



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και
Ιστορία της Τέχνης»

Ειδίκευση: Ιστορία της Τέχνης

Το γυναικείο γυμνό στη ζωγραφική του Τiziano: Η περίπτωση
της Αφροδίτης.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Εμμανουήλ Φιλίππου

Τριμελής Βαθμολογική Επιτροπή:

Ευθυμία Μαυρομιχάλη, επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης

Δημήτρης Παυλόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης

Αικατερίνη Κωνσταντινίδου, αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορίας Νέου
Ελληνισμού

Αθήνα 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

B. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην Ιταλία του 16^{ου} αιώνα με έμφαση στη Βενετία.
2. Το γυναικείο γυμνό στην τέχνη της Αναγέννησης
3. Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο θέμα της Αφροδίτης του Tiziano

Γ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΤΙΖΙΑΝΟ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΑΦΡΟΔΙΤΗ

1. *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*
2. *Η Αναδυομένη Αφροδίτη*
3. *Η Αφροδίτη του Urbino*
4. *Αφροδίτη και Άδωνις*
5. *Αφροδίτη με καθρέφτη*

Δ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με θέμα *Το γυναικείο γυμνό στη ζωγραφική του Τιζιάνο: η περίπτωση της Αφροδίτης* εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών: «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης», με ειδίκευση στην Ιστορία της Τέχνης του τμήματος Ιστορίας- Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Το έναυσμα για το συγκεκριμένο θέμα μου δόθηκε από το σεμινάριο του εαρινού εξαμήνου του 2019 με τίτλο: «*Βενετσιάνικη ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα : η περίπτωση του Τισιανού*» με διδάσκουσα την κ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη. Στο συγκεκριμένο σεμινάριο ανέλαβα να ασχοληθώ με το έργο “*Η Δανάη και η χρυσή βροχή*” και τις εκδοχές του, που φιλοτέχνησε ο Τιζιάνο. Μέσω της έρευνας αυτής το αρχικό μου ενδιαφέρον για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη μεγάλωσε. Επιπλέον, διαπίστωσα ότι το εύρος της βιβλιογραφίας του Τιζιάνο ήταν τόσο μεγάλο που έδινε και δίνει τη δυνατότητα για έρευνα μεγαλύτερης κλίμακας.

Ο αρχικός σχεδιασμός για τη συγκεκριμένη εργασία ήταν να συμπεριληφθούν όλοι οι πίνακες του Τιζιάνο, οι οποίοι σχετίζονται με την Αφροδίτη. Συνολικά οι πίνακες που φιλοτέχνησε ο Τιζιάνο με θέμα την Αφροδίτη ξεπερνούν τους είκοσι. Το φιλόδοξο, αυτό, εγχείρημα θα ήταν εφικτό μόνο με μια επιφανειακή προσέγγιση του θέματος, η οποία θα στερούσε τη δυνατότητα για νέες παρατηρήσεις και εμπειριστατωμένα σχόλια. Αποφάσισα, λοιπόν, να στρέψω την προσοχή μου σε πέντε πίνακες του Τιζιάνο. Η επιλογή αυτή δεν έγινε με αξιολογικό χαρακτήρα. Στόχος ήταν να υπάρχουν έργα από διαφορετικές καλλιτεχνικές φάσεις του Τιζιάνο, ώστε να καλύπτεται ένα μεγάλο χρονικό εύρος. Έτσι μόνο ήταν εφικτό να δει κανείς ποια στοιχεία παραμένουν ίδια σε βάθος χρόνου και ποιες αλλαγές συντελούνται.

Δυστυχώς η ελληνική βιβλιογραφία, τόσο η πρωτότυπη όσο και η μεταφρασμένη, είναι περιορισμένη για θέματα που αφορούν τις τέχνες στην Ιταλική Αναγέννηση. Τα περισσότερα ελληνικά βιβλία είναι εγχειρίδια με καθαρά εισαγωγικό χαρακτήρα. Αντίστοιχα, το ίδιο συμβαίνει και με το ψηφιακό ελληνικό υλικό που μπορεί να εντοπίσει κανείς στο διαδίκτυο. Σε αυτή την περίπτωση, μάλιστα, η εγκυρότητά του είναι συχνά υπό αμφισβήτηση. Γι’ αυτό και θεώρησα αρκετά χρήσιμο να εμπλουτίσω το αρχείο των διπλωματικών εργασιών του τμήματος Ιστορίας- Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ με ένα θέμα το οποίο έχει συζητηθεί, διερευνηθεί και σχολιαστεί σε μεγάλο βαθμό στη διεθνή επιστημονική κοινότητα, χωρίς όμως να υπάρχουν αντίστοιχες μελέτες στην ελληνική. Επομένως δεν είναι πάντα εύκολο στην Ελλάδα για ένα νέο ερευνητή να αναζητήσει και να εξασφαλίσει την αναγκαία ξένη βιβλιογραφία.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω την επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και επόπτριά μου, κυρία Ευθυμία Μαυρομιχάλη. Οι παρατηρήσεις της υπήρξαν καθοριστικές για να μπορέσω να ταξινομήσω το υλικό μου και να δώσω μορφή στην εργασία. Επιπλέον, μέσω των μαθημάτων της και της εκπαιδευτικής εκδρομής στην Ιταλία, την οποία διοργάνωσε, μπόρεσα να έρθω σε επαφή και να αγαπήσω πολλές πτυχές της Ιταλικής τέχνης.

Επιπρόσθετα, ευχαριστώ πολύ τον αναπληρωτή καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης, κύριο Δημήτρη Παυλόπουλο. Οι παρατηρήσεις του σε θέματα μεθοδολογίας, επιστημονικής έρευνας και συγγραφής εργασιών ιστορίας της τέχνης υπήρξαν πολύ σημαντικές και κατατοπιστικές καθ’ όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ιάνθη Ασημακοπούλου η οποία δέχτηκε με μεγάλη προθυμία, πολλές φορές να με καθοδηγήσει σε θέματα βιβλιογραφίας, να προσφέρει τις συμβουλές της σε θέματα μετάφρασης επιστημονικών όρων και να ακούσει τους προβληματισμούς μου καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας που έκανα γι' αυτή την εργασία.

Τέλος, ευχαριστώ την αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορίας Νέου Ελληνισμού κυρία Αικατερίνη Κωνσταντινίδου που δέχτηκε να ορισθεί ως τρίτο μέλος της βαθμολογικής επιτροπής.

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Tiziano Vecellio είναι από τους βασικότερους εκπροσώπους της ζωγραφικής της Βενετίας του 16^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε το 1488/90. Πέθανε στον λοιμό του 1576, όπως και ο γιος του Orazio.¹ Αφού πέρασε ένα σύντομο διάστημα ως μαθητευόμενος στο εργαστήριο του Gentile Bellini (1429-1507), μεταπήδησε στο εργαστήριο του Giovanni Bellini (π. 1430- 1516). Στο εργαστήριο του Giovanni ήρθε σε επαφή με αρκετά νέα και καινοτόμα στοιχεία που δεν ήταν διαδεδομένα μέχρι τότε στη Βενετία. Τέτοια ήταν η άμεση παρατήρηση της φύσης, η νέα αίσθηση φωτός και χρώματος και η χρήση της ελαιογραφίας.² Στη ζωγραφική της Βενετίας θα ανθίσει αυτή την εποχή και το βουκολικό τοπίο και το αισθησιακό γυμνό.³

Ο Tiziano ήταν ένας καλλιτέχνης με αρκετά ανοιχτούς ορίζοντες, που επηρεάστηκε και αφομοίωσε στοιχεία και πέρα από τη Βενετία. Επιπλέον, θεωρείται ο πρώτος καλλιτέχνης με διεθνή καριέρα.⁴ Λάμβανε μισθό από τον Φίλιππο Β΄, τον διάδοχο του θρόνου των Αψβούργων στην Ισπανία, σε τακτά χρονικά διαστήματα ανεξάρτητα από τις παραγγελίες που του ανέθετε.⁵ Ακόμα και αν ορισμένες φορές ο Φίλιππος δεν ήταν τόσο συνεπής ως προς την καταβολή του μισθού μια τέτοια καθιέρωση είναι σημαντική καταξίωση για έναν καλλιτέχνη. Ο Tiziano στη ζωγραφική του τελειοποίησε την *pittura di macchia*, δηλαδή την πλήρη εφαρμογή του χρώματος στη ζωγραφική επιφάνεια χωρίς να υπάρχουν προκαταρκτικά σχέδια.⁶

Η βιβλιογραφία για τον Tiziano είναι ανεξάντλητη και είναι από τους καλλιτέχνες του οποίου το έργο του μελετήθηκε κατά κόρον στη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα. Ωστόσο ακόμα και σήμερα πραγματοποιούνται νέες μελέτες και κατατίθενται νέες ερμηνευτικές προτάσεις σχετικά με το έργο του. Η εξέλιξη, μάλιστα, της τεχνολογίας στη συντήρηση των έργων τέχνης οδήγησε και σε νέες ανακαλύψεις. Μια από τις πιο σημαντικές, που αφορούν και ένα από τα εικονογραφικά σύνολα που θα μελετηθούν στην παρούσα εργασία, είναι η ανακάλυψη του πρώτου πίνακα από τις επονομαζόμενες *roesie* που έστειλε ο Tiziano στον Φίλιππο Β΄, τον διάδοχο του θρόνου των Αψβούργων. Ο πρώτος πίνακας είναι η *Δανάη και η χρυσή βροχή* (εικ. 1) και βρίσκεται στο Apsley House στο Λονδίνο. Μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν ως πρώτη *roesia* η εκδοχή που υπάρχει στο Prado στη Μαδρίτη (εικ. 2). Όταν το 2013 ο πίνακας του Λονδίνου μεταφέρθηκε στη Μαδρίτη για να συντηρηθεί η μελέτη έδειξε ότι αυτός ο πίνακας είναι που στάλθηκε στον Φίλιππο Β΄.⁷ Η επίσημη κατοχύρωση ήρθε μόλις το 2020 όταν οργανώθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου η περιοδική έκθεση με τίτλο *Titian: Love-Desire-Death*.

¹ Ian Kennedy, *Titian*, Taschen, 2006, σ.95.

² Οι βασικές πρωτογενείς πηγές από τις οποίες αντλούμε πληροφορίες για τη ζωή του Tiziano είναι ο *Διάλογος περί ζωγραφικής ή Αρετίνο* (1557) του Lodovico Dolce (1508-1568) και *Οι βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων* ((β΄ έκδοση 1568) του Giorgio Vasari (1511-1574) και *Η ζωή του Tiziano* (αρχές 17^{ου} αιώνα) του Carlo Ridolfi (1594-1658).

³ David Alan Brown, *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Yale University Press 2006, σ. 23.

⁴ Rona Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 1.

⁵ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ. 29.

⁶ David Rosand (εκδότης), *Titian His World and His Legacy*, Columbia University Press, 1982, σ. 13.

⁷ <https://www.english-heritage.org.uk/siteassets/home/visit/places-to-visit/apsley-house/history/significance/conserving-titians-mistress/titian-exhibition-guide.pdf> σ. 10. (τελευταία επίσκεψη: 22-11-2020).

Οι διάφορες ανακαλύψεις που γίνονται τα τελευταία χρόνια άλλοτε συμπορεύονται και άλλοτε προκαλούν επιπλέον έρευνες στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Πέρα από την προαναφερθείσα έκθεση αναμένονται και άλλες που σχετίζονται με τον Tiziano. Στο Isabella Stewart Gardner Museum της Βοστώνης θα πραγματοποιηθεί έκθεση με τίτλο *Titian: Women, Myth and Power*, στο Prado της Μαδρίτης με τίτλο *Mythological Passions: From Titian to Velazquez* και στο Kunsthistorisches Museum με τίτλο *Titian's Vision of Women: Beauty, Love, Poetry*. Οι δύο πρώτες σχετίζονται άμεσα με τις *poesie* και είναι στο ίδιο πνεύμα με την έκθεση του Λονδίνου. Πέρα από το γενικότερο ενδιαφέρον που υπάρχει σε θέματα που αφορούν τον Tiziano υπάρχει και ένα ειδικότερο ενδιαφέρον σε θέματα που άπτονται των γυναικών, του έρωτα, του μύθου και της σεξουαλικότητας. Σε αυτούς τους άξονες κινείται και η συγκεκριμένη εργασία. Η αναζωπύρωση αυτών των θεμάτων τα τελευταία χρόνια αφορά γενικότερα την Αναγεννησιακή Τέχνη και δεν είναι γνώρισμα μόνο της ακαδημαϊκής έρευνας για τον Tiziano. Αυτή η τάση της έρευνας σηματοδεύτηκε και με την κυκλοφορία τεσσάρων εμβληματικών βιβλίων: *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy* (2017) του James Grantham Turner, *The Italian Renaissance Nude* (2018) της Jill Burke, *Seen from Behind: Perspectives on the Male Body and Renaissance Art* (2018) της Patricia Lee Rubin και το συλλογικό έργο *The Renaissance Nude* (2019). Σε αυτά τα ερευνητικά πεδία κινείται και η συγκεκριμένη έρευνα.

Η συγκεκριμένη έρευνα εστιάζει στις Αφροδίτες του Tiziano. Οι Αφροδίτες του Tiziano είναι εύκολα αναγνωρίσιμες ακόμα και όταν το αφηγηματικό περιεχόμενο δεν είναι απόλυτα κατανοητό. Θα ασχοληθούμε με την κατασκευή του μύθου της Αφροδίτης, πως προσαρμόζεται, πως αλλοιώνεται μέσα στους πίνακες του Tiziano. Ο Tiziano δεν ενδιαφερόταν για μια απλή εικονογράφηση ενός γνωστού αρχαίου ελληνικού μύθου, αντίθετα παρεμβαίνει στην αφήγηση ποικιλοτρόπως. Οι παρεμβάσεις είναι τόσο έντονες πολλές φορές, ώστε ακόμα και η ταύτιση της όμορφης, αισθησιακά αποδοσμένης γυμνής μορφής με την Αφροδίτη να μην είναι δεδομένη.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο βασικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα θα προσεγγίσουμε κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία της εποχής του Tiziano, τα οποία καθόρισαν το έργο του. Το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στη θέση της γυναίκας στη Βενετία του 16^{ου} αιώνα και στον τρόπο που η κοινωνία, οι άνδρες, η εκκλησία και η επιστήμη αντιμετωπίζουν το γυναικείο σώμα. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται προσπάθεια να διευκρινιστούν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες άνθησε το γυναικείο γυμνό στην αναγεννησιακή τέχνη του 16^{ου} αιώνα και τον ρόλο που έπαιξαν οι αντιλήψεις της κοινωνίας στην άνθηση αυτή. Θα σχολιαστεί επίσης και η φεμινιστική κριτική απέναντι στα έργα τέχνης με γυναικείο γυμνό. Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στο ρόλο που έπαιξε η αρχαιότητα στη ζωγραφική του Tiziano. Σε σχέση με τις γυμνές Αφροδίτες καθοριστική υπήρξε η επίδραση της Κνιδίας Αφροδίτης του Πραξιτέλη τόσο σε επίπεδο τυπολογίας (βλέμμα, κίνηση χεριών κλπ.) όσο και σε επίπεδο ανασύνθεσης των εντυπώσεων που είχε προκαλέσει το αρχαίο γλυπτό. Ο Tiziano είχε επίγνωση όσων είχαν γραφεί στην αρχαιότητα για την Κνιδία Αφροδίτη και φαίνεται να προσδοκά ανάλογες εντυπώσεις από τους θεατές για τις δικές του Αφροδίτες.

Η δεύτερη ενότητα εστιάζει σε πέντε παραδείγματα έργων του Tiziano με μορφές που έχουν ταυτιστεί κατά καιρούς με την Αφροδίτη. Τα έργα αυτά είναι: : *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*, *Αναδυομένη Αφροδίτη*, *Αφροδίτη του Urbino*, *Αφροδίτη και Άδωνις* και *Αφροδίτη με καθρέπτη*. Θα γίνει προσπάθεια να συμπεριληφθούν όλες οι βασικές ερμηνείες που έχουν δοθεί για τα συγκεκριμένα έργα: να σχολιαστούν, να ανασκευαστούν όπου χρειάζεται και να διαμορφωθούν νέα ερωτήματα που προκύπτουν. Συνολικά ο Tiziano είχε φιλοτεχνήσει πάνω

από είκοσι παραστάσεις με θέμα την Αφροδίτη, στις οποίες συμπεριλαμβανόταν μια γυμνή Αφροδίτη. Σύμφωνα με πολλούς ερευνητές, η πρωιμότερη σωζόμενη Αφροδίτη του Τiziano είναι η γυμνή μορφή στη παράσταση *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*. Ίσως, όμως, να μην ήταν η πρώτη Αφροδίτη που φιλοτέχνησε ο Τiziano. Όπως θα δούμε και παρακάτω, εικάζεται ότι η πρώτη γυμνή Αφροδίτη του Τiziano ήταν μια από τις μορφές στις νωπογραφίες της Fondaco dei Tedeschi. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι από το σύνολο των παραστάσεων μόνο μια από τις Αφροδίτες απεικονίζεται ενδεδυμένη. Αναφερόμαστε στον πίνακα *η Αφροδίτη δένει τα μάτια του Έρωτα*.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι μέσα από την προσέγγιση των προαναφερθέντων έργων να εντοπιστούν στοιχεία της κοινωνικής πραγματικότητας και των αντιλήψεων της εποχής όπως αντανακλώνται στα έργα του Τiziano. Επειδή, όμως, όπως εύστοχα παρατηρεί η Rona Goffen, μια από τις πιο σημαντικές μελετήτριες του Τiziano, η τέχνη της Αναγέννησης δεν είναι απλή εικονογράφηση της ζωής στην αναγεννησιακή κοινωνία αλλά έχει τη δική της πορεία και ιστορία⁸ θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε αυτή την πορεία μέσα από τη μελέτη των συγκεκριμένων έργων. Θα διερευνηθεί η σχέση του Τiziano με άλλους καλλιτέχνες και τα έργα τους, η σχέση του με συγγραφείς και φιλοσόφους της εποχής αλλά και η σχέση του με την αρχαιότητα. Θα δούμε σε τι βαθμό αυτά τα στοιχεία μπορούν να εντοπιστούν μέσα από τη μελέτη του έργου του.

⁸ Rona Goffen, “Renaissance Dreams”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, 1987, σ.683.

B. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην Ιταλία του 16^{ου} αιώνα με έμφαση στη Βενετία

Κατά τον 16^ο αιώνα η γυναίκα στη Βενετία είχε περιθωριακή θέση, ιδιαίτερα σε δημόσια ζητήματα. Δεν είχε ενεργή δράση στα πολιτικά και οικονομικά της πόλης. Οι γυναίκες της καλής κοινωνίας έπρεπε να ασχολούνται μόνο με τα οικιακά. Ακόμα και όταν καλούνταν να συμμετάσχουν σε ένα κοινωνικό γεγονός ο ρόλος τους ήταν απλά διακοσμητικός. Η γυναίκα έπρεπε να ασχολείται μόνο με τον καλλωπισμό της και την φροντίδα του εαυτού της.⁹ Ωστόσο, σε θέματα που αφορούσαν την οικογενειακή εστία η γυναίκα είχε δυναμικό ρόλο και αυτό, σύμφωνα με την Ann Fisher, διότι εάν η γυναίκα είχε κληρονομήσει μεγάλη προίκα, το μεγαλύτερο μέρος της ήταν υπό τον δικό της έλεγχο, και όχι του συζύγου της.¹⁰ Σύμφωνα με την Fisher η αύξηση της προίκας που δινόταν στις γυναίκες της Βενετίας κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα οδήγησε και σε διεύρυνση της αυτονομίας τους.¹¹ Συνεπακόλουθα με την αύξηση της προίκας μεγαλώνει το ενδιαφέρον της γυναίκας για την πολυτέλεια και τη μόδα. Γνωρίζουμε από πηγές της εποχής ότι δαπανούνταν πολλά χρήματα για την ενδυμασία των γυναικών εκείνη την εποχή. Η κυβέρνηση της Βενετίας έφτασε σε σημείο να θεσπίσει μέχρι και περιοριστικά μέτρα για να περιορίσει την υπερπροβολή και τη χλιδή της γυναικείας ενδυμασίας στον δημόσιο χώρο.¹² Πολλές φορές οι άνδρες τις κατηγορούσαν για ανηθικότητα. Ορισμένοι ιστορικοί επισημαίνουν ότι αυτός ήταν ο τρόπος της γυναίκας να αντεπεξέλθει σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία η οποία είχε τοποθετήσει τη γυναίκα στο περιθώριο. Η προίκα δημιούργησε και σεβασμό απέναντι στο πρόσωπο της γυναίκας.

Η Fisher με βάση τα παραπάνω καταλήγει ότι η αισθησιακότητα της βενετικής τέχνης του 16^{ου} αιώνα είναι αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης της θέσης της αριστοκρατικής γυναίκας μέσα στην κοινωνία.¹³ Η αισθησιακότητα, η γοητεία και η αυτοπεποίθηση των γυναικείων μορφών του Tiziano αντανakλούν τον ανερχόμενο δυναμισμό της γυναίκας εκείνης της εποχής. Ωστόσο, άλλοι μελετητές, όπως η Ann Christine Jurkemann, υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία για να τεκμηριωθεί αυτή η άποψη. Είναι δύσκολο να αποδειχθεί στην πράξη σε ποιο βαθμό η γυναίκα είχε τον πραγματικό έλεγχο της προίκας της.¹⁴

Η Junkermann συνέδεσε την αισθησιακότητα της βενετικής τέχνης του 16^{ου} αιώνα με τον καλλωπισμό και τον στολισμό μιας μερίδας γυναικών, οι οποίες όμως δεν προέρχονταν από την αριστοκρατία αλλά ήταν από τον χώρο της πορνείας.¹⁵ Το φαινόμενο της πορνείας ξεκίνησε από τη Ρώμη, γρήγορα όμως εξαπλώθηκε και σε άλλες ιταλικές πόλεις. Η πόλη, όμως, που έγινε η πιο φημισμένη για την άνθηση της πορνείας στην πρώιμη νεότερη εποχή ήταν η Βενετία.¹⁶ Για τα δεδομένα της εποχής η πορνεία την εποχή εκείνη είχε θετικό ρόλο στην

⁹ Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ.41.

¹⁰ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.42.

¹¹ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.43.

¹² Ann Christy Fisher, ό.π., σ.46.

¹³ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.45.

¹⁴ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.47.

¹⁵ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.48.

¹⁶ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 149.

κοινωνία της Βενετίας καθώς συνέβαλε στον περιορισμό της μοιχείας και των βιασμών¹⁷ Οι πιο φημισμένες πόρνες¹⁸ ασκούσαν μεγάλη επιρροή σε ισχυρούς πλούσιους άνδρες. Η πόρνη εκείνη την εποχή δεν κάλυπτε μόνο σεξουαλικές ανάγκες, αλλά συμμετείχε και σε πνευματικές συζητήσεις, έπαιζε μουσική και τραγουδαγε.¹⁹ Από τα παραπάνω, λοιπόν, προκύπτει ότι οι πόρνες της καλής κοινωνίας ήταν αυτές που είχαν πραγματική δύναμη μέσα στην κοινωνία, και όχι οι γυναίκες της αριστοκρατίας, που εκτός της εμβέλειας της οικίας τους δεν είχαν ουσιαστική εξουσία. Η Junkermann επισήμανε ότι η ενασχόληση των γυναικών με την πορνεία ήταν η έσχατη λύση για να μπορέσουν να αποκτήσουν ουσιαστικό ρόλο μέσα στην κοινωνία και να μην τοποθετηθούν στο περιθώριο.²⁰ Η κοινωνία κατεύθυνε τις κοπέλες, ιδίως όσες προέρχονταν από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, σε αυτή την επιλογή, καθώς δεν τους έδινε κάποια άλλη εναλλακτική. Σε σχέση με την αισθησιακή απεικόνιση γυναικών στην τέχνη της Βενετίας του 16^{ου} αιώνα η Margaret Miles επισημαίνει ότι “η απεικόνιση αισθησιακών γυναικών είναι ο τρόπος ελέγχου των γυναικών πάνω στους άνδρες”.²¹ Θα δούμε και στη συνέχεια ότι η γυναίκα αναζητά αυτή την εποχή έμμεσα τρόπους να κεντρίσει το ανδρικό βλέμμα. Πολλοί καλλιτέχνες της εποχής, όπως και ο Τiziano, που ασχολήθηκαν με το αισθησιακό γυναικείο γυμνό είχαν αναπτύξει στενές σχέσεις με διάσημες εταίρες της εποχής.

Κάτω από συγκεκριμένες περιπτώσεις μπορούσε να δει κανείς σχεδόν γυμνό άντρα μέσα στην ιταλική κοινωνία του 16^{ου} αιώνα, είτε για λόγους φτώχειας είτε για λόγους επαγγέλματος. Για τη γυναίκα, όμως, ήταν θέμα ταμπού που συνδεόταν άμεσα με τη σεξουαλικότητα. Εκτός από τις γυναίκες που ασχολούνταν με την πορνεία, οι γυναίκες εν γένει ενδύονταν πολύ συντηρητικά. Δεν επιτρεπόταν να προβάλλουν σημεία του σώματος τους.²² Η γυμνότητα της γυναίκας είχε ήδη συνδεθεί από τον μεσαίωνα με τιμωρία που είχε επιβληθεί από την κοινωνία, αυτό συνέβαινε και με τους άνδρες πολλές φορές, όταν κατηγορούνταν για εσχάτη προδοσία.²³ Από το 1562 η ενδυμασία των γυναικών στη Βενετία έπαψε να είναι τόσο συντηρητική. Αυτή η απελευθέρωση στην ενδυμασία σε άλλες πόλεις της Ιταλίας είχε ξεκινήσει νωρίτερα. Οι γυναίκες, όμως, ακόμα και μέσα στο σπίτι απέφευγαν να κυκλοφορούν γυμνές. Η εκκλησία ήταν πολύ επικριτική σχετικά με το γυναικείο γυμνό. Ακόμα και κατά τη διάρκεια της ερωτικής συνεύρεσης δεν αποχωριζόταν την *camicia* (μεσοφόρι) , ένα λεπτό, λευκό, εσωτερικό ένδυμα που φορούσε πάντα μέσα από τα ενδύματά.²⁴

Οι αυστηροί περιορισμοί που ίσχυαν για το γυναικείο γυμνό είχαν εξάψει το ενδιαφέρον των ανδρών και η ηδονοβλεψία είχε αποκτήσει άλλες διαστάσεις εκείνη την εποχή. Η ηδονοβλεψία

¹⁷ Guido Ruggiero, «Wayfarers in Wonderland: The Sexual Worlds of Renaissance Venice Revisited» στο Eric Dursteler (επιμέλεια), *A companion to Venetian History: 1400-1797*, Brill, 2013, σ. 566.

¹⁸ Ανάλογα με το που απευθύνονταν οι πόρνες και τι υπηρεσίες προσέφεραν υπάρχει μια διαφορετική ιταλική λέξη η οποία τις προσδιορίζει. Για παράδειγμα, με τον όρο *cortegiana* οι Ιταλοί αναφέρονταν στις εταίρες της καλής κοινωνίας οι οποίες διέθεταν και κάποια μόρφωση και δεν προσέφεραν μόνο ερωτικές υπηρεσίες. Οι εταίρες αυτές ήταν αρκετά ακριβοπληρωμένες. Η κοινή πόρνη η οποία σύχναζε στους οίκους ανοχής ονομαζόταν *Meretice* ή *Cortegiana di lume* . Στην εργασία αυτή όταν θα χρησιμοποιείται ο όρος πόρνη/ εταίρα θα αναφερόμαστε στην πρώτη κατηγορία.

¹⁹ Ann Christy Fisher, “Titian’s Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context” (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ.48.

²⁰ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.49.

²¹ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.49.

²² Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 48.

²³ Jill Burke, ό.π., σ. 49.

²⁴ Elena Lazzarini, *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500-1600): Definition, Perception and Representation*, PhD, University of Leicester, 2005, σ.9.

είναι εμφανής και στην τέχνη και στη λογοτεχνία του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Από πηγές γνωρίζουμε ότι ο Poggio Bracciolini (1380-1459)²⁵ όταν επισκέφτηκε τα λουτρά του Baden Baden πήρε μέρος στο τοπικό έθιμο της παρατήρησης των λουόμενων από το μπαλκόνι του και πετούσε κέρματα για να τα πιάνουν οι πιο όμορφες γυναίκες.²⁶ Ο Bracciolini κάλυψε την επιθυμία για θέαση γυμνών γυναικών με έναν τρόπο που δεν θα ήταν εύκολα αποδεκτός στις ιταλικές πόλεις. Η έλλειψη αυστηρών περιορισμών για τις γυναίκες σε δημόσιους χώρους του βορρά, σε σχέση με την Ιταλία, ήταν και ο λόγος που η Diane Wolfthal υποστήριξε ότι στις χώρες του βορρά συναντά κανείς έργα τέχνης με γυμνές γυναικείες μορφές πολύ νωρίτερα απ' όσο συναντά στις Ιταλικές πόλεις. Ακόμη, η γυναίκα στον βορρά είχε ενεργή παρουσία καθώς συμμετείχε στο εμπόριο. Επίσης, και ως προς το γυμνό σώμα δεν υπήρχαν τα ταμπού που χαρακτήριζαν την Ιταλία²⁷ Μπορεί σε αυτή τη διαδικασία του κυνηγιού της αισθησιακής γυναίκας να φαίνεται ότι ο άντρας είχε τον ενεργό ρόλο και η γυναίκα τον παθητικό, στην πραγματικότητα η κατάσταση ήταν πιο σύνθετη. Το έργο *Il Dialogo della bella creanza delle donne, o Raffaella* (1539), του Alessandro Piccolomini (1508-1579), είναι ένας σατυρικός διάλογος για καλούς τρόπους των κυριών. Εμπεριέχει έναν διάλογο στον οποίο η Raffaella καθοδηγεί τη νεαρή Μαργαρίτα πως να δείχνει το σώμα της, χωρίς να χάνει το ήθος της. Το κείμενο υπαινίσσεται ότι η διαδικασία της ηδονοβλεψίας αναπαράγεται από τις ίδιες τις γυναίκες που επιθυμούν να τραβήξουν τα βλέμματα. Παρότι ο διάλογος είναι χιουμοριστικός αντανακλά πολλά έργα τέχνης του 16^{ου} αιώνα στους οποίους ο θεατής γίνεται ηδονοβλεψίας. Και αυτό που συμβαίνει στην πραγματική ζωή συμβαίνει και στους πίνακες. Στη Βενετία, μάλιστα, περισσότερο από κάθε άλλη πόλη της Ιταλίας η γυναίκα γινόταν αντικείμενο παρατήρησης για την εξωτερική της εμφάνιση. Σύμφωνα με την Junkerman η σχέση άνδρα-γυναίκας είναι σχέση θεατή-εικόνας.²⁸ Το γυναικείο σώμα ήταν αυτονόητο ότι διεγείρει σεξουαλικά. Ο Βερναρδίνος της Σιένας (1380-1444) αναφέρει το 1527: “Πόσοι άνδρες και πόσες γυναίκες θα ερεθίζονταν αν μια γυναίκα άρχιζε να γδύνεται; Πιστέω πολλοί!”.²⁹ Έτσι, λοιπόν, και ο Tiziano που έζησε αυτή την εποχή επηρεάστηκε από αυτή την κατάσταση.

Το παράδοξο αυτής της εποχής είναι ότι το γυναικείο σώμα είναι ταυτόχρονα αντικείμενο ανδρικής λατρείας και απέχθειας. Οι γιατροί της εποχής είχαν δείξει έντονο ενδιαφέρον για τα μυστικά του γυναικείου αναπαραγωγικού συστήματος. Η μελέτη του γυναικείου σώματος από τους ερευνητές της εποχής είχε έντονο το στοιχείο του μισογυνισμού. Συχνά το γυναικείο σώμα παρουσιαζόταν γεμάτο λαγνεία, επικίνδυνο και υπεύθυνο για τη δηλητηρίαση των ανδρών μέσω της έμμηνης ρήσης.³⁰ Ορισμένοι, επιπλέον, υποστήριζαν ότι η γυναίκα είναι επικίνδυνη και για τον εαυτό της, λόγω της φυσικής αδυναμίας της και της πνευματικής της κατωτερότητας. Μετά τη Μεταρρύθμιση και την Αντιμεταρρύθμιση η ρωμαιοκαθολική εκκλησία τόνισε ακόμα περισσότερο την εγγενή αμαρτωλή φύση του σώματος των γυναικών αλλά και των ανδρών.³¹ Πολλοί άνθρωποι κατά την Αναγέννηση πίστευαν ότι ο γυναικείος

²⁵ Ο Poggio Bracciolini ήταν ανθρωπιστής από τη Φλωρεντία που εντύφωσε στην ανακάλυψη και την μελέτη αρχαίων ελληνικών κειμένων.

²⁶ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.53.

²⁷ Diane Wolfthal, “From Venus to Witches: The Female Nude in Northern Europe”, *The Renaissance Nude*, J. Paul Getty Museum, 2018, σ. 86.

²⁸ Ann Christy Fisher, “Titian’s Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context” (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ.41.

²⁹ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.54.

³⁰ Jill Burke, *ό.π.*, 2018, σ. 130.

³¹ Caroline Stark, “Renaissance Anthropologies and the Conception of the Man”, *New Worlds and the Italian Renaissance Contributions to the History of European Intellectual Culture*, Brill, 2012, σ. 173.

κόλπος είναι στην πραγματικότητα ανεστραμμένο πέος το οποίο παραμένει μέσα στο σώμα διότι η γυναίκα δεν είχε τη δύναμη να σπρώξει για να βγει.³² Και παρότι δεν πίστευαν όλοι την θεωρία του ανεστραμμένου πέους, ήταν αδιαμφισβήτητο εκείνη την εποχή ότι η γυναίκα ήταν το υποδεέστερο και πιο αδύναμο φύλο. Έτσι, λοιπόν, με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις αντιλαμβάνεται κανείς ότι το ανδρικό γυμνό στην Αναγεννησιακή τέχνη προβάλλεται ως άψογο και ηρωικό, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον *Δαβίδ* του Michelangelo (εικ. 3).³³ Όμως λόγω των αντιλήψεων που επικρατούσαν για τις γυναίκες, δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να αναδεικνύεται το γυναικείο γυμνό στην τέχνη με τον ίδιο τρόπο. Υπήρξαν καλλιτέχνες που επιδίωξαν μια αρρενωπή απεικόνιση των γυναικών έτσι ώστε να είναι όσο πιο κοντά γίνεται στο τέλειο ανδρικό πρότυπο, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Σίβυλλες του Michelangelo στην οροφή της Cappella Sistina. Ένας άλλος τρόπος απεικόνισης των γυναικών, τον οποίο υιοθέτησε και ο Titiano, είναι να απεικονιστεί η γυναικεία φύση όπως είναι, και όχι μέσα από μια διαδικασία εξανδρισμού της μορφής. Ανεξάρτητα από το αν οι καλλιτέχνες αυτοί θεωρούσαν το γυναικείο σώμα κατώτερο ή όχι, είχαν συνειδητοποιήσει ότι η γυναίκα έχει τη δική της ξεχωριστή ομορφιά, η οποία υπερτερεί της ανδρικής, την οποία προσπάθησαν να αναδείξουν. Αυτό είναι και ένα στοιχείο που επισημαίνουν και αρκετοί συγγραφείς της εποχής. Ο Alessandro Piccolomini επισημαίνει στο “*Μεγαλείο και Ήθος των γυναικών*” (1525) ότι παρότι οι άνδρες κατέχουν ένας είδος ομορφιάς με αξιοπρέπεια και μεγαλείο δεν προκαλούν την έλξη και τη σφοδρή επιθυμία που γεννά η γυναικεία ομορφιά³⁴.

³² Jill Burke, ό.π., σ. 131.

³³ Περισσότερες πληροφορίες για τον πως διαμορφώνονται οι αντιλήψεις για την αρρενωπότητα και το ανδρικό γυμνό στην Αναγεννησιακή κοινωνία και τέχνη βλ. Michael Trevor Coughlin, “Titian, Poetics and the Performance of Masculinity”, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, University of Victoria, 2009 και Patricia Lee Rubin, *Seen from Behind: Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*, Yale University Press, 2018.

³⁴ Jill Burke, ό.π., σ. 132.

2. Το γυναικείο γυμνό στην τέχνη της Αναγέννησης

Το γυμνό στην αναγεννησιακή τέχνη είναι ένα θέμα που απασχόλησε πολλούς καλλιτέχνες. Ωστόσο μέχρι πρόσφατα δεν είχε γίνει επαρκής έρευνα σχετικά με το αναγεννησιακό γυμνό³⁵. Μέχρι και σήμερα το πιο διάσημο βιβλίο για το γυμνό στην τέχνη είναι το “*The Nude: a study in ideal form*” του Kenneth Clark, που εκδόθηκε το 1953. Ένα από τα πιο ευρέως διαδεδομένα χωρία του βιβλίου είναι η διάκριση που κάνει ο συγγραφέας ανάμεσα στον όρο *nude* και *naked*. Και οι δύο λέξεις στην ελληνική μεταφράζονται ως γυμνός, ωστόσο ο όρος *naked* εμπεριέχει και το στοιχείο της ντροπής. Πρέπει να τονιστεί, όμως, ότι ο Clark στη διάκρισή του αγνοεί τον ρόλο του φύλου της γυμνής μορφής, και επιπλέον θεωρεί δεδομένο ότι ο θεατής είναι πάντα άνδρας.³⁶ Όπως θα δούμε, όμως, οι αντιλήψεις για το γυμνό σώμα στην τέχνη διαφέρουν ανάλογα με το φύλο.

Το γυμνό ως έννοια κατά την Αναγέννηση είχε πολλές σημασίες. Ο Pierre Berchoire (π.1290-1362) κατά τον 14^ο αιώνα διέκρινε τέσσερις κατηγορίες γυμνότητας: τη φυσική, την προσωρινή, την ενάρετη και την ανήθικη. Η πρώτη κατηγορία σχετίζεται με τη γέννηση. Ο άνθρωπος είναι το μόνο πλάσμα που όταν γεννιέται δεν έχει τρίχωμα, φύλλα ή κάποιο άλλο εξωτερικό στοιχείο πάνω στο δέρμα.³⁷ Η ανήθικη γυμνότητα σχετίζεται με ό,τι αντιβαίνει στα διδάγματα της εκκλησίας. Οι πατέρες του Χριστιανισμού πρέσβευαν ότι όταν ένας άνδρας βλέπει γυμνή μια γυναίκα χάνει τον πνευματικό του έλεγχο.³⁸ Η μορφή του Χριστού άρχισε να απεικονίζεται γυμνή μόλις τον 14^ο αιώνα. Η γυμνότητα του Χριστού έγινε αποδεκτή καθώς σχετίζεται με τη Θεία Ενσάρκωση,³⁹ ωστόσο μέχρι τον ύστερο μεσαίωνα η γυμνότητα στην τέχνη δεν ήταν επιτρεπτή διότι ταυτίζεται, κατά βάση, με την αμαρτία. Πολλές μεσαιωνικές και πρώιμες νεότερες πηγές αναφέρουν περιστατικά βανδαλισμού σε έργα τέχνης με γυμνές μορφές, και ιδίως σε γλυπτά Αφροδίτης.⁴⁰ Όπως επισημαίνει η Burke το πρόβλημα δεν ήταν τα έργα τέχνης αυτά καθεαυτά αλλά ο κίνδυνος να διεγείρουν τα πλήθη. Γι’ αυτό τον λόγο οι γυμνές μορφές με αλληγορικό πρόσχημα είναι οι μόνες αποδεκτές περιπτώσεις γυμνότητας στην τέχνη του Μεσαίωνα.⁴¹ Αυτό, όμως, θα αλλάξει σταδιακά από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και ακόμα περισσότερο στις αρχές του 16^{ου}.

Η Burke υποστηρίζει ότι η αλλαγή σε σχέση με το νόημα και το περιεχόμενο των γυμνών μορφών σχετίζεται με την αλλαγή στον ρόλο και στην αποστολή του ζωγράφου, δηλαδή, οι ζωγράφοι από αντιγραφείς της φύσης καλούνται να γίνουν δημιουργοί της ιδανικής ομορφιάς.⁴² Επίσης, επισημαίνει ότι δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο οι ανακαλύψεις των περιοχών του Νέου Κόσμου, που συντελέστηκαν αυτή την εποχή, να διεύρυναν τους ορίζοντες του ανθρώπου. Έφταναν στην Ευρώπη μύθοι και αφηγήσεις για την απενεχοποίηση

³⁵ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 16.

³⁶ Jill Burke, *ό.π.*, σ. 17.

³⁷ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.25.

³⁸ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 19.

³⁹ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 19.

⁴⁰ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 68.

⁴¹ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 23.

⁴² Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 24.

του γυμνού σώματος από τους γηγενείς της νέας ηπείρου⁴³. Πέρα, όμως, από τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις που επηρέασαν την άνθηση της αισθησιακής ζωγραφικής και της απεικόνισης γυμνών μορφών σημαντικό ρόλο έπαιξε και η άνθηση της αισθησιακής λογοτεχνίας. Σημαντικός εκπρόσωπος αυτού του είδους είναι ο Pietro Aretino (1492-1556),⁴⁴ ο οποίος ήταν φίλος του Tiziano. Σύμφωνα με τη σύγχρονη έρευνα η ανάπτυξη της πορνογραφικής λογοτεχνίας οδήγησε συνεπακόλουθα και σε ανάλογη ανάπτυξη στη ζωγραφική.

Για μια σύντομη χρονική περίοδο, από το 1500 μέχρι και την εδραίωση της Αντιμεταρρύθμισης, η ερωτική διέγερση ερμηνεύεται ως θετική εμπειρία η οποία δημιούργησε νέους τρόπους να βλέπει κανείς και να παράγει τέχνη. Η ομορφιά βιώνεται ως επίγεια και όχι ως επουράνια πλέον. Παρόλα αυτά τα ταμπού είναι αρκετά και η ερωτική πράξη υπονοείται χωρίς να απεικονίζεται ποτέ ή όποτε δημιουργούνταν τέτοιες εικόνες καταστρέφονταν.⁴⁵ Αυτή την εποχή αλλάζει η σχέση του ανθρώπου με το σώμα του, αλλάζει η θέση της γυναίκας, εμπλουτίζονται οι φιλοσοφικές πραγματείες για τον έρωτα και δημιουργείται μια διαφορετική κατανόηση της σεξουαλικότητας. Αυτό θα έχει ως συνέπεια την ανάδυση μιας νέας τέχνης με πάθος. Σύμφωνα με τους μελετητές η “επανάσταση” που έγινε στην Ιταλία στις αρχές του 16^{ου} αιώνα εμπεριέχει στυλιστική αλλαγή και μια νέα αποδοχή των αισθήσεων.⁴⁶ Ο πρώτος που μίλησε για αισθησιακή επανάσταση ήταν ο Jean Seznec (1905-1983), ο οποίος αναφέρει ότι “είναι ένας νέος κόσμος που κυβερνιέται από την Αφροδίτη και τον Βάκχο με υπηκόους τις νύμφες και τους Σάτυρους, και την Αντιόπη του Correggio και την Αριάδνη του Tiziano να είναι οι πριγκίπισσες”.⁴⁷

Αυτή η τετραμερής διάκριση, που είδαμε παραπάνω, είναι πολύ σημαντική κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, και αυτό γιατί δεν υπάρχει ενιαία αντιμετώπιση σε σχέση με το γυμνό σώμα στην τέχνη.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω μια ακόμα διάκριση του γυμνού σώματος σχετίζεται με το φύλο. Παραδοσιακά στην Αναγέννηση το ανδρικό σώμα ήταν το ιδανικό. Αντίθετα, όπως επισημαίνει η Burke, το γυναικείο σώμα ταυτίζεται κυρίως με την αισθητική απόλαυση και την ηδονοβλεψία. Επίσης σε ιατρικές μελέτες της εποχής η γυναίκα παρουσιάζεται ασταθής σωματικά και πνευματικά και περισσότερο επιρρεπής από τους άνδρες σε χαμηρή πάθη όπως η λαγνεία.⁴⁸

Σε σχέση με τη Βενετική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα το καινοτόμο στοιχείο σε σχέση με τη γυμνότητα αφορά στην αισθησιακότητα των γυναικείων σωμάτων και μορφών γενικότερα που έρχεται να αντιπαραβληθεί με το ηρωικό ανδρικό γυμνό της σχολής της Ρώμης και της Φλωρεντίας.

⁴³ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 24.

⁴⁴ Ο Aretino ήταν Ιταλός συγγραφέας του 16^{ου} αιώνα, Ασχολήθηκε με το δράμα. Επίσης, είναι διάσημος για κείμενα με έντονο πορνογραφικό χαρακτήρα και επιστολές με επιθέσεις σε ισχυρά πρόσωπα της εποχής.

⁴⁵ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 13.

⁴⁶ James Grantham Turner, *ό.π.*, σ. 16.

⁴⁷ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: Mythological Tradition in Renaissance Humanism and Art*, Princeton University Press, 1953, σ.5.

⁴⁸ Elena Lazzarini, *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500-1600): Definition, Perception and Representation*, PhD, University of Leicester, 2005, σ.42.

Ορισμένα από τα πρωϊμότερα γυμνά στην ιταλική τέχνη εμφανίζονται στα *cassoni*, δηλαδή τα γαμήλια μπαούλα, κατά τον 15^ο αιώνα.⁴⁹ Συγκεκριμένα, παραστάσεις με γυμνές γυναικείες μορφές υπάρχουν στη εσωτερική πλευρά του *cassone*. Στόχος ήταν δημιουργηθεί ερωτική ατμόσφαιρα, ταιριαστή για τον χώρο της γαμήλιας κάμαρας. Προς το τέλος του 15^{ου} αιώνα η μόδα των ζωγραφισμένων *cassoni* άρχισε να εκλείπει, ωστόσο εξακολουθούσαν να φιλοτεχνούνται πίνακες με γυμνές γυναικείες μορφές με αφορμή κάποιον γάμο, όπως θα δούμε και πιο αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια. Οι λόγοι για τους οποίους οι Ιταλοί αποκτούν εμμονή με τις αισθησιακές αναπαραστάσεις στη συζυγική κάμαρα θα εξεταστούν παρακάτω, στην περίπτωση δύο διάσημων πινάκων του Tiziano που εντάσσονται σε αυτή την κατηγορία: *τον Ιερό και Κοσμικό Έρωτα και την Αφροδίτη του Urbino*.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να εξεταστεί από που αντλούσαν πρότυπα οι καλλιτέχνες για να δημιουργήσουν μια γυμνή μορφή. Στη Βενετία του 16^{ου} αιώνα η απεικόνιση γυμνών γυναικείων μορφών στην τέχνη της ζωγραφικής και της γλυπτικής στηριζόταν τόσο σε ζωντανά μοντέλα όσο και σε αρχαία γλυπτά.⁵⁰ Σε άλλες περιοχές οι καλλιτέχνες στηρίζονταν περισσότερο σε αρχαία γλυπτά παρά σε μοντέλα, λόγω της δυσκολίας να βρουν πρόθυμες γυναίκες να ποζάρουν γυμνές. Η Βενετία, όμως, δεν ήταν τέτοια περίπτωση. Αξίζει να αναφερθεί, μάλιστα, ότι το 1522 ο Tiziano έγραψε στον δούκα της Φερράρα ότι προτιμά να μείνει στη Βενετία διότι υπάρχει πλήθος από πόρνες και από άνδρες που είναι πρόθυμες και πρόθυμοι να ποζάρουν για τους πίνακες του.⁵¹ Ο φλωρεντινός ζωγράφος Francesco Furini (1600/1603- 1646) αναφέρει για την περίοδο που ταξίδεψε στη Ρώμη ότι δυσκολευόταν να βρει γυναίκες πρόθυμες να ποζάρουν γυμνές για κάποιο έργο του. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: “ *Οι όμορφες δεν γδύνονται, και οι άσχημες δεν είναι κατάλληλες*” και επιπλέον δυσφορεί και προσθέτει ότι: “ *παρότι πολλές (γυναίκες) ζουν μέσα σε μια ντροπιαστική ελευθερία, για τους ειλκρινείς και αξιοσέβαστους σκοπούς μου γίνονται όλες Λουκρητίες, στο τέλος οι κατάλληλες δεν γδύνονται και αυτές που προσφέρονται είναι καλά μοντέλα μόνο για μάγισσες.*”⁵²

Οι γυμνές γυναικείες μορφές που βλέπουμε στα έργα του Tiziano αντανακλούν τα πρότυπα της ιδανικής γυναικείας ομορφιάς, όπως διαφαίνονται μέσα από κείμενα της εποχής, όπως για παράδειγμα στον *Μαινόμενο Ορλάνδο* (1516)⁵³ του γνωστού κωμικού ποιητή Ludovico Ariosto (1474-1533)⁵⁴. Στο έργο αυτό εξυμνούνται τα ξανθά μαλλιά της πρωταγωνίστριας, το άσπρο στήθος στο χρώμα του γάλακτος και τα συμμετρικά μαύρα μάτια. Αυτά είναι και τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν πολλές από τις αισθησιακές γυναικείες μορφές του Tiziano.

Είδαμε και παραπάνω ότι το γυναικείο γυμνό στην αναγεννησιακή τέχνη δεν είναι άσχετο με τη θέση της γυναίκας. Πολλές φορές, όμως, διάφορες ομάδες μελετητών και μη δεν περιορίζονται απλά στον συσχετισμό της αισθησιακής αναγεννησιακής ζωγραφικής με τη θέση της γυναίκας εκείνης της εποχής, αλλά με τη διαχρονική θέση της γυναίκας. Το φεμινιστικό κίνημα του 20^{ου} αιώνα άσκησε πολλές φορές κριτική σε τέτοιους είδους

⁴⁹ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 54.

⁵⁰ Jill Burke, “Emulating Venus: Beautifying the Body in Early Modern Europe”, *The Venus Paradox*, 2017, σ.45.

⁵¹ Jill Burke, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016, σ. 36.

⁵² Jill Burke, *ό.π.*, σ. 36.

⁵³ Ο *Μαινόμενος Ορλάνδος* είναι ένα εκτενές υποτικό επικό ποίημα με θέμα τον έρωτα του Ορλάνδου με την Αγγελική.

⁵⁴ Elena Lazzarini, *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500-1600): Definition, Perception and Representation*, PhD, University of Leicester, 2005, σ.47

ζωγραφική.⁵⁵ Σύμφωνα με τον φεμινισμό, το γυναικείο γυμνό στην τέχνη, τουλάχιστον σε ένα μεγάλο μέρος του, όπως και η πορνογραφία, προωθούν την εικόνα της γυναίκας ως αντικειμένου.⁵⁶ Το ανδρικό γυμνό προωθείται ως ρωμαλέο και δυναμικό, κάτι που ουδέποτε επιχείρησε να κάνει ένας καλλιτέχνης της πρώιμης νεότερης εποχής με μια γυμνή γυναικεία μορφή.⁵⁷ Σύμφωνα με την A.W. Eaton, μερικά από τα στοιχεία που καθιστούν σεξιστικό και υπονομευτικό ένα γυναικείο γυμνό είναι η έμφαση στα γεννητικά όργανα και γενικότερα στα ερωτικά σημεία του σώματος και το ανώνυμο μοντέλο που παρουσιάζεται χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά και επαναλαμβάνεται από τον καλλιτέχνη σε πολλά έργα του. Και για τα δύο αυτά στοιχεία ο φεμινισμός άντλησε, μεταξύ άλλων, παραδείγματα και από την εργογραφία του Tiziano. Ακόμα, κατά τον φεμινισμό, το γυναικείο σώμα υφίσταται αντικειμενοποίηση όταν απεικονίζεται γυμνό χωρίς προφανή λόγο που να δικαιολογείται από το θέμα.⁵⁸

Παρότι η προσφορά του φεμινισμού στη νεότερη εποχή είναι αδιαμφισβήτητη, και παρότι η επανατοποθέτηση και η σύνδεση ανάμεσα σε διάσημα έργα τέχνης και τη σύγχρονη κοινωνία έχει ενδιαφέρον, υπάρχει έντονο το στοιχείο του αναχρονισμού σε τέτοιες προσεγγίσεις, και επιπλέον, τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει χαρακτηρίζονται από βασικές παραλείψεις, ανακρίβειες και απουσία ιστορικής έρευνας. Στόχος της μελέτης αυτής δεν είναι να δικαιολογήσει τον Tiziano, και όλους τους υπόλοιπους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με παρόμοια θέματα, ούτε να αποδείξει ότι δεν είναι μισογύννης που προωθεί σεξιστικά πρότυπα. Μπορούμε, όμως, να υποστηρίξουμε ότι όσο χρησιμοποιούμε σύγχρονα μοντέλα σκέψης, ήθους και νοοτροπίας για μια κοινωνία άλλης εποχής, τότε υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να μην μπορέσουμε να κατανοήσουμε σε βάθος την κοινωνία στην οποία έζησε ο καλλιτέχνης ούτε και φυσικά το έργο του. Για παράδειγμα, ο φεμινισμός θεωρεί δεδομένο ότι όλες οι παραστάσεις με γυναικείο γυμνό απευθύνονται στον άνδρα θεατή. Θα δούμε, όμως, ότι δεν συμβαίνει πάντα αυτό. Επιπλέον, η έμφαση στα γεννητικά όργανα, όπως συμβαίνει με την *Αφροδίτη του Urbino*, δεν στοχεύει απαραίτητα στο να ερεθίσει τον άνδρα-θεατή αλλά παραπέμπει στη διαδικασία της κήσης, όπως θα δούμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Επιπλέον, δεν ισχύει ότι δεν συναντάμε ρωμαλέα γυναικεία γυμνά. Οι Σίβυλλες του Mickelangelo στην Cappella Sistina είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Τέλος, ούτε η απουσία εξατομικευμένων χαρακτηριστικών ισχύει. Ο Tiziano συγκεκριμένα απεικονίζει τις γυναικείες μορφές μέσα από μια διαδικασία εξιδανίκευσης, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι καταργούνται οι ταυτότητες των μορφών αυτών. Κλείνοντας, αξίζει να προστεθεί ότι οι αναχρονισμοί δεν προέρχονται μόνο από τις φεμινιστικές ομάδες. Θα δούμε και παρακάτω ότι οι ίδιοι οι ιστορικοί τέχνης του 20^{ου} αιώνα προβαίνουν σε αναχρονισμούς, που οδηγούν σε εσφαλμένα συμπεράσματα.

⁵⁵ Αποκορύφωμα της εναντίωσης του φεμινισμού υπήρξε η προσπάθεια της Mary Richardson (1882/3- 1961) να καταστρέψει την *Αφροδίτη με Καθρέπτη*, το διάσημο έργο του Diego Velázquez (1599-1660) στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου.

⁵⁶ Για τον συσχετισμό γυμνότητας στην τέχνη και πορνογραφίας βλ. Dickson Adom, "Nudity as A Theme In Painting: Is It A Proliferation Of Pornography", *International Journal of Innovative Research and Advanced Studies (IJIRAS)*, 2016 και Kusi Ankrah Atta, *Nudity in painting: art or pornography? a case study of the department of painting and sculpture*, 2012

⁵⁷ A. W. Eaton, "What's Wrong with the (Female Nude), A Feminist Perspective on Art and Pornography", *Art & Pornography: Philosophical Essays*, eds. Jerrold Levinson and Hans Maes, Oxford University Press, 2012, σ. 281.

⁵⁸ A. W. Eaton, ό.π., σ. 290.

3. Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο θέμα της Αφροδίτης του Tiziano

Ήδη αναφέρθηκε ότι ένας από τους τρόπους να ζωγραφίσει ένας καλλιτέχνης ένα γυμνό σώμα ήταν μέσα από τη μελέτη αρχαίων γλυπτών και γενικότερα αρχαίων έργων. Την περίοδο της Αναγέννησης το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα ήταν μεγάλο. Από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα μεταφράζονται συστηματικά, σχολιάζονται και γίνονται αντικείμενο επιμέλειας κείμενα της αρχαιότητας. Η Rona Goffen υποστήριξε ότι το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα καλλιεργείται στο πλαίσιο αναπόλησης και ως διανοητική άσκηση.⁵⁹ Παράλληλα, υπάρχει ενδιαφέρον για τον υλικό πολιτισμό της αρχαίας Ρώμης και κατ' επέκταση και της αρχαίας Ελλάδας. Στην περιοχή της Βενετίας μνημειακά κατάλοιπα από τον ρωμαϊκό πολιτισμό δεν υπήρχαν, οπότε οι Βενετοί γνώρισαν τον κλασικό πολιτισμό μέσα από υλικά αντικείμενα, όπως γλυπτά, αγγεία και έργα μικροτεχνίας που έφθαναν στην πόλη σε διάφορες συλλογές φιλοτέχνων αριστοκρατών. Η σύγχρονη έρευνα έχει δείξει ότι οι καλλιτέχνες της Βενετίας κατά τον 15^ο αιώνα, όπως ο Jacopo και ο Giovanni Bellini, γνώριζαν αυτά τα έργα, κάτι που φανερώνεται από διάφορα σχέδιά τους που έχουν βρεθεί. Το γιατί δεν έχουμε πίνακες ζωγραφικούς με αρχαιοελληνικούς και ρωμαϊκούς μύθους σχετίζεται με τα γούστα των πατρώνων εκείνης της περιοχής τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η Βενετία μέχρι τον 15^ο αιώνα ενδιαφερόταν περισσότερο να μιμηθεί τον βυζαντινό πολιτισμό παρά τον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό.⁶⁰ Η Βενετία παρότι κοσμοπολίτικη ήταν έντονα συντηρητική με βαθύ σεβασμό για την παράδοση.⁶¹

Το γυμνό στην αναγεννησιακή τέχνη αναπτύχθηκε κάτω από διαφορετικές συνθήκες σε σχέση με το γυμνό της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. Στην αρχαιότητα το γυμνό ήταν ένδειξη υπεροχής των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων. Επιπλέον, σε συγκεκριμένες εκφάνσεις της δημόσιας ζωής μπορούσε να δει κανείς έναν άνδρα γυμνό. Στην Αναγέννηση δεν συμβαίνει αυτό με μόνη εξαίρεση τα λουτρά που σύχναζαν άνδρες⁶². Το γυμνό σώμα στην αρχαία Ελλάδα ταυτίζεται με τον ελεύθερο άνδρα της καλής κοινωνίας. Αυτή η νοοτροπία δεν επικρατεί στην πρώιμη νεότερη Ευρώπη. Παρόλα αυτά οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης επηρεάστηκαν και γοητεύτηκαν βαθύτατα από τα ρωμαϊκά γλυπτά που είχαν ανακαλυφθεί αλλά και από τις αρχαίες περιγραφές άλλων γλυπτών και πινάκων ζωγραφικής που δεν είχαν διασωθεί. Το γλυπτό γυναικείο γυμνό που άσκησε τη σημαντικότερη επίδραση στην Αναγέννηση ήταν η Αφροδίτη της Κνίδου, που ήταν γνωστή μέσα από μεταγενέστερα αντίγραφα και μια πληθώρα κειμένων που είχαν γραφεί γι' αυτό.

Σύμφωνα με τους μελετητές, η Κνιδία Αφροδίτη είναι το πρώτο γλυπτό γυναικείο γυμνό στην ιστορία της δυτικής γλυπτικής. Στα χρόνια της Αναγέννησης θεωρούνταν πρότυπο, το οποίο προσπαθούσαν να φτάσουν τόσο οι γλύπτες όσο και οι ζωγράφοι με εφάμιλλα έργα. Ήταν γλυπτό του Πραξιτέλη, χρονολογείται μεταξύ του 360-330 π.Χ. Η παραγγελία είχε δοθεί από την Κω. Όταν του ανέθεσαν την παραγγελία ο Πραξιτέλης φιλοτέχνησε δύο γλυπτά: μια ενδεδυμένη Αφροδίτη και μια γυμνή. Κατόπιν έδωσε τη δυνατότητα στους κατοίκους του νησιού να διαλέξουν ποιο γλυπτό προτιμούσαν. Έτσι και αυτοί διάλεξαν την πιο σεμνή, τη ντυμένη, ενώ τη γυμνή αγόρασαν αργότερα οι κάτοικοι της Κνίδου. Εντέλει αυτή που έμεινε

⁵⁹ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ.107.

⁶⁰ Warren David Tressider, *The Classicism of the early works of Titian: It's Sources and Character (volume 1)*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1979, σ.16.

⁶¹ Frederick Ilchmann, *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*, MFA Publications, 2009, σ. 28.

⁶² Ulrich Pfisterer, "«Here's looking at you»: Ambiguities of Personalizing the Nude", *The Renaissance Nude*, 2019, σ. 308.

γνωστή στην ιστορία ήταν η γυμνή Αφροδίτη της Κνίδου. Ο βασιλιάς Νικόδημος, μάλιστα, προσέφερε ένα τεράστιο χρηματικό ποσό στους Κνιδίους για να αγοράσει την Αφροδίτη, και αυτοί αρνήθηκαν.⁶³ Ανεξάρτητα του αν αυτές οι διηγήσεις είναι αληθινές ή όχι δείχνουν τη σημασία που είχε ένα γυμνό γλυπτό για την εποχή. Η γυμνότητα της Κνιδίας Αφροδίτης ήταν σκανδαλιστική για την εποχή που δημιουργήθηκε.

Στις δίδυμες Αφροδίτες αναφέρεται και ο Πλάτωνας στο *Συμπόσιο*: η μια συμβολίζει τον επουράνιο έρωτα και η άλλη τον επίγειο. Οι δίδυμες Αφροδίτες έχουν αντίκτυπο, όπως θα δούμε, και στη ζωγραφική του Τiziano, στον πίνακα του *Ιερού και Κοσμικού Έρωτα*. Στη σύνθεση αυτή δεν απεικονίζονται οι δίδυμες Αφροδίτες, όπως πίστευαν πολλοί ερευνητές κάποτε, ωστόσο η Πλατωνική αναφορά για τη διττή υπόσταση της Αφροδίτης λειτουργεί ως έμπνευση που μετασχηματίζεται και αναπροσαρμόζεται στις συνθήκες και στα δεδομένα της εποχής.

Η Κνιδία Αφροδίτη στεκόταν όρθια ή ελαφρώς γονατισμένη: μόλις έχει βγει από το λουτρό της και κάνει μια κίνηση να κρύψει τη γυμνότητά της, όταν αντιλαμβάνεται έναν λατρευτή να την παρακολουθεί. Η ιδιαιτερότητα αυτού του γλυπτού είναι ότι είναι σεμνό και προκλητικό συγχρόνως. Ο Barkan, μάλιστα, προβληματίζεται για την κίνηση της μορφής, γιατί πέρα από την πρόθεσή της να κρυφτεί μπορεί να δηλώνει και μια προσπάθεια να κατευθύνει το μάτι του θεατή να κοιτάξει προς τα γεννητικά της όργανα. Το ότι μόλις έχει κάνει το μπάνιο της, δηλώνει ότι ίσως η θεά ετοιμάζεται να συναντήσει τον εραστή της, τον Άρη.⁶⁴ Το γλυπτό αυτό μπορεί να μην σώζεται ωστόσο σώζονται αντίγραφα του, άλλα πιο πιστά και άλλα λιγότερο, τα οποία άσκησαν καθοριστική επίδραση στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Πρέπει να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι η επίδραση αυτού του γλυπτού κατά την Αναγέννηση δεν αφορά αποκλειστικά και μόνο τα στυλιστικά του στοιχεία, όπως η κίνηση του χεριού και η στάση της μορφής. Οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν πάρα πολύ και απ' όσα γράφτηκαν γι' αυτό το γλυπτό. Στόχος ήταν να ανασυνθέσουν την αισθησιακότητα του γλυπτού, να προσεγγίσουν την έννοια της ηδονοβλεψίας μέσα στην τέχνη, τα δυσδιάκριτα όρια συστολής και προκλητικότητας και το βλέμμα τόσο του θεατή όσο και του γλυπτού. Όλες αυτές οι έννοιες και τα θέματα επαναπροσεγγίζονται από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, και κυρίως από όσους ασχολούνται με το γυναικείο γυμνό. Και ένας από αυτούς είναι και ο Τiziano. Όπως φανερώνεται από συγγραφείς της αρχαιότητας, η Κνιδία Αφροδίτη είχε εντυπωσιάσει τους ανθρώπους της εποχής. Το γλυπτό δεν ήταν τόσο διάσημο κατά τον 4^ο αιώνα όσο κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή.

Ο Πλίνιος στη *Φυσική Ιστορία* διηγείται μια ιστορία σύμφωνα με την οποία ένας άντρας είχε κρυφτεί ένα βράδυ εκεί που φυλασσόταν το γλυπτό και το αγκάλιασε και “άφησε μια κηλίδα πάνω στο γλυπτό”, η οποία ήταν ένδειξη του πόθου και του έρωτά του προς το γλυπτό.⁶⁵ Ανάλογες ιστορίες αναφέρει και ο Λουκιανός, σύμφωνα με τον οποίο ένας εραστής πέρασε όλη την ημέρα στο ναό που βρισκόταν το γλυπτό και με θρησκευτική ευλάβεια του ψιθύριζε ερωτικά λόγια και έγραφε ερωτικά μηνύματα.⁶⁶ Ο Φιλόστρατος αναφέρει ότι υπήρχε ένας άντρας που ήθελε να νυμφευθεί το γλυπτό. Τέτοιες αναφορές για την αρχαιότητα δεν ήταν

⁶³ Leonard Barkan, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton University Press, 2012, σ. 84.

⁶⁴ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 229.

⁶⁵ Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, 36.20, εκδότης Άγρα.

⁶⁶ Λουκιανός, *Ερωτες*, 13-14.

προσβλητικές, αλλά αντίθετα ενισχύουν την αίγλη του αγάλματος.⁶⁷ Οι αρχαίες αναφορές δείχνουν ότι το γλυπτό αυτό δεν ήταν μόνο αντικείμενο λατρείας, όπως θα περίμενε κανείς από την τοποθέτηση αγάλματος θεάς σε αρχαίο ναό, αλλά ήταν και αντικείμενο απόλαυσης. Ο Λουκιανός γράφει στους *Ερωτες* για το συγκεκριμένο γλυπτό, ότι η Αφροδίτη είχε φιλοτεχνηθεί με τέτοιον τρόπο ώστε να ικανοποιεί και τα ετεροερωτικά και ομοερωτικά ανδρικά γούστα. Αφηγείται ότι τρεις νέοι επισκέπτονται τον ναό της Κνίδου. Ο ένας άνδρας ήταν ένας ηδονοβλεψίας που του άρεσαν πολύ οι γυναίκες, ο άλλος ένας παιδεραστής που επιθυμούσε τη συντροφιά νεαρών ανδρών και στον τρίτο άρεσαν εξίσου και τα δύο. Παρά τα διαφορετικά γούστα των δύο πρώτων ανδρών το άγαλμα τους άρεσε εξίσου. Στον πρώτο άρεσε η εμπρόσθια πλευρά του αγάλματος, ενώ στον δεύτερο η οπίσθια, καθώς η οπίσθια πλευρά του θυμίζει νεαρά αγόρια.⁶⁸ Το κείμενο αυτό ήταν πολύ δημοφιλές κατά την Αναγέννηση. Κάτι ανάλογο κάνει και ο Τiziano στις *roesie*, όταν αναφέρει στις επιστολές του την αντιπαραβολή Δανάης και Αφροδίτης, που την μια μορφή απεικονίζει γυμνή από την εμπρόσθια όψη και την άλλη γυμνή από την οπίσθια όψη έτσι ώστε ο θεατής να απολαύσει και τις δύο όψεις μιας όμορφης γυναικείας μορφής. Κατά την Αναγέννηση τα αρχαία κείμενα για την Κνιδία Αφροδίτη θεωρήθηκαν παραδείγματα για τη σαγηνευτική δύναμη ενός αριστουργήματος του μεγέθους του γλυπτού του Πραξιτέλη.⁶⁹ Οι αναφορές στην Κνιδία Αφροδίτη από συγγραφείς του 15^{ου} αιώνα είναι πενιχρές, ωστόσο κατά τον 16^ο γίνονται πιο συχνές.⁷⁰

Οι επιστολές του Τiziano δείχνουν ότι είχε πολύ καλή γνώση των ιστοριών που είχαν γραφεί για την Κνιδία Αφροδίτη. Αναφέρει, μάλιστα, χαρακτηριστικά σε επιστολή του προς τον Φίλιππο Β΄ ότι εάν η μαρμάρινη Αφροδίτη του Πραξιτέλη κατάφερε να διεγείρει έναν νεαρό άντρα, τότε διερωτάται τι θα συμβεί με τη δική του Αφροδίτη, αναφερόμενος στην *Αφροδίτη και τον Άδωνι*, η οποία σαν να είναι από σάρκα και να σφύζει από ζωή.⁷¹ Η αναφορά του Τiziano δηλώνει και τη διάθεσή του να δημιουργηθεί ένα *paragone* των τεχνών, υπονοώντας ότι η γλυπτική δεν έχει εκ φύσεως τη δυνατότητα να πετύχει τη ζωντάνια ενός ζωγραφικού έργου. Πέρα από την πρόθεση για σύγκριση ζωγραφικής και γλυπτικής, από το απόσπασμα της επιστολής αντιλαμβάνεται κανείς και τι προσδοκίες είχε ο καλλιτέχνης από το έργο του. Μελετητές, όπως ο Hope, θα το θεωρούσαν πιθανόν ως τεκμήριο που αποδεικνύει ότι τέτοιοι πίνακες λειτουργούν ως ερωτικά πόστερ της εποχής με στόχο να διεγείρουν τον παραγγελιοδότη. Ανεξάρτητα του αν ισχύει αυτό, το σίγουρο είναι ότι ο Τiziano στόχευε στο να πετύχει την ανώτατη συναισθηματική φόρτιση στον θεατή του έργου, είτε αυτό το συναίσθημα ήταν χαρά, είτε έκπληξη, είτε σοκ, είτε ακόμα και ερωτική διέγερση. Θυμίζει περισσότερο αυτό που αργότερα θα ονομαστεί *Υψηλόν*, και ίσως λιγότερο την *terribilità* του Michelangelo.

Από τα πιο γνωστά αντίγραφα της Κνιδίας Αφροδίτης ήταν η *Venus Medici* (εικ. 4) που από τον 17^ο αιώνα βρισκόταν στην tribuna της πινακοθήκης Uffizi. Εξίσου γνωστό αντίγραφο ήταν η *Αφροδίτη του Καπιτωλίου* (εικ. 5). Τη δεύτερη είναι μάλλον απίθανο να την είχε δει ο Τiziano καθώς ανακαλύφθηκε λίγο πριν ή λίγο αφότου είχε πεθάνει. Ίσως είχε δει κάποιο άλλο

⁶⁷ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ.231

⁶⁸ James Grantham Turner, *ό.π.* σσ.233-235.

⁶⁹ James Grantham Turner, *ό.π.*, σ. 243.

⁷⁰ Αναφορές για την Κνιδία Αφροδίτη συναντάμε κατά τον 16^ο αιώνα και στα κείμενα του Giorgio Vasari, του Lodovico Dolce, στου ποιητή Blosio Palladio και σε άλλους.

⁷¹ Aneta Georgievska- Shine, «Titian and the Paradoxes of Love and Art in Venus and Adonis», *artibus et historiae*, 2012, σ.106.

αντίγραφο που δεν έχει σωθεί ή δεν μας είναι γνωστό. Μια παραλλαγή της Κνιδίας που υπήρχε από τον 16^ο αιώνα στο Βατικανό, άρα θα μπορούσε να την είχε δει ο Τiziano κατά την επίσκεψή του στη Ρώμη, είναι η *Venus Felix* (εικ. 6).

Ο Τiziano αξιοποίησε τη στάση της *Venus Pudica* ακόμα και σε θρησκευτικά έργα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της *Μετανοούσας Μαρίας Μαγδαληνής* (εικ. 7) η οποία βρισκόταν στην *guardaroba* του δούκα του Urbino στο Pesaro μαζί με την *Αφροδίτη του Urbino*. Δεν είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε καλλιτέχνη να μεταφέρει την κίνηση της Κνιδίας σε θρησκευτική μορφή. Η Εύα του Masaccio για παράδειγμα, αντιγράφει πλήρως τη χειρονομία της *Venus Pudica* στην *Εξορία από τον Παράδεισο* (εικ. 8). Πάλι είναι μια κίνηση που δείχνει την ντροπή της μορφής για τη γυμνότητά της, μόνο που εδώ συνοδεύεται και από άλλα συναισθήματα, όπως ενοχή και φόβο. Ακόμα και με αυτή τη συναισθηματική φόρτιση είναι πιθανό οι άνθρωποι της εποχής να σκανδαλίστηκαν με τη γυμνή Εύα που έκανε τη χειρονομία της Αφροδίτης. Ήταν ασυνήθιστο ακόμα εκείνη την εποχή. Την κίνηση αυτή επαναλαμβάνει και στο έργο *Αφροδίτη με καθρέφτη*. Πρότυπο του Τiziano γι' αυτόν τον πίνακα ήταν η *Venus de' Medici*, την οποία είδε όταν ταξίδεψε στη Ρώμη. Ένα άλλο αρχαίο γλυπτό που τον επηρέασε στη συγκεκριμένη σύνθεση ήταν η *Venus Genetrix* (εικ. 9).⁷² Ως προς την απόδοση του σώματος ο καλλιτέχνης έχει επηρεαστεί και από το *torso Belvedere* (εικ. 10).⁷³ Πρέπει να σημειωθεί, βέβαια, ότι το νόημα της κίνησης που κάνει η Αφροδίτη με το χέρι της στον συγκεκριμένο πίνακα του Τiziano διαφέρει από εκείνο της αρχαίας Αφροδίτης του Πραξιτέλη. Η αναγεννησιακή Αφροδίτη, εν αντιθέσει με την αρχαία, δεν κάνει κάποια κίνηση για να κρύψει το στήθος της, απλά ακουμπάει το χέρι της πάνω της σε μια αναπαυτική στάση, σαν να προσπαθεί να ακούσει τους χτύπους της καρδιάς της.⁷⁴

Υπάρχουν, βέβαια, και έργα που ενώ θα περίμενε κανείς να έχουν πρότυπο τη *Venus Pudica* δεν την έχουν. Αυτά είναι οι εκδοχές της *Αφροδίτης με τον Μουσικό* αλλά και η *Αφροδίτη, ο Έρωτας και η Πέρδικα*. Βέβαια, και η *Αφροδίτη του Urbino* διαφέρει σε δύο σημεία από την Κνιδία. Πρώτον, δεν καλύπτει το στήθος με τα χέρια της και δεύτερον δεν κρύβει τα γεννητικά της όργανα όπως κάνει το αρχαίο γλυπτό αλλά αντίθετα θωπεύεται. Οι Αφροδίτες του Τiziano είναι προσωπικές *invention* για την Αφροδίτη και δεν απεικονίζουν την θεά του Ολύμπου της αρχαιότητας.

Κατά τον μεσαίωνα η δημόσια έκθεση γυμνών γλυπτών στην Ιταλία προκαλούσε ποικίλες αντιδράσεις. Για παράδειγμα, κατά τον 14^ο αιώνα τοποθετήθηκε στην κεντρική πλατεία της Σιένας ένα αρχαίο γλυπτό Αφροδίτης. Ο Lorenzo Ghiberti (1378-1455) αναφέρει ότι όλοι οι μορφωμένοι και εξοικειωμένοι με την τέχνη έτρεξαν να δουν και να θαυμάσουν το γλυπτό, ωστόσο από πολλούς το άγαλμα αυτό θεωρήθηκε αιτία για την κακή τροπή που είχε πάρει ο πόλεμος για τη Φλωρεντία. Ερμήνευσαν, δηλαδή, τα δεινά της πόλης ως θείο σημάδι για την προσκόλληση στην ειδωλολατρία που έδειχνε μερίδα των πολιτών της Σιένας. Αποφασίστηκε, λοιπόν, να καταστραφεί το γλυπτό, να καεί και να θαφτεί στη γη της Φλωρεντίας έτσι ώστε η κατάρα που το συνοδεύει να μολύνει τους αντιπάλους.⁷⁵

⁷² Fern Rusk Shapley, "Titian's Venus with Mirror", *Studies in the History of Art*, Vol. 4, 1971-1972, σ 93.

⁷³ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 205.

⁷⁴ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 206.

⁷⁵ Jill Burke, *ό.π.*, σ. 74.

Η συλλογή γυμνών γλυπτών γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής κατά το τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα. Ο Ghiberti αναφέρει ότι εκτίμηση γι' αυτά τα γλυπτά έδειχναν μόνον όσοι είχαν πνευματική μόρφωση και ενδιαφέροντα για τις τέχνες⁷⁶. Είδαμε και παραπάνω με την περίπτωση της Αφροδίτης της Σιένας ότι εκείνη την εποχή συνυπάρχει η εκτίμηση και ο θαυμασμός για την αρχαία τέχνη με την αποστροφή και την ταύτιση με την ειδωλολατρία και την ανηθικότητα. Ο Roggio Bracciolini (1380-1459) πολύ εύστοχα παρατηρεί :“*δεν έχουμε την ίδια ελευθερία που είχαν οι αρχαίοι ποιητές οι οποίοι δεν γνώριζαν τον Θεό*”.⁷⁷ Ο Bracciolini με αυτόν τρόπο συμφιλιώνει τον θαυμασμό για την αρχαία λογοτεχνία, και τέχνη γενικότερα, με τις αρχές του χριστιανισμού. Αυτό το οποίο θέλει να τονίσει είναι ότι οι σύγχρονοι άνθρωποι μπορούν να θαυμάσουν τα επιτεύγματα της αρχαίας τέχνης, ακόμα και αν εμπεριέχουν γυμνό, χωρίς να κατηγορηθούν για ασέβεια και βλασφημία, και αυτό γιατί οι αρχαίοι πρόγονοι δεν γνώριζαν τον Χριστιανισμό, άρα δεν θα μπορούσαν να δημιουργήσουν κάτι που να αντιβαίνει στις αρχές της σύγχρονης θρησκείας. Από την άλλη, όμως, το γεγονός ότι δηλώνει ότι οι σύγχρονοί του δεν έχουν την ίδια “ελευθερία” για να δημιουργήσουν τέτοια έργα δείχνει ότι όσο και αν θαυμάζουμε την αρχαία τέχνη δεν μπορεί να αναπαράγεται εκ νέου χωρίς όρια. Είναι γνωστό σήμερα ότι από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και εξής οι ελευθερίες των καλλιτεχνών διευρύνονται και δημιουργούνται πολλά έργα πλέον που κατά τον μεσαίωνα θα είχαν κατηγορηθεί ως βλάσφημα. Τα μυθολογικά θέματα θα εξελιχθούν σε αγαπητό ζωγραφικό θέμα των παραγγελιοδοτών. Τα μυθολογικά θέματα, επιπλέον, είναι το κατάλληλο είδος για τους καλλιτέχνες για να προβάλλουν τις ικανότητές τους και τη μαεστρία τους στην απεικόνιση γυμνών σωμάτων. Χαρακτηριστική είναι η αποδοκιμασία της Isabella d' Este (1474-1539) για τον πίνακα *Η μάχη ανάμεσα στον Έρωτα και την Αγνότητα* (εικ. 11) που της έστειλε ο Perugino. Η Isabella κατακρίνει τη γυμνή μορφή της Αφροδίτης όχι λόγω σεμνοτυφίας, αλλά επειδή ο καλλιτέχνης επέλεξε να μην ακολουθήσει πιστά τη μυθολογική αφήγηση για να αποδείξει και να προβάλλει τη δεξιότητά του στην απεικόνιση γυμνών μορφών.⁷⁸

Παρότι ορισμένα από τα πιο διάσημα έργα που εμπεριέχουν γυμνό κατά την Αναγέννηση είναι ιταλικά, στην πραγματικότητα το γυμνό στην τέχνη πρώτα άρχισε να αναπτύσσεται στην περιοχή της Φλάνδρας και μετά στην Ιταλία.

⁷⁶ Jill Burke, ό.π., σ. 76.

⁷⁷ Jill Burke, ό.π., σ. 77.

⁷⁸ Jill Burke, ό.π., σ. 79.

Γ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΤΙΖΙΑΝΟ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΑΦΡΟΔΙΤΗ

1. *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*

Ένα είδος ζωγραφικής που ανθεί κατά τον 16^ο αιώνα είναι οι *γαμήλιες εικόνες*. Είναι ένα πολύ ιδιαίτερο ζωγραφικό είδος που συνδυάζει προσωπογραφία, μυθολογικά θέματα, αλληγορίες, τοπιογραφίες και ένα είδος, θα λέγαμε, εξιδανικευμένης ηθογραφίας. Τα όρια μεταξύ της κάθε κατηγορίας είναι ένα στοιχείο που καθιερώθηκε κυρίως από τους ιστορικούς τέχνης του 20^{ου} αιώνα και δεν αντικατοπτρίζει πάντα την πραγματικότητα της εποχής της Αναγέννησης. Ένα παράδειγμα που δείχνει πόσο δυσδιάκριτα είναι πολλές φορές τα όρια είναι οι *γαμήλιες εικόνες*, οι οποίες μπορεί συγχρόνως να έχουν στοιχεία από όλα τα προαναφερθέντα είδη.

Σε αυτού του είδους τα έργα συναντάμε πολύ συχνά γυναικείο γυμνό. Όπως επισημαίνει ο David Rossand, παρότι οι παραστάσεις αυτές δημιουργήθηκαν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό συγκείμενο, το οποίο ήταν η τέλεση ενός γάμου, σταδιακά απελευθερώθηκαν ως είδος από τους περιορισμούς των εκάστοτε ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών και αυτονομήθηκαν, σε σημείο μάλιστα που ενδέχεται να δημιουργηθεί μια γαμήλια εικόνα χωρίς να έχει προηγηθεί γάμος.⁷⁹ Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς γιατί αυτά τα θέματα είναι αυτά που συγκεντρώνουν πλήθος ερμηνειών και προσεγγίσεων, οι οποίες πολλές φορές είναι και αντιφατικές μεταξύ τους. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με τις γαμήλιες εικόνες του Τιζιάνο. Δύο τέτοια παραδείγματα θα μελετήσουμε σε αυτή και την επόμενη ενότητα: τον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα* και την *Αφροδίτη του Urbino*. Είναι παραδείγματα στα οποία οι γυμνές γυναικείες μορφές έχουν κατά καιρούς ταυτιστεί με τη θεά Αφροδίτη, και αυτή η ταύτιση όμως ακόμα δεν γίνεται πάντα αποδεκτή από τους ερευνητές.

Καταρχάς πρέπει να τονιστεί ότι στην περίπτωση του *Ιερού και Κοσμικού Έρωτα (εικ.12)* ο τίτλος δόθηκε το 1700 και όχι την εποχή που έγινε ο πίνακας.⁸⁰ Ο πρώτος τίτλος του έργου ήταν, *Η κοσμημένη και η ακόσμητη ομορφιά*.⁸¹ Οι τίτλοι του πίνακα προήλθαν από το ότι απεικονίζεται η ίδια γυναίκα δύο φορές: τη μια γυμνή, όπως η αρχαιοελληνική θεά του έρωτα (*Ιερός Έρωτας*), και την άλλη ενδεδυμένη με ενδυμασία του 16^{ου} αιώνα (*Κοσμικός Έρωτας*). Οι δύο γυναικείες μορφές είναι μπροστά σε κρήνη, που παραπέμπει σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο. Στην πρόσοψη της κρήνης-σαρκοφάγου υπάρχει ζωφόρος στην οποία απεικονίζονται διάφορες μορφές. Το θέμα της ζωφόρου είναι ασαφές, ωστόσο ξεχωρίζει η μαστίγωση ενός άνδρα. Πίσω από τις δύο γυναικείες μορφές βρίσκεται μικρός Έρωτας, ο οποίος ανακατεύει το νερό της κρήνης. Η ενδεδυμένη μορφή ακουμπάει το χέρι της σε μεταλλικό αγγείο και η γυμνή κρατάει λυχνάρι. Στο βάθος αριστερά διακρίνεται πόλη με πύργο και μερικές μορφές

⁷⁹ David Rosand, "So-And-So Reclining on Her Couch" *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ 46.

⁸⁰ R. Freyhan, "The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 11, 1948, σ. 86.

⁸¹ Eugéne B. Cantelupe, «Titian's Sacred and Profane Love Re-examined», *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 2, 1964, σ. 220.

στην είσοδο της πόλης. Στο βάθος δεξιά προβάλλεται σκηνή κυνηγιού και πίσω ορισμένα κτίσματα και ψηλός πύργος.

Η σύνθεση έχει επιδράσεις από το στυλ του Giorgione, παρότι ο Tiziano ενδιαφέρεται περισσότερο για την ανθρώπινη μορφή παρά για το τοπίο, το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά στο έργο του.⁸² Σύμφωνα με τον Hope, τεχνοτροπικά, είναι το τελευταίο έργο που φιλοτέχνησε ο Tiziano μέσα στην ατμόσφαιρα της τεχνοτροπίας του Giorgione.⁸³ Ο Peter Humfrey θεωρεί ότι ο πίνακας έγινε δύο με τρία χρόνια μετά τον γάμο του Nicolò Aurelio (1514) με βάση τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.⁸⁴ Την ίδια άποψη διατύπωσαν και ο Erwin Panofsky και ο Paul Joannides.

Οι ερευνητές έχουν εντοπίσει μέσα στη σύνθεση τα οικόσημα του ζεύγους για το οποίο έγινε η παραγγελία. Η ύπαρξή τους επιβεβαιώνει ότι ο πίνακας έγινε για τον γάμο του Aurelio και της Bagarotto το 1514. Το οικόσημο του Nicolò Aurelio έχει εντοπιστεί στο ψευδο-ανάγλυφο της σαρκοφάγου-κρήνης, ενώ το οικόσημο της Laura Bagarotto (ένα δεύτερο στέμμα) έχει αναγνωριστεί μέσα στο μεταλλικό σκεύος **(εικ. 13)**.⁸⁵

Ο Aurelio ήταν πολίτης της Βενετίας, που είχε υπηρετήσει σε διάφορα αξιώματα της πολιτείας. Ήταν 53 ετών όταν παντρεύτηκε την Bagarotto, η οποία ήταν γύρω στα 25. Η Laura Bagarotto ήταν η χήρα του Francesco Borromeo.⁸⁶ Ο Francesco Borromeo είχε υποστηρίξει τη συμμαχία του Καμπρέ (Cambrai) το 1508,⁸⁷ οπότε κατηγορήθηκε από τις Βενετικές Δυνάμεις για προδοσία.⁸⁸ Λόγω του ιστορικού της οικογένειας της Laura Bagarotto ο γάμος της με τον Nicolò Aurelio πήρε πρώτα την έγκριση του Μεγάλου Συμβουλίου της Βενετίας. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Aurelio ήταν ένα δημόσιο πρόσωπο που είχε αναμειχθεί στην πολιτική σκηνή της Βενετίας οπότε ήταν ακόμα πιο σημαντικό να έχει την κατάλληλη νύφη. Συγκεκριμένα, είχε υπάρξει γραμματέας του Συμβουλίου των Δέκα.⁸⁹ Επίσης, συμμετείχε σε σημαντικές διπλωματικές αποστολές στο εξωτερικό. Ίσως η έγκριση για τον γάμο να δόθηκε γιατί τελικά η κυβέρνηση είχε αμφιβολίες για την ενοχή του πατέρα της Laura. Σύμφωνα με την Rona Goffen ο πίνακας σχετίζεται πιθανόν και με την ελπίδα για τον επαναπατρισμό της οικογένειας Bagarotto.⁹⁰

⁸² Jay Williams, *The World of Titian, c.1488-1576*, Time-life Books, 1968, σ. 70.

⁸³ Charles Hope, *Titian*, Chaucer Press, 2004, σ. 38.

⁸⁴ Peter Humfrey *Titian*, Phaidon, 2007, σ. 86.

⁸⁵ Η ταύτιση του οικοσήμου Bagarotto γίνεται από την Wethey και την Goffen, δεν είναι όμως αποδεκτή από όλους τους ερευνητές. Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 123.

⁸⁶ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ.123.

⁸⁷ Η συμμαχία του Καμπρέ (1508) έγινε για να περιοριστεί η δύναμη της Βενετίας. Συμμετείχαν ο Πάπας Ιούλιος Β΄, ο βασιλιάς της Ισπανίας Φερνινάνδος, ο Μαξιμιλιανός των Αψβούργων και ο Λουδοβίκος XII της Γαλλίας.

⁸⁸ Το τάγμα που ανέλαβε τη σύλληψή του συνέλαβε και συγγενείς της Laura. Ακόμα και η ίδια φυλακίστηκε για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Μερικοί δραπέτευσαν και σε άλλους δόθηκε συγχώρεση. Αυτό όμως δεν ίσχυσε για τον σύζυγο της Laura, τον πατέρα της και τον αδελφό της. Δεν γνωρίζουμε τις συνθήκες θανάτου του Francesco Borromeo, παρά μόνο ότι δεν είχε φυσικό θάνατο και ότι θα πρέπει να είχε πεθάνει μέχρι το 1514. Η χήρα του ήταν, επίσης, ορφανή από πατέρα, ο οποίος θανατώθηκε με απαγχονισμό το 1509 σε πλατεία της Βενετίας μπροστά στα μάτια της σύζυγου και των παιδιών του.

⁸⁹ Peter Humfrey *Titian*, Phaidon, 2007, σ. 86.

⁹⁰ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture", *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ.123.

Πέρα από τα οικόσημα που συμβολίζουν την ένωση των δύο οικογενειών υπάρχουν και άλλα στοιχεία που παραπέμπουν σε γάμο. Το ένδυμα που φοράει η ενδεδυμένη μορφή είναι το παραδοσιακό ένδυμα γάμου της Βενετίας και της Πάδοβας κατά τον 16^ο αιώνα. Τμήμα της νυφικής ενδυμασίας της εποχής είναι και τα γάντια, η ζώνη, τα τριαντάφυλλα, το στεφάνι από μυρτιά και τα λυτά μαλλιά στους ώμους, που τα συναντάμε και στη νύφη της παράστασης. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι το μανίκι της συγκεκριμένης μορφής είναι κόκκινο, που, επίσης, θεωρείται νυφικό χρώμα. Ίσως λειτουργεί και ως σημάδι αναγνώρισης που δηλώνει ότι πρόκειται για χήρα. Σε συντήρηση του πίνακα που έγινε το 1993 αποκαλύφθηκε ότι αρχικά το χρώμα του νυφικού ήταν ολόκληρο κόκκινο και όχι μόνο τα μανίκια του.⁹¹ Επίσης, αρχικά φορούσε *camicia*, ένα άσπρο μεσοφόρι δηλαδή, με ψηλό ντεκολτέ. Μια πιθανή εξήγηση που έχει δοθεί για τις αλλαγές είναι ότι ο Τiziano ξεκίνησε να δουλεύει τον πίνακα πριν πάρει η Laura πίσω την προίκα της, η οποία μέχρι τότε είχε κατασχεθεί λόγω της δυσμενούς θέσης στην οποία είχε βρεθεί η οικογένειά της.⁹² Γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι ένα από τα αντικείμενα της προίκας της ήταν ένα λευκό νυφικό. Οι αλλαγές όμως που έγιναν από τον Τiziano δεν αφορούσαν μόνο τη νύφη. Πίσω από τον Έρωτα αρχικά υπήρχε και άλλη μια μορφή που κοίταζε την νύφη. Επίσης, το πρόσωπο της γυμνής μορφής στην αρχή ήταν διαφορετικό. Επιπλέον, η νύφη είτε ήταν πιο δεξιά, είτε υπήρχε και άλλη μορφή δεξιά της.⁹³ Ως προς το αγγείο στο οποίο ακουμπάει το χέρι της εικάζεται ότι ήταν γαμήλιο δώρο.⁹⁴

Ο Charles Hope θεωρεί ότι ο *Ιερός Έρωτας* είναι η ενδεδυμένη μορφή και ο *Βέβηλος-Κοσμικός Έρωτας* (Profane Love) η γυμνή μορφή.⁹⁵ Μια τέτοια άποψη στηρίζεται στην παραδοχή ότι η γυμνότητα είναι συνδεδεμένη με το χυδαίο και το αισχρό. Θα συζητηθούν και στη συνέχεια οι αναχρονισμοί του Hope σε θέματα όπως η γυμνότητα και το ερωτικό στοιχείο. Οι μελέτες του για τον Τiziano είναι εμβληματικές, ωστόσο πολλές φορές αντιμετωπίζει το γυμνό με όρους του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, που δεν ανταποκρίνονται στον ιταλικό τρόπο σκέψης και στη νοοτροπία του 16^{ου} αιώνα.

Μια από τις πρώτες επιστημονικές προσεγγίσεις του έργου ήταν αυτή του Erwin Panofsky,⁹⁶ ο οποίος υποστηρίζει ότι οι δύο γυναικείες μορφές είναι η Επουράνια (Venus Celestial) και η Επίγεια Αφροδίτη (Venus Naturalis). Συγκεκριμένα, η αντίληψη αυτή έχει κλασική καταγωγή. Ο Πλάτωνας αναφέρεται στο *Συμπόσιο* σε δύο Αφροδίτες: την Επουράνια και την Επίγεια.⁹⁷ Επίσης, σύμφωνα με τον Φιλόστρατο τον Πρεσβύτερο (περ. 190-230 μ.Χ.) στην αρχαιότητα ο Πραξιτέλης είχε αναλάβει τη δημιουργία δύο Αφροδιτών: μια ενδεδυμένη και μια γυμνή.⁹⁸

⁹¹ Rona Goffen, *ό.π.*, σ.138.

⁹² Deborah Howard, «Contextualising Titian's "Sacred and Profane Love": The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century», *Artibus et Historiae*, Vol. 34, No. 67, Papers dedicated to Peter Humfrey: part I, 2013, σ. 191.

⁹³ Rona Goffen, *ό.π.*, σ.138.

⁹⁴ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 35.

⁹⁵ Charles Hope, *Titian*, Chaucer Press, 2004, σ. 39.

⁹⁶ Η προσέγγιση του Panofsky δεν ήταν η πρώτη προσπάθεια να ερμηνευτεί η συγκεκριμένη παράσταση. Είχαν μεσολαβήσει οι ερμηνείες των Franz Wichhoff, ο οποίος είχε ταυτίσει τις δύο μορφές με την Αφροδίτη και την Μήδεια (βλ. Franz Wichhoff, «Giorgione's Bilder zu Römischen Heldendgedichten», *Jarbruch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVI*, 1895) και του Leonardo Pozzolo, που ταύτισε τις μορφές με την Αφροδίτη και την Ελένη (βλ. Leonardo Pozzolo, «Venere e Elena. L'amor sacro e l'amor profano», *L'Arte IX*, 1906). Οι αναλύσεις αυτές ωστόσο πηγάζουν από τον απόηχο μιας ρομαντικής διάθεσης και σύνδεσης του Αναγεννησιακού πολιτισμού με την αρχαία ελληνική μυθολογία, και στερούνται μεθοδολογικής προσέγγισης, τεκμηρίωσης και επιστημονικής ανάλυσης.

⁹⁷ Πλάτωνας, *Συμπόσιο*, στίχος 180, εκδότης ποντίκι.

⁹⁸ Φιλόστρατος ο Πρεσβύτερος, *Εικόνες*, εκδότης κατάρτι.

Ακόμα και κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα στις φιλολογικές συζητήσεις ήταν έντονες οι αντιπαραθέσεις για το πότε η γυναίκα είναι πιο όμορφη. Όταν είναι ενδεδυμένη και με στολίδια ή όταν είναι γυμνή; Με τη διπλή φύση της Αφροδίτης ασχολήθηκε, κατά τον 15^ο αιώνα, ο Marsilio Ficino (1433-1499)⁹⁹. Επιπρόσθετα ο Panofsky, τονίζει ότι ο παραγγελιοδότης του πίνακα, ο Nicolò Aurelio ήταν μορφομένος άρα ήταν εξοικειωμένος με τις νεοπλατωνικές ιδέες της εποχής όπως αυτές του Ficino.¹⁰⁰ Είναι μια από τις πιο πολυσυζητημένες παραστάσεις που έχει προκαλέσει αντιπαραθέσεις στους κύκλους των ερευνητών. Το γεγονός ότι δεν έχει βρεθεί κάποιο κείμενο της εποχής που να αναφέρεται στο έργο καθιστά ακόμα πιο δύσκολο την αποκωδικοποίησή του.

Σε αντιπαράθεση με την προσέγγιση του Panofsky προτάθηκε από τον Louis Hourticq μια διαφορετική ερμηνεία, η οποία στηρίζεται στη λογοτεχνία. Υποστηρίζει ότι πρόκειται για εικονογραφία της *Υπνερωτομαχίας του Πολύφιλου* (*Hyperotomachia Poliphili*), που είχε εκδοθεί στη Βενετία το 1499 και ήταν γνωστή και μέσα από τα εικονογραφημένα χαρακτηριστικά της. Συγκεκριμένα, σημαντική είναι η σκηνή με τον Έρωτα, την Αφροδίτη και την Πόλια, τις ηρωίδες της νουβέλας, να βρίσκονται σε μια κρήνη.¹⁰¹ Στη σκηνή αυτή η Πόλια εξιστορεί τις περιπέτειές της στην Αφροδίτη. Ο Hourticq ταυτίζει την ενδεδυμένη μορφή με την Πόλια και τη γυμνή με την Αφροδίτη, τη Sancta Venere όπως την αποκαλεί ο Πολύφιλος. Η Πόλια φοράει νυφικό γιατί έχει προηγηθεί ο γάμος της. Η Αφροδίτη, όταν τη συναντά η Πόλια, θρηνεί για τον χαμό του Άδωνι. Στην παράσταση την βλέπουμε καθισμένη σε μια κρήνη-σαρκοφάγο, που θυμίζει αυτή του Άδωνι στο χαρακτηριστικό της *Υπνερωτομαχίας* (εικ.14). Ο August Mayer υποστήριξε ότι το θέμα αυτό το πρότεινε ο Pietro Bembo (1470-1547)¹⁰² στον Tiziano.¹⁰³ Μια ανάλογη προσέγγιση έκανε και ο Walter Friedlaender. Ο Friedlaender καταρχάς υποστήριξε ότι η σκηνή του μαστιγώματος στη σαρκοφάγο προέρχεται από την *Υπνερωτομαχία* και συγκεκριμένα από ένα απόσπασμα στο οποίο ο Άρης μαστιγώνει τον Άδωνι από τον φθόνο του, επειδή τον ερωτεύτηκε η θεά Αφροδίτη, και σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία η μορφή που τρέχει από τα δεξιά είναι η Αφροδίτη. Το τμήμα του ψευδο-αναγλύφου που βρίσκεται κάτω από την Πόλια θα μπορούσε να συσχετιστεί με τα βίαια και έντονα όνειρά της¹⁰⁴. Ωστόσο, η παρουσία του αλόγου που βρίσκεται στο κέντρο δεν έχει εξηγηθεί επαρκώς ούτε από τον Hourticq ούτε από τον Friedlaender. Υπάρχουν, επίσης, αρκετές διαφορές από το κείμενο. Καταρχάς, δεν επικοινωνούν οι δύο μορφές και η μπροστινή μορφή μάλιστα αντιλαμβάνεται την παρουσία κάποιου τρίτου. Επιπλέον, δεν υπάρχει προφανής λόγος για να διαλέξει ο Aurelio ένα τέτοιο θέμα δεδομένου ότι δεν συνηθίζονταν ζωγραφικές αναπαραστάσεις της *Υπνερωτομαχίας*.¹⁰⁵ Μια αλληγορική προσέγγιση ήταν αυτή του Wind ο οποίος υποστήριξε

⁹⁹ Ο Marsilio Ficino ήταν ουμανιστής φιλόσοφος από την Ιταλία του 15^{ου} αιώνα. Έγινε γνωστός για τις μεταφράσεις και τους σχολιασμούς της εργασίας του Πλάτωνα, και έπαιξε μεγάλο ρόλο στην άνθηση του νεοπλατωνισμού εκείνη την εποχή.

¹⁰⁰ Deborah Howard, « Contextualising Titian's "Sacred and Profane Love": The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century», *Artibus et Historiae*, Vol. 34, No. 67, Papers dedicated to Peter Humfrey: part I, 2013, σ. 193.

¹⁰¹ Louis Hourticq, "La fontaine d'amour de Titien", *Gazette des Beaux arts XII*, 1917, σ.288.

¹⁰² Ο Pietro Bembo ήταν ιταλός λόγιος και ποιητής της Αναγέννησης. Ασχολήθηκε με τη μελέτη της λατινικής και ιταλικής γραμματικής και η ποίησή του αντλεί επιρροές από τον Πετράρχη.

¹⁰³ August Mayer, The Commissioner of Titian's "Sacred and Profane Love", *The Art Bulletin Magazine*, no.1, 1939, σ. 89.

¹⁰⁴ Walter Friedlaender, "La tintura delle rose (the Sacred and Profane Love) by Titian", *The Art Bulletin*, Vol. 20, No. 3, 1938, σσ.323-324.

¹⁰⁵ Charles Hope, *Titian*, Chaucer Press, 2004, σ. 38-39.

ότι οι μορφές συμβολίζουν τη διαδικασία μύησης κατά την οποία η Ομορφιά γίνεται Έρωτας.¹⁰⁶

Η Rona Goffen έχει εστιάσει την ερμηνεία της στην κοινωνική προσέγγιση και επικεντρώνεται στην παντρεμένη γυναίκα και όχι στις θεωρητικές ιδέες περί ομορφιάς. Μελετά τις ιδιαιτερότητες που έχει το συγκεκριμένο έργο σε σχέση με τους τυπικούς γαμήλιους πίνακες. Οι ιδιαιτερότητες της συγκεκριμένης παράστασης είναι: η απουσία της ανδρικής μορφής που θα απεικόνιζε τον σύζυγο και η διπλή απεικόνιση της ίδιας γυναικείας μορφής. Οι γαμήλιοι πίνακες είναι πολύ συνηθισμένοι αυτή την εποχή, ωστόσο ο συγκεκριμένος διαφέρει από τους περισσότερους καθώς δεν απεικονίζει το ζευγάρι, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στον γαμήλιο πίνακα, *Ο Messer Marsilio και η σύζυγός του Faustina* (εικ. 15). Τέτοιοι πίνακες λειτουργούν και ως οπτικά ντοκουμέντα του γάμου, γι' αυτό προβάλλονται σε πρώτο επίπεδο τα δαχτυλίδια.¹⁰⁷ Η ανδρική μορφή δεν απουσιάζει ούτε στον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα*, μόνο που δεν είναι ο σύζυγος, παρά ένα αγόρι και μάλιστα ο Έρωτας. Σε σχέση με τις άλλες μορφές είναι ξεκάθαρα υποδεέστερη, όχι μόνο σε μέγεθος αλλά με κάθε τρόπο. Είναι απορροφημένος με το να ανακατεύει το νερό της κρήνης, δεν συνδέεται άμεσα με κάποια από τις δύο μορφές αλλά ούτε με τον θεατή. Το νερό που ανακατεύει βγαίνει από το στόμιο ενός σωλήνα και χύνεται σε τριαντάφυλλα που είναι το αγαπημένο λουλούδι της Αφροδίτης και παραδοσιακά σύμβολο του γάμου. Σύμφωνα με την Goffen, το μικρό αυτό δρώμενο, με την ανδρική μορφή να ωθεί το νερό να βγει από έναν σωλήνα, είναι σύμβολο εκσπερμάτωσης.¹⁰⁸ Σε αρκετές παραστάσεις της Αναγέννησης έχουμε νερό που τρέχει ή ακόμα και πρόσωπο που ουρεί πάντα με τον ίδιο συμβολισμό. Μια τέτοια παράσταση, λίγο μεταγενέστερη από τον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα* του Tiziano είναι η *Αφροδίτη και ο Έρωτας* του Lorenzo Lotto (εικ. 16). Σύμφωνα με την Goffen ο τόσο ωμός τρόπος που παρουσιάζεται ο Έρωτας να ουρεί πάνω στη γυναίκα δείχνει ότι τη θεωρεί ένα απλό αντικείμενο απαραίτητο για τη διαδικασία της αναπαραγωγής. Αυτό όμως δεν συμβαίνει με τον Tiziano, ο οποίος, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι φροντίζει να μην περιορίζεται η γυναίκα σε τέτοια στεγανά, και φτάνει σε σημείο σεξουαλικής απελευθέρωσης ως προς τη γυναίκα.¹⁰⁹ Η διαφορετική αντιμετώπιση της γυναίκας και της σεξουαλικότητας δεν σχετίζεται μόνο με τον διαφορετικό καλλιτέχνη αλλά και με το διαφορετικό περιβάλλον μέσα στο οποίο φιλοτεχνήθηκαν τα έργα. Ο πίνακας του Lotto έγινε για παραγγελιοδότες από το Bergamo. Στη Βενετία δεν θα γινόταν αποδεκτό κάτι τέτοιο. Ο ερωτισμός στον πίνακα του Tiziano είναι περισσότερο συγκεκριμένος από ό,τι στον πίνακα του Lotto. Επίσης, στον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα* πρωταγωνίστρια είναι η γυναίκα ενώ ο Έρωτας έχει δευτερεύοντα ρόλο.

Σε σχέση με τη διπλή γυναικεία μορφή η Goffen υποστηρίζει ότι απεικονίζεται η Laura Bagarotto δύο φορές για να τονιστεί ο διπλός της ρόλος. Έτσι, λοιπόν, η ενδεδυμένη μορφή είναι η Laura Bagarotto ως νύφη και η γυμνή η Laura Bagarotto ως σύζυγος. Η διαφορετικά μπορούμε να πούμε ότι είναι η σύζυγος στη δημόσια σφαίρα, μπροστά στην κοινωνία, και η σύζυγος στον ιδιωτικό χώρο.¹¹⁰ Η γυμνή γυναικεία μορφή στρέφεται στην ενδεδυμένη σαν να θέλει να την ωθήσει στον έρωτα. Παρατηρούμε ότι παρά την ταύτιση στο πρόσωπα των δύο

¹⁰⁶ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Peregrine Books, 1967, σ.148.

¹⁰⁷ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 131.

¹⁰⁸ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 131.

¹⁰⁹ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 131.

¹¹⁰ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 128.

γυναικείων μορφών, διαφέρουν ως προς τις αναλογίες του σώματος. Η μορφή του Ιερού Έρωτα έχει λεπτές αναλογίες, είναι περισσότερο εξιδανικευμένη και εξαυλωμένη.

Πολλοί ερευνητές θεωρούν ότι η νύφη είναι προσωπογραφία της Laura Bagarotto. Η Goffen πιστεύει ότι είναι η εξιδανικευμένη ομορφιά και όχι η πραγματική Laura. Μάλιστα, η μορφή μοιάζει με την ενάρετη μητέρα στο έργο του Tiziano *Το θαύμα του ομιλούντος μωρού* (εικ. 17) και με τη *Φλώρα* (εικ. 18) που ήταν πιθανόν και το ίδιο μοντέλο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της νύφης δεν έχουν τον ρεαλισμό και τα στοιχεία εκείνα που διακρίνουν μια πραγματική προσωπογραφία του Tiziano, όπως ήταν για παράδειγμα η *Schiavona*. Υπάρχει και άλλος ένας λόγος για τον οποίο αποκλείουμε το ενδεχόμενο να επρόκειτο για προσωπογραφία της νύφης. Όπως ήδη αναφέρθηκε η γυμνή γυναικεία μορφή είναι το ίδιο πρόσωπο με την ενδεδυμένη. Άρα και αυτή θα έπρεπε να είναι η Laura Bagarotto. Είναι απίθανο, όμως, εκείνη την εποχή να αποδοθεί σύζυγος κρατικού αξιωματούχου γυμνή, ακόμα και αν πρόκειται για πίνακα που προορίζεται για ιδιωτικό χώρο με περιορισμένο κοινό. Έτσι, λοιπόν, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η ταυτότητα της Laura φανερώνεται από τα σύμβολα του γάμου και όχι από τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

Ο Humfrey διατύπωσε μια εναλλακτική ερμηνεία η οποία στηρίζεται σε αρχαία ελληνικά κείμενα, τα οποία χαρακτηρίζουν ως δίδυμη αδελφή της Αφροδίτης τη νύφη και μάλιστα ο Έρωτας δεν μπορεί να τις ξεχωρίσει, οπότε θα μπορούσε η μια να είναι η νύφη και η άλλη η Αφροδίτη. Το γεγονός μάλιστα ότι στη σύνθεση υπάρχει ένας Έρωτας ενισχύει αυτή την άποψη.¹¹¹ Ο Humfrey πιστεύει ότι ακριβώς το ότι δεν είναι προσωπογραφία, όπως τεκμηριώθηκε και παραπάνω, δείχνει ότι η γυμνή γυναικεία μορφή δεν θα μπορούσε να είναι η Laura Bagarotto σε καμία περίπτωση.¹¹² Η ομοιότητα, μάλιστα, μεταξύ της νύφης και της θεάς μπορεί να θεωρηθεί και ως κομπλιμέντο προς τη νύφη.¹¹³ Ωστόσο, στην εικονογραφική παράδοση όταν δύο μορφές σε μια σύνθεση είναι ίδιες πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.¹¹⁴

Ο Tiziano είχε χρησιμοποιήσει ποικιλία προτύπων για τη συγκεκριμένη παράσταση. Η γυμνή μορφή έχει ομοιότητες, μάλιστα, με την *Αλληγορία του Επουράνιου Έρωτα* του Sodoma (εικ. 19), όπου βλέπουμε τον επουράνιο Έρωτα να σβήνει τη φωτιά των επίγειων παθών και παράλληλα να ανάβει το φως της αγάπης των ουρανών. Το λυχνάρι που κρατάει στο δεξί της χέρι η ενδεδυμένη μορφή στη σύνθεση του Tiziano συνδέεται πιθανότητα με τον επουράνιο έρωτα.¹¹⁵ Ο καλλιτέχνης για να αποδώσει τη γυμνή γυναίκα είχε στηριχθεί και στο αντρικό γυμνό του Giorgione (εικ. 20) στη Fondaco dei Tedeschi.¹¹⁶ Πέρα από τα σύγχρονα πρότυπο ίσως ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε και κάποιο αρχαίο για την απόδοση της γυμνής μορφής

¹¹¹ Peter Humfrey, *Titian*, Phaidon, 2007, σ. 86.

¹¹² Peter Humfrey, *ό.π.*, σ. 86.

¹¹³ Charles Hope, *Titian*, Chaucer Press, 2004, σ.40.

¹¹⁴ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 127.

¹¹⁵ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, *Symposium Papers XXV: Titian 500* (1993), σ. 126.

¹¹⁶ Ιστορικό κτήριο της Βενετίας στο οποίο στεγάζονταν οι Γερμανοί έμποροι της πόλης. Ο Giorgione και ο Tiziano φιλοτέχνησαν τις νωπογραφίες που κοσμούσαν τις προσόψεις του κτηρίου. Σύμφωνα με ερευνητές ο Tiziano ξεχώρισε και υπερίσχυσε του Giorgione μέσα από τις νωπογραφίες του στη Fondaco dei Tedeschi. Το ακριβές θέμα το παραστάσεων δεν το γνωρίζουμε διότι έχουν σωθεί κυρίως θραύσματα. Οι δύο σκηνές που σώζονται σε καλύτερη κατάσταση είναι ένα *ανδρικό γυμνό* του Giorgione και η *Ιουδίθ* του Tiziano. Εικάζεται από ερευνητές μελετώντας σχέδια που έχουν γίνει ότι μια από τις μορφές που φιλοτέχνησε ο Tiziano είναι μια γυμνή Αφροδίτη. Αν πράγματι ισχύει αυτό τότε αυτή αποτελεί και την πρώτη γυμνή Αφροδίτη που φιλοτέχνησε ο Tiziano. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context".

αλλά και του λυχνარიού.¹¹⁷ Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από σύζευξη αρχαίων και σύγχρονων στοιχείων. Ο *Ιερός Έρωτας* δεν έχει τίποτα το χυδαίο καθώς το φύλο έχει καλυφθεί με ύφασμα. Το ότι η μορφή δεν κοιτάζει τον θεατή είναι επίσης δείγμα αθωότητας. Επίσης, η μορφή έχει κλειστά πόδια από σεμνότητα, εν αντιθέσει με τον *Κοσμικό Έρωτα* του οποίου η στάση υπονοεί ερωτική συνεύρεση.¹¹⁸ Το καθιστό *contrapposto* του *Κοσμικού Έρωτα* είχε υιοθετήσει και νωρίτερα στην Ιουδίθ (**εικ. 21**) από τη Fondaco dei Tedeschi. Επίσης, ίσως έχει επηρεαστεί από τους προφήτες του Michelangelo στην κορυφή της Cappella Sistina έχοντας όμως αντικαταστήσει την αρρενωπή *terribilità* με τη γυναικεία αισθησιακότητα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και τα μικροεπεισόδια που εξελίσσονται στο παρασκήνιο της παράστασης. Πίσω από τον *Ιερό Έρωτα* ένας λαγός τρέχει να ξεφύγει από τους κυνηγούς και το σκυλί τους και στο βάθος αχνοφαίνονται λίμνη, σπίτια, άλογα, καμπαναριό και εκκλησία. Η σκηνή του κυνηγιού έχει ερμηνευτεί από ορισμένους ερευνητές ως αναφορά στην αγάπη της θεάς Αφροδίτης προς τον Άδωνι, έναν έρωτα που έληξε άδοξα όταν σκοτώθηκε ο Άδωνις σε κυνήγι.¹¹⁹ Ακόμα όμως και αν δεχτούμε ότι η γυμνή μορφή είναι η Αφροδίτη η αναφορά στον μύθο του Άδωνι είναι ασύνδετη και ατεκμηρίωτη. Μια υπόθεση που περιλαμβάνει τον Άδωνι σχετίζεται και με την κρήνη η οποία ερμηνεύτηκε από μελετητές ως ο τάφος του Άδωνι, επειδή μοιάζει με σαρκοφάγο, ωστόσο το νεκρό σώμα έχει αντικατασταθεί με το νερό.¹²⁰ Μια τέτοια υπόθεση στηρίζεται περισσότερο στην επιμονή των ερευνητών να διαμορφώσουν ένα μυθικό πλαίσιο για την παράσταση. Είδαμε όμως εξαρχής ότι οι γαμήλιοι πίνακες δεν είναι μυθολογικά θέματα, παρότι θα ήταν δυνατόν να συναντήσουμε μια μορφή όπως η Αφροδίτη σε αυτούς. Αυτό που διακρίνει τους γαμήλιους πίνακες είναι ότι μπορεί να δούμε μυθολογικές μορφές χωρίς να εντάσσονται σε μια ορισμένη, υπάρχουσα ή επινοημένη από τον καλλιτέχνη, μυθολογική αφήγηση. Σε σχέση με το άλογο παρατηρούμε ότι υπάρχει και από την άλλη πλευρά του βάθους αλλά και στο ψευδο-ανάγλυφο της κρήνης, οπότε δημιουργείται εύλογα το ερώτημα γιατί υπάρχει τέτοια εμμονή με το άλογο και αν αυτό εκφράζει κάποια επιθυμία ή έχει οποιαδήποτε σχέση με τον παραγγελιοδότη. Το άλογο, βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι είναι και σύμβολο του πάθους.¹²¹

Και στον ορίζοντα διαγράφεται ο ουρανός με αποχρώσεις άσπρες, γκρι, μπλε, κοκκινωπές ενώνεται χρωματικά με τη γη μέσω της ατμοσφαιρικής προοπτικής. Είναι ένα τυπικό βενετσιάνικο φόντο που έχει εναρμονιστεί με την υπόλοιπη σύνθεση. Ο Panofsky αποκάλεσε το τοπίο ηθικοδιδασκτικό, το οποίο προέρχεται από μεσαιωνικές απεικονίσεις. Βέβαια, ο Tiziano αποφεύγει αντιθετικά ζεύγη όπως καλό και κακό, αντιθέτως τα δύο τοπία λειτουργούν διαδοχικά και όχι αντιθετικά.¹²² Τα βουκολικά τοπία θεωρούνται, συχνά, τυπικό στοιχείο της Βενετσιάνικης ζωγραφικής. Είναι γεγονός ότι η τοπιογραφία βρήκε την πιο ώριμη εφαρμογή της στη ζωγραφική της βόρειας Ιταλίας, και ειδικά της Βενετίας. Ωστόσο, η ιδέα της απόδρασης στη φύση είναι διάχυτη σε όλη την Ιταλία και φαίνεται στις βίλλες και στους κήπους που κατασκευάστηκαν. Επιπρόσθετα, η Burke υποστηρίζει ότι ο συσχετισμός γυμνού σώματος και φυσικού τοπίου που υπάρχει στη συγκεκριμένη σύνθεση, αλλά και σε πολλές

¹¹⁷ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 126.

¹¹⁸ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ 24.

¹¹⁹ Eugéne B. Cantelupe, «Titian's Sacred and Profane Love Re-examined», *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 2, 1964, σ. 220.

¹²⁰ Eugéne B. Cantelupe, *ό.π.*, σ. 222.

¹²¹ Charles Hope, *Titian*, Chaucer Press, 2004, σ.40.

¹²² Eugéne B. Cantelupe, *ό.π.*, σ. 221.

άλλες βενετσιάνικες αναπαραστάσεις, έχει τις καταβολές του στις εξοχικές βίλλες, όπου οι ιδιοκτήτες τοποθετούσαν στον κήπο αρχαία, γυμνά γλυπτά που είχαν στις συλλογές τους και με αυτόν τον τρόπο εναρμονίζονταν με το φυσικό τοπίο.¹²³ Ο πιο φημισμένος από αυτούς τους κήπους είναι το Belvedere του Βατικανού που σχεδιάστηκε από τον Donato Bramante (1444-1514) για τον πάπα Ιούλιο Β΄ (1443-1513). Η Goffen διατύπωσε την άποψη ότι η ύπαρξη της εκκλησίας στο βάθος δείχνει ότι η μορφή του Έρωτα δεν παραπέμπει στη λαγνεία αλλά σε μια στοργική αγάπη υπό την έγκριση της εκκλησίας. Πίσω από τη νύφη, αντίστοιχα, υπάρχουν δύο μεγάλα κουνέλια, που παραπέμπουν στη γονιμότητα και στην τεκνοποίηση.¹²⁴ Επιπλέον, οι σκηνές αυτές είναι σύμβολα που δείχνουν ότι η απόλαυση μετατρέπεται σταδιακά σε στοργή και εντέλει θα επέλθει η νόμιμη τεκνοποίηση.¹²⁵ Ακόμα πιο πίσω ένας καβαλάρης και διάφοροι πεζοί εισέρχονται σε πύλη, και από πάνω δεσπόζει ένας πύργος. Υποστηρίζεται, ακόμα, ότι ίσως η οχυρωμένη πύλη παραπέμπει στο ότι ο γάμος είναι ένας θεσμός που στηρίζεται στη γυναικεία αγνότητα.¹²⁶ Η Laura Bagarotto επειδή είχε ξαναπαντρευτεί στο παρελθόν βρίσκεται σε ιδιαίτερη θέση, καθώς έχει υποτιθέμενη αγνότητα και όχι πραγματική. Αυτό όμως που καθιστά τη θέση της πραγματικά δυσμενή είναι οι συνθήκες κάτω από τις οποίες πέθανε ο πατέρας της, καθώς δημιουργείται το ερώτημα του ποιος μπορεί να καταθέσει για μια ορφανή χήρα. Ο μόνος άνδρας της οικογένειας που είχε απομείνει για την Laura ήταν ο αδελφός της, τον οποίο, όμως, πιθανόν εξακολουθούσε να αντιμετωπίζει με καχυποψία η πολιτεία της Βενετίας. Ο Tiziano, λοιπόν βλέπουμε ότι ενώ τονίζει τη θηλυκότητα και τη σεξουαλικότητα της Laura δεν κάνει το ίδιο και για την αγνότητά της, παρότι βέβαια τα γάντια και ο πύργος λειτουργούν σαν εγγυητές της αρετής της.¹²⁷ Ο τρόπος που διαγράφεται το προφίλ της Laura Bagarotto έχει σχέση με το ιδανικό πρότυπο της γυναίκας, εκείνη την εποχή. Η μητέρα της οικογένειας (*mater familias*) πρέπει να είναι αγαθή και ερωτική συγχρόνως.¹²⁸

Η κρήνη-σαρκοφάγος που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο έχει κλασικές επιδράσεις. Η κρήνη με το νερό συμβολίζει ότι η στειρότητα της χηρείας από τον πρώτο γάμο της Laura Bagarotto μετατρέπεται σε γονιμότητα κατά τον δεύτερο γάμο.¹²⁹ Έχουν δοθεί πολλές ερμηνείες για το ψευδο-ανάγλυφο. Στο άκρο της ζωφόρου βρίσκεται μια ελαφρώς κρυμμένη αντρική μορφή, δίπλα ένα άλογο που κατευθύνεται προς τα δεξιά, ένα κορίτσι πίσω του με κάπα που ανεμίζει, στο κέντρο άλλη μια μορφή κατευθύνεται προς το άλογο αν και δεν φαίνεται καλά λόγω των λουλουδιών. Δεξιά από τους θάμνους απεικονίζεται το οικόσημο του Aurelio και ένα στόμιο από το οποίο τρέχει νερό. Ακολουθεί ένας μυώδης άνδρας που μαστιγώνει μια μορφή. Πίσω τους μια μορφή παρακολουθεί με τρόμο το μαστίγωμα και άλλη μια μορφή με μανδύα

¹²³ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.164.

¹²⁴ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 127.

¹²⁵ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ. 26.

¹²⁶ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 127.

¹²⁷ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 127-128.

¹²⁸ Πολλά κείμενα της εποχής προβάλλουν αυτό το πρότυπο για τη γυναίκα, όπως για παράδειγμα η πραγματεία του Alessandro Piccolomini, στην οποία αναφέρεται ότι η σύζυγος είναι και πρέπει να είναι αυτή που καταφέρνει να ικανοποιεί ερωτικά τον σύζυγο. Ο Humfrey υποστηρίζει ότι ο Tiziano είναι επηρεασμένος και από τις αρχές του *De re Uxoriam* του Francesco Barbaro. Αυτό είναι μάλλον απίθανο όμως. Το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε το 1514 στα λατινικά και η ιταλική μετάφραση κυκλοφόρησε πολλά χρόνια αργότερα. Ούτε, όμως, φαίνεται να υπάρχει κάποια ξεκάθαρη ταύτιση των ιδεών του Tiziano με εκείνων του Barbaro.

¹²⁹ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ.65.

πλησιάζει προς το κέντρο της σκηνης. Σύμφωνα με την Deborah Howard το ψευδο-ανάγλυφο της πρόσοψης ίσως είναι παρωδία και συνονθύλευμα αρχαίων μοτίβων που συνδέονται με τον μύθο της Σαββίνας, της γυναίκας που ήταν πρότυπο νύφης, ή με τη βενετσιάνικη παραλλαγή του μύθου των 12 Μαριών ή ακόμα να απεικονίζει κάποια σεξουαλική ιεροτελεστία της αρχαιότητας.¹³⁰ Έχει, επίσης, προταθεί ότι είναι ο εξοστρακισμός της λαγνείας που δεν έχει καμία θέση στο γάμο και τη θέση της έχει πάρει η επουράνια αγάπη. Παρόμοια ερμηνεία δίνει και ο Humfrey, ο οποίος υποστηρίζει ότι το θέμα του αναγλύφου είναι η χαλιναγώγηση των παθών μέσα στο πλαίσιο του γάμου.¹³¹ Η Goffen τονίζει, επιπλέον, ότι το ανάγλυφο συνδέει τον έρωτα με τη βία. Για παράδειγμα το μαστίγωμα που βλέπουμε κατά την αρχαιότητα ήταν μέρος σεξουαλικής μύησης. Γι' αυτό μάλιστα στα *cassoni*, κατεξοχήν σύμβολο του γάμου στην Αναγέννηση, συναντάμε πολλές φορές θέματα βίας.¹³² Ο πίνακας αυτός συνδέεται με τα *cassoni* λόγου του συσχετισμού του με τον γάμο, ακόμα και το οριζόντιο σχήμα του πίνακα παραπέμπει σε *cassone*. Ορισμένοι παλαιότεροι ιστορικοί της τέχνης εντοπίζουν χριστιανικούς συμβολισμούς μέσα στη σύνθεση του αναγλύφου όμως ,τέτοιες ερμηνείες είναι μάλλον αβάσιμες.

Ένα άλλο θέμα που έθιξε η Goffen είναι αυτό του παραγγελιοδότη. Παραδοσιακά οι περισσότεροι ερευνητές θεωρούσαν ότι παραγγελιοδότης είναι ο Nicolò Aurelio. Η Goffen όμως διατυπώνει ενστάσεις για το κατά πόσο ο Aurelio είχε την οικονομική δυνατότητα για την παραγγελία. Θεωρεί ότι είναι πολύ πιθανό τα χρήματα για την παραγγελία να προήλθαν από την προίκα της Laura Bagarotto. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, παρότι η προίκα ανήκε στον σύζυγο υπεύθυνη για την διαχείρισή της ήταν η γυναίκα. Ως εκ τούτου είτε η Laura έδωσε την παραγγελία είτε την έδωσε από κοινού με τον Nicolò ως ζευγάρι. Δεν μπορούμε να αποκλείουμε το ενδεχόμενο αποκλειστικός πάτρωνας να ήταν η Laura καθώς, όπως φανερώνεται από τη σύνθεση, είχε δυναμικό ρόλο μέσα στον γάμο και επίσης ο Nicolò φερόταν με γενναιοδωρία και αγάπη στην Laura. Ίσως, μάλιστα η συμμετοχή της Laura Bagarotto και ως πελάτισσας και ως αντικειμένου του πίνακα να αποτέλεσε την αιτία για την καινοτόμο αντιμετώπιση της γυναίκας μέσα σε αυτή τη σύνθεση.¹³³ Ένα στοιχείο που θα μπορούσε να αντιτείνει κάποιος ως επιχείρημα για το ότι ο παραγγελιοδότης μπορεί να είναι ο Aurelio είναι ότι ο Nicolò Aurelio εικάζεται ότι ήταν υπεύθυνος για τις νωπογραφίες στη Fondaco dei Tedeschi,¹³⁴ άρα γνώριζε τον Tiziano και επίσης τον είχε δει να ασχολείται με γυμνό, άρα θα τον θεωρούσε κατάλληλο για ένα τέτοιο γαμήλιο πίνακα. Ωστόσο, αυτή η πληροφορία δεν είναι επιβεβαιωμένη. Αν και σε κάθε περίπτωση είναι πιο πιθανό ο Aurelio, από τη θέση του, παρά η Bagarotto, να γνώριζε έναν ανερχόμενο ζωγράφο όπως ήταν ο Tiziano.

Συμπερασματικά, υπάρχουν τέσσερις βασικές ερμηνείες για τον συγκεκριμένο πίνακα και με βάση αυτές τις προσεγγίσεις δημιουργήθηκαν συμπληρωματικές προτάσεις από μετέπειτα ερευνητές. Η παλαιότερη ερμηνεία, όπως είδαμε, είναι του Erwin Panofsky που ταυτίζει τις

¹³⁰ Deborah Howard, « Contextualising Titian's "Sacred and Profane Love": The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century», *Artibus et Historiae*, Vol. 34, No. 67, Papers dedicated to Peter Humfrey: part I, 2013, σ.193.

¹³¹ Peter Humfrey *Titian*, Phaidon, 2007, σ. 86.

¹³² Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 132.

¹³³ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 132.

¹³⁴ Deborah Howard, « Contextualising Titian's "Sacred and Profane Love": The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century», *Artibus et Historiae*, Vol. 34, No. 67, Papers dedicated to Peter Humfrey: part I, 2013, σ. 190.

μορφές με τις δίδυμες Αφροδίτες της αρχαιότητας. Η δεύτερη ερμηνεία έγινε από μια ομάδα ερευνητών με πρώτο τον Louis Harticq που ταυτίζουν τις μορφές με την Πόλια και την Αφροδίτη από την *Υπνερωτομαχία του Πολύφλου*. Η τρίτη προσέγγιση είναι της Rona Goffen η οποία ταύτισε και τις δύο μορφές με την Laura Bagarotto, τονίζοντας τη διπλή της ιδιότητα ως νύφης και ως συζύγου. Και τέλος, η προσέγγιση του Peter Hamfrey, ο οποίος ταύτισε τις δύο μορφές με την Laura Bagarotto και τη θεά Αφροδίτη. Οι δύο πρώτες θεωρούνται πλέον ξεπερασμένες. Πέρα από την κρήνη-σαρκοφάγο που παραπέμπει σε χαρακτηριστικό της *Υπνερωτομαχίας* δεν υπάρχει καμία άλλη σύνδεση με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο. Επιπλέον, δεν δικαιολογείται από τις συνθήκες της παραγγελίας γιατί ο Tiziano επέλεξε να στείλει με αφορμή τον εορτασμό ενός γάμου τη ζωγραφική απόδοση ενός επεισοδίου της *Υπνερωτομαχίας*, ούτε υπάρχει εικονογραφικό προηγούμενο για κάτι τέτοιο. Σε σχέση με την ερμηνεία του Panofsky, αυτό το οποίο μπορούμε να διατηρήσουμε είναι ότι πράγματι ο Tiziano σκόπιμα ήθελε να ανακαλέσει στη μνήμη του θεατή την αρχαία αφήγηση περί δίδυμων Αφροδιτών, εξ ου και η παρουσία του Έρωτα. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, ότι ταυτίζονται οι δύο μορφές με τις Αφροδίτες του Πραξιτέλη και του Πλάτωνα. Το βασικό μειονέκτημα των προσεγγίσεων του Panofsky και του Hartique είναι ότι δεν υπάρχει σύνδεση των ερμηνειών τους με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δόθηκε η παραγγελία και επίσης ότι δεν συμπεριέλαβαν στις προσεγγίσεις τους το μορφωτικό επίπεδο των παραγγελιοδοτών, τα λογοτεχνικά τους ενδιαφέροντα και τα καλλιτεχνικά τους γούστα. Επίσης, παρερμηνεύεται η αφομοιωτική διάθεση του Tiziano. Ο Tiziano, πράγματι, αξιοποίησε χαρακτηριστικά της *Υπνερωτομαχίας* και στοιχεία από τη νεοπλατωνική φιλοσοφία και ιδιαίτερα τις θεωρίες περί Επίγειου και Επουράνιου Έρωτα. Όμως, τίποτα από αυτά δεν είναι αυτοσκοπός, αντίθετα είναι τα μέσα του για δημιουργήσει ένα πρωτότυπο περιεχόμενο κατάλληλο για να τιμήσει ένα γάμο. Ως προς τις ερμηνείες της Goffen και του Hamfrey έχουν και οι δύο ισχυρά επιχειρήματα, η ερμηνεία της Goffen όμως είναι αυτή που υπερέχει, με μόνο κενό στην επιχειρηματολογία της ότι δεν εξηγεί επαρκώς την παρουσία του Έρωτα στη συγκεκριμένη σύνθεση.

2. Η Αναδυομένη Αφροδίτη

Η πρόσληψη της αρχαιότητας από τον Tiziano δεν περιορίζεται στην Κνιδία Αφροδίτη. Μια από τις πιο πρώιμες Αφροδίτες του Tiziano ήταν η *Αναδυομένη Αφροδίτη*, η οποία έχει ως σημείο αναφοράς το αρχαίο ελληνικό έργο του Απελλή.

Ο πίνακας αυτός (εικ. 22) απεικονίζει τον αρχαιοελληνικό μύθο της γέννησης της Αφροδίτης. Στη σύνθεση του Tiziano απεικονίζεται η θεά Αφροδίτη, η οποία αναδύεται από τη θάλασσα και στεγνώνει, στραγγίζει για την ακρίβεια, τα μαλλιά της με τα δυο της χέρια. Δίπλα της υπάρχει ένα μικρό κοχύλι, το οποίο συμβάλλει περισσότερο στην ταύτιση της θεάς, παρά ως τμήμα της αφήγησης.¹³⁵ Πρόκειται για μια από τις πιο λιτές παραστάσεις του Tiziano. Αποχρώσεις του μπλε υπάρχουν σχεδόν σε όλο το βάθος για να δηλωθεί τόσο ο ουρανός όσο και η θάλασσα. Οι τόνοι αυτοί δημιουργούν αντίθεση με το ροδαλό χρώμα της σάρκας που κυριαρχεί στο προσκήνιο. Για να απλώσει τα χρώματα ο ζωγράφος δεν περιορίστηκε στα πινέλα αλλά χρησιμοποίησε και τα δάχτυλά του.¹³⁶ Όπως έχει επισημανθεί από ερευνητές, πρόθεση του Tiziano ήταν να δημιουργήσει την απόλυτη εικόνα του εξιδανικευμένου επουράνιου έρωτα. Το κοντινό πλάνο, η ημίσωμη μορφή, η κλίση τριών τετάρτων δημιουργούν αίσθηση ιδιωτικότητας. Ο θεατής αντιλαμβάνεται τη θεά να είναι πολύ κοντά του και η προσοχή του είναι στραμμένη σε αυτήν. Παράλληλα όμως ενώ είναι κοντά διατηρεί απόσταση από τον θεατή, καθώς πρόκειται για θεά και όχι μια κοινή θνητή. Στον πίνακα έχει βρεθεί γραμμένο το όνομα Raffaele Raggi ή Raggio, που ήταν και ένας από τους ιδιοκτήτες του έργου, όχι απαραίτητα ο πρώτος.¹³⁷

Με το θέμα της γέννησης της Αφροδίτης είχε ασχοληθεί και ο Sandro Botticelli (εικ. 23) στη Φλωρεντία¹³⁸. Στη σύνθεση του Tiziano, βέβαια, απουσιάζει ο Ζέφυρος και οι Ώρες. Ο Tiziano είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που απεικονίζει μια όρθια γυμνή γυναικεία μορφή, με κλίση τριών τετάρτων, δίνοντας την ψευδαίσθηση ότι είναι πολύ κοντά στον θεατή.¹³⁹ Ο Kenneth Clark αναγνωρίζει αυτή τη μοναδικότητα του Tiziano και έθεσε το ερώτημα κάτω από ποιες συνθήκες έγινε.

Μερικά από τα βασικά ερωτήματα που δεν έχουν απαντηθεί ακόμα ως προς τον συγκεκριμένο πίνακα είναι το ποιος είναι ο παραγγελιοδότης, για ποιο σκοπό έγινε, πότε έγινε και για που προοριζόταν. Εν ολίγοις, αγνοούμε όλο το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο το οποίο είναι βασικό για να ερμηνεύσουμε την ίδια την παράσταση. Επίσης, η απεικόνιση μιας γυμνής γυναικείας μορφής προκαλεί και άλλα ερωτήματα, όπως κάτω από ποιες συνθήκες ένα τέτοιο θέμα θεωρείται κατάλληλο και τι γούστα και προσδοκίες εξυπηρετούσε η παράσταση αυτή.

¹³⁵ Το κοχύλι πολλές φορές βέβαια είναι σύμβολο της ερωτικής επαφής, και κυρίως των γυναικείων γεννητικών οργάνων.

¹³⁶ Rona Goffen, *ό.π.*, σ.131.

¹³⁷ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ. 94.

¹³⁸ Η Ann Christy Fisher στην εργασία της με τίτλο “Titian’s Venus Anadyomene and the close-up female nude: Its sources and Context” επισήμανε ότι με το συγκεκριμένο θέμα είχε ασχοληθεί και ο Jacopo Bellini, κάτι το οποίο δεν φαίνεται να μπορεί να τεκμηριωθεί και μάλλον είναι απίθανο ένας τόσο πρώιμος αναγεννησιακός καλλιτέχνης να έδειξε ενδιαφέρον για την Αφροδίτη και τα γυμνά όπως υποστηρίζει η Fisher. Οι πρώτες καλλιτεχνικές προσπάθειες στη Βενετία που αφορούσαν μυθολογικά θέματα αλλά και γενικότερα γυμνές απεικονίσεις εντοπίζονται στο μικρότερο γιο του Jacopo τον Giovanni.

¹³⁹ Ann Christy Fisher, “Titian’s Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context” (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ.2.

Σε σχέση με το πότε έγινε ο πίνακας, οι ιστορικοί της τέχνης καταλήγουν ότι πρέπει να έγινε μεταξύ του 1517 και του 1525, παρότι δεν υπάρχουν πηγές εκείνης της εποχής που να αναφέρονται στο έργο. Η χρονολόγηση αυτή έχει προκύψει σε συσχετισμό με τις καλλιτεχνικές φάσεις του Τiziano, όπως διατυπώθηκαν από τον Panofsky. Ο Panofsky θεωρεί ότι η καλλιτεχνική πορεία του Τiziano μπορεί να διαιρεθεί σε έξι διακριτές περιόδους. Στη δεύτερη περίοδο κυριαρχεί το μπλε και το κόκκινο χρώμα, και όχι η αρμονία του πράσινου-κόκκινου όπως στη πρώτη φάση, που ήταν επίδραση από τη ζωγραφική του Giorgione (1478-1510). Συγκριτικά με την προηγούμενη φάση ο καλλιτέχνης έχει μεγαλύτερη ελευθερία και αυτογνωσία απέναντι στις ικανότητές του. Επίσης, κυριαρχεί το χρώμα και όχι το φως, ενώ οι γκριζες σκιές έχουν πλέον εξαφανιστεί. Σύμφωνα με τον Panofsky χαρακτηριστικό έργο αυτής της φάσης είναι ο *Βάκχος και η Αριάδνη* (εικ. 24) που προοριζόταν για το studio του Alfonso d'Este.¹⁴⁰ Βασιζόμενοι σε αυτή τη διάκριση πολλοί ερευνητές εντοπίζουν ομοιότητες μεταξύ του μπλε-ροζ της *Αναδυομένης Αφροδίτης* με το μπλε-κόκκινο του *Βάκχου και της Αριάδνης*. Επίσης, ο Warren Tressider, ο πρώτος ερευνητής που επιχείρησε να μελετήσει συστηματικά το έργο, θεωρεί ότι η *Αναδυομένη* τεχνοτροπικά μοιάζει και με τα *Βακχανάλια στην Άνδρο* (εικ. 25), που είναι επίσης έργο αυτής της περιόδου. Ακόμα τονίζει την ομοιότητα μεταξύ της γυμνής μορφής στα *Βακχανάλια* με την *Αναδυομένη*. Και οι δύο αυτές μορφές είναι κλασικιστικές και χαρακτηριστικές στο πρώιμο έργο του Τiziano. Όπως έχει επισημανθεί, η επίδραση της αρχαιότητας, σε αυτή τη φάση της καριέρας του, είναι κυρίως σε φιλολογικό επίπεδο παρά σε καλλιτεχνικό. Ο Τiziano, δηλαδή, δεν μιμείται αρχαία γλυπτά ή κτήρια στα έργα του, ωστόσο του ασκεί μεγάλη επίδραση η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή φιλολογία. Όταν ανέλαβε τη σύνθεση του συγκεκριμένου πίνακα είναι πολύ πιθανό ο Τiziano να είχε γνώση της περιγραφής του Πλίνιου του Πρεσβύτερου για έναν ομώνυμο αρχαίο πίνακα, που ήταν και ένα από τα πιο διάσημα έργα του Απελλή.¹⁴¹ Ίσως, μάλιστα, γι' αυτό ο καλλιτέχνης επιχείρησε να κρύψει τα πόδια της Αφροδίτης κάτω από το νερό, καθώς, όπως τονίζουν οι Ρωμαίοι συγγραφείς, όταν ο πίνακας του Απελλή έφτασε στη Ρώμη είχε καταστραφεί το κατώτερο τμήμα του που απεικόνιζε τα πόδια της θεάς.¹⁴² Έτσι, λοιπόν, ο Τiziano δημιουργεί μια ευθεία αναφορά στο αρχαίο ελληνικό πρότυπο. Μια ακόμα αναφορά στον αρχαίο πίνακα είναι η λιτή χρωματική παλέτα που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη σύνθεση του Τiziano και παραπέμπει στον Απελλή, ο οποίος ήταν διάσημος για την τετράχρωμη παλέτα του. Το έργο αυτό, βέβαια, δεν είχε σωθεί, ούτε υπήρχε κάποιο αντίγραφο του που θα μπορούσε να είχε δει ο Τiziano. Η ανασύνθεσή του, λοιπόν, από τον Τiziano στηρίζεται αποκλειστικά στις φιλολογικές πηγές. Οι φιλολογικές πηγές, όμως, δεν παρείχαν σαφή περιγραφή που θα μπορούσε να βοηθήσει τον καλλιτέχνη. Κυρίως τονίζουν το πόσο αισθησιακά τον είχε αποδώσει ο Απελλής.¹⁴³ Στόχος του Τiziano δεν ήταν μόνο να ξεπεράσει το έργο του Απελλή αλλά και τους ποιητές και συγγραφείς που μέσα από την τέχνη του λόγου επιχειρούσαν να το ανασυνθέσουν, είναι ένα διπλό paragone.¹⁴⁴ Στην περίπτωση, βέβαια, της *Αναδυομένης* οι αναφορές στη λογοτεχνία είναι λίγες. Παρότι ήταν ένα πολύ δημοφιλές θέμα, ο μύθος αυτός αναφέρεται μόνο στη *Θεογονία* και σε ομηρικούς ύμνους.¹⁴⁵ Επιπλέον, η εκδοχή του Τiziano

¹⁴⁰ Ann Christy Fisher, ό.π., σ. 7.

¹⁴¹ Τον πίνακα αυτόν τον αναφέρουν συχνά ο Κικέρωνας και ο Οβίδιος. Αναφορές βρίσκουμε επίσης και στον Προπέρτιο και στον Στράβωνα καθώς και σε άλλους αρχαίους συγγραφείς.

¹⁴² Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 131.

¹⁴³ Warren David Tressider, *The Classicism of the early works of Titian: It's Sources and Character (volume 1)*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1979, σ. 270.

¹⁴⁴ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 126.

¹⁴⁵ Warren David Tressider, ό.π., σ. 269

δεν φαίνεται να έχει στηριχθεί σε αυτά τα έργα. Παρά τις περιορισμένες εκδοχές του μύθου, μπορούμε να συναντήσουμε πολύ συχνά σχολιασμούς αρχαίων έργων τέχνης στην κλασική φιλολογία με θέμα την *Αναδυομένη Αφροδίτη* και κυρίως σχολιασμούς που αφορούν το διάσημο πίνακα του Απελλή, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να δούμε και από που θα μπορούσε να αντλήσει πρότυπα για τη συγκεκριμένη σύνθεση και από που άντλησε. Ο Tressider υποστήριξε ότι βασικό πρότυπο του Tiziano ήταν η ανάγλυφη *Αναδυομένη Αφροδίτη* του Antonio Lombardo (εικ. 26), η οποία βρισκόταν στο camerino di marmo, στο κάστρο της Φεράρας του Alfonso d' Este.¹⁴⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι μελέτες με ακτίνες Χ έδειξαν ότι αρχικά το κεφάλι της Αφροδίτης έκλεινε περισσότερο προς τα αριστερά, άρα αρχικά ήταν ακόμα πιο κοντά στη σύνθεση του Lombardo.¹⁴⁷ Αργότερα ωστόσο η έρευνα έδειξε ότι ο Tiziano είναι πολύ πιθανό να στηρίχθηκε σε διάφορα προγενέστερα έργα, να αξιοποίησε στοιχεία τους και να τα ενσωμάτωσε στο δικό του στυλ.

Η *Αναδυομένη* του Lombardo ήταν παραγγελία του Alfonso d' Este στη Φεράρα. Το ανάγλυφο αυτό συνοδεύεται από την επιγραφή: "*NVDA VENUS MADIDAS EXPRIUT IMBRE BMVM*" που μεταφράζεται ως "η γυμνή Αφροδίτη αναδύεται από τη θάλασσα και οι μπούκλες της στάζουν". Η απεικόνιση αυτή στηρίζεται στην περιγραφή του Οβιδίου για έναν αρχαιοελληνικό ημιπολύτιμο λίθο, με εγχάρακτη παράσταση της γέννησης της θεάς.¹⁴⁸ Το θέμα αυτό συναντάται συχνά σε εγχάρακτους ημιπολύτιμους λίθους της αρχαιότητας. Η μεγαλύτερη ομοιότητα ανάμεσα στο ανάγλυφο και στο έργο του Tiziano εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο η Αφροδίτη στεγνώνει τα μαλλιά της και στις δύο περιπτώσεις. Επιπλέον, και οι δύο καλλιτέχνες συμπεριλαμβάνουν τον ουρανό και τη θάλασσα στη σύνθεσή τους.

Ένα από τα έργα που είχε πιθανόν υπόψη του ο Tiziano είναι η *Νεαρή γυμνή γυναίκα μπροστά σε καθρέπτη* (εικ. 27) του Giovanni Bellini. Είναι μια μοναδική για την εποχή απεικόνιση γυναικείου γυμνού, καθώς εφαρμόζει μια νέα αίσθηση φόρμας-φωτός με απαλά περιγράμματα που μέχρι τότε δεν συνηθίζονταν από το βενετσιάνικο εργαστήριο. Επιπρόσθετα, απεικονίζεται στα τρία τέταρτα και πολύ κοντά στον θεατή, όπως ακριβώς και η *Αναδυομένη*. Ένα ακόμα στοιχείο που αξιοποιεί ο Tiziano από αυτό το έργο είναι και η κίνηση του δεξιού χεριού.

Η στάση της μορφής μοιάζει και με τις γυμνές μορφές στις προσόψεις της Fondaco dei Tedeschi, (εικ. 28) στην οποία είχαν εργαστεί από κοινού ο Tiziano με τον Giorgione. Ένα άλλο πρότυπο του Tiziano, σύμφωνα με την Fisher, θα μπορούσαν να είναι τα σχέδια του Michelangelo για την οροφή της Cappella Sistina, τα οποία είχε αξιοποιήσει και σε άλλα έργα προγενέστερα και μεταγενέστερα της *Αναδυομένης*. Η κατάργηση του *contraposto* και η νέα στάση του σώματος συναντάται συχνά στα σχέδια του Michelangelo. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η Εύα από την *Έξωση από τον Παράδεισο*. Επίσης, απεικονίζεται στα τρία τέταρτα, όπως και η *Αναδυομένη*, ενώ μια ακόμα ομοιότητα ανάμεσα στις δύο μορφές είναι το ασυνήθιστα ορθογώνιο σχήμα του σώματός τους. Επιπρόσθετα, και οι δύο καλλιτέχνες επιλέγουν να δώσουν έμφαση, να "ζουμάρουν" θα μπορούσαμε να πούμε, στις μορφές

¹⁴⁶ Warren David Tressider, ό.π., σ. 271.

¹⁴⁷ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ. 92.

¹⁴⁸ Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ. 17.

περικλείοντάς τες σε ένα αρκετά λιτό βάθος. Βέβαια, οι διαφορές ανάμεσα στις δύο μορφές είναι περισσότερες από ό,τι οι ομοιότητες. Παρότι η Εύα έχει μια κλίση τριών τετάρτων, το πρόσωπό της είναι αποδοσμένο κατά τομή, σε αντίθεση με την Αφροδίτη, της οποίας η κλίση παραμένει και στο πρόσωπο. Επιπλέον, στην τραχύτητα της γραμμής και του χρώματος του Michelangelo ο Tiziano αντιπαραβάλλει πιο απαλές αποχρώσεις. Αυτή είναι και η ιδιαιτερότητα και η μαεστρία του Tiziano, ότι δηλαδή ενώ δανείζεται στοιχεία από άλλους ζωγράφους ποτέ δεν κάνει μια στείρα αντιγραφή ή μίμηση, αντίθετα προσαρμόζει καθετί στο δικό του στυλ και στο δικό του όραμα. Στην Αναγέννηση, πολλές φορές, απεικονίσες της Εύας είχαν ως πρότυπα την Αφροδίτη,¹⁴⁹ το αντίστροφο όμως συνέβαινε πρώτη φορά. Ίσως μάλιστα ο πίνακας προοριζόταν για παραγγελιοδότη που ήξερε το έργο του Michelangelo στην Cappella Sistina και θα έκανε τη σύνδεση.¹⁵⁰

Πιθανό να λειτούργησαν ως πρότυπα και μεσαιωνικά εικονογραφημένα χειρόγραφα με ημίσωμες, γυμνές, λουόμενες που στραγγίζουν το νερό από τα μαλλιά τους. Επίδραση μπορεί να άσκησαν και μωσαϊκά και ανάγλυφα του Ιου αιώνα π.Χ.¹⁵¹

Ο Tressider επισήμανε και τη σύνδεση μεταξύ της ανάγλυφης Αφροδίτης του Lombardo με το χαρακτηριστικό της Αφροδίτης (**εικ. 29**) του Marcantonio Raimondi (1480-1534)¹⁵². Το χαρακτηριστικό αυτό ίσως στηρίζεται σε ένα χαμένο έργο του Giorgione.¹⁵³ Η Αφροδίτη του Tiziano διαφέρει, βέβαια, και από το γλυπτό και από το χαρακτηριστικό ως προς το ότι η θεά είναι ακόμα μέσα στη θάλασσα. Ίσως ακολουθεί κάποια υστερομεσαιωνική παράδοση ή να είναι αναφορά στην Αφροδίτη του Απελλή. Το χαρακτηριστικό με το γλυπτό μοιάζουν, παρότι η κίνηση είναι ανεστραμμένη και η έκφραση της Αφροδίτης του Raimondi φανερώνει μεγαλύτερη απάθεια και ψυχρότητα, σε αντίθεση με το έργο του Lombardo, που είναι πιο εκφραστικό. Δεν είναι σίγουρο αν ο Lombardo είχε ως πρότυπο το χαρακτηριστικό του Raimondi ή αν και οι δύο είχαν κάποιο κοινό αρχαίο (;) πρότυπο. Η Fisher υποστηρίζει ότι η κίνηση που κάνει η Αφροδίτη με τα μαλλιά της δεν υπάρχει σε κάποιο γνωστό αρχαίο ελληνικό ή ρωμαϊκό πρότυπο που να έχει σωθεί και να μπορούσε να το δει ο Raimondi ή και ο Lombardo ή ακόμα και ο Tiziano, οπότε μάλλον είναι καινοτομία του καλλιτέχνη της Αναγέννησης που ασχολήθηκε για πρώτη φορά με την *Αναδυόμενη Αφροδίτη*.¹⁵⁴ Ωστόσο επειδή δεν γνωρίζουμε ποια αρχαία γλυπτά θα μπορούσαν να είχαν δει οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ισχύει αυτός ο ισχυρισμός. Επίσης, σε ρωμαϊκά γλυπτά με το ίδιο θέμα που έχουν βρεθεί βλέπουμε ότι η θεά κάνει μια κίνηση προς τα μαλλιά της, υποδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο πιθανώς μια προσπάθεια να δείξει ότι τα στεγνώνει (**εικ. 30**). Ακόμη, ο Wethey αναφέρεται σε ένα ρωμαϊκό γλυπτό θεάς που στεγνώνει τα μαλλιά της.¹⁵⁵ Επιπλέον, η *Αναδυόμενη Αφροδίτη* του Απελλή πρέπει να έκανε μια παρόμοια κίνηση καθώς ο Αντίπατρος

¹⁴⁹ Βλ. Masaccio, Ghiberti, Dürer

¹⁵⁰ Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ. 32.

¹⁵¹ Ann Christy Fisher, ό.π., σ. 64.

¹⁵² O Marcantonio Raimondi ήταν Ιταλός χαρακτήρας και ο πρώτος γνωστός τυπογράφος του οποίου το έργο αποτελούνταν κυρίως από πίνακες ζωγραφικής.

¹⁵³ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ.94.

¹⁵⁴ Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ. 19-20.

¹⁵⁵ Harold E. Wethey, *Titian: The Mythological and Historical Paintings*, Phaidon Press, 1975, σ. 75.

ο Σιδώνιος¹⁵⁶ αναφέρει σε επίγραμμα του: "Κοίτα στο έργο την πινελιά του Απελλή... (η Αφροδίτη) μόλις αναδύθηκε από τη θάλασσα... αρπάζει τα μαλλιά της που στάζουν με το χέρι, στραγγίζει τους αφρούς...".¹⁵⁷ Για να επιστρέψουμε όμως στο ενδεχόμενο του αρχαίου προτύπου, προκύπτει το ερώτημα από που θα μπορούσαν αυτοί οι καλλιτέχνες, και ειδικά ο Τiziano, να έχουν δει αρχαία Αφροδίτη στη Βενετία την εποχή αυτή. Πρέπει να τονιστεί ότι ο αριθμός των δημόσιων, αρχαίων γλυπτών στη Βενετία ήταν περιορισμένος ενώ και οι ιδιωτικές συλλογές ήταν λίγες, λόγω της δυσκολίας που υπήρχε σε αυτή την περιοχή να αποκτήσει κανείς ένα αρχαίο γλυπτό. Η Fisher επισημαίνει ότι ο Τiziano είναι πολύ πιθανό να είδε το αρχαίο γλυπτό της *Αναδυομένης Αφροδίτης* που είχε στο εργαστήριό του ο πρώτος του δάσκαλος, ο Gentile Bellini (1429-1507). Σε αυτό το γλυπτό αναφέρεται ο Raffaele Zonvenzone σε ένα ποίημά του τον 15ο αιώνα: "Το πρόσωπο που επιθυμεί να δει την Αφροδίτη τη Πάφου, γυμνόστηθη από το μάρμαρο το αρχαίο του Πραξιτέλη ας την αναζητήσει στο ρετιρέ του Gentile Bellini...".¹⁵⁸ Παρότι από τον στίχο δεν προκύπτει ότι πρόκειται για *Αναδυομένη Αφροδίτη*, είναι πράγματι πιθανό εάν ο Bellini είχε στην κατοχή του μια Αφροδίτη να την είχε δει και ο Τiziano. Έχει παρατηρηθεί ότι η στάση του κεφαλιού και των χεριών έχει ομοιότητες με την *Αφροδίτη που σκύβει* (εικ. 31). Δεν αποκλείεται ο ζωγράφος να είχε δει γνωστή εκδοχή αυτού του τύπου. Ακόμη, ως πρότυπο ίσως λειτούργησε και κάποιος εγχάρακτος ημιπολύτιμος λίθος που υπήρχε στη συλλογή του Alfonso d' Este.¹⁵⁹ Μια από τις σημαντικότερες συλλογές με αρχαία γλυπτά στη βόρεια Ιταλία ήταν αυτή του Pietro Bembo, την οποία πολύ πιθανό να είχε υπόψη του ο Τiziano και να άντλησε πρότυπα και για την *Αναδυομένη Αφροδίτη* και για άλλα έργα του.¹⁶⁰ Και φυσικά υπήρχε και η συλλογή της Isabella d' Este για την οποία είχε εργαστεί πολλές φορές.

Το σίγουρο είναι ότι ο Τiziano είχε υπόψη του και το γλυπτό και το χαρακτηριστικό καθώς το έργο του συνδυάζει στοιχεία και από τα δύο. Βέβαια, διαφέρει και από τα δύο έργα ως προς τη θέση των χεριών. Ακολουθούν την πορεία του σώματός της χωρίς να ανασηκώνονται. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο μια ενότητα χεριών- κορμού, που προσδίδει αρμονία και φυσικότητα στο έργο.

Ο Τiziano έχει επηρεαστεί εκτός των άλλων και από δικά του προγενέστερα έργα, όπως το *Ποιμενικό Κοντσέρτο*¹⁶¹ (Fête champêtre), (εικ. 32) και τη γυμνή μορφή από τον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα*. Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, τα πολλαπλά πρότυπα του Τiziano τα οποία αξιοποίησε για να μπορέσει να δημιουργήσει την ιδανική και πιο αρμονική εικόνα της όμορφης Αφροδίτης δείχνουν ότι πιθανόν γνώριζε τη γνωστή ιστορία από την αρχαιότητα που αναφέρουν ο Κικέρωνας και ο Πλίνιος, σύμφωνα με την οποία ο αρχαίος ζωγράφος Ζεύξις χρησιμοποίησε πέντε διαφορετικά μοντέλα για να απεικονίσει την Ελένη καθώς η τελειότητα δεν υπάρχει σε έναν μόνο άνθρωπο, γι' αυτό και έπρεπε να έχει περισσότερα πρότυπα για να

¹⁵⁶ Ποιητής και συγγραφέας του 2ου αιώνα π.Χ. Γνωστός ιδιαίτερα για τον κατάλογο που συνέταξε για τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου.

¹⁵⁷ Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her succesosors*, 1995, The University of Michigan Press, σ. 86-87.

¹⁵⁸ Ann Christy Fisher, ό.π., σ.21.

¹⁵⁹ Ann Christy Fisher, ό.π., σ. 59.

¹⁶⁰ Warren David Tressider, *The Classicism of the early works of Titian: It's Sources and Character (volume 1)*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1979, σ. 32.

¹⁶¹ Το έργο αυτό, οι παλαιότεροι μελετητές το απέδιδαν στον Giorgione. Η σύγχρονη έρευνα υποστηρίζει ότι είτε συνέβαλαν και οι δύο καλλιτέχνες στη δημιουργία του έργου, είτε το φιλοτέχνησε ο Τiziano εξ ολοκλήρου μόνος του. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-concert-champetre> (τελευταία επίσκεψη: 10/2/2021)

διαλέγει από το καθένα τα καλύτερα στοιχεία. Δεν ξέρουμε αν ο Tiziano είχε παραπάνω από ένα μοντέλο, πιθανόν όμως όχι¹⁶². Και ο Tiziano, όμως, δεν περιορίστηκε σε ένα μόνο πρότυπο για να δημιουργήσει το τέλειο αποτέλεσμα. Βασικό σημείο αναφοράς μάλλον αποτέλεσε το ανάγλυφο του Lombardo, ωστόσο όπως ήδη σχολιάστηκε δεν αρκέστηκε σε αυτό. Πρέπει, επίσης, να τονιστεί ότι τα πολλαπλά πρότυπα- μοντέλα συνηθίζονταν στην Αναγεννησιακή ζωγραφική, και ειδικά στη γυναικεία προσωπογραφία. Η γυναικεία προσωπογραφία της εποχής αυτής είναι περισσότερο εξιδανικευμένη από την ανδρική.

Σε σχέση με τον παραγγελιοδότη είναι ασφαλές να υποθέσουμε ότι είναι ένα πρόσωπο μορφωμένο με γνώση της κλασικής φιλολογίας αλλά και των έργων τέχνης που παράγονταν εκείνη την εποχή καθώς θα ήταν σε θέση να αναγνωρίσει τις αναφορές που έκανε ο Tiziano σε άλλα έργα. Σύμφωνα με τον Hope, οι πάτρωνες του Tiziano που έδειχναν ενδιαφέρον για μυθολογικά θέματα, και γενικά για το γυναικείο γυμνό, ήταν ο Alfonso d' Este (1476-1534) και ο Φίλιππος Β' (1527-1598). Ο δεύτερος δεν θα μπορούσε να είναι παραγγελιοδότης διότι είχε καν γεννηθεί. Ο Federico Gonzaga (1500-1540) και ο Κάρολος V (1500-1558) είχαν μόνο ένα πίνακα του Tiziano με γυναικείο γυμνό. Ο Hope θεωρεί απίθανο ο Gonzaga να είναι πάτρωνας της *Αναδυομένης*, διότι οι παραγγελίες του ήταν κυρίως για προσωπογραφίες και θρησκευτικά έργα, και είναι μάλλον απίθανο να είχε παραγγείλει μυθολογικό θέμα πριν από το 1530¹⁶³. Από την άλλη για τον Alfonso d' Este είχε φιλοτεχνήσει τρία μυθολογικά για το studio του όπως αναφέρθηκε και, σύμφωνα με τον Wethey, υπάρχει στυλιστική ομοιότητα μεταξύ των έργων του camerino d' alabastro και της *Αναδυομένης*. Πέρα, όμως, από την στυλιστική ομοιότητα δύο από τα τρία εκείνα έργα στηρίχθηκαν σε αφήγηση για συγκεκριμένο αρχαίο ελληνικό πίνακα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την *Αναδυομένη*¹⁶⁴. Άρα, θα μπορούσε και η *Αναδυομένη* να είναι παραγγελία του Alfonso. Επίσης, γνωρίζουμε ότι ο Alfonso είχε στην κατοχή του το ανάγλυφο του Lombardo, αν πράγματι του ανήκε και το ομώνυμο θέμα του Tiziano έδωσε στον καλλιτέχνη μια καλή ευκαιρία να δει αυτή την παραγγελία ως paragone ανάμεσα στη γλυπτική και την ζωγραφική. Στον κατάλογο με τα έργα που υπήρχαν στο camerino δεν αναγράφεται η *Αναδυομένη Αφροδίτη* ωστόσο ο κατάλογος αυτός δεν θεωρείται ολοκληρωμένος. Το camerino διαλύθηκε το 1598, πολλοί από τους πίνακες συμπεριλαμβανομένων και των τριών μυθολογικών του Tiziano μεταφέρθηκαν στη Ρώμη. Και ίσως από τη Ρώμη πέρασαν στην κατοχή της Βασίλισσας Κριστίνα της Σουηδίας, η οποία είναι και η πρώτη γνωστή κάτοχος της *Αναδυομένης*. Δυστυχώς οι πηγές είναι ελλιπείς οπότε δεν μπορεί να τεκμηριωθεί αυτή η άποψη¹⁶⁵. Επίσης, δεν έχει βρεθεί ούτε κάποιο συμβόλαιο για αυτόν τον πίνακα. Η Fisher πιστεύει ότι μπορεί να συμπεριλαμβάνεται στο συμβόλαιο για κάποιο από τα πορτρέτα που έκανε για την οικογένεια του Alfonso, των οποίων επίσης δεν έχουν βρεθεί τα συμβόλαια. Επίσης, να σημειωθεί ότι και η *Αναδυομένη* έχει μέγεθος πορτρέτου. Ένα άλλο ενδεχόμενο είναι να μην είχαν υπογράψει καν γραπτή συμφωνία για το συγκεκριμένο έργο, επειδή η προσοχή του δούκα ήταν στραμμένη σε άλλα έργα. Η Fisher αυτό το πιστεύει παίρνοντας ως δεδομένο ότι ο Alfonso παρείχε ελευθερία κινήσεων στον Tiziano¹⁶⁶. Αυτό όμως είναι κάτι το οποίο δεν είναι βέβαιο. Εξίσου απίθανη είναι και η υπόθεση να μην είχε γίνει για κάποιο συγκεκριμένο παραγγελιοδότη, να τον είδε ο

¹⁶² Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ. 35.

¹⁶³ Ann Christy Fisher, *ό.π.*, σ. 74.

¹⁶⁴ Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999, σ. 94.

¹⁶⁵ Ann Christy Fisher, *ό.π.*, σ. 75.

¹⁶⁶ Ann Christy Fisher, *ό.π.*, σ. 76.

δούκας και να ζήτησε να τον αγοράσει. Από ορισμένους ερευνητές έχει προταθεί το ενδεχόμενο να έγινε η παραγγελία από κάποιον Βενετό διότι η Αφροδίτη αναδύθηκε στην Κύπρο που εκείνη την εποχή ήταν υπό Βενετική κατοχή¹⁶⁷. Επίσης, η Βενετία παρομοιάζεται συχνά με την Αφροδίτη που ξεπρόβαλε από τη θάλασσα. Υπάρχουν και άλλα έργα που συνέδεαν τον μύθο της Αφροδίτης με τη Βενετία.

Εάν θεωρήσουμε δεδομένο ότι ο πίνακας έγινε για τον δούκα Alfonso, τότε προκύπτει το επόμενο ερώτημα που είναι το που τοποθετήθηκε ο πίνακας. Η έντονη έμφαση στο γυναικείο γυμνό, οι διαστάσεις του πίνακα και η απουσία βακχικής συγκέντρωσης στη φύση οδηγούν στο συμπέρασμα ότι μάλλον δεν προοριζόταν για το camerino d' alabastro. Είναι πιο πιθανό να προοριζόταν για κάποιον χώρο στον οποίον θα είχαν πρόσβαση περιορισμένα άτομα. Για παράδειγμα, ίσως προοριζόταν για το λουτρό του camerino d' alabastro, όπως προτείνει ο Gronau βασιζόμενος σε μια επιστολή του Tiziano προς τον δούκα Alfonso d' Este¹⁶⁸. Ο Tressider θεωρεί ότι λόγω των διαστάσεών του ο πίνακας προοριζόταν για την εσωτερική πλευρά του φύλλου μιας ντουλάπας¹⁶⁹. Στη Φερράρα, μάλιστα, συνηθιζόταν να χρησιμοποιούν καμβά για τέτοια έργα.

Η Ann Christy Fisher υποστηρίζει ότι ο πίνακας αυτός έχει ομοιότητες με λατρευτικές απεικονίσεις που προορίζονταν για ιδιώτες και ήταν αρκετά δημοφιλείς την εποχή αυτή¹⁷⁰. Οι λατρευτικές αυτές εικόνες, γνωστές ως *devocim* ή *divotione*, είναι μικρού μεγέθους, με λίγα πρόσωπα, θυμίζουν προσωπογραφίες μόνο που απεικονίζουν σκηνή από το Ευαγγέλιο. Πολύ συχνά μάλιστα τα πρόσωπα απεικονίζονται με κλίση τριών τετάρτων. Το βασικό στοιχείο αυτών των συνθέσεων είναι η προσωπική και η άμεση σχέση που δημιουργούν με το θεατή. Ενδεχομένως στόχος να ήταν νιώθει ο πιστός ότι όταν προσεύχεται υπάρχει ανταπόκριση, ότι εισακούεται. Ο Tiziano ασχολήθηκε με τέτοιες παραστάσεις, ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η *απόδοση του φόρου (εικ. 33)*.

Συνοψίζοντας, η *Αναδυομένη Αφροδίτη* αποτελεί την πιο λιτή απεικόνιση Αφροδίτης που φιλοτέχνησε ο Tiziano. Παρά τη λιτότητα, το μάτι του θεατή μαγνητίζεται από τις τονικές διαβαθμίσεις, τόσο στο σώμα της Αφροδίτης όσο και στο μπλε του ουρανού και της θάλασσας που περιβάλλει την Αφροδίτη. Η χρωματική αρμονία την οποία επιτυγχάνει ο καλλιτέχνης στοχεύει στο να αναδείξει τα πλεονεκτήματα της ζωγραφικής έναντι της γλυπτικής. Το συγκεκριμένο έργο είναι παράλληλα ένας φόρος τιμής στον αρχαίο ζωγράφο Απελλή, τη φήμη και το κύρος του οποίου θαύμαζε ο νεαρός τότε Tiziano.

¹⁶⁷ Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007, σ. 106.

¹⁶⁸ Ο Gronau αναφέρεται στο εξής χωρίο της επιστολής: "...Καθώς και για το μπάνιο, άρχοντα μου, όπως διατάζατε, δεν το έχω αμελήσει και εργάζομαι καθημερινά, και όταν επιθυμήσετε να το δείτε θα σας το στείλω χωρίς καθυστέρηση". Ann Christy Fisher, "Titian's Venus Anadyomene and the close-up female nude: its sources and context" (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Michigan State University, 1994), σ. 77.

¹⁶⁹ Warren David Tressider, *The Classicism of the early works of Titian: It's Sources and Character (volume I)*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1979, σ. 269.

¹⁷⁰ Ann Christy Fisher, *ό.π.*, σσ.68-69.

3. Η Αφροδίτη του Urbino

Ένα άλλο παράδειγμα γαμήλιου πίνακα με μορφή που έχει κατά καιρούς ταυτιστεί με Αφροδίτη είναι η *Αφροδίτη του Urbino* (**εικ.34**). Ένας από τους πιο διάσημους πίνακες όχι μόνο του Τiziano, αλλά και ολόκληρης της Αναγέννησης. Πλήθος μελετών έχουν γίνει γι' αυτόν τον πίνακα. Θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τις ερμηνείες αυτές με βάση τα δύο βασικότερα ερωτήματα που έχουν τεθεί, που είναι, η ταύτιση της γυναικείας μορφής και η ταυτότητα του παραγγελιοδότη.

Η *Αφροδίτη του Urbino* απεικονίζεται σε ανακεκλιμένη στάση σε δωμάτιο αναγεννησιακού palazzo. Στο βάθος βλέπουμε δύο υπηρέτριες είτε να βγάζουν είτε να τοποθετούν ένδυμα μέσα σε νυφικά cassoni. Συνήθως οι νύφες είχαν από δύο νυφικά cassoni που τα είχε παραγγείλει ο γαμπρός ή η οικογένειά του. Σύμφωνα με τον Arasse δεν πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο, αλλά για δύο ξεχωριστούς: το δωμάτιο της Αφροδίτης, το οποίο το διαδέχεται το δωμάτιο στο οποίο βρίσκονται οι υπηρέτριες.¹⁷¹ Η έκφραση της Αφροδίτης είναι απροσδιόριστη, δεν δηλώνει ούτε χαρά ούτε θλίψη. Φαίνεται ωστόσο ότι προσπαθεί να τραβήξει το βλέμμα του θεατή. Πάνω από την Αφροδίτη κρέμεται πράσινο παραπέτασμα. Ποτέ πριν από τον Τiziano δεν είχε τοποθετηθεί κλασικιστικό γυμνό σε τέτοιο σκηνικό και λίγοι καλλιτέχνες είχαν απεικονίσει γυμνή γυναικεία μορφή να κοιτάζει κατευθείαν τον θεατή. Ο Τiziano είχε κάνει κάτι ανάλογο, όπως είδαμε, στον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα*. Και στις δύο περιπτώσεις συναντάμε την εξιδανικευμένη απεικόνιση της ομορφιάς. Τεχνοτροπικά ο πίνακας αυτός έχει στοιχεία που παραπέμπουν στα πρώιμα έργα του καλλιτέχνη, όπως είναι η ασυμμετρία, η αντιπαράθεση κλειστού και ανοιχτού χώρου, οι μεγάλες μορφές στο πρώτο πλάνο και οι μικρές πίσω χωρίς ενδιάμεση μετάβαση.¹⁷² Το χρώμα και το φως ενοποιούν τη σύνθεση, γι' αυτό το κόκκινο και το άσπρο χρώμα επαναλαμβάνονται και στη θεά μπροστά και στις υπηρέτριες πίσω. Το πράσινο παραπέτασμα χωρίζει τη σύνθεση σε δύο μέρη. Η αίσθηση της συνέχειας διακόπτεται.

Ο Τiziano είχε ως πρότυπο για την *Αφροδίτη του Urbino* την *Κοιμώμενη Αφροδίτη* (**εικ. 35**), γνωστή και ως *Αφροδίτη της Δρέσδης*, του Giorgione. Στο συγκεκριμένο έργο είχε δουλέψει και ο ίδιος ο Τiziano, ο οποίος είχε φιλοτεχνήσει το τοπίο και έναν Έρωτα που πλέον δεν υπάρχει, επίσης ορισμένα στοιχεία στο βάθος του πίνακα. Οι δύο βασικές διαφορές της σύνθεσης του Giorgione με εκείνη του Τiziano είναι ότι η Αφροδίτη του Giorgione κοιμάται και βρίσκεται σε ανοιχτό χώρο, ενώ του Τiziano είναι σε εγρήγορση και σε εσωτερικό χώρο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Arasse, η εκδοχή του Τiziano είναι μια αστικοποιημένη Αφροδίτη.¹⁷³ Και ο Giovanni Bellini, όπως ήδη αναφέρθηκε, είχε φιλοτεχνήσει ένα *Γυναικείο γυμνό σε εσωτερικό χώρο*, που ωστόσο δεν έχει ταυτιστεί με Αφροδίτη. Επίσης, το γυναικείο γυμνό του Bellini ήταν καθιστό και κοιτούσε σε καθρέπτη. Και ο πίνακας του Bellini βέβαια ανήκει στις γαμήλιες εικόνες. Πέρα από τα παραπάνω έργα δεν αποκλείεται ο Τiziano να είχε επηρεαστεί και από ρωμαϊκά γλυπτά όπως είναι οι παραλλαγές του Ερμαφρόδιτου (**εικ. 36**) η ανακεκλιμένη στάση του οποίου θυμίζει την *Αφροδίτη του Urbino*.¹⁷⁴

¹⁷¹ Daniel Arasse, "The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 95

¹⁷² Rona Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ.7.

¹⁷³ Daniel Arasse, ό.π., σ.99.

¹⁷⁴ Mary Pardo, "Artifice as seduction in Titian", *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, texts, images*, επιμέλεια: James Grantham Turner, Cambridge University Press, 1993, σ.62.

Η *Αφροδίτη της Δρέσδης* ήταν και αυτή γαμήλια εικόνα για τον γάμο του Girolamo Marcello με την Morosina Pisani, ο οποίος έγινε το 1507.¹⁷⁵ Ο πίνακας του Tiziano έχει εικοσιπέντε χρόνια διαφορά από τη σύνθεση του Giorgione. Η Αφροδίτη του Giorgione είναι σε εξωτερικό τοπίο που απηχεί την πετραρχική λογοτεχνία.¹⁷⁶ Ο Malcolm Bull την κατατάσσει στα ερωτικά, μυθολογικά, βουκολικά έργα.¹⁷⁷ Στη σύνθεσή του ο Giorgione χρησιμοποιεί ως πρότυπα ανακεκλιμένες Αφροδίτες και Αριάδνες από την αρχαιότητα αλλά και γυμνές γυναικείες μορφές από cassoni του 15^{ου} αιώνα. Έχει προταθεί συγκεκριμένα ως πρότυπο η *Κοιμώμενη Αριάδνη του Βατικανού* (**εικ. 37**). Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, ωστόσο, ότι πράγματι το συγκεκριμένο γλυπτό ήταν το πρότυπο του Giorgione, καθώς πριν το 1512 είναι ασαφές το σε ποιο χώρο βρισκόταν και αν θα μπορούσε να το είχε δει ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης. Παρόλα αυτά η μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στο γλυπτό και στη μορφή του πίνακα δείχνει ότι ακόμα και αν δεν είχε δει το συγκεκριμένο γλυπτό πιθανόν να είχε δει κάποιο άλλο αντίγραφο αυτού του τύπου. Επειδή στη σύνθεση υπήρχε αρχικά και ένας Έρωτας ουδέποτε αμφισβητήθηκε η ταύτιση της μορφής με την Αφροδίτη, κάτι που δεν συμβαίνει και με την *Αφροδίτη του Urbino*, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Ο Giorgione, λοιπόν, είναι αυτός που εισάγει το μοτίβο της γυμνής, ανακεκλιμένης γυναικείας μορφής στη νεότερη ευρωπαϊκή ζωγραφική. Ο ίδιος ο Tiziano θα επανέλθει και αργότερα στο μοτίβο της ανακεκλιμένης Αφροδίτης, στις διάφορες εκδοχές της *Αφροδίτης και του Μουσικού*. Οι εκδοχές αυτές, σύμφωνα με τις επικρατέστερες ερμηνείες, λειτουργούν ως αλληγορίες των αισθήσεων.¹⁷⁸

Το μοντέλο που βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης συναντάμε και σε άλλους πίνακες του Tiziano, όπως η *Γυναίκα με το μπλε φόρεμα (La Bella)* (**εικ. 38**) που ήταν παραγγελία του πατέρα του Guidobaldo, του Francesco Maria della Rovere το 1536. Το ίδιο μοντέλο εμφανίζεται και στη *Γυναίκα με τη γούνα* (**εικ. 39**). Όπως είδαμε και στην περίπτωση του *Ιερού και Κοσμικού Έρωτα*, ο Tiziano συνήθιζε να συνεργάζεται με τα ίδια μοντέλα σε περισσότερες από μια συνθέσεις ανεξάρτητα από τον παραγγελιοδότη, το περιεχόμενο και τα μηνύματα της παράστασης.¹⁷⁹ Δεν γνωρίζουμε την ταυτότητα των μοντέλων, πιθανότατα όμως επρόκειτο για πόρνες.

Ήδη αναφέρθηκε ότι η *Αφροδίτη του Urbino* είναι μια γαμήλια εικόνα. Τα λουλούδια συμβολίζουν το γόνιμο πάθος μέσα στο πλαίσιο του γάμου.¹⁸⁰ Ο σκύλος είναι σύμβολο της αφοσίωσης. Στην σύνθεση υπάρχουν πολλά γαμήλια σύμβολα: καταρχάς τα νυφικά cassoni που ήδη αναφέρθηκαν, και επίσης τα τριαντάφυλλα και η μυρτιά που τα συναντήσαμε και στον *Ιερό και Κοσμικό Έρωτα*. Εφόσον, λοιπόν, κατατάσσεται στις γαμήλιες εικόνες τότε προκύπτει το ερώτημα για ποιον τον γάμο προοριζόταν. Το 1538 απέκτησε τον πίνακα ο Guidobaldo della Rovere, δούκας του Camerino και μετέπειτα του Urbino. Η επικρατέστερη θεωρία είναι ότι φιλοτεχνήθηκε για τον γάμο του με την Giulia Varano, που έγινε το 1534.

¹⁷⁵ David Rosand, "So-And-So Reclining on Her Couch", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 43

¹⁷⁶ Mary Pardo, "Artifice as seduction in Titian", *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, text, images*, επιμέλεια: James Grantham Turner, Cambridge University Press, 1993, σ. 59.

¹⁷⁷ Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods, How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford UP, 2005, σσ. 208-211.

¹⁷⁸ Elizabeth Delmont, "Social and cultural values in Titiain's Paintings of Venus with a musician", *SAMUS, Periodicals Archive Online*, 1992, σ.21.

¹⁷⁹ Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007, σ. 160.

¹⁸⁰ David Rosand, ό.π., σ. 41.

Στις 9 Μαρτίου 1538 ο Guidobaldo έγραψε στον εκπρόσωπό του στη Βενετία ότι επιθυμούσε διακαώς να αποκτήσει δύο πίνακες του Tiziano: μια προσωπογραφία δική του και έναν πίνακα με γυμνή γυναικεία μορφή, “*la donna nuda*”.¹⁸¹ Λόγω έλλειψης χρημάτων προτείνει να δανειστεί από τη μητέρα του, Eleonora Gonzaga. Η δούκισσα συμφώνησε και έγραψε στον γιο της στις 14 Απριλίου ότι απέκτησε την προσωπογραφία του και θα του την στείλει.¹⁸² Δεν αναφέρεται όμως καθόλου στον άλλον πίνακα. Ίσως να μην διέθετε χρήματα να πληρώσει και τους δύο πίνακες και διάλεξε έναν ή ίσως να μην ενέκρινε την γυμνή Αφροδίτη. Ίσως, πάλι αναγνώρισε ότι χρησιμοποιήθηκε το ίδιο μοντέλο από τον καλλιτέχνη που είχε χρησιμοποιηθεί και για το πορτρέτο της *Γυναίκας με το μπλε φόρεμα* που προοριζόταν για τον σύζυγό της, και γι’ αυτό να μην ήταν πρόθυμη να στείλει την Αφροδίτη στον γιο της για να μην δημιουργηθεί αντιπαλότητα μεταξύ πατέρα και γιου. Η αντιπαλότητα ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πράγματι υπήρχε καθώς ο Francesco Maria ανάγκασε τον γιο του να παντρευτεί την Giulia Varano και να εγκαταλείψει τη γυναίκα που αγαπούσε. Επιπλέον, το γεγονός ότι απευθύνθηκε στη μητέρα του για οικονομική βοήθεια για να αγοράσει τους πίνακες, ίσως οφείλεται στην ψυχρότητα που υπήρχε μεταξύ του Guidobaldo και του πατέρα του. Έχει προταθεί, ακόμα, ότι το γεγονός ότι ο γιος χρησιμοποίησε το ίδιο μοντέλο που είχε χρησιμοποιήσει και ο πατέρας του οφείλεται σε λόγους εκδίκησης.¹⁸³ Μια τέτοια άποψη, όμως, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί επαρκώς και περισσότερο αποτελεί μια υπεραπλουστευμένη υπόθεση.

Την 1^η Μαΐου ο Guidobaldo εκδηλώνει ξανά το ενδιαφέρον του να αποκτήσει τον συγκεκριμένο πίνακα, τον οποίο είχε ακόμα ο καλλιτέχνης στο εργαστήριό του, αλλά ο δούκας φοβόταν ότι μπορεί να τον πουλούσε αλλού. Από άλλη επιστολή στις 9 Μαΐου φαίνεται ότι ο πίνακας δεν είχε ακόμα σταλεί καθώς ο Tiziano φοβόταν για την πληρωμή του. Δεν γνωρίζουμε πότε εντέλει παρέλαβε τον πίνακα. Βέβαια, οι επιστολές αυτές του Guidobaldo δεν δηλώνουν απαραίτητα ότι ήταν αυτός που παρήγγειλε την Αφροδίτη. Το ότι όμως μαζί με την Αφροδίτη αναφέρεται και σε άλλο ένα έργο του Tiziano, που είναι μια προσωπογραφία του εαυτού του “*il ritratto mio*”, η οποία είναι σίγουρα παραγγελία του Guidobaldo, δείχνει ότι μάλλον το ίδιο ισχύει και για την Αφροδίτη.¹⁸⁴ Παρότι ο Tiziano δημιουργούσε συχνά έργα χωρίς παραγγελία, και είτε τα δώριζε είτε περίμενε να βρει αγοραστή, η *Αφροδίτη του Urbino* δεν ήταν τέτοια περίπτωση. Ήταν ένα ιδιαίτερα πρωτότυπο έργο το οποίο δεν είναι πιθανό να έγινε τυχαία, χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένος παραγγελιοδότης. Η απάντηση που δίνει η Goffen στο γιατί ο Guidobaldo ήταν ανήσυχος μήπως δεν αποκτήσει το έργο είναι, ότι, πράγματι, πιθανόν να είχε συμβεί αυτό εάν δεν μπορούσε να το πληρώσει εγκαίρως. Το ότι υπήρχε συγκεκριμένος παραγγελιοδότης δεν ήταν δεσμευτικό για τον Tiziano. Αν έβρισκε κάποιον πάτρωνα πιο πρόθυμο να πληρώσει θα απευθυνόταν εκεί. Κάτι ανάλογο είχε γίνει και με την πρώτη εκδοχή της *Παναγίας των Βράχων* του Leonardo da Vinci. Δεν ήταν ασυνήθιστο για εκείνη την εποχή το φαινόμενο αυτό.

¹⁸¹ Gloria Fossi, *Uffizi Gallery: art, history, collections*, GIUNTI, 2001, σ. 234.

¹⁸² David Rosand, “So-And-So Reclining on Her Couch”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ.42

¹⁸³ Rona Goffen, *Titian’s Women*, Yale University Press, 1997, σ. 156.

¹⁸⁴ Rona Goffen, “Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 80.

Όταν παρέλαβε τον πίνακα ο Guidobaldo ήταν μόλις 24 ετών. Ήταν ένας νεαρός πάτρωνας με υψηλό πνευματικό επίπεδο. Μέσα από τις επιστολές του φαίνεται ένα βαθύ ενδιαφέρον για τις τέχνες.¹⁸⁵

Μια ευρέως γνωστή ερμηνεία, η οποία όμως και κατακρίθηκε από πολλούς ερευνητές, είναι αυτή του Hope, ο οποίος υποστήριξε ότι αυτή η παράσταση όπως και άλλες ανάλογες λειτουργούν ως ερωτικά πόστερ, στα οποία η γυναίκα δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα παθητικό ερωτικό αντικείμενο για τα μάτια του άνδρα θεατή.¹⁸⁶ Η ερμηνεία του Hope στηρίζεται σε περιγραφές του πίνακα από τον 18^ο αιώνα.¹⁸⁷ Στο ίδιο πνεύμα με τον Hope κυμαίνεται και η προσέγγιση του Ginzburg, ο οποίος υποστήριξε ότι όταν ένας πίνακας απεικονίζει άμεσα ή έμμεσα ερωτική πράξη, τότε ο θεατής ταυτίζει τον εαυτό του με τον ρόλο της ανδρικής μορφής της παράστασης ή αν ο πίνακας περιλαμβάνει μόνο γυμνές γυναικείες μορφές, τότε ο θεατής γίνεται ένας “ηδονοβλεψίας”, που παρακολουθεί το αντικείμενο του πόθου του.¹⁸⁸ Ωστόσο, ξέρουμε ότι ο τρόπος σκέψης της εποχής εκείνης ήταν διαφορετικός και ότι ο σκοπός τέτοιων παραστάσεων ήταν άλλος από αυτόν που προσδιορίζει ο Hope και ο Ginzburg. Οι προσεγγίσεις αυτές στην ουσία έγιναν σε μια προσπάθεια να αντιταχθούν στις αλληγορίες και στις φιλοσοφικές ερμηνείες του Panofksy και των υποστηρικτών του.¹⁸⁹ Θεωρώντας ότι τέτοιοι συμβολισμοί δεν ταιριάζουν με την ανεπαρκή παιδεία του Tiziano, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στις σεξουαλικές επιθυμίες των παραγγελιοδοτών. Ωστόσο οδηγήθηκαν σε αναχρονισμούς. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει η Goffen, το ότι η ανθρώπινη βιολογία δεν έχει αλλάξει από την εποχή της Αναγέννησης, δεν σημαίνει ότι το ίδιο συμβαίνει και με την ερωτική συμπεριφορά. Γι’ αυτόν τον λόγο οι ερμηνείες για τον πίνακα δεν μπορεί να στηρίζονται στις εντυπώσεις και στις ιδέες της σύγχρονης κοινωνίας για το ανθρώπινο σώμα.¹⁹⁰ Η αγνότητα και η αισθησιακότητα δεν είναι αντιθετικές έννοιες για εκείνη την εποχή. Μάλιστα, όπως αναφέρθηκε, τα δύο αυτά στοιχεία συνυπάρχουν στην Αφροδίτη. Επίσης, με τόσες αναφορές και συμβολισμούς του γάμου δεν θα μπορούσε να είναι μια καθαρά πορνογραφική σύνθεση.

Ο πρώτος που ταύτισε τη μορφή με την Αφροδίτη είναι ο Giorgio Vasari (1511-1574). Είδε τον πίνακα όταν επισκέφτηκε την guardaroba στα διαμερίσματα του Guidobaldo στο Πεζάρο. Αναφέρει ότι πρόκειται για «μια ανακεκλιμένη Αφροδίτη με λουλούδια και υφάσματα γύρω της».¹⁹¹ Ο Vasari κάνει την ταύτιση αυτή λόγω της μεγάλης ομοιότητας που υπάρχει με την *Αφροδίτη της Δρέσδης* του Giorgione. Την ταύτιση του Vasari, όμως, δεν την αποδέχονται όλοι οι ερευνητές. Σύμφωνα με τον David Rosand δεν προκύπτει από πουθενά ότι η πρωταγωνίστρια της σύνθεσης είναι η Αφροδίτη. Το γεγονός ότι δεν συνοδεύεται από Έρωτα, ούτε υπάρχει κάποιο άλλο μυθολογικό στοιχείο δημιούργησε πρόσφορα έδαφος για να αμφισβητηθεί η ταυτότητα της γυναίκας. Επιπλέον, η επιστολή του della Rovere στις 9 Μαΐου

¹⁸⁵ Rona Goffen, “Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 81.

¹⁸⁶ David Rosand, “So-And-So Reclining on Her Couch”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 48.

¹⁸⁷ O Wilhelm Heinse, κατά τον 18^ο αιώνα, έκανε την εξής περιγραφή για τον πίνακα: “άτακτο, γοητευτικό νεαρό κορίτσι από τη Βενετία μεταξύ 17-18 ετών με νωθρό βλέμμα... Ο Tiziano δεν απεικονίζει κάποια Αφροδίτη αλλά μια πόρνη”.

¹⁸⁸ Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, JHU Press, 1989, σσ.77-78.

¹⁸⁹ Carlo Ginzburg, ό.π., σ.81.

¹⁹⁰ Rona Goffen, *Titian’s Women*, Yale University Press, 1997, σ. 145.

¹⁹¹ Rona Goffen, “Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 73.

προσδιορίζει τη γυναικεία μορφή απλά ως μια γυμνή γυναίκα. Αν ήταν Αφροδίτη θα την είχε αποκαλέσει με το όνομά της. Η δεύτερη ένσταση του Rosand είναι ότι δεν πρόκειται για γαμήλιο πίνακα καθώς ο Guidobaldo είχε παντρευτεί τέσσερα χρόνια νωρίτερα. Επίσης, αν ήταν παραγγελία για τον γάμο του δεν θα φοβόταν ότι ο Tiziano θα τον πουλούσε σε κάποιον άλλον.¹⁹² Συν τοις άλλοις, όταν έγινε ο γάμος του Guidobaldo η νύφη ήταν μόλις δέκα ετών. Το να παραγγείλει μια σύνθεση με μια γυναίκα λίγο μεγαλύτερης ηλικίας τόσο έντονα αισθησιακά αποδοσμένη δεν θα ήταν το πρόβλημα.¹⁹³ Ωστόσο, είναι μια σύνθεση που μπορεί να χαρακτηριστεί επιθαλάμια (γαμήλια) καθώς χρησιμοποιεί μοτίβα αρχαίων επιθαλαμίων. Εξάλλου, όπως ήδη αναφέρθηκε, για να εντάσσεται ένας πίνακας στις γαμήλιες παραστάσεις δεν είναι απαραίτητο να έχει γίνει για κάποιον γάμο. Ο γαμήλιος πίνακας είναι πολλές φορές ανεξάρτητος από τον γάμο.¹⁹⁴

Η Hale διατύπωσε την άποψη ότι ο Guidobaldo είδε την Αφροδίτη όταν πήγε στο εργαστήριο του Tiziano για να ποζάρει για τη δική του προσωπογραφία, για την οποία αναφέρεται στις επιστολές του προς τη μητέρα του, και ενθουσιάστηκε με την Αφροδίτη οπότε του γεννήθηκε η επιθυμία να την αποκτήσει.¹⁹⁵

Την άποψη του Rosand, όμως, δεν συμμερίζονται όλοι οι μελετητές. Για πολλούς ερευνητές στη σύνθεση αυτή απεικονίζεται συμβολικά η νύφη του Guidobaldo ως Αφροδίτη. Η συσχέτιση αυτή γίνεται διότι η Αφροδίτη είναι θεά της αγάπης και της γονιμότητας.¹⁹⁶ Πολλές Αφροδίτες του Tiziano, ακόμα και η κοιμώμενη Αφροδίτη του Giorgione, δεν σχετίζονται άμεσα με συγκεκριμένο μύθο, οπότε αυτός δεν μπορεί να είναι και ο λόγος για να απορρίψουμε μια τέτοια ταύτιση. Η Goffen θεωρεί ότι ο λόγος που ορισμένοι ερευνητές αμφισβητούν την ταύτιση με την Αφροδίτη είναι διότι η πρωταγωνίστρια της παράστασης είναι σε υπερβολικό βαθμό αισθησιακά αποδοσμένη για να μπορεί να είναι η Αφροδίτη.¹⁹⁷ Το γεγονός ότι είναι ξύπνια την καθιστά λιγότερο αθώα από την *Κοιμώμενη Αφροδίτη της Δρέσδης*. Παραδοσιακά η Αφροδίτη συνδυάζει την αγνότητα με την αισθησιακότητα. Αρκεί να συλλογιστούμε το παράδειγμα της Κνιδίας Αφροδίτης, που παρότι γυμνή και αισθησιακή, ταυτόχρονα προσπαθεί να κρύψει τη γυμνότητά της ως ένδειξη σεμνότητας. Στην Αφροδίτη του Urbino, λοιπόν, η μορφή φαίνεται να στερείται αυτής της κλασικής ευπρέπειας. Όπως επισημαίνει ο Frederich Hartt, είναι απομυθοποιημένη Αφροδίτη.¹⁹⁸ Μάλιστα, ερευνητές όπως ο Hope τονίζουν ότι η μορφή είναι ξύπνια και σε εγρήγορση αλλοιώνει τη σεμνοτυφία μιας θεϊκής μορφής.¹⁹⁹ Βέβαια, κατά την Goffen μια τέτοια άποψη δεν φαίνεται να συμμερίζονται οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Για παράδειγμα, ο Botticelli στο έργο, *Αφροδίτη και Άρης (εικ. 40)*, παρουσιάζει την Αφροδίτη τελειώς ξύπνια μετά την ερωτική συνεύρεσή της με τον Άρη. Ως προς την αναφορά του Guidobaldo, μέσα από τις επιστολές του, στην Αφροδίτη ως “*la donna nuda*”, μπορεί να αιτιολογηθεί ως το ότι ήθελε να κάνει μια σύντομη περιγραφική αναφορά

¹⁹² David Rosand, “So-And-So Reclining on Her Couch”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 42-43.

¹⁹³ Rona Goffen, “Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 81.

¹⁹⁴ Daniel Arasse, “The Venus of Urbino, or *the Archetype of a Glance*”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ.94.

¹⁹⁵ Sheila Hale, *Titian: His Life*, Harper Press, 2012, σσ. 341-345.

¹⁹⁶ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 60.

¹⁹⁷ Rona Goffen, “Renaissance Dreams”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, No. 4, 1987, σ. 700.

¹⁹⁸ Frederich Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, Pearson, 1969, σ.541.

¹⁹⁹ Rona Goffen, “Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino”, *Titian’s Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 72.

στην Αφροδίτη χωρίς να δώσει πολλές λεπτομέρειες.²⁰⁰ Η Goffen θεωρεί, μάλιστα, ότι η περιγραφή του Vasari είναι πιο επίσημη και έγκυρη καθώς απευθύνεται σε ένα περισσότερο μορφωμένο κοινό. Η μια περιγραφή δεν αναιρεί την άλλη. Επίσης, το γεγονός ότι ο ίδιος ο Vasari είναι ζωγράφος αυξάνει την εγκυρότητα της πληροφορίας που δίνει. Σε σχέση με το ότι η φιλοτέχνηση του έργου δεν συμπίπτει με τον γάμο του Guidobaldo μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι ο Tiziano συχνά καθυστερούσε να ολοκληρώσει τα έργα του ειδικά αν δεν είχε πληρωθεί.

Η ερμηνεία της Goffen είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, κυρίως ως προς τη διάθεση του αναστοχασμού και της αμφισβήτησης παγιωμένων τρόπων προσέγγισης των έργων τέχνης, που οδηγούσαν πολλές φορές σε αναχρονισμούς και εσφαλμένες γενικεύσεις. Η προσπάθειά της να εντάξει τα έργα τέχνης στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής την οδήγησε σε σφαιρικές παρατηρήσεις. Προσπάθησε να μην αξιολογήσει το έργο του Tiziano με όρους του 20^{ου} αιώνα. Βλέπουμε να κατακρίνει συχνά τον συσχετισμό που έκανε ο Charles Hope, ο οποίος συνέκρινε γυμνές γυναικείες μορφές του Tiziano με ερωτικά πόστερ και αφίσες της σύγχρονης εποχής. Ωστόσο ορισμένα από τα συμπεράσματά της δείχνουν ότι έπεσε στην παγίδα την οποία προσπαθούσε να αποφύγει. Για παράδειγμα, το ότι η εμπειρία του Vasari ως ζωγράφου καθιστά τις παρατηρήσεις του περισσότερο έγκυρες είναι ένα αυθαίρετο συμπέρασμα. Ίσως, μάλιστα συμβαίνει το αντίθετο. Οι παρατηρήσεις του είναι μεροληπτικές σε πολλές περιπτώσεις. Το να ταυτιστεί μια αισθησιακή, γυμνή γυναικεία μορφή με την Αφροδίτη αντανακλά περισσότερο την τάση που επικρατεί στην ιταλική τέχνη από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Από τα μέσα του αιώνα και εξής παγιώνεται η ταύτιση των γυμνών, αισθησιακών γυναικείων μορφών με την Αφροδίτη. Αυτό όμως δεν συμβαίνει συχνά στο πρώτο μισό του αιώνα, καθώς τα μυθολογικά και αλληγορικά θέματα έχουν μόλις αρχίσει να ανθίζουν. Είδαμε ήδη στο παράδειγμα του *Ιερού και Κοσμικού Έρωτα* ότι δεν υπάρχει κάποια πειστική απόδειξη για να ταυτιστεί η γυμνή μορφή με την Αφροδίτη όπως είχαν προτείνει παλιότεροι ερευνητές του περασμένου αιώνα. Επίσης, ο Vasari, ο οποίος ήταν εξοικειωμένος με το καθαρό και ακριβές σχέδιο της σχολής της Φλωρεντίας, πιθανότατα εντυπωσιάστηκε με την απαλότητα του σχεδίου και των χρωμάτων και τα θεώρησε τμήμα της αισθησιακότητας της θεάς. Ξέρουμε, όμως, ότι η βενετσιάνικη ζωγραφική είχε παράδοση σε αυτή την τεχνική ακόμα και όταν δεν επρόκειτο να φιλοτεχνηθεί κάποια Αφροδίτη. Συνεπώς, δεν καταβάλλεται από τεχνικής απόψεως περισσότερη προσπάθεια για να ενισχυθεί η αισθησιακότητα, από ό,τι σε μια προσωπογραφία γυναίκας ή εικόνα μια Παναγίας. Ο βασικότερος, όμως, λόγος για τον οποίο είναι αβέβαιη η ταύτιση είναι αυτό που αναφέρει και ο Rosand. Αν ήταν Αφροδίτη, έτσι θα την είχε αναφέρει και στην επιστολή του και ο Guidobaldo και δεν θα την περιέγραφε απλά ως γυμνή γυναίκα.

Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι η παράσταση όχι μόνο έχει τις καταβολές της σε απεικονίσεις της Αφροδίτης, αρχαίες και αναγεννησιακές, αλλά στοχεύει σκόπιμα να ανακαλέσει στη μνήμη του θεατή την Αφροδίτη. Αυτό, όμως, που θα μπορούσαμε να προτείνουμε και να εξετάσουμε είναι ότι η ταύτιση με την θεά Αφροδίτη ίσως να μην είχε και τόσο σημασία για εκείνη την εποχή, ούτε από την πλευρά του καλλιτέχνη ούτε από την πλευρά του παραγγελιοδότη. Δηλαδή, έχουμε μια γυμνή, όμορφη, αισθησιακή, εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή, η οποία μπροστά σε μορφωμένο και φιλότεχνο κοινό, όπως ήταν ο Vasari, μπορεί να παρουσιαζόταν ως Αφροδίτη χωρίς αυτό να στηρίζεται κάπου. Σε άλλες

²⁰⁰ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino, Masterpieces of Western Painting*, Cambridge U.P., 1997, σ. 72.

περιπτώσεις, όπως στην επιστολή του Guidobaldo, παρουσιάζεται απλά ως μια γυμνή γυναίκα. Ακριβώς το γεγονός ότι δεν πρόκειται για αμιγώς μυθολογική αφήγηση καθιστά και την ταύτιση των μορφών μια διαδικασία αρκετά χαλαρή και προσαρμοστική. Μια παρόμοια τοποθέτηση έκανε και η Paola Tingali. Η Tingali συνέδεσε τις, κατά τα φαινόμενα, αντιθετικές περιγραφές του Vasari και του Guidobaldo σε αυτό που ονόμασε “διπλό σύστημα περιγραφής”. Θεωρεί ότι απεικονίζεται μια απλή καθημερινή γυναίκα η οποία συνδυάζει την τυπολογία της Αφροδίτης ώστε να αποδεκτή στο πλαίσιο του decorum. Η μόνη επιφύλαξη που θα μπορούσε να διατυπωθεί σε σχέση με το διπλό σύστημα περιγραφής της Tingali είναι ότι ίσως είναι αναχρονιστική προσέγγιση που ταιριάζει περισσότερο με τον νεοκλασικισμό του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα με έργα όπως για ο *Ναπολέον ως Άρης ο Ειρηνοποιός (εικ. 41)* του Antonio Canova παρά με την αναγεννησιακή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα. Σε σχέση με την ταυτότητα της μορφής του πίνακα η Burke επισημαίνει ότι είναι αδύνατον να υπερσχύσει κάποια ερμηνεία και ότι δεν μπορεί να δοθεί κάποια απάντηση. Και ίσως να μην έχει και νόημα να δοθεί κάποια απάντηση διότι ενδέχεται σκόπιμα ο Tiziano να διατήρησε την ανωνυμία της μορφής έτσι ώστε να βρει παραγγελιοδότη.²⁰¹ Μια ανάλογη τοποθέτηση κάνει και η Maria Loh, η οποία υποστηρίζει ότι οι γυναίκες που απεικονίζονται στις συνθέσεις του Tiziano λειτουργούν ως σημείο αναφοράς για την ταυτότητα του καλλιτέχνη, είναι οι μούσες του, χωρίς να διαθέτουν κάποια άλλη ταυτότητα.²⁰² Άρα δεν μπορούμε να ταυτίσουμε τη μορφή ούτε με την Αφροδίτη ούτε με κάποιο άλλο πρόσωπο. Έχει υποστηριχθεί ότι οποιαδήποτε αναφορά και συσχετισμός της εικονιζόμενης μορφής με κάποιο πραγματικό πρόσωπο έχει αποκλειστεί διότι θέμα τέτοιων παραστάσεων είναι ο τρόπος που κοιτάζουν οι άνδρες τις γυναικείες μορφές αλλά και ο τρόπος που ο άνδρας καλλιτέχνης κοιτάει τους άνδρες θεατές που κοιτάνε τον πίνακα.²⁰³ Εν ολίγοις, η ερμηνεία αυτή στηρίζεται στην ομοκοινωνικότητα στο πλαίσιο της οποίας η γυναίκα είχε διακοσμιακό ρόλο. Η προσέγγιση αυτή, όμως, αποκλείει τη γυναικεία μορφή από την ιστορία του ιταλικού αναγεννησιακού γυναικείου γυμνού. Τέτοιες προσεγγίσεις ίσως είναι αρκετά ακραίες διότι, όπως έχουμε ήδη δει, η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ άνδρα-θεατή και γυναίκας, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη είναι αμφίδρομη και δυναμική και από τις δύο πλευρές. Οι γυναίκες δεν ήταν παθητικά αντικείμενα θέασης για τους άνδρες.

Αναφορικά με τον Guidobaldo, ούτε ως προς αυτό το θέμα έχει δοθεί μέχρι στιγμής κάποια πειστική απάντηση, για το αν ήταν πράγματι ο παραγγελιοδότης. Προκύπτει, εύλογα το ερώτημα σε περίπτωση που δεν είναι ο della Rovere παραγγελιοδότης τότε ποιος είναι. Μια απάντηση σε αυτή την ερώτηση έχει προσπαθήσει να δώσει ο Józef Grabski. Ο Grabski έχει συνδέσει τη σύνθεση με την Vittoria Colonna (1492-1547), μαρκησία και ποιήτρια που καταγόταν από μια από τις πιο σημαντικές οικογένειες της εποχής, την οικογένεια Colonna. Ο κίονας στο πίσω μέρος της σύνθεσης (εικ. 42) μοιάζει πολύ με τον κίονα που συναντάμε συχνά σε μετάλλια της οικογένειας Colonna (εικ. 43). Και στις δύο περιπτώσεις πίσω από τον κίονα υπάρχει ένα δένδρο. Στο μετάλλιο στη βάση του κίονα υπάρχει που είναι το σύμβολο της νέας ζωής.²⁰⁴ Σύμφωνα με τον Grabski η παράσταση έχει πολλά σύμβολα που παραπέμπουν στο πένθος. Τα λουλούδια συμβολίζουν την αγάπη, τα οποία, όμως, μπορεί να μαραθούν όπως και η αγάπη μπορεί να διαβρωθεί από τον θάνατο του αγαπημένου. Τα κοσμήματα της γυναικείας

²⁰¹ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 129.

²⁰² Maria Loh *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early*, Modern Italian Art, Los Angeles: Getty Publications, 2007, σ.15.

²⁰³ Jill Burke, *ό.π.*, σ.130.

²⁰⁴ Józef Grabski, « "Victoria Amoris": Titian's "Venus of Urbino." A Commemorative Allegory of Marital Love», *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40, 1999, σ. 23.

μορφής συμβολίζουν τη ματαιότητα. Το κοιμισμένο σκυλί είναι αναφορά στον θάνατο. Το φόρεμα που κρατάει η υπηρέτρια στο βάθος είναι ένδυμα πένθους. Η κουρτίνα συμβολίζει το πέρασμα στον άλλον κόσμο. Η αντιπαραβολή, μάλιστα, πράσινου- μαύρου παραπέμπει στην αντιπαραβολή ελπίδας και θανάτου.²⁰⁵ Πέρα, όμως, από τους συμβολισμούς του θανάτου υπάρχουν και οι συμβολισμοί για τη γέννηση μιας νέας ζωής. Η γυναικεία μορφή παρά την ομοιότητά της με την Αφροδίτη του Giorgione έχει μεγαλύτερη καμπύλη στην κοιλιά της, κάτι που ίσως δείχνει ότι η Αφροδίτη του Tiziano είναι έγκυος. Ίσως, λοιπόν η πράσινη κουρτίνα να μην συμβολίζει πένθος αλλά την ελπίδα για τη νέα ζωή που έρχεται. Ο ήλιος που ανατέλλει στο βάθος προοικονομεί το μωρό που θα γεννηθεί. Ο κίονας, πέρα από το ότι παραπέμπει στην οικογένεια Colonna, είναι σύμβολο της *Fortitudo*, της αρετής της γενναιότητας.²⁰⁶ Μπορεί, λοιπόν, κατά τον Grabski η παράσταση να έγινε για να τιμηθεί η ανδρεία είτε κάποιου γενναίου αξιωματικού του στρατού είτε γενικά κάποιου που είχε διακριθεί για τη γενναιότητά του και απεβίωσε. Σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα ο πίνακας ενσωματώνει τα τρία στοιχεία της πορείας της ζωής: πρώτον, τον καρπό του έρωτα που έχει μέσα της η κεντρική μορφή, δεύτερον τη ζωή σε όλη της την πληρότητα όπως αντικατοπτρίζεται στη νεαρή, όμορφη, γεμάτη ζωντάνια κεντρική μορφή της σύνθεσης, και τρίτον τις αναφορές στον θάνατο.²⁰⁷ Ο καλλιτέχνης με αυτόν τον τρόπο προτείνει ότι ο θάνατος είναι κομμάτι της φυσικής πορείας της ζωής. Είναι βασικό ο άνθρωπος να μην ζει αποκλειστικά στο πένθος αλλά έχοντας κρατήσει ζωντανή την ανάμνηση του ανθρώπου που έχει χαθεί να προχωρούν οι εν ζωή αγαπημένοι του. Σύμφωνα λοιπόν με τη θεωρία του Grabski έτσι λειτουργεί η συγκεκριμένη παράσταση, ως εις μνήμην γαμήλιο κειμήλιο. Ο άνθρωπος που έχει φύγει από τη ζωή δεν είναι άλλος από τον σύζυγο της Vittoria Colonna, τον Fernando Francesco d'Ávalos (1489-1525). Η ερμηνεία αυτή δείχνει έναν βαθύ προβληματισμό σε θέματα φιλοσοφίας, είτε από την πλευρά του καλλιτέχνη, είτε το πιθανότερο από την πλευρά του παραγγελιοδότη. Η Vittoria Colonna μέσα από τα ποιήματά της ύμνησε την αγάπη της και θρήνησε για τον θάνατο του συζύγου της, ο οποίος πέθανε στη μάχη της Pavia το 1525.²⁰⁸

Παρότι ορισμένα στοιχεία της προσωπικότητάς της ταιριάζουν στο προφίλ του παραγγελιοδότη της Αφροδίτη του Urbino, δηλαδή το ότι προερχόταν από ανώτερη κοινωνική τάξη και ήταν μορφωμένη, ωστόσο η ερμηνεία του Grabski είναι εξαιρετικά αδύναμη ή για την ακρίβεια εξαιρετικά ελλιπής. Ένα από τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι κάτω από ποιες συνθήκες κατέληξε στον Guidobaldo ο πίνακας στην περίπτωση που η παραγγελία δόθηκε από την οικογένεια Colonna. Επίσης, η θεωρία περί εγκυμοσύνης δεν μπορεί να τεκμηριωθεί καθώς η Vittoria και ο Fernando δεν απέκτησαν παιδιά. Ακόμη, δεν εξηγείται η παρουσία της γυμνής γυναικείας μορφής. Πάντως σε κάθε περίπτωση δεν απεικονίζεται η Vittoria, η οποία ήταν μια γυναίκα από υψηλή κοινωνική τάξη και βαθιά θρησκευόμενη. Παρότι η θεωρία του Grabski δεν είναι επαρκώς τεκμηριωμένη έχει ενδιαφέρον το ότι για πρώτη φορά ένας ερευνητής αποφάσισε συστηματικά να απομακρυνθεί από το αδιέξοδο των ασαφών επιστολών του Guidobaldo και να αναζητήσει τον παραγγελιοδότη της σύνθεσης σε κάποια άλλη οικογένεια. Ακόμα και ο συσχετισμός με την οικογένεια Colonna δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί τελείως. Η Vittoria συναναστρεφόταν πολλούς φίλους του Tiziano, καθώς και εκπροσώπους της ερωτικής λογοτεχνίας οπότε ήταν εξοικειωμένη με τον ερωτισμό στην τέχνη.

²⁰⁵ Józef Grabski, « "Victoria Amoris": Titian's "Venus of Urbino." A Commemorative Allegory of Marital Love», *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40, 1999, σ. 14.

²⁰⁶ Józef Grabski, ό.π., σ. 15.

²⁰⁷ Józef Grabski, ό.π., σ. 21.

²⁰⁸ Józef Grabski, ό.π., σ. 24.

Ίσως μάλιστα οι αναφορές στον θάνατο να μην σχετίζονται με τον σύζυγό της, αλλά με την ίδια καθώς είχε ασθενική φύση.²⁰⁹

Ένα από τα ζητήματα που απασχόλησε πολύ τους ερευνητές είναι η κίνηση του αριστερού χεριού της Αφροδίτης. Ορισμένοι ερευνητές πιστεύουν ότι είναι μια κίνηση για να κρύψει τη γυμνότητά της, άλλοι πάλι πιστεύουν ότι θωπεύεται και ότι αυτό αντανακλά την λαγνεία της. Ο τρόπος που έχει εφαρμοστεί το χέρι της θεάς πάνω στην ευαίσθητη περιοχή της δείχνει ότι η πρώτη θεωρία είναι μάλλον απίθανη. Είναι μια κίνηση που υπό κανονικές συνθήκες καταδικάζεται από την εκκλησία. Υπάρχει, όμως, μια περίπτωση κατά την οποία ο γυναικείος αυνανισμός είναι αποδεκτός από την εκκλησία και την κοινωνία γενικότερα. Υπήρχε μια ευρέως αποδεκτή άποψη στον ιατρικό κύκλο της εποχής, που είχε τις καταβολές της στον Γαληνό, ότι ο γυναικείος αυνανισμός βοηθάει στο να γίνει η σύλληψη, και σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα είναι και απαραίτητη.²¹⁰ Για τη γυναίκα εκείνης της εποχής το να κυοφορεί ήταν η ύψιστη αποστολή της. Σύμφωνα με την Goffen δεν είναι το μόνο στοιχείο που χρησιμοποιείται στην παράσταση για να δείξει ότι επιδιώκει τις ευνοϊκές συνθήκες για μια εγκυμοσύνη. Το ότι έχει ξαπλώσει πλάγια δείχνει, σύμφωνα με την ιατρική και παραϊατρική της εποχής, ότι είναι πολύ πιθανό να συλλάβει αγόρι καθώς η δεξιά πλευρά του σώματος είναι ανώτερη από την αριστερή.²¹¹ Εκείνη την εποχή πολλές γυναίκες από αριστοκρατική οικογένεια παντρεύονταν σε πολύ μικρή ηλικία με την προϋπόθεση ότι ο γάμος θα ολοκληρωνόταν όταν η κοπέλα αποκτούσε περίοδο. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις προβλεπόταν η γυναίκα να μην κοιμάται καν στο ίδιο κρεβάτι με τον σύζυγο μέχρι να γίνει αυτό. Μπορεί ο γάμος του Guidobaldo και της Giulia να έγινε το 1534, αν δεχτούμε ότι για αυτούς έγινε ο πίνακας, όμως η κοινωνική και βιολογική ένωση δεν ήλθε τότε. Ίσως η Αφροδίτη του Urbino αντανακλά την προσμονή για την ολοκλήρωση αυτού του γάμου απεικονίζοντας και τη σεξουαλική και συναισθηματική ωριμότητα της νύφης που υποδέχεται τον άντρα της.²¹² Το 1538 η Varano για τα δεδομένα της εποχής ήταν ενήλικη. Επιπρόσθετα, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ο δούκας della Rovere να ήλπιζε ότι η ομορφιά της θεάς Αφροδίτης θα ενίσχυε την ομορφιά των παιδιών του. Ο Leon Battista Alberti (1404-1472) έγραψε μάλιστα ότι στην κρεβατοκάμαρα του οικογενειάρχη πρέπει να υπάρχουν μόνο εικόνες αξιοπρέπειας και όμορφης εμφάνισης, οι οποίες μπορεί να έχουν μεγάλη επίδραση στη γονιμότητα του ζευγαριού και στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των απογόνων.²¹³ Ανάλογες τοποθετήσεις με αυτές του Alberti αναπαράγονται μέχρι τον 17^ο αιώνα, όπως από τον συλλέκτη και έμπορο έργων τέχνης Giulio Mancini (1559-1630) και νωρίτερα από τον γιατρό Scipione Mercurio (1540-1615). Εναλλακτικά θα μπορούσε ο παραγγελιοδότης να είχε δει τον πίνακα ως την οπτική πραγματοποίηση της ευχής του για τη νύφη, προσδοκώντας ότι η ομορφιά της θεάς θα εμπνεύσει την νεαρή Giulia.

Ένας βασικός λόγος που η συγκεκριμένη παράσταση ταυτίστηκε από μερίδα μελετητών με την απρέπεια και τη χυδαιότητα είναι διότι δημιουργήθηκε παρανόηση λόγω του συσχετισμού

²⁰⁹ Alfred von Reumont, *Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara: Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, E. Loescher, 1892, σσ. 159,169.

²¹⁰ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino, Masterpieces of Western Painting*, Cambridge U.P., 1997, σ. 78.

²¹¹ Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 78.

²¹² Rona Goffen, *ό.π.*, σ. 81.

²¹³ David Rosand, "So-And-So Reclining on Her Couch", *Titian's Venus of Urbino, Masterpieces of Western Painting*, Cambridge U.P., 1997, σ. 49.

της με την *Ολυμπία* (εικ.44) του Manet.²¹⁴ Όταν ο Manet μετέτρεψε την Αφροδίτη σε Ολυμπία δεν μετονόμασε απλώς το θέμα αλλά επανακαθόρισε την ηθική του. Η μορφή του Manet είναι αδιαμφισβήτητα πόρνη. Η Ολυμπία είναι κυνική, διστακτική και κουρασμένη αντίθετα η Αφροδίτη του Τiziano έχει αυτοπεποίθηση, είναι έξυπνη, μορφωμένη και είναι σε εγρήγορση, έτοιμη να υποδεχτεί τον επισκέπτη της. Εν ολίγοις έχει ένα διαφορετικό κοινωνικό status, και η καθεμία αντιπροσωπεύει έναν διαφορετικό τύπο γυναίκας σε διαφορετικές εποχές.

Η ερμηνεία της Goffen έχει βρει αποδοχή και από νεότερους ερευνητές, όπως είναι η Jill Burke. Η Burke, ωστόσο, υποστηρίζει ότι οι αναφορές της παράστασης στον θεσμό του γάμου και στις προσδοκίες για γονιμότητα δεν αποκλείουν το ενδεχόμενο η παράσταση να λειτουργούσε παράλληλα και ως τρόπος ερωτικής διέγερσης.²¹⁵ Ο λόγος που η Goffen απέρριπτε τον συνδυασμό των δύο αυτών στοιχείων, κοινωνικών και ερωτικών αναφορών της παράστασης, είναι διότι παραδοσιακά οι ερωτικές αναφορές σχετίζονταν με τον άνδρα θεατή, ενώ η Goffen υποστήριξε, όπως είδαμε, ότι οι κοινωνικές προεκτάσεις της παράστασης αφορούν συνολικά το ζευγάρι και είναι μια παράσταση που προορίζεται να ιδωθεί και από τη νύφη. Το θέμα, λοιπόν, στην προσέγγιση αυτής της παράστασης δεν είναι ποια ερμηνεία είναι σωστή αλλά για ποιόν προορίζεται. Ακριβώς γι' αυτό το θέμα η Burke επισημαίνει ότι κατά την Αναγέννηση η ερωτική απόλαυση από τη θέα μιας γυμνής γυναίκας, ζωγραφισμένης ή αληθινής, δεν είναι προνόμιο μόνο των ανδρών αλλά και των γυναικών.²¹⁶ Ανεξάρτητα του αν ήταν ηθικό ή όχι θεωρούνταν δεδομένο ότι το γυμνό σώμα μιας γυναίκας γεννά ερωτική επιθυμία και στα δύο φύλα. Ο διαχωρισμός των σεξουαλικών προτιμήσεων ήταν περισσότερο συγκεχυμένος από τη σημερινή εποχή.

Εν κατακλείδι, η *Αφροδίτη του Urbino* είναι μια παράσταση που προορίζεται πιθανότατα και για τα δύο φύλα, με στόχο την τόσο την ερωτική απόλαυση των θεατών όσο και την έμπνευση για να μπορέσει το ζευγάρι να τεκνοποιήσει και μάλιστα να αποκτήσει όμορφα παιδιά. Το θέμα του παραγγελιοδότη θέτει πολλά ερωτηματικά ακόμα και σήμερα. Ακόμα, όμως, και αν η παράσταση δεν προοριζόταν για τον Guidobaldo della Rovere και είχε κάποιο διαφορετικό νόημα και λόγο παραγγελίας αρχικά, όταν ο della Rovere απέκτησε τον πίνακα στην κατοχή του το νόημα της παράστασης διαμορφώθηκε στο πλαίσιο του γάμου του.

²¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες για τον συσχετισμό Αφροδίτης και πόρνης στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα βλ. Anthea Callen, "The Modern Venus: Goddess or Whore?", *The Venus Paradox*, 2017.

²¹⁵ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.57.

²¹⁶ Jill Burke, *ό.π.*, σ. 58.

4. Αφροδίτη και Άδωνις

Η Αφροδίτη και ο Άδωνις ανήκουν στην κατηγορία των *roesie*, όπως τις ονόμασε ο ίδιος Τιζιάνο. Με τον όρο *roesie* δηλώνει ότι όχι μόνο εμπνεύστηκε τα έργα του από αρχαία ποιήματα, αλλά ότι προχωρεί και ο ίδιος, όπως κάνουν οι ποιητές, στη δική του ανάλυση και ερμηνεία του μύθου.²¹⁷ Οι *roesie* φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ του 1551 και του 1562. Προορίζονταν για τον διάδοχο των Αψβούργων στον θρόνο της Ισπανίας Φίλιππο Β΄. Ο Φίλιππος Β΄ έδωσε μια ασυνήθιστη ελευθερία στον Τιζιάνο να επιλέξει εκείνος τα μυθολογικά θέματα που θα του έστελνε χωρίς περιορισμούς. Η σχέση τους στηριζόταν στον αμοιβαίο σεβασμό. Ο Τιζιάνο ήταν γύρω στα 60 όταν πρωτοσυνάντησε τον Φίλιππο Β΄ στο Μιλάνο, τον Δεκέμβριο του 1548. Ο Φίλιππος έκανε τότε ένα grand tour, ως είδος πολιτικής τελετής ενηλικίωσης. Το ταξίδι αυτό στόχευε στο να εδραιώσει τον Φίλιππο ως διάδοχο του θρόνου, κάτι που πολλοί δεν αποδέχονταν.²¹⁸ Ο Τιζιάνο ήταν ο αγαπημένος ζωγράφος του πατέρα του Φίλιππου, του Κάρολου Ε΄. Ο Κάρολος Ε΄ είχε χρίσει τον Τιζιάνο ιππότη. Οι περισσότερες παραγγελίες του Καρόλου ήταν προσωπογραφίες, αντίθετα ο Φίλιππος Β΄ αξιοποίησε το ταλέντο του Τιζιάνο σε όλο του το εύρος. Το φθινόπωρο του 1550 ο Τιζιάνο συνάντησε για δεύτερη και τελευταία φορά τον Φίλιππο όταν η οικογένεια των Αψβούργων τον κάλεσε στο Άουγκσμπουργκ. Το πιθανότερο είναι εκεί να συζήτησαν και το πρόγραμμα για τις *roesie*, τις οποίες τα επόμενα χρόνια θα έστελνε ο καλλιτέχνης στον Φίλιππο. Η ιδέα για μια σειρά από μυθολογικά θέματα ήταν πιθανόν του Φίλιππου ενώ η επιλογή του Οβιδίου ως κύρια πηγή για τα έργα ήταν του Τιζιάνο. Η ιδέα για να δημιουργηθεί η συγκεκριμένη σειρά από πίνακες, πολύ πιθανόν, να προέρχεται από το παράδειγμα του Federico II Gonzaga για τον οποίο ο Correggio είχε φιλοτεχνήσει τέσσερις αισθησιακούς πίνακες με θέμα τους έρωτες του Δία όπως περιγράφονται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου: η Δανάη και η χρυσή βροχή (εικ. 45), η Λήδα και ο κύκνος (εικ. 46), η αρπαγή του Γανυμήδη (εικ. 47) και η Ιώ και ο Δίας (εικ. 48). Αντίστοιχα ο Τιζιάνο δημιούργησε έξι πίνακες για τον Φίλιππο Β΄: την Δανάη και τη χρυσή βροχή, την Αφροδίτη και τον Άδωνι (εικ. 49), τον Περσέα και την Ανδρομέδα (εικ. 50), την Άρτεμη και τον Ακταίωνα (εικ. 51), την Άρτεμη και την Καλλιστώ (εικ. 52) και την Αρπαγή της Ευρώπης (εικ. 53). Ο θάνατος του Ακταίωνα σύμφωνα με τον Wivel δεν προοριζόταν για τον Φίλιππο, παρότι ο ζωγράφος αναφέρει το έργο ως την έβδομη *roesia*.²¹⁹ Ο παραγγελιοδότης του παραμένει άγνωστος. Πέρα από αυτά τα έργα ο Τιζιάνο στις επιστολές του αναφέρει ένα ακόμα έργο που το εντάσσει στις *roesie*, *Ιάσοντας και Μήδεια*. Τέτοιο έργο, όμως, δεν έχει βρεθεί.²²⁰ Είτε έχει χαθεί, είτε δεν έγινε ποτέ τελικά. Πιθανότατα ισχύει το δεύτερο, διότι δεν υπάρχει στον τελικό κατάλογο του Τιζιάνο. Μπορεί επίσης το έργο *Περσέας και Ανδρομέδα* αρχικά να προοριζόταν για το *Ιάσοντας και Μήδεια*. Οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο εικονογραφικά σύνολα είναι εμφανείς. Και οι δύο καλλιτέχνες στηρίχθηκαν στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Επιπλέον, και οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τον μύθο της Δανάης. Ακόμα, η στάση της Αφροδίτης του Τιζιάνο είναι ίδια με της Ιώς του Correggio. Ο Τιζιάνο διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Correggio, οπότε ήταν εξοικειωμένος με το έργο του.

²¹⁷ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 107.

²¹⁸ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.13.

²¹⁹ Matthias Wivel, ό.π., σ.30.

²²⁰ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts 1976, σ.17.

Ο Φίλιππος γνώριζε λατινικά και ήταν εξοικειωμένος με την ελληνική μυθολογία. Επίσης, γνωρίζουμε ότι είχε στη συλλογή του τουλάχιστον τέσσερις διαφορετικές μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Παλιότερα υπήρχε η πεποίθηση ότι ο Φίλιππος ήταν διώκτης των επιστημών και των τεχνών. Η ιδιόρρυθμη μυστικιστική του φύση, ο θρησκευτικός συντηρητισμός του και η αυστηρότητά του ως προς τις πρακτικές της Ιεράς Εξέτασης είχαν οδηγήσει σε αυτό το συμπέρασμα. Ωστόσο, την περίοδο του Φίλιππου Β΄ ανθούν στην Ισπανία οι τέχνες, οι επιστήμες και η λογοτεχνία.²²¹

Ο Τiziano στηρίχθηκε για τις *poesie* κυρίως στην εικονογραφημένη μετάφραση του Giovanni Bonsignori, που είχε τυπωθεί στη Βενετία το 1497, και στην εκδοχή του Niccolò degli Agostini²²². Στα θέματα που διάλεξε κυριαρχούν οι γυναίκες και το κυνήγι, δύο στοιχεία που ενδιέφεραν ιδιαίτερα τον παραγγελιοδότη. Ο Φίλιππος αφότου έλαβε τις *poesie* από τον Τiziano, τις επόμενες δεκαετίες άρχισε να χάνει το ενδιαφέρον του για ερωτικά μυθολογικά θέματα. Ζητούσε, πλέον, περισσότερο θρησκευτικά έργα ώστε να προπαγανδίσει τον καθολικισμό, ο οποίος θα βιώσει κρίση λόγω της Μεταρρύθμισης.

Ένα θέμα που έχει απασχολήσει τους ερευνητές είναι το για ποιον χώρο προορίζονταν οι *poesie*. Στην επιστολή του Τiziano, το 1554, αναφέρεται ένα camerino στο οποίο θα τοποθετούνταν. Ωστόσο το πρόβλημα είναι ότι εκείνη τη χρονική περίοδο ο Φίλιππος δεν είχε κάποια σταθερή κατοικία, οπότε ο πρίγκιπας πιθανόν να μην είχε στο μυαλό του κάποιο συγκεκριμένο χώρο για τις *poesie*. Το πιο πιθανό είναι ότι ο Τiziano είχε οραματιστεί έναν χώρο σαν το camerino d' alabastro του Alfonso d' Este. Μια βασική διαφορά είναι ότι τα έργα του Alfonso εκτελέστηκαν ως ενιαίο εικονογραφικό σύνολο.

Η Αφροδίτη και ο Άδωνις αποπνέει μελαγχολία. Σε όλες τις *poesie* παρουσιάζονται σκοτεινές πτυχές της ζωής των αρχαίων θεών.²²³ Στο κέντρο της σύνθεσης βλέπουμε την Αφροδίτη να προσπαθεί να συγκρατήσει τον Άδωνι, ώστε να τον εμποδίσει να πάει για κυνήγι, φοβούμενη ότι θα του συμβεί κάτι κακό. Ο Άδωνις κάνει μια ασαφή κίνηση, δηλαδή ενώ φαίνεται να θέλει να μείνει μαζί με τη θεά, στρέφεται προς τα εμπρός για να φύγει. Έχει παρατηρηθεί ότι και οι δύο μορφές έχουν στοιχεία ανδρόγυνης ομορφιάς.²²⁴ Πίσω αριστερά υπάρχει ένας Έρωτας που κοιμάται στη βάση ενός δέντρου. Πάνω δεξιά ξεπροβάλλει το άρμα του Ήλιου. Η απεικόνιση αυτή έχει ερμηνευτεί από ορισμένους μελετητές ως αδιόρατος ηθικός σχολιασμός για τον γάμο του Φιλίππου.²²⁵ Είναι μια άποψη που όμως δεν μπορεί να τεκμηριωθεί επαρκώς. Μια άλλη άποψη με ηθικό περιεχόμενο που έχει διατυπωθεί γι' αυτόν τον πίνακα είναι ότι πρόκειται για αρχαίο παράδειγμα αρετής, όπως και οι υπόλοιπες *poesie* που είχαν στόχο να εμπνεύσουν τον Φίλιππο. Εν ολίγοις, υπάρχει ένας συσχετισμός μεταξύ των *poesie* και του *Ovide moralisé*, μιας διασκευής του κειμένου του Οβιδίου που ερμηνεύει τους μύθους ως ηθικές αλληγορίες. Το βασικότερο επιχείρημα των ερευνητών που υποστήριζαν αυτή την άποψη είναι ότι ο Φίλιππος όντας συντηρητικός δεν θα ζητούσε απεικόνιση ερωτικών μύθων χωρίς να υπάρχει

²²¹ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts 1976, σ.11.

²²² Beverly Louise Brown, "Acquiring Knowledge from ancient things: The Literary and Visual sources of Titian's Poesie", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.45.

²²³ Aneta- Georgievska- Shine, "Titian and the Paradoxes of Love and Art in *Venus and Adonis*", *artibus at historiae*, no. 65, 2012 σ. 98.

²²⁴ Aneta- Georgievska- Shine, ό.π., σ.108.

²²⁵ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.18

κάποιος ηθικός πυρήνας.²²⁶ Η αλήθεια είναι όμως ότι ούτε οι επιστολές του Lodovico Dolce (1508/1510-1568),²²⁷ ούτε εκείνες του ίδιου του Tiziano δεν αναφέρονται καθόλου σε ηθικά νοήματα της παράστασης. Αντιθέτως, εστιάζουν την προσοχή τους στο γυμνό στοιχείο και στην ερωτικότητα που αποπνέει η παράσταση. Ο Puttfarken, επιπλέον, θεωρεί ότι το να φιλοτεχνηθεί η παράσταση με άξονα την ηθική προσέγγιση του μύθου απαιτεί έναν ουμανιστή σύμβουλο από την πλευρά είτε του παραγγελιοδότη είτε του ζωγράφου που θα μπορούσε να προσφέρει τις κατάλληλες συμβουλές. Λόγω του ότι ο Φίλιππος Β΄ δεν παρενέβαινε καθόλου στις παραγγελίες αυτό το πρόσωπο, αν υπήρχε, θα έπρεπε να είναι από τον κύκλο του Tiziano. Ο ανθρωπιστής με τον οποίον είχε πιο στενή σχέση ο Tiziano ήταν ο Pietro Aretino, ο οποίος δεν θα μπορούσε να είναι το κατάλληλο πρόσωπο για ηθική ερμηνεία των *Μεταμορφώσεων*. Γενικά, η σχέση του Tiziano με τον Φίλιππο, και ειδικά σε ό,τι αφορά τις παραγγελίες των *poesie*, ήταν πολύ χαλαρή και ο Tiziano φαίνεται να είχε την ελευθερία να στέλνει ό,τι έκρινε ο ίδιος ως κατάλληλο, χωρίς περιορισμούς και οριοθετήσεις, έχοντας όμως καλή επίγνωση του γούστου και των προτιμήσεων του Φίλιππου Β΄.²²⁸

Σύμφωνα με τον Dolce, το πιο αισθησιακό σημείο του σώματος της Αφροδίτης είναι οι γλουτοί της και ο τρόπος που πιέζονται ελαφρώς όταν κάθεται.²²⁹ Από τους συγχρόνους του Tiziano είχε θεωρηθεί ως ένας από τους πιο ερωτικούς του πίνακες. Ο Dolce δεν θαύμασε μόνο την Αφροδίτη. Επαίνεσε και τον συνδυασμό αρρενωπής και θηλυκής ομορφιάς στον λάγνο Άδωνι²³⁰ και αναφέρει ότι είναι ο τελειότερος πίνακας που είχε γίνει ποτέ²³¹. Όταν παρέλαβε το έργο για να του το στείλει ο εκπρόσωπος του Φίλιππου τον προειδοποίησε ότι ήταν υπερβολικά αισθησιακό.²³² Ο Puttfurken θεωρεί ότι η Αφροδίτη έχει ραφαελικές αναφορές, ενώ ο Άδωνις μικελαντζελικές.²³³ Όπως και για την Αφροδίτη του Urbino, έτσι και για τις *poesie* υπήρξαν ερευνητές που χαρακτήρισαν τις παραστάσεις ελαφρά (soft) πορνογραφία.

Οι *poesie* εξ αφετηρίας είναι έργα με πνευματικό υπόβαθρο ανάλογο των ποιημάτων, ώστε να ανταποκρίνονται στη φράση του Οράτιου “Ut Pictura Poesis”. Σε όσα έργα είδαμε μέχρι τώρα, αντιμετωπίσαμε με επιφύλαξη ορισμένες από τις ερμηνείες, που συνδέονται με φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής. Και ο λόγος δεν είναι η ελλιπής παιδεία του Tiziano. Οι συναναστροφές του και ο κύκλος του τον βοηθούσαν να έρχεται σε επαφή με τις πνευματικές εξελίξεις της εποχής, ακόμα κι αν δεν ήξερε λατινικά και αν δεν είχε διδαχτεί μυθολογία. Ο λόγος, λοιπόν, που στεκόμαστε κριτικά σε τέτοιες προσεγγίσεις είναι γιατί καταλήγουν σε αναχρονισμούς και

²²⁶ Thomas Puttfarken, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, 2005, σ. 142.

²²⁷ Ο Lodovico Dolce ήταν συγγραφέας, μεταφραστής και εκδότης κατά τον 16^ο αιώνα. Έζησε στη Βενετία. Έμεινε κυρίως γνωστός για το έργο του *Διάλογος περί ζωγραφικής ή Αρετίνο* (1557) το οποίο παρέχει πολλές πληροφορίες για ζητήματα τέχνης, καλλιτέχνες της εποχής και δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε στοιχεία που αφορούν τη ζωή και τη δράση του Tiziano. Ο Dolce καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του υπήρξε φίλος του Tiziano. Μέσα από τις επιστολές προς διάφορες σημαντικές προσωπικότητες της εποχής προσπαθούσε να αναδείξει και να προωθήσει το έργο του Tiziano. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007.

²²⁸ Thomas Puttfarken, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, 2005, σσ. 145-146.

²²⁹ Matthias Wivel, “Divine and Fatal: An account on Titian’s *Poesie*”, *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.34

²³⁰ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ.21.

²³¹ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ.181.

²³² James Grantham Turner, *ό.π.*, σ.21.

²³³ Thomas Puttfarken, *ό.π.*, σ. 168.

αντικατοπτρίζουν τις προσδοκίες των εκάστοτε ερευνητών. Παράλληλα, στη βενετσιάνικη νοοτροπία η απλότητα θεωρείται αρετή. Χαρακτηριστικά, ο Dolce αναφέρει στον Aretino για την τέχνη του Michelangelo, την οποία θεωρεί αρκετά περίπλοκη και αυτό θεωρεί ότι δεν είναι καλό διότι η τέχνη ως τρόπος επικοινωνίας πρέπει να είναι καθαρή και άμεση²³⁴. Αυτό, όμως, δεν ισχύει για τις *poesie*. Τα έργα αυτά προορίζονταν για ένα από τα πιο σημαντικά πρόσωπα της Ευρώπης. Όφειλαν να είναι διδακτικά, ακόμα και προπαγανδιστικά και να αντανakλούν το εύρος των πνευματικών ενδιαφερόντων και προβληματισμών του βασιλιά Φιλίππου. Παράλληλα, ήταν μια ευκαιρία για τον Tiziano να προβάλει το υψηλό status της ζωγραφικής και να την εξισώσει με την ποίηση. Η προσπάθεια αυτή δεν είναι άσχετη με την σταδιακή αναβάθμιση της ζωγραφικής, η οποία πλέον αντιμετωπίζεται ως τέχνη και όχι ως τεχνική εργασία όπως ήταν τον μεσαίωνα. Σύμφωνα με τον Wivel, η λυρική προσέγγιση του Tiziano σε αυτές τις εργασίες έχει τις καταβολές της στον Giorgione και στην επαφή του με ανθρωπιστές.²³⁵

Ο πίνακας *Αφροδίτη και Άδωνις* στάλθηκε στον Φίλιππο Β΄ τον Σεπτέμβριο του 1554. Ο Φίλιππος ήταν τότε στο Λονδίνο και είχε μόλις νυμφευθεί την Mary Tudor. Στην επιστολή που συνοδεύει το έργο, η οποία πιθανόν γράφτηκε σε συνεργασία με τον Lodovico Dolce, αναφέρει ότι ο πίνακας αυτός συμπληρώνει την Δανάη. Ενώ η Δανάη προορίζεται να ιδωθεί από την μπροστινή της πλευρά, η Αφροδίτη προορίζεται να ιδωθεί από πίσω. Επίσης, επισημαίνει ότι και οι υπόλοιποι πίνακες που θα ακολουθήσουν θα προσφέρουν μια ποικιλία διαφορετικών στάσεων και όψεων γυμνών σωμάτων.²³⁶ Πολλές λεπτομέρειες του συγκεκριμένου έργου ολοκληρώθηκαν από μαθητές του εργαστηρίου του Tiziano.

Ο Έρωτας στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι ηλικιακά μεγαλύτερος από τους Έρωτες που συναντάμε συνήθως και είναι η μοναδική φορά σε έργο του Tiziano που φοράει σανδάλια. Τα σανδάλια του μοιάζουν με τις περίτεχνες μπότες του Άδωνι. Ίσως, η παρουσία του Έρωτα κάτω από το δέντρο λειτουργεί συνειρμικά και συμβολίζει τον Άδωνι ο οποίος γεννήθηκε από τον φλοιό ενός δέντρου.²³⁷ Μελέτες που έγιναν με ακτίνες X έδειξαν ότι το δόρυ δεν υπήρχε στο αρχικό σχέδιο του πίνακα. Ίσως το δόρυ συμβολίζει ότι η θεά πληγώθηκε δύο φορές, πρώτα από το βέλος του Έρωτα και μετά από το δόρυ του Άδωνι. Στην εικόνα αυτή έχουμε την αφήγηση της ζωής του Άδωνι από την γέννησή του μέχρι και τον θάνατό του, όπως δηλώνεται στα δεξιά της παράστασης με την αναταραχή στο δάσος. Επιπλέον, ο θάνατος του Άδωνι απεικονίζεται σε προγενέστερους πίνακες με το ίδιο θέμα αλλά και σε μεταγενέστερα αντίγραφα από άλλους ζωγράφους.

Στην συγκεκριμένη σύνθεση ο Tiziano παρεκκλίνει από την αφήγηση του Οβιδίου και γι' αυτό του ασκήθηκε κριτική. Σύμφωνα με τον Puttfarcken, για τους ανθρωπιστές της Φλωρεντίας η αλλοίωση ενός μύθου ενείχε τον κίνδυνο της αλλοίωσης και του μηνύματος που φέρει.²³⁸ Το 1585 ο Raffaello Borghini (1537-1588) κατέκρινε το γεγονός ότι στον πίνακα του Tiziano φαίνεται σαν ο Άδωνις να περιφρονεί την αγκαλιά της θεάς, ενώ ο γνωστός μύθος

²³⁴ Matthias Wivel, ό.π., σ.19.

²³⁵ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ. 20.

²³⁶ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts 1976, σ. 29.

²³⁷ Paul Hills, "Titian's Transformations: Colour and emotion in the *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ. 37.

²³⁸ Thomas Puttfarcken, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, 2005, σ. 142

αναφέρει το αντίθετο.²³⁹ Ο μύθος του Οβιδίου δεν αναφέρει πουθενά ότι η θεά προσπαθεί τόσο έντονα να τον κρατήσει στην αγκαλιά της και να μην τον αφήσει να πάει για κυνήγι. Ο Οβίδιος το μόνο που αναφέρει είναι ότι η Αφροδίτη προειδοποιεί τον Άδωνι να προσέχει τα άγρια θηρία όταν κυνηγάει γιατί έχει κακό προαίσθημα. Ο Puttfarken επισημαίνει ότι αυτό που κάνει ο Tiziano, για το οποίο τον κατηγορεί ο Borghini, δεν είναι ότι αλλοιώνει τον μύθο αλλά ότι καταργεί την χρονική ακολουθία και παρουσιάζει τα βασικά στοιχεία του μύθου του Άδωνι σε μια σύνθεση. Πιο συγκεκριμένα, στα αριστερά έχουμε τον Έρωτα που έχει ρίξει τα βέλη του και αυτό αποτελεί την αφετηρία του μύθου, στο κέντρο βρίσκεται η Αφροδίτη και ο Άδωνις τον οποίο προειδοποιεί η θεά για τους κινδύνους του κυνηγιού και όμως ταυτόχρονα αυτός ετοιμάζεται να φύγει, και τέλος πάνω δεξιά ξεπροβάλλει ένα άρμα που σηματοδοτεί ενδεχομένως την επιστροφή της θεάς όταν πια ο Άδωνις έχει σκοτωθεί.²⁴⁰ Έχει προταθεί ότι μπορεί να είχε χρησιμοποιήσει και άλλες πηγές πέρα από τον Οβίδιο, όπως ήταν το *Fábula de Adonis* του Mendoza ή μπορεί να αξιοποίησε το *Favola d' Adone* του Dolce. Επειδή, όμως, ότι η πρώτη σύνθεση της *Αφροδίτης και του Άδωνι* του Tiziano ανάγεται στην δεκαετία του 1520, το πιθανότερο είναι τα ποιήματα να επηρεάστηκαν από τον πίνακα του Tiziano, και όχι το αντίστροφο.²⁴¹ Επιπλέον, δεν ισχύει ότι αυτό το στοιχείο δεν υπάρχει πουθενά στην λογοτεχνία. Όπως είδαμε, μια από τις μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* που είχε στην διάθεσή του ο καλλιτέχνης είναι του Niccolò degli Agostini. Η μετάφραση του Agostini είναι αρκετά ελεύθερη και ποιητική. Αναφέρει, μάλιστα, ότι η Αφροδίτη ικετεύει τον Άδωνι ήσυχα και τρυφερά κρατώντας του τα χέρια. Πέρα από τα λογοτεχνικά πρότυπα, το θέμα αυτό συναντάται και σε αρχαίες σαρκοφάγους, όπως για παράδειγμα στην σαρκοφάγο της Μάντουα (εικ. 54), το ανάγλυφο της οποίας είχε αντιγραφεί σε πολλά σχέδια κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Η έρευνα δείχνει ότι ο ζωγράφος γνώριζε τη συγκεκριμένη σαρκοφάγο ή έστω τα σχέδια των αναγλύφων της.²⁴² Το μοτίβο της ερωτευμένης γυναίκας που πονάει και βρίσκεται σε ένταση και ανησυχία για τον σύντροφό της αναπαράγεται συχνά σε υστερομεσαιωνικές αισθηματικές ιστορίες, κάτι που ενδεχομένως γνώριζε ο Tiziano.²⁴³

Έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους ερευνητές πώς μπορεί να εξηγηθεί η αποχώρηση του Άδωνι. Έχουν προταθεί μια σειρά από ερμηνείες: πρώτον, ότι εκδικείται την Αφροδίτη επειδή μεταμόρφωσε την μητέρα του, την Μοίρα, σε δένδρο · δεύτερον, ότι μπορεί να ενσαρκώνει το μοτίβο του αδιάφορου εραστή που έχει παθιαστεί με το κυνήγι · τρίτον, σύμφωνα με μια άποψη που ήταν δημοφιλής στην Βενετία, προσπαθούσε να χαλιναγωγήσει τις ορμές του μέσα από το κυνήγι. Μια τέταρτη ερμηνεία είναι ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση του μύθου δεν αντιβαίνει στην αφήγηση του Οβιδίου, όπου η επιλογή του Άδωνι να πάει για κυνήγι και να αγνοήσει τις συμβουλές της Αφροδίτης υποδηλώνει έμμεσα την πρόθεσή του να την εγκαταλείψει. Ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη ότι θέλει να κρατήσει αποστάσεις από την Αφροδίτη για να

²³⁹ Beverly Louise Brown, “Acquiring Knowledge from ancient things: The Literary and Visual sources of Titian’s Poesie”, *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.49.

²⁴⁰ Thomas Puttfarken, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, 2005, σ. 163.

²⁴¹ Ιστοσελίδα του μουσείου Prado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb> (τελευταία επίσκεψη: 27/11/2020)

²⁴² Marie Tanner, “Titian: «The Poesie» of Philip II,” διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts, 1976, σ.28.

²⁴³ Joan Kelly-Gadol, “Did Women have a Renaissance?”, *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago: University of Chicago Press, 1984, σ. 180.

μην προκαλέσει την οργή των θεών, και ειδικά του Άρη.²⁴⁴ Η παρουσία του Έρωτα που κοιμάται ίσως δηλώνει και μια προσωρινή εξασθένηση του ερωτικού συναισθήματος, και γι' αυτό να είναι παγωμένος ο Άδωνις.²⁴⁵

Ένα άλλο αρχαίο έργο τέχνης που του άσκησε καθοριστική επίδραση στην διαμόρφωση της συγκεκριμένης σύνθεσης είναι το *Letto di Policleto* (*Η κλίνη του Πολύκλειτου*) (εικ. 55), όπου απεικονίζεται πιθανόν η Ψυχή να ξεσκεπάζει τον κοιμισμένο Έρωτα. Ο Τiziano είχε δει το ανάγλυφο στη συλλογή έργων τέχνης του Pietro Bembo στην Πάδοβα. Η επίδραση από το συγκεκριμένο ανάγλυφο επιβεβαιώνεται και από ένα σκίτσο του γλυπτού, που σχεδίασε στην πίσω όψη της σπουδής για *Το μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου* (εικ. 56).²⁴⁶ Η Brown επισήμανε άλλο ένα στοιχείο στην σύνθεση που προέρχεται από την συλλογή του Bembo: η καρφίτσα στον ιμάντα του Άδωνι (εικ. 57) είναι μια ελεύθερη απόδοση της μορφής του Αλέξανδρου που είναι χαραγμένη σε πολύτιμο λίθο (εικ. 58) που κατείχε ο Bembo.²⁴⁷ Ο Τiziano στηρίχθηκε και σε ένα σύγχρονο έργο για την στάση της Αφροδίτης: στη μορφή της Ήβης ή της Ομφάλης στην νωπογραφία με θέμα *Το γαμήλιο δείπνο του Έρωτα και της Ψυχής* (εικ. 59) του Raffaello και του Giulio Romano στην Villa Farnesina στην Ρώμη.²⁴⁸

Σύμφωνα με τον Wivel, ο λόγος που ο Τiziano άργησε να στείλει τις δύο πρώτες *roesie*, αλλά και ο λόγος που επέλεξε για τα δύο πρώτα έργα θέματα που είχε ξανακάνει ήταν διότι εκείνη την περίοδο ήταν άρρωστος και με πολύ μεγάλο όγκο δουλειάς.²⁴⁹ Το γεγονός ότι και η Δανάη και η Αφροδίτη είχαν ξαναγίνει στο παρελθόν για διαφορετικούς πάτρωνες ο κάθε πίνακας αποδεικνύει ότι οι δύο πίνακες δεν αποτελούν ενιαίο αλληλοσυνδεμένο, αφηγηματικό σύνολο. Ο Τiziano είχε ζωγραφίσει το θέμα της Αφροδίτης και του Άδωνι τη δεκαετία του 1520, με πιθανό παραγγελιοδότη τον Alfonso d'Este.²⁵⁰ Γνωρίζουμε ότι ο Raffaello είχε προσπαθήσει ανεπιτυχώς να αγοράσει ένα μπρούτζινο αντίγραφο της *Κλίνης του Πολυκλείτου* εκ μέρους του Alfonso. Ίσως επειδή δεν τα κατάφερε, ο Alfonso ανέθεσε στον Τiziano να φιλοτεχνήσει ένα ζωγραφικό υποκατάστατο, το οποίο είναι η χαμένη πρώτη εκδοχή του έργου *Αφροδίτη και Άδωνις*.²⁵¹

Εκτός από την εκδοχή του Prado έχει σωθεί και άλλος ένας πίνακας με το ίδιο θέμα, που βρίσκεται στην Μόσχα (εικ. 60) και είναι μάλλον αντίγραφο της *Αφροδίτης και του Άδωνι*, την οποία πιθανόν φιλοτεχνούσε για τον Φίλιππο Β', πριν του στείλει την εκδοχή που βρίσκεται σήμερα στο Prado.²⁵² Ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα που παράχθηκε αρκετές φορές και από τον ίδιο και από το εργαστήριό του και από μιμητές του.

²⁴⁴ Marie Tanner, *Sublime Truth and the Senses: Titian's Poesie for King Philip II of Spain*, Brepols Publishers, 2019, σ. 65.

²⁴⁵ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts, 1976, σ.35.

²⁴⁶ David Rosand, "Titian and «The Bed of Polyclitus»", *The Burlington Magazine*, Vol. 117, 1975, σ. 242.

²⁴⁷ Beverly Louise Brown, "Acquiring Knowledge from ancient things: The Literary and Visual sources of Titian's Poesie", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ. 50.

²⁴⁸ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 127.

²⁴⁹ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ. 23.

²⁵⁰ Beverly Louise Brown, *ό.π.*, σ.48.

²⁵¹ Beverly Louise Brown, *ό.π.*, σ.50.

²⁵² Ανάμεσα στις Αφροδίτες είναι ο πίνακας που έγινε τις περισσότερες φορές. Υπάρχουν άλλες δύο εκδοχές στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης και στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον. Αυτά τα έργα έγιναν πιθανότατα με την συνδρομή του εργαστηρίου του. Εξ ολοκλήρου από το εργαστήριο έχει γίνει και η

Η *Αφροδίτη και ο Άδωνις*, όπως και οι υπόλοιπες *roesie* έχουν μελετηθεί και στο πλαίσιο της πολιτικής εδραίωσης και της ενίσχυσης της εξουσίας του Φίλιππου Β΄. Σύμφωνα με την Tanner, η κάθε *roesia* αναφέρεται σε συγκεκριμένο αστερισμό, ο οποίος είναι εμφανής στη γη μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Στην περίπτωση της Αφροδίτης και του Άδωνι αντιστοιχεί ο αστερισμός του Ζυγού. Ο Ζυγός αναδύεται το φθινόπωρο και η αποχώρηση του Άδωνι αντιπροσωπεύει το Φθινόπωρο. Κατά την Tanner, οι *roesie* βρίσκονται σε απόλυτο συσχετισμό με τα άστρα τα οποία κυβερνούν τις εποχές αλλά και τις ζωές των ανθρώπων. Ένας πεφωτισμένος πρίγκιπας, όπως ήταν ο Φίλιππος Β΄, μπορούσε να τα μελετήσει, να υπερβεί την τυραννία τους, και να είναι αυτός τελικά που θα κυβερνήσει.²⁵³ Έχει επίσης, υποστηριχθεί ότι οι *roesie* αντιπροσωπεύουν αρετές και αξίες που θα έπρεπε να χαρακτηρίζουν έναν ηγέτη.²⁵⁴

Πέρα από την πιθανή προπαγανδιστική χρήση αυτού του ζωγραφικού συνόλου, οι πίνακες αυτοί προορίζονταν και για τη χαλάρωση του βασιλιά και την προσωρινή απόδρασή του από τις δυσκολίες και τα προβλήματα της καθημερινότητας. Ο Niccolo Machiavelli (1469-1527) επισημαίνει ακριβώς αυτή τη χρησιμότητα των μύθων του Οβιδίου.²⁵⁵

Την ίδια εποχή με την *Αφροδίτη και τον Άδωνι* ο Tiziano έστειλε στον Φίλιππο και την *Pardo Venus* (εικ. 61), έργο που είχε φιλοτεχνήσει την δεκαετία του 1530, επεξεργάστηκε ξανά γύρω στο 1550, και αρχικά προοριζόταν για άλλον πάτρωνα. Η *Pardo Venus* αποτελεί τον μεγαλύτερο πίνακα του Tiziano. Σύμφωνα με την Tanner, ο Tiziano έστειλε τον πίνακα στον Φίλιππο Β΄ το 1567.²⁵⁶ Στον πίνακα, σύμφωνα με την πιο διαδεδομένη θεωρία, απεικονίζεται ο Δίας και η Αντιόπη. Παρότι ήταν μυθολογικό θέμα, και μάλιστα προερχόμενο από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ο καλλιτέχνης δεν τον συμπεριέλαβε στις *roesie*. Σε καταλόγους έχει ταυτιστεί ο πίνακας και ως Δανάη, αν και μια τέτοια ταύτιση είναι μάλλον απίθανη.²⁵⁷ Ο Panofsky αμφισβητεί την ταύτιση της μορφής με την Αντιόπη, καθώς ο Tiziano είχε δώσει τη δική του περιγραφή για τον πίνακα. Τον είχε περιγράψει ως «*Νύμφη σε τοπίο με σάτυρο*». Επιπλέον, ο Panofsky εξετάζει την περιγραφή που δίνει ο Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) για έναν πίνακα παρόμοιο με την *Pardo Venus* που βρέθηκε στο εργαστήριο του Tiziano μετά τον θάνατό του. Ο Lomazzo ερμήνευσε τον πίνακα ως Αφροδίτη εγκαταλειμμένη από τον Άδωνι σε ερωτικές σχέσεις με σατύρους. Λόγω της ομοιότητας των δύο πινάκων ο Panofsky θεωρεί ότι και στην *Pardo Venus* το θέμα είναι το ίδιο.²⁵⁸ Η εναλλακτικά θα μπορούσε να είναι η ανακάλυψη της Αφροδίτης, όπως περιγράφεται σε ένα ποίημα του Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575).²⁵⁹ Στο ποίημα αυτό ο Άδωνις ενώ βρίσκεται σε δάσος για κυνήγι καταλήγει μπροστά σε μια ανακεκλιμένη Αφροδίτη με σατύρους και θεότητες του

εκδοχή της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου. Αντίγραφα υπάρχουν επίσης στην Dulwich Picture Gallery του Λονδίνου, στο Palazzo Barberini στη Ρώμη και στο Paul Getty Museum στο Malibu και τέλος η εκδοχή του Lausanne που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στην Αγγλία.

²⁵³ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts, 1976, σσ.135,159

²⁵⁴ Holli M. Turner, "Titian's *Poesie*: The Visual Allegories of Morality and Religion", Master of Arts (MA), Thesis, Humanities, Old Dominion University, 2020, σ. 2.

²⁵⁵ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018, σ. 163.

²⁵⁶ Marie Tanner, ό.π., σ.53

²⁵⁷ Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007, σ.251.

²⁵⁸ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts, 1976, σ.53.

²⁵⁹ Marie Tanner, ό.π., σσ.53-54.

δάσους. Και πάνω ένας φτερωτός Έρωτας σημαδεύει την Αφροδίτη και τον Άδωνι με τα βέλη του Έρωτα. Η Tanner υποστηρίζει ότι ο πίνακας ίσως προοριζόταν για τον εορτασμό του γάμου του Φίλιππου Β΄ με την Mary Tydor²⁶⁰. Μια άλλη εξήγηση που έχει δοθεί είναι ότι ο πίνακας ξεκίνησε να φιλοτεχνείται τη δεκαετία του 1520 ως τοπιογραφία με σατύρους και νύμφες για κάποιον άγνωστο παραγγελιοδότη, και τη δεκαετία του 1550 ο ζωγράφος ξαναξεκίνησε να τον δουλεύει για χάρη του Φίλιππου Β΄ πλέον όμως με το θέμα *Λίας και Αντιόπη*.²⁶¹

Τόσο η *Αφροδίτη και ο Άδωνις* όσο και η *Pardo Venus* είναι από τις πιο περίτεχνες μυθολογικές συνθέσεις του Τiziano. Αποτελούν τα μοναδικά σωζόμενα έργα με παραλήπτη τον Φίλιππο Β΄ που συμπεριλαμβάνουν μορφή, η οποία έχει ταυτιστεί με την Αφροδίτη. Όπως είδαμε μάλιστα, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, τα έργα συνδέονται μεταξύ τους καθώς εξιστορούν τον έρωτα της Αφροδίτης με τον Άδωνι. Όπως ήδη αναφέρθηκε, για την περίπτωση της *Pardo Venus* η ταύτιση είναι αβέβαιη, καθώς δίστανται οι απόψεις. Από την άλλη μεριά, η *Αφροδίτη και ο Άδωνις* είναι μια από τις πιο σαφείς μυθολογικές απεικονίσεις του Τiziano με θέμα την Αφροδίτη. Είναι αμιγώς μυθολογική απεικόνιση, εμπνευσμένη από αρχαιοελληνικό μύθο, χωρίς να υπάρχει η σύζευξη αρχαίων και σύγχρονων στοιχείων, αμφισημίες και ασάφειες που συναντάμε σε άλλες παραστάσεις με Αφροδίτες.

²⁶⁰ Marie Tanner, "Titian: «The Poesie» of Philip II," διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts, 1976, σ.55.

²⁶¹ Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007, σ.251.

5. Αφροδίτη με καθρέφτη

Όλες οι παρατηρήσεις που έγιναν μέχρι τώρα, σε σχέση με τα αναλυθέντα παραπάνω έργα του Τiziano, δεν θα είχαν καμία αξία εάν δεν λάβουμε υπόψη μας τον ρόλο που είχε ο θεατής μέσα στη σύνθεση. Η παρουσία του θεατή αναγνωριζόταν συνήθως από κάποιο βλέμμα. Ιδιαίτερη σημασία είχε το βλέμμα και στην αρχαία τέχνη, όπως στο παράδειγμα της Κνιδίας που μελετήσαμε. Παραμένει ασαφές αν η Κνιδία Αφροδίτη αποστρέφει το βλέμμα από τον θεατή που την παρακολουθεί ή αν έχει προσηλωμένο το βλέμμα στον εραστή της. Ο Τiziano είναι από τους πρώτους καλλιτέχνες που εξερεύνησε το ερωτικό βλέμμα ως θέμα στη ζωγραφική.²⁶² Πριν εξετάσουμε το έργο *Αφροδίτη με καθρέφτη*, αξίζει να εστιάσουμε την προσοχή μας στη σημασία του βλέμματος σε όσες παραστάσεις έχουμε ήδη μελετήσει. Όπως έχει επισημανθεί, το γεγονός ότι ο σκύλος παραμένει ατάραχος στην *Αφροδίτη του Urbino* δείχνει ότι ο εισβολέας που κοιτάει η Αφροδίτη και μόλις έχει εισέλθει στο χώρο είναι ένα πρόσωπο οικείο, και για την ακρίβεια είναι ο σύζυγος,²⁶³ οπότε το βλέμμα δηλώνει επικοινωνία, και ακόμα περισσότερο, τη συζυγική συναίνεση και αγάπη. Η επικοινωνία αυτή του ζεύγους ολοκληρώνεται με την ερωτική πράξη, η οποία πραγματοποιείται αφού έχει ολοκληρωθεί ο γάμος. Ο γάμος αποκτά νομιμότητα μέσω της δημοσιοποίησης και της έγκρισης. Αυτό δηλώνει και το εξωστρεφές βλέμμα της νύφης, που είναι σαν να επιζητά την έγκριση.²⁶⁴ Παράλληλα, το βλέμμα αυτό δηλώνει και ερωτική πρόσκληση προς τον σύντροφό της.²⁶⁵ Η πρόσκληση αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο του γάμου. Το βλέμμα αυτό είναι παράλληλα και επαναστατικό καθώς τα βιβλία της εποχής πρόσταζαν οι γυναίκες να έχουν πάντα ταπεινό βλέμμα. Εκτός από τις κοινωνικές και προσωπικές αναφορές που έχει το βλέμμα, είναι σημαντικό και για την ίδια την τέχνη της ζωγραφικής. Ο Alberti υποστήριξε ότι ο θεατής πρέπει να αναγνωρίζει τον πρωταγωνιστή της παράστασης μέσα από ένα βλέμμα ή μια χειρονομία.²⁶⁶ Όπως επισημαίνει και ο Wivel, η ζωγραφική του Τiziano επιβάλλει τη συμμετοχή του θεατή.²⁶⁷ Ο τρόπος που δούλευε τα έργα του απαιτούσε μια προσεκτική παρατήρηση από την πλευρά του θεατή, και συνήθως από απόσταση, όπως επισημαίνει και ο Vasari.

Παρατηρήσαμε ότι στις γαμήλιες παραστάσεις του *Ιερού και Κοσμικού Έρωτα* και της *Αφροδίτης του Urbino* η νύφη και η Αφροδίτη αντίστοιχα κοιτάζουν στα μάτια τον θεατή. Το βλέμμα αυτό, που συνδέεται με τον ερωτισμό και τη σεξουαλικότητα, συμβάλλει στην ενδυνάμωση της γυναικείας παρουσίας. Το βλέμμα έχει παρερμηνευτεί από πολλούς ερευνητές ως θρασύ ή υποτακτικό. Για τους ανθρώπους της εποχής της Αναγέννησης η εικόνα βλέπει, ακούει και μιλάει.²⁶⁸ Η γυναίκα κοιτάζει τον άνδρα θεατή, ο οποίος με τη σειρά του κοιτάζει αυτήν. Δεν έχουμε λοιπόν μια γυναίκα που μετατρέπεται σε παθητικό αντικείμενο

²⁶² James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ. 200.

²⁶³ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 68.

²⁶⁴ Rona Goffen, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500 (1993), σ. 129.

²⁶⁵ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 70.

²⁶⁶ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 148.

²⁶⁷ Matthias Wivel, "Divine and Fatal: An account on Titian's *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.29.

²⁶⁸ Rona Goffen, "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997, σ. 65.

θέασης αλλά μια αμοιβαία επικοινωνία του ζεύγους, καθώς ο πρώτος θεατής για τον οποίο προορίζονταν αυτοί οι πίνακες ήταν ο σύζυγος.

Η σημασία που έχει το βλέμμα στη συγκεκριμένη έργο του Τiziano, *Αφροδίτη με καθρέφτη*, δεν στηρίζεται μόνο στις ερμηνείες της παράστασης από τους ερευνητές. Ο ίδιος ο Τiziano έχει δομήσει τη σύνθεση με τρόπο τέτοιο ώστε να τονίσει το βλέμμα της θεάς. Οι κλίμακες και οι αναλογίες των μορφών δεν είναι ρεαλιστικές. Παρατηρούμε ότι το μέγεθος της θεάς είναι τριπλάσιο από αυτό των υπηρετριών, κάτι που δεν δικαιολογείται από τη φαινομενική απόσταση που τις χωρίζει. Με αυτό τον τρόπο τονίζεται η μορφή της Αφροδίτης. Μάλιστα, το βλέμμα της βρίσκεται στο ύψος του σημείου φυγής της σύνθεσης και με αυτόν τον τρόπο το μάτι του θεατή πέφτει πάνω στο βλέμμα της θεάς. Έλλειψη ρεαλισμού υπάρχει και ως προς τις πηγές φωτός: ενώ στις υπηρετρίες στο βάθος και στα πόδια της Αφροδίτης το φως έρχεται από αριστερά, στο κόκκινο μαξιλάρι υπονοείται ότι το φως έρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση. Αυτές οι αντιθέσεις δημιουργούν διαγωνίους που οδηγούν στο βλέμμα της Αφροδίτης.²⁶⁹

Αξίζει να τονιστεί ότι οι περιπτώσεις που η Αφροδίτη φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον θεατή δεν είναι μόνο όσες τον κοιτάζει απευθείας. Για παράδειγμα, η στάση της *Αναδυομένης Αφροδίτης* δείχνει ότι έχει αντιληφθεί κάποιον θεατή που την παρακολουθεί και προσπαθεί να κρύψει τη γυμνότητά της.²⁷⁰

Η μοναδική από τις απεικονίσεις της Αφροδίτης στην οποία εμφανίζεται ο εραστής της είναι το έργο *Αφροδίτη και Άδωνις*. Η ανταλλαγή των βλεμμάτων του ζευγαριού βρίσκεται στο επίκεντρο της σύνθεσης. Ακόμη, βέβαια, και σε αυτήν τη σύνθεση η παρουσία κάποιου θεατή έξω από τον πίνακα δεν ακυρώνεται. Αυτό δηλώνεται από τη ματιά του ενός σκυλιού που φαίνεται σαν να κοιτάει κάποιον εισβολέα έξω από τη σύνθεση.²⁷¹

Ακόμη και στις εκδοχές, *Αφροδίτη και οργανοπαίκτης* και *Αφροδίτη και παίκτης λαούτου*, ο εραστής δεν είναι μέσα στη σύνθεση. Ο μουσικός είναι ένας απλός θαυμαστής τον οποίο η Αφροδίτη αγνοεί επιδεικτικά.

Το έργο *Αφροδίτη με καθρέφτη* (εικ. 62) χρονολογείται γύρω στο 1555. Βλέπουμε την Αφροδίτη καθισμένη με δύο Έρωτες πλάι της να της κρατούν έναν καθρέφτη. Μελέτη με ακτίνες X έδειξαν ότι η σύνθεση που βλέπουμε σήμερα αποτελεί την τρίτη εκδοχή που έγινε σε αυτόν τον καμβά. Αρχικά απεικονιζόταν ένα ζευγάρι να στέκονται πλάι - πλάι (εικ. 63). Ίσως ήταν αλληγορία, άποψη που στηρίζεται στην ομοιότητα αυτής της πρώτης σύνθεσης με έναν άλλο πίνακα του Τiziano, την *Αλληγορία του Γάμου* (εικ. 64).²⁷² Τα δεδομένα όμως που διαθέτουμε δεν αρκούν για να κάνουμε σύγκριση ανάμεσα στα δύο έργα. Και στις δύο περιπτώσεις ο σύζυγος φορεί πανοπλία. Ο Panofsky υποστήριξε ότι αρχικά απεικονίζονταν η Αφροδίτη και ο Άρης. Ενδιαφέρον έχει ότι ένα τμήμα του βελουδένιου ενδύματος που φορούσε ο άνδρας στη διπλή προσωπογραφία έχει παραμείνει στην τελική σύνθεση, και είναι

²⁶⁹ Rona Goffen, ό.π., σ. 84.

²⁷⁰ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 130.

²⁷¹ Paul Hills, "Titian's Transformations: Colour and emotion in the *Poesie*", *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020, σ.34

²⁷² Fern Rusk Shapley, "Titian's Venus with Mirror", *Studies in the History of Art*, Vol. 4, 1971-1972, σ.103.

το ένδυμα που έχει στα πόδια της η θεά Αφροδίτη.²⁷³ Τα φτερά του πρώτου Έρωτα φαίνεται να είναι μεταγενέστερη προσθήκη.²⁷⁴

Στη συνέχεια ο καλλιτέχνης γύρισε τη γωνία του καμβά προς τα δεξιά και φιλοτέχνησε μια Αφροδίτη που μοιάζει πολύ με την τελική εκδοχή, με ορισμένες διαφορές ως προς τα ενδύματα και τη στάση του Έρωτα που κρατά τον καθρέφτη. Η Αφροδίτη είχε ένα αδιόρατο χαμόγελο σε αυτή την εκδοχή. Δεν είναι βέβαιο εάν υπήρχε και δεύτερος Έρωτα σε εκείνη την εκδοχή.²⁷⁵ Η ανακύκλωση του καμβά μπορεί να εξηγηθεί στο πλαίσιο της επαγγελματικής οικονομίας, αν και όπως θα δούμε στην συνέχεια, η πρώτη με την τελευταία εκδοχή του καμβά συνδέονται με τρόπους που υπερβαίνουν το πρακτικό κομμάτι. Ο πίνακας αυτός ενέπνευσε πολλά αντίγραφα και παραλλαγές από μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Ο Τiziano είχε φιλοτεχνήσει τουλάχιστον δύο ακόμα εκδοχές της *Αφροδίτης με καθρέφτη*, που όμως σήμερα δεν έχουν σωθεί.²⁷⁶ Η εκδοχή της Ουάσινγκτον βρισκόταν στο εργαστήριο του καλλιτέχνη μέχρι τον θάνατό του. Ένα αντίγραφο μιας από τις χαμένες εκδοχές έχει φιλοτεχνήσει ο Peter Paul Rubens (1577-1640) (εικ. 65). Ο πίνακας που φιλοτέχνησε ο Rubens είναι αντίγραφο του χαμένου πίνακα που προοριζόταν για τον βασιλιά Φίλιππο Β'.²⁷⁷ Η εκδοχή του Rubens, άρα αντίστοιχα και εκείνη του Τiziano που προοριζόταν για τον Φίλιππο Β', αντί για κρεβάτι έχει ένα λαξευμένο υπερυψωμένο βάθρο ή τραπέζι στο οποίο στηρίζονται οι μορφές. Η μεγαλύτερη, όμως, διαφορά ανάμεσα στην Αφροδίτη του Φιλίππου και την Αφροδίτη της Ουάσινγκτον αφορά την ενδυμασία της Αφροδίτης. Η Αφροδίτη του Φιλίππου φοράει έναν άσπρο χιτώνα, *camicia* ενδεχομένως, έχει όμως ακάλυπτα τα πόδια της. Το ίδιο συνέβαινε αρχικά και με την Αφροδίτη της Ουάσινγκτον (εικ.66), όπως απέδειξε η μελέτη με ακτίνες Χ. Έχει ειπωθεί ότι ο Τiziano έντυσε την Αφροδίτη για να ικανοποιήσει το συντηρητικό κατά τα όψιμά χρόνια του γούστο του Φιλίππου. Αυτή, όμως, είναι μια υπόθεση που στηρίζεται στις σύγχρονες αντιλήψεις για το τι είναι προκλητικό και τι όχι. Ο Τiziano μάλιστα σε επιστολή του χαρακτηρίζει και εκείνη την Αφροδίτη γυμνή.²⁷⁸ Στην πραγματικότητα, λοιπόν, στην κάθε εκδοχή κρύβονται και αποκαλύπτονται διαφορετικά σημεία της θεάς, χωρίς να υπολείπεται σε αισθησιακότητα μια από τις δύο μορφές. Αν ο Τiziano είχε κινηθεί με άξονα τον συντηρητισμό του Φιλίππου, θα είχε επιλέξει διαφορετική απεικόνιση της μορφής. Επιπλέον, όπως είδαμε, ο Φίλιππος δεν επέβαλε στον Τiziano συγκεκριμένες προδιαγραφές, του έδινε μεγάλη ελευθερία. Μέσα από την μελέτη που έχει γίνει στις διάφορες παραλλαγές της *Αφροδίτης με Καθρέφτη* έχει υποστηριχθεί ότι ίσως η λεπτομέρεια της στέψης της Αφροδίτης από τον Έρωτα να προστέθηκε από τον γιο του Τiziano, τον Pomponio, λίγο πριν τον πουλήσει, διότι δεν υπάρχει στα αντίγραφα και στις παραλλαγές.²⁷⁹ Επρόκειτο για συλλογισμό αμφιβόλου εγκυρότητας διότι ακόμα και αν η λεπτομέρεια αυτή προστέθηκε αργότερα, οι καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν τον πίνακα ως πρότυπο θα είχαν δει σε κάθε περίπτωση τη στέψη καθώς, όπως αναφέρθηκε, πριν ο πίνακας πουληθεί από τον Pomponio, βρισκόταν στο εργαστήριο του Τiziano, οπότε η πρόσβαση σε αυτόν ήταν περιορισμένη.

Ιδιαίτερο ρόλο στη συγκεκριμένη σύνθεση έχει ο καθρέφτης. Τα κλασικά κείμενα μας δίνουν πληροφορίες για την ερωτική σημασία που είχαν οι καθρέφτες. Ο Φιλόστρατος αναφέρει ότι

²⁷³ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ.205.

²⁷⁴ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ.136.

²⁷⁵ Fern Rusk Shapley, "Titian's Venus with Mirror", *Studies in the History of Art*, Vol. 4, 1971-1972, σ.93.

²⁷⁶ Peter Humphrey, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007, σ. 264.

²⁷⁷ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 138.

²⁷⁸ Rona Goffen, σ. 139.

²⁷⁹ Fern Rusk Shapley, *ό.π.*, σ.97.

οι προσκυνητές προσέφεραν ασημένιους καθρέφτες στην Αφροδίτη. Στην τέχνη της αρχαιότητας το θέμα της Αφροδίτης με καθρέφτη ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές, και κυρίως κατά την ύστερη ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο.²⁸⁰ Στην Αναγέννηση επαναπροσεγγίζεται η σύνδεση αυτή της Αφροδίτης με καθρέφτη. Αυτό, όμως, είναι κάτι που δεν ξεκινάει με τον Tiziano. Η σύνδεση αυτή τονίζεται ήδη από τον 15^ο αιώνα. Σώζεται κορνίζα από καθρέφτη που χρονολογείται το 1470 και παρουσιάζει ζωγραφισμένες τις μορφές της Αφροδίτης και του Άρη, γυμνούς μετά την ερωτική συνένωση (εικ.67). Ο καθρέφτης είναι κυρτός, συνήθως βρισκόταν στη συζυγική κρεβατοκάμαρα, και συχνά υπήρχαν και κουρτίνες γύρω του. Σύμφωνα με τον Turner, ο θεατής λειτουργεί ως ένας Ήφαιστος που ανακαλύπτει την Αφροδίτη και τον Άρη μετά την ερωτική τους επαφή.²⁸¹ Ο καθρέφτης σε συνδυασμό με την Αφροδίτη συναντάται για πρώτη φορά στη ζωγραφική του Tiziano στον πίνακα *Η λατρεία της Αφροδίτης* (εικ. 68), όπου βλέπουμε μια από τις ακολούθους της Αφροδίτης να κρατά έναν καθρέφτη, και είναι ένα στοιχείο που προϋπήρχε και στη σύνθεση του Fra Bartolomeo.²⁸² Από τα παραπάνω προκύπτει ποιο είναι το νόημα και η σημασία του καθρέφτη μέσα στο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Αναγέννησης σε συνάρτηση με την τέχνη και ειδικότερα με τη μορφή της Αφροδίτης. Έχει προταθεί ότι οι καθρέφτες δηλώνουν μια βαθύτερη φιλοσοφημένη αυτογνωσία ή λειτουργούν ως μοντέλα τελειότητας. Την ίδια στιγμή ο καθρέφτης αποτελεί μια ψευδαίσθηση, αλλά και αυτό-ηδονοβλεψία.²⁸³ Στη ζωγραφική της Αναγέννησης ο καθρέφτης λειτουργεί και ως στοιχείο του *paragone*, που δείχνει ότι ένα ζωγραφικό αντικείμενο μπορεί να απεικονιστεί από πολλές πλευρές όπως συμβαίνει και με ένα γλυπτό.²⁸⁴ Ο καθρέφτης συνδέεται με το γυμνό σώμα και με τις πόρνες την εποχή της Αναγέννησης. Ο Girolamo Savonarola (1452-1498)²⁸⁵ και ο Pietro Aretino αναφέρουν ότι οι οίκοι ανοχής και τα λουτρά διέθεταν πάντα καθρέφτες. Επίσης, είναι γνωστό ότι πολλοί πλούσιοι αριστοκράτες οι οποίοι αναζητούσαν τη συντροφιά κάποιας εταίρας, πριν δεχθούν τις υπηρεσίες της, την εξέταζαν εξονυχιστικά με καθρέφτη.²⁸⁶

Στη σύνθεση *Αφροδίτη με καθρέφτη* βλέπουμε ότι η θεά είναι ταραγμένη, κάτι που φαίνεται πολύ καθαρά και στην αντανάκλασή της στον καθρέφτη. Έχει την ταραχή που θα είχε αν την είχε ανακαλύψει με τον εραστή της, τον Άρη, ο σύζυγός της, Ήφαιστος. Οι δύο ανδρικές παρουσίες δεν υπάρχουν στη σύνθεση, αλλά υπονοούνται. Έχει ενδιαφέρον να δούμε ότι στη σύνθεση αυτή ο καθρέφτης δεν είναι ο τυπικός βενετσιάνικος κυρτός καθρέφτης σε σχήμα σφαίρας, που συναντάμε κατά βάση αυτή την εποχή. Αντίθετα, μοιάζει με ορθογώνιο, ζωγραφικό πίνακα. Τον καθρέφτη κρατεί ένας Έρωτας που μας έχει γυρισμένη την πλάτη και ο οποίος έχει αφαιρέσει ένα μπλε ύφασμα για να τον αποκαλύψει σαν να πρόκειται για θρησκευτική εικόνα. Η αντανάκλαση της θεάς στον καθρέφτη σχηματίζει ένα *ritratto di spalla* ή αλλιώς *πορτρέτο πέρα από τους ώμους*, που μάλιστα δημιουργεί οπτική επαφή με τον θεατή.²⁸⁷ Ο Turner ονόμασε αυτή την διπλή θέαση της θεάς *Eros Visible*. Σε αυτή την

²⁸⁰ Stephan Poglayen-Neuwall, ό.π., σ.358.

²⁸¹ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ.198.

²⁸² James Grantham Turner, ό.π., σ. 198.

²⁸³ James Grantham Turner, ό.π., σ. 198.

²⁸⁴ James Grantham Turner, ό.π., σ. 199.

²⁸⁵ Δομινικανός μοναχός από τη Φλωρεντία που ξεχώρισε για το παθιασμένο κήρυγμά του.

²⁸⁶ Elena Lazzarini, *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500-1600): Definition, Perception and Representation*, PhD, University of Leicester, 2005, σ. 24.

²⁸⁷ James Grantham Turner. 201.

ζωγραφική ικανότητα είχε αναφερθεί και ο Vasari.²⁸⁸ Η αντανάκλαση της θεάς κοιτάζει με το μισοκρυμμένο αριστερό μάτι τον θεατή, κάτι που σημαίνει ότι γνωρίζει ότι παράλληλα υπάρχει κάποιος που την κοιτάζει, ίσως κοιτάζει τον Άρη για τον οποίο έχει στολιστεί. Ο Turner παρατηρεί ότι η αντανάκλαση θα μπορούσε να έχει αυτό το βλέμμα μόνο εάν κοιτάζει στον καθρέφτη να δει τι υπάρχει πίσω της, εν ολίγοις η Αφροδίτη μέσα από τον καθρέφτη δεν παρατηρεί τον εαυτό της αλλά κάποιον που εισέρχεται στον χώρο της.²⁸⁹ Μέσα από αυτή την παρατήρηση αναιρούνται και ορισμένες από τις αρχικές υποθέσεις, ότι έχουμε μια σκηνή αυτοθαυμασμού ή καλλωπισμού της Αφροδίτης.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα άποψη που έχει διατυπωθεί για την Αφροδίτη και την αντανάκλασή της είναι ότι διαφέρουν μεταξύ τους. Η μορφή στον καθρέφτη (εικ. 69) φαίνεται περισσότερο γερασμένη με πιο χαλαρό δέρμα και με μεγάλο προγούλι, το μέτωπό της είναι περισσότερο κυρτό και το μάτι της ανοιγμένο διάπλατα. Επίσης, είναι περισσότερο ανήσυχη και νευρική. Οι πινελιές είναι πιο έντονες από την υπόλοιπη σύνθεση. Δεν υπάρχει το προσεγμένο φινίρισμα που βλέπουμε στην υπόλοιπη σύνθεση. Θυμίζει περισσότερο το όψιμο στυλ του Tiziano, το λεγόμενο *pittura di macchia*. Μάλιστα, ορισμένοι ερευνητές υποστήριξαν ότι, όπως η Παρθένος Μαρία έχει λάβει τον χαρακτηρισμό *speculum sine macula* (καθρέφτης δίχως κηλίδες), αντιστρόφως ανάλογα εδώ η Αφροδίτη θα μπορούσε να θεωρηθεί *speculum cum macula* (καθρέφτης με κηλίδες).²⁹⁰ Η τονικότητα της αντανάκλασης είναι ιδιαίτερα φορτωμένη και θυμίζει περισσότερο μεταγενέστερα έργα, όπως το *Ταρκύνιος και Λουκρητία* (εικ. 70). Αυτό είναι αξιοπερίεργο διότι σε έναν καθρέφτη θα περίμενε κανείς περισσότερο παγωμένα χρώματα. Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω δημιουργείται εύλογα το ερώτημα που οφείλονται οι διαφορές ανάμεσα στην πραγματική Αφροδίτη και στην αντανάκλασή της. Ήδη αναφέραμε ότι στη σύνθεση υπονοείται η παρουσία του Άρη και του Ηφαίστου. Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, πίσω από τη στατική απεικόνιση της θεάς να έχουμε μια συγκεκριμένη μυθολογική αφήγηση. Η Αφροδίτη στολίζεται για τον Άρη και παράλληλα στον καθρέφτη βλέπουμε αυτό που θα ακολουθήσει. Βλέπουμε, δηλαδή, μια Αφροδίτη σε έξαψη και αναστατωμένη, με ορθάνοιχτα μάτια, όταν αντιλήφθηκε ότι ο σύζυγός της την ανακάλυψε με τον εραστή της μετά την ερωτική συνεύρεση. Η ανδρική παρουσία στον πίνακα δηλώνεται και μέσα από το ανδρικό ένδυμα που είναι ριγμένο στα πόδια της Αφροδίτης. Μάλιστα, το ότι είναι τυλιγμένη σε ένα αντρικό ένδυμα αποκλείει την πιθανότητα να ετοιμάζεται να ντυθεί. Ο καθρέφτης δηλώνει προετοιμασία για συνάντηση με τον εραστή της. Ο ανδρικός μανδύας στα πόδια της Αφροδίτης δεν δηλώνει την κυριαρχία του άνδρα απέναντι στη γυναίκα, ούτε η γυμνή γυναικεία μορφή είναι ένα παθητικό αντικείμενο θέασης για τον άνδρα- ηδονοβλεψία. Στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίθετο. Το ένδυμα είναι το τρόπαιο της Αφροδίτης, όπως ένα ρωμαϊκό τρόπαιο πολέμου, για την κυριαρχία της πάνω στον άνδρα.²⁹¹ Σε αυτή την ερμηνεία συνηγορεί και η σταγόνα του αίματος που υπάρχει στο βέλος του Έρωτα.

Η *Αφροδίτη με καθρέπτη* είναι ένα εξαιρετικό δείγμα του ύστερου στυλ του Tiziano. Οι αντιθέσεις φωτός και σκιάς, οι έντονες πινελιές, η κυριαρχία το μαύρου και του κόκκινου, η

²⁸⁸ “Η Κομψή και γλυκιά ιδιότητα η οποία εμφανίζεται μεταξύ αυτού που βλέπεις και αυτού που δεν βλέπεις, είναι ο τρόπος που κάνουν οι ζωγράφοι τη σάρκα και τα αντικείμενα ζωντανά”.

²⁸⁹ James Grantham Turner, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017, σ.202.

²⁹⁰ James Grantham Turner, ό.π., σ.202.

²⁹¹ Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997, σ. 138.

δραματικότητα και η υποβλητικότητα είναι μερικά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη σύνθεση και άλλες της ίδιας περιόδου.

Δ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Τiziano ασχολήθηκε πολλές φορές στη διάρκεια της σταδιοδρομίας του με το θέμα της Αφροδίτης, άλλοτε με μια νέα σύλληψη και άλλοτε επεξεργαζόμενος ένα θέμα που είχε δουλέψει παλιότερα. Τα πέντε έργα που επιλέχθηκαν στη συγκεκριμένη εργασία καλύπτουν διαφορετικές χρονικές στιγμές και καλλιτεχνικές φάσεις της ζωής του έτσι ώστε να έχουμε την ευκαιρία να δούμε πως εξελίσσεται το μοτίβο της μορφής της Αφροδίτης σε ένα μεγάλο βάθος χρόνου. Ο *Ιερός και ο Κοσμικός Έρωτας*, που ήταν το πρώτο έργο που μελετήσαμε, και η *Αφροδίτη με Καθρέφτη*, που είναι το τελευταίο, απέχουν μεταξύ τους 45 χρόνια. Πολλά στοιχεία της καλλιτεχνικής φύσης του Τiziano δεν άλλαξαν παρά τη χρονική απόσταση. Τέτοια στοιχεία είναι η αποτύπωση του ερωτισμού, η δραματικότητα των μορφών και η αγάπη και η μαεστρία που έδειχνε για την απόδοση τη γυναικείας σάρκας.

Σημείο αναφοράς για το κάθε έργο είναι ο παραγγελιοδότης. Έργα που έγιναν στο πλαίσιο ενός μεγαλεπήβολου προγράμματος, όπως το *Αφροδίτη και Άδωνις*, χαρακτηρίζονται από προσήλωση στη μυθική αφήγηση με ηθικοδιδασκτικές προεκτάσεις και προπαγανδιστική διάθεση, τόσο σε σχέση με τις επιδιώξεις του καλλιτέχνη που προωθεί την ανωτερότητα της ζωγραφικής έναντι της ποίησης και της γλυπτικής, όσο και σε σχέση με τις επιδιώξεις του ίδιου του παραγγελιοδότη όπως αποτυπώνεται στην έρευνα της Tappet. Από την άλλη, έργα που προέκυψαν με αφορμή τον γάμο ενός ευγενούς, όπως ήταν ο *Ιερός και ο Κοσμικός Έρωτας*, η *Αφροδίτη του Urbino* και ίσως και η *Αφροδίτη με Καθρέφτη*, χαρακτηρίζονται από μικρότερη προπαγανδιστική διάθεση και παιδευτική αξία και συγχρόνως από πολύ μεγαλύτερη προσωπική ελευθερία χωρίς περιορισμούς. Αναφέρθηκε ήδη ότι οι ερευνητές επισημαίνουν συχνά ότι ο Φίλιππος Β΄ έδωσε μεγάλη ελευθερία στον Τiziano σε σχέση με τις *poesie*. Παρότι αυτή η δήλωση είναι αληθής, δεν πρέπει να παραβλέπουμε ότι οι *poesie* είναι ένα σύνολο από μυθολογικά θέματα που θα τοποθετούνταν σε παλάτι και θα τα έβλεπαν αρκετοί καλεσμένοι του Φιλίππου. Αυτό σημαίνει ότι εξ αφετηρίας τίθενται ορισμένες υψηλές προδιαγραφές γι' αυτά τα έργα. Μπορεί αυτές οι προδιαγραφές να μην υπαγορεύτηκαν στον Τiziano, τουλάχιστον στις διασωθείσες επιστολές τους, αλλά σίγουρα υπήρχαν, έστω και αν θεωρούνταν αυτονόητες. Καταρχάς τα έργα έπρεπε να είναι τουλάχιστον αντάξια με μυθολογικούς κύκλους που είχαν γίνει για άλλους πρίγκιπες και ευγενείς της Ευρώπης. Κατά δεύτερον, έπρεπε να υπάρχει σύνδεση και σημείο αναφοράς με κάποιο αρχαίο κείμενο, ακόμα και αν αυτό παραλλασσόταν από τον Τiziano. Στα άλλα έργα που είδαμε, λοιπόν, δεν υπάρχουν αυτές οι προδιαγραφές. Συνδυάζονται στοιχεία από αρχαία κείμενα, επιδράσεις από τον αρχαίο υλικό πολιτισμό, στοιχεία από τη σύγχρονη ζωή και αναφορές στη σύγχρονη λογοτεχνία και φιλοσοφία. Αυτά είναι και τα έργα τα οποία έχουν πραγματική ελευθερία ως προς τις επιλογές του καλλιτέχνη. Η συγχώνευση, βέβαια, όλων αυτών των στοιχείων είχε ως συνέπεια να δημιουργούνται διαρκώς νέες προσεγγίσεις και ερμηνείες σχετικά με τα έργα.

Ο *Ιερός και ο Κοσμικός Έρωτας* επιλέχθηκε ως πρώτο βασικό έργο στην παρούσα μελέτη όχι γιατί υποστηρίζουμε την ερμηνεία για την ταύτιση με τη θεά Αφροδίτη, αλλά πρώτον για να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους κατέληξαν πολλοί ερευνητές στο συμπέρασμα αυτό και δεύτερον, και βασικότερο, γιατί σε κάθε περίπτωση, ανεξάρτητα αν ταυτίζεται μια εκ των δύο γυναικείων μορφών με τη θεά Αφροδίτη, φάνηκε ότι στόχος του Τiziano είναι να ανακαλέσει στη μνήμη του θεατή που θα δει τον συγκεκριμένο πίνακα τις αφηγήσεις από την αρχαιότητα για τις δίδυμες Αφροδίτες, που αντιπροσωπεύουν την Επουράνια και την Επίγεια Αγάπη, και φυσικά τις δίδυμες Αφροδίτες του Πραξιτέλη, οι οποίες ήταν η μια γυμνή και η άλλη ντυμένη, όπως ακριβώς και οι δύο γυναικείες μορφές στη σύνθεση του Τiziano.

Στη συνέχεια, ακολούθησε η *Αναδυομένη Αφροδίτη*, μια από τις πιο λιτές και απέριτες συνθέσεις που έχει φιλοτεχνήσει ο Τiziano. Η λιτότητα αυτή μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως στοιχείο της νεανικής τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη, είτε ως προσπάθεια να προσεγγίσει την τετράχρωμη παλέτα του Απελλή, του αρχαίου Έλληνα ζωγράφου που είχε αναλάβει να φιλοτεχνήσει έναν πίνακα με τον ίδιο τίτλο και το οποίο είχε γίνει διάσημο στην αρχαιότητα. Η φιλοδοξία του Τiziano να αποκτήσει τη φήμη του Απελλή αποτυπώνεται για πρώτη φορά μέσα από αυτό το έργο. Δεν μπορεί να γίνει πιο σχολαστική ανάλυση του έργου, διότι ο παραγγελιοδότης είναι άγνωστος καθώς και ο προορισμός του. Το βέβαιο είναι ότι ο παραγγελιοδότης ήταν ιδιαίτερα φιλότεχνος για να μπορέσει να διακρίνει και να εκτιμήσει τον συνδυασμό των πολλών προτύπων που αξιοποίησε ο Τiziano γι' αυτή την σύνθεση.

Από την επιλογή των έργων δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η *Αφροδίτη του Urbino*, που ήταν έργο-σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Τiziano, έργο που προκάλεσε αντιπαραθέσεις στον κύκλο των ερευνητών όσο λίγα. Βασικά ερωτήματα στα οποία κλήθηκαν να απαντήσουν οι ερευνητές ήταν τόσο η ταυτότητα της γυναικείας μορφής όσο και η ταυτότητα που παραγγελιοδότη. Η εργασία αυτή δεν δίνει απάντηση σε κανένα από τα δύο ερωτήματα, ωστόσο τονίζει το ενδεχόμενο η ταυτότητα της μορφής να μην είχε σημασία. Αποτυπώνεται μια όμορφη νεαρή γυναικεία μορφή που κατά περίπτωση μπορεί να συμβολίζει είτε την Αφροδίτη είτε τη σύζυγο του καλλιτέχνη. Ο ίδιος ο Τiziano ενδέχεται να είχε αφήσει ανοιχτό το θέμα της ταύτισης της μορφής.

Τέλος, ασχοληθήκαμε με το έργο *Αφροδίτη με καθρέφτη*. Επιλέχθηκε διότι είναι αφενός αντιπροσωπευτικό δείγμα του ύστερου στυλ του Τiziano και επιπλέον είναι ένα από τα έργα για το οποίο επιχειρούνται τα τελευταία χρόνια νέες προσπάθειες προσέγγισης και ερμηνείας με αποτέλεσμα να έχουν προκύψει νέες ενδιαφέρουσες τοποθετήσεις. Ούτε και ως προς αυτό το έργο γνωρίζουμε τον παραγγελιοδότη. Δεν γνωρίζουμε καν αν υπήρξε παραγγελιοδότης, καθώς είναι γνωστό ότι το συγκεκριμένο έργο παρέμεινε στο εργαστήριο του Τiziano μέχρι να πεθάνει. Είναι ένας πίνακας αφιερωμένος στο βλέμμα. Το βλέμμα της θεάς, το βλέμμα της αντανάκλασης της θεάς στον καθρέφτη, το βλέμμα των δύο ερωτιδών, το βλέμμα του θεατή, και το βλέμμα ενδεχομένως κάποιου αόρατου θεατή που παρακολουθεί τη θεά. Η συγκεκαλυμμένη αφήγηση της παράστασης στηρίζεται στο παιχνίδι των βλεμμάτων.

Το βλέμμα προς την όμορφη γυναίκα υπήρξε καθοριστικό στοιχείο στη Βενετία του 16^{ου} αιώνα. Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη προς τις γυναίκες, όπως και όλων των καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με παραστάσεις με απεικονίσεις αισθησιακών γυναικών, είναι αποτέλεσμα της γενικότερης τάσης που υπήρχε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, να επιδιώκει η γυναίκα να τραβά τα ανδρικά βλέμματα. Η προίκα την οποία είχε αυτή την εποχή υπό την κατοχή και τη διαχείρισή της έδωσε στην γυναίκα μια νέα αυτοπεποίθηση, ακόμα και δύναμη την οποία ήθελε να δείξει μέσα από την χλιδή, τα ακριβά ενδύματα και τα κοσμήματα.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις γυναικών στη Βενετία αυτή την εποχή είναι η εταίρα της καλής κοινωνίας. Είναι οι μόνες γυναίκες που μπορούσαν σε θέματα δημοσίας σφαίρας να αποκτήσουν κάποια δύναμη λόγω της επιρροής που ασκούσαν σε σημαντικές μορφές της εποχής.

Αυτά τα στοιχεία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην άνθηση της ερωτικής λογοτεχνίας και ζωγραφικής στη Βενετία. Το αισθησιακό γυναικείο γυμνό αποτυπώνεται σε μια από τις πιο συντηρητικές πόλεις της Ιταλίας με έναν από τους πιο τολμηρούς και πρωτοποριακούς

τρόπους. Παρά τις επιδράσεις από την αρχαία ελληνική τέχνη εισάγονται πολλά καινοτόμα στοιχεία τα οποία αξιοποιούνται και από καλλιτέχνες των επόμενων αιώνων.

Οι παλαιότερες προσπάθειες ιστορικών της τέχνης και φεμινιστικών ομάδων να δουν τα έργα του Τiziano υπό το πρίσμα μιας ήπιας (soft) και σεξιστικής πορνογραφίας της εποχής, εκτός από τους αναχρονισμούς που ενέχουν, μαρτυρούν και μια μονόπλευρη επιφανειακή προσέγγιση του θέματος με άγνοια των συγκεκριμένων ιστορικών-κοινωνικών συνθηκών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Reumont, Alfred von, *Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara: Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, E. Loescher, 1892.
- Wickhoff, Franz, «Giorgione's Bilder zu Römischen Heldengedichten», *Jarbruch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVI*, 1895.
- Pozzolo, Leonardo, «Venere e Elena. L'amor sacro e l'amor profano», *L'Arte IX*, 1906.
- Hourticq, Louis, «La fontaine d'amour de Titien», *Gazette des Beaux arts XII*, 1917.
- Stephan Poglayen-Neuwall, Stephan, «Titian's Pictures of the Toilet of Venus and Their Copies», *The Art Bulletin*, 1934.
- Friedlaender, Walter, «La tintura delle rose (the Sacred and Profane Love) by Titian», *The Art Bulletin*, Vol. 20, No. 3, 1938.
- Mayer, August, The Commissioner of Titian's «Sacred and Profane Love», *The Art Bulletin Magazine*, No.1, 1939.
- R. Freyhan, R., «The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 11, 1948.
- Seznec, Jean, *The Survival of the Pagan Gods: Mythological Tradition in Renaissance Humanism and Art*, Princeton University Press, 1953.
- Cantelupe, Eugène B., «Titian's Sacred and Profane Love Re-examined», *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 2, 1964.
- Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Peregrine Books, 1967.
- Williams, Jay, *The World of Titian, c.1488-1576*, Time-life Books, 1968.
- Hartt, Frederich, *History of Italian Renaissance Art*, Pearson, 1969
- Panofsky, Erwin *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York University Press, 1969.
- Wethey, Harold E., *Titian: The Mythological and Historical Paintings*, Phaidon Press, 1975.
- Shapley, Fern Rusk, «Titian's Venus with Mirror», *Studies in the History of Art*, Vol. 4, 1971-1972.
- Tanner, Marie, «*Titian: «The Poesie» of Philip II,*» διδακτορική διατριβή, New York University, Fine Arts 1976,
- Tressider, Warren David, *The Classicism of the early works of Titian: It's Sources and Character (volume 1)*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1979.
- Rosand (εκδότης), David, *Titian His World and His Legacy*, Columbia University Press, 1982.
- Kelly-Gadol, Joan «Did Women have a Renaissance?», *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Goffen, Rona, «Renaissance Dreams», *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, 1987.

Delmont, Elizabeth, "Social and cultural values in Titian's Paintings of Venus with a musician", SAMUS, *Periodicals Archive Online*, 1992.

Goffen, Rona, "Titian's 'Sacred and Profane Love' and Marriage in The Expanding Discourse," *Feminism and Art*. Harper Collins, New York, 1992.

Freedberg, Sidney J., *Painting in Italy, 1500–1600*, Yale University Press, 1993.

Pardo, Mary, "Artifice as seduction in Titian", *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, texts, images*, επιμέλεια: James Grantham Turner, Cambridge University Press, 1993.

Goffen, Rona, "Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture" *Studies in the History of Art*, Vol. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500, 1993.

Pardo, Mary, "Artifice as seduction in Titian", *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, text, images*, επιμέλεια: James Grantham Turner, Cambridge University Press, 1993.

Havelock, Christine Mitchell, *The Aphrodite of Knidos and her successors*, 1995, The University of Michigan Press.

Rosand, David, "So-And-So Reclining on Her Couch", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997.

Goffen, Rona "Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino", *Titian's Venus of Urbino*, Masterpieces of Western Painting, Cambridge U.P., 1997,

Goffen, Rona, *Titian's Women*, Yale University Press, 1997.

Λυδάκης (επιμέλεια), Στέλιος, *Giorgio Vasari, Οι Βίοι των πλέον εξάιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*, εκδόσεις Πατάκη, 1997.

Grabski, Józef, «"Victoria Amoris": Titian's "Venus of Urbino." A Commemorative Allegory of Marital Love», *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40, 1999.

Humfrey, Peter, *Painting in Renaissance Venice*, Yale University Press, 1999.

Humfrey, Clifford, Weston-Lewis, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, National Galleries of Scotland, 1999.

Roskill (επιμέλεια), Mark W., *Dolce's Aretino, and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto: Published by University of Toronto Press in association with the Renaissance Society of America, 2000.

Fossi, Gloria, *Uffizi Gallery: art, history, collections*, GIUNTI, 2001, σ. 234.

Joannides, Paul, *Titian to 1518: The Assumption of Genius*, Yale University Press, 2001.
Cecilia Gibellini, *Tiziano, Iclassici dell' arte*, Rizzoli, Μιλάνο, 2003.

Hope, Paul, *Titian*, Chaucer Press, 2004. M Bull,

Malcolm, *The Mirror of the Gods, How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford UP, 2005.

Lazzarini, Elena, *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500-1600): Definition, Perception and Representation*, PhD, University of Leicester, 2005.

Puttfarken, Thomas, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, 2005.

Brown, David Alan, *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Yale University Press 2006.

Kennedy, Ian, *Titian*, Taschen, 2006.

Loh, Maria, *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early, Modern Italian Art*, Los Angeles: Getty Publications, 2007.

Humphrey, Peter, *Titian*. New York: Phaidon Press Inc., 2007.

Humphrey, Peter, *Titian: The complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2007.

Ilchmann, Frederick, *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*, MFA Publications, 2009.

Coughlin, Michael Trevor, "Titian, Poetics and the Performance of Masculinity", αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, University of Victoria, 2009.

Bowd, Stephen D., *Venice's Most Loyal City, Civic Identity in Renaissance Brescia*, Massachusetts, Harvard University Press 2010.

Ridolfi, Carlo, *The Life of Titian*, Penn State Press, 2010.

Ankrah Atta, Kusi, *Nudity in painting: art or pornography? a case study of the department of painting and sculpture*, department of General Art Studies, 2012.

Georgievska- Shine, Aneta ,«Titian and the Paradoxes of Love and Art in Venus and Adonis», *artibus et historiae*, 2012.

Eaton, A. W., "What's Wrong with the (Female Nude), A Feminist Perspective on Art and Pornography", *Art & Pornography: Philosophical Essays*, eds. Jerrold Levinson and Hans Maes, Oxford University Press, 2012.

Hale, Sheila , *Titian: His Life*, Harper Press, 2012.

Stark, Caroline , "Renaissance Anthropologies and the Conception of the Man", *New Worlds and the Italian Renaissance Contributions to the History of European Intellectual Culture*, Brill, 2012.

Burke, Jill , "Nakedness and Other People: Rethinking the Italian Renaissance Nude", *Art History*, 2013.

Howard, Deborah, « Contextualizing Titian's "Sacred and Profane Love": The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century», *Artibus et Historiae*, Vol. 34, No. 67, Papers dedicated to Peter Humfrey: part I, 2013.

Winter, Leslie J, *Body, Identity, and Narrative in Titian's Paintings*, αδημοσίευτη προπτυχιακή εργασία, Wittenberg University, 2013.

Adom, Dickson, “Nudity as A Theme in Painting: Is It A Proliferation of Pornography”, *International Journal of Innovative Research and Advanced Studies (IJIRAS)*, 2016.

Burke, Jill, “The European Nude, 1400-1650”, *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Yale University Press New Haven and London, 2016.

Burke, Jill, “Emulating Venus: Beautifying the Body in Early Modern Europe”, *The Venus Paradox*, 2017.

Callen, Anthea “The Modern Venus: Goddess or Whore?”, *The Venus Paradox*, 2017.

Turner, James Grantham, *Eros Visible: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2017.

Burke, Jill, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, 2018.

Rubin, Patricia Lee , *Seen from Behind: Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*, Yale University Press, 2018.

Pfisterer, Ulrich, “«Here’s looking at you»: Ambiguities of Personalizing the Nude”, από *The Renaissance Nude*, 2019.

Tanner, Marie, *Sublime Truth and the Senses: Titian's Poesie for King Philip II of Spain*, Brepols Publishers, 2019.

Tanner, Marie, “Titian’s Poesie and Habsburg Political Imagery”, *National Gallery conference “Poetry in Paint: Titian’s Late Mythologies.”*, 2020.

Turner, Holli M., “Titian’s Poesie: The Visual Allegories of Morality and Religion”, Master of Arts (MA), Thesis, Humanities, Old Dominion University, 2020.

Wivel”, Matthias, *Titian: Love, Desire, Death*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2020.

Διαδικτυακοί Ιστότοποι:

<https://www.english-heritage.org.uk/siteassets/home/visit/places-to-visit/apsley-house/history/significance/conserving-titians-mistress/titian-exhibition-guide.pdf>

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb>

https://www.youtube.com/watch?v=1F84nVVeHdw&list=PLvb2y26xK6Y4MaiPeq6dvJ3Q0KSZe8O_C&index=7

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-concert-champetre>

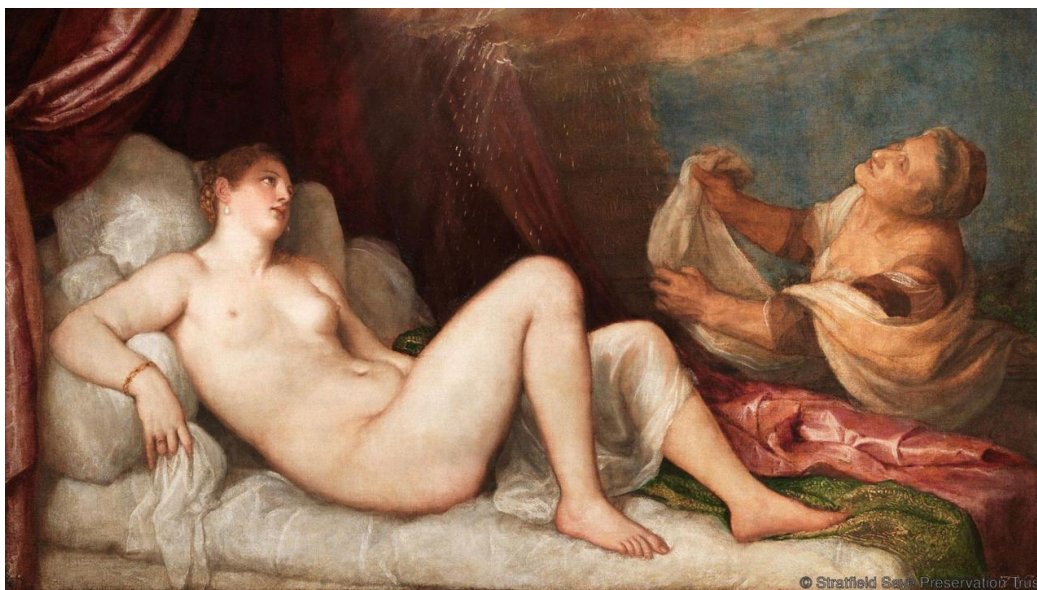
Πρωτογενείς Πηγές:

Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, 77 μ.Χ.

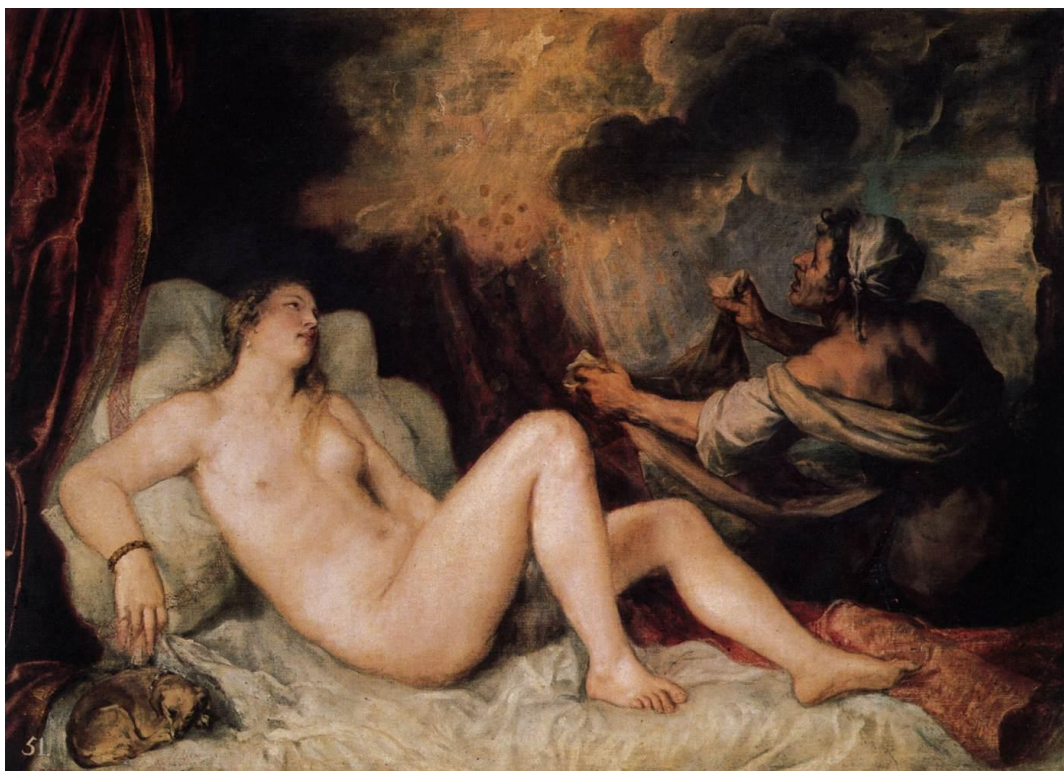
Λουκιανός, *Έρωτες*, 2^{ος} αιώνας μ.Χ.

Φιλόστρατος ο Πρεσβύτερος, *Εικόνες*, 3^{ος} αιώνας μ.Χ.

ΕΙΚΟΝΕΣ:



Εικ. 1: Tiziano, *η Δανάη και η χρυσή βροχή*, 1551-53, λάδι σε καμβά, 114,6 × 192,5 εκ., Λονδίνο, Apsley House, Wellington Collection.



Εικ. 2: Tiziano, *η Δανάη και η χρυσή βροχή*, π.1560, λάδι σε καμβά, 129 × 180εκ., Μαδρίτη, Prado.



Εικ.3: Michelangelo, *Δαβίδ*, 1501-1504, μάρμαρο, 517 × 199 εκ., Φλωρεντία, Galleria dell'Accademia.



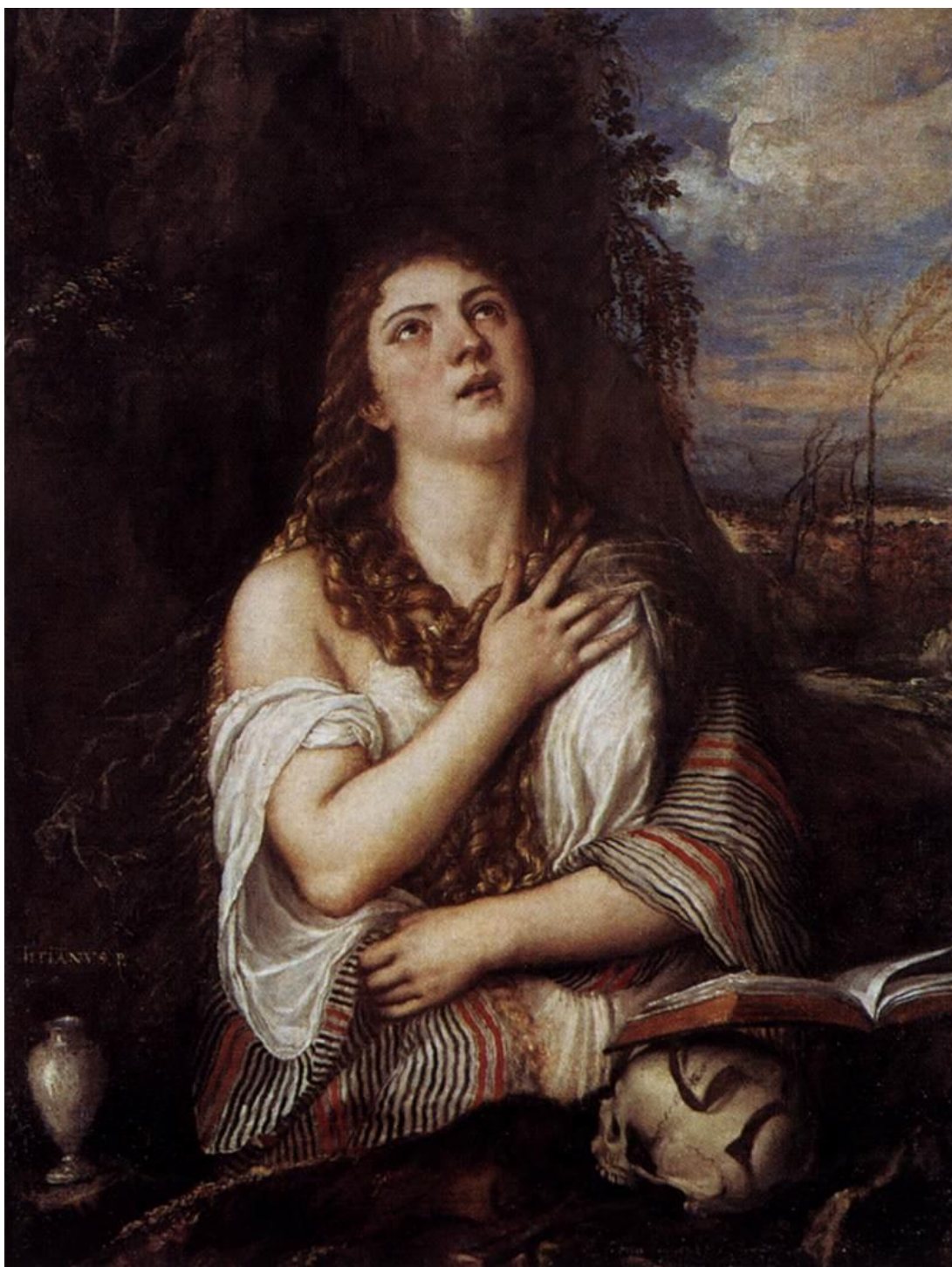
Εικ. 4: Venus Medici, 1^{ος} αιώνας π.Χ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



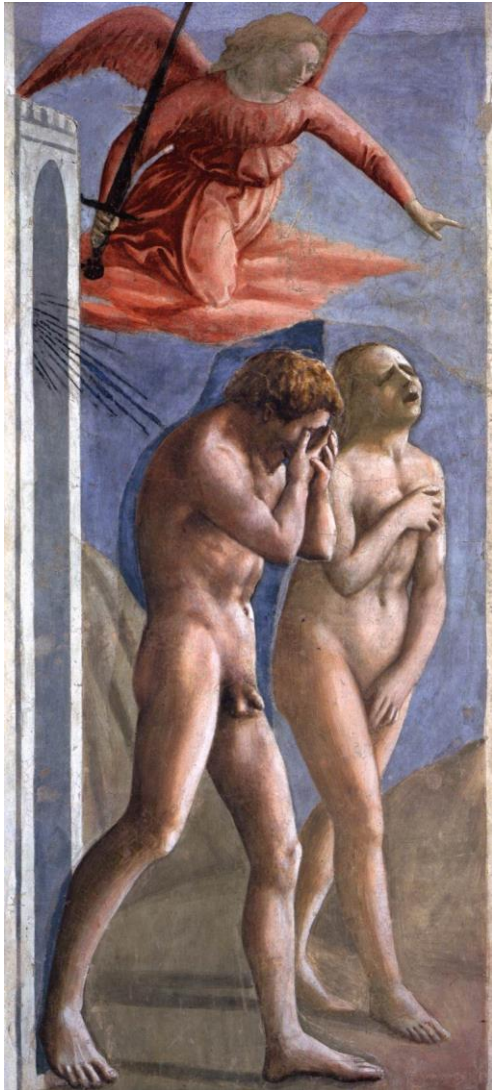
Εικ. 5: Η Αφροδίτη του Καπιτωλίου (*Venus Pudica*), 3^{ος}-2^{ος} αιώνας π.Χ., Ρώμη, Καπιτώλιο.



Εικ. 6: *Venus Felix*, 2^{ος} αιώνας μ.Χ., μάρμαρο, Ρώμη, Βατικανό.



Εικ. 7: Tiziano, *Μαρία η Μαγδαληνή η Μετανοούσα*, π. 1531, λάδι σε καμβά, 85 × 68 εκ., Φλωρεντία, Palazzo Pitti.



Εικ. 8 : Masaccio, *Η Εξορία από τον Παράδεισο*, 1426-27, νωπογραφία, 208 × 88 εκ., Φλωρεντία, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



Εικ. 9: *Venus Genetrix*, 5^{ος} αιώνας (ρομαϊκό αντίγραφο), Καπιτόλιο.



Εικ. 10 :Torso Belvedere, 2^{ος} -1^{ος} αιώνας π..Χ., Βατικανό.



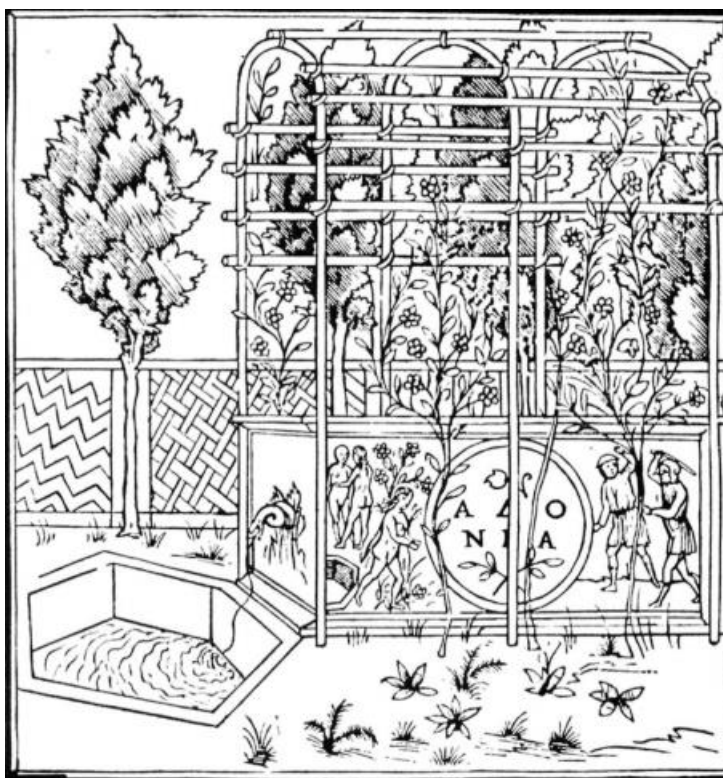
Εικ. 11: Pietro Perugino, *Η μάχη ανάμεσα στον Έρωτα και την Αγνότητα*, 1503, τέμπρα σε καμβά, 160 × 191 εκ., Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



Εικ. 12: Τίτιανο, *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*, 1514-1517, λάδι σε καμβά, 118 × 279 εκ., Ρώμη, Γκαλέρια Μποργκέζε.



Εικ.13: Τίτιανο, *Ιερός και Κοσμικός Έρωτας*, 1514-1517, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Γκαλέρια Μποργκέζε. (λεπτομέρεια).



Εικ. 14: Χαρακτικό από με τον τάφο-κρήνη του Αδωνι από την *Υπερωτομαχία του Πολυφύλλου*.



Εικ. 15: Lorenzo Lotto, *O Messer Marsilio και η σύζυγος του Faustina*, 1523, λάδι σε καμβά, 71 × 84 εκ., Μαδρίτη, Prado.



Εικ.16: Lorenzo Lotto, *Η Αφροδίτη και ο Έρωτας*, π.1525, λάδι σε πίνακα, 92,4 × 111,4, Νέα Υόρκη Metropolitan Museum of Art.



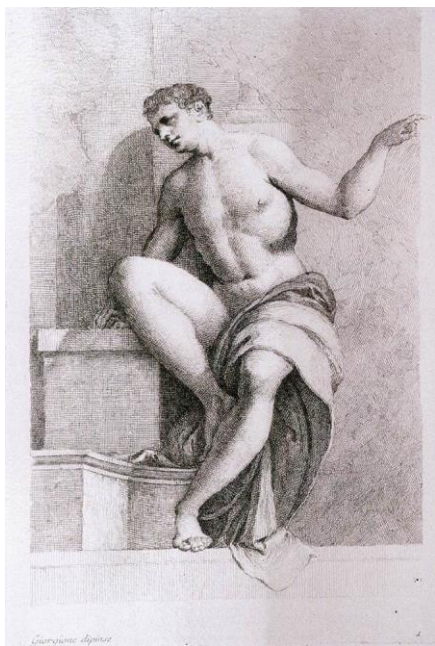
Εικ. 17: Τiziano, *Το θαύμα του ομιλούντος μωρού*, 1511, νωπογραφία, 340 × 355 εκ., Πάδοβα, Scuola del Santo.



Εικ. 18: Tiziano, *Φλόρα*, 1515-20, λάδι σε καμβά, 80 × 64 εκ. , Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.



Εικ. 19: Giovanni Antonio Bazzi (γνωστός ως Sodoma), *Η Αλληγορία του Επουράνιου Έρωτα*, π.1504, λάδι σε πάνελ, Σιένα Monte di Paschi d Siena, Raccolta Chigi Saraceni.



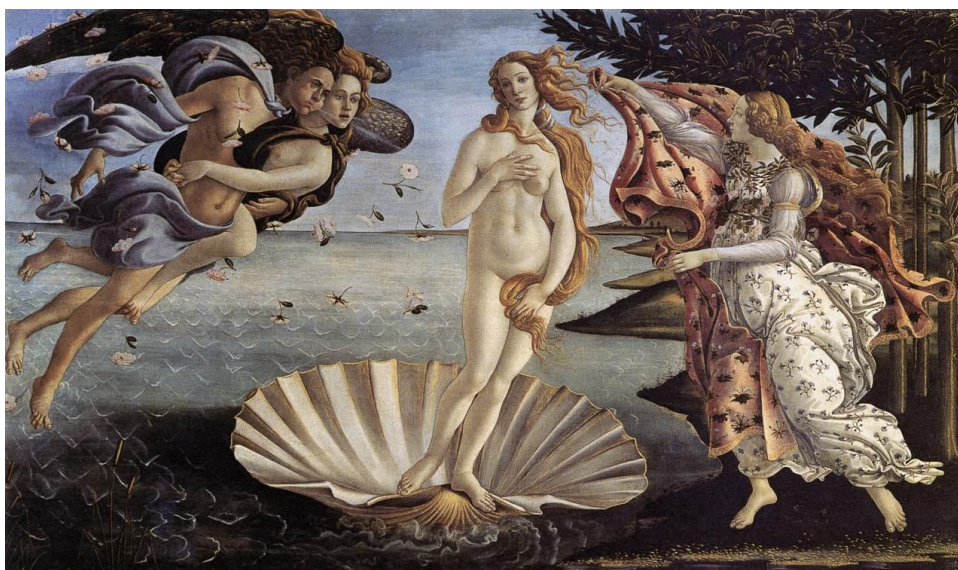
Εικ. 20: Antonio Maria Zanetti, βασίζεται σε έργο του Giorgione, *Αντρικό Γυμνό*, χαρακτηριστικό, Βενετία, Museo Correr.



Εικ. 21: Τiziano, *Ιουδήθ*, 1509, νωπογραφία, 212 × 1146 εκ., Βενετία, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro.



Εικ. 22 : Tiziano, *Η αναδυομένη Αφροδίτη*, 1517-1525, λάδι σε καμβά, Εθνική Πινακοθήκη Σκωτίας, Εδιμβούργο.



Εικ. 23: Sandro Botticelli, *Η γέννηση της Αφροδίτης*, π. 1485, αυγοτέμπερα, 172.5 × 278.5 εκ., Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία.



Εικ. 24: Τiziano, *Βάκχος και Αριάδνη*, 1520-1522, λάδι σε καμβά, 175 × 190 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



Εικ. 25: Τiziano, *Βακχανάλια στην Άνδρο*, 1523-24, λάδι σε καμβά, 175 × 193 εκ., , Μαδρίτη, Prado.



Εικ. 26: Antonio Lombardo, *Αναδύομενη Αφροδίτη*, π. 1510-1515, μάρμαρο, 41 × 23 εκ., V&A, Λονδίνο.



Εικ. 27: Giovanni Bellini, *Νεαρή γυμνή γυναίκα μπροστά σε καθρέπτη*, 1515, λάδι σε καμβά, 62 × 79 εκ., Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ. 28: Τiziano (χαρακτικό του Jacopo Piccino), *Εύα*, π. 1508, νότια πρόσοψη της Fondaco dei Tedeschi, Βενετία.



Εικ. 29: Marcantonio Raimondi, *η αναδύομενη Αφροδίτη*, 1506, χαρκτηκό, 21,4 × 15,2 εκ.



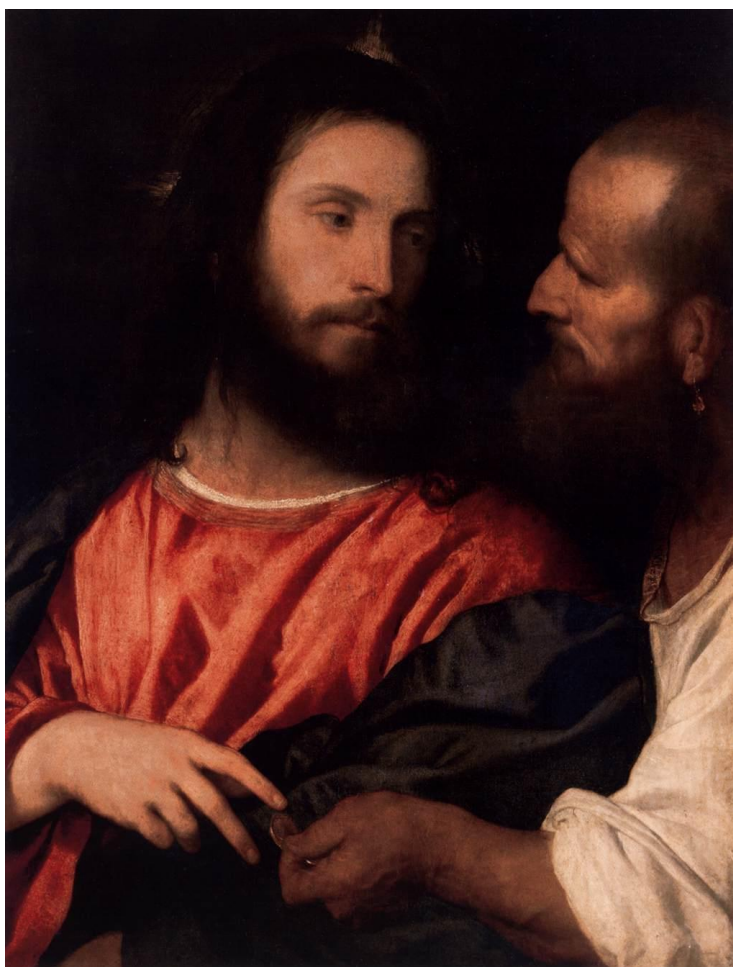
Εικ. 30: *Αναδύομενη Αφροδίτη*, 1ος-2ος αιώνας μ.Χ., χαλκός, Musée royal de Mariemont.



Εικ. 31: *Η Αφροδίτη που σκύβει και ο Έρωτας*, 3^{ος}-1^{ος} αιώνας π.Χ., συλλογή Φαρνέζε, Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης.



Εικ. 32: Giorgione, Tiziano, *Ποιμενικό Κοντσέρτο (Fête champêtre)*, 1508-09, λάδι σε καμβά, 110 × 138 εκ., Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



Εικ. 33: Τiziano, *Η απόδοση του φόρου*, 1516, λάδι σε πίνακα, Πινακοθήκη των Παλαιών Δασκάλων, Δρέσδη.



Εικ. 34: Tiziano, *Η Αφροδίτη του Urbino*, 1538, λάδι σε καμβά, 119 × 165 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



Εικ. 35: Giorgione, Tiziano, *Η Κοιμώμενη Αφροδίτη*, π.1510 λάδι σε καμβά, 108 × 175 εκ., Δρέσδη, Gemäldegalerie.



Εικ. 36: Ερμαφρόδιτος, ρωμαϊκό αντίγραφο, Ρώμη.



Εικ. 37, Κοιμώμενη Αριάδνη, μάρμαρο, 2^{ος} αιώνας π.Χ., Βατικανό.



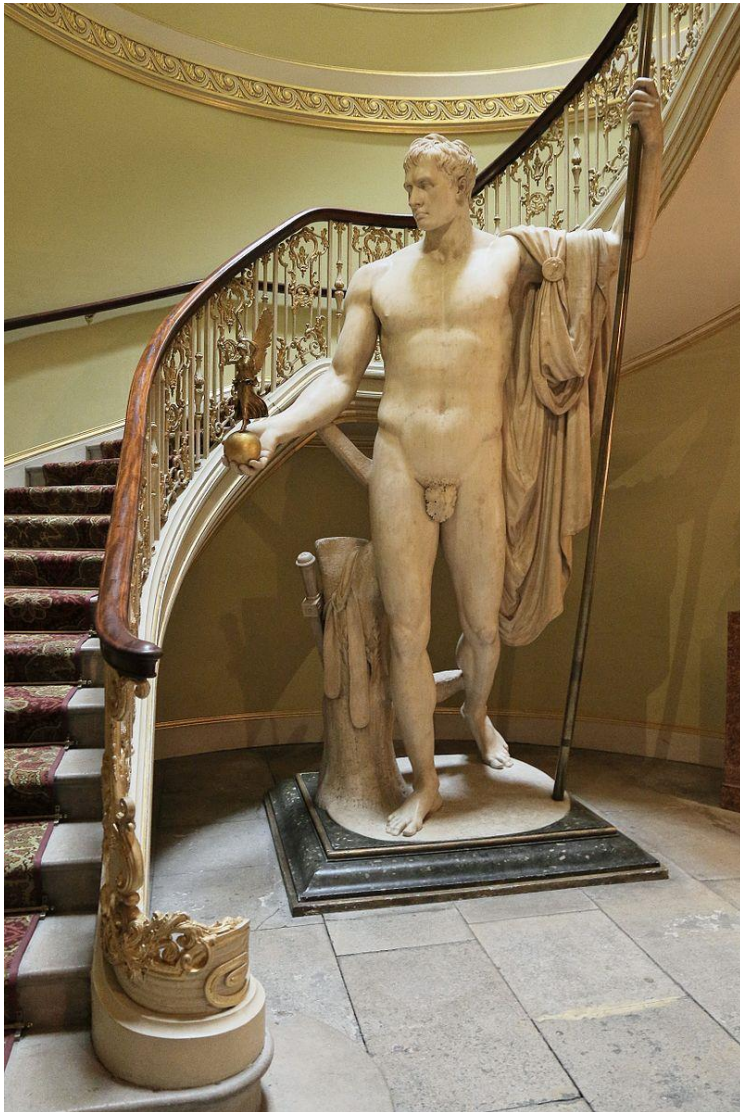
Εικ. 38: Tiziano, Η γυναίκα με το μπλε φόρεμα (*La Bella*), 1536, λάδι σε καμβά, 89 × 76 εκ., Φλωρεντία, Galleria Palatina (Palazzo Pitti).



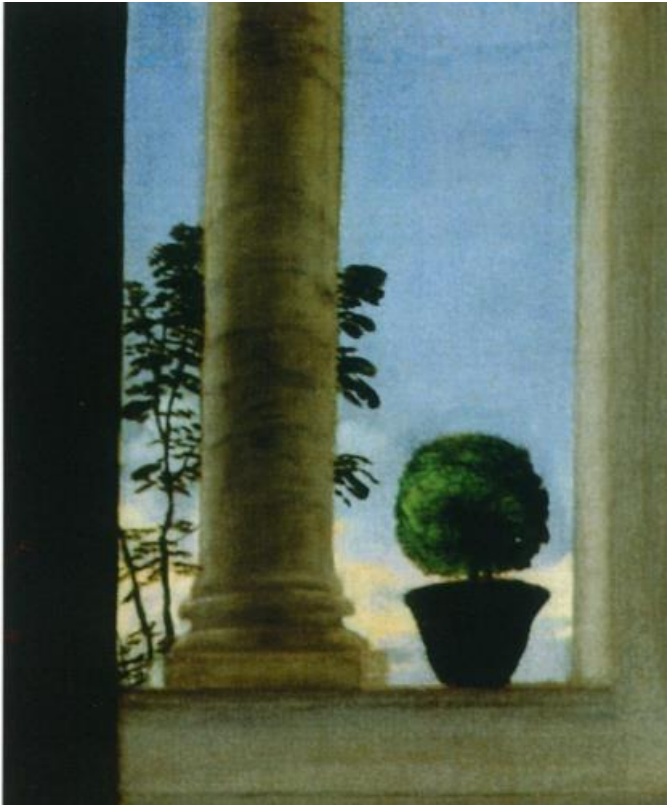
Εικ. 39: Tiziano, Η γυναίκα με την γούνα, 1536-38, λάδι σε καμβά, 95 × 63 εκ., Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.



Εικ. 40: Sandro Botticelli, *Αφροδίτη και Άρης*, π. 1483, τέμπερα σε ξύλο, 69 × 173,5, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 41: Antonio Canova, *Ο Ναπολέων ο Άρης ο Ειρηνοποιός*, 1802-1806, μάρμαρο, 345 εκ. , Λονδίνο, Apsley House.



Εικ. 42: Τίζιανο, *Η Αφροδίτη του Urbino*, 1538, λάδι σε καμβά, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi (λεπτομέρεια).



Εικ. 43: Αναγεννησιακό μετάλλιο, «VICTORIA COLUMNA DAVALA», 16^{ος} αιώνας, Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικ. 44: Edouard Manet, *Ολυμπία*, 1863, λάδι σε καμβά, 131 × 190 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay.



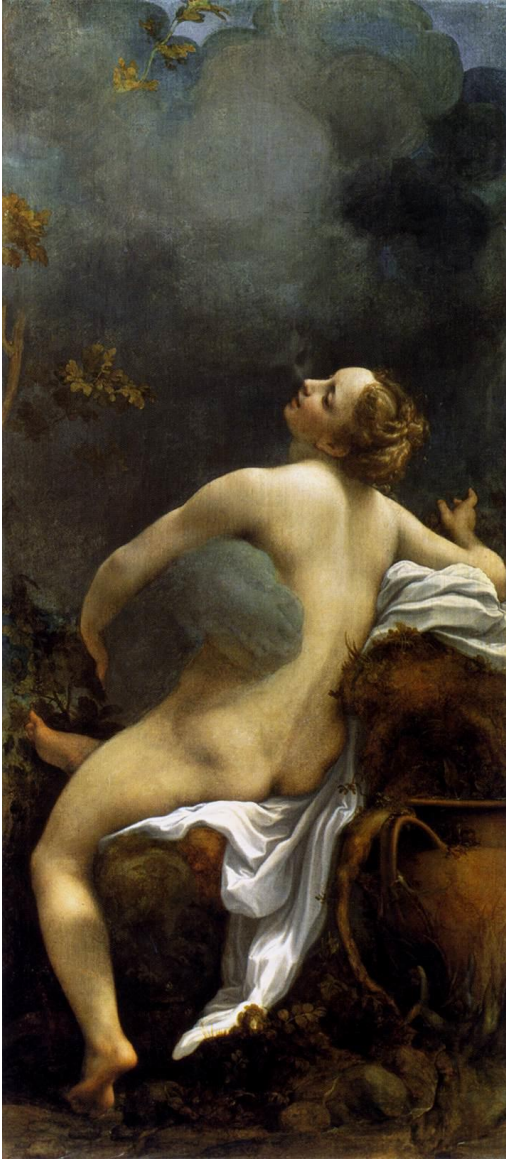
Εικ. 45: Correggio, *Η Δανάη και η χρυσή βροχή*, 1530, λάδι σε καμβά, 158 × 189 εκ. , Ρώμη, Galleria Borghese.



Εικ. 46: Correggio, *Η Λήδα και ο κύκνος*, 1530-31, λάδι σε καμβά, 152 × 191 εκ., Βερολίνο Staatliche Museen.



Εικ. 47: Correggio, *η αρπαγή του Γανυμήδη*, 1531-32, λάδι σε καμβά, 163,5 × 70,5 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικ. 48: Correggio, *Δίας και Ιώ*, 1531-32, λάδι σε καμβά, 163,5 × 70,5 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.



Εικ. 49: Τiziano, *Αφροδίτη και Άδωνις*, 1554, λάδι σε καμβά, 180 × 207 εκ., Μαδρίτη, Prado.



Εικ. 50: Τiziano, *Περσέας και Αδρομέδα*, 1554-56, λάδι σε καμβά, 185 × 199 εκ., Λονδίνο, Wallace Collection.



Εικ. 51: Τiziano, *Αρτεμις και Ακταίων*, 1556-59, λάδι σε καμβά, 185 × 202 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη και Εδιμβούργο, Εθνικές Πινακοθήκες Σκωτίας.



Εικ. 52: Τiziano, *Αρτεμις και Καλλιστώ*, 1556-59, λάδι σε καμβά, 187 × 205 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη και Εδιμβούργο, Εθνικές Πινακοθήκες Σκωτίας.



Εικ. 53: Tiziano, Η *αρπαγή της Εύροπης*, 1559-62, λάδι σε καμβά, 185 × 205 εκ., Βοστώνη, Isabella Stewart Gardner Museum.



Εικ. 54: Σαρκοφάγος με θέμα τον θάνατο του Άδωνι, ύστερος 2^{ος} αιώνας μ.Χ., παριανό μάρμαρο, 75 × 217 × 95 εκ., Μάντυνα, Palazzo Ducale.



Εικ. 55: *Η κλίνη του Πολύκλειτου*, αναγεννησιακό αντίγραφο αρχαίου ανάγλυφου, μάρμαρο, ύψος: 46 εκ. , Ρώμη, Palazzo di Giove.



Εικ. 56: Τίτιανο, *Σπουδή στο μαρτύριο του Αγίου Λαυρέντιου*, πίσω όψη, 1545-46, μαύρη κιμωλία ή κάρβουνο σε χαρτί, 40,9 x 25,2 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



Εικ. 57: Τίτιανο, *Αφροδίτη και Άδωνις*, 1554, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Prado (λεπτομέρεια).



Εικ. 58: Διοσκουρίδης, *Ο Μέγας Αλέξανδρος ως Άρης ή Αχιλλέας*, ύστερος 1^{ος} αιώνας π.Χ., σάρδιος λίθος., 2,4 × 1,7 εκ., Νάπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικ. 59: Raffaello ή Giulio Romano, *Η Γαμήλια δεξίωση του Έρωτα και της Ψυχής*, 1519, νωπογραφία, Ρώμη, Villa Chigi (Farnesina), Loggia di Psiche. (λεπτομέρεια)



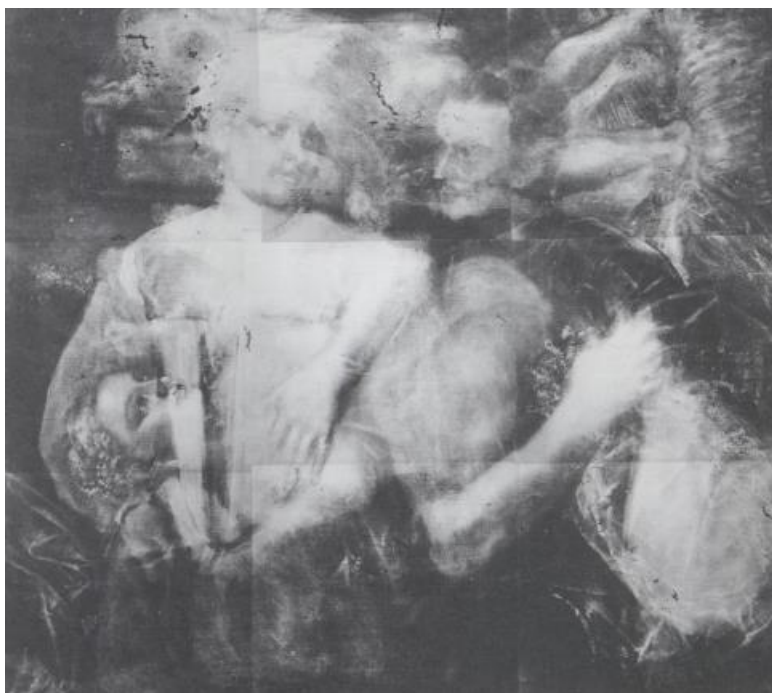
Εικ. 60: Αντίγραφο πίνακα του Τiziano, *Αφροδίτη και Άδωνις*, 1548-1552, λάδι σε καμβά, 175,5 × 198 εκ., Μόσχα, ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 61 : Tiziano, *Pardo Venus (Ο Δίας και η Αντιόπη)*, 1535-40 ξαναδουλεύτηκε γύρω στο 1550, λάδι σε καμβά, 196 × 385 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.



Εικ. 62: Tiziano, *Η Αφροδίτη και ο καθρέπτης*, π.1555, λάδι σε καμβά, 125 × 106 εκ. , Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.



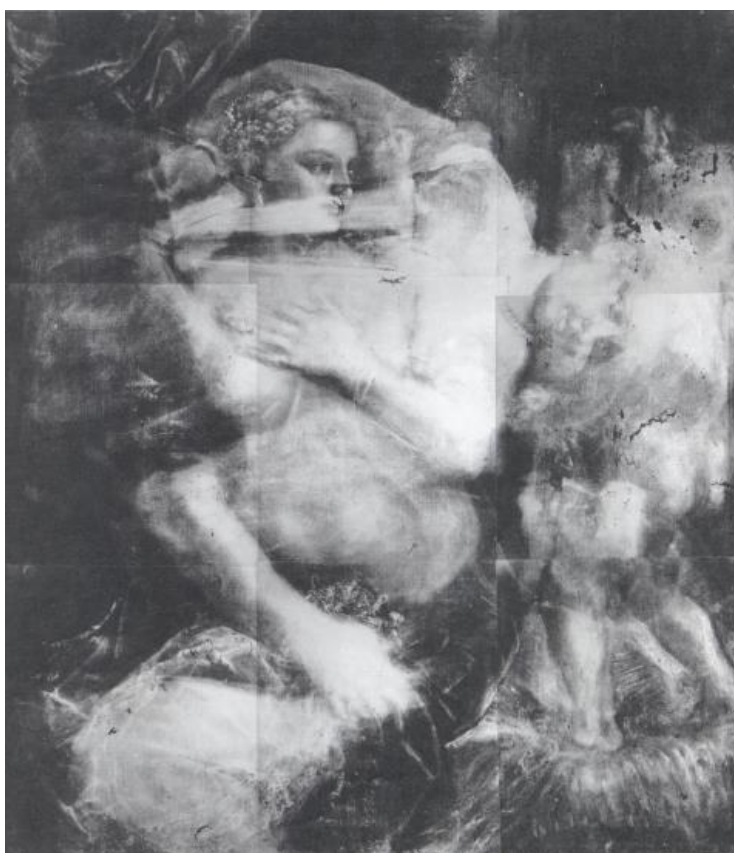
Εικ. 63: Tiziano, *Η Αφροδίτη και ο καθρέπτης*, π.1555 , Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη (μελέτη με ακτίνες Χ).



Εικ. 64: Τίτιανο, *Η Αλληγορία του Γάμου (Η αλληγορία του Alfonso d'Avalos)*, π.1530, λάδι σε καμβά, 123 × 107 εκ., Παρίσι, Λούβρο.



Εικ. 65: Peter Paul Rubens, *Η Αφροδίτη με τον καθρέπτη*, π.1608, λάδι σε καμβά, 137 × 11εκ., Μαδρίτη, Museo Thyssen-Bornemisza.



Εικ. 66: Τiziano, *Η Αφροδίτη και ο καθρέπτης*, π.1555, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη (μελέτη με ακτίνες Χ).



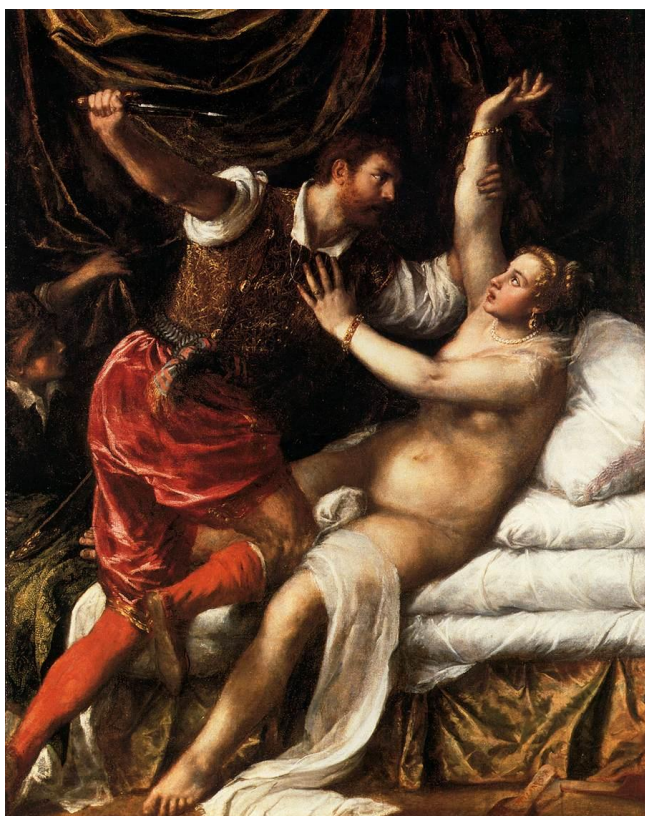
Εικ. 67: Κυκλικός καθρέπτης του 1470 με ζωγραφισμένες τις μορφές της Αφροδίτης, του Άρη και Ερωτιδέων.



Εικ.68: Τiziano, *Η Λατρεία της Αφροδίτης*, 1516-1518, λάδι σε καμβά, 172 × 175 εκ. , Μαδρίτη, Prado.



Εικ. 69: Τίτιανο, *Η Αφροδίτη και ο καθρέπτης*, π.1555, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη (λεπτομέρεια).



Εικ.70 : Τiziano, *Ταρκύνιος και Λουκρήτια*, 1568-71, λάδι σε καμβά, 189 × 145 εκ., Cambridge, Fitzwilliam Museum.