

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Με τον όρο “Αναγέννηση” εννοούμε το σύνθετο πολιτιστικό, ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο που εμφανίστηκε κατά το 15ο και το 16ο αιώνα στη Δυτική Ευρώπη.

Βασικά γνωρίσματα της Αναγέννησης είναι:

- Η εμπιστοσύνη στη λογική ικανότητα του ανθρώπου,
- Η διεύρυνση των γνώσεων,
- Η εμφάνιση μεγάλων κοινωνικών αλλαγών και νέων αντιλήψεων σε σχέση με εκείνες που επικρατούσαν την προηγούμενη εποχή, δηλαδή το Μεσαίωνα.
- Η φεουδαρχία εξασθένησε και ισχυροί μονάρχες με νέες πολιτικές αντιλήψεις πέτυχαν ενότητα ανάμεσα στα διάσπαρτα κρατίδια της Ευρώπης.
- Διαμορφώθηκαν νέες οικονομικές και κοινωνικές τάξεις. Αναπτύχθηκαν η βιομηχανία, το εμπόριο και η αγροτική οικονομία.
- Οι πόλεις εκσυγχρονίστηκαν και η οικονομία οργανώθηκε σε νέες βάσεις όσον αφορά τους φόρους, τις τράπεζες, τα τελωνεία, τα δημόσια δάνεια.
- Ήταν μια εποχή μεγάλων ανακαλύψεων και αναζητήσεων. Η εξέλιξη των φυσικών επιστημών αλλά και η ανακάλυψη των νέων ηπείρων διεύρυναν τους ορίζοντες του ανθρώπου.
- Η εφεύρεση της τυπογραφίας έδωσε τη δυνατότητα της ενημέρωσης και της διάδοσης των νέων θεωρητικών προβληματισμών.

- Κατασκευάστηκαν τα πρώτα ρολόγια, οι γυάλινοι φακοί και οι διόπτρες.
- Η εφεύρεση της πυξίδας και της πυρίτιδας επέφερε σημαντικές αλλαγές.
- Οι σχέσεις του ανθρώπου με την Εκκλησία επανεξετάστηκαν, καθώς ο θρησκευτικός φανατισμός του Μεσαίωνα σιγά σιγά υποχώρησε και η ισχύς της Καθολικής Εκκλησίας άρχισε να εξασθενεί.
- Ο “**αναγεννησιακός άνθρωπος**” πίστευε πια ότι μπορούσε να διαμορφώσει μόνος του τις συνθήκες διαβίωσής του, καθώς η γνώση του εμπλουτιζόταν με τη συνεχή μελέτη της φύσης, την παρατήρηση και το πείραμα.
- Επικράτησε το ιδανικό του **homo universalis (του οικουμενικού ανθρώπου)**, ο οποίος είναι ταυτόχρονα λόγιος, καλλιτέχνης και επιστήμονας.

Η τέχνη αποδεσμεύτηκε από το θρησκευτικό δογματισμό, και η ομορφιά του πραγματικού κόσμου ήταν πλέον το νέο πεδίο της καλλιτεχνικής αναζήτησης. Ο **άνθρωπος** και ο **χώρος** γύρω από αυτόν αποτέλεσαν το κεντρικό σημείο αναφοράς των καλλιτεχνικών μελετών της Αναγέννησης.
- Ο καλλιτέχνης επιδίωκε να αναβιώσει, μέσα από την τέχνη, το μεγαλείο της αρχαιότητας, και ο στόχος αυτός εξαπλώθηκε σιγά σιγά από τις πόλεις της Βόρειας Ιταλίας στην υπόλοιπη Δυτική και Κεντρική Ευρώπη.
- Η στροφή στην αρχαιότητα έμεινε γνωστή με τον όρο “**Ανθρωπισμός**” (**Ουμανισμός**).

Οι καλλιτέχνες την εποχή της αναγέννησης προσπαθούσαν να :

Προσεγγίσουν με αντικειμενικό τρόπο το **ωραίο**, την **αρμονία** και τη **χάρη**. Θεωρούσαν ότι αυτά είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά της πραγματικότητας αλλά και του σημαντικότερου δημιουργήματος της φύσης: του ανθρώπου. Ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να συνθέσει μια ιδανική εικόνα της πραγματικότητας. Ισορροπία ανάμεσα στο ιδανικό και το πραγματικό, στο γενικό και το μερικό, Χωρίς να απομακρύνεται από την πραγματικότητα.

Η προσήλωση στις ιδέες, τις μορφές και τις αξίες της κλασικής αρχαιότητας, η μελέτη των αρχαίων φιλοσόφων, και κυρίως του Πλάτωνα, ο θαυμασμός των αρχαίων ερειπίων.

Αυτό αποτέλεσε μία από τις συνιστώσες του Ουμανισμού (Ανθρωπισμού), ενώ από τα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα απέκτησε πιο πολύ την αξία ενός κανόνα οργάνωσης της πνευματικής παραγωγής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο καλλιτέχνης-διανοούμενος απομακρύνθηκε από τη συντεχνιακή παραγωγή του Μεσαίωνα και **αυτονομήθηκε**. (εξήγηση σελ. 138, 2^η παράγραφος.)

Έτσι άρχισε να εφαρμόζει την **προοπτική σχεδίαση** και τη **θεωρία των αναλογιών** στη σχεδίαση της πραγματικότητας, και έτσι αποδόθηκε η τρίτη διάσταση του βάθους των αντικειμένων και του χώρου, επάνω στην επίπεδη επιφάνεια.

Αρχιτεκτονική

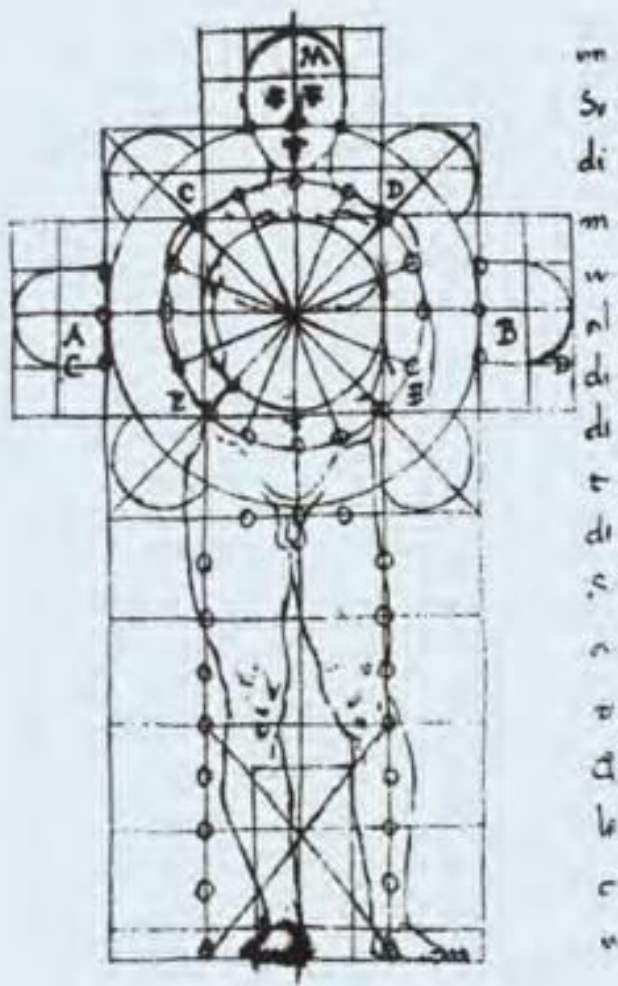
- Αναφορά στην ελληνορωμαϊκή αρχιτεκτονική και στους ρυθμούς της.
- Το ενδιαφέρον για τα αρχαιολογικά ευρήματα.
- Η εξελίξεις και η νέα αντίληψη του χώρου.

(ο άνθρωπος βγαίνει έξω από τον μικρόκοσμο του από τον Μεσαίωνα)
Η κατάκτηση της προοπτικής σχεδίασης.



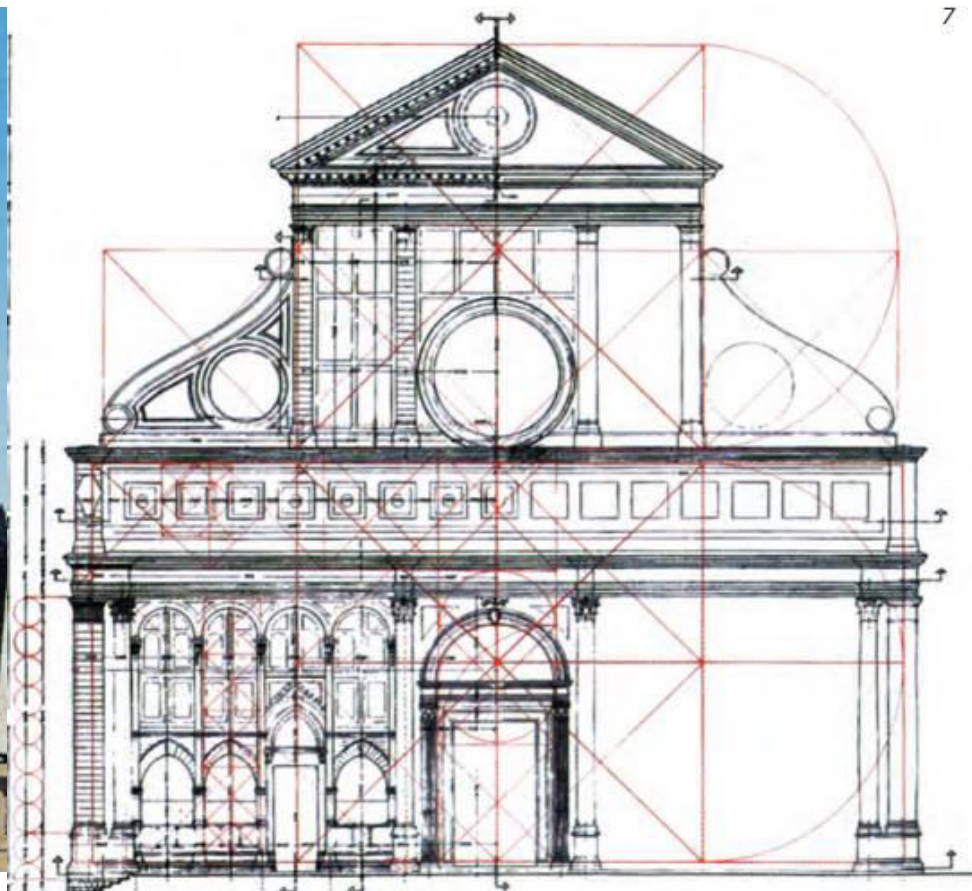
•Εικ. 1. “Ιδανική πόλη” (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα), Ουρμπίνο.

Η προοπτική, η απεικόνιση δηλαδή των αντικειμένων ανά- λογα με τη θέση τους στο χώρο, η οποία τονίζει την αίσθηση του βάθους, αναπτύχθηκε ιδιαίτερα την εποχή της Αναγέννησης. Ο καλλιτέχνης επιλέγει τα “σημεία φυγής” του σχεδίου και οργανώνει σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής την παρουσίαση του θέματός του. Έτσι, τοποθετεί τα αντικείμενα στο χώρο ανάλογα με τη σπουδαιότητα που αυτός επιθυμεί να τους δώσει, πετυχαίνοντας μια εκλογικευμένη οργάνωση της φύσης και τον έλεγχο του χώρου.



Εικ. 2. Φραντσέσκο ντι Τζιόρτζιο Μαρτίνι (Francesco di Giorgio Martini, 1439-1502), Μελέτη των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος σε συνδυασμό με την κάτοψη εκκλησίας, Φλωρεντία, Εθνική Πινακοθήκη.

Ο αρχιτέκτονας προσπάθησε να ορίσει το χώρο σε συνάρτηση με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, επιβεβαιώνοντας έτσι την αντιστοιχία της εικόνας του κόσμου με αυτήν του οικοδομήματος. Για το σχεδιασμό ενός κιονόκρανου, ενός κτιρίου ή ακόμα και μιας ολόκληρης πόλης η μορφή του ανθρώπινου σώματος θεωρήθηκε ιδανικό πρότυπο



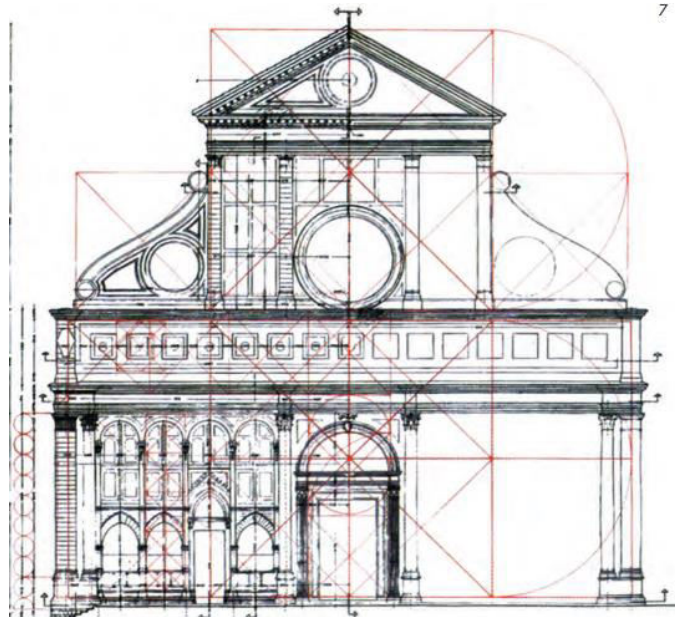
Εικ. 7. Αλμπέρτι, Εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλα, γεωμετρικές χαράξεις της πρόσοψης.

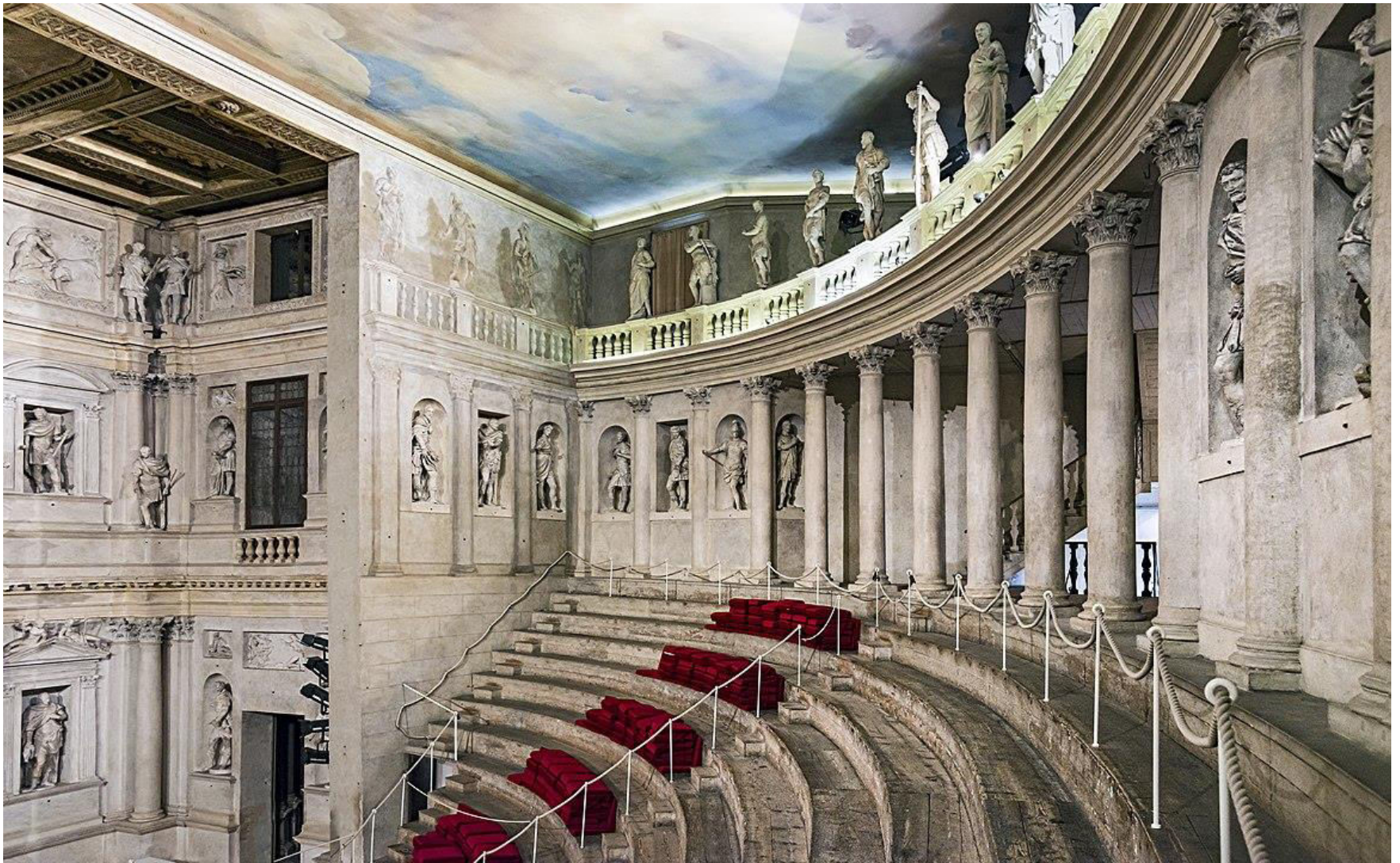
Σχεδιάζοντας την πρόσοψη της Σάντα Μαρία Νοβέλα στη Φλωρεντία ο Αλμπέρτι έπρεπε να σκεπάσει το προϋπάρχον γοτθικό κτίσμα. Όλη η σκέψη του βασίστηκε σε ένα μαθηματικό ορθολογισμό, με αφετηρία το σχήμα του τετραγώνου. Ο Αλμπέρτι σχεδίασε το ύψος του κτιρίου ίσο με το πλάτος του και στη συνέχεια διαίρεσε το κάτω τμήμα της πρόσοψης σε τρία μέρη, ώστε τα δύο τμήματα που πλαισιώνουν το κεντρικό, όπου βρίσκεται η είσοδος, να είναι με τη σειρά τους δύο ίσα τετράγωνα. Το επάνω κεντρικό τμήμα της πρόσοψης έχει ίδιες διαστάσεις με τα δύο τετράγωνα της βάσης. Οι μαθηματικές αναλογίες καθορίζουν όλες τις διαστάσεις της πρόσοψης και πιστοποιούν ότι, “αν αλλάξει κανείς κάτι, τότε θα καταστραφεί όλη η αρμονία” του κτιρίου, όπως έλεγε ο Αλμπέρτι. Χαρακτηριστικό στοιχείο - το οποίο χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια αρκετές φορές σε ανάλογες περιστάσεις είναι οι δύο έλικες που κοσμούν το επάνω τμήμα της πρόσοψης, δίπλα στο αέτωμα.

- Η χρησιμοποίηση των ρυθμών της ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής ήταν βασικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης.

Χρησιμοποιώντας οι αρχιτέκτονες τις μαθηματικές αναλογίες που παρατηρούσαν στα μέλη των ρυθμών ήθελαν να αποδείξουν ότι υπάρχει μια αρμονική αναλογία ανάμεσα στο έργο του ανθρώπου και στον κόσμο.

- Η έμφαση στο **κέντρο του αρχιτεκτονικού χώρου**, ως βασική αρχή της οργάνωσής του, θεωρήθηκε εργαλείο κατασκευαστικής αλλά και οπτικής ενοποίησης. Την εποχή της Αναγέννησης η σημασία που έχει η έννοια του “κέντρου” συνδυάζεται με έναν κοσμολογικό συμβολισμό και οδηγεί τους αρχιτέκτονες στο να σχεδιάζουν κτίρια στα οποία η έμφαση δίνεται στο κέντρο. Αργότερα, στο Μανιερισμό, αυτή η πρωταρχική έννοια της ενότητας του χώρου θα αρχίσει να αμφισβητείται.





**Εικ. 8. Αντρέα Παλάντιο (Andrea Palladio, 1508-1580), Θέατρο Ολímpικο (1580), Βιτσέντζα, κάτοψη, εσωτερική όψη.
(Ζωγραφική και αρχιτεκτονική)**



Εικ. 8. Αντρέα Παλάντιο (Andrea Palladio, Θέατρο Ολímpικο (1580),
 Βιτσέντζα, κάτοψη, εσωτερική όψη
 (Ζωγραφική και αρχιτεκτονική)

Μεγάλη σημασία δόθηκε και στην ένταξη του κτιρίου στη φύση. Οι κήποι σχεδιάζονταν σύμφωνα με γεωμετρικά σχήματα, ενώ τα παρτέρια υπάκουαν στη γενικότερη επιθυμία για τάξη.

Η εναρμόνιση της αρχιτεκτονικής με τη φύση αποδεικνύεται με ιδιαίτερο τρόπο στο σχεδιασμό των εξοχικών επαύλεων των αρχόντων.

Οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης (όπως και οι αρχαίοι Έλληνες) επεξεργάστηκαν με μεγάλη ακρίβεια και χρησιμοποίησαν στις κατασκευές τους το άσπρο μάρμαρο της Καράρας, το κίτρινο και το άσπρο μάρμαρο της Σιένας, το πολύχρωμο μάρμαρο της Γένοβας και τον τραβερτίνο λίθο του Τίβολι.



Αντρέα Παλάντιο (Andrea Palladio, 1508-1580), Βίλα Ροτόντα (1566), Βιτσέντζα

Ζωγραφική

Ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης απέβαλε τη θεοκρατική αντίληψη του Μεσαίωνα για το **ωραίο** και την αντικατέστησε με την έννοια του **εμπειρικά ωραίου**. Ο ζωγραφικός πίνακας, σύμφωνα με τον Αλμπέρτι, γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής παρατηρεί τον κόσμο που κατασκεύασε ο καλλιτέχνης με βάση την **προοπτική**.
(σελ. 141 σχ.βιβλίο για την προοπτική)

Η αναφορά στην ελληνορωμαϊκή τέχνη και μελέτη της φύσης συμβαδίζει με την προοπτική, τη μελέτη του προτύπου και την επιλογή θεμάτων από τη μυθολογία.

Η ψευδαίσθηση του βάθους που δημιουργείται με τον προοπτικό σχεδιασμό, η ισορροπία της σύνθεσης και η χρήση των αναλογιών οδηγούσαν το ζωγράφο στη **μαθηματική οργάνωση της εικόνας**, αλλά και στη μελέτη της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος, καθώς το ενέτασσαν στην προσδιορισμένη διάταξη των σχημάτων και των χρωμάτων.

Η καλλιτεχνική αναπαράσταση συνέβαλε στη **μετάδοση της γνώσης**.

Η τεχνική της ζωγραφικής εξελίχτηκε μαζί με την επιστημονική αναζήτηση και εναρμονίστηκε μαζί της στην ανακάλυψη των νόμων της φύσης και του σύμπαντος.

μαθηματική οργάνωση της εικόνας



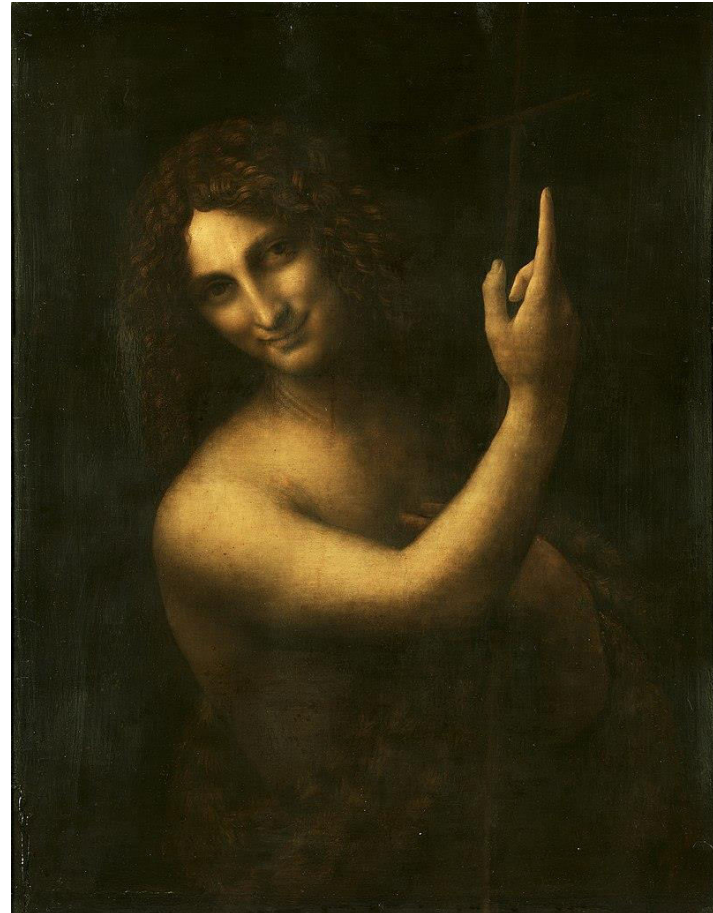
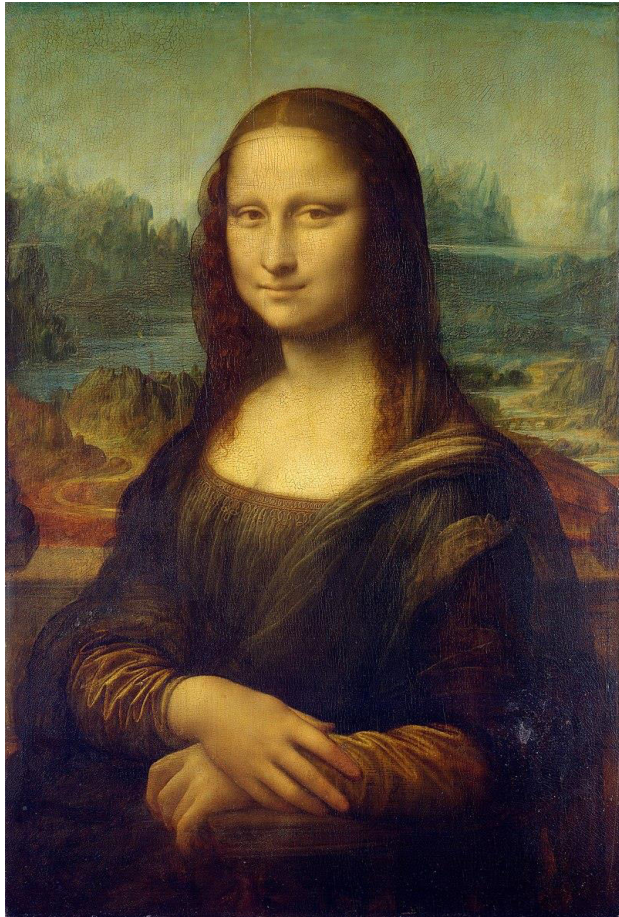
Η ανάμειξη των χρωμάτων με λάδι έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να μπορέσουν να επιμεληθούν περισσότερο τη λεπτομέρεια επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, να αυξήσουν την ένταση των χρωμάτων και να αποδώσουν με μεγαλύτερη δύναμη το φως και την ατμόσφαιρα που διαχέονται επάνω στην επιφάνεια του έργου. Θεωρείται ότι ο Ολλανδός ζωγράφος Γιαν Βαν Άυκ (1390-1441) "εφεύρε" την τεχνική της ελαιογραφίας, η οποία μέσω του μαθητή του Πέτρου Κρίστους πέρασε στην Ιταλία.



Εικ. 19. Γιαν βαν 'Αυκ (Jan van Eyck, 1390-1441), "Ο γάμος Αρνολφίνι" (1434), Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

Από τα πιο γνωστά έργα του Βαν 'Αυκ, απεικονίζει τη γαμήλια τελετή του πλούσιου εμπόρου Αρνολφίνι. Ο γάμος τελείται μέσα σε ένα δωμάτιο γεμάτο με αντικείμενα συμβολικού περιεχομένου για τη συζυγική πίστη. Αξιο παρατήρησης είναι ο καθρέφτης πίσω από το ζεύγος, που καθρεφτίζει και δύο άλλους άντρες οι οποίοι βρίσκονται έξω από τον πίνακα, από την πλευρά του θεατή. Ο ένας είναι ο ίδιος ο βαν 'Αυκ, ζωγράφος αλλά και μάρτυρας του μυστηρίου που τελείται στο δωμάτιο. Με την τεχνική της ελαιογραφίας ο ζωγράφος είχε τη δυνατότητα να αποδώσει με απaráμιλλη ακρίβεια τις λεπτομέρειες των αντικειμένων, το στραφτάλισμα του φωτός επάνω στον πολυέλαιο, την υφή των υφασμάτων, το τριχωτό σκυλάκι, το πλάγιο φως που μπαίνει από το παράθυρο και χρωματίζει όλη την ατμόσφαιρα. Απέδωσε έτσι την πραγματικότητα του χώρου μέσα από τις αντανakλάσεις του φωτός επάνω στις επιφάνειες και τη λεπτομερή απεικόνιση των αντικειμένων, χωρίς να χρησιμοποιήσει την προοπτική.

- Η ζωγραφική γνώρισε έναν μεγάλο αριθμό τεχνικών καινοτομιών κατά τη διάρκεια της αναγέννησης, όπως η τεχνική του [sfumato](#) που στηρίζεται στην υπέρθεση διαδοχικών στρωμάτων χρώματος, η [προοπτική](#) στην οπτική γωνία, η διακόσμηση και ζωγραφική των θόλων των κτιρίων.
- Παράλληλα έγινε για πρώτη φορά εφικτή η **ζωγραφική με λάδι**, μέσω της ανάμειξης του λαδιού με κάποια χρωστική ουσία, η οποία επέτρεψε μια λαμπρότητα και ένα μεγαλύτερο βάθος στην απεικόνιση, ειδικότερα στην δημιουργία σκιών.



Άγιος Ιωάννης ο
Βαπτιστής,
1513-1516,
[Λούβρο](#).
Παράδειγμα
εφαρμογής της
τεχνικής του
[σφουμάτο](#).

Εικ. 13. Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1452-1519), “Η Παναγία, η Αγία Άννα, το θείο βρέφος και ο Ιωάννης ο Βαπτιστής”, (πιθανόν τέλος του 15ου αιώνα), 1,41 x 1,04 μ., προσχέδιο, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

Το έργο αυτό αποτελεί μια σπουδή για τον ομώνυμο πίνακα που βρίσκεται στο Λούβρο. Η Αγία Άννα απεικονίζεται σχεδόν συνομήλικη με την κόρη της, ενώ η Παναγία κοιτά προς τον Ιησού, ο οποίος ευλογεί τον Ιωάννη. Το χέρι της Αγίας Άννας δείχνει τον ουρανό, για να δηλώσει τη θεία υπόσταση του βρέφους, ενώ η παρουσία του Ιωάννη προαναγγέλλει ότι ερχομός του θείου βρέφους στη γη θα σώσει το ανθρωπινό γένος. Τα αινιγματικά χαμόγελα και η ανάγλυφη παρουσίαση των σωμάτων είναι χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Λεονάρντο ντα Βίντσι.



13

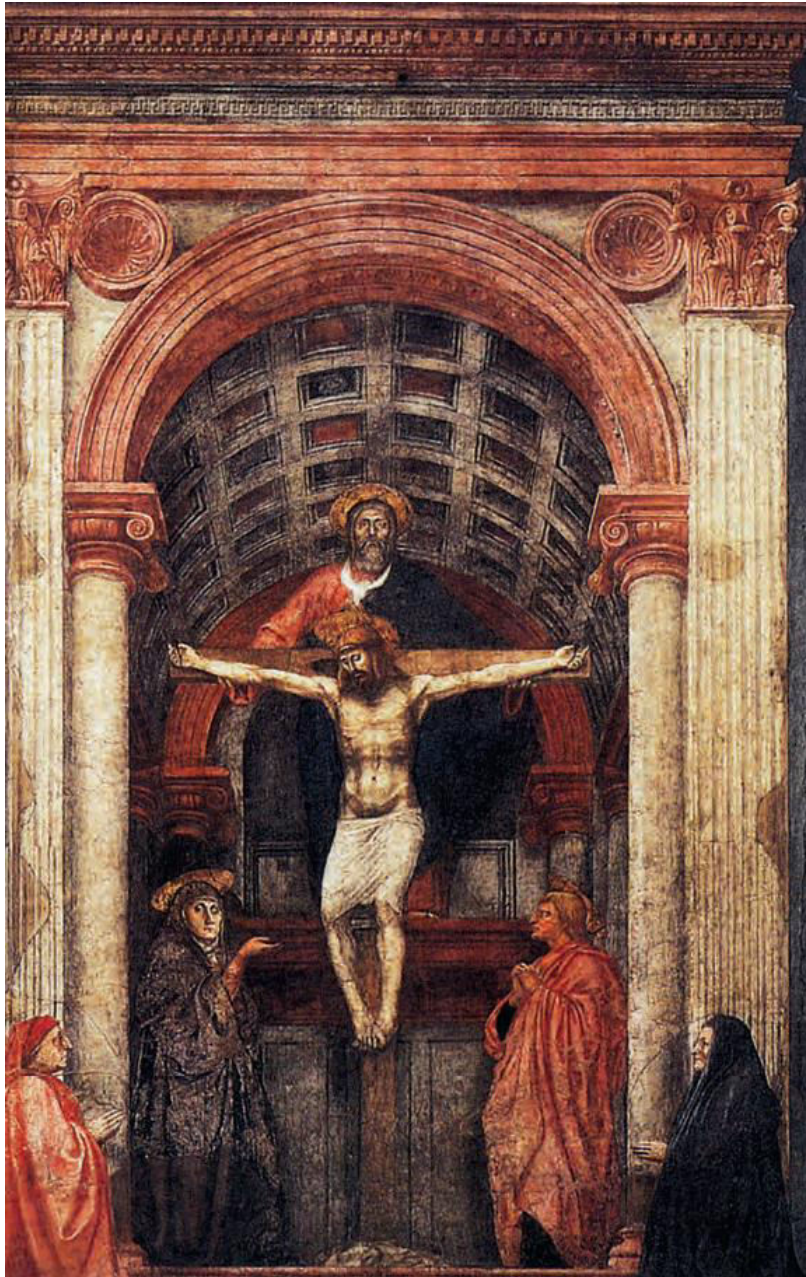
Εικ. 14. Λεονάρντο ντα Βίντσι, “Η Παναγία, η Αγία Άννα και το θείο βρέφος” (1510), 1,68 x 1,12 μ., Παρίσι, Λούβρο.

Μέσα από τη ζωγραφική ο Λεονάρντο ντα Βίντσι παρουσιάζει έναν κόσμο ιδεατό, φανταστικό, ξεπερνώντας την απλή μίμηση της φύσης. Όμως αυτό κρύβει ένα θαυμασμό και μια συνεχή μελέτη και παρατήρηση κάθε φυσικής λεπτομέρειας, καθώς ο ζωγράφος διακατέχεται από μια έκσταση μπροστά στο μεγαλείο του κόσμου.

Εικ. 14. Λεονάρντο ντα Βίντσι, “Η Παναγία, η Αγία Άννα και το θείο βρέφος” (1510), 1,68 x 1,12 μ., Παρίσι, Λούβρο.

Είναι γνωστή η τεχνική που χρησιμοποιούσε ο ντα Βίντσι, το “σφουμάτο”, για να απομακρύνει τη σκληρότητα από τις μορφές των έργων του. Χρησιμοποιούσε για τα περιγράμματα απαλά χρώματα και, καθώς τα άφηνε ακαθόριστα, ενεργοποιούσε τη φαντασία του θεατή. Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, μηχανικός και συγγραφέας, μαθήτευσε στο εργαστήριο του Βερόκιο στη Φλωρεντία. Ακούραστος ερευνητής και παρατηρητής της φύσης, μελέτησε βοτανική, ιατρική, γεωφυσική, ανατομία, μαθηματικά. Αντιμετώπιζε κάθε πρόβλημα παράγοντας συνεχώς νέες ιδέες. Όλα επιβεβαιώνουν, παράλληλα με τη συνεχή καλλιτεχνική του δημιουργία, τις πολύπλευρες προσπάθειές του για την κατανόηση του κόσμου και της φύσης.

14



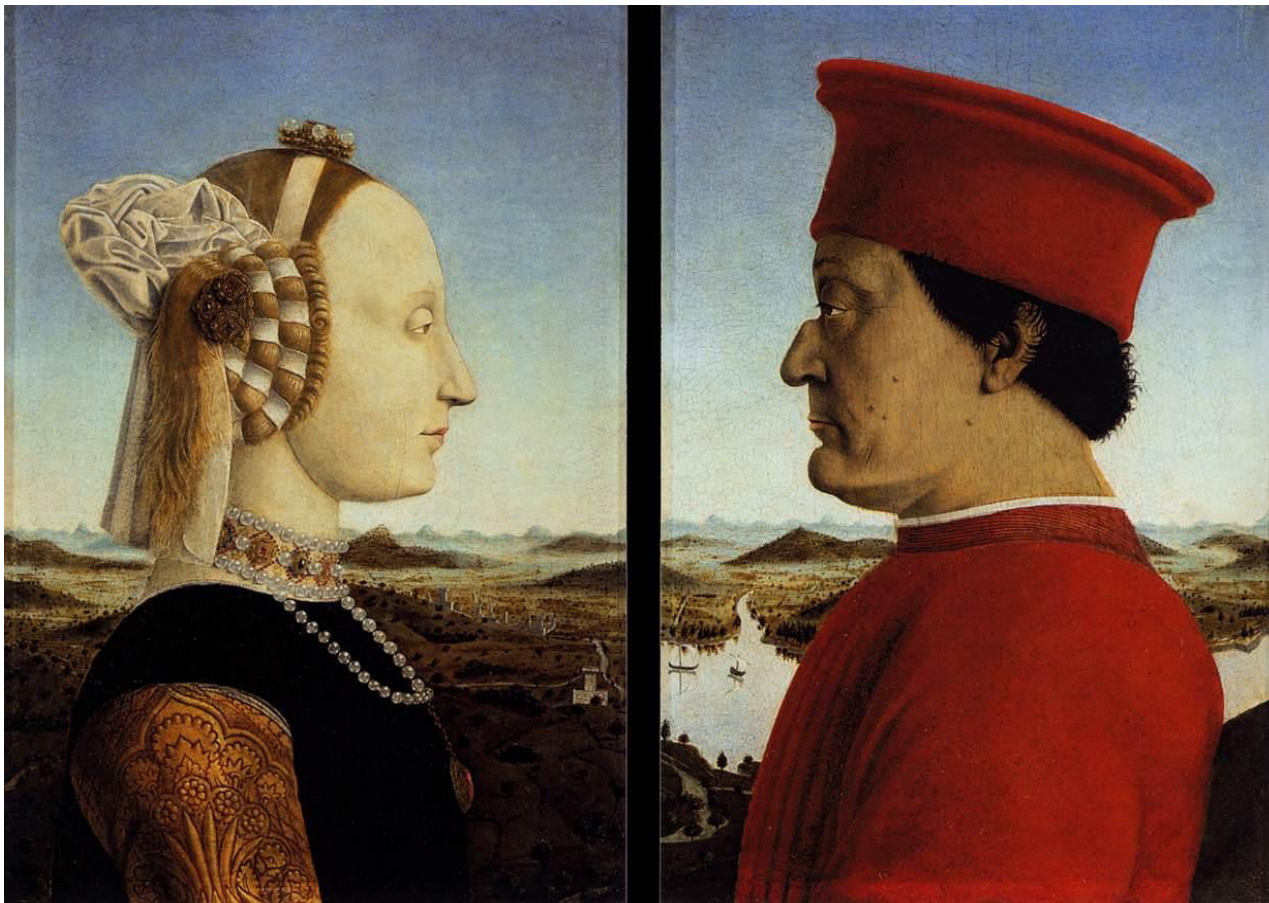
Εικ. 10. Τομάζο Μαζάτσιο (Tommaso Masaccio, 1401-1428), "Η Αγία Τριάδα" (1424-1428), νωπογραφία, Φλωρεντία, εκκλησία Σάντα Μαρία Νοβέλα. Προοπτική ανάλυση της σύνθεσης.

Ο Μαζάτσιο (μαζί με τον Μπρουνελέσκι και το γλύπτη Ντονατέλο) ήταν από τις κυριότερες μορφές της ιταλικής Αναγέννησης, παρ' ότι πέθανε πολύ νέος και άφησε ελάχιστα δείγματα της τέχνης του.

Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης του 15ου αιώνα.

Ο χώρος εμφανίζεται για πρώτη φορά καθορισμένος από τους αυστηρούς κανόνες της προοπτικής, που τονίζουν το βάθος του πίνακα, ενώ το φως διοχετεύεται από μια προκαθορισμένη πηγή που βρίσκεται μπροστά από το έργο, με αποτέλεσμα την ανάδειξη του ανάγλυφου και της σκιάς των ανθρώπινων όγκων και τη συγκροτημένη έκφραση των συναισθημάτων.

Το θρησκευτικό θέμα έχει έρθει στο ανθρώπινο επίπεδο, και ο θεατής νιώθει ότι είναι μάρτυρας του θείου δράματος που εκτυλίσσεται μπροστά του. Χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι η απεικόνιση των δωρητών του πίνακα στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο.



Εικ. 11. Πιέρο ντελά Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1420-1492), “Φεντερίγκο ντα Μοντεφέλτρο” (1465 περίπου), 0,47 x 0,33 μ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.

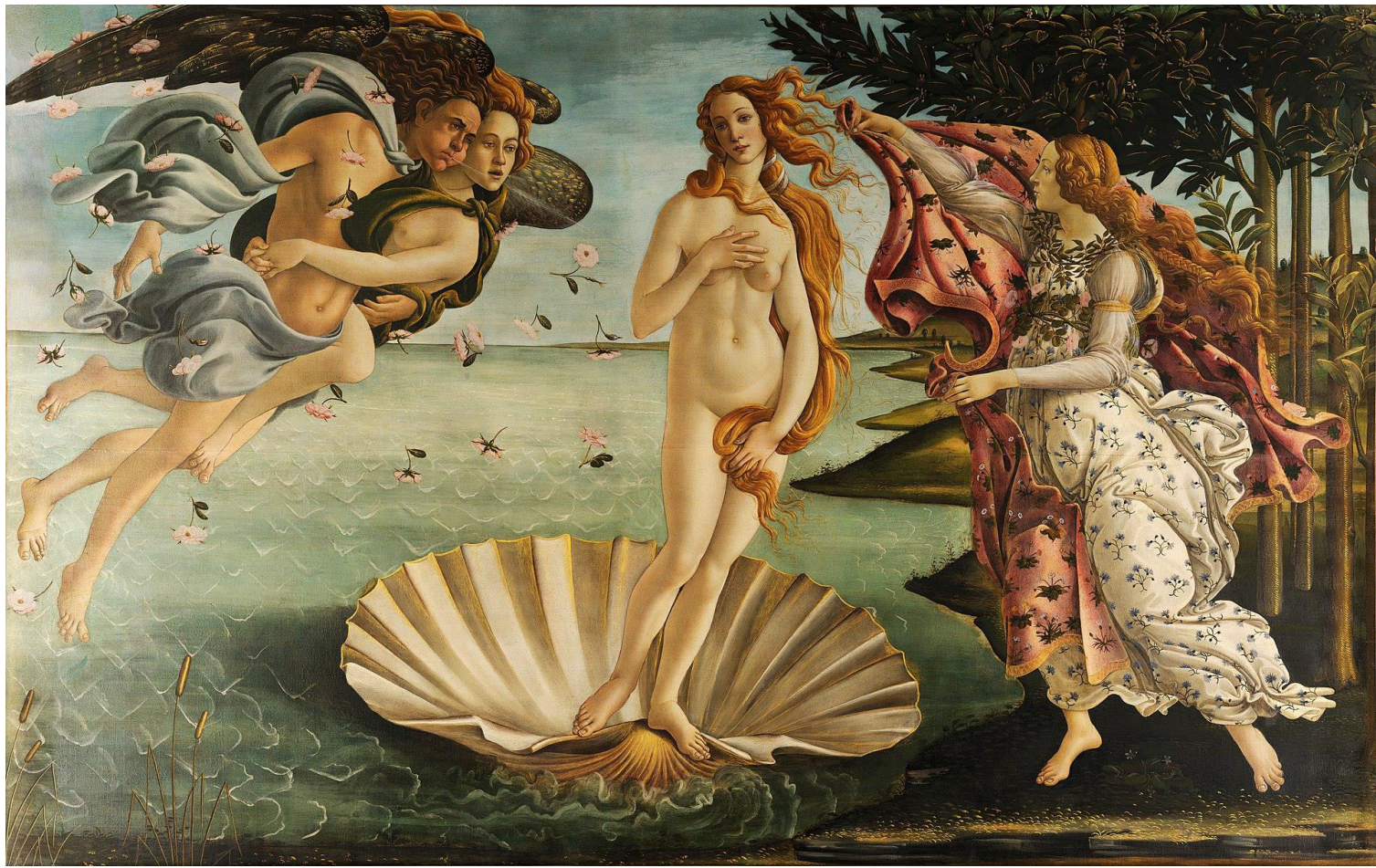
Από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της φλωρεντινής ζωγραφικής του 15ου αιώνα, ο ντελά Φραντσέσκα συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά του *homo universalis*.

Όταν βρισκόταν υπό την προστασία του δούκα του Ουρμπίνο, Φεντερίγκο ντα Μοντεφέλτρο, ζωγράφισε αυτό τον πίνακα διπλής όψης, που από την άλλη πλευρά απεικόνιζε τη σύζυγο του δούκα.

Ο σκληρός ηγεμόνας, αδυσώπητος στην άσκηση της εξουσίας, ήταν ταυτόχρονα μεγάλος προστάτης των τεχνών, διέθετε λεπτό γούστο και είχε συγκεντρώσει στην Αυλή του λόγιους, ποιητές, καλλιτέχνες και επιστήμονες.

Αυτή την προσωπικότητα κλήθηκε να απαθανατίσει ο ζωγράφος. Κατόρθωσε να απεικονίσει το μεγαλείο και τη δύναμή της, αποδίδοντάς τη σε κατατομή (προφίλ), από την οποία δεν παρέλειψε τη χαρακτηριστικά αλλοιωμένη μύτη από χτύπημα σε κονταρομαχία. Το πρόσωπο προβάλλεται σε ένα τοπίο που εκτείνεται στο βάθος με απόλυτη προοπτική, η οποία δε βασίζεται μόνο στη σύγκλιση των αξόνων και στη διαδοχική σμίκρυνση των σχημάτων, αλλά και στην τονική εξασθένηση του χρώματος, για να αποδοθεί η αίσθηση της απόστασης.

Στην Αυλή του δούκα ο ζωγράφος συνέγραψε την πρώτη του πραγματεία περί προοπτικής.



Εικ. 12. Σάντρο Μποτιτσέλι (Sandro Botticelli, 1445-1510), “Η γέννηση της Αφροδίτης” (1484), 1,75 x 2,79 μ., τέμπερα επάνω σε μουσαμά, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.

Ο Μποτιτσέλι, στα μυθολογικά του θέματα, εργάστηκε για την ανάδειξη της γυναικείας χάρης και την απόδοση των συναισθημάτων. Δίνει έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία και προτιμά τη γραμμή, ενώ τα χρώματα χάνουν την έντασή τους. Στα κυριότερα έργα του, όπως είναι και “Η γέννηση της Αφροδίτης”, ο Μποτιτσέλι αποδίδει με χάρη τις ήρεμες κινήσεις και τη λεπτή έκφραση των προσώπων. Το ξέσπασμα της ανοιξιότικης φύσης συνοδεύει τη γέννηση της θεάς της ομορφιάς. Η Αφροδίτη γεννήθηκε, σύμφωνα με το μύθο, στη θάλασσα και, καθώς την οδηγούσε προς τη στεριά ο άνεμος, μια Ώρα, προστάτιδα της ευημερίας, τη σκέπασε με το μανδύα της φύσης. Ο Μποτιτσέλι, χρησιμοποιώντας διάφανα χρώματα, καλύπτει τα σημεία φυγής της προοπτικής, μεγαλώνοντας έτσι την ατμοσφαιρική ένταση του πίνακα.



Εικ. 16. Μιχαήλ Ἀγγελος (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), “Η Δελφική Σίβυλλα”, λεπτομέρεια από την οροφή της Καπέλα Σιστίνα (1508-1512), νωπογραφία, Βατικανό.

Το έργο που δημιούργησε ο Μιχαήλ Ἀγγελος στην οροφή της Καπέλα Σιστίνα (που είχε πάρει το όνομά της από τον Πάπα Σίστο Δ΄) ολοκληρώθηκε σε τέσσερα χρόνια. Τριακόσιες σαράντα τρεις ανθρωπίνες μορφές αποτελούν το μεγαλειώδες αυτό έργο, στο οποίο απεικονίζονται τα οράματα, η οδύνη, οι ελπίδες, οι προσδοκίες όλης της ανθρωπότητας. Φιλοτεχνήθηκαν δέκα βασικές σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, από τη Γένεση μέχρι και τον Κατακλυσμό.

Οι σκηνές αυτές οργανώνονται σε ορθογώνια τμήματα πλαισιωμένα από ζωγραφιστές παραστάδες, μπροστά από τις οποίες βρίσκονται, γυμνοί, νέοι άνδρες πλαισιωμένοι από Προφήτες και Σίβυλλες.

Οι εννέα Σίβυλλες, που προφήτευαν το μέλλον στην ελληνική μυθολογία, απεικονίζονται μαζί με τους Προφήτες ως προ-άγγελοι της έλευσης του Χριστού, συνδέοντας την κλασική αρχαιότητα με το Χριστιανισμό.

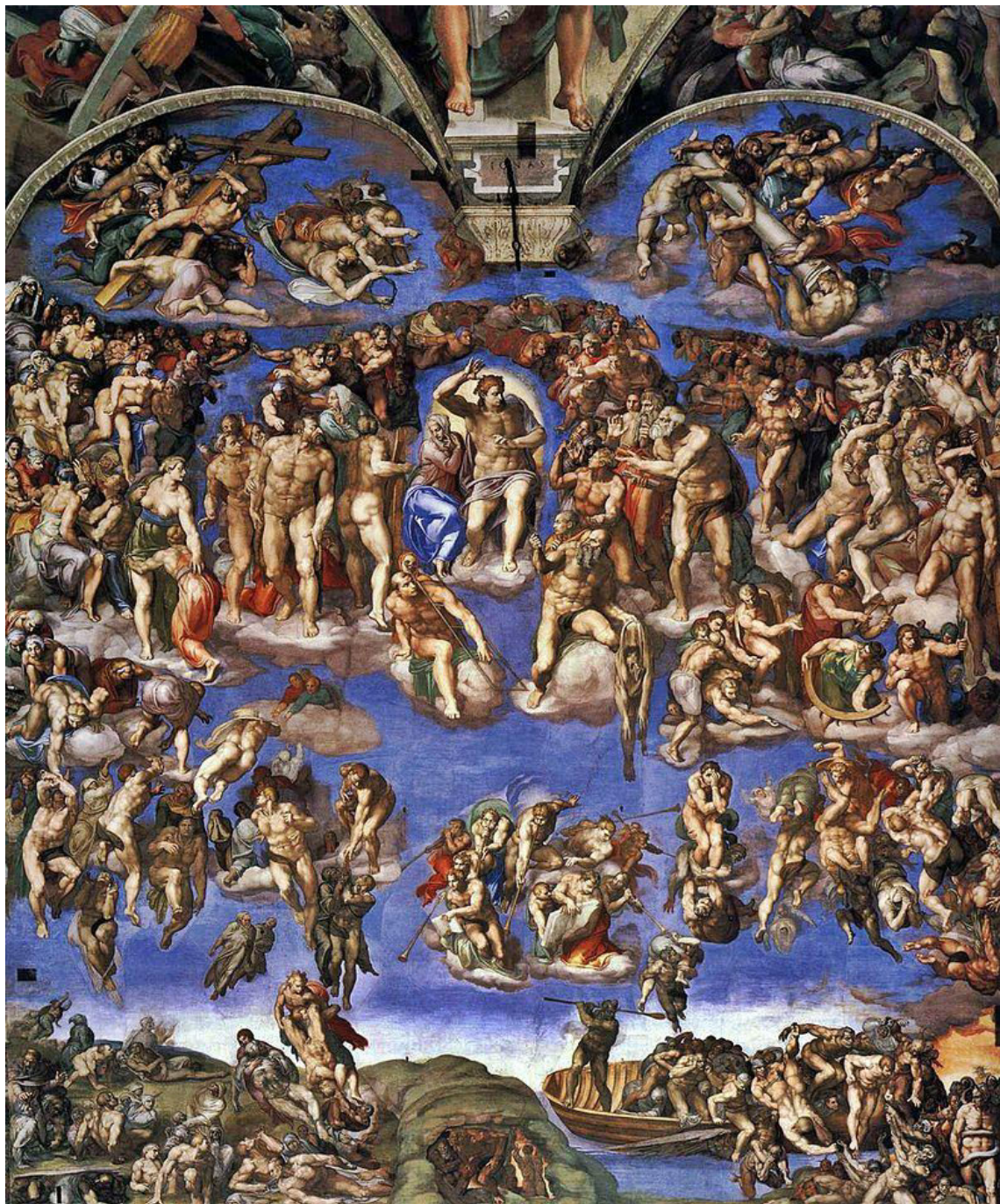
Στη Φλωρεντία, καθώς μελετούσε την κλασική τέχνη, αλλά και εκείνη του Ντονατέλο, του Τζιότο και του Μαζάτσιο, αποκτούσε σταδιακά μια εντυπωσιακή τεχνική, συνοδευόμενη από μεγάλη γνώση της ανατομίας και μια πλούσια συνθετική ικανότητα.

Όταν το 1496 πήγε στη Ρώμη, είχε ήδη αποκτήσει τη φήμη ενός από τους καλύτερους καλλιτέχνες της εποχής του. Στη διαμάχη του με το Λεονάρντο ντα Βίντσι υπερασπιζόταν τα πρωτεία της γλυπτικής έναντι της ζωγραφικής, την έμπνευση που βασίζεται σε μια πνευματική αναζήτηση και όχι στη μίμηση της φύσης. Έτσι, στη ζωγραφική του επιδίωξε να φανερώσει το κάλλος της δύναμης και όχι την απεικόνιση των φυσικών λεπτομερειών.

Επηρεασμένος από τις νεοπλατωνικές θεωρίες, προσπάθησε να συνδυάσει την κλασική αρχαιότητα με τη χριστιανική πνευματικότητα. Από τη Φλωρεντία έως τους πνευματικούς κύκλους της Ρώμης εδραίωσε το ουμανιστικό ιδανικό για τον ελεύθερο άνθρωπο, δημιουργό της ίδιας του της τύχης.



Η οροφή της Καπέλλα Σιστίνα, νωπογραφίες, 1508-1512, Ρώμη, Βατικανό



*Η Δευτέρα Παρουσία, νωπογραφία, 1534-1541,
τοίχος του Ιερού της Καπέλλα Σιστίνα.*



Εικ. 18. Τιτσιάνο (Tiziano, 1490-1576), “Βακχικό” (1518-1519), 1,75 x 1,93 μ., Μαδρίτη, Πράδο.

Ο Τιτσιάνο είναι ο Βενετός καλλιτέχνης που μαζί με τους Λεονάρντο ντα Βίντσι, Ραφαήλ και Μιχαήλ Άγγελο έφερε τις αναζητήσεις της Αναγέννησης στο υψηλότερό τους σημείο. Με αφάνταστη δεξιότητα στο πλάσιμο του χρώματος, ο Τιτσιάνο ζωγράφισε μυθολογικά θέματα που αποπνέουν αισθητική απόλαυση. Το ζεστό φως, τα έντονα χρώματα, η κίνηση των μορφών, η νέα και πιο ελεύθερη οργάνωση του χώρου χαρακτηρίζουν τη βενετσιάνικη ζωγραφική και την αντιδιαστέλλουν από τη φλωρεντινή.



Εικ. 21. Ιερώνυμος Μπος (Hieronymus Bosch, 1450-1516), "Ο εμπαιγμός του Χριστού" (1502), ελαιογραφία, 0,80 x 1,04 μ., Πανεπιστήμιο Πρίνστον, Μουσείο Τέχνης.

Το έργο του καλλιτέχνη βρίσκεται μακριά από τον Ουμανισμό της Αναγέννησης.

Είναι κοντά στο δαιμονικό στοιχείο των δοξασιών και των μύθων του Μεσαίωνα, που φαίνεται ότι εξακολουθούσαν να υπάρχουν στη σκέψη των ανθρώπων.

Εκφραστής της κρίσης που περνά η θρησκευτική πίστη κατά την περίοδο της μετάβασης από το Μεσαίωνα στις νέες αρχές της Αναγέννησης, ζωγραφίζει το Χριστό ανάμεσα σε άσχημα πρόσωπα, μορφές δαιμονικές, μάσκες των πιο ταπεινών ενστίκτων, σε ένα χώρο κλειστοφοβικό, χωρίς διέξοδο.

Το εγκλωβισμένο πρόσωπο του Χριστού ανάμεσά τους μοιάζει να δηλώνει το μάταιο της θυσίας του για τον άνθρωπο, που αρνείται να δει πέρα από τα προσωπικά του μίσση και πάθη.

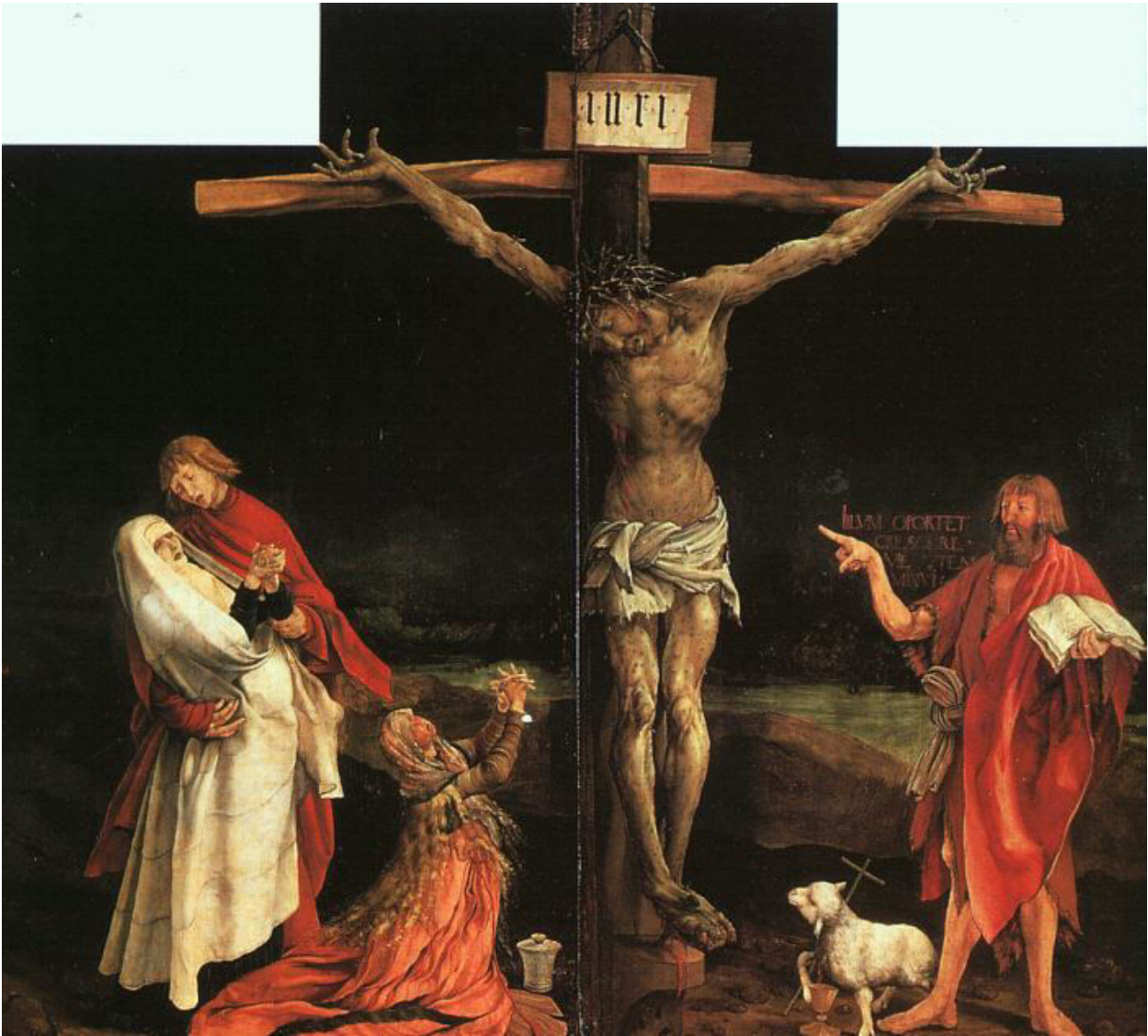




Ιερώνυμος Μπος, *Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων*, λάδι σε ξύλο βαλανιδιάς, 220 x 389 εκ., Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

Εικ. 22. Ματίας Γκρύνεβαλντ (Matthias Grunewald, 1480-1528), “Η Σταύρωση” (1512 περίπου), πολύπτυχο του Ίζεναϊμ (Isenheim), κεντρικό φύλλο, λάδι, 1,69 x 3,07 μ., Κολμάρ, Μουσείο Αντερλίντεν.

Πρόκειται για μία από τις πιο σημαντικές αποδόσεις του θέματος στην Ιστορία της Τέχνης. Ο Γκρύνεβαλντ βρίσκεται στο άλλο άκρο της ζωγραφικής του Ντύρερ. Δε φαίνεται να τον απασχολούν τα θέματα της Αναγέννησης, αντίθετα χειρίζεται τα θέματά του με έμφαση στο χρώμα και με μια εσωστρέφεια που έχει τις ρίζες της στο Μεσαίωνα. Η σκηνή δεν παρουσιάζεται με την αυτοσυγκράτηση της κλασικής Αναγέννησης αλλά με ένταση και πάθος. Στο σώμα του Χριστού δεν υπάρχει σημείο που να μην έχει πληγές, ένταση και πόνο, το μεγαλύτερο πόνο που μπορεί να νιώσει άνθρωπος. Ο σταυρός, πρόχειρα στημένος με χοντροκομμένα ξύλα, οι θεατρικές κινήσεις και η έκφραση αγωνίας των παρευρισκομένων, αλλά και η παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου με τον αμνό, σύμβολο της θυσίας του Χριστού, όλα συντείνουν στην απόδοση του υπέρτατου δράματος. Το πληγωμένο σώμα του Χριστού ίσως αποδόθηκε έτσι, για να παρηγορήσει τους αρρώστους στο μοναστηριακό νοσοκομείο του Αγίου Αντωνίου στο Ίζεναϊμ (Isenheim) - για το οποίο προοριζόταν - αφού εκείνος είχε υποφέρει περισσότερο από αυτούς.



Γλυπτική

Ο Ντονατέλο, επηρεασμένος από τον Μπρουνελέσκι, χρησιμοποίησε την προοπτική στην οργάνωση των επιτοιχίων γλυπτών του, προσδίδοντας έτσι στα έργα του πλαστικότητα και ισορροπία.

Απέδωσε στα πρόσωπα που αναπαρίστανε μια δραματικότητα, κυρίως σ' αυτά που βρίσκονταν στο πρώτο επίπεδο.



Εικ. 23. Ντονατέλο (Donatello, 1386-1466), “Γκαταμελάτα” (1446-1450), Πάντοβα.

Το 1443 ο Ντονατέλο προσκλήθηκε στην Πάντοβα για να κατασκευάσει το άγαλμα του στρατηγού Γκαταμελάτα. Ο Ντονατέλο εμπνεύστηκε από το άγαλμα του Μάρκου Αυρηλίου (που βρισκόταν στο Καπιτώλιο στη Ρώμη) και μετέφερε στο έργο του πολλά κλασικά στοιχεία. Το πρότυπο του έφιππου ήρωα θα χρησιμοποιηθεί στο εξής πολλές φορές στην τέχνη. Ο όγκος του αγάλματος, όπως στέκεται στο προαύλιο της εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου, είναι σταθερός και ισορροπημένος και το πρόσωπο του Γκαταμελάτα είναι ήρεμο και συγκρατημένο. Ο αναβάτης εμφανίζεται μικρότερος σε αναλογία από το άλογο και από αυτό συνάγεται ότι ο ήρωας επιβάλλεται με τις ψυχικές και τις ηθικές αρετές του και όχι με τη σωματική του δύναμη. Η σταθερότητα του αγάλματος ενισχύεται από την ισορρόπηση του ενός ποδιού του αλόγου επάνω σε μια μικρή σφαίρα.



Εικ. 24. Αντρέα ντελ Βερόκιο (Andrea del Verrocchio), “Μπαρτολομέο Κολεόνι” (1479-1488), μπρούντζος, Βενετία.

Λίγα μόλις χρόνια αργότερα από το έργο του Ντονατέλο ο Βερόκιο χρησιμοποιεί το ίδιο πρότυπο, αλλά δίνει στο έργο του μεγαλύτερη κινητικότητα, δύναμη και έκφραση. Τονίζει τη ζωτικότητα του αλόγου, αλλά και την υπεροχή του αναβάτη, καθώς διαγράφονται από τη μιά οι μύες του ζώου και από την άλλη η κυριαρχία πάνω σ’ αυτό του Βενετού αξιωματούχου.



Εικ. 25. Μιχαήλ Άγγελος, “Δαβίδ” (1501 -1504), μάρμαρο, ύψος με τη βάση 4,34 μ., Φλωρεντία, Παλάτσο ντε λα Σινιορία.

Σ’ αυτό το έργο ο καλλιτέχνης αναβιώνει τη στάση χιαστί ή κοντραπόστο της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Οι μάζες του σώματος οργανώνονται έτσι, ώστε να είναι αντίθετες μεταξύ τους, αλλά συγχρόνως και να ισορροπούν δημιουργώντας την αίσθηση της κίνησης. Η ανάπτυξη του έργου ακολουθεί τον κατακόρυφο άξονα από το κεφάλι προς το ένα πόδι που στηρίζει το σώμα. Από τον άξονα αποκλίνει το άλλο πόδι και το διπλωμένο προς τα επάνω χέρι, ενώ την αίσθηση της δύναμης συμπληρώνει η κίνηση του κεφαλιού και ο σφιγμένος προς τα μέσα καρπός. Όλη η δυναμική του σώματος συγκρατείται από τα μέλη, ενώ η έκφραση του προσώπου φανερώνει την πνευματική συγκέντρωση πριν από τη βίαιη κίνηση. Ο καλλιτέχνης εδώ αποδίδει τη μορφή του Δαβίδ (ενόσω αυτός είναι έτοιμος να καταφέρει στο Γολιάθ τη χαριστική βολή) με υπερφυσικές διαστάσεις, επιβεβαιώνοντας και ενισχύοντας για άλλη μια φορά την ανθρώπινη δύναμη.



Εικ. 26. Μιχαήλ Άγγελος, “Θνήσκων δούλος” (1513 περίπου), μάρμαρο, ύψος 2,29 μ., Παρίσι, Λούβρο.

Η δύναμη των μυών, η κίνηση του σώματος, η έκφραση του προσώπου δε στοχεύουν στην απόδοση της ομορφιάς, αλλά στην προσπάθεια να εκφραστεί η αίσθηση της απελευθέρωσης από τα δεσμά που αιχμαλωτίζουν την ψυχή στην “επίγεια φυλακή”. Το σώμα του δούλου περιελίσσεται γύρω από έναν ιδεατό κατακόρυφο άξονα.



Pietà, 1497-99, Ρώμη, Βασιλική του Αγίου Πέτρου

Μανιερισμός

Ο **μανιερισμός** είναι καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κατά την τελευταία περίοδο της Αναγέννησης και ειδικότερα το χρονικό διάστημα, από τη δεκαετία του 1520 ως το 1600 περίπου. Ο Μανιερισμός είχε ως καταγωγή την Ιταλία με κέντρα τη Ρώμη και τη Φλωρεντία και αποτέλεσε κατά κάποιο τρόπο μία αντίδραση στην αισθητική της ώριμης Αναγέννησης, σηματοδοτώντας παράλληλα την μετάβαση στην **μπαρόκ** εποχή.

Ο όρος “Μανιερισμός” προέρχεται από τη λέξη “μανιέρα”, που σημαίνει δεξιότητα.

Οι **αποκλίσεις** από τις παραδεκτές έως τότε αναλογίες των ρυθμών και η εισαγωγή νέων στοιχείων οδήγησαν στην άρνηση της αντικειμενικότητας και του αυστηρού ορθολογισμού.

Ήδη από το 1525 διαφαίνεται στα έργα του **Μιχαήλ Αγγέλου** και του **Ραφαήλ** μια τάση κριτικής προς τις αυστηρές μορφές της Αναγέννησης.

Η ποικιλία της φύσης, το υπερβολικό, το αποσπασματικό χρησιμοποιήθηκαν ως εναλλακτικές λύσεις για να ξεφύγουν οι καλλιτέχνες από την αυστηρή γεωμετρική τελειότητα και τους κανόνες που πηγάζουν από τη μίμηση των ελληνορωμαϊκών ρυθμών.

Ανάμεσα στα κυριότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Μανιερισμού στη ζωγραφική είναι :

- η **πολυπλοκότητα** στη σύνθεση,
- η **επιτήδευση** στην απόδοση της ανθρώπινης έκφρασης καθώς και
- η **κατάργηση των αρμονικών αναλογιών** της Αναγέννησης, πολλές φορές μέσω της **επιμήκυνσης των ανθρώπινων χαρακτηριστικών** ή με τη **χρήση εξεζητημένων στάσεων**.

• οι εκφραστές του μανιερισμού απεικονίζουν **υπερβολικά παραμορφωμένες φιγούρες** προκειμένου να καλλιεργηθεί μία συναισθηματική ένταση. Επιπλέον, οι «καθαρές» φόρμες της Αναγέννησης εγκαταλείπονται, καθώς συχνά το κυρίως θέμα προβάλλεται σε δεύτερο πλάνο **μετατοπίζοντας τη δράση** αλλού και δημιουργώντας την αίσθηση της σύγχυσης.

• Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του Μανιερισμού είναι οι Ιταλοί ζωγράφοι **Παρμιτζανίνο** (1503-1540), **Ιάκωβος Ποντόρμο** (1494-1557), **Τζούλιο Ρομάνο** (1492-1546) καθώς και οι γλύπτες **Μπενβενούτο Τσελίνι** (1500-1571) και **Τζιοβάνι Μπολόνια**. Παράλληλα με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, ο Μανιερισμός αποτυπώνεται και στην αρχιτεκτονική έχοντας ως κυριότερο εκφραστή τον **Τζόρτζιο Βαζάρι** (1511-1574). Στους καλλιτέχνες του ρεύματος κατατάσσεται από πολλούς και ο **Δομήνικος Θεοτοκόπουλος** καθώς στοιχεία μανιερισμού είναι εμφανή σε ορισμένα έργα του, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου.



Εικ. 28. Παρμιτζιανίνο (Francesco Mazzola, ο επωνομαζόμενος Parmigianino, 1503-1540), “Η Παναγία με το μακρύ λαιμό” (1535), λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.

Στο έργο αυτό φαίνεται να συνυπάρχουν όλα τα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού. Η μορφή της Παναγίας, με το μακρύ λαιμό, το μικρό κεφάλι και το κομψό χέρι με τα εκλεπτυσμένα δάχτυλα, συγκεντρώνει όλη τη χάρη και την κομψότητα του μανιεριστικού γούστου.

Ένα πλήθος Αγγέλων συνωστιάζεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, και είναι γεμάτοι γλυκύτητα.

Ο χώρος όπου διαδραματίζεται η σκηνή είναι ασαφής. Δεξιά το τοπίο ανοίγει απροσδιόριστο. Μια μακριά σειρά από κίονες χωρίς κιονόκρανα κάνει ακόμα πιο διφορούμενη τη σκηνή, στην οποία βρίσκεται ένας προφήτης με ειλητάριο.

Το μέγεθός του δε μας βοηθάει να προσδιορίσουμε την απόστασή του από τις μορφές που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο.

Το έργο του Παρμιτζιανίνο είναι από τα τυπικά μανιεριστικά δείγματα των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα.



Εικ. 29. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, “Η Ανάσταση” (1610 περίπου), 2,75 x 1,27 μ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο.

Ο Έλληνας ζωγράφος, μοναδική περίπτωση στο χώρο της ζωγραφικής, παρουσίασε πολλά μανιεριστικά στοιχεία στο έργο του. Η επιμήκυνση των μορφών και η συμπύκνωσή τους στα όρια του πίνακα επιτείνονται από το στενόμακρο σχήμα του έργου. Η επιμηκυσμένη μορφή του Χριστού μοιάζει σαν φλόγα που ανεβαίνει στον ουρανό.

Μανιεριστική είναι και η μορφή στα πόδια του Χριστού, που με την έντονη προοπτική της σχεδόν “τρυπάει” προς τα έξω την επιφάνεια του πίνακα. Όλες όμως οι μορφές, άυλες σχεδόν, μοιάζουν να αιωρούνται σε έναν ακαθόριστο χώρο. Το έργο αποπνέει πνευματικότητα και μια αίσθηση ονειρική.



Εικ. 30. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco, 1541 -1614), “Η ταφή του κόμη Οργκάθ” (1586), Τολέδο, ναός του Σάντο Τομέ.

Το θέμα αναφέρεται στην παράδοση για ένα θαύμα του 14ου αιώνα, σύμφωνα με την οποία ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Άγιος Στέφανος εμφανίστηκαν για να δοξάσουν τον κόμη Οργκάθ, ευεργέτη της εποχής, κατά την ώρα της ταφής του.

Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο τμήματα, καθώς η σειρά των ευγενών που εικονογραφούνται με μορφές συγχρόνων του Γκρέκο χωρίζει τον επίγειο από τον ουράνιο κόσμο. Στο κάτω μέρος, το γήινο, στο οποίο οι Άγιοι μπλέκονται με τους ανθρώπους, η ζωγραφική του καλλιτέχνη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αναγεννησιακή παράδοση.

Στο επάνω μέρος, το ουράνιο, κυριαρχεί το μανιεριστικό στοιχείο, καθώς οι μορφές αποδίδονται επιμηκυσμένες, με έντονες προοπτικές βραχύνσεις, έντονες περιελίξεις σωμάτων, πυκνές ως προς τη σύνθεση. Ανάμεσα στους ευγενείς (στο αριστερό μέρος του πίνακα) ο άνδρας που κοιτά το θεατή θεωρείται ότι έχει τη μορφή του Γκρέκο, ενώ το μικρό παιδί στο πρώτο επίπεδο ταυτίζεται με το γιο του.

Ο Γκρέκο συνδύασε μοναδικά τη βυζαντινή παράδοση με τη δυτική τέχνη, με αποτέλεσμα το έργο του να παρουσιάζει μεγάλη εσωτερικότητα και εκφραστικότητα και γι’ αυτό κατέχει μοναδική θέση στην Ιστορία της Τέχνης.



**Ο Άγιος Μαρτίνος και ο ζητιάνος, 1597-99,
Ουάσινγκτον, National Gallery of Art**



Λαοκόων, 1610-14, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art

ΡΑΦΑΗΛ

Ο Ραφαήλ Σάντσιο (Raffaello Sanzio, 1483-1520) γεννήθηκε στο Ουρμπίνο το 1483. Ο πατέρας του ήταν ζωγράφος στην Αυλή του δούκα του Ουρμπίνο και πιθανόν να μετέδωσε στο γιο του τα πρώτα καλλιτεχνικά ερεθίσματα.

Όταν το 1504 ο Ραφαήλ εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία και ήρθε σε επαφή με την τέχνη του Λεονάρντο ντα Βίντσι και του Μιχαήλ Αγγέλου, είχε ήδη γνωρίσει τα έργα του Πιέρο ντε λα Φραντζέσκα και είχε μαθητεύσει κοντά σε μεγάλους ζωγράφους.

Η φήμη του εξαπλώθηκε γρήγορα και το 1508, ύστερα από πρόσκληση του Πάπα Ιουλίου του Β', πήγε στη Ρώμη, όπου ξεκίνησε τη λαμπρή σταδιοδρομία του με τις τοιχογραφίες των παπικών διαμερισμάτων στο Βατικανό.

Το 1514, μετά το θάνατο του Μπραμάντε, ανέλαβε ως αρχιτέκτονας την ανοικοδόμηση του ναού του Αγίου Πέτρου.



Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη



Η γέννηση του Ραφαήλ

Ο Ραφαήλ εκπροσωπεί, μαζί με το Λεονάρντο ντα Βίντσι και το Μιχαήλ Άγγελο, την ήρεμη ισορροπία της αναγεννησιακής ζωγραφικής.

Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να μελετά τα έργα των μεγάλων δασκάλων και όχι να παρατηρεί απευθείας τη φύση.
Μέσα από αυτή τη μελέτη οι διαφορές εξομαλύνονται.
Η πυραμιδοειδής σύνθεση του θέματος με βάση την προοπτική, η γλυκύτητα και η συγκρότηση των μορφών στα πρώτα πλάνα, οι ισορροπημένες εναλλαγές του φωτός και της σκιάς χαρακτηρίζουν τα έργα του.

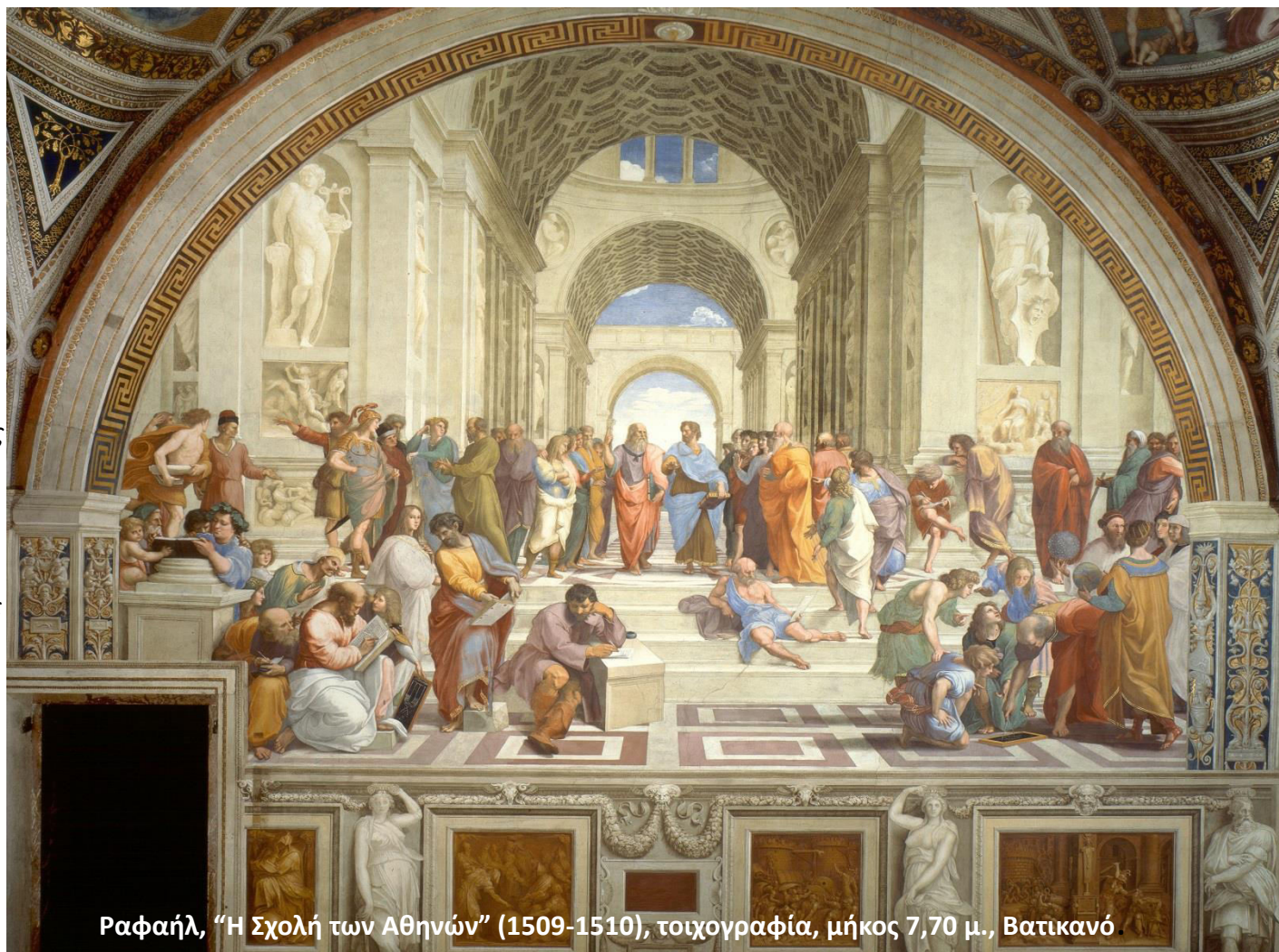
Όταν οι καλλιτέχνες το 18ο αιώνα αναζήτησαν σταθερές αξίες για να εκφράσουν την ομορφιά, τη συμμετρία και την αρμονία, στράφηκαν στο έργο του Ραφαήλ.
Το ταλέντο του φανερώθηκε σε αρχιτεκτονικά έργα, σε ζωγραφικούς πίνακες και τοιχογραφίες, αλλά και σε θεωρητικά δοκίμια στα οποία διατύπωνε τους προβληματισμούς του.

Όταν πέθανε, ενταφιάστηκε στο Πάνθεον της Ρώμης, ενώ είχε θεωρηθεί, όταν ακόμα ήταν εν ζωή, ως το πρότυπο του καλλιτέχνη που κατάφερε με εκπληκτικό τρόπο να συνδυάσει την κλασική εξιδανίκευση της μορφής με την απόδοση της θρησκευτικότητας.



Η Παρθένος του Λειμώνος, περί το 1506, χρησιμοποιεί την πυραμιδοειδή σύνθεση του Λεονάρντο για μέλη της Αγίας Οικογένειας.

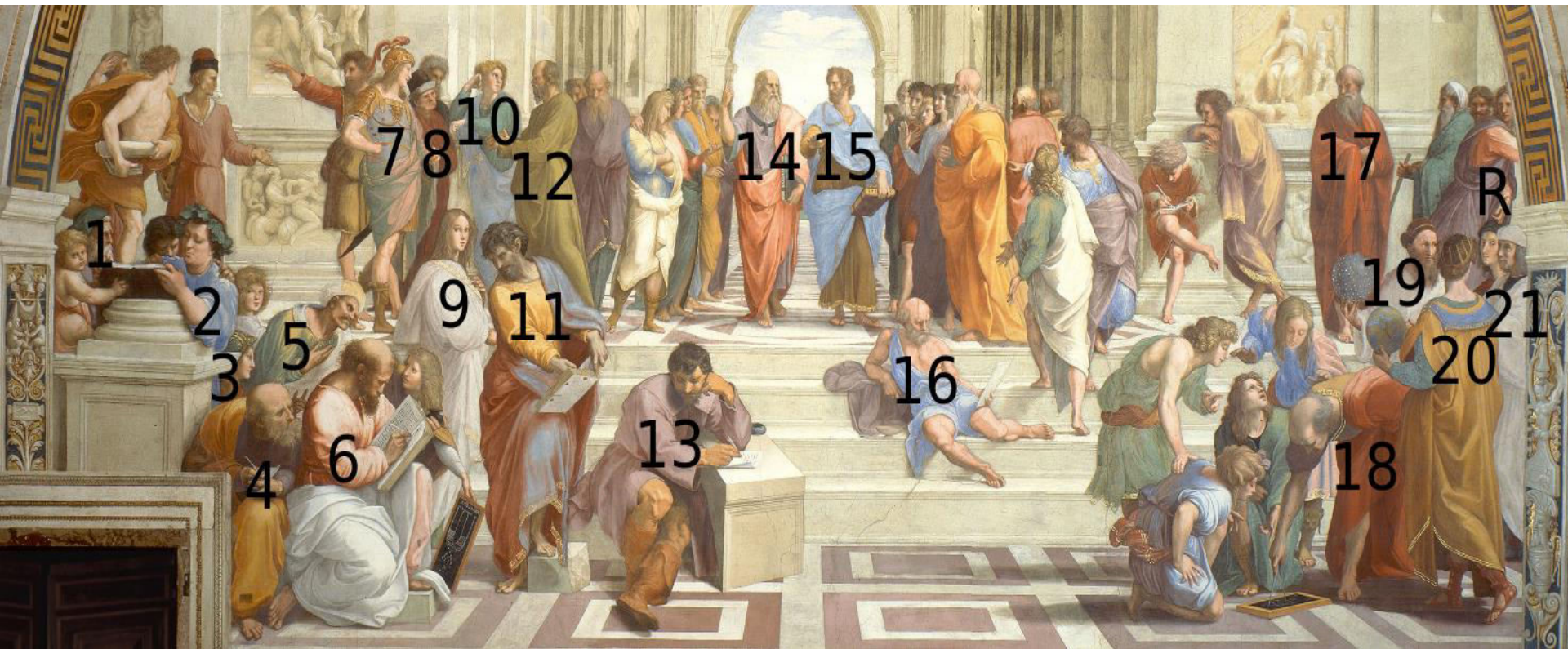
Στο έργο αυτό απεικονίζεται η ισορροπία ανάμεσα στην κλασική σοφία και την αποκάλυψη της χριστιανοσύνης. Η μεγαλοπρεπέστατη αρχιτεκτονική σύνθεση, όπου δεσπόζει η προοπτική κατά μήκος του κεντρικού άξονα, αντανακλά την κυριαρχία της ανθρώπινης λογικής. Ο χώρος όπου ισορροπούν όλες οι ανθρώπινες αρετές οργανώνεται σύμφωνα με το σχήμα του σταυρού, αλλά είναι περιορισμένος από τα πλάγια τοιχώματα και από τη θολωτή οροφή. Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς τονίζει τις ανθρώπινες μορφές, οι οποίες παρουσιάζονται αρκετά μεγάλες σε σχέση με το χώρο στον οποίο βρίσκονται. Όλη η σύνθεση χωρίζεται σε ομάδες ατόμων: στο κέντρο, μπροστά στον ουρανό που βρίσκεται πίσω τους και κάτω από ένα τόξο, ο Πλάτωνας (με τη μορφή του Λεονάρντο ντα Βίντσι) και ο Αριστοτέλης συνομιλούν ως ίσοι, χωρίς να προβάλλεται η υπεροχή του ενός από τους δύο.



Ραφαήλ, “Η Σχολή των Αθηνών” (1509-1510), τοιχογραφία, μήκος 7,70 μ., Βατικανό.

Ο Πλάτωνας κρατά στο ένα χέρι ένα αντίτυπο του Τιμαίου, ενώ με το άλλο χέρι δείχνει τον ουρανό, σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη ο οποίος κρατά ένα αντίτυπο των Ηθικών και δείχνει τη γη. Τονίζεται έτσι η συνύπαρξη του πλατωνικού και του αριστοτελικού στοιχείου, της μεταφυσικής και της πραγματιστικής προσέγγισης του κόσμου. Οι υπόλοιπες φιγούρες σχηματίζουν γύρω από τους δασκάλους μια έλλειψη, ενώ μερικοί από αυτούς απεικονίζονται με τα χαρακτηριστικά των συγχρόνων του Ραφαήλ.

Κάτω αριστερά ο Πυθαγόρας, ο Επίκουρος, ο Παρμενίδης και στο πρώτο επίπεδο ο Ηράκλειτος με τα χαρακτηριστικά του Μιχαήλ Αγγέλου. Επάνω αριστερά ο Σωκράτης, ο Ξενοφώντας, ο Αισχύλος και ο Αλκιβιάδης. Κάτω δεξιά απεικονίζεται ο Ευκλείδης με τα χαρακτηριστικά του Μπραμάντε, καθώς χαράσσει γεωμετρικές μορφές σε μια πινακίδα, ο Πτολεμαίος και ο ίδιος ο Ραφαήλ που είναι ο άνθρωπος ο οποίος κοιτά το θεατή



1: [Ζήνων ο Κιτιεύς](#) 2: [Επίκουρος](#) 3: ([Φεδερίκος II, Δούκας της Μάντοβα](#);) 4: [Αναξίμανδρος](#) ή [Εμπεδοκλής](#); 5: [Αβερρόης](#) 6: [Πυθαγόρας](#) 7: [Αλκιβιάδης](#) ή ο [Αλέξανδρος ο Μέγας](#); 8: [Αντισθένης](#) ή ο [Ξενοφών](#); 9: [Υπατία](#) 10: [Αισχίνης](#) ή ο [Ξενοφών](#); 11: [Παρμενίδης](#); 12: [Σωκράτης](#) 13: [Ηράκλειτος](#) 14: [Πλάτων](#) 15: [Αριστοτέλης](#) 16: [Διογένης της Σινώπης](#) 17: [Πλωτίνος](#) 18: [Ευκλείδης](#) ή ο [Αρχιμήδης](#) 19: [Ζωροάστρης](#) 20: [Κλαύδιος Πτολεμαίος](#); R: [Απελλής](#) 21: [Πρωτογένης](#)

"Η Σχολή των Αθηνών", οι κεφαλές του Πυθαγόρα, του Ευκλείδη και του Πλάτωνα, σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο. Γνωρίζοντας την τεράστια επιρροή της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας στην αναγεννησιακή τέχνη καθώς και το γεγονός ότι οι μεγάλοι αυτοί ζωγράφοι όχι μόνο σημείωναν στον καμβά τους αλλά και ότι "έπαιζαν" με διάφορους συμβολισμούς, άρχισα να "σκάβω" τον πίνακα, προσπαθώντας να ανακαλύψω κι άλλες μυστικές, κρυφές σχέσεις πίσω από τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Όλος ο πίνακας είναι ένας περίτεχνος γεωμετρικός καμβάς που αποτελείται από σχήματα που υπακούν στη "χρυσή αναλογία" του αριθμού Φ, δηλαδή του αριθμού 1,618... Κάπως έτσι (αριστερά) πρέπει να ήταν η αρχική μορφή του έργου του Ραφαέλο.

Έτσι αντιλήφθηκε και "μοντελοποίησε" τη σχέση ανάμεσα στις Επιστήμες της Αρχαίας Ελλάδας και ακριβώς επάνω στη γεωμετρική αυτή βάση άρχισε να ζωγραφίζει τις μορφές του. "Η Σχολή των Αθηνών", ήταν στην αρχαία Αθήνα κάτι σαν ένα σημερινό Φροντιστήριο και ανήκε στον Πλάτωνα. Λέγεται μάλιστα ότι στην είσοδό του υπήρχε επιγραφή που έγραφε: "Μηδείς αγεωμέτρητος εισίτω", δηλαδή, "Δεν μπαίνει κανείς που δεν ξέρει γεωμετρία (μαθηματικά)".



Ο Ραφαήλ εκπροσωπεί, μαζί με το Λεονάρντο ντα Βίντσι και το Μιχαήλ Άγγελο, την ήρεμη ισορροπία της αναγεννησιακής ζωγραφικής.

Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να μελετά τα έργα των μεγάλων δασκάλων και όχι να παρατηρεί απευθείας τη φύση.

Μέσα από αυτή τη μελέτη οι διαφορές εξομαλύνονται.

Η πυραμιδοειδής σύνθεση του θέματος με βάση την προοπτική, η γλυκύτητα και η συγκρότηση των μορφών στα πρώτα πλάνα, οι ισορροπημένες εναλλαγές του φωτός και της σκιάς χαρακτηρίζουν τα έργα του.



Η Παρθένος του Λειμώνος, περί το 1506, χρησιμοποιεί την πυραμιδοειδή σύνθεση του Λεονάρντο για μέλη της Αγίας Οικογένειας



Εικ. 31. Ραφαήλ, “Η Παναγία Σιστίνα” (1512), Δρέσδη, Πινακοθήκη.

Σ’ αυτό το έργο, που φιλοτεχνήθηκε στη Ρώμη πιθανόν το 1512 (όπως και στα άλλα θρησκευτικά έργα του Ραφαήλ), κυριαρχεί η **ανθρώπινη ζωτικότητα**, η **ηρεμία της έκφρασης**, μια **διάχυτη αίσθηση βαθιάς ενότητας**, στοιχεία τα οποία απομακρύνουν κάθε αμφιβολία για την αγιότητα του θέματος.

Όμως η Παναγία και το θείο βρέφος, καθώς ανυψώνονται στους ουρανούς μέσα από τα σύννεφα, **παραμένουν θριαμβικά άνθρωποι**.

Στις πολλαπλές εκδοχές της Παναγίας με το βρέφος ο Ραφαήλ κατόρθωσε να συνδυάσει το υπερφυσικό στοιχείο του θέματος με μια **βαθύτατη ανθρώπινη ηρεμία και γλυκύτητα στην έκφραση**, μεταφέροντας στο θεατή το **εσωτερικό μεγαλείο των μορφών**.