέρατα, και την δημοτικότητα της σάτιρας του Κρότσε ανάμεσα στις τάξεις των ευγενών. Αποδίδει όμως τις αντιφάσεις αυτές στην αντίρροπη δύναμη της παράδοσης, στην οποία «οι τρεις πρωταγωνιστές του θα ήταν πολύ δύσκολο να εναντιωθούν, χωρίς να θέσουν σε κίνδυνο τη ζωή και το έργο τους». Σύμφωνα εξάλλου με τον Μπόσλο, η εξισορρόπηση μεταξύ παρατήρησης της φύσης

<sup>267</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 117.

<sup>268</sup> Το σατιρικό αυτό δράμα του Κρότσε με ήρωα τον Μπερτόλντο, όπως θα δούμε παρακάτω, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα για την ανάδειξη της κωμικής πλευράς του έργου του Αννίμπαλε, *Χωρικός που τρώει φασόλια*, και κατά συνέπεια ανατρέπει τον ισχυρισμό του Μπόσλο ότι οι ηθογραφίες πηγάζουν από τη συμπάθεια του ζωγράφου για τους απλούς ανθρώπους και τα προβλήματα τους.

<sup>269</sup> Η τάση για γενίκευση και η αδυναμία εντοπισμού οργανικής και στέρεα αποδεδειγμένης σύνδεσης των καλλιτεχνικών φαινομένων με τις πολιτιστικές συνθήκες που κάθε φορά εξετάζονται, αποτελεί γενικότερο φαινόμενο της τάσης που τοποθετεί την ιστορία της τέχνης στο πλαίσιο μίας γενικής ιστορίας του πολιτισμού ( βλ. Ν. Χατζηνικολάου, ό.π., κυρίως σελ. 56).

<sup>270</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 41.

και σεβασμού της παράδοσης αποτελεί και το κύριο χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε.<sup>271</sup>

Όπως αποδεικνύεται, από το 1956 ως το 2006, το σύνολο των μελετητών του Αννίπαλε, επιλέγουν να τονίσουν την νατουραλιστική πλευρά της τεχνοτροπίας του, την οποία συνεχίζουν να αντιλαμβάνονται ως μία, παρά τις έντονες διαφορές που αυτή παρουσιάζει είτε ανάλογα με το θέμα είτε ανάλογα με την χρονική στιγμή που ο ζωγράφος το διαπραγματεύεται.

Ο νατουραλισμός μετατρέπεται από τη δεκαετία του 1950 και μετά, από τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό σε αξιολογικό κριτήριο, <sup>272</sup> φαινόμενο που σε πρώτο πλάνο φαίνεται συνδεδεμένο με την επιτυχία του Καραβάτζο και την τεράστια επίδραση της επιτυχίας αυτής στην έρευνα για την τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα γενικότερα.<sup>273</sup>

Στην περίπτωση του Αννίπαλε, η επίκληση του νατουραλισμού λειτουργεί ως το αντίδοτο στην κατηγορία του ακαδημαϊκού εκλεκτικισμού που στερούσε από το έργο του την δυνατότητα να ενταχτεί στο εικαστικό πάνθεον του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο νατουραλισμός όμως είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί στα θρησκευτικά και μυθολογικά έργα του Αννίπαλε, ήδη από την περίοδο της Μπολόνια και στη συνέχεια ακόμη δυσκολότερο στην περίοδο της Ρώμης, παρόλη την έκδηλη διαφοροποίηση της κάθε τεχνοτροπίας του από το μανιερισμό και την αναμφισβήτητη αυθεντικότητά της. Έτσι, η προσπάθεια ορισμού της τεχνοτροπίας του, αποδεικνύεται ιδιαίτερα δύσκολη για τους μελετητές του, οι οποίοι συχνά καταφεύγουν στην χρήση της εξισοροποιητικής λύσης, που είχε ήδη προτείνει ο

<sup>271</sup> Ενδεικτική είναι η παρατήρηση του Μπόσλο ότι ο Κρότσε αφαιρούσε από τη σάτιρα τις κοφτερές αιχμές που θα μπορούσαν να του στοιχίσουν τη ζωή του, μία πρακτική που σύμφωνα με το συγγραφέα χρησιμοποιούσαν επίσης ο Αννίπαλε στη ζωγραφική του και ο Αλντροβάντι στην επιστημονική πρακτική. A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 118: “He ( Croce) found a solution by not losing sight of reality, but by representing it in an attractive manner, acceptable to all”.

<sup>272</sup> Ακόμη και ο Ντέτσι, όπως είδαμε, δεν παραλείπει να τονίσει την ύπαρξη νατουραλιστικών στοιχείων στο έργο του Αννίπαλε παρόλο που αμφισβητεί τα αίτια που σύμφωνα με τους υπόλοιπους μελετητές, οδήγησαν στην εμφάνισή τους ( κύριο ανάμεσα τους ο αυθορμητισμός ). Ο Ντέτσι αρνείται να αναγνωρίσει στην καλλιτεχνική δημιουργία του Αννίπαλε ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που μετατρέπεται σε αξιολογικό κριτήριο στον 20ο αιώνα: τον αυθορμητισμό.

<sup>273</sup> Σε δεύτερο πλάνο, πέρα από το φαινόμενο ‘Καραβάτζο’ πρόκειται για ένα ενδιαφέρον ζήτημα που οι πραγματικές του αιτίες δεν έχουν ακόμα διερευνηθεί.

Μπελλόρι, στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, και είναι ή ίδια ακριβώς που οδήγησε στην εκλεκτικιστική και ακαδημαϊκή πρόσληψη του έργου του.<sup>274</sup>

### **Η πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών από το 1956 μέχρι σήμερα**

Η ουσιαστική διαφορά στην πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών από το 1956 και μετά είναι η οριστική τους σύνδεση με την υπόλοιπη καλλιτεχνική παραγωγή του Αννίπαλε. Η νέα έμφαση στη νατουραλιστική πτυχή του συνολικού έργου του ζωγράφου, όχι μόνο επιτρέπει την ένταξη των ηθογραφικών σκηνών στο έργο του, όπως εξάλλου αποδεικνύεται με τις αποδόσεις της έκθεσης του 1956, αλλά σε συνδυασμό με την πρώιμη χρονολόγησή τους, τις τοποθετεί σε θέση κλειδί για την κατανόηση της γένεσης του γενικότερου ζωγραφικού του ύφους.<sup>275</sup>

Η θεματική των ηθογραφικών σκηνών αποτελεί, σύμφωνα με την νέα αυτή προσέγγιση, απόδειξη του ενδιαφέροντός του ζωγράφου για την πραγματικότητα γύρω του, με την οποία πειραματίζεται από την αρχή, χωρίς τις αποσκευές του μανιερισμού που κουβαλούν οι άλλοι δύο Καραάτσι.<sup>276</sup>

Ενισχύονται με αυτόν τρόπο δύο πολύ σημαντικά επιχειρήματα: Τα νατουραλιστικά θεμέλια της τεχνοτροπίας του και η πρωτοποριακότητα του εγχειρήματός του.

Για να επιτευχτεί όμως αυτό χρειάζεται επιπλέον η επιβεβαίωση της διαφοροποίησής του από παρόμοιες και πρωιμότερες απόπειρες των συναδέλφων του. Έτσι τονίζεται επανειλημμένα όχι μόνο η στενή σχέση των ηθογραφικών του έργων με την πραγματικότητα, αλλά και η αντίθεσή τους με τα έργα του Πασσαρότσι, τα οποία προσλαμβάνονται συνδεμένα με την παράδοση της κωμωδίας και της σάτιρας σε αντίθεση με αυτά του Αννίπαλε που προσλαμβάνονται ως αποστασιοποιημένες

<sup>274</sup> Όπως συμβαίνει π.χ. στον κατάλογο της έκθεσης του 2006, θέμα που έχει συζητηθεί παραπάνω.

<sup>275</sup> Η ανανέωση του ενδιαφέροντος για τις ηθογραφικές σκηνές είχε επίσης ως αποτέλεσμα, την ανακάλυψη και απόδοση στον Αννίπαλε περισσότερων έργων παρόμοιας θεματικής, όπως είναι το *Κρεσπωλείο* της συλλογής του Φόρτουορθ στο Τέξας ή τα *Δύο παιδιά που πειράζουν μία γάτα*, του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης.

<sup>276</sup> C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Μιλάνο, Silvana, 2008, σελ. 34. Η διατύπωση αυτή της Ρόμπερτσον συνοψίζει την γενική άποψη των μελετητών κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

και ακριβείς εικόνες της πραγματικότητας, χωρίς κωμικά στοιχεία ή προσωπικά σχόλια.<sup>277</sup>

Η προσωπική επέμβαση του ζωγράφου στην διαπραγμάτευση του θέματος, σε απόλυτη αντίθεση με αυτήν του Πασσαρόττι, τείνει, σύμφωνα με την πλειοψηφία των μελετητών, στην μετουσίωση ενός κωμικού θέματος σε αξιοπρεπές πορτραίτο ενός επαγγέλματος.<sup>278</sup>

Ση συνέχεια θα παρουσιαστούν αναλυτικότερα οι απόψεις των εκπροσώπων και των τριών ενοτήτων που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι οποίες φαίνεται ότι στο θέμα των ηθογραφικών σκηνών κατά κύριο λόγο συμπίπτουν<sup>279</sup> και μπορούν να συνοψιστούν στα παρακάτω:

**Α. Οι ηθογραφικές σκηνές απεικονίζουν την πραγματικότητα και πηγάζουν από το ενδιαφέρον και την συμπάθεια του ζωγράφου για τους απλούς ανθρώπους.**

Σύμφωνα με τον Πόσνερ, πρόκειται « για φωτογραφικά στιγμιότυπα, τα οποία ο ζωγράφος αποτυπώνει με την ακρίβεια του παρατηρητή, απαλλαγμένα από μεταφορικά ή παιγνιώδη μηνύματα με έναν ανεπεξέργαστο σχεδόν αφελή τρόπο, συγκεντρωμένος κυρίως στην σχέση του ζωγραφικού αυτού είδους με την πραγματικότητα».<sup>280</sup> Η δραστηριότητα αυτή του ζωγράφου, σύμφωνα με τον Πόσνερ χαρακτηρίζει την περίοδο των νεανικών του χρόνων και του παρέχει εκτός από τη δυνατότητα εξάσκησης, μία εναλλακτική μορφή εισοδήματος.<sup>281</sup>

<sup>277</sup> Στα πλαίσια της ίδιας κατεύθυνσης μπορεί να τοποθετηθεί και η νέα τάση που προτείνει νέα χρονολόγηση για το *Κρεοπωλείο* του Πασσαρόττι, γύρω στο 1580. Η νέα αυτή χρονολόγηση τοποθετεί τον Πασσαρόττι στη σφαίρα επιρροής του Αννίμπαλε στο θέμα της ηθογραφίας, αντιστρέφοντας την μέχρι τώρα θεωρία για το αντίθετο. Σύμφωνα με την διατύπωση της Ρόμπερτσον, πολύ πιθανά ο Πασσαρόττι ανταποκρίθηκε στην καινοτομία του Αννίμπαλε και όχι το αντίθετο ( C. Robertson, ό.π., 2008, σελ. 33).

<sup>278</sup> Αυτή είναι εξάλλου, όπως θα δούμε, και η επικρατέστερη ερμηνεία του *Κρεοπωλείου* της Οξφόρδης.

<sup>279</sup> Με μοναδική εξαίρεση τον Ντέμσι που συμμερίζεται, στην περίπτωση του *Κρεοπωλείου* της Οξφόρδης, την παραδοσιακή ερμηνεία του ως αλληγορικού πορτραίτου της οικογένειας των Καράτσι, όπως αναπτύσσεται εκ νέου από τον Μάρτιν.

<sup>280</sup> D. Posner, ό.π., σελ. 24.

<sup>281</sup> Ό.π., σελ. 23. Ο Τσαρλς Ντέμσι δεν αναφέρεται στις ηθογραφικές σκηνές παρά για να αμφισβητήσει την άποψη του Πόσνερ για την μαθητεία του Αννίμπαλε στον Πασσαρόττι. Τα προοπτικά λάθη του *Κρεοπωλείου*, όπως η βράχυνση του χεριού του κρεοπώλη, παραπέμπουν σε αδεξιότητα του Λουδοβίκο και όχι του Πασσαρόττι ( C. Dempsey, ό.π., σελ. 36-7). Όπως είναι αναμενόμενο, συμφωνεί με την άποψη του Μάρτιν για το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης. Στην υπ. 86 σχολιάζει την εικονογραφική ανάλυση του Μάρτιν ως υποδειγματική.



Για τους υποστηρικτές της ‘Εμιλιανιτά’ οι ηθογραφικές σκηνές αποτελούν ατράνταχτες αποδείξεις της επανενεργοποίησης του Εμιλιανικού νατουραλισμού. Σύμφωνα με τον Μπριγκάντι, «με τους Καράτσι ξανακερδίζει έδαφος η τάση για άμεση επικοινωνία με το θαύμα της ζωής που μας περιτριγυρίζει, ξεκινώντας από τα πιο οικεία θέματα, αλλά και η τάση για ελεύθερη παρατήρηση».<sup>282</sup>

Το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, ερμηνεύεται από τον Μπριγκάντι,<sup>283</sup> ως αποτέλεσμα της επιλογής του Αννίπαλε να ζωγραφίζει οικεία θέματα, όπως το κρεοπωλείο του θείου του, και πατέρα του Λουδοβίκο, Τζιάν Μαρία Καράτσι. Από την ίδια τάση, προέρχονται, σύμφωνα με τον Μπριγκάντι, και άλλα έργα του Αννίπαλε, πιο ιδιωτικού χαρακτήρα, όπως τα συγκινητικά σχέδια σκηνών του καθημερινού νοικοκυριού.<sup>284</sup>



Εκ. 15  
*Μητέρα στεγνώνει ρούχα στο τζάκι*, Μολύβι  
με καφετιά και γκρίζα μελάνη,  
32.8 x 23.6 εκ., περ.1580 - 1589,  
Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.

Η προσέγγιση του Μπόσλο δεν διαφέρει πολύ από του Πόσνερ. Οι ηθογραφικές σκηνές αποδεικνύουν το ενδιαφέρον του Αννίπαλε για την καθημερινή ζωή, όπως και πολλά από τα σχέδιά του.<sup>285</sup> «... Επιδεικνύει ένα ζωηρό ενδιαφέρον για την απτή πραγματικότητα...εγκαταλείπει το εργαστήριό του και αφήνει τον εαυτό του να εμπνευστεί από το περιβάλλον του». <sup>286</sup> «Παρατηρεί τους πάντες και τα πάντα

<sup>282</sup> G. Briganti, ό.π., σελ. xvi.

<sup>283</sup> Παραπέμποντας στο Ζαμπέρι.

<sup>284</sup> Αναφέρεται προφανώς στο σχέδιο *Οικογενειακή σκηνή: μητέρα που στεγνώνει τα ρούχα*, του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης.

<sup>285</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 34.

<sup>286</sup> Ό.π., σελ. 3.

με ενθουσιασμό – ζητιάνους και μαγαζάτορες, όπως και μία γυναίκα την ώρα που απλώνει τα ρούχα μπροστά στη φωτιά [...] άμεση και διεισδυτική παρατηρητικότητα καθιστούν τον χωρικό που τρώει φασόλια, άτομο εξίσου μεγάλου ενδιαφέροντος όπως οι θεοί, οι ήρωες και οι πρίγκηπες»<sup>287</sup>

Επίσης σύμφωνα με τον Μπόσλο, η επιλογή του Αννίμπαλε να ασχοληθεί με παρόμοια θεματική, «αποδεικνύει ότι δεν δίσταζε να δεχτεί την πραγματικότητα σε όλες τις εκδοχές της, εκδηλώνει τη συμπάθειά του για τον απλό άνθρωπο, το ενδιαφέρον για τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις και φυσικά επιδεικνύει την οξεία παρατηρητικότητά του».<sup>288</sup>

Το κοινωνικό ενδιαφέρον για το Μπόσλο έχει λιγότερη βαρύτητα από την τάση του Αννίμπαλε για αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας: <sup>289</sup> «...Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Αννίμπαλε ένιωθε πραγματικό ενδιαφέρον για τους ανθρώπους που απεικόνιζε. Του αρκούσε να καταγράψει τις εντυπώσεις του. Αυτή ακριβώς η αντικειμενικότητα αποδεικνύει ένα άνοιγμα προς τον κόσμο που μας περιβάλλει, που θεωρούνταν αδιανόητο στο παρελθόν».<sup>290</sup>

Οι Πρόντι και Όλμι συνδέουν την «τάση του Αννίμπαλε για την απεικόνιση κρεοπωλείων και ανθρώπων που τρώνε φασόλια»,<sup>291</sup> με την γενική τάση για νατουραλισμό που απέπνεε το γενικό πολιτιστικό κλίμα της Μπολόνια μέσω των δραστηριοτήτων του επισκόπου Παλεόττι και του φυσιοδίφη Αλντροβάντι.

Την ίδια άποψη σχετικά με τις ηθογραφικές σκηνές υιοθετούν και οι μελετητές των σχεδίων. Ακολουθώντας την άποψη Πόσνερ, η Νταϊάν ντε Γκράτσια (Diane de Grazia), δηλώνει σε σχέση με το σχέδιο του *Αγοριού που τρώει φασόλια*:<sup>292</sup> «...ο Αννίμπαλε παρουσίαζε τους ανθρώπους όπως τους έβλεπε, χωρίς κανένα ηθικού

<sup>287</sup> Ο.π.

<sup>288</sup> Ο.π., σελ. 42.

<sup>289</sup> Εξάλλου, όπως έχει επισημανθεί, το σύνολο της πρότασης του Μπόσλο για την τεχνοτροπία του Αννίμπαλε στηρίζεται στο συσχετισμό της τεχνοτροπίας αυτής με την τάση για αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας που αποτελεί το κυρίαρχο ρεύμα σε παράλληλες πολιτιστικές δραστηριότητες της εποχής.

<sup>290</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 154.

<sup>291</sup> P. Prodi και G. Olmi, “Art, Science and Nature..”, 1987, ό.π., σελ. 228.

<sup>292</sup> Το σχέδιο αυτό βρίσκεται στο Ουφίτσι και θεωρείται προπαρασκευαστικό για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*. Βλ. παρακάτω, σελ. 158, εικ. 38.

περιεχομένου σχόλιο».<sup>293</sup> Η ίδια, παρατηρεί για τα σχέδια του Αννίπαλε που αναπαράγονται στα χαρακτηριστικά των *Arti di Bologna*: «Τα σχέδια αυτά, τα περισσότερα από τα οποία αγνοούνται, είχαν σκοπό να αποτελέσουν ακριβή καταγραφή των εργατικών επαγγελμάτων της Μπολόνια και όχι προσωπικές παρατηρήσεις του χαρακτήρα τους.<sup>294</sup>

**Β. Τοποθετούνται χρονολογικά, τεχνοτροπικά και θεματικά στην αφετηρία της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του ζωγράφου και παίζουν προπαρασκευαστικό - εκπαιδευτικό ρόλο στην διαμόρφωση του επίσημου ζωγραφικού του ύφους.**

Ο Πόσνερ εστιάζει το ενδιαφέρον του στην σημασία της ηθογραφικής θεματικής για την καλλιτεχνική εξέλιξη του Αννίπαλε, τεχνοτροπικά. Σύμφωνα με την θεωρία του για τους συνεχείς και πρακτικού τύπου πειραματισμούς του Αννίπαλε, οι ηθογραφικές σκηνές αποτελούν, τουλάχιστον σε πρώτο και σημαντικότερο πλάνο, έναν αποτελεσματικό τρόπο εξάσκησης του ζωγράφου στην αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Στον κατάλογο της έκθεσης του 2006, οι ηθογραφικές σκηνές εντάσσονται στο αρχικό στάδιο της σταδιοδρομίας του Αννίπαλε που ταυτίζεται με την εξερεύνηση του πραγματικού και αποτελεί το θεμέλιο για την περαιτέρω ανάπτυξη της τεχνοτροπίας του.<sup>295</sup>

Για τους οπαδούς της Εμιλιανιτά, οι ηθογραφικές σκηνές εκπροσωπούν τον συμπαθητικό καθημερινό νατουραλισμό που ταυτίζεται με την επανεμφάνιση της 'Εμιλιανιτά' και αποτελεί το αρχικό στάδιο στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Αννίπαλε. Στη συνέχεια της σταδιοδρομίας του ο Αννίπαλε, σύμφωνα με την

<sup>293</sup> Diane de Grazia, "The inventive genius of Annibale Carracci", *The drawings of Annibale Carracci*, Κατάλογος της έκθεσης σχεδίων του Αννίπαλε Καράτσι στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον ( 26 Σεπτ. 1999 - 9 Ιαν.2000), 1999, σελ. 18.

<sup>294</sup> Diane de Grazia, ό.π., σελ. 18.

<sup>295</sup> Για την έκθεση και τον κατάλογο του 2006 στη Μπολόνια βλ. εδώ, σελ. 65-68.

παραπάνω θεωρία, μπόλιασε με τον Εμιλιανικό νατουραλισμό την κλασσική παράδοση της Ρωμαϊκής τέχνης.<sup>296</sup>

Για τον Μπόσλο, οι ηθογραφικές σκηνές συμβάλλουν το ίδιο καίρια στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του ζωγράφου, με τις τοιχογραφίες και τις πρώτες επίσημες παραγγελίες θρησκευτικών έργων. Παρόλα αυτά δεν παύουν να θεωρούνται προϊόντα λιγότερο κοπιαστικής εργασίας που προκύπτουν από κάποιες ώρες ξεκούρασης: «...Μπορεί βέβαια να προέρχονται από κάποιες ώρες ξεκούρασης», αλλά «παρόμοια αίσθηση του χιούμορ και ικανότητα αποστασιοποίησης παρουσιάζουν και οι επίσημες παραγγελίες του ζωγράφου». <sup>297</sup>

**Γ. Σε αντίθεση με τον τρόπο διαπραγμάτευσης ανάλογων θεμάτων από τον Πασσαρόττι ή άλλους ζωγράφους που προηγούνται χρονολογικά, ο Αννίμπαλε δεν διακωμωδεί το θέμα του.**

Συγκρίνοντας το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης του Αννίμπαλε με τους *Δύο κρεοπώλες*, του Πασσαρόττι, ο Πόσνερ δηλώνει: «Ο πίνακας του Αννίμπαλε διαφέρει σημαντικά από την εκδοχή του Πασσαρόττι για το ίδιο θέμα».<sup>298</sup> «Ο Πασσαρόττι στο *Κρεοπωλείο* του», συνεχίζει ο Πόσνερ, «επιμένει στην κωμική εμφάνιση χυδαίων φυσιογνωμικών τύπων...αντίθετα από τον Αννίμπαλε...του οποίου οι κρεοπώλες δεν απευθύνουν αστείες γκριμάτσες στο θεατή αλλά ασκούν το επάγγελμά τους με φυσικότητα και επαγγελματική σοβαρότητα».<sup>299</sup> Και παρακάτω: «Ενώ ο αρχαιότερος ζωγράφος βασίζεται για την διαπραγμάτευση του θέματος σε εκτενείς κωμικές υπερβολές, ο Αννίμπαλε βασίζεται σε οξυδερκή και πνευματώδη παρατήρηση των ανθρώπων και των καταστάσεων».<sup>300</sup>

Σύμφωνα με τον Πόσνερ, η τακτική αυτή του Αννίμπαλε τονίζει επίσης τη διαφοροποίηση των ηθογραφικών θεμάτων του από τις ηθογραφικές σκηνές των Ολλανδών ζωγράφων : «έρχεται σε αντίθεση με τους ζωγράφους του βορρά και τον

<sup>296</sup> Περίληπτικά οι σελ. xviii-xxix του G. Briganti στο “Lombard character...”, *The Age of Correggio and the Carracci*, ό.π.

<sup>297</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 33.

<sup>298</sup> D. Posner, “The butcher’s shop and other genre works by Annibale”, ό.π., σελ. 12.

<sup>299</sup> D. Posner, ό.π., σελ. 13.

<sup>300</sup> Ό.π.



Εικ. 16  
Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Δύο κρεσπώλες, Λάδι σε καμβά*, 152 x 112 εκ., περ. 1580  
Εθνική Πινακοθήκη, Παλάτσο Μπαρμπερίνι, Ρώμη.

Πασσαρόττι που αντιλαμβάνονται τις σκηνές της καθημερινής ζωής με τους όρους του ιδιαίτερου χαρακτήρα ή όπως θα μπορούσε να πει κανείς, του ψυχολογικού περιεχομένου των κοινών ανθρώπων και του περιβάλλοντός τους. Ο Πασσαρόττι με τις κωμικές εξάρσεις του αλλά και οι Άρτσεν και Μπουκελάερ με την ακρίβεια και την αντικειμενικότητα με την οποία αποδίδουν τις φυσιολογικές λεπτομέρειες, εξειδικεύουν και δημιουργούν ιδιαίτερες προσωπικότητες για τους πρωταγωνιστές των έργων τους. Αντίθετα ο Αννίπαλε, με την πιο ευρεία και γενικευτικού τύπου διαπραγματεύσή του, τείνει να περιορίζει την ιδιαίτερη προσωπικότητα των ανθρώπων που αναπαριστά. Οι τύποι που ο Αννίπαλε δημιούργησε (αναφέρεται και πάλι στο παράδειγμα του *Κρεσπωλείου*) αποτελούν αναγνωρίσιμα μέλη μίας κοινωνικής τάξης και ενός επαγγέλματος αλλά δεν έχουν ατομική ψυχολογική ταυτότητα: «Συνεισφέρουν στην εικονογράφηση της ευρύτερης δραστηριότητας στο χώρο της αγοράς με τρόπο εν μέρει πνευματώδη αλλά στο σύνολό του σχεδόν δημοσιογραφικό. Επιπλέον, η απεικόνιση παρόμοιων τύπων, αποτελεί ταυτόχρονα το μέσο για την πιο εντυπωσιακή και τολμηρή επίδειξη μίας νατουραλιστικού τύπου αναπαράστασης».<sup>301</sup>

Ο Μπόσλο, όχι μόνο δεν βρίσκει κανένα κωμικό στοιχείο στον τρόπο με τον οποίο ο Αννίπαλε διαπραγματεύεται τα ηθογραφικά του θέματα, αλλά υπογραμμίζει την τάση του ζωγράφου να απεικονίζει τους χωρικούς, τους νάνους και τους ζητιάνους του με συμπάθεια ανάλογη με αυτήν που επιδεικνύει στα μέλη των πιο περιζήτητων κοινωνικών κύκλων.<sup>302</sup> Με την άποψη αυτή εγκαινιάζει μία νέα τάση

<sup>301</sup> D. Posner, ό.π., σελ. 13.

<sup>302</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 34.

στην προσέγγιση των ηθογραφικών σκηνών, η οποία συστηματοποιείται αργότερα κυρίως από το Ρομπέρτο Ζαππέρι, στη μονογραφία του 1989.<sup>303</sup>

Ωστόσο, όταν έρχεται η ώρα να συγκρίνει το *Κρεοπωλείο* του Αννίπαλε με τους *Δύο κρεοπώλες* του Πασσαρόττι επικεντρώνεται κυρίως στην «ιδιαιτέρα πιο εκλεπτυσμένη διαπραγμάτευση» του Αννίπαλε.<sup>304</sup>

Στη σύγκριση μεταξύ των δύο παραπάνω έργων στηρίζεται και η διαφοροποίηση της ηθογραφίας του Αννίπαλε από αυτήν του Πασσαρόττι, από τον Ζαππέρι, το 1989. Ο Ζαππέρι τονίζει την διαφορά στον τρόπο απεικόνισης του επαγγέλματος του κρεοπώλη, μεταξύ των δύο ζωγράφων και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι : «Η αναπαράσταση των δύο κρεοπωλών από τον Πασσαρόττι έχει κύριο στόχο να προκαλέσει το γέλιο του θεατή».<sup>305</sup> Ο Πασσαρόττι παρουσιάζεται από τον Ζαππέρι ως «ο εκπρόσωπος της παράδοσης που εντάσσει την απεικόνιση των χειρωνακτικών επαγγελμάτων στο είδος της κωμωδίας που προορίζεται για την διασκέδαση των ανώτερων κοινωνικών τάξεων».<sup>306</sup>

Αντίθετα, σύμφωνα με τον Ζαππέρι, ο τρόπος που ο Αννίπαλε προσεγγίζει την ηθογραφία είναι καινοτόμος και πρωτοποριακός. Ο Αννίπαλε προσεγγίζει τα ‘κατώτερα’ αυτά θέματα με εντελώς διαφορετικό τόνο. Εγκαταλείπει κάθε πρόθεση για διακωμώδηση και χρησιμοποιεί την ίδια σοβαρότητα που η τέχνη μέχρι τη στιγμή αυτή επιφύλασσε αποκλειστικά για την απεικόνιση θεμάτων υψηλού επιπέδου».<sup>307</sup>

Ο Ζαππέρι, όχι μόνο δεν αναγνωρίζει κωμικά στοιχεία στην απεικόνιση των κρεοπωλείων από τον Αννίπαλε αλλά υποστηρίζει επιπλέον ότι στην περίπτωση του *Κρεοπωλείου*, του Φόρτγουορθ, ο Αννίπαλε προσπαθεί να ενισχύσει το κοινωνικό κύρος των πρωταγωνιστών του επιλέγοντας για αυτούς πόζες που συνηθίζονται στην εικαστική παράδοση για την απεικόνιση των ευγενών.<sup>308</sup>

Την ίδια άποψη εκφράζει ο Ζαππέρι και για τα *Άρτι*, υποστηρίζοντας ότι ο Αννίπαλε περιγράφει τους πλανόδιους πωλητές του με μια ανθρώπινη συμπάθεια

<sup>303</sup> R. Zapperi, *Annibale Carracci, Ritratto di artista da giovane*, ό.π.

<sup>304</sup> A. W. A. Boschloo, ό.π., σελ. 65.

<sup>305</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 46.

<sup>306</sup> R. Zapperi, ό.π.

<sup>307</sup> Ό.π., σελ. 51-52.

<sup>308</sup> Ό.π., σελ. 52. Τα κύρια επιχειρήματα του Ζαππέρι προς αυτήν την κατεύθυνση θα αναφερθούν στο ειδικό κεφάλαιο για το *Κρεοπωλείο* του Τέξας.

που δεν έχει προηγούμενο στην εποχή του.<sup>309</sup> Η εξήγηση που δίνει ο Ζαππέρι είναι η καταγωγή του ίδιου του Αννίπαλε από την τάξη των τεχνιτών, γεγονός που ευθύνεται και σε μεγάλο βαθμό για τις καινοτόμες τάσεις του ζωγράφου που τον φέρνουν σε ρήξη με την παράδοση,<sup>310</sup> όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω.

Την άθροιση όλων των προηγούμενων παρουσιάζει ο Μπενάτι στην δική του σύγκριση μεταξύ Αννίπαλε και Πασσαρότσι στον κατάλογο της έκθεσης του 2006.<sup>311</sup> Οι παραπάνω διαφορές έχουν και μία επιπλέον σημασία για τον Μπενάτι: «...ο νατουραλισμός του Αννίπαλε, αντίθετα από αυτόν του Πασσαρότσι, φέρει πλέον το σημάδι του μοντερνισμού».<sup>312</sup> Εξάλλου, το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης χαρακτηρίζεται από τον ίδιο συγγραφέα σε επόμενο κεφάλαιο ως «παράξενη καινοτομία και ταυτόχρονα το μανιφέστο του μοντέρνου ρεαλισμού».<sup>313</sup>

### Συμπεράσματα

Στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται μία στροφή στην πρόσληψη του έργου των Καραάτσι και ειδικότερα του Αννίπαλε. Η νέα αυτή πρόσληψη τονίζει τα νατουραλιστικά στοιχεία που παρουσιάζει η τεχνοτροπία του και συνδέεται με την προσπάθεια αναζωογόνησης του ενδιαφέροντος για το έργο του και την αντιμετώπισή του με τους καλλιτεχνικούς όρους του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η μετατροπή στην πρόσληψη της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε, αποκατέστησε ως ένα βαθμό την σχέση του με το κοινό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με αποτέλεσμα την αύξηση της εκδοτικής και εκθεσιακής δραστηριότητας που σχετίζεται με το έργο του, αλλά δεν έλυσε σημαντικά ζητήματα σε σχέση με την τεχνοτροπία και την ερμηνεία του.<sup>314</sup>

<sup>309</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 53. Σύμφωνα με το Ζαππέρι, η διαφορά με την οποία ο Αννίπαλε προσεγγίζει το θέμα του είναι αισθητή αν συγκριθεί με τον χλευαστικό τρόπο με τον οποίο ο Γκαρτσόνι περιγράφει ανάλογα επαγγέλματα στην *Piazza Universale*.

<sup>310</sup> Ό.π., σελ. 54.

<sup>311</sup> D. Benati, "Annibale e il vero", *Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 22-23.

<sup>312</sup> Ό.π., σελ. 23.

<sup>313</sup> D. Benati, "Il laboratorio del 'vivo'", ό.π., σελ. 91.

<sup>314</sup> Η περίπτωση του Αννίπαλε δεν είναι μοναδική στα τέλη του 16ου αιώνα. Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Πάολο Λομάτσο, ο οποίος στην πραγματεία του για τη ζωγραφική εκπροσωπεί την επίσημη θεωρία της τέχνης του μανιερισμού ενώ παράλληλα δημοσιεύει τα *Rabisch* στη διάλεκτο των χαμάληδων της Λομβαρδίας και ιδρύει την Ακαδημία των *Val di Blenio*.

Η στροφή του ενδιαφέροντος προς τις ηθογραφικές σκηνές και η άρρηκτη πλέον σύνδεσή τους με την καλλιτεχνική δημιουργία του Αννίμπαλε, δεν βοήθησε στην ερμηνεία τους. Αντιθέτως, όπως είδαμε, περιόρισε σε μεγάλο βαθμό την έρευνα μέσα στο πλαίσιο των προσωπικών, καλλιτεχνικών ή κοινωνικών αναζητήσεων του ίδιου του καλλιτέχνη, ειδικότερα από την κατηγορία των μελετητών που ειδικεύονται στο έργο του, μία τάση που ενθαρρύνθηκε από το γεγονός της έλλειψης έγκυρων στοιχείων για τους παραγγελιοδότες.<sup>315</sup>

Η επιλογή του ζωγράφου να ασχοληθεί με την ηθογραφία δεν μπορεί να ερμηνευτεί μέσω της προσωπικής του περιέργειας για το σύνολο του κόσμου που μας περιστοιχίζει, καθώς οι πρωταγωνιστές του προέρχονται από το χώρο μίας και μόνο κοινωνικής τάξης.

Τα έργα δεν είναι απλές, αποστασιοποιημένες αναπαραστάσεις της πραγματικότητας. Αντιθέτως, οι αναπαραστάσεις είναι προσεκτικά σκηνοθετημένες από το ζωγράφο. Ειδικά στην περίπτωση του *Κρεοπωλείου* όχι μόνο χρησιμοποιεί για την απόδοσή του τις συνθέσεις του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου αλλά προσθέτει στο έργο, μία από τις δραστηριότητες ενός κρεοπώλη, που δεν πραγματοποιείται ποτέ στο χώρο του κρεοπωλείου: τη σφαγή του ζώου.

Η διαφοροποίηση των έργων του Αννίμπαλε από αυτά του Πασσαρόττι με παρόμοια θεματική, εντοπίζεται κυρίως στην τεχνοτροπία και όχι στον τρόπο περιγραφής του θέματος. Οι αδρές πινελιές του Αννίμπαλε δεν μπορούν να συγκριθούν με τις πλατιές και επίπεδες χρωματικές επιφάνειες που χαρακτηρίζουν τα έργα του Πασσαρόττι. Αντιθέτως, η θεματική συνάφεια των έργων είναι μεγαλύτερη από τη διαφορά τους, παρόλο που στον Πασσαρόττι το κωμικό στοιχείο είναι πιο έντονο.

Μία συστηματική προσπάθεια ερμηνείας των έργων οφείλει να τα απομακρύνει από την επιρροή που ασκεί στην αντιμετώπισή τους η πρόσληψη του συνολικού έργου του Αννίμπαλε, όποια και αν είναι αυτή.

---

<sup>315</sup> Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η περίπτωση του έργου *Νέος που πίνει κρασί*. Η διαδεδομένη πρόσληψη του έργου ως επίδειξη δεξιοτεχνίας από μέρος του Αννίμπαλε, υπήρξε απαγορευτική για την ενασχόληση με την προέλευση της θεματικής του, παρόλο που παρόμοια θεματική παρουσιάζει ιδιαίτερη διάδοση λίγα χρόνια αργότερα, στις αρχές του 17ου αιώνα. Βλ. παρακάτω, κεφ.3, σελ. 249-250.



Η θεματική και η τεχνοτροπία τους τα καθιστά μία ιδιαίτερη και ανεξάρτητη ενότητα του έργου του. Η θεματική τους δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα απλό πρόσχημα για υφολογικούς πειραματισμούς ενώ η τεχνοτροπία τους δεν μπορεί να απομονωθεί από τη θεματική τους και να αποδοθεί στην πρόωμη χρονολογική τους τοποθέτηση.

Οι πιο εμπειριστατωμένες μελέτες για τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε, όπως εξάλλου θα φανεί στα επόμενα κεφάλαια, προέρχονται από τους μελετητές που ασχολούνται με την θεματική, κοινωνική ή λογοτεχνική προέλευση των επιμέρους θεμάτων των έργων του Αννίπαλε, όπως είναι το άρθρο της Σίλα ΜακΤάη που διερευνά τη σχέση της αναπαράστασης των διάφορων τροφών με τις μορφές που τις συνοδεύουν,<sup>316</sup> το άρθρο που αφιερώνει ο Μπάρνι Ουίντ στο *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης και την προέλευση της θεματικής του,<sup>317</sup> αλλά και η γενικότερη έρευνα σε σχέση με την θεματική των αγορών ή των χωρικών στην Ιταλία και την Ολλανδία.

---

<sup>316</sup> Sheila McTighe, “Foods and the Body in Italian Genre Paintings about 1580: Campi, Passarotti, Carracci”, *The Art Bulletin*, Τόμ. 86, N2, 2004, σελ. 301-323.

<sup>317</sup> B. Wind, “Annibale Carracci’s Scherzo: The Christ Church Butcher Shop”, *The Art Bulletin*, Τόμ. 58, 1976, σελ. 93-96.

## Κεφάλαιο 2

### Η ηθογραφική ζωγραφική στη θεωρία και ιστοριογραφία της τέχνης του 15ου - 17ου αιώνα.

#### Εισαγωγή

Η ενασχόληση του Αννίπαλε με την ηθογραφία τοποθετείται στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>318</sup> μία περίοδο έντονων ανακατατάξεων στην τέχνη της Ιταλικής χερσονήσου, που δεν συνοδεύεται από ανάλογα έντονη συγγραφική δραστηριότητα.<sup>319</sup>

Η θεωρία της τέχνης στα τέλη του 16ου αιώνα, εκπροσωπείται από πραγματείες που εξακολουθούν να εστιάζουν στο σχέδιο ως πρακτική ή ως μεταφυσική έννοια, υπογραμμίζοντας την διανοητική συνδρομή του καλλιτέχνη στο έργο,<sup>320</sup> ενώ αντιθέτως η Εκκλησία, στα πλαίσια της Αντιμεταρρύθμισης, αποφασίζει να παρέμβει στον τομέα της τέχνης, ζητώντας από τους καλλιτέχνες να μετριάσουν την φαντασία τους, ώστε οι θρησκευτικές σκηνές να γίνουν πιο ευανάγνωστες και σαν αποτέλεσμα προσιτές σε ευρύτερο κοινό. Την ίδια δηλαδή περίοδο που η θεωρία της τέχνης εκθειάζει την ευρηματικότητα του καλλιτέχνη ως το ανώτατο κριτήριο για την αξιολόγηση του έργου τέχνης, η εκκλησία αποφασίζει να αντιδράσει εναντίον της.

Ο διάλογος του επισκόπου Παλεόττι, το 1582,<sup>321</sup> τονίζει ακριβώς την ανάγκη για μία πιο ευανάγνωστη θρησκευτική τέχνη ώστε να εικονογραφεί με μεγαλύτερη ακρίβεια τα θρησκευτικά επεισόδια που περιγράφει. Στον ίδιο διάλογο

<sup>318</sup> Για τη χρονολόγηση των έργων βλ κεφ. 3.

<sup>319</sup> Το ζήτημα αυτό θίγεται από την πλειοψηφία των μελετητών που ασχολούνται με την ιταλική τέχνη της περιόδου με πρώτο ανάμεσά τους τον Βάλτερ Φρίντλεντερ (βλ. W.Friedlaender, "The Anti-Mannerist style", *Mannerism and Anti-mannerism in Italian art*, Νέα Υόρκη, 1965 (1957), σελ. 53.

<sup>320</sup> P. Lomazzo, *Il tempio della pittura*, Μπολόνια, 1590, G.B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ραβέννα, 1587.

<sup>321</sup> Βλ. G. Paleotti, *Discorso...*, ό.π.

περιλαμβάνεται για πρώτη φορά και η κωμική ζωγραφική, η οποία διαχωρίζεται καλλιτεχνικά και κοινωνικά ως κατώτερη.<sup>322</sup>

Οι επιταγές της εκκλησίας επέδρασαν ως ένα βαθμό στην καλλιτεχνική πρακτική, όπως αποδεικνύεται, αλλά φαίνεται ότι άφησαν αδιάφορη για μεγάλο διάστημα τη θεωρία. Το 1607, και ενώ οι πιο ριζικές αλλαγές στην καλλιτεχνική πρακτική είχαν ήδη πραγματοποιηθεί,<sup>323</sup> δημοσιεύτηκε η πραγματεία του Φεντερίκο Τσούκαρο, με επίκεντρο το σχέδιο και τον πρωταρχικό ρόλο της επινόησης του καλλιτέχνη στο έργο.<sup>324</sup>

Η θεωρία θα αντιδράσει επίσημα στις εξελίξεις της καλλιτεχνικής πρακτικής μόνο κατά το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με ένα καταγισμό συγγραμμάτων. Το 1648 δημοσιεύονται οι *Βίοι*, του Τζιοβάννι Μπαλιόνε (Giovanni Baglione),<sup>325</sup> το 1657 ο *Μικρόκοσμος της ζωγραφικής*, του Φραντσέσκο Σκανέλλι (Francesco Scannelli),<sup>326</sup> το 1672 οι *Βίοι*, του Μπελλόρι,<sup>327</sup> το 1674 η πραγματεία του Λουίτζι Πελλεγκρίνι Σκαραμούτσια (Luigi Pellegrini Scaramuccia),<sup>328</sup> το 1678 οι *Βίοι* των ζωγράφων της Μπολόνια, του Μαλβαζία,<sup>329</sup> το 1675 ολοκληρώνονται οι *Βίοι* του Τζιοβάννι Μπατίστα Πασσέρι, που εκδίδονται τελικά το 1772.<sup>330</sup>

Παρά τις γενικές διαφορές αλλά και το διαφορετικό ποιοτικό επίπεδο των πραγματειών, οι συγγραφείς τους παρουσιάζονται σύμφωνοι στα κύρια σημεία της

<sup>322</sup> Βλ. Εισαγωγή, σελ. 8. Ο Παλεόττι στην ενότητα που αναφέρεται στις 'pitture ridicole' προσδιορίζει επίσης το κοινό τους. Οι άνθρωποι της εκκλησίας αλλά και όσοι έχουν διοικητικές θέσεις, όπως συγκλητικοί, μέλη συμβουλίων, πανεπιστημιακοί, γιατροί και γενικότερα άνθρωποι κάποιας ηλικίας ή θέσης που τους ξεχωρίζει σε κύρος ή αρμοδιότητες από τον υπόλοιπο κόσμο απαγορεύεται να βλέπουν με παρόμοιες εικόνες. Βλ. G. Paleotti, *Discorso...*, ό.π., σελ. 201.

<sup>323</sup> Οι καινοτομίες των Καράτσι, Καραβάτσο αλλά και η εμφάνιση μίας τεχνοτροπίας που συνήθως αναφέρεται ως 'μεταρρυθμισμένος μανιερισμός' και εκπροσωπείται από τους Τσίγκολι (Ludovico Cigoli) στη Φλωρεντία, Τσεράνο (Il Cerano ή Giovanni Battista Crespi) στο Μιλάνο κ.ά.

<sup>324</sup> Βλ. F. Zuccaro, "L'idea de' pittori, scultori e architetti", Τορίνο, 1607 στο *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, επιμ. Detlef Heikamp, Φλωρεντία, L. S. Olschki, 1961, σελ. 215-312.

<sup>325</sup> G. Baglione, *Le Vite de pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572..*, Ρώμη, 1642.

<sup>326</sup> F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Τσεζένα, 1657.

<sup>327</sup> G.P. Bellori, *Le vite de' Pittori, scultori, et Architetti Moderni..*, Ρώμη, 1672.

<sup>328</sup> L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, Πάβια, 1674

<sup>329</sup> C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678

<sup>330</sup> Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, 2<sup>η</sup> έκδοση: Ρώμη, 1772 (ολοκληρώθηκε όμως γύρω στα 1675 και αφορά τους ζωγράφους που απεβίωσαν από το 1641 ως το 1673). Χωρίς να αναφερθούμε στην ανάλογη συγγραφική δραστηριότητα που αφορά την τέχνη της Βενετίας.

θεωρίας τους. Το σχέδιο, ως επινόηση, παραμένει το βασικό κριτήριο που διαχωρίζει το έργο τέχνης από την απλή αντιγραφή της φύσης.

Η κύρια διαφορά που παρατηρείται στη θεωρία του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, είναι ότι το σχέδιο χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο ως πρόφαση ενάντια στην τάση για εκπροσώπηση των κατώτερων κοινωνικά τάξεων στην τέχνη, όπως αυτή εκδηλώνεται στην θρησκευτική τέχνη του Καραβάτζο, αλλά και στις θεματικές επιλογές των Μπαμποτσιάντι. Η εισαγωγή εκπροσώπων των κατώτερων κοινωνικών τάξεων στο έργο του Καραβάτζο, καταδικάστηκε από τους θεωρητικούς ως μίμηση της φύσης ενώ η ενασχόληση των Μπαμποτσιάντι με θέματα από την καθημερινή ζωή, καταδικάστηκε ως μίμηση της φύσης στη χειρότερη μορφή της.

Οποιαδήποτε απόπειρα ζωγραφικής ενασχόλησης με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, ταυτίζεται, χωρίς ιδιαίτερη ανάλυση, από τη θεωρία του 17<sup>ου</sup> αιώνα με έλλειψη σχεδίου και επινόησης και αντιμετωπίζεται ως κατώτερη μορφή τέχνης που περιορίζεται στη μίμηση της φύσης και προορίζεται για το κατώτερο πνευματικά κοινό των χαμηλών κοινωνικών τάξεων. Επιπλέον, οι ζωγράφοι που εντάσσουν στα θρησκευτικά έργα τους μορφές που φέρουν έκδηλα χαρακτηριστικά χαμηλής κοινωνικής προέλευσης, όπως βρώμικα πόδια, φτωχά ρούχα ή απρεπείς χειρονομίες, κατηγορούνται επίσης για έλλειψη σχεδίου.<sup>331</sup>

Η προώθηση της τεχνοτροπίας του Αννίπαλε ως ιδανικής, από το σύνολο των συγγραφέων, οδήγησε στην αποσιώπηση της ενασχόλησής του με το ευτελές είδος της ηθογραφίας, με μοναδική εξαίρεση κάποιες πολύ αόριστες αναφορές του Μαλβαζία,<sup>332</sup> για τον οποίο εξάλλου ο εκπρόσωπος της ιδανικής τεχνοτροπίας δεν ήταν ο Αννίπαλε αλλά ο Λουδοβίκο. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και για την

<sup>331</sup> Πρώτος φυσικά ανάμεσά τους ο Καραβάτζο αλλά και ο Αννίπαλε στην νεανική του περίοδο, σύμφωνα με τον Μαλβαζία. Το θέμα της άμεσης μεταφοράς στον καμβά ενός μοντέλλου κοινωνικά κατώτερου παίζει κεντρικό ρόλο στην θεωρία της τέχνης κατά το 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αλλά περνά συνήθως απαρατήρητο από τους μελετητές.

<sup>332</sup> C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi*, επιμ. M. Brascaglia, Μπολόνια, ό.π., 1971, σελ. 284-285. Ο Μαλβαζία, αναφερόμενος στην κακή συνήθεια του Αννίπαλε να ζωγραφίζει για τον καθένα, ρίχνοντας έτσι την αξία τόσο των έργων του αλλά και της ζωγραφικής γενικότερα, αναφέρεται στο πορτραίτο ενός χωρικού, που αγόρασε ο ίδιος αφού το ανακάλυψε τυχαία σε ένα μαγαζί μεταχειρισμένων επίπλων και μία σκηνή κουζίνας που ένας άλλος κύριος ανακάλυψε και αγόρασε. Ο Μαλβαζία αναφέρεται επίσης στα *Arti di Bologna*, βλ. C.C. Malvasia, ό.π., σελ. 270-271.

περίπτωση των Κάμπι, των οποίων η θρησκευτική ζωγραφική περιγράφεται διεξοδικά, ενώ τα έργα τους με θεματική από την αγορά αποσιωπούνται.<sup>333</sup>

Η παράλειψη αυτή δεν έχει σχολιαστεί επαρκώς μέχρι σήμερα, κυρίως επειδή θεωρείται αυτονόητη, δεδομένης της χαμηλής θέσης της ηθογραφίας. Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, οι συγγραφείς είτε δεν γνώριζαν την συγκεκριμένη πτυχή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Αννίπαλε, είτε δεν θεώρησαν απαραίτητο να την συμπεριλάβουν.<sup>334</sup>

Το κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθεί με την βαθύτερη σημασία αυτής ακριβώς της παράλειψης αλλά και την γενική αντιμετώπιση της ηθογραφικής θεματικής από την θεωρία της τέχνης, από την εποχή της δημιουργίας της ως και τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Στόχος του κεφαλαίου είναι να προτείνει ότι η εναντίωση της θεωρίας της τέχνης στην ηθογραφική θεματική είναι κοινωνικό φαινόμενο, σύμφυτο με τις βασικές αρχές της ίδιας της θεωρίας, ήδη από την εποχή της θεμελίωσής τους, στα μέσα του 15ου αιώνα. Τα κοινωνικά συμφραζόμενα εννοιών όπως σχέδιο, εξιδανίκευση, ντεκόρουμ και 'ιστόρια' εμφανίζονται με ιδιαίτερη ένταση, ειδικά κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όταν, σύμφωνα με την άποψη των θεωρητικών, η κοινωνική θέση της τέχνης, απειλείται από την εμφάνιση της ηθογραφικής ζωγραφικής και κυρίως τις ανατροπές του Καραβάτζο στη θρησκευτική τέχνη.

Η διερεύνηση της στάσης της θεωρίας της τέχνης του 17ου αιώνα απέναντι στην ηθογραφία είναι ιδιαίτερα σημαντική, όχι μόνο για την κατανόηση της θέσης των ηθογραφικών σκηνών του Αννίπαλε στην ιστορία της τέχνης γενικότερα, όσο και για την κατανόηση των ίδιων των βασικών αρχών της θεωρίας της τέχνης που παραμένουν σταθερές από την εποχή της θεμελίωσής της, συχνά μάλιστα ανεξάρτητα από τις εξελίξεις στην καλλιτεχνική πρακτική.

<sup>333</sup> Ανάμεσα στα παραδείγματα περιλαμβάνεται η περίπτωση του Τζούλιο Μαντσίνι, ο οποίος δεν αναφέρει καθόλου τον Βιντσέντσο Κάμπι, ενώ αναφέρεται, τουλάχιστον ονομαστικά, στους υπόλοιπους Κάμπι. Βλ. G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, επιμ. A. Magucchi, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, σελ. 94, 324 αναφέρεται στους Τζούλιο και Αντόνιο Κάμπι.

<sup>334</sup> Βλ. π.χ. D. Posner, "The significance of genre paintings for Annibale", *Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 23. Σύμφωνα με τον Πόσνερ τα έργα αυτά του Αννίπαλε είχαν ήδη ξεχαστεί στο 17<sup>ο</sup> αιώνα ή οι μελετητές τα παρέλειπαν λόγω της δευτερεύουσας σημασίας τους σε σχέση με το συνολικό έργο του.

## Θεωρία της τέχνης

Οι πρώτες θεωρίες για την τέχνη εμφανίστηκαν το 15<sup>ο</sup> αιώνα ταυτόχρονα με την αποδοχή της αναπαραστατικής τέχνης αλλά και το ενδιαφέρον για την ταυτότητα του καλλιτέχνη. Στόχος τους ήταν να ορίσουν την τέχνη, την διαφορά μεταξύ τέχνης και φύσης αλλά και τον ρόλο του καλλιτέχνη ως ενδιάμεσου. Ο καλλιτέχνης, αντίθετα από τον τεχνίτη που αντιγράφει τη φύση με την επιδεξιότητα των χεριών του, καλείται από την θεωρία της τέχνης, να επέμβει στη φύση και να την αναβαθμίσει με την δύναμη της επινοητικότητάς του.<sup>335</sup>

Μία από τις θεμελιώδεις και διαχρονικές αρχές της θεωρίας της τέχνης είναι η εξιδανίκευση. Από τον Αλμπέρτι<sup>336</sup> ως τον Μπελλόρι,<sup>337</sup> η τέχνη οφείλει να διαφοροποιείται από την διαδικασία μίμησης της φύσης. Αντιθέτως, ορίζεται ως η εξιδανικευμένη μορφή της.<sup>338</sup>

Παρόλο που η μίμηση της φύσης, εξακολουθεί να θεωρείται το πρωταρχικό σκέλος της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ακόμη και από τις πραγματείες που εκπροσωπούν τις αρχές του μανιερισμού,<sup>339</sup> ο περιορισμός σε αυτήν, καταδικάζεται

<sup>335</sup> D. Summers, “The mechanical arts, the origin of the arts”, *The Judgment of sense*, Καίμπριτζ, 1987, σελ. 235-265.

<sup>336</sup> L.B. Alberti, *De Pictura*, Φλωρεντία, 1435.

<sup>337</sup> Θα μπορούσε κανείς άνετα να ισχυριστεί ότι η προτεραιότητα στην εξιδανίκευση φτάνει ακόμη και ως τον ορισμό της τέχνης από τις Ακαδημίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το παράδειγμα του αρχαίου γλύπτη Δημήτριου που ενδιαφέρεται περισσότερο για την ομοιότητα με τη φύση παρά για την ομορφιά, με αποτέλεσμα να μην θεωρείται επιτυχημένος καλλιτέχνης, το χρησιμοποιεί ο Αλμπέρτι στο *Περί ζωγραφικής* το 1435 και ο Μπελλόρι στους *Βίους* του, το 1672. Βλ. Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture The Latin texts of De Pictura and De Statua*, επιμ και μετ. Cecil Grayson, Λονδίνο, Phaidon, 1972, παρ. 55, σελ. 99 και G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, επιμ. Evelina Borea, εισ. Giovanni Previtali, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1976, σελ. 211 (201). Η διαφορά είναι ότι ο Αλμπέρτι αναφέρεται στον Δημήτριο ως ζωγράφο ενώ ο Μπελλόρι ως γλύπτη.

<sup>338</sup> Με εξαίρεση ως ένα βαθμό το Λεονάρντο. Ο Λεονάρντο, παρόλο που αναφέρεται επανειλημμένα στην δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη που τον διαφοροποιεί από έναν μηχανικό αντιγραφέα, υποστηρίζει ότι ακόμη και για την δημιουργία ενός φανταστικού όντος, ο καλλιτέχνης οφείλει να βασίζεται στην παρατήρηση της φύσης και στον συνδυασμό ήδη υπαρχόντων σωμάτων. Πιο πολύ από την εξιδανίκευση ο Λεονάρντο ενδιαφέρεται για την επιτυχημένη απόδοση της έκφρασης, μία αρχή που θα απασχολήσει ιδιαίτερα τους θεωρητικούς του 17<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. Μπελλόρι “affetti” κλπ). Για Λεονάρντο και διαφορές με Αλμπέρτι βλ. A. Blunt, “Leonardo”, *Artistic Theory in Italy*, Οξφόρδη, The Clarendon Press, 1940, κυρίως σελ. 30-38.

<sup>339</sup> Ακόμη και στην πραγματεία του Φεντερικό Τσούκαρο για το σχέδιο, ως τέλειο σχέδιο ορίζεται αυτό που μεσολαβεί μεταξύ του φυσικού σχεδίου που αντιγράφει τη φύση (*disegno naturale*) και του φανταστικού σχεδίου που προέρχεται αποκλειστικά από την φαντασία του καλλιτέχνη (*disegno prodottivo, discorsivo, fantastico*), και είναι το *disegno perfetto artificiale* που δημιουργείται από τον καλλιτέχνη αλλά εξακολουθεί να βασίζεται εν μέρει στη φύση ή στις μελέτες άλλων ζωγράφων γι' αυτήν Βλ. F. Zuccaro, επιμ. Heikamp, ό.π., σελ. 231-237 (στην πρώτη έκδοση του 1607, σελ.11-17).

από το σύνολο της θεωρίας. Η τέχνη οφείλει να υπερβαίνει την φύση, ανεξάρτητα από το βαθμό στο οποίο αυτό επιτυγχάνεται. Ταυτόχρονα, το μέσο με το οποίο η τέχνη υπερβαίνει τη φύση είναι πάντα το σχέδιο, ανεξάρτητα από τον ακριβή ορισμό του σχεδίου σε κάθε περίπτωση.

Το σχέδιο εκπροσωπεί την επέμβαση του καλλιτέχνη στο έργο τέχνης, είτε αυτή ταυτίζεται με την προσωπική του κρίση και επινόηση,<sup>340</sup> είτε ταυτίζεται με τον διαμεσολαβητικό ρόλο που του ανατίθεται μεταξύ ουράνιας τελειότητας και φύσης.<sup>341</sup> Ταυτόχρονα, η έλλειψη σχεδίου αποτελεί την σοβαρότερη κατηγορία για ένα έργο τέχνης ή τον καλλιτέχνη που το δημιουργήσε, ανεξάρτητα από το πως εκδηλώνεται η συγκεκριμένη έλλειψη στην καλλιτεχνική πρακτική. Π.χ. για τον Βαζάρι, η επινόηση ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την χρήση του τοσκανικού σχεδίου ενώ η έλλειψη σχεδίου ταυτίζεται με την τεχνοτροπία των ζωγράφων της Βενετίας.<sup>342</sup> Στον Μπελλόρι αντίθετα, η επινόηση ταυτίζεται με την ισορροπία φύσης και εξιδανίκευσης η οποία, σύμφωνα με το συγγραφέα, εντοπίζεται στα έργα των Αννίπαλε και Πουσσάν. Η έλλειψη σχεδίου αντίστοιχα, ταυτίζεται από το Μπελλόρι με την αντιγραφή από το ζωντανό μοντέλο και εντοπίζεται στα έργα του Καραβάτζο και των Μπαμποτσιάντι, ενώ λίγο τον απασχολεί η αντίθεση χρώματος - σχεδίου.<sup>343</sup>

Οι απολογητές της τέχνης της Βενετίας, από την άλλη πλευρά αποθεώνουν τους εκπροσώπους της με τα ίδια κριτήρια που ο Βαζάρι τους καταδικάζει, βασισμένοι δηλαδή στην έννοια της επινόησης και του σχεδίου.<sup>344</sup> Ο Μποσκίνι, στο *Carta del navegar pitoresco*, του 1660, ταυτίζει την επινόηση με την ελεύθερη

<sup>340</sup> G. Vasari, Προοίμιο στη δεύτερη έκδοση των Βίων. Βλ. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e architettori*, 1568.

<sup>341</sup> G. Bellori, ό.π., *Idea*, σελ. 13-25 (3-13).

<sup>342</sup> G. Vasari, "Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore", *Le vite...*, ό.π., επιμ. R. Bettarini, τόμ. VI, Φλωρεντία, S.P.E.S. - Studio Per Edizioni Scelte, 1987, σελ. 155-156 αλλά και βλ. παρακάτω, κεφ. 2, ενότητα: Μίμηση, χρώμα και αισθήσεις.

<sup>343</sup> Ο Μπελλόρι εκφράζεται με μεγάλο ενθουσιασμό για την ευγενή τέχνη του Ρούμπενς, παρότι αυτή στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στο χρώμα, ενώ το γεγονός ότι υπερασπίζεται, εναντίον του Μποσκίνι, τον Ραφαήλ, δεν σημαίνει ότι υπερασπίζεται ταυτόχρονα και το σχέδιο εναντίον του χρώματος. Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τον Μπελλόρι είναι η εξιδανίκευση, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο αυτή επιτυγχάνεται. Βλ. Σχετική βιβλιογραφία: *Art history in the age of Bellori, Scholarship and Cultural politics in Seventeenth century Rome*, επιμ. Janis Bell και Thomas Willette, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2002, ειδικότερα η εξαιρετική εισαγωγή της Μπελ, η οποία επισημαίνει την απομάκρυνση πολλών νέων μελετητών από την παραδοσιακή πρόσληψη του Μπελλόρι ως υπέρμαχου του σχεδίου έναντι του χρώματος.

<sup>344</sup> Βλ. Lodovico Dolce για Τιτσιάνο, M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Τορόντο/ Μπούφαλο/Λονδίνο, 2000 (1970).

πινελιά των Βενετών,<sup>345</sup> ενώ κατηγορεί για ακραίο νατουραλισμό και μίμηση της φύσης τους εκπροσώπους της σχολής της Ρώμης, περιλαμβάνοντας τον ίδιο το Φεντερίκο Τσούκαρο.<sup>346</sup>

Ο πυρήνας της θεωρίας, όπως αποδεικνύεται, παραμένει ο ίδιος, ανεξάρτητα από τον τρόπο που η κάθε θεωρία ερμηνεύει την καλλιτεχνική πρακτική, τρόπος που βασίζεται κατά κύριο λόγο στην υποκειμενική κρίση του ιστοριογράφου αλλά και τις εκάστοτε καλλιτεχνικές συνθήκες.

Η απριόρι ταύτιση της ηθογραφικής θεματικής με την μίμηση της φύσης και κατά συνέπεια την έλλειψη σχεδίου, δεν είναι παρά ένας ακόμη από τους παράβατους κανόνες της καλλιτεχνικής θεωρίας που λίγο αφορά την καλλιτεχνική πρακτική. Η εκτέλεση των ηθογραφικών σκηνών συχνά απαιτεί ανάλογη επινοητικότητα με αυτήν των θρησκευτικών θεμάτων, ή είναι πολύ πιθανό η σύνθεσή τους να βασίζεται σε μεγάλες συνθέσεις της Ωριμης Αναγέννησης όπως συμβαίνει π.χ. στην περίπτωση του *Κρεοπωλείου*, της Οξφόρδης.<sup>347</sup> Οι ζωγράφοι των ηθογραφικών σκηνών χρησιμοποιούν εξάλλου προπαρασκευαστικά σχέδια τα οποία επεξεργάζονται ανάλογα με τον τρόπο που θα οργανώσουν αργότερα την τελική σύνθεση,<sup>348</sup> μέθοδο που ακολουθούν με παρόμοιο τρόπο στις αφηγηματικές σκηνές. Ανάλογα, όπως έχει πολλές φορές επισημανθεί, πολλές από τις σκηνές της ολλανδικής τέχνης δεν βασίζονται σε πραγματικά αλλά τυπολογικά επεισόδια από την καθημερινή ζωή,<sup>349</sup> ενώ η πεποίθηση ότι οι σκηνές των Μπαμποτσιάντι

<sup>345</sup> P. Sohm, *Pittoresco, Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth – and eighteenth – century Italy*, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 1992, σελ. 138-139.

<sup>346</sup> G. Perini: “P. Sohm’s Pittoresco”, κριτική, *The Burlington Magazine*, τόμ. 134, 1992, σελ. 451-452.

<sup>347</sup> J.R. Martin, «The butcher’s shop of the Carracci», *Art Bulletin*, τομ. 45, 1963, σελ. 263-266.

<sup>348</sup> Εκτός από τα σχέδια του Αννίπαλε για την πλειοψηφία των έργων που εξετάζουμε, σώζονται επίσης προπαρασκευαστικά σχέδια του Βιτσέντσο Κάμπι, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

<sup>349</sup> E.de Jongh, *Questions of meaning Theme and motif in Dutch seventeenth century painting*, μτφ και επιμ. M.Hoyle, Λάιντεν, 2000 (α’ έκδ. Στα ολλανδικά, 1995). Μέχρι τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ολλανδική ηθογραφία αντιμετωπιζόταν ως ‘καθρέπτης της πραγματικότητας’, που αντανακλούσε το ενδιαφέρον των ζωγράφων για την καθημερινότητα γύρω τους. Στην δεκαετία του ’60, ο Eddy De Jongh, συστηματοποιώντας την προσπάθεια του Πανόφσκι για την εφαρμογή της εικονολογικής μεθόδου στην ολλανδική τέχνη, προώθησε την άποψη ότι πίσω από τις όμορφες προσόψεις των ολλανδικών καθημερινών σκηνών κρύβονται σε περισσότερο από ένα επίπεδα, συμβολισμοί, ηθικολογικού κυρίως περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Ντε Γιόνγκ, τα στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή των ολλανδών ζωγράφων δεν είναι παρά ένα σκηνικό πίσω από το οποίο κρύβεται μία τεράστια ποικιλία από αλληγορικά και συμβολικά μηνύματα. Παρά την δυναμική αντιπίθεση της Άλπερς (Svetlana Alpers, *The Art of describing*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1983) που επανα-εστιάζει στα περιγραφικά στοιχεία της ολλανδικής τέχνης, η εικονολογική, συμβολική προσέγγιση της ολλανδικής ηθογραφίας παραμένει η πιο διαδεδομένη στις μέρες μας



εικονογραφούν την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, έχει από καιρό καταρριφτεί.<sup>350</sup> Όπως παρατηρεί ο Κίθ Μόξυ (Keith Moxey) “δεν είναι δυνατόν να υπάρξει πραγματικός νατουραλισμός στο έργο τέχνης. Η σχέση του καλλιτέχνη με την πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να στηρίζεται σε συμβάσεις».<sup>351</sup>

Οι πραγματικοί λόγοι που υπαγορεύουν την περιφρόνηση ή την εναντίωση της θεωρίας στην ένταξη της καθημερινής ζωής στην τέχνη, είναι κοινωνικοί και ερμηνεύονται μέσα από τις κοινωνικές προεκτάσεις της θεωρίας της εξιδανίκευσης.

### Τα κοινωνικά θεμέλια της θεωρίας της εξιδανίκευσης

Ένας από τους βασικούς λόγους που η θεωρία αποτρέπει τον ζωγράφο από την θεματική της καθημερινής ζωής, σχετίζεται άμεσα με την αναβάθμιση της κοινωνικής του θέσης.

Η επιλογή αλληγορικών, φανταστικών ή θρησκευτικών θεμάτων απομακρύνει την πρόσληψη της ζωγραφικής από τη διαδικασία της μίμησης και τονίζει το διανοητικό της σκέλος, εφόσον ο ζωγράφος για την διαπραγμάτευσή τους οφείλει να κάνει χρήση της επινοητικότητας και της φαντασίας του.<sup>352</sup> Όσο πιο πολύ απομακρύνεται ο ζωγράφος από την απεικόνιση των πραγμάτων που τον περιτριγυρίζουν, τόσο πιο πολύ η ζωγραφική απομακρύνεται από την μίμηση και προσεγγίζει τις ελεύθερες τέχνες. Ήδη στην αρχαιότητα ο Πλίνιος εκφράζει την

<sup>350</sup> Οι Μπαμποτσιάντι πολύ συχνά χρησιμοποιούν φανταστικά αρχιτεκτονικά μοτίβα για τις συνθέσεις τους και οργανώνουν το χώρο με θεατρικό τρόπο. Παρόλο που ο Κρίστοφερ Μπράουν δικαιολογημένα έχει αντιρρήσεις για την εκτεταμένη απόδοση συμβολισμών στα έργα τους από τον David A. Levine ( βλ. Christopher Brown, “Review : I Bamboccianti. Utrecht and Cologne”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 134, No. 1066, 1992, σελ. 54-56 ) η άποψη ότι οι σκηνές των Μπαμποτσιάντι είναι σκηνοθετημένες με χιουμοριστικές μόνο αναφορές στην πραγματικότητα αποδεικνύεται ήδη από το 17ο αιώνα και το σχόλιο του Μπαλντινούτσι ότι ο Μικελάντζελο Τσερκότσι (Michelangelo Cerquozzi) αναπαριστά την εξέγερση του Μασανιέλλο με εξαιρετικό τρόπο χωρίς καν να έχει πάει στη Νάπολη : “...senza esser mai state a Napoli...e in sola forza di fantasia...” ( Βλ. F. Baldinucci , *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in Qua*, Φλωρεντία, V. Batelli e Compagni, 1846, τόμ. IV, σελ. 516-517.

<sup>351</sup> K. Moxey, “Interpreting Pieter Aertsen: The problem of ‘Hidden Symbolism’”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1989 με θέμα τον Pieter Aertsen, Έκδοση στη Χαγη, 1990, σελ. 29-39.

<sup>352</sup> Η επινοητικότητα και η φαντασία του καλλιτέχνη ταυτίζονται παραδοσιακά στη θεωρία με το σχέδιο.

απορία του για τον Πειραιϊκό, που επιμένει να ζωγραφίζει κατώτερα θέματα, ανάξια λόγου και με αυτόν τον τρόπο να υποβαθμίζει την τέχνη του παρά την αποδεδειγμένη επιδεξιότητά του.<sup>353</sup>

Η ‘ιστορία’, ή αφηγηματική ζωγραφική, δίνει την ευκαιρία στο ζωγράφο, εκτός από την επιδεξιότητά του στην αναπαράσταση μιας ποικιλίας μορφών, χρωμάτων και στάσεων, να επιδείξει και την πνευματική του κατάρτιση, ενισχύοντας έτσι τη θέση του ανάμεσα στους ποιητές και τους ρήτορες. Ο ίδιος ο Αλμπέρτι προτρέπει ρητά το ζωγράφο στη συναναστροφή ποιητών και ρητόρων, η επαφή με τους οποίους θα τον βοηθήσει στην σύνθεση της ‘ιστορίας’ του, που αποτελεί το σημαντικότερο μέρος της ζωγραφικής και μέσω του οποίου ο ζωγράφος θα αποκτήσει φήμη και επαίνους.<sup>354</sup>

Επιπλέον, ο ερμητικός χαρακτήρας των αλληγοριών και συμβολισμών στη ζωγραφική, επέτρεπε την αποκωδικοποίησή της μόνο από τους ουμανιστές λόγιους και απαγόρευε την πρόσβαση στους ανίδεους. Έτσι η αλληγορική θεματική συνδέθηκε με τους ουμανιστές και καθιερώθηκε ως το υψηλότερο είδος τέχνης, ανεβάζοντας ταυτόχρονα και το κύρος των ζωγράφων που επέλεγαν να την διαπραγματευθούν.

Σύμφωνα με τη θεωρία, ήδη το 16<sup>ο</sup> αιώνα, το κύρος της ζωγραφικής αυξάνεται αντιστρόφως ανάλογα με το μέγεθος του κοινού της. Ο ίδιος ο Λεονάρντο δηλώνει την περιφρόνησή του για την γνώμη του απλού λαού. Ο Βαζάρι επίσης.<sup>355</sup>

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα, μία από τις βασικές κατηγορίες εναντίον του έργου του Καραβάτζο είναι ότι έχει απήχηση στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Οι μόνοι που θαυμάζουν τη ζωγραφική του Καραβάτζο είναι οι *popolani*, σύμφωνα με τους Μπελλόρι και Μπαλιόνε, που δεν αντιλαμβάνονται την τέχνη με την νόηση αλλά με

<sup>353</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής 35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, μετ. από τα λατινικά Τ. Ρούσσος, Α. Λεβίδης, Πρόλογος, επιμ. Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1998, σελ.99 (112).

<sup>354</sup> Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture...*, ό.π., Βιβλίο III, παρ. 53, σελ. 94-95.

<sup>355</sup> A.W.A. Boscloo, *The limits of artistic freedom, criticism of art in Italy from 1500 to 1800*, μτφ από τα ολλανδικά Robert Symonds, Λάιντεν, Primavera Press, 2008, σελ. 30: Ο Βαζάρι, σύμφωνα με τον Μπόσλο, υπερασπίζεται ακόμη και τον *Ηρακλή με Κάκο*, του Μπάτσιο Μπαντινέλλι μόνο και μόνο για να δηλώσει την εναντίωσή του στη γνώμη του λαού της Φλωρεντίας που θεώρησε το γλυπτό εντελώς αποτυχημένο. “...γι’ αυτούς που ξέρουν να κρίνουν”, δηλώνει ο Βαζάρι, “επρόκειτο για μία πολύ μελετημένη δουλειά όπου κάθε τμήμα είχε τοποθετηθεί με πολύ προσοχή και σκέψη...” βλ. G. Vasari, “Baccio Bandinelli”, *Le Vite...*, επιμ. R. Bettarini, ό.π., 1984, σελ. 254.

τις αισθήσεις τους, και ενθουσιάζονται περισσότερο με μία επιτυχημένη μίμηση παρά με τη διαπραγμάτευση μίας μεγάλης ιδέας.<sup>356</sup>

Η ‘ιστόρια’ παρέμεινε συνδεδεμένη νοητικά με το σχέδιο και την διαδικασία της νόησης, σε αντιπαράθεση με τις νεκρές φύσεις, το πορτραίτο, το τοπίο και την ηθογραφία που παρέμειναν συνδεδεμένες με την μίμηση, και την απευθείας χρήση του φυσικού μοντέλου. Παρόμοια θεματική, εξάλλου, απουσιάζει από την περίοδο της Αναγέννησης. Το τοπίο και η νεκρή φύση παρουσιάζονται ως δευτερεύοντα μοτίβα που συνοδεύουν την αφηγηματική ζωγραφική, η ηθογραφία είναι ιδιαίτερα σπάνια και εμφανίζεται μόνο σε χαρακτηριστικά που θεωρούνται κατώτερο είδος τέχνης, ενώ επιπλέον έχει συζητηθεί η αμφίσημη θέση του Βαζάρι σχετικά με το πορτραίτο.<sup>357</sup>

Παρατηρείται δηλαδή η σύνδεση : ιστορία - σχέδιο - νόηση - τέχνη - καλλιεργημένο κοινό σε αντιπαράβολή με ηθογραφία - μίμηση - έλλειψη σχεδίου - ανίδεο κοινό.

Ένα δεύτερο κοινωνικό ζήτημα που αφορά την θεωρία της εξιδανίκευσης είναι η κοινωνική προέλευση των μορφών που εμφανίζονται στα έργα. Η ίδια η εξιδανίκευση δεν νοείται αποκλειστικά με αισθητικούς αλλά εξίσου με κοινωνικούς όρους, όπως αποδεικνύεται από την κοινωνική διάσταση της έννοιας της ευπρέπειας (ντεκόρουμ).

<sup>356</sup> Ο “λαός” στην περίπτωση των ιστοριογράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα προσδιορίζεται κυρίως κοινωνικά και δεν ταυτίζεται απλά με τον πολύ κόσμο σε αντιδιαστολή προς τους ειδήμονες της τέχνης, όπως συμβαίνει στον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Μπαλιόνε προσδιορίζει τον λαό με το επίθετο ‘popolani’, που αναφέρεται μόνο στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, γεγονός που δεν γίνεται αντιληπτό από τον Hibbard π.χ. που επιλέγει την αγγλική μετάφραση ‘the public’ και όχι ‘low class people’ που είναι η ακριβής μετάφραση του όρου *Popolani* που χρησιμοποιεί ο Μπαλιόνε για το κοινό του Καραβάτζο. Βλ. H. Hibbard, *Caravaggio*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1983, Appendix II, σελ. 354 όπου για τη Παναγία του Λορέτο ο Μπαλιόνε γράφει: “...e per queste leggierezze in riguardo delle parti, che una grand pittura haver dee, da **popolani** ne fu fatto estremo schiamazzo”, και ο Χίμπαρντ μεταφράζει: “and because of this pettiness in the details of a grand painting **the public** made a great fuss over it”. Παρακάτω ό.π., σελ. 356 το ‘aura popolare’ (που δεν κρίνει με τα μάτια αλλά βλέπει με τα αυτιά) το μεταφράζει επίσης “by the people”.

<sup>357</sup> Σύμφωνα με το κριτήριο της επινόησης, το πορτραίτο, ως πιστή αναπαράσταση του μοντέλου θεωρείται επίσης κατώτερο είδος τέχνης. Από την άλλη όμως, ο Βαζάρι, ως αυλικός ζωγράφος αλλά και υπεύθυνος της προβολής της δυναστείας των Μεδίκων μέσα από τις ιστορικές αναπλάσεις της Φλωρεντινής ιστορίας στο Παλάτσο Βέκκιο, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει τον σημαντικό ρόλο του πορτραίτου ως πολιτικού και κοινωνικού εργαλείου. Η αμφίσημη στάση του Βαζάρι απέναντι στην προσωπογραφία, τονίστηκε ιδιαίτερα στην ανακοίνωση του Α. Νόβα, διευθυντή του Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης στη Φλωρεντία, στον Ινστιτούτο Βάρμπουργκ του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, τον Αύγουστο του 2012.

Το ντεκόρουμ συναντάται με δύο έννοιες στην καλλιτεχνική θεωρία. Η πρώτη και γενικότερη εκδοχή του όρου, ασχολείται με το τι αρμόζει ή όχι να αποτελέσει αντικείμενο ή να συμπεριληφτεί σε ένα έργο τέχνης. Ήδη ο Πλίνιος, τονίζει ότι δεν αρμόζει σε όλα τα πράγματα ή σε όλες τις ανθρώπινες πράξεις να εκπροσωπηθούν στην τέχνη, άποψη που συμμερίζεται ο Αλμπέρτι. Κάθε ‘ιστορία’, σύμφωνα με τον Αλμπέτι πρέπει να χαρακτηρίζεται από σεμνότητα με τέτοιο τρόπο ώστε τα άσχημα πράγματα είτε να παραλείπονται είτε να διορθώνονται” ενώ “ο ζωγράφος, οφείλει να επιλέγει από τη Φύση για αναπαράσταση αυτά που είναι όμορφα και αξιόλογα”.<sup>358</sup>

Ο καρδινάλιος Παλεόττι, διευκρινίζει στους διαλόγους του ότι τα έργα που απεικονίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή και λαϊκούς τύπους, δεν αρμόζει να εκτίθενται σε δημόσιους χώρους, ούτε στα μάτια σοβαρών ατόμων με υψηλή κοινωνική θέση που ασκούν κοινωνικά λειτουργήματα αλλά οφείλουν να προορίζονται για ιδιωτική θέα με σκοπό αποκλειστικά την ψυχαγωγία, κυρίως των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων.<sup>359</sup>

Οι Μπαμποτσιάντι καταδικάζονται από το σύνολο της ιστοριογραφίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα για την επιλογή της θεματικής τους που συγκρούονταν με την έννοια του ντεκόρουμ. Ο Μπαμπότσιο, σύμφωνα με τον Πασσέρι ασχολούνταν αποκλειστικά με θέματα κατώτερα και λαϊκά που δίνουν ευχαρίστηση μόνο στο κατώτερο κοινωνικά κοινό και όχι στα πνεύματα που κινούνται υψηλότερα από μία ευγενή Ιδέα.<sup>360</sup>

Η δεύτερη έννοια του ντεκόρουμ, αφορά τον τρόπο με τον οποίο αρμόζει να απεικονίζονται οι διάφορες μορφές ή πράξεις και εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Φιλάρετο, το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Η εμφάνιση, και οι πράξεις των μορφών, εξηγεί ο Φιλάρετος, πρέπει να ανταποκρίνονται στην φύση, την ηλικία και την τάξη τους.<sup>361</sup> Τον ίδιο ορισμό υιοθετούν ο Αλμπέρτι το 15<sup>ο</sup>, ο Λεονάρντο το 16<sup>ο</sup> και ο Μαντσίνι το 17<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>358</sup> L. B. Alberti, *On Painting and On Sculpture The Latin texts of De Pictura and De Statua*, ό.π., 1972, Βιβλίο II, παρ. 40, σελ. 81 και Βιβλίο III, παρ. 56, σελ. 101.

<sup>359</sup> Βλ. υπ. 321 και κυρίως υπ. 322.

<sup>360</sup> G.B. Passeri, ό.π., σελ. 54.

<sup>361</sup> Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, επιμ. Anna Maria Finoli και Liliana Grassi, εισ. L. Grassi, Βιβλίο XXIII, Μιλάνο, Edition Il Polifilo, 1972, σελ 658.ο Φιλάρετος αναφέρεται στην έννοια του ντεκόρουμ ora si resta a dire del modo e ordine e la proprieta che si dee fare belle come che l'uomo disegna... και σελ. 661: “e cosi corresponda loro essere all vista e ache secondo il tempo e la qualità, come ho detto, si d'abito, si l'attitudine, e si di fattezze, ogni ( cosa) corrisponda bene a loro somilitudine”.

Μέχρι και τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα και την έκδοση του Βαζάρι, οι συγγραφείς της τέχνης δεν συνήθιζαν να αναφέρονται ή να ασκούν κριτική σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Συνήθως περιορίζονταν σε γενικά ζητήματα, ορισμούς και προβλήματα της τέχνης.

Ωστόσο, μερικά πρώιμα παραδείγματα παραβίασης της έννοιας του ντεκόρουμ στην καλλιτεχνική πράξη που επιβεβαιώνουν την κοινωνική διάσταση του όρου, συναντώνται ήδη το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Ντονατέλλο, σύμφωνα με τον Φιλάρετο, παραβιάζει την έννοια του ντεκόρουμ, απεικονίζοντας τους Αποστόλους στο Σαν Λορέντσο σαν να ήταν ξιφομάχοι, γεγονός που μειώνει την αξιοπρέπειά τους.<sup>362</sup>

Έναν αιώνα αργότερα, πάλι ο Ντονατέλλο, σύμφωνα αυτή τη φορά με την αναφορά του Λουντοβίκο Ντόλτσε (Lodovico Dolce), κατηγορείται για έλλειψη ντεκόρουμ με την δικαιολογία ότι ο Χριστός στον ξύλινο *Εσταυρωμένο*, μοιάζει με χωρικό.<sup>363</sup> Ο Φεντερίκο Τσούκαρο επισημαίνει έλλειψη ντεκόρουμ στην αναπαράσταση του ‘Παραδείσου’ από τον Τιντορέτο, στο Παλάτσο Ντουκάλε της Βενετίας, καθώς σύμφωνα με την γνώμη του, οι ουράνιες μορφές του Τιντορέττο θύμιζαν περισσότερο τσούρμο της αγοράς.<sup>364</sup>

Όταν το 17<sup>ο</sup> αιώνα, ο Καραβάτζο αναπαριστά τους Αποστόλους με τη μορφή εκπροσώπων από τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, όπως εξάλλου προσδιορίζονται από την ίδια την Καινή Διαθήκη, το σύνολο των συγγραφέων της θεωρίας συσπειρώνεται εναντίον του. Αντιθέτως, η εκκοσμίκευση επεισοδίων της Καινής Διαθήκης, ήδη από την Πρώιμη Αναγέννηση και μέχρι και το 18<sup>ο</sup> αιώνα, με τη μεταφορά τους στα εσωτερικά των μεγαλόπρεπων μεγάρων της ιταλικής άρχουσας τάξης και την αναπαράσταση των ιερών μορφών με τα χαρακτηριστικά των

<sup>362</sup> Filarete, *Trattato di architettura* c. 1451-64. ό.π., σελ. 658. Βλ. A.W. Boschloo, “Εισαγωγή”, *The limits of Artistic Freedom. Criticism in Italy from 1500 to 1800*, ό.π., σελ. 19.

<sup>363</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato L’Aretino*, Βενετία, 1557 στο *Trattati d’Arte del Cinquecento Fra Manierismo e Controriforma*, επιμ. Paola Barocchi, Μπάρι, Gius. Laterza & Figli, 1960, σελ. 165: “Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, ch’egli aveva messo in croce un contadino”. Αναφέρεται στον ξύλινο *Εσταυρωμένο*, της Βασιλικής του Αγίου Αντωνίου στην Πάντοβα.

<sup>364</sup> F. Zuccaro, *Il lamento della Pittura*, Μάντοβα, 1605 στο *Scritti d’Arte...*, ό.π., σελ. 128 : “Non faccia come quel che un Paradiso, Pinse presso quest’acque si confuso, Che men l’intende, chi più il mira fiso. E i fece i cittadini di là suso, Come la plebe posta in un mercato;”.

εκπροσώπων της, δεν προξένησε καμμία αντίδραση στην καλλιτεχνική θεωρία και σε πολύ περιορισμένη κλίμακα ανησύχησε την Εκκλησία.<sup>365</sup>

Η προσθήκη στα έργα εκπροσώπων των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, κατά γενική παραδοχή, ανέβαζε την κοινωνική θέση της ίδιας της τέχνης, με τον ίδιο τρόπο που επιβεβαίωνε την ‘ευγενική’ προέλευση της καλλιτεχνικής διαδικασίας, η ενασχόληση κάποιου ευγενούς ή ηγεμόνα με το σχέδιο.<sup>366</sup>

Το σύνολο της θεωρίας, ήδη από τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα δίνει την εντύπωση ότι πασχίζει να αντιπαρατεθεί στην άποψη του Πλάτωνα που δηλώνει ανενδοίαστα ότι ο ζωγράφος δεν είναι παρά ένας αμόρφωτος αντιγραφέας. “Ο ζωγράφος”, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, «θα ζωγραφίσει έναν τσαγκάρη, έναν μαραγκό ή οποιοδήποτε άλλο τεχνίτη χωρίς να ξέρει τίποτα για το ανάλογο επάγγελμα και παρόλη την άγνοια του παραμένει καλός σαν ζωγράφος : αν ζωγραφίσει έναν μαραγκό και τοποθετήσει το έργο του σε κάποια απόσταση θα κατορθώσει να ξεγελάσει τα παιδιά και τους χαζούς ανθρώπους, κάνοντας τους να πιστέψουν ότι έχουν πράγματι μπροστά τους έναν μαραγκό».<sup>367</sup>

Η θεωρία προσπαθεί να πείσει ότι η τέχνη δεν είναι απλή μίμηση, το κοινό της δεν στερείται νοημοσύνης, και ο ζωγράφος δεν είναι αδαής. Και θεωρεί εξίσου απαραίτητη απόδειξη για όλα τα παραπάνω την ταυτόχρονη απομάκρυνση της θεματικής του μαραγκού από την τέχνη.

<sup>365</sup> Κανείς δεν φαίνεται να ενοχλείται από την εκκοσμίκευση της αναπαράστασης της *Γέννησης της Παναγίας* από τον Αντρέα ντελ Σάρτο, ή την συμμετοχή της οικογένειας των Μεδίκων στις μυθολογικές αλληγορίες αλλά και σε θρησκευτικά θέματα, όπως η *Προσκύνηση των Μάγων*.

<sup>366</sup> Ο Λομάτσο για παράδειγμα χρησιμοποιούσε ως ένα από τα επιχειρήματά του για την ένταξη της ζωγραφικής στις ελεύθερες τέχνες, το γεγονός ότι πολλοί ευγενείς, βασιλείς και λόρδοι όπως ο Φραγκίσκος Α της Γαλλίας και ο Κάρλο Εμμανουέλε της Σαβοΐας, διασκεδάζαν με το να ζωγραφίζουν τον ελεύθερο χρόνο τους. “Σε τέτοιες προσπάθειες”, υποστηρίζει ο Λομάτσο, “δεν υπάρχει τίποτα δουλικό και μηχανικό αλλά αντιθέτως κάθε τι που είναι ευγενές και ελευθέριο”. Βλ. Gian Paolo Lomazzo, “De la definizione del la pittura”, *Trattato dell’Arte della Pittura, Scoltura et Architettura* (Μιλάνο 1584), στο *Scritti sulle arti*, επιμ. Roberto Paolo Ciardi, Φλωρεντία, Centro Di, 1974, σελ. 26. Ο Αρμενίνι επιπλέον δηλώνει, ότι οι άνθρωποι του λαού και οι άξεστοι δεν επιτρέπεται να ζωγραφίζουν γιατί αν η ζωγραφική πέσει στα χέρια τέτοιου είδους ανθρώπων θα υποβαθμιστεί η αξία και η υπόληψή της... βλ. Giovan Battista Armenini, *De’ Veri Precetti della Pittura* (1587), επιμ. Marina Gorrieri, εισ. Enrico Castelnuovo, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1988, βιβλίο πρώτο, κεφ. 3, σελ. 44.

<sup>367</sup> Πλάτωνος, *Πολιτεία*, Βιβλίο 10, στο *Plato The Republic* με αγγλική μτφ του P. Shorey, Λονδίνο, Καίμπριτζ, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1935, παρ. 598 B, σελ. 430-433.

**17<sup>ο</sup> αιώνας.****Η θεωρία εναντίον της ζωγραφικής του Καραβάτζο και των Μπαμποτσιάντι**

Οι συγγραφείς των πραγματειών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μπορούσαν εύκολα να αποφύγουν την αναφορά στην ενασχόληση του Αννίπαλε με την ηθογραφία. Η ενασχόληση αυτή αποτελεί περιορισμένο τμήμα της ζωγραφικής παραγωγής του ζωγράφου και εντάσσεται χρονολογικά στην περίοδο της Μπολόνια, που συνήθως επισκιάζεται από την Ρωμαϊκή περίοδο του ζωγράφου και την επιτυχία του στην Γκαλερία Φαρνέζε.<sup>368</sup> Το ίδιο συμβαίνει και με τις σκηνές της αγοράς του Βιντσέντσο Κάμπι ή την παρόμοια θεματική του Πασσαρόττι.

Ήταν όμως αδύνατον να αγνοήσουν το φαινόμενο Καραβάτζο και την καταλυτική επιρροή του στην ζωγραφική παραγωγή των πρώτων δεκαετιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η αμεσότητα των έργων του Καραβάτζο, σε συνδυασμό με την απaráμιλλη αισθητική τους, μάγεψε κυριολεκτικά, όχι μόνο την τεράστια μερίδα του ανίδεου κοινού, όπως αργότερα ισχυρίστηκαν με περιφρόνηση οι θεωρητικοί, αλλά τους σπουδαιότερους συλλέκτες της εποχής, τους σημαντικότερους ζωγράφους, όπως εξάλλου και τους ίδιους τους θεωρητικούς. Η αντίθεσή των θεωρητικών στην τεχνοτροπία του δεν τους εμπόδιζε να εκφράσουν το θαυμασμό τους για το ταλέντο του. Αντιθέτως, το μέγεθος του ταλέντου του, τον καθιστούσε ως ένα βαθμό πιο επικίνδυνο για την τέχνη. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η συχνή παρομοίωση της τεχνοτροπίας του με ένα δελεαστικό και νόστιμο πιάτο που μαγεύει τις αισθήσεις αντί να απευθύνεται στην νόηση.<sup>369</sup>

Οι ιδιαιτερότητες της τεχνοτροπίας του Καραβάτζο αλλά και η αντίδραση που προκάλεσαν στους κόλπους της θεωρίας φωτίζουν σημαντικές πτυχές του θέματος

<sup>368</sup> Κάποιοι εξάλλου ανάμεσα στους συγγραφείς ασχολούνται μόνο με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στη Ρώμη, όπως ο Μπαλιόνε.

<sup>369</sup> Η μέθοδος του Καραβάτζο να ζωγραφίζει χωρίς σχέδιο και προετοιμασία παρομοιάζεται από τον Βιντσέντσο Καρντούτσο στο *Dialogos de la Pintura*, του 1633, με ένα πλούσιο πιάτο, η σάλτσα του οποίου απευθύνεται με τέτοια ένταση στις αισθήσεις των καλλιτεχνών, ώστε τους οδηγεί στη λαίμαργία και την αποπληξία, σε αντίθεση με την θρεπτική τροφή που προσφέρουν η ζωγραφική του Μιχαήλ Αγγέλου και του Ραφαήλ, που βασίζεται στις επιταγές της καλλιτεχνικής θεωρίας. βλ. Vicente Carducho, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, επιμ., πρόλογος και σχόλια Francisco Calvo Serraller, Μαδρίτη, Ediciones Turner, 1979, διάλογος έκτος, σελ. 271.

που εξετάζουμε. Οι καινοτομίες της ζωγραφικής του είχαν άμεσα και έμμεσα κοινωνικό χαρακτήρα, με αποτέλεσμα η επίθεση που δέχτηκε από την θεωρία της τέχνης να αναδεικνύει τα κοινωνικά θεμέλια της θεωρίας της εξιδανίκευσης.<sup>370</sup>

Παρόλο που οι πρώτες ηθογραφικές σκηνές στην Ιταλία ανήκουν στους Αννίπαλε, Κάμπι, Πασσαρότσι, η διάδοση της θεματικής οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην μεγάλη επιτυχία των ηθογραφικών και κυρίως των θρησκευτικών σκηνών του Καραβάτσο. Μία σημαντική ομάδα ανάμεσα στους επονομαζόμενους ‘ακόλουθους’ του, απομονώνει το θέμα της ταβέρνας, του τραπεζιού ή του μουσικού κοντσέρτου από τις θρησκευτικές σκηνές του, και ασχολείται αποκλειστικά με αυτό.<sup>371</sup> Λίγο αργότερα, μία άλλη ομάδα κυρίως φλαμανδών και ολλανδών ζωγράφων, οι Μπαμποτσιάντι, με αρχηγό τον Pieter van Laer, τον επονομαζόμενο Μπαμπότσιο, αποφασίζει να επεκτείνει τους ορίζοντες της θεματικής με ακόμη πιο τολμηρά στιγμιότυπα από τη ζωή των περιθωριακών τάξεων της Ρώμης, όπως ζητιάνοι, ανιμαχίες στους δρόμους, τσαρλατάνοι, ηθοποιοί, γιατροί κλπ.<sup>372</sup>

Αυτό που κυρίως εξόργισε τους εκπροσώπους της επίσημης ζωγραφικής και ανησύχησε τους συγγραφείς της θεωρίας, ήταν η τεράστια εμπορική επιτυχία που σημείωσαν όχι μόνο τα έργα του Καραβάτσο και των ακολούθων του αλλά και αυτά των Μπαμποτσιάντι. Οι συλλέκτες πλήρωναν τεράστια ποσά ακόμη και για αντίγραφα των έργων του Καραβάτσο, ενώ οι μικρού μεγέθους πίνακες των Μπαμποτσιάντι είχαν περισσότερη ζήτηση κατά τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, από τα έργα της σχολής της Μπολόνια. Τα περιφρονητικά σχόλια του Αντρέα Σάκκι

---

<sup>370</sup> Οι κοινωνικοί λόγοι που προκάλεσαν την αντίδραση των θεωρητικών, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα ενάντια στη ζωγραφική του Καραβάτσο, δεν έχουν επισημανθεί ακόμη από τους μελετητές του έργου του, παρόλο τον όγκο των δημοσιεύσεων που συνοδεύουν το όνομά του.

<sup>371</sup> Ανάμεσα στους ζωγράφους που ασχολούνται με παρόμοια θεματική υπό την άμεση επιρροή του Καραβάτσο ήδη τις πρώτες δύο δεκαετίες του αιώνα είναι οι Βαλεντάν (Valentin de Boulogne), Μπαρτολομέο Μανφρέντι (Bartolomeo Manfredi), Νικόλας Ρενιέ (Nicolas Régnier).

<sup>372</sup> Προσαρμόζοντας ως ένα βαθμό τη θεματική της ολλανδικής τέχνης στο περιβάλλον της Ιταλίας.



(Andrea Sacchi)<sup>373</sup> αλλά και του Σαλβατόρ Ρόζα για το φαινόμενο αυτό,<sup>374</sup> αναδεικνύουν τη δυσαρέσκειά τους, αλλά και τους λόγους που κινητοποιήσαν την θεωρία της τέχνης εναντίον τους. Η επιτυχία έργων η θεματική των οποίων, απευθύνονταν τόσο στο λαό όσο και στους ευγενείς και μνημένους ενώ ταυτόχρονα η τεχνοτροπία τους παρέπεμπε στην μίμηση αντί για την επινόηση, περιείχε για τους θεωρητικούς τον κίνδυνο υποβάθμισης της ζωγραφικής αλλά και της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη.

Ακριβώς εξαιτίας της ανησυχίας αυτής, ο ρόλος του Καραβάτζο αλλά και των Μπαμποτσιάντι υπήρξε κεντρικός στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής θεωρίας κατά το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Για να αμυνθούν ενάντια στην καλλιτεχνικές εξελίξεις που απειλούσαν την κοινωνική θέση της ζωγραφικής οι συγγραφείς συσπειρώθηκαν δυναμικότερα γύρω από την έννοια της επινόησης και ενάντια στην διαδικασία της μίμησης.

Ένα επιπλέον γεγονός που έχει περάσει απαρατήρητο μέχρι σήμερα είναι ότι οι πρώτες ηθογραφικές σκηνές που περιγράφονται διεξοδικά στην ιστορία της τέχνης είναι αυτές του Καραβάτζο, με αποτέλεσμα να συνδεθούν άρρηκτα με τον τρόπο που προσλαμβάνεται η τεχνοτροπία του από την θεωρία της τέχνης: ως απλή μίμηση της φύσης χωρίς την μεσολάβηση επινόησης ή σύμφωνα με τη γλώσσα της θεωρίας, σχεδίου.

### **Οι κοινωνικές καινοτομίες της ζωγραφικής του Καραβάτζο**

Η πρώτη και άμεση καινοτομία του Καραβάτζο ήταν η εισαγωγή εκπροσώπων των κατώτερων κοινωνικά τάξεων στην επίσημη ζωγραφική. Με την έννοια αυτή

<sup>373</sup> Ο Αντρέα Σάκκι παραπονιέται σε επιστολή του προς τον Φραντσέσκο Αλμπάνι για την επιτυχία των Μπαμποτσιάντι παρόλο που ασχολούνται με θέματα χωρίς χάρη και κυρίως χωρίς ευπρέπεια, όπως μια γυναίκα που ουρεί, ένας Βάκχος που κάνει εμετό, ζητιάνους, σκύλους που αφοδεύουν κά, βλ. Carlo Cesare Malavasia, “Francesco Albani”, *Felsina Pittrice Vite de’ Pittori Bolognesi*, με προσθέσεις, διορθώσεις και υποσημειώσεις του Giampietro Zanotti, Μπολόνια, Tipografia Guidi all’ Ancora, 1841, σελ. 179.

<sup>374</sup> Salvator Rosa, “La pittura”, *Satire*, Λονδίνο, G. Balcetti, 1791, σελ. 72: “Ne crede oggi il pitor far cosa buona,/se non dipinge un gruppo di stracciati,/se la pittura sua non è barona. /E questi quadri son tanto apprezzati,/che si vedon de’ Grandi entro gli studi /Di superbi ornamenti incorniciati./Cosi i vivi mendichi, afflitti, e nudi/Non trovan da colour un sol danaro,/ che ne dipinti poi spendon gli scudi. Οι πλούσιοι, σύμφωνα με τους τελευταίους στίχους της σάτιρας του Ρόζα, πληρώνουν μεγάλα ποσά ώστε να θαυμάζουν στα σαλόνια τους ένα θέαμα το οποίο προσπαθούν με κάθε τρόπο να αποφύγουν στην καθημερινή τους ζωή.

δίκαια, ως ένα σημείο, αναγνωρίστηκε από τους ‘ρεαλιστές’ του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως ο πρόδρομος του κινήματός τους, μία κατά τα άλλα παραπλανητική πρόσληψη του έργου του που οδήγησε και ακόμη οδηγεί στις μέρες μας σε αλεπάλληλες παρανοήσεις.<sup>375</sup>

Οι θρησκευτικές και μυθολογικές του συνθέσεις δεν διαδραματίζονται στα αρχοντικά της άρχουσας τάξης αλλά στους ταπεινούς χώρους του ρωμαϊκού περιθωρίου, ενώ οι πρωταγωνιστές του φέρουν τα χαρακτηριστικά της χαμηλής κοινωνικής τους προέλευσης: φτωχικά και λερωμένα ρούχα, βρώμικα πόδια και απρεπείς χειρονομίες.<sup>376</sup>

Η δεύτερη μεγάλη καινοτομία του ήταν η εμμονή στο ζωντανό μοντέλο και η επαναφορά της έμφασης στην ψευδαισθησιακή δυνατότητα της τέχνης, με άλλα λόγια, της μίμησης. Έτσι, οι αφηγηματικές σκηνές του ζωγράφου δεν προσγειώνονταν απλά σε έναν κατώτερο κοινωνικό χώρο αλλά έδιναν την εντύπωση ότι εξελίσσονταν μπροστά στα μάτια του θεατή, ενισχύοντας την δύναμη της αφήγησης και παράλληλα το κοινωνικό μήνυμα.

Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ιδιαίτερα δυναμικών έργων, το θρησκευτικό μήνυμα των οποίων συμφωνούσε με τις επιδιώξεις της Αντιμεταρρύθμισης για μία τέχνη με κοινωνικό έρεισμα και απήχηση στους πιστούς, αλλά ερχόταν σε σύγκρουση με τις κοινωνικές προδιαγραφές που έθετε για την τέχνη, η θεωρία της εξιδανίκευσης.

Με την εμμονή στην αντιγραφή από το ζωντανό μοντέλο και την ανατροπή της κοινωνικής έννοιας του ντεκόρουμ, **ο Καραβάτζο ανατρέπει την κοινωνική διάσταση της επινόησης**. Αυτό δεν σημαίνει ότι τα έργα του στερούνται επινόησης ή εξιδανίκευσης.

Η ζωγραφική του Καραβάτζο απέχει πολύ από πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας. Η σύνθεση, η επεξεργασία και η δραματική ένταση των έργων του τα καθιστά έργα απaráμιλλης αισθητικής αξίας. Μερικές από τις πιο όμορφες

<sup>375</sup> Με πιο σημαντική ανάμεσά τους την περιγραφή του έργου του ως ‘ρεαλιστικού’, ένας όρος που δεν συναντάται φυσικά στους ιστοριογράφους του 17ου αιώνα αλλά εισάγεται από τους ιστορικούς τέχνης του 20ου βλ. Foteini Vlachou, “The Names of Things: Terminology and the Practice of Art History”, *Revista de História da Arte*, 10, 2012, (σελ. 227-239), σελ. 228.

<sup>376</sup> Γεγονός που σχολιάζεται επανειλημμένα από τους Μπαλιόνε και Μπελλόρι, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Παναγίες και Ιουδήθ στην ιστορία της τέχνης αποδίδονται στο ζωγράφο, ενώ πολλές από τις συνθέσεις του είναι εμπνευσμένες από αυτές των μεγάλων ζωγράφων της ΄Ωριμης Αναγέννησης, όπως ο Ραφαήλ, ο Τιτσιάνο, ή ο Πολίντορο ντα Καραβάτσο.<sup>377</sup> Σταδιακά έρχεται στο φως και η κλασική παιδεία του καλλιτέχνη με την αποκάλυψη των δανείων του από έργα της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας,<sup>378</sup> δάνεια που δύσκολα θα ξέφευγαν της προσοχής των ειδημόνων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως άλλωστε και τα δάνεια του από την ΄Ωριμη Αναγέννηση.



Εικ. 17  
Μιχαήλ Αγγελος, Νίκη,  
1532-34, Παλάτσο Βέκκιο,  
Φλωρεντία



Εικ. 18  
Καραβάτσο, *Amor Victorious*, 156 x  
113 εκ., 1602, Πινακοθήκη,  
Βερολίνο

Με την επινοητικότητα και την αισθητική ενός σύγχρονου σκηνοθέτη, ο Καραβάτσο οργάνωνε τα μοντέλα που δανείζονταν από τον κόσμο της καθημερινότητας του, σε μυθολογικές ή θρησκευτικές συνθέσεις, τις οποίες αργότερα μετέφερε στον καμβά, αυξάνοντας την δραματικότητα τους με την βοήθεια ενός τεχνητού φωτισμού. Μία από τις πιο οξυδερκείς περιγραφές του έργου του έρχεται από έναν σκηνοθέτη. «Αυτό που κυρίως μας εντυπωσίασε στο έργο του ήταν ο

<sup>377</sup> Από τους πρώτους που ασχολήθηκαν συστηματικά με τα δάνεια του Καραβάτσο από συνθέσεις της ΄Ωριμης Αναγέννησης ήταν ο Βάλτερ Φρίντλεντερ. Βλ. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1955, σελ. 89, 90, 98, 99, 112, 113 κά.

<sup>378</sup> Στην πρόσφατη διάλεξή του, στο Ινστιτούτο Βάμπουργκ του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (Αύγουστος, 2012), ο Salvatore Settis υπογράμμιζε τη σχέση των έργων του Καραβάτσο με τις συνθέσεις του Ραφαήλ και την αρχαιότητα προσθέτοντας νέα παραδείγματα. Εξάλλου, μπορεί να μην σώζονται προπαρασκευαστικά σχέδια του ζωγράφου, χάραξε όμως στην επιφάνεια του καμβά το περίγραμμα της στάσης των μοντέλων του, όπως αποδεικνύεται σήμερα με τις σύγχρονες μεθόδους ανάλυσης των έργων τέχνης.

απίστευτος δυναμισμός ενός ύφους που έδινε την εντύπωση ρεαλισμού», δηλώνει ο Μάρτιν Σκορτσέζε.<sup>379</sup>

Ο ίδιος ο ζωγράφος δήλωνε προκλητικά στο δικαστήριο, ότι «αληθινός ζωγράφος δεν είναι παρά αυτός που ξέρει να αντιγράψει τη φύση».<sup>380</sup> Ωστόσο πίσω από την ψευδαισθητική γοητεία των συνθέσεών του και την πρόκληση προς τους ειδήμονες, η προσεκτική παρατήρηση αποδεικνύει ότι τα έργα του όχι μόνο δεν αντιγράφουν την πραγματικότητα αλλά συχνά δεν υπακούουν σε κανέναν νόμο της φυσικής.<sup>381</sup>

Η επίθεση που δέχτηκε η ζωγραφική του Καραβάτσο από την θεωρία αποδεικνύει ότι η έννοια της επινόησης στην θεωρία της εξιδανίκευσης ήταν αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με τα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Χωρίς αυτά έχανε την σημασία της. Η τέχνη του Καραβάτσο καταδικάστηκε από το σύνολο των συγγραφέων του 17ου αιώνα ως ‘τέχνη χωρίς σχέδιο’, ακριβώς όπως και η ηθογραφία.

Και ενώ η ζωγραφική του Καραβάτσο αντιμετωπίζεται ως άμεση αντιγραφή της φύσης, η ζωγραφική των ακολούθων του, και κυρίως των Μπαμποτσιάντι, ορίζεται ως αντιγραφή της φύσης στη χειρότερη μορφή της, αποκλειστικά εξαιτίας της θεματικής της και χωρίς καμιά αναφορά στον τρόπο διαπραγμάτευσης.<sup>382</sup>

Τα κοινωνικά αίτια αυτής της αντιμετώπισης φαίνονται μέσω της επιχειρηματολογίας που αναπτύσσουν οι συγγραφείς γύρω από την έλλειψη σχεδίου και τον τρόπο που την ορίζουν.

<sup>379</sup> R. Spear, “Caravaggiomania”, *Art in America*, τόμ. 98, τχ.1, 2010, σελ. 115.

<sup>380</sup> S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Ρώμη, 2003, σελ. 127.

<sup>381</sup> Η διαχείριση, παραδείγματος χάριν, του φωτός στο έργο του, παρά την ενίσχυση της ψευδαισθησης που προσφέρει, ενισχύοντας το ανάγλυφο των μορφών αλλά και την δραματική ένταση της σύνθεσης, εναντιώνεται σε κάθε νόμο της φυσικής. Η αφύσικη αυτή χρήση του φωτός από τον Καραβάτσο, επισημαίνεται ήδη στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα από τον Μαντσίνι, η παρατήρηση του οποίου επαναλαμβάνεται μόνο από δύο ανάμεσα στους εκατοντάδες μελετητές του: Τον Βάλτερ Φριντλέντερ στις αρχές του αιώνα και τον Χάουαρντ Χίμπαρντ, το 1983. Το σύνολο των μελετητών υποστηρίζει, όπως εξάλλου και ο Μπελλόρι, ότι το φως αν και προέρχεται από τεχνητή πηγή αναπαριστάται από το ζωγράφο στις φυσικές αντανακλάσεις του. Βλ. G. Mancini, *ό.π.*, σελ. 108 και W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, *ό.π.*, σελ. 12-13 και H. Hibbard, *Caravaggio*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1983, σελ. 58.

<sup>382</sup> Αντιθέτως, η στρατηγική των συγγραφέων εναντίον της τεχνοτροπίας του Καραβάτσο περιελάμβανε την ταύτιση της τεχνοτροπίας του με την έμφαση στο χρώμα και την τέχνη των ζωγράφων της Βενετίας.

Η επιλογή της μίμησης έναντι της επινόησης προσδιορίζεται με ιδιαίτερη αμεσότητα από την θεωρία του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως χαρακτηριστικό μιας τέχνης που απευθύνεται στον ανίδεο και κατώτερο κοινωνικά λαό. Στην περίπτωση του Καραβάτζο, η έμφαση στην μίμηση τονίζεται μέσω των εξής χαρακτηριστικών που επικρίνουν οι συγγραφείς στο έργο του: α) την τακτική του να επιλέγει μοντέλα χαμηλής κοινωνικής προέλευσης, β) την έμφαση στις λεπτομέρειες που τονίζουν την κοινωνική προέλευση των πρωταγωνιστών του γ) την αδυναμία της τέχνης του να αποτελέσει αντικείμενο διδασκαλίας και δ) την τεχνοτροπική έμφαση στο χρώμα αντί για το σχέδιο.<sup>383</sup>

Στην περίπτωση των Μπαμποτσιάντι, η έλλειψη σχεδίου θεωρείται αυτονόητη εξαίτιας της θεματικής τους και επικρίνεται με καθαρά κοινωνικούς όρους.<sup>384</sup>

### **Η μίμηση ως τέχνη για τον ανίδεο λαό**

Ο κοινωνικός προσδιορισμός της έννοιας της μίμησης, παρόλο που συνοδεύει την θεωρία της εξιδανίκευσης ήδη από την γέννησή της, το 15<sup>ο</sup> αιώνα, εμφανίζεται για πρώτη φορά τόσο απροκάλυπτα στον γραπτό λόγο των θεωρητικών του 17<sup>ου</sup>, κυρίως με αφορμή την ζωγραφική του Καραβάτζο αλλά και αυτήν των Μπαμποτσιάντι. Αυτή ακριβώς η έμφαση στα κοινωνικά συμφραζόμενα είναι και η ουσιαστική διαφορά της θεωρίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα που συστηματοποιείται από τον Μπελλόρι, το 1678.

Ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο Αγκούκι, ξεκαθάριζε στην δική του πραγματεία ότι «Τα πράγματα που είναι ζωγραφισμένα έτσι ώστε να περιορίζονται στην μίμηση της φύσης προξενούν ευχαρίστηση στον απλό λαό και η μίμηση αυτών που μπορεί να κατανοήσει, τον ευχαριστεί. Αντιθέτως, ο ανώτερος άνθρωπος μπορεί

<sup>383</sup> Η κριτική αυτή συναντάται κυρίως στο Μπελλόρι και οφείλεται στην Ρωμαϊκή καταγωγή του, αλλά κυρίως στην ταύτιση μίας τεχνοτροπίας που βασίζεται στο χρώμα με την μίμηση και την εξάρτηση από το ζωντανό μοντέλο, ταύτιση που εμφανίζεται ήδη στο Βαζάρι και την επιχειρηματολογία του έναντι των ζωγράφων της Βενετίας. Βλ. εδώ, υπ. 342.

<sup>384</sup> Π.χ. στην περίπτωση των Μπαμποτσιάντι, η διαπραγμάτευση δεν παίζει κανένα ρόλο οπότε δεν χρησιμοποιείται το επιχειρήμα της χρήσης χρώματος έναντι του σχεδίου.

να ανυψώσει τη σκέψη του στην Ιδέα του Ωραίου».<sup>385</sup> Δεν είναι τυχαίο που ο Μάον, επιλέγει αυτό ακριβώς το σημείο της πραγματείας του Αγκούκι για να υπερασπιστεί την άποψή του ότι στην πραγματεία του Αγκούκι βρίσκονται σε πρόμη μορφή οι αρχές του ιδεαλιστικού κλασικισμού.<sup>386</sup>

Ο Μαντσίνι, γύρω στο 1620, επίσης συνδέει την τεχνική της μίμησης με τον ανίδεο λαό και της υψηλής τέχνης με τον καλλιεργημένο. Μάλιστα, στο κεφάλαιο που διαχωρίζει τα είδη της ζωγραφικής ανάλογα με το θέμα τους,<sup>387</sup> ο Μαντσίνι διαχωρίζει το απλό πορτραίτο από ένα πορτραίτο που εμπεριέχει δράση και συναίσθημα. Το απλό πορτραίτο, σύμφωνα με τον Μαντσίνι, αποτελεί κατώτερο είδος τέχνης, οι ζωγράφοι που ασχολούνται με αυτό ονομάζονται αυτόματα τεχνίτες, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται και έργο που μπορεί να κριθεί καλύτερα από έναν ανίδεο παρά από έναν ειδήμονα. Διότι «όσο πιο ανίδεος είναι κάποιος», σύμφωνα με το συγγραφέα, «τόσο ευκολότερα μπορεί να περιορίσει την κρίση του στο ποσοστό ομοιότητας του ζωγραφικού έργου με το ζωντανό μοντέλο». «Στην περίπτωση αυτή όσο λιγότερα ξέρει κάποιος», ισχυρίζεται ο Μαντσίνι με αναμφισβήτητη ειρωνεία, «τόσο καλύτερος κριτής μπορεί να γίνει».<sup>388</sup>

Το 1642, στο κείμενο που αφιερώνει στον βίο του Καραβάτζο, ο ανταγωνιστής και προσωπικός εχθρός του, Τζοβάνι Μπαλιόνε,<sup>389</sup> η κοινωνική καταγγελία της μίμησης ως καλλιτεχνικής διαδικασίας επεκτείνεται στην κοινωνική προέλευση του αντικειμένου της. Η *Παναγία του Λορέτο*, του Καραβάτζο καταδικάζεται ταυτόχρονα για εμμονή στην μίμηση και παραβίαση του κοινωνικού ντεκόρου.

«Στην εκκλησία του Σαν Αγκοστίνο, στο πρώτο παρεκκλήσι από τα αριστερά, ζωγράφησε την Παναγία του Λορέτο από ζωντανό μοντέλο, με δύο προσκυνητές,

<sup>385</sup> D.Mahon, “Text of Agucchi’s Trattato”, ό.π., σελ. 243: «Da questo ancora nasce , che le cose dipinte & imitate dal natural piacciono al popolo, perche egli è solito à vederne di si fatte, e l’imitatione di quell che à pieno conosce, li diletta. Ma l’huomo intendente, sollevando il pensiero all’ Idea del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come cosa divina la contempla».

<sup>386</sup> D. Mahon, “Agucchi and the *Idea della Bellezza*”, ό.π., σελ.146.

<sup>387</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, επιμ., εισαγωγή Α. Marucchi, σχόλια L. Salerno, Ρώμη, 1956, σελ. 112-119. Πρόκειται για την πρώτη κριτική έκδοση του χειρογράφου του Τζούλιο Μαντσίνι που χρονολογείται μεταξύ 1619 και 1620.

<sup>388</sup> G. Mancini, ό.π., σελ. 115-116.

<sup>389</sup> G.Baglione, *Le vite de’ pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII : del 1572 in fino à tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Ρώμη, 1642.



Εικ. 19 Καραβάτζο, *Παναγία του Λορέτο*, 260 x 150 εκ., περ. 1604-1606, Σαν Αγκοστίνο, Ρώμη.

έναν με λασπωμένα πόδια και τον άλλο με έναν σκούφο βρώμικο και σκισμένο. Και για τέτοιου είδους μικρότητες, όπως το να ασχολείται με τέτοιες λεπτομέρειες στην διαπραγμάτευση της υψηλής ζωγραφικής, ενθουσίασε τον κατώτερο λαό.»<sup>390</sup>

«Πολλοί πιστεύουν ότι κατέστρεψε τη ζωγραφική. Γιατί πολλοί νέοι ζωγράφοι, ακολουθώντας το παράδειγμά του, άρχισαν να ζωγραφίζουν πορträιτα από τη φύση, και χωρίς να σπουδάζουν τις αρχές του σχεδίου και το βαθύτερο νόημα της τέχνης, περιορίζονταν στο να προσθέτουν χρώματα. Έτσι δεν ήξεραν ούτε πώς να τοποθετήσουν δύο μορφές μαζί ούτε να

απεικονίσουν μία ιστορία, καθώς δεν ήταν σε θέση να καταλάβουν την αξία μίας τόσο ευγενούς τέχνης».<sup>391</sup>

«Παρόλο που δεν είχε αρκετή κρίση ώστε να ξεχωρίσει και να επιλέξει το ωραίο αφήνοντας το άσχημο, απέκτησε μεγάλη φήμη και πλήρωναν περισσότερο για τα κεφάλια του παρά για τις αφηγηματικές σκηνές των άλλων ζωγράφων, τόσο μεγάλη αξία έχει η αναγνώριση του λαού που δεν κρίνει με τα μάτια, αλλά βλέπει με τα αυτιά».<sup>392</sup>

Η τέχνη του Καραβάτζο, σύμφωνα με τον Μπαλιόνε, δεν ήταν απλά μία τέχνη που υστερούσε καλλιτεχνικά, αλλά μία τέχνη λαϊκή, που ήταν αδύνατο να συγκινήσει έναν ειδήμονα. Μπορούσε αντιθέτως πολύ εύκολα να συγκινήσει ένα ανίδεο περί τέχνης και κατώτερο κοινωνικά κοινό, που θεωρούνταν ανίκανο να συλλάβει την έννοια του ωραίου και περιοριζόταν στο θαυμασμό για την ομοιότητα του έργου με

<sup>390</sup> G. Baglione, ό.π., σελ. 137.

<sup>391</sup> Ό.π., σελ. 138.

<sup>392</sup> G. Baglione, ό.π., σελ. 139. Η περιφρόνηση για τον ανίδεο λαό και το πόσο εύκολα παρασύρεται είναι και εδώ πολύ έντονη. Ο Μπαλιόνε εξάλλου, δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε, ότι εκπροσωπούσε την συντηρητική πλευρά όχι μόνο στην καλλιτεχνική αλλά και στην κοινωνική του ζωή καθώς είχε δεχτεί σειρά από τιμητικές διακρίσεις και τίτλους από τους συλλέκτες της εποχής και ήταν επιπλέον, σε αντίθεση με τους περισσότερους ζωγράφους, ευγενικής καταγωγής και Ρωμαίος.

την πραγματικότητα, με βάση την ακρίβεια με την οποία απέδιδε ο ζωγράφος ευτελείς λεπτομέρειες.<sup>393</sup>

Η ζωγραφική του Καραβάτζο δεν είναι η μόνη που καταδικάζεται ως ζωγραφική που απευθύνεται σε κατώτερο κοινωνικά κοινό. Παρόμοια κοινωνική απόχρωση παρουσιάζει η κριτική που απευθύνεται το 17<sup>ο</sup> αιώνα εναντίον των Μπαμποτσιάντι.

Σύμφωνα με τον Πασσέρι, ο Πήτερ φαν Λάερ (Pieter van Laer), ο



Εικ 20. Πήτερ φαν Λάερ, *Παίκτης 'μόρρα'*, Λάδι σε ξύλο, 33.3 x 47 εκ., πρώτο μισό 17ου, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βουδαπέστη

ε π ο ν ο μ α ζ ό μ ε ν ο ς Μπαμπότσιο, περιοριζόταν στο να ζωγραφίζει θέματα χυδαία, κατώτερα και λαϊκά που προκαλούσαν μεγάλη ευχαρίστηση στον κατώτερο λαό, αλλά όχι στα πνεύματα που κινούνται υψηλότερα, παρακινημένα από μία ευγενή Ιδέα.<sup>394</sup>

Χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του

Μπαμπότσιο, δεν ήταν μόνο

η θεματική από την καθημερινότητα των λαϊκών τάξεων αλλά και η «ακρίβεια με την οποία αντέγραφε την πραγματικότητα», η οποία, σύμφωνα με τον Πασσέρι, «ήταν

<sup>393</sup> Η δριμύτητα της επίθεσης του Μπαλιόνε, η σημαντική επιρροή της στο βίο του ζωγράφου από τον Μπελλόρι αλλά και ο καθοριστικός ρόλος που έπαιξε στην πρόσληψη του έργου του ως νατουραλιστικού, δεν έχει επισημανθεί από τους μελετητές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κύριος λόγος για την παράλειψη αυτή είναι η προσωπική τους διαμάχη που έφτασε μέχρι τα δικαστήρια με αποτέλεσμα η κριτική του Μπαλιόνε να χαρακτηρίζεται συνήθως από τους μελετητές ως «αναλόγως ευνοϊκή σχετικά με τις περιστάσεις». Βλ. για το θέμα αυτό Ν. Κλάγκα, «Η κριτική στον Καραβάτζο κατά τον 17ο αιώνα και ο Τζοβάνι Μπαλιόνε», *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης- Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας*, επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2008, σελ. 321-358. Ένας άλλος λόγος είναι ο ήπιος τόνος της ιδιαίτερα διαδεδομένης μετάφρασης του ιταλικού κειμένου από τον Χάουαρντ Χίμπαρντ. Π.χ. ο κακεντρεχής σχολιασμός του Μπαλιόνε ότι ο μόνος λόγος της επιτυχίας των έργων του Καραβάτζο στο Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι ήταν ο φθόνος των ανθρώπων για τα πραγματικά ωραία έργα του Καβαλιέρε ντ' Αρπίνο που βρισκόταν δίπλα σε αυτά του Καραβάτζο, δεν γίνεται αντιληπτός στη μετάφραση του Χίμπαρντ βλ. Η. Hibbard, ό.π., σελ. 353.

<sup>394</sup> G. Passeri, ό.π., σελ. 54.



τόση που δεν ήταν δίκαιο να στερηθεί ο ζωγράφος εντελώς τον έπαινο». <sup>395</sup> «Και καθώς όλα τα καινούρια πράγματα προκαλούν ευχαρίστηση, απέκτησε μεγάλο αριθμό μιμητών στη διάρκεια της ζωής του αλλά και αργότερα, ώστε την εποχή εκείνη δεν έβλεπες παρά ζωγραφιές βάρβαρες, αντίθετες με την έννοια της ευπρέπειας και του ωραίου, υποβαθμισμένες σε τέτοιο σημείο, ώστε να αποτελούν θέαμα για τον κατώτερο λαό στις δημόσιες πλατείες». <sup>396</sup>

### Η κοινωνική προέλευση του μοντέλου

Η προσκόλληση στο ζωντανό μοντέλο, αποτελεί παραδοσιακά στην θεωρία της τέχνης την αδιάσειστη απόδειξη μίας τεχνοτροπίας που βασίζεται στην επιφανειακή μίμηση ενώ αγνοεί ταυτόχρονα την εξιδανίκευση και το διανοητικό σκέλος της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

Σύμφωνα με τον Βαζάρι, οι ζωγράφοι της Βενετίας ήταν δουλικά προσκολλημένοι στο μοντέλο. <sup>397</sup> Σύμφωνα με τους Μαντσίνι, <sup>398</sup> Μπαλιόνε, Σκανέλλι, Μπελλόρι, Πασσέρι, το ίδιο συνέβαινε και στην περίπτωση του Καραβάτσο.

Ο **Τζούλιο Μαντσίνι**, στο χειρόγραφο του 1620, κρίνει ιδιαίτερα αναζωογονητική για την τέχνη, την προσήλωση του Καραβάτσο στο ζωντανό μοντέλο και οι αντιρρήσεις του περιορίζονται στις δυσκολίες που παρουσιάζει η πρακτική αυτή σε πολυπρόσωπες αφηγηματικές συνθέσεις. «...δεν είναι δυνατόν να αρνηθεί κανείς το γεγονός», σχολιάζει ο Μαντσίνι, "ότι είχε μεγάλο βαθμό επιτυχίας όταν επρόκειτο για απομονωμένες μορφές, πορτραίτα, αλλά και στην απόδοση των χρωμάτων οι καλλιτέχνες της εποχής μας του οφείλουν πολλά». <sup>399</sup> «...Όταν όμως πρόκειται για αφηγηματικές συνθέσεις ή την απόδοση συναισθημάτων τα οποία βασίζονται στη φαντασία μας και όχι στην άμεση παρατήρηση των πραγμάτων, τότε

<sup>395</sup> Ο.π.

<sup>396</sup> G. Passeri, ό.π., σελ. 55.

<sup>397</sup> Βλ. υπ. 342.

<sup>398</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ό.π., 1956, σελ. 223.

<sup>399</sup> Ο.π., σελ. 225.

η απλή αντιγραφή δεν έχει ικανοποιητικά αποτελέσματα, κατά τη γνώμη μου, καθώς είναι αδύνατον να βάλει κανείς σε ένα δωμάτιο έναν αριθμό ατόμων που να ποζάρουν για την αφήγηση, με το φως να πέφτει από ένα μόνο παράθυρο και να πρέπει να παριστάνουν ότι γελάνε ή κλαίνε ή περπατάνε, ενώ την ίδια στιγμή οφείλουν να μείνουν ακίνητοι ώστε να επιτύχει η αντιγραφή τους. Κατά συνέπεια, οι μορφές σε αυτήν την περίπτωση παρόλο που φαίνονται δυναμικές, στερούνται σε κίνηση, έκφραση και χάρη.»<sup>400</sup>

Ο Μπαλιόνε θρηνεί την τακτική αυτή του Καραβάτσο ως την καταστροφή της ζωγραφικής, κυρίως για την ιδιαίτερη απήχηση που είχε στους νέους ζωγράφους.

Ωστόσο, πολύ περισσότερο από την μέθοδο της αντιγραφής από το ζωντανό μοντέλο φαίνεται ότι ενδιέφερε τους θεωρητικούς της τέχνης, ειδικά κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα, η κοινωνική προέλευση του επιλεγμένου μοντέλου.

Η κατηγορία της άμεσης μεταφοράς στον καμβά εκπροσώπων των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, φαίνεται ότι αποτελεί μία στερεότυπη κατηγορία που συνδέεται από τους συγγραφείς άμεσα με την έλλειψη εξιδανίκευσης και επινόησης, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιείται ως επιχείρημα εναντίον πολύ διαφορετικών μεταξύ τους τεχνοτροπιών.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ακόλουθη περίπτωση: “...αυτό το θρασύτατο παιδί αρκούσαν να αντιγράψει γυμνούς ζητιάνους και χαμάληδες με τα ρούχα της δουλειάς, τους οποίους πετούσε στον καμβά χωρίς κανένα σεβασμό, φινίρισμα ή ευπρέπεια και με αποτέλεσμα συχνά να μην είναι σε θέση να σχεδιάσει ένα σωστό προφίλ ή τις λεπτομέρειες ενός μυικού σκέλους».<sup>401</sup> Η παραπάνω κατηγορία, δεν αφορά τον Καραβάτσο, όπως πολύ εύλογα θα μπορούσε κανείς να υποθέσει, αλλά τον Αννίμπαλε Καραάτσι και ο συγγραφέας δεν είναι ο Μπελλόρι, αλλά ο Μαλβαζία.<sup>402</sup>

Η σημασία της κοινωνικής τάξης του μοντέλου για τον Μαλβαζία, υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι σε ένα άλλο απόσπασμα της βιογραφίας των τριών Καραάτσι, δεν διστάζει να αναφέρει ότι ο Λουδοβίκο χρησιμοποιούσε ως

<sup>400</sup> Ο.π.

<sup>401</sup> C.C..Malvasia

<sup>402</sup> C.C. Malvasia, “Ludovico, Agostino, Annibale Carracci”, *Felsina Pittrice, Vite dei pittori Bolognesi*, 1678, Μπολόνια, 1971, σελ. 243.

μοντέλο για να ζωγραφίσει την Παναγία, την νεαρή αδελφή ενός μαθητευόμενου ζωγράφου, ευγενικής καταγωγής, την οποία επέλεξε για την ομορφιά της. Χωρίς ενδοιασμούς, ο Μαλβαζία επαινεί την ακρίβεια με την οποία ο Λουδοβίκο μετέφερε τα χαρακτηριστικά του νεαρού μοντέλου στον καμβά.<sup>403</sup>

Ο Μποσκίνι, μερικά χρόνια νωρίτερα, το 1660, προσπαθώντας να χτυπήσει ταυτόχρονα τους Μπαμποτσιάντι αλλά και τους εκπροσώπους της σχολής της Ρώμης, τους οποίους επίσης κατηγορεί για νατουραλισμό, σχολιάζει: «αφήστε τους να μεταφέρουν στον καμβά χαμάληδες <sup>404</sup> και άλλους, δεν θα καταφέρουν ποτέ να μάθουν την πραγματική τέχνη», αναφερόμενος στην φήμη ότι ο Μιχαήλ Άγγελος κάρφωσε κάποτε έναν χαμάλη στον σταυρό με σκοπό να τον χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για την Σταύρωση.<sup>405</sup>

Ο Μπελλόρι, ενορχηστρώνει την επιχειρηματολογία του έναντι της τεχνοτροπίας του Καραβάτζο, γύρω από την τακτική του ζωγράφου να μεταφέρει το ζωντανό μοντέλο στον καμβά. Η αφήγηση του βίου του ξεκινά με την παρομοίωσή του ζωγράφου, με τον αρχαίο γλύπτη Δημήτριο, που σύμφωνα με τον Πλίνιο,<sup>406</sup> ενδιαφερόταν τόσο να πετύχει την ομοιότητα με τη φύση, ώστε να μην ενδιαφέρεται για την ωραιότητα των μορφών του.

Η υποτίμηση της τέχνης, η περιφρόνηση για τα ωραία πράγματα, την αρχαία τέχνη και την αυθεντία του Ραφαήλ, συνδέονταν άρρηκτα, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, με την τακτική του Καραβάτζο να μιμείται χυδαίες μορφές που στερούνταν ομορφιάς: «... όταν του πρότειναν να χρησιμοποιήσει για μοντέλα τα

<sup>403</sup> Ο.π., σελ. 310.

<sup>404</sup> Ειδικά το επάγγελμα του μεταφορέα (facchino) φαίνεται ότι συγκέντρωνε την προτίμηση των συγγραφέων. Οι διάφοροι μεταφορείς κυκλοφορούσαν παντού, έτοιμοι να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους και η επιλογή τους ως μοντέλα αποτελούσε μία ιδιαίτερα πρόχειρη λύση ενώ η επιλογή τους από τους συγγραφείς υπογραμμίζει τον παράγοντα “τύχη” έναντι “σκέψης” στην επιλογή του ζωγράφου.

<sup>405</sup> Marco Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, κριτική έκδοση, επιμ. Anna Pallucchini, Βενετία/Ρώμη, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, σελ. 389 : “Chi non ha da l’idea tal cognicion, Retraza quanto i vuol dei Contadini E amazza a tradimento anca i Fachini Che sempre i sara nudi d’in- vencion”. Giovanna Perini, “Review του P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth century Italy*”, *The Burlington Magazine*, Τομ. 134, N. 1072, 1992, σελ. 451 (451-452).

Η Περίνι αναφέρει ότι σύμφωνα με τους Έρνστ Κρις (Ernst Kris) και Όττο Κούρτζ, το μακάβριο ανέκδοτο για το Μιχαήλ Άγγελο που κάρφωσε έναν χαμάλη στο σταυρό προκειμένου να μιμηθεί την έκφρασή του, συναντάται για πρώτη φορά το 1642 σε ένα αγγλικό βιβλίο αλλά και στην *Accademia*, του Sandrart, του 1675, αλλά πρέπει να κυκλοφορούσε γενικότερα κατά το δέκατο εβδομο αιώνα στον κύκλο των ιταλών συγγραφέων που ασχολούνταν με το θέμα της αντιπαράθεσης νατουραλισμού - σχεδίου.

<sup>406</sup> Πληροφορία που βρίσκουμε ήδη στον Αλμπέρτι βλ. υπ. 336.

γλυπτά του Φειδία και του Γλύκωνα, η απάντησή του ήταν να δείξει με το χέρι του ένα πλήθος τυχαίων ανθρώπων, λέγοντας ότι η φύση του έδωσε αρκετούς δασκάλους. Και για να πιστοποιήσει τα λόγια του φώναξε μία γύφτισα που περνούσε από το δρόμο, την οδήγησε στο δωμάτιο του και την ζωγράφισε να διαβάζει το μέλλον, όπως συνηθίζουν να κάνουν οι γυναίκες αυτές από τη φυλή των αιγυπτίων». <sup>407</sup>



Εικ. 21  
Καραβάτζο, *Μαγδαληνή*, 1596-97,  
122.5 x 89.5 εκ.  
Πινακοθήκη Doria Pamphilij, Ρώμη

«...όταν αναζητούσε μοντέλο για να πραγματοποιήσει τις συνθέσεις του, επέλεγε όποιον τυχαίο συναντούσε στην πόλη και του άρεσε, χωρίς να κάνει καμμία προσπάθεια να βελτιώσει το έργο της φύσης. Ζωγράφισε έτσι ένα κορίτσι την ώρα που στέγνωνε τα μαλλιά του ...και προσθέτοντας ένα μπουκάλι με άρωμα και μερικά κοσμήματα στο πάτωμα, προσποιήθηκε ότι είναι η *Μαγδαληνή*». <sup>408</sup>

«Καθώς ήταν εύκολο να βρει κανείς τέτοιου είδους ζωντανά μοντέλα και να αντιγράψει πορτραίτα από τη φύση, αυτοί οι άνθρωποι (οι μιμητές του Καραβάτζο), άφησαν κατά μέρος την

ιστορική ζωγραφική και άρχισαν να φτιάχνουν μορφές από τη μέση και πάνω, κάτι που δεν συνηθίζονταν προηγουμένως. Έτσι, ξεκίνησαν να μιμούνται κοινά και χυδαία πράγματα, να αναζητούν την βρωμιά και την παραμόρφωση, όπως κάνουν και σήμερα ανεξέλεγκτα, διάφοροι γνωστοί ζωγράφοι. Όταν έχουν να ζωγραφίσουν μία πανοπλία επιλέγουν την πιο σκουριασμένη, όταν έχουν να ζωγραφίσουν ένα βάζο, δεν το ζωγραφίζουν ποτέ ολόκληρο αλλά σπασμένο και χωρίς στόμιο. Η ενδυμασία των μορφών τους αποτελείται από κάλτσες, βράκες και μεγάλα σκουφιά και στην διαπραγμάτευση των μορφών τους ασχολούνται μόνο με ρυτίδες, και άλλα ελαττώματα του δέρματος και της εξωτερικής εμφάνισης, καθώς αναπαριστούν κομπιασμένα δάκτυλα και μέλη παραμορφωμένα από την αρρώστεια.» <sup>409</sup>

<sup>407</sup> G.B. Bellori, ό.π.,σελ. 214 (203).

<sup>408</sup> Ό.π., σελ. 215 (204).

<sup>409</sup> Ό.π., σελ. 230 (213). Αναφέρεται στους Μπαμποτσιάντι, τους οποίους κατατάσσει στα ολέθρια αποτελέσματα της συνήθειας του Καραβάτζο να αντιγράφει χωρίς εξιδανίκευση το ζωντανό μοντέλο.

Είναι φανερό πως η ίδια η επιλογή της θεματικής των Μπαμποτσιάντι, αποδίδεται από τον Μπελλόρι στην ολέθρια για την τέχνη συνήθεια του Καραβάτζο να αντιγράφει, χωρίς εξιδανίκευση, το ζωντανό μοντέλο, αδιαφορώντας για την κοινωνική του προέλευση ή την εξωτερική του εμφάνιση.

Η κατώτερη κοινωνική προέλευση ενός μοντέλου, οδηγεί επιπλέον, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, στον εκφυλισμό του έργου σε κοινές και χυδαίες μορφές: «...και τα δύο έργα στερούνται ευπρέπειας», αναφέρει σε σχέση με τις δύο εκδοχές του Καραβάτζο για το *Δείπνο στους Εμμαούς*, «καθώς το έργο του Μικέλε, συχνά εκφυλιζόταν σε κοινές και χυδαίες μορφές».<sup>410</sup>



Εικ. 22. Καραβάτζο,  
*Προσκύνηση ποιμένων*, 314 x  
211 εκ., 1609, Museo  
Regionale, Μεσσίνα.

Για την *Γέννηση* που ο Καραβάτζο ζωγράφησε για τους Καπουτσίνους μοναχούς στη Μεσσίνα, ο Μπελλόρι σχολιάζει : «αναπαριστά την Παναγία και το Βρέφος, μπροστά σε ένα τρύπιο σάκκο, με τα κουρέλια του να κρέμονται»,<sup>411</sup> ενώ δεν παραλείπει να τονίσει, όπως νωρίτερα ο Μπαλιόνε τις λερωμένες πατούσες των προσκυνητών στην *Παναγία του Λορέτο*, του Σαν Αγκοστίνο και συνεχίζει με την περιγραφή μίας ακόμη αφηγηματικής λεπτομέρειας που τονίζει την χυδαιότητα των μορφών που ο Καραβάτζο δεν διστάζει να αναπαραστήσει στον καμβά: « στον πίνακα με τις *Επτά πράξεις ελεημοσύνης*, της Νάπολης, ένας άνδρας αναπαρίσταται την ώρα

<sup>410</sup> Ο.π., σελ. 223 (208).

<sup>411</sup> Ο.π., σελ. 227 (210).

που πίνει, αφήνοντας το κρασί να τρέχει με χυδαίο τρόπο, μέσα στο διάπλατα ανοικτό του στόμα».<sup>412</sup>



Εικ. 23. Καραβάτζο, *Επτά πράξεις ελεημοσύνης και λεπτομέρεια*, Λάδι σε καμβά, 390 x 260 εκ. 1607, Pio Monte della Misericordia, Νάπολη.

### Μίμηση, χρώμα και αισθήσεις

Στους *Βίους των καλλιτεχνών*, του Τζορτζιο Βαζάρι, που εκδίδονται για πρώτη φορά στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η έμφαση των ζωγράφων της Βενετίας στο χρώμα ταυτίζεται, σύμφωνα με το συγγραφέα με την έλλειψη επιπόνησης και την δουλική προσκόλληση στο ζωντανό μοντέλο δηλαδή με τη μίμηση, σε αντίθεση με την ζωγραφική των αγαπημένων του Φλωρεντινών που βασίζεται στο σχέδιο. «Το 1507», γράφει ο Βαζάρι στον βίο του Τιτσιάνο, «εμφανίστηκε ο Τζιορτζιόνε που άρχισε να δίνει στα έργα του περισσότερο τονισμό και ανάγλυφο, με ωραιότερο στυλ, ωστόσο

<sup>412</sup> Ο.π., σελ. 231 (213). Τέτοιου είδους απρέπειες συνδέονται με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Στην περίπτωση αυτή, ο Μπελλόρι θεωρεί την απεικόνιση της απρέπειας αποτέλεσμα της συνήθειας του Καραβάτζο να επιλέγει μοντέλα από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα ενώ ο Αννίπαλε στην περίπτωση του *Χωρικού που τρώει φασόλια*, είναι πιο πιθανό ότι επιλέγει να απεικονίσει τον χωρικό του με ανοικτό στόμα, την ώρα που τρώει, ακριβώς για να τονίσει την κοινωνική τάξη από την οποία προέρχεται.

μιμούνταν τη φύση όσο καλύτερα μπορούσε, χρωματίζοντας τις μορφές με φυσικά χρώματα, χωρίς να κάνει σχέδια προηγουμένως, πιστεύοντας ότι αυτή είναι η καλύτερη μέθοδος ζωγραφικής. Δεν καταλάβαινε, ότι για να πετύχει ένας ζωγράφος την καλύτερη δυνατή σύνθεση, πρέπει πρώτα να δοκιμάσει διάφορες μεθόδους στο χαρτί, καθώς η επινόηση διευκολύνεται όταν το μάτι βλέπει τα σχέδια κάτι που είναι ούτως ή άλλως απαραίτητο για την ολοκληρωμένη γνώση του γυμνού. Εξάλλου, είναι δύσκολο να έχεις συνέχεια ζωντανά μοντέλα μπροστά σου. Επιπλέον το σχέδιο γεμίζει το μυαλό με καινούριες ιδέες».<sup>413</sup> Οι ζωγράφοι της Βενετίας, σύμφωνα με τον Βαζάρι, χρησιμοποιούσαν το χρώμα για να καλύψουν τις ελλείψεις τους στο σχέδιο, βασισμένοι στην ικανότητα του χρώματος για εύκολο εντυπωσιασμό, ενώ «ο Τζιορτζιόνε λάτρευε τη φύση τόσο που ήταν σκλάβος της και αρνούσαν να προσθέσει οτιδήποτε σε έργο του αν πρώτα δεν το αντέγραφε ο ίδιος από τη φύση», σχολιάζει ο Βαζάρι για τον Τζιορτζιόνε.<sup>414</sup>

Την σύνδεση της τεχνοτροπίας των Βενετών με την μίμηση και την προσκόλληση στο ζωντανό μοντέλο, έναντι της επινόησης, εκμεταλλεύονται συστηματικά οι Μπαλιόνε και Μπελλόρι εναντίον της τεχνοτροπίας του Καραβάτζο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο πρώτος που συνδέει την τεχνοτροπία του Καραβάτζο με αυτήν των Βενετών, είναι ο προσωπικός εχθρός του, Τζοβάννι Μπαλιόνε. Ο Μπαλιόνε, εξαιρετικά εύστοχα, αποδίδει τη σύγκριση στον Φεντερίκο Τσούκαρο, πρόεδρο της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη και κύριο απολογητή της υπεροχής του σχεδίου στην τέχνη. «Γιατί τόση φασαρία? Δεν βλέπω κάτι άλλο από την σκέψη του Τζιορτζιόνε...», δήλωσε ο Τσούκαρο, σύμφωνα με τον Μπαλιόνε, μπροστά στον κύκλο του αγίου Ματθαίου του Καραβάτζο στο παρεκλήσι Κονταρέλλι. «Και σηκώνοντας τους ώμους του με περιφρόνηση, απομακρύνθηκε».<sup>415</sup>

Ο Μπελλόρι, όχι μόνο υιοθετεί το επιχείρημα του Μπαλιόνε αλλά επιβεβαιώνει το ταξίδι του Καραβάτζο στην Βενετία, για το οποίο αποτελεί εξάλλου την μοναδική πηγή: «..εξαιτίας κάποιων προστριβών κατέφυγε από το Μιλάνο στη

<sup>413</sup> G. Vasari, “Descrizione dell’opere di Tiziano da Cador”, *Le Vite...*, ό.π., τόμ. VI, 1987, σελ. 155.

<sup>414</sup> G. Vasari, “Giorgione da Castelfranco”, *Le Vite...*, ό.π., τόμ. IV, σελ. 42.

<sup>415</sup> G. Baglione, *Le Vite...*, ό.π., σελ. 137. Η σημασία του παραπάνω αποσπάσματος και ο ρόλος που έπαιξε στην πρόσληψη της ζωγραφικής του Καραβάτζο δεν έχει ακόμη επισημανθεί από τους μελετητές του έργου του, παρόλο που υπήρξε η βασική αφορμή για την έκτοτε συνεχή διερεύνηση της σχέσης τη ζωγραφικής του με αυτήν του Τζιορτζιόνε.

Βενετία, όπου ενθουσιάστηκε τόσο με τα χρώματα του Τζιορτζιόνε που άρχισε από τότε να τα μιμείται». <sup>416</sup>

Με τον τρόπο αυτό, όπως είναι φανερό, υιοθετούνται έναντι του Καραβάτζο όλα τα επιχειρήματα του Βαζάρι έναντι των Βενετών και ειδικά του Τζιορτζιόνε: έλλειψη σχεδίου, έμφαση στο χρώμα, δουλική προσκόλληση στο ζωντανό μοντέλο: «θεωρούσε τη φύση μοναδικό μοντέλο για το πινέλο του», <sup>417</sup> «...αντέγραφε τα μοντέλα του τόσο πιστά ώστε να ισχυρίζεται ότι καμμιά πινελιά δεν ήταν δική του αλλά της φύσης. Τη στιγμή που το μοντέλο απομακρύνονταν από μπροστά του, το χέρι και το μυαλό του άδειαζαν». <sup>418</sup>

Η έμφαση στο χρώμα, αλλά και η σύνδεση του χρώματος με την μέθοδο της μίμησης, υπογραμμίζεται σε όλο το κείμενο του βίου του Καραβάτζο από τον Μπελλόρι: «Καθώς ο Καραβάτζο απέβλεπε μόνο στην αξία του χρώματος, έτσι ώστε να φαίνονται σαν αληθινά, η σάρκα, το αίμα και το δέρμα των μορφών που απεικόνιζε, οδηγούσε το μάτι του και την δουλειά του αποκλειστικά προς αυτόν το στόχο, παραμερίζοντας όλες τις άλλες πλευρές της τέχνης». <sup>419</sup>

Στο τέλος της περιγραφής του πίνακα της *Μαγδαληνής*, προσθέτει: «Περιγράψαμε με κάθε λεπτομέρεια τη συγκεκριμένη μορφή για να αποδείξουμε τον φυσικό τρόπο με τον οποίο ζωγράφιζε <sup>420</sup> και τη μίμηση των πραγματικών χρωμάτων με λίγους μόνο χρωματικούς τόνους». <sup>421</sup>

Επιπλέον, ο Μπελλόρι, στην περίπτωση του Καραβάτζο συνήθως επιλέγει να χρησιμοποιήσει το ρήμα ‘colorire’ αντί για ‘disegnare’, ή ‘dipingere’. <sup>422</sup>

Παρόμοια είναι και η αντιμετώπιση του Καραβάτζο από τον Φελιπιέν (André Félibien) στις *Συνδιαλέξεις* του. Η υπερβολική αγάπη του Καραβάτζο για την μίμηση

<sup>416</sup> G.P.Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, επιμ. E. Borea, εισαγωγή G. Previtali, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1976, σελ. 212 (202).

<sup>417</sup> G.P.Bellori, ό.π., σελ. 213 (203). Ανάλογα ο Βαζάρι γράφει για τον Τζιορτζιόνε: «ήταν σκλάβος της φύσης, δεν πρόσθετε ποτέ τίποτα στα έργα του αν δεν το αντέγραφε απευθείας από τη φύση». Βλ. υπ. 415.

<sup>418</sup> G.B. Bellori, ό.π., σελ. 230 (212).

<sup>419</sup> G.B. Bellori, ό.π., σελ. 215 (203). Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό ακριβώς σχολιάζει και ο Βαζάρι για τον Τζιορτζιόνε. Ως αποτέλεσμα της προσκόλλησής του στη φύση, ο Τζιορτζιόνε, σύμφωνα με το Βαζάρι, (G. Vasari, ό.π., σελ. 42-43) μπορούσε να αποδίδει τη σάρκα καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο.

<sup>420</sup> Ό.π., σελ. 215 (203): ‘Li suoi modi naturali’.

<sup>421</sup> Ό.π.

<sup>422</sup> Ό.π., σελ. 214 (202).



της φύσης θεωρείται από το Φελιπιέν, στην έκτη του *Συνδιάλεξη*, ταυτόσημη με την ικανότητά του στην χρήση του χρώματος για την οποία τον επαινεί.<sup>423</sup> Επιπλέον, σύμφωνα με την παρατήρηση της Κλερ Πέις ( Claire Pace), η αγάπη του Καραβάτζο για την μίμηση, αλλά και η ικανότητά του ως ‘coloriste’, θεωρούνταν για το Φελιπιέν συνώνυμα της επιδεξιότητας στην τοποθέτηση των χρωμάτων στον καμβά ή αλλιώς της ‘κατασκευής’ του ζωγραφικού έργου με την καθαρά τεχνική έννοια του όρου.<sup>424</sup>

Συμπερασματικά, οι οπαδοί της σχολής του σχεδίου, συνδέουν το χρώμα με τη μίμηση και τις αισθήσεις σε αντιπαράθεση με το σχέδιο που συνδέεται με την νόηση. Κατ’επέκταση, υποστηρίζουν ότι μία τεχνοτροπία που βασίζεται στο χρώμα, δεν προορίζεται για το καλλιεργημένο κοινό αλλά έχει σκοπό κυρίως να εντυπωσιάσει τους απλούς ανθρώπους ή αλλιώς, το ανίδεο κοινό που συγκινείται μόνο μέσω των αισθήσεων.<sup>425</sup>

### **Μπελλόρι – η μίμηση της φύσης ως ανεπίσημο σκέλος της καλλιτεχνικής διαδικασίας.**

Οι θεμελιώδεις αρχές της θεωρίας του Μπελλόρι, αντίθετα από τη γνώμη του Μάον αλλά και του Πανόφσκι,<sup>426</sup> δεν διαφέρουν από τις θεμελιώδεις αρχές της θεωρίας της τέχνης, όπως εμφανίζονται ήδη στον Αλμπέρτι στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο επίσημος ορισμός της τέχνης από το Μπελλόρι, εξακολουθεί να ισορροπεί ως ένα βαθμό μεταξύ φύσης και εξιδανίκευσης παρόλη την έμφαση στην εξιδανίκευση.<sup>427</sup>

<sup>423</sup> A Félibien, “Sixième Entretien”, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, τόμ. 2, Παρίσι, Sebastien Mabre - Cramoisy, 1688 (1679), σελ. 13.

<sup>424</sup> C. Pace, *Félibien’s Life of Poussin*, Λονδίνο, A. Zwemmer Ltd, 1981, σελ.81.

<sup>425</sup> Ο μόνος που ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα είναι ο Μαλβαζία σύμφωνα με τον οποίο το κοινό της Μπολόνια αλλά και οι λιγότερο καλλιεργημένοι ζωγράφοι δεν μπορούσαν να εκτιμήσουν τη ζωγραφική των Καραάτσι διότι βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στο χρώμα.

<sup>426</sup> Ο Πανόφσκι, εξετάζοντας την διαχρονικότητα της θεωρίας της *Ιδέας* με τρόπο ανάλογο της εικονογραφικής προσέγγισης της οποίας υπήρξε ο βασικός εισηγητής, επισημαίνει στην έννοια της *Ιδέας* του Μπελλόρι μια ακραία αντίθεση στο νατουραλισμό και τονίζει την αρνητική έννοια που αποκτά για πρώτη φορά στα κείμενά του η αντιγραφή της φύσης. Βλ. E. Panofsky, *Idea : a concept in art theory*, μετ. Joseph J.S. Peake, Κολούμπια, University of South Carolina Press, 1968, σελ. 109-111.

<sup>427</sup> Η τέχνη, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, οφείλει αφενός να θεμελιώνεται στη φύση αλλά κυρίως να την ξεπερνά, είτε συνδυάζοντας τα ωραιότερα παραδείγματα που έχει η φύση να προσφέρει, είτε ακολουθώντας την ‘Ιδέα’ της τέλει φυσικής ομορφιάς, με τη μορφή που αυτή εμφανίζεται στο μυαλό του πραγματικού καλλιτέχνη. Βλ. G. P. Bellori, ό.π., “Idea”, σελ. 13-25 (3-13).

Ο σκοπός του καλλιτέχνη, σύμφωνα με το Μπελλόρι και τη θεωρία της *Ιδέας*, είναι η μίμηση της τέλει ομορφιάς, που ως ενσάρκωση της θεϊκής ιδέας εδρεύει στα ουράνια και παραμένει αιώνια ωραία και απaráλλακτη ενώ τα γήινα σώματα υφίστανται την ίδια στιγμή κάθε είδους μεταμόρφωση και ασχήμια.<sup>428</sup> Ο ευγενής καλλιτέχνης, μιμούμενος τον Δημιουργό, διαμορφώνει στο μυαλό του το παράδειγμα της τέλει ομορφιάς (της *Ιδέας*) και ανακαλώντας το κάθε φορά στη μνήμη του, προσπαθεί να αναπαραστήσει τη φύση στην τέλεια εκδοχή της, στην μορφή δηλαδή με την οποία εμφανίζεται στα ουράνια. Έτσι η τέχνη είναι ανώτερη από τη φύση, διότι αποβλέπει στην τελειότερη εκδοχή του γήινου αντικειμένου που απεικονίζει, την ουράνια.

Ταυτόχρονα όμως, η ζωγραφική δεν γίνεται να εξαρτάται μόνο από την *Ιδέα*, όπως αυτή εμφανίζεται στο μυαλό του κάθε καλλιτέχνη, αλλά πρέπει να στηρίζεται και στην παρατήρηση της φύσης, καθώς δεν παύει να είναι αναπαράσταση ανθρώπινων πράξεων. Η σύνδεση του ζωγράφου με τη φύση, πραγματοποιείται στην θεωρία του Μπελλόρι μέσα από την εισαγωγή των *afetti*. Τα “αφέτι” είναι οι αναπαραστάσεις των συναισθημάτων και οφείλουν να προέρχονται από την παρατήρηση της φύσης, να βασίζονται δηλαδή σε φυσικές φόρμες. Έτσι **η ιδανική τέχνη επιτυγχάνεται μέσω της εφαρμογής φυσικών εκφράσεων στα τέλεια σώματα της *Ιδέας*.**<sup>429</sup>

Σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν υπάρχει περίπτωση σώμα όπως βρίσκεται στη φύση, χωρίς καμμία επεξεργασία, να αντιστοιχεί στο τέλει σώμα της ουράνιας ιδέας ακόμη και αν πρόκειται γι’ αυτό της Ωραίας Ελένης.<sup>430</sup> Το τμήμα αυτό της θεωρίας έχει στόχο την τέχνη του Καραβάτζο, των μιμητών του και των Μπαμποτσιάντι, που σύμφωνα με το Μπελλόρι μεταφέρουν απευθείας στον καμβά τα ζωντανά μοντέλα που προσφέρει η φύση.

<sup>428</sup> G. P. Bellori, “Idea”, ό.π., σελ. 13-14 (3-4).

<sup>429</sup> Συμπέρασμα από τις οδηγίες και προτροπές του Μπελλόρι στην “*Ιδέα*”. Βλ. G. P. Bellori, “Idea”, ό.π., σελ. 14-25 (3-13). Δικαιολογημένος ο ενθουσιασμός του Μπελλόρι για την τέχνη του Πουσσάν, καθώς η τεχνοτροπία του ενσαρκώνει το ιδανικό παράδειγμα της συνταγής του για το τέλει έργο, παρόλο που ο ίδιος προτείνει τον Αννίπαλε. Βλ. G.P. Bellori, “Nicoló Poussino”, ό.π., σελ. 421- 481 (407-462).

<sup>430</sup> Παροιμιακή είναι η δήλωση του Μπελλόρι ότι ο Τρωικός πόλεμος δεν μπορεί κατά συνέπεια να έγινε εξαιτίας της ίδιας της Ωραίας Ελένης αλλά κάποιου έργου τέχνης που την αναπαριστούσε στην εξιδανικευμένη μορφή της. Βλ. G. P. Bellori, “L’ Idea”, *Le vite de’ pittori*., επιμ. E. Borea, Torino, Giulio Einaudi, 1976, σελ. 17 (6-7).

Από την άλλη, η άμεση παρατήρηση της φύσης επιβάλλεται ως εξάσκηση για τον καλλιτέχνη και αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της καλλιτεχνικής διαδικασίας, διότι μόνο μέσω της συνεχούς παρατήρησης της φύσης και της εξάσκησης, ο καλλιτέχνης θα επιτύχει την προσαρμογή των φυσικών εκφράσεων των αισθημάτων στα τέλεια σώματα της Ιδέας.<sup>431</sup>

Ο Μπελλόρι είναι ο μοναδικός, ανάμεσα στους συγγραφείς του 17ου αιώνα, που προσπαθεί να συνδυάσει τα δεδομένα που παρουσιάζει στους Βίους του με την ίδια την θεωρία του. Αυτή ακριβώς η συνέπεια που παρουσιάζει το έργο του, εξασφάλισε την μεγάλη του επιρροή στην πρόσληψη της τέχνης του 17ου αιώνα. Συνεπώς στη θεωρία του, ο Μπελλόρι, σε όλη την έκταση των Βίων του, επαινεί με ιδιαίτερο ζήλο την επιδεξιότητα του ζωγράφου στη μίμηση της φύσης και τον πειραματισμό με το φυσικό μοντέλο, αλλά **αποκλειστικά και μόνο ως απαραίτητη εξάσκηση που προηγείται της τελικής εκδοχής του έργου.**

Η ικανότητα του Αννίπαλε στο σχέδιο από το ζωντανό μοντέλο επαινείται, σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, σε αρκετά σημεία. Αποκαλύπτει το ταλέντο του σε νεαρή ηλικία, αποτυπώνοντας με τέτοια ακρίβεια τα πορτραίτα των ληστών που επετέθησαν στον πατέρα του, ώστε να οδηγήσει στη σύλληψή τους.<sup>432</sup> Με σκοπό να υπενθυμίσει στον αδελφό του Αγκοστίνο την καταγωγή του, ζωγράφησε το πορτραίτο του πατέρα τους με τη βελόνα της ραπτικής στο χέρι και της μητέρας τους κρατώντας το ψαλίδι.<sup>433</sup> Για να συνεφέρει τον νεαρό μαθητή του που ήταν ντυμένος με πολύ επιδεικτικό τρόπο, ζωγράφησε ένα σατιρικό σκίτσο του με εξαιρετική ακρίβεια.<sup>434</sup>

Εξάλλου, μέσω του Μπελλόρι, ο Αννίπαλε θεωρείται ακόμη και μέχρι τις μέρες μας, ο εμπνευστής της καρικατούρας. Ο Αννίπαλε, σχολιάζει ο Μπελλόρι, είχε

<sup>431</sup> Η προτροπή αυτή απευθύνεται ενάντια στους μανιεριστές το έργο των οποίων είχε απομακρυνθεί από τη φύση. Ο τρόπος που ο Μπελλόρι αντιμετωπίζει τον κίνδυνο της απομάκρυνσης από τη φύση παραπέμπει στην επιχειρηματολογία του Λεονάρντο και στη θεωρία της Έκφρασης. Ο Λεονάρντο επαναλαμβάνει συνεχώς την σπουδαιότητα της απεικόνισης των αισθημάτων και των ιδεών μέσω των χειρονομιών και των εκφράσεων του προσώπου βλ. επίσης Α. Blunt, "Leonardo", *Artistic Theory in Italy*, ό.π., σελ. 34-35.

<sup>432</sup> G. P. Bellori, ό.π., σελ. 33 (παρ.21). Η επιδεξιότητα στην αντιγραφή της φύσης, αποτελεί ήδη από το Βαζάρι το φυσικό χάρισμα ενός ζωγράφου που τον ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους θνητούς και καθώς είναι έμφυτο παρουσιάζεται σε πολύ νεαρή ηλικία, όπως το διάσημο παράδειγμα του Τζιόττο που ζωγράφιζε τα πρόβατα του κοπαδιού του με εξαιρετική ακρίβεια και έτσι τον ανακάλυψε ο Τσιμαμπούε. Ο Μπελλόρι, παραμένει πιστός σε αυτήν την παράδοση, παρουσιάζοντας τον ήρωά του, Αννίπαλε, να αποκαλύπτει το ταλέντο του σε νεαρή ηλικία.

<sup>433</sup> Ό.π., σελ. 82 (71).

<sup>434</sup> Ό.π., σελ. 85 (74).

χιούμορ και τάση για αστεϊσμούς, παράλληλα με την σπουδή των πιο σοβαρών τεχνών. Και είχε την ικανότητα για πνευματώδη αστεία, όχι μόνο στα λόγια αλλά και στα σχέδια που έκανε με το μολύβι του. Από εκεί ξεκινούν και τα μπουρλέσκ πορτραίτα ή φιγούρες που σχεδιάζονταν ανάλογα με τα φυσικά ελαττώματα κάθε ατόμου, με γελοία ομοιότητα, έτσι ώστε να προκαλέσουν το γέλιο. Ανάμεσα στα παραδείγματα συμπεριλαμβάνεται και το πορτραίτο ενός καμπούρη ποιητή στεφανωμένου με δάφνες, με την πλάτη στο σχήμα του Παρνασσού, όπως και του Απόλλωνα ως καμπούρη με τις μούσες. Το πορτραίτο αυτό ενέπνευσε τον ποιητή Μαρίνο να γράψει κάτι ανάλογο στη Γκαλερία του.<sup>435</sup> Τέτοιου είδους μίμηση, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, συμπίπτει με την μίμηση των χειρότερων ανθρώπων και την πρακτική αυτή ακολουθούν επίσης οι ποιητές.

Αποδεικνύεται με τον τρόπο αυτό ότι η διαδικασία της ζωγραφικής της ανθρώπινης μορφής, όχι μόνο όπως φαίνεται, αλλά και στη χειρότερη εκδοχή της,<sup>436</sup> ανάλογα με το παράδειγμα του Παράσιου και των Μπαμποτσιάντι που καταδικάζονται για την πρακτική αυτή, από τη μία δεν αποτελεί παραστράτημα όταν περιορίζεται σε έργα ανεπίσημου χαρακτήρα που κινούνται στον στενό κύκλο των καλλιτεχνών και προορίζονται για νουθεσία ή διασκέδαση, από την άλλη φαίνεται να συνδέεται με τη λογοτεχνική παράδοση του σατιρικού ποιήματος.

Με αυτόν τον τρόπο δικαιολογεί εξάλλου και ο Μοζίνι στην εισαγωγή της έκδοσης των *Άρτι*, την ενασχόληση του Αννίμπαλε με μία θεματική τόσο ταπεινού είδους. Η σειρά με τους πλανόδιους πωλητές της Μπολόνια προωθείται στην πολυτελή έκδοση του 1648 ως δείγμα της επιδεξιότητας του μεγάλου ζωγράφου στην διαπραγμάτευση της φύσης. Επιπλέον τονίζεται στον τίτλο των χαρακτηριστικών ότι η ενασχόληση του Αννίμπαλε με παρόμοια θεματική περιορίζονταν στα διαλείμματα της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας και προορίζονταν αποκλειστικά για την προσωπική του διασκέδαση και εξάσκηση.

<sup>435</sup> Ό.π., σελ. 86 (75).

<sup>436</sup> Από την διατύπωση και 'χειρότερα από ότι είναι' πρέπει να ξεκινά η παρεξήγηση της ΜακΤάη που προσλαμβάνει τα *Άρτι*, ως εξάσκηση στη μίμηση των ανθρώπων χειρότερα απ' ότι είναι στην πραγματικότητα. Αυτό όμως τονίζεται και από το Μπελλόρι και από τον Μοσσίνι μόνο για την ενασχόληση με την καρικατούρα. Τα *Άρτι* προσλαμβάνονται από το Μπελλόρι ως ασκήσεις της ίδιας της πραγματικότητας όπως παρουσιάζεται στη φύση και όχι χειρότερα. Βλ κεφ. 3, σχετική ενότητα για *Άρτι*.

Η παρατήρηση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των ανθρώπων αποτελούσε τμήμα της καλλιτεχνικής μεθόδου και στην περίπτωση του Φεντερίκο Μπαρότσι (Federico Barocci), ο οποίος σχεδίαζε παρατηρώντας τα πρόσωπα των ανθρώπων που συναντούσε στο δρόμο του. Συνέλεγε έτσι εκφράσεις και χαρακτηριστικά και στη συνέχεια επέλεγε να χρησιμοποιήσει αυτό που ταίριαζε καλύτερα στην περίπτωση.<sup>437</sup> Επιπλέον ο Μπαρότσι, σύμφωνα με το Μπελλόρι, έβαζε τους μαθητές του να ποζάρουν στις διάφορες στάσεις που είχε επινοήσει για τη σύνθεσή του, έτσι ώστε να φαίνονται όσο το δυνατόν πιο φυσικές στην αναπαράσταση. Όταν δεν χρησιμοποιούσε τους μαθητές του, έφτιαχνε μοντέλα απο κεριά τα οποία έντυνε και τοποθετούσε στις ανάλογες στάσεις.

Ο Ντομενικό, διάσημος για την φυσιοκρατική αναπαράσταση των ανθρώπινων παθών στα έργα του, συμμετείχε και ο ίδιος στο πάθος των μορφών που σχεδίαζε, με σκοπό να τις αναπαραστήσει καλύτερα. Σύμφωνα με το Μπελλόρι, ο Αννίμπαλε, μπαίνοντας μία μέρα στο Σαν Γκρεγκόριο (San Gregorio), τον άκουσε να φωνάζει όλο θυμό, προσπαθώντας να αντιγράψει την έκφραση του στρατιώτη που ζωγράφιζε να καταδιώκει τον άγιο.<sup>438</sup>

Ένας άλλος που χρησιμοποιούσε ζωντανά μοντέλα, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, ήταν ο Βαν Ντάυκ, ο οποίος για το λόγο αυτό διατηρούσε προσωπικό στο σπίτι του στο Λονδίνο. Αρχικά ζωγράφιζε το πρόσωπο έτσι ώστε να μοιάζει στον παραγγελιοδότη του πορτραίτου, ενώ για το υπόλοιπο του σώματος χρησιμοποιούσε ως μοντέλα τους άντρες και τις γυναίκες που κρατούσε στο σπίτι του. Αλλά και τους ίδιους τους παραγγελιοδότες προσπαθούσε να τους κρατήσει όσο το δυνατόν περισσότερο χρόνο στο σπίτι του διασκεδάζοντάς τους με διάφορους τρόπους, ώστε να έχει τον απαραίτητο χρόνο για την αντιγραφή των χαρακτηριστικών τους εκ του φυσικού.<sup>439</sup>

<sup>437</sup> G. P. Bellori, “Federico Barocci”, ό.π., σελ. 205 ( 194-195).

<sup>438</sup> G.P. Bellori, “Domenico Zampieri”, ό.π., σελ. 359 ( 348).

<sup>439</sup> G. P. Bellori, “Antonio Van Dyck”, ό.π., σελ. 278-279 ( 259-260). Από την άλλη βέβαια, συνεπής στη θεωρία του, ο Μπελλόρι σχολιάζει ότι ο Βαν Ντάυκ χρησιμοποιούσε τη μέθοδο αυτή για τη ζωγραφική πορτραίτων στην οποία ειδικεύονταν, είτε επειδή δεν του δόθηκε ευκαιρία για περαιτέρω εξέλιξη είτε διότι υστερούσε στην ‘Ιδέα’ που είναι απαραίτητη για τις μεγάλες συνθέσεις που απαιτεί η σοβαρή ζωγραφική. Βλ. ό.π., σελ. 283-284 (263-264).

Η ίδια αντίθεση ανεπίσημης – επίσημης τέχνης εμφανίζεται και στον **Πασσέρι**.<sup>440</sup> Ο Πασσέρι που ως νεώτερος ζωγράφος θαύμαζε ιδιαίτερα τον Ντομενικίνο, περιγράφει τον ενθουσιασμό του για τον μεγάλο ζωγράφο με τον οποίο έτυχε να συγκατοικήσει στη βίλα στο Φρασκάτι, την περίοδο που ο Ντομενικίνο είχε καταφύγει εκεί δραπετεύοντας από τη Νάπολη. Ο Ντομενικίνο τους διασκεδάζε όλους τα βράδια με τις καρικατούρες του. «Τις νύχτες όταν τέλειωνε η δουλειά και αποσυρόμασταν όλοι στα δωμάτια μας, αυτός συνέχιζε μόνος του να σχεδιάζει, και δεν ήθελε να τον δει κανείς. Αλλά πολλές φορές για να περάσει η ώρα έφτιαχνε διάφορες καρικατούρες όλων μας αλλά και των υπολοίπων που κατοικούσαν στη βίλα και όταν τις τέλειωνε έβαζε τα γέλια, κι εμείς που βρισκόμασταν στις διπλανές κάμερες τρέχαμε σ' αυτόν για να μάθουμε τι έγινε και έτσι μας έδειχνε τις πνευματώδεις αυτές *galanterie*. Έφτιαξε το πορτραίτο μου αλλαγμένο, με μία κιθάρα στο χέρι και αυτό του Κανίνι και εκείνο του υπεύθυνου της Γκουαρνταρόμπα που υπέφερε από ποδάγρα και αυτό του υποδιευθυντή στην Γκουαρνταρόμπα που η φυσιογνωμία του ήταν γελοία ...αυτά τα πορτραίτα τα φυλάγει τώρα στο γραφείο του ο κύριος Τζοβάννι Πιέτρο Μπελλόρι, καθώς είναι πολύ φιλομαθής και έξυπνος και χειρίζεται την πέννα του με τόσο αξιόλογο τρόπο ώστε να θεωρείται ανάμεσα στις μεγαλύτερες διάνοιες της εποχής μας».<sup>441</sup>

Ο Πασσέρι, όπως αποδεικνύεται, δεν διστάζει να επαινέσει τον Ντομενικίνο για την επιδεξιότητα του, όχι μόνο στη μίμηση των ανθρώπινων μορφών αλλά και στη μίμηση της χειρότερης εκδοχής τους, όταν αυτό πραγματοποιείται στα ανεπίσημα πλαίσια μίας παρέας ζωγράφων, ως διαδικασία άσκησης στο σχέδιο, χωρίς να σχετίζεται με την τελική, την επίσημη μορφή του έργου.

<sup>440</sup> J. Hess, Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri, Λειψία και Βιέννη, 1934.

<sup>441</sup> G. Passeri., ό.π., σελ. 63 (σελ. 41 στην έκδοση του 1772): « La notte finito il lavoro ci ritiravamo nelle stanze, ed egli se la faceva per lo piu da se solo a disegnare, e non voleva esser veduto. Ma per passare alcuna volta il tempo faceva diverse caricature di tutti noi, ed i quelli che si trovavano nella villa, e quando gli riuscivano di sodisfazione prorompeva in rifate grandissime, e noi che stavamo di camera vicini correavamo a lui per saperne la cagione, e ci mostrava quelle spiritose **galanterie**. Fece il mio ritratto alterato con una chitarra in mano, quello del Canini, quello del Guardaroba, ch'era stoppiato dalla podagra, e del Sottoguardaroba ch'era figura ridicola, ma perche noi non ci alterassimo a queste caricature, fece anche se medesimo. Conserva al presente questi ritratti il signor Gio: Pietro Bellori nel suo studio, essendo egli molto curioso, e di buona intelligenza, e la sua penna e di tanto valore che passa tra i primi ingegni del nostro secolo».

Παρά την γενική διακήρυξη της *Ιδέας*, ότι η ιδανική τέχνη οφείλει να ισορροπεί μεταξύ της υπερβολικής φαντασίας και του ωμού νατουραλισμού, ο Μπελλόρι στους *Βίους*, των καλλιτεχνών που επιλέγει να παρουσιάσει, στρέφεται κυρίως εναντίον του ενός από τους δύο πόλους που καταγγέλει: του νατουραλισμού, δαιμονοποιώντας τον Καραβάτσο ως αντιγραφέα της φύσης και τους Μπαμποτσιάντι ως γελοιογράφους της που την αποδίδουν στην χειρότερη μορφή της.

Η δριμύτητα με την οποία απευθύνεται εναντίον του περιορισμού της τέχνης στην αντιγραφή του φυσικού μοντέλου,<sup>442</sup> πρακτική την οποία αποδίδει στον Καραβάτσο και καταδικάζει ως ιδιαίτερα επικίνδυνη για την τέχνη, οδήγησε τον Πανόφσκι στην διαφοροποίηση της θεωρίας του Μπελλόρι από την υπόλοιπη θεωρία της τέχνης, με το επιχείρημα ότι με τον Μπελλόρι, η θεωρία απομακρύνεται για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό από τη φύση.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, η καταδίκη του Καραβάτσο αποδεικνύεται εξαιρετικά αυστηρή. Στην πράξη η διαφορά δεν φαίνεται ιδιαίτερα μεγάλη. Οι παραδειγματικοί ζωγράφοι, σύμφωνα με την περιγραφή του Μπελλόρι, αντιγράφουν τη φύση ξεσηκώνοντας εκφράσεις, στάσεις, χειρονομίες με σκοπό να τις χρησιμοποιήσουν αργότερα στις συνθέσεις που έχουν οργανώσει στη φαντασία τους, ενώ ο Καραβάτσο, σύμφωνα πάντα με το Μπελλόρι, ζωγράφιζε απευθείας από τα μοντέλα του στο έργο.

Η δριμύτητα με την οποία ο Μπελλόρι επιτίθεται στην τεχνοτροπία του Καραβάτσο, αποκαλύπτει ποιος εκπροσωπούσε και γιατί την πραγματική απειλή για την τέχνη, για τους θεσμούς και την κοινωνική αίγλη της τέχνης στα μάτια του.<sup>443</sup> Η έμφαση του Μπελλόρι στην εξιδανίκευση,<sup>444</sup> εκδηλώνεται περισσότερο μέσα από την

<sup>442</sup> Αυτή ακριβώς η έμφαση στην εξιδανίκευση αντί για την μίμηση δίνει στη θεωρία το όνομά της. Παρόλο που η εξιδανίκευση αποτελούσε μόνιμο αίτημα στη θεωρία της τέχνης, πρώτη φορά αναλύεται τόσο εμπειριστατωμένα η διαφορά εξιδανίκευσης και φύσης στην θεωρία του Μπελλόρι.

<sup>443</sup> Εξάλλου ο Καραβάτσο αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα προς αποφυγή που ο συγγραφέας περιλαμβάνει στους *Βίους* του. Παρά την ισορροπία μεταξύ φαντασίας και νατουραλισμού που προσβέυει ως ιδανικό παράδειγμα τέχνης, αποφεύγει να ασχοληθεί με την κριτική κάποιου από τους μανιεριστές ζωγράφους, αποδεικνύοντας έτσι ότι ο πόλος που τον ενδιαφέρει κυρίως να καταδικάσει είναι αυτός του νατουραλισμού και όχι της φαντασίας. Η υπερβολική δόση φαντασίας μπορεί να αντιτίθεται στις καλλιτεχνικές ανάγκες της εποχής (βλ Αντιμεταρρύθμιση) αλλά δεν απειλεί την κοινωνική θέση της τέχνης και του καλλιτέχνη.

<sup>444</sup> Στην οποία οφείλει και η θεωρία του την ονομασία ‘ιδεαλιστικός κλασικισμός’ την οποία χρησιμοποιούν μερικοί ιστορικοί τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

αντίθεσή του στην τεχνοτροπία του Καραβάτζο παρά μέσα από τον θαυμασμό του για εκείνη του Αννίπαλε ή του Πουσσάν.

Ήδη στην *Ιδέα*, αφιερώνει μία μόνο παράγραφο στα αρνητικά αποτελέσματα της τεχνοτροπίας που σήμερα ονομάζουμε ‘μανιερισμό’ και σύμφωνα με την κριτική του Μπελλόρι βασίζεται στην πρακτική της επανάληψης, χωρίς αυθεντικό ενδιαφέρον για την φύση, ενώ αφιερώνει σελίδες ολόκληρες ενάντια στην πρακτική που περιορίζεται στην αντιγραφή των φυσικών σωμάτων που υφίστανται, αντίθετα με τα τέλεια σώματα, κάθε είδους παραμόρφωση και ασχήμια.

Το όνομα του Καραβάτζο είναι εξάλλου, το πρώτο όνομα καλλιτέχνη που εμφανίζεται στην *Ιδέα* του Μπελλόρι μετά από αυτά των αρχαίων και ταυτίζεται εξ αρχής με την απλή μίμηση της φύσης. Η συγκεκριμένη ταύτιση συστηματοποιείται με ιδιαίτερη επιμέλεια από τον συγγραφέα σε όλο το κείμενο που αφιερώνει στον βίο του ζωγράφου, οργανώνοντας τις ενστάσεις του Μπαλιόνε σε λογικά επιχειρήματα μέσω της συγγραφικής του δεινότητας και της ευρύτερης κλασικής του παιδείας.

### **Οι ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο ως αντιγραφές της πραγματικότητας**

Οι πρώτες ηθογραφικές σκηνές που περιγράφονται λεπτομερώς στην ιστορία της ιταλικής τέχνης ανήκουν στον Μικελάντζελο ντα Καραβάτζο. Αντανακλούν το θαυμασμό των συγγραφέων για το δαιμόνιο ταλέντο του και παράλληλα προετοιμάζουν το δρόμο για την καταδίκη της τεχνοτροπίας του.

Ακόμη και ο προσωπικός του αντίπαλος, Τζοβάννι Μπαλιόνε, παρόλη την επιθετικότητα του γενικού κειμένου του, επιφυλάσσει μία εξαιρετική περιγραφή για το *Αγόρι που δαγκώθηκε από σάουρα*, η οποία εξάλλου αποτελεί και την πρώτη δημοσιευμένη περιγραφή ηθογραφικής σκηνής στην ιστορία της τέχνης.<sup>445</sup>

Σχολιάζει ότι το έργο «έχει ζωγραφιστεί με κάθε λεπτομέρεια και ότι μπορείς σχεδόν να ακούσεις την κραυγή του αγοριού». Για το *Νέο που παίζει λαούτο*, σχολιάζει ότι «πρόκειται για ιδιαίτερα ζωντανή αναπαράσταση, τόσο που περιλαμβάνει τις σταγόνες της υγρασίας επάνω στα πέταλα των λουλουδιών και

<sup>445</sup> G. Baglione, ό.π., σελ. 136. Το χειρόγραφο του Μαντσίνι που εμπεριέχει την πρώτη περιγραφή δεν δημοσιεύεται παρά στον εικοστό αιώνα.



αυτός ο πίνακας, όπως εξάλλου είπε ο ίδιος ο Καραβάτζο, ήταν ο καλύτερος που είχε κάνει». <sup>446</sup> Για την *Τσιγγάνα που διαβάζει την μοίρα του νέου*, δηλώνει επίσης ότι «ήταν ζωγραφισμένη με ωραία χρώματα». <sup>447</sup>

Ο Μπαλιόνε, επιλέγει να επαινέσει και να τονίσει συγκεκριμένα σημεία στην περιγραφή των ηθογραφικών σκηνών. Την άμεση σχέση τους με την πραγματικότητα, την επιδεξιότητα του ζωγράφου στην τεχνική και στη μίμηση και την χρήση του ζωντανού μοντέλου.<sup>448</sup>

Την ίδια τακτική ακολουθεί και ο Μπελλόρι που επεκτείνει την κριτική του στον τρόπο με τον οποίο ο Καραβάτζο επέλεγε τα μοντέλα του. Η κυριότερη ένσταση του Μπελλόρι, ενάντια στην ζωγραφική του Καραβάτζο ήταν ότι μάζευε τα μοντέλα του από το δρόμο, <sup>449</sup> τυχαία και χωρίς καμμία επιλογή, με μόνο γνώμονα την εκάστοτε προσωπική του ευχαρίστηση.

Ισχυριζόμενος ότι ο Καραβάτζο πρώτα συνάντησε την τσιγγάνα στο δρόμο και μετά αποφάσισε να μετατρέψει σε έργο αυτήν και την κύρια δραστηριότητα της,<sup>450</sup> ο Μπελλόρι αποστασιοποιεί τον ζωγράφο από την επιλογή του θέματος, καθώς το θέμα συνδέεται με το μοντέλο, η επιλογή του οποίου ήταν τυχαία. Μειώνεται έτσι ακόμη περισσότερο η παρέμβαση του ζωγράφου στο έργο, το οποίο εξάλλου, σύμφωνα με τον Μπελλόρι, περιοριζόταν στην απεικόνιση της γυμνής πραγματικότητας :«tradusse Michele sì puramente il vero».<sup>451</sup>

Την ίδια τακτική ακολουθεί ο Μπελλόρι και στην περιγραφή του έργου *Χαρτοπαίκτης*. Περιγράφει το έργο σαν να επρόκειτο για την μεταφορά στον καμβά μίας πράξης που διαδραματιζόταν εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή μπροστά στα μάτια του ζωγράφου: «απεικονίζει έναν αφελή νεαρό την ώρα που κρατάει τα χαρτιά, το κεφάλι του απεικονίζεται ωραία από το ζωντανό μοντέλο και τα ρούχα του είναι

<sup>446</sup>G. Baglione, ό.π..

<sup>447</sup> G. Baglione, ό.π. Αυτός ακριβώς ο έπαινος στις ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο, υπήρξε το σημείο της κριτικής του Μπαλιόνε που αποπροσανατόλισε το σύνολο των μελετητών σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ισχυριστούν ότι η κριτική του Μπαλιόνε προς τον Καραβάτζο είναι σχετικά αντικειμενική δεδομένων των περιστάσεων βλ. υπ. 390.

<sup>448</sup> Ο Μπαλιόνε, είναι ο πρώτος που υποστηρίζει επιπλέον ότι κάποιες από τις ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο στηρίζονται σε αυτοπροσωπογραφίες.

<sup>449</sup> Βλ. εδώ, 'κοινωνική προέλευση του μοντέλου'.

<sup>450</sup> G. Bellori, ό.π., σελ. 214 (203). Η δραστηριότητα συνδέεται από τον Μπελλόρι αδιάρρηκτα με το μοντέλο.

<sup>451</sup> Ό.π., σελ. 215 (203).

μαύρα και στην αντίθετη πλευρά έναν δολερό νεαρό άντρα σε προφίλ, ο οποίος σκύβει προς το τραπέζι με το ένα χέρι ενώ με το άλλο πίσω στην πλάτη βγάζει ένα σημαδεμένο χαρτί από τη ζώνη του. Και έναν τρίτο... και το χρώμα του έργου είναι πιστό στην πραγματικότητα...κι αυτές είναι οι πρώτες πινελιές του Μικέλε με τον ελεύθερο τρόπο του Τζιορτζιόνε». <sup>452</sup>

Οι ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο αντιμετωπίζονται ως αντιγραφές της πραγματικότητας όπως εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του ζωγράφου. Η διαπραγματεύσή τους βασίζεται στη χρήση του χρώματος και στην αντιγραφή από το ζωντανό μοντέλο που προέρχεται από κατώτερη κοινωνική τάξη, και έτσι, παρόλο



Εικ. 24. Καραβάτζο, *Τσιγγάνα που διαβάζει τη μοίρα ενός νέου*, 115 x 150 εκ., περ. 1594-95, Πινακοθήκη των Μουσείων του Καπιτωλίου, Ρώμη

που μαρτυρούν το ταλέντο του, επιβεβαιώνουν ταυτόχρονα την απουσία πραγματικής μελέτης αλλά και επινόησης από το έργο του. Όπως άλλωστε και οι θρησκευτικές σκηνές του, προορίζονται για ένα κατώτερο κοινωνικά κοινό που κατανοεί την τέχνη μέσω των αισθήσεων και όχι της νόησης.

Ωστόσο, οι ηθογραφικές σκηνές του Καραβάτζο, στην πραγματικότητα είναι σε τέτοιο βαθμό εξιδανικευμένες ώστε να

ξεφεύγουν ακόμη και από τον κοινωνικό χώρο της ηθογραφίας και να εντάσσονται στο χώρο της αλληγορίας. Η όμορφη γυναικεία μορφή της τσιγγάνας παραπέμπει, όπως έχει ήδη σχολιαστεί από τους μελετητές του, στην επιλογή ενός θέματος από τον κόσμο του θεάτρου και όχι σε αναπαράσταση ενός τυχαίου γεγονότος που εξελίσσεται στο δρόμο. “ Η τσιγγάνα του Καραβάτζο, όχι μόνο δεν φέρνει μαζί της τη βρωμιά και τα κουρέλια του δρόμου, όπως υπονοεί η ανεκδοτολογική περιγραφή του Μπελλόρι”, σχολιάζει η Έλεν Λάνγκτον, “ αλλά είναι όμορφα ντυμένη σε πόζα ιδιαίτερα επιμελημένη, ενώ ο νεαρός άντρας επιδεικνύει ένα πλούσιο και λεπτομερώς επεξεργασμένο ντύσιμο με πλουμιστό καπέλο και κοντό πανωφόρι. Το φόρεμα της τσιγγάνας, περιγράφεται με φροντίδα: το πουκάμισο ψηλά και γαρνιτούρα γύρω από

<sup>452</sup> Ο.π., σελ. 216 (204).

το λαιμό με κέντημα (του είδους που χρησιμοποιεί συχνά ο Καραβάτζο), ανταποκρίνεται σε ενδυματολογικές περιγραφές της εποχής. [...] Αλλά πρόκειται επίσης για ζωγραφική αναπαράσταση μία στιγμής του θεάτρου, ή μίμηση μίας τέχνης που δημιουργεί ένα διαφορετικό είδος ψευδαίσθησης και προκαλεί μία ατμόσφαιρα απάτης και μαγείας, ιδιαίτερα χαρακτηριστική στην Κομέντια ντελ Άρτε”.<sup>453</sup> Σύμφωνα με τη Λάνγκτον, η διαπραγμάτευση ενός λαϊκού τύπου θέματος από τον Καραβάτζο είναι ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη και ευφυής και αποσκοπεί να προσελκύσει το πιο εκλεκτό κοινό.<sup>454</sup>

Το *Αγόρι που δαγκώθηκε από σαύρα*, ερμηνεύεται πολύ συχνά, μέσω της ποίησης του 16ου αιώνα, είτε ως αλληγορία της αγάπης, χριστιανικής ή ερωτικής είτε ως αλληγορία του φλεγματικού ταμπεραμέντου είτε ως αλληγορία της αφής.<sup>455</sup>

Αντίθετα, οι ηθογραφικές σκηνές που σε μεγάλο βαθμό ανταποκρίνονται στο σύνολο του είδους των κατηγοριών που οι κριτικοί απευθύνουν ενάντια στην τεχνοτροπία του Καραβάτζο, είναι αυτές του Αννίπαλε Καράτσι.

### Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των ηθογραφικών σκηνών του Αννίπαλε είναι ο τρόπος διαπραγμάτευσής τους. Οι αδρές πινελιές που χρησιμοποιεί στις ηθογραφικές σκηνές του, πολύ συχνά παραπέμπουν στην ζωγραφική της Βενετίας. Ιδιαίτερα η τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί στην διαπραγμάτευση του *Κρεοπωλείου*, της Οξφόρδης, με το σκοτεινό φόντο, βρίσκεται πολύ κοντά σε αυτήν του Τζάκοπο Μπασσάνο, τον θαυμασμό του για τον οποίο εκφράζει ο ίδιος ο Αννίπαλε, στα προσωπικά του σχόλια που σώζονται στο αντίτυπο της δεύτερης έκδοσης του

<sup>453</sup> H. Langdon, “A Gypsy, Cardsharps and a Cardinal”, *Caravaggio : A Life*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1998, σελ. 87-88.

<sup>454</sup> Ο.π., σελ. 87. Η Λάνγκτον υποστηρίζει συγκεκριμένα ότι ο Καραβάτζο είχε σκοπό να τραβήξει την προσοχή του καρδινάλιου Ντελ Μόντε.

<sup>455</sup> Παραθέτω κάποιες από τις εκδοχές της ερμηνείας του όπως αναφέρονται περιληπτικά από τον Μάικλ Φριντ βλ. Michael Fried, “Boy Bitten by a Lizard”, *The moment of Caravaggio*, Πρίνστον/Οξφόρδη, Princeton University Press, 2010, σελ. 7.

Βαζάρι.<sup>456</sup> Ο Μπασσάνο όμως,<sup>457</sup> δεν εκπροσωπεί απλώς την τεχνοτροπία των Βενετών αλλά εξαιτίας της συνήθειάς του να προσθέτει ηθογραφικές λεπτομέρειες από τις καθημερινές δραστηριότητες των χωρικών στα θρησκευτικά του έργα, παραλληλίζεται από τον Αγκούκι με τον Πειραϊκό που σύμφωνα με τον Πλίνιο ασχολούνταν με τέτοιου είδους κατώτερη θεματική.<sup>458</sup>

Ο Αννίμπαλε επιλέγει τη θεματική του από την καθημερινή ζωή των κατώτερων κοινωνικών τάξεων ενώ οι πρωταγωνιστές του αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές κατασκευές της εποχής για την τάξη ή το επάγγελμά τους. Οι κρεοπώληδες με τα εργαλεία της δουλειάς τους, ο χωρικός με τον τρόπο ενδυμασίας, το είδος του φαγητού του αλλά και τους άξεστους τρόπους, ο σαλιμπάγκος με τη μαϊμού του. Ειδικά στην περίπτωση του χωρικού, η κοινωνική του προέλευση τονίζεται από την ίδια την πράξη του φαγητού, η οποία στην εικονογραφία της ιταλικής τέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις.<sup>459</sup>

Η ταύτιση της θεματικής του με αυτήν των Μπαμποτσιάντι είναι αναπόφευκτη και συνεχίζεται μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν χρονολογείται και η πρώτη γραπτή μαρτυρία παρόμοιας αντιμετώπισης. Ο κριτικός τέχνης Μπαζίλιους φον Ράμντορ (Basilius von Ramdohr) περιγράφει το 1787 τον χωρικό που τρώει φασόλια ως “Μπαμποτσιάτα του Αννίμπαλε Καράτσι εξαιρετικά αληθοφανής”.<sup>460</sup>

Συμπερασματικά, οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε, όπως εξάλλου και η ανάλογη θεματική των Κάμπι και Πασσαρότσι λίγο νωρίτερα, αποτελούν καινοτομία για την ιστορία της ιταλικής τέχνης, πολύ περισσότερο από αυτές του Καραβάτζο. Η θεματική τους συγκρούεται με τον πυρήνα της καλλιτεχνικής θεωρίας, όχι μόνο όπως διαμορφώνεται στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά ήδη από την εποχή της θεμελίωσής της στα μέσα

<sup>456</sup> “Questo Jacopo Bassano [e] stato pittor molto degno di maggior lode di quelle che gli da il Vasari percioche oltre all’altre bellissime sue pitture a fatto di que’ miracoli che si dice che facevano...”. Βλ. Annibale Carracci, “Postille autografe alle vite Vasariane” στο *Gli Scritti dei Carracci*, επιμ. G. Perini, εισαγωγή Ch. Dempsey, Μπολόνια, Nuova Alfa Editoriale, 1990, σελ. 163.

<sup>457</sup> Ο Jacopo αλλά και οι γιοί του Francesco και Leandro Bassano, που συνεχίζουν την παράδοση του πατέρα τους με σκηνές από την αγορά αλλά και τις αγροτικές και άλλες εποχιακές δραστηριότητες.

<sup>458</sup> D. Mahon, «Text of Agguchi’s Trattato», *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, 1947, σελ. 257: «Il Bassano e stato un Pierico nel rassomigliare I peggiori».

<sup>459</sup> Όπως θα δούμε στη συνέχεια αναλυτικότερα (κεφ. 3, ενότητα *Χωρικός που τρώει φασόλια*) η πράξη του φαγητού συνδέεται εικονογραφικά με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις.

<sup>460</sup> F.W. B. Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Λειψία, 1787, II, σελ. 72 λέει: “Ein Bauer der Bohnen iffet. Bamboschade von Annibale Carraccio, voller Bahrheit”. Η φράση αυτή μεταφράζεται στον κατάλογο του 1956, ως “Bambocciata di Annibale Carraccio, piena di verita”.

του 15<sup>ου</sup>. Αυτός είναι και ο πραγματικός λόγος που παραλείπονται από τις πραγματείες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στο σύνολο των οποίων η τεχνοτροπία του Αννίπαλε προτείνεται ως το ιδανικό παράδειγμα προς μίμηση. Αντίθετα, στην περίπτωση του Καραβάτζο, η ενασχόληση του με το είδος της ηθογραφίας προστίθεται με σκοπό να ενισχύσει την αρνητική πρόσληψη του συνολικού έργου του.

Επιπλέον, τα κριτήρια που θέτει η θεωρία δεν είναι αποκλειστικά καλλιτεχνικά αλλά υπαγορεύονται εξίσου από κοινωνικές κατασκευές και πρότυπα της εποχής. Μία τέχνη που αναπαριστά χωρικούς, σαλτιμπάγκους, μαγείρισσες ή κρεοπώλες περιθωριοποιείται από τους θεωρητικούς της τέχνης, όχι εξαιτίας της έλλειψης επινοήσεων και φαντασίας στην σύνθεση ή την επεξεργασία της αλλά κυρίως εξαιτίας του θέματος.

Οι Καραβάτζο και Αννίπαλε, σίγουρα παίζουν με τις επιταγές της καλλιτεχνικής θεωρίας και τις κοινωνικές της βάσεις. Παρόλο που προέρχονται και οι δύο από λιγότερο προνομιούχες τάξεις, οι καλλιτεχνικές επιλογές τους δεν πηγάζουν από την κοινωνική τους ευαισθησία απέναντι στο λαό αλλά πολύ περισσότερο από την συνειδητοποίηση της ανεπάρκειας των κανόνων της καλλιτεχνικής θεωρίας για την αξιολόγηση της καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Οι πειραματισμοί και των δύο έχουν σκοπό να προκαλέσουν και να αναστατώσουν το καλλιτεχνικό κατεστημένο και σίγουρα το καταφέρνουν.

Ο Καραβάτζο συνθέτει τις θρησκευτικές και μυθολογικές σκηνές του σαν να επρόκειτο για απλές καθημερινές σκηνές από τη ζωή των κατώτερων τάξεων.<sup>461</sup> Ο Αννίπαλε συνθέτει τη θεματική από τη ζωή μίας κατώτερης επαγγελματικής ομάδας, όπως οι κρεοπώληδες, με αναφορές στις συνθέσεις της ιστορικής ζωγραφικής των δύο σημαντικότερων εκπροσώπων της Ωριμης Αναγέννησης, του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου.

---

<sup>461</sup> Ο Ferdinando Bologna, βρίσκεται πολύ κοντά στην διατύπωση του προβλήματος, χωρίς όμως να αντιλαμβάνεται την ουσία του, με την παρατήρηση ότι ο Καραβάτζο καταργεί την ιεράρχηση των ζωγραφικών ειδών, καθώς διαπραγματεύεται όλα τα ζωγραφικά είδη με τον ίδιο τρόπο, βασισμένος σε συγκεκριμένους οπτικούς κανόνες. Βλ. F. Bologna, «Il 'naturalismo' del Caravaggio», *L'incredulità del Caravaggio*, Τορίνο, 2006 (1992), σελ. 138-190.

## Ο ‘άλλος κόσμος’

«Μεταξύ του παλατιού και της πλατείας υπάρχει ένα μεγάλο σύννεφο, ή ένα τείχος τόσο χοντρό που το μάτι των ανθρώπων δεν μπορεί να το διαπεράσει. Όσο ξέρει ο λαός τι σόι πράγματα κάνουν στην Ινδία, τόσο ξέρει και τι κάνουν αυτοί που κυβερνούν ή γιατί το κάνουν».<sup>462</sup> Έτσι περιγράφει ο Φραντσέσκο Γκουιτσιαρντίνι την διαφορά μεταξύ του κόσμου της πλατείας και του κόσμου των ευγενών.

Ένα γεγονός που σπάνια απασχολεί τον ερευνητή του 16<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικά, όπως αποδεικνύεται, τον ιστορικό της τέχνης, είναι η ύπαρξη του μεγάλου πλήθους που κινείται ταυτόχρονα με τους ηγεμόνες, τους ευγενείς ή τους πλούσιους εμπόρους και τραπεζίτες στην πόλη. Το πλήθος αυτό κινείται στους δρόμους και τις πλατείες της πόλης, έχει τους δικούς του ρυθμούς, τις δικές του κοινωνικές διαβαθμίσεις, χωρίζεται σε ιδιαίτερες επαγγελματικές κάστες και επικοινωνεί σε διαφορετικές και ποικίλες διαλέκτους.

Όσο πιο χαμηλά στην κοινωνική κλίμακα, ωστόσο, τόσο πιο πολύ οι ομοιότητες μεταξύ των κοινωνικών ομάδων αυξάνουν. Οι φτωχοί και οι ζητιάνοι που γεμίζουν τις πλατείες και τις αγορές της πόλης είναι δύσκολο να κατανεμηθούν σε ομάδες. Ο επαγγελματίας ηθοποιός που αυτοσχεδιάζει για λίγα νομίσματα είναι δύσκολο να διακριθεί από τον άπορο χωρικό που ζητιανεύει και αυτοσχεδιάζει για να τραβήξει την προσοχή των περαστικών.

Το κοινό χαρακτηριστικό του μεγάλου αυτού πλήθους που περιφέρεται πολύ συχνά ανεπάγγελτο στους δρόμους της πόλης είναι η πείνα. Η πείνα αποτελεί το κεντρικό θέμα στις περισσότερες κωμωδίες ενώ το φαγητό εκπροσωπεί την ύψιστη απόλαυση. Το πλήθος αυτό είναι καταδικασμένο στην προσπάθεια για την ικανοποίηση των βασικών του αισθήσεων, της πείνας και της δίψας, της επιβίωσης και ακριβώς με αυτά τα βασικά του ένστικτα εκπροσωπείται στο χώρο της κωμωδίας.

Στη Μπολόνια ειδικά η κατάσταση στις δεκαετίες του 1580 και 1590, όπως γνωρίζουμε από τους χρονικογράφους ήταν ιδιαίτερα ζοφερή. Η πείνα δεν θέριζε μόνο το μεγάλο πλήθος που τριγυρνούσε στις πλατείες της πόλης αλλά είχε

<sup>462</sup> Francesco Guicciardini, *Ricordi*, Κριτική έκδοση, επιμ. Raffaele Spongano, Φλωρεντία, G. C. Sansoni, 1951, σελ. 153 (C 141) : « e spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia si folta o uno muro si grosso che, non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa il popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India ».

εισχωρήσει στους χώρους των μικρών επαγγελματιών, ή ακόμη και στο παλάτι. Σύμφωνα με τα χρονικά του Πομπέο Βιτσάνι (Pompeo Vizzani), στο μεγάλο λιμό που ξεκίνησε το 1590 στην περιοχή της Εμίλια και ιδιαίτερα στη Μπολόνια, τουλάχιστον δέκα χιλιάδες ζητιάνοι πέθαναν στους δρόμους της Μπολόνια και άλλοι τριάντα χιλιάδες χωρικοί γιατί υπήρχε έλλειψη στο σιτάρι. Για να γλυτώσουν το θάνατο οι χωρικοί έφτιαχναν ψωμιά από ρίζες και διάφορα χόρτα.<sup>463</sup>

Ο λιμός, όπως και η φτώχεια και οι αρρώστιες θεωρούνταν τιμωρία σταλμένη από το θεό για τις αμαρτίες των ανθρώπων ενώ το κύριο μέλημα των αρχών ήταν να κρατήσουν το πλήθος πειθαρχημένο. Το κύριο ενδιαφέρον του επισκόπου Παλεόττι ήταν να κρατήσει το μεγάλο πλήθος των φτωχών σε πειθαρχία και τάξη. Ειδικά απέναντι στους χωρικούς το μήνυμα του Παλεόττι στο *Prediche ad rusticos* είναι ξεκάθαρο: «Οφείλουν να δουλεύουν ασταμάτητα, χωρίς να σκέφτονται την κούραση. Η δυστυχία και η φτώχεια τους, είναι μία φυσική κατάσταση που υπαγορεύεται από το θέλημα του θεού.»<sup>464</sup>

Τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι η εποχή ακριβώς που οι φωνές των φτωχών και των ζητιάνων αρχίζουν να ακούγονται σε λαϊκού τύπου αναγνώσματα. Ακούγονται επίσης μέσα από τις ιστορίες του Τσέζαρε Κρότσε ή του Vincenzo Citaredo da Urbino, που το 1588 γράφει το *Speranza dei Poveri*. Στη Μπολόνια το 1603, ο Giovanni Battista Segni, σύγχρονος του Αννίπαλε (1550-1610), γράφει το *Trattato sopra la carestia e fame*.<sup>465</sup>

Τα σύνορα μεταξύ των τάξεων, όχι μόνο ήταν αδιαπέραστα αλλά ακόμη και η προσπάθεια να ξεπεραστούν σε μικρή κλίμακα ήταν, όπως εξάλλου καλλιεργούσαν οι ρήτορες με τα κηρύγματά τους αλλά και οι λαϊκές ρήσεις με τις νουθεσίες τους, ενάντια στο θέλημα του θεού και ο ένοχος τιμωρούνταν με μεγαλύτερη φτώχεια ή ακόμη και με το θάνατο. Μία διάσημη μέχρι και σήμερα ιταλική παροιμία είναι :

<sup>463</sup> Pompeo Vizani, “Libro Duodecimo”, *Di Pompeo Vizani Gentil’huomo Bolognese I Due Ultimi Libri delle Historie della sua Patria*, Μπολόνια, Presso gli Heredi di Gio: Rossi, M.DC. VIII (1608), σελ. 138: “...ancho per le publiche strade, nella Città fino à diecimilla poverelli, & bel cantata per tutto, fino per li campi più di trentamilla contadini, a quali non potevano i ricchi colle loro larghe limosine provedere second il troppo grave bisogno; essendosi assai volte i meschini costretti dalla fame trovati in necessità di mangiare non solamente pane fatto di ogni sorte di legumi, & di semola ma di radici di herbe, & ogni sorte d’immondezza, ancora, che grandemente abhorrita dal senso humano..”

<sup>464</sup> G. Paleotti, *Prediche al rusticos*, 1573-1583, σελ. 34: *faticare, travagliare e non riposare mai. La miseria e la poverta lo erano una necessita volute da Dio*”.

<sup>465</sup> Παρόλα αυτά η κατάσταση πιθανώς γίνεται τραγικότερη κατά το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα.

“όποιος είναι συνηθισμένος στα ραπάνια δεν πάει στο παστίτσιο”.<sup>466</sup> Οι κωμωδίες και οι λαϊκές ρήσεις δεν είχαν στόχο απλά να διασκεδάσουν τους φτωχούς ή τους ευγενείς αλλά να ενισχύσουν την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων.

Στόχος του μεγάλου πλήθους ήταν πάνω από όλα η επιβίωση. Ένα μεγάλο μέρος της επονομαζόμενης λαϊκής κουλτούρας, της κουλτούρας του μεγάλου πλήθους, περιστρέφεται με διάφορους τρόπους γύρω από το θέμα αυτό. Πολλές από τις εκδηλώσεις της πηγάζουν από την ανάγκη των εκπροσώπων της να επιβιώσουν ενώ η πλειοψηφία των ίδιων των εκδηλώσεων αντανακλά ακριβώς το μέγεθος της ανάγκης αυτής, τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται αλλά και τα μέσα που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να επιτύχουν την επιβίωση. Ειδικά στη Μπολόνια, στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, σύμφωνα με τον Πιέρο Καμπορέζι (Piero Camporesi), ένα δημοφιλές ρητό έλεγε ότι «όσο καλύτερα ήξερε κάποιος να κοροϊδεύει, τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες είχε να επιτύχει ή να επιβιώσει».<sup>467</sup> Η έννοια της ‘υποκριτικής’ αποτελεί το επίκεντρο της λαϊκής κουλτούρας εκπροσωπώντας ταυτόχρονα τόσο την θεατρική παράδοση και τις άπειρες μορφές με τις οποίες εμφανιζόταν όσο και την απλή απάτη.

Ο κόσμος των έργων του Αννίμπαλε που αποτελούν το θέμα της διατριβής αυτής είναι ο κόσμος του πλήθους. Οι εικονιζόμενοι εκπροσωπούν το μεγάλο πλήθος και είναι, σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας, ενεργοί φορείς της κουλτούρας του, της λαϊκής κουλτούρας.

Ο χωρικός, ο γελωτοποιός, ο σαλτιμπάγκος, οι χασάπηδες, οι πλανόδιοι πωλητές, κινούνται στους χώρους των εκδηλώσεων της κουλτούρας αυτής: στην πλατεία, την αγορά, τους δρόμους και την ύπαιθρο. Η μεγαλύτερη καινοτομία του Αννίμπαλε είναι, πριν από οτιδήποτε άλλο, η εκπροσώπηση τους στην τέχνη. Ο γελωτοποιός και ο σαλτιμπάγκος εμφανίζονται ως ανεξάρτητα θέματα για πρώτη φορά στην ιταλική τέχνη με τα έργα του Αννίμπαλε. Η καινοτομία αυτή όχι μόνο δεν έχει επισημανθεί μέχρι σήμερα αλλά οι εικονιζόμενοι, στις περιγραφές των ιστορικών τέχνης, συνήθως απαλάσσονται από την ταυτότητα τους καθώς οι τίτλοι που

<sup>466</sup> “Chi e uso alle rape non va a pasticcio”.

<sup>467</sup> P. Camporesi, *Bread of dreams. Food and fantasy in Early Modern Europe*, μτφ από τα ιταλικά ( *Il pane selvaggio*, Μπολόνια, Il mulino, 1980 ) D. Gentilcore, Σικάγο, University of Chicago Press, 1989. Η ιταλική επανέκδοση του 1983 έχει ως εξώφυλλο τον *Χωρικό που τρώει φασόλια* του Αννίμπαλε.



συνοδεύουν τα έργα είναι *Νέος με μαιμού*, η *Νέος που γελάει*. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους πλανόδιους πωλητές των *Αρτι*, δεν αντιμετωπίζονται ως επαγγέλματα αλλά ως ασκήσεις σχεδιαστικής επιδεξιότητας, ήδη τον δέκατο έβδομο αιώνα.

Ο γελωτοποιός, ο σαλτιμπάγκος, ο χωρικός είναι ταυτόχρονα φορείς αλλά και δημιουργοί της λαϊκής κουλτούρας ως δημιουργοί, πρωταγωνιστές και φορείς της κωμωδίας, της φάρσας, των στίχων, των τραγουδιών, των ακροβατικών. Με τα συγκεκριμένα έργα του Αννίπαλε εκπροσωπείται για πρώτη φορά στην τέχνη, η κωμωδία. Οι τρεις αυτοί πρωταγωνιστές του Αννίπαλε εκπροσωπούν διαφορετικές εκδοχές της κωμωδίας ενώ οι ρόλοι τους εναλλάσσονται.

Ο χωρικός αποτελεί μόνιμη πηγή γέλιου, ήδη από το μεσαίωνα. Ο γελωτοποιός και ο σαλτιμπάγκος είναι θεατρίνοι, κυρίως της πλατείας και του δρόμου. Οι ιστορίες που προσφέρουν στο κοινό τους για να το διασκεδάσουν, πολύ συχνά αναφέρονται σε χωρικούς και ανέκδοτα με χωρικούς. Από την άλλη ο χωρικός πολλές φορές, σπρωγμένος από την ανάγκη ή την πείνα εγκαταλείπει την ύπαιθρο για την πόλη, όπου προσπαθεί να επιβιώσει ως πλανόδιος διασκεδαστής. Ιδρυτής της κωμωδίας θεωρείται ο διάβολος, η μαϊμού συμβολίζει το διάβολο, η μαϊμού συνοδεύει τον πλανόδιο ηθοποιό, τον σαλτιμπάγκο, που πολλές φορές δεν είναι άλλος από τον εξαθλιωμένο χωρικό, που για μην πεθάνει της πείνας έγινε στην πόλη ηθοποιός ή κατέληξε ζητιάνος. Η μορφή του χωρικού, όπως περιγράφεται στην κωμωδία μοιάζει συχνά με ζώου, πολλές φορές το ζώο είναι η μαϊμού. Στην Βενετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ο χωρικός στις κωμωδίες του Μπεόλκο, αντικαθιστά τον κλόουν, τον κωμικό ηθοποιό. Ο Ρουτσάντε, ο ήρωας χωρικός του Μπεόλκο, όπως οι χωρικοί των γαλλικών Φαμπλιό πριν από αυτόν, και όπως ο Μπερτόλντο μετά από αυτόν, είναι τερατώδης στη μορφή, αποκρουστικός στους τρόπους και αιώνια πεινασμένος.

Ο κόσμος αυτός των πλανόδιων, των κωμικών των άπορων και των ζητιάνων της πλατείας περιγράφεται ήδη από το Μεσαίωνα στους μύθους, στις παροιμίες, στα τραγούδια, στο θέατρο, στη σάτιρα με ένα κοινό χαρακτηριστικό. Είναι ο κόσμος του ενστίκτου, των φυσικών αναγκών, των αισθήσεων, η ζώδης εκδοχή του ανθρώπου, ο κόσμος όπου δεν κυριαρχεί η λογική, δεν ορίζει ο λόγος. Είναι ο ά-λογος κόσμος

του τρελού. Ο τρελός είναι ο πρωταγωνιστής της κωμωδίας και ο κύκλος ολοκληρώνεται.

Η κωμωδία πολύ σπάνια εκπροσωπείται στην τέχνη. Οι εικαστικές τέχνες, όπως διαπιστώθηκε από την ανάδειξη των θεμελιωδών αρχών της θεωρίας, προσπαθούν να αποστασιοποιηθούν από τον συφερό της πλατείας για να εξασφαλίσουν την είσοδό τους στον πύργο. Εξάλλου κατά μεγάλο ποσοστό η τέχνη εξυπηρετεί τον πύργο, το μέγαρο, την εκκλησία, την κυρίαρχη ιδεολογία.

Αντίθετα η κωμωδία είναι πιο ελαστική. Ο Μπεόλκο δεν κάνει κριτική, το έργο του περιέχει ελάχιστα σχόλια για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση στη Βενετία των ημερών του, αλλά ωστόσο εμπνέεται τον τύπο του 'ηλίθιου χωρικού' με πρότυπο τον Σολομωνικό Μαρκόλφο. Ο χωρικός πάντα χάνει αλλά ταυτόχρονα είναι ο μόνος που στέκεται δίπλα στην εξουσία. Ο χωρικός Μαρκόλφο, ο πρόγονος του Ρουτσάντε, του Μπερτόλντο και του Νασραντίν Χότζα ενσαρκώνει το γελωτοπιό που μπαίνει στον πύργο και γελοιοποιεί το βασιλιά.

Ο χωρικός - γελωτοπιός αντιπαραβάλλει τον κόσμο του ενστίκτου και των αισθήσεων με την ανωτερότητα του πνεύματος που εκπροσωπείται από το βασιλιά και για ένα πολύ μικρό διάστημα, νικάει. Η μικρή αυτή παραχώρηση λειτουργεί πιθανά ως μία βαλβίδα προστασίας της υπάρχουσας τάξης. Το μεγάλο πλήθος θριαμβεύει για λίγο μέσω του κωμικού εκπροσώπου του.

#### **Διασκεδαστές της πλατείας και του δρόμου <sup>468</sup>**

Οι διασκεδαστές και θεατρίνοι του δρόμου αποτελούσαν μία πολύ ιδιόμορφη και ρευστή ομάδα. Είναι πολύ δύσκολο να διαχωριστούν μεταξύ τους γιατί οι επαγγελματίες διασκεδαστές παρουσίαζαν μία τεράστια ποικιλία. Ακόμη και ο οδοντίατρος ήταν ένα είδος θεάματος στην πλατεία. Οι πωλητές φαρμάκων πολύ συχνά ήταν επίσης διασκεδαστές. Η ονομασία 'ciarlatano' στα ιταλικά – στα ελληνικά ο τσαρλατάνος - σημαίνει τόσο τον πωλητή φαρμάκων όσο και τον ηθοποιό του δρόμου και κατά συνέπεια επίσης περιλαμβάνει την έννοια του μικροαπατεώνα.

<sup>468</sup> Πολλές από τις πληροφορίες προέρχονται από τον Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Farnham, Ashgate, 2009 (1978), σελ. 134-154, όπως και η διάκριση σε επαγγελματίες και ερασιτέχνες.



Εικ. 25 Ο οδοντογιατρός, αποδίδεται στον Καραβάτζο, 139.5 x 194.5 εκ., περ. 1607-8, Γκαλέρια Παλατίνα, Παλάτσο Πίτσι, Φλωρεντία

Ο 'mountebank' ήταν ένας τσαρλατάνος σκαρφαλωμένος σε κάποιο πάγκο ή αυτοσχέδια σκηνή ενώ οι 'saltimbanchi' – σαλτιμπάγκοι - έκαναν επίσης ακροβατικά σε πάγκους, τραγουδούσαν ή πουλούσαν μπαλάντες.<sup>469</sup>

Όλοι αυτοί ταξίδευαν συνήθως από μέρος σε μέρος γιατί ήταν πιο εύκολο να αλλάξεις κοινό παρά παράσταση. Ένα άλλο είδος πλανόδιου ήταν για παράδειγμα ο *bululu*,<sup>470</sup> ένας ηθοποιός που ταξίδευε πεζός. Όταν έμπαινε σε ένα χωριό πήγαινε στον παπά και του ανακοίνωνε ότι ξέρει ένα έργο ή δύο.<sup>471</sup> Στο είδος του *Bululu* ανήκει π.χ. ο τυφλός οργανοπαίκτης του Ζόρζ ντε λα Τουρ (George de la Tour), όπου ένας τυφλός άντρας τραγουδά με τη συνοδεία ενός *vielle*, ένα είδος λαούτου που στην Αγγλία είναι γνωστό ως 'hurdy-gurdy'.



Εικ. 26. Ζωρζ Ντε Λατούρ, Τυφλός οργανοπαίκτης χάρντι κάρντι, 162 x 105 εκ., περ. 1631-36, Μουσείο Καλών τεχνών, Νάντη

<sup>469</sup> P. Burke, ό.π., σελ. 138

<sup>470</sup> Πιθανόν από τον όρο 'bululu' προέρχεται η ονομασία μπουλούκι που χρησιμοποιούμε στην Ελλάδα για τους πλανόδιους θιάσους.

<sup>471</sup> N.D. Shergold, *A history of the Spanish stage*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1967.

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τυφλού πλανόδιου καλλιτέχνη που συνδυάζει όλες τις παραπάνω ιδιότητες για να επιβιώσει είναι ο τυφλός στην κωμωδία του Πομπέο Βιτσάνι, *Οι περιπέτειες του Μπαρτολίνο*, που κυκλοφόρησε πρώτη φορά στη Μπολόνια το 1597, από τους ίδιους εκδότες που τύπωσαν τα χρονικά.<sup>472</sup> Ο τυφλός αφέντης του Μπαρτολίνο ήξερε χίλιες ιστορίες και τραγούδια και άλλες τόσες παροιμίες τις οποίες αφηγούνταν με ιδιαίτερη σοβαρότητα, πηδούσε στους πάγκους και αγόρευε και γενικότερα εφευρίσκονταν χίλιους τρόπους για να βγάλει χρήματα. Πουλούσε ανάμεσα σε άλλα συνταγές για φάρμακα και μυστικά ματζούνια για τις παντρεμένες και παρίστανε και τον οδοντογιατρό.<sup>473</sup>

Τέτοιου είδους περιπλανώμενοι μουσικοί πολλές φορές ήταν ακόμη και κληρικοί <sup>474</sup>. Στην Ιταλία, υπήρχαν επίσης οι *cantastorie*, που γυρνούσαν από μέρος σε μέρος, τραγουδώντας κυρίως ιστορίες στις πλατείες και συνόδευαν το τραγούδι τους με κάποιο μουσικό όργανο, συνήθως βιόλα. Τα έπη τους ήταν συχνά τόσο μακροσκελή, ώστε η παράσταση μπορούσε να κρατήσει και πολλές μέρες. Αυτού του είδους οι τραγουδοποιοί υπάρχουν σε όλη την Ευρώπη με διαφορετικά ονόματα, <sup>475</sup> συνήθως ανάλογα με το μουσικό όργανο που τους συνόδευε. Φορούσαν ασυνήθιστα και παρδαλά ρούχα, όπως οι γελωτοποιοί, ενώ ο κόσμος συχνά τους αντιμετώπιζε και ως ζητιάνους. Ήταν δύσκολο να ξεχωρίσεις έναν επαγγελματία τραγουδοποιό που περνούσε δύσκολες μέρες από ένα ζητιάνο που τραγουδούσε και έπαιζε για να ζητήσει ελεημοσύνη με κάποια αξιοπρέπεια. Στην Αγγλία, το 1572, πέρασε το διάταγμα για τον περιορισμό των ‘vagabonds’, όρος που φαίνεται να περιλαμβάνει όλους τους επαγγελματίες του δρόμου: Ζογκλέρ, αρκουδιάρηδες, ηθοποιούς, πραγματευτές, τσαρλατάνους, σαλτιμπάγκους κλπ. Ο νόμος τους απαγόρευε να περιπλανώνται χωρίς άδεια από δύο δικαστές.

Πολλοί ανάμεσά τους ήταν τυφλοί. Στην Ισπανία ο πλανόδιος τραγουδιστής μοιραζόταν το ίδιο όνομα με τον τυφλό.<sup>476</sup> Ανάμεσα στους περιπλανώμενους

<sup>472</sup> Βλ. Pompeo Vizzani, *Le disgrazie di Bartolino*, επιμ. Paria Chia, Ρώμη, Carocci editore, 2007.

<sup>473</sup> Pompeo Vizzani, ό.π., σελ. 36-37.

<sup>474</sup> P. Burke, ό.π., σελ. 141 : αρχεία ελεημοσύνης της εκκλησίας του Languedoc.

<sup>475</sup> P. Burke, ό.π., σελ. 141

<sup>476</sup> ‘Ciego’. Κάποιος χωρίς πρόβλημα ήταν δύσκολο να διαλέξει τόσο αναξιοπρεπές επάγγελμα.

περιλαμβάνονταν επίσης προφήτες, άγιοι, ιεροκήρυκες κλπ. Το 1517 στην Μπολόνια ένας απο αυτού του είδους τους προφήτες που ονόμαζε τον εαυτό του Missus a Deo, κήρυττε ενάντια στα θρησκευτικά τάγματα μέχρι που οι αρχές τον έδιωξαν από την πόλη. Κάποιοι ανάμεσά τους αφηγούνταν αστείες ιστορίες για να προσεγγίσουν το κοινό.



Εικ. 27. Jan Miel, *Τσαρλατάνος*, 1650, Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 28. Karel Dujardin, *Ιταλοί τσαρλατάνοι*, 1657, Λούβρο, Παρίσι.

Στην Ιταλία, το πανόραμα των ζητιάνων, θεατρίνων και μικροαπατεώνων, το πλήθος δηλαδή που εκπροσωπεί, σύμφωνα με τον όρο του Πήτερ Μπερκ, την αντι - κουλτούρα της εποχής,<sup>477</sup> εκπροσωπείται σε κείμενα αλλά και εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα. Ανάμεσα στα πιο γνωστά κείμενα περιλαμβάνονται οι εγκυκλοπαιδικού τύπου περιγραφές του Τομάσο Γκαρτσόνι (Tomasso Garzoni) στην *Παγκόσμια Αγορά όλων των επαγγελματιών του Κόσμου*, που κυκλοφόρησε το 1585,<sup>478</sup> δηλαδή την ίδια περίοδο που χρονολογούνται οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε, και το βιβλίο του επονομαζόμενου Raffaele Friarono με τον τίτλο *Il Vagabonde*, του 1621.<sup>479</sup>

Το βιβλίο του Φριαρόνο περιγράφει τριάντα τέσσερις διαφορετικές ομάδες ζητιάνων - απατεώνων, οι ονομασίες των οποίων συχνά αντανακλούν στον τρόπο που

<sup>477</sup> P. Burke, "Perceiving a Counter-Culture", *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Κέμπριτζ/Λονδίνο/ Ν. Υόρκη/ Μελβούρνη/ Σιντνεί, Cambridge University Press, 1987.

<sup>478</sup> Tomaso Garzoni, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, επιμ. Paolo Cherchi και Beatrice Collina, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1996.

<sup>479</sup> "Il vagabondo" di Raffaele Friarono από το *Il libro del Vagabondi*, επιμ. Piero Camporesi, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1973, σελ. 93-165. Το βιβλίο του Φριαρόνο, ψευδώνυμο του Δομηνικανού μοναχού Giaccinto de Nobili επανεκδόθηκε δεκατέσσερις φορές στα ιταλικά και γαλλικά μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα.



Εικ. 29. Jacques Callot,  
*Capitano de Baroni*, από το  
*Gueux*, 1622

επέλεξαν να ξεγελάσουν το θύμα τους. Οι ‘Felsi’<sup>480</sup> για παράδειγμα όφειλαν την ονομασία τους στην *falsita*, απατεωνία. Άλλαζαν γράμματα, προσποιούνταν τους προφήτες, προσποιούνταν ότι ήξεραν να διαβάζουν το μέλλον. ‘Affrati’<sup>481</sup> ονομάζονταν οι ψευδοκαλόγεροι από το ιταλικό *Frati* που σημαίνει χριστιανική αδελφότητα. Οι “accarponi”,<sup>482</sup> προσποιούνταν ότι έπασχαν από ανίατες και μεταδοτικές ασθένειες, γεμίζοντας το σώμα τους με τεχνητές πληγές. “Alacrimanti”<sup>483</sup> ήταν αυτοί που αποσπούσαν ελεημοσύνη μέσω δακρύων, οι “Affarinati”<sup>484</sup> προσποιούνταν ότι ζητούσαν αλεύρι (φαρίνα) για να ζημώσουν όστια κλπ.

Ο Γκαρτσόνι περιλαμβάνει άλλες δεκαεπτά περίπου ομάδες μικροαπατεώνων του δρόμου, όπως ψευδο-επιληπτικοί, ψευδο-προσκυνητές, ψευδοστρατιώτες, ψευδο-αιχμάλωτοι των Τούρκων, κάποιες συμπίπτουν με αυτές του Φριαρόνο αλλά και άλλων πηγών συμπεριλαμβανομένων χαρακτηριστικών ή ζωγραφικών έργων. Πολλές από αυτές τις ομάδες αναγνωρίζονται στη σειρά των χαρακτηριστικών του Ζακ Καγιό (Jacques Callot), *Ζητιάνοι*, που χρονολογούνται γύρω στο 1622, την ίδια δηλαδή περίοδο με το βιβλίο του Φριαρόνο.

Μία ακόμη ομάδα ζητιάνων ήταν οι μισθοφόροι που όντας άνεργοι σε περιόδους ειρήνης ζητιάνευαν με τις στολές τους στις δρόμους της πόλης, συμμετείχαν σε κάθε είδος απατεωνία ή επιτίθενταν στους χωρικούς της επαρχίας. Στρατιώτες ζητιάνοι περιλαμβάνονται στο έργο του Σαλβατόρ Ρόζα ενώ οκνηροί στρατιώτες που παίζουν χαρτιά ή ζάρια είναι ένα από τα αγαπημένα θέματα των Μπαμποτσιάντι.

<sup>480</sup> “Il vagabondo”, ό.π., σελ. 100.

<sup>481</sup> Ό.π., σελ. 104.

<sup>482</sup> Ό.π., σελ. 122.

<sup>483</sup> Ό.π., σελ. 125.

<sup>484</sup> Ό.π., σελ. 143.

Οι άνεργοι αυτοί μισθοφόροι ήταν ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα στη Μπολόνια και τα περίχωρά της, όπως αναφέρεται σε πολλά σημεία του χρονικού του Βιτσάνι. Το 1580 περιγράφει ότι όλοι ήταν απασχολημένοι με την αντιμετώπιση των επιδρομέων αυτών της επαρχίας που χωρισμένοι σε μεγάλες ομάδες, άλλοτε με το όνομα των Γκιμπελίνων και άλλοτε με το όνομα των Γκουέλφων, λιμαίνονταν την εξοχή και λήστευαν πλούσιους και φτωχούς, σκότωναν μικρούς και μεγάλους.<sup>485</sup>



Εικ. 30. Σαλβαντόρ Ρόζα, *Ληστές επιτίθενται σε ταξιδιώτες*, Λάδι σε καμβά, 63.7 x 75.3 εκ., 1639-1673, Πινακοθήκη Νόλ ( Knaple), Κέντ.

### Οι ερασιτέχνες - καλλιτέχνες

Πολύ συχνά στο πλήθος αυτό εντάσσονταν ερασιτέχνες από άλλους επαγγελματικούς κλάδους με σκοπό να συμπληρώσουν το εισόδημά τους τραγουδώντας, δίνοντας παραστάσεις ή γιατρεύοντας τον κόσμο. Ανάμεσά τους αναφέρονται ακόμα και ερασιτέχνες ζωγράφοι. Οι συγκεκριμένοι, λόγω του ότι είχαν σταθερή κατοικία, καταγράφονται συχνά στα αρχεία και φαίνεται ότι προκαλούν το

<sup>485</sup> P. Vizzani, ό.π., βιβλίο 12 σελ. 111.

ενδιαφέρον των ανώτερων τάξεων είτε γιατί ήταν πολύ καλοί στη δουλειά τους, είτε γιατί θεωρούνταν ύποπτοι.

Πολύ συχνά τα θεατρικά οργανώνονταν από συγκεκριμένες συντεχνίες. Π.χ. στο Γιορκ της Αγγλίας, τα θεατρικά τα οργάνωναν οι χασάπηδες. Στη Σιένα τα θεατρικά γράφονταν από τα μέλη ενός συλλόγου που ονομαζόταν 'Rozzi' (άξεστοι) και στον οποίο απαγορευόταν να συμμετέχει κάποιος αν είχε οποιοδήποτε είδους κοινωνική θέση. Ανάμεσα στους ερασιτέχνες, πριν από το δέκατο έκτο αιώνα περιλαμβάνονταν και ευγενείς ή φοιτητές. Ο Λορέντζο των Μεδίκων αλλά και ο Νικολό Μακιαβέλλι έγραφαν τραγούδια για το καρναβάλι, ενώ αναφέρεται και κάποιος ευγενής, ο Τζιαν Τζιόρτζι Αλιόνε (Gian Giorgi Alione) που έγραφε φάρσες σε διάλεκτο. Άλλοι ανάμεσά τους ήταν βοσκοί ή χωρικοί που εξαιτίας του ταλέντου τους ανέβηκαν κοινωνικά και άρχισαν να συγγράφουν ή να συνθέτουν στις αυλές. Στην Βόρειο Ιταλία ειδικότερα υπάρχουν αναφορές σε γιατρούς που μπορούσε να είναι χωρικοί, βοσκοί, παπάδες, κτίστες ή υφαντήδες.<sup>486</sup>

Ο Τσέζαρε Κρότσε, ο τραγουδοποιός συγγραφέας της Μπολόνια, ανήκει σ'εκείνους που παρέμειναν στην λαϊκή παράδοση, ακόμα και όταν έγιναν διάσημοι. Ήταν σιδηρουργός στη Μπολόνια και στην αυβιογραφία του σημειώνει ότι άρχισε να γράφει στίχους όταν ένας γείτονας του έδωσε μια έκδοση του Οβίδιου. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του θιάσου αυτού των περιπλανώμενων και μη επαγγελματιών της πλατείας, ήταν ότι χρησιμοποιούσαν έντονες εκφραστικές χειρονομίες για την ανάδειξη του έργου τους, γεγονός που πιστοποιούν και διάφορες περιγραφές τουριστών που επισκέπτονταν τις πόλεις. Ο Γκαίτε πχ., αναφέρει πως είδε στη Βενετία έναν άντρα να αφηγείται ιστορίες σε ανθρώπους από κατώτερες κοινωνικές τάξεις, σε ανάλογη διάλεκτο, και θαύμασε την ποικιλία και την ακρίβεια των χειρονομιών του.<sup>487</sup>

<sup>486</sup> P. Burke, ό.π., σελ. 152

<sup>487</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italian Journey [1786-1788]*, μετάφραση από τα γερμανικά και εισαγωγή W. H. Auden και E. Mayer, Λονδίνο, Penguin Classics, 1970 ( α' έκδοση στα γερμανικά *Italienische Reise*, 1816-17), σελ. 82.



## Οι χώροι των εκδηλώσεων



Εικ. 31. Anton Goubeau, *Πιάτσα Ναβόνα με πωλητές και τσαρλατάνους*, 17ος, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών, Αμβέρσα

Το κέντρο των εκδηλώσεων της λαϊκής κουλτούρας, ιδιαίτερα στις μεσογειακές χώρες όπου η θερμοκρασία το επέτρεπε, ήταν η πλατεία. Η πλατεία ήταν ο χώρος που πραγματοποιούνταν τα φεστιβάλ των χωρικών ή το καρναβάλι . Ο χώρος που τριγυρνούσαν οι πλανόδιοι ηθοποιοί, οι μίμοι, οι τσαρλατάνοι, οι

σαλτιμπάγκοι, οι ζητιάνοι, οι πλανόδιοι πωλητές, οι πλανόδιοι γητευτές. Όταν μία πόλη είχε περισσότερες από μία πλατείες, υπήρχε και εξειδίκευση.

Η Piazza Navona στη Ρώμη εξυπηρετούσε κυρίως τους τσαρλατάνους και αυτούς που κατάπιναν φωτιές, στη Santa Croce της Φλωρεντίας οργανώνονταν οι ταυρομαχίες και οι αγώνες ποδοσφαίρου ενώ στην Piazza San Martino της ίδιας πόλης σύχναζαν οι πλανόδιοι τραγουδιστές και αφηγητές ιστοριών.<sup>488</sup> Δημόσιο θέαμα στις πλατείες αποτελούσαν και οι εκτελέσεις. Μία από αυτές σώζεται σε σχέδιο του Αννίπαλε.



Εικ. 32  
*Δημόσια εκτέλεση*, Μολύβι και καφετιά μελάνι, 19 x 29.2 εκ.  
Βασιλική συλλογή Ουίντσορ

<sup>488</sup> P. Burke, *ό.π.*, σελ. 157

Ο χώρος της εκκλησίας χρησιμοποιούνταν συχνά για παρόμοιες εκδηλώσεις λαϊκής κουλτούρας, παρά τις διαμαρτυρίες τόσο των καθολικών όσο και των προτεσταντών. Τις παραμονές της γιορτής ενός αγίου, οι πιστοί περνούσαν όλη τη νύχτα στην εκκλησία τρώγοντας, πίνοντας και χορεύοντας.

Οι μπουραρίες ή οι ταβέρνες εξυπηρετούσαν ανάλογους σκοπούς στις πιο βόρειες χώρες. Ο τοίχοι τους κοσμούνταν με λαϊκές ιστορίες ανάμεικτες με αυτές της Βίβλου, όπως η Σουζάνα, ο Δανιήλ στα λιοντάρια και άλλες.<sup>489</sup>

Τα μεγάλα πανηγύρια διοργανώνονταν συχνά μέσα στους χώρους της αγοράς, τις παραμονές των εορτασμών των αγίων. Το πανηγύρι του Αγίου Βαρθολομαίου πραγματοποιούνταν στο Λονδίνο στο χώρο της μεγάλης κρεαταγοράς.<sup>490</sup>

Οι πίνακες των Άρτσεν και Μπουκελάερ και κυρίως του Μπρέγκελ, (εικ. 49-54) απεικονίζουν ακριβώς τις λαϊκές αυτές εκδηλώσεις και μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες τόσο για τα δρώμενα και τους συμμετέχοντες σε αυτά, όσο και για τους χώρους στους οποίους πραγματοποιούνταν. Η λαϊκή κουλτούρα εισχωρεί για πρώτη φορά μέσω των έργων αυτών στην τέχνη. Η εκπροσώπησή της στην τέχνη, τόσο στις Κάτω Χώρες όσο και στην Βόρειο Ιταλία είναι η ουσιαστικά ανατρεπτική κίνηση των ζωγράφων που εξετάζουμε. Τα έργα του Αννίμπαλε αποκτούν νόημα μόνο μέσα από την ένταξή τους στα πλαίσια της συγκεκριμένης παράδοσης.

Ο εικονιζόμενος γελωτοποιός του Αννίμπαλε, μπορεί να είναι ένας κλινικά τρελλός που παριστάνει τον κωμικό, ένας γελωτοποιός του δρόμου ή της Αυλής, ένας ζονγκλέρ που παρουσιάζει ταυτόχρονα ακροβατικά και κωμικές ιστορίες, ένας μίμος, μία φιγούρα της Κομέντια ντελ Άρτε, ένας ζητιάνος που αποφάσισε να επιδοθεί στην κωμωδία, ένας πορτοφολάς που προσπαθεί να αποσπάσει την προσοχή του θύματός του, ένας ηθοποιός που απαγγέλει σατιρικούς μονολόγους, ακόμη και ένας γελωτοποιός της Αυλής. Δεν είναι σίγουρα απλά ένας νέος που γελάει, όπως ο σαλτιμπάγκος δεν είναι ένας νέος που περνάει τυχαία μπροστά από το ζωγράφο αγκαλιά με μια μαϊμού. <sup>491</sup>

<sup>489</sup> Παρόμοιες τοιχογραφίες σώζονταν μέχρι πρόσφατα στην Αγγλία

<sup>490</sup> P. Burke, ό.π., σελ, 158.

<sup>491</sup> Το ίδιο ισχύει επίσης για τον σαλτιμπάγκο, ακόμη και για τον χωρικό. Εξάλλου στην περίπτωση του χωρικού, τόσο η McTighe, όσο και η Ebert – Schifferer εντοπίζουν στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται το πρόσωπό του από το ζωγράφο τα χαρακτηριστικά μίας μάσκας.

Τα κοινά στοιχεία των εικονιζόμενων στις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε είναι η χαμηλή κοινωνική θέση των ομάδων που εκπροσωπούνται σε αυτές, η προέλευσή τους από το χώρο που αναπτύσσεται και διαδίδεται η λαϊκή κουλτούρα και η σύνδεσή τους με τον κόσμο της κωμωδίας. Μοιράζονται με αυτόν τον τρόπο ταυτόχρονα την επιφυλακτικότητα από μέρους της υπόλοιπης κοινωνίας. Οι κωμικοί, σε οποιαδήποτε από τις παραπάνω ιδιότητες, συνδεδεμένοι με τη διασκέδαση και το γέλιο, ήταν επίσης συνδεδεμένοι με την υποκρισία, την διπροσωπία, τη ζητιανιά αλλά πολύ πιθανό και την τάση να προσβάλλουν ή να φέρνουν σε δύσκολη θέση το κοινό τους.

### **Οι πηγές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και οι αταξίες των Καράτσι**

Όπως ισχυρίζεται ο Πήτερ Μπερκ, ταυτόχρονα με την επίσημη ιστορία, όπως και τις περιγραφές των αρχειοθετημένων εγγράφων κά, υπάρχει η ιστορία που βρίσκεται στα περιθώρια και δίνει παραπληρωματικά στοιχεία, που περνούν συνήθως απαρατήρητα, κυρίως γιατί δεν σχετίζονται άμεσα με το θέμα που ο ερευνητής κάθε φορά εξετάζει. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Μπερκ είναι τα πρακτικά από τις δίκες εναντίον των μαγισσών.<sup>492</sup> Τα πρακτικά αυτά είτε είναι συνήθως παραποιημένα είτε υπακούουν στη λογική του ανακριτή, με αποτέλεσμα να μην μπορεί ο ιστορικός του φαινομένου να καταλήξει σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για το τί πραγματικά συνέβαινε. Ωστόσο, μπορεί από τα ίδια αυτά πρακτικά να αντλήσει πληροφορίες που μπορούν να δια φωτίσουν το θέμα του, καθώς, όντας στο περιθώριο της βασικής υπόθεσης – στην προκειμένη περίπτωση της δίκης – είναι επίσης συνήθως αντικειμενικά και σαφή. Αναφέρεται στις πληροφορίες που εμπεριέχονται στις δικογραφίες για την ηλικία και την κοινωνική θέση των ανακριτών ή των κατηγορουμένων και άλλα ανάλογα στοιχεία.

Παρομοίως, η σχέση του Αννίμπαλε, με την λαϊκή κουλτούρα, μπορεί να αναζητηθεί όχι μόνο μέσα από τις περιγραφές της ζωγραφικής παραγωγής του στα οργανωμένα θεωρητικά πλαίσια των θεωρητικών της τέχνης ή τις παραδειγματικές βιογραφίες του, αλλά και μέσα από κάποια παράπλευρα σχόλια των συγγραφέων, που

<sup>492</sup> P. Burke, “Oblique approaches to popular culture”, ό.π., σελ. 118-119.

ακριβώς λόγω της ασημαντότητάς τους, έχουν το πλεονέκτημα ότι είναι συνήθως ειλικρινή, καθώς δεν φιλοδοξούν να αναδείξουν κάποιο συγκεκριμένο επιχείρημα ή να εξυπηρετήσουν κάποια σκοπιμότητα.

Στην κατηγορία αυτή μπορούν να ενταχτούν κάποιες από τις πληροφορίες του Μαλβαζία σχετικά με τις δραστηριότητες του Αννίπαλε και των υπόλοιπων Καραάτσι. Οι πληροφορίες που προέρχονται από τον Μαλβαζία μπορούν αν θεωρηθούν αξιόπιστες, ακριβώς εξαιτίας του γεγονότος ότι ο ίδιος διαφωνούσε με οποιουδήποτε είδους αναξιοπρεπή συμπεριφορά αλλά και με την τάση του Αννίπαλε να υποβιβάζει την τέχνη του στο επίπεδο των απλών ανθρώπων, προσφέροντας π.χ. τα έργα του ως αντάλλαγμα για διάφορες υπηρεσίες ή χάρες ή απλά από ευχαρίστηση. Ο Μαλβαζία, ως εκπρόσωπος της επίσημης θεωρίας υποστήριζε ότι παρόμοιες δραστηριότητες υποβαθμίζουν την τέχνη.<sup>493</sup>

Ωστόσο, μέσα από τις ανεκδοτολογικές αφηγήσεις του Μαλβαζία αλλά και του Μαντσίνι, έρχεται στο φως ένα πορτραίτο του Αννίπαλε, κάπως διαφορετικό από το συνηθισμένο όπου η βαρύτητα δίνεται στο πάθος του για την τέχνη, την επαναστάση του ενάντια στο μανιερισμό ή την αγωνία του για την ανάδειξη των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και της αξιοπρέπειά τους. Το πορτραίτο αυτό αφορά κάποιες, μη ηρωικές λεπτομέρειες της βιογραφίας του, όπως περιλαμβάνονται στα μικρά γράμματα των επίσημων πηγών του 17<sup>ου</sup> αιώνα και τον συνδέουν με τον πλήθος της καθημερινής ζωής της Μπολόνια. Μέσα από τις αφηγήσεις του είδους διακρίνεται η δική του συμμετοχή, όχι πλέον από τη θέση του αποστασιοποιημένου παρατηρητή ή αυτόπτη μάρτυρα, αλλά του δράστη.

Πρώτος ο Μαντσίνι, στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα προσδιορίζει τον Αννίπαλε ως ζωγράφο κωμικών σκηνών, 'pittore ridicolo'.<sup>494</sup> Τον προσδιορισμό αυτό οι κριτικοί του Αννίπαλε αποδίδουν στην ενασχόληση του ζωγράφου με τη γελοιογραφία, προσλαμβάνοντας τον όρο με την σημερινή σημασία του και πιθανά θεωρώντας ότι οι ηθογραφικές σκηνές καλύπτονται με τον όρο 'profano'. Ωστόσο ο όρος κοσμικές είναι πολύ πιο πιθανό να αναφέρεται στις μυθολογικές ή αλληγορικές σκηνές του ζωγράφου σε αντιπαράθεση με τις θρησκευτικές. Ο όρος 'ridicolo'

<sup>493</sup> C. C. Malvasia, ό.π., σελ. 285.

<sup>494</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, επιμ. A. Marrucchi και L. Salerno, Ρώμη, 1956-57, σελ. 219.

εξάλλου, προσδιορίζεται με ακρίβεια από τον επίσκοπο Παλεόττι στη γνωστή πραγματεία ως κωμική ζωγραφική με στόχο να προκαλέσει το γέλιο στον θεατή και όχι ως φυσιογνωμικές παραμορφώσεις που αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό της γελοιογραφίας.

Ο Μαλβαζία, στη δική του εκδοχή της βιογραφίας των Καράτσι, εκτός από την επίσημη θεωρητική του άποψη, αναφέρεται σε μια σειρά από λεπτομέρειες της ζωής των τριών Καράτσι, που δεν λαμβάνονται υπόψη από τις σύγχρονες δημοσιεύσεις. Οι λεπτομέρειες αυτές, λιγότερο ηρωικού χαρακτήρα, αντανακλούν ως ένα σημείο την ατμόσφαιρα της ταβέρνας και του δρόμου, μακριά από τις αυστηρά καλλιτεχνικές ανησυχίες και την ακαδημαϊκή ατμόσφαιρα με την οποία συνήθως ασχολούνται οι μελετητές των Καράτσι.<sup>495</sup>

Το γεγονός ότι οι Καράτσι ήταν παιδιά τεχνιτών, πολύ περισσότερο από την απόφαση να αναβαθμίσουν με τη ζωγραφική τους, τους εκπροσώπους της τάξης τους,<sup>496</sup> σημαίνει ότι πέρασαν μεγάλο μέρος της παιδικής και εφηβικής τους ηλικίας, όχι μόνο ανάμεσα σε κρεοπώληδες και ράφτες ή άλλα επαγγέλματα του είδους, αλλά έζησαν από πολύ κοντά όλες τις εκδηλώσεις του δρόμου και της πλατείας. Τα δρώμενα των πλανόδιων ηθοποιών και σαλτιμπάγκων, οι παραστάσεις του δρόμου, διαδραματίζονταν στα ίδια μέρη που εργάζονταν οι τεχνίτες και είχαν τους πάγκους τους οι μικροπωλητές. Η ατμόσφαιρα της αγοράς που αντικαθρεπτίζουν τα έργα των Άρτσεν και Μπουκελάερ υπήρχε επίσης στην Μπολόνια, όπως και σε όλες τις ιταλικές πόλεις, όπως αποδεικνύεται εξάλλου μέσα από τα έργα του Πασσαρόττι και φυσικά των Κάμπι στην Κρεμόνα.

Αυτό σημαίνει ότι οι Καράτσι βρίσκονταν πιο κοντά στη λαϊκή κουλτούρα. Το ίδιο συνέβη με τον Καραβάτσο στη Ρώμη. Ανάμεσα στους λόγους της διαφοροποίησης της ζωγραφικής του, υπήρξε αναμφισβήτητα και ο συγχρωτισμός του με τον κόσμο του μεγάλου πλήθους. Όπως έχει αποδειχτεί, η διαφορά αλλά και η σύγκρουση του με τον Τζοβάνι Μπαλιόνε που προέρχονταν από ανώτερη κοινωνική τάξη, οφείλεται κυρίως σε κοινωνικά αίτια.

<sup>495</sup> Βλ. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glückstadt, 1977, R. Zapperi *Annibale Carracci, ritratto di artista da giovane*, Torino, 1989.

<sup>496</sup> Βλ. R. Zapperi, ό.π., 1989.

Σε αντίθεση με το πορτραίτο των Καράτσι ως τέκνων ‘πτωχών πλην τίμιων’ επαγγελματιών που αγωνίζονταν με την συμπαράσταση των γονιών τους να ανορθωθούν κοινωνικά αλλά και να τιμήσουν τους εκπροσώπους της τάξης τους, ο Μαλβαζία περιγράφει τρεις αγύρτες και σκανδαλιάρηδες νεαρούς, οι φάρσες των οποίων σκορπούσαν τον τρόμο και την αγανάκτηση στα άτυχα και ανυποψίαστα θύματά τους. Σύμφωνα με το μοναδικό αυτό πορτραίτο των Καράτσι από τον Μαλβαζία, το οποίο οι μελετητές αποσιωπούν στο σύνολό τους, ειδικά ο Αγκοστίνιο και ο Αννίμπαλε ήταν ο εφιάλτης των ταξιδιωτών στα πανδοχεία με τις φάρσες και τα αστεία τους, πολύ συχνά σκατολογικού περιεχομένου.

«Τόσο πολλές και διάφορες ήταν οι φάρσες που τα τρία αδέρφια σκάρωναν, και τόσο τρελλή ήταν η ευχαρίστηση που ένιωθαν με τις φάρσες και τις χαζομάρες τους, ώστε οι πανδοχείς της Πάρμας που παλιότερα συναγωνίζονταν ποιος θα τους φιλοξενήσει στα δωμάτιά τους, αργότερα προσπαθούσαν να τους αποφύγουν αλλά και πολλοί από τους ταξιδιώτες απέφευγαν να μείνουν στον ίδιο χώρο με αυτούς, λέγοντας ότι αυτοί οι Μπολονέζοι δεν αφήνουν ποτέ σε ησυχία τους ταλαίπωρους τους ταξιδιώτες. Έβαζαν ψευτικά αυγά και ρικότες φτιαγμένες από άσπρα κίτρα στα τραπέζια των διάφορων δωματίων, αφόδευαν στις μπότες των χωρικών όταν αυτοί πήγαιναν για ύπνο ή μετακινούσαν τα δοχεία νυκτός κάτω από το κρεβάτι τους.

Ένας ανάμεσά τους προσποιούνταν ότι μόλις έφτασε στο πανδοχείο και τάχα αναγνώρισε τον άλλο αδελφό ως παλιό φίλο, και ακολουθούσε τέτοια επιδεικτική ανταλλαγή χαιρετισμών και κομπλιμέντων, ώστε όλοι οι παρόντες άκουγαν κατάπληκτοι. Άλλες φορές προσποιούμενοι ότι είναι κουφοί ή μουγγοί συνενοούνταν μεταξύ τους με νοήματα ή φώναζαν τόσο δυνατά που όλο το πανδοχείο ξεκουφαίνονταν από το θόρυβο. Ο ένας προσποιούνταν ότι έλεγε στον άλλο από τι ακριβώς υπέφερε, όπως για παράδειγμα δυσκολία στην ούρηση ή λαχάνιασμα κατά την αναπνοή, ή προσποιούνταν ότι ήταν ασθματικός και ξεσπούσε σε κρίσεις τρανταχτού βήχα ή παραπονιόταν για καταρράκτη. Άλλες φορές, αφηγούνταν, ο κάθε ένας με τη σειρά του, τι τους συνέβει κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού και όλες οι περιπέτειες ήταν τόσο εξωπραγματικές και περίεργες, ώστε χτυπιούνταν μεταξύ τους στα πλευρά από τα γέλια.

Άλλοτε πάλι αφόδευαν στη μέση του δρόμου και μετά σκεπάζοντας τα κόπρανά τους με λεπτό ασβέστη τους έδιναν ένα σχήμα με μυτερή κορυφή, έτσι ώστε να μοιάζουν με μαντήλι που μόλις έπεσε από την τσέπη κάποιου περαστικού. Η άλλοτε στα ίδια κόπρανα πρόσθεταν επίσης ψεύτικα κολάρα φτιαγμένα από λευκό χαρτί με χρωματιστές κορδέλες και φιόγκους. Άλλες φορές έκρυβαν μια μεγάλη πέτρα μέσα σε ένα παλιό και αχρησιμοποίητο για καιρό, ψάθινο καπέλλο, σαν αυτά που βλέπει συχνά κανείς στην άκρη του δρόμου, ή έβαζαν μέσα τους ένα τσόφλι από αυγό ή κάποιο μικρό και κοφτερό αντικείμενο, έτσι ώστε όποιος κλωτσούσε ή πατούσε από περιέργεια το καπέλλο έπεφτε θύμα μιας δυσάρεστης έκπληξης. Δεν είχαν τέλος οι ιστορίες που έλεγαν ή οι φάρσες που σκάρωναν ». <sup>497</sup>

### Τεχνοτροπία



Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε ξεχωρίζουν από το υπόλοιπο έργο του ζωγράφου όχι μόνο εξαιτίας της θεματικής τους αλλά επίσης μέσω της τεχνοτροπίας τους. Η τεχνοτροπία, από μόνη της θα μπορούσε να κατηγοριοποιήσει τα συγκεκριμένα έργα σε μία αυτόνομη ενότητα που αντιπαρατίθεται στις παραγγελίες του ζωγράφου που διαπραγματεύονται ένα αφηγηματικό, δηλαδή θρησκευτικό ή μυθολογικό θέμα. Ωστόσο, η ενότητα αυτή δεν είναι χρονολογική, όπως συνήθως αντιμετωπίζεται από τους μελετητές, αλλά θεματική.

Εικ. 33  
*Σταύρωση*, 210 x 305, περ. 1583,  
 Santa Maria della Carita,  
 Μπολόνια.

<sup>497</sup> C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice Vite dei Pittori Bolognesi*, ό.π., σελ. 294-295.

Το μόνο θρησκευτικό έργο, όπου ο Αννίπαλε χρησιμοποιεί ως ένα βαθμό παρόμοια τεχνοτροπία είναι η *Σταύρωση* της Santa Maria della Carita (εικ.33), η πρώτη επίσημη παραγγελία που ολοκληρώνει ο ζωγράφος στην Μπολόνια. Η αντίδραση που συνάντησε το έργο, σύμφωνα με την περιγραφή του Μαλβαζία, όπως φαίνεται απέτρεψε τον νεαρό ζωγράφο από την περαιτέρω χρήση της στις σκηνές με θρησκευτικό ή αλληγορικό θέμα, αλλά δεν τον εμπόδισε να συνεχίσει να την χρησιμοποιεί στις ηθογραφικές σκηνές του. Εξάλλου, η διαμαρτυρία του Μαλβαζία δεν εστίαζε τόσο στην χρήση μίας τεχνοτροπίας που βρίσκεται πιο κοντά στην ζωγραφική της Βενετίας, εστιάζοντας στην πινελιά αντί για το περίγραμμα, αλλά στην έλλειψη ευπρέπειας. Η κατηγορία, «αντέγραφε τα μοντέλα του κατευθείαν στον καμβά», ειδικά στην περίπτωση του Αννίπαλε που άφησε πίσω του χιλιάδες σχέδια, απευθύνεται περισσότερο στην εμφάνιση που έχουν οι άγιοι στο συγκεκριμένο έργο.

Πραγματικά, με εξαίρεση τον Άγιο Πετρόνιο, που καλύπτεται από το μεγαλοπρεπές του επισκοπικό ένδυμα, οι άγιοι που περιβάλλουν τον Εσταυρωμένο, έχουν την απεριποίητη και τραχιά εμφάνιση των ανθρώπων της υπαίθρου, ενώ ο γονατισμένος Άγιος Φραγκίσκος επιδεικνύει τις βρώμικες πατούσες του, προοικονομώντας τους προσκυνητές του Καραβάτσο, και την αγανάκτηση που προκάλεσαν στο κοινό των ειδημόνων.

Το γεγονός ότι το επεισόδιο του Μαλβαζία αναφέρεται περισσότερο σε κανόνες ευπρέπειας, παρά σε θέματα διαπραγμάτευσης, επιβεβαιώνεται από την δήλωση του ίδιου του συγγραφέα, σε σχέση με την τεχνοτροπία του Λουδοβίκο. Ο Λουδοβίκο, σύμφωνα με τον Μαλβαζία, είχε γνώση δύο διαφορετικών τεχνοτροπιών. Η πρώτη, που ήταν πιο ελεύθερη, ‘terribile’ όπως την ονομάζει, απέδιδε με λίγες και τολμηρές πινελιές ‘φοβερά πράγματα’ και μπορούσε να εκτιμηθεί μόνο από τους ειδήμονες της ζωγραφικής τέχνης. Η δεύτερη, που ήταν πιο εξευγενισμένη και ολοκληρωμένη, απευθύνονταν, σύμφωνα με το Μαλβαζία, σε λιγότερο ενημερωμένους θεατές.<sup>498</sup> Η προτίμηση του συγγραφέα συγκεντρώνεται εμφανώς στην πρώτη, η οποία όμως, τεχνοτροπικά, βρίσκεται πιο κοντά σε αυτήν που χρησιμοποιείται από τον Αννίπαλε στη *Σταύρωση*.

<sup>498</sup> C. C. Malvasia, ό.π., σελ. 247.



Ο Αννίπαλε εμφανίζεται πιο προσεκτικός στις θρησκευτικές σκηνές που ακολουθούν τη *Σταύρωση*, αλλά διατηρεί την συγκεκριμένη τεχνοτροπία στις ηθογραφίες που διαπραγματεύονται τύπους από τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Δεν είναι τυχαίο ότι η τεχνοτροπία που επιλέγει για την διαπραγμάτευση των ηθογραφικών σκηνών παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την τεχνοτροπία της οικογένειας των Μπασσάνο. Ο Τζάκοπο Μπασσάνο και στη συνέχεια η οικογένεια και το εργαστήριο του περιλαμβάνουν στα θρησκευτικά τους έργα σκηνές από την καθημερινή ζωή της υπαίθρου και τις αγροτικές εργασίες, προσθέτοντάς τους στοιχεία ηθογραφίας.<sup>499</sup> Η ενασχόληση αυτή, δεν ξεφεύγει από το Βάζαρι που δεν δείχνει ιδιαίτερο ενθουσιασμό για τον Τζάκοπο Μπασσάνο, σε αντίθεση με τον ίδιο τον Αννίπαλε που εκφράζει τον ενθουσιασμό του για το ζωγράφο στα προσωπικά του σχόλια στον Βάζαρι.<sup>500</sup>



Εικ. 34. Λέαντρο Μπασσάνο, *Το στοιχείο της γης*, Λάδι σε καμβά, 148 x 234 εκ., περ. 1580, Walters Art Museum, Βαλτιμόρη.

Η επιρροή των Μπασσάνο στη τεχνοτροπία του Αννίπαλε φαίνεται κυρίως στο *Κρεοπωλείο*, της Οξφόρδης, καθώς το φόντο στο οποίο προσθέτει τις μορφές του ο Αννίπαλε είναι μαύρο.

Οι μορφές του έργου προβάλλουν από τον μαύρο φόντο, τεχνική

που ακολουθεί ειδικά ο νεαρότερος Μπασσάνο, ο Λέαντρο (Leandro dal Ponte), την ίδια περίπου περίοδο που ο Αννίπαλε ξεκινά την καριέρα του.

<sup>499</sup> Η τάση αυτή που παρατηρείται στο έργο του Τζάκοπο Μπασσάνο στα τέλη της δεκαετίας του 1550, θεωρείται επίσης από τους μελετητές ρεαλιστική ή νατουραλιστική και ερμηνεύεται μέσω των προσωπικών δεδομένων και της βιογραφίας του ζωγράφου, όπως π.χ. απομόνωση στην αγροτική περιοχή του Μπασσάνο, αγάπη για τους απλούς ανθρώπους και τα ήθη τους κοκ. Βλ. Bernard Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform, ca 1535 – 1600* μετ. Andrew P. McCormick, Πρίνστον/ Νιου Τζέρσυ, Princeton University Press, 1996, σελ. 5 για την πρόσληψη του Τζάκοπο Μπασσάνο από τους Ντε Πίλς (De Piles) και Λάντσι (Lanzi).

<sup>500</sup> Βλ. υπ. 455.

Γενικότερα, τόσο η διαπραγμάτευση όσο και η χρωματική κλίμακα που χρησιμοποιεί ο Αννίμπαλε στις ηθογραφικές σκηνές, παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με την διαπραγμάτευση των εποχών της Πινακοθήκης του Μουσείου Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης, *Φθινόπωρο* και *Καλοκαίρι* που αποδίδονται στους Τζάκοπο και Φραντσέσκο Μπασσάνο και αναπαράγουν τις γεωργικές εργασίες των αντίστοιχων εποχών, περιλαμβάνοντας ταυτόχρονα σε δεύτερο μακρινό πλάνο θρησκευτικές σκηνές με τον τρόπο του Πήτερ Άρτσεν. Τα έργα αυτά χρονολογούνται γύρω στο 1575 και είναι από τις πιο επιτυχημένες δουλειές του εργαστηρίου των Μπασσάνο καθώς σώζονται σε μεγάλο αριθμό αντιγράφων, όπως και σε διαφορετικές εκδοχές.<sup>501</sup>



Εικ. 35. Τζάκοπο Μπασσάνο, *Καλοκαίρι*, Λάδι σε καμβά, 79 x 111 εκ., περ. 1575, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.

Η ομοιότητα που παρουσιάζει η τεχνοτροπία των ηθογραφικών σκηνών του Αννίμπαλε με αυτήν των Μπασσάνο δεν έχει επισημανθεί μέχρι σήμερα, εξαιτίας της τάσης των μελετητών να προσλαμβάνουν τα έργα ως προπαρασκευαστικές ασκήσεις στα πλαίσια των νατουραλιστικών πειραματισμών του Αννίμπαλε. Αντίθετα από το υπόλοιπο έργο του ζωγράφου, που συνήθως περιοδολογείται ανάλογα με τις εκάστοτε επιρροές που διαπιστώνουν οι ιστορικοί τέχνης στα έργα του, όπως “η επιρροή του

<sup>501</sup> B. Aikema, ό.π., σελ. 131-132. Ο Αϊκέμα αμφισβητεί την απόδοση στον Τζάκοπο και υποστηρίζει ότι τα έργα της Βιέννης, είναι αντίγραφα του εργαστηρίου, πιθανά του Φραντσέσκο Μπασσάνο. Συνήθως αποδίδονται στον Τζάκοπο δύο από τα τέσσερα έργα, το *Καλοκαίρι* και το *Φθινόπωρο*.

Κορέτζο”, ή “ η βενετσιάνικη περίοδος”,<sup>502</sup> τα έργα που εξετάζουμε συγκρίνονται τεχνοτροπικά μόνο με ζωγράφους του μέλλοντος, όπως ο Βελάσκεθ, ο Κουρμπέ ή ο Μανέ. Με τον τρόπο αυτό τονίζονται ταυτόχρονα η πρωτοποριακότητα του ζωγράφου αλλά και η πεποίθηση ότι οι ηθογραφικές σκηνές αποτελούν αποστασιοποιημένες αντιγραφές της πραγματικότητας χωρίς την μεσολάβηση ενός συγκεκριμένου ύφους.

Η άποψη αυτή απέχει πολύ από την πραγματικότητα, όπως αποδεικνύεται τόσο από την υφολογική εξέταση των έργων αλλά και από τον αριθμό των προπαρασκευαστικών σχεδίων που προορίζονταν για τις ηθογραφικές σκηνές. Ο Αννίπαλε, όπως εξάλλου και όλοι οι ζωγράφοι, χρησιμοποιούσαν για την ηθογραφική θεματική την ίδια πρακτική με αυτή που εφαρμόζαν στις θρησκευτικές ή μυθολογικές σκηνές. Εκτελούσαν μία σειρά προπαρασκευαστικών σχεδίων τα οποία στη συνέχεια επεξεργάζονταν και αναπροσάρμοζαν για τις ανάγκες της τελικής σύνθεσης. Στα προπαρασκευαστικά σχέδια του Αννίπαλε για τις κωμικές σκηνές που εξετάζουμε, όπως εξάλλου συμβαίνει και για τα υπόλοιπα έργα του ζωγράφου, ποζάρουν συνήθως νέοι άντρες, είτε μαθητευόμενοι ζωγράφοι είτε νέοι άντρες που τριγυρούσαν στα εργαστήρια των ζωγράφων, όπως τεκμηριωμένα συνέβαινε στο εργαστήριο των Καράτσι.



Εικ. 36 Νεαρός ζωγράφος σε ώρα εργασίας, κιμωλία σε χαρτί, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο



Εικ. 37 Τέσσερα σχέδια για πορträίτα, Μολύβι και ακουαρέλλα σε γκριζαρισμένο χαρτί, 22.7 x 15.4 εκ. Chatsworth.

<sup>502</sup> Τίτλοι των κεφαλαίων της μονογραφίας του Πόσνερ.

Εξάλλου, αν δεχτούμε την μαρτυρία του Μαλβαζία, οι Καράτσι σχεδίαζαν ακατάπαυστα κάθε τι που τραβούσε την προσοχή τους, ακόμα και την ώρα που έτρωγαν.<sup>503</sup> Η περιγραφή αυτή του Μαλβαζία μπορεί να μην αποτελεί ικανοποιητική εξήγηση για την θεματική προέλευση των σκηνών που εξετάζουμε, όπως μέχρι σήμερα χρησιμοποιείται, αλλά περιγράφει σίγουρα μία πρακτική των τριών Καράτσι, όπως αποδεικνύεται από τις εκατοντάδες σχέδια που σώζονται μέχρι τις μέρες μας. Η πλειοψηφία των σχεδίων περιλαμβάνει νεαρούς άντρες που ποζάρουν σε όλων των ειδών τις στάσεις, γυμνοί, ντυμένοι ή ημίγυμνοι, σε εξωτερικούς ή εσωτερικούς χώρους.

Τα προπαρασκευαστικά σχέδια των σκηνών που εξετάζουμε βασίζονται επίσης σε νεαρούς άντρες, σε αντίθεση με την ηλικία που παρουσιάζουν οι μορφές στα τελικά έργα. Τόσο για τον *Χωρικό που τρώει φασόλια*, όσο και για το μεγάλο



Εικ. 38 *Νέος που τρώει από βαθύ πιάτο*, 37.8 x 26.5 εκ., Ουφίτσι, Φλωρεντία



Εικ. 39 *Νεαρός κρεοπόλης*, 27.8 x 17 εκ., Βασιλική συλλογή, Ουίντσορ

*Κρεοπωλείο*, της Οξφόρδης, τα προσχέδια βασίζονται σε μοντέλα πολύ νεαρότερα σε ηλικία από τους πρωταγωνιστές των έργων.

<sup>503</sup> C. C. Malvasia, ό.π, σελ. 287.

Το ίδιο αποδεικνύεται και για τα έργα του Βιντσέντσο Κάμπι. Για το έργο του *Τυροφάγοι*,<sup>504</sup> υπάρχει προπαρασκευαστικό σχέδιο (εικ.40) όπου νεαροί άντρες, μαθητές πιθανά των Κάμπι, ποζάρουν για τις ανάγκες της σύνθεσης. Στα χέρια του ενός απ' αυτούς βρίσκεται ένα μολύβι στη θέση του κουταλιού της τελικής σύνθεσης.



Εικ. 40 Βιντσέντσο Κάμπι, Σχέδιο για τους *Τυροφάγους*. Μαύρο μολύβι σε καφέ χαρτί, 20.5 x 19.2 εκ. Staatliche Kunstsammlungen, Δρέσδη

Θρησκευτικές ή μυθολογικές συνθέσεις διάσημων ζωγράφων που διαδίδονταν μέσω χαρακτηριστικών χρησίμευαν επίσης ως έμπνευση για τις συνθέσεις των ηθογραφικών σκηνών, όπως αποδεικνύεται στην περίπτωση του *Κρεσπωλείου*, της Οξφόρδης.<sup>505</sup>

<sup>504</sup> Βλ. σελ. 27

<sup>505</sup> Βλ. *Κρεσπωλείο*, Οξφόρδη.

### Κεφάλαιο 3

#### Οι κωμικές σκηνές του Αννίπαλε Καράτσι



εικ. 41

#### *Χωρικός που τρώει φασόλια (Il mangiafagioli)*

Καμβάς, 57 x 68 εκ.<sup>506</sup>

Ρώμη, Γκαλερία Κολόννα

Περ. 1584-5.

---

<sup>506</sup> Στον κατάλογο της Γκαλερία Κολόννα του 1981, ο οποίος επανεκδίδεται το 1998, οι διαστάσεις του έργου είναι : 78 x 95 εκ.

« Si si burlatemi pure voi altri Carracci, rispose (Cesare Baglione), ch'anch'io burlerò voi delle vostre brode dei fagioli, allorché con queste mie tinte vaghe darò negli occhi e goffi e caccierò loro I quattrini dalla borsa »<sup>507</sup>

## Προέλευση

Την ίδια περίοδο που ο Μπελλόρι με τους Βίους του, επισημοποιούσε την αρνητική στάση της θεωρίας της τέχνης απέναντι στις ηθογραφικές σκηνές, στην Μπολόνια, ο καρδινάλιος Λάτσαρο Παλλαβιτσίνι (Lazzaro Pallavicini), πλούτιζε τη συλλογή του με ένα έργο του Αννίμπαλε που ερχόταν σε αντίθεση με το σύνολο της επιχειρηματολογίας του Μπελλόρι και ανέτρεπε το παραδειγματικό πορτραίτο που είχε δημιουργήσει ο ίδιος ο Μπελλόρι για το ζωγράφο.

Ο κατάλογος της συλλογής του καρδινάλιου, το 1679, ένα χρόνο πριν από το θάνατό του, αποτελεί την αρχαιότερη καταγραφή του *Χωρικός που τρώει φασόλια*.<sup>508</sup> Ο Λάτσαρο Παλλαβιτσίνι ήταν διοικητής, απεσταλμένος του πάπα (λεγκάτο) στη Μπολόνια το διάστημα 1670-1673, περίοδο κατά την οποία πιθανολογείται η απόκτηση του έργου. Με το θάνατο του καρδινάλιου, το έργο πέρασε στην ανηψιά του, Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi, η οποία για άγνωστο λόγο ή μετά από παράκληση, το δώρισε στον ξάδελφό της μαρκησιο Νικολό Μαρία Παλλαβιτσίνι και πήρε ως αντάλλαγμα μία σκηνή μαγειρίου του Teniers, όπως αποδεικνύεται από τον κατάλογο της απογραφής της συλλογής Παλλαβιτσίνι, το 1713.<sup>509</sup> Το 1710, το έργο εκτίθεται μαζί με άλλα έργα της συλλογής του μαρκησίου, στην εκκλησία του San

<sup>507</sup> C.C. Malvasia, ό.π., σελ. 256 (Cesare Baglione): “Κοροϊδεύετε εσείς οι Καράτσι, απάντησε ο Τσέζαρε Μπαλιόνε, θα σας κοροϊδέσω κι εγώ κι εσάς και τις φασολάδες σας και με τα πινέλα μου θα ξεγελάσω τους ανίδεους και θα αδειάσω όλα τα λεφτά από το πορτοφόλι τους”.

<sup>508</sup> Υπάρχει και η εκδοχή ότι το έργο περιλαμβάνεται επίσης στην συλλογή του Agostino Bero αλλά δεν φαίνεται να πείθει την πλειοψηφία των μελετητών. Υπάρχει και μία αναφορά του Μαλβαζία (Βλ. C.C. Malvasia, ό.π., σελ. 285 ) για ένα πορτραίτο χωρικού « ...που πρόσφατα αγόρασα ο ίδιος, εντοπίζοντάς το τυχαία σε ένα μαγαζί με παλιά έπιπλα...», η οποία φαίνεται να έχει διαφύγει της προσοχής των μελετητών. Δεν έχω εντοπίσει σχόλιο που να εντάσσει το έργο στη συλλογή του Μαλβαζία.

<sup>509</sup> Και οι δύο απογραφές, του 1679 και του 1713 μαζί με τα έγγραφα που τις συνοδεύουν, δημοσιεύονται από τον Φεντερίκο Τζέρι (Federico Zeri), όταν το 1956 δημοσιεύει τον νέο κατάλογο της συλλογής Παλαβιτσίνι στη Ρώμη. F. Zeri, *Galleria Pallavicini in Roma, Catalogo dei dipinti*, Φλωρεντία, Sansoni, 1959, σελ. 296, αρ. κατ. 163 και σελ. 305, αρ. κατ. 189.

Salvatore in Lauro.<sup>510</sup> Με το θάνατο του μαρκησίου, το 1714, οι κληρονόμοι του πουλάνε το έργο στον Κονεστάμπλε Κολόννα (Conestabile Colonna), στην συλλογή των απογόνων του οποίου βρίσκεται μέχρι σήμερα. Ο κατάλογος του 1679 δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης της απόδοσης στον Αννίπαλε: « ένας χωρικός που τρώει φασόλια, διαστάσεων 3 ½ και 4, κορνίζα με διακόσμηση ελαφρά κομμένη στην άκρη, στη μέση η μορφή ζωγραφισμένη εκ του φυσικού – του Αννίπαλε Καράτσι».<sup>511</sup> Το ίδιο και η αναφορά του Ghezzi, το 1710: «ένας (άντρας) που τρώει φασόλια του Καράτσι».<sup>512</sup>

Το όνομα του Αννίπαλε εμφανίζεται και πάλι στους πρώτους καταλόγους της συλλογής Κολόννα, το 1783 όπου αναφέρεται ως «εξαιρετική καρικατούρα του Αννίπαλε Καράτσι».<sup>513</sup> Το 1787, ο Βασίλιους φον Ράμντορ στην καταλογογράφηση των έργων της Ρώμης, αναφέρεται σε αυτό ως: «Μπαμποτσιάτα του Αννίπαλε Καράτσι, εξαιρετικά αληθοφανής».<sup>514</sup>

Οι πρώτες αυτές αναφορές στο έργο, παρότι επιγραμματικές, βρίσκονται πολύ πιο κοντά στο περιεχόμενό του, σε σχέση με το σύνολο των εκτενών περιγραφών και αναλύσεων που αφιερώνονται σε αυτό κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αλλά και τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Περιγράφοντάς το ως καρικατούρα ή μπαμποτσιάτα, αναγνωρίζουν το κωμικό περιεχόμενο του έργου και το κατατάσσουν στην παράδοση από την οποία προέρχεται.

<sup>510</sup> Με την περιγραφή “Uno che sta mangiando fagioli, de Carracci” περιλαμβάνεται στον κατάλογο της έκθεσης από τον Giuseppe Ghezzi : “I dipinti prestati da Niccolò Maria Pallavicini all mostre dei Piseni presso San Salvatore in Lauro a Roma, 1689-1710 (secondo gli elenchi di Giuseppe Ghezzi)”. Βλ. S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini : l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Appendice I, Ρώμη, Ugo Bozzi Editore srl, 1995, σελ. 211.

<sup>511</sup> Βλ. υπ. 507 (F. Zeri, ό.π. ). Στην απογραφή προστίθεται αργότερα μία σύντομη αναφορά στην μετέπειτα ιστορία του έργου, που “σύμφωνα με τις πληροφορίες μου ( αφηγείται ο Τζέρι ), είχε προσφερθεί ως δώρο στον κύριο Μαρκήσιο Παλλαβιτσίνι , και αργότερα το αγόρασε ο D. Conestabile Colonna, από τους κληρονόμους του κυρίου Μαρκησίου”.

<sup>512</sup> Βλ. υπ. 508, S. Rudolph, ό.π., σελ. 211: “ Uno che sta mangiando fagioli, de Caracci”. Ο Ντανιέλε Μπενάτι στον κατάλογο του 2006 ( D. Benati, 2006, ό.π., σελ. 108) αναφέρεται σε ακόμη μία απογραφή της συλλογής του μαρκησίου μετά το θάνατό του, το 1714, όπου το έργο περιλαμβάνεται με την περιγραφή “Birbo accanto a una tavola apparecchiata”, αλλά δεν μπόρεσα να το επιβεβαιώσω καθώς ο συγγραφέας δεν παραθέτει υποσημείωση ενώ η απογραφή δεν φαίνεται να έχει δημοσιευτεί.

<sup>513</sup> Στους δύο μικρούς καταλόγους που δημοσιεύονται το 1907 στη Ρώμη, στη γαλλική γλώσσα, έχει το νούμερο 115. Βλ. *Galerie Colonna Catalogue*, Ρώμη, Industria e Lavoro, 1907, σελ. 18 : «Annibal Carracci. Une superbe caricature».

<sup>514</sup> Βλ. υπ. 459.



Αντιθέτως, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και ειδικότερα μετά το 1956 που ολοκληρώνεται η μεταστροφή της πρόσληψης της ζωγραφικής παραγωγής του Αννίμπαλε, οι ερμηνείες του έργου στην πλειοψηφία τους, όχι μόνο παρακάμπτουν την κωμική πλευρά του, αλλά συχνά παραμελούν ή αντιστρέφουν την ίδια τη θεματική του, αντιμετωπίζοντάς το ως στιγμιότυπο της πραγματικότητας ή αποτέλεσμα της κοινωνικής ευαισθησίας του ζωγράφου.

### **περιγραφή**

Ένας χωρικός, καθισμένος μπροστά σ' ένα τραπέζι, καταβροχθίζει λαίμαργα, μία σούπα από φασόλια. Εικονίζεται από τη μέση και πάνω, και καταλαμβάνει όλο το πλάτος του πίνακα, μέσα στις διαστάσεις του οποίου φαίνεται να ασφυκτιά με τους πλατείς ώμους και τα τεράστια χέρια του, που απολήγουν σε σχεδόν τετράγωνα δάχτυλα. Σκύβοντας και καμπουριάζοντας προς τα εμπρός, στην προσπάθεια του να ρουφήξει το κουτάλι που κρατά στο δεξί του χέρι, δίνει την εντύπωση ότι εισβάλλει από την επίπεδη επιφάνεια του πίνακα, στο οπτικό πεδίο του θεατή.<sup>515</sup> Στάλες σούπας ξεφεύγουν από το κουτάλι, υπογραμμίζοντας τους άγαρμπους τρόπους του. Το ανοιχτό του στόμα, βρίσκεται τόσο εικονογραφικά όσο και νοηματικά, όπως θα αποδειχτεί στη συνέχεια, στο κέντρο της σύνθεσης.<sup>516</sup>

Η αναίδεια της εμφάνισής του συμπληρώνει τους άγαρμπους τρόπους του. Η ενδυμασία του, τυπική ενός αγρότη της υπαίθρου: πάνω από ένα λευκό αλλά αμφιβόλου καθαριότητας και ανοιχτό στο στήθος πουκάμισο, φορά ένα καφετί γιλέκο με χοντροκομμένο γιακά, φτιαγμένο από τραχύ ύφασμα, πιθανά τσόχα. Στο κεφάλι, ένα τεράστιο ψάθινο και τριμμένο καπέλλο, με ξηλωμένο μπορ και γεμάτο τρύπες. Τα χοντροκομμένα και φθαρμένα ρούχα, συνοδεύει μία κωμική ένδειξη κοκεταρίας. Το ψάθινο καπέλλο διακοσμείται από ένα ασυνήθιστα μακρύ, καμπυλωτό και

<sup>515</sup> 'Επιθετικά' είναι η παρατήρηση του A. Riegl, ό.π., 2010, σελ. 223.

<sup>516</sup> Όπως πρώτη επισημαίνει η S. McTighe. Βλ. S. McTighe, 2004, ό.π., σελ. 317.

προκλητικό φτερό γαλοπούλας, εντελώς έξω από τα δεδομένα της καθημερινής εμφάνισης ενός χωρικού.<sup>517</sup>

Στο τραχύ και ηλιοκαμένο πρόσωπο του χωρικού, ο ζωγράφος επιλέγει να απομονώσει, φωτίζοντάς τα με μία λωρίδα φωτός, τα πιο εκφραστικά σημεία, τα μάτια και τη μύτη. Ο χωρικός καρφώνει το θεατή, μ'ένα ζευγάρι λαίμαργα εκφραστικά μάτια, που πλαισιώνονται από φρύδια τόσο λεπτά, που φαίνονται σχεδιασμένα και έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τα ακατάστατα μαλλιά και γένεια. Το αριστερό φρύδι είναι κωμικά ανασηκωμένο, ενώ η μύτη ελαφρά γαμψή βρίσκεται σχεδόν χωμένη στο κουτάλι. Το σύνολο, μάτια, φρύδια, μύτη δημιουργούν την αίσθηση μίας κωμικής μάσκας.

Στο τραπέζι μπροστά στο χωρικό, επιδεικνύονται τοποθετημένα παρατακτικά στο λευκό τραπεζομάντηλο, τα υπόλοιπα συστατικά του γεύματος. Ακριβώς μπροστά από τη σούπα με τα φασόλια, μέσα σε ένα πήλινο ρηχό πιάτο, τριγωνικά κομμάτια χορτόπιτας, η τυπική των χωρικών της εμιλιανικής υπαίθρου. Στα αριστερά του πιάτου, το μαύρο ψωμί ποζάρει μπροστά σε ένα ματσάκι φρέσκα κρεμμύδια. Ψωμί και κρεμμύδια ακουμπούν απευθείας στο τραπεζομάντηλο χωρίς σκεύος. Στην αριστερή άκρη του τραπεζιού και δεξί άκρο του πίνακα, μία πήλινη τριφυλλόστομη κανάτα διακοσμημένη με κάθετες πράσινες και κίτρινες ρίγες και μπροστά της, ένα

<sup>517</sup> Οι χωρικοί συνήθιζαν να διακοσμούν τα καπέλλα τους με ένα φτερό, στις διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις, ή επετείους, αλλά το φτερό που επέλεξαν είχε συνήθως διακριτικές διαστάσεις, σε αντίθεση με το παρδαλό και μεγάλο φτερό που διακοσμεί το καπέλλο του εικονιζόμενου. Η Σίμπιλ Έμπερτ-Σίφερερ ( Βλ. Sybille Ebert-Schifferer, “Quango mangiare fagioli fa luna rivoluzione: considerazioni su realismo e ‘genere’“, *Nuova luce su Annibale Carracci*, επιμ. S. Ebert-Schifferer και S. Ginzburg, Ρώμη, De Luca Editori d'Arte, 2011, σελ. 21) που προσλαμβάνει το φτερό ως διακριτικό στοιχείο της ενδυμασίας ενός αγρότη της υπαίθρου, βασίζει την πεποίθησή της αυτή, στην περιγραφή της Μόνικα Ρους, στο βιβλίο *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'oeuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, έκδοση της διδακτορικής της διατριβής στο Πανεπιστήμιο της Aix- Marseille I, τον Ιούνιο του 1982 στο Μπορντό. Η Ρους, όμως, όπως φαίνεται από τον τίτλο της διατριβής της αλλά και το άρθρο στο οποίο παραπέμπει η Έμπερτ-Σίφερερ ( βλ. ό.π., υπ. 5: “I vestiti dei contadini all fine del Cinquecento e l'opera dialettale di Giulio Cesare Croce” στο *Il vestito e la sua immagine*, επιμ. Jeannine Guerin Dalle Mese (*Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Μπελούνο, 20-22 Σεπτ.) Μπελούνο, 2002, σελ. 119-142, σχολιάζει την ενδυμασία των χωρικών της Μπολόνια, βασισμένη κυρίως στο πορτραίτο του ίδιου του Μπερτόλντο, όπως περιγράφεται από τον Κρότσε. Επίσης, σε κανένα από τα σχέδια του Γκουερτσίνιο που απεικονίζουν χωρικούς δεν περιλαμβάνεται φτερό στο ψάθινο καπέλλο. Βλ. *Πλήθος χωρικών με φτυάρια στους ώμους*, Πένα με καφετιά μελάνι, 31.5 x 23.4 εκ. Ουίντσορ, Βασιλική Βιβλιοθήκη. Στην ίδια συλλογή: *Τρεις χωρικοί σε πικ-νικ*, Μαύρη κιμωλία ή κάρβουνο σε χρωματισμένο χαρτί, 24.4 x 34.3 εκ.

γυάλινο ποτήρι με πόδι, μισογεμάτο με κόκκινο κρασί.<sup>518</sup> Το αριστερό χέρι του εικονιζόμενου ακουμπά στο τραπέζι, κρατώντας ένα κομμάτι ψωμί με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνονται τα βρώμικα νύχια του. Θρύμματα του ψωμιού απεικονίζονται μπροστά στα χοντροκομμένα του δάχτυλα. Ένα μεταλλικό μαχαίρι παραμένει αχρησιμοποίητο στο τραπεζομάντηλο. Ένα φτωχικό παράθυρο με τριμμένο σοβά φωτίζει τη σκηνή από τ'αριστερά.

Στο έργο κυριαρχούν οι τόνοι του κίτρινου, καφέ και πράσινου σε διάφορες αποχρώσεις. Τα γήινα χρώματα, σε συνδυασμό με τις αδρές πινελιές του Αννίμπαλε δημιουργούν μία σύνθεση όπου θέμα, χρώμα και τεχνοτροπία δένονται με αριστουργηματικό τρόπο, συμπληρώνοντας το ένα το άλλο. Η τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί ο Αννίμπαλε δικαιολογεί απόλυτα το θαυμασμό των διοργανωτών της έκθεσης του 1956 που την συγκρίνουν με εκείνη των ιμπρεσιονιστών που χρονολογείται τρεις αιώνες αργότερα.<sup>519</sup> Το σύνολο του έργου φαίνεται φτιαγμένο από την σύμπτυξη, μικρών, βιαστικών πινελιών που εναλλάσσονται σε τόνους, με εξαιρετικά τολμηρό για την εποχή τρόπο. Η περιοχή γύρω από τα μάτια ζωγραφίζεται με την σύνθεση γκριζου, κοκινωπού καφέ και λευκού. Τα φρύδια, το ακατάστατο μουστάκι και γένι, όπως και τα μαλλιά, αποτελούνται από πολύ λεπτές, αποσπασματικές μαύρες πινελιές που αποκτούν μορφή μόνο από απόσταση, πρακτική που έναν αιώνα αργότερα χρησιμοποιεί ο Βελάσκεθ. Ο λευκός γιακάς αποδίδεται με αδρές πινελιές λευκού χρώματος, ενώ η ξεφτισμένη ψάθα του καπέλλου αποδίδεται με μικροσκοπικές κίτρινες πινελιές, πεταγμένες κυριολεκτικά στο σκούρο φόντο. Με φωτεινούς τόνους αποδίδει ο ζωγράφος τις κλειδώσεις των λυγισμένων δακτύλων του χωρικού, ιδιαίτερα στο χέρι που κρατά το κουτάλι.

### Ο χωρικός στην ιταλική τέχνη του 16<sup>ου</sup> – 17<sup>ου</sup> αιώνα

<sup>518</sup> Η ίδια κανάτα διακοσμεί δύο από τα κωμικά έργα του Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, με θέμα επίσης τους χωρικούς. Πρόκειται για τον *Χωρικό που παίζει λαούτο*, ιδιοκτησία της Banca Popolare dell'Emilia Romagna και το *Γκροτέσκ ζευγάρι*. Η Έμπερτ-Σίφερερ που παρατηρεί πρώτη την ομοιότητα των κεραμεικών την αποδίδει στην ευρεία διάδοση παρόμοιων κεραμεικών σκευών. Βλ. S. Ebert-Schiffel, *ό.π.*, σελ. 26-27.

<sup>519</sup> “La Bottega del Macellaio”, *Mostra dei Carracci*, 1956, *ό.π.*, σελ. 165.

Ο τρόπος που ο Αννίπαλε απεικονίζει τα χωρικό είναι κάθε άλλο παρά αυθόρμητος. Αντιθέτως φαίνεται ότι ακολουθεί κατά γράμμα το εικονογραφικό μοτίβο του Βιντσέντσο Κάμπι, από την Κρεμόνα.



Εικ. 42 Βιντσέντσο Κάμπι, *Πωλητές ψαριών*, Λάδι σε καμβά, 142 x 215 εκ., 1578, Ιδιωτική συλλογή

Ο Βιντσέντσο Κάμπι, ζωγραφίζει μία σειρά από έργα με πωλητές, μέσω των οποίων ο τύπος του χωρικού εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ιταλική τέχνη. Στα έργα του Κάμπι, το μοτίβο του χωρικού που τρώει καταλαμβάνει σημαντική θέση. Όταν οι χωρικοί του δεν έχουν απασχολημένα τα χέρια τους με πουλερικά, ψάρια ή φρούτα, κρατάνε ένα κουτάλι και τρώνε. Σε όλες τις εκδοχές των *Ιχθυοπωλών*, του Κάμπι, οι πωλητές - χωρικοί παρόλο που περιτριγυρίζονται από όλων των ειδών τα θαλασσινά, τρώνε σούπα με φασόλια που συνοδεύεται από μαύρο ψωμί, και κόκκινο κρασί, όλα δηλαδή τα συστατικά που συνοδεύουν το γεύμα του χωρικού στο έργο του Αννίπαλε. Ο ζωγράφος, όπως εξάλλου και ο Αννίπαλε, δεν υπονοεί αλλά επιδεικνύει στον θεατή το περιεχόμενο της σούπας. Οι χωρικοί κρατάνε με τέτοιο τρόπο το πιάτο τους ώστε να φαίνεται το περιεχόμενό του.

Εκτός από τη σούπα και το περιεχόμενό της, οι χωρικοί του Κάμπι εμφανίζονται το ίδιο άξεστοι με τον χωρικό του Αννίπαλε στην εμφάνιση και τους τρόπους τους. Το δέρμα τους είναι σκούρο και ηλιοκάμενο, το πρόσωπό τους

αξύριστο και απεριποίητο, τα χαρακτηριστικά τους χοντροειδή και άκομψα. Τρώνε το ίδιο άξεστα με τον χωρικό του Αννίπαλε και το επιδεικνύουν με τρόπο καθαρά θεατρικό.



Εικ. 43 Βιντσέντσο Κάμπι, *Ιχθυοπώλες*, Λάδι σε ξύλο, 145 x 215 εκ., περ. 1580, Πινακοθήκη Μπρέρα, Μιλάνο

Στους *Ιχθυοπώλες* της Μπρέρα, που χρονολογείται γύρω στο 1580, δηλαδή λίγα χρόνια πριν από το έργο του Αννίπαλε, ο χωρικός απολαμβάνει επιδεικτικά τη φασολάδα του, κρατώντας ψηλά το πιάτο με το ένα του χέρι και κραδαίνοντας το κουτάλι με το άλλο. Το στόμα του είναι τόσο ανοιχτό που δίνει περισσότερο την εντύπωση ότι πρόκειται να τραγουδήσει, παρά να φάει, ενώ το βλέμμα του απευθύνεται πλάγια στη σύντροφό του που ανταποκρίνεται με φαιδρό χαμόγελο, αποκαλύπτοντας τα δόντια της, έτοιμη να βουτήξει το κουτάλι στη δική της σούπα.

Σε άλλη εκδοχή του ίδιου θέματος,<sup>520</sup> ο χωρικός με το στόμα επίσης διάμετρα ανοιχτό, τρώει τη φασολάδα του μισοκλείνοντας τα μάτια με απόλαυση. Μία φιάλη κόκκινο κρασί είναι τοποθετημένη υπαινικτικά ανάμεσα στα πόδια του. Η σύντροφος του χωρικού ποζάρει πίσω από ένα τεράστιο κομμάτι τυρί, μία φασολάδα και ένα κομμάτι μαύρο ψωμί που βρίσκονται ακουμπισμένα στο τραπέζι δίπλα της, κρατώντας ένα ατίθασο μωρό που κλαίει στην αγκαλιά της. Στο δεξί της χέρι κρατά

<sup>520</sup> Ιδιωτική συλλογή.

το κουτάλι ενώ ταυτόχρονα επιδεικνύει στον θεατή το σύντροφό της, κοροϊδευτικά, τεντώνοντας το δείκτης της.



Εικ. 44 Βιντσέντσο Κάμπι, *Ιχθυοπώλες*, Λάδι σε καμβά, 142 x 215 εκ., 15[ ]1, Ιδιωτική συλλογή

Με το στόμα ανοιχτό, τυρί ανάμεσα στα δόντια, κρατώντας το κουτάλι άγαρμπα με το αριστερό χέρι και καμπουριάζοντας προς τα εμπρός, ακριβώς όπως ο χωρικός του Αννίμπαλε, απεικονίζεται και ο ένας από τους τέσσερις χωρικούς στους *Τυροφάγους*, του ίδιου ζωγράφου.<sup>521</sup> Τόσο ο Βιντσέντσο Κάμπι, όσο και ο Αννίμπαλε, εστιάζουν στη λαιμαργία και στη αδυναμία των χωρικών να χειριστούν αποτελεσματικά το κουτάλι. Ο Κάμπι εμφανίζεται και εδώ πιο δεικτικός. Στην περίπτωση του χωρικού που τρώει τη ρικότα δεν πρόκειται απλά για κουτάλι αλλά για μεγάλη ξύλινη κουτάλα με μακρύ στέλεχος, που ενδείκνυται περισσότερο για την παρασκευή του τυριού, παρά για την κατανάλωσή του. Ο συγκεκριμένος χωρικός του Κάμπι παραπέμπει περισσότερο σε γελοτοποιό, καθώς μπουκώνεται με το τυρί κρατώντας την τεράστια κουτάλα και απευθυνόμενος προς το θεατή με το ανόητο ύφος του. Το κόκκινο σκουφί πεσμένο άτακτα στο κεφάλι του ενισχύει την εντύπωση ότι πρόκειται για γελοτοποιό. Ο σύντροφός του χωρικός χώνει το κουτάλι στο τυρί, χαμογελώντας και αποκαλύπτοντας τα αραιά του δόντια. Η γυναίκα της παρέας, ακριβώς η ίδια γυναικεία μορφή που στους *Ιχθυοπώλες*, ενσαρκώνει τη σύντροφο του

<sup>521</sup> Χρονολογείται γύρω στο 1580.

χωρικού, εξίσου προκλητικά ντυμένη στους *Τυροφάγους*, χαμογελάει με το στόμα ελαφρά ανοιχτό και προσφέρει στο θεατή γεναιόδωρη θέα του στήθους της. Το υπερβολικό ντεκολτέ της, ενόχλησε, όπως φαίνεται, κάποιους από τους θεατές του έργου, καθώς σώζεται ένα αντίγραφο του έργου, ολόιδιο κατά τα άλλα με το πρωτότυπο, όπου όμως η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται με το στήθος καλυμμένο.



Εικ. 45 Βιντσέντσο Κάμπι, *Τυροφάγοι* (Mangiaricotta), Λάδι σε καμβά, 77 x 89 εκ., περ. 1580, Μουσείο Καλών Τεχνών, Λυών



Εικ. 46 Κύκλος του Βιντσέντσο Κάμπι, *Τυροφάγοι*, Λάδι σε καμβά, 81 x 89 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Μιλάνο

Η παρουσία της ρικότας στο κέντρο της σύνθεσης δεν είναι επίσης καθόλου τυχαία. Εκτός από τα φασόλια, το μαύρο ψωμί, τα κρεμμύδια και τα σκόρδα, ένα κύριο συστατικό της καθημερινής διατροφής των χωρικών ήταν το τυρί. Σύμφωνα με τον Πιέρο Καμπορέζι, τα συστατικά, η υφή αλλά και οι ιδιότητες που αποδίδονται στο τυρί, κυρίως μέσω του τρόπου παρασκευής του, το κατατάσσουν ανάμεσα στα πιο αναξιοπρεπή αλλά και ύποπτα προϊόντα. Το τυρί είχε τη φήμη αποκρουστικής, αναξιοπρεπούς και ασταθούς στις ιδιότητές της τροφής, κυρίως λόγω της εκκριματικής του φύσης και θεωρούνταν αιτία για μία σειρά από αρρώστιες.<sup>522</sup> Συνδεδεμένο με τα παράσιτα που προξενούν την ωρίμανσή του, το τυρί θεωρούνταν συχνά πηγή ακόμη και της ίδιας της χολέρας. Η επιλογή, δηλαδή, του Βιντσέντσο

<sup>522</sup> P. Camporesi, "The Cursed Cheese", *The Anatomy of the senses. Natural Symbols in Medieval and Early Modern Italy*, μτφ από τα ιταλικά Allan Cameron, Καίμπριτζ, Polity Press, 1996 (α' έκδοση *Le officine dei Sensi*, 1985), σελ. 37-63. Μία από τις αποκρουστικές ιδιότητες που το κατέτασσαν στα αναξιοπρεπή είδη διατροφής ήταν αναμφισβήτητα η μυραδιά του. Η ρικότα συγκαταλέγεται εξάλλου και μέχρι τις μέρες μας στα πιο ταπεινά προϊόντα της ιταλικής τυροκομίας.

Κάμπι να τοποθετήσει μία τεράστια ρικότα στο κεντρικότερο σημείο του έργου του, δεν είναι τυχαία.

Η σύγκριση με τους χωρικούς του Κάμπι, αποδεικνύει ότι ο Αννίμπαλε δεν πρωτοτυπεί στον τρόπο που αποδίδει το θέμα του. Η μόνη διαφορά μεταξύ των δύο ζωγράφων είναι ότι, αντίθετα απ'ότι συμβαίνει στην περίπτωση του Αννίμπαλε, ο κωμικός χαρακτήρας των έργων του Βιντσέντσο Κάμπι αναγνωρίζεται από το σύνολο των ιστορικών τέχνης.

Οι Καράτσι είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένοι με την Κρεμόνα που αποτελεί επιπλέον, τον τόπο καταγωγής τους. Ο Αγκοστίνο συνεργάζεται με τους αδελφούς Κάμπι για την έκδοση μίας σειράς χαρακτικών με τον τίτλο *Cremona fedelissima città*.<sup>523</sup> Ο Αννίμπαλε, όπως και ο Πασσαρόττι σίγουρα γνώριζαν τα έργα του Βιντσέντσο, όπως εξάλλου και τα έργα των φλαμανδών Άρτσεν και Μπουκελάερ, η κυκλοφορία των οποίων στη Βόρεια Ιταλία σχετίζεται αναμφισβήτητα με την εμφάνιση της ηθογραφίας στο έργο των τριών ζωγράφων.

Ωστόσο, ανεξάρτητα από τις μεταξύ τους επιρροές, οι δύο ιταλοί ζωγράφοι θα μπορούσαν άνετα να καταλήξουν στο ίδιο εικονογραφικό μοτίβο για την περιγραφή του χωρικού, λόγω κοινών πεποιθήσεων για την φύση, τη διατροφή και την συμπεριφορά των χωρικών, όπως καταγράφονται σε μία σειρά από πηγές της εποχής, αλλά κυρίως, ακολουθώντας το πρότυπο μίας κοινής λογοτεχνικής και θεατρικής παράδοσης που παρουσιάζει τον χωρικό ως χυδαίο κωμικό τύπο με άξεστους τρόπους και ιδιαίτερα στον χώρο της Βόρειας Ιταλίας, τον συνδέει διατροφικά με τα φασόλια.

Η επιλογή της σούπας, και κυρίως της φασολάδας, ως αντιπροσωπευτικό είδος της διατροφής των χωρικών, αντανακλά ως ένα βαθμό την πραγματικότητα. Η διατροφή των χωρικών, ειδικότερα την περίοδο που χρονολογούνται τα έργα, ήταν ιδιαίτερα φτωχή και περιοριζόταν, σύμφωνα με τους ειδικούς, σε περιορισμένη ποικιλία δημητριακών και χορταρικών, όπως πράσα, γογκύλια ή ακόμα άγριες ρίζες

---

<sup>523</sup> Antonio Campi, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breue historia, delle cose più notabili, appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, Κρεμόνα, H. Tromba, & H. Bartoli, 1585.



και χόρτα. Στις περιόδους των μεγάλων λιμών, οι χωρικοί υπέφεραν περισσότερο από τον υπόλοιπο πληθυσμό. Οι περιγραφές του Πιέρο Καμπορέζι είναι εύγλωτες.<sup>524</sup>

Μαρτυρίες έρχονται επίσης και από άλλες κατευθύνσεις. Σύμφωνα με τον Μαλβαζία, ο Τσέζαρε Μπαλιόνε, ζωγράφος που ειδικεύονταν στις γκροτέσκ διακοσμήσεις, φίλος των Καραάτσι και μεγάλος καλοφαγάς, εκνευρίστηκε τόσο πολύ όταν πήγε στην εξοχή να ζωγραφίσει και ο χωρικός του υποστατικού τον φίλεψε μόνο μία σούπα από φασόλια, που βούτηξε το πινέλο του στη σούπα και εγκατέλειψε το χώρο της εξοχής, μια για πάντα.<sup>525</sup>

Οι διαιτολόγοι την ίδια περίοδο προσφέρουν το επιστημονικό υπόβαθρο για την σύνδεση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και ιδιαίτερα των χωρικών, με δύσπεπτα αλλά και δυσάρεστα στην όψη και τη μυρωδιά, τρόφιμα. Ο Baldassare Pisanelli,<sup>526</sup> στην πραγματεία του για τη φύση των διάφορων τροφίμων και ποτών, γράφει για τα φασόλια τα εξής: «προκαλούν αέρια αλλά και ναυτία, βαραίνουν το στομάχι και προξενούν εφιάλτες και φουσκώνουν το κεφάλι. Είναι υγρά και ζεστά, σε πρώτο βαθμό. Προτείνονται ως διατροφή για ανθρώπους με γερό στομάχι που κουράζονται πολύ, αλλά αντενδείκνυνται για όσους είναι ανεπάγγελτοι και ντελικάτοι». Λίγο παραδίπλα, στο σημείο που ο συγγραφέας αναφέρεται στη φυσική ιστορία κάθε συστατικού, υπογραμμίζει ότι “μπορούν να αποτελέσουν θεραπευτική τροφή για τους χωρικούς αλλά όχι για τους ευαίσθητους ή τους φοιτητές”.<sup>527</sup>

<sup>524</sup> P. Camporesi, *Il paese della fame*, Μπολόνια, *Il Mulino*, 1978, σελ. 127-175. Στο ομώνυμο κεφάλαιο αλλά και στο σύνολο του βιβλίου, ο συγγραφέας προσπαθεί ν' αποδείξει πως η πείνα και το βασικό ένστιγγό της επιβίωσης κρύβονταν πίσω από πολλές λαϊκές δοξασίες και παραδόσεις, όπως συμβαίνει π.χ με το μύθο της χώρας της *Κουκάνια* (*Cuccagna*), της γης της αφθονίας, ενώ αποτελούσαν ταυτόχρονα την κινητήρια δύναμη για τις ποικίλες δραστηριότητες και παραστάσεις των ζητιάνων, χωρικών, θεατρίνων, μικροπωλητών και διασκεδαστών που περιφέρονταν στους δρόμους της πόλης. Στο βιβλίο του, με τον ιταλικό τίτλο *Η γη και το φεγγάρι*, ο Καμπορέζι αναφέρεται επίσης σε ένα είδος σούπας, πολύ διαδεδομένο στους φτωχούς πληθυσμούς της εμιλιανικής υπαίθρου και γνωστό ως τρελλή σούπα (*sopa mata*) που αποτελούνταν μόνο από νερό, ψωμί και αλάτι. Βλ. P. Camporesi, “Food and Popular Culture”, *The Magic Harvest. Food, Folklore and Society*, μτφ από τα ιταλικά Joan Krakover Hall, Καίμπριτζ, Polity Press, 1993 ( α' έκδοση *La terra e la luna*, Μιλάνο, 1989), σελ. 87.

<sup>525</sup> C. C. Malvazia, ό.π., σελ. 220. Η σούπα με τα φασόλια χρησιμοποιείται και στην περίπτωση του Μαλβαζία, ως υλικό για ένα κωμικό επεισόδιο.

<sup>526</sup> Baldassare Pisanelli, *Trattato della natura de cibi e del bere*, Βενετία, Gio Alberti, 1586 ( Ρώμη, Bonfadino & Diani, 1583), σελ. 58-59.

<sup>527</sup> Ένα ακόμη φαγητό που συνιστάται από τον Πιζανέλλι μόνο για τους χειρόνακτες που κουράζονται πολύ είναι ο πατσάς, που θεωρούνταν ιδιαίτερα παχύ κρέας, δύσκολο να χωνευτεί. Ένας από τους πλανόδιους πωλητές των *Arti* διαλαλεί τον πατσά του στους δρόμους της Μπολόνια.

Η σύνδεση συγκεκριμένων τύπων διατροφής με μία συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, παρουσιάζεται τόσο ισχυρή στα διαιτολόγια αλλά και στη λογοτεχνία του δέκατου έκτου αιώνα, ώστε συχνά είναι αδύνατος ο διαχωρισμός τους ώστε να βρεθεί η αρχική αφορμή για τη σύνδεση. Ο αποτροπιασμός για συγκεκριμένα είδη διατροφής μπορεί να προέρχεται, σύμφωνα με τον Καμπορέζι, ως ένα βαθμό από την σύσταση και γενικότερα κάποια από τα μορφολογικά ή γευστικά χαρακτηριστικά των τροφών ή τα αποτελέσματά τους στο στομάχι, αλλά πιθανότατα και από τη χρόνια σύνδεσή τους με τους χωρικούς, τους ζητιάνους και γενικότερα τους φτωχούς. Οι τροφές αυτές συνδέονται τόσο στενά με την ίδια την ύπαρξη και υπόσταση των χωρικών που θεωρούνται ταυτόχρονα υπεύθυνες για τις ιδιαιτερότητες της συμπεριφοράς τους.

Η σύνδεση αυτή του χωρικού με τα φασόλια, το μαύρο ψωμί και τα σκόρδα ή τα κρεμμύδια, ήταν διαδεδομένη ήδη στο Μεσαίωνα, με αποτέλεσμα την πολύ πρόωρη εκμετάλλευσή της από την κωμική παράδοση, που πρώτη φιλοτεχνεί το σατιρικό πορτραίτο του χωρικού την εποχή αυτή. Ένα ποίημα του 14<sup>ου</sup> αιώνα, του λομβαρδού γελωτοποιού, Ματατσόνε ντα Καλινιάνο (Matazone da Calignano),<sup>528</sup> συνδέει την κακή διατροφή με την ίδια τη γέννηση των χωρικών, με τον ισχυρισμό ότι οι χωρικοί γεννήθηκαν από την πορδή ενός γαϊδάρου και γι' αυτό ακριβώς το λόγο έχουν την τάση να τρέφονται με μαύρο ψωμί, φασόλια και σκόρδα, όλες δηλαδή τις τροφές που δημιουργούν στο στομάχι αέρια.

Το μοτίβο χωρικός – φασόλια εκμεταλλεύεται στο έπακρο ο Τσέζαρε Κρότσε, στην δημοφιλή κωμωδία του *Οι περιπέτειες του Μπερτόλντο*. Ο Κρότσε βασίζει την κωμωδία του στην παράδοση του χωρικού Μαρκόλφο που αποδείχτηκε πιο σοφός από τον ίδιο το Σολομώντα, μία από τις απόκρυφες ιστορίες που γνωρίζει μεγάλη διάδοση το δέκατο τέταρτο αιώνα. Ο Μπερτόλντο, όπως και ο Μαρκόλφο, ακολουθούν τον τύπο του χωρικού - γελωτοποιού που μοιράζεται πολλά χαρακτηριστικά, τόσο με τους αρχαίους σατύρους όσο και με την πομπή των τρελών στο Μεσαιωνικό και Αναγεννησιακό καρναβάλι. Ο Μαρκόλφο, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν ιδιαίτερα άσχημος, ενώ σε κάποιες από τις εικονογραφικές εκδοχές

<sup>528</sup> Matazone da Calignano, *Nativitas Rusticorum* χειρόγραφο C218 στην βιβλιοθήκη Αμβροσιάνα στο Μιλάνο: “Passà i nævn mesi... la panza de la bèstia l'éra ingrusida de stciupà... se sént un gran frecàs, l'àsèn ol trà una slòfa treménda e con quèla salta föra ol vilàn spusénto”.

του, παίρνει τη μορφή πριαπικού σατύρου, ένα χαρακτηριστικό που ξεκινά από τη σύνδεσή του με το καρναβάλι και τη γονιμότητα και αργότερα συνδέεται με την έκλυτη σεξουαλική συμπεριφορά των χωρικών. Ο ίδιος ο Μπερτόλντο, περιγράφεται εμφανισιακά ως εξής: « ήτο μικρόσωμος, χοντροκέφαλος, ολοστρόγγυλος ως φούσκα, το μετωπόν του ζαρωμένον, τα μάτια του κόκκινα ως φωτιά, τα φρύδια του μακριά και άγρια ως γουρουνότριχες, τα αυτιά του γαϊδουρινά, μεγαλόστομος, στραβόστομος, με τα χείλη κρεμασμένα κάτω ως του αλόγου, τα γένεια του πυκνά



και πολλά υποκάτω εις το πηγούνιν του, και έπεφταν ως εκείνα του τράγου, η μύτη του στραβή και σηκωμένη επάνω, με ταις τρύπαις πλατείαις. Τα δόντια του έξω, ως των κάπρων, με τρία τέσσερα υποκάτω εις τον λαιμόν, τα οποία όταν ωμίλει, εφαινόντο ως τα τζουκάλια όπου να έβραζαν. Είχε τα ποδάρια του τραγίτικα, μακρά και πλαταία, ωσάν των σατύρων, και όλον του το κορμίον μαλλιαρόν. Εις κοντολογίαν τούτος ήτον όλως το εναντίον του Ναρκίσου».<sup>529</sup>

Όταν ο βασιλιάς, ρωτάει τον Μπερτόλντο «ποιοί είναι οι πρόγονοι και ποιοί οι απόγονοί σου;» αυτός απαντά «τα φασόλια που βράζουν στη φωτιά και ανεβαίνουν και κατεβαίνουν στο τσουκάλι».<sup>530</sup> Ο Μπερτόλντο καταφέρνει, όπως εξάλλου και ο προκάτοχος του, Μαρκόλφο, να κερδίσει την εύνοια του βασιλιά, να εγκατασταθεί στο παλάτι, και να ζήσει με όλες τις ανέσεις ενός ευγενούς. Αυτό ακριβώς οδήγησε όμως και στην καταστροφή του. Μακριά από το ‘φυσικό’ του περιβάλλον και τα φαγητά που ταίριαζαν στον οργανισμό του, δεν κατόρθωσε να επιβιώσει. Στη διαθήκη του, ο Μπερτόλντο, αφήνει τα σπουδαιότερα υπάρχοντά του, όπως το μαχαίρι του με το θηκάρι, στον μάγειρα

<sup>529</sup> Η μετάφραση είναι από το “Ομορφάδες του Μπερτόλδου”, σελ. 5 στην πρώτη ελληνική έκδοση και μετάφραση του έργου του Τζούλιο Τσέζαρε Κρότσε, *Le astuzie di Bertoldo e le simplicita di Bertoldino seguite dai Dialoghi salomonici*, με τίτλο: *Πανουργία υψηλοτάται του Μπερτόλδου....*, Βενετία, 1646. Δηλαδή, το έργο του Κρότσε εκδίδεται σε ελληνική μετάφραση στη Βενετία, ήδη το 1646. Υπάρχει ένα αντίτυπο στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Ο συγγραφέας αναφέρεται ως Ιούλιος Καίσαρας δαλα Κρότζι και η γλώσσα είναι ελληνική δημοτική: « και τώρα νέα μεταγλωτισμένον εις των ελλήνων απλήν γλώσσαν, εις χάριν των πάντων». Ετυπώθη εις την Βενετιαν κοντά εις τον Ιωάννη Αντόνιο Ιουλιανόν” (Giantonio Giuliani). Ο εκδότης πληροφορεί επίσης το κοινό για τον τόπο πώλησης του έργου . «Πουλιέται κοντά εις τον πόντε του αγίου φαντίρου».

<sup>530</sup> *Πανουργία υψηλοτάται του Μπερτόλδου....* ό.π. σελ. 8.

Μαρτίνο,<sup>531</sup> μόνο και μόνο γιατί «κάποιες φορές του έβαλε κρυφά να φάει ραπάνια στη στάχτη και φασόλια με κρεμμύδια, που ωφελούν τη φύση του περισσότερο από τα τρυγόνια, τις πέρδικες και τα ψωμοκρέατα»<sup>532</sup> Τα φασόλια και τα ρεπάνια είναι τόσο συνδεδεμένα με τη φύση του χωρικού Μπερτόλντο, ώστε η στέρησή τους τον οδηγεί στο θάνατο: «Αφού κατάφερε να εγκατασταθεί ο Μπερτόλδο στην Αυλή του βασιλιά και να όλα πήγαιναν καλύτερα για το βασίλειο, αρρώστησε, γιατί ήταν συνηθισμένος να τρώγει φαγητά χοντρά και καρπούς άγριους και μόλις γεύτηκε τα αρχοντικά, ντελικάτα φαγητά, αρρώστησε και πέθανε προς μεγάλη λύπη του βασιλιά και της βασίλισσας...».<sup>533</sup> Ο συγγραφέας συνεχίζει να υπογραμμίζει τα αίτια του θανάτου του Μπερτόλντο, μέχρι το τέλος: «Οι γιατροί επειδή δεν γνώριζαν τη φύση του, του έφτιαχναν γιατρικά για άρχοντες και ιπότες, παρόλο που εκείνος που τη γνώριζε, τους παρακαλούσε να του φέρουν ένα τζουκάλι φασούλια με το κρεμμύδιον και ράβαις...διότι ήξερε ότι με αυτά τα φαγητά θα γιατρευόταν».<sup>534</sup>

Η εμφάνιση, η διατροφή αλλά και οι συνήθειες του Μπερτόλντο, αποτελούν τα κεντρικά σημεία της κωμωδίας, ενώ ο θάνατός του υπενθυμίζει στο θεατή την ταπεινή φύση, από την οποία ο χωρικός δεν είναι ποτέ δυνατόν να ξεφύγει.

Το κωμικό έργο του Πασσαρόττι, *Χωρικός που παίζει λαούτο*, συνοψίζει τα ίδια χαρακτηριστικά στην εικονογράφηση ενός ερωτευμένου χωρικού.<sup>535</sup> Ο χωρικός στο έργο του Πασσαρόττι, προσπαθεί μάταια να παίζει λαούτο, ένα όργανο που δεν αρμόζει στην κοινωνική του θέση.<sup>536</sup> Τα χείλη του στραβώνουν σε μία κωμική έκφραση χωρίς να καταφέρνουν να βγάλουν ήχο, ενώ τα μυώδη και χοντροκομμένα χέρια του, αγωνίζονται να ταιριάξουν με το λεπτεπίλεπτο όργανο για να βρουν τις νότες. Το λαούτο, όπως και τα ευγενικά αισθήματα που προκαλεί η μουσική του, δεν ταιριάζει, σύμφωνα με το κοινωνικό στερεότυπο, στον χωρικό του Πασσαρόττι, όπως οι ευγενείς γεύσεις δεν συμβαδίζουν με την διατροφή του Μπερτόλντο. Το μαύρο ψωμί και το κόκκινο κρασί εμφανίζονται και πάλι υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τόσο

<sup>531</sup> Όνομα διάσημου μάγειρα της Αυλής την εποχή του Κρότσε.

<sup>532</sup> Ό.π., σελ. 121.

<sup>533</sup> Ό.π., σελ. 112

<sup>534</sup> Ό.π.

<sup>535</sup> Μόδενα, Συλλογή Banca Popolare dell' Emilia Romagna.

<sup>536</sup> Το λαούτο ήταν όργανο για τους ευγενείς. Οι χωρικοί, οι ζητιάνοι και οι μουσικοί του δρόμου εμφανίζονται συνήθως με hardy gurdy, πίπιζα ή κάποιο είδος κρουστού οργάνου.

την ταπεινή φύση του εικονιζόμενου, όσο και την τρέλλα που συνεπάγεται ένα τέτοιο εγχείρημα.



Ει. 47  
Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Χωρικός που παίζει λαούτο, Λάδι σε καμβά, 111 x 77 εκ., περ. 1580, Συλλογή Banca Popolare dell' Emilia Romagna, Μόδενα.*

Μαύρο ψωμί, κόκκινο κρασί, ένα είδος ρεπανιού, δύο σύκα και ένα σκόρδο, συνοδεύουν επίσης το γκροτέσκ ζευγάρι στο ομώνυμο έργο του Πασσαρόττι, συμβάλλοντας με την παρουσία τους στην εικονογράφηση της τρέλλας, της χυδαιότητας, του σαρκικού πόθου και της ανάρμοστης συμπεριφοράς. Το *Γκροτέσκ ζευγάρι*, το οποίο αποτελεί ίσως την πιο χυδαία απεικόνιση σαρκικής έλξης στην ιστορία της τέχνης, και ο *Ερωτευμένος χωρικός* συνδέονται μεταξύ τους όπως και με τον τρόπο που εικονογραφούν τους χωρικούς οι Βιντσέντσο Κάμπι και Αννίπαλε, μέσα από τις ενδείξεις της διατροφής που ταυτόχρονα συμβολίζει αλλά και ευθύνεται για την ταπεινή φύση τους που καθοδηγείται από ζωώδη ένστικτα.<sup>537</sup>

<sup>537</sup> Το μαύρο ζευγάρι πίσω από τους πρωταγωνιστές επίσης παραπέμπει πολύ πιθανά, αν αναλογιστεί κανείς τις αντιλήψεις της εποχής, στον πρωτογονισμό και το χάρο των σωματικών ενστίκτων που διαφοροποιούνται από τον κόσμο του πνεύματος, τον ευγενή έρωτα και την πολιτισμένη συμπεριφορά.



Εικ. 48  
Μπαρτολομέο Πασσαρόττι,  
*Γκροτέσκ ζευγάρι*, Λάδι σε καμβά,  
114 x 118 εκ., 1577, Ιδιωτική  
συλλογή

Ταυτόχρονα, η πήλινη κανάτα που εμφανίζεται στα δύο έργα του Πασσαρόττι είναι πανομοιότυπη, όπως ήδη αναφέρθηκε,<sup>538</sup> με την κανάτα που έχει μπροστά του ο χωρικός του Αννίμπαλε. Εκτός από τις κοινές επιρροές που οδήγησαν στην δημιουργία τους, δεν είναι απίθανο τα τρία έργα να αποτελούν προϊόντα του ίδιου εργαστηρίου.

Το γεγονός ότι ο χωρικός εμφανίζεται στην τέχνη της Βορείου Ιταλίας με το πορτραίτο που του έχει φτιάξει ήδη η κωμωδία, αποδεικνύει την άμεση σύνδεση ηθογραφικών σκηνών – κωμωδίας, τουλάχιστον κατά την περίοδο της πρώτης εμφάνισης παρόμοιας θεματικής. Ωστόσο, η εικαστική εκδοχή του χωρικού στη Μπολόνια και την Κρεμόνα, δεν αντιπροσωπεύει μόνο την τοπική κωμική παράδοση της περιόδου αλλά μία πολύ ευρύτερη, με ρίζες που φτάνουν μέχρι την αρχαιότητα. Ο ίδιος ο Τσέζαρε Κρότσε για τη δημιουργία του Μπερτόλντο, αντλεί από ήδη υπάρχουσες πηγές που περιλαμβάνουν εκτός από τον Μαρκόλφο των Σολομονικών διαλόγων, τον Ρουτσάντε ( Ruzzante), τον χωρικό γελωτοποιό του Μπεόλκο, τους χωρικούς ήρωες των Γαλλικών *Fabliaux* του Μεσαίωνα, τους χωρικούς της Νέας Αττικής κωμωδίας αλλά και τους χωρικούς του Αριστοφάνη.<sup>539</sup>

<sup>538</sup> Βλ. υπ. 516.

<sup>539</sup> Ο Τσέζαρε Κρότσε μπορούσε να έχει γνώση όλου αυτού του υλικού είτε σε έντυπη μορφή είτε μέσω της προφορικής παράδοσης είτε ακόμη και εξαιτίας της εναλλαγής κοινωνικών τύπων με παρόμοια χαρακτηριστικά από τη μία παράδοση στην άλλη.

Ανεξάρτητα από το πόσο άμεσα ή όχι έχει επηρεαστεί η Αναγεννησιακή κωμωδία στην Ιταλία από τα μεσαιωνικά *Fabliaux*,<sup>540</sup> πολλοί από τους ήρωες της, και πρώτος ανάμεσά τους ο χωρικός, εμφανίζουν ανάλογα κωμικά χαρακτηριστικά, κοινό στοιχείο των οποίων είναι η υπερίσχυση των ταπεινών ενστίκτων, ή “lower body stratum”, σύμφωνα με την θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν, και έρχονται σε αντίθεση με τις ανάγκες του πνεύματος.

Ο πιο διάσημος ανάμεσα στους χωρικούς – ήρωες της κωμωδίας στην Ιταλία της Αναγέννησης, είναι ο Ρουτσάντε, ο χωρικός - γελωτοποιός του κωμικού συγγραφέα, Angelo Beolco (1502-1542). Ο Μπεόλκο, γνωστός και ως Ρουτσάντε από τον ομώνυμο ήρωά του, διακωμωδεί με ιδιαίτερη φυσικότητα αλλά και ένταση την τάξη των χωρικών. Όπως φαίνεται από τις γραπτές μαρτυρίες του βενετσιάνου ευγενούς, Marin Sanudo (1466-1536), θεωρούνταν ο διασημότερος εκπρόσωπος του είδους *Villanesca* ή *Villota*, σε όλο το Βένετο.<sup>541</sup> Το είδος αυτό της κωμωδίας, ακριβώς επειδή σατίριζε τους χωρικούς, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές ανάμεσα στους ευγενείς. Ο Μπεόλκο είχε εξάλλου ως πάτρονα στην Πάντοβα, τον πολυμαθή θεατρόφιλο Κορνάρο (Cornaro), στο περιβάλλον της αυλής του οποίου, έγραψε τις περισσότερες κωμωδίες του. Έγραφε στη λαϊκή γλώσσα της υπαίθρου και έδινε επίσης παραστάσεις στην Βενετία, στην Πάντοβα και στη Φερράρα. Τα έργα του κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφα αλλά εκδόθηκαν όλα μετά το θάνατό του στη Βενετία και στη Βιτσέντσα.<sup>542</sup>

Οι χωρικοί στο έργο του Μπεόλκο, καθώς αυτό προηγείται της Αντιμεταρρύθμισης, είναι πιο ελευθεριάζοντες από αυτούς του Τσέζαρε Κρότσε στην Μπολόνια. Ο Μπεόλκο εξάλλου, είναι και ο μόνος συγγραφέας που περιλαμβάνει στο έργο του στοιχεία καυστικής πολιτικής σάτιρας καμουφλαρισμένα με καρναβαλικά ανέκδοτα και βωμολοχίες, ακριβώς όπως κάνει ο Αριστοφάνης. Οι χωρικοί του

<sup>540</sup> Η επιρροή τους στο *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου και τα *Canterbury Tales*, του Chaucer έχει επισημανθεί.

<sup>541</sup> R. Ferguson, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, content and performance*, Ραβέννα, Longo, 2000, σελ.7-8.

<sup>542</sup> Στη Βιτσέντσα εκδίδονται τα *Απαντά* του, ήδη το 1584, ημερομηνία που συμπίπτει με την δημιουργία των ηθογραφικών σκηνών του Αννίμπαλε. Η έρευνα για το έργο του ξεκίνησε κυρίως στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αφενός εξαιτίας της αναζωπύρωσης του ενδιαφέροντος για φαινόμενα που συνδέονται με το ρεαλισμό και την κωμωδία, αφετέρου διότι εξαιτίας της διαλέκτου του, είναι σχετικά δυσπρόσιτο. Ο Μπεόλκο ήταν σύγχρονος του Ραμπελαί και στη Φερράρα έπαιξε κάποια στιγμή σε κωμωδία του Αριστο.

παρουσιάζονται τόσο λάγνοι όσο και πεινασμένοι. Ο Ρουτσάντε, στο *Βουκολικό (Pastoral)*, εξοργίζεται όταν επεμβαίνουν μεταξύ αυτού και του φαγητού του ενώ, ακολουθώντας το παιχνίδι της παρανόησης των λέξεων που συναντάται τόσο στα μεσαιωνικά φαμπλιό, όσο και στο αναγεννησιακό θέατρο, παρεξηγεί μία αναφορά στον θεό Πάνα με αναφορά στο ψωμί.<sup>543</sup> Παρακινείται σε οποιοδήποτε είδος δράσης μόνο με την υπόσχεση φαγητού και εμφανίζεται στη σκηνή με μία τεράστια ρικότα.<sup>544</sup> Παρόμοια στο *La prima oratione*, του ίδιου συγγραφέα, ο χωρικός που εκλέγεται να αντιπροσωπεύσει όλη την περιοχή, αναλαμβάνει το έργο γιατί μπερδεύει το όνομα της περιοχής (Pavan) με το ψωμί.<sup>545</sup> Με ανάλογο τρόπο, οι χωρικοί στο έργο του Κρότσε, όπως επισημαίνει η Μονίκ Ρους (Monique Rouch), δεν παρουσιάζονται απλά λαίμαργοι αλλά υπογραμμίζουν τη λαιμαργία τους με ιδιαίτερα έντονο τρόπο που επεκτείνεται στο ίδιο το λεξιλόγιό τους. « Δώσε στο στομάχι να φάει », είναι η έκφραση με την οποία εκφράζει ο Μπερτόλντο την επιθυμία του για φαγητό.<sup>546</sup>

Στην Μπέτια (*Betia*), ο Μπεόλκο σατιρίζει την πλατωνική αγάπη, αντιπαραθέτοντάς την στην σεξουαλική δραστηριότητα των χωρικών που δεν περιλαμβάνει αίσθημα αλλά σεξουαλικό πόθο και ανάγκη. Οι γυναίκες ιδιαίτερα, εμφανίζονται ακόρεστες σεξουαλικά αλλά και άπιστες, υποδουλωμένες στις ορμές τους. Η ίδια η Μπέτια, στην ομώνυμη κωμωδία, δηλώνει ότι προτιμά να μείνει ακόμη και χωρίς φαγητό παρά χωρίς άντρα.<sup>547</sup>

Στις Κάτω Χώρες, όπου τοποθετείται και η αφετηρία των ηθογραφικών σκηνών, ο τύπος του χωρικού ήταν εξίσου διαδεδομένος στην κωμική παράδοση. Ο τύπος του ηλίθιου χωρικού ήταν διαδεδομένος στα *Rederijkers*, ενώ η συμπεριφορά

<sup>543</sup> Panne στα ιταλικά σημαίνει ψωμί. Γενική βιβλιογραφία για Ρουτσάντε βλ. C. Fantazzi, “Ruzzante’s Rustic Challenge to Arcadia”, *Studies in Philology*, 82 (1985) σελ. 81-103.

<sup>544</sup> Ιδιαίτερα στο *Βουκολικό (La Pastoral)*, συγκρούονται οι δύο παραδοσιακές αποδόσεις των ανθρώπων της υπαίθρου. Η εξιδανικευμένη εκδοχή που εκπροσωπείται από τους βοσκούς της ιδεαλιστικής αριστοκρατικής παράδοσης με τη χυδαία αλλά ταυτόχρονα πιο ζωντανή εκδοχή που συνδέεται με τη σάτιρα εναντίον των χωρικών.

<sup>545</sup> Ruzante, “Prima Oratione”, στο *Teatro*. Πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση. Κείμενο, μετάφραση και σημειώσεις επιμ. Ludovico Zorzi, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1967, σελ. 1193.

<sup>546</sup> M.Rouch, “Tradizione carnevalesca e mondo contadino nel teatro in dialetto di Giulio Cesare Croce” στο *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, επιμ. E.Casali και B.Capaci, Μπολόνια, 2002, σελ. 89-107: L’espressione ‘saturnalite’ di ruzzantesca memoria.

<sup>547</sup> Ruzante, “Betia”, *Teatro*, ό.π., σελ. 306-307.



του προτείνεται συνήθως ως παράδειγμα προς αποφυγήν. Στο μεγάλο *Landjuweel*,<sup>548</sup> του 1561, οι ομάδες των *Rederijkers* αναγνώριζαν ως το ανώτερο στάδιο ανόητης συμπεριφοράς την ομιλία και την συμπεριφορά του χωρικού. Για να αναπαραστήσουν παραδειγματικά έναν ανόητο όφειλαν να συμπεριφέρονται ως χωρικοί και να υπακούουν στα ένστιγκτά τους, μία παρότρυνση που απηχεί τη συμβουλή του Heinrich Wittenwiler στο σατιρικό του έπος εναντίον των χωρικών<sup>549</sup> και είναι η εξής: «Αν κάποιος επιθυμεί να γίνει αυλικός πρέπει να έχει το μυαλό του στους χωρικούς. Ότι κάνουν εκείνοι με τους άξεστους τρόπους τους, αυτός πρέπει να κάνει ακριβώς το αντίθετο και έτσι θα γίνει ένας εκλεπτυσμένος αυλικός».<sup>550</sup>

Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος αυτής της μακριάς σατιρικής παράδοσης εναντίον των χωρικών, αντιμετωπίζονταν μέχρι πρόσφατα ως ρεαλισμός, με τρόπο ανάλογο των ηθογραφικών σκηνών του Αννίμπαλε. Ειδικά τα φαμπλιό αντιμετωπίζονταν ως στιγμιότυπα της πραγματικότητας που αντανakλούσαν την καθημερινή ζωή στο μεσαίωνα, παρόλο που όπως σχολιάζει ο Μπρέτ (Braet), ο πραγματικός στόχος των συγγραφέων τους ήταν να ασκήσουν κριτική, να σατιρίσουν ή να διασκεδάσουν το κοινό τους.<sup>551</sup> «το να ψάχνει κανείς για ρεαλισμό στη λογοτεχνία σήμερα, υπογραμμίζει ο Μπρέτ, ούτε είναι πλέον της μόδας, ούτε ενδείκνυται, καθώς έχει γίνει πλέον αντιληπτό ότι η υποτιθέμενη αναπαράσταση της πραγματικότητας από το συγγραφέα είναι πολύ συχνά, είτε σκόπιμα είτε τυχαία, παραμορφωμένη και ατελής. Τέτοιου είδους στιγμιότυπα αντικατοπτρίζουν περισσότερο συγκεκριμένες ιδεολογίες και προκαταλήψεις της εποχής παρά την ίδια την πραγματικότητα.»<sup>552</sup>

### Ο χωρικός στην τέχνη των Κάτω Χωρών

<sup>548</sup> Πανηγύρι ή φεστιβάλ.

<sup>549</sup> Heinrich Wittenweiler, *Der Ring*, πρώιμος 15<sup>ος</sup> αιώνας.

<sup>550</sup> M.A. Sullivan, *Brueghel's Peasants, Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge University Press, 1994, σελ. 13-14 και υπ. 66.

<sup>551</sup> H. Braet, ό.π., σελ. 191.

<sup>552</sup> Ο.π.

Κοιλιόδουλοι, γλεντζέδες και ερωτίλοι εμφανίζονται οι χωρικοί και στην ζωγραφική της Φλάνδρας, όπου το θέμα πρωτοεμφανίζεται. Παρόλο που οι πιο διάσημοι χωρικοί στην ιστορία της τέχνης είναι αναμφισβήτητα οι χωρικοί του Πήτερ Μπρέγκελ,<sup>553</sup> ο πρώτος που διαπραγματεύεται το θέμα είναι ο Πήτερ Άρτσεν με τρία έργα που χρονολογούνται στην αρχή της δεκαετίας του 1550.<sup>554</sup>

Ο *Χορός του Αυγού*, του 1552, η σχεδόν σύγχρονη, *Γιορτή των Χωρικών*, αλλά και η *Παρέα των χωρικών δίπλα στο τζάκι*, το 1556, εγκαινιάζουν ταυτόχρονα με την θεματική, τον τρόπο με τον οποίο θα εκπροσωπηθεί ο χωρικός στην τέχνη για περισσότερο από έναν αιώνα. Οι χωρικοί του Άρτσεν, όπως λίγο αργότερα οι ιταλοί συνάδελφοί τους, τρώνε και ακόμη περισσότερο πίνουν, κραδαίνουν κουτάλια και κανάτες, χορεύουν στους ρυθμούς μουσικών οργάνων που προορίζονται αποκλειστικά για το δικό τους είδος διασκέδασης, και εκφράζουν με έντονα σωματικό τρόπο την έλξη που νιώθουν για τις συντρόφους τους.

Στο *Χορό του αυγού* (εικ.49), μία εύθυμη παρέα χωρικών, παρακολουθεί έναν νεαρό άντρα που προσπαθεί τηρώντας το έθιμο, να χορέψει υπό τους ήχους της πίπιζας, χωρίς να σπάσει το αυγό ή να αγγίξει τα αντικείμενα που είναι σκορπισμένα στο πάτωμα. Σε πρωταγωνιστικό πλάνο ένας χωρικός, καθισμένος στο τραπέζι, προσπαθεί υπό την επήρεια του αλκοόλ να μιμηθεί τα βήματα του νεαρού που χορεύει, ισορροπώντας μία κανάτα με κρασί στο δεξί του χέρι ενώ χουφτώνει με το αριστερό το στήθος της συντρόφου του. Την παρέα συμπληρώνει ένας γέρος χωρικός που παίζει πίπιζα καθώς και ένας νεαρός άντρας με μία γριά που κάθονται πάνω από μία χύτρα με τα κουτάλια στα χέρια. Η διατροφή τους, με βασικά συστατικά το ψωμί, το τυρί, το κόκκινο κρασί και τη σούπα, φαίνεται ανάλογη με αυτή των χωρικών της

<sup>553</sup> Η τεράστια δημοτικότητα του Μπρέγκελ, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, είχε σαν αποτέλεσμα έναν τεράστιο αριθμό δημοσιεύσεων σχετικών με το έργο του, ενώ για τον Άρτσεν δεν υπάρχει στις μέρες μας ούτε μία συστηματική μονογραφία μετά το 1908. Η πιο συστηματική προσπάθεια μελέτης του έργου του είναι μία συλλογή άρθρων που κυκλοφορεί το 1990 στο *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*.

<sup>554</sup> Το έργο του Πήτερ Άρτσεν αποτελεί μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση που παρουσιάζει ομοιότητες με αυτήν του Αννίπαλε, τόσο στους τεχνοτροπικούς πειραματισμούς και τις θεματικές του καινοτομίες, όσο και στον τρόπο που αυτές προσλαμβάνονται από τους μελετητές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως παρατηρεί ο Μόξι, ο διπολισμός που παρουσιάζει το εικαστικό του λεξιλόγιο, καθώς δεν παύει να ζωγραφίζει θρησκευτικά, ουμανιστικά τύπου θέματα, παράλληλα με τις αγορές και τους χωρικούς, τον έφερε σε σύγκρουση με την παραδοσιακή αντίληψη της ιστορίας της τέχνης ως ιστορίας των τεχνοτροπιών. “Η επανεκτίμηση του ρεαλιστικού στοιχείου της ολλανδικής τέχνης την εποχή των ρομαντικών οδήγησε στη θεοποίηση του Μπρέγκελ ενώ έριξε, όπως φαίνεται τον Άρτσεν στο κενό μεταξύ των δύο κόσμων”, βλ. K. Moxey, “The problem of hidden symbolism...”, ό.π., σελ. 30.

Ιταλίας, ενώ ένα μοναδικό μαχαίρι, ακουμπισμένο στο τραπέζι με το λευκό τραπεζομάντηλο, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του *Χωρικού*, του Αννίπαλε, προορίζεται να τους εξυπηρετήσει όλους.

Η ίδια ευτράπελη ατμόσφαιρα επικρατεί και στη *Γιορτή των Χωρικών*. Το



Εικ. 49 Πήτερ Άρτσεν, *Ο χορός του αυγού*, Λάδι σε ξύλο, 84 x 172 εκ., 1552, Rijksmuseum, Άμστερνταμ

φαγητό, το κρασί και τα χαλαρά ήθη των χωρικών καταλαμβάνουν το πρώτο πλάνο. Δύο χωρικοί κάθονται στο τραπέζι, κρατούν σφιχτά στα χέρια τους από μία κανάτα κρασί ενώ ο ένας από τους δύο, έχοντας περασμένο το χέρι του, επάνω από αυτό της γυναικείας μορφής που τον συνοδεύει, ακουμπά στο πόδι της.



Εικ. 50 Πήτερ Άρτσεν, *Γιορτή χωρικών*, Λάδι σε ξύλο, 85 x 171 εκ., περ.1551, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη

Μία τεράστια λεκάνη με σούπα διακρίνεται στην αριστερή γωνία του έργου, ενώ η ίδια σούπα, πιθανά δημητριακών, περιλαμβάνεται επίσης στο έργο *Παρέα Χωρικών*, μέσα σε σιδερένια χύτρα ακουμπισμένη στο πάτωμα. Μπροστά στο τζάκι, καθισμένος καμαρωτά σε ένα ξύλινο σκαμνί, ο ένας από τους χωρικούς της παρέας,

αγκαλιάζει την αγαπημένη του, η οποία όρθια, σκύβει προς τα εμπρός, κρατώντας στο δεξί χέρι μία κουτάλα που προορίζεται για τη σούπα και στο άλλο ένα από τα εγχειρίδια του χωρικού που, ήδη μεθυσμένος, επεξεργάζεται τον πάτο μίας πήλινης κανάτας, σηκώνοντάς την με αναίδεια στο στόμα του.



Εικ. 51 Πήτερ Άρτσεν, *Παρέα χωρικών κοντά στο τζάκι*, Λάδι σε καμβά, 142.3 x 198, 1556, Μουσείο Mayer van den Bergh, Αμβέρσα.

Το ίδιο κωμικοί είναι και οι χωρικοί του Μπρέγκελ οι οποίοι επιδεικνύουν τα αχαλίνωτα πάθη τους υπό την επήρεια της μέθης. Αντίθετα απ'ότι συμβαίνει στις συνθέσεις του Άρτσεν όπου οι χωρικοί διασκεδάζουν σε μικρές ομάδες στο εσωτερικό ή στις αυλές των σπιτιών τους, οι χωρικοί του Μπρέγκελ συμμετέχουν σε μαζικές εκδηλώσεις όπως γάμους, γιορτές και πανηγύρια με αποτέλεσμα η περιγραφή των χαρακτηριστικών που αποδίδονται στην τάξη τους να παρουσιάζονται σε πολλαπλασιασμό και μεγέθυνση και η εντύπωση που δημιουργείται στον θεατή να είναι πιο έντονη.

Στον *Γαμήλιο χορό* του Detroit, αλλά και στο *Πανηγύρι των χωρικών* που χρονολογείται την αμέσως επόμενη χρονιά, ζευγάρια γεροδεμένων χωρικών με προτεταμένες κοιλιές, στροβιλίζονται χωρίς ιδιαίτερη χάρη αλλά με μεγάλο κέφι και ορμή, στους λαϊκούς ρυθμούς της γκάιντας. Οι χωρικοί εμφανίζονται χυδαίοι τόσο στην εξωτερική τους εμφάνιση όσο και στους τρόπους τους. Οι αντρικές μορφές εμφανίζονται σαφέστατα κωμικές με έντονες γκριμάτσες, ανοιχτά στόματα και γελοίες πόζες. Ο τύπος των γυναικών είναι πολύ κοντά στον τύπο των πωλητριών των Άρτσεν και Μπουκελάερ. Είναι σχετικά μεγαλόσωμες, με στρογγυλούς ώμους και κοιλιές που εξέχουν στρογγυλές κάτω από τις άσπρες ποδιές τους.



Εικ. 52 Πήτερ Μπρέγκελ, *Γαμήλιος χορός*, Λάδι σε ξύλο, 119.4 x 157.5 εκ., περ. 1566, Ινστιτούτο Τεχνών, Ντιτρώιτ.



Εικ. 53 Πήτερ Μπρέγκελ, *Πανηγύρι χωρικών*, Λάδι σε ξύλο, 114 x 164 εκ., περ. 1567, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη

“Τα πρόσωπα και τα άκρα των χωρικών, σχολιάζει ο Φαν Μάντερ, όπου είναι γυμνά, απεικονίζονται κίτρινα και καφετιά, καμμένα από τον ήλιο, το δέρμα τους είναι άσχημο και διαφέρει από αυτό των κατοίκων της πόλης.. [...] ένα χωριάτικο πανηγύρι και ένας γάμος, ένα έργο με πολλές κωμικές φιγούρες που δείχνει τον πραγματικό χαρακτήρα των χωρικών.



Εικ. 54  
Πήτερ Μπρέγκελ, *Γαμήλιο γεύμα*, λάδι σε ξύλο, 114 x 164 εκ., Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη

Συμπερασματικά, οι χωρικοί εμφανίζονται στην τέχνη των Κάτω Χωρών επίσης με σκοπό να διασκεδάσουν το θεατή, αναπαράγοντας με εύθυμο τρόπο κοινωνικές κατασκευές της εποχής, διαδεδομένες ήδη στο χώρο της κωμωδίας. Το γεγονός ότι τα έργα είναι κωμικά επιβεβαιώνει και μία πηγή πολύ κοντά στην εποχή

του Μπρέγκελ. Τρεις δεκαετίες μετά το θάνατο του ζωγράφου, ο Φαν Μάντερ σχολιάζει: «Υπάρχουν πολύ λίγα έργα από το χέρι του που ο θεατής μπορεί να τα παρατηρήσει με σοβαρότητα, διατηρώντας το πρόσωπό του ανέκφραστο. Όσο αυστηρός, πικρόχολος ή κατσούφης και να είναι δεν είναι δυνατόν να μην ξεσπάσει σε χάχανα ή τουλάχιστον σε ένα χαμόγελο [...] Προκαλούσε μεγάλη ευχαρίστηση στον Μπρέγκελ να παρατηρεί την αστεία συμπεριφορά των χωρικών: πως έτρωγαν, πως έπιναν, πως χόρευαν πως χοροπηδούσαν και πως έκαναν έρωτα, και όλα αυτά μπορούσε να τα αναπαράγει με έξυπνο και ευχάριστο τρόπο στο χαρτί με νερομπογιά ή λάδι [...]. αναπαριστούσε τους χωρικούς της εξοχής ανατολικά από την Αμβέρσα αλλά και αλλού, άντρες και γυναίκες, όπως πραγματικά ήταν και τον τρόπο με τον οποίο επιδείκνυαν την χωριατιά τους, όπως δηλαδή περπατούσαν, χόρευαν, στέκονταν ή ακόμη και σε κάθε απλή τους κίνηση».

Ο Φαν Μάντερ είναι ξεκάθαρος. Όταν υπογραμμίζει, «όπως πραγματικά ήταν», δηλαδή χωριάτες με ανάλογο είδους συμπεριφορά, πολύ περισσότερο από την ικανότητα του ζωγράφου στην αναπαραγωγή της πραγματικότητας μας μεταφέρει μία κοινωνική κατασκευή την οποία ενστερνίζεται και ο ίδιος, ενώ επιβεβαιώνει ότι τα έργα, ήταν για τον θεατή της εποχής αναμφισβήτητα κωμικά. Ο Μπρέγκελ ζωγράφιζε τους χωρικούς για να διασκεδάσει τους παραγγελιοδότες του με τους τρόπους και τις συνήθειές τους.<sup>555</sup>

Η πιο σημαντική διαφορά μεταξύ των αναπαραστάσεων των χωρικών στην φλαμανδική και γερμανική παράδοση με αυτών της ιταλικής, είναι ότι στην Ιταλία πρωταγωνιστικό ρόλο στην εικονογράφηση παίζει το φαγητό, ενώ στη Γερμανία και κυρίως στις Κάτω Χώρες, η προτεραιότητα δίνεται αναμφισβήτητα στο ποτό και τα επακόλουθά του.

Η πλειοψηφία των παραπάνω έργων των Άρτσεν και Μπρέγκελ χρονολογούνται μία δεκαετία περίπου πριν την έναρξη παραγωγής ανάλογων έργων στην Βόρειο Ιταλία, την περίοδο ακριβώς που ξεκινά το δυναμικό δίκτυο εμπορικών συναλλαγών μεταξύ Αμβέρσας και Λομβαρδίας αλλά και η τεκμηριωμένη μεταφορά

<sup>555</sup> Η ίδια η τεχνοτροπία με την οποία ο Μπρέγκελ ζωγραφίζει τους χωρικούς του, εντείνει την καρικατουριστική μορφή τους. Ο Μπρέγκελ εξάλλου ξεκίνησε και ωρίμασε την ζωγραφική του μέσα από την τέχνη του χαρακτηριστικού.

φλαμανδικών έργων στην Κρεμόνα, όπως αποδεικνύεται από τις απογραφές των Αφαιτάτι. <sup>556</sup> Η πρώτη ένδειξη ότι ο Άρτσεν ήταν γνωστός στην Ιταλία αποτελούν οι πίνακες των εποχών των Τζάκοπο και Φραντσέσκο Μπασσάνο που χρονολογούνται γύρω στο 1575.<sup>557</sup> Υπάρχει όμως επίσης το ενδεχόμενο, το όνομα του Άρτσεν να ήταν γνωστό στην Ιταλία, ήδη το 1552, καθώς στη λίστα των διάσημων ζωγράφων του Μιλανέζου Ορτένσιο Λάντι (Ortensio Landi) περιλαμβάνεται το όνομα ενός Πιέτρο (Pietro) φλαμανδού που ζει στην Αμβέρσα.<sup>558</sup>

Το δίκτυο μεταξύ Αμβέρσας και Λομβαρδίας στο χώρο της τέχνης δεν ήταν απλά δυναμικό αλλά λειτουργούσε και αμφίδρομα. Η προτίμηση των εύπορων και ισχυρών οικογενειών της Λομβαρδίας για την φλαμανδική τέχνη είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία μίας εγχώριας ζωγραφικής παραγωγής εμπνευσμένης από τη φλαμανδική θεματική, τόσο πετυχημένης ώστε να έχει ζήτηση στην ίδια τη Φλάνδρα. Όπως σχολιάζει η Κλαούντια Γκόλντσταιν, η επιτυχία των έργων του Βιντσέντσο Κάμπι ήταν τόση, ώστε ο Χανς Φούγκερ, γερμανός τραπεζίτης με έδρα την Αμβέρσα, να παραγγείλει πέντε έργα του Κάμπι με σκηνές από την αγορά, χωρίς ο ίδιος να έχει επισκεφτεί ποτέ την Κρεμόνα.<sup>559</sup>

### **Καλλιτεχνική θεωρία και πράξη – η απεικόνιση των αισθήσεων στην τέχνη**

Η απεικόνιση ενός χωρικού την ώρα που τρώει, αποτελεί μία πρόωμη ‘μπαμποτσιάτα’ που παρακάμπτει τους κανόνες της ευπρέπειας και υποβιβάζει την τέχνη σε μίμηση, σύμφωνα με τις επιταγές της θεωρίας. Παρόμοια επιλογή, ανταποκρίνεται άμεσα στις κατηγορίες που εκτοξεύει έναν αιώνα αργότερα ο Μαλβαζία εναντίον της πρόωμης περιόδου του Αννίπαλε και οι οποίες ουσιαστικά τον εξισώνουν με τον Καραβάτζο.<sup>560</sup> Πραγματικά, η επιμελής ενασχόλησή του Αννίπαλε με λεπτομέρειες όπως τα βρώμικα νύχια του χωρικού, τα τριμμένα ρούχα, το τρύπιο ψάθινο καπέλλο, η σούπα που ξεφεύγει από το κουτάλι και κυρίως το

<sup>556</sup> C. Goldstein, “Vincenzo Campi’s Kitchen and Market Scenes: The cultural Pull of Antwerp in Early-Modern Lombardy”, στο *Italian Art, Society and Politics*, ό.π., σελ. 196 και υπ. 3.

<sup>557</sup> Βλ. κεφ. 2 σελ. 155-156.

<sup>558</sup> Βλ. B. Aikema, ό.π., σελ. 66 και υπ. 248.

<sup>559</sup> C. Goldstein, ό.π., σελ. 203

<sup>560</sup> Βλ. κεφ. 2, σελ. 116.

ανοικτό στόμα, ξεπερνούν κατά πολύ τις προσβολές του Καραβάτζο έναντι της κατεστημένης αισθητικής τάξης, όπως περιγράφονται από τους επικριτές του κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Πάνω από όλα, η ίδια η πράξη του φαγητού θεωρείται θέμα αναξιοπρεπές για απεικόνιση, που αντιτίθεται σε όλους τους κανόνες της κοινωνικής ευπρέπειας. Είτε υπακούοντας στους κανόνες της θεωρίας, είτε σε μία γενικότερη σύνδεση των ταπεινών σωματικών αναγκών και αισθήσεων με τις κατώτερες τάξεις που δεν συμμετέχουν στις πνευματικές αναζητήσεις των ουμανιστών της Αναγέννησης, η απεικόνιση της πράξης του φαγητού είναι εξαιρετικά σπάνια στην τέχνη.

Σε όλη την ιταλική αλλά ακόμη και την ολλανδική τέχνη της Αναγέννησης, Πρώιμης όσο και Ύστερης, παρόλη την πλούσια σε αναπαραστάσεις τελετουργικών ή εορταστικών δείπνων εικονογραφική παράδοση αλλά και τις λεπτομερείς απεικονίσεις ποικίλων εδεσμάτων, κανείς συνδαιτημόνας δεν απεικονίζεται κατά τη διάρκεια της πράξης του φαγητού. Στις εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις που αυτό συμβαίνει, βασική και απαραίτητη προϋπόθεση είναι η προέλευσή του από χαμηλή κοινωνική τάξη, όπως συμβαίνει με την παράθεση σκηνών κουζίνας παράλληλα με τις θρησκευτικές σκηνές.<sup>561</sup>

Ακόμη και όταν η “γεύση” αναπαρίσταται αλληγορικά κατά το 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, η μορφή που την προσωποποιεί, σπάνια απεικονίζεται κατά την διάρκεια της γευστικής διαδικασίας και όταν αυτό συμβαίνει, επιλέγεται η διαδικασία του ποτού και όχι του φαγητού. Μία σπάνια απεικόνιση πχ. είναι *Η αίσθηση της γεύσης*, του Jan Brueghel,<sup>562</sup> όπου η νεαρή γυναίκα δοκιμάζει την τροφή με διακριτικό τρόπο, ενώ η έμφαση μετατοπίζεται από την ίδια την πράξη στον περιβάλλοντα χώρο. Ωστόσο, ακόμη και στο έργο του Μπρέγκελ, η γεύση απεικονίζεται ως ταπεινή αίσθηση, σε μεγαλύτερο βαθμό ακόμη και από την αφή, καθώς φαίνεται να συνδέεται αμεσότερα

<sup>561</sup> F. Quiviger, “Banquets”, *The sensory world of Italian Renaissance Art*, Λονδίνο, 2010, σελ. 153. Ο Κουϊβιζέ, καταλήγει περίπου στο ίδιο συμπέρασμα, ερευνώντας την απεικόνιση της γεύσης: «...οι καλλιτέχνες πολύ σπάνια αναπαριστούσαν την πράξη του φαγητού, ισχυρίζεται ο συγγραφέας, «...με εξαίρεση βέβαια τις ηθογραφικές σκηνές».

<sup>562</sup> Μουσείο του Πράδο, Μαδρίτη.



με τη λαγνεία. Η τροφή που δοκιμάζει η νεαρή γυναίκα είναι στρείδια, ενώ ένας σάτυρος, ο μόνος σύντροφός της στο τραπέζι, της σερβίρει κρασί.<sup>563</sup>



Εικ. 55 Jan Brueghel, *The allegory of taste*, Λάδι σε καμβά, 64 x 109 εκ. περ. 1618, Πράντο, Μαδρίτη

Στη σειρά των χαρακτηριστικών των πέντε αισθήσεων που βασίζονται σε σχέδια του Μαρτίν ντε Φος (Martin de Vos), η “Γεύση” επίσης αναπαρίσταται ως η λιγότερο ευγενής από τις αισθήσεις. Είναι η μόνη που εμφανίζεται με το στήθος έξω και συνοδεύεται από μία μαϊμού - κατεξοχήν σύμβολο της λαγνείας που καταλήγει να συνδεθεί αναπόσπαστα με τη γεύση,<sup>564</sup> ενώ στο φόντο η βιβλική σκηνή που επιλέγεται είναι το προπατορικό αμάρτημα.



Εικ. 56  
Χαρακτικό του Adrian Collared σε σχέδιο Μαρτίν ντε Φος, *Γεύση*, 21 x 25.6 εκ., περ. 1580, Αλμπερτίνα, Βιέννη.

<sup>563</sup> Τα στρείδια παρά την διάδοσή τους ως εκλεκτό έδεσμα στην Ολλανδία, φαίνεται ότι διατηρούν το συμβολικό τους περιεχόμενο.

<sup>564</sup> Βλ *Νέος με μαϊμού*.

Αργότερα, στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, όταν η απεικόνιση των κατώτερων τάξεων στην τέχνη γνωρίζει μεγαλύτερη διάδοση, η αλληγορική απεικόνιση της γεύσης, συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με τους εκπροσώπους τους. Οι πίνακες των Τζουζέπε ντε Ριμπέρα (Jusepe de Ribera) και Λούκα Τζιορντάνο (Luca Giordano) αποτελούν τα χαρακτηριστικότερα και διασημότερα παραδείγματα.

Στο παράδειγμα του Λούκα Τζιορντάνο, που χρονολογείται γύρω στο 1660, και είναι επίσης γνωστό με τον τίτλο, *ο Μακαρονοφάγος*, η “γεύση” εκπροσωπείται από την μορφή ενός ζητιάνου, με αδρό ταλαιπωρημένο πρόσωπο, που μισόγυμνος και ντυμένος με κουρέλια ποζάρει κρατώντας ένα πιάτο μακαρόνια. Το δεξί του χέρι είναι ακουμπισμένο επάνω στα μακαρόνια και κάποια κρέμονται από το μισάνοιχτο στόμα του. Ο άντρας εικονίζεται σε σκούρο φόντο, ενώ επάνω σε μία πέτρα που έχει το ρόλο τραπεζιού, δίπλα στον άντρα, βλέπουμε μία κανάτα κρασί, μαύρο ψωμί και δύο φρέσκα κρεμμύδια ή σκόρδα, ακριβώς τα συνοδευτικά του γεύματος του χωρικού του Αννίπαλε. Η εικόνα είναι μάλλον δυσάρεστη στο σύνολό της χωρίς συμπάθεια για τον εικονιζόμενο, ανάλογη με αυτήν του δασκάλου του Τζιορντάνο, Τζιουζέπε Ριμπέρα και με λιγότερο παιγνιώδη διάθεση.



Εικ 57  
Λούκα Τζιορντάνο, *Γεύση*, Λάδι σε  
καμβά, 124 x 102 εκ., περ. 1660,  
Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης,  
Βιέννη



Εικ. 58  
Τζουζέπε Ριμπέρα, *Γεύση*, Λάδι σε  
καμβά, 117 x 88 εκ., 1613-16,  
Wadsworth Atheneum, Χάρτφορντ.

Στο έργο του Ριμπέρα την αίσθηση της γεύσης ενσαρκώνει ένας άντρας με τριμμένα ρούχα, στρογγυλό σώμα και χοντροκομμένα δάχτυλα. Το πουκάμισό του είναι ξεκούμπωτο στο λαιμό, όπως του χωρικού του Αννίμπαλε, αμφιβόλου καθαριότητας και τρύπιο στο μανίκι. Είναι αξύριστος, με απεριποίητο μουστάκι και γένεια και ποζάρει με το στόμα μισάνοιχτο, αποκαλύπτοντας δύο δόντια και κρατώντας στο δεξί του χέρι ένα ποτήρι κρασί μιμούμενος τον τρόπο των ευγενών ενώ με το αριστερό κρατά από το λαιμό την γυάλινη κανάτα με το υπόλοιπο. Μπροστά του ένα παρόμοιο πιάτο μακαρόνια, ένα ξεροκόμματο ψωμιού και μία φτωχική αλατιέρα. Στα αριστερά, κάποια μπαχαρικά ίσως χοντροκομμένο πιπέρι ή κάστανα, επίσης φαγητό των φτωχών και των ζητιάνων. Τα μακαρόνια (ή χέλια) είναι άταχτα σκορπισμένα στο πιάτο και ένα απ' αυτά είναι ριγμένο στο τραπέζι. Το φόντο είναι και εδώ σκούρο ενώ οι χρωματικοί τόνοι δεν ξεφεύγουν από το λερωμένο καφέ που εντείνει την μονοτονία του έργου. Στην *Αλληγορία της όσφρησης*, επίσης του Ριμπέρα, πρωταγωνιστούν ένα σκόρδο και ένα κρεμμύδι.<sup>565</sup>



Εικ. 59  
Τζιουζέπε Ριμπέρα, *Όσφρηση*,  
Λάδι σε καμβά, 115 x 88 εκ.,  
1613, Συλλογή D. Juan Abelló,  
Μαδρίτη

<sup>565</sup> Αντιθέτως, η αίσθηση της όρασης εκπροσωπείται από μία σαφώς αξιοπρεπέστερη μορφή. Το έργο βρίσκεται στην Πόλη του Μεξικού, Μουσείο Franz Mayer.

Η τάση αυτή να επιλέγονται εκπρόσωποι των κατώτερων κοινωνικών τάξεων για την αναπαράσταση των αισθήσεων, ιδιαίτερα αυτών που έχουν καθιερωθεί ως οι πιο ταπεινές, έχει επιπλέον σαν αποτέλεσμα πολλές από τις ηθογραφικές σκηνές να προσλαμβάνονται συχνά ως αλληγορίες των αισθήσεων, ιδιαίτερα της γεύσης και της αφής. Ο *Χωρικός* του Αννίπαλε, δεν ξεφεύγει από τον κανόνα, καθώς, όπως και ο *Νεαρός που πίνει*, επίσης του Αννίπαλε, συνδέεται συχνά με την αλληγορία της γεύσης.

Η ερμηνεία αυτή προτείνεται π.χ. έμμεσα στον κατάλογο της έκθεσης που διοργανώθηκε στην Κρεμόνα το 1996, με τίτλο *Οι πέντε αισθήσεις στην τέχνη.*



Εικ. 60  
*Νέος που τρώει φασόλια*, βασισμένο στο έργο του Αννίπαλε Καράτσι, Λάδι σε καμβά, 88.3 x 69.5 εκ., Μουσείο Τέχνης Αλενταουν, Πενσυλβάνια.

*Εικόνες των αισθήσεων*.<sup>566</sup> Σε μία ιδιαίτερη ενότητα του καταλόγου της έκθεσης με τον χαρακτηριστικό τίτλο “Το άνοιγμα προς το νατουραλισμό: οι Καράτσι και ο Καραβάτζο”, ο L. Konečny, εντάσσει στην κατηγορία των αλληγοριών της γεύσης την εκδοχή του *Χωρικού που τρώει φασόλια*, του μουσείου της Πενσυλβάνια, που μάλιστα αποδίδει στον ίδιο τον Αννίπαλε, παρά τις μεγάλες διαφορές που παρουσιάζει το

έργο με το πρωτότυπο, τόσο στην εικονογράφιση του θέματος όσο και στην τεχνοτροπία.<sup>567</sup>

Στον ίδιο κατάλογο περιλαμβάνεται επίσης το έργο *Δύο παιδιά πειράζουν μία γάτα*, του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, ως πιθανή αλληγορία της αφής, με μοναδικό επιχείρημα ότι η χαμηλή κοινωνική τάξη των παιδιών που εικονίζονται αποκλείει την πιθανότητα να πρόκειται για πορτραίτο.

<sup>566</sup> *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, Πολιτιστικό κέντρο “Città di Cremona”, Κρεμόνα, 21 Σεπτ. 1996 - 12 Ιαν. 1997.

<sup>567</sup> L. Konečny, “*Il mangiafagioli, L'apertura al Naturalismo: Carracci e Caravaggio*”, *I cinque sensi nell'arte, Immagini del Sentire*, επιμ. Sylvia Ferino-Pagden, Κρεμόνα, 1996, σελ. 132-133. Στον ίδιο κατάλογο στις σελίδες 134 – 135 περιλαμβάνεται ο *Νεαρός που πίνει*, στην εκδοχή της Ζυρίχης ενώ ο συγγραφέας ακολουθεί την παραδοσιακή πρόσληψη για τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε.

Το πόσο μεγάλη απρέπεια θεωρείται η απεικόνισή της πράξης του φαγητού, επιβεβαιώνεται από την αντίδραση που προκαλεί η απεικόνιση αγίων ή ευγενών σε στάσεις που υποδηλώνουν τη διαδικασία του φαγητού, σε οποιοδήποτε στάδιο. Ο Πάολο Βερονέζε, έφτασε κάποια στιγμή ως την Ιερά Εξέταση επειδή απεικόνισε, το 1573, στο *Γιορτή στον οίκο του Λεβί*, έναν από τους Αποστόλους να ασχολείται με τον καθαρισμό των δοντιών του. Παρόλη την ακρίβεια των αναφορών της Βίβλου σχετικά με το προπατορικό αμάρτημα, στην τέχνη της Αναγέννησης, οι πρωτόπλαστοι δεν εικονίζονται ποτέ την ώρα που δαγκώνουν τον απαγορευμένο καρπό, αλλά την ώρα που τον αγγίζουν.<sup>568</sup> Ο Μπελλόρι προσθέτει ανάμεσα στα παραδείγματα από τη



Εικ. 61 Πάολο Βερονέζε, *Γιορτή στο οίκο του Λεβί (λεπτ)*, Λάδι σε καμβά, 555 x 1280 εκ. , 1573, Ακαδημία, Βενετία.

ζωγραφική του Καραβάτζο που αποδεικνύουν την συνήθειά του να ασχολείται με την απεικόνιση χυδαίων και ανάξιων για την τέχνη λεπτομερειών, την απεικόνιση ενός άντρα που «σηκώνει το φλασκί του και πίνει με το στόμα ανοιχτό, αφήνοντας το κρασί να χύνεται με άξεστο τρόπο».<sup>569</sup>

Τα ελάχιστα έργα του 16<sup>ου</sup> αιώνα στα οποία απεικονίζεται η πράξη του φαγητού, είναι ακριβώς τα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι με τα οποία εγκαινιάζεται η ένταξη των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και των συνηθειών τους στην τέχνη, δηλαδή με την θεματική ομάδα που ονομάζουμε ηθογραφία.<sup>570</sup> Η πράξη του φαγητού

εισάγεται δηλαδή στην επίσημη τέχνη σε άμεση σύνδεση με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, ενώ επιπλέον συνδέεται αυτόματα με την κωμωδία, όπως

<sup>568</sup> Πρώτη αναφέρεται σε αυτό η Marjorie O' Rourke Boyle, *Senses of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Λάιντεν, Brill, 1998, σελ. 110.

<sup>569</sup> Πρόκειται για τον πίνακα της Νάπολης, *Επτά πράξεις ελεημοσύνης*, και ο άντρας στον οποίο αναφέρεται ο Μπελλόρι είναι στην πραγματικότητα ο Σαμψών που πίνει νερό από το κόκκαλο της γνάθου ενός γαϊδάρου, σύμφωνα με το απόσπασμα της Παλαιάς Διαθήκης. Ωστόσο, η διαμαρτυρία του Μπελλόρι παραμένει σημαντική για το θέμα μας. Βλ. κεφ.2, σελ. 119 και εικ. 23.

<sup>570</sup> Ο Quiniger πχ. όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω ( βλ. υπ. 559) αναγνωρίζει το φαινόμενο χωρίς να επισημαίνει τον κοινωνικό του χαρακτήρα, όταν δηλώνει «με εξαίρεση φυσικά τις ηθογραφικές σκηνές».

αποδεικνύει εξάλλου η πρόσληψη των έργων των Κάμπι και Πασσαρόττι ως κωμικών από την πλειοψηφία των μελετητών.<sup>571</sup>

Αποδεικνύεται με αυτόν τον τρόπο ότι ο θεατής του 16<sup>ου</sup> αιώνα, σε αντιδιαστολή προς τον θεατή του 20<sup>ου</sup>, μπορούσε να κατατάξει τον εικονιζόμενο χωρικό του Αννίμπαλε σε κατώτερη κοινωνική τάξη, ήδη από την πρωταγωνιστική πράξη του έργου, την διαδικασία του φαγητού, και σε μικρότερο βαθμό από την ενδυμασία ή την γενικότερη εξωτερική του εμφάνιση. Αποδεικνύεται επιπλέον ότι απεικόνιση του φαγητού δεν επιλέγεται ως τυχαία, καθημερινή πράξη, αλλά ως προσβλητική και αναξιοπρεπής για τον εικονιζόμενο, συνδεδεμένη άμεσα με την ταπεινή καταγωγή του,<sup>572</sup> όπως συμβαίνει εξάλλου με τους τρόπους που επιδεικνύει στο τραπέζι αλλά και το ίδιο το περιεχόμενο του φαγητού του.

## Πρόσληψη

Παρόλη την μακριά κωμική παράδοση που συνοδεύει την αναπαράσταση του χωρικού τόσο στο θέατρο όσο και στην τέχνη, αλλά και την μακροχρόνια απαξιωτική σύνδεση της κοινωνικής του τάξης με τα πρωτόγονα ένστικτα και τις ταπεινές αισθήσεις, η πλειοψηφία των ιστορικών τέχνης συνεχίζει να αντιμετωπίζει το έργο του Αννίμπαλε ως την απεικόνιση ενός αυθόρμητου στιγμιότυπου που φανερώνει την συμπάθεια του ζωγράφου για τους απλούς ανθρώπους και την ταπεινή τάξη των χωρικών. Τα κύρια και σταθερά επαναλαμβανόμενα στοιχεία στην πρόσληψη του έργου από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως τις αρχές του 21<sup>ου</sup> είναι η έμφαση στην τεχνοτροπία, η περιγραφή του ως 'στιγμιότυπο από τη ζωή ενός

<sup>571</sup> Αντίθετα απ'ότι συμβαίνει με την περίπτωση του Αννίμπαλε, το κωμικό στοιχείο στα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι δεν αμφισβητήθηκε ποτέ.

<sup>572</sup> Αποτελεί και ένα από τα βασικά επιχειρήματα έναντι της πρότασης της Έμπερτ-Σίφερερ που ταυτίζει τον χωρικό με πορτραίτο του Τσέζαρε Κρότσε. Ο Κρότσε, ακόμη και αν πόζαρε μεταμφιεσμένος στον ήρωά του Μπερτόλντο, δεν θα επέλεγε να ποζάρει κατά την διαδικασία του φαγητού και μάλιστα με παρόμοια άξεστους τρόπους. Η υπόθεση της Σίφερερ παραβλέπει εντελώς τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής, ειδικά στην περίπτωση ενός συγγραφέα όπως ο Κρότσε, που επιδίωκε μία θέση στην Αυλή κάποιου μαικήνα ώστε να λύσει το οικονομικό του πρόβλημα, μέχρι το τέλος της ζωής του.

χωρικού' και η διαφοροποίησή του από τις σατιρικές εκδοχές των χωρικών, στα έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι.

Μία σειρά ιστορικών τέχνης όπως ο Λόνγκι, ο Καβάλλι αλλά και πολύ πιο πρόσφατα η Ρόμπερτσον, <sup>573</sup> επιμένει να βλέπει το έργο σαν τυχαία αφορμή για την εξάσκηση της τεχνοτροπίας του, παραμερίζοντας ολοκληρωτικά τόσο το θέμα όσο και την κοινωνική του διάσταση. <sup>574</sup>

Η λυρική περιγραφή του Λόνγκι, τριάντα χρόνια μετά την πρώτη του δήλωση ότι πρόκειται για κωμωδία, ακολουθεί την ίδια κατεύθυνση με του Καβάλλι στην έκθεση του 1956.<sup>575</sup> Το έργο αναβαθμισμένο σε 'ηθογραφία' περιγράφεται ως «πιο δυναμικό, πιο αληθινό και λιγότερο πλαστό». «Από το κιγκλίδωμα, το φως κινείται μέσα στο σκοτάδι της φυλακής και αντανακλά στα ρούχα του χωρικού που κρατάει την κούπα και σκορπάει σε πολλές αχτίδες, στις οποίες η αίσθηση του βενετσιάνικου χρώματος έχει γίνει πιο δυνατή. Η ικανότητα αυτή για ένα είδος ζωγραφικής διαπραγμάτευσης φαίνεται περισσότερο από οπουδήποτε αλλού στο σώμα της παλιάς φιάλης, όπου οι ρίγες είναι ζωγραφισμένες με τέτοια ελεύθερη κίνηση και ποιότητα ώστε να θυμίζουν πρώιμο Ματίς». <sup>576</sup>

Η Ρόμπερτσον, πενήντα σχεδόν χρόνια μετά, παραμένει στο ίδιο σημείο: «Η μαεστρία με την οποία αποδίδει ο Αννίπαλε την υφή των αντικειμένων - το κατεστραμμένο ψάθινο καπέλλο, το ατημέλητο ρούχο του εικονιζόμενου, ο ξεφλουδισμένος ασβέστης του παραθύρου - ενισχύει τον έντονο ρεαλισμό της σκηνής που αντικρίζουμε. Ο Αννίπαλε αντιμετωπίζει τα αντικείμενα του τραπεζιού ως νεκρές φύσεις. Το ενδιαφέρον του για οπτικά εφέ και την ανάλογη μαεστρία επιδεικνύει ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται τις αντανακλάσεις στο ποτήρι του κρασιού και στην ελαφριά παραμόρφωση της κανάτας, όπως φαίνεται μέσα από το γυαλί. Παρόμοιες ανησυχίες για οπτικά τεχνάσματα, επιδεικνύει ανεξάρτητα ο

<sup>573</sup> C. Robertson, *The invention of Annibale Carracci*, Μιλάνο, Silvana, 2008, σελ. 10.

<sup>574</sup> Ειδικά μετά το 1956, μεταξύ του έργου και της ερμηνείας του παρεμβάλεται φανερά η τεχνοτροπία.

<sup>575</sup> Βλ. κεφ. 1, σελ.

<sup>576</sup> R. Longhi, 1957, ό.π., σελ. 39: «ma qui il 'genere' e più sostenuto, più vero, meno pretestuale». Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε, ακριβώς αυτή η 'παλιά φιάλη' είναι που συνδέει ακόμη πιο άμεσα το έργο του Αννίπαλε με την κωμική παράδοση της Μπολόνια καθώς εμφανίζεται σε δύο ακόμη έργα του Πασσαρόττι.

Καραβάτζο στα πρώτα του έργα, παρόλο που η τεχνοτροπία του είναι πολύ διαφορετική».<sup>577</sup>

Ο *άντρας που τρώει φασόλια*, σύμφωνα με τον Πόσνερ, «κοιτάζει το θεατή με το στόμα ανοιχτό, αλλά μόνο επειδή αυτός τον διέκοψε την ώρα που έτρωγε. Το έργο έχει κάτι από το χαρακτήρα ενός ειλικρινούς στιγμιότυπου, καθώς συλλαμβάνει το αντικείμενό του απροετοίμαστο, διακόπτει αιφνιδιαστικά την πράξη. Ο συγκεκριμένος τρόπος προσέγγισης του οπτικού αντικειμένου, ή αλλιώς της σκηνής ήταν εντελώς καινούριος για το 16<sup>ο</sup> αιώνα». <sup>578</sup> Τα ίδια ισχύουν και για A. Weston Lewis, στην κριτική της έκθεσης του 2006 που δημοσιεύθηκε στο *Burlington Magazine*, το 2007: «Ο Αννίπαλε, δεν μετατρέπει απλά έναν χωρικό σε θέμα αντάξιο της υψηλής τέχνης αλλά, μέσω ενός πρωτο - φωτογραφικού τεχνάσματος, ο χωρικός του κοιτάζει έξω από τον καμβά ενώ η σούπα πέφτει από το κουτάλι του, σαν να επιπλήττει τον κάθε θεατή για την εισβολή στο γεύμα του».<sup>579</sup>

Είναι ενδιαφέρον ότι ακριβώς το σημείο κορύφωσης της σάτιρας, το ανοιχτό στόμα του χωρικού, προσλαμβάνεται ως η κορύφωση της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Το θεματικό επίκεντρο του έργου, το ανοιχτό στόμα και η αδεξιότητα του χωρικού ερμηνεύονται ως αποτέλεσμα του αιφνιδιασμού του από τον ζωγράφο που εισβάλλει στο χώρο του. Παρόμοια προσέγγιση ακυρώνει τόσο τον κωμικό όσο και τον κοινωνικό χαρακτήρα του έργου.

Το 2006, μετά τον καθαρισμό στον οποίο υποβλήθηκε εκ νέου το έργο, με την ευκαιρία την έκθεσης, ήρθε στο φως ένα νέο στοιχείο. Αποκαλύφτηκε για πρώτη φορά το μεγάλο πλουμιστό φτερό που διακοσμεί το ψάθινο και τριμμένο καπέλλο του χωρικού. Το στοιχείο αυτό, άρρηκτα συνδεδεμένο με την σατιρική διάθεση του ζωγράφου, δεν δημιουργεί καμμία εντύπωση στους σχολιαστές του έργου. Ο Μπενάτι, αναφέρεται στο τεράστιο φτερό σαν να επρόκειτο για κοινό και αναπόσπαστο εξάρτημα της ενδυμασίας ενός εργάτη της υπαίθρου: «Κρατώντας γερά κολλημένο στο κεφάλι του το ψάθινο και διακοσμημένο με φτερά γαλοπούλας

<sup>577</sup> C. Robertson, ό.π..

<sup>578</sup> D. Posner, “Genre works by Annibale”, ό.π., σελ. 19.

<sup>579</sup> A.W. Lewis, “The Annibale Carracci exhibition in Bologna and Rome”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 149, 2007, σελ. 256. Ο όρος “snapshot of reality” που χρησιμοποιεί ο άγγλος μεταφραστής του Ρίγκλ (βλ. κεφ. 1, σελ. ) επανέρχεται συστηματικά στην περιγραφή του έργου.



καπέλλο του, που παραπέμπει σε εργάτη της υπαίθρου ή χωρικό, ο εικονιζόμενος άντρας επιχειρεί να φέρει στο στόμα του μια κουταλιά σούπας από φασόλια από την κούπα που έχει μπροστά του ενώ με το αριστερό πιέζει ένα κομμάτι θρυμματισμένο ψωμί». <sup>580</sup> Ωστόσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε καμμία απεικόνιση χωρικών με καπέλλο, όπως για παράδειγμα στα σχέδια με χωρικούς του Γκουερτσίνο, δεν περιλαμβάνεται ανάλογο είδους φτερό. <sup>581</sup>



Εικ. 62  
Γκουερτσίνο, *Τρεις χωρικοί που τρώνε*,  
κάρβουνο και μαύρη κιμωλία σε χαρτί,  
24.4 x 34.3 εκ., Βασιλική συλλογή,  
Ουίντσορ.

Η μόνη που ξεπερνά ως ένα βαθμό, τους περιορισμούς που θέτουν στην ερμηνεία του έργου κριτήρια όπως η τεχνοτροπία και όροι όπως ο ρεαλισμός, είναι η Σίλα ΜακΤάη με το άρθρο του 2004, «Τροφή και σώμα στην ιταλική ηθογραφική ζωγραφική γύρω στο 1580: Κάμπι, Πασσαρόττι, Καράτσι», <sup>582</sup> όπου θίγεται για πρώτη φορά το θέμα της σχέσης φαγητού και κοινωνικής τάξης στα έργα των τριών ζωγράφων της βόρειας Ιταλίας, μέσα από τις διατροφικές επιταγές της πραγματείας του Μπαρτολομέο Πιζανέλλι.

Σύμφωνα με την ΜακΤάη, «η αξιοπρόσεκτη αντιπαράθεση σωμάτων χαμηλής κοινωνικής προέλευσης με διάφορα είδη τροφίμων», <sup>583</sup> αποτελεί τον συνδετικό κρίκο των έργων που δημιουργούνται στα πλαίσια του φαινομένου που η ίδια ονομάζει ‘γέννεση της ρεαλιστικής ηθογραφίας’ στην Ιταλία. <sup>584</sup> Η ΜακΤάη

<sup>580</sup> D. Benati, *Annibale Carracci*, ό.π., 2006, σελ. 108.

<sup>581</sup> Βλ. και υπ.

<sup>582</sup> S. McTighe, ό.π., 2004.

<sup>583</sup> Ο.π., σελ. 301.

<sup>584</sup> Ο.π.

επισημαίνει τον κωμικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης αντιπαράθεσης, ο οποίος σύμφωνα με την προσέγγισή της, εξυπηρετεί μία άλλου είδους κοινωνική σκοπιμότητα : την προβολή της διάστασης μεταξύ πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας: «Ο χωρικός που τρώει φασόλια συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά της εικόνας του ανόητου χωρικού, σύμφωνα με τη ματιά του κατοίκου της πόλης. Θα μπορούσε να είναι ένα πορτραίτο του ίδιου του Μπερτόλντο, του ήρωα των μπολονέζικων ποιημάτων του Τσέζαρε Κρότσε».<sup>585</sup>

Ωστόσο, η τόσο διειδυτική αυτή παρατήρηση της ΜακΤάη, για το πλαίσιο νοηματοδότησης του έργου, παραμένει να αμφιταλαντεύεται στο κενό, καθώς η συγγραφέας ουσιαστικά την ακυρώνει, επενδύοντας τον κοινωνικό χαρακτήρα της παρατήρησής της στην προσωπική εικόνα του Αννίμπαλε ως καλλιτέχνη: «Θα μπορούσαμε», σχολιάζει, «να δούμε τον άντρα που τρώει φασόλια ως αυτοπροσωπογραφία, ως τη μορφή του καλλιτέχνη γελωτοποιού που παραμένει ο κατεργάρης νικητής στη μάχη του πνεύματος με την αιωνιότητα».<sup>586</sup>

Ο Αννίμπαλε, σύμφωνα με την συγγραφέα «συγχρόνως ταιριάζει και δεν ταιριάζει στην ομάδα των υπόλοιπων έργων της δεκαετίας του 1580». Στην εισαγωγή της ενότητας που αφιερώνει στο *Κρεοπωλείο* και τον *Χωρικό*, μετατοπίζει το βάρος της ερμηνείας της στις καλλιτεχνικές ανησυχίες του ζωγράφου. Αυτό που διαφοροποιεί τον Αννίμπαλε, ισχυρίζεται, στη σύγκριση με τους υπόλοιπους, είναι η μοναδική καλλιτεχνική του ταυτότητα και ο υψηλός βαθμός που ο ίδιος την αντιλαμβάνεται. Το κυρίαρχο ενδιαφέρον του Αννίμπαλε αυτά τα χρόνια είναι να εξερευνήσει τους στόχους της ζωγραφικής και να ξεπεράσει τους προκατόχους του στον τομέα αυτό».<sup>587</sup>

Η προσέγγιση της ΜακΤάη, μικρή απήχηση είχε στον τρόπο πρόσληψης του έργου από τους μελετητές του Αννίμπαλε στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, όπως αποδεικνύουν ο κατάλογος της έκθεσης του 2006 αλλά και τα πρακτικά του συνεδρίου που την συνόδεψε.

---

<sup>585</sup> Ο.π., σελ. 317.

<sup>586</sup> Ο.π., σελ. 317.

<sup>587</sup> Ο.π., σελ. 313.

Η πρόσφατη ερμηνεία της Έμπερτ-Σίφερερ παρόλο που χρησιμοποιεί όλα τα επιχειρήματα της ΜακΤάη, προχωρεί στην ολοκληρωτική ακύρωση του κοινωνικού στοιχείου. Ο εικονιζόμενος, σύμφωνα με την συγγραφέα, δεν είναι στην πραγματικότητα ένας χωρικός αλλά ο ίδιος ο Τσέζαρε Κρότσε που ποζάρει μεταμφιεσμένος στον πρωταγωνιστή του Μπερτόλντο. Η υπόθεση αυτή αμφισβητεί για πρώτη φορά την ίδια την κοινωνική ταυτότητα του εικονιζόμενου, προσλαμβάνοντάς την ως μεταμφίεση, και μετατρέποντας έτσι την σάτιρα εναντίον του χωρικού σε παιγνιώδες πορτραίτο.<sup>588</sup> Η παραδοσιακή διαφοροποίηση του έργου του Αννίμπαλε από τις ανάλογες σκηνές των Κάμπι και Πασσαρότσι επανέρχεται και ερμηνεύεται μέσω της διαφοράς στο καλλιτεχνικό είδος. Ο στόχος της Έμπερτ-Σίφερερ να αποκλείσει οποιαδήποτε κοινωνική σκοπιμότητα πίσω από το έργο, φαίνεται ιδιαίτερα στην προσπάθειά της να τονίσει τον γενικότερο ψυχαγωγικό χαρακτήρα των κωμωδιών του Κρότσε που σύμφωνα με την άποψή της δεν περιλαμβάνουν κανένα κοινωνικό μήνυμα. Το γεγονός ότι ο χωρικός του Αννίμπαλε τρώει φασόλια δεν επιδεικνύει, σύμφωνα με τη συγγραφέα, παρά μία γενική κοινοτυπία.<sup>589</sup>

Στο σημείο αυτό θίγει ένα ζήτημα που επανέρχεται σταθερά στον τρόπο που αντιμετωπίζει ο θεατής παρόμοιες σκηνές. Σύμφωνα με το σχόλιο του Πόσνερ «ο άντρας στο τραπέζι του Αννίμπαλε είναι αστείος μόνο στο βαθμό που κάποιος ενδέχεται να βρίσκει αστείους τους κοινούς ανθρώπους και την απουσία των καλών τρόπων στο τραπέζι. Η δύναμη του έργου δεν είναι το χιούμορ αλλά η αξιοπρόσεκτη εικαστική του ειλικρίνεια και αμεσότητα». Η δήλωση αυτή αποδεικνύει ότι ο Πόσνερ πρόσεξε την σάτιρα αλλά την κατέγραψε ως ειλικρινή και αντικειμενική περιγραφή. Το γεγονός αυτό φανερώνει ότι το να περιγράφεις έναν εκπρόσωπο κατώτερης κοινωνικής τάξης ως άξεστο δεν καθιστά την περιγραφή σάτιρα, ακόμη και στις μέρες μας, για τον απλό λόγο ότι οι αδέξιοι τρόποι παραμένουν συνδεδεμένοι με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις σε τέτοιο βαθμό που καταλήγουν να θεωρούνται

<sup>588</sup> S. Ebert – Schifferer, “Quando mangiare fagioli fa una rivoluzione: considerazioni su realismo e genere”, *Nuova Luce su Annibale Carracci*, ό.π., 2011.

<sup>589</sup> ‘Topos popolarissimo’ σύμφωνα με την έκφρασή της ( S. Ebert – Schifferer, ό.π., σελ. 25). Αλλά ακριβώς αυτές οι ‘κοινοτοπίες’ που η συγγραφέας παρακάμπτει με τόση ευκολία αντανακλούν την κοινωνική σημασιοδότηση του έργου.

αναπόσπαστο κομμάτι της πραγματικότητας. Αν ένας ευγενής απεικονίζονταν με τις σταγόνες της σούπας να τρέχουν από το στόμα του δεν θα υπήρχε αμφιβολία ότι πρόκειται για σάτιρα ακόμη και αν η διαπραγμάτευση ήταν ρεαλιστική όσο ένα στιγμιότυπο.<sup>590</sup>

Η πιο εύστοχη περιγραφή του χωρικού του Αννίμπαλε ανήκει στον Κένεθ Μπέντινερ (Kenneth Bendiner) και το βιβλίο του *Το φαγητό στη ζωγραφική από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα: «Ο Άντρας που τρώει φασόλια»*, σύμφωνα με τον Μπέντινερ, «αντιπροσωπεύει την πιο διασκεδαστική πλευρά των αναπαράστασεων που ασχολούνται με το φαγητό. Ένας άξεστος χωρικός, με το στόμα ανοιχτό καταβροχθίζει το γεύμα του. Στην ίδια τάση ανήκουν», συνεχίζει ο συγγραφέας, «οι ολλανδικοί και φλαμανδικοί πίνακες με θέμα μεθυσμένους, ηλίθιους, άσχημους και κωμικούς αγρότες που συχνά εικονίζονται να κάνουν εμετό».<sup>591</sup>

Το έργο, όπως φαίνεται από τη σειρά των αντιγράφων που σώζονται, σημείωσε αρκετή επιτυχία. Τα ίδια τα αντίγραφα (τα πιο σημαντικά ανάμεσά τους εικ. 63, 64), όλα μεταγενέστερα έργα,<sup>592</sup> συμβάλλουν με την παρουσία και ιδιαίτερα την τεχνοτροπία τους στην υπεράσπιση των μελετητών που ερμηνεύουν το έργο του Αννίμπαλε με τους όρους του ρεαλισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Χωρίς την καινοτόμο διαπραγμάτευση του Αννίμπαλε ο κωμικός χαρακτήρας του έργου είναι αναμφισβήτητα πιο έκδηλος.

---

<sup>590</sup> Βλ. εισαγωγή, σελ.

<sup>591</sup> K. Bendiner, *Food in Painting from the Renaissance to the Present*, Λονδίνο, Reaktion Books, 2004, σελ.24.

<sup>592</sup> Ιδιαίτερα το έργο της εικ. 64 που δεν περιλαμβάνει το φτερό στο καπέλλο πολύ πιθανά επειδή δεν διακρίνονταν εύκολα στο πρωτότυπο λόγω πατίνας, μπορεί να είναι ακόμα και αντίγραφο του 18ου αιώνα.



Εικ. 63. Αντίγραφο που αποδίδεται σε ρωμαίο ζωγράφο του 17ου αιώνα, Λάδι σε καμβά, 86 x 113 εκ., ιδιωτική συλλογή, Ρώμη



Εικ. 64. Αντίγραφο 75.5 x 90.5 εκ., Ιδιωτική συλλογή (Collezione M), Ρώμη.



Εικ. 65.  
Μεταγενέστερο αντίγραφο  
Ιδιωτική συλλογή Λουίτζι  
Σαλέρνο (Luigi Salerno),  
Ρώμη.



εικ.66

*Γελωτοποιός ( Testa di uomo che ride )*

Λάδι σε χαρτόνι που μεταφέρθηκε σε καμβά

45 x 28 εκ.

Γκαλερία Μποργκέζε, Ρώμη

Περ. 1585

.

Προέλευση

Το έργο βρίσκεται στην Γκαλερία Μποργκέζε από το 1693 με απόδοση στον Αννίμπαλε και περιγραφή : «Ένα μικρό κάδρο, δύο παλάμες ύψος με έναν γελωτοποιό που γελάει».<sup>593</sup> Μεταξύ 1790 και 1883 αποδόθηκε με την ίδια ακριβώς

<sup>593</sup> «Quadretto alto due palmi con un Buffone che ride» Βλ. Della Pergola, *Catalogue dei Musei e Gallerie d'Italia*, Ρώμη, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955, σελ. 21: 1964-65. Ένα δεύτερο έργο με το ίδιο θέμα υπήρχε στο ευρετήριο της Galleria Estense στη Μόδενα αλλά τα ίχνη του έχουν χαθεί (βλ. G.Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di cose d'arte*, Μόδενα, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1870, σελ. 421. Στο έργο που περιγράφει ο Καμπόρι επίσης ως 'buffone che ride', ο γελωτοποιός φοράει πράσινο ρούχο και κόκκινο μπερέ.

περιγραφή στον Καραβάτζο. Από το 1883, που το όνομα Καραβάτζο επαναδιορθώθηκε σε Καράτσι, η απόδοση δεν αμφισβητήθηκε ποτέ.<sup>594</sup> Ο Λόνγκι, το 1928, δέχεται την απόδοση στον Αννίπαλε σχολιάζοντάς ότι είναι «...φορτισμένο με κωμική έκφραση και παρόμοια αδρή τεχνοτροπία».<sup>595</sup> Στον κατάλογο που ακολουθεί το έργο χαρακτηρίζεται ως μελέτη.<sup>596</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το έργο φαίνεται ότι επίσης ταξίδεψε πρώτα μέχρι την Αγγλία, πριν επαναπατριστεί. Ο Πόσνερ, το 1971, δέχεται την ταύτισή του με το « head a Laughtfing [sic] supposed to be of Caracci » στη συλλογή του άγγλου ευγενή Robert Harpur, σύμφωνα με το ευρετήριο της συλλογής που χρονολογείται το 1677.<sup>597</sup>

Όπως παρατηρεί ο Μπερκ,<sup>598</sup> το ενδιαφέρον των Ιταλών της Αναγέννησης για την σάτιρα και το χιούμορ αποδεικνύεται από τον πλούτο του λεξιλογίου που περιγράφει τις δραστηριότητες και τους εκπροσώπους τους. Ο γελωτοποιός ήταν γνωστός με μια σειρά από ονόματα, όπως beffardo, beffatore, buffone, buriona, giocatore, scherzatore.

Ο *Γελωτοποιός*, του Αννίπαλε, αποτελεί την πρώτη αυτόνομη εμφάνιση του θέματος στην ιταλική τέχνη, μία καινοτομία του ζωγράφου που έχει περάσει απαρατήρητη. Ωστόσο, αυτό το παραμελημένο από την έρευνα έργο, αποτελεί σημειολογικά το κέντρο των ηθογραφικών σκηνών του ζωγράφου, ενώ υπογραμμίζει ταυτόχρονα το ενδιαφέρον του για την κωμωδία και τους πρωταγωνιστές της.

Η τακτική των σύγχρονων μελετητών να παρακάμπτουν την θεματική των ηθογραφικών σκηνών του Αννίπαλε, κάνει την εμφάνισή της και στην περίπτωση του *Γελωτοποιού*. Το περιεχόμενο του έργου δεν κίνησε ποτέ το ενδιαφέρον της

<sup>594</sup> Ο Μπενάτι, στον κατάλογο της έκθεσης του 2006, αναφέρει ότι αμφισβητήθηκε από τον Αντόλφο Βεντούρι (D. Benati, “Testa di uomo che ride”, ό.π., σελ. 110). Ωστόσο ο Βεντούρι στον κατάλογο του 1893, το αναφέρει επιγραμματικά ως “Testa di giovane ridente” με απόδοση “Scuola dei Carracci”, απόδοση που διατηρεί ο Λόνγκι παρά το προσωπικό του σχόλιο ότι πρόκειται για γνήσιο έργο του Αννίπαλε. Βλ. Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Ρώμη, La Società, Laziale, 1893, σελ. 76.

<sup>595</sup> R. Longhi, “Il Gruppo delle Opere Carraccesche e, in particolare il N. 45”, *Precisioni nelle Gallerie Italiane*, Ρώμη, “Pinacotheka”, 1928, σελ. 137: “una testa di giovane ridente, effato tipica di Annibale giovine, grassetta di pennellata e “carica” di espressione burlesca”.

<sup>596</sup> Ό.π., σελ. 185: “Per noi, uno studio autentico del primo periodo di Annibale.”

<sup>597</sup> D. Benati, ό.π., σελ. 110 και D. Posner, ό.π., 1971, σελ.6.

<sup>598</sup> P. Burke, «Frontiers of the Comic in Early Modern Italy, c. 1350-1750», *A cultural history of humour. From Antiquity to the present day*, Καίμπριτζ, Polity Press, 1997, σελ. 62.

έρευνας ενώ ο τίτλος του στον εικοστό αιώνα είναι *Νέος που γελά*,<sup>599</sup> παρόλο που εμφανίζεται ήδη από τις αρχαιότερες καταγραφές του ως *Γελωτοποιός*, ενώ το ίδιο τό έργο δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ταυτότητα του εικονιζόμενου, παρά τα λιτά εκφραστικά του μέσα.

### Περιγραφή

Ένας νεαρός γελωτοποιός ποζάρει με σκέρτσο σε ουδέτερο και ελαφρά φθαρμένο κίτρινο φόντο. Η χρωματική κλίμακα είναι και εδώ περιορισμένη. Η ομοιότητα της με αυτήν του έργου *Σαλτιμπάγκος και πίθηκος*, ενισχύει την θεματική ενότητα των δύο έργων.

Ο εικονιζόμενος γελωτοποιός ανήκει πολύ πιθανόν στους περιπλανόμενους κωμικούς του δρόμου. Το ρούχο του είναι φτωχικό, χωρίς διακοσμητικές λεπτομέρειες εκτός από έναν δαντελωτό όρθιο γιακά που μιμείται το κολάρο ευγενούς. Την κωμική νότα δίνει χωρίς αμφιβολία το τεράστιο λευκό τουρμπάνι – φιόγκος που σκεπάζει το κεφάλι του αντί για καπέλλο. Τα χείλη του νεαρού είναι βαμμένα κόκκινα όπως επίσης και τα μάγουλά του.<sup>600</sup> Ένα πονηρό χαμόγελο διασχίζει όλο του το πρόσωπο. Αποκαλύπτει τα δόντια του, σχηματίζει λακάκια γύρω από το στόμα και ρυτίδες γύρω από τα μάτια. Τα μάτια στενεύουν από την ένταση ενώ οι κόρες τους στραμμένες προς τα αριστερά κοιτάζουν λοξά το θεατή. Το περιπαικτικό βλέμμα του γελωτοποιού δημιουργεί μία ανασφάλεια στον θεατή που περιμένει ένα χλευαστικό πείραγμα με την ίδια αναμονή που ο θεατής περιμένει να εκραγεί η γάτα, όταν ο σκορπιός φτάσει να της πειράξει το αυτί, στο ανάλογο έργο.

Είναι φανερό ότι ο Αννίπαλε σε αυτό το έργο δοκιμάζει το εύρος των δυνατοτήτων του στην απόδοση της έκφρασης. Ο νεαρός γελά, κοιτάζοντας λοξά το θεατή, με μία έκφραση ταυτόχρονα κωμική, αινιγματική, περιπαικτική και ανόητη.

<sup>599</sup> D. Benati, ό.π. «Testa di giovane che ride» και μόνο σε παρένθεση (*Il buffone*) χωρίς καμιά αναφορά στο περιεχόμενο του έργου ή στην εικονογραφική ιστορία της θεματικής. Στον κατάλογο της έκθεσης του 1956 περιλαμβάνεται απλά ως *Πορτραίτο νέου*. (βλ. *Testa di giovane, Mostra dei Carracci*, ό.π., σελ. 54).

<sup>600</sup> Απομεινάρια κόκκινου χρώματος φαίνονται καθαρά κυρίως στην περιοχή που το χαμόγελό του σχηματίζει ρυτίδες.



Μεταδίδει στο θεατή όλες τις πτυχές της τέχνης και της προσωπικότητας του γελωτοποιού, στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Το βασικό χαρακτηριστικό των εικονιζόμενων, τόσο στην περίπτωση του γελωτοποιού όσο και του σαλτιμπάγκου, είναι ότι γελάνε. Γελάνε με το στόμα ανοιχτό, αν όχι διάπλατα, τόσο ώστε να φαίνονται τα δόντια τους. Το γέλιο τούς κατατάσσει ήδη σε μία κατώτερου επιπέδου κοινωνική ομάδα, όπως ακριβώς κατατάσσει τον χωρικό το γεγονός ότι απεικονίζεται την ώρα που τρώει. Σε όλα τα πορträίτα από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι και τα τέλη του 17<sup>ου</sup>, οι εικονιζόμενοι, μπορεί να αλλάζουν στάσεις ανάλογα με τη μόδα, αλλά παραμένουν αυστηρά αγέλαστοι ή μειδιούν ανεπαίσθητα, συνήθως χωρίς να ανοίγουν το στόμα.

Η προσθήκη του γέλιου είναι χαρακτηριστικό της ηθογραφίας. Εισάγεται στην τέχνη ταυτόχρονα με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Οι εικονιζόμενοι που γελάνε είναι ανόητοι, γελωτοποιοί, χωρικοί, μεθυσμένοι, γυναίκες χαμηλών ηθών και άλλοι περιθωριακοί και αναξιοπρεπείς τύποι. Κάποια μεγαλύτερη άνεση παρουσιάζεται στην τέχνη του ολλανδικού δέκατου έβδομου αιώνα, όταν οι ευγενείς και κυρίως οι εκπρόσωποι της αστικής τάξης αποφασίζουν σταδιακά να απαθανάτισουν στιγμιότυπα της κοινωνικής τους ζωής στην τέχνη.

Στην Φλαμανδική τέχνη το γέλιο είναι ακόμη πιο σπάνιο. Οι χωρικοί των Άρτσεν, Μπουκελάερ και Μπρέγκελ σπάνια γελούν. Γελούν οι ξεμωραμένοι γέροι και οι συνοδοί τους στα αταίριαστα ζευγάρια, όπως στο έργο του Κουεντίν Μασσίς (Quentin Massys) που χρονολογείται στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα και το ζευγάρι συνοδεύεται από έναν απατεώνα γελωτοποιό. Στην Ιταλία, οι πρώτοι που γελάνε είναι οι ήρωες των κωμικών σκηνών των Κάμπι και Πασσαρόττι: οι ερωτίλοι γέροι, οι χασάπηδες, οι χωρικοί.

Η απουσία αναπαραστάσεων γέλιου στην ζωγραφική, αλλά και τα ανέκφραστα πορträίτα των ευγενών, οδηγούν στην υπόθεση ότι το γέλιο, ξέφευγε από τους κανόνες της καλής συμπεριφοράς. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι άνθρωποι δεν γελούσαν, ή ότι δεν εκτιμούσαν την αξία του, όπως εξάλλου η αντίστοιχη απουσία της αναπαράστασης του φαγητού δεν σημαίνει και ότι δεν έτρωγαν, αλλά ότι δραστηριότητες όπως το φαγητό και το γέλιο, απείχαν από το πρότυπο της ιδανικής συμπεριφοράς. Ιδιαίτερα το τρανταχτό γέλιο έδειχνε έλλειψη αυτοσυγκράτησης,

δηλαδή άνθρωπο που δεν μπορούσε να ασκήσει έλεγχο στο σώμα του και καταδικάζεται ρητά τόσο από τον Μπαλτάσαρ Καστιλιόνε (Baldassar Castiglione) όσο και από τον Έρασμο.<sup>601</sup>

Σε ένα τόμο με φυσιολογικές μελέτες που δημοσιεύτηκε το 1554, στην Αμβέρσα,<sup>602</sup> ο Ζαν Ρέλαντς (Jan Roelants), ισχυρίζεται ότι το γέλιο σε μεγάλη συχνότητα αποτελούσε ένδειξη φύσης ηλίθιας, αφελούς, και ασταθούς, αλλά ταυτόχρονα καλού εραστή. Ο ίδιος ο Έρασμος υποστηρίζει ότι το δυνατό γέλιο δεν είναι ευπρόσδεκτο σε καμιά ηλικία αλλά κυρίως στη νεαρή. Όποιος ανοίγει το στόμα του, εκθέτοντας τα δόντια του και κάνοντας γκριμάτσες είναι αγενής. Το πρόσωπο πρέπει να εκφράζει κέφι με τέτοιο τρόπο ώστε να μην παραμορφώνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου και να μην δείχνει ηλιθιότητα.

Αν το γέλιο θεωρούνταν αναξιοπρεπής πράξη, ο γελωτοποιός, ως βασική πηγή του, βρισκόταν στην χαμηλότερη θέση της κοινωνικής κλίμακας. Ο γελωτοποιός εξάλλου ήταν ο ηγέτης του καρναβαλιού, κυβερνούσε όταν ‘ο κόσμος ήταν ανάποδα’. Σε ένα από τα πρωταγωνιστικά δρώμενα του καρναβαλιού, ο γελωτοποιός παίρνει τη θέση του βασιλιά και γίνεται ο αρχηγός των τρελών. Το έθιμο, σύμφωνα με την περιγραφή της Τίτσε- Κόνρατ (Tietze-Conrat), κατάγεται απευθείας από τα ρωμαϊκά ‘Saturnalia’.<sup>603</sup> Στην αρχαιότερη και αυστηρότερη εκδοχή του, ο γελωτοποιός, αφού απολάμβανε σε ακραίο βαθμό όλα τα προνόμια που του έδινε η βασιλική του θέση, οδηγούνταν τελικά στο θάνατο. Είχε δηλαδή ακριβώς την ίδια τύχη με τον Μπερτόλντο, που οδηγείται στο θάνατο, λόγω υπέρβασης της κοινωνικής του τάξης.

<sup>601</sup> Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Πάντοβα, Appresso Giuseppe Comino, 1766, σελ. 125-126.

<sup>602</sup> Η πληροφορία είναι από τον Walter S. Gibson, “The commodity of laughter in the sixteenth century”, *Peter Bruegel and the Art of Laughter*, Λονδίνο/ Μπέρκλεϊ/ Λος Άντζελες, University of California Press, 2006, σελ. 16. Ο συγγραφέας προσθέτει επίσης ότι η έκδοση του Ρέλαντς ήταν αρκετά δημοφιλής, καθώς επαναδημοσιεύτηκε δέκα χρόνια αργότερα. Ωστόσο, ο ίδιος ο Γκίμπσον προσπαθεί ν’ αποδείξει ότι το γέλιο αντιμετωπιζόταν ως υγιής και ευχάριστη δραστηριότητα, γεγονός που χωρίς αμφιβολία ίσχυε στα πλαίσια κλειστών φιλικών κύκλων αλλά όχι σε επίσημες κοινωνικές συναναστροφές. Ο Γκίμπσον γενικότερα, δέχεται την κομική πλευρά των χωρικών του Μπρέγκελ αλλά χωρίς την κοινωνική κριτική που εμπεριέχει.

<sup>603</sup> Η Tietze-Conrat, συνδέει το καρναβαλικό δρώμενο της αντικατάστασης του βασιλιά από το γελωτοποιό με τα ρωμαϊκά Saturnalia, πολύ πριν από τη διάδοση της θεωρίας του Μπαχτίν που συνδέει την λαϊκή κουλτούρα με το καρναβάλι. Ε. Tietze-Conrat, *Dwarfs and jesters in art*, μτφ από τα γερμανικά Elizabeth Osborn, Λονδίνο, The Phaidon Press, 1957, σελ. 9-10.

Η ανατροπή αυτή εικονογραφείται πολύ πιθανά στον πίνακα του Αλόνσο Κάνο (Alonso Cano) όπου δύο γελωτοποιοί - νάνοι ποζάρουν με κοστούμια αρχαίων Καστιλιανών βασιλιάδων.



Εικ. 67  
Αλόνσο Κάνο, *Δύο γελωτοποιοί ντυμένοι βασιλείς*, Λάδι σε καμβά, 165 x 227 εκ., 1639, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

Ένα πλοίο γεμάτο τρελούς και τον εκλεγμένο βασιλιά τους γυρνάει ως άρμα στους δρόμους της πόλης φωνάζοντας και προσκαλώντας τους ανθρώπους να γιορτάσουν, σηματοδοτώντας την έναρξη των εκδηλώσεων στο ιταλικό καρναβάλι. Σε παρόμοια ιεροτελεστία αναφέρεται η Μίνιο Παλουέλλο (Minio Paluella), που αναπλάθει μέσω των σωζόμενων μαρτυριών το τετραήμερο φεστιβάλ, του 1514 στη Φλωρεντία προς τιμήν της εορτής του Ιωάννη του Βαπτιστή.<sup>604</sup>

Ο γελωτοποιός στην κωμωδία δεν διαφέρει πολύ από τον χωρικό. Πολύ συχνά αλλάζουν θέσεις, ενώ ο τύπος του γελοίου χωρικού αντικαθιστά συχνά τον γελωτοποιό στην πλοκή της κωμωδίας. Ο Ρουτσάντε, ο χωρικός- γελωτοποιός του Άντζελο Μπεόλκο, είχε ιδιαίτερη επιτυχία εξαιτίας της εκφραστικής και χειρονομιακής του ζωντανίας, ενώ η παρουσία του συναγωνίζονταν αυτήν των διασημότερων γελωτοποιών της εποχής.<sup>605</sup> Στο καρναβάλι του 1524, σύμφωνα με την γραπτή μαρτυρία του Σανούδο, ο ίδιος ο Μπεόλκο, ντυμένος χωρικός, πήρε μέρος μαζί με τον Ζαν Πουόλο ντε Λιομπάρντι (Zan Puolo de Liomparidi), τον πιο διάσημο

<sup>604</sup> Το φεστιβάλ του 1514 που είναι αφιερωμένο στην επιστροφή των Μεδίκων παρουσιάζει αναλυτικά η Maria-Luisa Minio – Paluella στο *Jesters and Devils: Florence San Giovanni 1514*, Μόρισβιλ, Lulu, 2008. Το βιβλίο αποτελεί βελτιωμένη έκδοση και μετάφραση του ιταλικού πρωτότυπου που κυκλοφόρησε στη Φλωρεντία το 1990 με τίτλο *La Fusta dei Matti – Firenze giugno 1514*.

<sup>605</sup> R. Ferguson, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, content and performance*, Ραβέννα, Longo, 2000, σελ. 7.

γελωτοποιό της Βενετίας, σε τμήμα της παρέλασης που περιείχε ακροβατικά, χορό και μουσική.<sup>606</sup>

Ο Μαρκόλφο, ο χωρικός των Σολομωνικών διαλόγων παριστάνεται συχνά ως γελωτοποιός με γενάκι τράγου και κουδούνια να κρέμονται γύρω από το λαιμό του, όπως στο χαρακτηριστικό του Ντάνις Χόπφερ (Danis Hopfer), *Μπολικάνα και Μαρκόλφο*, του 1520, που αναπαράγει καρναβαλικό δρώμενο.



Εικ. 68. Ντάνις Χόπφερ, *Μπολικάνα και Μαρκόλφο*, Χαρακτικό, 1520, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον

Εξάλλου, η θέση του Μαρκόλφο, όπως και του διαδόχου του Μπερτόλντο στο παλάτι του βασιλιά δεν διαφέρει πολύ από εκείνη του γελωτοποιού. Όπως και ο γελωτοποιός, προορίζεται να διασκεδάσει το βασιλιά, ενώ μοιράζεται εξίσου το προνόμιο να εκφράζει ελεύθερα τη γνώμη του και να τον συμβουλεύει, ένα προνόμιο κληροδοτημένο στον γελωτοποιό λόγω της χαμηλής κοινωνικής του θέσης αλλά και της ανταλλαγής θέσεων με το βασιλιά στο καρναβάλι.

Ο χωρικός εξασφάλιζε τη σοφία του μέσω της σύνδεσης με τη φύση και τις βασικές της ανάγκες που τον διαφοροποιούσαν από τον κόσμο του πνεύματος και τον τοποθετούσαν στο χώρο του ενστίκτου, ενώ ο τρελός - γελωτοποιός εξαιτίας της απόστασης που τον χώριζε από το χώρο της λογικής. Και οι δύο είχαν το ακαταλόγιστο μέσω της απόστασης που τους χώριζε από το χώρο του πνεύματος και εκπροσώπους του. Η απόσταση ήταν τόσο μεγάλη που στην ουσία εκμηδενίζονταν.

<sup>606</sup> R. Ferguson, ό.π., σελ. 8.

Και στις δύο περιπτώσεις, η εγγύτητα και άρα η ανοχή, εξασφαλίζεται από το μέγεθος της αντίθεσης.<sup>607</sup>

Τόσο οι γελωτοποιοί της Αυλής όσο και οι γελωτοποιοί του δρόμου, ήταν συνήθως άτομα με κάποια σωματική ή διανοητική απόκλιση που τους εμπόδιζε να εξασκήσουν κάποιο άλλο επάγγελμα, ενώ το ίδιο το φυσικό τους ελάττωμα ενίσχυε την δημοτικότητα τους, κινώντας την περιέργεια, το ενδιαφέρον και φυσικά το γέλιο του κοινού. Οι γελωτοποιοί της Αυλής, αντίθετα από τους γελωτοποιούς του δρόμου, εμφανίζονται πολύ νωρίς στην ιταλική τέχνη. Ανάμεσα στις πρώτες αναπαραστάσεις τους ανήκουν ο γελωτοποιός της Αυλής της Φερράρα, στην τοιχογραφία του Φραντσέσκο Κόσσα (Francesco Cossa) στο Παλάτσο Σιφανοΐα (Palazzo Schifanoia), η νάνος γελωτοποιός της Αυλής της Μάντοβα, που περιλαμβάνεται στην τοιχογραφία του Μαντένια στην *Camera degli sposi*,<sup>608</sup> αλλά και ο νάνος Μοργκάντε (Morgante) του Μπροντσίνο,<sup>609</sup> στο πορτραίτο του οποίου ο ζωγράφος ενδιαφέρεται περισσότερο για την φυσική του παραμόρφωση παρά για το ρόλο του ως γελωτοποιού.

Η συνήθεια αυτή είχε σαν αποτέλεσμα παρόμοια άτομα, όπως νάνοι, ανάπηροι, ή άτομα με υπερβολική τριχοφυΐα να αντιμετωπίζονται ταυτόχρονα ως διανοητικά ανάπηρα ενώ η διανοητική αναπηρία τους κατέτασσε επιπλέον στο χώρο των ταπεινών ενστίγκτων που δεν ελέγχονται από την λογική. Ως αποτέλεσμα, οι γελωτοποιοί, οι τρελοί αλλά και όσοι παρουσίαζαν κάποια απόκλιση από τη συνηθισμένη φυσιολογία, θεωρούνταν επίσης ανήθικοι ή πρωτόγονοι, με αυξημένη τη σεξουαλική λίμπιντο, χαρακτηριστικά δηλαδή που ταιριάζουν περισσότερο στα ζώα. Η μαϊμού, ως ομοίωμα του ανθρώπου που στερείται όμως του πνεύματος και της λογικής, εκπροσωπεί παραδοσιακά ακριβώς την ζώδη εκδοχή του ανθρώπου και συμβολίζει στην εικονογραφία της τέχνης, τις πιο ταπεινές από τις αισθήσεις, όπως πχ τη γεύση αλλά και τον σαρκικό πόθο.

<sup>607</sup> Και όχι από την ιδιαίτερη σχέση του καθενός με το θεό, όπως υποστηρίζει η E. Tietze – Conrat, *Dwarfs and Jesters in art*, Λονδίνο, The Phaidon Press, 1957, σελ. 9. Δεν θα ήταν εκτός θέματος η σύγκριση με τα φασόλια και τα σκόρδα στη διατροφή. Φαγητά τόσο ταπεινά συνέχιζαν να εμφανίζονται μόνο στα τεράστια εορταστικά γεύματα των ηγεμόνων, το κύρος των οποίων δεν ήταν φυσικά δυνατόν να απειληθεί από την εμφάνιση παρόμοιων εδεσμάτων στο διαιτολόγιό τους.

<sup>608</sup> Οι νάνοι γελωτοποιοί εντάσσονται στα αξεσουάρ της συνοδείας του ηγεμόνα. Όσο πιο περίεργη ή ασυνήθιστη ήταν η παραμόρφωσή τους τόσο ανέβαινε η αξία τους, ως πολύτιμα αποκτήματα της συλλογής του.

<sup>609</sup> 1553, Ουφίτσι, Φλωρεντία.

Με αυτά τα χαρακτηριστικά εικονογραφούνται από τον Αγκοστίνο Καράτσι, τρεις γελωτοποιοί της Αυλής του Οντοάρντο Φαρνέζε ( Odoardo Farnese). Πρόκειται για το *Τριπλό πορτραίτο του Άμωνα, του Τρελλού Πιέτρο και του τριχωτού Αρρίγκο*, που κληροδοτήθηκε με τη συλλογή Φαρνέζε στο Μουσείο Capodimonte της Νάπολης.<sup>610</sup>



Εικ. 69  
Αγκοστίνο Καράτσι, *Τριπλό πορτραίτο: ο Άμωνας, ο τρελλός Πιέτρο και ο τριχωτός Αρρίγκο*, Λάδι σε καμβά, 101 x 133 εκ., περ. 1598, Μουσείο Καποντιμόντε, Νάπολη

Ο Άμων και ο Πιέτρο είναι νάνοι, ενώ ο Αρρίγκο παρουσιάζει ιδιαίτερα ανεπτυγμένη τριχοφυία με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται ως πρωτόγονη εκδοχή του ανθρώπινου είδους. Ποζάρει γυμνός επιδεικνύοντας το τριχωτό του πρόσωπο με μια προβιά ριγμένη στους ώμους του. Το πρόσωπό του θυμίζει την περιγραφή της εμφάνισης του άξεστου χωρικού Ριγκοντάν (Rigaudin), των γαλλικών Φαμπλιό. Ο νάνος Ροντομόντε (Rodomonte) κουβαλάει στο χέρι του έναν παπαγάλο τον οποίο ο ζωγράφος μεγενθώνει επίτηδες, ώστε να τονίσει το μικρό μέγεθος του νάνου. Στην

<sup>610</sup> Αυτή είναι και η άποψη του Μπάρντ Ουίντ ( Βλ. B. Wind, “The Court and its cruel pleasures: ‘freaks’ in Italy”, *A fool and pestilent congregation. Images of freaks in baroque art*, Καίμπριτζ, 1998, σελ. 19-21. Ο Ρομπέρτο Ζαππέρι, αντιμετωπίζει το έργο με εντελώς διαφορετικό τρόπο, προτείνοντας ότι ο Αγκοστίνο προσπαθεί να εξευγενίσει την φυσική παραμόρφωση των εικονιζόμενων, προτείνοντας με το έργο του μία εξιδανικευμένη εικόνα, όπου βασιλεύει η αρμονία μεταξύ ανθρώπων και ζώων. Βλ. R. Zapperi, «Arrigo le Velu, Pietro le Fou, Amon le Nain et Autres Bêtes: Autour d’un Tableau d’Agostino Carrache », *Annales -Economies, Societes, Civilisations*, τευχ. 40, 1985, σελ. 307-327.

δεξιά επάνω γωνία του πίνακα, εμφανίζεται ο επίσημος γελωτοποιός της αυλής, όπως δηλώνει και το όνομά του, ο Πιέτρο Μάττο.

Ο γελωτοποιός του δρόμου, όπως και το καρναβάλι, απουσιάζουν από την ιταλική τέχνη της Αναγέννησης, ως κατώτερα θέματα της καθημερινότητας των



Εικ. 70. Λέαντρο Μπασσάνο, *Φεβρουάριος*, Λάδι σε καμβά, περ. 1580-1592, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.

λαϊκών τάξεων.

Σποραδικές αναφορές εμφανίζονται σε λίγα χαρακτηριστικά, την ίδια περίοδο που χρονολογείται ο γελωτοποιός του Αννίμπαλε. Η μοναδική φορά που το καρναβάλι της Βενετίας εμφανίζεται

σε καμβά ιταλού ζωγράφου, είναι το έργο των Τζάκοπο και Φραντσέσκο Μπασσάνο, *Φεβρουάριος*, που χρονολογείται επίσης την ίδια περίπου περίοδο.<sup>611</sup> Ανάμεσα στις βασικές δραστηριότητες του μήνα περιλαμβάνονται δύο γελωτοποιοί αλλά και το παραδοσιακό καρναβαλικό έθιμο της Βενετίας, το κυνήγι του ταύρου.

Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι πλανόδιοι ηθοποιοί, οι γελωτοποιοί και το καρναβάλι, εμφανίζονται για πρώτη φορά στην Ιταλία στην ομάδα των ολλανδών ζωγράφων στην θεματική της οποίας αναφέρεται με εξαιρετική περιφρόνηση ο Μπελλόρι. Εξοικειωμένοι με παρόμοια θεματική στην πατρίδα τους, οι Μπαμποτσιάντι είναι οι πρώτοι και μοναδικοί που δείχνουν ενδιαφέρον τόσο για τις λαϊκές παραστάσεις του δρόμου όσο και για το καρναβάλι ως λαϊκό πανηγύρι,

<sup>611</sup> Το έργο αναφέρεται για πρώτη φορά στην καταγραφή του εργαστηρίου του Τζάκοπο Μπασσάνο μετά το θάνατό του, το 1592. Σύμφωνα με τους ειδικούς χρονολογείται μεταξύ 1580 και 1592 και είναι μάλλον το αποτέλεσμα της συνεργασίας πατέρα και γιού. Ενδεικτικά, η παρουσία του καρναβαλιού στο έργο του Μπασσάνο θεωρείται αποτέλεσμα της επιρροής του ολλανδού καλλιτέχνη Λουντοβίκο Ποτσοσεράτο ( Ludovico Pozzosegato ή αλλιώς Lodewijk Toerput) που ζει και ζωγραφίζει στην Βενετία και ασχολείται με θεματική όπως κοντσέρτα, αναπαράγοντας ολλανδικά πρότυπα. Βλ. B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public*, ό.π., σελ. 140-143.

μπαίνοντας έτσι στο στόχαστρο των θεωρητικών της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα για την ευτέλεια της θεματικής τους.<sup>612</sup>



Εικ. 71. Ζαν Μιελ ( Jan Miel), *Καρναβάλι στην Πιάτσα Κολόννα της Ρώμης*, 1645, Wadsworth Atheneum, Χάρτφορντ

Το καρναβάλι εντάσσεται στην επίσημη θεματική της ιταλικής τέχνης, μόνο το 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν περνάει στα χέρια των ανώτερων κοινωνικά τάξεων και μετατρέπεται σε μασκαράτα, διατηρώντας μόνο τα εξωτερικά του στοιχεία. Όταν το καρναβάλι εμφανίζεται στην ιταλική τέχνη, ο πολιτικά ανατρεπτικός χαρακτήρας του αλλά και η λαϊκή του ταυτότητα έχουν οριστικά χαθεί.<sup>613</sup> Τα έργα των Τιέπολο και Πιέτρο Λόνγκι (Pietro Longhi), είναι γεμάτα σκηνές από την Κομέντια ντελ Άρτε και τους γελωτοποιούς αρλεκίνους της και ένα είδος καρναβαλιού που παραπέμπει περισσότερο σε κοσμική εκδήλωση των ευγενών ή των αστών της Βενετίας.

Στην Αμβέρσα, ο Κουέντιν Μάσσις (Quentin Massys) χρησιμοποιεί τον γελωτοποιό στο έργο του *Αταίριαστοι εραστές*, όπου έχει ταυτόχρονα τη θέση

<sup>612</sup> Βλ. Κεφάλαιο 2, σελ.105-107.

<sup>613</sup> Όπως εξάλλου συμβαίνει συχνά, με εκδηλώσεις που ξεκινούν από τα λαϊκότερα στρώματα.





Εικ. 72. Κουέντιν Μάσσις,  
*Αταίριαστο ζευγάρι*, Λάδι σε καμβά,  
43x63 εκ., 1520-25  
Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον.

συμβόλου αλλά και δράστη, καθώς συμμετέχει και ο ίδιος στην σκηνή ως ενεργός απατεώνας.

Ο τρελός ως ‘πράξει’ απατεώνας είναι μία εκδοχή του τρελού που προκύπτει από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Στο επάγγελμα του γελωτοποιού, εκτός από τα άτομα με φυσική ή νοητική απόκλιση, κατέφευγαν συχνά και άτομα του κοινωνικού περιθωρίου, όπως εγκληματίες, φυγάδες, αποτυχημένοι κήρυκες, σαλτιμπάγκοι, ακόμη και χωρικοί, που όπως ήδη αναφέρθηκε, κάποιες φορές οδηγούνταν στην πόλη για να επιβιώσουν κατά την περίοδο των λιμών. Πολλοί από αυτούς ήταν πραγματικοί απατεώνες με αποτέλεσμα ο γελωτοποιός να προκαλεί στο κοινό εκτός από γέλιο και καχυποψία καθώς πολλοί έπεφταν θύμα των παγίδων του, όπως ακριβώς απεικονίζεται στον πίνακα του Μάσσις.

Η υποκρισία εξάλλου αποτελεί την δεύτερη φύση του επαγγέλματος. Ο γελωτοποιός διασκεδάζει τον κόσμο όντας φύσει τρελός ή προσποιούμενος τον τρελό, αλλά επίσης έχει την ικανότητα, όπως και ο ηθοποιός να υποδύεται ποικίλους ρόλους. Η προσωπικότητά του δίνει την εντύπωση της αστάθειας εξαιτίας της συνεχούς μεταβολής. Η αμφισημία της ταυτότητάς του γελωτοποιού εκφράζεται με επιτυχία στο έργο του Αννίμπαλε με το χαμόγελο του νέου που είναι υποκριτικό και αινιγματικό όσο και κωμικό.



εικ. 73

*Σαλιμπάγκος με μαϊμού (Un giovane che gioca con una scimmia)*

Λάδι σε καμβά

70 x 58 εκ.

Ουφίτσι, Φλωρεντία

Περ. 1588

### Προέλευση

Το έργο παρουσιάζεται στους καταλόγους του Ουφίτσι με απόδοση στον Αννίμπαλε, ήδη το 1810-1825. Πριν από το 1810, η ιστορία του έργου είναι λιγότερο σαφής. Οι βασικές εκδοχές σχετικά με την προέλευσή του είναι δύο. Ο Πόσνερ, το 1971,<sup>614</sup> θεωρεί δεδομένο το γεγονός ότι το έργο μπαίνει στο Ουφίτσι πρώτη φορά το 1793, στα πλαίσια μίας ανταλλαγής έργων μεταξύ του Φλωρεντινού μουσείου και της αυτοκρατορικής συλλογής της Βιέννης, ενώ η Μπορέα, το 1975, το αμφισβητεί.<sup>615</sup> Οι βασικές αντιρρήσεις της Μπορέα σχετίζονται με το γεγονός της ύπαρξης ενός

<sup>614</sup> D. Posner, 1971, ό.π., τόμ. 2, σελ. 26.

<sup>615</sup> E. Borea ( επιμ), *Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze*, Κατάλογος της έκθεσης του Ουφίτσι Φεβρ- Απρ. 1975, Φλωρεντία, Sansoni, 1975, σελ. 22-23, v.15, εικ. 6.

έργου με την περιγραφή : «...ένας σκλάβος με μια μαϊμού στον ώμο που λέγεται ότι είναι του Τιτσιάνο» στην απογραφή της συλλογής του Καρόλου των Μεδίκων, το 1666 <sup>616</sup> και στη συνέχεια το 1753, με παρόμοια περιγραφή<sup>617</sup> και χωρίς απόδοση.

Ωστόσο, η απογραφή των έργων από τη Βιέννη περιλαμβάνει πραγματικά ένα έργο που περιγράφεται ως «πορτραίτο από τη μέση και πάνω ενός άντρα με μια μαϊμού στον ώμο»<sup>618</sup> και απόδοση στον Τιντορέττο.<sup>619</sup>

Η κατάσταση του έργου δεν είναι ιδιαίτερα καλή,<sup>620</sup> ενώ είναι φανερό ότι αρχικά βρισκόταν σε οβάλ πλαίσιο, σχήμα στο οποίο ανταποκρίνεται εξάλλου η αρχική σύνθεση του Αννίπαλε.<sup>621</sup>

## Περιγραφή

Στο κωμικό αυτό πορτραίτο, ο σαλτιμπάγκος, ένας ακόμη βασικός συντελεστής στη διασκέδαση της πλατείας και του δρόμου, απεικονίζεται, όπως και ο σύντροφός του γελοτοποιός, για πρώτη φορά στην επίσημη τέχνη, παρέα με τη μαϊμού, σύμβολο αλλά και εργαλείο της δουλειάς του.

Ο σαλτιμπάγκος και η μαϊμού απεικονίζονται ως κωμικό ζευγάρι, συμπληρώνοντας ο ένας τον άλλο στην απόδοση ενός κωμικού επεισοδίου. Η μαϊμού, σκαρφαλωμένη στον ώμο του νεαρού άντρα, με τα πόδια σφηνωμένα γερά γύρω από το λαιμό του, ασχολείται με το να απομακρύνει τις ψείρες από τα μαλλιά του και να τις βάζει στο στόμα της. Ο νεαρός άντρας, την στηρίζει με το αριστερό του χέρι ενώ

<sup>616</sup> E. Borea, ό.π., σελ. 22: «quadro in tela alto bracci uno largo cinque sestri entrovi uno schiavo con una bertuccia in spalla dicesi di Tiziano”.

<sup>617</sup> Ο.π., σελ. 22: “un bertuccione che cerca in capo ad un uomo”.

<sup>618</sup> Ο.π.: «busto d’uomo con scimmia sulle spalle, del Tintoretto.

<sup>619</sup> Η εύλογη αμφιβολία της Μπορέα είναι: πώς είναι δυνατόν το ίδιο έργο να πέρασε μεταξύ του 1753 και 1793 από την Φλωρεντία στη Βιέννη και πάλι πίσω; Επίσης προσθέτει ότι το έργο δεν αναφέρεται από τον Gotti που το 1872 ασχολείται με το θέμα της ανταλλαγής (A. Gotti, *Le gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, 1872, σελ. 352-353). Ωστόσο την είσοδό του, το 1793 στο Ουφίτσι δέχεται και ο Μπενάτι στον κατάλογο του 2006, χωρίς να παραλείψει την αναφορά στις αμφιβολίες της Μπορέα (βλ. D. Benati, “Un giovane che gioca con una scimmia”, κατάλογος 2006, ό.π., σελ. 226).

<sup>620</sup> Ο Στέφεν Πέππερ το 1972, δηλώνει ότι δεν αποκλείεται να πρόκειται για αντίγραφο (S. Pepper, “I limiti del positivismo: l’Annibale Carracci di Donald Posner”, *Arte Illustrata*, τόμ.49, 1972, σελ. 267).

<sup>621</sup> Ο Αννίπαλε αναπροσαρμόζει την στάση της μαϊμούς σε σχέση με το αρχικό του σχέδιο, στο τελικό έργο, έτσι ώστε να ταιριάζει στο οβάλ σχήμα του πλαισίου.

με το δεξί της τραβά την ουρά. Το κοροϊδευτικό μειδίαμα της μαϊμούς ανταποκρίνεται στο έντονο γέλιο του άντρα, που γελά με όλο το πρόσωπό του, σχηματίζοντας ρυτίδες στα μάτια και τα μάγουλα και αποκαλύπτοντας τα δόντια του. Το κόκκινο στόμα του ξεχωρίζει ανάμεσα στα μουντά χρώματα της υπόλοιπης σύνθεσης. Το έργο είναι ζωγραφισμένο στην περιορισμένη χρωματική κλίμακα που συνηθίζει να χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στην διαπραγμάτευση των ηθογραφικών σκηνών. Το καφέ της γούνας του ζώου αντιπαράκειται στο ξεθωριασμένο πορτοκαλί χρώμα της ενδυμασίας του νεαρού. Ξεχωρίζει ελαφρά το δεξί μανίκι του λευκού πουκαμίσου του νέου που αποδίδεται με τις γνωστές λευκές πινελιές πηχτού χρώματος, που συναντώνται επίσης στις υπόλοιπες ηθογραφικές σκηνές.

Οι δύο πρωταγωνιστές, συμπληρώνουν ο ένας τον άλλο όχι μόνο στους τρόπους, τη διάθεση και τα χρώματα αλλά και σε σχέση με την θέση που καταλαμβάνουν στη σύνθεση. Το οβάλ σχήμα, ενισχύει την ισορροπία της σύνθεσης αλλά και την εγγύτητα των μορφών. Πραγματικά, ανάμεσα στις παραλείψεις του γενικότερου σχολιασμού του έργου, είναι η επισήμανση του έντονου ενδιαφέροντος που επιδεικνύει ο ζωγράφος για την σύνθεση. Το ουδέτερο φόντο, το οβάλ σχήμα και κυρίως οι διαγώνιες που την οργανώνουν τονίζουν το δεσμό των εικονιζόμενων μορφών. Άνθρωπος και ζώο καταλαμβάνουν, σχεδόν ισοδύναμα, το σύνολο του έργου, ενώ ο αριστερός ώμος της μαϊμούς είναι τοποθετημένος ακριβώς απέναντι από τον δεξιό ώμο του άντρα, σχηματίζοντας μία ενεργητική διαγώνιο. Ο Αννίπαλε εξάλλου, επέλεξε να προσαρμόσει τη θέση του ζώου σε σχέση με αυτήν του αρχικού σχεδίου, τοποθετώντας το σε ελαφρά πιο όρθια θέση, έτσι ώστε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις ενός οβάλ σχήματος.



Εικ. 74  
Κόκκινη κιμωλία σε κρεμ χαρτί, 176 x 179εκ.  
Φέρει με πένα την υπογραφή 'Hannibale  
Caratio', Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

Το σχέδιο που σώζεται στο Βρετανικό Μουσείο (εικ.74), αποδεικνύει την φροντίδα του ζωγράφου για την ακριβή αναπαράσταση του πιθήκου που εδώ φαίνεται να πατά στην πλάτη του εικονιζόμενου, το κεφάλι του οποίου έχει αποδοθεί σε προφίλ και πολύ συνοπτικά, σε αντίθεση με τον εικονιζόμενο στο επίσημο έργο που μοιράζεται το χώρο ισότιμα. Δεν αποκλείεται το σχέδιο να βασίζεται πράγματι σε μελέτη εκ του φυσικού, όπως προτείνει η πλειοψηφία των μελετητών.<sup>622</sup> Ο μικρός κρίκος στο λαιμό του ζώου, που στο τελικό έργο συμβολίζει την αιχμαλωσία του, δεν υπάρχει στο σχέδιο.

### Πρόσληψη

Η παρουσία της μαϊμούς, η εύθυμη διάθεση κωμικού επεισοδίου αλλά και η ελεύθερη πινελιά της διαπραγμάτευσης, τοποθετούν το έργο σε κεντρική θέση στην ηθογραφική παραγωγή του Αννίμπαλε, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την απόδοση στον ζωγράφο, ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, περισσότερο δηλαδή από έναν αιώνα πριν την μεταστροφή στην πρόσληψη της ζωγραφικής του και την ανάπτυξη του γενικότερου ενδιαφέροντος για την θεματική του είδους.

Παρόλα αυτά, το έργο δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τους μελετητές, όπως αποδεικνύεται από την σύντομη βιβλιογραφία που το συνοδεύει και το ακόμη πιο σύντομο περιεχόμενό της. Οι περισσότεροι, όπως ο Ρουσές και ο Φος αρκούνται να το συμπεριλάβουν επιγραμματικά στον κατάλογο των έργων του, ο Μπόντμερ του αφιερώνει μία σύντομη παράγραφο και ο Μπενάτι στον κατάλογο του 2006, μόλις δύο πενιχρές στήλες, που αναφέρονται κυρίως στην ιστορία της προέλευσής του.

Για άλλη μία φορά ο σχολιασμός του έργου που προηγείται χρονολογικά της επανεκτίμησης του Αννίμπαλε αναγνωρίζει το κωμικό του περιεχόμενο. Πιο κοντά στο περιεχόμενο του έργου τοποθετείται χωρίς αμφιβολία ο Φοράττι, ο οποίος στην έκδοση του 1913, δηλώνει ότι «πρόκειται για ευτράπελο έργο πολύ κοντά στην σάτιρα».<sup>623</sup>

<sup>622</sup> D. Benati, ό.π., σελ. 228. Από την άλλη, το ίδιο σχέδιο ίσως χρησιμοποιήθηκε για την απεικόνιση του ζώου στο έργο του Κάποντιμόντε της Νάπολης, *Ο τριχωτός Χάρι, ο τρελλός Πιέτρο και ο Άμον ο νάνος*, που αποδίδεται στον Αγκοστίνιο. Βλ. εδώ, εικ. 69.

<sup>623</sup> A. Foratti, ό.π., σελ. 258.



Εικ. 75 Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Πορτραίτο ευγενούς με σκύλο*, Λάδι σε καμβά, 56.5 x 46.5 εκ., περ. 1585-1587  
Πινακοθήκη Capitolina, Ρώμη.

Από το 1956 και μετά, το έργο αντιμετωπίζεται ως χαριτωμένο στιγμιότυπο της πραγματικότητας, ακολουθώντας το γνωστό σενάριο που συνοδεύει την παραγωγή του Αννίμπαλε στον τομέα της ηθογραφίας. Ο Καβάλλι, στον κατάλογο της έκθεσης του 1956, περιγράφει το έργο ως ‘αθώο αστείο που μεταφράζεται σε καλή ζωγραφική’ και τονίζει για μία ακόμη φορά την αντίθεση με την παράδοση της Βενετίας, των Κάτω Χωρών και κυρίως των έργων του Πασσαρόττι, χωρίς όμως να διευκρινίζει σε ποια ακριβώς έργα αναφέρεται.<sup>624</sup> Ο Πασσαρόττι, σύμφωνα με τον

Καβάλλι, επηρεασμένος από τον μανιερισμό και την ζωγραφική του Βορρά, «ενδιαφέρεται για τον αμφίσημο συμβολισμό της απεικόνισης ενός ανθρώπου δίπλα σε ένα ζώο»,<sup>625</sup> ενώ ο Αννίμπαλε «περιορίζεται στο να απαθανατίσει ένα επεισόδιο από την παράσταση ενός τσίρκου ή κάποιου άλλου είδους λαϊκό νούμερο, όπως εξελίσσεται στην πραγματικότητα».<sup>626</sup>

Ο Μπενάτι, μισό αιώνα μετά τον Καβάλλι, ακολουθεί την ίδια γραμμή τονίζοντας ότι ο οποιοσδήποτε συμβολισμός στον οποίο υποθετικά παραπέμπει το έργο μέσω του μοτίβου της μαϊμούς, όπως π.χ. η τρέλλα, παρακάμπτεται μέσω του εντυπωσιακού ρεαλισμού με τον οποίο ο Αννίμπαλε διαπραγματεύεται τη σκηνή. «Ο ρεαλισμός με τον οποίο ο ζωγράφος αποδίδει το περιστατικό», ισχυρίζεται ο Μπενάτι, «δεν φαίνεται να εμπεριέχει κάποιο σχόλιο ηθικού περιεχομένου, αλλά αντιθέτως, αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει να αποδώσει, είναι ο δεσμός φιλίας και

<sup>624</sup> R. Cavalli, “Uomo con scimmia”, κατάλογος 1956, ό.π., σελ. 192.

<sup>625</sup> Υπονοεί ίσως το *Πορτραίτο ευγενούς με σκύλο* (εικ. 75). Η διαφορά μεταξύ των δύο έργων ξεπερνά φυσικά τον συμβολισμό των ζώων. Το ευθυτενές πορτραίτο του ανέκφραστου ευγενούς ταιριάζει με το μακρόστενο κεφάλι του κυνηγετικού σκύλου που τον κοιτά με υπακοή και αφοσίωση, σε τέλεια αντίθεση με τη σύνθεση του Αννίμπαλε, με τον σαλτιμπάγκο που γελά και την απείθαρχη μαϊμού που τον κοροϊδεύει.

<sup>626</sup> R. Cavalli, ό.π.

εμπιστοσύνης που δένει τον νεαρό με το ζώο». <sup>627</sup> «Αν πράγματι, κρύβεται κάποιο αλληγορικό περιεχόμενο πίσω από τη σκηνή, αυτό πρέπει ίσως να αναζητηθεί σε σχέση με τον μιμητικό χαρακτήρα της τέχνης, σε ανάμνηση πολύ πιθανό της ρήσης του Πλίνιου, σύμφωνα με τον οποίο, η τέχνη ‘πιθηκίζει’ τη φύση». <sup>628</sup>

Η ουσιαστική διαφορά μεταξύ των δύο προσεγγίσεων είναι ότι ο Καβάλλι, αντιλαμβάνεται εν μέρει την σύγκρουση της συγκεκριμένης θεματικής με την επίσημη καλλιτεχνική θεωρία και το κοινωνικό της πρωτόκολλο, επισημαίνοντας ότι «η περίεργη αυτή ‘ηθογραφία’, στα όρια ρεαλισμού και κωμωδίας, σπάει τους θεσπισμένους κανόνες της ‘ευπρέπειας’ στην κοσμική ζωγραφική». <sup>629</sup> Ο Μπενάτι, αντιθέτως, εκπροσωπεί την τάση που επιμένει να παραμερίζει την κοινωνική διάσταση των έργων και να αντιμετωπίζει την ηθογραφική ζωγραφική του Αννίπαλε ως φορέα πολύπλοκων αλληγοριών που συνδέονται με την οργανωμένη και ενσυνείδητη τεχνοτροπική πρόταση των Καραάτσι ενάντια στο μανιερισμό, όπως την περιγράφει ο Τσαρλς Ντέμσι. <sup>630</sup>

Ωστόσο, το ‘ars similia naturae’, ή ‘η τέχνη πιθηκίζει τη φύση’, αντίθετα από ότι ισχυρίζεται ο Μπενάτι δεν ξεκινά από τον Πλίνιο, <sup>631</sup> αλλά τον Αριστοτέλη, και ήδη από την αρχαιότητα, έχει αναμφισβήτητα τόσο αρνητική φόρτιση όσο και κοινωνικό περιεχόμενο. Όταν ο ηθοποιός της τραγωδίας, Μυνίσκος, αποκαλεί τον νεότερο συνάδελφό του ‘πίθηκο’, δεν αναφέρεται στην πιστότητα με την οποία αντιγράφει τη φύση, αλλά αντιθέτως στο γεγονός ότι υπερβάλει στην υποκριτική του, προσθέτοντας υπερβολικές και χυδαίες χειρονομίες με σκοπό να προσελκύσει μεγαλύτερο κοινό. Ουσιαστικά το επίκεντρο της συζήτησης είναι ο ‘λαϊκισμός’ στην τραγωδία. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη δεν πρέπει να καταδικάσει κανείς τις χειρονομίες στο σύνολό τους αλλά μόνο αυτές των μη ευγενών, δηλαδή των λαϊκών ανθρώπων. Μία εξάλλου από τις έννοιες του χαρακτηρισμού ‘πίθηκος’ ήταν: άτομο εξαιρετικής ασχήμιας, πολύ χαμηλής ηθικής, ή κάποιος που επιχειρεί να μιμηθεί ένα

<sup>627</sup> D. Benati, κατάλογος 2006, ό.π., σελ. 226.

<sup>628</sup> Ο.π.

<sup>629</sup> R. Cavalli, ό.π., σελ. 192.

<sup>630</sup> Βλ. εδώ, κεφάλαιο 1, σελ. 62-63.

<sup>631</sup> Για την ακρίβεια δεν συναντάται πουθενά στον Πλίνιο.

ευγενές ιδανικό με χυδαίο και ανάξιο τρόπο.<sup>632</sup> Διαπιστώνουμε δηλαδή, ότι το μοτίβο του πιθήκου, ήταν συνδεδεμένο ήδη από την αρχαιότητα, με ένα λαϊκότροπο είδος μίμησης σε αντιδιαστολή με την τραγωδία που ορίζεται ως «μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας...». Ακριβώς με το είδος αυτό συνδέεται αργότερα ο μίμος, ο σαλτιμπάγκος, ο καλλιτέχνης του δρόμου, που απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό με σκοπό όχι να το διδάξει αλλά να το διασκεδάσει, το είδος ακριβώς του καλλιτέχνη που πολύ συχνά, όπως θα φανεί στη συνέχεια, συνοδεύεται από μια μαϊμού.

Επιπλέον, παρόλο τον ισχυρισμό του Τζάνσον, ότι ο όρος ‘πιθηκίζει τη φύση’ αποκτά θετικό περιεχόμενο κατά την Αναγέννηση με αφετηρία τον Βοκάκιο, η σταθερότητα της θεωρίας της τέχνης από την Αναγέννηση μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, στα ζητήματα της μίμησης και της εξιδανίκευσης, δεν αφήνει αμφιβολία για το αντίθετο. Παρόλο τον θαυμασμό που επιδεικνύουν οι συγγραφείς για μία επιτυχημένη μίμηση, ο περιορισμός σε αυτήν, καταδικάζεται από το σύνολο της θεωρίας, ήδη από την Πρώιμη Αναγέννηση και τα γραπτά του Αλμπέρτι.<sup>633</sup>

Αν υποθέσουμε ότι ο Αννίμπαλε ενδιαφερόταν μέσω της ηθογραφικής ζωγραφικής να δηλώσει την αντίθεσή του στο μανιερισμό και να επιχειρηματολογήσει υπέρ της επιστροφής της τέχνης σε πιο φυσιοκρατικές μορφές, δεν θα επέλεγε ποτέ το μοτίβο του πιθήκου για το σκοπό αυτό. Η παρουσία του πιθήκου, παραμένει συνδεδεμένη με την αρνητική πρόσληψη της μίμησης σε σχέση με την καλλιτεχνική διαδικασία, συμβολίζοντας έλλειψη επινοητικότητας, λαϊκότητα, χυδαιότητα και τάση για εντυπωσιασμό του ανίδεου και κατώτερου κοινωνικά κοινού. Σε αυτόν ακριβώς τον συμβολισμό παραπέμπει ο Μπελλόρι, όταν επιλέγει να χρησιμοποιήσει το μοτίβο, στην εικονογράφηση του βίου του Βαν Ντάικ. Η “*Imitatio Sapiens*”, πατά τον πίθηκο κάτω από τα πόδια της για να δείξει την περιφρόνησή της για οποιαδήποτε άκριτη αντιγραφή της φύσης.

---

<sup>632</sup> H.W.Janson, *Apes and the Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Λονδίνο, Ινστιτούτο Βάρμπουργκ, 1952, σελ. 287.

<sup>633</sup> Βλ. εδώ - κεφάλαιο 2, σελ. 96-99.





Εικ.76.  
Τσάρλς Εράρντ ( Charles Errard),  
*Imitatio Sapiens* από την  
εικονογράφιση των *Βίων* του  
Τζοβάννι Μπελλόρι.

Δεν θα αποτελούσε υπερβολή να προστεθεί ότι πιθανότατα, ακριβώς εξαιτίας της διάδοσης που είχε η σύνδεση του μοτίβου του πιθήκου με την έννοια της μίμησης χωρίς εξιδανίκευση, το έργο του Αγκοστίνου που βρίσκεται σήμερα στο *Καποντιμόντε* της Νάπολης με τον τίτλο *Ο τριχωτός Χάρι, ο τρελλός Πιέτρο και ο Άμον ο νάνος* και περιλαμβάνει δύο πιθήκους, αποκαλούνταν στο παρελθόν, *Σάτιρα εναντίον του Καραβάτζο*.<sup>634</sup>

Η βασική μελέτη για το μοτίβο του πιθήκου στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση παραμένει μέχρι σήμερα το βιβλίο του Τζάνσον που εξετάζει τις ποικίλες διαστάσεις της εικονογραφίας του ζώου.<sup>635</sup>

Το μοτίβο του πιθήκου στην τέχνη συνδέεται ήδη από το Μεσαίωνα με ποικίλους αρνητικούς συμβολισμούς, όπως με τα ποταπά ένστικτα, την αμαρτία, τον Αδάμ, τον εκπεσόντα άγγελο ή ακόμη και με τον ίδιο τον διάβολο. Στη θρησκευτική τέχνη το μοτίβο του πιθήκου συμμετέχει συχνά στις αναπαραστάσεις του προπατορικού αμαρτήματος, εκπροσωπώντας τον πειρασμό και τον αμαρτωλό Αδάμ, ή παραπέμπει στο προπατορικό αμάρτημα συμμετέχοντας σε σκηνές της Σταύρωσης ή του Θρήνου.

<sup>634</sup> A. Foratti, “L’Arte di Annibale”, *I Carracci*, ό.π., σελ. 258.

<sup>635</sup> H.W.Janson, ό.π. Ο Πόσνερ, το 1971 (D. Posner, ό.π., σελ. 26) όταν αναγνωρίζει αλληγορικούς τόνους στην θεματική του έργου, σπεύδει απλά να παραπέμπει στον Τζάνσον για την εικονογραφική προσέγγιση του μοτίβου του πιθήκου και την ποικιλία των αλληγορικών συνειρμών της θεματικής.



Εικ. 77. Φιορεντίνο Ρόσσο, *Αποκαθήλωση, Λεπτομέρεια, Λάδι σε καμβά, 1528. Σαν Λορέντζο, Sansepolcro.*

Το 16<sup>ο</sup> αιώνα, σύμφωνα με τον Τζάνσον,<sup>636</sup> οι συμβολισμοί απομακρύνονται σταδιακά από το χώρο της θρησκευτικής τέχνης, αλλά το μοτίβο συνεχίζει να συνδέεται με τα πιο ταπεινά ένστικτα της ανθρώπινης φύσης, που παραπέμπουν κυρίως στην επικράτηση των αισθήσεων εις βάρος της λογικής. Ειδικά στην ολλανδική τέχνη, ένας πίθηκος που εικονίζεται σκαρφαλωμένος στο κεφάλι ανθρώπου, συχνά υποδηλώνει ότι ο άνθρωπος αυτός είναι τρελλός.<sup>637</sup>



Εικ. 78. Israhel van Meckenem, *Ο βασιλιάς Δαβίδ, τρεις τεχνίτες και ένας τρελλός, Βιβλίο των Ψαλμών του Σολομώντα, “Απόκρυφα” Π. Διαθήκης, Χαρακτικό, 14.3 x 20.8 εκ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο*

<sup>636</sup> H. W. Janson, ό.π., σελ. 65.

<sup>637</sup> Βλ. Eddy de Jongh & Ger Luijten, *Mirror of everyday life, genre prints in the Netherlands 1550-1700*, μτφ από ολλανδικά σε αγγλικά από M. Hoyle, Άμστερνταμ, 1997, σελ. 12, 13 και φγ. 14, 15, τα χαρακτικά των Israhel van Meckenem, από το *Βιβλίο των Ψαλμών του Σολομώντα*, στο Βρετανικό Μουσείο και η πιο μοντέρνα έκδοση του από τον Pieter van der Heyden στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Στα δύο αυτά χαρακτικά που εικονίζουν τον βασιλιά Δαβίδ να δείχνει τρεις τεχνίτες και έναν τρελλό, ο τρελλός διακρίνεται μέσω της μαϊμούς που σκαρφαλώνει στον ώμο του. Επίσης στα σχέδια του Λούκας Κράναχ, ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνεται η φιγούρα ενός άντρα που τιτλοφορείται ‘άνοητος’ και εικονίζεται με μία μαϊμού σκαρφαλωμένη στην πλάτη του να τον συμβουλεύει.

Η διάδοση της αντίληψης ότι ο πίθηκος είναι σκλάβος των ενστίγκτων και των ταπεινών αισθήσεων έχει σαν αποτέλεσμα την απόδοση συμβολικού νοήματος στην αλυσίδα που συνοδεύει το ζώο, ήδη από τις πρώτες αναπαραστάσεις του. Δέσμιος των αισθήσεων ή του ανθρώπου που τον εκμεταλλεύεται, ο πίθηκος στην τέχνη του 16<sup>ου</sup> αιώνα απεικονίζεται πάντα με μία αλυσίδα στο λαιμό του, ακόμα και όταν κανείς δεν την κρατάει. Οι δύο από τους τέσσερις σκλάβους του Μιχαήλ Αγγέλου και πιο συγκεκριμένα αυτοί που σώζονται σε πιο ολοκληρωμένη μορφή, συνοδεύονται από ένα πίθηκο.<sup>638</sup>



Εικ. 79. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, *Αγόρι που ανάβει κερί με συντροφιά ένα πίθηκο και έναν τρελλό*, Λάδι σε καμβά, 50 x 64 εκ., περ. 1600, Πράντο, Μαδρίτη

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, λίγο μετά τον Αννίμπαλε, γύρω στα 1600, στην Ισπανία, ολοκληρώνει το έργο *Αγόρι που ανάβει κερί με συντροφιά έναν πίθηκο και ένα τρελλό*. Η πιο πρόσφατη ερμηνεία του έργου είναι αυτή του Μπάρι Ουίντ που ισχυρίζεται ότι πρόκειται για αλληγορία της ηδονής. Ακόμη και αν διαφωνήσει κανείς με τον Ουίντ, η παρουσία του πιθήκου, αλλά και της τρομαχτικής μορφής του αποκαλούμενου 'τρελλού' σίγουρα δεν παραπέμπουν σε κάτι ιδιαίτερα αξιοπρεπές ή ευχάριστο.

Όπως εξάλλου παρατηρεί ο ίδιος, σχολιάζοντας την εμφάνιση των πιθήκων στο πορτραίτο των τριών γελοτοποιών της Αυλής Φαρνέζε, που ζωγραφίζει ο Αγκοστίνο περίπου την ίδια περίοδο, « οι αξιοπρεπείς άνθρωποι δεν συνηθίζουν να ποζάρουν δίπλα σε μαϊμούδες ή παπαγάλους». <sup>639</sup>

<sup>638</sup> Ο *Σκλάβος που πεθαίνει* και ο *Σκλάβος που επαναστατεί* και οι δύο στο Μουσείο του Λούβρου.

<sup>639</sup> B. Wind, ό.π., 1998, σελ. 20. Για το έργο επίσης βλ. εικ. 69.

Η παρατήρηση αυτή του Ουίντ οδηγεί και σε μία άλλη διάσταση που συνοδεύει το συμβολικό μοτίβο του πιθήκου, την κοινωνική. Στο σύνολό τους οι άνθρωποι που εικονίζονται παρέα με το συγκεκριμένο ζώο, δεν ανήκουν απλά σε κατώτερες κοινωνικές τάξεις σε σχέση με τους ευγενείς, τους ηγεμόνες ή τους εύπορους επαγγελματίες, αλλά ανήκουν στην χαμηλότερη κλίμακα της κοινωνικής ιεραρχίας. Πραγματικά, το μοτίβο του πιθήκου, μακριά από τη θρησκευτική τέχνη ή τους ειδικότερους συμβολισμούς της αμαρτίας, της έλλειψης λογικής, ή της επικράτησης των αισθήσεων, δεν συνοδεύει ποτέ αξιοπρεπή πρόσωπα ούτε συμμετέχει σε πορträίτα ευγενών.<sup>640</sup> Αντιθέτως, συνδέεται με ανθρώπους του κοινωνικού περιθωρίου: με τον τρελλό, τον σιδηρουργό, τον ηθοποιό αλλά κυρίως τον περιπλανώμενο ηθοποιό ή σαλτιμπάγκο και φυσικά τον γελωτοποιό αλλά και το νάνο γελωτοποιό της Αυλής,<sup>641</sup> που όμως έχουν και ένα άλλο κοινό με τη μαϊμού: η δραστηριότητά τους παραπέμπει στην μίμηση.

Αν συγκρίνει κανείς τις ιδιότητες που αποδίδονται στον πίθηκο κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, διαπιστώνει ότι δεν απέχουν πολύ από τη λίστα των αμαρτιών που αποδίδονται στον χωρικό, όπως φαίνεται στο ανάλογο κεφάλαιο. Ο χωρικός συνδέεται εξίσου με τη ζώδη πλευρά της ανθρώπινης φύσης : άσχημη εμφάνιση, άλογη και άξεστη συμπεριφορά, λαιμαργία, λαγνεία, μέθη. Ένας από τους πιθανούς λόγους που ο χωρικός δεν συνδέεται εικονογραφικά με τη μαϊμού, είναι ότι το επάγγελμά του, παρά την χαμηλή θέση του στην κοινωνική ιεραρχία, δεν συνδέεται με κοινωνικό παρασιτισμό, αντίθετα από ότι συμβαίνει με τους πλανόδιους, τους γελωτοποιούς και τους υπόλοιπους καλλιτέχνες ή ζητιάνους του δρόμου.

Ο πίθηκος και ο σαλτιμπάγκος, μέτοχοι του ίδιου επαγγέλματος και της χαμηλότερης θέσης στην κοινωνική και ηθική κλίμακα, εμφανίζονται εξίσου συνδεδεμένοι στη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες αλλά βρίσκονται και στο στόχαστρο της θεολογικής κριτικής, ήδη από τις πρώτες εμφανίσεις του ζώου στην Δυτική Ευρώπη.

<sup>640</sup> Πολύ σπάνια αντιμετωπίζεται ως πολύτιμο περιουσιακό στοιχείο.

<sup>641</sup> Βλ. εδώ: *Γελωτοποιός*.

Η στενή εμφάνιση του διδύμου πίθηκος και σαλτιμπάγκος στην εικονογραφία, λειτουργεί εξίσου δυσφημηστικά και για τους δύο. Η φυλακισμένη μαϊμού, δεμένη από το λαιμό με αλυσίδα, όπως και στην περίπτωση του έργου του Αννίμπαλε, ακολουθεί παντού τον ιδιοκτήτη και εκπαιδευτή της, αντιπροσωπεύοντας το ακριβές του ανάλογο. Και οι δύο έχουν αποκλειστικό στόχο την διασκέδαση του ιδιοκτήτη ή του γενικότερου κοινού τους και το μέσο που χρησιμοποιούν είναι το ίδιο: Μίμος, ηθοποιός, γελωτοποιός, σαλτιμπάγκος και πίθηκος διασκεδάζουν το κοινό τους μέσω της μίμησης.

Δεν είναι περίεργο ότι ο σαλτιμπάγκος δεν εκπροσωπείται στην τέχνη της Αναγέννησης, καθώς οι επιταγές της θεωρίας λειτουργούν απαγορευτικά για θέματα που αναφέρονται στις δραστηριότητες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και οι σαλτιμπάγκοι δεν συγκαταλέγονται απλά στις κατώτερες από αυτές, αλλά εκπροσωπούν το κοινωνικό περιθώριο με όλα τα συμφραζόμενά του: απατεωνία, αεργία, επαιτεία ενώ παραπέμπουν ταυτόχρονα στον κόσμο των αισθήσεων, της αμαρτίας, ακόμη και στον ίδιο το διάβολο, όπως συμβαίνει εξάλλου με τους ομολόγους τους, τον γελωτοποιό ή και τον χωρικό.

Ταυτόχρονα, ακριβώς όπως ο γελωτοποιός και ο χωρικός, ο σαλτιμπάγκος εμφανίζεται στην τέχνη, με βασικό σκοπό να προκαλέσει στο θεατή το γέλιο, όπως ακριβώς η τέχνη που εξυπηρετεί στις παραστάσεις του δρόμου, δηλαδή η κωμωδία. Στο κωμικό αυτό έργο του Αννίμπαλε, η μαϊμού και ο σαλτιμπάγκος, σε ένα κεφάλτο ζευγάρι μοιράζονται ισότιμα, εκτός από τη θέση τους στη σύνθεση, την πρόθεση να προκαλέσουν το γέλιο, επιδεικνύοντας την ανοησία των ευτράπελων τρόπων τους.



εικ.80

*Δύο παιδιά πειράζουν μία γάτα (Due bambini che giocano con un gatto)*

Λάδι σε καμβά

66 x 88, 9 εκ.

Περ. 1588

Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη

### Προέλευση

Το έργο, παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται σε έναν αξιόλογο αριθμό απογραφών του 17<sup>ου</sup> και 18ου αιώνα, έρχεται στο προσκήνιο, κινεί δηλαδή το ενδιαφέρον των μελετητών, μόνο στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μέσω δύο σημαντικών για την ιστορία του γεγονότων. Το πρώτο ήταν η απόδοσή του στον Αννίμπαλε, για πρώτη φορά από τον Λόνγκι, το 1957,<sup>642</sup> υπό την επιρροή της έκθεσης του 1956 και την ‘ανακάλυψη’ της ηθογραφικής παραγωγής του Αννίμπαλε. Το δεύτερο ήταν η νέα

<sup>642</sup> R.Longhi, “Annibale” 1584?, *Paragone*, Τόμ. 89, τχ. 8, 1957, σελ. 39.

απόδοσή του στον Αννίμπαλε, το 1994,<sup>643</sup> λίγο μετά την αγορά του από το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, μέσω της δημοπρασίας των Sotheby's,<sup>644</sup> ως έργο του Αγκοστίνου.

Ο Κίθ Κρίστιανσεν (Keith Christiansen), επιμελητής της ευρωπαϊκής ζωγραφικής του Μετροπόλιταν, στο άρθρο που αφιερώνει στο έργο στον τιμητικό τόμο για τον Ντένις Μάον, το 2000,<sup>645</sup> περιλαμβάνει μία εκτενή και τεκμηριωμένη εκδοχή της 'ιστοριογραφίας' του έργου, όπως ο ίδιος την ονομάζει, που επιβεβαιώνει την προτεινόμενη, αρχικά από τον Μπενάτι, το 1994, απόδοση στον Αννίμπαλε.

Η "ιστοριογραφία" αυτή που επαναλαμβάνεται σε περίληψη από τον ίδιο το Μπενάτι στον κατάλογο της έκθεσης του 2006, ξεκινά από τη συλλογή του κόμη Τζιρόλαμο Ρανούτσι (Girolamo Ranuzzi 1611-1667) στη Μπολόνια. Στην απογραφή της συλλογής μετά το θάνατο του κόμη, με ημερομηνία 27 Αυγούστου 1667, το έργο αναφέρεται με τον τίτλο "δύο μορφές και ένας γάτος".<sup>646</sup>

Στη συνέχεια, βρίσκεται στην ομάδα των τριανταδύο πινάκων που ο γιος του Τζιρόλαμο, Καμίλλο Ρανούτσι επιχειρεί να πουλήσει στον καρδινάλιο Λεοπόλδο των Μεδίκων με ενδιάμεσο τον Αννίμπαλε Ρανούτσι. Στον κατάλογο που κατάρτισε ο Αννίμπαλε Ρανούτσι για τον Λεοπόλδο, τον Ιανουάριο του 1671, αφιερώνει στο έργο μία πιο επιμελή αναφορά: «Ένα έργο του Αννίμπαλε Καραάτσι, 28 ουγγιές πλάτος και 21 ουγγιές ύψος,<sup>647</sup> με μορφές που απεικονίζονται από τη μέση και πάνω και είναι ένας χωρικός, ένα κοριτσάκι και ένας γάτος...είναι σε πολύ καλή κατάσταση αλλά η τεχνοτροπία του είναι από αυτές που δεν φαίνονται εντελώς ολοκληρωμένες». <sup>648</sup> Ένας δεύτερος ειδήμονας, πρόσθεσε επιπλέον διευκρινιστικά σχόλια δίπλα στο

<sup>643</sup> Ο Κρίστιανσεν ισχυρίζεται ότι ο Μπενάτι του πρότεινε την απόδοση στον Αννίμπαλε μετά την αγορά. Επιστολή του Ντανιέλε Μπενάτι προς τον Κ. Κρίστιανσεν σώζεται στο αρχείο του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, με ημερομηνία 16 Μαΐου, 1994. Ωστόσο οι ημερομηνίες είναι πολύ κοντά. Ο Μπενάτι επίσημα σχολιάζει την απόδοση στον Αννίμπαλε στο "Un Sebastiano di Annibale Carracci da Modena a Dresda", *Nuovi Studi*, 1, 1996, σελ. 10, υπ. 8.

<sup>644</sup> Sotheby's, Λονδίνο, 20 Απριλίου 1994, αρ. 48.

<sup>645</sup> K. Christiansen, «The historiography of a once (and future?) Annibale Carracci», *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, επιμ. M.G. Bernardini, S.D. Squarzina, Claudio Strinati, Μιλάνο, 2000, σελ. 123 – 131.

<sup>646</sup> K. Christiansen, ό.π., σελ. 124: "Due figure et un gatto". Ο κατάλογος, σύμφωνα με τον Κρίστιανσεν δεν περιέχει λεπτομερείς περιγραφές των έργων επειδή η κληρονομιά περνάει απευθείας και ολόκληρη στον γιο του Καμίλλο.

<sup>647</sup> μτφ από oncie.

<sup>648</sup> «Ma non di quella maniera finita finita».

χωρικός: « ο οποίος κρατά στο ένα χέρι μία караβίδα» αλλά και την επαινετική του άποψη «είναι πολύ όμορφο».<sup>649</sup> Η τιμή που συνόδευε το έργο (1500 λίρες) αποδεικνύει, σύμφωνα με τον Κρίστιανσεν, και την μεγάλη αξία που του απέδιδε ο συγγραφέας του καταλόγου, καθώς ο *Σίσυφος*, του Γκουερτσίνο, στον ίδιο κατάλογο, «ένα έργο ωραιότατο από όλες τις απόψεις», εκτιμούνταν στις 2000 λίρες και μία *Παναγία*, με απόδοση στον Τιτσιάνο, στις 1500 επίσης.

Καθώς η συγκεκριμένη αγοραπωλησία δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, στις 24 Δεκεμβρίου, ο Καμίλλο Ρανούτσι συντάσσει έναν νέο κατάλογο, με οκτώ αυτή τη φορά έργα και πιθανό αγοραστή κάποιον Giambattista Savoia. Στην κορυφή της νέας αυτής λίστας βρίσκεται το έργο ως «Πίνακας της караβίδας, του κ. Αννίμπαλε Καράτσι».<sup>650</sup> Η δεύτερη αυτή προσπάθεια επίσης δεν απέδωσε καρπούς, όπως αποδεικνύεται από το γεγονός ότι οι πίνακες βρίσκονται ακόμη στην κατοχή του Καμίλλο, όταν αυτός πεθαίνει, τον Ιούλιο του 1678.<sup>651</sup>

Η περιουσία του Καμίλλο και φυσικά το σύνολο της συλλογής του, έπρεπε να μοιραστεί ανάμεσα στους δύο γιούς του, με αποτέλεσμα να καταρτιστεί ένα νέο ευρετήριο για τη συλλογή. Στο νέο αυτό ευρετήριο, στην κατάρτιση του οποίου εκτιμητής ήταν ο ζωγράφος Κάρλο Τσινιάνι (Carlo Cignani), με την συμμετοχή του μαθητή του Μαρκαντόνιο Φραντσεσκίни (Marcantonio Franceschini), το έργο περιλαμβάνεται ως «το παιχνίδι του γάτου και της караβίδας» και κοστολογείται με 300 λίρες, ανάμεσα στα τρία πιο ακριβά έργα της συλλογής, παρά την πεσμένη σε σχέση με τις προηγούμενες αγοραπωλησίες, τιμή του.<sup>652</sup> Την αξία του έργου επιβεβαιώνει, σύμφωνα πάντα με τον Κρίστιανσεν, η παρουσία ενός αντιγράφου στη συλλογή, σύμφωνα με το ευρετήριο του 1678. Η επόμενη απογραφή της συλλογής

<sup>649</sup> Ο δεύτερος αυτός κριτικός αντέστρεψε τις διαστάσεις του έργου αντικαθιστώντας το ύψος με το πλάτος και αντίστροφα, γεγονός που ο Κρίστιανσεν αποδίδει σε απλή αμέλεια. Ο Κρίστιανσεν, ταυτίζει την περιγραφή και τις διαστάσεις με το έργο του Μετροπόλιταν, παρόλο που το δεύτερο είναι μερικά εκατοστά μικρότερο: το έργο του Μετροπόλιταν είναι 66 x 88.9 εκ. ενώ το έργο στον κατάλογο του Ρανούτσι είναι 70 x 94 εκ. Ο ίδιος ο Κρίστιανσεν καταγράφει τη διαφορά στο άρθρο του, ενώ αντίθετα ο Μπενάτι, στον κατάλογο του 2006, δηλώνει ότι, σύμφωνα με τον Κρίστιανσεν, οι διαστάσεις των δύο έργων ταιριάζουν ακριβώς ( D. Benati, ό.π., σελ. 120).

<sup>650</sup>Κ. Christiansen, ό.π., σελ. 124: «Quadro del Gambaro del Sig. Anibale Carazza».

<sup>651</sup> Αντιθέτως, ο F. Chiodini, “Scena pubblica e dimensione private” στο *Bologna al tempo di Cavazzoni*, επ. M. Pigozzi, Μπολόνια, 1999, σελ.146 -147, υποστηρίζει ότι το έργο το αγόρασε ο Gianbattista Savoia μαζί με “varj pezzi di pitture di buoni maestri”.

<sup>652</sup> Ο *Σίσυφος*, του Γκουερτσίνο, έχει πέσει αντίστοιχα στις 300 λίρες. Βλ. ό.π., σελ. 127.



Ρανούτσι χρονολογείται το 1741, έτος θανάτου του Φραντσέσκο Τζιρόλαμο, του μεγαλύτερου από τους δύο γιους του Καμίλλο, <sup>653</sup> και δεν περιλαμβάνει το έργο του Αννίπαλε αλλά μόνο το αντίγραφό του.<sup>654</sup> Το έργο περιλαμβάνεται όμως στην καταγραφή της συλλογής του αρχιεπισκόπου της Φερράρα, καρδινάλιου Τομάσο Ρούφο (Tommaso Ruffo), το 1734.

Ο Ρούφο ήταν λεγκάτο, εκπρόσωπος του πάπα στη Μπολόνια από το 1721 ως το 1727, περίοδο κατά την οποία πιθανότατα απέκτησε το έργο. Η συλλογή Ρανούτσι, τραβούσε την προσοχή πολλών συλλεκτών για δεκαετίες, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία του Φραντσεσκίни με διάφορους σημαντικούς συλλέκτες.<sup>655</sup> Σύμφωνα με τον Ζανόττι (Zanotti), σύμβουλος του Ρούφο ήταν ο Pietro Ercole Fava, φίλος του Τζιουζέππε Μαρία Κρέσπι (Giuseppe Maria Crespi), πίνακες του οποίου είχαν περάσει ήδη στη συλλογή του καρδινάλιου, μέσω του Φραντσεσκίни. Στην συλλογή του Ρούφο, βρισκόταν επίσης το έργο του Βελάσκειθ, *Juan de Pareja*. Ο κατάλογος του 1734 είναι ιδιαίτερα επιμελής και το έργο περιλαμβάνεται μαζί με σύντομα, βιογραφικά κυρίως, σχόλια για τον Αννίπαλε και τους υπόλοιπους Καράτσι και ένα ποίημα.<sup>656</sup>

«Άντρας με μία караβίδα στο χέρι που τσιμπά το αυτί ενός γάτου, μαζί με μία γυναίκα και με αυτή την πράξη, γελάνε..ο Αννίπαλε Καράτσι έκανε αυτόν τον πίνακα...»

Οι δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος είναι οι εξής:

“Όσο πιο πολύ αντικρίζω το ‘καπρίτσιο’ αυτό,

τόσο το θαυμάζω περισσότερο

γιατί κάθε ώρα που περνάει τόσο πιο χαριτωμένο το βρίσκω.

<sup>653</sup> Παρόλο που δεν γνωρίζουμε ποιος από τους δύο αδελφούς κληρονόμησε τελικά τον πίνακα του Αννίπαλε, ο νεότερος αδελφός του Φραντσέσκο Τζιρόλαμο, Τζιοβάννι Μπατίστα, πεθαίνει το 1700 και το μερίδιό του περνάει κληρονομικά στον αδελφό του.

<sup>654</sup> Βλ. K.Chistiansen, ό.π., υπ. 35.

<sup>655</sup> Αναλυτικά ό.π., σελ. 127.

<sup>656</sup> Jacopo Agnelli, *Galleria di pitture dell' Emo e Rmo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc. Rime e Prose*, Φερράρα, 1734, σελ. 60. Οι δύο πρώτες στροφές του ποιήματος είναι οι ακόλουθες: “Benche tu gli abbia in picciol Quadro impressi./ Tanti bei tratti in poco sito avvivi./ Che con gioconda lepidezza arrivi./ Annibale gentile, a far gli eccessi. / Oh come son lepidi Affetti espressi!/ E un peccato, che sian di Vita privi:/ Per altro mi cred'io, se fosser vivi, / Che gli atti non sarian, se non gli stessi

Κι εσύ γιατί γελάς? Αχ και αν έπιανε το δικό σου αυτί

Τόσο χαμόγελο δεν θα βλέπαμε να χαράζει το στόμα σου <sup>657</sup>

Το 1738, ο Τομάσο Ρούφο, επέστρεψε με τη συλλογή του στη Ρώμη, όπου έμεινε μέχρι το θάνατό του, το 1753. Η συλλογή του πέρασε στα χέρια του Λιτέριο Ρούφο (Litterio Ruffo), δούκα του Baranello και μαζί του στη Νάπολη, όπου το είδαν για πρώτη φορά ο Sir Ουίλλιαμ Χάμιλτον και ο ανηψιός του, Τσαρλς Γκρεβίλ (Charles Greville), το 1769, κατά τη διάρκεια του ‘gran tour’ τους. Το 1774, σε ένα γράμμα του Χάμιλτον προς τον ανηψιό του, σχετικά με τις διαπραγματεύσεις για την αγορά έργων από τον Λιτέριο Ρούφο, συναντάμε ένα ακόμη σχόλιο για το έργο του Αννίμπαλε: «Οι χαρακτήρες του αγοριού και του κοριτσιού στο έργο του Αννίμπαλε Καράτσι είναι λαϊκοί, <sup>658</sup> αλλά πολύ όμορφα ζωγραφισμένοι. Ωστόσο η τιμή παραμένει μέχρι και 500 δουκάτα ενώ οι τιμές των υπόλοιπων έργων που επιθυμείς είναι πολύ υψηλές». <sup>659</sup> Τον Ιανουάριο του 1776, ο Χάμιλτον ανακοινώνει επίσημα την απόκτηση του έργου, μαζί με ένα του Αλμπάνι και τη *Λουκρητία*, του Κανιάτσι (Guido Cagnacci). Το 1810, με την πώληση της συλλογής Γκρένβιλ, το έργο περνάει, για 65 λίρες, στον 5<sup>ο</sup> Earl of Carlisle και παραμένει στο κάστρο του Χάουαρντ μέχρι το 1944.

Ο Βάαγκεν που επισκέπτεται το κάστρο, το 1835, σχολιάζει το έργο ως: «ένα αγόρι και ένα κορίτσι με μία γάτα. Πολύ ζωντανό και χιουμοριστικό». <sup>660</sup> Μετά την πώληση και της συλλογής του Χάουαρντ, εμφανίστηκε σε δύο δημοπρασίες ως έργο του Αννίμπαλε, μέχρι το 1991 που εμφανίστηκε στον κατάλογο των Sotheby’s, με απόδοση στον Αγκοστίνιο. <sup>661</sup> Ακόμα και αν το πρωτότυπο έργο, είναι αυτό του

<sup>657</sup> Τρίτη στροφή: “Quando piu il guardo al bel capriccio io fiso./ Piu meraviglia dal pensier mi sbocca./ Perche ognor piu leggiadro io lo ravviso”.

Τέταρτη στροφή: “E colei se la ride? Oh almeno tocca / Fosse l’orrechia sua! che in tanto riso/ Non le vedremmo sgangherar la Bocca”.

<sup>658</sup> Ο όρος είναι ‘vulgar’. “Vulgar but finely touched..” A. Morrison, *The Hamilton and Nelson Papers* (1893-1894), I, επιστολή 37. Οι επιστολές 40, 52, 56, 58-59, 60-62, 71 αφορούν τους διακανονισμούς για την αγορά του πίνακα του Αννίμπαλε.

<sup>659</sup> K.Christiansen, ό.π., σελ. 128.

<sup>660</sup> Waagen, *Treasures of art in G. Britain...*, 1854, III, σελ.325, vo. 125: “A boy and a girl with a cat. Very animated and humorous”.

<sup>661</sup> Η απόδοση στον Αγκοστίνιο οφείλεται στον Πόσνερ. Βλ. D. Posner, ό.π., τόμ. II, σελ. 78, αρ. καταλόγου 184.

Παλάτσο ντελ Τζιαρντίνο με απόδοση στον Αγκοστίνο, <sup>662</sup> η ποιότητα του έργου του Μετροπόλιταν είναι εξίσου υψηλή, ενώ η τεχνοτροπία και κυρίως ο τρόπος διαπραγμάτευσης και σύνθεσης του θέματος παραπέμπουν στον Αννίμπαλε.

Η τεκμηρίωση του περάσματός του από συλλογή σε συλλογή, μας δίνει δύο σημαντικές πληροφορίες για το έργο. Πρώτον, ότι περιλαμβάνεται ήδη στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, σε μία σημαντική συλλογή της Μπολόνια, όπως αυτή των Ρανούτσι. <sup>663</sup> Το γεγονός επιβεβαιώνει την μεγάλη άνοδο της φήμης του Αννίμπαλε κατά τις δεκαετίες 1630 με 1640, <sup>664</sup> όπως αποδεικνύει εξάλλου η κυκλοφορία των χαρακτηριστικών του Σιμόν Γκιουλάν, το 1646, παρά την ταπεινή θεματική τους και ενάντια σε κάθε κανόνα της θεωρίας της τέχνης.

Δεύτερον παρέχει την ενδιαφέρουσα πληροφορία ότι οι υπεύθυνοι για την καταλογογράφηση του έργου κατά το 17<sup>ο</sup>, 18<sup>ο</sup>, και 19<sup>ο</sup> αιώνα, χαρακτήριζαν τους εικονιζόμενους χαρακτήρες ως ‘λαϊκούς’. Ο σκανδαλιάρης νεαρός με την караβίδα περιγράφεται ακόμη και ως ‘χωρικός’.

Ο Λόνγκι χρονολογεί το έργο μεταξύ 1583 και 1584, <sup>665</sup> συγκρίνοντας την διαπραγμάτευσή του με αυτήν του *Άντρα που τρώει φασόλια*, ενώ οι Μπενάτι και Κρίστιανσεν το τοποθετούν μερικά χρόνια αργότερα, λίγο μετά το ταξίδι του Αννίμπαλε στη Βενετία, το 1587-88, <sup>666</sup> εύλογη υπόθεση, δεδομένης της βενετσιάνικης επιρροής που παρουσιάζει το έργο.

## Περιγραφή

Ένα αγόρι και ένα κορίτσι εικονίζονται από τη μέση και πάνω, την ώρα που επιχειρούν να πειράξουν ένα γάτο, που βρίσκεται κουρνιασμένος σε ένα τραπέζι.

---

<sup>662</sup> Καθώς δεν σώζεται δεν έχουμε λεπτομέρειες για την ποιότητα ή την τεχνοτροπία του, ενώ η περιγραφή, όπως εμφανίζεται στην απογραφή του Palazzo del Giardino του 1680, παρουσιάζει και κάποιες διαφορές, όπως είναι το χρώμα της ενδυμασίας του νέου: “Un uomo vestito di rosso all’antica con frappa al collo, tiene un gambaro alla destra, quale con una ciampa piglia l’orecchio ad un gatto bianco e rosso presso una fantesca, di Agostino Carrazza (Campori, 1870, σελ. 263).

<sup>663</sup> Όπως υπογραμμίζει ήδη ο Κρίστιανσεν. Ό.π., σελ. 128.

<sup>664</sup> Όταν σύμφωνα με τον Κρίστιανσεν πιθανολογείται η αγορά του έργου.

<sup>665</sup> R. Longhi, ό.π., σελ. 39. Ο Λόνγκι τονίζει την επιρροή Μπασσάνο.

<sup>666</sup> K. Christiansen, ό.π., σελ. 128.

μπροστά τους. Το αγόρι, ηλικίας δέκα έως δώδεκα χρονών, κρατά με το δεξί του χέρι μία καραβίδα από την ουρά, κατευθύνοντας προσεκτικά τις δαγκάνες της πάνω από το δεξί αυτί του γάτου. Το δεξί του χέρι είναι ακουμπισμένο στην πλάτη του γάτου που είναι μεγάλος, με κανελιά ράχη και άσπρη κοιλιά. Με την ουρά κάτω από τα σκέλια, εμφανίζεται έτοιμος για επίθεση. Στα δεξιά του αγοριού, ένα μικρότερο σε ηλικία κορίτσι, εικονίζεται προφίλ, με το ενδιαφέρον της στραμμένο προς το γάτο. Το αριστερό της χέρι είναι ακουμπισμένο συνωμοτικά στον ώμο του αγοριού, ενώ το δεξί είναι αφημένο ανέμελα στο τραπέζι, ακριβώς μπροστά στο κεφάλι του γάτου και στην ίδια ευθεία με το στόμα του. Επάνω στο τραπέζι, μία δεύτερη καραβίδα κατευθύνεται επίσης προς τα πόδια του ανυποψίαστου γάτου.

Τα δύο παιδιά είναι ντυμένα απλά αλλά φροντισμένα. Το αγόρι φορά κίτρινη μπλούζα μέσα από την οποία διακρίνεται το παραδοσιακό λευκό πουκάμισο με το γιακά. Το κοριτσάκι φορά το φουστάνι της επάνω από ένα πουκάμισο με κόκκινα μανίκια, ενώ στο ντεκολτέ της διακρίνεται το άσπρο εσώρουχο. Το γεγονός ότι το ντύσιμο της είναι τυπικό της εποχής, αποδεικνύεται από τα έργα των Κάμπι, όπου οι πωλήτριες ντύνονται με παρόμοιο τρόπο, όπως αργότερα, και οι νεαρές γυναίκες που ποζάρουν για τα θρησκευτικά έργα του Καραβάτζο με τα καθημερινά τους ρούχα.

Το κορίτσι είναι ξανθό με ροδαλό πρόσωπο, Τα μαλλιά της, στερεωμένα αυστηρά σε κότσο με κόκκινη κορδέλα, σχηματίζουν ωστόσο παιχνιδιάρικες μπουκλές γύρω από το πρόσωπό της. Η θέση του κεφαλιού της, δεξιό προφίλ προς τρία τέταρτα, επιτρέπει στο θεατή να δει το σκανδαλιάρικο χαμόγελο που διαγράφεται στο πρόσωπό της και την ανυπομονησία που βάφει τα μάγουλα και τα αυτιά της κόκκινα. Το αγόρι, με κοντό ατημέλητο κούρεμα, γέρνει δεξιά προς το κοριτσάκι και χαμογελά επίσης σκανδαλιάρικα, με κλειστά χείλη και κοκκινωπά μάγουλα.

Το φόντο, καφέ και ουδέτερο δεν μας δίνει καμμία πληροφορία για το χώρο, σύμφωνα με τη συνήθη τακτική του Αννίμπαλε. Αντίθετα ο ζωγράφος δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην διαπραγμάτευση του φωτός. Οι μορφές φωτίζονται από πίσω και το παιχνίδι φωτός - σκιάς αποτυπώνεται κυρίως στο κίτρινο ένδυμα του νεαρού αγοριού. Μία ακτίνα φωτός πέφτει στον αριστερό ώμο του αγοριού, ενώ στο μπροστινό μέρος του ενδύματός του αποτυπώνεται η σκιά του κεφαλιού της γάτας

αλλά και του σώματος του κοριτσιού.<sup>667</sup> Τα κεφάλια, του αγοριού, του κοριτσιού και του γάτου σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο που οριοθετεί τη δράση της σκηνής, χωρίς καμμία πρόσθετη αφηγηματική λεπτομέρεια, εκτός από τα παιδιά και την πράξη στην οποία είναι επικεντρωμένα.<sup>668</sup>

Τα χρώματα του έργου ανήκουν στην γνωστή παλέττα των ηθογραφικών σκηνών και η διαπραγμάτευση χαρακτηρίζεται από τις ίδιες ανάγλυφες και διακοπτόμενες πινελιές που δίνουν την εντύπωση ότι πρόκειται για ατέλειωτο έργο, όπως σχολιάζεται εξάλλου σε μία από τις απογραφές όπου αναφέρεται. Τον τόνο δίνουν στο έργο το κίτρινο και τα κόκκινο στα ρούχα των παιδιών, όπως και το λευκό στα πουκάμισά τους και στην κοιλιά του γάτου. Η διαπραγματευτική τόλμη του Αννίμπαλε επιδεικνύεται στον τρόπο που αποδίδει το γιακά του αγοριού. Οι κοφτές και πηχτές πινελιές λευκού χρώματος, παραπέμπουν μόνο σε μεταγενέστερες ζωγραφικές πρακτικές, όπως αυτή του Βελάσκειθ.

Ο χειρισμός του θέματος είναι το ίδιο πρωτότυπος με το ίδιο το θέμα. Ο ζωγράφος αποδίδει το περιεχόμενο σκηνοθετώντας με προσοχή την στάση και την έκφραση των παιδιών. Το περιεχόμενο του έργου τονίζεται από το χαμόγελο και την συνωμοτική στάση τους πολύ περισσότερο από ότι μέσω του ενδεχόμενου συμβολικού χαρακτήρα της караβίδας ή του γάτου. Το σκανδαλιάρικο βλέμμα τους προτρέπει τον Ανιέλι στο στίχο : «Κι εσύ γιατί γελάς? Αχ και να έπιανε το δικό σου αυτί τόσο χαμόγελο δεν θα βλέπαμε να χαράζει το στόμα σου».

### Πρόσληψη

Το έργο πέρα από το ζήτημα της απόδοσής του, δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους μελετητές. Το ενδιαφέρον για την ζωγραφική του ποιότητα αποδεικνύεται και εδώ μεγαλύτερο από το ενδιαφέρον για την ερμηνεία του. Η προώθηση της απόδοσης στον Αννίμπαλε, έναντι του λιγότερου διάσημου Αγκοστίνου, αποτελεί ένα πρόσθετο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση, ενώ οι δύο μελετητές

<sup>667</sup> Ο τρόπος που ο ζωγράφος αποδίδει την φωτεινή ακτίνα στον αριστερό ώμο του αγοριού, είναι παρόμοιος με τον τρόπο που το φως αντανακλάται στο ψάθινο καπέλλο του χωρικού, στο έργο της Γκαλερία Κολόννα.

<sup>668</sup> Υπάρχει ένα σχέδιο με παιδικά κεφάλια στη σειρά που πιθανά σχετίζεται με το έργο. Βλ. D. Mahon, *Mostra dei Carracci*, 1956, εικ. 77. Βρισκόταν στη συλλογή Ellesmere.

επισημαίνουν για άλλη μία φορά την νατουραλιστική και πρωτοποριακή του διαπραγμάτευση.<sup>669</sup>

Στο πλαίσιο της γενικότερης προσπάθειας αναβάθμισης των ηθογραφικών σκηνών σε αφηγηματικές, η περιγραφή του Κρίστιανσεν, τονίζει τον αφηγηματικό χαρακτήρα της σύνθεσης: «το έργο υπονοεί ένα γεγονός που εξελίσσεται στο χρόνο με ένα αποτέλεσμα που ο θεατής καλείται να μαντέψει. Αυτό αποτελεί καινοτόμο προσέγγιση που ξεπερνάει σε ωριμότητα ακόμα και τη σύνθεση του *Άντρα που τρώει φασόλια* ή του *Αγοριού που πίνει*. Απομακρύνει την ηθογραφία από την απλή αναπαράσταση η το πάγωμα μίας στιγμής στο χρόνο – a tranche de vie – και του προσθέτει το χαρακτήρα αφήγησης».<sup>670</sup>

Και οι δύο συγκρίνουν επιγραμματικά το έργο με το σχέδιο της Σοφονίσμπα Ανγκουϊσόλα (Sofonisba Anguissola), *Αγόρι που το δαγκώνει καρβίδα* και προσθέτουν την συνήθη άποψη περί αποστασιοποίησης του έργου από τα κωμικά έργα των Κάμπι και Πασσαρόττι.<sup>671</sup> Επίσης προτείνουν, αλλά χωρίς περαιτέρω ανάπτυξη, την ύπαρξη κάποιας τοπικής παροιμίας ή κάποιας ηθικού τύπου διδαχής πίσω από την εικονογραφία του,<sup>672</sup> σχετική με τις γάτες ή τις ασυλλόγιστες πράξεις, σύμφωνα με το πρότυπο των φλαμανδών ζωγράφων.<sup>673</sup>

---

<sup>669</sup> K.Christiansen, ό.π., σελ. 128-129. Την οποία ωστόσο βρίσκουν κατώτερη από αυτήν του *Χωρικού που τρώει φασόλια*.

<sup>670</sup> K. Christiansen, ό.π., σελ. 130. Παραδοσιακά (βλ. εδώ, κεφ. 2) οι ηθογραφικές σκηνές στερούνται αφήγησης, ένα πρόβλημα που εύλογα θα ανησυχούσε τους θεωρητικούς του 17<sup>ου</sup> αιώνα, σχετικά με την καλλιτεχνική αξία του έργου αλλά όπως φαίνεται εξακολουθεί να τους απασχολεί στον 21<sup>ο</sup>.

<sup>671</sup> K. Christiansen, ό.π., σελ. 130. Ο Μπενάτι δεν αναφέρεται καθόλου στους Κάμπι, εξάλλου το κείμενό του ακολουθεί πιστά αυτό του Κρίστιανσεν.

<sup>672</sup> Ο.π.

<sup>673</sup> Καμμία ωστόσο πρόταση για συγκεκριμένη παροιμία ή διδαχή δεν περιλαμβάνουν στα άρθρα τους.



**Εικ.81** Σοφονίσμα Ανγκουϊσόλα, *Ο Αστρούμπαλε ενώ τον τσιμπάει μία καραβίδα*, Μαύρη κιμωλία και κάρβουνο σε χαρτί, 33.3 x 38. 5, περ. 1554, Μουσείο Καποντιμόντε, Νάπολη

Η αγωνία των δύο μελετητών να αποστασιοποιήσουν το έργο από την κωμική παράδοση των Κάμπι και Πασσαρότσι, αγνοεί ένα πολύ σημαντικό συνδετικό κρίκο μεταξύ της Ανγκουϊσόλα και του Αννίμπαλε, επίσης από την Κρεμόνα: τον Βιντσέντσο Κάμπι. Πραγματικά, σε αντίθεση με την έμφαση στη σχέση Ανγκουϊσόλα – Αννίμπαλε, που επισημαίνεται ήδη από τον Λόνγκι το 1957, ο συσχετισμός με την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση της καραβίδας στο έργο του Βιντσέντσο Κάμπι δεν έχει μέχρι σήμερα σχολιαστεί παρά μόνο από την Άντζελα Γκιράρντι που περιορίζεται στο μορφολογικό επίπεδο, το 2000.<sup>674</sup>

Στις τρεις εκδοχές των *Ιχθυοπωλών*, του Κάμπι (βλ. εικ. 42, 43, 44), περιλαμβάνεται το μοτίβο του παιδιού που κλαίει, καθώς μια καραβίδα είτε κρέμεται από το χέρι του, είτε έχει κλείσει το δάχτυλό του στις δαγκάνες της. Και ενώ το σχέδιο της Ανγκουϊσόλα, που χρονολογείται εξάλλου γύρω στο 1554, πολύ νωρίτερα δηλαδή από τα έργα του Κάμπι, αποτελεί κατά κύριο λόγο φυσιογνωμική μελέτη και προορίζεται για πορτραίτο,<sup>675</sup> οι συνθέσεις του Βιντσέντσο Κάμπι, όπως έχει ήδη σχολιαστεί, βρίσκονται χρονολογικά, θεματικά και εικονογραφικά πολύ κοντά στην ηθογραφική παραγωγή του Αννίμπαλε.

<sup>674</sup> A. Ghirardi, “Ricerche parrallele, Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna”, *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, ό.π., σελ. 98.

<sup>675</sup> Πρόκειται για πορτραίτο της ίδιας της ζωγράφου με τον νεαρό αδελφό της.

Ο συσχετισμός με το αναγεννησιακό πρότυπο της Ανγκουϊσόλα, για το οποίο έχει εκδηλώσει τον θαυμασμό του ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος,<sup>676</sup> ενισχύει πολύ περισσότερο το κύρος του έργου και συνδέεται πολύ πιο εύκολα με την επίσημη παραγωγή του ζωγράφου, σε σύγκριση με το έργο του Βιντσέντσο που διαπραγματεύεται μία σκηνή από την αγορά. Ακόμη και ο συσχετισμός με τον Καραβάτζο, τον διαβολικό Αντι – Μιχαήλ Άγγελο,<sup>677</sup> τα έργα του οποίου κρίνονται ‘πιο φιλόδοξα από ποιητική άποψη και συμβολισμό’, είναι πιο εφικτός για τον Κρίστιανσεν από οποιοδήποτε συσχετισμό με τις παρωδίες του Κάμπι.<sup>678</sup>

Ωστόσο, το σχέδιο της Ανγκουϊσόλα, μπορεί να συσχετιστεί πολύ πιο άμεσα, τόσο ως φυσιογνωμικό αλλά και εικονογραφικό πρότυπο, με το πρώιμο έργο του Καραβάτζο *Αγόρι που το δαγκώνει σαύρα*, και λιγότερο με το έργο του Αννίμπαλε, και τον παιγνιώδη, αν όχι σατιρικό, χαρακτήρα του.<sup>679</sup> Η βασική ομοιότητα μεταξύ των τριών έργων των Ανγκουϊσόλα, Κάμπι, Καράτσι, είναι ο συνδυασμός παιδί – καραβίδα, η εμφάνισή του οποίου σε τρία διαφορετικά έργα με προέλευση από τη Βόρεια Ιταλία, σίγουρα δεν είναι τυχαίος.

Ο Μπραμ ντε Κλερκ (Bram de Klerck), στον κατάλογο της έκθεσης του 2000, στην Κρεμόνα, με θέμα τον Βιντσέντσο Κάμπι και τις σκηνές από την καθημερινή ζωή,<sup>680</sup> απομονώνει το εικονογραφικό μοτίβο του παιδιού που το δαγκώνει καραβίδα, ως το μοναδικό κωμικό στοιχείο του πίνακα,<sup>681</sup> ενώ παραπέμπει επίσης στο μύθο του

<sup>676</sup> Οι μελετητές της Ανγκουϊσόλα υπογραμμίζουν την αναφορά του σχεδίου αυτού στην επιστολή του φίλου του Μιχαήλ Αγγέλου, Τομάσο Καβαλιέρι (Tomaso Cavalieri), προς τον Κόζιμο Ι των Μεδίκων, το 1562, καθώς και την ευχαριστήρια επιστολή του πατέρα της, Αμιλκάρε, προς το ζωγράφο βλ. π.χ. Daniela. Pizzagalli, *La signora della pittura*, Μιλάνο, Rizzoli, 2003, σελ. 54-56.

<sup>677</sup> Σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Βιντσέντσο Καρντούτσο. Βλ. υπ. 369.

<sup>678</sup> Στο τέλος του άρθρου του, ακριβώς μετά τη δήλωση «The picture definitely abandons the burlesque world of Vincenzo Campi and Passerotti», ο Κρίστιανσεν δηλώνει: «not until Caravaggio's fortune teller and cardsharps, painted half a decade later, do we find a compelling analogy for endowing genre painting with a like complexity and poetic ambition».

<sup>679</sup> Για τη σχέση του *Αγοριού που το δαγκώνει σαύρα* με το σχέδιο της Ανγκουϊσόλα βλ. L. J. Slatkes, “Caravaggio's *Boy bitten by a Lizard*”, *Tribute to Wolfgang Stechow*, Νέα Υόρκη, 1976, σελ. 148-153.

<sup>680</sup> Bram de Klerck, “Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi”, *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, επιμ. F. Paliaga, Κρεμόνα, Skira, 2000, σελ. 39-49.

<sup>681</sup> Ο.π., σελ. 44.



παιδιού με το σκορπιό, όπως βρίσκεται στο *Cremonensis fabulae centum* του Γκαμπριέλλο Φέρνο (Gabriello Faerno).<sup>682</sup>

xxvi

L'enfant et le Scorpion

Un jeune enfant prenant des fauterelles,

Couroit sur celles-ci, couroit sur celles la

Un scorpion au milieu d'elles

Le voyant s'approcher, d'un fier venin s'enfla

Et dressant comme un triat sa queue empoisonnée

Arrête, lui dit il, hola,

Ou d'un prompte morte ta vie est terminée

Un etat est sur son penchant,

Lorsque l'on y confond le bon et le méchant.

Σκοπός του Ντε Κλερκ είναι να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του σε σχέση με την ερμηνεία που προτείνει για τις κωμικές σκηνές του Βιντσέντσο, οι οποίες κατά τη γνώμη του, εικονογραφούν την αμαρτωλή πλευρά του κόσμου, προς γνώση και συμμόρφωση των πιστών. Φανερά επηρεασμένος από την θεωρία του κρυμμένου συμβολισμού των Ντε Γιόνγκ και Έμμονς για την ερμηνεία των αγορών των Άρτσεν και Μπουκελάερ ως παροτρύνσεις ηθικολογικού περιεχομένου, αναζητά το ίδιο κρυμμένο νόημα πίσω από τις κωμικές σκηνές του Βιντσέντσο Κάμπι.<sup>683</sup> Η συνολική πρόταση του Ντε Κλερκ είναι δύσκολο να επαληθευτεί για τους *Ιχθυοπώλες*, ενώ ο σκορπιός και η караβίδα έχουν βασικές διαφορές τόσο στη φύση

<sup>682</sup> Gabriello Faerno, "Puer & Scrpis", *Centum Fabulae ex antiquis scriptoribus delectae*, Βρυξέλλες, Apud Franciscum Foppens, 1682, σελ. 51. Η γαλλική μετάφραση είναι από την έκδοση του 1743 με τίτλο *Fabulae centum / Ex antiquis auctoribus delectae, carminibus explicatae, novisque aere incisus iconibus adornatae*, μτφ στα γαλλικά του "Mr Perrault", της Γαλλικής Ακαδημίας, Λονδίνο, Apud Guill. Darres, & Claude Du Bosc, 1743, σελ. 62.

<sup>683</sup> Είναι περίεργο πως ο συγγραφέας, παρόλο που αναγνωρίζει στις σκηνές του Κάμπι τον ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, καθώς και τη νουθεσία προς τον θεατή σχετικά με τον εικονιζόμενο τρόπο ζωής, αποφεύγει με ιδιαίτερη προσοχή τον σκόπελο της ταξικής σάτιρας. Οικειοποιείται ως ένα βαθμό την προσέγγιση του Κίθ Μόξι, χωρίς όμως τα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Επίσης διαφοροποιεί το έργο από την κωμική ζωγραφική στην οποία αναφέρεται ο Παλεόττι, ενώ απορρίπτει την ερμηνεία του Μπάρν Ουίντ για τον φρούδικό - κωμικό χαρακτήρα των αγορών του Κάμπι ως ανιστόρητη. Βλ. Bram de Klerck, ό.π., σελ. 43 και B.Wind, "Vincenzo Campi and Hans Fugger: A Peep at Late Cinquecento Bawdy Humor", *Arte Lombarda*, τόμ. 47-48, 1977, σελ. 108-114.

όσο και στη συμβολική τους χρήση. Ωστόσο, το δάγκωμα του σκορπιού ως τιμωρία της απροσεξίας ή απερισκεψίας ενός παιδιού, ως συμβολισμός ταιριάζει απόλυτα με την εικονογραφία του συνόλου των έργων στα οποία η караβίδα εμφανίζεται. Στην περίπτωση του Κάμπι, η τιμωρία του παιδιού υπογραμμίζει την χαμηλή διανοητική ικανότητα που κληρονομεί από τους άξεστους και αδαείς γονείς του, που αδυνατούν να ξεχωρίσουν το καλό από το κακό. Έτσι το σατιρικό πορτραίτο της οικογένειας των χωρικών επενδύεται με ένα ακόμη στοιχείο.

Στην περίπτωση του έργου του Αννίπαλε, η караβίδα είναι πολύ πιθανό να αποτελεί ταυτόχρονα το εργαλείο και το σύμβολο της ασυλλόγιστης πράξης για την οποία θα τιμωρηθούν πολύ πιθανά τα δύο παιδιά, με την αντεπίθεση του γάτου. Το έργο της Ανγκουϊσόλα δεν αποκλείεται να περιέχει επίσης κάποια συμβολική νότα που συνδέει το κλάμα του παιδιού με την ασυλλόγιστη πράξη του. Πολύ πιθανά το δάγκωμα της караβίδας να αποτελούσε συνηθισμένο φαινόμενο, συνδεδεμένο με την απροσεξία των παιδιών, που απέκτησε σταδιακά συμβολικό χαρακτήρα.

Υπάρχει ακόμη ένα έργο, με παρόμοιο εικονογραφικό μοτίβο, που χρονολογείται μερικές δεκαετίες αργότερα. Πρωταγωνιστεί ένα νεαρό αγόρι, η έκφραση του οποίου δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες για το βαθμό της νοημοσύνης του. Πρόκειται για το *Νέος μπροστά σε ένα κουβά караβίδες*, που αποδίδεται σε ακόλουθο του Караβάτσο.<sup>684</sup> Σε αντίθεση με το *Αγόρι που το δαγκώνει σαύρα*, του Караβάτσο, ο κωμικός χαρακτήρας του έργου είναι έκδηλος. Ο νεαρός με ολάνοιχτο στόμα, ακόμα ξαφνιασμένος, ποζάρει με την караβίδα να κρέμεται από το δάχτυλο του μπροστά σε ένα κουβά γεμάτο караβίδες. Το γεγονός ότι το αγόρι δεν ξέφυγε το τσίμπημα δηλώνει φανερά την ανοησία του, όπως εξάλλου και η ανόητη γκριμάτσα του.

---

<sup>684</sup> Το έργο αποδόθηκε πρόσφατα, το 2013, στον Pensionnante del Saraceni. Βλ. Κατάλογος Sotheby's, 2013. Διαστάσεις 102,2 x 79,1 εκ.



Εικ. 82 Pensionnate del Saraceni, *Αγόρι που το δαγκώνει караβίδα*, Λάδι σε καμβά, 102.2 x 79.1, Κατάλογος Sotheby's 2013, Ιδιωτική Συλλογή.

Ένα πολύ σημαντικό γεγονός που παραμένει ασχολίαστο είναι ότι το θέμα του έργου, το παιχνίδι δύο παιδιών, αποτελεί ακόμη μία θεματική καινοτομία του Αννίμπαλε. Όπως ακριβώς οι χωρικοί, οι σαλτιμπάγκοι και οι γελωτοποιοί, τα παιδιά δεν εμφανίζονται στην τέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης παρά μόνο σε πορτραίτα, δηλαδή μόνο όταν ανήκουν σε οικογένειες ηγεμόνων, όπου εικονογραφούνται είτε μαζί με τους γονείς τους είτε ανεξάρτητα από αυτούς, σαν μικρού μεγέθους αντίγραφα του κύρους και της συμπεριφοράς της οικογένειάς τους.

Παρόμοια θεματική με το έργο του Αννίμπαλε, δεν αναπτύσσεται παρά στην Ολλανδία, περίπου μισό αιώνα αργότερα, ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για την ανατροφή και τη μόρφωση των παιδιών που αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά αλλά και τους νεωτερισμούς της ολλανδικής κοινωνίας του Χρυσού Αιώνα. Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τοποθετείται σύμφωνα με τον Αριές (Ariès) η αρχή της μοντέρνας οικογένειας αλλά και οι απόψεις ότι τα παιδιά έχουν δικαίωμα στη μόρφωση.<sup>685</sup>

Τα παιδιά που παίζουν με τις γάτες αλλά και τις караβίδες, τα χέλια και τα ποντίκια, δεν εκπροσωπούν μια ανώτερη κοινωνικά τάξη, ανεξάρτητα της χώρας ή της εποχής που αντιπροσωπεύουν. Η караβίδα συνδέεται στην παράδοση της βόρειας Ιταλίας με την ασυλλόγιστη συμπεριφορά της νεαρής ηλικίας ή την έλλειψη

<sup>685</sup> Γενικά για το παιδί στην ολλανδική τέχνη του 17ου αιώνα βλ. M. F. Durantini, *The child in seventeenth century dutch art*, Άν Άρμπορ(Ann Arbor) Μίτσιγκαν, UMI Research Press, 1983.

νοημοσύνης που υπαγορεύει η κατώτερη κοινωνική προέλευση, όπως υπαινίσσονται τα έργα του Κάμπι. Πρόκειται για τα παιδιά των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, όπως οι νεαροί πρωταγωνιστές του έργου του Αννίμπαλε.

Μία δεύτερη εκδοχή για την ερμηνεία του έργου, υπογραμμίζει επίσης, παρά την πρόθεση του συγγραφέα της, την κοινωνική θέση των εικονιζόμενων. Ο Λουμπομίρ Κονέκνι (Lubomír Konečný), στο άρθρο του με τίτλο «Οι πέντε αισθήσεις από τον Αριστοτέλη στον Κονσταντάν Μπρανκούζι»,<sup>686</sup> προτείνει την πρόσληψή του έργου του Αννίμπαλε, ως εικονογράφηση της αφής, μία υπόθεση που προτείνει επίσης για τον *Άντρα που τρώει φασόλια* και το *Αγόρι που πίνει*, τα οποία προσλαμβάνει ως πιθανές αναπαραστάσεις της γεύσης.<sup>687</sup>

Αντίθετα από τις αισθήσεις της όρασης, της ακοής και της όσφρησης, οι αισθήσεις της γεύσης και της αφής συνδέονται με δραστηριότητες που ταιριάζουν σε κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι αισθήσεις, ειδικά στην περίοδο της Αναγέννησης, όταν σπάνια απεικονίζονται, συνδέονται με χαμηλό νοητικό επίπεδο, έτσι ώστε να τονιστεί η αντίθεση πρακτικής και νόησης όπως επίσης χειρωνακτικής και διανοητικής δραστηριότητας. Αργότερα, όταν οι αισθήσεις της όρασης και της ακοής εξευγενίζονται, αυτές της αφής και της γεύσης παραμένουν υποβαθμισμένες. Με την εικονογράφηση της αφής συνδέεται επανειλημμένα το μοτίβο της αφαίρεσης της ψείρας, ένα μοτίβο όπου ο ταξικός χαρακτήρας είναι ιδιαίτερα εμφανής.

Στην αναπαράσταση των πέντε αισθήσεων από τον Ζαν Μολενάερ της σειράς της Χάγης, ανάμεσα στις χυδαίες μορφές που επιλέγονται να εκπροσωπήσουν τις αισθήσεις, οι πιο άξεστες είναι σίγουρα αυτές που εκπροσωπούν την αφή. Μία σύζυγος επιτίθεται με παντόφλα στις ψείρες ενός αγροίκου άντρα.<sup>688</sup>

<sup>686</sup> Στον κατάλογο της έκθεσης *I cinque sensi nell'arte Immagini del Sentire*, (Κρεμόνα, 21 Σεπτ. 1996 – 12 Ιαν. 1997), Κρεμόνα, 1996, σελ. 37 και εικ. σελ. 39.

<sup>687</sup> Την υπόθεση απορρίπτει ο Κρίστιανσεν (Βλ Κ. Christiansen, ό.π., σελ. 131, υπ. 50) και την αγνοεί εντελώς ο Μπενάτι.

<sup>688</sup> Ό.π., σελ. 213.



Εικ. 83.  
Ζαν Μολενάερ, *Αφή*, Λάδι σε καμβά, 19.5 24  
εκ., 1637, Βασιλική Συλλογή, Mauritshuis,  
Χάγη



**Εικ. 84** Νέος που πίνει, Λάδι σε καμβά, 56 x 44 εκ, 1582-83, Μουσείο Τέχνης, Κλίβελαντ



**Εικ. 85** Νέος που πίνει, Λάδι σε καμβά, 61.4 x 44.4 εκ., 1583-84, Nathan Fine Art, Ζυρίχη



**Εικ. 86** Νέος που πίνει, Λάδι σε καμβά, 72.3 x 61.5 εκ., περ. 1583, Christ Church, Οξφόρδη

### Νέος που πίνει

Το θέμα του ‘νέου που πίνει’ σώζεται σε τρεις εκδοχές ενώ μία τέταρτη αποδίδεται στον Αννίπαλε στην έκθεση του 1956, παρά τις σημαντικές διαφορές που παρουσιάζει τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στη σύνθεση (εικ.86α).



Η εκδοχή της Οξφόρδης (εικ. 86) είναι πιθανώς η αρχαιότερη, αλλά και η μεγαλύτερη σε μέγεθος και παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με την εκδοχή του Κλίβελαντ (εικ.84).<sup>689</sup> Οι διαφορές μεταξύ των δύο εκδοχών και της τρίτης, που βρίσκεται στη Ζυρίχη (εικ.85), είναι κυρίως δύο: Ο αντίχειρας του δεξιού χεριού του αγοριού που κρατά την καράφα, αναπαρίσταται λιγότερο ανασηκωμένος στην εκδοχή της Ζυρίχης,<sup>690</sup> μεταβάλλοντας τον τρόπο που ο νέος κρατά τη φιάλη, ενώ ο λαιμός της φιάλης τοποθετείται λίγο πιο αριστερά, με αποτέλεσμα να μην καθρεπτίζεται ο λαιμός του αγοριού στην επιφάνειά της όπως συμβαίνει στις άλλες δύο.

### Προέλευση

**Η εκδοχή της Ζυρίχης** (εικ.85) εμφανίζεται, σύμφωνα με τη γνώμη των ειδικών, πιο προσεγμένη τεχνοτροπικά σε σχέση με τις δύο άλλες, με αποτέλεσμα να δίνει, περισσότερο από τις υπόλοιπες, την εντύπωση ολοκληρωμένου έργου.

<sup>689</sup> Ανακαλύφθηκε χρονολογικά τρίτη στη σειρά.

<sup>690</sup> Την ίδια θέση με το έργο της Ζυρίχης, έχει ο αντίχειρας και στο αντίγραφο του Σαουθάμπτον.

Σύμφωνα με τον Πόσνερ,<sup>691</sup> ευθύνεται γι' αυτό ο παραγγελιοδότης, που πιθανά προτίμησε μία πιο φινιρισμένη εκδοχή του θέματος. Παρόλα αυτά, στις συλλογές του 19<sup>ου</sup> αλλά και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα όπου φιλοξενείται, θεωρείται ένα είδος 'προσχέδιο'.

Το έργο πέρασε από τη συλλογή του Γάλλου νεοκλασικιστή ζωγράφου Jean – Baptiste – Joseph Wicar στη συλλογή του Sir Thomas Lawrence.<sup>692</sup> Στη συλλογή του Λόρενς, με αριθμηση 72, συνοδευόταν από την περιγραφή: «A capital grisaille in oil colours, Superb».<sup>693</sup> Τον ίδιο τίτλο διατηρεί και στον κατάλογο της συλλογής Έλσμερ (Ellesmere)<sup>694</sup> που χρονολογείται το 1907. Περιγράφεται ως « πορτραίτο ανδρός, από τη μέση και πάνω, που πίνει κρασί από ένα ποτήρι παλιάς εποχής. Το κεφάλι του είναι ριγμένο προς τα πίσω, το ποτήρι ανάποδα ενώ με το δεξί του χέρι κρατά μία φιάλη. A grisaille in oil colours».<sup>695</sup>

Σε καμμία από τις δύο περιγραφές δεν αναφέρεται ο ζωγράφος. Το έργο αποδίδεται για πρώτη φορά στον Αννίμπαλε το 1972, στον κατάλογο των Sotheby's,<sup>696</sup> κατά την πώληση της συλλογής Έλσμερ, απόδοση με την οποία

<sup>691</sup> D. Posner, "Boy drinking ( Peter Nathan Zurich)", *The age of the Correggio and the Carracci*, Ουάσινγκτον, 1986, σελ. 266.

<sup>692</sup> Με τη μεσολάβηση του γνωστού εμπόρου Σάμουελ Γούντμπερν (Samuel Woodburn) που ήταν στενός φίλος του Λόρενς και συνέβαλε στην δημιουργία της τεράστιας συλλογής σχεδίων του.

<sup>693</sup> Η πληροφορία προέρχεται από τον κατάλογο των Sotheby's του 1972.

<sup>694</sup> Η διαθήκη του Λόρενς, που πέθανε το 1830, περιείχε ρητά τον όρο να διατηρηθεί η συλλογή ως σύνολο. Μετά από αποτυχημένες προσπάθειες να πωληθεί στον Γεώργιο τον IV, που όμως ήταν επίσης στα τελευταία του, ή στο Βρετανικό Μουσείο ή την Εθνική Πινακοθήκη, τη συλλογή αγόρασε ο ίδιος ο Γούντμπερν, καθώς ο Λόρενς του χρωστούσε όταν πέθανε ένα αρκετά μεγάλο ποσό. Τοποθέτησε λοιπόν στα έργα το μονόγραμμα του συλλέκτη (T.L.) και τα πρόσφερε στην κυβέρνηση. Καθώς δεν πήρε απάντηση για ένα χρόνο διοργάνωσε μία σειρά από δέκα εκθέσεις, με 100 σχέδια η κάθε μία, οι οποίες φυσικά αποδείχτηκαν από τις σημαντικότερες εμπορικές εκθέσεις των μεγάλων ζωγράφων σε ολόκληρο τον κόσμο! Το *Νέος που πίνει*, περιλαμβάνονταν στην έκτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 1836, ανάμεσα στα 160 σχέδια που πουλήθηκαν όλα στον λόρδο Φράνσις Έγκερτον (Francis Egerton), αργότερα 1ο κόμη του Έλσμερ (κατάλογος Sotheby's, 1972, ό.π.).

<sup>695</sup> *Catalogue of the Bridgewater and Ellesmere Collections of Pictures and Statuary at Bridgewater House...* 1907, σελ. 72, Νο 505, χωρίς απόδοση. Στον ίδιο κατάλογο το έργο είναι το τελευταίο στη σειρά, αμέσως πριν την γλυπτική και άρα μάλλον μεταφέρθηκε από την συλλογή των σχεδίων στη συλλογή των ζωγραφικών έργων την τελευταία στιγμή. "Bust of a Man, drinking from an old fashion wine glass, with his had thrown far back and the glass turned upside down; his right hand supports a decanter. A grisaille in oil colours".

<sup>696</sup> *Catalogue of the Ellesmere collection of drawings by the Carracci and other Bolognese Masters collected by Sir Thomas Lawrence*, Part 1, Sotheby & Co, 34&35 New Bond Street, Λονδίνο, ημέρα πώλησης Τρίτη 11<sup>η</sup> Ιουλίου 1972 στις 11 το πρωί, σελ. 93. Συμμετέχει με το νο 40.



συμμετέχει επίσης στην έκθεση της Μπολόνια με τίτλο “Το ξεκίνημα των Καράτσι και οι τοιχογραφίες του Παλάτσο Φάβα”, το 1984.<sup>697</sup>

Χρονολογείται από το Μάον, μεταξύ 1583 και 1584, όπως εξάλλου και οι άλλες δύο εκδοχές του θέματος. Το 1972 το έργο καθарίστηκε με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί το πρόσθετο χρώμα από την περιοχή του στόματος του νεαρού. Ωστόσο η εντύπωση ότι το αγόρι δεν πίνει αλλά κοιτά μέσα στο ποτήρι, παραμένει.

Η **εκδοχή του Κλίβελαντ** (εικ.84) πέρασε από περισσότερες συλλογές. Το 19<sup>ο</sup> αιώνα βρισκόταν στην κατοχή του Λόρδου Bateman, στο Shobdon Court στο Herefordshire. Στον κατάλογο της δημοπρασίας του οίκου Christie’s στο Λονδίνο, στις 11 Απριλίου του 1896, δημοσιεύεται με τον αριθμό 145, ως έργο του Βελάσκεθ. Πέρασε στην κατοχή του Sir John Wood στο Hengrave Hall, του Bury St Edmunds, στην περιοχή του Σάφολκ και στη συνέχεια το 1952 πούληθηκε σε δημοπρασία στο Λονδίνο από τη διάσημη εταιρία Knight Frank & Rutley. Το απέκτησε ο L.J. King Esq. of Dorchester, Dorset και το πούλησε στους Bonhams στο Λονδίνο στις 11 Ιουλίου του 1985. Από εκεί πέρασε στην ιδιοκτησία του Πήτερ Σάρπ (Peter Sharp) στη Νέα Υόρκη και στη συνέχεια στο Μουσείο του Κλίβελαντ, όπου βρίσκεται σήμερα.

Η **εκδοχή της Οξφόρδης** (εικ.86), αποτελούσε μέρος της συλλογής του Τζόν Γκιζ (John Guise) και έφτασε στο Christ Church μαζί με το *Κρεοπωλείο* το 1765, επίσης με απόδοση στον Αννίμπαλε.<sup>698</sup> Παρόλα αυτά ο Μπορένιους στον κατάλογο της συλλογής του Christ Church, του 1916, το αποδίδει στη Ναπολιτάνικη σχολή του 17<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>699</sup>

---

<sup>697</sup> *Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Μπολόνια, 1984, Nuova Alfa Editoriale, με κείμενα των Luigi Spezzaferro, G. Cammarota, A. Mazza, M.L. Pagliani, F. Bondi, εισαγωγή του A. Emiliani, σελ. 76-77. Συμμετέχει με τον αρ. 75.

<sup>698</sup> *London and its Environs Described*, Λονδίνο, 1761, III, σελ. 28.

<sup>699</sup> T. Borenius, *Pictures by old masters in the library of Christ Church*, Oxford University Press, Λονδίνο/Νέα Υόρκη/Τορόντο/Μελβούρνη/Μομπάη, 1916, σελ. 69, αρ.174: “Lazzarone drinking, half length” και λίγο παρακάτω: “Everywhere as Annibale Carracci”.

Ο J. Byam Shaw, που δημοσιεύει τον νέο και σαφώς πιο ενημερωμένο κατάλογο της συλλογής το 1967,<sup>700</sup> επαναφέρει την απόδοση στον Αννίμπαλε και το εντάσσει στο σύνολο των νεανικών έργων του ζωγράφου, όπως εξάλλου και οι συγγραφείς του καταλόγου της έκθεσης του 1956. Σύμφωνα με τον Μπιάμ Σο, το έργο δεν βρίσκεται σε τόσο καλή κατάσταση εξαιτίας κάποιου απρόσεκτου καθαρισμού και της συνακόλουθης επιζωγράφισης. Η κατάστασή του όμως βελτιώθηκε με τον καθαρισμό που του επιβλήθηκε από τον συντηρητή της συλλογής, το 1966.

Η **εκδοχή του Σαουθάμπτον** (εικ.86α), αναφέρεται για πρώτη φορά στην απογραφή της συλλογής Μποργκέζε στη Ρώμη, το 1693 : «Ένας νέος που κρατά ένα ποτήρι στο χέρι και πίνει, με τον αριθμό 403...του Αννίμπαλε Καράτσι». <sup>701</sup> Από τη Γκαλερία Μποργκέζε περνά στη συλλογή του Sir A.Hume, το 1817, με απόδοση αρχικά στον Τιτσιάνο και αργότερα στον Πορντενόε (Pordenone), από τον Βάαγκεν.<sup>702</sup> Στη συνέχεια, το 1854, κληρονομείται μαζί με το σύνολο της συλλογής Hume στον λόρδο Brownlow και καταλήγει στη συλλογή του Ρόμπερτ Έμμονς μέσω των Christies, το 1929.<sup>703</sup>

Στην έκθεση του 1956 περιγράφεται ως ψευδο – караβατζέσκα σύνθεση και πιθανά αυτοπροσωπογραφία, με βασικό επιχείρημα το γεγονός ότι ο νεαρός απεικονίζεται να πίνει με το αριστερό χέρι και άρα μπορεί να ζωγραφίστηκε μέσω καθρέπτη, πρακτική που αποδίδονταν στον Καραβάτζο (άμεση αντιγραφή μοντέλου). Η περιγραφή του καταλόγου της έκθεσης του 1956 επικεντρώνει στο νατουραλιστικό τρόπο διαπραγμάτευσης του θέματος που χαρακτηρίζεται από « μία ελευθερία σχεδόν πρωτόγονη που αντιμάχεται τον μανιερισμό και σχετίζεται περισσότερο με το

<sup>700</sup> J.Byam Shaw, *Paintings by old masters in Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Phaidon, 1967, σελ. 100.

<sup>701</sup> Paola della Pergola, “L’inventario Borghese de 1693”, *Arte Antica e Moderna*, 1964/65, σελ. 455, no 260 : “ nella quinta Stanza dell’Urbiensa...un altro quadro con un giovane che tiene un Bicchiere in mano che beve, del No 403... d’Annibal Caraggi”. Οι αριθμοί 4 και 0 διακρίνονται ακόμη στην γωνία του πίνακα.

<sup>702</sup> G.F. Waagen, *Works of Art... in England*, 1838, II, 203, as Pordenone; id *Treasures*, II, 1854, 314.

<sup>703</sup> Christie’s, Λονδίνο 3 Μαΐου 1929.

*Κρεοπωλείο* και τον τρόπο του Πασσαρόττι παρά με τον πιο εκλεπτυσμένο τρόπο των βενετσιάνων”.<sup>704</sup>

Στο νατουραλιστικό τρόπο διαπραγμάτευσης επιμένει και ο Κλόβις Ουάιτφιλντ (Clovis Whitfield) στον καταλόγο της έκθεσης *Η Αγγλία και ο 17ος αιώνας. Μία έκθεση Μπολονέζικων έργων ζωγραφικής δανεισμένων από Βρετανικές συλλογές*, που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο, το 1973.<sup>705</sup>

## Περιγραφή

Η μεγαλύτερη καινοτομία του έργου είναι ότι ο νέος άντρας απεικονίζεται ακριβώς την ώρα που πίνει. Με το κεφάλι γερμένο προς τα πίσω φαίνεται να αδειάζει τις τελευταίες σταγόνες από το περιεχόμενο του γυάλινου ποτηριού, που κρατά ανασηκωμένο στο πρόσωπό του με το αριστερό του χέρι. Στο δεξί του χέρι, μία φιάλη, γεμάτη μέχρι τη μέση με κόκκινο κρασί, δεν αφήνει αμφιβολίες για το είδος του ποτού που ο νέος άντρας καταναλώνει με τόση προσήλωση.

Ο νέος πότης είναι ντυμένος μόνο με το λευκό πουκάμισο που, σύμφωνα με τη μόδα της εποχής εκείνης, φοριόταν ως εσώρουχο. Σε επίσημα πορτραίτα της ίδιας εποχής διακρίνεται μόνο ο γιακάς, και πολύ σπάνια τα μανίκια παρόμοιου πουκαμίσου, να ξεπροβάλλουν κάτω από το ένδυμα. Η προχειρότητα της ενδυμασίας του νέου είναι μία ιδιαιτερότητα του έργου που δεν έχει απασχολήσει μέχρι τώρα τους μελετητές. Ο νέος άντρας, ντυμένος πρόχειρα μόνο με το πουκάμισό του και με ανοιχτό το γιακά, πίνει κρασί.

Η έμφαση ωστόσο δίνεται στην ίδια τη διαδικασία. Το παιχνίδι του ζωγράφου με τη διαφάνεια του γυαλιού και το ζωηρό ενδιαφέρον του για το ρόλο του φωτός και των αντανακλάσεων, αποκαλύπτει την ένταση της παρατηρητικότητάς του. Είναι

<sup>704</sup> Οι συγγραφείς του καταλόγου του 1956 εστιάζουν στις διαφορές με την βενετσιάνικη τέχνη καθώς το έργο αποδίδονταν μέχρι τότε στον Τιτσιάνο, και αργότερα, όπως ήδη αναφέρθηκε, στον Πορντενόνε. Με την απόδοση στον Τιτσιάνο συμμετείχε και στην έκθεση του 1816 στο Βρετανικό Ινστιτούτο του Λονδίνου (αρ. 38). Επίσης, αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο της απόδοσης στον Αγκοστίνιο. Κατάλογος της έκθεσης του 1956, ό.π., σελ. 165-167, Μπολόνια, αρ.50.

<sup>705</sup> *England and the Seicento A Loan Exhibition of Bolognese Paintings from British Collections*, London, Thos. Agnew and sons LTD, 1973 National Art –Collection Fund, εισ. Clovis Whitfield (συμμετέχει και ο Blunt ως διευθυντής του Courtauld). Το έργο συμμετέχει με το ν. 14.

φανερό ότι ο Αννίμπαλε επιδεικνύει τη δεξιοτεχνία του, προσπαθώντας ίσως να εντυπωσιάσει ή να προσελκύσει ένα κοινό που ενδιαφέρεται για παρόμοιες επιδείξεις δεξιοτεχνίας, ανεξάρτητα από τις τάσεις της καλλιτεχνικής θεωρίας που αποτρέπουν τους ζωγράφους από παρόμοιες κατευθύνσεις.



Εικ. 87. Εντουάρ Μανέ, *Αγόρι που κάνει φούσκες*, Λάδι σε καμβά, 100.5 x 81.4 εκ., 1867, Μουσείο Σαλούστ Γκουλμπεκιάν, Λισσαβόνα



Εικ. 84 (επανάληψη), η εκδοχή του Κλίβελαντ

Το πρόσωπο του νέου διαγράφεται ολοκάθαρα πίσω από το γυαλί, η διαφάνεια του οποίου περιγράφεται με τόση ακρίβεια ώστε να δίνει την εντύπωση διάφανης φούσκας. Είναι σίγουρο ότι ο Μανέ είχε στο νού του κάποια από τις εκδοχές του έργου του Αννίμπαλε, όταν ζωγράφιζε το *Αγόρι που κάνει φούσκες*, σήμερα στο Μουσείο Γκουλμπεκιάν της Λισσαβόνας ( εικ.87).

Ο Αννίμπαλε πειραματίζεται εξίσου με τις αντανάκλασεις του υγρού στοιχείου. Ο δαντελωτός γιακάς του πουκαμίσου του νεαρού άντρα, καθρεπτίζεται στην επιφάνεια της καράφας, τονίζοντας τόσο τη διαφάνειά της όσο και αυτήν του κρασιού που περιέχει.<sup>706</sup> Η λεπτομέρεια της επεξεργασίας των αντανάκλασεων από

<sup>706</sup> Στην έκθεση “Masterpieces of European Painting from The Cleveland Museum of Art”, Frick Collection, Νέα Υόρκη, 8 Νοεμβρίου 2006 - 28 Ιανουαρίου 2007, ο επιμελητής του σχολιασμού που συνόδευε το έργο κατά την διάρκεια της έκθεσης, θεώρησε ότι στην φιάλη αντικαθρεπτίζεται ένα παράθυρο, παρατήρηση που είναι λάθος.

τον Αννίμπαλε είναι τόση, που αποφάσισε να δώσει μία ελαφρά κιτρινωπή απόχρωση στο τμήμα από το λευκό πουκάμισο του νέου που βρίσκεται απέναντι από το κόκκινο περιεχόμενο της καράφας.

Εκτός από τον τρόπο με τον οποίο ο νέος κρατά την φιάλη, υπάρχει ακόμη μία διαφορά μεταξύ των τριών εκδοχών του έργου: τα χείλη του νέου βρίσκονται στη σωστή θέση μόνο στην εκδοχή της Οξφόρδης. Στις άλλες δύο, πάνω και κάτω χείλος απεικονίζονται μέσα στο ποτήρι, δίνοντας έτσι την εντύπωση, ειδικά στο θεατή που βλέπει το έργο από κοντά, ότι ο νέος φυσά μέσα στο γυαλί αντί να πίνει. Η συγκεκριμένη αδυναμία των εκδοχών της Ζυρίχης αλλά και του Κλίβελαντ, όπως και η αφύσικη θέση του αντίχειρα στην εκδοχή της Ζυρίχης, θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η μόνη αυθεντική εκδοχή, ζωγραφισμένη με το χέρι του Αννίμπαλε, είναι η εκδοχή της Οξφόρδης. Η διαπραγμάτευση του έργου της Οξφόρδης βρίσκεται εξάλλου πολύ πιο κοντά στις υπόλοιπες ηθογραφικές σκηνές, ιδιαίτερα στο μεγάλο *Κρεοπωλείο* της ίδιας συλλογής. Ωστόσο, ο θεατής που βλέπει το έργο από απόσταση δεν διακρίνει την διαφορά, γεγονός που δεν αποκλείει την υπόθεση ότι πρόκειται για πειραματισμό του ζωγράφου με τις οπτικές ψευδαισθήσεις που η απόσταση δημιουργεί.

Το γεγονός ότι, την εποχή που ο Αννίμπαλε ζωγράφισε το έργο, δεν υπήρχε διαδεδομένο εικονογραφικό πρότυπο για το θέμα του, διπλασίαζε την πρόκληση για το ζωγράφο καθώς δεν είχε άλλη δυνατότητα παρά να επεξεργαστεί το θέμα με τον δικό του πρωτότυπο τρόπο, χωρίς να μπορεί να δανειστεί από κάπου.

### Πρόσληψη

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ντανιέλε Μπενάτι επιλέγει να ξεκινήσει το κεφάλαιο του καταλόγου του 2006 που αφιερώνεται στις ηθογραφικές σκηνές και ο ίδιος τιτλοφορεί *Il laboratorio del vivo*, με τον *Νεαρό που πίνει* και τις τρεις εκδοχές του.<sup>707</sup> Η τάση για επίδειξη δεξιοτεχνίας από μέρους του ζωγράφου αλλά και η σοβαρότητα του νέου που πίνει, καθιστούν το έργο ιδανικό παράδειγμα για την υπεράσπιση της

---

<sup>707</sup> D.Benati, “Il laboratorio del vivo”, ό.π., σελ. 88.

πρότασης που αντιμετωπίζει τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε ως ασκήσεις για την αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Το ίδιο έργο χρησιμοποιεί επίσης ο Πόσνερ ως επιχείρημα για να ενισχύσει την ανάλογη πρόσληψη του *Χωρικού που τρώει φασόλια*. «Τέτοιου είδους έργα, δεν μπορούν παρά να κατανοηθούν ως ανεξάρτητες ασκήσεις για αναπαραστατικές τεχνικές ενώ αποτελούσαν και ένα είδος βοηθητικής προετοιμασίας για πιο φιλόδοξες ηθογραφικές συνθέσεις». <sup>708</sup>

Δεδομένου ότι οι αναπαραστάσεις πόσης είναι ανύπαρκτες μέχρι τη στιγμή που ο Αννίπαλε αποφασίζει να ασχοληθεί με το θέμα, ενώ επιπλέον δεν σώζεται κανένα άλλο έργο του ζωγράφου με παρόμοια θεματική, είναι δύσκολο να γίνει δεκτή η υπόθεση ότι το έργο αποτελεί απλή εξάσκηση για την αναπαράστασή της πόσης σε κάποια αφηγηματική σύνθεση. Όπως ακριβώς κανείς δεν τρώει ή γελάει στη ζωγραφική της Αναγέννησης, πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα και την είσοδο των κατώτερων κοινωνικών τάξεων στην επίσημη τέχνη, εξίσου, κανείς δεν απεικονίζεται να πίνει. Πολλοί από τους συνδαιτημένους των επίσημων δείπνων απεικονίζονται με το ποτήρι στο χέρι, ποτέ όμως δεν απεικονίζονται να πίνουν. Ακόμη και οι ιλαροί χωρικοί των Μπρέγκελ και Άρτσεν που κραδαίνουν κανάτια ή επιδεικνύουν ποτήρια, ποτέ δεν αναπαρίστανται κατά την ίδια την πράξη.

Δεν έχει εξάλλου επισημανθεί μέχρι σήμερα, ότι ο Αννίπαλε παρακάμπτει και εδώ όλους τους κανόνες της ευπρέπειας, όπως υπαγορεύονταν από την καλλιτεχνική θεωρία. Παρόλο που αποφεύγει τον κωμικό τόνο στην περιγραφή του θέματος και φαίνεται να τον ενδιαφέρει περισσότερο η διαπραγμάτευσή του, το έργο έχει κοινά χαρακτηριστικά με τις ηθογραφικές σκηνές του τέλους του 16ου αιώνα που ασχολούνται συχνά με το θέμα. Οι πρώτοι που απεικονίζονται με κανάτες και ποτήρια στα χέρια είναι οι άξεστοι φλαμανδοί χωρικοί των Άρτσεν και Μπρέγκελ. Στην τέχνη των Κάτω Χωρών, το ποτό και η μέθη υποδηλώνουν την χυδαιότητα των χωρικών, πολύ περισσότερο από την πράξη του φαγητού που κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην Ιταλία.

Ο νέος του Αννίπαλε, εμπνευσμένος ή όχι από τις φλαμανδικές ή ιταλικές κωμικές σκηνές, εγκαινιάζει μία μακριά παράδοση από 'νέους πότες' που ξεκινά

<sup>708</sup> D. Posner, *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian paintings around 1590*, ό.π., σελ. 20.

περίπου ταυτόχρονα τόσο στην Ιταλία όσο και στην Ολλανδία, δύο δεκαετίες αργότερα. Το έργο γνώρισε τεράστια επιτυχία στους κύκλους της Μπολόνια όπως αποδεικνύει ο αριθμός των αντιγράφων που σώζονται, <sup>709</sup> ή ύπαρξη των οποίων επιβεβαιώνει ταυτόχρονα ότι πρόκειται για ολοκληρωμένο έργο και όχι για προσχέδιο.

Η καινοτομία του θέματος τοποθετεί το έργο σε πολύ σημαντική θέση στην ιστορία της τέχνης, ανεξάρτητα από την τεχνοτροπία του, που είναι εξίσου πρωτοποριακή με το θέμα.



Εικ. 88  
Καραβάτζο, *Βάκχος*, 1595, Ουφίτσι, Φλωρεντία και *Αρρωστος Βάκχος*, 1593, Γκαλερία Μποργκέζε, Ρώμη.

Το θέμα του νεαρού άντρα που πίνει υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλές ανάμεσα στους ακόλουθους του Καραβάτζο, τόσο τους Ιταλούς, όσο και τους Ολλανδούς. Ο Βάκχος, θεός του κρασιού και της οινοποσίας, ήδη στο έργο του Καραβάτζο, μία δεκαετία μετά τον νεαρό πότη του Αννίμπαλε, εικονογραφείται ως νέος που πίνει ή ακόμη ως νέος που αρρωσταίνει από το ποτό (εικ. 88).

Εμβληματική της εικονογραφικής σύνδεσης του νέου που πίνει με το μοτίβο του Βάκχου αποτελεί η σύνθεση του Μπαρτολομέο Μανφρέντι, *Βάκχος*, που χρονολογείται μεταξύ του 1600 και 1610 (εικ. 89). Ο νέος του Μανφρέντι, απεικονίζεται όπως και ο νέος του Αννίμπαλε την ώρα που σηκώνει το ποτήρι στα χείλη του. Το έργο του Μανφρέντι επέλεξαν οι διοργανωτές της έκθεσης *Ο*

<sup>709</sup> Το ίδιο συμβαίνει εξάλλου και με τις κωμικές σκηνές του Βιτσέντσο Κάμπι στην Κρεμόνα, όπως επίσης επιβεβαιώνουν τα πολλά αντίγραφα αλλά και με τον *Χωρικό* του ίδιου του Αννίμπαλε.

υπόκοσμος του Μπαρόκ: Η Ρώμη της αμαρτίας και της ένδειας, <sup>710</sup> για την διαφημιστική αφίσα της έκθεσης καθώς η οινοποσία, η μέθη και τα αποτελέσματά της βρίσκονται στο επίκεντρο των δραστηριοτήτων που καλλιτέχνες όπως οι *Beuntvueghels* ή οι Μπαμποτσιάντι επιλέγουν να απεικονίσουν. Σκηνές οινοποσίας και μουσικής αποτελούν επίσης την πιο διαδεδομένη θεματική των ζωγράφων της Ουτρέχτης, που θεωρούνται ακόλουθοι του Καραβάτζο. Ανάμεσα στα έργα τους εμφανίζονται και αρκετοί αυτόνομοι πότες, όπως αυτοί του Γκέραρντ φαν Χόνθχορστ (Gerard Van Honthorst), ανάμεσά τους ο νέος της εικ. 90.



Εικ. 89 Μπαρτολομέο Μανφρέντι, *Βάκχος*, Λάδι σε καμβά, 132 x 96 εκ., 1600-1610, Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης, Ρώμη



Εικ. 90 Γκέραρντ φαν Χόνθχορστ, *Νέος που κρατά ποτήρι με κρασί*, περίπου 1630, Εθνική Πινακοθήκη, Καρλσρούη

<sup>710</sup> *Les Bas-fonds du baroque. La Rome du vice et de la misère*, Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης (Villa Medici) 7 Οκτ. 2014 - 18 Ιαν. 2015 και Μουσείο Καλών Τεχνών της πόλης του Παρισιού ( Petit Palais) 24 Φεβρ. - 24 Μαΐου, 2015.



Η θεματική της πόσης εμφανίζεται εξάλλου και στο πρώιμο έργο του Βελάσκειθ. Οι σκηνές από τη ζωή των κατώτερων κοινωνικών τάξεων που ο ζωγράφος ολοκληρώνει στη Σεβίλλη μεταξύ του 1618 και 1625 ονομάζονται *bodegones*, δηλαδή σκηνές ταβέρνας. Στον *Σεβιλλιάνο πωλητή του νερού*, ο ζωγράφος επιδεικνύει την επιδεξιότητά του παίζοντας με τις αντανακλάσεις του γυαλιού, όπως ακριβώς και ο Αννίμπαλε, ενώ ο πωλητής κρατά το ποτήρι από τη βάση του, με τον τρόπο του νέου πότη στο έργο του Αννίμπαλε.



Εικ. 91. Ντιέγκο Βελάσκειθ, *Ο πωλητής νερού από τη Σεβίλλη*, περ. 1622-23, Μουσείο Ουέλλινγκτον, Λονδίνο



Εικ. 92. Ντιέγκο Βελάσκειθ, *Σκηνή γεύματος*, περ. 1619, Szépművészeti Μουσείο, Βουδαπέστη

Αν πιστέψουμε την δήλωση του Μαλβαζία ότι ο Αννίμπαλε χάριζε πολύ συχνά έργα του αντί πληρωμής για καθημερινές υπηρεσίες – από την επιδιόρθωση του καπέλλου του ως την επίσκεψή του στον κουρέα - ,<sup>711</sup> ο *Νέος που πίνει*, αποτελούσε σίγουρα ένα από αυτά. Παρόμοια έργα πρέπει να απέκτησαν ιδιαίτερη αξία γύρω στη δεκαετία του 1630, όταν η φήμη του Αννίμπαλε ως διαδόχου του Ραφαήλ βρισκόταν στο απόγειό της.

<sup>711</sup> C.C. Malvasia, ό.π., σελ. 285.

Η διάδοση ανάλογων θεμάτων, όπως και η σύνδεσή τους με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις και τους χωρικούς, αποδεικνύεται από το χαρακτηριστικό του Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι (Giuseppe Maria Mitelli), <sup>712</sup> με τον τίτλο *Νέος που πουλάει βεντάλιες*. Το χαρακτηριστικό (εικ.93) εντάσσεται στη σειρά που δημοσιεύεται το 1660, στο πρότυπο των σχεδίων των πλανόδιων πωλητών του Αννίμπαλε. Ο νέος διαφημίζει τις βεντάλιες του, επιδεικνύοντας στο κοινό του μία από αυτές, καθώς περπατάει. Επάνω στη βεντάλια εικονίζεται ένας νέος που πίνει και κάτω από την εικόνα ο θεατής μπορεί να διακρίνει την επιγραφή « κλέφτης χωρικός ».<sup>713</sup>



Εικ. 93. Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι, “Νέος που πουλάει βεντάλιες”, χαρακτηριστικό από τη σειρά *Di Bologna L’arti per via d’Aniball Caraci...*, Ρώμη, 1660.

<sup>712</sup> Giuseppe Maria Mitelli, *Di Bologna L’arti per via d’Aniball Caraci...*, 1660. *Disegnate, intagliate et offerte Al grande alto Nettuno Gignate Sig. della Piazza di Bologna, da Gioseppe Ma Mittelli* - Ρώμη, G. J. Rossi, 1660.

<sup>713</sup> “vilano ladro”.

Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε που θα εξετάσουμε στη συνέχεια περιλαμβάνουν σκηνές από την αγορά. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται τα δύο *Κρεοπωλεία* και τα *Arti di Bologna*, με τις απεικονίσεις των πλανόδιων που τριγυρνούν στους δρόμους της Μπολόνια διαλαλώντας τα εμπορεύματα ή τις υπηρεσίες τους.

Οι χασάπηδες, όπως και οι ιχθυοπώλες, οι πωλητές πουλερικών και οι μάγειρες κατατάσσονται στα πιο αναξιοπρεπή επαγγέλματα ήδη από τον Κικέρωνα, στο τέλος του πρώτου του βιβλίου, *De officiis*. Οι απόψεις του Κικέρωνα, όπως επισημαίνει ο Κίθ Μόξι,<sup>714</sup> είχαν μεγάλη επιρροή στο χώρο των ουμανιστών και απηχούνται στα γραπτά πολλών συγγραφέων όπως ο Καλβίνος, ή ο Έρασμος ανάμεσα σε αυτούς που αναφέρει ο Μόξι, αλλά επίσης ο Παλεόττι, όπως φαίνεται από τις συνεχείς παραπομπές του επισκόπου στον Κικέρωνα, στον *Διάλογο για τις ιερές και κοσμικές εικόνες*.

Οι πρώτοι που ασχολούνται με τη θεματική της αγοράς είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι Άρτσεν και Μπουκελάερ, στο μεγάλο εμπορικό κέντρο της Αμβέρσας. Η θεματική της αγοράς αποτελεί τον πιο πετυχημένο από τους πειραματισμούς του Άρτσεν με την ηθογραφία, όπως αποδεικνύει τόσο η τεράστια επιτυχία των έργων στις Κάτω Χώρες, όσο και η επιρροή τους στους ζωγράφους της βόρειας Ιταλίας που ήρθαν σε επαφή με αυτά.<sup>715</sup>

Οι σκηνές της αγοράς συνδυάζονται πολύ συχνά στο έργο του Άρτσεν με ένα επεισόδιο από την Καινή Διαθήκη το οποίο συνήθως εξελίσσεται στο βάθος του πίνακα. Οι θρησκευτικές σκηνές που επανέρχονται σταθερά στο ρεπερτόριο του ζωγράφου είναι *ο Ιησούς και η μετανοούσα αμαρτωλή* ή *ο Ιησούς στο σπίτι της Μάρθας και της Μαρίας*. Λίγο αργότερα ο Μπουκελάερ θα χρησιμοποιήσει κυρίως το *Ιδού ο άνθρωπος*. Παρόλη την συνεχή προσπάθεια των ιστορικών της ολλανδικής τέχνης να εντοπίσουν τον κρυμμένο συμβολισμό ή την εκάστοτε αλληγορική αντιστοιχία μεταξύ της σκηνής από την αγορά και του θρησκευτικού επεισοδίου, η

<sup>714</sup> K. Moxey, "Interpreting Pieter Aertsen: The problem of 'Hidden Symbolism'," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, τόμ.40, Χάγη, Gary Schwartz, 1990, σελ. 34. Σύμφωνα με τον Μόξι, ο πρώτος που επισημαίνει την συγκεκριμένη επιρροή είναι ο Gunter Irmscher στο "*Ministrae voluptatum: stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*", *Simiolus* 16, 1986, σελ. 219-32.

<sup>715</sup> Βλ. εδώ, σελ. 184-185.

πιο προφανής σχέση μεταξύ των δύο φαίνεται να είναι θεματική. Οι θρησκευτικές σκηνές που επιλέγονται από τους ζωγράφους, επιτρέπουν την παρείσφρηση των ανάλογων κοσμικών στοιχείων.



Εικ. 94 Πήτερ Άρτσεν, *Χωρικοί με εμπορεύματα*, Λάδι σε ξύλο, 127 x 85 εκ., 1560, Μουσείο Wallraf-Richartz, Κολωνία

Στα έργα του Άρτσεν, όταν αφαιρούνται οι θρησκευτικές σκηνές, οι μορφές γίνονται πιο τολμηρές, τόσο στις χειρονομίες τους όσο και στη σεξουαλικότητά τους, ενώ τα εμπορεύματα μεγαλώνουν σε μέγεθος και παρατάσσονται με σαφέστατα πιο επιδεικτικό και προκλητικό τρόπο. Οι πωλήτριες είναι τώρα στην πλειοψηφία τους νεαρές και μεγαλόσωμες γυναίκες που δεσπόζουν ανάμεσα στα προϊόντα τους, σε άμεση μορφολογική αλλά και χρωματική συνάφεια με αυτά. Τα ρούχα της πρωταγωνιστικής γυναικείας μορφής στο έργο *Χωρικοί με εμπορεύματα*, της Κολωνίας, που χρονολογείται το 1560 (εικ.94), έχουν το ίδιο ακριβώς χρώμα με το ψάρια που την περιτριγυρίζουν, όπως φαίνεται από την

απόχρωση του τεράστιου ψαριού που απεικονίζεται σε θέση σχεδόν παράλληλη με το σώμα της. Το τεράστιο σελάχι, επάνω από το κεφάλι της εικονιζόμενης πωλήτριας έχει, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, σεξουαλικό συμβολισμό ενώ η αντρική μορφή που σκύβει επάνω από τη γυναίκα κρατά και εδώ ένα πουλερικό από το λαιμό.

Το πέρασμα στους ερωτίλους πωλητές ολοκληρώνεται με τα έργα του Μπουκελάερ που ακολουθεί με επιτυχία την προσοδοφόρο θεματική παράδοση του θείου του, χωρίς να περάσει καθόλου από το στάδιο της θρησκευτικής τέχνης. Ενώ ο Άρτσεν ξεκίνησε τους πειραματισμούς του με τα νέα αυτά είδη θεματικής παράλληλα με τις αμιγώς θρησκευτικές σκηνές, ο Μπουκελάερ ασχολείται αποκλειστικά και μόνο με τις αγορές, διατηρώντας ωστόσο συχνά κάποια επεισόδια από την Καινή Διαθήκη στο βάθος του πίνακα. Τα έργα του Μπουκελάερ γνωρίζουν τεράστια

επιτυχία αν κρίνουμε από τον αριθμό των έργων ή των αντιγράφων τους που σώζονται μέχρι τις μέρες μας.<sup>716</sup>

Οι αγορές του Μπουκελάερ γίνονται όλο και πιο κοσμικές στο χαρακτήρα καθώς, όπως παρατηρεί ο Μόξι,<sup>717</sup> το αναγεννησιακό στυλ των αρχιτεκτονημάτων, που χρησιμεύουν ως σκηνικό για τις αγορές, υποχωρεί και αντικαθίσταται από σύγχρονα της εποχής αρχιτεκτονήματα της Αμβέρσας, ειδικά όταν δεν υπάρχει θρησκευτική σκηνή στο βάθος.



Εικ. 95. Τζοακίμ Μπουκελάερ, *Πωλήτρια λαχανικών*, Λάδι σε ξύλο, 118 x 171 εκ., Κρατική Πινακοθήκη, Κάσσελ

Επιπλέον, στα έργα του Μπουκελάερ, τα προϊόντα διαφημίζονται με ακόμη μεγαλύτερη ένταση. Καταλαμβάνουν όλο το χώρο του πίνακα και εικονίζονται σχεδόν μετωπικά, χωρίς όμως να στερούνται τίποτα από τον όγκο που υπογραμμίζει την υλικότητά τους. Τόσο τα προϊόντα όσο και οι πωλητές τους αυξάνουν σε κλίμακα και μνημειακότητα, ενώ η μορφολογική συνάφεια των πωλητών με τα προϊόντα τους τονίζεται με μεγαλύτερη έμφαση. Ένα από τα πιο ζωντανά παραδείγματα αυτής της ομοιότητας αποτελεί το *Πωλήτρια φρούτων, λαχανικών και πουλερικών*, της Πινακοθήκης του Κάσσελ (εικ.95), όπου τόσο το σφριγηλό και στρογγυλό πρόσωπο

<sup>716</sup> Μεταξύ 1561 και 1570 ο Μπουκελάερ αναπαράγει επτά φορές το θέμα του *Ιδού ο Άνθρωπος*, συνδυάζοντάς το με την θεματική από τις αγορές της Αμβέρσας που εξακολουθεί να αποτελεί την έδρα του ακόμη και μετά την αποχώρηση του θείου του για τις Βρυξέλλες.

<sup>717</sup> K Moxey, "The Humanist, market scenes of Joos van Ameyde: Moralizing Exempla or Slices of Life", *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen. Jaarboek*, 1976, σελ.109-187.

της νεαρής πωλήτριας, όσο και η στάση του σώματός της με την καμπύλη των χεριών, παραπέμπουν στις κυλινδρικές μορφές των φρούτων και των λαχανικών της. Οι γυναίκες των έργων του Μπουκελάερ σχεδόν πάντα κρατάνε ένα πουλερικό στα χέρια τους υπογραμμίζοντας πολύ πιθανό την σεξουαλικότητα τους, η οποία εκτός από το γεγονός ότι παραπέμπει στην κοινωνική τους προέλευση, εντείνει ταυτόχρονα και την έλξη που ασκούν στο θεατή τα προϊόντα τους. Η γονιμότητα της γης αλλά και ο πλούτος των γεωργικών αγαθών συνδέονται εξάλλου με την γυναικεία γονιμότητα, ήδη από την αφετηρία του δυτικού πολιτισμού.



Η κύρια διαφορά μεταξύ των φλαμανδικών αγορών των Άρτσεν και Μπουκελάερ και τους αντίστοιχους πειραματισμούς των ιταλών συναδέλφων τους είναι το πέρασμα από την έμφαση στο προϊόν στην ανοιχτή διακωμώδηση των πωλητών, όπως φαίνεται από τα έργα των Κάμπι (εικ.96) και Πασσαρόττι (εικ.3). Στα έργα των ιταλών ζωγράφων, οι πωλητές παρομοιάζονται επίσης με τα προϊόντα τους, με τα οποία παρουσιάζουν φυσιογνωμικές ομοιότητες, αλλά η έμφαση μετατοπίζεται από την προβολή του προϊόντος στην διακωμώδηση του πωλητή.

Στον κόσμο της αγοράς, με την χιουμοριστική προβολή των προϊόντων και των πωλητών τους, εντάσσονται και τα έργα του Αννίπαλε με σκηνές από την αγορά.



### ***Κρεοπωλείο ( Il Macellaio)***

Λάδι σε καμβά

185 x 266 εκ.

Christ Church, Οξφόρδη

Περίπου 1585

### **Προέλευση**

Το έργο έφτασε στη συλλογή του *Christ Church* της Οξφόρδης, όπου βρίσκεται σήμερα, με το σύνολο της συλλογής του John Guise, το 1765, αποδιδόμενο στον Αννίπαλε. Συμπεριλαμβάνεται με σαφή περιγραφή και απόδοση στο ευρετήριο της συλλογής Γκοντζάγκα (Gonzaga), ήδη το 1627, ως “un quadro grande dipintoni una beccaria opera del Caratio”,<sup>718</sup> όταν η συλλογή περνάει στην ιδιοκτησία του

---

<sup>718</sup> A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all' Inghilterra nel 1627 -28*, Μιλάνο, 1913, σελ.127, αρ. 576. Συμφωνώ με την παρατήρηση του Καβάλλι στον κατάλογο του 1956 ( βλ. παρακάτω υπ. 41) ότι μετά την ολοκλήρωση της Γκαλερία Φαρνέζε όταν δεν προσδιορίζεται το όνομα ενός Καράτσι η αναφορά είναι στον Αννίπαλε.

Καρόλου Ι. Είναι αποδεδειγμένο ότι ο Γκίτζ αγόρασε κάποια έργα από τη συλλογή του Καρόλου Ι (ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνονταν πολύ πιθανά το *Κρεοπωλείο*) είτε απευθείας είτε μέσω της συλλογής της κόμισσας του Μπρίστολ, στο ευρετήριο της οποίας, σύμφωνα με τον Πόσνερ <sup>719</sup>, αναφέρεται το έργο, το 1679.

Οι πρώτοι συγγραφείς καταλόγων έργων ιταλικής τέχνης στην Μεγάλη Βρετανία, όπως οι Μπέργκερ (Burger) <sup>720</sup> και Μπορένιους <sup>721</sup>, τέλη 19<sup>ου</sup> και αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα αντίστοιχα, παρόλο που δηλώνουν την απορία τους για τη θεματική του, δεν αμφισβητούν την απόδοση στον Αννίμπαλε.

Αντίθετα, οι ιστορικοί της τέχνης κατά τη δεκαετία του 1930, όπως ο Άρσλαν (Arslan) το 1930 <sup>722</sup> αλλά και ο Μπόντμερ <sup>723</sup> το 1938, επιχειρούν την απόδοση στον Πασσαρόττι, παραπέμποντας στην τάση του μανιερισμού για το παράδοξο και το γκροτέσκ και αδιαφορώντας για την εμφανή απόκλιση από την τεχνοτροπία του Πασσαρόττι που παρουσιάζει το έργο.

Στην αρχή της δεκαετίας του '50, στην πορεία προς επανεξέταση της τεχνοτροπίας των Καράτσι, ο Βιτκόουερ επιλέγει να το αποδώσει αρχικά στον Λουδοβίκο, έτσι ώστε να συμφωνεί με την απόδοσή του προπαρασκευαστικού σχεδίου ενός κρεοπώλη που ζυγίζει κρέας, που ανακάλυψε στην Βασιλική Συλλογή του Ουίνδσορ (εικ. 39) <sup>724</sup>.

---

<sup>719</sup> D. Posner, *Annibale Carracci...ό.π.*, σελ. 3, αρ. 4.

<sup>720</sup> W. Burger (Théophile Thoré), *Tresors d'Art en Angleterre*, γ' έκδοση, Παρίσι, 1865, σελ.100.

<sup>721</sup> T. Borenius, *Pictures by the old masters in the library of Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1916, αρ.136, σελ.58 -59.

<sup>722</sup> E. Arslan, "Nota su Bartolomeo Passarotti", *Il Comune di Bologna*, τόμ. VIII, 1930, αρ.3, σελ. 1- 3.

<sup>723</sup> H. Bodmer, "Die Kunst des Bartolomeo Passarotti", *Belvedere*, τόμ. XIII, 1938, σελ.69.

<sup>724</sup> R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1952, αρ. 2215.



Στην έκθεση της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου, το 1951, συμπεριλαμβάνεται με απόδοση στην σχολή της Μπολόνια και ειδικότερα στον κύκλο των Καράτσι.<sup>725</sup>

Το έργο αποδίδεται οριστικά στον Αννίπαλε το 1956 από τον Τζιαν Κάρλο Καβάλλι, στον κατάλογο της έκθεσης της Μπολόνια.<sup>726</sup> Ο Καβάλλι, υπερθεματίζει την πρωτοποριακή θεματική αλλά και διαπραγμάτευση του έργου, εγκαινιάζοντας, όπως ήδη αναφέρθηκε, την νέα τάση που αντιμετωπίζει τις ηθογραφικές σκηνές ως θεμελιώδεις λίθους στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Αννίπαλε.<sup>727</sup> Αποτέλεσμα της αναβάθμισης του ήταν και η μετακίνηση του έργου από την κουζίνα των Wolsey, όπου βρισκόταν μέχρι τότε, στη βιβλιοθήκη της ίδιας συλλογής.

## Περιγραφή

Καμμία αναπαραγωγή δεν είναι ικανή να προετοιμάσει τον επισκέπτη του Christ Church, για το εντυπωσιακό θέαμα που του επιφυλάσσει η ‘αιμοσταγής αυτή καρικατούρα’,<sup>728</sup> του Αννίπαλε. Η γενικότερη αμηχανία των μελετητών μπροστά στις ηθογραφικές σκηνές του Αννίπαλε, κορυφώνεται δικαιολογημένα μπροστά σε αυτό το έργο που φαίνεται ν’αποτελεί τη σύνθεση μίας σειράς αντιφάσεων.

Οι διαστάσεις του έρχονται σε αντίθεση με τη θεματική του. Η σκοτεινή χρωματική του κλίμακα με την χιουμοριστική του διάθεση. Η προσπάθεια απόδοσης ενός στιγμιότυπου, με την στατικότητα των συνθέσεων της Αναγέννησης. Το έργο, αμφιταλαντευόμενο μεταξύ μνημειακού και εφήμερου, κωμικής και αφηγηματικής σκηνής, παραμένει η πιο χειροπιαστή απόδειξη τόσο της φιλοδοξίας του νεαρού ζωγράφου όσο και της τάσης του για πειραματισμό και καινοτομία.

Ο μεγάλος αυτός καμβάς του Αννίπαλε, έχει για θέμα του ένα χασάπικο με τις δραστηριότητες και τους πελάτες του. Σύμφωνα με το παράδειγμα των αγορών

<sup>725</sup> Σύμφωνα με το σχόλιο του συγγραφέα του καταλόγου της έκθεσης: “With this conflicting evidence it would be unwise to make any attribution to a specific artist but the painting certainly belongs to the circle of Bolognese artists around the Carracci.” βλ. *Holbein and other masters of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, Λονδίνο, 1950-51, σελ. 124, αρ. 309.

<sup>726</sup> “La bottega del Macellaio”, *Mostra dei Carracci*, 1956, ό.π., σελ. 164 –165.

<sup>727</sup> Βλ. εδώ, κεφ. 1, σελ. 56-58.

<sup>728</sup> D. Bruce, “Picture Galleries outside London: The Christ Church Gallery, Oxford”, *Contemporary Review*, τόμ. 270, Φεβρ. 1997, σελ. 84-88, σελ. 87.

των Άρτσεν και Μπουκελάερ, ο νεαρός ζωγράφος πειραματίζεται με την διαπραγματεύση μίας θεματικής που την συγκεκριμένη περίοδο γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία στις Κάτω Χώρες, ενώ έχει ήδη προσελκύσει όσους συλλέκτες της βορείου Ιταλίας έχουν έρθει σε επαφή με αυτήν, όπως ο Αλεσσάντρο Φαρνέζε, η οικογένεια των τραπεζιτών Affaitati κά.

Τέσσερις νεαροί άντρες, ντυμένοι με μακριά λευκή ποδιά, διαχρονικό έμβλημα του επαγγέλματος, πλαισιώνουν τον πάγκο του χασάπικου, εκπληρώνοντας ο καθένας μία από τις τέσσερις διαφορετικές δραστηριότητες που το επάγγελμα περιλαμβάνει. Τη σφαγή, το κρέμασμα, το ζύγισμα και την προσφορά στον πελάτη. Η μορφή ενός αλαβαρδιέρου στα αριστερά και μίας γριάς στο βάθος συμπληρώνουν τη σύνθεση, εκπροσωπώντας την πελατεία. Ο αλαβαρδιέρος κραδαίνει το πουγκί στο χέρι του, δίνοντας την εντύπωση ότι σχολιάζει την τιμή, ενώ η γριά απλώνει κρυφά το χέρι στο κρέας. Κάτω από τον πάγκο ένας σκύλος караδοκεί για κόκκαλο. Κανείς από τους εικονιζόμενους δεν κοιτάει προς το θεατή, αντιθέτως όλοι φαίνονται απορροφημένοι στο έργο τους.

Οι χασάπηδες είναι τοποθετημένοι σχεδόν παρατακτικά, καταλαμβάνοντας τις τέσσερις πλευρές του τετράγωνου πάγκου. Μπροστά στο πάγκο, και σε πρώτο πλάνο, ο νεαρότερος από τους τρεις, πεσμένος στα γόνατα, ετοιμάζεται να σφάξει με το μπαλτά ένα κριάρι, το οποίο κρατά ακινητοποιημένο στο πάτωμα και στο κέντρο της σύνθεσης. Η σκηνή της σφαγής πλαισιώνεται από το κρέμασμα και το ζύγισμα. Ο κορμός ενός σφαγιασμένου μοσχαριού καλύπτει όλο το ύψος του καμβά καθώς ένας από τους χασάπηδες προσπαθεί να το στερεώσει στον γάντζο. Όρθιος στα αριστερά του πάγκου, ο τρίτος χασάπης ζυγίζει χαμογελαστός ένα κομμάτι κρέας που προορίζεται για τον κωμικό αλαβαρδιέρο που κοιτά με προσοχή το ζύγι, ανησυχώντας για το πουγκί του. Πίσω από τον πάγκο, ο τέταρτος χασάπης ετοιμάζεται να προσφέρει ένα κομμάτι κρέας, πολύ πιθανό στην γριά πελάτισσα, το χέρι της οποίας εμφανίζεται στον πάγκο να ακουμπά ένα κομμάτι κρέας. Το ύφος της αλλά και ο τρόπος που το χέρι απεικονίζεται, απομονωμένο και πίσω από την πλάτη του όρθιου χασάπη που ζυγίζει το κρέας, ενθαρρύνει την υπόθεση ότι πρόκειται για

απόπειρα κλοπής. Ο αλαβαρδιέρος, όπως έχει ήδη επισημανθεί,<sup>729</sup> παρά την μακριά λόγχη και το παραδοσιακό παντελόνι, παραπέμπει περισσότερο σε κωμικό χαρακτήρα της *Κομέντια ντελ Άρτε* παρά σε αναπαράσταση ελβετού φρουρού της εποχής εξαιτίας της στάσης, της γελοίας γκριμάτσας αλλά και του κωμικού του καπέλλου.



Εικ. 98. Σαλβατόρ Ρόζα, *Αλαβαρδιέρος*, Μολύβι και καφετιά μελάνη σε καφέ χαρτί, 14.7 x 9 εκ.



Εικ. 99. Φραντσέσκο Βιλλαμένα, *Ο σουηδός φρουρός Τζιοβάννι Άλτο στο λόφο του Κουιρινάλε*, Χαρακτικό, 36.7 x 23.2 εκ., 1613, Μετροπόλιταν, Νέα Υόρκη.

Η διαπραγμάτευση του έργου είναι παρόμοια με των υπόλοιπων ηθογραφικών σκηνών με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του *Κρεοπωλείου*, η επιρροή των Μπασσάνο είναι πιο εμφανής (βλ. εικ.34 και 35). Ο καμβάς φαίνεται να έχει επενδυθεί αρχικά με μαύρο χρώμα, το οποίο παραμένει ως φόντο στο κεντρικό τμήμα του έργου, μία επιλογή με εντυπωσιακό αποτέλεσμα καθώς οι μορφές προβάλλουν μέσα από αυτό, ενώ η κλίμακα του έργου πολλαπλασιάζει την ένταση της αδρής πινελιάς και των χρωματικών αντιπαραθέσεων. Η αντιπαραθήση άσπρο, μαύρο, κόκκινο που αποτελεί την βασική χρωματική κλίμακα του έργου, ενισχύει την δραματική ένταση, όπως και η σπαρακτικά λεπτομερής απόδοση των σφαγιασμένων

<sup>729</sup> Ο Καβάλλι π.χ. στο κείμενο που αφιερώνει στο έργο στον κατάλογο του 1956 (βλ. “La bottega del macellaio”, *Mostra dei Carracci*, 1956, ό.π., σελ. 164) σχολιάζει ότι ο αλαβαρδιέρος φαίνεται φτιαγμένος από το χέρι του Πασσαρόττι, όπως και οι μορφές της γριάς και του σκύλου.

ζώων που προσφέρονται για πώληση και του τεμαχισμένου κρέατος επάνω στον πάγκο.

Οι σχεδόν φυσικές διαστάσεις των μορφών, οι μεγάλες επιφάνειες αδρού χρώματος, η λιτή χρωματική κλίμακα σε συνδυασμό με τις αφηγηματικές λεπτομέρειες του θέματος, όπως ο ξύλινος πάγκος, οι άσπρες ποδιές και τα μαχαίρια, το σύνολο των οποίων εξακολουθούν να εικονογραφούν το επάγγελμα του χασάπη μέχρι τις μέρες μας, εύλογα παρασύρουν τον σύγχρονο θεατή σε μία ανάγνωση του έργου με τους όρους του κινήματος του ρεαλισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Ωστόσο, η δυναμικότητα της πρώτης εντύπωσης, περιορίζεται από την συμμετρική μορφή της σύνθεσης. Οι μορφές κατανέμονται στο χώρο σχεδόν συμμετρικά, στερώντας από τη σύνθεση τον αυθορμητισμό και την κινητικότητα ενός στιγμιότυπου. Παρά την τόλμη της διαπραγμάτευσης των επιμέρους σημείων, η σύνθεση του έργου διατηρεί κάτι από τη στατικότητα των θρησκευτικών έργων της Αναγέννησης. Εξάλλου, όπως έχει ήδη εντοπίσει ο Τζον Ρούπερ Μάρτιν (John Rupert Martin),<sup>730</sup> ο Αννίπαλε για την απόδοση του κεντρικού μέρους της σύνθεσης χρησιμοποίησε τις συνθέσεις του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου για την απεικόνιση του βιβλικού επεισοδίου της *Θυσίας του Νώε*.



Εικ. 100. Μιχαήλ Αγγελοσ, *Η Θυσία του Νώε*, Τοιχογραφία, Καπέλλα Σιξτίνα, Βατικανό, 1509



Εικ. 101. Μάρκο Ντέντε ( Marco Dente), Χαρακτικό βασισμένο στη *Θυσία του Νώε*, του Ραφαήλ, περ. 1515-1527

Πέρα από κάθε μεταφορική σημασία, το συγκεκριμένο δάνειο, αποδεικνύει την μέθοδο με την οποία δουλεύει ο ζωγράφος. Το έργο είναι αποτέλεσμα

<sup>730</sup> J.R. Martin, «The butcher's shop of the Carracci», *Art Bulletin*, τομ. 45, τχ. 3, 1963, σελ.263-266.



Εικ. 39 (επανάληψη).  
Κρεοπώλης που ζυγίζει κρέας,  
Κόκκινη κιμωλία σε κρεμ χαρτί,  
27.8 x 17 εκ., 1582-83,  
Βασιλική Συλλογή  
Ουίνδσορ, Μ. Βρετανία.

επιμελημένου συνδυασμού μοτίβων έργων της Ωριμης Αναγέννησης που ο Αννίμπαλε γνωρίζει από χαρακτηριστικά και σχεδίων του ίδιου που βασίζονται σε ζωντανά μοντέλα ( βλ. εικ. 39 ). Το σχέδιο του νεαρού χασάπη που ζυγίζει το κρέας,<sup>731</sup> δεν αποκλείεται να απεικονίζει κάποιον από τους νεαρούς της παρέας των Καράτσι που ποζάρει στη συγκεκριμένη στάση, πολύ πιθανό με μία πραγματική ζυγαριά που οι Καράτσι δεν μπορεί παρά να είχαν στη διάθεσή τους, δεδομένου του επαγγέλματος του πατέρα του Λουδοβίκο. Ο Αννίμπαλε, στη συνέχεια, προσαρμοσε το αρχικό σχέδιο στις ανάγκες του θέματος, αλλάζοντας την ηλικία του νεαρού εικονιζόμενου και φυσικά πολλαπλασιάζοντας την κλίμακα περίπου επί εκατό.<sup>732</sup>

Η απόπειρα του νεαρού Αννίμπαλε να συνδυάσει διάφορα μοτίβα, ιδιαίτερα σε ένα έργο της κλίμακας του καμβά της Οξφόρδης, έχει ως αποτέλεσμα μία σύνθεση κάπως παρατακτική, που δυσχεραίνει την επικοινωνία μεταξύ των πρωταγωνιστών της σκηνής. Πρόκειται εξάλλου για ένα από τα πρώτα, αν όχι το πρώτο, έργα παρόμοιου μεγέθους που ολοκληρώνει ο ζωγράφος και πολύ πιθανό και μία από τις πρώτες επίσημες παραγγελίες του.<sup>733</sup> Η γενικότερη απροθυμία των μελετητών να διακρίνουν τον κωμικό χαρακτήρα παρόμοιων σκηνών στο έργο του Αννίμπαλε, σε συνδυασμό με την αμφιλεγόμενη ατμόσφαιρα του έργου, έχουν σαν αποτέλεσμα την παρανόηση του κωμικού χαρακτήρα της σκηνής που αποτελεί το κύριο θέμα του. Πίσω από την προσπάθεια του Αννίμπαλε να απεικονίσει με χιουμοριστικό τρόπο ένα

<sup>731</sup> Η διαφορά μεταξύ σχεδίου και τελικού αποτελέσματος αφορά το πρόσωπο του εικονιζόμενου αλλά και τα μανίκια, τα οποία στον καμβά του Christ Church απεικονίζονται ανασηκωμένα.

<sup>732</sup> Το σχέδιο έχει διαστάσεις 27.8 x 17 εκ. ενώ ο καμβάς 185 x 266 εκ.

<sup>733</sup> Το μέγεθος του έργου δεν αφήνει αμφιβολία ότι πρόκειται για παραγγελία, όπως έχει ήδη επισημάνει ο Πόσνερ, παρόλο που εξακολουθεί να επιμένει για τον δημοσιογραφικό χαρακτήρα της αναπαράστασης και παρόλο που γνωρίζει την επισήμανση του Μάρτιν για τα δάνεια του Αννίμπαλε από τις συνθέσεις του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου.

χασάπικο, οι ιστορικοί της τέχνης εξακολουθούν να βλέπουν ακόμη και μέχρι τις μέρες μας κάποια βαρυσήμαντη δήλωση κοινωνικού ή καλλιτεχνικού περιεχομένου.

### Ερμηνείες

Το *Κρεοπωλείο* έχει συγκεντρώσει τις πιο αντικρουόμενες ερμηνείες. Ταυτόχρονα με τον εκθιασμό της τεχνοτροπίας, τη διαφοροποίηση του έργου από το κωμικό *Κρεοπωλείο* του Πασσαρόττι, και την αντιμετώπιση του ως ένδειξη του ενδιαφέροντος του ζωγράφου για την πραγματικότητα γύρω του, καθοριστικός παράγοντας στην πρόσληψη του έργου υπήρξε μία λεπτομέρεια της βιογραφίας των τριών Καράτσι: η πληροφορία ότι ο θεός του Αννίπαλε και πατέρας του εξαδέλφου του Λουδοβίκο, ασκούσε ο ίδιος το επάγγελμα του χασάπη.

Η συγκεκριμένη πληροφορία αποτελεί τον πυρήνα επάνω στον οποίο θεμελιώνεται μία σειρά από ερμηνείες ή πιο σωστά παρερμηνείες του έργου, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η έλλειψη ενδιαφέροντος για τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές συμβάσεις της περιόδου κατά την οποία ολοκληρώνεται το έργο. Αντιθέτως, οι ιστορικοί τέχνης, αποδίδουν στον Αννίπαλε αλλά και στους υπόλοιπους Καράτσι, αντιλήψεις και συναισθήματα που την εποχή της δημιουργίας του έργου ήταν αδύνατον να έχουν. Με άλλα λόγια, το *Κρεοπωλείο*, ένα έργο που ολοκληρώνεται στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παραδοσιακά ερμηνεύεται με κριτήρια του 19<sup>ου</sup> ή του 20<sup>ου</sup>. Ανάμεσα στα αίτια του φαινομένου περιλαμβάνεται η αίσθηση διαχρονικότητας και μοντερνισμού που αποπνέει το έργο, τόσο εξαιτίας της θεματικής του όσο και της τεχνοτροπίας του.

Η αρχαιότερη και πιο διαδεδομένη ερμηνεία του έργου, είναι ότι πρόκειται για οικογενειακό πορτραίτο των Καράτσι. Η ερμηνεία αυτή, που εξακολουθεί να βρίσκει οπαδούς μέχρι τις μέρες μας, εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1761, στον οδηγό, *Το Λονδίνο και τα περίχωρά του*, που περιλαμβάνει ανάμεσα στα άλλα την περιγραφή της συλλογής Γκιζ. «Το έργο αυτό αναπαριστά διάφορα μέλη της οικογένειας των Καράτσι», υποστηρίζει ο ανώνυμος συγγραφέας του οδηγού. «Ο Αννίπαλε ζυγίζει μία ποσότητα κρέατος για τον ελβετό φρουρό της πόλης. Ο Αγκοστίνο τραβάει έναν γάντζο για να δει αν αντέχει να κρατήσει το πόδι του αρνιού που κρατάει στο

αριστερό του χέρι. Ο Γκόμπο σηκώνει ένα μοσχάρι για να το κρεμάσει από ένα δοκάρι και ο Λουδοβίκο γονατίζει για να σκοτώσει ένα αρνάκι. Η μητέρα τους απεικονίζεται ως υπηρέτρια που έρχεται να αγοράσει κρέας». <sup>734</sup>

Ο Ντάλαγουεη, το 1800,<sup>735</sup> εμπλουτίζει την ερμηνεία ανεκδοτολογικά, προσθέτοντας ότι σκοπός του Αννίμπαλε ήταν να προσβάλει την υπερηφάνεια του αδελφού του Αγκοστίνου που προσπαθούσε να κρύψει την ταπεινότητα της καταγωγής του. «Μία μέρα, ξαφνικά», αφηγείται ο Ντάλαγουεη, «ο πίνακας εμφανίστηκε στο σαλόνι του καρδινάλιου Φαρνέζε, του πάτρονά τους, ενώ βρίσκονταν περικυκλωμένοι από τους Ρωμαίους ευγενείς, την αναγνώριση και την συναναστροφή των οποίων, ο Λουδοβίκο φιλοδοξούσε να αποκτήσει».<sup>736</sup> Σύμφωνα με τον Ντάλαγουεη, υπάρχει εμφανής ομοιότητα μεταξύ των εικονιζόμενων στο έργο και των πορτραίτων των Καράτσι όπως εμφανίζονται στα χαρακτηριστικά του Μουσείου της Φλωρεντίας: «Από όλες τις απόψεις το έργο αυτό είναι εξαιρετικά παράδοξο και λένε ότι η αγορά του από την συλλογή Φαρνέζε στη Νάπολη κόστισε 1000 λίρες στερλίνες στον στρατηγό Γκιζ». <sup>737</sup> Ωστόσο, όπως ήδη παρατηρεί ο Μπορένιους το 1916, στον κατάλογο της συλλογής του Christ Church, <sup>738</sup> το *Κρεοπωλείο* δεν περιλαμβάνεται σε κανένα ευρετήριο της συλλογής Φαρνέζε,<sup>739</sup> ενώ η υπόθεση ότι πρόκειται για οικογενειακό πορτραίτο των Καράτσι δεν του φαίνεται ιδιαίτερα πειστική. <sup>740</sup>

Η εκδοχή του οικογενειακού πορτραίτου υιοθετήθηκε ελαφρώς παραλλαγμένη και από μερίδα μελετητών του 20<sup>ού</sup> αιώνα με σημαντικότερους ανάμεσά τους, τους

<sup>734</sup> *London and its environs described. Containing an Account of whatever is most remarkable for Grandeur, Elegance, Curiosity or Use, in the City and in the Country seventy miles around it...*, Λονδίνο, 1761, τομ. III, σελ. 25.

<sup>735</sup> J. Dallaway, *Anecdotes of the Arts in England, Comparative remarks on Architecture, Sculpture and Painting chiefly illustrated by specimens at Oxford*, Λονδίνο, T. Cadell & W. Davies, 1800.

<sup>736</sup> J. Dallaway, ό.π., σελ. 489-490. Ο Ντάλαγουεη ωστόσο κάνει λάθος και αναφέρει το όνομα του Λουδοβίκο αντί του Αγκοστίνου. Όπως είναι γνωστό, ο Αγκοστίνου βρισκόταν με τον Αννίμπαλε στο Παλάτσο Φαρνέζε και όχι ο Λουδοβίκο.

<sup>737</sup> Ό.π., σελ. 490-491.

<sup>738</sup> T. Borenius, *Pictures by the old masters in the library of Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1916, v. 136, σελ. 58-59.

<sup>739</sup> Βλ. Campori, *Raccolta di Cataloghi*, Μόδενα, 1870.

<sup>740</sup> T. Borenius, ό.π., σελ. 59.

Ρούντολφ Βιτκόουερ, Τζόν Ρούπερτ Μάρτιν,<sup>741</sup> Μπιάμ Σο.<sup>742</sup> Ακολουθώντας την νέα πρόσληψη των Καράτσι ως υπέρμαχων του νατουραλισμού, η εκδοχή του οικογενειακού πορτραίτου, πήρε την μορφή ‘αλληγορικού οικογενειακού πορτραίτου των Καράτσι ως ανανεωτών της ζωγραφικής’.

Την άποψη αυτή υιοθέτησε πρώτος ο Μάρτιν, μετά την ανακάλυψη των δανείων του Αννίμπαλε, κυρίως για το στιγμιότυπο της σφαγής, από την βιβλική σκηνή της *Θυσίας του Νώε*, των Ραφαήλ και Μιχαήλ Αγγέλου: «Και μόνο η σύνθεση», επιχειρηματολογεί ο Μάρτιν, «με την περίεργη αυστηρότητά της, μας υπενθυμίζει ότι ο πίνακας του Christ Church είναι κάτι περισσότερο από την ζωηρή καταγραφή μίας σκηνής από την καθημερινή ζωή και ότι πίσω της κρύβονται κάποια καθιερωμένα εικονογραφικά πρότυπα [...] Τα πρότυπα αυτά συνδέουν το χυδαίο αυτό ηθογραφικό έργο με τους πιο διακεκριμένους ζωγράφους της Ωριμης Αναγέννησης καθώς η σύνθεση του *Κρεοπωλείου* προκύπτει από τον συνδυασμό της *Θυσίας του Νώε*, του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλα Σιζτίνα και της ομώνυμης τοιχογραφίας του Ραφαήλ στο Βατικανό με το ίδιο θέμα».<sup>743</sup> Σύμφωνα με τον Μάρτιν, «οι αναφορές στην *Θυσία του Νώε*, είναι χωρίς την παραμικρή αμφιβολία σκόπιμες και ρίχνουν φως στην υπόθεση που ερμηνεύει το έργο ως πορταίτο των Καράτσι: «Αν αποκλείσουμε την περίπτωση να πρόκειται απλώς για ένα εκλεπτυσμένο αστείο χωρίς νόημα, τι άλλη σημασία μπορεί να έχουν οι παραπομπές στα βιβλικά αυτά θέματα από την αλληγορική απεικόνιση του προορισμού των Καράτσι, που δεν είναι άλλος από το να εγκαινιάσουν μία νέα εποχή στην τέχνη υπό την καθοδήγηση ενός δεύτερου Νώε, του Λουδοβίκο, μετά τον καταποντισμό των διεφθαρμένων πρακτικών της προηγούμενης γενιάς;»<sup>744</sup>

Ωστόσο, ο ίδιος ο Μάρτιν παραδέχεται ότι είναι δύσκολο να ταυτίσει τις φυσιογνωμίες των Καράτσι με τα πρόσωπα των εικονιζόμενων χασάπηδων καθώς,

<sup>741</sup> J.R. Martin, «The Butcher's shop of the Carracci», *Art Bulletin*, τόμ. XLV, 1963, σελ. 263-266.

<sup>742</sup> J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Phaidon, 1967, σελ. 100-101.

<sup>743</sup> J. R. Martin, ό.π., σελ. 265.

<sup>744</sup> J. R. Martin, ό.π., σελ. 266.



όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Πόσνερ στη μονογραφία του,<sup>745</sup> ο Αννίπαλε αποφεύγει συνειδητά να αποδώσει τις φυσιογνωμικές λεπτομέρειες των πρωταγωνιστών του τοποθετώντας π.χ. δύο από τους νεαρούς χασάπηδες σε τέτοια οπτική γωνία ώστε να μην διακρίνονται τα χαρακτηριστικά τους.<sup>746</sup> Την εκδοχή του Μάρτιν, ελαφρά παραλλαγμένη, συμμερίζεται ο Μπιάμ Σο στον κατάλογο της συλλογής του Christ Church του 1967, παρόλο που επίσης αναγνωρίζει τις αδυναμίες της αλλά και τον υποκειμενικό χαρακτήρα του όλου εγχειρήματος.<sup>747</sup>

Στις μέρες μας, στις αρχές του 21ου αιώνα, η Γκέιλ Φάινγκεμπάουμ (Gail Feigenbaum), ο Ντίκερσον (Dickerson) και ως ένα βαθμό και η Κλερ Ρόμπερτσον, το 2010, συμμερίζονται μία παρόμοια ερμηνεία, ξεκινώντας όμως όχι από εικονογραφικά, αλλά από τεχνοτροπικά δεδομένα. Και στις τρεις περιπτώσεις, το βάρος δίνεται στην τεχνοτροπία, ενώ η δημοσιογραφική πρόσληψη του *Κρεοπωλείου* ως αντικειμενική περιγραφή του επαγγέλματος του χασάπη, έχει παγιωθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε καινοτομία του Αννίπαλε δεν θεωρείται πλέον το θέμα αλλά η τεχνοτροπία. Το θέμα ουσιαστικά εξουδετερώνεται με πρόσχημα το νατουραλισμό: «λειτουργούν στο επίπεδο της καθημερινής ζωής αλλά όχι αυτής των χαμηλών κοινωνικών τάξεων». Οι χασάπηδες αναπαριστώνται όπως είναι στην πραγματικότητα. Προσεγγίζει το θέμα με σεβασμό, χωρίς ειρωνεία. Η δική του πρόσληψη της ηθογραφίας δέχεται και αναπαριστά καθημερινούς ανθρώπους την ώρα που διεκπεραιώνουν την εργασία τους».<sup>748</sup> Η συγκεκριμένη παρατήρηση, ουσιαστικά εκμηδενίζει τη σημασία της θεματικής, ακολουθώντας το παράδειγμα του Πόσνερ, το 1971, αλλά με πολύ πιο κατηγορηματικό τρόπο.<sup>749</sup>

<sup>745</sup> D. Posner, *Annibale Carracci...*, ό.π., σελ. 13.

<sup>746</sup> Σύμφωνα με τον Πόσνερ αυτό είναι ακόμη ένα στοιχείο που αποδεικνύει ότι πρόκειται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο για την απεικόνιση ενός επαγγέλματος.

<sup>747</sup> J. Byam Shaw, ό.π., σελ. 100.

<sup>748</sup> “They operate on a level of ordinary life but not low life”. The butchers are represented, as nearly as Annibale would make them, as natural. Natural in their postures, natural as a butcher would stand [...] This is genre painting according to Annibale. He approached the subject in a direct address of respect, without derision. His is a conception of genre that accepts and renders ordinary people conducting their business” βλ. G. Feigenbaum, “Annibale and the Technical Arts”, *Nuova Luce su Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 15.

<sup>749</sup> Βλ. εδώ - Κεφ 3, ειδικά στην ενότητα για το χωρικό που τρώει φασόλια.

Σύμφωνα με την συγγραφέα, η τολμηρή διαπραγμάτευση του θέματος και ιδιαίτερα η έμφαση στην υφή του νωπού κρέατος έχει σκοπό να τονίσει την ζωντάνια του νατουραλισμού που αντιτάσσουν οι Καράτσι στην ξεπερασμένη και στυλιζαρισμένη τεχνοτροπία του μανιερισμού. Ο μανιερισμός, από την άλλη, αντιπροσωπεύεται στο έργο από τον τρόπο απόδοσης του αλαβαρδιέρου και της γριάς, οι μορφές των οποίων είναι κωμικές, σύμφωνα με το σύνολο των μελετητών και δανεισμένες από τον μανιεριστή Πασσαρόττι.<sup>750</sup>

Με άλλα λόγια, η μεγάλη καινοτομία του Αννίπαλε στην αναπαράσταση ενός κρεοπωλείου, πλάτους σχεδόν τριών μέτρων, για πρώτη φορά όχι μόνο στην ιταλική αλλά την ευρωπαϊκή τέχνη γενικότερα, σύμφωνα με τη συγγραφέα δεν υπήρξε το θέμα, αλλά η τεχνοτροπία. Με την ωμή, νατουραλιστική, χωρίς φινίρισμα, τεχνοτροπία του, ο Αννίπαλε σύμφωνα με τη Φάιγκενμπαουμ, διαδηλώνει την πεποίθησή του ότι η τέχνη βασίζεται περισσότερο στην τεχνική παρά στην ελεύθερη έμπνευση. Το *Κρεοπωλείο*, μέσω της συγκεκριμένης οπτικής ερμηνεύεται ως μανιφέστο των τεχνοτροπικών καινοτομιών του Αννίπαλε, χωρίς καν να απαιτείται η συνδρομή του θέματος, όπως συνέβαινε με την παραδοσιακή προσέγγιση του έργου ως αλληγορικού πορτραίτου. Και ενώ το ίδιο το θέμα απομακρύνεται για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό από τα κοινωνικά του συμφραζόμενα, η Φάιγκενμπαουμ εντοπίζει αντιθέτως κοινωνικά συμφραζόμενα στην τεχνοτροπία, όταν παραπέμπει στον Κλόντ Λέβι Στρος (Claude Lévi Strauss), επικαλούμενη την αντικατάσταση του ωμού κρέατος από το ψημμένο, που σημασιοδοτεί για τον Λέβι Στρος την αφετηρία του πολιτισμού: «Ο καλλιτέχνης», δηλώνει η Φάιγκενμπαουμ, «προτιμώντας την ωμή τεχνοτροπία έναντι της φινιρισμένης (ψημμένης) διαδηλώνει την προτίμησή του στην φύση έναντι του πολιτισμού».<sup>751</sup>

Το ίδιο το θέμα και η κοινωνική του διάσταση δεν φαίνεται να απασχολεί καθόλου τους μελετητές, με εξαίρεση τον Ρομπέρτο Ζαππέρι, ο οποίος όμως, παρερμηνεύει την χιουμοριστική προσέγγιση του θέματος, αποδίδοντας στον Αννίπαλε μία τάση κοινωνικής αναβάθμισης του επαγγέλματος. Σύμφωνα με την άποψή του, οι τέσσερις νεαροί χασάπηδες παρουσιάζονται αξιοπρεπείς, τόσο σε

<sup>750</sup> Π.χ. G. Feigenbaum, ό.π., σελ. 13.

<sup>751</sup> “The artist prefers too much nature, not enough culture”. Βλ. G. Feigenbaum, ό.π., σελ. 16.

εμφάνιση όσο και σε συμπεριφορά, σοβαροί και αφοσιωμένοι στη δουλειά τους και σε πλήρη αντιπαράθεση με τις κωμικές μορφές των πελατών τους.<sup>752</sup> Ο Ζαππέρι συνδυάζει την παρατήρησή του με την υπόθεση ότι το έργο ήταν παραγγελία ενός πλούσιου κρεοπώλη της Μπολόνια, από την οικογένεια των Κανόμπι (Canobbi), ο οποίος ανέθεσε την παραγγελία στον Αννίμπαλε ως ανταπόδοση για την εξυπηρέτηση που του προσέφερε ο Καράτσι. Ωστόσο, παρόλο που η σχέση του Κανόμπι με τον πατέρα Καράτσι τεκμηριώνεται ως ένα βαθμό από το Ζαππέρι,<sup>753</sup> με την ανακάλυψη ενός δανείου του πατέρα του Αννίμπαλε προς τον Κανόμπι αλλά και την ανάθεση του παρεκκλησίου των Κανόμπι στον Αννίμπαλε, παρόμοια παραγγελία δεν ταιριάζει με τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής ή τις διαστάσεις του έργου και το κυριότερο δεν δικαιολογεί τον κωμικό του χαρακτήρα.

Δεδομένης της κοινωνικής απαξίωσης του επαγγέλματος, είναι δύσκολο να επιβεβαιωθεί η υπόθεση ότι πρόκειται για την παραγγελία ενός χασάπη που επιδεικνύει με αυτόν τον τρόπο την προέλευση του πλούτου του. Ακόμη και αν υποθέσουμε ότι ένας επαγγελματίας με παρόμοια ειδικότητα επιθυμούσε κάτι ανάλογο, είναι εξίσου αν όχι ακόμη πιο απίθανο, να επέλεγε παρόμοιου τύπου “εικονογράφηση” του επαγγέλματός του. Αντίθετα, παρόμοια υπόθεση αντηχεί πολύ προοδευτική ακόμη και για έναν επαγγελματία κρεοπώλη του δεκάτου ενάτου ή του εικοστού αιώνα, πόσο μάλλον ενός χασάπη στα τέλη του δέκατου έκτου, όταν μάλιστα παρόμοιες απεικονίσεις δεν εμφανίζονται πουθενά. Το επάγγελμα παραμένει συνδεδεμένο με μία από τις πιο ειδεχθείς πράξεις, τη σφαγή, την οποία ο ζωγράφος δεν διστάζει να συμπεριλάβει στο έργο του.

Η απόφαση του Αννίμπαλε να συμπεριλάβει τη σφαγή στο έργο του είναι ένδειξη της πρόθεσής του να εικονογραφήσει το επάγγελμα, με όλες τις δραστηριότητες και τα συμφραζόμενά του, καθώς η σφαγή του ζώου δεν πραγματοποιούνταν στο χώρο της αγοράς αλλά σε ειδική περιοχή στα περίχωρα της

<sup>752</sup> R. Zapperi, *Annibale Carracci ritratto di artista da giovane*, ό.π., σελ. 52-59.

<sup>753</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ. 56 και σελ. 67 υπ. 23. Ο Ζαππέρι, έφερε στο φως ένα έγγραφο που αναφέρεται σε ένα δάνειο που προσέφερε ο θείος του Αννίμπαλε στον Κανόμπι. Σύμφωνα με τον Ζαππέρι, ο Κανόμπι, ανέθεσε την παραγγελία στον Αννίμπαλε ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για το δάνειο. Ωστόσο, η υπόθεση παραμένει χωρίς απόδειξη, καθώς δεν βρέθηκε σχετικό έγγραφο στα αρχεία. Ανάμεσα στα βασικά επιχειρήματα του Ζαππέρι προς την κατεύθυνση αυτή αποτελεί το γεγονός ότι το παρεκλήσι όπου βρίσκεται η *Βάπτιση*, ένα από τα πρώτα έργα του Αννίμπαλε, ανήκει επίσης στην οικογένεια Κανόμπι.

πόλης και μακριά από το πυκνοκατοικημένο κέντρο γιατί παραμόνευε ο κίνδυνος της δυσοσμίας αλλά και της μόλυνσης. Όσο καθαροί, αξιοπρεπείς και αμόλυντοι να εικονογραφούνται οι νεαροί χασάπηδες από τον Αννίπαλε,<sup>754</sup> η πράξη της σφαγής βρίσκεται στο κέντρο του έργου υπενθυμίζοντας στον θεατή την αιματηρή διαδικασία που καθορίζει την φύση του επαγγέλματος. Η αιματηρή αυτή πράξη, όχι μόνο δυσφημούσε και εξακολουθεί να δυσφημεί το επάγγελμα, αλλά συνδέεται παραδοσιακά και με την αντιμετώπιση των χασάπηδων ως αμαρτωλών. Σύμφωνα με την περιγραφή του επαγγέλματος του χασάπη από τον Τομάσο Γκαρτσόνι (Tommaso Garzoni), οι χασάπηδες συνδέονταν στην συνείδηση των χριστιανών της εποχής με το έγκλημα του καταραμένου Κάιν, την αρχαιότερη σφαγή της Παλαιάς Διαθήκης.<sup>755</sup>

Ο μόνος που εντάσσει το έργο στο χώρο της κωμικής ζωγραφικής, παραπέμποντας μάλιστα στην κατηγοριοποίηση του επισκόπου Παλεόττι, περί κωμικής ζωγραφικής,<sup>756</sup> είναι ο Μπάρν Ουίντ με το άρθρο του στο *Art Bulletin*, το 1976.<sup>757</sup> Ο Ουίντ, με μία πρωτοποριακή σε σχέση με τα έργα του Αννίπαλε προσέγγιση, εντάσσει το χασάπικο στην ίδια κωμική παράδοση με το ομώνυμο έργο του Πασσαρόττι. Σύμφωνα με τον Ουίντ, το *Κρεσπωλείο*, του Αννίπαλε, οι *Δύο χασάπηδες*, του Πασσαρόττι, αλλά και το διάσημο *Κρεσπωλείο*, του Άρτσεν, σήμερα στην Ουψάλα, αποτελούν κωμικές μεταφορές του σεξουαλικού πόθου με επίκεντρο τον παραλληλισμό του ωμού κρέατος με την αμαρτωλή σάρκα. Στην περίπτωση του Άρτσεν, πάντα σύμφωνα με τον Ουίντ, ο παραλληλισμός αποσκοπεί στην έκφραση ενός ηθικού διδάγματος, ενώ στην περίπτωση των Πασσαρόττι και Καρατσι έχει αποκλειστικό στόχο την πρόκληση του γέλιου. Η ερμηνευτική πρόταση του Ουίντ είναι φανερά επηρεασμένη από την σύγχρονη της εποχής της, προσέγγιση της

<sup>754</sup> R. Zapperi, ό.π., σελ.

<sup>755</sup> T. Garzoni, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, Βενετία, 1592, επιμ. Paolo Cherchi και Beatrice Collina, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1996, σελ.273.

<sup>756</sup> “Pitture Ridicole” βλ. εισαγωγή εδώ, σελ.10-11.

<sup>757</sup> B. Wind, «Annibale Carracci’s “Scherzo”: The Christ Church Butcher Shop», *Art Bulletin*, τόμ. 58, 1976, σελ. 93-96.

ολλανδικής ηθογραφίας, ως σύνολο κρυμμένων συμβολισμών με ηθικολογικά μηνύματα.<sup>758</sup>

Ωστόσο, παρόλο που η σύγκριση κρέατος και σάρκας και τα σατιρικά συμφραζόμενά της αποτελεί αναμφισβήτητα μία από τις κωμικές νότες του έργου, και παρόλο που οι χασάπηδες φημίζονται για τον έκλυτο βίο τους, η συνολική πρόσληψη του έργου ως κωμική αλληγορία της λαγνείας, είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί. Τα επιχειρήματα του Ουίντ εξάλλου, αφορούν αποκλειστικά τους πελάτες του κρεοπωλείου και όχι τους ίδιους τους κρεοπωλήδες που αποτελούν το κύριο θέμα του έργου. Τα διάχυτα σεξουαλικά υπονοούμενα που εντοπίζει ο Ουίντ, είναι δύσκολο να επεκταθούν στις βασικές δραστηριότητες των κρεοπώληδων που ουσιαστικά περιγράφουν το επάγγελμα, ενώ είναι επίσης δύσκολο να αναγνωριστεί η φιληδονία στην πράξη ή στο πρόσωπο της γριάς ενώ, αν επιχειρηθεί η αναζήτηση συμβολισμού στην περίπτωση του κριαριού που εικονίζεται κατά τον σφαγιασμό του, πολύ δύσκολα θα προτιμηθεί αυτός του φιλήδονου τέρατος.<sup>759</sup>

### **Ερμηνευτική πρόταση**

Η παραπομπή στην αρχαιότητα και στον Κικέρωνα δεν είναι απαραίτητη για να γίνει αποδεκτή η κατάταξη των χασάπηδων στα πιο ταπεινά επαγγέλματα, ενώ η σχέση τους με το κρέας είχε πάντα μία σεξουαλική διάσταση, ιδιαίτερα στην Ιταλία.

Το έργο του Αννίμπαλε αποτελεί μία αναπαράσταση του επαγγέλματος του χασάπη με κωμικό χαρακτήρα. Το επάγγελμα συμπεριλαμβάνεται στα πιο περιφρονημένα και χαμηλά στην κοινωνική κλίμακα επαγγέλματα από το Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας, ενώ η κοινωνική κατασκευή που συνοδεύει τους εκπροσώπους του επαγγέλματος περιλαμβάνει άξεστη συμπεριφορά, χοντροειδή ανέκδοτα και βίο

---

<sup>758</sup> Η θεωρία του κρυμμένου συμβολισμού πίσω από τις ηθογραφικές σκηνές του ολλανδικού δέκατου έβδομου αιώνα, του Eddy de Jongh, εμφανίζεται λίγο νωρίτερα ενώ η πλειοψηφία των κρυμμένων συμβολισμών παραπέμπουν, σύμφωνα με την προσέγγιση του Ντε Γιόνγκ αλλά και λίγο αργότερα του Έμμενς στις αμαρτίες της σάρκας.

<sup>759</sup> B. Wind, ό.π., σελ. 95.

σύντομο και έκλυτο, γεμάτο από τις απολαύσεις των αισθήσεων.<sup>760</sup> Επιπλέον, όπως και το σύνολο των επαγγελματιών της αγοράς που το εμπόρευμά τους μετριέται με το βάρος, η διαδικασία του ζυγίσματος, αντιμετωπίζεται παραδοσιακά με δυσπιστία από την πλευρά των πελατών. Το βλέμμα του κωμικού αλαβαρδιέρου σατιρίζει την συγκεκριμένη πτυχή του επαγγέλματος, η οποία αναφέρεται εξάλλου και στην σύγχρονη του έργου, περιγραφή του από τον Γκαρτσόνι,<sup>761</sup> όπου εξιστορούνται οι τρόποι με τους οποίους οι χασάπηδες παραδοσιακά ξεγελούσαν τους πελάτες, τόσο στο ζύγι όσο και στην ποιότητα του κρέατος.

Πράγματι, η περιγραφή του επαγγέλματος από τον Γκαρτσόνι είναι κάθε άλλο παρά κολακευτική. Εκτός από απόγονοι του Κάιν, οι χασάπηδες ( *beccari* ή *macellari*) περιγράφονται ως απατεώνες που εφευρίσκουν συνεχώς τρόπους για να κλέβουν τον κόσμο: “Είναι πολύ σπάνιοι οι χασάπηδες”, καταγγέλει ο Γκαρτσόνι “που βάζουν στο καλάθι σου κάτι περισσότερο από δέρμα, που δεν σε φορτώνουν με ένα κόκκαλο που ζυγίζει όσο όλο το κρέας, που δεν σε στέλνουν σπίτι με ένα κρέας κόκκινο όσο μία γαρίδα ή γέρικο όσο ο κούκος που η οικονόμος του σπιτιού χρειάζεται άπειρα ξύλα για να το μαγειρέψει [...] Και το χειρότερο δεν είναι αυτό αλλά το ότι προφασίζονται έλλειψη για να αυξήσουν τις τιμές και συνεχώς χρεώνουν τους πελάτες παραπάνω. Οι υποσχέσεις των χασάπηδων είναι όπως τα εντόσθια των ζώων τους, γεμάτες αέρα”[...] Κλέβουν συνεχώς στο ζύγι και αν οι αρχές δεν μεσολαβήσουν για έλεγχο ποτέ δεν αξιώνεται κανείς να αγοράσει κρέας αντίστοιχο της τιμής που πλήρωσε [...] Δίκαια οι χασάπηδες στο τοπικό ιδίωμα αποκαλούνται ‘*beccari*’ καθώς συνέχεια σου αρπάζουν από το κρέας μία ή δύο ουγγιές όταν δεν τους βλέπεις [...] Και κάνουν και ακόμα χειρότερες απάτες. Αγοράζουν το κουφάρι κάποιου ζώου γέρικου, που είτε

<sup>760</sup> Το έργο κίνησε κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα το ιατρικό ενδιαφέρον των ερευνητών που ασχολήθηκαν με το ζήτημα της θνησιμότητας των χασάπηδων και κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι «οι χασάπηδες ζούνε πολύ έντονα και για αυτόν ακριβώς το λόγο δεν ζούνε πολλά χρόνια» Βλ. C.T. Thackrah, *The effects of Arts, Trades and Professions*, Λονδίνο, Longman, 1832, σελ. 10-13.

Στις μέρες μας, το έργο του Αννίπαλε εξακολουθεί να κινεί το ενδιαφέρον της ιατρικής έρευνας ως σπάνια εικονογράφηση του επαγγέλματος, όπως αποδεικνύεται από την αναφορά του M. McKierman, “Art and Occupation, Annibale Carracci, The Butcher Shop c. 1583”, *Occupational medicine*, τομ. 61, αρ. 8, 2011, Oxford University Press, σελ. 529. Ο συγγραφέας υιοθετεί την άποψη του Ζαππέρι ότι το έργο αποτελεί απόπειρα του Αννίπαλε να αναβαθμίσει κοινωνικά το επάγγελμα του χασάπη, γελοιοποιώντας τις αρχές της Μπολόνια.

<sup>761</sup> T. Garzoni, «De’ beccari, o macellari», *La piazza Universale di tutte le professioni del mondo...*, ό.π., σελ. 273-275.

πέθανε μόνο του είτε από δηλητήριο και το πουλάνε στους χωρικούς και τους φτωχούς ως εξαιρετικό κρέας με αποτέλεσμα να τους δηλητηριάζουν [...].<sup>762</sup>

Επίσης σώζεται διάταγμα του 1591, σχετικά με την κλοπή στο ζύγισμα του κρέατος και τον τρόπο αντιμετώπισής της.<sup>763</sup> Οι κρεοπώλες ήταν υποχρεωμένοι να ζυγίζουν το κρέας ακριβώς έξω από το μαγαζί τους, σε κοινή θέα ώστε να υπάρχουν μάρτυρες στη διαδικασία. Το βλέμμα του αλαβαρδιέρου, στο οποίο απαντά το πονηρό και κεφάτο χαμόγελο του νεαρού χασάπη που ζυγίζει το κρέας, αντανακλά αυτήν ακριβώς την ανησυχία, την ώρα που ταυτόχρονα κραδαίνει το πουγκί του, αυτό που θα ζημιωθεί κυρίως από οποιαδήποτε παρασπονδία στο ζύγισμα από την πλευρά του χασάπη.

Ο Αννίμπαλε εμφανώς διακωμωδεί τόσο την κατεργαριά των χασάπηδων όσο και την αγωνία των πελατών κατά την αγοραπωλησία, σατιρίζοντας και τις δύο πτυχές της διαδικασίας. Εξάλλου, ο αλαβαρδιέρος, που πολύ πιθανό δεν είναι καν αλαβαρδιέρος, αλλά κάποιος κωμικός ηθοποιός με τα ρούχα του ρόλου του,<sup>764</sup> όντας πελάτης, δεν κατατάσσεται αυτόματα σε πολύ διαφορετική κοινωνική κλίμακα από αυτή των ίδιων των χασάπηδων, όπως δείχνει η συμμετοχή του στην διαδικασία της αγοραπωλησίας. Οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις δεν συμμετείχαν, κατά κανόνα, σε παρόμοιου τύπου δραστηριότητες της καθημερινής ζωής, ούτε συναναστρέφονταν απευθείας τους πωλητές των υπαίθριων αγορών, αλλά χρησιμοποιούσαν για παρόμοιες δουλειές τούς υπηρέτες τους. Τόσο ο αλαβαρδιέρος, όσο και η γριά, ως

<sup>762</sup> T. Garzoni, *ό.π.*, σελ. 274-275. “Per l’opposito meritano una corona di testa di garzi quelli che non ti danno altro che pelligate da portare nella cesta, over che ti danno una gionta d’un osso che peas piú che la carne tutta, ovvero che ti mandano a casa luna carne rossa come un gambaro, o vecchia come il cuco, che la massara ci spende un carro da fascine o di legne per cuocerla [...] perché le promesse de’ beccari soon come le vessiche de loro animal piece di vento [...] Talmente ch’io per me giudico che questo nome di becarro non sia stato trovato senza giudizio nell’idioma nostro, imperoché sempre ti becca due o tre once di piú, che tu non te n’avedi. Un altra cosa di peggio fanno talora: che comprano la carne di qualche boazzo vecchio, morto da se stesso, o di qualche vaccaccia c’ha mangiato qualch’erba velenosa [...] e la vendono alla plebe e a’ villani per bonissima...”

<sup>763</sup> Alberto Guenzi, “La vita Economica e Sociale a Bologna attraverso le Disposizioni delle Autorità”, *Una Città in Piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, Μπολόνια, Editrice Compositori, 2000, σελ. 21: “Bando del tenere le carni in moisture alle beccarie e quelle vendor secondo li prezzi determinati. E deli bilancioni per appesare le carni da tenersi all porte delle beccarie ( 24 aprile 1591).”

<sup>764</sup> Βλ. εικ. 97, 98.

κωμικοί χαρακτήρες μετέχουν εξίσου σε αυτήν την παρωδία με χαρακτήρα πρόζας, που έχει ως κεντρικό θέμα της το επάγγελμα του χασάπη.



Εικ. 102. Μπαρτολομέο Πασσαρόττι, *Δύο κρεσπώλες*, Λάδι σε καμβά, 112 x 152 εκ., περ. 1580, Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης Παλάτσο Μπαρμπερίνι, Ρώμη.

Το έργο του Πασσαρόττι, *Δύο κρεσπώλες* (εικ.102), αντιμετωπίζει τους χασάπηδες με παρόμοια χιουμοριστική διάθεση αλλά εστιάζει σε άλλη πτυχή της στερεότυπης εικόνας του χασάπη, την τάση για τις απολαύσεις της σάρκας και την ακόρεστη σεξουαλική επιθυμία. Οι δύο χασάπηδες του Πασσαρόττι, φαιδροί και άξεστοι τύποι, εικονίζονται πίσω από τον πάγκο καθώς ξεπροβάλλουν ανάμεσα στα κρέατα που εκτίθενται προς πώληση. Ο νεότερος από τους δύο χαμογελά συνωμοτικά προς τον θεατή, προσποιούμενος ότι πρόκειται να κόψει με το μαχαίρι του το ρύγχος ενός αγριόχοιρου, το οποίο κρατά στο αριστερό του χέρι. Ο δεύτερος, που είναι ο ίδιος μεσήλικας άντρας που ποζάρει για το περίφημο *Γκροτέσκ* του ίδιου ζωγράφου (εικ.48),<sup>765</sup> ένα από τα πιο χυδαία έργα στην ιστορία της τέχνης, ποζάρει επιδεικνύοντας με τα δύο του χέρια μία τεράστια μπριζόλα. Το στόμα του, μισάνοιχτο σε φαιδρό χαμόγελο, αποκαλύπτει μία σειρά από αραιά δόντια. Επάνω στον πάγκο εκτός από την γουρουνοκεφαλή, βρίσκονται τοποθετημένα άλλα τεκμήρια της σφαγής, όπως ένα γουρουνίσιο πόδι και μία ξεριζωμένη βοδινή καρδιά με το μαχαίρι ακόμα ακουμπισμένο επάνω της. Οι δύο χασάπηδες εικονίζονται εντελώς

<sup>765</sup> Βλ. εδώ, σελ. 176, εικ. 48.



εναρμονισμένοι με τα κρέατα που τους περιστοιχίζουν, έχοντας ακόμα και τις ίδιες χρωματικές αποχρώσεις.<sup>766</sup>

Το ρύγχος του αγριόχοιρου και το πονηρό χαμόγελο του νεαρού χασάπη παραπέμπουν πολύ πιθανά σε κάποιο σεξουαλικό υπονοούμενο, αν όχι μέσω της σύνδεσης του αγριόχοιρου με την αλληγορία της λαγνείας, όπως επισημαίνει ο Ουίντ,<sup>767</sup> μέσω κάποιας ρύσης λαϊκότερου περιεχομένου. Το γουρούνι εξάλλου, είναι ζώο παραδοσιακά συνδεδεμένο στην ευρωπαϊκή κουλτούρα με μία σειρά από χυδαία χαρακτηριστικά ενώ ανάμεσα στις ποικίλες αμαρτίες που του αποδίδονται εκτός της λαγνείας είναι η λαιμαργία και η βρωμιά.<sup>768</sup>

Ωστόσο, το στοιχείο που παίζει αποφασιστικό ρόλο στην σύνδεση των χασάπηδων με έντονη σεξουαλική δραστηριότητα, άξεστη συμπεριφορά και έκλυτο βίο, δηλαδή στη δημιουργία της κοινωνικής κατασκευής που συνοδεύει το επάγγελμα, είναι η εγγύτητα των χασάπηδων με το κρέας. Το κρέας, συνώνυμο στην ιταλική γλώσσα με τη σάρκα (carne) αποτελεί μία από τις επικρατέστερες εκδοχές για την προέλευση της λέξης “καρναβάλι”. Η παραπομπή στη σάρκα, παράλληλα με την έμφαση στην κατανάλωση κρέατος, υπήρξε μία από τις κεντρικές κωμικές προεκτάσεις του καρναβαλιού. Οι εκδηλώσεις του αποτελούσαν εξάλλου την περίοδο κορύφωσης τόσο της κατανάλωσης κρέατος όσο και των απολαύσεων της σάρκας από τις οποίες οι πιστοί έπρεπε να απέχουν κατά τη διάρκεια της νηστείας και της Σαρακοστής.

Στην ιταλική κοινωνία οι χασάπηδες επωμίζονταν τον αντίστοιχα κωμικό ρόλο που αποδίδονταν στις Κάτω Χώρες στους πωλητές των πουλερικών. Όπως ακριβώς

<sup>766</sup> Υπερισχύουν οι αποχρώσεις του κρέατος που αντιστοιχούν στα χρώματα με τα οποία αποδίδεται ο μεσήλικας χασάπης ενώ ο νεαρός φορά σκούρο ένδυμα και μαύρο μπερέ, στο ίδιο χρώμα με το τρίχωμα του χοίρου.

<sup>767</sup> B.Wind, 1976, ό.π., σελ. 95: “The boar appears as an explicit symbol of lasciviousness in an engraving by the sixteenth century monogramist A. P. where a rapacious Libido astride her emblematic boar is challenged by a demure Pudicitia atop the elephant of chastity”.

<sup>768</sup> Το αγριογούρουνο συμμετέχει και σε ένα από τα πιο καυστικά σε χιούμορ χαρακτηριστικά του Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι (Giuseppe Maria Mittelli). Ο χαμάλης των χασάπηδων κουβαλάει στην πλάτη του ένα σφαγμένο αγριογούρουνο και συνοδεύεται από τους ειρωνικούς στίχους: «Εγώ κουβαλώ στους ώμους μου ένα πεθαμένο γουρούνι, εσείς μπορείτε να θριαμβολογήσετε για την εκδίκηση του θανάτου του Άδωνη”.



το ρήμα ‘vogelen’ της ολλανδικής γλώσσας σημαίνει ταυτόχρονα τα πτηνά, τον εντοπισμό των πτηνών αλλά υπαινίσσεται και την πράξη της συνουσίας, η λέξη ‘carne’ στα ιταλικά σημαίνει κρέας, τόσο με την έννοια του κρέατος όσο και με την έννοια της σάρκας, ενώ επιπλέον η λέξη “beccheria” που σημαίνει χασάπικο, εμφανίζεται και με την έννοια της συνουσίας.<sup>769</sup> Σύμφωνα με τον Ούνιτ, με αυτήν την έννοια εμφανίζεται στην αλληλογραφία του Φ. Σασσέτι (F. Sassetti), το 16<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>770</sup> Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ιταλοί υιοθετούν γενικότερα τους υπαινιγμούς των φλαμανδών με ιδιαίτερα επιδεικτικό τρόπο.

Το *Κρεοπωλείο*, δεν εμφανίζεται μόνο στην ιταλική παράδοση αλλά είναι ένα θέμα που συναντάται νωρίτερα στην φλαμανδική. Με το *Κρεοπωλείο* του Άρτσεν, σήμερα στην Ουψάλα, εγκαινιάζεται η ηθογραφική ζωγραφική στη Φλάνδρα καθώς το έργο ολοκληρώνει ο ζωγράφος το 1551, σχεδόν ταυτόχρονα με τις πρώτες σκηνές από την ζωή των χωρικών. Το 1568, ο Τζοακίμ Μπουκελάερ, ζωγραφίζει το δικό του *Κρεοπωλείο* που έφτασε μέσω της συλλογής Φαρνέζε στο Μουσείο του Καποντιμόντε της Νάπολης.



Εικ. 103. Πήτερ Άρτσεν, *Κρεοπωλείο*, Λάδι σε καμβά, 123 x 167 εκ., 1551, Μουσείο Gustavianum, Ουψάλα.



Εικ. 104. Τζοακίμ Μπουκελάερ, *Κρεοπωλείο*, Λάδι σε καμβά, 1568, Καποντιμόντε, Νάπολη

<sup>769</sup> ‘becco’ η λέξη από την οποία προέρχεται η λέξη ‘beccheria’, σημαίνει επίσης κερατάς βλ. *The Cambridge Italian Dictionary*, επιμ. B. Reynolds, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 1962, σελ. 89.

<sup>770</sup> B.Wind, ό.π., σελ.95 και υπ. 12: F. Sassetti, *Lettere*, επιμ. E. Marcucci, Φλωρεντία, 1855, σελ. 297 : «Mandocci dicendo che non poteva venir quell giorno, perche la note sequente avea a torre una becchiera; che cosi chiamano ‘quitar el virgo’.

Η κοινωνική κατασκευή που συνοδεύει το επάγγελμα φαίνεται ότι είναι ανάλογη της ιταλικής. Στο έργο του Μπουκελάερ, πίσω από τον πάγκο που εκτίθενται τα προϊόντα του τοπικού αυτού κρεοπωλείου, που στεγάζεται -όπως εξάλλου και το *Κρεοπωλείο της Ουψάλα* -, στο εσωτερικό κάποιας αγροικίας, οι πωλητές - χωρικοί πίνουν μπροστά στο τζάκι. Σε πρώτο πλάνο, ο χασάπης, που διακρίνεται από την παραδοσιακή άσπρη ποδιά και το μαχαίρι που είναι ζωσμένο στη μέση του, κρατά ένα φλασκι έτοιμος να πει κρασί, λίγο πιο πίσω μία ηλικιωμένη γυναίκα αδειάζει το περιεχόμενο μια κανάτας, ενώ ένα ζευγάρι χωρικών αγκαλιάζεται επιδεικτικά μπροστά στο αναμμένο τζάκι.

Σήμα κατατεθέν και των τεσσάρων *Κρεοπωλείων*, ο μακρύς κορμός του σφαγμένου βοδιού που κρέμεται από τον γάντζο. Και οι τρεις ζωγράφοι το χρησιμοποιούν για να οριοθετήσουν τη σύνθεση. Στα έργα του Αννίμπαλε παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο και αποδίδεται λεπτομερώς με ανάγλυφη κόκκινη και άσπρη πινελιά.

*Δύο χασάπηδες (La Macelleria)*

Λάδι σε καμβά

59.7 x 71 εκ.

περίπου 1583

Πινακοθήκη Κίμπελ (Kimbell Art Museum),

Φόρτ Ουόρθ (Fort Worth)



**Εικ. 105**

## Προέλευση

Η προέλευση του έργου παραμένει άγνωστη. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του καταλόγου της έκθεσης του 2006,<sup>771</sup> στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα το έργο βρισκόταν στη συλλογή του κόμη Τζών Κάμπελ Χάμιλτον Γκόρντον στον οίκο Χάντο της Σκωτίας. Τη συλλογή μαζί με το σύνολο της ιδιοκτησίας κληρονόμησε το 1961 ο ανεψιός του κόμη, ταγματάρχης Ντέιβιντ Γκόρντον. Μετά το θάνατό του, το 1974, πέρασε στο δημόσιο της Σκωτίας και από εκεί, τον Ιούλιο του 1978, δημοπρατήθηκε στους Κρίστις και πέρασε στην ιδιοκτησία των Άγκνιους του Λονδίνου. Το 1980 ο οίκος Άγκνιους πούλησε το έργο στο Μουσείο του Ιδρύματος Κίμπελ, στο Φόρτουορθ του Τέξας όπου βρίσκεται σήμερα.

Η ανακάλυψη και απόδοσή του στον Αντίμπαλε, η οποία έκτοτε δεν αμφισβητήθηκε, συνδέεται άμεσα με την τελική απόδοση στον ζωγράφο του *Κρεοπωλείου* της Οξφόρδης, το 1956 και την νατουραλιστική στροφή που παρατηρείται την ίδια εποχή στην πρόσληψη του έργου του.

## Πρόσληψη

Η πρώτη δημόσια εμφάνιση του έργου πραγματοποιείται στην έκθεση που διοργανώνεται για τους Καράτσι στο Kings College του Newcastle upon Tyne από τον Ράλφ Χόλαντ, το 1961.<sup>772</sup> Ο Χόλαντ που το ανακάλυψε το συσχέτισε άμεσα με το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, θεωρώντας το προσχέδιο εξαιτίας των διαστάσεών του και παραβλέποντας τις εμφανείς διαφορές της σύνθεσης. Ως ανεξάρτητο έργο εμφανίζεται για πρώτη φορά στην μονογραφία του Πόσνερ, το 1971.<sup>773</sup>

Είναι φανερό από τις προτεινόμενες ερμηνείες του έργου ότι, ειδικότερα για έναν θεατή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ζωντάνια στην περιγραφή των λεπτομερειών του επαγγέλματος σε συνδυασμό με την ιμπρεσιονιστική απόδοσή τους, θέτουν τις κωμικές αναφορές του έργου σε δεύτερη μοίρα με αποτέλεσμα συχνά την

<sup>771</sup> D. Benati, *Annibale Carracci*, ό.π., σελ. 94.

<sup>772</sup> R. Holland, *The Carracci. Drawings and Paintings*, Newcastle upon Tyne, 1961.

<sup>773</sup> D. Posner, *Annibale Carracci...*, 1971, σελ. 4, αρ. 5 του καταλόγου.

ολοκληρωτική αποσιώπησή τους. Η έμφαση στον τρόπο διαπραγμάτευσης υπονομεύει ακόμη περισσότερο, σε σχέση με το έργο της Οξφόρδης, την θεματική του έργου, με αποτέλεσμα η δημοφιλέστερη ερμηνεία του να είναι το ενδιαφέρον του Αννίπαλε για την πραγματικότητα γύρω του, ακολουθούμενη από τη συμπάθειά του για τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις.

Ο σχολιασμός του Μάικλ Τζάφε (Michael Jaffé),<sup>774</sup> που αναλαμβάνει την κριτική της έκθεσης του 1961 στο περιοδικό Μπέρλινγκτον, σχετικά με «την ευαισθησία αλλά και το χιούμορ του νεαρού Αννίπαλε στην διαπραγμάτευση ενός θέματος που ολοφάνερα σήμαινε περισσότερα γι' αυτόν από ένα απλό οικογενειακό αστείο φτιαγμένο στο εργαστήριο» φανερώνει ανάλογη αμηχανία μ' εκείνην που προκαλεί στους μελετητές το ομότιτλο έργο της Οξφόρδης.

Ο Κλόβις Ουίτφιλντ (Clovis Whitfield), συγγραφέας του καταλόγου της έκθεσης *Η Αγγλία και ο δέκατος έβδομος αιώνας*, με έργα της σχολής της Μπολόνια που διοργανώθηκε στο Λονδίνο το 1973, ακολούθησε στην περιγραφή του έργου την άποψη του Πόσνερ<sup>775</sup>: « Η ζωγραφική του Αννίπαλε βασίζεται στα γερά θεμέλια της παρατήρησης και πουθενά δεν είναι αυτό πιο φανερό απ' ότι στα πρώτα του έργα που έχουν χαρακτήρα ηθογραφικό. Ξεχωρίζουν από την παράδοση του Πασσαρόττι, που φαίνεται ότι υπήρξε η αφετηρία τους, εξαιτίας της απουσίας συναισθήματος και αφήγησης. Τα έργα αυτά αντιπροσωπεύουν την πλευρά του Αννίπαλε που εναντιωνόταν στην θεωρητικοποίηση του θέματος. Όπως ο Ραφαήλ, που έκανε προπαρασκευαστικά σχέδια για τις συνθέσεις του, ο Αννίπαλε επιδίωκε να φτάσει στην πηγή για κάθε λεπτομέρεια της δουλειάς του. Η τάση αυτή εμφανίζεται τόσο στην ηθογραφική ζωγραφική όσο και στα σχέδια από τη φύση που κάνει για τα τοπία του». <sup>776</sup>

Σύμφωνα με τον Ζαππέρι, το έργο του Φόρτουορθ δεν αποτελεί απλά δείγμα συμπάθειας προς τα λαϊκότερα επαγγέλματα αλλά μία ακόμη πιο εμφανή, σε σχέση

<sup>774</sup> M.Jaffé, "The Carracci at Newcastle", *The Burlington Magazine*, τόμ.104, τχ. 706, 1962, σελ. 26.

<sup>775</sup> Για τον Πόσνερ, το μικρότερο αυτό κρεοπωλείο μπορεί πιο άνετα να περιγραφεί ως άσκηση στην προσπάθεια του Αννίπαλε να καταγράψει την πραγματικότητα. Βλ. D. Posner, "Genre works by Annibale", *Annibale Carracci...*, ό.π., σελ.15.

<sup>776</sup> Clovis Whitfield, "A Butcher's shop" στον κατάλογο της έκθεσης *England and the Seicento*, Λονδίνο, Thos. Agnew and Sons Ltd, 1973, αρ.12.

με το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, απόπειρα κοινωνικής αναβάθμισης του συγκεκριμένου επαγγέλματος. Σύμφωνα με τον Ζαππέρι, η κίνηση του κρεοπώλη που ξεθηλυκώνει το μαχαίρι του απηχεί αυτήν του ιππότη που ξεθηλυκώνει το ξίφος του, στο έργο του Βιτόρε Καρπάτσιο (Vittore Carpaccio).<sup>777</sup>



Εικ. 106. Βιτόρε Καρπάτσιο,  
*Πορταίτο ιππότη, Λάδι σε καμβά,*  
151.5 x 218.5 εκ, 1510, Συλλογή  
Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη



Την άποψη αυτή συμμερίζεται εν μέρει η ΜακΤάη αλλά και ο Ντανιέλε Μπενάτι στον κατάλογο της έκθεσης του 2006 στην Μπολόνια, στην οποία επίσης παρουσιάστηκε το έργο.<sup>778</sup> Την ίδια γραμμή σκέψης ακολουθεί και ο Ντίκερσον, η πρόσφατη προσέγγιση του οποίου αποτελεί μία σύνοψη των μέχρι τώρα προσεγγίσεων, τόσο των δύο *Κρεοπωλείων* του ζωγράφου αλλά και του συνόλου των ηθογραφικών σκηνών του. Βλέπει στο έργο την αποθέωση του νατουραλισμού, την διαφοροποίηση του Αννίμπαλε από την κωμική διαπραγμάτευση ανάλογης θεματικής

<sup>777</sup> R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di Artista da Giovane*, ό.π., σελ. 52.

<sup>778</sup> D. Benati, “Due macellai al lavoro”, *Annibale Carracci*, 2006, ό.π., σελ. 94.

από τους Κάμπι και Πασσαρόττι και επισημαίνει την μοναδικότητα του Αννίμπαλε.<sup>779</sup> Ο ίδιος συγγραφέας συμεριζεται επίσης την άποψη ότι οι ηθογραφικές αυτές σκηνές του Αννίμπαλε, αποδείχτηκαν πολύ χρήσιμες στο ζωγράφο, όταν έφτασε η στιγμή να ασχοληθεί με τον μυθολογικό κύκλο της Γκαλερία Φαρνέζε.<sup>780</sup>

## Περιγραφή

Δύο κρεοπώλες ποζάρουν την ώρα της δουλειά τους μπροστά στον πάγκο του κρεοπωλείου τους, περιτριγυρισμένοι από σφάγια. Ο πρώτος από αριστερά εικονίζεται την ώρα που τραβάει απ' τη θήκη του το ένα από τα δύο μαχαίρια που κρέμονται απ' την ποδιά του. Ο δεύτερος στρέφεται προς το θεατή, επιδεικνύοντας ένα κομμάτι κρέατος την στιγμή που το κρεμάει από το τσιγκέλι, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που επιδεικνύει την μοσχαρίσια μπριζόλα ο μεσήλικας χασάπης του Πασσαρόττι στο ομότιτλο έργο (εικ. 101).

Αριστερά και δεξιά των δύο αντρών αποδίδονται με εξαιρετική λεπτομέρεια και αδρή πινελιά τα σφάγια ενός βοδιού και ενός αρνιού. Η απουσία περαιτέρω μορφών ή λεπτομερειών προκαλεί την αίσθηση μίας διαχρονικότητας στην αναπαράσταση του κρεοπωλείου, καθώς τόσο τα βασικά εγχειρίδια όσο και οι περισσότερες από τις πρακτικές του επαγγέλματος παραμένουν αναλοίωτες από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα. Ο παραδοσιακός στρογγυλός ξύλινος πάγκος για τον τεμαχισμό του κρέατος – εδώ απεικονίζεται στα δεξιά της σύνθεσης με το τεμάχιο ενός κρέατος και τον σιδερένιο μπαλτά ακουμπισμένα στην επιφάνεια του - παρουσιάζει την ίδια μορφή μέχρι σήμερα, και δεν αφήνει πολλά περιθώρια για την επαλήθευση της πρότασης Ζαππέρι. Ο ζωγράφος δεν θέλει να αφήσει καμμία αμφιβολία στον θεατή ότι πρόκειται για την απεικόνιση του αναξιοπρεπούς επαγγέλματος του χασάπη.

<sup>779</sup> C. D. Dickerson, "Butcher's Shop Paintings in Context", *Raw Painting, The Butcher's shop by Annibale Carracci*, όπ., σελ. 21-25. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις γνωστές φράσεις "στιγμιότυπο" (snapshot), "κομμάτι της πραγματικότητας" (slice of reality), "απόλυτος νατουραλισμός" (total naturalness) και σχολιάζει: "Ωστόσο, ο Αννίμπαλε ήταν ο Αννίμπαλε και διαφορετικός ήταν αυτό που κυρίως ήταν" βλ. Annibale was Annibale and being different was who he was".

<sup>780</sup> C. D. Dickerson, ό.π., σελ. 69.



Η σύνθεση και η διαπραγμάτευσή του έργου παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με αυτές του μεγάλου *Κρεοπωλείου*. Στη σύνθεση παρατηρείται παρόμοια συμμετρία, καθώς οι μορφές των δύο χασάπηδων αλλά και των σφαγίων είναι τοποθετημένες παρατακτικά, παράλληλες μεταξύ τους και κάθετες στους οριζόντιους άξονες του έργου που ορίζονται από τα ξύλινα δοκάρια και τον πάγκο. Η χρωματική κλίμακα είναι ακόμη πιο περιορισμένη. Τόνοι του κόκκινου, του λευκού και του καφέ τοποθετούνται επάνω σε μαύρο φόντο. Παρόλη την παρατακτική σύνθεση, το έργο εκπέμπει την ζωντάνια ενός στιγμιότυπου πολύ περισσότερο από το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, γεγονός στο οποίο συνεισφέρει και το αισθητά μικρότερο μέγεθός του.

### Ερμηνευτική πρόταση

Το μικρότερο αυτό σε διαστάσεις *Κρεοπωλείο* του Αννίμπαλε βρίσκεται ακόμη πιο κοντά στον κωμικό χαρακτήρα του έργου του Πασσαρόττι. Οι δύο χασάπηδες απεικονίζονται ανάμεσα στα σφάγια χωρίς να διαφέρουν σημαντικά από αυτά. Ο Αννίμπαλε αποδίδει με τον ίδιο τρόπο ανθρώπινες μορφές και νεκρά ζώα. Νεκρή φύση και άνθρωποι λίγο διαφέρουν μεταξύ τους στη διαπραγμάτευση. Οι ερυθρόλευκες αποχρώσεις της στολής των χασάπηδων απηχούν αυτές των σφαγιασμένων ζώων. Η κίνηση του χασάπη στα αριστερά της σύνθεσης όχι μόνο δεν έχει τίποτα το ιπποτικό, αλλά αντίθετα φαίνεται να αντικαθρεπτίζει την στάση του ποδιού του νεκρού ζώου στα αριστερά του, καθώς βρίσκεται σε ακριβή παραλληλία με αυτό. Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι οι δύο ανθρώπινες μορφές δεν επικοινωνούν μεταξύ τους αλλά με τα νεκρά ζώα που τους πλαισιώνουν. Ο χασάπης στα δεξιά έχει την ίδια απαθή έκφραση τόσο με το σφάγιο που κρέμεται δίπλα του όσο και το κομμένο κεφάλι του κριαριού που βρίσκεται πεσμένο στο πάτωμα. Το πρόσωπό του έχει την έκφραση απαθούς κωμικής μάσκας ενώ το καδράρισμά του ανάμεσα στα δύο κομμάτια κρέατος που κρέμονται από τα τσιγκέλια δεν φαίνεται να είναι τυχαίο.

Η επιλογή του θέματος από μόνη της αναμφισβήτητα μπορούσε να προκαλέσει το γέλιο την εποχή που ζωγραφίζεται το έργο, κυρίως αν λάβει κανείς υπόψη τις ζοφερές και ταυτόχρονα κωμικές περιγραφές του επαγγέλματος από τον

Γκαρτσόνι. Οι χασάπηδες στο έργο του Αννίμπαλε ταυτίζονται με το κρέας που εμπορεύονται ενώ η επίδειξη του κρέατος από τον χασάπη που καμαρώνει δίπλα στο τσιγκέλι, σκοπεύει να γελοιοποιήσει τον εικονιζόμενο και να προκαλέσει το γέλιο στο θεατή, όπως συμβαίνει εξάλλου στην περίπτωση του χασάπη του Πασσαρόττι που τείνει προς το θεατή ένα παρόμοιο κομμάτι κρέας με τον ίδιο ακριβώς επιδεικτικό τρόπο.

## Επίμετρο : Ο Αννίπαλε και οι *Arti di Bologna*

### Η παράδοση των *Arti* πριν το 1646

Ο χωρικός, ο σαλτιμπάγκος, ο γελωτοποιός εμπνέονται από τους πρωταγωνιστές της λαϊκής κουλτούρας, το θέατρο του δρόμου και το καρναβάλι. Οι χασάπηδες και οι πάγκοι τους εκπροσωπούν τον κόσμο της αγοράς. Μία ακόμη παράδοση, εμπνευσμένη από τις δραστηριότητες του δρόμου και της πλατείας, που εμπνέεται από το θέατρο και τη λαϊκή κουλτούρα, εμφανίζεται γενικότερα στην ευρωπαϊκή τέχνη κατά το 16<sup>ο</sup> αιώνα και στην ιταλική τέχνη στη δεκαετία του 1580. Πρόκειται για την καταγραφή, απεικόνιση αλλά συχνά και ενορχήστρωση των πλανόδιων επαγγελματιών που διαλαλούν τα εμπορεύματά τους στους δρόμους της πόλης.

Οι πλανόδιοι πωλητές διαφημίζοντας φωναχτά τα προϊόντα ή τις υπηρεσίες τους στους δρόμους και τις γειτονιές, πρωταγωνιστούσαν με τη φασαρία τους στην καθημερινή ζωή της πόλης, αποτελώντας κατά κάποιο τρόπο τη φωνή της. Η φωνή αυτή άλλαζε από πόλη σε πόλη, ανάλογα με τη διάλεκτο, τα προϊόντα αλλά και την ευρηματικότητα των πωλητών σε σχέση με τον τρόπο που τα διαφήμιζαν. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν, η φωνή των πλανόδιων με το δικό της ξεχωριστό γλωσσικό ιδίωμα, εκπροσωπούσε σε μεγάλο βαθμό τον λαϊκό λόγο, όπως εκφέρονταν στους ανοιχτούς χώρους του δρόμου και της αγοράς. Οι πλανόδιοι πωλητές έπαιζαν το δικό τους σημαντικό ρόλο ως μέρος της λαϊκής κουλτούρας.<sup>781</sup> Οι απεικονίσεις τους είναι εμβληματικές της πόλης, της αταξίας και της ανησυχίας της.<sup>782</sup>

Ειδικότερα το θέμα των πλανόδιων πωλητών, παρέμεινε συνδεδεμένο με τα χαρακτηριστικά και δεν πέρασε παρά σπάνια στους πίνακες με λάδι, πιθανώς εξαιτίας της διάδοσης που είχε ανάμεσα στους ταξιδιώτες που αγόραζαν τις απεικονίσεις των

<sup>781</sup> M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, (1965), ό.π., σελ. 282-283.

<sup>782</sup> V. Milliot, *Les Cris de Paris ou le Peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVIe – XVIIIe siècles)*, Παρίσι, Publications de la Sorbonne, 1995, σελ. 19.

πλανόδιων πωλητών ως ανάμνηση της ιδιαίτερης καθημερινότητας αλλά και των ήχων της πόλης που άφηναν πίσω τους. Δεν είναι τυχαίο ότι το είδος γνώρισε την μεγαλύτερη διάδοση κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ακριβώς η εικόνα της πόλης άρχισε να μεταβάλλεται δραστικά με την εκβιομηχάνιση που έθεσε σε αχρηστία τους πλανόδιους πωλητές και τις υπηρεσίες τους. Στις μέρες μας, ανάλογες θεματικές σειρές με πλανόδιους πωλητές επιλέγονται συνήθως για να διακοσμήσουν νοσταλγικά κομβικά σημεία των ευρωπαϊκών πόλεων, όπως παλιά και φημισμένα εστιατόρια, καφεενεία ή ποτοπωλεία.

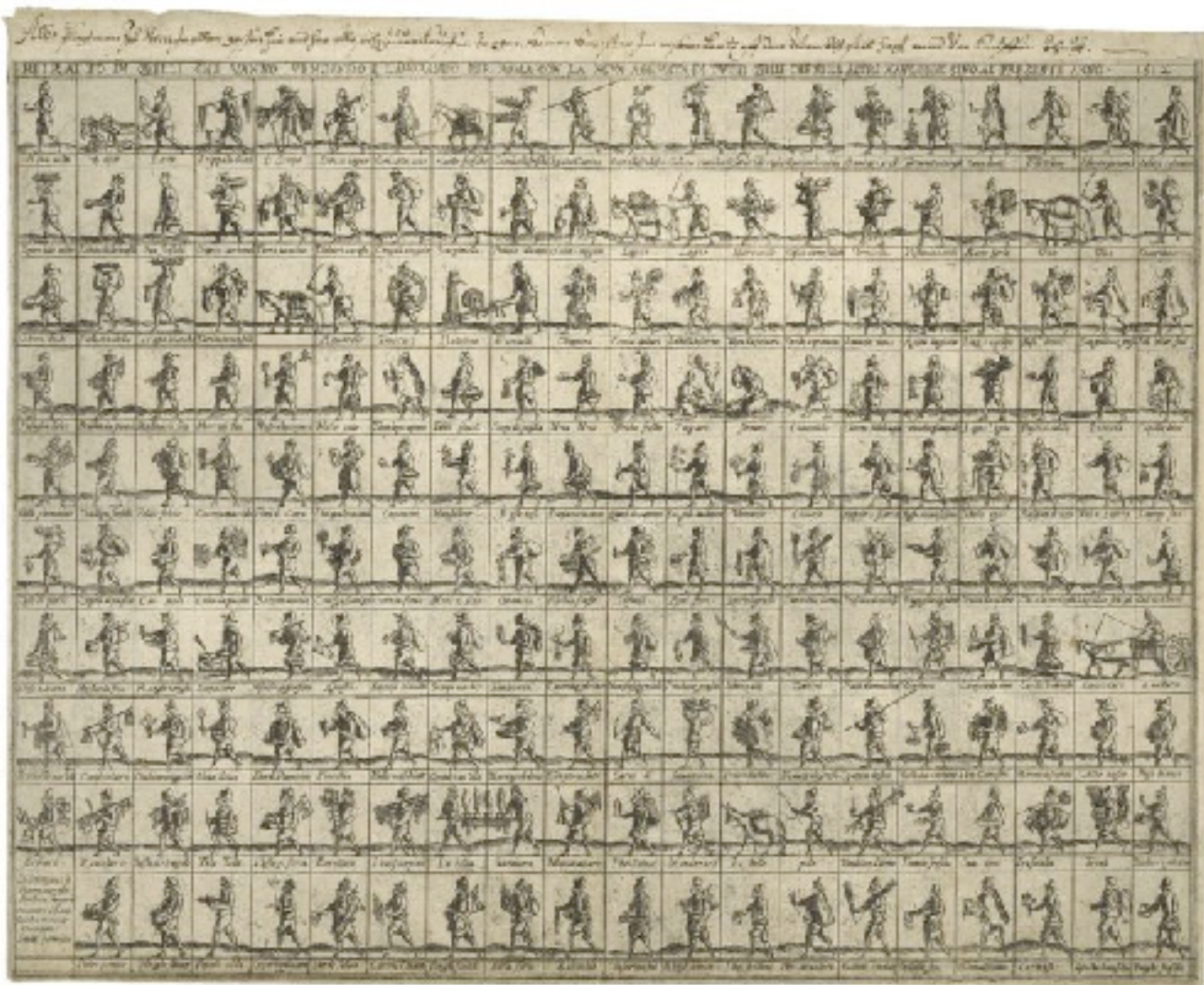
Όπως ακριβώς και ο ‘χωρικός’, οι πλανόδιοι πωλητές και οι ‘κραυγές’ τους <sup>783</sup> εμφανίζονται πρώτα στην λογοτεχνία και αργότερα στη μουσική, στο θέατρο και στις εικαστικές τέχνες ενώ η ενασχόληση με τις φωνές, το ιδίωμα αλλά και την εμφάνισή τους συνιστά πανευρωπαϊκό άν όχι παγκόσμιο φαινόμενο.

Στην Ευρώπη εμφανίζονται για πρώτη φορά στη γαλλική λογοτεχνία, στα τέλη του 13ου αιώνα. Το 16<sup>ο</sup> αιώνα, παράλληλα με την εμφάνισή τους στα χαρακτηριστικά, εμφανίζονται και στη μουσική.

Η Ιταλία κατέχει την πρωτιά μαζί με την Γαλλία στην εικαστική εκδοχή του θέματος, που συνδέεται από την αρχή με τα χαρακτηριστικά. Στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, στη δεκαετία του 1580, ακριβώς την περίοδο που χρονολογούνται οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε, κυκλοφορούν στη Ρώμη, σε μεγάλου μεγέθους φύλλα, οι πρώτες σειρές με θέμα τους πλανόδιους επαγγελματίες. Το 1582 εκδίδεται από τον εκδοτικό οίκο Λαφρερί (Lafrery), <sup>784</sup> ένα φύλλο με διακόσια σαράντα τετράγωνα, που φιλοξενεί τα χαρακτηριστικά διαφόρων πωλητών του δρόμου, έργο του Αμπρότζιο Μπραμπίλλα (Ambrosius Brambilla), με μία φιγούρα σε κάθε τετράγωνο ( εικ. 107 ). Οι μορφές είναι μικρών διαστάσεων, κατανεμημένες με αλφαβητική σειρά και κινούνται από τα αριστερά προς τα δεξιά.

<sup>783</sup> Η λέξη “κραυγή” επιλέγεται εδώ για τη μετάφραση της γαλλικής “cri”.

<sup>784</sup> Antoine Lafrery ( 1512- 1577) γάλλος ζωγράφος, χαράκτης και εκδότης χαρακτηριστικών. Βλ. A. Petrucci, “Figure della strada: I venditori ambulanti di Roma”, *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*, Ρώμη, 1956, σελ. 89-98. Ο εκδοτικός οίκος του Λαφρερί ιδρύεται το 1540 και ο κατάλογος των εκδόσεων σώζεται μέχρι τις μέρες μας, δίνοντας πληροφορίες για τις θεματικές κατηγορίες των χαρακτηριστικών που κυκλοφορούσαν στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα.



Εικ. 107. Αμπρότζιο Μπραμπύλλα, *Ritratto de Quelli che vano Vendendo et Lavorando per Roma...*, 1582, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο

Λίγο αργότερα, ο Λορέντσο Βάκαρι (Lorenzo Vaccari), ένας χαράκτης και εκδότης από τη Μπολόνια, που έφτασε στη Ρώμη μεταξύ 1575 και 1587, εκδίδει μία παρόμοια σειρά χαρακτικών, στην οποία η διευθέτηση των μορφών είναι βουστροφηδόν.<sup>785</sup> Το χαρακτικό του Βάκαρι ταξιδεύει σχεδόν αμέσως στη Γερμανία και αντιγράφεται από τον Φράντς Χόγκενμπεργκ (Franz Hogenberg) στην Κολωνία.<sup>786</sup>

<sup>785</sup> Lorenzo Vaccari, *Arti di Roma*, Ρώμη, περ. 1580 - 1585.

<sup>786</sup> K. F. Beall, *Kaufleute und Strassenhändler : eine Bibliographie = Cries and itinerant trades: a bibliography*, μεταφ. στα γερμανικά από την Sabine Solf, Αμβούργο, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1975, σελ. 45. Η Κολωνία εξάλλου συχνά ονομάζεται η "Ρώμη του βορρά".

Την εποχή αυτή, στα τέλη της δεκαετίας του 1580, τοποθετούνται από την πλειοψηφία των μελετητών τα αρχικά σχέδια του Αννίπαλε με θέμα τους πλανόδιους μικροπωλητές προϊόντων και υπηρεσιών της Μπολόνια. Τα σχέδια αποδεικνύουν την επιθυμία του να πειραματιστεί με ένα ακόμα είδος που θεματικά εμπνέεται από την λαϊκή κουλτούρα ενώ διαδίδεται μέσω των χαρακτηριστικών, δηλαδή ενός εικαστικού μέσου με ευρύτερη διάδοση που καλύπτει και λαϊκότερα κοινωνικά στρώματα. Από τα αρχικά σχέδια του Αννίπαλε δεν σώζεται παρά μόνο ένα, *Ο καπνοδοχοκαθαριστής*, σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, με αποτέλεσμα να βασιζόμαστε για τα συμπεράσματά μας σχετικά με την παραγωγή αυτή του Αννίπαλε, αποκλειστικά στα χαρακτηριστικά του Σιμόν Γκιγιέν, που δημοσιεύονται στη Ρώμη, περισσότερο από μισό αιώνα αργότερα, το 1646, με τον ισχυρισμό ότι βασίζονται σε σχέδια του Αννίπαλε.<sup>787</sup>



Εικ. 108. *Καπνοδοχοκαθαριστής (Spazzacamino)*  
Μολύβι και καφετί μελάνι σε κιτρινό καφέ φόντο.  
Σώζει με μελάνι Anibale Caracci και με μολύβι  
Spaza Camino.  
Περίπου 1585-89  
Εθνική Πινακοθήκη Σκωτίας, Εδιμβούργο

Μεταξύ της περιόδου που χρονολογούνται τα αρχικά σχέδια του Αννίπαλε και της έκδοσης του 1646, μεσολαβούν και άλλες εμφανίσεις του θέματος, όπως του Νικόλας φαν Έλστ (Nicolas van Aelst) που με πρότυπο τον Μπραμπίλλα, απομονώνει

<sup>787</sup> Ο Μαλβαζία αναφέρεται στα σχέδια ως έργο και των τριών Καράτσι την εποχή που το εργαστήριό τους στεγάζονταν στο σπίτι του Μπαλερίνι (Ballerini) που βρισκόταν στο χώρο της αγοράς. Ούτε ο Μαραμποττίνι, ούτε η ΜακΤάη αναφέρονται σε αυτήν τη λεπτομέρεια. Στη συνέχεια, παραθέτοντας το απόσπασμα από την εισαγωγή του Αγκούκι στο κείμενό του, δεν σχολιάζει το γεγονός της απόδοσής τους αποκλειστικά στον Αννίπαλε από τον Μοζίνι. Βλ C. C. Malvasia, *ό.π.*, σελ. 288-289.

τις μορφές σε τετράγωνα ή του Φραντσέσκο Βιλλαμένα (Francesco Villamena) που εκδίδει το 1620, μία ολιγάριθμη σειρά χαρακτηριστικών. Ο Βιλλαμένα, προσθέτει πρώτος μέγεθος αλλά και φωνή στις μορφές, συνθέτοντας στίχους με χιουμοριστικό περιεχόμενο κάτω από το πορτραίτο, τακτική που θα ακολουθήσει αργότερα ο Μιτέλλι. Η βασικότερη πρωτοτυπία του Βιλλαμένα,<sup>788</sup> είναι ότι επιλέγει ν' απεικονίσει συγκεκριμένα άτομα, με αποτέλεσμα τα χαρακτηριστικά του να αποτελούν πορτραίτα γνωστών πλανόδιων μορφών της Ρώμης, ενώ είναι εμφανής η πρόθεσή του να προκαλέσει το γέλιο.<sup>789</sup>



Εικ. 109. Φραντσέσκο Βιλλαμένα, *Γέρος χωρικός*, χαρακτηριστικό, 32.1x 20.3, περ. 1600

Museo Civici d'Arte e Storia, Μπρέσια

Οι δύο πρώτοι στίχοι που συνοδεύουν το χαρακτηριστικό: “με τέχνη και εξυπνάδα κατάφερα να επιβιώσω της θλίψης και της πείνας...” (Con forza, con astutia et con ingegno / Scampato de la fame e dal dolore...)

<sup>788</sup> Δεν είναι γνωστό αν έχει επηρεαστεί από τα σχέδια του Αννίπαλε που, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Μοζίνι, κυκλοφορούσαν ανεπίσημα σε βιβλίο. Ωστόσο, αν κρίνει κανείς από τα ονόματα των συλλεκτών, η κυκλοφορία περιοριζόταν μάλλον σε ιδιωτικούς κύκλους, στους οποίους δεν είναι γνωστό αν είχε πρόσβαση ο Βιλλαμένα παρά τη σύνδεσή του με το όνομα του Αντόνιο Τεμπέστα.

<sup>789</sup> Ο Βιλλαμένα θεωρείται επίσης ιδιαίτερα σημαντικός διότι τα χαρακτηριστικά του επηρέασαν τον Καργί και άλλους γάλλους χαρακτές που επισκέφτηκαν την Ρώμη, με αποτέλεσμα να παρουσιάσουν αργότερα ανάλογη δουλειά στην χώρα τους.

## Τα χαρακτηριστικά και η πρόσληψή τους

Το 1646, ο εκδοτικός οίκος του Λουντοβίκο Γκρινιάνι (Ludovico Grignani), στη Ρώμη, δημοσιεύει μία σειρά ογδόντα χαρακτηριστικών του γάλλου Σιμόν Γκιγιέν που, όπως διαφημίζεται με μεγάλα γράμματα στο εξώφυλλο της έκδοσης, αναπαράγουν σχέδια του Αννίμπαλε Καράτσι. Το θέμα των σχεδίων, προσδιορίζεται πολύ αόριστα στο εξώφυλλο, με τον γενικό τίτλο *Διάφορες φιγούρες σχεδιασμένες με πένα*, και την επιπλέον πληροφορία ότι σχεδιάστηκαν *κατά τον ελεύθερο χρόνο* του ζωγράφου.<sup>790</sup> Η έκδοση αφιερώνεται, όπως προσδιορίζεται ρητά επίσης στο εξώφυλλο, «σε όλους τους καλλιτέχνες που φιλοδοξούν να ασχοληθούν με τη ζωγραφική και το σχέδιο».



Συνοδεύεται από το πορτραίτο του Αννίμπαλε από τον Αλεσάντρο Αλγκάρντι και μία επιμελημένη εισαγωγή από τον Τζιοβάννι Ατανάζιο Μοζίνι (Giovanni Atanasio Mosini), όπου περιλαμβάνεται το διάσημο από το 1947 και την δημοσίευση του Μάον, απόσπασμα της πραγματείας περί τέχνης του Τζιοβάννι Μπατίστα Αγκούκι (Gratiadio Machati)<sup>791</sup>, που προσλαμβάνεται ως προοικονομία του ‘Μπελλορικού’ κλασικισμού. Η πολυτελής έκδοση του Γκρινιάνι, αναπαράγει μία σειρά εβδομηνταπέντε σχεδίων του Αννίμπαλε που αναπαριστούν πλανόδιους πωλητές που τριγυρνούν διαλαλώντας το εμπόρευμα ή τις υπηρεσίες τους, στους

δρόμους της Μπολόνια. Τα υπόλοιπα πέντε σχέδια του Αννίμπαλε που αναπαράγει η έκδοση, είναι αφιερωμένα σε ακόμη λιγότερο αξιοπρεπείς δραστηριότητες ή

<sup>790</sup> *DIVERSE FIGURE al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'hore di ricreatione DA ANNIBALE CARACCIO INTAGLIATE IN RAME E cavate dagli Originali DA SIMONE GUILINO PARIGINO DEDICATE A TUTTI I VIRTVOSI Et intendenti della professione della Pittura, e del Disegno.*

<sup>791</sup> D. Mahon, “Agucchi and the Idea della Bellezza: A stage in the history of a theory”, *Studies in Seventeenth Century Art and Theory*, ό.π., σελ. 111-154. Ο Αγκούκι αναφέρεται με το ψευδώνυμο Γκρατιάντιο Μακάτι (Gratiadio Machati) βλ. D. Mahon, ό.π., σελ.112-113. Επίσης το “Τζιοβάννι Ατανάζιο Μοζίνι” είναι σύμφωνα με τον Μάον ψευδώνυμο του Αντόνιο Μασσάνι (Antonio Massani) ιδιοκτήτη των αρχικών σχεδίων του Αννίμπαλε την εποχή της δημοσίευσης (1646) βλ Mahon, ό.π., κυρίως σελ. 113 και 119.



δοσοληψίες, όπως ένα αγόρι που ουρεί μπροστά σε ένα τοίχο (79) και μία προαγωγός που επισκέπεται δύο νεαρές γυναίκες (76).



79. Αγόρι που ουρεί (*Un putto che urina*)

Όπως φαίνεται από τα χαρακτηριστικά του Γκιγιέν, τα σχέδια του Αννίμπαλε εξελίσσουν την παράδοση των Μπραμπίλλα και Βακκάρι, μεγαλώνοντας το μέγεθος των μορφών και προσθέτοντας στο βάθος λεπτομέρειες του αστικού τοπίου της Μπολόνια. Στερούνται κάπως τη ζωντάνια, την λεπτομερή περιγραφή και τους στίχους, όλα στοιχεία της μεταγενέστερης εξέλιξης του είδους μέσα στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, με αποτέλεσμα να τοποθετούνται από τους μελετητές στα τέλη της δεκαετίας του 1580,<sup>792</sup> όπου εξάλλου τα τοποθετεί και ο Μαλβαζία, τοποθετώντας τα στην περίοδο της Μπολόνια και της συνεργασίας των τριών Καράτσι.<sup>793</sup>

Η εισαγωγή, αντιθέτως, αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό τις εξελίξεις στην θεωρία της τέχνης, όπως πραγματοποιούνται στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα που χρονολογείται η έκδοση. Το 1646 που δημοσιεύονται τα χαρακτηριστικά, σχεδόν σαράντα χρόνια μετά το θάνατο του ίδιου του ζωγράφου, η φήμη του έργου του βρίσκεται στο απόγειό της. Η μανία με τον Καραβάτζο υποχωρεί στα τέλη της δεκαετίας του 1630 και οι πιο περιζήτητοι ζωγράφοι της Ρώμης για τις επίσημες παραγγελίες θεωρούνται τώρα οι μαθητές των Καράτσι, Ρένι, Ντομενικίνο, Λανφράνκο. Η θεωρία της εποχής

<sup>792</sup> Με εξαίρεση την Catherine Loisel που τα τοποθετεί στην περίοδο της Ρώμης. Catherine Loisel, “Le Arti di Bologna”, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci, Inventaire Général des dessins Italiens*, τόμ. VII, Παρίσι, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, σελ. 276.

<sup>793</sup> Βλ. υποσ. 282.

ανασυντάσσεται εναντίον ενός είδους τέχνης που εμπνέεται από λαϊκότροπα θέματα και τη ζωή των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, τάση που συνεχίζει να παρουσιάζει μεγάλη επιτυχία ανάμεσα στους συλλέκτες της εποχής, όπως δείχνει η επιτυχία των Μπαμποτσιάντι και γενικότερα των φλαμανδών και ολλανδών ζωγράφων που μεταναστεύοντας στη Ρώμη μεταφέρουν στην ιταλική πραγματικότητα την θεματική παράδοση που γνωρίζει επιτυχία στη χώρα τους.

Η μεγάλη αντίφαση που συνοδεύει την πρώτη έκδοση είναι απόλυτα δικαιολογημένη, έχοντας υπόψη τις επιταγές της θεωρίας και τους κοινωνικούς της κανόνες. Το κείμενο της εισαγωγής, το εξώφυλλο, αλλά και το πορτραίτο του Αννίπαλε, φανερώνουν την προσπάθεια του εκδότη να διαφημίσει τα χαρακτηριστικά ως δείγματα της σχεδιαστικής δεξιοτεχνίας του Αννίπαλε, την εποχή που η φήμη του βρίσκεται στο απόγειό της, παραβλέποντας το θέμα τους, το οποίο αντιτίθεται σε όλες τις αρχές της θεωρίας της τέχνης και πρώτιστα στο ίδιο το απόσπασμα του Αγκούκι που συνοδεύει την έκδοση. Ο απολογητικός τόνος της εισαγωγής του Μοζίνι επιβεβαιώνει ότι ο εκδότης είχε επίγνωση του προβλήματος που δημιουργούσε η θεματική των χαρακτηριστικών.

Ο κύριος στόχος του Μοζίνι, είναι να προβάλλει τα σχέδια στα οποία βασίζονται τα χαρακτηριστικά, ως μελέτες της φύσης από το χέρι ενός μεγάλου ζωγράφου, που είχαν σκοπό την διασκέδαση αλλά και την εξάσκηση του ίδιου και των μαθητών του. Σύμφωνα με τον Μοζίνι, ο Αννίπαλε «για να εξασκηθεί στην επίτευξη της ομοιότητας, στην διάρκεια της ανάπαυλας από τις επίσημες παραγγελίες, σχεδίαζε για προσωπική του ευχαρίστηση τις φιγούρες των τεχνιτών που τριγυρνούσαν στην πόλη της Μπολόνια, πουλώντας ή κάνοντας διάφορα άλλα πράγματα και έτσι έφτασε να σχεδιάσει εβδομηνταπέντε φιγούρες, που συγκρότησαν ένα βιβλίο. Το βιβλίο αυτό, για όσο διάστημα βρισκόταν δίπλα του αποτελούσε για τους μαθητές του το καλύτερο παράδειγμα, καθώς ήταν γεμάτο με χρήσιμες οδηγίες για την εξάσκηση και εκμάθηση της τέχνης τους και από την προσεκτική μελέτη του οποίου μπορούσαν συνεχώς να επωφελούνται». Ο Μοζίνι, ισχυρίζεται στη συνέχεια, ότι πριν φτάσει στα δικά του χέρια, το βιβλίο πέρασε από τα χέρια πολλών διάσημων συλλεκτών και ειδημόνων, όπως ο καρδινάλιος Λουντοβίζι (Ludovisi) ή ο Λέλιο Γκουίντισιόνι (Le-

lio Guidiccioni), σχόλιο που έχει επίσης ως στόχο να συμβάλλει στην ενίσχυση του κύρους και της αξίας του.<sup>794</sup>

Το κείμενο του Μοζίνι, που παραθέτει στη συνέχεια ο Μαλβαζία, καθώς είναι το πρώτο που ασχολείται με την ηθογραφική θεματική του Αννίμπαλε, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην επιχειρηματολογία που χρησιμοποιεί για να δικαιολογήσει τόσο την συγκεκριμένη θεματική επιλογή του Αννίμπαλε, όσο και τους πειραματισμούς του με ένα άλλο αμφισβητούμενο είδος, την καρικατούρα.

Ο Μοζίνι επαινεί ιδιαιτέρως τα σχέδια – εξάλλου ο ίδιος αποφασίζει να τα δώσει για χάραξη – επαινώντας ακριβώς την ομοιότητά τους με τη φύση, χωρίς την υπεκφυγή ότι πρόκειται για προπαρασκευαστικές μελέτες. Παρόλο που επαναλαμβάνει συνέχεια ότι πρόκειται για ανεπίσημη ενασχόληση, τα επαινεί ακριβώς ως προϊόντα μίμησης και, ακόμη πιο ενδιαφέρον, τονίζει για πρώτη φορά την ομοιότητα της μίμησης στην τέχνη με την μίμηση στο θέατρο. Ξεκινώντας την εισαγωγή με τον παραλληλισμό του Αννίμπαλε με τον ηθοποιό Σίβελλο ( Giovanni Gabrielli ή αλλιώς Il Sivello), φτάνει στην διατύπωση: « Όπως ο Σίβελλο, μπορούσε να ξεγελάσει με τους διαφορετικούς τόνους της φωνής του αυτούς που τον άκουγαν χωρίς να τον βλέπουν, ο Αννίμπαλε μπορούσε να ξεγελάσει αυτούς που έβλεπαν χωρίς να αγγίζουν».<sup>795</sup>

Με την ελευθερία που του δίνει το γεγονός ότι πρόκειται για ανεπίσημη ενασχόληση και για σχέδια, ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να επεκταθεί στις αρετές και την γοητεία της τέλει μίμησης. Η δήλωση του « όσο πιο πολύ η μίμηση πλησιάζει την πραγματικότητα, τόσο πιο μεγάλη ευχαρίστηση προκαλεί στον θεατή και στον ίδιο τον καλλιτέχνη», όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Αλεσάντρο Μαραμποττίνι (Marabottini),<sup>796</sup> θα έβρισκε σίγουρα αντίθετους τόσο τον Μπελλόρι, όσο και τον ίδιο τον Αγκούκι, αν δεν αναφέρονταν σε σχέδια. Επίσης, δεν είναι

<sup>794</sup> Οι συλλέκτες δεν ήταν μόνο ειδήμονες αλλά κατείχαν και πολύ σημαντικές κοινωνικές θέσεις. Ο Λουντοβίκο Λουντοβίτζι (Ludovico Ludovisi) ήταν καρδινάλιος, ο Λέλιο Γκουιντιτσιόνι (Lelio Guidiccioni), σύμφωνα με τις πληροφορίες του ίδιου του Μοσσίνι, ευγενής απ' τη Λούκα, γνωστός και σεβαστός στην Αυλή της Ρώμης για την αρετή και την αξία του, ο Λεονάρντο Αγκοστίνι (Leonardo Agostini), ανήκε στον κύκλο του καρδινάλιου Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι (Francesco Barberini) κλπ.

<sup>795</sup> D. Mahon, "Appendix I: Agucchi's *Trattato* (Annotated Reprint of Mosini's Preface of 1646 containing the surviving fragment of the treatise)", *Studies in Seicento Art and Theory*, ό.π., σελ. 235.

<sup>796</sup> Alessandro Marabottini, «Εισαγωγή», *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci*, Ρώμη, 1979 (α' έκδοση 1966), σελ. XXI.

βέβαια τυχαίο ότι ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί έναν οποιοδήποτε από τους ‘*istripes*’, όπως αποκαλεί τους ηθοποιούς αλλά τον διάσημο Σίβελλο.<sup>797</sup>

Μετά την παράθεση του αποσπάσματος της θεωρίας του Αγκούκι, ο Μοζίνι, προσεγγίζει τους “πλανόδιους επαγγελματίες” του Αννίπαλε ως δείγμα της ικανότητας του ζωγράφου να μιμείται τα πράγματα, όπως βρίσκονται στη φύση: «όπως ακριβώς, σύμφωνα με τον Μακάτι», σχολιάζει ο Μοζίνι, «κάνουν οι αρχαίοι ζωγράφοι Διονύσιος και Δημήτριος. [...] Δεν υπάρχει καλύτερο επιχείρημα για την απόδειξη αυτού που λέω, παρά οι φιγούρες που βρίσκονται μπροστά στα μάτια σας, οι οποίες είναι σίγουρα πανομοιότυπες με τα ίδια τα άτομα που την εποχή του Αννίπαλε τριγύριζαν στην πόλη της Μπολόνια». «Το επιβεβαιώνει αυτό εξάλλου», συνεχίζει ο Μοζίνι, «η ποικιλία που παρουσιάζουν οι μορφές στο πρόσωπο, στην ηλικία, στους τόνους, στα ρούχα, στην συμπεριφορά» [...] «συγκρίνοντας όλα αυτά θα καταλάβετε ότι ο άξιος αυτός δημιουργός, μιμήθηκε με αξιοθαύμαστο τρόπο τα πράγματα αυτά, όπως τα βρήκε στη φύση». <sup>798</sup>

Το δεύτερο ιδιαίτερα ενδιαφέρον σημείο είναι η παράγραφος που ακολουθεί και είναι αφιερωμένη στην γελοιογραφία, αποτελώντας, όπως επισημαίνει ο Μάον,<sup>799</sup> το πρώτο κείμενο που αφιερώνεται στο είδος αυτό. Ο Μοζίνι, προσπαθώντας ίσως να δικαιολογήσει και αυτήν την πτυχή της δραστηριότητας του Αννίπαλε, την οποία αναμφισβήτητα θεωρεί πολύ ενδιαφέρουσα, προσλαμβάνει την γελοιογραφία, αντιστρέφοντας με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο την θεωρία της εξιδανίκευσης, ως ιδανική παραμόρφωση: “Γιατί με το να κάνει κανείς μία γελοιογραφία,<sup>800</sup> αποδεικνύει ότι είναι άριστος γνώστης των ίδιων των αρχικών προθέσεων της φύσης να φτιάξει μια χοντροειδή μύτη ή ένα μεγάλο στόμα με στόχο την επιτυχημένη παραμόρφωση, χωρίς όμως να φτάσει στο τελικό αποτέλεσμα [...] Ο προικισμένος όμως δημιουργός, μπορεί να βοηθήσει τη φύση αναπαριστώντας την ιδιομορφία με πιο εκφραστικό

<sup>797</sup> Χαρακτικό με το πορτραίτο του έχει κάνει ο Αγκοστίνιο.

<sup>798</sup> D. Mahon, “Appendix I”, ό.π., σελ. 259. Επίσης, σύμφωνα με τον Αγκούκι: “Polignoto imito i migliori, Pausone i peggiori e Dionisio i simiglianti” (βλ. D. Mahon, “Appendix I”, ό.π., σελ 256) και λίγο παρακάτω στην ίδια σελίδα “e Quintiliano afferma, che Demetrio, benché questi fosse Scultore, ando tanto dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebber riguardo».

<sup>799</sup> Σελ. 259, υπ. 43.

<sup>800</sup> Ό.π., σελ. 262: ‘Ritrattino carico’

τρόπο.[..]”. Τις απόψεις αυτές, ο Μοζίνι αποδίδει στον ίδιο τον Αννίπαλε, ο οποίος σύμφωνα με το Μοζίνι, ισχυριζόταν ότι, “ένας άξιος ζωγράφος που φτιάχνει μια γελοιογραφία, μιμείται τον ίδιο τον Ραφαήλ και άλλους άξιους δημιουργούς, που δεν αρκούσαν στην ομορφιά της φύσης αλλά συνέλεξαν από τα πιο όμορφα αντικείμενα ή τα πιο τέλεια αγάλματα με σκοπό να φτιάξουν ένα έργο τέλειο από όλες τις απόψεις». <sup>801</sup>

Την ίδια χρονιά, το 1646, σύμφωνα με τον Μαραμποττίνι, ένας δεύτερος εκδότης, ο Καρλαντόνιο Φοσαρέλλι (Carl’ Antonio Fosarelli), δημοσιεύει την ίδια σειρά χαρακτηρισμών, με τον λακωνικό τίτλο *Arti di Bologna*, αναγνωρίζοντας την παράδοση που εκπροσωπούν. Η θεωρητική εισαγωγή της προηγούμενης έκδοσης αντικαθίσταται από ένα σύντομο κείμενο, αφιερωμένο στον Prior Rensi, <sup>802</sup> ενώ ταυτόχρονα, κάτω από το πλαίσιο των χαρακτηρισμών εμφανίζονται οι τίτλοι που προσδιορίζουν το εικονιζόμενο επάγγελμα. Ο τίτλος της δεύτερης έκδοσης είναι αυτός που επιβιώνει, <sup>803</sup> ήδη στην τρίτη και πιο διαδεδομένη έκδοση των χαρακτηρισμών, το 1740, όπου ο τίτλος, *Arti ντι Μπολόνια*, δεσπόζει στο εξώφυλλο με γράμματα μεγαλύτερα σε μέγεθος ακόμα και από το όνομα, Αννίπαλε Καράτσι. Ο εκδότης της, Gregorio Roiseco, έμπορος βιβλίων στην Πιάτσα Ναβόνα, δεν διστάζει επιπλέον να συμπεριλάβει στο εξώφυλλο τη συμβολή του γλύπτη Αλγκάρντι στην ολοκλήρωση των χαρακτηρισμών. <sup>804</sup>

Ο Μοζίνι, εύλογα αποφεύγει να εξετάσει την προϋπάρχουσα παράδοση της θεματικής των πωλητών στην οποία θέλησε να συμμετέχει ο Αννίπαλε με τα σχέδιά του. Το ίδιο ωστόσο, όπως αποδεικνύεται, κάνουν ως ένα βαθμό και οι σχολιαστές

<sup>801</sup> Ο.π., σελ. 262.

<sup>802</sup> Alessandro Marabottini, «Εισαγωγή», *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci*, ό.π., σελ. IX. Ο Μαραμποττίνι, είναι και ο μόνος που αναφέρεται σε αυτήν την έκδοση φάντασμα, χωρίς να δίνει καμμία πληροφορία για τις πηγές του. Την αναφέρει επίσης η ΜακΤάη, ομολογώντας ότι μοναδική της πηγή είναι ο Μαραμποττίνι.

<sup>803</sup> Σύμφωνα τουλάχιστον με τον Marabottini (ό.π., σελ. ix).

<sup>804</sup> Ο ακριβής τίτλος της τρίτης έκδοσης είναι : *LE ARTI DI BOLOGNA DISEGNATE DA ANNIBALE CARRACCI ED INTAGLIATE DA SIMONE GUILINI COLL’ ASSISTENZA DI ALESSANDRO ALGARDI Aggiuntavi la Vita del sudetto Annibale Carracci DEDICATE All’ Illmo Signore, il Signor marchese GIAMBATTISTA PICCALUGA*. Στην πρώτη έκδοση η συμβολή του Αλγκάρντι εμφανίζεται μόνο στην εισαγωγή του Μοζίνι. Να σημειωθεί εδώ ότι οι αναπαραγωγές των χαρακτηρισμών που περιλαμβάνονται στην παρούσα διατριβή προέρχονται από αυτήν την τρίτη έκδοση, δηλαδή του Ροϊσέκκο, του 1740.

των χαρακτηριστικών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Παρόλο το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν τόσο για την κατανόηση της ηθογραφικής θεματικής του Αννίμπαλε στο σύνολό της, όσο και για την αμφιλεγόμενη σχέση της με την επίσημη θεωρία, τα χαρακτηριστικά παραμένουν στο περιθώριο της έρευνας, ακόμη και μετά το 1956 που η ηθογραφική θεματική του ζωγράφου αντιμετωπίζεται με ανανεωμένο ενδιαφέρον. Επιπλέον, η σύνδεσή τους με το συνολικό έργο του Αννίμπαλε παραμένει επιδερμική. Ο ίδιος ο Μάον που διεκδικεί την πρωτιά της ανακάλυψης του κειμένου του Αγκούκι, δεν αναφέρεται καθόλου στο αντικείμενο στο οποίο αφιερώνεται η εισαγωγή, δηλαδή στα ίδια τα χαρακτηριστικά, ούτε και στο παράδοξο της εμφάνισης της πρώτης έκδοχής της κλασικιστικής θεωρίας, όπως ο ίδιος ο Μάον την αποκαλεί, στην εισαγωγή της έκδοσης μίας θεματικής που αντιτίθεται στο σύνολο των αρχών της.

Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, οι μόνοι που ασχολούνται συστηματικά με τα χαρακτηριστικά είναι οι Αλεσσάντρο Μαραμποττίνι, στο βιβλίο που αφιερώνει στα χαρακτηριστικά, το 1962, και η Σίλα ΜακΤάη με το άρθρο της στο *Oxford Art Journal*, το 1993.<sup>805</sup> Ο Μαραμποττίνι ερμηνεύει τα *Άρτι* στο πλαίσιο της τάσης των Καράτσι και του γενικότερου περιβάλλοντος της δεκαετίας του 1580-1590 προς το ρεαλισμό αλλά και της συμπάθειας του Αννίμπαλε για τον απλό λαό της πατρίδας του, τον οποίο αποφασίζει να φέρει στο προσκήνιο με την συγκεκριμένη ενασχόληση.<sup>806</sup> Τα θεωρεί απευθείας αντιγραφές από ζωντανά μοντέλα και τα εντάσσει στην ιδιωτική σφαίρα της δημιουργίας του ζωγράφου. Τέτοιου είδους έργα, τονίζει ο Μαραμποττίνι, ακολουθώντας την άποψη Μοζζίνι: “δεν μπορεί παρά να αποτελούσαν παιχνίδια”.<sup>807</sup>

Η ΜακΤάη, ερμηνεύει την εμφάνιση παρόμοιας θεματικής ως αποτέλεσμα της ανάγκης των ευγενών της Μπολόνια που από άεργοι γίνονται έμποροι και τραπεζίτες σύμφωνα με τις νέες ανάγκες της οικονομίας, να διαφοροποιήσουν την ‘πνευματική’

<sup>805</sup> S. McTighe, “Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the “Imaginaire” of Work: The Reception of Annibale Carracci’s *Arti di Bologna*”, *Oxford Art Journal*, 1993, σελ. 75-91.

<sup>806</sup> A. Marabottini, εισαγωγή, σελ. V. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Athos Vianelli που προλογίζει τα χαρακτηριστικά στο βιβλίο του με τίτλο *Arti di Bologna*, που περιέχει αναπαραγωγές των χαρακτηριστικών της έκδοσης του 1776 του Gregorio Roiseco στη Ρώμη (επανεκδοση της έκδοσης του 1740 που γνώρισε τεράστια επιτυχία).

<sup>807</sup> A. Marabottini, ό.π., σελ. Ιx. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι ο Μαραμποττίνι, πρώτος επισημαίνει την αντίθεση μεταξύ του θέματος των χαρακτηριστικών και της εισαγωγής του Μασσάνι, και διατυπώνει την παρατήρηση ότι «όλες οι θεωρίες της τέχνης πριν το ρομαντισμό ήταν κλασικιστικές», που αποδεικνύει ότι αντιλαμβάνεται τις ομοιοτητες των αρχών της καλλιτεχνικής θεωρίας από την Αναγέννηση ως το ρομαντισμό, που έχουν ήδη επισημανθεί στο κεφάλαιο δύο.

εργασία τους από την χειρωνακτική και παραμορφωτική για τα σώματα, εργασία στην οποία επιδίδονται οι πλανόδιοι επαγγελματίες των χαρακτικών. Ωστόσο, η κοινωνική διαφορά μεταξύ των πλανόδιων πωλητών του Αννίμπαλε και της οικονομικής ολιγαρχίας της Μπολόνια είναι τόσο μεγάλη που παρόμοια σύγκριση δεν έχει νόημα. Όπως ακριβώς συμβαίνει με τους πλανόδιους διασκεδαστές του δρόμου, η θέση των πλανόδιων πωλητών στην κοινωνική κλίμακα είναι πολύ χαμηλή, ισάξια μόνο αυτής των ζητιάνων και άρα θα ήταν πολύ δύσκολο να τρέφουν εναντίον τους οι ευγενείς οποιαδήποτε ανταγωνιστική διάθεση. Αντίθετα, η διακωμώδησή τους απευθύνεται σε πολύ ευρύτερο κοινό από αυτό των ευγενών που επισημαίνει η ΜακΤάη.

Παρομοίως, η ύπαρξη δύο τόσο διαφορετικών μεταξύ τους εκδόσεων, ερμηνεύεται από την ΜακΤάη με την αντίστοιχη ύπαρξη δύο διαφορετικών κοινών. Το πρώτο είναι των ειδημόνων ευγενών και το δεύτερο των λαϊκών στρωμάτων που αρέσκονται σε παρόμοια, κατώτερου είδους, θέματα. Όμως, η κοινωνική αυτή διαφορά που διχάζει το κοινό σε ανώτερο (ειδήμονες) και κατώτερο (αδαείς), ιδιαίτερα έκδηλη στις πραγματείες του 17<sup>ου</sup> αιώνα που επικαλούνται τους ισχυρισμούς του Αριστοτέλη, είναι μία διαφοροποίηση τεχνητή, όπως ήδη αποδείχτηκε στο σχετικό κεφάλαιο,<sup>808</sup> που επιβάλεται κυρίως από τη θεωρία στην προσπάθεια απομόνωσης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων από την τέχνη και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, ειδικότερα ως προς το δεύτερο σκέλος της. Μπορεί τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα να μην αντιλαμβάνονταν τους υψηλούς συμβολισμούς και τις αλληγορίες της τέχνης των λόγιων ουμανιστών αλλά τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα εκδήλωναν τον ίδιο ενθουσιασμό για τη θεματική ή τα καλλιτεχνικά είδη από τα οποία τους απέκλειε η καλλιτεχνική θεωρία.

Παρατηρείται και στην περίπτωση των *Αρτι* μία τάση απομόνωσης της περίπτωσης του Αννίμπαλε από την γενικότερη παράδοση της θεματικής του είδους, παρόλο που η συγκεκριμένη παράδοση υπαγορεύει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τον τρόπο διαπραγμάτευσης του θέματος, απ' ότι ο ίδιος ο ζωγράφος και οι κοινωνικές του ανησυχίες. Ιδιαίτερα στην περίπτωση των *Αρτι*, η ίδια η θεματική δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης των προθέσεων του ζωγράφου. Εβδομηνταπέντε σχέδια

---

<sup>808</sup> Βλ. εδώ- κεφ. 2.

πλανόδιων πωλητών σίγουρα δεν ερμηνεύονται μέσω του απλού ενδιαφέροντος του ζωγράφου για τον λαό του τόπου του ή τη μίμηση της φύσης γύρω του. Είναι φανερό ότι ο Αννίπαλε ξεκίνησε τα σχέδια με σκοπό να τα δημοσιεύσει σε χαρακτηριστικά με αυτό ακριβώς το θέμα, ακολουθώντας το παράδειγμα των Λορέντζο Βάκκαρι και Αμπρότζιο Μπραμπίλλα. Η πρόθεσή του επιβεβαιώνει το ενδιαφέρον του τόσο για μια θεματική που εμπνέεται από τη λαϊκή κουλτούρα της εποχής, όσο και την τάση του για πειραματισμούς με διάφορα καλλιτεχνικά είδη. Η αδυναμία της αναγνώρισης της συγκεκριμένης πτυχής στο έργο του, παραμελεί ταυτόχρονα την συμβολή του στην διάδοση και εξέλιξή του, όπου βρίσκεται και η πραγματική καινοτομία του Αννίπαλε, καθώς τα σχέδιά του υπήρξαν καθοριστικά για την εξέλιξη της παράδοσης.

Είναι ο πρώτος που αυξάνει το μέγεθος αλλά και την αυτονομία των μορφών αλλά και ο πρώτος που εισάγει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, λεπτομέρειες από το αστικό τοπίο στο φόντο. Οι καινοτομίες αυτές συνέβαλλαν ιδιαίτερα στη λειτουργία ανάλογων χαρακτηριστικών ως αναμνηστικά της ζωής της πόλης στην οποία κάθε φορά παραπέμπουν, με αποτέλεσμα τη διάδοσή τους, ειδικά στο 18ο αιώνα που είναι εξάλλου και ο αιώνας του διάσημου “grand tour”. Μεγαλύτερη διάδοση από όλες είχε η τρίτη έκδοση των χαρακτηριστικών, αυτή του Ροϊσέκκο, στη Ρώμη, το 1740.

Το αρχικό πλάνο του Αννίπαλε παραμένει άγνωστο καθώς δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, πολύ πιθανά γιατί μεσολάβησε η πρόσκληση των Φαρνέζε και οι επίσημες παραγγελίες της Ρώμης, που δεν άφηναν περιθώρια για παρόμοιους πειραματισμούς. Παρόμοια ενασχόληση δεν θα απέφερε κανένα ουσιαστικό κέρδος στο ζωγράφο, αντιθέτως θα προσλαμβάνονταν ως ιδιαίτερα παράδοξη για οποιονδήποτε ζωγράφο με έργο ικανό να κερδίσει την αναγνώριση των ειδημόνων. Ωστόσο, πολλές από τις σειρές των *Κραυγών* που κυκλοφόρησαν σε διάφορα μέρη της Ευρώπης, μετά το 1646, φέρουν την επιρροή των πρωτοβουλιών του Αννίπαλε στο συγκεκριμένο θέμα, ενώ κάποιοι Μπολονέζοι χαρακτές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ακολούθησαν το παράδειγμά του προσφέροντας τις δικές τους εκδοχές στην εξέλιξη του είδους στην Ιταλία, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Τα ίδια τα χαρακτηριστικά, παρόλο που απέχουν πολύ από το να αποτελούν πιστές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας αποτελούν πολύτιμη πηγή για την καθημερινή



ζωή της Μπολόνια αναπαράγοντας συνήθειες και διαδικασίες που διατηρήθηκαν για αιώνες. Τα χαρακτηριστικά, πολύ περισσότερο από τις ελαιογραφίες, μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για το τμήμα της ζωής της πόλης που εξελίσσεται έξω από τα τείχη του πύργου, πέρα από τις συνήθειες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Τα χαρακτηριστικά μας εξασφαλίζουν μία γρήγορη ματιά στα καθημερινά δρώμενα, αυτής ακριβώς της πτυχής της ζωής της πόλης που παραμένει συνήθως κρυμμένη μέσα στο πυκνό σύννεφο που την απομονώνει από τη ζωή του πύργου, όπως παρατηρεί ο Γκουιτσιαρντίνι.

Το πόσο χαμηλή είναι η κοινωνική θέση των εικονιζόμενων επαγγελματιών φαίνεται ήδη από τα πρώτα χαρακτηριστικά της σειράς, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει ο *Χαμάλης*.<sup>809</sup> Ο πανταχού παρών χαμάλης, αποτελούσε στην συνείδηση των συγγραφέων της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα, το πιο μεμπτό κοινωνικά μοντέλο που θα μπορούσε ένας ζωγράφος να επιλέξει, καθώς η κατηγορία ότι «αντέγραφε χαμάληδες απευθείας στον καμβά», αποτελούσε την πιο συνηθισμένη κατηγορία εναντίον των ζωγράφων των οποίων το έργο, σύμφωνα με την άποψη του εκάστοτε μελετητή, στερούνταν έμπνευσης, δηλαδή σχεδίου.<sup>810</sup> Τα γυμνασμένα άκομψα πόδια και η τεράστια κυρτή πλάτη του χαμάλη αντιπροσώπευαν για τους ειδήμονες τα χαρακτηριστικά ενός λαϊκού σώματος σε άμεση αντίθεση με τα ευθυτενή και λεπτά σώματα των ευγενών, ενώ ταυτόχρονα στη γλώσσα της τέχνης αποτελούσαν αντιπροσωπευτικά δείγματα μίας τεχνοτροπίας που μιμείται την φύση στην πιο πρωτόγονη μορφή της έναντι στις εξιδανικευμένες μορφές που παρείχε στην τέχνη το σχέδιο.

Ο χαμάλης, στο ομώνυμο χαρακτηριστικό του Γκιγιέν, δεν αποκαλύπτει το πρόσωπό του, παρά επιδεικνύει τη φαρδειά του πλάτη και τα ξυπόλητα πόδια του, που αποτελούν εξάλλου και τα απαραίτητα εργαλεία της δουλειάς του. Με άλλα λόγια, όταν ο Αννίμπαλε αποφασίζει ν'απεικονίσει τον *Χαμάλη*, όχι μόνο δεν επιλέγει ένα συγκεκριμένο άτομο αλλά αντιθέτως πολύ λίγο τον ενδιαφέρει η οποιαδήποτε ταυτότητα του εικονιζόμενου. Αυτό που ενδιαφέρει το ζωγράφο είναι η λειτουργία που προσφέρει το σώμα του και ο τρόπος που αυτή επιτυγχάνεται. Η μορφή του

<sup>809</sup> *Il Facchino*.

<sup>810</sup> Βλ. κεφ. 2.

μεταφορέα δεν αποτελεί παρά την ενσάρκωση ως ένα βαθμό του ίδιου του επαγγέλματος, πρακτική που ακολουθεί ο Αννίμπαλε στα περισσότερα από τα σχέδια, καθώς οι μορφές των επαγγελματιών που εικονίζονται βρίσκονται σε άμεση αντιστοιχία με την υπηρεσία ή το προϊόν που προσφέρουν, όπως ακριβώς συμβαίνει στις σκηνές από την αγορά των Άρτσεν και Μπουκελάερ όπου οι πωλητές αντιπαραβάλλονται με τα προϊόντα τους.

Παρόλο που σώζεται μόνο ένα σχέδιο του Αννίμπαλε, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αξιολογηθεί με ακρίβεια η διαπραγμάτευση των πλανόδιων πωλητών από το ζωγράφο, τόσο η σημαντική συμβολή του Αννίμπαλε στην παράδοση και διάδοση του είδους, αλλά και η ίδια η συνάφεια των χαρακτηριστικών με τις ελαιογραφίες του *Χωρικού που τρώει φασόλια*, του *Κρεσπωλείου* αλλά και των άλλων κωμικών σκηνών, τόσο θεματικά όσο και στην χιουμοριστική διάθεση που χαρακτηρίζει τα έργα, καθιστούν απαραίτητη την συμμετοχή τους στην παρούσα διατριβή. Με τους πλανόδιους πωλητές συμπληρώνεται η εικόνα της παραγωγής του Αννίμπαλε σε σχέση με την νεοαναπτυσσόμενη θεματική της ηθογραφίας που ξεκινά, όπως είδαμε, ως κωμική ζωγραφική στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.



1. Πωλητής ρόκας και αδραχιών  
(*Vende Rocche, e Dipannatori*)



2. Χαμάλης (*Facchino*)



3. Μεταφορέας κρασιού  
(*Brendator di vino*)



4. Πατσατζής (*triparrolo*)



5. Πωλητής κεραμεικών (Pignattaro)



6. Ελεγκτής της αγοράς (Straordinario di mercanti)



7. Πωλητής ποτηριών (Bicchieraro)



8. Καλαθάς (Canestraro)



9. Πωλητής δαδιών (*Vende solfaroli*)



10. Κουβαλητής νερού από τον Ρένο  
(*Aquarolo d'Acqua del Reno*)



11. Μεταφορέας (*Carriolaro da portar robbe*)



12. Πωλητής στραγγιστηριών  
(*Stagnaro*)



13. Πωλητής δηλητηρίου για τα ποντίκια ( *Vende Paste per i Sorci* )



14. Πουκαμισάς ( *Regattiero* )



15. Πωλητής δαντέλας ( *Reticelle e Merletti* )



16. Ψήστης ( *Cuoco* )



17. Κοσκινιστής σιταριού (*Concia Grano*)



18. Σκουπάς (*Scorettato*)



19. Πωλητής πινάκων (*Vende Quadri*)



20. Πωλητής κενών (*Pettinaro*)



21. Πλανόδιος πωλητής με είδη για την κουζίνα (Padellaro)



22. Πωλητής θηραμάτων (Sportarolo)



23. Υπηρέτης της κουζίνας με διάφορους μεζέδες (Sguattaro con regaglie di Cucina)



24. Πωλητής πήλινων ταπιών (Vendepadelloni di terra)





25. Χτενίζει και τρίβει το λινό (Pettini da lino e Setacci)



26. Κλειδαράς (Magnano o Chiavaro)



27. Φούρναρης (Fornaro)



28. Χωρική που πουλά λαχανικά (Ortolana)



29. Παπουτσής με καλαπόδια (*Pianellaro*)



30. Λευκαντής (*Inbiancatore*)



31. Ελεγκτής της αγοράς του κρέατος  
(*Straordinario della Carne*)



32. Ξέστης καμβά και λινού (*Conciator di Canapa e Lino*)



33. Πωλητής ξυδιού (*Vende Aceto*)



34. Κοσκινιστής αλευριού (*Burattator di farina*)



35. Πωλητής αχλαδιών (*Vende Pere*)



36. Τραγουδιστής της πλατείας (*Sonatore in Piazza*)



37. Πωλητής μαχαιριών, κουταλιών και χτυπητηριών (*Vende Mestole Fusi e Taglieri*)



38. Φίνο μελάνι (*Inchiostro Fino*)



39. Πωλητής μπερέδων (*Berrettaro*)



40. Πωλητής σανού (*Fienarolo*)



41. Πωλητής σκόρδων και κρεμμυδιών  
(*Vende Agli e Cipolle*)



42. Τροχηλάτης (*Rotatore*)



43. Μεταφορέας νεκρών (*Beccamorto*)



44. Πωλητής βιβλίων και πινάκων για παιδιά  
(*Tavolette e Libri per li Putti*)



45. Καθαριστής πηγαδιών (Netta Pozzi)



46. Μεζεδοπώλης (Pizzicarolo)



47. Πωλητής φρέσκου τυριού (Vende Casio Fresco)



48. Συλλέκτης σταφυλιών (Rastellino per l'uva)



49. Σκουπιδιάρης (Cariolaro da Mondezza)



50. Καπνοδοχοκαθαριστής (Spazza Cammino)



51. Πωλητής τελάρων (Merciario di Tele)



52. Οδοντογιατρός (Cavadenti)



53. Καροτσέρης με νερό από το ποτάμι  
(*Carrettiero con acqua di fiume*)



54. Γδάρτης αρνιών (*Scortica Agnelli*)



55. Τυφλός πωλητής συνταγής για την  
θεραπεία των κάλων (*Cieco da Rimedio  
per i Calli*)



56. Ξυλοκόπος (*Steccha Legna*)





57. Καστανάς (*Vende Marroni*)



58. Μυλωνάς (*Molinaro*)



59 Γαϊδουράς που κουβαλά ασβέστη  
(*Asinaro con Gesso e Rena*)



60. Καπελάς ψάθινων καπέλων  
(*Cappellaro di Cappelli di Paglia*)



61. Κατασκευαστής ροζαρίων  
(*Incatenatore di Corone*)



62. Παγιδευτής πουλιών (*Ucellatore con la Civetta*)



63. Ταχυδρόμος (*Porta Lettere*)



64. Κυνηγός λαγών (*Cacciator de Lepri*)



65. Χτίστης (Muratore)



66. Καλτσάς (Calsettaro)



67. Ψαράς (Pescatore)



68. Μεταφορέας κλήσεων (Porta Citationi)



69. Καρεκλάς (*Sediario*)



70. Πωλητής του νερού της ζωής (*Aquanitario*)



71. Πωλητής κοσμημάτων (*Acoramaglietti*)



72. Κουλουρτζής (*Ciambellaro*)



73. Πωλητής παρμεζάνας (*Vende Formaggio Parmigiano*)



74. Πωλητής λεμονιών (*Merangoli e Limoni*)



75. Καστανάς (*Marroni Alessi*)



76. Μία ικανή ρουφιάννα (*Una Valente Ruffiana*)



77. Διάσημος καταδότης (*Una Spia Famosa*)



78. Μία κοπέλλα που ασχολείται με τις κόττες (*Una Putta che Governa Galline*)



79 Ένα αγόρι που ουρεί (*Un Putto che Urina*)



80. Ο σύμβουλος των Λεβαντίνων (*Il console dei Levantini*)

### Περιγραφή - ερμηνευτική πρόταση

Η πρώτη έκδοση περιέχει ογδόντα χαρακτηριστικά διαστάσεων περίπου 26.5 x 15εκ.<sup>811</sup> Τα πρώτα 75 καταλαμβάνουν οι πλανόδιοι πωλητές ενώ στα τελευταία πέντε απεικονίζονται μία γριά μαστροπός, ένας καταδότης, μια κοπέλλα που ταΐζει κότες, ένα αγόρι που ουρεί και μία μυστηριώδης αντρική μορφή που περιγράφεται ως “Λεβαντίνος”.<sup>812</sup>

Τα τελευταία πέντε είναι σχεδόν πανομοιότυπα από τη μία έκδοση στην άλλη, ενώ αντιθέτως τα υπόλοιπα παρουσιάζουν αρκετές διαφορές τις οποίες υπογραμμίζει το σκουρότερο και πιο γκριζό, σε σχέση με τις υπόλοιπες εκδόσεις, φόντο της πρώτης έκδοσης. Τα χαρακτηριστικά είναι άνισα μεταξύ τους σε ποιότητα, γεγονός που μπορεί να οφείλεται είτε στην αρχική ποιότητα των σχεδίων του Αννίμπαλε είτε στο μέτρο της επέμβασης των Αλγκάρντι και Γκιγιέν για την ολοκλήρωσή τους. Είναι πολύ πιθανό, ο Αννίμπαλε να μην είχε προλάβει να ολοκληρώσει τη σειρά των σχεδίων, ή ακόμη και να σχεδίαζε σποραδικά και έτσι κάποια σχέδια είτε ήταν πιο γενικά είτε παρέμειναν ανολοκλήρωτα, με αποτέλεσμα να χρειαστεί η επέμβαση του χαρακτήρι πριν από την έκδοση. Έτσι, παρόλο που το γενικό ύφος των χαρακτηριστικών παραμένει το ίδιο, η ποιότητά τους παρουσιάζεται άνιση.

Είναι φανερό πως ο εκδότης τοποθέτησε τα χαρακτηριστικά που προέρχονται από τα αρτιότερα σχέδια στις πρώτες σελίδες της έκδοσης, με αποτέλεσμα τα πρώτα έξι της σειράς να είναι και τα καλύτερα: <sup>813</sup> Ο Πωλητής αδραχιών και ρόκας, ο Χαμάλης, ο

<sup>811</sup> Η περιγραφή αναφέρεται σε αντίτυπο της πρώτης έκδοσης που βρίσκεται στη Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου. Τα χαρακτηριστικά βρίσκονται δεμένα μαζί με μία έκδοση αρχιτεκτονικών σχεδίων του Antonio Labacco που χρονολογείται το 1576: *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*. In Venetia. Presso Girolamo Porro, 1576.

Οι διαστάσεις των χαρακτηριστικών δεν είναι απόλυτα σταθερές αλλά ποικίλουν μεταξύ 26 και 27 εκ. στο ύψος και 15 – 16 εκ. στο πλάτος.

<sup>812</sup> ‘Λεβαντίνος’ πιθανώς ονομάζεται στην Ιταλία του 17ου αιώνα ο προερχόμενος από την Ανατολή, κάτοικος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η απόδοση των τελευταίων πέντε χαρακτηριστικών σε σχέδια του Αννίμπαλε έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί από μελετητές που προτείνουν την απόδοσή τους στον Λουδοβίκο ή τον Αγκοστίνιο. Πχ. Ο Μαραμποττίνι δέχεται ότι βασίζονται σε σχέδια του Αννίμπαλε ενώ η ΜακΤάη προβάλλει την απόδοση στον Λουδοβίκο ή τον Αγκοστίνιο. βλ. Sh. McTighe, ό.π., σελ. 75.

<sup>813</sup> Δεν υπάρχει μέχρι σήμερα μελέτη που να εξετάζει την ποιότητα ή την μορφολογία των χαρακτηριστικών, καθώς οι μελετητές είτε ασχολούνται με την ερμηνεία τους είτε τα θεωρούν αριστουργηματικά, αντιμετωπίζοντας τα ως αποτελέσματα της δεξιοτεχνίας του Αννίμπαλε στη μίμηση της φύσης.

*Πωλητής κρασιού, ο Πατσατζής, ο Πωλητής κεραμικών σκευών για την κουζίνα και ο Ελεγκτής της αγοράς.*<sup>814</sup>

Κάποια εμφανίζουν την υπογραφή του Γκιγιέν,<sup>815</sup> μαζί με την υπογραφή του Αννίμπαλε, ενώ κάποια άλλα δεν έχουν καθόλου την υπογραφή του Αννίμπαλε είτε ολόκληρη είτε σε μορφή μονογράμματος, όπως το AC.<sup>816</sup> Δεν υπάρχει ωστόσο κάποια ένδειξη που να ξεχωρίζει τα χαρακτηριστικά χωρίς υπογραφή από τα υπογεγραμμένα.

Κάθε πωλητής καταλαμβάνει ένα δικό του ορθογώνιο χώρο, όπως ακριβώς στην περίπτωση των Βάκαρι και Μπραμπίλλα, με τη διαφορά ότι αυξάνει σημαντικά το μέγεθος και προσδιορίζεται το τοπίο. Ο προσδιορισμός του αστικού τοπίου είναι μία από τις πρωτοβουλίες του Αννίμπαλε που αποδείχτηκε καθοριστική στην εξέλιξη του είδους, καθώς εμφανίζεται αργότερα στην πλειοψηφία των χαρακτηριστικών παρόμοιας θεματικής. Ωστόσο παρόλο που το τοπίο στο οποίο εντάσσονται οι πωλητές του, περιγράφει χωρίς αμφιβολία την Μπολόνια με τα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της, όπως οι πύργοι, το τοπίο δεν αποτελεί αναπαράσταση κάποιου συγκεκριμένου χώρου, όπως εξάλλου και οι μορφές δεν αποδίδουν τα χαρακτηριστικά κάποιου συγκεκριμένου πωλητή, όπως συμβαίνει π.χ στην περίπτωση του Βιλλαμένα. Η πόλη της Μπολόνια αντιπροσωπεύεται ως σύνολο με γενικά χαρακτηριστικά στο φόντο των χαρακτηριστικών χωρίς να απεικονίζεται μία συγκεκριμένη περιοχή της.

Αντίθετα, τόσο το τοπίο, όσο και η μορφή των πωλητών, όπως εξάλλου και ο τρόπος απόδοσης των μέσων με τα οποία το επάγγελμα διεξάγεται, είναι προσαρμοσμένα στις ιδιαιτερότητες του επαγγέλματος με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδουν καλύτερα την περιγραφή και τη λειτουργία του. Ακόμα και η φυσιογνωμία των πωλητών προσαρμόζεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, ανάλογα με το εμπόρευμα ή τη δραστηριότητά τους. Το πρόσωπο του πατσατζή είναι παχουλό (4), τα ματόκλαδα του πωλητή χτενών μακριά και δηλώνουν ματαιοδοξία (20), ο διανομέας των κλήσεων φοράει γυαλιά ώστε να διαβάζει τα μηνύματα (68), ο “Πρέσβης των Λεβαντίνων”

<sup>814</sup> Αντίστοιχα: *Vende Rocche, e dipannatori, Facchino, Brendator da Vino, Tripparolo, Pignattaro, Straordinario di Mercanti.*

<sup>815</sup> Τα 18, 19, 20, 33, 34, 40, 42.

<sup>816</sup> Πρόκειται για τα 25, 28, 48, 53, 54, 56, 57, 61, 64, 79.



έχει μακριά γαμψή μύτη, είναι ξυπόλητος αλλά και μυστηριώδης (80), κά. Είναι φανερό ότι οι απεικονίσεις, δεν περιγράφουν αποστασιοποιημένα την εξωτερική εμφάνιση ενός πωλητή αλλά την κοινωνική κατασκευή που αντιπροσωπεύει κάθε πωλητής ανάλογα με το επάγγελμά του.

Με γυρισμένη την πλάτη απεικονίζονται εκτός από το χαμάλη (2), ο εξολοθρευτής των ποντικών (13), ο φούρναρης (27), ο ασβεστάς (30), ο πωλητής ξυδιού (33), ο τροχηλάτης (42), ο μεταφορέας των νεκρών (43) και ο καθαριστής των πηγαδιών (45), ο πωλητής θηραμάτων (22), ο ψαράς (67), ο καρεκλάς (69) και ο κουλουρτζής(72). Ο εξολοθρευτής των ποντικών (13), περπατάει διακριτικά κουβαλώντας το διαφημιστικό λάβαρο όπου εικονίζονται τα θύματά του.<sup>817</sup> Η μνημειώδης μορφή του φούρναρη (27) γέρνει προς τα αριστερά προσπαθώντας να ισοροπήσει το φορτίο, το μέγεθος του οποίου ο ζωγράφος επιλέγει να τονίσει προεκτείνοντάς το έξω από τα όρια του έργου. Με εξαίρεση τον κυνηγό των λαγών (64), που πιθανώς απεικονίζεται με στραμμένη την πλάτη ώστε να τονιστεί ή αίσθηση της κίνησης, τα υπόλοιπα επαγγέλματα των οποίων οι εκπρόσωποι εμφανίζονται με κρυμμένο το πρόσωπο, συγκαταλέγονται στα ταπεινότερα της σειράς, όπως αποδεικνύεται εξάλλου από το γεγονός ότι οι περισσότεροι είναι επίσης ξυπόλητοι. Οι πλανόδιοι δεν είχαν όλοι την ίδια θέση στην κοινωνία της εποχής. Κάποιοι ανάμεσά τους ανήκουν σε συγκεκριμένες συντεχνίες και έχουν τους προστάτες αγίους τους.

Συχνά, εξίσου μεγάλο χώρο στο έργο καταλαμβάνουν τα σύνεργα που είναι απαραίτητα για την κάθε εργασία ή το ίδιο το εμπόρευμα. Ο ασβεστάς κουβαλάει στο κεφάλι του ένα τεράστιο κοφίνι με ασβέστη ενώ οι βούρτσες του - περασμένες στον ώμο χιαστή – είναι τόσο μακριές που και τα δύο άκρα τους ξεπερνάν τα όρια του έργου. Το βασικό εμπόρευμα στον *Πωλητή ξυδιού* (33) βρίσκεται στο βαρέλι που κρέμεται στην πλάτη του και αυτό επιλέγει ο ζωγράφος να απεικονίσει. Στο χαρακτηριστικό περιλαμβάνεται και η δραστηριότητα της πώλησης καθώς προστίθεται η μορφή μίας νεαρής κοπέλλας που προσφέρει στον έμπορο μία κανάτα για να τη

---

<sup>817</sup> Εδώ πρέπει να προσθέσουμε ότι η επιλογή του Αννίμαλε για την συγκεκριμένη απεικόνιση αυξάνει ομολογουμένως την αξιοπρέπεια του πωλητή. Απεικονίσεις του ίδιου θέματος από άλλους ζωγράφους δείχνουν τον πωλητή να κουβαλάει στο ξύλο τα ίδια τα θύματά του και όχι την απεικόνισή τους.

γεμίσει. Στην περίπτωση του *Τροχηλάτη* (42), ο τροχός καταλαμβάνει εξίσου μεγάλο χώρο με τον κουβαλητή του. Η επιλογή του Αννίμπαλε να απεικονίσει τον πλανόδιο προφίλ, συνεισφέρει στην ένταση της κίνησης που χαρακτηρίζει το σύνολο του χαρακτικού. Το έργο είναι γεμάτο διαγώνιες: τα πόδια του τροχηλάτη που γέρνουν για να σπρώξουν τον τεράστιο τροχό, τα ξύλα που συγκρατούν τον τροχό, ακόμη και τα δέντρα που για πρώτη φορά εμφανίζονται στο βάθος με τους διαγώνιους κορμούς τους. Ο νεκροθάφτης (43) απεικονίζεται επίσης με το κεφάλι του κρυμμένο κάτω από το εργαλείο της μακάβριας υπηρεσίας που παρέχει. Η αίσθηση του βάρους της κλίνης εντείνεται από την καμπουριαστή πλάτη του εικονιζόμενου. Από εκεί κρέμονται οι γάντζοι που στερεώνουν το πτώμα στο φορείο. Τα σύνεργα έχουν επίσης τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην απεικόνιση του καθαριστή πηγαδιών (45), ο οποίος κρύβεται πίσω από το μέγεθος τους. Βρίσκεται μπροστά σε ένα πηγάδι, όπου έχει ήδη ακουμπήσει την αξίνα του, ενώ την πλάτη του κρύβει ένας τεράστιος ξύλινος κουβάς.

Τα χαρακτηριστικά συνδέονται με την Μπολόνια, όχι μόνο μέσω του τοπίου με τους χαρακτηριστικούς πύργους και τις καμάρες αλλά και μέσω κάποιων ανάμεσα στα εικονιζόμενα επαγγέλματα που υπάρχουν με τις συγκεκριμένες ονομασίες και πρακτικές, μόνο στην πόλη της Μπολόνια. Ένα από αυτά είναι ο *Acoramaglietti* (71), ιδιαίτερη ονομασία που δεν συναντάται παρά στην περιοχή της Μπολόνια για τον πωλητή μικρών κοσμημάτων, μινιατούρων, ρολογιών κ.ά.<sup>818</sup> Επίσης υπάρχουν δύο κουβαλητές νερού. Ο πρώτος κουβαλάει νερό και ο δεύτερος κουβαλάει ειδικά νερό από το ποτάμι της Μπολόνια, τον Ρένο (10).<sup>819</sup>

Η παρουσία του ελεγκτή της κρεαταγοράς (31), με το ζύγι, επιβεβαιώνει την περιγραφή του Τομάσο Γκαρτσόνι για το επάγγελμα του χασάπη και την μεγάλη διάδοση που είχε η απάτη σχετικά με την ποιότητα και ποσότητα του κρέατος. Το γεγονός ότι η σκηνή στο χαρακτηριστικό συμπληρώνεται από τη μορφή μίας φτωχοντυμένης γριάς, όπως ακριβώς και στον μεγάλο καμβά του Αννίμπαλε, ενισχύει

<sup>818</sup> Τα χαρακτηριστικά προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες για διάφορες συνήθειες και πρακτικές της εποχής. Π.χ. ο 'Incatenatore di Corone' φτιάχνει ροζάρια αλλά και μικρά κοσμήματα από αλάβαστρο (No. 61) ενώ ο 'παγιδευτής πουλιών' (No. 62) χρησιμοποιεί την κουκουβάγια για δόλωμα επειδή είναι νυχτερινό πουλί και έτσι άγνωστο στα υπόλοιπα, όπως στα σπουργίτια και τους σπίνους που την εποχή του Αννίμπαλε θεωρούνταν εξαιρετικός μεζές. Παρόμοιους μεζέδες φαίνεται να επιδεικνύει ο πωλητής του χαρακτικού 23.

<sup>819</sup> *Aquarolo d'Aqua del Reno* (No. 10).

την υπόθεση ότι οι υπηρέτριες του σπιτιού ήταν αυτές που μεσολαβούσαν για τις αγορές και τις συναλλαγές, παίζοντας το ρόλο συνδετικού κρίκου μεταξύ του κόσμου της αγοράς και του κόσμου του αρχοντικού. Πολύ πιθανά αυτός ο ενδιάμεσος ρόλος των ηλικιωμένων γυναικών μεταξύ των δύο κόσμων συνετέλεσε και στη διάδοση του στερεότυπου της ‘γριάς ρουφιάννας’, που εμφανίζεται επίσης ως τύπος στις κωμωδίες της εποχής ήδη από την Αναγέννηση. Στο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, η γριά έχει επίσης το ρόλο του καταδότη, καθώς καταγγέλει την απάτη στον ελεγκτή της κρεαταγοράς. Ο τύπος της γριάς ρουφιάννας εμφανίζεται και στο χαρακτηριστικό 76, όπου παίζει το ρόλο της προαγωγού.

Είναι πολύ πιθανό η επέμβαση του Γκιγιέν να αφαίρεσε ως ένα βαθμό τον χιουμοριστικό χαρακτήρα των αρχικών σχεδίων του Αννίπαλε. Είναι σίγουρο ότι κάποια ανάμεσά τους εμφανίζονται πιο στατικά και συνοπτικά, ιδιαίτερα αν συγκριθούν με τα πρώτα της σειράς, όπου το χέρι του σχεδιαστή φαίνεται να επιμένει πολύ περισσότερο στις ανατομικές λεπτομέρειες που προκύπτουν από τη στάση των μορφών. Το ίδιο είναι φανερό και μέσω της σύγκρισης του μοναδικού σωζόμενου σχεδίου με το αντίστοιχο χαρακτηριστικό (50).



Στην περίπτωση του καπνοδοχοκαθαριστή δεν είναι μόνο οι ανατομικές λεπτομέρειες πιο έντονες αλλά και το στόμα φαίνεται πιο ανοιχτό στο αρχικό σχέδιο. Εκτός από τη μεγαλύτερη έμφαση που δίνεται στις λεπτομέρειες, το παιχνίδισμα του περιγράμματος στην περίπτωση του σχεδίου ενισχύει τον ανεκδοτολογικό, παιγνιώδη χαρακτήρα της προσπάθειας του Αννίπαλε αλλά και την υπόθεση ότι τα σχέδια συνέβαλαν στην εξάσκηση των μαθητών της σχολής των Καράτσι.

Τα ίδια τα σχέδια του Αννίπαλε χαρακτηρίζονται κωμικά ή τουλάχιστον πνευματώδη από τον Μαλβαζία. Το χιούμορ τους ήταν ακριβώς ο λόγος, σύμφωνα με τον Μαλβαζία, που οι μαθητές ενθουσιάζονταν μαζί τους και αρέσκονταν τόσο στο να τα αντιγράφουν ώστε παρασύρονταν σε προβληματισμούς σχετικά με τις πιο περίεργες διαστρεβλώσεις της μορφής και βραχύνσεις της προοπτικής.<sup>820</sup> Αναμφισβήτητα ο χιουμοριστικός χαρακτήρας προέκυπτε τόσο από το θέμα, εξαιρετικά ασυνήθιστο για την εποχή, αλλά και από τις πρωτοβουλίες του Αννίπαλε να το διαπραγματευτεί με την προσαρμογή ή στρέβλωση του σώματος ανάλογα με την ειδικότητα ή το εμπόρευμα του κάθε πλανόδιου.

Ο Αννίπαλε προσάρμοσε, όπως φαίνεται, τη φυσιognωμία και το σώμα των πωλητών στο επάγγελμα, σύμφωνα με τη συνήθεια των Καράτσι, να προσαρμόζουν μία φυσιognωμία έτσι ώστε να μοιάζει σε κάποιο ζώο ή αντικείμενο, αφήνοντας πίσω τους σχέδια που θεωρούνται σήμερα οι πρώτες γελοιογραφίες. “Οι Καράτσι”, σύμφωνα με τον Μαλβαζία “δεν έχαναν ευκαιρία να μετατρέψουν κάποιο φυσιognωμικό ή σωματικό ελάττωμα σε γελοιογραφία, μετατρέποντας φυσιognωμίες των ανθρώπων γύρω τους, έτσι ώστε να μοιάζουν είτε με ζώα, όπως σκυλιά, γουρούνια ή γαίδαρους είτε με πράγματα όπως ένα σκαμνί, ένα δοχείο ή μία σκάφη”.<sup>821</sup>

Η συμβολή του Αννίπαλε τοποθετείται σε κομβικό σημείο στην εξέλιξη του είδους. Τα *Arti* χρησίμευσαν ως πρότυπο, ιδιαίτερα κατά το 18ο αιώνα, όταν

<sup>820</sup> C. C. Malvasia, ό.π., σελ. 288-289: “Di qui finalmente ebbero origin quell’arti che sopra dicemmo, e che nell’ore più noiose, stando essay fella stanza allora del mercato fella casa de’Ballarini, disegnarono; formandone poi quel libro che servi tango tempo nella stanza per uno scherzevole passatempo all studios gioventù, quake, in tal guise allettata con le **facezie**, sentiva, senz’avvedersene, ingolfarsi belle difficoltà de’più bizarri scorti e motivi, prendendone una superficial notizia [...]”.

<sup>821</sup> “applicando i loro lineamenti e le fisinomie non solo a quel’animali a quali s’assomigliavano, come a cani, a porci, a somari, ma a close ancora inanimate: ad uno sgabello, per esempio, ad un ‘orcio, a una granola da pane e simili” βλ. Malvasia, ό.π., σελ. 288.

παρόμοια θεματική υπήρξε πολύ δημοφιλής. Η έκδοση του Ροϊσέκκο, του 1740, αντιγράφηκε επτά μόλις χρόνια αργότερα στην Κοπεγχάγη αποτελώντας την πρώτη εμφάνιση της θεματικής στη Δανία.<sup>822</sup> Ωστόσο, ο κωμικός χαρακτήρας της απεικόνισης των επαγγελματιών είτε μειώνεται είτε μετατρέπεται σε σάτιρα κοινωνικού περιεχομένου.

Ενδεικτική είναι η επιρροή τους σε έναν καλλιτέχνη από τη Μπολόνια με ιδιαίτερα σημαντική συνδρομή στην παράδοση των χαρακτηρισκών με κωμικά θέματα εμπνευσμένα από την κουλτούρα των κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Ο Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι, σύμφωνα με τον Ντέιβιντ Κάνζλ (David Kunzle),<sup>823</sup> είναι ο πρώτος επαγγελματίας γελοιογράφος ενώ ταυτόχρονα είναι επίσης ο διευθυντής της καλλιτεχνικής Ακαδημίας στη Μπολόνια.<sup>824</sup> Ο Μιτέλλι, εμπνέεται από τη ζωή των λαϊκών τάξεων σε μεγάλο μέρος της δημιουργίας του στον τομέα των χαρακτηρισκών. Ο Κάνζλ συνδέει την παραγωγή του σε εικόνες με την λογοτεχνική παράδοση που ξεκίνησε ο Τζούλιο Τσέζαρε Κρότσε αλλά και με τους πειραματισμούς του Αννίπαλε με την γελοιογραφία.<sup>825</sup>

Τα χαρακτηριστικά των πλανόδιων πωλητών του Μιτέλλι, είναι από τις πρώτες δουλειές του καθώς χρονολογούνται το 1660 και ακολουθούν σε γενικές γραμμές το πρότυπο των σχεδίων του Αννίπαλε, όπως εξάλλου δηλώνει ο ίδιος στο εξώφυλλο της έκδοσης που είναι του Gio: Giacomo Rossi, στη Ρώμη.<sup>826</sup>

Η σύγκριση των χαρακτηρισκών του Μιτέλλι με τα σχέδια του Αννίπαλε είναι απαραίτητη για την κατανόηση της διαφοράς που παρατηρείται τόσο στην μορφολογική εξέλιξη του είδους, όσο και στην σημασιολογία του. Μπροστά στη ζωτικότητα, τη μοχθηρία και την καυστική σάτιρα του Μιτέλλι, τα χαρακτηριστικά του Γκιγιέν εμφανίζονται στατικά και περιγραφικά.

<sup>822</sup> K. F. Beal, *Cries and Itinerant Trades*, ό.π., σελ. 34.

<sup>823</sup> D. Kunzle, *The early comic strip: Narrative strips and Picture stories in the European broadsheet form ca 1450 to 1825*, Μπέρκλεϋ, 1973, σελ. 286.

<sup>824</sup> Academia Clementina.

<sup>825</sup> D. Kunzle, ό.π., σελ. 287.

<sup>826</sup> Giuseppe Maria Mittelli, *Di Bologna L'arti per via d'Aniball Caraci..., 1660 Disegnate, intagliate et offerte Al grande et alto Nettuno Gigante Sig. della Piazza di Bologna, da Gioseppe Ma Mittelli*.

Έχουν περάσει σχεδόν ογδόντα χρόνια από τις πρώτες κωμικές σκηνές των Αννίπαλε και Πασσαρότι αν και μόλις δεκατέσσερα από την έκδοση των χαρακτηριστικών του Γκιγιέν. Η ενασχόληση με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις αποτελεί πλέον, το 1660, πολύ διαδεδομένη συνήθεια στην εικαστική παράδοση, ενώ ο κοινωνικός χαρακτήρας των έργων έχει αλλάξει. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων του Μιτέλλι είναι μία ανελέητη παρατηρητικότητα στην περιγραφή των συνθηκών της ζωής των λαϊκότερων τάξεων, που κάποιες φορές περιλαμβάνει και αισθήματα συμπάθειας.

Τα χαρακτηριστικά του Μιτέλλι, παρά τον χιουμοριστικό χαρακτήρα τους, είναι γεμάτα συμπάθεια για τους άκληρους αυτούς επαγγελματίες του δρόμου και τη σκληρή τους τύχη. Τα σχόλια που συμπληρώνουν την εικόνα αποτελούν ίσως τα πρώτα δείγματα κοινωνικής κριτικής εκ μέρους ενός καλλιτέχνη, και ταυτόχρονα αποτελούν δείγματα καυστικού χιούμορ, απέναντι σε μία κατάσταση που δεν έχει περιθώρια να αλλάξει.

Ο Μιτέλλι αφιερώνει τα χαρακτηριστικά που προέρχονται από σχέδια δικά του, στο μαρμάρινο άγαλμα του Ποσειδώνα που κοσμεί ένα μέρος της κεντρικής πλατείας της Μπολόνια, απέναντι από τον καθεδρικό του Σαν Πετρόνιο, μέχρι και σήμερα.<sup>827</sup> Ο χιουμοριστικός χαρακτήρας της έκδοσης είναι ήδη εμφανής στο εξώφυλλο που περιλαμβάνει την αφιέρωση αλλά και τις ευχές του χαρακτήρα - συγγραφέα προς τον Ποσειδώνα,<sup>828</sup> να μην στερέψει η κρήνη του, ώστε να μπορούν να πίνουν όλοι αυτοί οι πλανόδιοι που ταράζουν την ησυχία του διαλαλώντας τα εμπορεύματα τους.

Στα σαράντα ένα χαρακτηριστικά του Μιτέλλι, παρά τον εμφανή τους διάλογο με την παραγωγή των Αννίπαλε-Γκιγιέν,<sup>829</sup> οι μορφές είναι πιο δραστήριες, κινητικές, ώς και επιθετικές. Οι πλανόδιοι πωλητές του Μιτέλλι, κινούνται σπασμωδικά, φωνάζουν, υποφέρουν και διαμαρτύρονται με τη στάση του σώματός τους, τα ανοιχτά

---

<sup>827</sup> Πιθανώς η αφιέρωση αυτή του Μιτέλλι έχει σκοπό να σατιρίσει τις συνήθειες αφιερώσεις καλλιτεχνικών εκδόσεων σε σημαντικές προσωπικότητες της εποχής.

<sup>828</sup> “A chi debbonsi queste mie laborose fatiche, se non sol a Voi, il qual posto in alto grado state osservando tutti I passatempi de trattenim I mondani, ed ascoltate paziente, ed immobile tutti I clamori di chi va e viene medendo merci....”

<sup>829</sup> Πιστεύω ότι το “..per via” έχει διπλή σημασία με το χιουμοριστικό τρόπο του Μιτέλλι και δεν είναι τυχαία η τοποθέτησή του ανάμεσα στο *arti* και στο *Annibale Carracci*. Για τον ίδιο λόγο τοποθετεί και το Bologna μπροστά. Διαφορετικά θα ήταν απλώς *Arti di Bologna*.

στόματα, τον έντονο δρασκελισμό και τις εμφατικές χειρονομίες τους. Ο θόρυβος από τις φωνές και τα εργαλεία τους φτάνει στο θεατή των χαρακτηρισκών ακόμη και χωρίς την παρέμβαση των στίχων που συνοδεύουν τα χαρακτηριστικά και δυναμώνουν την ένταση της διαμαρτυρίας τους.



Εικ. 110. Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι, *Ο χαμάλης*, 28.1 x 19.6 εκ., 1660  
 “utto arnese da povero facchino/Cinta al fianco portai la cordiacella/Onde al fin mi provide il mio destino/D'un onorata carica in gabella”

Στην περίπτωση του χαμάλη π.χ. ο Μιτέλλι, σε αντιδιαστολή προς τον Αννίπαλε, παραπέμπει στο εικονογραφικό μοτίβο του Άτλαντα καθώς παρουσιάζει τον άντρα μετωπικά, με το βάρος του φορτίου στους ώμους και την έκφραση της προσπάθειας στο πρόσωπό του. Μέσω της σύγκρισης με τα χαρακτηριστικά του Μιτέλλι τονίζεται η αποστασιοποίηση της ματιάς του Αννίπαλε που περιγράφει τα επαγγέλματα μέσα από τη στερεότυπη εικόνα της εξωτερικής εμφάνισης, της σωματικής διάπλασης και των απαραίτητων εργαλείων τους.

Η παραμόρφωση του σώματος μέσω της έντονης χειρωνακτικής εργασίας, όπως περιγράφεται από την ΜακΤάη,<sup>830</sup> βρίσκει ανταπόκριση πολύ περισσότερο στις μορφές του Μιτέλλι παρά του Αννίπαλε. Ο πωλητής υποδημάτων, στο ομώνυμο χαρακτηριστικό, δεν έχει ο ίδιος πόδια. Το δεξί του πόδι είναι κομμένο και βαδίζει με δυσκολία για να πουλήσει τα υποδήματα στηριγμένος σε πατερίτσα.

<sup>830</sup> McTighe, ό.π.



Εικ. 111. Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι,  
*Πλανόδιος πωλητής υποδημάτων*, 1660.

Οι στίχοι που συνοδεύουν τα χαρακτηριστικά, στο πρώτο πρόσωπο, σαν να βγαίνουν από το στόμα των ίδιων πωλητών που αυτοσαρκάζονται, κατευθύνουν ακόμη περισσότερο την προσοχή του θεατή προς τις αποκρουστικές λεπτομέρειες του επαγγέλματός τους.

Οι *Καθαριστές των πηγαδιών*, συνοδεύονται από στίχους που προσεγγίζουν τα όρια της ποίησης. Είναι αναγκασμένοι, σχολιάζει ο Μιτέλλι κάτω από το χαρακτηριστικό, “ να ψάχνουν το φεγγάρι στα πηγάδια των άλλων”.<sup>831</sup> Η διαγώνια κίνηση και ο τρόπος απόδοσής της – ο ένας από τους δύο καθαριστές εικονίζεται σε προφίλ σε διαγώνια κίνηση ακολουθώντας τον πρώτο, από τον οποίο φαίνονται μόνο το ένα του πόδι και το κοφίνι – παραπέμπει απευθείας στον Αννίπαλε.

Το επάγγελμα του ασβεστά αποτελεί από μόνο του την καλύτερη παρωδία της θεωρίας του σχεδίου: «είμαι ένας ζωγράφος που δεν χρειάζεται σχέδιο, αποφεύγω την σκίαση για να μην κουράσω το μυαλό μου και το χρώμα της ζωγραφικής μου είναι το άσπρο...», είναι οι στίχοι που συνοδεύουν το χαρακτηριστικό.<sup>832</sup> Ο καρεκλάς διατυμπανίζει

<sup>831</sup> “Chi unitamente corrono due soli ne pozze altrui a ricercar la luna”

<sup>832</sup> “Io son Pittor, ne lavorar mi stanco, Che non ci vuol nel mio mester disegno, Senz’ ombreggiar, con faticar li’ingegno, Vuo colorir le mie pitture in bianco.”



το δράμα του να κουβαλά όλη μέρα καρέκλες χωρίς να μπορεί να ξεκουραστεί σε αυτές.

Η σύγκριση δεν αποκλείει την υπόθεση μια ειρωνικής στάσης του Μιτέλλι απέναντι στα διάσημα χαρακτηριστικά του Αννίμπαλε: Σε αντίθεση με τον νεαρό πωλητή των κεραμεικών σκευών του Αννίμπαλε που κουβαλάει προσεκτικά το φορτίο του, ο πωλητής του Μιτέλλι απεικονίζεται τη στιγμή ακριβώς του ατυχήματος. Πέφτει, σκορπίζοντας τα κεραμεικά - ακριβώς τα ίδια που ο αντίστοιχος πωλητής του Αννίμπαλε κουβαλά με προσοχή στην αγκαλιά του.

Ο τρόπος που ο Μιτέλλι στέκεται απέναντι στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, η κοινωνική ευαισθησία που δειλά εμφανίζεται στην διαπραγμάτευση της δικής του εκδοχής των *Άρτι*, είναι ενδεικτικές της μετάβασης από την κωμική ζωγραφική στην ηθογραφία που συντελείται κατά το 17ο αιώνα. Η νέα και ιδιαίτερα δημοφιλής θεματική, ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα, δεν έχει πάντα κωμικό χαρακτήρα ενώ σταδιακά περιλαμβάνει περισσότερες κοινωνικές τάξεις.



Αννίμπαλε Καράτσι, *Πωλητής κεραμεικών* (5)

Σ



Εικ. 112. Τζιουζέππε Μαρία Μιτέλλι, *Πωλητής κεραμεικών* (3)

## **Συμπεράσματα**

Τα συμπεράσματα της διατριβής μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες.

Η πρώτη αφορά τα συμπεράσματα που προκύπτουν σχετικά με τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε Καράτσι και την προτεινόμενη ερμηνεία τους, η δεύτερη τα συμπεράσματα που προκύπτουν σχετικά με την θεωρία της τέχνης του 17ου αιώνα και τον τρόπο που αντιμετωπίζει τις ‘ηθογραφικές σκηνές’ στο σύνολό τους, και η τρίτη θέτει μία σειρά προβληματισμών που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της έρευνας σε σχέση με την ιστορία της τέχνης και τη μεθοδολογία της.

### **A. Συμπεράσματα σχετικά με τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε Καράτσι**

Οι ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε εντάσσονται στο πλαίσιο μίας ήδη διαμορφωμένης παράδοσης που αναπτύσσεται στην βόρειο Ιταλία στη δεκαετία του 1570 και ασχολείται με σκηνές από τη ζωή και τα ήθη των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, τις οποίες διαπραγματεύεται με κωμικό τρόπο. Πρόκειται για τα έργα των Βιντσέντσο Κάμπι στην Κρεμόνα και Μπαρτολομέο Πασσαρόττι στη Μπολόνια, στην παράδοση των οποίων εντάσσονται για πρώτη φορά με την παρούσα διατριβή, οι αποκαλούμενες μέχρι σήμερα ‘ηθογραφικές σκηνές’, του Αννίμπαλε Καράτσι. Ήδη στα τέλη του 16ου αιώνα, ζωγραφικές σκηνές με παρόμοιο περιεχόμενο κατηγοριοποιούνται ως κωμικές ή *pittura ridicole*, σύμφωνα με τον όρο του επισκόπου Γκαμπριέλε Παλεόττι.

Το σατιρικό περιεχόμενο των έργων έχει για στόχο του κατώτερες κοινωνικές ομάδες, όπως οι χωρικοί, οι χασάπηδες, οι πλανόδιοι ζητιάνοι και διασκεδαστές του δρόμου και εστιάζει στην εμφάνιση, τις συνήθειες και κυρίως το ήθος των ομάδων αυτών, αναπαράγοντας κοινωνικές κατασκευές της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής σε σχέση με τις ομάδες αυτές. Σάτιρα, παρόμοιου είδους και περιεχομένου, συναντάται επίσης στην ιταλική λογοτεχνία και το θέατρο της εποχής, όπου εμφανίζονται ανάλογοι κοινωνικοί τύποι με κοινά σημεία στην εμφάνιση, τη συμπεριφορά και το ήθος, όπως ο Μπερτόλντο του Τσέζαρε Κρότσε ή ο Μπαρτολίνο του Πομπέο Βιτσάνι.

Η νέα αυτή θεματική έχει την αφετηρία της στην Αμβέρσα, την πιο κοσμοπολίτικη πόλη της Ευρώπης την εποχή αυτή, πρωτεύουσα του ευρωπαϊκού καπιταλισμού, όπως συνήθως περιγράφεται, αλλά και εστία του προτεσταντισμού όπου οι θρησκευτικές σκηνές καθότι εμπνευσμένες από την καθολική εικονογραφία δεν είναι πλέον δημοφιλείς, με αποτέλεσμα οι ζωγράφοι και κυρίως οι παραγγελιοδότες τους, να αναζητούν νέες θεματικές.

Τα έργα των Άρτσεν, Μπρέγκελ και Μπουκελάερ, που θεωρούνται οι εισηγητές του είδους με αφετηρία την δεκαετία του 1550, έχουν επίσης για θέμα εκπροσώπους κατώτερων κοινωνικών τάξεων, κυρίως χωρικών, οι οποίοι απεικονίζονται ως υπαίθριοι πωλητές ή κατά τη διάρκεια της διασκέδασης τους σε γάμους και πανηγύρια του χωριού τους, με κώδικες συμπεριφοράς ανάλογους με αυτούς που θα υιοθετήσουν λίγο αργότερα οι ιταλοί ζωγράφοι για τους δικούς τους χωρικούς.

Ο κωμικός χαρακτήρας τόσο των φλαμανδικών όσο και των ιταλικών έργων ενορχηστρώνεται μέσα από την σύνδεση των πρωταγωνιστών τους με τις ταπεινές αισθήσεις και την αδυναμία τους να τις ελέγξουν, ή αλλιώς μέσω της αδυναμίας τους να πειθαρχήσουν το σώμα τους στις επιταγές του πολιτισμού. Οι πρωταγωνιστές απεικονίζονται ως πρωτόγονοι, απολίτιστοι, συνδεδεμένοι με τις ταπεινές αισθήσεις και τα φυσικά τους ένστικτα. Προκαλούν το γέλιο με τις αστείες στάσεις τους, τους άγαρμπους τρόπους τους, την προσκόλλησή τους στο ποτό, το φαγητό και τις σεξουαλικές ορμές τους.

Το πόσο αυστηρά είναι τα όρια που επιβάλλει η κυρίαρχη ιδεολογία μεταξύ του τρόπου που εκπροσωπείται η άρχουσα τάξη στην τέχνη και του τρόπου με τον οποίο εκπροσωπούνται οι κατώτερες, αποδεικνύεται από την συνέπεια με την οποία ακολουθούν οι ζωγράφοι τα όρια αυτά. Σε όλη την ιστορία της τέχνης της Αναγέννησης δεν υπάρχει απεικόνιση της πράξης του φαγητού, παρά την δημοτικότητα της θεματικής του 'Μυστικού Δείπνου' ή άλλων βιβλικών γευμάτων. Η πράξη του φαγητού εμφανίζεται στη ζωγραφική ταυτόχρονα με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, όπως εξάλλου και η πράξη του γέλιου αλλά και η απεικόνιση χειρονομιών με σεξουαλικό περιεχόμενο.

## **B. Συμπεράσματα σχετικά με την θεωρία του 17ου αιώνα**

Η εκπροσώπηση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων στην τέχνη συναντά την αντίδραση της θεωρίας της τέχνης, ειδικά κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα που το φαινόμενο παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις εξαιτίας της επιτυχίας που παρουσιάζουν στην αγορά της τέχνης τα έργα των Μπαμποτσιάντι. Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς του 17ου αιώνα ενάντια στα έργα του Καραβάτζο και των Μπαμποτσιάντι, αλλά και η πλήρης αποσιώπηση εκ μέρους τους της ενασχόλησης των Καράτσι, Κάμπι και Πασσαρότσι με παρόμοια θεματική, αποδεικνύει ότι πίσω από τις καλλιτεχνικές αρχές της θεωρίας της 'Ιδέας' κρύβονται ισχυρά κοινωνικά κίνητρα.

Ένα από τα πιο σημαντικά ανάμεσά τους είναι η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη και το κύρος της ζωγραφικής. Το επινόημα της δημιουργικής έμπνευσης του καλλιτέχνη που ταυτίζεται με το σχέδιο και βρίσκεται στο επίκεντρο κάθε καλλιτεχνικής θεωρίας από το 15ο αιώνα μέχρι και τα μέσα του 18ου, έχει ως κεντρικό στόχο τη σύνδεσή του καλλιτέχνη με τον κόσμο των ελευθέρων τεχνών έναντι αυτού της χειρωνακτικής εργασίας. Σε άμεση συνάρτηση με το σχέδιο ( έμπνευση) οι συγγραφείς παροτρύνουν τους καλλιτέχνες να συναναστρέφονται ανθρώπους του πνεύματος οι οποίοι, στις πραγματείες του 17ου αιώνα συμπίπτουν με τους εκπροσώπους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Μία 'κοινωνική' ανάγνωση των *Βίων* του Μπελλόρι αποδεικνύει ότι η έμφαση του συγγραφέα στο ταξικό κριτήριο είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτήν που δίνει στην τεχνοτροπία ή αλλιώς ότι οι αισθητικές του προτιμήσεις φιλτράρονται σε μεγάλο βαθμό μέσα από τις κοινωνικές. Η κριτική του απευθύνεται πολύ περισσότερο στην επιλογή του θέματος και στις κοινωνικές συναναστροφές των ζωγράφων παρά στην ίδια την τεχνοτροπία τους. Η υποτιθέμενη προτίμηση του Μπελλόρι για την διαπραγμάτευση που βασίζεται στο περίγραμμα έναντι αυτής που βασίζεται στο χρώμα, διαψεύδεται από τον θαυμασμό που επιφυλάσσει ο συγγραφέας για το Ρούμπενς. Η θέση του ζωγράφου στις βασιλικές αυλές και οι σχέσεις του με σημαντικούς ηγεμόνες της

Ευρώπης, σύμφωνα με το Μπελλόρι, ανέβασε το κοινωνικό κύρος της τέχνης, καθιστώντας τον Ρούμπενς έναν από τους μεγάλους ζωγράφους της εποχής του.<sup>833</sup>

Αντίθετα, η ενασχόληση και συναναστροφή με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις θέτει σε κίνδυνο ταυτόχρονα την κοινωνική θέση αλλά και την καλλιτεχνική αξία ενός ζωγράφου. Ανάμεσα στα κριτικά σχόλια εναντίον του Καραβάτζο και των Μπαμποτσιάντι συμπεριλαμβάνονται σχόλια σχετικά με τη ζωή τους. Η συναναστροφή με τύπους του δρόμου, φτωχούς και σαλτιμπάγκους είχε σαν αποτέλεσμα, σύμφωνα με τους συγγραφείς του 17ου αιώνα, να υιοθετήσουν οι ζωγράφοι τα ήθη τους. Ο Καραβάτζο ήταν επιθετικός και είχε άσχημο τέλος. Η ζωή των Μπαμποτσιάντι επίσης περιγράφεται ως άθλια και τα ήθη τους ανάλογα με των ανθρώπων που επέλεγαν να ζωγραφίσουν. Σύμφωνα με τον Πασσέρι, ο Ζαν Μιελ ήταν μικρέμπορος και γελοίος, ο Τσερκότσι μίζερος και παθολογικά σπάταλος ενώ ο Φαν Λάερ σκορπούσε την περιουσία του στις γυναίκες.<sup>834</sup>

Συμπερασματικά, η θεματική, πολύ περισσότερο από την τεχνοτροπία, ευθύνονταν για την υποβάθμιση της κωμικής ζωγραφικής ή της ζωγραφικής των Μπαμποτσιάντι. Ο Καραβάτζο, παρομοίως, δεν κατηγορήθηκε επειδή ζωγράφιζε με ζωντάνια και 'εκ του φυσικού' αλλά επειδή συμπεριελάμβανε στις θρησκευτικές του συνθέσεις εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων ή ασχολούνταν με ανάξιες να συμπεριληφτούν σε έργο τέχνης λεπτομέρειες, όπως σκισμένα ή βρώμικα ρούχα, λερωμένα πόδια ή άλλα τεκμήρια ένδειας. Η εξιδανίκευση που απαιτούσαν οι θεωρητικοί της τέχνης από το ζωγράφο δεν ήταν απλά μορφολογική αλλά επεκτείνονταν στο κοινωνικό επίπεδο.

Οι κοινωνικές προεκτάσεις της θεωρίας της τέχνης, παρόλο που είναι τόσο σημαντικές όσο και εμφανείς, περνούν συνήθως απαρατήρητες. Οι πραγματείες του 17ου αιώνα αντιμετωπίζονται από τους σύγχρονους ιστορικούς τέχνης ως αντικειμενικές μαρτυρίες, αντιπροσωπευτικές της εποχής και εξαιρετικά χρήσιμες για την κατανόηση των ίδιων των έργων τέχνης παρόλο που, όπως διαρκώς αποδεικνύεται, η καλλιτεχνική θεωρία διέφερε σε μεγάλο βαθμό από την πρακτική.

<sup>833</sup> G. P. Bellori, ό.π., σελ. 239 και 263.

<sup>834</sup> G. B. Passeri, ό.π., σελ. 74, 221 και 287 αντίστοιχα.

Ωστόσο, όταν οι συγγραφείς του δέκατου έβδομου αιώνα καταδικάζουν την τέχνη του Καραβάτσο ως μίμηση της φύσης δεν απέχουν πολύ από τους μελετητές του εικοστού αιώνα που επαινούν τις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε ακριβώς για τον ίδιο λόγο. Ο λόγος και στις δύο περιπτώσεις δεν σχετίζεται άμεσα με την ίδια την τεχνοτροπία των δύο ζωγράφων αλλά με τις συνθήκες από τις οποίες οι κριτικοί κάθε φορά επηρεάζονται, και οι οποίες είναι στην πλειοψηφεία τους, όπως αποδεικνύεται, κοινωνικές. Οι κριτικοί του Καραβάτσο το δέκατο έβδομο αιώνα βλέπουν στην ζωγραφική του τον κίνδυνο υποτίμησης της ζωγραφικής, τόσο λόγω της υποβάθμισής της σε επιδεξιότητα, όσο και εξαιτίας της εμφάνισης των κατώτερων κοινωνικών τάξεων στο περιεχόμενο των έργων. Οι κριτικοί του εικοστού αιώνα βλέπουν στις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε την ευκαιρία της επανεκτίμησής του ζωγράφου με τα κριτήρια της εποχής τους, δηλαδή τον ρεαλισμό και την έννοια της πρωτοπορίας. Η πρόσληψη των ηθογραφικών σκηνών του Αννίμπαλε ως αναπαραστάσεων της φύσης ή αλλιώς ως μίμηση, αποτελεί το εισιτήριο του ζωγράφου για το πάνθεον του εικοστού αιώνα, όπου την κορυφαία θέση κατέχει ο Καραβάτσο και ο νατουραλισμός του.

### **Γ. Προβληματισμοί σχετικά με τη μεθοδολογία της Ιστορίας της Τέχνης**

Η έρευνα της διατριβής, εκτός από τη διατύπωση μία νέας ερμηνευτικής πρότασης για τα έργα του Αννίμπαλε που αποτελούν το κυρίως θέμα της, ρίχνει φως σε ορισμένα μεθοδολογικά προβλήματα της Ιστορίας της Τέχνης που αξίζει να σημειωθούν.

Η μέχρι σήμερα πρόσληψη των κωμικών σκηνών του Αννίμπαλε α)ως προπαρασκευαστικές ασκήσεις για την τελειοποίηση της τεχνοτροπίας του ζωγράφου β) ως ενδείξεις της καλής του διάθεσης απέναντι στην κοινωνική τάξη από την οποία και ο ίδιος προέρχεται γ) ως στιγμιότυπα της πραγματικότητας, αποκαλύπτουν ότι οι παραδοσιακές προσεγγίσεις της Ιστορίας της Τέχνης είναι συχνά ελλιπείς για την συνολική κατανόηση των έργων τέχνης.

Κάθε μία από τις τρεις παραπάνω προσλήψεις των έργων του Αννίμπαλε αντιπροσωπεύουν και ένα από τα προβλήματα των προσεγγίσεων που αναφέρθηκαν λίγο παραπάνω ως παραδοσιακές. Η πρώτη αποδεικνύει την προσήλωση των ερευνητών στην τεχνοτροπία ως βασικό κριτήριο κατάταξης αλλά και ερμηνείας. Η

δεύτερη αποδεικνύει την μεγάλη επιρροή που ασκεί στην ερμηνεία των έργων η βιογραφία αλλά και η προσωπικότητα του ζωγράφου, και η τρίτη την σχεδόν ολοκληρωτική αποσιώπηση του κοινωνικού παράγοντα, όλα προβλήματα που έχουν απασχολήσει ήδη τον Νίκο Χατζηνικολάου στο βιβλίο του *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*, το 1973 και παραμένουν εξίσου επίκαιρα, σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, στην έρευνα που αφορά την Ιστορία της Τέχνης.

Τα προβλήματα που αναδεικνύει η παρούσα διατριβή **σχετικά με την προσέγγιση που εστιάζει στην τεχνοτροπία** μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

1. η δυσκολία των μελετητών να αποδεχτούν ότι ένας ζωγράφος μπορεί να χρησιμοποιεί ταυτόχρονα περισσότερες από μία τεχνοτροπίες

2. η αστάθεια και υποκειμενικότητα της τεχνοτροπίας ως κριτήριο για την κατάταξη και την ερμηνεία των έργων τέχνης. Κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα δεν αλλάζει απλά η στάση των μελετητών απέναντι στην τεχνοτροπία του Αννίμπαλε αλλά αλλάζουν οι ίδιοι οι όροι με τους οποίους η τεχνοτροπία αυτή περιγράφεται.

3. Η προσήλωση των ιστορικών τέχνης στην τεχνοτροπία ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο είναι ακόμη και στις μέρες μας τόσο μεγάλη, ώστε να παρακάμπτεται συχνά το ίδιο το θέμα, με ακραίο παράδειγμα την περίπτωση της πρόσφατης ερμηνείας του *Κρεοπωλείου* της Οξφόρδης από την Φάιγκενμπαουμ: σε πίνακα με θέμα ένα χασάπικο, όπου η παρουσία του ωμού κρέατος είναι ισοδύναμη με την παρουσία των ανθρώπινων μορφών, προτείνει την αντίθεση ψημμένο-ωμό, πολιτισμός-πρωτογονισμός βασισμένη στην ανεπεξέργαστη, 'ωμή', πινελιά του ζωγράφου. Τα προβλήματα **σχετικά με την προσέγγιση που εστιάζει στην βιογραφία και την προσωπικότητα** των καλλιτεχνών είναι τα εξής:

1. Η επιρροή που ασκεί στους ερευνητές η βιογραφία του ζωγράφου είναι τόση ώστε να παρακάμπτουν το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα έργα. Αντιθέτως, μεταθέτουν τις συνθήκες που επικρατούν στην παραγωγή της ζωγραφικής μετά τα τέλη του 19ου αιώνα, στις συνθήκες του τέλους του 16ου, όπου εντάσσονται τα έργα. Η πεποίθηση ότι οι χωρικοί, χασάπηδες, υπαίθριοι πωλητές, πλανόδιοι ή άλλοι εκπρόσωποι κοινωνικών στρωμάτων που εκπροσωπούσαν την χαμηλότερη στάθμη της κοινωνικής κλίμακας, μπορούσαν να εκπροσωπηθούν στην επίσημη ζωγραφική της εποχής με τρόπο ανάλογο των

ευγενών και των ηγεμόνων, στα τέλη του 16ου αιώνα, μόνο και μόνο επειδή ο ζωγράφος που επέλεξε να τους ζωγραφίσει ήταν ‘ένας από αυτούς’, ή ήθελε να κάνει κάποιο σχόλιο σχετικά με την κοινωνική αδικία, παρακάμπτει το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου που παρήγαγε τα έργα και δεν συμβαδίζει με τις αντιλήψεις της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής για τους φτωχούς και την κοινωνική διαστρωμάτωση. Επιπλέον, παραμελεί την θέση και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εργάζονταν οι ζωγράφοι της εποχής.

Το **πρόβλημα της αποσιώπησης του κοινωνικού παράγοντα** δημιουργεί μία σειρά παρανοήσεων.

1. το σύνολο των εικονιζόμενων στις αποκαλούμενες ‘ηθογραφικές σκηνές’, τόσο του Αννίμπαλε όσο και του συνόλου των ζωγράφων που ασχολούνται με παρόμοια θεματική στα τέλη του 16ου αιώνα, εκπροσωπεί κατώτερες κοινωνικές τάξεις, γεγονός που συνδέεται άμεσα με το θέμα τους. Δεν είναι ευγενείς αυτοί που πίνουν ή τρώνε με ανοιχτό το στόμα ούτε άλλου είδους επιφανείς και κυρίως επώνυμοι πολίτες, αλλά χωρικοί, χασάπηδες και σαλτιμπάγκοι. Πρόκειται όμως για μια κοινωνική διάκριση που περνά απαρατήρητη, γεγονός που έχει αντίκτυπο στις ερμηνευτικές προτάσεις σχετικά με τα έργα. Ακόμα και αν δεχτεί κανείς την υπόθεση ότι ο Αννίμπαλε τριγυρνούσε με το καβαλέτο και απαθανάτιζε στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή, μία τακτική που πρωτοεμφανίζεται με τους υπαιθριστές της Μπαρμπιζόν, δηλαδή όχι νωρίτερα από τον 19ο αιώνα, η επιλογή των εικονιζόμενων είναι αδύνατο να οφείλεται σε σύμπτωση! Δεν μπορεί να αποδοθεί σε απλή σύμπτωση ή στη συμπάθεια του ζωγράφου για τον λαό της πόλης του, το γεγονός ότι κανένας αυλικός, ευγενής ή επώνυμος δεν εμφανίζεται σε παρόμοιου τύπου ‘στιγμιότυπα’.

Αναλόγως, αν επισημανθεί η κοινωνική καταγωγή των εικονιζόμενων, δεν είναι δυνατόν τα έργα να θεωρούνται αστεία με ένα γενικό και αόριστο τρόπο. Αν η σάτιρα περιελάμβανε εκπροσώπους όλων των τάξεων, τότε και μόνο τότε, θα ευσταθούσε η υπόθεση ότι πρόκειται για σάτιρα της ανθρώπινης φύσης στο σύνολό της, ανεξαρτήτως κοινωνικών διακρίσεων.<sup>835</sup>

<sup>835</sup> Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση που οι μελετητές διακρίνουν συμβολικά μηνύματα στο περιεχόμενο των έργων. Τα ηθικολογικά μηνύματα ή οι νοθεσίες που διακρίνουν στις ηθογραφικές σκηνές απευθύνονται, σύμφωνα με τις ερμηνείες τους στο σύνολο της ανθρωπότητας, ανεξαρτήτως της κοινωνικής τάξης των εικονιζομένων.



2. Κάποιες από τις κοινωνικές κατασκευές της κυρίαρχης ιδεολογίας στην Ευρώπη του 16ου αιώνα φαίνεται ότι επιβιώνουν ως ένα βαθμό και μέχρι τις μέρες μας. Η σύνδεση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και ιδιαίτερα της τάξης των χωρικών με άξεστους τρόπους και κωμική συμπεριφορά είναι μία από αυτές. Ο Πόσνερ, αδυνατεί να εντοπίσει το κοινωνικό στοιχείο της σάτιρας πίσω από τον χωρικό που τρώει αδέξια τη σούπα του, ακριβώς γι'αυτόν τον λόγο. Καθώς η κοινωνική κατασκευή λαός-αδέξιοι τρόποι εξακολουθεί να ισχύει στην περίπτωσή του, όπως και σε μεγάλη μερίδα των ιστορικών τέχνης αλλά και απλών θεατών του έργου κατά τον 20ό και 21ό αιώνα, ο Πόσνερ, αντιλαμβάνεται την κωμική αυτή σκηνή ως πειστική αναπαράσταση της πραγματικότητας. “Ο άνθρωπος στο τραπέζι του Αννίπαλε”, σχολιάζει, “μπορεί να θεωρηθεί κωμικός μόνο αν κάποιος βρίσκει εκ φύσεως κωμικούς τους ανθρώπους του λαού και την απουσία καλών τρόπων στο τραπέζι. Η δύναμη του έργου δεν είναι το χιούμορ του αλλά η αξιοπρόσεκτη εικαστική του ειλικρίνεια και αμεσότητα”.<sup>836</sup>

Στον κατάλογο της πρόσφατης έκθεσης “Ο υπόκοσμος του Μπαρόκ: Η Ρώμη της αμαρτίας και της ένδειας”,<sup>837</sup> το έργο των ακόλουθων του Καραβάτζο, των ζωγράφων της Ουτρέχτης, των *Bentvueghel* και των Μπαμποτσιάντι παρουσιάζεται ως τεκμήριο της ζωής των κατώτερων τάξεων της εποχής, χωρίς καμία αναφορά στο συσχετισμό κοινωνικής τάξης και τρόπου απεικόνισης, ο οποίος θεωρείται αυτονόητος, οικουμενικός και νατουραλιστικός.

Ο ζωγράφοι προσλαμβάνονται από τους συγγραφείς και διοργανωτές της έκθεσης ως καινοτόμοι εξαιτίας της θεματικής τους, ή ακριβέστερα, η καινοτομία τους συνοψίζεται στην απόφασή τους να εισάγουν στην τέχνη ένα τμήμα της πραγματικότητας που δεν αντιπροσωπεύονταν μέχρι τότε. Ο τρόπος με τον οποίο αυτό το τμήμα απεικονίζεται παραμένει εκτός συζήτηση

### Γενικές παρατηρήσεις

<sup>836</sup> D. Posner, ό.π, σελ. 19. “The man at Annibale’s table is funny only to the extent that one finds common people and an absence of table manners inherently humorous. The strength of the painting is not its humour but its remarkable visual honesty and immediacy”.

<sup>837</sup> *Les Bas-fonds du Baroque : La Rome du vice et de la misère*, επιμ. Francesca Cappelletti και An-nick Lemoine, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 24 Φεβρ. - 24 Μαΐου 2015.

### το δίπολο πνεύμα - σώμα → νόηση - αισθήσεις

Ένα από τα γενικά και ιδιαίτερα σημαντικά, κατά τη γνώμη μου, συμπεράσματα της διατριβής είναι η αντίθεση πνεύμα - σώμα και αντίστοιχα νόηση - αισθήσεις που διαφοροποιεί την απεικόνιση των ανώτερων (πολιτισμένων) τάξεων και των κατώτερων (απολίτιστων) στην ζωγραφική του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα. Η διαφοροποίηση αυτή στον τρόπο απεικόνισης συναντάται τόσο στα ιταλικά όσο και στα φλαμανδικά έργα και από τη στιγμή που κάποιος την παρατηρεί για πρώτη φορά, συνειδητοποιεί ότι επανέρχεται συχνά τόσο στην τέχνη όσο και στην λογοτεχνία της εποχής. Οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις, σύμφωνα με την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής, απεικονίζονται στην τέχνη ως έρμια των αισθήσεων και των αναγκών του σώματος, σε αντίθεση με τις ανώτερες που, όπως ήδη αναφέρθηκε, απεικονίζονται με πειθαρχημένες τις αισθήσεις και φανερή προτίμηση για τις απολαύσεις που προσφέρει το πνεύμα.

Ταυτόχρονα, σύμφωνα με τη θεωρία της τέχνης του 17ου αιώνα, ο όρος 'μίμηση' προορίζεται για έργα που σύμφωνα με την άποψη των συγγραφέων, απευθύνονται κυρίως στις αισθήσεις και κατά συνέπεια προσελκύουν τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, ενώ ο όρος έμπνευση (σχέδιο) προορίζεται για έργα που απευθύνονται στην νόηση και κατά συνέπεια προσελκύουν τους ανώτερους διανοητικά και κατ'επέκταση κοινωνικά, θεατές.

Το συγκεκριμένο δίπολο πνεύμα - σώμα, νόηση - αισθήσεις φαίνεται ότι επιβιώνει ως ένα βαθμό και στον 20ό αιώνα, όπως φαίνεται από σχόλια ιστορικών τέχνης, όπως π.χ. αποδεικνύει το σχόλιο του Έμμονς που υποστηρίζει ότι ένα έργο τέχνης που προσφέρει στο θεατή ευχαρίστηση μόνο με τις αισθήσεις, δηλαδή δεν προβληματίζει το νου ή αποκωδικοποίησή του, τείνει να θεωρείται υποδεέστερο σε σχέση με ένα άλλο που κρύβει κάποιο συμβολισμό ή αλληγορία με αποτέλεσμα να χρειάζεται τη συνδρομή του πνεύματος για να γίνει προσιτό στο θεατή του.

Η επιμονή των ιστορικών της τέχνης του 17ου αιώνα, να εντοπίσουν συμβολικά μηνύματα στις ηθογραφικές σκηνές του χρυσού αιώνα της ολλανδικής τέχνης, μία τακτική που επεκτείνεται συχνά και στους μελετητές των κωμικών σκηνών που αποτελούν το θέμα αυτής της διατριβής, εμπεριέχει σε ένα βαθμό, την προσπάθεια αναβάθμισης της εικαστικής τους αξίας. Μέχρι την, εμπνευσμένη από

τον Πανόφσκι, εμφάνιση της θεωρίας των συμβολισμών για την αποκωδικοποίηση των ολλανδικών ηθογραφιών, τα έργα αντιμετωπίζονταν ως απεικονίσεις της πραγματικότητας και κατά συνέπεια αποτελέσματα μίμησης που συγκινεί τον θεατή μόνο με τις αισθήσεις.

Παρόμοιο συλλογισμό κρύβει και η επιχειρηματολογία πίσω από το δίλημμα διανοούμενος ή τεχνίτης που προτείνουν αντίστοιχα οι Ντέμσι και Πόσνερ στην πρόσληψη του Αννίμπαλε. Η χρήση εξειδικευμένων επιστημονικών μεθόδων φυσικής και χημείας ή η γνώση της ουμανιστικής κουλτούρας της εποχής, όπως υποστηρίζει η πρόταση Ντέμσι, δεν υπάρχει λόγος να έχει αντίκτυπο στην καλλιτεχνική αξία των έργων του ζωγράφου. Ταυτόχρονα δεν καθιστά τον Αννίμπαλε απαραίτητα λιγότερο διανοούμενο, το πάθος και οι συνεχείς πειραματισμοί του σε σχέση με το στενά τεχνικό σκέλος της τέχνης του, όπως υποστηρίζει η προσέγγιση Πόσνερ που έχει τη μεγαλύτερη απήχηση στις μέρες μας. Η διαφωνία των μελετητών στο συγκεκριμένο θέμα δίνει την εντύπωση ότι οι μελετητές του 20ού αιώνα ακολουθούν την ίδια τακτική με τους θεωρητικούς της τέχνης του 17ου, προσπαθώντας να αυξήσουν ή να μειώσουν την αξία των καλλιτεχνών ανάλογα με την θεωρητική τους κατάρτιση ( πνεύμα σε αντιπαράθεση με μίμηση) ή αλλιώς, μέσω του τρόπου με τον οποίο φτάνουν στο αποτέλεσμα και όχι βασισμένοι στα ίδια τα έργα.

#### **οι ιδιαιτερότητες της περίπτωσης των Καράτσι**

Η απόφαση του νεαρού Αννίμπαλε να πειραματιστεί με τη νεοαναπτυσσόμενη αυτή θεματική, αποδεικνύει πρώτα απ'όλα το επιχειρηματικό του πνεύμα. Οι τρεις Καράτσι βρίσκονται στην αρχή της σταδιοδρομίας τους. Όχι μόνο δεν έχουν εξασφαλίσει πλούσιους πάτρνες αλλά έχουν καταφέρει να προκαλέσουν την αγανάκτηση των αναγνωρισμένων ζωγράφων της πόλης τους, σύμφωνα με τις περιγραφές του Μαλβαζία,<sup>838</sup> ενώ η κοινωνική τους προέλευση, ιδιαίτερα χαμηλή, δεν τους αφήνει περιθώρια για τις απαραίτητες κοινωνικές γνωριμίες.

Η επιχειρηματικότητα των τριών Καράτσι που είχαν βάλει στόχο να πετύχουν, περιγράφεται πολύ εύγλωτα απο τον Μαλβαζία: "...οι Καράτσι αποφάσισαν να παραμερίσουν κάθε φόβο, να μην καθυστερούν άλλο με τυπικότητες αλλά να προχωρήσουν τολμηρά μπροστά και να κάνουν τους εαυτούς τους γνωστούς στο

<sup>838</sup> CC. Malvasia, ό.π., σελ. 235-236.

κοινό. Έκαναν κάθε δυνατή προσπάθεια να κερδίσουν δουλειά από τους ίδιους ανθρώπους που έδιναν παραγγελίες στους ανταγωνιστές τους, προσφέροντάς τους πίνακες ως δώρα, ή προσφέροντας να δουλέψουν με οποιοδήποτε κόστος. Όταν ο Λουδοβίκο δεν κατάφερε να εξασφαλίσει παραγγελίες για εικονοστάσια σε εκκλησίες, κατάφερε με κάποιο τρόπο να πάρει τις παραγγελίες για τους πλαϊνούς τοίχους των παρεκκλησίων ή για τα παρεκκλήσια απέναντι ή δίπλα από αυτά των ζωγράφων που κέρδιζαν τις παραγγελίες και όταν δεν κατάφερε ούτε αυτό, τους προσέφερε να τους ζωγραφίσει κάποια μικρή τοιχογραφία δώρο [...].<sup>839</sup> Η ίδρυση της Ακαδημίας εντάσσεται εξάλλου από τον Μαλβαζία στην ίδια στρατηγική, αυτή της διαφήμισης.<sup>840</sup>

Η νέα αυτή μόδα μπορούσε να αποδειχτεί ιδιαίτερα επικερδής. Παρόλο που η θεωρία της τέχνης καταδίκασε παρόμοια εγχειρήματα ως απλή μίμηση, μακριά από το περιεχόμενο της υψηλής τέχνης και επικίνδυνα για το κοινωνικό κύρος της ζωγραφικής, η αγορά παρουσίαζε ικανοποιητική ζήτηση και καλές τιμές. Όπως είναι γνωστό, εξαιτίας των στενών σχέσεων βόρειας Ιταλίας και Φλάνδρας, δεν εμπορεύονταν μόνο οι Ιταλοί έργα των Φλαμανδών αλλά και οι Φλαμανδοί συχνά έκαναν παραγγελίες έργων με παρόμοια θεματική και κωμικό περιεχόμενο σε ιταλούς ζωγράφους. Το γεγονός ότι επρόκειτο για σωστή επιχειρηματική κίνηση αποδεικνύεται εξάλλου, πενήντα χρόνια μετά, με την επιτυχία και τις υψηλές τιμές των έργων των Μπαμποτσιάντι που προκάλεσαν την αγανάκτηση των ζωγράφων αφηγηματικών σκηνών, όπως ο Αλμπάνι ή ο Σαλβαντόρ Ρόζα.

Εξάλλου, τόσο ο Αννίπαλε όσο και οι Λουδοβίκο και Αγκοστίνο όχι μόνο δεν ασπάζονταν τις προκαταλήψεις της θεωρίας σχετικά με τα ήδη της ζωγραφικής αλλά πειραματιζόνταν με πολλά από αυτά που ο Μαλβαζία αποκαλούσε μπαγκατέλες,<sup>841</sup> όπως τοπιογραφίες και καρικατούρες, είδη τα οποία ουσιαστικά εγκαινιάζονται με τους Καραάτσι. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Αγκοστίνο ενθουσιάστηκε τόσο με το *Γκροτέσκ ζευγάρι* του Πασσαρότσι που έσπευσε να το αντιγράψει για να το έχει δικό

<sup>839</sup> CC. Malvasia, ό.π., σελ. 244.

<sup>840</sup> Όπ., σελ. 245.

<sup>841</sup> Ό.π., σελ. 247: “ma bagattele son queste e studii giocosi...”

του,<sup>842</sup> ενώ ο Μαντσίνι αποκαλεί τον Αννίμπαλε ζωγράφο “θρησκευτικών, κοσμικών και κωμικών σκηνών”.<sup>843</sup>

Ο Αγκοστίνο εξάλλου συμμετείχε στη δημιουργία μιας σειράς χαρακτηριστικών πορνογραφικού - σατιρικού περιεχομένου για τα οποία αργότερα κλήθηκε να απολογηθεί δημόσια, ενώ ο ίδιος ο Αννίμπαλε χάριζε έργα του προς όλες τις κατευθύνσεις ως ανταλλαγή για διάφορες μικροϋπηρεσίες, ξεσηκώνοντας την διαμαρτυρία του Μαλβαζία ότι με τον τρόπο αυτό υποβάθμιζε την αξία της τέχνης του και συμμετείχε, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε ένα σωρό αταξίες και κωμικές φάρσες μαζί με τον αδελφό του.

Επιπλέον οι Καράτσι, σύμφωνα με τον Μαλβαζία, όχι μόνο δεν μοιράζονταν τις πεποιθήσεις των θεωρητικών σχετικά με την αξία της δημιουργικής έμπνευσης και του σχεδίου ως έμπρακτη απόδειξη της συμβολής της νόησης στην καλλιτεχνική διαδικασία, αλλά έχοντας ταυτόχρονα, πιθανά και λόγω της καταγωγής τους, χαμηλή αυτοπεποίθηση, δεν έβλεπαν καμιά αξία στους σωρούς των σχεδίων τους, ούτε ακόμα και στα ολοκληρωμένα, που όπως παραθέτει ο Μαλβαζία “ σήμερα μετρούν το βάρος τους σε χρυσάφι”. Εκτός του ότι δώριζαν τα έργα τους εδώ κι εκεί, πετούσαν τα σχέδιά τους στα σκουπίδια. Με αυτόν τον τρόπο, ομολογεί ο Μαλβαζία, έφτασε να έχει στα χέρια του τουλάχιστον τριακόσια σχέδια των Καράτσι, όπως και τόσοι άλλοι. “Στην συλλογή του δούκα του Άλτεμπ”, ισχυρίζεται, “υπήρχε τον καιρό που ζούσα στη Ρώμη, ένα σχέδιο του Αγκοστίνο που στο πίσω μέρος του έγραφε: εγώ ο Αντρέα Ντοντούτσι ( Μαστελέττα) , άρπαξα το σχέδιο αυτό από το χέρι του κυρίου Αγκοστίνο Καράτσι που ήθελε να τρίψει με αυτό το τηγάκι του και να ανάψει φωτιά”.<sup>844</sup>

### **το κίνημα του ρεαλισμού**

Οι πρωταγωνιστές των έργων του Αννίμπαλε όπως και των Πασσαρόττι και Κάμπι δεν έχουν τίποτα κοινό με τους πρωταγωνιστές των έργων των εκπροσώπων του ρεαλισμού, όπως ο Κουρμπέ. Αντιθέτως, η μεγάλη επανάσταση του ρεαλισμού υπήρξε κατά κύριο λόγο αυτή ακριβώς η διαφοροποίηση στον τρόπο απεικόνισης των κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Το έργο του Κουρμπέ, *Ταφή στο Ορνάνς*, που

<sup>842</sup> C.C.Malvasia, ό.π., επιμ. Giampietro Zanotti, Μπολόνια, 1841, σελ. 191.

<sup>843</sup> G. Mancini, ό.π., σελ. 219: “Fu pittore universale, sacro, profano, ridicolo, grave e vero pittore...”

<sup>844</sup> C.C. Malvasia, ό.π., σελ. 287.

προκάλεσε σκάνδαλο στο Σαλόν του 1850-51, εγκαινιάζει το κίνημα του ρεαλισμού, όχι τόσο για την επιλογή του θέματος ή τις ασυνήθιστες για παρόμοια θεματική διαστάσεις του, όπως υπογραμμίζεται συνήθως, αλλά γιατί για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης εκπρόσωποι του ανώνυμου πλήθους, οι κάτοικοι του Ορνάνς στην περίπτωση αυτή, αναπαριστώνται ως άτομα με προσωπικά χαρακτηριστικά και όχι ως τύποι, σύμφωνα με τις επιταγές της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Χρειάστηκαν τρεις αιώνες και η Γαλλική επανάσταση μέχρις ότου εκπρόσωποι του ανώνυμου πλήθους να εμφανιστούν στην τέχνη με το δικό τους πρόσωπο. Το πλήθος, ο λαός, ο ‘όγλος’ μέχρι και το 19ο αιώνα ταυτίζεται στη συνείδηση της ευρωπαϊκής άρχουσας τάξης με ανώνυμους ανθρώπους που δεν έχουν ταυτότητα αλλά χωρίζονται σε κοινωνικούς τύπους, μέσω των οποίων αντιπροσωπεύονται τόσο στην τέχνη όσο και στη λογοτεχνία και το θέατρο. Τα παραδείγματα είναι πάρα πολλά. Ο Γκαίτε π.χ., κατά την αφήγηση του ταξιδιού του στην Ιταλία, αναφέρεται πολύ συχνά στους ‘κοινούς’ ανθρώπους και στους τύπους που συναντά κανείς ανάμεσά τους αλλά και στην σωστή ή όχι απόδοσή των τύπων αυτών στις παραστάσεις της βενετσιάνικης κωμωδίας. Σχολιάζοντας την κωμωδία του Γκολντόνι *Le Baruffe Chiozzotte*, παρατηρεί ότι οι ψαράδες και οι οικογένειές τους αποδόθηκαν από τους ηθοποιούς ακριβώς όπως ήταν: “ με τους κανγάδες τους, το οξύθυμο ταμπεραμέντο, την εγκάρδια φύση τους, την επιπολαιότητα, το χιούμορ και την ανεπιτήδευτη συμπεριφορά τους”,<sup>845</sup> ενώ λίγο παρακάτω, επαινώντας και πάλι τους ηθοποιούς, σχολιάζει ότι “αναπαρέστησαν με επιτυχία όλα τα είδη χαρακτήρων που συναντά κανείς ανάμεσα στους κοινούς ανθρώπους”.<sup>846</sup>

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Κουρμπέ είναι επίσης από τους πρώτους καλλιτέχνες που προωθεί τον εαυτό του με τους όρους της αγοράς και ανεξάρτητα από τους επίσημους θεσμούς της τέχνης. Η ανεξαρτητοποίηση των καλλιτεχνών από τους επίσημους φορείς και η σύνδεσή τους με τους νόμους της αγοράς μετέτρεψε τα κριτήρια αξιολόγησής τους : τη θέση της έννοιας της έμπνευσης καταλαμβάνει στο εξής η έννοια της πρωτοπορίας.

---

<sup>845</sup> J. W. von Goethe, ό.π., σελ. 100.

<sup>846</sup> Ό.π., σελ. 101.

## Βιβλιογραφία

### A. Πηγές

**Agnelli**, Jacopo, *Galleria di pitture dell' ěmo, e řmo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc. Rime e Prose*, Φεράρα, Bernardino Pomatelli, 1734.

**Alberti**, Leon Battista , *On Painting and On Sculpture The Latin texts of De Pictura and De Statua*, επιμ. και μετ. Cecil Grayson, Λονδίνο, Phaidon, 1972 (α' έκδοση *De Pictura* 1435 και *De Statua* 1462).

**Aldrovandi**, Ulisse, *Monstrorum Historia*, 1642, εισαγωγή Jean Céard, Παρίσι, Les Belles Lettres / Torino, Nino Aragno, 2002.

**Armenini**, Giovan Battista, *De' Veri Precetti della Pittura* , Ραβέννα, 1587, επιμ. Marina Gorreri, εισ. Enrico Castelnuovo, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1988.

**Averlino**, Antonio επονομαζόμενος il **Filarete**, *Trattato di Architettura*, επιμ. Anna Maria Finoli και Liliana Grassi, εισ. L. Grassi, Μιλάνο, Il Polifilo, 1972.

**Baldinucci**, Filippo, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in Qua*, Φλωρεντία, V. Batelli e Compagni, 1845.

**Bellori**, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Ρώμη 1672, επιμ. Evelina Borea, εισ. Giovanni Previtali, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1976.

**Beolco**, Angelo (Ruzante), *Teatro*. Πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση. Κείμενο, μετάφραση και σημειώσεις επιμ. Ludovico Zorzi, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1967.

**Boschini**, Marco, *La Carta del Navegar Pitoresco*, κριτική έκδοση, επιμ. Anna Pal-lucchini, Βενετία/ Ρώμη, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 (1660).

**Campi**, Antonio, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breue historia, delle cose più notabili, appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, Κρεμόνα, H. Tromba, & H. Bartoli, 1585.

**Campori**, Giuseppe, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX.*, Μόδενα, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1870.

**Carducho**, Vicente, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, 1633, επιμ., πρόλογος και σχόλια Francisco Calvo Serraller, Μαδρίτη, Ediciones Turner, 1979.

*Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio* επιμ. Giovanna **Perini** και πρόλογος Charles Dempsey, Μπολόνια, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

**Castiglione**, Baldassar , *Il libro del Cortegiano*, (Βενετία, 1528), Πάντοβα, Appresso Giuseppe Comino, 1766.

**Croce**, Gulio Cesare, *Le astuzie di Bertoldo e le semplicita di Bertoldino seguite dai Dialoghi salomonici*, (επιμ.) Piero Camporesi, Μιλάνο, Garzanti, 1993.

**Dallaway**, James, *Anecdotes of the Arts in England; or, Comparative remarks on architecture, sculpture, and painting, chiefly illustrated by specimens at Oxford*, Λονδίνο, T. Cadell & W. Davies, 1800.



**Dolce**, Lodovico, *Dialogo della pittura intitolato L'Areino*, Βενετία, 1557 στο *Trattati d'Arte del Cinquecento Fra Manierismo e Controriforma*, επιμ. Paola Barocchi, Μπάρι, Gius. Laterza & Figli, 1960, τόμ. Ι, σελ. 792-833.

**Faerno**, Gabriello, *Centum Fabulae ex antiquis scriptoribus delectae*, Βρυξέλλες, Apud Franciscum Foppens, 1682.

**Faerno**, Gabriello, *Fabulae centum / Ex antiquis auctoribus delectae, carminibus explicatae, novisque aere incisus iconibus adornatae*, μετάφραση στα γαλλικά του Charles Perrault της Γαλλικής Ακαδημίας, Λονδίνο, Apud Guill. Darres, & Claude Du Bosc, 1743.

**Félibien**, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Παρίσι, Sebastien Mabre - Cramoisy, 1688 (1666).

**Friano**, Rafaele, “Il vagabondo” από το *Il libro dei Vagabondi: Lo Speculum cerretanorum di Teseo Pini, Il vagabondo di Rafaele Friano e altri testi di furfanteria*, επιμ. Piero Camporesi, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1973, σελ. 93-165.

**Garzoni**, Tomasso, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, Βενετία, 1592, επιμ. Paolo Cherchi και Beatrice Collina, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1996.

**Goethe**, Johann Wolfgang von, *Italian Journey [1786-1788]*, μετάφραση από τα γερμανικά και εισαγωγή W. H. Auden και E. Mayer, Λονδίνο, Penguin Classics, 1970 (α' έκδοση στα γερμανικά *Italienische Reise*, 1816-17).

**Guicciardini**, Francesco, *Ricordi*, Κριτική έκδοση, επιμ. Raffaele Spongano, Φλωρεντία, G. C. Sansoni, 1951.

**Lomazzo**, Giovanni Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Μιλάνο, 1584 στο *Scritti sulle arti*, επιμ. Roberto Paolo Ciardi, Φλωρεντία, Marchi & Bertolli, 1973/1974.

***London and its environs described*** : *Containing an account of whatever is most remarkable for grandeur, elegance, curiosity or use, in the city and in the country twenty miles round it. Comprehending also whatever is most material in the history and anitquities of this great metropolis / Decorated and illustrated with a great number of views in perspective, engraved from original drawings, taken on purpose for this work. Together with a plan of London, a map of the environs, and several other useful cuts*, Λονδίνο, R. & J. Dodsley, 1761.

**Malvasia**, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittoti Bolognesi*, 1678, επιμ. Marcella Brascaglia, Μπολόνια, Edizioni Alfa, 1971.

**Malvasia**, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi*, με προσθήκες, διορθώσεις και υποσημειώσεις του Giampietro **Zanotti**, Μπολόνια, Tipografia Guidi all' Ancora, 1841.

**Mancini**, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, επιμ. Adriana Marucchi και σχόλια Luigi Salerno, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

**Mander**, Karel van, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, επιμέλεια, εισαγωγή και μετάφραση H. Miedema, Doornspijk, Davaco, 1994.

**Mittelli**, Giuseppe Maria, *Di Bologna L'arti per via d'Aniball Caraci...*, 1660. *Disegnate, intagliate et offerte Al grande alto Ntettuno Gignate Sig. della Piazza di Bologna, da Gioseppe Ma Mittelli* - Ρώμη, G. J. Rossi, 1660.

**Paleotti**, Gabriele, *Discorso Intorno alle Imagini Sacre et Profane*, ανατύπωση με πρόλογο του Paolo Prodi, Μπολόνια, Arnaldo Forni Editore, 1990 (1582).

**Passeri**, Giovanni Battista, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, επιμ. Jacob Hess, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, τόμ. XI, 1934 (α' έκδοση 1772).

**Pisanelli**, Baldassare, *Trattato della natura de cibi e del bere*, Βενετία, Gio Alberti, 1586 (α' έκδοση 1583).

**Πλάτωνος**, *Πολιτεία*, Βιβλίο 10, στο *Plato The Republic* με αγγλική μτφ του P. Shorey, Λονδίνο, Καίμπριτζ, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1935.

**Πλίνιος** ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής 35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, μτφ. από τα λατινικά Τ. Ρούσσο, Α. Λεβίδης, Πρόλογος, επιμ. Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1998.

**Rosa**, Salvator, *Satire*, Λονδίνο, G. Balcetti, 1791.

**Vasari**, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* επιμ. R. Bettarini, σχόλια P. Barocchi, Φλωρεντία, Studio Per Edizioni Scelte, 1966.

**Vizani**, Pompeo, “Libro Duodecimo”, *Di Pompeo Vizani Gentil’huomo Bolognese I Due Ultimi Libri delle Historie della sua Patria*, Μπολόνια, Presso gli Heredi di Gio: Rossi, M.DC. VIII (1608).

**Vizzani**, Pompeo, *Le disgrazie di Bartolino*, επιμ. Ilaria Chia, Ρώμη, Carocci editore, 2007.

## **B. Δευτερεύουσα βιβλιογραφία**

**Adhemar**, Jean, “French sixteenth century genre painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 8, 1945, σελ. 191-195.

**Aikema**, Bernard, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535 - 1600*, μτφ. Andrew P. McCormick, Πρίνστον/ Νιου Τζέρσεϊ, Princeton University Press, 1996.

**Albala**, Kenneth., *Eating right in the Renaissance*, Λος Άντζελες /Λονδίνο, University of California Press, 2002.

**Alpers**, Svetlana, “Bruegel’s Festive Peasants”, *Similes*, τόμ.6, τχ.3/4, 1972/73, σελ. 163-176.

**Alpers**, Svetlana, *The Art of Describing*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983.

**Bakhtin**, Mikhail, *Rabelais and his world*, μτφ. στην αγγλική γλώσσα Η. Iswolsky, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1984 ( πρώτη έκδοση Ρωσικά 1965, πρώτη μτφ. 1968).

**Basing**, Patricia, *Trades and Crafts in Medieval Manuscripts*, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, British Library, 1990.

**Battisti**, Eugenio, *L'antirinascimento*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1962.

**Beall**, Karen F., *Kaufleute und Strassenhändler: eine Bibliographie = Cries and Itinerant Trades. A bibliography*, Αμβούργο, Hauswedell, 1975.

**Bell**, Janis and **Willette** Thomas (επιμ.), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2002.

**Bendiner**, Kenneth, *Food in painting from the Renaissance to the present*, Λονδίνο, Reaktion Books, 2004.

**Bertarelli**, Achille, *L'imagerie populaire italienne*, Παρίσι, Editions Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929.

**Bissel**, R. Ward, "Review: Posner, Annibale Carracci : a study in the reform of Italian painting around 1590", *Art Bulletin*, τόμ. 56, τχ 1, Μάρτιος 1974, σελ. 130-133.

**Bloch**, R. Howard, *The Scandal of the Fabliaux*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1986.

**Blunt**, Anthony, *Artistic Theory in Italy*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1962 (1940).

**Bodmer**, Heinrich "L' accademia dei Carracci", *Commune di Bologna*, τόμ. 13, τχ. 8, 1935, σελ. 3-16.

**Bodmer**, Heinrich, *Ludovico Carracci*, Burg bei Magdeburg, 1939.

**Bodmer**, Heinrich “Die Kunst des Bartolomeo Passarotti”, *Belvedere*, τόμ. 13, 1938, σελ. 69.

**Borenius**, Tancred, *Pictures by the Old Masters in the Library of Christ Church Oxford*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1916.

**Boschloo**, Anton W.A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Χάγη, Government Publishing Office; Ministry of Cultural Affairs, Recreation and Social Welfare, 1974.

**Boschloo**, Anton W.A., *The Limits of Artistic Freedom. Criticism of Art in Italy from 1500 to 1800*, μτφ. από τα ολλανδικά R. Symonds, Λάιντεν, Primavera Press, 2008.

**Braet**, Herman, “ ‘A thing most brutish’: The Image of the Rustic in Old French Literature”, *Agriculture in the Middle Ages. Technology, Practice and Representation*, επιμ. D. Sweeney, Φιλαδέλφεια, 1995, σελ. 191-204.

**Bristol**, Michael D., *Carnival and theatre. Plebeian culture and the structure of authority in Renaissance England*, Νέα Υόρκη /Λονδίνο, 1985.

**Brown**, Christopher, *Dutch Genre Painting*, Λονδίνο, National Gallery, 1976.

**Brown**, Christopher “Review : I Bamboccianti. Utrecht and Cologne”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 134, τχ. 1066, 1992, σελ. 54-56.

**Bürger**, W. (Thoré, Théophile), *Trésors d'Art en Angleterre*, Παρίσι, Veuve J. Renouard, 1865.

**Burke**, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Farnham, Ashgate, 2009 (1978).

**Burke**, Peter, *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Καίμπριτζ/ Λονδίνο/ Νέα Υόρκη/ Μελβούρνη/ Σύδνεϊ, Cambridge University Press, 1987.

**Burke**, Peter, «Frontiers of the Comic in Early Modern Italy, c. 1350-1750», στο Jan Bremmer και Herman Roodenburg, *A cultural history of humour. From Antiquity to the present day*, Καίμπριτζ, Polity Press, 1997.

**Burke**, Peter, “Oral culture and print culture in Renaissance Italy”, *Arv:Scandinavian yearbook of folklore*, 1998, σελ. 7-18.

**Byam Shaw**, J., *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London, Phaidon, 1967.

**Camporesi**, Piero, *La maschera di Bertoldo : G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Τορίνο, G. Einaudi, 1976.

**Camporesi**, Piero, *The Land of Hunger*, μτφ. T. Croft-Murray και C. Foley, Polity Press, Καίμπριτζ, 1996 ( α' έκδοση στα ιταλικά Μπολόνια, 1978).

**Camporesi, Piero**, *Bread of dreams, . Food and fantasy in Early Modern Europe*, μτφ από τα ιταλικά ( *Il pane selvaggio*, Μπολόνια, Il mulino, 1980 ) D. Gentilcore, Σικάγο, University of Chicago Press, 1989.

**Chiodini, Fabbio**, « Scena pubblica e dimensione privata a Bologna fra XVI e XVII secolo », *Bologna al tempo di Cavazzoni*, επιμ. Marinella Rigozzi, Μπολόνια, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), 1999.

**Chiodini, Fabio**, “Un vago sito per ambiti quadri: la collezione e la residenza dei ranuzzi manzoli fuori porta Lama”, *Carobbio*, τόμ. 37, 2001, σελ. 89-101.

**Christiansen, Keith**, «The historiography of a once (and future?) Annibale Carracci», *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, επιμ. M.G. Bernardini, S.D. Squarzina, Claudio Strinati, Μιλάνο, 2000, σελ. 123 – 131.

**Clark, Carol**, *The vulgar Rabelais*, Γλασκόβη, Pressgang, 1983.

**Cropper, Elizabeth**, κριτική της έκθεσης “New York, Metropolitan Museum, The Art of Correggio and the Carracci”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 129, τχ. 1009, Απρίλιος 1987, σελ. 270-273.

**De Jongh, Eddy**, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, μτφ. και επιμ. M. Hoyle, Λάιντεν, 2000 (1995).

**De Jongh, Eddy και Ger Luijten**, *Mirror of Everyday Life. Genre Prints in the Netherlands 1550-1700*, μτφ. από τα ολλανδικά M. Hoyle, Άμστερνταμ 1997.



**De Klerck, Bram**, “Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi”, *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, (επιμ.) F. Paliaga, Κρεμόνα, Skira, 2000, σελ. 39-49.

**Della Pergola, Paola**, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia*, Ρώμη, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1955 - 1959.

**Dempsey, Charles**, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Villa I Tatti, Glückstadt, J.J. Augustin Verlag, 1977.

**Dickerson, Claude Douglas**, *Raw Painting. The Butcher's Shop by Annibale Carracci*, Kimbell Art Museum, Φόρτουορθ, Τέξας, Yale University Press, 2010.

**Durantini, Mary Frances**, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor Μίτσιγκαν, UMI Research Press, 1983.

**Ebert-Schifferer, S.**, “Quando mangiare fagioli fa una rivoluzione: considerazioni su realismo e genere”, *Nuova Luce su Annibale Carracci*, Ρώμη, 2011.

**Fantazzi, C.**, “Ruzzante's Rustic Challenge to Arcadia”, *Studies in Philology*, τόμ. 82, 1985, σελ. 81-103.

**Fanti, Mario**, “Bologna nell' eta moderna (1506 -1796) », *Storia di Bologna*, Μπολώνια, Edizioni ALFA, 1978, σελ. 203 -282.

**Fanti, Mario**, “Le classi sociali e il governo di Bologna all'inizio del secolo XVIII in un opera inedita di Camillo Baldi”, *Strenna storica Bolognese*, τομ. XI, 1961, σελ. 152

**Ferguson, Ronnie**, *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Content and Performance*, Παβέννα, Longo, 2000.

**Foratti, Aldo**, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Citta di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913.

**Franits, Wayne**, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven, Λονδίνο, Yale University Press, 2004.

**Freedberg, Sydney Joseph**, *Circa 1600 – A Revolution of Style in Italian Painting*, Καίμπριτζ, Λονδίνο, Harvard University Press, 1983.

**Friedlaender, Max**, “Quentin Massys as a painter of genre pictures”, *The Burlington Magazine*, τομ. 89, τχ. 530, Μάϊος 1947, σελ 115-119.

**Friedlaender, Walter**, *Caravaggio Studies*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1955.

**Friedlaender, Walter**, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1976 (1957).

**Ghirardi, Angela**, Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592) : catalogo generale, μετάφραση από τα ιταλικά στα αγγλικά Isabella Vichi, Ρίμνι, Luisè, 1990.

**Gibson**, Walter S., “Bruegel and the Peasants: A Problem of Interpretation”, *Pieter Bruegel the Elder: Two studies*, Κάνσας 1991, σελ. 11-52.

**Goldstein** Carl, *Visual Fact over Verbal fiction, A study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Καίμπριτζ /Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 1988.

**Goldstein**, Claudia, “Vincenzo Campi’s Kitchen and Market Scenes: The Cultural Pull of Antwerp in Early Modern Lombardy”, *Italian Art, Society and Politics. A Festschrift for Rab Hatfield*, (επιμ.) B. Deimling, J. K. Nelson, G. M. Radke, Συρακούσες /Νέα Υόρκη, Syracuse University in Florence : S.E.I., 2007, σελ. 194-208.

**Gotti**, Aurelio, *Le gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, Φλωρεντία, 1872.

**Grafton**, Anthony and **Kaufmann** Thomas da Costa, “Holland without Huizinga: Dutch Visual Culture in the Seventeenth century”, Review :Alpers, *The Art of Describing, Journal of Interdisciplinary History*, τόμ. 16, τχ. 2, Φθινόπωρο 1985, σελ. 255-265.

**Grossmann**, Fritz, *Bruegel. The Paintings complete edition*, Λονδίνο, Phaedon, 1966 (1955).

**Guenzi**, Alberto, “La vita Economica e Sociale a Bologna attraverso le Disposizioni delle Autorità”, *Una Città in Piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, Μπολόνια, Editrice Compositori, 2000.

**Guerrini**, Olindo, *La vita e opere di Gulio Cesare Croce*, Μπολόνια, N. Zanichelli, 1879.

**Hadjinicolaou**, Nicos, *Art History and Class Struggle*, μτφ από τα γαλλικά Louise Asmal, Pluto Press, 1978 (1973).

**Heppner**, Albert., “The popular theatre of the Rederijkers in the work of Jan Steen and his contemporaries”, *JWC*, τομ. 3, 1940, σελ. 22-48.

**Hibbard**, Howard, *Caravaggio*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1983.

**Holub**, Robert C., *Reception Theory. A Critical Introduction*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, Methuen, 1984.

**Hoogewerff**, Godefridus Joannes, “Nature Morte Italiane del Seicento et del Settecento”, *Dedalo*, τόμ. 4, 1923/24, σελ. 614.

**Jaffé**, Michael, “The Carracci at Newcastle”, *The Burlington Magazine*, τόμ.104, τχ. 706, Ιανουάριος 1962, σελ. 26-30.

**Janson**, Woldemar Horst, *Apes and the Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Λονδίνο, Warburg Institute, 1952.

**Κλάγκα**, Νότη, “Η κριτική στον Καραβάτζο κατά τον 17ο αιώνα και ο Τζοβάνι Μπαλιόνε”, *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης- Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας*, επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2008, σελ. 321-358.

**Konecny**, L., “Il mangiafagioli, L'apertura al Naturalismo: Carracci e Caravaggio”, *I cinque sensi nell'arte, Immagini del Sentire*, κατ. έκθ., Κρεμόνα, 1996, σελ. 132-133.

**Kugler**, Franz Theodor, *A Handbook of the History of painting: The German, Flemish and Dutch schools of Painting. Based on the handbook by the late prof. Dr Waagen and thoroughly revised and in part re-written by the late Sir Joseph A. Crow*, Λονδίνο, John Murray Albemarle Street, 1904.

**Kunzle**, David, *The Early Comic Strip*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1973.

**Kurz**, Otto, *Bolognese Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1955.

**Langdon**, Helen, *Caravaggio: A life*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1998.

**Lee**, Rensselaer Wright, “κριτική στο D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, 1947”, *The Art Bulletin*, τόμ. 33, 1951, σελ. 204-212.

**Longhi**, Roberto, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Edizioni delle opere complete di Roberto Longhi, Φλωρεντία, Sansoni, 1973.

**Longhi**, Roberto, *Caravaggio*, Μιλάνο, Aldo Martello, 1952.

**Longhi**, Roberto, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Ρώμη, “Pinacotheca”, 1928.

**Longhi**, Roberto, “Annibale” 1584?, *Paragone*, τόμ. 8, τχ. 89, 1957, σελ. 39.

**Macioce**, Stefania, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Ρώμη, Bozzi, 2003.

**Mahon**, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Λονδίνο, Warburg Institute -University of London, 1947.

**Mahon**, Denis, “Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 16, τχ. 3/4, 1953, σελ. 303-342.

**Mahon**, Denis, “On some aspects of Caravaggio and his times”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ. 12, τχ. 2, 1953, σελ. 33-45.

**Marabottini**, Alessandro, *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci*, Ρώμη, Edizioni dell'elefante 1979 (α' έκδοση 1966).

**Marabottini**, Alessandro, “Su I disegni di Annibale Carracci per le arti di Bologna”, *Miscellanea della Societa Romana di storia Patri*, τόμ. 23, 1973, σελ. 273-282.

**Marangoni**, Matteo, *Il Caravaggio*, Φλωρεντία, L. Battistelli, 1922.

**Martin**, John Rupert., “The Butcher’s Shop of the Carracci», *Art Bulletin*, τόμ. 45, τχ. 3, 1963, σελ. 263-266.

**McGrath**, Elizabeth, “A Netherlandish History by Joachim Wtewael”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 38, 1975, σελ. 182-217.

**McTighe**, Sheila, “Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the ‘Imaginaire’ of Work: The Reception of Annibale Carracci’s *Arti di Bologna*”, *Oxford Art Journal*, τόμ. 16, τχ. 1, 1993, σελ. 75-91.

**McTighe**, Sheila, “Foods and the Body in Italian Genre Paintings about 1580: Campi, Passarotti, Carracci”, *The Art Bulletin*, τόμ. 86, τχ. 2, Ιούνιος 2004, σελ. 301-323.

**Miedema**, Hessel, “Realism and Comic Mode: The Peasant”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the history of Art*, τόμ. 9, τχ. 4, 1977, σελ. 205-219.

**Miller**, Dwight., *Street Criers and Itinerant Tradesmen in European Prints*, Stanford University, Stanford, 1970.

**Miller**, Robert S., “Diversi personaggi molto ridicolosi: A Contract for Cremonese Market Scenes”, *Painters of Reality: The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Νέα Υόρκη και Νιου Χέιβεν: Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2004.

**Milliot**, Vincent, *Les Cris de Paris ou le Peuple travesty. Les representations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Σορβόννη 1995.

**Minio/Paluello**, M. L., *Jesters and Devils: Florence San Giovanni 1514*, Μόρισβιλ (Morisville) Βόρεια Καρολίνα, Lulu, 2008.

**Montanari**, Massimo, *The culture of food*, Οξφόρδη, Blackwell, 1994.

**Morselli**, Raffaella, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento, Inventari 1640 – 1707*, Italian Inventories 3, J.Paul Getty Trust, 1998.

**Moxey**, Keith, “The ‘Humanist’ Market Scenes of Joackim Beuckelaer: Moralizing Exempla or Slices of Life?”, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen. Jaarboek*, 1976, σελ. 109-187.

**Moxey**, Keith, *Peasants, warriors and wives: Popular imagery in the Reformation*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1989.

**Moxey**, Keith, “Interpreting Pieter Aertsen: The problem of ‘Hidden Symbolism’ ”, *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* , Χάγη, 1990, σελ. 29-39.

**Negro** Emilio - **Roio**, Nicosetta, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Μόδενα, Artioli Editore, 1997.

**North**, Michael, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, μτφρ. C. Hill, Yale University Press, 1997 (α΄ έκδοση 1992 Κολωνία και Βαϊμάρη).

**O’Rourke Boyle**, M., *Senses of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Λειψία 1998.

**Pace**, Claire, *Félibien’s Life of Poussin*, Λονδίνο, A. Zwemmer Ltd, 1981.

**Pächt**, Otto, “Art Historians and Art Critics-VI: Alois Riegl”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 105, τχ. 722, 1963, σελ. 188-193.

**Panofsky**, Erwin, *Idea : a concept in art theory*, μετ. Joseph J.S. Peake, Κολούμπια, University of South Carolina Press, 1968 ( α΄ έκδοση 1924).

**Pepper**, Stephen, “I limiti del positivismo: l’Annibale Carracci di Donald Posner”, *Arte Illustrata*, τόμ.49, 1972, σελ. 256 - 269.

**Perini**, Giovanna, «La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 1981, σελ. 181-243.



**Perini**, Giovanna: “P. Sohm’s, Pittoresco - Marco Boschini, His Critics and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy”, κριτική, *The Burlington Magazine*, τόμ. 134, Ιούλιος 1992, σελ. 451-452.

**Pizzagalli**, Daniela, *La signora della pittura*, Μιλάνο, Rizzoli, 2003.

**Porzio**, Francesco, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Μιλάνο, Skira, 2008.

**Posner**, Donald, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 τόμοι, Λονδίνο /Νέα Υόρκη, Phaidon, 1971.

**Prodi**, Paolo, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 2 τόμοι, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-67.

**Quiviger**, Francois, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Λονδίνο, Reaktion, 2010.

**Ragghianti**, Carlo, L., “I Carracci e la critica d’arte nell’età barocca”, *La Critica*, 1933, σελ.65-74.

**Ramdohr**, Friedrich Wilhelm Basilius von, *Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Λειψία, 1787.

**Riegl**, Alois, *The origins of Baroque Art in Rome*, επιμ. και μτφ. A. Hopkins και A. Witte (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908), Λος Άντζελες, Getty Research Institute, 2010

**Robertson**, Clare, *The invention of Annibale Carracci*, Μιλάνο, Silvana, 2008.

**Robertson** Clare and **Whistler** Catherine, *Κατάλογος της έκθεσης Drawings by the Carracci from British Collections*, Ashmolean Museum, Οξφόρδη, Hazlitt, Gooden & Fox, 1996.

**Roskill**, Mark W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Τορόντο/Μπούφαλο/ Λονδίνο, University of Toronto Press, 2000 (1970).

**Rouch**, Monique, *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'oeuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Université de Lille III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

**Rouch**, Monique, “Tradizione carnevalesca e mondo contadino nel teatro in dialetto di Giulio Cesare Croce”, στο (επιμ.) E. Casali και B. Capaci, *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, Μπολόνια, 2002.

**Rouchès**, Gabriel, *La peinture Bolonaise à la fin du XVI Siècle (1575-1619). Les Car-rache*, Παρίσι, Librairie Felix Alcan, 1913.

**Salerno**, Luigi, *La natura morta italiana 1560 – 1805*, μτφ., R.E. Wolf, Ρώμη, Ugo Bozzi, 1984.

**Sellink**, M., *Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2007

**Shergold**, A. D., *A History of the Spanish Stage*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1967.

**Silver**, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2006.

**Slatkes**, Leonard J., “Caravaggio’s Boy bitten by a Lizard”, *Tribute to Wolfgang Stechow*, Νέα Υόρκη, 1976, σελ. 148-153.

**Sohm**, Philip, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth - and eighteenth-century Italy*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 1992.

**Spear**, Richard, “Caravaggiomania”, *Art in America*, τόμ. 98, τχ. 1, Δεκέμβριος 2010, σελ. 115.

**Specht**, Henrik, *Poetry and the Iconography of the Peasant. The Attitude of the Peasant in Late Medieval English Literature and in Contemporary Calendar Illustration*, Κοπεγχάγη Akademisk Forlag, 1983.

**Spike**, John T., *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Kimbell Art Museum, Fort Worth. 1986.

**Stechow**, Wolfgang και **Comer**, Christopher, “The history of the Term Genre”, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, τόμ. 33, 1975-76, σελ. 89-94.

**Sullivan**, Margaret, **A.**, *Brueghel’s Peasant. Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge University Press, 1994.

**Summers**, David, *The Judgment of Sense : Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 1987.

**Thackrah, CT.**, *The effects of Arts, Trades and Professions*, London, Longman, 1832.

**Tietze, Hans**, “Annibale Carracci’s Galerie und seine Romische Werkstatte”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1906-7, σελ. 49-182.

**Tietze-Conrat, Erika**, *Dwarfs and jesters in art*, μτφ από τα γερμανικά Elizabeth Osborn, Λονδίνο, The Phaidon Press, 1957.

**Vanderbroeck, Paul**, “Verbeeck’s Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function”, *Simiolus*, τόμ. 14, τχ. 2, 1984, σελ. 79-124.

**Vlachou, Foteini** “The Names of Things: Terminology and the Practice of Art History”, *Revista de História da Arte*, τχ.10, 2012, σελ. 227-239.

**Voss, Herman**, *Baroque painting in Rome*, τομ. 1, μτφ. και επιμ. T. Pelzel, Σαν Φρανσίσκο, Alan Wofsy Fine arts, 1997.

**Yoko Mori**, “The Tradition and the Sources of the Peasant’s World of Pieter Brueghel”, *Bulletin of Tama Art School*, τόμ. 4, 1978, σελ. 109-162.

**Waterhouse, Ellis**, “Review: D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 114, τχ. 833, Αύγουστος 1972, σελ. 562-563.

**Wittkower, Rudolf**, *The Drawings of the Carracci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Λονδίνο, Phaedon Press, 1952.

**Waagen** Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain. Being an account of the Chief Collections of Paintings, Drawings Sculptures, Illuminated MSS & c. In three volumes*, Λονδίνο, J. Murray, 1854.

**Weston-Lewis, Aidan**, “The Carracci exhibition in Bologna and Rome”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 149, τχ. 1249, Απρίλιος 2007, σελ. 256-260.

**Whitfield, Clovis**, Κατάλογος της έκθεσης *England and the Seicento. A Loan Exhibition of Bolognese Paintings from British Collections*, Λονδίνο, Thos. Agnew and Sons Ltd, 1973.

**Wind, Barry**, “Pitture Ridicole: Some late cinquecento Genre scenes”, *Storia dell'arte*, τομ. XX, 1974, σελ. 25 -35.

**Wind, Barry**, “Annibale Carracci’s Scherzo: The Christ Church Butcher Shop”, *The Art Bulletin*, τόμ. 58, τχ.1, 1976, σελ. 93-96.

**Wind, Barry**, “Vincenzo Campi and Hans Fugger: A Peep at Late Cinquecento Bawdy Humor”, *Arte Lombarda*, τόμ. 47-48, 1977, σελ. 108-114.

**Wind, Barry**, *A Fool and Pestilent Congregation. Images of Freaks in Baroque Art*, Καίμπριτζ, Ashgate, 1998.

**Zapperi, Roberto**, “L’inventario di Annibale Carracci”, *Antologia delle Belle Arti*, 1979, 9/12, σελ. 62.

**Zapperi, Roberto**, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Τορίνο, G. Einaudi, 1989.

**Zapperi**, Roberto, “Arrigo le velu, Pietro le fou amon le nain et autres Betes: Autour d’un tableau d’Agostino Carracche”, *Annales*, Μάρτιος Απρίλιος 1985, σελ. 307-327.

**Zapperi**, Roberto, “Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese”, *Melanges de l’École Française de Rome*, τόμ. 93, 1981, σελ. 821-822.

**Zeri**, Federico, *Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Φλωρεντία, Sansoni, 1959.

**Zuccaro**, Federico, “L’idea de’ pittori, scultori e architetti”, Τορίνο, 1607 στο *Scritti d’Arte di Federico Zuccaro*, επιμ. Detlef Heikamp, Φλωρεντία, L. S. Olschki, 1961.

**Zucchini**, Guido, “Artigiani a Bologna nei secoli XIV, XV, XVI”, in *Atti e memorie della deputazione di storia patria per l’Emilia e la Romagna*, VIII, 1943, σελ. 46.

### **Κατάλογοι εκθέσεων**

*Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Μιλάνο, επιμ. Roberto Longhi, Palazzo Reale, Απρίλιος – Ιούνιος, Φλωρεντία, Sansoni 1951.

*Mostra dei Carracci : disegni / Catalogo critico*, (επιμ.) Denis Mahon. Μετάφραση από τα αγγλικά Maurizio Calvesi, Μπολόνια, Alfa, 1956.

*Mostra dei Carracci. Catalogo critico*, (επιμ.) Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcan-geli, Andrea Emiliani, Maurizio Calvesi, ένα κείμενο του D. Mahon και εισαγωγή του Cesare Gnudi, Μπολόνια, Alfa, 1958.

*Natura ed espressione nell'arte Bolognese-Emiliana*, κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης (Μπολόνια, 12 Σεπτ.-22 Νοεμ. 1970), Μπολόνια, Alfa, 1970.

*England and the Seicento A Loan Exhibition of Bolognese Paintings from British Collections*, London, Thos. Agnew and sons LTD, εισ. Clovis Whitfield, National Art – Collection Fund, 1973.

*Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze*, Κατάλογος της έκθεσης του Ουφίτσι Φεβρ- Απρ. 1975, επιμ. Evelina Borea, Φλωρεντία, Sansoni, 1975.

*Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Εισαγωγή Α. Emiliani, κείμενα Luigi Spezzaferro, G. Cammarota, A. Mazza, M.L. Pagliani, F. Bondi, Μπολόνια, Alfa, 1984.

*The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, 1986.

*Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries*, Συμπόσιο, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον με κείμενα των Η. Α. Millon, Α. Emiliani, E. Riccòmini, S. J. Freedberg, E. Cropper, G. Olmi, C. Dempsey, Α.Ο. Carina, Β.Λ. Brown, Μπολόνια, Alfa, 1987.

*I cinque sensi nell'arte : immagini del sentire*, Κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης (Κρεμόνα, 21 Σεπτ. 1996 – 12 Ιαν. 1997), επιμ. Sylvia Ferino-Pagden, Μιλάνο, Leonardo Arte, 1996.

*Da Caravaggio a Ceruti, La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, επιμ. Francesco Porzio, Μπρέσια και Μιλάνο, Skira, 1998.

*The drawings of Annibale Carracci*, Κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης στην National Gallery of Art, με κείμενα των D. Benati, D. De Gracia, G. Feigenbaum, K. Ganza, M.M. Grasselli, C. Loisel Legrand, C. Van Tuyl van Serooskerken, Ουάσινγκτον, εκδόσεις National Gallery of Art, 1999.

*Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, κατάλογος έκθεσης, Κρεμόνα (2 Δεκ. 2000 - 18 Μαρτίου 2001), (επιμ.) F. Paliaga, Μιλάνο 2000.

*Annibale Carracci*, επιμ. D. Benati και E. Riccòmini και κείμενα των A. Brogi, A. Emiliani, S. Ginzburg, A. Stanzani, C. Strinati, C. Van Tuyl van Serroskerken ( 22 Σεπτ. 2006- 7 Ιαν. 2007, Museo Civico Archeologico, Μπολόνια και 25 Ιαν. - 6 Μαΐου, 2007, DART Chiostro di Bramante, Ρώμη) Μιλάνο, Electa, 2006.

*Les Bas-fonds du Baroque La Rome du vice et de la misère*, επιμ. και εισ. Francesca Cappelletti και Annick Lemoine (Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 24 Φεβρ. - 24 Μαΐου, Παρίσι, 2015), Μιλάνο, Officina Libraria, 2014.