

## Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

**Α**ΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ είναι το έργο του ζωγράφου *Belisario Corenzio* (Βελισσάριου Κορένσιου), το οποίο παρήχθη κατά κύριο λόγο στη Νάπολη της Ιταλίας από τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου έως τα μέσα του 17ου αιώνα. Παράλληλα, εξετάζεται η πρώιμη περίοδος της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης στην ίδια περιοχή καθώς ο ζωγράφος, μονοπωλώντας την εκτέλεση των παραγγελιών για νωπογραφίες, μετέφερε εκεί, και για ένα διάστημα καθιέρωσε, το στυλ που διαμορφώθηκε στη Ρώμη ως επί το πλείστον επί Γρηγορίου ΙΓ' και Σίξτου Ε'. Τη ζωγραφική, δηλαδή, που δημιουργήθηκε στο παπικό κέντρο, μετά από τη Σύνοδο του Τριδέντου, υπό την καθοριστική, για την εικονογραφία και το ύφος, επίδραση των σχετικών διαταγμάτων, κανόνων και πραγματειών, και την οποία αποδέχθηκε η ισπανική Αυλή, στον βαθμό που υιοθετούσε ανάλογη με τη ρωμαϊκή, πολιτική και θρησκευτική συμπεριφορά και στο μέτρο που ρύθμιζε και ήλεγχε την εκτέλεση των καλλιτεχνικών παραγγελιών.

Μια τέτοια δραστηριοποίηση των Ισπανών Βασιλέων αποτελούσε μέρος της ευρύτερης προσπάθειάς τους να εδραιώσουν την εξουσία τους στον ιταλικό Νότο, από τη μια προβάλλοντας ως θεματοφύλακες των αρχών της παπικής Αντιμεταρρύθμισης, από την άλλη προωθώντας συστηματικά την «ισπανοποίηση» της τοπικής κουλτούρας. Το πρώτο τούς εξασφάλιζε το θεοκρατικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κάθε ανταρσία εκλαμβανόταν αυτόχρονα ως καταδικαστέα αίρεση, το δεύτερο την εξουδετέρωση της δύναμης των παλαιότερων αριστοκρατών και, συνεπώς, τον αποτελεσματικότερο έλεγχο του Βασιλείου.

Ο Κορένσιος υπήρξε ο παραγωγικότερος ζωγράφος της Νάπολης και της ευρύτερης περιοχής, όπως μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε το σωζόμενο έργο του, το οποίο αποτελείται από μεγάλο αριθμό νωπογραφικών συνόλων, σχεδίων και ελαιογραφιών. Επιπλέον, οι πληροφορίες που αντλούμε από αρχαιακές μαρτυρίες

και από τις σχετικές πηγές μάς φανερώνουν έναν εξίσου μεγάλο αριθμό χαμένων ή αφανών έργων και παράλληλα αποκαλύπτουν ότι ο Βελισσάριος, πέρα από τη ζωγραφική εκτέλεση, συχνά αναλάμβανε την επίβλεψη του συνόλου της διακόσμησης σε εκκλησίες και ανάκτορα.

Μπορούμε να βρούμε ανάλογες σύγχρονες περιπτώσεις με αυτήν του *Belisario Corenzio* στα πρόσωπα εξίσου παραγωγικών ζωγράφων της ίδιας εποχής, όπως των *Giovanni de' Vecchi*, *Niccolò Circignani* και *Cavalier d'Arpino* στη Ρώμη, καθώς και των *Bernardino Rocchetti* στη Φλωρεντία, *Palma il Giovane* στη Βενετία και *Bernardo Castello* στη Γένοβα. Όλοι τους έδρασαν υπό τις ίδιες λίγο-πολύ συνθήκες και έδωσαν ένα παρόμοιο, από εικονογραφικής και στυλιστικής πλευράς, έργο. Ωστόσο, ένα ουσιώδες διαφοροποιητικό στοιχείο θα πρέπει να έχουμε υπόψη: στη Νάπολη, παράλληλα με την παραγωγή του *Corenzio*, υπήρξε ισχυρή και καθοριστική, τουλάχιστον έως τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα, η επίδραση του έργου του *Caravaggio*, κρίνοντας από τον αριθμό των συνεχιστών του νατουραλιστικού του ύφους. Το ότι μέχρι πρόσφατα (αν όχι ακόμα) η ναπολιτάνικη σχολή ζωγραφικής ερευνήθηκε σχεδόν αποκλειστικά υπό όρους *Caravaggio* επέτρεψε συχνά την παράβλεψη της υπόλοιπης καλλιτεχνικής παραγωγής.

Το κείμενο της παρούσας έκδοσης είναι σε μεγάλο μέρος επεξεργασμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής, την οποία υποστήριξα τον Δεκέμβριο του 2003 στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Προσθήκη αποτελεί το πρώτο κεφάλαιο του Πρώτου Μέρους, στο οποίο εξετάζονται ορισμένα κομβικά σημεία στην κριτική υποδοχή του ζωγράφου, από τους συγκαίρινους του συγγραφείς μέχρι τους σύγχρονους μας μελετητές, προκειμένου να σημανθούν οι διαφορετικές «εικόνες» του Κορένσιου και οι αντίστοιχες κοινοτοπίες που αναπαράχθηκαν για το πρόσωπο και το έργο του ανάλογα με τις εκάστοτε πολιτικές πεποιθήσεις και τις ιστοριογραφικές προτεραιότητες των συγγραφέων. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται ο βίος και η πολιτεία του Βελισσάριου Κορένσιου. Μέσα από τη διερεύνηση των βιογραφικών στοιχείων του ζωγράφου επιχειρούμε, από τη μια, να ρίξουμε φως στη, σχεδόν άγνωστη, δράση του μέχρι το έτος 1590, όταν ο Κορένσιος, ήδη 32 ετών, εμφανίζεται για πρώτη φορά να αναλαμβάνει την εκτέλεση ζωγραφικών παραγγελιών στη Νάπολη, και από την άλλη να εξηγήσουμε την αδιάλειπτη για δεκαετίες προτίμησή του από τους παραγγελιοδότες για την υλοποίηση έργων με την τεχνική του φρέσκο. Μέσα από την παράλληλη εξέταση της ιστορίας της ελληνικής κοινότητας της Νάπολης και της οικογένειας του ζωγράφου και χάρη σε νέα αρχαιολογικά στοιχεία, αντλημένα κυρίως από ναπολιτάνικα και βενετικά αρχεία, αναδεικνύεται η εμπλοκή του Βελισσάριου στα σχέδια του Καθολικότατου για επέκταση στην ανατολική Μεσόγειο. Η συμμετοχή του ίδιου του Κορένσιου και των στενών συγγενικών του προσώπων σε αντιτουρκικές ενέργειες εκτός του ότι τον

συνέδεσε άμεσα με το παλάτι τον οδήγησε, κατά τα χρόνια που διαμορφωνόταν ως ζωγράφος, σε ταξίδια στην ιταλική, ιβηρική και ελληνική χερσόνησο. Στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται η ένταξη της ζωγραφικής δραστηριότητας του Belisario Corenzio στο γενικότερο πολιτικό και πνευματικό περιβάλλον της Νάπολης του καιρού του, μέσα από τη διερεύνηση της ταυτότητας των παραγγελιοδοτών και στο πλαίσιο των επιλογών της Αυλής. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται ο τρόπος δουλειάς και η οργάνωση της μπουτέγκας του Βελισσάριου Κορένσιου ενώ δίνεται επίσης και ένας τεκμηριωμένος κατάλογος των μελών του εργαστηρίου του. Στο Δεύτερο Μέρος παρουσιάζεται σε επιμέρους ενότητες το έργο του ζωγράφου: νωπογραφικά σύνολα (Α), ελαιογραφίες (Β), σχέδια (C). Σε αυτόν τον κατάλογο παρουσιάζονται, σε πιο ευσύνοπτη μορφή απ' ό,τι στη διατριβή, μόνον όσα έργα είναι τεκμηριωμένα ή μπορούν με βεβαιότητα να αποδοθούν στον ζωγράφο. Τέλος, στο Παράρτημα, δίνεται μια επιλογή από τα δημοσιευμένα στη διατριβή έγγραφα που αφορούν στη ζωή και το έργο του Κορένσιου (D) καθώς και ένα ανθολόγιο δημοσιευμένων πηγών και κριτικών κειμένων για τον ζωγράφο (E).

Η έρευνα για την εκπόνηση της διατριβής και την επεξεργασία της έκδοσης διεξήχθη κατά κύριο λόγο στις πόλεις της Νάπολης, της Βενετίας και της Ρώμης, όπου διέμεινα κατά τα έτη 1997-2002. Πέρα από την επιτόπια εξέταση των έργων και τη βιβλιογραφική εμβάθυνση, ερευνήθηκαν κρατικά, εκκλησιαστικά και άλλα αρχεία. Συμπληρωματικά αρχειακά και φωτογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από τις συλλογές του Warburg Institute του Λονδίνου και της Biblioteca Nacional της Μαδρίτης. Περαιτέρω βιβλιογραφική έρευνα πραγματοποιήθηκε στο Zentralinstitut für Kunstgeschichte του Μονάχου στα 2003-2004. Η παραπάνω έρευνα έγινε εφικτή χάρη στις γενναιόδωρες υποτροφίες του «Ιδρύματος Αισθητικής Παναγιώτη και Έφης Μιχελή» (1997-1998, 2001-2002) και του «Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου» (2003). Είμαι ευγνώμων στις διευθύνσεις των δύο Ιδρυμάτων όπως και στη Γενική Συνέλευση του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης που κατ' επανάληψη μου εμπιστεύθηκε τις υποτροφίες αυτές.

Ομοίως, οι δυνατότητες που μου προσέφερε η παραμονή μου στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας είναι ανεκτίμητης σημασίας. Ευχαριστώ θερμά τη διευθύντρια του Ινστιτούτου, ομότιμη καθηγήτρια και τώρα ακαδημαϊκό, κυρία Χρύσα Μαλτέζου, η οποία με δέχθηκε ως υπότροφο το 1999-2000, και πολλές φορές στη συνέχεια ως φιλοξενούμενο. Δίχως την αμείωτη έγνοια της για τη δημοσίευση της διατριβής, η δαπανηρή, ιδιαίτερος σε αυτούς τους χαλεπούς καιρούς, αυτή έκδοση δεν θα είχε ποτέ πραγματοποιηθεί.

Στην υλοποίηση της έκδοσης συνέβαλαν επίσης το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Έλληνες Καλλιτέχνες στη Δύση», και οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης του Ιδρύματος Τεχνολογίας και

Έρευνας: ευχαριστώ, αντίστοιχα, τον διευθυντή του Ινστιτούτου, κύριο Χρήστο Χατζηιωσήφ και τον κύριο Στέφανο Τραχανά, διευθυντή των Π.Ε.Κ. Τον πρώτο ευχαριστώ ιδιαίτερω για το ζωηρό ενδιαφέρον που έδειξε καθ' όλο το διάστημα της προετοιμασίας της έκδοσης.

Εκφράζω επίσης τις θερμές μου ευχαριστίες στο Διοικητικό Συμβούλιο του «Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη» που χρηματοδότησε γενναιόδωρα τη φωτογραφική τεκμηρίωση των νωπογραφικών κύκλων του Βελισσάριου Κορένσιου το 2009. Για την άδεια φωτογράφισης των έργων ευχαριστώ τους διευθυντές της *Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per il polo museale della città di Napoli*, δρ. Nicola Spinosa και της *Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Napoli e Provincia*, δρ. Stefano Gizzi, τη διευθύντρια του *Appartamento storico di Palazzo Reale di Napoli*, δρ. Gina Ascione, τη διευθύντρια του *Archivio di Stato di Napoli*, δρ. Maria Rosaria de Divitiis, τον πρότανη του Πανεπιστημίου της Νάπολης «Federico II», καθηγητή Vincenzo Patalano και τους υπεύθυνους των εκκλησιών και των λοιπών μνημείων. Την φωτογράφιση των έργων ανέλαβε ο Luciano Pedicini, τον οποίο πολύ ευχαριστώ για την κεφάλτη συνεργασία και τη σπουδαία του δουλειά.

Ευχαριστώ εγκάρδια τον Γιώργο Δ. Ματθιόπουλο, ο οποίος συμμερίστηκε την αγωνία να επιτευχθεί η παρούσα έκδοση, την οποία πλούτισε με τη γνωστή υψηλή αισθητική που χαρακτηρίζει τη δουλειά του.

Για τη βοήθεια και τη συμβολή τους στην πραγματοποίηση της έρευνας και την υλοποίηση της παρούσας έκδοσης ευχαριστώ επίσης: τη Δέσποινα Βλάσση, τη Leticia de Frutos Sastre, τον Giuseppe De Vito, τον Antonio Delfino, τον Stefano De Mieri, τον Paolo de' Tuoni, τον Achille di Salle, τον Horst Gorgen, τον Filippo Iappelli S.I., την Ευαγγελία Καλδέλη, τον Pierluigi Leone de Castris, τον Gino Ragazzo, την Elena Spinelli, τον Andrea Zezza και τις μεταπτυχιακές φοιτήτριες του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, Ειρήνη Ματαλλιωτάκη και Πολυξένη Γιαννούλη. Ακόμα, το προσωπικό των ιδρυμάτων: *Archivio di Stato di Napoli*, *Archivio di Stato di Venezia*, *Società Napoletana di Storia Patria*, *Fondazione Cini-Istituto di Storia dell'arte*, *Biblioteca del Museo Correr*, *Biblioteca di Storia dell'arte «Bruno Molajoli»*, *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, *Bibliotheca Hertziana* και *Kunsthistorisches Institut in Florenz*.

Εξχωριστές ευχαριστίες θέλω να εκφράσω στον αρχιτέκτονα *Ciro Busiello*, τον πάντα γενναιόδωρο *Renato Ruotolo*, τον καλό φίλο *Enzo Cariello*, τον ζωγράφο Δημήτρη Γιαννόπουλο, το *scugnizzo* της Νάπολης *Μαρία Καββούρη*, τον *Μιχάλη Δ. Μανουρά*, τον *Δημήτρη Αρβανιτάκη* και την *Ελευθερία Δραμιτινού*· επίσης, στις συναδέλφους, στο τμήμα *Ιστορίας και Αρχαιολογίας*, *Όλγα Γκράτζιου* και *Τιτίνα Κορνέζου* για τις επωφελείς συζητήσεις και τις χρήσιμες παρατηρήσεις τους.

*Χρωστώ πάρα πολλά στη συμπαράσταση και την πολύπλευρη συνδρομή του Ευγένιου Δ. Ματθιόπουλου.*

*Ο καθηγητής κύριος Νίκος Χατζηνικολάου αποτέλεσε το σημαντικότερο στήριγμα όλης αυτής της προσπάθειας: όχι μόνο με τις ουσιαστικές παρατηρήσεις και τη συνεχή του ενθάρρυνση αλλά, γενικότερα, μέσα από τους δρόμους που έχει ανοίξει στην έρευνα και τις ευκαιρίες που έχει δώσει στους νεότερους μελετητές της ιστορίας της τέχνης.*

*Μένουν ακόμα αναλλοίωτα, από το 1997 που ξεκίνησε αυτή η έρευνα έως σήμερα που αποκτά τη μορφή έκδοσης, η γεύση των δροσερών πρωινών και των μαγικών βραδιών των ιταλικών πόλεων («γράφε τὰς πόλεις τὸ πρῶτον, ἰλαράς τε καὶ γελώσας»), η ανάσα όσων με συντρόφευσαν σε αυτό το ταξίδι («*tanola tanola, chiodo chiodo*») και η αίσθηση των απωλειών, μεγάλων ή μικρών, που νοηματοδοτούσε κάθε φορά διαφορετικά τα πράγματα, τότε μεγεθύνοντας και πότε σχετικοποιώντας τα ...*

**Π. Ι.**

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

**Σ**ΤΙΣ ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ της Εκκλησίας της Ρώμης, από τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα, για ανάκτηση της πρωτοκαθεδρίας της παπικής έδρας στον Καθολικό κόσμο, ανάσχεση της διάδοσης των μεταρρυθμιστικών ιδεών και, αντίστροφα, επέκταση της επιρροής του Βατικανού στις Νέες Χώρες, μαζί με την εμπέδωση μιας γενικότερης παιδαγωγικής του ελέγχου σε κάθε πτυχή του δημόσιου και του ιδιωτικού βίου, συμπεριλήφθηκε μια, μελετημένη στις λεπτομέρειές της, ριζική αλλαγή της εικαστικής παραγωγής. Μέσω των θεμελιωδών μεταβολών που επέβαλαν σχεδόν σε κάθε στάδιο της ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής παραγωγής, οι Καθολικοί αξιωματούχοι όχι μόνον επιδίωξαν να απαντήσουν στις σχετικές κατηγορίες των Λουθηρανών αλλά ζήτησαν, και σε μεγάλο βαθμό κατάφεραν, να χρησιμοποιήσουν τις αναπαραστατικές ιδιότητες των εικαστικών τεχνών ως ένα από τα πλέον αποτελεσματικά μέσα για την επίτευξη των ευρύτερων στόχων τους.

## *Η ζωγραφική lingua franca της Αντιμεταρρύθμισης*

Αν και με τις αποφάσεις της Συνόδου του Τριδέντου (1563) σημειώθηκε μόνο μια κωδικοποίηση των θέσεων της ρωμαϊκής Εκκλησίας γύρω από το, ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα, φλέγον ζήτημα των εικόνων, η έκδοση του σχετικού διατάγματος σηματοδότησε, έστω και σχηματικά, μια νέα περίοδο στην ιστορία της παραγωγής των εικόνων. Η δραστηριότητα που ακολούθησε την έκδοση του διατάγματος, στο οποίο πρωτίστως επικυρωνόταν η αναγκαιότητα της ύπαρξης των εικόνων και δινόταν ένα γενικό ελεγκτικό πλαίσιο<sup>1</sup>, συνίσταται κυρίως στις ενέργειες των στελεχών της Κουρίας του Βατικανού, καρδινάλιων, επισκόπων, εκκλη-

---

1. Για τις συνθήκες υπό τις οποίες συντάχθηκε το διάταγμα περί εικόνων βλ. Jedin, 1981, σελ. 199, 233, 236, 261. Για το ίδιο το διάταγμα, το οποίο περιλήφθηκε και στη σχεδόν ταυτόχρονη ελληνική απόδοση των Κανόνων του Τριδέντου (Δεβαρής, 1583, σελ. 125-128, «Περί επικλήσεως και προσκυνήσεως, και περί λειψάνων των αγίων και των ιερών

σιαστικών συγγραφέων, αλλά και καλλιτεχνών. Οι παραπάνω, δημοσιεύοντας ειδικές πραγματείες, ανέλαβαν από τη μια να συγκεκριμενοποιήσουν θεωρητικά τα κριτήρια της παραγωγής και του ελέγχου και από την άλλη να δώσουν, περίπτωση προς περίπτωση, πρακτικές οδηγίες στους ζωγράφους, τους γλύπτες και τους αρχιτέκτονες.

Μια από τις πρώτες πραγματείες αυτού του είδους εξέδωσε ο Giovanni Andrea Gilio με τίτλο *Διάλογος στον οποίο ελέγχονται τα λάθη και οι καταχρήσεις των ζωγράφων γύρω από τις θρησκευτικές σκηνές*, το 1564<sup>2</sup>, ένα χρόνο δηλαδή μετά το πέρας της Συνόδου και ταυτόχρονα με τον θάνατο του Μιχαήλ Αγγέλου, το έργο του οποίου, ιδιαίτερα η *Δευτέρα Παρουσία*, αποτέλεσε τον κύριο στόχο του συγγραφέα. Μεγάλης σημασίας και ευρύτερης απήχησης στάθηκε η πραγματεία του Gabriele Paleotti, *Λόγος περί των ιερών και θύραθεν εικόνων*, που εκδόθηκε το 1582<sup>3</sup>. Το σύνθετο αυτό κείμενο του καρδινάλιου και επισκόπου Μπολόνιας ήταν η αρχή ενός ευρύτερου σχεδίου του συγγραφέα, το οποίο κορυφώθηκε με την ετοιμασία ενός *Index imaginorum prohibitorum* το 1594, πάνω στο πρότυπο του *Πίνακα απαγορευμένων βιβλίων* (σε ισχύ από το 1559), και την απευθείας παραπομπή των ζωγράφων που υπέπιπταν σε «λάθη και καταχρήσεις» στο δικαστήριο της Ιεράς Εξέτασης<sup>4</sup>.

Ένας από τους κεντρικούς άξονες της πραγματείας του Paleotti είναι η αντιπαραβολή θρησκευτικού βιβλίου-εικόνας, και ιεροκήρυκα-ζωγράφου, παραλλάσσοντας τις παραινέσεις του Alberti προς τους καλλιτέχνες:

το κύριο όφελος που αναμένεται από τις ιερές εικόνες [...], εννοώντας τις χριστιανικές εικόνες, θα είναι να πείσουν τους πιστούς να είναι ευλαβείς και να ταχθούν στον Θεό. Ακολούθως, ο σκοπός αυτών των εικόνων είναι να συγκινήσουν τους ανθρώπους, προσαρμοσμένη η καθεμία κατάλληλα στο εκάστοτε κοινό, στην οφειλόμενη υπακοή και υποταγή στον Θεό, αν και είναι δυνατόν με αυτό το μέσο να συ-

---

εικόνων»), βλ. Kirschbaum, 1945. Hautecoeur, 1965, σελ. 345-362. Calí, 1980, σελ. 33-34 (με προγενέστερη αναλυτική βιβλιογραφία).

2. Gilio, 1564.

3. Paleotti, 1582. Για την πραγματεία του καρδινάλιου, ενός από τα πιο δραστήρια μέλη της Συνόδου του Τριδέντου και συντάκτη του διατάγματος περί εικόνων, βλ. Prodi, 1965. Calí, 1980, σελ. 22-28 (ουσιαστικά κριτική στη μελέτη του Prodi). Barocchi, 1971-1973, τόμ. I, σελ. 532-543. Boschloo, 1974, σελ. 121-144. Για την πληθωρική προσωπικότητα του καρδινάλιου Paleotti βασική παραμένει η μονογραφία του Prodi, 1959-1969.

4. Ο Paleotti έγραφε: «έχοντας η Ιερά Σύνοδος του Τριδέντου με τον κατάλογο των βιβλίων ήδη δώσει έναν καλό κανόνα για το ποια είναι τα επιτρεπόμενα βιβλία και ποια τα απαγορευμένα, ο ίδιος κανόνας μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να γνωρίζουμε ποια ζωγραφικά έργα πρέπει να υλοποιούνται και ποιες να αποφεύγονται από τους Χριστιανούς» (Barocchi, 1971-1973, τόμ. I, σελ. 337-338).

ντρέξουν και άλλα καλά, ειδικότερα και αμεσότερα, όπως το να οδηγήσουν τους ανθρώπους στη μετάνοια, στην αγόγγυστη αντοχή των δεινών, επίσης στη φιλευσπλαχνία, στην αδιαφορία για τα εγκόσμια και σε άλλες παρόμοιες αρετές, που όλες δεν είναι παρά τα μέσα για να ενωθούν οι άνθρωποι με τον Θεό, πράγμα το οποίο είναι ο αληθινός και κύριος σκοπός που έχουν αυτές οι εικόνες. Από την άλλη, αυτό που εμείς ονομάσαμε καθήκον του ζωγράφου, και που είναι το μέσο για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, νομίζουμε ότι από κανένα άλλο μέρος δεν μπορεί καλύτερα να πραγματοποιηθεί, παρά από την αντιπαραβολή του με τους συγγραφείς, για τους οποίους είναι δεδομένο πως πρέπει να ευαρεστούν, να διδάσκουν και να συγκινούν. Κατά τον ίδιο τρόπο, δουλειά του ζωγράφου θα είναι να χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα στην εργασία του, και να κοπιάζει για να της δώσει μορφή με τέτοιο ύφος, ώστε να είναι ικανή να μεταδώσει ευχαρίστηση, να διδάξει και να προκαλέσει τα συναισθήματα αυτού που θα την κοιτάζει<sup>5</sup>.

Στα 1586, ο ζωγράφος Giovanni Battista Armenini, στη δική του πραγματεία με τίτλο *Περί των αληθινών συνταγών της ζωγραφικής*<sup>6</sup>, εξέφρασε επίσης την ανησυχία του για τη λανθασμένη πορεία της σύγχρονης του ζωγραφικής αλλά και την αισιοδοξία του ότι, με την εφαρμογή των διαταγμάτων του Τριδέντου, θα παραχθούν πάλι «θαυμαστά έργα που αρμόζουν στην αγιότατη πίστη μας [...] και οι αδαείς θα μάθουν από αυτά τον αληθινό δρόμο και την ευθεία οδό [...] παρακινήμενοι από αληθινή ευσέβεια»<sup>7</sup>.

Γενικότερα, βασική ιδέα και κοινή πεποίθηση των συγγραφέων των παραπάνω καθώς και πολλών άλλων πραγματειών που δημοσιεύθηκαν κυρίως κατά το διάστημα 1565-1590 (μεταξύ άλλων, από τους Johannes Molanus, Giorgio Comanini, Roberto Bellarmino, Carlo Borromeo)<sup>8</sup> αποτελεί η διόρθωση των λαθών των καλλιτεχνών –ο κύριος στόχος τους είναι συγκεκριμένος: εντοπίζεται στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου<sup>9</sup>–, επιρρεπών στην «αμαρτία» της θύραθεν ζωγραφικής και, συνάμα, η επιβολή μιας διαφορετικής πορείας στη ζωγραφική παραγωγή, προς την κατεύθυνση της ευλάβειας. Μια τέτοια αλλαγή συνεπαγόταν την πιστή απεικόνιση των καθολικών δογμάτων στη ζωγραφική επιφάνεια, τη σαφήνεια, την απλότητα και την αληθοφάνεια της παράστασης

5. Barocchi, 1971-1973, σελ. 334.

6. Armenini, 1586/1988.

7. Armenini, 1586/1988, σελ. 49.

8. Βλ. σχετικά Borromeo, 1952. Freedberg, 1971. Mayer-Himmelhber, 1984. Quint, 1986. Jones, 1993.

9. Γύρω από αυτό το κεντρικό, για την κατανόηση της θεωρίας της τέχνης στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, ζήτημα βλ. τη διαμάχη του De Maio, 1978, 1990 και της Calí, 1978, 1980.



προκειμένου η εικόνα να αποτελέσει μέσο για διδασκαλία αλλά και να προκαλέσει την έντονη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών-πιστών.

Κέντρο ζύμωσης των παραπάνω ιδεών, όπως και επεξεργασίας των επιβαλλόμενων αλλαγών και λήψης των σχετικών αποφάσεων, έγινε η Ρώμη, την οποία οι πάπες Γρηγόριος ΙΓ΄ (1572-1585), Σίξτος Ε΄ (1585-1590) και, στο γύρισμα του αιώνα, Κλήμης Η΄ (1592-1605), ζήτησαν να αποκαταστήσουν, για πρώτη φορά ύστερα από το τραύμα της Λεηλασίας στα 1527, ως το αδιαμφισβήτητο κέντρο του Καθολικού, αλλά και του καλλιτεχνικού κόσμου<sup>10</sup>, κυρίως μέσα από τις πολύ εκτεταμένες παραγγελίες που αφορούσαν σε ευρύτατους διακοσμητικούς κύκλους, με πλήθος αρχιτεκτονικά έργα και με ριζικές πολεοδομικές παρεμβάσεις. Η αρχή αυτής της περιόδου σηματοδοτείται ιδιαίτερα από τη δραστηριότητα του Γρηγορίου ΙΓ΄ και των συνεργατών του, καρδινάλιων Sirleto, Baronio, Paleotti, οι οποίοι παράλληλα με άλλες βασικές αλλαγές που επέφεραν, όπως στο χριστιανικό ημερολόγιο και στο ρωμαϊκό μαρτυρολόγιο, άσκησαν μεγάλη επίδραση και στην υπό διαμόρφωση τότε καλλιτεχνική παραγωγή, ήτοι στην πρώτη φάση της τέχνης της Αντιμεταρρύθμισης<sup>11</sup>.

Επιπλέον, με αναβαθμισμένη πλέον, όσο ποτέ, την εκκλησιαστική ιεραρχία, το παπικό κέντρο επρόκειτο να παρέχει στο εξής τα εικονογραφικά και στυλιστικά πρότυπα προς τις υπόλοιπες πόλεις και χώρες της καθολικής επικράτειας: στη Ρώμη, εξάλλου, έδρευαν τα θρησκευτικά μοναχικά τάγματα και εκεί αποστέλλονταν, από τις διάφορες περιφέρειες, προς έγκριση τα αρχιτεκτονικά σχέδια, οι μελέτες για τη διακόσμηση των εκκλησιών και, όχι σπάνια, και τα ίδια τα συμβόλαια.

---

10. Από τις συνθετικού χαρακτήρα μελέτες για τη ζωγραφική παραγωγή κατά τη διάρκεια των τριών ποντιφικάτων, βλ. Röttgen, 1975. Abromson, 1976. Strinati, 1980. Spezzaferro, 1981. Macioce, 1990. Zuccari, 1992. Madonna, 1993. Pinelli, 1996a.

11. Το ζήτημα της τέχνης της Αντιμεταρρύθμισης, που παλαιότερα είχε προκαλέσει αρκετές διαμάχες, τώρα μοιάζει να έχει μάλλον ατονήσει. Η σχετική συζήτηση πυροδοτήθηκε από τις θεωρητικές διαμάχες των Werner Weisbach (1928 και 1934) και Nikolaus Pevsner (1925 και 1928) και συνεχίστηκε κυρίως από τους Jedin (1935, 1946 και 1963), Kirschbaum (1941, 1945, σελ. 100-116), Zeri (1957), Prodi (1965 και 1984), Calí (1980, όπου και διεξοδική επιθεώρηση του συνόλου της παλαιότερης βιβλιογραφίας, και 1986) και Prosperì (1985 και 1992, κυρίως σελ. 585-590). Βλ. ακόμα την επισκόπηση του Collareta, 1989. Για το συναφές ζήτημα του όρου «Αντιμεταρρύθμιση» σε αντιδιαστολή με αυτόν της «Καθολικής Μεταρρύθμισης» βλ. Prodi, 1980 και 1991. Prosperì, 1994.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της πρώτης εποχής της τέχνης της Αντιμεταρρύθμισης είναι η αλλαγή της εικονογραφίας<sup>12</sup>. Οι αλλαγές που επεξεργάστηκαν οι εκκλησιαστικοί παράγοντες –και οι οποίες διαδόθηκαν μέσω μαζικών παραγγελιών ζωγραφικών συνόλων που αναπαράχθηκαν σε χαρακτηριστικά και προβλήθηκαν ως πρότυπα– αφορούσαν πρώτιστα την εικονογραφία και εναρμονίζονταν με τα διατάγματα και τις συναφείς πραγματείες. Έτσι, παραστάσεις που ήταν πιθανό να προκαλέσουν αμφιβολίες και να γεννήσουν ερωτηματικά επί του απεικονιζόμενου θέματος εγκαταλείπονται. Απαγορεύονται επίσης οι απεικονίσεις σύγχρονων προσώπων, μυθολογικών μορφών, αλληγορικών και ερωτικών θεμάτων, γυμνών σωμάτων και σκηνών που δεν συνάδουν με το κύριο θέμα. Αντιθέτως, προβάλλονται απεικονίσεις που απαντούν ευθέως σε «αιρετικές» θέσεις, όπως είναι τα μαριολογικά θέματα (Άωμη Σύλληψη, κ.ά.), χριστολογικά ζητήματα (κυρίως από την παιδική ηλικία του Ιησού και από τον κύκλο των Παθών), δογματικά (Αγία Τριάδα, ρόλος των αγίων, σημασία των μυστηρίων, Καθαρτήριο), και παραστάσεις μέσω των οποίων στιγματίζεται η θρησκευτική ανταρσία ως αμαρτία (Η απιστία του Αποστόλου Θωμά, η επιστροφή του ασώτου υιού κ.ά.) ενώ καθαγιάζεται η παράδοση ως προοιώνισμα και ως συνέχεια μιας θείας οικονομίας (σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη).

Στην εικαστική επιφάνεια απαιτείται συχνά η σαφής παραθετική διάταξη των θεμάτων, ενίοτε και με τη μεσαιωνική αξιωματική διαφοροποίηση, και χρησιμοποιείται ένα τυποποιημένο μορφολογικό «λεξιλόγιο», ακόμα μανιεριστικό αλλά αποπνευματωμένο, το οποίο ουδεμία ουσιαστική σχέση έχει με τις υφολογικές αναζητήσεις των μανιεριστών στις κεντρικές δεκαετίες του 16ου αιώνα, αναζητήσεις οι οποίες θα υποκατασταθούν ολοσχερώς από τη χρήση ολοένα και περισσότερο διασκευασμένων επί το απλούστερο, και επιδερμικά κλασικιστικών, συνθετικών μοτίβων.

Για τους εκτελεστές αυτής της εικονογραφίας επιφυλάχθηκε ένας σαφώς προσδιορισμένος ρόλος, από τον οποίο αφαιρούνταν η προσωπική συμμετοχή στη δημιουργία, στο πλαίσιο της γενικότερης πολιτικής της Καθολικής Εκκλησίας που στόχευε στην κατάργηση της συνειδητοποίησης της ατομικότητας, η οποία είχε οδηγήσει κατά την περίοδο του Ουμανισμού μερικές φορές σε έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ατόμου με τον κόσμο. Από τη στιγμή μάλιστα που επικυρώθηκε η αξιοποίηση των δυνατοτήτων που παρείχαν οι αναπαραστατικές τέχνες, επιδιώχθηκε ο δραστικός περιορισμός της ελευθερίας των λογίων καλλιτεχνών (ιδιότητα που είχαν κατακτήσει όχι λίγες προσωπικότητες κατά τον 15ο και έως τα μέσα του 16ου αιώνα), η οποία σταδιακά εξουδετερώθηκε μέσω της ένταξής τους στα θεσμοθετημένα συλλογικά όργανα των Ακαδημιών

12. Για καταλόγους αντιμεταρρυθμιστικής εικονογραφίας βλ. Mâle, 1932. Knipping, 1974.

του Σχεδίου, τα μέλη των οποίων, με αμοιβαίες υποχωρήσεις, ικανοποιούσαν τις παραστατικές-εικονογραφικές ανάγκες των εξουσιών<sup>13</sup>.

Η πρόοδος που είχε συντελεστεί κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης αναφορικά με τις ελευθερίες και την κοινωνική καταξίωση των καλλιτεχνών και η μερική δικαίωση των αγώνων του Alberti και του Leonardo ώστε η ζωγραφική να αναγνωριστεί ως «πνευματική υπόθεση»<sup>14</sup>, τώρα φαίνεται να οπισθοχωρεί. Πρότυπο ζωγράφου δεν είναι πια αυτός που καταπιάνεται με τη «χάρη» ή τη «δυσκολία» και την υπέρβασή της αλλά ο τεχνικά επιδέξιος, ο ευχερής, ταχύς και έμπειρος εκτελεστής, έννοιες που μπορούν να συμπυκνωθούν στη φράση «*pittore pratico*», διατύπωση που συναντάμε συχνά σε κείμενα της εποχής, αρχής γενομένης από τη δεύτερη έκδοση των *Βίων* τού Giorgio Vasari<sup>15</sup>. Το κύριο ζητούμενο από αυτούς τους «υπάκουους» και ευέλικτους ζωγράφους είναι πλέον η επαρκής και ταχεία ανταπόκριση στην εικονογράφηση των κανόνων του καθολικού δόγματος, η εικαστική μεταφορά των κηρυγμάτων. Σε μια τέτοια μηχανική εργασία, τα ονόματα των καλλιτεχνών που ξεχωρίζουν είναι ελάχιστα: πρόκειται συνήθως για τους επικεφαλής πολυπληθών εργαστηρίων, όπως για παράδειγμα οι Giovanni de' Vecchi, Federico Zuccaro, Scipione Pulzone, Niccolò Circignani.

Μέσω ακριβώς αυτών των «*pittori pratici*», η εικονογραφία και το στυλ των ρωμαϊκών συνόλων θα διαδοθεί και στις υπόλοιπες περιοχές της ιταλικής χερσονήσου και όχι μόνο. Δεδομένου του κεντρικού ρόλου της Ρώμης, της υποχρεωτικής και απαρέγκλιτης τήρησης των διαταγμάτων και των «συνταγών» που περιέχονταν είτε σε θεωρητικές πραγματείες είτε σε εικονογραφημένους οδηγούς, μέσω επίσης των αυστηρών ελέγχων-επιθεωρήσεων από τους κατά τόπους επισκόπους<sup>16</sup> και της κοινής διαμόρφωσης των ζωγράφων, από τους οποίους οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, θήτευσαν για μεγαλύτερο ή μικρότερο χρονικό διάστημα στη Ρώμη – η οποία αποτέλεσε ξανά προορισμό των καλλιτεχνών για μαθητεία, εργασία και ενημέρωση<sup>17</sup>– δημιουργήθηκε μια κοινή γλώσσα, μια *lingua franca* για όλο τον Καθολικό κόσμο.

13. Pinelli, 1993, σελ. 157-161.

14. Γενικότερα για το θέμα βλ. Stephens, 1990.

15. Για τον ρόλο και τον τρόπο δουλειάς των «*pittori pratici*», βλ. Ioannou, 2007-2008.

16. Για τη θέση των επισκόπων μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου βλ. Jedin, 1950. De Rosa, 1966. Alberigo, 1967. Caiazza, 1979. Donati, 1997. Bonora, 2001, σελ. 45-59. Ειδικότερα, για τον ρόλο των επισκόπων στις παραγγελίες εικαστικών έργων βλ. Kummer, 1993. Για τα πρακτικά των σχετικών επιθεωρήσεων και τη χρησιμοποίηση του πλούσιου αυτού αρχειακού υλικού, βλ. Bellinati, 1993, σελ. 47-62.

17. Βλ. σχετικά τον κατάλογο καλλιτεχνών που συντάξε ο Delumeau, 1957, τόμ. 1, μεταξύ των σελ. 190-191.

## Η Νάπολη της Αντιμεταρρύθμισης και του Καθολικότατου

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου και τις πρώτες του 17ου αιώνα, η υπό ισπανική κυριαρχία Νάπολη, πρωτεύουσα και διοικητικό κέντρο του ομώνυμου βασιλείου, είχε προσλάβει χαρακτήρα συνόρου με το παπικό κράτος και τη Δημοκρατία της Βενετίας, από τη μια, και φρουρίου άμυνας και εφалτηρίου επίθεσης έναντι των Οθωμανών, από την άλλη<sup>18</sup>. Ο εκπρόσωπος της ισπανικής μοναρχίας Αντιβασιλέας, αριστοκρατικής καταγωγής και δοκιμασμένος ανώτατος διπλωμάτης, πέρα από κάποια σχετική αυτονομία, αποτέλεσμα κυρίως των προσωπικών του ικανοτήτων, εφάρμοζε στο Mezzogiorno –με την περιστασιακή επιτήρηση διοικητικών επιθεωρητών και τις υπηρεσίες Ναπολιτάνων και Ισπανών τηβεννοφόρων– τις αποφάσεις του «Συμβουλίου της Ιταλίας» («Consejo de Italia»)<sup>19</sup>.

Βασικός στόχος του Αντιβασιλέα ήταν η εδραίωση της ισπανικής κυριαρχίας, πράγμα που προϋπέθετε την αποδυνάμωση του πολιτικού ρόλου των γηγενών αρχόντων («baroni»), οι οποίοι στην εποχή της ανδεγαυικής και αραγωνέζικης βασιλείας είχαν αποτελέσει ισοβαρείς συνομιλητές του μονάρχη, και την ενσωμάτωσή τους στην Αυλή ως *υποτελών συνεργατών* του βασιλέα<sup>20</sup>. Η επι-

18. Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα είχε σταθεροποιηθεί, με τη συνθήκη μεταξύ Αψβούργων και Γάλλων-Valois στο Cateau Cambrésis το 1559, η συντριπτική υπεροχή των Ισπανών στην ιταλική χερσόνησο, είτε ως δυναστών –σε ολόκληρο τον Νότο και τη Λομβαρδία– είτε ως επικυρίαρχων σε εδάφη τυπικά ελεύθερα αλλά ουσιαστικά εξαρτημένα από τον Φίλιππο Β΄ με τη μορφή συμμαχιών ή υποτέλειας. Το παπικό κράτος, μετά τον Παύλο Δ΄ Carafa (1555-1559), συνεργάστηκε, σχεδόν χωρίς δισταγμούς, με τον Καθολικότατο Βασιλέα. Ουσιαστική σύμμαχος του τελευταίου ήταν η Γένοβα των Doria ενώ σε σχέση στενής εξάρτησης από τους Ισπανούς βρισκόταν τόσο το Μεγάλο Δουκάτο των Μεδίκων όσο και το δουκάτο της Σαβοΐας των Filiberto. Η Βενετία προέβαλλε ως το μόνο ελεύθερο κομμάτι της ιταλικής χερσονήσου που ήταν σε θέση να ανταγωνιστεί τους Ισπανούς και, επιπλέον, να θέσει όρια στα όποια σχέδιά τους για επέκταση στην ανατολική Μεσόγειο. Για την ιστορία της ιταλικής χερσονήσου στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, από την εκτενή βιβλιογραφία βλ. Fasano Guarini, 1978. Signorotto, 1992. Cochrane, 1997. Sella, 1997.

19. Για τους αντιβασιλείς στη Νάπολη βλ. Coniglio, 1967. D'Agostino, 1993. Pilati, 1994.

20. Οι Ισπανοί κατάφεραν να αποπλίσουν τους βαρόνους, οι οποίοι εγκατέλειψαν τα κάστρα τους στην περιφέρεια και εγκαταστάθηκαν στην πρωτεύουσα. Το έργο της αποδυνάμωσης των ντόπιων αριστοκρατών ξεκίνησε ο Αντιβασιλέας Don Pedro de Toledo (1532-1553) και ολοκλήρωσε ο καρδινάλιος Granvelle (1571-1575). Ο πρώτος κατάφερε να απομακρύνει τους βαρόνους από την ουσιαστική διακυβέρνηση του βασιλείου υποκαθιστώντας τους από νομομαθείς τηβεννοφόρους, οι οποίοι στελέχωσαν τις διοικητικές υπηρεσίες του ισπανικού κράτους και το υπερασπίζονταν από θεωρητικής-νομικής πλευράς. Για την περίοδο της ισπανικής κυριαρχίας στη Νάπολη βλ. Croce, 1992, ιδιαίτερα σελ. 137-210. Coniglio, 1955. Colapietra, 1972a. D'Agostino, 1979. D'Agostino, 1988. De Rosa, 1987.

κύρωση των προνομίων των παλαιών ευγενών, έντονα επηρεασμένων από την αυλική νεο-ιπποτική και θρησκόληπτη ισπανική κουλτούρα, η οργάνωση των ίδιων αυτών αριστοκρατών σε λέσχες («*seggi*») και η πολιτική αντιπροσώπευσή τους μέσω ενός σταδιακά αποδυναμούμενου οργάνου («*parlamento*»), ήταν οι υποχωρήσεις στις οποίες προέβη η κεντρική ισπανική διοίκηση προκειμένου όχι μόνο να αποσπάσει τη συνεργασία των βαρόνων αλλά τελικά να εξασφαλίσει ακόμα και την *πίστη* τους (*fedeltà*)<sup>21</sup>. Τα πολύ περισσότερα μέλη των «μεσαίων στρωμάτων» διέθεταν μian ισχνή πολιτική αντιπροσώπευση, μέσω της λέσχης *Seggio del Popolo*. Οι πιο ισχυροί από αυτούς –έμποροι, επιχειρηματίες, διοικητικοί και εκκλησιαστικοί υπάλληλοι, τραπεζίτες, φοροεισπράκτορες (στην ορολογία της εποχής «*gentilomini*» ή «*borghesi*»)– επιδίωκαν την απόκτηση τίτλων και διεκδικούσαν την είσοδό τους στις λέσχες των ευγενών ώστε να συμμετάσχουν, μέσω της εκπροσώπησής τους από εκλέκτορες, στο «*parlamento*»<sup>22</sup>.

Αν και στα τέλη του 16ου αιώνα, η Νάπολη, με πάνω από 300.000 κατοίκους ήταν η πολυπληθέστερη πόλη στην Ευρώπη μετά το Παρίσι<sup>23</sup>, η τοπική οικονομική δραστηριότητα καθηλώθηκε σε ένα στάδιο πρότερο του πρώιμου καπιταλισμού. Ο αποκλεισμός των βαρόνων από τη διακυβέρνηση προκάλεσε την προοδευτική μείωση των επιχειρηματικών τους δραστηριοτήτων, οδηγώντας τους στην παρακμή. Πολλοί εκχώρησαν ακόμα και τους τίτλους κατοχής επί των φέουδών τους για να αποπληρώσουν τα χρέη τους ενώ η τραπεζική και εμπορική δραστηριότητα εντάχθηκε κυρίως στα διεθνή δίκτυα των Γενοβέζων και των Φλαμανδών. Με την αυξανόμενη εξαντλητική φορολόγηση και τις πωλήσεις διοικητικών και δημοσιονομικών θέσεων από την πλευρά του παλατιού<sup>24</sup>, προκειμένου να χρηματοδοτηθούν ο πόλεμος στις Κάτω Χώρες (από το 1568), οι επιχειρήσεις των Ισπανών στον Νέο Κόσμο, τα σχέδια επέκτασης στην ανατολική Μεσόγειο και ο Τριακονταετής Πόλεμος (1618-1648), σε συνδυασμό με τη λεγόμενη «γενική οικονομική κρίση του 17ου αιώνα»<sup>25</sup>, ενισχύθηκε η πορεία υπανάπτυξης η οποία συνεχίστηκε και στους επόμενους αιώνες. Η Νάπολη, όχι μόνο δεν πέρασε το κατώφλι της πρώιμης καπιταλιστικής ανάπτυξης, όπως συνέβαινε –όχι δίχως παλινδρομήσεις– σε μεγάλο

---

Muto, 1989. Calabria, 1991. Maiorini, 1992. Galasso, 1994. *Napoli e Filippo II*, 1998.

21. Villari, 1994.

22. Οι σημαντικότερες λέσχες ήταν αυτές του Nido και της Capuana, προτάθηκαν ως πρότυπο πολιτικής οργάνωσης της αριστοκρατίας και σε άλλες περιοχές της ιταλικής χερσονήσου (βλ. Berengo, 1999, σελ. 321).

23. Petraccone, 1973, σελ. 99-171. Petraccone, 1975.

24. Βλ. Comparato, 1974.

25. Galasso, 1994, σελ. 217-246.

μέρος της δυτικής Ευρώπης, αλλά παρέμεινε (ή επέστρεψε) στη φεουδαλική οργάνωση της παραγωγής<sup>26</sup>.

Η επίτευξη των στόχων των Ισπανών αντιβασιλέων, εκτός από συμβιβασμούς με την αριστοκρατία και τον έλεγχο των ξένων οικονομικών παραγόντων που δρούσαν στο βασίλειο, προϋπέθετε ακόμα τη σύμπνοια με τους εκκλησιαστικούς φορείς, πρώτα και κύρια τους ιησουίτες, οι οποίοι αναδείχθηκαν στους πιο πιστούς συνεργάτες της ισπανικής εξουσίας, και, επίσης, με τους συγγραφείς και τους λογίους της πόλης, κυρίως εκείνους που στελέχωναν τις Ακαδημίες, οι οποίες εποπτεύονταν από το παλάτι. Η σημαντικότερη από αυτές, η «ισπανο-ναπολιτάνικη», όπως έχει χαρακτηριστεί, *Accademia degli Oziosi*, ιδρύθηκε στα 1611 από τον Giovan Battista Manso, Marchese di Villa, με πρωτοβουλία του Αντιβασιλέα Conde de Lemos, στο πλαίσιο των ενεργειών του τελευταίου για διοικητική αναδιάρθρωση του κράτους και για μεγαλύτερη «ισπανοποίηση» της τοπικής κουλτούρας<sup>27</sup>. Τα περισσότερα μέλη της Ακαδημίας, συνδεδεμένα με το παλάτι και με τους ιησουίτες, αναγνώριζαν την υπεροχή της πολιτικής εξουσίας, εξυμνούσαν το ισπανικό παρόν της πόλης και απέκλειαν στις συνεδριάσεις τους θεματικές που σχετιζόνταν άμεσα με πολιτικά και θεολογικά ζητήματα<sup>28</sup>. Εναντιώνονταν σε κάθε νεωτερισμό, πρώτα και κύρια στις θεωρίες του Κοπέρνικου και του Γαλιλαίου, και ακολουθούσαν έναν αριστοτελικό σχολαστικισμό<sup>29</sup>. Αν και στην Ακαδημία συμπεριλαμβάνονταν και ανεξάρτη-

26. Για το αν και κατά πόσο είχαν προηγηθεί στη Νάπολη εκδηλώσεις ενός πρώιμου καπιταλισμού βλ. τη σχετική διαμάχη των Galasso και Villari, στο Fasano Guarini, 1978, σελ. 241-258 και 259-278 αντίστοιχα, πρβλ. Villari, 1987, και Galasso, 1994. Ο Galasso επεκτείνει τις αντιλήψεις που είχε διατυπώσει ο Benedetto Croce, σύμφωνα με τον οποίο η ισπανική εξουσία, καθιστώντας τη φεουδαρχική δύναμη πολιτική τάξη και τη Νάπολη συνομιλήτη της κεντρικής αρχής, συνέβαλε στον εκμοντερνισμό του ιταλικού Νότου (βλ. και Galasso 1985). Αντίθετα, ο Villari υποστηρίζει ότι η ενίσχυση των φεουδαλικών δομών στάθηκε μοιραία για τις τύχες της νότιας Ιταλίας, που βρέθηκε έκτοτε σε μειονεκτική θέση έναντι των υπόλοιπων χωρών της δυτικής Ευρώπης (για περαιτέρω διευκρινίσεις των δύο αυτών βασικών θεωρήσεων του ναπολιτάνικου 17ου αιώνα και για μια επισκόπηση των σχετικών ερευνών βλ. Musi, 1991, σελ. 29-39). Σε ευρύτερο πλαίσιο βλ. Ghittolini, 1999.

27. Για την Ακαδημία βλ. Fernandez Murga, 1951. Quondam, 1976. Musi, 1992. De Miranda, 2000. Για τους στόχους της αντιβασιλείας του Lemos σε πολιτισμικό επίπεδο, βλ. Galasso, 1994, σελ. 157-184.

28. Manfredi, 1919, σελ. 165.

29. Ο G. Battista, μέλος της Ακαδημίας, έγραφε δίχως περιστροφές: «Η Γη θέλησε να φυλακιστεί εντός των ορίων των σφαιρών και τόσο απολαμβάνει τη φυλακή της ώστε δεν κινείται. Και αν και μερικοί θέλησαν να της αποδώσουν κάποιες ζαλάδες, αισθανόμενη από αυτό βαρύτερα προσβεβλημένη, έκανε να φθάσει ο θόρυβός της μέχρι το αυστηρό δικα-

τα πνεύματα και μολονότι εντός της επωάστηκαν κάποιες ιδέες που θα χρησιμοποιούνταν αργότερα εναντίον των Ισπανών<sup>30</sup>, ο οργανισμός κατευθυνόταν κυρίως από την Αυλή.

Η ευόδωση των σχεδίων των Ισπανών για σταθεροποίηση της εξουσίας τους στη Νάπολη προϋπέθετε ακόμα, και κυρίως, τη σύμπραξη με την Εκκλησία, της οποίας ο Φίλιππος Β΄ αυτοπροσδιοριζόταν προασπιστής, εφόσον η νομιμοποίηση της εξουσίας του, όπως και όλων των ηγεμόνων του Καθολικού κόσμου, υποστηριζόταν μόνον μέσα σε ένα θεοκρατικό κοινωνικό σύστημα. Καθολικότατος Βασιλέας και Πάπας ταυτίζονταν ως προς τους στόχους τους και ακολουθούσαν κοινή γραμμή έναντι των Ναπολιτάνων αντιπάλων τους. Είναι ενδεικτικό ότι στα 1585, όταν εκδηλώθηκε στη Νάπολη μια βίαιη εξέγερση του πλήθους, λόγω της εξαντλητικής φορολόγησης<sup>31</sup>, ενδεχομένως και με την καθοδήγηση της πολιτικής συσπείρωσης των «μεσαίων στρωμάτων», Πάπας και Αντιβασιλέας, μπροστά στην απειλή γενικότερων αναταραχών, έσπευσαν να συντονίσουν τη δράση τους εναντίον «αιρετικών, επαναστατών, ιερόσυλων και ταραξιών»<sup>32</sup>. Την ίδια ακριβώς χρονιά, ο Φίλιππος Β΄ έδωσε εντολή στον Αντιβασιλέα του για την πιστή και καλύτερη εφαρμογή των διαταγμάτων του Τριδέντου<sup>33</sup>. Το τρίγωνο Νάπολη-Μαδρίτη-Ρώμη εμφανίζεται σε αυτό το σημείο ισοσκελές<sup>34</sup>.

---

στήριο των υψίστων ποντιφικών, προκειμένου να καταστείλει την αφροσύνη των νεότερων μαθηματικών» (Musi, 1992, σελ. 92).

30. Ο Aurelio Musi επισημαίνει τη δημιουργία, εντός της Ακαδημίας, της έννοιας μιας ελεύθερης «*repubblica napoletana*», αντλημένη από την πολιτική ανεξαρτησία της Νάπολης κατά την αρχαιότητα (Musi, 1992).
31. Βλ. Colapietra, 1972a, σελ. 163-167.
32. Villari, 1987, σελ. 7.
33. Mazzoleni, 1966, σελ. 90.
34. Η συνεργασία Μαδρίτης και Νάπολης με τον Πάπα επιβαλλόταν από την πολιτική σκοπιμότητα και χάριν της αντιμετώπισης κοινών εχθρών, κυρίως Βενετών, Τούρκων, «αιρετικών» και «ταραξιών»· ήταν, συνεπώς, ευκαιριακή. Είναι οξυδερκείς οι παρατηρήσεις του Βενετού πρεσβευτή στη Ρώμη, σε έκθεσή του προς τη Σύγκλητο, στα 1598: «ο πάπας θεωρεί σημαντικό να διατηρεί φιλικούς δεσμούς με τους Ισπανούς, καθώς μάλιστα [...], όντας πρίγκιπας σώφρων και φιλόδοξος, έχει στο μυαλό του μια εκστρατεία εναντίον των Τούρκων, και δίχως τους Ισπανούς δεν θα μπορέσει να πραγματοποιήσει την επιθυμία του [...]» (SNSP, XX C 30, f. 181v.). Ο πρεσβευτής της Γαληνοτάτης στη Νάπολη σημείωνε κρυπτογραφικά σε επιστολή του, στις αρχές του 1596: «Οι Ισπανοί λένε εδώ εμπιστευτικά ότι ο Βασιλέας της Ισπανίας έχει αποκάλυπτους εχθρούς τους Βενετσιάνους και τη Φλωρεντία και συγκεκριμένο [εχθρό] τον ποντίφικα» (ASV, Disparci da Napoli, filza 12, δεσμίδα 52).

Η αναγκαιότητα της εφαρμογής της αντιμεταρρυθμιστικής πολιτικής στο βασίλειο της Νάπολης οφειλόταν και σε ιδιαίτερους λόγους<sup>35</sup>. Πέρα από τις προσόδους που διεκδικούσε το Βατικανό –ανάγοντάς τις ακόμα και στην «Κωνσταντίνειο Δωρεά»<sup>36</sup>–, ιδιαίτερη βαρύτητα είχε το γεγονός ότι η Νάπολη είχε αποτελέσει ένα από τα κέντρα απήχησης των μεταρρυθμιστικών θρησκευτικών ιδεών. Αρκεί να αναφερθούμε στη δράση του «μεταρρυθμιστή» Juan de Valdés, ο οποίος στη δεκαετία του 1540 συγκέντρωσε γύρω του έναν ευρύ κύκλο Ναπολιτάνων ευγενών, λογίων και κληρικών<sup>37</sup>.

Οι ομαδικές σφαγές «αιρετικών» στα μέσα του 16ου αιώνα στην Απουλία και την Καλαβρία ύστερα από διαταγή του Αντιβασιλέα<sup>38</sup>, η δράση της ρωμαϊκής Ιεράς Εξέτασης<sup>39</sup>, η εφαρμογή του *Index Librorum Prohibitorum*, η άμεση επικύρωση των διαταγμάτων του Τριδέντου, η σύγκληση τοπικών εκκλησιαστικών συνόδων και οι κανόνες για μεταρρύθμιση των μοναστηριών, είναι μερικά από τα μέτρα που ελήφθησαν άμεσα. Συνάμα, καθώς επιβαλλόταν η εναρμόνιση με τα πρότυπα της Ρώμης, εφαρμόζονταν οι λίγο-πολύ κοινές πρακτικές σε ολόκληρο τον Καθολικό κόσμο για την τόνωση της θρησκευτικότητας, όπως ενίσχυση της λατρείας των μαρτύρων<sup>40</sup>, διαδικασίες ανακήρυξης νέων αγίων, εκδόσεις αγιολογικών βιβλίων, κ.ά.<sup>41</sup>

Ιδιαίτεροι λόγοι που ευνοούσαν την εφαρμογή των παραπάνω μέτρων, πέρα από την εύλογη σημασία της οιονεί παρουσίας ενός *defensor fidei* Καθολικότατου Βασιλέα, ήταν η στενή σχέση που είχαν με τη Νάπολη σημαντικοί παράγοντες διαμόρφωσης της παπικής πολιτικής, όπως ο αρχηγός των ιησουιτών Claudio Acquaviva (1581-1615), ναπολιτάνικης αριστοκρατικής καταγωγής, και οι πανίσχυροι καρδινάλιοι Santoro και Sirleto<sup>42</sup> και ακόμα οι ιδιαίτεροι δεσμοί

35. Για την Αντιμεταρρύθμιση στη Νάπολη βλ. Villani, 1956. Pontieri, 1960. Mazzoleni, 1966. Lopez, 1974. Rosa, 1976. Romeo, 1993. De Maio, 1993, σελ. 229-249, 275-306.

36. Βλ. Giannini, 1998, σελ. 91-102.

37. Lopez, 1976.

38. Βλ. Canosa, 1990, σελ. 53-65.

39. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι Αντιβασιλείς δεν κατάφεραν ποτέ να εισαγάγουν την ισπανικού τύπου Ιερά Εξέταση στη Νάπολη. Κάθε τέτοια προσπάθεια αποτράπηκε με βίαιο τρόπο: πρώτα το 1510, ύστερα το 1547 και ξανά το 1564 (Βλ. Canosa, 1990. Colapietra, 1972a, ειδικότερα: Pontieri, 1957). Το 1575, και μόνο η σχετική υποψία προκάλεσε έντονες αντιδράσεις· αξίζει να κρατήσουμε το σύγχρονο σχόλιο του Βενετού πρεσβευτή στη Ρώμη: «τίποτα δεν είναι πιο απεχθές στον λαό αυτό [της Νάπολης] από την Ιερά Εξέταση» (ASV, Dispacci da Roma, filza 11, επιστολή της 12ης Ιουλίου 1575).

40. Οι κατακόμβες της Νάπολης ήρθαν στο φως στο 1576.

41. Για τη λατρεία των αγίων στη Νάπολη βλ. Sallmann, 1979. Sallmann, 1984. Sallmann, 1994.

42. De Maio, 1993, σελ. 206-207, 231-240.



των θεατίνων, του άλλου ισχυρού θρησκευτικού τάγματος της Αντιμεταρρύθμισης, με την πόλη: ο ένας από τους ιδρυτές του τάγματος ήταν ο Ναπολιτάνος Παύλος Δ' Carafa· ο δεύτερος, και κυριότερος άγιός τους, ο San Gaetano Thiene, έζησε για μεγάλο χρονικό διάστημα στη Νάπολη και οργάνωσε εκεί τον μεγαλύτερο ναό τους, San Paolo Maggiore, ως πρότυπο εκκλησίας της Αντιμεταρρύθμισης<sup>43</sup>.

Απέναντι στην πλήρη σύμπραξη Αντιβασιλέα και Πάπα και στην αγαστή συνεργασία αξιωματούχων του παλατιού, θρησκευτικών ταγμάτων και αυλικών λογίων αντιτίθεντο οι ανεξάρτητοι λόγιοι και ένα μεγάλο μέρος των μεσαίων στρωμάτων. Οι πρώτοι, κυρίως φυσικοί φιλόσοφοι, οι οποίοι στα τέλη του 16ου αιώνα παρουσιάζονταν σε αξιόλογο αριθμό στη Νάπολη, εξέφραζαν φανερά την αντίθεσή τους εναντίον των δύο εξουσιών. Φιλόσοφοι, όπως οι Bernardino Telesio, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, φυσιολόγοι σαν τον Giovan Battista Della Porta και τον Ferrante Imperato, πολυπράγμονες –στο πρότυπο του αναγεννησιακού homo universalis– σαν τον μαθηματικό, αρχιτέκτονα και τυπογράφο Colantonio Stigliola, για να αναφέρουμε μόνον αυτούς η φήμη των οποίων ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια του βασιλείου, ταυτιζόμενοι απέναντι στην πολιτικοθρησκευτική εξουσία με «αιρετικούς» –καθώς διαφωνούσαν με τους υποστηρικτές της ισπανικής ιδεολογίας–, σύρονταν μπροστά στην Ιερά Εξέταση και κατέληγαν, στην καλύτερη περίπτωση, με το να δουν τα βιβλία τους στο *Index* και, στη χειρότερη, να βρεθούν στο Campo dei fiori τής Ρώμης. Συνεχιστές των Ναπολιτάνων ουμανιστών της Αναγέννησης (Giovanni Pontano, Jacopo Sanazzaro, Pietro Summonte, Lorenzo Valla, Nifo, Panormita) και κινούμενοι εκτός του πλαισίου τού επίσης ελεγχόμενου από το παλάτι Πανεπιστημίου της πόλης<sup>44</sup>, αντιτάχθηκαν στην παπική πολιτική<sup>45</sup>.

Σε αντίθεση με όσα εξέφραζαν τα μέλη της Accademia degli Oziosi, οι ανεξάρτητοι λόγιοι επικεντρώνονταν στη φυσική φιλοσοφία, στην εμπειρία και το πείραμα. Κάποιοι από αυτούς αλληλογραφούσαν με τον Γαλιλαίο, του οποίου οι ιδέες βρήκαν γόνιμο έδαφος στο, εκτός αυλικής επιρροής, ναπολιτάνικο περιβάλλον, το οποίο είχε μολιάσει η σκέψη και η δράση, στις τελευταίες

43. Βλ. De Maio, 1993, σελ. 275-282.

44. Το Πανεπιστήμιο («Studio di Napoli»), υπό τον άμεσο έλεγχο των ισπανικών αρχών, δεν μετείχε στην πολιτική σκηνή, βλ. Cortese, 1965 και, σε ευρύτερο πλαίσιο, Dooley, 1989.

45. Τον ρόλο των διανοουμένων στο πολιτικό επίπεδο έδειξε πρώτος ο Rosario Villari (1987). Γενικότερα για την κουλτούρα στη Νάπολη αυτήν την εποχή βλ. Badaloni, 1972. De Giovanni, 1984. Galasso, 1994, σελ. 121-156.

δεκαετίες του 16ου αιώνα, του Giordano Bruno και του Tommaso Campanella<sup>46</sup>. Ο Della Porta, ο οποίος στα τέλη του 16ου αιώνα παραπέμφθηκε στην Ιερά Εξέταση εξαιτίας του έργου του *Magia Naturalis*, σύμφωνα με σύγχρονη μαρτυρία ετοιμάζε μια πραγματεία στην οποία υποστήριζε ότι «η γη κινείται και ο ουρανός μένει σταθερός»<sup>47</sup>, ενώ διεκδικούσε και την πατρότητα της εφεύρεσης του τηλεσκοπίου από τον Γαλιλαίο<sup>48</sup>. Ο Ferrante Imperato<sup>49</sup> είχε ιδρύσει από το 1585 στη Νάπολη ένα από τα πρώτα και διασημότερα Μουσεία Φυσικής Ιστορίας στην Ευρώπη<sup>50</sup> και στα 1599 δημοσίευσε την πραγματεία του *Historia Naturale*, με απηχήσεις της σκέψης του Bruno, ενώ συνδεόταν φιλικά με τον Campanella<sup>51</sup>. Στον κύκλο των λογίων αυτών συμμετείχε και ο αγνωστικιστής Colantonio Stigliola, τυπογράφος, αρχιτέκτονας και μαθηματικός· διατηρούσε επίσης αλληλογραφία με τον Γαλιλαίο και δεν άργησε να αντιμετωπίσει και αυτός την Ιερά Εξέταση<sup>52</sup>.

Η ομάδα των ανεξάρτητων ναπολιτάνων λογίων, των οποίων οι προαναφερόμενοι αποτελούσαν τους σημαντικότερους εκπροσώπους, διαμόρφωνε ένα πλαίσιο «θεμελιωμένο από τη μια στον νατουραλισμό και από την άλλη στην κοινωνικότητα [...] ώστε να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει ενωμένη την επίμονη πολιτική καταστολή όπως επίσης και τη θρησκευτική αντίδραση»<sup>53</sup>. Πέρα από την πνευματική τους κινητοποίηση, ήτοι την άρνηση της «τάξης» που διαμόρφωναν οι Ισπανοί και οι ιησουίτες, κάποιοι από αυτούς τους λογίους προέβησαν και σε πιο συγκεκριμένες ενέργειες εναντίον της βασιλικής εξουσίας. Για παράδειγμα, ο Della Porta, ο οποίος στα συγγράμματά του επεξεργαζόταν θεωρητικά εναλλακτικές πολιτικές μορφές διακυβέρνησης<sup>54</sup>, ήταν στενά συνδεδεμένος με τον κύριο υπεύθυνο της εξέγερσης του 1585, τον G. Lionardo Pisano<sup>55</sup>. Με τον τελευταίο συνεργαζόταν και ο Imperato, ο γιος του οποίου, Francesco Imperato, προσπάθησε στην τρίτη δεκαετία του 17ου αιώνα να αναδιοργανώσει

46. Η διδασκαλία των θεωριών του Γαλιλαίου είχε αποκλειστεί από το Κολέγιο της Νάπολης που ήλεγχαν οι ιησουίτες (Gatto, 1984, σελ. 120). Για την απήχηση των θεωριών του Γαλιλαίου στη Νάπολη βλ. Galuzzi, 1984. Lomonaco / Torrini, 1987 (κυρίως τη μελέτη του Eugenio Garin, «Galileo a Napoli», σελ. 1-21). Galasso, 1987-1988.

47. Badaloni, 1972, σελ. 670.

48. Freedberg, 2002.

49. Για τον Ferrante Imperato βλ. Neviani, 1936. Accordi, 1981. Stendardo, 1991, σελ. 43-79.

50. Για το μουσείο του Imperato, το οποίο ήταν προσβάσιμο από το κοινό και λειτουργούσε τουλάχιστον μέχρι το 1666, βλ. Olmi, 1985, σελ. 5-16, σελ. 59-60· σε ευρύτερα πλαίσια: Findlen, 1994, *passim*.

51. Badaloni, 1985, σελ. 161-175.

52. Rinaldi, 1999.

53. Badaloni, 1985, σελ. 644.

54. Badaloni, 1985, σελ. 670-671.

55. Villari, 1987, σελ. 51.

τους πολιτικούς σχηματισμούς των μεσαίων στρωμάτων της Νάπολης<sup>56</sup>. Τέλος, ο Stigliola είχε επαφές με Γάλλους που βρίσκονταν στη Νάπολη και οι οποίοι εποφθαλιμούσαν τη διακυβέρνηση του Βασιλείου<sup>57</sup>. Σχετικά με τις αντι-ισπανικές προθέσεις των φιλοσόφων αυτών κάνει λόγο ο Campanella, στα 1599, όταν γράφει, ηθελημένα ίσως αόριστα, για αυτούς: «[λένε] ότι πρέπει να επέλθει αλλαγή στο κράτος»<sup>58</sup>.

Με τους μη αυλικούς αυτούς λογίους συμπαρατάχθηκε ένα μέρος των μεσαίων στρωμάτων· κυρίως όσοι δεν επεδίωκαν εξομοίωση, μέσω αγοράς τίτλων ή υιοθέτησης ανάλογων συμπεριφορών, με τη φθίνουσα αριστοκρατική τάξη, αλλά διεκδικούσαν μερίδιο στη διακυβέρνηση όχι ενός ισπανικού αντιβασιλείου αλλά ενός «ναπολιτάνικου έθνους» που τελούσε υπό ισπανική κυριαρχία. Οι περισσότεροι από αυτούς, που δρούσαν με πρακτικές καλυπτόμενες υπό μανδύα ανεκτικότητας προς τους Ισπανούς ή και προσποίησης («*dissimulazione*»), τακτική καθαγιασμένη στην εποχή του Απολυταρχισμού, ανήκαν στη λέσχη *Seggio del Popolo*, της οποίας, όπως είπαμε, οι πολιτικές αρμοδιότητες ήταν μηδαμινές σε σχέση με τα ποσοστά του παραγωγικού πληθυσμού που αντιπροσώπευε<sup>59</sup>.

Στο πεδίο της εικαστικής παραγωγής, από το τρίτο τέταρτο του 16ου αιώνα και εξής παρατηρούμε μια πύκνωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Νάπολη, ιδιαίτερα αισθητή σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο του ίδιου αιώνα κατά την οποία η πόλη, σύμφωνα με τους διάφορους σύγχρονους συγγραφείς, έδινε την εντύπωση μιας καλλιτεχνικής περιφέρειας<sup>60</sup>.

56. De Giovanni, 1984, τόμ. I, σελ. 30-31.

57. De Giovanni, 1984.

58. Villari, 1987, σελ. 101. Πολλοί από αυτούς τους λογίους θα πάρουν αργότερα ενεργό μέρος στην Εξέγερση του 1647 (Rovito, 1986, πρβλ. Villari, 1987, σελ. 114-115). Αντίθετη γνώμη, περί περιορισμένης συμμετοχής των διανοουμένων στα γεγονότα, εξέφρασε ο Galasso (1978, σελ. 101). Για την εμπλοκή των διανοουμένων στις πολιτικές διαμάχες κατά την Αντιμεταρρύθμιση, σε ευρύτερα πλαίσια βλ. Benzoni, 1978.

59. Τη σημασία αυτών των πολιτικών συνισταμένων στο βασίλειο της Νάπολης ανέδειξε με συστηματικό τρόπο ο Villari (1987 και 1994).

60. Ο Pietro Summonte το 1524, απηχώντας παρόμοιες απόψεις των Pontano και Sannazaro, έγραφε στον Βενετό Marcantonio Michiel για την παραμέληση των καλών τεχνών από τους Ναπολιτάνους, σε αντίθεση με τις φροντίδες των τελευταίων για τις στρατιωτικές εργασίες και για γιόστρες, και έψευγε την άρχουσα πολιτική εξουσία που δεν είχε φροντίσει για την περαιτέρω παραμονή στην πόλη διάσημων ξένων καλλιτεχνών, όπως των Giotto και Simone Martini και, αργότερα, του Antonio Solario (επνομαζόμενου Io Zingaro), προκειμένου να συμβάλουν στη στερέωση μιας τοπικής σχολής (Nicolini, 1925, κυρίως σελ. 157-175). Οι εγκωμιαστικές αναφορές του Summonte σταματούν στον Colantonio («*nullo pictor nobile avemo avuto qua poi Colantonio*», Nicolini, 1925, σελ.

Η ανάπτυξη αυτή οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην ισπανική Αυλή, η οποία αποτελούσε το κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής της πόλης. Πέρα από τις ευκαιριακές και προσωποπαγείς πρωτοβουλίες, και ανεξάρτητα από το αν μερικοί αντιβασιλείς υπήρξαν αξιόλογοι μαικήνες –σημειώνουμε την περίπτωση του καρδινάλιου-Αντιβασιλέα Antoine Perrenot de Granvelle (1571-1575)<sup>61</sup>–, οι περισσότεροι προσανατολιζόνταν στις τέχνες στον βαθμό που συντελούσαν στο να προσδώσουν κύρος στην ισπανική βασιλεία και εντάσσονταν στα σχέδια του παλατιού για την αναδιαμόρφωση και τον εκσυγχρονισμό της πόλης. Συστηματικές παραγγελίες με σαφέστερη πολιτική στόχευση πραγματοποιήθηκαν στα τέλη του αιώνα, με την πρόσκληση, στα 1592, του αρχιτέκτονα του Σίξτου Ε΄, Domenico Fontana στη Νάπολη. Ο Fontana ορίστηκε επικεφαλής των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών του παλατιού και ουσιαστικά διευθυντής όλων των βασιλικών παραγγελιών μέχρι τον θάνατό του, το 1607, οπότε τον διαδέχτηκε ο γιος του, ο Giulio Cesare<sup>62</sup>.

Η ώθηση που, την ίδια εποχή, έδωσε η δραστηριότητα των μοναχικών ταγμάτων στην αλλαγή του πολεοδομικού χαρακτήρα της Νάπολης είναι εξίσου πρωταρχικής σημασίας με αυτήν του παλατιού<sup>63</sup>. Οι πηγές της εποχής μάς πληροφορούν για μια εξαιρετικά εκτεταμένη οικοδομική δραστηριότητα –το 1585 απαριθμούνται 92 μοναστήρια με περίπου 4.000 μοναχούς και μοναχές, ενώ κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα οι εκκλησίες θα φτάσουν τον απίστευτο αριθμό της μισής χιλιάδας, στον οποίο πρέπει να προστεθούν τα κτήρια των διαφόρων κολεγίων, αδελφοτήτων κ.ά.–, ίχνη της οποίας είναι ακόμα και σήμερα έντονα στην πόλη. Κύριοι παραγγελιοδότες στάθηκαν οι ιησουίτες, οι θεατίνοι και οι ορατοριανοί, αλλά τα πιο πολυτελή έργα έχουν να αναδείξουν οι καρθουσιανοί της Certosa di San Martino, έργα που οι τελευταίοι ανέθεταν αποκλειστικά σε μη Ναπολιτάνους καλλιτέχνες. Εξίσου σημαντικές, ως προς την πολυτέλεια και την ποσότητα, ήταν οι παραγγελίες των Αδελφοτήτων, με κυριό-

---

160) Ο Giorgio Vasari, ο οποίος είχε δουλέψει στη Νάπολη στα 1544, αφήνοντας όχι λίγα έργα, θα επαναλάμβανε τους παραπάνω ψόγους, υπογραμμίζοντας την περιφρόνηση για τις εικαστικές τέχνες από τους Ναπολιτάνους ευγενείς: έγραφε στον *Bio* του Polidoro da Caravaggio ότι «περισσότερο νοιάζονται για το σάλτο ενός αλόγου παρά για αυτούς που κάνουν με τα χέρια τους τις ζωγραφισμένες μορφές να μοιάζουν με ζωντανές» (Vasari 1550/1986, σελ. 772, πρβλ. Previtali, 1978. Για τον Vasari στη Νάπολη βλ. Leone De Castris, 1981, σελ. 59-88).

61. Για τις καλλιτεχνικές παραγγελίες του καρδινάλιου Granvelle βλ. Brunet / Toscano, 1996. Brown, 1999.

62. Έναν απολογισμό των έργων του στη Νάπολη παραθέτει ο ίδιος ο Domenico Fontana στο βιβλίο του *Di alcune fabbriche fatte in Roma et in Napoli* (Fontana, 1604).

63. Βλ. κυρίως τα συνθετικά έργα των Cantone, 1993 και Del Pesco, 1998, σελ. 223-255, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

τερη αυτήν του Pio Monte della Misericordia, ενώ μικρότερης έκτασης εμφανίζονται αυτές της επισκοπής. Στον καθεδρικό ναό, οι επίτροποι για το παρεκκλήσιο του άγιου προστάτη της πόλης, Αγίου Ιανουαρίου, έμβλημα της θρησκευτικής λατρείας της πόλης και επίσης πλούσιο σε παραγγελίες, ζητούσαν, και αυτοί, καλλιτέχνες αποκλειστικά από τη Ρώμη.

Ακόμα, ντόπιοι και επήλυδες αριστοκράτες, όπως και νεόπλουτοι «ευγενείς», στο πλαίσιο μιας αυξανόμενης επίδειξης πλούτου<sup>64</sup>, οικοδομούσαν πολυτελή ανάκτορα στην πόλη και βίλες στην περιφέρεια, διακοσμούσαν παρεκκλήσια και παράγγελλαν έργα για τις ιδιωτικές συλλογές τους, οι οποίες πολλές φορές αριθμούσαν εκατοντάδες πίνακες και γλυπτά<sup>65</sup>. Σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής αγοράς προερχόταν από ξένους εμπόρους (Γενοβέζους, Τοσκανούς, Φλαμανδούς) – ειδική αναφορά αξίζουν οι περιπτώσεις του Γενοβέζου Marcantonio Doria, του Φλαμανδού Gaspar de Roomer, από τους μεγαλύτερους συλλέκτες του ιταλικού 17ου αιώνα, και του Bartolomeo Picchiati, ο οποίος διέθετε μια αξιόλογη Wunderkammer<sup>66</sup>.

Στο πεδίο της ζωγραφικής παραγωγής, μέχρι περίπου το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα, τον τόνο δίνει ο διάλογος μεταξύ ξένων ανανεωτικών παραγόντων και ντόπιων καλλιτεχνών<sup>67</sup>. Ο Βενετός Antonio Solario και ο Μιλανέζος Cesare da Sesto στη δεύτερη δεκαετία του 16ου αιώνα, ο διαμορφωμένος στη Ρώμη της κλασικής Αναγέννησης (αλλά και δοκιμασμένης από την κρίση της δεκαετίας του 1520) Polidoro da Caravaggio, στα μέσα της τρίτης δεκαετίας, ο Τοσκανός Giorgio Vasari και ο Ισπανός συνεργάτης του, Pedro de Rubiales (Roviale Spagnolo), στα μέσα του αιώνα, περνούν και μένουν για μεγαλύτερο ή μικρότερο χρονικό διάστημα στην πόλη. Η επίδραση του έργου τους και οι συνεργασίες με τοπικούς ζωγράφους είναι εμφανής στην παραγωγή καλλιτεχνών όπως οι Andrea da Salerno, Giovan Filippo Criscuolo, Marco Cardisco, Pietro

64. Βλ. σχετικά Labrot, 1979. Labrot / Ruotolo, 1980. Visceglia, 1988.

65. Βλ. το πλήθος ευρετηρίων ιδιωτικών συλλογών στο Labrot, 1992, πρβλ. Labrot, 2010.

66. Βλ. Haskell, 1985, σελ. 319-326. Ruotolo, 1982. Ruotolo, 1984. Leone de Castris, 1993. Για τον τρόπο συλλογής και διάταξης των διαφόρων αντικειμένων στις *Wunderkammern* είχαν δημοσιευθεί στη Νάπολη και ειδικά εγχειρίδια (De Gregorio, 1625).

67. Βλ. τη διαίρεση –που ακολούθησαν και επικύρωσαν όλοι οι επόμενοι μελετητές– των κεφαλαίων του θεμελιακής σημασίας βιβλίου του Giovanni Previtali (Previtali, 1978)· ο συγγραφέας δίνει τον τίτλο και τα χρονολογικά όρια σε καθένα από τα κεφάλαια με βάση τις αφίξεις ξένων ζωγράφων στη Νάπολη: του Polidoro da Caravaggio (1524), του Marco Pino (1557), του Teodoro d'Errico (1574), του Michelangelo da Caravaggio (1606).

Negroni, κ.ά<sup>68</sup>. Πέρα από την παρουσία των ίδιων των ζωγράφων, έργα σημαντικών Ιταλών ζωγράφων όπως, για παράδειγμα, η *Παναγία με το ψάρι* του Ραφαήλ (γύρω στα 1513, τώρα στο Museo del Prado) ή ο *Ευαγγελισμός* του Τισιανού (γύρω στα 1557, τώρα στο Capodimonte) –και τα δύο αρχικά στην εκκλησία San Domenico Maggiore–, αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης από τους ντόπιους ζωγράφους, όπως δείχνει τουλάχιστον ο μεγάλος αριθμός των αντιγράφων.

Ουσιαστικότερα και διαρκέστερα αποτελέσματα είχε η μακρόχρονη παρουσία του Σιενέζου ζωγράφου Marco Pino, ο οποίος εγκαταστάθηκε στη Νάπολη το 1557. Ύστερα από μια πλούσια δραστηριότητα σε μερικά από τα κυριότερα εργοτάξια της Ρώμης<sup>69</sup>, παρέμεινε για τριάντα χρόνια στη Νάπολη, αρχικά μεταφέροντας την «υψηλή μανιέρα» και στη συνέχεια ικανοποιώντας τις παραστατικές ανάγκες των θρησκευτικών ταγμάτων με μια ζωγραφική μεγαλύτερης ευλάβειας, δουλεύοντας σε ελαιογραφίες για τις νέες εκκλησίες της πόλης<sup>70</sup>.

Από τη δεκαετία του 1570 και μετά, το καλλιτεχνικό περιβάλλον της πόλης εμπλουτίστηκε με την παραμονή στη Νάπολη ζωγράφων, όπως του Φλαμανδού με φλωρεντινή παιδεία Jan van der Straet (Stradano), του Φλωρεντινού Girolamo Machietti, στα χνάρια της ζωγραφικής του Santi di Tito, του επίσης Φλαμανδού Jan Soens, με κουλτούρα διαμορφωμένη στην Πάρμα, και του στενά συνδεδεμένου με τους ιησουίτες της Ρώμης Scipione Pulzone. Ιδιαίτερη σημασία έχει η άφιξη, από το 1573 και μετά, ενός μεγάλου αριθμού Φλαμανδών ζωγράφων, οι οποίοι θα αποτελέσουν ένα από τα σπουδαιότερα κεφάλαια της ναπολιτάνικης ζωγραφικής στο γύρισμα του αιώνα<sup>71</sup>. Οι Cesare και Cornelis Smet, Dirk Hendricksz (επονομαζόμενος Teodoro d'Errico), Aert Mijntens, Ettore Crucer, Pietro Torres και οι συντοπίτες τους που κατεβαίνουν από τη Ρώμη (οι ευρύτερα γνωστοί Wenceslas Cobergher, Paul Bril, Hendrick Jansz ter Brugghen, για να αναφερθούμε μόνο σε μερικούς), ανέπτυξαν μια έντονη και πολυετή δραστηριότητα, οργανώνοντας μεγάλα εργαστήρια και αναλαμβάνοντας, στο πεδίο πάντα των ελαιογραφιών, εκτεταμένες παραγγελίες.

Από το τέλος της δεκαετίας του 1580 μια άλλη πλευρά της ζωγραφικής κουλτούρας συνιστούσαν οι καλλιτέχνες που μεταβαίνουν από τη Ρώμη στη

68. Βλ. εκτός από το σημαντικό βιβλίο του Previtali, τις μεταγενέστερες συνθετικές μελέτες: Giusti / Leone de Castris, 1988. Leone de Castris, 1996 (όπου και συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία).

69. Για τον Marco Pino βλ. Borea, 1962, σελ. 25-52. Leone de Castris, 1994. Zezza, 2003.

70. Για τα έργα του Pino στη Νάπολη: Zezza, 1995. Leone de Castris, 1996, σελ. 185-232. *Marco Pino*, 2003.

71. Για τους Φλαμανδούς ζωγράφους στη Νάπολη βλ. κυρίως Previtali, 1975. Previtali, 1980. Vargas, 1988. Vargas, 1992. Leone de Castris, 1991, σελ. 31-84. Leone de Castris, 1999.

Νάπολη. Δεν ήταν μόνον η ζήτηση των «ενημερωμένων» αυτών καλλιτεχνών, που είχαν θητεύσει στα εργοτάξια των Γρηγόριου ΙΓ΄ και Σίξτου Ε΄ εκείνο που τους οδηγούσε νότια. Λόγοι που συνδέονται τόσο με τον θάνατο του Σίξτου (1590) και του σημαντικότερου μαικήνα της εποχής Alessandro Farnese (1589) όσο και με την παροδική πτώση της δύναμης του φιλοϊσπανικού κόμματος, του οποίου τα δύο προαναφερόμενα πρόσωπα αποτελούσαν τους κύριους υποστηρικτές, καθιστούσαν για τους ζωγράφους ευκολότερο το –κοντινό άλλωστε– δρομολόγιο Ρώμη-Νάπολη. Στα τελευταία χρόνια του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, φτάνουν από τη Ρώμη καλλιτέχνες όπως οι Cavalier d'Arpino, Alessandro Alberti, Giovanni Baglione, Giovanni Balducci, Avanzino Nucci, Paolo Guidotti και, φευγαλέα, ο Annibale Carracci. Την ίδια περίοδο συναντούμε στα πολυάριθμα εργοτάξια της Νάπολης πλήθος λιγότερο γνωστών ζωγράφων από κάθε σχεδόν περιοχή της ιταλικής χερσονήσου (κυρίως Φλωρεντία, Μπολόνια, Βενετία, Σικελία) αλλά και της ιβηρικής χερσονήσου<sup>72</sup>.

Πέρα από την επικύρωση των σχετικών με τις εικόνες αποφάσεων της Συνόδου του Τριδέντου<sup>73</sup>, στη Νάπολη δεν υπήρχε παρά πολύ μικρή συζήτηση γύρω από αυτό το ζήτημα<sup>74</sup>. Αν και δεν συναντούμε έκδοση ούτε «συνταγολογίων» ούτε ειδικών πραγματειών κ.ά.<sup>75</sup>, αυτό δεν σημαίνει ότι όσα ίσχυαν στη Ρώμη δεν εφαρμόζονταν και στη Νάπολη<sup>76</sup> ή ότι οι Ναπολιτάνοι δεν παρακολουθούσαν τις σχετικές συζητήσεις που διεξάγονταν στα υπόλοιπα ιταλικά κέντρα.

---

72. Εκτός από τους ζωγράφους που ήδη αναφέρθηκαν, συναντούμε δεκάδες άλλους με μια πυκνή δραστηριότητα, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τα σχετικά έγγραφα που έχουν αναदिφήσει ερευνητές όπως οι N. F. Faraglia, G. Filangieri di Satriano, G. D'Addosio, R. Ruotolo, A. Delfino, F. Strazzullo, E. Nappi, κ.ά., κυρίως στα δύο μεγάλα αρχεία της Νάπολης, το Archivio di Stato και το Archivio Storico del Banco di Napoli. Βλ. σχετικούς βιβλιογραφικούς καταλόγους σε: Filangieri di Satriano, 1883-1891. D'Addosio, 1913, 1920. Ceci, 1937. Nappi, 1992. Στη Νάπολη δεν ιδρύθηκε Ακαδημία Σχεδίου πριν από το 1665· μέχρι τότε οι ζωγράφοι, οργανωμένοι σε εργαστήρια, αντιπροσωπεύονταν από την Αδελφότητα του Αγίου Λουκά, που συναθροιζόταν στο ομώνυμο παρεκκλήσιο του Sant'Agostino alla Zecca. Για την αδελφότητα των ζωγράφων δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστα και αποσπασματικά στοιχεία, βλ. Strazzullo, 1962.

73. Leone de Castris, 1991, σελ. 9-10.

74. De Maio, 1983, σελ. 8, 74.

75. Βλ. σχετικά Morisani, 1958.

76. Το αντίθετο, αλλά δίχως ωστόσο να το τεκμηριώνει επαρκώς, υποστηρίζει ο Romeo De Maio («[...] i trattati artistici della Controriforma a Napoli non trovarono facile luogo», De Maio, 1983, σελ. 71).

Ως προς την εικονογραφία, οι ζωγράφοι προσαρμόζονταν στα ρωμαϊκά πρότυπα των μαρτυριολογικών και μαριολογικών κύκλων, των θεμάτων από την παιδική ηλικία του Ιησού και από την Παλαιά Διαθήκη. Οι εικονογραφημένες εκδόσεις, όπως το *Martyrologium Romanum* του καρδινάλιου Baronio –φιλολογική πηγή για τους βίους παλαιότερων και νέων αγίων– ή το *Evangelicae Historiae Imagines* του Nadal, κυκλοφορούσαν ευρέως στη Νάπολη<sup>77</sup> και αποτέλεσαν πρότυπο για αντίστοιχες τοπικές εκδόσεις, όπως ήταν τα βιβλία του ιησουίτη Luca Pinelli, οι οποίες με τη σειρά τους, μαζί με πληθώρα χαρακτηριστικών που διοχέτευαν κυρίως Φλαμανδοί έμποροι, αποτέλεσαν την εικονογραφική βάση πολλών ζωγραφικών κύκλων στα ναπολιτάνικα παρεκκλήσια<sup>78</sup>.

Στον βαθμό που το παλάτι έδινε, όταν δεν τον επέβαλλε, τον γενικότερο τόνο, οι αντιβασιλείς προσπαθούσαν να εξασφαλίσουν την εναρμόνιση στις δικές τους επιλογές όλων των παραγγελιοδοτών, θρησκευτικών και κοσμικών. Στο πεδίο των νωπογραφιών οι προτιμήσεις τους προσανατολιζόνταν σταθερά στο υστερομανιεριστικό στυλ που είχε καθιερωθεί κυρίως στη Ρώμη κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα και είχε χρησιμοποιηθεί εν πολλοίς και στην ισπανική Αυλή, κατεξοχήν στο Εσκοριάλ, με την πρόσκληση Ιταλών καλλιτεχνών. Και αν στη Ρώμη η ζωγραφική αυτού του είδους ξεπεράστηκε –δεν έπαυσε πάντως να παράγεται: ο Cavalier d'Arpino θα ζωγραφίζει σχεδόν ως τα μέσα του 17ου αιώνα–, κυρίως από τις κλασικιστικές αλλά και εν μέρει από τις νατουραλιστικές επιλογές–, στη Νάπολη η μεταφορά του σιξτίνειου στυλ που επιχειρήθηκε στην τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα, ελλείψει μιας τοπικής ισχυρής ζωγραφικής παράδοσης, θα ριζώσει για περισσότερο.

Οι λόγοι αυτής της παρατεταμένης χρήσης ενός ξεπερασμένου ύφους θα πρέπει ίσως να αναζητηθούν στις γενικότερες πολιτιστικές επιλογές του παλατιού. Μια προτίμηση για την υστερομανιεριστική φόρμα είναι ευδιάκριτη στις συζητήσεις των μελών της αυλικής Accademia degli Oziosi, αν κρίνουμε από τις απόψεις, στα τέλη πλέον της τρίτης δεκαετίας του 17ου αιώνα, τού Giulio Cesare Caraccio, σταθερού υποστηρικτή της ισπανικής μοναρχίας<sup>79</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να τοποθετήσουμε και την περίπτωση του ζωγράφου μας.

77. De Maio, 1983, σελ. 72.

78. Για την κυκλοφορία των χαρακτηριστικών του Pinelli βλ. Ioannou, 2002, σελ. 141-142.

79. Στο βιβλίο του *Il Forastiero*, αφιερωμένο στον Αντιβασιλέα Monterey, ο Caraccio κάνει λόγο για ακμή των γραμμάτων και των τεχνών, προβάλλοντας ονόματα ζωγράφων και γλυπτών της προηγούμενης γενιάς και μιας υστερομανιεριστικής τεχνοτροπίας, ενώ οι επαινετικές αναφορές στον Βελισάριο Κορένσιο είναι διάσπαρτες στο ίδιο βιβλίο. Βλ. σχετικά στο πρώτο κεφάλαιο, σελ. 42-43.



## *Η περίπτωση του Belisario Corenzio*

Ο Βελισσάριος Κορένσιος ανταποκρίθηκε με επάρκεια στην πρωτόγνωρη, για τη Νάπολη, ζήτηση ζωγραφικής εργασίας και υπήρξε ο παραγωγικότερος καλλιτέχνης της εποχής, ικανοποιώντας τις ποικίλης προέλευσης παραγγελίες σε ένα χρονικό διάστημα που ξεπερνά τον μισό αιώνα. Εργάστηκε για όλα σχεδόν τα θρησκευτικά τάγματα, ως «άγρυπνος οφθαλμός της αντιμεταρρυθμιστικής εικονογραφίας»<sup>80</sup>, σε όλες σχεδόν τις μεγάλες βασιλικές παραγγελίες και επιπλέον για λογαριασμό των βαρόνων. Μπορούμε, συνεπώς, να αναφερθούμε σε μια σαφή, σταθερή και ηθελημένη επιλογή και όχι σε μια τυχαία και ευκαιριακή απασχόληση ή αποδοχή του ζωγράφου και της τέχνης του, η οποία εναρμονίζεται, σε μεγάλο μέρος της, με τη ρωμαϊκή καλλιτεχνική παραγωγή των τελευταίων δεκαετιών του 16ου αιώνα.

Τα έργα του Corenzio συνιστούν κατά βάση μιαν εικονογράφηση των θρησκευτικών και πολιτικών θεμάτων, τα οποία τα τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης και η ισπανική εξουσία ζητούσαν να παραστήσει με έναν αφηγηματικό και σαφή τρόπο, εκλαϊκεύοντάς τα σε μια τυποποιημένη, συναισθηματική, συχνά γλυκερή, και πεζή παράταξη, όχι ωστόσο δίχως να δώσει και αξιοσημείωτης ποιότητας σύνολα. Το ύφος του Κορένσιου αντλεί αρχικά και κατά κύριο λόγο από τον ύστερο ρωμαϊκό μανιερισμό, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιεί μέρος των πρώτων διατυπώσεων της κλασικιστικής τάσης, ραφαηλικής προέλευσης. Το ότι σε μερικά έργα του διακρίνουμε στοιχεία που ξεπερνούν τις μανιεριστικές συμβάσεις, προσεγγίζοντας, επιπόλαια, ακόμα και το κιαροσκούρο του Caravaggio, δεν αρκούν για να ακυρώσουν την παραπάνω διαπίστωση, εφόσον είναι μέρος της εκλεκτικής τακτικής του Κορένσιου για ανάμιξη περισσότερων στοιχείων που συνεισφέρουν στην πληρέστερη αφήγηση της εικονιζόμενης παράστασης.

Στα πρώτα γνωστά έργα του, στην τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα, ο Βελισσάριος αποδεικνύεται άριστος γνώστης της τεχνοτροπίας των ρωμαϊκών συνόλων του τελευταίου τετάρτου του 16ου αιώνα, όπως για παράδειγμα φαίνεται στις νωπογραφίες της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame (A. 1). Παράλληλα, εμφανείς είναι οι επιδράσεις από έργα του Marco Pino και από τους Φλαμανδούς που δρουν στη Ρώμη και τη Νάπολη, όπως παρατηρούμε στις νωπογραφίες της cappella di San Nicola (A. 2), στις οποίες ο Belisario συνδυάζει τη νατουραλιστική επεξεργασία επιμέρους αντικειμένων με τη μανιεριστική πλαστικότητα του Pino και μια χρωματική κλίμακα κοντινή σε έργα του Hendrick van der Broeck.

---

80. De Maio, 1983, σελ. 120.

Στο γύρισμα του αιώνα, ο Κορένσιος, με μια μεγαλύτερη ποικιλία στις εικονογραφικές και στυλιστικές του αποσκευές, δημιουργεί ένα αφηγηματικό λεξιλόγιο με πολλές ασυνέπειες αλλά όχι και δίχως ευτυχή αποτελέσματα. Το παρεκκλήσιο των Αγγέλων (Α. 6) αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα των ικανοτήτων αλλά και των ανισοτήτων της ζωγραφικής του. Από τη μια, διακρίνουμε τη μεταφορά στην εικαστική επιφάνεια περισσότερων εικονογραφικών πηγών, με αναπόφευκτη συνέπεια την τυποποίηση ορισμένων μορφών και την επανάληψη μεμονωμένων μοτίβων. Από την άλλη, είναι σαφής μια μεγαλύτερη επιμέλεια στη διαπραγμάτευση των σκηνών, απόδοση κλασικότερων συνθέσεων, πλαστική διάθεση σε επιμέρους σύνολα μορφών. Στο σύνολο του Monte di Pietà (Α. 7) επίσης εντοπίζουμε δείγματα πλαστικής επεξεργασίας και ανατομικής απόδοσης, τολμηρών βραχύνσεων και επεξεργασίας του φωτός.

Σε γενικές γραμμές, και σχεδόν στο σύνολο του έργου του Belisario Corenizio, διακρίνουμε δύο κύρια ζωγραφικά πρόσωπα. Από τη μια ο Κορένσιος προβάλλει το στέρεο πλάσιμο της φόρμας με αφομοιωμένα πότε περισσότερο και πότε λιγότερο κάποια από τα χαρακτηριστικά των νεωτερισμών στη ζωγραφική παραγωγή της Ρώμης, με οργανικό συνδυασμό των διαφόρων πηγών αφήγησης των *istorie*, δίχως να απουσιάζει παντελώς η προσωπική του συμβολή. Από την άλλη, ο ζωγράφος αρκείται σε ένα στυλ τυποποιημένο και «εύκολο», επαναλαμβάνοντας παλαιότερες συνθέσεις, με πρότυπα τα χαρακτηριστικά (των Wierix, Cornelis Cort, Stradano, Sadeler, Ripa), παραχωρώντας ίσως εξ ολοκλήρου την εκτέλεση των νωπογραφιών στους μαθητές και τους βοηθούς του, οι οποίοι συχνά πρέπει να δούλευαν πάνω σε πολυχρησιμοποιημένα σχέδια του δασκάλου.

Στις σκηνές που μεταφέρει συνθέσεις από χαρακτηριστικά ο Κορένσιος δίνει συνήθως ανάλογες σχηματικές παραστάσεις με παράλληλα επεισόδια και τυποποιημένες φιγούρες, υπαινικτικές τοπιογραφίες και συμβατικά ζωγραφισμένες, βαριές, μάζες των σωμάτων. Η εικονογραφική συμμόρφωση και προσομοίωση στα χαρακτηριστικά πρότυπα ζημιώνει τελικά την ποιότητα της ζωγραφικής του, καθώς περιορίζει τον Βελισσάριο στην κυριότερη ικανότητά του, αυτήν της αφήγησης. Έτσι, στο παρεκκλήσιο Herrera στην Piedigrotta (Α. 11), ενώ οι περισσότερες σκηνές δεν αποτελούν παρά πιστή, όσο και ψυχρή και στυλιζαρισμένη, μεταφορά χαρακτηριστικών των Wierix, η στυλιστική επεξεργασία της κεντρικής σκηνής της οροφής με ιλουζιονιστική σύντμηση δείχνει το ενδιαφέρον του Κορένσιου για την προοπτική απόδοση του χώρου και, παράλληλα, τη γνώση της σύγχρονης ζωγραφικής της Ρώμης στο γύρισμα του αιώνα, όπως σε έργα των Laureti και Alberti. Την ίδια διττή στυλιστική διατύπωση παρατηρούμε και σε άλλα σύνολα της πρώτης δεκαετίας του 17ου αιώνα, όπως, για να φέρουμε μερικά παραδείγματα, στην ιματιοθήκη της SS. Annunziata (Α. 12), στην κρύπτη του καθεδρικού του Σαλέρνο (Α. 13) και στη Sala del Capitolo

του μοναστηριού SS. Severino e Sossio (A. 15) όπου παράλληλα με σκηνές στις οποίες κυριαρχεί μια συνοπτική απόδοση των μαζών, κουραστική και μονότονη ομοιομορφία των προσώπων, αόριστη απόδοση των σωμάτων, εντελώς συνοπτική και υπαινικτική απόδοση του χώρου και του βάθους, βρίσκουμε συνθέσεις με άνεση προσαρμοσμένες στις κυκλικές και πολυγωνικές επιφάνειες, με πλαστική διάθεση, χρωματικά επεξεργασμένες και με μελέτη του φωτός. Θα λέγαμε ότι σε αυτά τα σύνολα, ο *pittore pratico* Corenzio δοκιμάζει να προσεγγίσει, κάπως επιδερμικά τις περισσότερες φορές, τις νέες κλασικιστικές τάσεις στη ρωμαϊκή ζωγραφική. Ακόμα περισσότερο κάτι τέτοιο διαπιστώνουμε στις νωπογραφίες της *cappella Massa* (A. 23), όπου ορισμένες μορφές δίνονται σε μνημειακή διάθεση και ένα αίσθημα νατουραλισμού, πιο έντονη χρωματική κλίμακα, ώστε πλησιάζουν τις πιο προοδευτικές στιγμές του φρέσκο της εποχής, κοντά στις συνθέσεις του Battistello. Το ίδιο συμβαίνει και με ορισμένες σκηνές στο Oratorio delle Dame, (A. 27) και σε πολύ μεγαλύτερη έκταση στις αίθουσες του Ανακτόρου της Νάπολης (A. 25).