



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
—ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837—

Μαρίας Τζάφα

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία:

Θρησκευτικά θέματα στο έργο του Caravaggio: Η θεματολογία των Παθών



ΑΘΗΝΑ 2018

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ιστορίας της Νεότερης Τέχνης

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία:

Θρησκευτικά θέματα στο έργο του Caravaggio: Η θεματολογία των Παθών

Εποπτεύουσα καθηγήτρια: Ευθυμία Μαυρομιχάλη

Μαρίας Τζάφα

Αρ. μητρώου : 1561201601001

© Μαρία Τζάφα, Αθήνα 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Πρόλογος.....	3
2. Εισαγωγή.....	5

Πρώτο μέρος

3. Caravaggio, σύντομο βιογραφικό σημείωμα.....	14
4. Τα στάδια της καλλιτεχνική διαμόρφωσης του Caravaggio.....	21
5. Ο ρεαλισμός στο ζωγραφικό έργο του Caravaggio.....	30
6. Η τεχνοτροπία και οι τεχνικές του Caravaggio.....	40
7. Οι καινοτομίες του Caravaggio στο θρησκευτικό θέμα.....	49

Δεύτερο μέρος

8. Τα Πάθη του Χριστού στο ζωγραφικό έργο του Caravaggio.....	65
8.1 Η σύλληψη του Χριστού.....	68
8.2 Η ταφή του Χριστού.....	82
8.3 Ο Ακάνθινος Στέφανος.....	96
8.4 Ίδου ο άνθρωπος.....	109
8.5 Η μαστίγωση του Χριστού.....	116
8.6 Η άρνηση του Αγίου Πέτρου.....	129
9. Συμπεράσματα.....	136
Βιβλιογραφία.....	143
Παράρτημα.....	149
Κατάλογος εικόνων.....	161

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με θέμα *Θρησκευτικά θέματα στο έργο του Caravaggio: Η θεματολογία των Παθών* εκπονήθηκε στα πλαίσια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) με κατεύθυνση Ιστορία της Νεότερης Τέχνης του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Η επιλογή μου να ασχοληθώ με το έργο του Michelangelo Merisi, γνωστού ως Caravaggio, οφείλεται στο προσωπικό μου ενδιαφέρον για την μελέτη της καλλιτεχνικής περιόδου του Μπαρόκ, ενώ από τις προπτυχιακές μου σπουδές, το έργο του Caravaggio μου άσκησε ιδιαίτερη συγκίνηση και ενδιαφέρον.

Αρχικά, η παρακολούθηση του σεμιναρίου «Caravaggio (1571-1610): Η πρόσληψη του έργου του κατά τον 17ο αιώνα» της επόπτριάς μου και ιστορικού τέχνης κ. Ευθυμίας Μαυρομιχάλη στο προκαθορισμένο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών μου έδωσε την ευκαιρία να έρθω σε επαφή με το ζωγραφικό έργο του Caravaggio και να αποκτήσω περισσότερες γνώσεις γύρω από αυτό. Στα πλαίσια του προαναφερθέντος σεμιναρίου, σημαντικά υπήρξαν και τα μαθήματα που μας προσέφερε η μεταδιδασκτορική ερευνήτρια Ιστορίας της Τέχνης, κ. Ιάνθη Ασημακοπούλου, σχετικά με την εποχή δραστηριοποίησης του Caravaggio στην Ρώμη. Όλα τα παραπάνω συνέβαλλαν καθοριστικά στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος από μέρους μου.

Το κύριο μέρος της έρευνας βασίστηκε, κατά κύριο λόγο, στην υπάρχουσα αγγλόφωνη βιβλιογραφία και αρθρογραφία για τον καλλιτέχνη. Επίσης, το διαθέσιμο οπτικοακουστικό υλικό για το

ζωγραφικό έργο του Caravaggio αλλά και οι πολύτιμες πληροφορίες που άντλησα από το διαδίκτυο συνέβαλλαν καθοριστικά στην επιτυχή ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επίκουρο καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Ε.Κ.Π.Α. και επόπτρια της παρούσας εργασίας κα Ευθυμία Μαυρομιχάλη, για την καθοδήγηση και την συμπαράσταση που μου προσέφερε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης του παρόντος. Ευχαριστίες οφείλω και στον αναπληρωτή καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Ε.Κ.Π.Α. κ. Δημήτρη Παυλόπουλο για τις πολύτιμες γνώσεις που αποκόμισα από τα σεμινάρια και τις ξεναγήσεις που μας προσέφερε. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερος και τον αναπληρωτή καθηγητή Ιστορίας του Ε.Κ.Π.Α. κ. Κωνσταντίνο Γαγανάκη, που δέχθηκε να ορισθεί ως τρίτο μέλος της βαθμολογικής επιτροπής. Επίσης, ευχαριστίες οφείλω και στο προσωπικό των βιβλιοθηκών του σπουδαστηρίου Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθήνας και της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, το οποίο μου διευκόλυνε την πρόσβαση στην απαιτούμενη βιβλιογραφία. Κλείνοντας, δεν θα ήθελα να παραλείψω να ευχαριστήσω θερμά την οικογένεια μου για την αμέριστη υποστήριξή της καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

Εισαγωγή

Η ζωγραφική του Caravaggio προσελκύει με τον αντισυμβατικό της χαρακτήρα. Η ζωή του υπήρξε πολυτάραχη και περιπετειώδης, καθώς είχε επανειλημμένα συλληφθεί και φυλακιστεί, και αυτή η ζωή αποτυπώνεται με ακραία δύναμη στο έργο του, το οποίο διακρίνεται σε μεγάλο βαθμό για τα θέματα βίας που επιλέγει. Ομολογουμένως αποτελεί έναν από τους πιο επαναστατικούς ζωγράφους στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης, καθώς με τα έργα του εισήγαγε σημαντικές καινοτομίες.¹

Ο Caravaggio ήταν ο πρώτος που υπονόμωσε την ιεράρχηση των ειδών ζωγραφικής και άρχισε τη σταδιοδρομία του ως ζωγράφος ρωπογραφιών, φιλοτεχνώντας πίνακες με τσιγγάνες, μουσικούς και χαρτοκλέφτες, οι οποίοι συναρπάζουν με την εκφραστικότητά τους και την ακρίβεια των νατουραλιστικών τους λεπτομερειών, και στην συνέχεια εξελίχθηκε σε έναν από τους διασημότερους και σημαντικότερους θρησκευτικούς ζωγράφους της εποχής του, δημιουργώντας μια νέα ρωμαιοκαθολική τέχνη με ρίζες βαθιές στη σύγχρονη του πνευματικότητα της Αντιμεταρρύθμισης.²

Το έργο του χαρακτηρίζεται από δύο κύρια χαρακτηριστικά: Από την μια διαμόρφωσε μια νέα ρεαλιστική γλώσσα στη ζωγραφική, καθώς το έμβλημά του ήταν η πρωτοκαθεδρία της φύσης και της αλήθειας, ενώ σε κάθε ζωγραφική σύνθεση επέλεγε να απεικονίσει την πιο δραματική στιγμή. Αυτό το πετύχαινε με την τεχνική του κιαροσκούρο (*chiaroscuro*), την τεχνική της αντίθεσης μεταξύ φωτός και σκιάς, που αποτελεί, βασικό

¹ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ. 8.

² Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μερίτσι ντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σ.7.

χαρακτηριστικό του ύφους του, το οποίο έχει σίγουρα προηγούμενα αλλά ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης το χειρίζεται με ασύγκριτο τρόπο. Το φως που πέφτει στις μορφές φωτίζει ορισμένα σημεία αφήνοντας τον υπόλοιπο πίνακα βυθισμένο στη σκιά και έτσι ενισχύει τις φόρμες, αλλά και το δραματικό στοιχείο γενικότερα.³

Η απεικόνιση της βίας, του δράματος και της απλής καθημερινότητας στο έργο του Caravaggio έφερε μια επανάσταση στην τέχνη της ζωγραφικής. Αυτοί ήταν και οι λόγοι που χαρακτηρίστηκε αντικλασικιστής, καθώς ήρθε σε ρήξη, σε μεγάλο βαθμό, με τις συμβάσεις και το ακαδημαϊκό ύφος. Για τις μορφές του χρησιμοποίησε απλούς ανθρώπους ως μοντέλα και όχι εξιδανικευμένες μορφές, επιλογή που κατακρίθηκε πολλές φορές από τους συγχρόνους του.

Μέσα από τις καινοτομίες που εισήγαγε επέφερε ριζικές αλλαγές και στην θρησκευτική εικονογραφία. Εισήγαγε κοσμικά στοιχεία στην αναπαράσταση αγίων, με αποτέλεσμα η τέχνη του αρχικά να χαρακτηριστεί ως χυδαία και υπέρμετρα ρεαλιστική.⁴ Ορισμένοι πάτρωνες, κυρίως ιδιώτες, ήταν ανοικτοί στους νεωτερισμούς του, αλλά η εκκλησία έθετε τους περιορισμούς της, γεγονός που μαρτυρείται από τις συχνές απορρίψεις έργων του, στα οποία οι επικριτές του έβλεπαν μόνο χυδαιότητα, ιεροσυλία και ασέβεια. Κανείς όμως δεν αμφισβήτησε την ικανότητά του ως δεξιοτέχνη στην απόδοση των λεπτομερειών, του σχεδιασμού και της χρήσης του φωτός.

Η καταξίωση του Caravaggio άρχισε στα τέλη του 16ου αιώνα με την ανάθεση δημόσιων παραγγελιών από τις σημαντικότερες εκκλησίες της Ρώμης, έργα που προορίζονταν να διακοσμήσουν τους βωμούς των

³ Christopher Braider, *Baroque self-invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, Studies in European Cultural Transition, Vol.23, Burlington VT 2004, σ. 82.

⁴ David Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania 1991, σ.63.

σημαντικότερων εκκλησιών της Ρώμης, γνωστά και ως *retable*.⁵ Με την έλευση του 17ου αιώνα, ο Caravaggio μέσω των παραγγελιών που ανέλαβε φιλοτέχνησε θέματα που σχετίζονται με την ζωή του Ιησού Χριστού, ειδικά σκηνές από τα Πάθη του, που τον ωθούν να προβληματιστεί πάνω στη μοίρα του ανθρώπου και στη σύγκρουση νικητών και θυμάτων με τα οποία αυτός συνταυτίζεται.⁶

Τα έργα του αυτά αντανακλούν την ισχύ της Αντιμεταρρύθμισης, ενώ ο σκοτεινός τους χαρακτήρας υποδηλώνει τις πνευματικές ανησυχίες τόσο του ανθρώπου ειδικά, όσο και της γενικότερης εποχής του καλλιτέχνη, που χαρακτηρίζεται από πνευματική κρίση και κατάρρευση της οικουμενικής πίστης.⁷

Σήμερα, χάρη στον πλούτο της σχετικής έρευνας, κατανοούμε τις ιδιαιτερότητες αυτής της καλλιτεχνικής προσωπικότητας, η οποία ερχόταν σε ρήξη όχι τόσο με την κοινή ηθική, όσο με τις καλλιτεχνικές συμβάσεις της εποχής της. Στον αντίποδα, σχεδόν από την αρχή, βρίσκονταν εκείνοι που έτρεφαν εκτίμηση για το πρόσωπό του και τη ζωγραφική του.⁸ Ο Caravaggio σε όλη την διάρκεια της ζωής του είχε προστάτες τα μέλη των σημαντικότερων οικογενειών της Ιταλίας του

⁵ Με τον όρο *retable* (από το λατινικό *retrotabulum*: πίσω από την αγία τράπεζα ·αγγλ. altarpiece, ιταλ. pala d' altare) ορίζονται έργα ζωγραφικής (συνήθως πολύπτυχα) ή γλυπτά, πάνω και πίσω από την αγία τράπεζα. Παρόμοια έργα εμφανίστηκαν για πρώτη φορά τον 10ο-11ο αιώνα, όταν οι ιερείς άρχισαν να τελούν τη θεία λειτουργία με το μέτωπο προς το ιερό και την πλάτη προς το εκκλησίασμα. Τον 14ο και 15ο αιώνα, το είδος αυτό διακόσμησης διαδόθηκε ευρύτατα, για να γίνει τελικά, στην περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, απαραίτητο συμπλήρωμα της αγίας τράπεζας σε κάθε σχεδόν ρωμαιοκαθολική εκκλησία. S.J. Freedberg, *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge 1983, σ. 35.

⁶ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ.22.

⁷ John F. Moffitt, *Caravaggio in context. Learned naturalism and Renaissance humanism*, London 2004, σ.13.

⁸ Francesca Marini-Barbara Rose (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006, σ.25.

17ου αιώνα και τους πιο σημαντικούς καρδινάλιους στο Μιλάνο, Ρώμη, Νάπολη και Μάλτα.

Για το έργο του Caravaggio ελάχιστα στοιχεία σώζονται καθώς δεν έγραψε τίποτε και απ' όσα είπε πολύ λίγα έχουν καταγραφεί.⁹ Οι τρεις βιογραφίες του αποτελούν τις πρωτογενείς πηγές για τη ζωή και το έργο του. Οι δύο πρώτες γράφτηκαν από δύο συγχρόνους, τον Gulio Mancini (1559 – 1630), και τον Giovanni Baglione (1566 – 1643). Ο Gulio Mancini, γιατρός, συγγραφέας δοκιμίων περί τέχνης και τεχνοκρίτης από την Σιένα, μιλά για τον Caravaggio σε μια ενότητα της πραγματείας του *Σκέψεις περί Ζωγραφικής (Considerazioni sulla pittura)*, που χρονολογείται περίπου 1617-21. Ο Mancini φρόντιζε τον Caravaggio, ιδιαίτερα την περίοδο κατά την οποία ο ζωγράφος βρισκόταν στο παλάτι του καρδινάλιου Del Monte στα τέλη της δεκαετίας του 1590.

Η δεύτερη βιογραφία του από τον Giovanni Baglione (1566 – 1643), δημοσιεύτηκε το 1642 στο βιβλίο του *Le vite de' pittori, scultori, et architetti*. Ο Baglione ήταν ένας αξιосέβαστος ζωγράφος και συγγραφέας που εργαζόταν στη Ρώμη όταν ο Caravaggio βρισκόταν εκεί. Η βιογραφία του είναι σύντομη αλλά ακριβής και, αν και αντίπαλος του Caravaggio, λόγω της διαφορετικής προσέγγισής του στην τέχνη, διαθέτει αξιοσημείωτη αντικειμενικότητα καθώς αναγνώριζε την ιδιοφυία του.

Η τρίτη βιογραφία του γράφτηκε το 1672 από τον Giovanni Pietro Bellori (1613 – 1696), που βασίστηκε στη βιογραφία του Baglione, αλλά κατόπιν λεπτομερούς έρευνας προστέθηκαν ορισμένες νέες πληροφορίες. Οι παραπάνω πρωτογενείς πηγές για τον Caravaggio είναι σημαντικές για την μελέτη του, ωστόσο, οι συγκεχυμένες και αντιφατικές αναφορές

⁹ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.26.

τους κατά περιπτώσεις δεν μας επιτρέπουν να διαμορφώσουμε μια αξιόπιστη χρονολόγηση των γεγονότων.¹⁰

Τέλος, σημαντικές πληροφορίες για την ζωή του Caravaggio οφείλουμε και σε άλλες πηγές, όπως τον Karel van Mander (1548-1606), Φλαμανδό ζωγράφος και θεωρητικός της τέχνης, που εξέδωσε το 1604 το έργο του για την τέχνη των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων, με τίτλο *Het Schilder-boeck*, στο οποίο αναφέρεται και σε Ιταλούς καλλιτέχνες, όπως τον Caravaggio. Επίσης πληροφορίες αντλούμε και από την βιογραφία του Francesco Susinno (1670 – 1739) με τίτλο *Levitede' pittorimessinesi*, που χρονολογείται το 1724, ιερέα που θεωρούσε τον εαυτό του ζωγράφο (pittore) καθώς είχε σπουδάσει ζωγραφική στην Νάπολη. Τα διάφορα στοιχεία που μας παραδίδει για τον Caravaggio παρουσιάζουν ενδιαφέρον αλλά δεν θεωρούνται αξιόπιστα από τους σύγχρονους μελετητές.¹¹

Ο Caravaggio είχε γίνει διάσημος στις αρχές του 17ου αιώνα, και μάλιστα σε μικρό χρονικό διάστημα. Από τις αρχές του αιώνα, στη Ρώμη αλλά και σε άλλα μέρη της Ευρώπης, εμφανίστηκε ένας μεγάλος αριθμός μιμητών και οπαδών του, οι οποίοι αφομοίωσαν την εικαστική γλώσσα του και δημιούργησαν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα στις πατρίδες τους που είναι γνωστό ως *Καραβαττσισμός*, και οι ίδιοι ως *Καραβαττισταί* ή *Τενεμπριστές*.¹²

¹⁰ Giulio Mancini, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, Helen Langdon (εισ.), *Lives of Caravaggio*, London (ανατύπωση: 2006), σσ.8-9.

¹¹ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σσ. 343-45.

¹² Ο όρος *τενεμπρισμός*, από την ιταλική λέξη *tenebroso* (ελλ. μτφρ. σκοτεινός), χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους σκοτεινούς τόνους στη ζωγραφική, όπως αυτοί αποδόθηκαν σε έργα κυρίως του 17ου αιώνα, ειδικότερα του Caravaggio. Ως ύφος χαρακτηρίζεται από μεγάλες βαθύχρωμες ή σκοτεινές επιφάνειες που συνδυάζονται με μικρότερες περιοχές κατάλληλα φωτισμένες με τη χρήση χρώματος, με αποτέλεσμα τη δημιουργία δραματικών φωτοσκιάσεων. Michael Clarke, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, Oxford 2003, σ. 202.

Η προσωπικότητα και το έργο του Caravaggio, αγνοήθηκαν και μερικές φορές δεν εκτιμήθηκαν από την ιστοριογραφία του 18ου και 19ου αιώνα. Στις αρχές όμως του 20ου αιώνα αναδείχθηκαν από τις μελέτες του Ιταλού ιστορικού της τέχνης και κριτικού Roberto Longhi (1890 – 1970), ο οποίος έφερε και πάλι στο προσκήνιο την καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου, και συγκεκριμένα με την έκθεση του 1951 στο Μιλάνο με τον τίτλο *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, με το όνομα του Caravaggio να αποκτά νέα αίγλη. Θεωρήθηκε ένας επαναστάτης που παραμέρισε τις ακαδημαϊκές συμβάσεις και την ιδεατή ομορφιά.¹³

Ο αμερικανός ιστορικός της τέχνης Bernard Berenson (1865 – 1959) έγραφε « εκτός από τον Michelangelo, κανείς άλλος Ιταλός ζωγράφος δεν άσκησε τόσο μεγάλη επιρροή », ¹⁴ ενώ ο Γάλλος συγγραφέας André Berne-Joffroy (1915-2007) υποστήριξε λέγοντας: « Στον απόηχο της Αναγέννησης, αυτό που ξεκινά με το έργο του Caravaggio είναι απλώς η μοντέρνα ζωγραφική ». ¹⁵

Στη δεκαετία του 1950, με το βιβλίο του Γερμανού ιστορικού της τέχνης Walter Friedländer (1873 – 1966) με τίτλο *Caravaggio Studies*, που εκδόθηκε το 1955, δόθηκε νέα έμφαση στον Caravaggio ως αφηγητή, ως έναν καλλιτέχνη που είχε το έξοχο χάρισμα να αναθεωρήσει την εικονογραφία των βιβλικών θεμάτων. Τέλος, στις δεκαετίες του '60 και του '70 διατυπώθηκαν διάφορες μεταφυσικές ερμηνείες και υπήρξε έντονο ενδιαφέρον για τη σεξουαλική ταυτότητα του ζωγράφου και για μια ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου του.¹⁶

¹³ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 27

¹⁴ Bernard Berenson, *Le Caravage: sa gloire et son incongruite*, Paris 1959, σ. 8.

¹⁵ André Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959, σ. 65.

¹⁶ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτζο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ. 11-12.

Από εκείνη την στιγμή, το ενδιαφέρον για το καλλιτεχνικό του έργο αυξήθηκε με εντυπωσιακό ρυθμό τις επόμενες δεκαετίες, και ενισχύθηκε εν μέρει από τα δραματικά γεγονότα της ταραγμένης ζωής του. Η συγκλονιστική ζωή και τέχνη του Caravaggio έχουν γίνει θέμα για μυθιστορήματα,¹⁷ και ταινίες,¹⁸ όπου παρουσιάζεται ως το πρότυπο του καλλιτέχνη με παραβατική και αντικοινωνική συμπεριφορά. Επίσης, πραγματοποιούνται κατά καιρούς και σε μεγάλη συχνότητα αναδρομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη.

Οι εκθέσεις αυτές θα καταστήσουν δυνατή την παρακολούθηση της πορείας της καλλιτεχνικής ανάπτυξης του Caravaggio, επιτρέποντας στους επισκέπτες να κατανοήσουν τις πιο σημαντικές πτυχές του καινοτόμου ύφους της ζωγραφικής του, και την επαναστατική φύση της καλλιτεχνικής εμπειρίας του ζωγράφου που ήταν σε θέση να δώσει φως στο σκοτάδι, δημιουργώντας μια ζωγραφική ικανή να εκφράσει, σε μια πραγματική διάσταση, τη δραματική εξέλιξη της αναπαράστασης και να αναδείξει τις πνευματικές και συμβολικές αξίες του περιεχομένου της με έναν αξιοπρόσεκτο νατουραλισμό.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας θα παρουσιαστεί η πορεία της καλλιτεχνικής του διαμόρφωσης, τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του καλλιτέχνη, και οι τεχνικές που χρησιμοποίησε. Στην συνέχεια θα αναφερθούν οι καινοτομίες που εισήγαγε στην απεικόνιση του θρησκευτικού θέματος σε συνδυασμό με το κοινωνικό και θρησκευτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έζησε, καθ' όλη την ταραχώδη διάρκεια της ζωής του.

¹⁷ Oliver Banks, *Η μανία με τον Καραβάτσο*, μτφρ. Ανδρέα Αποστολίδη, Αθήνα 1990.

¹⁸ Οι κινηματογραφικές ταινίες των Derek Jarman (1942 – 1994), *Caravaggio* (1986) και Angelo Longoni (γ.1956), *Caravaggio* (2007) <https://www.imdb.com/title/tt0090798/> και <https://www.imdb.com/title/tt0814042/>, όπως προσπελάστηκαν στις 7.09.2018.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας θα αφιερωθεί στη θεματολογία των Παθών στο ζωγραφικό έργο του Caravaggio. Θα μελετηθούν οκτώ έργα του καλλιτέχνη, με θέματα την *Σύλληψη*, την *Μαστίγωση* και την *Ταφή του Χριστού*, τον *Ακάνθινο Στέφανο*, το *Ιδού ο άνθρωπος* και την *Άρνηση του Αγίου Πέτρου*. Τα έργα αυτά δεν ανήκουν σε μια αυτόνομη ομάδα και σειρά έργων, αλλά φιλοτεχνήθηκαν για διαφορετικούς παραγγελιοδότες και καλύπτουν χρονικά την ώριμη ρωμαϊκή περίοδο του Caravaggio (*Σύλληψη*, *Ταφή*, *Ακάνθινο Στέφανο*, *Ιδού ο άνθρωπος*), μέχρι τα τελευταία του χρόνια που κατέφυγε στην Νάπολη (*Μαστίγωση*, *Άρνηση του Αγίου Πέτρου*). Τα έργα παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τις καινοτομίες τους, και συνδέονται μεταξύ τους ως προς την εικονογραφία, και το θρησκευτικό περιβάλλον στα πλαίσια του οποίου δημιουργήθηκαν.

Πρώτο μέρος

Caravaggio, σύντομο βιογραφικό σημείωμα

Ο Michelangelo Merisi (εικ.1), γνωστός ως Caravaggio από τον τόπο καταγωγής του, κωμόπολη της επαρχίας του Bergamo, γεννήθηκε το 1571 στο Μιλάνο. Η ακριβής ημερομηνία της γέννησής του δεν είναι γνωστή, αλλά ήταν πιθανότατα η 29η Σεπτεμβρίου, ημέρα εορτής του Αρχάγγελου Μιχαήλ, ενώ η βάπτισή του είναι καταχωρημένη στις 30 Σεπτεμβρίου.¹⁹

Ο πατέρας του, Fermo ήταν *magister*, δηλαδή ένα είδος διακοσμητή-αρχιτέκτονα, και εργαζόταν στην υπηρεσία του Francesco Sforza (1401 - 1466), μαρκησίου του Caravaggio. Ο μαρκήσιος υπήρξε μακίνας των τεχνών και διατηρούσε σχέσεις με την ισχυρή παπική ιεραρχία της Ρώμης. Οι σχέσεις αυτές με την ιεραρχία του Βατικανού θα αποδεικνύονταν ιδιαίτερα χρήσιμες αργότερα για τον νεαρό Caravaggio.²⁰

Ο Caravaggio πέρασε τα παιδικά του χρόνια στο Μιλάνο, αλλά σε ηλικία πέντε ετών, αυτός και η οικογένειά του μετακόμισαν στο Caravaggio για να γλιτώσουν από την φοβερή επιδημία πανώλης που ξέσπασε το 1576. Παρ' όλα αυτά, το 1577 ο πατέρας και ο θείος του, Ludovico Merisi, πέθαναν από την επιδημία, με αποτέλεσμα η μητέρα του, Lucia Aratori, να αναλάβει την επιμέλεια του Caravaggio και των υπολοίπων τριών παιδιών της, του Giovanni Battista, που αργότερα έγινε ιερωμένος, του Giovan Pietro και της Caterina.²¹

Μέχρι τις 6 Απριλίου 1584, ο Caravaggio, σε ηλικία δεκατριών ετών, είχε επιστρέψει στο Μιλάνο και είχε γίνει δεκτός στο εργαστήριο του ζωγράφου Simone Peterzano (1535–1599) από το Bergamo, με την

¹⁹ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 236.

²⁰ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σ.8.

²¹ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ. 18.

υποχρέωση να παραμείνει για τέσσερα χρόνια.²² Το διάστημα μεταξύ 1589 και 1592 ο ζωγράφος βρισκόταν στο Caravaggio. Το 1590 πέθανε η μητέρα του και ο ίδιος προχώρησε στην πώληση ορισμένων κτημάτων, παραμένοντας εκεί μέχρι τον Μάιο του 1592. Έχει προταθεί από τον Bellori ότι πραγματοποίησε ένα ταξίδι στην Βενετία, και ορισμένοι μελετητές του, όπως η Mina Gregori παρατήρησαν επιρροές του Giorgione (περ. 1478 – 1510), και του Tiziano (περ.1488/1490–1576) στα πρώιμα έργα του καλλιτέχνη, αν και αυτό δεν έχει τεκμηριωθεί μέχρι σήμερα.²³

Τον Ιούνιο του 1592 η Costanza Colonna, μαρκησία του Caravaggio, μετακόμισε στην Ρώμη, όπου θα παρέμενε έως τον Αύγουστο του 1593. Πιστεύεται ότι ο Caravaggio την ακολούθησε κατά πάσα πιθανότητα, μιας και ο ίδιος παρέμεινε από την αρχή της καριέρας του έως τα τελευταία χρόνια υπό την προστασία της, και εγκαταστάθηκε ο ίδιος στην Ρώμη στα μέσα Ιουλίου του 1592.²⁴

Οι διαθέσιμες πρώιμες πηγές για τα πρώτα χρόνια του καλλιτέχνη στην Ρώμη, είναι συγκεχυμένες και αντικρουόμενες, συνεπώς, δεν είναι δυνατόν να καθοριστεί μια ακριβής σειρά γεγονότων. Πιθανότατα γύρω στον Μάιο του 1593 ο Caravaggio εισήλθε στο εργαστήριο του Giuseppe Cesari (1568 – 1640), πιο γνωστόν ως Cavalier d' Arpino, και παρέμεινε εκεί περίπου οκτώ μήνες.²⁵ Ο Cesari ήταν ήδη καθιερωμένος ζωγράφος της υψηλής κοινωνίας και είχε αναπτύξει σχέσεις με την παπική αυλή. Το εργαστήριό του ήταν το ιδανικό μέρος για να γνωρίσει ο Caravaggio τους

²² Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 236.

²³ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997 σ.18.

²⁴ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.28.

²⁵ Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006, σ.26.

πλουσιότερους φιλότεχνους της Ρώμης, όπως καρδινάλιους, πρεσβευτές και εμπόρους έργων τέχνης.²⁶

Μεταξύ 1595 και περίπου 1600, η τύχη του θα αλλάξει, καθώς ο Caravaggio εγκαταστάθηκε στο Palazzo Madama, στην αριστοκρατική κατοικία του καρδινάλιου Francesco Maria Del Monte (1549 - 1627), εκπρόσωπου του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης στη Ρώμη. Ο ίδιος αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους πάτρωνές του και φιλοτέχνησε γι' αυτόν μια σειρά έργων εξαιρετικής ποιότητας και πρωτοτυπίας, καθώς στρέφονταν σε πλευρές της κοινωνίας με τις οποίες έως τότε δεν είχαν ασχοληθεί αρκετά. Οι μορφές που ζωγραφίζει αυτή την εποχή, όπως μουσικούς, χειρομάντισσες και χαρτοκλέφτες, απέχουν πολύ από τις κλασικές μορφές και από τα πρότυπα της τέχνης του παρελθόντος.²⁷

Υπό την προστασία του del Monte, ο Caravaggio εξελίχθηκε σημαντικά και φιλοτέχνησε θρησκευτικούς πίνακες μεγάλης αξίας. Ο ίδιος απέδωσε γνωστά βιβλικά θέματα με ένα τρόπο που απείχε από τα καθιερωμένα πρότυπα της εποχής, θυμίζοντας συχνά σκηνές της καθημερινότητας. Πιθανώς χάρη στις καλές γνωριμίες του καρδινάλιου del Monte, ο Caravaggio στις 23 Ιουλίου 1599 υπέγραψε συμβόλαιο για την πρώτη δημόσια παραγγελία του, την διακόσμηση του παρεκκλησίου Contarelli της εκκλησίας του Αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων (San Luigi dei Francesi) στη Ρώμη. Σύντομα θα ακολουθήσουν και άλλες θρησκευτικές παραγγελίες, καθώς στις 24 Σεπτεμβρίου 1600 ο Caravaggio ανέλαβε να

²⁶ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.41.

²⁷ John F. Moffitt, *Caravaggio in context. Learned naturalism and Renaissance humanism*, London 2004, σ. 29.

διακοσμήσει το παρεκκλήσιο Cerasi στην εκκλησία Santa Maria del Popolo.²⁸

Ακολούθησαν χρόνια έντονης δραστηριότητας για τον ζωγράφο, κατά τα οποία ήρθε σε επαφή με όλες σχεδόν τις σημαντικότερες οικογένειες της Ρώμης, ενώ οι αναθέσεις έργων σε παρεκκλήσια δεν σταμάτησαν. Από το 1601 περίπου ο Caravaggio ζούσε στην κατοικία του Καρδινάλιου Girolamo Mattei (1547 - 1603). Ο καρδινάλιος Girolamo και ο αδερφός του Ciriaco Mattei (1485-1614) υπήρξαν μεγάλοι πάτρωνες του Caravaggio.²⁹ Για τους Mattei φιλοτέχνησε μια σειρά σημαντικών θρησκευτικών έργων, κυρίως με θέματα της ζωής του Χριστού. Ο Caravaggio ζωγράφισε και ορισμένους πίνακες για τον Vincenzo Giustiniani (1564 – 1637), σημαντικό συλλέκτη της εποχής, ο οποίος απέκτησε πολλά έργα του Caravaggio για την πλούσια συλλογή του. Επίσης, παραγγέλεις έλαβε και από την οικογένεια Barberini, ειδικά από τον καρδινάλιο Scipione Borghese (1577 – 1633).

Η καλλιτεχνική πορεία του Caravaggio ήταν άρρηκτα συνυφασμένη με την ιδιωτική του ζωή, η οποία γινόταν πιο περίπλοκη εξαιτίας της βίαιης συμπεριφοράς του. Λογομαχούσε συχνά με φίλους και συναδέλφους του, με αποτέλεσμα το όνομά του να εμπλέκεται σε αρκετές δικαστικές υποθέσεις και οι συλλήψεις του από την αστυνομία της Ρώμης ήταν σύνηθες φαινόμενο, όπως καταγράφονται σε εμπεριστατωμένα έγγραφα της εποχής που έχουν διασωθεί. Στις 6 Αυγούστου του 1605, η παρουσία του Caravaggio καταγράφεται στην Γένοβα, όπου αναζήτησε καταφύγιο έπειτα από μια φιλονικία.³⁰

²⁸ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σσ. 11-12.

²⁹ Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006, σ. 26.

³⁰ Oliver Banks, *Η μανία με τον Καραβάτσο*, μτφρ. Ανδρέα Αποστολίδη, Αθήνα 1990, σσ. 317-38.

Στις 28 Μαΐου 1606, ο Caravaggio διέπραξε το σοβαρότερο παράπτωμα, καθώς σκότωσε έναν νέο ισχυρής κοινωνικής τάξης ονόματι Ranuccio Tomassoni. Ο ζωγράφος εξορίστηκε μόνιμα από την παπική πόλη και καταδικάστηκε σε θάνατο. Αναγκάστηκε να φύγει από την Ρώμη και άρχισε έτσι μια περίοδος περιπλάνησης σε διάφορες πόλεις μέχρι και τον θάνατό του. Τον Οκτώβριο του 1606 ο Caravaggio κατέφυγε στη Νάπολη, όπου η φήμη του είχε ήδη εξαπλωθεί και το ταλέντο του είχε καθιερωθεί. Σύντομα ανέλαβε πολλές σημαντικές παραγγελίες από ιδιώτες και θρησκευτικούς φορείς, και τα έργα του εμφανίζουν μια πιο έντονη δυναμική από τα έργα της Ρώμης.

Τον Ιούλιο του 1607 ο Caravaggio έφτασε στην Μάλτα, έδρα του θρησκευτικού Τάγματος του Αγίου Ιωάννη της Ιερουσαλήμ, πιθανότατα με μια γαλέρα υπό την διοίκηση του Fabrizio Sforza Colonna, γιου της μαρκησίας Constanza Colonna. Πρώιμες πηγές υπογραμμίζουν τη φιλοδοξία του ζωγράφου να αποκτήσει τον τίτλο του ιππότη, προκειμένου να ξεφύγει από την ποινή του. Στις 14 Ιουλίου 1608 ο Caravaggio έγινε δεκτός στο Τάγμα των Ιπποτών του Αγίου Ιωάννη, πιθανότατα χάρι στην πίεση που άσκησαν τα εξέχοντα μέλη της αριστοκρατίας στο πλαίσιο του Τάγματος, που υπήρξαν και παραγγελιοδότες του, όπως ο Μεγάλος Μάγιστρος Alof de Wignacourt (1547 – 1622).³¹

Ο Caravaggio έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης και γύρω του είχε δημιουργηθεί ένας κύκλος υποστηρικτών. Παρά τις ευγενείς προθέσεις του και ένα πολλά υποσχόμενο νέο ξεκίνημα, η παραμονή του Caravaggio στη Μάλτα ήταν προορισμένη να τελειώσει άδοξα, καθώς εντελώς ξαφνικά ενεπλάκη σε φιλονικία με έναν άλλο ιππότη και φυλακίστηκε στο Φρούριο του Αγίου Αγγέλου, στο κέντρο του Μεγάλου Λιμανιού της

³¹ Keith Sciberras, «'Due persone à lui ben viste': The Identity of Caravaggio's Companion as a Knight of Magistral Obedience», *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1222, Jan., 2005, σ. 38.

Μάλτας, για το μεγαλύτερο μέρος του Σεπτεμβρίου του 1608. Τελικά, ο ίδιος στις 6 Οκτωβρίου 1608 απέδρασε, προφανώς με κάποια βοήθεια, και εγκατέλειψε το νησί. Τον Δεκέμβριο του 1608, ο καλλιτέχνης εκδιώχθηκε από το τάγμα, χαρακτηριζόμενος «διεφθαρμένος και ρυπαρός» (*putridum et foetidum*), με την τελετή αποβολής του να πραγματοποιείται ερήμην του στο Ορατόριο του συγκαθηδρικού ναού του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή στη Βαλέτα.³²

Μετά την δραπέτευσή του ο Caravaggio έφτασε στην Σικελία, αρχικά στις Συρακούσες και αργότερα στη Μεσίνα. Στις Συρακούσες συνάντησε τον ζωγράφο και φίλο του από τα χρόνια της διαμονής στη Ρώμη, τον Mario Minniti (1577 – 1640), και χάρη στην μεσολάβησή του ο Caravaggio εξασφάλισε σημαντικές παραγγελίες με υψηλές απολαβές, ενώ στις 6 Δεκεμβρίου ο ζωγράφος βρέθηκε στην Μεσίνα και φιλοτέχνησε αξιόλογα θρησκευτικά έργα.³³ Στα τέλη του καλοκαιριού του 1609 κατέφυγε στο Παλέρμο και μετά βρέθηκε ξανά στην Νάπολη, όπου παρέμεινε μέχρι το καλοκαίρι του 1610.³⁴

Η επιθυμία του να επιστρέψει στην Ρώμη και να λάβει παπική χάρη τον οδήγησε πιθανότατα να επιβιβαστεί σε μια φελούκα στις αρχές Ιουλίου του 1610. Δεν είχε φτάσει ακόμα η επίσημη ανακοίνωση της απονομής χάριτος του Πάπα Παύλου Ε' και γι' αυτό δεν θα ήταν φρόνιμο να φτάσει απευθείας στις ακτές του Παπικού Κράτους. Έτσι ξεκίνησε για ένα λιμάνι του Μεγάλου Δουκάτου της Τοσκάνης, που κατείχαν οι Ισπανοί, το Porto Ercole.³⁵

³² Sciberras Keith, «Frater Michael Angelus in Tumultu': The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta», *The Burlington Magazine*, Vol. 144, No. 1189, Apr., 2002, σσ. 231-232.

³³ Maurizio Calvesi, *Le realta del Caravaggio*, Torino 1990, σ.135.

³⁴ Micheal Fried, *The moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σ.221.

³⁵ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σ.178.

Οι προφυλάξεις του όμως δεν ήταν αρκετές, καθώς μόλις έφτασε τον συνέλαβαν και τον φυλάκισαν από λάθος των αρχών. Μετά την αποφυλάκισή του ο ζωγράφος, έχοντας χάσει τα υπάρχοντα του, υποχρεώθηκε να καλύψει την απόσταση με τα πόδια μέχρι τον τελικό του προορισμό. Εκεί αρρώστησε βαριά καθώς είχε προσβληθεί από κακοήθη πυρετό, ενώ άλλες πηγές αναφέρουν πως δεν είχε θεραπευτεί πλήρως από σοβαρά τραύματα από επίθεση που δέχτηκε στη Νάπολη, ή πως δολοφονήθηκε.³⁶ Οποιαδήποτε κι αν ήταν η αιτία, ο Caravaggio πέθανε στις 18 Ιουλίου 1610 στο νοσοκομείο της Santa Maria Ausiliatrice στο Porto Ercole.³⁷

³⁶ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.86.

³⁷ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 27.

Τα στάδια της καλλιτεχνικής διαμόρφωσης του Caravaggio

Στη Λομβαρδία, γενέτειρα του Caravaggio, στα τέλη του 16ου αιώνα είχε διαμορφωθεί ένα πιο ελεύθερο ύφος ζωγραφικής σε αντίθεση με τον Μανιερισμό που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στην υπόλοιπη Ιταλία, που βασιζόταν περισσότερο στην απεικόνιση της πραγματικότητας και που αποτέλεσε πρόωμη επιρροή στην καλλιτεχνική πορεία του Caravaggio.³⁸

Ένας έντονος ρεαλισμός, το παιχνίδι ανάμεσα στο φως και στη σκιά και η ριζοσπαστική ερμηνεία του κοσμικού και ιερού θρησκευτικού θέματος είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα που μπορούν να εντοπιστούν στα έργα Λομβαρδών καλλιτεχνών, όπως του Giovanni Gerolamo Savoldo (1480-1548), Alessandro Bonvicino (1498-1554), γνωστού ως Moretto, και των αδελφών Campi, Antonio (1523-87) και Vincenzo (1530-91). Οι τελευταίοι δραστηριοποιούνταν στο Μιλάνο κατά την διάρκεια των νεανικών χρόνων του Caravaggio. Ειδικά, οι εικόνες βωμού του Antonio Campi για εκκλησίες του Μιλάνου, που χρονολογούνται μεταξύ 1571 και 1584, θέτουν ένα άμεσο παράδειγμα δραματικής χρήσης του φωτός, όπως στο έργο του *Η αυτοκράτειρα Faustina επισκέπτεται την Αγία Αικατερίνη στη φυλακή* (εικ.2), όπου η ιστορία διαδραματίζεται σε ένα σκοτεινό εσωτερικό από το οποίο αναδύονται σκιώδεις μορφές που φωτίζονται επιλεκτικά από μια εσωτερική πηγή φωτός.³⁹

³⁸ Με τον όρο Μανιερισμός ορίζεται το 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. S.J. Freedberg, *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge 1983, σ.10.

³⁹ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σσ. 24-27.

Από τις διαθέσιμες πρώιμες πηγές γνωρίζουμε πολύ λίγα πράγματα για την πρώτη περίοδο ζωγραφικής μαθητείας του Caravaggio. Ένα πολύτιμο έγγραφο που ανακαλύφθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα μας γνωστοποιεί την ακριβή ημερομηνία εισόδου του στο εργαστήριο ενός καταξιωμένου καλλιτέχνη από το Μιλάνο, του Simone Peterzano (περ. 1535–1599). Πράγματι, το συμβόλαιο με το οποίο ο δεκατριάχρονος Caravaggio πήγε να μείνει και να εργαστεί εκεί χρονολογείται στις 16 Απριλίου 1584. Κατά την περίοδο της μαθητείας του εκεί, ο πάπας Σίξτος Ε΄ (1521 – 1590), κυβερνούσε την Ρώμη και η Αντιμεταρρύθμιση ήταν σε πλήρη εξέλιξη. Το Δουκάτο του Μιλάνου, που βρισκόταν υπό ισπανική κατοχή, ήταν κέντρο θρησκευτικής αλλά και καλλιτεχνικής αντίδρασης.⁴⁰

Ο Caravaggio παρέμεινε στο εργαστήριο του Peterzano τουλάχιστον τέσσερα ή ίσως και έξι χρόνια, σύμφωνα με τον βιογράφο του Giulio Mancini, μαθαίνοντας να ετοιμάζει τα χρώματα, πιθανόν να σχεδιάζει και να ζωγραφίζει με την τεχνική της τοιχογραφίας, και επίσης μελετώντας ανατομία και προοπτική.

Παρά το γεγονός ότι δεν διαθέτουμε αναφορές σε συγκεκριμένα έργα που φιλοτέχνησε σε νεαρή ηλικία κατά την περίοδο της μαθητείας του, η εκπαίδευσή του και εν γένει η πνευματική κίνηση στο Μιλάνο θα πρέπει να είχαν καθοριστική επίδραση στη διαμόρφωση της τέχνης του. Ο Caravaggio αφομοίωσε πλήρως την εικαστική παράδοση της Λομβαρδίας, ακολουθώντας το παράδειγμα καλλιτεχνών της εποχής, με κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής τους την έμπνευση από την καθημερινότητα και τη χρήση του φωτός με έναν πρωτοποριακό τρόπο, μέχρι τις βενετσιάνικες επιρροές που είχε διδαχτεί και αφομοιώσει ο δάσκαλός του, Simone Peterzano, ενώ δεν μπορούν να αποκλειστούν και

⁴⁰ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σ. 13.

επιρροές από τον Giorgione (1478 – 1510) και τον Tiziano (περ. 1485/90 – 1576).⁴¹

Ο Caravaggio, έχοντας ήδη αποκτήσει σημαντική εμπειρία στο εργαστήριο του Peterzano, κατέφυγε στην Ρώμη το φθινόπωρο του 1592, στην καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ιταλίας, για να βρει την τύχη του. Σύμφωνα με τους πρώιμους βιογράφους του, Baglione και Bellori, ο ζωγράφος τον πρώτο καιρό εκεί ζούσε σε κατάσταση ανέχειας, χωρίς στέγη και τροφή. Προφανώς στην αρχή, όπως, άλλωστε, όλοι οι νέοι καλλιτέχνες που κατέφθαναν στην πόλη σε αναζήτηση εργασίας και προστασίας, ο Caravaggio συνάντησε δυσκολίες προσαρμογής και αποδοχής από το καλλιτεχνικό περιβάλλον. Οι πίνακές του δεν ανταποκρίνονταν στην κυρίαρχη τάση εκείνης της περιόδου, που ήταν ο Μανιερισμός, και θεωρείται μάλλον απίθανο να έβρισκαν αγοραστές.

Σύμφωνα με τον Baglione αρχικά εργάστηκε σε κάποια εργαστήρια και άρχισε να χρησιμοποιεί την εμπειρία που είχε αποκομίσει από την Λομβαρδία. Πιθανότατα κατά το δεύτερο μισό του 1593 ο ζωγράφος συνάντησε τον Giuseppe Cesari (1568 – 1640), τον επονομαζόμενο Cavaliere d'Arpino και εργάστηκε στο εργαστήριό του. Η κύρια έμφαση στην εκπαίδευσή του δόθηκε στα ταπεινά είδη ζωγραφικής, για εκείνη την εποχή, της προσωπογραφίας και της νεκρής φύσης, αποδοσμένα με νατουραλιστικές λεπτομέρειες.

Κατά την παραμονή του εκεί ο νεαρός ζωγράφος φιλοτέχνησε ορισμένες εξαιρετικές συνθέσεις. Ξεχωρίζουν έργα όπως *Αγόρι με καλάθι φρούτων* (εικ.3), *Αγόρι που το δαγκώνει σαύρα* (εικ.4) κ.ά. Οι ημίσωμες μορφές νεαρών μοντέλων, αγοριών με ανδρόγυνα χαρακτηριστικά, χαρακτηρίζονται από μεγάλη εκφραστική ένταση ενώ η νεκρή φύση

⁴¹ John F. Moffitt, *Caravaggio in context. Learned naturalism and Renaissance humanism*, London 2004, σ.34.

που τις συνοδεύει χαρακτηρίζεται από πλούσια χρώματα. Στα έργα αυτά η λεπτομέρεια παίρνει αξία αυτόνομη και ο Caravaggio ανοίγει ένα κεφάλαιο στη ζωγραφική του με το θέμα της νεκρής φύσης, που μπορεί να αντιπαραβληθεί με τη φλαμανδική και βόρειο ευρωπαϊκή παράδοση.⁴²

Ο Caravaggio άφησε το εργαστήριο του Cavaliere d'Arpino το 1595, οπότε και η ζωή του πήρε απρόσμενη τροπή, όταν συνάντησε τον καρδινάλιο Francesco Maria del Monte (1549 - 1627). Τα έργα που είχε φιλοτεχνήσει μέχρι τότε τράβηξαν την προσοχή του καρδινάλιου και, σύμφωνα με την μαρτυρία του Baglione, ο τελευταίος, εξαιτίας της μεγάλης αγάπης του για την τέχνη, κάλεσε τον Caravaggio να μείνει μαζί του στην πολυτελή κατοικία του.

Κατά την περίοδο της παραμονής του στην αριστοκρατική οικία του καρδινάλιου del Monte ο Caravaggio, πάντα πιστός στις νατουραλιστικές αρχές, ανέπτυξε ένα μοναδικό ύφος, που αποτελούσε μια συγχώνευση της βενετικής και λομβαρδικής παράδοσης της ζωγραφικής και μιας προσωπικής σύγχρονης οπτικής του κόσμου. Ταυτόχρονα, εμπλούτισε τη θεματολογία του. Στις συνθέσεις που φιλοτέχνησε την περίοδο αυτή, από το 1595 έως το 1600, απεικονίζονται λαϊκοί χαρακτήρες, όπως χειρομάντισσες (εικ.5), χαρτοκλέφτες (εικ.6) αλλά και μουσικοί (εικ.7). Ειδικά η τελευταία κατηγορία αντικατοπτρίζει την έκθεσή του ζωγράφου στις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του Del Monte και του καλλιεργημένου κύκλου του.⁴³

Όλα τα θέματα που επιλέγει να απεικονίσει έχουν κάτι το πρωτότυπο. Χρησιμοποιώντας φωτεινά και ζωηρά χρώματα, κατά τα πρότυπα της λομβαρδικής παράδοσης, ο Caravaggio πειραματίζεται στην απεικόνιση

⁴² Dorian Comerlati – Παρασκευής Αδαμοπούλου (επιμ.), *Καραβάτζιο και 17ος αιώνας*, Μιλάνο 2006. σ.13.

⁴³ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ. 27.

ημίσωμων μορφών σε μια αφηγηματική σκηνή, στην οποία τα πρόσωπα δεν είναι απομονωμένα ή, στην καλύτερη περίπτωση, είναι πλαισιωμένα από κάποια νεκρή φύση, όπως στα πρώτα του έργα, αλλά αναπτύσσουν σχέσεις μεταξύ τους, επικοινωνώντας μέσω των εκφράσεων και των χειρονομιών.⁴⁴

Στις πρώτες του θρησκευτικές συνθέσεις, ο Caravaggio εγκαταλείπει τις ημίσωμες μορφές και περνάει στο πρώτο θρησκευτικό του έργο με αφηγηματικό χαρακτήρα, στην *Ανάπαυση κατά την φυγή στην Αίγυπτο* (εικ.8). Το φως αφήνει να διαφανεί η βαθιά και ώριμη γνώση των έργων της Βενετίας και της Λομβαρδίας, τα οποία ίσως είχε μελετήσει πριν την άφιξή του στη Ρώμη. Είναι χαρακτηριστική η προσήλωση του ζωγράφου στη φυσική πραγματικότητα, καθώς οι μορφές έχουν ζωγραφιστεί με την βοήθεια μοντέλων, η απόδοση των σωμάτων είναι νατουραλιστική, η μελέτη του φωτισμού επιδιώκει να αποδώσει τα σώματα, τα πρόσωπα και τα υλικά με ευκρίνεια και καθαρότητα.

Ο καρδινάλιος del Monte αποτέλεσε τον πιο ιδανικό προστάτη, καθώς ευφυής και φιλοπερίεργος, έφερε τον ζωγράφο σε επαφή με το περιβάλλον των σημαντικότερων συλλεκτών της Ρώμης και εν συνεχεία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάθεση των σπουδαιότερων έργων που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης στα τέλη του 16ου αιώνα, όπου πριν ακόμη συμπληρώσει τα 30 του χρόνια, ήταν ήδη αναγνωρισμένος ως φημισμένος ζωγράφος και αναλάμβανε συχνά παραγγελίες, τόσο από ιδιώτες όσο και από την εκκλησία.⁴⁵

Το μόνο που έλειπε στον Caravaggio ήταν η επικύρωση της τέχνης του μέσω ενός έργου που να μπορεί να θαυμάσει το κοινό στο βωμό μιας εκκλησίας. Αυτό συνέβη με τους τρεις πίνακες μεγάλων διαστάσεων που

⁴⁴ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σσ. 36-37.

⁴⁵ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.27.

φιλοτέχνησε για το παρεκκλήσιο Contarelli στον Άγιο Λουδοβίκο των Γάλλων (San Luigi dei Francesi) το διάστημα 1599-1600, με θέματα παρμένα από την ζωή του Αγίου Ματθαίου. Τα έργα αυτά - η *Κλήση του Αγίου Ματθαίου* (εικ.9), το *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* (εικ.10) και ο *Άγιος Ματθαίος και ο άγγελος* (εικ.11) - αποτέλεσαν τομή για την καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Caravaggio καθώς με αυτά ο νατουραλισμός του ζωγράφου, σήμα κατατεθέν της τέχνης του, άρχισε να εισδύει στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ρώμης.⁴⁶

Στα έργα του παρεκκλησίου Contarelli, ο Caravaggio έχοντας ήδη πειραματιστεί με τη φωτοσκίαση σε πρώιμα θρησκευτικά του έργα, όπως στην *Αγία Αικατερίνη της Αλεξάνδρειας* (εικ.12), που φιλοτέχνησε για τον Del Monte, αποδίδει τις σκιές πιο βαθιές και δυναμικές, και μέσω αυτών ακινητοποιεί τους χαρακτήρες και καθορίζει τη στάση τους. Ειδικά στο *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου*, αποφάσισε να μεγαλώσει την κλίμακα των μορφών ώστε να αποκτήσουν φυσικό μέγεθος, αλλά και να μειώσει τον αριθμό τους.

Από το 1600 και μετά το μεγαλύτερο μέρος της δραστηριότητας του Caravaggio αφιερώθηκε στη θρησκευτική ζωγραφική, οπότε και παρατηρούνται πολύ σημαντικές αλλαγές στην τέχνη του. Όσον αφορά την αλλαγή που συντελείται στη θεματολογία του ζωγράφου πρέπει να ερμηνευτεί αναμφισβήτητα ως αντανάκλαση της επίδρασης των νέων του συναναστροφών, καθώς από το 1601 ο ζωγράφος δεν διέμενε πια στην κατοικία του Del Monte, αλλά στο μέγαρο του καρδινάλιου Girolamo Mattei, όπου ζούσε με τους επίσης φιλότεχνους αδελφούς του.

Η πατρωνία των Mattei ήταν σημαντική για τον Caravaggio και συνέβη κατά τη διάρκεια της πιο παραγωγικής περιόδου της ρωμαϊκής καριέρας

⁴⁶ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ. 19.

του. Κατά το διάστημα αυτό είναι αξιοσημείωτο το συμβόλαιο που υπέγραψε ο Caravaggio στις 24 Σεπτεμβρίου του 1600 και με το οποίο δεσμευόταν να ζωγραφίσει δύο έργα για τους πλευρικούς τοίχους του παρεκκλησίου Cerasi στη Santa Maria del Popolo, στη Ρώμη. Για τα έργα αυτά, την *Μεταστροφή του Αγίου Παύλου* (εικ.13) και την *Σταύρωση του Αγίου Πέτρου* (εικ.14), ο Caravaggio χαρακτηρίστηκε «κορυφαίος ζωγράφος της πόλης» (*egregious in urbe Pictor*), επιβεβαιώνοντας τη φήμη που είχε κερδίσει με τους πίνακες του παρεκκλησίου Contarelli στον ναό San Luigi dei Francesi.⁴⁷

Χάρη στους παραπάνω εντυπωσιακούς πίνακες ο Caravaggio κέρδισε τον θαυμασμό άλλων πατρώνων και δέχτηκε νέες παραγγελίες, στις οποίες υπερίσχυαν τα θρησκευτικά θέματα, και εν μέρει αυτά που σχετίζονταν με την ζωή του Χριστού, ειδικά τα Πάθη του. Ο Caravaggio απέδωσε τα θρησκευτικά αυτά θέματα ως εικόνες καθημερινότητας, που εκτυλίσσονται σε φυσικό περιβάλλον, προκειμένου να αποδώσει τη σχέση ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο.

Τα χρόνια που ακολούθησαν η πορεία του Caravaggio χαρακτηρίστηκε από σημαντικές αναθέσεις έργων, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά και από βίαια επεισόδια στους δρόμους της Ρώμης που οδηγούσαν σε δίκες. Μεταξύ αυτών, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι καταθέσεις στην δίκη που υποκίνησε εναντίον του Caravaggio, ο Baglione το 1603, με την κατηγορία της δυσφήμισης αλλά και της καλλιτεχνικής ανεπάρκειας. Σε αυτό το διάστημα, μεταξύ 1603 - 1606, αφαιρέθηκαν επίσης ορισμένα έργα του από βωμούς εκκλησιών είτε γιατί τα απέρριπταν οι

⁴⁷ Denis Mahon, «Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised», *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 580, Jul., 1951, σσ. 226-28.

παραγγελιοδότες τους είτε γιατί δέχονταν αποδοκιμαστικά σχόλια εξαιτίας της «ανίερης» εικονογράφησης τους.⁴⁸

Στην τελευταία φάση της καλλιτεχνικής του διαδρομής, ανάμεσα στη Νάπολη, τη Μάλτα, τη Σικελία και ξανά την Νάπολη, κυριαρχούν θρησκευτικές συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από μια αίσθηση δραματικότητας, με φόντο τον ταραχώδη βίο του, γεμάτο δίκες, καταδίκες και αποδράσεις. Τα χρόνια αυτά η ζωγραφική του ανανεώνεται.

Τώρα τα έργα του χαρακτηρίζονται από την τοποθέτηση των μορφών σε μεγάλους άδειους χώρους, ακριβώς το αντίθετο από ότι συνέβαινε στα πρώτα έργα του ζωγράφου, όταν η δράση μεταφερόταν σε πρώτο πλάνο, σε άμεση σχέση με τον παρατηρητή. Στους μεγαλύτερους πίνακές του, οι εικόνες καταλαμβάνουν λιγότερο τον χώρο της εικόνας και συχνά περιορίζονται στο κατώτατο μισό του καμβά, όπως συμβαίνει στον *Αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (εικ.15) στο Ορατόριο του Συγκαθεδρικό Ναό του Αγίου Ιωάννη στη Βαλέτα και στην *Ταφή της Αγίας Λουκίας* (εικ.16) στον ναό Santa Lucia alla Badia στις Συρακούσες, έργα που φιλοτέχνησε το 1608. Η χρωματική παλέτα του Caravaggio, επίσης άλλαξε, και έγινε πιο σκοτεινή, ενώ σταδιακά έπαψε να χρησιμοποιεί ζωντανά μοντέλα όπως στα πρώιμα έργα του, αλλά ζωγράφιζε από μνήμης.⁴⁹

Τέλος, ο Caravaggio στα τελευταία έργα του εγκατέλειψε τις πολύτιμες ρεαλιστικές λεπτομέρειες που ζωγράφιζε στα νεανικά του έργα. Τώρα συνέθετε τη σκηνή γύρω από τα πρόσωπα και τα ουσιώδη αντικείμενα,

⁴⁸ Η *Παναγία του Λορέτο* ή *Παναγία των Προσκυνητών στον Άγιο Αυγουστίνο*, η *Παναγία με το Βρέφος και την Αγία Άννα* ή *Η Παναγία με το φίδι* για το βωμό του Αγίου Πέτρου Dei Palafrenieri και η *Κοίμηση της Θεοτόκου* από τη Santa Maria della Scala. Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σσ.187-88.

⁴⁹ Silvia Cassani Silvia-Maria Sapio (επιμ.), *Caravaggio. The Final Years*, Napoli 2005, σ.43.

και επικέντρωνε την προσοχή του και την προσοχή του θεατή στα συναισθήματα, και στις πράξεις των προσώπων. Τώρα κυριαρχούν περισσότερο η απεικόνιση συναισθημάτων και παθών μαζί με μια εσωτερικότητα, πιθανόν, όπως υποστηρίζεται από ορισμένους μελετητές, γιατί η τέχνη του συνυφαίνεται με την ταραχώδη ζωή του.⁵⁰

Η σύγκριση ανάμεσα σε ένα πρώιμο ρωμαϊκό έργο του και σε ένα ύστερο ρωμαϊκό δίνει το μέτρο της εκπληκτικής καλλιτεχνικής εξέλιξης του Caravaggio. Αν είχαμε μόνο τις πρώτες του και τις τελευταίες του δημιουργίες, θα ήταν δύσκολο να πούμε ότι είναι από το ίδιο χέρι. Σε κάποιο βαθμό, βέβαια, αυτό ισχύει για το έργο κάθε μεγάλου ζωγράφου, αλλά η περίπτωση του Caravaggio είναι αξιοσημείωτη, καθώς ολόκληρη η καλλιτεχνική εξέλιξή του σημειώθηκε μέσα σε δεκαοκτώ χρόνια περίπου.⁵¹

⁵⁰ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.11.

⁵¹ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ.19.

Ο ρεαλισμός στο ζωγραφικό έργο του Caravaggio

Ο ρεαλισμός ή ο νατουραλισμός⁵² αποτελεί το κεντρικό ζήτημα στην τέχνη του Caravaggio. Η αδιάκοπη αφοσίωση του σε αυτό το ζωγραφικό ύφος αναγνωρίστηκε από τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς της εποχής του από την αρχή της καριέρας του. Οι σύγχρονοί του βιογράφοι αλλά και συγγραφείς του 17ου αιώνα, με εμμονή θα λέγαμε περιέγραφαν τον νατουραλισμό του, καθώς θεωρούσαν ότι ζωγράφιζε απευθείας μόνο από τη ζωή και ότι μιμείται απόλυτα την φύση.⁵³ Οι ίδιοι είχαν συλλάβει με σαφήνεια την νατουραλιστική μέθοδο του ζωγράφου, και από τις

⁵² Ο όρος ρεαλισμός ή νατουραλισμός χρησιμοποιείται γενικά για την τέχνη που αποδίδει τα φυσικά αντικείμενα όπως ακριβώς είναι δηλώνοντας την τάση να αντιγράφουν οι καλλιτέχνες πιστά τη φύση, ανεξαρτήτως του αν είναι όμορφη ή άσχημη. Χρησιμοποιείται στην τέχνη όποτε εμφανίζονται αυτά τα χαρακτηριστικά (για παράδειγμα, στον Caravaggio), αλλά παίρνει διαστάσεις καλλιτεχνικού κινήματος το 19ο αιώνα. Από τα τέλη του 16ου αιώνα υπήρχαν τρεις κύριοι τύποι ρεαλισμού: ο πρώτος που συνδέεται με την ισπανική γλυπτική (ξυλόγλυπτο και ζωγραφισμένο ξύλο), ο δεύτερος με την ζωγραφική του Caravaggio, και ο τρίτος με την ολλανδική ζωγραφική. Michael Kitson, *The Age of Baroque*, London 1966, σ. 99.

⁵³ Ο Giovanni Pietro Bellori το 1672 ισχυρίστηκε :«[...] ποτέ δεν έκανε μια πινελιά εξ ολοκλήρου δικιά του, αλλά μάλλον ήταν παρμένη από την φύση». Επίσης, «Το χαρακτηριστικό αυτό της τέχνης του Caravaggio, να αποδίδει ρεαλιστικά τα θέματά του, ήταν άξιο σύγκρισης με εκείνο των καλλιτεχνών που αναφέρονται από τους αρχαίους συγγραφείς, όπως του γλύπτη Δημήτριου ο οποίος, μελέτησε τόσο τη φυσική αναπαράσταση, που τέρπονταν περισσότερο από τη μίμηση παρά από την ομορφιά των πραγμάτων». Ο Karel van Mander (1548-1606) το 1604 ανέφερε ότι ο Caravaggio έκρινε ότι « όλη η τέχνη δεν είναι παρά ασήμαντης αξίας, έργο μικρών παιδιών, στιδήποτε και αν είναι ή απ' οποιονδήποτε και αν έγινε, εκτός αν γίνεται εκ του φυσικού, και δεν μας μένει τίποτα άλλο από το να ακολουθήσουμε τη φύση». Από την άλλη Francesco Scannelli (1616 – 1663), γιατρός και ερασιτέχνης ζωγράφος, όπως ο Mancini, στο έργο του *Il microcosmo della pittura* (1657) ισχυρίστηκε πως ο Caravaggio «Ζωγράφιζε από την φύση[...] ξεκίνησε με απομιμήσεις λουλουδιών και φρούτων [...]και τελικά [...]έφτασε να ζωγραφίζει κανονικές μορφές». Ο ιστορικός της τέχνης και ζωγράφος Joachim von Sandrart (1606 – 1688) στον Βίο του Caravaggio στο έργο του *Zweiten Buch des Zweiten Teiles* (Νυρεμβέργη, 1675) υποστήριξε : «Ο Caravaggio περιφρόνησε στιδήποτε δεν έχει να κάνει με την φύση, γιατί τίποτα δεν θα μπορούσε να είναι καλύτερο από την πλησιέστερη απομίμηση της φύσης». Τέλος ο Francesco Susinno (1670 – 1739) στο έργο του *Le vite de' pittori messinesi* (1724) αναφέρει ότι, «Η χαμηλή του εκτίμηση για την αρχαία γλυπτική τον εμπόδιζε να είναι κάτι περισσότερο από απλός φυσιολάτρης και νατουραλιστής». Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006, σσ.167-68.

δηλώσεις του ίδιου του Caravaggio, όπως αυτές καταγράφηκαν στα πρακτικά της δίκης του 1603.

Τον Αύγουστο του 1603 ο ζωγράφος κατηγορήθηκε, μαζί με ορισμένους φίλους του, για δυσφήμιση από τον Baglione και φυλακίστηκε στην διαβόητη φυλακή της Ρώμης, Tordi Nona, στις 11 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους. Χάρη στην υποστήριξη των ισχυρών φίλων του, ο Caravaggio κατάφερε να αθωωθεί, όμως η κατάθεσή του στο δικαστήριο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί σπάνια μαρτυρία των καλλιτεχνικών πεποιθήσεων του Caravaggio. Ο ίδιος χαρακτηριστικά δήλωσε πως «στη ζωγραφική, ικανός θεωρείται αυτός που ξέρει να ζωγραφίζει καλά και να μιμείται τη φύση» (*depinger bene et imitar bene le cose naturali*) φέροντας ως παράδειγμα ζωγράφων τον Giuseppe Cesari (1568 – 1640) και Federico Zuccari (περ.1540/1541 – 1609).⁵⁴

Σύμφωνα με την Mina Gregori η δήλωση αυτή αποκαλύπτει ότι η φιλοσοφία του Caravaggio στην ζωγραφική ήταν η μίμηση της ακατέργαστης ομορφιάς της φύσης, αλλά και της αλήθειας, χωρίς ωραιοποίηση ή συγκάλυψη. Με το σκεπτικό αυτό ο Caravaggio πρέπει να θεωρηθεί ο πρώτος σημαντικός εκφραστής της τέχνης του ευρωπαϊκού νατουραλισμού.⁵⁵ Με ανάλογο τρόπο ερμηνεύει αυτή την δήλωση του ζωγράφου και ο Claudio Strinati, ο οποίος του απέδωσε τον τίτλο του πατέρα του σύγχρονου νατουραλισμού και του αναγνώρισε την ικανότητά του να βλέπει την πραγματικότητα άμεσα. Επιπρόσθετα, η δήλωση αυτή για τον Strinati μπορεί να σημαίνει ότι δεν έχει σημασία για τον Caravaggio τι θα ζωγραφίσει: όλα είναι ίσα στο επίπεδο της απεικόνισης και ένας αληθινός ζωγράφος οφείλει να είναι αδιάφορος

⁵⁴ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ.161.

⁵⁵ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ.17.

σχετικά με αυτό που απεικονίζει, είτε είναι ένα απλό αντικείμενο είτε είναι μια ανθρώπινη μορφή.⁵⁶

Από την άλλη μεριά, σύμφωνα με την Puglisi, η μαρτυρία του στο δικαστήριο δεν μπορεί απλώς να θεωρηθεί ως μια δήλωση της καλλιτεχνικής φιλοσοφίας του να αποδίδει τα πράγματα όπως είναι στην φύση, διότι σε ένα ποινικό δικαστήριο ενώπιον της εξεταστικής αρχής η κάθε λέξη του υπολογιζόταν για να ενισχύσει τη δική του υπεράσπιση. Έτσι, αν και ο ορισμός του για έναν καλό ζωγράφο είναι πειστικός, δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν πίστευε πραγματικά ότι ο Cesari και ο Zuccari ταιριάζουν με αυτόν τον ορισμό, όπως ισχυριζόταν, ή απλά φρόντισε να αποκαταστήσει την σχέση του μαζί τους καθώς τον ανταγωνίζονταν εκείνη την εποχή.⁵⁷

Ο έντονος ρεαλισμός του Caravaggio ήταν αποτέλεσμα του νατουραλισμού που κυριαρχούσε στην τέχνη της ζωγραφικής στην Λομβαρδία, γενέτειρα του καλλιτέχνη. Η προδιάθεση του Caravaggio στον νατουραλισμό, είναι ήδη εμφανής στα νεανικά του έργα με σκηνές της καθημερινής ζωής (εικ.5,6).⁵⁸

Τα πρώιμα έργα του Caravaggio αποκαλύπτουν μια ρηξικέλευθη καλλιτεχνική προσέγγιση που απορρίπτει τον Μανιερισμό αλλά και την τάση εξιδανίκευσης που χαρακτήριζε την αναγεννησιακή τέχνη, αφού το κύριο χαρακτηριστικό του ήταν το να ζωγραφίζει τις εικόνες του από τη φύση, χρησιμοποιώντας μοντέλα και να εμπνέεται από το εκάστοτε περιβάλλον στο οποίο ζούσε. Ο Caravaggio υιοθέτησε αυτόν τον τρόπο ζωγραφικής από την μαθητεία του στο Μιλάνο, κοντά στον Simone Peterzano, όπου αφομοίωσε πλήρως το ύφος των Βενετών και Λομβαρδών

⁵⁶ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 25.

⁵⁷ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.72.

⁵⁸ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σ.107.

Δασκάλων του 16ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν αντίθετοι με το εξιδανικευμένο ύφος του φλωρεντινού Μανιερισμού, ενώ το δικό τους ύφος ήταν βασισμένο στην πιστή απόδοση της φύσης, και όχι στην στείρα αντιγραφή παλαιών έργων ή Αναγεννησιακών ακαδημαϊκών προτύπων.⁵⁹

Ο Roberto Longhi για τα παραπάνω υποστήριξε ότι « στο Μιλάνο μια ομάδα ντόπιων και ξένων ζωγράφων προσπαθούσε να υπερασπιστεί την απλότητα στην τέχνη. Στα έργα αυτών των ζωγράφων οι άνθρωποι έμοιαζαν πιο προσιτοί. Διαφαινόταν επίσης μια συμπάθεια για την ταπεινή θρησκευτικότητα, [...] καθώς και ακρίβεια στην απόδοση των σκιών και των νυχτερινών σκηνών ». ⁶⁰ Ένας από τους καλλιτέχνες που έδρασαν στο Μιλάνο εκείνη την εποχή ήταν και ο Leonardo da Vinci (1452-1519), ο οποίος μελέτησε τις χειρονομίες και τις αυθόρμητες αντιδράσεις των ανθρώπων με ρεαλιστικό τρόπο προκειμένου να αποδώσει την ποικιλία και τις ιδιομορφίες τους με έναν τρόπο πολύ διαφορετικό από την εκφραστική στρυφνότητα που χαρακτήριζε συχνά τον Μανιερισμό. Αυτό αποτέλεσε από την αρχή χαρακτηριστικό στοιχείο των σκηνών και των χαρακτήρων του Caravaggio. Σίγουρα, ο Caravaggio είχε την ευκαιρία να μελετήσει τους κανόνες ζωγραφικής του Leonardo, παρατηρώντας τον *Μυστικό Δείπνο* (εικ.17) στην τραπεζαρία του μοναστηριού Santa Maria delle Grazie στο Μιλάνο.⁶¹

Άλλοι μελετητές, όπως ο Charles Dempsey, υποστηρίζουν πως η ιδιαίτερη προσωπικότητα του Caravaggio ξεχωρίζει την τέχνη του από την επίδραση του Βενετσιάνικου νατουραλισμού, που είχε λάβει στην

⁵⁹ Francesca Marini-Barbara Rose (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006, σ.11.

⁶⁰ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, σ. 22.

⁶¹ Andrea Bayer, *Painters of reality: the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New York 2004, σ.239.

αρχική εκπαίδευσή του. Ο ίδιος στηρίζεται σε αυτό καθώς οι επιρροές της βορειοϊταλικής ζωγραφικής εντοπίζονται σε περιορισμένη κλίμακα στο έργο του Caravaggio, κυρίως στα νεανικά έργα του. Η επαναστατική του αντίληψη για την απεικόνιση της πραγματικότητας προήλθε άμεσα από τις δικές του εμπειρίες από τον κόσμο. Η πραγματικότητα που απεικονίζει ο Caravaggio κυρίως στα ώριμα έργα του δεν είναι ο ουτοπικός βενετσιάνικος κόσμος, με τις πλούσιες κυρίες και κύριους να παίζουν μουσική και να μιλάνε για αγάπη στα καταπράσινα τοπία. Είναι μια πραγματικότητα όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, ως κάτι δυσάρεστο και σκληρό. Είναι η πραγματικότητα του δρόμου, όπως την βίωνε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, γεμάτη φτώχεια και βία.⁶²

Οι συνεχείς προσπάθειες του ζωγράφου να αναπαραστήσει την πραγματικότητα όπως είναι, επιδιώκοντας όχι την τελειότητα αλλά την αλήθεια, έγιναν και με τα μέσα που χρησιμοποιούσε. Οι καθρέφτες αποτελούσαν μέχρι τότε εργαλεία των καλλιτεχνών και στην απογραφή των περιουσιακών στοιχείων του Caravaggio, που έγινε το 1605, καταγράφεται ότι διέθετε δύο. Ορισμένα πρώιμα έργα του εκτελέστηκαν με τη βοήθεια καθρέφτη, όπως ο *Άρρωστος Βάκχος* (εικ.18) και οι οπτικές ενδείξεις δείχνουν ότι συνέχισε να χρησιμοποιεί καθρέφτες καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, προκειμένου να μελετήσει τα μοντέλα του μέσα από την ανακλώμενη επιφάνεια. Η πιο διαδεδομένη χρήση του καθρέφτη από τον Caravaggio πρέπει να ήταν αυτή που είχε υποστηρίξει ο Warwick και έγινε αποδεκτή εδώ και καιρό, ότι χρησιμοποίησε καθρέφτη για να μελετήσει το πρόσωπό του και ιδιαίτερα για να απεικονίσει την εκφράσεις του.⁶³

⁶² Charles Dempsey, « Caravaggio and the two naturalistic styles: Specular versus macular» κεφάλαιο από το βιβλίο της Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.93.

⁶³ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σσ.17-18.

Ο νατουραλισμός του Caravaggio επέφερε ριζικές αλλαγές και στην απεικόνιση των θρησκευτικών θεμάτων και ειδικά της θεματολογίας των Παθών του Χριστού που εξετάζουμε. Ο Caravaggio δεν ακολούθησε την εικονογραφική παράδοση, η οποία είχε επικρατήσει σε όλη την ιταλική τέχνη τους δύο προηγούμενους αιώνες, να αποδίδει τις ιερές προσωπικότητες ως ήρωες. Στο έργο του Caravaggio τα επεισόδια των παθών λαμβάνουν χώρα σε σκοτεινά δωμάτια, ενώ ο Χριστός και οι Άγιοι απεικονίζονται με ταπεινά ρούχα.⁶⁴ Ο ρεαλισμός αυτού του είδους θεωρήθηκε ασεβής ως προς τη θρησκεία, με αποτέλεσμα οι πίνακες του Caravaggio που προορίζονταν να διακοσμήσουν βωμούς να απορρίπτονται τακτικά από τις εκκλησιαστικές αρχές που τους είχαν παραγγείλει.⁶⁵

Οι μελετητές Friedlaender⁶⁶ και Wittkower⁶⁷ υποστήριξαν πως η απεικόνιση ιερών προσώπων ή θρησκευτικών θεμάτων με ρεαλιστικό τρόπο, ερμηνεύεται ως μια προσπάθεια του ζωγράφου να παρουσιάσει ιερά γεγονότα με απλό τρόπο, φέρνοντας τα στην καθημερινότητα του θεατή. Ο Bruni Capelli συμφωνώντας με τους δυο παραπάνω, δίνει την δική του εξήγηση ότι πρόκειται για την προσπάθεια του Caravaggio μέσα από την επίγεια και καθημερινή μορφή ιερών προσώπων και γεγονότων, να κλονίσει τον θεατή στην θέα αυτών λόγω του έντονου ρεαλισμού των έργων του.⁶⁸ Τέλος, σύμφωνα με τον John Gash το νατουραλιστικό ύφος του και η ανάδειξη της ανθρώπινης φύσης των αποστόλων και των μαρτύρων στα θρησκευτικά έργα του, θεωρήθηκε ότι εξυπηρετούσαν τις

⁶⁴ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.232.

⁶⁵ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.10.

⁶⁶ Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, σ. 120.

⁶⁷ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ.45.

⁶⁸ Bruni Cappelli, «Realism and Reality in the Art of Caravaggio» κείμενό του στο μυθιστόρημα του Oliver Banks, *The Caravaggio Obsession*, New York 1984, σ.179.

βλέψεις της Αντιμεταρρύθμισης, ζήτημα που θα αναλυθεί σε επόμενη ενότητα.

Μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα, ήταν κοινός τόπος στην ιστορία της τέχνης ότι ο Caravaggio απέρριψε τις καλλιτεχνικές παραδόσεις της εποχής του, άποψη που τροφοδοτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τις πρώιμες πηγές για την ζωή του ζωγράφου και από τους συγχρόνους του, που ήταν πιο εξοικειωμένοι με την ζωγραφική του, όπως οι βιογράφοι του Baglione και Bellori.⁶⁹ Οι ίδιοι υποστηρίζουν χαρακτηριστικά ότι ο Caravaggio όχι μόνο αγνοούσε, αλλά και περιφρονούσε την τέχνη της αρχαιότητας και της Αναγέννησης,⁷⁰ ενώ καλλιτέχνες που ήταν ένθερμοι θαυμαστές του αρχαίου ρωμαϊκού πολιτισμού και της κλασικής τέχνης, όπως ο Nicolas Poussin (1594 - 1665) υποστήριξαν με σθένος πως ο Caravaggio ενέργησε για να καταστρέψει την ζωγραφική του παρελθόντος.⁷¹

Σύμφωνα με τα λεγόμενα των παραπάνω, η τέχνη του Caravaggio προανήγγειλε τη νέα ευρωπαϊκή ζωγραφική, βάζοντας αμετάκλητα τέρμα στη λαμπρή παράδοση και στην πνευματική κληρονομιά της Αναγέννησης. Όπως επισημαίνει και ο Hibbard, αυτό εν μέρει δικαιολογείται όταν συγκρίνουμε τον Caravaggio με τους μεγάλους προκατόχους του, και βλέπουμε ότι επιμένει σε έναν έντονο

⁶⁹ Doriana Comerlati – Παρασκευής Αδαμοπούλου (επιμ.) *Καραβάτζιο και 17ος αιώνας*, Μιλάνο 2006, σ. 19.

⁷⁰ Περαιτέρω σε σχέση με την προσωπικότητα του Caravaggio, ο Baglione παρουσιάζει τον αντίπαλό του ως αλαζονικό επειδή «μιλούσε άσχημα για όλους τους ζωγράφους του παρελθόντος και του παρόντος, ανεξάρτητα από το πόσο διακεκριμένοι ήταν επειδή σκέφτηκε ότι μόνος του είχε ξεπεράσει όλους τους άλλους με τα έργα του». Giulio Mancin, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, Helen Langdon (εισ.), *Lives of Caravaggio*, London (ανατύπωση:2006), σ.49.

⁷¹ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.14.

νατουραλισμό που αρνείται σταθερά την εξιδανίκευση των καλλιτεχνικών μορφών.⁷²

Τα στοιχεία που διαφοροποιούν τον Caravaggio από τους ζωγράφους της εποχής του, εντοπίζονται στη διαδικασία της δημιουργίας των έργων του και στον τρόπο εκτέλεσής τους. Ενώ οι καλλιτέχνες του τέλους του 16ου αιώνα ακολούθησαν την παραδοσιακή πορεία κατάρτισης στα εργαστήρια, ξοδεύοντας χρόνια στην σχεδίαση αρχαίων γλυπτών, που ήταν άφθονα στην Ρώμη, ή αντιγράφοντας τα έργα των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος, πριν προχωρήσουν, στο τέλος, σε μια εξιδανικευμένη αναπαράσταση της φύσης, ο Caravaggio δεν ακολούθησε αυτή την ακαδημαϊκή προσέγγιση και επέλεξε να απεικονίσει την πραγματικότητα όπως ακριβώς την βλέπει και την αντιλαμβάνεται, χωρίς καμία ιεραρχία των θεμάτων και χωρίς ιδεασμό.⁷³

Οι πεποιθήσεις του Caravaggio για την απόρριψη του παρελθόντος μπορεί να ερμηνευτεί αν την τοποθετήσουμε μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του περιβάλλοντός του, μέσα στο οποίο κινούνται νέα επιστημονικά και θρησκευτικά κινήματα. Όσον αφορά την επιστήμη τόσο ο Caravaggio όσο και ο Galileo Galilei (1564–1642), συνδέθηκαν με τον κύκλο του καρδινάλιου Del Monte, ενώ οι μελετητές συχνά προσπάθησαν να συνδέσουν το έργο των δύο ανδρών. Ο Caravaggio ανάμεσα σε άλλους καλλιτέχνες της εποχής του, ήταν ο μόνος που τοποθετούσε τον εαυτό του στην πλευρά των νέων ανθρώπων της επιστήμης, απορρίπτοντας την παράδοση και βασιζόμενος το έργο του μόνο στην άμεση παρατήρηση της φύσης.⁷⁴

⁷² Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ.150.

⁷³ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.29.

⁷⁴ David Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania 1991, σ. 57.

Ακόμη και έτσι όμως, είμαστε σίγουρα πεπεισμένοι πως ο Caravaggio δεν απέρριψε την τέχνη της Αναγέννησης, αλλά χρησιμοποιούσε σταθερά εικονογραφικούς τύπους στα έργα του από τους καλλιτέχνες του παρελθόντος, όπως τον Raffaello, τον Michelangelo ή τον Tiziano, τους οποίους μεταποιούσε στο δικό του νεωτεριστικό έργο, ενώ μέσα από αυτούς έμαθε να αποσαφηνίζει και να απλοποιεί τις μνημειώδεις συνθέσεις του.⁷⁵

Τέλος, μια άλλη πλευρά που συνήθως δεν εξετάζεται, είναι η όχι τόσο ξεκάθαρη χρήση της γραμμικής προοπτικής από τον Caravaggio. Ο ζωγράφος δομεί τους πίνακές του με μια διαδοχή επιπέδων και προσώπων που τοποθετούνται επάλληλα ξεκινώντας από το φόντο. Έτσι, επιτυγχάνει ένα οπτικό εφέ προς τον πραγματικό χώρο. Ο Caravaggio πρέπει να διδάχτηκε την προοπτική στο περιβάλλον του καρδινάλιου del Monte στα τέλη του 16ου αι., γεγονός που συμπίπτει διόλου τυχαία, με το ενδιαφέρον που είχε καλλιεργήσει για την προοπτική ο αδερφός του καρδινάλιου και μαθηματικός Guidobaldo del Monte (1545 – 1607) η Πραγματεία του οποίου με τίτλο *Perspective libri sex* δημοσιεύτηκε το 1600.⁷⁶

Με βάση τις παραπάνω σκέψεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι θεμελιώδεις αρχές του νατουραλισμού του Caravaggio μαρτυρούσαν την καινοτόμα συνείδησή του και ενισχύονταν από καλλιτεχνικές τάσεις που έχουν τις ρίζες τους στην παράδοση της Βόρειας Ιταλίας, από τα προσωπικά του βιώματα μέσα από την μαθητεία του σε διάφορα εργαστήρια και από τον βαθύ του συλλογισμό πάνω στην αρχαιότητα και την κλασική παράδοση της ζωγραφικής ιστορικών θεμάτων. Υπό το

⁷⁵ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ.19.

⁷⁶ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 26-27.

πρίσμα αυτό, οι σύγχρονες μελέτες έχουν αναιρέσει την πιο άδικη από όλες τις προκαταλήψεις, ότι τάχα ο Caravaggio απέριπτε την παράδοση.

Ο ρεαλισμός στην τέχνη του Caravaggio είχε σημαντικές συνέπειες για ολόκληρη την ευρωπαϊκή ζωγραφική. Η ρεαλιστική, μη εξιδανικευμένη απόδοση των μορφών με βάση ζωντανά μοντέλα υιοθετήθηκε από πολλούς νέους καλλιτέχνες των αρχών του 17ου αιώνα, όπως τον Rembrandt (1606-1669) και τον Diego Velázquez (1599-1660). Η νατουραλιστική μέθοδός του, ερχόταν σε ουσιαστική ρήξη με την παλαιά πρακτική που υπαγόρευε την εξιδανικευμένη και επιλεκτική θεώρηση της πραγματικότητας και άνοιγε τον δρόμο για τον ευρωπαϊκό νατουραλισμό του 17ου αιώνα προαναγγέλλοντας το καλλιτεχνικό ρεύμα του σύγχρονου ρεαλισμού στα μέσα του 19ου αιώνα.⁷⁷

⁷⁷ Ο.π., σσ. 16, 13.

Η τεχνοτροπία και οι τεχνικές του Caravaggio

Όλη η ιστορία της ζωγραφικής του Caravaggio συνοψίζεται στην προσπάθεια να αναπτύξει και να εμβαθύνει παράλληλα δύο βασικές ιδέες στις συνθέσεις του: έναν ωμό ρεαλισμό από τη μία, και το κιαροσκούρο από την άλλη, την περίφημη τεχνοτροπία του, την έντονη αντίθεση του φωτός με το σκοτάδι.⁷⁸ Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά της τέχνης του διαγράφονται με σαφήνεια από τους πρώτους του κίολας πειραματισμούς στη ζωγραφική, τόσο καθημερινών όσο και θρησκευτικών σκηνών.

Ο Caravaggio στα πρώιμα ρωμαϊκά έργα του, που πρωταγωνιστούν ημίσωμες μορφές που πλαισιώνονται από νεκρές φύσεις, εστίασε το ενδιαφέρον του στη διαφάνεια του νερού, στις αντανακλάσεις του φωτεινού παράθυρου, στις λεπτομέρειες του δωματίου που φαίνονται μέσα από αυτό, σε πανοπλίες στρατιωτών καθώς και στο λαμπύρισμα του φωτός στις δροσοσταλίδες πάνω στα λουλούδια, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο *Αγόρι που το δαγκώνει σαύρα* (εικ.4). Οι αντανακλάσεις γενικότερα θα αποτελέσουν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο συνολικό ζωγραφικό έργο του Caravaggio.⁷⁹

Η χρήση αυτής της τεχνοτροπίας βέβαια θα ενταθεί στη πρώτη δημόσια θρησκευτική παραγγελία του Caravaggio· στους τρεις

⁷⁸ Το κιαροσκούρο (*chiaroscuro*) είναι ιταλικός όρος που χρησιμοποιείται στη ζωγραφική ή τη χαρακτική για να περιγραφεί η χρήση έντονων αντιθέσεων μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών ή φωτοσκιασμένων σημείων ενός πίνακα. Με την τεχνική του κιαροσκούρο οι μορφές της σύνθεσης δεν οριοθετούνται με κάποιο περίγραμμα αλλά διακρίνονται μέσα από την αντιπαράθεση των φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών. Maria Rzepińska-Krystyna Malcharek, «Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background», *Artibus et Historiae*, Vol. 7, No. 13, 1986, σσ. 103-06.

⁷⁹ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Milano 1992, σ.20.

μνημειακούς πίνακες (εικ.9-11) που δημιούργησε το διάστημα 1599-1600 για το παρεκκλήσιο Contarelli του ναού San Luigi dei Francesi στη Ρώμη. Στα έργα του παρεκκλησίου το φως έχει την μορφή μιας ισχυρής ακτίνας που προέρχεται από μια ακριβή πηγή, που συνήθως βρίσκεται έξω από τον πίνακα στο πάνω αριστερό άκρο. Με λίγες εξαιρέσεις, η σκηνή που αναπαρίσταται λαμβάνει χώρα στο σκοτάδι και η δέσμη φωτός που εκρήγνυται, ολισθαίνει πάνω στις μορφές και δημιουργεί λάμπεις φωτεινότητας και περιοχές βαθιάς σκιάς. Ο Caravaggio φιλοτέχνησε τις μορφές πάνω σε ένα σκοτεινό φόντο, φωτίζοντας τους πρωταγωνιστές της σύνθεσης σε στρατηγικά σημεία.⁸⁰

Ο Bellori μελέτησε αυτή την τεχνοτροπία του ζωγράφου με μεγαλύτερη έμφαση. Στην βιογραφία του για τον καλλιτέχνη ο Bellori περιγράφει χαρακτηριστικά πως ο ζωγράφος χρησιμοποίησε την τεχνική αυτή σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μη ζωγραφίζει ποτέ τις ανθρώπινες μορφές στο φως της ημέρας αλλά να τις τοποθετεί στο ημίφως ενός κλειστού χώρου, με το φως να διαχέεται σχεδόν κάθετα από ψηλά, δημιουργώντας έτσι μία ισχυρή αντίθεση μεταξύ φωτός και σκοταδιού.⁸¹ Ο Bellori φυσικά δεν μπορούσε να δει το Caravaggio εν ώρα εργασίας και έτσι η πλήρης περιγραφή του πρέπει να προέρχεται από προηγούμενες αναφορές, όπως του Giulio Mancini, οι οποίες βασίζονταν περισσότερο στην πραγματικότητα. Χαρακτηριστικά ο Mancini στην δική του βιογραφία για τον καλλιτέχνη, είχε αναφέρει ότι οι τοίχοι του εργαστηρίου του ήταν βαμμένοι μαύροι για να εμβαθύνουν τις σκιές στα έργα του και να τα αντιπαραβάλλουν περισσότερο με το μοναδικό φως που έπεφτε από ψηλά.

⁸⁰ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.14.

⁸¹ Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2006, σ. 181.

Η συζήτηση για την υιοθέτηση του κιαροσκούρο από το Caravaggio διευρύνθηκε μεταξύ των μελετητών, καθώς η απλή περιγραφή της πρακτικής του στο εργαστήριο του αφήνει πάρα πολλά ανοιχτά ερωτήματα. Μια σύγχρονη βιβλιογραφία σχετικά με την χρήση της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας από τον Caravaggio περιλαμβάνει διάφορα άρθρα σχετικά με τις καλλιτεχνικές της ρίζες στην τέχνη του 16ου αιώνα, σε σχετικά σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα και στο έργο καλλιτεχνών της εποχής.

Σύμφωνα με τους Gregori και Spear, αν και συχνά το κιαροσκούρο ταυτίζεται με το ύφος του Caravaggio, οι ρίζες του μπορούν να αναζητηθούν στα έργα του Leonardo da Vinci (1452 –1519) (εικ.17), στις νυχτερινές σκηνές του Correggio (1489–1534) (εικ.19), καθώς και στο κιαροσκούρο του Tintoretto (περ. 1518 ή 1519 – 1594) (εικ.20).⁸² Επίσης, οι νυχτερινές σκηνές ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς και στην Λομβαρδία και ο Caravaggio θα πρέπει να εμπνεύστηκε από το δράμα τους, όπως συνέβη με τις συνθέσεις του Antonio Campi (περ. 1522 – 1587) (εικ.2).⁸³ Αλλά ο Caravaggio πήγε ένα βήμα πιο μακριά, μετατρέποντας την ημέρα σε νύχτα, και απεικόνισε τις ιστορίες του σε ένα ζοφερό περιβάλλον.⁸⁴

Οι μελετητές έχουν δώσει μεγάλη προσοχή στον συμβολικό ρόλο του φωτός που διεισδύει στο σκοτάδι, μια άποψη, εντελώς σύγχρονη, αν και χρονολογείται πριν από τον 20ό αιώνα. Στα ώριμα έργα του Caravaggio, όπου κυριαρχούν τα θρησκευτικά θέματα, υπονοείται μια θεολογία του φωτός και του σκοταδιού, όπου το σκοτάδι φαίνεται να συμβολίζει τον επίγειο κόσμο ενώ το φως τον ουράνιο κόσμο.⁸⁵

⁸² Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono I capolavori*, Milano 1992, σ.23.

⁸³ Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σ.2.

⁸⁴ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σσ.260-61.

⁸⁵ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ. 149.

Τέλος, ειδικά οι θρησκευτικές του σκηνές μοιάζουν με γεγονότα που διαδραματίζονται στο σκοτάδι, φωτισμένα με θεατρικό τρόπο. Όπως παρατηρεί ο Irving Lavin, το θέατρο και η τέχνη συνδέθηκαν στις αρχές του 17ου αιώνα, μιας και το θέατρο χρησιμοποιεί ανάλογα φωτεινά εφέ.⁸⁶ Επίσης, η Silvia Carandini έχει παρατηρήσει ότι « η θεατρική εμπειρία αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο για την κατανόηση της τέχνης του Μπαρόκ ».⁸⁷ Το επιλεκτικό κιαροσκούρο των ρωμαϊκών έργων βωμού του Caravaggio πρέπει να είχε προκαλέσει στους θεατές παρόμοια συναισθήματα, καθώς το ιερό δράμα κρύβει μια θεατρικότητα. Το κιαροσκούρο του Caravaggio αυξάνει τη γλυπτική δύναμη και τον έντονο ιλουζιονισμό των μορφών, έτσι ώστε οι σκηνές της *Κλήσης* (εικ.9) και του *Μαρτυρίου του Ματθαίου* (εικ.10) φαίνονται σαν να διαδραματίζονται στον πραγματικό χώρο μπροστά μας. Το φως που πέφτει στις μορφές φωτίζει ορισμένα σημεία αφήνοντας τον υπόλοιπο πίνακα βυθισμένο στη σκιά δημιουργώντας μια διάθεση τραγωδίας.⁸⁸

Ο John Varriano επισημαίνει ότι ο θεατρικός φωτισμός στο έργο του Caravaggio δεν ήταν το μοναδικό χαρακτηριστικό της τέχνης του που σχετίζεται με το σύγχρονο θέατρο. Η αγάπη του για τις μορφές που κοιτάζουν προς τον θεατή είναι ανάλογη με τους ηθοποιούς που στρέφονται προς το κοινό.⁸⁹ Επίσης σύμφωνα με την Genevieve Warwick η ενδυμασία των μορφών στους θρησκευτικούς πίνακες του Caravaggio είναι επίσης αξιοσημείωτη. Σε αντίθεση με τον Nicolas Poussin (1594 - 1665) με την επίπονη έρευνα του για την παραμικρή λεπτομέρεια για τους ιστορικούς πίνακές του, ο Caravaggio απέδωσε τους κύριους

⁸⁶ John E. Bowlt, *Modern art and popular culture : readings in high & low*, New York 1990, σ.34.

⁸⁷ S.J. Freedberg, *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge 1983, σ.48.

⁸⁸ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ.216-17.

⁸⁹ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σ.39.

πρωταγωνιστές των έργων του με σύγχρονα ενδύματα, μια πρακτική που χρησιμοποιείται και στο νεώτερο σύγχρονο θέατρο.⁹⁰

Ο αντίκτυπος του κιαροσκούρο του Caravaggio και η σημασία που είχε για τους νεότερους συγχρόνους του, μπορεί να εκτιμηθεί από το μεγάλο κύμα του φαινομένου του *Καραβατζισμού*, που σάρωσε τη δυτική Ευρώπη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Αρκετοί Ιταλοί καλλιτέχνες μιμήθηκαν το ζωγραφικό ύφος του Caravaggio στις αρχές του 17ου αιώνα, ενώ επηρεάστηκαν από αυτόν και Ισπανοί, Ολλανδοί και Γάλλοι ζωγράφοι που επισκέφτηκαν τη Ρώμη και τη Νάπολη.⁹¹ Και άλλοι καλλιτέχνες που έζησαν μετά τον Caravaggio μιμήθηκαν το ύφος του και χρησιμοποίησαν το κιαροσκούρο με τον δικό τους τρόπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Rembrandt (1606-1669), ο οποίος όπως και ο Caravaggio, είχε την τάση να συγκεντρώνει το φως στις μορφές στο κέντρο της σύνθεσης και να αφήνει το φόντο στο σκοτάδι (εικ.21).⁹²

Δεν δεχόμαστε, σήμερα, την ετυμηγορία των συγχρόνων του Caravaggio ότι ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε απλά αυτό που έβλεπε, απευθείας από την φύση. Η τεχνική έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε πολλά έργα του, όπως στα έργα στο παρεκκλήσιο Contarelli βοήθησε να δούμε τις συνθετικές μεθόδους του. Κάτω από την επιφάνεια του χρώματος στο *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* εντοπίστηκε μια εντελώς διαφορετική σύνθεση, αποκαλύπτοντας ότι ο Caravaggio ζωγράφιζε απευθείας πάνω στον καμβά (εικ.22).

Τα οπτικά στοιχεία δείχνουν ότι ζωγράφιζε για πρώτη φορά μετά από ένα μοντέλο που τέθηκε στο στούντιο, αξιολόγησε το σύνθετο

⁹⁰ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.19.

⁹¹ Michael Kitson, *The Age of Baroque*, London 1966, σ. 223.

⁹² Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006, σ. 41.

αποτέλεσμά του και έπειτα επανατοποθετούσε το μοντέλο σε μεταβληθείσα θέση. Αυτό βέβαια δεν ήταν νέο· υπήρξε μια καθιερωμένη παράδοση στην Λομβαρδία. Αλλά οι κριτικοί του 17ου αιώνα φαίνεται να μην έχουν αναγνωρίσει τα καλλιτεχνικά χρέη του Caravaggio, δηλώνοντας ότι βλέπουν μόνο το μοντέλο πριν από τα μάτια του ζωγράφου. Επίσης, δεν επέλεξαν να δουν, όπως επιβεβαιώνουν οι ακτίνες Χ, ότι ο Caravaggio ζωγράφιζε απευθείας στον καμβά, χωρίς κάποια προκαταρκτική σπουδή, έστω και αν έπειτα άλλαζε την σύνθεση του εντελώς.⁹³

Οι πηγές μαρτυρούν ότι εργαζόταν με απίστευτη ταχύτητα, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην ορμή με την οποία εκτελεί τα έργα του, έκδηλη στα έργα των τελευταίων χρόνων. Μία από τις «γρήγορες» τεχνικές του ζωγράφου είναι αυτή που αναφέρει ο Bellori, και την όποια ο ζωγράφος εγκαινιάζει σε μεγάλη κλίμακα το 1608 με τον *Αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (εικ.15) στο Ορατόριο του Συγκαθηδρικού της Βαλέτας. Ο Bellori έλεγε πως το έργο ζωγραφίστηκε «με τέτοια ορμή που άφησε σε ενδιάμεσους τόνους την προετοιμασία του μουσαμά να φαίνεται χρησιμοποιώντας την ως χρώμα του φόντου».⁹⁴ Από την περίοδο της Μάλτας και ύστερα ο Caravaggio περιόρισε την εκτέλεση σ' ένα αρχικό στάδιο αφήνοντας την προετοιμασία να φαίνεται, προκειμένου να επιτύχει την ανάδειξη των μορφών με τις γρήγορες, φωτεινές πινελιές.⁹⁵

Η τεχνική εκτέλεσης που χρησιμοποιήθηκε από τον Caravaggio ήταν εξαιρετικά ασυνήθιστη και εξακολουθεί να αποτελεί το αντικείμενο

⁹³ Francesca Marini Francesca - Rose Barbara Rose (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006, σ.350.

⁹⁴ Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2006, σ. 183.

⁹⁵ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σ.78.

μακρόχρονης μελέτης. Γνωρίζουμε, όπως έχει ήδη επισημανθεί, ότι χρησιμοποιούσε μοντέλα, απέδιδε τις μορφές του σε φυσικό μέγεθος, συνήθως τοποθετημένες σε σκοτεινή θέση, φωτισμένες από μια ισχυρή πηγή φωτός.⁹⁶ Δεν γνωρίζουμε όμως ακόμη ποιες ήταν οι πραγματικές διαδικασίες που υιοθέτησε, οι οποίες άλλωστε φαίνεται να έχουν τροποποιηθεί σημαντικά κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του.⁹⁷

Αυτές οι θεμελιώδεις μελέτες για το πώς ζωγράφιζε ο Caravaggio επαναλήφθηκαν και συνεχίστηκαν και στη δεκαετία του 1980 από τους Mina Gregori και Keith Christiansen, οι οποίοι ήταν οι πρώτοι που επέστησαν την προσοχή στην σημασία των εργαστηριακών ερευνών, οι οποίες επιτρέπουν να προσδιοριστούν με σαφήνεια η φύση και τα στάδια δημιουργίας των έργων του Caravaggio. Σε αυτά όπως διαπιστώθηκε, δεν περιλαμβάνεται το σχέδιο, διαπίστωση που επιβεβαιώνει τις μαρτυρίες των γραπτών πηγών. Οι τεχνικές διερευνήσεις αποκαλύπτουν και άλλες πτυχές της ασυνήθιστης μεθόδου του Caravaggio, που βασιζόταν στην εμπειρική και άμεση απεικόνιση εκ του φυσικού.

Γνωρίζουμε από τις πηγές και τις διαγνωστικές αναλύσεις που έγιναν μέχρι τώρα για τα έργα του ότι, εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις που βρίσκουμε στους πρώτους πίνακές του, ο Caravaggio δεν έκανε προπαρασκευαστικά σχέδια πάνω στον καμβά, μόνο χαράξεις, στην περισσότερο ή λιγότερο στεγνή επιφάνεια, οι οποίες λειτουργούσαν ως στοιχεία αναφοράς για τη σύνθεση που επρόκειτο να ζωγραφίσει.⁹⁸

Οι χαράξεις αυτές σχεδιάζονταν με γραφίδα ή με την πίσω άκρη του πινέλου του κατά την διάρκεια της προετοιμασίας των πινάκων του, ενώ

⁹⁶ Christopher Braider, *Baroque self-invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, Studies in European Cultural Transition, Vol.23, Burlington, VT 2004, σ.82.

⁹⁷ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σσ. 31-32.

⁹⁸ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ.14.

το χρώμα ήταν ακόμη υγρό και φαίνεται να έχουν χρησιμοποιηθεί είτε για την καταγραφή της θέσης του μοντέλου είτε για την εδραίωση της σχέσης διαφόρων περιοχών της σύνθεσης, διευκολύνοντας έτσι την απομάκρυνση του μοντέλου σε διαφορετική θέση. Από το 1600 και μέχρι τον χρόνο της φυγής του από την Ρώμη το 1606, αυτές οι χαράξεις είχαν σταθερή παρουσία στους πίνακές του, με ορισμένες εξαιρέσεις, αλλά στην συνέχεια μειώθηκαν σταδιακά στα έργα που φιλοτέχνησε στη Νάπολη, στη Μάλτα και στην Σικελία.⁹⁹

Μια ακόμη τεχνική που πρέπει να εξετάσουμε στο έργο του Caravaggio είναι η τεχνική της σύνθεσης για τον χρωματισμό του πίνακα. Στα πρώιμα έργα του, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε καθαρά απαλά χρώματα και τοποθέτησε τις μορφές του σε ένα φωτεινό ανοιχτόχρωμο περιβάλλον, σύμφωνα με την παράδοση της Λομβαρδίας ενώ στις συνθέσεις της ωριμότητάς του άλλαξε την παλέτα του, ευνοώντας τους θαμπούς γήινους τόνους και ταυτόχρονα σκούρυνε τον πρώτο χρωματισμό, χρησιμοποιώντας ακόμα πιο σκοτεινές αποχρώσεις, ακόμα και μαύρες. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου του καλλιτέχνη είναι ο τρόπος με τον οποίο άφησε αυτό το προπαρασκευαστικό στρώμα χρώματος ορατό στις άκρες των μορφών και το χρησιμοποιούσε για τις σκιές ως περίγραμμα των αντικειμένων.¹⁰⁰

Ο περιορισμός της χρωματικής παλέτας σε καστανούς γήινους τόνους, η λιτή και ουσιαστική γραφή, η πινελιά γρήγορη και συνοπτική που δεν αποδίδει πια τον όγκο, αλλά διαγράφει τις μορφές και τα αντικείμενα με ταχύτητα, και η επίδραση του φωτός, σκληρό και με έντονες αντιθέσεις που μεγεθύνει την δραματικότητα, είναι στοιχεία που παραπέμπουν στην τεχνοτροπία των τελευταίων χρόνων του καλλιτέχνη.

⁹⁹ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep., 1986, σσ.424-25.

¹⁰⁰ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.11.

Το ύφος του, ολοένα και πιο δυναμικό, προχωρά από κατάκτηση σε κατάκτηση στα έργα των τελευταίων χρόνων της ζωής του. Ο Caravaggio άλλαξε την τοποθέτηση των μορφών στον περιβάλλοντα χώρο. Μείωσε τις περιγραφικές λεπτομέρειες στο ελάχιστο ενώ η αίσθηση του χώρου αποκτά νέα σημασία: η δράση εκτυλίσσεται σε απέραντους αδιευκρίνιστους χώρους, ενώ οι μορφές θα μικρύνουν σε μέγεθος (εικ.16). Επίσης, φαίνεται να σταμάτησε να χρησιμοποιεί μοντέλα όπως στα πρώιμα έργα του και ζωγράφιζε από μνήμης.¹⁰¹

¹⁰¹ Silvia Cassani -Maria Sapiro (επιμ.), *Caravaggio. The Final Years*, Napoli 2005, σ. 43.

Οι καινοτομίες του Caravaggio στο θρησκευτικό θέμα

Η πρωτοτυπία του Caravaggio στην απεικόνιση θρησκευτικών θεμάτων θα πρέπει να συσχετιστεί με το θρησκευτικό υπόβαθρο του καλλιτέχνη. Η ακριβής φύση της προσωπικής εμπλοκής του Caravaggio με τις καθολικές πεποιθήσεις παραμένει ασαφής και το θρησκευτικό υπόβαθρο των έργων του αμφισβητείται από τους μελετητές, όπως ο Hibbard, που θέτει σε αμφισβήτηση τον καθολικισμό του και δίνει έμφαση στα μη θρησκευτικά του έργα. Παρόλα αυτά, είναι γενικά αποδεκτό ότι τα θρησκευτικά του έργα ενσωματώνουν ζητήματα πίστης.

Προγενέστεροι καλλιτέχνες της Αντιμεταρρύθμισης, όπως ο Scipione Pulzone (1544-1598), είχαν ζωγραφίσει θρησκευτικούς πίνακες με ταπεινές φιγούρες, όμως πρόκειται μάλλον για έργα μονότονα, δίχως τόλμη, όπου οι φτωχοί αποδίδονται εξιδανικευμένοι (εικ.23). Ο Caravaggio δημιούργησε ένα έντονο προσωπικό όραμα, και επέλεξε μορφές και σκηνές από τον επίγειο κόσμο. Με αυτό τον τρόπο, ο ζωγράφος ανέπτυξε μια νέα καθολική τέχνη που απέρριψε το ιδεώδες κάλλος της Αναγέννησης και εγκατέλειψε το μονότονο καθωσπρεπισμό καλλιτεχνών όπως ο Scipione Pulzone, ενώ ανακτούσε τη συναισθηματική δύναμη της τέχνης του Μεσαίωνα.¹⁰²

Ο Caravaggio φιλοτέχνησε αρκετά αξιοσημείωτα θρησκευτικά έργα, τα οποία είναι εύκολο να συνδεθούν με το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης και τα θρησκευτικά ρεύματα της εποχής του, όπως θα δούμε παρακάτω. Αυτή η μεγάλη θρησκευτική παράδοση δίνει ακόμη

¹⁰² Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζίντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ. 257-58.

μεγαλύτερη έμφαση στην ετεροδοξία του και την διαφορετικά του ως προς την απεικόνιση μιας ιερής σκηνής.

Η Λομβαρδία είχε μια μακρά παράδοση νατουραλιστικής θρησκευτικής τέχνης που αρνιόταν τις εξιδανικεύσεις της κεντρικής Ιταλίας· περί τα τέλη της δεκαετίας του 1570 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1580 η τάση αυτή απέκτησε μια νέα ορμή χάρη στην ανάγκη της Αντιμεταρρύθμισης για μια τέχνη ευλαβική που θα ενέπνεε έντονο σεβασμό προς τα θεία.¹⁰³ Το ιδιαίτερο θρησκευτικό και καλλιτεχνικό κλίμα του Μιλάνου στα χρόνια του Carlo Borromeo και του ανιψιού του Federico, και οι δύο επίσκοποι του Μιλάνου στα τέλη του 16ου αιώνα και τα πρώτα χρόνια του 17ου, αποτέλεσαν την βάση και επηρέασαν τον Caravaggio στην αρχή της καριέρας του, κατά την περίοδο μαθητείας του στο εργαστήριο του Simone Peterzano, του οποίου το σημαντικότερο χαρακτηριστικό ήταν ένας πρωτοφανής έντονος νατουραλισμός.¹⁰⁴

Ο Carlo Borromeo στην λεπτομερή αρχιτεκτονική πραγματεία του, που εκδόθηκε το 1577, με τίτλο *Instructiones Fabricate et Supellectilis ecclesiasticae* είχε περιλάβει ένα μικρό κεφάλαιο με τίτλο «Ιερές εικόνες και πίνακες», που απηχεί τις απαιτήσεις που τέθηκαν από τη Σύνοδο του Τρέντο¹⁰⁵ - ότι η θρησκευτική τέχνη οφείλει να προτρέπει την ευσέβεια και να αποφεύγει τους νεωτερισμούς, τηρώντας αποστάσεις από οτιδήποτε είναι ανίερο ή άσεμνο.

¹⁰³ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.14.

¹⁰⁴ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σσ. 31-32.

¹⁰⁵ Η Σύνοδος του Τρέντο ή του Τριδέντου (λατινικά: Concilium Tridentinum) ήταν μια Οικουμενική Σύνοδος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Συνήλθε στο Τρέντο, στην Ιταλία, τότε πρωτεύουσα του Πριγκιπάτου-Επισκοπής του Τρέντο της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, μεταξύ 13 Δεκεμβρίου 1545 και Δεκεμβρίου 1563 σε είκοσι πέντε συνεδριάσεις επί τρεις περιόδους. Η Σύνοδος εξέδωσε καταδίκες για αυτές που όρισε ως Προτεσταντικές αιρέσεις την εποχή της Μεταρρύθμισης και όρισε τις διδασκαλίες της Εκκλησίας στα θέματα των Γραφών και της Παράδοσης, του Προπατορικού Αμαρτήματος, των Μυστηρίων, της Θείας Ευχαριστίας, της Θείας Λειτουργίας και τον εορτασμό των αγίων. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ. 1.

Η φωνή του Carlo Borromeo θα είχε σίγουρα φτάσει στη συνείδηση του Caravaggio και από το οικογενειακό του περιβάλλον όπου ο θείος του Ludovico ήταν ιερέας που υπηρετούσε στην Αρχιεπισκοπή του Μιλάνου και ο αδελφός του Giovanni Battista ορμήθηκε το 1583, το πρώτο βήμα στην ιεροσύνη, στην παρακείμενη μητρόπολη Κρεμόνα.¹⁰⁶ Η ένωση της οικογένειας Merisi με το νοικοκυριό της Sforza-Colonna παρείχε άλλη μια, έστω και έμμεση, σχέση με τον Αρχιεπίσκοπο, καθώς η μαρκησία Constanza Colonna, συνδέθηκε με γάμο με τον Carlo Borromeo.¹⁰⁷

Ο Caravaggio είχε πλήρη επίγνωση του μεγάλου αριθμού των φτωχών, οι οποίοι στη δεκαετία του 1570 λιμοκτονούσαν στους δρόμους του Μιλάνου και γνώριζε τις προσπάθειες του Carlo Borromeo, να υπηρετεί τους άπορους. Αργότερα, στα θρησκευτικά έργα φιλοτέχνησε στην Ρώμη, ο Caravaggio έδειξε μια ισχυρή συμπάθεια για τους φτωχούς, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στα έργα του, επιλογή που εν μέρει προήλθε από τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας στο Μιλάνο.¹⁰⁸

Στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα, έπειτα από πρωτοβουλία υψηλά ισταμένων ανθρώπων και λόγω της Αντιμεταρρύθμισης, καθιερώθηκαν ευρέως νέα αναμορφωμένα θρησκευτικά τάγματα και κοινότητες, μια κίνηση αντίδρασης στη μεταρρύθμιση του Λούθηρου. Το 1540, πριν ακόμη την σύγκλιση της Συνόδου του Τρέντο, ιδρύθηκε το Τάγμα Ιησουιτών από τον Ισπανό ιερέα και θεολόγο Ignatius Loyola (1491-1556), που αργότερα αγιοποιήθηκε. Ο Loyola καθιέρωσε μια μαχητική τακτική και έγραψε τις *Πνευματικές Ασκήσεις*, έργο που επέβαλλε την ασκητική πρακτική όχι ως αυτοσκοπό, αλλά ως μέσο ενδυνάμωσης της πίστης με

¹⁰⁶ Οι σχέσεις των δύο αδελφών δεν ήταν πολύ καλές καθώς, ο Caravaggio αργότερα στο απόγειο της φήμης του, τον αποκήρυξε. Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.19.

¹⁰⁷ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.21.

¹⁰⁸ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.20.

το χριστιανικό διαλογισμό.¹⁰⁹ Από θεολογικής άποψης, ο Loyola προτιμούσε τον συντηρητισμό και μια τυπική αυστηρότητα, που ήταν σε πλήρη συμφωνία με το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης, συμβάλλοντας ως ένα σημείο στην εκδήλωσή της.

Μετά τη Σύνοδο του Τρέντο, έγινε πιο επιτακτική η ανάγκη ίδρυσης θρησκευτικών αδελφοτήτων, αφιερωμένων στις αγαθοεργίες και στην πρόνοια, όπως και στη φροντίδα τόσο της ψυχής όσο και του σώματος. Έτσι, δημιουργήθηκαν τάγματα με φιλανθρωπικό χαρακτήρα, όπως η κοινότητα των Ορατοριανών, που ίδρυσε το 1575 ο Filippo Neri (1515 – 1595) η οποία παρουσίαζε ομοιότητες με την αδελφότητα των Ιησουιτών καθώς τους απασχολούσε ιδιαίτερα η εκπαίδευση των νέων και η προώθηση της παιδείας. Επίσης ο Neri αγιοποιήθηκε όπως και ο Loyola (εικ. 24).

Ο Neri αποτέλεσε έναν από τους πιο σημαντικούς αναμορφωτές της Αντιμεταρρύθμισης στην Ρώμη του 17ου αιώνα και αφιερώθηκε στην φροντίδα των φτωχών. Το κίνημα του επιδίωξε να ξαναζωντανέψει την αμεσότητα και τη γοητεία του μεσαιωνικού χριστιανισμού, του πολύχρωμου κόσμου που παρουσιαζόταν στο Χρυσό Συναξάρι του 13ου αιώνα, μια δημοφιλή συλλογή αφηγημάτων γύρω από τις μορφές της

¹⁰⁹ Οι *Πνευματικές Ασκήσεις* του Ignatius Loyola συνέβαλαν στην ρεαλιστική ποιότητα της μπαρόκ θρησκευτικής τέχνης. Σκοπός του βιβλίου είναι να επιτρέψει στον πιστό, μέσα από μια σειρά από διαλογισμούς και σκέψεις, να συμμορφώσει τη ζωή του σύμφωνα με το θέλημα του Θεού. Η πρώτη εβδομάδα είναι αφιερωμένη στην ενατένιση των αμαρτιών, η δεύτερη στη ζωή του Χριστού, η τρίτη στα Πάθη και η τέταρτη στην Ανάσταση και Ανάληψη. Οι *Ασκήσεις*, οι οποίες δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά στη Λατινική γλώσσα το 1548, άρχισαν να διαβάζονται περισσότερο μετά την εμφάνιση του οριστικού καταλόγου για τους ασκούμενους το 1599, και οι επιρροές τους στην τέχνη έφτασαν στο αποκορύφον τον 17ο αιώνα. Rufolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σσ.2-3.

Βίβλου και των αγίων, φροντίζοντας ωστόσο να εξαλείψει οτιδήποτε απόκρυφο.¹¹⁰

Η έμφαση των Ορατοριανών στο ταπεινό ύφος, στο χριστιανικό μεγαλείο που απορρίπτει τα ειδωλολατρικά χαρακτηριστικά και το δελεασμό του εκλεπτυσμένου ύφους, έπαιξε, σύμφωνα με την Λάγκτον, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού ιδιώματος του Caravaggio, καθώς σημαντικοί πάτρωνες του Caravaggio, όπως ο καρδινάλιος Del Monte και οι οικογένειες Colonna και Massimi, ήταν στενά συνδεδεμένοι με τον πνευματικό κύκλο του Filippo Neri.¹¹¹

Ο Walter Friedlaender υποστήριξε ότι ο Caravaggio ήρθε σε επαφή με τις *Πνευματικές Ασκήσεις* του Ignatius Loyola (1491-1556) μέσα από τον άτυπο μυστικισμό και ταπεινότητα του Filippo Neri και των Ορατοριανών.¹¹² Η εικονογραφία των έργων *Μεταστροφή του Αγίου Παύλου* (εικ.13) και *Παναγία του Λορέτο* (εικ.25), διαμορφώθηκε μέσα από τις *Πνευματικές Ασκήσεις* του Loyola. Σύμφωνα με τον Friedlander με αυτά τα έργα ο Caravaggio καθιερώνει μια «πνευματική σχέση», μεταξύ της ιερής σκηνής που απεικονίζει και του θεατή, φέρνοντας τον θεατή να βιώσει το υπερφυσικό.¹¹³

Ο Friedlaender ανέφερε χαρακτηριστικά για τη σχέση του καλλιτέχνη με το θρησκευτικό κίνημα του Filippo Neri : «Τα μεταγενέστερα έργα του Caravaggio δεν μπορούν να γίνουν πλήρως κατανοητά χωρίς να

¹¹⁰ Ο.π.,σσ. 1-2.

¹¹¹ Έλεν Λάγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτζο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σ.255.

¹¹² Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, σσ. 117-19. Η υπόθεσή του Friedlaender είχε την υποδοχή από τους μελετητές του Caravaggio Wiittkower και Spear, οι οποίοι συμφωνούν ότι τα θρησκευτικά έργα του Caravaggio είναι κοντά στο πνεύμα και του Neri και του Loyola. Rudolf Wiittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999, σ. 56 και Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σσ. 10-13.

¹¹³ Ο.π., σ.122.

κατανοήσουμε τις αρχές και τις ανησυχίες του Filippo για τον λαό: μια τέτοια εκπληκτική προσωπικότητα [...] δεν θα μπορούσε να αποφύγει τη προσοχή του νεαρού Caravaggio [...] αν τους άρεσε, ο Caravaggio και οι νεαροί φίλοι του θα μπορούσαν να είχαν εύκολο πρόσβαση στο τμήμα του Ορατορίου στο οποίο έζησε ο Filippo [...] Μπορούμε να φανταστούμε ότι εκεί οι νεαροί φίλοι του Caravaggio είχαν συμμετάσχει στο τραγούδι μικρών ύμνων και μαδριγαλιών».¹¹⁴

Οι Ορατοριανοί στις θρησκευτικές τους εικόνες ανέμεναν τον Χριστό και τους Αγίους να απεικονίζονται με αξιοπρέπεια και σεβασμό. Έτσι, το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου Vittricce, όπως και η *Ταφή του Χριστού* (εικ.49), για την Santa Maria στην Vallicella, διαμορφώθηκε από τα ιδεώδη των Ορατοριανών, της απλότητας και ταπεινότητας, όπως διατυπώθηκαν και από τον καρδινάλιο Cesare Baronio (1538-1607), επικεφαλής του Ορατορίου μετά το θάνατο του Neri.¹¹⁵ Η ανθρώπινη φύση των μορφών του στην *Ταφή* τονίζεται με την απλότητα των εκφράσεων και των χειρονομιών τους.¹¹⁶

Ωστόσο, άλλοι μελετητές απορρίπτουν την πρόταση του Friedlander ότι ο ζωγράφος επηρεάστηκε με κάποιο τρόπο από τα ιδεώδη του Ορατοριανών. Ο Joseph F. Chorprenning αναφέρει για τα παραπάνω ότι

¹¹⁴ Ως *Μαδριγάλι* ορίζεται ένα τραγούδι για μερικές φωνές, ειδικά μία από την περίοδο της Αναγέννησης, που κανονικά είναι διατεταγμένες σε περίτεχνα αντίθετα σημεία και χωρίς όργανο συνοδεία. Αρχικά χρησιμοποιείται για ένα είδος ιταλικών τραγουδιών του 14ου αιώνα, ο όρος συνήθως αναφέρεται συνήθως στα αγγλικά ή ιταλικά τραγούδια του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, σε ένα ελεύθερο ύφος που επηρεάζεται έντονα από το κείμενο. Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, σ.250.

¹¹⁵ Από τα πιο ευρέως γνωστά κείμενα του Baronio ήταν το *Martyrologium Romanum* (πρώτη έκδοση 1583) και το *Annales ecclesiastici* (πρώτη έκδοση 1588). Σχεδόν κάθε θεολόγος της περιόδου συμφώνησε ότι τα έργα τέχνης πρέπει να απεικονίζουν το θέμα με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο. Οι ζωγράφοι θα πρέπει να απεικονίζουν τον Χριστό και τους μάρτυρες όχι με εξιδανικευμένες στάσεις και εκφράσεις, αλλά θλιμμένοι, και να αιμορραγούν. Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ.274-76.

¹¹⁶ Mary Ann Graeve, «The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova», *The Art Bulletin*, Vol.40, No.3, Sep.,1958, σ. 234.

δεν υπάρχουν αποδεικτικά στοιχεία που να υποστηρίζουν την υπόθεση ότι ο Caravaggio μυήθηκε στις *Ασκήσεις* του Loyola μέσω των Ορατοριανών. Είναι πιο πιθανό ο ζωγράφος να ήρθε πρώτη φορά σε επαφή με αυτές τις πρακτικές στη Λομβαρδία, καθώς ο Carlo Borromeo είχε επηρεαστεί έντονα από τις *Ασκήσεις*.¹¹⁷ Το ίδιο επισήμανε και ο Hibbard, ο οποίος στην δική μελέτη για τον Caravaggio υποστήριξε πως «Ίσως υπήρξε κάποια σχέση μεταξύ του Caravaggio και των Αυγουστινιανών, των οποίων η έδρα ήταν στη Λομβαρδία».¹¹⁸

Και τα έργα που ζωγράφισε ο Caravaggio το διάστημα 1599-1600 για το παρεκκλήσιο Contarelli συνδέονται με τα ιδεώδη των Αυγουστινιανών. Η *Κλήση του Ματθαίου* (εικ.9) συγκεκριμένα, συνδέεται με την θεία χάρη που λαμβάνει ο Ματθαίος μέσω του προσηλυτισμού. Το *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* (εικ.10) αντιπροσωπεύει τα θέματα της Αντιμεταρρύθμισης: τον προσηλυτισμό των λαών σε ξένες χώρες (σύμφωνα με τον *Χρυσό Θρύλο*, μια συλλογή αγιογραφιών του 13ου αιώνα του Jacobus da Varagine (1228 - 1298), ο Ματθαίος ήταν στην Αιθιοπία για να προσηλυτίσει τους ειδωλολάτρες) και το μαρτύριο.¹¹⁹

Τα έργα που φιλοτέχνησε ο Caravaggio για το παρεκκλήσιο Contarelli αποτελούν την πρώτη δημόσια παραγγελία του και εισήγαγε εξαιρετικές καινοτομίες. Με τις τρεις μεγάλες αφηγηματικές συνθέσεις της *Κλήσης του Αγίου Ματθαίου*, του *Μαρτυρίου του Αγίου Ματθαίου* και του *Αγίου Ματθαίου με τον άγγελο* (εικ.11), ο Caravaggio άλλαξε την παλαιότερη αντίληψη για τη διακόσμηση των παρεκκλησίων και απέδειξε ότι οι παραδοσιακές τοιχογραφίες μπορούσαν να αντικατασταθούν με μεγάλα έργα σε καμβά, και η επιδέξια χρήση του φωτός με την τεχνική του

¹¹⁷ Joseph F. Chorpensing, «Another Look at Caravaggio and Religion», *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16, 1987, σ.149.

¹¹⁸ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ.184.

¹¹⁹ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.179.

κιαροσκούρο, μπορούσε να εντείνει τη θρησκευτική σημασία του δράματος που εκτυλίσσεται.¹²⁰

Τα έργα ήταν επαναστατικά και από θέμα απόδοσης των ιερών σκηνών και ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων. Στην *Κλήση του Αγίου Ματθαίου*, ο Caravaggio απέδειξε ότι το θείο θαύμα μπορεί να αναπαρασταθεί σ' ένα σκηνικό παρμένο από την καθημερινή ζωή και ο Χριστός, ντυμένος με ταπεινά ενδύματα, μπορούσε να απεικονιστεί ακόμη και στο γραφείο ενός εφοριακού. Ο Caravaggio παραβίασε τον κανόνα της απαγόρευση αντικειμένων ή χαρακτήρων που δεν αρμόζουν σε θρησκευτικές εικόνες σύμφωνα με όσα όριζε η Αντιμεταρρύθμιση. Έτσι βλέπουμε σε αυτά τα έργα να επανεμφανίζονται νεαροί άντρες με φανταχτερά ενδύματα και καπέλα που απαντούν στα πρώιμα ρωμαϊκά έργα του καλλιτέχνη, στα οποία πρωταγωνιστούν χειρομάντισσες (εικ.5) και χαρτοκλέφτες (εικ.6).¹²¹

Οι σκηνές μαρτυρίου πολλαπλασιάστηκαν στους ναούς της Ρώμης κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Οι τοιχογραφίες του Niccolò Circignani (περ.1517/1524–1596) του Santo Stefano Rotondo στη Ρώμη (εικ.26), με θέμα σκηνές μαρτυρίων Χριστιανών, που έχουν συλληφθεί μέσα στην πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης, αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα και χαρακτηρίζονται για τον ωμό ρεαλισμό τους.¹²² Οι απεικονίσεις του θέματος του μαρτυρίου από τον Caravaggio λέγεται ότι έχουν τις ρίζες τους σε αυτές τις τοιχογραφίες ωστόσο, οι πίνακες του Caravaggio έχουν διαφορετικό χαρακτήρα.

Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της θρησκευτικής τέχνης του Caravaggio περιλαμβάνουν την αμεσότητα και τον ρεαλισμό των

¹²⁰ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.11.

¹²¹ Alain Jaubert, *Mystères sacrés: Van Eyck, Grünewald, Veronese, Le Caravage*, σειρά «Palettes», [DND-video], Editions Montparnasse, Paris 2003.

¹²² John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σσ. 74-75.

θρησκευτικών σκηνών, την στενή προσωπική επαφή των πρωταγωνιστών με τους Αγίους και την υποδοχή της Θείας Χάρης μέσω της μεταστροφής. Αυτές οι πτυχές είναι τυπικές των Αυγουστινιανών. Ο Caravaggio φιλοτέχνησε τρία σημαντικά έργα, που προορίζονταν να διακοσμήσουν σημαντικές εκκλησίες του Τάγματος : η *Παναγία του Λορέτο* (εικ.25) στον ναό του Αγίου Αυγουστίνου και η *Μεταστροφή του Αγίου Παύλου* (εικ.13) και η *Σταύρωση του Αγίου Πέτρου* (εικ.14) για το παρεκκλήσιο Cerasi στην εκκλησία της Santa Maria del Popolo.¹²³

Ο Caravaggio απεικόνισε το θέμα της πίστης σε πίνακες του, όπως η *Παναγία του Λορέτο* και η *Παναγία του Ροζαρίου* (εικ.27). Το τελευταίο έργο συνδέεται με το Τάγμα των Δομινικανών, λόγω της παρουσίας του Αγίου Δομίνικου στην σύνθεση, το οποίο συνδέεται με τους Αυγουστινιανούς.¹²⁴ Ο καλλιτέχνης και στα δύο έργα περιέλαβε φτωχούς προσκυνητές να πλαισιώνουν ιερά πρόσωπα αποζητώντας την ευλογία τους. Όπως υποστηρίζει ο Spear αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο ζωγράφος να μετατρέπει ιερές σκηνές σε θρησκευτικά δράματα.¹²⁵

Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα κυκλοφόρησαν πάρα πολλά φυλλάδια εμβάθυνσης σε θρησκευτικά θέματα και θρησκευτικά έργα του Τάγματος των Φραγκισκανών, όπως η *Μίμηση του Χριστού (Imitatio Christi)* του 15ου αιώνα και η πραγματεία των Φραγκισκανών *Στοχασμοί περί της ζωής του Χριστού* του 13ου αιώνα.¹²⁶ Ο Caravaggio επηρεάστηκε από τις παραπάνω πραγματείες από τα πρώτα θρησκευτικά έργα που φιλοτέχνησε στην Ρώμη στις αρχές του 1590.

¹²³ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.178.

¹²⁴ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 200, σ.142.

¹²⁵ Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σσ. 5-6.

¹²⁶ Christopher Braider, *Baroque self-invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, Studies in European Cultural Transition, Vol.23, Burlington, VT 2004, σ.44.

Τα πιο δημοφιλή θέματα, με τα οποία ασχολήθηκε στους πρώτους πίνακές του ήταν η έκσταση και η μετάνοια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η *Έκσταση του Αγίου Φραγκίσκου* (εικ.28), ένα από τα πρώτα έργα θρησκευτικού χαρακτήρα που μπορεί να αποδοθεί στον Caravaggio και χρονολογείται περίπου το 1595, όπου τα στίγματα του Αγίου Φραγκίσκου απηχούν το μοτίβο του *Imitatio Christi*,¹²⁷ και η *Μετανοούσα Μαγδαληνή* (εικ.29), ο πρώτος από τους τρεις πίνακες τουλάχιστον που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος με θέμα τη μεταστροφή της Μαγδαληνής, ένα θέμα που συνοψίζει το μυστήριο της Μετάνοιας όπως διαμορφώθηκε μετά τη Σύνοδο του Τρέντο, που χρονολογείται το 1596.¹²⁸

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Caravaggio απέδωσε την Μαγδαληνή με σύγχρονο ένδυμα, συνηθισμένη πρακτική στους περισσότερους θρησκευτικούς του πίνακες. Η τάση του Caravaggio να απεικονίζει ιερές μορφές με σύγχρονη ενδυμασία ήταν αποδεκτή όσο περιοριζόταν σε αγίους ελάσσονος σημασίας και παραγγελίες για ιδιώτες.¹²⁹

Επιρροές των Φραγκισκανών εντοπίζονται και στα ώριμα έργα που φιλοτέχνησε στην Ρώμη. Μέχρι τον Ιούνιο του 1601 ο Caravaggio είχε φύγει από το παλάτι του καρδινάλιου Del Monte, για να ζήσει στο παλάτι των αδελφών Mattei. Ο καρδινάλιος Girolamo Mattei, ήταν μέλος του αυστηρού θρησκευτικού τάγματος των Φραγκισκανών και επηρέασε τον Caravaggio να ζωγραφίζει έργα σύμφωνα με τα ιδανικά του Τάγματος, όπως συμβαίνει με την *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34), έργο που φιλοτέχνησε για τον αδερφό του Ciriaco Mattei. Στην *Σύλληψη* ο Χριστός απεικονίζεται να αποδέχεται την μοίρα του, πράξη που αντικατοπτρίζει ένα από τα ιδεώδη του τάγματος, την υπακοή και την

¹²⁷ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σσ.22, 47.

¹²⁸ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σ.63.

¹²⁹ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σσ. 118-19.

ταπεινοφροσύνη σύμφωνα με την Φραγκισκανική ηθική του *Imitatio Christi*.¹³⁰

Με την απεικόνιση των Χριστιανικών μυστηρίων με ανθρώπινο τρόπο, ώστε ο θεατής να ταυτιστεί με αυτά, τα έργα του Caravaggio θα βοηθούσαν τους πιστούς με διαλογιστικές πρακτικές της Αντιμεταρρύθμισης όπως η «σύνθεση του τόπου».¹³¹ Με τις πρακτικές αυτές ο διαλογιστής φαντάζεται μια θρησκευτική σκηνή σαν να συνέβαινε μπροστά του τώρα ή σαν να ήταν παρών σε αυτήν και στη συνέχεια να συμμετάσχει σε αυτήν μέσω των αισθήσεων ή της φαντασίας του.¹³²

Τα έργα βωμών του Caravaggio ενθάρρυναν τον πιστό να μεταφέρεται στο συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και να υποφέρει μαζί με τους πρωταγωνιστές. Αυτό το καταφέρνει ο Caravaggio με το να παρουσιάζει

¹³⁰ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σ.740.

¹³¹ Joseph F. Chorpennig, «Another Look at Caravaggio and Religion», *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16, 1987, σ.155.

¹³² Η «σύνθεση του τόπου» και «η εφαρμογή των αισθήσεων» στοχεύουν να καταστήσουν τα χριστιανικά μυστήρια πραγματικά και απτά, έχοντας τον διαλογιστή να χρησιμοποιεί την φαντασία και τις αισθήσεις του για να συμμετέχει ενεργά σε μια σκηνή του ευαγγελίου. Η «σύνθεση του τόπου» συνεπαγόταν τη χρήση της φαντασίας για να απεικονίσει ο πιστός μια συγκεκριμένη σκηνή από την ζωή του Χριστού με όλες τις λεπτομέρειες ενώ η «εφαρμογή των αισθήσεων» πηγαίνει περαιτέρω: ο ασκούμενος πρέπει να εφαρμόζει καθεμία από τις πέντε αισθήσεις στη συγκεκριμένη σκηνή. Αυτές οι πρακτικές διαλογισμού εντοπίζονται σε έργα μεσαιωνικών φιλοσόφων, όπως ο Άνσελμος της Αόστης (1033-1109), καθώς και στον Καρθουσιανό θεολόγο του 14ου αιώνα Ludolph της Σαξονίας (π.1295 – 1378), στο κύριο έργο του *Vita Christi*, που τυπώθηκε αρχικά στη δεκαετία του 1470, και είχε σημαντική επιρροή στην ανάπτυξη τεχνικών για χριστιανικό διαλογισμό, εισάγοντας την έννοια της πνευματικής βύθισης σε μια βιβλική σκηνή σχετική με τη ζωή του Ιησού, έργο που επηρέασε τον Ignatius Loyola αργότερα. Αυτές οι πρακτικές εμπεριέχονται επίσης στα έργα αμέτρητων άλλων πνευματικών συγγραφέων του 16ου και 17ου αιώνα. Για παράδειγμα, στην Ιταλία κατά τη διάρκεια της ζωής του Caravaggio κυκλοφορούσε το *Βιβλίο Προσευχής και Διαλογισμού* του Δομινικανού θεολόγου Luis de Granada (1504 – 1588) · το έργο μεταφράστηκε στα ιταλικά το 1556 και πέρασε από δωδεκάδες εκδόσεις μεταξύ εκείνης της ημερομηνίας και το 1610, έτος θανάτου του Caravaggio. James Marrow, «Circumdedderunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *The Art Bulletin*, Vol.59, No.2, Jun.,1977, σσ. 167-68.

τον εαυτό του ως αυτόπτη μάρτυρα σε θρησκευτικές σκηνές, όπως στο *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* (εικ.10) και στην *Σύλληψη του Χριστού*.¹³³

Τα χαρακτηριστικά της θρησκευτικής τέχνης του Caravaggio, όπως η άμεση σύνδεση που δημιουργεί μεταξύ της ιερής σκηνής και του θεατή και του συνεχούς εξανθρωπισμού του Χριστού, της Παναγίας και των αγίων, με την επιλογή φτωχών, ανθρώπινων τύπων, αποτελούν καλλιτεχνική απάντηση και ερμηνεία αυτών των παραπάνω πρακτικών από τον Caravaggio.¹³⁴ Αν οι μέθοδοι του ήταν σε τέτοια αρμονία με αυτές της Αντιμεταρρύθμισης, όπως είδαμε παραπάνω, γιατί ορισμένα θρησκευτικά του έργα απορρίφθηκαν;

Ο John Berger υποστήριξε ότι ο Caravaggio ήταν ένας αιρετικός ζωγράφος. Η αίρεσή του συνίστατο στο ότι μετέτρεπε τα θρησκευτικά θέματα σε λαϊκές τραγωδίες. Ο Berger πιστεύει ότι αυτού του είδους η απόδοση οφείλεται στο ότι ο ζωγράφος μεγάλωσε φτωχά.¹³⁵ Ο Caravaggio αναζήτησε τα μοντέλα του στις χαμηλότερες τάξεις της κοινωνίας, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της θρησκευτικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα. Το φωτιστέφανο, π.χ. δεν αποτελεί συχνό στοιχείο στις ιερές μορφές του Caravaggio, ενώ όπου υπάρχει αποδίδεται με έναν ευρηματικό τρόπο, δημιουργώντας την εντύπωση του βάθους.¹³⁶

Ο Caravaggio ήδη από τα πρώιμα έργα του αψηφά την παράδοση και τις συμβατικότητες στην απεικόνιση των ιερών προσώπων, οι οποίοι δεν αποδίδονται με τα παραδοσιακά τους γνωρίσματα ή σύμβολα, όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε στον *Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή* στην Πινακοθήκη του Καπιτωλίου (εικ.30), έργο που φιλοτέχνησε για τον

¹³³ Έλεν Λάνγκτον, Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτσο, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ.257-58.

¹³⁴ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.21.

¹³⁵ John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, σ. 50.

¹³⁶ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007,σ.67.

Ciriaco Mattei.¹³⁷ Από τη μία πλευρά, η απουσία του σταυρού του Ιωάννη και η αντικατάσταση ενός κριαριού αντί για αρνί είναι προφανείς εικονογραφικές ασυμφωνίες, ενώ από την άλλη το προκλητικό χαμόγελο του νεαρού που κοιτάζει προς τον θεατή δίνει αινιγματικό περιεχόμενο στον πίνακα.¹³⁸

Ο βασικότερος λόγος που έργα του απορρίφθηκαν ή επικρίθηκαν από την εκκλησία, ήταν το περιεχόμενό τους καθώς χαρακτηρίζονταν από έλλειψη ευπρέπειας. Η πρώτη εκδοχή του πίνακα *Ο Άγιος Ματθαίος με τον άγγελο* (εικ.31) στο παρεκκλήσιο Contarelli εμφάνιζε τον άγιο με όψη χωρικού και πνεύμα αδύναμο, σχεδόν ανίκανο να γράψει το Ευαγγέλιο χωρίς την παρέμβαση του αγγέλου, που εικονιζόταν να του οδηγεί το χέρι στο χαρτί. Αλλά και ο άγγελος εμφανίζεται προκλητικός. Ο Caravaggio απέδωσε στους αγγέλους του έναν αισθησιασμό που συγκρούεται με την ουράνια μεγαλοπρέπεια.¹³⁹

Για τους παραπάνω λόγους, ο πίνακας αφαιρέθηκε από την Αγία Τράπεζα και αγοράστηκε από τον Μαρκήσιο Vincenzo Giustiniani (1564 – 1637) και τελικά κατέληξε στην πόλη του Βερολίνου, όπου και καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου· είναι γνωστός μόνο από μια ασπρόμαυρη φωτογραφία. Οι προκαθήμενοι της εκκλησίας του San Luigi dei Francesi ζήτησαν από τον ζωγράφο να αντικαταστήσει την πρώτη του σύνθεση του Αγίου Ματθαίου με τον Άγγελο με μια άλλη πιο αρμόζουσα (εικ.11): ο Ματθαίος είναι πιο αξιοσέβαστος φέροντας φωτοστέφανο και ντυμένος με ένα λαμπερό πορτοκαλί μανδύα.¹⁴⁰

¹³⁷ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.225.

¹³⁸ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σ.112.

¹³⁹ Felix Witting, *Caravaggio*, New York 2007, σσ. 163-64.

¹⁴⁰ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σσ. 70-71.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου του Caravaggio που απορρίφθηκε αποτελεί η *Κοίμηση της Θεοτόκου* (εικ.32), στην εκκλησία της Santa Maria della Scala, έργο σκανδαλιστικό όχι μόνο επειδή σύμφωνα με τον Julio Mancini, ο Caravaggio έβαλε στο πρόσωπο της Παναγίας τα χαρακτηριστικά μιας πόρνης, αλλά και επειδή απέδωσε την Παρθένο αναξιοπρεπώς, νεκρή και πρησμένη με πόδια ακάλυπτα, αμφισβητώντας την ανάληψη του σώματος της.¹⁴¹ Όπως ανέφερε και ο Longhi οι παραβρισκόμενοι θρηνούν το θάνατο μιας γυναίκας του λαού.¹⁴²

Η ρεαλιστική παρουσίαση της θνητότητας της Παναγίας σε αυτό το έργο έρχεται σε αντίθεση με τη δεύτερη εκδοχή του θέματος από τον Carlo Saraceni (1579 – 1620), που επιλέχθηκε για να αντικαταστήσει το απορριφθέν έργο του Caravaggio από τους Καρμελίτες πατέρες το 1607. Ο Caravaggio απεικόνισε την Παρθένο νεκρή, ενώ ο Saraceni συνέδεσε το θέμα του θανάτου της κυρίως με την Ανάληψή της (εικ.33).¹⁴³

Παρά το γεγονός ότι οι θρησκευτικοί πίνακές του Caravaggio ενοχλούσαν με την αισθητική τους, ο ζωγράφος είχε εξασφαλίσει την αποδοχή του από σημαντικούς φιλότεχνους της εποχής του.¹⁴⁴ Αυτό φαίνεται από τις περιπτώσεις που όταν τα έργα του απορρίπτονταν από μια εκκλησία, πάντοτε βρισκόταν κάποιος μαικήνας πρόθυμος να τα αγοράσει, και μάλιστα σε υψηλή τιμή.¹⁴⁵

¹⁴¹ Christopher Braider, *Baroque self-invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, Studies in European Cultural Transition, Vol.23, Burlington, VT 2004, σσ.82-83.

¹⁴² Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, σ.39.

¹⁴³ Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.79.

¹⁴⁴ Francesca Marini - Barbara Rose (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006, σ.11.

¹⁴⁵ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Baglione «μια προσωπογραφία από τα δικά του χέρια ήταν πολύ πιο ακριβή από μια σύνθεση άλλων ζωγράφων με ιστορικά θέματα, τόσο μεγάλη ήταν η δημοτικότητα του». Giulio Mancini Giovanni Baglione Giovanni Pietro Bellori, Helen Langdon (εισ.), *Lives of Caravaggio*, London (ανατύπωση: 2006), σ.54.

Συνοπτικά, τα θρησκευτικά έργα του Caravaggio τροφοδοτούνταν από τις πρακτικές διαλογισμού και τη λειτουργική ευσέβεια της Αντιμεταρρύθμισης. Ο Caravaggio ανταποκρίθηκε σε αυτές τις πρακτικές ήδη από τα πρώιμα θρησκευτικά του έργα, αλλά αυτό φάνηκε εντονότερο όταν ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε εικόνες βωμού για τις εκκλησίες των Ταγμάτων που διαδίδουν αυτές τις πρακτικές.

Οι εικόνες βωμού του Caravaggio ήταν απόλυτα ενταγμένες στο λειτουργικό πλαίσιο για το οποίο προορίζονταν: χρησιμεύουν για να βοηθήσουν τον θεατή / λατρευτή να μελετήσει και να συνειδητοποιήσει την παρουσία του υπερφυσικού, όπως ισχύει για όλα τα θρησκευτικά έργα, αλλά η ιδιαιτερότητα του Caravaggio βρίσκεται στην απόδοση ανθρώπινων χαρακτηριστικών στα πρόσωπα των ιερών σκηνών του. Για να επιτύχει αυτόν τον εξανθρωπισμό του υπερφυσικού, ο καλλιτέχνης αγνόησε τους συμβατικούς κανόνες του ωραίου, και αυτό συντέλεσε ώστε ορισμένα έργα του να μην γίνονται αποδεκτά.¹⁴⁶

Η ερμηνεία του καλλιτέχνη για τις θρησκευτικές σκηνές ήταν ασυνήθιστη και συχνά ήταν το αποτέλεσμα της προσωπικής του στάσης απέναντι στα μυστήρια της χριστιανοσύνης και υποδηλώνουν μια ιδιαίτερα άμεση και ταυτόχρονα τραγική απεικόνιση της μοίρας του ανθρώπου.¹⁴⁷ Ο Caravaggio διέθετε ενσυναίσθηση και έδωσε στη θρησκευτική αφήγηση πάθος και νεωτερισμούς, με την τέχνη του να υπερβαίνει τη θρησκόληπτη τέχνη της Αντιμεταρρύθμισης. Μέσω αυτών, όπως και μέσω της ιδιόρρυθμης προσωπικότητάς του, το έργο του βρίσκει τόσο άμεση ανταπόκριση στη σύγχρονη εποχή και ασκεί μια διαχρονική γοητεία στο πέρασμα των αιώνων.

¹⁴⁶ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτζο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ.13-14.

¹⁴⁷ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ. 85.

Δεύτερο μέρος

Τα Πάθη του Χριστού στο ζωγραφικό έργο του Caravaggio

Τα μεγάλα θέματα του μαρτυρίου και της θρησκευτικής μεταστροφής, τα οποία κατά τον 16ο αιώνα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή, έγιναν από τις πρώτες στιγμές της τέχνης της Αντιμεταρρύθμισης, ένα μέσο για την απεικόνιση ακραίων καταστάσεων και συναισθημάτων.¹⁴⁸ Για τους προτεστάντες η Πτώση του ανθρώπου ήταν ολοκληρωτική και ανεπανόρθωτη και μόνο μέσω της πίστης μπορούσε να σωθεί το ανθρώπινο γένος· οι καθολικοί όμως πίστευαν ότι ο άνθρωπος μπορούσε να αποκαταστήσει την αρχέγονη ένωσή του με το Θεό μέσω των καλών πράξεων, της πραγμάτωσης της αρετής και των μυστηρίων της Εκκλησίας.

Ο χριστιανός οφείλει να εμφορείται από το ιδεώδες της μίμησης του Χριστού (*imitatio Christi*), διότι στο πρόσωπό Του συγκεντρώνονται όλες οι αρετές και ο ίδιος, στις ώρες του Πάθους του, έγινε υπόδειγμα υπομονής, ταπεινοφροσύνης και υποταγής. Ο πιστός στοχάζεται τα Πάθη και γίνεται κοινωνός του έντονα ανθρώπινου πόνου του Ιησού. Οι ιεροκήρυκες, γράφει ο Peter Parshall, αναπαριστούσαν το τραγικό δράμα με τόση ένταση, ώστε «η πιο σκληρή καρδιά έλιωνε στα δάκρυα και εκλιπαρούσε να συγχωρεθούν οι αμαρτίες της με τη χάρη αυτού του οδυνηρού πάθους».¹⁴⁹

Η φραγκισκανική πραγματεία του 13ου αιώνα *Στοχασμοί περί της ζωής του Χριστού*, που δραματοποιούσε κάθε λεπτομέρεια της ζωής του Χριστού, έγινε εκ νέου δημοφιλής τον 16ο αιώνα. Ήταν γραμμένη σε ύφος

¹⁴⁸ Michael Kitson, *The Age of Baroque*, London 1966, σ.108.

¹⁴⁹ Peter Parshall, «The Art of Memory and the Passion», *The Art Bulletin*, Vol.81, No.3, Sep., 1999, σσ. 458-60.

οικείο και καθημερινό και συνιστούσε στον πιστό «να λάβει υπόψη του όλα αυτά σαν να ήταν παρών και να Τον παρακολουθεί με προσήλωση».

Στη διάρκεια του 16ου αιώνα πληθώρα δοκιμών περί στοχασμού προήγαγαν την ανάπτυξη τεχνικών που θα καθιστούσαν τα χριστιανικά μαρτύρια όσο το δυνατόν πιο απτά και ορατά. Ενθάρρυναν την ενσυναίσθηση και την δημιουργία ζωηρών εσωτερικών εικόνων. Αλλά και ο χριστιανός ζωγράφος όφειλε να συγκινεί: καθήκον του έγραφε ο καρδινάλιος Gabriele Paleotti στο *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, που δημοσιεύτηκε το 1582, ήταν να μιμείται την ορατή πραγματικότητα, να δημιουργεί μορφές που έδειχναν αληθινές και χειροπιαστές και, μέσω αυτής της νατουραλιστικής και ανθρώπινης τέχνης, να συγκινήσει τον θεατή.¹⁵⁰ Αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε μέσα από την εξέταση της απεικόνισης των Παθών του Χριστού.

Τα Πάθη και γενικότερα επεισόδια από την ζωή του Χριστού δεν αποτελούσαν μείζον καλλιτεχνικό θέμα στα πρώτα χρόνια του αιώνα, αλλά μετά το 1550 η μορφή του Ιησού κυριάρχησε στη ζωγραφική. Στα 1600 ο Caravaggio, στην ηλικία των τριάντα πλέον ετών, βρισκόταν στο απόγειο της δημοτικότητάς του και τα αμέσως επόμενα χρόνια συνέχισε να φιλοτεχνεί έργα για δημόσιους χώρους και να έχει μεγάλη ζήτηση από ιδιώτες συλλέκτες. Γύρω στα τέλη του 1601, με τα έργα που φιλοτέχνησε, εγκαινίασε μια νέα περίοδο στην τέχνη του : Ζωγράφησε σκηνές από τα Πάθη του Χριστού και τους αποστολικούς χρόνους, στοχασμούς πάνω στα μυστήρια της χριστιανικής πίστης που εκφράζουν το ένθερμο ενδιαφέρον της εποχής για λύτρωση: πρόκειται για έργα που διερευνούν τη χριστιανική ηθική της ταπείνωσης.¹⁵¹

¹⁵⁰ Rush Rhees, «Christ in Art», *The Biblical World*, Vol.6, No.6, Dec.,1895, σσ. 500-501.

¹⁵¹ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτζο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σσ. 253-54.

Τα έργα αυτά δεν αποτελούν μια αυθύπαρκτη ενότητα ούτε ανήκουν συνολικά σε έναν εικονογραφικό κύκλο. Η σύλληψη του Χριστού (εικ.34), η Ταφή του Χριστού (εικ.49), οι δύο εκδοχές του Ακάνθινου Στεφάνου (εικ.69-70) και το *Ιδού ο άνθρωπος* (εικ.84) χρονολογούνται στα ώριμα ρωμαϊκά του χρόνια από το 1602 μέχρι 1605 και οι δύο εκδοχές της *Μαστίγωσης του Χριστού* (εικ.89-90) και η *Αρνηση του Πέτρου* (εικ.103) είναι φιλοτεχνημένα στα τελευταία καλλιτεχνικά του χρόνια, όταν κατέφυγε στην Νάπολη από το 1606 έως τον θάνατό του το 1610. Όλα με εξαίρεση την *Ταφή του Χριστού* και την πρώτη εκδοχή της *Μαστίγωσης*, που κοσμούσαν αρχικά σημαντικές εκκλησίες της Ρώμης ή της Νάπολης, ήταν έργα που προορίζονταν για ιδιώτες.

Εκτός από το παραπάνω σύνολο έργων, που θα εξεταστεί και θα αναλυθεί παρακάτω, σύμφωνα με έγγραφο το οποίο δημοσιεύτηκε το 1907, ο Caravaggio κατά την διάρκεια της παραμονής του στην Μεσίνα στις αρχές Αυγούστου 1609 έλαβε μια παραγγελία από τον Nicolao di Giacomo για τέσσερις πίνακες με σκηνές από τα Πάθη του Χριστού, ένα από τα οποία με τίτλο *Ο δρόμος προς τον Γολγοθά*, είχε σίγουρα εκτελεστεί, το οποίο σήμερα δεν σώζεται. Ο Di Giacomo πρόσθεσε ότι ανέμενε τα υπόλοιπα τρία έργα μέχρι το τέλος του μήνα, καθώς και την αμοιβή του ζωγράφου, ο οποίος, όπως παρατηρεί, έχει βαθύτατα «διαταραγμένο μυαλό» (*cervello stravolto*). Παρόλα αυτά, ο κύκλος των Παθών παραμένει ένα μυστήριο, και δεν είναι γνωστό εάν ο Caravaggio παρέδωσε ποτέ αυτά τα έργα.¹⁵²

¹⁵² Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.319.

Η σύλληψη του Χριστού

Η σύλληψη του Χριστού (εικ.34) φιλοτεχνήθηκε από τον Caravaggio το 1602 και σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας. Το έργο ταυτίστηκε πρόσφατα από τον ιστορικό τέχνης Sergio Benedetti που το ανακάλυψε στον Οίκο του Αγίου Ιγνατίου του Δουβλίνου, του Τάγμα των Ιησουιτών. Η ποιότητα του έργου, μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία που μπορούν να αποδείξουν την προέλευσή του και από την τεχνική του, επιτρέπει την πρόταση ότι είναι ο αυθεντικός πίνακας του Caravaggio, ο οποίος είχε προφανώς χαθεί για σχεδόν δύο αιώνες, και ήταν γνωστός από διάφορα αντίγραφα, τα οποία διακρίνονταν ταυτόχρονα για την ακρίβεια στην σύνθεση αλλά αδυναμία στην εκτέλεση συγκριτικά με το πρωτότυπο.¹⁵³

Στην σύγχρονη βιβλιογραφία για τον Caravaggio, ο πίνακας αναγνωρίστηκε για πρώτη φορά το 1943 από τον Ιταλό ιστορικό της τέχνης Roberto Longhi (1890-1970), ο οποίος, με βάση την περιγραφή του πίνακα από τον Pietro Bellori, αναγνώρισε δύο έργα που είχαν το ίδιο θέμα και τα αναγνώρισε ως παραλλαγές του πρωτοτύπου. Το καλύτερο από τα δύο ήταν στη συλλογή Sannini στη Φλωρεντία (εικ.35) και εκτέθηκε στην έκθεση Caravaggio που πραγματοποιήθηκε στο Μιλάνο το 1951, η πρώτη που αφιερώθηκε στον καλλιτέχνη.¹⁵⁴ Ο Longhi το 1968 θεωρούσε ότι αυτή η εκδοχή αντιπροσώπευε περισσότερο το αυθεντικό έργο, παρά μια άλλη γνωστότερη εκδοχή που ήταν ο πίνακας στο Μουσείο Δυτικής Ευρώπης και Ανατολικής Τέχνης στην Οδησό

¹⁵³ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.144.

¹⁵⁴ Πρόκειται για την έκθεση με τίτλο «Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi», που πραγματοποιήθηκε στο Palazzo Reale στο Μιλάνο το 1951. Renato Guttuso, *L'opera complete del Caravaggio*, Milano 1967, σ.97.

(εικ.36).¹⁵⁵ Όμως, ενώ αυτή η υπόθεση του Longhi δεν γνώρισε μεγάλη αποδοχή, το ενδιαφέρον για την πιθανή αυθεντικότητα του πίνακα της Οδησσού αυξήθηκε.

Το 1601 ο Caravaggio αποφάσισε να δεχτεί τη φιλοξενία ενός επιφανούς Καρδινάλιου, του Girolamo Mattei (1547 - 1603), υψηλό μέλος του Τάγματος των Φραγκισκανών, ο οποίος είχε στενές φιλικές σχέσεις με τον καρδινάλιο Francesco Maria del Monte (1549 - 1627), τον πρώτο σημαντικό προστάτη του Caravaggio. Ο Girolamo Mattei είχε δυο αδελφούς, τον Ciriaco (1485-1614) και τον Asdrubale (1556-1638). Και οι τρεις άντρες ήταν μανιώδεις συλλέκτες, ενήμεροι των ζητημάτων αισθητικής, και ειδικά ο Ciriaco πρόθυμος να επιδείξει τις γνώσεις του ως τεχνοκρίτης.¹⁵⁶

Ο Ciriaco εκτός από συλλέκτης αρχαίων έργων τέχνης, ήταν και ενθουσιώδης συλλέκτης έργων των πιο πρωτοπόρων σύγχρονων ζωγράφων και πάντα βρισκόταν σε εγρήγορση για καινούργια ταλέντα. Ο ίδιος διατηρούσε στενές σχέσεις με αρκετούς καλλιτέχνες της Ρώμης, θαύμαζε τον ρεαλισμό του Caravaggio και απέκτησε σημαντικά θρησκευτικά του έργα, τα οποία μας έχουν διασωθεί.¹⁵⁷

Ένα από τα έργα που απέκτησε ο Ciriaco ήταν και η *σύλληψη του Χριστού*, και ήταν σχεδόν σίγουρα ζωγραφισμένο προς το τέλος του 1602, δεδομένου ότι η πληρωμή για την εικόνα και το πλαίσιο της καταγράφηκε στις 2 Ιανουαρίου 1603. Ο Caravaggio έλαβε την αμοιβή των 125 σκούδων (scudi) για το έργο, συμπεριλαμβανομένου του πλαισίου,

¹⁵⁵ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, σ. 17.

¹⁵⁶ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 133.

¹⁵⁷ Πρόκειται για τα έργα *Άγιος Ιωάννης Βαπτιστής* (Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου), *Δείπνο στους Εμμαούς* (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη), και η *σύλληψη του Χριστού που εξετάζουμε*. Thomas Troy, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016, σ.95.

πράγμα που σημαίνει ότι πιθανότατα το φιλοτέχνησε λίγες μόλις εβδομάδες ή μήνες πριν.

Μετά τον θάνατο του Ciriaco, ο πίνακας κληρονομήθηκε από τον γιο του Giovanni Battista (1660-1721) το 1614, ο οποίος στη συνέχεια το έδωσε ως δώρο στον ξάδερφο του, τον ηγούμενο Paolo Mattei το 1624, γιο του Asdrubale. Στην βιογραφία του Caravaggio του 1649, ο Giovanni Baglione δεν αναφέρει καθόλου τη σύλληψη του Χριστού όταν κάνει αναφορά στα έργα που φιλοτέχνησε για τον Ciriaco Mattei. Μόνο ο Giovan Pietro Bellori του έκανε μια εξαντλητική περιγραφή στην βιογραφία που εξέδωσε το 1672.¹⁵⁸ Ο Bellori, το αναφέρει καθώς είχε την ευκαιρία να θαυμάσει τον πίνακα στη συλλογή των απογόνων του Asdrubale.¹⁵⁹

Σε εκείνα τα χρόνια ο πατέρας του Paolo, Asdrubale, είχε ενδιαφερθεί για το συγκεκριμένο έργο αλλά επειδή ποτέ δεν ήταν σε θέση να το αποκτήσει, παρήγγειλε ένα αντίγραφο του που έπρεπε να γίνει το 1626 από έναν άγνωστο καλλιτέχνη, τον Giovanni di Attilio. Οι μελετητές εικάζουν πως αυτό το αντίγραφο είναι ο πίνακας που βρέθηκε στο Μουσείο Δυτικής Ευρώπης και Ανατολικής Τέχνης στην Οδησό (εικ.36).¹⁶⁰

Η σύλληψη του Χριστού ήταν ο μοναδικός πίνακας του Caravaggio που παρέμεινε για πολύ καιρό, σχεδόν δύο αιώνες, στις συλλογές της οικογένειας στο Palazzo Mattei. Τα έγγραφα από τα αρχεία των Mattei καθιστούν σαφές ότι ο πίνακας παρέμεινε στην κατοχή της οικογένειας μέχρι τον 18ο αιώνα και αποδόθηκε από το 1779-1786 στον Ολλανδό ζωγράφο Gerrit van Honthorst (1592-1656), γνωστόν στην Ιταλία

¹⁵⁸ Pietro Giovan Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2006, σ.182.

¹⁵⁹ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono I capolavori*, Milano 1992, σ. 47.

¹⁶⁰ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σσ. 731-33.

περισσότερο με το ψευδώνυμο Gerardo delle Notti (ο Γκεράρντο της νύχτας), λόγω της απεικόνισης νυχτερινών σκηνών με τεχνητό φωτισμό (εικ.37), προφανώς εμπνευσμένες από το ύφος του Caravaggio.¹⁶¹

Η Σύλληψη πωλήθηκε από τον Mattei ως έργο του Honthorst μαζί με άλλους πίνακες, το 1802 λόγω των σοβαρών οικονομικών δυσχερειών της οικογένειας. Η συμφωνία πώλησης υπογράφηκε στις 27 Ιανουαρίου με τον William Hamilton Nisbet (1747 – 1822), έναν Σκωτσέζο ευγενή που πέρασε από την Ρώμη, ο οποίος τοποθέτησε τον πίνακα στην έπαυλη του στο Biel, East Lothian, στη Σκωτία.¹⁶²

Το έργο παρέμεινε εκεί μέχρι το 1921, όταν αγοράστηκε σε δημοπρασία στο Dowell's στο Εδιμβούργο στις 16 Απριλίου 1921 από τον Joseph Kent Richardson (1877-1972), έναν καλλιτέχνη και έμπορο από το Εδιμβούργο που μερικές φορές χρησιμοποιούσε το όνομα John Kemp. Ο πίνακας πωλήθηκε για δεύτερη φορά στο Dowell's στις 3 Μαΐου 1922 σε κάποιον Noel για πέντε γκινέα.¹⁶³ Περαιτέρω έρευνα οδήγησε στην υπόθεση ότι ο Noel ήταν ο Charles Hubert Francis Noel (1885–1947), ο δεύτερος γιος του τρίτου κόμη του Gainsborough.¹⁶⁴

Μόλις μερικούς μήνες αργότερα, αγοράστηκε από την Marie Lea-Wilson, μια Ιρλανδή χήρα, που το πήρε στο Δουβλίνο. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 το δώρησε στους Ιρλανδούς Πατέρες του Οίκου του

¹⁶¹ Beverley Louise Brown (επιμ.), *The Genius of Rome 1592-1693*, London 2001, σ. 380.

¹⁶² Francesca Cappelletti-Sergio Benedetti, «The Documentary Evidence of the Early History of Caravaggio's Taking of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σ. 745.

¹⁶³ Πρόκειται για το ποσό των £ 1,05 (21 σελίνια σε δεκαδικό ψηφίο), που χρησιμοποιείται τώρα κυρίως για τον καθορισμό των επαγγελματικών τελών και των τιμών δημοπρασίας.

¹⁶⁴ Katherine Flynn, «More on the provenance of Caravaggio's "Taking of Christ"», *The Burlington Magazine*, Vol. 153, No. 1301, August 2011, σ. 529.

Αγίου Ιγνατίου στο Δουβλίνο, από τους οποίους δόθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας με απεριόριστο δάνειο το 1992.¹⁶⁵

Η ιστορία της σύλληψης του Χριστού από τους στρατιώτες του Πόντιου Πιλάτου αναφέρεται και στα τέσσερα ευαγγέλια. Σύμφωνα με αυτά συνέβη ένα βράδυ στον Κήπο της Γεσθημανής, που βρίσκεται στους πρόποδες του Όρους των Ελαιών, μετά την προδοσία του Ιούδα. Το φιλί του Ιούδα στον δάσκαλο του σηματοδότησε τη στιγμή για τους στρατιώτες να τον καταλάβουν και να προχωρήσουν στην σύλληψή του.¹⁶⁶

Ο Caravaggio ακολούθησε συγκεκριμένες κατευθύνσεις στην απεικόνιση του θέματος, αλλά αγνόησε άλλες. Σύμφωνα με τον Ματθαίο, την εποχή εκείνη που ορίστηκε η σύλληψη του Χριστού, ήρθε ο Ιούδας ένας από τους δώδεκα και μαζί του ένα πλήθος με σπαθιά και δοκάρια, από τους αρχιερείς και τους πρεσβυτέρους του λαού (Κατά Ματθαίον 26: 47-56). Ο Ιωάννης προσθέτει μια λεπτομέρεια ζωτικής σημασίας για τη νυκτερινή σκηνή του Caravaggio, καθώς ο Ιούδας και οι υπόλοιποι που αναζήτησαν τον Ιησού αναφέρονται εξοπλισμένοι με φανούς και όπλα (Κατά Ιωάννην, 18: 1-12). Ο Μάρκος από την άλλη αναφέρει την προδοσία του Ιούδα με το φιλί. Προσθέτει μια λεπτομέρεια για ένα νεαρό άνδρα, τυλιγμένο μόνο με ένα σεντόνι, τον οποίο οι στρατιώτες προσπάθησαν να πιάσουν (Κατά Μάρκον, 14: 43-52). Τέλος, από το ευαγγέλιο του Λουκά θα μπορούσε ο Caravaggio να βρει την ιδέα ότι ο Χριστός έκανε την πρόγνωση του για την προδοσία του Ιούδα με ένα φιλί (Κατά Λουκά 22:47-53).¹⁶⁷

¹⁶⁵ Η Jake Wilson, σε άρθρο της καταλήγει ότι μέχρι τότε δεν είναι σαφές πώς πέρασε η σύλληψη του Χριστού από τα χέρια του Joseph Kent Richardson, στην κατοχή της Marie Lea-wilson, ή τότε ο πίνακας μεταφέρθηκε από το Εδιμβούργο στο Δουβλίνο. Jake Wilson, «An addition to the provenance of Caravaggio's Taking of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol.151, No. 1279, Art in Italy (Oct., 2009), σ.691.

¹⁶⁶ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σσ. 47-48.

¹⁶⁷ Βλ. Παράρτημα

Ο Caravaggio δεν έλαβε υπόψη τις διάφορες προηγούμενες εικονογραφικές λύσεις για την ιστορία της σύλληψης του Χριστού και αντ' αυτού δίνει ένα έντονα δραματικό όραμα. Το επεισόδιο της προδοσίας του Ιούδα αποδίδεται εδώ από τον Caravaggio με έμφαση στη συναισθηματική κορύφωση της στιγμής. Ο πίνακας απεικονίζει ένα περίτεχνα οργανωμένο στιγμιότυπο, στο οποίο κάθε όψη της σύνθεσης επικεντρώνεται στην άνευ προηγουμένου άμεση και ρεαλιστική απόδοση των ανθρώπινων μορφών. Δεσπόζουν οι μορφές του Χριστού, του Ιούδα, ενώ οι δευτερεύουσες μορφές είναι τοποθετημένες πλάγια, εστιάζοντας έτσι το βλέμμα στους ίδιους.¹⁶⁸

Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε στοιχεία και από τις αφηγήσεις των ευαγγελιστών και επανεξέτασε τη βιβλική ιστορία με μια ανθρώπινη ματιά. Ο Ιησούς με χαμηλωμένα μάτια φαίνεται να παραιτείται από τη θυσία του με μια θλίψη. Πράγματι, λίγο πριν, στο Όρος των Ελαιών, αφού έσπευσε μαζί με τους μαθητές του μάταια να αντιταχθεί στο πεπρωμένο του, τελικά υποκλίθηκε στη θεία θέληση.¹⁶⁹

Στο έργο δεν είναι σαφές εάν το φιλί έχει μόλις δοθεί ή πρόκειται να δοθεί: μια μικρή απόσταση παραμένει ανάμεσα στα χείλη του Ιούδα και στο μάγουλο του Ιησού, αλλά ο Ιούδας έχει αρπάξει το δεξί ώμο του Χριστού με το δικό του αριστερό χέρι και φυσικά οι στρατιώτες έχουν καταλάβει ότι ο Χριστός είναι ο άνθρωπος που αναζητούν.¹⁷⁰ Το χλωμό, αβρό πρόσωπο του Χριστού έρχεται σε αντίθεση με το κτηνώδες και ηλιοκαμένο πρόσωπο του Ιούδα. Σε αυτό το δράμα αντιπαρατιθεμένων προσώπων, ο ζωγράφος έχει προσθέσει ένα σύνολο από χειρονομίες.

¹⁶⁸ Caravaggio: *The Taking of Christ*, σειρά «The Private Life of an Easter Masterpiece», Series 2, BBC Two, 2009 <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00jz78p> όπως προσπελάστηκε στις 6.09.2018.

¹⁶⁹ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σσ. 133,136.

¹⁷⁰ Leo Bersani - Ulysse Dutoit, «Beauty's Light», *October Magazine*, Vol. 82, Autumn 1997, σσ. 20-21.

Τα χέρια του Χριστού, τοποθετημένα στο κάτω μέρος του κεντρικού άξονα της εικόνας, είναι ενωμένα σε μια χειρονομία πίστης.¹⁷¹ Είναι μια λεπτομέρεια που υποδηλώνει την επιρροή του καρδινάλιου Girolamo Mattei. Ανάμεσα στις διάφορες θέσεις που ανέλαβε ο Girolamo στην Κουρία, ήταν επίσης μέλος του αυστηρού θρησκευτικού τάγματος των Φραγκισκανών, το οποίο ιδρύθηκε το 1209.

Οι Φραγκισκανοί έθεταν την έννοια του *Abnegatio*, την πλήρη άρνηση του εαυτού και την απόλυτη αφοσίωση στις ανάγκες των άλλων, στο κέντρο της διδασκαλίας τους. Επίσης, σύμφωνα με την Φραγκισκανική ηθική της μίμησης του Χριστού (*Imitatio Christi*), εκφράζεται με ταπεινοφροσύνη, αποκήρυξη και υπακοή, αρετές που εκτίθενται πλήρως στη στάση του Χριστού του Caravaggio, ο οποίος απεικονίζεται σε στάση παραίτησης, με τα δάχτυλα του πλεγμένα καθώς δέχεται από τον Ιούδα το προδοτικό φιλί. Επομένως η *Σύλληψη* είναι ένα έργο που συνδέει τον Caravaggio με την πνευματικότητα της Αντιμεταρρύθμισης.¹⁷²

Οι συναισθηματικές αντιθέσεις εκφράζονται στις στάσεις των μορφών στα άκρα της σκηνής. Τρομοκρατημένος και φεύγοντας από το περιστατικό, ένας νεαρός άνδρας τρέπεται σε φυγή στα αριστερά, με τον κυματισμό του μανδύα να πλαισιώνει τα κεφάλια του Ιούδα και του Χριστού (εικ.38). Μπορεί να απεικονίζει τον νεαρό που άφησε το ρούχο του στα χέρια των στρατιωτών, όπως αναφέρεται και στο Ευαγγέλιο του Αγίου Μάρκου (Κατά Μάρκον 14:51-52), αν και ο Bellori πίστευε ότι ήταν ο ευαγγελιστής Ιωάννης, όπως υποδηλώνει η κόκκινη περιβολή του.¹⁷³

¹⁷¹ Michael Fried, *The moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σ.210.

¹⁷² Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.230.

¹⁷³ Ο Benedetti αρχικά θεωρούσε ότι ο άνδρας που τρέπεται σε φυγή αποτελεί τον νεαρό άνδρα που έφυγε από τον κήπο μετά την σύλληψη του Χριστού κατά τα Ευαγγέλια (Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σσ. 738, 740). Όμως σε επόμενο άρθρο του το αναθεωρεί και συμφωνεί με τον Bellori ότι πρόκειται για τον Άγιο Ιωάννη, μιας και

Η έκφραση τρόμου που αποτυπώνεται στο πρόσωπο του τελευταίου, μοιάζει να προοιωνίζεται τα Πάθη που θα ακολουθήσουν τη σύλληψη, ενώ το κόκκινο χρώμα του χιτώνα του Ιωάννη, μοναδική διαφοροποίηση από τους τόνους μαύρου και ώχρας που κυριαρχούν, επιτείνει το δραματικό στοιχείο και μετατοπίζει τον άξονα της σύνθεσης προς τα αριστερά.

Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνουμε την σύλληψη του Χριστού με τον Θάνατο του Αγίου Πέτρου του Μάρτυρα (εικ.39) από τον Moretto da Brescia (1498 – 1564), που φιλοτεχνήθηκε για την εκκλησία του SS.Stefano e Domenico, στο Bergamo, που σήμερα βρίσκεται στο Μιλάνο, στην Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη, καθώς διακρίνουμε μια ομοιότητα του Ιωάννη με τον άντρα που τρέπεται σε φυγή στα αριστερά στον πίνακα του Brescia. Τόσο η αίσθηση της ανησυχίας που μεταφέρεται από την στάση όσο και η καθαρή και αποφασιστική αποκοπή της μορφής στο περιθώριο του καμβά, καθιστούν εύλογο να υποθέσουμε ότι ο Caravaggio μπορεί να είχε δει τη δραματική αυτή σκηνή σε μια επίσκεψή του στο Bergamo και να εμπνεύστηκε από αυτήν όταν ζωγράφισε την Σύλληψη για τον Ciriaco Mattei.

Επίσης σχετική με την μορφή του Ιωάννη αποτελούν και οι εκστατικές μαινάδες από ανάγλυφα σε σαρκοφάγους της αρχαίας ρωμαϊκής γλυπτικής (εικ.40) που σίγουρα πρέπει να αποτέλεσαν μια άλλη επίσης πηγή έμπνευσης για τον Caravaggio. Σε αυτή τη φάση της καριέρας του ο Caravaggio κατέφυγε για έμπνευση στην κλασική γλυπτική σε αρκετές περιπτώσεις, παρά τις δηλώσεις του βιογράφου του Pietro Bellori, και δεν είναι τυχαίο ότι οι αδελφοί Mattei ήταν από τους πιο παθιασμένους συλλέκτες αρχαιοτήτων στη Ρώμη της εποχής τους.

ταυτίζεται και από τα ρούχα του (Sergio Benedetti, « Caravaggio's "Taking of Christ"», *The Burlington Magazine*, Vol. 137, No. 1102, Jan., 1995, σ.37).

Όσον αφορά τα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής, ένα επαναλαμβανόμενο πρόσωπο στο έργο του καλλιτέχνη αυτή την περίοδο είναι ο γενειοφόρος στρατιώτης στα δεξιά (εικ.41). Αν και σε μεγάλο βαθμό το πρόσωπό του κρύβεται από το κράνος, μπορεί να αναγνωριστεί σε τουλάχιστον δύο άλλα έργα του Caravaggio που ζωγράφησε γύρω στο 1602-03, γεγονός που υποδηλώνει την προτίμηση του Caravaggio σε αυτό το συγκεκριμένο μοντέλο.¹⁷⁴ Για το πρόσωπο του Ιούδα ο Caravaggio χρησιμοποίησε ένα νέο μοντέλο, του οποίου η βαρβαρότητα έρχεται σε αντίθεση με την γαλήνια μορφή του Χριστού.

Οι μορφές, αν και αποδοσμένες ημίσωμες, και, παρά τον περιορισμό της σκηνής σε επτά ηθοποιοί - χαρακτηριστικό του Caravaggio να μειώνει τον αριθμό των συμμετεχόντων στο ελάχιστο, απεικονίζονται με μια ισχυρή πλαστικότητα. Από τους δύο στρατιώτες με την πανοπλία στο προσκήνιο, αυτός που εκτίθεται περισσότερο στον θεατή φοράει μια λουστραρισμένη χαλύβδινη πανοπλία με χρυσές άκρες, εκ των οποίων μια σχεδόν πανομοιότυπη βρίσκεται στο Μουσείο Diocesano της Μάντουα (εικ.42).¹⁷⁵

Η τελευταία μορφή από τις δύο μορφές στη δεξιά πλευρά του πίνακα, κρατάει ένα φανάρι (εικ.43). Είναι ο μόνος από την ομάδα που δεν φοράει πανοπλία, είναι ντυμένος με ένα δίχρωμο μανδύα και φαίνεται να φοράει ένα περίεργο περίβλημα που καλύπτει το στήθος του. Τα χαρακτηριστικά του θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ως εκείνα του ίδιου του Caravaggio, ο οποίος θα ήταν μόλις τριάντα ενός ετών όταν

¹⁷⁴ Πρόκειται για τα έργα ο *Απιστος Θωμάς* στην πινακοθήκη Sanssouci στο Rotsdam και *Δείπνο στους Εμμαούς* στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Είναι γνωστό ότι ο Caravaggio χρησιμοποιούσε μοντέλα στις συνθέσεις του, τα οποία επαναλαμβάνονταν ως εικονογραφικοί τύποι κατά την διάρκεια της δουλειάς του. John Gash, *Caravaggio*, London 1988, σ. 27.

¹⁷⁵ Michael Fried, *The moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σ.216.

ασχολήθηκε με αυτό το έργο.¹⁷⁶ Όπως συνέβη στο *Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου* (εικ.10) του παρεκκλησίου Contarelli, ο Caravaggio εδώ παρουσιάζει πάλι τον εαυτό του ως αυτόπτη μάρτυρα και καλεί τον θεατή σε μια ενεργή προσωπική συμμετοχή στα τεκταινόμενα. Σε πανομοιότυπη στάση απαντά και σε ένα από τα τελευταία έργα του, στο *Μαρτύριο της Αγίας Ούρσουλας*, όπου ο καλλιτέχνης στέκεται πίσω από την Αγία (εικ.44).¹⁷⁷

Συχνά σε πίνακες με θέμα την προδοσία και την σύλληψη του Χριστού εμφανίζονται αντικείμενα που λειτουργούν ως σύμβολα όπως: δύο χέρια γεμάτα χρήματα, ένα κομμάτι σχοινί ή ένας δαυλός.¹⁷⁸ Επιπρόσθετα, η παλαιότερη γενιά καλλιτεχνών, είχε απεικονίσει την σύλληψη του Χριστού ως μια χαοτική σκηνή, μπερδεύοντας το μάτι με ένα πλήθος στρατιωτών και πανικόβλητων μαθητών. Ο Caravaggio στην δική του σύνθεση απέφυγε τα περιττά στοιχεία και τις περίπλοκες συνθέσεις.

Στην παραδοσιακή εικονογραφία το επεισόδιο φωτίζεται από το φως του φεγγαριού και από τα φανάρια που κρατούν οι στρατιώτες. Στην δική του σύνθεση ο Caravaggio χρησιμοποιεί μια πηγή φωτός και περιορίζει το πεδίο δράσης γύρω από τις μορφές, αυξάνοντας έτσι τη συναισθηματική δύναμη και την οπτική επίδραση του γεγονότος.¹⁷⁹

Το φως δεν προέρχεται από το φανάρι από την μορφή που έχει ταυτιστεί ως Caravaggio, καθώς αυτό ρίχνει το λαμπρό του ύφος μόνο στο χέρι και στο πρόσωπο του ζωγράφου. Το φως που λούζει τα κύρια πρόσωπα και τις πανοπλίες των στρατιωτών δεν προέρχεται κυρίως από το φανάρι, αλλά

¹⁷⁶ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σσ. 737-38.

¹⁷⁷ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ. 144.

¹⁷⁸ Howard Daniel, *Encyclopaedia of themes and subjects in painting*, London 1971, σ.63.

¹⁷⁹ Leo Bersani-Ulysse Dutoit, « Beauty's Light», *October Magazine*, Vol. 82, Autumn 1997, σσ.19-20.

από μια αόρατη φωτεινή πηγή, που δεν μπορεί εύκολα να εντοπιστεί, υποθέτουμε από την αριστερή πλευρά, ενώ οι έντονες φωτοσκιάσεις κάνουν τις μορφές τρισδιάστατες και επιτείνουν τη δραματική ατμόσφαιρα. Θα λέγαμε ότι ο ζωγράφος φέρνει το φως στην σκηνή, αλλά με μία συμβολική και όχι κυριολεκτική έννοια.¹⁸⁰

Τέλος, ο πίνακας βρίθκει στοιχείων που αποδεικνύουν την νατουραλιστική δεξιότητα του καλλιτέχνη, όπως η στολισμένη περικεφαλαία του στρατιώτη στο προσκήνιο ή το λεπτό σύρμα απ' όπου κρέμεται το φανάρι. Επίσης, στην σκούρα πανοπλία του στρατιώτη πραγματοποιούνται αντανakλάσεις του φωτός, τέχνασμα που επιστρέφει αρκετά συχνά στα μεταγενέστερα έργα του.¹⁸¹ Οι λάμπεις στις σκουριασμένες πανοπλίες των στρατιωτών επιτείνουν και αυτές τη δραματικότητα της στιγμής.¹⁸²

Το 1672 ο Bellori αναφέρθηκε στον πίνακα εκτενώς και τον περιέγραψε εκτενώς σημειώνοντας την ικανότητα του ζωγράφου να αποδίδει τη σκουριά στις πανοπλίες και, πάνω απ' όλα, τις εκφράσεις των εικονιζόμενων προσώπων με αληθοφάνεια και με τρόπο που να εξυπηρετεί το θέμα: « Ο Ιούδας, μετά το φιλί, φέρνει το χέρι του προς τον ώμο του Δασκάλου· στο μεταξύ, ένας στρατιώτης με πλήρη οπλισμό απλώνει το σιδερένιο του χέρι στο στήθος του Κυρίου, που συλλαμβάνεται, υπομονετικός και ταπεινός, με χέρια σταυρωμένα μπροστά, ενώ πίσω του ο άγιος Ιωάννης απομακρύνεται με χέρια ανοιχτά. Έχει αποδοθεί η σκουριασμένη πανοπλία του στρατιώτη, του οποίου το κράνος καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι και το πρόσωπο,

¹⁸⁰ Christina Hermann Fiore, «Caravaggio's Taking of Christ and Dürer's Woodcut of 1509», *The Burlington Magazine*, Vol.137, No. 1102, Jan.,1995, σ.25.

¹⁸¹ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ. 145.

¹⁸² John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σ.117.

αφήνοντας να φανεί μόνο μέρος του προφίλ του· πίσω διακρίνεται ένας φανός, που φωτίζει δυο κεφάλια στρατιωτών».¹⁸³

Αν εξεταστεί το έργο πιο προσεκτικά γίνεται φανερό ότι ζωγραφίστηκε με ταχύτητα και με μια δύναμη χρωματισμού και έκφρασης που δεν συναντάται σε καμία από τις προηγούμενες γνωστές εκδοχές του έργου. Η παρουσία ελαφρών χαράξεων που έγιναν στο φρέσκο υπόστρωμα του καμβά με μυτερό εργαλείο, είναι επίσης πολύ χαρακτηριστικό του Caravaggio.¹⁸⁴

Η σύλληψη του Χριστού αποτελεί όντως ένα ασυνήθιστο και μοναδικό έργο, χωρίς σαφή προηγούμενα. Ωστόσο, παρά τις εικονογραφικές καινοτομίες του, ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε επίσης και από προηγούμενες απεικονίσεις του θέματος. Ο Caravaggio είχε την συνήθεια να εμπνέεται από χαρακτηριστικά κατά τα πρώτα χρόνια του 17ου αιώνα. Άλλωστε, η πρακτική της λήψης μοτίβων από χαρακτηριστικά ήταν πολύ συνηθισμένη στους περισσότερους ζωγράφους της εποχής. Επίσης, ο φίλος του Caravaggio και ποιητής Giambattista Marino, υπήρξε φανατικός συλλέκτης χαρακτηριστικών, κυρίως από Γερμανούς καλλιτέχνες. Δεν ξέρουμε ακριβώς πότε άρχισε το πάθος του Marino για συλλογή χαρακτηριστικών, είναι όμως πολύ πιθανό ότι είχε ήδη πολλά παραδείγματα από το 1600 περίπου, όταν ο Caravaggio φιλοτέχνησε έργα για τους Mattei.¹⁸⁵

Με βάση τα παραπάνω, ο Caravaggio εμπνεύστηκε τη σύνθεσή του από μια ξυλογραφία του ομώνυμου θέματος του Γερμανού αναγεννησιακού καλλιτέχνη Albrecht Dürer (1471 - 1528), από τη γνωστή σειρά Μικρό

¹⁸³ Giovan Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2006, σ. 182.

¹⁸⁴ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural », *The Art Bulletin*, Vol. 68, No.3, September 1986, σσ. 421-45.

¹⁸⁵ Christina Hermann Fiore, «Caravaggio's Taking of Christ and Dürer's Woodcut of 1509», *The Burlington Magazine*, Vol.137, No. 1102, Jan.,1995, σσ. 25-27.

Πάθος, που χρονολογείται το 1509 (εικ.45). Και στα δυο έργα τα κεφάλια του Χριστού και του Ιούδα βρίσκονται πολύ κοντά το ένα με το άλλο, καθώς ο Ιούδας ετοιμάζεται να φιλήσει τον δάσκαλό του, δίνοντας με αυτό τον τρόπο σήμα στους στρατιώτες να τον συλλάβουν. Επίσης, οι μορφές συνδέονται με διάφορες χειρονομίες, καθώς ο Ιούδας αγκαλιάζει τον Χριστό, ενώ ένας στρατιώτης τον πλησιάζει απειλητικά.

Στο βάθος, πολύ κοντά και στην γραμμή με την καμπύλη του σώματος του Ιούδα, ο Dürer απεικονίζει ένα μεγάλο δέντρο το οποίο παραπέμπει στο θάνατο του προδότη· ένα παρόμοιο δέντρο, μόνο μερικώς ορατό, επανεμφανίζεται πίσω από το κεφάλι του Ιούδα στο σκοτεινό υπόβαθρο του Caravaggio, μαζί με λίγα λεπτότερα κλαδιά ελιάς. Τέλος, ένα άλλο θεματικό στοιχείο που συνδέει τον πίνακα του Caravaggio με τη σύνθεση του Durer, αποτελεί η μία μόνο πηγή τεχνητού φωτός στις συνθέσεις, παρά το γεγονός ότι τα ευαγγέλια αναφέρονται σε αρκετούς φανούς και φανάρια στην αφήγηση της σύλληψης του Χριστού.¹⁸⁶

Ο πίνακας του Caravaggio φαίνεται να εξαρτάται εν μέρει από έργα ζωγράφων που δραστηριοποιούνταν στη Λομβαρδία όπως *Ο δρόμος προς το Γολγοθά* του Giovanni Cariani (εικ.46), έργο που φιλοτεχνήθηκε σχεδόν έναν αιώνα νωρίτερα, όπου στοιχεία όπως το πλήθος, τα κουστούμια, οι πανοπλίες που ακτινοβολούν και οι αντιπαρατιθέμενες κεφαλές θυμίζουν σ' ένα βαθμό τη σύλληψη του Χριστού (εικ.34). Επίσης, ο Caravaggio πρέπει να γνώριζε και την *Προδοσία του Χριστού* του Giuseppe Cesari (εικ.47), πιθανότατα του 1596-9, σήμερα στην Πινακοθήκη Borghese που είναι αξιοσημείωτο για τις έντονες αντιθέσεις των

¹⁸⁶ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σ.37.

χρωμάτων του. Εκεί, τα ίδια μοτίβα εμφανίζονται σε έναν πιο συμβατικό χώρο και δρουν με περισσότερη υπερβολή.¹⁸⁷

Το οριζόντιο σχήμα του πίνακα είναι γνωστό ως «quadro mezzano», μια μορφή κατάλληλη για ιδιωτικές συλλογές, κατάλληλη να κοσμεί δωμάτια ιδιωτικής κατοικίας. Το σχήμα αυτό χρησιμοποιείτο συχνά, ειδικά για ημίσωμες μορφές, μεταξύ των ζωγράφων του Veneto και της παράδοσης της Λομβαρδίας και ήταν ένα ιδιαίτερα αγαπημένο σχήμα του Caravaggio στην πρώιμη ρωμαϊκή του περίοδο.¹⁸⁸

Ο αντίκτυπος των έργων του σε άλλους ζωγράφους, και πάνω απ' όλα στους άμεσους οπαδούς του Caravaggio, ήταν, όπως γνωρίζουμε, εκτενής και ποικίλος.¹⁸⁹ Η σύνθεση του καραβατζιστή Bartolomeo Manfredi, που βρισκόταν στην συλλογή του Αρχιδούκα Λεοπόλδου Γουλιέλμου της Αυστρίας (1614-1662) στην Αμβέρσα από τα μέσα του αιώνα και είναι γνωστή σήμερα από ένα χαρακτηριστικό στο βιβλίο *Theatrum Pictorium* του Φλαμανδού καλλιτέχνη David Teniers (1610 – 1690) (εικ.48), δείχνει εμφανή σημάδια της άμεσης επιρροής του πίνακα του Caravaggio. Η ομάδα των μορφών στο κέντρο αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο - ακόμα κι αν η συναισθηματική αντίδραση του Χριστού απεικονίζεται διαφορετικά - και λεπτομέρειες όπως το χέρι του Ιούδα, που αρπάζει τον ώμο του Χριστού, το φανάρι στο παρασκήνιο και οι στρατιώτες στο προσκήνιο με τις πανοπλίες τους να λάμπουν, οδηγούν πίσω στον πίνακα των Mattei.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σσ. 69-72.

¹⁸⁸ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov., 1993, σ.737.

¹⁸⁹ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.221.

¹⁹⁰ Sergio Benedetti, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov., 1993, σ.741.

Η ταφή του Χριστού

Η *ταφή του Χριστού* (εικ.49) που σήμερα βρίσκεται στην πινακοθήκη του Βατικανού, φιλοτεχνήθηκε από τον Caravaggio μεταξύ 1602-04 για το δεύτερο παρεκκλήσιο στη δεξιά πλευρά της Santa Maria in Vallicella, γνωστή και ως Chiesa Nuova, μητρόπολη του Τάγματος των Ορατοριανών που ίδρυσε ο Άγιος Filippo Neri (1515-1595) στα τέλη του 16ου αιώνα. Το παρεκκλήσιο ήταν κατασκευασμένο από τον Pietro Vittrice, οικονόμο και ματιοφύλακα του πάπα Γρηγορίου Η', ο οποίος πέθανε στις 26 Μαρτίου 1600.

Ο ανιψιός του, Girolamo Vittrice, πιθανότατα για να τον τιμήσει ή για να εκπληρώσει ίσως την επιθυμία του θείου του, ξεκίνησε μια ανακαίνιση και αναδιάρθρωση του οικογενειακού παρεκκλησίου, η οποία βρισκόταν σε εξέλιξη τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο του 1602. Έτσι παρήγγειλε στον Caravaggio την *Ταφή*, έργο το οποίο προοριζόταν για την Αγία Τράπεζα του οικογενειακού ταφικού παρεκκλησίου, Capella della Pietà.¹⁹¹

Ο Caravaggio απάντησε στο αίτημα του παραγγελιοδότη του με την πιο μνημειώδη σύνθεση της καριέρας του. Ο Ναπολέων Βοναπάρτης (1769 – 1821), το απαίτησε για τη Γαλλία το 1797, και το 1816 επεστράφη στην Πινακοθήκη του Βατικανού. Αντικαταστάθηκε με ένα αντίγραφο του Vincenzo Camuccini (1771 – 1844), που στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από

¹⁹¹ Ο Lothar Sickel επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά ότι παραγγελιοδότης ήταν ο Girolamo Vittice. Ο ίδιος είχε άμεση σχέση με τον Caravaggio: τον Αύγουστο του 1586 παντρεύτηκε τον Orinzia di Lucio Orsi, την αδελφή του φίλου του Caravaggio Prospero Orsi. Επίσης, μια άλλη πληροφορία που επιβεβαιώνει την στενή τους σχέση που πιθανότητα οδήγησε και στην ανάθεση της *Ταφής* ήταν το γεγονός ότι ο Girolamo είχε στην κατοχή του ένα πρώιμο έργο του Caravaggio, την *Χειρομάντισσα* που βρίσκεται στο Λούβρο. Το έργο αναφέρεται με την ονομασία *Zingara*, δηλαδή τσιγγάνα, στην απογραφή των οικιστικών του περιουσιακών στοιχείων τον Μάιο του 1609. Lothar Sichel, «Remarks on the Patronage of Caravaggio's Entombment of Christ», *The Burlington magazine*, Vol. 143, No. 1180, Jul., 2001, σσ.427-29.

ένα άλλο από τον Michel Köck, το οποίο παραμένει μέχρι σήμερα στην Chiesa Nuova (εικ.50).¹⁹²

Η οικογένεια Vittrice ήταν στενά συνδεδεμένη με το τάγμα των Ορατοριανών του Αγίου Filippo Neri. Στις αρχές του 17ου αιώνα αποτελούσε ένα νέο τάγμα, το οποίο απευθυνόταν στις αστικές και μεσαίες τάξεις και κήρυτταν μια προσωπική προσέγγιση στη θρησκεία, κάτι που προσέλκυσε τους νέους, διανοούμενους και καλλιτέχνες.¹⁹³ Ο Pietro Vittrice υποστήριξε σθεναρά τις βασικές αξίες του τάγματος, με έμφαση στη σημασία των φιλανθρωπικών έργων, στην αντιπάθειά του προς την τελετουργία και στη φιλοδοξία του να αναβιώσει την απλή και άμεση πίστη που συνδέεται με την πρώιμη Εκκλησία.¹⁹⁴

Επίσης, ο Girolamo Vittrice, όπως και ο θείος του Pietro, υπήρξε για πολλά χρόνια μέλος της παπικής αυλής. Μέχρι τον θάνατό του, τον Μάρτιο του 1612, είχε διατελέσει ιματιοφύλακας όλων των παπών από τον πάπα Γρηγόριο τον 13ο. Τον Μάρτιο του 1581 μαζί με τον θείο του έλαβε την ρωμαϊκή υπηκοότητα και το 1586 του απονεμήθηκε ο τίτλος του ιππότη του νεοϊδρυθέντος τάγματος του Λορέτο. Είναι αδιαμφισβήτητο πως η εικονογραφία της ταφής του Χριστού του Caravaggio, διαμορφώθηκε επομένως σε αυτή τη συγκεκριμένη ατμόσφαιρα βαθιάς, σύγχρονης, καθολικής πνευματικότητας.¹⁹⁵

Η ταφή του Χριστού θεωρείται το απόλυτο αριστούργημα της ρωμαϊκής εποχής του Caravaggio και πρόκειται για έναν από τους λίγους πίνακες του που έτυχε καλής κριτικής και ασυνήθιστης εκτίμησης, ακόμα και από τους συγγραφείς του 17ου αιώνα, οι οποίοι γενικά προβληματίζονταν

¹⁹² John T. Spike, *Caravaggio*, New York London 2010, σσ.131-36.

¹⁹³ Maurizio Calvesi, *Le realta del Caravaggio*, Torino 1990, σ.314.

¹⁹⁴ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σσ.278-79.

¹⁹⁵ Lothar Sickel, «Remarks on the Patronage of Caravaggio's Entombment of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1180, Jul., 2001, σσ.428-29.

με την υπερβολική έμφαση που έδινε ο καλλιτέχνης στη μίμηση του φυσικού εις βάρος της εξιδανίκευσης των μορφών, ενώ θαυμάστηκε και από τους βιογράφους, Giulio Mancini, Giovanni Baglione, και Gian Pietro Bellori, οι οποίοι έγραψαν επαινετικά λόγια το έργο, θεωρώντας το καλύτερο έργο που είχε φιλοτεχνήσει.¹⁹⁶

Το έργο δίνει μια αντιπροσωπευτική εικόνα για την καλλιτεχνική κατάρτιση του ζωγράφου και το αισθητικό του όραμα. Για την απεικόνιση του σώματος του Χριστού, χωρίς να εγκαταλείψει την αφοσίωσή του στον ρεαλισμό, ο ζωγράφος απέδωσε το θέμα με έναν μνημειώδη τρόπο, αφήνοντας να αποκαλυφθούν οι αναφορές του στη γλυπτική της κλασικής αρχαιότητας, όπως φαίνεται κυρίως από το χέρι του Χριστού που αιωρείται πάνω από την ταφόπλακα, αλλά και στη ζωγραφική του Raffaello, όπως στον *Ενταφιασμό* του (εικ.51), γεγονός που αιτιολογεί και την ομόφωνη αποδοχή του έργου.

Το επεισόδιο της ταφής του Χριστού αναφέρεται στα ευαγγέλια και των τεσσάρων ευαγγελιστών (Κατά Ματθαίον 27:57-61, Κατά Μάρκον 15: 42-47, Κατά Λουκά 23:50-55, Κατά Ιωάννην 19:38-42).¹⁹⁷ Κατά τον Ματθαίο, ο Ιωσήφ της Αριμαθείας, ένα πλούσιο μέλος του Sanhedrin, του ανώτατου πολιτικού συμβουλίου των Εβραίων, αλλά και μυστικός μαθητής του Ιησού, αφού έλαβε άδεια από τον Πόντιο Πιλάτο, πήρε το νεκρό σώμα του Χριστού, το τύλιξε σε καθαρό σεντόνι και το έβαλε στον δικό του αχρησιμοποίητο τάφο, που είχε λαξεύσει στον βράχο· έβαλε στη συνέχεια μια μεγάλη πέτρα στην είσοδο και έφυγε. Απέναντι από τον τάφο στέκονταν η Μαρία η Μαγδαληνή και μια άλλη Μαρία. Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης προσθέτει ότι ο Νικόδημος, ένας άλλος μαθητής του Χριστού που βοήθησε στην αποκαθήλωση του Χριστού από τον σταυρό και τον

¹⁹⁶ Giulio Mancini, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, Helen Langdon (εισ.), *Lives of Caravaggio*, London (ανατύπωση:2006), σσ. 29, 48.

¹⁹⁷ Βλ. Παράρτημα

τοποθέτησε στον τάφο, έφερε αλοιφή από αλόη και μύρο για την χρήση του σώματος κατά τον παραδοσιακό εβραϊκό τρόπο. Ο ίδιος προσθέτει ότι ο τάφος βρισκόταν σε έναν κήπο, κοντά στον τόπο της σταύρωσης.¹⁹⁸

Σε αυτή την ιερή σκηνή που απέδωσε ο Caravaggio, το νεκρό σώμα του Χριστού υποβαστάζεται από τον Ιωάννη και τον Νικόδημο· πίσω από αυτούς διακρίνονται η Παναγία (αριστερά), η Μαρία Μαγδαληνή, και η Μαρία του Κλεόπα, με τα χέρια υψωμένα, και το βλέμμα στραμμένο προς τον ουρανό. Το σώμα του Χριστού πάνω στον τάφο είναι αυτό που ξεχωρίζει από την υπόλοιπη σύνθεση χάρη στο χρώμα και το φως που πέφτει πάνω του.

Το βλέμμα μας στρέφεται αμέσως στην μορφή του Νικόδημου, στο κέντρο του πίνακα. Κοιτάζει προς την μεριά του θεατή και υπάρχει μια ισχυρή αλληλεπίδραση με όποιον βρίσκεται έξω από τη σκηνή. Επίσης, φαίνεται να καταβάλει μεγάλη προσπάθεια για να μετακινήσει το άψυχο σώμα του Χριστού, κρατώντας το από τα πόδια. Η ρεαλιστική του κίνηση φανερώνει ότι για αυτόν τον χαρακτήρα ο Caravaggio χρησιμοποίησε έναν αχθοφόρο ως μοντέλο.¹⁹⁹ Τα πόδια του Νικόδημου, τόσο σταθερά πάνω στην πλάκα των τάφου από το βαρύ φορτίο του νεκρού σώματος, είναι πρησμένα και γεμάτα φλέβες, όπως και το χέρι του Χριστού που πέφτει πάνω στον τάφο. Επίσης, το πρόσωπο του Νικόδημου σύμφωνα με ορισμένους μελετητές φέρει τα χαρακτηριστικά του Pietro Vittrice, στη μνήμη του οποίου είναι αφιερωμένο το υπό εξέταση έργο.²⁰⁰

Πίσω από τον Νικόδημο βρίσκονται οι ιστορικοί μάρτυρες του Πάθους και του Θανάτου του Κυρίου. Βλέπουμε τον θρήνο της Μαρίας του Κλεόπα, που σηκώνει τα χέρια της στον ουρανό με απόγνωση, τη Μαρία

¹⁹⁸ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σσ.113-14.

¹⁹⁹ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.151.

²⁰⁰ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.148.

Μαγδαληνή με δάκρυα να τρέχουν στο πρόσωπό της, την Παναγία, που η ενδυμασία της παραπέμπει σε μοναχή, και τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή, ο οποίος ταυτίζεται από την νεανική του φυσιογνωμία και τον έντονο κόκκινο χιτώνα του.

Οι μορφές της Παναγίας, της Μαρίας Μαγδαληνής και του Ιωάννη, με τα κεφάλια τους κεκλιμένα προς την μορφή του Χριστού σχηματίζουν ένα είδος τυμπάνου που κλείνει στο κέντρο της δράσης, εστιάζοντας την προσοχή του θεατή στο επεισόδιο των Παθών, μια δραματική και αποτελεσματική λύση του Caravaggio που επαναχρησιμοποιεί και σε άλλους πίνακες από την ίδια περίοδο. Αυτοί που μεταφέρουν το σώμα του Χριστού φαίνεται σαν να το οδηγούν προς το μέρος του θεατή, και έτσι προκαλείται η αίσθηση πως είναι και ο ίδιος παρών σε αυτό το συγκλονιστικό γεγονός.²⁰¹

Η διαφορά ηλικίας μεταξύ της Παναγίας και της Μαρίας Μαγδαληνής, στοιχείο προφανές, αποφεύγεται από τον πανομοιότυπο βουβό πόνο τους, ενώ η τελευταία μαζί με την Μαρία του Κλεόπα με την εκφραστικό τους θρήνο λειτουργούν ως χορός. Η εκφραστική χειρονομία της Μαρίας του Κλεόπα (εικ.52) που είναι τελευταία στη νεκρική πομπή, αποτελεί μια δυνατή έκφραση πόνου, που μοιάζει με σιωπηλή κραυγή. Σε ένα χαρακτηριστικό του 15ου αιώνα του Andrea Mantegna (1431 – 1506), ο πόνος εκφράζεται επίσης με μία παρόμοια χειρονομία της Μαρίας Μαγδαληνής (εικ.53).²⁰²

Το ένδυμα της Μαρίας Μαγδαληνής παραπέμπει στην Μετανοούσα Μαγδαληνή του Caravaggio στην γκαλερί Doria Pamphilj στην Ρώμη (εικ.29), και η Μαρία του Κλεόπα (εικ.52) θυμίζει περισσότερο με το

²⁰¹ Francesca Marini - Barbara Rose (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006, σ.15.

²⁰² Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σσ. 150-51.

μοντέλο της *Μεταστροφής της Μαγδαληνής* (εικ.54).²⁰³ Για τις δυο αυτές γυναικείες μορφές έχει χρησιμοποιηθεί ως μοντέλο η πόρνη Fillide Melandroni, συχνό μοντέλο στα έργα του Caravaggio, εδώ σε ηλικία 22 ετών.²⁰⁴

Παρά την εκφραστικότητά τους ορισμένοι μελετητές εκφράζουν την δυσαρέσκεια τους για την απόδοση ορισμένων μορφών. Χαρακτηριστικά ο ιστορικός της τέχνης Bernard Berenson (1865 – 1959) αναφέρει για την απόδοση της κεφαλής του Νικόδημου ότι αποδίδεται δυσανάλογα τεράστια, καθώς βρίσκεται τοποθετημένος στο κέντρο της σκηνής. Επίσης, δεν ικανοποιείται και από την στάση της Μαρίας του Κλεόπα, σε αντίθεση με τον θαυμασμό του προς την απεικόνιση της Μαγδαληνής και τον τρόπο που φέρεται το σώμα του νεκρού Χριστού από τον αγαπημένο του μαθητή, τον Ιωάννη.²⁰⁵

Ο Caravaggio θα λέγαμε πως με το έργο αυτό κατάφερε τα συναισθήματα των προσώπων να επηρεάζουν τη σωματική στάση του ανθρώπινου σώματος, μέσα από μια ποικιλία χειρονομιών και εκφράσεων.²⁰⁶ Τα χέρια γενικά, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στους πίνακες του Caravaggio, αφού μιλούν τη δική τους γλώσσα.²⁰⁷

Η κάθοδος προς τη γη που αντιπαραβάλλεται με την προειδοποίηση για την άνοδο στον Παράδεισο αποτελεί το θέμα στην *Ταφή του Χριστού*, όπου το χέρι του Χριστού πέφτει επάνω στον τάφο ενώ τα ανυψωμένα

²⁰³ Georgia Wright, «Caravaggio's Entombment Considered in Situ», *The Art Bulletin*, Vol.60, No.1 Mar.,1978, σ.36.

²⁰⁴ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.280.

²⁰⁵ Bernard Berenson, *Le Caravage: sa gloire et son incongruite*, Paris 1959, σσ. 35-36.

²⁰⁶ Ο Caravaggio θεωρούσε τις εντυπωσιακές χειρονομίες αναγκαίες για να εκφράσει τα συναισθήματα των προσώπων (affetti) και λειτουργούσαν ως μέσο για να τραβήξει την προσοχή του θεατή στην σύνθεση του πίνακα και να αυξήσει τη συμμετοχή του πιστού στο μυστήριο που απεικονίζεται στην εικόνα. Richard Meyer, *Representing the passions. Histories, bodies, visions*, Los Angeles 2003, σσ. 1-3.

²⁰⁷ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.82.

χέρια της Μαρίας του Κλεόπα στρέφονται προς τον ουρανό.²⁰⁸ Τα δάκρυα, οι χειρονομίες και οι έντονες προσπάθειες των κομιστών υπολογίζονται για να παρακινήσουν τον θεατή να συμμετάσχει στη σκηνή, να σηκώσει τα χέρια του και αυτός για να δεχτεί το άψυχο σώμα του Χριστού. Εξάλλου, το έργο προοριζόταν ως εικόνα βωμού και όφειλε να εξυπηρετεί το κομμάτι της ενσυναίσθησης στα Πάθη του Χριστού.²⁰⁹

Η ταφόπλακα όπου τοποθετείται το σώμα του Χριστού έχει αποδοθεί με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία. Προεξέχει λοξά, σαν βάθρο ενός περίπλοκου γλυπτού συμπλέγματος, και βρίσκεται πιο κοντά στον θεατή παρά στη σκηνή της κύριας δράσης. Σύμφωνα με τους κανόνες της ιλουζιονιστικής απόδοσης του προοπτικού βάθους, η γωνία της ταφόπλακας αποτελεί την βάση στην οποία στηρίζεται και αναπτύσσεται η σύνθεση.

Η επίπεδη αυτή ταφόπλακα μπορεί να ερμηνευτεί ως μια αναφορά στην πέτρα της Αποκαθήλωσης, που σήμερα βρίσκεται στην Εκκλησία του Παναγίου Τάφου στην Ιερουσαλήμ.²¹⁰ Αυτή η πέτρα χρησιμοποιήθηκε για να τοποθετηθεί το σώμα του Χριστού όταν ήταν χρισμένο και τυλιγμένο σε λινό σεντόνι, όπως αναφέρεται στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη, ενώ στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (21:42) η ταφόπλακα αναφέρεται και μαρτυρεί συμβολικά τον Ιησού ως τον ακρογωνιαίο λίθο της Εκκλησίας.²¹¹

Το έργο είναι γνωστό στην βιβλιογραφία και ως *Επιτάφιος Θρήνος* ή *Πιετά*. Αλλά ο Caravaggio δεν αποδίδει αυτό το θέμα. Επίσης δεν

²⁰⁸ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.25.

²⁰⁹ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σσ. 104, 107.

²¹⁰ Georgia Wright, «Caravaggio's Entombment Considered in Situ», *The Art Bulletin*, Vol.60, No.1 Mar.,1978, σσ.36-38.

²¹¹ Κατά Ματθαίον 21:42 «λέγει αυτοῖς ὁ Ἰησοῦς· οὐδέποτε ἀνέγνωτε ἐν ταῖς γραφαῖς, λίθον ὃν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες, οὗτος ἐγενήθη εἰς κεφαλὴν γωνίας· παρὰ Κυρίου ἐγένετο αὕτη, καὶ ἔστι θαυμαστὴ ἐν ὀφθαλμοῖς ἡμῶν;». Παναγιώτη Ν. Τρεμπέλα, *Ἡ Καινὴ Διαθήκη: μετὰ συντόμου ἐρμηνείας*, Αθήναι 1993, σ.32.

πρόκειται για μια κανονική ταφή, τουλάχιστον όπως την αναφέρουν οι αφηγήσεις των Ευαγγελίων, επειδή το σώμα του Χριστού δεν τοποθετείται σε τάφο αλλά πάνω σε πέτρινη πλάκα. Η σκηνή που απεικονίζει ο Caravaggio είναι η πράξη που κατά την ιουδαϊκή τελετουργία εκτελείται αμέσως πριν από την πραγματική ταφή και είναι κοινή στις κουλτούρες της Μεσογείου. Το σώμα του Χριστού μετά την αποκαθήλωση, στη συνέχεια θα τοποθετηθεί γυμνό πάνω σε μια μεγάλη πέτρα, που έχει μια επιβλητική παρουσία στο προσκήνιο στο έργο του Caravaggio, έτσι ώστε το νεκρό του σώμα να μπορεί να πλυθεί, να χριστεί και να αρωματιστεί. Αυτή η πέτρα δεν είναι ως εκ τούτου αυτή που θα σφραγίσει τον τάφο, αλλά η πλάκα μαρμάρου που χρησιμοποιείται για ταφικές τελετουργίες, γνωστή στα λατινικά ως *lapis untionis*.

Στο άρθρο της για την Ταφή η ιστορικός της τέχνης Mary Ann Graeve υποστηρίζει πως η μεγάλη επίπεδη πέτρα πάνω από την οποία στέκονται οι μορφές αποτελεί σύμβολο κλειδί στο έργο του Caravaggio, ενώ στο ίδιο άρθρο πρότεινε ότι το έργο του Caravaggio συνδυάζει το θέμα του *Επιτάφιου Θρήνου*. Ένας βασικός λόγος που το υποστηρίζει αυτό είναι το γεγονός ότι το παρεκκλήσι των Vittrice, ήταν αφιερωμένο στην *Πιετά*.²¹²

Η Graeve επίσης αποκαλύπτει ότι η εισαγωγή μιας επίπεδης πέτρας στην οποία τοποθετείται το σώμα του Χριστού δεν είναι καθόλου καινοτομία του Caravaggio, καθώς απαντά και στον *Επιτάφιο Θρήνο* του Roger van der Weyden (1399 ή 1400 – 1464) στην Πινακοθήκη Uffizi (εικ.55).

²¹² Η αφιέρωση του παρεκκλησίου στην *Πιετά* δεν ήταν η προσωπική επιλογή του Pietro Vittrice. Ανήκε σε ένα ολοκληρωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα της Santa Maria Vallicella. Προβλέφθηκε στην ανακατασκευή η αφιέρωση όλων των βωμών στα μυστήρια της Παναγίας. Ξεκινώντας από τον αριστερό διάδρομο, συνεχίζοντας γύρω από τα πέντε παρεκκλήσια εκατέρωθεν του ναού και καταλήγοντας στο δεξί τοίχωμα, οι βωμοί είναι αφιερωμένοι αντίστοιχα στα *Εισόδια της Θεοτόκου*, στον *Ευαγγελισμό*, στην *Επίσκεψη στην Ελισάβετ*, στο *Γενέθλιο της Θεοτόκου*, στη *Λατρεία των Ποιμένων*, στην *Περιτομή*, στην *Πεντηκοστή*, στην *Κοίμηση της Θεοτόκου* και στη *Στέψη της Θεοτόκου*. Mary Ann Graeve, «The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova», *The Art Bulletin*, Vol.40, No.3, Sep.,1958, σσ.233-34.

Εδώ, οι μαθητές του Χριστού είναι επίσης συγκεντρωμένοι έξω από την είσοδο του τάφου, υποβαστάζουν τον νεκρό δάσκαλό τους και στέκονται πάνω σε μια μεγάλη επίπεδη πέτρα, ομοίως τοποθετημένη σε εμφανή γωνία.²¹³

Η *Ταφή* του Caravaggio παρουσιάζει ομοιότητά και με την απεικόνιση με θέμα *Διαλογισμός για τον θάνατο του Χριστού* στην πραγματεία του Δομινικανού Alberto Castellano (1450-1522) (εικ.56). Η εικόνα απεικονίζει το θέμα του *Επιτάφιου Θρήνου*. Η ανοιχτή είσοδος του τάφου, στην οποία βρίσκονται οι μορφές, είναι ορθογώνιου σχήματος και, όπως και του Caravaggio, βρίσκεται στα αριστερά μας. Ο Χριστός κρατιέται οριζόντια ανάμεσα σε δύο μαθητές (το κεφάλι και το πόδι είναι αντίστροφα από το Caravaggio), σαν να ήταν και εδώ οι μορφές μόλις έφτασαν στον τάφο μετά την πομπή από το σταυρό. Περαιτέρω ομοιότητα έγκειται στον τρόπο που το σώμα το Χριστού βρίσκεται στο επίκεντρο, στην Παναγία, τοποθετημένη πίσω από τον Χριστό, η οποία στέκεται στο κέντρο των πενθούντων, με το καλυμμένο κεφάλι της, και τέλος στον τρόπο που έχει ανυψώσει τα χέρια η γυναίκα στην δεξιά πλευρά.²¹⁴

Όπως τονίσαμε παραπάνω, το παρεκκλήσιο ήταν αφιερωμένο στην Πιετά και η μνημειακή σύνθεση του Caravaggio βρήκε τη θέση της κοντά στα άλλα θρησκευτικά έργα που κοσμούσαν το ταφικό παρεκκλήσιο των Vitricce. Υπήρχαν πολλά έργα τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πρότυπα για τη σύνθεση του Caravaggio, ένα από αυτά ήταν πιθανόν και ο *Ενταφιασμός* του Simone Peterzano (εικ.57). Ο Caravaggio δανείστηκε από την *Σταύρωση* του Scipione Pulzone (1544-1598) στο διπλανό

²¹³ Ο.π., σσ.227-28.

²¹⁴ Ο.π., σσ.235-36.

παρεκκλήσιο τον κόκκινο χιτώνα, την κόμμωση και τον τύπο του προσώπου για τη μορφή του Αγίου Ιωάννη (εικ.58).²¹⁵

Προσωπικά διακρίνω επιρροές στη *Ταφή* του Caravaggio και από τον *Ενταφιασμό του Χριστού* του Tiziano (περ. 1485/90 - 1576) στο Μουσείο Prado (εικ.59). Συγκεκριμένα η μορφή που στηρίζει τα πόδια του Χριστού και η γυναικεία μορφή με τα ανοικτά χέρια πίσω από την Παναγία στο έργο του Tiziano θυμίζουν αντιστοίχως την μορφή του Νικόδημου και της Μαρίας του Κλεόπα στο έργο του Caravaggio.

Εκτός από τις παραπάνω επιρροές, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι το γυμνό σώμα του Χριστού παραπέμπει στον Χριστό της *Πιετά* του Michelangelo (1475-1564) στον ναό του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό (εικ.60). Το ταφικό παρεκκλήσιο των Vittrice όπως αναφέραμε πριν, ήταν αφιερωμένο στην *Πιετά*, τον μοναχικό θρήνο της Μαρίας για τον νεκρό Χριστό.²¹⁶ Ο Caravaggio όμως δεν αντιγράφει απόλυτα το γλυπτό. Απέδωσε την Παναγία γερασμένη, όπως δηλαδή θα ήταν στην πραγματικότητα ενώ απέρριψε την λεπτή κατασκευή του νεκρού σώματος του Χριστού του Michelangelo. Όχι μόνο η απόδοση της σάρκας του Χριστού είναι ρεαλιστική, αλλά το νεκρό σώμα του δεν λαμβάνει τη συνήθη ευσεβής μεταχείριση, γιατί τα γυμνά χέρια του Ιωάννη αγγίζουν το δέρμα του με τέτοιο τρόπο που ανοίγει την πληγή στο πλευρό του Χριστού, στοιχείο που αντικατοπτρίζει και τον ωμό ρεαλισμό που τον χαρακτηρίζει ως καλλιτέχνη.²¹⁷

Έτσι λοιπόν, το έργο αναφέρεται συνειδητά στην λαμπρή εικαστική παράδοση του παρελθόντος, την οποία αναζωογονεί αλλά δεν την εξαλείφει. Ο Caravaggio εσκεμμένα επέλεξε κοινούς ανθρώπους ως

²¹⁵ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ.172.

²¹⁶ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.279.

²¹⁷ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.175.

μοντέλα για τους αποστόλους του, ακόμη και για τον Χριστό, διαχωρίζοντας τον από τον ιδεαλισμό προηγούμενων αναγεννησιακών απεικονίσεων, παρόλο που στρέφεται προς αυτές χρησιμοποιώντας τις ως πηγές για τον πίνακα του.

Ο Caravaggio μπορεί να απομακρύνεται αισθητά από τις εξειδικευμένες μορφές του δασκάλου του Simone Peterzano, αλλά όταν τον συγκρίνουμε με τον Raffaello ή τον Michelangelo ή τον Tiziano διαπιστώνουμε ότι παρόλο που ο ρεαλισμός της τέχνης της Λομβαρδίας υπήρχε στην τέχνη του από την αρχή της καριέρας του, σε έργα όπως η *ταφή του Χριστού*, που έτυχε καθολικής αποδοχής από το κοινό, αποδεικνύει την ικανότητα του να συγχωνεύει τον έντονο νατουραλισμό του με την παράδοση.²¹⁸

Η προέλευση της σύνθεσης του Caravaggio βρίσκεται σε μια σειρά από ελληνορωμαϊκά ανάγλυφα, στα οποία υπάρχει το μοτίβο του ήρωα που μεταφέρεται νεκρός από το πεδίο της μάχης. Παρόμοιο ανάγλυφο υπάρχει στα Μουσεία του Καπιτωλίου και όλοι οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης γνώριζαν αυτά τα μοτίβα (εικ.61). Το μνημειακό σύμπλεγμα του ανάγλυφου, που αποτελεί κράμα ρεαλισμού και παράδοσης, παραπέμπει στο αρχαίο μοτίβο του *θανάτου του Μελεάγρου*, από το οποίο είχε επίσης εμπνευστεί ο Raffaello στον περίφημο *Ενταφιασμό* του (εικ.51).²¹⁹

Η Georgia Wright, παρατηρεί ομοιότητες της *ταφής του Χριστού* του Caravaggio με την *Αποκαθήλωση* του Μανιεριστή Jacopo Pontormo (1494 – 1557) για το παρεκκλήσιο Carroni στον ναό της Santa Felicita στην Φλωρεντία (εικ.62). Η ίδια επισημαίνει ομοιότητες στον σχεδιασμό, στη κάθετη σύνθεση με μια συμπιεσμένη ομάδα ατόμων, το σώμα του

²¹⁸ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σσ.176-79.

²¹⁹ Ο.π., σ. 174-75.

Χριστού που εμφανίζεται πλήρως στο μπροστινό επίπεδο και την προσπάθεια του νεαρού να σηκώσει το νεκρό σώμα, και τέλος το απομονωμένο χέρι της Παναγίας πάνω από το κεφάλι του Χριστού, αλλά και στο γεγονός ότι και τα δύο έργα προορίζονταν για βωμό.²²⁰

Από άποψη τεχνοτροπίας, η ταφή του Χριστού ενσωματώνει όλα τα χαρακτηριστικά του ύφους του Caravaggio όπως διαμορφώθηκαν μετά τους πειραματισμούς του στα παρεκκλήσια Contarelli (1599-1600) (εικ.9-11) και Cerasi (1600-01) (εικ.13-14). Έτσι και εδώ, μείωσε τις λεπτομέρειες, μεγάλωσε την κλίμακα των μορφών φέροντάς τες στο προσκήνιο, ενίσχυσε τις βαθιές σκιές ώστε οι μορφές να αναδεικνύονται μέσα από το σκοτάδι, με την τεχνική του κιαροσκούρο, περιόρισε το δραματικό στοιχείο προς όφελος της κίνησης, ενώ η πυκνή σύνθεση ξαφνικά διακόπτεται από κάποια χειρονομία, για να αναγκάσει τον θεατή να αναλάβει έναν συγκεκριμένο ρόλο, αυτού του βοηθού στην ταφή.

Η Ταφή του Χριστού αποτελεί μια σύνθεση υψηλής ποιότητας και πρωτοτυπίας, καθώς αμέσως θεωρήθηκε ως κάτι νέο στην κατηγορία της εικόνας βωμού, και γι' αυτούς τους λόγους δημιουργήθηκαν πολλά αντίγραφα της.²²¹ Το πιο γνωστό αντίγραφο προέρχεται από τον Peter Paul Rubens (1577 – 1640) (εικ.63), ο οποίος είχε την ευκαιρία να μελετήσει και να θαυμάσει το έργο του Caravaggio από κοντά όταν εργαζόταν για

²²⁰ Georgia Wright, «Caravaggio's Entombment Considered in Situ», *The Art Bulletin*, Vol.60, No.1 Mar.,1978, σσ.35-36.

²²¹ Οποιοσδήποτε στον 17ο και 18ο αιώνα ήθελε να αποκτήσει μια καλή γνώση των έργων του Caravaggio είτε έπρεπε να πάει στην Ιταλία για να δει τα πρωτότυπα, είτε να κάνει αντίγραφα. Λίγα μόνα έργα του ζωγράφου είχαν εγκαταλείψει την Ιταλία ή ήταν στην αγορά τέχνης μέσα σε 150 χρόνια από την παραγωγή τους. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα περισσότερα από τα έργα του Caravaggio ανατέθηκαν από θρησκευτικά ιδρύματα ή ιδιωτικούς πάτρωνες, μερικοί από τους οποίους ήταν παθιασμένοι συλλέκτες και σημαντικοί ευεργέτες του καλλιτέχνη. Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle2006, σσ. 186-87.

τους πίνακες του βωμού της εκκλησίας της Santa Maria Vallicella μεταξύ 1606 και 1608.²²²

Ο Rubens εκτιμούσε την δύναμη, την τόλμη και τη φωτοσκίαση των συνθέσεων του Caravaggio, αν και θεωρούσε μειονέκτημα ότι ζωγράφιζε δίχως προκαταρκτικά σχέδια.²²³ Γι' αυτό και ο ίδιος δεν αντέγραψε κατά γράμμα την σύνθεση του Caravaggio. Αρχικά απάλειψε την γυναίκα με τα σηκωμένα χέρια και άλλαξε την σύνθεση από διαγώνια σε κεντρική. Η Παναγία αποδίδεται πιο γήινη και κοσμική, και αν παρατηρήσουμε, όλες οι γυναίκες που εικονίζονται φαίνεται να ανήκουν σε μια ανώτερη κοινωνική τάξη. Τέλος, ο Φλαμανδός ζωγράφος κατανόησε ότι όφειλε να δείξει που εκτυλίσσεται η δράση και ζωγράφισε μια σπηλιά στο βάθος.²²⁴

Και ο Dirck van Baburen (1595 – 1624), ένας από τους σημαντικότερους καραβατζιστές της Ουτρέχτης, δημιούργησε ένα αντίγραφο της σύνθεσης σε χαλκογραφία (εικ.64).²²⁵ Επίσης, φιλοτέχνησε και έναν πίνακα στον οποίο διακρίνουμε επιρροές από την ταφή του Χριστού του Caravaggio, στο έργο του με τίτλο *Επιτάφιος Θρήνος*, στην εκκλησία του San Pietro στο Montorio στην Ρώμη (εικ.65). Στην ίδια εποχή πρέπει να χρονολογείται και το ομώνυμο έργο του Γάλλος Guy Francois (1578–1650) στο Ασμόλειο Μουσείο, γνωστός για τα θρησκευτικά του έργα στο ύφος του Caravaggio. Οι επιρροές της *Ταφής* του Caravaggio στο έργο του είναι εμφανής (εικ.66).

Τον 18ο αιώνα η *Ταφή του Caravaggio* αντιγράφηκε από τον Guattani όπως φαίνεται από ένα χαρακτηριστικό της εποχής (εικ.67). Βέβαια, ο Guattani πρόσθεσε και άλλες λεπτομέρειες που δεν απαντούν στον πίνακα του

²²² Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.150.

²²³ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σσ. 64,66.

²²⁴ Bernard Berenson, *Le Caravage: sa gloire et son incongruite*, Paris 1959, σ.37.

²²⁵ Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006, εικ.83. σ. 186.

Caravaggio, όσον αφορά τον περιβάλλοντα χώρο.²²⁶ Τέλος, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σπουδή της σύνθεσης του Caravaggio από τον Paul Cézanne (1839-1906) (εικ.68).²²⁷

²²⁶ Mary Ann Greave, «The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova», *The Art Bulletin*, Vol.40, No.3, Sep.,1958, εικ.4, σ.225

²²⁷ Renato Guttuso, *L'opera complete del Caravaggio*, Milano 1967, σ. 97.

Ο Ακάνθινος Στέφανος

Ο Ακάνθινος Στέφανος αποτελεί μια από τις τελευταίες σκηνές που περιλαμβάνει τη δίκη του Χριστού και το προοίμιο του ιδού ο άνθρωπος (Ecce Homo), μετά το οποίο ο Χριστός οδηγήθηκε για να σταυρωθεί. Το επεισόδιο περιγράφεται στα ευαγγέλια του Ματθαίου (27: 27-31), του Μάρκου (15:16-20) και του Ιωάννη (19:2-3). Σύμφωνα με τον Μάρκο «οι στρατιώτες τον πήραν μέσα στην αυλή της οικίας του Ποντίου Πιλάτου. Του φόρεσαν έναν μωβ ιμάτιο ή κόκκινο σύμφωνα με τον Ματθαίο, και έχοντας πλέξει ένα ακάνθινο στεφάνι, του το φόρεσαν ως στέμμα».²²⁸

Το θέμα έχει ομοιότητες με το επεισόδιο του Εμπαιγμού του Χριστού από τους στρατιώτες και οι καλλιτέχνες συνδυάζουν μερικές φορές στοιχεία και από τα δυο επεισόδια. Η προηγούμενη σκηνή κανονικά απεικονίζει τον Χριστό με τα μάτια και τα χέρια του δεμένα, αλλά μερικές φορές τον δείχνει επίσης να κρατά ένα καλάμι ως σκήπτρο που ανήκει παραδοσιακά στο θέμα του ακάνθινου στεφάνου, όπου ο Χριστός γενικά αποδίδεται καθισμένος, φορώντας το ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι του, ντυμένος με κόκκινο ή μοβ ιμάτιο και κρατώντας ένα καλάμι ως σκήπτρο. Οι στρατιώτες αποδίδονται είτε να τον χτυπούν στο κεφάλι με ένα ραβδί, το οποίο προόριζαν για το σκήπτρο του είτε να γονατίζουν εμπαικτικά και να τον χαιρετούν λέγοντας, «Χαίρε ο Βασιλεύς των Ιουδαίων».²²⁹

Ο Caravaggio απέδωσε το συγκεκριμένο επεισόδιο μέσα από δύο έργα: το ένα βρίσκεται στο Μουσείο του Prato (εικ.69) και το άλλο στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης (εικ.70). Η πρώτη εκδοχή φαίνεται να ανήκει στα ρωμαϊκά χρόνια και θα πρέπει να εξεταστεί σε συνδυασμό με

²²⁸ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σ.79-81.

²²⁹ Daniel Howard, *Encyclopedia of themes and subjects in painting*, London 1971, σ. 63.

τα άλλα θρησκευτικά έργα που ανήκουν στην περίοδο των μεγάλων εκκλησιαστικών παραγγελιών που έλαβε ο Caravaggio στην παπική πόλη.

Ο Ακάνθινος Στέφανος που βρίσκεται στο Prato από το 1976 είχε ήδη φτάσει στην προσοχή των μελετητών, αλλά ως αντίγραφο μετά από ένα χαμένο πρωτότυπο.²³⁰ Πρώτος ο Roberto Longhi το 1928 αναγνώρισε στο έργο αυτό, ορισμένα χαρακτηριστικά του Caravaggio, έστω και αν το θεωρούσε αντίγραφο, και το παρουσίασε στην πρώτη έκθεση του καλλιτέχνη το 1951 στο Μιλάνο. Στην άποψη αυτή προσχώρησε και ο Denis Mahon (1910 – 2011) που θεωρούσε ότι το έργο βασιζόταν σε ένα πρωτότυπο της πολύ όψιμης περιόδου του, σε αντίθεση με τον Longhi που τοποθετούσε τον πίνακα περί τα τέλη του 16ου αιώνα.²³¹

Η προέλευση του πίνακα παρέμενε ακόμη άγνωστη εκείνη την εποχή και χωρίς βιβλιογραφική στήριξη, μέχρι που την δεκαετία του 1970 αποδείχθηκε πως μέχρι το 1916 ανήκε σε έναν από τους σημαντικότερους συλλέκτες ζωγραφικών έργων του 16ου αιώνα, τον δικηγόρο Angelo Cecconi.²³²

Η απόδοση του στον Caravaggio εξακολουθεί να συζητείται. Ο τρόπος απόδοσης του προσώπου, του ώμου και των χεριών του Χριστού και ενδεχομένως και του κόκκινου ματίου φαίνεται να παραπέμπει στον Caravaggio. Αντιθέτως, οι τρεις φρουροί που περιστοιχίζουν σε όλες τις πλευρές τον Χριστό εμφανίζουν ελάχιστη ομοιότητα με την τεχνική του

²³⁰ John T. Spike, *Caravaggio*, New York London 2010, σ.52.

²³¹ Denis Mahon, «Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised», *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 580, Jul., 1951, σ.234.

²³² Mina Gregori, «Addendum to Caravaggio: The Cecconi "Crowning with Thorns" reconsidered», *The Burlington Magazine*, Vol. 118, no. 883, Oct., 1976, σσ. 671-681 και Didier Bodart, «The Cecconi "Crowning with Thorns"», *The Burlington Magazine*, Vol. 119, No.890, May 1977, σ.355.

ζωγράφου. Παρόλα αυτά, τα χαρακτηριστικά της φόρμας και της εκτέλεσης αντιστοιχούν σε πρωτότυπο και όχι σε αντίγραφο.²³³

Μια απροσδόκητη επιβεβαίωση της απόδοσης του παρόντος έργου στον Caravaggio προήλθε από ένα έγγραφο που αφορά το αρχείο του Massimo Massimi, ενός πλούσιου συλλέκτη. Το έγγραφο αποτελεί μια ιδιόχειρη απόδειξη υπογεγραμμένη από τον Caravaggio (εικ.71), με την οποία ο ζωγράφος στις 25 Ιουνίου 1605, αφού δέχτηκε την αμοιβή, δεσμευόταν να ζωγραφίσει για τον Massimo Massimi, έναν πίνακα ίδιας αξίας και μεγέθους με τον *Ακάνθινο Στέφανο* που είχε ήδη ζωγραφίσει.²³⁴ Μετά τον θάνατο του Cecconi, το 1974, ο πίνακας υποβλήθηκε σε καθαρισμό για λογαριασμό του κληρονόμου του. Ο καθαρισμός στην πραγματικότητα τείνει να επιβεβαιώσει την χρονολόγηση του *Ακάνθινου Στεφάνου* της συλλογής Cecconi κατά τα έτη 1602-03.²³⁵

Εκτός από τη χρονολόγηση, οι τεχνικές αναλύσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά την διαδικασία του καθαρισμού, παρέχουν πολλές πληροφορίες σχετικά με τις μεθόδους που χρησιμοποίησε ο Caravaggio. Παρά την απουσία χαράξεων, εντοπίστηκαν και πολλά ίχνη του πρώτου υποστρώματος στα σημεία όπου έγιναν αλλαγές και διορθώσεις. Τα πολυάριθμα *pentimenti* που βρέθηκαν και περιγράφονται

²³³ Υπέρ της γνησιότητας του έργου εκτός από την Mina Gregori (Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ.43), τάχθηκαν και άλλοι μελετητές όπως ο Maurizio Marini (Marini Maurizio, «Gli esordi del Caravaggio e il concetto di natura nei primi decenni del Seicento a Roma. Equivoci del caravaggismo», *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No.4, 1981, σ.21), ο Spear (Spear Richard E., *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σ.10) και ο Howard Hibbard (Hibbard Howard, *Caravaggio*, New York 1983, σσ.291-93) με ορισμένες επιφυλάξεις.

²³⁴ Πρόκειται για το έργο *Ιδού ο άνθρωπος* που σήμερα βρίσκεται στη Galeria Palatina της Φλωρεντίας, παρόμοιο σε διαστάσεις με εκείνον του Caravaggio, το θέμα του οποίου δεν αναφέρεται, στηρίζουν την υπόθεση ότι ο Ακάνθινος Στέφανος που ζωγράφισε ο Caravaggio για τους Massimo ήταν και αυτό κατακόρυφου σχήματος. Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ. 220.

²³⁵ Mina Gregori, «Addendum to Caravaggio: The Cecconi "Crowning with Thorns" reconsidered», *The Burlington Magazine*, Vol. 118, no. 883, Oct., 1976, σ. 675-76.

στις τεχνικές του καλλιτέχνη παρακάτω, έγιναν κατά τη φιλοτέχνηση του έργου και επιτρέπουν μεταγενέστερες τροποποιήσεις και διορθώσεις που έγιναν όταν το χρώμα του καμβά ήταν ακόμη στεγνό.²³⁶

Στον *Ακάνθινο Στέφανο*, ο Caravaggio απέδειξε την ικανότητά του να μειώσει σε μέγεθος ένα ιερό θέμα μέσα στα όρια ενός πίνακα που προορίζεται για μια αριστοκρατική ιδιωτική συλλογή. Πρόκειται για έναν πίνακα κατακόρυφου σχήματος, σε αντίθεση με το οριζόντιο σχήμα όλων των άλλων χριστολογικών έργων της περιόδου διαμονής του στη Ρώμη που δεν προορίζονταν για ναούς, όπως η *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34).

Ο Caravaggio απέφυγε το επεισόδιο του εμπαιγμού του Χριστού, που συχνά συνδυάζεται με αυτό το θέμα και επικεντρώθηκε στο επεισόδιο του Πάθους. Ο Χριστός κάθεται στο κέντρο, απεικονίζεται με μια ασυνήθιστη έκφραση απογοήτευσης και όχι με τη συνήθη παραίτησή του και περιβάλλεται από τρεις δεσμοφύλακες. Ο ζωγράφος δίνει πολύ συγκεκριμένα καθήκοντα στους βασανιστές του Χριστού: ο ένας αρπάζει τον Χριστό από τα μαλλιά και τοποθετεί βίαια το ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι του· ένας άλλος πιέζει τα πλευρά του για να τον κρατήσει ακίνητο· και ο τρίτος, που έχει γυρισμένη την πλάτη του στον θεατή, δένει τους καρπούς των χεριών του σφιχτά.

Το πρόσωπο του Χριστού κοιτάζει προς τα πάνω, και φαίνεται σαν να θέλει να συγχωρήσει τους στρατιώτες που τον βασανίζουν, κάνοντας και μια χειρονομία σαν να τους ευλογεί. Μάλιστα ο στρατιώτης με την πανοπλία στα δεξιά, καθώς το βλέμμα του διασταυρώνεται με αυτό του

²³⁶ Το *pentimento* (πληθυντικός *pentimenti*) είναι μια αλλαγή σε μοτίβα της σύνθεσης που επιχειρεί ο καλλιτέχνης όταν αλλάζει γνώμη κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής διαδικασίας, που αποδεικνύεται από ίχνη προηγούμενων εργασιών. Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σσ.441-42.

Χριστού, δεν φανερώνει ιδιαίτερη σκληρότητα, παρά την εγκληματική του φυσιογνωμία.²³⁷

Στον *Ακάνθινο Στέφανο* του Caravaggio, οι μορφές εμφανίζονται συμπιεσμένες σε ένα χώρο που είναι πολύ μικρός. Αξιοποιώντας την κατακόρυφη μορφή του καμβά, ο Caravaggio μετριάζει τις χειρονομίες των χαρακτήρων. Το φως που έρχεται από αριστερά προς τα δεξιά τονίζει την γυμνή πλάτη του βασανιστή στο προσκήνιο και πάνω απ' όλα την ισχυρή άρθρωση του ώμου του Χριστού, μια λεπτομέρεια στην οποία θα επιστρέψει αργότερα ο Caravaggio.²³⁸

Η ανάδυση μέσα από το φως των δυο σωμάτων, του Χριστού και του βασανιστή κάτω αριστερά, είναι μια χαρακτηριστική εφαρμογή της τεχνικής του κιαροσκούρο, που χρησιμοποιεί ο Caravaggio. Όπως θα παραθέσει και ο βιογράφος του Pietro Bellori με την τεχνική αυτή πετυχαίνει «να αναδείξει τα σώματα».²³⁹ Ο πίνακας χαρακτηρίζεται έντονα από την παρουσία των χεριών, συχνά σε άπλετο φως, για να τονιστούν οι ενέργειες των πρωταγωνιστών, ενώ τα πρόσωπα τους βυθίζονται στο σκοτάδι.

Στις αρχές του 17ου αιώνα ο Ακάνθινος Στέφανος ως θέμα ήταν ακόμη ασυνήθιστο και ο Caravaggio φαίνεται ότι στράφηκε για έμπνευση στην ομώνυμη σύνθεση του Peter Paul Rubens για την Ρωμαϊκή εκκλησία της Santa Croce στην Ιερουσαλήμ το 1601-02 (εικ.72). Και οι δυο ζωγράφοι βασίστηκαν για την στάση του Χριστού στο γνωστό άγαλμα της αρχαιότητας *Torso Belvedere* (εικ.73) και δραματοποίησαν τη σκηνή με

²³⁷ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σσ. 174-75.

²³⁸ Mina Gregori, «Addendum to Caravaggio: The Cecconi "Crowning with Thorns" reconsidered», *The Burlington Magazine*, Vol. 118, no. 883, Oct., 1976, σσ.676-77.

²³⁹ Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, Cambridge 2006, σ. 181.

ακραίες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Επίσης από το συγκεκριμένο έργο του Rubens ο Caravaggio εμπνεύστηκε τη μορφή του στρατιώτη πίσω από τον Χριστό. Βέβαια, το περίπλοκο αρχιτεκτονικό σκηνικό της σύνθεσης του Rubens και οι πολυάριθμες δευτερεύουσες μορφές έχουν παραληφθεί στη σύνθεση του Caravaggio, όπου η σκηνή συμπυκνώνεται σε μια ομάδα τεσσάρων μορφών.

Ο Giuseppe Cesari είχε επίσης ζωγραφίσει ένα έργο με θέμα τον *Εμπαιγμό του Χριστού* (εικ.74), όπου η σκηνή μειώθηκε για να συμπεριλάβει μόνο τέσσερις βασικές μορφές. Αλλά αντίθετα με τον Cesari, ο Caravaggio χρησιμοποίησε αυτή τη συμπύκνωση για να αυξήσει την ένταση της βίας που υπέστη ο Χριστός από τους βασανιστές του. Ο Χριστός στο έργο του Caravaggio έχει αποδοθεί όχι ως θεός αλλά με την σάρκα και το αίμα ενός ανθρώπου που υποφέρει.²⁴⁰

Αναφέραμε παραπάνω πως ο *Ακάνθινος Στέφανος* του Prato χρονολογικά τοποθετείται στις αρχές του 17ου αιώνα και συνδέεται με τις πρώτες σημαντικές δημόσιες παραγγελίες που ανέλαβε ο Caravaggio στην Ρώμη. Έτσι, και ο ιστορικός της τέχνης John Gash το τοποθετεί γύρω στο 1601-1603, εξαιτίας των στοιχείων που τον συνδέουν με τα έργα του Caravaggio για τον Ναό της Santa Maria del Popolo, που του ανατέθηκαν το Σεπτέμβριο του 1600 και εξοφλήθηκαν τον Νοέμβριο του 1601. Συγκεκριμένα, το μοντέλο για τον αξιωματούχο με τον θώρακα, που εικονίζεται να τοποθετηθεί το ακάνθινο στεφάνι στην κεφαλή του Χριστού (εικ.75), είναι το ίδιο που πόζαρε για έναν από τους βασανιστές στη *Σταύρωση του Αγίου Πέτρου* (εικ.14).²⁴¹ Επίσης, είναι φανερό και στα δύο έργα πως οι ρεαλιστικά εικονιζόμενες δράσεις οδηγούν σε μια άνευ

²⁴⁰ Beverly Louise Brown (επιμ.), *The Genius of Rome: 1592-1623*, London 2001, σ. 259.

²⁴¹ John Gash, *Caravaggio*, London 1988, σ. 25.

προηγούμενου σωματική σχέση μεταξύ του θύματος και των βασανιστών του.²⁴²

Στην χρονολόγηση του *Ακάνθινου Στεφάνου* στις αρχές του 17ου αιώνα, καταλήγουμε και μέσα από άλλες παρατηρήσεις. Το ότι ο πίνακας είναι προγενέστερος υποδηλώνεται και από τη σχεδόν φλαμανδική προσήλωση του ζωγράφου στις λεπτομέρειες, προσήλωση που συνδέεται με τον νατουραλισμό των πρώιμων έργων του (εικ.3-7).

Η προσοχή του ζωγράφου εστιάζεται στον πόνο του Χριστού τονίζοντας το ακάνθινο στεφάνι με τα ευδιάκριτα μικρά κλαδιά με τα αγκάθια σε καφέ και πράσινους τόνους, την κοκκινωπή γενειάδα, και το μισάνοιχτο στόμα στο οποίο διακρίνεται η γλώσσα, όπως συμβαίνει συχνά στα έργα του. Επιπρόσθετα, η απλή και συμμετρική σύνθεση του πίνακα παραπέμπει στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16ου αιώνα, αλλά και η απόδοση της μορφής του στρατιώτη στα δεξιά σε τρία τέταρτα, που επιτρέπει το εφέ της διάθλασης του φωτός πάνω στο μέταλλο της πανοπλίας, λεπτομέρεια που σίγουρα θυμίζει βενετσιάνικα έργα, όπως την *Προσωπογραφία Πολεμιστή* του Giorgione (εικ.76) και τον *Γενναίο* του Tiziano (εικ.77), που βρίσκονται στη Εθνική Πινακοθήκη της Βιέννης.²⁴³ Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ύπαρξη ενός αντιγράφου του *Ακάνθινου Στεφάνου* του Prato από τον Aert Mytens, το οποίο βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Καλών Τεχνών της Στοχόλμης (εικ.78).²⁴⁴

Το επεισόδιο του ακάνθινου στεφάνου από τα Πάθη του Χριστού είναι γνωστό και από μια άλλη εκδοχή του Caravaggio, η οποία βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Ιστορίας της τέχνης της Βιέννης (εικ.70). Αγοράστηκε

²⁴² Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono I capolavori*, Milano 1992, σ. 39.

²⁴³ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ. 177.

²⁴⁴ Mina Gregori, «Addendum to Caravaggio: The Cecconi "Crowning with Thorns" reconsidered», *The Burlington Magazine*, Vol. 118, no. 883, Oct., 1976, εικ.11, σ. 679.

στη Ρώμη από τον Αυτοκρατορικό πρεσβευτή, Baron Ludwig von Lebzelter το 1809, αλλά δεν έφτασε στη Βιέννη μέχρι το 1816.²⁴⁵

Σύμφωνα με τον βιογράφο του Caravaggio, Giovanni Bellori, ο Ακάνθινος Στέφανος της Βιέννης φιλοτεχνήθηκε για έναν πλούσιο συλλέκτη, τον Vincenzo Giustiniani (1564 – 1637), μιας και ο πίνακας έκανε την εμφάνισή του το 1638 στη πλούσια συλλογή του. Δεν γνωρίζουμε πότε χρονολογείται αλλά οι μελετητές το τοποθετούν πιθανότατα στην ώριμη ρωμαϊκή του περίοδο, γύρω στο 1602-04.²⁴⁶ Αξίζει να αναφερθεί ότι στην ίδια συλλογή ανήκε και ένα άλλο έργο χριστολογικού χαρακτήρα του Caravaggio με τίτλο *Η αγωνία του Χριστού στον Κήπο*, το οποίο καταστράφηκε το 1945, και βρισκόταν στο Μουσείο Μπόντε στο Βερολίνο (εικ.79).²⁴⁷

Παρόλη την επιβεβαιωμένη προέλευση του έργου, υπήρχαν ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τα οποία έκαναν σημαντικούς ιστορικούς μελετητές, όπως ο Roberto Longhi ή ο Denis Mahon, να επαναλάβουν τις αμφιβολίες τους ως προς την απόδοσή του στον Caravaggio. Ακόμα και σήμερα είναι αξιοσημείωτο, ίσως τυπικό φαινόμενο για τον ζωγράφο, ότι η απόδοση ενός έργου του παρουσιάζει αντιφάσεις, παρά το γεγονός ότι προσδιορίζεται χρονολογικά μέσα από λεπτομερή έγγραφα. Ακόμη και εκείνοι που ήταν πεπεισμένοι ότι ο πίνακας ήταν πράγματι του Caravaggio, παραθέτουν διάφορες ημερομηνίες. Έτσι, υπάρχουν και αυτοί που υποστηρίζουν ότι φιλοτεχνήθηκε λίγο μετά τους πλευρικούς πίνακες στο παρεκκλήσιο Cerasi στη Santa Maria del Popolo (εικ.13-14),

²⁴⁵ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 177.

²⁴⁶ Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σσ. 86-87.

²⁴⁷ Berne Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959, σ. 173.

περίπου 1602-05,²⁴⁸ και άλλοι κατά την πρώτη παραμονή του στη Νάπολη, γύρω στο 1606-07.²⁴⁹

Οι οψιμότερες ημερομηνίες αντιστοιχούν σε μεγάλο βαθμό και με προηγούμενες αποδόσεις του *Ακάνθινου Στεφάνου* σε κάποιον Ρωμαίο διάδοχο του Caravaggio, όπως ο Bartolomeo Manfredi (1582 – 1622), ή στον Giovanni Battista Caracciolo, γνωστό και ως Battistello (1578–1635), σημαντικό διάδοχο του Caravaggio στη Νάπολη. Το φως στη σύνθεση που πέφτει από πάνω αριστερά προαναγγέλλει μεταγενέστερες συνθέσεις, και ειδικότερα τους χρωματικούς τους τόνους.

Παρ' όλα αυτά το έργο βρίσκεται πιο κοντά στα έργα που φιλοτέχνησε λίγο μετά το παρεκκλήσιο Contarelli τα οποία χαρακτηρίζονται από απαλό διάχυτο φωτισμό, τον οποίο συναντάμε και στην *Σύλληψη* του Δουβλίνου (εικ.34), που εξετάσαμε προηγουμένως. Εδώ ωστόσο (εικ.70), οι γήινοι τόνοι ζωντανεύουν από το έντονο κόκκινο μιάτιο του Χριστού, το γκρι και το μαύρο της πανοπλίας, αλλά και το μοναδικό λευκό στα φτερά του καπέλου του στρατιώτη και στο πουκάμισο του δήμιου. Η στιβαρή σύνθεση, που ορίζεται από τους διαγώνιους άξονες των κονταριών και η ατμόσφαιρα ακινησίας, έτσι ώστε η ουσία του θέματος να επικεντρώνεται στην έκφραση εγκαρτέρησης του Χριστού, συνιστούν στοιχεία που συναντάμε και στα έργα για το Παρεκκλήσιο Cerasi, στη Santa Maria del Popolo.

Και στους δυο *Ακάνθινους Στεφάνους* (εικ.69-70) ο Caravaggio, απεικονίζει την στιγμή που οι στρατιώτες τοποθετούν στο κεφάλι του Χριστού το ακάνθινο στεφάνι πριν από τη σταύρωσή του. Περιορίζει τον αριθμό των συμμετεχόντων σε τέσσερα άτομα, φέρνοντάς τα κοντά

²⁴⁸ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 177.

²⁴⁹ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono I capolavori*, Milano 1992, σ. 333.

στον θεατή. Ο Χριστός φορά το χαρακτηριστικό του κόκκινο μάτιο και κατηγορούμενος για την υπεξαίρεση του τίτλου του βασιλιά των Ιουδαίων, λαμβάνει ένα καλάμι, σπασμένο στον πίνακα της Βιέννης, μια αποτρόπαια παρωδία ενός σκήπτρου, το οποίο μαζί με τον ακάνθινο στέφανο και το κόκκινο μάτιο είναι οι οδυνηρές διακωμωδήσεις των τυπικών βασιλικών εξαρτημάτων.²⁵⁰

Στον *Ακάνθινο Στέφανο* της Βιέννης (εικ.70), ο John Gash επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο οι δύο βασανιστές τοποθετούν το ακάνθινο στεφάνι με μια σχεδόν, «ρυθμική και σαδιστική σφυρηλάτηση».²⁵¹ Με εξαίρεση λίγες σταγόνες αίματος στο μέτωπο και το στήθος, το δέρμα του Χριστού είναι λεπτεπίλεπτο, άθικτο από κακουχίες και πλήρως φωτισμένο. Ο ανθρώπινος πόνος και η θυσία του Χριστού τονίζεται από την κλίση του κεφαλιού και την σπαρακτική έκφρασή του, που κοιτάζει λυπημένος προς τα κάτω. Αυτά είναι μοτίβα που ο Caravaggio διερευνά επανειλημμένα σε έργα αυτής της περιόδου ειδικότερα, και γενικότερα σε σκηνές εμπνευσμένες από τα Πάθη του Χριστού.²⁵²

Έτσι, όπως και σε άλλους πίνακες παρόμοιας θεματολογίας της ίδιας περιόδου, ο Χριστός απεικονίζεται να έχει παραιτηθεί και να έχει υποταχθεί στο μαρτύριό του. Αυτή η συμπεριφορά συνδέεται με τον όρκο της *Abnegatio*, της Υπακοής, του τάγματος των Φραγκισκανών, που παίρνει ως πρότυπο τη συμπεριφορά του ίδιου του Χριστού, κάτι που συνδέει το έργο με το θρησκευτικό υπόβαθρο του καλλιτέχνη, όπως αναλύσαμε διεξοδικά παραπάνω.²⁵³

²⁵⁰ Michael Fried, *The moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σ. 90.

²⁵¹ John Gash, *Caravaggio*, London 1988, σ. 150.

²⁵² Stefano Zuffi 2010, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σσ. 154-55.

²⁵³ Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σ. 95.

Ο Ακάνθινος Στέφανος της Βιέννης διακρίνεται και για το οριζόντιο σχήμα όπως όλα τα χριστολογικά έργα της περιόδου διαμονής του στη Ρώμη που έγιναν μετά το 1601 και προοριζόνταν για ιδιωτικές συλλογές, όπως η *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34). Επίσης, στους πίνακες αυτούς ο Caravaggio τοποθετεί τις μορφές σε ένα ακαθόριστο περιβάλλον, μειώνοντας τις λεπτομέρειες και τα διακοσμητικά στοιχεία, και εφευρίσκει τρόπους για να δώσει έμφαση στο βάθος και να οργανώσει την αφήγηση.²⁵⁴ Εδώ αυτό πετυχαίνεται με την χρήση ενός ξύλινου κιγκλιδώματος που εισέρχεται στο χώρο από κάτω αριστερά, στο οποίο στέκεται ένας άντρας που φέρει σκούρα μπρούτζινη θωράκιση και στέκεται σε ένα ελαφρώς χαμηλότερο επίπεδο από τους άλλους, ενώ παρατηρεί το επεισόδιο της τοποθέτησης του στεφάνου στην κεφαλή του Χριστού, από ένα ανάλογο σημείο με αυτό του θεατή.²⁵⁵

Ανάλογες μορφές που φέρουν μπρούτζινους θώρακες, όπου φαίνονται οι αντανακλάσεις του φωτός αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στα έργα του ζωγράφου, όπως είδαμε και στην *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34) και σε άλλα έργα που θα φιλοτεχνήσει αργότερα, όπως η *Σταύρωση του Αγίου Αντρέα*, έργο στο οποίο εντοπίζεται ξανά ένας παρόμοιος άνδρας να φορά πανοπλία που γυαλίζει, και φτερωτό καπέλο (εικ.80).²⁵⁶

Ο Ακάνθινος Στέφανος της Βιέννης αποτελεί ένα από τα καλύτερα διατηρημένα έργα του Caravaggio, επιτρέποντάς μας να διερευνήσουμε την τεχνική του. Αντίθετα με τις δημοφιλέστερες περιγραφές του καλλιτέχνη ως παρορμητικού που ζωγράφιζε απευθείας στον καμβά (*alla prima*) χωρίς την χρήση προπαρασκευαστικού σχεδίου, οι τεχνικές αποδείξεις μετά τον καθαρισμό του έργου, απέδειξαν ότι η προσέγγιση

²⁵⁴ Berne Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959, σ.97.

²⁵⁵ Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σσ. 91, 94.

²⁵⁶ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ.291.

του Caravaggio στην τέχνη του υπήρξε εξαιρετικά εστιασμένη και πειθαρχημένη.²⁵⁷

Μέσα από την εξέταση πολλών έργων του φαίνεται πως ο καλλιτέχνης ήταν πολύ έμπειρος να φιλοτεχνεί τις συνθέσεις του με τη χρήση μοντέλων και με την δημιουργία χαράξεων στα ανώτερα στρώματα του καμβά. Ο Caravaggio γνώριζε αυτή την πρακτική από τα πρώτα καλλιτεχνικά του βήματα ως βοηθός του ζωγράφου Giuseppe Cesari.

Οι χαράξεις εντοπίζονται ως επί το πλείστον εντός των πιο περίπλοκων περιοχών της σύνθεσης, υποδηλώνοντας ότι η κύρια λειτουργία τους ήταν να βοηθήσουν στον καθορισμό των διαστημάτων μεταξύ των διαφόρων στοιχείων σχεδίασης. Η υπέρυθρη εξέταση του πίνακα δείχνει ότι οι χαράξεις αυτές ενισχύθηκαν με πινελιές μαύρου χρώματος για να γίνουν πιο ορατές.²⁵⁸

Στον *Ακάνθινο Στέφανο* της Βιέννης (εικ.70), όπως και στον ωμόνυμο πίνακα του Prato (εικ.69), μπορούμε να εντοπίσουμε επιρροές από το ομώνυμο έργο του Tiziano, που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου (εικ.81). Πρόκειται για ένα από τα πολλά αριστουργήματα που μελέτησε ο Caravaggio στα χρόνια της μαθητείας του στο Μιλάνο, στο εργαστήριο του Simone Peterzano, καθώς το έργο βρισκόταν στην Santa Maria delle Grazie. Η συστροφή του γυμνού σώματος του Χριστού σε όλα τα έργα είναι επηρεασμένη από το *Torso Belvedere* (εικ.73).²⁵⁹

Το έργο επηρέασε και τους караβατцιστές. Υπάρχει μια σειρά έργων με θέμα τον Ακάνθινο Στέφανο επιφανών καλλιτεχνών, όπως ο Bartolomeo Manfredi (1582 – 1622) και ο Valentin de Boulogne (1591 – 1632),

²⁵⁷ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ. 181.

²⁵⁸ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σ. 445.

²⁵⁹ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ. 291.

καθένα από τα οποία επικεντρώνεται σε μια ελαφρώς διαφορετική προηγούμενη στιγμή, όσον αφορά την τοποθέτηση του καλαμιού-σκήπτρου στο χέρι του Χριστού. Στον πίνακα του Manfredi (εικ.82) στην πινακοθήκη Uffizi, ένας από τους στρατιώτες σπρώχνει το καλάμι προς το δεξί χέρι του Χριστού, ενώ διακρίνουμε κάτω αριστερά να στέκεται ένας άντρας με θώρακα, όπως και στο έργο του Caravaggio.²⁶⁰

Κάτι παρόμοιο διακρίνουμε και στον πίνακα του Valentin de Boulogne (εικ.83) στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου, όπου ένας στρατιώτης τοποθετεί με βία τον ακάνθινο στέφανο στην κεφαλή του Χριστού, ενώ ένας στρατιώτης τοποθετεί γονατιστός το καλάμι στο αριστερό χέρι του Χριστού.²⁶¹

²⁶⁰ Rossella Vodret - Giorgio Leone (επιμ.), *I colori del buio. I Caravaggeschi nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, Milano 2010, σσ.28-29.

²⁶¹ Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey 2010, σσ. 91-93.

Ιδού ο άνθρωπος

Στην συλλογή των χριστολογικών έργων που ο Caravaggio φιλοτέχνησε στην τελευταία φάση της ρωμαϊκής περιόδου του πριν την φυγή του από την Ρώμη στην Νάπολη, ανήκει και ένα έργο με τίτλο *Ιδού ο άνθρωπος* (εικ.84) που βρίσκεται σήμερα στο Palazzo Bianco στην Γένοβα, και χρονολογείται περίπου το 1605.²⁶²

Ο Giovan Pietro Bellori μας πληροφορεί σχετικά με αυτό το έργο ότι μεταφέρθηκε στην Ισπανία, και ανήκε στα έργα του Caravaggio που προορίζονταν για ιδιώτες. Ο Ισπανός διπλωμάτης Juan de Lezcano απέκτησε όντως ένα έργο με τίτλο *Ιδού ο άνθρωπος* από τον Caravaggio, του οποίου η εικονογραφία ταιριάζει με εκείνη του πίνακα που βρίσκεται τώρα στη Γένοβα.²⁶³

Η σύμπτωση ότι ο πίνακας του Caravaggio βρίσκεται σ' αυτήν την πόλη, δε γνωρίζουμε από πότε, παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς εκείνα τα χρόνια, και συγκεκριμένα το καλοκαίρι του 1606, ο Caravaggio έφυγε από τη Ρώμη για μερικούς μήνες και μετακόμισε στη Γένοβα. Είναι άγνωστο βέβαια πόσο διάστημα έμεινε εκεί και αν ζωγράφισε τον πίνακα αυτό κατά την παραμονή του εκεί.²⁶⁴

Σύμφωνα με τον Giambatista Cardì, ανιψιό του φλωρεντινού καλλιτέχνη Ludovico Cardì, γνωστού ως Cigoli (1559-1613), ο πίνακας σχετίζεται με την ιστορία ενός καλλιτεχνικού διαγωνισμού που διεξήχθη μεταξύ του θείου του, του Domenico Passignano (1559-1638) και του Caravaggio, από τον Massimo Massimi, τον πλουσιότερο και διασημότερο γόνο της

²⁶² Renato Guttuso, *L' opera complete del Caravaggio*, Milano 1967, σ.100.

²⁶³ Beverly Louise Brown (επιμ.), *The Genius of Rome:1592-1623*, London 2001, σ.260.

²⁶⁴ Berne Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959, σ.348.

επιφανούς οικογένειας των Massimi, ο οποίος ειδήμων στα πράγματα της τέχνης, ανέθεσε την δημιουργία ενός έργου με αυτό το θέμα. Ο Cardi ισχυρίστηκε ότι ο καρδινάλιος προτίμησε την εκδοχή του θείου του, Cigoli (εικ.85).²⁶⁵

Παρόλο που αυτός ο διαγωνισμός κατά καιρούς αμφισβητείται, μια νέα ανακάλυψη εγγράφων επιβεβαιώνει πως ο Massimi παρήγγειλε έργα και από τον Caravaggio και από τον Cigoli. Σύμφωνα με ένα ιδιόχειρο σημείωμα του Caravaggio, ένα από τα λίγα γραπτά του ζωγράφου, που χρονολογείται στις 25 Ιουνίου 1605 (εικ.71), ο ζωγράφος δεσμεύεται να ζωγραφίσει και να παραδώσει στον Massimi μέχρι την 1η Αυγούστου του επόμενου έτους έναν πίνακα με τις ίδιες διαστάσεις και αξία με τον *Ακάνθινο Στέφανο*, που τον είχε ήδη δημιουργήσει, έργο που έχει ταυτιστεί με τον πίνακα του Prato (εικ.69).²⁶⁶

Μια μεταγενέστερη απόδειξη, αποκαλύπτει ότι ο Massimi είχε παραγγείλει έναν πίνακα από τον Cigoli, έργο που θα συνόδευε έναν πίνακα του Caravaggio, που είχε ήδη φιλοτεχνηθεί για τον συλλέκτη. Πρόκειται για ένα έγγραφο του αρχείου Massimo, που είχε γραφτεί από τον Ludovico Cigoli στις 2 Μαρτίου 1607. Σε αυτό ο ίδιος έγραφε πως είχε λάβει από τον Massimo Massimi 25 σκούδα για τη δημιουργία ενός έργου που συνοδεύει ένα άλλο φιλοτεχνημένο από τον Michelangelo Caravaggio.²⁶⁷ Αν και το συμβόλαιο του Cigoli δεν διευκρινίζει το θέμα του έργου του Caravaggio, ήταν πιθανότατα ο *Ακάνθινο Στέφανο* που ανατέθηκε από τον Massimi δύο χρόνια νωρίτερα και αυτό έχει αναγνωριστεί από μερικούς μελετητές ότι είναι ο πίνακας του Prato.

²⁶⁵ Maurizio Calvesi, *Le realta del Caravaggio*, Torino 1990, σ.322.

²⁶⁶ Προέρχεται από την Barbiellini Amidei, «Della committenza Massimo, in Caravaggio», *Nuove Riflessioni*, 1989, σ.47. Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.184.

²⁶⁷ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.178.

Επιπρόσθετα, μια μικρογραφία στο κάτω μέρος του προπαρασκευαστικού σχεδίου του Cigoli (εικ.86), που βρίσκεται σήμερα στο μουσείο του Λούβρου απεικονίζει έναν Ακάνθινο Στέφανο που μπορεί να αντανακλά τον Ακάνθινο Στέφανο του Caravaggio για τον Massimi.²⁶⁸

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι διαστάσεις του έργου *Ιδού ο άνθρωπος* του Cigoli (εικ.85) είναι σχεδόν παρόμοιες με τον Ακάνθινο Στέφανο του Prato (εικ.69), αντί για το *Ιδού ο άνθρωπος* του Caravaggio (εικ.84), με το οποίο συγκρίνεται συχνά. Αν προσπαθήσουμε να ταυτίσουμε τα δύο έργα, θα διαπιστώναμε ότι θα ήταν δύσκολο μιας και το τελευταίο, έχει ελαφρώς μικρότερες διαστάσεις και σίγουρα διαφορετικό εικονογραφικό ύφος από το πρώτο, επομένως δύσκολα θα μπορούσε να ήταν το ζευγάρι του, όπως όριζε η ιδιόχειρη σύμβαση του Caravaggio.²⁶⁹

Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στην φράση που ειπώθηκε από τον Πόντιο Πιλάτο και αναφερόταν στον Χριστό. Ως αρμόδιος διαχειριστής, ο Πιλάτος, θα μπορούσε να κρίνει ένοχο τον Χριστό ακόμη και αθώος να ήταν, αλλά ως αρχέτυπο γραφειοκράτη θέλησε να αποφύγει οποιαδήποτε ευθύνη και ανέθεσε το πρόβλημα στους Εβραίους Αρχιερείς. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης περιγράφει (19:4-6) «πως ο Χριστός παρουσιάστηκε στο πλήθος να φορά το ακάνθινο στεφάνι και ένα μωβ ιμάτιο. Και ο Πιλάτος τους είπε: «*Ιδού ο άνθρωπος!*»Και τότε οι ανώτεροι ιερείς άρχισαν να φωνάζουν «*Σταυρώστε τον! Σταυρώστε τον!*».²⁷⁰

Το θέμα σπανίως εντοπίζεται στη χριστιανική τέχνη μέχρι την Αναγέννηση, όταν παρουσιάστηκε ευρέως σε όλες τις καλλιτεχνικές σχολές της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Απεικονίζεται με δύο ξεχωριστούς

²⁶⁸ Από την ιστοσελίδα Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cigoli/eccehomo.html> όπως προσπελάστηκε στις 4.09.2018.

²⁶⁹ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σσ.229-31.

²⁷⁰ Howard Daniel, *Encyclopedia of themes and subjects in painting*, London 1971, σ.90.

τρόπους, είτε ως λατρευτική εικόνα, που εικονίζεται μόνο το κεφάλι του Χριστού με το ακάνθινο στεφάνι, είτε ως αφηγηματική σκηνή που περιλαμβάνει πολλά πρόσωπα του δράματος στη θέση μιας πλατείας πόλης ή στον εξώστη της αίθουσας κρίσης του Πιλάτου.²⁷¹ Ο Χριστός απεικονίζεται να φορά τα εμβλήματα της «βασιλείας», τα οποία είχαν δοθεί από τους στρατιώτες: τον ακάνθινο στέφανο, ένα μωβ ή κόκκινο μάτιο, και κρατά ένα καλάμι ως σκήπτρο. Οι καρποί των χεριών, συχνά διασταυρούμενοι, είναι δεμένοι συνήθως με σχοινί ή αλυσίδα και μπορεί να έχει ένα σχοινί περασμένο γύρω από το λαιμό του. Στο σώμα του εντοπίζονται μερικές φορές τα σημάδια της μαστίγωσης.

Η έκφραση του Χριστού αποτελούσε πάντα μια πρόκληση για τους καλλιτέχνες, ενώ χαρακτηρίζεται γενικά από μια συμπόνια για την εχθρότητα που τον περιβάλλει. Στις αφηγηματικές εκδοχές του θέματος ο Χριστός συνοδεύεται συνήθως από έναν ή δύο φρουρούς. Ο Πιλάτος, στέκεται κοντά του, και με τα χέρια του δείχνει τον Χριστό.²⁷²

Σε αντίθεση με τα παραδοσιακά παραδείγματα εικονογράφησης αυτού του θέματος, ο πίνακας του Caravaggio (εικ.84) εμφανίζει μια πρωτότυπη, ασύμμετρη σύνθεση καθώς ο Χριστός τοποθετείται μακριά από τον άξονα. Δίπλα του στέκεται ο Πόντιος Πιλάτος και πίσω τους ένας από τους βασανιστές του Χριστού, υψώνεται πάνω από τις άλλες δύο μορφές, και τοποθετεί ένα μακρύ μωβ μάτιο πάνω από τους ώμους του Χριστού σε μια παρωδία των εμβλημάτων ενός βασιλιά, ακριβώς όπως το καλάμι στο χέρι του αντιστοιχεί σε ένα σκήπτρο, και το ακάνθινο στεφάνι σε ένα πραγματικό στέμμα. Ο Caravaggio περιορίζει τους πρωταγωνιστές του επεισοδίου απαλείφοντας κάθε παραπληρωματικό στοιχείο.

²⁷¹ Peter Parshall, «The Art of Memory and the Passion», *The Art Bulletin*, Vol.81, No.3, Sep.,1999, σσ.463-64.

²⁷² James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σ. 110.

Ο πίνακας εμφανίζει χαρακτηριστικά του ώριμου ζωγραφικού ύφους της ρωμαϊκής εποχής του Caravaggio, σε έργα χριστολογικού περιεχομένου που προορίζονταν για ιδιωτικές παραγγελίες, που έχουμε ήδη αναφερθεί διεξοδικά. Οι μορφές είναι τοποθετημένες σε κοντινή απόσταση ως προς τον θεατή, σύμφωνα με μια πρακτική που συχνά υιοθετείται σε πίνακες για ιδιωτικούς πελάτες.²⁷³

Ο Χριστός παρουσιάζεται παρ'όλα αυτά ως μια ευλαβική μορφή με ένα τέλεια γλυπτό σώμα, στο οποίο δεν υπάρχουν σημάδια βίας. Αντίθετα, ο ζωγράφος δίνει βάρος σε μια αίσθηση εσωτερικού πόνου. Το θέμα της Υπακοής (Abnegatio) επιστρέφει σε αυτόν τον πίνακα του Μαρτυρίου του Χριστού, όπως και στα προηγούμενα που εξετάσαμε.

Η εικόνα του Ποντίου Πιλάτου είναι πραγματικά παράξενη, εντελώς διαφορετική από την παράδοση και εξαιρετικά ασυνήθιστη στο συνολικό έργο του Caravaggio. Ο ζωγράφος απεικονίζει τον ρωμαίο κυβερνήτη με ενδυμασία του 17ου αιώνα, με πυκνά φρύδια, σχεδόν στο σημείο της καρικατούρας που έρχεται σε έντονη αντίθεση με τα λεπτά χαρακτηριστικά του Χριστού. Επίσης, πάντα προσεκτικός στη γλώσσα των χειρονομιών, ο Caravaggio κυριολεκτικά κάνει τα χέρια του Πιλάτου να μιλούν λέγοντας «Ίδου ο άνθρωπος!».²⁷⁴

Όσον αφορά τις τεχνικές του έργου, δεν υπάρχουν χαράξεις αλλά εντοπίζονται αρκετά *pentimenti*, τα σημαντικότερα από τα οποία αποκαλύπτουν ότι ο δείκτης και τα τρίτα δάχτυλα του αριστερού χεριού

²⁷³ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σ. 336.

²⁷⁴ Renato Guttuso, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967, σ.100.

του Πιλάτου ήταν αρχικά τοποθετημένα διαφορετικά, ενώ έχουν αλλάξει επίσης ο δεξιός ώμος και ο βραχίονας του Χριστού.²⁷⁵

Για άλλη μια φορά ο Caravaggio θα στραφεί να αναζητήσει φόρμες για τα έργα του σε παλαιότερους καλλιτέχνες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Tiziano. Έτσι, στο έργο του με θέμα τον *Εμπαιγμό του Χριστού* Art Museum, Saint Louis (εικ.87), που χρονολογείται στα τελευταία χρόνια του ζωγράφου, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες ομοιότητες με το *Ιδού ο άνθρωπος* του Caravaggio. Ο Χριστός εμφανίζεται σε παρόμοια στάση και φέρει όλα τα χαρακτηριστικά που δικαιολογούν και τον τίτλο του έργου. Παρόλο που οι μορφές που τον συνοδεύουν είναι διαφορετικές, και τα δυο έργα διακρίνονται για την δραματική τους δύναμη, καθώς άμεσος στόχος ήταν η άμεση μεταφορά του συναισθήματος του ζωγράφου, ο οποίος συμμετέχει πλήρως στο τραγικό απεικονιζόμενο θέμα και καλεί τον θεατή να βιώσει το Πάθος του Χριστού.²⁷⁶

Πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που μιμήθηκαν το ύφος του και τον τρόπο που απεικόνισε εικονογραφικά τα έργα του. Εξαίρεση δεν αποτελεί και το θέμα του *Ιδού ο άνθρωπος*. Η πρόσληψη του έργου συνεχίζεται μέχρι σήμερα, καθώς έχει επηρεάσει και τον τομέα της φωτογραφίας, όπως αποτυπώνεται μέσα από το έργο σύγχρονων φωτογράφων που προσπαθούν να αναπαραστήσουν γνωστά ζωγραφικά έργα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Sérgio Costa Vincent, ο οποίος

²⁷⁵ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σ.438.

²⁷⁶ Miguel Falomir, «"Christ Mocked", a Late "Invenzione" by Titian», *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No.55, 2007, σσ. 53-63.

έχει αναπαραστήσει το έργο του Caravaggio με ζωντανούς ηθοποιούς
(εικ.88).²⁷⁷

²⁷⁷ Από την επίσημη ιστοσελίδα flickr του φωτογράφου
<https://www.flickr.com/photos/scostavincet/38565534672/in/photostream/>, όπως
προσπελάστηκε στις 8.09.2018.

Η μαστίγωση του Χριστού

Μετά την φυγή του από την Ρώμη τον μετά την δολοφονία του Ranuccio Tomassoni στις 26 Μαΐου 1606, ο Caravaggio κατέφυγε στη Νάπολη, η οποία τον 17ο αιώνα έγινε όχι μόνο ένα από τα κορυφαία πολιτισμικά και οικονομικά κέντρα της Ευρώπης, αλλά και το μεγαλύτερο λιμάνι της Μεσογείου. Επίσης, ήταν η μεγαλύτερη πόλη της Ευρώπης μετά το Παρίσι.²⁷⁸ Εκεί, σημαντικές αναθέσεις έργων συνέβαλαν στην αύξηση της φήμης του Caravaggio, με αποτέλεσμα ιδιαίτερα επιφανείς πάτρωνες, σχετιζόμενοι με τους αυλικούς κύκλους της αντιβασιλείας, να αρχίσουν να επιζητούν την αίγλη ενός έργου που θα έφερε την υπογραφή του.²⁷⁹ Έχοντας την προστασία της οικογένειας Colonna, όπως ο Marcio Colonna, ο οποίος είχε δεσμούς με την πρωτεύουσα και είχε διατελέσει Στρατιωτικός Διοικητής το 1601, ο Caravaggio εξασφάλισε σημαντικές παραγγελίες.²⁸⁰

Οι παραγγελίες που του ανατέθηκαν, κυρίως έργα που προορίζονταν για σημαντικές εκκλησίες της Νάπολης, σηματοδότησαν την εμφάνιση ενός νέου και ακόμη πιο ρεαλιστικού ύφους στη ζωγραφική του Caravaggio. Σε σύντομο χρονικό διάστημα εξασφάλισε μια παραγγελία για έναν πίνακα με θέμα την *Μαστίγωση του Χριστού* που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Capodimonte στη Νάπολη (εικ.89). Την ίδια εποχή χρονολογείται και ένας άλλος πίνακας με το ομώνυμο θέμα, και βρίσκεται στο μουσείο Καλών Τεχνών της Rouen (εικ.90).²⁸¹

²⁷⁸ Rolf Toman (επιμ.), *Μπαρόκ, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Αθήνα 2008, σ.392.

²⁷⁹ Ingo F. Walther (επιμ.), *Masterpieces of Western Art: A history of art in 900 individual studies. From the Gothic to the Present Day*, Köln 2002, σ.222.

²⁸⁰ Silvia Cassani- Maria Sapio (επιμ.), *Caravaggio. The Final Years*, Napoli 2005, σ. 56.

²⁸¹ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σσ.81-82.

Η *Μαστίγωση* της Νάπολης δεν αναφέρεται στις πηγές πριν από τον Bellori, ο οποίος το παρουσιάζει ως ένα από τα τρία έργα που ζωγράφησε ο καλλιτέχνης στη Νάπολη. Η σιωπή των πηγών μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι μεταξύ του 1635 και του 1656 στο παρεκκλήσι εκτελούνταν εργασίες και είναι πιθανό ο πίνακας να φυλασσόταν εκείνη την περίοδο σε διαφορετικό χώρο. Έπειτα από πολλές μετακινήσεις στο εσωτερικό της εκκλησίας, κατέληξε το 1972 στο Μουσείο Capodimonte.²⁸²

Σύμφωνα με τον Bellori, το έργο φιλοτεχνήθηκε για να κοσμήσει το παρεκκλήσιο της οικογένειας De Franchis, που βρισκόταν στον περίβολο του ναού του San Domenico Maggiore της Νάπολης.²⁸³ Οι De Franchis ήταν σημαντική οικογένεια της ανώτερης αστικής τάξης και ένας δρόμος στην περιοχή γύρω από το San Domenico, όπου βρισκόταν το palazzo τους, έφερε το όνομά τους. Την υπόληψή τους την όφειλαν στον Vincenzo de Franchis, ο οποίος, πριν από το θάνατό του το 1601, είχε διατελέσει αντικαγκελάριος του βασιλείου.

Ο Lorenzo, ένας από τους τρεις γιους του Vincenzo, αξιωματούχος της αδελφότητας της Pio Monte della Misericordia από το 1607, γνώριζε από πρώτο χέρι την επιτυχία της εικόνας του Caravaggio εκεί και πιθανόν πρότεινε τον Caravaggio στον αδελφό του Tommaso de Franchis, που ήταν το πιο σημαίνον μέλος της οικογένειας.

Σύμφωνα με κάποια τραπεζικά έγγραφα, η *Μαστίγωση του Χριστού*, πρέπει να βρισκόταν σε προχωρημένο στάδιο ολοκλήρωσης μέχρι τις 11

²⁸² Maria Pagano Denise (επιμ.), *La Flagellazione di Caravaggio: Il restauro*, Napoli 2004, σ.15.

²⁸³ O Bellori επίσης ανέφερε αυτό το έργο ως ένα από τα πρώτα έργα του Caravaggio στην Νάπολη μετά την φυγή του από την Ρώμη. Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει: «[...] στην πόλη αμέσως ανέλαβε παραγγελίες, εξαιτίας του ότι η τέχνη του και το όνομά του ήταν ήδη γνωστά εκεί. Στο παρεκκλήσιο της οικογένειας Franco στην εκκλησία του San Domenico Maggiore, του ανέθεσαν να φιλοτεχνήσει την *Μαστίγωση του Χριστού* στην κολώνα». Giovanni Pietro Bellori: *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, Cambridge 2006, σ. 183.

Μαΐου 1607, ημερομηνία κατά την οποία είχε λάβει 250 δουκάτα. Δύο εβδομάδες αργότερα, ο ζωγράφος έλαβε ως πρόσθετη αμοιβή το ποσό των 40 δουκάτων από τον Tommaso, πιθανώς γι' αυτό το έργο. Το τεράστιο ποσό που του δόθηκε είναι μια ακόμη απόδειξη της αξιέπαινης θέσης του Caravaggio και του γοήτρου που είχαν τα έργα του εκείνη την εποχή.²⁸⁴

Η ανακάλυψη αυτών των τραπεζικών εγγράφων επέλυσε τη μακρόχρονη διαμάχη σχετικά με τη χρονολόγηση αυτού του έργου κατά την πρώτη παραμονή του Caravaggio στην Νάπολη.²⁸⁵ Άλλοι ερμηνεύουν τα δυο εντάλματα πληρωμής ως προκαταβολές και υποστηρίζουν ότι ο πίνακας ολοκληρώθηκε κατά τη δεύτερη επίσκεψη του Caravaggio στη Νάπολη, βασιζόμενοι στις τροποποιήσεις της σύνθεσης που αποκάλυψαν οι ραδιογραφίες, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω.

Η μαστίγωση του Χριστού, που διέταξε ο κυβερνήτης της Ιουδαίας Πόντιος Πιλάτος πριν τον παραδώσει προς σταύρωση, συνήθης τρόπος καταδίκης των φυλακισμένων εκείνη την εποχή, αναφέρεται εν συντομία από όλους τους ευαγγελιστές (Κατά Ματθαίον 27:26, Κατά Μάρκου 15:15, Κατά Λουκά 23:16,22, Κατά Ιωάννη 19:1).Οι ευαγγελιστές αναφέρουν απλά ότι ο Χριστός μαστιγώθηκε με εντολή του Πιλάτου.²⁸⁶ Ο Πόντιος Πιλάτος διατάζοντας την μαστίγωση του Χριστού, που προηγείται της σταύρωσης ακολούθησε τη συνήθη πρακτική της εποχής.²⁸⁷

Το θέμα προσέλκυσε πολλούς αναγεννησιακούς ζωγράφους. Ήταν συνηθισμένο για τους καλλιτέχνες να απεικονίζουν τον Χριστό δεμένο σε μια κολώνα, ίσως μέρος της κιονοστοιχίας που αποτελούσε μέρος του προαιτορίου του Πιλάτου ή της αίθουσας της κρίσης. Οι καλλιτέχνες ήρθαν αντιμέτωποι με το πρόβλημα να δείξουν τα χτυπήματα από το μαστίγιο

²⁸⁴ Maria Pagano Denise (επιμ.), *La Flagellazione di Caravaggio: Il restauro*, Napoli 2004, σ.22.

²⁸⁵ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.268.

²⁸⁶ Βλ. Παράρτημα

²⁸⁷ Howard Daniel, *Encyclopedia of themes and subjects in painting*, London 1971, σ.66.

που δέχεται ο Χριστός στην πλάτη, συνηθισμένη θέση, και ταυτόχρονα να αφήνουν ορατό το πρόσωπό του στον θεατή. Η πρώιμη αναγεννησιακή ζωγραφική ξεπέρασε αυτή την δυσκολία με το να τον αποδίδει τον Χριστό κατά μέτωπο, με δεμένους τους καρπούς των χεριών του σε μια στενή κολώνα, ώστε η μορφή του να μην καλύπτεται. Διαφορετικά, στέκεται μπροστά στον στύλο με τα χέρια δεμένα πίσω από την πλάτη του και να φαίνεται ότι δέχεται τα χτυπήματα στο μπροστινό μέρος του σώματός του. Οι βασανιστές του είναι συνήθως δύο ή τρεις στον αριθμό και χρησιμοποιούν σημύδες ή μαστίγια. Ένας από αυτούς κάθεται κάτω ετοιμάζοντας μια νέα δέσμη από σημύδες.²⁸⁸

Ο Caravaggio ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία και αποδίδει τον Χριστό με ένα ύφασμα τυλιγμένο γύρω από την λεκάνη του, ανάμεσα σε τρεις δεσμοφύλακες: ο ένας, στα δεξιά, του δένει τα χέρια σε μια κολώνα, ένας άλλος στην απέναντι πλευρά κρατάει στο δεξί του χέρι μια δέσμη από σημύδες και με το αριστερό αρπάζει το Χριστό από τα μαλλιά καθώς εκείνος χαμηλώνει το κεφάλι, ενώ ένας τρίτος είναι σκυμμένος στο έδαφος ετοιμάζοντας μια καινούργια δέσμη από σημύδες. Οι εκφράσεις των βασανιστών είναι ιδιαίτερα σκληρές και διαφοροποιούνται με άλλα έργα του με θέμα τα Πάθη του Χριστού.²⁸⁹

Το μοναδικό στοιχείο που προστέθηκε από τον καλλιτέχνη είναι το ακάνθινο στεφάνι, ώστε να δοθεί έμφαση στο μαρτύριο του Χριστού Πάσχοντα (*Christus patiens*), ο οποίος εμφανίζεται με τα μάτια κλειστά και το κεφάλι γερμένο προς τη μία πλευρά, σε μια στάση που αναδεικνύει

²⁸⁸ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σ.123.

²⁸⁹ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.205.

τη γαλήνια καρτερία του μπροστά στον πόνο και στην εκπλήρωση του πεπρωμένου του.²⁹⁰

Είναι πιθανό η *Μαστίγωση του Χριστού* να απεικονίζει και τις προσωπικές εμπειρίες του από την φυλάκισή του στην Tor di Nova εξαιτίας του σοβαρού τραυματισμού ενός αρχιφύλακα της αστυνομίας του Βατικανού, ο οποίος θέλησε να ανακρίνει τον Caravaggio ένα βράδυ και βρέθηκε με σπασμένο κεφάλι εξαιτίας ενός φοβερού χτυπήματος. Ο ζωγράφος ισχυρίστηκε πως εκείνη ακριβώς τη στιγμή μια πέτρα έπεσε από τη στέγη και χτύπησε τον αστυνομικό. Οι αρχές, παρά τις καταθέσεις των φίλων του Caravaggio, θεώρησαν απίθανη αυτή την εκδοχή και τον φυλάκισαν. Εκεί, υπέστη βασανιστήρια, καθώς τον έδεσαν στον τροχό και τον μαστίγωσαν.²⁹¹

Ο Caravaggio με αυτό το έργο εντυπωσίασε το ακροατήριό του με τον έντονο ρεαλισμό του. Ο αντίκτυπος του έργου μπορεί να ανιχνευθεί σε μια αναφορά της *Μαστίγωσης*, που γράφτηκε περισσότερο από εκατό χρόνια αργότερα, από τον Ναπολιτάνο ιστορικό της τέχνης Bernardo De Dominici (1683 – 1759). Τα λόγια του μαρτυρούν τη σημασία αυτού του έργου και την καινοτομία που αντιπροσώπευε στην καλλιτεχνική σκηνή της Νάπολης: « [...] Όταν αυτό το έργο παρουσιάστηκε στο κοινό κέντρισε αμέσως την προσοχή όλων όσων το αντίκρισαν [...]. Ο νέος τρόπος σκίασης, ο ρεαλισμός των σωμάτων, το ψυχρό φως χωρίς αντανάκλασεις, σκανδάλισαν όχι μόνο τους ερασιτέχνες αλλά επίσης και έναν σημαντικό αριθμό επαγγελματιών ζωγράφων [...]».²⁹²

²⁹⁰ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.270.

²⁹¹ Gilles Lambert, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005, σ.78.

²⁹² Bernardo de Dominici, «Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani», Vol.II, 1742-43, σσ.275-6. Το απόσπασμα αναφέρεται και στον Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.195.

Η ιστορικός της τέχνης Mina Gregori γράφει χαρακτηριστικά γι' αυτό το έργο πως, «Το σκοτάδι αναδεικνύει την εσωτερική δύναμη του Χριστού»,²⁹³ ενώ ο Roberto Longhi (1890-1970) θεωρεί τον πίνακα αυτό έναν από τους πιο συγκλονιστικούς στο σύνολο του έργου του καλλιτέχνη και παρατηρεί πως «Η δίχως όρια ευλάβεια συγκρούεται με τη δίχως όρια βιαιότητα, σε μια δραματική πάλη που θα την ξανασυναντήσουμε, τριάντα χρόνια αργότερα στον Rembrandt».²⁹⁴

Η έντονη απεικόνιση της πραγματικότητας των πρώτων του συνθέσεων ανατρέπεται από την επικράτηση του δράματος σε έργα όπως η *μαστίγωση του Χριστού*. Ένας αδιαπέραστος σκοτεινός χώρος εξαλείφει κάθε περιγραφικό ή σκηνικό στοιχείο με δευτερεύουσα σημασία και καταλαμβάνεται εξ ολοκλήρου από μυώδη και δυνατά σώματα αποδοσμένα με μεγάλη πλαστικότητα, που κάνουν την σύνθεση ακόμη πιο μνημειακή.

Οι μορφές προβάλλουν μέσα από σκοτεινό φόντο, με το φως να τις χτυπά βίαια κάνοντάς τις να φαίνονται παγιδευμένες μέσα στις ίδιες τις κινήσεις τους. Μόνο η σκηνή του μαρτυρίου τονίζεται μέσω των αντανακλάσεων του φωτός που πέφτουν πάνω στην κολώνα που βρίσκεται δεμένος ο Χριστός. Το σώμα του είναι λουσμένο με φως και το αλαβάστρινο δέρμα του, το οποίο δεν φέρει ίχνη από τον βασανισμό του, έρχεται σε αντίθεση με την μελαχρινή σάρκα των ρεαλιστικά αποδοσμένων βασανιστών του.²⁹⁵

Οι αντιθέσεις του σκιοφωτισμού είναι πιο έντονες στις μορφές των βασανιστών, των οποίων τα πρόσωπα βρίσκονται κατά ένα μεγάλο

²⁹³ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ.50.

²⁹⁴ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, σ. 45.

²⁹⁵ *Εκθεσις Caravaggio και της Σχολής του, Ζάππειον Μέγαρον, 27 Νοεμβρίου 1962-Ιανουαρίου 1963*, Αθήνα 1963, σ.24.

μέρος στη σκιά, με εξαίρεση το άγριο πρόσωπο στα αριστερά, ένα πρότυπο που θα ξαναβρούμε στη *Σαλώμη με το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή*, έργο που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου (εικ.91). Στην πυκνότητα της σύνθεσης συμβάλλουν επίσης η περιορισμένη χρωματική παλέτα, βασισμένη στις γήινες αποχρώσεις, τα ασαφή περιγράμματα, που επιτυγχάνονται με τις μεγάλες και πυκνές πινελιές, χαρακτηριστικά των ύστερων έργων του Caravaggio, και κυρίως η δέσμη φωτός που ντύνει ολόκληρο το σώμα του Χριστού, μιας επιβλητικής μορφής της οποίας η ανατομία είναι πραγματική κλασική, εμπνευσμένη από την τέχνη της αρχαιότητας.

Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις έδωσαν στον Roberto Longhi την ιδέα ότι το έργο θα μπορούσε να χρονολογηθεί αργότερα. Ήταν ο πρώτος που συνέδεσε τον πίνακα με τη δεύτερη παραμονή του Caravaggio στη Νάπολη, μεταξύ 1609-1610, και χρονολογείται μαζί με την *Σαλώμη* στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, που αναφέραμε παραπάνω. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας όμως ότι ο ζωγράφος είχε υιοθετήσει τέτοια χαρακτηριστικά σε συνθέσεις του ήδη από το 1601 με τα έργα του παρεκκλησίου Cerasi στην Santa Maria del popolo (εικ.13-14).²⁹⁶

Λαμβάνοντας υπόψη και τις δυο προτάσεις χρονολόγησης, το πιο ρεαλιστικό σενάριο κρύβεται στην πρόταση το έργο να έγινε σε δυο στάδια: το έργο ξεκίνησε κατά την πρώτη παραμονή του στη Νάπολη το 1607 και ολοκληρώθηκε κατά την επιστροφή του από τη Σικελία τον Οκτώβριο του 1609, μέχρι τον Ιούλιο του 1610, κατά την περίοδο που προηγήθηκε του θανάτου του.

Η αποκατάσταση του πίνακα και οι αναλύσεις με ακτίνες Χ έφεραν στο φως την εκπληκτική τεχνική, χαρακτηριστική των τελευταίων έργων του

²⁹⁶ Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, σ. 224.

Caravaggio, καθώς και τα πολυάριθμα pentimenti στην αρχική σύνθεση. Η ραδιογραφία αποκάλυψε ένα σημαντικό pentimento: στη θέση του εκτελεστή στα δεξιά, ο Caravaggio είχε ζωγραφίσει την προσωπογραφία ενός γενειοφόρου άνδρα που κοιτάζει ευλαβικά στο Χριστό. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι επρόκειτο για τον παραγγελιοδότη Tommaso de Franchis και πρόθεσή του ήταν μάλλον να τον παρουσιάσει ως στοχαζόμενο το γεγονός της μαστίγωσης και μετέχοντα στον παρεπόμενο πόνο.

Η μορφή αφαιρέθηκε, ωστόσο, αργότερα γιατί ανέτρεπε την ισορροπία της σύνθεσης. Η προσθήκη ενός κομματιού καμβά στην ίδια δεξιά πλευρά του πίνακα, που ευθυγραμμίζει την κολώνα στην οποία βρίσκεται δεμένος ο Χριστός, την κύρια εστίαση της απεικονιζόμενης σκηνής, αποτελεί ίσως μία επιπλέον απόδειξη για την εκτέλεση του έργου σε δύο φάσεις.²⁹⁷

Στο έργο αυτό, το οποίο χαρακτηρίζεται από καινοτόμα δομημένες μορφές, οι οποίες τονίζονται από το φως και αναδύονται δραματικά από το σκοτεινό υπόβαθρο, η σύνθεση του πίνακα είναι εμπνευσμένη από σημαντικά έργα στην Ρώμη εκείνης της εποχής. Μεταξύ των πολυάριθμων εικονογραφικών πηγών, ο Caravaggio άντλησε έμπνευση για τη σύνθεσή του κυρίως από την *Μαστίγωση του Χριστού* του Sebastiano del Piombo (περ. 1485 – 1547) στο ναό San Pietro di Montorio της Ρώμης (εικ.92). Αποτελεί την πιο διάσημη απόδοση της σκηνής από την περίοδο της ώριμης Αναγέννησης, καθώς ενέπνευσε πολλές μεταγενέστερες εκδοχές, με έμφαση στις εξιδανικευμένες μορφές που εικονίζονται σε σύνθετες και δύσκολες, περιστρεφόμενες στάσεις με δραματική κίνηση.²⁹⁸

²⁹⁷ Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.196.

²⁹⁸ Bernard Berenson, *Le Caravage: sa gloire et son incongruite*, Paris 1959, σ.45.

Ο Caravaggio, αν και εμπνεύστηκε από τη *Μαστίγωση* του Sebastiano del Piombo, γεγονός που φαίνεται από την γλυπτική απόδοση του γυμνού σώματος του Χριστού, μείωσε τα πρόσωπα του πίνακα στο ελάχιστο, απλοποίησε την αρχιτεκτονική του χώρου και φώτισε έντονα το σώμα του Χριστού, του οποίου η σωματική διάπλαση θυμίζει τους *ignudi*, τους γυμνούς νέους του Michelangelo στην οροφή της Cappella Sistina (εικ.93).²⁹⁹

Ο Caravaggio στην δική του σύνθεση, έδωσε ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στη σκληρότητα και την ταλαιπωρία που βίωσε ο Χριστός. Η εξάντληση του φαίνεται από τον τρόπο που έχει αφήσει το βάρος του κεφαλιού του να πέσει στον ώμο του κουρασμένα, ενώ με δυσκολία φαίνεται να κρατεί τον εαυτό του σε όρθια θέση, καθώς έχει σκοντάψει μπροστά από τη βάση της κολώνας. Σε παρόμοια στάση απέδωσε τον Χριστό και στον *Ακάνθινο Στέφανο* της Βιέννης (εικ.70), που εξετάσαμε προηγουμένως.

Επίσης ο Caravaggio μετέφερε τον θεατή πολύ πιο κοντά στη ζοφερή πράξη των βασανιστηρίων, διευρύνοντας τις μορφές και περιορίζοντας την πολύπλοκη αρχιτεκτονική της προηγούμενης ζωγραφικής. Το κομψό αναγεννησιακό κτίριο στη *μαστίγωση του Montorio*, που παραπέμπει στην αίθουσα ακροάσεων του Πιλάτου, στον πίνακα του Caravaggio παραχωρεί τη θέση του σε ένα σκοτεινό και βρώμικο μπουντρούμι, όπου ο Χριστός, απομονωμένος και ταπεινωμένος, βασανίζεται σαν κοινός εγκληματίας. Ίσως παρόμοιο με αυτό στο οποίο είχε φυλακιστεί και ο ζωγράφος.³⁰⁰

Οι μελετητές έχουν επισημάνει ομοιότητες της *Μαστίγωσης* και με ομώνυμα έργα πολλών άλλων ζωγράφων, όπως η *μαστίγωση* στον ναό Santa Prassede, που αποδίδεται στον Giulio Romano (1499 - 1546) (εικ.94), του Federico Zuccaro (περ.1540/1541–1609) στο ορατόριο Gonfalone (εικ.95),

²⁹⁹ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.268.

³⁰⁰ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σ.345-46.

και του Girolamo Romanino (1485 – 1566) (εικ.96).³⁰¹ Επίσης, η γονατιστή μορφή στο προσκήνιο έχει ερμηνευτεί ως άμεση αναφορά στο κλασικό μοντέλο του ελληνιστικού αγάλματος *Arrotino* στην πινακοθήκη Uffizi (εικ.97) και μοιάζει με μια παρόμοια λεπτομέρεια στην μαστίγωση του Ludovico Carracci (1555-1619), που διατηρείται στο Douai (εικ.98).³⁰²

Τα έργα που φιλοτέχνησε ο Caravaggio στην Νάπολη, όπως η *Μαστίγωση*, συνέβαλαν σε μια ριζική αλλαγή της ναπολιτάνικης τέχνης. Η τεχνική του κιαροσκούρο του και ο έντονος νατουραλισμός του, πρωταρχικά στοιχεία της τέχνης του, υπήρξαν ο καταλύτης για την γέννηση μιας νέας «Σχολής του Caravaggio» στην Νάπολη, τους *Tenebrosi*. Και μέσα από αυτή την πόλη που αποτελούσε το σταυροδρόμι της ιταλικής και της ισπανικής τέχνης, το νέο στυλ του Caravaggio μεταδόθηκε στην ίδια την Ισπανία. Το έργο των μεγαλύτερων Ισπανών θρησκευτικών ζωγράφων του δέκατου έβδομου αιώνα, όπως ο Giuseppe Ribera (1591-1652), που δραστηριοποιήθηκε στη Νάπολη, και ο Francisco de Zurbarán (1598-1664), που έδρασε κυρίως στην Σεβίλλη, θα ήταν αδιανόητο χωρίς την επιρροή του Caravaggio.³⁰³

Κοντά στην *Μαστίγωση* της Νάπολης, είναι δυνατό να χρονολογηθεί μια άλλη εκδοχή του θέματος, με την μορφή του Χριστού να απεικονίζεται σε τρία τέταρτα η οποία βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Rouen (εικ.90).³⁰⁴ Το έργο αποκτήθηκε από το Μουσείο το 1955, ως έργο του Mattia Preti (1613 – 1699), όταν υπήρχαν ήδη δύο άλλες εκδοχές του πίνακα: μία, παλαιότερα σε ιδιωτική συλλογή στην Lucca, που αναγνωρίστηκε από τον Roberto Longhi το 1951 ως μεταγενέστερο

³⁰¹ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.223.

³⁰² Claudio Strinati, *Caravaggio*, Milan 2010, σ.196-97.

³⁰³ Toman Rolf (επιμ.), *Μπαρόκ, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Αθήνα 2008, σ.413.

³⁰⁴ Mina Gregori (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 50.

αντίγραφο χαμένου έργου του Caravaggio (εικ.99), και μια δεύτερη σε μια ιδιωτική ελβετική συλλογή, που δημοσίευσε ο Denis Mahon το 1956 ως χαμένο πρωτότυπο (εικ.100).

Ο Mahon σημείωσε επίσης ότι μια *Μαστίγωση* αποδοσμένη στον Caravaggio βρισκόταν στην συλλογή Borghese τον 17ο και τον 18ο αιώνα, αλλά δεν υπάρχουν στοιχεία που να μπορούν να συνδέσουν τον πίνακα της Rouen με αυτό το έργο ή με οποιαδήποτε άλλη πρώιμη αναφορά.³⁰⁵ Παρά τις αρχικές αμφιβολίες σχετικά με την αυθεντικότητα του έργου της Rouen όταν ανακαλύφθηκε, η πρόσφατη άποψη γενικά, αλλά όχι ομόφωνα, υιοθέτησε την άποψη ότι το γαλλικό έργο είναι το αυθεντικό και οι άλλες δύο παραπάνω εκδοχές είναι αντίγραφα που βασίζονται σε αυτήν.³⁰⁶

Ο πίνακας της Rouen είναι αξιοσημείωτος για την ασύμμετρη, αποκεντρωμένη σύνθεσή του, η οποία τον διαφοροποιεί σαφώς από την *Μαστίγωση του Χριστού* στο San Domenico της Νάπολης (εικ.89). Ο Χριστός είναι παραδοσιακά δεμένος σε μια κολώνα, ενδεχομένως παραπέμποντας στην αίθουσα κρίσεων του Πόντιου Πιλάτου, αλλά ο καλλιτέχνης έχει περιορίσει τα πρόσωπα σε τρία, και οι μορφές είναι ημίσωμες, όπως είχαμε συναντήσει στην *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34).

Ο Longhi υποστήριξε αρχικά ότι ο πίνακας θα μπορούσε να χρονολογείται στα τέλη της δεκαετίας του 1590, αλλά η πρόταση του Mahon, ότι το έργο φιλοτεχνήθηκε στα τέλη του 1606 ή στις αρχές του 1607, λίγο μετά την άφιξή του στην Νάπολη είναι πολύ πιο πειστική. Η οικονομία του χρώματος ανήκει στις τελευταίες φάσεις της καριέρας του ζωγράφου, ενώ ο βασιανιστής από την δεξιά πλευρά είναι το ίδιο μοντέλο

³⁰⁵ Denis Mahon, «A Late Caravaggio Rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 640, Jul., 1956, σ. 225-27.

³⁰⁶ Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σ.76-77.

που χρησιμοποίησε σε έναν από τους βασανιστές στην *Μαστίγωση του Χριστού* της Νάπολης (εικ.89), αλλά και στον εκτελεστή στο έργο *Η Σαλώμη με το κεφάλι του Βαπτιστή* (εικ.91).³⁰⁷

Ο σχεδιασμός του σώματος του Χριστού, φέρνει στο μυαλό μας τις μανιεριστικές παραστάσεις αυτού του θέματος, όπως η *Μαστίγωση του Sebastiano del Piombo* (εικ.92) ή σε ένα ομώνυμο έργο που βρίσκεται στην Sta. Prassede στη Ρώμη, που έχει αποδοθεί στον Giulio Romano (εικ.94).³⁰⁸ Ορισμένοι μελετητές εντοπίζουν στην *Μαστίγωση του Χριστού* του Caravaggio και επιρροές από το ομώνυμο έργο του Tiziano, το οποίο βρίσκεται σήμερα στην πινακοθήκη Borghese στην Ρώμη (εικ.101), και τότε βρισκόταν στην ιδιοκτησία του Marcantonio Doria στην Γένοβα, όπου θα μπορούσε να το έχει δει ο Caravaggio το 1605, όταν κατέφυγε για ένα διάστημα εκεί. Οι ομοιότητες, φαίνονται κυρίως στον τρόπο που είναι δεμένος ο Χριστός στην κολώνα, και στην έκφρασή του με το μισάνοιχτο στόμα.³⁰⁹

Αλλά ο Caravaggio έχει διαφοροποιηθεί καθώς έχει περιορίσει τον χώρο, έχει μειώσει τα στοιχεία στο ελάχιστο και έχει χρησιμοποιήσει το φως για να κατευθύνει την προσοχή στα κρίσιμα σημεία της σύνθεσής του - το πρόσωπο και τον κορμό του Χριστού, τα πρόσωπα των δύο βασανιστών και το χέρι του ενός που κρατά το μαστίγιο έξω από το πλαίσιο.³¹⁰

³⁰⁷ Από την επίσημη ιστοσελίδα του Μουσείου Καλών Τεχνών της Rouen <http://mbarouen.fr/en/oeuvres/the-flagellation-of-christ>, όπως προσπελάστηκε στις 12.08.2018.

³⁰⁸ Maurizio Calvesi, *Le realta del Caravaggio*, Torino 1990, σ.115.

³⁰⁹ Stefano Zuffi, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010, σ.204-05.

³¹⁰ Έλεν Λάνγκτον, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτσο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003, σ. 379.

Ο πίνακας αποκαταστάθηκε το 1965. Από την αποκατάσταση ο Roberto Longhi παρατήρησε για πρώτη φορά ότι εμφανίζονται χαράξεις που χρησιμοποίησε ο Caravaggio για να υποδείξει τις θέσεις των μορφών στον καμβά. Είναι αξιοσημείωτο ότι στην *Μαστίγωση* της Νάπολης δεν εμφανίζονται χαράξεις. Όσον αφορά την τεχνική του, δεν υπάρχει κάποιο προπαρασκευαστικό σχέδιο, αλλά φέρνει ίχνη από αμυδρά σημάδια πινέλου στην επίστρωση του καμβά.³¹¹

Η παραμονή του καλλιτέχνη στη Νάπολη υπήρξε σύντομη, αλλά πολύ παραγωγική, ώστε άσκησε σαφέστατη επιρροή στην τοπική τέχνη. Έτσι, ντόπιοι καλλιτέχνες, όπως ο Battistello Caracciolo (1578 – 1635) που αποτέλεσε τον μεγαλύτερο ναπολιτάνο οπαδό του, υιοθέτησε τον νατουραλιστικό κώδικα του Caravaggio.³¹² Η *Μαστίγωση* του οφείλει πολλά και στις δύο εκδοχές της *Μαστίγωσης* του Caravaggio, με το οποίες ορθώς συγκρίνεται (εικ.102).³¹³

³¹¹ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σ.442-43.

³¹² John T. Spike, *Caravaggio*, New York London 2010, σσ.196-97.

³¹³ <https://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/caracciolo.php>, όπως προσπελάστηκε στις 5.09.2018.

Η άρνηση του Αγίου Πέτρου

Όπως διαπιστώσαμε παραπάνω με την *Μαστίγωση του Χριστού* (εικ.89-90), ο Caravaggio, εξακολούθησε να λαμβάνει σημαντικές και καλοπληρωμένες θρησκευτικές παραγγελίες, ακόμη και στα χρόνια των περιπλανήσεων του, κατά τη διάρκεια της οποίας κατέφυγε αρχικά στη Νάπολη, στη συνέχεια στη Μάλτα, μετά στη Σικελία και ξανά στη Νάπολη.³¹⁴ Ο πίνακας *η άρνηση του Αγίου Πέτρου* (εικ.103), προέρχεται από την δεύτερη περίοδο παραμονής του στη Νάπολη και χρονολογείται μεταξύ 1609-10. Σε αυτή την τελική φάση της δραστηριότητάς του, καθώς καθ' όλη τη διάρκεια της ώριμης καριέρας του, ο Caravaggio απεικόνιζε αγίους, μάρτυρες και βιβλικά θέματα.³¹⁵

Από τους βιογράφους του, μόνο ο Bellori αναφέρεται σε ένα έργο με τον τίτλο αυτόν, η περιγραφή του οποίου όμως φαίνεται να μην ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του πίνακα του Caravaggio. Από αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι μπορεί να αναφέρεται σε μια δεύτερη εκδοχή της *Άρνησης του Αγίου Πέτρου* του Caravaggio που δεν έχει εντοπιστεί.³¹⁶

Σχετικά με την προέλευση του συγκεκριμένου έργου, τίποτα δεν ήταν γνωστό προτού αγοραστεί από τον Vincenzo Imperato Caracciolo, πρίγκιπα της Νάπολης, ως ανώνυμο έργο από έναν έμπορο αντικών

³¹⁴ Genevieve Warwick, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006, σ.16.

³¹⁵ Catherine Puglisi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, σ.349.

³¹⁶ Ο Bellori χαρακτηριστικά αναφέρει : «Στην Νάπολη η *άρνηση του Αγίου Πέτρου* στο σκευοφυλάκιο του San Martino, που θεωρείται ένα από τα καλύτερα έργα του, απεικονίζει την υπηρέτρια που δείχνει προς τον Πέτρο, ο οποίος γυρίζει με ανοιχτά χέρια στην πράξη της άρνησης του Χριστού και είναι ζωγραφισμένο στο νυχτερινό φως με άλλες μορφές που ζεσταίνονται σε μια φωτιά». Giovanni Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition*, Cambridge 2006, σ. 183.

λίγο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην συνέχεια το έργο πέρασε στην κυριότητα της κόρης του, Elena Imparato Caracciolo στη Νάπολη μέχρι το 1964 και το 1970 πωλήθηκε σε έναν Ελβετό ονόματι Ian Dik. Ο Dik το πούλησε στην συνέχεια στον συλλέκτη Herman Shickman από την Νέα Υόρκη, μέρος της συλλογής του οποίου πωλήθηκε στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης το 1997, μαζί και η *Άρνηση του Αγίου Πέτρου*, όπου βρίσκεται έως σήμερα.

Ένα άρθρο του Patrizio Barbieri, παρέχει νέα αρχειακά στοιχεία που αφορούν έναν πίνακα του ίδιου θέματος από τον Caravaggio, ο οποίος αποκτήθηκε από τον ζωγράφο Guido Reni (1575 – 1642) το 1613, ο οποίος το έλαβε από τον ζωγράφο και χαράκτη Luca Ciamberlano (περ.1580-1641) ως αποζημίωση για χρέη. Όπως επισημαίνει και ο αρθρογράφος, ο πίνακας αυτός θα μπορούσε να είναι είτε το έργο που βρίσκεται στο μητροπολιτικό μουσείο της Νέας Υόρκης, είτε ένα άλλο έργο του ίδιου θέματος που σήμερα είναι χαμένο.

Το 1612 ο ζωγράφος Guido Reni επέστρεψε στην πατρίδα του, την Μπολόνια έχοντας ζήσει πάνω από δέκα χρόνια στην Ρώμη. Στις 8 Μαρτίου 1612 έδωσε εντολές στον χαράκτη Luca Ciamberlano να συγκεντρώσει για λογαριασμό του από τον Reverenda Camera Apostolica το υπόλοιπο της αμοιβής του για τις τοιχογραφίες είχε ζωγραφίσει στο παρεκκλήσιο Borghese στη Santa Maria Maggiore (1610-12). Ο Ciamberlano ενήργησε εκ νέου για λογαριασμό του στις 12 Σεπτεμβρίου 1612 στη συλλογή ορισμένων άλλων χρεών. Το συνολικό ποσό που οφείλεται στην Reni ανερχόταν σε 350 σκούδα. Φαίνεται ότι ο Ciamberlano καθυστέρησε την αποστολή αυτών των χρημάτων, επειδή στις 3 Μαΐου 1613 ο Reni όρισε τον ζωγράφο Alessandro Albini (1568-1646) ως νέο αντιπρόσωπό του. Την ίδια ημέρα, 3 Μαΐου, ο Albini κάλεσε τον Ciamberlano ενώπιον του συμβολαιογράφου Simon Petrus Corallus, προκειμένου να προβεί σε

τελική εκκαθάριση και ισορροπία των ποσών που οφείλε ο Ciamberlano στη Reni. Τότε, ο Ciamberlano πρόσφερε « έναν πίνακα από το χέρι του Michelangelo da Caravaggio, που λέγεται ότι απεικόνιζε την άρνηση του Αγίου Πέτρου μαζί με υπηρέτρια». Το έργο εκτιμήθηκε υψηλά, στην τιμή των 240 σκούδων και έγινε αποδεκτή από τον Albinι ως πληρωμή. Το υπόλοιπο ποσό των 110 σκούδων, καταβλήθηκε τα επόμενα επτά χρόνια.³¹⁷

Το άρθρο αυτό έχει μεγάλη σημασία για την έρευνά μας, καθώς είναι η πρώτη εμπειριστατωμένη αναφορά της *Άρνησης του Αγίου Πέτρου* από τον Caravaggio. Η δεύτερη και τελευταία μνεία ενός τέτοιου έργου χρονολογείται από το 1650 όταν, σε μια απογραφή ζωγραφικών έργων που ανήκαν στην οικογένεια Savelli στη Ρώμη, το έργο αναγράφεται: «Ancella con S.Pietro negante, et una altra meza figura per traverso [...]». Μόνο μετά την αποκατάστασή του στα 1959-64 ο πίνακας αποδόθηκε στον Caravaggio, και αποκλειστικά με βάση το ύφος. Αυτή η απόδοση διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Roberto Longhi και είναι σήμερα αποδεκτή από σχεδόν όλους τους ιστορικούς της τέχνης, που το χρονολογούν στο 1609-10, τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του καλλιτέχνη.³¹⁸

Τα ύστερα έργα του Caravaggio χαρακτηρίζονται από έντονα φωτιζόμενες περιοχές που έρχονται σε αντίθεση με ένα σκοτεινό υπόβαθρο. Ειδικά στις θρησκευτικές σκηνές των τελευταίων έργων του είναι φανεροί οι πειραματισμοί του στο θέμα της απόδοσης των

³¹⁷ Patrizio Barbieri, «Caravaggio's 'Denial of St Peter' acquired by Guido Reni in 1613», *The Burlington Magazine*, Vol. 154, No. 1312, July 2012, σσ. 487-89.

³¹⁸ Από την επίσημη ιστοσελίδα του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437986>, όπως προσπελάστηκε στις 6.09.2018.

ανθρώπινων συναισθημάτων, και μάλιστα σε στιγμές έντασης (εικ.15-16).³¹⁹

Από άποψη τεχνικής, το έργο είναι ζωγραφισμένο με το γρήγορο και «εξπρεσιονιστικό» ύφος των τελευταίων χρόνων του Caravaggio και γενικά χρονολογείται μέχρι το 1610, ειδικά αν συγκριθεί με το *Μαρτύριο της Αγίας Ούρσουλας* (εικ.44), που θεωρείται το τελευταίο έργο του ζωγράφου. Ειδικά το δεξί χέρι της κοπέλας με το οποίο δείχνει τον Πέτρο φαίνεται να μην έχει ολοκληρωθεί. Βέβαια οι μεγάλες ογκομετρικές μορφές του πίνακα είναι πιο αντιπροσωπευτικές της πρώτης ναπολιτάνικης περιόδου του Caravaggio από τη δεύτερη, γι αυτό και η χρονολόγησή του το 1607 προτείνεται από ορισμένους μελετητές.³²⁰

Το συγκεκριμένο επεισόδιο που σχετίζεται με τα Πάθη του Χριστού αναφέρεται και στα τέσσερα Ευαγγέλια της Καινής Διαθήκης (Κατά Ματθαίον 26:69–75; Κατά Μάρκον 14:66–72; Κατά Λουκά 22:55–62; Κατά Ιωάννην 18:17–18, 25–27).³²¹ Στον Μυστικό Δείπνο ο Χριστός προφήτεψε ότι ο Πέτρος θα τον αρνηθεί τρεις φορές πριν λαλήσει ο πετεινός, εννοώντας πριν την επόμενη μέρα. Ενώ ο Χριστός εξεταζόταν από το Sanhedrin, το ανώτατο δικαστήριο και το ανώτατο συμβούλιο στην αρχαία Ιερουσαλήμ, ο Πέτρος περίμενε έξω στην αυλή του Αρχιερέα Καϊάφα. Τρεις άνθρωποι από το συγκεντρωμένο πλήθος τον αναγνώρισαν και τον ρώτησαν αν ήταν μαθητής του Χριστού, αλλά ο ίδιος δεν βρήκε το κουράγιο να το παραδεχτεί, και τον αρνήθηκε τρεις φορές. Εκείνη την στιγμή ο πετεινός λάλησε και ο Πέτρος ανακάλεσε τα λόγια που του είχε πει ο Χριστός και άρχισε να κλαίει.³²²

³¹⁹ Silvia Cassani Silvia-Maria Sapio (επιμ.), *Caravaggio. The Final Years*, Napoli 2005, σ. 36.

³²⁰ John T. Spike, *Caravaggio*, New York London 2010, σ.233.

³²¹ Βλ. Παράρτημα

³²² James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996, σσ. 240-41.

Στην σύνθεση του Caravaggio η δράση εκτυλίσσεται μπροστά σε ένα τζάκι, με τον Πέτρο να στέκεται στην δεξιά πλευρά. Στα αριστερά, στέκεται ένας από τους φρουρούς του Καϊάφα με το πρόσωπό του εντελώς στη σκιά, και δίπλα του στέκεται μια νεαρή γυναίκα, η οποία είναι προσηλωμένη στον στρατιώτη, ενώ δείχνει τον Πέτρο με τα δύο της χέρια. Ο Πέτρος αναγνωρίζεται από τις δύο μορφές και κατηγορείται ότι είναι μαθητής του Χριστού.

Η εγγύτητα των τριών μορφών, που εικονίζονται κατά το ήμισυ, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του Caravaggio στις εκφραστικές χειρονομίες τους και στον ζωνφό διάλογο μεταξύ τους. Το δάχτυλο του στρατιώτη και τα δύο δάχτυλα της γυναίκας παραπέμπουν στις τρεις αρνήσεις του Πέτρου, που περιγράφουν τόσο εύγλωττα την αγωνία του Πέτρου.³²³

Το φως που προέρχεται από ένα τζάκι, δίπλα από το οποίο στέκεται ο Πέτρος, τονίζει τη μορφή του αγίου, σε στάση τριών τετάρτων, αποτυπώνοντας ανάγλυφα την κίνηση και την έκφρασή του· ταυτόχρονα το φως «πέφτει» στο πρόσωπο της γυναίκας και αντανακλάται στην σκούρα μπρούτζινη πανοπλία του στρατιώτη, λεπτομέρεια που συναντήσαμε στην *Σύλληψη του Χριστού* (εικ.34) αλλά και στις δύο εκδοχές του *Ακάνθινου Στεφάνου* του Μουσείου του Prato (εικ.69) και της Βιέννης (εικ.70). Εντυπωσιάζει το κράνος του στρατιώτη που θυμίζει ανάλογα στο Μουσείο Palazzo Venezia της Ρώμης (εικ.104).³²⁴

Ο πιο ρεαλιστικός χαρακτήρας στο έργο είναι ο πρωταγωνιστής, ο Πέτρος, που αποδίδεται φαλακρός με βαθιές ρυτίδες να αυλακώνουν το μέτωπό του, ενώ το πρόσωπό του έχει μια έκφραση βαθιάς λύπης. Ο Caravaggio απεικόνισε τον απόστολο Πέτρο ως άνθρωπο που διακατέχεται από ανθρώπινα πάθη. Αρνείται τον Χριστό και την ίδια

³²³ Duncan Bull κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle2006, σσ.20-21.

³²⁴ John L. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006, σσ.117-18.

στιγμή νιώθει ενοχή γι' αυτή την πράξη. Είναι η απεικόνιση ενός ανθρώπου που ξέρει ότι έχει κάνει λάθος και δύσκολα μπορεί να αντέξει τον εαυτό του μετά. Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά, μπορούμε να διακρίνουμε και ένα δάκρυ έτοιμο να κυλήσει από την γωνία του δεξιού του ματιού.³²⁵

Ο έντονος νατουραλισμός του Caravaggio βασιζόταν στην απευθείας εκτέλεση από ζωντανά μοντέλα, χωρίς τη μεσολάβηση σχεδίου. Οι πληροφορίες που μεταφέρουν οι πρώιμες πηγές για την παραπάνω ζωγραφική μέθοδο του Caravaggio, επαληθεύτηκαν και από τις εργαστηριακές διερευνήσεις που αποκάλυψαν την παντελή απουσία σχεδίου και την παρουσία χαράξεων που χρησίμευαν για να οριστεί πάνω στο πρώτο υπόστρωμα του καμβά η θέση των μορφών.

Παρόλα αυτά, στην *Άρνηση του Αγίου Πέτρου*, έγινε χρήση προπαρασκευαστικού σχεδίου. Σε αυτό το συμπέρασμα καταλήγουν ορισμένοι μελετητές διότι οι χαράξεις που υπάρχουν στον ώμο του στρατιώτη διαφέρουν σε χαρακτήρα από εκείνες των πρώιμων έργων του και φαίνεται ότι δεν χρησιμοποιούνται για την καταγραφή της θέσης των μορφών - για τις οποίες είναι αμφίβολο ότι χρησιμοποιήθηκαν μοντέλα - αλλά απλώς ως βοήθεια στην τοποθέτηση στον αρχικό σχεδιασμό.³²⁶

Το θέμα της *Άρνησης του Αγίου Πέτρου* αγαπήθηκε ευρέως από τους καραβατζιστές ζωγράφους. Σε αντίθεση με την ευαίσθητη αντίληψη του Caravaggio για το θέμα, οι μιμητές του χρησιμοποίησαν το θέμα της άρνησης ως πρόσχημα για να αποδώσουν πολυπρόσωπες συνθέσεις στις οποίες ο Πέτρος παίζει μικρό ρόλο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα

³²⁵ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009, σσ. 421-23.

³²⁶ Keith Christiansen, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σσ. 430-31, 445.

αποτελούν, η *Αρνηση του Αγίου Πέτρου* του Bartolomeo Manfredi (1582 – 1622) (εικ.105), και το ομώνυμο έργο του Jusepe de Ribera (1591- 1652), τώρα στη Πινακοθήκη Corsini της Ρώμης (εικ.106).³²⁷ Τέλος, στο έργο του Battistello Caracciolo (1578 – 1635) με τίτλο η *Απελευθέρωση του Αγίου Πέτρου* (εικ.107) στην εκκλησία της Pio Monte della Misericordia στη Νάπολη, χρησιμοποιήθηκε σε μία από τις μορφές της σκηνής ένα παρόμοιο κράνος με αυτό που φορά ο στρατιώτης που αναγνωρίζει τον Πέτρο στον πίνακα του Caravaggio.³²⁸

³²⁷ Από την επίσημη ιστοσελίδα της Πινακοθήκης Corsini στην Ρώμη <https://www.barberinicorsini.org/en/opera/the-denial-of-saint-peter/>, όπως προσπελάστηκε στις 6.09.2018.

³²⁸ Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York 1975, σσ. 129-32.

Συμπεράσματα

Η τέχνη του Caravaggio κατέχει μια εξέχουσα θέση στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης του 16ου και 17ου αιώνα, λόγω του μοναδικού και επαναστατικού τρόπου με τον οποίο χειρίστηκε τα θέματα που απεικόνισε. Αυτό ισχύει όχι μόνο για τις θρησκευτικές σκηνές του, που μας απασχόλησαν περισσότερο στα πλαίσια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας, αλλά και τα κοσμικά έργα του.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές περιόδους στην καλλιτεχνική εξέλιξη του Caravaggio : Η πρώτη περίοδος χρονολογείται από το 1592 έως το 1600 περίπου, δηλαδή από την άφιξή του στην Ρώμη, στα οποία πρωταγωνίστησαν νεκρές φύσεις, ηθογραφικές σκηνές και λίγα θρησκευτικά έργα· η δεύτερη περίοδος της Ρώμης χρονολογείται από το 1600 έως το 1606, κατά την οποία κυριάρχησαν μεγάλες θρησκευτικές συνθέσεις, και η τρίτη και τελευταία καλλιτεχνική περίοδος, που ξεκινά με την φυγή του από την Ρώμη το 1606 έως τον θάνατό του το 1610.

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα έργο μόλις δέκα χρόνων, διάστημα κατά το οποίο ο Caravaggio εξελίχθηκε ως καλλιτέχνης, ξεκινώντας στην πρώτη του περίοδο με πίνακες μικρών διαστάσεων που προορίζονταν αποκλειστικά για ιδιωτικές κατοικίες, προχωρώντας σε μνημειακές θρησκευτικές συνθέσεις για τις σημαντικότερες εκκλησίες της Ρώμης και για τους σημαντικότερους συλλέκτες στην δεύτερη, και καταλήγοντας στους σκοτεινούς και μελαγχολικούς πίνακες της τελευταίας περιόδου του στα χρόνια της εξορίας και των περιπλανήσεων του σε άλλες πόλεις, όπως η Νάπολη, η Μάλτα και η Σικελία. Στα έργα αυτής της περιόδου, κυριαρχούν θρησκευτικά θέματα στους πίνακές του, τα οποία είναι αποδοσμένα σε σκοτεινούς τόνους, χωρίς τα λαμπρά χρώματα των

νεανικών του έργων, εμπνευσμένα ίσως από την αίσθηση του μη αναστρέψιμου της μοίρας του.

Τομή στην καριέρα του αποτελούν οι μνημειακοί πίνακες που φιλοτέχνησε για το παρεκκλήσιο Contarelli στην εκκλησία του San Luigi dei Francesi στη Ρώμη. Αποτέλεσαν την πρώτη δημόσια παραγγελία του και από εκείνη την στιγμή και μετά, δηλαδή από το 1600 έως το 1606, δέχτηκε έναν κατακλυσμό από παραγγελίες για τις κυριότερες εκκλησίες της Ρώμης, αλλά και από έναν ισχυρό κύκλο πλούσιων συλλεκτών. Ο Caravaggio στο διάστημα αυτό έδωσε στη Ρώμη μια ολόκληρη σειρά από αριστουργήματα, έστω και αν σε ορισμένες περιπτώσεις η απίστευτη τόλμη των συνθέσεών του απωθούσε τους παραγγελιοδότες και οδηγούσε σε απορρίψεις των έργων του.

Οι επιτυχίες δεν σταμάτησαν για τον Caravaggio, ακόμη και μετά την εξορία του από την Ρώμη, λόγω της ανθρωποκτονίας που διέπραξε και της καταδίκη του σε θάνατο. Η φήμη του είχε ήδη εξαπλωθεί όταν κατέφυγε στην Νάπολη το 1606, με αποτέλεσμα να δεχθεί μια σειρά από δημόσιες και ιδιωτικές παραγγελίες. Σε όλο το διάστημα, μέχρι και τον θάνατό του, ο Caravaggio δημιούργησε αξιοσημείωτα έργα, πάντα υπό την προστασία ισχυρών πατρώνων.

Ανάμεσα στα ποικίλα θρησκευτικά έργα που φιλοτέχνησε ο Caravaggio κατά την διάρκεια αυτών των χρόνων ξεχωρίζουν τα έργα με θέμα τα Πάθη του Χριστού. Τα έργα αυτά δεν αποτελούν μια ξεχωριστή ενότητα στο θρησκευτικό του έργο, καθώς δημιουργήθηκαν κατά την διάρκεια των δύο τελευταίων περιόδων του ζωγράφου. Συγκεκριμένα, στα έργα αυτά με σκηνές από τη ζωή του Χριστού ανήκουν η *Σύλληψη του Χριστού*, η *Ταφή του Χριστού*, δύο εκδοχές του *Ακάνθινου Στεφάνου* και το *Ιδού ο άνθρωπος*, που ζωγράφισε ο καλλιτέχνης στην δεύτερη καλλιτεχνική του

περίοδο στην Ρώμη στο διάστημα από το 1602 έως το 1605, ενώ οι δύο εκδοχές της *Μαστίγωσης του Χριστού* και η *Αρνηση του Αγίου Πέτρου* ανήκουν στην τρίτη και τελευταία καλλιτεχνική του περίοδο.

Τα έργα αυτά αν και διακρίνονται για την μοναδικότητά τους και τον νεωτεριστικό τους χαρακτήρα, παρουσιάζουν ταυτόχρονα και ορισμένες ομοιότητες μεταξύ τους, που μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε περισσότερο την εξέλιξη του εικονογραφικού ύφους του Caravaggio. Οι ομοιότητες αυτές αφορούν κατά πρώτον τα εικονογραφικά και υφολογικά στοιχεία τους και κατά δεύτερον το θρησκευτικό υπόβαθρο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν.

Σε όλα τα έργα των Παθών υπάρχει μια επαναλαμβανόμενη κοινή αίσθηση του χώρου: οι μορφές, συχνά συνωστισμένες, φαίνεται να περιστρέφονται ή να συγκλίνουν προς ένα σημείο του πίνακα, οδηγώντας το βλέμμα του θεατή στο κεντρικό σημείο της σύνθεσης. Ο ζωγράφος περιόρισε τις μορφές στους βασικούς πρωταγωνιστές της ιστορίας παραλείποντας κάθε παραπληρωματικό στοιχείο, τοποθετώντας τους σε ένα ουδέτερο και απροσδιόριστο περιβάλλον.

Ο Caravaggio έφερε τις μορφές κοντά στον θεατή, και ορισμένες φορές σε τέτοιο βαθμό που νιώθουμε πως θα βγουν έξω από τα όρια του καμβά, ενώ δίνει έμφαση στην απόδοση των συναισθημάτων. Αυτό το πέτυχε με τις εκφράσεις των προσώπων αλλά και με τις χειρονομίες τους. Οι μορφές του συγκινούν μέσα από την ρεαλιστική τους απεικόνιση, ενώ ο ιδιαίτερος χειρισμός του φωτός από τον ζωγράφο αναδεικνύει την σωματική τους διάπλαση. Ας μην ξεχνάμε πως κύρια χαρακτηριστικά του έργου του αποτελούν ο έντονος ρεαλισμός και το κιαροσκούρο, δηλαδή η έντονη αντίθεση του φωτός με το σκοτάδι, η περίφημη τεχνοτροπία του, η οποία βρήκε την απόλυτη έκφρασή της στα ώριμα

θησκευτικά έργα που φιλοτέχνησε στην Ρώμη με αφετηρία τα έργα του παρεκκλησίου Contarelli στον ναό του San Luigi dei Francesi, το διάστημα 1599 έως 1600.

Ο Caravaggio καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του υπερασπίστηκε την άμεση αναπαράσταση της φύσης, όπως φαίνεται στις λεπτομέρειες στους πίνακες των Παθών και στα στιβαρά χαρακτηριστικά των μορφών που πρωταγωνιστούν σε αυτούς. Οι άγιοι του είναι απλοί άνθρωποι που φορούν ταπεινά ή και με μερικές φορές σύγχρονα ενδύματα. Η επαναστατική νατουραλιστική του μέθοδος βασιζόταν στην χρησιμοποίηση ζωντανών μοντέλων, στην απευθείας εκτέλεση πάνω στον καμβά, χωρίς τη μεσολάβηση προπαρασκευαστικού σχεδίου, όπως ήταν εκείνη την εποχή ο κανόνας. Η αποσπασματική χρήση του φωτός, με την τεχνική του κιαροσκούρο, αναδεικνύει τις ανθρώπινες μορφές του, οι οποίες διαφοροποιούνται από τα εξειδικευμένα πρόσωπα της Αναγέννησης.

Αυτά τα χαρακτηριστικά της τέχνης του οδήγησαν τους συγχρόνους του να τον κατηγορήσουν ότι επιδίωκε τη ρήξη με την παλαιότερη καλλιτεχνική παράδοση της Ιταλίας, αμφισβητώντας τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος και προσπαθώντας να ανατρέψει τα ιδεώδη της Αναγέννησης για την τέχνη. Στην πραγματικότητα όμως, κάτι τέτοιο δεν ευσταθεί, καθώς όπως διαπιστώσαμε μελετώντας χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων του, υιοθέτησε πολλούς εικονογραφικούς τύπους τόσο από εικαστικές πηγές των Λομβαρδών προκατόχων του όσο και από χαρακτηριστικά καλλιτεχνών της Αναγέννησης.

Οι συνεχείς αναφορές του καλλιτέχνη σε έργα του Michelangelo, του Raffaello και του Tiziano σε αυτά τα χρόνια οδήγησαν στη δημιουργία έργων με μνημειακά χαρακτηριστικά, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την

Ταφή του Χριστού, το οποίο θεωρήθηκε από πολύ νωρίς το πιο μνημειακό του έργο, καθώς αποτελεί ένα από τα σπάνια έργα του Caravaggio που κέρδισαν την ομόφωνη αναγνώριση του κοινού της εποχής του.

Ορισμένα από τα έργα των Παθών προορίζονταν για ιδιωτικές κατοικίες και κάποια άλλα προορίζονταν για να διακοσμήσουν την Αγία Τράπεζα οικογενειακών παρεκκλησίων σε σημαντικές εκκλησίες της Ρώμης ή της Νάπολης, όπως η *Ταφή του Χριστού* και η πρώτη εκδοχή της *Μαστίγωσης του Χριστού* αντίστοιχα. Επίσης, ορισμένοι πίνακες είχαν συνδεθεί στο παρελθόν να σχετίζονται με τον ίδιο παραγγελιοδότη, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *Ακάνθινου Στεφάνου* του Μουσείου Prato με τον πίνακα *Ίδου ο Άνθρωπος*. Πάντως είτε αποτέλεσαν ιδιωτικές παραγγελίες είτε δημόσιες, τα έργα διακρίνονται από κοινού για την πρωτοτυπία τους και την καινοτομία τους στην σύλληψη του θέματος και στην εκτέλεσή τους.

Επίσης κοινό χαρακτηριστικό αυτών των έργων είναι η εξαιρετικά εκφραστική πνευματικότητα που αποπνέουν στον θεατή όταν τα αντικρίζει καλώντας τον να συμπάσχει με τον παθόντα, στην συγκεκριμένη περίπτωση με τον Χριστό, ο οποίος αποδίδεται να δέχεται το Πάθος του. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά δεν είναι απλά αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας του Caravaggio, αλλά πρέπει να γίνουν κατανοητά μέσα από το θρησκευτικό κλίμα αλλά και τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του ίδιου του καλλιτέχνη.

Οι καινοτομίες του Caravaggio στα συγκεκριμένα θρησκευτικά έργα των Παθών του Χριστού θα πρέπει να αναλυθούν και να ερμηνευτούν σύμφωνα με το γενικότερο θρησκευτικό περιβάλλον. Η τέχνη του Caravaggio ήταν κοντά στο πνεύμα και την θρησκευτικότητα της Αντιμεταρρύθμισης, η οποία ισχυροποιήθηκε με την δραστηριότητα του

Carlo Borromeo (1538 – 1584) στο Μιλάνο, και του Filippo Neri (1515-1595) καθώς και του Ignatius Loyola (1491 - 1556), με τις *Πνευματικές Ασκήσεις* του, στην Ρώμη. Ο Caravaggio, όπως και αυτοί οι σημαντικοί αναμορφωτές, θεωρούσε την επαφή με τον Θεό ως μια απτή εμπειρία σε καθαρά ανθρώπινο επίπεδο, και επιθυμούσε να δει την Εκκλησία να επιστρέφει στις αξίες της αγνότητας, της εγκράτειας, και της ταπεινότητας, σε αντίθεση με την πολυτέλεια της Αναγέννησης. Όλες αυτές οι αρετές αποτυπώνονται ξεκάθαρα στην μορφή του Χριστού στους πίνακες των Παθών που φιλοτέχνησε.

Επίσης, σήμερα έχει απορριφθεί η εικόνα του Caravaggio ως απίστου λόγω του περιβάλλοντος στο οποίο μεγάλωσε. Μέλος μιας μικρής μεσοαστικής οικογένειας με θείο και αδελφό ιερείς, και μέσω των εμπειριών του στο Μιλάνο και τη Ρώμη, ο ζωγράφος ανέπτυξε ένα θρησκευτικό συναίσθημα το οποίο τον συνέδεε με την εκκλησία του τόπου καταγωγής του, που διακρινόταν για την λιτότητα και τα αγνά ιδανικά της.

Η παρουσία του Caravaggio, αν και διήρκησε ελάχιστα, άσκησε μια βαθιά επίδραση στην τέχνη της ζωγραφικής, καθώς ακολουθήθηκε ήδη εν ζωή- από μια πληθώρα μιμητών, και ιδιαίτερα επιδέξιων αντιγραφέων. Μέσα από την δημιουργία μνημειακών θρησκευτικών συνθέσεων κατά την ώριμη περίοδο της παραμονής του στην Ρώμη, εδραίωσε την φήμη του ως ζωγράφος μνημειακών θρησκευτικών σκηνών, τις οποίες απέδωσε με έναν προσωπικό τρόπο, καθώς απέρριψε την παραδοσιακή απεικόνιση των αγίων, ένα στοιχείο που συχνά τον έφερνε σε σύγκρουση με τον Κλήρο.

Οι θρησκευτικές εικόνες που φιλοτέχνησε με θέμα τα Πάθη του Χριστού ανήκουν στις πιο προσωπικές του συνθέσεις και επηρεάζουν μέχρι και

σήμερα τα έργα καλλιτεχνών που έζησαν μετά από αυτόν. Μέσα από τις καινοτομίες τους ο Caravaggio πέτυχε την αναμόρφωση της εκκλησιαστικής τέχνης σε όλη τη δυτική χριστιανοσύνη και ταυτόχρονα κατάφερε να αποτυπώσει το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης το οποίο διέπνεε το θρησκευτικό περιβάλλον του.

Βιβλιογραφία

- Banks Oliver, *Η μανία με τον Καραβάτζο*, μτφρ. Ανδρέα Αποστολίδη, Αθήνα 1990.
- Bayer Andrea, *Painters of reality: the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New York 2004.
- Bellori Giovanni Pietro, *The lives of the modern painters, sculptors and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2006.
- Berenson Bernard, *Le Caravage: sa gloire et son incongruite*, Paris 1959.
- Berger John, *Ways of Seeing*, London 1972.
- Bowlt John E., *Modern art and popular culture : readings in high & low*, New York 1990.
- Braider Christopher, *Baroque self-invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, Studies in European Cultural Transition, Vol.23, Burlington, VT 2004.
- Brown Beverly Louis (επιμ.), *The Genius of Rome:1592-1623*, London 2001.
- Bull Duncan κ.ά., *Rembrandt, Caravaggio*, Zwolle 2006.
- Calvesi Maurizio, *Le realta del Caravaggio*, Torino 1990.
- Carrier David, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania 1991.
- Cassani Silvia-Maria Sapio (επιμ.), *Caravaggio. The Final Years*, Napoli 2005.
- Clarke Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, Oxford 2003.
- Comerlati Doriana – Αδαμοπούλου Παρασκευής (επιμ.), *Καραβάτζιο και 17ος αιώνας*, Μιλάνο 2006.
- Daniel Howard, *Encyclopedia of themes and subjects in painting*, London 1971.
- *Εκθεσις Caravaggio και της Σχολής του*, Ζάππειον Μέγαρον, 27 Νοεμβρίου 1962- Ιανουαρίου 1963, Αθήνα 1963.
- Freedberg S.J., *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge 1983.
- Fried Michael, *The moment of Caravaggio*, New Jersey 2010.
- Friedlaender Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

- Gash John, *Caravaggio*, London 1988.
- Graham-Dixon Andrew, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, London 2009.
- Gregori Mina (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono I capolavori*, Milano 1992.
- -----, *Michelangelo Merisi da Caravaggio και οι πρώτοι συνεχιστές του*, Θεσσαλονίκη 1997.
- Guttuso Renato, *L' opera complete del Caravaggio*, Milano 1967.
- Hall James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1996.
- Hibbard Howard, *Caravaggio*, New York 1983.
- Joffroy Berne, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959.
- Kitson Michael, *The Age of Baroque*, London 1966.
- Lambert Gilles, *Καραβάτζιο.1571-1610*, Αθήνα 2005.
- Λάνγκτον Έλεν, *Μικελάντζελο Μεριζι ντα Καραβάτζο*, μτφρ. Σπύρου Τσούγκου, Αθήνα 2003.
- Longhi Roberto, *Caravaggio*, Roma 1968.
- Mancin Giulio, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, Langdon Helen (εισ.), *Lives of Caravaggio*, London (ανατύπωση:2006).
- Marin Louis, *Détruire la peinture*, Paris 1977.
- Marini Francesca - Rose Barbara (εισ.), *Καραβάτζο*, σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», Αθήνα 2006.
- Meyer Richard, *Representing the passions. Histories, bodies, visions*, Los Angeles 2003.
- Moffitt John F., *Caravaggio in context. Learned naturalism and Renaissance humanism*, London 2004.
- Pagano Denise Maria (επιμ.), *La Flagellazione di Caravaggio: Il restauro*, Napoli 2004.
- Puglisi Catherine, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998.
- Spear Richard E., *Caravaggio and his followers*, New York 1975.
- Spike John T., *Caravaggio*, New York London 2010
- Strinati Claudio, *Caravaggio*, Milan 2010.

- Toman Rolf (επιμ.), *Μπαρόκ, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Αθήνα 2008.
- Τρεμπέλα Παναγιώτη Ν., *Η Καινή Διαθήκη: μετά συντόμου ερμηνείας*, Αθήνα 1993.
- Troy Thomas, *Caravaggio and the creation of Modernity*, London 2016.
- Varriano John L., *Caravaggio: The Art of Realism*, Pennsylvania 2006.
- Vodret Rossella - Giorgio Leone (επιμ.), *I colori del buio. I Caravaggeschi nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, Milano 2010.
- Walther Ingo F. (επιμ.), *Masterpieces of Western Art: A history of art in 900 individual studies. From the Gothic to the Present Day*, Koln 2002.
- Warwick Genevieve, *Caravaggio. Realism, rebellion, reception*, Newark 2006.
- Wittkower Rudolf, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1999.
- Witting Felix, *Caravaggio*, New York 2007.
- Zuffi Stefano, *Discovering Caravaggio. The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in his paintings*, New York 2010.

Αρθρογραφία

- Barbieri Patrizio, « Caravaggio's "Denial of St Peter" acquired by Guido Reni in 1613», *The Burlington Magazine*, Vol. 154, No. 1312, July 2012, σσ. 487-489.
- Benedetti Sergio, «Caravaggio's "Taking of Christ", a masterpiece rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σσ.731-741.
- -----, « Caravaggio's "Taking of Christ"», *The Burlington Magazine*, Vol. 137, No. 1102, Jan., 1995, σσ. 37-38.
- Bersani Leo-Dutoit Ulysse, «Beauty's Light», *October Magazine*, Vol. 82, Autumn 199, σσ. 17-29.
- Bodart Didier, « The Cecconi "Crowning with Thorns"», *The Burlington Magazine*, Vol. 119, No.890, May 1977, σ. 355.

- Cappelletti Francesca- Benedetti Sergio, «The Documentary Evidence of the Early History of Caravaggio's Taking of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol.135, No.1088, Nov.,1993, σσ. 742-746.
- Chorpenning Joseph F., «Another Look at Caravaggio and Religion», *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16, 1987, σσ.149-158.
- Christiansen Keith, «Caravaggio and L' esempio davanti del natural», *The Art Bulletin*, Vol.68, No.3, Sep.,1986, σσ.421-445.
- Falomir Miguel, «Christ Moched, a Late Invenzione by Titian», *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No.55, 2007, σσ. 53-63.
- Fiore Christina Hermann, «Caravaggio's Taking of Christ and Dürer's Woodcut of 1509», *The Burlington Magazine*, Vol.137, No. 1102, Jan.,1995, σσ.24-27.
- Flynn Katherine, «More on the provenance of Caravaggio's 'Taking of Christ'», *The Burlington Magazine*, Vol.153, No. 1301, August 2011, σ.529.
- Graeve Mary Ann, «The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova», *The Art Bulletin*, Vol.40, No.3, Sep.1958, σσ. 223-238.
- Gregori Mina, «Addendum to Caravaggio: The Cecconi "Crowning with Thorns" reconsidered», *The Burlington Magazine*, Vol. 118, no. 883, Oct., 1976, σσ. 671-681.
- Mahon Denis, «Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised», *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 580, Jul., 1951, σσ. 222-235.
- -----, «A Late Caravaggio Rediscovered», *The Burlington Magazine*, Vol.98, No.640, Jul., 1956, σσ.224-229.
- Marini Maurizio, «Gli esordi del Caravaggio e il concetto di natura nei primi decennia del Seicento a Roma.Equivoci del caravaggismo», *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No.4, 1981, σσ. 39-83.
- Marrow James, «Circumdede runt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *The Art Bulletin*, Vol.59, No.2, Jun.,1977, σσ. 167-181.
- Parshall Peter, «The Art of Memory and the Passion», *The Art Bulletin*, Vol.81, No.3, Sep.,1999, σσ.456-472.
- Rhees Rush, «Christ in Art», *The Biblical World*, Vol.6, No.6, Dec.,1895, σσ. 490-503.

- Rzepińska Maria-Malcharek Krystyna, «Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background», *Artibus et Historiae*, Vol. 7, No. 13, 1986, σσ. 91-112.
- Sciberras Keith, «“Frater Michael Angelus in Tumultu”: The Cause of Caravaggio’s Imprisonment in Malta», *The Burlington Magazine*, Vol. 144, No. 1189, Apr., 2002, σσ. 229-232.
- ----- , «'Due persone à lui ben viste': The Identity of Caravaggio's Companion as a Knight of Magistral Obedience», *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1222, Jan. 2005, σσ. 38-39.
- Sickel Lothar, «Remarks on the Patronage of Caravaggio’s Entombment of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1180, Jul., 2001, σσ. 426-429.
- Sohm Philip, «Caravaggio’s Deaths», *The Art Bulletin*, Vol.84, No.3, Sep.,2002, σσ. 449-468.
- Wilson Jake, «An addition to the provenance of Caravaggio’s Taking of Christ», *The Burlington Magazine*, Vol.151, No. 1279, Art in Italy (Oct., 2009), σ.691.
- Wright Georgia, «Caravaggio’s Entombment Considered in Situ», *The Art Bulletin*, Vol.60, No.1 Mar.,1978, σσ.35-42.

Οπτικοακουστικό υλικό

Bray Xavier, *Caravaggio. The final years*, [DVD-video], The National Gallery, London 2005.

- Jaubert Alain, *Mystères sacrés: Van Eyck, Grünewald, Veronese, Le Caravage*, σειρά «Palettes», [DVD-video], Editions Montparnasse, Paris 2003.

- *Caravaggio: The Taking of Christ*, σειρά «The Private Life of an Easter Masterpiece», Series 2, BBC Two, 2009

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b00jz78p>

Ιστότοποι

- <https://www.imdb.com/title/tt0090798/>
- <https://www.imdb.com/title/tt0814042/>
- <https://www.wga.hu/frame.html?/html/c/cigoli/eccehomo.html>
- <https://www.flickr.com/photos/scostavincent/38565534672/in/photostream/>
- <http://mbarouen.fr/en/oeuvres/the-flagellation-of-christ>
- <https://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/caracciolo.php>
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437986>
- <https://www.barberinicorsini.org/en/opera/the-denial-of-saint-peter/>

Παράρτημα

ΚΑΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ*

ΚΑΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟΝ 26

Στίχ. 47-56. Σύλληψις τοῦ Ἰησοῦ.

47. Καὶ ἔτι αὐτοῦ λαλοῦντος ἰδοὺ Ἰούδας εἷς τῶν δώδεκα ἦλθε, καὶ μετ' αὐτοῦ ὄχλος πολὺς μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων ἀπὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ πρεσβυτέρων τοῦ λαοῦ.

48. ὁ δὲ παραδιδούς αὐτὸν ἔδωκεν αὐτοῖς σημεῖον λέγων· ὃν ἂν φιλήσω, αὐτός ἐστι· κρατήσατε αὐτόν.

49. καὶ εὐθέως προσελθὼν τῷ Ἰησοῦ εἶπε· χαῖρε, ῥαββί, καὶ κατεφίλησεν αὐτόν.

50. ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ· ἔταῖρε, ἐφ' ᾧ πάρεῖ; τότε προσελθόντες ἐπέβαλον τὰς χεῖρας ἐπὶ τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐκράτησαν αὐτόν.

51. καὶ ἰδοὺ εἷς τῶν μετὰ Ἰησοῦ ἐκτείνας τὴν χεῖρα ἀπέσπασε τὴν μάχαιραν αὐτοῦ, καὶ πατάξας τὸν δούλον τοῦ ἀρχιερέως ἀφείλεν αὐτοῦ τὸ ὠτίον.

52. τότε λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· ἀπόστρεψόν σου τὴν μάχαιραν εἰς τὸν τόπον αὐτῆς· πάντες γὰρ οἱ λαβόντες μάχαιραν ἐν μαχαίρᾳ ἀποθανοῦνται.

53. ἢ δοκεῖς ὅτι οὐ δύναμαι ἄρτι παρακαλέσαι τὸν πατέρα μου, καὶ παραστήσει μοι πλείους ἢ δώδεκα λεγεῶνας ἀγγέλων;

54. πῶς οὖν πληρωθῶσιν αἱ γραφαὶ ὅτι οὕτω δεῖ γενέσθαι;

55. Ἐν ἐκείνῃ τῇ ὥρᾳ εἶπεν ὁ Ἰησοῦς τοῖς ὄχλοις· ὡς ἐπὶ ληστήν ἐξήλθετε μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων συλλαβεῖν με· καθ' ἡμέραν πρὸς ὑμᾶς ἑκαθεζόμενην διδάσκων ἐν τῷ ἱερῷ, καὶ οὐκ ἐκρατήσατέ με.

56. τοῦτο δὲ ὅλον γέγονεν ἵνα πληρωθῶσιν αἱ γραφαὶ τῶν προφητῶν. Τότε οἱ μαθηταὶ πάντες ἀφέντες αὐτὸν ἔφυγον.

Στίχ.69-75. Ἡ ἄρνησις καὶ ἡ μετάνοια τοῦ Πέτρου.

69. Ὁ δὲ Πέτρος ἔξω ἐκάθητο ἐν τῇ αὐλῇ· καὶ προσῆλθεν αὐτῷ μία παιδίσκη λέγουσα· καὶ σὺ ἦσθα μετὰ Ἰησοῦ τοῦ Γαλιλαίου.

70. ὁ δὲ ἠρνήσατο ἔμπροσθεν αὐτῶν πάντων λέγων· οὐκ οἶδα τί λέγεις.

71. ἐξελθόντα δὲ αὐτὸν εἰς τὸν πυλῶνα εἶδεν αὐτὸν ἄλλη καὶ λέγει αὐτοῖς· ἐκεῖ καὶ οὗτος ἦν μετὰ Ἰησοῦ τοῦ Ναζωραίου.

72. καὶ πάλιν ἠρνήσατο μεθ' ὄρκου ὅτι οὐκ οἶδα τὸν ἄνθρωπον.

73. μετὰ μικρὸν δὲ προσελθόντες οἱ ἐστῶτες εἶπον τῷ Πέτρῳ· ἀληθῶς καὶ σὺ ἐξ αὐτῶν εἶ· καὶ γὰρ ἡ λαλιά σου δῆλόν σε ποιεῖ.

74. τότε ἤρξατο καταθεματίζειν καὶ ὀμνύειν ὅτι οὐκ οἶδα τὸν ἄνθρωπον· καὶ εὐθέως ἀλέκτωρ ἐφώνησε.

75. καὶ ἐμνήσθη ὁ Πέτρος τοῦ ῥήματος Ἰησοῦ εἰρηκότος αὐτῷ ὅτι πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι τρεῖς ἀπαρνήση με· καὶ ἐξελθὼν ἔξω ἔκλαυσε πικρῶς.

ΚΑΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟΝ 27

Στίχ. 26 Ἡ μαστίγωσις τοῦ Ἰησοῦ.

26. τότε ἀπέλυσεν αὐτοῖς τὸν Βαραββᾶν, τὸν δὲ Ἰησοῦν φραγελλώσας παρέδωκεν ἵνα σταυρωθῇ.

Στίχ.27-31 Ὁ Ἰησοῦς ἐμπαίζεται ἀπὸ τοὺς στρατιώτας.

27. Τότε οἱ στρατιῶται τοῦ ἡγεμόνος παραλαβόντες τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ πραιτώριον συνήγαγον ἐπ' αὐτὸν ὅλην τὴν σπεῖραν·

28. καὶ ἐκδύσαντες αὐτὸν περιέθηκαν αὐτῷ χλαμύδα κοκκίνην,

29. καὶ πλέξαντες στέφανον ἐκ ἀκανθῶν ἐπέθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ καὶ κάλαμον ἐπὶ τὴν δεξιὰν αὐτοῦ, καὶ γονυπετήσαντες ἔμπροσθεν αὐτοῦ ἐνέπαιζον αὐτῷ λέγοντες· χαῖρε ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων·

30. καὶ ἐμπτύσαντες εἰς αὐτὸν ἔλαβον τὸν κάλαμον καὶ ἔτυπτον εἰς τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ.

31. καὶ ὅτε ἐνέπαιξαν αὐτῷ, ἐξέδυσαν αὐτὸν τὴν χλαμύδα καὶ ἐνέδυσαν αὐτὸν τὰ ἱμάτια αὐτοῦ, καὶ ἀπήγαγον αὐτὸν εἰς τὸ σταυρῶσαι.

Στίχ.57-61. Αποκαθήλωσις καὶ ταφή τοῦ θείου Σώματος.

57. Ὀψίας δὲ γενομένης ἦλθεν ἄνθρωπος πλούσιος ἀπὸ Ἀριμαθαίας, τοῦνομα Ἰωσήφ, ὃς καὶ αὐτὸς ἐμαθήτευσε τῷ Ἰησοῦ·

58. οὗτος προσελθὼν τῷ Πιλάτῳ ἠτήσατο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. τότε ὁ Πιλάτος ἐκέλευσεν ἀποδοθῆναι τὸ σῶμα.

59. καὶ λαβὼν τὸ σῶμα ὁ Ἰωσήφ ἐνετύλιξεν αὐτὸ σινδόνι καθαρᾷ,

60. καὶ ἔθηκεν αὐτὸ ἐν τῷ καινῷ αὐτοῦ μνημείῳ ὃ ἐλατόμησεν ἐν τῇ πέτρᾳ, καὶ προσκυλίσας λίθον μέγαν τῇ θύρᾳ τοῦ μνημείου ἀπῆλθεν.

61. Ἦν δὲ ἐκεῖ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ καὶ ἡ ἄλλη Μαρία, καθήμεναι ἀπέναντι τοῦ τάφου.

ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ

ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ 14

Στίχ.43-52. Ἡ προδοσία τοῦ Ἰούδα καὶ ἡ σύλληψις τοῦ Ἰησοῦ.

43. Καὶ εὐθέως, ἔτι αὐτοῦ λαλοῦντος, παραγίνεται Ἰούδας ὁ Ἰσκαριώτης, εἷς τῶν δώδεκα, καὶ μετ' αὐτοῦ ὄχλος πολὺς μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων, ἀπεσταλμένοι παρὰ τῶν ἀρχιερέων καὶ γραμματέων καὶ τῶν πρεσβυτέρων.

44. δεδώκει δὲ ὁ παραδιδούς αὐτὸν σύσσημον αὐτοῖς λέγων· ὃν ἂν φιλήσω, αὐτός ἐστι· κρατήσατε αὐτὸν καὶ ἀπαγάγετε ἀσφαλῶς.

45. καὶ ἐλθὼν εὐθέως προσελθὼν αὐτῷ λέγει· χαῖρε, ῥαββί, καὶ κατεφίλησεν αὐτόν.

46. οἱ δὲ ἐπέβαλον ἐπ' αὐτὸν τὰς χεῖρας αὐτῶν καὶ ἐκράτησαν αὐτόν.

47. εἷς δὲ τις τῶν παρεστηκότων σπασάμενος τὴν μάχαιραν ἔπαισε τὸν δούλον τοῦ ἀρχιερέως καὶ ἀφείλεν αὐτοῦ τὸ ὠτίον.

48. καὶ ἀποκριθεὶς ὁ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτοῖς· ὡς ἐπὶ ληστήν ἐξήλθετε μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων συλλαβεῖν με·

49. καθ' ἡμέραν πρὸς ὑμᾶς ἤμην ἐν τῷ ἱερῷ διδάσκων, καὶ οὐκ ἐκρατήσατέ με. ἀλλ' ἵνα πληρωθῶσιν αἱ γραφαί.

50. καὶ ἀφέντες αὐτὸν ἔφυγον πάντες.

51. Καὶ εἷς τις νεανίσκος ἠκολούθησεν αὐτῷ, περιβεβλημένος σινδόνα ἐπὶ γυμνοῦ· καὶ κρατοῦσιν αὐτὸν οἱ νεανίσκοι.

52. ὁ δὲ καταλιπὼν τὴν σινδόνα γυμνὸς ἔφυγεν ἀπ' αὐτῶν.

Στίχ.66-72. Ἡ ἄρνησις τοῦ Πέτρου.

66. Καὶ ὄντος τοῦ Πέτρου κάτω ἐν τῇ αὐλῇ, ἔρχεται μία τῶν παιδισκῶν τοῦ ἀρχιερέως,

67. καὶ ἰδοῦσα τὸν Πέτρον θερμαινόμενον ἐμβλέψασα αὐτῷ λέγει· καὶ σὺ μετὰ τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναζαρηνοῦ ἦσθα.

68. ὁ δὲ ἠρνήσατο λέγων· οὐκ οἶδα οὐδὲ ἐπίσταμαι τί σὺ λέγεις. καὶ ἐξήλθεν ἔξω εἰς τὸ προαύλιον, καὶ ἀλέκτωρ ἐφώνησε.

69. καὶ ἡ παιδίσκη ἰδοῦσα αὐτὸν πάλιν ἤρξατο λέγειν τοῖς παρεστηκόσιν ὅτι οὗτος ἐξ αὐτῶν ἐστίν.

70. ὁ δὲ πάλιν ἠρνεῖτο. καὶ μετὰ μικρὸν πάλιν οἱ παρεστῶτες ἔλεγον τῷ Πέτρῳ· ἀληθῶς ἐξ αὐτῶν εἶ· καὶ γὰρ Γαλιλαῖος εἶ καὶ ἡ λαλιά σου ὁμοιάζει.

71. ὁ δὲ ἤρξατο ἀναθεματίζειν καὶ ὀμνύναι ὅτι οὐκ οἶδα τὸν ἄνθρωπον τοῦτον ὃν λέγετε.

72. καὶ ἐκ δευτέρου ἀλέκτωρ ἐφώνησε. καὶ ἀνεμνήσθη ὁ Πέτρος τὸ ῥῆμα ὃ εἶπεν ὁ Ἰησοῦς ὅτι πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι δὶς, ἀπαρνήσῃ με τρίς· καὶ ἐπιβαλὼν ἔκλαιε.

ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ 15

Στίχ.15. Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου.

15. ὁ δὲ Πιλάτος βουλόμενος τῷ ὄχλῳ τὸ ἱκανὸν ποιῆσαι, ἀπέλυσεν αὐτοῖς τὸν Βαραββᾶν, καὶ παρέδωκε τὸν Ἰησοῦν φραγελλώσας ἵνα σταυρωθῇ.

Στίχ. 16-20 Ὁ Ἰησοῦς χλευάζεται ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν.

16. Οἱ δὲ στρατιῶται ἀπήγαγον αὐτὸν ἔσω τῆς αὐλῆς, ὃ ἐστὶ πραιτώριον, καὶ συγκαλοῦσιν ὅλην τὴν σπεῖραν·

17. καὶ ἐνδύουσιν αὐτὸν πορφύραν καὶ περιτιθέασιν αὐτῷ πλέξαντες ἀκάνθινον στέφανον,

18. καὶ ἤρξαντο ἀσπάζεσθαι αὐτόν. χαῖρε ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων·

19. καὶ ἔτυπτον αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν καλάμῳ καὶ ἐνέπτυν αὐτῷ, καὶ τιθέντες τὰ γόνατα προσεκύνουν αὐτῷ.

20. καὶ ὅτε ἐνέπαιξαν αὐτῷ, ἐξέδυσαν αὐτὸν τὴν πορφύραν καὶ ἐνέδυσαν αὐτὸν τὰ ἱμάτια τὰ ἴδια, καὶ ἐξάγουσιν αὐτὸν ἵνα σταυρώσωσιν αὐτόν.

Στίχ. 42-47 Ἡ ταφή τοῦ Ἰησοῦ.

42. Καὶ ἤδη ὀψίας γενομένης, ἐπεὶ ἦν παρασκευή, ὃ ἐστὶ προσάββατον,

43. ἐλθὼν Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, εὐσχήμων βουλευτής, ὃς καὶ αὐτὸς ἦν προσδεχόμενος τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ, τολμήσας εἰσῆλθε πρὸς Πιλάτον καὶ ἠτήσατο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ.

44. ὁ δὲ Πιλάτος ἐθαύμασεν εἰ ἤδη τέθνηκε, καὶ προσκαλεσάμενος τὸν κεντυρίωνα ἐπηρώτησεν αὐτὸν εἰ πάλαι ἀπέθανε·

45. καὶ γνοὺς ἀπὸ τοῦ κεντυρίωνος ἐδωρήσατο τὸ σῶμα τῷ Ἰωσήφ.

46. καὶ ἀγοράσας σινδόνα καὶ καθελὼν αὐτὸν ἐνείλησε τῇ σινδόνι καὶ κατέθηκεν αὐτὸν ἐν μνημείῳ, ὃ ἦν λελατομημένον ἐκ πέτρας, καὶ προσεκύλισε λίθον ἐπὶ τὴν θύραν τοῦ μνημείου.

47. ἡ δὲ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ καὶ Μαρία Ἰωσῆ ἐθεώρουν ποῦ τίθεται.

ΚΑΤΑ ΛΟΥΚΑΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ

ΚΑΤΑ ΛΟΥΚΑΝ 22

Στίχ.47-53. Ἡ σύλληψις τοῦ Ἰησοῦ.

47. Ἐτι δὲ αὐτοῦ λαλοῦντος ἰδοὺ ὄχλος, καὶ ὁ λεγόμενος Ἰούδας, εἷς τῶν δώδεκα, προῆγεν αὐτούς, καὶ ἤγγισε τῷ Ἰησοῦ φιλήσαι αὐτόν· τοῦτο γὰρ σημεῖον δεδώκει αὐτοῖς· ὃν ἂν φιλήσω, αὐτός ἐστιν.

48. ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ· Ἰούδα, φιλήματι τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου παραδίδως;

49. ἰδόντες δὲ οἱ περὶ αὐτὸν τὸ ἐσόμενον εἶπον αὐτῷ· Κύριε, εἰ πατάξομεν ἐν μαχαίρᾳ;

50. καὶ ἐπάταξεν εἰς τις ἐξ αὐτῶν τὸν δοῦλον τοῦ ἀρχιερέως καὶ ἀφείλεν αὐτοῦ τὸ οὖς τὸ δεξιόν.

51. ἀποκριθεὶς δὲ ὁ Ἰησοῦς εἶπεν· ἐᾶτε ἕως τούτου· καὶ ἀψάμενος τοῦ ὠτίου αὐτοῦ ἰάσατο αὐτόν·

52. εἶπε δὲ ὁ Ἰησοῦς πρὸς τοὺς παραγενομένους ἐπ' αὐτὸν ἀρχιερεῖς καὶ στρατηγούς τοῦ ἱεροῦ καὶ πρεσβυτέρους· ὡς ἐπὶ ληστήν ἐξεληλύθατε μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων;

53. καθ' ἡμέραν ὄντος μου μεθ' ὑμῶν ἐν τῷ ἱερῷ οὐκ ἐξετείνατε τὰς χεῖρας ἐπ' ἐμέ. ἀλλ' αὕτη ἐστὶν ὑμῶν ἡ ὥρα καὶ ἡ ἐξουσία τοῦ σκοτόυς.

Στίχ.55-62. Ἡ ἄρνησις τοῦ Πέτρου.

55. ἀψάντων δὲ πυρὰν ἐν μέσῳ τῆς αὐλῆς καὶ συγκαθισάντων αὐτῶν ἐκάθητο ὁ Πέτρος ἐν μέσῳ αὐτῶν.

56. ἰδοῦσα δὲ αὐτὸν παιδίσκη τις καθήμενον πρὸς τὸ φῶς καὶ ἀτενίσασα αὐτῷ εἶπε· καὶ οὗτος σὺν αὐτῷ ἦν.

57. ὁ δὲ ἠρνήσατο λέγων· γύναι, οὐκ οἶδα αὐτόν.

58. καὶ μετὰ βραχὺ ἕτερος ἰδὼν αὐτὸν ἔφη· καὶ σὺ ἐξ αὐτῶν εἶ. ὁ δὲ Πέτρος εἶπεν· ἄνθρωπε, οὐκ εἰμί.

59. καὶ διαστάσης ὡσεὶ ὥρας μιᾶς ἄλλος τις δισχυρίζετο λέγων· ἐπ' ἀληθείας καὶ οὗτος μετ' αὐτοῦ ἦν· καὶ γὰρ Γαλιλαῖός ἐστιν.

60. εἶπε δὲ ὁ Πέτρος· ἄνθρωπε, οὐκ οἶδα ὃ λέγεις. καὶ παραχρῆμα, ἔτι λαλοῦντος αὐτοῦ, ἐφώνησεν ἀλέκτωρ.

61. καὶ στραφεὶς ὁ Κύριος ἐνέβλεψε τῷ Πέτρῳ, καὶ ὑπεμνήσθη ὁ Πέτρος τοῦ λόγου τοῦ Κυρίου, ὡς εἶπεν αὐτῷ ὅτι πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι ἀπαρνήσῃ με τρίς·

62. καὶ ἐξεληθὼν ἔξω ὁ Πέτρος ἔκλαυσε πικρῶς.

ΚΑΤΑ ΛΟΥΚΑΝ 23

Στίχ. 16, 22 Ὁ Κύριος ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου.

16. παιδεύσας οὖν αὐτὸν ἀπολύσω.

22. δὲ τρίτον εἶπε πρὸς αὐτούς· τί γὰρ κακὸν ἐποίησεν οὗτος; οὐδὲν ἄξιον θανάτου εὔρον ἐν αὐτῷ· παιδεύσας οὖν αὐτὸν ἀπολύσω.

Στίχ. 50-55. Ἡ ταφή τοῦ Ἰησοῦ.

50. Καὶ ἰδοὺ ἀνὴρ ὀνόματι Ἰωσήφ, βουλευτῆς ὑπάρχων καὶ ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ δίκαιος

51. οὗτος οὐκ ἦν συγκατατεθειμένος τῇ βουλῇ καὶ τῇ πράξει αὐτῶν- ἀπὸ Ἀριμαθαίας πόλεως τῶν Ἰουδαίων, ὃς προσεδέχετο καὶ αὐτὸς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ,

52. οὗτος προσελθὼν τῷ Πιλάτῳ ἠτήσατο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ,

53. καὶ καθελὼν αὐτὸ ἐνετύλιξε σινδόνι καὶ ἔθηκεν αὐτὸ ἐν μνήματι λαξευτῷ, οὗ οὐκ ἦν οὐδεὶς οὐδέπω κείμενος·

54. καὶ ἡμέρα ἦν παρασκευή, σάββατον ἐπέφωσκε.

55. Κατακολουθήσασαι δὲ αἱ γυναῖκες, αἵτινες ἦσαν συνεληλυθυῖαι αὐτῷ ἐκ τῆς Γαλιλαίας, ἐθεάσαντο τὸ μνημεῖον καὶ ὡς ἐτέθη τὸ σῶμα αὐτοῦ.

ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ

ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ 18

Στίχ.1-11. Ὁ Κύριος συλλαμβάνεται εἰς τὴν Γεθσημανῆ.

1. Ταῦτα εἰπὼν ὁ Ἰησοῦς ἐξῆλθε σὺν τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ πέραν τοῦ χειμάρρου τῶν Κέδρων, ὅπου ἦν κῆπος, εἰς ὃν εἰσῆλθεν αὐτὸς καὶ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ.
2. ἦδει δὲ καὶ Ἰούδας ὁ παραδιδούς αὐτὸν τὸν τόπον, ὅτι πολλάκις συνήχθη καὶ ὁ Ἰησοῦς ἐκεῖ μετὰ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ.
3. ὁ οὖν Ἰούδας λαβὼν τὴν σπειραν καὶ ἐκ τῶν ἀρχιερέων καὶ Φαρισαίων ὑπηρέτας ἔρχεται ἐκεῖ μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ ὄπλων.
4. Ἰησοῦς οὖν εἰδὼς πάντα τὰ ἐρχόμενα ἐπ' αὐτόν, ἐξελθὼν εἶπεν αὐτοῖς· τίνα ζητεῖτε;
5. ἀπεκρίθησαν αὐτῷ Ἰησοῦν τὸν Ναζωραῖον. λέγει αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς· ἐγὼ εἰμι. εἰστήκει δὲ καὶ Ἰούδας ὁ παραδιδούς αὐτὸν μετ' αὐτῶν.
6. ὡς οὖν εἶπεν αὐτοῖς ὅτι ἐγὼ εἰμι, ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω καὶ ἔπεσον χαμαί.
7. πάλιν οὖν αὐτοὺς ἐπηρώτησε· τίνα ζητεῖτε; οἱ δὲ εἶπον· Ἰησοῦν τὸν Ναζωραῖον.
8. ἀπεκρίθη Ἰησοῦς· εἶπον ὑμῖν ὅτι ἐγὼ εἰμι. εἰ οὖν ἐμὲ ζητεῖτε, ἄφετε τούτους ὑπάγειν·
9. ἵνα πληρωθῇ ὁ λόγος ὃν εἶπεν, ὅτι οὐς δέδωκάς μοι, οὐκ ἀπόλεσα ἐξ αὐτῶν οὐδένα.
10. Σίμων οὖν Πέτρος ἔχων μάχαιραν εἴλκυσεν αὐτήν, καὶ ἔπαισε τὸν τοῦ ἀρχιερέως δούλον καὶ ἀπέκοψεν αὐτοῦ τὸ ὠτίον τὸ δεξιόν· ἦν δὲ ὄνομα τῷ δούλῳ Μάλχος.
11. εἶπεν οὖν ὁ Ἰησοῦς τῷ Πέτρῳ· βάλε τὴν μάχαιραν εἰς τὴν θήκην· τὸ ποτήριον ὃ δέδωκέ μοι ὁ πατήρ, οὐ μὴ πῖω αὐτό;

12. Ἡ οὖν σπεῖρα καὶ ὁ χιλίαρχος καὶ οἱ ὑπηρέται τῶν Ἰουδαίων συνέλαβον τὸν Ἰησοῦν καὶ ἔδησαν αὐτόν.

Στίχ. 17-18, 25-27. Πρώτη ἄρνησις τοῦ Πέτρου / Ἄλλαι ἀρνήσεις τοῦ Πέτρου.

17. λέγει οὖν ἡ παιδίσκη ἢ θυρωρὸς τῷ Πέτρῳ· μὴ καὶ σὺ ἐκ τῶν μαθητῶν εἶ τοῦ ἀνθρώπου τούτου; λέγει ἐκεῖνος· οὐκ εἰμί.

18. εἰστήκεισαν δὲ οἱ δοῦλοι καὶ οἱ ὑπηρέται ἀνθρακιὰν πεποικότες, ὅτι ψυχὸς ἦν, καὶ ἐθερμαίνοντο· ἦν δὲ μετ' αὐτῶν ὁ Πέτρος ἐστῶς καὶ θερμαινόμενος.

25. Ἦν δὲ Σίμων Πέτρος ἐστῶς καὶ θερμαινόμενος. εἶπον οὖν αὐτῷ· μὴ καὶ σὺ ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ εἶ;

26. ἠρνήσατο οὖν ἐκεῖνος καὶ εἶπεν· οὐκ εἰμί. λέγει εἷς ἐκ τῶν δούλων τοῦ ἀρχιερέως, συγγενῆς ὧν οὗ ἀπέκοψε Πέτρος τὸ ὠτίον· οὐκ ἐγὼ σε εἶδον ἐν τῷ κήπῳ μετ' αὐτοῦ;

27. πάλιν οὖν ἠρνήσατο ὁ Πέτρος, καὶ εὐθέως ἀλέκτωρ ἐφώνησεν.

ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ 19

Στίχ. 1-6. Μαστίγωσις τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἐμπαιγμοί.

1. Τότε οὖν ἔλαβεν ὁ Πιλάτος τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐμαστίγωσε.

2. καὶ οἱ στρατιῶται πλέξαντες στέφανον ἐξ ἀκανθῶν ἐπέθηκαν αὐτοῦ τῇ κεφαλῇ, καὶ ἱμάτιον πορφυροῦν περιέβαλον αὐτόν

3. καὶ ἔλεγον· χαῖρε ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων· καὶ ἐδίδουν αὐτῷ ῥαπίσματα.

4. ἐξῆλθεν οὖν πάλιν ἔξω ὁ Πιλάτος καὶ λέγει αὐτοῖς· ἴδε ἄγω ὑμῖν αὐτόν ἔξω, ἵνα γνῶτε ὅτι ἐν αὐτῷ οὐδεμίαν αἰτίαν εὕρισκω.

5. ἐξῆλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἔξω φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον,

6. καὶ λέγει αὐτοῖς· ἴδε ὁ ἄνθρωπος. ὅτε οὖν εἶδον αὐτὸν οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ὑπηρέται, ἐκραύγασαν λέγοντες· σταύρωσον σταύρωσον αὐτόν. λέγει αὐτοῖς ὁ Πιλάτος· λάβετε αὐτὸν ὑμεῖς καὶ σταυρώσατε· ἐγὼ γὰρ οὐχ εὐρίσκω ἐν αὐτῷ αἰτίαν.

Στίχ. 38-42. Ἡ ταφή τοῦ Σωτῆρος.

38. Μετὰ δὲ ταῦτα ἠρώτησε τὸν Πιλάτον Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, ὢν μαθητὴς τοῦ Ἰησοῦ, κεκρυμμένος δὲ διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων, ἵνα ἄρῃ τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ· καὶ ἐπέτρεψε τὸν Πιλάτος. ἦλθεν οὖν καὶ ἤρε τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ.

39. ἦλθε δὲ καὶ Νικόδημος ὁ ἐλθὼν πρὸς τὸν Ἰησοῦν νυκτὸς τὸ πρῶτον, φέρων μίγμα σμύρνης καὶ ἀλόης ὡς λίτρας ἑκατόν.

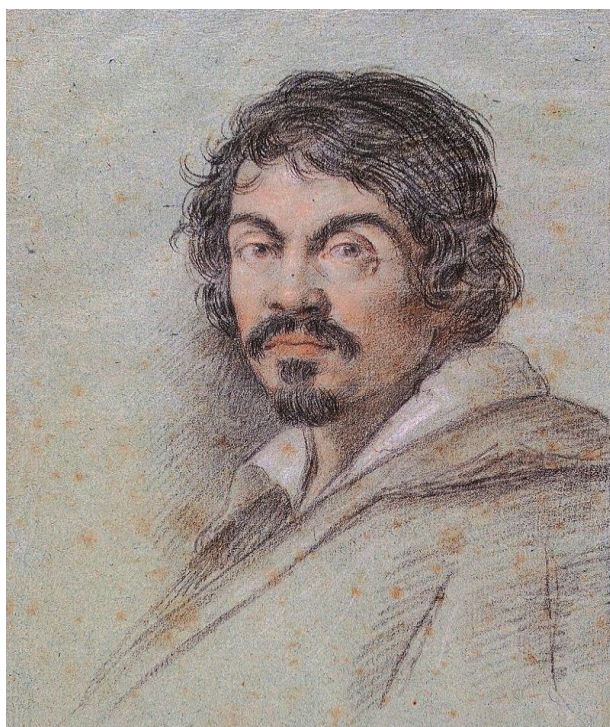
40. ἔλαβον οὖν τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἔδησαν αὐτὸ ἐν ὀθονίοις μετὰ τῶν ἀρωμάτων, καθὼς ἔθος ἐστὶ τοῖς Ἰουδαίοις ἐνταφιάζειν.

41. ἦν δὲ ἐν τῷ τόπῳ ὅπου ἐσταυρώθη κήπος, καὶ ἐν τῷ κήπῳ μνημεῖον καινόν, ἐν ᾧ οὐδέπω οὐδεὶς ἐτέθη·

42. ἐκεῖ οὖν διὰ τὴν παρασκευὴν τῶν Ἰουδαίων, ὅτι ἐγγὺς ἦν τὸ μνημεῖον, ἔθηκαν τὸν Ἰησοῦν.

** Παναγιώτη Ν. Τρεμπέλα, Ἡ Καινὴ Διαθήκη: μετὰ συντόμου
ερμηνείας, Αθήναι 1993*

Κατάλογος εικόνων



Εικ. 1 Ottavio Leoni, *Caravaggio*, περ.1621, κιμωλία σε χαρτί, 23×16 εκ., Φλωρεντία, Biblioteca Marucelliana.



Εικ. 2 Antonio Campi, *Η αυτοκράτειρα Faustina επισκέπτεται την Αγία Αικατερίνη στη φυλακή*, 1584, Μιλάνο, Sant'Angelo.



Εικ. 3 Caravaggio, *Αγόρι με καλάθι φρούτων*, περ.1593, λάδι σε καμβά, 70 × 67 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese.



Εικ. 4 Caravaggio, *Αγόρι που το δαγκώνει σαύρα*, 1593-94, λάδι σε καμβά, 66 × 49,5 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 5 Caravaggio, *Η Χειρομάντισσα*, περ.1595, λάδι σε καμβά, 93 × 131 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.



Εικ. 6 Caravaggio, *Οι χαρτοκλέφτες*, περ.1594, λάδι σε καμβά, 94 × 131 εκ., Fort Worth, Μουσείο Τέχνης Kimbell.



Εικ. 7 Caravaggio, *Οι μουσικοί*, περ.1595, λάδι σε καμβά, 92 × 118.5 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικ. 8 Caravaggio, *Ανάπαυση κατά τη φυγή στην Αίγυπτο*, 1596-97, λάδι σε καμβά, 133,5 x 166,5 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Doria-Pamphilj.



Εικ. 9 Caravaggio, *Η κλήση του Αγίου Ματθαίου*, 1599-1600, λάδι σε καμβά, 322 × 340 εκ., Ρώμη, San Luigi dei Francesi, παρεκκλήσιο Contarelli.



Εικ. 10 Caravaggio, *Το μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου*, 1599-1600, λάδι σε καμβά, 323 × 343 εκ., Ρώμη, San Luigi dei Francesi, παρεκκλήσιο Contarelli.



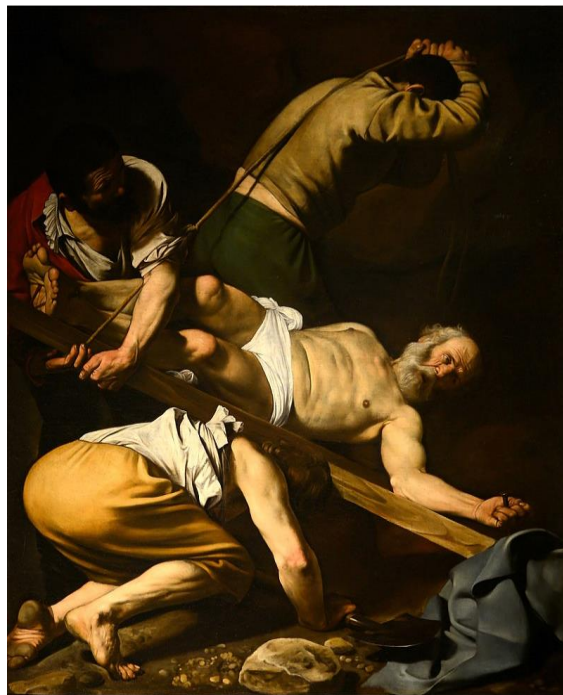
Εικ. 11 Caravaggio, 1602, *Ο Άγιος Ματαθίος και ο άγγελος*, λάδι σε καμβά, 292 × 186 εκ., Ρώμη, San Luigi dei Francesi, παρεκκλήσιο Contarelli.



Εικ. 12 Caravaggio, *Η Αγία Αικατερίνη της Αλεξάνδρειας*, περ.1598, λάδι σε καμβά, 173 × 133 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Thyssen-Bornemisza.



Εικ. 13 Caravaggio, *Η μεταστροφή του Αγίου Παύλου*, 1601, λάδι σε καμβά, 230 × 175 εκ., Ρώμη, Santa Maria del Popolo, παρεκκλήσιο Cerasi.



Εικ. 14 Caravaggio, *Η σταύρωση του Αγίου Πέτρου*, 1601, λάδι σε καμβά, 230 × 175 εκ., Ρώμη, Santa Maria del Popolo, παρεκκλήσιο Cerasi.



Εικ. 15 Caravaggio, *Ο αποκεφαλισμός του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή*, 1608, λάδι σε καμβά, 370 × 520 εκ., Βαλέτα, Ορατόριο Αγίου Ιωάννη Βαπτιστή.



Εικ. 16 Caravaggio, *Η ταφή της Αγίας Λουκίας*, 1608, λάδι σε καμβά, 408 × 300 εκ., Συρακούσες, Chiesa di Santa Lucia alla Badia.



Εικ. 17 Leonardo da Vinci, *Ο Μυστικός Δείπνος*, περ. 1495-98, τοιχογραφία, τέμπερα σε γύψο, 460 × 880 εκ., Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie.



Εικ. 18 Caravaggio, *Αρρωστος Βάκχος*, 1593-94, λάδι σε καμβά, 67 × 53 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese.



Εικ. 19 Antonio da Correggio, *Η προσκύνηση των Ποιμένων (Αγία Νύχτα)*, περ. 1529-30, λάδι σε καμβά, 256.5 × 188 εκ., Δρέσδη, Gemäldegalerie Alte Meister.



Εικ. 20 Tintoretto, *Ο Μυστικός Δείπνος*, 1592-94, λάδι σε καμβά, 365 × 568 εκ., Βενετία, San Giorgio Maggiore.



Εικ. 21 Rembrandt, *Η Κάθοδος από το Σταυρό*, περ. 1632-33, λάδι σε ξύλο, 99,5 × 78,8 εκ., Μόναχο, Βαυαρική Κρατική Συλλογή Πινάκων, Παλαιά Πινακοθήκη.



Εικ. 22 Caravaggio, *Το μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου*, 1599-1600, λάδι σε καμβά, 323 × 343 εκ., Ρώμη, San Luigi dei Francesi, παρεκκλήσιο Contarelli. Η πρώτη σύνθεση του πίνακα όπως αποκάλυψαν οι ακτίνες Χ.



Εικ. 23 Scipione Pulzone, *Επιτάφιος Θρήνος*, 1593, λάδι σε καμβά, 114 x 68 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικ. 24 Peter Paul Rubens, Jean-Baptiste Barbé, *Συνάντηση των Αγίων Filippo Neri και Ignatius Loyola*, χαλκογραφία, Ρώμη, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 25 Caravaggio, *Παναγία του Λορέτο ή Παναγία των Προσκυνητών*, περ.1604-06, λάδι σε καμβά, 260 × 150 εκ., Ρώμη, Sant'Agostino, παρεκκλήσιο Cavalletti.



Εικ. 26 Niccolò Circignani, *Σκηνές Μαρτυρίου*, 1582, τοιχογραφίες, Ρώμη, San Stefano Rotondo.



Εικ. 27 Caravaggio, *Παναγία του ροζαρίου*, 1605-07, λάδι σε καμβά, 364.5 × 249.5 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικ. 28 Caravaggio, *Ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση*, 1594-95, λάδι σε καμβά, 92,5 × 128,4 εκ., Hartford, Wadsworth Atheneum.



Εικ. 29 Caravaggio, *Μετανοούσα Μαγδαληνή*, 1594-95, λάδι σε καμβά, 122,5 × 98,5 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Doria Pamphilj.



Εικ. 30 Caravaggio, *Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής*, 1602, λάδι σε καμβά, 129 × 94 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη του Καπιτωλίου.



Εικ. 31 Caravaggio, *Ο Άγιος Ματθαίος και ο Άγγελος*, 1602, λάδι σε καμβά, 295 × 195 εκ., Βερολίνο, Μουσείο Bode. Κατεστραμμένο το 1945.



Εικ. 32 Caravaggio, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1604-06, λάδι σε καμβά, 369 × 245 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.



Εικ. 33 Carlo Saraceni, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1610, λάδι σε καμβά, 459 x 273 εκ., Ρώμη, Santa Maria Della Scala.



Εικ. 34 Caravaggio, *Η σύλληψη του Χριστού*, 1602, λάδι σε καμβά, 133,5 x 169,5 εκ., Δουβλίνο, Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας.



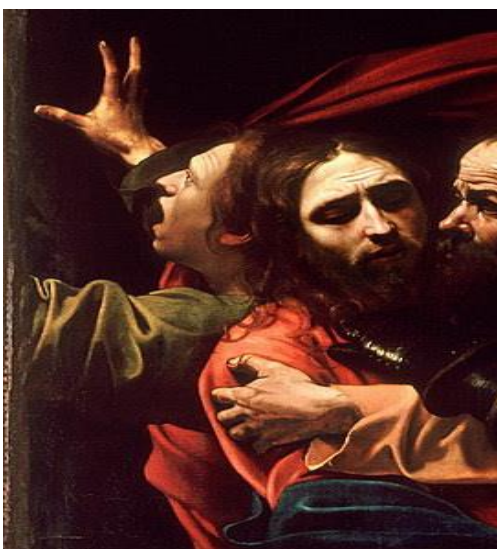
Εικ. 35 Αγνώστου, *Η σύλληψη του Χριστού*, 165×245 εκ., Φλωρεντία, Συλλογή Gladis Sannini.



Εικ. 36 Αγνώστου, *Η σύλληψη του Χριστού*, 133×171 εκ., Οδησσός, Μουσείο Δυτικής Ευρώπης και Ανατολικής Τέχνης.



Εικ. 37 Gerrit van Honthorst, *Ο Χριστός ενώπιον του Αρχιερέα*, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, 106×72 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 38 Caravaggio, *Η σύλληψη του Χριστού* (λεπτομέρεια)



Εικ. 39 Moretto da Brescia, *Το Μαρτύριο του Αγίου Πέτρου της Βερόνας* (λεπτομέρεια), 1530-35, λάδι σε καμβά, 310 × 163 εκ., Μιλάνο, Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη.



Εικ. 40 *Μαινάδα* (λεπτομέρεια), ανάγλυφο ρωμαϊκής σαρκοφάγου, 2ος αιώνας μ.Χ, μάρμαρο, Ρώμη, Μουσεία Βατικανού.



Εικ. 41 Caravaggio, *Η σύλληψη του Χριστού* (λεπτομέρεια)



Εικ. 42 Χαλύβδινη Πανοπλία, Μάντοβα, Μουσείο Diocesano Francesco Gonzaga.



Εικ. 43 Caravaggio, *Η σύλληψη του Χριστού* (λεπτομέρεια)



Εικ. 44 Caravaggio, *Το Μαρτύριο της Αγίας Ούρσουλας*, 1610, λάδι σε καμβά, 154 × 178 εκ.
Νάπολη, Palazzo Zevallos Stigliano.



Εικ. 45 Albrecht Dürer, *Η σύλληψη του Χριστού από τη σειρά Μικρό Πάθος*, 1509, ξυλογραφία, 127 × 97 εκ.



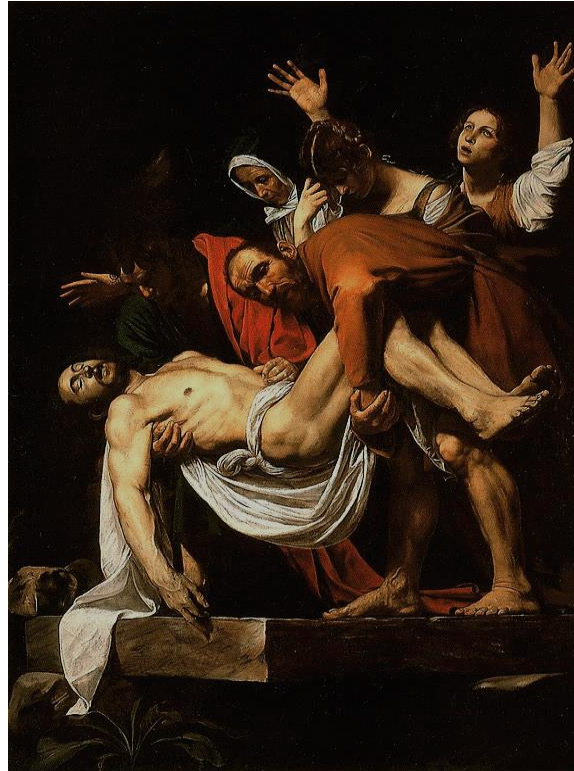
Εικ. 46 Giovanni Cariano, *Ο δρόμος προς το Γολγοθά*, 1523-25, λάδι σε καμβά, 100×195 εκ., Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.



Εικ. 47 Giuseppe Cesari, *Η Προδοσία του Χριστού*, 1596-97, λάδι σε χαλκό, 77 x 56 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese.



Εικ. 48 Peeter van Lisebetten, *Η σύλληψη του Χριστού*, 1660, χαλκογραφία, 185 x 194 εκ., από το βιβλίο του David Teniers *Theatrum Pictorium*.



Εικ. 49 Caravaggio, *Η ταφή του Χριστού*, 1602-04, λάδι σε καμβά, 300 × 203 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Βατικανού.



Εικ. 50 Michel Köck, Αντίγραφο της *Ταφής του Χριστού* του Caravaggio, Ρώμη, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), παρεκκλήσιο Pieta.



Εικ.51 Raffaello, *Ενταφιασμός*, 1507, λάδι σε ξύλο, 184 × 176 εκ, Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese.



Εικ. 52 Caravaggio, *Η ταφή του Χριστού (λεπτομέρεια)*



Εικ. 53 Andrea Mantegna, *Ο Ενταφιασμός*, περ. 1465–75, χαρακτικό, 29 × 41 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικ. 54 Caravaggio, *Η μεταστροφή της Μαγδαληνής ή Μάρθα και Μαρία Μαγδαληνή*, περ.1598, λάδι σε καμβά, 100 × 134 εκ., Detroit, Ινστιτούτο Τεχνών.



Εικ. 55 Rogier van der Weyden, *Επιτάφιος Θρήνος*, περ.1460-63, λάδι σε καμβά, 96 × 110 εκ. Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



Εικ. 56 Απεικόνιση του *Ενταφιασμού* για Διαλογισμό για τον Θάνατο του Χριστού, 1564, Πραγματεία *Rosario della gloriosa Vergine Maria* του Alberto Castellano.



Εικ. 57 Simone Peterzano, *Ενταφιασμός*, 1573-78, λάδι σε καμβά, 290 x 185 εκ., Μιλάνο, Εκκλησία San Fedele.



Εικ. 58 Scipione Pulzone, *Σταύρωση*, περ.1588-1590, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Santa Maria in Valicella.



Εικ. 59 Τiziano, *Ενταφιασμός του Χριστού*, 1559, λάδι σε καμβά, 137 × 175 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Prado.



Εικ. 60 Michelangelo, *Πιετά*, 1498-99, μάρμαρο, 174 × 195 εκ., Ρώμη, Βασιλική Αγίου Πέτρου.



Εικ. 61 Ο θάνατος του Μελεάγρου (λεπτομέρεια), θραύσμα αναγλύφου από τη σαρκοφάγο του Μελεάγρου, περ.150 μ.Χ., Ρώμη, Μουσεία Καπιτώλιου.



Εικ. 62 Jacopo Pontormo, Αποκαθήλωση, περ.1525-28, τέμπρα σε ξύλο, 313 × 192 εκ., Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Felicita, παρεκκλήσιο Carroni.



Εικ. 63 Peter Paul Rubens, *Ενταφιασμός*, 1611-12, λάδι σε ξύλο, 88 x 66 εκ., Ottawa, Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά.



Εικ. 64 Dirck van Baburen, *Η ταφή του Χριστού*, χαλκογραφία, 28 x 23 εκ., Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ. 65 Dirck van Baburen, *Επιτάφιος Θρήνος*, 1617-19, λάδι σε καμβά, 219 × 140 εκ., Ρώμη, Εκκλησία San Pietro in Montorio.



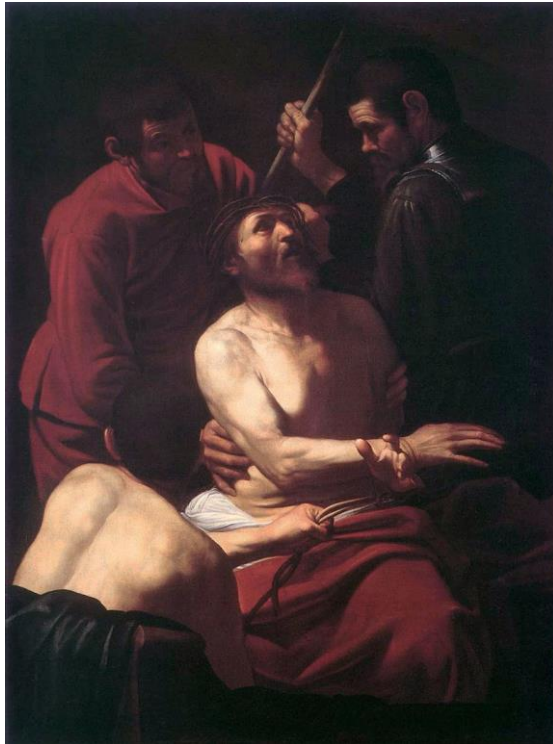
Εικ. 66 Guy François, *Η ταφή του Χριστού*, περ.1615-20, Οξφόρδη, Ασμόλειο Μουσείο.



Εικ. 67 Guattani, *Ενταφιασμός*, 18ος αιώνας, χαρακτικό



Εικ. 68 Paul Cézanne, *Η ταφή του Χριστού*, 1872-77, μολύβι και υδατογραφία σε χαρτί, Ιδιωτική συλλογή.



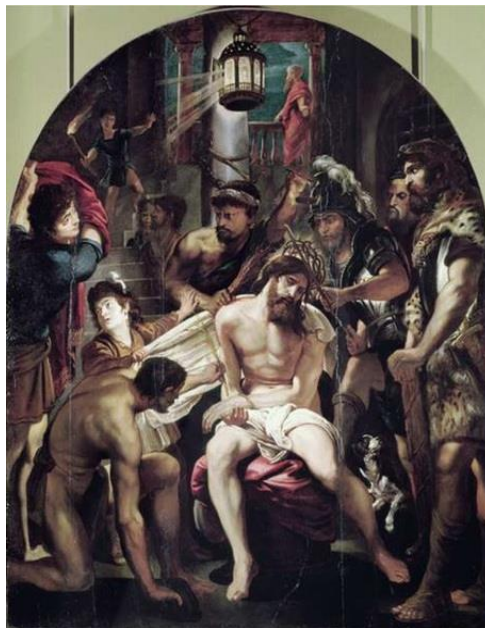
Εικ. 69 Caravaggio, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, περ.1604, λάδι σε καμβά, 178 × 125 εκ., Prato, Palazzo degli Alberti.



Εικ. 70 Caravaggio, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, περ. 1602-04 ή 1606-07, λάδι σε καμβά, 127 × 165,5 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.

Io Michel'Ang. ^{lo} Annisi da Caravaggio
in obbligo di pingere al ^{lo} ~~Signor~~ Massimo
Maffiomi p^{er} essere prima stato pagato
un quadro di natura e groua d'effe
come e quello che gli feci già
della Inuaronatione di Cristo nel
primo di Agosto 1605 - in isto
o scritto e sotto scritto di mia mano
questo di 25 Junio 1605 -
Io Michel'Ang. ^{lo} Annisi

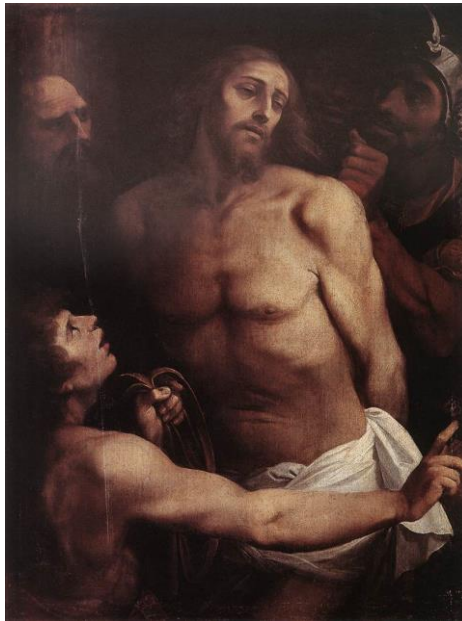
Εικ. 71 Ιδιόχειρο σημείωμα του Caravaggio υπογεγραμμένο στις 25 Ιουνίου 1605 από το Οικογενειακό Αρχείο Massimo, Ρώμη, Palazzo Massimo.



Εικ. 72 Peter Paul Rubens, Ο Ακάνθινος Στέφανος, 1601-02, 24×30 εκ., Grasse, Hopital du Petit-Paris.



Εικ. 73 Απολλώνιος ο Αθηναίος, *Torso Belvedere*, 1ος-2ος αιώνας π.Χ., Ρώμη, Μουσεία Βατικανού.



Εικ. 74 Giuseppe Cesari, *Ο Εμπαιγμός του Χριστού*, περ.1598, λάδι σε καμβά, 128 × 100 εκ., Ρώμη, Εκκλησία San Carlo ai Catinari.



Εικ. 75 Caravaggio, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, Prato (λεπτομέρεια)



Εικ. 76 Giorgione, *Προσωπογραφία Πολεμιστή*, περ.1505-10, λάδι σε καμβά, 72 x 56,5 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



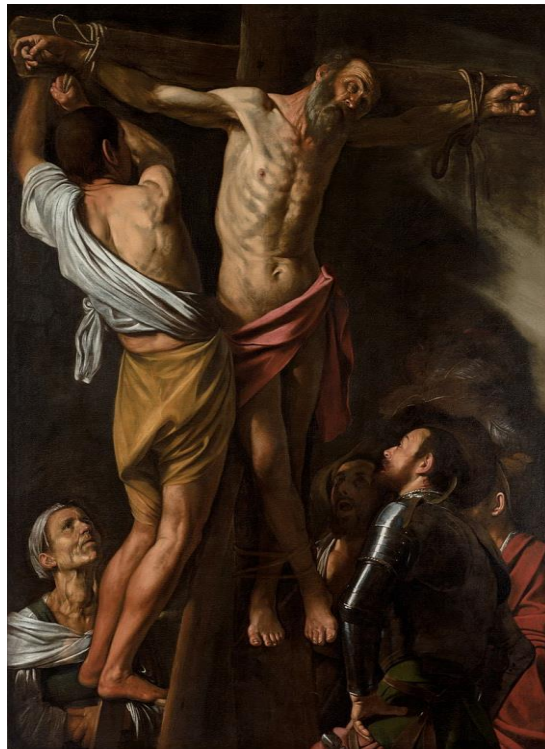
Εικ. 77 Τiziano, *Ο Γενναίος*, 1516-17, λάδι σε καμβά, 75 × 67 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικ. 78 Aert Mytens, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, λάδι σε καμβά, 310×228 εκ., Στοκχόλμη, Εθνικό Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ. 79 Caravaggio, *Η αγωνία του Χριστού στον κήπο*, Βερολίνο, Μουσείο Bode. Κατεστραμμένο το 1945.



Εικ. 80 Caravaggio, *Η σταύρωση του Αγίου Αντρέα*, 1607, λάδι σε καμβά, 202 × 152 εκ., Ohio, Μουσείο Τέχνης του Cleveland.



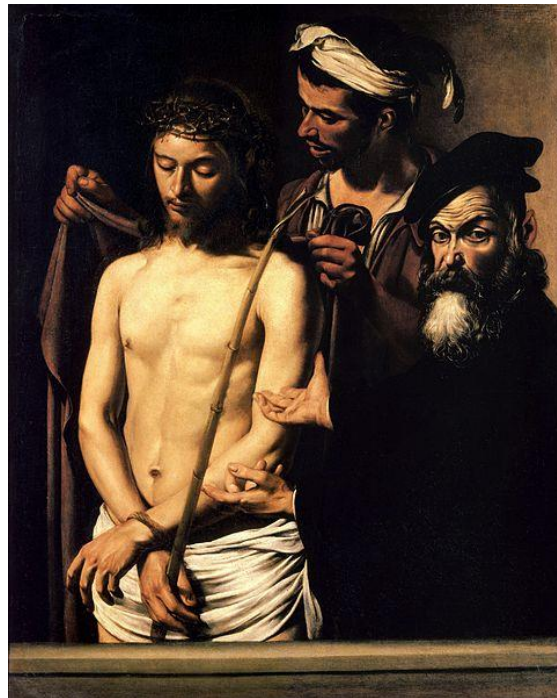
Εικ. 81 Tiziano, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, περ. 1542-43, λάδι σε καμβά, 303×180 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.



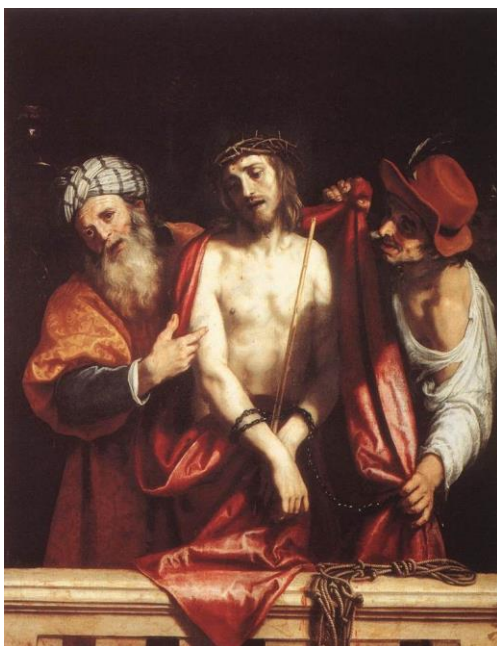
Εικ. 82 Bartolomeo Manfredi, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, περ. 1612-14, λάδι σε καμβά, 122×146 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



Εικ. 83 Valentin de Boulogne, *Ο Ακάνθινος Στέφανος*, περ.1625, λάδι σε καμβά, 132 × 96 εκ., Μόναχο, Βαυαρική Κρατική Συλλογή Πινάκων, Παλαιά Πινακοθήκη.



Εικ. 84 Caravaggio, *Ιδού ο άνθρωπος*, περ. 1605, λάδι σε καμβά, 128 × 103 εκ., Γένοβα, Palazzo Bianco.



Εικ. 85 Cigoli, *Ιδοú ο ánthropos*, 1607, λάδι σε ξύλο, 175×135 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Palatina, Palazzo Pitti.



Εικ. 86 Cigoli, *Μελέτη για το Ιδοú ο ánthropos*, περ.1607, μολύβι σε χαρτί, 25,2 × 17,5 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.



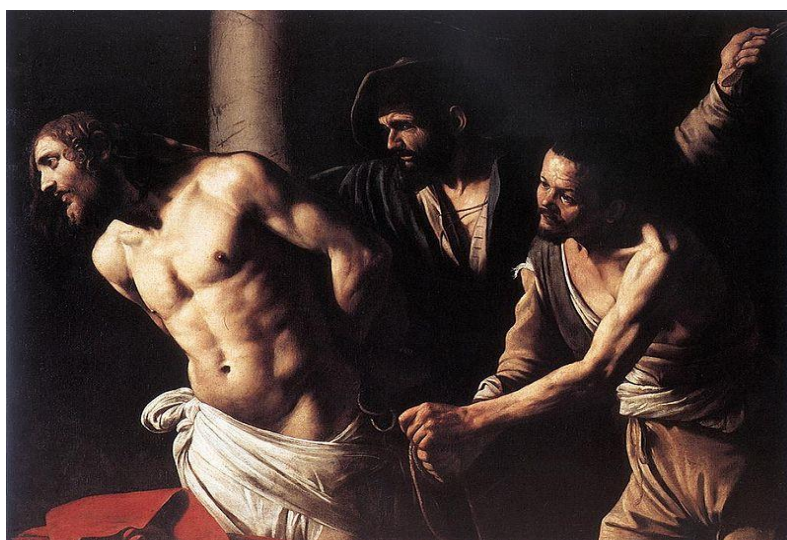
Εικ. 87 Tiziano, *Ο Εμπαιγμός του Χριστού*, περ.1570-76, λάδ σε καμβά, 109 × 92 εκ., Μιζούρι, Μουσείο Τέχνης του Saint Louis.



Εικ. 88 Sérgio Costa Vincent, Φωτογραφική απεικόνιση του πίνακα *Ίδού ο άνθρωπος* του Caravaggio, σειρά «Chiaroscuro», 2017.



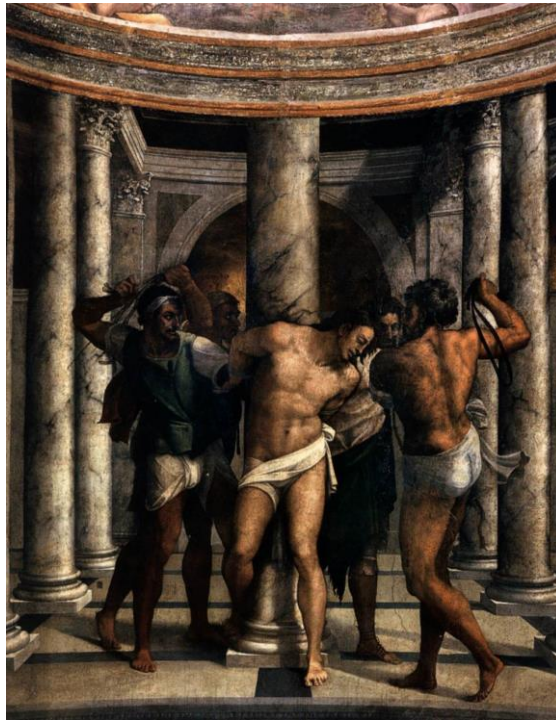
Εικ. 89 Caravaggio, *Η μαστίγωση του Χριστού*, 1607, λάδι σε καμβά, 286 × 213 εκ., Νάπολη, Μουσείο Capodimonte.



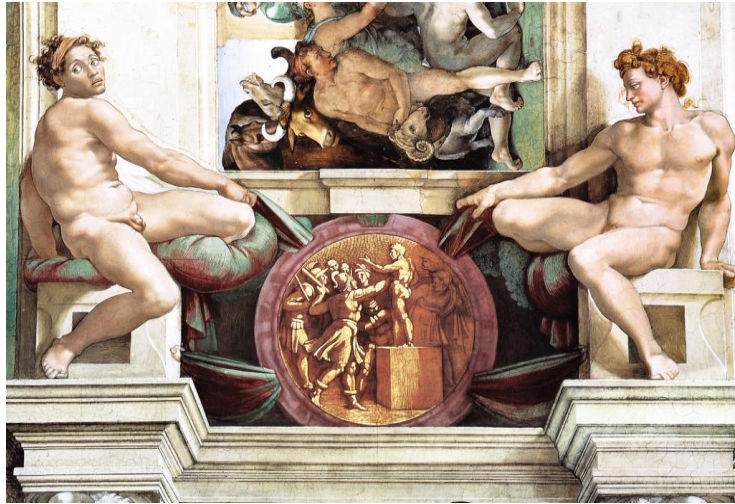
Εικ. 90 Caravaggio, *Η μαστίγωση του Χριστού*, περ.1607, λάδι σε καμβά, 134.5 × 175.4 εκ., Rouen, Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ. 91 Caravaggio, *Η Σαλώμη με το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή*, περ.1607, λάδι σε καμβά, 91,5 × 106,7 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 92 Sebastiano del Piombo, *Η μαστίγωση του Χριστού*, 1516-24, νωπογραφία, Ρώμη, San Pietro in Montorio.



Εικ. 93 Michelangelo, *Ignudi* (λεπτομέρεια), Οροφή της Cappella Sistina, 1508-12, νωπογραφία, Ρώμη, Βατικανό.



Εικ. 94 Giulio Romano, *Η μαστίγωση του Χριστού*, 1520-46, 146 × 103 εκ., Ρώμη, Santa Prassede.



Εικ. 95 Federico Zuccaro, *Η μαστίγωση του Χριστού*, 1573, νωπογραφία, Ρώμη, Ορατόριο Gonfalone.



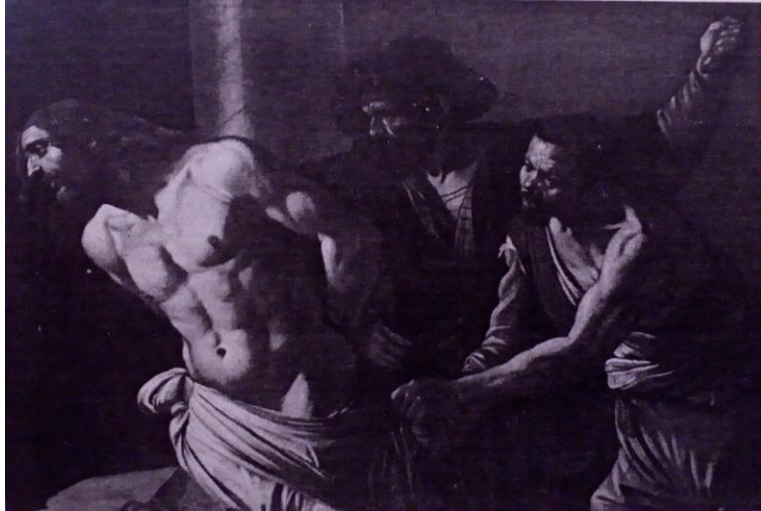
Εικ. 96 Girolamo Romanino, *Η μαστίγωση*, περ.1540, λάδι σε καμβά, 180 x 120.7 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικ. 97 Αγνώστου, *Arrotino*, 1^{ος} αιώνας π.Χ., λευκό μάρμαρο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



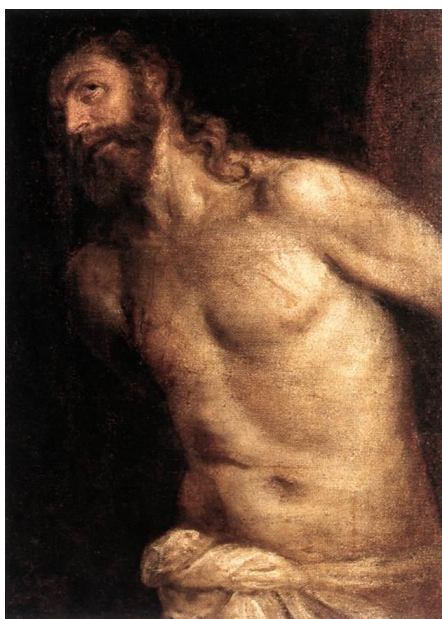
Εικ. 98 Ludovico Carracci, *Η μαστίγωση του Χριστού*, περ.1600, λάδι σε καμβά, 189 × 265 εκ., Douai, Musée de la Chartreuse.



Εικ. 99 Αγνώστου, *Η μαστίγωση του Χριστού*, Lucca, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 100 Caravaggio(ς), *Η μαστίγωση του Χριστού*, λάδι σε καμβά, 132×171 εκ., Ελβετία, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 101 Tiziano, *Η μαστίγωση του Χριστού*, περ.1560, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese.



Εικ. 102 Battistello Caracciolo, *Η μαστίγωση του Χριστού*, 1609



Εικ. 103 Caravaggio, *Η άρνηση του Αγίου Πέτρου*, 1609-10, λάδι σε καμβά, 94 × 125.4 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



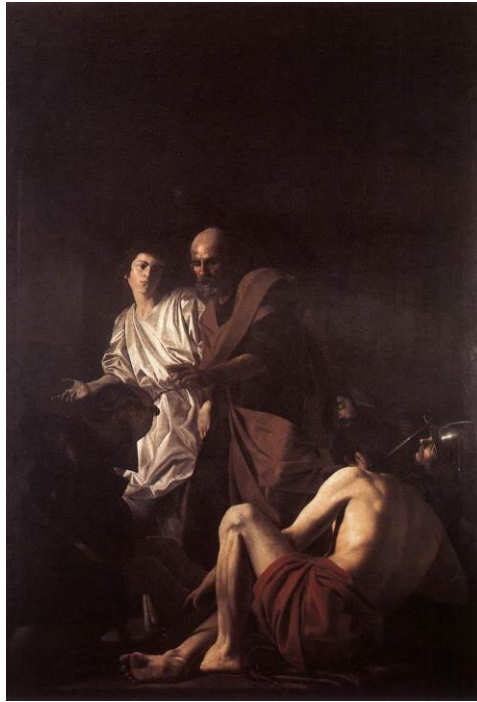
Εικ. 104 *Κράνος πολεμιστή*, Ρώμη, Μουσείο Palazzo Venezia.



Εικ. 105 Bartolomeo Manfredi, *Η άρνηση του Αγίου Πέτρου*, 1615-16, λάδι σε καμβά, 166 x 232 εκ., Braunschweig, Μουσείο Herzog Anton Ulrich.



Εικ. 106 Jusepe de Ribera, *Η άρνηση του Αγίου Πέτρου*, 1615-16, λάδι σε καμβά, 163 x 233 εκ., Ρώμη, Πινακοθήκη Corsini.



Εικ. 107 Battistello Caracciolo, *Η απελευθέρωση του Αγίου Πέτρου*, 1615, λάδι σε καμβά, 310×207 εκ., Νάπολη, Εκκλησία της Pio Monte della Misericordia.

