



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ, ΤΗΣ  
ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ ΣΤΗΝ  
ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ:  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ.

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΥΡΙΑ ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

Ανδρονίκη Διαλέτη

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

Κοντοπούλου-Μπενβενίστε Εριέττα- Βαλερί

Βόλος, 2021

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ/ ABSTRACT

ΛΕΞΕΙΣ/ΚΛΕΙΔΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ I : Εξουσία, Έμφυλα πρότυπα και Ανδρισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία.

Εισαγωγικά

Υποκεφάλαιο I : Οι πολύτροπες νοηματοδοτήσεις και επιτελέσεις της ανδρικής ταυτότητας – κυριαρχίας.

Υποκεφάλαιο II : Συνθέτοντας την ιδεατή ανδρική συνθήκη, ηθικά και σωματικά.

Υποκεφάλαιο III : Αριστοκρατία και Ανδρισμός.

Υποκεφάλαιο IV : Γυναικείο Υποκείμενο και Αναγέννηση στην Ιταλία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II : Ομοερωτισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία

Εισαγωγικά

Υποκεφάλαιο I : Κατανοώντας τον ανδρικό ομοερωτισμό: λόγοι και πρακτικές.

Υποκεφάλαιο II : Η εφηβεία ως συστατικό στοιχείο του ανδρικού ομοερωτισμού.

Υποκεφάλαιο III : Ανδρική φιλία και η πιθανότητα της ομοερωτικής επιθυμίας.

Υποκεφάλαιο IV : Περαιτέρω οπτικοποιήσεις με ομοερωτικό πρόσημο.

Υποκεφάλαιο V : Ανιχνεύοντας τον δυσδιάκριτο γυναικείο ομοερωτισμό.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## **Ευχαριστίες**

Για την εκπόνηση της ανά χείρας πτυχιακής εργασίας *«Αναπαραστάσεις του φύλου, της σεξουαλικότητας και της εξουσίας στην τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις»* θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους τους ανθρώπους που μέσα από την έμπρακτη και ηθική τους στήριξη συνέβαλαν στο να ολοκληρωθεί η εργασία. Οι άνθρωποι εκείνοι είναι η οικογένεια, οι φίλοι μου καθώς και η κυρία Ανδρονίκη Διαλέτη, Επίκουρη καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Ιστορίας του τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και επιβλέπουσα καθηγήτρια της παρούσας πτυχιακής εργασίας, η οποία μέσα από την αμέριστη στήριξη και καθοδήγηση της συνέβαλε στο να ολοκληρωθεί η συγκεκριμένη εργασία. Το αντικείμενο των μαθημάτων της αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το θέμα της συγκεκριμένης εργασίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και την κυρία Ρίκα Μπενβενίστε, Καθηγήτρια Μεσαιωνικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, για την συμβολή της ως δεύτερη επιβλέπουσα καθηγήτρια στην εκπόνηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΚΑΠΗΣ

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- 1) Aristotile da Sangallo, «Λουόμενοι/ Μάχη της Κασκίνα» (1542).
- 2) Donato di Betto di Bardo/Donatello, Άγιος Γεωργιος (1416-1417).
- 3) Domenico del Chirlandaio, «Πορτραίτο του Francesco Sasseti ,με τον γιο του Teodoro;» (1485)
- 4) Antonio del Pollaiuolo, «Άγιος Σεβαστιανός» (1475).
- 5) Εξώφυλλο έργου Andreae Vesalii, Περί Κατασκευής του ανθρωπίνου σώματος (1543).
- 6) Michel Angelo Buonarroti/ Michelangelo, Συνθετικές σπουδές της Μάχης της Κασκίνα (1504).
- 7) Albrecht Dürer, «Ο στεκόμενος αγγελιοφόρος» (1500).
- 8) Tiziano Vecellio, «Αυτοκράτορας Κάρολος Ε'» (1553).
- 9) Απεικόνιση Poulaine, παπουτσιού του 14<sup>ου</sup> αιώνα από βιβλίο “Shoes and Pattens”.
- 10) Rembrandt, «Ένας άνδρας και μια γυναίκα ουρούν» (1631).
- 11) Απεικόνιση πεικτικού προσθητικού μέλους, Ιατρική βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Μισιγκαν (1575).
- 12) Bartolomeo di Fruosino, «Ένα putto ουρεί» (1427).
- 13) Apollonio di Giovanni, «Γυμνά αγόρια με σκεύη παπαρούνας» (1450-1460).
- 14) Jacopo Zucchi, «Η χρυσή εποχή» (1575).
- 15) Ανώνυμος καλλιτέχνης, «Συντριβάνι με αγγελάκια του έρωτα» (1470-1480).
- 16) Antonio Rossellino, «Ο νεαρός Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής» (1470)
- 17) Domenico Veneziano, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο» (1445).
- 18) Donato di Betto di Bardo/Donatello, Δαβίδ (1453).
- 19) Donato di Betto di Bardo/Donatello, «Γυμνόστηθο αγόρι με μετάλλιο» (1455).
- 20) Sandro Botticelli, «Το δοξαστικό της Παναγίας» (1483).
- 21) Leonardo da Vinci, «Κεφάλι ενός ηλικιωμένου και ενός νέου» (1495).
- 22) Leonardo da Vinci, «Αποκρουστικός ηλικιωμένος άνδρας σε προφίλ» (1495).
- 23) Μετά τον Λεωχάρη, «Απόλλωνας στον εξώστη» (120-130 μ.Χ).
- 24) Michel Angelo Buonarroti/ Michelangelo, «Οι άθλοι του Ηρακλή» (1530).
- 25) Antonio del Pollaiuolo, «Ο Ηρακλής και ο Ανταίος» (1475).
- 26) Antonio del Pollaiuolo, «Ο Ηρακλής και ο Ανταίος». (μπρούτζινο), (1475-1480)

- 27) Juan de la Corte, Πομπή για την αυτοκρατορική σκέψη του Κάρολου Ε' στην Μπολόνια στις 24 Φεβρουαρίου 1530 (1662).
- 28) Bonifacio Bembo, «Πορτραίτο του Francesco Sforza» (1460).
- 29) Baldassare Estence, «Πορτραίτο του Bordo d'Este» (1469).
- 30) Bonifacio Bembo, «Pier Maria Rossi, ο όμορφος άρχοντας» (1460).
- 31) Piero del Pollaiuolo, «Πορτραίτο του Galeazzo Maria Sforza» (1471)
- 32) Άγνωστος καλλιτέχνης ίσως Joos van Gent ή Pietro di Spagna, «Πορτραίτο του Federico και Guidobaldo da Montefeltro» (1470).
- 33) Pisanello, «Πορτραίτο του Leonello d'Este» (1445).
- 34) Raphael, «Πορτραίτο του Baldassare Castiglione» (1515).
- 35) Jacopo Pontormo, «Πορτραίτο Monsignor della Casa» (1541-1544).
- 36) Εξώφυλλο Βιβλίου Αυλικού (1528).
- 37) Paolo Uccello, «Κυνήγι στο δάσος» (1470).
- 38) Σχολή ξιφασκίας στο Πανεπιστήμιο του Leiden (1610).
- 39) Angolo Bronzino, «Πορτραίτο νεαρού αριστοκράτη» (1540).
- 40) Tiziano Vecellio, «Ο άνδρας με το γάντι» (1520).
- 41) Francesco Mazzola Parmigianino, «Πορτραίτο του αριστοκράτη Sanvitale» (1524).
- 42) Giacomo Franco, «Πορτραίτο του Sebastiano Venier» (1609).
- 43) Tiziano Vecellio, «Διάνα και Καλλιστώ» (1556-1559).
- 44) Sebastiano del Piombo, «Το Μαρτύριο της Αγίας Αγαθής» (1520).
- 45) Artemisia Gentileschi, «Η Σουζάνα και οι Γέροντες» (1610).
- 46) Jacobo Tintoretto, «Σουζάνα και οι Γέροντες» (1555-1556).
- 47) Michel Angelo Buonarroti/ Michelangelo, «Η Πτώση και Εκδίωξη από τον Κήπο της Εδέμ» (1509-1510).
- 48) Απεικόνιση γυναικείας ανατομίας από το την πραγματεία του Jacopo Berengario, «Isagoge Brevis» (1522).
- 49) Απεικόνιση αντιστοιχίας της γυναικείας μήτρας με τους ανδρικούς όρχεις από την πραγματεία του Jacopo Berengario, «Isagoge Brevis» (1522).
- 50) Giorgio Barbarelli/Giorgione, «Laura: Πορτραίτο μιας γυναίκας» (1506).
- 51) Απεικόνιση μιας Βενετής παρθένας στα μαύρα, από το βιβλίο Mores Italiae (1576).
- 52) Απεικόνιση ξύλινων πλατφόρμων γνωστών ως chopine.
- 53) Vittore Carpaccio, «Δύο Βενετές Κυρίες» (1495).
- 54) Άγνωστος Καλλιτέχνης, Ξυλογραφία που αναπαριστά δημόσια πόρνη (1590).

- 55) Άγνωστος Καλλιτέχνης, Ξυλογραφία που αναπαριστά Βενετή αριστοκράτισσα (1590).
- 56) Leonardo Da Vinci, «Πορτραίτο της Isabella D'Este» (1500).
- 57) Domenico Passignano, «Λουόμενοι στον Άγιο Νικόλαο» (1600).
- 58) Marco d' Oggiono, «Ο νεαρός Χριστός» (1490-1495).
- 59) Marco d' Oggiono, «Ο ευλογημένος Χριστός» (1490).
- 60) Στούντιο του Leonardo da Vinci, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής» (1490-1510).
- 61) Στούντιο Leonardo Da Vinci, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής» (1509).
- 62) Boltraffio, «Πορτραίτο Νέου» (1490).
- 63) Tiziano Vecellio, «Αγόρι με έναν αυλό» (1512).
- 64) Giorgio Barbarelli / Giorgione, «Αγόρι με το βέλος»(1505).
- 65) Donato di Betto di Bardo /Donatello, Δαβίδ (1453).
- 66) Donato di Betto di Bardo/Donatello, « Το Φαύνο αγόρι που πατάει πάνω σε ένα φίδι» (1440).
- 67) Domenico Ghirlandaio, «Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία» (1490).
- 68) Angolo di Cosimo, «Andrea Doria ως Νέπτωνα» (1553).
- 69) Raphael ,«Πορτραίτο του καλλιτέχνη με έναν φίλο» (1518).
- 70) Gianantonio Bazzi/ Il Sodoma, «Το θαύμα με το κόσκινο» (1505-1508).
- 71) Gianantonio Bazzi/ Il Sodoma ,«Ο Άγιος Βενέδικτος καλωσορίζει τους Αγίους Μαύρο και Πλακέντιο» (1505-1508).
- 72) Gianantonio Bazzi/ Il Sodoma ,«Ο Γάμος του Μεγάλου Αλεξάνδρου και της Ρωξάνης» (1517-1519).
- 73) Gianantonio Bazzi/ Il Sodoma ,«Άγιος Σεβαστιανός» (1525).
- 74) Agostino Veneziano, After Michelangelo, «Στρατιώτης κουμπώνει το παντελόνι του» (1517).
- 75) Luca Signorelli, λεπτομέρεια από το έργο: «Πώς ο Άγιος Βενέδικτος αποδοκιμάζει τον αδερφό του Βαλεριανό επειδή έσπασε την νηστεία του» (1498-1499).
- 76) Pietro Perugino, «Ο Άγιος Μπερναρντίνο συνεφέρει έναν νεαρό άνδρα που χτυπήθηκε από μπάλα» (1473).
- 77) Michel Angelo Buonarroti/ Michelangelo, «Γανυμήδης» (1532).
- 78) Benvenuto Cellini, «Γανυμήδης» (1547).
- 79) Baccio Baldini ή Maso Finiguerra, «Ηρακλής και Ανταίος» (1470-1475).
- 80) Zoan Andrea, «Δύο Γυναίκες Αγκαλιάζονται» (16<sup>ος</sup>).
- 81) Lorenzo di Niccolo, «Διάνα με τον Μελέαγρο και τον Ακταίο» (14<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup>).

82) Paolo Schiavo, «Η ιστορία της Διάνας και του Ακταίου» (1440).

83) Άγνωστος Καλλιτέχνης, «Σκηνή της Διάνας με τον Άκταιο» (1540-1545).

## Περίληψη

Η ανά χείρας εργασία εξετάζει τις πολιτισμικές και κοινωνικές διαστάσεις ζητημάτων όπως είναι το φύλο, η σεξουαλικότητα και το σώμα στον ιταλικό χώρο της Αναγέννησης/Πρώιμης Νεότερης Περιόδου, σε συνάρτηση με τη μελέτη αντίστοιχων εικονικών αναπαραστάσεων της εποχής. Ειδικότερα, εξετάζονται ζητήματα όπως οι έμφυλες σχέσεις, η πατριαρχική ισχύς, η κοινωνική θέση των γυναικών και οι ομοερωτικές σχέσεις ανδρών και γυναικών σε σχέση με τις κυρίαρχες αντιλήψεις περί σεξουαλικότητας την εποχή αυτή.

## Abstract

This essay examines the cultural and social dimensions of gender, sexuality and the human body in Italy during the Renaissance/Early Modern period, in tandem with a variety of visual representations. More specifically, it discusses issues such as gender relations, patriarchal power, women's social position, as well as the homosexual relations of men and women in relation to the dominant contemporary perceptions of sexuality.

Λέξεις Κλειδιά: σεξουαλικότητα, φύλο, σώμα, Ιταλία, νεανική κουλτούρα, ανδρισμός, αυλικότητα, γυναικίες, πατριαρχία.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μελετώντας κανείς τα δεδομένα της ιταλικής χερσονήσου κατά την πρόιμη νεότερη περίοδο με έμφαση στον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, μπορεί να διαπιστώσει την ύπαρξη ενός σύνθετου κοινωνικοπολιτικού πλαισίου, η διασαφήνιση του οποίου είναι κλειδί για την κατανόηση όσων θα διαπραγματευτούμε στην συνέχεια της ανάλυσης. Ξεκινώντας από το πολιτικό πλαίσιο της εποχής, από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα στα πλαίσια της ιταλικής χερσονήσου συναντάται ένα πλήθος μικρών και μικροσκοπικών κρατιδίων με τους πολιτικούς συσχετισμούς να καθορίζονται από τα πιο ισχυρά κρατίδια, όπως αυτά της Βενετίας, του Μιλάνου, της Φλωρεντίας, της Νάπολης και του Παπικού κράτους με έδρα την Ρώμη.<sup>1</sup> Η κατακερματισμένη αυτή πολιτική πραγματικότητα έρχεται να συμπληρωθεί από μία αμφιταλαντευόμενη πολιτική εξουσία ήδη από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα που προκύπτει κυρίως από τις αλλαγές καθεστώτων και τους αντίστοιχους πολιτικούς μετασχηματισμούς τους. Για να γίνω πιο σαφής, οι αστικές δημοκρατίες (*commune, Republiche*) που αναδείχθηκαν κατά τους προηγούμενους αιώνες, φαίνεται τον 14<sup>ο</sup> αιώνα να μετασχηματίζονται σε δεσποτικά καθεστώτα σε μεγάλο βαθμό, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν επιβιώνουν ακόμη ορισμένα δημοκρατικά καθεστώτα, όπως αυτά της Βενετίας, της Φλωρεντίας, της Σιένας, της Λούκα και κατά διαστήματα αυτά της Μπολόνιας και της Γένοβας.<sup>2</sup> Τα περισσότερα από αυτά θα έχουν ωστόσο εκλείψει έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

Οι απαρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα φαίνεται να λειτουργούν ως καταλύτης για το δεσποτικό προφίλ των ιταλικών κρατιδίων, αφού μέσα από την ενοποίηση αρκετών από αυτών και τη δημιουργία εδαφικών κρατών, ο πολιτικός κατακερματισμός του 14<sup>ου</sup> αιώνα φαίνεται να περιορίζεται σχετικά, το ίδιο και η παρουσία «αστικών δημοκρατιών». Το δεσποτικό προφίλ των κρατιδίων αυτών, παραμένει άσταθές μέχρι τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπου στον απόηχο της ιταλικής κρίσης, τα δεσποτικά καθεστώτα και οι οικογένειες που τα στηρίζουν ισχυροποιούν την εξουσία τους με την στήριξη των ξένων εισβολέων (Βαλουά και Αψβούργοι). Μοναδικά

---

<sup>1</sup> Σβέρχοβ Γκέρντ, *Η Ιερά Εξέταση: Διώξεις αιρετικών κατά τον Μεσαίωνα και τους Νεότερους χρόνους*, μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 2010, σ.150.

<sup>2</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», Τα Ιστορικά 44 (2016), σ.187-188

παραδείγματα «δημοκρατικών» καθεστώτων που φαίνεται να επιβιώνουν τον 16<sup>ο</sup> αιώνα είναι αυτά της Βενετίας, της Γένοβας και της Λούκα.<sup>3</sup>

Ως «ιταλική κρίση» τώρα, ορίζεται η περίοδος από την δεκαετία του 1490 έως το 1530, όπου ξένες δυνάμεις όπως η Γαλλία, η Ισπανία και οι Αψβούργοι εισβάλουν στο ιταλικό έδαφος με σκοπό την στρατιωτική τους επικράτηση εκεί. Ειδικότερα, η κρίση πυροδοτείται από τις γαλλικές εισβολές το 1494, 1499 και 1515 από τα στρατεύματα του Καρόλου Η' (1494) και του Λουδοβίκου ΙΒ' (1499-1515). Η κρίση παρατείνεται με τις ισπανικές εισβολές το 1502 στο νότιο τμήμα της Χερσονήσου και κορυφώνεται με την αψβουργική εισβολή και λεηλασία της Ρώμης το 1527. Επακόλουθο της τελευταίας αυτής στρατιωτικής εισβολής, ήταν η στέψη του Καρόλου Ε' στην Μπολόνια το 1530 από τον Πάπα Κλήμη VII, από την στιγμή που ο ίδιος ηγήθηκε των αψβουργικών και ισπανικών στρατευμάτων. Με τον τρόπο αυτό ο Κάρολος Κουίντος, αναγνωρίζεται ως κυρίαρχος κοσμικός και θρησκευτικός ηγέτης της Καθολικής Ευρώπης, καταφέροντας να επικρατήσει στο μεγαλύτερο μέρος της ιταλικής χερσονήσου. Ο ίδιος εν πολλοίς ευνοεί την δεσποτική ισχύ στα περισσότερα ιταλικά κρατίδια.<sup>4</sup> Η έκρυθμη πολεμική κατάσταση στο ιταλικό έδαφος, συνεχίστηκε μέχρι την συνθήκη του Κατώ-Καμπρεζί το 1559, η οποία έθετε οριστικό τέλος στις συγγρούσεις επί ιταλικού εδάφους, διασφαλίζοντας παράλληλα την ισπανική παρουσία και επικυριαρχία στην ιταλική χερσόνησο.<sup>5</sup>

Την «ιταλική κρίση» και τις πολιτικές ανακατατάξεις που προκάλεσε, ήρθε να διαδεχθεί μια ακόμη κρίση, περισσότερο κοινωνικού χαρακτήρα αυτή την φορά, η οποία πυροδοτήθηκε από το κίνημα της Μεταρρύθμισης του Λούθηρου το 1517. Το κίνημα του Λούθηρου, αποτέλεσε την πιο άμεση αμφισβήτηση της καθολική-παπικής εξουσίας στην Ευρώπη την περίοδο εκείνη, δημιουργώντας τριγμούς στο εσωτερικό της και οδηγώντας την σε μια άτακτη, αναδιαμόρφωση και επαναπλαισίωση στον κοινωνικοπολιτικό χάρτη της εποχής. Η εσωτερική

---

<sup>3</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», Τα Ιστορικά 44 (2016), σ.187-188.

<sup>4</sup> Έντουαρντ Μ. Μπερνς, *Ευρωπαϊκή Ιστορία: Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέσης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ.124-125.

<sup>5</sup> Οι συγκρούσεις που αναφέρθηκαν αφορούσαν την περίοδο εκείνη τα γαλλικά και ισπανικά στρατιωτικά στρατεύματα, σε ότι αφορά τις διεκδικήσεις τους επί ιταλικού εδάφους. Σβέρχοβ Γ., *Η Ιερά Εξέταση: Διώξεις αιρετικών κατά τον Μεσαίωνα και τους Νεότερους χρόνους*, ο.π., σ.150.

αυτή αναμόρφωση της Καθολικής εκκλησίας ή όπως αλλιώς έχει ονομαστεί ως Κίνημα της «Αντιμεταρρύθμισης»/ «Καθολικής Μεταρρύθμισης», φαίνεται να εκκινείται από την Ίδρυση της Ρωμαϊκής Ιεράς εξέτασης το 1542 με την βούλα του Πάπα Παύλου Γ', όπως και της Συνόδου του Τριδέντο στις 13 Δεκεμβρίου του 1545 έως το 1563. Εγκαινιάζεται έτσι μια περίοδος ηθικής πειθάρχησης και κοινωνικής αναμόρφωσης με βασικές στοχεύσεις την προβολή της δημόσιας ηθικής, της χριστιανικής τάξης και της ευποληψίας. Η κοινωνική αυτή αναμόρφωση, όπως θα δούμε και στην συνέχεια της ανάλυσης, αγγίζει μια ποικιλία ζητημάτων όπως αυτά της σεξουαλικότητας, του φύλου, της ηθικής, των ανθρώπινων σχέσεων αλλά και του τρόπου που τα κοινωνικά πρότυπα διαμορφώνονται.<sup>6</sup> Θα πρέπει εντούτοις να επισημάνουμε ότι, ανάλογες προσπάθειες έχουν γίνει ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα από τις αστικές και δικαστικές αρχές των πόλεων στα πλαίσια της αστικής ευταξίας, όπου η χρηστή εικόνα των ανθρώπων της πόλης και των πρακτικών τους, σύμφωνα με το εκάστοτε αστικό νομικό πλαίσιο ασφαλώς, ήταν καθοριστικής σημασίας για την ανταγωνιστική ρητορική που ανέπτυσαν τα εδαφικά κράτη μεταξύ τους, ως προς το πού διοικεί και διαχειρίζεται καλύτερα τον «πολιτισμένο» αστικό χώρο. Από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα ωστόσο, παρατηρείται ένα θρησκευτικό πρόσημο της θεσμικής επέμβασης στα κοινωνικά δεδομένα, από την στιγμή που γίνεται μια προσπάθεια συμμόρφωσης, με τα χριστιανικά ιδεώδη και τις οπτικές του ίδιου του κλήρου να παίζουν καταλυτικό ρόλο.

Έπειτα από αυτή την συνοπτική περιγραφή των κεντρικών κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων που συντελέστηκαν στον ιταλικό χώρο κατά τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, αξίζει να αναφερθούμε σε αυτό το εισαγωγικό πλαίσιο και σε ζητήματα όπως το φύλο, την σεξουαλικότητα και το σώμα, ζητήματα κεντρικής σημασίας στην παρούσα ανάλυση. Και τα τρία στοιχεία φαίνεται να αλληλοδιαπλέκονται μεταξύ τους, διαμορφώνοντας την εικόνα του υποκείμενου στην Αναγέννηση. Σε ότι αφορά το ζήτημα του φύλου, θα λέγαμε πως τα δεδομένα της περιόδου καθιστούν την προσέγγιση του αρκετά σύνθετη, από την στιγμή που οι έμφυλες σχέσεις δεν εμμένουν στον διαχωρισμό ανδρικού - γυναικείου, αλλά κάθε έμφυλη κατηγορία χαρακτηρίζεται από έντονη ιεραρχικότητα και ανισότητα τόσο στο περιεχόμενο της, μέσα από την διαμόρφωση επιτυχών και ανεπιτυχών έμφυλων μορφών, όσο και μέσα από την έντονη

---

<sup>6</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη & Γεώργιος Πλακωτός, «Καθημερινότητες, ταυτότητα και όρια επιτρεπτού: ιδιωτικός και δημόσιος χώρος», στο Α. Διαλέτη, Γ. Πλακωτός, Α. Πούπου, *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.*, Κάλλιπος, Αθήνα 2015, σ.210.

ανισσότητα μεταξύ ανδρικού και γυναικείου, όπου το γυναικείο νοσηματοδοτείται αρνητικά σε αντίθεση με το αρσενικό που νοσηματοδοτείται θετικά.

Μεταπηδώντας, στο ζήτημα τις σεξουαλικότητας τα δεδομένα είναι ακόμα πιο σύνθετα, ειδικά αν δεν αποδεσμεύσουμε την λογική μας από τα νεότερα δεδομένα πρόσληψης των σεξουαλικών ταυτοτήτων. Όπως θα διαπιστώσουμε και στην πορεία της ανάλυσης, την περίοδο εκείνη γίνεται ερμηνεία των σεξουαλικών πράξεων και σεξουαλικών συμπεριφορών του υποκειμένου, χωρίς όμως τα στοιχεία αυτά να καθορίζουν το ατομικό και κοινωνικό προφίλ του υποκειμένου, χωρίς δηλαδή να διαμορφώνεται ένα πλαίσιο συμπαγούς σεξουαλικής ταυτότητας. Οι προσλήψεις της σεξουαλικότητας υπό αυτό το πρίσμα, της συμπαγούς δηλαδή σεξουαλικής ταυτότητας, θα πρωτοεμφανιστούν γύρω στα 1800, όπου στα πλαίσια της αγγλικής βιβλιογραφίας θα εντοπιστούν τα πρώτα δείγματα τέτοιων ερμηνειών της σεξουαλικότητας.<sup>7</sup> Ίσως ο κατεξοχήν τρόπος κατανόησης της σεξουαλικότητας από τους ανθρώπους της περιόδου, να είναι το δίπολο κέντρο – περιθώριο. Σε αυτό το δίπολο, το κέντρο φαίνεται να συνθέτουν όλες οι σεξουαλικές επαφές, που είτε προϋποθέτουν την διείσδυση, είτε την σεξουαλική δραστηριότητα στα συζυγικά πλαίσια, σε αντίθεση με το περιθώριο που περιλαμβάνει πρακτικές ομοερωτισμού, είτε αυτές αφορούν άνδρες, είτε γυναίκες, καθώς και όσες σεξουαλικές πράξεις εντάσσονται στα πλαίσια της πορνείας και της εξωσυζυγικής σχέσης. Το μόνο σίγουρο είναι ότι μιλάμε για ρευστά και διαπερατά όρια μεταξύ των σεξουαλικών πράξεων των υποκειμένων.<sup>8</sup>

Δεν θα μπορούσαμε όμως να κάνουμε λόγο για φύλο και σεξουαλικότητα στην πρώιμη νεότερη Ιταλία, χωρίς να λάβουμε υπόψη το ζήτημα του σώματος, που φαίνεται να επηρεάζει κατά πολύ το περιεχόμενο και τις προσλήψεις και των δύο κατηγοριών. Οι μελέτες έχουν αναδείξει την σημασία του σώματος ως επιτελεστική πράξη, ενσώματη εμπειρία και καθημερινή πρακτική στις συναρθρώσεις του με την θρησκευτικότητα, την πολιτική, την επιστήμη, την κοινωνική ζωή, τον υλικό πολιτισμό και την σεξουαλικότητα. Η φεμινιστική οπτική περί σώματος έχει υπογραμμίσει την πολιτισμική κατασκευή και υποστασιοποίηση του έμφυλου σώματος, ως οντότητας που αναδεικνύει σχέσεις εξουσίας, ενώ έμφαση δίνεται και

---

<sup>7</sup> Merry E. Wienser-Hanks, *Christianity and Sexuality in the Early Modern World*, Routledge, London & New York 2000, σ.3.

<sup>8</sup> Katherine Crawford, «*Privilege, Possibility, and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», *The Journal of Modern History* 78, (2006), σ.414.

στην επιρροή των σχέσεων αυτών εξουσίας στις γυναικείες ενσώματες υποκειμενικότητες , πάντα σε συνάρτηση με τον πατριαρχικό κανονιστικό λόγο της εκκλησίας, της επιστήμης και του κράτους. Την περίοδο που εξετάζουμε επομένως, το ανδρικό σώμα προκρίνεται ως φορέας εξουσίας, ολότητας αλλά και πεδίο εγγραφής και νομιμοποίησης της κοινωνικής διαφοράς και ιεραρχίας, σε αντίθεση με το γυναικείο σώμα, που προκρίνεται ως φορέας υποτέλειας, ατελούς φύσης, μια ανεξέλεγκτης οντότητας που απαιτεί έλεγχο και πειθάρχηση.<sup>9</sup>

Στην πορεία ανάλυσης όλων των δεδομένων που ανέφερα σε αυτό το εισαγωγικό πλαίσιο, ιδιαίτερα χρήσιμες κρίνονται οι οπτικές αναπαραστάσεις των ζητημάτων αυτών από τους ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής. Η τέχνη στην συγκεκριμένη εργασία, αντιμετωπίζεται ως ένα ιστορικό τεκμήριο, το οποίο μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε ευκρινέστερα το κοινωνικό-πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, αλλά και ζητήματα όπως το σώμα, το φύλο και η σεξουαλικότητα. Η περίοδος της Αναγέννησης εξάλλου ξεχωρίζει στην ιστοριογραφική μελέτη για την άνθηση των τεχνών και του πολιτισμού ευρύτερα, με κεντρικό σημείο της άνθησης αυτής να είναι αναζωογόνηση του ενδιαφέροντος για την κλασσική αρχαιότητα στοιχεία, της οποίας σε μεγάλο βαθμό αναμείχθηκαν με τα χριστιανικά ιδεώδη, δημιουργώντας μια νέα μορφή καλλιτεχνικής προσέγγισης. Οι εικαστικές αναπαραστάσεις επομένως, είτε είναι θρησκευτικού περιεχομένου είτε όχι, αποδίδονται με περισσότερο εκοσμικευμένο τρόπο, ενώ προβάλλουν και κύριαρχα ιδανικά και ιδεώδη της εποχής μέσα από μια αληγορική διάσταση.

Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό το κίνημα του ουμανισμού, το οποίο επικεντρώθηκε στην μελέτη πραγματειών της κλασσικής αρχαιότητας, καθώς και στην ανάδειξη της ανωτερότητας του ανθρώπου έναντι το υπόλοιπων έμβιων όντων, απομακρύνοντας την ίδια στιγμή την απόλυτη προσοχή από το επουράνιο στοιχείο.<sup>10</sup> Ο καλλιτεχνικός χώρος στην Ιταλία της Αναγέννησης, δομείται μέσα από ένα σύνθετο πλέγμα σχέσεων που αφορά τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, τους πάτρωνες και τους ίδιους τους καλλιτέχνες, ενώ εύκολα εντοπίζεται και η κυρίαρχη ανδρική παρουσία στα πλαίσια του. Κάτι

---

<sup>9</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των πρώιμων νεότερων χρόνων» στο Δ. Βασιλειάδου, Γ. Γιαννιτσιώτης, Α. Διαλέτη, Γ. Πλακωτός (επιμ.), *Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, Υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι την σύγχρονη περίοδο*, Gutenberg, Αθήνα 2019, σ. 201-206.

<sup>10</sup> David Nicholas, *Η εξέλιξη του Μεσαιωνικού Κόσμου: Κοινωνία, Διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη 312-1500*, μτφρ. Μαριάννα Τζιάντζη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2019, σ.701.

τέτοιο δεν ισοδυναμεί όμως με την απουσία «εξαιρέσεων» στον ανδρικό αυτό κανόνα, όπως για παράδειγμα η περίπτωση της Artemisia Gentileschi, μια από τις ελάχιστες καταξιωμένες και γνωστές γυναίκες καλλιτέχνιδες της περιόδου. Τα καλλιτεχνικά έργα δημιουργούνται με σκοπό να απευθυνθούν σε ένα καθορισμένο έμφυλα και ταξικά πλαίσιο θεατών, εννοώντας τους άνδρες των μεσαίων-ανώτερων στρωμάτων. Μοναδική μέριμνα στην εργασία αυτή, είναι η σημασία των έργων και όχι η καλλιτεχνική τους αξία, καθώς μπορούμε με τον τρόπο αυτό να κατανοήσουμε ευκρινέστερα τα κοινωνικοπολιτικά τεκτονόμενα της περιόδου από ένα πιο πλουραλιστικό πλαίσιο θέασης.

Συνοψίζοντας, η παρούσα ανάλυση οργανώνεται σε δύο κεφάλαια στα οποία διασταυρώνονται δεδομένα πρωτίστως της ξένης αλλά και ελληνικής βιβλιογραφίας, καθώς και εικονικά τεκμήρια από καταλόγους εκθέσεων Μουσείων της Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής, που είναι προσβάσιμοι μέσα από το διαδίκτυο. Ο τίτλος μαρτυρεί σε μεγάλο βαθμό, την επικέντρωση μας σε ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας και εξουσίας στις ιταλικές κοινωνίες της πρώιμης νεότερης Ευρώπης, έχοντας ασφαλώς υπόψη τις κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις των όσων πραγματευόμαστε. Ειδικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «*Εξουσία, Έμφυλα πρότυπα και ανδρισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία*», το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται αρχικά στις πολύτροπες νοηματοδοτήσεις της ανδρικής ισχύος, καθώς και στην διαμόρφωση των ηθικών και σωματικών ιδανικών για έναν άνδρα της εποχής. Συνεχίζοντας, εξετάζουμε την σχέση της αριστοκρατίας με τον ανδρισμό, κατανοώντας με τον τρόπο αυτό πως το ταξικό κριτήριο, η κατοχή της γνώσης και η αξιοποίηση του υλικού πολιτισμού καθιστούν τον άνδρα αριστοκράτη κυρίαρχο στην κοινωνική ιεραρχία και αδιαπραγμάτετο φορέα εξουσίας και λόγου. Τέλος, επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας στην παρουσία του γυναικείου υποκειμένου στις ιταλικές κοινωνίες της περιόδου, εξετάζοντας την κεντρικότητα της σεξουαλικότητας και της σωματικότητας για την διαμόρφωση της ταυτότητας των γυναικών, ενώ προσπαθούμε να εντοπίσουμε και εξαιρέσεις στο κανόνα της γυναικείας υποτέλειας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «*Ομοερωτισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία*», το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται αμιγώς σε ζητήματα που άπτονται της σεξουαλικότητας, δίνοντας μια ιδιαίτερη έμφαση στην περίπτωση του ανδρικού ομοερωτισμού, μέσω του οποίου εξάγονται και ευρύτερα συμπεράσματα περί σεξουαλικότητας. Επίσης, παρατηρούμε πώς προσδιορίζεται ο ομοερωτισμός των ανδρών από τον θεσμικό και θρησκευτικό λόγο, τι θέση έχει στα πλαίσια της νεανικής κουλτούρας, καθώς και πώς η ανδρική φιλία μπορεί να οδηγήσει την υιοθέτηση πρακτικών ομοερωτισμού. Αφού πλαισιώσουμε το ζητούμενο αυτό με τα αντίστοιχα έργα

τέχνης της εποχής, θα ασχοληθούμε στο τελευταίο σημείο της ανάλυσης με την περίπτωση του γυναικείου ομοερωτισμού, ενός σύνθετου και δυσδιάκριτου πεδίου για την σύγχρονη βιβλιογραφία που απαιτεί προσεκτικές αναγνώσεις.

## **Κεφάλαιο I Εξουσία, Έμφυλα πρότυπα και Ανδρισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία.**



Εικόνα 1., Aistotile da Sangallo, After Michelangelo, Λουόμενοι/ Η μάχη της Κασκίνα, 1542, Βρετανικό Μουσείο.

### **Εισαγωγικά**

Κεντρικό εγχείρημα στο συγκεκριμένο κεφάλαιο είναι να προσδιορίσουμε τις αναγεννησιακές έμφυλες σχέσεις εξουσίας στον ιταλικό χώρο, σχέσεις που πηγάζουν από τα χαρακτηριστικά του λεγόμενου «αναγεννησιακού εαυτού». Πρόκειται για έναν εαυτό ταξικό, έμφυλο και ενσώματα προσδιορισμένο, μια σύνθετη κοινωνική κατηγορία, που απαιτεί πολυστρωματική ανάλυση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εξέχον στοιχείο προβολής στον αναγεννησιακό εαυτό είναι ο ανδρισμός και όχι η γυναικεία φύση, ενώ είναι λάνθασμένο να θεωρούμε ότι ο ανδρισμός αυτός δεν χαρακτηρίζεται από ρωγμές και αμφισημίες στο περιεχόμενο του.<sup>11</sup> Στην αναγεννησιακή ιταλική επικράτεια και όχι μόνο, οι αντιλήψεις και οι κατασκευές «ταυτότητας»/ «εαυτού» συντελούνταν στον κοινωνικό και συνάμα δημόσιο χώρο, με δομικό στοιχείο διαμόρφωσής τους, να είναι αυτό που όρισε ο Guido Ruggerio στην ανάλυση του ως «consensus realities», που στα ελληνικά μεταφράζεται ως «πραγματικότητες γενικής

---

<sup>11</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεωτερικών χρόνων», στο Δ. Βασιλειάδου, Γ. Γιαννιτσιώτης, Α. Διαλέτη, Γ. Πλακωτός (επιμ.), *Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, Υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι την σύγχρονη περίοδο*, Gutenberg, Αθήνα 2019, σ. 201-225.



αποδοχής». Οι πραγματικότητες αυτές κατασκευάζονται, πειθαρχούνται και μοιράζονται σε ένα φανταστικό πλαίσιο μεταξύ των κοινωνικών ομάδων με τις οποίες αλληλεπιδρά και επικοινωνεί το υποκείμενο στην Αναγέννηση. Η οικογένεια, το φιλικό περιβάλλον, η γειτονιά, η ενορία, οι συντεχνίες και οι αδελφότητες, αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα των ομάδων διαμόρφωσης των φανταστικών επεκτάσεων της ταυτότητας.<sup>12</sup>

Η φανταστική διαμόρφωση του «αναγεννησιακού εαυτού» δεν θα μπορούσε να είναι αποκομμένη από την δράση του ίδιου του υποκειμένου το οποίο «προβάλλει τον εαυτό του» (self-presenting) στην κοινωνική ζωή, σε μια προσπάθεια διατήρησης και διαπραγμάτευσης των «κοινότυπων πραγματικοτήτων». Ο τρόπος όπου προσλαμβάνει η κοινωνία την ταυτότητα του υποκειμένου φαντασικά ενδέχεται σε αρκετές περιπτώσεις να διαφέρει από τον τρόπο που το ίδιο το υποκείμενο κατανοεί και προσδιορίζει τον εαυτό του «εσωτερικά».<sup>13</sup> Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι ταυτότητες αυτές δεν είναι συμπαγείς και ενιαίες παρά σύνθετες και ρευστές. Η τέχνη και η δημόσια αρχιτεκτονική αποτελούν τα κεντρικά μέσα της συστηματικής οργάνωσης, νομιμοποίησης και αναπαράστασης, των έμφυλων φανταστικών και της εξουσίας συνάμα.<sup>14</sup>

### ***I Οι πολύτροπες νοηματοδοτήσεις και επιτελέσεις της ανδρικής ταυτότητας – κυριαρχίας.***

Η κυρίαρχη ανδρική ταυτότητα στα κοινωνικά πλαίσια της αναγεννησιακής Ιταλίας οργανώνεται, νοηματοδοτείται και επιτελείται μέσα από ένα ευρύ φάσμα πολιτισμικών, σωματικών και κοινωνικών πρακτικών. Στην συνέχεια του υποκεφαλαίου θα εξετάσουμε ενδελεχώς πως η κουλτούρα, η ομοκοινωνικότητα, το σώμα, η ένδυση, η δράση στο

---

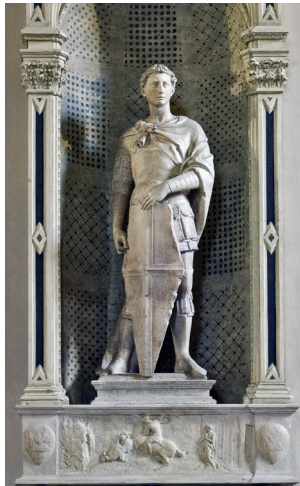
<sup>12</sup> Guido Ruggiero, *Machiavelli in Love*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, σ.21.

<sup>13</sup> Στο ίδιο, σ.20-21.

<sup>14</sup> Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, «*Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι την σύγχρονη περίοδο*», Gutenberg, Αθήνα, 2019, σ. 26.

οικογενεικό περιβάλλον και η δημόσια παρουσία, συντέλεσαν στην διαμόρφωση και νομιμοποίηση της κυρίαρχης ανδρικής ταυτότητας και εξουσίας.

Αρχίζοντας από την πνευματική διάσταση της ανδρικής ισχύος, θα επικεντρωθούμε στην ανδρική κουλτούρα βασικό χαρακτηριστικό της οποίας είναι η ανδρική αρετή (*virtus/u*). Ο όρος *virtu*, αποτελούμενος από το συνθετικό *vir* που στα λατινικά μεταφράζεται ως άνδρας, είναι αυτός ακριβώς ο όρος που μετουσιώνει όλα τα δομικά στοιχεία της κυρίαρχης ανδρικής κουλτούρας. Ειδικότερα, η ανδρική αρετή συμπυκνώνει στο νόημα της, την διαρκή προβολή της ανδρικής λογικής, εξουσίας, του ανδρικού ελέγχου, ενώ μάλιστα αποτελεί και θεμέλιο της ενήλικης ανδρικής ταυτότητας, κοινωνικής θέσης και εξουσίας. Αρκετά ουμανιστικά κείμενα έχουν αναδείξει την σημασία της συγκεκριμένης αρετής ως αυτοσκοπού στην ζωή ενός άνδρα, τονίζοντας δε την διαπερατότητα της σε όλο το φάσμα της καθημερινής ζωής στον αναγεννησιακό αστικό χώρο.<sup>15</sup>



Εικόνα 2, Donatello, «Άγιος Γεώργιος», 1416-1417, Εθνικό Μουσείο Bargello, Φλωρεντία.

Διαφωτιστικά ως προς το περιεχόμενο της έννοιας *virtu*, λειτουργούν και οι αναφορές του ιταλού ουμανιστή Leonardo Bruni, ο οποίος καταδεικνύει την σημασία της ψυχικής δύναμης (*fortezza*) ως «πυρήνα» της ανδρικής αρετής. Η συγκεκριμένη δύναμη ψυχής που αναφέρει ο Bruni, συνδέεται με την εγκράτεια και τον έλεγχο ιδιοτήτων όπως η λαγνεία, η παθητικότητα και οι ζωώδεις επιθυμίες. Η ανδρική αρετή μαζί με την δύναμη ψυχής ασκούνται από τον πολίτη-στρατιώτη, ο οποίος ακόμα και σε περιόδους ειρήνης, γίνεται προστάτης των αδυνάμων, των γυναικών και των παιδιών της πόλης. Η έννοια της ανδρικής αρετής δεν θα μπορούσε να μην πλαισιωθεί και από

την ανάλογη έντεχνη αναπαράσταση, όπως αυτή της εικόνας 2. Στην εν λόγω εικόνα παρουσιάζεται το γλυπτό έργο του Donatello που αναπαριστά τον Άγιο Γεώργιο ως στρατιώτη, ένα έργο που ήταν τοποθετημένο σε μία από τις εσωτερικές κόγχες του Ναού Αγίου Μιχαήλ στην Φλωρεντία. Ο Άγιος Γεώργιος στην συγκεκριμένη αναπαράσταση φαίνεται να προσωποποιεί αυτό που το Bruni περιγράφει ως τον ιδεατό πολίτη που διέπεται από ανδρική αρετή και ψυχική δύναμη.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> G. Ruggiero, *Machiavelli in Love*, ο.π. σ.86-88.

<sup>16</sup> Patricia Simons, «Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento

Ο Άγιος Γεώργιος εμφανίζεται ως το ιδεατό πρότυπο του φλωρεντινού πολίτη, ο οποίος είναι φύλου αρσενικού, και απαρτίζεται από γενναιότητα και πνευματικό κουράγιο, στοιχεία δηλαδή που περιλαμβάνει στο περιεχόμενο της, η ανδρική αρετή. Η στρατιωτική ενδυμασία του Αγίου αλλά και οι περιγραφές του Brunī περι πολίτη-στρατιώτη δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να διαφύγουν της προσοχής μας στην ανάλυση. Ενδεικτικό είναι, ότι την περίοδο που δημιουργείται το άγαλμα (1416-1417), η Φλωρεντία βρίσκεται υπο την απειλή των εισβολών του Μιλάνου, ενός τυρρανικού εχθρού που απειλεί την τοπική δημοκρατία, σύμφωνα με τα λεγόμενα των πηγών. Έτσι, το άγαλμα με τις αλγορικές διαστάσεις του ασφαλώς παρουσιάζεται ως προστάτης του πολιτεύματος της Φλωρεντίας και υποδεικνύει ότι κάθε πολίτης έχοντας ως πρότυπο τον Άγιο Γεώργιο, πρέπει να πράξει αναλόγως.<sup>17</sup>

Η ανδρική κουλτούρα και αρετή, όπως διατυπώθηκε και προηγουμένως, ήτο στοιχεία που στα ρεπουμπλικανικά κυρίως καθεστάτα εγγράφονταν στην ιδιότητα του πολίτη, ενός πολίτη έμφυλα προσδιορισμένου που δραστηριοποιείται στην δημόσια σφαίρα. Ο δημόσιος χώρος αποτελεί κατεξοχήν πεδίο ανδρικής παρουσίας, δραστηριότητας και κυριαρχίας, την ίδια στιγμή που οι γυναίκες, ιδιαίτερα όσες ήταν μέλη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, περιορίζονταν στον ιδιωτικό και συνάμα «αόρατο» ιδιωτικό χώρο. Η ρητορική αυτή που προκρίνεται κατά κύριο λόγο από τα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα, προσεγγίζει την τιμή των πληβείων γυναικών μέσα από ένα πλαίσιο διαρκούς αμφισβήτησης από την στιγμή που είναι συχνή η παρουσία τους στον δημόσιο χώρο. Τα αναγεννησιακά κείμενα, σκιαγραφούν τις αντιλήψεις της εποχής για τον χώρο και ιδιαίτερα για τον δημόσιο χώρο, ο οποίος παρουσιάζεται νεποτισμένος από τις αξίες, τα οράματα και τους τρόπους σκέψης κυρίως των ανδρικών εαυτών. Η κουλτούρα της πόλης παρουσιάζεται στις πηγές ταυτισμένη με την ανδρική κουλτούρα.<sup>18</sup> Αξίζει να σημειωθεί, πως ο δημόσιος χώρος προσφερόταν περισσότερο για τα μεσαία- ανώτερα κοινωνικά στρώματα, καθώς και σε όσους άνδρες άνηκαν σε μία ομάδα/ αστική κοινότητα. Δημόσιες τελετές και διασκέδαση είναι ενδεικτικές

---

Florence and Donatello's Saint George», στο F. W. Kent and Charles Zika (επιμ.), *Rituals, Images and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, Brepols, Turnhout 2005, σ.159-162.

<sup>17</sup> Patricia Simons, «Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento Florence and Donatello's Saint George», ο.π., σ.152-153.

<sup>18</sup> G. Ruggiero, *Machiavelli in Love*, ο.π., σ.86-87.

κοινωνικές πρακτικές στις οποίες ένας άνδρας με την συμμετοχή του μπορούσε να ενταχθεί σε μία ομάδα της πόλης και να διαμορφώσει στοιχεία της ανδρικής του ταυτότητας.<sup>19</sup>

Σε αυτόν λοιπόν τον ανδροκρατούμενο δημόσιο χώρο, μπορούμε να εντοπίσουμε εκείνα τα στοιχεία ομοκοινωνικής δραστηριοποίησης για να μεταπηδήσουμε σε ένα άλλο πεδίο διαμόρφωσης και νοηματοδότησης της ανδρικής ταυτότητας, την ανδρική φιλία. Η ομοκοινωνικότητα συμβολίζει τον φιλικό δεσμό μεταξύ ανδρών μέσα από κοινωνικά δεσμά, επιβεβαιώνοντας την ίδια στιγμή και το στοιχείο της αρρενωπότητας ως μιας συλλογικότητας δράσεων στην πολιτική, το εμπόριο και τον ελεύθερο χρόνο.<sup>20</sup> Παράλληλα, η δημιουργία δεσμών μεταξύ ανδρών, μπορούσε να αναπτυχθεί και στα οικιακά πλαίσια, ένα γεγονός που έρχεται να ανατρέψει κατά καιρούς συμπαγή στερεότυπα περί απόλυτης ταύτισης του ανδρικού με το δημόσιο και του γυναικείου με το ιδιωτικό. Ο οικιακός χώρος προσφερόταν για συζήτηση και σχολιασμό διαφόρων ζητημάτων μεταξύ των ανδρών και μετατρέπεται με τον τρόπο αυτό σε πεδίο διαπραγμάτευσης της ανδρικής φιλίας και κατ' επέκταση της ανδρικής αρετής.<sup>21</sup> Μπορούμε να υποστηρίξουμε έτσι, ότι η ανδρική ομοκοινωνικότητα μέσω των διάφορων πτυχών της, υλοποιεί ως έναν βαθμό την πνευματική αρετή, *virtu*.

Παραμένοντας στα οικιακά πλαίσια, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην κεντρικότητα και ισχύ της πατρικής φιγούρας, η οποία προβάλεται κιόλας μέσα από τα ουμανιστικά κείμενα του 15<sup>ου</sup> αιώνα ως κεντρικό σημείο της αστικής και συνάμα ανδρικής ταυτότητας. Ως νομική και κοινωνική κατηγορία, η πατρότητα, προσδιορίζεται μέσα από τον όρο «*patria potestas*», «*μια σύμπραξη εξουσιαστικής επιβολής και συναισθηματικής εγγύτητας*», όπως αναφέρει ο Philip Grace στην ανάλυση του. Σημαντικός κρίνεται και ο διαχωρισμός του οίκου της Karen Harvey σύμφωνα με τον οποίο, το «συναισθηματικό» μέρος συνδέεται με το γυναικείο υποκείμενο και το «πρακτικό» μέρος (τεχνικά και οικονομικά ζητήματα) με το ανδρικό υποκείμενο αντίστοιχα.<sup>22</sup> Ζητήματα γονιμότητας και οικογένειας αποτελούν

---

<sup>19</sup> Βασιλειάδου, Γιαννιτσιώτης, Διαλέτη, Πλακωτός, *Ανδρισμοί, Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι και την σύγχρονη περίοδο*, ο.π., σ.45.

<sup>20</sup> Patricia Simons, «*Homosociality and the Erotics in Italian Renaissance Culture*», στο J. Woodland (επιμ.), *Portraiture*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997, σ.29-30.

<sup>21</sup> G. Ruggiero, *Machiavelli in Love*, ο.π, σ.89-91.

<sup>22</sup> Οι όροι συναισθηματικό και πρακτικό κομμάτι του σπιτιού στην ανάλυση της Harvey υποδηλώνονται ως «home» και «house» αντίστοιχα. Βασιλειάδου, Γιαννιτσιώτης, Διαλέτη, Πλακωτός, *Ανδρισμοί*,

μικρόκοσμους του ευρύτερου πατριαρχικού περιβάλλοντος που διαμορφώνεται στον Ιταλικό και όχι μόνο χώρο, η κεντρικότητα των οποίων θα υπεροτονισθεί από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>23</sup>

Παρατηρώντας τα εικάστικά έργα της εποχής, ο πατέρας φαίνεται να έχει το προφίλ ενός απομακρυσμένου προτύπου, ενός άνδρα ο οποίος έχει εξασφαλίσει την κοινωνική του καταξίωση, έχοντας αποκτήσει δηλαδή μετρήσιμο κύρος στην κοινωνία. Μην ξεχνάμε την σημασία που έχει η έννοια της τιμής για έναν άνδρα, την περίοδο που εξετάζουμε. Αρκετά στοιχεία της πατρικής αυτής φιγούρας αποτυπώνονται και στο πορτραίτο του Domenico del Ghirlandaio, που αναπαριστά τον Φλωρεντινό έμπορο Francesco Sasseti με τον γιό του Teodoro πιθανώς (εικόνα 3). Στο συγκεκριμένο πορτραίτο ο Francesco Sasseti κάθεται σε ένα επιβλητικό κάθισμα με αυτοπεποίθηση ως paterfamilias, προβάλλοντας στοιχεία δύναμης, μεγαλοπρέπειας, μη παθητικότητας και όντας εμποτισμένος με την αρετή της σοβαρότητας και του αριστοκρατικού ανδρισμού.



Εικόνα 3, «Domenico del Ghirlandaio, Πορτραίτο του Francesco Sasseti με τον γιο του Teodoro?», 1485, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη.



Εικόνα 4, Antonio del Pollaiuolo, «Άγιος Σεβαστιανός». 1475, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

Στον αντίποδα, ο γιος του Sasseti, φαίνεται να είναι σωματικά ελαφρύς, σε μια σχέση εξάρτησης με τον πατέρα του, τον οποίο κοιτάζει με δέος και ευλάβεια επιζητώντας μια αναγνώριση μέσω του βλέμματός του. Η συγκεκριμένη εικόνα και οι ιστορικές αναλύσεις που την πλαισιώνουν μας βοηθούν να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα για την σχέση πατέρα-γιου, αλλά και για το ζήτημα της ανατροφής ενός αρσενικού παιδιού, στον ιταλικό αναγεννησιακό χώρο.<sup>24</sup>

*Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι και την σύγχρονη περίοδο, ο.π., σ.35.*

<sup>23</sup> Patricia Simons, «Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento Florence and Donatello's Saint George», ο.π., σ.176.

<sup>24</sup> Christopher Fulton, «The Boy Stripped Bare by His Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence», College Art Association 56 (1997), σ.31.

Στην Φλωρεντία, η εμπορική κουλτούρα επηρέασε σημαντικά τον τρόπο ανατροφής των νεαρών αγοριών, αφού στην λογική των πατεράδων τους, τα αγόρια προσλαμβάνονταν ως κληρονόμοι και συνεχιστές του επαγγέλματός τους, διαιωνίζοντας με τον τρόπο αυτό την τιμή της οικογένειας. Για τον λόγο αυτό η στάση των πατεράδων ήταν ιδιαίτερα σκληρή και περιοριστική απέναντι στις δραστηριότητες και κλίσεις των παιδιών τους, οδηγώντας τις σχέσεις τους πολλές φορές σε σύγκρουση. Ένα άλλο σημείο της σχέσης πατέρα- παιδιού που πρέπει να σχολιάσουμε, είναι η πρόσληψη του πατέρα ως θεού, ενός θεού που εξουσιάζει τον πατριαρχικό κόσμο. Ενισχυτικά στην αντίληψη αυτή λειτουργεί το έργο του Antonio del Pollaiuolo (εικόνα 4), που αναπαριστά τον νεαρό Άγιο Σεβαστιανό υπερηψωμένο και σχεδόν γυμνό να σημαδεύεται από έξι τοξοβόλους. Ο ίδιος ο Άγιος αποδέχεται τα βασανιστήρια με εύνοια και στωικότητα, ενώ ανυψώνοντας τα μάτια του προς τον ουρανό, δηλώνει την ακλόνητη πίστη του στον παραδείσιο πατέρα του, τον οποίο ευσυνείδητα ακούει ακόμα και αν αυτό οδηγήσει την ζωή του σε τέλος. Συνδυάζοντας την συγκεκριμένη εικόνα με την προηγούμενη (Εικόνα 3), μπορούμε να πούμε ότι στην πρώτη παρουσιάζεται η επίγεια μορφή του θεού που προσωποποιείται στην πατρική φιγούρα του Francesco Sasseti ενώ στην δεύτερη απεικόνιση (Εικόνα 4), παρουσιάζεται η ουράνια εκδοχή του πατέρα-θεού.<sup>25</sup>

Με τον τρόπο αυτό, γίνεται αντιληπτή η υπόσταση του άνδρα ως πατέρα-θεού, κυρίαρχου υποκείμενου στον πατριαρχικά εμποτισμένο ιταλικό αναγεννησιακό χώρο. Συνεχίζοντας την ανάλυση, ένα ακόμα εξέχον πεδίο διαμόρφωσης της ανδρικής κυριαρχίας στις κοινωνίες, που χρήζει παρατήρησης, είναι το ίδιο το ανδρικό σώμα. Κανονιστικά και θεολογικά κείμενα έχουν ασχοληθεί ενδελεχώς με τις παραμέτρους του ανδρικού σώματος που το καθιστούν πεδίο εγγραφής και νομιμοποίησης της κοινωνικής διαφοράς και ιεραρχίας.<sup>26</sup> Η κατασκευή του ανδρικού σώματος και η διάκριση του από το γυναικείο υπήρξε βασικό συστατικό στοιχείο της αναγεννησιακής ιατρικής επιστήμης, η οποία αλληλεπιδρά και με άλλους τομείς ερμηνείας και καθορισμού της ανθρώπινης ζωής με έμφυλους όρους, όπως είναι η θεολογία, το δίκαιο και η

---

<sup>25</sup>Christopher Fulton, «*The Boy Stripped Bare by His Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence*», ο.π., σ.31-35.

<sup>26</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων Νεότερων χρόνων», στο Δημήτρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, «*Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι την σύγχρονη περίοδο*», Gutenberg, Αθήνα, 2019, σ.208.

λογοτεχνία.<sup>27</sup> Οι αναπαραστάσεις του σώματος (ανδρικού και γυναικείου) φαίνεται να εξαρτώνται λιγότερο από αντικειμενικά κριτήρια, όπως είναι αυτά καθαυτά τα όργανα, και περισσότερο από πολιτισμικές πολιτικές της αναπαράστασης και της οπτικής απάτης.<sup>28</sup>



Εικόνα 5, Εξώφυλλο έργου Andreae Vesalii, *Περί Κατασκευής του ανθρώπινου σώματος*, 1543.

Ένα έργο το οποίο μας διαφωτίζει σχετικά με τις πτυχές της αναγεννησιακής λογικής γύρω από ζητήματα κατασκευής και νοηματοδότησης του σώματος είναι η πραγματεία του Ανδρέα Βεσάλιου «Περί κατασκευής του ανθρώπινου σώματος» (*De Humani Corporis Fabrica libri septem*, 1543). Μέσα από τις αναλύσεις του Βεσάλιου, επιβεβαιώνεται η ανωτερότητα και πληρότητα του ανδρικού σώματος αλλά και η ανδρική εξουσία πάνω στην γνώση και έλεγχο του γυναικείου σώματος. Η ανδροκεντρική προσέγγιση του σώματος από τον Βεσάλιο αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι πληθώρα γυναικείων οργάνων παρομοιάζονται με αντίστοιχα ανδρικά όργανα. Η μήτρα και ο κόλπος αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα αυτής της λογικής, αφού παρομοιάζονται με το πέος και το σχέο αντίστοιχα, ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου τα γυναικεία γεννητικά όργανα παρουσιάζονται ως αντιστροφή των ανδρικών.<sup>29</sup>

Αυτή η ολότητα του ανδρικού σώματος συμπληρώνεται και από την χυμική θεωρία, η οποία υποδεικνύει ότι το ανδρικό σώμα πιστοποιεί την τιμιότητα, γενναιότητα, την μυική ισχύ και ευρύτερα την συμπληρωμένη φύση του σώματος και του πνεύματος, μέσα από τους ξηρούς και θερμούς χυμούς που το χαρακτηρίζουν. Η οικονομία των χυμών είναι μια ιδεολογική κατασκευή που παρουσιάζει τις γυναίκες ψυχρότερες, μορφολογικά ατελέστερες καθώς και πιο πρωτεϊκές από τους άνδρες. Ανάλογα συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν και από την προμετωπίδα του έργου του Βεσαλίου (εικόνα 5), όπου το γυναικείο σώμα βρίσκεται

<sup>27</sup> Βασιλειάδου, Γιαννιτσιώτης, Διαλέτη, Πλακωτός, *Ανδρισμοί, Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι και την σύγχρονη περίοδο*, ο.π., σ.39.

<sup>28</sup> Thomas W. Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο, Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους Αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*, μτφ Πελαγία Μαρκέτου, Πολύτροπόν, Αθήνα 2003, σ. 112

<sup>29</sup> Στο ίδιο, σ.119-127.

τοποθετημένο στο κέντρο της αναπαράστασης «αβοήθητο» και αδύναμο με ένα περιβάλλον ανδρικό κοινό να το μελετάει και να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα γύρω από αυτό. Αναπαραστάσεις όπως αυτή της εικόνας 5, μας βοηθάνε να αντιληφθούμε ευκρινέστερα τις αντιλήψεις περί κυριαρχίας και ολότητας του ανδρικού σώματος έναντι του γυναικείου.<sup>30</sup>

Το ανδρικό σώμα, έχοντας νομιμοποιήσει την εξουσιαστική του ισχύ μέσω του ιατρικού λόγου, προβάλεται ως ικανό να κυβερνά και εξουσιάζει θεσμικά, τόσο τα γυναικεία υποκείμενα, όσο και ορισμένες μορφές ανδρισμού που κρίνονται «κατώτερες» ιεραρχικά. Ένα έργο που οπτικοποιεί την ανδρική θεσμική εξουσία, η οποία νομιμοποιείται μέσα από το ολοκληρωμένο ανδρικό σώμα, είναι οι συνθετικές σπουδές της μάχης της Κασκίνα, του Μιχαήλ Άγγελου (1504), ένα έργο με αρκετά κρυφά μηνύματα και αλληγορικές διαστάσεις. Η συγκεκριμένη εικονική αναπαράσταση προβάλλει το φλωρεντινό πολιτικό σώμα που είναι αμιγώς ανδροκρατούμενο ενσαρκώνοντας αντιλήψεις περί σθένους, δύναμης, θάρρους και μίας αρρενωπότητας επιθυμητής και όμορφης. Παράλληλα όμως, το έργο με τις αλληγορικές του διαστάσεις αποτελεί και μια προειδοποίηση προς τους θεσμούς για την υφιστάμενη αδύναμη στρατιωτικά εξουσία, ενώ αποτελεί και μια διαρκή υπενθύμιση του παρελθοντικού θριάμβου επι της Πίζας το 1406. Το ανδρικό σώμα αποτελεί το μέσο έκφρασης του μηνύματος που θέλει να προβάλλει ο Μιχαήλ Άγγελος.<sup>31</sup>



Εικόνα 6, Μιχαήλ Άγγελος, Συνθετικές σπουδές της Μάχης της Κασκίνα, 1504, Πινακοθήκη degli Uffizi, Φλωρεντία.

---

<sup>30</sup> T. W. Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο, Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους Αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*, ο.π. σ. 120.

<sup>31</sup> P. Rubins, « *Che e questo culazzino: Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art*», *Oxford Art Journal* 32 (2009), σ. 438-443.



Η κυρίαρχη νοηματοδότηση της ανδρικής ταυτότητας μέσω του ανδρικού σώματος στο αναγεννησιακό φαντασιακό, μπορεί να συμβολιστεί και μέσα από άλλα πεδία, όπως είναι η ένδυση και η πεϊκή δραστηριότητα, όπως θα δούμε στην συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, αρχίζοντας από τις ενδυματολογικές επιλογές, το σύστημα μόδας στην Αναγέννηση, ταυτοποιούσε σε μεγάλο βαθμό το φύλο και την έκφραση εξουσίας. Ενώ, κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα, τα κουστούμια και τα παπούτσια των ανθρώπων φαίνεται να είναι πιστά σε ένα ενιαίο έμφυλο μοντέλο, κατά την διάρκεια της Αναγέννησης για πρώτη φορά οι ενδυματολογικές αυτές επιλογές διαχωρίζονται και έχουν ορατά έμφυλο διαχωρισμό. Σε αυτές τις νέες ενδυματολογικές συνθήκες, τα ανδρικά ενδύματα είναι μικρότερου μήκους, άρα πιο «αποκαλυπτικά», ενώ τα γυναικεία ενδύματα μεγαλύτερου μήκους καλύπτοντας όλα τα σημεία του σώματος, πράγμα που θα συνδεθεί αργότερα και με την ηθική διάσταση του γυναικείου υποκειμένου.<sup>32</sup>

Ο άνδρας αρχίζει με τον τρόπο αυτό να εκθέτει το εσώρουχο του μαζί με την γεννητήσια περιοχή, φορώντας είτε ένα είδος φούστας, γνωστό ως «cotta», σε συνδυασμό με κολάν, είτε φορώντας ένα κάλλυμα καβάλου (codpiece). Η απόδοση των



Εικόνα 8, Τισιανός, «Αυτοκράτορας Κάρολος Ε' με τον σκύλο του», 1553, Μουσείο Πράδο.

γεννητήσιων οργάνων με τέτοιο απροκάλυπτο και ίσως χυδαίο τρόπο από ένα νεωτερικό οπτικό πεδίο, όπως διαφαίνεται στην εικόνα 7, λειτουργεί συμβολικά για την νοηματοδότηση της φαλλοκρατίας. Στο ίδιο συμβολικό πλαίσιο βρίσκεται και η εικόνα 8, που

αναπαριστά τον Αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Κάρολο Ε' να επιδεικνύει τον φαλό του, μέσω του εσωρούχου του. Γίνεται αντιληπτό με τον τρόπο αυτό ότι το εσώρουχο απομακρύνεται από την «κρυφή» και συνάμα εσωτερική ιδιότητα του και εξωτερικοποιείται σε μία προσπάθεια οπτικής νοηματοδοτήσης της

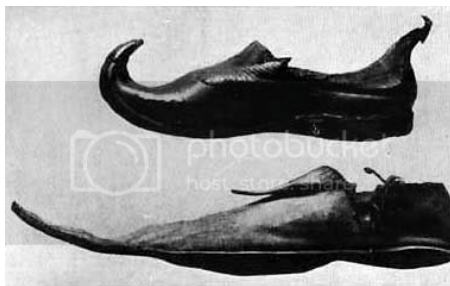


Εικόνα 7, Albrecht Dürer, «Ο στεκόμενος αγγελιοφόρος», 1500, Μουσείο του Μπρούκλιν.

<sup>32</sup> Michelle A. Laughran & Andrea Vianello, «“Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear» στο Bella Mirabella (επιμ.), *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, σ.253-255.

φαλλοκρατικής/πατριαρχικής/ανδρικής εξουσίας.<sup>33</sup> Επιστρέφοντας στο πορτραίτο του Τισιανού (εικόνα 8), η συμβολική του αξία για την κυρίαρχη ανδρική ταυτότητα είναι ενισχυμένη, αφού έχει αναπαραστήσει εκείνον ακριβώς τον άνδρα-αυτοκράτορα, που το 1530 με την συνθήκη της Μπολόνιας, αναγνωρίστηκε ως κυρίαρχος κοσμικός ηγέτης της Καθολικής Ευρώπης.<sup>34</sup>

Εκτός από αυτά καθαυτά τα εσώρουχα, ένα άλλο στοιχείο της ανδρικής ένδυσης που προσλάμβανε εξίσου φαλλικές νοηματοδοτήσεις ήταν ένα είδος παπουτσιού, τα



225. Schnabelschuhe. 15. Jahrh.

Εικόνα 9, Roulaine, παπούτσι 14ου αιώνα από βιβλίο "Shoes and Pattens", Μουσείο Λονδίνου.

λεγόμενα, «roulaines». Η συμβολική ανάδειξη του κατώτερου μέρους του ανδρικού σώματος στην νέα αυτή ενδυματολογική μόδα της Αναγέννησης, αποδεικνύεται και από τα ιδιόμορφα παπούτσια που απεικονίζονται στην εικόνα 9. Δεδομένης της συνδεσιμότητας του ανδρικού περπατήματος με την ανδρική αρετή, η χρήση των συγκεκριμένων υποδημάτων κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική. Η μυτερή απόληξη του παπουτσιού, θα μπορούσαμε να πούμε

πως προσομοιάζει «φαλλό», ενώ η συμβολική τους διάσταση περιλαμβάνει και ταξικά στοιχεία, αφού στοχεύει στον διαχωρισμό των ανώτερων κοινωνικών τάξεων από τα πληθειακά στρώματα. Τα συγκεκριμένα παπούτσια αποτέλεσαν και αντικείμενο σχολιασμού του Τζιοβάνι Βοκκακίου που τα χαρακτηρίζει ως «οι δαγκάνες του διαβόλου», ικανές να συμπαρασύρουν τις γυναίκες μαζί με τους άνδρες σε παράνομες σεξουαλικότητες. Τις τελευταίες δεκαετίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα ωστόσο, η χρήση των roulaine φαίνεται να εκλείπει, κυρίως λόγω της μη πρακτικής τους χρήσης στις μετακινήσεις των ανδρών μέσα στην πόλη και την θέση τους λαμβάνει ένα άλλο είδος παπουτσιού με την ονομασία «chorine».<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, « "Grandissima Gratia": The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., σ.255-259.

<sup>34</sup> Έντουαρντ Μ. Μπερνς, *Ευρωπαϊκή Ιστορία: Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέσης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ.125-126.

<sup>35</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, « "Grandissima Gratia": The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., σ.260-261.

Ένα τελευταίο σημείο με το οποίο θα ασχοληθούμε σε αυτό το υποκεφάλαιο, είναι το ζήτημα της πεϊκής δραστηριότητας/λειτουργίας που χρησιμοποιείται συμβολικά ως νομιμοποιητικό στοιχείο της ανδρικής ισχύος. Σε γενικές γραμμές, η αρρενωπότητα ήταν συνδεδεμένη με διάφορες πεϊκές πράξεις και κυρίως με την «ικανότητα» του άνδρα να εκκρίνει αβίαστα, τυχαία και όρθια, σωματικά υγρά όπως είναι τα ούρα και το σπέρμα. Ειδικότερα, σε ότι αφορά την πρακτική της ούρησης, σύμφωνα με τις πηγές της εποχής, πρόκειται για μια διαδικασία που αποτυπώνει τους όρους ανωτερότητας της ανδρικής φύσης και κατωτερότητας της γυναικείας αντίστοιχα. Μια τέτοια άποψη στηρίζεται στην ευκολία με την οποία ένας άνδρας μπορεί να επιδιώξει να ουρήσει ακόμα και σε δημόσιο χώρο, χωρίς να καταβάλει καμία προμελετημένη και σύνθετη προσπάθεια, όπως θα πράξει μια γυναίκα δηλαδή, που θα αναγκαστεί να καταφύγει αρχικά σε ένα απόκρυφο σημείο και στην συνέχεια να σκύψει για να καταφέρει να ουρήσει. Το ενδιαφέρον της εποχής για στοιχεία όπως αυτά μπορούν τεκμηριωθούν και οπτικά μέσα από τις απεικονίσεις της εικόνας 10. Για να ενισχυθεί περαιτέρω η ανωτερότητα της ανδρικής ουρικής δραστηριότητας, σημειώνεται ότι ακόμα και οι γυναίκες επιδίδονταν σε έναν άκριτο μιμητισμό της ανδρικής πράξης μέσα από την χρήση τεχνικών μέσων, όπως το επίδοξο χωνί της εικόνας 11 που συμβολίζει το πέος. Ωστόσο, δεν λείπουν και οι θεσμικές ανησυχίες γύρω από το ζήτημα της ούρησης των ανδρών, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις ευνουχισμού, όπου η κατηγορία αυτή άνδρα ταυτίζεται με την γυναικεία-κατώτερη συνθήκη.<sup>36</sup>



Εικόνα 10, Rembrandt, «Ένας άνδρας και μια γυναίκα ουρούν», 1631, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



Εικόνα 11, Πεϊκό προσθετικό μέλος, 1575, Ιατρική Βιβλιοθήκη, Πανεπιστημίου Μίσιγκαν.

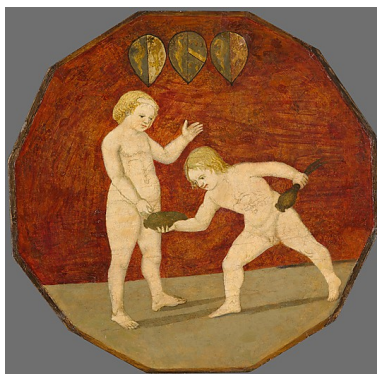
<sup>36</sup> Patricia Simons, «Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39 (2009), σ.333-341.

Όπως η ούρηση, έτσι και η ανδρική στύση, μαζί με την εκσπερμάτωση, ερμηνεύονται ως τολμηρές και δυναμικές πράξεις που πραγματώνει ο άνδρας, ενώ μάλιστα η ικανότητα της στύσης περιγράφεται ως θεϊκά δοσμένη ιδιότητα του κυρίαρχου άνδρα. Το ανδρικό σπέρμα είναι ένα υγρό που εμφανίζεται κατά την διάρκεια της εφηβείας στο ανδρικό σώμα και συνδέεται άμεσα με το υψίστης σημασίας κοινωνικό ζήτημα της τεκνοποίησης. Τα κείμενα της εποχής κάνουν λόγο για ένα υγρό που πρέπει να τοποθετηθεί σε ένα βάζο, το οποίο αποτελεί τη συμβολική περιγραφή της γυναικείας μήτρας.<sup>37</sup>

Η συμβολική συνδεσιμότητα των ανδρικών υγρών, κυρίως της ούρησης, με ζητήματα γονιμότητας και εξουσίας, προβάλεται αρκετές φορές μέσα από τις καλλιτεχνικές φιγούρες των «putti», μια μορφή αρσενικού βρέφους, συνήθως παχουλού που ενδεχομένως διέθετε φτερά. Τα πιάτα του Bartolomeo da Fruosino (εικόνα 12) και του Apollonio di Giovanni (εικόνα 13), θα μπορούσαμε να πούμε πως μαρτυρούν κατά κάποιο τρόπο την λογική της εναπόθεσης των ανδρικών υγρών σε «βάζο», όπως και την κοινωνική επιθυμία απόκτησης αρσενικού παιδιού.<sup>38</sup>



Εικόνα 12, Bartolomeo di Fruosino, «Ένα Putto ουρεί», 1427, Συλλογή ιστορικής κοινότητας Νέας Υόρκης.



Εικόνα 13, Apollonio di Giovanni, «Γυμνά αγόρια με σκένη παπαρούνας», 1450-1460, Μουσείο Τέχνης Βόρειας Καρολίνας.

Για τον εμπλουτισμό του συγκεκριμένου συλλογισμού παραθέτω, πέρα από τα έργα των εικόνων 12 και 13, το έργο του Jacopo Zucchi «Η χρυσή εποχή» (εικόνα 14), εστιάζοντας στο κέντρο της αναπαράστασης όπου δύο βρέφη ουρούν στο ποτάμι, το μεν αρσενικό όρθια και το δε θηλυκό καθιστά και ένα έργο ανώνυμου καλλιτέχνη (εικόνα 15), που αναπαριστά εννέα «putti» να λούονται σε ένα συντριβάνι γεμάτο από υγρές εκροές των ιδίων. Στην εικόνα αυτή το υγρό που εκρίνουν τα «putti» εμπίπτει στο σχετικό ανέκδοτο της εποχής ότι ουρούν κρασί, γεγονός που ενισχύεται από την κίνηση του ενός να πιεί απευθείας το υγρό κατά την εκροή του. Παράλληλα λαμβάνοντας υπόψη την κυρίαρχη

<sup>37</sup> P. Simons, «Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture», ο.π., σ.341-342.

<sup>38</sup> Στο ίδιο, σ.342-344.

αριστοτελική σκέψη, η οποία ορίζει ως βασικό συστατικό στοιχείο του ανδρικού σπέρματος το νερό, μπορούμε να πούμε ότι το νερό του συντριβανιού λαμβάνει τις συμβολικές διαστάσεις του ανδρικού σπέρματος, ως ένδειξη ανεξάντλητης γονιμότητας και ισχύος.<sup>39</sup>



Εικόνα 14, Jacopo Zucchi, «Η χρυσή εποχή», 1575, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Φλωρεντία



Εικόνα 15, Ανώνυμος Καλλιτέχνης, «Συντριβάνι με αγγελάκια του Έρωτα», 1470-1480, Βρετανικό Μουσείο.

## II Συνθέτοντας την ιδεατή ανδρική συνθήκη, ηθικά και σωματικά.

Όπως είδαμε και σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης, οι ηθικές και σωματικές διαστάσεις του ανδρικού υποκειμένου στον ιταλικό αναγεννησιακό χώρο ήταν ιδιαίτερα σημαντικές για την διαμόρφωση της λεγόμενης ανδρικής ταυτότητας. Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στο πως η νεανική ηλικία και τα ιδανικά της κλασσικής αρχαιότητας, συνέβαλαν στην διαμόρφωση μιας ιδανικής ανδρικής συνθήκης, όσον αφορά την ηθική και σωματική διάπλαση.

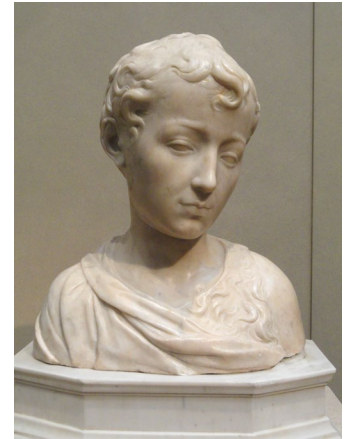
Την περίοδο που εξετάζουμε οι νεανικές ηλικίες βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής και ανησυχίας των πατριαρχικών αρχών. Η υπο διαμόρφωση προσωπικότητα και σεξουαλικότητα που διαθέτουν οι νεαροί άνδρες αποτελούν τις βασικές πηγές ανησυχίας. Σκοπός είναι, προφανώς να αξιοποιηθεί η ευπλαστότητα του χαρακτήρα των νεαρών για την δημιουργία ενός «ιδανικού» ενήλικα ανδρά, αλλά και να πειθαρχηθεί ο ατίθασος χαρακτήρας τους που ενδεχομένως οδηγήσει σε συνθήκες «ανεπιτυχούς» ανδρισμού. Ειδικότερα, οι αρχές σε

---

<sup>39</sup> P. Simons, «Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture», ο.π., σ.334-349.

συνεργασία και με τους αναγεννησιακούς διανοούμενους και καλλιτέχνες προσπάθησαν να προωθήσουν μέσω διαφόρων έργων τις παιδαγωγικές και ηθικές αξίες, όπως τις είχαν εκφράσει οι ανθρωπιστές και διοικητές της εκάστοτε πόλης για την ιδανική συνθήκη νεότητας.<sup>40</sup>

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας σε αρχικό επίπεδο στην περίπτωση της Φλωρεντίας, οι νεανικές απεικονήσεις του Άγιου Ιωάννη λειτουργούσαν ως όργανο διαπαιδαγώγησης και κοινωνικού ελέγχου, μια πηγή έμπνευσης για τους εφήβους στα πλαίσια του κοινωνικού μοντέλου της ιδεατής νεανικότητας. Η ιδεατή αυτή νεότητα προσλαμβάνεται ως το σκαλοπάτι για την δημιουργία ευσυνείδητων πολιτών, ικανών να διοικήσουν την πόλη. Ο Άγιος Ιωάννης ήταν εξάλλου και ένα κεντρικό πρόσωπο της Φλωρεντίας, αφού εθεωρείτο προστάτης της πόλης. Το ενδιαφέρον των αρχών για την νεανική συνθήκη ενισχύεται και από το γεγονός ότι, μέχρι πρότινος και ιδιαίτερα κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, οι απεικονίσεις του Αγίου ήταν σε ενήλικη μορφή ενώ από τον 14<sup>ο</sup> οι απεικονίσεις είναι κυρίως εφηβικές. Ειδικότερα στην



Εικόνα 16, Antonio Rossellino, «Ο νεαρός Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής», 1470, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον.



Εικόνα 17, Domenico Veneziano, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο», 1445, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον.

εικόνα 16, έργο του Antonio Rossellino, προβάλλεται μια εικόνα νέου, ο οποίος δεν είναι ούτε οξύθυμος, ούτε ανόητος, τουναντίον μέσα από την στοργική στάση του κεφαλιού του, προβάλλει μια γλυκύτητα και ταπεινότητα. Συνεχίζοντας με την εικόνα 17, ο Domenico Veneziano αναπαριστά τον νεαρό Άγιο Ιωάννη στην έρημο να πετάει την κάπα της ματαιοδοξίας απαλλάσσοντας τον εαυτό του από τις λάγνες συνήθειες και την μεγαλοπρέπεια, στοιχεία που σχετίζονται με τους εφήβους την εποχή εκείνη.<sup>41</sup>

Οι αναπαραστάσεις αυτές είχαν ως σκοπό να εμπνεύσουν τους νέους, καλώντας τους στην ουσία να αναζητήσουν μια ταυτοποίηση μέσα από βιβλικά παραδείγματα. Παράλληλα,

<sup>40</sup> Christopher Fulton, «The boy stripped bare by his Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence», Art Journal 58, (1997), σ.33.

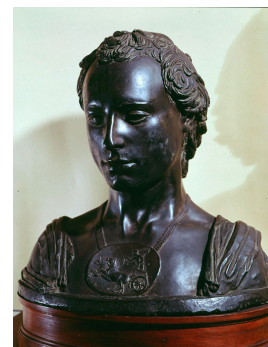
<sup>41</sup> Στο ίδιο, σ.32-33.



Εικόνα 18, Donatello, Δαβίδ, 1453, Εθνικό Μουσείο Bargello, Φλωρεντία.

παρότρυναν και τους γονείς να αναθρέψουν τα παιδιά τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργήσουν ιδεατούς νέους και φλωρεντινούς πολίτες κατ'επέκταση. Σε αυτό το νοηματικό πλαίσιο μπορούν να ενταχθούν και ακόμα δύο καλλιτεχνικά έργα. Το πρώτο είναι η μπρούτζινη αναπαράσταση του βιβλικού ήρωα Δαβίδ (εικόνα 18), στην οποία ο Donatello καταφέρνει να συμπυκνώσει όλα τα κανονιστικά ιδανικά γύρω από το ζήτημα της νεότητας, τα οποία μπορούν πέρα από τους εφήβους να υιοθετηθούν και από άνδρες μεγαλύτερης ηλικίας. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα παραδοσιακό παράδειγμα ηθικής που επιδεικνύει τον θρίαμβο της ταπεινότητας μπροστά στην λαγνεία και τον πλούτο. Η ηθική αγνότητα του Δαβίδ, σε συνδυασμό με το καλογυμνασμένο σώμα του, που είναι αντανάκλαση του εσωτερικού εαυτού του, είναι ακριβώς τα στοιχεία που τον καθιστούν πρότυπο. Το δεύτερο έργο πάλι του Donatello, με τίτλο «Γυμνόστηθο αγόρι με μετάλλιο» (εικόνα 19), αναπαριστά ένα νεανικό έμβλημα της ουμανιστικής πειθαρχίας. Το συμβολικό στοιχείο της αναπαράστασης συμπυκνώνεται στο μετάλλιο που αναπαριστά την διαδικασία τιθάσευσης ενός αλόγου από έναν ενήλικο άνδρα. Κάπως έτσι κατορθώνει και ο έφηβος να τιθασθεθεί, κάτω από το «μαστίγιο» της αυτοπειθαρχίας και εθελοντικής μετουσίωσης<sup>42</sup>

Καθοριστικής σημασίας γεγονός, κρίνεται η ανάληψη της εξουσίας στην Φλωρεντία το 1494 από τον Δομινικιανό μοναχό Girolamo Savonarolla, κυρίως σε ότι έχει να κάνει με την στάση των αρχών προς τους νέους αλλά και την επιρροή του θρησκευτικού στοιχείου στην ιδανική συνθήκη νεότητας. Ο ίδιος, χαρακτηριζόταν από έντονα θρησκευτικά στοιχεία στον λόγο του και στις πρακτικές του. Κατά την διάρκεια της εξουσίας του είχε αναδείξει την σημασία των νέων ως «θρησκευτικού στρατού», με τους ίδιους τους νέους να συμμετέχουν σε μια σειρά από εορταστικές- θρησκευτικές εκδηλώσεις, ιεροτελεστικά σωματεία και παρελάσεις, προβάλλοντας μια εικόνα οργάνου θρησκευτικής μαχητικότητας. Η θρησκευτική στροφή αυτών



Εικόνα 19, Donatello, «Γυμνόστηθο Αγόρι με Μετάλλιο», 1455, Εθνικό Μουσείο Bargello, Φλωρεντία.

---

<sup>42</sup> Christopher Fulton, «The boy stripped bare by his Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence», ο.π., σ.35-37.

των ιδανικών που χαρακτηρίζουν την ιδανική νεανική συνθήκη, δεν άργησε να πλαισιωθεί και από την εικαστική τέχνη, με τρανό παράδειγμα το έργο του Sandro Botticelli με τίτλο « Το δοξαστικό της Παναγίας» (εικόνα 20). Η εικόνα αναπαριστά την Παναγία με τον Ιησού πλαισιωμένους από εφήβους να τραγουδάνε και να προσεύχονται, σαν να βρίσκονται σε κάποια εορταστική εκδήλωση. Με την πτώση της εξουσίας του Savonarolla το 1498, το θρησκευτικό αυτό στοιχείο αρχίζει να εκλείπει από τις συνειδήσεις των νέων.<sup>43</sup>



Εικόνα 20, Sandro Botticelli, «Το δοξαστικό της Παναγίας», 1483, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία

Διατηρώντας το ενδιαφέρον μας στην Φλωρεντία, ο αστός ουμανιστής Leonardo Bruni, έχει επίσης τονίσει την ανάγκη αποχής του νέου από τις αμαρτίες και τους πειρασμούς, είτε αυτοί είναι σαρκικοί, είτε είναι υλικοί, με μοναδικό του μέλημα να πρέπει να είναι το κοινό συμφέρον. Κατά τον Bruni, αυτά τα ιδανικά ηθικά στοιχεία συμπυκνώνονται αλληγορικά στην αναπαράσταση του Αγίου Γεωργίου, του αγάλματος που είναι τοποθετημένο στον ναό του Αγίου Μιχαήλ στην Φλωρεντία.<sup>44</sup> Ένα άλλο ζήτημα συνυφασμένο με την νεανική ηλικία, ήταν αυτό της σεξουαλική πειθάρχησης. Οι νέοι χαρακτηρίζονταν από μια έντονη σεξουαλική αμφισημία. Δεν ήταν λίγες οι φορές όπου η εφηβική συνθήκη έλκυε σεξουαλικά άνδρες μεγαλύτερων ηλικιών, με τις πηγές μας να αναφέρουν ότι οι ομοερωτικές επαφές αποτελούσαν κάτι το αρκετά διαδομένο στην Ιταλία και ιδιαίτερα στον φλωρεντινό αστικό χώρο, ένα ζήτημα που θα αναφέρθούμε πιο εκτεταμένα στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας.<sup>45</sup>

Έτσι, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα, που ενταντικοποιείται ο σεξουαλικό έλεγχος με σκοπό την αναπαραγωγή, «οι πατεράδες κατευθύνουν τους γιούς τους στα πατριαρχικά ιδεώδη σε μια προσπάθεια να τους απομακρύνουν από τις πρακτικές της σοδομίας», οι οποίες

---

<sup>43</sup> C. Fulton, «The boy stripped bare by his Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence», ο.π., σ.37-39.

<sup>44</sup> P. Simons, «Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento Florence and Donatello's Saint George», ο.π., σ.161.

<sup>45</sup> Michael Rocke, *Forbidden Friendships*, Oxford University Press, Oxford & New York 1996, σ.3.



κινούνται ενάντια στην αναπαραγωγική διαδικασία, σύμφωνα με τον David Herlihy.<sup>46</sup> Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις όπου, οι πατεράδες έλαβαν και νομικά μέτρα κατά της σοδομίας υπο τον φόβο ότι ίσως επηρεαστούν οι ίδιοι, οι φίλοι τους και οι γιοι τους από την πρακτική των ομοερωτικών σεξουαλικών σχέσεων.<sup>47</sup>

Συνεχίζοντας τον συλλογισμό περί ιδανικής νεανικής συνθήκης, έντονη ήταν η αλληλεπίδραση της με το χριστιανικό δόγμα. Αξίζει να σημειώσουμε ότι, η χριστιανική σκέψη έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην σωματική φύση της ανθρώπινης εμπειρίας, από την στιγμή που το θεϊκό εμφανίστηκε υπό την ανθρώπινη μορφή μέσω του Χριστού, με σκοπό να καταδείξει την σημασία της πνευματικής ζωής στον άνθρωπο. Ενισχυτικά στην θέση αυτή λειτουργούν και οι σχολιασμοί του Θωμά Ακινάτη, ο οποίος αναφέρει ότι η λογική αυτή περί σώματος επιβεβαιώνεται από τις ίδιες τις χριστιανικές εορτές, μέσα από την μετουσίωση του σώματος και του αίματος του Ιησού σε αυτό των πιστών. Η σωματική και πνευματική ενότητα κρίνονται επομένως σημαντικές παράμετροι, για την σωτηρία του ανθρώπου με την ομορφιά να προβάλλεται συχνά ως στοιχείο της θεϊκότητας. Η ομορφιά αυτή στην συνέχεια συνδέθηκε με το νεανικό σώμα του Ιησού και κατ' επέκταση των νέων . Ο Θωμάς Ακινάτης συνεχίζει τον σχολιασμό του, αναφέροντας ότι η ύψιστη τελειότητα συνδέεται άρρηκτα με την νεανικότητα.<sup>48</sup>

Για την ευκρινέστερη κατανόηση της συνάρθρωσης χριστιανισμού-νεότητας θα μεταφερθούμε στην περιοχή της Λομβαρδίας και συγκεκριμένα στην πόλη του Μιλάνου, όπου η αντίληψη ότι η νεότητα βρίσκεται σε μια συνδιαλλαγή με την αγιότητα και την τελειότητα είναι αρκετά διαδομένη. Στην πορεία αυτή συνέβαλαν καθοριστικά, το ρεύμα του Νεοπλατωνισμού όπως και εικονογραφία του Leonardo Da Vinci, ο οποίος έδωσε την δική του ιδέα περί ιδανικής νεότητας. Σύμφωνα με τον νεοπλατωνισμό, η παρουσία του οποίου ήταν κλειδί για τον πολιτισμικό ιστό του Μιλάνου, η ομορφιά είναι ο δρόμος για το θεϊκό γι' αυτό και ο στοχασμός περί ομορφιάς της εποχή στρέφεται πάνω στην ομορφιά των νέων. Ο Leonardo da Vinci, παρουσιάζει την νεανική ηλικία και ομορφιά κυρίως μέσω της αντίστιξης της με την συνθήκη

---

<sup>46</sup> P. Simons, «Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento Florence and Donatello's Saint George», ο.π., σ.170.

<sup>47</sup> Στο ίδιο, σ.171.

<sup>48</sup> Maya Corry, «The Alluring beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan», *Gender & History* 25 (2013), σ.568-569.

του γήρατος(εικόνα 21,22). Ειδικότερα, την περιγράφει ως ιδανική από την στιγμή που η εξωτερική ομορφιά ενός νέου είναι αποτέλεσμα της «εσωτερικής» ομορφιάς του. Τέλος, το εφηβικό-νεανικό σώμα αποτέλεσε για τον Leonardo da Vinci, πηγή έμπνευσης προς καλλιτεχνική δημιουργία του θεϊκού σώματος.<sup>49</sup>



Εικόνα 21., Leonardo da Vinci, Κεφάλι ενός ηλικιωμένου και ενός νέου, 1495, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία.



Εικόνα 22, Leonardo da Vinci, Αποκρουστικός ηλικιωμένος άνδρας σε προφίλ, 1495, Βασιλική Συλλογή, Λονδίνο.

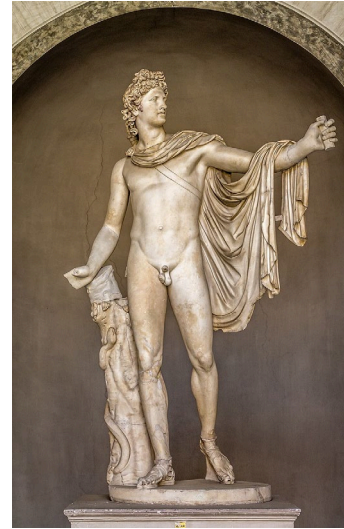
Εκτός από το δίπολο νεότητα- χριστιανισμός, τα ιδεατά στοιχεία των ανδρών, πνευματικά και ηθικά προβάλλονταν και μέσω των κλασικών προτύπων. Από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα στην Ιταλία εμφανίζονται οι πρώτες αναπαραστάσεις γυμνού που παρουσίαζαν το τέλει ιδανικό ανθρώπινο σώμα. Σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, το ιδανικό αυτό σώμα περιγράφεται περισσότερο ανδροκεντρικά, δεδομένου ότι το γυναικείο σώμα θεωρείται κατώτερο. Αρκετοί ιστορικοί τέχνης έχουν υποστηρίξει ότι το αναγεννησιακό γυμνό αποτελεί μια αναβίωση των κλασικών μορφών της αρχαιότητας κυρίως της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής σκέψης για το σώμα. Παρόλο που το γυμνό των αρχαίων χρόνων αποτέλεσε πηγή έμπνευσης, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρξαν διαφοροποιήσεις και εμπλουτισμοί στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση. Το μόνο σίγουρο είναι πως, στοιχεία όπως το αθλητικό πνεύμα και οι

---

<sup>49</sup> M. Corry, «The Alluring beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan», ο.π., σ.568-572.

καλλιγράμμη σωματοδομή, προτάθηκαν ως στοιχεία απαραίτητα για την ιδεατή ενσώματη ανδρική συνθήκη.<sup>50</sup>

Ένα πολύ γνωστό έργο-πρότυπο ανδρικού σώματος με ιδεατές προεκτάσεις, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι «Ο Απόλλωνας στον εξώστη» (εικόνα 23) αγνώστου καλλιτέχνη, που αποτελεί ρωμαϊκό αντίγραφο αντίστοιχου έργου του έλληνα γλύπτη Λεωχάρη. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου αγάλματος, πέραν της λειτουργίας τους ως ανδρικό πρότυπο, αποτέλεσαν και έμπνευση και για διάφορους καλλιτέχνες κατά καιρούς. Η Αναγέννηση σε γενικές γραμμές δημιουργεί μια ανδροκεντρική κοσμολογία περί θεϊκού σώματος το οποίο πρέπει να είναι ανδρικό. Το σώμα και κυρίως το ανδρικό σώμα είναι ένα αριστούργημα της θεϊκής χειροτεχνίας, αναφέρουν οι πηγές τις εποχής. Παρόλο που η γυμνή αναπαράσταση κατά τους προηγούμενους αιώνες ήταν νοηματοδοτημένη αρνητικά και πρόστυχα ενδεχομένως, η αναβίωση αρχαίων κειμένων, όπως το «De natura Decorum» του Κικέρωνα ή το «De orificio dei» του συγγραφέα των πρώιμων χριστιανικών χρόνων Lactaneus, συνέβαλαν στην επαναπλαισίωση του γυμνού στο καλλιτεχνικό και πνευματικό κόσμο της Αναγέννησης, μαζί με τα αντίστοιχα ιδεατά νοήματα που προσέλαβε.<sup>51</sup>



Εικόνα 23, Μετά τον Λεωχάρη, «Απόλλωνας στον εξώστη», 120-130 μΧ, Βατικανό.

Στην λογική της επανανοηματοδότησης και επαναπλαισίωσης αρχαίων μοτίβων στην αναγεννησιακή κουλτούρα, μπορούμε να προσθέσουμε στην ανάλυση μας και την περίπτωση του Ηρακλή. Ο γνωστός για τους δώδεκα άθλους του, ημίθεος και γιος του Δία, αποτέλεσε στα αναγεννησιακά πλαίσια μια δυναμική δήλωση συγκεκριμένων ειδών ανδρικής ταυτότητας. Ο Ηρακλής προβάλλει έναν καταπονεμένο και σφυρηλατημένο ανδρισμό με σωματικούς τρόπους, στοιχεία που τον καθιστούν ιδεατό πρότυπο ανδρισμού. Οι άθλοι του αποτέλεσαν αντικείμενο καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος από πολλούς ιταλούς ζωγράφους (εικόνα 24) και γλύπτες ενώ

<sup>50</sup> Jill Burke, «The European Nude, 1400-1650», στο Thomas J. Loughman, Kathleen M. Morris, Lara Yeager-Crasselt (επιμ.), *Splendor, Myth and Vision, Nude from the Prado, Clark Art Institute, New Have and London* (2016), σ.17-18.

<sup>51</sup> Στο ίδιο, σ. 18-25.

δεν έλλειψε και η οικειοποίηση των χαρακτηριστικών του Ηρακλή για την νομιμοποίηση της κρατικής εξουσίας, όπως έγινε στην Φλωρεντία από την οικογένεια των Μεδίκων.<sup>52</sup>



Εικόνα 24, Michelangelo Buonarroti, « Οι Άθλοι του Ηρακλή», 1530, Βασιλική Βιβλιοθήκη, Λονδίνο.

Βάσει των άθλων και δράσεων του Ηρακλή, ο ανδρισμός, όπως σχολιάζουν οι αναγεννησιακές πηγές, υποδεικνύει μια πατριαρχική αρρενωπότητα που πρέπει να είναι κατασκευασμένη πάντα μέσα σε καταστάσεις κρίσης υπό τον φόβο απειλής για μπορέσει να διατηρηθεί ακμαία. Το γυμνό σώμα του Ηρακλή, όπως αποτυπώνεται στις εικαστικές αναπαραστάσεις της εποχής, αποτελεί υπόδειγμα σωματικής διάπλασης και δομής για όλους τους άνδρες, ακόμα και για τους νεαρούς πρίγκιπες του ιταλικού χώρου. Στην Φλωρεντία τώρα, το φαντασιακό γύρω από την μορφή του Ηρακλή, τον περιγράφει ως έναν εκχριστιανισμένο ήρωα απομακρυσμένο από την πρότερη παγανιστική συνθήκη, με τις μάχες που έδωσε να παρομοιάζονται σε πολλές περιπτώσεις και με την ίδια την πόλη της Φλωρεντίας, λόγω των εξελίξεων στην διαδοχή της εξουσίας από τα ρεπουμπλικανικά στα δεσποτικά καθεστώτα.<sup>53</sup>

Στις εικονικές αναπαραστάσεις του ιδεατού Ηρακλή, κυρίαρχη είναι και η αποτύπωση της μάχης του με τον γίγαντα Ανταίο, μια μάχη που στις φαντασιακές της επεκτάσεις συμπυκνώνει

---

<sup>52</sup> Patricia Simons, «Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido», Association of Art Historians 31 (2008), σ.632-633.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σ.633-640.

αρκετά ιδανικά της κυρίαρχης ανδρικής ταυτότητας. Ειδικότερα, στο έργο του Antonio del Pollaiuolo (εικόνα 25), «Ηρακλής και Ανταίος», παρουσιάζεται η ενσώματη μάχη των δύο ανδρών. Η ήττα του Ανταίου στην μάχη αυτή, δηλώνει την ήττα της υλικότητας και των παθών καθώς και την υπέρβαση των διαβρωτικών αυτών στοιχείων από τον Ηρακλή. Στο ίδιο συμβολικό μήκος κινείται και το μπούρτζινο άγαλματίδιο του Pollaiuolo (εικόνα 26), πάλι με την αναπαράσταση της μάχης Ανταίου- Ηρακλή. Ο Ηρακλής στα δύο αυτά έργα, αλλά και σε άλλες εικονικές αναπαραστάσεις της εποχής, προβάλλει μια ενεργητική, πάντα νικηφόρα, εκλογικευμένη και σωματικά κυρίαρχη αρρενωπότητα, κατορθώνοντας να συμπυκνώσει στο πρόσωπό του όλα τα ιδανικά στοιχεία του ανδρισμού σε πνευματικό και σωματικό επίπεδο. Τα χαρακτηριστικά αυτά, γίνονται ακόμα πιο έντονα, μέσα από την αρνητική και υποτιμητική νοηματοδότηση του αντιπάλου του, Ανταίου, τον οποίο κυριεύει κάθε φορά. Ο Ανταίος με την σειρά του χαρακτηρίζεται από στοιχεία παθητικότητας, πόθου, υλικότητας, σαρκικών ηδονών και λαγνείας.<sup>54</sup>



Εικόνα 25, Antonio del Pollaiuolo, «Ηρακλής και Ανταίος», 1475, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία.



Εικόνα 26, Antonio del Pollaiuolo, «Ηρακλής και Ανταίος», 1475-1480, Εθνικό Μουσείο Bargello, Φλωρεντία.

Η νίκη του Ηρακλή επί του Ανταίου επομένως, αποκτά συμβολικές διαστάσεις, ενώ έκδηλο είναι και το αλληγορικό πρόσημο των δύο μορφών από την στιγμή που εκπροσωπούν συγκεκριμένους είδους αρετές και αμαρτίες. Ο ουμανιστής φιλόσοφος Marsilio Ficino, χρησιμοποιώντας στοιχεία της αριστοτελικής προσέγγισης περί ανδρικού σώματος, επιβεβαιώνει την ανωτερότητα του ανδρικού θάρρους και της αρρενωπότητας ευρύτερα επί της σαρκικής ηδονής και επιθυμίας. Αυτό είναι που κατορθώνει να πραγματοποιήσει και ο Ηρακλής.

---

<sup>54</sup> Patricia Simons, «Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido», ο.π., σ.641-643.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι ο Ηρακλής ήταν μια σημαντική μορφή εκχριστιανισμένου ήρωα της αρχαιότητας που προωθούνταν στον αναγεννησιακό καλλιτεχνικό χώρο, με σκοπό την ενίσχυση της πατριαρχίας και της ιδεατής αρρενωπότητας.<sup>55</sup>

### *III Αριστοκρατία και Ανδρισμός*

Ο ανδρισμός ως πολιτισμική και κοινωνική κατηγορία, χαρακτηρίζεται από έντονη ιεραρχικότητα και πολυμορφία, στοιχεία που καθορίζονται από παράγοντες όπως είναι η ηλικία, το επάγγελμα, το οικονομικό στάτους και η κοινωνική τάξη. Ένα εξέχον πεδίο διαμόρφωσης ηγεμονικών μορφών ανδρισμού, αποτέλεσε η αριστοκρατική τάξη και οι φαντασιακές προεκτάσεις του αριστοκρατικού σώματος. Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο θα επιδιώξω να καταδείξω πώς η αριστοκρατία στις περιοχές του ιταλικού χώρου προβάλλει και νομιμοποιεί τον εαυτό και την εξουσία της, καθώς και πως η μετάβαση από τον 15<sup>ο</sup> στον 16<sup>ο</sup> αιώνα επηρέασε τα δομικά της χαρακτηριστικά. Ως χρονικό σημείο της μετάβασης αυτής, θα θεωρήσουμε την δεκαετία του 1490, κατά την διάρκεια της οποίας ξεκινάει να συντελείται μια πολυστρωματική κοινωνική και πολιτική κρίση, γνωστή ως «ιταλική κρίση», με αφετηρία τους ιταλικούς πολέμους (1494-1559) και αποκορύφωμα την αμφισβήτηση της ρωμαιοκαθολικής ισχύος μέσα από τον κρίση της Μεταρρύθμισης ( 1517).<sup>56</sup>

Αρχίζοντας με την περίοδο πριν την «Ιταλική κρίση»,δηλαδή το μεγαλύτερο μέρος του 15<sup>ου</sup> αιώνα, οι βασικές ποιότητες που ξεχώριζαν και χαρακτήριζαν την αριστοκρατική τάξη είναι η λαμπρότητα, το θέλγητρο και η μεγαλοπρέπεια. Κεντρικό σημείο στην αποτύπωση όλων των των χαρακτηριστικών αυτών ήταν το στολισμένο αριστοκρατικό σώμα. Οι πηγές της εποχής



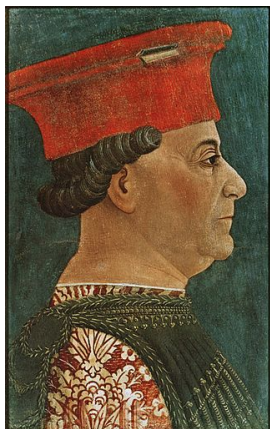
*Εικόνα 27, Juan de la Corte, «Πομπή για την αυτοκρατορική σκέψη του Κάρολου Ε' στην Μπολόνια στις 24 Φεβρουαρίου 1530», 1585-1662, Μουσείο Santa Cruz, Τολέδο.*

---

<sup>55</sup> Στο ίδιο , σ.647-654.

<sup>56</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Ανλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», Τα Ιστορικά 44 (2016), σ.187.

κάνουν λόγο για σώματα που προβάλλουν ένα «φωτοβόλο μεγαλείο», σώματα χαρισματικά και στιγματισμένα από προνόμια. Όλες οι ποιότητες που αναφέρθηκαν προηγουμένως



Εικόνα 28, Bonifacio Bembo, «Francesco Sforza», 1460, Πινακοθήκη Brera, Μιλάνο.

εγγράφονται στον εντυπωσιακό στολισμό των αριστοκρατικών σωμάτων που καταφέρνουν να αιχμαλωτήσουν το βλέμμα του πληθυσμού πείθοντας τον ότι, οι άνδρες αυτοί δικαιωματικά κατέχουν την εξουσία και την ισχύ του κρατιδίου τους. Δυο όροι που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των χαρακτηριστικών της ιταλικής αριστοκρατίας κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και πρέπει να λάβουμε υπόψιν είναι ο όρος «splendore» από το λατινικό ρήμα *splendere* που σημαίνει λαμπρότητα και όρος «*signori*» που περιγράφει την γυαλάδα και λάμψη των αριστοκρατικών προσώπων.<sup>57</sup>



Εικόνα 29, Baldassare Estence, «Bordo d'Este», 1469-1471, Πινακοθήκη Castello Sforzesco, Μιλάνο.

Σχολιαστές και ουμανιστές της εποχής φροντίζουν να πλαισιώσουν τα εξέχοντα χαρακτηριστικά των αριστοκρατών με αναλυτικές και κολακευτικές πολλές φορές περιγραφές. Ειδικότερα, ο Francesco Filelfo παρομοιάζει τον Δούκα του Μιλάνου, Francesco Sforza (εικόνα 28), με λαμπρό αστέρι που λάμπει μεγαλοπρεπώς. Συνεχίζοντας, ο ουμανιστής Ludovico Carbone αναφέρει ότι τα μάτια του Δούκα της Φεραρας, Bordo d'Este (εικόνα 29), εκπέμπουν λάμψη και «φως» καλύπτοντας ακόμα και την λάμψη του ήλιου τις ώρες αιχμής του. Στο οπτικό αυτό μεγαλείο, συνέβαλαν και τα διάφορα κοσμήματα από χρυσό ή διαμάντι που ενδεχομένως φορούσαν οι αριστοκράτες της εποχής. Η λογοτεχνική προπαγάνδα υπερ των αριστοκρατικών τάξεων του 15<sup>ου</sup> αιώνα στον ιταλικό χώρο, αποδεικνύεται και από τις περιγραφές ενός ποιητή για το σώμα του νεαρού Μιλανέζου πρίγκιπα Galeazzo Maria Sforza τον οποίο περιγράφει ως «*pulito, lustre, candido, aureato & splindeto*» δηλαδή ως αστραφτερό,



Εικόνα 30, Bonifacio Bembo, «Pier Maria Rossi, ο όμορφος άρχοντας», 1460, Κάστρο Torreggiano, Πάρμα.

<sup>57</sup> Timothy McCall, «Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North's Italy's Quattrocento Courts», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16 (2014), σ.445-446.

λαμπερό, χρυσαφένιο και μεγαλοπρεπή, παρομοιάζοντας τον επίσης με ένα «λαμπρό αστέρι» ή «ζώντανό ήλιο». Στο ίδιο ιδεοποιημένο πλαίσιο βρίσκεται και η λεπτομέρεια τοιχογραφίας από την βόρεια θολωτή κόγχη του κάστρου Torrechiara στην Πάρμα (εικόνα 30), που αναπαριστά τον νεαρό αριστοκράτη πολεμιστή Pier Maria Rossi, ως έναν ιδεατό νέο και πολεμιστή, προστατευόμενος από μια ισχυρή πανοπλία. Ένας «όμορφος άρχοντας» που στέκεται δυναμικά και με χάρη παράλληλα.<sup>58</sup>

Τα σώματα που περιγράφουμε, προσλαμβάνονται ως ένα «πολιτισμικό προϊόν» και είναι καταλύτες όλων των κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών και γεωγραφικών συνδηλώσεων και συγκροτήσεων της εποχής. Αναδεικνύουν με τον τρόπο αυτόν, την κεντρικότητα της υλικής κουλτούρας στην νομιμοποίηση της αριστοκρατικής εξουσίας για αυτό το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα που εξετάζουμε. Τα αριστοκρατικά σώματα είναι κοινωνικά σώματα που στολίζονται και διακοσμούνται, έτσι ώστε να προβάλλουν εκείνα τα ιδανικά που νομιμοποιούν την εξουσία τους. Αξίζει να τονίσουμε στο σημείο αυτό ότι, στα πλαίσια του κατακερματισμένου πολιτικά ιταλικού χώρου, σημειώνονται κάποιες αντιθέσεις στον τρόπο με το οποίον ενδυματολογικά νομιμοποιείται η άρχουσα τάξη. Για να γίνω πιο σαφής, στις περιοχές της Βενετίας και του Μιλάνου, ξεχωρίζουν οι αντιθέσεις χρωμάτων, τα ιδιαίτερα κοψίματα των ρούχων και τα αντικείμενα στολισμού, ενώ σε περιοχές όπως η Φλωρεντία και η Μπολόνια, η έμφαση δίνεται στην προβολή των εξόδων για την αγορά ενδυματολογικού στολισμού. Σίγουρα όμως, κοινό στοιχείο της προβολής των τάξεων αυτών είναι οι ενσώματες διαστάσεις της αριστοκρατικής ισχύος<sup>59</sup>

Παρόλο που οι αναπαραστάσεις, τις οποίες μελετάμε σήμερα, εμπεριέχουν ατομικά πορτρέτα αριστοκρατών, η προσπάθεια νομιμοποίησης της εξουσίας την περίοδο εκείνη γινόταν περισσότερο μέσα από την συνέργεια ολόκληρης της ευγενικής τάξης παρά από την ατομική ισχύ ενός αριστοκράτη. Αξίζει να σημειωθεί, ότι η προβολή των στολισμένων αριστοκρατικών σωμάτων δεν γινόταν μόνο μέσα από τις εικαστικές αναπαραστάσεις. Ιππεύοντας και περπατώντας μέσα στον χώρο της πόλης, οι αριστοκράτες είχαν την ευκαιρία να προβάλλουν τις πλουσιοπάροχα στολισμένες πανοπλίες τους, καθιστώντας ορατό το μεγαλείο τους. Η συνθήκη της προβολής μπορούσε επίσης να συντελεστεί και μέσα από εορταστικές

---

<sup>58</sup> T. McCall, «*Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North's Italy's Quattrocento Courts*», ο.π., σ.446-447.

<sup>59</sup> Στο ίδιο, σ.449-451.



εκδηλώσεις της πόλης, παρελάσεις και δημόσια θεάματα, όπου η παρουσία των αρχόντων με πανοπλίες περίτεχνα στολισμένες ξεχώριζε μέσα στο πλήθος. Ενισχυτικά στην νομιμοποίηση της εξουσίας και λαμπρότητας των αρχόντων λειτουργούσε και το βλέμμα των θεατών της πόλης, οι οποίοι επιζητούσαν μάλιστα να αντικρίσουν τα στολισμένα αριστοκρατικά σώματα. Η προβολή αυτή ήταν και μια ευκαιρία διαχωρισμού των ανώτερων σωμάτων από τα «κοινά» και «υποτελή», πολλές φορές, σώματα.<sup>60</sup>

Εστιάζοντας περισσότερο το ενδιαφέρον μας στο περιεχόμενο του στολισμού των αριστοκρατών της εποχής,θα μπορούσαμε να πούμε ότι, αυτό το ενσώματο «μεγαλείο» συντίθεται μέσα από αντικείμενα όπως είναι οι χρυσές αλυσίδες, οι πολύτιμοι λίθοι, οι πέρλες, η μεταλλική κλωστή, οι αγκράφες, τα κουμπιά, οι βίδες και τα δαχτυλίδια. Ήταν στην επιλογή του κάθε αριστοκράτη, ο συνδυασμός και ο τρόπος τοποθέτησης των αντικειμένων αυτών, ενώ μάλιστα αρκετά από αυτά τα διακοσμητικά προσέφεραν και μια ακουστική επιβεβαίωση του μεγαλείου, κυρίως κατά την κίνηση αυτού του τα φοράει. Πρόκειται επομένως για οπτικοακουστικό θέαμα που προσφέρουν οι αριστοκράτες της εποχής με σκοπό να προκαλέσουν δέος και θαυμασμό σε όποιον τους αντικρίζει. Όλα τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν να επιβεβαιωθούν και μέσα από τις εικόνες 31-32-33 που καταδεικνύουν λεπτομερώς στοιχεία των ενδυμάτων-πανοπλιών ορισμένων Ιταλών αριστοκρατών της εποχής.<sup>61</sup>



Εικόνα 31, Piero del Pollaiuolo, « Galeazzo Maria Sforza», 1471, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία.



Εικόνα 32, Άγνωστος καλλιτέχνης ίσως Joos van Gent ή Pietro di Spagna, «Πορτραίτο του Federico και Guidobaldo da Montefeltro», μέσα 1470, Εθνική Πινακοθήκη Μάρκε, Ουρμπίνιο.



Εικόνα 33, Pisanello, «Leonello d'Este», 1445, Ακαδημία Carrara, Μπέργκαμο.

<sup>60</sup> T. McCall, «Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North's Italy's Quattrocento Courts», ο.π., σ. σ. 451-472.

<sup>61</sup> Στο ίδιο, σ.455-464.

Τέλος, να σημειώσουμε ότι, η χρήση της πανοπλίας δεν αφορούσε πλέον σε μεγάλο βαθμό τις πολεμικές συγκρούσεις, αλλά προσλάμβανε περισσότερο συμβολικές διαστάσεις δια μέσω των χαρακτηριστικών της. Σε πολλές περιπτώσεις χρησίμευε και για την ίδια την προστασία των αριστοκρατών από επίδοξους δολοφόνους. Εξέχον σημείο παραγωγής πανοπλιών της εποχής είναι η πόλη του Μιλάνου.<sup>62</sup> Γίνεται φανερό με τον τρόπο αυτό, ότι σταδιακά η πολεμική διάσταση της αριστοκρατικής ανδρικής ταυτότητας εγκαταλείπεται και υθετείται μια πιο συμβολική διάσταση των πρακτικών επιβεβαίωσης του ανδρισμού. Η τάση αυτή θα κορυφωθεί στις απαρχές του επόμενου αιώνα, μέσα από την ανάδυση της αυλικής κουλτούρας στον ιταλικό χώρο.

Σε αυτή την πορεία μετάβασης, καθοριστικές κρίνονται οι επιπτώσεις της λεγόμενης «ιταλικής κρίσης» κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1490, μια κρίση που δημιουργεί ρευστότητα στο πολιτικό τοπίο. Ήδη όμως η ρευστότητα αυτή υφίσταται από αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς σημειώνονται πολιτικές εναλλαγές μεταξύ δημοκρατικών και δεσποτικών καθεστώτων στα διάφορα κρατίδια. Οι λεγόμενες ξένες εισβολές ένα από τα αφετηριακά γεγονότα της ιταλικής κρίσης, αρχίζουν με τις γαλλικές επιθέσεις το 1494, 1499 και 1515, συνεχίζουν με τις ισπανικές επιθέσεις το 1502, κυρίως στο νότια τμήμα της ιταλικής χερσονήσου και κορυφώνονται με την αψβουργική επίθεση και λεηλασία της Ρώμης το 1527, από τα στρατεύματα του Κάρολου Κουίντου. Απότοκο της λεηλασίας της Ρώμης, θεωρείται η στέψη του Κάρολου Κουίντου το 1530 στην Μπολόνια και η αναγνώριση του ως κοσμικού ηγέτη της Καθολικής Ευρώπης. (εικόνα 27). Η πολυτάραχη αυτή συνθήκη αποτέλεσε ευκαιρία για τα νέο-ιδρυθέντα δεσποτικά καθεστάτα να ενισχύσουν περαιτέρω την εξουσία τους, αφού σε πολλές περιπτώσεις απολάμβαναν και την στήριξη των ξένων εισβολέων. Οι ξένες αυτές επιθέσεις, ερμηνεύτηκαν από πολλά κείμενα της εποχής, ως μια εκδήλωση θεϊκής οργής, για τον τρόπο με τον οποίο, οι υπάρχουσες κρατικές δυνάμεις ανταποκρίνονταν στα νέα ευρωπαϊκά δεδομένα.<sup>63</sup>

Μπορούμε να διαπιστώσουμε επομένως, ότι σε μια περίοδο ρευστότητας και πολιτικών μετασχηματισμών, οι κώδικες συμπεριφοράς και τρόποι δράσης της εξουσίας αποτέλεσαν

---

<sup>62</sup> T. McCall, «*Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North's Italy's Quattrocento Courts*», ο.π., σ.472-475.

<sup>63</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «*Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)*», ο.π., σ.187-188.

εξέχον σημείο επαναδιαπραγμάτευσης και επανανοηματοδότησης στον ιταλικό χώρο. Πολλά χαρακτηριστικά που εμπνέονταν από τον αστικό ουμανισμό και τον κοσμικό τρόπο ζωής (*vita civile*), όπως είναι η φιλοπατρία και τιμή, είτε υποχωρούν, είτε αναδιαμορφώνονται την περίοδο εκείνη. Σε αυτή ακριβώς την υποχώρηση κυρίαρχων τρόπων πρόσληψης και νοηματοδότησης της εξουσίας έγκειται και η μετάβαση της αριστοκρατικής τάξης σε ένα νέο περιβάλλον εξουσίας, αυτό της Αυλής.<sup>64</sup>

Σε αυτό το νέο και εκλεπτισμένο, όπως θα δούμε στην συνέχεια, αυλικό περιβάλλον κυρίαρχα μπορούν να θεωρηθούν τα στοιχεία της υπόληψης, της χάρις, της αφοσίωσης, της διακριτικότητας και της λεπτότητας. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά θα μπορούσαμε να πούμε συνοπτικά ότι, αποτελούν τον μετασχηματισμό και τις νέες μορφές των κυρίαρχων στοιχείων του προηγούμενου αριστοκρατικού περιβάλλοντος. Η αυλή είναι ένα νέο κοινωνικό περιβάλλον, μια νέα πολιτική κουλτούρα που γεννιέται στα πλαίσια του ιταλικού χώρου και όχι μόνο, στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, δημιουργώντας μια νέα ταξική και έμφυλη κατηγορία αυτή της αυλικότητας. Πρόκειται για ένα κοινωνικό περιβάλλον, που σε αντίθεση με το προηγούμενο αριστοκρατικό πλαίσιο που ήταν αμιγώς ομοκοινωνικό, εμπεριέχει το γυναικείο στοιχείο και προσδιορίζεται ως μεικτό.<sup>65</sup>

Ως νέο πολιτικό και κοινωνικό υποκείμενο, αναδεικνύεται ο αυλικός στα πλαίσια της δεσποτικής εξουσίας. Ιδιαίτερα κατατοπιστική για τις εξουσιαστικές διαστάσεις που έλαβε το νέο αυλικό περιβάλλον στον ιταλικό χώρο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είναι η περιγραφή της αυλής από τον Γερμανό ιστορικό Ronald Asch στο βιβλίο του *Nobilities in Transition 1550-1700*, ως «ένα εργαστήριο στο οποίο αρχικά διαμορφώθηκαν και δοκιμάστηκαν τα νέα είδωλα και ιδεώδη της ευγενούς συμπεριφοράς».<sup>66</sup> Η συγκεκριμένη ευγενική τάξη, διαφοροποίησε ορισμένα χαρακτηριστικά με τα οποία προβάλλει και νομιμοποιεί την εξουσία της, ξεφεύγοντας δηλαδή από την αποκλειστική προβολή του πλούτου και της διακόσμησης. Η δράση της αυλής πλαισιώθηκε και ενισχύθηκε, τόσο μέσα από την τέχνη της εποχής, όσο και μέσα από τον κυρίαρχο κανονιστικό λόγο. Εξέχοντα κανονιστικά έργα που περιέγραφαν τα χαρακτηριστικά

---

<sup>64</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», ο.π., σ.188.

<sup>65</sup> Στο ίδιο, σ.188-193.

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σ.189.

της αυλικής κουλτούρας μπορούμε να πούμε ότι ήταν το *Il libro del Cortegiano*, του Baldassare Castiglione (1528) όπως και το *Ill Galateo ovvero de' costumi* του Giovanni della Casa (1558).<sup>67</sup>

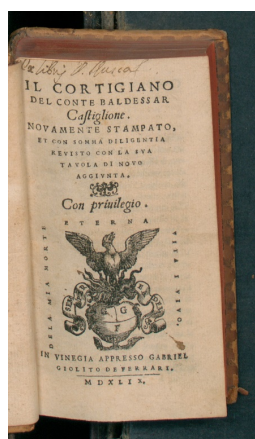


Εικόνα 34, Raphael, «Baldassare Castiglione», 1514-1515, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι.

Στις εικόνα 34 και 35 παρατηρούμε τα πορτρέτα των δύο αυτών ανδρών, τα κείμενα των οποίων ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στο ευρωπαϊκό κοινό του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Διαβάζοντας αυτά τα κείμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σταδιακά ο λόγος περί ανδρισμού ενισχύεται μέσα από αναφορές για τις ενσώματες πρακτικές και τεχνικές που διαπνέουν ρητά το ανδρικό υποκείμενο πλέον.<sup>68</sup>



Εικόνα 35, Jacopo Pontormo, «Monsignor della Casa», 1541-1544, Εθνική Πινακοθήκη, Washington D.C.



Εικόνα 36, Εξώφυλλο Βιβλίου Αυλικού, 1528

Το έργο του Baldassare Castiglione με τίτλο Το Βιβλίο του Αυλικού (εικόνα 36), εκδοθέν στην Βενετία το 1528, υπήρξε πηγή έμπνευσης του συγγραφέα στα πλαίσια ενός κύκλου συζητήσεων στην αυλή του Ουρμπίνο υπό την ηγεσία του δούκα Guidobaldo του Montefeltro την περίοδο μεταξύ 1506-1507. Παρατηρώντας τα βασικά σημεία του έργου του Castiglione, παρατηρούμε ότι, ο συγγραφέας επιδιώκει την διαμόρφωση κυρίαρχων μορφών ανδρισμού που σταδιακά υπερβαίνουν τα όρια της αυλής και διαχέονται στην κοινωνία. Εξάλλου, αυτός ήταν και ο σκοπός της ίδια της αυλής σε μεγάλο βαθμό, να δημιουργήσει δηλαδή πρότυπα ανδρισμού και εξουσίας για όλη την κοινωνία. Για τον Castiglione, ο αυλικός πρέπει απαραίτητα να είναι απομακρυσμένος από τα στοιχεία

της εκθήλυνσης και της τραχύτητας, δύο άκρα που, όπως αναφέρει ο ίδιος διαβρώνουν το κύρος της ισορροποημένης ταυτότητα του αυλικού. Η μεν εκθήλυνση, είναι ένας «κίνδυνος» που παρουσιάστηκε από την στιγμή που στο αυλικό περιβάλλον συνυπάρχουν άνδρες και γυναίκες, η δε τραχύτητα έγκειται στην διαφοροποίηση του αυλικού από τις κοινωνικά υποδεέστερες μορφές ανδρισμού, αλλά και από τα χαρακτηριστικά της πολεμοχαρούς υστερομεσαιωνικής ευγενικής τάξης. Πέρα όμως από την ανάγκη επιφυλακής του αυλικού

<sup>67</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων Νεότερων χρόνων» ,ο.π., σ.210.

<sup>68</sup> Στο ίδιο, σ.210.

έναντι των συνθηκών της εκθήλυνσης και τραχύτητας, ο Castiglione προσδιόρισε και από ποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά πρέπει να διέπεται η πνευματική και σωματική φύση του αυλικού<sup>69</sup>

Το πλέγμα αυτών των χαρακτηριστικών που αναφέρει ο Castiglione στο έργο του, έγκειται σε ζητήματα εκπαίδευσης, σωματικών πρακτικών, συμπεριφοράς, στάσης προς τον ηγεμόνα και εικόνας προς την κοινωνία. Ειδικότερα, ο αυλικός για τον Castiglione πρέπει να χαρακτηρίζεται από αφοσίωση προς τον ηγεμόνα του, μια αφοσίωση όμως με όρια, αφού η υπερβολική αφοσίωση ενός άνδρα σε έναν άλλον άνδρα, με όρους παθητικής και ενεργητικής στάσης, ενδεχομένως λειτουργούσε υπονομευτικά για τον αυλικό κυρίαρχο ανδρισμό. Συνεχίζοντας, ο αυλικός πρέπει να χαρακτηρίζεται από κομψότητα και ευπρέπεια στην συμπεριφορά του, από διακριτικότητα και λεπτότητα στην στάση του, αβρότητα προς τις γυναίκες, όπως επίσης να χαρακτηρίζεται και από γούστο. Η δεξιότητα στις τέχνες, τα γράμματα και η ενασχόληση με σωματικές ασκήσεις, μπορούν εξίσου να προστεθούν στα χαρακτηριστικά αυτά. Ωστόσο, όλες αυτές οι αρετές του αυλικού δεν σημαίνουν για τον Castiglione τίποτα, αν δεν συνοδεύονται από ορισμένες πράξεις όπως είναι η χάρη (*grazzia*) και η θεατρικότητα (*sprezzatura*).<sup>70</sup>

Για να γίνω πιο συγκεκριμένος, η χάρη (*grazia*) περιγράφεται ως το «*καρύκευμα*» του συνόλου των πράξεων, κινήσεων και συνηθειών του αυλικού, χωρίς την οποία, όλα τα χαρακτηριστικά και τα προσόντα του, δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη αξία. Μέσω της χάρης, ο αυλικός καθίσταται αρεστός, τουλάχιστον οπτικά, γεγονός το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό αν συλλογιστούμε ότι η νομιμοποίηση και «φυσικοποίηση» της αυλικής κουλτούρας σε μεγάλο βαθμό, επιβεβαιώνεται μέσω του βλέμματος «των άλλων». Τέλος, η χάρη για τον Castiglione παρόλο που είναι «*δώρο της φύσης και των ουρανών*», απαιτεί καλλιέργεια μέσω της μελέτης και της εξάσκησης. Η πρακτική της θεατρικότητας (*sprezzatura*) τώρα, αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο της οπτικής σύνθεσης του αυλικού προς τον υπόλοιπο κόσμο. Ουσιαστικά, η πρακτική αυτή, που χαρακτηρίζεται επίσης και ως «*vera arte*», δηλαδή αληθινή τέχνη, αποτελεί την ικανότητα του άνδρα αυλικού να αποκρύπτει την προσπάθεια και τον ενδεχόμενο κόπο που καταβάλει στον λόγο και τις πράξεις του, δημιουργώντας την εντύπωση ότι όλες οι κινήσεις του

---

<sup>69</sup> Α. Διαλέτη, «*Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτσάρε Καστιλιόνε (1528)*», ο.π., σ.1911-192.

<sup>70</sup> Στο ίδιο, σ.193-194.

συντελούνται αβίαστα με άνεση και φυσικότητα. Η «sprezzatura» αποτελεί ένα εξέχον πεδίο διάρθρωσης της κοινωνικής διαφοράς, αφού η εφαρμογή της στην πράξη, αποδεικνύει ποιος την κατέχει πραγματικά και ποιος προσπαθεί να την μιμηθεί. Πρόκειται, όπως ήδη αναφέρθηκε, για μια αποκλειστικά ανδρική υπόθεση, αφού η οποιαδήποτε προσπάθεια του γυναικείου υποκειμένου να μιμηθεί την εφαρμογή της, κρίνεται ως απειλή προς την ανδρική υπόσταση.<sup>71</sup>

Αν θα μπορούσαμε να θέσουμε την τέχνη της θεατρικότητας, σε συνάρτηση με κάποια πιο οικεία πρακτική, αυτή θα ήταν ενδεχομένως η πρακτική της ρητορικής. Λαμβάνοντας υπόψην το περιεχόμενο των εννοιών της χάρις και της θεατρικότητας, μπορούμε να διαπιστώσουμε την σύνθεση της αυλικής κουλτούρας, μέσω ενός «παιχνιδιού», «είναι» και «φαίνεσθαι», αποδεικνύοντας ακόμα μια φορά την σημασία της εικόνας του αυλικού για την νομιμοποίηση της εξουσίας του. Επιστρέφοντας όμως στα επιμέρους συστατικά στοιχεία του «αυλικού εαυτού» που θίξαμε προηγουμένως, αξίζει να σταθούμε σε ορισμένα από αυτά για να κατονομάσουμε ευκρινέστερα την λογική σύνθεσης, της αυλικής κουλτούρας. Πιο συγκεκριμένα, στο ζήτημα της εξωτερικής εμφάνισης, ο αυλικός πρέπει να είναι όμορφος για μπορέσει εν συνεχεία να γίνει «amabile», δηλαδή αγαπητός. Μην ξεχνάμε ότι, η ομορφιά θεωρείται η ενσώματη διάσταση της ανδρικής αρετής. Το ζήτημα της ομορφιάς όμως, όπως και άλλα χαρακτηριστικά της αυλικής ταυτότητας, πρέπει να ορίζεται μεταξύ των ορίων της εκθήλυνσης και της τραχύτητας. Η έννοια του μέτρου είναι η καταλληλότερη για να περιγράψει την λογική στάση απέναντι στο ζήτημα της ομορφιάς, δηλαδή, ο άνδρας αυλικός δεν πρέπει να περιποιείται τον εαυτό του σε βαθμό ανάλογο με μια γυναίκα, ούτε όμως να είναι απεριποίητος όπως ένα αγρότης/πληβείος.<sup>72</sup>

Το ζήτημα της σωματικής άσκησης και πρακτικών του σώματος, αποτελεί ένα ακόμα στοιχειώδες ζητούμενο στον σχολιασμό του Castiglione, ως προς ιδιότητες του αυλικού. Εστιάζοντας στην ανάλυσή του, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι πρακτικές νοηματοδότησης της ανδρικής ταυτότητας απομακρύνονται από στοιχεία που σχετίζονται με τον πόλεμο, καθώς συνδέονται άμεσα με την συνθήκη της τραχύτητας και της βαρβαρότητας εν γένει. Στα εξευγενισμένα πλαίσια της αυλής οι πρακτικές αυτές, εισέρχονται σε μια

---

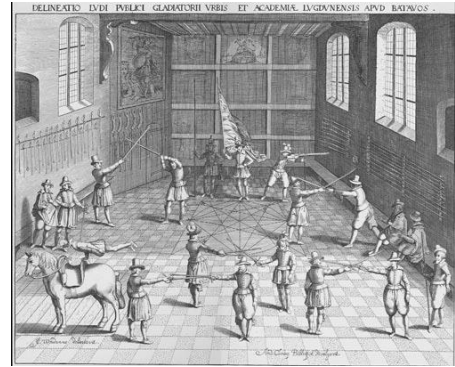
<sup>71</sup> Α. Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτσάρε Καστιλιόνε (1528)», ο.π., σ.197-203.

<sup>72</sup> Στο ίδιο, σ. 195.

επιτελεστική και συνάμα θεατρική διάσταση, με σκοπό να προσφέρουν ένα οπτικά νομιμοποιητικό θέαμα. Πρακτικές όπως είναι το κυνήγι (εικόνα 37) η ιππασία, η χρήση όπλων και η ξιφασκία (εικόνα 38) αποτελούν τις μετεξελίξεις των πολεμικών πρακτικών και βίαιων συγκρούσεων που χαρακτήριζαν την υστερομεσαιωνική ευγενική τάξη. Η εξευγενισμένη αυτή πολεμική επιτέλεση μπορούσε να γίνει προϊόν θεάματος μέσα από στρατιωτικές εκδηλώσεις και επιδείξεις. Παράλληλα, οι αυλικοί ασχολούνταν και με ένα ευρύτερο πλαίσιο σωματικών ασκήσεων όπως ήταν το κολύμπι, ο χορός και το άλμα με σκοπό να χαρακτηρίζονται από ευκινησία και σωματική καλαισθησία.<sup>73</sup>



Εικόνα 37, Paolo Uccello, «Κυνήγι στο δάσος», 1470, Ασμόλειο Μουσείο, Οξφόρδη.



Εικόνα 38, Σχολή Ξιφασκίας στο Πανεπιστήμιο του Leiden, 1610.

Η μεταβατικότητα αυτή, της αριστοκρατικής-αυλικής τάξης σε ένα εξευγενισμένο πλαίσιο πρακτικών, τεκμηριώνεται και από το γεγονός ότι η εκπαίδευση, η γνώση και η καλλιέργεια



Εικόνα 39, Angelo Bronzino, «Πορτραίτο νεαρού αριστοκράτη», 1540, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη.

του νου, αναδεικνύονται ως νέα στοιχεία που ορίζουν την αυλική ταυτότητα και εξουσία. Γίνεται αντιληπτό με τον τρόπο αυτό, ότι η εγγύτητα σε πρακτικές πολέμου και ισχύος σε συνάρτηση με την βία, παύουν σταδιακά να αποτελούν τα μόνα ή τα κύρια νομιμοποιητικά εργαλεία της άρχουσας τάξης, τουλάχιστον σε επίπεδο ρητορικής και αναπαράστασης. Οι νέοι τρόποι πρόσληψης και νομιμοποίησης της αριστοκρατικής τάξης, αποτυπώθηκαν όπως ήταν αναμενόμενο στην εικαστική τέχνη της εποχής και ιδιαίτερα στα αριστοκρατικά πορτρέτα. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η εικόνα 39, με

<sup>73</sup> Α. Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», ο.π., (1528)», ο.π., σ.198-201.

το πορτραίτο νεαρού αριστοκράτη, του ιταλού ζωγράφου Angolo Bronzino, όπου ο εικονιζόμενο κρατάει ένα βιβλίο επιβεβαιώνοντας τις συμβολικές διαστάσεις της γνώσης για έναν αυλικό.<sup>74</sup> Με αφορμή το συγκεκριμένο πορτραίτο μπορούμε να σχολιάσουμε ένα ακόμα στοιχείο, που ενσωματώνει με την σειρά του ένα δίκτυο σχέσεων και εξουσίας, σε αυτόν τον κόσμο υλικότητων και πρακτικών, και δεν είναι άλλο από το ντύσιμο του αριστοκράτη. Το ντύσιμο και η μόδα εν γένει, φαίνεται να ενώνουν τον εξωτερικό κόσμο του υποκειμένου με τον βαθιά κρυμμένο εσωτερικό του κόσμο. Τα ρούχα την περίοδο της Αναγέννησης αποτελούσαν αξιοπιστες ταυτότητες του εαυτού. Όροι όπως, τάξη, φύλο, θρησκευτική ταυτότητα και τόπος καταγωγής επηρεάζουν και καθορίζουν τον τρόπο ντυσίματος, γι' αυτόν τον λόγο η αριστοκρατική τάξη έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στα χαρακτηριστικά του ντυσίματος και ιδιαίτερα στο χρώμα.<sup>75</sup>



Εικόνα 40, Τισιανός, «Ο Άνδρας με το γάντι», 1520, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι.

Σε γενικές γραμμές, οι έγχρωμες επιλογές παρέπεμπαν περισσότερο στην γυναικεία και εκθηλυμένη συνθήκη, οπότε αποφεύγονταν. Η έμφαση δινόταν έτσι, σε πιο σκούρες χρωματικές επιλογές, αφού άρμοζαν περισσότερο στην ανδρική συνθήκη σύμφωνα με τον κανονιστικό λόγο. Το μαύρο και πορφυρό χρώμα είναι από τις δύο πιο εξεζητημένες επιλογές των αριστοκρατών της εποχής, με τον παράγοντα τοπική πολιτική παράδοση να επηρεάζει τον αυλικό στην χρωματική επιλογή. Το μαύρο χρώμα πάντως, προσλαμβάνεται ως κατεξοχήν αρρενωπό, αφού παρέπεμπε συμβολικά στην σοβαρότητα και την σταθερότητα ιδιαίτερα σε καθεστώτα με ρεπουμπλικανική παράδοση όπως είναι η Φλωρεντία και η Βενετία, από την στιγμή που δεν μεταβάλλεται η απόχρωση του ακόμα και αν αναμειχθεί με άλλα χρώματα. Στοιχεία όπως η σοβαρότητα και η σταθερότητα εξάλλου, δεν θα μπορούσαν να σχετίζονται με την γυναικεία φύση, στην λογική των ανδρών της εποχής<sup>76</sup>. Κατανοούμε έτσι και τους λόγους που στο πορτραίτο του Bronzino (εικόνα 39), ο νεαρός αριστοκράτης είναι ντυμένος

<sup>74</sup> Α. Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», ο.π., σ.197-198.

<sup>75</sup> Eugenia Paulicelli, *Writing Fashion in Early Modern Italy: from sprezzatura to Satire*. Ashgate (2014), σ.3-5.

<sup>76</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεότερων χρόνων», ο.π., σ.223.



στα μαύρα, συμβολίζοντας μια εξουσία σοβαρή, σταθερή, αρρενωπή, βασισμένη στην γνώση και την καλλιέργεια του νου.

Στο ίδιο συμβολικό πλαίσιο βρίσκεται και το πορτραίτο του Τισιανού (εικόνα 40), με τίτλο «Ο άνδρας με το γάντι», όπου πάλι το μαύρο χρώμα είναι κυρίαρχο, εμπνέοντας στοιχεία σταθερότητας και σοβαρότητας. Στο συγκεκριμένο πορτραίτο όμως, μπορούμε να εντοπίσουμε και την συμβολική διάσταση των γαντιών ως μετωνυμία της τέχνης της sprezzatura. Όπως ο εικονιζόμενος καλύπτει το ένα χέρι του με το γάντι αποκρύπτοντας την πραγματική του μορφή, έτσι και ο αυλικός αποκρύπτει τον μόχθο και την προσπάθεια που καταβάλει για να μιλήσει και να κινηθεί με εκλεπτυσμένο τρόπο.<sup>77</sup> Αξίζει να σχολιάσουμε επίσης ότι και στα δύο έργα (εικόνα 39-40) απουσιάζουν στοιχεία χλιδής και υπερβολικής διακόσμησης, που συναντούσαμε αρκετά συχνά στις ενδυματολογικές επιλογές των αριστοκρατών από το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα και μετά. Την θέση αυτής της επιδεικτικής επίδειξης έχει διαδεχθεί μια «μετριοπαθής κομψότητα». Ο βασικός λόγος είναι ότι στοιχεία όπως η χλιδή και η επιδεικτική μόδα, χαρακτηρίστηκαν ως εισαγόμενα ήθη από τους Γάλλους

και Ισπανούς εισβολείς, και συνδέθηκαν με την μαλθακότητα, την αλαζονεία και την φιλαρέσκεια.<sup>78</sup>



Εικόνα 41, Francesco Mazzola Parmigianino, «Πορτραίτο του αριστοκράτη Sanvitale», 1524, Εθνικό Μουσείο Capodimonte, Νάπολη.

Παρότι η αυλική τάξη απομακρύνθηκε από τα πολεμικά ιδεώδη του παρελθόντος, ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία της, όπως είναι η πανοπλία, επαναπροσδιορίστηκαν και ανανοηματοδοτήθηκαν στα νέα αυλικά πλαίσια. Ειδικότερα όπως γίνεται αντιληπτό από τα δύο πορτραίτα των εικόνων 41-42, η πανοπλία διατηρείται με



Εικόνα 42, Giacomo Franco, «Sebastiano Venier», 1609, Γενική συλλογή σπάνιου βιβλίου και χειρόγραφου Πανεπιστήμιο Yale.

<sup>77</sup> E. Paulicelli, «Writing Fashion in Early Modern Italy: from sprezzatura to Satire», ο.π., σ.56-57.

<sup>78</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεότερων χρόνων», ο.π., σ.222.

φαντασιακές και συμβολικές προεκτάσεις. Ειδικότερα, η πανοπλία ως ένα διαχρονικό συστατικό στοιχείο της ανδρικής ταυτότητας και του ιπποτικού φαντασιακού, συμβολίζει στις εικονικές αναπαραστάσεις της εποχής την σταθερότητα, την μη διαπερατότητα και φυσική ακεραιότητα που πηγάζουν από μια «μεταλλική φαντασίωση» της. Επιβεβαιώνει το ετοιμοπόλεμο πνεύμα του αυλικού, τονίζοντας τις επιτελεστικές και συμβολικές προεκτάσεις που έχουν αποκτήσει πλέον τα πολεμοχαρή συστατικά στοιχεία παλαιότερων αριστοκρατικών τάξεων. Η πανοπλία μέσω την τεχνικής συνθήκης που δημιουργεί, βοηθάει το αυλικό σώμα να προσεγγίσει τα κανονιστικά ιδεώδη για το ιδανικό σώμα.<sup>79</sup>

Κλείνοντας αυτή την μικρή παρένθεση, θα επανέλθω στους σχολιασμούς του Baltassare Castiglione στο έργο του, Το βιβλίο του Αυλικού. Μεταξύ άλλων, ο ίδιος προσδιορίζει και άλλα ζητήματα που συνθέτουν την ιδεατή ταυτότητα του αυλικού, όπως είναι το ζήτημα, της ηλικίας, της φωνής και των κινήσεων, τα οποία κατά τον ίδιο πρέπει να χαρακτηρίζονται από μια μετριοπάθεια και σίγουρα να βρίσκονται στον αντίποδα της τραχύτητα και της εκθήλυνσης σε ότι αφορά την φωνή και τις κινήσεις. Για τον Castiglione, η ιδιότητα του αυλικού φαίνεται να περιγράφεται ως επίκτητη, με βασική προϋπόθεση όμως το υποκείμενο να λειτουργεί μέσα στα οριοθετημένα κανονιστικά πλαίσια που ο ίδιος όρισε.<sup>80</sup> Στην ίδια λογική κινήθηκε και το έργο του Giovanni della Casa, *Il Galateo ovvero de' costumi*, όπου μέσα από μια σχεδόν κωδικοποιημένη μορφή πρακτικών συμβουλών ο συγγραφέας απευθύνεται σε όσους επιθυμούν να ενταχθούν στον κόσμο της ελίτ.<sup>81</sup>

Στην πραγματεία του, ο Della Casa, αφού θέτει στο επίκεντρο της ανάλυσης του την έννοια της ευχαρίστησης, τονίζει την σημασία των σωστών τρόπων, και διαχείρισης του σώματος κατά την παρουσία του αυλικού σε κοσμικές δραστηριότητες. Ο αυλικός έχοντας αποφύγει τον τρόπο δράσης των «άξεστων» χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, κατά τον Della Casa, έχει εξασφαλίσει την μεστή εικόνα του προς τον υπόλοιπο κόσμο, διαφυλάττοντας παράλληλα και το κύρος της εξουσίας του. Συνεχίζοντας, ο συγγραφέας θίγει όπως και ο Castiglione προηγουμένως, το ζήτημα της φωνής του αυλικού, σχολιάζοντας ότι η φωνή του δεν πρέπει να

---

<sup>79</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεότερων χρόνων», ο.π., σ.224.

<sup>80</sup> Α. Διαλέτη, «Επιτελέσεις του Ανδρισμού στο βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (1528)», ο.π., σ.208-209.

<sup>81</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεότερων χρόνων», ο.π., σ.210-211.

είναι «ούτε πολύ λεπτή, ούτε πολύ βαριά, ούτε δυνατή, ούτε χαμηλή» υποδεικνύοντας την συνθήκη της μετριοπάθειας που αρμόζει σε έναν σοβαρό άνδρα, ως κατάλληλη. Τέλος, αναφέρθηκε ενισχυτικά στην λογική της μετριοπαθούς κομψότητας έναντι της υπέρμετρης προβολής και του πλούτου μέσω του ντυσίματος, κάνοντας λόγο για την ανάγκη μιας ενδυματολογικής «αστικής εγκράτειας». Υποστηρίζει ότι, ενδυματολογικά στοιχεία όπως τα «*φτερά στα καπέλα*», «*τα περίτεχνα κρόσια*» και «*τα κεντήματα*», αυτού καθαυτού χαρακτηριστικά των Ισπανών και Ναπολιτάνων<sup>82</sup>, «*δεν αρμόζουν στο παρουσιαστικό των σοβαρών ανδρών και κατοίκων των πόλεων*». Σχολιάζει καυστικά επίσης, την χρήση της πανοπλίας και των όπλων από τον αυλικό αναφέροντας ότι: «*φαντάζουν σαν τσουκνίδες και αγκάθια μέσα σε όμορφο, καταπράσινο κήπο*».<sup>83</sup>

Συνοψίζοντας το περιεχόμενο του υποκεφαλαίου, μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα εύλογα συμπεράσματα. Αρχικά, η αριστοκρατική τάξη αποτελεί την εποχή που εξετάζουμε την μετωνυμία της εξουσίας, της κυριαρχίας, των ιδεατών προτύπων/συνθηκών, όπως και μετωνυμία των ηγεμονικών μορφών ανδρισμού. Όλα τα στοιχεία αυτά προβάλλονται και νομιμοποιούνται μέσα από τις φαντασιακές και συμβολικές διαστάσεις που αποκτά το αριστοκρατικό σώμα, διαστάσεις όμως που σε καμία περίπτωση δεν είναι σταθερές και αμετάβλητες. Μέσα από την ανάλυση του υποκεφαλαίου, διαπιστώσαμε ότι από την δεκαετία του 1490 και μετά, δηλαδή από την αφετηρία της λεγόμενης «ιταλικής κρίσης» οι μετασχηματισμοί των νομιμοποιητικών στοιχείων της άρχουσας τάξης κορυφώνονται στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Στοιχεία όπως, η επιδεικτική μόδα και η προβολή πλούτου συμπληρώνονται από στοιχεία όπως η γνώση, η πνευματικότητα, και η μετριοπαθής καλαισθησία με σκοπό να νομιμοποιήσουν την εξουσία του ευγενούς υποκειμένου στα πλαίσια του αναδυόμενου αυλικού περιβάλλοντος. Το ίδιο ισχύει και για τα στοιχεία της πολεμοχαρούς υστερομεσαιωνικής άρχουσας τάξης από τα οποία υπάρχει αποστασιοποίηση ήδη πριν από την έναρξη της Ιταλικής κρίσης και ιδιαίτερα από τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>82</sup> Η περιοχή της Νάπολης αποτελεί κομμάτι του Βασιλείου της Νάπολης που εκτείνεται στο νότιο τμήμα της Ιταλικής Χερσονήσου και βρίσκεται υπό την Ισπανική διοίκηση, έπειτα από την ισπανική εισβολή το 1502.

<sup>83</sup> Α. Διαλέτη, «Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των Πρώιμων-Νεότερων χρόνων», ο.π., σ.211-223.

#### IV Γυναικείο υποκείμενο και Αναγέννηση στην Ιταλία.

Το γυναικείο υποκείμενο στην Ιταλία της Αναγέννησης προσδιορίζεται και προβάλεται μέσα από ένα ευρύ φάσμα αλληλοδιαπλεκόμενων και ρευστών πεδίων όπως είναι η ηθική, η σεξουαλικότητα, η σωματικότητα, η κοινωνικότητα και η ένδυση. Μελετώντας κάποιος την γυναικεία παρουσία και δράση στην Αναγεννησιακή Ιταλία, θα μπορούσε να πεί πως συναντάει ένα γυναικείο υποκείμενο με περιορισμένη πρόσβαση στην ιδιοκτησία, την διαχείριση της εξουσίας, περιθωριοποιημένο και υποβάθμισμένο στον χώρο της εργασίας, ταυτισμένο με την ιδιωτική σφαίρα και θεσμικά υποταγμένο στην θρησκευτική και κοσμική εξουσία. Οικογένεια, σεξουαλικότητα και σώμα φαίνεται να είναι βασικοί τομείς έκφρασης ανησυχιών και φόβων από τις θεσμικές αρχές της εποχής, σε σχέση με το γυναικείο υποκείμενο.<sup>84</sup> Στο παρόν υποκεφάλαιο θα επιδιώξουμε να διερευνήσουμε, πως ακριβώς προσδιορίζεται και νοηματοδοτείται η γυναικεία ταυτότητα από τους ανθρώπους της εποχής καθώς και πως οπτικοποιείται αντίστοιχα σε επίπεδο τέχνης.

Ξεκινώντας την ανάλυση μας, θα σταθούμε αρχικά στο «φλέγον» ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Αν θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τα βασικά ζητήματα που απασχολούν τον ανδρικό πληθυσμό και κυρίως τις θεσμικές και θρησκευτικές αρχές της Ιταλίας γύρω από το πεδίο της γυναικείας σεξουαλικότητας, θα λέγαμε πολύ συνοπτικά πως είναι τα ζητήματα της γυναικείας «μοιχείας» και «αυτοϊκανοποίησης». Η κατασταλτική στάση και δράση των αρχών προς τα ζητήματα αυτά ενδεχομένως πηγάζει από τις ευρύτερες ανησυχίες και προσπάθειες να προστατευτεί η συνθήκη της οικογένειας και ακόμα περισσότερο η συνθήκη της τεκνοποίησης. Είναι σημαντικό να θυμόμαστε την σημασία που έχει ο γαμήλιος δεσμός την εποχή εκείνη στον ιταλικό χώρο, το ιδανικό δηλαδή του «amore maritale», ένας πνευματικός δεσμός στην ουσία που εμπεριέχει στοιχεία αγάπης, αφοσίωσης, συντροφικότητας αλλά και ιεραρχίας. Το ιδανικό αυτό παράλληλα φαίνεται να λειτουργεί και ως «δικλείδα ασφαλείας» σε περιπτώσεις δυσλειτουργικών γάμων, όπου η πατριαρχική φιγούρα έκανε κατάχρηση των εξουσιών της.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην πρόιμη-νεότερη Ευρώπη: σύγχρονες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις», Τα Ιστορικά 58 (2013), σ.107-130.

<sup>85</sup> Γεώργιος Πλακωτός, «Η Ιερά Εξέταση στην Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλο (16<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup>)», Τα

Η προστατευτικότητα των αρχών προς την λεγόμενη «χριστιανική οικογένεια» φτάνει στο απόγειό της κατά το πέρας της Συνόδου του Τρέντο (1545-1547) και κατά την διάρκεια της Καθολικής Μεταρρύθμισης (από 1542 και ύστερα). Η συντροφική συζυγική σχέση φαίνεται να αποτελεί πλέον αδιαμφισβήτητο κοινωνικό πρότυπο και άτυπο μέσο πειθάρχησης και περιορισμού της γυναικείας σεξουαλικότητας. Ενδεικτικό είναι ότι, από το 1550 και μετά, οι εξωσυζυγικές σχέσεις (μοιχεία) καταδικάζονται ρητά και η αποφυγή τους κρίνεται προϋπόθεση για έναν επιτυχημένο γάμο. Η μοιχεία επομένως, καθίσταται στοιχείο παρενεκλίνουσας συμπεριφοράς, που χρήζει τον έλεγχο και την πειθάρχηση των αρχών. Παρόλο που και τα δύο φύλα επιδίδονταν σε πρακτικές εξωσυζυγικών σχέσεων, η σταδιακή θυληκοποίηση της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς την περίοδο εκείνη καθιστούσε τα γυναικεία υποκείμενα επίκεντρο της πειθαρχικής θεσμικής δράσης. Δεδομένης της συνδεσιμότητας της σεξουαλικότητας με την γυναικεία τιμή και την ουσιαστική επιρροή της γυναικείας τιμής στο περιεχόμενο της ανδρικής τιμής αντίστοιχα, αρκετές πηγές της εποχής έχουν καταδείξει την ευθύνη του ανδρικού πλήθους για τον ανεπτυχθέντα έλεγχο και περιορισμό της γυναικείας μη εγκρατούς και λάγνας δράσης.<sup>86</sup>

Προς επίρρωση της συγκεκριμένης θέσης, αξίζει να αναφέρουμε το παράδειγμα του Βασιλιά Astolfo και του αριστοκράτη Jocondo στο ιππικό επικό ποίημα του Ludovico Ariosto με τίτλο «Orlando Furioso» (Μαινόμενος Ορλανδός), όπου και οι δυο άνδρες απατώνται από τις γυναίκες τους, από την στιγμή που η υπόληψη των ίδιων έχει εκθυληθεί. Οι λόγοι εκτοπισμού της ανδρικής τιμής σε εκθυλημένες συνθήκες είναι η έλλειψη ελέγχου και εγκράτειας, στοιχεία ταυτισμένα με την γυναικεία φύση, αλλά και η απουσία τέκνων. Σύμφωνα με την βρετανίδα ιστορικό Laura Gowing, αυτή η υποχρέωση του άνδρα να διαφυλάξει την τιμή της γυναίκας του, αποδεικνύει την εγκατάληψη του ελέγχου των ενσώματων εμπειριών από τις γυναίκες της πρώιμης νεότερης Ευρώπης στο όνομα της θεικής και συζυγικής βούλησης.<sup>87</sup>

Η γυναικεία επιθυμία σε επίπεδο σεξουαλικότητας προκρίνεται ως δομικό στοιχείο της φαντασίας των ανθρώπων της εποχής. Έτσι, το ζήτημα της εξωσυζυγικής απιστίας των

---

Ιστορικά 46 (2007), σ.110.

<sup>86</sup> Γεώργιος Πλακωτός, «*Η Ιερά Εξέταση στην Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλο (16<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup>)*», ο.π., σ.110-120.

<sup>87</sup> Katherine Crawford, «*Privilege, Possibility and Perversion: Rethinking the Study of Early- Modern Sexuality*», *The Journal of Early-Modern History* 78 (2006), σ.414-418.

γυναικών, αλλά και των γυναικείων ερωτικών πρακτικών ευρύτερα, είχε μεγάλη απήχηση σε λογοτεχνικό επίπεδο. Χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές που γίνονται στο γνωστό έργο της ιταλικής πεζογραφίας «Δεκαήμερο του Βοκακίου (η τρίτη μέρα)» που περιγράφουν την εκδήλωση της γυναικείας επιθυμίας με σεξουαλικό προσανατολισμό στα πλαίσια ενός φανταστικού μοναστηριού, καθώς και στην περίπτωση εξωσυζυγικής σχέσης μίας γυναίκας αριστοκράτισσας. Στην πρώτη ιστορία, που εξελίσσεται στα πλαίσια ενός μοναστηριού, η γυναικεία επιθυμία παρουσιάζεται ως υπερβολική, αφύσικη και «διαβολική», ενώ γίνονται και συνδέσεις του γυναικείου σώματος με τον ίδιο τον Διάβολο. Παρότι η εκδήλωση της γυναικείας επιθυμίας είναι απαγορευμένη στις κοινωνίες του ιταλικού χώρου την πρωιμη νεότερη περίοδο, στο εν λόγω έργο οι γυναίκες παρουσιάζονται με την ικανότητα της έκφρασης των σεξουαλικών τους «αδιανόητων» επιθυμιών, τεκμηριώνοντας έτσι ακόμα περισσότερο τις φαντασιακές προεκτάσεις της ιστορίας. Μεταπηδώντας στην δεύτερη ιστορία τώρα, μια γυναίκα αριστοκρατικής καταγωγής φαίνεται να βρίσκει εραστή, εξαιτίας της μη-σεξουαλικής ικανοποίησης της από τον σύζυγο της. Η αδιανόητη και αφύσικη εκδήλωση της γυναικείας επιθυμίας, καθιστά την γυναίκα όμηρο των σαρκικών της παθών.<sup>88</sup> Παρατηρείται επομένως μια έντονη σεξουαλικοποίηση και σωματοποίηση του γυναικείου υποκειμένου.

Συνεχίζοντας στα λογοτεχνικά και συνάμα φαντασιακά πλαίσια περιγραφών της γυναικείας σεξουαλικότητας, θα σταθούμε σε δύο έργα που αποδεικνύουν τις φαντασιακές προεκτάσεις της ανδρικής σκέψης, ως προς τι πραγματεύονται και συζητούν οι γυναίκες μεταξύ τους κατά την ανδρική απουσία. Πρόκειται για το έργο του Σιενέζου φιλοσόφου Alessandro Piccolomini με τίτλο *La Raffaella / ovvero dialogo della bella creanza delle donne* (Η Ραφαέλα/ Διάλογος για τους καλούς τρόπους των γυναικών) και το έργο του Ιταλού συγγραφέα Pietro Aretino με τίτλο *Ragionamenti*. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από το έργο *Raffaella*, ο Piccolomini, περιγράφει την συζήτηση μιας ηλικιωμένης αριστοκράτισσας της Ραφαέλας, με μία νεαρή και πλούσια αριστοκράτισσα, της Μαργαρίτας. Στα πλαίσια της συζήτησης αυτής, η γηρεότερη παροτρύνει την νεαρή κοπέλα να επιδίδεται σε εξωσυζυγικές σεξουαλικές επαφές, από την στιγμή που ο σύζυγός της λείπει διαρκώς για δουλειές και δεν την ικανοποιεί σεξουαλικά. Χαρακτηριστική είναι στο σημείο αυτό, η στερεοτυπική αποτύπωση της ηλικιωμένης γυναίκας ως πονηρής και χειριστικής και της νεαρής κοπέλας ως αφελούς και αθώας αντίστοιχα.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Marga Cottino-Jones, «*The Desire and the Fantastic: The Third Day*», *Italica* 70 (1993), σ.3-11.

<sup>89</sup> Ian Frederick Moulton, «*Vagina Dialogues, Piccolomini's Raffaella and Aretino's Ragionamenti*», στο J.

Στην ιστορία του Aretino τώρα, οι τρεις πρωταγωνίστριες (Pipa, Nina, Antonia), πόρνες στο επάγγελμα, παρουσιάζονται ως αντικείμενα εκμετάλλευσης των ανδρών σε σεξουαλικό,σωματικό,κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Οι χαρακτήρες των γυναικών αυτών στο έργο εμπεριέχουν στοιχεία απληστίας, ανειλικρίνειας, ατιμίας και φλυαρίας, αλλά και πρόστυχων σεξουαλικών προεκτάσεων αφού δηλώνουν διατεθειμένες να αποκτήσουν κύρος και χρήματα μέσω του σεξ. Μοναδικός στόχος τους, είναι η σεξουαλική και συναισθηματική εκμετάλλευση των ανδρών. Πρόκειται για ένα μισογυνικό κείμενο, που προβάλλει ευκρινέστερα κυρίαρχες αντιλήψεις περι γυναικείας σεξουαλικότητας και πρόθεσης την εποχή εκείνη. Σε γενικές γραμμές όμως και τα δύο κείμενα καταδεικνύουν την κεντρικότητα της σεξουαλικότητας στην εικόνα της γυναίκας, η οποία παρουσιάζεται ως ένα παθιασμένο ον που τοποθετεί την σωματική επιθυμία απόλαυσης πάνω απ' όλα. Παράλληλα, γίνονται όμως αντιληπτές και οι ανησυχίες-φόβοι των ανδρών για την γυναικεία δράση εκτός του ελέγχου τους.<sup>90</sup>

Ένα τελευταίο παράδειγμα λογοτεχνικού έργου που αποτυπώνει τις ανδρικές ανησυχίες περί γυναικείας σεξουαλικότητας και αξίζει να σχολιάσουμε, είναι ορισμένες αναφορές του Niccolò Machiavelli στο έργο του *Μανδραγόρας*. Εκεί, η γυναικεία απιστία για ακόμα μια φορά παρουσιάζεται ως ευθύνη του άνδρα, αφού περιγράφεται ως «φυσικό επακόλουθο της ανδρικής ανικανότητας να ασκήσει τα πατριαρχικά του καθήκοντα». Τα πατριαρχικά αυτά καθήκοντα θα μπορούσαμε εν συντομία να πούμε πως ήταν η σεξουαλική συνεύρεση του ζευγαριού, η απόκτηση απογόνων και η προστασία της τιμής του σπιτιού.<sup>91</sup> Έχοντας αποκτήσει μια εικόνα για το πως η μοιχεία ως συστατικό κομμάτι της γυναικείας σεξουαλικότητας κατανοείται από τους άνδρες και τους θεσμούς της εποχής, μπορούμε να προχωρήσουμε σε ένα άλλο πεδίο ανησυχιών γύρω από την γυναικεία σεξουαλικότητα, αυτό της γυναικείας αυτοϊκανοποίησης. Η πρόσληψη της συγκεκριμένης πράκτικης θα λέγαμε πως θεωρείται το ίδιο αποκρουστική με την πρακτικής της γυναικείας σοδομίας,στο μυαλό των πατριαρχικών αρχών, με τις φαντασιακές διαστάσεις να επιστρατεύονται πάλι.<sup>92</sup>

---

Murray, N. Terpstra (επιμ), *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*, ο.π., σ.211-215.

<sup>90</sup> I. F. Moulton, «Vagina Dialogues, Piccolomini's Raffaella and Aretino's Ragionamenti», ο.π., σ. 212-222.

<sup>91</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Σώματα, Φύλα και Επιθυμίες στις Κομωδίες της Ιταλικής Αναγέννησης», Γ. Γκότση, Δ. Βασιλειάδου (επιμ.), *Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα*, Θεμέλιο, Αθήνα 2020, σ.265-267.

<sup>92</sup> Patricia Simons, «Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture», *Journal of Homosexuality* 27 (1994),

Ειδικότερα η γυναικεία αυτοϊκανοποίηση, γινόταν αντιληπτή με φαντασιακούς όρους ως ένας περίτεχνος φαλλός, ένα υποκατάστατο στην ουσία του «αληθινού» ετεροκανονικού σέξ, το οποίο αποκτά σημασία δια της διείσδυσης και κατ'επέκταση της αναπαραγωγής. Για αυτόν το λόγο, η γυναικεία αυτοϊκανοποίηση παρουσιάζεται ως ανεπαρκής σεξουαλική πράξη, ελλείπει φαλλού, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που θεωρείται αδιανόητη, φανταστική και ανύπαρκτη. Μέσα από την απαξιωτική αυτή στάση των αρχών και υποκεινόμενων ανδρών, το γυναικείο υποκείμενο μπορούσε να αδράξει την ευκαιρία μερικού ελέγχου της δικίας του σεξουαλικότητας και ανεξαρτησίας.<sup>93</sup> Μια ευεργετική αορατότητα για την γυναικεία δράση στην ουσία.

Η αδυναμία του ανδρικού πληθυσμού να ελέγξει και να πειθαρχήσει το γυναικείο υποκείμενο στα πατριαρχικά αποδεκτά πλαίσια σεξουαλικής δράσης, απασχόλησε ιδιαίτερα της θρησκευτικές και κοσμικές αρχές της Ιταλίας την πρώιμη νεότερη περίοδο, οδηγώντας τις να αναλάβουν κατασταλτική-πειθαρχική δράση προς τον γυναικείο πληθυσμό. Το κινήγι των μαγισσών αποτέλεσε το κατεξοχήν μέσο επιβολής πατριαρχικού ελέγχου με στόχο την πειθάρχηση και τον αφανισμό των γυναικείων υποκειμένων και όχι μόνο, που προσλαμβάνονταν ως απειλή για την πατριαρχία. Η απειλή αυτή είτε αφορά ζητήματα σεξουαλικότητας που εξετάσαμε προηγουμένως, είτε αφορά τον μοναχικό βίο μιας γυναίκας και σχετίζεται με την μη υπαγωγή της σε άμεσο ανδρικό έλεγχο.<sup>94</sup>

Το κινήγι των μαγισσών, πέρα από τις πειθαρχικές διαστάσεις του, λειτουργούσε και σε πολλές περιπτώσεις ως μια μορφή αυτοτιμωρίας των γυναικών για την «αποτυχία» τους να διαδραματίσουν επιτυχώς ρόλους όπως αυτούς της μητέρας, της νοικοκυράς και της καλής γειτόνισας.<sup>95</sup> Η περίπτωση της καλής γειτόνισας, καταδεικνύει στο σημείο αυτό την ανάδυση της ενοριακής τοπικότητας από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ως χώρου συστηματικού ελέγχου των ηθών και της διαγωγής του πληθυσμού. Σε αυτά τα πλαίσια ελέγχου ασφαλώς εντάσσεται, τόσο η γυναικεία σεξουαλικότητα, όσο και η γυναικεία ηθική όπως θα δούμε στην συνέχεια

---

σ.87

<sup>93</sup> P. Simons, «*Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π., σ.88.

<sup>94</sup> Α. Διαλέτη, «*Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην Πρώιμη-Νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις*», ο.π., σ.109.

<sup>95</sup> Στο ίδιο, σ.117.



της ανάλυσης μας.<sup>96</sup> Τις λειτουργίες αυτές συμπληρώνουν πρακτικές όπως το κουτσομπολιό και οι φήμες, που ειδικά στα αστικά κέντρα, συνιστούσαν σημαντικά εργαλεία αστυνόμευσης, εντοπισμού και καταπολέμησης παραβατικών συμπεριφορών.<sup>97</sup> Στον καταγγελτικό λόγο της παραβατικής γυναικείας συμπεριφοράς όμως, δεν εντάσσονται μόνο άνδρες αλλά και γυναίκες.

Με τον τρόπο αυτό απομυθοποιείται σε μεγάλο βαθμό η όποια ενδεχόμενη σκέψη για έναν εννιαίο και αλληλέγγυο γυναικείο κόσμο, ο οποίος σφυρηλατείται δια της αλληλοϋποστήριξης μεταξύ γυναικών. Σύμφωνα με τις δικαστικές πηγές της εποχής, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου καταγγελίες σχετικά με «παράνομες» σεξουαλικές πρακτικές γυναικών, γίνονταν από άτομα του ίδιου φύλου. Ως επικρατέστερος λόγος προτείνεται από τους ιστορικούς, η ισχυρή και λειτουργική φανταστίωση ότι μια γυναίκα θα αποτύχει στην εκπλήρωση του νοικοκυρικού-μητρικού της ρόλου.<sup>98</sup>



Εικόνα 43, Τισιανός, «Διάνα και Καλλιστώ», 1556-1559, Εθνική Πινακοθήκη Εδιμβούργου & Λονδίνου.

Προς μια κατεύθυνση επικύρωσης του συλλογισμού που μόλις αναφέραμε, λειτουργεί και το έργο του Τισιανού με τίτλο « Διάνα και Καλλιστώ» (εικόνα 43), όπου η Διάνα, γνωστή θεά της ταπεινότητας, ως αρχηγική μορφή στην συγκεκριμένη εικαστική σύνθεση, καταδεικνύει την ντροπή και την τιμωρία που αρμόζει στην νεαρή νύμφη Καλλιστώ, η οποία έμεινε έγκυος από τον Δία παρόλο που ήταν παντρεμένη. Η Διάνα, με τον τρόπο αυτό, φαίνεται να υπερβαίνει τον θεϊκό της ρόλο και να ταυτίζεται με την πατριαρχική εξουσία, τιμωρώντας την πρακτική μοιχείας της Καλλιστούς. Αξίζει να αναφέρουμε, ότι ο Δίας στην

---

<sup>96</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη & Γεώργιος Πλακωτός, «Καθημερινότητες, ταυτότητα και όρια επιτρεπτού: ιδιωτικός και δημόσιος χώρος», στο Α. Διαλέτη, Γ. Πλακωτός, Α. Πούπου, *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.*, Κάλλιπος, Αθήνα 2015, σ.204-208.

<sup>97</sup> Γ. Πλακωτός, « Η Ιερά Εξέταση στην Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλο (16<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup>) », ο.π., σ.120-123.

<sup>98</sup> Α. Διαλέτη, « Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην Πρώιμη-Νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις », ο.π., σ.112-118.

συγκεκριμένη απεικόνιση συμβολίζει αλληγορικά την απόλαυση της μοιχείας, αφού εμφυτεύει τον ανδρικό σπόρο στην νύμφη Καλλιστώ.<sup>99</sup>

Αυτή η έννοια της τιμωρίας του γυναικείου υποκειμένου που συναντάμε στο συγκεκριμένο έργο, συναντάται και στο κυνήγι των μαγισσών, με την προβολή του βασανισμένου γυναικείου σώματος να συμβολίζει την επιβολή και επιβεβαίωση της πατριαρχικής εξουσίας, μέσω της παραδειγματικής τιμωρίας.<sup>100</sup> Αντιλαμβανόμαστε έτσι, ότι η πατριαρχική ισχύς τροφοδοτείται και διατηρείται, μέσα από την διαμόρφωση ενός στενά ελεγχόμενου κοινωνικού πλαισίου, το οποίο πειθαρχείται και συμμορφώνεται σύμφωνα με τις ανησυχίες της θεσμικής εξουσίας. Για την καλύτερη πλαισίωση της συγκεκριμένης συλλογιστικής, αξίζει να αναφέρουμε το παράδειγμα μιας φλωρεντινής γυναίκας, της Giovanna, η οποία σύμφωνα με τις πηγές φαίνεται να αυτοϊκανοποιούταν και μέσα από την χρήση φίλτρων με αίμα περιόδου να κατορθώνει να αποκτήσει ενεργητικό ρόλο αποπλανώντας σεξουαλικά τον άνδρα της. Η συγκεκριμένη γυναίκα, κατηγορήθηκε για μαγεία το 1427, επιβεβαιώντας για ακόμη μια φορά, την άποψη ότι οι κατηγορίες για μαγεία, αφορούσαν περισσότερο πατριαρχικές ανησυχίες σχετικά με την γυναικεία σεξουαλικότητα, παρά πραγματικές συνθήκες.<sup>101</sup>

Ένα πεδίο στενά συνδεδεμένο με την ρητορική της πειθαρχημένης γυναικείας σεξουαλικότητας, είναι αυτό της γυναικείας ηθικής. Το ζήτημα των χριστιανικών ηθικών αρετών που πρέπει να έχει μια γυναίκα προβάλεται ως αντίποδας της «δαιμόνιας» και λάγνας σεξουαλικότητας της, ενώ μάλιστα αποτέλεσε εξίσου κεντρικό σημείο διαμόρφωσης της γυναικείας ταυτότητας, στις κοινωνίες του ιταλικού χώρου κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Ειδικότερα, το ζήτημα της γυναικείας ηθικής συναντάει έντονα το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον της εποχής, γεγονός που αποδεικνύεται και από την πληθώρα εικονικών αναπαραστάσεων που προβάλλουν τα ηθικά ιδανικά που μια γυναίκα πρέπει να διαθέτει. Ένα τέτοιο παράδειγμα εικαστικής αναπαραστάσεως είναι και η Αγία Αγαθή. Πρόκειται για μια γυναίκα πρότυπο αγαμίας, παρθενιάς και αγνότητας, που κατόρθωσε να αποφύγει τον σεξουαλικό πειρασμό

---

<sup>99</sup> P. Simons, «*Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π., σ. 105-106.

<sup>100</sup> Α. Διαλέτη, «*Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην Πρώιμη-Νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις*», ο.π., σ.110.

<sup>101</sup> P. Simons, «*Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π., σ.88.

παρά την εξωτερική της ομορφιά.<sup>102</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά και ιδιαίτερα το ιδανικό της αγνότητας - «πνευματικής παρθενίας», αποτελούν κυρίαρχες ιδιότητες που πρέπει να διαθέτει το γυναικείο υποκείμενο. Παράλληλα, η Καθολική εκκλησία μέσα από τις αναπαραστάσεις Αγίων, οι οποίες επιλέγουν τον δρόμο της πνευματικότητας και της χριστιανοσύνης έναντι της σαρκικής ηδονής και υλικότητας, επιχειρεί αφενός να ενισχύσει την συνδεσιμότητα της γυναικείας ηθικής με τα χριστιανικά ιδανικά και αφετέρου να δημιουργήσει αλληγορικά σύμβολα της χριστιανικής πίστεως με ευρύτερες κατευθύνσεις.<sup>103</sup>

Ενδεικτικό παράδειγμα, που συμπυκνώνει όλα τα ηθικά στοιχεία που αναφέραμε προηγουμένως, είναι και η εικαστική αναπράσταση του Sebastiano del Piombo με τίτλο, «Το Μαρτύριο της Αγίας Αγαθής» (εικόνα 44). Στο κέντρο της εν λόγω εικονικής σύνθεσης βρίσκεται ημίγυμνη η Αγία Αγαθή, με τους δύο άντρες που την πλαισιώνουν, δεξιά και αριστερά, να τραβάνε το στήθος της με δυο μεταλλικά αντικείμενα. Εικόνες όπως αυτή, που προβάλλουν το βασανισμένο σώμα ενός ανθρώπου, είναι σε μεγάλο βαθμό εμπνευσμένες από το βασανισμένο σώμα του Ιησού κατά την σταύρωση. Σε αντίθεση με μια σύγχρονη οπτική, που θα χαρακτήριζε την έκθεση του γυναικείου σώματος στο συγκεκριμένο έργο ως λάγνα, μπορούμε να πούμε πως την περίοδο της Αναγέννησης, ο σκοπός έργων όπως αυτό του Sebastiano del Piombo, ήταν η κατανόηση των πνευματικών νοημάτων που λανθάνουν παρά η επιφανειακή παρατήρηση τους.<sup>104</sup>



Εικόνα 44, Sebastiano del Piombo, «Το Μαρτύριο της Αγίας Αγαθής», 1520, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Φλωρεντία.

Με τον τρόπο αυτό, η Αγία Αγαθή προτιμάει να χάσει το στήθος της, το οποίο συμβολίζει την επίγεια λαγνεία και σωματικότητα, αποκτώντας με τον τρόπο αυτό την αιώνια σωτηρία.

---

<sup>102</sup> Jill Burke, «Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint Agatha" », The Art Bulletin 88 (2006), σ.490.

<sup>103</sup> Merry E. Wienser-Hanks, *Christianity and Sexuality in Early Modern World*, Routledge, London & New York 2000, σ.43.

<sup>104</sup> J. Burke, «Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint Agatha" », ο.π., σ.482-483.

Ουσιαστικά, προτάσει την δύναμη της ψυχής μπροστά στην αδυναμία της σάρκας, η οποία είναι φορτισμένη με παγανιστικά στοιχεία.<sup>105</sup> Αυτά τα ηθικά χαρακτηριστικά της Αγίας Αγαθής αλλά και η στάση της μπροστά στην σωματικότητα και την λαγνεία, προβάλλονται την περίοδο εκείνη ως πρωταρχικής σημασίας ιδανικά για την ηθική στάση που πρέπει μια γυναίκα να υιοθετεί. Πέρα όμως από την Αγία Αγαθή, ένα αντίστοιχο παράδειγμα γυναικείας ηθικής συμπεριφοράς και στάσης που προβάλλεται ως πρότυπο για τις γυναίκες της εποχής, είναι αυτό της Σουζάνας.

Οι απεικονίσεις της Σουζάνας περιλαμβάνουν, στην πλειοψηφία τους, το στοιχείο της παρενόχλησης του γυναικείου υποκειμένου από ορισμένους άνδρες, συνήθως μεγαλύτερης ηλικίας. Αξίζει να τονίσουμε ότι, οι προσεγγίσεις και οι σχολιασμοί της παρενοχλητικής αυτής στάσης των ανδρών προς την ημίγυμνη Σουζάνα, ποικίλουν και διαφέρουν. Ορισμένες απόψεις



Εικόνα 45, Artemisia Gentileschi, «Η Σουζάνα και οι Γέροντες», 1610, Schloss Weibenstein, Βαυαρία.

καταδεικνύουν την ευθύνη της γυναικείας προκλητικότητας δια του εκτεθημένου σώματος της, ενώ άλλες απόψεις ρίχνουν το βάρος ευθύνης στην λάγνα και μη εγκρατή ανδρική στάση. Για να γίνω πιο συγκεκριμένος, στο έργο της Artemisia's Gentileschi (εικόνα 45) διαφαίνεται η παρενόχληση της Σουζάνας από δύο άνδρες μεγάλης ηλικίας, με την ίδια ωστόσο να προβάλλει όπως είναι φανερό μέσα από την στάση του σώματος της, μια αποστροφή και μια τόλμη να αποκρούσει την πονηρή πρόθεση των δύο ανδρών. Προβάλλεται έτσι, το μεγαλείο της γυναικείας ηθικότητας και ηρωισμού απέναντι σε διαβρωτικές για την ηθικότητα συνθήκες. Στην ανάδειξη αυτής της αρνητικής

απεικόνισης των γερόντων και της αποστροφής της Σουζάνας, σημαντικό ενδεχομένως κρίνεται το γεγονός ότι, επρόκειτο για μια γυναίκα ζωγράφο, την Artemisia Gentileschi. Πρόκειται για μια από τις ελάχιστες γυναίκες καλλιτέχνιδες της πρώιμης-νεότερης Ιταλίας, που το έργο της αναδείχθηκε και αξιοποιήθηκε, την ίδια στιγμή που γνωρίζουμε τον βοηθητικό και σίγουρα

---

<sup>105</sup> J. Burke, «Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint Agatha" », ο.π.

όχι κεντρικό ρόλο που οι γυναίκες διέθεταν στα εκάστοτε εργαστήρια ζωγραφικής της εποχής.<sup>106</sup>

Οι αλληγορικές διαστάσεις των εικαστικών συνθέσεων της Σουζάνας δεν άργησαν να αποτελέσουν αντικείμενο οικειοποίησης των θεσμικών αρχών και κυριώς των θρησκευτικών πατέρων, με σκοπό την ηθική πειθάρχηση του πληθυσμού. Ως αποκορύφωμα της προβολής των ηθικών αρετών της Σουζάνας, αποτέλεσε η λεγόμενη περίοδος της «Αντιμεταρρύθμισης» ή «Καθολικής Μεταρρύθμισης» μετά από την Σύνοδο του Τρέντο (1545), όπου οι αναπαραστάσεις της προβάλλουν μια ευλαβή αγνότητα και προκαθορίζονται ως θρησκευτικός θρίαμβος. Επιστρέφοντας όμως στην παρατήρηση των εικονικών αναπαραστάσεων της Σουζάνας και πως αυτές μας βοηθούν να κατανοήσουμε την ηθική διάσταση του γυναικείου υποκειμένου κατά την πρώιμη νεότερη περίοδο, θα σταθούμε στην αποτύπωση της Σουζάνας από τον Jacobo Tintoretto (εικόνα 46). Εκεί, η Σουζάνα φαίνεται να κάνει μπάνιο σε ένα απόκρυφο κήπο, την ώρα που δύο ηλικιωμένοι άνδρες προσπαθούν να την παρακολουθήσουν. Οι συγκεκριμένοι άνδρες, προσλαμβάνονται ως ανέντιμοι, δίχως αξιοπρέπεια και εγκράτεια, δαιμονικοί και απερίγραπτα απρεπείς. Ωστόσο, δεν λείπουν και οι σχολιασμοί προς την παρουσία της Σουζάνας κυριώς από το ανδρικό κοινό της εποχής, το οποίο την χαρακτηρίζει ως απορροφημένη στον εαυτό της, λόγω της ματαιοδοξίας που την διακατέχει, όπως επίσης και «ανοιχτή πρόσκληση» στην προσοχή των γερόντων, κυριώς λόγω του εκτεθειμένου γυμνού σώματος της.<sup>107</sup>



Εικόνα 46, Jacobo Tintoretto, «Σουζάνα και οι Γέροντες», 1555-1556, Μουσείο Ιστορίας Τέχνης, Βιέννη.

---

<sup>106</sup> Patricia Simons, «Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome», στο Sheila Barker (επιμ.), *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, Harvey Miller Publishers, Turnhout 2017, σ. 41.

<sup>107</sup> Στο ίδιο, σ. 45-46.

Σε γενικές γραμμές όμως, αυτή η κατηγορηματική στάση προς την Σουζάνα αποτελεί την μια όψη του νομίσματος, όπως σχολιάσαμε και προηγουμένως. Η προβολή της από τις θρησκευτικές αρχές ως συνώνυμο της γυναικείας αρετής και του γυναικείου θάρρους φαίνεται να είναι επικρατέστερη. Η Σουζάνα στα μάτια των αρχών είναι το ιδανικό γυναικείο παράδειγμα που μπορεί να δώσει μαθήματα σε πολλές παντρεμένες γυναίκες, στο πως μπορούν να αντισταθούν σε πειρασμούς (σαρκικούς και υλικούς), εκλιπαρώντας παράλληλα για την θεϊκή βοήθεια. Παράλληλα, η παρουσία της σε κήπους, μπορεί να μας προϊδεάσει για μια σύνδεση της με τους Κήπους της Εδέμ και ακόμα πιο συγκεκριμένα με την Εύα. Η Εύα είναι μια γυναίκα που η Καθολική Εκκλησία και όχι μόνο έχει νοηματοδοτήσει ως αντιπρότυπο κάθε γυναίκας από την στιγμή που παρασύρθηκε από τον πειρασμό (φίδι), βυθισμένη στην ματαιοδοξία και την απληστία της.<sup>108</sup> Ενδεικτικό έργο της εποχής που αναπαριστά την αρνητική οπτική της Εύας και προβάλλει τον άνδρα (Αδάμ) ως θύμα της γυναικείας πονηρίας, είναι αυτό του Μιχαήλ Άγγελου με τίτλο «Η πτώση και εκδίωξη από τον Κήπο της Εδέμ» (εικόνα 47).



Εικόνα 47, Μιχαήλ Άγγελος, «Η Πτώση και Εκδίωξη από τον Κήπο της Εδέμ», 1509-1510, Καπέλα Σιζτίνα, Βατικανό.

Στην εν λόγω αναπαράσταση, διαφαίνεται η άλλογη γυναικεία συμμετοχή στον πειρασμό που συμβολίζει το φίδι, παρασύροντας παράλληλα και τον άνδρα στην καταδικαστέα πράξη που τους οδήγησε στον διωγμό από τον παράδεισο. Η Σουζάνα λοιπόν, προβάλλεται ως το αντιπρότυπο της Εύας, αφού απομακρύνεται από τον σαρκικό πειρασμό, τον οποίο οι ηλικιωμένοι άνδρες συμβολίζουν αλγορικά προτάσσοντας την αναγκαιότητα να παραμείνει αγνή. Ενισχυτικά στον συλλογισμό μας λειτουργεί και η περιγραφή της Σουζάνας από τον Πατέρα Ιωάννη Χρυσόστομο ως Αντι-Εύα. Η προβολή της γυμνής Σουζάνας μπορούμε να

---

<sup>108</sup> P. Simons, «Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome», ο.π., σ. 46-49.

πούμε πως αποτέλεσε εξαίρεση στον εικαστικό κανόνα μετά το συμβούλιο του Τρέντο, από την στιγμή που η εικόνα της γυναικειάς γυμνότητας γινόταν σπανιότερα ορατή, δεδομένης της ηθικοπνευματικής ανασυγκρότησης που επιδίωκε η Καθολική Εκκλησία τότε.<sup>109</sup> Κλείνοντας λοιπόν το ζήτημα της γυναικειάς ηθικότητας θα λέγαμε πως το γυναικείο υποκείμενο την περίοδο που εξετάζουμε αμφιταλαντεύεται μεταξύ της ιδανικής γυναικειάς ηθικής συνθήκης που προβάλλει η Σουζάνα και της μη- επιθυμητής ηθικής συνθήκης που προβάλλει η Εύα, με τα ζητήματα της αγνότητας, της ταπεινότητας και της θεϊκής πίστης να θεωρούνται βαρύνουσας σημασίας.

Έχοντας σχολιάσει το ζήτημα της γυναικειάς σεξουαλικότητας και ηθικότητας στις ιταλικές κοινωνίες της Αναγέννησης, παρατηρούμε ότι κοινός παρονομαστής των ζητημάτων αυτών είναι τα πηγαία αρνητικά χαρακτηριστικά του γυναικείου σώματος. Η μελέτη του γυναικείου σώματος μπορεί να μας προσφέρει μια καλύτερη εικόνα για τα κοινωνικά τεκτονόμενα της γυναικειάς υποτέλειας, σεξουαλικότητας και ηθικής την εποχή που εξετάζουμε. Όπως είδαμε και σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης, τα αναγεννησιακά κείμενα ανατομίας προβάλλουν την εικόνα ενός ενιαίου γενετήσιου φύλου με τροπή προς τα ανδρικά σωματικά χαρακτηριστικά. Ένα σημαντικό έργο που τεκμηριώνει αρκετές απόψεις περί γυναικείου



Εικόνα 48, Εικονική Αναπαράσταση γυναικειάς ανατομίας από το την πραγματεία του Jacopo Berengario, «Isagoge Brevis», 1522.

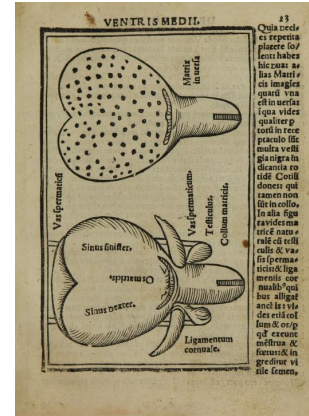
σώματος είναι και η πραγματεία του Jacopo Berengario da Capri με τίτλο «Isagoge Brevis» που εκδόθηκε το 1522. Ο ίδιος ο Jacopo, επιδόθηκε στην συγγραφή μιας ανατομίας των αισθητών με αντίστοιχες απεικονήσεις, σε μια προσπάθεια να τεκμηριώσει στο ευρύ κοινό τα πορίσματα της παρατήρησής του.<sup>110</sup>

Οι ρητορικές των ανατόμων της εποχής ότι «βλέπω σημαίνει πιστεύω» ή « το σώμα μιλάει από μόνο του», αποτέλεσαν καταλύτες στην προώθηση των γυναικείων ενσώματων χαρακτηριστικών στα πλαίσια που οι ίδιοι φαντάζονταν, παρόμοια δηλαδή με αυτά των ανδρών. Η στάση αυτή αποδεικνύει την ανδρική εξουσία πάνω στην γνώση του

<sup>109</sup> P. Simons, «Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome», ο.π., 46-50.

<sup>110</sup> T. W. Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο, Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους Αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*, ο.π., σ.122.

γυναικείου σώματος και συνεπώς τον έλεγχο της γυναικείας φύσης ευρύτερα. Αξίζει να παρατηρήσουμε ένα εικονικό παράδειγμα από την πραγματεία του Jacopo Berengario (εικόνα 48), όπου παρουσιάζει ένα γυναικείο μοντέλο που αφήνει το βάθρο και αποκαλύπτει εντυπωσιακά την μήτρα της. Η γυναίκα σύμφωνα με το κείμενο φαίνεται να λέει, « Βλέπετε, ότι ο τράχυλος της μήτρας μοιάζει με πέος». Η συγκεκριμένη εικόνα ενισχύει κατά πολύ την αντίληψη ότι, τα γυναικεία γεννητικά και μη όργανα αποτελούν μια αντιστροφή των ανδρικών, όμως λόγω της γυναικείας «ψυχρότητας» δεν κατάφεραν να εξωτερικοποιηθούν. Στο ίδιο νοηματικό πλαίσιο κυμαίνεται και εικόνα 49, όπου οι



Εικόνα 49, Η αντιστοιχία της γυναικείας μήτρας με τους ανδρικούς όρχεις από την πραγματεία του Jacopo Berengario, «Isagoge Brevis», 1522.

ωοθήκες ταυτίζονται με τους όρχεις και τους φαλλοποιούς πόρους, όπως και οι σάλπιγγες με τους σπερματικούς αγωγούς. Η συλλογιστική αυτή βασίζεται κατά πολύ στην θεωρία των χυμών του σώματος, ένα ιδεολογικό μόρφωμα με σκοπό την «επιστημονική» τεκμηρίωση της γυναικείας υποτέλειας και κατωτερότητας. Ειδικότερα η ιδιοσυγγρασία των γυναικείων χυμών περιγράφεται ως υγρή και ψυχρή και αντιστοιχεί σύμφωνα με τις πηγές με την κοινωνική ιδιοσυγκρασία της γυναίκας ως ευμετάβλητης, ασταθούς και δόλεια. <sup>111</sup>

Πέρα όμως από τα ζητήματα ανατομίας, το γυναικείο σώμα νοηματοδοτείται αρνητικά και μέσα από επιφανειακά χαρακτηριστικά όπως είναι η γυμνή εκθεσή του. Αν και αυτή η περίπτωση έγκυται περισσότερο στα καλλιτεχνικά πλαίσια εικαστικής αναπαράστασης των γυναικών, δεν παύει να αποτελεί μια χρήσιμη πηγή αναφορικά με την κοινωνική πρόσληψη τους γυναικείου γυμνού σώματος την εποχή εκείνη. Αδρομερώς, η γυναικεία γυμνότητα ήταν συνδεδεμένη με την σεξουαλική ντροπή και τον κοινωνικό αποκλεισμό. Τεταμένη ήταν και η στάση της εκκλησίας και του κράτους προς την συνθήκη της γυναικείας γυμνότητας, αφού για τα θεσμικά «μάτια» ήταν μια συνθήκη που υποδήλωνε την ηθική κατάπτωση όπως και την σεξουαλική διαθεσιμότητα. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Φραγκισκανού ιεροκύρηκα Bernardino of Sienna το 1427, που αναφέρει « ότι σου επιτρέπεται να ακουμπάς δεν επιτρέπεται να το δείς.. Γυναίκα.. είναι προτιμότερο να πεθάνεις παρά να αφήσεις τον ευατό

<sup>111</sup> T. W. Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο, Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους Αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*, ο.π., σ. 126-164.



σου να σε δουν (γυμνή)». Οι αναφορές του ιεροκύρηκα για τον γυμνό γυναικείο σώμα συνεχίζουν, αυτή την φορά σχετικά με ζητήματα αμαρτίας και ανδρικής πρόκλησης σε συνθήκες σαρκικού πειρασμού μπροστά στο γυμνό θέαμα. Παραλληλίζει μάλιστα την θέση του αυτή με την περίπτωση του Αδάμ και της Εύας.<sup>112</sup>

Οι θεσμικές αυτές θέσεις περί γυναικείου γυμνού, φαίνεται να έχουν διεισδύσει για τα καλά στην κοινωνική λογική, ακόμα και των ίδιων των γυναικών, γεγονός που αποδεικνύεται από την απουσία γυναικείων μοντέλων προς εικαστική γυμνή αποτύπωση. Ο δισταγμός αυτός των γυναικών να εκθέσουν το σώμα τους γυμνό, αποδεικνύει τρανά τον φόβο για δημόσια διασάλευση της τιμής και του ονόματός τους, σε περίπτωση που η γυμνή τους συνθήκη οπτικοποιηθεί. Δεν είναι σπάνιες οι συνδέσεις ενός γυναικείου γυμνού πορτραίτου με την πορνεία και την ταύτιση της γυναίκας με κάποια ιερόδουλη αντίστοιχα. Το μοναδικό παράδειγμα στον ιταλικό αναγεννησιακό χώρο, όπου η γυναικεία γυμνότητα φαίνεται να ανθίζει οπτικά, χωρίς να συνδέεται με κάποια μυθολογική σκηνή όπως ήταν σύνηθες, είναι αυτό της Βενετίας. Στην Βενετία παρατηρείται μια τάση για ανάπτυξη του γυναικείου γυμνού,



Εικόνα 50, Giorgione, «Laura: Πορτραίτο μιας γυναίκας», 1506, Μουσείο Kunsthistorisches, Βιέννη.

με πρωτοπόρο στις εικαστικές αυτές επιδιώξεις να συναντάμε τον Giorgione με το έργο του Laura (εικόνα 50). Παρόλο που στην συγκεκριμένη εικόνα η γυναίκα είναι μερικώς γυμνή( εκθέτει το δεξί της στήθος), οι απόψεις του κοινού ήταν αμφίσημες, αναζητώντας λόγους που μια Βενετή γυναίκα επέτρεψε στο εαυτό της να εκτεθεί γυμνή. Δεν έλλειψαν και οι απόψεις που την περιέγραφαν ως ιερόδουλη, ενισχύοντας με τον τρόπο τις απόψεις που συνδέουν την γυναικεία γυμνότητα και την πορνεία.<sup>113</sup>

Η πιο λογική εξήγηση γύρω από τους ισχυρισμούς περί γυναίκας ιερόδουλης είναι ότι,επρόκειτο για Εταίρα. Η κοινωνική κατηγορία της Εταίρας, που στην ιταλική αποδίδεται ως Cortegiana, είναι στην ουσία ιερόδουλες που εντοπίζοντα κυρίως στην Ρώμη και την Βενετία. Ωστόσο τα χαρακτηριστικά και ο τρόπος ζωής τους διέφεραν σημαντικά από την ζωή μια απλής και περιθωριοποιημένης στον αστικό ιστό ιερόδουλης. Πρόκειται για γυναίκες ανώτερων

<sup>112</sup> J. Burke, «The European Nude, 1400-1650 », ο.π., σ.22-29.

<sup>113</sup> Στο ίδιο, σ.29.

κοινωνικών τάξεων, μορφομένες κατά βάση με αγάπη για την λογοτεχνία, την ποίηση και τις τέχνες. Η συναναστροφή τους περιλαμβάνει πλούσιους άνδρες, λογίους και καλλιτέχνες, οι οποίοι επισκέπτονται τα σαλόνια των εταίρων και πέρα από τις ερωτικές σχέσεις, ανέπτυξαν μεταξύ τους συζητήσεις και σχολιασμούς για την κοινωνικο-πολιτική επικαιρότητα αλλά και άλλα ζητήματα όπως λόγου χάρη της τέχνης. Πολλές εταίρες μάλιστα ανέπτυξαν συγγραφική δράση. Η εκτίμηση που είχαν για το σώμα τους και την σεξουαλικότητα, τις καθιστούσε ιδανικά μοντέλα για τους καλλιτέχνες του γυμνού, σε έναν κοινωνικό κόσμο που η γυμνή έκθεση μια γυναίκας θεωρούταν κάτι το απεχθές.<sup>114</sup>

Εικόνες όπως αυτή που μόλις παρουσιάστηκε, δεν ήταν πάντα κοινωνικά αποδεκτές και συχνά έρχονταν σε αντιπαράθεση με τις κυρίαρχες ηθικοσωματικές προσλήψεις της εποχής. Μια ενδεικτική αντίδραση προς γυμνές γυναικείες αναπαραστάσεις είναι αυτή του Girolamo Savonarola, Δομινικανού καλόγερου από την Φλωρεντία, που ζητά από γυναίκες να πετάξουν στην φωτιά γυμνές αναπαραστάσεις και να τις αντικαταστήσουν με εικόνες της Παρθένου, από την στιγμή που το γυμνό δημιουργεί λάθος πρότυπα και καλλιεργεί αμαρτωλά μυαλά.<sup>115</sup> Κλείνοντας και το θέμα του γυναικείου σώματος, παρατηρούμε πως από την δημιουργία του μέχρι την έκθεση του, μπορεί να καθορίσει το περιεχόμενο της γυναικείας ταυτότητας και υπόληψης, ηθικά, σεξουαλικά και κοινωνικά.

Ένα τελευταίο ζήτημα με το οποίο θα καταπιαστούμε στην ανάλυση αυτή, είναι η γυναικεία ένδυση και ο κοινωνικός της αντίκτυπος στα χωρικά πλαίσια της αναγεννησιακής Ιταλίας. Η ένδυση και τα αντικείμενα στολισμού ενός υποκειμένου φαίνεται να διαθέτουν μια συναισθηματική και κοινωνική ζωή έχοντας αντίκτυπο τόσο σε προσωπικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Πρόκειται ουσιαστικά για μια γέφυρα μεταξύ του βαθιά εσωτερικού κόσμου και του εξωτερικού. Δεδομένου ότι η μόδα δεν αφορά μόνο τα ρούχα, αλλά διεθέτει πολιτισμικές, οικονομικές και πολιτικές επεκτάσεις οι οποίες περιλαμβάνουν με την σειρά τους συμπεριφορές και τρόπους ζωής, μπορούμε μέσα από αυτή να κατανοήσουμε αρκετά πράγματα για την πλαισίωση και το περιεχόμενο της γυναικείας ταυτότητας του ιταλικού χώρου την πρόιμη νεότερη περίοδο.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> J. Burke, «The European Nude, 1400-1650», ο.π., σ.34-35.

<sup>115</sup> Στο ίδιο, σ. 40-41.

<sup>116</sup> E. Paulicelli, «*Writing Fashion in Early Modern Italy: from sprezzatura to Satire*», ο.π., σ. 4-17.

Ένα ιδιαίτερα καθοριστικό πεδίο στο ζήτημα της γυναικεία ένδυσης και κοινωνικότητας ευρύτερα μπορούμε να πούμε πως είναι η κοινωνική τάξη. Ιδιαίτερα οι γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων φαίνεται να «βομβαρδίζονται» από μια πληθώρα κανονιστικών και ηθικών κανόνων που σε ορισμένες περιπτώσεις ξεφεύγουν από τις υποδείξεις ενδυματολογικών επιλογών και αγγίζουν ζητήματα ηθικής, συμπεριφοράς και σεξουαλικότητας. Την θέση αυτή ενισχύει σημαντικά η ανάλυση του Βρετανού μελετητή Dilwyn Knox, η οποία περιγράφει την ευγένεια ως μια τέχνη της κατάλληλης συμπεριφοράς και ενδυμασίας από την στιγμή που στοιχία όπως αυτά μεταφράζουν διάφορες μορφές ταυτότητας. Στην πορεία αυτή σύμφωνα με τον Knox, συναντάμε την σύμπραξη της κοσμικής και θρησκευτικής εξουσίας για την σύνθεση κανόνων συμπεριφοράς και τρόπων ενδυμασίας που διαπερνούσαν της γυναίκες των αριστοκρατικών στρωμάτων και όχι μόνο. Εστιάζοντας τώρα στα επιμέρους χαρακτηριστικά της γυναικείας ένδυσης, το πέπλο/βέλος ήταν μια ενδυματολογική επιλογή η οποία στον ιταλικό χώρο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, υποδήλωνε τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου για τις γυναίκες. Οι ανύπαντρες γυναίκες έπρεπε στην ουσία να καλύπτουν τον πρόσωπο τους με μαύλο βέλο, όπως διαφαίνεται και στην εικόνα 51, με σκοπό να κρατήσουν μακριά τους άνδρες από τον κίνδυνο της λαγνείας και της εκθύλησης παράλληλα.<sup>117</sup>

Στο ίδιο ενδυματολογικό πλαίσιο, μπορούμε να εντάξουμε και την υπόλοιπη ένδυση του γυναικείου υποκειμένου, η οποία σύμφωνα με τα κανονιστικά ιδεώδη της εποχής έπρεπε να χαρακτηρίζεται από μακριά ρούχα με ουρά, η οποία θα κρύβει το γυναικείο σώμα και ιδιαίτερα τα κάτω άκρα. Η χρήση μακριάς φούστας εκλαμβάνεται ως μια ένδειξη ταπεινότητας και σεβασμού, γεγονός που έρχεται σε αντίστιξη με την έντονα εκτεθειμένη σωματικότητα του άνδρα την περίοδο εκείνη. Το γυναικείο ντύσιμο ευρύτερα θεωρούταν ματαιόδοξο, ενώ αρκετά συχνά ερχόταν σε αντίστιξη με το σοβαρό ανδρικό προς επίρρωση της στιβαρότητας του. Ωστόσο, το κατεξοχήν



Εικόνα 51, Μια Βενετή Παρθένα στα Μαύρα, 1576, Από βιβλίο *Mores Italiae*, Πανεπιστήμιο του Yale .

---

<sup>117</sup> E. Paulicelli, «*Writing Fashion in Early Modern Italy: from sprezzatura to Satire*», ο.π., σ.13-18.

αμφιλεγόμενο σημείο του γυναικείου σώματος φαίνεται να ήταν το κατώτερο άκρο και συγκεκριμένα τα γυναικεία πόδια.<sup>118</sup>

Έχουμε αναδείξει και σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης την βαρύνουσα σημασία των υποδημάτων, όπως και του κατώτερου μέρους του σώματος για ένα υποκείμενο στην Ιταλία της Αναγέννησης από την στιγμή που εκεί εγγράφονται οι όροι εξουσίας και οι ηγεμονικές ταυτότητες. Επομένως, όπως στην ανδρική περίπτωση το κατώτερο μέρος του σώματος συμβολίζει την επικράτηση της φαλλοκρατίας, έτσι και στις γυναίκες το κατώτερο μέρος συμβολίζει την ελεγχόμενη και περιορισμένη δράση της στον κοινωνικό χώρο. Συγκεκριμένα ο Θωμάς Ακινάτης περιγράφει τα γυναικεία υποδήματα ως σεξουαλικά ελκυστικά αντικείμενα, ως εξωτερικά όργανα του σώματος, ένα νέο είδους εσωρούχου στην ουσία που φетиχοποιεί και αντικειμενοποιεί τον γυναικείο εαυτό. Τέτοια υποδήματα είναι και οι ξύλινες πλατφόρμες γνωστές ως *Chorine* (εικόνα 52), η χρήση των οποίων ήταν αρχικά ανδρική υπόθεση λόγω της μη-πρακτικότητας των υποδημάτων *roulaine* στην ελεύθερη μετακίνηση στα πλαίσια της πόλης. Η μετάβαση στην γυναικεία εκδοχή και φυσιολογία των παπουτσιών ξεκίνησε όταν άρχισαν ορισμένες γυναίκες να τα χρησιμοποιούν, οδηγώντας τους άνδρες σε εναλλακτικές υποδηματολογικές επιλογές.<sup>119</sup>



Εικόνα 52. Οι ξύλινες πλατφόρμες γνωστές ως *chorine*.

Αυτή η καταβολή των παπουτσιών από μια ανδρική πρωτοκαθεδρία, υπήρξε μια επιπλέον ευκαιρία σχολιασμού από τον κυρίαρχο ανδρικό λόγο με σκοπό να αποδείξει την ιδεατότητα της ανδρικής συνθήκης, που γίνεται αντικείμενο μιμιτισμού από τα γυναικεία υποκείμενα με σκοπό την προσομοίωση του ανδρικού αναστήματος. Το ύψος των παπουτσιών αυτών, όπως διαφαίνεται και από την εικόνα 52, μεταμόρφωνε τις μικρές σωματικά γυναίκες σε εύσωμες, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η χρήση του κρίνεται ιδιαίτερα επικίνδυνη από την στιγμή που έχουν καταγραφεί αρκετά περιστατικά τραυματισμών από πτώσεις γυναικών. Η σωματική αυτή ευσωμία συμπληρώνεται και από φορέματα με μεγάλη λεκάνη. Τόσο τα παπούτσια, όσο

---

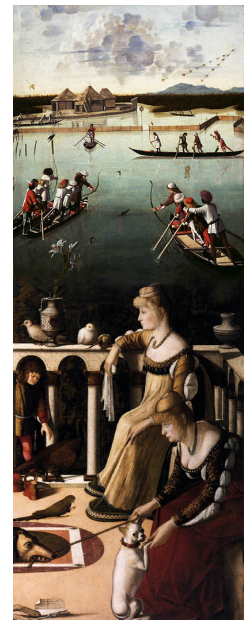
<sup>118</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, «“Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., 262-263.

<sup>119</sup> Στο ίδιο, 263-264.

και τα φορέματα των γυναικών μπορούσαν να στολιστούν με διάφορα διακοσμητικά αντικείμενα, ελόχευε όμως ο κίνδυνος η συγκεκριμένη ενδυματολογική στάση να χαρακτηριστεί ως λάγνα, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψιν την αντίληψη της εποχής περί φορτισμένης σεξουαλικότητας των γυναικείων υποδημάτων και διακοσμημένων ενδυμάτων.<sup>120</sup>

Εστιάζοντας την ανάλυση μας ακόμα περισσότερο στα χαρακτηριστικά των chorine, στοιχεία αναφορικά με το ύψος αλλά και την δημόσια έκθεση τους μπορούν μας φωτίσουν αρκετές πτυχές των προσλήψεων του γυναικείου υποκειμένου στις κοινωνίες που εξετάζουμε. Για την ακρίβεια, το ύψος των chorine ήταν άμεσα συνδεδεμένο με το κοινωνικό προφίλ, όπως και την ταξική ιεράρχιση του γυναικείου υποκειμένου. Όσο πιο ψηλό ήταν το παπούτσι τόσο υψηλότερη κοινωνικά ήταν η τάξη της γυναίκας. Η σημασία του ύψους των chorine αποδεικνύεται και από τις γενικευμένες αρνήσεις των αριστοκρατικών γυναικών να οριοθετηθεί νομικά το ύψος των παπουτσιών αυτών, αφού κάτι τέτοιο θα τις καθιστούσε ισάξιες με τις γυναίκες των πληβειακών στρωμάτων ή ακόμα και με τις ιερόδουλες (εικόνα 54-55). Ο κίνδυνος ταύτισης με τις ιερόδουλες ελόχευε και στην περίπτωση έκθεσης του παπουτσιού στα «δημόσια μάτια» από την στιγμή που το αναγεννησιακό παπούτσι προσλαμβάνεται παράλληλα και ως εσώρουχο. Μόνο ο άνδρας μπορούσε να εκθέσει το παπούτσι του δημοσίως προς επίρρωση της φαλλοκρατίας.<sup>121</sup>

Το ύψος των παπουτσιών επίσης, φαίνεται να εμπόδιζε τις γυναίκες να μετακινηθούν εύκολα εκτός σπιτιού, διατηρώντας τις απομονωμένες στην ιδιωτική οικειακή σφαίρα (Εικόνα 53).<sup>122</sup> Λαμβάνοντας υπόψιν τη χρήση των zoccoli (βενετική εκδοχή των chorine) από Βενετές αριστοκράτισες, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, αυτή η δυσκινησία που προσφέρουν τα παπούτσια, θεωρείται ένδειξη προσπάθειας ελέγχου



Εικόνα 53, Vittore Carpaccio, «Δύο Βενετές Κυρίες», 1495, Μουσείο Correr, Βενετία.

---

<sup>120</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, «“Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., σ.267-269.

<sup>121</sup> Στο ίδιο, σ. 270.

<sup>122</sup> Στο ίδιο, σ. 273.

της γυναικείας κινητικότητας στα πλαίσια της πατριαρχικής βενετικής ανώτερης τάξης. Παράλληλα, μέσα από τον περιορισμό της γυναίκας στην ιδιωτική σφαίρα συντελούταν και έλεγχος της γυναικείας αυτενέργειας - σεξουαλικότητας, δεδομένου ότι, η δημόσια παρουσία του γυναικείου υποκειμένου στα πλαίσια της ιταλικής πόλης εκλαμβάνεται ως μια διαβρωτική δράση για την γυναικεία τιμή, τον κίνδυνο να επιδωθεί σε πρακτικές όπως αυτή της μοιχείας.<sup>123</sup> Η συγκεκριμένη στάση είναι ενδεικτική του πόσο ανεξέλεγκτη και ασυγκράτητη θεωρείται η γυναικεία σεξουαλικότητα, που χρήζει διαρκούς ελέγχου και περιορισμού για να μπορέσει να τιθασευτεί. Επίσης, επιβεβαιώνει την αντίληψη περι γυναικείας κινητικής αδυναμίας και ευαλωτότητας, κάνοντας τον ιδιωτικό χώρο το ιδανικό περιβάλλον για αυτές.<sup>124</sup>



Εικόνα 54, Ξυλογραφία που αναπαριστά Δημόσιας Πόρνης, Αγνώστου Καλλιτέχνη, 1590, από το βιβλίο του Cesare Vecellio: *De gli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo libri due*, Βιβλιοθήκη Casanatense, Ρώμη.



Εικόνα 55, Ξυλογραφία που αναπαριστά Βενετής Αριστοκράτισσας, Αγνώστου Καλλιτέχνη, 1590, από το βιβλίο του Cesare Vecellio με τίτλο *De gli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo, libri due*, Βιβλιοθήκη Casanatense, Ρώμη.

Παρά την προβολή του γυναικείου υποκειμένου από την πατριαρχία ως απόλυτα ελεγχόμενου, περιορισμένου και καταπιεσμένου, υπάρχουν μελέτες που αναδεικνύουν μια διαφορετική οπτική των πραγμάτων, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες καταφέρνουν να ελέγχουν σε έναν βαθμό τις ενσώματες δραστηριότητες και την θέση τους κοινωνικά. Ξεκινώντας από την χρήση των παπουτσιών, παρά τις δυσκολίες χρήσης και μετακίνησης προσφέρουν στις γυναίκες μια ευκαιρία μερικού ελέγχου του σώματος τους και συμβολικής επανάκτησης των ποδιών τους, υποβαθμίζοντας την ανδρική ισχύ πάνω στο ζήτημα αυτό. Η δυνατότητα στολισμού των

<sup>123</sup> Γ. Πλακωτός, « Η Ιερά Εξέταση στην Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλο (16<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup>) », ο.π., σ.123.

<sup>124</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, « “Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear », ο.π., σ. 273.

γυναικείων ενδυμάτων, ενίσχυε αρκετά την ευκαιρία προσωπικής επιλογής και διαχείρισης του σωματικού στολισμού.<sup>125</sup> Επιπροσθέτως, η χρήση των *chopine*, εθεωρήτο και μια προσπάθεια των ίδιων των γυναικών να επιδείξουν την κοινωνική τους θέση και να «θηλυκοποιήσουν» τον δημόσιο χώρο κατά την διάρκεια των ελάχιστων δημόσιων εμφανίσεων τους.<sup>126</sup> Οι ταξιδιωτικές πραγματείες που παραθέτει ο Αμερικανός ιστορικός Robert Davis στη μελέτη του «*The Geography of Gender*», λειτουργούν ενισχυτικά στην θέση αυτή της γυναικείας κινητικότητας στην δημόσια σφαίρα της Βενετίας, αναφέροντας ότι οι ταξιδιώτες παρατηρούσαν τις γυναίκες να κυκλοφορούν σιγά σιγά σε μικρές ομάδες πηγαίνοντας είτε στην εκκλησία είτε σε εξωτερικές δουλειές. Η κινητικότητα της μικρής αυτής ομάδας γυναικών κάθε φορά δημιουργούσε ένα χώρο γυναικείας δράσης στην ανδροκρατούμενη σφαίρα, μια μικροστρατηγική δύναμη που γίνεται εν τέλει πλεονέκτημα των ίδιων των γυναικών. Επιπροσθέτως, ο στολισμός βάσει προσωπικών επιλογών μπορούσε να λειτουργήσει ως ευκαιρία δημιουργίας μιας δικιάς τους δημόσιας ταυτότητας σε μια υψηλά πατριαρχική κουλτούρα.<sup>127</sup>

Στην ίδια λογική ενίσχυσης του επιχειρήματος περί γυναικείας δράσης, εκτός της ιδιωτικής σφαίρας συναντάμε και στις θέσεις του ιστορικού Stanley Chojnacki και της Monica Chojnacka. Ο μεν Stanley Chojnacki αναφέρει, ότι οι Βενετές πατρικές παρόλο που θεσμικά υπάγονταν στην εξουσία των συζύγων τους, διέθεταν στην πραγματικότητα πόρους και επινοητικότητα στην ανάπτυξη δικών τους πρωτοβουλιών, η δε Monica Chojnacka, αναφερόμενη και αυτή στις Βενετές γυναίκες τονίζει, ότι μπορούσαν να μετακινούνται μεταξύ ποικίλων κοινωνικών χώρων, διαπραγματευόμενες προς οφελός τους, τον αστικό χώρο.<sup>128</sup> Το πεδίο της γυναικείας ένδυσης ευρύτερα όμως, παρά τις περιοριστικές- κανονιστικές ιδιότητες του, φαίνεται να αποτελεί και ένα πεδίο στο οποίο οι γυναίκες μπορούσαν να αναλάβουν παρεμβατικές και ενεργητικές στάσεις. Η ιστοριογραφία έχει δείξει ότι το ντύσιμο και η

---

<sup>125</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, «“Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., σ. 263.

<sup>126</sup> Γ. Πλακωτός, «*Η Ιερά Εξέταση στην Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλο (16<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup>)*», ο.π., σ.123.

<sup>127</sup> M. A. Laughran & A. Vianello, «“Grandissima Gratia”: The Power of Italian Renaissance Shoes and Intimate Wear», ο.π., σ.274-276.

<sup>128</sup> Α. Διαλέτη, «*Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην Πρώιμη-Νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις*», ο.π., σ.111.

διακόσμηση μιας γυναίκας γίνονται σημεία που προσελκύουν την κοινωνική προσοχή, διεκδικώντας την ορατότητα τους σε μια κουλτούρα που επιδίωκε την αφάνεια τους στον κοινωνικό χώρο. Οι ίδιες μελέτες έχουν δείξει ότι η γυναίκα είναι διαρκώς ενεργή στο χώρο της παραγωγής ρούχων. Κοινή εικονογραφική αναπαράσταση στο καλλιτεχνικό επίπεδο της εποχής, είναι αυτή της Πηνελόπης που τοποθετείται σε έναν κυρίαρχο από τους άνδρες χώρο του παλατιού, υφαίνοντας το ένδυμα της και περιμένοντας τον άνδρα της καρτερικά. Η ύφανση ευρύτερα εντάσσεται σε μια από τις δραστηριότητες του γυναικείου υποκειμένου στον ιδιωτικό-οικειακό χώρο μαζί με τις οικειακές εργασίες και την ανατροφή των παιδιών. Η Andriana Cavarero, περιγράφει την ύφανση της Πηνελόπης, ως ένα συμβολικό θάρρος δημιουργίας ενός γυναικείου χώρου μέσα στην πατριαρχία.<sup>129</sup>

Ένα εξέχον παράδειγμα γυναίκας που κατόρθωσε να συμμετάσχει κατά κάποιο τρόπο στις διαδικασίες δημιουργίας κανόνων ένδυσης, αλλά και ευρύτερα στα πολιτικά και πολιτισμικά



Εικόνα 56, Leonardo Da Vinci, «Πορτραίτο της Ισαβέλλας ντ'Εστε», 1500, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

δρώμενα της εποχής είναι η Isabella D'Este (εικόνα 56). Τέλος, η ενίσχυση της οικοτεχνίας τη περίοδο εκείνη, αποτέλεσε επίσης ένα πεδίο στο οποίο η γυναικεία απασχόληση αυξήθηκε ραγδαία, μια εξέλιξη που παρά την υποβάθμιση της από τους ανθρώπους της εποχής, αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική εξέλιξη από την σκοπιά της φεμινιστικής θεωρείας. Ενδεικτικό της κοινωνικής αυτής υποβάθμισης της γυναικείας προσπάθειας και εργασίας είναι, σύμφωνα με την ιστορικό Judith Brown, η προβολή της ανδρικής οικονομικής επιτυχίας, αγνοώντας την ενδεχόμενη γυναικεία βάση της επιτυχίας αυτής.<sup>130</sup>

Έχοντας, σχολιάσει ένα ευρύ φάσμα των τρόπων με τους οποίους κατανοείται και προσβαμβάνεται η γυναικεία ταυτότητα στο ιταλικό χώρο της πρώιμης-νεότερης περιόδου, χρειάζεται να έχουμε κατά νού κάποια στοιχεία. Η κοινωνική θέση, η ηλικία, η οικονομική κατάσταση και ο χώρος δράσης (αστικός /αγροτικός) αποτέλεσαν παράγοντες που διαφοροποιούσαν την δράση της γυναίκας, όπως και τις δυνατότητες ελιγμού της στα

<sup>129</sup> E. Paulicelli, «*Writing Fashion in Early Modern Italy: from sprezzatura to Satire*», ο.π., σ.38-39.

<sup>130</sup> Στο ίδιο, σ.39-41.



πατριαρχικά περιβάλλοντα. Ένα αρκετά σίγουρο επιχείρημα είναι ότι ούτε όλες οι γυναίκες βιώνουν με τον ίδιο τρόπο τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές καταστάσεις, ούτε ότι η εικόνα παθητικής και άβουλης στάσης των γυναικών που προβάλεται από τους πατριαρχικούς θεσμούς αποτελεί πραγματικό αντίκτυπο της καθημερινής και άτυπης δράσης των γυναικείων υποκειμένων στην πρώιμη νεότερη Ιταλία.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Α. Διαλέτη, « Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην Πρώιμη-Νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις», ο.π., σ. 111-112.

## Κεφάλαιο 2 : Ομοερωτισμός στην αναγεννησιακή Ιταλία.



Εικόνα 57, Domenico Passignano, «Λουόμενοι στον Άγιο Νικόλαο», 1600, Ιδιωτική συλλογή.

### Εισαγωγικά.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το φαινόμενο της σεξουαλικότητας την περίοδο της Αναγέννησης είναι αναγκαίο να απεμπλακούμε από οποιαδήποτε σύγχρονη νοηματοδότηση του, καθώς επρόκειτο για μια εντελώς διαφορετική πραγματικότητα. Την περίοδο που εξετάζουμε γίνεται ερμηνεία των σεξουαλικών πράξεων και συμπεριφορών του υποκειμένου που δεν συνδέονταν όμως με την ατομική ή κοινωνική του ταυτότητα.<sup>132</sup> Ο όρος σεξουαλικότητα με την έννοια της συμπαγούς ταυτότητας βάσει επιθυμιών και πρακτικών στο σεξ εμφανίζεται περίπου στα 1800 στην αγγλική γλώσσα και αποτελεί το αφηρητικό βήμα για την «μοντέρνα σεξουαλικότητα».<sup>133</sup> Ο καταλληλότερος όρος, που περιγράφει τις σεξουαλικές πρακτικές μεταξύ ανθρώπων του ίδιου φύλου την περίοδο της Πρώιμης-Νεότερης

---

<sup>132</sup> James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”: homosexuality in art, life and history», στο Jacqueline Murray & Nicholas Terpstra (επιμ.), *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*, Routledge, London & New York 2019, σ.198.

<sup>133</sup> Merry E. Wienser-Hanks, *Christianity and Sexuality in the Early Modern World*, Routledge, London & New York 2000, σ.3.

Ευρώπης, είναι ο όρος σοδομία.<sup>134</sup> Στην συνέχεια θα αναφερθούμε ενδελεχώς στην περίπτωση του ανδρικού και γυναικείου ομοερωτισμού, όπως αυτός προβάλλεται στην εικαστική τέχνη της Αναγέννησης.

### **I Κατανοώντας τον ανδρικό ομοερωτισμό: λόγοι και πρακτικές.**

Η ανδρική σεξουαλικότητα στον αναγεννησιακό ιταλικό χώρο, σίγουρα δεν αποτελεί μια ενιαία, συμπαγή και οριοθετημένη κοινωνική κατηγορία. Χαρακτηρίζεται περισσότερο από μια έντονη αμφισημία και συνθετότητα, τουλάχιστον για την νεωτερική λογική. Ένας άνδρας μπορούσε να έρθει σε σεξουαλική επαφή με μια γυναίκα ενώ παράλληλα να ελκύεται σεξουαλικά και από έναν άλλο άνδρα, χωρίς αυτό να καθορίζει την έμφυλη επιλογή συντρόφου για τον ίδιο. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η σεξουαλική επαφή μεταξύ δύο ανδρών εντάσσεται στην νομική κατηγορία της σοδομίας. Μία πιθανή προέλευση της συγκεκριμένης λέξης θα μπορούσε να είναι η ονομασία της βιβλικής πόλης Σόδομα, μιας πόλης γνωστής για τα σεξουαλικά παραπτώματα, εγκληματικές πράξεις και αμαρτίες.<sup>135</sup> Εξάλλου, σε μεγάλο βαθμό αυτή ήταν και η οπτική του θρησκευτικού και πολιτικού κόσμου της περιόδου απέναντι στην περίπτωση της ανδρικής σοδομίας .

Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Πάπα Γρηγόριου XI, ο οποίος κάνει λόγο για μία «ακατανόμαστη πρακτική», «ενάντια στην φύση» που είναι εξαιρετικά επικίνδυνη και κακόβουλη από την στιγμή που δεν οδηγεί στην διαδικασία της τεκνοποίησης.<sup>136</sup> Το ζήτημα της τεκνοποίησης διαπερνά και αξιολογεί όλο το φάσμα της καθημερινής δράσης αλλά και τις διαπροσωπικές σχέσεις, αφού από τις αρχές του 15<sup>ο</sup> αιώνα, αναδεικνύεται ως αναδυόμενη σημασία ζήτημα για τα μεσοαστικά στρώματα των ιταλικών πόλεων. Το φαινόμενο της σοδομίας ,στον αστικό κυρίως χώρο, αποτέλεσε ένα πεδίο αναστάτωσης για τις κοινοτικές νόρμες ενώ συχνά προκαλούσε την αντίδραση της τοπικής εξουσίας, η οποία προσπαθούσε διαρκώς να το καταστείλει.

---

<sup>134</sup> Michael Rocke, *Forbidden Friendships*, Oxford University Press, Oxford& New York 1996, σ.3-4.

<sup>135</sup> James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”»: homosexuality in art, life and history», ο.π., σ.188.

<sup>136</sup> M.Rocke, *Forbidden Friendships*, ο.π., σ.3.

Για τις αρχές, η σοδομία περιγράφει το σύνολο των εξωγαμιαίων, μη αναπαραγωγικών σεξουαλικών πρακτικών που προϋποθέτουν την διείσδυση. Ο σοδομίτης, δηλαδή το άτομο που επιδίδεται στην πρακτική της σοδομίας, θα μπορούσε να αποτελεί μια ανεπιτυχή μορφή ανδρισμού που ενδεχομένως λειτουργούσε και αποσταθεροποιητικά για τον «κυρίαρχο» ανδρισμό, ιδιαίτερα αν οι μετέχοντες είχαν ενσωματωθεί στο έγγαμο περιβάλλον.<sup>137</sup> Στην λογική των θεσμών τα ζητήματα της σεξουαλικότητας ,κατανοούταν μέσα από το δίπολο κέντρο-περιθώριο, με την ετεροσεξουαλικότητα να διαμορφώνει το κέντρο και την σοδομία όπως και την πορνεία, να διαμορφώνουν το περιθώριο. Έννοιες όμως, όπως το κέντρο και το περιθώριο μετατίθενται και αναπροσαρμόζονται μέσα στο χρόνο και τον χώρο.<sup>138</sup>

Παρότι κατά την διάρκεια της Αναγέννησης έγινε μια προσπάθεια ανάδειξης της αρχαία συνθήκης και ιδιαίτερα της αρχαιοελληνικής μυθικής κουλτούρας, στα πλαίσια της οποίας οι σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ ανδρών απολάμβαναν ευρύτερη αποδοχή και ανοχή, οι θεσμοί μαζί με την εκκλησία , δαιμονοποιούσαν την σοδομική δραστηριότητα.<sup>139</sup>

Η στάση των αρχών επομένως, ήταν ιδιαίτερα σκληρή όταν επρόκειτο για τέτοιου είδους παρεκκλίνουσες συμπεριφορές, που θεωρούνται κολάσιμες από το αστικό και κανονιστικό δίκαιο. Ο 15<sup>ος</sup> και ο 16<sup>ος</sup> αιώνας περιγράφονται, ως το αποκορύφωμα της κατασταλτικής στάσης, ιδιαίτερα σε καθεστώτα με ρεπουμπλικανική παράδοση, όπως ήταν η Βενετία και η Φλωρεντία.<sup>140</sup> Δύο χρονικοί σταθμοί που αξίζει να αναφέρουμε είναι το 1517 με την απόφαση του συμβουλίου της Φλωρεντίας να κρίνει ως ιδιαίτερα σοβαρά τα σεξουαλικά παραπτώματα αλλά και το 1545 που ξεκίνησε η Σύνοδος του Τρέντο, και αποτελεί την απαρχή μια σκληρής στάση ενάντια στην παραβατική σεξουαλικότητα. Παρά την αυστηρότητα των θεσμικών διαταγών όμως, στο καθημερινό επίπεδο φαίνεται να έχει διαμορφωθεί μια αρκετά διαφορετική συνθήκη. Ο Ιερέας Μπερναντίνο από την Σιένα μιλώντας σε κήρυγμα του το

---

<sup>137</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Σώματα, φύλα και επιθυμίες στις κωμωδίες της Ιταλικής Αναγέννησης», Γ. Γκότση, Δ. Βασιλειάδου (επιμ.), Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα, Θεμέλιο, Αθήνα 2020, σ.269.

<sup>138</sup> Katherine Crawford, «*Privilege, Possibility, and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», *The Journal of Modern History* 78, (2006), σ.414.

<sup>139</sup> M.Rocke, *Forbidden Friendships*, ο.π., σ.4.

<sup>140</sup> Α. Διαλέτη, «Σώματα, Φύλα και επιθυμίες στις κωμωδίες της Ιταλικής Αναγέννησης», ο. π.,σ.268.

1420 χαρακτηρίζει την Ιταλία ως την «μητέρα της Σοδομίας».<sup>141</sup> Ενδεικτικό είναι επομένως ότι η σοδομία παρά την εχθρική στάση των ιταλικών αρχών, στην ουσία αποτελεί μια οικεία πρακτική για τον ανδρικό πληθυσμό σε καθημερινό, μη- θεσμικό επίπεδο.

Η κατανόηση τόσο του ανδρικού ομοερωτισμού όσο και της σεξουαλικότητας ευρύτερα για τους ανθρώπους της Αναγέννησης γινόταν μέσα από διάφορα αντιθετικά δίπολα που διαμόρφωναν κατά κάποιο τρόπο, το περιεχόμενο της κάθε σεξουαλικής κατηγορίας. Σοδομία- Τεκνοποίηση, Συζυγικό- Εξωσυζυγικό, Αρσενικό- Θηλυκό, Αρρενωπό- Εκθηλυμένο και Ενεργητικό- Παθητικό, είναι ενδεικτικά δίπολα που διέπουν όλο το φάσμα της σεξουαλικής και κοινωνικής ζωής, νοηματοδοτώντας περαιτέρω τις πράξεις των υποκειμένων.<sup>142</sup>

Προσεγγίζοντας με μεγαλύτερη λεπτομέρεια το ζήτημα της ανδρικής σοδομίας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι διαφαίνονται στο περιεχόμενο του, οι ισχυρές επιρροές του πατριαρχικού μοντέλου, ιδιαίτερα σε ότι αφορά την ανάγνωση των πρακτικών αλλά και την ιεραρχικότητα. Αναφέρομαι στο ενιαίο μοντέλο σεξουαλικής ερμηνείας, δηλαδή στο ετεροερωτικό, στο οποίο συμμετέχει ένας άνδρας και μια γυναίκα με ενεργητική και παθητική ισχύ αντίστοιχα. Για να γίνω πιο σαφής, το νομικό πλαίσιο όπως αυτό διαμορφώθηκε από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα ως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, κωδικοποίησε τις σοδομικές σεξουαλικές πράξεις σε «ενεργητικές» και «παθητικές». Ο διαχωρισμός αυτός των σεξουαλικών ρόλων είχε να κάνει λιγότερο με τις προσωπικές επιθυμίες του υποκειμένου και περισσότερο με την ηλικιακή ομάδα στην οποία άνηκε.<sup>143</sup>

Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της Φλωρεντίας για να κατανοήσουμε τα δομικά στοιχεία της σοδομικής δραστηριότητας, στην κατηγορία του «ενεργητικού» εραστή συναντάμε συνήθως ενήλικα άτομα, κυρίως μετά το 18<sup>ο</sup> έτος της ηλικίας τους, που χαρακτηρίζονται από την δυνατότητα κυριαρχίας και επιβολής στον εραστή τους, όπως και την δυνατότητα επικύρωση της φαλλοκρατικής ισχύος μέσα από την διαδικασία της «διείσδυσης»<sup>144</sup>. Τα

---

<sup>141</sup> M.Rocke, *Forbidden Friendships*, ο.π., σ.3.

<sup>142</sup> Katherine Crawford, «*Privilege, Possibility, and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», ο.π., σ.414.

<sup>143</sup> M.Rocke, *Forbidden Friendships*, ο.π., σ.88-94.

<sup>144</sup> Στο ίδιο, σ.105-110.

άτομα αυτά μπορούσαν παράλληλα να αναπτύσσουν σεξουαλικές δραστηριότητες και με γυναίκες, όπου εφάρμοζαν και εκεί την φαλλοκρατικά νοηματοδοτημένη πρακτική της «διείσδυσης». Η σεξουαλική τους δράση είναι συνώνυμο της επικυριαρχίας και απόδειξη της δύναμης του άνδρα στην σεξουαλική και κοινωνική ιεραρχία, ενώ σε καμία περίπτωση ένας «ενεργητικός» εραστής δεν ταυτιζόταν με την θηλυπρέπεια.

Από την άλλη πλευρά, στην κατηγορία του «παθητικού» εραστή, βρίσκουμε ανήλικα κυρίως άτομα, από 12 μέχρι 18 ετών, που ήταν άμεσα συνδεδεμένα με υποτιμητικά σύμβολα και θηλυπρεπείς όρους. Πρόκειται για μια προβληματική και σύνθετη κοινωνική κατηγορία, αφού ενδεχομένως λειτουργούσε υποτιμητικά για τον «κυρίαρχο» ανδρισμό, πλήττοντας το κύρος του, από την στιγμή που είχε παρόμοια στοιχεία με την σεξουαλική δραστηριότητα των γυναικών. Οι «παθητικοί» εραστές, δέχονταν στην ουσία την πρακτική της σοδομίας από την εμπρόθετη δράση των «ενεργητικών» εραστών τους. Το στοιχείο αυτό τεκμηριώνεται ευκρινέστερα από την περιγραφή τους ως «*e stato sodomizzato*» δηλαδή αυτός που «σοδομοποιήθηκε». Όροι όπως, «σαν γυναίκα» και «η ντροπή της πόλης» που χρησιμοποιούσαν οι «Αστυνομικοί της Νύχτας», ένα όργανο καταστολής της σοδομικής δραστηριότητας που δημιουργήθηκε το 1432 στην Φλωρεντία, αποτελούν ενδείξεις της οπτικής για τους παθητικούς εραστές τουλάχιστον από μια θεσμική λογική.<sup>145</sup>

## II Η εφηβεία ως συστατικό στοιχείο του ανδρικού ομοερωτισμού.

Στην πορεία κατανόησης των ομοερωτικών ανδρικών σχέσεων στο ιταλικό χώρο δεν θα μπορούσαμε να μην τονίσουμε την κεντρικότητα της νεανικής ηλικίας και της εφηβείας στο ζήτημα της σοδομίας. Επιστρέφοντας στο παράδειγμα της Φλωρεντίας, μια πόλης με έντονη ομοερωτική παράδοση, οι έφηβοι προσλαμβάνονταν ως ανώριμοι, τόσο κοινωνικά, όσο και σεξουαλικά, σε ένα πειραματικό στάδιο για τις επιθυμίες τους, με την σεξουαλική αμφισημία να είναι κυρίαρχη. Οι νεαροί άνδρες στην Φλωρεντία αλλά και ευρύτερα στην Ιταλία περιγράφονται ως σεξουαλικά ασυγκράτητοι, βυθισμένοι στα πάθη και εμποτισμένοι από την κοινωνική ανευθυνότητα.<sup>146</sup>

---

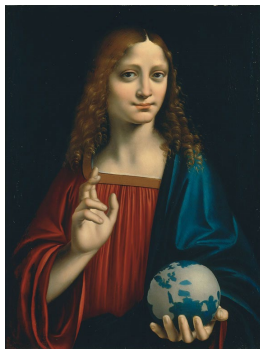
<sup>145</sup> M.Rocke, *Forbidden Friendships*, ο.π., σ.90-110.

<sup>146</sup> Στο ίδιο, σ.105-108.

Η εφηβεία είναι εκείνο το ηλικιακό στάδιο μετά την παιδική αθωότητα -μη σεξουαλικότητα και πριν την ενήλικη, ενεργά σεξουαλική ζωή. Η διάλυση αυτής της ηλικιακής ομάδας που



Εικόνα 58, Marco d' Oggiono, «Ο νεαρός Χριστός», 1490-1495, Ίδρυμα Lazaro Galdiano, Μαδρίτη.



Εικόνα 59, Marco d' Oggiono, «Ο ευλογημένος Χριστός», 1490, Γκαλερί Borghese, Ρώμη.

στην ιταλική γλώσσα αποδίδεται ως «*gioventu*» βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής στην Αναγέννηση. Οι «*gioventi*» δηλαδή οι έφηβοι προβάλλονται κατά κανόνα ως εκθηλυμένοι με ομοερωτικούς υπαινιγμούς, αλλά παράλληλα αποπνέουν ένα αρρενωπό στοιχείο προκαλώντας σύγχυση και περαιτέρω σεξουαλική αμφιθυμία. Δεν είναι λίγες οι ιστορικές πηγές που έχουν υποστηρίξει ότι η ανάμειξη με την σοδομία είναι ένα «μονοπάτι ζωής» που κάθε άνδρας πρέπει να ακολουθήσει στην νεαρή του ηλικία προτού εισέλθει στην ενήλικη ανδρική και συνάμα συζυγική ζωή.<sup>147</sup> Συμπληρωματικά, όπως υποστηρίζει και ο Francesco Vettori (1515) στα τέλη της εξελισσόμενης εφηβείας, ο νέος ξεκινά να κατευθύνεται προς μια πιο απειλητική σεξουαλικότητα, απομακρύνοντας τον εαυτό του από αντικείμενο πόθου των άλλων ανδρών ,διεκδικώντας έτσι μια πιο «ενεργητική» στάση.<sup>148</sup>

Χαρακτηριστικά στοιχεία στην εμφάνιση ενός εφήβου την περίοδο της Αναγέννησης, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι η απώλεια γενειάδας, τα μακριά μαλλιά, τα «γλυκά χείλη» , το απαλό πρόσωπο και ο αέρας θηλυπρέπειας.<sup>149</sup>

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά παρουσιάζουν περισσότερο μια εγγύτητα στο γυναικείο φύλο παρά στο ανδρικό, δίνοντας ακόμα μεγαλύτερες διαστάσεις στην αμφισημία του νεανικού ανδρικού προσώπου. Η διαμόρφωση αυτής «εκθηλυμένης» εικόνας του έφηβου, κυριαρχούσε στο αναγεννησιακό φαντασιακό μέσα από την λογοτεχνία και τον κανονιστικό λόγο και οπτικοποιούταν μέσα από την εικαστική τέχνη και το θέατρο.

<sup>147</sup> Guido Ruggiero, *Machiavelli in Love*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, σ.27.

<sup>148</sup> Στο ίδιο, σ.110-112.

<sup>149</sup> Α. Διαλέτη, «Σώματα, Φύλα και επιθυμίες στις κωμωδίες της Ιταλικής Αναγέννησης», ο. π., σ. 276-277.

Στις δυο παραπάνω εικόνες (Εικόνα 58 και Εικόνα 59) παρουσιάζεται η νεανική εξιδανικευμένη ομορφιά μέσα από το πρόσωπο του Χριστού. Ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες



Εικόνα 60, Από το στούντιο του Leonardo da Vinci, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής», 1490-1510, Μουσείο Ashmolean, Οξφόρδη.



Εικόνα 61, Στούντιο Leonardo Da Vinci, «Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής». 1509. Μουσείο

του 15<sup>ου</sup> αιώνα, στην περιοχή της Λομβαρδίας υπήρξαν αρκετά έργα με θρησκευτικό προσανατολισμό, που αναπαριστούσαν την ιδεατή νεανική ομορφιά μέσα από μια ανδρόγυνη οπτική. Με τον όρο ανδρόγυνο, υποδεικνύεται η καλλιτεχνική τεχνική κατά την οποία ο δημιουργός-καλλιτέχνης χρησιμοποιεί στοιχεία και από τα δύο φύλα με σκοπό να δημιουργήσει καλλιτεχνικά τουλάχιστον την ιδεατή ομορφιά. Αυτή η σύνδεση «αγιότητας» και «ομορφιάς» πολλές φορές χαρακτηρίστηκε αποκρουστική και τερατώδης αφού συνδεόταν στην λογική των επικριτών με τα σεξουαλικά γούστα του εκάστοτε καλλιτέχνη. Η ιδεατή αυτή ομορφιά, που πηγάζει από την απαλότητα και την μαλακότητα του δέρματος, αποτελεί στοιχείο ερωτικής έλξης για τον ανδρικό πληθυσμό του αναγεννησιακού ιταλικού χώρου, αφού το θέαμα κρίνεται άκρως ελκυστικό για τα μάτια των ανθρώπων τότε.<sup>150</sup>

Το συγκεκριμένο μοτίβο ομορφιάς που αναπτύχθηκε στο αστικό χώρο του Μιλάνου και της Λομβαρδίας ευρύτερα, συνδέθηκε άρρηκτα με την σκέψη του Leonardo Da Vinci σε ότι αφορά την ιδεατή αυτή ανδρόγυνη ομορφιά (Εικόνες 60-61). Βασικό στοιχείο της σκέψης του Da Vinci, είναι ο νεοπλατωνισμός, ο οποίος συμβολίζει την ιεραρχική μετάβαση από το αισθητηριακό στο άυλο και θεϊκό.<sup>151</sup> Η νεανική ηλικία και ομορφιά πέρα από τις

ομοερωτικές φαντασιακές προσομοιώσεις, λειτουργούσε και ως πρότυπο για τον «κυρίαρχο» ανδρισμό όπως αυτός προσλαμβάνονταν από τους κοσμικούς και θρησκευτικούς ηγέτες του τόπου. Επιστρέφοντας όμως στις αμφίσημες διαστάσεις της ιδεατής νεανικής ομορφιάς σημειώνεται ότι, διέγειραν και προκαλούσαν σε πολλές περιπτώσεις αισθητηριακές αντιδράσεις στους θεατές. Κάτι τέτοιο δεν ισοδυναμούσε με τον αρχικό σκοπό δημιουργίας

---

<sup>150</sup> Maya Corry, «The Alluring beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan», Gender & History 25 (2013), σ.565-572.

<sup>151</sup> Στο ίδιο, σ.576



των εικόνων αυτών, που ήταν η υπέρβαση του αισθητηριακού και η διείσδυση στο πνευματικό νόημα της εικόνας.

Απόδειξη της αισθητηριακής διάστασης που μπορούσαν να αποκτήσουν οι εικόνες των νέων, είναι ένα γεγονός που περιγράφεται ότι συνέβη στον Leonardo Da Vinci, όπου ένας πελάτης, του ζήτησε να αφαιρέσει το θεϊκό στοιχείο από την εικόνα έτσι ώστε να την φιλήσει με λιγότερη ενοχή.<sup>152</sup> Η ανθρωπολόγος Mircea Eliade, έχει χαρακτηρίσει το «ανδρόγυνο ως μια έκφραση ολότητας» που ξεπερνά τα όρια του ανθρώπινου και οδηγεί στο θεϊκό- τέλειο.<sup>153</sup> Ωστόσο, η εικόνα αυτή του ανδρόγυνου φαίνεται να συγχωνεύει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στους «ελκυστικούς» εφήβους, οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις στον ιταλικό χώρο επιδίδονταν στην πρακτική της σοδομίας. Η τέχνη στο συγκεκριμένο σημείο αποτελεί έναν ιδιαίτερα σημαντικό παράγοντα που μας βοηθάει να κατανοήσουμε τα ομοερωτικά τεκτενόμενα του ιταλικού αναγεννησιακού χώρου.



Εικόνα 62, Boltraffio, «Πορταίτο Νέου»,  
c.1490, Γραφικές και φωτογραφικές  
συλλογές του κάστρου Sforzesco, Μιλάνο.

Στα αναγεννησιακά πορτρέτα εφήβων και νεαρών ανδρών μπορούν να «αλιευθούν» ποικίλες αισθήσεις σεξουαλικότητας και ερωτισμού, ενώ μάλιστα οι ερμηνείες τους δεν είναι αυτονόητες αλλά αντιθέτως πολυστρωματικές.<sup>154</sup> Μέσα σε αυτές τις πολυστρωματικές προσεγγίσεις εντοπίζουμε το ομοερωτικό στοιχείο που πιθανόν προσδιορίζει την εφηβική συνθήκη. Το ομοερωτικό στοιχείο και ο υπαινιγμός του, στα αναγεννησιακά έργα τέχνης, ενδέχεται να αποτελεί και προϊόν φαντασίας του

---

<sup>152</sup> M.Corry, «The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan», ο.π., σ. 579.

<sup>153</sup> Στο ίδιο, σ.582.

<sup>154</sup> Patricia Simons, «Homosexuality and the Erotics in Italian Renaissance portraiture», Joanna Woodland (επιμ.), *Portraiture*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997, σ.29

εκάστοτε θεατή. Εξάλλου στον εικαστικό κόσμο ο ομοερωτισμός προσλαμβάνεται από φαντασιακές κυρίως παρά έκδηλες προσεγγίσεις.

Τα τρία αυτά νεανικά ανδρικά πορτρέτα (εικόνα 62,63,64), αποδεικνύουν την εφηβική αμφισημία όταν πρόκειται για την εξωτερική εμφάνιση. Ειδικότερα στο «Πορτραίτο νέου» (εικόνα 62), ο έμφυλος προσδιορισμός του προσώπου δεν είναι εύκολος και ξεκάθαρος και πιθανώς πρόκειται για Μιλανέζο πολίτη του Da Vinci, ίσως τον Girolamo Cassio. Τα μοναδικά ανδρικά στοιχεία του υποκειμένου από μία σύγχρονη οπτική είναι η χειρονομία και η πανοπλία, ενώ η ομορφιά του εικονιζόμενου ενδεχομένως είναι σκόπιμα εξιδανικευμένη με στόχο την ερωτική επιθυμία. Όσον αφορά τις εικόνες 63 «Το αγόρι με τον αυλό» και 64 «το αγόρι με το βέλος»,



Εικόνα 63, Titian, «Αγόρι με έναν αυλό», c.1512, King's Dressing Room, Windsor Castle.



Εικόνα 64, Giorgione, «Αγόρι με το βέλος», c.1505, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

διαφαίνεται η ιδεατή ομορφιά της νεανικότητας που βρίσκεται κοντά στο γούστο πολλών. Σύμφωνα με τον Paul Holberton, οι εικόνες είναι πιθανώς ζωγραφισμένες για κάποιον «ομοφυλόφιλο»<sup>155</sup>, αφού εμφανισιακά προβάλλουν ερωτικές συνδηλώσεις, κυρίως μέσω των χαρακτηριστικών του προσώπου, όπου τα όρια γυναικείου και ανδρικού είναι αρκετά θολά όπως μπορεί να διαπιστωθεί. Πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών μπορεί να ήταν μνήμες πραγματικών αγοριών, γιών, εραστών, νεότερων εαυτών, όπου στην προκειμένη περίπτωση προβάλλονται μέσα από έναν ιδεατό και νοσταλγικό κλασικισμό. Η οπτική αναπαράσταση των νέων την περίοδο της Αναγέννησης εμποτίζεται από ομοκοινωνική και ομοερωτική ένταση όσων αφορά τις σχέσεις των ανθρώπων.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Ο όρος «ομοφυλόφιλος» χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο σημείο αποκλειστικά και μόνο για την κατανόηση του σκοπού του έργου σε μια νεωτερική οπτική και όχι για να περιγράψει το υποκείμενο της αναγέννησης. Δεδομένης της προ νεωτερικής συνθήκης κάτι τέτοιο θα ισοδυναμούσε με αναχρονιστική προσέγγιση.

<sup>156</sup> Patricia Simons, «Homosexuality and the Erotics in Italian Renaissance portraiture», J. Woodland (επιμ.), Portraiture, ο.π., σ.3

Το απαλό πρόσωπο που παρουσιάζουν οι νέοι σε αυτά τα πορτρέτα αλλά και στην πραγματικότητα, ήταν ακριβώς αυτό το ελκυστικό σύμβολο της ηλιακής ομάδας προς τους άλλους άνδρες. Την οπτική της εφηβικής έλξης, συμπληρώνουν χαρακτηρισμοί όπως το «γλυκό αγόρι», το «όμορφο αγόρι», ο « αμούστακος νέος» και «το παθητικό» που έχει υποστεί σοδομία.<sup>157</sup>



Εικόνα 65, Donatello, «Δαβίδ», 1453, Εθνικό Μουσείο Μπαργέλο, Φλωρεντία.

Το μπρούτζινο αγαλματίδιο του Donatello που αναπαριστά τον βιβλικό ήρωα «Δαβίδ» (εικόνα 65), αποτελεί μια κυρίαρχη αναγεννησιακή αναπαράσταση του εφηβικού στοιχείου. Η σωματοδομή και οι αναλογίες του, βασισμένες στα κλασικά πρότυπα, τον καθιστούν πρότυπο της ιδεατής νεανικότητας και ομορφιάς στην Αναγέννηση.<sup>158</sup> Τα ομοερωτικά στοιχεία που διαπνέουν την γυμνή αναπαράσταση του αγάλματος δεν μπορούν να μείνουν ακαταφρόνητα. Ο εν λόγω Δαβίδ έχει χαρακτηριστεί ως ερμαφρόδιτος έφηβος δηλαδή συμπυκνώνει χαρακτηριστικά και των δύο φύλων. Όπως υποδείκνυαν τα στερεότυπα της εποχής, τα αγόρια χωρίς μούσι, απαλές καμπύλες και μαλακή σάρκα, θηλυκοποιούνται και θεωρούνται σεξουαλικά αντικείμενα.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> P. Simons, «Homosexuality and the Erotics in Italian Renaissance Portraiture», ο.π., σ.41.

<sup>158</sup> Christopher Fulton, «The boy stripped bare by his Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence», *Art Journal* 56, (1997), σ. 31-40.

<sup>159</sup> Patricia Rubin, « Che è di questo culazzino!': Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art», *Oxford Art Journal* 32 (2009), σ 429.

Στο ίδιο συμβολικό πλαίσιο περιβάλλει και ένα άλλο έργο του Donatello, «το Φαύνο αγόρι με φίδι»,(εικόνα 66) όπου η εικονιζόμενη εφηβική φιγούρα με την έκθεση οπίσθιου ενδέχεται να αποτελεί ερωτικό φετίχ για τους άνδρες θεατές αλλά και αντικείμενο πάθους. Η δημιουργία του αγαλματιδίου στην Φλωρεντία μας επιτρέπει να κάνουμε μια ευκρινέστερη εστίαση στα κοινωνικά τεκτενόμενα γύρω από την εφηβική ανάμειξη στο ζήτημα της ανδρικής σοδομίας. Πιο συγκεκριμένα η έκθεση του οπίσθιου (bottom – culo) υποδηλώνει το «παιχνίδι από πίσω» (“game from behind”) όπως το περιγράφουν μέλη των Αστυνομικών της Νύχτας στην Φλωρεντία.<sup>160</sup>



Εικόνα 66, Donatello, « Το Φαύνο αγόρι που πατάει πάνω σε ένα φίδι», 1440, Εθνικό Μουσείο Bargello, Φλωρεντία.

Η φήμη της Φλωρεντίας για την δραστηριότητα του «παιχνιδιού από πίσω», ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στο χώρο της Αναγεννησιακής Ευρώπης. Στην Γερμανία μάλιστα η λέξη «florenzen» υποδήλωνε το «να σοδομήσεις» και η λέξη «Florenzer» δήλωνε τον ίδιο τον σοδομίτη. Βάσει των στοιχείων αυτών αλλά και του έργου του Donatello, διαφαίνεται η συχνότητα των «παράνομων επιθυμιών» στον αστικό χώρο της Φλωρεντίας που γινόταν στα πλαίσια της σεξουαλικής μαθητείας του πληθυσμού. Τα έκδηλα γυμνά σημεία του αγάλματος καλλιεργούν την ερωτική φαντασία του θεατή για το εφηβικό σώμα.<sup>161</sup>

Με αφορμή αυτά τα δύο έργα του Donatello που προβάλλουν μια εικόνα εκθηλυμένου νέου, ο οποίος μάλιστα αποτελεί και σεξουαλικό αντικείμενο των άλλων, μπορούμε να κατευθύνουμε

---

<sup>160</sup> P. Rubins, «Che è di questo culazzino!»: Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art», ο.π., σ. 443.

<sup>161</sup> Στο ίδιο, σ.443.

την ανάλυση μας στην περίπτωση των «castrati». Σύμφωνα με την ανάλυση της Valeria Finucci στο βιβλίο της Manly Masquerade, όπου εξετάζει εκφράσεις της αρρενωπότητας μέσα από την ιταλική αναγεννησιακή λογοτεχνία, οι «castrati» συμπυκνώνουν κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ιταλία, όλα τα χαρακτηριστικά εκείνα του εκθηλυμένου άνδρα. Η μορφή αυτών των ερμηνευτών εκκλησιαστικής μουσικής και όπερας, προσλαμβάνεται ως στοιχείο εκθηλυμένου αρσενικού που είναι συνάμα αδύναμος και αντικείμενο πόθου τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών. Όντας προσδιορισμένοι με αυτόν τον τρόπο οι «castrati», διασύρονται, γελοιοποιούνται και καταδιώκονται.<sup>162</sup>

Πρόκειται για μια εμποτισμένη σεξουαλικά κοινωνική φιγούρα που συμπεριλάμβανε και όσους άνδρες είχαν ευνουχιστεί, φαινόμενο που όπως σημειώνεται ήταν αρκετά συχνό στην Αναγέννηση. Η ιδιότητά τους ως σεξουαλικά εκμεταλλεύσιμα αντικείμενα προκαλούσε έντονη ανησυχία στις αρχές του ιταλικού χώρου, ιδιαίτερα στην περίπτωση που η εκμετάλλευση αφορούσε την γυναικεία εμπρόθετη δράση. Η ανησυχία επεκτεινόταν και από το γεγονός ότι δεν μπορούσαν να τεκνοποιήσουν. Η ιδέα του «αχρείαστου» άνδρα προκαλούσε σύγχυση στην λογική των θεσμών.<sup>163</sup>

Ένα τελευταίο σημείο σε ότι αφορά το ζήτημα της εφηβείας που αξίζει να σταθούμε είναι η παρουσία τους στα πλαίσια της λόγιας κωμωδίας (commedia erudita). Μια κωμωδία δομημένη σε 5 πράξεις, δημιούργημα των ανδρών της ελίτ, γνώρισε μεγάλη άνθηση από το πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα στον Ιταλικό χώρο. Μέχρι τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα που άρχισαν να εμφανίζονται και να συμμετέχουν γυναίκες ηθοποιοί στις λόγιες κωμωδίες, τους γυναικείους ρόλους τους ενσάρκωναν έφηβα αγόρια. Η πρόσληψη της εφηβική υπόστασης ως αμφίσημη και εκθηλυμένης αποδεικνύεται για ακόμα μια φορά.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> K. Crawford, «Privilege, Possibility and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality», ο.π., σ.417-418.

<sup>163</sup> Στο ίδιο, σ.417-418.

<sup>164</sup> Α. Διαλέτη, « Σώματα, φύλα και επιθυμίες στις κωμωδίες της Ιταλικής Αναγέννησης », ο.π., σ.264.

### III Η Ανδρική φιλία και η πιθανότητα της ομοερωτικής επιθυμίας.

Ξεφεύγοντας από την κατηγορία της εφηβείας, υπάρχει άλλη μια κοινωνική πραγματικότητα



Εικόνα 67, Domenico Ghirlandaio, «Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία», 1490, Τοιχογραφία σε παρεκκλήσι στην Φλωρεντία.

που συμπληρώνει τις γνώσεις μας γύρω από την ανδρική ομοερωτική συμπεριφορά στον Ιταλικό χώρο. Πρόκειται για την ανδρική φιλία στα πλαίσια του ομοκοινωνικού ανδρικού περιβάλλοντος. Η ομοκοινωνικότητα υποδηλώνει τον δεσμό μεταξύ ανδρών ο οποίος ενισχύεται μέσα από κοινωνικά δεσμά. Η ανδρική φιλία και ομοκοινωνικότητα εντάσσονται στα πλαίσια του αστικού δημόσιου χώρου αλλά και στους κόλπους του πατριαρχικού συστήματος. Η φιλία αποτελούσε ένα ισχυρό πεδίο

παραγωγής και επιβεβαίωσης του ανδρισμού στην προ νεωτερική Ευρώπη, ενώ στο πατριαρχικό φαντασιακό η φιλία και η συντροφικότητα αποτελούσαν κατεξοχήν ανδρικές υποθέσεις και σίγουρα όχι γυναικείες.<sup>165</sup> Με το ομοκοινωνικό στοιχείο δεν αποκλείονταν να συνυπάρχει και το ομοερωτικό, που σε πολλές περιπτώσεις τα δύο αυτά στοιχεία συνυπήρχαν, χωρίς όμως να αλληλοκαλύπτονται<sup>166</sup>.

Στοιχεία όπως αυτά που προαναφέρθηκαν αποτυπώνονται και στην εικόνα 67 όπου οπτικοποιείται το ανδρικό ομοκοινωνικό περιβάλλον, στην Φλωρεντία αυτή την φορά. Το ομαδικό πορτραίτο αναπαριστά δώδεκα άνδρες από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον του χορηγού της εικόνας, συμβολίζοντας με τον τρόπο αυτό τον πλούτο, την ειρήνη και την ισχύ που επικρατεί στην πόλη της Φλωρεντίας. Επίσης καταδεικνύει την διαμόρφωση του αστικού ομοκοινωνικού ανδρικού περιβάλλοντος που ενώνεται από δεσμούς φιλίας και συναισθημάτων.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, *Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι την σύγχρονη περίοδο*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2019, σ.48-49.

<sup>166</sup> P. Simons, «Homosociality and Erotics in Italian Renaissance portraiture», ο.π., σ.29.

<sup>167</sup> Στο ίδιο, σ.29-30.

Μέσω των ισχυρών συναισθηματικών δεσμών που αναπτύσσονταν μεταξύ δύο ανδρών, διαμορφωνόταν ένα ευνοϊκό περιβάλλον για την εκδήλωση της σοδομίας. Η ανδρική αυτή φιλία εντάσσεται στο ανερχόμενο ουμανιστικό ιδεώδες «amicitia», το οποίο απομακρυνόμενο από παλαιότερους μεσαιωνικούς-φεουδαρχικούς χρωματισμούς, αποκτά μια τροπή προς το πνευματικό και συναισθηματικό στοιχείο, ενίοτε και με ομοερωτικές συνδηλώσεις. Όπως παραθέτει και ο Alan Bray στο βιβλίο του «The Friend», αυτή η ανδρική φιλία περιείχε μια έντονη σωματική εγγύτητα τρυφερότητα, συναισθηματισμούς, χωρίς όμως τα στοιχεία αυτά να νοηματοδοτούνται με σεξουαλικούς όρους.<sup>168</sup> Γίνεται αντιληπτή επομένως η ρευστότητα και αμφισημία που διατρέχει την περίπτωση της ανδρικής φιλίας στην προσπάθεια ερμηνείας των πρακτικών ,που από μια νεωτερική ματιά, εμπεριέχουν ομοερωτικές συνδηλώσεις.

Στην Φλωρεντία, η ανδρική φιλία όπως σημειώνει ο Michael Rocke, είχε σεξουαλική κατεύθυνση και συσχετίζεται με την περίπτωση των «gioventi». Το παράνομο σεξ με τους εφήβους αποτελούσε πιθανώς στοιχείο ένταξης σε μια ομάδα ή σηματοδοτούσε την έναρξη μιας φιλίας, από την στιγμή όπου υπήρχε η κοινή σεξουαλική ενασχόληση με τους «gioventi». Και ευρύτερα όμως, η ενασχόληση των νεαρών ανδρών με το παράνομο σεξ πρόσφερε μια ευκαιρία δημιουργίας φιλικών δικτύων και γνωριμιών που ενδεχομένως να αποφαίνονταν ιδιαίτερα χρήσιμες σε κάποιο σημείο της ζωής τους. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου και οι ίδιοι οι γονείς στον φλωρεντινό αστικό χώρο προωθούσαν τα ίδια τους τα παιδιά να εμπλακούν σεξουαλικά με μεγαλύτερους άνδρες με σκοπό μια ενδεχόμενη κοινωνική επιτυχία αλλά και με σκοπό την σωστή καθοδήγηση στον «παράνομο» αυτό σεξουαλικό κόσμο.<sup>169</sup>

Διαφαίνεται σε έναν βαθμό επομένως ότι η ανδρική φιλία και σεξουαλικότητα διαπλέκονται με σύνθετο και σίγουρα όχι ξεκάθαρο τρόπο στην πρώιμη νεωτερικότητα, χωρίς να γίνεται αντιληπτό αν η φιλία εμπεριέχει ερωτική φόρτιση ή όχι.<sup>170</sup> Δεν πρέπει να ξεχνάμε όμως την ανάγκη απεμπλοκής από νεωτερικές κατηγοριοποιήσεις σε ότι αφορά την ανδρική φιλία στην Αναγέννηση, αφού αυτή η σωματική και συναισθηματική εγγύτητα μεταξύ των ανδρών δεν ερμηνευόταν τότε ως ομοερωτική.

---

<sup>168</sup> Βασιλειάδου, Γιαννιτσιώτης, Διαλέτη, Πλακωτός, *Ανδρισμοί, Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι και την σύγχρονη περίοδο*, ο.π., σ.50.

<sup>169</sup> G. Ruggiero, *Machiavelli in Love*, ο.π., σ.97-107.

<sup>170</sup> Στο ίδιο, σ.27.

Η εικαστική τέχνη αποτέλεσε μια ευκαιρία ανάπτυξης ενός ομοκοινωνικού διαλόγου μεταξύ καλλιτέχνη, αναπαριστάμενου και θεατή, τοποθετώντας τον άνδρα καλλιτέχνη στην θέση του «αποπλανητή». Τα εικαστικά αποτελέσματα μεταφέρουν μια αισθησιακή ερωτοτροπία στο ομοκοινωνικό ανδρικό κοινό. Ο Leonardo Da Vinci έχει υποστηρίξει ότι ο καλλιτέχνης έχει την δυνατότητα να πυροδοτήσει αγάπη μεταξύ ανδρών σε ένα ομοκοινωνικό πλαίσιο όπου ο θεατής μπορεί να φιλήσει ή να μιλήσει κιάλας στην εικόνα. Εξάλλου στον κόσμο των ουμανιστών καλλιτεχνών, καθηγητών και πανεπιστημιακών η πρακτική της σοδομίας ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη σύμφωνα με πηγές. Η φιλία όπως προαναφέρθηκε μπορεί να λειτουργεί και ως περιγραφικός όρος για μια σοδομική σχέση μεταξύ μαθητή και καθηγητή. Αυτό αποδεικνύεται ευκρινέστερα από μια αναφορά βενετού εφήβου, όπου ως ασκούμενος περιγράφει ως φιλία την σοδομική σχέση με τον μεγαλύτερης ηλικίας καθηγητή του.<sup>171</sup>



Εικόνα 68, Angelo di Cosimo, «Andrea Doria ως Νέπτωνας», 1553, Brera Art Gallery, Μιλάνο.

Η φιλία και η αγάπη μέσα από ομοκοινωνικούς δεσμούς ανδρών αποδεικνύεται και μέσα από μια καταγεγραμμένη ικεσία του Antonio Perez προς τον πάτρωνα του, στην οποία αναφέρει ότι «οι προστατευόμενοι αγαπούν τους αρρενωπούς άνδρες, όπως οι γυναίκες τους άνδρες τους». Διαφαίνεται έτσι μια νοηματοδότηση των σχέσεων πατρώνων και προστατευόμενων με όρους παθητικότητας και ενεργητικότητας, με τους πάτρωνες να έχουν την ενεργητική στάση και τους προστατευόμενους την παθητική αντίστοιχα. Παράλληλα μέσα από ένα δίκτυο ανταλλαγής δώρων και πορτρέτων αναπτύσσονταν οι φιλικοί δεσμοί μεταξύ ανδρών, ενδεχομένως και με ομοερωτικό πρόσημο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένα πορτραίτο

---

<sup>171</sup> P. Simons, «Homosociality and Erotics in Italian Renaissance Portraiture», ο.π., σ. 42-44.



που δημιούργησε ο Bronzino (Εικόνα 68) για τον φίλο του Paolo Giouio, ο οποίος διαμόρφωσε μια συλλογή πορτρέτων γνωστών προσωπικοτήτων. Στο εν λόγω πορτραίτο διαφαίνεται μια ημίγυμνη αναπαράσταση του Andrea Doria, γνωστού ναυάρχου και μισθοφόρου από την Γένοβα, ως Νέπωνα κυρίαρχου των ωκεανών. Ο Νέπωνας είναι η Ρωμαϊκή αντιστοίχιση του ελληνικού θεού Ποσειδώνα.<sup>172</sup>

Υποδείγματα ιδανικής φιλίας και συντροφικότητας μεταξύ ανδρών, υπήρχαν και σε πορτρέτα μεταξύ φίλων πέρα από τα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής. Η φιλία με το συγκεκριμένο συναισθηματικό πρόσημο που εξετάζουμε, δεν περιοριζόταν αυστηρά μεταξύ νεαρών ανδρών, αλλά μπορούσε να αφορά και μεγαλύτερης ηλικίας άνδρες. Αναπαράσταση της συνθήκης αυτής αποτελεί η φιλία-συντροφικότητα των ουμανιστών Giovanni Pico della Mirandola και Girolamo Benivieni, μια φιλία που όπως περιγράφεται είναι εμποτισμένη από τα αισθήματα αγάπης. Ένα παράδειγμα εικαστικής αποτύπωσης μιας φιλίας, αποτελεί το πορτραίτο του Andrea Mantegna γύρω στο 1458 που αναπαριστά τον Ούγγρο ουμανιστή και ποιητή Janus Pannonius μαζί με τον στενό του φίλο Galeotto Marzio Da Narni κατά την διάρκεια επανασύνδεσης τους στην Πάντοβα. Στο πορτραίτο αυτό σημειώνεται μια σωματική εγγύτητα των δύο ανδρών και βλέμματα που υποδεικνύουν μια έλξη ή κάποιο συναίσθημα. Δεν γνωρίζουμε επακριβώς το ενδεχόμενο ομοερωτικό πρόσημο, δεν μπορούμε όμως και να το αποκλείσουμε. Το εν λόγω έργο έχει χαθεί, ωστόσο ένα αντίστοιχο έργο του Βενετού ζωγράφου Giovanni Cariani που αναπαριστά δύο Βενετούς αριστοκράτες, παρουσιάζει κοινά στοιχεία και μπορεί να θεωρηθεί αντανάκλαση του αρχικού έργου.<sup>173</sup>

Το έργο του Raffaello Sanzio με τίτλο «*Πορτραίτο του καλλιτέχνη με έναν φίλο*» (Εικόνα 69) αποτελεί ακόμα μια οπτική τεκμηρίωση της ανδρικής συντροφικότητας- φιλίας. Ειδικότερα στο πορτραίτο αυτό αποτυπώνεται ο καλλιτέχνης (Ραφαήλ) με το βλέμμα του καρφωμένο στο κοινό και ο φίλος του που άσκοπα προσπαθεί να τραβήξει το βλέμμα του προς τον ίδιο. Η εικόνα αναδεικνύει ένα σύνθετο παιχνίδι μεταξύ προσοχής, επιφυλακτικότητας, υποταγής, άγχους, παρηγοριάς, φιλίας και στέρησης. Η στενή επαφή και η σωματική εγγύτητα μεταξύ των δύο φίλων δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί με σύγχρονους όρους ως ομοφυλοφιλική,

---

<sup>172</sup> P. Simons, «Homosexuality and Erotics in Italian Renaissance portraiture», ο.π., σ.42-44.

<sup>173</sup> Στο ίδιο, σ. 44-45.

αφού κάτι τέτοιο θα ήταν αναχρονιστικό και στην λάθος κατεύθυνση σε σχέση με την ανάλυσή μας.<sup>174</sup>

Μέσα από το έργο μπορούμε να αντλήσουμε δύο σημαντικά στοιχεία, αφενός την πιθανότητα ερωτικής έλξης των δύο ανδρών ίσως και κάποιον δεσμό μεταξύ τους και αφετέρου την μη συνεκτικότητα της ανδρικής ταυτότητας, η οποία μπορεί να έχει στα αναγεννησιακά δεδομένα πλουραλιστικές εκδοχές, οι οποίες δεν συνίστανται μόνο στο νεωτερικό δίπολο μεταξύ «ανώμαλης» και ετεροσεξουαλικής ταυτότητας. Εξάλλου δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η τέχνη οπτικοποιούσε μέχρι έναν βαθμό το ομοερωτικό στοιχείο και τα υπόλοιπα ήταν προϊόντα της φαντασίας του θεατή.



*Εικόνα 69, Raphael, «Πορτραίτο του καλλιτέχνη με έναν φίλο», 1518, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι..*

---

<sup>174</sup> P. Simons, «Homosexuality and Erotics in Italian Renaissance portraiture», ο.π., σ. 45-47.

#### *IV Περαιτέρω οπτικοποιήσεις με ομοερωτικό πρόσημο.*

Συνεχίζοντας την συλλογιστική μου γύρω από την οπτική αναζήτηση του ανδρικού ομοερωτικού στοιχείου, όπως αυτό αποτυπώθηκε στην αναγεννησιακή τέχνη του ιταλικού χώρου, θα εστιάσω σε αρχικό επίπεδο σε ορισμένα έργα του ζωγράφου Gianantonio Bazzi. Ο Gianantonio Bazzi, γνωστός και ως «Il Sodoma» ήταν ζωγράφος του Ιταλικού χώρου και από τους λίγους καλλιτέχνες που οπτικοποίησαν την ομοερωτική επιθυμία στα έργα τους. Μέσα από της αναλύσεις του Giorgio Vasari μπορούμε να προσεγγίσουμε και να ερμηνεύσουμε τις οπτικές αναπαραστάσεις των έργων του Bazzi και να εντοπίσουμε τα ομοερωτικά στοιχεία.<sup>175</sup>

Τα έργα του αντιμετώπισαν κριτική στάση τόσο από τον Vasari αλλά και ευρύτερα από διάφορους καλλιτέχνες της εποχής, με βασικό επιχείρημα την ανάμειξη των σεξουαλικών επιθυμιών και καλλιτεχνικών πρακτικών στα έργα του. Τα έργα του δοξάζουν την παιδική/εφηβική συνθήκη και την ανδρόγυνη ομορφιά, στοιχεία που βρίσκονται στο επίκεντρο της ανδρικής επιθυμίας την περίοδο που εξετάζουμε και έχουν ομοερωτικό προσανατολισμό. Παρακάτω θα δούμε ορισμένα παραδείγματα από έργα του Bazzi στον κύκλο τοιχογραφιών του στο μοναστήρι Monteoliveto Maggiore έξω από την Σιένα που παρουσιάζουν την ζωή του Αγίου Βενέδικτου<sup>176</sup>



*Εικόνα 70, Sodoma, Monteoliveto, «Το Θαύμα με το κόσκινο», 1505-1508, Art Resource, Νέα Υόρκη.*

---

<sup>175</sup> James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”: homosexuality in art, life and history», ο.π., σ.183.

<sup>176</sup> Στο ίδιο, σ.184-186.

Στην παραπάνω εικόνα (Εικόνα 70), κεντρική φυσιογνωμία αποτελεί ο ίδιος ο Gianantonio Bazzi που τοποθετείται στο κέντρο της εικονικής αναπαράστασης και με αφορμή την εμφάνιση του αλλά και των στοιχείων που τον περιβάλλουν μπορούμε να εξάγουμε και ορισμένα συμπεράσματα στηριζόμενοι και στους σχολιασμούς του Giorgio Vasari. Πιο συγκεκριμένα, ο πλούσιος στολισμός του ίδιου με τα κοσμήματα και την κάπα, περιγράφονται ως δώρα κάποιου αριστοκράτη προς τον ίδιο, μια πρακτική που ήταν αρκετά διαδεδομένη για την δημιουργία δεσμών και συνδέσεων στο ανδρικό ομοκοινωνικό πλαίσιο. Υφάσματα και ρούχα είναι αντικείμενα που καθορίζουν την ταυτότητα του εαυτού ενώ κατανοούνται ως μια σειρά από υλικοποιημένα σύμβολα με κοινωνικές λειτουργίες και σημασίες. Από την άλλη, το καλλιτεχνικό στούντιο στο οποίο στήθηκε η εικόνα, αποτελούμενο από άνδρες κυρίως, αυξάνει τις πιθανότητες ομοερωτικών σχέσεων μεταξύ μοντέλων και καλλιτεχνών.<sup>177</sup>



Εικόνα 71, Sodoma, Monteoliveto, «Ο Άγιος Βενέδικτος καλωσορίζει τους Αγίους Μαύρο και Πλακέντιο», 1505-1508, Art Resource, Νέα Υόρκη.

Σε μια άλλη αναπαράσταση του Sodoma (Εικόνα 71), όπου ο Άγιος Βενέδικτος καλωσορίζει τον Άγιο Μαύρο και τον Άγιο Πλακέντιο εν μέσω μιας ακολουθίας πλούσιων νέων και παρατηρητών, σημειώνονται παρομοίως ομοερωτικές συνδηλώσεις. Στην εικόνα ενυπάρχουν νεαρά ανδρόγυνα στο αριστερό σημείο της εικόνας που ενσαρκώνουν το γνωστό φαινόμενο

---

<sup>177</sup>James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”»: homosexuality in art, life and history», ο.π., σ.186-187.

της παιδεραστίας<sup>178</sup>, όπου ώριμοι άνδρες βρίσκουν θηλυκοποιημένους εφήβους και αναπτύσσουν σεξουαλικές σχέσεις μαζί τους. Τα ντυσίματα και τα χαρακτηριστικά που επιδεικνύουν οι νέοι σχετίζονται με την ομοερωτική «αποπλάνηση». Αναφέρομαι στα πολύχρωμα καλσόν, στα μακριά μαλλιά, στις υπερβολικές αφέλειες, στα καπέλα και στους ποικίλους χρωματισμούς. Δεδομένου ότι οι εικόνες του «Il Sodoma», απευθύνονται κατά κύριο λόγο σε ένα ομοκοινωνικό ανδρικό κοινό σε μοναστήρι, μπορούμε να αντιληφθούμε κάποια δεδομένα για την ερωτική ζωή των μοναχών, που από πολλούς έχει χαρακτηριστεί ως σοδομική. Οι μοναχοί μέσα στην συνθήκη του εγκλεισμού μέρα με την μέρα τονίζουν όλο και περισσότερο τις σωματικές και συναισθηματικές συντροφικότητες μεταξύ τους.<sup>179</sup>

Ενισχυτικά στην ερμηνεία περί ομοερωτικής διάστασης της ζωής των μοναχών, λειτουργεί και το πιάτο *Majolica* (1510-1520) που αναπαριστά έναν μοναχό να κυνηγάει ένα γυμνό νεαρό αγόρι που εκθέτει τα οπίσθια του προς αυτόν. Στα πλαίσια των μοναστηριών οι επαφές μεταξύ ανδρών είχαν διαφορετική αντιμετώπιση κάθε φορά, αλλού ήταν κολάσιμες, αλλού περίγελος και αλλού ανεκτές πρακτικές. Συνεχίζοντας, θα εστιάσουμε σε ένα άλλο έργο του Sodoma (Εικόνα 72) εκτός μοναστηριού αυτή την φορά με πρωταγωνιστή τον Μέγα Αλέξανδρο, έναν άνδρα με γνωστές αμφίσημες σεξουαλικές ενασχολήσεις στην προσωπική του ζωή. Στο έργο με τίτλο, «Γάμος του Μεγάλου Αλεξάνδρου και της Ρωξάνης», στα δεξιά της εικόνας βρίσκεται ο Υμήν, θεός του γάμου και δίπλα του στέκεται ο λαμπαδοφόρος Ήφαιστος που αποτελεί γνωστή συντροφική παρέα του Μεγάλου Αλεξάνδρου και για πολλούς ερωμένος του. Στη συγκεκριμένη εικόνα αναδεικνύεται η σεξουαλική αμφιφυλοφιλία του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των παρόντων θεών, αν προσπαθούσαμε κάνουμε μια ερμηνεία με σύγχρονους όρους.<sup>180</sup>

Ένα τελευταίο έργο του Il Sodoma που αξίζει να σταθούμε είναι η αναπαράσταση του Αγίου Σεβαστιανού (Εικόνα 73). Το εν λόγω έργο προσωποποιεί την ανδρόγυνη κλασική ανδρική ομορφιά και το συναισθηματικό πάθος. Σημειώνεται ότι ο Σεβαστιανός ήταν Ρωμαίος

---

<sup>178</sup> Με τον όρο παιδεραστία προσπαθεί να αποδοθεί μια σύγχρονη νοηματοδότηση της σεξουαλικής επαφής νεαρών ανήλικων αγοριών με ενήλικες άνδρες, με σκοπό την ευκρινέστερη κατανόηση του σοδομικού φαινομένου.

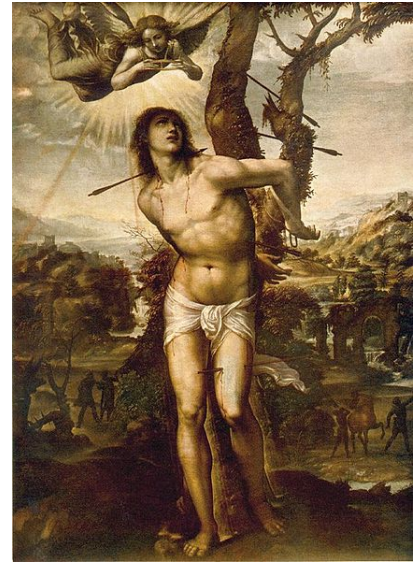
<sup>179</sup> James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”: homosexuality in art, life and history», ο.π., σ.187-190.

<sup>180</sup> Στο ίδιο, σ. 190-195.

στρατιώτης ο οποίος αρνήθηκε να αποκηρύξει τον χριστιανισμό και για αυτό τον λόγο ο Αυτοκράτορας Διοκλιτιανός διέταξε να χτυπηθεί από τους τοξοβόλους παρά την στενή συντροφικότητα και ερωτική έλξη που είχαν μεταξύ τους. Ο Sodoma, γενικότερα αναπαριστά στα έργα του έναν αυτάρεσκο άνδρα, ο οποίος και διαθέτει εμπειρία στον έρωτα και την επιθυμία με ομοερωτικούς όρους.<sup>181</sup>



Εικόνα 72, Sodoma, «Ο Γάμος του Μεγάλου Αλεξάνδρου και της Ρωζάνης», 1517-1519, Villa Farnesina, Ρώμη.



Εικόνα 73, Sodoma, «Άγιος Σεβαστιανός», 1525, Παλάτσο Pitti, Φλωρεντία.

Πέρα από τα έργα του Gianantonio Bazzi, ομοερωτικά στοιχεία συναντάμε και σε έργα άλλων αναγεννησιακών καλλιτεχνών, όπως του Μιχαήλ Άγγελου. Ο Μιχαήλ Άγγελος, ήταν ένας καλλιτέχνης γνωστός για την εμμονή του προς τις «περίεργες» μορφές σωματικής έκφρασης, όπως είναι και το «μοτίβο των οπισθίων» που θα δούμε στην συνέχεια. Σε επίπεδο λόγου η λέξη του οπίσθιου στην ιταλική γλώσσα αποδίδεται μέσα από τον όρο «*culo*» και πιο προσεγγμένα από τον όρο «*sedere*». Οι χαρακτηρισμοί που πλαισιώνουν την έννοια του οπίσθιου υποδηλώνουν χυδαιότητα, υβριδισμό ,απαξίωση , ενώ συνδέονται και με το φαινόμενο της σοδομίας, της παραπλάνησης και του μπερδέματος. Η έκθεση του πίσω μέρους του ανδρικού σώματος, όπως είδαμε και σε προηγούμενο σημείο, συνδέεται με το «παιχνίδι

---

<sup>181</sup>James S. Saslow, «Gianantonio Bazzi called “Il Sodoma”»: homosexuality in art, life and history», ο.π., σ.195-197.

από πίσω», μια περιφραστική έννοια της παθητικής σοδομικής πρακτικής, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις τα οπίσθια αποτέλεσαν και σύμβολα δαιμονικά φορτισμένα.<sup>182</sup>



Εικόνα 74, Agostino Veneziano, After Michelangelo, «Στρατιώτης κουμπώνει το παντελόνι του», 1517, Βρετανικό Μουσείο.



Πίνακας 75, Luca Signorelli, λεπτομέρεια από το έργο: «Πώς ο Άγιος Βενέδικτος αποδοκιμάζει τον αδερφό του Βαλεριανό επειδή έσπασε την νηστεία του», 1498-1499, Monteoliveto Maggiore.



Εικόνα 76, Pietro Perugino, «Ο Άγιος Μπερναρντίνο συνεφέρει έναν νεαρό άνδρα που χτυπήθηκε από μπάλα», 1473, Εθνική Πινακοθήκη Ούμπρια, Περούτζια.

---

<sup>182</sup> P. Rubins, «Che è di questo culazzino! Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art», ο.π., σ.429-444.

Το μοτίβο αυτό των οπισθίων του Μιχαήλ Άγγελου όπως διαφαίνεται και από τις παραπάνω εικόνες, υπήρξε αντικείμενο πολλαπλών χρήσεων από διάφορους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες. Στην εικόνα του Agostino Veneziano (εικόνα 74), δηλώνεται με έναν τρόπο η μεταβατικότητα του υποκειμένου από αντικείμενο πόθου προς μια πιο ενεργητική σεξουαλικότητα. Η μυώδης σωματοδομή και ο ρόλος του ως στρατιώτης δηλώνουν ακριβώς αυτή την ενεργητικότητα χωρίς όμως να αποκλείεται η πιθανότητα ότι το πίσω μέρος του στρατιώτη δεν είναι ερωτικά φορτισμένο. Η διαφορά αυτή γίνεται ακόμα πιο έντονη αν το έργο έρθει σε αντίστιξη με τον Δαβίδ του Donatello, μια φιγούρα με έντονα εκθηλυμένα στοιχεία. Συνεχίζοντας με την εικόνα 75, τα οπίσθια προσωποποιούν το δαιμονικό στοιχείο που σκοπός του είναι να μπερδέψει να απομακρύνει το πιστό από τον χριστιανισμό και συγκεκριμένα από την πρακτική της νηστείας. Επίσης ορμώμενοι από την ενδυμασία του εικονιζόμενου, μπορούμε να σχολιάσουμε ότι τα πολύ στενά ρούχα με καλσόν παραπέμπουν στην πρακτική της σοδομίας, αφού είναι ελκυστικά προς τους άλλους άνδρες και ασφαλώς καταδικαστέα ενδυμασία.<sup>183</sup>

Στο ίδιο συμβολικό πλαίσιο με την εικόνα 75 βρίσκεται και η εικόνα 76 όπου παρατηρούμε ξανά τον τρόπο ενδυμασίας με στενά ρούχα και καλσόν από έναν εικονιζόμενο, στοιχείο που υποδεικνύει εγωκεντρικότητα. Το άτομο στην ουσία υιοθετεί το συγκεκριμένο ντύσιμο για να τραβήξει το ανδρικό βλέμμα και την προσοχή. Οι άνδρες αυτοί που περιγράφονται ως «*men in tights*» στην αγγλική ιστοριογραφία, χαρακτηρίζονται από λεπτότητα, μια στάση σώματος ελαφρώς γυρισμένη προς τα πίσω, με πολύ σφιχτά οπίσθια, σχηματισμένους μηρούς, καμπυλωτή σπονδυλική στήλη και έλξη προς έναν ενεργητικό σωματικά τύπο άνδρα. Πρόκειται στην ουσία για μια γλώσσα του σώματος των ατόμων αυτών.<sup>184</sup>

Ένα τελευταίο σημείο εστίασης στην πορεία αναζήτησης του ανδρικού ομοερωτικού στοιχείου στην αναγεννησιακή Ιταλική τέχνη, είναι ορισμένες εικονικές αναπαραστάσεις του Ηρακλή. Πηγή έμπνευσης από την κλασσική ελληνική αρχαιότητα, ο Ηρακλής ήταν μυθικός ήρωας και αποτελούσε μια εξέχουσα φιγούρα που ενσάρκωνε έναν πρότυπο και μάλιστα ηρωικό ανδρισμό (*virtus heoroica*). Όλο αυτό κατορθώνεται μέσα από μια αναγεννησιακή

---

<sup>183</sup> P. Rubins, «*Che è di questo culazzino! Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art*», ο.π., σ.434-435.

<sup>184</sup> Στο ίδιο,σ. 436-440.



επαναπλαισίωση, κύριο μέσο της οποίας είναι η τέχνη. Πέρα από τις προβολές του Ηρακλή ως πρότυπο ανδρισμού με όρους ετεροσεξουαλικούς, έχουμε εντοπίσει ορισμένες εικονικές αναπαραστάσεις που είναι ομοερωτικά φορτισμένες, ενώ διαφαίνονται στα πλαίσια τους δομικά στοιχεία του ανδρικού ομοερωτισμού, τα οποία εξετάσαμε και παραπάνω.<sup>185</sup>



Εικόνα 77, Μιχαήλ Άγγελος, «Γανυμήδης», 1532, Βασιλική συλλογή, Windsor Castle.



Εικόνα 78, Benvenuto Cellini, «Γανυμήδης», 1547.

Η φήμη του Ηρακλή στις αναγεννησιακές πηγές έχει ξεκάθαρα ομοερωτικά στοιχεία κυρίως λόγω της περίπτωσης του πατέρα του Δία, ο οποίος υπέπεσε στον ομοερωτικό πειρασμό μέσα από την γοητεία του Γανυμήδη, ενός θεϊκού νέου από την Τροία. Ο ίδιος ο Γανυμήδης ήταν συμβολικά εμποτισμένος με την πρακτική της παιδευαστίας, ενώ αποτέλεσε και αντικείμενο εικαστικής αποτύπωσης όπως μπορεί να διαπιστωθεί και από τα έργα του Μιχαήλ Άγγελου και Cellini στις εικόνες 77,78.<sup>186</sup> Να σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι ο Cellini, ήταν ένας καλλιτέχνης που καταδικάστηκε 2 φορές για σοδομία ενώ τα έργα του εμπεριέχουν υπαινιγμούς για σεξουαλικές δραστηριοποιήσεις με εφήβους και γυναίκες μέσα από μία επιθετική και καθαρά ενεργητική εμπρόθετη δράση.<sup>187</sup> Όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης, η σοδομική πρακτική στον φλωρεντινό αστικό χώρο έχει άμεσες συνδέσεις με τις ηλικιακές διαφορές ενεργητικού και παθητικού εραστή.

Στην περίπτωση του Ηρακλή η ηλικιακή ωρίμανση αποδεικνύεται από την πυκνή γενειάδα που διαθέτει στις εικονικές αναπαραστάσεις του. Γενικότερα, η γενειάδα αποτελούσε σύμβολο ωρίμανσης και ενηλικίωσης σε αντίθεση με την απουσία τριχοφυΐας που ήταν ένδειξη

---

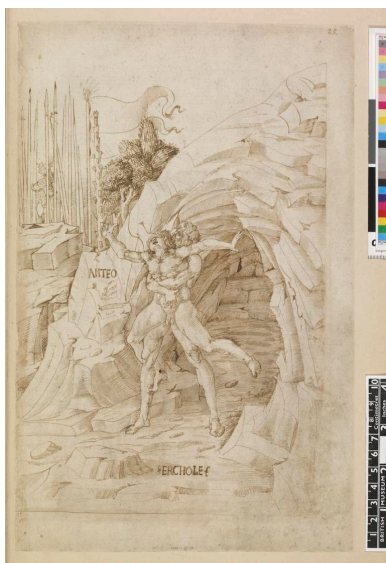
<sup>185</sup> Patricia Simons, «Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine labour and Homoerotic Libido», Association of Art Historians 31 (2008), σ. 632-655.

<sup>186</sup> Στο ίδιο, σ. 636.

<sup>187</sup> Α. Διαλέτη κ.α., « Ανδρισμοί, Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από την μεσαιωνική μέχρι και την σύγχρονη περίοδο», ο.π., σ.52

ανώριμης και αμφίσημης ηλικιακής συνθήκης. Ο Ηρακλής στις αναπαραστάσεις του έχει «ενεργητικό» ρόλο έναντι του «παθητικού» εραστή του, που ενσαρκώνει στις εικόνες που θα δούμε ο γίγαντας Ανταίος.<sup>188</sup>

Μια τέτοια αναπαράσταση είναι και αυτή του καλλιτέχνη Baccio Baldini ή Maso Finiguerra (Εικόνα 79), που τοποθετεί τον Ηρακλή στο πίσω μέρος του Ανταίου δημιουργώντας μια σκηνή που προβάλλει το σοδομικό ιδεώδες, όπου ο μυώδης, ώριμος και μουσάτος άνδρας (Ηρακλής) κυριαρχεί επί του ανώριμου και άτριχου άνδρα (Ανταίου). Στην εικόνα συντελείται μια σωματική και σεξουαλική ένωση, με τον Ανταίο να υποφέρει από έναν «οργασμικό» θάνατο των παθών. Η διείσδυση παρουσιάζεται ως ένα προσόν του ενεργητικού εραστή και ως ένδειξη νικηφόρας έκβασης, με την παθητικότητα του Ανταίου να εκλαμβάνεται ως στοιχείο που απαιτεί τιμωρία. Η σοδομική υπόνοια της εικόνας γύρω από την γυμνή εγγύτητα των σωμάτων και γεννητικών οργάνων του Ηρακλή και του Ανταίου υποδηλώνει και συμπυκνώνει την κοινωνική πραγματικότητα των ομοερωτικών περιπτώξεων τόσο στο αστικό χώρο της Φλωρεντίας όσο και ευρύτερα στα πλαίσια του Ιταλικού χώρου. Καταφέρνει επίσης να αποδώσει μέσα από την γλώσσα του σώματος τις νοηματοδοτήσεις που λάμβανε η ενεργητικότητα και η παθητικότητα της εποχής της Αναγέννησης.<sup>189</sup>



Εικόνα 79, Baccio Baldini ή Maso Finiguerra, «Ηρακλής και Ανταίος», 1470-1475, Βρετανικό Μουσείο.

<sup>188</sup> P. Simons, «Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine labour and Homoerotic Libido», ο.π., σ.636

<sup>189</sup> Στο ίδιο, σ. 645-647.

### *V Ανιχνεύοντας τον δυσδιάκριτο γυναικείο ομοερωτισμό.*

Σε γενικές γραμμές ο γυναικείος ομοερωτισμός, όπως και ο ανδρικός, αποτελεί ένα ιδιόμορφο και σύνθετο πεδίο έρευνας που απαιτεί μια στενότερη οπτική προσέγγιση για να μπορέσουμε να αντλήσουμε πληροφορίες ως προς το περιεχόμενό του. Ασφαλώς, όροι όπως «λεσβία» ή «λεσβιακή σχέση», που χρησιμοποιούνται στις μέρες μας για να περιγράψουν τις γυναικείες σεξουαλικές επαφές και συντροφικότητες, δεν υπήρχαν και δεν χρησιμοποιούνταν την περίοδο της Αναγέννησης. Οι σεξουαλικές επαφές μεταξύ γυναικών περιγράφονταν περισσότερο μέσα από περιφραστικούς όρους, όπως γυναικείος ομοερωτισμός ή προέκταση της γυναικείας φιλίας και πιο σπάνια μέσα από τον όρο «γυναικεία σοδομία». Στην Ιταλική γλώσσα μάλιστα, οι ομοερωτικές γυναικείες επαφές προσδιορίζονται ως «*donna con donna*», που μεταφράζεται ως «*επαφή γυναίκας με γυναίκα*».<sup>190</sup>

Οι πληροφορίες που διαθέτουμε γύρω από την περίπτωση του γυναικείου ομοερωτισμού είναι λιγοστές, δεδομένου ότι η κανονιστική γραμματεία της εποχής δεν βοηθάει καθόλου στην κατανόηση της γυναικείας αλλά και ευρύτερα της πρώιμης- νεότερης σεξουαλικότητας. Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν είναι λίγες οι φορές όπου ο γυναικείος ομοερωτισμός προσλαμβάνεται στην οπτική των θεσμών ως κάτι το ανύπαρκτο, το αδιανόητο κάτι που δεν υφίσταται. Σημαντική πηγή πληροφοριών στην ιστορία του γυναικείου ομοερωτισμού είναι ποιήματα της αρχαίας Ελληνίδας Σαπφούς. Η ερωτικοποιημένη φυσιογνωμία της Σαπφούς σε συνδυασμό με την έντονα σεξουαλικά φορτισμένη ποίηση της, κατορθώνουν να μας χαρίσουν αρκετά στοιχεία για την «λεσβιακή» κουλτούρα αλλά και για τους τρόπους με τους οποίους η γυναικεία σεξουαλικότητα ξέφευγε από περιοριστικές κατηγοριοποιήσεις της πατριαρχίας.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Patricia Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», *Journal of Homosexuality* 27 (2010), σ.81-122.

<sup>191</sup> K. Crawford, «*Privilege, Possibility and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», ο.π., σ.424-425.

Ο γυναικείος ομοερωτισμός όπως και η γυναικεία σεξουαλικότητα ευρύτερα, ήταν πεδία εμποτισμένα με την ανησυχία του ανδρικού κοινού και κυρίως της ανδρικής θεσμικής εξουσίας, γύρω από ζητήματα αγνότητας, ανεξαρτησίας και μη-ελεγχόμενης γυναικείας δράσης. Ενδεικτικό είναι ότι, αρκετές αποδείξεις γύρω από την ύπαρξη της «λεσβιακής κουλτούρας» προέρχονται από ανδρικές φωνές, από την στιγμή που υπάρχει περιορισμένη πρόσβαση των γυναικών στον γραπτό λόγο την περίοδο εκείνη. Πατριαρχικά κείμενα σε συνδυασμό με την νομική και ηθική αποδοκιμασία, δημιουργούν μια εικόνα για τον γυναικείο ομοερωτισμό ως μίας αόρατης, εκτός κόσμου και ακατανόητης κουλτούρας.<sup>192</sup>

Η θεσμική-πατριαρχική ανησυχία για τον γυναικείο ομοερωτισμό εκφραζόταν και με ενσώματους όρους πολλές φορές. Κεντρικό στοιχείο στην «σωματοποίηση» του γυναικείου ομοερωτισμού ήταν η κλειτορίδα, ένα όργανο του γυναικείου σώματος του οποίου οι ψυχοσωματικές διαστάσεις συνιστούσαν τα θεμέλιά του γυναικείου ομοερωτισμού σύμφωνα με τον κανονιστικό λόγο. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου σε φαντασιακό επίπεδο, οι κλειτορίδες παρουσιάζονται ως τεράστια τέρατα που απειλούν την ανδρική φύση και εξουσία πάνω στο γυναικείο σώμα. Ένας άλλος φόβος γύρω από την κλειτορίδα και τον γυναικείο οργανισμό ήταν η δυνατότητα πραγματοποίησής του, δίχως την ανδρική παρουσία, μια πράξη που θα ενίσχυε την ανδρική «αχρηστία» στο τομέα της γυναικείας ευχαρίστησης.<sup>193</sup>

Η «λεσβιακή» κλειτορίδα βρίσκεται στα όρια του κανονικού και της φυσιολογικής σεξουαλικής πρακτικής στα θεσμικά μάτια, από την στιγμή που δεν περιλαμβάνει κάποια διαδικασία διείσδυσης. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τα μη σταθερά όρια του γυναικείου σώματος καθιστούσαν σύμφωνα με την ανάλυση της Valerie Traub τις γυναικείες ομοερωτικές δραστηριότητες γενικότερα «τερατώδεις».<sup>194</sup> Η ισχύς του πατριαρχικού λόγου, αποδεικνύεται και στην ερμηνεία του Ιταλού νομικού Prospero Farinacci (1554-1618) ως προς τις πρακτικές της γυναικείας σοδομίας, τις οποίες ερμηνεύει με ετεροερωτικούς όρους όπου «*η μία γυναίκα κάνει σαν άνδρας προς μια άλλη γυναίκα*». Ο ίδιος μαζί με άλλους δύο νομικούς, τον Cino da Pistoia, και τον Bartholomaeus of Saliceto, είχαν υποστηρίξει στις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα την

---

<sup>192</sup> P. Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π., σ.85-86.

<sup>193</sup> K. Crawford, «*Privilege, Possibility and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», ο.π., σ.424-425.

<sup>194</sup> Στο ίδιο, σ. 425.

ανάγκη θέσπισης θανατικής καταδίκης για τις γυναίκες που επιδίδονταν στην πρακτική της σοδομίας.<sup>195</sup>

Τα βλέμματα όμως την περίοδο της Αναγέννησης ήταν στραμμένα περισσότερο στον περιορισμό και έλεγχο του ανδρικού ομοερωτισμού. Η γυναικεία σοδομία πέρα από κάποιες φαντασιακές επεκτάσεις και ανησυχίες, δεν ήταν το κοινωνικό εκείνο πεδίο που έχριζε άμεση παρέμβασης από τις αρχές. Εξάιρεση στον κανόνα αποτελούν οι νόμοι κατά οποιασδήποτε σοδομικής πρακτικής στο Τρεβίζο το 1574, που έστρεφαν τον βλέμμα τους και στην περίπτωση της γυναικείας σοδομικής πρακτικής. Η σχετικά αδιάφορη στάση των αρχών στηριζόταν στην γενικότερη αντίληψη του ιατρικού και θρησκευτικού λόγου της εποχής, ότι ο γυναικείος σπόρος που εκκρίνεται κατά την διάρκεια της σεξουαλικής επαφής δεν είναι τόσο σημαντικός όσο ο ανδρικός, σε ότι έχει να κάνει με διατήρηση του είδους και την γονιμότητα.<sup>196</sup>

Παράλληλα, σεξουαλική δράση μεταξύ γυναικών εθεωρείτο, ένα μέσο προστασίας της γυναικείας αγνότητας από την ανδρική δράση, ζήτημα με βαρύνουσα σημασία στην Αναγέννηση. Τέλος, το μη φαλλικό και μη διεισδυτικό σεξ ήταν εν πολλοίς μη διανοήσιμο και μικρής σημασίας.<sup>197</sup> Η σιωπή γύρω από την «λεσβιακή κουλτούρα» δεν σήμαινε ότι οι γυναίκες δεν σκέφτονταν ή δεν έκαναν πράξη τις ερωτικές τους επιθυμίες με άλλες γυναίκες, ούτε ότι οι πρακτικές αυτές ήταν απύσες στο μη-θεσμικό και καθημερινό επίπεδο. Η σχετική αορατότητα της γυναικείας ομοερωτικής δράσης αποτέλεσε στην ουσία ένα προνομιακό πεδίο ανάπτυξης της σοδομικής αυτής πρακτικής. Όπως έχει υποστηριχθεί, οι γυναίκες στα μέρη όπου παρέμεναν εσώκλειστες όπως ήταν τα μοναστήρια, οι οίκοι ανοχής, τα παλάτια και οι φυλακές ανέπτυσαν αρκετά συχνά σεξουαλικές δραστηριότητες μεταξύ τους, δημιουργώντας παράλληλα τα δικά τους δίκτυα στοργής και γυναικείας κοινωνικότητας.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> P. Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π, σ.86.

<sup>196</sup> Στο ίδιο,σ.86.

<sup>197</sup> K. Crawford, «*Privilege, Possibility and Perversion: Rethinking the Study of Early Modern Sexuality*», ο.π., σ.425.

<sup>198</sup> P. Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π, σ.82-83.



Εικόνα 80, Zuan Andrea, «Δύο Γυναίκες Αγκαλιάζονται», αρχές 16ου, Βιβλιοθήκη Ambrosiana, Μιλάνο.

Μεταφερόμενοι στο πεδίο των οπτικών αναπαραστάσεων του γυναικείου ομοερωτισμού τα στοιχεία που γνωρίζουμε δεν αφθονούν, ενώ το ομοερωτικό στοιχείο στις λιγοστές αναπαραστάσεις που διαθέτουμε δεν είναι έκδηλο αλλά περισσότερο προϊόν της φαντασίας του θεατή, ο οποίος στην περισσότερες περιπτώσεις είναι άνδρας. Ο γυναικείος ομοερωτισμός στα έργα που θα δούμε στην συνέχεια φαίνεται να προσλαμβάνεται ως ένα προϊόν του γυναικείου ομοκοινωνικού περιβάλλοντος, μια προέκταση στην ουσία της γυναικείας φιλίας και συντροφικότητας. Στην έργο του Andrea Zuan (Εικόνα 80), «*Δύο γυναίκες Αγκαλιάζονται*», μια αναπαράσταση των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην οποία παρατηρούνται δύο γυναίκες, η μια εκ των οποίων εκθέτει τα 2/3 του σώματος της με την δεύτερη γυναικεία φυσιολογία να ακουμπάει αισθησιακά το στήθος της. Ο Pierre Bartome, σχολιάζοντας το περιεχόμενο της εικόνας αναφέρει ότι ίσως επρόκειτο για μια αριστοκράτισσά και την οικιακή της βοηθό. Η συγκεκριμένη εικόνα αποτελεί μια σημαντική στιγμή για τον γυναικείο ομοερωτισμό, αφού παρουσιάζει δύο φιγούρες χωρίς κάποιο μυθολογικό ή μεταμφιεσμένο υπόβαθρο, αναδεικνύοντας ακόμα περισσότερο την πραγματική-ρεαλιστική διάσταση των «*donna con donna*» πρακτικών.<sup>199</sup>



Εικόνα 81, Lorenzo di Niccolò, «Διάνα με τον Μελέαγρο και τον Ακταίο», 14ος-15ος, Εθνικό Μουσείο Βαρσοβίας.

Συνεχίζοντας με το έργο του Lorenzo di Niccolò (Εικόνα 81), «*Διάνα με τον Μελέαγρο και τον Ακταίο*», μπορούμε να αντλήσουμε σημαντικά στοιχεία σχετικά με τον γυναικείο ομοερωτισμό. Αρχικά στην εικόνα παρουσιάζεται ένα γυναικείο ομοκοινωνικό τοπόσημο, όπως είναι αυτό των λουτρών, όπου βρίσκεται η Διάνα μαζί με τις Νύμφες της. Οι νύμφες της Διάνας σύμφωνα με τις πληροφορίες των πηγών μας, ήταν μια κοινότητα γυναικών

<sup>199</sup> P. Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π, σ.90-91.

απομακρυσμένες από την ανδρική παρέα, κοντά στην ηλικία γάμου, ελκυστικές και με κλειστή επικοινωνία μεταξύ τους, η οποία επικοινωνία σχετίζεται αρκετές φορές και με έναν βαθμό αγγίγματος μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα στην εικόνα, οι δύο γυναίκες στο κέντρο χαρακτηρίζονται από σωματική εγγύτητα, όπου η μία ακουμπάει το στήθος της στην άλλη. Οι νύμφες στην συγκεκριμένη αναπαράσταση καθιστούν ορατό ότι οι γυναίκες μπορούν να



Εικόνα 82, Paolo Schiavo, «Η ιστορία της Διάνας και του Ακταίου», 1440, Williams College Museum of Art.



Εικόνα 83, Άγνωστος Καλλιτέχνης, Σκηνή της Διάνας με τον Ακταίο, 1540-1545, Fogg Art Museum, Harvard University.

επιδιώξουν και να πραγματώσουν την επαφή των γυμνών σωμάτων τους, με ότι αισθητηριακές προεκτάσεις σχετίζεται αυτό, ενάντια στην φαινομενική νυφική αγνότητα και ανδρική συντροφικότητα. Αντίστοιχα εικαστικά παραδείγματα προέρχονται και από το έργο του Paolo Schiavo (Εικόνα 82) όπου διαφαίνεται η δυνατότητα αγγίγματος των γυναικών μεταξύ τους, όπως και η ενεργή δράση της Διάνας που βρέχει τον Ακταίο ενώ είναι ολοκληρωτικά γυμνή και το ζωγραφισμένο πιάτο αγνώστου καλλιτέχνη (Εικόνα 83) όπου γίνεται ορατή πάλι η γυναικεία αισθησιακότητα μέσα από την σωματική εγγύτητα<sup>200</sup>

Η ύπαρξη γυναικείων ομάδων, δεν προσλαμβάνονταν πάντα με αθωότητα, αφού δεν είναι λίγες οι φορές όπου χαρακτηρίζονται επικίνδυνες, περιθωριακές και ύποπτες για μαγικές πρακτικές. Ιδιαίτερα οι υποψίες για μαγεία αποτελούσαν βασικό σημείο της πατριαρχικής σκέψης και ανησυχίας που συχνά συνδεόταν και με την γυναικεία

σεξουαλικότητα, η οποία ξέφευγε από τον ανδρικό έλεγχο. Αξίζει να σταθούμε στο παράδειγμα μιας Φλωρεντινής γυναίκας με το όνομα Giovanna, η οποία κατηγορήθηκε για μαγεία το 1427, από την στιγμή που αυτοϊκανοποιούταν και προσπαθούσε να αναλάβει έναν πιο ενεργητικό σεξουαλικό τρόπο δράσης προς τον άνδρα της, μέσα από ξόρκια με αίμα περιόδου, όπως περιγράφει η κατηγορία. Πέρα από τις θεσμικές αυτές στάσεις, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στην αντίδραση του ανδρικού κοινού στις αναπαραστάσεις με γυναικείο ομοερωτικό στοιχείο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι άνδρες

<sup>200</sup>P. Simons, «Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture», ο.π., σ.97-101.

έβλεπαν τις πρακτικές αυτές περισσότερο με θετική στάση, ως μια σεξουαλική προετοιμασία την οποία θα διαδεχθεί το ετεροερωτικό σεξ. Μπορούμε με τον τρόπο αυτόν να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι ο πατριαρχικός λόγος εκμεταλλευόταν αναπαραστάσεις όπως αυτές για ενισχύσει την ισχύ του παρά να οπτικοποιήσει τον γυναικείο ομοερωτισμό.<sup>201</sup> Εξάλλου οι ομοερωτικές προσεγγίσεις των έργων αυτών που συντελούνται στο σύγχρονο ερευνητικό πεδίο δεν ανταποκρίνονται στην αντίληψη των ανθρώπων τότε για τα έργα αυτά.

---

<sup>201</sup> P. Simons, «*Lesbian (In) Visibility in Italian Renaissance Culture*», ο.π, σ.90-93.



## Επίλογος

Σε μια προσπάθεια σύνοψης της αναλυτικής πορείας που ακολουθήθηκε στην συγκεκριμένη εργασία, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι ζητήματα όπως το φύλο, η σεξουαλικότητα και το σώμα κατά τη πρώιμη νεότερη περίοδο είναι αρκετά σύνθετα και φαίνεται να αλληλοδιαπλέκονται με μια σειρά από άλλα πεδία όπως η ηθική, η τάξη, η παιδεία, οι τρόποι διαγωγής και η θρησκευτική ταυτότητα του υποκειμένου. Σημαντικό είναι επίσης να αναφέρουμε ότι τα ζητήματα αυτά απαιτούν μια πολυστρωματική ιστορική προσέγγιση και ανάλυση λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο δράσης των υποκειμένων της εποχής.

Ειδικότερα, ορισμένα εύλογα συμπεράσματα στα οποία μπορούμε να καταλήξουμε βάσει των όσων έχουμε αναφέρει παραπάνω σχετίζονται με τις ευρύτερες κατηγορίες του ανδρισμού και της θηλυκότητας στα πλαίσια των ιταλικών πρώιμων νεότερων κοινωνιών. Για να γίνω πιο σαφής, το ζήτημα του ανδρισμού σαν έννοια χαρακτηρίζεται από αρκετές ρωγμές και συνθετότητα στο περιεχόμενο του. Το αναγεννησιακό ανδρικό υποκείμενο φαίνεται να αμφινταλεντεύεται μεταξύ ποικίλων νοηματοδοτήσεων μορφών επιτυχούς ή ανεπιτυχούς ανδρισμού, προσδιορισμών που σε μεγάλο βαθμό πηγάζουν από τα κανονιστικά ιδεώδη της περιόδου. Στην κατηγορία του επιτυχούς/κυρίαρχου ανδρισμού, συναντάμε κυρίως ανδρικά υποκείμενα των μεσαίων-ανώτερων στρωμάτων με παράγοντες όπως η οικονομική κατάσταση, η ύπαρξη συζυγικής σχέσης, ο ενδυματολογικός κώδικας, η κατοχή της γνώσης καθώς και μια σειρά πατριαρχικών «υποχρεώσεων», όπως ο έλεγχος του γυναικείου υποκειμένου, να συμβάλουν στην επιτυχή αυτή νοηματοδότηση. Στον αντίποδα τώρα στην περίπτωση του ανεπιτυχούς ανδρισμού συναντάμε συνήθως άνδρες των πληβειακών αστικών στρωμάτων και του αγροτικού χώρου, άνδρες που δεν τηρούν σε μεγάλο βαθμό τις πατριαρχικές τους υποχρεώσεις, καθώς και άνδρες που θεωρούνται εκθηλυμένοι είτε λόγω «μιμητισμού» γυναικείων πρακτικών, κυρίως στο αυλικό περιβάλλον, είτε λόγω «παθητικής» δραστηριοποίησης κατά την διάρκεια του ενήλικου-έγγαμου βίου. Η αρνητική πρόσληψη της παθητικής ομοερωτικής πράξης, πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από τις κυρίαρχες νοηματοδοτήσεις τόσο της ενεργητικότητας όσο και της διείσδυσης ως στοιχεία που επιβεβαιώνουν την φαλλοκρατική ισχύ καθώς και την ανδρική συνθήκη.

Το ζήτημα της θηλυκότητας τώρα, είναι εξίσου σύνθετο και περίπλοκό όσο και το αντίστοιχο του ανδρισμού, κάτι που έχει αναδείξει σε μεγάλο βαθμό και η σύγχρονη ιστοριογραφία, ιδιαίτερα η ιστορία των γυναικών και η φεμινιστική ιστοριογραφία. Ο γυναικείος κόσμος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ενιαίος και αλληλέγγυος, αλλά τουναντίον χαρακτηρίζεται από αρκετές ρωγμές και αντιπαλότητες στην βάση του.<sup>202</sup> Οι αντιπαλότητες αυτές παράγονται σε μεγάλο βαθμό από την πατριαρχική σκέψη που διαχέεται σε κοινωνικό επίπεδο με σκοπό να ρυθμίζονται τα ζητήματα που την απασχολούν, απευθείας από τα υποκείμενα. Και στην περίπτωση των γυναικών συναντάμε επιτυχείς και ανεπιτυχείς μορφές επιτέλεσης των έμφυλων «καθηκόντων»/ιδανικών, ενώ στενή είναι και η επίβλεψη της εκκλησίας στο συγκεκριμένο ζήτημα. Ειδικότερα στοιχεία όπως η ηθική, η αγνότητα, η σεξουαλική δράση στα ελεγχόμενα πλαίσια του γάμου, η εκπλήρωση των θρησκευτικών καθηκόντων, η απόκτηση τέκνων, η ικανοποίηση των οικιακών υποχρεώσεων και η πίστη στο δεσμό του γάμου, προκρίνονται ως βασικοί παράγοντες επιτυχών ή ανεπιτυχών χαρακτηρισμών για μια γυναίκα της αναγεννησιακής Ιταλίας. Σε ότι αφορά το ζήτημα του γυναικείου ομοερωτισμού, η κατάσταση είναι αρκετά θολή αφού σε πολλές περιπτώσεις η πρακτική αυτή εθεωρείτο αδιανόητη και ανύπαρκτη για τους θεσμούς και τους λόγιους της εποχής από την στιγμή που δεν περιλάμβανε την διείσδυση, ωστόσο σε μη θεσμικό επίπεδο και καθημερινό επίπεδο μπορούμε να εντοπίσουμε μια τέτοια γυναικεία δραστηριοποίηση. Η παρεκκλίνουσα γυναικεία και η ανεπιτυχής ανδρική συμπεριφορά έρχονται αντιμέτωπες με την πειθαρχική και τιμωρητική σε πολλές περιπτώσεις στάση των αρχών ιδιαίτερα μετά την απαρχή της Καθολικής Μεταρρύθμισης το 1542.

Τέλος, σε όλη αυτή την διαδικασία υποβολής των ανδρών και γυναικών σε αρνητικές ή θετικές ταξινομικές κατηγορίες σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του φύλου, του σώματος και της σεξουαλικότητας τους, σημαντική ήταν η συμβολή της τέχνης που σε πολλές περιπτώσεις αξιοποιήθηκε από τις τοπικές και θρησκευτικές αρχές της Ιταλίας για την προώθηση και διάχυση των κοινωνικών προτύπων συμμόρφωσης και μίμησης.

---

<sup>202</sup> Ανδρονίκη Διαλέτη, «Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην πρόιμη-νεότερη Ευρώπη: σύγχρονες ιστοριογραφικές κατευθύνσεις», ο.π., σ.112-113.

---

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Burke, J., 2006. Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint Agatha". *The Art Bulletin*, 88(3), σ. 482-495.

Burke, J., 2016. The European Nude, 1400-1650. Στο: K. M. Morris. L. Yeager-Crasselt. T. J. Loughman, επιμ. *Splendor, Myth and Vision, Nude from the Prado*. New Have and London : Clark Art Institute, σ. 16-49.

Corry, M., 2013. The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan. *Gender and History*, 25(3), σ. 565-589.

Crawford, K., 2006. Privelege, Possibility, and Perversion : Rethinking the Study of Early Modern Sexuality. *The Journal of Modern History*, 2(78), σ. 412-433.

Fulton, C., 1997. The Boy Stripped Bare by His Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence. *Art Journal*, 56(2), σ. 31-40.

Jones, M. C., 1993. Desire and the Fantastic in the Decameron: The Third Day. *Italica*, 70(1), σ. 1-18.

McCall, T., 2013. Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North Italy's Quattrocento Courts. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16(1/2), σ. 445-490.

Moulton, I. F., 2019. Vagina Dialogues, Piccolomini's Raffaella and Aretino's Ragionamenti. Στο: N. Terpstra. Jacqueline Murray, επιμ. *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*. London & New York: Routledge, σ. 211-226.

Paulicelli, E., 2014. *Writing Fashion in Early Modern Italy, from Sprezzatura to Satire*. Surrey and Burlington: Ashgate.

Rocke, M., 1996. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Rubin, P., 2009. « Che è di questo culazzino!»: Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art». *Oxford Art Journal*, 32(3), σ. 427,429-446.

Ruggiero, G., 2007. *Machiavelli in Love*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Saslow, J. W., 2019. Gianantonio Bazzi, called "Il Sodoma": homosexuality in art, life and history. Στο: N. Terpstra. J. Murray, επιμ. *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*. London and New York: Routledge, σ. 183-210.

Simons, P., 1994. Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture. *Journal of Homosexuality*, 27(1), σ. 81-122.

Simons, P., 1997. Homosociality and the Erotics in Italian Renaissance Culture. Στο: J. Woodland, επιμ. *Portraiture: Facing the subject*. Manchester and New York: Manchester University Press, σ. 29-51.

---

Simons, P., 2005. Separating the Men from the Boys Masculinities in Early Quattrocento Florence and Donatello's Saint George. Στο: C. Zika, F.W. Kent, επιμ. *Rituals, Images and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, σ. 147-176.

Simons, P., 2008. Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido. *Association of Art Historians*, 31(5), σ. 632-664.

Simons, P., 2009. Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39(2), σ. 331-362.

Simons, P., 2017. Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome. Στο: S. Barker, επιμ. *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Turnhout: Harvey Miller Publishers, σ. 41-57.

Vianello A., M. A. Laughran., 2011. "Grandissima Gratia: The Power of Italian Renaissance shoes and intimate wear. Στο: B. Mirabella, επιμ. *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*. Ann Arbor: University of Michigan, σ. 253-289.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Διαλέτη Α., Γ. Π., 2015. Καθημερινότητες, ταυτότητα και όρια επιτρεπτού : ιδιωτικός και δημόσιος χώρος. Στο: Α. Πούπου. Γ. Πλακωτός. Α. Διαλέτη,. *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας 11ος-18ος αι.*. Αθήνα: Κάλλιπος, σ. 199-212.

Διαλέτη, Α., 2013. 'Αναζητώντας το γυναικείο υποκείμενο στην πρώιμη νεότερη Ευρώπη: πρόσφατες ιστοριογραφικές κατευθύνσεις. *Τα Ιστορικά*, 30(58), σ. 107-130.

Διαλέτη, Α., 2016. Επιτελέσεις του ανδρισμού στο Βιβλίο του Αυλικού του Μπαλτασαρε Καστιλιόνε (1528). *Τα Ιστορικά*, 33(64), σ. 185-209.

Διαλέτη, Α., 2019. Σώμα, Ανδρισμός και Ευγένεια στην Ιταλία των πρώιμων νεότερων χρόνων. Στο: Γ. Γιαννιτσιώτης. Α. Διαλέτη. Γ. Πλακωτός. Δ. Βασιλειάδου, επιμ. *Ανδρισμοί : Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές απο τη μεσαιωνική μέχρι τη σύγχρονη περίοδο*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 201-225.

Διαλέτη, Α., 2020. Σώματα, φύλα και επιθυμίες στις κωμωδίες της ιταλικής Αναγέννησης. Στο: Δ. Βασιλειάδου. Γ. Γκότση, επιμ. *Ιστορίες για την σεξουαλικότητα*. Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 258-279.

Λάκερ, Τ., 2003. *Κατασκευάζοντας το φύλο: Σώμα και κοινωνικό φύλο απο τους Αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*. Αθήνα: Πολύτροπον.

Μπερνς, Ε. Μ., 2006. *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο δυτικός πολιτισμός : Νεότεροι Χρόνοι*. 4η επιμ. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Νίκολας, Ν., 2019. *Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου: κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη, 312-1500*. 8η επιμ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.

---

Πλακωτός, Γ., 2007. Η ιερή εξέταση στη Βενετία: απόκλιση, συμμόρφωση και φύλος (16ος-17ος). *Τα Ιστορικά*, 4(46), σ. 89-128.