

Η HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI (1499)

του Francesco Colonna

Οι παγανιστικές και ερωτικές ονειρο-
φантаσιώσεις ενός αρχαιολάτρη του
τέλους του 15ου αιώνα

Αγγέλα Ταμβάκη

Επιμελήτρια Τμήματος Δυτικοευρωπαϊκής Ζωγραφικής
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

«Η *Hypnerotomachia Poliphili*, όπου αποδεικνύεται πως όλα τα ανθρώπινα πράγματα, όπως άλλωστε και πολλά άλλα που αξίζει να γνωρίσει και να θυμάται κανείς, δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα όνειρο». Ο υπότιτλος αυτός, που διευκρινίζει το βαθύτερο νόημα του βιβλίου, θυμίζει έντονα τους εξής στίχους από την *Τρικυμία* του William Shakespeare: «Είμαστε από την ύλη που 'ναι φτιαγμένα τα όνειρα» και τη ζωούλα μας την περιβάλλει ολόγυρα ύπνος».

Μήπως έχουμε εδώ μια έμμεση αναφορά σ' ένα κείμενο που υπήρξε ίσως το πιο παράδοξο και πολυσυζητημένο της φάσης αυτής της Αναγέννησης και επηρέασε σημαντικά πολλούς εκπροσώπους του λόγου και κυρίως της τέχνης; Η αρχαιοδιφική περιπλάνηση και η αναζήτηση του ιδανικού έρωτα, η εξωπραγματική, ή μάλλον ονειρική αίσθηση της αρχαιότητας, το ιδιότυπο κράμα παγανιστικών και χριστιανικών στοιχείων, που αναγνωρίζονται με μεγαλύτερη ευκολία στην πιο εντυπωσιακή τελετουργία, εκείνη της συμβολικής ένωσης των δύο εραστών, το ειδυλλιακό φυσικό πλαίσιο με τους «αρκαδικούς» απόηχους, εντείνουν την αίσθηση της μοναδικότητας του συνόλου.

Η κάπως υπερβολική σε μήκος, γεμάτη ανιαρές λεπτομέρειες και επαναλαμβανόμενες λυρικές εξάρσεις αφήγηση του ήρωα στο πρώτο βιβλίο έχει ρητορικό ύφος και δύσκολα διαβάζεται ως το τέλος από τον σημερινό αναγνώστη. Πιο ανθρώπινες και συγκινητικές είναι οι αφηγήσεις της αγαπημένης του, αλλά και του ίδιου στο δεύτερο βιβλίο, που επικεντρώνονται στην ερωτική τους ιστορία όπως την έχει βιώσει ο καθένας, χωρίς τις εκστατικές αρχαιολατρικές παρεμβάσεις του πρώτου βιβλίου.

Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα ιδιόμορφο έως εκκεντρικό όνειρο, που θυμίζει κάπως την ατμόσφαιρα ενός αναγεννησιακού *studioso*, όπου «κατασκευάστηκε» από ένα γνήσιο τέκνο της εποχής του, φλεγόμενο από έναν αισθησιακό, σχεδόν παραληρηματικό έρωτα της αρχαιότητας, που επισκιάζει ακόμα και την αναζήτηση του πραγματικού έρωτα στην πιο ακραία και εξιδανικευμένη μορφή του, έτσι όπως σκιαγραφείται μέσα από τις σελίδες του κειμένου. Τα ερωτήματα που σχετίζονται με την

ταυτότητα του συγγραφέα, τον τόπο της καταγωγής του, το ανάμεικτο, δυσνόητο και πολύ προσωπικό γλωσσικό ιδίωμα, το πολυσήμαντο περιεχόμενο με τις συμβολικές και αλληγορικές προεκτάσεις είναι πολλά. Κυριαρχούν οι απόηχοι μιας παθιασμένης αρχαιοδικτικής ενασχόλησης, απόλυτα σύμφωνης με το πνεύμα της επο-

χής. Στη Βενετία όμως ή στη Ρώμη; Θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μια απάντηση όταν αναφερθούμε στο θέμα της ταυτότητας του συγγραφέα. Πολλά από τα ερωτήματα αυτά δεν έχουν ακόμα απαντηθεί ικανοποιητικά, ενώ ογκώδης είναι και η ειδική βιβλιογραφία. Εδώ μας ενδιαφέρουν περισσότερο, όπως είναι φυ-

1. Vittore Carpaccio.
Το όνειρο της αγίας
Ούρσουλα, 1495.
Βενετία, Accademia.

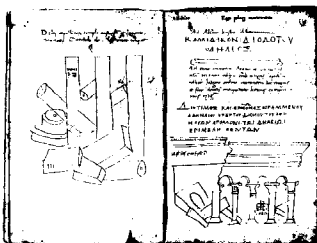


2. Ο νόσος του Απόλλωνα στη Δήλο (Εξάσιο του Ciriaco d'Ancona).

σικά, εκείνα που σχετίζονται κατά κάποιον τρόπο με τη θεωρητική προσέγγιση του ονείρου, η οποία, όμως, προϋποθέτει μια εξοκείωση με το αιγιματικό περιεχόμενο και τα προβλήματα του. Μια λεπτομερειακή απόπειρα ερμηνείας προς αυτή την κατεύθυνση θα πρέπει να λάβει υπόψη την όχι και τόσο γνωστή προϊστορία, αλλά και την απρόσμενη μετεξέλιξη, που όμως θα αποτελέσουν την κατακλειδα του μικρού αυτού πονήματος.

Η «ζωγραφική της ιστορίας», που τοποθέτησε στην πρώτη θέση της θεματικής ιεραρχίας της εποχής (15ος-τέλος του 18ου αιώνα) τα μυθολογικά, ιστορικά και θρησκευτικά θέματα, δεν μας επιφυλάσσει πολλές εκπλήξεις σχετικές με τις απεικονίσεις των ονείρων. Ίσως γιατί δεν υπάρχουν πολλά «σημαδιακά» όνειρα σε επεισόδια γνωστά από την ιστορία, τη μυθολογία ή τη Βίβλο. Αν επικεντρώσουμε την αναζήτη μας στους έρωτες των θεών, σείζει να θυμηθούμε τον Ενδυμίωνα, που η ερωτευμένη θεά Άρτεμις επισκέπτεται «καθ' ύπνον». Από τα συμβάντα της Βίβλου ξεχωρίζει το όνειρο του Ιακώβ, με την κλίμακα που ανεβοκατεβαίνουν άγγελοι. Αν, τέλος, επεκταθούμε στο χώρο της χριστιανικής θρησκείας, θα πρέπει ίσως να σταματήσουμε στα εκστατικά οράματα διαφόρων αγίων της καθολικής εκκλησίας: της αγίας Αικατερίνης της Σιένα, της αγίας Τερέζας της Άβιλα, ή της αγίας Μπριγκίτα της Σουηδίας. Το περιεχόμενο τους είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικά και αξίζει να μελετηθεί υπό το πρίσμα των πορισμάτων της ψυχολογικής επιστήμης, αν αυτό δεν έχει ήδη γίνει. Υπάρχουν βέβαια και πιο ανώδυνες περιπτώσεις (εικ. 1). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν εξάλλου και τα πολύ χαρακτηριστικά, προ-σουρεαλιστικά οράματα του Hieronymus Bosch, αλλά και οι εφιάλτες, που ορισμένα δείγματά τους αναγνωρίζονται στην τέχνη του 19ου αιώνα, οπότε επισημαίνουμε και κάποιες αλλαγές στις επιλογές θεμάτων και συμβόλων. Μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του ονείρου κατά τον 20ό αιώνα από εκπροσώπους κυρίως του σουρεαλισμού, οι αναζητήσεις των οποίων εντάσσονται όμως σε πολύ διαφορετικό πλαίσιο από αυτό που θα μας απασχολήσει εδώ.

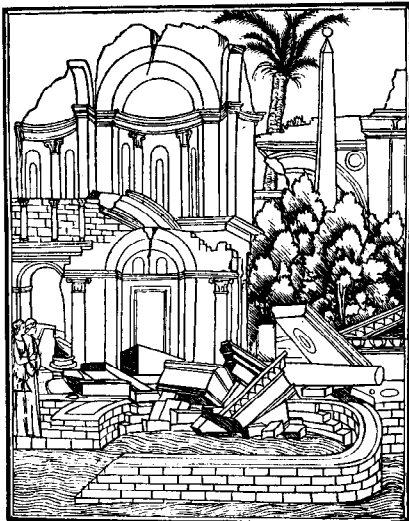
Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην *Υπνερωτομαχία*. Η χρονολογία έκδοσης του θρυλικού αυτού βιβλίου είναι το 1499, αλλά στο τέλος του ονείρου, όταν επέρχεται η αφύπνιση, αναφέρεται ως χρονολογία το 1487 και ως τόπος το Treviso. Η υπόθεση της συγγραφής του έργου τόσα χρόνια νωρίτερα έχει εγκαταλειφθεί σήμερα, αφού οι περισσότεροι μελετητές πιστεύουν ότι δεν μπορεί να γραφτεί πριν από το 1489, επειδή ο συγγραφέας χρησιμοποίησε τις *Comuciae* του Niccolò Perotti, που εκδόθηκαν τη χρονιά εκείνη. Την έκδοση παράγγειλε στο τυπογραφείο του Άλδου Μανουτίου (Aldo Manuzio) ο Leonardo Grassi, ένας δικηγόρος από τη Βερόνα, που την αφιέρωσε στο δούκα Guidobaldo da Montefeltro του Ουρμπίνο. Το όνομα του Μανουτίου έχει συνδεθεί με πολλές εξαιρετες εκδόσεις αρχαίων ελληνών και λατινών συγγραφέων¹. Η μορφή του βιβλίου, με τις βιγνέτες, τα διακοσμητικά μοτίβα και τα γράμματα ενισχύουν την εντύπωση ενός κομψοτεχνήματος, ενός



αληθινού αριστουργήματος της τέχνης της τυπογραφίας². Εξαιρετικά εντυπωσιακές είναι και οι 172 ζωγραφίες, που εικονογραφούν πολλές περιγραφές αρχιτεκτονικών καταλοίπων, έργων τέχνης διακοσμημένων με μυθολογικές σκηνές, ελληνικών και λατινικών επιγραφών και αιγυπτιακών ιερογλυφικών, υπερφυσικών περιπέτειών, μυστηριακών τελετουργιών συναντήσεων με νύμφες και αρχαίες θεότητες κ.ά. Οι εικόνες αυτές έχουν συσχετισθεί με τα ονόματα διαφόρων σημαντικών καλλιτεχνών, στους οποίους θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Η εποχή της έκδοσης της *Hypnerotomachia Poliphili* σημαδεύεται στην Ιταλία από την κορύφωση του ενδιαφέροντος για την πλούσια κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας. Η πίστη της κλασικιστικής σχολής και η αναχώρηση πολλών ελληνικών λόγων για την Ιταλία, όπου η συμβολή τους στην εμφάνιση της ίδιας της Αναγέννησης υπήρξε καθοριστική, πυροδότησαν αναμφισβήτητη μια τέτοια εξέλιξη. Η επίδραση της παρουσίας του καρδινάλιου Βησσαρίων, ένθερμου εκφραστή ενός ουσιαστικά παγανιστικού οράματος, δεν θα πρέπει σε καμιά περίπτωση να υποβαθμιστεί. Σε διάφορες εκδηλώσεις της εποχής διαπιστώνουμε εξάλλου συχνά την ιδιότυπη εκείνη σύζευξη παγανιστικών και χριστιανικών δοξασίων, που καθεφάρτιζε με πολύ εύγλωτο τρόπο το πνεύμα της φάσης αυτής της Αναγέν-

νησης. Ενδεικτική είναι άλλωστε η αναβίωση του ενδιαφέροντος για τις ειδωλωλατρικές θυσίες, μέσα στο ίδιο συγκρητιστικό πλαίσιο³. Όπως καταδεικνύει ο Jan Szepiec στο κλασικό βιβλίο του για την επίβληση των αρχαίων θεών, που μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, η Αναγέννηση υπήρξε στην πραγματικότητα κληρονομός και επίγονος πολλών μεσαιωνικών παραδόσεων, αν κρίνουμε από τη σημασία που εξακολούθησε να δίνει στη μαγεία, την αστρολογία, τις ιδιότητες των πλανητών και τις επιδράσεις τους πάνω στα «παιδιά» τους κ.ά.⁴. Οι τοπικές ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν τις κυριότερες πόλεις της Ιταλίας, δηλαδή τη Φλωρεντία, τη Ρώμη και τη Βενετία, έχουν σχέση και με την ιστορία τους ανά τους αιώνες και με την συνεισφορά τους στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας και των πολιτιστικών παραδόσεων της Αναγέννησης. Στα τέλη του 15ου αιώνα η Ρώμη ανακαλύπτει το αρχαιολογικό παρελθόν της, ενώ η Βενετία, που δεν διαθέτει κάτι τέτοιο, προσπαθεί να το επινοήσει, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας «πλαστικής», εντελώς προσωπικής αρχαιότητας⁵. Το πόσο η Βενετία κατάφερε να ξεπεράσει η ίδια τα πρότυπα της φαινεταιίς και από το εξής: όταν, το 1561, ρώτησαν τον Francesco Sansovino τι τον ευχαριστούσε περισσότερο εκεί, εκείνος απάντησε: «η αρχαιότητα όλων των πραγμάτων που βρίσκονται μέσα σ' αυτή την πόλη, καθρέφτη και φως ολόκληρης της Ιταλίας»⁶. Η απάντηση του αυτή είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική στο πλαίσιο της συζήτησης για το αν το κλίμα της Βενετίας ή της Ρώμης ήταν περισσότερο πρόσφορο για τη δημιουργία ενός αρχαιολατρικού οράματος σαν εκείνο που καθρεφτίζεται στις εικόνες και τις σελίδες του βιβλίου και επομένως και για την αναζήτηση της ιδιότητας και της καταγωγής του συγγραφέα. Τον αρχαιολογικό ζήλο που διακτέχει ορισμένους προσωπικότητες της εποχής εκφράζουν μ' τον πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο ο Ciriaco d' Ancona και ο Felice Feliciano. Ο πρώτος είναι γνωστός και από την εμπλοκή του στα ελληνοτουρκικά πράγματα, την παρουσία του στη συνοδεία της Φλωρεντίας (1439), και τη συνεργασία του με τον Πληθωνα στον Μισιρά. Αναφέρεται επίσης ότι το 1452 επιθεωρούσε διάφορες αρχαιότητες στα βυζαντινά εδάφη, ενώ κατά την πτώση της Κωνσταντινούπολης διαβάζει ιστορικά κείμενα σχετικά με την εξουσία στον Μωάμεθ του Β'. Αναζητώντας τα ίχνη της κλασικής αρχαιότητας ταξίδεψε στην Ιταλία, τη Δαλματία, την ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά, την Κρήτη, την Κύπρο και τη Μικρά Ασία, καταγράφοντας τις εντυπώσεις του σε πλήθος σχεδίων. Τα σχέδια του από τη Δήλο, την οποία επισκέφτηκε το 1445, είκοσι τρία χρόνια μετά τον Cristoforo Buondelmonti (1422) που έφερε πίσω στη Φλωρεντία από τα ταξίδια του στα ελληνικά νησιά τα *Ieroglyphica* που Οραπόδωννα, συμπληρώνουν τα όσα περιέλαβε εκείνος στο *Liber insularum*. Η Εγλυογραφία που απεικονίζει τα ερείπια του Πολυανδρίου, τα οποία επισκέπτονται ο Poliphilo και η Polia μετά τις τελετουργίες στο ναό της *Venus Physioza* αντλεί στοιχεία και από τους δύο (εικ. 2-4). Για τον εκκεντρικό Felice Feliciano, που τα ταξίδια του χρονολογούνται λίγο αργότερα, η αρχαιότητα



4. Τα ερείπια του Πολυανδρίου. Εγλυογραφία από την *Hyperbata Poliphili*.

δεν ήταν απλά αντικείμενο μελέτης, αλλά ιδανικό ζωής. Παρατηρούμε δηλαδή μια μετατόπιση ενδιαφέροντος από την αρχαιότητα της αποψίας προς εκείνη της φαντασίας⁷. Δεν είναι επομένως παράξενο το ότι κάποτε υποστηρίχθηκε πως ήταν ίσως ο συγγραφέας της *Hyperbata Poliphili*⁸. Μια τέτοια προσέγγιση ταυρίζεται οπωσδήποτε περισσότερο με τη φύση του ονειρίου.

Η υποδοχή του βιβλίου στην Ιταλία δεν θα πρέπει να ήταν ενθουσιώδης, όπως συμπεραίνουμε από την αίτηση παράστασης του κορυφώτη του που υπέβαλε ο Leonardo Grassi στο Συμβούλιο των Δέκα το 1509, επικαλούμενος τους πολέμους και τις αναταραχές που είχαν ως αποτέλεσμα να μείνουν σχεδόν όλα τα αντίτυπα αδιάβαστα⁹. Την πρώτη έκδοσή στη Βενετία ακολούθησε ύστερα από μερικές δεκαετίες η γαλλική μετάφραση (1546). «Τον κομημένο», σχολίασε τότε ο λόγιος αρχαιολόγος ισπανός επίσκοπος Antonio Augustin, «έχασε τον καιρό του μεταφράζοντας ένα τέτοιο φριχτό βιβλίο». «Και σε ποια γλώσσα είναι γραμμένο, παρακαλώ;», ρώτηει στη συνέχεια ο συνομιλητής του, «ελληνικά, Λατινικά ή ιταλικά;». «Και στις τρεις, αλλά και σε καμία απ' αυτές». «Πώς είναι δυνατόν;». «Φαίνεται πως ο συγγραφέας θέλησε να καταγράψει τα όνειρα και τις ανοησίες του στα ιταλικά, ανακάτεψε όμως τόσες ελληνικές και λατινικές λέ-

Είς, τόσο άστοχα επιτηδευμένο δυσανόητο περιεχόμενο και τέτοια σύγχυση γλωσσών, ώστε μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως δεν έγραψε στην πραγματικότητα σε καμία απ' αυτές.¹⁰

Η γλώσσα, ένα μοναδικό κράμα ιταλικών, λατινικών, εκλατινισμένων ονομάτων με ελληνικές ρίζες, ελληνικών επιγραφών και κάποιων στοιχείων εβραϊκών και αραβικών, επιλέχθηκε ίσως σκόπιμα από το συγγραφέα για να αποδώσει καλύτερα τα «απόκρυφα» νοήματα που ήθελε, ή τουλάχιστον έτσι νόμισαν μερικοί, κάνει όμως ιδιαίτερα δύσκολη τη μελέτη του πρωτοτύπου. Ευτυχώς υπάρχει σήμερα και η πλήρης αγγλική μετάφραση που κυκλοφόρησε μόλις πρόσφατα (1999), αφού η προηγούμενη και πολύ παλαιότερη (1592) ήταν αποσιωσματοκή.¹¹ Η άποψη πως το ιδιότυπο γλωσσικό ιδίωμα του κειμένου ανταποκρίνεται ίσως καλύτερα στο περιεχόμενο του ονείρου θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη.

Η *Hypnerotomachia*, αγαπήθηκε ιδιαίτερα από εκείνους που εικονογράφησαν βιβλία εμβλημάτων και άντλησαν εμπνεύσεις από τα παράξενα μοτίβα της εικονογράφησης. Πολλοί καλλιτέχνες της Αναγέννησης, από τον Giorgione ως τον Garofalo και από τον Donato Bramante ως τον Giulio Romano εμπνεύστηκαν επίσης από το περιεχόμενο της.¹² Η επιτυχία της υπηρέε εντυπωσιακή στη Γαλλία κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα, όταν πολλές περιγραφές και εικόνες της μπορούν να συσχετιστούν με θεατρικά, μουσικά και ζωγραφικά έργα της εποχής.¹³ Εκεί ο Béroalde de Verville αναγνώρισε και κάποια στοιχεία αλχημικής σοφίας στο κείμενο.¹⁴ Στην Ιταλία όμως ο Baldassare Castiglione αναφέρθηκε τον 16ο αιώνα στο έργο του *Il Cortigiano* με ιδιαίτερα σαρκαστικό τρόπο στους εραστές εκείνους που συνδιαλεγόταν με τον τρόπο του Πολυφίλου, «κι έτσι μια ώρα τέτοια συζήτησης μοιάζει με χίλια χρόνια».¹⁵

Η πλούσια εικονογράφηση, αλλά και οι λεπτομερείς περιγραφές έργων τέχνης που δεν απεικονίζονται, ήταν φυσικό να κεντρίσουν το ενδιαφέρον αρκετών καλλιτεχνών. Η υπόθεση όμως πως κάποιοι απόηχοι της αναγνωρίζονται σε δύο κορυφαία, πλην όμως και αινιγματικά έργα ζωγραφικής, όπως είναι η *Θυελλα* του Giorgione (εικ. 5) και ο *Έρωτας* ισχύς και *Έρωτας σαρκικός* του Tiziano (εικ. 6) δεν φαίνεται να ευσταθεί. Ο μόνος συνδέτικός κρίκος μεταξύ της *Θυελλας* του Giorgione και των όσων θαυμασιών εξιστορούνται στο ονείρο του Πολυφίλου, είναι η ειδυλλιακή «αρκαδική» ατμόσφαιρα. Ας θυμηθούμε εδώ ότι ο Jacopo Sannazaro είχε, ήδη το 1489, ολοκληρώσει μια πρώτη μορφή της ποιητικής του *Arcadia*, που όμως εκδόθηκε το 1602, πάλι από το τυπογραφείο του Άλδου Μανουτίου. Το περιήμιο αυτό έργο με τις ελληνιστικές καταβολές επηρέασε σημαντικά την τέχνη και τη λογοτεχνία, όπως δείχνουν τα πολλά ποιητικά-βουκολικά έργα που έχουν ως επίκεντρο τη μυθική Αρκαδία. Η συγγένεια αυτή προσθέτει ένα ακόμα επιχείρημα υπέρ της βενετικής καταγωγής του συγγραφέα της *Hypnerotomachia*.

Κάπως άβιαστα φαίνεται εξάλλου ο συσχετισμός του *Έρωτος* ισχύς και *Έρωτος σαρκικού* του Tiziano με κάποιες αλληγορικές μορφές

βγαλμένες από τις σελίδες του βιβλίου.¹⁶ Η άποψη αυτή, που είχε παλαιότερα αντιμετωπισθεί με αρκετό σκεπτικισμό¹⁷, επαναλήφθηκε πρόσφατα με τη μορφή μιας ερμηνείας εντελώς διαφορετικής από την παραδοσιακή. Αντί για τις νεολατινικές νύξεις, που σχετίζονται με τη διττή υπόσταση της Θεάς Αφροδίτης, αναγνωρίζονται εδώ αλληγορικές προσωποποιήσεις σχετικές με τη γονιμότητα της φύσης. Οι μορφές της Αφροδίτης και της Περεφρόνης με τους έρωτες τους, αντιπροσωπεύουν εδώ δύο διαφορετικές στιγμές του εποχικού κύκλου.¹⁸

Διαφορετική είναι η περίπτωση της περιήμης *Αναχώρησης για τα Κύθηρα* (*L'embarquement pour Cythere*), που σώζεται σε τρεις παραλλαγές, η κυριότερη από τις οποίες βρίσκεται στο Βερολίνο (εικ. 7). Η διάταξη της σκηνής, τα πρόσωπα που συμπεριλαμβάνονται σ' αυτήν, η παρουσία, στη βάρκα του Έρωτα, του ίδιου εμβλήματος που τη σιελίζει στην Ξυλογραφία της *Hypnerotomachia* με την αναχώρησή των δύο εραστών για την Cytherea, οδηγεί μάλλον στο συμπέρασμα πως δεν πρόκειται εδώ για μια μελαγχολική αναχώρηση, αλλά για μια χαρούμενη άφιξη στο νησί της Αφροδίτης, με τη βάρκα του Έρωτα και με τη συνοδεία του τραγουδιού των νυμφών, όπως και στο έργο μας.¹⁹

Στον αμύθη όμως αναγνώστη προξενεί ίσως κάποια έκπληξη και ο σύνθετος τίτλος, που μεταφράζεται συνήθως ως ο αγάνας του έρωτα μέσα σ' ένα όνειρο. Είναι φανερό πως δημιουργήθηκε κατά το πρότυπο έργων όπου είναι η *Γαλλομομαχία* του Θεόδωρου Προδρόμου ή η *Βατραχομομαχία*, που εκδόθηκαν επίσης από τον Άλδο Μανουτίου.²⁰

Διαμετρικά αντίθετες είναι εξάλλου και οι κύριες υποθέσεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με την ταυτότητα και τον περίγυρο του συγγραφέα. Η πατρότητα του Francesco Colonna, που είναι σήμερα γενικά αποδεκτή²¹, ενισχύεται και από μια αναφορά σ' ένα μοναδικό αντίτυπο της ιταλικής πρώτης έκδοσης του 1499. Στα σχόλια όμως της γαλλικής έκδοσης του 1546 αναφέρεται ότι το όνομα του συγγραφέα προκύπτει από την ακροστιχίδα των πρώτων γραμμάτων των 38 κεφαλαίων της *Hypnerotomachia*: «Poliam Frater Franciscus Colonna peramavit». (Ο αδελφός Franciscus Colonna αγάπησε με πάθος την Polia). Η πρώτη όμως επεξεργαστολογία υπέρ της ταυτότητας του συγγραφέα ως δομηκανού μοναχού του μοναστηριού των αγίων Γιονάνη και Παύλου της Βενετίας υποστηρίχθηκε το 1778 από τον Tommaso Temanza, που τον θεώρησε πρώτο βενετικό αρχιτέκτονα στο βιβλίο του για τους διασημότερους βενετούς αρχιτέκτονες και γλύπτες.²² Η υποσχολή της τοσκανικής έναντι της βενετικής διαλέκτου ερμηνεύτηκε κάποτε και ως σκόπιμη προσπάθεια εξύμησης στο επίπεδο της κλασικής λατινικής διαλέκτου.²³

Μια ριζικά διαφορετική άποψη, που συζητήθηκε πολύ τα τελευταία χρόνια, θέτει το εύλογο ερώτημα εάν ένας έστω και μη συμβατικός ιερωμένος θα μπορούσε ποτέ να γράψει ένα τέτοιο παγανιστικό, ερωτικό ή κάποτε και αμειλικό κείμενο. Σύμφωνα με την υπόθεσή αυτή, συγγραφέας είναι ένας άλλος Francesco Colonna, πρίγκιπας από το 1484 της Palestrina. Η βοτανι-

κή ονοματολογία δεν προέρχεται από τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, αλλ' αναφέρεται σε φυτά χαρακτηριστικά του Preneste. Η ονομασία εξάλλου *frater* δεν υποδηλώνει κάποιον ιερωμένο, αλλά ένα μέλος της *Accademia Romana* του *Pomponio Leto*²⁴. Η μάλλον ισχνή επιχειρηματολογία στην οποία στηρίχθηκε η πρόταση για τη νέα αυτή ταυτότητα συνάντησε διάφορες αντιδράσεις και αντιρρήσεις²⁵.

Στην όλη συζήτηση σημαντική θέση κατέχει το μωσαϊκό του ναού της *Fortuna* στην *Palestrina*. Η ανακάλυψη τριών επιστολών και αρχαικών μαρτυριών δείχνει, ότι υπήρχε κάποια οικογενειακή σχέση ανάμεσα στον ρωμαίο αυτόν *Francesco Colonna* και το χρηματοδότη της έκδοσης *Leonardo Grassi*, κάποι που ενισχύει τη σχετική επιχειρηματολογία και οφείλεται ίσως

στους στενούς δεσμούς ανάμεσα στη Ρώμη και τη Βενετία την ίδια εποχή. Το μωσαϊκό εξάλλου του *Νείλου*, που αναφέρεται για πρώτη φορά τον 16ο αιώνα, θεωρείται από τον εκφραστή της άποψης αυτής ως πηγή έμπνευσης τόσο των τοιχογραφιών του *Pinturicchio* στα διαμερίσματα των Βοργιά του ανακτόρου του Βατικανού, όσο και των ξυλογραφιών της *Hyperrotomachia*. Οι ειδικοί μελετητές σημειώνουν εξάλλου και άλλα πρωθύτερα στα εικονογραφικά παράλληλα που επιστρατεύθηκαν προς στήριξη της ρη-εκέλευθης αυτής υπόθεσης. Στην πραγματικότητα όμως όλες οι ομοιότητες μεταξύ των τοιχογραφιών και του μωσαϊκού που επισημναιίνε μπορούν να ερμηνευθούν με βάση βενετικά πρότυπα. Ένα άλλο, τέλος, όνομα, εκείνο του *Fra Eliseo da Treviso*, που είχε προταθεί ήδη το



5. Giorgione (1476-1510).
Η θύελλα, π. 1507.
Βενετία, Accademia.



6. Tiziano Vecellio (1488/90-1576). Έρωτας, έρωτας και έρωτας σαρκικός, Ρώμη, Galleria Borgese.

1618, επανήλθε στο προσκήνιο πολύ αργότερα (1963), ενώ ο συγγραφέας ταυτίστηκε και με τον Fra Eliseo Ruffini της Lucca. Δύσκολα όμως θα μπορούσε να απορρίψει και τις παλαιότερες αναφορές στον βενετό μοναχό Francesco Colonna. Θα συμφωνήσω κι εγώ πως τόσο το πολιτιστικό υπόβαθρο, όσο και τα γλωσσικά στοιχεία, μας οδηγούν μάλλον προς την κατεύθυνση του Veneto²⁸. Στον κατάλογο των πιθανών συγγραφέων θα πρέπει να προσθέσουμε και άλλους, όπως είναι ο Felice Feliciano, ο Lorenzo de' Medici, ο Niccolò Lelio Cosmico, και ακόμα ο Leon Battista Alberti²⁷.

Επίσης εντυπωσιακός είναι επίσης ο κατάλογος των καλλιτεχνών στους οποίους έχουν κατά καιρούς αποδοθεί οι 172 θαυμάσιες ξυλογραφίες, που εικονογραφούν μοναδικά το βιβλίο. Ανάμεσά τους ανακαλύπτουμε ονόματα όπως του Giovanni ή του Gentile Bellini, του Andrea Mantegna, του Vittore Carpaccio, του Benozzo Gozzoli, του Cima da Conegliano, και πιο πρόσφατα του Benedetto Bordone²⁸. Ήδη όμως από το 1921 οι εικόνες αυτές είχαν συνδεθεί με τον ανώνυμο εκείνο μαϊτρ που είναι υπεύθυνος για την εικονογράφηση της πρώτης έκδοσης των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου στην καθομιλούμενη από τον Άλδο Μανουίττο (1497)²⁹. Είναι ακόμα πιθανό να οφείλονται σε δύο διαφορετικούς καλλιτέχνες. Ο ίδιος ο Colonna μπορεί να φιλοτέχνησε τα σχέδια για τις ξυλογραφίες και να συνεργάστηκε με κάποιον χαράκτη κατά τη μεταφορά. Θεωρώ δύο από τις αποδόσεις που έχουν κατά καιρούς προταθεί ως πιθανότερες: εκείνη που τις συσχετίζει με τον ανώνυμο δημιουργό των εικόνων της έκδοσης του 1497 (εικ. 8) και μια πιο πρόσφατη που βάζει την υποψηφιότητα του Benedetto Bordone (εικ. 9). Είναι όμως απαραίτητο να γίνουν περισσότερες συγκρίσεις με συγκεκριμένα παραδείγματα. Ενδεικτικά, διακρίνω μεγαλύτερη συγγενεία ανάμεσα στην εικονογράφηση των *Θριάμβων της Hypnerotomachia* και σε εκείνη μιας σύγχρονης της έκ-

δοσης των *Θριάμβων* του Πετράρχη (εικ. 10) ή ακόμα και με εκείνους του Bordone, παρά με τον *Θρίαμβο του Καίσαρα* του Mantegna³⁰.

Η πραγματέυση της ερωτικής ιστορίας του Poliphilo και της Polia στο φορτισμένο με αλληγορικά και συμβολικά στοιχεία πλαίσιο μιας φανταστικής, ή μάλλον ονειρικής αρχαιότητας, ακολουθεί τον τύπο της αφήγησης μέσα στην αφήγηση. Ως προς την πρακτική αυτή το άμεσο πρότυπο του Colonna ήταν, όπως φαίνεται, ο *Χρυσός γάδαρος* ή οι *Μεταμορφώσεις* του Λούκιου Απουλίου, από τα Μάδαιρα, ρωμαϊκή αποικία της Βόρειας Αφρικής³¹. Το μικρό αυτό αριστούργημα έχει σε κάποιο βαθμό επηρεαστεί από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (43 π.Χ.-17 μ.Χ.), που του έδωσαν και τον εναλλακτικό τίτλο. Αποτελεί μ' ένα τρόπο ελεύθερης διασκευής δύο άλλων έργων που υπογράφονται από τον Λούκιο και τον Λουκιανό. Το πανέξυπνο αυτό δημιούργημα ενός συγγραφέα με ασυνήθιστη οξύδερκεια, που διαπνεύεται από τα ιδεώδη του νεοπλατωνισμού και αντιμετωπίζει με κριτική διάθεση τόσο την καθιερωμένη θρησκεία του δωδεκαθέου όσο και τον νεόφερτο χριστιανικό μονοθεϊσμό, αγαπήθηκε πολύ κατά τον Μεσαίωνα και την πρώτη Αναγέννηση³². Ο ήρωας του Λούκιου ταυτίζεται συνήθως με το συγγραφέα, που θεωρείται ότι μεταφέρει εδώ και κάποιες αυτοβιογραφικές εμπειρίες. Η περιέργεια και η επιθυμία του να μυηθεί στη μαγεία έχουν ως αποτέλεσμα τη μεταμόρφωσή του σε γάδαρο. Επειδή, όμως, διατηρεί την ανθρώπινη νόηση είναι σε θέση να παρατηρεί και να καταγράφει τις απίστευτες περιπέτειες και τις ταλαιπωρίες που υφίσταται. Η θερμή προσεχλή του προς τη θεά Ίσιδα προκαλεί την παρέμβαση της: χάρη στις οδηγίες της ανακτά την ανθρώπινη μορφή του και στη συνέχεια μειναι στα μυστήρια της ίδιας και του Όσιρι, υπηρετώντας τους πιστά ως ιερέας τους. Οι ιστορίες που αφηγείται ο ήρωας στο βιβλίο διαδραματίζονται στην Ελλάδα της ύστερης αρχαιότητας,

ένα χώρο που μοιάζουν να λυμαινούνται αδίστακτοι ληστές, ακάλαστες και επικίνδυνες γυναίκες, σκληρόκαρδα αφεντικά και διεφθαρμένοι ευνούχοι-ιερείς. Για τους σκοπούς του άρθρου αυτού, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξιστόρηση ενός ονείρου, που αποτελεί μέρος της ιστορίας του Αριστομένη, την οποία ακούει ο ήρωας, ο νεαρός αριστοκράτης Λούκιος, προτού βιώσει την απίστευτη εμπειρία του. Ο Αριστομένης συναντά λοιπόν το φίλο του Σωκράτη σε τραγική κατάσταση, βρόμικο, πεινασμένο και απένταρο. Απαντώντας στις ερωτήσεις του εκείνος του εξηγεί πως έπεσε θύμα ληστών, ενώ ό,τι του απόμεινε το έδωσε στη Μερρή, μια θελκτική γυναίκα κάποιας ηλικίας, που τον έκανε σκλάβο των ερωτικών παιχνιδιών της. Η Μερρή έχει όμως υπερφυσικές ικανότητες και μπορεί ακόμα και να επιτυγχάνει μεταμορφώσεις ανάλογα με τις επιθυμίες της, κάτι που τρομάζει τον δύστυχο εραστή της. Ο Αριστομένης περιβάλλει το φίλο του και τον φιλοξενεί τη νύχτα στο δωμάτιο ενός πανδοχείου. Μισοκοιμισμένος βλέπει ξαφνικά την πόρτα να ανοίγει και να εμφανίζονται δύο αποκρουστικές γριές, η Μερρή και η αδελφή της Πανθεία. Τις ακούει να συζητούν αναίσχυντα διάφορους φριχτούς τρόπους για να εκδικηθούν την προδοσία και την καταστροφική της από τον Σωκράτη. Εντρομος

βλέπει στη συνέχεια τη Μερρή να βυθίζει ένα μαχαίρι ως τη λαβή του στο λαρύγγι του κοιμισμένου φίλου του, και μετά να εξαφανίζεται με τη συνοδό της. Ο Αριστομένης επιχειρεί τότε να διαφύγει, φοβούμενος μήπως κατηγορηθεί για φόνο, συναντά όμως την άρνηση του φύλακα. Ξαφνικά, προς μεγάλη του έκπληξη το θύμα ξυπνά, κάνοντάς τον να πιστέψει πως όλα ήταν μόνον ένας εφιάλτης και φεύγουν μαζί. Την ώρα όμως που ο Σωκράτης σκύβει να πιει λίγο νερό, ο Αριστομένης βλέπει με φρίκη την πληγή στο λαιμό του και ύστερα από λίγο είναι νεκρός. Η ιστορία αυτή, που δεν γίνεται εύκολα πιστευτή, αφήνει πολλά ερωτηματικά ως προς τα όρια μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Το δεύτερο όνειρο, που αφηγείται η νεαρή Χάρις, αιχμάλωτη ληστών, ανήκει στην κατηγορία των ανήσυχων, και ίσως προειδοποιητικών ονείρων. Βλέπει λοιπόν στον ύπνο της πως ληστές σκότωσαν το σύζυγό της και την άρπαξαν από το νυφικό της κρεβάτι και αναρωτιέται ποια θα είναι η μοίρα της. Η συνέχεια είναι πραγματικά τραγική: θα την απελευθερώσει από τους ληστές ο αγαπημένος της Πληθόλεμος, με τον οποίο θα ζήσει μετά το γάμο τους την απόλυτη ευτυχία. Αργότερα όμως εκείνος θα δολοφονηθεί με ύπουλο τρόπο από τον Θράσυλλο, που, τρελά ερωτευμένος από παλιά με τη γυναίκα του, επιχειρεί να

7. A. Watteau. Η αναχώρηση για τα Κύθηρα (1718-19). Βερολίνο, Schloss Charlottenburg.





8. Από τις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου (έκδοση 1497) (Αλκμήνη).

την παρούρει στη σύναψη γάμου. Πληροφορημένη τα καθέκαστα από το φάντασμα του συζύγου της, εκείνη τον προσκαλεί νύχτα στο δωμάτιό της, όπου του αποκαλύπτει πως γνωρίζει την αλήθεια, του βγάζει τα μάτια και στη συνέχεια αυτοκτονεί. Αν και το κείμενο του Χρυσού Γαϊδάρι μπορεί να «διαβαστεί» με διαφορετικούς τρόπους, εντούτοις είναι πιθανό πως η μεταμόρφωση θα πρέπει εδώ να ερμηνευθεί ως μια μυητική τελετουργία, μέσα από την οποία ο συγγραφέας ανδρώνεται και εγκαταλείπει τις ανασίες της νύχτας του³².

Ο Λούκιος Απουλθίος, στην τύχη του οποίου υπάρχουν και δυο-τρεις συγκεκριμένες αναφορές, μέσα στο κείμενο της *Hyperotomachia Poliphili*, είναι ένας μόνον από τους πολλούς συγγραφείς που είχε μελετήσει ο λόγιος συγγραφέας της. Κάποιος ανώνυμος αναγνώστης από τη Modena, που είχε στην κατοχή του ένα αντίτυπο της κατά τον 16ο αιώνα, απαριθμεί στα σχόλια που ηρώθησε στο περιθώριο τα ονόματα 60 περίπου ελλήνων και λατίνων συγγραφέων στους οποίους παραπέμπει το κείμενο. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Κάτουλλο, τον Κικέρωνα, τον Λιούδιορ Σικελιώτη, τον Διογένη Λαέρτιο, τον Διοσκορίδη, τον Ευριπίδη, τον Ηρόδοτο, τον Όμηρο, τον Οράτιο, τον Λίβιο, τον Λουκιανό, τον Λουκρήτιο, τον Κορνήλιο Νέπωτα, τον Οβίδιο, τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, τον Πλούταρχο, τον Θεόκριτο, τον Βεργίλιο και τον Βιτρούβιο. Υπάρχουν επίσης αναφορές στη Βίβλο και σε δυο συγγραφείς της παλαιохριστιανικής εποχής, τον Αυγουστίνο και τον Lactantius. Ο Colonna προσεγγίζει όμως με το ίδιο ενδιαφέρον και διάφορους νεότερους εκπροσώπους της τέχνης του λόγου, όπως είναι ο Leon Battista Alberti, ο Βοκκάκιος, ο Έρασμος, ο Lilio Gregorio Giraldi, ο Pomponio Leto, ο Angelo Poliziano, ο Andreas Vesalius, κ.ά.³⁴. Με την επιμεριστατωμένη γνώση της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας και ιστορίας ο Colonna αγκαλιάζει ως και την παραμυθική λεπτομέρεια, αν και σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις μπορεί να του ξεφύγει και κανένα λα-

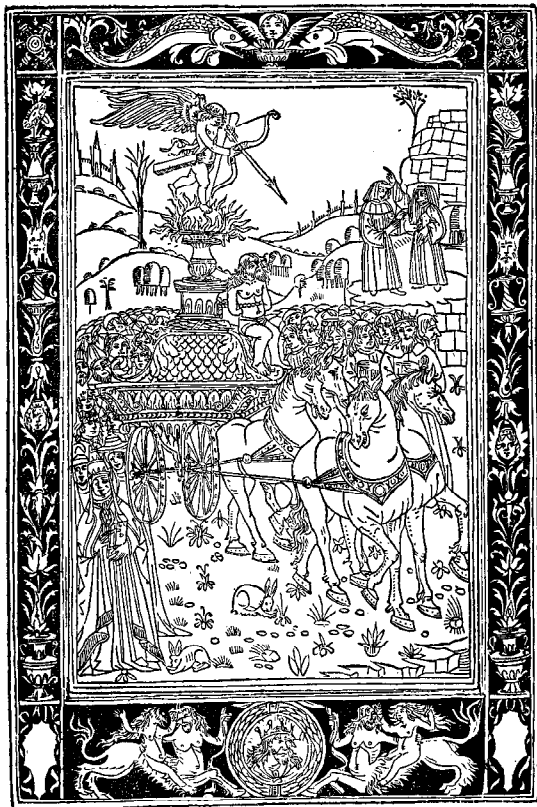
θάκι. Οι συγκρίσεις που επιχειρεί γίνονται πάντα με κορυφαία έργα-ναούς, μνημεία, ανάγλυφα, αγάλματα, μωσαϊκά και διάφορα κομμοεξηγήματα. Τα όσα όμως ανακαλύπτει έκθαμβος κατά τη φανταστική, ή μάλλον ονειροφανταστική του περιήγηση, τα ξεπερνούν όλα κατά πολύ. Κάτι τέτοιο είναι, νομίζω, απόλυτα φυσικό, γιατί η τέχνη έχει κάποια όρια, ενώ το όνειρο και η φαντασία δεν υπόκεινται στις συμβάσεις της πραγματικότητας. Ένα έντονα προσωπικό και άκρας εξιδανικευμένο όραμα της αρχαιότητας είναι τόσο άπιαστο όσο και το όνειρο του απόλυτου έρωτα. Η μοίρα του είναι να διαλυθεί με τον ερχομό της αιώνης.

Η επίπλαστη ακρίβεια των περιγραφών και η υπερβολική εμμονή στις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες ήταν φυσικό να βάλουν ορισμένους μελετητές στον πειρασμό να επαληθεύσουν αν πρόκειται για υπεράκτα και γνωστά κτίσματα και έργα τέχνης. Το κλασικό παράδειγμα είναι ο ναός της *Venus Physioza*³⁵. Όπως, όμως, παρατηρεί ο συγγραφέας ενός πρόσφατου άρθρου, οδικοίμο πολύ του Colonna και το όνειρό του αν επιμεινόμε σε μια τέτοια επιστημονική προσέγγιση. Ο ίδιος υποστηρίζει εξάλλου, με μια σειρά παραδειγμάτων, ότι οι περιγραφές στηρίζονται συνήθως σε άλλα κείμενα και όχι σε αυτοψία³⁶. Η δε εξοικείωσή του με τους άρους και την ιστορία της αρχιτεκτονικής αποδεικνύει με τη βαθιά γνώση του Βιτρούβιου και του Alberti, δεν προσφέρει όμως ουσιαστική βοήθεια για κάποια πρακτική εφαρμογή.

Η αρχαιολατρία, ή μάλλον η αρχαιοπληξία, του Poliphilo εκδηλώνεται και με τις υπερβολικές εξάρσεις που έχουν κάπως περιοριστεί στην αγγλική έκδοση. Αποκαλυπτική είναι και η όλη αντιμετώπιση της εξιδανικευμένης αγαπημένης του, εκείνης που η άρνησή της να ενδοεί στην επιθυμία του εξάπιας του όρκου αγνότατα που έχει δώσει, τον στέλνει προσηφωνά στον τάφο. Παρόλο που αφιερώνει αρκετές σελίδες στην περιγραφή της πανέμορφης νύμφης, που του αποκαλύπτει τελικά ως η Polia του, η εντύπωση του αναγνώστη είναι πως μεθυσμένος από τη γοητεία των αρχαιολογικών κυρίως καταλόγων Εσχνάει τελικά το αντικείμενο της αναζήτησής, ή ακόμα και την παρουσία της καλής του. Για το λόγο αυτό δεν προέβει καταπληξη το γεγονός ότι η Polia ερμηνεύτηκε κάποτε ως συμβολική προσωποποίηση της αναζήτησης της αρχαιότητας, κάτι που υποδηλώνει άλλωστε και το όνομά της (πολιεί)³⁷. Ας μην Εσχνάει επίσης το ελληνικό όνομα του Πολιφίλου, που έχει ερμηνευτεί και ως «εραστής» της Polia.

Ο Poliphilo είναι ένας πολυμαθής νέος, παθιασμένος με την προσωπική του αντίληψη της αρχαιότητας. Ένας εσθήτης της εποχής του που η φιλοκαλία του επεκτείνεται σε όλες τις εκδηλώσεις του βίου. Με τον ίδιο ενθουσιασμό περιγράφει την ασύγκριτη ομορφιά των νυμφών, τα θεόσια φορέματα, τα υπερόχα καλύμματα της κεφαλής, τα πλούσια εδέρματα, τη μοναδική μουσική, το πρωτότυπο μινιατό. Τα μουσικά, οι πολυήμερες ή ημιπολύήμερες πέτρες, ο χρυσός, τα βερύματα ή και ορχονοφαντασικά οφθαλμοσπαστικά μινιατό εντυπωσιάζει από την τέχνη της εποχής του. Η όλη του κουλτούρα είναι ενδεικτική για τις προμήσεις του τέλους του

10. Petrarca, F., *Triumph of Venice*, encl. Bernardino Rizzo, 1488.



15ου αιώνα, με σαφή προσανατολισμό προς τη Βενετία. Οι μορφές ορισμένων ξυλογραφιών παρουσιάζουν μάλιστα φανερή συγγενεία με δείγματα της αναγεννησιακής γλυπτικής της Βενετίας, που έφθασε σε μια πιο πλήρη ανασύνθεση του πνεύματος της αρχαιότητας απ' ό,τι η Φλωρεντία. Παράλληλοι με έργα του Andrea Rizzo, των μελών της οικογένειας των Lombardi

και ιδιαίτερα του Tullio κ.ά. έχουν ήδη επιχειρηθεί³⁸ (εικ. 11, 12).

Προτού αναφερθούμε στις φιλοσοφικές, αλχημικές και ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, που ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα έδωσαν άλλες διαστάσεις στις απόπειρες ερμηνείας του πολυσήμαντου ανεύρου του Πολυφίλου, θα σκιαγραφήσουμε περιληπτικά τα διάφορα στά-

διά του. Το πρώτο βιβλίο αρχίζει με μια περιγραφή του τόπου και του χρόνου. Ο Πολιήλιο αποκοιμάται ξαφνικά και ξυπνάει για λίγο μέσα σ' ένα σκοτεινό κι αδιάβατο δάσος. Τρομαγμένος προσεύχεται στο Δία και ξανακοιμάται, μεταφερόμενος ξαφνικά σ' ένα θαυμαστό τόπο γεμάτο πυραμίδες, οβελίσκους, ερείπια τεράστιων κτηρίων, κιόνες, κιονόκρανα, βάσεις, επιστύλια, ζωφόρους και γείσα με την ανάγλυφή τους διακόσμηση, περιτχές κρήνες και επιγραφές στα ελληνικά και τα λατινικά, αλλά και σε ιερογλυφικά δικής του επινόησης. Εξίσου εντυπωσιακό είναι και το φυσικό πλαίσιο, με τα δάση, τους κήπους, κι όλα όσα ξεκουράζουν τα μάτια και την ψυχή. Επηρεασμένος από την περιγραφή του Μαιουωλείου της Αλικαρνασού που παραβείνει ο Πλίνιος, αλλά και από εκείνη της πυραμίδας του Χέοπα, περιγράφει μια τεραστίων διαστάσεων πυραμίδα με οβελίσκο, που επιστέφεται από έναν ανεπίδειχτη με μορφή νύμφης (*Fortuna*), η οποία πατάει πάνω σε μια σφαίρα και κρατάει το κέρας της Αφροδίτης. Προχωρώντας εντυπωσιάζεται από ένα μεγάλο φερωτό όλογο, το οποίο πετάει τους ερωτιδέες που προσπαθούν να το ιππεύσουν - σύμβολο ίσως ενεδξέλεγκτων δυνάμεων που συνδέονται με τον αισθησιακό έρωτα. Το άγαλμα του ελέφαντα που φέρει τον οβελίσκο με τα ιερογλυφικά στάθηκε εξάλλου η πηγή της έμπνευσης ενός ανάλογου έργου που δημιούργησε ο Gianlorenzo Bernini για την Piazza della Minerva της Ρώμης (εικ. 13, 14).

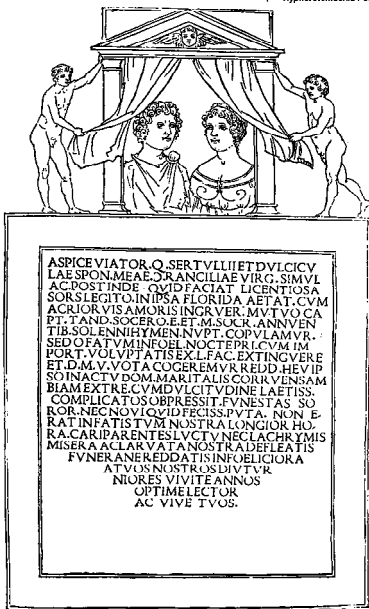
Η εμμονή στα ιερογλυφικά μάς θυμίζει τη γοητεία που αυτά ασκούσαν στους κύκλους των ουμανιστών λογίων από το 1419, όταν ο Cristoforo Buondelmonti έφερε μαζί του από την Ανδρο στη Φλωρεντία το κείμενο των *Hieroglyphica* του Ωραπόλλωνα. Πολλοί θεώρησαν τότε τα ιδεογράμματα αυτά κλειδί για την ερμηνεία πολλών μυστηρίων της αρχαιότητας: μια οικουμενική γλώσσα που εξέφραζε μεταφυσικούς ιδέες και έννοιες αντιληπτές μόνον από τους μυημένους. Τόσο ο Πλάτωνος όσο και ο Marsilio Ficino (1433-1499) και ο Pico della Mirandola (1463-1494), ηγετικές μορφές του νεοπλατωνισμού της Φλωρεντίας, θεώρησαν τα ιερογλυφικά φορέες νοημάτων που σχετίζονταν με την αποκάλυψη της υπέρτατης αλήθειας, εκείνης που αναζητούσαν και στα κείμενα του Πλάτωνα³⁹.

Εξαιρετικά λεπτομερειακές είναι και οι περιγραφές δύο σκηνών από τον ανάγλυφο διάκοσμο της μεγάλης πυραμίδας: της *Ανατροπής του Έρωτα* και του Ηραϊσίου που σφυρηλατεί το φτερό του Έρωτα, παραδόξως χωρίς να κατονομάζει τους πρωταγωνιστές και χωρίς πλήρη κατανόηση των νεοπλατωνικών υψώνων.

Η *Ανατροπή του Έρωτα*, στην οποία πρωταγωνιστούν η Αφροδίτη, ο Έρως και ο Ερμής, δεν αναφέρεται σε κάποιο αρχαίο κείμενο, αλλά επινοήθηκε από τους νεοπλατωνικούς κύκλους του τέλους του 15ου αιώνα. Η αλληγορική ερμηνεία της σχετίζεται με την ανδοική πορεία της ψυχής, την οποία συμβολίζει ο φερωτός Έρως, στοιχείο ενδιάμεσο μεταξύ ανθρώπου και Θεού, προς τα ουράνια. Την κλασική έκφραση της σκηνής αυτής αποτελεί το αριστούργημα του Correggio (εικ. 16). Πηγή της έμπνευσης και για τις δύο σκηνές που περιγράφονται στο κείμενο αποτέλεσαν δύο μπρούτζινα πλάκidia του Βε-

νετού Camelio (V. di A. Gambello) που χρονολογούνται στις αρχές της δεκαετίας του 1490. Στο δεύτερο επεισόδιο το σχετικό με την παιδεία του Έρωτα, ο Ηραϊστος σφυρηλατεί χωριστά τα δυο φτερά του, το ένα από τα οποία συμβολίζει τη δεινότητα και το δεύτερο την επιθυμία⁴⁰. Η πρώτη από τις συναντήσεις του, που είναι πάντα με γυναίκες, φέρνει τον Πολιήλιο επίτημπο με πέντε νύμφες, τα εκπατισμένα ελληνικά ονόματα των οποίων υποδηλώνουν τις πέντε αισθήσεις. Λίγο αργότερα, θα συναντήσει το ανάγλυφο με την παράσταση της κοιμημένης νύμφης, του σάτυρου που τραβεί την κουρτίνα και των δυο μικρών σάτυρων (εικ. 17). Εκτός από διάφορες ρωμαϊκές σαρκοφάγους και γλυπτά (εικ. 15) που θα μπορούσε να αναφέρει κανείς σε σχέση με την παράσταση της κοιμημένης νύμφης, μια πιο κοντινή πηγή έμπνευσης ήταν ίσως για το δημιουργό της εμμορφασίας αυτής ένα σχέδιο του Ciriaco d' Ancona (εικ. 18). Η ελληνική επίσημη επιγραφή ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ θυμίζει το χαρακτηρισμό της Αφροδίτης ως γενετήρας των

11. Το ανάγλυφο του Sertullius και της Rancilla. Εμμορφασία από την *Hypnerotomachia Poliphili*.



ASPICE VIATOR. Q. SERTVLLI ET DVLCICV
 LAE SPON. MAE. DRANCILLAE VIRG. SIMVL
 AC. POST INDE. QVTD. FACIAT LICENTIOSA
 SORS. LEGIT. O. IN. IPSA FLORIDA. AET. AT. CVM
 ACRIOR. VIS. AMORIS. INCR. VER. MVT. VO. CA
 PT. T. AND. SOGER. O. E. ET. M. SUC. R. ANN. VEN
 T. S. L. ENNI. HY. MEN. N. VPT. COP. V. LAM. V. R.
 SED. OF. AT. V. M. INFO. EL. NOCT. PER. I. CVM. IM
 PORT. T. VOLVPT. ATIS. EX. L. F. C. EXTING. VERE
 ET. D. M. V. VOT. A. COGEREM. Y. R. REDD. HE. VIP
 SO. INACT. V. DOM. MAR. TALIS. CORR. VENS. AM
 BIAM. EXTRE. CVM. DV. LCIT. VDINE. LAETISS.
 COMPLICATOS. OB. PRESSIT. FV. NESTAS. SO
 ROR. NEG. NOV. IO. VID. FECCISS. PVTA. NON. E.
 RAT. INFATIS. TVM. NOST. RA. LONGIOR. HO.
 RA. CARIP. ARENTES. LV. CT. V. NECL. ACHR. Y. MIS
 MISER. A. ACLAR. V. AT. NOST. RA. DEFLE. TIS
 FV. NER. ARE. DD. ATIS. INF. FELICIORA
 AT. V. N. K. I. STROS. LIV. TV. K.
 NI. ORES. VIVITE. ANNOS
 OPTIME. LECTOR
 AC. VIVE. TV. OS.



12. Tullio Lombardo.
Προσωπογραφία ζεύγους,
Βενατία 1490.
Μαρμάρινο ανάγλυφο.
Benedini, Ca' d'Oro.

πάντων (*genetrix omnium*) από τον Λουκρήτιο.

Μαζί με τις πέντε νύμφες προχωρούν προς το παλάτι της βασίλισσας Eleuterilida, που το όνομά της συμβολίζει την ελευθερία της επιλογής. Η κρήνη με τις τρεις χάριτες, τους δράκοντες και τις άρπυιες προκαλεί το θαυμασμό του (εικ. 19). Φύλακες του παλατιού είναι τρεις κόρες, που τα εκλατισμένα ονόματά τους δείχνουν πως πρόκειται για συμβολικές προσωποποιήσεις της διάνοιας, της φαντασίας και της μνήμης. Στο συμπόσιο που παραθέτει στη συνέχεια η βασίλισσα, αρκετές σελίδες αφιερώνονται στις περιγραφές των τραpezιών, των σκευών, των μουσικών οργάνων, των εδεσμάτων και της χορευτικής παράστασης, που παραπέμπουν περισσότερο προς την κουλτούρα της εποχής τους, παρά προς εκείνη της αρχαιότητας. Για την επόμενη επίσκεψη στην επικράτεια της βασίλισσας Telosia (από το τέλος=σκοπός) θα έχει ως συνοδούς δύο ακόμα νύμφες, τη *Logistica* και τη *Thelemia*, σύμβολα της προσπάθειας της επίτευξης κάποιας ισορροπίας ανάμεσα στη λογική και την επιθυμία. Μπροστά σε τρεις πόρτες, καθεμιά από τις οποίες φέρει επιγραφές στα ελληνικά, τα λατινικά, τα εβραϊκά και τα αραβικά, ο Poliphilo θα κληθεί να διαλέξει το πεπρωμένο του ανάμεσα στη δόξα του θεού, τη μητέρα του Έρωτα και τη δόξα του κόσμου (*Theodoxia*, *Erototoparhos*, *Cosmotodoxia*). Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς πως πρόκειται εδώ για επιλογές ζωής, κάτι που θυμίζει το δίλημμα του Ηρακλή (εικ. 20). Η αναφορά όμως σε περιβόλους, δυσκολίες, κ.ά. καθώς και τα σηματοδοτούμενα ονόματα νομίζω πως δείχνουν την επίδραση ενός κειμένου που κυκλοφόρησε σε πολλές εικονογραφικές εκδόσεις στην Ευρώπη από τον 15ο έως τον 17ο αιώνα: του *Κέβητος Πιννακος* (*Tabula Cebetis*). Το κείμενο αυτό, που συν-

δέθηκε μ' έναν υποτιθέμενο μαθητή του Σωκράτη, αλλά χρονολογείται σήμερα πολύ αργότερα, πραγματεύεται την πορεία του ανθρώπου ως τον τελικό σκοπό του, κατά την οποία συναντά διάφορες αλληγορικές μορφές, σύμβολα των ορθών ή των λανθασμένων επιλογών.

Ακριβώς πριν από τη συνάντηση, που θα επηρεάσει καταλυτικά την πλοκή του ονείρου, μια ομάδα από προκλητικές νύμφες βάζει τον ήρωα μας σε πειρασμό. Μια ασύγκριτη ομορφιά και κομψότητα νύμφη, που δεν του αποκαλύπτει αρχικά την ταυτότητά της, είναι η περιπόθητη Polia που αναζητάει. Μαζί θ' ανακαλύψουν τους τέσσερις θαυμαστούς θριάμβους, αφιερωμένους στους έρωτες του Δία με την Ευρώπη (εικ. 21), τη Λήδα, τη Δανάη και τη Σεμέλη. Σε αντίθεση δηλαδή με τους θριάμβους του έρωτα, της αγνότητας, του θανάτου, της φήμης, του χρόνου και της αιωνιότητας, που καθιέρωσε ο Πετράρχης, έχουμε εδώ την αποθέωση του αισθησιακού έρωτα. Ο πέμπτος θρίαμβος είναι ο αφιερωμένος στον Vertumnus και την Pomona ως προστάτες της βλάστησης. Ακολουθεί η αρχαιοπετής θυσία στον Πρίαπο (εικ. 23).

Φθάνοντας σ' ένα θαυμαστό ναό η Polia σβήνει συμβολικά τη δάδα της, μπαίνει στο παρεκκλήσι και επικαλείται τις Τρεις Χάριτες. Μαζί με τον Poliphilo προχωρούν προς το ναό της *Venus Physiosa*, όπου γίνεται η τελετουργική ένωση των δύο εραστών, παρουσία της μεγάλης ιέρειας και με συμμετοχή των παρθένων των αφιερωμένων στη λατρεία της Αφροδίτης. Η τελετουργία του γάμου είναι ένα περιεργό κράμα χριστιανικών, ιουδαϊκών και πανιστιτικών στοιχείων. Έξι παρθένες μεταφέρουν διάφορα λειτουργικά αντικείμενα, θυσιάζονται κύκνοι και περιστέρια, νερό αναμειγνύεται με αίμα, ενώ η ιέρεια χτυπάει τρεις φορές το βωμό. Η τριανταφυλλιά που φυτρώνει από αυτόν θυμίζει μια διήγηση από τα αποκρυφα ευαγγέλια του αρραβώνα της Παρθένου, ενώ το γεγονός ότι η ιέρεια δοκιμάζει μαζί με το ζευγάρι το θαυματουργό καρπό συνδέθηκε κάποτε με μια συμβολική αναπαράσταση της Πτώσης του Ανθρώπου. Μια τέτοια ανάμειξη χριστιανικών και ειδωλολατρικών στοιχείων θα κινδύνευε ίσως περισσότερο να θεωρηθεί ιερόσυλη, παρά άσχημη⁴¹. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η παράσταση των τριών μουσών που διακοσμεί το βωμό της θεάς (εικ. 22) και που είναι για μια ακόμα φορά παρμένη από ένα σχέδιο του Ciriaco d'Ancona (εικ. 24).

Περιμένοντας τη βάρκα του Έρωτα, η Polia παρακινεί τον Poliphilo να επισκεφθεί το χώρο με τα ανάγλυφα των άτυχων νεκρών εραστών. Σ' αυτά συγκαταλέγεται και το ανάγλυφο του Sertullius και της Rancilia (εικ. 11) εμπνευσμένο ασφαλώς από ένα διπλό πορτραίτο του Tullio Lombardo (εικ. 12). Εδώ θα τρομάξει και από το γνωστό μωσαϊκό με την παράσταση του *Inferno*, που πρόσθεσε ένα επιχείρημα υπέρ της ταύτισης του συγγραφέα με τον πρίγκιπα της Palestina. Ακολουθεί η αναχώρηση του ζεύγους για το νησί της Κυθρίου, με τη βάρκα του Έρωτα και κωπηλάτες έξι νύμφες. Η περιγραφή του πανέμορφου νησιού δικαιώνει και τη φήμη του ως κάτι ανάλογο της Αρκαδίας που οφείλεται

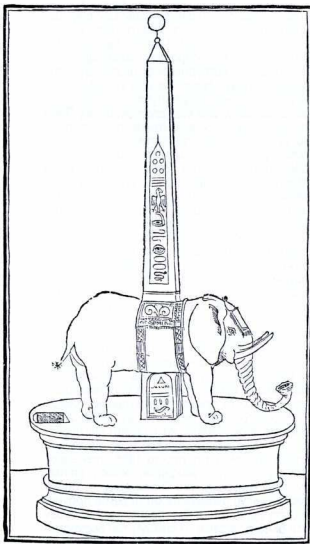
ίσως στο έργο του A. Watteau (εικ. 7). Στο νησί παρακολουθούν το θρίαμβο του Έρωτα και με το θριαμβικό άρμα μεταβαίνουν σ' ένα θαυμαστό θέατρο στο κέντρο του νησιού. Επισκέπτονται ακόμα τις κρήνες της Αφροδίτης και του Άδωνι και τον τάφο του τελευταίου. Οι νύμφες ζητούν τότε από την Polia να τους πει την ιστορία της, και έτσι τελειώνει το πρώτο βιβλίο.

Στο δεύτερο βιβλίο, που είναι πολύ μικρότερο από το πρώτο και αποτελεί μια δεύτερη διήγηση μέσα στην πρώτη, οι δύο ερωτευμένοι δίνουν ο καθένας τη δική του εκδοχή της ιστορίας τους, ενώ λείπουν τελείως οι εξαντλητικές περιγραφές αρχαιολογικών καταλοίπων και έργων τέχνης. Η Polia αναφέρεται στην ευγενή καταγωγή της από την οικογένεια των Lelio του Treviso και εξηγεί τους λόγους της αρχικής πεισματικής της άρνησης να ενδώσει στις ερωτικές κρούσεις του Poliphilo. Μετά τη σωτηρία της από μια επιδημία πανούκλας που έπληξε τη γενέτειρά της αφιερώθηκε στην υπηρεσία της αγνής θεάς Αρτεμης. Οι επανειλημμένες αρνήσεις της είχαν ως αποτέλεσμα το θάνατο του δούστουχου νέου. Εριαλτικά όραματα της αποκαλύπτουν τότε τις φριχτές τιμωρίες που επιφυλάσσει ο θεός Έρωτας στις κόρες που αρνούνται να συμμορφωθούν με τις επιταγές του. Όταν τα

διηγείται στην τροφή της, εκείνη την παρακινεί να αλλάξει τακτική. Τότε επιστρέφει στο ναό της Αρτεμης, όπου κείται ο Poliphilo και τον ανασταίνει με χάδια και φιλία. Η προκλητική τους αυτή συμπεριφορά έχει ως αποτέλεσμα την εκδίωξή τους από το ναό. Ακολουθεί η ερωτική εξομολόγηση της Polia και η παρακλήση της Ιέρειας να ακούσει την ιστορία και από τον Poliphilo.

Η δεύτερη αυτή αφήγηση μέσα στην αφήγηση αρχίζει με τη συνάντησή του με την Polia, προς την οποία στέλνει στη συνέχεια τρία γράμματα. Απογοητευμένος την επισκέπτεται στο ναό της Αρτεμης, όπου πέφτει νεκρός μετά από μια ακόμα άρνηση. Κατά τη διάρκεια του σύντομου θανάτου του βλέπει ένα όραμα, ακούει τον Έρωτα να μιλάει στην ψυχή του και στην Αφροδίτη και παρακολουθεί διάφορες μυστηριακές τελετές, για να ξυπνήσει τελικά στην αγκαλιά της Polia. Η Ιέρεια απευθύνεται στη συνέχεια στους δύο νέους, ενώ οι νύμφες τους ευχαριστούν και φεύγουν. Αγκαλιάζονται για τελευταία φορά, η Polia εξαφανίζεται, και ο Poliphilo επνύει από το όνειρο του με το τραγούδι του αηδονιού.

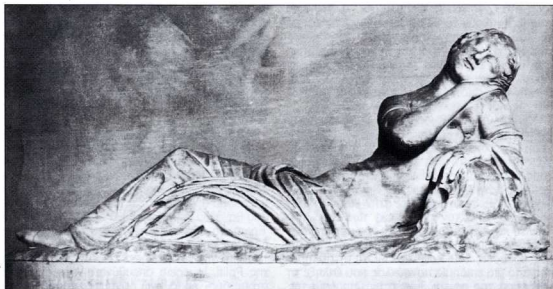
Η υπόθεση της *Hypnerotomachia Poliphili* παρουσιάζει μερικές φανερές αναλογίες με ορι-



13. Ελέφαντας που φέρει στην πλάτη του οβελίσκο. Ξυλογραφία από την *Hypnerotomachia Poliphili*.

14. Gianlorenzo Bernini, Ελέφαντας που φέρει στην πλάτη του οβελίσκο. Ρώμη, Piazza della Minerva

15. Ρωμαϊκό άγαλμα
κοιμώμενης νύμφης.
2ος αι. μ.Χ. (δεν σώζεται).



16. Correggio (1494-1534).
Η ανιέρση του Έρωτα.
Λονδίνο, National Gallery.



σμένα κλασικά μεσαιωνικά κείμενα. Αναγνωρίζουμε εδώ τους απόηχους του *Ρομάντζου του Ρόδου (Roman de la Rose)*, του προσκυνήματος του Δάντη, και της *Amorosa visione* του Βοκκάκιου. Εκείνο όμως που τη διαφοροποιεί ουσιαστικά είναι η αντιμετώπιση του χώρου και του τοπίου, καθώς και η αίσθηση μιας ζωντανής αρχαιότητας, έτσι όπως αναδύεται μέσα από τα ερείπια και τα άλλα κατάλοιπα⁴². Έχουμε δηλαδή από τη μια τον κόσμο που ανακάλυψαν, εξερεύνησαν και κατέγραψαν οι αρχαιολόγοι της πρώιμης Αναγέννησης, και από την άλλη εκείνον της ονειρικής αρχαιότητας του ήρωα, που δεν δεσμεύεται από κανέναν περιορισμό. Παρά τις αισθησιακές νύξεις, ο έρωτας που αναζητεί και βρίσκει μέσα στο αινιγματικό όνειρό του δεν ξεπερνά γενικά τις συμβάσεις του λεγόμενου αυλικού ιδεώδους του ύστερου μεσαίωνα⁴³. Η πλοκή της μυθιστορίας αυτής μπορεί να ερμηνευθεί ως η πορεία της μύησης της ψυχής στο μυστικό της πεπρωμένο, την τελική ένωση του έρωτα και του θανάτου, της οποίας ο *Υπνέρως* (ο κοιμώμενος επιτάφιος έρωτας) αποτελεί την ποιητική εικόνα. Μερικοί μελετητές χρέωσαν το συγγραφέα με έλλειψη φιλοσοφικού προβληματισμού, άλλοι όμως δεν συμφωνούν. Υποθαμισμένη φαίνεται επίσης και η παρουσία νεοπλατωνικών στοιχείων, που ανιχνεύονται ίσως στο θαυμασμό για τα ιερογλυφικά και σε κάποιες τριαδικές αναφορές⁴⁴.

Τι ήταν άραγε εκείνο που έκανε τον Jung να ενδιαφερθεί για ένα κείμενο σαν αυτό; Σίγουρα η παραφθορά του στη γαλλική έκδοση του Béroalde de Verville (1600), μια προσπάθεια ερμηνείας υπό το πρίσμα της αλχημικής σοφίας. Το ενδιαφέρον του Jung, που τον γοήτευαν ιδιαίτερα ο αποκρυφισμός και η μελέτη των συμβόλων και του κρυφού νοήματός τους, για την αλχημική χρονολογείται από το 1925, όταν έπεσε στα χέρια του η συγκεκριμένη έκδοση. Επιπλέον, στην αφιέρωση του Grassi προς το δούκα του Ουρμπινο αναφέρεται ότι το βιβλίο πραγματεύεται θέματα που δεν πρέπει να διαδοθούν στο πλήθος (*arsana*). Η επιλογή του δυοσήτου γλωσσικού ιδιώματος θεωρήθηκε μάλιστα ότι

έγινε σκόπιμα, για να κρατήσει μυστικά εκείνα που έπρεπε.

Η Polia αντιπροσωπεύει το πνεύμα της Αναγέννησης, που απελευθερώνει τον Poliphilo από την ενδοστροφή και την εμμονή στις μεσαιωνικές συμβάσεις, συνδεδεόντας τον με το ψυχολογικό βάθος και την ερωτική σοφία του ουμανισμού της αρχαιότητας. Η συνεργάτις και φίλη του Jung Linda Fierz-David προσπαθεί επίσης να ερμηνεύσει το συμβολικό περιεχόμενο του ονείρου με βάση αλχημικά δεδομένα. Στο πλαίσιο αυτό ερμηνεύει τη διήγηση ως μια πορεία από και προς την *anima*, που επεκτείνει την εμπειρία της μυστηριώδους μύησης του χριστιανού στον κοσμικό προσανατολισμό της νέας εποχής. Η ίδια ερευνά τις τρεις παραδόσεις στις οποίες βασίστηκε η *Hypnerotomachia* και που τα νήματά τους αλληλοσυνδέονται μέσα στον κείμενο: την ανθρωπιστική, την αλχημιστική, και εκείνη του αιλκού έρωτα. Αναγνωρίζει επίσης την ουσία του διλήμματος του ήρωα στην τυφλή αναζήτηση της ψευδαισθήσης μιας πραγματικής γυναίκας, και των συμβάσεων του αιλκού έρωτα, ενώ το συμπλήρωμα του εαυτού του είναι ήδη πλάι του, δηλαδή η νύμφη που αντιπροσωπεύει την *anima* και κατά συνέπεια τη συμφύλιση των αντιθέτων. Στις πρώτες σελίδες του βιβλίου ο Poliphilo χάνεται σ' ένα δάσος και αντιμετωπίζει τερατώδεις δράκοντες καθώς ψάχνει τον εξιδανικευμένο έρωτα. Οι αλχημικές νύξεις εντοπίζονται στις εικόνες και στον σκόπιμα αποκρυσφο χαρακτήρα της γλώσσας. Οι σπαδοί του Jung ανακάλυψαν εδώ τη φόρμουλα για την ανάδειξη του υποκειμένου που οδηγεί στην αυτογνωσία, ενώ η Fierz-David παραλληλίζει το τέλος με τον Φάουστ⁴⁵.

Προς την κατεύθυνση της ψυχανάλυσης κινείται, τέλος, και η πιο πρόσφατη ερμηνευτική απόπειρα του Ι. C. Couliano, που βλέπει τους

πρωταγωνιστές ως δύο φασματικές υπάρξεις και την περιπέτειά τους ως ονειρικό-αρχαιολογικό-μνημοτεχνική. Σύμφωνα με μια γινώστη ψυχαναλυτική αρχή κάθε άτεγκτη συνειδητή στάση θα αντισταθμιστεί από μια άλλη, αντίθετη, που ηγνάξει από το ασυνείδητο. Επομένως, η σκληρή άρνηση του έρωτα του Poliphilo από την Polia είναι φυσικό να προκαλέσει την εκδίωξη των δυνάμεων της φύσης, κάτι που προβλέπει και ο ίδιος. Ο Poliphilo υποφέρει από το σύνδρομο του *amor heredes*, αφού η φασματική παρουσία της Polia του στέρησε την αντίτητα και κινδυνεύει να πεθάνει αν δεν μπορέσει να κατοικήσει στην καρδιά της κοπέλας.

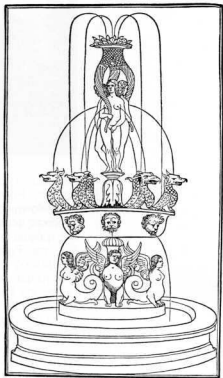
Στην πραγματικότητα η Polia διαπράττει ένα φανταστικό αμάρτημα, για το οποίο θα πρέπει να απολογηθεί ενώπιον του θεού που εξόργισε. Για να μείνει πιστή στον όρκο αγνότητας που έδωσε προκειμένου να υπηρετήσει την Άρτεμη, προσέβαλε θανάσιμα τον έρωτα. Τη νύχτα όμως το υποσυνείδητο εξαπολύει εναντίον της φοβερά αντισταθμιστικά φαντάσματα, ανεξέλεγκτα σε ονειρικό επίπεδο. Ο διαμελισμός των κοριτσιών που αρνήθηκαν τον Έρωτα είναι μια από τις φοιχτές τιμωρίες που τους επιφύλασσει ο θεός του, κι εδώ ο Colonna προσεγγίζει τη φαινομενολογία του μυστικιστικού έρωτα έτσι όπως περιγράφεται από τον Jean Pic και τον Giordano Bruno. Η ακαμψία της συνειδητής στάσης της Polia βρίσκεται σε αντίθεση με το φυσικό πεπρωμένο και τον προορισμό της. Η ονειρική εμπειρία του διαμελισμού είναι αρκετά κοινή και μπορεί να παρεμβληθεί κατά την κρίσιμη στιγμή της διαλεκτικής του έρωτα που το υποσυνείδητο πρέπει να διαλέξει. Η επιλογή της ηρωίδας ανάμεσα στην ανασταχή στην Άρτεμη ή στον Έρωτα είναι επιλογή ανάμεσα στις δυνάμεις του συνειδητού και του ασυνείδητου.

Ένας νέος εφιάλης, που θα μπορούσε να

17. Κοιμημένη νύμφη και σάτυρος. Ξυλογραφία από την *Hypnerotomachia Poliphili*.

18. Ciriaco d'Ancona. Σχέδιο κοιμημένης νύμφης από το *Commentaria* του, 1447-8. Μιλάνο, Biblioteca Ambrosiana Cod. Trotti 373, f. 122.

19. Η κρίση με τις Τρεις Χάρτες, τους δράκοντες και τις άρτιες. Ξυλογραφία από την *Hypnerotomachia Poliphili*.



20. Nicolas Poussin (1594-1665). Η επίσημη του Ηρακλή. Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust), Αγγλία.

21. Ορίσμος (Αρπαγή της Ευρώπης). Ξυλογραφία από την *Hypererotomachia Poliphili*.

22. Η τελετουργία στο ναό της Venus Physizoa. Ο βίμος φέρει τη γνωστή παρασσηση των τριών μουσών. Ξυλογραφία από την *Hypererotomachia Poliphili*.



23. Θυσία στον Πρίαμο. Ξυλογραφία από την *Hypererotomachia Poliphili*.

ερμηνευθεί και ως απόπειρα βιασμού, προειδοποιεί την Polia πως αν δεν ενδώσει στον γλυκό Poliphilo την απειλούν πολύ πιο αποκρουστικές ανδρικές φασματικές υπάρξεις. Οι παραινήσεις της τροφού διαλύουν και τις τελευταίες αμφιβολίες της Polia, που αποφασίζει ν' ανοίξει το πνευματικό της σώμα προκειμένου να υποδεχθεί το φασματικό σώμα του Poliphilo. Γεμάτη τύψεις και έρωτα τρέχει στο ναό της Άρτεμις και ανασταίνει τον αγαπημένο της.

Ο σύντομος θάνατος ή η καταληψία του Poliphilo συνοδεύεται από ένα ταξίδι της ψυχής του προς τον ουράνιο θρόνο της Αφροδίτης, όπου της κάνει τα παράπονά του για εκείνη που τον έστειλε στον τάφο. Στην ενδιαφέρουσα

ακνηή που ακολουθεί, η συνηθισμένη φαινομενολογία του έρωτα μεταφέρεται στο πεδίο του εκστατικού οράματος. Η Αφροδίτη φωνάζει τον Έρωτα που φέρνει ένα ομοίωμα-φανταστικό υποκατάστατο της Polia, πάνω στο οποίο οι θεότητες του έρωτα ασκούν τη μαγεία τους. Ο συγγραφέας παρεμβάινει εδώ προκειμένου να διατηρήσει το διαφορούμενο χαρακτήρα της αφήγησης. Επιβεβαιώνει ότι η Polia είναι μόνο το «έλλογο μέρος» της ψυχής του ήρωα για να δείξει πως το έργο θα πρέπει να ερμηνευθεί ως πραγματεία σχετική με τις φασματικές παρουσίες του μυστικιστικού έρωτα. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται και από τη συμβολική ρήξη του παρθενικού υμένα, που προκαλεί στους δύο ερα-



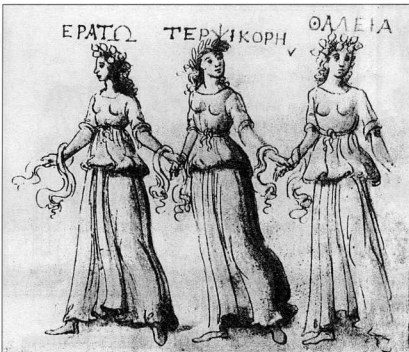
στές αισθήματα άκρας ευφορίας. Η θεά Αφροδίτη καταπραίνει την ερωτική φλόγα της χτυπημένης από το βέλος του έρωτα Ρολία με αλμυρό νερό από την πηγή. Το επεισόδιο αυτό της μύησης στο μυστήριο του φανταστικού έρωτα σηματοδοτείται από τη συμβολική αλλαγή ενδυμάτων του Πολιφίλο⁴⁶.

Σημειώσεις

* Επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή κύριο Ιωάννη Πετροπούλο για την ενθάρρυνση και συμπαράσταση σε όλα τα στάδια της έρευνας και της συγγραφής του άρθρου αυτού και για πολλές επικοινωνιακές συζητήσεις, καθώς και τον κύριο Κίστερα Στάικα, κτηρικό του βιβλίου, που τόσο γενειοδώρα με βοήθησε με βιβλιογραφικές και άλλες υποδείξεις. Ευχαριστώ επίσης τον δρ. Αντόνιο Κοστο, τον δρ. Ραίο Βενεσάκι, υπεύθυνο της βιβλιοθήκης του Ιδρυμάτων Ρ. Λογγίσι στη Φλωρεντία, τη συνάδελφό μου δρ. Μαριλίνα Κοσμάκη και τη κυρία Νέλι Σαρραϊή, υπεύθυνη της βιβλιοθήκης της Ανατολικής Σχολής Καλών Τεχνών, για τη βοήθειά τους στον εντοπισμό και τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Η καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης και δασκάλισσά μου Εθνικής Πειλοπόλης κυρία Μαρίνα Δημόπουλου Πλάκο επέλεξε την προσοχή μου σε ορισμένα κείμενα σημεία. Μηνάλη υπήρξε, τέλος, η συνεισφορά της Ελένης Μονιζάρου, υπεύθυνης της βιβλιοθήκης της Εθνικής Πανοσθήκης, στον εντοπισμό διαφόρων άρθρων και βιβλίων σε ελληνικές βιβλιοθήκες.

1. Για τον Άλδο Μανουέλι βλ. τα πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου που έγινε στη Βενετία και τη Φλωρεντία (14-17 Ιουνίου 1994): D. S. Zeidberg (επιμ.), *Albert Mantovani and Renaissance Culture. Essays in Memory of Francklin D. Murphy*, Φλωρεντία 1998. Επίσης τον κατάλογο για της έκδοσης που οργανώθηκε μ' αυτή την ευκαιρία από Bibliotheca Medicea Laurentiana της Φλωρεντίας και τη Biblioteca Nazionale Centrale της Βενετίας, με τίτλο *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515* (Οκτώβιο, Franco Cantini Editore 1994).
2. Βλ. τις βασικές προσφορές έκδοσης των Pozzi, G. - Ciarroni, L. A. (επιμ.), *Μανουέλι, κρητική σελήνη*, 1984 (ανατύπωση 1989) και Ariani, M. - Gabriele, M. (επιμ.), *Μετάφραση, κρητική σελήνη*, Adelphi Edizioni, Μόδοβο 1998.
3. Wind, F., *Pagan Mysteries in the Renaissance* (διάκτυπημένη και επανεπιμνημόνιση έκδοση 1958, 1966). Επίσης Saul, F., «Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938-39), σσ. 346-367.
4. Seznec, J., *The Survival of the Pagan Gods*, Harper, Νέα Υόρκη 1961, passim.
5. Fortini-Brown, P., *Venice and Antiquity*, Yale University Press 1986, passim.
6. O. n., σ. 266.
7. Mitchell, C., «Archaeology and Romance in Renaissance Italy», στο E. F. Jacob (επιμ.), *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, Faber and Faber, Ηόβνιο 1963, σσ. 455-483.
8. Khomentovskaia, A., «Felice Feliciano come fautore de l'Hermetismachia Patrizia», *La Bibliothéca XXXVI* (1935), σσ. 154-174 και 200-212 και XXXVII (1936), σσ. 29-48 και 92-102.
9. Όπως αναφέρει η Joscelyn Godwin στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης της έκδοσης με μετάφραση της ίδιας, στο ην οποίο μελέτησα το κείμενο και τις εικόνες: *Hermetismachia Patrizia*. The





24. Σχέδιο του Ciriaco d'Ancona που απεικονίζει τρεις μορφές από ένα ανάγλυφο που βρίσκεται στο Λούβρο.

Strife of Love in a Dream, Thames and Hudson, Λονδίνο 1999, σ. XV.

10. D.π. στή. 7, σ. 462.
11. Η πρώτη γρήνη έκδοση με τίτλο: *Hyperotomachia. The Strife of Love in a Dream* (Simon Waterson, Λονδίνο 1992) περιλαμβάνει το 215 περίπου του κειμένου. Για γενική ενημέρωση και επιλογή βιβλιογραφίας, βλ. το λήμμα του M. Colareta, *The Macmillan Dictionary of Art*, τόμ. 15, σσ. 50-51.
12. Βλ. Gombrich, E. H., «Hyperotomachiana» στο *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, σσ. 102-103.
13. Βλ. Blunt, A., «The Hyperotomachia Poliphili in 17th century France», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1 (1937-8), σσ. 161-176.
14. Béroalde de Verville, *Le tableau des riches inventions couverts du voile des feintes amuseuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile desvoilées des ombres du Songe subtilement exposées*.
15. Για το παράδειγμα, βλ. Barolini, H., *Aldus and his Dream Book. An Illustrated Essay*, Ithaca Press, Νέα Υόρκη 1992, σ. 102.
16. Clerici, G. P., «Titiano e la Hyperotomachia Poliphili», *La Bibliofilia* 20 (1918-19), σ. 183.
17. Βλ. Pozzi, G., Ciarronni, L. A., «La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta», *Lettere Italiane* XIV/1 (1962), σσ. 151-169 και ειδικότερα σ. 169.
18. Βλ. Calvesi, M., «Natura e mito ai primi incontri tra Roma e Venezia», στον κατάλογο της έκδοσης *Immagini degli dei. Mitologia e Collectivismo tra '500 e '600 Lecce, Fondazione Memmo, 1996-97*, Leonardo Arte, 1996, σσ. 19-20.
19. Βλ. Denk, C., «Der gebändigte Amor (Antoine Watteau's *Einschiffung nach Kythera* und die *Hyperotomachia Poliphili* des Francesco Colonna)», στο *Venus - Bilder einer Göttin* (κατάλογος έκδοσης Μόναχο, Alte Pinacothek, 2001), σσ. 91-105.
20. Βλ. Aldo Manuzio *Τροφάρια*, ό.π., στή. 1, σσ. 29, 141.
21. Για το συγγραφέα βλ. Casella, M. T. - Pozzi, G., *Francesco Colonna: Biografia e Opere*, Πάδοβα 1959.
22. Tommaso Temanza, *Vita dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia 1778 (επανεκδόση 1966 με κριτικό δοκίμιο της Liliana Grassi), σσ. 1-53.
23. D.π., στή. 5, σ. 288.
24. Calvesi, M., *Il sogno di Poliphilo Pretestino*, Ρώμη 1980 ο ίδιος, «*Hyperotomachia Poliphili: Nuovi racconti e nuove evidenze documentarie per Francesco Colonna principe di Pretesto*», *Storia dell'Arte* IX (1987), σσ. 85-136 ο ίδιος, *La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano*, Ρώμη 1996. Βλ. επίσης Danesi Squarizza, S., «Francesco Colonna, principe, letterato e la sua cerchia», *Storia dell'Arte* IX (1987), σσ. 138-154.
25. Για με κριτική επισκόπηση των σχετικών απόψεων και βιβλιογραφία, βλ. ό.π., στή. 5, σσ. 287-290 και σημειώσεις.
26. D.π., σ. 290.
27. D.π., στή. 9, σσ. XIII-XIV.
28. D.π., στή. 15, σ. 105, στή. 53. Ειδικότερα για τον Bordon ως πιθανό δημιουργό των ελλογραμμάτων, βλ. Lowry, M. J. C., *The World of Aldus Manuzius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη 1979, σ. 122.
29. Βλ. Kristeller, M., *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Βερολίνο 1921), σ. 142. Για την εκκοσμογόνη, βλ. ό.π., στή. 17, σσ. 151-169, και Pozzi, G., «Il Polifillo nella storia del libro illustrato», στο *Giorgione e l'umanesimo veneziano* (2 τόμ.), Φλωρεντία 1981, σσ. 71-107.

30. Για τους Θράμβους του Bordon, βλ. Massing, J. M., «The Triumph of Cesar by Benedetto Bordon and Jacobus Argento-ratenis - Its Iconography and Influence», *Print Quarterly* VII (1990), σσ. 4-21. Για το Θράμβου του Κάισαου του Mantegna, βλ. Andrea Mantegna, επιμείαζα Μαντενίου, *Η κατάλογος έκδοσης*, Λονδίνο: Royal Academy of Arts, και Νέα Υόρκη: The Metropolitan Museum of Art, 1992, σ. 357 κ.α.
31. Για τη μελέτη του κειμένου χρησιμοποιήσα την αγγλική μετάφραση του Robert Graves: *Apuleius-The Golden Ass*, The Penguin Classics, 1950. Υπόχρη όμως και πιο πρόσφατη μετάφραση στα ελληνικά: Απουλίκιος, Ο χρυσός γαϊδαρός ή οι Μεταμορφώσεις (επιμείαζα από την έκδοση «Γροματισμός» Αλεξάνδρου, 1927), εισαγωγή-επιμείαζα Αρσέντιου Αβδαλίου, Νεφέλη 1982.
32. Βλ. για παράδειγμα Schlam, C., «Apuleius in the Middle Ages», στο Bernardo, A. S. - Levin, S. (επιμ.), *The Classics in the Middle Ages*, Binghamton 1990.
33. Βλ. στή. 31, Απουλίκιος, Ο χρυσός γαϊδαρός, σσ. 29-35, 102-104, 179-188.
34. Βλ. Stichel, D., «Reading the Hyperotomachia Poliphili. Marginal notes in a copy at Modena», ό.π., στή. 1, σσ. 217-236.
35. Βλ. Schmidt, D., *Unteruchungen zu den Architekturekphrasen in der Hyperotomachia Poliphili*, Die Beschreibung des Venustempels, R. G. Fischer, Frankfurt a.M. 1978.
36. Βλ. Arslan, E. A., «Francesco Colonna e la memoria materiale dell'antico», *Numismatica e antichità Classiche XXVIII* (1999-Quaderni Ticinesi), σσ. 357-380.
37. D.π., στή. 15, σ. 94 με στή. 43.
38. D.π., στή. 17, και ό.π., στή. 5, σσ. 207-245.
39. Βλ. Wittkower, R., «Hieroglyphics in the Early Renaissance», στο *Allegory and the Migration of Symbols*, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 114-129.
40. D.π., στή. 5, σσ. 219-220.
41. D.π., στή. 21, σσ. 11-30 και ό.π., στή. 5, σσ. 220-221.
42. D.π., στή. 7, σσ. 466-468.
43. Βλ. για παράδειγμα, Huizinga, J., *The Waning of the Middle Ages* (επανεκδόση της πρώτης έκδοσης του 1924), Pelican Books, 1974, σσ. 104-115.
44. D.π., στή. 5, σσ. 219-220 και ό.π., στή. 3, σσ. 208, 215.
45. Fierz-David, L., *The Dream of Poliphilo*, The Art of Love, intro. Mary Hottinger, Pantheon, N. Υόρκη 1950, ιδ. σ. 52 ό.π., στή. 15, σσ. 103-105.
46. Couliano, I. P., *Eros et magie à la Renaissance 1484*, Flammarion, Παρίσι 1984, σσ. 66-70, 311-321.

The *Hyperotomachia Poliphili* (1499) by Francesco Colonna The paganistic and erotic dream phantasies of a late 15th-century lover of antiquity

Angela Tamvakli

This article briefly reviews the multifarious questions related to the *Hyperotomachia Poliphili* (1499) – an “often quoted but seldom read book” in the words of E. Wind. A masterpiece of typographical art, published by the celebrated humanist Aldus Manuzio, it was only fully translated into English in 1999. Its author, Francesco Colonna, was traditionally thought to have been a Venetian friar in the monastery of SS Giovanni e Paolo; quite recently (1980) M. Calvesi proposed that the author was the prince of Palestrina under the same name, while other candidates have been discussed as well. The subject is the search for idealized love amidst extensively described Arcadian ruins, generally set in Arcadian landscapes, and inhabited by pagan deities and nymphs. The mixture of pagan and Christian elements reflected in some of the famous ceremonies and encounters described in the work are typical of the time and place of its creation. The antiquarian lore and feigned antiquity seem more appropriate to Venice than to Rome. The language, a most curious and purely individual mixture of Latin, Italian, Greek and elements of Hebrew and Arabic, may have been deliberately chosen as an appropriate vehicle for conveying the nature of dreams.

The work's exquisite 172 woodcuts have been attributed to various distinguished masters; their closest affinities, however, are with those of the 1497 edition of Ovid's *Metamorphoses* in the vernacular language and in the art of Benedetto Bordon. Already in 1600 Béroalde de Verville had read the book's supposedly “arcane” content in the light of alchemical wisdom; this particular French edition, consulted by Jung in 1925, probably stimulated his interest in alchemy. His friend and collaborator Linda Fierz-David (1950) and, more recently, I. P. Couliano (1984) detected in its rather bizarre content intriguing, though very different, psychoanalytical overtones.