

**Αμαλία Κ. Ηλιάδη**, φιλόλογος-ιστορικός (κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος  
Βυζαντινής Ιστορίας απ' το Α.Π.Θ.)  
E-mail: [ailiadi@sch.gr](mailto:ailiadi@sch.gr)

### «Ο Ιταλός ζωγράφος Τζιόττο και η εποχή του».

Ο Τζιόττο ντι Μποντόνε, μεγάλος Ιταλός ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, ψηφιδογράφος, αρχι-οικοδόμος, γεννήθηκε γύρω στο 1267, στο Κόλλε ντι Βεσπινιάνο, κοντά στο Βίκκιο ντι Μουτζέλλο, στην Τοσκάνη. Σύμφωνα με την παράδοση, καταγόταν από αγροτική οικογένεια. Λένε ότι τον «ανακάλυψε» ο μεγάλος ζωγράφος Τσιμαμπούε- τον οποίο και ξεπέρασε σε φήμη- ενώ σχεδίαζε πάνω σε μια πέτρα πρόβατα του κοπαδιού του. Ο Τζιόττο έπειτα έγινε μαθητής του Τσιμαμπούε και τον ακολούθησε για πρώτη φορά στη Ρώμη γύρω στα 1280 και στην Ασσίζη, τα επόμενα χρόνια.

Ο Τζιόττο αρχίζει να φτιάχνει τα πρώτα του έργα: «Οι Ιστορίες του Αγίου Φραγκίσκου», που αντιπροσωπεύουν την πιο παλιά εμφάνισή του στην Ασσίζη και χρονολογούνται γύρω στα 1290. «Η Παναγία του Σαν Τζιόρτζο άλλα Κόστα», και ο «Εσταυρωμένος της Σάντα Μαρία Νοβέλλα» χρονολογούνται στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του δεκάτου τρίτου αιώνα στη Φλωρεντία και την Τοσκάνη.

Γύρω στα 1287 ο Τζιόττο παντρεύεται την Τσιούτα (Ριτσεβούτα) ντι Λάπο ντελ Πέλα, και αποκτά τέσσερις γιους και τέσσερις κόρες.

Τα τελευταία χρόνια του δεκάτου τρίτου αιώνα ο Τζιόττο τα περνά στην Ασσίζη και στη Ρώμη. Στην πολιτεία της Ουμβρικής επιβλέπει τη διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου, ενώ στην πόλη του Πάπα ασχολείται με κύκλο της Βασιλικής του Σαν Τζιοβάννι στο Λατερανό και πιθανόν και άλλες εργασίες σχετικές με την προετοιμασία του Ιωβηλαίου του 1300, σύμφωνα με την επιθυμία του Πάπα Βονιφάτιου Η΄.

Αυτή την εποχή ο Τζιόττο, είναι πια ένας διάσημος καλλιτέχνης, έχει εργαστήριο με πολλούς μαθητές και αρκετή οικονομική άνεση: σε έγγραφο του 1301 και του 1304 αναφέρονται ιδιοκτησίες του στη Φλωρεντία. Έτσι καλείται, πρώτος αυτός από όλους τους ζωγράφους της Τοσκάνης, να εργαστεί στη Βόρεια Ιταλία, όπου ανάμεσα στα 1304 και 1306 περίπου, ζωγραφίζει τοιχογραφίες του Ιδιωτικού Παρεκκλησίου των Σκροβένι στην Πάδουα, και άλλα έργα, που όμως έχουν χαθεί. Από τη δραστηριότητά του στο παρεκκλήσι έχει σωθεί μέχρι σήμερα μόνο ένας Εσταυρωμένος ζωγραφισμένος σε ξύλο που βρίσκεται πάντα στην ίδια θέση.

Το 1311 ο Τζιόττο βρίσκεται πάλι στη Φλωρεντία και υπάρχουν ενδείξεις που τον δείχνουν να ασχολείται με κερδοσκοπικές επιχειρήσεις. Το 1314 κάποιο θέμα του απασχόλησε όχι λιγότερους από έξι νομικούς, για αγωγές εναντίον οφειλετών που αργούσαν ή δεν μπορούσαν να πληρώσουν τα χρέη τους, για να γίνει αυτός κύριος της ιδιοκτησίας τους.

Ο Τζιόττο γεννήθηκε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω και μαρτυρούν διάφορες παραδόσεις, στο Κόλλε ντι Βεσπινιάνο από μια αγροτική οικογένεια. Η «ανακάλυψη» του, στηριζόμενη στην παράδοση, έγινε από τον Τσιμαμπούε, την ώρα που σχεδίαζε το κοπάδι του πάνω σε πέτρα. Δεν αποκλείεται το φαινόμενο να ήταν μαθητευόμενος κάποιου ζωγράφου. Ο Τζιόττο, ακολουθώντας τον Τσιμαμπούε, μπόρεσε να γνωρίσει άλλες πόλεις, όπως τη Ρώμη και τη Φλωρεντία (1280). Το 1287 περίπου, παντρεύτηκε με την Τσιούτα ντι Λάπο ντελ Πέλα, με την οποία έκανε 4 γιους και 4 κόρες από τις οποίες η μεγαλύτερη, η Κατερίνα, έγινε η μητέρα του διάσημου Στέφανο ή Τζιοττίνο.

Τα τελευταία χρόνια του δεκάτου τρίτου αιώνα και ίσως στις αρχές του επόμενου αιώνα, επέβλεπε στην πολιτεία της Ουμβρικής τη διακόσμηση της εκκλησίας του

Αγίου Φραγκίσκου, ενώ στην πόλη του Πάπα ασχολούνταν με τον κύκλο της Βασιλικής του Σαν Τζιοβάννι στο Λατερανό. Την εποχή εκείνη, έχοντας περάσει τα 30 του χρόνια ο Τζιόττο, είναι ένας διάσημος καλλιτέχνης με εργαστήριο και πολλούς μαθητές. Μέχρι τότε, «κύριος του πεδίου της Ζωγραφικής» θεωρούνταν ο Τσιμαμπούε, ενώ μετά του «έκλεψε» τον τίτλο ο Τζιόττο. Τον καλούν να εργαστεί στη βόρειο Ιταλία και την περίοδο 1304-1306, ζωγραφίζει τις τοιχογραφίες του Ιδιωτικού Παρεκκλησίου των Σκροβένι στην Πάδουα καθώς και άλλα χαμένα έργα, που αναφέρονται σε ένα έργο του Ρικκομπάλντο Φερραρέζε του 1312. Απ' τις δραστηριότητές του στο Ρίμινι μας έχει σωθεί μέχρι σήμερα ένας Εσταυρωμένος, ζωγραφισμένος πάνω σε ξύλο. Από το 1311 ο Τζιόττο γυρίζει στη Φλωρεντία και από τη χρονιά αυτή και μετά, έχουμε πολλές μαρτυρίες ότι ο Τζιόττο ασχολούνταν περισσότερο με κερδοσκοπικές επιχειρήσεις. Μαρτυρίες λένε ότι το 1314 απασχόλησε έξι νομικούς για αγωγή επειδή αργούσαν ή δεν μπορούσαν να πληρώσουν τα χρέη τους. Ως το 1327 θα πρέπει να είχε τελειώσει την εικονογράφηση των Παρεκκλησίων Περούτσι και Μπάρντι στην Εκκλησία Σάντα Κρότσε ή αλλιώς του Τιμίου Σταυρού, των Φραγκισκανών, το Φραγκισκανό Πολύπτυχο και πολλά άλλα. Από γραπτές μαρτυρίες ξέρουμε πως βρισκόταν στη Νεάπολη από το 1328, όπου ήταν στην υπηρεσία του βασιλέως Ροβέρτου των Ανζού.

Στις 12 Απριλίου 1334 του ανέθεσαν τα έργα του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Ο Τζιόττο άρχισε από τις 19 Ιουλίου τις εργασίες αλλά δεν τις ολοκλήρωσε επειδή πέθανε όταν είχε χτιστεί μόλις ο πρώτος όροφος.

Ως το 1327 ο ζωγράφος έχει τελειώσει την εικονογράφηση των Εκκλησιών Περούτσι και Μπάρντι στην εκκλησία Σάντα Κρότσε (του Τιμίου Σταυρού) των Φραγκισκανών και όλα τα άλλα έργα που έχουν συγγενική τεχνοτροπία όπως το Φραγκισκανό Πολύπτυχο, την Κοίμηση της Θεοτόκου του Μουσείου του Βερολίνου, το Πολύπτυχο των συλλογών Γκόλντμαν-Χορν-Σααλί. Την ίδια χρονιά «κατασκευάζει» και άλλα έργα μεγάλης αξίας, όπως το Πολύπτυχο της Ρεπαράτα, και το Πολύπτυχο Στεφανέσκι που προοριζόταν για τη Βασιλική του Βατικανού, τη Σταύρωση του Βερολίνου, και το δίπτυχο που αποτελείται απ' τη Σταύρωση του Στρασβούργου και την Παναγία με το Βρέφος.

Το 1328 ο Τζιόττο βρίσκεται στη Νεάπολη στην υπηρεσία του βασιλιά Ροβέρτου Ανζού αλλά από τη δραστηριότητά του αυτή δεν έχει διασωθεί αρκετό υλικό. Στη Νεάπολη έμεινε καλλιτέχνης, φορτωμένος τιμές, ωστόσο του ανέθεσαν (12 Απριλίου 1334) τα έργα του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Άρχισε αμέσως (19 Ιουλίου) τις εργασίες για το καμπαναριό, αλλά ο θάνατος τον πήρε στις 8 Ιανουαρίου του 1337. Άλλοι δύο υπέροχοι πίνακές του, υπογεγραμμένοι, αυτής της εποχής είναι : «Η Παναγία με το Βρέφος και τους Αγίους» της Πινακοθήκης της Μπολώνια, και η «Στέψη της Παρθένου Μαρίας» του Παρεκκλησίου Μπαροντσέλλι στη Σάντα Κρότσε. Ακόμη, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Βιλλάνι και του Γκαλβάνο Φιάμμα, οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου Ποντεστά στο ανάκτορο Μπαρτζέλλο και η δραστηριότητά του στο Μιλάνο για τον Ατσόνε Βισκόντι, ( έκανε για λογαριασμό του μερικές τοιχογραφίες στην εκκλησία του Σαν Γκοττάρντο, που όμως έχουν καταστραφεί) πρέπει να παρεμβλήθηκαν γύρω στο 1335-1336.

### **«Αυτός που έδωσε φυσικότητα στις μορφές και στις κινήσεις»**

Στη διάρκεια του 13<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω διαφόρων οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών, πολλοί παράγοντες συντελούν στο να γίνει η Φλωρεντία μια ισχυρή οικονομική και βιομηχανική δύναμη, στην οποία δημιουργούνται ευνοϊκές συνθήκες για την καλλιτεχνική και φιλολογική άνθιση. Υπήρξαν πολλές εξελίξεις αλλά η πιο ενδιαφέρουσα από το περιβάλλον του Τζιόττο («ο ανώτερος καλλιτέχνης-ζωγράφος

που υπήρχε στην εποχή του, αυτός που έδωσε φυσικότητα στις μορφές και στις κινήσεις»: Τζιοβάννι Βιλλάνι, 1340) ήταν η εξάπλωση και ταχύτατη μεταμόρφωση του Τάγματος των Φραγκισκανών. Στη διάρκεια του δεκάτου τρίτου αιώνα το πιο ενδιαφέρον σε σχέση με το περιβάλλον όπου διαμορφώθηκε ο Τζιόττο, είναι ακριβώς αυτό το γεγονός. Ο Τζιόττο που καταγόταν από το λαό «υποδέχτηκε» τη θρησκεία των Φραγκισκανών και δούλεψε κυρίως στις εκκλησίες των Φραγκισκανών στην Ασσίζη και την Πάδουα. Στην Ασσίζη όπου συγκεντρώθηκαν πολυποίκιλα πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα ο Τζιόττο βρήκε τον τρόπο να αλλάξει την τέχνη της ζωγραφικής από τα «ελληνικά» στα «Λατινικά» και να την κάνει σύγχρονη. Όμως ακόμη κι αν η ριζική ανανέωση του τρόπου προσέγγισης του ορατού κόσμου δεν ήταν έργο ενός μόνο καλλιτέχνη, δεν μπορούμε να αρνηθούμε αυτό που η παράδοση ομόφωνα επιβεβαιώνει: ότι δηλαδή υπήρξε κάποιος που έκανε την αρχή, κάποιος που σημάδεψε το σημείο ρήξης, που πραγματοποίησε το ποιοτικό άλμα, και ότι αυτός ήταν ο Τζιόττο Μποντόνε, που ήταν ο πρωτεργάτης της εξέλιξης της παραστατικής ζωγραφικής. Αυτή την εποχή από το εργαστήρι του Νικόλα Πιζάνο βγαίνουν ταυτόχρονα ο εκφραστικός και ορμητικός γοθτικός ρυθμός και ο πρόημα εκπεφρασμένος κλασικισμός. Ανάμεσα στις δύο λύσεις τη «γοθική» και «νεορωμαϊκή» ταλαντεύτηκε για πολύ καιρό και ο ίδιος ο Τζιόττο.

Όλοι οι ζωγράφοι της εποχής, όπως άλλωστε κι ο Τζιόττο κατάγονταν απ' το λαό. Σ' όλες σχεδόν τις πόλεις της Ιταλίας υποδέχτηκαν τη «θρησκεία» των Φραγκισκανών σαν την πιο κατάλληλη ταυτόχρονα για τους αστούς και το λαό. Μαζί οι αστοί και οι Φραγκισκανοί φτάνουν στο προσκήνιο της κοινωνικής ζωής. Αυτό το γεγονός αποδεικνύεται με το ότι ο Τζιόττο δούλεψε κυρίως σε εκκλησίες των λεγόμενων «μικρών αδελφών». «Για το ποιος ήταν στην τέχνη μαρτυρούν τα έργα του στις εκκλησίες των Φραγκισκανών στην Ασσίζη, το Ρίμινι και την Πάδουα» μας λέει ο Ρικκομπάλντο Φερραρέζε σ' ένα από τα έργα του. Είναι γεγονός ότι, χάρη στη δύναμη των Φραγκισκανών που συγκέντρωσαν στην Ασσίζη πολυποίκιλα πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, το μικρό κέντρο της Ομβρικής έγινε το πραγματικό λίκνο της Ιταλικής τέχνης. Εκεί ο Τζιόττο ντι Μποντόνε «ο καλύτερος ζωγράφος του κόσμου», βρήκε ένα τρόπο ν' αλλάξει «την τέχνη της ζωγραφικής από τα ελληνικά στα λατινικά» και να την κάνει «σύγχρονη», μας λέει ο Τσεννίνι γύρω στα 1390.

Η πρώτη μας διαβεβαίωση για την προσωπική συμβολή του Τζιόττο στην ανανέωση της ιταλικής ζωγραφικής προκαλεί την αντίθεση της σύγχρονης κριτικής, που δεν θεωρείται ασήμαντη γιατί αφορά το πρωταρχικό πρόβλημα του ρόλου που παίζουν κατά καιρούς τα άτομα στην γένεση και την εξέλιξη συλλογικών φαινομένων στην ιστορία. Οι υποστηρικτές της αποφασιστικής συμβολής του Τζιόττο κατηγορούνται για τη σύνταξη της νέας γλώσσας της ιταλικής ζωγραφικής του δεκάτου τετάρτου αιώνα. Μπορούμε να πούμε ότι κάποιο έργο είναι «μαζικό» δηλαδή υπήρξε κάποιος που έκανε την αρχή και κάποιος που σημάδεψε το σημείο της ρήξης, το ποιοτικό άλμα, και αυτός ο κάποιος είναι ο Τζιόττο ντι Μποντόνε, γεννημένος στο Κόλλε ντι Βεσπινιάνο το 1267. Εδώ παρουσιάζονται τα έργα που ομόφωνα ανταποδίδονται στον Τζιόττο, που ξεκίνησε από παλιές μαρτυρίες και συνδύασε τα έργα με την νεανική του δραστηριότητα.

Με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω δεν πρέπει όμως να νομίζει κανείς, ό,τι πριν γεννηθεί ο Τζιόττο η κεντρική Ιταλία δεν έχει καλλιτεχνική ζωή. Αντιθέτως. Είχε τρεις σπουδαίους καλλιτέχνες: τον Νικόλα Πιζάνο. Τον γιό του τον Τζιοβάννι και τον Αρνόλφο ντι Κάμπιο. Αν κάποιος παρατηρήσει την Παναγία του Σαν Τζιόρτζιο, τις ιστορίες του Ισαάκ, την Αψίδα των προφητών και τις ιστορίες της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης στην εκκλησία της Ασσίζης, πέρα από τα κλασικά παραστατικά

στοιχεία, θα ξεχωρίσει αμέσως σ' αυτά τα έργα την ακρίβεια στον προσδιορισμό του όγκου και των σχημάτων. Το αποτέλεσμα αυτής της ακρίβειας είναι η απομάκρυνση από τα κατάλοιπα της κλασικής ελληνορωμαϊκής ζωγραφικής, που ήταν πάντα ρευστή και όπου ο προσδιορισμός του χώρου και η τοποθέτηση των μορφών γινόταν με προσέγγιση. Από την άλλη πλευρά, όμως, υπάρχει μια καθαρότητα στο δέσιμο, μια λογική διάρθρωση στη σύνθεση, μια συνειδητή υπόταξη κάθε στοιχείου στο δραματικό κέντρο της αφήγησης. Όλα αυτά λανθασμένα έχουν χαρακτηριστεί κλασικά, γιατί στην πραγματικότητα δεν ανήκουν παρά μόνο στο Τζιόττο και εκφράζουν τη συμμετοχή του στη λαϊκή νοοτροπία της νέας αστικής τάξης που τότε ανέβαινε. Αν η αγάπη του για τις λογικές δομές δεν τον οδήγησαν ποτέ σε μια μορφή αφαίρεσης, οφείλεται μάλλον στο ότι ο Τζιόττο ήταν πάντοτε ανοιχτός σε καθετί καινούργιο και ανανεωνόταν με κάθε πολιτιστική συνάντηση. Οι λαϊκές «ρομάντζες», ολοζώντανες ακόμα, κυρίως στην κοιλάδα του Πάδου αλλά και στην Ομβρική, που εξέφραζαν πλήθος αναζητήσεις γύρω από την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής, ενδιέφεραν τον Φλωρεντινό καλλιτέχνη.

Όταν ο Τζιόττο ονομαζόταν «αρχαίος» το έκανε πιθανόν στο μέτρο που αναγνώριζε τους αρχαίους, όπως ο Δάντης, σαν δασκάλους του ορθολογισμού, που κατείχαν την καλύτερη μέθοδο ερμηνείας της πραγματικότητας. Αλλά η πραγματικότητα που τον ενδιέφερε ήταν η σύγχρονή του πραγματικότητα αυτού του κόσμου. Αντίθετα από τον Τσιμαμπούε και τους μαθητές του, στο έργο του Τζιόττο δεν υπάρχει καμιά νοσταλγία κλασικισμού. Τη συμπάθειά του για τα γοτθικά «αξιοπερίεργα» τη δείχνει άλλωστε ο Τζιόττο τον καιρό της Ασσίζης διαλέγοντας τους βοηθούς του. τον Μέμμο ντι Φιλιππούτσιο από τη Σιένα, που θα τον βοηθήσει κυρίως στην Αψίδα των Διδασκάλων της Εκκλησίας και στις τοιχογραφίες του πρώτου τμήματος της εκκλησίας και τον λεγόμενο «Μαέστρο ντέλλα Σάντα Τσετσίλια», που θα του αναθέσει την ευθύνη για ένα μεγάλο μέρος του αριστερού τοίχου της κάτω πλευράς του κλίτους με τις Ιστορίες του Αγίου Φραγκίσκου. Ακόμα στην περίοδο της Πάδουας δέχεται, και ίσως το προτείνει και ο ίδιος, να ανατεθεί η Παναγία με το Βρέφος και τους δύο διακόνους για την Αγία Τράπεζα του Παρεκκλησίου των Σκροβένι στο γλύπτη Τζιοβάννι Πιζάνο.

Εξάλλου, μια ανάλογη διάθεση φανερώνουν και τα ίδια του τα έργα. Έχει παρατηρηθεί ότι σε ένα από τα πρώτα έργα του, την Παναγία του Σαν Τζιόρτζιο άλλα Κόστα, ενώ η κύρια εικόνα έχει μετωπική τοποθέτηση και μια γλυπτική δύναμη που μας κάνει να σκεφτούμε τον Αρνόλφο, οι δύο άγγελοι που βλέπουν ο ένας τον άλλο έχουν μια ελευθερία με τις ταινίες που κυματίζουν, που ανταποκρίνεται στην καλλιγραφία του Βορρά. Το σημαντικότερο είναι ότι ενώ οι μορφές της Παναγίας εν Δόξη του «Μαέστρο ντι Σαν Μαρτίνο» καθώς και του Τσιμαμπούε μετεωρίζονταν σαν οράματα, η Παναγία του Σαν Τζιόρτζιο άλλα Κόστα κάθεται βαριά και ογκώδης πάνω σ' ένα στερεά κατασκευασμένο θρόνο που ο Τζιόττο τον χρησιμοποιεί για να κάνει γήινη, απτή, τη θεία μορφή. Το ίδιο συμβαίνει και σ' ένα σύγχρονο έργο, τον «Εσταυρωμένο της Σάντα Μαρία Νοβέλλα», όπου απελευθερώνεται η Βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, και για πρώτη φορά στην ιστορία ζωγραφίζεται σαν ένας απλός άνθρωπος σταυρωμένος. Από αυτό το έργο, που λόγω της τεχνοτροπίας χρονολογείται γύρω στο 1290, περνάμε στα πρώτα έργα της επάνω εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης. Εκεί έχουμε σύμφωνα με τη λογική σειρά της σκαλωσιάς πρώτα τις δύο ιστορίες του Ισαάκ, μετά την Αψίδα των Διδασκάλων της εκκλησίας, τις ιστορίες του Ιωσήφ και της Καινής Διαθήκης και τέλος το χαμηλότερο κύκλο με τις ιστορίες του Αγίου Φραγκίσκου. Είναι αμφίβολο αν σ' αυτόν τον δίκαια ξακουστό κύκλο ο Φλωρεντινός καλλιτέχνης έδωσε μια «ορθόδοξη» ή ακόμα λιγότερο, μια «πιστή στο φραγκισκανό πνεύμα» ερμηνεία του Βίου του Αγίου

Φραγκίσκου, σύμφωνα με τον Άγιο Μποναβεντούρα. Σίγουρο είναι, ότι ήθελε να τα ιστορήσει με τρόπο εντελώς διαφορετικό απ' ότι ήξεραν μέχρι τότε.

Η σύγκριση με την αφήγηση του ίδιου μύθου στην κάτω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου, από έναν από τους καλύτερους ζωγράφους της παλιάς γενιάς «Μαέστρο ντι Σαν Φραντσέσκο» ήταν αρκετή. Οι Φραγκισκανοί του Τζιόττο, οι οποίοι ήταν κοντόχοντροι, με σαγόνια τετράγωνα, να πατούν με σιγουριά στο έδαφος. Με τις συγκρατημένες χειρονομίες δε θυμίζουν καθόλου «μυστικιστική» αντίληψη, απομακρυσμένη από τον κόσμο. Μοιάζουν με ανθρώπους οι οποίοι μόλις βγήκαν απ' τη σκλαβιά στην ελευθερία και επέβαλαν αποφασιστικά ένα νέο δυναμισμό στη ζωή των ιταλικών πολιτειών. Ανήκουν στη νέα ηγετική τάξη στην οποία ανήκει και ο Τζιόττο. Στον εργοδότη του, Τζιοβάννι ντα Μούρρο, άρεσε πολύ που ο Τζιόττο αναπαριστούσε τον Άγιο Φραγκίσκο με σύγχρονους Φραγκισκανούς. Από την άποψη της εξέλιξης της ζωγραφικής τεχνοτροπίας, αυτός ο νέος τρόπος αφηγήσεως δείχνει μια ανανέωση στον τρόπο αναπαράστασης, ο οποίος δεν έχει προηγούμενη ιστορία στη ζωγραφική. Από τα έργα που έχουν καταγραφεί μέχρι τώρα, τα έργα του τα οποία αποκαλούν «νεανικά», τα έχει ζωγραφίσει ανάμεσα στα 18 έως 38 του χρόνια.

Ο Τζιόττο όταν άρχισε την καλλιτεχνική του ζωή, ξεκίνησε από τον βυζαντινό τρόπο απεικόνισης. Αυτόν τον τρόπο απεικόνισης, ο Τζιόττο τον τροποποίησε, συγκρίνοντας τις παραστατικές του αξίες με την πραγματικότητα. Στην αρχή προβάλλει τις παραστάσεις του «πλαστικά», τονίζοντας τις φωτοσκιάσεις και σημειώνοντας τις σκιές. Ο Τζιόττο δεν ενοποίησε ποτέ πλήρως το φως και το χώρο σε μία απεικόνιση, έκανε όμως μεγάλες προόδους σ' αυτή την κατεύθυνση. Κυρίως στα πρώτα του έργα διατηρείται ο βυζαντινός χωρισμός στις «λέξεις» της παράστασης, όπου παίρνει μεμονωμένα κάθε μέρος του πίνακα, και μετά εντάσσονταν στα «συμφραζόμενα», όπου τα «γενικά συμφραζόμενα», στις πλαστικές τέχνες, είναι ο χώρος στον οποίο «ξετυλίγεται» η αφήγηση. Η συνοχή του χώρου είναι απαραίτητη για όποιον θέλει να αναπαραστήσει τον κόσμο με λογικό τρόπο. Αυτό το είχε καταλάβει ο Τζιόττο και είχε συγκεντρωθεί πάνω σ' αυτό. Έκανε το χώρο ζωγραφικής του περιορισμένο, καθορισμένο, χωρίς ανοίγματα και χωρίς ανάσα. Ο Τζιόττο περιορίζει το «πεδίο δράσεως» του για να το ελέγχει καλύτερα. Αν κάποιος προσπαθούσε συνέχεια να απομακρυνθεί από την παράδοση για τον έλεγχο των αποτελεσμάτων, τα αποτελέσματα, μερικές φορές, «περνούσαν» πέρα από τη φυσιοκρατική και προοπτική απεικόνιση στην οποία σκόπευαν. Η επιθυμία του Τζιόττο ήταν να μείνει πιστός στις αρχές και αυτό οδηγούσε, μερικές φορές, στο να απομακρύνεται από αυτές. Έτσι ο Τζιόττο στις εικόνες των Διδασκάλων της Εκκλησίας, αντιμετώπισε ένα καινούργιο πρόβλημα. Να γεμίσει, με ενιαίο τρόπο, το διαθέσιμο τριγωνικό χώρο, συγκλίνοντας όλες τις γραμμές της σύνθεσης προς την κορυφή, με ένα νόμο διαφορετικό από το νόμο της προοπτικής, που τον τηρούσε όμως με αυστηρότητα.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι προχωρώντας στον ριζοσπαστικό του δρόμο, ο Τζιόττο έπρεπε να έχει υπόψη το τι περίμενε το κοινό απ' αυτόν. Υπάρχουν ίχνη που αποδεικνύουν ότι είχαν δυσκολία οι άλλοι καλλιτέχνες να ακολουθήσουν το δρόμο του. το γεγονός ότι ο Τζιόττο μέχρι την εποχή της Ασσίζης σχεδίαζε με κάθε λεπτομέρεια το «εμπρεσιονιστικό» του σχέδιο στο σοβά, δείχνει ότι είχε στο νου του, ακόμα και όταν η άποψή του ήταν κιόλας στο μεγαλύτερο μέρος της συνθετική, ακριβώς αυτή την ανάγκη μιας αναλυτικής ανάγνωσης από μέρος του κοινού του. Η ανάγκη αυτή λιγότευε ολοένα καθώς ο ζωγράφος, και μια ολόκληρη ομάδα από βοηθούς και μιμητές που ανακηρύσσονταν οπαδοί του Τζιόττο, μόρφωναν το κοινό τους, και καθώς η εθνική του πια φήμη του επέτρεπε, ως ένα σημείο, να επιβάλλει το δικό του τρόπο όρασης. Τα συμπτώματα αυτής της αλλαγής γίνονται αισθητά στη

μέση του κύκλου με τις Ιστορίες του Αγίου Φραγκίσκου, στο ύψος της τοιχογραφίας που απεικονίζει το Θάνατο του Ιπότη Τσελάνο. Εκεί, πραγματικά, ενώ η αίσθηση της «πλαστικότητας» γίνεται οξεία και έντονη, παρακολουθεί κανείς μια εξέλιξη των χρωματικών αξιών, μια αναζήτηση απαλότητας και συνέχειας στις μεταβάσεις από το φως στη σκιά, ένα ενδιαφέρον για τη νατουραλιστική λεπτομέρεια που δεν εμποδίζει όμως τον Τζιόττο να αφηγηθεί την ιστορία σύντομα, συγκεντρώνοντας την προσοχή του στο σημαντικό «γεγονός» και υποτάσσοντας τα πάντα στην έκθεση του κύριου επεισοδίου. Στη σύνθεση όλα συντείνουν στην «καταστροφή», στη δραματική «αποκορύφωση». Μ' αυτή την έννοια είπαν σωστά για τον Τζιόττο ότι ήταν πρώτα μεγάλος δραματικός συγγραφέας και ύστερα νατουραλιστής. Όλες αυτές οι χαρακτηριστικές ιδιότητες θα φτάσουν στο αποκορύφωμά τους στις τοιχογραφίες που έκανε ο Τζιόττο στην Πάδουα, στο ιδιωτικό παρεκκλήσι των Σκροβένι και που έχουν αναγνωριστεί παγκόσμια ως το αριστούργημά του. Εκεί ο καλλιτέχνης, αφού ξεπέρασε όλες τις κρίσεις της αναπτύξεως, εμφανίζεται για πρώτη φορά σ' όλη του την ωριμότητα, έχοντας κατακτήσει μια εσωτερική κλασικότητα που μας κάνει να σκεφτόμαστε τον Φειδία.

### **Η επιβεβαίωση της νέας αντίληψης για τη φυσική πραγματικότητα.**

Είπαμε ότι στο Παρεκκλήσιο των Σκροβένι ο Τζιόττο φτάνει σ' ένα πληρέστερο έλεγχο των εκφραστικών του μέσων. Σε μια πιο ήρεμη συνείδηση των σκοπών του, καθώς πραγματώνονται ζωγραφικά, σε γλυκύτερες αποχρώσεις, σε απλούστερες διαβαθμίσεις του φωτός, σε λιγότερο κραυγαλέες συμφωνίες χρωμάτων, σε συνθέσεις πιο σοφά δουλεμένες. Αυτό σημαίνει ότι, παρόλη την απόλυτη συνέχεια ανάμεσα στα έργα αυτά και στα έργα του της Ασσίζης, μπορεί κανείς να μιλήσει, μέσα στην τέχνη του Τζιόττο, για ένα «κλασικισμό της Πάδουας». Τα συμπεράσματα αυτά μπορούμε να τα πάρουμε ως δεδομένα που προέρχονται από την ανάλυση της τεχνοτροπίας του. Από μια ευρύτερη ιστορική εξέταση της δραστηριότητας του Τζιόττο, συγκεντρώνεται μία άλλη διάσταση στη βάση δεδομένων. Αυτά μας οδηγούν στο να εξετάσουμε τη στιγμή της σταδιοδρομίας του, όπου ο καλλιτέχνης φτάνει για πρώτη φορά στην ηγετική θέση που θα του αναγνωριστεί στην ιταλική ζωγραφική και που από κει και πέρα κανείς δε θα μπορέσει να του την αμφισβητήσει και ταυτόχρονα στην οικονομική του άνεση και την απόλυτη ένταξή του στην ηγετική εκείνη αστική τάξη, που είχε πιθανόν μοιραστεί τις φιλοδοξίες, τη νοοτροπία της και, ως ένα σημείο τουλάχιστον, στα τελευταία είκοσι χρόνια και την ιστορία της. Από τη στιγμή αυτή ο Τζιόττο, εκτός από ζωγράφος της Παπικής Αυλής και του Τάγματος των Φραγκισκανών, θα είναι κυρίως, και ο ζωγράφος των μεγάλων οικογενειών των τραπεζιτών, των Σκροβένι, των Περούτσι, των Μπάρντι και των κοσμικών αρχόντων, όπως ο βασιλιάς της Νεαπόλεως και ο δούκας του Μιλάνου.

Όλα τα στοιχεία που υπάρχουν, τείνουν να μας πείσουν ότι ο Τζιόττο δεν περιορίστηκε στο να βάλει τις ικανότητές του στην υπηρεσία της νέας ηγετικής τάξης, αλλά καθώς μοιραζόταν την ηθική, τις φιλοδοξίες, τις προτιμήσεις και τις συνήθειες των ανθρώπων που την αποτελούσαν, έγινε συνειδητά ο υπεύθυνος ερμηνευτής της. Ξέρουμε ότι ο Τζιόττο ήταν ο ίδιος ένας ικανός επιχειρηματίας. Έγραψε ένα σατιρικό τραγούδι εναντίον των παραδοσιακών επαίνων για τη φτώχεια. Οργάνωσε το πιο δραστήριο και συστηματικό εργαστήριο του δεκάτου τετάρτου αιώνα και ήταν ο πρώτος που μεταχειρίστηκε την υπογραφή ως πραγματικό αναγνωριστικό σημείο της δουλειάς του. Στο Παρεκκλήσιο των Σκροβένι αντικατέστησε, στη σειρά των αλληγορικών αναπαραστάσεων των Αμαρτιών, την παραδοσιακή «Απληστία» με τον «Φθόνο» και φαίνεται ότι αυτή την αυθαίρετη τροποποίηση της παράδοσης θα πρέπει να την αποφάσισε προσωπικά ο ίδιος, γιατί

και πιο αργά, όταν θα του αναθέσουν τα έργα του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας, θα επωφεληθεί για να περιλάβει στη σειρά των Ελευθερίων Τεχνών τη Ζωγραφική και τη Γλυπτική, που κατά την παράδοση ήταν «μηχανικές», δηλαδή κατώτερες τέχνες. Μπορούμε να παραδεχτούμε, ότι ανάμεσα σ' αυτή τη δεύτερη σειρά δεδομένων και την πρώτη υπάρχει σχέση αιτίας και αιτιατού, αν και θα πρέπει να μην ξεχνάμε ότι το βασικό ρόλο τον έπαιξε ο ίδιος Τζιόττο ντι Μποντόνε, η ψυχολογία του, το μυαλό του, γενικά η προσωπικότητά του. Η υπόθεση ότι οι επιτυχίες, οι προσωπικές του καθώς και της ομάδας με την οποία αισθανόταν αλληλέγγυος, έδωσαν στον Τζιόττο ένα συναίσθημα ασφάλειας, απελευθέρωσης, πίστης στα μέσα που μεταχειριζόταν, είναι πολύ πιθανή. Είναι επίσης αναγκαία για να συμβιβαστούν οι δυο σειρές των ιστορικών γεγονότων που επιβεβαιώνονται ανεξάρτητα.

Επιστρέφοντας στα έργα του, παρατηρούμε ότι κατά την περίοδο των εργασιών στην Πάδουα και πιο καθαρά στα μεταγενέστερα έργα, ο Τζιόττο δίνει στην τέχνη του μια πιο ελεύθερη πνοή, μια γραφικότητα, μια χαλάρωση, που τον απομακρύνουν αμετάκλητα από τη στενόχωρη πυκνότητα, τη σπασμωδική ένταση της σκληρής του τεχνοτροπίας της Ασσίζης. Μετά από όσα εξετάσαμε δε θα μας φανεί παράδοξο ότι αυτή η νέα ζωγραφική ελευθερία, αυτός ο «εμπρεσιονισμός», συμπορεύεται με έναν εμπλουτισμό, ακόμα και με την έννοια της κοσμικής πολυτέλειας, της χρωματικής μεγαλοπρέπειας, της πομπώδους παρουσίας χρυσού, δαντέλας, πολύτιμων υφασμάτων. Στην κατεύθυνση αυτή τον ενθάρρυνε αργότερα και η γνωριμία του με τους αριστοκρατικούς ζωγράφους της Σιέννας. Μόνο που σ' αυτούς πρώτος ο Τζιόττο έδωσε την ώθηση, αν συγκρίνουμε μια από τις πρώτες του ιστορίες, παραδείγματος χάριν τον Ευαγγελισμό της Αγίας Άννας, με μια από τις τελευταίες, όπως την Ανάληψη, όπου στους Αγγέλους που είναι μαζεμένοι ψηλά, επανεμφανίζονται, αν και ερμηνευμένες με τον «αυτόχθονα» τρόπο, με χρυσές δαντέλες, οι βυζαντινές χρυσοκοντυλιές.

Θα καταλάβουμε καλύτερα στο σημείο αυτό πόσο αστήρικτο είναι να μιλάμε για «μυστικισμό» σε μια τέχνη όπως του Τζιόττο και πόσο θεμιτό είναι, αντίθετα, να μιλάμε για «ρεαλισμό». Όπως δεν υπήρχε νοσταλγία του παρελθόντος στο νεανικό του «κλασικισμό», έτσι δεν υπάρχει και καμιά «διαμαρτυρία» στο «ρεαλισμό» του. Όσο για τη μελέτη της ανθρώπινης φυσιολογίας μέσα από τον κύκλο των σταθερών τύπων που του χρησιμεύουν για τη βασική ανάγκη της σαφήνειας στην «αφήγηση», ο Τζιόττο αποκαλύπτεται σαν ο πρώτος αληθινός προσωπογράφος στην Ιταλική τέχνη. Ας θυμηθούμε το τελείως εξατομικευμένο πρόσωπο του ασθενικού Σκροβένι ή το πρόσωπο του χοντρού πότη του Γάμου της Κανά. Επίσης, τις προσωπογραφίες των δημίων στη Σύλληψη του Χριστού ή των αληθινών τεχνιτών που μπορεί κανείς εύκολα να βρει στις ομάδες των Μακάρων, ή αργότερα, των Φραγκισκανών του Παρεκκλησίου Μπάρντι. Όσο για την παρατήρηση της καθημερινής ζωής, υπάρχουν π.χ. οι αξέχαστες «περιθωριακές σημειώσεις» των αλληγορικών παραστάσεων της Δικαιοσύνης, της Αδικίας και της Κολάσεως. Αλλά όσο κι αν λάβουμε υπ' όψιν τη ζωντάνια των τύπων και των σκηνών, μένουν ακόμα όλα όσα αποτελούν αναζήτηση «υλικών»: τα μάρμαρα, οι διαφάνειες του περιζώματος του Χριστού στη Σταύρωση και το πέπλο της Μαρίας αριστερά στην Ταφή και της Παναγίας στη Σταύρωση του Μονάχου, τα πολύτιμα υφάσματα με τα σχέδια που φαίνονται στο φως κι εξαφανίζονται στη σκιά των πτυχών.

Έτσι, φτάνουμε στις αναζητήσεις του σχετικά με το φως, που ποτέ δεν έπαψαν να τον απασχολούν. Ένα εκπληκτικό παράδειγμα υπάρχει στην Πάδουα: ένα από τα αντεστραμμένα κεφάλια των παιδιών της «Σφαγής των αθώων» αποδίδεται «αρνητικά», ακριβώς όπως μετά από τριακόσια χρόνια θα τολμήσει να κάνει ο Καραβάτζιο στην «Κοίμηση της Θεοτόκου» και στη Μαγδαληνή του. Ένα άλλο

παράδειγμα βρίσκεται στην Ανάλυση, όπου μερικοί από τους Αποστόλους σκεπάζουν τα μάτια τους για να μη θαμπωθούν και οι παλάμες τους είναι γεμάτες σκιά. Θα μπορούσαμε ακόμα να σταθούμε για πολύ και να μιλήσουμε για τις συντομογραφίες του. Ας θυμηθούμε σαν παράδειγμα τον Φραγκισκανό που στρέφεται προς τα πάνω στη «Διαπίστωση των Στιγμάτων» του Παρεκκλησίου Μπάρντι. Το όριο γι' αυτά τα νατουραλιστικά παράδοξα βρισκόταν στον ίδιο το βασικό νατουραλισμό του ζωγράφου. Φτάνει να σκεφτούμε την αντίληψή του για το χώρο: ο χώρος του Τζιόττο είναι ακόμα ο ακαθόριστος χώρος γοθτικού ρυθμού. Οι μορφές του φαίνονται να περνάνε πίσω από τα πλαίσια αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ταυτόχρονα πρόκειται για ένα χώρο μοναδικό και ορθολογιστικά αντιληπτό, όπου βρίσκεται σε ένα σημείο δεν μπορεί ταυτόχρονα να βρίσκεται και σε ένα άλλο. Αυτό ισχύει τόσο, ώστε δε συμβαίνει ποτέ στη ζωγραφική του Τζιόττο να βλέπουμε στην ίδια σκηνή δύο διαδοχικές στιγμές της «αφήγησης» και αυτό ήταν μια τεράστια κατάκτηση για τη ζωγραφική γενικά.

Αλλά γι' αυτό το πρόβλημα ο Τζιόττο είχε κάτι ακόμα να πει. Είναι αλήθεια ότι, όπως δεν έφτασε ποτέ να ενοποιήσει πραγματικά την πηγή του φωτός του πίνακα, έτσι και δεν κατάφερε να διαμορφώσει σε ένα κανόνα τις προοπτικές του παρατηρήσεις. Βέβαιο είναι ότι αυτές θα αποτελούσαν την πιο πλούσια και πιο πολύτιμη πνευματική του κληρονομιά. Αυτές ήταν η αρχή, η βάση για την εξέλιξη. Περίπου ένα αιώνα αργότερα ο Φλωρεντινός γλύπτης και αρχιτέκτονας Φιλίππο Μπρουνελλέσκι μαζί με τον μαθηματικό Πάολο Τοσκανέλλι, θα διατυπώσουν την πρόταση ότι όσο πιο μακριά από το μάτι είναι το αντικείμενο, τόσο πιο μικρό φαίνεται. Έτσι άνοιξε ο δρόμος. Όσο για τον Τζιόττο, από τον καιρό της Ασσίζης, όταν στη Διαπίστωση των στιγμάτων επενέβαινε την τελευταία στιγμή για να ζωγραφίσει κεκλιμένες προς το θεατή τις εικόνες που ακουμπούσαν στο εικονοστάσιο, και διαβάθμιζε ο ίδιος τη σκιά στις πλευρές της πολυγωνικής λυχνίας, το πρόβλημα δεν είχε πάψει να τον απασχολεί. Το παράδειγμα της Πάδουας με τις προοπτικά ζωγραφισμένες γωνίες έγινε περίφημο, αλλά εμείς θα διαλέξουμε, πάντα από το Παρεκκλήσιο των Σκροβένι, ένα παράδειγμα που μας φαίνεται πιο χρήσιμο, γιατί αφορά όχι την καθαρή αρχιτεκτονική, αλλά την ανθρώπινη μορφή. Ας παρατηρήσουμε αυτό το νεαρό προφήτη που, στην αρχή, μπορεί να φανεί ότι εγγράφεται «παραδοσιακά» σε ένα κύκλο, κι ας προσέξουμε πώς λειτουργεί το περίγραμμα σαν ακριβές σημείο αναφοράς στο χώρο, χάρη στον κύλινδρο όπου ακουμπά και που εξέχει μπαίνοντας στο χώρο του θεατή, και το δεξί χέρι που ευλογεί και που κι αυτό, σε προοπτική απεικόνιση, προβάλλει μετρώντας το χώρο, σαν απροσδόκητος προάγγελος ενός Αντονέλλο ντα Μεσσίνα.

Στην Ανάλυση όμως, που ήταν πιθανόν μια από τις τελευταίες ιστορίες που ζωγράφισε ο Τζιόττο στην Πάδουα, υπάρχει ακόμα κάτι περισσότερο και πιο καινούργιο: όχι μόνο μια απόπειρα εφαρμογής της προοπτικής στην αρχιτεκτονική και τα αντικείμενα, όπως στην Ασσίζη, ή σε μια μόνη μορφή, όπως στο παράδειγμα που εξετάσαμε, αλλά μια απόπειρα, εντελώς πρωτοποριακή, για μια προοπτική σύνθεση με ανθρώπινες μόνο μορφές. Χωρίς αμφιβολία η πρώτη στην ιστορία της τέχνης. Κατά τη γνώμη μου ο Τζιόττο κατάλαβε ότι το μέγεθος των ανθρώπινων μορφών ποικίλλει με τη μεταβολή της αποστάσεως και ζωγράφισε τους δυο αγγέλους στο κέντρο σε μικρότερη κλίμακα θέλοντας να τους παραστήσει «σε απόσταση». Αυτό μου φαίνεται ότι επιβεβαιώνεται κι από την προσπάθεια να βάλει «σε βάθος» και την ομάδα των Αποστόλων δεξιά, παράλληλα με τις μικρές μορφές ψηλά, όπου, χάρη στα απλωμένα τους χέρια, η απόπειρα είναι πιο επιτυχημένη.

Ότι πρόκειται για μια αναζήτηση «αρχιτεκτονική» και «ανθρώπινης προοπτικής» επιβεβαιώνεται εξάλλου και από άλλα μεταγενέστερα έργα του ζωγράφου, όπως η



Σταύρωση του Στρασβούργου και η άλλη του Βερολίνου, όπου δεν υπάρχει άλλη δυνατή εξήγηση για τη μείωση των διαστάσεων των κεφαλών από τα πρώτα στα τελευταία επίπεδα. Αν σκεφτούμε σε τι σωρό συγκεντρώνουν τις μορφές τους οι ζωγράφοι της Σιένας στις περίφημες «πολυπρόσωπες Σταυρώσεις» τους, θα πειστούμε, ότι ο Τζιόττο υπήρξε, ακόμα και στα τελευταία χρόνια της ζωής του, με μεγάλη διαφορά από τους άλλους, η πιο αποδοτική μορφή της ιταλικής ζωγραφικής. Όχι άδικα ξεχωρίζει ανάμεσα στους μαθητές της ώριμης ηλικίας του ο Μάζο ντι Μπάνκο, που θεωρείται, και σωστά, ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα του ιταλικού δεκάτου τετάρτου αιώνα. Με τις εργασίες στο Παρεκκλήσιο των Σκροβένι και τον Εσταυρωμένο του Αγίου Φραγκίσκου στο Ρίμινι, τελειώνει η περίοδος της πρώτης ώριμης ηλικίας του Τζιόττο.

Όσο για την υστερότερη, τεκμηριωμένη δραστηριότητά του στη Φλωρεντία, και ειδικότερα τη σχετικά παλαιότερή της φάση, αυτή αντιπροσωπεύεται από έργα που από άποψη τεχνοτροπίας μπορούν να συγκεντρωθούν γύρω από το Παρεκκλήσιο Περούτσι της Σάντα Κρότσε. Τα έργα αυτά, όταν τα συσχετίσουμε με τη βιογραφία του Τζιοβάννι Περούτσι που τα παράγγειλε, είναι δύσκολο να τοποθετηθούν πολύ πριν από το 1320. Η λύση στο πρόβλημα αυτό μπορεί ίσως να αναζητηθεί, σύμφωνα με μια υπόθεση που επανέλαβε τελευταία ο Τσεζάρε Νιούντι, στις τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου της Μαγδαληνής στην κάτω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, που έγιναν κατά παραγγελία του επισκόπου της Ασίζης Τεομπάλντο Ποντάνο. Οι τοιχογραφίες αυτές φαίνονται ότι ανήκουν, από άποψη τεχνοτροπίας, σε μια περίοδο αμέσως μεταγενέστερη από την περίοδο της Πάδουας και του Ρίμινι. Αλλά δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι το πρόβλημα περιπλέκεται και με την παρουσία των συνεργατών του, που μερικοί είναι από τους καλύτερους ζωγράφους της Ιταλίας του καιρού εκείνου. Το πρόβλημα αυτό δεν έχει μελετηθεί πολύ και θα περιοριστούμε να αναφέρουμε ότι κανένα από τα μεταγενέστερα έργα που υπέγραψε ο Τζιόττο δεν θεωρείται απόλυτα ιδιόχειρο και ότι στη Στέψη ο Μπαροντσέλλι διαβλέπει το χέρι του Ταντέο Γκάντι, ενώ το Πολύπτυχο της Σάντα Ρεπεράτα, το Πολύπτυχο της Πινακοθήκης της Μπολόνια και το Πολύπτυχο Στεφανέσκι θα μπορούσαν ίσως να αποδοθούν στο «Ζωγράφο των πέπλων», δηλαδή το βοηθό του Τζιόττο που μοιράστηκε με τον Πιέτρο Λορεντσέτι την ευθύνη της διακοσμήσεως του εγκάρσιου κλίτους της κάτω εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης. Ούτε είναι βέβαιο ότι ο Ταντέο Γκάντι και ο «Ζωγράφος των πέπλων» ήταν οι μόνοι που βοήθησαν τον Τζιόττο στα τελευταία του χρόνια, γιατί στο στενό του κύκλο ανήκει ασφαλώς και ο δημιουργός μιας ομάδας έργων με εξαιρετικά υψηλή ποιότητα, που ο Λόνγκι τα συγκέντρωσε με το όνομα «Στέφανος» και που τώρα ένα έγγραφο της Ασίζης βοηθεί να αποδοθούν στον Π.Καπάννα.

Τα φιλολογικά αυτά προβλήματα είναι αρκετά περίπλοκα και για τη λύση τους ασχολείται συνεχώς η κριτική. Όποια κι αν είναι όμως η λύση που θα δοθεί, δεν μπορεί να είναι τέτοια που να τροποποιήσει στις βασικές θέσεις τη γραμμή της αναπτύξεως προς μια συνεχώς μεγαλύτερη ζωγραφική ελευθερία και μια εμβάθυνση στα προβλήματα της αναπαραστάσεως στο χώρο, που σχεδιάσαμε εδώ και που λογικά οδηγεί, στις τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου Ποντεστά στο Ανάκτορο Μπαρτζέλλο στη Φλωρεντία. Οι τοιχογραφίες αυτές έγιναν, είναι αλήθεια, σύμφωνα με μια επιγραφή, αλλά, είτε είχαν αρχίσει από τον προηγούμενο χρόνο είτε εκτελέστηκαν από τους πιο προικισμένους μαθητές του Τζιόττο πάνω σε ιδέες του ίδιου, μπορούν να αντιπροσωπεύουν επάξια το τελικό σημείο της τέχνης του Τζιόττο, χάρη στην εικονιστική τους σοβαρότητα και τη ζωγραφική τους ποιότητα. Κατά τα άλλα, όπως έχει πει ο αββάς Λάντσι, «ο Τζιόττο υπήρξε ο πατέρας της νέας ζωγραφικής, όπως ο πατέρας της νέας πρόζας λέγεται ότι ήταν ο Βοκκάκιος. Μετά από αυτόν η πρόζα

έγινε ικανή να χειριστεί κάθε θέμα επάξια. Και μετά από τον πρώτο η ζωγραφική μπόρεσε να χειριστεί κάθε θέμα επάξια. Ένας Σιμόν ντα Σιένα, ένας Στέφανο ντα Φιρέντσε, ένας Πιέτρο Λαουράτι πρόσθεσαν χάρη στην τέχνη. Αλλά αυτοί, και οι άλλοι ικανοί ζωγράφοι, οφείλουν στον Τζιόττο το πέρασμα από μια παλιά σε μια καινούργια τεχνολογία».

### **Ενδεικτική Βιβλιογραφία**

- 1) «Μεγάλοι ζωγράφοι». Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης: Τ. Χατζής. Επιμέλεια ξένης έκδοσης: Fratelli Fabbri Editori. Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα».
- 2) Εγκυκλοπαίδεια «Παιδεία». Εκδόσεις Μαλλιάρης Παιδεία.
- 3) Εγκυκλοπαίδεια «Δομή». Εκδόσεις Δομή.
- 4) Εγκυκλοπαίδεια «Υδρόγειος». Εκδοτικός οίκος Δομική.
- 5) «Γεια σας παιδιά». Εκδόσεις Αυλός. Αδερφοί Ασημακόπουλου.
- 6) Internet: <http://sfr.ee.teiath.gr/htm SELIDES/ Multimedia/MM1/htm/Giotto.htm>