

ΙΑΝΘΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΠΕΡΣΕΑΣ ΤΟΥ ΒΕΝΒΕΝΥΤΟ CELLINI

Όψεις Φιλότητας και Νείκους
στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα



ΕΞΩΦΥΛΛΟ:

Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα* (λεπτομέρεια), 1554.
Φλωρεντία, Piazza della Signoria.

© Ιάνθη Ασημακοπούλου και Εκδόσεις ΕΚΠΑ

Φιλολογική επιμέλεια: Παναγιώτης Μιχαηλάρης

ISBN: 978-960-466-326-2

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική καθώς και η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του βιβλίου με οποιοδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλον, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη.

ΙΑΝΘΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΠΕΡΣΕΑΣ ΤΟΥ ΒΕΝΒΕΝΥΤΟ CELLINI

Ώψεις Φιλότητας και Νείκους
στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα

ΑΘΗΝΑ 2024



Περσεὺς καλεῖται ὁ ἥλιος



**1. CONCORDIA
DISCORDS,
Ο ΦΕΙΔΩΛΟΣ
ΔΟΥΚΑΣ ΚΑΙ
Ο ΕΥΕΞΑΠΤΟΣ
ΑΝΔΡΙΑΝΤΟΠΟΙΟΣ**

10

2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

14

**3. BENVENUTO CELLINI,
ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑΙ**

22

- | 3.1 ... Τα πρώτα χρόνια ... 23
- | 3.2 ... Φλωρεντία - Ρώμη (1519-1527) ... 26
- | 3.3 ... Από τη ληλασία της Ρώμης έως την απελευθέρωση του Cellini από τη φυλακή του Castel Sant'Angelo (1527-1539) ... 29
- | 3.4 ... Στην υπηρεσία του Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας (1540-1545) ... 37
- | 3.5 ... Στην υπηρεσία του Cosimo I de' Medici (1545-1557) ... 43
- | 3.6 ... Η καταδίκη για σοδομία, τα τελευταία χρόνια (1557-1571) ... 46

**4. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ
ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ ΤΗΣ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑΣ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ
ΕΞΟΥΣΙΑΣ ΤΟΥ COSIMO I
DE' MEDICI (1537-1574)**

50

- | 4.1 ... Οι εξελίξεις έως το 1532 ... 51
- | 4.2 ... Η δολοφονία του Alessandro - η εκλογή του Cosimo ... 57
- | 4.3 ... Η ήττα των Fuorusciti στο Montemurlo ... 62
- | 4.4 ... Οι «σύμβουλοι» του Cosimo ... 66
- | 4.5 ... Η εκτέλεση των Fuorusciti ... 69
- | 4.6 ... Η εξωτερική πολιτική του Cosimo ... 73
- | 4.7 ... Πόλεμος με τη Σιένα - Δημιουργία της Μεγάλης Τοσκάνης ... 75
- | 4.8 ... Ο Cosimo, Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης ... 77



5. Ο COSIMO I ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΣΕΑ: ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ

80

- | 5.1 ... «Μαθήματα από το παρελθόν» ... 82
- | 5.2 ... Η νίκη στο Montemurlo ως αναγνωρίσιμη εικόνα εξουσίας ... 86
- | 5.3 ... Πιθανοί λόγοι που υπαγόρευσαν το θέμα ... 92
- | 5.4 ... Ο Cosimo και η Δημοκρατία ... 100
- | 5.5 ... Μια νέα ανάγνωση της παραγγελίας του Περσέα ... 108
- | 5.6 ... Cellini – Cosimo, σχέσεις Φιλότητας και Νείκους ... 112



6. Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΣΕΑ

122

- | 6.1 ... Αρχαίες λογοτεχνικές και εικαστικές πηγές ... 124
- | 6.2 ... Μεσαιωνικές πηγές ... 136
- | 6.3 ... Αναγεννησιακές πηγές ... 139
- | 6.4 ... Αστρονομικά και αστρολογικά χειρόγραφα ... 144
- | 6.5 ... Εικονογραφία της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας τον 16ο αιώνα ... 154
- | 6.5.1 ... Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας του Piero di Cosimo ... 155
- | 6.5.2 ... Η Ανδρομέδα - Fortuna του Polidoro da Caravaggio ... 160
- | 6.5.3 ... Η Ανδρομέδα – Santa Ecclesia του Perino del Vaga ... 163



7. ΤΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΠΕΡΣΕΑΣ ΚΑΙ ΜΕΔΟΥΣΑ

168

- | 7.1 ... Ο Cellini ως χαλκοπλάστης και χαλκοχύτης ... 169
- | 7.2 ... Ο Περσέας ... 182
- | 7.3 ... Η Μέδουσα ... 190
- | 7.4 ... Το Βάθρο ... 193
- | 7.5 ... Τα Bronzetti ... 197

8. ΤΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΜΕΔΑΣ

202

- | 8.1 ... Το μαθηματικό σύστημα του Alberti στο ανάγλυφο ... 206
- | 8.2 ... Το αριστερό τμήμα του αναγλύφου, μοτίβα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις ... 212
- | 8.2.1 ... Το μοτίβο της κεντρικής γυναικείας μορφής ... 213
- | 8.2.2 ... Το μοτίβο της φτερωτής μορφής ... 221
- | 8.2.3 ... Ταύτιση και ερμηνεία των πρωταγωνιστών του μύθου ... 225
- | 8.2.4 ... Το κήτος ... 234
- | 8.3 ... Το δεξιό τμήμα του αναγλύφου, μοτίβα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις ... 236
- | 8.3.1 ... Το μοτίβο της γυναίκας με την καλυμμένη κεφαλή ... 238
- | 8.3.2 ... Το μοτίβο του άνδρα που πενθεί ... 241
- | 8.3.3 ... Ταύτιση του Κηφέα και της Κασσιόπης ... 244
- | 8.3.4 ... Το μοτίβο του μαινόμενου ... 246
- | 8.3.5 ... Το μοτίβο του άνδρα που δείχνει ... 252
- | 8.3.6 ... Το μοτίβο του παιδιού-ικέτη ... 258
- | 8.3.7 ... Το μοτίβο των ιππέων ... 262
- | 8.3.8 ... Αρχιτεκτονικά στοιχεία στο ανάγλυφο ... 275
- | 8.3.9 ... Ο άνδρας που κραυγάζει και οι στρατιώτες ... 277
- | 8.3.10... Canis mediceus ... 280
- | 8.4 ... Ταύτιση του Cellini με τον Περσέα του ... 282

9. ΚΑΙΝΟΤΟΜΟΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΓΛΥΦΟΥ ΚΑΙ ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑΤΟΣ

286

- | 9.1 ... Οι δύο πρώτες «αισθήσεις» στο ανάγλυφο ... 287
- | 9.2 ... Η συνύπαρξη μυθολογικού και ιστορικού θέματος ... 290
- | 9.3 ... Η Ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων και η υποδοχή του συμπλέγματος ... 292
- | 9.4 ... Το ζήτημα της αμοιβής του καλλιτέχνη ... 298

10. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

304

11. ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

312

12. ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

314

13. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

358

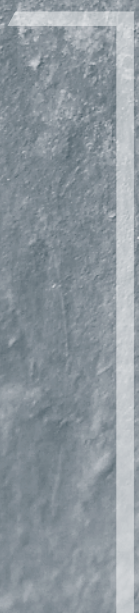
14. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

372

15. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

378

Concordia discors,
ο φειδωλός Δούκας
και ο ευέξαπτος
ανδριαντοποιός



Πρόλογος

Η Φλωρεντία στάθηκε η μητρίδα και η στοργική τροφός της Αναγέννησης, του ρωμαλέου εκείνου κινήματος που βαθμηδόν αποτίναξε τον λήθαργο του μεσαιωνικού ασκητισμού και στράφηκε στη μελέτη της φύσης, την απόλαυση του παρόντος, στην εξύψωση του ατόμου, στη λατρεία του κάλλους και στην ενθουσιώδη αναβίωση των αξιών της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Η ζείδωρος αύρα του πνεύματος της Αναγέννησης ώθησε τους Ευρωπαίους στην περιπέτεια των εξερευνήσεων και των επιστημονικών ανακαλύψεων και στην αποδοχή των εθνικών γλωσσών. Βεβαίως ο αναγεννησιακός κόσμος είχε και τις σκοτεινές του πλευρές. Οι τρομακτικότερες επισημαίνονται στο περιώνυμο χορικό των κορασίδων στην *Ερωφίλη* (1600) του Γεωργίου Χορτάτζη:

*Τοῦ πλούτου ἀχορταγιά, τῆ δόξας πείνα,
τοῦ χρουσαφιοῦ ἀκριβειὰ καταραμένη,
πόσα γιὰ σᾶς κορμιὰ νεκρὰ ἀπομείνα...*

Ο Benvenuto Cellini (1500-1571), γέννημα θρέμμα της Φλωρεντίας, ήταν ο τυπικός αναγεννησιακός πολυτάλαντος και πολυπράγμων: μουσικός, χρυσοχόος, χαλκοπλάστης, ποιητής, συγγραφέας τεχνικών εγχειριδίων, αποκρυφιστής, πολεμιστής, και ως προς τα ερωτικά, όπως ο ακόλαστος εκείνος επιγραμματοποιός, όπου υπήρχε εκθαμβωτικό κάλλος αμφιδέξιος. Το πολυκύμαντο βίο του αφηγήθηκε πότε με αφοπλιστική ειλικρίνεια και πότε με προκλητική φιλοπροσωπία στην συναρπαστική *Αυτοβιογραφία* του που, όταν επιτέλους εκδόθηκε, ο Goethe τη μετέφρασε στα γερμανικά. Τα περισσότερα από τα μικροτεχνήματά του (μετάλλια, κοσμήματα, νομίσματα) χάθηκαν, σώθηκαν όμως ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του ανάμεσα στα οποία και το αριστούργημά του, το σύνταγμα Περσέας και Μέδουσα (1554). Το έργο αυτό που εκτέθηκε στην πλατεία της Signoria (ακριβέστερα στη Loggia dei Lanzi) αρθρώνεται σε τρία μέρη: το σύνταγμα που έχει ύψος 6,01 μ., το μαρμάρينو βάθρο με τέσσερα ορειχάλκινα αγαλματίδια (ύψ. 1,99 μ.) και το ορειχάλκινο ανάγλυφο της βάσης (ύψ. 0,82 μ.) όπου ιστορεύεται η απελευθέρωση της Ανδρομέδας.

Η περισπούδαστη μελέτη της Ιάνθης Ασημακοπούλου Ο *Περσέας* του Benvenuto Cellini έχει ως κύριο στόχο την ιστορική και μορφολογική ερμηνεία του αναγλύφου. Η πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση είχε αποθαρρύνει τους μελετητές, γιατί τα περισσότερα από τα εξεικονιζόμενα πρόσωπα πασιφανώς δεν σχετίζονται με τη λογοτεχνική παράδοση του μύθου παρά είτε με τα ιστορικά πρόσωπα είτε με προσωποποιημένες αλληγορίες. Η μελέτη αρχίζει από το όνομα, και συγκεκριμένα από την συνοπτική παρουσίαση του βίου και της πολιτείας του καλλιτέχνη, ο οποίος και την ανδραγαθία του απέδειξε στα πεδία των μαχών και ανθρωποκτονίες αναγκάστηκε από τις περιστάσεις της ζωής και για πρακτικές αποκλίνοστος ερωτισμού καταδικάστηκε. Εντούτοις παρά τις καταδρομές της τύχης και το κακό του άστρο η φήμη του ως άξιου καλλιτέχνη διασαλπίστηκε σε όλη την Ευρώπη. Απαραίτητη κρίθηκε και η αδρομερής έκθεση του ιστορικού και κοινωνικού γίνεσθαι της Φλωρεντίας κατά την περίοδο της εξουσίας του Cosimo de' Medici (1537-1574), γιατί πράγματι ο αναγνώστος χωρίς τη γνώση αυτή θα πελαγοδρομούσε ως ναυς ακυβέρνητος.

Λεπτομερέστερα συζητούνται οι πιθανοί πολιτικοί παράγοντες που υπαγόρευσαν την παραγγελία του *Περσέα* του Cellini, η λογοτεχνική και εικαστική παράδοση του μύθου και οι μανιεριστικές λειτουργίες που χαρακτηρίζουν το σύμπλεγμα. Στο όγδοο και εκτενέστερο από όλα τα άλλα κεφάλαια διερευνώνται η προέλευση και σημασία των μοτίβων. Ταυτίζονται επίσης με πειστικότερη επιχειρηματολογία οι μορφές που απεικονίζονται. Στο ένατο κεφάλαιο εξάρεται η καινοτόμος διάσταση του αναγλύφου και εξιστορείται η ενθουσιώδης υποδοχή του συμπλέγματος από το κοινό. Στην τελευταία ενότητα θίγεται απροσωπολήπτως το ακανθώδες θέμα της αμοιβής. Ναι δυστυχώς όπως, σημειώνει ο Cellini, ο Cosimo ήταν πιο πολύ έμπορος παρά Δούκας.

Οι τολμηρές αλλά εύστοχες ταυτίσεις προσώπων δεν προήλθαν από εμπνεύσεις της στιγμής, αλλά από την συγγραφική εκείνη αρετή, που ακόμα και σε πραγματείες είναι ακριβοθώρητη, την εμβρίθεια, που σημαίνει σχολαστική έρευνα σε βάθος και σε πλάτος του γνωστικού αντικειμένου, συγκέντρωση και κριτική βάσανο των πηγών, άγρυπνη φροντίδα για τη λεπτομέρεια, απροκάλυπτη και διαυγής ανάλυση. Στο πλαίσιο λοιπόν της επίτευξης αυτού του ιδεώδους η συγγραφέας μελέτησε μια ογκώδη επτάγλωσση βιβλιογραφία, ακινητοποιήθηκε μπροστά σε μουσειακές συλλογές και διέτρεξε «ιεραποστολικώς» και την «Ωραία» (La Bella την αποκαλούσαν) άλλα και άλλες (πληκτικές όμως) πόλεις και πολίσματα. Οι κόποι της πιστεύω ευοδώθηκαν γιατί είναι αλήθεια ότι ο ευσυνείδητος μελετητής οφείλει να αναζητήσει αταλάντευτος τα πρότυπα των μανιεριστών, οι οποίοι συνεπαρμένοι από το πνεύμα της ζήλωσης (aemulatio: η ανταγωνιστική μίμηση) διαδορατίζονταν με τους μεγάλους τεχνίτες του παρελθόντος.

Από την εργώδη αυτή προσπάθεια προέκυψε μια τοιχογραφία όπου δραματοποιείται

η ανάντης πορεία προς την εκτέλεση ενός αριστουργήματος. Από τη μία στέκεται ο καλλιτέχνης με τη θεία δωρεά του ταλέντου (*ingenium*), τις τεχνικές του δεξιότητες, το πείσμα και την έπαρσή του, από την άλλη συνωθούνται οι βυρσοδομούντες: η σύζυγος ή η ερωμένη του πατρωνα, η οποία όλο και κάποια εκδούλευση απαιτεί, οι μηχανορράφοι αυλικοί, οι επιλήσμονες ταμίες, και βέβαια οι φθονεροί ομότεχνοι – αντίτεχνοι είναι ο σωστός όρος. Στο μέσον ως υπέρτατος κριτής ο παραζαλισμένος από τις κολακειές και εις άκρον φειδωλός παραγγελιοδότης.

Η φιλαργυρία ωστόσο μπορεί πράγματι να θεωρηθεί, κατά τη ρήση του Αποστόλου Παύλου, η ρίζα όλων των κακών, αλλά δεν πρέπει να αποδώσουμε αποκλειστικώς σ' αυτό το θανάσιμο αμάρτημα την ασυνέπεια που επιδεικνύουν οι ηγεμόνες στη ρύθμιση των υποχρεώσεών τους σε καλλιτέχνες. Ίσως υπάρχει μια αιτία βαθύτερη, η φρικτή υποψία ότι το έργο κάποτε θα αυτονομηθεί από την συμπεφωνημένη σκοπιμότητά του. Όλοι γνωρίζουν ότι σύμβολα και αλληγορίες μετασχηματίζονται, οι ερμηνείες αλλάζουν, τα παλίμψηστα (παρωδίες, ό,τι ισχύει για τη λογοτεχνία περίπου το ίδιο ισχύει και για τις εικαστικές τέχνες), το υμνητικό στοιχείο ενδέχεται σε βάθος χρόνου να ανατραπεί. Παράδειγμα αποκλειστικό ο Περσέας και η Μέδουσα (η φαντασίωση της *vulva dentata*). Ο Περσεύς ήδη του Cellini στα μάτια ορισμένων θεατών εμφανίζεται ως *Puer delicatus*, και ο απόγονός του, ο Άγιος Γεώργιος, ο προστάτης της Αγγλίας, είναι πιο ωραίος από, ότι αρμόζει σε Άγιο. Η Μέδουσα (Γοργώ) έγινε η αδελφή του Μεγαλέξανδρου και η Γοργόνα Παναγιά. Το 2013 η σχέση θύτη και θύματος αντιστράφηκε στο γλυπτό του Luciano Garbat *Medusa with the Head of Perseus*, που έχει τοποθετηθεί στο Manhattan.

M.Z. Κοπιδάκης

Εισαγωγή



Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να αναδείξει την πολυσήμαντη διάσταση του συμπλέγματος του Benvenuto Cellini *Περσέας και Μέδουσα* στην Piazza della Signoria, την ιστορική πλατεία της Φλωρεντίας¹ ιδιαίτερα επιζητεί να προβάλλει τον ρόλο του αναγλύφου η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* που βρίσκεται κάτω από το βάθρο του συμπλέγματος. Παρά το σχετικά μικρό του μέγεθος, είναι ένα μεγάλο έργο τέχνης, όχι μόνο από αισθητική και εικονογραφική άποψη, αλλά εξαιτίας του πλήθους των μηνυμάτων που εκπέμπει. Δεν περιορίζεται δηλαδή σε ρόλο υποσημείωσης στο μεγάλο γλυπτό, αλλά συνιστά τη νοηματική κορύφωσή του, όπως άλλωστε και του μύθου του Περσέα. Με αφετηρία εξάλλου αυτήν την πρώτη μεγάλη παραγγελία του Cosimo I de' Medici, δεύτερου δούκα της Φλωρεντίας, για τη σημαντικότερη πλατεία της πόλης, εξετάζονται η τέχνη, η κοινωνία και η πολιτική κατά την περίοδο της εξουσίας του (1537-1574).

Ένα σύντομο απόσπασμα από την *Αυτοβιογραφία* του καλλιτέχνη φαίνεται ότι συγκεντρώνει τις συνιστώσες του γλυπτού συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*. Πρόκειται για τη μεγάλη στιγμή των αποκαλυπτηρίων, την άνοιξη του 1554, όπως την αφηγείται ο ίδιος ο Cellini: «Με τη χάρη του Θεού αποτελείωσα ολόκληρο το έργο και μια Πέμπτη πρωί το έδειξα φανερά σε όλη την πόλη. Δεν είχα προλάβει να σηκώσω το πανί που το σκέπαζε –μ'όλο που ο ήλιος είχε μόλις ανατείλει– και ένα μεγάλο πλήθος συνάχτηκε γύρω. Δύσκολα θα μπορούσα να ειπώ πόσοι ήταν. Κι όλοι τους με μια φωνή αγωνίζονταν ποιος να το επαινέσει πίοτερο. Ο Δούκας είχε βγει σ' ένα από τα χαμηλότερα παράθυρα του παλατιού και μισο-κρυμμένος άκουγε κάθε λέξη που ειπώθηκε για το άγαλμα».¹

Στις λίγες αυτές γραμμές δηλώνονται:

1. *Ο αφηγητής-καλλιτέχνης* που τραβά το πανί και αποκαλύπτει το δημιουργικό μόχθο πολλών χρόνων¹
2. *ο χώρος*, η πόλη της Φλωρεντίας, η ιστορική σκηνή της Piazza della Signoria μπροστά από το Palazzo della Signoria, έδρα της δημοκρατικής κυβέρνησης της πόλης²
3. *ο χρόνος*, η αυγή μιας Πέμπτης που προσδιορίστηκε ως η 27η Απριλίου 1554³
4. *οι θεατές* – Φλωρεντινοί, επισκέπτες από το *dominio*, αλλά κι από ξένες πόλεις⁴
5. *ο επιφυλακτικός πρίγκιπας-παραγγελιοδότης* που παρακολουθεί τις αντιδράσεις του συγκεντρωμένου πλήθους, κρυμμένος πίσω από ένα παράθυρο του Palazzo⁵
6. *ο μύθος*, μέσω της αναφοράς στο συνολικό σύμπλεγμα που περιλαμβάνει δύο σκηνές που αποτυπώνουν όψεις φιλότητας και νείκους:² τον αποκεφαλισμό της Μέδουσας και την απελευθέρωση της Ανδρομέδας³ και, τέλος,
7. αυτό καθαυτό *το έργο* που η ομορφιά του αντανακλούσε τον ανατέλλοντα ήλιο, παρέσυρε σαν τα νερά του Άρνου που κυλούσαν πίσω του και ακύρωνε τους περιορισμούς μιας χωρο-χρονικής ανάγνωσης.

Ο Cellini υποστήριξε ότι η γλυπτική είναι ανώτερη από όλες τις τέχνες, επειδή ένα άγαλμα, εκτός από την κύρια όψη, διαθέτει και άλλες, τουλάχιστον επτά, που πρέπει να είναι όσο το δυνατόν τελειότερες.³ Ακολουθώντας, λοιπόν, την προσέγγισή του, επιχειρείται η συνολική ανάγνωση του συμπλέγματος μέσα από ισάριθμες όψεις-κεφάλαια.

Σύμφωνα με τις παραπάνω παραμέτρους, στο κεφάλαιο «Benvenuto Cellini, έργα και ημέραι» παρουσιάζεται η συναρπαστική ζωή ενός ανθρώπου του 16ου αι. ικανού για χείριστες πράξεις, αλλά και για κάλλιστα επιτεύγματα.⁴ Αναδεικνύονται η δεξιότητα και το έμφυτο ταλέντο (*ars et ingenium*) του μεγαλύτερου ίσως γλύπτη που είχε να επιδείξει η Φλωρεντία την εποχή αυτή, καθώς και οι θεωρητικοί και καλλιτεχνικοί στόχοι του. Ο ζήλος του, άλλωστε, για την τέχνη αποτελεί το σταθερό νήμα που διατρέχει τη ζωή του, όπως την εξιστορεί ο ίδιος με ζωντάνια και παραστατικότητα στην *Αυτοβιογραφία* του. Τονίζονται ιδιαίτερα στοιχεία της βιογραφίας που αντανακλώνται στο σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα* και συμβάλλουν στην κατανόηση και την ερμηνεία του.

Όπως έχει επισημάνει ο Erwin Panofsky, στην ιστορία, όπως και στη φυσική, ο χρόνος είναι μια λειτουργία του χώρου.⁵ Έτσι και στη μελέτη αυτή, ο χώρος της Φλωρεντίας προσλαμβάνεται ως ένα ιστορικό, πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον στο πλαίσιο του οποίου εκτυλίσσονται τα γεγονότα που προσδιορίζουν τη φυσιογνωμία της πόλης και των κατοίκων της. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν την προσέγγιση, στο κεφάλαιο «Ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι της Φλωρεντίας κατά την περίοδο της εξουσίας του Cosimo I de' Medici» παρουσιάζονται οι ιστορικές, κοινωνικές αλλά και πολιτιστικές συντεταγμένες της Φλωρεντίας κατά την περίοδο της εξουσίας του παραγγελιοδότη του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*.

Στο κεφάλαιο «Ο Cosimo I και η παραγγελία του *Περσέα*: πολιτικοί και πολιτιστικοί παράγοντες» αναλύονται οι λόγοι που υπαγόρευαν την παραγγελία του συμπλέγματος. Υποστηρίζεται ότι η μαθητεία του δούκα στην παράδοση των «παλαιών» Μεδίκων, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την τέχνη για την προαγωγή της πολιτικής τους εικόνας, συνέβαλε στην απόφασή του να χρησιμοποιήσει, σε ευρύτατη πλέον κλίμακα, το πολιτιστικό δυναμικό της Φλωρεντίας για τη δική του προβολή, του καθεστώτος και της πόλης. Επιχειρείται εξάλλου να δοθεί τεκμηριωμένη απάντηση στο ερώτημα αν η επιστροφή των Μεδίκων, με τη στήριξη των αυτοκρατορικών όπλων το 1530, επέφερε την οριστική ρήξη με το δημοκρατικό παρελθόν της πόλης. Αναδεικνύεται, παράλληλα, το γεγονός ότι μια σύγκρουση λίγων ωρών ανάμεσα σε δύο παρατάξεις για τη νομή της εξουσίας –αυτή του νεοεκλεγέντος Cosimo και αυτή των εξορίστων Φλωρεντινών– προσέλαβε διαστάσεις έπους στην πολιτική μυθολογία των Μεδίκων.

Στο κεφάλαιο «Ο μύθος του *Περσέα*» γίνεται αναφορά στην έλξη που ασκούν διαχρονικά οι μύθοι στην ανθρώπινη συνείδηση, καθώς πλάθουν μορφές που είναι φορείς

καθολικών αξιών. Μια τέτοια αρχετυπική μορφή μυθολογικού ήρωα, στον οποίο η ανθρώπινη φύση προσλαμβάνει υπερφυσικές διαστάσεις, είναι αυτή του Περσέα. Χάρη μάλιστα στη συνάντηση της μυθολογίας με την τέχνη, ο μύθος του ήρωα επέζησε σε σημαντικές καλλιτεχνικές δημιουργίες. Σε κάθε νέα, εξάλλου, αφήγηση ή εικαστική απόδοση, ποιητές και καλλιτέχνες πρόσθεσαν τη δική τους ερμηνεία πάνω σε ένα «κληρονομημένο» μοτίβο, δηλαδή στις ποικίλες ανά τους αιώνες προσεγγίσεις που είχαν εμπλουτίσει τα γενικά και αμετάβλητα στοιχεία του μύθου του Περσέα, στον οποίο εντάσσεται το επεισόδιο της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας. Στο κεφάλαιο αυτό, λοιπόν, αναφέρονται οι αρχαίες, μεσαιωνικές και αναγεννησιακές πηγές –λογοτεχνικές και εικαστικές–, καθώς και οι απεικονίσεις του θέματος από καλλιτέχνες του 16ου αιώνα από τις οποίες ο Cellini θα μπορούσε να έχει αντλήσει έμπνευση.

Στο κεφάλαιο «Το σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα*» επιχειρείται η ανάλυση του συνολικού έργου, με αφετηρία το κολοσσιαίο άγαλμα του ήρωα και διατυπώνονται υποθέσεις για τη διαδικασία εξέλιξης της μορφής και των παραπληρωματικών θεμάτων. Μελετώνται διεξοδικά οι λόγοι που οδήγησαν στη διεύρυνση της λακωνικής παραγγελίας του Cosimo I καθώς και στην ανυπέρβλητη απόδοση της ωραίας Μέδουσας με το αίμα της να αναβλύζει από τον κομμένο λαιμό και το σώμα της να σπαράζει στα πόδια του ήρωα. Εξετάζονται, επίσης, οι επιρροές που δέχθηκε ο Cellini για τη δημιουργία του περίτεχνου βάθρου στο οποίο εντάσσονται οι τέσσερις ορειχάλκινες μορφές των θεοτήτων που συνδέονται με τον μύθο του Περσέα.

Στο κεφάλαιο «Το ανάγλυφο *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*» διαπιστώνεται ότι ο Μανιερισμός εκφράζεται στην απόδοση των πρωταγωνιστών του μύθου με μια εκλεπτυσμένη γλώσσα που μαρτυρά την εκ του φυσικού μελέτη της ανθρώπινης μορφής και, ταυτόχρονα, την καταγωγή του από την εμπειρία της κλασικής φόρμας. Υποστηρίζεται ότι ο Cellini, ο οποίος μελετούσε την αρχαιότητα από την εφηβική του ηλικία, μετέφρασε στην κυρίαρχη εικαστική διάλεκτο των μέσων του 16ου αιώνα σειρά αρχαίων μοτίβων που ήταν γνωστά στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης κυρίως από αντίγραφα. Επιχειρείται περαιτέρω η ερμηνευτική προσέγγιση μορφών που «συρρέουν» στο δεξιό μισό του αναγλύφου και προτείνεται η ταύτιση κάποιων εξ αυτών με τον ίδιο τον Cellini, με τον σύμβουλο εικονογραφίας του έργου Benedetto Varchi (1503-1565), με έναν από τους πρωταγωνιστές της νίκης στο Montemurlo, τον capitano Otto da Montauto (-1552), καθώς και με τους επικεφαλής των φλωρεντινών εξορίστων Filippo (1489-1538) και Piero Strozzi (1510-1558) που ηγήθηκαν της εκστρατείας εναντίον του Cosimo.

Στο κεφάλαιο «Καινοτόμος διάσταση του αναγλύφου και υποδοχή του συμπλέγματος» αναλύονται οι τρόποι με τους οποίους ο καλλιτέχνης διαχειρίζεται τις δύο «πρώτες» αισθήσεις, την όραση και την ακοή. Σημειώνεται ότι στην αυλή του δούκα ευνοήθηκε μια ιδιαίτερη θεματολογία, όπου στην ίδια εικονιστική επιφάνεια συνυπάρχουν διαχρονικός

μύθος και ιστορική αφήγηση. Με την ανάλυση των πολλαπλών σημασιών του έργου δίνονται, εξάλλου, εμπεριστατωμένες απαντήσεις και προτείνεται μια ολοκληρωμένη ερμηνεία της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, συμπεριλαμβανομένης και της μυστηριώδους, εικονογραφικά και νοηματικά, σκηνής των ιπέων στο άνω και δεξιά τμήμα του αναγλύφου. Εκτίθενται, επίσης, οι λόγοι για τους οποίους ο Cosimo επέλεξε τη «βεβαρημένη» ημερομηνία της 27ης Απριλίου για τα αποκαλυπτήρια του συμπλέγματος και γίνονται αναφορές στην υποδοχή και την πρόσληψή του.

Με την ενδελεχή διαπραγμάτευση του συνολικού έργου επιδιώχθηκε να καλυφθούν ερμηνευτικά κενά και να φωτιστούν σκοτεινές νοηματικά ζώνες που έχουν προβληματίσει όλους ανεξαιρέτως τους μελετητές του συμπλέγματος. Από πλευράς μεθοδολογίας η μορφολογική ανάλυση, όπως προσεγγίζεται από τη σύγχρονη έρευνα, αναπτύσσεται συνδυαστικά με το περιεχόμενο του έργου και το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο. Υπό την οπτική αυτή, η μορφολογική ανάλυση δεν στοχεύει στην αντιπαράθεση μορφής και περιεχομένου, αλλά στην πρόσληψη της μορφής ως ενσωματωμένο περιεχόμενο και του περιεχομένου ως προορισμένο να ενσωματωθεί ως φόρμα.⁶ Έτσι, μορφή και περιεχόμενο ερμηνεύονται και κατανοούνται το ένα από το άλλο.

Ο Aby Warburg είχε άλλωστε συνδέσει με πολλούς τρόπους το έργο τέχνης με το ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό και φιλοσοφικό του περιβάλλον. Ο Erwin Panofsky, προεκτείνοντας τη σκέψη του Warburg, διατύπωσε την άποψη ότι η μορφή δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από το περιεχόμενό της και ότι η διάταξη των γραμμών, του φωτός και της σκιάς, του όγκου και των επιπέδων δεν διαθέτει μόνο οπτικό ενδιαφέρον.⁷ Ο Ernst Cassirer, η φιλοσοφία του οποίου για τη συμβολική φόρμα (*Philosophie der symbolischen Formen*) επηρέασε τη θεωρία της εικονολογίας του Panofsky, υποστήριζε ότι η γλώσσα, ο μύθος, η τέχνη, η θρησκεία είναι πολιτιστικές φόρμες που συνυφαίνουν το συμβολικό δίκτυο της ανθρώπινης εμπειρίας και μπορεί να συνιστούν τεκμήρια ενός ολόκληρου πολιτισμού.⁸

Σύμφωνα με το πνεύμα της μεθοδολογικής προσέγγισης έργων της Αναγέννησης του Panofsky, στο σύμπλεγμα του Cellini, σε πρώτο επίπεδο αναδεικνύονται τα φυσικά, εκφραστικά και οπτικά χαρακτηριστικά του έργου ως φορείς ενός πρωτογενούς νοήματος· σε δεύτερο επίπεδο, παρουσιάζονται οι φιλολογικές πηγές που προσδιορίζουν ιστορίες και συνθέσεις, συνδεδεμένες με τα επεισόδια του αποκεφαλισμού της Μέδουσας και της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας και ανιχνεύονται μοτίβα. Λόγω της ιδιαίτερης έλξης που ασκούσε η αρχαιότητα στους καλλιτέχνες του 16ου αι., το έργο του Cellini έχει πράγματι πλείστες αναφορές σε μοτίβα, οι ρίζες των οποίων εντοπίζονται σε σημαντικές ελληνικές και ρωμαϊκές πηγές.

Σε ένα τρίτο ερμηνευτικό επίπεδο, το σύμπλεγμα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον που αποκαλύπτει τις κυρίαρχες τάσεις της

Ιταλίας του Cinquecento. Στο στάδιο αυτό συνδυάζονται πληροφορίες από διάφορες πηγές, αρχαίες και νεότερες, ενώ παρουσιάζονται προγενέστερες απεικονίσεις του θέματος. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, το συγκεκριμένο γλυπτό αντιμετωπίζεται ως έκφραση ευρύτερων τάσεων, ενώ ο εντοπισμός και η ερμηνεία συμβολικών αξιών παραπέμπει στην εικονογραφία με τη βαθύτερη έννοια μιας συνθετικής ερμηνευτικής μεθόδου.⁹

Ωστόσο, η μελέτη του συμπλέγματος του Cellini δεν περιορίζεται στην προσέγγιση του Ranofsky, καθώς το μοντέλο του προσφέρει μόνο τρία επίπεδα περιγραφής που δεν επαρκούν για την προσέγγιση της εικονογραφικής διαδικασίας σε όλη την πολυπλοκότητά της.¹⁰ Έτσι μια διάσταση, που δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί, είναι οι πολυσχιδείς προσωπικότητες του δημιουργού και του παραγγελιοδότη που καθιστούν αναγκαία την ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων τους. Οι σχέσεις εναλλασσόμενης φιλότητας και νείκους ανάμεσα στον Cellini και τον παραγγελιοδότη δούκα αποτυπώνουν, εξάλλου, το εύθραυστο κοινωνικό status του καλλιτέχνη κατά την περίοδο που η Φλωρεντία ήταν πλέον πριγκιπάτο. Εξετάζονται, επίσης, οι παράγοντες που υπαγόρευαν την παραγγελία και εξιστορούνται τα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο δημιουργός, καθώς τα γλυπτά ήταν έργα υψηλού κόστους.

Όπως έχει υπογραμμίσει ο Michael Baxandall, οι μορφές και το ύφος ενός έργου τέχνης ανταποκρίνονται στις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες· ισχύει, όμως, και το αντίθετο, δηλαδή ότι η μορφή και το στυλ του έργου μπορούν να οξύνουν την αντίληψή μας για τις ευρύτερες κοινωνικές συνθήκες.¹¹ Με βάση την οπτική αυτή αναδεικνύεται η κοινωνική λειτουργία του έργου του Cellini στον πλέον προβεβλημένο δημόσιο χώρο της Φλωρεντίας, αλλά και ο ρόλος των άλλων εταίρων της καλλιτεχνικής δημιουργίας, των θεατών –και ιδιαίτερα των εκπροσώπων της φλωρεντινής σχολής– καθώς και η συμβολή τους στη διαδικασία νοηματοδότησης του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*. Μια τέτοια πολυδιάστατη προσέγγιση ήταν επιβεβλημένη για την πληρέστερη ανάγνωση ενός έργου που, στο σύνολό του, απασχόλησε τον Cellini για εννιά ολόκληρα χρόνια, με δυσκολίες «που θα γονάτιζαν ακόμα και τον πιο σκληρό άνδρα».¹²

Οι ερμηνευτικές προτάσεις μου κατατίθενται τελικά ως εύλογες εξηγήσεις –ως «εϊκότες λόγοι», κατά την πλατωνική διατύπωση– που προέκυψαν μέσα από ορθολογικές διαδικασίες και ενδελεχή έρευνα. Πιστεύω ότι οι «καθρέφτες» αυτοί αντανακλούν μια αυθεντική εικόνα των ιστορικών και πολιτιστικών συνθηκών, καθώς και των φατριαστικών συγκρούσεων που εξακολουθούσαν να εκφράζουν τις σχέσεις φιλότητας και νείκους στη κοινωνία της Φλωρεντίας των μέσων του Cinquecento.¹³ Μέσα από την αφήγηση γίνεται, εξάλλου, φανερό σε ποιον «ανήκει» διαχρονικά το *opus grande* του Cellini και ποιος είναι τελικά ο σωτήρας της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας, ο δούκας-παραγγελιοδότης ή ο ανυπότακτος δημιουργός.



Αντίκρυσσα για πρώτη φορά το σύμπλεγμα του Benvenuto Cellini *Περσέας και Μέδουσα* όταν ήμουν πολύ μικρή. Τα έξι μέτρα του συνολικού έργου ήταν βουνό για μένα, αλλά το ανάγλυφο με την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* κάτω από το βάθρο ήταν κοντά μου, ήταν φιλικό και ιστορούσε έναν πανάρχαιο ελληνικό μύθο. Σήμερα γνωρίζω ότι είναι μια από τις σημαντικές λειτουργίες του, ως 'predella', να δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να το περιεργάζεται από κοντά, προσλαμβάνοντας έτσι αμεσότερα τα μηνύματα που εκπέμπει.

Εξακολουθώ, πάντως, ακόμα και σήμερα να νιώθω το ίδιο ξάφνιασμα και την ίδια αισθητική συγκίνηση που αισθάνθηκαν οι πρώτοι θεατές του συμπλέγματος. Γιατί, ενώ στα μέσα του 16ου αι. το φως της Αναγέννησης είχε αρχίσει να χαμηλώνει κάτω από τη σκιά της ξένης επικυριαρχίας στην ιταλική χερσόνησο, το έργο του Cellini διεκδικεί, όπως το ονειρευόταν ο δημιουργός του, μια ισότιμη θέση δίπλα στα αριστουργήματα του Donatello και του Μιχαήλ Αγγέλου στην Piazza della Signoria της Φλωρεντίας.

Προσωπικά οφείλω χάριτες σε όλους όσους συνέβαλαν με ποικίλους τρόπους στη διαμόρφωση του παρόντος βιβλίου:

Στους καθηγητές που επόπτευσαν τη διατριβή πάνω στην οποία στηρίχθηκε η μελέτη αυτή, συνέδραμαν την πολύχρονη προσπάθεια και με ενθάρρυναν να δω το θέμα από νέες οπτικές.

Στα ερευνητικά κέντρα και τις βιβλιοθήκες κυρίως του Courtauld Institute, του Warburg Institute, της Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies και του Kunsthistorisches Institut Florenz που μου επέτρεψαν την πρόσβαση σε πολύτιμο υλικό για την υποστήριξη της επιχειρηματολογίας μου.

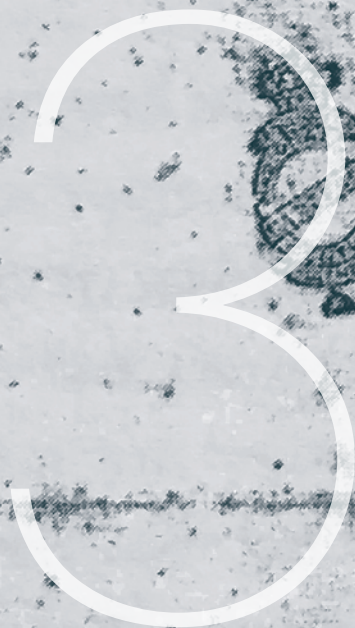
Στο «Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών» και το «Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» που μου εξασφάλισαν με τις υποτροφίες τους τη δυνατότητα να πραγματοποιώ έρευνα στα πιο πάνω κέντρα.

Στους φίλους και συναδέλφους που πρόσφεραν γενναιόδωρα επικοινωνιακή κριτική και οξυδερκείς παρατηρήσεις.

Benvenuto Cellini, Έργα και Ημέραι

*tre gighi rosso
I campo d'argento
et il rustro rosso*

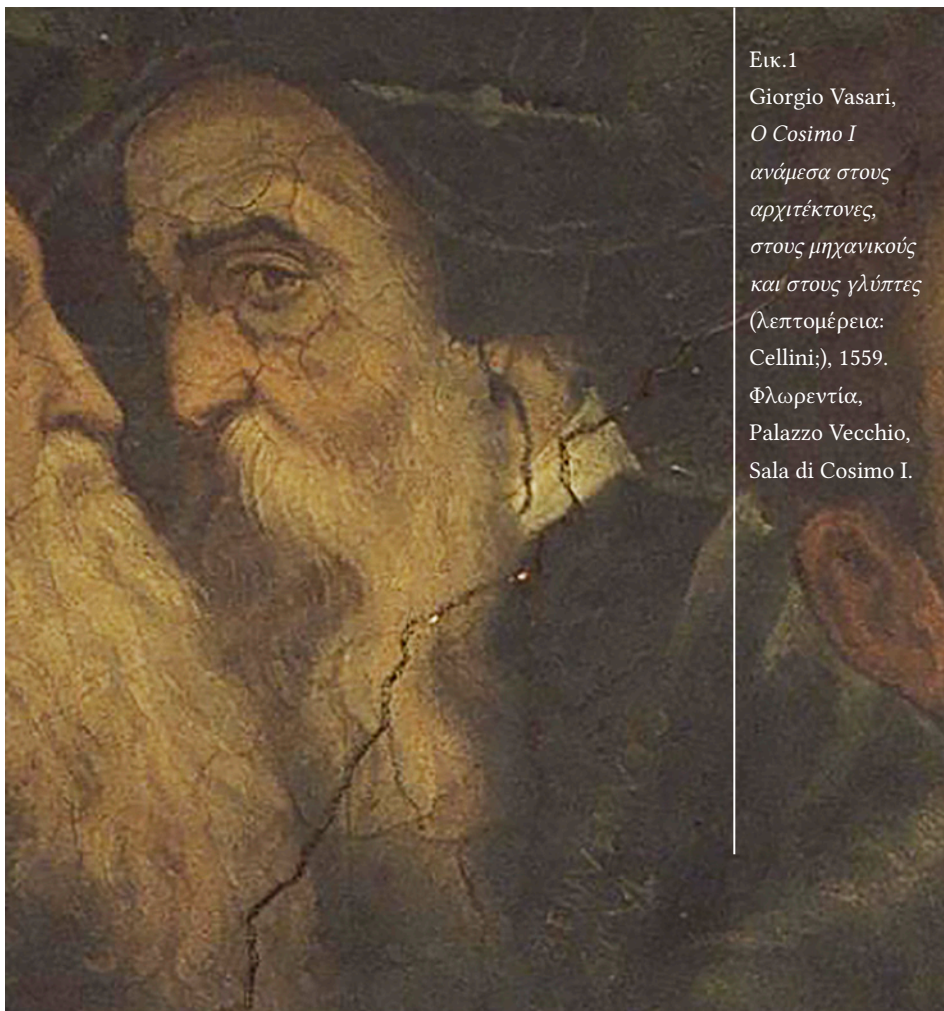
il Leone d'oro i campo



Τα πρώτα χρόνια

Ο δημιουργός του μνημειακού συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*, Benvenuto Cellini, γεννήθηκε με την αυγή του Cinquecento, τον Νοέμβριο του 1500 (εικ. 1, 2). Το νεογέννητο καλωσόρισε στη ζωή ο πατέρας του Giovanni, αρχιτέκτονας, μηχανικός και μέλος συγκροτήματος ξύλινων πνευστών (*pifferi*) που έπαιζαν για την ψυχαγωγία των Μεδίκων, αλλά και του δημοκρατικού ισόβιου Σημαιοφόρου της Δικαιοσύνης, Gonfaloniere di Giustizia, Piero Soderini (1450-1522). Το καλωσόρισμα, “Benvenuto”, του πατέρα του θα αποτελούσε εφεξής το όνομα που θα συνόδευε τον καλλιτέχνη σε όλη του τη ζωή.

Η καυχησιολογία φαίνεται ότι υπήρχε ανέκαθεν στα γονίδια των Cellini. Έτσι, ο παππούς του Benvenuto, Andrea Cellini, κανονίζοντας τον γάμο του γιου του με τη γειτονοπούλα Elisabetta Granacci, διαβεβαιώνει τον συμπέθερο ότι «ο γιος μου Giovanni είναι το πιο άξιο παλικάρι της Φλωρεντίας, τι λέω, ολόκληρης της Ιταλίας».¹⁴



Εικ.1
Giorgio Vasari,
O Cosimo I
ανάμεσα στους
αρχιτέκτονες,
στους μηχανικούς
και στους γλύπτες
(λεπτομέρεια:
Cellini), 1559.
Φλωρεντία,
Palazzo Vecchio,
Sala di Cosimo I.



Εικ.2
Οικόσημο του
Benvenuto Cellini.
Φλωρεντία,
Biblioteca
Nazionale.

Η μητέρα του Benvenuto, Elisabetta, αφού επιτέλεσε το έργο της γέννησης φαίνεται να μην έχει εξέχουσα θέση στη μνήμη του γιού της. Έτσι, στην περίφημη *Αυτοβιογραφία* του,¹⁵ την πρώτη αφήγηση καλλιτέχνη με θέμα ολόκληρη τη ζωή του, δεν αναφέρεται συχνά. Το παιδί μεγαλώνει, συνεπώς, με τα ανδρικά πρότυπα του υπερήλικα παππού και του κυριαρχικού πατέρα, ο οποίος προσπαθεί να του επιβάλει τη σταδιοδρομία του μουσικού. Χωρίς την καταπραϊντική επιρροή της μητρικής τρυφερότητας, ο Benvenuto αναπτύσσει τον ένα μόνο πόλο της προσωπικότητάς του, με έμφαση σε έναν ανδρισμό που εκδηλώνεται συχνά με βίαιες συμπεριφορές.¹⁶ Οι τάσεις του αυτές ενισχύονται από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον,

καθώς η Φλωρεντία, πιθανώς περισσότερο από κάθε άλλη πόλη της Ιταλίας, είχε παράδοση αιματηρών συμπλοκών ανάμεσα σε άτομα, οικογένειες, φατρίες και κοινωνικά στρώματα.

Έτσι, σε εφηβική ακόμη ηλικία, η εμπλοκή του Benvenuto και του μικρότερου αδελφού του Cecchino σε καβγά, τους κόστισε την πρώτη εξορία. Είναι λοιπόν πολύ πιθανόν ότι χωρίς την ιδιαίτερη κλίση για την καλλιτεχνία και το αίσθημα προορισμού που τον διέκρινε, ο Benvenuto θα είχε καταλήξει μέλος κάποιας ένοπλης μισθοφορικής ομάδας και, μη γνωρίζοντας φόβο, να σκοτωθεί, όπως ο αδελφός του, όταν «με γενναιότητα, αλλά λίγη φρόνηση τα έβαλε με όλους», όπως σημειώνει ο Benedetto Varchi (1503-1565) στη *Storia Fiorentina*.¹⁷

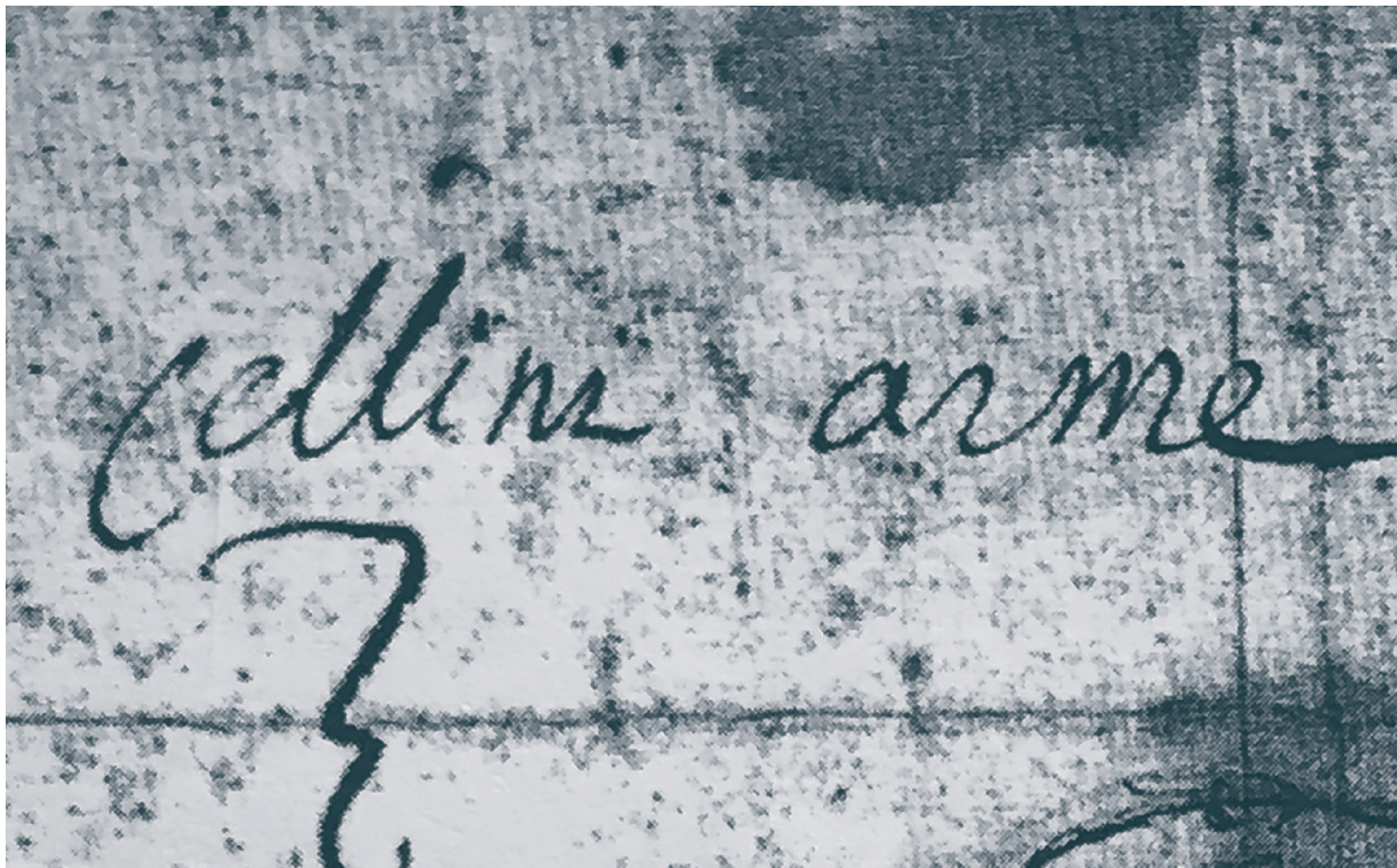
Η ισχυρή κλίση του Benvenuto για το σχέδιο είχε, άλλωστε, εκδηλωθεί νωρίς και τον οδήγησε σε ηλικία δεκατριών ετών στο εργαστήριο (*bottega*) του χρυσοχού Michelangelo Brandini, πατέρα του μετέπειτα μισητού ανταγωνιστή του Baccio Bandinelli. Τον πρώτο αυτό δάσκαλο ακολούθησαν πολλοί άλλοι, γιατί η όρεξη του νεαρού Cellini για μάθηση ήταν ακόρεστη και, όπως γράφει ο ίδιος, «η επιθυμία μου να διακριθώ σ' αυτήν την τέχνη ή μάλλον η αγάπη γι' αυτήν ήταν πολύ μεγάλη».¹⁸ Ο ζήλος αυτός για την τέχνη και την αναγνώριση είναι το νήμα που διατρέχει την αφήγησή του τόσο στην *Αυτοβιογραφία* όσο και στις πραγματείες του, τα *Trattati*. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά σφραγίζουν την προσωπι-

κότητα του Cellini και είναι συνεχώς παρόντα, ακόμα κι όταν συσκοτίζονται από άλλα γεγονότα της πολυτάραχης ζωής του.

Έτσι, παρά τη θέληση του πατέρα του, ο οποίος δεν είχε παραιτηθεί από το σχέδιό του «να τον κάνει οργανοπαίχτη πρώτης γραμμής»,¹⁹ δεκαπεντάχρονος, πλέον, ο Benvenuto μπήκε στο εργαστήριο του χρυσοχόου Antonio Giamberti, γνωστού ως Marccone.²⁰ Η μαθητεία, όμως, θα διακοπεί εξαιτίας της καταδίκης του, όπως προαναφέρθηκε, σε εξάμηνη εξορία για την εμπλοκή του σε καβγά.

Μια οικογενειακή διένεξη τον εξώθησε, μετά την επιστροφή από την εξορία στη γενέτειρά του, να φύγει για την Πίζα, όπου εργάστηκε με τον χρυσοχόο Ulivieri della Chiostra. Η παραμονή στην Πίζα έφερε τον

Benvenuto σε επαφή με τις «πολλές θαυμάσιες σαρκοφάγους» του Campo Santo, καθώς και με «πολύ όμορφες αρχαιότητες σε άλλα σημεία της πόλης» που τις μελετούσε κάθε μέρα, όταν έκλεβε λίγη ώρα από τη δουλειά του.²¹ Όταν, αργότερα, επανήλθε στο φλωρεντινό εργαστήριο του Marccone ήταν πλέον σε θέση να προβαίνει σε αντιγραφές από τα περίφημα σχέδια του Leonardo και του Μιχαήλ Αγγέλου, η *Μάχη του Anghiari* (1503) και η *Μάχη της Cascina* (1504) αντίστοιχα, που προοριζόνταν για την Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου (Sala del Gran Consiglio) στο Palazzo della Signoria. Μετά από την επιστροφή των Μεδίκων το 1512 και την κατάργηση του Μεγάλου Συμβουλίου, τα έργα τοποθετήθηκαν στο Palazzo Medici και στο ναό της Santa Maria Novella, και «όσο βρίσκονταν εκεί ήταν σχολείο για όλο τον κόσμο».²²



Φλωρεντία-Ρώμη (1519-1527)

Την περίοδο αυτή, ο Cellini συνδέθηκε φιλικά με τον γιο του Filippino Lippi, Francesco, ο οποίος ήταν χρυσοχός. Στο σπίτι του φίλου του υπήρχαν πολλά σχέδια από το χέρι του μεγάλου ζωγράφου, καθώς και σκίτσα του «από τις εξαιρετικές αρχαιότητες της Ρώμης που τα ερωτεύομαι κάθε φορά που τα έβλεπα», όπως γράφει.²³ Η προοπτική να γνωρίσει από κοντά αυτά τα θαυμάσια έργα μπορεί να συνετέλεσε στην απόφαση του Benvenuto να πάρει το 1519 τον δρόμο για την Αιώνια Πόλη με σύντροφο τον ξυλογλύπτη Giovanni Battista Tasso (1500-1555).²⁴

Μόλις έφθασε στη Ρώμη ο νεαρός τεχνίτης μπήκε στο εργαστήριο του χρυσοχού Fiorenzuola. Πρώτο έργο του για κάποιον καρδινάλιο, το όνομα του οποίου δεν γνωρίζουμε, ήταν μια ασημένια αλατιέρα που είχε μήκος περίπου μισό πήχη και είχε σαν πρότυπο σαρκοφάγο από πορφυρίτη που βρισκόταν μπροστά στο Πάνθεον. Το δημιούργημα του Benvenuto δεν έχει διασωθεί, υπήρξε όμως πρόγονος του διασημότερου έργου χρυσοχοΐας της Αναγέννησης: της χρυσής αλατιέρας που ο Cellini θα φιλοτεχνούσε είκοσι χρόνια αργότερα για τον Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας. Ένα μέρος από τα χρήματα που κέρδισε από την πρώτη του παραγγελία στη Ρώμη ο Benvenuto έστειλε στον αγαπημένο του πατέρα, ενώ με τα υπόλοιπα, όπως γράφει «ζούσα και τριγυνούσα μελετώντας τα αρχαία». Γρήγορα, εξάλλου, του ήλθε η επιθυμία να αλλάξει αφεντικό, γεγονός που εξόργισε τον Fiorenzuola. Ο Cellini, όμως, του αντέτεινε εμφαντικά: «γεννήθηκα λεύτερος και λεύτερος θα ζούσα... σαν λεύτερος τεχνίτης θα πηγαίνω όπου μου αρέσει».²⁵

Μετά από δύο χρόνια δουλειάς που του απέφερε πολλά χρήματα, ο Benvenuto επέστρεψε στη Φλωρεντία «συγκινημένος από τα παρακάλια του πατέρα» του. Η επιστροφή, πάντως, συμπίπτει με την άνοδο στον παπικό θρόνο, τον Ιανουάριο του 1522, του ασκητικού Αδριανού Ζ΄ που έθεσε τέλος στην καλλιτεχνική ευφορία που διέκρινε την περίοδο του πάπα των Μεδίκων Λέοντα Ι΄. Ο Cellini τότε δούλεψε

στη Φλωρεντία ως ανεξάρτητος χρυσοχός κερδίζοντας και πάλι πολλά χρήματα. Τον Ιανουάριο όμως του 1523, καταδικάστηκε για σοδομία στη μικρότερη, ωστόσο, προβλεπόμενη ποινή: δώδεκα σακιά αλεύρι.

Στην *Αυτοβιογραφία* του, ο Cellini δεν αναφέρεται στην υπόθεση αυτή, ενώ αφιερώνει αρκετές σελίδες στην περιγραφή της αιματηρής σύγκρουσης με τους ανταγωνιστές του, χρυσοχούς Salvatore και Michele Guasconti, τον Νοέμβριο του ίδιου έτους. Ο καλλιτέχνης ισχυρίζεται ότι οι Guasconti τον απείλησαν, ο ίδιος, όμως, δεν ήξερε «τι χρώμα έχει ο φόβος» και δεν σκιάχτηκε από τις φοβέρες τους. Η μία πρόκληση έφερε την άλλη και υπό το κράτος ανεξέλεγκτης οργής, ο Cellini όρμησε «σαν μανιασμένος ταύρος» κατά των οπλισμένων, με σφυριά και ραβδιά, εχθρών του «μοιράζοντας μαχαιριές δεξιά και αριστερά όλη την ώρα». Στη συνέχεια κατέφυγε στο ναό της Santa Maria Novella, απόπου ντυμένος σαν μοναχός βγήκε από την πόλη.²⁶ Ο καλλιτέχνης καταδικάστηκε *in absentia* στην ποινή της εξορίας.

Η υποχρεωτική επιστροφή του καλλιτέχνη στη Ρώμη συνέπεσε με την εκλογή νέου πάπα, του Κλήμη Ζ΄ των Μεδίκων, τον Νοέμβριο του 1523. Ο Cellini έπιασε αμέσως δουλειά στο εργαστήριο του Santi di Cola και η πρώτη παραγγελία που εκτέλεσε ήταν δύο πολύ καλά δουλεμένα κηροπήγια για τον επίσκοπο της Salamanga.²⁷ Την εποχή αυτή, ο Cellini συνήθιζε να επισκέπτεται τότε την Cappella Sistina και τότε την κατοικία του Agostino Chigi (1466-1520), δηλαδή τη Villa

Farnesina. Στην έπαυλη αυτή, ενώ αντέγραφε μορφή του Δία, φιλοτεχνημένη από τον Ραφαήλ, τον πλησίασε η Sulpicia, σύζυγος του Sigismondo Chigi (1479-1525), η οποία του ανέθεσε να ετοιμάσει ένα δέσιμο για έναν αδαμάντινο κρίνο. Ακολούθησαν και πολλές άλλες παραγγελίες από την «ευγενική και τόσο άξια αρχόντισσα, που σε αυτήν ίσως χρωστούσα τ' ότι μου δόθηκε η ευκαιρία να δείξω στον κόσμο πως είμαι κι εγώ κάποιος».²⁸

Οι παραγγελιοδότες του Cellini, μέλη της αριστοκρατίας και αξιωματούχοι της Εκκλησίας και της πόλης, αυξάνονταν σταθερά. Μέρος των σημαντικών κερδών του πήγαινε στη Φλωρεντία για να βοηθήσει τον καλό του πατέρα. Ο τελευταίος, ωστόσο, δεν έπαυε να του γράφει ξορκίζοντάς τον, «για την αγάπη του Θεού», να παίζει κάπου κάπου φλάουτο για να μη λησμονήσει την όμορφη τέχνη που του είχε διδάξει.²⁹ Έτσι ο Benvenuto, επιθυμώντας να δώσει λίγη χαρά στον πατέρα του, δέχθηκε να γίνει μέλος σε μουσικό σύνολο που θα έπαιζε στο Belvedere. Η εκτέλεση εντυπωσίασε τον πάπα Κλήμη Ζ΄, ο οποίος έδωσε εντολή να προσληφθεί ο πολυτάλαντος νέος στην παπική υπηρεσία ως μουσικός, με την προοπτική να του δοθεί αρκετή απασχόληση και για την άλλη του τέχνη, τη χρυσοχοία.³⁰ Παρά το γεγονός ότι η πρώτη επαφή τους έγινε με όρους μουσικής αρμονίας, η σχέση του Cellini με τον διάδοχο του αγίου Πέτρου έμελλε να δοκιμαστεί από τις καταλυτικές πολιτικές εξελίξεις, αλλά και τις προσωπικές τριβές που παραλίγο να οδηγήσουν σε οριστική ρήξη.

Ο Benvenuto, νέος είκοσι τριών ετών, περνούσε εντωμεταξύ μια ξέγνοιαστη ζωή στη Ρώμη με συντροφιά ζωγράφους, γλύπτες και χρυσοχόους.³¹ Κάποια στιγμή, όμως, απρόσμενα γεγονότα ανέτρεπαν την εύθυμη διάθεσή του. Έτσι, ανήμερα της εορτής του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, πολιούχου της Φλωρεντίας, ο Cellini έτρωγε και διασκέδαζε με συμπατριώτες του, μεταξύ των οποίων και ο Rosso Fiorentino (1494-1540). Ένας περαστικός στρατιώτης άρχισε να βρίζει τη Φλωρεντία και ο οξύθυμος χρυσοχός τον ακολούθησε και του κατάφερε «μια κατάμουτρα». Ο στρατιώτης τον κάλεσε σε μονομαχία, αλλά στη συνέχεια υπαναχώρησε και ζήτησε ειρήνη. Έτσι, δεν χύθηκε αίμα και ο υπερασπιστής της Φλωρεντίας βγήκε «πολύ κερδισμένος από την υπόθεση».³²

Την ίδια περίοδο ο Benvenuto καταπιάστηκε με ζήλο να μάθει τις ειδικότητες της κατασκευής σφραγίδων για καρδινάλιους, στην οποία ήταν μοναδικός ο χρυσοχός από την Perugia Lautizio, και της κατασκευής μεταλλίων, στην οποία ο μιλανέζος χρυσοχός Caradosso ήταν ανυπέρβλητος. Στη συνέχεια, ασχολήθηκε με τη χαριτωμέ-

νη τεχνική του σμαλτώματος, «στην οποία ο Φλωρεντίνος Amerigo ήταν μακράν ο καλύτερος τεχνίτης πριν και μετά τον καιρό του»³³ υπερβαίνοντας όλες τις δυσκολίες και καταβάλλοντας τους κόπους που απαιτούσε η εκμάθησή τους, ο Cellini σημειώνει ότι «πιθανώς ποτέ προηγουμένως, ή τουλάχιστον τόσο σπάνια που δεν έχει καταγραφεί, είχε παρουσιαστεί άνθρωπος που να είναι ειδικός σε περισσότερους από ένα, το πολύ δύο από τους οχτώ κλάδους αυτής της καλής τέχνης (της χρυσοχοΐας)».³⁴

Εκείνη την εποχή ο Benvenuto συνηθίζε τις ημέρες τηςσχόλης να επισκέπτεται τα αρχαία μνημεία και να ξεσηκώνει αντίγραφα, πότε δουλεύοντάς τα σε κερί και πότε σχεδιάζοντας. Στη γύρω ύπαιθρο έτυχε να γνωρίσει κάποιους συλλέκτες οι οποίοι αγόραζαν αρχαία μετάλλια, αχάτες, καμέες, ακόμη και πολύτιμες πέτρες που είχαν ανακαλύψει χωρικοί σκάβοντας τα αμπέλια τους. Ο Cellini άρχισε να αγοράζει αρχαία ευρήματα και με τη συλλογή που απέκτησε κέρδισε την εκτίμηση πολλών καρδινάλιων.³⁵



Οι καιροί της ειρήνης –όταν η Ρώμη ήταν Γη της Επαγγελίας για τους καλλιτέχνες– τελείωσαν τον Μάιο του 1527, όταν ένα στίφος απλήρωτων μισθοφόρων του αυτοκρατορικού στρατού –στην πλειοψηφία τους γερμανοί προτεστάντες, πολύ εχθρικά διατεθειμένοι απέναντι στον Καθολικισμό και τους εκπροσώπους του– υπό τον Charles de Bourbon (1490-1527) έφτασαν προ των πυλών της πόλης.³⁶ Ο Cellini βρέθηκε μαζί με έναν ρωμαίο ευγενή, τον Alessandro del Bene, σε τοποθεσία απόπου μπορούσαν να δουν τι γινόταν στα τείχη.

Από τη
ληηλασία
της Ρώμης
έως τη φυλακή
του Castel
Sant'Angelo
(1527-1539)

Διηγείται στην *Αυτοβιογραφία* του: «Τότε είδαμε αυτόν τον υπέροχο στρατό που έκανε ό,τι μπορούσε για να μπει στην πόλη... Η μάχη ήταν πολύ άγρια κι ο καπνός τόσο πυκνός όσο μπορεί να φανταστεί κανείς... Ο Alessandro, τρελός από το φόβο του έκανε να φύγει. Εγώ, όμως, τον συγκράτησα λέγοντας, αφού μ' έφερες εδώ πρέπει να φανώ άνδρας. Σημαδεύοντας με το αρκεβούζιό μου... πυροβόλησα κάποιον που ξεχώριζε από τους άλλους». Ο Cellini εμφανίζεται να πιστεύει πως είχε καταφέρει να χτυπήσει τον επικεφαλής του εχθρικού στρατού.

Καθώς υποχωρούσαν προς το Castel Sant'Angelo, ο Benvenuto διαπίστωσε ότι οι εχθροί έτρεχαν ξωπίσω τους. Γι' αυτό μπήκε στο φρούριο και έπιασε πόστο ψηλά στον πύργο, όπου υπήρχαν μεγάλα κανόνια με τα οποία κατάφερε να εξολοθρεύσει ένα σωρό εχθρούς. Τελικά, αν πιστέψουμε τον καλλιτέχνη, το κάστρο στο οποίο είχαν καταφύγει ο πάπας, καρδινάλιοι και ορισμένοι ρωμαίοι ευγενείς, σώθηκε χάρη σε εκείνον γι' αυτό και γράφει: «Μερικές φορές νιώθω για την τέχνη των όπλων κλίση μεγαλύτερη απ' εκείνη που έχω για την τέχνη μου».³⁷

3.3

Εξαιτίας της γενναίας στάσης του, ο Benvenuto κέρδισε την εκτίμηση και την εμπιστοσύνη του πάπα Κλήμη Ζ', ο οποίος του εμπιστεύτηκε τις τιάρες και τα αποστολικά κοσμήματα και του ζήτησε να αφαιρέσει τα χρυσά τους δεσίματα και να συρράψει τους πολύτιμους λίθους στη φό-

δρα των ενδυμάτων του ίδιου και του υπηρέτη του. Στη συνέχεια, ο Cellini έλιωσε το χρυσάφι που είχε συγκεντρώσει και το παρέδωσε στον πάπα, ο οποίος διέταξε να του μετρήσουν εικοσιπέντε σκούδα ζητώντας συγγνώμη, γιατί δεν είχε περισσότερα. Με τον τρόπο αυτό, διαφεύγοντας από τον εχθρικό κλοιό το Δεκέμβριο του 1527, ο πάπας Κλήμης Ζ΄ διέσωσε τους πολύτιμους λίθους των αποστολικών κοσμημάτων.

Ο Cellini επέστρεψε το 1527 περήφανος στη γενέτειρά του –απόπου είχε φύγει κυνηγημένος το 1523– με τον βαθμό του λοχαγού των Φλωρεντινών.³⁸ Πέρασε τότε από το μυαλό του η ιδέα να αφοσιωθεί στη στρατιωτική καριέρα, αλλά ο πατέρας του τον απέτρεψε και τον συμβούλευσε να φύγει από τη Φλωρεντία, όπου είχε ξεσπάσει πανώλη, και να πάει στη Μάντοβα.³⁹

Με μεγάλη, λοιπόν, προθυμία ξεκίνησε να πάει στην πόλη των Gonzaga, καθώς όπως γράφει ίδιος, «πάντα από τις χαρές μου η πιο τρανή ήταν να βλέπω τον κόσμο».⁴⁰ Αφού πρώτα βρήκε δουλειά κοντά στον μάεστρο Niccolò, πήγε να επισκεφθεί τον Giulio Romano. Ο παλιός του φίλος, από τα χρόνια της Ρώμης, ζούσε σαν μεγάλος άρχοντας και δούλευε για τον Federico Gonzaga (1500-1540) σε μια τοποθεσία έξω από τη Μάντοβα, στο Palazzo del Tè. Ο Giulio σύστησε τον Benvenuto στον μαρκήσιο και εκείνος του παρήγγειλε ένα ασημένιο σκεύος για το Αίμα του Χριστού, έργο που φαίνεται ότι τελικά δεν εκτελέστηκε. Καλύτερη τύχη είχε η παραγγελία του αδελφού του μαρκησίου,

Ercole Gonzaga (1505-1563), στον οποίο ο πάπας Κλήμης Ζ΄ είχε εκχωρήσει το αξίωμα του καρδινάλιου τις παραμονές της άλωσης της Ρώμης. Όπως όλοι οι νεοεκλεγμένοι καρδινάλιοι, ο Ercole χρειαζόταν μια ατομική σφραγίδα για την κατασκευή της οποίας ο Cellini εργάστηκε τέσσερις μήνες.⁴¹

«Ξεκινώντας, λοιπόν, με τη τσέπη γεμάτη μπόλικά σκούδα», ο Benvenuto επέστρεψε στη Φλωρεντία όπου διαπίστωσε ότι ο πατέρας του είχε υποκύψει στην πανώλη και οι μόνοι που είχαν επιβιώσει ήταν τα αδελφιά του Cecchino και Liperata, η οποία είχε μόλις ξαναπαντρευτεί.⁴² Ο Cellini, ενδίδοντας στις παρακλήσεις τους, δεν συνέχισε το ταξίδι του για τη Ρώμη, αλλά εγκατέστησε το εργαστήριό του στο Mercato Nuovo. Εκεί, ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε ένα μετάλλιο για τον Girolamo Maretta από τη Σιένα που απεικόνιζε τον Ηρακλή να σχίζει τα σαγόνια ενός λέοντα: ο γλύπτης είχε αποδώσει τις μορφές του Ηρακλή και του λιονταριού σε τόσο υψηλό ανάγλυφο, ώστε μόλις άγγιζαν το μεταλλικό φόντο.

Ο Μιχαήλ Άγγελος, οποίος εργαζόταν, τότε, στα γλυπτά του παρεκκλησίου των Μεδίκων, όταν είδε το μετάλλιο στο εργαστήριό του Cellini είπε: «Αν το έργο αυτό ήταν μεγάλο σε μέγεθος, από μάρμαρο ή ορείχαλκο, και είχε φτιαχτεί με αυτό το εξαίρετο σχέδιο θα άφηνε άφωνο τον κόσμο. Ακόμη, όμως, και στο τωρινό μέγεθος είναι τόσο ωραίο, ώστε νομίζω ότι μήτε χρυσοχόος του αρχαίου κόσμου θα κατάφερνε να το φτάσει». Τα λόγια αυτά ενθάρρυναν τον

Benvenuto να επιχειρήσει να φιλοτεχνήσει έργα μεγαλύτερου μεγέθους.⁴³

«Ο πάπας Κλήμης Ζ΄ είχε τώρα κηρύξει πόλεμο στη Φλωρεντία», γράφει ο Cellini, και όλοι έδειχναν μεγάλη προθυμία να συμβάλουν στις προετοιμασίες για την άμυνά της.⁴⁴ Ο Μιχαήλ Άγγελος, ο οποίος είχε στενά συνδεθεί με την ελεύθερη κυβέρνηση (*governo libero*) που είχε συσταθεί το 1527 μετά την αποπομπή των δύο νεαρών νόθων Μεδίκων, Alessandro και Ippolito, εργαζόταν για την οχύρωση της πόλης, ενώ και ο Cellini κλήθηκε, επίσης, να συμπράξει. Τότε, όμως, έλαβε από τη Ρώμη επιστολή συμπατριώτη του, ο οποίος συνδεόταν με τον πάπα, που τον πληροφορούσε ότι η Αγιότητα του είχε εκφράσει την επιθυμία να επιστρέψει χωρίς αργοπορία. Έτσι ο χρυσοχόος, όταν έλαβε και δεύτερη επιστολή με ανάλογο περιεχόμενο, έσπευσε να φύγει όσο πιο γρήγορα γινόταν, επειδή οι «*terribilissimi popolani*» που βρίσκονταν στην εξουσία θα τον κρεμούσαν, αν την ανακάλυπταν επάνω του.⁴⁵

Ο Cellini μετά από την επιστροφή του στη Ρώμη παρουσιάστηκε τον Μάιο του 1529 στον πάπα Κλήμη Ζ΄, ο οποίος του ανέθεσε μια πολύ σημαντική εργασία που θα του έδινε την ευκαιρία να δείξει την αξία του: μια στρογγυλή πόρπη για το φαιλόνιό του, με διάμετρο δεκαπέντε περίπου εκατοστά. Στην *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, ο Cellini περιγράφει την πόρπη αυτή, που δεν έχει διασωθεί, αλλά τη γνωρίζουμε από σχέδιο του 1729 του Francesco Santi Bartoli.⁴⁶ Ο καλλιτέχνης, εφαρμόζοντας δική του μέθο-

δο, δούλεψε το ανάγλυφο απευθείας σε φύλλο χρυσού, αφού πρώτα είχε ετοιμάσει ένα ακριβές μοντέλο σε κερί. Ο πάπας παρακολούθησε με ενθουσιασμό τη διαδικασία της κατασκευής της πόρπης και έμεινε απόλυτα ικανοποιημένος από το τελικό αποτέλεσμα.

Παράλληλα με το σημαντικό αυτό έργο, ο πάπας Κλήμης Ζ΄ ανέθεσε στον Cellini να ετοιμάσει πρόπλασμα για ένα χρυσό νόμισμα δύο δουκάτων, καθώς ήθελε να αποκτήσει καινούριες μήτρες για νομίσματα με νέα σχέδια. Στη μια όψη του χρυσού νομίσματος απεικονιζόταν ο Χριστός με τα χέρια δεμένα και την επιγραφή «*Ecce Homo*», ενώ στην άλλη δύο μορφές: η μία με τα χαρακτηριστικά του πάπα και η άλλη του αυτοκράτορα, οι οποίοι στήριζαν ένα σταυρό κεκλιμένο. Η εικόνα συνοδευόταν από την επιγραφή «*Ἦν αὐτοῖς πνεῦμα ἔν καὶ πίστις μία*»:⁴⁷ αναφορά στη συνεννόηση που επιτεύχθηκε –μετά από τα γεγονότα της λεηλασίας της Ρώμης– ανάμεσα στον πάπα Κλήμη Ζ΄ και τον Κάρολο Ε΄ και επισφραγίστηκε με τη συνθήκη της Βαρκελώνης τον Ιούνιο του 1529 και τη στέψη του Καρόλου ως αυτοκράτορα στην Βολόνα το 1530.

Ο καλλιτέχνης ετοίμασε ταχύτατα τη μήτρα και αφού έκοψε το νόμισμα το παρουσίασε στον παραγγελιοδότη· βλέποντας, μάλιστα, πως ήταν πολύ ευχαριστημένος, του παρουσίασε αίτηση για την ανάληψη του αξιώματος του διευθυντή του Νομισματοκοπείου (*Maestro delle Stampe*) που ο πάπας υπέγραψε.⁴⁸ Την περίοδο αυτή των πρώτων παραγγελιών παρατηρείται ιδιαίτερη εγκαρδιότητα

ανάμεσα στους δύο άνδρες. Οι σχέσεις τους, όμως, έμελλε να επιδεινωθούν αργότερα σε τέτοιο βαθμό που ο πάπας, «φρениασμένος» από την ψευδή πληροφορία που του μετέδωσε ο ανταγωνιστής χρυσοχόος Πομπήιος (Pompeo de' Capitanais) ότι ο Benvenuto είχε μόλις σκοτώσει άνθρωπο, διέταξε τον κυβερνήτη της Ρώμης να κρεμάσει πάραυτα τον φλωρεντινό ταραχοποιό.

Ο Cellini πράγματι είχε, νωρίτερα, διαπράξει φόνο, μαχαιρώνοντας ένα φρουρό του Bargello που πυροβόλησε πάνω σε καβγά τον αδελφό του Cecchino, ο οποίος βρισκόταν στην υπηρεσία του νόθου γιου του πάπα Κλήμη Ζ' και μετέπειτα δούκα της Φλωρεντίας Alessandro. Για τον φόνο αυτό ο πάπας είχε δείξει κατανόηση και περιορίστηκε σε απλή σύσταση· η ζηλοφθονία, όμως, ατόμων του περιβάλλοντός του, η άρνησή του πάπα να παραχωρήσει στον Cellini τη θέση του επικεφαλής της υπηρεσίας που ετοίμαζε τα παπικά μολυβδόβουλα (Piombo) και συνοδεύονταν από ετήσιο εισόδημα 800 σκούδων και τέλος η αργοπορία και στη συνέχεια η πεισματική άρνηση του χρυσοχόου να παραδώσει ένα δυσκοπότερο οδήγησαν τη σχέση παραγγελιοδότη-καλλιτέχνη ένα βήμα πριν από την οριστική ρήξη.

Ένα βήμα, όμως, πριν από το οριστικό τέλος βρισκόταν και ο ίδιος ο πάπας Κλήμης Ζ'. Ο Cellini πρόφτασε, ωστόσο, να του παραδώσει ένα μετάλλιο που είχε φιλοτεχνήσει με δική του πρωτοβουλία, χωρίς δηλαδή να προηγηθεί παραγγελία (εικ. 3). Το μετάλλιο αυτό έφερε στην εμπρόσθια



Εικ.3
Benvenuto Cellini,
Μετάλλιο για τον πάπα
Κλήμη Ζ', οπισθότυπος:
αλληγορία της Ειρήνης,
1534. Φλωρεντία, Museo
Nazionale del Bargello.

όψη τη μορφή του πάπα με φαιλόνιο, που συγκρατείται από την πόρπη την οποία είχε φιλοτεχνήσει ο καλλιτέχνης. Τα χαρακτηριστικά του πάπα Κλήμη Ζ' αποδίδονται με ακρίβεια και ζωντάνια προαναγγέλλοντας το ταλέντο στην προσωπογραφία που θα επιδείκνυε ο Cellini όχι μόνο στην αποτύπωση μικροσκοπικών μορφών σε μετάλλια, αλλά και στις μεγάλες ορειχάλκινες προτομές του Cosimo I de' Medici και του φλωρεντινού τραπεζίτη Bindo Altoviti (1491-1557). Στην οπίσθια όψη απεικονίζεται αλληγορία της Ειρήνης να κρατά πυρσό για να κάψει ένα σωρό όπλων. Εμφανίζεται ακόμη και τμήμα ναού με αλυσοδεμένο σάτυρο, προσωποποίηση της Μανίας (*Furore*). Η εικόνα συνοδεύεται από την επιγραφή: «Κλείνουν οι πύλες του πολέμου».⁴⁹

Ο πάπας προσέλαβε αναμφίβολα το μήνυμα του καλλιτέχνη. Εγκωμίασε το έργο παρατηρώντας ότι τόσο ωραία μετάλλια δεν διέθεταν ούτε οι αρχαίοι· θα ήθελε ωστόσο, ένα ακόμη με διαφορετικό θέμα στην οπίσθια όψη. Παράγγειλε, λοιπόν, ένα μετάλλιο με την παράσταση του Μωυσή να χτυπά τον βράχο και να αναβλύζει νερό και έφερε την επιγραφή: «Για να πίνει ο λαός», αναφορά στο βαθύ πηγάδι που με εντολή του πάπα διανοίχτηκε στο Orvieto, όπου διέμεινε από

τον Δεκέμβριο του 1527, όταν διέφυγε από τη λεηλατημένη Ρώμη, ως τον Ιούνιο του επομένου έτους.⁵⁰

Ο Cellini τελείωσε γρήγορα το νέο μετάλλιο· όταν θέλησε, όμως, να το παραδώσει βρήκε τον πάπα πολύ άρρωστο. Παρόλα αυτά τον υποδέχθηκε, στοργικά και θέλησε να δει το μετάλλιο και τις μήτρες, αλλά δεν κατάφερε να διακρίνει τίποτα. Άρχισε τότε να ψηλαφίζει το μετάλλιο και αφού προσπάθησε πολλή ώρα, αναστέναξε και είπε ότι θα αποκαθιστούσε τον καλλιτέχνη, αν ο Θεός του έδινε την υγεία του. Μετά από τρεις ημέρες όμως πέθανε. Ο Cellini φόρεσε την αρματοσιά του και ξεκίνησε για τον Άγιο Πέτρο, όπου φίλησε τα πόδια του πεθαμένου πάπα, «όχι χωρίς δάκρυα».⁵¹

Ο νέος πάπας Παύλος Γ΄ των Farnese (1534-1549), αμέσως μετά από την εκλογή του, δήλωσε ότι δεν ήθελε κανέναν άλλον από τον Cellini για τα νομίσματά του. Όταν, μάλιστα, τον πληροφόρησαν ότι ο καλλιτέχνης κρυβόταν, γιατί είχε σκοτώσει τον αντίπαλό του χρυσοχόο Πομπήιο, η Παναγιότητά του αποκρίθηκε ότι «οι νόμοι δεν έγιναν γι' ανθρώπους σαν τον Benvenuto που είναι μοναδικοί στην τέχνη τους. Και ιδιαίτερα στην περίπτωση αυτή που τον είχαν προκαλέσει τόσο πολύ».⁵² Ο Benvenuto, προκειμένου να λάβει άφεση για το αδίκημα, έπρεπε τον επόμενο χρόνο να συμμετάσχει στην καθιερωμένη πομπή του Δεκαπενταύγουστου φέροντας λευκή λαμπάδα.

Μετά από τη ρύθμιση αυτή, ο Cellini στρώθηκε στη δουλειά και σχεδίασε το πρώ-

το χρυσό σκούδο για τον νέο πάπα, με το οικοσημο των Farnese στη εμπρόσθια όψη και τη μορφή του Αποστόλου Παύλου με την επιγραφή *Vas electionis* (Σκεύος εκλογής), στην οπίσθια. Το νόμισμα αυτό ευχαρίστησε τον παραγγελιοδότη, αλλά ο Cellini υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη Ρώμη, επειδή η οικογένεια του θύματος της οργής του είχε προσεγγίσει τον γιο του πάπα Pier Luigi Farnese (1503-1547), ο οποίος έδωσε εντολή να συλληφθεί ο δολοφόνος του Πομπήιου.

Ο Cellini, λοιπόν, επέστρεψε στη Φλωρεντία, όπου ο δούκας Alessandro τον υποδέχτηκε με τη μεγαλύτερη στοργή. Εκείνος, όμως, ξεκίνησε αμέσως για τη Βενετία συνοδεύοντας τον φίλο του, τον φλωρεντινό γλύπτη Tribolo (1500-1550), ο οποίος μετέβαινε εκεί μετά από πρόσκληση του δασκάλου του Jacopo Sansonino (1486-1570).⁵³ Στην πόλη των δόγηδων, ο Sansonino τους υποδέχθηκε πρόσχαρα, αλλά τους ανακοίνωσε ότι την εποχή αυτή δεν υπήρχε εργασία για τον Tribolo. Όταν ο τελευταίος διαμαρτυρήθηκε επειδή του είχε γράψει να έλθει, ο Sansonino αντέτεινε πως άνθρωποι σαν και αυτόν, με φήμη και ταλέντο, μπορούσαν να κάνουν κάτι τέτοιο... Λίγες ημέρες αργότερα οι δύο Φλωρεντινοί πήραν τον δρόμο της επιστροφής.⁵⁴

Στη Φλωρεντία, ο Cellini φιλοτέχνησε για τον Alessandro ένα ασημένιο νόμισμα σαράντα σολδίων που είχε στη μία όψη το κεφάλι του δούκα και στην άλλη τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό. Ακολούθησαν τρία ακόμα νομίσματα.⁵⁵ Ενώ, όμως, εργαζόταν πάνω σε ένα μετάλλιο, έφτασε μήνυμα από

τον πάπα να ετοιμαστεί για τη γιορτή του Δεκαπενταύγουστου, προκειμένου να λάβει επίσημη άφεση για το αμάρτημα της ανθρωποκτονίας. Όταν πήγε να αποχαιρετήσει τον δούκα, τον βρήκε μαζί με τον εξάδελφό του Lorenzino de' Medici (1514-1548). Τότε ο Cellini, σκοπεύοντας να ολοκληρώσει το μετάλλιο στη Ρώμη, πρότεινε στον Lorenzino, που ήταν άνθρωπος μορφωμένος και με ταλέντο, να ετοιμάσει ένα σχέδιο για την οπίσθια όψη. Εκείνος απάντησε με σημασία, όπως αποδείχθηκε από τα γεγονότα που ακολούθησαν, ότι θα ετοιμάζε το σχέδιο όσο πιο σύντομα μπορούσε και ότι ήλπιζε να είναι τέτοιο που όλος ο κόσμος να θαυμάσει.

Μετά από αυτά, ο Cellini πήρε τον δρόμο για τη Ρώμη κουβαλώντας ένα θαυμάσιο αρκεβούζιο που του είχε χαρίσει ο δούκας. Εκεί, αφού έλαβε μέρος στην πομπή του Δεκαπενταύγουστου, σε τιμητική θέση ανάμεσα σε δύο άρχοντες, έλαβε την άφεσή του. Μετά, όμως, από μια φοβερή αρρώστια που τον έφερε στα πρόθυρα του θανάτου, χρειάστηκε να επιστρέψει και πάλι στη Φλωρεντία για να υπερασπιστεί τον εαυτό του ενώπιον του δούκα, επειδή πληροφορήθηκε ότι ο Giorgetto Vassellario, όπως αποκαλεί απαξιωτικά τον Giorgio Vasari, τον είχε συκοφαντήσει. Μετά την επιστροφή του και πάλι στη Ρώμη συνέχισε να εργάζεται για το μετάλλιο του δούκα Alessandro προκαλώντας το σχόλιο φλωρεντινού εξόριστου ότι προσπαθούσε να καταστήσει αθάνατο έναν έξαλλο τύραννο. Τον Ιανουάριο, όμως, του 1537 έφθασε στη Ρώμη η είδηση ότι ο πρώτος δούκας της Φλω-

ρεντίας είχε δολοφονηθεί από τον Lorenzino των Μεδίκων, ο οποίος, όπως αναφέραμε, είχε υποσχεθεί υπαινιχτικά ότι θα ετοιμάζε το σχέδιο για το μετάλλιο του Alessandro.

Την περίοδο αυτή αναμενόταν επίσκεψη του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ στη Ρώμη και ο πάπας παρήγγειλε στον Cellini ένα χρυσό κάλυμμα διακοσμημένο με πολύτιμες πέτρες, για ένα μικρό *Βιβλίο των Ωρών της Παρθένου* που θα του πρόσφερε ως δώρο. Καθώς το έργο δεν είχε ολοκληρωθεί όταν έφθασε ο αυτοκράτορας, ο πάπας ζήτησε από τον χρυσοκόο να το παρουσιάσει ο ίδιος. Ο Cellini όχι μόνο μίλησε με θάρρος, θέτοντας το βιβλίο και τον εαυτό του στη διάθεση του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄, αλλά στη συνέχεια συζήτησε με τον ηγεμόνα για διάφορα πράγματα σχετικά με την τέχνη.⁵⁶

Ο πάπας υπήρξε, επίσης, πολύ φιλοφρονητικός απέναντί του και τον εγκωμίασε μπροστά στους αυλικούς του· ένας, όμως, από αυτούς, ο οποίος ήταν εχθρός του Cellini, τον συκοφάντησε ότι σύγκρινε τον πάπα με τον προκάτοχό του, πάπα Κλήμη Ζ΄, και διέδιδε ότι ο πάπας Παύλος Γ΄ με την τιάρα στο κεφάλι παρουσίαζε ένα θλιβερό θέαμα. Ο πάπας χολώθηκε και η στάση του άλλαξε απέναντι στον χρυσοκόο, ο οποίος προσπαθούσε να ανακαλύψει ποιος τον είχε διαβάλλει.

Υπό την πίεση της νέας πραγματικότητας, ο Cellini αποφάσισε να φύγει για τη Γαλλία. Καθ' οδόν προς τον προορισμό του, σταμάτησε στην Πάντοβα, όπου φιλοξενήθηκε από τον φημισμένο ουμανιστή καρδινάλιο Pietro Bembo (1470-1547). Ο Cellini

φιλοτέχνησε γι' αυτόν μετάλλιο που στην εμπρόσθια όψη είχε το πορτρέτο του βενετού λογίου, ενώ στην άλλη απεικόνιζε έναν Πήγασο (εικ. 4). Κατόπιν συνέχισε το ταξίδι του για το Παρίσι, όπου συνάντησε τον φίλο του από τα χρόνια της Ρώμης, ζωγράφο Rosso Fiorentino και του ζήτησε να τον βοηθήσει να μπει και αυτός στην υπηρεσία του βασιλιά. Ο Rosso, ωστόσο, προσπάθησε να τον αποθαρρύνει λέγοντας ότι κανείς δεν σκοτιζόταν την εποχή αυτή για τις μικροδουλειές του επαγγέλματός τους, επειδή είχαν το νου τους απασχολημένο με τον πόλεμο.



Εικ.4
Benvenuto Cellini,
Μετάλλιο του Pietro
Bembo, εμπροσθότυπος:
Pietro Bembo



οπισθότυπος: Πήγασος,
1539. Φλωρεντία, Museo
Nazionale del Bargello.

Ο Cellini κατάφερε, ωστόσο, να επιτύχει ακρόαση από τον Φραγκίσκο Α', ο οποίος ετοιμαζόταν να φύγει για τη Λυών και του ζήτησε να τον ακολουθήσει. Στη διαδρομή μέχρι τη Λυών συνδέθηκε με τον Ippolito d'Este (1509-1572), καρδινάλιο της Φεράρας. Όταν έφτασαν στον προορισμό τους, ο καταπονημένος Cellini αποφάσισε να επιστρέψει στην Ιταλία, προφανώς απο-

γοητευμένος από το μεγάλο και επικίνδυνο ταξίδι στη Γαλλία. Η γνωριμία του, ωστόσο, με τον φιλότεχνο γάλλο βασιλιά έμελλε να του σώσει τη ζωή.

Με την επιστροφή του στη Ρώμη, ο Cellini άνοιξε ένα νέο και πιο ευρύχωρο εργαστήριο και αναλάμβανε πολλές παραγγελίες, ενώ, παράλληλα, εργαζόταν για μια ασημένια λεκάνη με κανάτι που του είχε παραγγείλει ο καρδινάλιος της Φεράρας. Απασχολούσε οκτώ τεχνίτες και δούλευε μαζί τους νύχτα-μέρα, «για την τιμή και για το κέρδος».⁵⁷ Με έναν τεχνίτη από την Perugia είχε, ωστόσο, δημιουργηθεί κάποια οικονομική διαφορά και ο Cellini τον πήγε στο δικαστήριο και τον έβαλε φυλακή. Ένα πρωί, ενώ περπατούσε ανύποπτος, έπεσε πάνω του ο διευθυντής της αστυνομίας με όλους τους μπράβους του και του ανακοίνωσε ότι ήταν αιχμάλωτος του πάπα και θα τον έκλεινε στο Castel Sant'Angelo. Ο αστυνομικός του ζήτησε, ταυτόχρονα, να παραδώσει τα όπλα του και τη στιγμή εκείνη πέρασε από το νου του καλλιτέχνη ότι στο ίδιο ακριβώς σημείο είχε σκοτώσει πριν από τρία χρόνια τον ανταγωνιστή του Πομπήιο.

Την εποχή εκείνη ο Cellini ήταν τριανταεπτά ετών και, παρά την πολυτάραχη ζωή του, ήταν η πρώτη φορά που βρέθηκε στη φυλακή. Η εναντίον του κατηγορία ήταν ότι κατά τη λεηλασία της Ρώμης, όταν ο πάπας Κλήμης Ζ' τον πρόσταξε να αφαιρέσει τις πολύτιμες πέτρες από τα αποστολικά κοσμήματα, εκείνος το έσκασε με χρυσαφικά που άξιζαν ογδόντα χιλιάδες σκούδα. Στην

καταγγελία αυτή είχε προβεί ο τεχνίτης από τη Perugia τον οποίο είχε στείλει στη φυλακή. Κατά την ανάκριση, ο Cellini –διαμαρτυρόμενος συνεχώς και θυμίζοντας πως αν δεν υπερασπιζόταν ο ίδιος το κάστρο, τα αυτοκρατορικά στρατεύματα θα το είχαν καταλάβει– ζήτησε να ελεγχθεί ο κατάλογος των κοσμημάτων που διατηρούσε το αποστολικό θησαυροφυλάκιο από πεντακόσια και πλέον χρόνια προκειμένου να διαπιστωθεί αν έλειπαν κοσμήματα. Ωστόσο, και μετά τη διαπίστωση πως δεν έλειπαν χρυσαφικά, ο πάπας και ο γιος του Pier Luigi αναζητούσαν τρόπους να τον θανατώσουν.

Στην *Αυτοβιογραφία* του, ο Cellini αφηγείται διά μακρών την απίστευτη αυτή περιπέτεια που περιελάμβανε απόπειρες δολοφονίας του, σκέψεις αυτοκτονίας, καταδίκη σε θάνατο, περιπετειώδη απόδραση, θρησκευτικές εμπειρίες, όνειρα και οράματα. Τελικά, παρά τις πολλές εκκλήσεις που έγιναν για την απελευθέρωση και τη σωτηρία του, ακόμη και εκ μέρους της συζύγου του

Pier Luigi Farnese, Gerolima Orsini, ο καλλιτέχνης παρέμεινε φυλακισμένος κάτω από άθλιες συνθήκες. Τελικά στην απόφαση του πάπα Παύλου Γ΄ να ελευθερώσει τον Cellini βάρυνε η αίτηση χάριτος που έγινε από τον καρδινάλιο Ippolito d'Este, εξ ονόματος του βασιλιά της Γαλλίας.

Ο καλλιτέχνης γράφει ότι ο πάπας συμφώνησε να τον παραδώσει στον καρδινάλιο κατά τη διάρκεια δείπνου. Περρασμένες τέσσερις το πρωί, απεσταλμένος του πάπα και ευγενείς από την ακολουθία του καρδινάλιου της Φεράρας τον έβγαλαν από τη φυλακή και τον οδήγησαν στην κατοικία του d'Este, ενώ ο πάπας είχε ήδη μετανιώσει για την απόφασή του.⁵⁸ Ο ποιητής και λόγιος Annibale Caro (1507-66) ανακοίνωσε τον Δεκέμβριο του 1539 την απελευθέρωση του Cellini στον κοινό τους φίλο Luca Martini στη Φλωρεντία, σημειώνοντας, ωστόσο, ότι με τα μυαλά που κουβαλάει («suo cervello eteroclitico») εξακολουθούσε να μιλάει πολύ και προφανώς εναντίον του πάπα.⁵⁹



Στην υπηρεσία
του
Φραγκίσκου Α΄
της Γαλλίας
(1540-1545)

Στην κατοικία του Ippolito d'Este στη Ρώμη, ο Cellini φιλοτέχνησε την επίσημη σφραγίδα του, που απαρτιζόταν από δύο απεικονίσεις –ο καρδινάλιος ήταν αρχιεπίσκοπος του Μιλάνου και της Λυών– τον έφιππο άγιο Αμβρόσιο να καταδιώκει αιρετικούς και τον άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή να διδάσκει στην έρημο.⁶⁰ Τον Μάρτιο του 1540, ο Cellini ξεκίνησε μαζί με δύο από τους τεχνίτες του για τη Γαλλία. Μετά από ένα ταξίδι από το οποίο δεν έλειπε η περιπέτεια, πρώτος σταθμός υπήρξε η Φεράρα. Εκεί, ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε την προσωπογραφία του δούκα Ercole d'Este για μετάλλιο που στην οπίσθια όψη απεικονιζόταν αλληγορία της Ειρήνης, ενώ στα πόδια της εμφανιζόταν αλυσσοδεμένη η Μανία (*Furor*). Ο δούκας έμεινε πολύ ευχαριστημένος, αλλά αντί για την αμοιβή των διακοσίων σκούδων που ανέμενε, ο καλλιτέχνης δέχθηκε από τον θησαυροφύλακα του δούκα ένα δακτυλίδι αξίας μόλις εξήντα σκούδων.

Εντωμεταξύ ο Cellini, όταν πληροφορήθηκε ότι ο βασιλιάς της Γαλλίας ρωτούσε γι' αυτόν, ζήτησε από τον οικονόμο του δούκα άλογα για τον εαυτό του και τους δύο τεχνίτες του, καθώς και έναν υπηρέτη με άλογο και χρήματα για το ταξίδι. Ο οικονόμος αντέτεινε πως έτσι ταξίδευαν τα παιδιά του δούκα και ο Cellini αντιπαρατήρησε ότι τα παιδιά της τέχνης του ταξίδευαν με τον τρόπο που του είπε. Οι απαιτήσεις του καλλιτέχνη έγιναν, τελικά, δεκτές και χωρίς να αποχαιρετήσει τον δούκα πήρε τον δρόμο για το Παρίσι.

Ο Φραγκίσκος Α΄ δέχθηκε τον Cellini στο Fontainebleau «με τον πιο χαριτωμένο τρόπο».⁶¹ Ο καλλιτέχνης του φίλησε το γόνατο, τον ευχαρίστησε που τον είχε βγάλει από τη φυλακή και του παρέδωσε τη λεκάνη και το κανάτι που είχε παραγγείλει ο καρδινάλιος της Φεράρας για τον βασιλιά. Η τέχνη του Cellini προκάλεσε τέτοιο θαυμασμό στον ηγεμόνα που είπε: «Πιστεύω πως οι αρχαίοι δεν είδαν ποτέ τόσο όμορφη δουλειά» και του υποσχέθηκε ότι θα του ανέθετε κάποιο σπουδαίο έργο. Όταν, όμως, ο καρδινάλιος πληροφόρησε τον καλλιτέχνη ότι ο ετήσιος μισθός που σκεπτόταν να του δώσει

ο Φραγκίσκος ήταν 300 σκούδα, ο Cellini τον ευχαρίστησε για το καλό που του είχε κάνει και τον αποχαιρέτησε. Αγγελιαφόρος του βασιλιά τον πρόλαβε καθ' οδόν προς την Ιταλία και όταν επέστρεψε ο μισθός του είχε ανέλθει σε 700 σκούδα τον χρόνο, «τον ίδιο μισθό που ο βασιλιάς είχε κόψει και στο ζωγράφο Leonardo da Vinci».⁶²

Όταν ο Cellini πήγε να ευχαριστήσει τον Φραγκίσκο Α΄, εκείνος του παρήγγειλε προπλάσματα για δώδεκα αργυρά αγάλματα που θα στηρίζαν δώδεκα κηροπήγια στο τραπέζι του. Θα παρίσταναν έξι θεούς και έξι θεές και θα είχαν το ίδιο ύψος με τη Μεγαλειότητά του, δηλαδή κάτι λιγότερο από τέσσερις πήχεις. Ο βασιλιάς είδε τα τέσσερα πρώτα κέρνα προπλάσματα και πρόσταξε τον καλλιτέχνη να αρχίσει από τον Δία. Ο Φραγκίσκος Α΄ είχε, εξάλλου, παραχωρήσει στον Cellini το Petit Nesle, τμήμα κάστρου στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα, όπου αργότερα τον επισκέφθηκε με όλη την ακολουθία του, συμπεριλαμβανομένης και της συζύγου του δελφίνου, Αικατερίνης των Μεδίκων. Ο βασιλιάς εισήλθε στον χώρο σχεδόν αιφνιδιαστικά και βρήκε τον Cellini να σφυροκοπά ένα μεγάλο δίσκο. Όπως είπε στον σαστισμένο καλλιτέχνη, θα τον ευχαριστούσε περισσότερο αν δεν ξόδευε τη δύναμή του σε χειρωνακτική εργασία. Εκείνος, όμως, απάντησε πως αν δεν εργαζόταν θα αρρώσταινε.⁶³

Ο βασιλιάς αποχώρησε ικανοποιημένος και την επομένη ημέρα κάλεσε τον Cellini στο παλάτι, την ώρα που γευμάτιζε με τον καρδινάλιο της Φεράρας, και ζήτησε να φι-

λοτεχνήσει μια αλατιέρα που θα συνόδευε το έξοχο κανάτι με τη λεκάνη που του είχε φέρει ήθελε, λοιπόν, να του παρουσιάσει ένα σχέδιο. Προς έκπληξη του Φραγκίσκου, ο Cellini απάντησε ότι θα μπορούσε να του παρουσιάσει αμέσως ένα πρόπλασμα. Πράγματι, διέσχισε τον Σηκουάνα και επέστρεψε γρήγορα με το κέρινο πρόπλασμα αλατιέρας που είχε ετοιμάσει για τον Ippolito d'Este στη Ρώμη και που ο ουμανιστής φίλος του καρδινάλιου, Gabriello Cesano, είχε κρίνει πως ήταν αδύνατον να υλοποιηθεί.⁶⁴

Ο βασιλιάς έμεινε κατάπληκτος αντικρίζοντας το πρόπλασμα και ζήτησε από τον Cellini να το μεταφέρει σε χρυσάφι. Ο καρδινάλιος παρατήρησε τότε πως το έργο αυτό ήταν τόσο μεγάλο που δεν θα τελειωνε ποτέ, παρατήρηση στην οποία ο βασιλιάς αντέτεινε ότι όποιος αγωνιούσε τόσο πολύ για να τελειώσει ένα έργο, δεν θα έπρεπε να αρχίσει τίποτε. Έδωσε, μάλιστα, αμέσως εντολή να ζυγιστεί το χρυσάφι που ήταν απαραίτητο για την αλατιέρα και να παραδοθεί στον Cellini, ο οποίος από την επομένη άρχισε να εργάζεται πάνω στο έργο.

Ο καλλιτέχνης αναφέρεται στην *Αλατιέρα* τόσο στην *Αυτοβιογραφία* όσο και στην *Πραγματεία περί Χρυσοχοΐας* (εικ. 5).⁶⁵ Οι βασικές μορφές της σύνθεσης ήταν παραστάσεις της Γης και του Ωκεανού –προσωποποιημένου από τον Ποσειδώνα– με τα πόδια τους να συμπλέκονται σαν βραχίονες θάλασσας που εισχωρούν στη στεριά ή προεκτάσεις της στεριάς που εισχωρούν στη θάλασσα. Ένα καράβι, θαυμάσια δουλεμένο,



Εικ.5
Benvenuto
Cellini, *Αλατιέρα*,
1540-1544. Βιέννη,
Kunsthistorisches
Museum.

αποτελούσε τη θήκη για το αλάτι δίπλα στην ανδρική μορφή, ενώ ένας κομψός ιωνικός ναΐσκος, δίπλα στη γυναικεία μορφή, προοριζόταν για το πιπέρι. Στην οβάλ βάση απεικονίζονταν οι τέσσερις κύριοι άνεμοι, καθώς και η Ημέρα, η Νύχτα, το Λυκόφως και η Αυγή. Όταν ο καλλιτέχνης έστησε την ολοκληρωμένη αλατιέρα μπροστά στον βασιλιά, αυτός άφησε μια δυνατή φωνή από την κατάπληξη που του προκάλεσε η ομορφιά της.⁶⁶

Παράλληλα με την αλατιέρα, ο Cellini εργαζόταν και για τον μεγάλο ασημένιο Δία. Χύτευσε, μάλιστα, με μεγάλη επιτυχία το βάθρο του αγάλματος, πλούσια διακοσμημένο με μυθολογικά ανάγλυφα, στη μια πλευρά ο Γανυμήδης και στην άλλη η Λήδα με τον κύκνο. Ο βασιλιάς επισκέφθηκε

πάλι το Petit Nesle συνοδευόμενος από την ευνοούμενή του Madame d'Etampes και από τη συζήτηση προέκυψε η ιδέα να ετοιμάσει ο καλλιτέχνης ένα σχέδιο για μια κρήνη στο Fontainebleau. Ο Cellini ετοιμάσε μέσα σε ενάμιση μήνα σχέδια και προπλάσματα για δύο μνημειακά έργα που θα κοσμούσαν το παλάτι.

Το πρώτο είχε σχεδιαστεί για την κύρια πύλη του Fontainebleau, την Porte Dorée, που είχε κατασκευαστεί πριν από δύο χρόνια. Το άνοιγμά της ήταν περίπου τετράγωνο ενώ πάνω από αυτό υπήρχε ένα πλατύ ημικύκλιο, πλάτους 409 εκατοστών. Εκεί, ο βασιλιάς ήθελε να τοποθετηθεί μορφή που να απεικονίζει τη Νύμφη του Fontainebleau. Η ψυχή του Φραγκίσκου ευφράνθηκε, όταν



Εικ.6
Benvenuto Cellini,
*Η Νύμφη του
Fontainebleau*,
1542-1543,
ορείχαλκος,
205 x 409 εκ.
Παρίσι, Musée du
Louvre.

μετά από λίγες εβδομάδες είδε το πρόπλασμα της *Νύμφης του Fontainebleau* (εικ. 6). Ο Cellini, τότε, αποκάλυψε και το δεύτερο σχέδιο που ήταν μια κρήνη σε σχήμα τέλειου τετραγώνου, με μια κεντρική ορθή μορφή και τέσσερις καθιστές.⁶⁷ Ο ενθουσιασμένος βασιλιάς ζήτησε από τον θησαυροφύλακα να εφοδιάσει τον γλύπτη με ό,τι χρειαζόταν για την εκτέλεση των σχεδίων του, τον αποκάλυψε «φίλε μου», και αναρωτήθηκε τίνος είναι η μεγαλύτερη ευχαρίστηση, του πρίγκιπα που βρήκε τον άνθρωπο που ζητούσε η ψυχή του ή του καλλιτέχνη που βρήκε άξιο πρίγκιπα που του επιτρέπει να πραγματώσει τις πιο υπέροχες ιδέες του.⁶⁸

Το ίδιο βράδυ, ο βασιλιάς μίλησε στην Madame d'Etampes για την απόφασή του να αναθέσει την κατασκευή της κρήνης στον Cellini, αλλά εκείνη επέμενε η παραγα-

γελία να δοθεί στον προστατευόμενο της Primaticcio. Ο ζωγράφος από την Bologna είχε μαθητεύσει κοντά στον καλύτερο μαθητή του Ραφαήλ, τον Giulio Romano, και έμαθε να χειρίζεται τα χρώματα και να δουλεύει τον γύψο, όταν εργαζόταν μαζί του στο Palazzo del Tè, στη Μάντοβα. Ικανοποιώντας επιθυμία του Φραγκίσκου Α', ο μαρκήσιος της Μάντοβας έστειλε τον Primaticcio το 1532 στο Fontainebleau.⁶⁹ Υπό τη διεύθυνση του Rosso Fiorentino, ο οποίος βρισκόταν στην υπηρεσία του βασιλιά από το 1530, ο νεότερος ζωγράφος συμμετείχε στα μεγάλα προγράμματα διακόσμησης του πύργου. Το 1540, ο Φραγκίσκος έστειλε τον Primaticcio στη Ρώμη με διπλή αποστολή: να κατασκευάσει εκμαγεία των σημαντικότερων αγαλμάτων της παπικής συλλογής και παράλληλα να αγοράσει αυθεντικά αρχαία έργα.

Ο ζωγράφος κλήθηκε, όμως, το ίδιο έτος να επιστρέψει στο Παρίσι μετά τον αιφνίδιο θάνατο του Rosso.

Μετά από την επιστροφή του, ο Primaticcio ανέλαβε διευθυντής του χυτηρίου στο Fontainebleau, και με βάση τα εκμαγεία που είχε φέρει από τη Ρώμη πέτυχε τη χύτευση άψογων αντιγράφων δέκα διάσημων έργων, στα οποία συμπεριλαμβάνονταν η *Αφροδίτη της Κνίδου* του Πραξιτέλη, ο *Λαοκόων* και ο *Απόλλων* του Belvedere. Παράλληλα, ο ζωγράφος ανέλαβε τη διακόσμηση του διαμερίσματος της Madame d'Étampes. Είναι η εποχή που άρχισε ο ανταγωνισμός των δύο ιταλών καλλιτεχνών για την παραγγελία της κρήνης του Άρη. Κατά τον Cellini, ο Primaticcio δεν είχε τη δύναμη να τον συναγωνιστεί με έργα των χειρών του και προσπάθησε να παραβληθεί μαζί του αντιγράφοντας αρχαία έργα.

Η αντιπαράθεση έλαβε χώρα στην Galerie de François 1er, την οποία είχε διακοσμήσει ο θαυμάσιος Rosso Fiorentino. Εκεί, ο Primaticcio είχε ήδη τοποθετήσει όλα τα αρχαία αριστουργήματα, εξάισια χυτευμένα σε ορείχαλκο. Ο Cellini έστησε τον ασημένιο Δία του στην καλύτερη θέση που είχε απομείνει. Ο βασιλιάς εκστασιάστηκε, ενώ ακόμη και τα μέλη της συνοδείας του, που τα είχαν προϊδεάσει εναντίον του Cellini, δεν εύρισκαν λόγια να επαινέσουν το έργο. Εισμάτην η Madame d'Étampes προσπάθησε να στρέψει την προσοχή στις «υπέροχες ορείχαλκινες αντίκες» που είχαν μείνει κάπως πίσω στη σκιά...⁷⁰

Τελικά, όμως, η γυναίκα αυτή κατάφερε να επηρεάσει τον βασιλιά, ο οποίος πήγε στο Petit Nesle αποφασισμένος να επιπλήξει τον Cellini. Όταν, όμως, αντίκρυσε τα διάφορα τμήματα της *Νύμφης του Fontainebleau* συναρμολογημένα, έμεινε άφωνος από θαυμασμό. Καθώς, όμως, είχε υποσχεθεί στην ευνοούμενή του να τον επιπλήξει, του είπε αυστηρά ότι ακόμη και οι άνθρωποι με ταλέντο έχουν ανάγκη τις ευκαιρίες που τους παρέχονται για να δείξουν το μεγαλείο τους. Έτσι, του ζήτησε να υπακούει στις διαταγές του και να εκτελεί τις παραγγελίες που του δίνει και να μην ενεργεί χωρίς τις εντολές του.

Με μεγάλη ετοιμότητα ο Cellini ζήτησε συγγνώμη που το κακό του άστρο δεν του επέτρεψε να υπηρετήσει τον μεγαλοπρεπέστερο πρίγκιπα που εμφανίστηκε ποτέ στη γη. Στη συνέχεια, όμως, ανέτρεψε όλες τις αιτίσεις του Φραγκίσκου Α΄ και τέλος τον παρακάλεσε, αντί άλλης αμοιβής για τα έργα του, να τον αφήσει να φύγει. Ο βασιλιάς δεν θέλησε να ακούσει ούτε λέξη για το θέμα αυτό, και στρεφόμενος στη συνοδεία του είπε: «Πιστεύω πως ο Παράδεισος δεν μπορεί να έχει πύλη ομορφότερη από αυτήν εδώ». Αποχαιρέτησε, μάλιστα, τον καλλιτέχνη λέγοντας: “Adieu mon ami”, τιμή μεγάλη, όταν τα λόγια αυτά προέρχονταν από τα χείλη βασιλιά.⁷¹

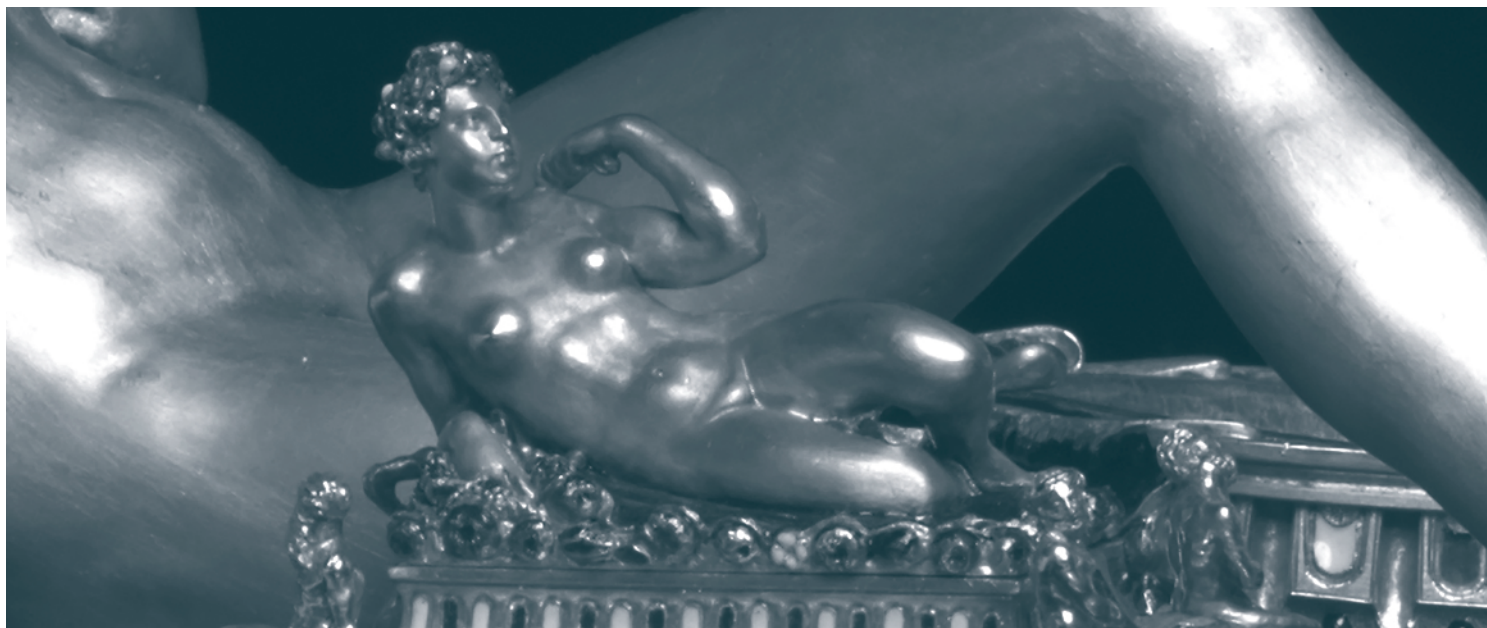
Η σχέση, όμως, είχε ραγίσει. Ο Φραγκίσκος, μια εξιδανικευμένη πατρική, πιθανώς, μορφή για τον Cellini, τον είχε απορρίψει και μάλιστα για χάρη μιας γυναίκας! Ήταν, πλέον, θέμα χρόνου να εξασφαλίσει, μέσω του καρδινάλιου της Φεράρας, μια

σιωπηρή άδεια για ένα ταξίδι στην Ιταλία και έστω με πολλούς δισταγμούς να πάρει τον δρόμο για τη Φλωρεντία.⁷² Μέχρι τις ημέρες μας έχουν αμφισβητηθεί οι λόγοι που υπαγόρευσαν τη φυγή του καλλιτέχνη. Έτσι, ο Michael Cole γράφει ότι ο Cellini έφτασε στη Φλωρεντία καταδιωκόμενος με την κατηγορία της κλοπής.⁷³ Σχέδια, ωστόσο, επιστολών από 19 Σεπτεμβρίου 1547 που προορίζονταν να υπογραφούν από τον Cosimo ή από τη σύζυγό του Eleonora προς τη βασίλισσα της Γαλλίας Αικατερίνη των Μεδίκων, ζητώντας τη μεσολάβησή της για την καταβολή μισθών που οφείλονταν στον Cellini, επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό του καλλιτέχνη ότι όχι μόνο δεν χρωστούσε ο ίδιος στο γαλλικό δημόσιο, αλλά, αντίθετα, του οφείλονταν δεδουλευμένα.⁷⁴

Φαίνεται, ωστόσο, ότι ο Cosimo προτίμησε να μην απευθυνθεί στη βασίλισσα Αικατερίνη, η οποία ήταν ετοιμογέννη, αλλά να διατάξει τον πρέσβη του στη Γαλλία Ricasoli να ενεργήσει προς όφελος του Cellini, ώστε να του καταβληθεί μεγάλο ποσό που του οφείλονται από το γαλλικό στέμμα για τα πολλά

έργα που φιλοτέχνησε στη Γαλλία.⁷⁵ Έτσι, αν ο Cellini είχε φύγει καταδιωκόμενος για κλοπή, όπως παρουσιάζεται από τον Cole, δεν θα είχε βέβαια το θράσος να ζητήσει από τον δούκα της Φλωρεντίας να διεκδικήσει από τον γαλλικό θρόνο για λογαριασμό του οφειλόμενους μισθούς. Οι πιο πάνω επιστολές έρχονται να επιβεβαιώσουν την κατάθεση του Cellini ότι μετά από την εγκατάστασή του στη Φλωρεντία είχε στείλει στον Φραγκίσκο Α΄ απολογισμό εσόδων και εξόδων για την περίοδο της υπηρεσίας του σε αυτόν. Στην επιστολή του επισύναπτε δικαιολογητικά που επιβεβαίωναν ότι παρέμενε ο τίμιος άνθρωπος που στάθηκε πάντα.⁷⁶

Ο Cellini διατήρησε, εξάλλου, σε όλη του τη ζωή σεβασμό και ευγνωμοσύνη για τον καλό βασιλιά, ο οποίος τον έβαλε στο μονοπάτι της γλυπτικής. Με θρησκευτική, επιπλέον, ευλάβεια διατήρησε δύο ντοκουμέντα της επιτυχημένης διαδρομής του στη Γαλλία: το έγγραφο παραχώρησης του πύργου Petit Nesle και το έγγραφο της πολιτογράφησής του ως γάλλου υπηκόου, δώρο και αυτό του Φραγκίσκου Α΄.⁷⁷



Στην υπηρεσία
του Cosimo I
de' Medici
(1545-1557)

3.5

Η συνάντηση που είχε ο Cellini (Αύγουστος 1545), με τον δούκα της Φλωρεντίας, τον οποίο συμπαθούσε καθώς οι πρόγονοί του είχαν μεγάλες φιλίες με τον οίκο των Μεδίκων, θα εκτεθεί λεπτομερέστερα σε επόμενο κεφάλαιο, επειδή από αυτήν προέκυψε η παραγγελία του *Περσέα*.⁷⁸ Ωστόσο, παρά τις υποσχέσεις που του έδωσε ο Cosimo για αμοιβές που θα τον ξάφνιαζαν και για παραχώρηση των αναγκαίων μέσων για την εκτέλεση του έργου, στα εννιά χρόνια που διήρκεσε η εργασία του για τον *Περσέα*, ο καλλιτέχνης είχε να αντιμετωπίσει υπέρμετρες δυσκολίες.

Ο Cellini είχε, επιπλέον, αποκτήσει έναν «ελεεινό» εχθρό τα χρόνια αυτά: ήταν ο Baccio Bandinelli, «για τα αποκρουστικά γλυπτά του οποίου ο δούκας είχε πετάξει χιλιάδες δουκάτα».⁷⁹ Ο Bandinelli γνωρίζοντας ότι ο Cellini χρειαζόταν βοήθεια για να εκτελέσει ένα τόσο μεγάλο έργο, όχι μόνο απέτρεπε τους εργάτες που ήταν πρόθυμοι να εργαστούν για τον *Περσέα*, αλλά ανέφερε στον δούκα πως του έκλεβε τους δικούς του. Οι δύο καλλιτέχνες, που ανταγωνίζονταν για την εύνοια του πρίγκιπα, είχαν αναπτύξει σχέσεις άσβεστου νείκους, καθώς μάλιστα εξέφραζαν αντίθετες και ασυμφιλίωτες αισθητικές απόψεις.⁸⁰

Η σύγκρουση ανάμεσά τους ξέσπασε ανοιχτά, ενώπιον του Cosimo και των αυλικών, με αφορμή έναν αρχαίο κορμό από ελληνικό μάρμαρο που είχε σταλεί ως δώρο στον δούκα. Ο Cellini ενθουσιάστηκε και προσφέρθηκε να του προσθέσει κεφάλι, μέλη και έναν αετό, ώστε να τον ονομάσουν Γανυμήδη. Ο Bandinelli αντέτεινε ότι οι αρχαίοι δεν γνώριζαν ανατομία και τα έργα τους ήταν όλο λάθη.⁸¹ Μετά τη λήξη της αντιπαράθεσης που εξελίχθηκε σε ομηρικό καβγά, ο Cosimo έδωσε εντολή να δοθεί στον Cellini ένα κομμάτι μάρμαρο που του είχε υποσχεθεί ο Bandinelli και δεν το είχε κάνει. Ήταν τόση η λαχτάρα του «νέου γλύπτη» να δουλέψει σε μάρμαρο, ώστε ξεκίνησε χωρίς να ετοιμάσει πρόπλασμα.⁸² Έτσι, δημιούργησε το πρώτο του μαρμάρινο γλυπτό, το σύμπλεγμα *Απόλλων και Υάκινθος*. Από ελληνικό, εξάλλου,

Εικ.7
Benvenuto
Cellini,
Νάρκισσος,
1547-1550.
Φλωρεντία,
Museo
Nazionale
del Bargello.



μάρμαρο, που προοριζόταν αρχικά για τη συμπλήρωση του αρχαίου κορμού, ο Cellini σμίλεψε ένα πολύ πιο επιτυχημένο έργο, τον *Νάρκισσο* (εικ. 7). Τα δύο αυτά έργα βρίσκονται σήμερα στο Bargello της Φλωρεντίας με έκδηλα τα σημάδια της επί διακόσια χρόνια έκθεσής τους στους κήπους του Boboli.

Το πρώτο έργο του καλλιτέχνη που χυτεύτηκε σε ορείχαλκο στη Φλωρεντία ήταν εξάλλου η μεγάλη *Προτομή του Cosimo* (εικ. 8) με περίτεχνο θώρακα *all'antica*. Στην *Αυτοβιογραφία* του ο Cellini γράφει ότι έκανε το έργο μόνο για να αποκτήσει πείρα με τους πηλούς πριν αρχίσει τη χύτευση του *Περσέα*. Σε επιστολή του, όμως, της 20ής Μαΐου 1548 προς τον δούκα «και μοναδικό του προστά-

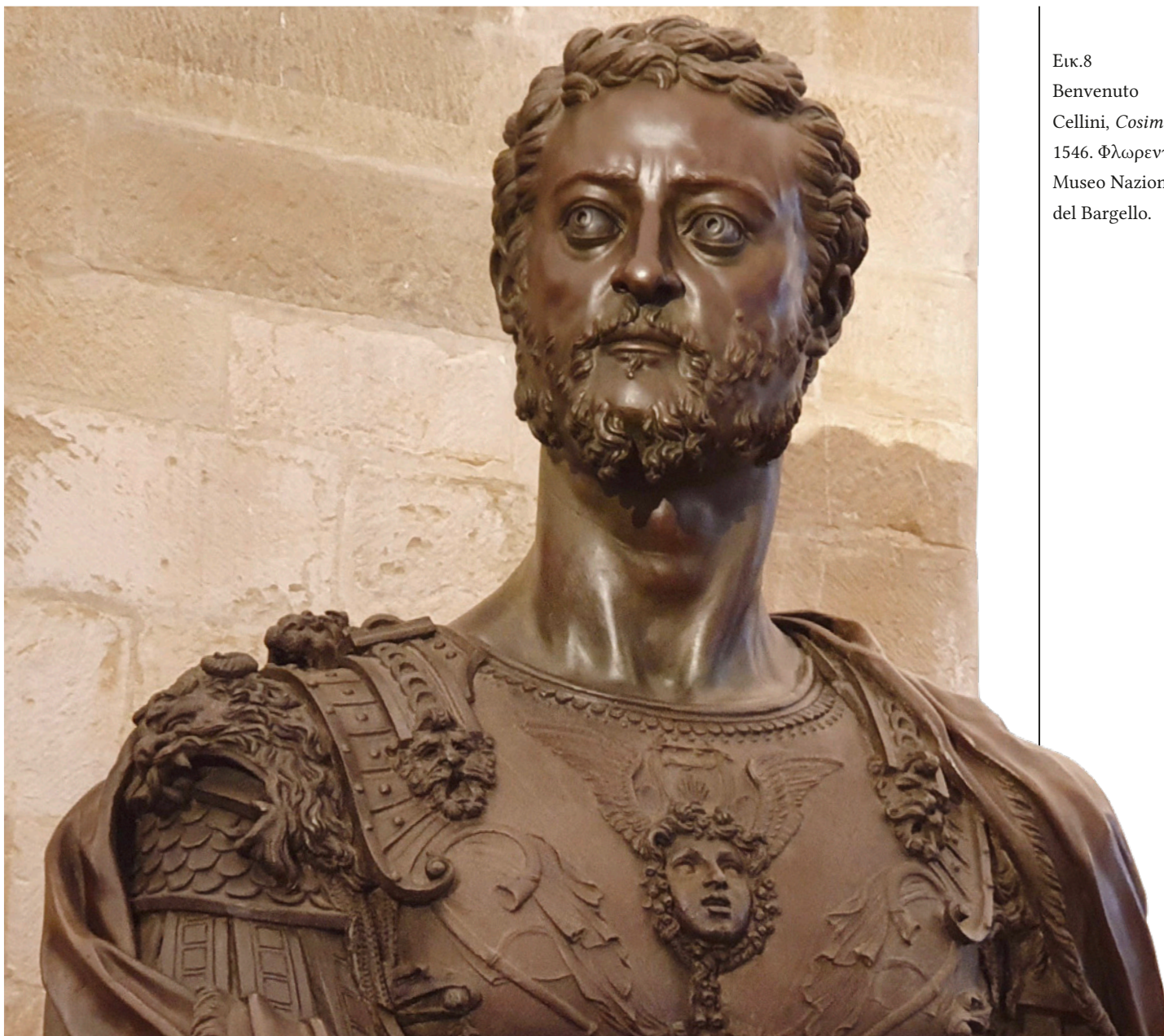
τη»,⁸³ ο καλλιτέχνης αναφερόταν στην αξία του ίδιου του έργου.⁸⁴ Ο Vasari αναφέρει ότι ο δούκας παρήγγειλε στον Cellini και στον Bandinelli, που διαπληκτιζόνταν μεταξύ τους, να φιλοτεχνήσουν ορειχάλκινη προτομή του ώστε να αναδειχθεί ποιος είναι ο καλύτερος. Έχει δημιουργηθεί η εντύπωση ότι η προτομή του Cellini δεν άρεσε στον Cosimo και γι' αυτό την έστειλε να διακοσμήσει την κεντρική πύλη του οχυρού Portoferraio στην νήσο Έλβα. Όπως σημειώνει ωστόσο ο Dimitrios Zikos, ο δούκας θα πρέπει να ικανοποιήθηκε από το εικαστικό αποτέλεσμα, καθώς ο Cellini πληρώθηκε για το έργο, το οποίο επιπλέον αναπαράχθηκε σε μάρμαρο· βλ. Zikos 2003, σ. 158-159.

Μετά την επιτυχία της χύτευσης του *Περσέα* τον Δεκέμβριο του 1549, ο Cosimo έδωσε στον Cellini άδεια να μεταβεί στη Ρώμη. Ο κύριος λόγος του ταξιδιού του ήταν να συναντηθεί με τον πάμπλουτο φλωρεντίνο τραπεζίτη Bindo Altoviti, για τον οποίο είχε φιλοτεχνήσει μια ορειχάλκινη προτομή σε φυσικό μέγεθος. Κατά τον Cellini, ο Μιχαήλ Άγγελος είχε δει το έργο στο σπουδαστήριο του τραπεζίτη και είπε ότι του άρεσε περισσότερο από αυτά που έφτιαχναν οι αρχαίοι. Ο γλύπτης, πάντως, δεν κατάφερε παρά να κλείσει μια «άθλια» συμφωνία με τον Altoviti, καθώς δεν πληρώθηκε για την προτομή και το μόνο που εξασφάλισε ήταν να κρατήσει ο τραπεζίτης τα χρήματά του με υψηλό επιτόκιο.⁸⁵

Ακολούθησαν τα αποκαλυπτήρια του συμπλέγματος *Περσέα και Μέδουσα*, στο οποίο οι αντιθετικές όψεις της φιλότητας και

του νείκουσ αντανακλώνται στη θεματολογία των δύο επεισοδίων του: τη σφαγή της Μένδουσας και τη σωτηρία της Ανδρομέδας. Το σύμπλεγμα έγινε δεκτό με μεγάλο ενθουσιασμό όχι μόνο από το κοινό, αλλά και από λόγιους, ποιητές, ζωγράφους και γλύπτες. Για το θέμα αυτό θα μιλήσουμε, όμως, εκτεταμένα σε επόμενο κεφάλαιο. Εδώ θα αναφερθούμε σε κάποιες προτάσεις που έκανε ο Cellini στον Cosimo για την ανάληψη νέων έργων. Ενώ λοιπόν, ακόμη εργαζόταν στον *Περσέα*, ο καλλιτέχνης είχε ενδιαφερθεί για την ανά-

γλυφη διακόσμηση του χοροστασίου του ναού της Santa Maria del Fiore, αλλά το έργο ανατέθηκε τελικά στον Bandinelli. Ο Cellini πρότεινε, τότε, να αναλάβει τη μεσαία πύλη του καθεδρικού ναού και για την εργασία αυτή δήλωνε ότι θα δεχόταν να μην πληρωθεί, αν το έργο του δεν ήταν καλύτερο από τις περιφημες *Πύλες του Παραδείσου* του Ghiberti. Ο δούκας, όμως, δεν συγκατένευσε και την ίδια τύχη είχε πρόταση του καλλιτέχνη για δύο άμβωνες με μεγάλο αριθμό αναγλύφων πάλι για τον ναό της Santa Maria del Fiore.



Εικ.8
Benvenuto
Cellini, *Cosimo I*,
1546. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

Λίγο χρόνο, άλλωστε, μετά τον θρίαμβο της υποδοχής του *Περσέα*, τον Απρίλιο του 1554, ήλθε η καταστροφή. Για μια ακόμη φορά, ή μάλλον για δύο, ο Cellini είχε υπερβεί τα εσκαμμένα. Το 1556 άνοιξε το κεφάλι του χρυσοχόου Lorenzo Papi, ενώ τον επόμενο χρόνο βρέθηκε στη φυλακή καταδικασμένος για σοδομία.⁸⁶ Δεν υπάρχουν αναφορές για αυτά τα δύο δίσεκτα έτη στην *Αυτοβιογραφία* του, αλλά έχουν διατηρηθεί σονέτα του από τη φυλακή:

Η καταδίκη
για σοδομία,
τα τελευταία
χρόνια
(1557-1571)

«...Πέρασα εδώ
δύο μήνες σε απελπισία,
κάποιοι λένε εξαιτίας
του Γαννυμήδη,
κάποιοι άλλοι, γιατί μίλησα με
αυθάδεια στον δούκα».⁸⁷

Ο Dario Trento δεν αποκλείει την εκδοχή ο Cosimo να χρησιμοποίησε, πράγματι, τη δίκη προκειμένου να τιμωρήσει τον Cellini για την αναιδή συμπεριφορά απέναντί του. Αλλά και ο Bernardo Segni (1504-1558), σύγχρονος του Cellini, γράφει στις *Istorie Fiorentine* ότι απώτατος στόχος του Cosimo σε ποινικά θέματα ήταν να εξασφαλίσει την υπακοή των υπηκόων του. Δίκαια ή άδικα καταδικασμένος, ο καλλιτέχνης υποχρεώθηκε να παρακαλέσει «γονατιστός» τον Cosimo να μετατρέψει την τετραετή φυλάκιση σε κατ' οίκον περιορισμό. Ο ίδιος, μάλιστα, υποσχόταν ότι, αν ο δούκας ικανοποιούσε το αίτημά του, θα αφιέρωνε το υπόλοιπο του βίου του στην υπηρεσία του.⁸⁸ Ωστόσο και μετά από την αποφυλάκισή του, ο Cellini δεν έπαψε να καταφέρεται εναντίον του Cosimo.

Ακόμα κι αν η καταδίκη του Cellini δεν οφειλόταν σε σκοπιμότητες, αλλά προκλήθηκε λόγω της παραβατικότητας, η



Εικ.9
Benvenuto
Cellini,
Εσταυρωμένος,
1562, μαρμάρινο,
185 εκ. El Escorial,
Monasterio de
San Lorenzo.

σεξουαλικότητα, όπως παρατηρεί η Margaret Gallucci, δεν αποτελούσε καθοριστικό παράγοντα ταυτότητας στην Αναγέννηση· η ίδια, όμως, θεωρεί ότι η καταδίκη του Cellini το 1557 έθεσε τέλος στην καριέρα του στην αυλή του Cosimo.⁸⁹ Η φυλάκιση, ωστόσο, του Benedetto Varchi το 1544 με την κατηγορία ότι είχε βιάσει ένα μικρό κορίτσι, δεν τον εμπόδισε να συνεχίσει μια λαμπρή δημόσια καριέρα.⁹⁰ Θεωρούμε, λοιπόν, πιο πιθανό ότι οι τεταμένες σχέσεις με τον Cosimo, οι οικονομικές απαιτήσεις του καλλιτέχνη για τον *Περσέα*, η φειδωλή ανταπόκριση του δούκα, αλλά κυρίως η επιστροφή, τον Δεκέμβριο του 1554, του παλιού του εχθρού Giorgio Vasari, ο οποίος λειτούργησε ως συντονιστής των εικαστικών προγραμμάτων του Cosimo, ήταν οι αποφασιστικοί παράγοντες που έθεσαν τον Cellini εκτός καλλιτεχνικής σκηνης.⁹¹ Όπως διαφαίνεται από τους παρακάτω στίχους του, ο Cellini θεωρούσε τον Vasari και τον Borghini υπαίτιους για το αρνητικό κλίμα που διαμορφώθηκε εις βάρος του: «Η μόνη μου απόγνωση είναι ο ηγούμενος των Innocenti/ και το αθεόφοβο αγριόσκυλό του ο Giorgetto./ Φαίνεται πως ο Θεός τους διάλεξε για να γεμίσουνε τον κόσμο / με κάθε είδους λάθη».⁹²

Ο Benvenuto Cellini υπήρξε αναμφίβολα ένας σκληρός και βίαιος άνδρας· υπήρξε όμως και ένας καλλιτέχνης ιδιαίτερα ευαίσθητος στη φυσική ομορφιά του κόσμου γύρω του. Τον ενδιέφερε, επίσης, η εσωτερική ομορφιά και τον απασχολούσε η δική του ηθική τελείωση. Οι αντινομίες της ψυχής του πα-

ρουσιάζονται εδώ ανάγλυφα. Ενώ εκτίει κατ' οίκον ποινή για σοδομία, αποτυπώνει σε μάρμαρο το όραμα του Εσταυρωμένου Χριστού που αντίκρισε όταν βρισκόταν έγκλειστος στα μπουντρούμια του Castel Sant'Angelo. Ο *Εσταυρωμένος* (εικ. 9) είναι ένα έργο απαράμιλλης ομορφιάς, τεχνικής εκλέπτυνσης και το πλέον μιχαηλαγγελικό γλυπτό που δημιουργήθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα.⁹³

Εφεξής, αποκλεισμένος από τη δυνατότητα να πραγματώνει μεγάλα έργα για την πόλη, ο Cellini αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τη γραφή και να αφηγηθεί με τρόπο μοναδικό τη συναρπαστική περιπέτεια της ζωής του. Την περίοδο που σμίλευε τον *Εσταυρωμένο*, άρχισε λοιπόν να συντάσσει την *Αυτοβιογραφία* του που κάλυπτε τα έτη από τη γέννησή του ως τα εξήντα δύο του χρόνια.⁹⁴ Ο καλλιτέχνης διέκοψε τη συγγραφή αυτή το 1566, όταν συνέλαβε την ιδέα να γράψει δύο τεχνικές πραγματείες για τη χρυσοχοΐα και τη γλυπτική, προκειμένου να προσελκύσει την προσοχή του διαδόχου του Cosimo, Φραγκίσκου και του νεότερου αδελφού του Ferdinando, στον οποίο αφιέρωσε το 1568 το τυπωμένο κείμενο των *Trattati*.

Η γοητεία της *Αυτοβιογραφίας* που σαγήνευσε ακόμη και τον Goethe, ο οποίος τη μετέφρασε το 1803, επισκίασε τα μεταγενέστερα γραπτά του Cellini που ήταν, ωστόσο, πολύ σημαντικά. Αν η ικανότητα ταχείας εκτέλεσης τεράστιων τοιχογραφιών, οι μειλίχιοι τρόποι και η αστείρευτη κολακεία ανέδειξαν τον Vasari ως τον καταλληλότερο για τον ρόλο του αυλικού ζωγράφου και

αρχιτέκτονα, ο παροπλισμένος γλύπτης σκέφθηκε ότι θα μπορούσε να απογειώσει πάλι την καριέρα του εκμεταλλευόμενος το έντονο ενδιαφέρον της νεότερης γενιάς των Μεδίκων για τον φυσικό κόσμο και τις τέχνες. Οι πραγματίες εξέφραζαν, λοιπόν, την απελπισμένη ανάγκη του καλλιτέχνη για παραγγελίες που θα του επέτρεπαν να ενασκήσει τα ταλέντα του, τα οποία και πρόβαλε μέσω αυτών.

Η στρατηγική ωστόσο απέτυχε, επειδή η εκρηκτική προσωπικότητά του δεν

προσφερόταν για να καταστεί καλλιτέχνης πριγκιπικής αυλής. Έφυγε από τη ζωή τον Φεβρουάριο του 1571 απογοητευμένος που δεν κατάφερε να προσδώσει μορφή στα καλλιτεχνικά του οράματα. Και αν τα οστά του δεν αναπαύονται, όπως είχε επιθυμήσει, κάτω από τα πόδια του *Εσταυρωμένου*, πάντοτε στη βάση του υπάρχει χαραγμένο το όνομα του Cellini, ενός ανθρώπου της Αναγέννησης ικανού για χείριστες πράξεις, αλλά και για κάλλιστα επιτεύγματα.⁹⁵



Ιστορικό και κοινωνικό
γίνεσθαι της Φλωρεντίας
κατά την περίοδο
της εξουσίας
του Cosimo I
de' Medici
(1537-1574)



Οι εξελίξεις έως το 1532

Ανάμεσα στην ποικιλία των μορφών πολιτικής οργάνωσης που είχαν διαμορφωθεί στην Ιταλία έως το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, η Φλωρεντία διέθετε ιδιαίτερη φυσιολογία και δική της ιστορική παράδοση. Χάρη, κυρίως, στο διεθνές εμπόριο και τη λειτουργία μεγάλων τραπεζών στην Ιταλία και στο εξωτερικό, είχε αναδειχθεί σ' ένα από τα πλουσιότερα κέντρα της Χριστιανοσύνης.⁹⁶

Οι θεσμοί που συγκροτούσαν την πολιτική, κοινωνική και οικονομική ταυτότητα της Φλωρεντίας είχαν αποκρυσταλλωθεί ήδη από το 1400. Κύριο όργανο διακυβέρνησης της πόλης ήταν η *Signoria*, που την αποτελούσαν οκτώ μέλη, οι *Priori*, με επικεφαλής τον Σημαιοφόρο της Δικαιοσύνης (*Gonfaloniere di Giustizia*) αξίωμα που κατά την ιστορική του διαδρομή συνδέθηκε με τον ανώτατο άρχοντα της Φλωρεντινής Δημοκρατίας.⁹⁷ Σύμφωνα με το εκλογικό σύστημα, το οποίο λειτουργούσε από το 1328, οι πολίτες που θα επάνδρωναν τα κυβερνητικά σώματα αναδεικνύονταν με κλήρωση από καταλόγους που είχαν συγκροτήσει ειδικά προς τούτο εκλεγμένοι αξιωματούχοι. Εκλέξιμοι ήταν οι πολίτες που δεν είχαν φορολογικές εκκρεμότητες, ήταν μεγαλύτεροι των 29 ετών και ήταν εγγεγραμμένοι σε μια από τις επτά μεγάλες συντεχνίες (*arti maggiori*) ή σε μια από τις δέκα τέσσερις μικρότερες (*arti minori*).⁹⁸

Ένας σχετικά μικρός, εντούτοις, αριθμός, 5.000-6000 πολιτών έναντι πληθυσμού 50.000-60.000 περίπου, πληρούσε τις προϋποθέσεις για να συμπεριληφθούν στις καταστάσεις των υποψηφίων. Η μεγάλη μάζα του πληθυσμού, όπως οι χιλιάδες εργάτες της ευημερούσας κλωστοϋφαντουργίας και παραγωγής ειδών ένδυσης, οι χωρικοί και οι φτωχοί δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα.⁹⁹ Την πεποίθηση, μάλιστα, ότι οι κατώτερες τάξεις δεν ήταν ικανές να συμμετέχουν στα πολιτικά πράγματα και να έχουν την ιδιότητα του πολίτη δεν την εξέφραζαν μόνο οι ανώτερες τάξεις (*magnati, grandi, ottimati*) αλλά και οι εκπρόσωποι του *popolo*, της μεσαιας «δημοκρατικής» τάξης.¹⁰⁰ Το κυβερνητικό, πάντως, σχήμα της Φλωρεντίας, χωρίς να



πλησιάζει τη δημοκρατία όπως την εννοούμε σήμερα, ήταν την εποχή αυτή το πιο ανοιχτό πολιτικό σύστημα της Ευρώπης.¹⁰¹

Στα 1430 η επιθετική εξωτερική πολιτική που ακολουθούσε η αριστοκρατική ολιγαρχία υπό την επιρροή, κυρίως, της οικογένειας του Rinaldo degli Albizzi, καθώς και οι φόροι που επιβλήθηκαν για τη χρηματοδότηση της καταστροφικής εκστρατείας εναντίον της γειτονικής Lucca είχαν προκαλέσει έντονη λαϊκή δυσαρέσκεια.¹⁰² Οι Μέδικοι, μια νέα σχετικά οικογένεια που μετοίκησε στη Φλωρεντία τον 13ο αι. από την κοντινή περιοχή του Mugello, βρίσκονταν ήδη στην πολιτική κονίστρα της πόλης με κόμμα που είχε συσταθεί από τους διάφορους κλάδους της οικογένειας το 1429. Επικεφαλής του κόμματος, που πλαισιωνόταν από φιλικά προσκείμενες οικογένειες και *amici* και είχε την υποστήριξη του *popolo*, ήταν ο Cosimo de' Medici, ο μεγαλύτερος τότε τραπεζίτης της Ευρώπης (εικ. 10).¹⁰³

Το 1433 οι Μέδικοι ήλθαν, ωστόσο, σε αντιπαράθεση με τους Albizzi και ο πατριάρχης της οικογένειας εξορίστηκε. Η εξορία του Cosimo, η πρώτη έξωση (*cacciata*) των Μεδίκων, αποτελεί ορόσημο στην πολιτική μυθολογία της οικογένειας. Μετά τη θριαμβευτική επιστροφή του, ο Cosimo υπήρξε αμείλικτος με την παλιά αριστοκρατία.¹⁰⁴ Έτσι στη Φλωρεντία, η εξουσία των ολίγων συρρικνώθηκε, εν πολλοίς, σε αρχή μιας μόνο οικογένειας. Οι Μέδικοι, εντούτοις, άσκησαν από την επιστροφή (1434) του Cosimo il Vecchio ως την αποπομπή (1494) του Piero –διαδόχου του



Εικ.10
Jacopo
Pontormo,
Cosimo il
Vecchio, 1520.
Φλωρεντία,
Galleria degli
Uffizi.

Lorenzo il Magnifico– μια ιδιόρρυθμη εξουσία, χωρίς να κατέχουν ηγετικούς τίτλους. Με τον πλούτο, τις δεξιότητες, τις διασυνδέσεις, το διεθνές τους εκτόπισμα, πέτυχαν να διατηρούν παρασκηνιακά υπό τον έλεγχό τους βασιικές λειτουργίες του κράτους: εκλογές για την ανάδειξη αξιωματούχων, οικονομικές υποθέσεις και, κυρίως, εξωτερικές σχέσεις.

Με τον Lorenzo (1449-1492) η οικογένεια θα έφθανε στο απόγειο της δύναμης, της επιρροής και της *grandezza* της. Ο μυθικός πλούτος των Μεδίκων, όμως, θα ακολουθούσε πορεία αντιστρόφως ανάλογη της αυξανόμενης φήμης τους. Η χαρισματική προσωπικότητα του Lorenzo (εικ. 11) δεν γοήτευσε μόνο τους συγχρόνους του, αλλά έγινε αιτία να ταυτιστεί με το πολιτιστικό

θαύμα του ιταλικού Quattrocento. Ο Lorenzo πέθανε το 1492 και μαζί του έκλεισε μια περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας η Φλωρεντία αναδείχθηκε, πολιτικά και πολιτιστικά, σε ηγετική δύναμη της Ιταλίας.¹⁰⁵ Ο φλωρεντίνος ιστορικός Francesco Guicciardini (1483-1540) στο τελευταίο έργο της ζωής του, τη *Storia d'Italia*, καταθέτει την τελεσίδικη κρίση του γι' αυτόν: «Ο Lorenzo όσο ζούσε απολάμβανε την πιο μεγάλη εκτίμηση σε ολόκληρη την Ιταλία, όπως και ανάμεσα στους ξένους ηγεμόνες... Η ομόνοια και η ευτυχία της Ιταλίας εξαφανίστηκαν μαζί του».¹⁰⁶

Οι γαλλικές εισβολές του 1494 και 1499 έθεσαν τέλος σε μια εποχή σχετικής σταθερότητας και ειρήνης στην ιταλική χερσόνησο και επέβαλαν συνθήκες κατάφωρης βίας και ταπείνωσης: καθιέρωσαν ένα είδος πολέμου μεγάλης αγριότητας που η Ιταλία δεν είχε γνωρίσει επί αιώνες και εισήγαγαν νέα και ασύγκριτα φονικότερα όπλα. Ο γιος και διάδοχός του Lorenzo, ο Piero de' Medici (1472-1503), όχι μόνο δεν ήταν σε θέση να αποτρέψει τις καταγιστικές εξελίξεις, αλλά συντέλεσε στη δημιουργία τους ανατρέποντας με τους αδέξιους χειρισμούς του τον

Εικ.11
Φλωρεντινού του
15ου ή 16ου αιώνα
από μοντέλο του
Andrea del Verrocchio
και του Orsino
Benintendi,
Lorenzo de' Medici,
1478-1521,
επιχρωματισμένη
τερακότα,
65,8 x 59,1 x 32,7 εκ.
Washington, National
Gallery of Art.



άξονα Φλωρεντίας, Μιλάνου, Νάπολης που είχε διατηρήσει επί δεκαετίες την ειρήνη στη Χερσόνησο. Ο άπειρος και επηρμένος Piero ανέλαβε επιπλέον την πρωτοβουλία προσωπικών διαπραγματεύσεων με τον γάλλο βασιλιά Κάρολο Η΄ που κατέληξαν στην εκχώρηση της Πίζας, καθώς και οχυρών στις ακτές της Τυρρηνικής θάλασσας που ανήκαν στην επικράτεια (*dominio*) της Φλωρεντίας.¹⁰⁷

Τον Νοέμβριο του 1494, τα μέλη της *Signoria*, μολονότι προσκείμενα στους Μεδίκους, στράφηκαν εναντίον του Piero, ο οποίος θέλησε, μάλιστα, να παρουσιαστεί ενώπιόν τους με ένοπλη συνοδεία. Πανικόβλητος από την εξέλιξη αυτή, ο Piero έλαβε την εσπευσμένη απόφαση να εγκαταλείψει την ίδια ημέρα την πόλη μαζί με τους αδελφούς του, Giovanni και Giuliano. Με την ταπεινωτική φυγή της 9ης Νοεμβρίου 1494 έπεσε η αυλαία της εξηντάχρονης περιόδου των Μεδίκων στη Φλωρεντία.¹⁰⁸

Μετά την έξωση (*cacciata*) του Piero de' Medici, στη Φλωρεντία αναβίωσε το πνεύμα της *libertà* των λαϊκών κυβερνήσεων του 13ου αι. Αποφασίστηκε η σύσταση ενός Μεγάλου Συμβουλίου (*Consiglio Grande*) στο οποίο θα συμμετείχαν περί τους 3.000 πολίτες. Τα δεκαοκτώ χρόνια όμως του αποκαλούμενου δεύτερου *governo libero* (1494-1512) υπήρξαν γεμάτα ταραχές, συγκρούσεις και αντιδικίες, καθώς οι επιφανείς και οι πλούσιοι –τραπεζίτες, μεγαλέμποροι που οι επιχειρήσεις τους εξαπλώνονταν σε ολόκληρη την Ευρώπη– δεν ήταν πρόθυμοι να μοιραστούν την εξουσία με τους φλωρεντινούς μαγαζάτορες και βιοτέχνες.¹⁰⁹

Ο καρδινάλιος Giovanni de' Medici, επικεφαλής πλέον της οικογένειας μετά από τον θάνατο του Piero, στράφηκε τον Αύγουστο του 1512, με την υποστήριξη ισπανών λογχοφόρων κατά της Φλωρεντίας. Μετά την παράδοση της πόλης, οι εμβληματικοί θεσμοί της δημοκρατικής κυβέρνησης (*governo libero*), το Μεγάλο Συμβούλιο και η πολιτοφυλακή που είχε οργανώσει ο Niccolò Machiavelli (1469–1527), καταργήθηκαν. Αφού ρύθμισε δυναμικά τις υποθέσεις της Φλωρεντίας, ο καρδινάλιος Giovanni έφυγε για τη Ρώμη αφήνοντας πίσω του τον αδελφό του Giuliano ως εκπρόσωπο της οικογένειας.

Τον Μάρτιο του 1513 ο Giovanni de' Medici ανήλθε στον παπικό θρόνο με το όνομα Λέων Ι΄. Από πολιτιστική άποψη η λεόντεια περίοδος υπήρξε από τις μεγάλες στιγμές της ύστερης Αναγέννησης. Ο πάπας Λέων Ι΄ ωστόσο κατακρίθηκε, επειδή κυκλοφόρησε συγχωροχάρτια –προκειμένου να καλυφθούν τα έξοδα για την ανέγερση του Αγίου Πέτρου– τα οποία πυροδότησαν την αντίδραση του Λούθηρου, καθώς και για τη μη έγκαιρη κατάσβεση της αιρετικής φλόγας. Ήταν, όμως, εξαιρετικά δύσκολο να διαγνωστούν εκ προοιμίου οι τεράστιες διαστάσεις που θα προσλάμβανε η ανάρτηση των θέσεων ενός γερμανού μοναχού στα θυρόφυλλα του καθεδρικού ναού της Βιτεμβέργης το 1517.¹¹⁰

Τα τελευταία χρόνια της θητείας του, ο πάπας Λέων Ι΄ υποχρεώθηκε να ελίσσεται πολιτικά ανάμεσα σε Γάλλους και σε Ισπανούς, οι οποίοι αναζητούσαν ευκαιρίες για περαιτέρω επέκταση στην Ιταλία. Η εμμονή του

Λούθηρου και των γερμανών ηγεμόνων για μεταρρυθμίσεις στην Εκκλησία, τον υποχρέωσε, τελικά, να κλίνει προς το μέρος του νέου βασιλιά της Ισπανίας Καρόλου Ε΄.¹¹¹ Το επαχθές βάρος της αντιμετώπισης της λουθηρανής πρόκλησης έμελλε ωστόσο να μετατοπιστεί στους ώμους του επόμενου Μεδίκου πάπα.

Τον Νοέμβριο του 1523, ο καρδινάλιος Giulio de' Medici, νόθος γιος του δολοφονηθέντος αδελφού του Lorenzo, Giuliano, εκλέχτηκε με την υποστήριξη του Καρόλου Ε΄ πάπας με το όνομα Κλήμης Ζ΄. Τότε έκαναν την εμφάνισή τους στο πολιτικό προσκήνιο της Φλωρεντίας δύο νόθοι γόνοι των Μεδίκων –ο Ιππόλυτος, γιος του Giuliano de' Medici δούκα του Nemour, και ο Alessandro, γόνος, κατά πάσα πιθανότητα, του ίδιου του πάπα Κλήμη Ζ΄.¹¹²

Το 1525 οι Γάλλοι ηττήθηκαν στην Ρανία και ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ αναδείχθηκε αδιαφιλονίκητος ηγεμόνας της Νάπολης και του Μιλάνου. Το 1526 ο Μεδίκος πάπας συγκρότησε τη συμμαχία του Cognac με στόχο την εκδίωξη των Ισπανών από την Ιταλία. Την άνοιξη, όμως, του 1527, ένα απειθάρχητο στίφος απλήρωτων στρατιωτών του αυτοκρατορικού στρατού –στην πλειοψηφία τους γερμανοί προτεστάντες, οι ονομαζόμενοι *Landsknechte*– εξόρμησαν από τη Λομβαρδία, απείλησαν τη Φλωρεντία και στις 6 Μαΐου κατέλαβαν τη Ρώμη. Ακολούθησαν φοβερές λεηλασίες, ιεροσυλίες, σφαγές και κακοποιήσεις που στοίχισαν τη ζωή του μισού πληθυσμού της Αιώνιας Πόλης. Όπως γνωρίζουμε και από την αφήγηση του Cellini, ο οποίος συμμετείχε στην υπεράσπι-

ση του Castel Sant'Angelo όπου κατέφυγαν ο πάπας Κλήμης Ζ΄, οι καρδινάλιοι και αρκετοί ευγενείς, ο πάπας κατάφερε να διαφύγει τον Δεκέμβριο με τους πολύτιμους λίθους των αποστολικών κοσμημάτων ραμμένους στη φόδρα των ενδυμάτων του.¹¹³

Όταν στις 11 Μαΐου έφθασαν στη Φλωρεντία τα νέα της λεηλασίας της Ρώμης και της δεινής θέσης στην οποία είχε περιέλθει ο πάπας, οι Φλωρεντινοί, οι οποίοι είχαν μέχρι τότε επωμιστεί το βαρύ οικονομικό φορτίο των εγχειρημάτων του Κλήμη Ζ΄, βρήκαν την ευκαιρία να αποτινάξουν τον ζυγό των Μεδίκων: αυτή υπήρξε η τρίτη και τελευταία έξωση (*cacciata*) των Μεδίκων. Υπό το βάρος της λαϊκής πίεσης οι Φλωρεντινοί *ottimati* συναποφάσισαν την επαναφορά του Μεγάλου Συμβουλίου, εμβληματικού οργάνου λαϊκής κυριαρχίας. Μετά από λίγο, όμως, οι ταξικές συγκρούσεις εντός της κυβέρνησης –στην οποία συνυπήρχαν πάλι μεγιστάνες και απλοί μαγαζάτορες– εντάθηκαν. Ο πάπας Κλήμης Ζ΄, εξάλλου, επέστρεψε στη Ρώμη στα τέλη του 1528. Η συμφιλίωση με τον αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄ επισφραγίστηκε με τη συνθήκη της Βαρκελώνης τον Ιούνιο του 1529. Ο πάπας αναγνώρισε την εξουσία του αυτοκράτορα στο Μιλάνο και σιωπηρά την ισπανική ηγεμονία στην ιταλική χερσόνησο ενώ ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄, από την πλευρά του, υποσχέθηκε να υποστηρίξει με στρατιωτικά μέσα την επάνοδο των Μεδίκων στη Φλωρεντία.

Τον Οκτώβριο του 1529 άρχισε η πολιορκία της Φλωρεντίας από τα παπικά και

ισπανικά στρατεύματα. Στην πείνα προστέθηκε λοιμός που τον Απρίλιο του 1530 έφτασε να σκοτώνει 180 άτομα την ημέρα.¹¹⁴ Στις 12 Αυγούστου η Φλωρεντία παραδόθηκε στον Ferdinando Gonzaga (1507-1557), διοικητή του αυτοκρατορικού στρατού, και στον Bartolomeo Valori, αντιπρόσωπο του πάπα. Η πόλη υποχρεώθηκε να καταβάλει τεράστιο ποσό αποζημίωσης, παρέδωσε τα φρούριά της και δήλωσε υποταγή στον αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄, ο οποίος ένα χρόνο αργότερα θα διακήρυττε τα κυριαρχικά του δικαιώματα επί της Φλωρεντίας και της επικράτειάς της.

Τον Ιούλιο του 1531 πραγματοποίησε, εξάλλου, την είσοδό του στην πόλη με στρατιωτική συνοδεία ο Alessandro de' Medici, νόθος γιος του πάπα Κλήμη Ζ΄, και ανακοινώθηκε το διάταγμα του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ που τον όριζε επικεφαλής (*Capo*) της κυβέρνησης και της πόλης, γεγονός που σηματοδοτούσε ένα ακόμη βήμα προς την κατεύθυνση της απολυταρχικής εξουσίας. Στις 27 Απριλίου του 1532 οι διορισθέντες δώδεκα μεταρρυθμιστές (*reformatori*), μεταξύ των οποίων οι Francesco Guicciardini, Francesco Vettori, Matteo Strozzi, Bartholomeo Valori, Palla Rucellai, παρουσία-

σαν τον νέο καταστατικό χάρτη της πόλης. Ο Alessandro ανακηρύσσεται «Duca della Repubblica Fiorentina» με δικαίωμα διαδοχής (εικ. 12)· ο θεσμός της *Signoria* και του *Gonfaloniere di Giustizia*, με 250 χρόνια ιστορικής διαδρομής, καταργούνται, ενώ ένα νέο συμβούλιο εισαγόταν, η Γερουσία, με 48 μέλη από τις τάξεις της αριστοκρατίας και με διευρυμένες νομοθετικές δικαιοδοσίες.¹¹⁵



Εικ.12
Giorgio Vasari,
Alessandro de' Medici,
1534. Φλωρεντία,
Palazzo Pitti.

Η δολοφονία του Alessandro - η εκλογή του Cosimo

Το να βρεθεί ένας άνδρας μαχαιρωμένος στο κρεβάτι την επομένη των Θεοφανείων του 1537 δεν ήταν κάτι παράξενο για τη Φλωρεντία, μιας από τις πιο ταραγμένες πόλεις της εποχής αυτής, όπου πολιτικές φατρίες, οικογένειες, αλλά και μεμονωμένα άτομα μάχονταν μεταξύ τους μέχρις εσχάτων. Αν, όμως, ο δολοφονημένος είχε μόλις πριν από πέντε χρόνια ανακηρυχθεί *Duca della Repubblica Fiorentina* και ήταν παντρεμένος με τη θυγατέρα του αυτοκράτορα, το γεγονός είχε άλλη βαρύτητα.

Το βράδυ της δολοφονίας του δούκα, ο Benvenuto Cellini με έναν τεχνίτη του επέστρεφαν από κυνήγι στη Ρώμη όπου διέμεναν. Αφηγείται: «είχε σκοτεινιάσει για τα καλά όταν φτάσαμε σ' ένα σημείο αρκετά ψηλά. Τότε κοιτάζοντας προς τη Φλωρεντία φωνάξαμε: Θεέ και Κύριε! Τι θαύμα είναι τούτο που βλέπουμε πάνω από τη Φλωρεντία; Φαινόταν σαν μια μεγάλη πύρινη γλώσσα που ακτινοβολούσε μ' ένα υπέροχο φως.»¹¹⁶

Το πιο αξιοσημείωτο στην παραπάνω αφήγηση δεν είναι ο ισχυρισμός του Cellini ότι μπορούσε να βλέπει από τη Ρώμη τη Φλωρεντία, αλλά το γεγονός ότι χρησιμοποιεί για την περιγραφή του «θαύματος» επίγραμμα που αποδίδεται στον Σιμωνίδη. Το κείμενο αυτό βρισκόταν στη βάση του περιφημού συμπλέγματος των Τυραννοκτόνων και είχε ως εξής: «Ένα θαυμάσιο μεγάλο φως έλαμψε πάνω από την Αθήνα, όταν ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτων έσφαξαν τον Ίππαρχο». Η χρήση του επιγράμματος αναδεικνύει τον διάλογο μεταξύ των αναγεννησιακών καλλιτεχνών και λογίων, οι οποίοι είχαν γνωρίσει το επίγραμμα του Σιμωνίδη όπως παραδίδεται από τον Ηφαιστίωνα τον Γραμματικό στο εγχειρίδιό του *Περί μέτρων*. Το κείμενο αυτό εκδόθηκε (*editio princeps*) στη Φλωρεντία το 1526 από τους διαδόχους του τυπογράφου Filippo Giunti.¹¹⁷

Ο καρδινάλιος Innocenzo Cibo (1491-1550), Μέδικος από την πλευρά της μητέρας του, αλλά και ημιεπίσημος εκπρόσωπος του αυτοκράτορα Καρόλου Ε', κλήθηκε στις 7 Ιανουαρίου του 1537 να αντιμετωπίσει την έκτακτη κατάσταση που δημιούργησε η δολοφονία του πρώτου δούκα της

Φλωρεντίας Alessandro de' Medici. Παρά την εύλογη ταραχή του, ο καρδινάλιος ανταποκρίθηκε συνετά στην πρόκληση: κατάφερε να κρατήσει τον φόνο μυστικό για δύο ολόκληρες ημέρες, ενώ είχε καλέσει τον αρχηγό της ισπανικής φρουράς Alessandro Vitelli, ο οποίος βρισκόταν εκτός πόλης, να επιστρέψει αμέσως. Παράλληλα προσέφυγε στους πατρικούς της Γερουσίας, τους μόνους που θα μπορούσαν να αποτρέψουν μια λαϊκή εξέγερση με απρόβλεπτες συνέπειες για μια πόλη που προσπαθούσε ακόμα να κλείσει τις πληγές από την τραυματική δεκάμηνη πολιορκία και την άνευ όρων παράδοσή της στον αυτοκρατορικό στρατό έξι χρόνια νωρίτερα.¹¹⁸

Και ενώ συνέκλιναν οι πληροφορίες που έφεραν ως δολοφόνο του Alessandro τον εξάδελφό του και σύντροφο στις νυχτερινές εξορμήσεις Lorenzino de' Medici (1514-1548), οι σαράντα οκτώ της Γερουσίας προσπάθησαν να καταλήξουν σε συμφωνία ενεργοποιώντας de facto τις εξουσίες που μέχρι τότε μόνο τυπικά διέθεταν. Συμφωνία, ωστόσο, δεν επιτεύχθηκε, καθώς διατυπώθηκαν τόσες διαφορετικές απόψεις όσες και τα μέλη της Γερουσίας¹¹⁹ υπήρξε, ωστόσο, ένα σημείο σύγκλισης: να αποφευχθεί η επάνοδος της ελεύθερης κυβέρνησης (*governo libero*) των ετών 1527-1529, καθώς και η επανασύσταση του εμβληματικού της οργάνου, του Μεγάλου Συμβουλίου. Με αυτά τα δεδομένα ανέλαβε την ευθύνη της κατάστασης η μόνη ομάδα που διέθετε κάποια συνοχή με επικεφαλής τους πατρικούς Francesco Guicciardini και Francesco Vettori (1474-1539).¹²⁰

Με την πείρα εικοσιπεντάχρονης, τουλάχιστον, ανάμειξης στην πολιτική, οι παραπάνω οξυδερκείς πολίτες –*cittadini astutissimi*, κατά την έκφραση του Bernardo Segni– πριν λάβουν την τελική απόφαση, προέβησαν σε μια ενδελεχή ανάλυση όχι μόνο της εσωτερικής κατάστασης της πόλης, αλλά και των εξωτερικών συνθηκών: η Φλωρεντία δεν ήταν πλέον η ανεξάρτητη δημοκρατία του Quattrocento.¹²¹ Μετά από τις εισβολές και την εγκατάσταση ξένων δυνάμεων στη Χερσόνησο, οι Φλωρεντινοί, και οι Ιταλοί γενικότερα, δεν είχαν πλέον την πρωτοβουλία των γεγονότων, αλλά υπάγονταν σε αυτά. Το πριγκιπάτο του Alessandro είχε στηριχτεί στη στρατιωτική δύναμη του αυτοκράτορα Καρόλου Ε', ο οποίος είχε, μάλιστα, διακηρύξει τα κυριαρχικά του δικαιώματα επί της Φλωρεντίας και των εδαφών της μετά από την παράδοση της δημοκρατικής κυβέρνησης της Φλωρεντίας το 1530. Οι φλωρεντινοί πατρίκιοι έλαβαν σοβαρά υπόψη τους ότι μετά από τον θάνατο του υποτελούς ηγεμόνα Francesco Sforza χωρίς διάδοχο το 1535, ο Κάρολος Ε' είχε καταστήσει το Μιλάνο τμήμα της αυτοκρατορίας του. Μια τέτοια εξέλιξη ήταν, τώρα, ορατή και για τη Φλωρεντία, καθώς δεν υπήρχε απόγονος από τον γάμο του δολοφονηθέντος δούκα με την εξώγαμη θυγατέρα του αυτοκράτορα Μαργαρίτα της Αυστρίας (1522-1586).

Αλλά και μια άλλη μεγάλη δύναμη караδοκούσε: η Γαλλία, η οποία, αν και είχε εξαναγκασθεί από τον Κάρολο Ε' να αποχωρήσει από την Ιταλία, μπορούσε να επεκτείνει

πάλι την επιρροή της στη Φλωρεντία μέσω της στρατιωτικής και οικονομικής υποστήριξης των *fuorusciti*, των πολιτικών εξόριστων που αναζητούσαν ευκαιρία να επιστρέψουν στην εξουσία. Υπήρχε ακόμη και μια τρίτη εξωτερική απειλή: ο πάπας Παύλος Γ' Farnese (1468-1549), ο οποίος είχε διαδεχτεί τον Μέδικο πάπα Κλήμη Ζ' και επιζητώντας να εγκαταστήσει την οικογένειά του στην κεντρική Ιταλία, είχε ήδη προσπαθήσει να ακυρώσει τη μνηστεία της Μαργαρίτας με τον Alessandro και να πείσει τον αυτοκράτορα να προτιμήσει για γαμπρό τον εγγονό του Ottavio Farnese (1523-1586).¹²²

Ωστόσο, ακόμη κι αν οι τρεις πιο πάνω προοπτικές δεν ήταν αρκετά ζοφερές για να πειθαναγκάσουν τους φλωρεντινούς γερουσιαστές να αναλάβουν άμεση δράση, μια τέταρτη απειλή αρκούσε να τους κρατήσει άπνους μέχρι να βρουν μία αποδεκτή λύση. Και η απειλή αυτή προερχόταν από τους *popolani*, τη μικρομεσαία τάξη, και μάλιστα από τους ριζοσπαστικότερους εκπροσώπους της, οι οποίοι δεν είχαν παραιτηθεί από την επιδίωξη επιστροφής στο δημοκρατικό καθεστώς (*governo libero*) των ετών 1494-1512 και 1527-1530. Ενδεικτικός του φόβου που προξενούσε στους ευγενείς η δυνατότητα επανόδου του *popolo* στην εξουσία υπήρξε ο αφορισμός του Vettori σε επιστολή του προς τον Bartolomeo Lanfredini τον Νοέμβριο του 1529: «δεν υπάρχει χειρότερη ή σκληρότερη τυραννία απ' αυτή του λαού, όταν καθίσταται τύραννος». ¹²³ Το πριγκιπάτο δεν είχε, άλλωστε, προλάβει να αναπτύξει βαθιές ρίζες

και η ανατροπή του από μια λαϊκή εξέγερση φαινόταν αρκετά πιθανή τον Ιανουάριο του 1537, καθώς ήταν πολλοί εκείνοι που, μετά τη θητεία του Alessandro, έστρεφαν το βλέμμα με νοσταλγία στις περιόδους που οι πολίτες συμμετείχαν ενεργά στα πολιτικά πράγματα.

Με αυτά τα δεδομένα, η ομάδα περι τους Guicciardini και Vettori προσπάθησε, κατά πρώτο λόγο, να μην περιέλθει η πόλη στα χέρια ξένου παράγοντα ή οποιουδήποτε δεν συνδεόταν με τη φλωρεντινή παράδοση της ολιγαρχικής δημοκρατίας. Έτσι, την επομένη, κιόλας, της αποκάλυψης της δολοφονίας του δούκα, έπεσε στο τραπέζι το όνομα του μόλις δέκα οκτώ ετών Cosimo, ο οποίος από την πλευρά της μητέρας του προερχόταν από τον κλάδο των Μεδίκων του Cosimo Pater Patriae.¹²⁴ Αλλά και ο πατέρας του, ο φημισμένος *condottiere* Giovanni delle Bande Nere, ήταν Μέδικος από τον κλάδο του αδελφού του Cosimo Pater Patriae, Lorenzo (εικ. 13).

Η επιλογή του Cosimo απέβλεπε, εμφανώς, στην αποφυγή ενσωμάτωσης της Φλωρεντίας στην αυτοκρατορική επικράτεια, ενώ συγχρόνως υπογράμιζε την αποφασιστικότητα της πόλης να ρυθμίζει η ίδια την κυβέρνησή της. Με χιλιάδες ξένους στρατιώτες να βρίσκονται την εποχή αυτή στην Ιταλία, έτοιμους να καταπνίξουν κάθε εξέγερση και με τη Fortezza da Basso στα χέρια της ισπανικής φρουράς, η απόφαση των πατρικίων να επιλέξουν μόνοι τους τον διάδοχο του Alessandro, χωρίς τις δύο δυνάμεις που είχαν επιβάλει το σύνταγμα του 1532, τον αυτοκράτορα και τον



Εικ.13
Οι πρόγονοι
του Cosimo I.

πάπα, ήταν τολμηρή και απαιτούσε μεγάλη προσοχή για την υλοποίησή της.¹²⁵

Στο σχέδιο αυτό, άλλωστε, αντιτάχθηκαν μεγάλα ονόματα της φλωρεντινής αριστοκρατίας, όπως ο καρδινάλιος Niccolò Ridolfi (1501-1550), ο Baccio Valori και ο Palla Rucellai, ο οποίος, μάλιστα, εξήρε τη δημοκρατική παράδοση της πόλης και κατακεράυνωσε τους Μεδίκους τυράννους.¹²⁶ Η απάντηση του Francesco Vettori ήταν αυθεντικό δείγμα Realpolitik: «Ναι, είμαστε υποχρεωμένοι να διαπράξουμε το αδίκημα να δημιουργήσουμε έναν τύραννο, γιατί σε αυτούς τους καιρούς είναι το μικρότερο κακό».¹²⁷ Τα λόγια αυτά συνοδευόμενα από την κλαγγή των όπλων της ισπανικής φρουράς που είχε συγκεντρωθεί στην Piazza della Signoria, φαίνεται ότι εξασφάλισαν τελικά την απαιτούμενη πλειοψηφία υπέρ της υποψηφιότητας του Cosimo.¹²⁸

Τρεις ημέρες μετά από τη δολοφονία του Alessandro με το διάταγμα της 9ης Ιανουαρίου 1537, η φλωρεντινή Γερουσία αναγνώρισε το νέο άνδρα ως νόμιμο διάδοχο των εξουσιών που ο αυτοκράτορας είχε απονεμίσει στον Alessandro και όρισε τον Signor Cosimo de' Medici ως κεφαλή της κυβέρνησης της πόλης και της επικράτειάς της (εικ. 14).¹²⁹ Το νεαρό της ηλικίας και η σεμνότητα του νεοεκλεγέντος ενθάρρυναν τους «οξυδερκείς πολίτες», που είχαν την πρωτοβουλία της εκλογής του, να πιστέψουν ότι ο Cosimo θα αποδεικνυόταν ένας καλός πρίγκιπας, που θα ακολουθούσε τις σοφές συμβουλές τους και ότι το καθεστώς του θα ήταν μια διακυβέρνηση πολύ φωτισμένη, «una Signoria limitata e molto civile».¹³⁰ Οι εξελίξεις τους διέψεσαν...

Πιο ρεαλιστική ήταν η κρίση του Cellini, που διέθετε, όμως, το ακαταμάχητο «πλεονέκτημα» να διατυπώνεται εκ των υστέρων: «Αυτοί οι Φλωρεντινοί κάθισαν



Εικ.14
Giorgio Vasari – Jacopo Ligozzi,
Η Εκλογή του Cosimo de' Medici, 1556-1559.
Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo.

ένα νεαρό πάνω σε ένα υπέροχο άτι. Του έδωσαν σπιρούνια, του έβαλαν χαλινάρια, τον έφεραν σε αγρό γεμάτο λουλούδια, καρπούς και άλλα θαυμαστά. Ύστερα του είπαν ότι δεν πρέπει να ξεπεράσει κάποια όρια. Μα πες μου, ποιος θα τον συγκρατήσει σαν βάλει στο νου του να τα ξεπεράσει; Κείνος που τους νόμους ορίζει, νόμο δεν κρατεί».¹³¹

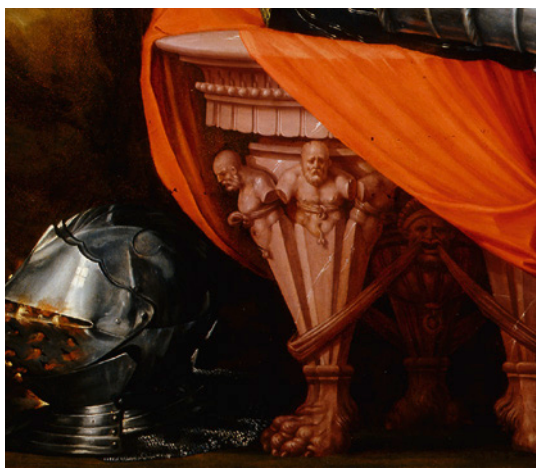
Βρέθηκε, όμως, ο Cosimo «σε αγρό γεμάτο λουλούδια, καρπούς και άλλα θαυμαστά», όταν τον κάθισαν στο άτι της πόλης τον Ιανουάριο του 1537; Η αλήθεια είναι ότι η τύχη του νεαρού άρχοντα, όπως και της Φλωρεντίας, κρεμόταν σε μια λεπτή κλωστή. Οι συμφορές φαίνονταν έτοιμες να πέσουν σαν δαμόκλειες σπάθες στις κεφαλές των Φλωρεντινών, οι οποίοι είχαν περιέλθει σε κατάσταση πανικού. Κυκλοφορούσαν φήμες ότι η Τοσκάνη θα γινόταν ένα άλλο Piemonte και θα κομματιαζόταν από ξένες δυνάμεις ή ότι θα της επιβάλλονταν ξένοι κυβερνήτες, όπως συνέβη στη Λομβαρδία. Δεν ήταν, λοιπόν, λίγοι αυτοί που εγκατέλειπαν την πόλη από τον φόβο εσωτερικών ταραχών ή κατάληψης από ξένο στρατό.¹³²

Αλλά και όσοι είχαν στενά συνδεθεί με το καθεστώς του πρώτου δούκα αισθάνονταν ανασφαλείς. Ένας από αυτούς ήταν και ο Giorgio Vasari, ο οποίος είχε φιλοτεχνήσει την επίσημη προσωπογραφία του Alessandro, την πρώτη όπου απεικονιζόταν Μέδικος εν ζωή με πανοπλία. Σε επιστολή του προς τον Ottaviano Medici (1486-1546), ο καλλιτέχνης εξηγεί την εικονογραφία του πίνακα, που τον προόριζε

για εικαστικό μανιφέστο της εξουσίας και της δυναστικής συνέχειας των Μεδίκων.

Σύμφωνα με τον μέλλοντα συγγραφέα των *Vite*, το κάθισμα του Alessandro υποδηλώνει την κυριαρχία του, καθώς στηρίζεται σε μορφές χωρίς χέρια και πόδια: «είναι οι υπήκοοί του, οι οποίοι, καθώς καθοδηγούνται από τη θέληση εκείνου που βρίσκεται από πάνω τους και τους διαφεντεύει, δεν έχουν ούτε χέρια ούτε πόδια» (εικ. 12).¹³³ Με τους Φλωρεντινούς γύρω του να έχουν ανακτήσει πόδια και χέρια, αφού απαλλάχθηκαν από τον τύραννο που καθόταν πάνω τους και πρόθυμους, κατά πάσα πιθανότητα, να τα χρησιμοποιήσουν, ο Vasari κατέφυγε στο μοναστήρι του Camaldoli.

Η αριστοκρατική τάξη, διακεκριμένα μέλη της οποίας είχαν εκλέξει τον Cosimo, ήταν, εξάλλου, διαιρεμένη. Από τη μια βρισκόταν η ομάδα περί τους Guicciardini και Vettori στη Φλωρεντία και από την άλλη η ομάδα περί τους καρδινάλιους Giovanni Salviati (1492-1553), Niccolò Ridolfi (1501-1550) και τον Filippo Strozzi στην εξορία.¹³⁴



Εικ.12
Giorgio Vasari,
*Alessandro
de' Medici*
(λεπτομέρεια),
1534. Φλωρεντία,
Palazzo Pitti.

Η ήττα των Fuorusciti στο Montemurlo

Οι αυταρχικοί τρόποι του πρώτου δούκα της Φλωρεντίας Alessandro de' Medici είχαν προξενήσει την αντίδραση του μεγιστάνα Filippo Strozzi (1489-1538) (εικ. 15), ο οποίος είχε ωστόσο υποστηρίξει τους Μεδίκους με μεγάλη αφοσίωση από το 1508 έως το 1534. Ο Filippo δεν ήταν υποστηρικτής των φλωρεντινών ελευθεριών· αντίθετα, υπήρξε ένας από τους *ottimati*, που κατά την περίοδο της πρώτης ελεύθερης δημοκρατικής κυβέρνησης (*governo libero* 1494-1512) είχε νυμφευτεί τη θυγατέρα του Piero il Sfortunato, διαδόχου του Lorenzo il Magnifico, Clarice, και είχε υποστηρίξει την επιστροφή των Μεδίκων. Η επιλογή αυτή έφερε μεγάλα κέρδη στον νεαρό Filippo. Ως τραπεζίτης των δύο Μεδίκων παπών και μέσω των διασυνδέσεών του με την παπική *curia* επί είκοσι πέντε και πλέον έτη αναδείχθηκε σε έναν από τους πλουσιότερους άνδρες της Ευρώπης.

Μετά από την αλλαγή του καταστατικού χάρτη της Φλωρεντίας το 1532, ο Filippo ορίστηκε μέλος της Γερουσίας και ένας από τους τέσσερις συμβούλους του Alessandro στο *Magistrato Supremo*, όργανο που αντικατέστησε τη Signoria. Ο Alessandro, ωστόσο, φοβόταν ότι η οικογένεια των Strozzi, που διέθετε μεγάλο πλούτο, φήμη και πολλούς γιους, έτρεφε μυστικές πολιτικές φιλοδοξίες. Μια σειρά από ατυχή γεγονότα, υποψίες για απόπειρα δηλητηρίασης του δούκα και μια δικαστική αντιδικία που οδήγησε τον πρωτότοκο γιο του Filippo, Piero (1510-1558) σε ολιγόμηρη φυλάκιση, επέφεραν τη ρήξη των Strozzi με τον Alessandro.¹³⁵ Μετά από τον θάνατο του Κλήμη Ζ', τελευταίου γόνου του μεγάλου κλάδου των Μεδίκων, τον Σεπτέμβριο του 1534, η ρήξη αυτή έγινε οριστική.¹³⁶

Τότε ο Filippo Strozzi συνδέθηκε με την αντιπολίτευση που είχε συγκροτηθεί στη Ρώμη από εξόριστους Φλωρεντινούς (*fuorusciti*) γύρω από τους καρδινάλιους Salviati και Ridolfi και τον δεύτερο νόθο Μέδικο, τον Ippolito. Ο Strozzi και οι καρδινάλιοι επεδίωκαν την απομάκρυνση του Alessandro από την εξουσία και την αντικατάστασή του από μια ολιγαρχική



Εικ.15
Ανώνυμου,
Filippo Strozzi,
16ος αιώνας.
Φλωρεντία,
Palazzo
Vecchio.

κυβέρνηση με επικεφαλής τον Ippolito. Τα σχέδιά τους όμως ανατράπηκαν το 1535, όταν ο Ippolito πέθανε, πιθανώς δολοφονημένος.¹³⁷

Μετά από τη δολοφονία και του Alessandro, ο Francesco Vettori με επιστολή του της 15ης Ιανουαρίου 1537 απηύθυνε έκκληση στον Filippo Strozzi να μην επιχειρήσει στρατιωτική επέμβαση κατά του νεοεκλεγέντος Cosimo, «ο οποίος δεν ήταν Alessandro», όπως διαβεβαίωνε τον φίλο του.¹³⁸ Πίστευε ότι ένα τέτοιο εγχείρημα των *fuorusciti*, που θα ενεργούσαν είτε μόνοι τους είτε μέσω των Γάλλων, θα είχε ως συνέπεια την κατάληψη της Φλωρεντίας από τον αυτοκράτορα: «Λυπήσου, Φίλιπέ μου, για την αγάπη του Θεού, λυπήσου αυτή τη φτωχή πόλη, λυπήσου τους φίλους και τους συγγενείς σου». Ο Vettori δεν παρέλειψε, επίσης,

να επισείσει και τον κίνδυνο από μια εξέγερση του *popolo*, «εχθρών δικών σας και δικών μας» («*nimico nostro e vostro*»), τονίζοντας την ιδεολογική συγγένεια των αριστοκρατών της Φλωρεντίας και των εξορίστων που επιθυμούσαν την επιστροφή στη φλωρεντινή παράδοση της ολιγαρχικής δημοκρατίας.¹³⁹

Ο ίδιος ο Filippo Strozzi θα προτιμούσε να επιστρέψει στα βιβλία του και στη συντροφιά της διανοούμενης ερωμένης του Tullia d'Aragona¹⁴⁰ ύστερα, όμως, από διάταγμα του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ –απασχολημένου την εποχή αυτή σε πόλεμο εναντίον του Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας– με το οποίο αναγνώριζε τον Cosimo ως διάδοχο του Alessandro και επικύρωνε την επιλογή του ως «Κεφαλή» της φλωρεντινής δημοκρατίας, οι πιέσεις προς τον Strozzi από τους άλλους εξορίστους, αλλά και από τους γιους του έγιναν ασφυκτικές.

Ιδιαίτερα ο πρωτότοκος και φιλόδοξος Piero Strozzi, τον οποίο ο Alessandro είχε θανάσιμα προσβάλει φυλακίζοντάς τον, απαιτούσε άμεση δράση. Ο Piero ήταν, άλλωστε, εγγονός του Piero de' Medici «του Κακότυχου» (1472-1503), διαδόχου του Lorenzo il Magnifico και έτσι αισθανόταν ότι λόγω της καταγωγής του είχε περισσότερα δικαιώματα από τον νόθο Alessandro όσο και από τον Cosimo, ο οποίος καταγόταν από την κόρη του Lorenzo il Magnifico, Lucrezia (1470-1550).

Μετά από όλα αυτά, εκών άκων ο Filippo Strozzi, ο οποίος, εκτός των άλλων διέθετε εντυπωσιακή εμφάνιση, μεγάλη μόρ-

φωση και αστραφτερή ευγλωττία, προσόντα που τον καθιστούσαν κεντρική μορφή της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας, βρέθηκε επικεφαλής διακοσίων ενθουσιωδών Φλωρεντινών και δύο χιλιάδων μισθοφόρων να οδεύει προς την καταστροφή. Ο διοικητής της ισπανικής φρουράς Alessandro Vitelli και ο Otto da Montauto, ο οποίος είχε πολεμήσει υπό τον Giovanni delle Bande Nere, πατέρα του Cosimo I, χρειάστηκαν λίγες μόνο ώρες για να συντρίψουν αυτό το ετερόκλιτο πλήθος στο Montemurlo, 35 χιλιόμετρα έξω από τη Φλωρεντία. Κατόπιν, σε μια από τις τραγικότερες ανατροπές που επιφυλάσσει κάποτε η μοίρα, ο Filippo Strozzi, «ο πρώτος άνδρας της Ιταλίας», βρέθηκε επικεφαλής μιας θλιβερής πομπής αιχμαλώτων που βιάδιζε την 1η Αυγούστου 1537 στους δρόμους της Φλωρεντίας ανάμεσα σε ένα πλήθος που ούρλιαζε «Vittoria, Vittoria» και «Palle, Palle», αναφορά στις σφαίρες του οικοσήμευ των Μεδίκων.

Ανάμεσα στους ηττημένους συμπεριλαμβάνονταν μερικά από τα πιο φημισμένα ονόματα της Ιταλίας:¹⁴¹ ο Baccio Valori, αντιπρόσωπος του πάπα Κλήμη Ζ' κατά την παράδοση της πόλης την 12η Αυγούστου 1530 και μετέπειτα ισχυρός άνδρας της Φλωρεντίας, μαζί με τους γιους του Filippo και Paolantonio· ο αγέρωχος Antonfrancesco degli Albizzi, ο οποίος είχε συμβάλει το 1512 στην ανατροπή του Σημαιοφόρου της Δικαιοσύνης (*Gonfaloniere a vita*) του πρώτου *governo libero*, Piero Soderini· ο Lodovico Rucellai, ο Gualterotto Strozzi και είκοσι πρόσωπα ακόμη.¹⁴²

Ο Cosimo χρησιμοποιούσε αστρολόγους που βασιζόμενοι στο ωροσκόπιο της γέννησής του, συνέτασσαν μακροσκελείς προγνώσεις για ευνοϊκές και μη ημερομηνίες.¹⁴³ Δεν γνωρίζουμε τις αστρολογικές προβλέψεις για την 1^η Αυγούστου 1537, η νίκη, πάντως, επί των *fuorusciti* στο Montemurlo υπήρξε καθοριστική για το παρόν και το μέλλον του νεαρού Μεδίκου.¹⁴⁴ Αν και δεν είχε ακόμη συμπληρώσει τα δέκα οκτώ του χρόνια, ο Cosimo είχε πλήρη επίγνωση ότι η διαχείριση της πρώτης αυτής κρίσης μπορούσε είτε να του εξασφαλίσει την υποστήριξη του αυτοκράτορα –και κατ' επέκταση τον τίτλο του δούκα– είτε να του στερήσει το αξίωμα του *Caro*, του επικεφαλής της φλωρεντινής κυβέρνησης, και αυτό καθαυτό το κεφάλι του.

Με ποια νοητικά και ψυχικά εφόδια ο νεαρός που κυνηγούσε ανέμελα στην κοιτίδα των Μεδίκων, το ορεινό Mugello, μέχρι την προτεραιία της εκλογής του, 9η Ιανουαρίου 1537, μπορούσε να αποφασίσει –λίγους μήνες αργότερα– για τη ζωή ή τον θάνατο Φλωρεντινών με ονόματα θρυλικά, όχι μόνο για την πόλη της καταγωγής τους των 50.000 κατοίκων, αλλά και για όλη την Ιταλία, ακόμα και για ολόκληρη την Ευρώπη; Η πολιτική του εμπειρία συνοψιζόταν στην παραμονή του στο περιβάλλον του μακρινού εξαδέλφου του και πρώτου δούκα της Φλωρεντίας, Alessandro. Ήταν μάλιστα μέλος της ακολουθίας του δούκα, όταν αυτός τον Ιανουάριο του 1536 μετέβη στη Νάπολη προκειμένου να συναντηθεί με τον αυτοκράτορα και να τελέσει τους γάμους του με την εξώγαμη

θυγατέρα του. Τα καθήκοντά του, ωστόσο, δεν θα απείχαν πολύ από μικρές αποστολές, όπως αυτή που παραδίδει ο Cellini: «την απάντηση έφερε ο Signor Cosimino των Μεδίκων να πάω να βρω τον Niccolò da Monte Aguto να μου δώσει πενήντα χρυσές κορόνες».¹⁴⁵

Η απόφαση, εξάλλου, της ηγεσίας των *fuorusciti* να προσφύγουν στα όπλα έπεσε σαν βαριά σκιά στους ομολόγους τους στη Φλωρεντία, τους *ottimati* που συνδέονταν μαζί τους με δεσμούς φιλικούς και ιδεολογικούς.¹⁴⁶ Ο Guicciardini και ο Vettori, οι οποίοι είχαν αυτοδιοριστεί ως σύμβουλοι του νέου άρχοντα στις 10 Ιανουαρίου 1537, κρίθηκαν *a priori* ακατάλληλοι να τον συμβουλεύουν καθώς υπηρετούσαν δικά τους συμφέροντα. Ο Cosimo μετά από το Montemurlo αισθανόταν μεγάλη δυσπιστία για τις προθέσεις της αριστοκρατικής τάξης και στράφηκε αποφασιστικά προς τις

λαϊκότερες τάξεις από τις οποίες και οι παλαιοί Μεδικοί αντλούσαν τους πιο ενθουσιώδεις οπαδούς τους.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, αλλά πιθανώς και λόγω ιδιοσυστασίας, ο Cosimo υιοθέτησε τη στάση που ακολούθησε και στα μετέπειτα χρόνια της εξουσίας του: να αποφασίζει μόνος του. Με λίγη φαντασία μπορούμε να αντικαταστήσουμε το προφίλ του τριανταπεντάχρονου Cosimo στον πίνακα του Vasari, όπου απεικονίζεται μόνος και χωρίς συμβούλους να σχεδιάζει την κατάληψη της Σιένας το 1554 (εικ. 16), με το προφίλ του σε ηλικία δέκα οκτώ χρόνων σχεδιασμένο το 1537 από τον Pontormo (εικ. 17).¹⁴⁷ Με εκπληκτική διορατικότητα ο ιδιόρρυθμος αυτός καλλιτέχνης κατάφερε να μεταδώσει με τις λιτές γραμμές του σχεδίου την ατμόσφαιρα αποφασιστικότητας, αλλά και τη σκληρότητα ενός γεννημένου ηγέτη.



Εικ.16
Giorgio Vasari, *Ο Cosimo σχεδιάζει την κατάληψη της Σιένας*, 1562-1565. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala del Cinquecento.



Εικ.17
Jacopo Pontormo, *Cosimo I*, 1537. Φλωρεντία, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Οι «σύμβουλοι» του Cosimo

Αποφάσισε, όμως, παντελώς μόνος ο Cosimo τον Αύγουστο του 1537; Οι κρίσιμες αποφάσεις που έλαβε, καθώς και οι επαναλαμβανόμενες επιλογές του θα μπορούσαν να στηρίξουν την υπόθεση ότι ο νεαρός Μέδικος δέχθηκε την επιρροή Φλωρεντινού πολιτικού και λογίου. Μόνο που ο διαπρεπής «σύμβουλος» δεν βρισκόταν πια στη ζωή: είχε, όμως, καταθέσει τις γνώσεις του, «κερδισμένες μέσα από μακρόχρονη ενασχόληση με μεγάλες υποθέσεις και ενδελεχή μελέτη της αρχαιότητας», σε ένα μικρό βιβλιαράκι με οδηγίες για νέους πρίγκιπες. Ο συγγραφέας ήταν ο Niccolò Machiavelli και το βιβλιαράκι, που ήταν αφιερωμένο στον Giuliano de' Medici δούκα του Nemour και μετά τον θάνατό του ως «δείγμα αφοσίωσης» στον Lorenzo de' Medici τον νεότερο το 1516, έφερε τον απέριττο τίτλο: *Il Principe*.

Το παράδοξο είναι ότι το προκλητικό περιεχόμενο του έργου, που γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση απόση μπορούσε ποτέ να φανταστεί ο συγγραφέας, φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τη στάση ζωής του Niccolò Machiavelli. Πράγματι, ως άοκνος γραμματέας της Καγκελαρίας και στενός συνεργάτης του *Gonfaloniere a vita* Piero Soderini, ο Machiavelli υπηρέτησε με αφοσίωση τη δημοκρατική κυβέρνηση και υπερασπίστηκε τις δημοκρατικές αξίες. Μέχρι το τέλος, μάλιστα, της ζωής του έμεινε συνεπής στις πεποιθήσεις και την προτίμησή του για το δημοκρατικό μοντέλο διακυβέρνησης.

Σε καιρούς, όμως, ταπείνωσης και κυριαρχίας ξένων δυνάμεων στην ιταλική χερσόνησο, ο Machiavelli πείστηκε ότι η δύναμη ήταν σημαντικότερη από τη νομιμότητα και η πολιτική σκοπιμότητα υπερέβαινε τις ηθικές αναστολές. Τότε, λοιπόν, ο Machiavelli, ο οποίος, σύμφωνα με σύγχρονες του μαρτυρίες, «αγαπούσε υπερβολικά την ελευθερία», πίστεψε ότι ένας πρίγκιπας με τα χαρακτηριστικά του Cesare Borgia θα είχε μεγαλύτερες πιθανότητες να απωθήσει τους «βαρβάρους» και να ελευθερώσει την Ιταλία.¹⁴⁸ Με αυτήν την πατριωτική, εξάλλου, έκκληση τελειώνει το πόνημά του.



Στο πλαίσιο της επιδίωξης αυτής, ο Machiavelli έκρινε ότι ο Cesare ήταν παράδειγμα προς μίμηση, καθώς ήταν υψηλόφρων και είχε μακρόπνοους στόχους, γνώριζε να υπερνικά τα εμπόδια με τη βία ή με τον δόλο, να εμπνέει αγάπη και συνάμα φόβο, να έχει τον σεβασμό του στρατού, να εξοντώνει όσους είχαν τη δύναμη ή την πρόθεση να τον βλάψουν, να μεταβάλλει την παλαιά τάξη πραγμάτων, να είναι αυστηρός και μεγαλόψυχος, να διατηρεί φιλίες με ηγεμόνες που θα του παρείχαν βοήθεια. Ο Cesare Borgia ήταν σκληρός, αλλά με τη σκληρότητα αυτή αποκατέστησε την τάξη και έφερε ειρήνη και ομόνοια στη Romagna.¹⁴⁹

Ο Machiavelli σημειώνει, επιπλέον, ότι κανένα έργο δεν είναι πιο δύσκολο, πιο αβέβαιο και πιο επικίνδυνο στην επίτευξή του από την εδραίωση ενός νέου πολιτικού καθεστώτος και καταλήγει με το συμπέρασμα ότι ο νέος ηγεμόνας είναι αδύνατον να αποφύγει τη σκληρότητα.¹⁵⁰ Ο «ορθός» τρόπος που προτείνει ο φλωρεντινός πολιτικός για τον σκοπό αυτό –αμφιβάλλοντας και ο ίδιος αν δικαιούμαστε να χρησιμοποιούμε καλά λόγια για κάτι άσχημο– είναι όλες οι σκληρές πράξεις που είναι αναγκαίες για την ασφάλεια του ηγεμόνα να διαπράττονται μονομιάς, ώστε στη συνέχεια (ο νέος πρίγκιπας) να κερδίσει τους πολίτες με ευεργεσίες που πρέπει να υλοποιούνται λίγες λίγες.¹⁵¹

Ο ηγεμόνας οφείλει, άλλωστε, να γνωρίζει τους κανόνες διεξαγωγής του πολέμου και να διατηρεί τον στρατό του –επανδρωμένο από πολίτες και όχι μισθοφόρους–

σε ετοιμότητα.¹⁵² Πάνω απόλα, όμως, ο νέος ηγεμόνας πρέπει να ακολουθεί τα χνάρια φημισμένων ανδρών και να έχει ως πρότυπο έναν παλαιότερο ένδοξο άνδρα. Τέλος, στις εναλλαγές της τύχης ο πρίγκιπας οφείλει να αντισταθεί στην ανδρεία του, τη *virtù* (από το *vir* = άνδρας), επειδή «η *Fortuna* είναι γυναίκα κι αν θες να την κρατάς υποταγμένη, πρέπει να την χτυπάς και να την κακομεταχειρίζεσαι».¹⁵³

Με εξαίρεση τη διαδικασία υποταγής της γυναίκας –στη σύζυγό του Ελεονόρα του Τολέδο θα παραχωρούσε ακόμη και πολιτικό ρόλο– ο Cosimo στα τριάντα περίπου χρόνια της ηγεμονίας του φαίνεται να επωφελήθηκε από τις γνώσεις του Machiavelli και να υπήρξε υπόδειγμα *principe nuovo*, μη παραμελώντας, παράλληλα, να διδάσκεται από τους τρόπους με τους οποίους ασκούσαν την εξουσία οι επιφανείς πρόγονοί του της δημοκρατικής περιόδου. Σύμφωνα με σύγχρονες μαρτυρίες, από τους παλιούς Μεδίκους ο Cosimo ξεχώριζε τον Cosimo Pater Patriae και τον Lorenzo il Magnifico, τους οποίους εγκωμιάζε με κάθε ευκαιρία.¹⁵⁴

Ήταν, λοιπόν, εύλογο τον Αύγουστο του 1537 ο νεαρός Cosimo να αναρωτηθεί πώς αντέδρασαν οι μεγάλοι πρόγονοι σε ανάλογες καταστάσεις. Βρήκε ότι ο προπάππος του από την πλευρά της μητέρας του, ο Lorenzo il Magnifico, δεν δίστασε το 1478 να ανταποδώσει στο πολλαπλάσιο την απόπειρα των Pazzi να ανατρέψουν την εξουσία των Μεδίκων που στοίχισε τη ζωή του αδελφού του Giuliano. Έτσι, στις προτάσεις του

Machiavelli μπορεί να προστέθηκε και ένα παράδειγμα βίαιης, αλλά αποτελεσματικής, δράσης μέσα από την οικογενειακή παράδοση. Πάνω απόλα, όμως, ο Cosimo πρέπει να ακολούθησε τη δική του στιβαρή, νοήμονα φύση, που φαίνεται ότι δεν είχε εμβαθύνει στις ευεργετικές επιρροές των τεχνών και των γραμμάτων που προσδίδουν «κοινωνική χάρη και πνευματική καλλιέργεια».¹⁵⁵

Οι παλαιοί Μέδικοι, όπως και πολλοί φλωρεντινοί πατρίκιοι αλλά και εκπρόσωποι των μεσαίων τάξεων, είχαν λάβει κλασική παιδεία η οποία ενίσχυε το πολιτικό και κοινωνικό τους ήθος.¹⁵⁶ Αυτοί οι παλαιοί πολίτες (*cittadini antichi*), ακόμη και

όταν δεν κατάφερναν να μιμηθούν υψηλά πρότυπα, είχαν αναπτύξει τις κατάλληλες ασφαλιστικές δικλίδες που τους επέτρεπαν να εκτονώνουν τις σκοτεινές παρορμήσεις της ψυχής τους.¹⁵⁷ Αναφέρεται ότι ο παιδαγωγός του Cosimo, Pierfrancesco Riccio, τον ενθάρρυνε να διαβάζει Πετράρχη και να εξοικειώνεται με το στυλ του. Αν ο Cosimo έμαθε να διαβάζει λατινικά είναι ασαφές παρόλο που λόγιοι της αυλής του υποστήριζαν ότι γνώριζε κλασικές γλώσσες. Ο Cellini πάντως, εξοργισμένος από την υπεροπτική συμπεριφορά του «Signor Pier Riccio», τον εξομοίωσε με τους δασκαλάκους που μαθαίνουν στα νιάνιαρα το αλφάβητο.¹⁵⁸



Η εκτέλεση των Fuorusciti

Τον Αύγουστο του 1537, ο Cosimo αγωνιζόταν για την πολιτική, αλλά και για τη φυσική του επιβίωση. Οι θανατικές ποινές που επέβαλε τελικά στους αιχμαλωτισμένους αρχηγούς των *fuorusciti* αντανακλούσαν την ανασφάλεια που διακατείχε τον νεαρό ηγεμόνα. Όπως είχε, άλλωστε, διαπιστώσει πριν από είκοσι χρόνια ο Machiavelli, ουδείς *principe nuovo* ήταν δυνατόν να αποφύγει τη σκληρότητα.¹⁵⁹ Ανάμεσα σε λιγότερο επιφανείς, οι υπερήφανες κεφαλές των Anton Francesco degli Albizzi, Lodovico Rucellai και Baccio Valori διαχωρίστηκαν από τους ώμους τους.

Την ίδια τύχη είχε και ο νεαρός Filippo Valori που ο Vasari, είκοσι χρόνια αργότερα, θα απεικόνιζε υπαινικτικά σαν δίδυμο αδελφό του Cosimo να τον εκλιπαρεί στα πόδια του, στον πίνακα *Ο Θρίαμβος του Cosimo και οι αιχμάλωτοι του Montemurlo* (εικ. 18) στο *Quartiere di Leone X* του Palazzo Vecchio. Αριστερά στο πρώτο επίπεδο εμφανίζεται ο Cosimo, σε πλήρη ταύτιση με τον Αύγουστο με τον οποίο μοιραζόταν το έμβλημα του αιγόκερου, αναφορά στο κοινό ζώδιό τους. Φέροντας ρωμαϊκή στολή και με το αριστερό χέρι να δείχνει, με καταδικαστική κίνηση Καίσαρα, ανάμεσα στους πισθάγκωνα δεμένους *fuorusciti*, τον Filippo Strozzi, ο Cosimo στεφανώνεται από φτερωτή νίκη. Νέοι αιχμάλωτοι κομίζονται από τον διοικητή της ισπανικής φρουράς Alessandro Vitelli, τον capitano Otto da Montauto και τους στρατιώτες τους που καταφθάνουν από δεξιά, ενώ πίσω τους συνεχίζεται η μάχη στο Montemurlo.

Η εσχάτη ποινή που επιβλήθηκε στους επίλεκτους αριστοκράτες οι οποίοι επεδίωκαν την επιστροφή στην παραδοσιακή ολιγαρχική δημοκρατία ήταν σύμφωνη με τα φλωρεντινά ειωθότα;

Κατά την περίοδο του Quattrocento επικρατούσε η αντίληψη ότι η πόλη ανήκε σε όλους τους πολίτες. Οι πολιτικοί αντίπαλοι μπορούσαν προσωρινά να εξαιρεθούν εκτίοντας ποινές εξορίας, αλλά η φυσική τους εξόντωση θα



Εικ. 18
Giorgio Vasari,
*Ο θρίαμβος του
Cosimo I στο
Montemurlo*,
1556-1559.
Φλωρεντία,
Palazzo Vecchio,
Sala di Cosimo I.

μείωνε την πολιτική δύναμη που κρατούσε τη δημοκρατία ενωμένη. Μόνον αν κάποιος εξόριστος παραβίαζε τους όρους της ποινής του, τον θεωρούσαν στασιαστή και το κεφάλι του επικηρυσσόταν.¹⁶⁰ Η συνήθεια των Φλωρεντινών να εξορίζουν παρά να εξολοθρεύουν τη χαμένη ομάδα του πολιτικού παιχνιδιού ήταν η πρακτική που ακολουθούσαν και άλλες δημοκρατίες της Ιταλίας. Το 1433, ο Cosimo il Vecchio εξορίστηκε μαζί με στενούς του συνεργάτες. Όταν επέστρεψε τον επόμενο χρόνο, η απάντησή του στη φατρία των Albizzi ήταν εξορίες και στερήσεις πολιτικών δικαιωμάτων, και όχι εκτελέσεις των πολιτικών αντιπάλων.

Τον Απρίλιο του 1478, οι Pazzi υπερέβησαν τα εσκαμμένα της πολιτικής αντι-

παράθεσης δολοφονώντας τον αδελφό του Lorenzo il Magnifico, Giuliano, μέσα στον καθεδρικό ναό. Η ανταπόδοση ήταν δυσανάλογη, αφού από την πλευρά των συνωμοτών εβδομήντα άνδρες έχασαν τη ζωή τους. Η αιματοχυσία του 1478 σηματοδότησε, επιπλέον, μια σημαντική μεταβολή στην πολιτική κουλτούρα της Φλωρεντίας: ο αριθμός των εκτελεσθέντων μετά από το 1478 αυξάνεται όταν οι Μεδικοί είναι στην εξουσία, δηλαδή κατά τις περιόδους 1512-1527 και 1530-1532. Κατά την επάνοδο, εντούτοις, της οικογένειας το 1512 δεν υπήρξαν εκτελέσεις. Τον επόμενο, όμως, χρόνο μια αποτυχημένη απόπειρα κατά των Μεδίκων είχε ως αποτέλεσμα την εκτέλεση δύο επίδοξων τυραννοκτόνων. Κατά την περίοδο του *governo libero* 1527-1530, οι εκτελέσεις περιορίστηκαν, μολονότι η θανατική καταδίκη τεσσάρων ατόμων επιβεβαίωσε τη συνέχεια της πρακτικής εξόντωσης των αντιπάλων. Το 1530, εντούτοις, ένα λουτρό αίματος συνόδευσε την επάνοδο των Μεδίκων. Για πρώτη φορά τα μέλη της ηττηθείσας ομάδας κατέστησαν εχθροί του κράτους και έχασαν τη ζωή τους.

Κατά τη σύντομη εξουσία του Alessandro (1532-1536) ένδεκα άτομα εκτελέστηκαν «από αυτόν τον αιμοσταγή κι ανίερο τύραννο».¹⁶¹ Ενώ, λοιπόν, για τους δημοκρατικούς οι πολιτικές εκτελέσεις υπήρξαν ταυτόσημες με την τυραννία, για το νέο πριγκιπικό καθεστώς οι εξόριστοι, όπως και όσοι εκτελέστηκαν, θεωρήθηκαν εχθροί της σταθερότητας και της ασφάλειας της πόλης. Η θέση αυτή, άλλωστε, συμβάδιζε με τις

αντιλήψεις του 16ου αιώνα, σύμφωνα με τις οποίες ο πρίγκιπας ταυτιζόταν με το νόμο και το κράτος και συνεπώς η αντίσταση στον ηγεμόνα ήταν έγκλημα κατά της ασφάλειας και της σταθερότητας του κράτους.¹⁶²

Ο Filippo Strozzi ήταν ο μόνος αρχηγός των ηττηθέντων εξορίστων που δεν παραδόθηκε στον Cosimo τον Αύγουστο του 1537, αλλά κρατήθηκε για ένα χρόνο φυλακισμένος στη Fortezza da Basso υπό την εποπτεία του διοικητή της ισπανικής φρουράς Alessandro Vitelli. Εκεί, ο Filippo πληροφορήθηκε ότι ο αυτοκράτορας συνήνεσε να παραδοθεί στη δικαιοδοσία του Cosimo. Φέρεται ότι αυτοκτόνησε στις 18 Δεκεμβρίου 1538, αφήνοντας ιδιόχειρη επιστολή που άρχιζε με τις λέξεις «Deo liberatori».¹⁶³ Η επιστολή αυτή, την οποία παρέθεσε ο Lorenzo Strozzi στη βιογραφία του αδελφού του, δημιούργησε τον θρύλο του Filippo ως ιδεαλιστή δημοκράτη. Από τους συγχρόνους του ιστορικούς τα τελευταία λόγια του πατρικού του με το πιο σπινθηροβόλο πνεύμα της εποχής του, αναφέρονται μόνο από τον Segni.¹⁶⁴

Ικανοποιημένος από την αποφασιστικότητα, ή μάλλον από την άτεγκτη σκληρότητα, με την οποία ο νεαρός Cosimo αντιμετώπισε την κρίση, ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ επέκτεινε και σε αυτόν, τον Σεπτέμβριο του 1537, τον κληρονομικό τίτλο του δούκα που είχε απονείμει στον Alessandro το 1532.¹⁶⁵ Οι *ottimati* της Φλωρεντίας, οι οποίοι είχαν μείνει εμβρόντητοι από την εκτέλεση τόσων ομολόγων τους, συνειδητοποίησαν ότι δεν μπορούσαν πλέον να

αναμένουν προνομιακή μεταχείριση της τάξης τους, αλλά ότι είχαν χάσει τον ηγετικό τους ρόλο στην πολιτική σκηνή της γενεέτεράς τους. Απόλυτος, πλέον, κυρίαρχος του παιχνιδιού έμενε ένας δεκαοκτάχρονος που μόλις στις 10 Ιανουαρίου οι ίδιοι, ως μέλη της Γερουσίας, του είχαν απαγορεύσει ακόμη και να ανοίγει δημόσια αλληλογραφία χωρίς την παρουσία τεσσάρων συμβούλων που είχαν επιλεγεί από τις τάξεις τους.

Εκπλήσσοντας εχθρούς και φίλους, ο νέος δούκας παραμέρισε ακόμα και τους ευγενείς που τον εξέλεξαν και στράφηκε σε νέους ανθρώπους (*homines novi*) για τη συγκρότηση μιας αποτελεσματικής διοίκησης που θα στήριζε και θα εφάρμοζε την πολιτική του.¹⁶⁶ Ο Cosimo και οι νέοι συνεργάτες του, οι *auditori* και οι *segretarii*, που στην πλειοψηφία τους προέρχονταν από τη μεσαία τάξη και δεν ήταν ούτε καν Φλωρεντινοί, θα έγραφαν, ερήμην των αριστοκρατών, τους νέους κανόνες της πολιτικής και κοινωνικής συγκρότησης της Φλωρεντίας.¹⁶⁷ Ο νεαρός ηγεμόνας, καθώς οι πρώτοι Μεδίκοι ήταν ηγέτες *popolani*, δεν δυσκολεύτηκε, εξάλλου, να προσελκύσει οπαδούς από τα λαϊκότερα στρώματα, διευρύνοντας τη βάση των υποστηρικτών του. Οι οπαδοί αυτοί ήταν οι πιο εκδηλωτικοί, αφού ήταν έτοιμοι να βγουν στους δρόμους και να εκφράσουν την υποστήριξή τους με την ιαχή «palle, palle», αναφορά στις σφαίρες του εμβλήματος των Μεδίκων.

Το 1545 δημιουργήθηκε, εξάλλου, ένα εσωτερικό υπουργικό συμβούλιο, η ισχυρή

Pratica Segreta, που απαρτιζόταν από τον δούκα, δύο *auditori* και δύο διοικητές του *dominio*.¹⁶⁸ Έτσι, διαμορφώθηκε μια νέα πολιτική πραγματικότητα κατά την οποία όσοι συνεργάζονταν είχαν την εύνοια του πρίγκιπα, ενώ εκείνοι που αντιστέκονταν διέτρεχαν μεγάλους κινδύνους.

Ο νέος ηγέτης υλοποίησε, εξάλλου, την ιδέα που είχε επιχειρήσει να προωθήσει ο Machiavelli κατά την περίοδο του *governo libero* (1494-1512), την οργάνωση εθνικής πολιτοφυλακής προς αντικατάσταση των μισθωμένων υπηρεσιών αφερέγγυων *condottieri*. Ο Cosimo δημιούργησε αργότερα (1561) και το τάγμα των Ιπποτών του Αγίου Στεφάνου με έδρα την Πίζα αποστολή των οποίων ήταν να προστατεύουν τα χωρικά ύδατα της Τοσκάνης από πειρατές και να μάχονται κατά των Οθωμανών.¹⁶⁹ Μέλη του τάγματος γίνονταν γόνοι αριστοκρατικών οικογενειών και η ένταξή τους σε μια οργάνωση με ιδιαίτερο γόητρο τους συνέδεε με το καθεστώς του δούκα.

Ο Guicciardini και ο Vettori μετάνιωσαν, άραγε, που δεν αφουγκράστηκαν φωνές, όπως του Palla Rucellai, που ζητούσαν την επάνοδο στην παραδοσιακή ολιγαρχική δημοκρατία;¹⁷⁰ Φαίνεται ότι ο Vettori ένιωσε όχι μόνο παραμερισμένος, αλλά και αποκαρδιωμένος από την απολυταρχική γραμμή που ακολούθησε ο Cosimo. Λέγεται, μάλιστα, ότι μετά την αυτοκτονία του φίλου του Filippo Strozzi, ο παλαίμαχος πολιτικός και διπλωμάτης κλείστηκε στο σπίτι του από το οποίο δεν βγήκε μέχρι το τέλος της ζωής του, τον Μάρτιο του 1539.¹⁷¹

Ο Francesco Guicciardini υποχρεώθηκε, εξάλλου, να αναγνωρίσει ότι του είχε πλέον διαφύγει η δυνατότητα να δει τις πολιτικές του ιδέες να εφαρμόζονται. Κατά την εκλογή του Cosimo είχε προσπαθήσει να επιβάλει περιορισμούς στην εξουσία του νέου άνδρα που θα επέτρεπαν και στον ίδιο να διατηρήσει σημαντικό ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις.¹⁷² Αυτές, όμως, οι έγγραφες δεσμεύσεις δεν στάθηκαν ικανές να αποτρέψουν το νεαρό Μέδικο να κάνει τις δικές του επιλογές.

Σε ηλικία 55 ετών, ο άνδρας που είχε διοικήσει παπικά εδάφη και συμβουλευσει πρίγκιπες και πάπες, βρέθηκε χωρίς πολιτική επιρροή. Αποσύρθηκε έτσι αθόρυβα στην έπαυλή του και άρχισε τη συγγραφή της *Storia d'Italia*, της τελευταίας μεγάλης ιστορίας που ακολούθησε τα κλασικά πρότυπα και της πρώτης στη μοντέρνα ιστοριογραφία. Ο Guicciardini κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η Ιστορία δεν αποκαλύπτει την ύπαρξη μιας σταθερής τάξης πίσω από την πολλαπλότητα των γεγονότων, αλλά διδάσκει τις συχνές μεταβολές που επιφέρει η *Fortuna*. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να περιμένει ότι θα έχει βέβαιη επιτυχία στα εγχειρήματά του. Ακόμη, όμως, και αν αδυνατεί να έχει τον έλεγχο του εξωτερικού κόσμου, παραμένει κυβερνήτης στη δική του επικράτεια, τη νοητική. Στο τέλος της γραφής, η Ιστορία προκαλεί τον άνθρωπο να συνειδητοποιήσει τη δική του αξιοπρέπεια και εγγενή αξία.¹⁷³

Η εξωτερική πολιτική του Cosimo

Ισχυρές αντιρρήσεις και να είχαν ο Guicciardini και ο Vettori για τις πολιτικές εξελίξεις στο εσωτερικό, θα ενέκριναν ολόψυχα τον κύριο στόχο που φαίνεται ότι ο Cosimo είχε θέσει εξ αρχής για την εξωτερική του πολιτική: να αποδεσμευθεί από την ισπανική επικυριαρχία. Για την επίτευξη της ζωτικής αυτής επιδίωξης, ο νέος δούκας ακολούθησε μια στρατηγική φαινομενικά αντιφατική: παρέμεινε σταθερά στο αυτοκρατορικό στρατόπεδο, χωρίς τις αμφιταλαντεύσεις που χαρακτήριζαν την πολιτική του πάπα Κλήμη Ζ' με τραγικό αποτέλεσμα τη λεηλασία της Ρώμης, επιδιώκοντας συγχρόνως μεθοδικά την άρση των παραγόντων που περιόριζαν ή ακόμη ακύρωναν την ανεξαρτησία της Φλωρεντίας.

Ο Cosimo δεν περιορίστηκε στη σταθερή ένταξή του στο αυτοκρατορικό στρατόπεδο, αλλά επεδίωξε να συνδεθεί με τον ίδιο τον Κάρολο Ε΄ - βασιλιά της Ισπανίας, της Νάπολης, των Κάτω Χωρών, αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, αρχιδούκα της Αυστρίας κτλ- με συγγενικούς δεσμούς, ζητώντας σε γάμο την εξώγαμη κόρη του και χήρα του Alessandro, Μαργαρίτα. Παρά την εκδηλωμένη επιθυμία της γυναίκας να παραμείνει στη Φλωρεντία, ο Κάρολος Ε΄ έκρινε ότι ήταν προτιμότερο να έχει την υποστήριξη του πάπα την περίοδο που συνεχιζόταν η αντιπαράθεση με τον γάλλο βασιλιά, κι έτσι παραχώρησε το χέρι της στον εγγονό του πάπα, Ottavio.¹⁷⁴

Ο Cosimo, όμως, δεν αποθαρρύνθηκε. Δεύτερη επιλογή του ήταν η δεκαεξάχρονη Eleonora, κόρη του ισπανού αντιβασιλιά της Νάπολης, Pedro di Toledo. Αυτή τη φορά ο Κάρολος συγκατένευσε και η Eleonora έκανε την επίσημη είσοδό της, *entrata*, στη Φλωρεντία από την Porta al Prato στις 29 Ιουνίου 1539.¹⁷⁵ Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή λαμβάνοντας ως σύζυγο τη θυγατέρα του Pedro di Toledo, του ισχυρότερου ευγενούς της Ισπανίας, ο Cosimo έγινε, πλέον, μέλος του αυτοκρατορικού περιβάλλοντος.

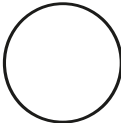
Η παγίωση της εσωτερικής ειρήνης επέτρεψε την ανεμπόδιστη λειτουργία του εξωτερικού εμπορίου, ενώ η

συμμαχία με την Ισπανία άνοιξε νέες αγορές. Μαζί με τη σταδιακή συμφιλίωση με τις κοινότητες των εξόριστων στο εξωτερικό κινήθηκαν και οι ξένες επενδύσεις. Η παραγωγή του ποιοτικού μάλλινου υφάσματος επέστρεψε σχεδόν στα επίπεδα των μέσων του 15ου αι. Τη μεγαλύτερη, εντούτοις, ανάπτυξη είχε η παραγωγή μεταξιού που κάλυπτε τις ανάγκες για πολυτελή ενδύματα στην Ιταλία και εκτός αυτής.¹⁷⁶ Η επιτυχία στον οικονομικό τομέα και η επίτευξη κοινωνικής ομόνοιας σε συνδυασμό με την αταλάντευτη αφοσίωση στον αυτοκράτορα κατέστησαν τον Cosimo φερέγγυο σύμμαχο.

Το 1543 εκμεταλλευόμενος την ανάγκη του Καρόλου Ε΄ για χρήματα, καθώς βρισκόταν σε πόλεμο με τους γερμανούς προτεστάντες, ο Cosimo πρόσφερε στον αυτοκράτορα το ποσό των 100.000 σκούδων με αντάλλαγμα την απομάκρυνση της ισπανικής φρουράς από τη Fortezza da Basso και το Livorno. Με την απόσυρση των ξένων στρατιωτών που επί δεκαετία ολόκληρα χρόνια δημιουργούσαν προβλήματα και έκαναν τις νύχτες επικίνδυνες, η Φλωρεντία ήταν πλέον ανεξάρτητη ή τουλάχιστον τόσο ανεξάρτητη όσο και άλλες πόλεις της Ιταλίας.



Πόλεμος με τη Σιένα - Δημιουργία της Μεγάλης Τοσκάνης

 Cosimo, παρά την εικόνα του ως πάνοπλου Capitano στην επίσημη προσωπογραφία του που φιλοτέχνησε ο Bronzino το 1543 (εικ. 19), είχε αποκτήσει τη φήμη ειρηνοποιού πρίγκιπα. Δεν φαινόταν να ενδιαφέρεται για προσαρτήσεις που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε διεθνείς επιπλοκές, με δεδομένη, μάλιστα, την παρουσία των Ισπανών στην Ιταλία και τους Γάλλους σε στάση αναμονής για να επανέλθουν στη Χερσόνησο. Ο δούκας είχε, εξάλλου, φροντίσει για την οχύρωση πόλεων της φλωρεντινής επικράτειας (*dominio*), όπως η Πίζα και το Arezzo, με φυλάκια στα περάσματα και άλλα αμυντικά έργα. Σε σχέση, όμως, με τις μικρότερες κρατικές οντότητες της Τοσκάνης ακολουθούσε φιλειρηνική πολιτική, προσπαθώντας να διασκεδάσει τη δυσπιστία που είχε δημιουργήσει η επεκτατική πολιτική των φλωρεντινών κυβερνήσεων τους δύο περασμένους αιώνες.

Το 1553, όμως, ο Cosimo απέβαλε τον λευκό μανδύα του ειρηνοποιού και αποκάλυψε, μαζί με τις στρατηγικές ικανότητες, σκληρότητα ανάλογη της σιδηράς πανοπλίας που φέρει στην προσωπογραφία του Bronzino. Ένα χρόνο νωρίτερα η γειτονική Δημοκρατία της Σιένας, η έκταση της οποίας κάλυπτε το ένα τρίτο της Τοσκάνης, είχε ξεγερθεί, όταν ο Κάρολος Ε΄, ο οποίος διέθετε εκεί φρουρά από το 1541, θέλησε να κτίσει φρούριο για να επιτηρεί καλύτερα την πόλη. Οι Σιενέζοι έδιωξαν τότε την ισπανική φρουρά και στράφηκαν για βοήθεια στη Γαλλία.

Την εποχή αυτή ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ βρισκόταν, πάλι, σε πόλεμο με τους προτεστάντες πρίγκιπες της Γερμανίας, και για τον λόγο αυτό ζήτησε από τον Cosimo να επέμβει στη Σιένα για λογαριασμό του. Εκείνος αρχικά εμφανίστηκε διστακτικός, ενώ είχε ήδη αρχίσει εντατικές πολεμικές προετοιμασίες, προκειμένου να εξασφαλίσει περισσότερες παραχωρήσεις από τον αυτοκράτορα αλλά και για να εφησυχάσει τους Σιενέζους. Έτσι, η επίθεση των δυνάμεών του κατά της Σιένας το 1554 διέθετε το πλεονέκτημα του





Εικ.19
Bronzino, *O Cosimo I de' Medici*
θωρακοφόρος, 1543. Φλωρεντία,
Galleria degli Uffizi.

αφνιδιασμού. Στο πλαίσιο του πολέμου με τη Σιένα, ο στρατός του Cosimo θα επέφερε, επιπλέον, στο Marciano το τελικό πλήγμα στην έσχατη προσπάθεια των φλωρεντινών εξορίστων, με την υποστήριξη γαλλικού στρατού υπό την ηγεσία του Piero Strozzi, «να επιστρέψουν όπως οι Ισραηλίτες στη γη της Επαγγελίας».¹⁷⁷

Ο Vasari δεν παρέλειψε, δέκα χρόνια αργότερα, να απεικονίσει στην οροφή της Sala Grande, πρώην Αίθουσας του Μεγάλου Συμβουλίου, τον *Cosimo* να σχεδιάζει τη στρατηγική της εκστρατείας κατά της Σιένας (εικ. 16). Πρόθεσή του ήταν να εμφα-

νίσει τον δούκα περιτριγυρισμένο από τους συμβούλους του. Ο Cosimo, όμως, ανέτρεψε την εικονογραφία του Vasari δηλώνοντας ότι λειτούργησε μόνος του και για τον λόγο αυτό ζήτησε να μην απεικονιστούν δίπλα του σύμβουλοι, αλλά προσωποποιήσεις της Σιωπής και άλλων αρετών.¹⁷⁸

Με τη βοήθεια των Γάλλων οι Σιενέζοι άντεξαν μια σκληρή πολιορκία 14 μηνών πριν παραδοθούν το 1555. Αλλά και ο Cosimo χρειάστηκε δύο επιπλέον χρόνια διαπραγματεύσεων με τον διάδοχο του Καρόλου, Φίλιππο Β΄, και συχνές υπομνήσεις του μεγάλου οικονομικού χρέους του ισπανικού θρόνου προς αυτόν, για να εξασφαλίσει τη Σιένα κληρονομικό δικαίωματι. Όταν επισκέφθηκε, όμως, τη Ρώμη το 1560 ως δούκας της Φλωρεντίας και της Σιένας, έγινε δεκτός από τον πάπα «όχι ως δούκας, ούτε σαν βασιλιάς, αλλά σαν αυτοκράτορας».¹⁷⁹

Τον Δεκέμβριο του 1562, ωστόσο, ο Cosimo υπέστη αξεπέραστα προσωπικά πλήγματα. Έχασε όχι μόνο την επί είκοσι τρία χρόνια σύζυγό του, Ελεονόρα του Τολέδο, αλλά και με απόσταση λίγων ημερών δύο από τους γιούς του. Το 1564, όταν ο Vasari τον απεικόνιζε σε ουράνια δόξα στην οροφή της Sala Grande του Palazzo Vecchio, ο δούκας είχε μεταβιβάσει τη διαχείριση όλων των κρατικών υποθέσεων, με εξαίρεση τις εξωτερικές σχέσεις, στον διάδοχό του Francesco. Στον τελευταίο είχε, επιπλέον, εξασφαλίσει μια πολύφερνη νύφη, την Ιωάννα της Αυστρίας, αδελφή του γερμανού αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού Β΄.

Ο Cosimo, Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης

Στους χρόνους που ακολούθησαν τους γάμους του Φραγκίσκου και της Ιωάννας, ο δούκας άρχισε να χάνει σταδιακά τη φυσική του δύναμη. Έτσι, όταν τον Αύγουστο του 1569 έφτασε η επιστολή του πάπα που του απένειμε τον τίτλο του Μεγάλου Δούκα –τρόπαιο που είχε επιδιώξει με κάθε μέσο τα τελευταία δέκα, τουλάχιστον, χρόνια– ο Cosimo αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει φορείο για να μεταβεί στον καθεδρικό ναό για την επίσημη λειτουργία. Τον επόμενο χρόνο όμως, φαίνεται ότι η υγεία του βελτιώθηκε και πήγε στη Ρώμη για τη στέψη του με τη συνοδεία σαράντα πατρικίων, οι οποίοι έφεραν το παραδοσιακό ένδυμα της δημοκρατικής Φλωρεντίας, *lucco* και *carruccio*. Στην ομιλία του για την περίπτωση αυτή, ο λόγιος Lionardo Salviati (1540-1589) καλωσόρισε τον τίτλο που καθιστούσε τη φλωρεντινή δημοκρατία Repubblica Grande. Το μεγαλείο της, μάλιστα, επηρέαζε όλα τα στρώματα του πληθυσμού, ώστε ακόμη και οι προλετάριοι εξευγενίζονταν.¹⁸⁰

Το Μεγάλο Δουκάτο εμφανίζεται, λοιπόν, να ενσωματώνει το δημοκρατικό παρελθόν της πόλης. Η ιδέα είναι παρούσα και στο στέμμα του Gran Duca di Toscana, στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται ένα μεγάλο κόκκινο κρίνο, σύμβολο της δημοκρατικής Φλωρεντίας, ενώ ένα μικρότερο κρίνο καταλαμβάνει το κέντρο του μοτίβου με ακτίνες που επαναλαμβάνονται επτά φορές. Παρά την εμμονή, όμως, του δούκα να υποστηρίζει με λόγους και πράξεις ότι το καθεστώς του συνιστούσε αποκορύφωση της φλωρεντινής δημοκρατίας, ο Cosimo έχει επικριθεί, τότε και τώρα, ως σφετεριστής της φλωρεντινής *libertá*.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το καθεστώς του Cosimo υπήρξε, παρά τις πολλές αναφορές στη δημοκρατία, ενός ανδρός αρχή. Ο Cosimo, όμως, κυβέρνησε ανθρώπους «έτοιμους από καιρό» να υποταχθούν στην εξουσία του. Επιπλέον, όπως εκτέθηκε πιο πάνω, οι γενικότερες συνθήκες στην Ιταλία –υπό την απόλυτη επικυριαρχία του αυτοκράτορα μετά το 1530– ήταν τόσο δυσμενείς, ώστε μια δημοκρατία



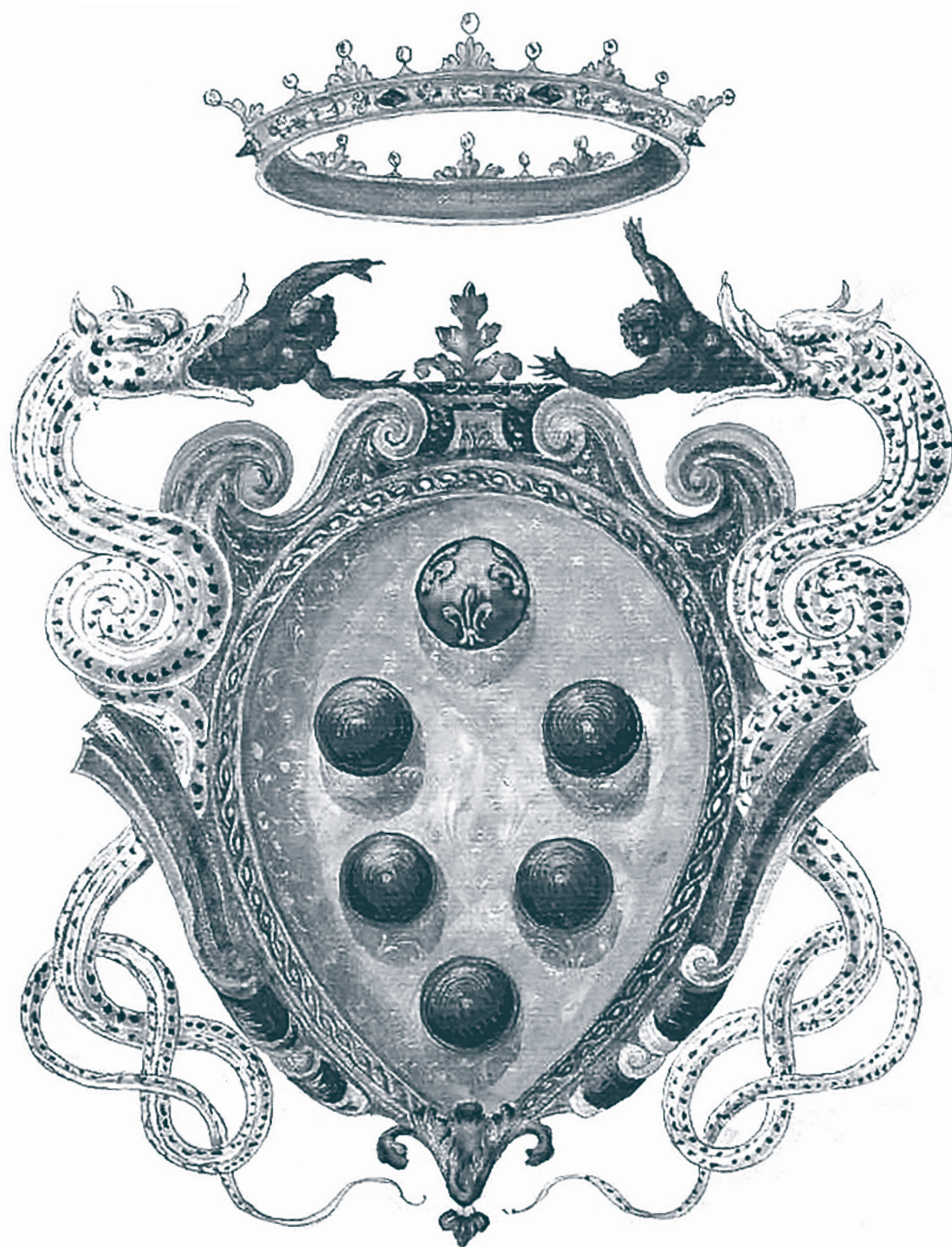
Εικ.20
Giorgio Vasari,
*Ο Cosimo ως
Αύγουστος*, 1562.
Φλωρεντία,
Palazzo Vecchio,
Sala di Leone X.

μπορούσε να επιβιώσει μόνο αν ήταν πολύ μικρή, όπως η Lucca, ή αν διέθετε ναυτική ηγεμονία, όπως η Βενετία. Το ύψιστο επίτευγμα του Cosimo ήταν ότι την ώρα που

άλλες ιταλικές κρατικές οντότητες συρρικνώνονταν ή είχαν ήδη ενσωματωθεί στα αυτοκρατορικά εδάφη, ο ίδιος επέτυχε να δημιουργήσει ένα εκτεταμένο και ομογενοποιημένο κράτος, σύμφωνα με τα πρότυπα που διαμορφώνονταν στη βόρεια Ευρώπη.

Ο Vasari σε τοιχογραφία στη Sala Leone X του Palazzo Vecchio είχε, ήδη το 1559, αποδώσει τον δούκα σαν Αύγουστο, διατηρώντας, μάλιστα, τα φυσικά χαρακτηριστικά του (εικ. 20). Μετά από τη στέψη του ως Granduca di Toscana παρουσιάστηκε μια νέα απεικόνιση του Cosimo σαν Augustus imperatore. Η εξιδανικευμένη μορφή, όμως, που σμίλεψε ο Vincenzo Danti (1530-1576) το 1570 για την πρόσοψη του Uffizi δεν ήταν προσωπογραφία του Cosimo, αλλά εξέφραζε μεταφορικά το νέο υψηλό status του Μεγάλου Δούκα.

Μετά την απόκτηση του τίτλου του Μεγάλου Δούκα, ο Cosimo, επί χρόνια άρρωστος, αποσύρθηκε από την πολιτική σκηνή της Φλωρεντίας αφήνοντας χώρο στον γιο του Φραγκίσκο. Πέθανε το 1574 σε ηλικία πενήντα πέντε ετών. Μετά από τέσσερις και πλέον αιώνες, η έρευνα επανεκτιμά σήμερα τις πολυδιάστατες προσεγγίσεις του όχι μόνο στον τομέα της πολιτικής και της οικονομίας, αλλά και των γραμμάτων και των τεχνών. Το όραμά του μιας Τοσκάνης που θα αναδεικνυόταν σε ηγετική δύναμη της Ιταλίας δεν επιτεύχθηκε στον πολιτικό τομέα. Με την πολιτιστική στρατηγική του, ωστόσο, επανέφερε τη Φλωρεντία στο κέντρο της ιταλικής πολιτιστικής σκηνής.¹⁸¹



COSMVS MEDICES
DVX. II. FLORENTIAE.

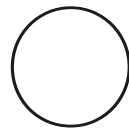
Ο Cosimo I και
η παραγγελία του *Περσέα*:
Πολιτικοί και πολιτιστικοί Παράγοντες



Οι Μέδικοι του 15ου αι. άφηναν τους άλλους να τους εγκωμιάζουν, αλλά ο Cosimo I de' Medici υπήρξε ο πρώτος που από την άνοδό του στην εξουσία εξύμνησε συστηματικά και απροκάλυπτα τον εαυτό του, την οικογένεια και το καθεστώς του.¹⁸² Όταν ήλθε στην εξουσία ο νεαρός ηγεμόνας γνώριζε πολύ λίγα για τέχνες και για γράμματα· στα χρόνια που ακολούθησαν ωστόσο, ο Cosimo διδάχθηκε –ακόμα και από τη διαμονή του στο Palazzo Medici και στο Poggio a Caiano– ότι οι παλαιοί Μέδικοι χρησιμοποιούσαν τα έργα τέχνης, λόγου και αρχιτεκτονικής για τους πολιτικούς σκοπούς τους.¹⁸³

Πέρα από την οικογενειακή παράδοση, ο δούκας κατανόησε ότι το νέο ηγεμονικό status τού επέβαλε να περιβάλλεται από ταλαντούχους ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων, όπως έπρατταν ήδη ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄, ο βασιλιάς της Γαλλίας Φραγκίσκος Α΄, αλλά και ο ανταγωνιστής του, ως προς την προτεραιότητα στις εθιμοτυπικές εκδηλώσεις, δούκας της Φεράρας. Έτσι, ο Cosimo, από την επαφή του με τους διακεκριμένους άνδρες τους οποίους είχε συγκεντρώσει στην αυλή του, επιμορφώθηκε ο ίδιος: παρακολουθώντας τις διαλέξεις της Accademia Fiorentina, τους ρητορικούς λόγους του Pier Vettori (1499-1585), συζητώντας με τον Paolo Giovinio κάθε κεφάλαιο της ιστορίας του, όταν τυπωνόταν από το τυπογραφείο του Torrentino, παρατηρώντας τους καλλιτέχνες που εργάζονταν στην *guardaroba* του και συζητώντας με γλύπτες και ζωγράφους τα προγράμματα διακόσμησης του Palazzo Ducale, αλλά και των εξοχικών του επαύλεων, ο δούκας, αν δεν επισκίασε όλους τους μαϊκήνες –όπως με μεγάλη δόση υπερβολής έγραψε ο Giovinio– απέκτησε τέτοιες γνώσεις που του επέτρεψαν να εξελιχθεί σε επιλεκτικό παραγγελιοδότη.¹⁸⁴

«Μαθήματα
από το
παρελδόν»



Cosimo αντιλήφθηκε, καλύτερα από κάθε Μέδικο πρόγονό του, ότι το πολιτιστικό δυναμικό της Φλωρεντίας μπορούσε να καταστεί πολύτιμο εργαλείο για τη νομιμοποίηση του καθεστώτος του και την προβολή των πολιτικών του στόχων.¹⁸⁵ Στο πρόγραμμα αυτό εντάσσεται και η πρώτη μεγάλη παραγγελία του δούκα για την ιστορική πλατεία της Φλωρεντίας.

Κάτω από ποιες συνθήκες, όμως, και για ποιους λόγους ο Cosimo ζήτησε από τον Cellini «solo un Perseo», σύμφωνα με την αφήγηση του καλλιτέχνη στην *Αυτοβιογραφία* του ή «un Perseo con la testa di Medusa in mano», όπως μας παραδίδει στην *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*,¹⁸⁶ Για να φωτιστούν λοιπόν οι προθέσεις του εικοσιεξάχρονου δούκα θα ήταν σκόπιμο να μεταφερθούμε τον Αύγουστο του 1545 είκοσι χιλιόμετρα έξω από τη Φλωρεντία, στη Villa Medici στο Roggio a Caiano. Για την τοποθεσία αυτή διαθέτουμε μια ποιητική περιγραφή και μνεία για τον πρώτο ιδιοκτήτη της από τον Angelo Poliziano το 1485, έτος που τέθηκαν τα θεμέλια της έπαυλης:¹⁸⁷

*Εκεί πάνω απ' το ποτάμι
που κυλά παντοτινά,
Εσύ Lorenzo, δόξα μου,
Εσύ Lorenzo, δόξα των Μουσών,
Υψώνεις την έπαυλή σου...*

Ο Lorenzo il Magnifico είχε κληρονομήσει θαυμάσιες εξοχικές επαύλεις, αλλά η villa *all'antica* στο Roggio a Caiano υπήρξε προσωπικό του δημιούργημα που εξέφραζε όχι μόνο την αισθητική του, αλλά και τις φιλοσοφικές του ιδέες. Ο Giuliano da Sangallo (1445-1516) τη σχεδίασε σύμφωνα με την κλασική παράδοση που αντανακλάται ιδιαίτερα στο πρόπυλο (*portico*) με κορινθιακές κολόνες, ζωφόρο και αέτωμα. Η διακόσμηση της ζωφόρου από *terracotta invetriata*, όπου λευκές

κομψές μορφές οργανωμένες σε πέντε ομάδες κινούνται σε απαστράπτοντα κυανό φόντο, ήταν μέρος του προγράμματος του Lorenzo. Η εκτέλεση του έργου αποδίδεται στον Bertoldo di Giovanni (1420-1491) και στον νεαρό Andrea Sansonino (1467-1529) υπό την καθοδήγηση του Giuliano da Sangallo.¹⁸⁸

Η σύλληψη των απεικονίσεων της ζωφόρου φαίνεται ότι ανήκε στον ίδιο τον Lorenzo. Το νοηματικό υπόβαθρο της σύνθεσης δεν έχει αποκρυπτογραφηθεί και ενδέχεται να περιλαμβάνει, όπως σημειώνει ο Seznec, κάποιο μυστικό από τη σοφία των αρχαίων¹⁸⁹ μια ανάγνωση προς την κατεύθυνση αυτή, μας δίνει η Cristiana Acidini Luchinat, η οποία υποστηρίζει ότι τα ανάγλυφα της ζωφόρου αποτυπώνουν τον πλατωνικό μύθο του Ηρόδοτου του Παμφύλου, σύμφωνα με τον οποίο οι ψυχές δικάζονται, όταν ανεβαίνουν από τη γη στον ουρανό, ενώ αφήνονται ελεύθερες να επιλέξουν τον κλήρο που θα προσδιορίσει την επόμενη μετενσάρκωσή τους στη γη.¹⁹⁰

Στην Πλατωνική Ακαδημία της Φλωρεντίας –που στην πραγματικότητα ήταν ένας άτυπος κύκλος γύρω από τον Marsilio Ficino στον οποίο συμμετείχαν ο Lorenzo il Magnifico, ο Pico della Mirandola και ο Angelo Poliziano– έτρεφαν απεριόριστη λατρεία για τον Πλάτωνα, ενώ η διδασκαλία του αποτελούσε θέμα συζητήσεων ή οργανωμένων συναντήσεων, όπως η περίφημη εκδήλωση κάθε 7η Νοεμβρίου για τη γέννηση και τον θάνατό του.¹⁹¹ Δεν είναι λοιπόν απίθανο ένας πλατωνικός μύθος να αποτέλεσε την πηγή που ενέπνευσε την εικονογραφία της ζωφόρου.

Για την Janet Cox-Rearick, ωστόσο, το μήνυμα της ζωφόρου ήταν το προσωπικό *motto* του Lorenzo, «Le Temps Revient», που συνόδευε το *broncone*, δηλαδή τον κορμό δάφνης που από τη μια πλευρά ήταν ξερός, ενώ από την άλλη φύτρωνε ένα νέο πράσινο κλαδί, μεταφορά της συνεχούς ανανέωσης και της παντοτινής επιστροφής των Μεδίκων στη Φλωρεντία –και στην εξουσία. Η ζωφόρος στο Roggio a Caiano αποτελεί –κατά την πιο πάνω συγγραφέα– αλληγορία της εξουσίας του Lorenzo, ο οποίος, στην τελευταία σκηνή, ανεβαίνει στον ουρανό με τη μορφή του Απόλλωνα.¹⁹² Η εμφάνιση, πάντως, στο κέντρο της ζωφόρου του ναού του Άρη είναι σαφής αναφορά στο ρωμαϊκό παρελθόν της Φλωρεντίας. Σύμφωνα με την παράδοση –που ακολουθεί η αφήγησή του Cellini– η πόλη ιδρύθηκε κατά τη δημοκρατική περίοδο της Ρώμης από τον Ιούλιο Καίσαρα.¹⁹³ Ο ουμανιστής καγκελάριος Leonardo Bruni (1370-1444) δεν αποδεχόταν την θέση ότι ο Ιούλιος Καίσαρας ίδρυσε την πόλη, αλλά είχε εκφράσει την άποψη ότι ιδρύθηκε από τον Σύλλα για τους βετεράνους του ρωμαϊκού στρατού.

Ο Angelo Poliziano, βασιζόμενος σε νέα πηγή που είχε εντοπίσει στη βιβλιοθήκη των Μεδίκων, υποστήριξε, το 1492, ότι η Φλωρεντία ιδρύθηκε από τους ηγέτες της δεύτερης Τριανδρίας (Οκταβιανός, Λέπιδος, Μάρκος Αντώνιος), που συστήθηκε μετά τη δολοφονία του Ιουλίου Καίσαρα (44 π.Χ.). Στην *Ίδρυση της Φλωρεντίας* που φιλοτέχνησε ο Vasari στην οροφή της Sala Grande αποτυπώθηκε η

προσέγγιση του Angelo Poliziano, την οποία είχε υιοθετήσει ο σύμβουλος εικονογραφίας του προγράμματος Vincenzo Borghini.¹⁹⁴ Οι Φλωρεντινοί πίστευαν, εξάλλου, ότι το οκταγωνικό Βαπτιστήριο είχε κτιστεί πάνω σε ναό αφιερωμένο στον Άρη. Νομίζω λοιπόν ότι η παρουσία του αρχαίου θεού στη ζωφόρο στο Poggio a Caiano, μπορούσε να υπαινίσσεται τον ρόλο των Μεδίκων ως θεματοφυλάκων και συνεχιστών της λαμπρής ιστορικής παράδοσης της Φλωρεντίας. Το αινιγματικό πρόγραμμα του Lorenzo για τη διακόσμηση της έπαυλης διακόπηκε με τον θάνατό του το 1492. Μετά από την επιστροφή της οικογένειας στη Φλωρεντία το 1512, το πρόγραμμα συνεχίστηκε –με αλληγορικές παραστάσεις της αρετής των Μεδίκων– από τον γιο του Lorenzo, πάπα Λέοντα Γ΄.

Ο Cosimo επισκεπτόταν συχνά το Poggio a Caiano, όπου είχε την ευκαιρία να επιδίδεται στην αγαπημένη του δραστηριότητα, το κυνήγι. Τον Αύγουστο του 1545, εκτός από τις επιτυχίες του στην εξωτερική πολιτική και τη διαχείριση των εσωτερικών ζητημάτων της πόλης, είχε και προσωπικούς λόγους να είναι ικανοποιημένος: ο γάμος του με την Eleonora di Toledo ήταν ευτυχισμένος και η κανονικότητα με την οποία η δούκισσα γεννούσε το ένα παιδί μετά το άλλο εξασφάλιζε τη συνέχεια της δυναστείας και την πολιτική σταθερότητα. Έτσι, «δεν υπήρξε ποτέ υποψία για άλλη σχέση». Ο δούκας, όπως γράφει το 1561 ο βενετός πρέσβης Vincenzo Fedeli, «ζει περισσότερο ως οικογενειάρχης, γευματίζοντας πάντοτε με τη γυναίκα και τα

παιδιά του ... και όπου πηγαίνει τον συνοδεύουν η γυναίκα και τα παιδιά του και η προσωπική του φρουρά ...».¹⁹⁵

Όταν, λοιπόν, ο Cosimo I έφτασε τον Αύγουστο του 1545 με όλη την ακολουθία του μπροστά από την έπαυλη στο Poggio a Caiano θα έριξε αναμφίβολα ένα βλέμμα θαυμασμού στην απαστράπτουσα ζωφόρο του *portico* και στο μεγαλόπρεπο αέτωμα όπου κυριαρχούσαν οι *palle* των Μεδίκων. Στο Salone του πάπα Λέοντα Γ΄ με τη χρυσοποίκιλτη κυλινδρική οροφή, που έφερε τα εμβλήματα των ενδόξων προγόνων του εμπλουτισμένα με τον παπικό θυρεό, ο δούκας πιθανώς να στάθηκε για λίγο:¹⁹⁶ εδώ, η οικογένειά του δοξαζόταν μέσα από ένα πολύπλοκο εικονογραφικό πρόγραμμα που είχε εκπονήσει ο Paolo Giouio, το οποίο μετέδιδε το μήνυμα της ισχύος, της αρετής και της αθανασίας των Μεδίκων.¹⁹⁷

Στις μεγάλες τοιχογραφίες της αίθουσας απεικονίζονται επεισόδια της ρωμαϊκής ιστορίας που ανακαλούν γεγονότα της ζωής των παλαιών Μεδίκων. Την προσοχή του δούκα μπορεί να συγκέντρωσε το έργο του Franciabigio *Επιστροφή του Κικέρωνα από την εξορία*. Οι ρωμαίοι πολίτες, οι οποίοι είχαν εξορίσει πριν από λίγο καιρό τον φημισμένο πολιτικό και ρήτορα, παρουσιάζονται στην τοιχογραφία να τον επευφημούν και να τον σηκώνουν ψηλά στα χέρια. Το θέμα αυτό συσχετιζόταν εύκολα με τη θριαμβευτική επιστροφή του πατριάρχη των Μεδίκων, Cosimo Pater Patriae, από την εξορία το 1434. Καθώς, όμως, ο καλλιτέχνης είχε αποδώσει τον Κικέρωνα με τα χαρακτηριστικά του Giuliano,

αδελφού του πάπα Λέοντα Γ', η ίδια σκηνή παρέπεμπε, συγχρόνως, στη δεύτερη επιστροφή των Μεδίκων το 1512. Έτσι, το ρωμαϊκό υπόδειγμα φαινόταν να προαναγγέλλει την πολιτική αρετή των Μεδίκων.¹⁹⁸

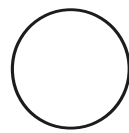
Στον απέναντι τοίχο της αίθουσας μπορούσε κανείς να θαυμάσει το έργο του Andrea del Sarto με τίτλο *Προσφορά στον Καίσαρα*. Παρά τον τίτλο και τη ρωμαϊκή περιβολή του αποδέκτη της προσφοράς, ο πίνακας υπαινισσόταν τα δώρα εξωτικών και άλλων ζώων που είχαν δεχτεί από ξένους ηγεμόνες ο Lorenzo il Magnifico και ο γιος του, πάπας Λέων Γ'. Έτσι, η σκηνή της *Προσφοράς στον Καίσαρα* ήταν συγχρόνως και αλληγορία της πολιτικής ισχύος των Μεδίκων.

Ο Cosimo θα διαπίστωσε, λοιπόν, ότι στο μεγάλοπρεπο Salone του πάπα

Λέοντα Γ' οι παλαιότεροι Μεδικοί εμφανίζονταν ως *uomini illustri* που η πολιτική τους αρετή μπορούσε να συγκριθεί με το σθένος του Κικέρωνα και το μεγαλείο του Αυγούστου. Το πρότυπο, από την άλλη, εξέπεμπε τη βεβαιότητα ότι οι Μεδικοί, ως θεματοφύλακες και συνεχιστές της ιστορίας της πόλης, θα επέστρεφαν πάντοτε στην εξουσία με τη νομοτελειακή αναγκαιότητα με την οποία επιστρέφουν οι κύκλοι του χρόνου. Αυτήν την άποψη για την ιστορία των Μεδίκων και τον δικό του ρόλο εντός αυτής, ο Cosimo είχε ήδη αρχίσει να τη μεταφέρει στις αίθουσες του Palazzo della Signoria της Φλωρεντίας, όπου είχε εγκατασταθεί από το 1540.¹⁹⁹ Η δική του πολιτική μυθολογία είχε, άλλωστε, αρχίσει, όπως συμβαίνει με όλους τους μεγάλους ήρωες, με έναν άθλο.



Η νίκη στο Montemurlo ως αναγνωρίσιμη εικόνα εξουσίας



Cosimo I de' Medici γνώριζε ότι όλες οι θετικές γι' αυτόν εξελίξεις είχαν την αφετηρία τους στη νίκη που επιτεύχθηκε επί των *fuorusciti*, υπό τη διστακτική ηγεσία του Filippo Strozzi, στο Montemurlo την 1η Αυγούστου 1537. Φαίνεται μάλιστα ότι το σύμπλεγμα του Cellini *Περσέας και Μέδουσα* εντάσσεται στη σειρά απεικονίσεων που συστηματικά αναπαράγουν το ιστορικό γεγονός, με άμεσους ή αλληγορικούς τρόπους και με ποικίλα μέσα.

Ένα από τα πρώτα δείγματα υπαινικτικών παραστάσεων της νίκης στο Montemurlo υπήρξε το μετάλλιο που ο Domenico di Polo (1480-1547) ετοίμασε για τον Cosimo, όταν ο Κάρολος Ε΄ του απένειμε τον τίτλο του δούκα τον Σεπτέμβριο του 1537 (εικ. 21): στην εμπρόσθια όψη εμφανίζεται ο Cosimo αγένειος, με μεταλλικό θώρακα, ενώ στη συνοδευτική επιγραφή ο τίτλος του δούκα συνδυάζεται με τη Δημοκρατία της Φλωρεντίας: COSMUS MEDICES: II REIP(UBLICAE) FLOR(ENTIAE) DUX. Στην πίσω όψη του μεταλλίου απεικονίζεται η ρωμαϊκή θεότητα Salus με λόγχη στο δεξί, ενώ με το αριστερό ταΐζει ιερό φίδι· την εικόνα συνοδεύει η επιγραφή: SALVS PVBLICA, αναφορά στη σωτηρία της πόλης.²⁰⁰

Αξίζει να σημειωθεί ότι η ίδια επιγραφή εμφανιζόταν και στο μετάλλιο του Bertoldo di Giovanni που κόπηκε σε ανάμνηση της σωτηρίας του Lorenzo il Magnifico από τη συνωμοσία των Pazzi το 1478. Στην περίπτωση λοιπόν του Cosimo το SALVS PVBLICA δεν μπορεί παρά να είναι αναφορά στη σωτηρία της πόλης από την απειλή των Strozzi και των άλλων *fuorusciti* στο Montemurlo. Έτσι, η επιλογή του *motto* που παραπέμπει στο μετάλλιο του Lorenzo θα μπορούσε να αποτελεί επιβεβαίωση της υπόθεσης, που ήδη διατυπώθηκε, ότι τον Αύγουστο του 1537 ο Cosimo ακολούθησε, ως προς τη διαχείριση της κρίσης, το παράδειγμα του μεγάλου προγόνου του.

Λίγο μεταγενέστερο είναι μετάλλιο, φιλοτεχνημένο πάλι από τον Domenico di Polo, που στον εμπροσθότυπο φέρει απεικόνιση του Cosimo σε κατατομή που βασίζεται σε σχέδιο του Pontormo (εικ. 17). Το σχέδιο αυτό χρησιμο-



Εικ.21
Domenico di Polo,
Μετάλλιο του Cosimo I
de' Medici:



Salus Publica, 1537.
Φλωρεντία, Museo
Nazionale del Bargello.

ποιήθηκε σε πολλές απεικονίσεις του νέου δούκα, μεταξύ των οποίων και ανάγλυφη παράσταση του Bandinelli.²⁰¹ Στην οπίσθια όψη του μεταλλίου εμφανίζεται ο Ηρακλής να υψώνει από τη γη τον γίγαντα Ανταίο, θέμα που παραπέμπει, επίσης, στη θανάσιμη πάλη του Montemurlo.²⁰²

Το μοτίβο της πάλης του Ηρακλή με τον Ανταίο, που θα μπορούσε εύκολα να μεταφραστεί ως αναφορά στην πρώτη νίκη του νεαρού δούκα επί των εχθρών του, αποτέλεσε και το θέμα μιας πρώτης παραγγελίας στον γλύπτη Tribolo (1500-1550) για μία από τις δύο κρήνες στην έπαυλη των Μεδίκων στο Castello. Στη δεύτερη κρήνη εμφανιζόταν η Flora, μορφή που αντιπροσώπευε τη Φλωρεντία, ενώ στη βάση των δύο κρηνών παρουσιαζόταν, για πρώτη φορά, το προσωπικό έμβλημα του Cosimo, ο Αιγόκερως.

Ο δούκας, όπως και ο πάπας Λέων Ι΄ των Μεδίκων, χρησιμοποιούσε αστρολόγους από τους οποίους ο πιο σημαντικός υπήρξε ο καρμελίτης μοναχός Giuliano Ristori.²⁰³ Ο

Cosimo είχε γεννηθεί στις 11 Ιουνίου, αλλά το πιο ευοίωνο στοιχείο του αστρολογικού του χάρτη ήταν ο ωροσκόπος στον Αιγόκερω, που μοιραζόταν όχι μόνο με τον αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄, αλλά και με τον Αυγούστο.²⁰⁴ Όπως επισήμανε λοιπόν ο Γιονίο, ήταν μοιραίο ο δούκας Cosimo, την ημέρα των καλενδών του Αυγούστου που ο Αυγούστος νίκησε τον Μάρκο Αντώνιο και την Κλεοπάτρα στο Άκτιο, την ίδια ημέρα να συντρίψει τους φλωρεντινούς εχθρούς του στο Montemurlo.

Το γεγονός ότι η νίκη στο Montemurlo συνέπεσε με τη νίκη του Αυγούστου χρησιμοποιήθηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, από την προπαγάνδα του δούκα.²⁰⁵ Η ημερομηνία, εξάλλου, της γέννησής του, 11 Ιουνίου, όπως και αυτή της νίκης στο Montemurlo, 1η Αυγούστου, καθιερώθηκαν ως δημόσιες αργίες.²⁰⁶ Με αυτές τις ευνοϊκές ημερομηνίες ο Cosimo φρόντιζε να συνδέει, επιπλέον, και άλλα σημαντικά γεγονότα: έτσι, η Eleonora di Toledo ξεκίνησε την 11η Ιουνίου 1539 το ταξίδι της που θα την έφερνε στη Φλωρεντία, εντυπωσιασμένη ασφαλώς από τη μορφή του μέλλοντος συζύγου της σαν γυμνού Ορφέα με λύρα σε πίνακα του Bronzino, που της είχε ήδη αποσταλεί.²⁰⁷

Στο *apparato* των γάμων του Cosimo με την Eleonora στο Palazzo Medici, το κύριο θέμα όλων των εφήμερων διακοσμήσεων αφορούσε τη νομιμοποίηση του νεαρού δούκα μέσα από τη σχέση του με τους Μεδίκους της δημοκρατικής περιόδου.²⁰⁸ Αξιοσημείωτο είναι ότι στο πρώτο από τα έξι ζεύγη γκριζογραφιών (*chiaroscuro*) της διακόσμησης

του Palazzo Medici, το ερυθρό κρίνο (*giglio*), έμβλημα της δημοκρατικής Φλωρεντίας, κοσμούσε ζωφόρο πάνω από τη σκηνή της γέννησης του Cosimo I, ενώ το δουκικό στέμμα βρισκόταν πάνω από τη σκηνή της επιστροφής από την εξορία του πατριάρχη των Μεδίκων, Cosimo Pater Patriae.²⁰⁹ Έτσι, συνδέονταν άρρηκτα οι δύο Cosimi, όπως συνέβη με το έμβλημα (*impresa*) των δύο διασταυρωμένων αγκυρών με το motto *DVABVS* (και οι δύο μαζί) που είχε επινοηθεί μετά από την ανάληψη της εξουσίας από τον Cosimo το 1537. Η γραμμή διαδοχής των δύο συνονόματων Μεδίκων υπογραμμίστηκε, εξάλλου, και από το γεγονός ότι, κατά το γαμήλιο δείπνο στο αίθριο του palazzo Medici, οι νεόνυμφοι κάθισαν κάτω από την προσωπογραφία του Cosimo Vecchio που είχε φιλοτεχνήσει το 1518 ο Pontormo (εικ. 10).²¹⁰ Παράσταση της μάχης του Montemurlo σε *chiaroscuro* από τον Antonio di Donnino είχε, εξάλλου, τοποθετηθεί απέναντι σε απεικόνιση της νίκης του Giovanni delle Bande Nere, πατέρα του δούκα, στην Biagrassa.

Οι γαμήλιοι εορτασμοί, τον Ιούλιο 1539, έκλεισαν με μια φαντασμαγορική επίδειξη ρίψης πυροτεχνημάτων στην Piazza della Signoria με θέμα την απόπειρα των Γιγάντων να υφαρπάξουν την εξουσία του Διός.²¹¹ Για τους παροικούντες τη Φλωρεντία, ο μύθος παραλληλιζόταν εύκολα με την προσπάθεια των *fuorusciti* να ανατρέψουν την εξουσία του Cosimo.²¹²

Δύο χρόνια μετά από τους γάμους του Cosimo με την Eleonora του Toledo, την

1η Αυγούστου 1541, τέταρτη επέτειο της μάχης του Montemurlo, θα γινόταν και η βάπτιση του διαδόχου, πρίγκιπα Francesco. Το Montemurlo θα εξακολουθούσε, άλλωστε, να αποτελεί θέμα αλληγορικών ή μη απεικονίσεων τουλάχιστον μέχρι το 1559, όταν η παραχώρηση της Σιένας στον Cosimo από τον διάδοχο του Καρόλου Ε΄, Φίλιππο Β΄, διεκδίκησε μεγαλύτερη προβολή. Ο βενετός ζωγράφος Battista Franco, στην υπηρεσία του Cosimo από το 1537, ήταν ο πρώτος που κλήθηκε να αποτυπώσει σε καμβά τη νίκη του νεαρού δούκα. Στον πίνακά του *Η μάχη του Montemurlo και η αρπαγή του Γανυμήδη* (εικ. 22) το φρούριο στο οποίο είχαν συγκεντρωθεί οι *fuorusciti* εμφανίζεται άνω δεξιά, ενώ κάτω από αυτό απεικονίζονται οι σκηνές της μάχης και της σύλληψης των αντιπάλων· στο βάθος αριστερά διακρίνεται η Φλωρεντία, το έπαθλο του αγώνα, με τον εμβληματικό τρούλο του Brunelleschi.²¹³

Η εγκατάσταση, το 1540, της πριγκιπικής οικογένειας στο Palazzo della Signoria έδωσε νέες ευκαιρίες απεικόνισης -τις περισσότερες φορές υπαινικτικά- της ιστορικής νίκης που εδραίωσε την εξουσία του νεαρού Μεδίκου. Από τις πρώτες παραστάσεις αυτού του είδους ήταν οι τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο της Eleonora, που ο Bronzino άρχισε να επεξεργάζεται το 1540 με θέμα τον Μωυσή και τους Ισραηλίτες. Κατά την Cox-Rearick «οι τοιχογραφίες όφειλαν να υποβάλλουν στον θεατή την εντύπωση ότι η ιστορία του Cosimo με τους Φλωρεντινούς μπορούσε να διαθέτει αναλογίες με την ιστο-

ρία του Μωυσή με τους Ισραηλίτες ... Η αλληγορία μπορεί να υπαινίσσεται το γεγονός που εδραίωσε το πριγκιπάτο του Cosimo, τη νίκη στο Montemurlo». ²¹⁴

Αναφορά στη σύγχρονη πολιτική σκηνή της Φλωρεντίας και πρόθεση ταύτισης του Cosimo με τον Μωυσή παρατηρείται και στην τοιχογραφία *Η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας*, όπου στρατιώτες με μελαμψά χαρακτηριστικά και σαρίκια φέρουν σημαία με λευκή ημισέληνο πάνω σε κόκκινο φόντο. ²¹⁵ Η εικονογραφία αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει αναφορά στην τριπλή ημισέληνο του οικοσήμου των Strozzi και η τοιχογραφία να παραπέμπει έμμεσα στη νίκη του Cosimo επί των *fuorusciti*, που είχαν επικεφαλής τον Filippo Strozzi, στο Montemurlo. ²¹⁶

Για τον νεαρό Μέδικο το απρόσμενο πέρασμα από τα σκιερά δάση του Mugello στο άπλετο φως της ιταλικής πολιτικής σκηνής μπορούσε να αποβεί μοιραίο. Ο Cosimo, εντούτοις, κινήθηκε με περισσή σύνεση και, επιβεβαιώνοντας αδιάκοπα και πειστικά την αφοσίωσή του στον Κάρολο Ε΄, πέτυχε, σε έξι μόλις χρόνια, την απαλλαγή της Φλωρεντίας από τους ξένους στρατιώτες που είχαν εγκατασταθεί από το 1530 εντός των συνόρων της. Μετά την αποχώρηση της ισπανικής δύναμης από τη Fortezza da Basso της Φλωρεντίας και το Livorno το 1543, ο δούκας μπορούσε να προχωρήσει μεθοδικά στην εκπλήρωση ενός δεύτερου στόχου, που κατά τον Albertini συνυπήρχε με τον πρώτο: τη δημιουργία μιας ενοποιημένης επικράτειας που θα εκτεινόταν σε όλη την Τοσκάνη,



σύμφωνα με τα πρότυπα των πέραν των Άλπεων χωρών. ²¹⁷

Μέσα στη γενική ευφορία που είχε προκαλέσει η απαλλαγή της φλωρεντινής επικράτειας από την αυτοκρατορική επικυριαρχία, ο Cosimo παρήγγειλε την πρώτη επίσημη προσωπογραφία του (εικ. 19). Όπως γράφει ο Vasari στη βιογραφία του Bronzino, «έχοντας διαπιστώσει τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου ... ο δούκας παρήγγειλε σε αυτόν μια προσωπογραφία του στην οποία φέρει ατσάλινη πανοπλία και έχει το χέρι του ακουμπισμένο στην περικεφαλαία του». ²¹⁸ Η συγκεκριμένη πανοπλία έχει αποδοθεί στον κατασκευαστή Jörg Seusenhofen από το Innsbruck και φαίνεται ότι υπήρξε διπλωματικό δώρο από τον Φερδινάνδο της Αυστρίας, νεότερο αδελφό του Καρόλου Ε΄. Ο Τισιανός είχε ζωγραφίσει το 1530 τον ίδιο τον αυτοκράτορα να φέρει σχεδόν όμοια πα-

Εικ.22
Battista Franco,
*Η μάχη του
Montemurlo και
η αρπαγή του
Γανυμήδη*, 1537-
1538. Φλωρεντία,
Palazzo Pitti.

νοπλία του ίδιου κατασκευαστή. Σε κάθε περίπτωση τα ίχνη του έργου δεν εντοπίζονται μετά το 1636, και πιθανότατα έγινε γνωστό στον Bronzino μέσω ξυλογραφίας.²¹⁹

Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι ο Cosimo συμμετείχε ενεργά στη δημιουργία της επίσημης εικόνας του, καθώς είναι επιβεβαιωμένο ότι ο δούκας υπαγόρευε τα *concetti* των καλλιτεχνικών του παραγγελιών και είχε τον τελευταίο λόγο επί αυτών.²²⁰ Πρέπει να ήταν, λοιπόν, δική του επιλογή να εμφανιστεί ως «*principe e capitano*», ενώ η πανοπλία που θύμιζε αυτήν του αυτοκράτορα υπογράμμιζε μια συμμαχία που εξακολουθούσε να είναι σημαντική γι' αυτόν.²²¹

Η στάση *contrapposto* του Cosimo – αναφορά στον Giuliano του παρεκκλησίου των Μεδίκων – με τον κορμό να στρέφεται προς τα δεξιά και το κεφάλι προς τα αριστερά προσελκύει αμέσως την προσοχή. Η στροφή του κορμού προς τα δεξιά τονίζει ιδιαίτερα από τις δύο αιχμηρές ακίδες στον θώρακα, των οποίων η κατεύθυνση έρχεται σε αντίθεση με το στραμμένο προς τα αριστερά ψυχρό βλέμμα του Cosimo: δείχνει να τον έχει απορροφήσει κάποια παρουσία που βρίσκεται εκτός του εικονιστικού πεδίου, κάτι που δεν θα αποκαλύψει ποτέ στον θεατή. Όπως παρατηρεί η Carolyn Springer, ο Bronzino εισήγαγε στην προσωπογραφία ένα στοιχείο συστροφής που αλλοιώνει τη φυσική στάση του, υποδηλώνοντας, συγχρόνως, ανάλογη ψυχική στρέβλωση.²²²

Ο πίνακας του Bronzino ικανοποίησε απολύτως τον παραγγελιοδότη, ο οποί-

ος, προφανώς, παρέβλεψε τις παραπάνω λεπτομέρειες που μπορεί να απασχόλησαν κάποιους προσεκτικούς θεατές του έργου. Έτσι, ο *Cosimo armato* παρέμεινε επί σειρά ετών η επίσημη εικόνα του δούκα και αναπαράχθηκε σε πολλά αντίγραφα, που στάλθηκαν ως διπλωματικά δώρα τόσο εντός όσο και εκτός της φλωρεντινής επικράτειας. Μπορούμε, επιπλέον, να υποθέσουμε ότι η επιλογή του ατσάλινου θώρακα, πέρα από τυχόν αναφορές στον στρατηλάτη αυτοκράτορα και τον *condottiere* πατέρα του, είχε ως κύριο στόχο να υπενθυμίσει στους αποδέκτες της προσωπογραφίας τη στρατιωτική επιτυχία του δούκα στο Montemurlo.

Η υπόθεση αυτή νομίζω ότι ενισχύεται και από το μετάλλιο του Domenico di Polo που κόπηκε το 1537, σε ανάμνηση της νίκης στο Montemurlo, όπως υποδηλώνει η εικονογραφία του:²²³ στην εμπρόσθια όψη ο αγένειος Cosimo απεικονίζεται με θώρακα *all'antica*, ενώ στην πίσω πλευρά εμφανίζεται η Φλωρεντία με νίκη στο χέρι και την επιγραφή: *SALVS PVBLICA/ FLOREN[TIA]*.²²⁴ Έτσι, ο *Cosimo armato* και η νίκη στο Montemurlo συνυπάρχουν ως δύο όψεις του ίδιου νομισματος-μεταλλίου το 1537 αλλά και σε μεταγενέστερα έργα, όπως η προσωπογραφία του Bronzino και εύκολα πλέον η μια εικόνα παραπέμπει συνειρμικά στην άλλη.

Τον Αύγουστο του 1545, ξεκινώντας για το Poggio a Caiano, ο Cosimo είχε αφήσει πίσω στη Φλωρεντία τον Francesco Salviati να ολοκληρώνει το μεγάλο πρόγραμμα εικονογράφησης της παλιάς Sala dell'Udienza

στο Palazzo della Signoria. Κεντρικό θέμα ήταν η ζωή του ρωμαίου στρατηγού της δημοκρατικής περιόδου, του Marcus Furius Camillus (446-365 π.Χ.), ο οποίος έσωσε τη Ρώμη από τους Γαλάτες και ανακηρύχθηκε ως νέος Ρωμύλος. Στη σκηνή *Η επιστροφή του Furius Camillus από την εξορία* (εικ. 23), ο ρωμαίος ήρωας δεν έχει τη μορφή του Cosimo, όπως ο Κικέρων του Giuliano de' Medici στο έργο του Franciabigio *Η επιστροφή του Κικέ-*

ρωνα από την εξορία. Η ταύτιση δηλώνεται, εντούτοις, εμφαντικά από τους αιγόκερους στο άρμα του στρατηγού, αλλά και από την παρουσία του *broncone*, εμβλήματος που είχε υιοθετήσει ο δούκας κατά την ανάληψη της εξουσίας του.²²⁵ Με οδηγούς αυτές τις *imprese*, ο θεατής δεν θα δυσκολευόταν να αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Camillus τον θριαμβευτή του Montemurlo και σωτήρα της Φλωρεντίας, Cosimo I de' Medici.²²⁶

Εικ.23

Francesco Salviati, *Η επιστροφή του Furius Camillus από την εξορία*, 1545. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza.



Πιθανοί
λόγοι που
υπαγόρευσαν
το θέμα

«Βρισκόμαστε τώρα στον μήνα Αύγουστο του 1545 και ο δούκας διέμενε στο Poggio a Caiano», αφηγείται ο Cellini και συνεχίζει: «έτσι, πήγα να υποβάλω τα σέβη μου δίχως να έχω σκοπό να μείνω, όπως έγινε με θέλημα του Θεού που κάνει το καθετί καλό». Πράγματι, στη συζήτηση που ακολούθησε ο Cosimo πρότεινε στον Cellini να εργαστεί γι' αυτόν.²²⁷ Ο καλλιτέχνης επιδιώκοντας να δείξει στη «θαυμάσια σχολή της Φλωρεντίας» τις επιτυχίες του και σε άλλες περιοχές της τέχνης, εκτός της χρυσοχοΐας, απάντησε στον δούκα ότι θα μπορούσε να φιλοτεχνήσει ένα μεγάλο άγαλμα από μάρμαρο ή ορείχαλκο για τη bella Piazza του.²²⁸ Τότε, ο δούκας ζήτησε «solo un Perseo», καθώς «αυτό είχε από καιρό στο μυαλό του».²²⁹ Το πιο πιθανόν, όμως, είναι να ζήτησε «un Perseo con la testa di Medusa in mano», και γι' αυτό στο κέρινο μοντέλο που ετοίμασε ο Cellini μέσα σε λίγες βδομάδες ο Περσέας ήδη κρατά το κεφάλι της Μέδουσας στο υψωμένο αριστερό του χέρι. Ένα κέρινο μοντέλο ύψους 72 εκ. βρίσκεται στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας και έχει θεωρηθεί ότι είναι το πρώτο που ετοίμασε ο καλλιτέχνης (εικ. 24). Η υπόθεση αυτή ωστόσο είναι δύσκολο να επαληθευθεί καθώς στην προκαταρκτική φάση της εργασίας είναι φυσικό ότι θα έγιναν πολλά κέρινα προπλάσματα.²³⁰

Για ποιους λόγους, όμως, ο Cosimo ζήτησε έναν Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας ως πρώτη δημόσια παραγγελία για την πλατεία της πόλης με τη μεγαλύτερη ιστορική και πολιτική παράδοση; Όπως επισημαίνει ο Hirthe, η επιλογή αυτού του θέματος για έργο μεγάλου σχήματος ήταν ασυνήθιστη τον 16ο αι.²³¹ Ο δούκας είχε ήδη μετακομίσει στο Palazzo della Signoria που η κύρια όψη του είναι στραμμένη προς την piazza και έτσι θα αντίκριζε το άγαλμα κάθε φορά που θα έριχνε το βλέμμα του προς τα έξω. Ήταν άραγε ο έλληνας ήρωας φορέας κάποιου μηνύματος που απευθυνόταν όχι μόνο προς το *publicum*, αλλά είχε ιδιαίτερη σημασία και για τον ίδιο τον επικυρίαρχο της πλατείας και της πόλης;



Εικ.24
Benvenuto
Cellini,
Πρόπλασμα
του Περσέα.
Φλωρεντία,
Museo
Nazionale
del Bargello.

Σύμφωνα με τον Pope-Hennessy, το ενδιαφέρον του Cosimo για το θέμα διήγειραν δύο απεικονίσεις του Περσέα.²³² Η πρώτη αποτυπώνεται στην οπισθία όψη ενός μεταλλίου του Francesco del Prato για τον δούκα Alessandro και παρουσιάζει τον Περσέα με θώρακα *all'antica* να βαδίζει επί των κυμάτων κρατώντας το κεφάλι της Μέδουσας στο προτεταμένο αριστερό του χέρι²³³ η δεύτερη είναι ένα ορειχάλκινο ετρουσκικό αγαλματίδιο από τον 4ο αιώνα π.Χ., όπου ο ήρωας εμφανίζεται γυμνός, με φτερωτό καπέλο, καμπύλο σπαθί στο δεξί και με το κεφάλι της Μέδουσας στο υψωμένο αριστερό του χέρι. Με δεδομένο το ενδιαφέρον του Cosimo για την αστρολογία, μπορούμε επιπλέον να εικάσουμε ότι θα μπορούσε να είχε

συναντήσει τη μορφή του Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι σε αστρονομικά χειρόγραφα που υπήρχαν στη βιβλιοθήκη των Μεδίκων. Όπως μάλιστα σημειώνει ο Seznes, από *Αράτειον* που ανακαλύφθηκε στη Σικελία δημιουργήθηκαν τον 15ο αιώνα τρία αντίγραφα, ένα εκ των οποίων προοριζόταν για τους Μεδίκους.²³⁴

Το 1545, η πολιτιστική πολιτική του δούκα είχε στόχο να επιδείξει τη σταθερότητα και τον πλούτο του καθεστώτος του, και στο πρόγραμμα αυτό εντασσόταν η παραγγελία του Περσέα.²³⁵ Το γλυπτό προοριζόταν από την αρχή για την μεγαλόπρεπη Loggia, στην κεντρική πλατεία της πόλης. Η άδεια για την ανέγερση ενός κτίσματος που θα έφερε το όνομα Loggia dei Priori και θα συνιστούσε συμπλήρωμα της εξέδρας (*ringhiera*) μπροστά από το Palazzo del Popolo, είχε δοθεί το 1356, τα εγκαίνιά της έγιναν, ωστόσο, μετά από τρεις περίπου δεκαετίες το 1382. Η καθυστέρηση της οικοδόμησής της έχει αποδοθεί σε κριτική, που αναφέρεται από τον Matteo Villani (1283-1363) στο *Χρονικό* του, ότι αυτό το είδος της αρχιτεκτονικής ταίριαζε περισσότερο σε τυραννικά καθεστώτα παρά σε δημοκρατικές κυβερνήσεις. Μετά από την ολοκλήρωσή της, πάντως, η επιβλητική Loggia χρησιμοποιήθηκε πολύ συχνά για δημόσιες τελετές και την υποδοχή ξένων αντιπροσωπειών. Παρόλο που είχε σχεδιαστεί ως συμπλήρωμα του κυβερνητικού Palazzo, η κομψότητά της και το γεγονός ότι ήταν ανοιχτή προς την πλατεία της πόλης τη διαφοροποιούσε από το βαρύ και

περίκλειστο κυβερνητικό κάστρο. Με τα τύμπανα των μνημειακών διαστάσεων αψίδων της διακοσμημένα με ανάγλυφες προσωποποιήσεις αρετών από τον Jacopo di Piero Guidi, η Loggia dei Lanzi αντανakλούσε, φανερά, μια διαφορετική αισθητική αντίληψη.

Ο Nicolai Rubinstein ερμήνευσε την ανέγερση της Loggia και ως μαρτυρία αλλαγής του πολιτικού κλίματος μετά από την αιματηρή καταστολή της εξέγερσης των Ciompi, των ανειδίκευτων εργατών που διεκδίκησαν το 1378 συμμετοχή στους πολιτικούς θεσμούς της δημοκρατίας. Τότε, ο όρος *popolo* αντικαταστάθηκε με τη λέξη *Signoria*, τόσο σε σχέση με το Palazzo (Palazzo della Signoria) όσο και με την πλατεία (Piazza della Signoria), σηματοδοτώντας τον ολιγαρχικό χαρακτήρα των κυβερνήσεων μετά από το 1378. Έτσι, η Loggia della Signoria αντικατόπτριζε το κύρος της *Signoria* ως κυρίαρχου θεσμικού οργάνου της πόλης και αναδείκνυε τον ρόλο των δημοσίων κτιρίων στη διαμόρφωση της συνείδησης του πολίτη.²³⁶

Ο Περσέας προοριζόταν για την αριστερή αψίδα της Loggia dei Lanzi ως πάρισσο της *Ιουδίθ* του Donatello, η οποία είχε μεταφερθεί στην Piazza από το Palazzo Medici και βρισκόταν στη δεξιά αψίδα της Loggia. Η ιστορία της βιβλικής ηρώιδας, η οποία σκότωσε τον σατράπη Ολοφέρνη και έσωσε τον λαό της, είχε συνδεθεί με τα πολιτικά δρώμενα της Φλωρεντίας του *Quattrocento*. Η *Ιουδίθ* (εικ. 25) μαζί με τον ορειχάλκινο, επίσης, *Δαβίδ* (εικ. 26) ήταν παραγγελίες του Cosimo του πρεσβύτερου και του γιου



Εικ.25

Donatello, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1455-1460. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.

του Piero de' Medici στον Donatello, όταν ο τελευταίος επέστρεψε από την Πάντοβα το 1454, όπου μεταξύ άλλων, είχε φιλοτεχνήσει και τον περίφημο έφιππο ανδριάντα του *Gattamelata*. Τα αγάλματα θα πρέπει να τοποθετήθηκαν στον κήπο και την αυλή του Palazzo Medici, γύρω στα 1465, μετά από την ολοκλήρωση της οικοδομής και την εγκατάσταση της οικογένειας το 1457, όπου παρέμειναν επί τριάντα χρόνια μέχρι τη δεύτερη έξωση των Μεδίκων το 1494.



Εικ.26
Donatello, *Δαβίδ*, π. 1440. Φλωρεντία,
Museo Nazionale del Bargello.

Η αρχική επιγραφή που συνόδευε την *Ιουδίθ* ήταν ένα δίστιχο του Piero de' Medici που ερμήνευε το άγαλμα σαν προειδοποίηση για την αμαρτία της τρυφής (*luxuria*), σύντομα, όμως, οι Μεδικοί αντιλήφθηκαν τις συμβολικές δυνατότητες της απεικόνισης.²³⁷ Έτσι, η νέα επιγραφή στην *Ιουδίθ* αναφερόταν στο φρόνημα των Φλωρεντινών και τη Δημοκρατία. Αρχιζε με τις λέξεις «SALVS PVBLICA» και συνεχιζόταν:

ρώνει το άγαλμα της γυναίκας αυτής στην ελευθερία και την ισχύ που έχει προσδώσει στη Δημοκρατία το αήττητο και ακλόνητο πνεύμα των πολιτών».²³⁸

Η μεταφορά της *Ιουδίθ* από τον ιδιωτικό χώρο του Palazzo Medici στη δημόσια piazza σηματοδοτήθηκε με μια νέα επιγραφή: *EXEMPLVM SAL(UTIS) PUB(LICAE). CIVES POS(UERUNT) 1495*.²³⁹ Έτσι, η *Ιουδίθ* μεταμορφώθηκε σε σύμβολο του *governo libero*, αφού οι ίδιοι οι πολίτες την πρόβαλαν ως παράδειγμα σωτηρίας της πόλης. Αλλά και ο *Δαβίδ* του Donatello, που μεταφέρθηκε από το εντυπωσιακό περιστύλιο της αυλής των Μεδίκων στο *cortile* του Palazzo della Signoria το 1494, απέκτησε δημοκρατικές περγαμινές με τέσσερα εμβλήματα που τοποθετήθηκαν στη βάση του.²⁴⁰ Στα μέσα, όμως, του 16ου αι. η δημοκρατική αντίληψη του αήττητου πνεύματος των πολιτών είχε υπερκεραστεί από το δόγμα της σοφίας και του ηρωισμού του δούκα. Γι' αυτό υποστηρίχθηκε ότι ο Cosimo θέλησε έναν Περσέα για λόγους συμμετρίας και εξισορρόπησης των συμβολισμών.²⁴¹

Εντούτοις, πέρα από τους συμβολισμούς, το γλυπτό του *Περσέα* με την αποκομμένη κεφαλή της Μέδουσας στο χέρι παρέπεμπε σε πραγματικό πρόσφατο συμβάν: στην εκτέλεση, τον Αύγουστο του 1537, των ηττημένων *fuorusciti*, τα κεφάλια των οποίων είχαν κυλήσει λίγα μέτρα πιο πέρα από τη θέση που προοριζόταν για το άγαλμα. Οκτώ χρόνια αργότερα, με το καθεστώς του καλά εδραιωμένο, ο Cosimo είχε τους

λόγους του να τοποθετήσει στην πλατεία τη μορφή του αποκεφαλιστή της Γοργόνας ως διαρκή προειδοποίηση για όσους είχαν πρόθεση να τον βλάψουν; Ή μήπως είχε ως στόχο να προσδώσει καθολικό και διαχρονικό χαρακτήρα στην ήττα της δημοκρατίας που επιτελέστηκε με την ιστορική νίκη στο Montemurlo;

Την τελευταία αυτή υπόθεση υποστηρίζει ο Thomas Hirthe, επισημαίνοντας ότι το πρόσωπο του παραγγελιοδότη και η περίοπτη θέση του αγάλματος στην κεντρική πλατεία της πόλης προϋποθέτουν ότι ο Cellini ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει προδιαγεγραμμένο *concetto*: «Ο Περσέας ως αποκεφαλιστής της Μέδουσας όφειλε να δηλώνει αντίθεση προς τη διακήρυξη της δημοκρατικής ελευθερίας» που εξέπεμπε η *Ιουδίθ*.²⁴² Η επιθυμία που είχε από καιρό ο δούκας να παραγγείλει έναν Περσέα εδραζόταν σε σύγχρονα πολιτικά γεγονότα. «Ήθελε η τελική ήττα της δημοκρατίας να μεταφερθεί σε διαχρονικό και καθολικό επίπεδο». Έτσι, κατά τον Hirthe, το σύμπλεγμα του Cellini *Περσέας και Μέδουσα* παρουσιάζεται σαν «διακήρυξη ενός απολυταρχικού ηγεμόνα, ο οποίος νίκησε τη δημοκρατική διχόνοια και μανία, διατήρησε την ομόνοια και ελευθέρωσε την πόλη».²⁴³

Προς την άποψη αυτή συγκλίνει και ο Philippe Morel υπογραμμίζοντας την πολιτική διάσταση του μνημείου και την ταύτιση του παραγγελιοδότη-δούκα με τον Περσέα: το κεφάλι της Μέδουσας μπορεί να εκληφθεί σαν απειλή προς τους εχθρούς του, ενώ

η απελευθέρωση της Ανδρομέδας ως μεταφορά της λύτρωσης της Φλωρεντίας από το δημοκρατικό τέρας.²⁴⁴ Ο Domenico Nesci υποστηρίζει, με τη σειρά του, ότι πρόθεση του Cosimo ήταν να παραγγείλει τον δικό του Περσέα, τον ήρωα ο οποίος θα έπαιρνε εκδίκηση για την οικογένεια των Μεδίκων αποκόπτοντας τη στασιαστική, τερατώδη και δηλητηριώδη κεφαλή του φλωρεντινού δημοκρατικού ρορολο!²⁴⁵

Η McHam, εξάλλου, έχοντας επισημάνει ότι το έργο του Cellini είχε από την αρχή συλληφθεί ως αντίροπο μέγεθος της «δημοκρατικής» *Ιουδίθ*, τονίζει την αντιστροφή των φύλων, αλλά και το γεγονός ότι η ηρωίδα εμφανίζεται με σεμνή αμφίεση. Ο γυμνός ήρωας *Περσέας* συνιστά αλληγορία του θριαμβευτή Cosimo, ενώ το αίμα που ρέει από την κεφαλή της Μέδουσας θυμίζει στους θεατές ότι είχε εδραιώσει το πριγκιπικό καθεστώς των Μεδίκων κατανικώντας τους εξόριστους δημοκράτες στη μάχη του Montemurlo· προκειμένου, μάλιστα, να παγιώσει τη νίκη του αποκεφάλισε έναν αριθμό αιχμαλώτων στην Piazza della Signoria. Σε αντίθεση με τον Δαβίδ και τον Ηρακλή, ο Περσέας δεν είχε συμβολική παράδοση στη Φλωρεντία, αλλά με τα τελετουργικά αποκαλυπτήρια του συμπλέγματος του Cellini στην επέτειο της εγκαθίδρυσης του πριγκιπάτου των Μεδίκων (27 Απριλίου 1532) προσέλαβε την αλληγορική σημασία της ήττας της Φλωρεντινής Δημοκρατίας.²⁴⁶

Ο John Shearman, από την πλευρά του θεωρεί ακαταμάχητο το επιχείρημα του

Hirthe ότι ο *Περσέας* συνιστά αλληγορία του ειρηνοποιού πρίγκιπα, δεν συμφωνεί, ωστόσο, με την άποψη ότι ο Cosimo συνέλαβε τον *Περσέα* ως έμβλημα δύναμης και κυριαρχίας και ότι η Μέδουσα ήταν εικόνα της ηττημένης δημοκρατίας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Cosimo ήταν σκληρός και άτεγκτος, αλλά φαίνεται απίθανο να θέλησε με την πρώτη του παραγγελία για την πλατεία, την πολιτική σκηνή της πόλης, να αναφερθεί στους αποκεφαλισμούς των αντιπάλων του που έγιναν εκεί. Κατά τον Shearman, για να αποφευχθεί μια τέτοια ανάγνωση προστέθηκε, την τελευταία στιγμή, το ανάγλυφο η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* που συνιστά συνέχεια του μύθου. Σύμφωνα με μυθογράφους, όπως ο Fulgentius, ο Περσέας αποκεφάλισε τη Μέδουσα με τη βοήθεια της Αθηνάς, δηλαδή της Sapientia. Η σκηνή της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας, ιδιαίτερα αγαπητή κατά την περίοδο του Cinquecento σε ολόκληρη την Ευρώπη, συμβόλιζε τη σωτηρία του κράτους ή τις πράξεις του καλού πρίγκιπα. Η υποδοχή του γλυπτού συμπλέγματος του Cellini απέδειξε ότι το μήνυμα που εισπράχτηκε από τους θεατές ήταν ήπιο, πολύ κοντά στο *Salus publica*.²⁴⁷

Ο Wolfgang Braunfels σημειώνει με τη σειρά του ότι η σκηνή της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας είχε διεγείρει τη φαντασία των καλλιτεχνών της Αναγέννησης, καθώς σε αυτήν έβλεπαν μια σκηνή ανάλογη με την πάλη του αγίου Γεωργίου εναντίον του δράκου που απειλούσε μια νεαρή πριγκίπισσα. Ο μύθος προσφερόταν, άλλωστε, για

αλληγορική ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η Ανδρομέδα εκπροσωπούσε την πόλη που ο ήρωας έσωζε και κέρδιζε. Για τον λόγο αυτό κάποια απεικόνιση του Περσέα ως ελευθερωτή της Ανδρομέδας σπάνια έλειπε από τις επίσημες εισόδους (*entrata*) ηγεμόνων. «Όπως συμβαίνει σε όλες τις εποχές, ο λαός είναι πάντα έτοιμος να τιμήσει περισσότερο από κάθε άλλον αυτόν που τον καταπιέζει», συμπεραίνει ο Braunfels. Σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, ο Cosimo, ο οποίος αρεσκόταν να εκλαμβάνεται σαν δεύτερος Περσέας, ήθελε αρχικά μια απεικόνιση του ήρωα ως ελευθερωτή της Ανδρομέδας· πείσθηκε, όμως, από τον Cellini να προτιμήσει έναν Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι. Στην απόφαση αυτή συνετέλεσε το γεγονός ότι τα έργα που ήδη βρίσκονταν στην Piazza della Signoria –ο *Δαβίδ*, η *Ιουδίθ*, ο *Ηρακλής*, ήρωες αποκεφαλιστές αντιπάλων– ήταν όλοι σύμβολα της ισχύος, της νοημοσύνης και της νίκης εκείνων που όριζαν τις τύχες της πόλης.²⁴⁸

Για τον Henk van Veen, το γλυπτό *Περσέας και Μέδουσα* υπήρξε έργο που προοριζόταν για την προβολή της μοναρχίας. Ο ήρωας συμβόλιζε την αποφασιστικότητα με την οποία ο Cosimo, παρά τη σφοδρή αντίθεση που συνάντησε, αποκατέστησε την τάξη στην πόλη και την οδήγησε σε ευημερία. Ο Περσέας συνιστούσε, επίσης, προειδοποίηση προς τους εχθρούς του: η σημασία του υψωμένου κεφαλιού δεν χρειαζόταν καμιά εξήγηση, αφού, με διαταγή του δούκα, είχαν κυλήσει στην ίδια πλατεία τα κεφάλια

των αρχηγών των *fuorusciti* που αιχμαλωτίστηκαν στο Montemurlo. Με τις επιγραφές, εξάλλου, στο βάθρο, που υπαινίσσονταν τη θεία προστασία, το έργο του Cellini δήλωνε ότι ο Cosimo ήταν αήττητος.²⁴⁹

Η Kathleen Weil-Garris αναγνωρίζει ότι η εικονογραφία του έργου και οι επιγραφές στο βάθρο παραπέμπουν στον προδιαγεγραμμένο δυναστικό ρόλο του Cosimo. Θεωρεί, ωστόσο, ότι η εξουσία του είχε ήδη υπερβεί το πολιτικό επίπεδο, ενώ η κυβέρνησή του εντασσόταν πλέον στη φυσική και την κοσμική τάξη. Η ταυτότητά του είχε γίνει ιερή και συγχρόνως αυστηρά προσωπική και για τον λόγο αυτό δεν μπορούσε να αποτελεί θέμα έργου σε δημόσιο χώρο· το σύμπλεγμα διατάσσεται σε ανερχόμενα επίπεδα ιστορίας, αλληγορίας και αποθέωσης, αλλά αυτά σχετίζονται με τον Περσέα και όχι ευθέως με τον Cosimo.²⁵⁰

Η Cristine Corretti, αντίθετα, υποστηρίζει ότι το σύμπλεγμα απεικονίζοντας άνδρα που καταβάλλει γυναικεία μορφή νομοποιεί την πατριαρχική εξουσία του Cosimo I. Η ομοιότητα, ωστόσο, της κεφαλής του Περσέα με αυτήν της Μέδουσας υπαινίσσεται ότι η ισχύς του ήρωα προέρχεται από τη Γοργώ, ενώ ο Cosimo αναδείχθηκε μέσα από την επιρροή της μητέρας του, οι μηχανορραφίες της οποίας τον έφεραν στην εξουσία.²⁵¹

Από την άλλη η Yael Even επιχειρεί μια ανάγνωση που στηρίζεται στην κατάσταση υποτέλειας που βρίσκονταν οι γυναίκες στην Αναγέννηση. Βάσει αυτής της

οπτικής, το σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα* σχεδιάστηκε προκειμένου να αποκατασταθεί η πατριαρχική τάξη που είχε διασαλευτεί με την απαράδεκτη απεικόνιση μιας γυναίκας που σφαγιάζει έναν άνδρα, όπως είχε καταγγείλει ο Filarete (1400-περ.1469) για την *Ιουδίθ* το 1504.²⁵² Η προσέγγιση αυτή επιβεβαιώνεται από την εικόνα της ολικής ταπείνωσης της Μέδουσας, καθώς, μάλιστα, δεν υπάρχει εικονογραφικό προηγούμενο κατά το οποίο ο Περσέας να στέκεται πάνω στο σώμα της σφαγιασμένης γοργόνας.²⁵³

Φαίνεται, ωστόσο, ότι έχει εμφανιστεί από την αρχαιότητα παρόμοια εικονογραφία που αντανακλάται σε κοπές του 1ου π.Χ. αι. κυρίως από τον Πόντο. Στον οπισθότυπο των χάλκινων αυτών νομισμάτων απεικονίζεται ο Περσέας να κρατά το κεφάλι της Μέδουσας ενώ έχει το σώμα της στα πόδια του. Από την παράδοση αυτή πιθανώς να προέρχεται ξυλογραφία με τη σκηνή του αποκεφαλισμού της Μέδουσας που συνοδεύει την έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Nicolò Agostini (1522). Εκεί ο Περσέας υψώνει με το δεξιό του χέρι το κεφάλι της γοργόνας, ενώ με το δεξιό του πόδι πατά τον λαιμό του σώματος που κείται στο έδαφος.

Για τον Michael Cole, ωστόσο, κλειδί του γλυπτού του Cellini συνιστά η απεικόνιση του αίματος που κυλά από τον λαιμό της Μέδουσας, επειδή από το αίμα αυτό γεννήθηκε ο Πήγασος. Το φτερωτό άλογο, που ο σχολιαστής των *Μεταμορφώσεων* Agostini έχει ταυτίσει με τη Φήμη, δημιουργεί με την

οπλή του την πηγή της Ιπποκρήνης συνδέοντας την καλλιτεχνική αρετή (*virtù*) με την εξύμνησή της. Σύμφωνα με τη λογική των μυθογράφων, σημειώνει ο αμερικανός συγγραφέας, η ροή του αίματος, προαναγγέλλοντας τα ύδατα της Ιπποκρήνης, θα μπορούσε να επισημαίνει την ίδια την καταγωγή της τέχνης, «την αρχή ότι οι ένδοξες πράξεις εντέλλονται την καλλιτεχνική τους εξύμνη-

ση και συνεπάγονται τη δικαίωση τόσο της παραγγελίας του Cosimo όσο και του έργου του Cellini». Το γεγονός, μάλιστα, ότι μετά από τα αποκαλυπτήρια του *Περσέα*, ποιητές και λόγιοι κάλυψαν με σονέτα τη βάση του αγάλματος επιβεβαιώνει ότι το μπρούτζινο αίμα της Μέδουσας δημιούργησε ποίηση και φήμη, αναδεικνύοντας τον Cosimo και τον Cellini ως νέους θεμελιωτές των τεχνών.²⁵⁴



Ο Cosimo και η Δημοκρατία

Ενώπιον των ποικίλων προσεγγίσεων που ήδη εκτέθηκαν, θα ήταν χρήσιμο να επιμείνουμε λίγο περισσότερο στη διερεύνηση των κινήτρων του παραγγελιοδότη δούκα, καθώς αυτά μπορεί να φωτίσουν κάποιες νοηματικά σκοτεινές ζώνες του έργου.

Κατ' αρχήν είναι τεκμηριωμένο ότι όχι μόνο η σύλληψη, *l'invenzione nell'idea*, ήταν του Cosimo, αλλά και ότι ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας προοριζόταν να λειτουργήσει ως πάρισο της *Ioudith*.²⁵⁵ Η αντίθεση, όμως, εκτεινόταν και στο ιδεολογικό επίπεδο; Εκπροσωπούσε ο Περσέας μια δύναμη αντιτιθέμενη στη δημοκρατική ελευθερία που συμβόλιζε η *Ioudith*, όπως υποστήριξε ο Hirthe; Επέφερε η επιστροφή των Μεδίκων με τη στήριξη των αυτοκρατορικών όπλων, το 1530, την οριστική ρήξη με το δημοκρατικό παρελθόν της Φλωρεντίας; Ποια ήταν η πραγματική θέση του δούκα απέναντι στη δημοκρατία;

Ο John Najemy διατύπωσε την άποψη ότι ο Cosimo έτρεφε αντιφατικά αισθήματα για τη δημοκρατία: από τη μια του ήταν απαραίτητη για την ιστορική συνέχεια της εξουσίας του, από την άλλη, όμως, φοβόταν την αναβίωσή της· ακολούθησε, ωστόσο, τη στρατηγική να εμφανίζει τον εαυτό του και το καθεστώς του να έχουν ριζώματα στο δημοκρατικό παρελθόν της πόλης.²⁵⁶ Ο Eric Cochrane, εξάλλου, υποστήριξε ότι ο δούκας επέλεξε να ορίζει την εξουσία του περισσότερο σαν ολοκλήρωση παρά σαν άρνηση της δημοκρατίας και να προβάλλει την εικόνα του ως διαδόχου μιας οικογένειας που είχε αναδείξει εξέχοντες πολίτες, παρά ως ιδρυτή δυναστείας.²⁵⁷

Ο John Shearman επισημαίνει καταρχάς ότι ο Cosimo έφερε τον ιστορικό τίτλο του δούκα της φλωρεντινής δημοκρατίας που προσδιόριζε και τον Gonfaloniere della Giustizia, τον ανώτατο άρχοντα της δημοκρατικής περιόδου· κρατώντας μάλιστα συνειδητά τον μεσαιωνικό χαρακτήρα του κέντρου της πόλης, διατηρούσε εντός ενός απολυταρχικού πλαισίου το δημοκρατικό παρελθόν της «υποταγμένο» και διαχειρίσιμο, καθώς πλέον ανήκε στην Ιστορία.²⁵⁸

Ο Henk van Veen, μετά από «προσεκτική ανάλυση» των μεγάλων πολιτιστικών προγραμμάτων του Cosimo, διαπίστωσε ότι κατά την πρώτη περίοδο της εξουσίας του, όταν ακόμη διέθετε περιορισμένη δύναμη, ο νεαρός ηγεμόνας ακολούθησε, κυρίως, μοναρχικά πρότυπα: όταν, όμως, η δύναμή του απογειώθηκε –μετά από την προσάρτηση της Σιένας το 1559– άλλαξε ριζικά πορεία: τότε, όχι μόνο στις καλλιτεχνικές παραγγελίες, αλλά και σε ολόκληρη την πολιτιστική πολιτική του ο δούκας ενστερνίστηκε το δημοκρατικό παρελθόν της πόλης.²⁵⁹ Η Carolyn Springer, ωστόσο, πιστεύει ότι η μετακίνηση από τα μοναρχικά στα δημοκρατικά πολιτιστικά πρότυπα δεν πρέπει να ερμηνευτεί με όρους εξέλιξης. Ο δούκας ήταν ευέλικτος και ρεαλιστής: ακολουθώντας μια στρατηγική υβριδισμού συνταίριαζε πάντοτε και τις δύο τάσεις, σε όλες τις φάσεις της εξουσίας του, ακόμη και μέσα στο ίδιο το εικονογραφικό πρόγραμμα.²⁶⁰

Στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε εκτιμήσεις συγχρόνων του Cosimo για τις δημοκρατικές αναφορές της εξουσίας του. Ο Giovan Battista Adriani (1513-1579), ο οποίος στη νεότητά του είχε πολεμήσει στις τάξεις της δημοκρατικής πολιτοφυλακής, ανέλαβε, μετά τον θάνατο του Benedetto Varchi (1565) να συνεχίσει την *Ιστορία της Φλωρεντίας* που ο τελευταίος δεν είχε ολοκληρώσει.²⁶¹ Στηριζόμενος σε αρχαικό υλικό, ο Adriani κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι φατριαστικές συγκρούσεις επέφεραν το τέλος της ελεύθερης δημοκρα-

τικής κυβέρνησης (*governo libero*) το 1530. Ο Cosimo, από την άλλη, δεν επιβλήθηκε ούτε με τη βία ούτε με δολοπλοκίες, αλλά εκλέχτηκε για τη σωτηρία της πατρίδας που διέτρεχε τον έσχατο κίνδυνο.

Την εκλογή του δούκα από τους πολίτες, στοιχείο που νομιμοποιούσε την εξουσία του υπογράμμιζε και ο Pier Vettori.²⁶² Ο παλιός δημοκράτης δεν παρέλειψε να τονίσει τη δημοκρατική διάσταση της προσωπικότητας του Cosimo αποκαλώντας τον «*colonna della Repubblica*» στον επικήδειο λόγο του για αυτόν το 1574. Στην ίδια συγκυρία ο Baccio Baldini ανέφερε ότι ο Cosimo «...εφόσον είχε εκλεγεί *Principe della Citta* από τους πολίτες της Φλωρεντίας, αποφάσισε να κατοικήσει στο *Palazzo della Signoria*, όπου στο παρελθόν διέμενε ο ανώτατος άρχων της πόλης».²⁶³ Η αναφορά στον *Gonfaloniere a vita*, Piero Soderini, αν και έμμεση, ήταν προφανής και παρουσίαζε τον Cosimo ως συνεχιστή της δημοκρατικής παράδοσης της πόλης.

Ο Vasari στα *Ragionamenti* γράφει, επίσης, ότι ο Cosimo θεωρούσε το καθεστώς του εξέλιξη της δημοκρατίας.²⁶⁴ Μετά από την εγκατάστασή του στο *Palazzo della Signoria* (εικ. 27), θα μπορούσε –ύστερα, μάλιστα, από εισήγηση του Vasari– να είχε κατεδαφίσει τους παλιούς τοίχους και να ανεγείρει νέο κτίσμα «με σύγχρονα υλικά, τετραγωνίζοντας τις γωνίες απέξω και από μέσα». Ο δούκας, όμως, δεν θέλησε «να μεταβάλει τα θεμέλια και τη «μητρική» τοιχοποιία, γιατί η παλιά τους μορφή αποτελούσε την καταγωγή της νέας, δικής του κυβέρνησης».²⁶⁵

Οι λίγοι φλωρεντινοί εξόριστοι, οι οποίοι μετά από την πανωλεθρία του Montemurlo δεν είχαν συμβιβαστεί με το νέο καθεστώς και εξακολουθούσαν να αγωνίζονται για την αποκατάσταση της παραδοσιακής μορφής δημοκρατίας, χαρακτηρίσαν, αντίθετα, ιεροσυλία τη μετακόμιση του Cosimo στο Palazzo della Signoria, που κάποτε «ήταν οίκος ιερής ελευθερίας και υψηλής δικαιοσύνης και τώρα κατοικείται από νέο Νέρωνα».²⁶⁶

Όμως, παρά τις αιτιάσεις των αντιπάλων του, ο ίδιος ο Cosimo δήλωνε με τον λόγο και τις πράξεις του ότι θεωρούσε το καθεστώς του δημοκρατία και τον εαυτό του κληρονόμο μιας οικογένειας εξεχόντων πολιτών που είχαν εκλεγεί στο ανώτατο δημοκρατικό αξίωμα του *Gonfaloniere di Giustizia* – μεταξύ των οποίων ο Cosimo Pater Patriae και ο διάδοχός του, Piero di Cosimo de' Medici. Τόσο μεγάλη, μάλιστα, ήταν η επι-

θυμία του δούκα να τονίσει την αδιάλειπτη συνέχεια του αξιώματος, ώστε αποφάσισε να προβάλλει ακόμη και τον μακρινό συγγενή Salvestro de' Medici, ηγέτη *popolano*, ο οποίος έχοντας εκλεγεί *Gonfaloniere di Giustizia* το 1370, προσπάθησε να ελέγξει τη δύναμη των *magnati* αυξάνοντας τον αριθμό των *popolani* στην ηγεσία του κόμματος των Γουέλφων (*Parte Guelfa*). Τιμώντας λοιπόν τη μνήμη του μακρινού προγόνου του, ο Cosimo έδωσε εντολή να τοποθετηθεί στο δάπεδο της κεντρικής εισόδου του καθεδρικού ναού της Santa Maria del Fiore μαρμάρινο *tondo* με την επιγραφή: «Ο Salvestro de' Medici υπηρέτησε τη Δημοκρατία στην πόλη και εκτός αυτής, γι' αυτό με τη μεγαλύτερη δυνατή ομοφωνία τιμήθηκε με τίτλο ευγενείας, με πλούσια δώρα και με τον τάφο αυτό». Ως διάδοχος της οικογένειας και του δημοκρατικού αξιώματος, ο Cosimo ταυτιζόταν με τον Salvestro εμφανιζόμενος ως υπερασπιστής των πολιτών από τις ισχυρές φατρίες.²⁶⁷

Με δικαιολογημένη, εξάλλου, υπερηφάνεια μετά την απόσυρση των ισπανών στρατιωτών από την επικράτεια της Φλωρεντίας το 1543, ο Cosimo έγραφε στον πρέσβη του στην αυλή του Φραγκίσκου Α': «διαμήνυσέ του (του βασιλιά) ότι δεν δεχόμαστε την εξουσία άλλου παρά μόνο του Θεού, και μόνο από ευγνωμοσύνη για τα οφέλη που δεχθήκαμε, και του αυτοκράτορα... προς τον οποίο δεν καταβάλαμε ποτέ φόρο υποτέλειας, όπως ο δούκας της Φερράρας καταβάλλει στον πάπα».²⁶⁸



Εικ.27
Palazzo Vecchio,
Φλωρεντία.

Ο ανταγωνισμός Φλωρεντίας-Φεράρας

Η αναφορά στον δούκα της Φεράρας Ercole II d' Este (1508-1559) δεν ήταν τυχαία. Η διένεξη μεταξύ των πρέσβων της Φλωρεντίας και της Φεράρας στη διάρκεια δεξίωσης στη Ρώμη το 1541, σχετικά με το ποιος από τους δύο θα καθόταν πιο μπροστά στις ακροάσεις του πάπα ή στο αυτοκρατορικό παρεκκλήσιο επρόκειτο να προσλάβει χαρακτήρα γενικότερου ανταγωνισμού ανάμεσα στις δύο πόλεις και να διαρκέσει επί δεκαετίες. Οι δύο πλευρές πρόβαλαν τα επιχειρήματά τους: η Φεράρα υποστήριζε ότι ως παλαιότερο δουκάτο είχε προβάδισμα έναντι της Φλωρεντίας που το δουκάτο της θεσμοθετήθηκε μόλις στα 1530, όταν ο αυτοκράτορας απένειμε τον τίτλο του δούκα στον Alessandro de' Medici.

Η Φλωρεντία, από την πλευρά της, ισχυριζόταν ότι ήταν ελεύθερη και ανεξάρτητη δημοκρατία, ενώ η Φεράρα υπαγόταν στον πάπα και κάποια εδάφη της ανήκαν στον αυτοκράτορα και τον βασιλιά της Γαλλίας. Όπως και οι άλλες κυρίαρχες δημοκρατίες – η Ρώμη στην αρχαιότητα, η Βενετία στη σύγχρονη εποχή – η Φλωρεντία είχε το δικαίωμα να δώσει στον ανώτατο άρχοντά της όποιον τίτλο επιθυμούσε, συμπεριλαμβανομένου του

βασιλέως. Η Φεράρα αντέτεινε, ωστόσο, ότι η Φλωρεντία διετέλεσε κάποτε δημοκρατία, αλλά τώρα ήταν πριγκιπάτο. Τον ισχυρισμό αυτό η πόλη του Άρνου απέρριψε μετά βδελυγμίας και δήλωσε εμφιατικά ότι υπό τον Cosimo, η φλωρεντινή δημοκρατία, που ήταν προηγουμένως διαιρεμένη, συγκεντρώθηκε κάτω από μια μόνο εξουσία και έγινε, συνεπώς, τελειότερη· έτσι, ο Cosimo εμφανιζόταν ως νόμιμος κληρονόμος της δημοκρατίας, η οποία δεν είχε κατ' ουσίαν αλλάξει επί των ημερών του.²⁶⁹

Η διασταύρωση των ξιφών μεταξύ Φλωρεντίας και Φεράρας, υπό τα βλέμματα όλης της Ιταλίας, συνεχιζόταν με αμείωτη ένταση κατά το έτος που ο δούκας παρήγγειλε τον *Περσέα*, και πέραν αυτού. Η διένεξη έφτασε τελικά ως τον αυτοκράτορα Κάρολο Ε', ο οποίος με αυτοκρατορικό διάταγμα του 1547 δικαίωσε την πόλη των Μεδίκων.²⁷⁰ Νομίζω, λοιπόν, ότι θα ήταν τουλάχιστον ανακόλουθο – και επιπλέον θα αποδυνάμωνε τη φλωρεντινή επιχειρηματολογία – αν ο Cosimo είχε πρόθεση να εκπέμψει το 1545 από την piazza della Signoria το μήνυμα της «τελικής ήττας της δημοκρατίας»,²⁷¹ την ώρα που παρουσιάζόταν ως τέλειος εκφραστής της.



Ο Cosimo στην οροφή της Sala Grande

Η τοποθέτηση του δούκα ότι το καθεστώς του συνέχιζε τη φλωρεντινή δημοκρατική παράδοση επιβεβαιώνεται και από την εικονογραφία που ο ίδιος, εν πολλοίς, επινόησε για τη διακόσμηση της μεγαλύτερης αίθουσας του Palazzo della Signoria, τη Sala Grande. Μετά από την εγκατάστασή του στο Palazzo το 1540, ο Cosimo έδωσε εντολή στον Baccio Bandinelli (1493-1560) να μετατρέψει τη Sala που είχε στεγάσει το Μεγάλο Συμβούλιο –εμβληματικό όργανο των δύο ελεύθερων κυβερνήσεων (1494-1512, 1527-1530)– σε αίθουσα ακροάσεων (Udienza), όπου ο ίδιος θα δεχόταν πολίτες και ξένους πρέσβεις.²⁷²

Η παραχώρηση από τον Φίλιππο Β΄ της Σιένας και των εδαφών της, που είχε ήδη καταλάβει ο Cosimo το 1555, επεξέτεινε την επικράτεια της Φλωρεντίας σε ολόκληρη, σχεδόν, την Τοσκάνη. Η μεγάλη αυτή επιτυχία πρέπει να αποτέλεσε το κίνητρο για να προχωρήσει ο Cosimo στο σχέδιο διακόσμησης ολόκληρης της Sala Grande. Το εικονογραφικό πρόγραμμα συζητήθηκε με τον Vasari, ο οποίος μετά από την επιστροφή του στη Φλωρεντία το 1554 είχε αναλάβει να μεταμορφώσει το αυστηρό Palazzo della Signoria σε ένα από τα μεγαλοπρεπέστερα παλάτια της Ευρώπης του 16ου αι. Στο μεταξύ το ιστορικό κτήριο είχε αλλάξει δύο φορές όνομα: Palazzo Ducale, όσο κατοικούσε εκεί ο Cosimo, και Palazzo Vecchio, όταν ο δούκας και η οικογένειά του μετακόμισαν

το 1553 στο πιο ευρύχωρο Palazzo Pitti, στην απέναντι όχθη του Άρνου.

Ο Vincenzo Borghini (1515-1580), δομικανός μοναχός, διευθυντής του Ospedale degli Innocenti, λόγιος και σύμβουλος εικονογραφίας, έγραφε στον φίλο του Girolamo Mei: «Ο Ενδοξότατος Δούκας μας σκέφτηκε ότι η Sala Grande έπρεπε να καλυφθεί ολόκληρη με ζωγραφική ... και αποφάσισε το ένα τμήμα να χρησιμοποιηθεί για αυτό που υπήρξε καθοριστικό ως τις ημέρες των πατέρων μας, δηλαδή τον πόλεμο κατά της Πίζας ... το άλλο τμήμα να απεικονίζει τον Πόλεμο της Σιένας ... και στο τρίτο να παρουσιάζονται τα σημαντικότερα γεγονότα της πόλης μας, από την ίδρυσή της ως τις ημέρες μας». Αλλά και ο Vasari, με τη σειρά του, επιβεβαιώνει τον αποφασιστικό ρόλο του Cosimo στη διακόσμηση της Sala Grande γράφοντάς του το 1563: «Το πρόγραμμα απαιτούσε τη δύναμη του νου Σας, αφού ολόκληρη η σύλληψη, ολόκληρη λέω, («tutta questa invenzione, tutta dico»), προήλθε από τη λαμπρή φαντασία Σας».²⁷³

Το πρώτο σχέδιο του Vasari που πήρε στα χέρια του ο Cosimo τον Μάρτιο του 1563 είχε ως κύριο θέμα τη Φλωρεντία, που εμφανιζόταν στο κεντρικό tondo της οροφής της Sala Grande σε «ουράνια δόξα και υπέρτατη ευτυχία».²⁷⁴ Στο δεύτερο και τρίτο σχέδιο που ετοίμασε ο Vasari, η πόλη εξακολουθούσε να βρίσκεται στο κέντρο του όλου προγράμματος ή ακριβέστερα των τριών προγραμμάτων

που συνέθεταν τη διακόσμηση της αίθουσας· την ύστατη, όμως, στιγμή η Φλωρεντία απώλεσε την κεντρική θέση στη Sala Grande και μέρος, τουλάχιστον, της ουράνιας δόξας της.

Τι συνέβη; Όπως επισημαίνει ο Vasari στα *Ragionamenti*, το θέμα του κεντρικού *tondo* στη Sala Grande (εικ. 28) «συνιστά το κλειδί, αλλά και τον πυρήνα της διακόσμησης ολόκληρης της αίθουσας».²⁷⁵ Η αρχή αυτή, που ίσχυε για κάθε μεγάλο εικαστικό πρόγραμμα, ήταν βέβαια γνωστή στον Cosimo. Γιατί, λοιπόν, να μην προβάλλει εκεί, στο κέντρο της οροφής της Sala Grande, τη δική του εικόνα πλασιωμένη από τα σύμβολα που ήθελε να σηματοδοτούν την εξουσία του; Η Φλωρεντία θα εμφανιζόταν πίσω του ευγνώμων και έτοιμη να θέσει επί της κεφαλής του χρυσό στεφάνι από φύλλα δρυός.

Ο Malcolm Campbell παρατηρεί ότι η εικονογραφία αυτή συνιστά αναφορά στον Αύγουστο και σε συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, το 27 π.Χ. Στο έτος αυτό, ο ανιψιός του δολοφονηθέντος Ιούλιου Καίσαρα έχοντας κατατροπώσει τους εχθρούς του επέστρεψε στον ρωμαϊκό λαό όλες τις έκτακτες εξουσίες και διατήρησε μόνο το αξίωμα του υπάτου. Τότε ακριβώς η Σύγκλητος του πρόσφερε στεφάνι δρυός, την *corona civica*, σε αναγνώριση των υπηρεσιών του προς τους συμπολίτες του και την πατρίδα.²⁷⁶

Όταν τον Νοέμβριο του 1564 ο Cosimo έλαβε, την τελευταία στιγμή, την απόφαση να απεικονιστεί ο ίδιος στο κεντρικό *tondo* της Sala Grande πιθανόν να ένιωθε ότι ταυτίζεται περισσότερο από κάθε άλλη φορά

με τον Αύγουστο, με τον οποίο μοιραζόταν το ίδιο αστρολογικό ζώδιο, τον Αιγόκερω: έχοντας υποτάξει τη Σιένα και επεκτείνει τα σύνορά του σε όλη σχεδόν την Τοσκάνη, πίστευε ότι δικαιούταν να δεχθεί από τη Φλωρεντία την *corona civica*, αφού είχε τελειοποιήσει το πολίτευμα,²⁷⁷ είχε επεκτείνει κατά πολύ την επικράτεια και είχε φέρει ειρήνη στην πόλη του, όπως επισημαίνεται και από την επιγραφή που πλασιώνει την απεικόνιση²⁷⁸ ένοιωθε, επίσης, να πλησιάζει η ώρα που θα αποκτούσε την κορόνα του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης, η οποία θα συνόδευε τον τίτλο που θα του απένεμε ο πάπας πέντε χρόνια αργότερα.²⁷⁹ Στο *tondo* της Sala Grande ένας ερωτιδέας εμφανίζεται να κομίζει την κορόνα που ήταν η κύρια επιδίωξη του Cosimo τουλάχιστον από το 1559, όταν ο Φίλιππος Β' αναγνώρισε την προσάρτηση της Σιένας.

Η εικονογραφία του κεντρικού *tondo* έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα μας, αφού σύμφωνα με τη δήλωση του συντονιστή της διακόσμησης Giorgio Vasari, ολόκληρο το πρόγραμμα της αίθουσας ήταν επινόηση του Cosimo και αντανακλούσε τις απόψεις του για την εξουσία. Έτσι, στην απεικόνιση «κλειδί» της σημαντικότερης αίθουσας του ιστορικού Palazzo della Signoria, ο δούκας εμφανίζεται έχοντας ως υποπόδιο τα σύννεφα του ουρανού· περιβάλλεται από είκοσι τέσσερα εμβλήματα της Φλωρεντινής Δημοκρατίας που συνοδεύονται από ισάριθμα *putti* (ερωτιδέες). Πιο συγκεκριμένα, στον άξονα της δεξιάς κνήμης του Cosimo εμφανίζεται ο κόκκινος σταυρός του *porolo* ανάμεσα στον κρίνο,

σύμβολο της πόλης της Φλωρεντίας, και την ερυθρόλευκη παράσταση της *commune*.

Ο δεσμός του *popolo* με τις συντεχνίες δηλώνεται με τους εικοσιένα θυρεούς που απεικονίζονται, επίσης στο *tondo*, επτά για τις μεγάλες συντεχνίες (*arti maggiori*) και δέκα τέσσερις για τις μικρότερες (*arti minori*).²⁸⁰ Αλλά και οι οκτώ *priori* της *Signoria* υποδηλώνονται από οκτώ κολόνες ανάμεσα στους θυρεούς που πλαισιώνουν την εικόνα του δούκα. Δεν υπάρχει, λοιπόν, αμφιβολία ότι ο Cosimo θέλησε να εμφανιστεί ως δημοκρατικός ηγέτης, εκλεγμένος από τον λαό και νόμιμος διάδοχος του επικεφαλής της *Signoria* Σημαιοφόρου της Δικαιοσύνης (*Gonfaloniere di Giustizia*).²⁸¹

Η αναφορά, πάντως, στους δημοκρατικούς θεσμούς της πόλης συμπληρώνεται και από δύο επιπλέον *tondi* στα δύο άκρα της οροφής, όπου εμφανίζονται, ανά δύο, τα τέσσερα διαμερίσματα στα οποία ήταν χωρισμένη η πόλη από το 1343: η Santa Croce και το Santo Spirito, στο νότιο *tondo*, και ο San Giovanni και η Santa Maria Novella, στο βορεινό. Τα τέσσερα διαμερίσματα προσωποποιούνται από τέσσερις ρωμαίους εκατόνταρχους, ενώ οι δέκα έξι συνοικίες ή *gonfaloni* –καθώς η καθεμία διέθετε δικό της λάβαρο (*gonfalone*) που έφεραν οι άνδρες της πολιτοφυλακής– συμβολίζονται από δέκα έξι συνολικά *putti* που κρατούν ισάριθμα λάβαρα (*gonfaloni*).²⁸² Προς άρση κάθε αμφιβολίας ότι πρόκειται για απεικονίσεις της στρατιωτικής οργάνωσης της πόλης κατά τη δημοκρατική περίοδο, στην κορυφή

του κάθε *tondo* εμφανίζεται η Φλωρεντία με στεφάνι λουλουδιών και στήθη γυμνά, που κατά τον Henk van Veen δηλώνουν την παρθενία της, υπό την έννοια ότι η πόλη δεν είχε ποτέ κατακτηθεί.²⁸³

Όπως προαναφέρθηκε, ο Cosimo αντιλαμβανόταν την πολιτική ιστορία της Φλωρεντίας με τρόπο που συμβάδιζε με την εξελικτική άποψη για την τέχνη του Vasari,²⁸⁴ ότι δηλαδή όλα τα επιτεύγματα και οι εξελίξεις της τέχνης των προηγούμενων αιώνων είχαν ενσωματωθεί και τελειοποιηθεί στην τέχνη της εποχής του. Με την ίδια λογική ο Cosimo θεωρούσε τη δημοκρατική παράδοση της πόλης σαν «σκάλα» για να υψωθεί το πολίτευμα αυτό στην αποκορύφωση, κατά την περίοδο της διακυβέρνησής του.²⁸⁵

Έτσι, ο δούκας πρόβαλε σε κάθε ευκαιρία τον εαυτό του σαν κληρονόμο του ανώτατου αξιώματος της δημοκρατικής περιόδου, του *Gonfaloniere di Giustizia* και το καθεστώς του σαν δημοκρατία, ενώ για την προσφιλή στους Φλωρεντινούς δημοκρατική *libertà*, ο Cosimo πίστευε ότι και αυτή αναβαθμίστηκε επί των ημερών του, καθώς από την εσωτερική πολιτική σκηνή επεκτάθηκε και στο πεδίο των εξωτερικών σχέσεων. Στον τομέα της εξωτερικής πολιτικής, μάλιστα, ο δούκας θριάμβευσε το 1543 εξασφαλίζοντας στην πόλη, μετά την απόσυρση του ισπανικού στρατού από την Φλωρεντία και το Livorno, την ελευθερία από την επαχθή ξένη επικυριαρχία. Παράλληλα με τις διπλωματικές επιτυχίες, η εσωτερική εικόνα της επικράτειας είχε, άλλωστε, σημαντικά



Εικ.28
 Giorgio Vasari,
Η αποθέωση του Cosimo,
 περ. 1565. Φλωρεντία,
 Palazzo Vecchio,
 Sala del Cinquecento.

βελτιωθεί: η οικονομία είχε ανακάμψει, η διοίκηση είχε οργανωθεί, η δικαιοσύνη είχε μεταρρυθμιστεί, εκτεταμένα πολιτιστικά

προγράμματα βρίσκονταν σε εξέλιξη, οι ταραχοποιοί Φλωρεντινοί, εκόντες άκοντες είχαν ομονόησει.

Μια νέα ανάγνωση της παραγγελίας του Περσέα

Παρά τις αναμφίβολες επιτυχίες του στην εσωτερική και εξωτερική πολιτική, το βλέμμα του δούκα, όπως αποτυπώθηκε στην προσωπογραφία του από τον Bronzino το 1543 (εικ. 19), παρέμενε ανήσυχο. Το εξασκημένο μάτι του Cellini δεν φαίνεται, επίσης, να διέκρινε στο πρόσωπο του Cosimo ένα «γαληνεμένο Άρη», όπως σημείωνε ο Paolo Gionio στην ποιητική ανάγνωση του πίνακα.²⁸⁶ Στη μεγαλοπρεπή ορειχάλκινη προτομή του δούκα με την περίτεχνη πανοπλία *all'antica* που φιλοτέχνησε ο Cellini το 1546 (εικ. 8), η απότομη στροφή της κεφαλής, η ένταση των μυών του προσώπου και του λαιμού, το ελαφρύ συνοφρύωμα, το ξαφνιασμένο λοξό βλέμμα –σαν να αντικρίζει κάποιον που εμφανίζεται ξαφνικά μπροστά του– εκφράζουν την ίδια ανήσυχη διάθεση που συνέλαβε ο Bronzino. Μπορεί ο Cosimo να διέκρινε την ψυχική ένταση που πρόδιδε η ορειχάλκινη προτομή του και για τον λόγο αυτό να την «εξόρισε» στην κεντρική πύλη του οχυρού Portoferraio στη νήσο Έλβα;²⁸⁷

Παρατηρούμε, εξάλλου, επιστρέφοντας στο κεντρικό tondo της Sala Grande, ότι ο Cosimo μπορεί να εμφανίζεται σε «ουράνια δόξα» υπολείπεται, ωστόσο, σε «υπέρτατη ευτυχία».²⁸⁸ έχει, και εκεί, το βλέμμα στραμμένο λοξά (εικ. 28), σαν να θέλει να αποφύγει ένα αδυσώπητο ερώτημα. Δυστυχώς, δεν βρέθηκε ιταλός Σαίξπηρ να ρίξει τη διεισδυτική του ματιά στην ενδοχώρα του δούκα, όπως έκανε ο άγγλος συγγραφέας για τους δικούς του Ερρίκους και Ριχάρδους. Μπορεί κανείς ωστόσο να υποθέσει ότι η απόφαση που πήρε ως νέος δεκαοκτώ ετών να στερήσει τη ζωή συμπατριωτών του –περιλαμβανομένου ενός συνομηλικού του– τους οποίους γνώριζε προσωπικά και συνδεόταν ακόμη και με δεσμούς συγγένειας, θα είχε αφήσει κάποιο αποτύπωμα στην προσωπικότητά του.²⁸⁹ Ο Cosimo επανέκτησε το ευθύ βλέμμα της παιδικής προσωπογραφίας του από τον Ridolfo Ghirlandaio (εικ. 29), μόνο το 1585, στην *post mortem* απεικόνισή του από τον Giovanni Battista Naldini.

Οι φλωρεντινοί πατρίκιοι δεν σκοτώθηκαν, άλλωστε, κατά τη διάρκεια της μάχης του Montemurlo, αλλά εκτελέ-



Εικ.29

Ridolfo Ghirlandaio, Ο δωδεκάχρονος Cosimo de' Medici, 1531. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.

στηκαν ενώ ήταν αιχμάλωτοι. Το αποτρόπαιο θέαμα των αποκεφαλισμών, που συνεχίζονταν επί τέσσερις ημέρες, προκάλεσε,

μάλιστα, έντονη δυσφορία στον λαό και οι διαμαρτυρίες του απέτρεψαν την περαιτέρω αιματοχυσία.²⁹⁰ Οι αντιδράσεις αυτές έδειξαν

ότι οι Φλωρεντινοί αγανάκτησαν με την επιβολή τόσο σκληρών ποινών σε εξέχοντες συμπατριώτες τους. Όπως σημείωσε, εξάλλου, ο Francesco Guicciardini στη *Storia d'Italia* –την οποία έγραψε μετά τον ‘παροπλισμό’ του από τον Cosimo το 1537– οι σφαγές των ηττημένων μετά τη λήξη της μάχης από τον στρατό του γάλλου βασιλιά, Καρόλου Η΄, κατά την εισβολή του 1494, χαρακτήρισαν τους Γάλλους σαν βαρβάρους. Οι Ιταλοί, αντίθετα, στις δικές τους συρράξεις «πάντοτε φείδονταν τις ζωές όσων δεν είχαν χαθεί στη φωτιά της μάχης».²⁹¹

Ο Cosimo –παρά τις αντίθετες εντυπώσεις που δημιούργησε η αιματηρή επίδειξη ισχύος κατά τις πρώτες ημέρες της εξουσίας του– επιθυμούσε να τον αγαπούν οι υπήκοοί του.²⁹² Οι οδηγίες του προς τον διοικητή του στη Σιένα το 1557, Agnolo Niccolini (1502-1567), αντανακλούν τις αντιλήψεις του για την άσκηση της εξουσίας: «η αυστηρότητα είναι, πράγματι, καλή, αλλά όχι πάντοτε, και δεν μας αρέσει να είναι γεμάτες οι φυλακές. Μόνο όσοι είναι αναμφισβήτητα κακοποιοί πρέπει να τιμωρούνται και έτσι θα μας αγαπούν οι νομοταγείς. Αν, όμως, είμαστε αυστηροί με αυτούς που είτε η ενοχή τους είναι μικρή είτε έχουν παρασυρθεί από ανθρώπους με κακή φύση, θα έχουμε την περιφρόνηση όλων, ενώ έχουμε ανάγκη να μας αγαπούν».²⁹³ Οι οδηγίες προς τον Niccolini ήταν σε γενικές γραμμές σύμφωνες και με την πολιτεία του δούκα κατά τα χρόνια που ακολούθησαν την αιματοχυσία του 1537, όπως φαίνεται και από τον τρόπο αντίδρα-

σής του σε υπόθεση συνωμοσίας το 1556.²⁹⁴

Ο Cosimo μπορούσε να γίνει ιδιαίτερα σκληρός και βίαιος, αλλά μόνον κάτω από έκτακτες συνθήκες πολέμου ή όταν αισθανόταν ότι βρισκόταν σε έσχατο κίνδυνο ο ίδιος, το καθεστώς του και η πόλη. Δεν ήταν ούτε ο δούκας Ludovico Sforza του Μιλάνου, ούτε ο βασιλιάς Ferrante της Νάπολης –ηγεμόνες περιβόητοι για τη σκληρότητά τους– ούτε καν ο Alessandro, όπως ορθά παρατήρησε ο Francesco Vettori κατά την εκλογή του νεαρού Μεδίκου.²⁹⁵ Ο δούκας δεν δίστασε, άλλωστε, να καλωσορίσει πίσω στη Φλωρεντία πρώην *fuorusciti* και σε κάποιους μάλιστα από αυτούς, όπως οι Benedetto Varchi και Pier Vettori, ανέθεσε σημαντικά καθήκοντα στον πολιτιστικό χώρο. Τη δεκαετία του 1560 ο Cosimo ενθάρρυνε, επιπλέον, προγράμματα ιστοριογραφίας που εξήραν τη Φλωρεντία και τη δημοκρατική περίοδο της πόλης. Στις βιογραφίες εξεχόντων πολιτών προστέθηκε ο βίος του Niccolò Carroni, του φημισμένου *Gonfaloniere di Giustizia* κατά την περίοδο του δεύτερου *governo libero* (1527-1530), αλλά ακόμη και αυτός του Piero Strozzi, προσωπικού αντιπάλου του Cosimo, καταδεικνύοντας την ευρύτατη αντίληψη που είχε για «το χρέος προς την πατρίδα».²⁹⁶

Όπως προαναφέρθηκε, ο Cosimo διδάχτηκε, ακόμη και από την παραμονή του στο Palazzo Medici, ότι οι Μεδικοί του Quattrocento χρησιμοποιούσαν την τέχνη για να προάγουν την πολιτική τους εικόνα. Η *Ιουδίθ* και ο *Δαβίδ*, που παρήγγειλαν στον Donatello ο Cosimo Pater Patriae και ο γιος

του Piero, ήταν ήρωες της Παλαιάς Διαθήκης, οι οποίοι έσωσαν τον λαό τους σκοτώνοντας αντίστοιχα έναν ασσύριο βασιλιά και έναν φιλισταίο γίγαντα.

Τα δύο αγάλματα ανακαλούσαν τους γνωστούς στη φλωρεντινή ελίτ αρχαίους τυραννοκτόνους, Αρμόδιο και Αριστογείτονα, οι οποίοι σκότωσαν τον Πεισιστρατίδη τύραννο. Έτσι από το Palazzo Medici, η *Ιουδίθ* και ο *Δαβίδ* έστελναν το μήνυμα ότι ο ρόλος των Μεδίκων στη Φλωρεντία ήταν ανάλογος με αυτόν των αρχαίων τυραννοκτόνων και σωτήρων του λαού τους. Το *SALVS PVBLICA* που προτάσσεται στο επίγραμμα του Piero de' Cosimo για την *Ιουδίθ* επιβεβαιώνει την πρόθεση οικειοποίησης του ρόλου αυτού. Με τον τρόπο αυτό ανέτρεπαν, τουλάχιστον συμβολικά, τις κατηγορίες ότι είχαν καταστεί οι ίδιοι τύραννοι και χειραγωγούσαν τους θεσμούς της πόλης.²⁹⁷

Είναι, λοιπόν, πιθανό ο Cosimo, ακολουθώντας παρόμοια συλλογιστική, να είχε «από καιρό στο νου» ότι ένα άγαλμα στην ιστορική πλατεία της πόλης που θα απεικόνιζε έναν επίσης αποκεφαλιστή ήρωα θα νομιμοποιούσε τις δικές του πράξεις, ανατρέποντας τις κατηγορίες των εξορίστων Φλωρεντινών ότι ήταν ο νέος Νέρωνας. Και τέτοιος ήρωας ο οποίος αποκεφάλισε, με θεϊκή μάλιστα συμπαράσταση, τη Μέδουσα και πορεύτηκε στη συνέχεια ως τον έναστρο ουρανό με το κεφάλι της στο χέρι ήταν μόνο ο Περσέας. Τόσο λιτή υπήρξε, άλλωστε, η παραγγελία του δούκα στον Cellini: «solo un Perseo con la testa di Medusa in mano, e non altro».²⁹⁸

Ως μυθικός ήρωας, ο γιος του Δία είχε κληθεί να εκπληρώσει τα μεγάλα έργα που όρισε το πεπρωμένο του, να αποκεφαλίζει τη Μέδουσα και να λυτρώσει τους ανθρώπους. Ο Cosimo, γιος θρυλικού πολέμαρχου με προσωπικό έμβλημα το αστροπελέκι του Διός, μπορούσε και ο ίδιος να ισχυριστεί ότι κλήθηκε από το πεπρωμένο του να επιτελέσει έργο σωτηρίας και να ελευθερώσει τους συμπατριώτες του από το τέρας της διχόνοιας και των φατριαστικών συγκρούσεων.²⁹⁹ έχει άλλωστε επισημανθεί ότι το κεφάλι της Μέδουσας ως σύμβολο της έριδας συνιστούσε μέρος της διακόσμησης του Palazzo Vecchio για τον γάμο του Francesco με την Ιωάννα της Αυστρίας.³⁰⁰

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παραγγελία του Περσέα συνιστά την αποκορύφωση της προπαγάνδας του Cosimo με έμμεσες, αλλά σαφείς, αναφορές στον θρίαμβο του Montemurlo που εδραίωσε το καθεστώς και την πριγκιπική δυναστεία των Μεδίκων. Θα μπορούσε, όμως, παράλληλα, να συνιστά απόπειρα να εξευμενισθούν προσωπικές Ερινύες; ή ακόμη και μία μη πλήρως συνειδητοποιημένη, προσπάθεια εξορκισμού μιας ανεξίτηλης ενοχής μέσα από τον εξωραϊσμό της σε ηρωική πράξη;

Προσδίδοντας καθολικό και διαχρονικό χαρακτήρα στη σφαγή επικίνδυνων τεράτων μέσω της απεικόνισης του μυθικού Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Cosimo πίστευε ότι έδινε αποστομωτική απάντηση στους επικριτές του και, πιθανώς, στον ίδιο τον εαυτό του.³⁰¹

Cellini – Cosimo, σχέσεις Φιλότητας και Νείκους

Μέσω της παραγγελίας του *Περσέα* η *fortuna* έφερε κοντά δύο δυναμικές, βίαιες και οξύθυμες προσωπικότητες, προικισμένες, ωστόσο, με ασυνήθιστες αρετές: ιδιαίτερη νοημοσύνη, μεγάλη εργατικότητα, αταλάντευτη αποφασιστικότητα, προσήλωση σε δύσκολους στόχους και επινοητική φαντασία στους ξεχωριστούς τομείς δράσης τους. Η σχέση ανάμεσα στον παραγγελιοδότη Cosimo I και τον εκτελεστή του έργου Benvenuto Cellini δεν ήταν ωστόσο ισότιμη, καθώς στην οικονομική εξάρτηση του δεύτερου από τον πρώτο ερχόταν να προστεθεί και η ιδιότητα του υπηκόου.³⁰² Στις εγγενείς αυτές δυσκολίες θα πρέπει, εξάλλου, να συνυπολογιστεί η υψηλή αυτοεκτίμηση του Cellini σε συνδυασμό με τον χαμηλό, συχνά, έλεγχο της παρορμητικής γλώσσας του «που μιλούσε άσχημα για τ' άσχημα καμωμένα».³⁰³ Η κάποτε αγέρωχη στάση του απέναντι στον πρίγκιπα-παραγγελιοδότη φαίνεται ότι ήταν, άλλωστε, ένας από τους λόγους που έπεσε σε δυσμένεια, με καταστροφικές συνέπειες για την περαιτέρω διαδρομή του ως αυλικού καλλιτέχνη.

Ο Cellini γνώριζε τον Cosimo από την εποχή που βρέθηκαν και οι δύο στην αυλή του πρώτου δούκα της Φλωρεντίας: ο καλλιτέχνης ετοίμαζε για τον Alessandro νομίσματα και μετάλλια, ενώ ο νεαρός Μέδικος αναζητούσε εργασία στην υπηρεσία του εξαδέλφου του. Οι επιστολές της μητέρας του Maria Salviati, εγγονής του Lorenzo il Magnifico, προς τον πάπα Κλήμη Ζ' των Μεδίκων για κάποια θέση στην κυβέρνηση των παπικών εδαφών δεν είχαν φέρει αποτέλεσμα· επίσης, παρά τις προσπάθειές της δεν είχε καταφέρει να εξασφαλίσει για τον γιο της το χέρι μιας νεαρής, κληρονόμου μικροσκοπικού φέουδου στη Λομβαρδία, επειδή η μητέρα της επέλεξε γι' αυτήν έναν περισσότερο υποσχόμενο σύζυγο.³⁰⁴

Ο Cellini, όπως γράφει στην *Αυτοβιογραφία* του, δεν είχε σκοπό να παραμείνει στη Φλωρεντία όταν επέστρεψε από τη Γαλλία το 1545· πήγε, ωστόσο, στο Poggio

a Caiano να υποβάλει τα σέβη του ως φλωρεντινός υπήκοος στον δούκα τον οποίο αγαπούσε πολύ. Όπως προαναφέρθηκε, ο Cosimo υποδέχθηκε εγκάρδια τον καλλιτέχνη και στη συζήτηση που ακολούθησε του πρότεινε να εργαστεί γι' αυτόν με χρηματικές απολαυές «που θα τον ξάφνιαζαν». Ο Cellini αποκρίθηκε ότι ευχαρίστως θα έφτιαχνε ένα άγαλμα για την ωραία πλατεία (Piazza della Signoria) της πόλης και τότε, για αρχή, ο Cosimo ζήτησε μόνο έναν Περσέα που επιθυμούσε από καιρό και είπε στον καλλιτέχνη να ετοιμάσει ένα μοντέλο.³⁰⁵ Αυτή υπήρξε η αφετηρία μιας πολυετούς συνεργασίας με πολλές αναταράξεις, ανατροπές και δυσκολίες, αλλά και διαλείμματα εγκάρδιας επικοινωνίας και ευχάριστων συζητήσεων.

Ο καλλιτέχνης, έχοντας την πεποίθηση ότι οι γνώσεις του στην αγαλματοποιία δεν ήταν λίγες, με ανάλαφρη καρδιά και μεγάλη ενεργητικότητα ρίχτηκε στη δουλειά και ετοίμασε σε λίγες εβδομάδες ένα κέρινο μοντέλο, ύψους ενός πήχη που το παρουσίασε στον δούκα.³⁰⁶ Φαίνεται ότι το μοντέλο που έχει διατηρηθεί στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας (εικ. 24) είναι ένα από τα πολλά μοντέλα από κερί ή terracotta που ετοιμάστηκαν την περίοδο αυτή, αλλά κατά πάσα πιθανότητα δεν είναι το πρώτο μοντέλο που παρουσίασε ο καλλιτέχνης στον δούκα, καθώς η εικονογραφία του είναι διευρυμένη σε σχέση με τη λιτή παραγγελία, 'solo un Perseo'. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Pope-Hennessy, ο Cosimo ενδιαφερόταν

για τον συμβολισμό του αγάλματος, ενώ ο Cellini ήθελε να ανταγωνιστεί την *Ιουδίθ* του Donatello που βρισκόταν, επίσης, στη Loggia dei Lanzi της Piazza della Signoria.³⁰⁷ Καθώς, λοιπόν, στα πόδια της βιβλικής ηρωίδας απεικονιζόταν ο σφαγιασμένος Ολοφέρνης, ο *Περσέας*, ως «ταίρι» της, έπρεπε να έχει και αυτός το αποκεφαλισμένο σώμα της Μέδουσας στα πόδια του.

Ο δούκας ενθουσιάστηκε με το μοντέλο και είπε ότι θα ήταν το ωραιότερο έργο στην Piazza, αν ο καλλιτέχνης μπορούσε να το επεξεργαστεί σε μεγαλύτερη κλίμακα. Ο Cellini, με τη μετριοφροσύνη που τον διέκρινε όταν αναφερόταν στους δασκάλους της περίφημης Σχολής της Φλωρεντίας, επισήμανε ότι στην πλατεία υπήρχαν ήδη τα έργα του Donatello και του Μιχαήλ Αγγέλου, των πιο μεγάλων καλλιτεχνών μετά από τους αρχαίους. Ο ίδιος ένωθε, πάντως, ότι διέθετε την ικανότητα να κάνει το έργο τρεις φορές καλύτερο από το πρόπλασμα που του είχε παρουσιάσει.³⁰⁸

Πιθανώς αυτήν ακριβώς τη στιγμή ο Cellini έχασε την ευκαιρία που θα τον είχε απαλλάξει από πολλά μελλοντικά βάσανα: να ζητήσει ένα συμβόλαιο με το οποίο θα ορίζονταν οι υποχρεώσεις και τα δικαιώματα τού παραγγελιοδότη και του καλλιτέχνη. Όμως χωρίς συμβόλαιο οι όροι αυτοί παρέμεναν ασαφείς, ενώ «τα ένδοξα αυτιά του δούκα» έμεναν ανοιχτά στις συκοφαντίες των εχθρών του «νέου γλύπτη» με αποτέλεσμα οι μεγάλες, ακόμα και οι μικρές, υποσχέσεις να μην τηρούνται και να μην

παρέχονται στον καλλιτέχνη τα μέσα για να προχωρήσει τον «άτυχο Περσέα» του.³⁰⁹

Μέσα σε αυτό το απροσδιόριστο εργασιακό τοπίο, ο καλλιτέχνης έπρεπε να υποβάλλει γραπτά αιτήματα προκειμένου να εγκρίνει ο ίδιος ο δούκας την παροχή ακόμη και των πιο απλών αλλά απαραίτητων υλικών. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν τη χρονοβόρα πρακτική, ο Cellini με επιστολή της 20ής Μαΐου 1548 ζητούσε από τον «Εκλαμπρότατο και Εξοχότατο δούκα και μοναδικό του προστάτη», μεταξύ άλλων, τριάντα πήχεις χονδρά σίδερα για να ενισχύσει την κάμινο, που με τον τρόπο αυτό «θα κρατούσε πενήντα χρόνια», και είκοσι πήχεις σύρμα για την *anima* του Περσέα. Επιπλέον, χρειαζόταν ένα φορτίο ξύλων (αυτό που του είχε στείλει το είχε ήδη χρησιμοποιήσει), δέκα φορτία κάρβουνου, καθώς και χίλια τούβλα για τα καμίνια όπου θα έψηνε τις μορφές. Επειδή κάθε ημέρα που περνούσε είχε σημασία, ο καλλιτέχνης παρακαλούσε, εξάλλου, την Εξοχότητά του να ευαρεστηθεί να του δώσει τα παραπάνω υλικά που γι' αυτόν ήταν πολυτιμότερα από τη χρηματική τους αξία. Αυτό το έλεγε, γιατί είχε μάθει ότι ένας υπουργός παρουσίασε στην Εξοχότητά του ένα λογαριασμό που είχε υπερβεί τον προϋπολογισμό. Τα μεγάλα, ωστόσο, έργα απαιτούσαν μεγαλύτερα έξοδα από τα μικρά...³¹⁰

Φαίνεται, λοιπόν, ότι για τον Cosimo η δημιουργία ενός καλλιτεχνήματος εξομωιωνόταν, ως προς τη διαδικασία, με ένα οχυρωματικό έργο που απαιτούσε υπεύθυνο προϋπολογισμό, συγκεκριμένα υλικά,

ορισμένους έμπειρους τεχνίτες και ακριβή χρόνο παράδοσης. Η συμπεριφορά αυτή ερχόταν σε τέλεια αντίθεση με τη γενναιοδωρία και την ευαισθησία ενός αληθινού προστάτη των τεχνών, όπως ο Φραγκίσκος Α΄. Πράγματι, ο καλός βασιλιάς ενθάρρυνε συνεχώς τον καλλιτέχνη όχι μόνο με τους επαίνους του, αλλά και με την παροχή άφθωνων μέσων, χωρίς να πιέζει για τον χρόνο ολοκλήρωσης της παραγγελίας του.³¹¹ Στον καρδινάλιο μάλιστα της Φεράρας που παρατήρησε σχετικά με την παραγγελία της χρυσής αλατιέρας ότι το έργο ήταν μεγάλο και αμφέβαλε αν ο Cellini θα το ολοκλήρωνε ποτέ, ο Φραγκίσκος απάντησε πως όποιος αγωνιούσε για το πότε θα τελειώσει ένα έργο τέχνης καλύτερα να μην το ξεκινούσε. Με δάκρυα στα μάτια, λοιπόν, ο Cellini θυμόταν τις ευνοϊκές συνθήκες εργασίας στο Παρίσι και η επωδός «εκεί τα είχα όλα, εδώ μου λείπουν τα πάντα» επανέρχεται στα γραπτά του.

Σε μεγάλο πρόβλημα, εξάλλου, αναδείχθηκε και η παραχώρηση ενός σπιτιού όπου ο καλλιτέχνης θα εγκαθιστούσε το εργαστήριο και τις καμίνους του.³¹² Παρά τη διαβεβαίωση λοιπόν του Cosimo ότι θα αγόραζε και στη συνέχεια θα του παραχωρούσε δωρεάν το σπίτι που επέλεξε για τον σκοπό αυτό, ο αυλάρχης και πρώην παιδαγωγός του δούκα Pierfrancesco Riccio κάλεσε τον Benvenuto και τον ρώτησε αυστηρά ποιος τον είχε εγκαταστήσει στο σπίτι και με τίνος την άδεια άρχισε να κτίζει το εργαστήριο.³¹³ Όταν, μάλιστα, αυτό «το κτήνος» αμφισβή-

τησε την αλήθεια των εξηγήσεων που του έδωσε, ο Cellini στράφηκε οργισμένος και του είπε με ύφος αγέρωχο ότι οι ομότεχνοί του ήταν άξιοι να μιλούν με πάπες και βασιλιάδες και ότι καλλιτέχνες σαν αυτόν ήταν ζήτημα αν υπήρχαν άλλοι δύο στον κόσμο. Μετά από αυτήν τη σύγκρουση, ο γλύπτης έφυγε αποφασισμένος να γυρίσει στη Γαλλία –και στον πύργο Petit-Nesle που του είχε παραχωρήσει ο γάλλος βασιλιάς– έτοιμος να αποτινάξει από τα παπούτσια του ακόμη και τη σκόνη της Φλωρεντίας.

Ύστερα από λίγες ημέρες, ωστόσο, ο αυλάρχης τον κάλεσε, με πολύ ταπεινό ύφος, αυτή τη φορά, και εκ μέρους του δούκα ζήτησε να μάθει τι μισθό ήθελε. Ο Cellini απάντησε ότι δεν θα δεχόταν να τον μεταχειριστεί ο δούκας χειρότερα από οποιονδήποτε ομότεχνο στην υπηρεσία του και έτσι ο μισθός του καλλιτέχνη ορίστηκε σε 200 σκούδα, όσα ακριβώς έπαιρνε και ο Bandinelli.³¹⁴ Ο Benvenuto αποδεχόμενος την αμοιβή πρόσθεσε ότι επαφιόταν στην καλή διάθεση και τη λογική του δούκα να του καταβάλει ένα συμπληρωματικό ποσό, όταν το έργο του θα είχε ολοκληρωθεί.³¹⁵ Έτσι, λέγοντας στον εαυτό του «μικρή αρχή, μεγάλο τέλος» και διατηρώντας ελπίδες, όσο συλλογιζόταν τις χιλιάδες δουκάτα που πετούσε ο Cosimo για τα αποκρουστικά αγάλματα του Bandinelli, πήρε κουράγιο να ξαναρχίσει τη δουλειά του.³¹⁶

Την περίοδο αυτή, άλλωστε, οι σχέσεις του με τον δούκα ήταν πολύ εγκάρδιες· όταν, μάλιστα, μια αρρώστια των νεφρών

υποχρέωσε τον Cellini να διακόψει την εργασία του στον *Περσέα*, πήγαινε καθημερινά στην αίθουσα όπλων του palazzo όπου έβαλε δύο νεαρούς χρυσοχόους που εργαζόνταν εκεί να φιλοτεχνήσουν ένα χρυσό κύπελλο με ανάγλυφες μορφές για να πίνει νερό η δούκισσα. Εξάλλου, και ο ίδιος ο δούκας ερχόταν στην αίθουσα αυτή συχνά και χαιρόταν να κουβεντιάζει μαζί του. Όταν η υγεία του βελτιώθηκε, ο Benvenuto προμηθεύτηκε πηλό με τον οποίο έπλασε την προτομή του δούκα σε μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού (εικ. 8). Ο Cosimo ευχαριστήθηκε τόσο πολύ από το έργο, ώστε αναζητούσε μεγάλους χώρους στο παλάτι προκειμένου να εργάζεται ο Cellini κοντά του. Ο καλλιτέχνης, ωστόσο, αρνήθηκε, γιατί αν έκανε κάτι τέτοιο δεν θα τελείωνε «ούτε σε εκατό χρόνια» τον *Περσέα* του.³¹⁷

Ένα εσπευσμένο ταξίδι στη Βενετία που έκανε ο Cellini για να αποφύγει μια δολοπλοκία οργανωμένη, όπως πίστευε, από τον αυλάρχη, έγινε αφορμή να αλλάξει η διάθεση του Cosimo απέναντί του. Στην αφήγηση της παραμονής του στη Βενετία, ο Cellini αναφέρει τους λόγους της δικαιολογημένης, αυτή τη φορά, δυσaráσκειας του δούκα: γράφει ότι αφού υπέβαλε τα σέβη του στον εξάισιο Τισιανό και τον υπέροχο Sansovino, έπεσε πάνω στον Lorenzino των Μεδίκων τον οποίο είχε γνωρίσει, όταν έκοβε τα νομίσματα του πρώτου δούκα της Φλωρεντίας, όταν ο νεαρός Μέδικος είχε στο νου του, και τελικά εκτέλεσε, το σχέδιο δολοφονίας του Alessandro.

Και σαν να μην έφθανε η συνάντηση με τον ίδιο τον Lorenzino στη Βενετία, ο τελευταίος «πήρε από το χέρι» τον Cellini και τον οδήγησε στον αδελφό του Piero Strozzi, του μεγαλύτερου εχθρού του Cosimo, με τον οποίο είχε συγκρουσθεί τον Αύγουστο του 1537 στο Montemurlo και έμελλε να συγκρουστεί πάλι τον Αύγουστο του 1554 στο Marciano!³¹⁸ Μετά από όλα αυτά, ο καλλιτέχνης δεν θα έπρεπε να απορεί για το αυστηρό ύφος με το οποίο τον υποδέχθηκε ο δούκας, που είχε, προφανώς, πληροφορηθεί τις επαφές που είχε στη Βενετία.

Η χύτευση πάντως της προτομής του άρεσε πολύ στον Cosimo, ο οποίος πήγε πολλές φορές στο σπίτι του Cellini για να τη δει· επέτρεψε, όμως, να επηρεαστεί από τις κακολογίες του Bandinelli, που του έλεγε ότι η επιτυχία αυτή δεν σήμαινε ότι ο «νέος γλύπτης» θα χύτευε καλά και το συνολικό έργο και ότι έπρεπε να προσέχει μη σπαταλήσει άδικα τα χρήματά του.³¹⁹ Τα λόγια αυτά μετέστρεψαν τόσο πολύ τα μυαλά του δούκα, με αποτέλεσμα να μην καταβληθούν στον Cellini χρήματα «για κόπους δουλεμένων».

Κάποια ημέρα ο καλλιτέχνης μίλησε στον Cosimo για το ζήτημα αυτό και καθώς δεν έπαιρνε απόκριση, τον «πύρωσε αβάσταχτα το πάθος» και τότε του είπε ότι δεν ζητά άλλη αμοιβή για τους μόχθους του παρά μόνο την άδεια να φύγει. Ο ίδιος, όπως έκαναν στο παρελθόν μεγάλοι φλωρεντινοί καλλιτέχνες, θα τιμούσε σε άλλα μέρη την πόλη και τον πρίγκιπά της. Όταν

κατάλαβε ο Cosimo ότι ο Cellini μιλούσε σοβαρά, στράφηκε εκνευρισμένος και του είπε ότι δεν θα του έλειπε το παραμικρό, αρκεί να ολοκλήρωνε το έργο. Μετά από αυτό το επεισόδιο δόθηκε στον καλλιτέχνη μια ασήμαντη οικονομική ενίσχυση που δεν επαρκούσε ούτε για τις πλέον απαραίτητες δαπάνες, με αποτέλεσμα να υποχρεωθεί να βάλει το χέρι στη δική του τσέπη για να προχωρήσει το έργο.³²⁰

Μια μέρα ο Cosimo κάλεσε τον Cellini να του δείξει ένα δώρο που του είχε στείλει ο άρχοντας Stefano di Palestrina. Ο Benvenuto αντίκρυσε μια έξοχη μορφή παιδιού σκαλισμένη πάνω σε ελληνικό μάρμαρο και εκτίμησε ότι ήταν δημιούργημα μεγάλου καλλιτέχνη. Ένωσε, επίσης, ότι η ποιότητα του έργου τον καλούσε να συμπληρώσει το κεφάλι και τα μέλη που έλειπαν και με την προσθήκη ενός αετού να ονομαστεί Γανυμήδης. Ο Cosimo, αδυνατώντας να εκτιμήσει από μόνος του την ποιότητα του γλυπτού, όπως άλλωστε συνέβαινε και με τα «όμορφα κοσμήματα που τα χαιρόταν χωρίς να έχει ιδέα από δαύτα», έκανε ατελείωτες ερωτήσεις στον Cellini για να καταλάβει τα στοιχεία της μεγάλης τέχνης αυτού του αρχαίου δασκάλου.³²¹

Ενώ, λοιπόν, ο δούκας άρχισε να ανταποκρίνεται με τον μεγαλύτερο ενθουσιασμό στα μαθήματα αισθητικής που του παρέδιδε ο γλύπτης, εισέβαλε ο Bandinelli και διατάραξε το ευχάριστο κλίμα της συζήτησης, καταδεικνύοντας, με την αρνητική κρίση που εξέφερε για το αρχαίο γλυπτό,

το χάσμα των αισθητικών αντιλήψεων που χώριζε τους δύο καλλιτέχνες οι οποίοι ανταγωνίζονταν για την εύνοια και τις παραγγελίες του δούκα.³²² Ο Cellini, με τη σειρά του, ανέδειξε τα ελαττώματα του συμπλέγματος *Ηρακλής και Κάκος* του αντιπάλου του, που δικαιολογούσαν την κάκιστη υποδοχή που του είχαν επιφυλάξει οι Φλωρεντινοί (εικ. 30). Ο καβγάς που ακολούθησε ήταν αναπόφευκτος.³²³ Με εντολή, πάντως, του δούκα, ο Benvenuto κατάφερε να εξασφαλίσει ένα κομμάτι μάρμαρο που του είχε υποσχεθεί ο ανταγωνιστής του πάνω στο οποίο άρχισε να εργάζεται με μεγάλη λαχτάρα σμιλεύοντας δύο μορφές, τον *Απόλλωνα και τον Υάκινθο*. Ο Cosimo πήγαινε συχνά στο σπίτι του και τον παρότρυνε να αφήσει για λίγο τον μπρούτζο, για να δει με ποιο τρόπο ο καλλιτέχνης σμίλευε το μάρμαρο.³²⁴

Η αρμονική, ωστόσο, επικοινωνία παραγγελιοδότη και καλλιτέχνη διαταράχθηκε και πάλι. Παρόλο που τόσο η προτομή του όσο και το σώμα της Μέδουσας που σφαδάζει στα πόδια του *Περσέα* είχαν χυτευτεί θαυμάσια, ο δούκας εμφανιζόταν να μην πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης θα κατάφερνε να χυτεύσει εξίσου καλά το έργο στο σύνολό του. Ο Cellini, θιγμένος από την παρατήρηση αυτή, του αντέτεινε ότι η λίγη εμπιστοσύνη που του έδειχνε οφειλόταν είτε επειδή εμπιστευόταν αυτούς που τον κακολογούσαν είτε επειδή δεν καταλάβαινε ο ίδιος. Τα «αμέτρητα» επιχειρήματα που διατύπωσε στη συνέχεια δεν έπεισαν τον δούκα που εκνευρισμένος στράφηκε

στους συνοδούς του λέγοντας: «θαρρώ πως ο Benvenuto φέρνει αντιρρήσεις σε κάθε μου λέξη από σκέτο πείσμα». Τελικά, κουνώντας το κεφάλι έφυγε αφήνοντας τον απελπισμένο καλλιτέχνη να προχωρήσει μόνος, χωρίς ενίσχυση ηθική και οικονομική, στο μεγάλο εγχείρημα της χύτευσης του *Περσέα*.³²⁵

Αυτή ακριβώς η «μοναξιά» έκανε τον Cellini να αισθανθεί «τον μεγαλύτερο πόνο που μπορεί να νιώσει άνθρωπος»,³²⁶ όταν το έργο κινδύνευσε να καταστραφεί εξαιτίας της ολιγωρίας των τεχνιτών του, και τη μεγαλύτερη χαρά, όταν ο *Περσέας* του «αναστήθηκε εκ νεκρών, όπως ο Χριστός μετά από την τριήμερη ταφή Του».³²⁷ Μετά από την επιτυχία της χύτευσης, ο Cosimo και η Eleonora επεφύλαξαν την πιο θερμή υποδοχή στον Cellini και εκδήλωσαν τον ανυπόκριτο θαυμασμό, όταν άκουσαν από τον ίδιο να εξιστορεί, με τη ζωντάνια και την παραστατικότητα που έχει αποτυπωθεί και στην *Αυτοβιογραφία* του, το θαύμα της «ανάστασης» του *Περσέα*.

Ο καλλιτέχνης άρχισε να ελπίζει ότι μπορούσε πλέον να μη φοβάται το κακό αστέρι του και πως όλα τα δεινά «θα γινόντουσαν αγαλλίαση, δόξα και αγαθά», όταν θα τελείωνε τον *Περσέα* του. Η τύχη, ωστόσο, του έπαιξε ακόμη ένα κακό παιχνίδι. Από την καλλιτεχνική θητεία του στο Παρίσι, όπου κανείς δεν τον είχε προειδοποιήσει ότι έπρεπε να έχει την εύνοια και της βασιλικής ερωμένης Madame d'Etampes για να μακροημερεύσει στη γαλλική αυλή, ο Cellini είχε πάρει ένα μάθημα: ότι έπρεπε



Εικ.30
Baccio Bandinelli,
Ηρακλής και Κάκος,
1525-1534. Φλωρεντία,
Piazza della Signoria.

να τα έχει καλά και με τη σύζυγο του δούκα.³²⁸ Η Ελεονόρα του Toledo του ζητούσε, συχνά, να φιλοτεχνήσει για χάρη της αντικείμενα χρυσοχοΐας και ο καλλιτέχνης κατέβαλε κάθε προσπάθεια να την εξυπηρετήσει, μολονότι δεν ήξερε «μήτε τι χρώμα είχε το χρήμα της».³²⁹ Έτσι, ετοίμασε γι' αυτήν μικρά ασημένια ή χρυσά βάζα, μια χρυσή ζώνη, ένα δακτυλίδι. Όμως, παρά τις περιποιήσεις αυτές, ο Cellini δεν κατάφερε να διατηρήσει την εύνοια της Ελεονόρας και, αντίθετα, προκάλεσε τη θανάσιμη έχθρα της, όταν απέτρεψε τον δούκα –ο οποίος του είχε δώσει όρκο απόλυτης εχεμύθειας που δεν τήρησε– να της αγοράσει ένα μαργαριταρένιο περιδέραιο.³³⁰

Την περίοδο εκείνη άρχισε να διαφαίνεται ότι θα ξεσπούσε πόλεμος με τη Σιένα. Ο δούκας, «που είχε πάντοτε αποδειξει πως διέθετε περισσή εξυπνάδα», τριγύριζε ο ίδιος στην πόλη και εξέταζε λεπτομερώς τις πύλες και τους προμαχώνες της. Για την οχύρωση των νευραλγικών αυτών σημείων έγιναν, σύμφωνα με τις οδηγίες του, σχέδια που διανεμήθηκαν σε αρχιτέκτονες και γλύπτες οι οποίοι θα φρόντιζαν για την εκτέλεσή τους. Ο Cellini εντόπισε λάθη στο σχέδιο για την οχύρωση της πύλης του Prato και μιας μικρής στον Arno που του ανέθεσαν και έσπευσε στον δούκα, που πριν καλά καλά τον ακούσει στράφηκε μανιασμένος και είπε: «Benvenuto, εγώ ακούω τη γνώμη σου στα αγάλματα. Στη δουλειά αυτή πρέπει να υπακούσεις σε μένα. Πήγαινε, λοιπόν, να εκτελέσεις το σχέδιο που σου έδωσα».³³¹

Τελικά, στην περίπτωση αυτή ο Cellini επέδειξε ευελιξία λέγοντας πως και ο ίδιος είχε μάθει από την Εξοχότητά του κάποια πράγματα για τη γλυπτική. Στο ζήτημα, όμως, της οχύρωσης της πόλης, που ασφαλώς ήταν πιο σοβαρό από τα αγάλματα, ικέτευσε την Εξοχότητά του να τον ακούσει και με στέρεα επιχειρήματα υπέδειξε τα ελαττώματα του σχεδίου, ενώ υπέβαλε και δύο δικά του, από τα οποία ο δούκας επέλεξε το καλύτερο. Με αυτόν τον ορθολογιστικό και ήρεμο τρόπο ο Cellini κατάφερε να μετακινήσει τον δούκα από την αρχική του θέση και να «επιβάλει» την πρότασή του. Όταν, όμως, έπρεπε να υποστηρίξει τα δικά του θέματα, συχνά καταλαμβάνονταν από το πάθος του (*furore*), με αποτέλεσμα περισσότερο να ερεθίζει παρά να πείθει τον Cosimo, ο οποίος μοιραζόταν με τον καλλιτέχνη μια ευερέθιστη και εκρηκτική φύση.

Ο Cosimo φημιζόταν, εξάλλου, για το ευμετάβλητο του χαρακτήρα του σε τέτοιο βαθμό που στη Φλωρεντία έλεγαν ότι «γινόταν και ξεγινόταν δούκας όποτε ήθελε»· ο βενετός πρέσβης Vincenzo Fedeli, μάλιστα, άφησε ένα πειστικό πορτρέτο του δούκα που επαληθεύει, εν πολλοίς, τα λεγόμενα του Cellini: ο δούκας δεν είχε όμοιόν του στην άρση βαρών, τον χειρισμό των όπλων, τις κονταρομαχίες και τα παιχνίδια με την μπάλα. Και όταν καταγινόταν με αυτά, όπως και με το κολύμπι ή το ψάρεμα, απέβαλε κάθε επισημότητα και αστεειεύονταν με μεγάλη οικειότητα με τους γύρω και ήθελε και αυτοί να του φέρονται ως προς

ίσο χωρίς εκδηλώσεις σεβασμού. Πέρα από αυτά, όμως, δεν αναγνώριζε κανέναν και αν κάποιος τολμούσε να προχωρήσει λίγο περισσότερο, έπαιρνε αμέσως το συνηθισμένο αυστηρό του ύφος. Όταν, μάλιστα, ήθελε μπορούσε να γίνει τρομερός. Κατά τον πρέσβη, ο πρίγκιπας χαιρόταν τη γλυπτική και τη ζωγραφική και είχε στην υπηρεσία του εξαιρετικούς καλλιτέχνες. Αγαπούσε πολύ τα κοσμήματα, τα αγάλματα και τα αρχαία μετάλλια και είχε τόσα αρχαία έργα που ήταν να θαυμάζει κανείς.³³²

Παρά την αγάπη του για τα αρχαία μετάλλια, που επισημαίνει ο πρέσβης, ο Cosimo δεν ανταποκρίθηκε στις προτάσεις του Cellini να κατασκευάσει νομίσματα και μετάλλια με την κεφαλή του, που θα συναγωνίζονταν ή και θα ξεπερνούσαν τα αρχαία και, οπωσδήποτε, αυτά που είχε κάνει για τον πάπα Κλήμη Ζ' και τον Alessandro. Η απάντηση του δούκα κάθε φορά που ο καλλιτέχνης επανέφερε το θέμα ήταν: «πήγαινε και θα δω», αλλά ποτέ δεν του έδωσε ούτε ανθρώπους ούτε άλλη βοήθεια.³³³

Από την άλλη, η αγάπη του Cosimo για τις αρχαιότητες επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι δεν δίσταζε να εργάζεται και ο ίδιος καθαρίζοντας με το κοπίδι χρυσικού αρχαία μπρούτζινα αγαλματίδια που βρέθηκαν την εποχή αυτή κοντά στο Arezzo.³³⁴ Έδωσε, λοιπόν, και στον Cellini σφυράκι και κοπίδι για να καθαρίζει και αυτός και μετά τον έβαλε να συμπληρώσει τα μέλη που έλειπαν· τόσο, μάλιστα, «γεμάτο με αυτές τις ψιλοδουλειές ήταν το κεφάλι του» που

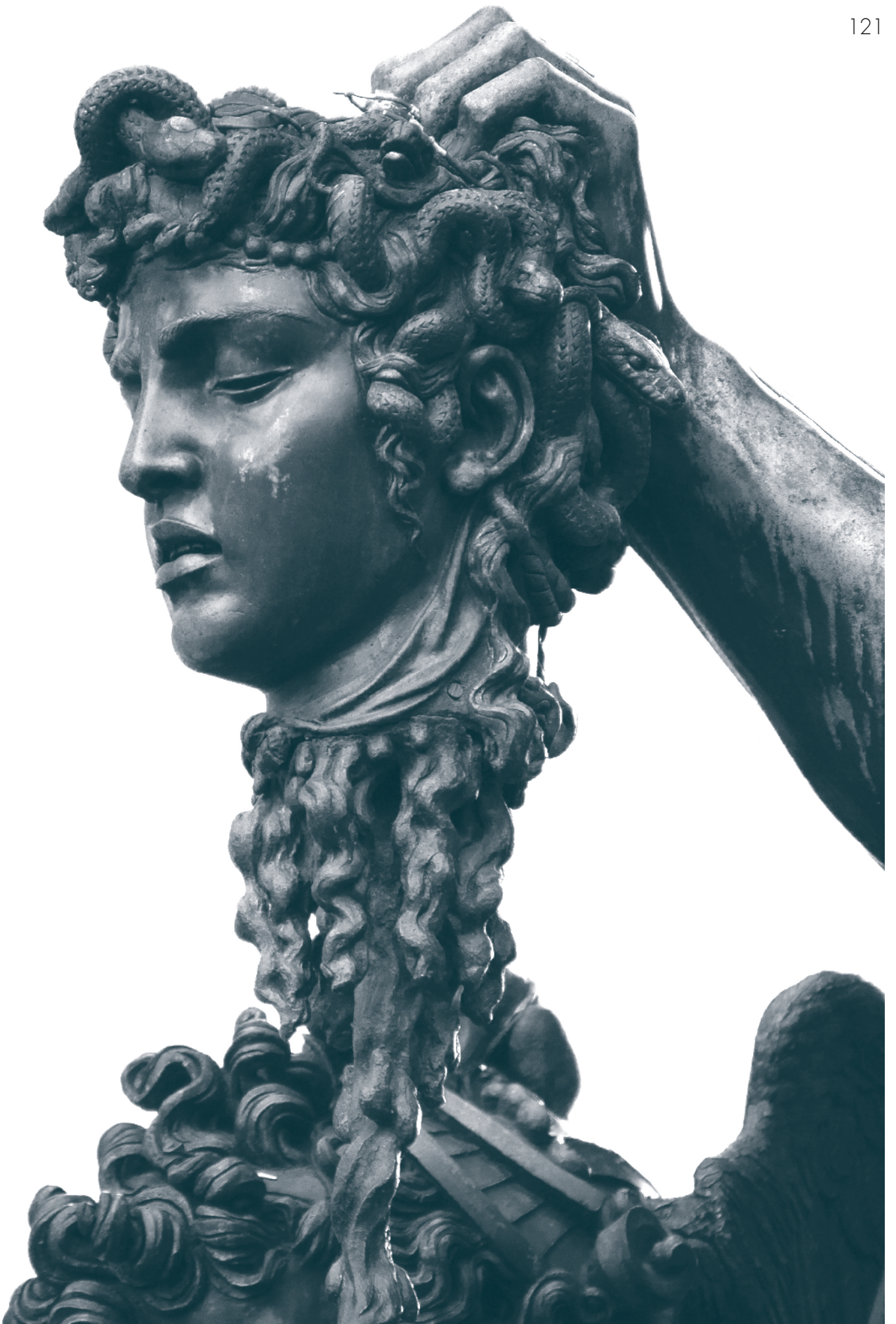
έβαζε τον καλλιτέχνη να καταγίνεται με αυτά μέρα και νύχτα.

Την περίοδο αυτή ο Cellini ήταν τόσο ευπρόσδεκτος από την Εξοχήτά του, ώστε κάθε βράδυ που εμφανιζόταν στο παλάτι τον γέμιζε παινέματα. Για να φτάσει, όμως, ως αυτόν ο καλλιτέχνης έπρεπε να περάσει μέσα από τα διαμερίσματα της δούκισσας, η οποία μετά από την υπόθεση με το μαργαριταρένιο περιδέραιο δεν ήθελε «ούτε να τον αντικρίσει» και ξέσπασε σε τρομερό θυμό όταν κάποτε την ανησύχησε. Ο Cellini, εγκλωβισμένος ανάμεσα στη διελκυστίνδα του δούκα και της δούκισσας, βίωνε κάθε βράδυ την ίδια αγωνία. Μια φορά, μάλιστα, βρήκε την Eleonora να συνομιλεί με τον Cosimo, ο οποίος στράφηκε προς αυτόν με

τη μεγαλύτερη οργή που μπορεί να βάλει ο νους ανθρώπου. Την επόμενη, όμως, στιγμή του είπε: «Έλα, φίλε μου Benvenuto, άρχισε τη δουλειά κι εγώ έρχομαι σε λιγάκι».³³⁵

Έτσι, με εναλλασσόμενες φάσεις φιλότητας και νείκους, οι δύο εταίροι, ο παραγωγολογός δούκας Cosimo I de' Medici και ο εκτελεστής του έργου Benvenuto Cellini, έφθασαν ως την ημέρα της 27ης Απριλίου 1554, ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*.

Παρά τις αντιθέσεις τους, πέτυχαν να εκφράσουν, σύμφωνα με τη διατύπωση του Ernst Cassirer, μια «ενότητα κατεύθυνσης» καθώς συνεργάστηκαν για έναν κοινό στόχο: τη δημιουργία ενός μεγάλου έργου που εξασφάλισε και στους δύο διαχρονική φήμη.³³⁶

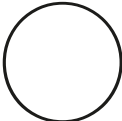


Ο Μύθος του Περσέα



Περσεύς καλείται ο Ήλιος




 πως προαναφέρθηκε, ο Cosimo I παρήγγειλε στον Benvenuto Cellini να φιλοτεχνήσει ένα άγαλμα του Περσέα, ενός από τους αρχαιότερους και σημαντικότερους ήρωες που είχε να επιδείξει η ελληνική Μυθολογία. Καρπός της συνεύρεσης θεού με θνητή, ο μυθολογικός ήρωας, μολονότι διέθετε έναν πυρήνα ατομικότητας, εξέφραζε τα καθολικά χαρακτηριστικά του αρχετύπου του, δηλαδή του ισχυρού άνδρα που η ανθρώπινη φύση του εξυψωνόταν ως το υπερφυσικό.

Ως ημίθεος, ο Περσέας είχε κληθεί να εκτελέσει τα υπεράνθρωπα έργα που όρισε το πεπρωμένο του. Από την πλευρά του, ο Cosimo πολύ πιθανόν να πίστευε ότι κλήθηκε –και αυτός– να επιτελέσει το έργο ενός σωτήρα. Το θέμα της πρώτης δημόσιας παραγγελίας φαίνεται ότι τον απασχολούσε από καιρό και έτσι όταν ο Cellini βρέθηκε μπροστά του διατύπωσε επιγραμματικά τη βούλησή του: «solo un Perseo e non altro».



Αρχαίες
λογοτεχνικές
και εικαστικές
πηγές

Οι λίγοι περιηγητές που επισκέπτονταν την Αργολίδα επί Τουρκοκρατίας μπορούσαν να ξεδιψάσουν με το νερό μιας πηγής που ανάβλυζε ανάμεσα στα ερείπια των κυκλώπειων τειχών: ήταν η Περσεΐα Πηγή, που σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση ξεπήδησε όταν ο ήρωας ξερίζωσε ένα μανιτάρι, έναν μύκιν.³³⁷ Στον τόπο αυτόν, ο Περσέας ίδρυσε την πόλη που έμελλε να δώσει το όνομά της σε έναν ολόκληρο πολιτισμό: τις πολύχρυσες Μυκήνες.³³⁸

Ο μύθος του Περσέα προσέλαβε την τυπική του μορφή στα γραπτά του Φερεκύδη στα μέσα του 5ου π.Χ. αι. Η απόδοση του μύθου από τον Φερεκύδη έχει χαθεί, αλλά αποσπάσματά του σώζονται σε σχόλια στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου (3ος π.Χ. αι.)³³⁹ το επεισόδιο, ωστόσο, της Ανδρομέδας δεν περιλαμβάνεται σε αυτά. Συνάγεται, ωστόσο, ότι η ιστορία της που αναφέρεται στη *Βιβλιοθήκη* του Ψευδο-Απολλόδωρου (2ος μ.Χ. αι.), ο οποίος αντλεί, επίσης, από τον Φερεκύδη, δεν θα πρέπει να αποκλίνει σημαντικά από το κείμενο του αρχαιότερου μυθογράφου.³⁴⁰ Πληροφορίες για την ιστορία του Περσέα παραδίδουν, επίσης, ο Ησίοδος, ο Πίνδαρος, ο Ηρόδοτος, ο Πausανίας και οι τραγικοί ποιητές³⁴¹ συνδυάζοντας, ως επί το πλείστον, αποσπάσματα του γενεαλόγου Φερεκύδη με τη διήγηση του Ψευδο-Απολλόδωρου, έχουμε πάντως συνεχή αφήγηση που αποδίδει τον πυρήνα του μύθου του Περσέα.³⁴²

Ο Περσέας άρχισε τη ζωή του εκεί όπου όλοι οι άλλοι καταλήγουν: σε έναν τάφο. Ο βασιλιάς του Άργους, Ακρίσιος, –όνομα που, προφανώς, σημαίνει αυτόν που δεν διαθέτει κρίση– έλαβε χρησμό ότι η κόρη του Δανάη θα αποκτούσε γιο, ο οποίος ήταν γραφτό να τον σκοτώσει. Και προκειμένου να αποφύγει την εξέλιξη αυτή, ο Ακρίσιος έκλεισε τη Δανάη σε ένα υπόγειο χάλκινο θάλαμο. Ο Δίας, όμως, ερωτεύτηκε την κοπέλα και έπεσε με τη μορφή χρυσής βροχής στην αγκαλιά της: από την ένωση αυτή γεννήθηκε ο Περσέας. Όταν ο Ακρίσιος αντιλήφθηκε την ύπαρξη του παιδιού, έκλεισε την κόρη και τον επίφοβο εγγονό του σε λάρνακα και τους έριξε στη



θάλασσα. Η λάρνακα ταξίδεψε μέχρι τη Σέριφο, όπου πιάστηκε στα δίκτυα ενός ψαρά, του Δίκτυ. Ο αδελφός του Δίκτυ, ο Πολυδέκτης, βασιλιάς της Σερίφου, θέλησε να αποκτήσει τη Δανάη, εκείνη, όμως, τον απέκρουσε.

Όταν ο Περσέας ανδρώθηκε, προσκλήθηκε σε γιορτή που έδωσε στο παλάτι του ο Πολυδέκτης, όπου οι προσκεκλημένοι έπρεπε να προσκομίσουν δώρα. Ο Περσέας καυχήθηκε ότι θα μπορούσε να φέρει ακόμα και το κεφάλι της γοργόνας Μέδουσας και ο βασιλιάς τον πρόσταξε να πάει να το φέρει. Όταν ο γιος της Δανάης συνειδητοποίησε την υπόσχεσή του, μεταμελήθηκε. Τότε, ακριβώς εμφανίστηκε ο Ερμής και του πρόσφερε τη βοήθειά του.³⁴³ Την ίδια στιγμή παρουσιάστηκε και η Αθηνά και, προπορευομένων των θεών, ο Περσέας έφτασε στις Γραίες, οι οποίες ήταν θυγατέρες του Φόρκυ και της Κητώς. Οι τρεις Γραίες είχαν, όλες μαζί, ένα μάτι και ένα δόντι, το οποίο αντάλασσαν μεταξύ τους. Ο Περσέας άρπαξε το κοινό δόντι και μάτι και τους ζήτησε να του υποδείξουν τον δρόμο που οδηγούσε στις Νύμφες. Πράγματι, αυτές του υπέδειξαν τον δρόμο προς τις Νύμφες και ο Περσέας επέστρεψε στις Γραίες το μάτι και το δόντι.

Οι Νύμφες πρόσφεραν στον Περσέα τρία μαγικά σύνεργα που είχαν στην κατοχή τους: την Άϊδος κυνήν, τον σκούφο του Άδη, που καθιστούσε αόρατο όποιον τον φορούσε, την κίβιση, ένα μεγάλο σάκο για να τοποθετήσει το κεφάλι της Γοργόνας Μέδουσας, και φτερωτά πέδιλα. Εξοπλισμένος και με την άρπη, το κυρτό ατσάλινο σπαθί που του είχε δώσει ο Ερμής, ο Περσέας πέταξε πάνω από

τον Ωκεανό και βρήκε τις Γοργόνες να κοιμούνται.³⁴⁴ Αυτές ήταν αδελφές των Γραιών και ονομάζονταν Σθενώ, Ευρυάλη και Μέδουσα. Από τις τρεις μόνον η τελευταία ήταν θνητή.

Οι Γοργόνες είχαν φίδια αντί για βοστρύχους, δόντια μεγάλα σαν χαυλιόδοντες αγριόχοιρων, χέρια χάλκινα και πτέρυγες χρυσές. Όσοι τις αντίκριζαν απολιθώνονταν. Ο Περσέας, στρέφοντας προς την αντίθετη κατεύθυνση το πρόσωπό του και κοιτάζοντας σε καθρέφτη –για να μη διασταυρωθούν τα βλέμματά τους– αποκεφάλισε τη Μέδουσα με χέρι που κατηύθυνε η Αθηνά. Η Γοργόνα, όμως, περίμενε απογόνους από τον Ποσειδώνα και έτσι από τον λαϊμό της ξεπήδησαν ο φτερωτός Πήγασος και ο πελώριος Χρυσάωρ.³⁴⁵ Ο Περσέας απέθεσε το κεφάλι της Μέδουσας στην κίβιση και τράπηκε σε φυγή, ενώ οι αδελφές της τον καταδιώκαν πετώντας στον αέρα, αδυνατούσαν, όμως, να τον δουν, επειδή είχε φορέσει την Άϊδος κυνήν, τον σκούφο του Άδη, και είχε γίνει αόρατος.

Κατά το ταξίδι της επιστροφής του στην Ελλάδα, ο Περσέας έφτασε στην Αιθιοπία όπου βασίλευε ο Κηφέας. Στη χώρα αυτή ανέμενε τον Περσέα νέα περιπέτεια: η γυναίκα του Κηφέα, η Κασσιόπη, είχε καυχηθεί ότι ήταν πιο όμορφη από τις Νηρηίδες· αυτές οργίστηκαν και ο Ποσειδώνας έστειλε πλημμύρα στη χώρα και ένα σαρκοφάγο κήτος. Το μαντείο του Άμμωνα έδωσε χρησμό ότι η χώρα θα απαλλαγεί από τη συμφορά, εφόσον η Ανδρομέδα, κόρη της Κασσιόπης, εκτεθεί βορά στο κήτος.

Ο Κηφέας υποχρεώθηκε από τους Αιθίοπες να εκθέσει τη θυγατέρα του σε βράχο.

Ο Περσέας, όμως, την ερωτεύθηκε μόλις την αντίκρισε και συμφώνησε με τον Κηφέα να του δώσει την Ανδρομέδα για γυναίκα, αν αυτός σκότωνε το κήτος. Στη συνέχεια, ο ήρωας όρμησε από ψηλά, εξολόθρεψε το τέρας και έλυσε τα δεσμά της Ανδρομέδας. Για να αποκτήσει, ωστόσο, την κοπέλα έπρεπε να αντιμετωπίσει έναν ακόμη κίνδυνο: ο Φινέας, αδελφός του Κηφέα, είχε μνηστευθεί ήδη την Ανδρομέδα και με τη συνοδεία των συντρόφων του επιτέθηκε στον Περσέα. Ο ήρωας πρότεινε την κεφαλή της Μέδουσας και τον απολίθωσε μαζί με τους συντρόφους του.

Ο Περσέας επέστρεψε με την Ανδρομέδα στη Σέριφο, όπου βρήκε τη μητέρα του μαζί με τον Δίκτυ να έχουν καταφύγει κέτες σε βωμό, επειδή ο Πολυδέκτης ήθελε να βιάσει τη Δανάη. Ο Περσέας ζήτησε από τον Πολυδέκτη να καλέσει τους ανθρώπους του για να τους επιδείξει την κεφαλή της Μέδουσας. Ο Πολυδέκτης, πράγματι, συγκέντρωσε τον λαό και διέταξε τον ήρωα να δείξει το κεφάλι. Όλοι οι παρόντες απολιθώθηκαν. Ο ήρωας, αφού εγκατέστησε τον Δίκη βασιλιά της Σερίφου, επέστρεψε στις Νύμφες, μέσω του Ερμή, τα μαγικά τους σύνεργα, ενώ την κεφαλή της Γοργόνας πρόσφερε στην Αθηνά, η οποία την έθεσε στην ασπίδα της ή, κατά άλλη εκδοχή, στην Αιγίδα της. Παραδίδεται, μάλιστα, ότι η θεά είχε προηγουμένα με τη Γοργόνα και ότι η Μέδουσα καρατομήθηκε, επειδή τόλμησε να συγκριθεί ως προς την ωραιότητα με την Αθηνά.

Ύστερα από τα γεγονότα αυτά, ο Περσέας με τη Δανάη και την Ανδρομέδα

επέστρεψαν στο Άργος' κατά την εκδοχή του Φερεκύδη, μάλιστα, τον ήρωα συνόδευσαν οι Κύκλωπες. Ο Ακρίσιος, όμως, έμαθε για την επιστροφή της κόρης και του εγγονού του και φοβούμενος μήπως επαληθευτεί ο χρησμός έφυγε για τη Λάρισα. Ο ήρωας τον ακολούθησε και συμφιλιώθηκε μαζί του. Πριν φύγουν, ωστόσο, ο εγγονός έλαβε μέρος σε αγώνες και ρίχνοντας τον δίσκο αστόχησε και κτύπησε τον παππού του. Ο γιος της Δανάης επέστρεψε στο Άργος, αλλά δεν θέλησε να βασιλεύσει στον θρόνο του Ακρισίου, τον οποίο είχε σκοτώσει άθελά του. Ζήτησε, λοιπόν, από τον εξάδελφό του, Μεγαπένθη, να ανταλλάξουν τα βασίλειά τους: έτσι, ο Περσέας έγινε βασιλιάς στην Τίρυνθα και αργότερα, όπως είδαμε, ίδρυσε τις πολύχρυσες Μυκήνες, τις οποίες και περιτείχισε.

Τον πρώτο γιο που απέκτησαν ο Περσέας και η Ανδρομέδα, πριν από την επιστροφή τους στην Ελλάδα, τον ονόμασαν Πέρση και τον άφησαν στον Κηφέα, ο οποίος δεν είχε άρρενα διάδοχο. Το ζεύγος απέκτησε και άλλους γιους, μεταξύ των οποίων τον Ηλεκτρύωνα, ο οποίος γέννησε την Αλκμήνη, τη μητέρα του Ηρακλή. Παραδίδεται, επίσης, ότι ο Περσέας συγκρούστηκε με τον Διόνυσο, όταν αυτός έφθασε στην Αργολίδα με την Αριάδνη και την ακολουθία του.³⁴⁶ Κατά μία μάλιστα εκδοχή, ο Περσέας θανάτωσε τον Διόνυσο και τον πέταξε στη λίμνη Λέρνα, όπου υπήρχε πύλη προς τον Άδη.³⁴⁷

Μετά από τον θάνατο του Περσέα, ο τάφος του στις Μυκήνες αναδείχθηκε σε τόπο λατρείας' ο ίδιος, όμως, μαζί με την

Ανδρομέδα, τον Πήγασο, την Κασσιόπη, τον Κηφέα και το κήτος ανέβηκαν στο ουράνιο στερέωμα και ως λαμπροί αστερισμοί μας θυμίζουν πάντοτε ότι ο απώτατος στόχος του ανθρώπου είναι «πανέτοιμος και αγνός να ανέβει στ' άστρα».³⁴⁸

Οι τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη τροφοδότησαν, επίσης, τη φιλολογική παράδοση του μύθου και ιδιαίτερα την αφήγηση του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (42-17 μ.Χ.). Η *Ανδρομέδα* του Σοφοκλή, από την οποία σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα, ανέβηκε στα μέσα του 5ου π.Χ. αι. και φαίνεται να συμφωνεί με την αφήγηση του Φερεκύδη. Η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 412 π.Χ. και υπήρξε το αντικείμενο σάτιρας από τον Αριστοφάνη στις *Θεσμοφοριάζουσες*.³⁴⁹ Η κωμωδία αυτή και μια σειρά αρχαίων σχολίων διέσωσαν αποσπάσματα από το έργο του τραγικού ποιητή.

Μπορούμε, λοιπόν να συνάγουμε ότι σύμφωνα με τον Ευριπίδη η υπόθεση διαδραματιζόταν στην Αιθιοπία και η παράσταση άνοιγε με την Ανδρομέδα δεμένη σε βράχο να παραπονείται για τη μοίρα της μπροστά σε μια σπηλιά που αντηχούσε τον θρήνο της. Εκεί κατέφθανε ο Περσέας με τα φτερωτά του πέδιλα και το κεφάλι της Γοργόνας και εκπληκτος αναφωνούσε: «ποιος βράχος είναι αυτός που βλέπω με τον αφρό της θάλασσας να τον στεφανώνει; Η μορφή της κοπέλας που αντικρίζω είναι φτιαγμένη από βράχους ή είναι άγαλμα σμιλεμένο από σοφό χέρι;»

Η κοπέλα που είχε αντικρίσει ο Περσέας ήταν βέβαια η Ανδρομέδα, η οποία με την ελπίδα της σωτηρίας στρεφόταν σ' αυτόν και του έλεγε: «Πάρε με από δω, ξένε, είτε με θέλεις για γυναίκα είτε για σκλάβα». Ο Περσέας ερωτεύτηκε την Ανδρομέδα και αποφάσισε να εξολοθρεύσει το κήτος. Ακολουθούσε η περίφημη μονωδία: «Έρωτα, εσύ που βασιλεύεις ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους, πάψε να δείχνεις πως τα ωραία πράγματα είναι ωραία. Αλλιώς, θα πρέπει να συντρίξεις τους ερωτευμένους που παλεύουν με τις δοκιμασίες που τους έχεις βάλει, ώστε να πετύχουν».³⁵⁰

Ο καταστερισμός των πρωταγωνιστών του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας φαίνεται, άλλωστε, ότι ανακοινωνόταν από την Αθηνά, που ενεργούσε ως από μηχανής θεός στο φινάλε του έργου του Ευριπίδη.³⁵¹ Ο Ερατοσθένης παραδίδει, επίσης, ότι η Αθηνά, ως υπόμνηση του άθλου του Περσέα, τοποθέτησε την Ανδρομέδα στα άστρα, με τους βραχίονες σε έκταση – όπως ακριβώς την είχαν δέσει για να παραδοθεί βορά στο κήτος.³⁵²

Σύμφωνα με την παράδοση των τραγικών ποιητών, ο Οβίδιος παρουσιάζει τον Περσέα να φτάνει στην Αιθιοπία και να βλέπει από ψηλά την Ανδρομέδα δέσμια πάνω σε τραχιά βράχια.³⁵³ Η αφήγηση της συνάντησης των δύο νέων και της εξόντωσης του απειλητικού κήτους, σύμφωνα με τις *Μεταμορφώσεις*, θα αναπτυχθεί σε επόμενο κεφάλαιο και σε συνδυασμό με την ταύτιση και ερμηνεία των πρωταγωνιστών του μύθου. Εδώ θα αναφερθούμε στα επεισόδια που ακο-

λουθούν τη σωτηρία της Ανδρομέδας, και θα σταθούμε ιδιαίτερα στο γαμήλιο συμπόσιο όπου ο Περσέας διηγείται πώς αποκεφάλισε τη Μέδουσα, βλέποντας την αντανάκλαση της άγριας όψης της πάνω στην ασπίδα που κρατούσε ο ίδιος. Η Μέδουσα υπήρξε, ωστόσο, κάποτε ωραιότητα και τρανή ελπίδα πολλών μνηστήρων, ενώ θέαμα μοναδικό ήταν τα μαλλιά της. Ο άρχοντας, όμως, του αρχιπελάγους μέσα στις Παλλάδας τον ναό την είχε βιάσει. Τότε, του Δία η κόρη σκέπασε με την αιγίδα της τα αγνά της μάτια και, για τιμωρία, μεταμόρφωσε τους γοργόνειους πλοκάμους της Μέδουσας σε άσχημα φίδια. Για να φοβίζει τώρα τους εχθρούς της, κρατά η θεά τα φίδια στο στήθος της επάνω.³⁵⁴

Στο μέσον, όμως, της γαμήλιας δεξίωσης εισβάλλει θορυβώδης όχλος με πρώτο τον Φινέα, αδελφό του Κηφέα και πρώην μνηστήρα της Ανδρομέδας, ο οποίος διεκδικεί τώρα τη μνηστή του. Μπαίνει τότε στη μέση ο Κηφέας λέγοντας ότι την κόρη δεν την πήρε ο Περσέας, αλλά οι Νηρηίδες, ο θεός Άμμων και το κήτος και λέει στον αδελφό του: «εσύ ουδεμία βοήθεια της είχες δώσει ως θεός ή μνηστήρας. Άφησε λοιπόν να την έχει ο σωτήρας, που χάρις σε τούτον δεν ορφάνεψαν τα γηρατειά μου». Ο Φινέας, όμως, εκσφενδονίζει προς τον Περσέα το ακόντιό του και τότε ξεσπά άγρια μάχη.³⁵⁵ Τελικά ο Περσέας, αντιλαμβανόμενος πως δεν μπορούσε να καταβάλει με την ανδρεία του όλο το πλήθος, είπε: «επειδή με αναγκάζετε να ζητήσω βοήθεια από τον εχθρό μου, ας αποστρέψει το πρόσωπό του, αν παρών είναι κάποιος φί-

λος», και έστρεψε προς τον Φινέα και τους συντρόφους του το γοργόνειο...³⁵⁶

Όπως είδαμε, ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* αναφέρει ως πατρίδα της Ανδρομέδας την Αιθιοπία· στο *Ars Amatoria*, όμως, το επεισόδιο της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας μεταφέρεται στην Ινδία: «Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis».³⁵⁷ Είναι, όμως, πιθανόν η ιστορία να ξεκίνησε από την Ελλάδα και μάλιστα από την αρκαδική Τεγέα. Ο Πausanίας παραδίδει ότι η Αθηνά έδωσε ως δώρο στον Κηφέα, βασιλιά της Τεγέας, βοστρύχους της Μέδουσας ως αποτροπαϊκό μέσο για να μην καταληφθεί ποτέ η πόλη του. Η ιστορία αυτή έχει, επίσης, συμπεριληφθεί στη *Βιβλιοθήκη* του Ψευδο-Απολλόδωρου.³⁵⁸

Εξάλλου, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, από τον Πέρση –τον πρώτο γιο του Περσέα και της Ανδρομέδας που τον άφησαν στον Κηφέα, ο οποίος δεν είχε άρρενα απόγονο– κατάγονται οι βασιλείς των Περσών.³⁵⁹ Αλλά και η φοινικική πόλη Ιόπη (σημερινή Χάιφα) διεκδικούσε την τιμή να είναι πατρίδα της Ανδρομέδας· ο Πλίνιος, μάλιστα, αναφέρει ότι σώζονταν στις μέρες του, πάνω σε βράχο στον λιμένα της πόλης αυτής, τα ίχνη από τις αλυσίδες με τις οποίες είχαν δέσει την κοπέλα.³⁶⁰

Παρατηρήσαμε έως τώρα ότι ο σταθερός πυρήνας του μύθου του Περσέα εμπλουτίστηκε από συνεισφορές των αρχαίων συγγραφέων που πραγματεύτηκαν τον μύθο. Δεν ήταν, ωστόσο, μόνο αυτοί. Γλύπτες, ζωγράφοι, αγγειοπλάστες αλλά και μικροτεχνίτες ζωντάνεψαν επεισόδια του μύθου, ακόμα και σε παραλλαγές που δεν διασώθηκαν

μέσω της γραπτής παράδοσης.³⁶¹ Χάρη σε αυτή την πλούσια σε καρπούς συνάντηση της μυθολογίας με την τέχνη, η ιστορία του Περσέα επέζησε σε πολυάριθμες παραστάσεις, ορισμένες εκ των οποίων έφθασαν ως την Αναγέννηση και τροφοδότησαν την έμπνευση των καλλιτεχνών της.

Στις αρχαίες απεικονίσεις ο Περσέας φέρει τα γνωρίσματα που επιτρέπουν την ταύτισή του. Όπως αναφέρθηκε τα τρία μαγικά αντικείμενα που σύμφωνα με τον Φερεκύδη έδωσαν στον ήρωα οι τρεις νύμφες (Ναϊάδες) για να αντιμετωπίσει τη Μέδουσα είναι η Άϊδος κυνή, ο σκούφος του Άδη, που τον καθιστούσε αόρατο, τα φτερωτά πέδιλα, με τα οποία μπορούσε να πετάξει, και η κίβισις, μεγάλος σάκος, κατάλληλος για τη μεταφορά της κεφαλής του τέρατος.³⁶² Η σκηνή της παράδοσης των μαγικών αντικειμένων απαντάται σε χαλκιδικό αμφορέα του 520 π.Χ. όπου κάθε νύμφη απεικονίζεται να κομίζει ένα από τα αντικείμενα που θα προσφέρει στον ήρωα, ο οποίος εμφανίζεται με σπαθί και χλαμύδα.³⁶³

Από τα αντικείμενα αυτά, ιδιαίτερα η Άϊδος κυνή «*νυχτός ζόφον αινόν ἔχουσα*», λόγω της καταγωγής της από τον μυστηριακό Κάτω Κόσμο, διήγειρε τη φαντασία των καλλιτεχνών που την απέδωσαν με εντυπωσιακές διακοσμήσεις και ποικίλα σχήματα.³⁶⁴ Έτσι, εμφανίζεται με τη μορφή του πέτασος, του πλατύγυρου καπέλου του Ερμή, σε οινοχόη των μέσων του 6ου π.Χ. αι. με την υπογραφή: *Ἄμασις μ' ἐποίησεν*.³⁶⁵ Στο μέσον της παράστασης βρίσκεται η Μέδουσα που επιδεικνύει τα τρομερά χαρακτηριστικά που

έχουν αποδοθεί στις γοργόνες³⁶⁶ από τη δεξιά πλευρά της εμφανίζεται ο Περσέας κατά τη δύσκολη διαδικασία της καρατόμησής της με το κεφάλι του στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση, ενώ στα αριστερά της απεικονίζεται ο Ερμής με τον χαρακτηριστικό πέτασο: ο θεός παρακολουθεί με ενδιαφέρον το θέαμα, χωρίς, προφανώς, να διατρέχει κίνδυνο από το θανατηφόρο βλέμμα της Μέδουσας.³⁶⁷ Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Περσέας φέρει χιτώνα κεντημένο με άστρα, ενώ λίγα άστρα εμφανίζονται και στον χιτώνα του Ερμή που διακρίνεται κάτω από το μιάτιό του.

Τα άστρα στον χιτώνα του Περσέα μπορεί να υπαινίσσονται την τελική περιπέτεια του ήρωα στον έναστρο ουρανό. Έχει υποστηριχτεί ότι η παράδοση του καταστερισμού του ήρωα με τη συνοδεία της Ανδρομέδας, της Κασσιόπης, του Κηφέα, ακόμα και του κήτους, θα μπορούσε να αναχθεί στον 6ο ή ακόμη και στον 7ο π.Χ. αι. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, παραδίδεται ότι στο τέλος της παράστασης της *Ανδρομέδας* του Ευριπίδη το 412 π.Χ., η Αθηνά υποσχόταν στον Περσέα και την Ανδρομέδα τον μελλοντικό καταστερισμό τους.³⁶⁸

Στην κεραμική της Κάτω Ιταλίας, θεότητες του φωτός, όπως ο Ήλιος, και μορφές, όπως ο Γανυμήδης, που μεταφέρονταν στον Όλυμπο εμφανίζονταν με φωτοστέφανο. Στην αττική τέχνη, όμως, εκτός από τις θεότητες του φωτός, μόνον ο Περσέας φέρει ακτίνες γύρω από το κεφάλι. Έχουν εντοπιστεί σε ερυθρόμορφη αττική πελίκη (γύρω στο 440 π.Χ.) στο Metropolitan Museum of Art (εικ. 31) που αποδίδεται στον Πολύγνωτο,

όπου διατηρείται η πρωιμότερη απεικόνιση ωραίας Μέδουσας. Η γοργόνα φαίνεται να κοιμάται καθώς ο Περσέας την πλησιάζει με την άρπη στο χέρι, ενώ στρέφει το κεφάλι του προκειμένου να αποφύγει το θανατηφόρο βλέμμα της. Ο ήρωας έχει την αμέριστη συμπαράσταση της θεάς Αθηνάς, η οποία στέκει πίσω του.³⁶⁹

Οι ακτίνες φαίνεται να εμφανίζονται στον Περσέα και σε αττική πυξίδα, περ. 460-450 π.Χ., πιθανώς λίγο πριν να παρουσιαστούν στην κεφαλή του Ήλιου.³⁷⁰ Έγινε προσπάθεια να εξηγηθεί το φαινόμενο αυτό από την αναφορά του Ομήρου σε λάμψη και άσβεστη φλόγα που εμφανίστηκαν, με θεϊκή παρέμβαση, στις κεφαλές του Διομήδη και του Αχιλλέα.³⁷¹ Στην αττική, εντούτοις, αγγειογραφία οι ακτίνες διακρίνονται μόνο στην κεφαλή του Περσέα και ούτε καν στους παραπάνω ήρωες που αναφέρει ο Όμηρος. Έτσι, υπάρχουν συγγραφείς που είδαν τον Περσέα ως τον αρχαιότερο θεό Ήλιο, σύμφωνα με την παράδοση της ύστερης αρχαιότητας ότι «Περσεύς καλεῖται ὁ ἥλιος».³⁷² Πολλά περιστατικά του μύθου του Περσέα υποδηλώνουν, άλλωστε, τη φυσιογνωμία του ως ηλιακού θεού.³⁷³

Οι απεικονίσεις του Περσέα με πέτασο, όπως λ.χ. αυτή της οινοχόης του Άμαση, είναι σπάνιες. Πολύ πιο συχνά ο ήρωας εμφανίζεται να φέρει περίτεχνους φρυγικούς σκούφους, όπως σε πελίκη από τον Τάραντα του β' μισού του 4ου π.Χ. αι.³⁷⁴ Στην πελίκη αυτή ο Περσέας απεικονίζεται με εντυπωσιακό φρυγικό κάλυμμα κεφαλής, που στολίζεται από φτερωτό γρύπα, να κοιτάζει γοητευμένος την

Ανδρομέδα, η οποία είναι δεμένη στην είσοδο σπηλαίου.³⁷⁵ Ο γιος της Δανάης εμφανίζεται, επίσης, με περικεφαλαία που έχει στην κορυφή της γρύπα σε νομίσματα ή σε λίθους, όπως σε νόμισμα της Κυζίκου του 500 π.Χ. και σε καμέα του 1ου αι. π.Χ.³⁷⁶ Τα παραπάνω παραδείγματα, πάντως, δείχνουν πως δεν είχε διαμορφωθεί στην αρχαιότητα ένας πίλος που να τυποποιεί τη μυστηριακή Άϊδος κυνην.

Το δεύτερο δώρο των Ναϊάδων ήταν η κίβισις, ο σάκος όπου ο Περσέας τοποθετεί την κεφαλή της Μέδουσας, όταν δεν την επιδεικνύει θριαμβευτικά στο υψωμένο του χέρι. Η κίβισις εμφανίζεται στην πρώτη, κίολας, απεικόνιση του ήρωα, στην ανάγλυφη παράσταση βιωτικού πήλινου πίθου, που ανάγεται στο β' μισό του 7ου π.Χ. αι., όπου ο Περσέας αποκεφαλίζει μια Μέδουσα-κένταυρο. Εδώ η κίβισις είναι ένας απλός σάκος που δεν πλησιάζει το «θαῦμα ιδέσθαι» της περιγραφής του Ησιόδου.³⁷⁷

Ο Νίκος Γιαλούρης υποστήριξε, επιπλέον, ότι ο Περσέας φόρεσε πριν από τον Ερμή τα πτερόεντα πέδιλα που είναι το τρίτο δώρο των Νυμφών. Ο ήρωας απεικονίζεται να φέρει φτερωτά πέδιλα ήδη σε μετόπη των Θερμών (620 π.Χ.), ενώ η πρώτη εμφάνιση του Ερμή με αυτά τοποθετείται «à l'extrême fin du VII^e siècle».³⁷⁸ Υπάρχουν, επιπλέον, παραλλαγές στην ιταλική κεραμική όπου ο Περσέας δεν φέρει πέδιλα, αλλά μόνο δύο κομψές φτερούγες, προσαρμοσμένες λίγο πιο πάνω από τις φτέρνες του. Ελκυστικό παράδειγμα εξάλλου αποτελεί υδρία, χρονολογημένη γύρω στα 330 π.Χ., όπου ο Περσέας με



Εικ.31

Περσέας και Μέδουσα, αττικό
ερυθρόμορφο αγγείο, 450-440 π.Χ.
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum.

δύο φτερούγες στα πόδια καταδιώκεται από μία τόσο αιθέρια φτερωτή Γοργόνα, ώστε υποκύπτει στον πειρασμό να γυρίσει να την κοιτάξει.³⁷⁹ Η προφανής άγνοια του αγγειογράφου από την Καμπανία για την εμφάνιση και, κυρίως, για τις τρομερές συνέπειες του βλέμματος των Γοργόνων δεν απέβη εδώ μοιραία για τον ήρωα: υπάρχει, εντούτοις, ύστερη εκδοχή του μύθου σύμφωνα με την οποία ο Περσέας απολιθώνεται έχοντας στρέψει ο ίδιος προς το μέρος του το φοβερό κεφάλι.³⁸⁰

Εκτός από τα μαγικά δώρα των Νυμφών, ιδιαίτερο γνώρισμα του Περσέα αποτελεί και το δρεπανοειδές σπαθί, η άρπη, που σύμφωνα με τον Ψευδο-Απολλόδωρο του είχε δώσει ο Ερμής, αφού την είχε ήδη ο ίδιος χρησιμοποιήσει για την εξόντωση του Άργου.³⁸¹ Στις πρώτες του απεικονίσεις ο ήρωας εμφανίζεται, ωστόσο, με ίδιο σπαθί, αλλά από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. η άρπη είναι το συνηθισμένο του όπλο. Στις αρχές του 4ου αι. π.Χ., πιθανώς πρώτα στην Κάτω Ιταλία, η άρπη πήρε το σχήμα ξίφους με ένα μεγάλο καμπύλο άγκιστρο.³⁸² Μια τέτοια άρπη εμφανίζεται να δίνει η Αθηνά στον Περσέα σε κρατήρα από την Καμπανία (350-325 π.Χ.), ενώ ο ήρωας απεικονίζεται να φέρει Άϊδος κυνέη – με το ασυνήθιστο σχήμα κεφαλής λύκου ή σκύλου – και να είναι απασχολημένος με το δέσιμο των πτερόεντων υποδημάτων του.³⁸³

Στον αρχικό εξοπλισμό του ήρωα δεν συμπεριλαμβανόταν ασπίδα. Σύμφωνα με την αφήγηση του Φερεκύδη, η Αθηνά και ο Ερμής κρατούσαν ένα καθρέφτη, ώστε ο Περσέας να αποκεφαλίζει τη Μέδουσα χωρίς να

διατρέχει τον κίνδυνο να απολιθωθεί από το τρομερό της βλέμμα.³⁸⁴ Στην *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη είναι πιθανόν, ωστόσο, ο Περσέας να κρατούσε ο ίδιος την ασπίδα που αντανάκλουσε τη Μέδουσα.³⁸⁵ Τον 4ο αι. π.Χ., με την εισαγωγή στην εικονογραφία του μύθου της σκηνης του καθρεφτίσματος της κεφαλής της Μέδουσας, χρησιμοποιείται συχνά και το μοτίβο της ασπίδας. Μια τέτοια χαρακτηριστική απεικόνιση συναντούμε σε κρατήρα από την Απουλία του 4ου αι. π.Χ. (εικ. 32):³⁸⁶ ο Περσέας, φέροντας περίτεχνη φρυγική περικεφαλαία στην ελαφρά στραμμένη προς τα κάτω κεφαλή, εμφανίζεται να παρατηρεί σκεπτικός την αντανάκλαση της κεφαλής της Μέδουσας, που κρατά ψηλά η Αθηνά σε ασπίδα μπροστά του.

Για τον ιπτάμενο Περσέα δεν υπάρχει προηγούμενο σε αττικά ή ιταλικά αγγεία. Κατά τον Phillips, μετά την απεικόνιση του Γανυμήδη σε ψηφιδωτό του 260-200 π.Χ. στη Morgantina της Σικελίας, ο χρόνος ήταν, πλέον, ώριμος για την επινόηση του ιπτάμενου Περσέα. Οι τοιχογραφίες της Πομπηίας (τέλη 1ου π.Χ. -79 μ.Χ.), όπου ο Περσέας εμφανίζεται να πετά σε όρθια στάση, πρέπει να αποτελούν αναφορά στη μεγάλη ζωγραφική του 3ου ή 2ου π.Χ. αι. και συγκεκριμένα σε πίνακα του Ευάνθη με θέμα την απελευθέρωση της Ανδρομέδας στο ναό του Διός στο Pelusium της Αιγύπτου.³⁸⁷

Ένα μέλος του θιάσου που εμφανίζεται στον μύθο του Περσέα είχε, ωστόσο, επιχειρήσει νωρίτερα μια κατακόρυφη πτήση: σε ερυθρόμορφο στάμνο που χρονολογείται



Εικ.32

Η Αθηνά καθρεφτίζει τη Μέδουσα σε ασπίδα, ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας από την Απουλία, 400-375 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts.

γύρω στο 350 π.Χ. – τώρα στη Χαϊδελβέργη– απεικονίζεται στη μια όψη ο Περσέας με άρπη, σκούφο και φτερωτά πέδιλα να διαφεύγει έχοντας αφήσει πίσω του το αποκεφαλισμένο σώμα της Μέδουσας· στην άλλη όψη, όμως, μία από τις Γοργόνες ορμά με το κεφάλι κάτω, για να αρπάξει τον φονιά της αδελφής της. Η σκηνή διαδραματίζεται σε σπήλαιο, ενδιαίτημα προφανώς των Φορκιδών. Όπως σημειώνει ο Schauenburg, η κατακόρυφη κατάβαση αποτέλεσε αγαπημένο μοτίβο της κατω-ιταλικής αγγειογραφίας και απαντάται συνήθως σε μορφές ερώτων.³⁸⁸

Η πρώτη κοινή εμφάνιση του Περσέα και της Ανδρομέδας απεικονίζεται σε μελανόμορφο κορινθιακό αμφορέα που ανάγεται στο β' τέταρτο του 6ου π.Χ. αι.³⁸⁹ Στην πρώτη αυτή απεικόνιση ο Περσέας επιχειρεί, για πρώτη και τελευταία φορά, να εξοντώσει με πέτρες το κήτος, ενώ η Ανδρομέδα παρακολουθεί πίσω του την προσπάθεια. Οι επόμενες σωζόμενες απεικονίσεις χρονολογούνται εκατό χρόνια αργότερα και συνδέονται με το ενδιαφέρον που προκάλεσε το ανέβασμα γύρω στο 450 π.Χ. της *Ανδρομέδας* του Σοφοκλή και το 412 π.Χ. της *Ανδρομέδας* του Ευρι-

πίδη.³⁹⁰ Σε αττικές αγγειογραφίες που εμπνέονται από την παράσταση του Σοφοκλή, η Ανδρομέδα εμφανίζεται με ανατολίτικη ενδυμασία αμαζόνιας και φρυγικό σκούφο. Σύμφωνα, εξάλλου, με την παράδοση αυτή, σε ερυθρόμορφη υδρία απεικονίζεται η Ανδρομέδα να προσάγεται στον χώρο του μαρτυρίου της υποβασταζόμενη από δύο δούλους, ενώ στα αριστερά δύο άλλοι κομίζουν τα νυφικά της δώρα, καθώς προορίζεται για νύφη του Άδη. Στα δεξιά υψώνονται οι πάσσαλοι ανάμεσα στους οποίους θα δεθεί.³⁹¹

Μετά από την παράσταση της *Ανδρομέδας* του Ευριπίδη, η ηρωίδα παρουσιάζεται, συχνά, δεμένη στην είσοδο σπηλαίου που αντηχεί τον θρήνο της. Συναφής με την περιγραφή αυτή είναι και η απεικόνιση σε ερυθρόμορφο αττικό κρατήρα, χρονολογημένο γύρω στο 400 π.Χ., όπου η Ανδρομέδα φαίνεται να εκτείνει τα χέρια μπροστά σε είσοδο σπηλαίου που αποδίδεται υπαινικτικά με ένα τόξο από άνθη.³⁹² Το επεισόδιο της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα στη Νότια Ιταλία, όπου κάθε σημαντική πόλη είχε το δικό της θέατρο στο οποίο ανέβαιναν τα έργα των μεγάλων τραγωδών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η σκηνή αυτή –ιδιαίτερα στην ευριπίδεια εκδοχή της– να αποδοθεί εικαστικά όσο λίγοι άλλοι μύθοι.³⁹³ Δραστήρια καλλιτεχνικά κέντρα της Απουλίας, αντανακλώντας, πιθανώς, και έργα μεγάλης ζωγραφικής, επεξεργάστηκαν ποικίλους εικονογραφικούς τύπους για την απεικόνιση των δημοφιλών ηρώων από τον 4ο ως τον 1ο π.Χ. αι. εξελί-

ξεις που θα αποτυπώνονταν αργότερα και στις τοιχογραφίες της Πομπηίας.

Στη Magna Graecia, λοιπόν, όπου ο ζήλος για τις παραστάσεις έργων των μεγάλων ποιητών συνδυαζόταν με το ενδιαφέρον για τα φαινόμενα του ουρανού, η Ανδρομέδα εμφανίζεται σε κύλικα από τον Τάραντα με φωτοστέφανο, πιθανή αναφορά στον καταστροφισμό της.³⁹⁴ Η απεικόνιση αυτή, που χρονολογείται γύρω στα 320 π.Χ., παρουσιάζει και κάποιες άλλες ιδιαιτερότητες: το πινάκιο χωρίζεται οριζόντια σε δύο ζώνες· στο κέντρο του άνω τμήματος εμφανίζεται η Ανδρομέδα έχοντας τα χέρια δεμένα σε δύο κορμούς δένδρων, έτοιμη να κατέβει στον Κάτω Κόσμο σαν νύφη του Άδη, περιβαλλόμενη από τα γαμήλια δώρα που θα είχε δεχτεί αν είχε προλάβει να παντρευτεί. Αριστερά στέκει ο Περσέας με τον Κηφέα, τον οποίο συνοδεύει νεαρός υπηρέτης, να γονατίζει ικετευτικά μπροστά του. Στην κάτω ζώνη επανεμφανίζονται οι μορφές του Κηφέα και του νεαρού υπηρέτη, αλλά τώρα στέκονται μπροστά σε ταφικό μνημείο, ενώ μία υπηρέτρια κομίζει ταφικά δώρα. Η συνύπαρξη της μυθολογικής σκηνής πάνω, με σύγχρονο ταφικό μνημείο κάτω, είναι αξιοπρόσεκτη.³⁹⁵

Ενδιαφέρον δείγμα κεραμικής της Απουλίας είναι και η λουτροφόρος του ζωγράφου του Δαρείου από το γ' τέταρτο του 4ου π.Χ. αι.³⁹⁶ Στην άνω ζώνη εμφανίζεται η Ανδρομέδα δεμένη ανάμεσα σε δύο κορμούς δένδρων, έχοντας αριστερά της τον Κηφέα, υποβασταζόμενο από υπηρέτη, και δεξιά την περιίλυπη Κασσιόπη καθισμένη σε θρόνο.

Στην κάτω ζώνη του αγγείου απεικονίζεται ο Περσέας να μάχεται το κήτος. Φαίνεται ότι το αποτέλεσμα της πάλης έχει, εν πολλοίς, κριθεί, επειδή ένας ερωτιδέας υπερίπταται έτοιμος να στεφανώσει τον ήρωα. Πέντε Νηρηίδες καθισμένες αναπαυτικά στη ράχη θαλάσσιων ιππόκαμπων – αναφορά στην αιτία των δεινών της Ανδρομέδας – στρέφουν ανάλαφρα κορμό και κεφάλι για να παρακολουθήσουν την πάλη.

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το μοτίβο της καθιστής Κασσιόπης που εμφανίζεται στη λουτροφόρο απαντάται συχνά στην αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας.³⁹⁷ Μπορεί να έχει την προέλευσή του από την παράσταση της *Ανδρομέδας* του Σοφοκλή, καθώς ο Ερατοσθένης αναφερόμενος στην τραγωδία αυτή παραδίδει ότι η βασίλισσα περιρυσκόταν «έγγυς επί δίφρου καθημένη».³⁹⁸

Σε όλες τις απεικονίσεις, πάντως, που προαναφέραμε, η Ανδρομέδα εμφανίζεται ορθή με απλωμένα δεμένα τα χέρια της ανάμεσα σε δύο πασσάλους, πάνω σε δυο κορμούς, στην είσοδο σπηλαίου ή ανάμεσα σε βράχους. Και ξαφνικά σε οινοχόη της Απουλίας, που ανάγεται στα τέλη του 4ου αι. π.Χ., η Ανδρομέδα παίρνει τη θέση της Κασσιόπης και εμφανίζεται καθιστή και δεμένη πάνω σε εντυπωσιακό θρόνο.³⁹⁹ Τι έχει συμβεί; Ο Schauenburg αποδίδει την εικονογραφία αυτή σε επαρχιωτισμό (Provinzialismus) και στην πιθανότητα ο αγγειογράφος να μη γνώριζε καλά τον μύθο.⁴⁰⁰

Το μοτίβο της καθιστής Ανδρομέδας βρήκε, εντούτοις, μιμητές στην Ετρουρία,

καθώς οι εικονογραφικοί τύποι από το νότο επεκτάθηκαν βορειότερα. Έτσι, σε αλαβάστρινη τεφροδόχο του 2ου αι. π.Χ. από τη Volterra, που βρίσκεται σήμερα στη Φλωρεντία, η Ανδρομέδα εμφανίζεται καθιστή και δεμένη στην είσοδο ενός σπηλαίου. Στα δεξιά της απεικονίζεται ο Περσέας με την κεφαλή στο δεξιό του χέρι, ενώ αριστερά ο Κηφέας έχει προσλάβει την καθιστή και περίλυπη στάση της Κασσιόπης. Ο Kyle Phillips αναρωτιέται αν στην τεφροδόχο έχουμε απεικόνιση της Ανδρομέδας ή αν πρόκειται για συγχώνευση των τύπων της Κασσιόπης και της Ανδρομέδας. Ο μελετητής θεωρεί πιθανόν οι Ετρούσκοι καλλιτέχνες να μην κατόνησαν την εικονογραφία του μύθου που εμφανιζόταν σε αττικά ή κατω-ιταλικά αγγεία και να εξέλαβαν την Κασσιόπη σαν Ανδρομέδα.⁴⁰¹

Εντωμεταξύ, γύρω στα 340-330 π.Χ. έλαβε χώρα και μια άλλη ανατροπή της απεικόνισης της Ανδρομέδας. Σε υδρία από τη Λουκανία, η ηρώιδα εμφανίζεται μόνη, δεμένη σε δύο πασσάλους και ... γυμνή.⁴⁰² Και εδώ η απόκλιση από την παράδοση έχει αποδοθεί στον επαρχιωτισμό του αγγειογράφου. Ωστόσο, και τα δύο μοτίβα ήλθαν για να μείνουν. Έτσι, καθισμένη και γυμνή εμφανίζεται η Ανδρομέδα στο ανάγλυφο του Cellini στην ιστορική πλατεία της Φλωρεντίας, είκοσι περίπου αιώνες μετά από την εισαγωγή των νεωτερισμών που αναφέρθηκαν.

Μεσαιωνικές πηγές

Οι Μεταμορφώσεις του Οβίδιου φθάνουν στην Αναγέννηση μέσω μεσαιωνικών έργων που αντλούν την έμπνευσή τους, κατά κύριο λόγο, από τις ερμηνείες του Fulgentius, ο οποίος έζησε τον 6ο αι. και αναφέρεται ως επίσκοπος της Βορείου Αφρικής. Η ταύτιση, ωστόσο, του ερμηνευτή με τον επίσκοπο Fulgentius, γνωστό, επίσης, για την αντίθεσή του προς τον Αρειανισμό έχει αμφισβητηθεί.⁴⁰³ Ο Fulgentius του *Mitologiae* δεν επεκτείνεται στο επεισόδιο της Ανδρομέδας, αλλά περιορίζεται στην ερμηνεία του μύθου των Γοργόνων.⁴⁰⁴ Η Μέδουσα είναι μία από τις τρεις κόρες του βασιλιά Φόρκου ή Φορκέα, η οποία κληρονόμησε τα πλούτη του. Ο Περσέας, εποφθαλμιώντας το βασίλειο, έκοψε το κεφάλι της, δηλαδή οικειοποιήθηκε τα αγαθά της. Στη συνέχεια, μεταβαίνοντας στο επόμενο επίπεδο ερμηνείας, από την ιστορία στην αλληγορία, ο Fulgentius υποστηρίζει ότι οι τρεις Γοργόνες προσωποποιούν τρεις τύπους τρόμου που ο Περσέας, ο οποίος ενσαρκώνει την ανδρεία, καταστέλλει με τη βοήθεια της Αθηνάς, δηλαδή της σύνεσης.⁴⁰⁵ Φεύγει στρέφοντάς τους την πλάτη, επειδή η ανδρεία δεν πτοείται από τον τρόμο, ενώ ο καθρέφτης που κρατά σημαίνει ότι ο τρόμος αντανακλάται όχι μόνο στην καρδιά, αλλά εκδηλώνεται και προς τα έξω. Από το αίμα της Μέδουσας ξεπήδησε ο φτερωτός Πήγασος που συμβολίζει τη φήμη.⁴⁰⁶

Η ερμηνεία του Fulgentius επανεμφανίζεται στο φημισμένο *Onide moralisé*, μεγάλο αλληγορικό ποίημα των αρχών του 14ου αι. Ο ανώνυμος σχολιαστής αναφέρεται σε ιστορικά δεδομένα με τα οποία συνδέεται ο μύθος, εκθέτει το ηθικό δίδαγμα και καταλήγει σε χριστιανική προσέγγιση· ακολουθεί, συνεπώς, τρεις ερμηνευτικούς αναβαθμούς: ιστορία, ηθικό δίδαγμα και χριστιανική ερμηνεία.

Στο ανώτερο επίπεδο ανάγνωσης, η Δανάη, μητέρα του Περσέα, παραλληλίζεται με την Παναγία, μέσω της οποίας πραγματώνεται το μυστήριο της ενσάρκωσης. Με την ταύτιση της Δανάης με την Παναγία, ο Περσέας ταυτίζεται με τον Χριστό. Η νίκη λοιπόν του ήρωα επί των Γοργόνων, προ-

σωποποιήσεων της υπεροψίας, της φιλαργυρίας και της λαγνείας, συνιστά νίκη επί του διαβόλου. Το επεισόδιο της Ανδρομέδας, που στην περίπτωση αυτή λαμβάνει χώρα στην Ινδία, διατηρεί τον παραλληλισμό ανάμεσα στον Περσέα και τον Σωτήρα-Χριστό. Η Ανδρομέδα προσωποποιεί την ανθρώπινη ψυχή, η οποία βρίσκεται δεμένη στον βράχο της αμαρτίας και απειλείται από τον διάβολο με τη μορφή του θαλάσσιου κήτους.⁴⁰⁷

Οι χριστιανικές αλληγορίες ενυπάρχουν και σε έναν άλλο μεσαιωνικό λατινικό σχολιασμό των *Μεταμορφώσεων*, το *Ovidius moralizatus* του Petrus Berchorius ή Pierre Bersuire (1290-1362). Σε περισσότερα από 60 χειρόγραφα έχουν διασωθεί τμήματα από τα κείμενα που είναι γνωστά ως λατινικά σχόλια του Pierre Bersuire στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, από τα οποία γνωρίζουμε μόνο τρία που είναι εικονογραφημένα. Πιστεύεται ότι ο Petrus Berchorius είχε συνθέσει δύο εκδοχές του λατινικού του κειμένου ανάμεσα στα 1340-1350, ένα στην παπική αυλή της Ανίγνον και ένα στο Παρίσι. Στο παρελθόν τα κείμενα αυτά είχαν αποδοθεί σε τρεις διαφορετικούς συγγραφείς, αλλά σήμερα η απόδοση στον Bersuire είναι γενικά αποδεκτή.⁴⁰⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συγγραφέας, βενεδικτίνος μοναχός, θεολόγος και φίλος του Πετράρχη, φυλακίστηκε στο Παρίσι το 1350 με την κατηγορία της αίρεσης. Αποφυλακίστηκε, όμως, με την παρέμβαση του βασιλιά Ιωάννη Β΄ του Καλού και έγινε ηγούμενος του αβαείου Saint-Éloi στο Παρίσι.⁴⁰⁹

Ο Bersuire, λοιπόν, συντάσσει σύντομες περιλήψεις της αφήγησης του Οβίδιου προτείνοντας αλληγορικές χριστιανικές ερμηνείες. Το λατινικό κείμενο του *Ovidius moralizatus* προοριζόταν άλλωστε για ιεροκήρυκες που ήθελαν να εμπλουτίσουν με παραδείγματα τον λόγο τους. Ο Bersuire δίνει, εξάλλου, έμφαση περισσότερο στο *ingenium* του σχολιαστή παρά του ποιητή και έτσι ανοίγει το κείμενο σε πολλαπλές –αλλά μη ανταγωνιστικές– αναγνώσεις.⁴¹⁰ Αποκλίνει από τις προηγούμενες αφηγήσεις του μύθου του Περσέα ως προς τον Πήγασο, καθώς σε μια από τις πρώτες εκδόσεις του *Ovidius moralizatus*, συνδέει, για πρώτη φορά, το φτερωτό άλογο με τον Περσέα, ο οποίος παρουσιάζεται να φθάνει στην Αιθιοπία έφιππος και να διασώζει την Ανδρομέδα. Ο γάλλος σχολιαστής ταυτίζει, επίσης, τον Περσέα με τον Χριστό, καθώς ο ήρωας εμφανίζεται να κατέρχεται από τον ουρανό και να διασώζει την Ανδρομέδα, την ανθρώπινη ψυχή που απειλείται από το κήτος, δηλαδή από τα αμαρτωλά δεσμά του διαβόλου.⁴¹¹ Η εισαγωγή του Bersuire, στην οποία ερμήνευε τις μυθολογικές μορφές που εμφανίζονταν στις σελίδες των *Μεταμορφώσεων*, συνοψίστηκε σε ένα μικρό εκλαϊκευμένο εγχειρίδιο, το *Albricus sive Libellus de imaginibus deorum*. Το *Albricus* υπήρξε πολύ χρήσιμο σε καλλιτέχνες που ήθελαν να απεικονίσουν αρχαίες θεότητες και ήρωες και εικονογραφήθηκε σε ένα ωραίο χειρόγραφο στη βόρεια Ιταλία γύρω στο 1420.⁴¹²

Όπως έχει επισημάνει ο Seznes, η *Γεναλογία των θεών* του Βοκκάκιου (1313-1375) είναι ένα έργο μεταβατικό που στρέφεται προς τα πίσω, στον Μεσαίωνα, ενώ ταυτόχρονα ενατενίζει προς την Αναγέννηση. Ο συγγραφέας έγραψε το έργο αυτό μετά από παραγγελία του βασιλιά της Κύπρου Ούγου Δ΄ στα μέσα του 14ου αι., αφιερώνοντας για τον σκοπό αυτό είκοσι πέντε χρόνια της ζωής του.⁴¹³ Πεπεισμένος ότι κάτω από την επιφάνεια της αφήγησης υπάρχουν κρυφά νοήματα που σοφοί άνδρες είχαν ενσωματώσει, χρησιμοποιεί διάφορα επίπεδα ερμηνείας για την ίδια ιστορία.⁴¹⁴ Έτσι, «τον μύθο του Περσέα που αποκεφαλίζει τη Γοργώ και ανέρχεται στους ουραμούς με τα φτερωτά σανδάλια του μπορούμε να τον προσλάβουμε *κατά λέξη* – σαν την αφήγηση δηλαδή ενός πραγματικού περιστατικού· *ηθικά* –σαν σύμβολο της νίκης

του Σοφού που, αφού κατανίκησε την αμαρτία, ανυψώνεται προς την Αρετή· ή *αλληγορικά* –σαν σύμβολο του Χριστού που θριαμβεύει επί του άρχοντα του γήινου κόσμου και υψώνεται προς τον Πατέρα του».⁴¹⁵

Ο Βοκκάκιος τοποθετεί το επεισόδιο της Ανδρομέδας στις ακτές της Συρίας και πιστεύει ότι πρόκειται για ιστορικό γεγονός, επειδή, όπως γράφει ο Pomponius Mela στο έργο του *Chorographia*, στην Ιόπη, που ιδρύθηκε πριν από τον Κατακλυσμό και στην οποία βασίλευε ο Κηφέας, οι κάτοικοι έδειχναν ως απόδειξη τα οστά ενός γιγαντιαίου θαλάσσιου τέρατος. Στο *De distantiis locorum* μάλιστα του αγίου Ιερωνύμου, αναφέρεται ότι στην Ιόπη «δείχνουν ακόμα στην παραλία τους βράχους στους οποίους ήταν δεμένη η Ανδρομέδα, η οποία απελευθερώθηκε με τη βοήθεια του Περσέα».⁴¹⁶



Η Αναγέννηση γνώρισε τον Περσέα και την Ανδρομέδα από τις αφηγήσεις και τις παραλλαγές του Λουκιανού του Σαμοσατέα (*Περί του Οίκου*, 22), του Φιλοστράτου (*Εικόνες*, 336,6-337,16K), του Ηλιοδώρου (*Αιθιοπικά* IV, 8), του Αχιλλέα Τάτιου (*Τα κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα* 3, 7), του Γάιου Ιούλιου Υγίνου (*Fabulae*, 64 και *Poeticon Astronomicum* II, 12) που βασίζεται στους *Καταστερισμούς* του Ερατοσθένη).⁴¹⁷

Αναγεννησιακές πηγές

Μολονότι τα έργα των προαναφερθέντων συγγραφέων ήταν γνωστά στην Αναγέννηση –κάποια μόνο στα λατινικά– ο μύθος του Περσέα και της Ανδρομέδας έφτασε στους καλλιτέχνες της Δύσης, κυρίως, μέσω των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, που ονομαζόταν βίβλος των καλλιτεχνών. Οι *Μεταμορφώσεις* διαβάστηκαν, μεταφράστηκαν, σχολιάστηκαν από γενιές λογίων και υπήρξαν ένα από τα πιο δημοφιλή κλασικά κείμενα κατά τον 15ο και τον 16ο αι. Με την επικράτηση, μάλιστα, της τυπογραφίας, η οποία διευκόλυνε τη διάδοση τόσο των αρχαίων όσο και των σύγχρονων κειμένων, καθιστώντας τα γνωστά σε ευρύ αναγνωστικό κοινό, το έργο γνώρισε σειρά εκδόσεων, ως επί το πλείστον, με συνοδεία σχολίων στα λατινικά και τα ιταλικά. Τα βιβλία αυτά περιείχαν, εκτός από το κείμενο και τον τυχόν σχολιασμό του, και σειρά ξυλογραφιών που συνέβαλαν στη διάδοση της εικονογραφίας του μύθου.⁴¹⁸

Ο σημαντικότερος ιταλός μελετητής του Οβιδίου κατά το Cinquecento υπήρξε ο Raphael Regius (1440-1520) από το Bergamo. Ο Regius διετέλεσε καθηγητής Λατινικών, Ελληνικών και Ρητορικής στα πανεπιστήμια της Πάντοβας και της Βενετίας. Δημοσίευσε (1496) στη Βενετία σχόλια («*enarrationes*») στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου που επανεκδόθηκαν εξήντα φορές κατά τη διάρκεια του Cinquecento, αποτελώντας το πλέον καθιερωμένο βιβλίο σχολίων που απευθυνόταν σε πολιτικούς, νομικούς, ιερωμένους και λογίους, δηλαδή σε άτομα που διέθεταν ουμανιστική μόρφωση. Ο συγγραφέας εκτιμά ότι οι μύθοι του Οβιδίου είναι πρό-

τυπα ορθού βίου προς μίμηση, «virtutum virtiorumque exempla», και αποστρέφεται τελειώς την αλληγορική ερμηνεία, η οποία, κατά τη γνώμη του, απομακρύνεται από το κείμενο και παραποιεί την έννοια των λέξεων. Για τον Regius οι *Μεταμορφώσεις* ήταν εγκυκλοπαίδεια που κάλυπτε όλη τη γνώση της αρχαιότητας, πίστευε μάλιστα ότι όσοι γνώριζαν καλά την ποίηση του Οβιδίου είχαν εύκολη πρόσβαση όχι μόνο σε άλλα ποιητικά έργα, αλλά σε όλα τα γνωστικά πεδία. Ο ίδιος υποστηρίζει μια ηθική διδασκαλία η οποία πηγάζει, όμως, από το ίδιο κείμενο, αντικαθιστά δηλαδή τις αλληγορικές με λόγιες ερμηνείες.⁴¹⁹ Ο Regius, εξάλλου, επικεντρώνει την προσοχή του στο κείμενο που χαρακτηρίζει τη φιλολογική προσέγγιση των ουμανιστών και παρέχει στον αναγνώστη τα αναγκαία εργαλεία για να αναπτύξει τη δική του ερμηνευτική πρόταση.

Οι λατινικές εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* απευθύνονταν κυρίως, όπως επισημάνθηκε, σε ουμανιστικούς κύκλους, ενώ οι ιταλικές μεταφράσεις που έκαναν την εμφάνισή τους στα τέλη του 15ου αιώνα διαβάζονταν από ευρύτερο κοινό. Τα σχόλια που συνόδευαν τις εκδόσεις αυτές στη *lingua vulgare* αντιμετώπιζαν, επίσης, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου ως κείμενο εμποτισμένο από ηθικές ιδέες και ως μέσο για ηθική, θρησκευτική και πολιτική διδασκαλία. Τα κείμενα, στην ιταλική, των Giovanni de' Bonsignori, Niccolò di Agostini, Lodovico Dolce και Giovanni Andrea di Anguillara έγιναν πολύ οικεία στους καλλιτέχνες του

16ου αιώνα και προσέφεραν τροφή στη σκέψη και τη φαντασία τους.

Το *Ovidio Metamorphoseo vulgare* του Giovanni de' Bonsignori συντάχθηκε ανάμεσα στα 1375-1377, αλλά η πρώτη έντυπη έκδοσή του έγινε στη Βενετία το 1497. Το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία και ως το 1523 εκδόθηκε επτά ακόμα φορές.⁴²⁰ Αντίθετα προς τις μεσαιωνικές ερμηνείες του *Ovide moralisé*, όπου οι έννοιες ταξινομούνται ιεραρχικά σε τρία επίπεδα, στον Bonsignori αυτές πολλαπλασιάζονται στο εσωτερικό κάθε επιπέδου με επεξηγηματικά σχόλια στο τέλος κάθε βιβλίου. Επιπλέον, η ερμηνεία του, ακόμη και για τις σταγόνες αίματος που πέφτουν στη γη από το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας, βασίζεται στους τέσσερις χυμούς του Ιπποκράτη, που η ισορροπημένη λειτουργία τους προσδίδει υγεία στο ανθρώπινο σώμα.⁴²¹ Στην αφήγηση της Ανδρομέδας, ο Bonsignori οδηγείται σε πολύ απλά συμπεράσματα: ο Περσέας εξοντώνει ένα φίδι που κατέστρεφε το βασίλειο του Κηφέα και δέχεται ως ανταμοιβή το χέρι της Ανδρομέδας. Είναι ο ενάρτετος άνθρωπος, ο οποίος έχει φτερά αγγελικά, ενώ το θαλάσσιο κήτος δηλώνει τον γεμάτο κακίες δαίμονα που συντρίβεται από την αρετή του ήρωα. Η μητέρα της Ανδρομέδας, Κασσιόπη, εκπροσωπεί την έπαρση, ενώ η δεμένη στον βράχο Ανδρομέδα συμβολίζει το ευγενές πνεύμα.⁴²²

Ο Περσέας του Bonsignori εμφανίζεται σαν απεσταλμένος του Θεού, ένα *alter ego* του αρχάγγελου Μιχαήλ, και η νίκη του στην πάλη με το κήτος μεταφράζεται ως θρίαμβος

ενάντια σε κάθε δαιμονική επιβουλή. Ακόμα και αυτή η ηθική ανάγνωση, ωστόσο, παρουσιάζεται σαν απλή ερμηνευτική δυνατότητα υπό αυτήν την έννοια τα σχόλια του Giovanni de' Bonsignori σηματοδοτούν τη μετάβαση από τη μεσαιωνική εξήγηση, με τις έντονες χριστιανικές αποχρώσεις, σε μια κατά βάση ηθική αντιπαράθεση, το δίπολο ανάμεσα στην αρετή και σε αυτό που παρεμποδίζει την έκφρασή της.⁴²³

Το 1522 εκδόθηκε το έργο του Niccolò degli Agostini, που αποτέλεσε μια από τις πλέον δημοφιλείς εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων*. Δημοσιεύθηκε για τελευταία φορά το 1548 και στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από την έκδοση του Ludovico Dolce, *Trasformationi*, το 1552. Το κείμενο του Agostini ακολουθεί αυτό του Bonsignori, για πρώτη, όμως, φορά αποδίδεται σε *ottava rima*, στην έμμετρη μορφή που εμφανίζεται σε επικά ποιήματα. Η ποιητική μορφή διατηρήθηκε τον 16ο αι. και συνεχίστηκε από τον Dolce και τον Anguillara.⁴²⁴

Ο Agostini χαρακτηρίζει τον Περσέα ως *uomo virtuoso*, την Κασσιόπη ως *superbia* (έπαρση) και τη δεμένη στον βράχο Ανδρομέδα ως *mente nobile*. Το ευγενές πνεύμα (Ανδρομέδα) έχει απομακρυνθεί από τον Θεό εξαιτίας της έπαρσης (Κασσιόπη) και έχει παραδοθεί στον δαίμονα. Ο Περσέας, ο οποίος εκπροσωπεί την αρετή, λαμβάνει το ευγενές πνεύμα ως σύζυγο και το απελευθερώνει από τα δεσμά του διαβόλου. Αλλά και το κήτος μπορεί να ερμηνευτεί από ηθική άποψη ως εχθρός της φύσης, ο οποίος,

μολονότι καλά εξοπλισμένος, αποτυγχάνει τελικά σε κάθε εγχείρημά του ενάντια στην αρετή.⁴²⁵

Τα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τα κείμενα τόσο του Bonsignori όσο και του Agostini είναι κατά βάση τα ίδια. Εικάζεται μάλιστα ότι οι άτεχνες ξυλογραφίες με τη σκηνή της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας μπορεί να αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση του Τισιανού *Περσέας και Ανδρομέδα* (1554-1556). Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι ο βενετός ζωγράφος δανειζόταν από ποικίλες πηγές -αρχαία αγάλματα, ανάγλυφα, χαρακτηριστικά- «μεταφράζοντάς» τες, ωστόσο, σε μια αποκλειστικά δική του εικαστική διάλεκτο.⁴²⁶

Ένα λογοτεχνικό κείμενο πολύ σημαντικό ως προς τον Περσέα και την Ανδρομέδα, έκανε, επίσης, την εμφάνισή του το 1516: ο *Orlando Furioso* του Ludovico Ariosto (1474-1533). Ο ποιητής, λόγιος και διπλωμάτης με φιλοσοφικές και φιλολογικές σπουδές στο *Studium* (Πανεπιστήμιο) της Φεράρας, τέθηκε από το 1503 στην υπηρεσία του καρδινάλιου Ippolito d'Este και στη συνέχεια του αδελφού του Alfonso I δούκα της Φεράρας.

Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου συνιστούν την κλασική πηγή του έργου του Ariosto, το οποίο έγινε αμέσως δημοφιλές, ελκύνοντας ευρύ αναγνωστικό κοινό, από ουμανιστές μέχρι ανθρώπους που τους προσείλκυε ο κόσμος της μαγείας, της ιπποσύνης και του έρωτα. Έτσι, ο *Orlando Furioso* στα ιταλικά και σε *ottava rima* έγινε έργο

κλασικό, ζώντος του συγγραφέα του, τυπώθηκε πάνω από 180 φορές κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα και άσκησε αποφασιστική επιρροή τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες.⁴²⁷

Το πιο σημαντικό επεισόδιο του *Orlando Furioso* είναι αναφορά στην ιστορία του Περσέα και της Ανδρομέδας, που, όμως, μεταφέρεται σε έναν κόσμο ιπποτικό. Οι ήρωες τώρα είναι η πριγκίπισσα Angelica και ο πολεμιστής Ruggiero, ο οποίος υποτίθεται ότι είναι πρόγονος της οικογένειας d'Este της Φεράρας. Η κοπέλα, όπως και η Ανδρομέδα, καταδιώκεται από ένα θαλάσσιο τέρας, το οποίο θέλει να την καταβροχθίσει. Ο ιππότης Ruggiero φτάνει στην ακτή πάνω σε φτερωτό Ιππόγρυφο, και όπως ο Περσέας στον Οβίδιο, θα μπορούσε να εκλάβει την Angelica σαν άγαλμα, αν δεν διέκρινε τα δάκρυα που κυλούσαν στα όμορφα μάγουλά της.⁴²⁸

Ο Ariosto επαναλαμβάνει τις περιγραφές και τους διαλόγους του Οβιδίου, αλλά συμπεριλαμβάνει και κωμικά στοιχεία. Έτσι, συγκρίνει τα χτυπήματα που ο Ruggiero καταφέρει στο κήτος με τσιμπήματα εντόμων. Ο ιππότης καταφέρνει, εντούτοις, να τυφλώσει προσωρινά το τέρας με τη λάμψη της μαγικής του ασπίδας – αναφορά στο βλέμμα της Μέδουσας που απολίθωνε όποιον την αντίκρυζε – και να απελευθερώσει την Angelica. Οι δύο νέοι διαφεύγουν πάνω στον Ιππόγρυφο.

Στη συνέχεια, όμως, οι ήρωες του Ariosto διαφοροποιούνται από τα μυθικά

πρότυπά τους. Ο Ruggiero, συγκινημένος από τα γυμνά κάλλη της Angelica, προσπαθεί να αφαιρέσει τη βαριά αρματωσιά του.⁴²⁹ Για να αποφύγει τις εκδηλώσεις πάθους του σωτήρα της, η κοπέλα φέρνει στο στόμα ένα μαγικό δακτυλίδι που την κάνει αόρατη και εγκαταλείπει τον ιππότη σε εξάλλη κατάσταση (*furioso*), χωρίς το μαγικό του δακτυλίδι και τον Ιππόγρυφο.

Έχει υποστηριχθεί ότι ο Ariosto με το επεισόδιο αυτό θέλησε να αποφύγει κάθε ηθικοπλαστική ερμηνεία και να διασώσει τον Οβίδιο από τους δημιουργούς αλληγοριών.⁴³⁰ Παρά την αξιέπαινη, όμως, προσπάθεια που κατέβαλε προς την κατεύθυνση αυτή ο συγγραφέας, πολυάριθμα αποσπάσματα των ωδών του *Orlando Furioso* μπορούσαν να αναγνωστούν αλληγορικά. Επιπλέον, οι σχολιαστές του έργου δεν σταμάτησαν να προβαίνουν σε ηθικές κρίσεις για τη συμπεριφορά του ιππότη Ruggiero, επισημαίνοντας ότι η εγκατάλειψη της θείας και ηρωικής αγάπης στερεί την ψυχή από τη δύναμή της.⁴³¹

Οι δύο μεταφράσεις του Οβιδίου που έκαναν την εμφάνισή τους μετά από την έκδοση του *Orlando Furioso* έχουν επηρεαστεί από το έργο αυτό. Έτσι, ο Ludovico Dolce (1508-1568), συγγραφέας, κριτικός και δραματουργός, στη μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου (*Trasformationi*) που παρουσίασε στη Βενετία το 1553, ταξινόμησε το κείμενο σε 30 άσματα (*canti*) και χρησιμοποίησε, όπως και ο Ariosto, τον στίχο που ταιριάζει στα επικά ποιήματα,

την *ottava rima*. Ο Dolce θέλησε, επιπλέον, να προσδώσει καθολικό χαρακτήρα στους μύθους, προσθέτοντας μικρές περιλήψεις όπου επισημαίνονται τα διδάγματά τους.⁴³² Οι *Trasformazioni* έγιναν ευνοϊκά δεκτές και παρουσιάστηκαν σε οκτώ εκδόσεις ως το 1570· οι πρώτες έξι δημοσιεύθηκαν από τον εκδοτικό οίκο του Gabriel Giolito, που επικεντρωνόταν σε εκδόσεις της ιταλικής λογοτεχνίας και των κλασικών κειμένων στην καθομιλουμένη (*vulgarizamenti*). Ο Dolce εργαζόταν ως επιμελητής και σύμβουλος στον σημαντικό βενετικό οίκο που του είχε αναθέσει και τη μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* στην ιταλική γλώσσα.⁴³³

Η ιταλική έκδοση των *Μεταμορφώσεων*, σε μετάφραση του Giovanni Andrea Anguillara (1517-1570) και σχόλια του Giuseppe Horologgi (1520-1576), δημοσιεύθηκε το 1561 και επανεκδόθηκε πολλές φορές τον 16ο αι. Όπως και στον Οβίδιο του Bonsignori, οι αλληγορίες εμφανίζονται στο τέλος του κάθε βιβλίου, σε αντίθεση με τις μεσαιωνικές παραλλαγές που διέκοπταν τη συνέχεια του κειμένου.⁴³⁴ Όπως ο Agostini και ο Dolce πριν απ' αυτόν, έτσι και ο Anguillara απέδωσε τη μετάφραση σε *ottava rima*, προσαρμόζοντας όμως τον μύθο στο μυθιστόρημα του Ariosto. Έτσι, στο κείμενό του, τα ιπποτικά και μυθολογικά στοιχεία συγχωνεύονται. Ο Anguillara με τη συγχώνευση αυτή θέλησε να απευθυνθεί στο κοινό του *Orlando Furioso*, που γνώριζε μεγάλη επιτυχία την εποχή εκείνη.⁴³⁵ Όπως ο Ruggiero ιππεύει τον Ιππόγρυφο, έτσι και ο Περσέας

ιππεύει τον Πήγασο, και όπως ο ήρωας του Ariosto χρησιμοποιεί τη μαγική του ασπίδα, έτσι και ο Περσέας του Anguillara υψώνει το κεφάλι της Μέδουσας για να απολιθώσει το κήτος.

Στα σχόλιά του ο Horologgi λαμβάνει γενικότερα υπόψη τις προγενέστερες ερμηνείες. Προσεγγίζει, όμως, διαφορετικά από τους προηγούμενους σχολιαστές το επεισόδιο της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας υποστηρίζοντας ότι «η απελευθέρωση της Ανδρομέδας ανήκει στον χώρο της ιστορίας, καθώς υπάρχουν ακόμα τα ίχνη της αλυσίδας με την οποία ήταν δεμένη στον βράχο στις ακτές της Ιόπης. Το κήτος στο οποίο είχε εκτεθεί είχε υπερβολικό μέγεθος και τα τεράστια κόκκαλά του μεταφέρθηκαν στη Ρώμη από τον Marcus Scaurus, όπως γράφει ο Πλίνιος».⁴³⁶

Οι σχολιαστές των *Μεταμορφώσεων* κατά το Cinquecento παραμερίζουν το αλληγορικό επίπεδο ερμηνείας. Έτσι, στην περίπτωση του επεισοδίου της Ανδρομέδας από τις ερμηνείες ηθικοπλαστικού και χριστιανικού χαρακτήρα φθάνουμε σε μία κάπως στεγνή παρουσίαση ενός ιστορικού γεγονότος. Την εποχή, λοιπόν, που ο *Orlando Furioso* είχε γίνει μεγάλη επιτυχία, επιτρέπονταν πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Η Ανδρομέδα φαίνεται ότι είχε πλέον καταφέρει να ελευθερωθεί από τα δεσμά με τα οποία οι μεσαιωνικοί δημιουργοί αλληγοριών είχαν «αλυσοδέσει» το κείμενο του Οβιδίου.⁴³⁷

Αστρονομικά και αστρολογικά χειρόγραφα

Οι πρώτοι ιταλοί συγγραφείς ιστορίας της τέχνης, όπως οι Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti και Giorgio Vasari, πίστευαν ότι η κλασική τέχνη ανατράπηκε στις αρχές της χριστιανικής εποχής για να αναβιώσει μόλις τον 14ο αι. και να αποτελέσει την αφηγηρία του φαινομένου που ονομάζουμε Αναγέννηση. Αιτίες της ανατροπής αυτής ήταν οι επιδρομές των «βαρβαρικών» φύλων και η εχθρότητα των πρώτων χριστιανών, ιερέων και λογίων. Η έρευνα των Erwin Panofsky και Fritz Saxl έδειξε, ωστόσο, ότι κατά τον Μεσαίωνα επιβίωσαν όχι μόνον κλασικές φιλολογικές, φιλοσοφικές και επιστημονικές αντιλήψεις, αλλά και αρχαίοι εικαστικοί τύποι. Ιδιαίτερα κατά την Καρολίγγεια περίοδο (780-900) παρατηρήθηκε αναβίωση του κλασικού σε όλους τους τομείς.⁴³⁸

Οι μεσαιωνικοί καλλιτέχνες που ήθελαν να αποδώσουν κλασικές μυθολογικές μορφές, όπως του Περσέα, είχαν στη διάθεσή τους δύο παραδόσεις, τη φιλολογική και την εικαστική. Όσον αφορά τη δεύτερη, έχει υποστηριχθεί ότι ήταν τα εικονογραφημένα αστρονομικά και αστρολογικά χειρόγραφα που μετέφεραν στον Μεσαίωνα τις παραστάσεις των αρχαίων θεών και ηρώων.⁴³⁹ Αυτό συνέβη, επειδή οι Έλληνες δεν είχαν περιοριστεί στη «μυθοποίηση» γήινων αντικειμένων, ποταμών, ορέων αλλά επεκτάθηκαν στον ουρανό και τους αστερισμούς του.⁴⁴⁰ Η πρακτική αυτή εντάθηκε κατά τον 6ο και 5ο π.Χ. αι. και από τα πρώτα δείγματα ήταν η ομάδα των αστερισμών που συνδέθηκε με τον μύθο της Ανδρομέδας: της ηρώιδας, του σωτήρα της Περσέα, των γονέων της, Κηφέα και Κασσιόπης, ακόμη και του κήτους που απείλησε τη ζωή της.

Τον 4ο π.Χ. αι. ο Εύδοξος ο Κνίδιος (407-354 π.Χ.), μαθηματικός και αστρονόμος, έγραψε δύο έργα σε πεζό λόγο σχετικά με τα ουράνια φαινόμενα με τους τίτλους *Φαινόμενα* και *Ένοπτρον* και συνέταξε έναν επιστημονικό κατάλογο αστερισμών αναφέροντάς τους με τα μυθολογικά ονόματά τους. Τα ίδια τα έργα του Εύδοξου δεν έχουν διασωθεί. Έναν



αιώνα, όμως, αργότερα, ο Άρατος ο Σολεύς (305-240 π.Χ.), ποιητής και φυσιοδίφης, ο οποίος έζησε στη Μακεδονία κατά την εποχή του βασιλιά Αντίγονου Γονατά, διασκέυασε το αστρονομικό κείμενο του Ευδόξου σε δακτυλικούς εξάμετρους στίχους, κατά το πρότυπο των ομηρικών επών.⁴⁴¹ Με την ποιητική επένδυση του κειμένου του Ευδόξου, ο Άρατος έκανε προσιτή την αστρονομία σε πολλούς ανθρώπους της εποχής του, αλλά και των επόμενων χρόνων.

Το έργο του *Φαινόμενα*, έγινε πολύ δημοφιλές και τμήματά του μεταφράστηκαν αργότερα στα λατινικά και σχολιάστηκαν από τον Κικέρωνα και τον Germanicus Caesar. Ο Ίππαρχος (190-120 π.Χ.), ωστόσο, κατέκρινε τις προσεγγίσεις του Ευδόξου και του Αράτου και συνέταξε ένα δικό του κατάλογο άστρων, υπόδειγμα Αλεξανδρινής επιστημονικής έρευνας. Το έργο του Ίππαρχου δεν διασώθηκε, αλλά μπορεί να ήταν η βάση της *Μεγίστης* του Πτολεμαίου (90-168 μ.Χ.), τις ιδέες της οποίας προσέλαβαν και επεξεργάστηκαν με τις παρατηρήσεις τους οι άραβες αστρονόμοι για να την επιστρέψουν μετά από αιώνες, με το όνομα *Αλμαγέστη*, στη Δύση. Ο Ερατοσθένης (276-194 π.Χ.) με τους *Καταστερισμούς* του συνέχισε την ποιητική διασύνδεση των αστερισμών με τη μυθολογία.⁴⁴² Αν και το συγκεκριμένο έργο είναι περισσότερο ένα διδακτικό ποίημα για τη μυθολογία, παρατίθενται, ωστόσο, και αστρονομικές παρατηρήσεις. Για παράδειγμα, σχολιάζοντας τον αστερισμό του Περσέα ο συγγραφέας των *Καταστερισμών*

αρνείται προγενέστερη αντίληψη ότι υπήρχαν άστρα στην άρπη και την κεφαλή του σφαγέα της Μέδουσας.

Κατά την ύστερη Ελληνιστική περίοδο, οι λόγιοι της Αλεξάνδρειας -στην περιφημη βιβλιοθήκη της οποίας ο Ερατοσθένης ο Κυρηναίος είχε διατελέσει κύριος βιβλιοθηκάριος- ήταν έτοιμοι να συνοδεύσουν τα συγγράμματά τους με μυθολογικές εικόνες. Όπως υποστήριξε ο Kurt Weitzmann, την περίοδο αυτή εμφανίστηκαν εικονογραφημένα αστρονομικά χειρόγραφα που συνδέονταν με την παράδοση του Ευδόξου. Οι εικόνες αυτές, με κάποιες αλλαγές και τροποποιήσεις, μεταβιβάζονταν από το ένα κείμενο στο άλλο. Έτσι, οι απεικονίσεις χειρογράφου με κείμενο του Αράτου, στη λατινική μετάφρασή του από τον Κικέρωνα ή τον Germanicus, μπορούσαν να προέρχονται από εικονογραφημένο χειρόγραφο των *Καταστερισμών* του Ερατοσθένη.⁴⁴³

Κατά τους Panofsky και Saxl οι αστρονομικές πραγματείες, με τις κατά καιρούς προσθήκες, μεταβλήθηκαν σε βιβλία εικόνων που άρχιζαν με την απεικόνιση της ουράνιας σφαίρας και συνέχιζαν με τις εικόνες διαφόρων αστερισμών. Το πρωτότυπο ή μάλλον τα πρωτότυπα αυτών των εικονογραφημένων χειρογράφων ανέτρεχαν στον Άρατο και πρέπει να δημιουργήθηκαν κατά τους τελευταίους αιώνες της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, επειδή αντιγράφηκαν από την πρώιμη βυζαντινή και την πρώιμη ισλαμική τέχνη, καθώς και από μικρογράφους της Καρολίγγειας περιόδου.⁴⁴⁴

Η πιο φημισμένη, πάντως, αρχαία αστρονομική απεικόνιση που έχει φθάσει ως τις ημέρες μας αποτυπώνεται στον *Άτλαντα Farnese*, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού προτύπου, που φαίνεται να αναπαράγει την περιγραφή του ουρανού από τον Άρατο.⁴⁴⁵ Σύμφωνα με την περιγραφή του ποιητή, ο Περσέας απεικονίζεται με τη χλαμύδα πιασμένη στον αριστερό του ώμο, το σπαθί στο δεξί χέρι και το κεφάλι της Μέδουσας στο αριστερό.⁴⁴⁶ Με εκτεταμένους τους βραχίονες εμφανίζονται, επιπλέον, η Ανδρομέδα με μακριά εσθήτα, η Κασσιόπη καθιστή και ο Κηφέας με φρυγική ενδυμασία.

Κατά τη λεγόμενη Καρολίγγεια Αναγέννηση, όταν οι αντιγραφείς διέσωσαν τον Οβίδιο, τον Πλίνιο και τον Βιτρούβιο, οι μικρογράφοι κατάφεραν να μιμηθούν τα πρότυπα των αρχαίων εικονογραφημένων αστρονομικών χειρογράφων ως προς το στυλ αλλά και ως προς το μυθολογικό θέμα. Σε δύο, μάλιστα, καρολίγγεια χειρόγραφα έχουμε πρώιμες δυτικές μικρογραφίες εξαιρετης ποιότητας. Πρόκειται για τον *Cod. Harley 647*, που διατηρεί τη μετάφραση του Κικέρωνα, και τον *Codex Leydensis Vossianus lat.79*, με τη μετάφραση του ποιήματος του Άρατου από τον *Germanicus Caesar*.⁴⁴⁷

Οι επιβλητικές μικρογραφίες του *Cod. Harley 647* που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο δεν εκτελέστηκαν, κατά τους Panofsky και Saxl, στην Αγγλία, αλλά σε *scriptorium* της ηπειρωτικής Ευρώπης. Στον κώδικα αυτό απαντάται, εξάλλου, η αρχαιότερη μινιατούρα του Περσέα που γνωρίζου-

με.⁴⁴⁸ Ο ήρωας απεικονίζεται σε πλατύ διασκελισμό, φέροντας φτερά στο κεφάλι και τις φτέρνες και ως μόνο ένδυμα μια χλαμύδα που ανεμίζει· κρατά στο δεξί του χέρι την άρπη και στο αριστερό το κεφάλι της Μέδουσας από το οποίο αναβλύζει ένα ρυάκι αίματος. Παρά το γεγονός, όμως, ότι το κείμενο του *cod. Harley 647* είναι λατινική μετάφραση αποσπασμάτων του Αράτου από τον Κικέρωνα, το σώμα της μικρογραφίας του Περσέα είναι καλυμμένο από κείμενο του Υγίνου, ποιητή και μυθογράφου της εποχής του Αυγούστου. Αλλά και το κήτος που απεικονίζεται στον ίδιο κώδικα –το οποίο είναι πανομοιότυπο με αυτό που εμφανίζεται στις τοιχογραφίες της Πομπηίας– έχει το σώμα του διάστικτο με απόσπασμα του Υγίνου. Τα δύο παραδείγματα επιβεβαιώνουν ότι στον κώδικα *Harley 647* απεικονίσες και κείμενο ακολουθούν δύο διαφορετικές παραδόσεις.⁴⁴⁹

Η κλασική μορφή του Περσέα στον ανωτέρω κώδικα δεν είναι, βέβαια, επινόηση μεσαιωνική. Κατά τον Ernst Langlotz, η συγκεκριμένη απεικόνιση του ήρωα θα πρέπει να υπήρχε, ως πίνακας ή άγαλμα, στην αρχαιότητα, πριν χρησιμοποιηθεί σε αστρονομικά χειρόγραφα. Την είχε κατά νου ο γλύπτης του 5ου π.Χ. αι., ο οποίος φιλοτέχνησε το Ηρώ της Τρύσας και πιθανολογείται ότι εμφανίζεται και στη βόρεια ζωφόρο της Γιγαντομαχίας στην Πέργαμο.⁴⁵⁰ Ακολουθώντας τους συλλογισμούς αυτούς, ο ανωτέρω μελετητής υποστήριξε ότι η αστρονομική παράσταση του Περσέα μπορεί να ήταν αναφορά σε φημισμένο αρχαίο άγαλμα, ένα

από τα αντίγραφα του οποίου βρισκόταν τον 16ο αιώνα στους Giardini Boboli της Φλωρεντίας.⁴⁵¹

Στον κώδικα Leydensis Vossianus lat.79 στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Leyden, ο Περσέας εμφανίζεται, επίσης, σαν μια ωραία κλασική μορφή που βρίσκεται πλησιέστερα στο πνεύμα των τοιχογραφιών της Πομπηίας από οτιδήποτε άλλο έγινε στη Δύση στους μεσαιωνικούς χρόνους.⁴⁵² Φέρει φρυγικό σκούφο, χλαμύδα που ανεμίζει και φτερά στα πόδια. Με το δεξιό χέρι υψώνει το σπαθί του, ενώ στο αριστερό κρατά το κεφάλι της Μέδουσας, με το αίμα της να αναβλύζει από τον κομμένο λαιμό της.⁴⁵³ Στο ίδιο χειρόγραφο παρουσιάζεται και η Ανδρομέδα με τους βραχίονες εκτεταμένους και δεμένους ανάμεσα σε δύο πέτρινους πασσάλους. Ο κορμός της είναι γυμνός και μόνο τα πόδια της καλύπτονται από πέπλο. Η ομοιότητα με την Αφροδίτη της Μήλου που χρονολογείται στον 2ο π.Χ. αι. είναι φανερή. Οι δευτερογενείς του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας, η Κασσιόπη και ο Κηφέας, προέρχονται -και αυτοί- από την απεικονιστική παράδοση των *Αρατείων*. Η Κασσιόπη απεικονίζεται καθισμένη μετωπικά στο μεγάλο θρόνο της, το *siliquastrum*, ενώ ο Κηφέας σπεύδει προς το μέρος της ντυμένος σαν ανατολίτης βασιλιάς με ανεμίζουσα χλαμύδα. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι συμπάσχοντες γονείς έχουν εδώ εκτεταμένους τους βραχίονες όπως η Ανδρομέδα.⁴⁵⁴

Πέρα απόλα αυτά πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι οι εικόνες των αστερι-

σμών του Περσέα και της Ανδρομέδας στα παραπάνω καρολίγγεια χειρόγραφα, παρά την επιτυχή σύνδεση της κλασικής μορφής με το σημασιολογικό της περιεχόμενο, υπολείπονταν σε επιστημονική ακρίβεια, καθώς οι θέσεις και οι διαστάσεις των άστρων, που η διάταξή τους διαμόρφωνε το περίγραμμα των μυθολογικών μορφών, ήταν συχνά λανθασμένες.⁴⁵⁵ Υπήρχαν, άλλωστε, και αποκλίσεις ανάμεσα στις διαφορετικές παραδόσεις των δύο χειρογράφων. Για παράδειγμα, οι σχολιαστές του Germanicus, το λατινικό κείμενο του οποίου εμφανίζεται στον κώδικα Leydensis Vossianus lat. 79, υποστήριζαν ότι ο συνολικός αριθμός των άστρων στον Περσέα ήταν δέκα εννιά, ενώ στον κώδικα Harley 647, με τη μετάφραση του Κικέρωνα, ο ήρωας κοσμεύεται μόνο με δέκα οκτώ, αριθμός που αναγράφεται ανάμεσα στα πόδια του.⁴⁵⁶

Οι μυθολογικές, πάντως, μορφές που συναντήσαμε στα καρολίγγεια αστρονομικά χειρόγραφα έχασαν την ελληνορωμαϊκή εμφάνισή τους στους αιώνες που ακολούθησαν και προσέλαβαν τα χαρακτηριστικά της ρωμανικής και της γοθτικής τέχνης. Αυτοί οι εκφυλισμένοι τύποι αντικαταστάθηκαν από σφριγηλούς νέους, αραβικής προέλευσης, που εμφανίζονται, για παράδειγμα, στον Cod. Arab. 5036. Εδώ, όχι μόνο η στάση του Περσέα, ο οποίος φέρει ανατολίτικη ενδυμασία, έχει αλλάξει για να προσαρμοστεί στην ακριβή θέση των άστρων που είχαν καταφέρει να προσδιορίσουν οι άραβες αστρονόμοι, αλλά αντί για το κεφάλι της Μέδουσας κρατά στο αριστερό του χέρι το κεφάλι ενός

γενειοφόρου δαίμονα, το “caput Algol”.⁴⁵⁷ Τι συνέβη; Ο άραβας μικρογράφος εξέλαβε το αίμα που έτρεχε από τον κομμένο λαιμό της Μέδουσας για γενειάδα και μεταμόρφωσε τη Γοργώ σε άρρενα δαίμονα;

Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι η Μέδουσα είχε ήδη εμφανιστεί με γενάκι και στο αρχαϊκό σχήμα του «έν γούνασι δρόμου», σε μελανόμορφο αγγείο του ζωγράφου του Άμαση (περ. 550-530 π.Χ.) που σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο. Ο Περσέας απεικονίζεται, αριστερά, να βυθίζει την άρπη του στον λαιμό της γοργόνας.⁴⁵⁸ Το γενάκι, που απαντάται συχνά σε απεικονίσεις Γοργονείων για να κάνει την όψη τους περισσότερο αποτροπαϊκή, δεν διατηρήθηκε, πάντως, σε μεταγενέστερες σκηνές αποκεφαλισμού της Γοργόνας.

Η αραβική, από την άλλη, παράδοση συνεχίζεται σε χειρόγραφο που εικονογραφήθηκε το 1435 στη Βιέννη.⁴⁵⁹ Σε αυτό διαπιστώνεται μια ακόμη απόκλιση από τον ελληνικό μύθο: η Ανδρομέδα απεικονίζεται σαν γητεύτρα φιδιών ή, εναλλακτικά, σαν παλαιίστρια, έτοιμη να πνίξει με τα ίδια της τα χέρια το κήτος, το οποίο έχει μεταμορφωθεί σε τεράστιο βόα. Οι Άραβες, οι οποίοι γνώρισαν τον 8ο αι. μ.Χ. τις ελληνικές ιδέες και τις αστρονομικές απεικονίσεις, είχαν επικεντρωθεί, όπως προαναφέρθηκε, στην απόδοση με επιστημονική ακρίβεια των αστρονομικών προτύπων. Τι σήμαιναν άλλωστε γι’ αυτούς ο Περσέας και η Ανδρομέδα; Φρόντισαν, λοιπόν, να διατηρήσουν τα περιγράμματα των μορφών τους, αδιαφο-

ρώντας για τον ελληνικό τύπο που αντιπροσώπευαν, την ενδυμασία ή τα σύμβολά τους.

Έτσι, η ελληνική ουράνια σφαίρα «εξανατολίστηκε», αποκτώντας, όμως, περισσότερη επιστημονική ακρίβεια από τα όμορφα καρολίγγεια αντίγραφα των λατινικών *Αρατείων*. Για τον λόγο αυτό, όταν αναβίωσε το ενδιαφέρον για την αστρονομία στον δυτικό Μεσαίωνα κατά τον 12ο και τον 13ο αιώνα, τα αραβικά χειρόγραφα που έφθαναν μέσω της Ισπανίας και της Σικελίας έγιναν περιζήτητα. Οι δυτικοί αντιγραφείς, ωστόσο, δεν φαίνεται να διέκριναν πόσο παράδοξα, από μυθολογική άποψη, ήταν αυτά τα αστρονομικά χειρόγραφα. Έτσι, μεταξύ άλλων, δεν δίστασαν να απεικονίσουν τον Περσέα με σαρίκι και με το κεφάλι του δαίμονα Algol στο χέρι. Ο Sez nec πιστεύει ότι η Δύση είχε πλέον πάψει να αναγνωρίζει τους ήρωες και τους θεούς της, που είχε παραμορφώσει η Ανατολή.⁴⁶⁰

Οι αστρονομικοί τύποι των Αράβων που διαδόθηκαν στη Δύση απαντώνται, όπως προαναφέρθηκε, και στο αστρονομικό χειρόγραφο Cod. Vind. 5415, το οποίο σχεδίασε ο Reinhardus από το Salzburg το 1435.⁴⁶¹ Ο Περσέας εμφανίζεται, και στο χειρόγραφο αυτό, με το αραβικό του όνομα φέροντας ανατολίτικο ένδυμα και τον “Caput Algol” στο χέρι. Σύντομα, ωστόσο, ο ήρωας και οι μυθολογικοί του σύντροφοι θα επανακτούσαν, σε μεγάλο βαθμό, τις αρχαίες μορφές τους. Η αποκατάσταση επιτεύχθηκε το 1515, όταν ο Dürer χρησιμοποίησε το πιο πάνω χειρόγραφο ως μοντέλο για δύο ξυλογραφίες της

ουράνιας σφαίρας. Ήταν μια γενναία προσπάθεια αποκατάστασης του κλασικού τύπου του ήρωα και σύνδεσης της κλασικής μορφής με το κλασικό περιεχόμενό της.

Έτσι, ο Περσέας αποδόθηκε καταδικωμένος να τρέχει γυμνός, με φτερά στα πόδια και κυρτό σπαθί στο δεξιό χέρι. Στο αριστερό χέρι αδράχνει ένα τεράστιο κεφάλι με πλατιά μύτη, άσχημο στόμα, προτεταμένη γλώσσα και φιδίσια μαλλιά που, επιτέλους, είναι η δική μας Μέδουσα! Προφανώς ικανοποιημένος από την επιβίωση της αρχαίας εικόνας, ο καλλιτέχνης γράφει δίπλα στη μορφή της Γοργώς: *Caput Meduse*. Έχει επισημανθεί η ομοιότητα της κεφαλής με αρχαϊκά γοργόνεια και απεικονίσεις, όπως αυτές στη μετόπη του ναού στον Σελινούντα και σε νομίσματα από τη Μακεδονία. Εικάζεται, μάλιστα, ότι ο καλλιτέχνης θα είχε δει παρόμοια εικόνα της Μέδουσας στη συλλογή ελληνικών και ρωμαϊκών νομισμάτων του φίλου του και σύμβουλου in humanioribus Wilibald Pirckheimer (1470-1530).⁴⁶² Επιπλέον, οι θέσεις των άστρων, οι οποίες διαγράφουν τις μορφές, προσδιορίστηκαν με τέτοια σχολαστική ακρίβεια από τον Conrad Heinfogel σε συνεργασία με τον Johannes Stabius, καθηγητή Αστρονομίας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, ώστε ο χάρτης αυτός έγινε ο πλέον αξιόπιστος.⁴⁶³

Ο Dürer απεικόνισε στον ουράνιο χάρτη του και τους άλλους πρωταγωνιστές του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας. Έτσι, η Ανδρομέδα εμφανίζεται γυμνή δίπλα στον Πήγασο, με τους βραχί-

νες σε έκταση και τους καρπούς των χεριών της δεμένους σε μια αλυσίδα που περνά πίσω από την πλάτη της. Οι διαστάσεις, ο όγκος και η στιβαρή στάση της, χαρακτηριστικά που κληρονόμησε από τη διαδρομή της στους αραβικούς κώδικες, δεν αφήνουν αμφιβολία ότι η ηρωίδα είχε καταφέρει να σπάσει μόνη τα δεσμά της και να ελευθερωθεί χωρίς τη βοήθεια του Περσέα! Το κήτος, που την πλησιάζει από τα αριστερά, μοιάζει, άλλωστε, περισσότερο με άκακη φώκια και δεν φαίνεται να συνιστά σοβαρή απειλή για τη ζωή της. Στα πόδια της ρωμαλέας αυτής Ανδρομέδας εμφανίζονται μια μικροσκοπική Κασσιόπη καθισμένη σε θρόνο και ένας Κηφέας, που την ηρωική του γύμνια διακόπτει μόνο ένας φρυγικός σκούφος.

Όπως σημειώνει ο Sez nec, ο Dürer με τον ουράνιο χάρτη του, που ήταν ο πρώτος που τυπώθηκε ποτέ, δεν αποκατέστησε μόνο τις μυθολογικές μορφές και κάποιες κλασικές πλαστικές αξίες, αλλά έδωσε πίσω στους ουράνιους ημίθεους τη ζωή και την αρχέγονη πνοή τους. Ο γερμανός καλλιτέχνης πήρε περιγράμματα και γραμμικά σύμβολα και γέμισε τα σχήματα αυτά με σάρκα, δύναμη και όγκο.⁴⁶⁴

Στη διάδοση των ουρανίων μυθολογικών μορφών συνέβαλλαν δύο αστρονομικοί θόλοι που φιλοτεχνήθηκαν στη Φλωρεντία το β' τέταρτο του Quattrocento. Βρίσκονται στο παρεκκλήσιο των Pazzi στη Santa Croce και στη Sagrestia Vecchia των Μεδίκων στον San Lorenzo.⁴⁶⁵ Σύμφωνα με τη Fortini-Brown, οι αστρονομικές απεικονίσεις των θόλων αυτών

ακολούθησαν, ως προς τη θέση των άστρων, τον αυστριακό κώδικα που είχε ως μοντέλο ο Dürer.⁴⁶⁶ Ως προς την εικονογραφία και το στυλ των μυθολογικών μορφών που προσωποποιούν τους αστερισμούς, νομίζω, ωστόσο, ότι ο αστρονομικός θόλος του San Lorenzo αντλεί από κώδικα γοθτικής έμπνευσης, όπως για παράδειγμα είναι ο Cod. M.d.2, fol. 315v στο Tübingen.⁴⁶⁷

Το Παλαιό Σκευοφυλάκιο του ναού του San Lorenzo που σχεδίασε ο Brunelleschi διέθετε μεγάλη σημασία για τον παραγγελιοδότη Cosimo il Vecchio, ο οποίος παγίωσε την εξουσία του κατά τα πρώτα χρόνια μετά από τη θριαμβευτική επιστροφή του από την εξορία το 1434. Το οικόσημο των Μεδίκων στα τύμπανα, η σαρκοφάγος του πατέρα του Cosimo, Giovanni di Bicci, και η ταύτιση του τελευταίου με τα ανάγλυφα του Donatello που απεικονίζουν σκηνές από τη ζωή του Ευαγγελιστή Ιωάννη, δηλώνουν την αυξημένη επιρροή της οικογένειας στην πόλη. Το σημαντικότερο, ωστόσο, τμήμα της διακόσμησης είναι η παράσταση της ουράνιας σφαίρας στον θόλο του παρεκκλησίου.

Πρώτος ο Aby Warburg έθεσε το ερώτημα, αν η θέση των απεικονιζομένων στον θόλο αστερισμών ήταν ακριβής και αν επιλέχθηκαν για να αποτυπώσουν κάποια συγκεκριμένη ημερομηνία. Μετά από την ανάλυση των αστρονομικών δεδομένων από το Αστεροσκοπείο του Αμβούργου, ο Warburg κατέληξε στο συμπέρασμα, που διατύπωσε σε άρθρο το 1911, ότι ο αστρονομικός θόλος απεικόνιζε τους αστερισμούς

που ήταν ορατοί στον ουρανό της Φλωρεντίας την 9η Ιουλίου 1422. Την ημερομηνία αυτή, όπως αναφέρεται στο *Diario sacro della citta di Firenze*, έγινε ο αγιασμός της Αγίας Τράπεζας του ναού του San Lorenzo.⁴⁶⁸

Στις μέρες μας η συγκρότηση αστρονομικών πινάκων μέσω υπολογιστών επέτρεψε, ωστόσο, προσεγγίσεις μεγάλης ακρίβειας που ήταν αδύνατο να γίνουν την εποχή του Warburg. Σύμφωνα με τα νεότερα δεδομένα, ο καθηγητής John Heilbron μπόρεσε να προσδιορίσει ότι η ημερομηνία που δείχνουν οι θέσεις του ήλιου, της σελήνης και των αστερισμών στον θόλο του Σκευοφυλακίου των Μεδίκων ήταν η 6η Ιουλίου 1439.⁴⁶⁹ Η ημερομηνία αυτή υπήρξε σημαντική για τον Cosimo και το γεγονός με το οποίο συνδεόταν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και από ελληνικής πλευράς.

Ο πάπας Ευγένιος Δ΄, τραπεζίτες του οποίου ήταν οι Μεδικοί, εγκατέλειψε τη Ρώμη μετά από μια εξέγερση το 1434 και εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία. Δεν έμεινε, ωστόσο, αδρανής, αλλά με στόχο την ένωση των δύο χριστιανικών εκκλησιών, της Δυτικής και της Ανατολικής, συγκάλεσε Σύνοδο στη Φεράρα τον Φεβρουάριο του 1438. Οι συνομιλίες συνεχίζονταν ως το τέλος του έτους χωρίς να επέλθει συμφωνία ανάμεσα στις δύο πλευρές, ενώ οι οικονομικές δυσκολίες συντήρησης της Συνόδου και ο λοιμός που ξέσπασε οδηγούσαν τα πράγματα σε αδιέξοδο. Τότε ο Cosimo, ο οποίος κατείχε τον χρόνο αυτό το αξίωμα του ανώτατου αρχοντα της πόλης, αυτό του *Gonfaloniere di*

Giustizia, προσφέρθηκε να αναλάβει η τράπεζα των Μεδίκων τα έξοδα της μεταφοράς της Συνόδου στη Φλωρεντία, καθώς και της συντήρησης της ελληνικής αντιπροσωπείας που αριθμούσε 700 μέλη. Ο ίδιος ο Cosimo οργάνωσε, επιπλέον, και την επίσημη υποδοχή της Συνόδου.

Έχει υποστηριχθεί ότι η *Πομπή των Μάγων* που φιλοτέχνησε ο Benozzo Gozzoli (1421-1497) στο παρεκκλήσιο του Palazzo Medici το 1460 είναι αλληγορική παράσταση της πομπής του αυτοκράτορα Ιωάννη Παλαιολόγου και της πολυμελούς ακολουθίας του που έφθασαν στη Φλωρεντία τον Ιανουάριο του 1439. Έξι μήνες αργότερα, στις 5 Ιουλίου 1439, υπογράφηκαν από τους εκπροσώπους των δύο Εκκλησιών τα άρθρα της Ένωσης, με τα οποία ο πάπας αναγνωριζόταν ως Διδάσκαλος και Πατέρας όλων των χριστιανών. Η επόμενη ημέρα, η 6η Ιουλίου 1439, ορίστηκε αργία και ο λαός συνέρρευσε στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας, τη Santa Maria del Fiore, που ο περίφημος τρούλος της –για τον οποίο λεγόταν ότι σκίαζε όλη την Τοσκάνη– είχε ολοκληρωθεί πριν από τρία χρόνια.⁴⁷⁰

Μετά την επίσημη δοξολογία, αναγνώστηκε το παπικό διάταγμα της Ένωσης των δύο Εκκλησιών που άρχιζε με τις λέξεις: «Χαίρονται οι Ουρανοί και αγαλλιά η Γη».⁴⁷¹ Αλίμονο, όμως, η αγαλλίαση ήταν μόνο προσωρινή και η ένωση των δύο Εκκλησιών έμεινε μόνο στο παπικό διάταγμα. Για τον άνθρωπο, ωστόσο, που συνετέλεσε αποφασιστικά στο επίτευγμα της προσέγγισης

αυτής, οι θετικές επιπτώσεις δεν ήταν μόνο άμεσες, αλλά και μακροπρόθεσμες.⁴⁷²

Ο θόλος του Παλαιού Σκευοφυλακείου των Μεδίκων στον ναό του San Lorenzo κατά πάσα πιθανότητα ζωγραφίστηκε λίγο μετά από τη λήξη της Συνόδου και ενώ ακόμη διαρκούσε η ευφορία του Ιουλίου του 1439. Κατά την Patricia Fortini Brown, ο Cosimo, σύμφωνα με την τάση των ουμανιστών να συνδέουν τις λέξεις με τις εικόνες, πιθανόν θέλησε να μεταφράσει εικαστικά το “*Laetentur caeli*”, «Χαίρονται οι Ουρανοί», με το οποίο άρχιζε το Διάταγμα του Ευγένιου Δ΄, στο *coelum*, τον ουρανό του παρεκκλησίου του. Η ημερομηνία της 6ης Ιουλίου 1439 που έδειχνε ο θόλος συνέδεε, άλλωστε, την οικογένεια των Μεδίκων με τη χιλιετή προσδοκία ενότητας του Χριστιανισμού.⁴⁷³

Κατά την Cox-Rearick, από την άλλη, το Παλαιό Σκευοφυλάκιο ήταν το πρώτο μεγάλο διακοσμητικό πρόγραμμα με πολιτικό περιεχόμενο που επιχείρησαν οι Μεδικοί. Στον αστρονομικό θόλο του η οικογένεια συνδεόταν με σύγχρονα γεγονότα που εμφανίζονταν σαν να ήταν προδιαγεγραμμένα από τα άστρα. Αποτελεί δηλαδή ένα πρώιμο δείγμα της πίστης των Μεδίκων σε ένα ιδιαίτερο πεπρωμένο που προαναγγέλλεται με κοσμικούς συμβολισμούς, όπως θα εμφανίζονταν και αργότερα στις διακοσμήσεις της έπαυλης των Μεδίκων στο Poggio a Caiano.⁴⁷⁴

Εκτός από το πρόβλημα του προσδιορισμού της ημερομηνίας που δείχνουν οι αστερισμοί του θόλου στον ναό του San Lorenzo, παρέμενε ανοιχτό το θέμα της

ταυτότητας του καλλιτέχνη που σχεδίασε και εκτέλεσε την απεικόνιση. Η εργασία δεν ήταν εύκολη, καθώς απαιτούσε προχωρημένους υπολογισμούς προοπτικής, δύσκολες βραχύνσεις, ορθή κλίμακα απόδοσης των αστρονομικών μορφών πάνω σε μια κοίλη ζωγραφική επιφάνεια. Χρειαζόταν με δυο λόγια έναν αστρολόγο-ζωγράφο ή έναν αστρονόμο που γνώριζε από ζωγραφική. Σύμφωνα με τον James Beck, οι ιδιότητες αυτές συγκεντρώνονταν στο πρόσωπο ενός μεγάλου άνδρα, ο οποίος ήταν παρών κατά τον κρίσιμο χρόνο στη Φλωρεντία, του Leon Battista Alberti.⁴⁷⁵

Ο Alberti βρισκόταν από το 1432 στην υπηρεσία του πάπα Ευγένιου Δ΄ τον οποίο ακολούθησε το 1434 στη Φλωρεντία. Το 1438 βρισκόταν στη Φεράρα και τον Ιανουάριο του 1439 επέστρεψε στη Φλωρεντία, όπου η Σύνοδος των Εκκλησιών συνέχισε τις εργασίες της. Ο Alberti συνδεόταν με φιλικούς δεσμούς με τους βασικούς συντελεστές του Παλαιού Σκευοφυλακίου. Με τον παραγγελιοδότη, Cosimo de Medici, μοιράζονταν ουμανιστικά και αστρολογικά ενδιαφέροντα,⁴⁷⁶ ενώ στον αρχιτέκτονα του χώρου, Filippo Brunelleschi, είχε αφιερώσει το 1436 την ιταλική έκδοση της πραγματείας του *De Pictura*. Με τον τρίτο, τον «amicissimo» Donatello, ο οποίος είχε φιλοτεχνήσει τις δύο περίφημες ορειχάλκινες θύρες του Παλαιού Σκευοφυλακίου με τις ανάγλυφες σκηνές από τη ζωή του αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή, ο Alberti είχε συγγενικούς δεσμούς από την πλευρά της γιαγιάς του που ανήκε, όπως και

η σύζυγος του Cosimo, στην παλαιά οικογένεια των Bardi.⁴⁷⁷

Αν ο Alberti ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να έχει συλλάβει τον αστρονομικό θόλο, με όλες τις πολυπλοκότητές του, εντάσσοντάς τον αρμονικά στο περίτεχνο πρόγραμμα του Παλαιού Σκευοφυλακίου, για την εκτέλεσή του εργάστηκαν, σύμφωνα με την ομάδα που επιλήφθηκε τη συντήρησή του τον περασμένο αιώνα, δύο διαφορετικά χέρια: το ένα με ιδιαίτερο στυλ και λεπτότητα ήταν υπεύθυνο για το μεγαλύτερο μέρος του έργου, το άλλο με λιγότερη κομψότητα και στυλ. Από αυτό το δεύτερο χέρι, που θα μπορούσε, όπως υποστήριξε ο Alessandro Parronchi, να ανήκει στον Giuliano Pesello (1367-1446), ένα δραστήριο φλωρεντινό ζωγράφο, φιλοτεχνήθηκαν -με μια τεχνική που θυμίζει περισσότερο σχέδιο παρά τοιχογραφία- όλοι οι πρωταγωνιστές του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας. Ο Περσέας απεικονίζεται σαν σιδηρόφρακτος μεσαιωνικός ιππότης, με το καμπυλωτό ξίφος στο υψωμένο δεξιό του χέρι (εικ. 33) το κεφάλι, ωστόσο, της ωραίας Μέδουσας που κρατά στο αριστερό του χέρι έχει αποδοθεί στον ίδιο τον Alberti.

Η μορφή του ήρωα φαίνεται ότι έχει εκτελεστεί από τον δεύτερο ζωγράφο, πάνω, όμως, σε σχέδιο του πρώτου – όπως άλλωστε και όλο το έργο, σύμφωνα με την άποψη του James Beck.⁴⁷⁸ Η απεικόνιση, ωστόσο, του Περσέα νομίζω ότι θα μπορούσε να ανατρέψει τους πιο πάνω συλλογισμούς που αποδίδουν στον Alberti τον σχεδιασμό όλου

του έργου. Νομίζω ότι θα ήταν πράγματι περιέργο ο Alberti, ο οποίος στην αφιέρωση της πραγματείας του *De Pictura* στον Brunelleschi, θρηνούσε γιατί απουσίαζαν από την εποχή του «οι εξάισιες και θείες τέχνες των ταλαντούχων αρχαίων δημιουργών που τις γνωρίσαμε από τα έργα τους και από τις ιστορικές αναφορές», να σχεδιάσε τον έλληνα ήρωα με αυτήν τη μεσαιωνική περιβολή.⁴⁷⁹ Μια απεικόνιση του Περσέα με σιδηρά πανοπλία ταίριαζε, και πράγματι εμφανίζεται σε γοτθικό χειρόγραφο, το cod. M.d.2, fol. 315v στην Universitätsbibliothek Tübingen.⁴⁸⁰ Και δεν είναι μόνον ο ήρωας που έχει απομακρυνθεί από το κλασικό πρότυπό του. Δίπλα του, στον φλωρεντινό θόλο παρουσιάζεται μια Κασσιόπη, μεσαιωνικής, επίσης, σύλληψης, που κάθεται στον θρόνο της, με το δεξιό χέρι

υψωμένο και, πιθανώς, δεμένο πάνω στην πλάτη του καθίσματος. Ο Κηφέας εμφανίζεται να τρέχει προς την κατεύθυνσή της, αλλά η μορφή της Ανδρομέδας μόλις διακρίνεται.

Όποιοι και να εργάστηκαν για τη διακόσμησή του, ο αστρονομικός θόλος του Παλαιού Σκευοφυλακίου δεχόταν άπλετο φως που επέτρεπε στους φλωρεντινούς καλλιτέχνες να διακρίνουν καθαρά τις μυθολογικές προσωποποιήσεις των αστερισμών, που μετά από περιπλάνηση αιώνων καταστερώθηκαν στον ναό του San Lorenzo.⁴⁸¹ Σε επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε αν ο Cellini επηρεάστηκε από τις απεικονίσεις αυτές για την απόδοση των μορφών του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα* και ιδιαίτερα της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*.

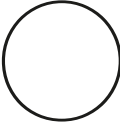


Εικ.33
Αστρονομικός
θόλος
(λεπτομέρεια:
Περσέας).
Φλωρεντία,
San Lorenzo,
Παλαιό
Σκευοφυλάκιο.



Εικονογραφία της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας τον 16ο αιώνα

Προτού να εξετάσουμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο την εικονογραφία και τις ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του συνολικού συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα* του Benvenuto Cellini, έχει ενδιαφέρον έχει να δούμε τον τρόπο με τον οποίο απεικόνισαν το θέμα της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας τρεις σημαντικοί καλλιτέχνες του Cinquecento, τα έργα των οποίων ήταν γνωστά στον γλύπτη: ο Piero di Cosimo, ο Polidoro da Caravaggio και ο Perino del Vaga. Τα έργα των καλλιτεχνών αυτών μπορεί να μην αποτέλεσαν άμεσες αναφορές για το ανάγλυφο στη βάση του γλυπτού *Περσέας και Μέδουσα*, δείχνουν ωστόσο την εξέλιξη της εικονογραφίας ως το 1554, έτος των αποκαλυπτηρίων του συμπλέγματος του Cellini.

 Piero di Cosimo (1461-1521) αποτελεί πολύ ιδιαίτερη περίπτωση φλωρεντινού καλλιτέχνη που έχει απασχολήσει ιστορικούς της τέχνης και δημιουργούς, από τον Vasari μέχρι τους σουρεαλιστές του 20ού αιώνα.⁴⁸² Στη βιογραφία του Piero που συμπεριέλαβε ο Vasari στις *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani* έχουν διασωθεί πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του.

Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας του Piero di Cosimo

Γεννήθηκε το 1461 στη Φλωρεντία και σε νεαρή ηλικία μπήκε στο εργαστήριο του ζωγράφου Cosimo Rosselli (1439-1507) από τον οποίο πήρε και το 'επώνυμο' *di Cosimo*. Ο Vasari τον περιγράφει ως καλλιτέχνη μοναχικό με συμπεριφορά συχνά μισανθρώπου. Το κλειδί για την κατανόησή του, όπως σημειώνει ο Panofsky, βρίσκεται στην αναφορά του Vasari ότι «τον ικανοποιούσε κάθε τι πρωτόγονο, όπως ο χαρακτήρας του», και για τον λόγο αυτό τον γοήτευαν φανταστικές επινοήσεις και μυθικές αφηγήσεις.⁴⁸³

Ο Piero di Cosimo ήταν ο πρώτος από τους γνωστούς ιταλούς καλλιτέχνες που ασχολήθηκε με τον μύθο του Περσέα και φιλοτέχνησε ένα αυτόνομο έργο. Ο πίνακάς του *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (εικ. 34) συνιστούσε το απόγειο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας και την αρχή του τέλους της, αφού στη συνέχεια καταβλήθηκε από σοβαρή ασθένεια που επέφερε τον θάνατό του.⁴⁸⁴ Ο πίνακας είναι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα έργα του ζωγράφου και βρίσκεται σήμερα στη Galleria degli Uffizi.

Παραγγελιοδότης του έργου ήταν ο πάμπλουτος τραπεζίτης Filippo Strozzi (1488-1538), η ζωή του οποίου συνδέεται άρρηκτα με την πολιτική ιστορία της Φλωρεντίας της εποχής του (εικ. 15).⁴⁸⁵ Παράλληλα με τις εμπορικές του δραστηριότητες, ο Filippo ενδιαφερόταν για τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και την αστρολογία. Γνώριζε ελληνικά και λατινικά και είχε μεταφράσει έργα που βρίσκονται σήμερα στο Archivio di Stato di Firenze.⁴⁸⁶



Ο Filippo έπαιζε μουσικά όργανα, τραγουδούσε και του άρεσαν ιδιαίτερα οι εορτές, ιδιωτικές και δημόσιες. Είχε συνθέσει τραγούδια καρναβαλιού και στίχους που αργότερα επένδυσαν μαδριγάλια.⁴⁸⁷ Όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του, προσπαθούσε συνεχώς να αυξήσει τους τίτλους της πλούσιας βιβλιοθήκης του, που περιείχε πολλά έργα ελλήνων και λατίνων συγγραφέων, καθώς και έργα του 15ου και του 16ου αι.⁴⁸⁸ Η πλούσια παιδεία του επιτρέπει την υπόθεση ότι ο Filippo Strozzi είχε αποφασιστικό ρόλο στην επιλογή του θέματος και στον τρόπο απεικόνισης της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*.

Από εγγραφή σε βιβλίο πληρωμών, τεκμαίρεται ότι ο Filippo είχε αναθέσει το 1510 στον Cosimo παραγγελία, η οποία θα

μπορούσε να αφορά τον πίνακα αυτό: «A Piero di Cosimo dipintore f.(iorini) sei d'oro, per parte del lavoro di camera mia». ⁴⁸⁹ Αν το παραπάνω ποσό αφορούσε, πράγματι, την αμοιβή του Piero di Cosimo για την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, το έργο θα πρέπει να προοριζόταν για camera του palazzo Strozzi, όπου ο Filippo και η σύζυγός του Clarice de' Medici –εγγονή του Lorenzo il Magnifico– είχαν εγκατασταθεί τον ίδιο χρόνο (1510).

Κατά τον 15ο και τις αρχές του 16ου αι. συνηθιζόταν οι μικρών διαστάσεων πίνακες να τοποθετούνται σε εσωτερικούς χώρους, στο ύψος του ώμου σαν *spalliera* (από την ιταλική λέξη *spalla* που σημαίνει ώμος). Ο Piero είχε αναπτύξει σε μεγάλο βαθμό την ικανότητα εκτέλεσης θεμάτων σε μικρές

Εικ.34

Piero di Cosimo, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1513, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.



διαστάσεις, ενώ οι σύγχρονοί του ζωγράφοι μετέφεραν απλώς σε μικρότερο χώρο συνθέσεις προορισμένες για μεγάλες ζωγραφικές επιφάνειες. Η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* διέθετε, συνεπώς, τις κατάλληλες προδιαγραφές για *spalliera*, έργο φιλοτεχνημένο για να βλέπεται από κοντά.⁴⁹⁰

Ο Piero di Cosimo απεικονίζει την ιστορία μέσα από τρία διαδοχικά επεισόδια του μύθου, ακολουθώντας την αφήγηση του Οβιδίου στις *Μεταμορφώσεις*. Με την εμφάνιση του Περσέα σε τρεις διαδοχικές σκηνές, ο Cosimo πιθανόν να μιμήθηκε ξυλογραφίες εικονογραφημένων εκδόσεων του λατινίου συγγραφέα, αλλά και το έργο του δασκάλου του Cosimo Roselli *Η Λατρεία του Χρυσού Μόσχου* στην Cappella Sistina. Στην τοιχογραφία αυτή, στην οποία πιθανότατα εργάστηκε ο ίδιος ο Piero που είχε ακολουθήσει τον δάσκαλό του στη Ρώμη, ο Μωυσής εμφανίζεται επί του όρους Σινά να συνομιλεί με τον Θεό, να κατέρχεται από το όρος μεταφέροντας τις πλάκες των εντολών και στην κεντρική σκηνή να σπάζει τις πλάκες, όταν αντίκρισε τους Ισραηλίτες να λατρεύουν τον Χρυσό Μόσχο. Στον πίνακά του ο Piero δεν μεταγράφει κατά γράμμα το κείμενο, αλλά το αποδίδει με προσωπικό τρόπο. Έτσι, δημιούργησε μια «φαντασία», όρο που χρησιμοποιεί ο Vasari για να τονίσει την εξαιρετικά αναπτυγμένη ικανότητα του ζωγράφου να φαντάζεται σύνθετες εικόνες που συνδύαζαν φόρμες νατουραλιστικές και μη.⁴⁹¹

Η πρώτη συνάντηση του Περσέα με την Ανδρομέδα, που περιγράφεται τόσο παραστατικά στις *Μεταμορφώσεις*, παραλείπεται

στον πίνακα και το θέμα εισάγεται στην πάνω δεξιά πλευρά του πίνακα, όπου ο Περσέας εμφανίζεται να ξεκινά το ταξίδι που θα τον οδηγήσει στη χώρα των Αιθίοπων. Τον βλέπουμε να πετά στον γαλάζιο ουρανό με τα φτερωτά πέλδιλα, το μπλε μιάτιό του να κυματίζει τονίζοντας την κίνηση του ήρωα «που τον καθάριο αέρα σκίζει».⁴⁹² Αξίζει να σημειωθεί η ομοιότητα της ορθής, σχεδόν χορευτικής, στάσης του Περσέα με την ανεμίζουσα χλαμύδα με απεικόνιση του ήρωα σε τοιχογραφία από την έπαυλη του Agrippa Postumus στο Boscotrecase το 11 π.Χ. Η τοιχογραφία δεν θα ήταν γνωστή στον Piero di Cosimo, αλλά είναι πιθανόν η στάση αυτή του Περσέα να είχε εισέλθει στην εικονιστική παράδοση, καθώς μάλιστα εμφανίζεται σε ξυλογραφία με την απελευθέρωση της Ανδρομέδας που συνόδευε τη μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni de' Bonsignori. Ο Οβίδιος πάντως αναφέρει ρητά ότι ο ήρωας ορμά *praeceps* (με το κεφάλι προς τα κάτω) για να αναμετρηθεί με το κήτος. Η περιγραφή αυτή επηρεάζει εν πολλοίς την εικονογραφία της σκηνής κατά την Αναγέννηση.⁴⁹³

Η κορύφωση της ιστορίας παρουσιάζεται στην κεντρική σκηνή, όπου ο Περσέας απεικονίζεται στη ράχη του τερατόμορφου κήτους έτοιμος, σύμφωνα με την αφήγηση του Οβιδίου, να βυθίσει την άρπη του «ως το καμπύλο άγκιστρό της στη δεξιά του ωμοπλάτη».⁴⁹⁴ Η στάση του Περσέα με το δεξιό του χέρι που κρατά την άρπη υψωμένη πάνω από τον αριστερό του ώμο, ενώ συγχρόνως στρέφει το κεφάλι προς την αντίθε-

τη κατεύθυνση, νομίζω ότι προέρχεται από την κεντρική μορφή αρχαίας σαρκοφάγου με θέμα την εκδίκηση του Ορέστη. Η Σαρκοφάγος του Ορέστη στα Musei Vaticani, όπως και η ομώνυμη στο Palazzo Giustiniani, βρίσκονταν τον 16ο αι. στη Ρώμη. Οι καλλιτέχνες τις θαύμαζαν, όχι για την ιστορία του Ορέστη –που δεν μπορούσαν άλλωστε να αναγνωρίσουν–, αλλά για τις στάσεις και τις χειρονομίες των μορφών, τις οποίες και δανείζονταν για τις δικές τους συνθέσεις. Ιδιαίτερα δημοφιλής ήταν η κεντρική μορφή του Ορέστη, ο οποίος αποδίδεται γυμνός να στρέφει το κεφάλι του προς τον δεξιό του ώμο, ενώ το δεξιό χέρι του, οπλισμένο με σπαθί, κινείται ορμητικά μπροστά από το στήθος του προς την αντίθετη κατεύθυνση.⁴⁹⁵ Η στάση αυτή του Ορέστη έχει εμπνεύσει, μεταξύ άλλων, και την εικονογραφία σημαντικών γλυπτών του Μιχαήλ Αγγέλου, όπως τον *Απόλλωνα* και τη *Νίκη*.

Η συστρεφόμενη μορφή του Περσέα φαίνεται, εξάλλου, να αντανακλάται στη σπειροειδή ουρά του κήτους.⁴⁹⁶ Το θαλάσσιο τέρας με τις διαστάσεις του κυριαρχεί, άλλωστε, στον πίνακα, επειδή γύρω από αυτό και τη θανάτωσή του περιστρέφεται η πλοκή της ιστορίας και επέρχεται η δραματική ανατροπή της μοίρας της ηρωίδας. Ο Vasari μάλιστα σημειώνει στη βιογραφία του ζωγράφου ότι «δεν είναι δυνατόν να συναντήσει κανείς πιο παράδοξο ή πιο φανταστικό θαλάσσιο κήτος από αυτό που ο Piero φαντάστηκε και ζωγράφησε ή πιο δυναμική στάση από αυτήν του Περσέα».⁴⁹⁷

Η ίδια η Ανδρομέδα ημίγυμνη και ωχρή σαν μάρμαρο –παρά την αιθιοπική καταγωγή της– αποστρέφει έντρομη το πρόσωπο από τη σκηνή της αντιπαράθεσης.⁴⁹⁸ Είναι δεμένη από τους αγκώνες σε έναν διχαλωτό ξερό κορμό. Σε πρώτο επίπεδο, κοντά στη δεμένη κοπέλα υπάρχει μια ομάδα μορφών από τις οποίες, άλλες στέκονται και άλλες κάθονται στο χώμα, άνδρες και γυναίκες με πλούσιες ανατολίτικες ενδυμασίες. Με τον θρήνο τους απηχούν την απελπισία της ηρωίδας, ενώ με θεατρικές χειρονομίες καλύπτουν τα πρόσωπά τους και αποστρέφουν το βλέμμα από την απειλητική σκηνή. Η Κασσιόπη πρέπει να είναι η γυναίκα που κάθεται σε βράχο αποστρέφοντας, επίσης, το πρόσωπό της από τη σκηνή της μάχης. Στη δεξιά πλευρά του πίνακα και σε πρώτο επίπεδο παρουσιάζεται η τρίτη σκηνή, στην οποία επικρατεί εορταστική ατμόσφαιρα. Ο ήρωας χαιρετίζεται «ως σωτήρας και προστάτης του οίκου» και απεικονίζεται ανάμεσα στην Ανδρομέδα –η οποία, ελευθερωμένη από τα δεσμά της, τρέχει να τον αγκαλιάσει– και τον μέλλοντα πεθερό του, τον Κηφέα.⁴⁹⁹

Ο Vasari γράφει στους *Βίους* ότι τον Piero προσείλκυαν ιδιαίτερα τα αλλόκοτα και τα εξωτικά αντικείμενα. Εξωτικές μορφές είναι και οι δύο μουσικοί στα δεξιά, όπου εορτάζεται η λύτρωση της ηρωίδας· ο ένας, μάλιστα, από αυτούς είναι ο μόνος στον πίνακα που έχει τη μελαψή όψη Αιθίοπα, θυμίζοντας ότι η ιστορία διαδραματίζεται στη μακρινή αυτή χώρα. Οι μουσικοί δεν απεικονίζονται να παίζουν «αυλούς και λύρες»,

αλλά όργανα αλλόκοτα ως προς την κατασκευή και το σχήμα τους.⁵⁰⁰

Με την έξυπνη διαρρύθμιση του χώρου, ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει χωρίς δυσκολία την όλη αφήγηση· τελικά, μάλιστα, είναι ο χώρος που, εν πολλοίς, προσδιορίζει τη σύνθεση και οι μορφές τοποθετούνται σε αντιστοιχία προς αυτόν.⁵⁰¹ Σε αντιδιαστολή, εξάλλου, με τους περισσότερους φλωρεντινούς ζωγράφους της εποχής του, ο Piero di Cosimo στήριξε την τέχνη του, όχι τόσο στο *disegno* όσο στις χρωματικές αξίες, ανέπτυξε, δηλαδή, μια τεχνική που παραλληλίστηκε με εκείνη των Βενετσιάνων και Φλαμανδών συγχρόνων του, όχι μόνο σε σχέση με το χρώμα, αλλά και τη λεπτομερή καταγραφή του περιβάλλοντος.⁵⁰²

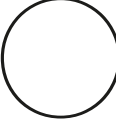
Η μεσαιωνική αλληγορική ερμηνεία του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας, όπως αποκρυσταλλώθηκε στον *Onide moralisé*, εξακολουθούσε να διατηρείται ζωντανή στην Αναγέννηση και ήταν οπωσδήποτε γνωστή στον Piero di Cosimo. Όπως σημειώνει ο Erwin Panofsky, οι περισσότεροι καλλιτέχνες και παραγγελιοδότες αντλούσαν τις γνώσεις τους για τη Μυθολογία και τα συναφή θέματα όχι από τις πρωτότυπες κλασικές πηγές, αλλά από αυτή τη συχνά έντονα παραμορφωμένη παράδοση.⁵⁰³ Σύμφωνα με αυτήν την οπτική, οι μορφές της αρχαίας Μυθολογίας συχνά ερμηνεύονταν με ηθικοπλαστικούς όρους και συνδέονταν με τη χριστιανική πίστη.

Ο Luciano Berti στήριξε, ωστόσο, την ανάγνωσή του στα πολιτικά γεγονότα

της εποχής και συνέδεσε την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* του Piero με την απελευθέρωση της Φλωρεντίας. Σύμφωνα με τον παραπάνω συγγραφέα, το νόημα του πίνακα υποκρύπτεται στον κομμένο κορμό που απεικονίζεται στο μέσον του πίνακα, ανάμεσα στην ομάδα που θρηνεί και σε αυτή που γιορτάζει.⁵⁰⁴ Στην αριστερή πλευρά του κορμού εμφανίζεται ένα ξερό κλαδί, χωρίς ίχνος φυλλώματος, ενώ στη δεξιά μεριά – εκεί όπου εορτάζεται το γεγονός της σωτηρίας – ο κορμός μετατρέπεται σε καταπράσινο θάμνο. Όπως προαναφέρθηκε, αυτό το μοτίβο παραπέμπει στο *broncone*, ένα από τα εμβλήματα των Μεδίκων, και συνιστά οπτική απόδοση των στίχων του Βιργιλίου: «*primo avulso non deficit alter aureus, et simili frondescit virga metallo*» («έννας δεύτερος χρυσός καρπός θα εμφανιστεί πάντοτε, αν ο παλαιότερος κοπεί, αφού το κλαδί έχει φύλλα από το ίδιο μέταλλο»). Το *broncone*, άλλωστε, χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο και στους εορτασμούς που οργανώθηκαν για την επιστροφή των Μεδίκων το 1512, μετά από δέκα οκτώ χρόνια εξορίας.⁵⁰⁵

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Berti, η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* προαναγγέλλει τη θριαμβευτική επιστροφή των Μεδίκων, με τους οποίους ο Filippo Strozzi, συνδεόταν με δεσμούς συγγένειας. Η επιστροφή της οικογένειας φαίνεται ότι αναμενόταν με ιδιαίτερη χαρά, αλλά και ανακούφιση, καθώς οι Strozzi κατά την περίοδο της δημοκρατίας (*governo libero*, 1494-1512) ήταν ύποπτοι για συμπάθεια προς τους Μεδίκους.⁵⁰⁶

Η Ανδρομέδα - Fortuna του Polidoro da Caravaggio

 Polidoro (1501-1543) καταγόταν από το Caravaggio της Λομβαρδίας. Σε ηλικία δέκα έξι ετών έφθασε στη Ρώμη, όπου εργάστηκε στις Logge του Βατικανού υπό την επίβλεψη του Ραφαήλ. Την περίοδο αυτή ο νεαρός ζωγράφος γνώρισε, από τον κύκλο του Baldassare Perruzzi, τον φλωρεντινό Maturino, ο οποίος ήταν εξάιρετος στο σχέδιο. Οι δύο νέοι ένωσαν «τις προσπάθειες και το πουργί τους» και άρχισαν να αναλαμβάνουν διακοσμήσεις κτιρίων, εργασία που συνηθιζόταν πολύ την εποχή αυτή. Για να βελτιώσουν, μάλιστα, τις επιδόσεις τους άρχισαν να μελετούν τις αρχαιότητες της Ρώμης με τόσο ζήλο, ώστε «δεν έμεινε βάζο, άγαλμα, σαρκοφάγος ή οποιοδήποτε αντικείμενο ακέραιο ή σε θραύσματα που να μη σχεδιάσαν και να μη χρησιμοποιήσαν».⁵⁰⁷

Έτσι από τις αρχές του 1520 ως τη λεηλασία της Ρώμης το 1527, οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποιώντας μία τεχνική νωπογραφίας σε *chiaroscuro* διακόσμησαν με παραστάσεις αρχαίων μνημείων τουλάχιστον σαράντα προσόψεις κτιρίων, πολλές από τις οποίες διασώθηκαν σε σχέδια και χαρακτηριστικά.⁵⁰⁸ Ένα από τα κτίρια που διακοσμήθηκαν γύρω στο 1525 από τον Polidoro ήταν ένα περίπτερο πίσω από το palazzo της οικογένειας Bufalo, το Casino del Bufalo, που βρισκόταν σε κήπο *all'antica* με αρχαία αγάλματα.⁵⁰⁹

Το Casino del Bufalo και το παρακείμενο palazzo της οικογένειας κατεδαφίστηκαν το 1885 προκειμένου να περάσει δρόμος. Από τους τοίχους αποκολλήθηκαν, ωστόσο, έξι νωπογραφίες και μεταφέρθηκαν στο Museo di Roma. Η κατάστασή τους σήμερα είναι πολύ κακή, αλλά η όψη του περιπτέρου, από την πλευρά που βρισκόταν η κρήνη με το νερό της Aqua Virgo, αρχαίας πηγής φημισμένης για τα καθαρά νερά της, έχει αποτυπωθεί σε χαρακτηριστικό του 1876 από τον Enrico Maccari (εικ. 35). Ο Vasari γνωρίζοντας ότι η Aqua Virgo παρομοιαζόταν ποιητικά με πηγή του Ελικώνα και του Παρνασσού, αναφέρει ότι ο Polidoro ζωγράφισε στον κήπο του Stefano del Bufalo «μία ωραιότατη ιστορία για την Πηγή του Παρνασσού, με *grottesche* και πολύ όμορφες μικρές φιγούρες».⁵¹⁰



Εικ.35

Casino del Bufalo, Ρώμη. Σχέδιο από τον E. Maccari, *Graffiti*

e Chiaroscuri esistenti nell' esterno delle case (και λεπτομέρεια), Ρώμη, 1876, σ. 5.



Στο χαρακτηριστικό του Maccari παρατηρούμε ότι η διακόσμηση, εκτός από την Πηγή του Παρνασσού, περιλάμβανε τρεις ακόμη μυθολογικές σκηνές από τον κύκλο του Περσέα, καθώς και πέντε μεμονωμένες μορφές. Οι απεικονίσεις είχαν διαταχθεί ως εξής στην πρόσοψη του διωρόφου κτιρίου: στον άνω όροφο, σε στενή ζώνη αριστερά, απεικονιζόταν μορφή Τύχης (*Fortuna*) με τον χαρακτηριστικό τροχό της, ενώ αριστερά από την κεντρική *loggia* και δίπλα στην παράσταση της *Fortuna* παρουσιαζόταν η σκηνή της Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας· δεξιά, εξάλλου, από τη *loggia* απεικονιζόταν η θυσία στους τρεις θεούς, παραστάτες του Περσέα. Στο επίπεδο του πρώτου ορόφου, κάτω από την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, ο Polidoro είχε αποδώσει τη σκηνή *Ο Περσέας απολιθώνει τον Φινέα* και τους συντρόφους του με το κεφάλι της Μέδουσας. Στην αντίθετη πλευρά του τοίχου απεικονίζεται η *Πηγή του Παρνασσού* με τις Μούσες να παρακολουθούν τη δημιουργία της Ιπποκρήνης από το χτύπημα της οπλής του Πήγασου,

του φτερωτού αλόγου που ξεπήδησε από τον λαιμό της Μέδουσας κατά τον αποκεφαλισμό της από τον Περσέα.

Σε κόγχη, εξάλλου, δίπλα στην *Πηγή του Παρνασσού* παρουσιάζεται στο χαρακτηριστικό του Maccari μια ανδρική μορφή που κρατά πινέλα. Ο άνδρας αυτός δεν συμπεριλαμβάνεται στις νωπογραφίες που διασώθηκαν στο Museo di Roma και μπορεί να είναι μεταγενέστερη προσθήκη. Ο John Beldon Scott, ωστόσο, υποστήριξε ότι πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία που ο καλλιτέχνης τοποθέτησε σε γειτνίαση με τις Μούσες του Παρνασσού.⁵¹¹ Ο Polidoro, αν και δεν μετέγραψε στη ζωγραφική του τα αρχαία γλυπτά της συλλογής που υπήρχε στον κήπο του Antonio Bufalo, φαίνεται ότι άντλησε από αυτά την έμπνευση για την εικονογραφία του προγράμματός του.

Ανάμεσα στις αρχαιότητες των Bufalo υπήρχαν, πράγματι, δύο αγάλματα που μπορεί να ενέπνευσαν τις σκηνές από τον μύθο του Περσέα που εμφανίζονται στην πρόσοψη του περιπτέρου: μία έφιππη μορφή,

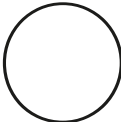
που θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Περσέα πάνω στον Πήγασο, και ένας Άτλας που έφερε ουράνια σφαίρα με τους αστερισμούς του Κηφέα, της Κασσιόπης, του Πήγασου και της Ανδρομέδας.⁵¹² Ο Οβίδιος, πάντως, αποτελεί και στο Casino del Bufalo την αναμφισβήτητη λογοτεχνική πηγή των απεικονιζόμενων μυθολογικών σκηνών. Ως προς την εικονογραφία της ίδιας της σκηνής της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, φαίνεται ότι ο Polidoro χρησιμοποίησε ξυλογραφία από την εικονογραφημένη έκδοση *Ovidio Metamorphoseo vulgare* του Giovanni de' Bonsignori το 1497. Όπως προαναφέρθηκε, η ξυλογραφία αυτή μπορεί να αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και για τη σύνθεση του Τισιανού *Περσέας και Ανδρομέδα* (1554-1556).⁵¹³

Ο παραλληλισμός της ξυλογραφίας με τη σκηνή της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* στο Casino del Bufalo επιβεβαιώνει ότι ο Polidoro μετέγραψε σε στυλ *all'antica* την παλαιότερη και απλούστερη εικόνα. Ενώ όμως στην ξυλογραφία η Ανδρομέδα αποστρέφει το κεφάλι από τη σκηνή της μάχης του Περσέα με το κήτος, η Ανδρομέδα του Polidoro, σε πιο γενναία στάση, έχει στρέψει τελείως το κεφάλι προς την κατεύθυνση της σύγκρουσης. Τα μαλλιά της δεν τα κινεί «ανάλαφρη αύρα», κατά την περιγραφή του Οβίδιου, αλλά δυνατός άνεμος. Ανεξάρτητα από το δραματικό στοιχείο που εισάγεται με την κίνηση αυτή, από εικονογραφική άποψη οι βόστρυχοι που ανεμίζουν μπροστά από το κεφάλι της Ανδρομέδας νομίζω ότι παραπέμπουν σε παραστάσεις της Fortuna.

Η εντύπωση αυτή ενισχύεται από την εμφάνιση, δίπλα στη σκηνή της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, απεικόνισης της Fortuna, όπως προαναφέρθηκε. Η θέση της Τύχης πίσω από τον Κηφέα και την Κασσιόπη, που παρακολουθούν με αγωνία, κρυμμένοι πίσω από τα βράχια, την εξέλιξη της μάχης, δεν στερείται νοήματος. Η Fortuna εμφανίζεται να έχει στραμμένα τα νώτα προς την Ανδρομέδα και τους γονείς της, στρέφει, ωστόσο, το κεφάλι για να παρατηρήσει τα δρώμενα στη παρακείμενη σκηνή. Νομίζω ότι με τη στάση που έχει προσδώσει στη Fortuna, ο Polidoro υπαινίσσεται ότι η Τύχη αρχίζει να μεταστρέφεται, προδικάζοντας την επιτυχή έκβαση του αγώνα του Περσέα για τη σωτηρία της Ανδρομέδας. Σύμφωνα, άλλωστε, με τη ρήση του Κικέρωνα «Duce virtute comite Fortuna», (η αρετή νικά την τύχη), στην πάλη με το άγριο κήτος, η *virtù* του Περσέα υπερισχύει και μεταστρέφει οριστικά την τύχη της Ανδρομέδας.⁵¹⁴

Επιστρέφοντας στη σύγκριση της ξυλογραφίας από τις *Μεταμορφώσεις* με τη σκηνή της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* του Polidoro, διαπιστώνουμε ότι, κινούμενος σε αντίθετη κατεύθυνση, ο Περσέας στο Casino del Bufalo φέρει το ίδιο κάλυμμα κεφαλής και το ίδιο πτυχωτό κοντό ένδυμα. Το κήτος, από την άλλη, και στις δύο απεικονίσεις, διαθέτει τον ίδιο ψηλό και ευέλικτο λαϊμό, που στην απεικόνιση του Polidoro συστρέφεται με μαυριστική ένταση για να οδηγήσει το απειλητικό κεφάλι στην ίδια θέση που είχε λάβει κάτω από την ασπίδα του ιπτάμενου ήρωα στην ξυλογραφία των *Μεταμορφώσεων*.

Η Ανδρομέδα –Santa Ecclesia του Perino del Vaga

 Perino del Vaga (1501-1547) άρχισε τη ζωή του στη Φλωρεντία τον πρώτο χρόνο του Cinquecento, ως εγκαταλελειμμένο βρέφος με τροφό μια κατσίκα. Η ανάδειξή του σε μία από τις πρωταγωνιστικές μορφές της μανιεριστικής περιόδου ήταν, κατά τον Vasari, ένα παράδειγμα ότι «η τέχνη μπορεί να σηκώσει από το χώμα ένα φτωχό παιδί και να το περιβάλλει με πλούτο». Η αλλαγή αυτή δεν επιτεύχθηκε, ωστόσο, χωρίς την τεράστια προσπάθεια και τη μεγάλη αφοσίωση στην τέχνη του ίδιου, σε συνδυασμό με μια ιδιαίτερη ευφυΐα, την οποία ο ποιητής και λόγιος Αρετίνο θα χαρακτήριζε «*intelletto mirabile*». Επιπλέον, όπως σημειώνει και πάλι ο Vasari, ο Perino ήταν ένας πολύ όμορφος νέος «με κάθε μέρος του σώματός του να βρίσκεται σε συμφωνία με την ευγένεια του πνεύματός του».⁵¹⁵

Με τα εφόδια αυτά ο νεαρός Φλωρεντινός έφθασε στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του *Cinquecento* στη Ρώμη και εντάχθηκε στους καλλιτέχνες του εργαστηρίου του Ραφαήλ που εργαζόταν στο Βατικανό. Παράλληλα, μελετούσε με ζήλο τις αρχαιότητες της Ρώμης και ιδιαίτερα τις διακοσμήσεις με *grottesche*, που είχαν διασωθεί σε θαμμένα αρχαία ερείπια (*grotte*), από τα οποία διδάχθηκε και την τέχνη της διακόσμησης σε γύψο. Σύντομα, εξάλλου, απέκτησε μεγάλη δεξιοτεχνία στη νωπογραφία και το 1520-1521 ζωγράφισε, μαζί με τον Giovanni da Udine, την οροφή της Sala dei Pontefici στο Βατικανό, έργο που εκτιμήθηκε πολύ, επειδή διέθετε ομορφιά και χάρη και ήταν «εξάισιο και πλούσιο ως προς την τεχνική».⁵¹⁶ Ο Perino μοιραζόταν, πλέον, με τον Giulio Romano το status του κληρονόμου του Ραφαήλ και δεχόταν σημαντικές παραγγελίες από ευγενείς και αξιωματούχους της Εκκλησίας. Η σταδιοδρομία του καλλιτέχνη είχε πλέον απογειωθεί όταν επήλθε η λεηλασία της Ρώμης (1527).⁵¹⁷

Καθώς δεν υπήρχαν πλέον εργασίες στη λεηλατημένη Ρώμη, ο del Vaga υποχρεώθηκε το 1528 να εγκατασταθεί στη Γένοβα και να εργαστεί για τον άρχοντα της πόλης Andrea Doria. Την εποχή αυτή ο Doria είχε διαφωνήσει με τον



Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας και παρείχε τις υπηρεσίες του ως condottiere στον αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄. Με τη βοήθειά του έδωσε τους Γάλλους από τη Γένοβα και ανακηρύχθηκε από τους συμπατριώτες του Pater Patriae. Ο Doria λίγα χρόνια νωρίτερα είχε αρχίσει να επεκτείνει το παλάτι του και ανέθεσε στον Perino να διακοσμήσει όχι μόνον ολόκληρο τον πρώτο όροφο με τις δώδεκα τουλάχιστον αίθουσες, αλλά να σχεδιάσει τους κήπους, τα λάβαρα, τις tapisseries, ακόμη και τις πλώρες των πλοίων του.⁵¹⁸

Ανάμεσα στις αίθουσες που ο καλλιτέχνης διακόσμησε στο Palazzo Doria ήταν οι stanze του Ζωδιακού, του Κάδμου και του Περσέα. Όπως αναφέρει ο Vasari, στις αίθουσες αυτές ο Perino εκτέλεσε με μεγάλη επινοητικότητα τις ωραιότερες ιστορίες από τον Οβίδιο.⁵¹⁹ Η Stanza di Perseo έχει υποστεί εκτεταμένες ζημιές και έχει εξ ολοκλήρου επιζωγραφιστεί με αποτέλεσμα να χαθεί το μεγαλύτερο μέρος της αρχικής διακόσμησης. Η Elena Palma, ωστόσο, μελετώντας ιστορικές φωτογραφίες διέκρινε στην οροφή της αίθουσας ένα πολύπλοκο πρόγραμμα, όπου σκηνές του μύθου του Περσέα συνδυάζονταν με άλλες μυθολογικές παραστάσεις.⁵²⁰ Η διακόσμηση της Stanza di Perseo, όπως και των άλλων αιθουσών, θα πρέπει να είχε πάντως ολοκληρωθεί το 1533, όταν ο αυτοκράτορας με την τεράστια ακολουθία του διέμεινε για δώδεκα ημέρες στο palazzo.

Παρόλο που η Γένοβα πρόσφερε στον Perino «κέρδος και απολαύσεις», η πολυετής παραμονή του εκεί τον κούρα-

σε. Έτσι, «χωρίς να πει λέξη» πήρε το 1538 τον δρόμο για τη Ρώμη.⁵²¹ Ο καλλιτέχνης θα περνούσε εκεί τα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του αναλαμβάνοντας πολλές και σημαντικές παραγγελίες, μεταξύ των οποίων το μεγάλο διακοσμητικό πρόγραμμα στο Castel Sant'Angelo.⁵²²

Η απόφαση του πάπα Παύλου Γ΄ των Farnese να μετατρέψει τους άνω ορόφους του φρουρίου Castel Sant'Angelo σε πολυτελές παπικό διαμέρισμα μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο ενός ευρύτατου διακοσμητικού προγράμματος που στόχευε στην αναβίωση της λαμπρής περιόδου των Μεδίκων παπών Λέοντα Γ΄ και Κλήμη Ζ΄, που είχε διακοπεί από την αναπάντεχη λεηλασία της Ρώμης το 1527. Επιπλέον, καθώς το φρούριο διατηρούσε τον στρατιωτικό του χαρακτήρα και αποτελούσε καταφύγιο σε έκρυθμες καταστάσεις, ο Παύλος Γ΄ θέλησε να διαμορφώσει ένα χώρο με τέτοιο τρόπο που θα καθιστούσε ακόμη και μια έκτακτη παραμονή άνετη και ευχάριστη. Σύμφωνα, μάλιστα, με επιγραφή στη loggia, που το νόημά της θα εκτεινόταν και στις παρακείμενες αίθουσες, η κατασκευή και η διακόσμησή της είχαν γίνει «προς τέρψη της ψυχής». Το ερωτικό περιεχόμενο, μάλιστα, κάποιων μυθολογικών απεικονίσεων, όπως ο Γάμος της Ψυχής και του Έρωτα στην ομώνυμη αίθουσα, παρέπεμπαν περισσότερο σε ρωμαϊκή εξοχική έπαυλη παρά σε παπικό διαμέρισμα.⁵²³ Το πρόγραμμα, πάντως, της διακόσμησης, που διαμορφώθηκε ανάμεσα στα 1545-1547 με συντονιστή τον Perino del Vaga και σε συ-

νεργασία με τους *litterati* της παπικής αυλής, εστιάστηκε στη μεγαλύτερη αίθουσα που φέρει το όνομα του παραγγελιοδότη, τη Sala Paolina. Η αίθουσα αυτή υπερέβη, τελικά, σε πολυτέλεια κάθε προηγούμενη διακόσμηση που είχε γίνει για προκαθήμενο της Καθολικής Εκκλησίας.

Παράλληλα με τις εργασίες στη Sala Paolina προχωρούσε και η διακόσμηση, πάνω σε σχέδια του Perino, δύο μικρότερων γειτονικών δωματίων που κατά πάσα πιθανότητα ήταν ιδιωτικοί χώροι του πάπα: τη Sala di Perseo και τη Sala di Amore e Psiche. Στην πρώτη που θυμίζει *studiolo*, σκηνές από τον μύθο του Περσέα κοσμούν ζωφόρο που διατρέχει και τους τέσσερις τοίχους της αίθουσας. Οι σκηνές αυτές είναι τοποθετημένες μέσα σε πλαίσια που φέρουν ταινίες διακοσμημένες με φρούτα, άνθη και μάρκες. Κατά διαστήματα εμφανίζεται η μορφή μιας κοπέλας που αγκαλιάζει έναν μονόκερο, που ήταν το έμβλημα των Farnese.⁵²⁴ Στη ζωφόρο απεικονίζονται κεντρικά επεισόδια του μύθου του Περσέα: ο αποχαιρετισμός από τη

μητέρα του Δανάη και τον βασιλιά της Σερίφου Πολυδεύκη, η συνάντησή του με την Αθηνά, τον Ερμή και τις Νύμφες, ο αποκεφαλισμός της Μέδουσας, η γέννηση του Πήγασου και, τέλος, οι σκηνές που συνδέονται με την απελευθέρωση της Ανδρομέδας.

Το κεντρικό επεισόδιο εκτυλίσσεται ως εξής: ο Περσέας προσγειώνεται μπροστά στην Ανδρομέδα, η οποία είναι δεμένη πισθάγκωνα σε απόκρημνο βράχο, όπως ακριβώς εμφανίζεται στις απεικονίσεις της Πομπηίας.⁵²⁵ Σύμφωνα με την ίδια παράδοση, ο Περσέας παρουσιάζεται με τον φτερωτό πλατύγυρο πέτασο του Ερμή και με *velificatio*, ανεμίζουσα χλαμύδα (εικ. 36). Ακολουθώντας πάντοτε την αφήγηση του Οβιδίου, ο ήρωας κλείνει στην επόμενη σκηνή συμφωνία με τους γονείς της Ανδρομέδας να του δώσουν την κοπέλα για σύζυγο, αν σκοτώσει το κήτος που απειλεί τη ζωή της. Την επόμενη στιγμή βρίσκεται πάνω στην πλάτη του κήτους, σε στάση ηρωικής διαγωνίου, έτοιμος να καταφέρει το τελικό χτύπημα με το καμπύλο ξίφος που κρατά στο

Εικ.36

Perino del Vaga, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1545-1547. Ρώμη, Castel Sant'Angelo, Sala di Perseo.



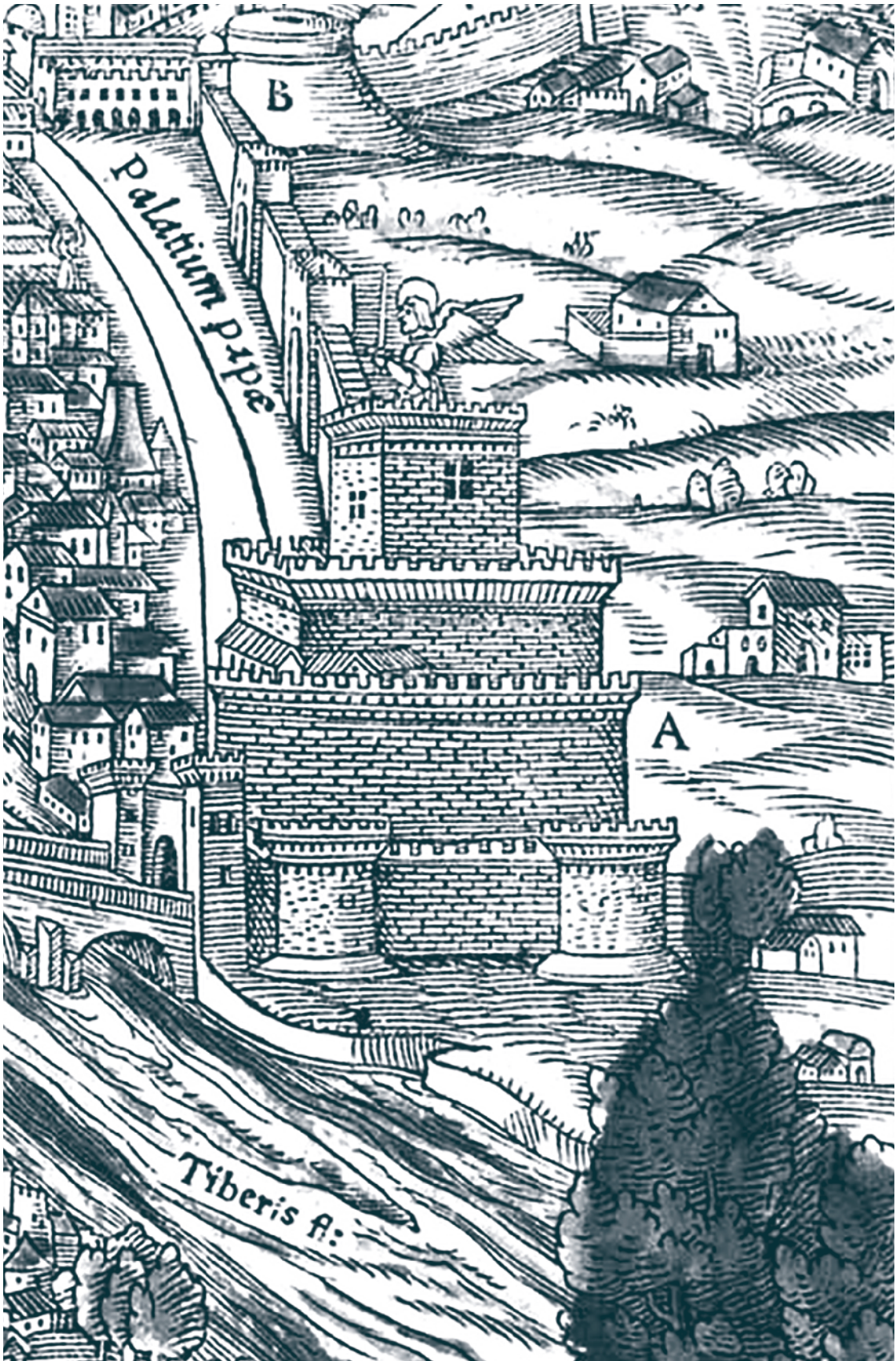
υψωμένο δεξιά του χέρι.⁵²⁶ Οι μορφές εμφανίζουν μανιεριστικά χαρακτηριστικά, επιμήκυνση, με μικρά κεφάλια, μακρύ κορμό, πλατιά ισχία και κοντά πόδια που θυμίζουν τις αναλογίες των τριών Χαρίτων σε τοιχογραφίες της Πομπηίας.⁵²⁷ Η δράση εκτυλίσσεται στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο, τα κτίσματα, ωστόσο, μιας πόλης που εκτείνεται στο βάθος προσδίδουν στην παράσταση κάποια αίσθηση βάθους.

Ακολουθώντας πάντοτε την αφήγηση του Οβιδίου, στην επόμενη σκηνή της ζωφόρου της Sala di Perseo απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο αριστερά ο Περσέας να πλένει τα χέρια του μετά από την πάλη με το κήτος, ενώ το κεφάλι της Μέδουσας κείται μπροστά του πάνω σε κλαδιά θάμνου.⁵²⁸ Από το άγγιγμα της Γοργόνας οι θάμνοι έχουν μεταμορφωθεί σε κοράλλια που θαλάσσιες νύμφες αναπαράγουν χαρούμενα ρίχνοντας τους «σπόρους» στα νερά. Ο ήρωας εδώ έχει αλλάξει το κάλυμμα της κεφαλής – αντί για φτερωτό πέτασο φέρει κράνος με λοφίο. Πίσω του και σε απόσταση που δηλώνεται από τη μεγάλη σμίκρυνση των μορφών, η Ανδρομέδα ελευθερώνεται από τα δεσμά που την καθήλωναν στον βράχο. Τέλος, στο βάθος δεξιά, σε αίθουσα με κλασικούς κίονες και αψίδες, έχει στρωθεί το γαμήλιο δείπνο. Η εικονογραφική αναφορά εδώ παραπέμπει στον Ραφαήλ και συγκεκριμένα στο *Γαμήλιο συμπόσιο του Έρωτα και της Ψυχής* στη Loggia di Psiche της Villa Farnesina.

Ο Perino, όπως συνέβη και με τον Doria, επέλεγε θέματα που να προσδίνουν

εικαστική έκφραση στις φιλοδοξίες του παραγγελιοδότη ή να εξυπηρετούν τα συμφέροντά του. Το σωτήριο έτος 1545 ο πάπας Παύλος Γ' οργάνωσε ένα από τα σημαντικότερα εκκλησιαστικά συμβούλια, τη Σύνοδο του Τριδέντου (1545-1563). Σκοπός της Συνόδου ήταν να προσδιορίσει με σαφήνεια τη διδασκαλία και τα δόγματα της Καθολικής Εκκλησίας και να προτείνει μεταρρυθμιστικά μέτρα προς αντιμετώπιση του Προτεσταντισμού.

Ήταν, λοιπόν, αναμενόμενο το σημαντικό αυτό γεγονός να σηματοδοτείται στη διακόσμηση του Castel Sant'Angelo που άρχισε τον ίδιο χρόνο. Ο μύθος του Περσέα στην εικονογραφία του παπικού διαμερίσματος μπορούσε να προσαρμοστεί στη συγκυρία αυτή, καθώς μάλιστα οι θεολογικές ερμηνείες του *Ovide moralisé* και του Pierre Bersuire εξακολουθούσαν να εκδίδονται και να διαθέτουν κύρος και κατά τον 16ο αι. Εκτός από την καταπολέμηση του Λουθηρανισμού, ο πάπας είχε εξάλλου αναλάβει και σταυροφορία κατά των Μωαμεθανών για την απελευθέρωση της Ιερουσαλήμ που γνώρισε κάποιες επιτυχίες, όπως η ανακατάληψη της Τύνιδας το 1535 από τις ενωμένες αυτοκρατορικές και παπικές δυνάμεις. Στο πλαίσιο αυτών των επιδιώξεων, η Ανδρομέδα θα μπορούσε, λοιπόν, να προσλάβει τον συμβολισμό της *Santa Ecclesia*, ενώ ο πάπας, στον ρόλο του σωτήρα Περσέα, θα αναλάμβανε να την απαλλάξει από δύο θανάσιμους κινδύνους: τους αιρετικούς προτεστάντες και τους άπιστους Μωαμεθανούς.⁵²⁹



Το σύμπλεγμα
Περσέας και Μέδουσα



«Ο αθάνατος Θεός της Φύσης
που δημιούργησε γη και ουρανό...
με τα χέρια του, χωρίς *disegno*,...
έφτιαξε με πηλό το πρώτο γλυπτό
και στους αγγέλους τό 'δειξε...». ⁵³⁰

Ο Cellini ως χαλκοπλάστης και χαλκοχύτης

Κοσμογονία του Cellini αρχίζει λοιπόν με μια πράξη πλαστικής. Φαίνεται ότι υπάρχει μία μοναδική, ίσως, αναγεννησιακή απεικόνιση όπου ο Θεός εμφανίζεται κατά τη διαδικασία της δημιουργίας του Αδάμ, στη *Madonna della Vittoria* (1495-1496) του Andrea Mantegna. Εκεί, στο βάθρο αριστερά, ο Αδάμ στέκει ημιτελής μπροστά στον Δημιουργό του, από τον οποίο μόλις διακρίνονται το αριστερό πόδι, το μακρύ ένδυμα και το δεξιό χέρι που κρατά σπάτουλα και επεξεργάζεται το στέρνο του πρωτόπλαστου. ⁵³¹

Οι θνητοί χαλκοπλάστες επαναλαμβάνουν επί αιώνες την αρχετυπική αυτή πράξη. Στη σύντομη πραγματεία του *Περί της τέχνης του disegno*, ο Cellini περιγράφει τη διαδικασία: αν θέλει κάποιος να φτιάξει μία γυμνή ή άλλη μορφή, «παίρνει πηλό ή κερί και αρχίζει να αποτυπώνει πάνω του μια χαριτωμένη μορφή». ⁵³² Στο σημείο αυτό τελειώνει κάθε ομοιότητα με τον πρώτο Πλάστη, ο οποίος δημιούργησε με προφανή ευκολία το γλυπτό του. Αντίθετα, ο γλύπτης, σύμφωνα με τον Cellini, πρέπει να ακολουθήσει μία επίπονη διαδικασία: ξεκινώντας από τις εμπρόσθιες όψεις, και πριν ακόμη τις ολοκληρώσει, συνεχίζει να υψώνει και να χαμηλώνει το πρόπλασμά του, βηματίζοντας μπρος και πίσω για να ελέγξει αν όλα τα μέρη του έργου εναρμονίζονται.

Όταν διαπιστώσει ότι έχει αποδώσει ικανοποιητικά την εμπρόσθια όψη, στρέφει το μοντέλο του προς την πλαϊνή, δηλαδή προς τη μία από τις τέσσερις κύριες όψεις. Συχνά ανακαλύπτει ότι αυτή η όψη υπολείπεται σε χάρη και τότε είναι υποχρεωμένος να τροποποιήσει την εμπρόσθια όψη, για



να την εναρμονίσει με τη νέα όψη. Την ίδια διαδικασία πρέπει να ακολουθήσει και για τις άλλες όψεις, οι οποίες δεν είναι μόνο οκτώ, αλλά περισσότερες από σαράντα, επειδή αν στρέψει ελάχιστα το μοντέλο του θα παρατηρήσει ότι κάποιος μυς έχει τονιστεί πολύ ή λιγότερο. Η εναρμόνιση όλων των όψεων είναι τόσο δύσκολη διαδικασία, ώστε σπάνια μπορεί να υπάρξει γλυπτό που να εμφανίζεται το ίδιο ικανοποιητικά από κάθε οπτική γωνία.⁵³³

Η προετοιμασία του προπλάσματος, όσο και να είναι πολύπλοκη, συνιστά την πρώτη φάση. Η κέρινη ή πήλινη κατασκευή είναι πολύ εύθραυστη, όπως απέδειξε η μοίρα του θαυμάσιου αλόγου του Leonardo που καταστράφηκε από γάλλους τοξότες στην αυλή του Castello Sforzesco στο Μιλάνο το 1499. Ακολουθεί, συνήθως, η φάση της χύτευσης· η μεταφορά, όμως, ενός προπλάσματος, και μάλιστα μεγάλων διαστάσεων, σε μέταλλο είναι μία διαδικασία τόσο απαιτητική που ο αρχιτεχνίτης των φλωρεντινών δημόσιων χυτηρίων Biringuccio συνιστούσε να ανατίθεται σε ρωμαλέους νέους. Το 1549, όταν ο Cellini χύτευσε τον *Περσέα* του, ήταν ήδη σαράντα εννέα ετών· ως χρυσοχόος, όμως, είχε μεγάλη εξοικείωση με τα μέταλλα και τη χύτευση αντικειμένων μικρών διαστάσεων. Στην *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, στα κεφάλαια για την κατασκευή σφραγίδων για καρδινάλιους και χρυσών ή ασημένιων βάζων, ο Cellini παρουσιάζει ως ενιαία τη διαδικασία προετοιμασίας του προπλάσματος και της χύτευσής του.⁵³⁴

Κατά την παραμονή του εξάλλου στο Παρίσι (1540-1545), ο Cellini εκπαιδεύτηκε

στη χύτευση αγαλμάτων μεγάλων διαστάσεων. Κατ' αρχήν στο ίδιο το Fontainebleau λειτουργούσαν εργαστήρια, στα οποία χυτεύτηκαν κατά τρόπο άψογο, αντίγραφα φημισμένων αρχαίων αγαλμάτων από γύψινες μήτρες που είχε μεταφέρει ο Primaticcio από τη Ρώμη. Για τις ανάγκες χύτευσης δικών του έργων, στα οποία συμπεριλαμβάνονταν ο ασημένιος *Δίας*, δύο περίπου μέτρων, και *Η Νύμφη του Fontainebleau*, ο Cellini διέθετε δικό του χυτήριο στον πύργο Petit Nesle, που του είχε παραχωρήσει ο γενναϊόδωρος βασιλιάς Φραγκίσκος Α'. Στο εργαστήριό του είχε, επίσης, προσλάβει πολλούς έμπειρους τεχνίτες, από τους οποίους μάθαινε και ο ίδιος τα μυστικά της χύτευσης.⁵³⁵

Παρά το γεγονός, όμως, ότι οι παλιοί *maestri* της Lutetia Parisiorum (Παρισίων), διέθεταν άρτια τεχνική, κατά τον Benvenuto, υπολείπονταν στις θεωρητικές αρχές της τέχνης τους. Έτσι, όταν κατά τη χύτευση της *Νύμφης του Fontainebleau* προέκυψε σοβαρό πρόβλημα, απελπίστηκαν. Ο Cellini, όμως, ισχυρίζεται ότι με την έμφυτη τόλμη του και τη βαθιά γνώση των αρχών της τέχνης, κατάφερε «να επαναφέρει στη ζωή το νεκρό άλογο».⁵³⁶ Με τον τρόπο αυτό και έχοντας, ξεπεράσει τους δασκάλους του ακόμα και στην τέχνη της χύτευσης έργων μεγάλων διαστάσεων, ο Benvenuto επέστρεψε ως ολοκληρωμένος γλύπτης στην πατρίδα του, απόπου είχε φύγει ως φημισμένος χρυσοχόος. Δεν λησμόνησε, ωστόσο, ποτέ όσα όφειλε στον γενναϊόδωρο βασιλιά Φραγκίσκο Α'. «Μπορώ να ειπώ πως ό,τι είμαι και ό,τι καλό και όμορφο έκανα το χρωστώ σε αυτόν τον υπέροχο πρίγκιπα», θα έγραφε με ευγνωμοσύνη πολλά χρόνια αργότερα.⁵³⁷

Στη συνάντηση που είχε, αμέσως μετά από την επιστροφή του, με τον δούκα της Φλωρεντίας, τον Αύγουστο του 1545, ο Cellini εμφανίστηκε πρόθυμος να φιλοτεχνήσει γι' αυτόν ένα άγαλμα από μάρμαρο ή ορείχαλκο. Η επιλογή του θέματος, του υλικού και του τόπου έγιναν από τον Cosimo· η επιλογή, όμως, να χυτεύσει ο ίδιος το μεγάλο έργο ήταν του καλλιτέχνη, ο οποίος ζήτησε, αμέσως μετά την έγκριση του προπλάσματος, ένα σπίτι για να στήσει τους φούρνους του για τον πηλό, τον μπρούτζο, τον χρυσό και το ασήμι.⁵³⁸ Η απόφαση του Cellini να αναλάβει καθ' ολοκληρίαν το μεγάλο έργο είχε σκοπό να εκφράσει το εύρος της καλλιτεχνικής του *virtù* στη γενέτειρά του, στην οποία δεν είχε φιλοτεχνηθεί ορειχάλκινο άγαλμα επί πενήντα χρόνια ή μήπως η χύτευση αυτή του έδινε την ευκαιρία να επιτύχει κάτι που αδυνατούσε να κάνει ο μαρμαρογλύπτης, δηλαδή να εμφυσήσει πνοή στα αγάλματά του;⁵³⁹

Ο Cellini γνώριζε καλά ότι η χύτευση ήταν πολύ δύσκολη υπόθεση και για να αποφύγει κάθε λάθος αποφάσισε να χρησιμοποιήσει όλες τις γνώσεις που με τόσο κόπο είχε συγκεντρώσει. Όπως σημειώνει στην πραγματεία του *Περί γλυπτικής*, εκείνος που θέλει να αναλάβει τέτοιο έργο οφείλει να δοκιμάσει όχι μόνο τους πηλούς και τους γύψους, αλλά και ό,τι άλλο πρόκειται να χρησιμοποιήσει· με αυτόν τον τρόπο το έργο θα του προσπορίσει τιμή.⁵⁴⁰ Για να δοκιμάσει, λοιπόν, τους πηλούς της Φλωρεντίας, ο καλλιτέχνης χύτευσε το 1545 μία μικρή ανάγλυφη πλάκα με τη μορφή ενός κυνηγετικού σκύλου, που βρίσκεται

σήμερα στο Bargello της Φλωρεντίας, και ένα χρόνο αργότερα τη μεγαλοπρεπή προτομή του Cosimo. Μετά από τις δοκιμές αυτές, με επιστολή του (20 Μαΐου 1548) ο Cellini πληροφορούσε τον δούκα ότι το σώμα της σφαιγιασμένης Μέδουσας, «*la mia femmina*», όπως την αποκαλούσε, και ο πυρήνας του *Περσέα*, η *anima*, ήταν έτοιμα προς χύτευση.⁵⁴¹ Πράγματι η «*femmina*» χυτεύτηκε τον ίδιο χρόνο σε ένα μικρό φούρνο που ο καλλιτέχνης είχε στήσει στον κήπο του σπιτιού του. Η μορφή βγήκε πολύ καθαρή και άρεσε πολύ στον Cosimo.

Η χύτευση του *Περσέα*, που έγινε τον επόμενο χρόνο, προσέλαβε, ωστόσο, διαστάσεις εποποιίας και συνιστά, αναμφίβολα, την αποκορύφωση της αφήγησης του καλλιτέχνη για τη ζωή του. Ο Cellini γνώριζε εκ των προτέρων ότι η διαδικασία θα έβαζε σε δοκιμασία τις γνώσεις και τις αντοχές του, αφού το έργο «είχε ύψος μεγαλύτερο από πέντε πήχεις, η στάση του ήταν πολύπλοκη, καθώς με το αριστερό χέρι κρατούσε το κεφάλι της Μέδουσας, στα μαλλιά της οποίας υπήρχαν φίδια και άλλες πλούσιες λεπτομέρειες, το δεξιό χέρι εμφανιζόταν σε δυναμική κίνηση προς τα πίσω, ενώ το αριστερό πόδι ήταν λυγισμένο».⁵⁴² Ο γλύπτης είχε αρχίσει να ετοιμάζει το καλούπι του έργου, σύμφωνα με την τεχνική της έμμεσης χύτευσης, την οποία θα περιέγραφε αργότερα στην πραγματεία *Περί γλυπτικής*, συνιστώντας την, όμως, για μορφές σε φυσικό μέγεθος ή μικρότερο του φυσικού⁵⁴³ για μορφή μεγαλύτερου ύψους, όμως, όπως ο *Περσέας*, διαπίστωσε ότι με τη μέθοδο αυτή θα έχανε πολύ χρόνο και την εγκατέλειψε. Ο

Leonardo θα επιχειρούσε, αν οι συγκυρίες το είχαν επιτρέψει, να χυτεύσει το άλογο του Sforza, που το πρόπλασμά του ήταν τρεις φορές μεγαλύτερο από το φυσικό, με μια σύνθετη μέθοδο έμμεσης χύτευσης και *in un sol getto*. Δεν είναι βέβαιο ότι το εγχείρημα θα είχε πετύχει, αλλά η σύγχρονη τεχνολογία επιβεβαιώνει ότι η μέθοδος που σκόπευε να ακολουθήσει ήταν προς τη σωστή κατεύθυνση.⁵⁴⁴

Ο Cellini, λοιπόν, προχώρησε στην κατασκευή προπλάσματος για τον *Περσέα*, ακολουθώντας την ίδια μέθοδο που είχε εφαρμόσει για τη *Νύμφη του Fontainebleau*, δηλαδή τη διαδικασία της άμεσης χύτευσης.⁵⁴⁵ Ενώ, όμως, η *Νύμφη* είχε χυτευτεί σε πολλά κομμάτια, για τον *Περσέα*, έργο με το οποίο θα εμφανιζόταν για πρώτη φορά στην γενέτειρά του ως γλύπτης, ο Cellini ήταν αποφασισμένος η χύτευση να γίνει σε ένα μόνο κομμάτι, *in un sol getto*. Από την εποχή, άλλωστε, που ο Lorenzo Ghiberti είχε αναδειχτεί νικητής στον διαγωνισμό για τις πρώτες θύρες του Βαπτιστηρίου, η χύτευση σε ένα μόνο κομμάτι συνιστούσε επιδίωξη των φλωρεντινών, τουλάχιστον, καλλιτεχνών. Ο Ghiberti διατηρούσε, πάντως, δικό του χυτήριο σε χώρο περιβαλλόμενο από περίστυλες στοές που ονομαζόταν «le Porte».⁵⁴⁶

Ο Andrea del Verrocchio (1435-1488) στο ίδιο πνεύμα, πέτυχε το 1479 το εγχείρημα της διαμιάς χύτευσης των εξαίσιων μορφών –πρώτα του Ιησού και αμέσως μετά του Θωμά– του περίφημου συμπλέγματός για την πρόσοψη της εκκλησίας του Orsanmichele.⁵⁴⁷ Ο Donatello, από την άλλη, σύμφωνα με τον

ουμανιστή συγγραφέα Pomponius Gauricus (1482-1530), δεν χύτευσε ποτέ ο ίδιος και πάντοτε εμπιστευόταν το έργο αυτό στους τεχνίτες που χύτευαν καμπάνες. Η πληροφορία αυτή δεν σημαίνει ότι ο μεγάλος χρυσοχόος-γλύπτης του Quattrocento αγνοούσε την τέχνη αυτή, αφού μάλιστα είχε θητεύσει κοντά στον Ghiberti, αλλά πιθανώς ότι δεν διέθετε δικές του εγκαταστάσεις χύτευσης.⁵⁴⁸ Ο Vasari, μάλιστα, υπογραμμίζει ότι η χύτευση του *Gattamelata* ήταν πολύ επιτυχημένη και της *Ιουδίθ* πολύ λεπτοφυής και όμορφη.⁵⁴⁹ Αντίθετα, ο Cellini έβρισκε ότι τα έργα του παλαιότερου γλύπτη φαίνονταν να είχαν χυτευτεί με μεγάλη δυσκολία, «εξαιτίας κάποιου ελαττώματος του πηλού».⁵⁵⁰ Η χύτευση, πάντως, της *Ιουδίθ* –του μόνου ορειχάλκινου αγάλματος που υπήρχε στην Piazza della Signoria, με το οποίο, μάλιστα, θα αντιπαρβαλλόταν ο *Περσέας*– είχε γίνει σε περισσότερα από ένα κομμάτια.

Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην άμεση χύτευση, που προέκρινε ο Cellini, και στην έμμεση, την οποία, όπως προαναφέρθηκε, σκόπευε να χρησιμοποιήσει ο Leonardo για το μνημείο Sforza, συνίσταται στην αντιστροφή των κατασκευαστικών σταδίων. Στην πρώτη περίπτωση, δημιουργείται πρώτα ο πυρήνας και κατόπιν κτίζεται η εξωτερική φόρμα με στρώματα πηλού· στη δεύτερη δημιουργείται η εξωτερική μήτρα και ο πυρήνας πραγματώνεται από το πυρίμαχο υλικό που διοχετεύεται εντός της.

Ο Cellini ακολουθώντας, λοιπόν, τη διαδικασία της άμεσης χύτευσης, κατασκεύ-

ασε ένα πρόπλασμα, στο μέγεθος του σχεδιαζόμενου αγάλματος, από πηλό στερεωμένο σε ένα σκελετό (*ossatura*).⁵⁵¹ Μετά από το καλό ψήσιμο της πήλινης μορφής, προέκυψε ο λεγόμενος πυρήνας για τη χύτευση (*anima*), πάνω στον οποίο ο καλλιτέχνης άπλωσε ένα στρώμα κεριού με πάχος λιγότερο από ένα δάκτυλο. Ακολούθησε η ετοιμασία ενός μείγματος από ποσότητα κονιορτοποιημένου κόκκαλου ή κέρατου βοδιού, μισή ποσότητα γύψου και ένα τέταρτο ρινισμάτων σιδήρου. Τη σύνθεση αυτή, την οποία είχε ενοποιήσει με διάλυμα κοπριάς αλόγου, περασμένο από κόσκινο, ο Cellini την άλειψε με πινέλο πάνω από το πρόπλασμα σε τρία στρώματα, το καθένα πάχους «λαβής μαχαιριού φαγητού». Όταν το διάλυμα στέγνωσε, πρόσθεσε τρία στρώματα πηλού, συνολικού πάχους δύομισι δακτύλων, δημιουργώντας τον εξωτερικό χιτώνα (*camicia*) του προπλάσματος.⁵⁵²

Ο Cellini τονίζει σε κάθε ευκαιρία «την άπειρη επιμέλεια και προσοχή» που επέδειξε σε κάθε φάση της παραπάνω διαδικασίας, η οποία δεν υπολείπεται, πράγματι, σε επινοητικότητα.⁵⁵³

Ο δούκας είχε δει το πρόπλασμα καλυμμένο από στρώμα κεριού και εμφανίστηκε κατευχαριστημένος από την ομορφιά του, αλλά επηρεασμένος από αυτούς που κακολογούσαν τον Cellini, παρουσιάζοντάς τον σαν άπειρο «νέο γλύπτη», αποφάνθηκε ότι δεν θα πετύχαινε η μεταφορά του σε ορείχαλκο, επειδή «δεν το επέτρεπαν οι κανόνες της τέχνης».⁵⁵⁴ Οι ενδοιασμοί του Cosimo επικεντρώνονταν στη δυσκολία να βγει όμορφο το κεφάλι της Μέδου-

σας που κρατούσε το υψωμένο χέρι του *Περσέα*. Η παρατήρηση αυτή νομίζω ότι προδίδει τον υποβολέα της, ο οποίος θα πρέπει να ήταν μαρμαρογλύπτης –ο συνήθης ύποπτος Baccio Bandinelli–, καθώς η προβολή ενός υψωμένου χεριού από το μάρμαρο συνιστούσε μεγάλο τεχνικό πρόβλημα για το είδος αυτό της γλυπτικής, ενώ για ένα έργο χυμένο σε μέταλλο η στάση αυτή δεν παρουσίαζε ιδιαίτερη δυσκολία.

Η παρατήρηση αυτή έθιξε τη φιλοτιμία του Cellini, που αντέτεινε στον πρίγκιπα ότι: «αν στ' αλήθεια είχες κάποια γνώση αυτής της τέχνης δεν θα φοβόσουν για την επιτυχία της όμορφης κεφαλής. Θα φοβόσουν μάλλον γι' αυτό το δεξιό πόδι ... γιατί η φωτιά, από φυσικού της, ανεβαίνει ψηλά κι έτσι το κεφάλι θα βγει εντάξει. Η φωτιά, όμως, δεν κατεβαίνει κάτω και πρέπει να την αναγκάσω να κατέβει έξι παλάμες με μια ειδική ρύθμιση της συσκευής».⁵⁵⁵

Μετά από την απογοητευτική αυτή συνάντηση, ο Cellini, «με όση δύναμη απέμεινε στο κορμί και στο πουγκί» του, αποφάσισε να προχωρήσει μόνος του στη χύτευση του *Περσέα* του. Έτσι, έδεσε την πήλινη φόρμα με σίδερα και την τοποθέτησε στον κλίβανο σε σιγανή φωτιά, για να στραγγίξει το κερί μέσα από το δίκτυο των κέρινων αγωγών που είχε προσαρμόσει πάνω στον καλυμμένο με κερί πυρήνα. Όταν έγινε και αυτό, έχτισε με τούβλα γύρω από την πήλινη φόρμα του *Περσέα* ένα προστατευτικό περίβλημα και το έψησε επί δύο εικοσιτετράωρα. Στη συνέχεια άνοιξε ένα λάκκο και με γερά σχοινιά και τροχαλίες τοποθέτησε τη

φόρμα στο βάθος του λάκκου και από πάνω έριξε το χώμα που είχε βγάλει από τον λάκκο, φροντίζοντας να τοποθετήσει και αγωγούς εξαερισμού χρησιμοποιώντας πήλινους σωλήνες. Όλη αυτή η διαδικασία συντελέστηκε με μεγάλη προσοχή και σύμφωνα «με τους αυστηρότερους κανόνες της μεγάλης αυτής τέχνης».⁵⁵⁶

Αφού διαπίστωσε ότι όλα προχωρούσαν καλά, ο Benvenuto έστρεψε την προσοχή του στην κάμινο την οποία είχε γεμίσει με κομμάτια χαλκού και κασσίτερου σε απόσταση μεταξύ τους, για να κυκλοφορούν οι φλόγες και να ρευστοποιηθεί ευκολότερα το μέταλλο. Η φωτιά, χάρη στο ρετσίνι των πευκόξυλων που χρησιμοποιήθηκαν αλλά και στην καλή εξαέρωση, έκαιγε θαυμάσια στη συνέχεια, όμως, το εργαστήριο έπιασε φωτιά, ενώ από τον κήπο ο άνεμος και η βροχή διείσδυσαν μέσα και κρύωσαν την κάμινο. Ο Benvenuto εξακολούθησε να παλεύει επί πολλές ώρες με τις αντιξοότητες μέχρι που από την εξάντληση αρρώστησε.

Για τη χύτευση του *Περσέα* ο Cellini, όπως γινόταν συχνά σε ανάλογες περιπτώσεις, είχε καλέσει ορισμένους αρχιτεχνίτες χύτευσης πυροβόλων όπλων, οι οποίοι φαινόταν ότι είχαν αντιληφθεί τον τρόπο εργασίας του που διέφερε από αυτόν που ακολουθούσαν άλλοι δάσκαλοι χύτευσης. Ανήμπορος να συνεχίσει την εργασία ο ίδιος, κάλεσε τους έμπειρους αυτούς μεταλλουργούς και τους άλλους βοηθούς –ήταν γύρω στους δέκα– και τους εξήγησε πάλι τη μέθοδο με την οποία εργαζόταν. Οι μεγαλύτερες δυσκολίες είχαν,

άλλωστε, ξεπεραστεί, η χύτευση είχε κατά το ήμισυ πραγματοποιηθεί και οι αρχιτεχνίτες δεν είχαν παρά να ακολουθήσουν λεπτομερώς τις οδηγίες του.⁵⁵⁷

Κατόπιν, νικημένος από πόνο και υψηλό πυρετό, έπεσε στο κρεβάτι με τη βεβαιότητα ότι το πρωί θα ήταν σίγουρα νεκρός. Κι ενώ πίστευε πως είχε φτάσει η τελευταία του ώρα, εισέβαλε ένας από τους *maestri* και του φώναξε: «Benvenuto, το έργο σου καταστράφηκε και καμιά γήινη δύναμη δεν μπορεί να το σώσει». Αφηγείται ο ίδιος: «Άφησα μια τρομερή κραυγή, που πρέπει να έφτασε ως τον Άδη, πετάχτηκα από το κρεβάτι και άρχισα να ντύνομαι μοιράζοντας κλωτσιές, χτυπήματα και μουγκρίζοντας: ‘τούτο είναι μια αισχρή συνωμοσία ενάντια στην τέχνη. Πριν πεθάνω θα δώσω στον κόσμο μια τέτοια απόδειξη της δύναμής μου, που πολλοί θ’ απορήσουν’. Πάνω σε αυτό μίλησε ο *maestro* Alessandro Lasticati και είπε: ‘Benvenuto, καταπιάνεσαι με κάτι έξω από τους νόμους της τέχνης και δεν μπορεί να γίνει’. Στράφηκα προς το μέρος του με τόση λύσσα και με το μάτι τόσο θολωμένο από φονική διάθεση, *tanto furore*, που όλοι έκραξαν: ‘Δώσε μας προσταγές! Είμαστε έτοιμοι να σε υπακούσουμε όσο μένει πνοή στα κορμιά μας’».⁵⁵⁸

Το μέταλλο είχε γίνει πίτα. Ο Cellini πρόσταξε τους τεχνίτες να φέρουν ένα φορτίο ξύλων βελανιδιάς που έριξε στον φούρνο και η δυνατή φωτιά που άναψε έκανε το μέταλλο να λάμψει. Στη συνέχεια έριξε και ένα κομμάτι κασσίτερο, πάνω από εξήντα λίμπρες, και το μέταλλο άρχισε να κινείται. Όταν είδε πως

είχε αναστήσει εκείνο που ήταν νεκρό, ένωσε τέτοια δύναμη, ώστε λησμόνησε τελείως τον πυρετό και τον φόβο του θανάτου.⁵⁵⁹ Ο ορείχαλκος δεν έτρεχε, όμως, πολύ ελεύθερα, πιθανώς επειδή είχε υπερθερμανθεί. Ο Cellini ζήτησε τότε και του έφεραν κάθε χάλκινο πιάτο, δίσκο και χάλκωμα που υπήρχε στο σπίτι και από αυτά άλλα έριξε στον φούρνο και άλλα μέσα στους σωλήνες. Τότε, το μέταλλο ρευστοποιήθηκε τέλεια και άρχισε να γεμίζει το καλούπι. Μόλις είδε τη μάζα του μετάλλου να ρέει χωρίς φουσκάλες και χωρίς σβώλους, ο καλλιτέχνης συμπέρανε ότι οι αεραγωγοί λειτουργούσαν σωστά.⁵⁶⁰ Ταυτόχρονα χάρηκαν και οι τεχνίτες και ήταν έτοιμοι να εκτελέσουν κάθε εντολή του. Ο Cellini έτρεχε από εδώ και αποκεί, δίνοντας διαταγές και φωνάζοντας: «Θεέ μου, με την απέραντη δύναμή Σου αναστήθηκες εκ νεκρών και ανελήφθης εις τους Ουρανούς».⁵⁶¹

Όταν ξεσκέπασε τον *Περσέα*, δύο ημέρες μετά από τη δραματική χύτευσή του, διαπίστωσε ότι το έργο είχε βγει τέλειο, με μία μόνο εξαίρεση: όπως είχε προβλέψει ο Cellini, από το δεξιό πόδι έλειπαν τα δάκτυλα και ένα μικρό μέρος πάνω από αυτά.⁵⁶² Η ύπαρξη ενός μικρού ελαττώματος δεν θα αποτελούσε, ωστόσο, πρόβλημα για τον Cellini, ο οποίος πίστευε –παρά την αντίθετη άποψη που εξέφραζαν οι φίλοι του, καθώς και ορισμένοι γερμανοί και γάλλοι αρχιτεχνίτες– ότι «αφού χυτευτεί ο μπρούντζος πρέπει να δουλευτεί με σφυριά και κοπίδια, όπως έκαναν οι θαυμάσιοι αρχαίοι και οι νεότεροι δάσκαλοι, δηλαδή εκείνοι που ήξεραν να δουλεύουν τον μπρού-

ντζο».⁵⁶³ Πρόκειται για την εν ψυχρώ εργασία που ακολουθεί τη χύτευση του έργου, φάση κατά την οποία η παρέμβαση του καλλιτέχνη είναι καθοριστική, επειδή πρέπει να εξαφανίσει τα σημάδια της χύτευσης, να λειάνει την επιφάνεια του έργου με τρίψιμο ή ξύσιμο και να διορθώσει τυχόν ελαττώματα. Μετά τη χύτευση του *Περσέα* τον Δεκέμβριο του 1549, η εν ψυχρώ εργασία, η δημιουργία της πατίνας και η επιχρύσωση κάποιων σημείων του έργου διήρκεσαν γύρω στα τέσσερα χρόνια.

Καθώς ο καλλιτέχνης είχε καταφέρει να μεταφέρει σε ορείχαλκο διαμιάς το μεγαλύτερο πιθανώς γλυπτό της εποχής, έχει υποστηριχθεί ότι πίστευε ότι θα επιβίωνε η φήμη του ως χύτη.⁵⁶⁴ Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, στην *Αυτοβιογραφία* του ο καλλιτέχνης υπερέβαλε την περιγραφή της χύτευσης σε σημείο μυθιστορηματικό. Έχω την πεποίθηση, ωστόσο, ότι για τον Cellini ολόκληρη η διαδικασία –από τη σύλληψη του προπλάσματος ως την εν ψυχρώ εργασία– ήταν ένα ενιαίο και αδιαίρετο έργο στο οποίο επιδιόταν με «άπειρη επιμέλεια» και προσοχή για την κάθε λεπτομέρεια.

Ο Pomponius Gauricus έγραφε στην πραγματεία *De sculptura* (1504) ότι η γλυπτική σε μέταλλο συνιστούσε μια διπλή διαδικασία (*ratio duplex*): τη *ductoria* ή *πλαστική* και τη *fusoria* ή *χημική* (χύτευση).⁵⁶⁵ Μέσω αυτής της διαδικασίας το πνευματικό περιεχόμενο του έργου, η σύλληψη (*invenzione*) συμπλεκόταν άρρηκτα με την αντικειμενική πραγματικότητα του υλικού (*materia*). Ο Cellini ήθελε να έχει ο ίδιος τον έλεγχο αυτής της θαυμαστής

ένωσης, στάση που ήταν, άλλωστε, σύμφωνη και με τη γλυπτική παράδοση που ο ίδιος ακολουθούσε. Πρώτος τη τάξει σε αυτήν την καλλιτεχνική γενεαλογία, όπως παρουσιάζεται στην εισαγωγή της *Πραγματείας περί χρυσοχοΐας* και της *Πραγματείας περί γλυπτικής*, ήταν ο Ghiberti: αυτός ανήκε στην ομάδα των καλλιτεχνών που αναβίωσαν τις τέχνες στη Φλωρεντία, διέθετε θαυμάσιο στυλ, εκπληκτικό φινιρίσμα και ήταν δάσκαλος στην τέχνη της χύτευσης.⁵⁶⁶

Για τον Cellini η νοητική διαδικασία της σύλληψης του έργου ήταν υψίστης σημασίας. Ενδεικτική, εξάλλου, υπήρξε η τοποθέτηση του καλλιτέχνη το 1540, όταν ο καρδινάλιος της Φεράρας ενδιαφέρθηκε για μία αλατιέρα και οι δύο λόγιοι που τον συνόδευαν πρότειναν θαυμάσια σχέδια. Ο Cellini δεν δέχθηκε να τα εκτελέσει λέγοντας ότι οι γιοι των βασιλιάδων ήταν, πράγματι, σπουδαίοι, αλλά ένας φτωχός βοσκός προτιμούσε τα δικά του τέκνα. Έτσι και αυτός αγαπούσε τα τέκνα της τέχνης του και γι' αυτό θα παρουσίαζε στον καρδινάλιο το δικό του σχέδιο και τη δική του ιδέα (*invenzione*).⁵⁶⁷

Αλλά και σε ένα άλλο περιστατικό εμφανίζεται η εμμονή του Cellini να ανήκει σε αυτόν η επιπόνηση του προς εκτέλεση έργου. Μετά από τη λεηλασία της Ρώμης, βρέθηκε στη Μάντοβα όπου ο φίλος του Giulio Romano τον παρουσίασε στον Federico Gonzaga, ο οποίος του παρήγγειλε ένα σκεύος για το Αίμα του Χριστού, ζητώντας από τον ζωγράφο να ετοιμάσει το σχέδιο. Ο Giulio, όμως, στράφηκε προς τον δούκα και είπε: «Άρχοντά

μου, ο Benvenuto δεν είναι από εκείνους που χρειάζονται τα σχέδια άλλων και με τούτο η Εξοχότητά σου θα συμφωνήσει όταν ιδεί το σχέδιό του».⁵⁶⁸

Αν η χύτευση του *Περσέα* παρουσιάζεται κατά τρόπο μυθιστορηματικό ήταν επειδή, πράγματι, έλαβε δραματικό χαρακτήρα. Όπως είδαμε, ο Cosimo όχι μόνο δεν του προσέφερε καμιά βοήθεια, αλλά αμφισβήτησε και την ικανότητα του γλύπτη να χυτεύσει το έργο. Έτσι ο Cellini προχώρησε μόνος του και έκανε ο ίδιος τα πάντα ώστε να έχει υπό έλεγχο κάθε φάση της διαδικασίας, καθώς δεν μπορούσε να εμπιστευτεί τους επαγγελματίες, «οι οποίοι ήταν ικανοί να χυτεύσουν τα εκπληκτικότερα έργα που μπορεί να φανταστεί κανείς, αλλά να διαπράξουν και τις μεγαλύτερες γκάφες».⁵⁶⁹ Η τεχνική τους επιδεξιότητα επαρκούσε μόνο ως ένα σημείο, επειδή οι απρόοπτες εξελίξεις μπορούσαν να αντιμετωπιστούν μόνο με τη γνώση των αρχών της τέχνης. Και ο καλλιτέχνης ήταν πεπεισμένος ότι πέρα από τις έμφυτες αρετές του, την τόλμη και την εξυπνάδα, διέθετε και την απαραίτητη γνώση ως «αποτέλεσμα σκληρής και πειθαρχημένης μελέτης».⁵⁷⁰

Δεν ήταν εξάλλου καθόλου απίθανη η εξέλιξη που σημειώνει ο Cellini, δηλαδή ότι από την υπερκόπωση τον έπιασε υψηλός πυρετός. Ο Verrocchio έχασε τη ζωή του σε ηλικία 56 ετών από κρυολόγημα που προκλήθηκε από την παραμονή του στον υπερθερμασμένο χώρο των καμίνων –και προφανώς στην απότομη έκθεσή του στη θερμοκρασία του εξωτερικού περιβάλλοντος– κατά τη χύτευση

του *Colleoni* στη Βενετία.⁵⁷¹ Στην ίδια ακριβώς ηλικία και από την ίδια αιτία έχασε τη ζωή του και ο *Daniele da Volterra* (1509-1566).⁵⁷²

Η βίαιη αντίδραση του *Cellini*, μετά την αναγγελία της πήξης του μετάλλου, ήταν δικαιολογημένη, επειδή στην περίπτωση που αποτύγγανε η χύτευση του πρώτου μεγάλου έργου που έκανε στην Ιταλία, διακυβευόνταν όχι μόνο τέσσερα χρόνια σκληρής δουλειάς, αλλά και η τιμή του.⁵⁷³ Γράφει σχετικά: «αισθάνθηκα τον οξύτερο πόνο που μπορεί να φανταστεί άνθρωπος». Υπερίσχυσε, όμως, η έμφυτη τόλμη του και, *furioso*, πήδησε έξω από το κρεβάτι και την αρπάγη του θανάτου.⁵⁷⁴

Το γεγονός ότι χρησιμοποίησε διάφορες αυτοσχέδιες μεθόδους για να επαναφέρει το μέταλλο ήταν πράξη αναμενόμενη από άτομο της ευστροφίας του *Cellini*, ο οποίος συνιστούσε σπάνια περίπτωση καλλιτέχνη που είχε εξειδικευτεί «σε περισσότερους από δύο κλάδους της τέχνης του». ⁵⁷⁵ Το γεγονός ότι έριξε στον φούρνο χάλκινα αντικείμενα του σπιτιού του για να επαναφέρει την κανονική θερμοκρασία του υπερθερμασμένου μετάλλου επιβεβαιώνεται από τη χρέωση είκοσι δύο τεμαχίων «*piatti inglesi*» στα έξοδα της χύτευσης.⁵⁷⁶ Επιπλέον, η τεχνική ανάλυση κατά τη μεταγενέστερη διαδικασία συντήρησης του έργου, έδειξε ότι στον ορείχαλκο που χρησιμοποιήθηκε για τη Μέδουσα το ποσοστό του κασσίτερου ήταν 6%, ενώ για τον Περσέα μόλις 3% και ανέβηκε σε 4,5% με το κομμάτι του κασσίτερου και τα σκεύη που έριξε στον φούρνο.⁵⁷⁷ Ο χαλκός, άλλωστε, αλλάζει όνομα και υπόσταση ανάλογα με

το περιεχόμενό του σε κασσίτερο: διαφορετικές προσμείξεις ήταν κατάλληλες για διαφορετικές εργασίες. Έτσι, ένα κράμα χαλκού με υψηλό ποσοστό κασσίτερου εξασφάλιζε καλό ήχο και το χρησιμοποιούσαν για τη χύτευση καμπανών. Τα αντικείμενα οικιακής χρήσης περιείχαν κασσίτερο και ρίχνοντας τα χαλκώματα στον φούρνο, ο *Cellini* αύξησε το ποσοστό του κασσίτερου στο μέταλλο κατά τη χύτευση του *Περσέα*.⁵⁷⁸

Έχει, επίσης, υποστηριχθεί ότι ο *Cellini* προβάλλοντας τη διαδικασία της χύτευσης ήθελε να αποδείξει ότι διέθετε και αυτή το διανοητικό στοιχείο της επινοήσης, όπως η σύλληψη του προπλάσματος.⁵⁷⁹ Η πανάρχαια τέχνη της χύτευσης διέθετε, ωστόσο, εγγενώς το στοιχείο αυτό και δεν χρειαζόταν απόδειξη. Σε αντίθεση με το υλικό του μαρμαρογλύπτη, δηλαδή το μάρμαρο που είναι κομμάτι της φύσης, ο ορείχαλκος είναι τεχνητό υλικό που επινοήθηκε από τον άνθρωπο. Για τον λόγο αυτό εκείνος που αναλάμβανε τη χύτευση όφειλε να γνωρίζει καλά τη φύση των μετάλλων, τις προσμείξεις του χαλκού και να δημιουργεί ο ίδιος το κράμα, ακόμη και αν αγόραζε έτοιμες ράβδους του ορείχαλκου. Πριν από τη χύτευση θα έπρεπε, εξάλλου, να ελέγχει συνεχώς τη ρευστότητα του μετάλλου και να αναπληρώνει τον κασσίτερο που θα είχε αναλωθεί. Επιπλέον, θα έπρεπε να βρίσκεται σε ετοιμότητα μέχρι το τέλος της διαδικασίας για να αντιμετωπίσει, με όλα τα νοητικά του εφόδια, τις απρόοπτες καταστάσεις που μπορούσαν να προκύψουν. Για όλους αυτούς τους λόγους, σε συνδυασμό με

το γεγονός ότι ο ορειχάλκος ήταν ακριβό μέταλλο, ο χαλκοχύτες, καθώς και εκείνοι που δούλευαν γενικότερα τα μέταλλα, κατείχαν ανώτερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία.⁵⁸⁰

Πολλά έχουν γραφτεί για τον ισχυρισμό του Cellini ότι ανέστησε αυτό που ήταν πεθαμένο.⁵⁸¹ Ο Michael Cole, μάλιστα, υποστήριξε ότι ο καλλιτέχνης αναφέρεται σε μια αντίληψη για τα μέταλλα που είχε διατυπωθεί στην αρχαιότητα και εξακολουθούσε να ισχύει και κατά την Αναγέννηση. Σύμφωνα με αυτήν, τα μέταλλα στην πρωταρχική τους κατάσταση ήταν ρευστά και στερεοποιούνταν όταν παγιδεύονταν στη γη.⁵⁸² Ο Αριστοτέλης είχε, μάλιστα, υποστηρίξει ότι τα ύδατα διέθεταν πνεύμα και θερμότητα ψυχική «ώστε τρόπον τινά πάντα ψυχῆς εἶναι πλήρη».⁵⁸³

Με βάση την υπόθεση ότι ο Cellini ήταν εξοικειωμένος με τη θεωρία του Αριστοτέλη περί γενέσεως των ζώων, ο Cole ήθελε τον γλύπτη να συνδυάζει τη θεωρία αυτή με τα γραπτά του φίλου του Antonio Allegretti. Ο ερασιτέχνης αλχημιστής είχε γράψει για το μέταλλο ότι είναι ένα σκληρό και πυκνό υλικό που έχει εντός του το ζωντανό πνεύμα (*spirito vivo*) που διαποτίζει όλη τη δημιουργία και παρέχει ζωή, κίνηση και αίσθηση. Δεν μπορεί, ωστόσο, να εκδηλώσει τις δυνάμεις του παρά μόνο αν ελευθερωθεί η *virtù* του.⁵⁸⁴ Αν τα υgroποιημένα μέταλλα θεωρούνταν ζωντανά, η χύτευση στις μήτρες θα αναπαρήγαγε την αρχετυπική πράξη της εμπύχωσης. Στην περίπτωση αυτή, η *fusione* (χύτευση) θα μπορούσε να μετατραπεί σε *infusione* (εμπύχωση).⁵⁸⁵ Κατά τον Cole, λοιπόν, ο Cellini

ανακάλυψε ότι προβάλλοντας εαυτόν ως χυτευτή μετάλλων θα πετύχαινε κάτι που δεν μπορούσε να πράξει ο μαρμαρογλύπτης: να εμπυχώνει τα αγάλματά του.⁵⁸⁶

Για την Elisabeth Dalucas, από την άλλη, το πήλινο πρόπλασμα είναι αυτό που δίνει ψυχή στο ορειχάλκινο γλυπτό. Όταν αυτό διατηρείται μέσα στο έργο (άμεση χύτευση) επέχει τη θέση του μεγάλου προτύπου, της Φύσης, μίμηση της οποίας αποτελεί το έργο τέχνης. Ως πυρήνας και ως ψυχή («l'anima di dentro») το πρόπλασμα μέσα στο ορειχάλκινο γλυπτό εκδηλώνει την επινοητικότητα και τη δημιουργική δύναμη του καλλιτέχνη συμβολίζοντας τη μεταφυσική διάσταση της έμπνευσης. Σαν τον καλό ζωγράφο, ο πλαστικός δεν αποδίδει μόνο τη μορφή, αλλά και την ψυχή της. Ακόμη και η απομάκρυνση του πήλινου προπλάσματος –στην περίπτωση της έμμεσης χύτευσης– είναι προς όφελος του καλλιτέχνη, ο οποίος επανακτά την επινοούσα ψυχή του.⁵⁸⁷

Γνωρίζουμε το ενδιαφέρον ορισμένων πρωταγωνιστών της εποχής της Μανιέρας για την αλχημεία, τις μαγικές πρακτικές ή τις μεταφυσικές και αστρολογικές αναζητήσεις. Η Gwendolyn Trottein, μάλιστα, ερμηνεύοντας μεταφορικά την *Αυτοβιογραφία*, υποστήριξε ότι ο Cellini, μετά την έξοδό του από τις φυλακές του Castel Sant'Angelo, ανέλαβε τον ρόλο του πλανητικού Ερμή και ειδικότερα του Ερμή του Τρισμέγιστου, δηλαδή ενός γλύπτη ικανού να προσδώσει ζωή στην άψυχη ύλη. Στα πέντε, επιπλέον, χρόνια της διαμονής του στη Γαλλία ο Cellini παρουσιάζεται να μυείται σε μυστικά που θα του επέ-

τρειπαν να επαναφέρει το άγαλμα του *Περσέα* στη ζωή αργότερα στη Φλωρεντία. Κατά την ερευνήτρια, η χρησιμοποίηση αστρολογικών στερεοτύπων, που διέθεταν «επιστημονική» αξία κατά την εποχή του καλλιτέχνη, δεν είχε παράδοξο χαρακτήρα, καθώς ως χρυσοχόος-γλύπτης λογιζόταν «παιδί» του Ερμή.

Ο πλανήτης Ερμής συνδεόταν, άλλωστε, με τη φωτιά, και με τη χρήση του στοιχείου αυτού ο Cellini πέτυχε, μέσω νεκρομαντείας στο Κολοσσαίο, να ξαναβρεί την ωραία Σικελή για την οποία έτρεφε, για κάποιο φεγγάρι, μεγάλο έρωτα. Κατά τη χύτευση του *Περσέα*, εξάλλου, ο καλλιτέχνης επέδειξε το ταλέντο του ως Ερμής Τρισμέγιστος και ως μάγος, ενώ χειριζόμενος τη φωτιά με μεγάλη επινοητικότητα έσωσε τη ζωή τη δική του και του δημιουργήματός του.⁵⁸⁸

Ο ίδιος ο Cellini, ωστόσο, εκτός από κάποιες γενικές αναφορές, όπως π.χ. «ανέστησα το νεκρό άλογο», που θα μπορούσαν να εκληφθούν και ως σχήματα λόγου, δεν παρέχει πληροφορίες στα γραπτά του για κάποια μεταφυσική διαδικασία εμφύσησης ζωής από τον ίδιο στο έργο του. Η αντίληψη που είχε για τη ζωντάνια ενός γλυπτού αποτυπώνεται, εξάλλου, σε επιστολή του που αναφέρεται στο πρώτο ορειχάλκινο γλυπτό μεγάλων διαστάσεων που χύτευσε στη Φλωρεντία, την *Προτομή του Cosimo*. Στην επιστολή αυτή, ο Cellini εκθέτει στον δούκα τέσσερις λόγους για τους οποίους το έργο διαθέτει μεγάλη καλλιτεχνική αξία: έχει συλληφθεί σύμφωνα με το υψηλό στυλ των αρχαίων, είναι έργο σημαντικό για τη δεξιοτεχνία του, επιτυγχάνει

μεγάλη ομοιότητα και εκπέμπει το δυναμικό ρεύμα της ζωής.⁵⁸⁹ Πώς, όμως, οι θεωρητικοί και οι καλλιτέχνες, από το Quattrocento και εντεύθεν, αντιλαμβάνονταν αυτό το ρεύμα της ζωής στα εικαστικά έργα τέχνης;

Ο Alberti είχε, ήδη, επισημάνει ότι η ζωή στην τέχνη εκδηλώνεται με κίνηση και αίσθημα (*motum et sensum*). Η απεικονιζόμενη μορφή φαίνεται ζωντανή, όταν όλα τα μέλη εκτελούν την αρμόζουσα σε αυτά κίνηση η οποία θα έπρεπε, επιπλέον, να συνοδεύεται από ομορφιά και χάρη. Ιδιαίτερη, μάλιστα, ζωντάνια προσδίδουν στις μορφές οι κινήσεις που κατευθύνονται προς τα πάνω. Κάποιες κινήσεις, εξάλλου, συνδέονται με την ψυχή, όπως ο θυμός, η λύπη, η χαρά, και άλλες με το σώμα, επειδή τα σώματα κινούνται διαφορετικά όταν είναι ακμαία και αλλιώς όταν γερνούν. Ο Alberti γράφει, επίσης, ότι ένα σώμα μπορεί να κινηθεί προς επτά κατευθύνσεις που θα ήθελε όλες να απεικονίζονται στο έργο του καλλιτέχνη.⁵⁹⁰

Για τον Leonardo, εξάλλου, ο καλός ζωγράφος αποτυπώνει δύο υποστάσεις, τον άνθρωπο και την ψυχική του διάθεση. Το πρώτο είναι εύκολο, αλλά το δεύτερο είναι δύσκολο, επειδή οι ψυχικές καταστάσεις πρέπει να αποδοθούν με τις στάσεις και τις κινήσεις των μελών της μορφής. Όταν ο ίδιος, μάλιστα, είχε φτάσει στην τελική διαμόρφωση του προπλάσματος του περίφημου αλόγου του για το μνημείο Sforza, τον απασχόλησε ο τρόπος με τον οποίο θα του προσέδιδε ζωή. Φαίνεται, λοιπόν, να κατέληξε στο συμπέρασμα ότι για να αποδοθεί η ζωντάνια θα έπρε-

πε να παρέμβει σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες του γλυπτού που μεταδίδουν την αίσθηση της κίνησης, όπως ο βηματισμός, ο κυματισμός της χαίτης κτλ.

Το στοιχείο της κίνησης σε ρωμαϊκό ανδριάντα εφίππου –τον περίφημο *Regisole* που καταστράφηκε τον 18ο αι.– είχε, άλλωστε, εντυπωσιάσει τον Leonardo κατά την παραμονή του στην Παβία το 1490. Σημειώνει σχετικά: «Αναφορικά με το άλογο στην Παβία πάνω από όλα εγκωμιάζεται η κίνησή του. Αξίζει περισσότερο η μίμηση των αρχαίων έργων από αυτή των συγχρόνων... Ο τροχασμός είναι το γνώρισμα του ελεύθερου αλόγου. Είναι αναγκαίο η τέχνη να αναπαράγει τη φυσική ζωντάνια».⁵⁹¹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει για το θέμα μας η αναφορά στις συνιστώσες της τέχνης του Leonardo που, κατά την κρίση του Vasari, εγκαινίασαν τη «*maniera moderna*». Όπως σημειώνει στο προοίμιο του τρίτου τμήματος των *Vite*, εκτός από το τολμηρό σχέδιο και την εκπληκτική λεπτότητα με την οποία μιμήθηκε κάθε λεπτομέρεια της φύσης, «με ορθό κανόνα, ρυθμό και συμμετρία... μπορεί να λεχθεί ότι προίκισε τις μορφές του με κίνηση και τους έδωσε πνοή».⁵⁹²

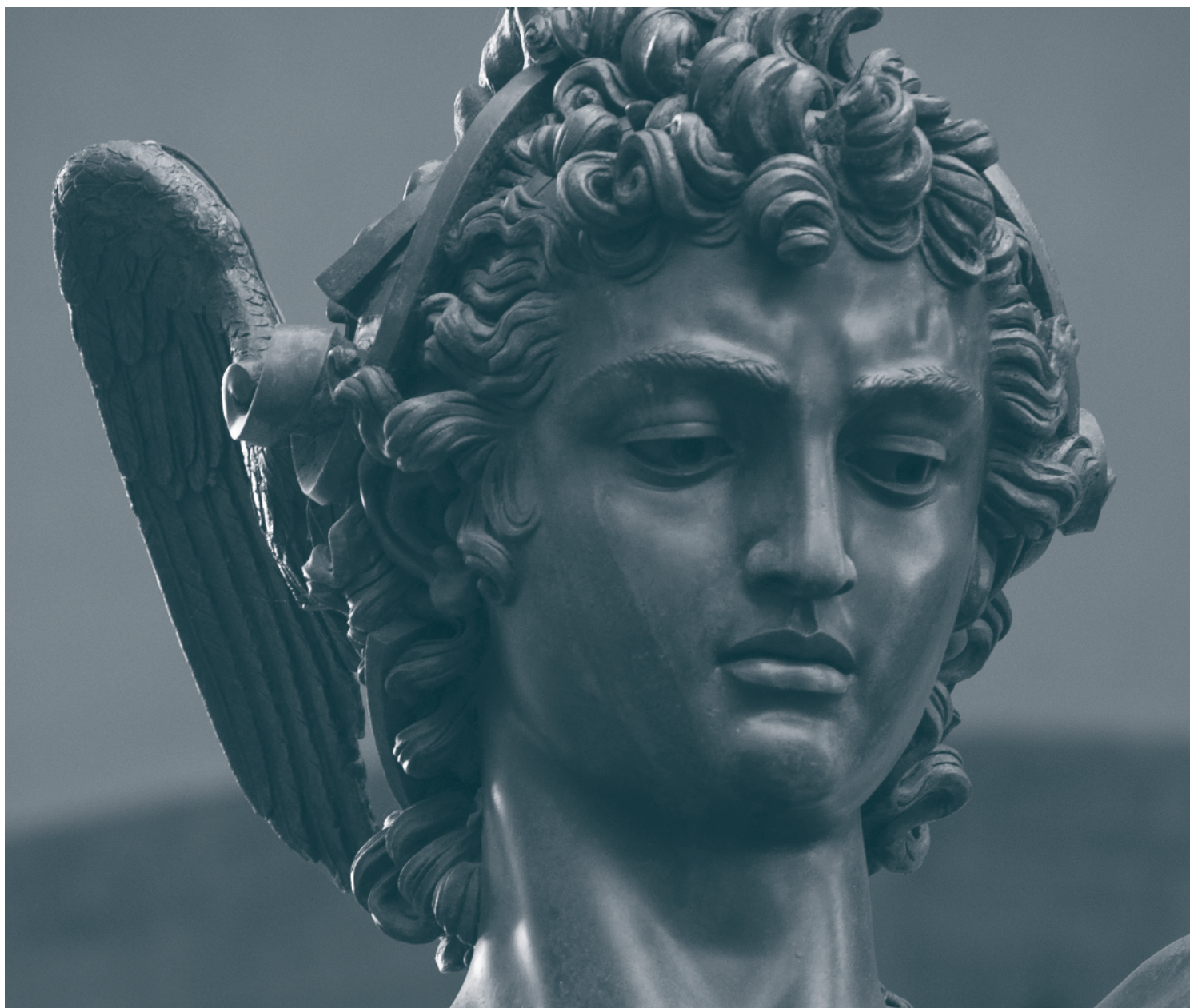
Ο Μιχαήλ Άγγελος, ο οποίος παρουσίασε πρώτος την εμβληματική μορφή του Μανιερισμού, τη *serpentinata*, συνιστούσε σε μαθητή του να δίνει το σχήμα φλόγας στις μορφές του, επειδή η μεγαλύτερη χάρη και ομορφιά που μπορεί να έχει μια μορφή είναι να φαίνεται ότι κινείται. Αυτό είναι το μυστικό της τέχνης.⁵⁹³

Για τον Gauricus, τέλος, η *animatio* ή *ψυχική* ήταν το τμήμα της *ductoria* (της επινόησης και εκτέλεσης του μοντέλου), που προσέδιδε ζωή στο ορειχάλκινο έργο και διακρινόταν από το *designatio* (επινόηση, ιδανική κατασκευή). Πιο συγκεκριμένα, η *ψυχική* ήταν μίμηση που έπρεπε να συμπληρώνει τη φυσιογνωμία και τα μέρη που αφορούν την κίνηση και τις αρχές της αφήγησης.⁵⁹⁴

Ο Cellini γνώριζε, βέβαια, τις απόψεις του Alberti και του Μιχαήλ Αγγέλου, από τον οποίο, όπως δήλωνε, είχε διδαχθεί όσα ήξερε, αλλά και τις ιδέες του Leonardo, καθώς μάλιστα είχε αγοράσει για δεκαπέντε χρυσά σκούδα αντίγραφο χειρογράφου του «μεγάλου φιλοσόφου» περί των τριών μεγάλων τεχνών, της γλυπτικής, της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής.⁵⁹⁵ Εικάζω, λοιπόν, ότι θα χρησιμοποίησε παρόμοιους τρόπους στα γλυπτά του προκειμένου να αποδώσει την ψυχική ενέργεια και το ορμητικό ρεύμα της ζωής. Έτσι, στην *Προτομή του Cosimo* η στροφή της κεφαλής, η ένταση των μυών του προσώπου και του λαιμού, το αμυδρό συνοφρύωμα, το ξαφνιασμένο βλέμμα είναι στοιχεία ψυχικής και σωματικής κίνησης που προσδίδουν το ορμητικό ρεύμα της ζωής (εικ. 8).

Το στοιχείο αυτό της κίνησης που αποπνέει ζωντάνια είναι αναμφίβολα παρόν, όπως θα δούμε, τόσο στο μεγάλο άγαλμα του *Περσέα* με το κεφάλι της Μέδουσας όσο και στο ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*. Λόγιος θεατής του συμπλέγματος αποτύπωσε σε λατινικούς στίχους την εντύπωση πως ο *Περσέας* έμοιαζε ολοζώντανος:

*...Ο Προμηθέας ζωντάνειψε
με την κλεμμένη φωτιά τον πηλό,
ο Δευκαλίων με την αγαπημένη του γυναίκα
ζωντάνεψαν τις πέτρες
και ο Cellini έδωσε στον Περσέα ζωή.
Όποιος, όμως, θελήσει να συγκρίνει, βρίσκει
πως μόνο ο Περσέας ζει,
όλοι οι άλλοι είναι νεκροί.⁵⁹⁶*



Ο Περσέας

Πεννας αέρας θαυμασμού για το γλυπτό *Περσέας και Μέδουσα* (εικ. 37) είχε αρχίσει να πνέει προτού ακόμη το έργο ολοκληρωθεί. Ανάμεσα στους λίγους που είχαν την ευκαιρία να το δουν στον κήπο του σπιτιού του Cellini ήταν και ο επίσκοπος του Arezzo, Bernardo Minerbetti (1507-1574).⁵⁹⁷ Σε επιστολή του προς τον Giorgio Vasari τον Αύγουστο του 1552 εμφανίζεται εντυπωσιασμένος από την ομορφιά του ορειχάλκινου γλυπτού, που ήταν ήδη τοποθετημένο στη «vera base», στο περίτεχνο βάθρο του. Η κίνηση του αριστερού χεριού που υψώνει το κεφάλι της Μέδουσας από τα μαλλιά είναι «απίστευτη». Ο Περσέας φαίνεται σαν να θέλει να δείξει το κεφάλι αυτό σε όλον τον κόσμο. Το αίμα που αναβλύζει από τον λαιμό της Μέδουσας φάνηκε στον επίσκοπο τόσο αληθινό «που παραμερίζει κανείς για να μην πιτσιλιστεί».⁵⁹⁸ Ο παρατηρητικός επίσκοπος πληροφορεί, επίσης, τον Vasari ότι όλα ήταν έτομα για την τελική επεξεργασία (γλυφή), εκτός από τα κέρινα προπλάσματα δύο αναγλύφων.⁵⁹⁹

Η λιτή παραγγελία του Cosimo «solo un Perseo» τον Αύγουστο του 1545 προς τον Cellini και η επέκταση του έργου –ως προς το μέγεθος και τη θεματολογία– επιβεβαιώνεται από επιστολή που ο καλλιτέχνης απηύθυνε τον Απρίλιο του 1561 σε έναν από τους γραμματείς του δούκα, τον Bartolomeo Concini (1507-1578). Έχοντας ήδη διαμαρτυρηθεί με προγενέστερη επιστολή, επειδή του ζητήθηκε να καταβάλει ενοίκιο για το σπίτι που του είχε παραχωρήσει ο Cosimo πριν από 15 χρόνια, ο καλλιτέχνης αναφέρεται στις υπηρεσίες που πρόσφερε στον δούκα, τα έργα που εκτέλεσε γι' αυτόν και εξιστορεί ποια ήταν η παραγγελία για τον *Περσέα* και πόσο πολύ διευρύνθηκε: «Η Αυτού Εξοχότητα ο δούκας μου παρήγγειλε να φτιάξω ένα άγαλμα του Περσέα μεγέθους τριών *braccia*, με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι του, «e non altro», και τίποτα περισσότερο.⁶⁰⁰ Εγώ τον έκανα ψηλότερο από πέντε *braccia*, με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι και, επιπλέον, τοποθέτησα ολόκληρο το σώμα της στα πόδια του. Έφτιαξα, επίσης, τη μεγάλη μαρμάρινη βάση με

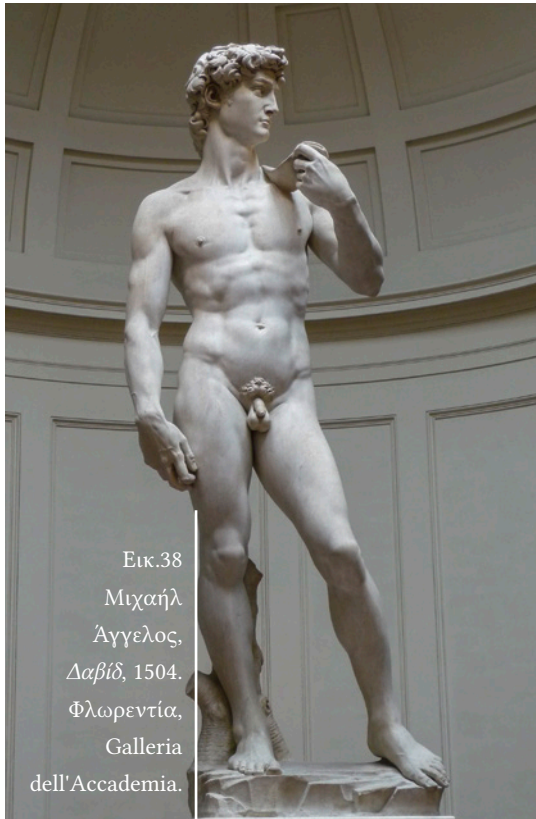


Εικ.37

Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, 1554, ορείχαλκος, ύψ. 519 εκ. (με τη βάση του), Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi.

τον Δία, τον Ερμή, την Αθηνά, τη Δανάη με το νήπιο Περσέα, και ακόμη την ιστορία της Ανδρομέδας, όπως είναι φανερό».⁶⁰¹

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η διεύρυνση της αρχικής παραγγελίας μπορεί να ξεκίνησε ως πρωτοβουλία του καλλιτέχνη που ήθελε, ασφαλώς, να δείξει «στους δασκάλους της θαυμάσιας Σχολής της Φλωρεντίας» ότι ήταν ικανός να φιλοτεχνήσει για την ιστορική piazza της πόλης ένα μεγάλο γλυπτό που θα στεκόταν ισάξιο δίπλα στα έργα του Donatello (εικ. 25) και του Μιχαήλ Αγγέλου (εικ. 38), «οι οποίοι ξεπέρασαν τους αρχαίους σε καλλιτεχνική ευφυΐα».⁶⁰² Η τάση του Cellini για έργα μεγάλης κλίμακας είναι πιθανό να ενθαρρύνθηκε και από τον φίλο του και σύμβουλο εικονογραφίας για τον Περσέα, Benedetto Varchi, ο οποίος την περίοδο αυτή ήταν επηρεασμένος από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη· ο ίδιος, άλλωστε, είχε μεταφράσει, κατά πάσα πιθανότητα στα μέσα της δεκαετίας του 1530, τμήματα της *Ποιητικής*, τα οποία και είχε σχολιάσει.⁶⁰³ Για τον Σταγειρίτη, το μέγεθος συνιστούσε καθαυτό στοιχείο του ωραίου και η άποψη αυτή διατυπώθηκε όχι μόνο στην *Ποιητική*, όπου πραγματεύεται την καθόλου καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και σε άλλα έργα του, όπως στα *Πολιτικά* και τα *Ηθικά Νικομάχεια*.⁶⁰⁴



Εικ.38
Μιχαήλ
Άγγελος,
Δαβίδ, 1504.
Φλωρεντία,
Galleria
dell'Accademia.

Το πρόσωπο, ωστόσο, του παραγγελιοδότη και η περίοπτη θέση του *Περσέα* στην ιστορική πλατεία της πόλης προϋπέθεταν ότι ο Cellini ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει ένα προδιαγεγραμμένο πρόγραμμα. Εικάζεται, λοιπόν, ότι οι προσθήκες, και ιδιαίτερα η σκηνή της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, αν δεν ήταν σύλληψη του ίδιου του δούκα, θα είχαν, ωστόσο, την πλήρη έγκρισή του, καθώς συμφωνούσαν με το όλο *concetto* και υποστήριζαν νοηματικά το πολιτικό μήνυμα που ήθελε να εκπέμψει. Επιπλέον, ήταν δεδομένο το ενδιαφέρον του παραγγελιοδότη για «*metallo, arte και ingegno*» και αναμενόταν ότι το διευρυμένο έργο θα κοσμούσε την πλατεία με «όλα όσα μπορούν να κάνουν το μέταλλο, η φύση, η τέχνη, η επινοητικότητα, η γνώση και το στυλ».⁶⁰⁵

Η δημιουργία, πάντως, ενός αγάλματος σχεδόν διπλάσιου ύψους από την αρχική παραγγελία απαιτούσε νέο σχεδιασμό. Ο δούκας είχε παραγγείλει έναν *Περσέα* ύψους τριών *braccia* και με την προοπτική αυτή φαίνεται ότι ο Cellini ετοίμασε σε λίγες εβδομάδες το κέρινο πρόπλασμα που έδειξε στον Cosimo.⁶⁰⁶ Τελικά, όμως, όπως αναφέρει ο ίδιος στην παραπάνω επιστολή του Απριλίου 1561 προς τον γραμματέα του δούκα, φιλοτέχνησε έναν κολοσσό πεντέμισι *braccia*, δηλαδή τριών μέτρων και είκοσι εκατοστών (εικ. 39). Πληροφορίες για την κατασκευή του *Περσέα* έχουμε από τρεις πηγές: την *Αυτοβιογραφία* του Cellini, τα *Trattati* του και το κατάστιχο τήρησης λογαριασμών της Biblioteca Riccardiana, όπου ο καλλιτέχνης έχει καταχωρήσει όλες τις πληρωμές και τα έξοδα που έγιναν σε σχέση με το σύμπλεγμα.⁶⁰⁷ Παρόλο που τα έγγραφα αυτά καλύπτουν πλήρως τη διαδικασία κατασκευής του *Περσέα*, δεν αναφέρονται, ωστόσο, στον σχεδιασμό του.⁶⁰⁸

Έχουν διατυπωθεί κάποιες υποθέσεις για τη διαδικασία εξέλιξης της μορφής, που επισημαίνουν και τις σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο πρώτο κέρινο πρόπλασμα (εικ. 24) –όπως και το μεταγενέστερο ορειχάλκινο, καθώς ο Cellini συνήθιζε να χύνει σε ορείχαλκο κάποιο από τα μοντέλα του– και στον επιβλητικό *Περσέα* που από το 1554 κοσμεί τη Loggia dei Lanzi στην Piazza della Signoria. Πράγματι, το κέρινο μοντέλο που προαναφέρθηκε απεικονίζει ένα λιγνό αγόρι εφηβικής ηλικίας το οποίο, αν και υψώνει με

το αριστερό του χέρι το τρομερό κεφάλι της Μέδουσας, δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός παιδιού που παίζει παρά ενός αρχαίου ήρωα που μόλις εκτέλεσε υπεράνθρωπο άθλο. Κατά τον Pope-Hennessy, ο Cellini είχε μελετήσει τον ορειχάλκινο *Δαβίδ* του Donatello (περί το 1440) (εικ. 26), το πρώτο περίοπτο γυμνό από την εποχή της αρχαιότητας, και υιοθέτησε για το κέρινο πρόπλασμα του τα βασικά σημεία της στάσης του βιβλικού ήρωα: το κεφάλι που κλίνει προς τα κάτω, τον ισχύο κορμό, τα πόδια.⁶⁰⁹

Ο καλλιτέχνης, ωστόσο, που θαύμαζε ο Cellini περισσότερο από κάθε άλλον ήταν ο Μιχαήλ Άγγελος. Έτσι, για το τελικό πλάσιμο της μορφής του *Περσέα* μιμήθηκε τα ευγενή χαρακτηριστικά, τα στοχαστικά μάτια, τις λείες παρειές, την αποστασιοποιημένη έκφραση των *Capitani* στο νέο Σκευοφυλάκιο των Μεδίκων στον ναό του San Lorenzo.⁶¹⁰ Ο Cellini, πάντως, γνώριζε ότι το μέτρο με το οποίο θα κρινόταν τελικά το έργο του ήταν ο «gigante», που στεκόταν από το 1504 στην είσοδο του Palazzo della Signoria: ο *Δαβίδ* του Μιχαήλ Αγγέλου (εικ. 38), που μετρούσε (χωρίς τη βάση) 4 μ. και 34 εκ. Η παρουσία του, μόλις λίγα μέτρα από την ανατολική αψίδα της Loggia dei Lanzi που θα στέγαζε το νέο γλυπτό, εικάζεται ότι θα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην απόφαση του Cellini να υψώσει στα 3 μ. και 20 εκ. τον *Περσέα* του.

Σύμφωνα με τον Johannes Myssook, ο καλλιτέχνης είχε ήδη από τη γαλλική περιόδο του έτοιμες μελέτες για τις μορφές δύο

σατύρων μεγάλων διαστάσεων με προορισμό την Porte Dorée, όπου θα στηρίζαν, αντί για κίονες, το ημικύκλιο με την απεικόνιση της *Νύμφης του Fontainebleau* (εικ. 6).⁶¹¹ Ο Cellini είχε σκοπό μάλιστα να τους μεταφέρει σε ορείχαλκο ως έξοργα ανάγλυφα ύψους επτά *braccia*, δηλαδή τεσσάρων περίπου μέτρων· μάλιστα πριν αναχωρήσει από τη Γαλλία είχε ετοιμάσει τα προπλάσματά τους για χύτευση. Οι σάτυροι δεν χυτεύτηκαν τελικά, αλλά σώζεται το σχέδιο ενός από αυτούς στη Woodner Collection της National Gallery στην Washington, καθώς και ένα ορειχάλκινο αγαλματίδιο ύψους 56 εκ. στο Paul Getty Museum.

Ο σάτυρος του σχεδίου μοιάζει με τον *Περσέα* της Loggia dei Lanzi ως προς τη στιβαρή διάπλαση του κορμού, με τους μυς να διατηρούνται σε ένταση, μολονότι το σώμα έχει ήδη περιέλθει σε ηρεμία. Οι σάτυροι του Fontainebleau είχαν, ωστόσο, συλληφθεί και σχεδιαστεί εξαρχής για να προσλάβουν μνημειακό μέγεθος, ενώ το λεπτό κέρινο μοντέλο του *Περσέα* προοριζόταν, εμφανώς, για έργο φυσικού μεγέθους. Ο Cellini έπρεπε, συνεπώς, να επανασχεδιάσει το έργο, για να του δώσει διαστάσεις ανάλογες με αυτές των δικών του σατύρων ή με αυτές του «gigante» του Μιχαήλ Αγγέλου, που συνιστούσε ενσάρκωση της κάποτε κραταιής φλωρεντινής δημοκρατίας.⁶¹² Όπως, μάλιστα, σημειώνει η Margaret Gallucci, η στάση του *Περσέα* από την οπίσθια όψη μοιάζει εντυπωσιακά με αυτήν του *Δαβίδ* του Μιχαήλ Αγγέλου. Ο *Περσέας*, όπως ο βιβλικός ήρωας, στρέφει τον

κορμό σε ένα σχεδόν αδιόρατο *contrapposto*, με το βάρος του σώματος να πέφτει στο δεξιό πόδι, ενώ με το αριστερό χέρι υψώνει το κεφάλι της Μέδουσας, όπως ο *Δαβίδ* τη σφεντόνα του.

Μολονότι δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η έντονη επιρροή που άσκησε ο Μιχαήλ Άγγελος στον Cellini, εξίσου βέβαιη υπήρξε η έλξη που ασκούσε σε αυτόν η αρχαία τέχνη. Επί σειρά ετών στη Ρώμη μελετούσε, αντέγραφε και εμπνεόταν από τις αρχαιότητες. Ο Cellini επέλεξε να αποδώσει τον *Περσέα* θριαμβευτή (εικ. 39), λίγες στιγμές μετά τον άθλο του, όπως τον είχε παρουσιάσει στα μέσα του 5ου π.Χ. αι. ο Μύρων.⁶¹³ Έτσι, ο ήρωας, στο πρόσωπο του οποίου αποτυπώνεται μια ήρεμη δύναμη, εμφανίζεται με το σώμα της Γοργόνας να σφαδάζει ακόμη στα πόδια του. Το μαξιλάρι που υπήρχε στο κέρινο πρόπλασμα διατηρήθηκε, αλλά έγινε πλατύτερο και λεπτότερο. Πάνω του, τώρα, βρίσκεται τυλιγμένη η χλαμύδα του Περσέα, όπως και η οβάλ ασπίδα του που δημιουργεί μια στέρεη βάση για το δεξιό, σταθερό του πόδι, ενώ το άνετο αριστερό ακουμπά κυριαρχικά στο στομάχι του θύματός του.⁶¹⁴

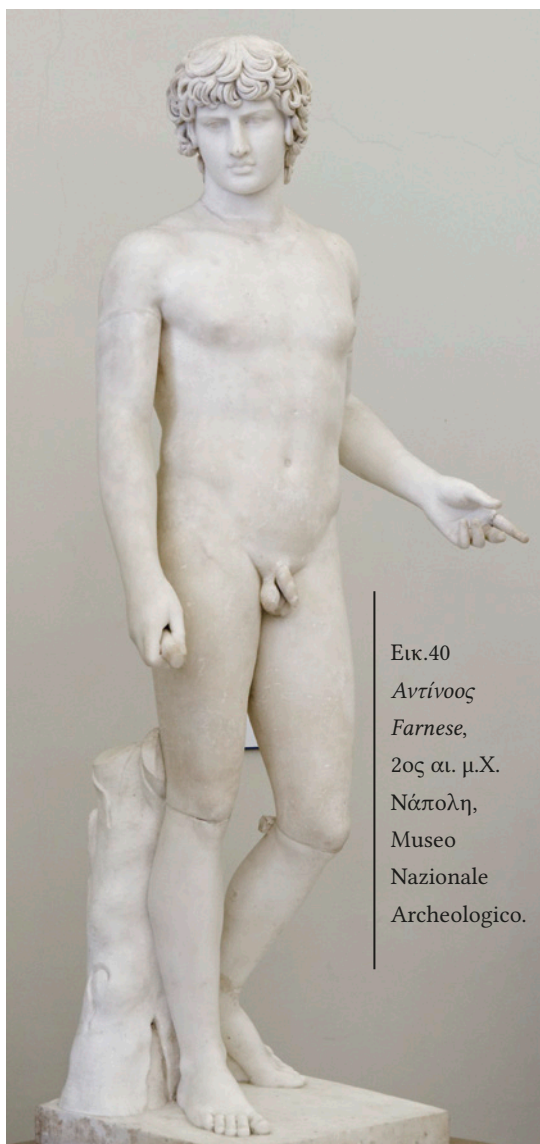
Με δεδομένο το ενδιαφέρον του Cellini για τις αρχαιότητες, νομίζω ότι δεν θα είχε διαφύγει της προσοχής του το χαλαρό *contrapposto*, η ελαφρά κλίση της κεφαλής και το κατεβασμένο σκεπτικό βλέμμα αρχαίου αγάλματος της εποχής του Αδριανού. Το γλυπτό ανήκει στον τύπο του *Ερμή της Άνδρου* του Πραξιτέλη και απεικονίζει τον Ερμή ως ψυχοπομπό τον 16ο αι., ωστόσο



Εικ.39
Benvenuto Cellini,
*Περσέας και
Μέδουσα*, 1554,
ορείχαλκος,
ύψ. 3,20 μ.
Φλωρεντία,
Loggia dei Lanzi.

σο είχε εκληφθεί ως απεικόνιση του Αντίνοου και αποτέλεσε αντικείμενο μεγάλου θαυμασμού.⁶¹⁵

Ο Cellini βρισκόταν εξάλλου στη Ρώμη, όταν ο Lorenzetto συντηρούσε και αντέγραφε, υπό την καθοδήγηση του Ραφαήλ, έναν άλλον Αντίνοο, (εικ. 40) άγαλμα επίσης της Ρωμαϊκής περιόδου του οποίου η ήρεμη στάση και η χειρονομία του αριστερού χεριού παρέπεμπαν στον ορειχάλκινο *Δορυφόρο* του Πολύκλειτου, τον καλούμενο Κανόνα. Ο Lorenzetto, ακολουθώντας σχέδιο του Ραφαήλ, έδωσε τα τυφερά χαρακτηριστικά του αγαπημένου του Αδριανού στον



Εικ.40
Αντίνοος
Farnese,
 2ος αι. μ.Χ.
 Νάπολη,
 Museo
 Nazionale
 Archeologico.

βιβλικό *Ιωνά* (1519-20) του παρεκκλησίου Chigi στον ναό της Santa Maria del Popolo, στη Ρώμη.⁶¹⁶ Η εξοικείωση του Cellini με τα αγάλματα του Αντίνοου φανερώνεται και σε απόσπασμα της *Αυτοβιογραφίας* του. Στις αρχές της δεκαετίας του 1520 στη Ρώμη, ο νεαρός Benvenuto, μέσα στο ελευθεριάζον κλίμα της εποχής, θέλησε να κάνει μια φάρσα στους φίλους του μεταμφιέζοντας σε κοπέλα ένα παλικαράκι που χρησιμοποιούσε συχνά για μοντέλο, τον Diego, τον οποίο περιγράφει ότι: «είχε παράστημα εξάισιο και ένα κεφάλι ακόμη πιο ωραίο από εκείνο του αρχαίου Αντίνοου».⁶¹⁷

Όποιες, όμως, και να ήταν οι αναφορές του –σε αρχαίες ή σύγχρονες πηγές ή κι αν ακόμη είδε «το όραμα του Περσέα στα άστρα»– για τον Cellini η εκ του φυσικού μελέτη ήταν κεντρική στη γλυπτική του.⁶¹⁸ Όπως σημειώνει στην *Αυτοβιογραφία* του, δεν υπάρχει βιβλίο που να διδάσκει τόσο καλά την τέχνη όσο η ανθρώπινη μορφή, άποψη άλλωστε που συνάδει με τη φυσιοκρατική παράδοση της Φλωρεντίας του Quattrocento.⁶¹⁹ Στην απόδοση της μορφής του Περσέα η ενδελεχής μελέτη του ανθρωπίνου σώματος είναι ιδιαίτερα εμφανής.⁶²⁰ Το σώμα του ήρωα απεικονίζεται ρεαλιστικά ως την παραμικρή λεπτομέρεια, όπως π.χ. οι διογκωμένες φλέβες στη μασχάλη του αριστερού βραχίονα που υψώνει θριαμβευτικά το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας. Το υψωμένο χέρι αναδεικνύει, εξάλλου, τα πλευρικά οστά και τους μυς που διατηρούν ακόμη την ένταση της μεγάλης προσπάθειας· την ίδια ένταση φανερώνει και το δυνατό δεξιό χέρι, που κρατά ακόμη προτεταμένη την άρπη με την οποία είχε μόλις αποκεφαλίσει τη Μέδουσα.

Το καθοριστικό στοιχείο που μεταμορφώνει, εξάλλου, τον ωραίο νέο σε ημίθεο είναι η εκπληκτική περικεφαλαία που φέρει πάνω στους πλούσιους βοστρύχους της κεφαλής του.⁶²¹ Η «Άϊδος κυνέη», ο σκούφος του Άδη, που καθιστούσε τον ήρωα αόρατο, λόγω της καταγωγής της από τον μυστηριακό Κάτω Κόσμο, είχε διεγείρει από την αρχαιότητα τη φαντασία των καλλιτεχνών, που την απέδωσαν με εντυπωσιακές διακοσμήσεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντάμε

σε κρατήρα από την Απουλία του 4ου π.Χ. αι. (εικ. 32), όπου ο Περσέας απεικονίζεται με περίτεχνη φρυγική περικεφαλαία στην ελαφρά σκυμμένη κεφαλή του. Αξιοσημείωτη είναι, εξάλλου, και η ομοιότητα της στάσης του ήρωα με το γλυπτό του Cellini, καθώς ο αγγειογράφος τον εμφανίζει να παρατηρεί σκεπτικός την αντανάκλαση της Μέδουσας σε ασπίδα που βρίσκεται μπροστά στα πόδια του.⁶²²

Η περικεφαλαία του φλωρεντινού *Περσέα* (εικ. 41), είναι έργο χρυσοχόου με εμμονή στη λεπτομέρεια. Εκτός από δύο υπέρωχα φτερά, φέρει στην κορυφή ένα γρύπα, μυθικό πλάσμα με κεφάλι και φτερά αετού και σώμα λέοντα. Καθώς το φανταστικό

αυτό ον συνδύαζε τις ισχυρότερες μορφές ζώων της γης και του αέρα εμφανιζόταν συχνά σε απεικονίσεις του ήρωα σε αρχαία αγγεία, όπως στην πελίκη από τον Τάραντα του β' μισού του 4ου π.Χ. αι. στην οποία αναφερθήκαμε.⁶²³ Δεν θα ήταν, επίσης, απίθανο ο Cellini να είχε παρατηρήσει την ιδιαίτερη διακόσμηση της περικεφαλαίας του Περσέα στις πλούσιες συλλογές αρχαιοτήτων μικρής κλίμακας των Μεδίκων ή άλλων επιφανών παραγγελιοδοτών του.

Στους νεότερους χρόνους και πριν εμφανιστεί ακόμη στο άγαλμα του Cellini, ο γρύπας είχε «καθίσει» στο λοφίο περικεφαλαίας που είχε σχεδιάσει ο Francesco Salviati. Το σχέδιο αυτό, που βρίσκεται σήμερα στη



Εικ.41
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια:
κεφαλή Περσέα),
1554. Φλωρεντία,
Loggia dei Lanzi



Εικ.42
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια:
πίσω όψη της
περικεφαλαίας
του Περσέα),
1554. Φλωρεντία,
Loggia dei Lanzi

Συλλογή της βασίλισσας της Αγγλίας, χρονολογείται στην περίοδο 1540-1545, όταν ο καλλιτέχνης φιλοτεχνούσε τοιχογραφίες με θέμα τον ρωμαίο στρατηγό Marcus Furius Camillus στη Sala dell'Udienza του Palazzo Ducale της Φλωρεντίας.⁶²⁴ Θα μπορούσε λοιπόν ο Cellini να είχε δει το σχέδιο του Salviati ή κάποιο παρόμοιο, καθώς ο φλωρεντίνος ζωγράφος είχε δημιουργήσει και άλλα σχέδια με εξαιρετικά περίτεχνες περικεφαλαίες.



Η μορφή, επίσης, που σχηματίζεται στο πίσω μέρος της περικεφαλαίας του *Περσέα* έχει συχνά εκληφθεί ως αυτοπροσωπογραφία του Cellini (εικ. 42).⁶²⁵ Δεν φαίνεται, ωστόσο, να είναι πρωτότυπη επινόηση καθώς μοιάζει, για παράδειγμα, με ανδρικό γενειοφόρο πρόσωπο που εμφανίζεται στο γείσο μεγαλόπρεπης περικεφαλαίας σε ξυλογραφία του Andrea Fulvio (1517) όπου απεικονίζεται ο Μέγας Αλέξανδρος (εικ. 43).⁶²⁶ Ο τύπος εμφανίζεται και στην περικεφαλαία της Αθηνάς σε καμέα της συλλογής του Lorenzo il Magnifico. Έχει, επιπλέον, υποστηριχθεί ότι η μορφή αυτή είναι μάσκα του ίδιου του θεού του Άδη, ο οποίος, κοιτάζοντας προς τα πίσω, απαριθμεί τα θύματα που άφησε στο πέρασμά του.⁶²⁷

Εικ.43
Andrea Fulvio, *Μέγας Αλεξάνδρος*, ξυλογραφία, 1517.

Το σώμα της Μέδουσας είναι γυμνό και «πέραν κάθε περιγραφής», όπως έγραφε ο Minerbetti στον Vasari.⁶²⁸ Κείται ανάσκελα, σχηματίζοντας ένα τετράγωνο γύρω από την ασπίδα του Περσέα, με τον κορμό της να καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά και τον κομμένο λαμό με τον κρουνό αίματος να καταλήγει στο άκρο της εμπρόσθιας όψης (εικ. 44).⁶²⁹ Το δεξιό χέρι της γοργόνας κρέμεται, το δεξιό της πόδι διπλώνεται παράλληλα με τον αριστερό μηρό, ενώ με το αριστερό της χέρι αδράχνει το αριστερό της πόδι στο ύψος του αστραγάλου (εικ. 45).

Η Μέδουσα



Εικ.45
Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*,
(σώμα Μέδουσας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi

Πρόκειται για ιδιαίτερα πολύπλοκη στάση· απεικονίζοντας, ωστόσο, τα πόδια της αποκεφαλισμένης μορφής λυγισμένα σε ορθή γωνία, νομίζω ότι ο Cellini επαναδιατύπωσε, εν πολλοίς, το αρχαϊκό σχήμα του «έν γούνασι δρόμου», χαρακτηριστική στάση της Μέδουσας που απαντάται ήδη στο δυτικό αέτωμα του ναού της Αρτέμιδος-Γοργούς στην Κέρκυρα το 580 π.Χ.⁶³⁰

Ο Cellini είχε πρόσβαση σε κάποιες από τις σημαντικότερες συλλογές με αρχαία νομίσματα, πολύτιμους λίθους και καμέες που υπήρχαν στην Ιταλία, αλλά και στην κατοχή του φιλότεχνου βασιλιά της Γαλλίας Φραγκίσκου Α΄, και



Εικ.45

Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*,
(σώμα Μέδουσας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi

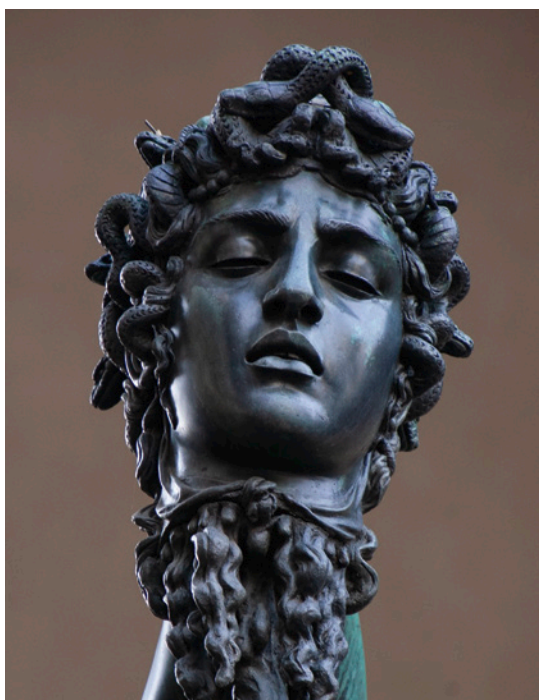
είναι πιθανόν να είχε αντικρίσει παρόμοιες παραστάσεις. Όταν μάλιστα ο ίδιος διέμενε στη Ρώμη, είχε δημιουργήσει μια τόσο καλή συλλογή αρχαιοτήτων, ώστε κέρδισε εξαιτίας αυτής «την εκτίμηση πολλών καρδινάλιων». Αξιοσημείωτο στοιχείο είναι, εξάλλου, ότι η Μέδουσα του Cellini έχει αδράξει με το αριστερό της χέρι το αριστερό της πόδι, κίνηση που παρατηρείται και σε αρχαϊκά αγγεία, όπως στον μελανόμορφο αμφορέα του Νέσσου (615-605 π.Χ.). Μπορεί ο φλωρεντίνος γλύπτης να συνέλαβε διαισθητικά, όπως οι αρχαίοι έλληνες αγγειογράφοι πριν από είκοσι αιώνες, αυτήν την απελπισμένη προσπάθεια στήριξης του αποκεφαλισμένου σώματος από το οποίο δεν είχε ακόμη διαφύγει η ζωή;

Ο Johannes Myssok παρατηρεί ότι συνιστά ανυπέβλητο πρόβλημα για τη γλυπτική η απόδοση της κίνησης της ζωής που εγκαταλείπει το σώμα. Αυτήν την κίνηση

ο Cellini κατάφερε να την αποδώσει μέσω μιας ρέουσας ουσίας, του αίματος που αναβλύζει από το κομμένο κεφάλι και τον κορμό της Γοργόνας.⁶³¹ Στην παρατήρηση αυτή, θα ήθελα να προσθέσω και κάποιες άλλες λεπτομέρειες που προδίδουν την κίνηση της ψυχικής ενέργειας, που, εγκαταλείποντας το σώμα, φαίνεται σαν να στέκει μια στιγμή σε κάποιο μέλος, όπως στο προτεταμένο δάκτυλο του δεξιού χεριού, στο αριστερό χέρι που διατηρεί το άδραγμα του αριστερού ποδιού, στο μεγάλο δάκτυλο του ίδιου ποδιού που τεντώνεται ξεχωρίζοντας από τα υπόλοιπα δάκτυλα.

Πρόθεση του Cellini προφανώς δεν ήταν να παρουσιάσει τον ήρωα να υψώνει με το αριστερό του χέρι το κεφάλι ενός νεκρού τέρατος. Αυτό που ήθελε ήταν να «δείξει στον κόσμο» ένα απίστευτο θέαμα: το κεφάλι μιας ισχυρής Αμαζόνας, ελάχιστες στιγμές μετά από τον αποκεφαλισμό της, με τον θάνατο να απεργάζεται το αποτρόπαιο έργο του στα μάτια και στο στόμα, αλλά με τη ζωή να φέγγει ακόμη στο πρόσωπό της.⁶³² Ο Cellini λόγω της βίαιης φύσης του, που φανερώνεται ανάγλυφα στην περιγραφή της θανάτωσης του ανταγωνιστή Πομπηίου, φαίνεται ότι αντλούσε κάποια ευχαρίστηση από εικόνες αγριότητας και δεν θα είχε δυσκολία να τις απεικονίσει.⁶³³ Ο λόγιος φίλος του Benedetto Varchi θα μπορούσε, επιπλέον, με αναφορά στην αυθεντία του Αριστοτέλη, να τον διαβεβαιώσει ότι οι θεατές της σκηνής θα αντλούσαν «ήδονη» βλέποντας ως «μίμημα» και ως προϊόν

Εικ.46
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*
(λεπτομέρεια:
κεφαλή
Μέδουσας),
1554. Φλωρεντία,
Loggia dei Lanzi.



δεξιοτεχνίας την κεφαλή της Μέδουσας με τον κρουνό του αίματος.⁶³⁴ Επιβεβαίωση των λόγων του Αριστοτέλη αποτελεί, λοιπόν, ο ενθουσιασμός του επισκόπου του Arezzo Bernardo Minerbetti στη θέα της ολοζώντανης απεικόνισης του αίματος που αναβλύζει από τον κομμένο λαιμό της Μέδουσας.

Ο γλύπτης δεν επέλεξε, άλλωστε, ένα από τα αποτροπαϊκά προσωπεία της Μέδουσας, όπως έκαναν σύγχρονοί του καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο φίλος των ρωμαϊκών χρόνων

Εικ.47
Κεφαλή
Μέδουσας,
2ος αιώνας μ.Χ.
Ρώμη, Museo
Gregoriano
Etrusco.



Giulio Romano, αλλά και ο Vasari στη δική του *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* στο *studiolo* του Φραγκίσκου το 1570.⁶³⁵ Στην τελευταία, μάλιστα, απεικόνιση ο Περσέας εμφανίζεται να έχει αποθέσει καταγής ένα πανάσχημο κεφάλι Μέδουσας, της οποίας το αίμα μεταμορφώνει κλαδάκια θάμνου σε κοράλλια, προς μεγάλη τέρψη των θαλασσιών νυμφών. Όπως ο καλλιτέχνης των μέσων του 5ου π.Χ. αι. που μας έδωσε τη *Μέδουσα Rondanini*, ο Cellini απεχθανόταν την ασκήμια.⁶³⁶ Ο Rore-Hennessy υποστηρίζει, μάλιστα, ότι αυτόν ακριβώς τον τύπο της όμορφης Μέδουσας επεξεργάστηκε σε πολλές φάσεις για να πλάσει τη δική του κεφαλή της Γοργόνας.⁶³⁷

Υποθέτω, ωστόσο, ότι ο Cellini μπορεί να μη χρειάστηκε να επεξεργαστεί σε πολλές φάσεις τη *Μέδουσα Rondanini*, καθώς δεν μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα να είχε συναντήσει στις αρχαιότητες της Ρώμης μορφή Μέδουσας που να παρουσιάζει μεγαλύτερη ομοιότητα με την κεφαλή *Vaticanum* (εικ. 47). Το μακρύ πρόσωπο, τα φίδια που πλαισιώνουν σαν διάδημα το χαμηλό μέτωπο, τα δύοντα μάτια, η βαριά μύτη, το μισάνοιχτο σαρκώδες στόμα μπορούν να στηρίξουν την υπόθεση ότι ο Cellini γνώριζε παρόμοια απεικόνιση και τη χρησιμοποίησε για την απόδοση της κεφαλής της δικής του *Μέδουσας*.⁶³⁸

Το Βάθρο

Cellini διέκοψε το 1546 την εργασία του για τον *Περσέα* και ταξίδευσε στη Βενετία, για να αποφύγει τον εκβιασμό της μητέρας ενός από τους μαθητευομένους του. Η διαμονή του εκεί φαίνεται ότι άσκησε κάποια επιρροή στο έργο του, αφού στην Πόλη των Δόγηδων η γλυπτική σε ορείχαλκο ήταν πολύ προχωρημένη. Θα πρέπει, μάλιστα, να εντυπωσιάστηκε από τη μαρμάρινη Loggetta με τις τέσσερις ορειχάλκινες μορφές και τα αφηγηματικά ανάγλυφα που ο Sansonino είχε πρόσφατα ολοκληρώσει στην πλατεία του Αγίου Μάρκου. Ως χρυσοχόος, ο Cellini είχε δημιουργήσει αριστοτεχνικές συνθέσεις χρησιμοποιώντας ετερόκλητα υλικά, πολύτιμους λίθους, μαργαριτάρια, σμάλτο και μέταλλα⁶³⁹ συνταιριάζοντας, ως γλύπτης, μάρμαρο και ορείχαλκο, δημιούργησε για τον *Περσέα* ένα μοναδικό μαρμάρινο βάθρο ύψους 1 μ. και 99 εκ., με τέσσερα ορειχάλκινα αγαλματίδια να κοσμούν τις κόγχες του.

Το ελληνικό μάρμαρο για το βάθρο έφθασε στο εργαστήριο του Cellini στα μέσα του 1549 και σμιλεύτηκε με τη μεγαλύτερη φροντίδα:⁶⁴⁰ γλυπτική και αρχιτεκτονική συνδυάστηκαν για τη δημιουργία του πιο περίτεχνου βάθρου του καιρού του.⁶⁴¹ Σε κάθε άνω γωνία απεικονίζεται η κεφαλή μιας αίγας, αναφορά στον Αιγόκερω, ωροσκόπο του Cosimo. Οι αίγες αυτές συνδέονται μεταξύ τους με τρομπέτες, στο μέσον των οποίων υπάρχει μια μάσκα grottesca. Κάτω από αυτήν εμφανίζονται τυλιγάδια, από τη βάση των οποίων εκτείνονται γιρλάντες φρούτων που καταλήγουν στις κεφαλές γυναικείων μορφών που κοσμούν τις τέσσερις κάτω γωνίες της βάσης. Στο βιβλίο που τηρούσε για τις δαπάνες του συμπλέγματος του *Περσέα*, ο Cellini αναφέρεται στον τύπο των μορφών ως «Iddea della Natura». Αργότερα, γύρω στα 1563, θα χρησιμοποιήσει το μοτίβο –με το ίδιο όνομα– σε σχέδιο για τη νεοϊδρυθείσα Accademia del Disegno.⁶⁴²

Οι γυναικείες μορφές της βάσης –αναφορά σε ερμαϊκές στήλες– φέρουν τα χαρακτηριστικά μιας από τις μεγάλες Θεές-Μητέρες της αρχαιότητας, της περίφημης Αρτέμιδος



Εικ.48
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια
βάθρου: Εφέσιες
Αρτέμιδες,
Αθηνά), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.



της Εφέσου, που συμβόλιζε τη γονιμότητα της φύσης. Το λατρευτικό της άγαλμα παρουσίαζε τη θεά σε μετωπική στάση, με πύργο στο κεφάλι και πολλά στήθη. Από την ανέγερση, τον 4ο π.Χ. αι., του νέου ναού της στην Έφεσο, που θεωρήθηκε ως ένα από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου, η αναπαραγωγή του αγάλματος της θεάς ήταν συχνή στον ελληνιστικό κόσμο. Ένα ρωμαϊκό αντίγραφο του τύπου αυτού ήταν γνωστό στη Ρώμη από τη δεύτερη τουλάχιστον δεκαετία του 16ου αι.⁶⁴³ Είναι αξιοσημείωτο, πάντως, ότι ο Cellini επέλεξε να κοσμήσει το

βάθρο, πάνω στο οποίο κείται η Μέδουσα σαν σε θυσιαστήριο, με παραστάσεις της Αρτέμιδος. Η ολυμπία Άρτεμις ήταν η θεά που διαδέχθηκε την προ-ολύμπια Πότνια Θηρών με την οποία ταυτίζεται η Μέδουσα. Η διαδοχή αυτή επισημαίνεται στον αρχαϊκό δωρικό ναό στην Κέρκυρα που ήταν αφιερωμένος στην Αρτέμιδα-Γοργώ.

Ο Ραφαήλ γνώριζε το άγαλμα της Εφεσίας Αρτέμιδος, καθώς η πολύμαστος θεά απεικονίζεται στην οροφή της Stanza della Segnatura να στηρίζει τον θρόνο προσωποποίησης της *Φιλοσοφίας*. Μια ακόμα

εντυπωσιακή απεικόνιση της θεάς, με τρεις μεγαλοπρεπείς αετούς επί της κεφαλής της, παρουσιάζεται στο πλαίσιο παραθύρου της διπλανής Stanza dell'Incendio del Borgo, ενώ απαντάται και ανάμεσα στις διακοσμήσεις με grotesche των Logge του Βατικανού.⁶⁴⁴ Ενδεικτικό της δημοφιλίας της είναι το γεγονός ότι τον ίδιο χρόνο που ο Cellini σμίλευε την Αρτέμιδα στη βάση του *Περσέα*, ο Vasari αποτύπωνε τη χαρακτηριστική μορφή της στην κατοικία του στο Arezzo. Το 1555, η θεά θα απεικονιζόταν και στη Sala degli Elementi, στο πλαίσιο του πρώτου προγράμματος διακόσμησης που ανέλαβε ο Vasari στο Palazzo Vecchio.⁶⁴⁵

Οι μορφές της Αρτέμιδος της Εφέσου, στις τέσσερις γωνίες του βάρθρου του Cellini (εικ. 48), φέρουν στην κεφαλή τον χαρακτηριστικό πύργο, μετασχηματισμένο σε καλάθι, πάνω στον οποίο έχει προστεθεί ένα κουκουνάρι. Νομίζω ότι πρόκειται για αναφορά σε κολοσσιαίο ορειχάλκινο κώνο, από ρωμαϊκή κρήνη του 1ου π.Χ. αι., που από τα τέλη του 5ου μ.Χ. αι. είχε μεταφερθεί στην αυλή του Παλαιού Αγίου Πέτρου.⁶⁴⁶ Σύμφωνα με τη ζωντανή ακόμη ρωμαϊκή παράδοση το κουκουνάρι ήταν σύμβολο αναγέννησης και ανάστασης.⁶⁴⁷ Μπορούμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι ο Cellini ή ο Benedetto Varchi ως σύμβουλος εικονογραφίας εμπλούτισε το μοτίβο της Αρτέμιδος με τον κώνο του πεύκου, υπογραμμίζοντας με τον τρόπο αυτό την αναγεννητική δύναμη της Φύσης.⁶⁴⁸

Η διακόσμηση με grotesche (τέρατα, φανταστικές μορφές, γιρλάντες με φρούτα,

τυλιγάδια κτλ.) της βάσης του *Περσέα* έχει αποδοθεί σε επιρροή από τον γύψινο διάκοσμο του Primaticcio στο Fontainebleau.⁶⁴⁹ Ο Ραφαήλ είχε, ωστόσο, αντλήσει τύπους της τέχνης αυτής απευθείας από τον θησαυρό των ρωμαϊκών τοιχογραφιών και του γύψινου διακόσμου της θαμμένης επί αιώνες *Domus Aurea* του Νέρωνα, που ανακαλύφθηκε τη δεκαετία του 1480. Υπό την εποπτεία του οι συνεργάτες του, με πρώτο τη τάξει τον Giulio Romano, ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του Primaticcio, αντέγραψαν με αρχαιολογική ακρίβεια και για λόγιους παραγγελιοδότες τις κομψές συνθέσεις του παράδοξου αυτού στυλ, όπου συμπλέκονταν στοιχεία φυτικά, ζωικά, υβριδικά, αλλά και τελείως φανταστικά. Έτσι, grotesche αποτυπώθηκαν στη *stufetta* του καρδινάλιου Bibbiena το 1516, αλλά, όπως προαναφέρθηκε, και στις Logge του Βατικανού προς τέρψη του πάπα Λέοντα Ι΄ των Μεδίκων.⁶⁵⁰ Στη διακόσμηση των Logge, που ολοκληρώθηκε το 1519, εργάστηκε κατά κύριο λόγο ο Giovanni da Udine, ο οποίος παραδίδεται ότι συνόδευσε τον Ραφαήλ στις υπόγειες αίθουσες της *Domus Aurea*.⁶⁵¹

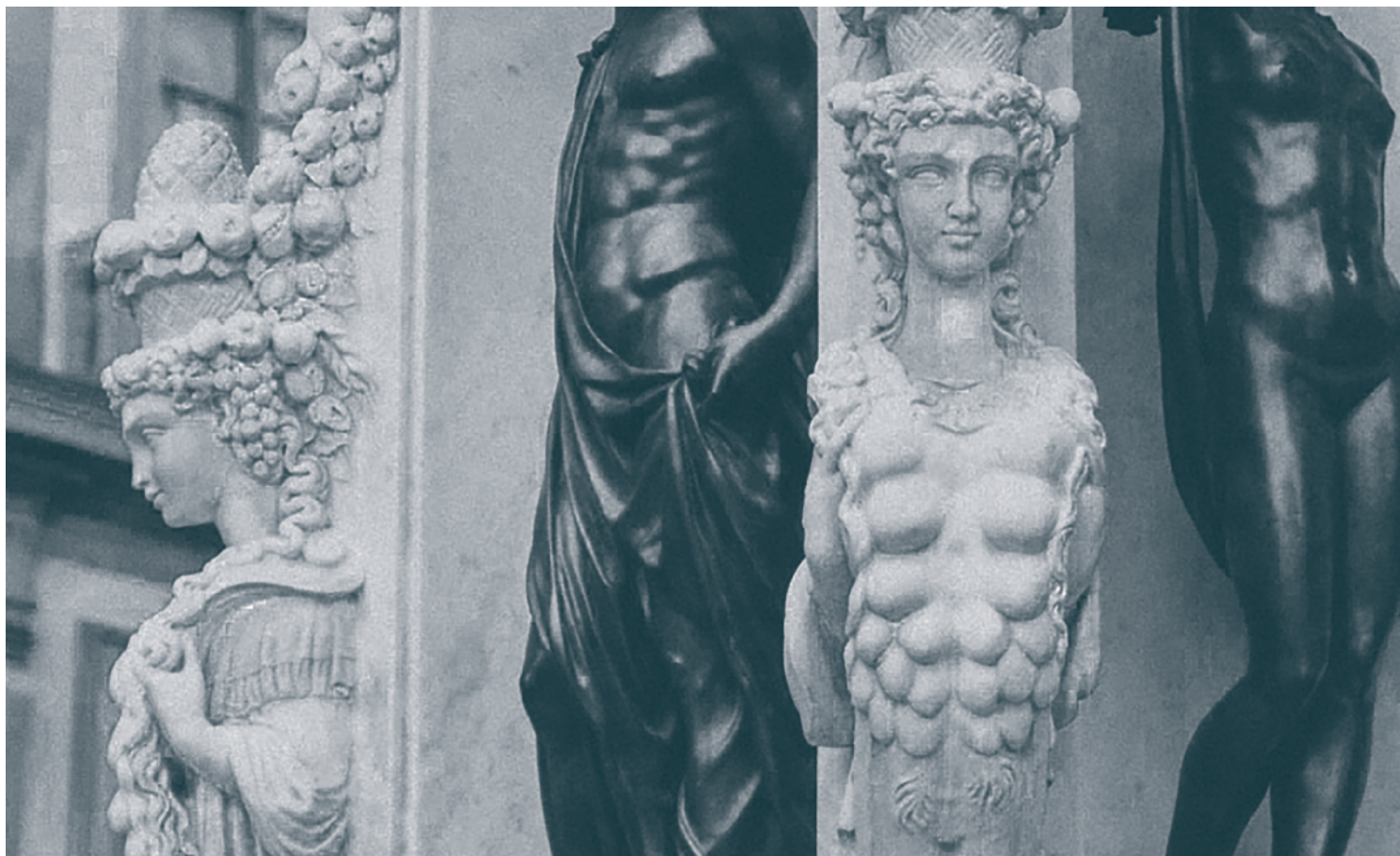
Ο Cellini γνώριζε τα διάσημα έργα του Ραφαήλ, αλλά και τα πρωτότυπα των grotesche, τα οποία περιγράφει στην *Αυτοβιογραφία* του ως πράγματα της φύσης που οι έξυπνοι καλλιτέχνες συνταιριάζουν με επινοήσεις της φαντασίας τους.⁶⁵² Οι αρχαίοι, σημειώνει επίσης ο Benvenuto, ζωγράφιζαν πλάσματα των οποίων τα διάφορα μέρη του σώματός τους προέρχονταν από τράγους, αγελάδες και άλογα και αυτά τα πα-

ράξενα ανακατέματα τα αποκαλούσαν τέρατα (*mostri*). Γι' αυτό το σωστό όνομα είναι *mostri* και όχι *grottesche*, όνομα που τους δόθηκε, επειδή οι αρχαιολόγους τα βρήκαν σε υπόγειες σπηλιές (*grotte*).⁶⁵³

Διακοσμήσεις με *grottesche*, πάντως, διαδόθηκαν ευρύτατα κατά την περίοδο του Cinquecento ως παραδείγματα ελεύθερης φαντασίας επιβεβαιώνοντας το «*ut pictura poesis*»,⁶⁵⁴ επειδή ο αυθορμητισμός του στυλ επέτρεπε στην τέχνη να έχει την ίδια ελευθερία με την ποίηση και στον καλλιτέχνη να αυτοσχεδιάζει, όπως ο ποιητής, παραβλέποντας κανόνες της φύσης και της λογικής.⁶⁵⁵ Τα *grottesche* επιτυγχάνουν να προσελκύσουν το μάτι του θεατή με τον διακοσμητικό πλούτο και τα οπτικά εφέ και χρησιμοποιήθηκαν πολύ από τους καλλιτέχνες της *Maniera*. Έτσι, στη μαρμάρινη βάση του

Περσέα, ο Cellini έδωσε δείγματα της δημιουργικής του φαντασίας και των δεξιοτήτων του σε μια πληθωρική έκφραση της αρχαίας τέχνης.

Για την Weil-Garris, το βάθρο του *Περσέα* ήταν βωμός για τους Ολύμπιους, που προστάτευαν τον Μέδικο «γιο του Δία», τον Cosimo I.⁶⁵⁶ Η Alison Wright, από την πλευρά της, επισημαίνει ότι η πλειονότητα των ρωμαϊκών βάθρων που έφτασαν ως την Αναγέννηση είχαν σχήμα ορθογώνιο, με έναν πλίνθο κάτω και ένα γείσο επάνω. Στα βάθρα αυτά κυριαρχούσαν οι επιγραφές και όχι τα διακοσμητικά στοιχεία. Οι σχεδιαστές, ωστόσο, βάθρων της Αναγέννησης χρησιμοποιούσαν συχνά ως πρότυπο βάσεις με πλούσια διακόσμηση που παρέπεμπαν σε βωμούς. Η επιλογή αυτή οφειλόταν σε σύγχυση για τη λειτουργία των ρωμαϊκών ταφικών βωμών.⁶⁵⁷



Τα στοιχεία, ωστόσο, που μετέτρεψαν το βάθρο του Cellini σε αριστουργηματική σύνθεση ήταν οι τέσσερις ορειχάλκινες μορφές των θεοτήτων που συνδέονταν με τον μύθο του Περσέα. Όπως σημειώνει ο Pope-Hennessy, τα τέσσερα αγαλματίδια, του Δία, της Δανάης, της Αθηνάς και του Ερμή είναι τα ωραιότερα bronzetti της Ώριμης Αναγέννησης που δημιουργήθηκαν στη Φλωρεντία πριν από την εποχή του Gianbologna.⁶⁵⁸ Για τον Wolfgang Braunfels, μάλιστα, στα αγαλματίδια αυτά αναβίωσε η απaráμιλλη αίσθηση της ομορφιάς που διέκρινε τον Ραφαήλ.⁶⁵⁹

Τα Bronzetti

Ο Benedetto Varchi φαίνεται ότι δεν συνεισέφερε μόνο τις λατινικές επιγραφές που συνοδεύουν τις κομψές αυτές μορφές στις κόγχες του περίτεχνου βάθρου⁶⁶⁰ όπως σημειώνει ο Pope-Hennessy, ο λόγιος, στον οποίο ο δούκας είχε αναθέσει την περίοδο αυτή τη συγγραφή της *Ιστορίας της Φλωρεντίας*, θα πρέπει να είχε, ως σύμβουλος εικονογραφίας, γενικότερη ευθύνη για όλο το σύμπλεγμα. Ενδεικτικό της ενασχόλησής του με το έργο είναι ότι στη *Lezzione sopra la Pittura* –τη μία από τις δύο διάσημες διαλέξεις που έδωσε το 1547 ο Benedetto Varchi στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Accademia Fiorentina– χρησιμοποίησε ως παράδειγμα τον Περσέα, στον οποίο εργαζόταν τότε ο Cellini.⁶⁶¹

Και επειδή «Ζεὺς ἀρχὸς ἀπάντων ἀργικέραυτος», στην κόγχη της εμπρόσθιας όψης του βάθρου τοποθετήθηκε το άγαλμα του κεραύνιου Δία (εικ. 49).⁶⁶² Παρά το μικρό μέγεθός της, η μορφή του άνακτος των θεών και πατέρα του Περσέα αποπνέει αίγλη και μεγαλοπρέπεια: απεικονίζεται με πλούσια κυματιστά μαλλιά και γένια, ενώ στο ρεαλιστικά πλασμένο σώμα του φέρει χλαμύδα με βαθιές πτυχώσεις που συγκρατείται στον ώμο. Στο υψωμένο δεξιό του χέρι κρατά κεραυνό που είναι έτοιμος να εξαπολύσει. Ακόμη και αν η στάση του Διός δεν ήταν απόλυτα σαφής, η επιγραφή του Varchi, τοποθετημένη κάτω από την κόγχη, διέλυε κάθε αμφιβολία για τις προθέσεις του: TE FILI SI QVIS/ LAESERIT VLTROR/ ERO («Γιε μου, όποιος θελήσει





Εικ.49
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια
βάθρου: Δίας,
Αθηνά), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

να σε βλάψει, εγώ θα σε εκδικηθώ».⁶⁶³ Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο κεραννός υπήρξε το έμβλημα του πατέρα του Cosimo, του φημισμένου condottiere Giovanni delle Bande Nere, και εμφανίζεται πάνω από το άγαλμά του στο podium των 'Medici illustri' στη Sala Grande του Palazzo Ducale. Έτσι, η προστασία του κεραννίου Δία προς τον Περσέα επεκτεινόταν και στον Cosimo I.

Κατά τον Pope-Hennessy η μεγαλοπρεπής μορφή του Δία με το κεφάλι στραμμένο δεξιά και τον κεραννό στο υψωμένο χέρι πρέπει να είχε συλληφθεί εξαρχής σε σχέση

με την κόγχη της βάσης.⁶⁶⁴ Νομίζω, ωστόσο, ότι θα ήταν φυσικό το αγαλματίδιο να αντανακλά τον μεγάλο ασημένιο Δία που ο Cellini είχε ετοιμάσει για τον Φραγκίσκο Α'. Σύμφωνα με την αφήγησή του, ο Δίας αυτός είχε το ύψος του βασιλιά, δηλαδή κάτι λιγότερο από τέσσερα braccia, και υψωνόταν πάνω σε επιχρυσωμένο βάθρο διακοσμημένο με ανάγλυφα – στη μια πλευρά ο Γανυμήδης, στην άλλη η Λήδα με τον Κύκνο.⁶⁶⁵

Ο καλλιτέχνης κλήθηκε να παρουσιάσει το έργο του στην Gallerie de Francois 1er, όπου ο Primaticcio είχε εσκεμμένα τοποθετήσει τα αρχαία αριστουργήματα –τα καλούπια των οποίων είχε φέρει από τη Ρώμη–εξάισια χυμένα σε ορείχαλκο. Η ερωμένη του Φραγκίσκου, Madame d'Etampes, «αυτή η γυναίκα που λες και γεννήθηκε για να καταστρέψει τον κόσμο», κράτησε μακριά τον βασιλιά ώσπου να νυχτώσει· ο Cellini, όμως, είχε προβλέψει να τοποθετήσει μια λαμπάδα στο δεξιό χέρι του Δία «που κρατούσε το αστροπελέκι του σαν να ήταν έτοιμος να το εκσφενδονίσει».⁶⁶⁶ Είχε, επίσης, ρίξει «με πολλή χάρη ένα πέπλο (velo) πάνω στον Δία για να του δώσει περισσότερο μεγαλείο». Έτσι, όταν είδε το άγαλμα, ο βασιλιάς έμεινε έκθαμβος και αναφώνησε ότι το έργο αυτό ξεπερνούσε τα αρχαία.⁶⁶⁷

Σύμφωνα, λοιπόν, με την ανωτέρω περιγραφή, ο ασημένιος Δίας ήταν ορθός, κρατούσε με το δεξιό του χέρι κεραννό, «έτοιμος να τον εκσφενδονίσει», έφερε πέπλο που του προσέδιδε μεγαλείο και στεκόταν πάνω σε βάθρο με μυθολογικό ανάγλυφο. Όλα τα

στοιχεία αυτά παρατηρούνται και στο αγαλματίδιο της Φλωρεντίας επιβεβαιώνοντας την υπόθεσή μου ότι ο Cellini φιλοτέχνησε σε μικρότερη κλίμακα το αριστούργημα που είχε αφήσει πίσω στη Γαλλία.⁶⁶⁸

Στην πλαϊνή πλευρά του βάθρου εμφανίζεται το αγαλματίδιο της *Δανάης με το παιδί Περσέα* (εικ. 50). Η μητέρα του ήρωα εμφανίζεται γυμνή να στέκει ορθή με το βάρος να πέφτει στο δεξιό της πόδι, ενώ το αριστερό λυγίζει έτοιμο να κινηθεί. Ο δεξιός γοφός της καμπυλώνεται, ενώ ολόκληρη η αριστερή πλευρά, από τους «ωραίους αστραγάλους» ως τον χαλαρωμένο γοφό και το υψωμένο χέρι, σχηματίζει έναν απαλό κυματισμό.⁶⁶⁹ Πρόκειται για στάση που επινόησε ο Πολύκλειτος για το ανδρικό γυμνό από την οποία, όπως σημειώνει ο Kenneth Clark, «η θηλυκή μορφή άντλησε οφέλη διαρκείας». Αυτή η ταλάντευση του μηρού, που οι Γάλλοι ονομάζουν *déhanchement*, αν και καμπύλη σχεδόν γεωμετρική, αποτελεί ισχυρό σύμβολο πόθου, αναδείχτηκε σε κυρίαρχο ρυθμό της ουμανιστικής τέχνης και «κάθε έργο όπου εμφανίζεται έχει αγγιχθεί από επιρροή της ελληνικής πλαστικής.»⁶⁷⁰

Με τη φημισμένη *Αφροδίτη της Κνίδου*, ο Πραξιτέλης είχε, εξάλλου, εισαγάγει το 360 π.Χ. το κλασικό γυναικείο γυμνό στην ελληνική τέχνη.⁶⁷¹ Ήταν ο θρίαμβος μιας ομορφιάς που, δυστυχώς, δεν αντανακλάται με πληρότητα στα 200 αναγνωρισμένα αντίγραφα.⁶⁷² Ο Cellini γνώριζε από την παραμονή του στη Ρώμη το αντίγραφο της *Αφροδίτης της Κνίδου* στο Belvedere.



Εικ.50
Benvenuto
Cellini, *Περσέας
και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια
βάθρου: *Δανάη με
το νήπιο Περσέα*),
1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

Όταν βρισκόταν στο Παρίσι, ο Primaticcio είχε, επιπλέον, φέρει από τη Ρώμη το εκμαγείο της, όπως και αυτά της *Αριάδνης του Βατικανού*, του *Λαοκόοντα* και του *Απόλλωνα του Belvedere* που ήταν «στα αλήθεια τα ωραιότερα έργα που υπήρχαν στη Ρώμη». Τα αρχαία αριστουργήματα χυτεύτηκαν εξάισια στα χυτήρια του Fontainebleau και με τα αντίγραφα αυτά, κατά τον Cellini, ο Primaticcio θέλησε να τον ανταγωνιστεί.⁶⁷³

Μπορούμε, πάντως, και σήμερα ακόμα να εκτιμήσουμε την υψηλή ποιότητα του ορειχάλκινου αντιγράφου της *Αφροδίτης*

της *Κνίδου* που επιμελήθηκε ο Primaticcio. Σώζεται στο Fontainebleau και φαίνεται ότι ο Cellini οικειοποιήθηκε κάποια χαρακτηριστικά της θεάς στις μορφές που έπλασε στη συνέχεια. Η συνολική στάση, η ελαφρά κλίση της αναλογικά μικρής κεφαλής και η στροφή της προς τα δεξιά, τα μαλλιά που χωρίζονται στη μέση και κατευθύνονται προς τα πίσω με παράλληλους στενούς κυματισμούς, τα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου, η γραμμή των ώμων και αυτή των ισχίων σε αντίθετη κλίση, τα μικρά στήθη, το δεξιό πόδι να φέρει το βάρος και το άλλο να απομακρύνεται, η καθαρότητα της σύνθεσης του αισθησιακού γυμνού, υπήρξαν στοιχεία που μιμήθηκε ο Cellini ιδιαίτερα στο αγαλματίδιο της *Δανάης* στο βάθρο του *Περσέα* (εικ. 50). Το προφίλ και το χτένισμα της *Δανάης* θυμίζουν, επίσης, τη μορφή της *Γης* στην *Αλατιέρα* του Fontainebleau (εικ. 6), ενώ η φόρμα, πιο γεμάτη στον ορείχαλκο, έχει την ίδια φυσικότητα και ζωντάνια, που οφείλεται στην εκ του φυσικού μελέτη.

Δίπλα στην ορθή *Δανάη* βρίσκεται η μορφή του *Παιδιού Περσέα*, με το δεξιό πόδι να εκτείνεται έξω από τη σύνθεση, ενώ το αριστερό είναι διπλωμένο προς τα πίσω. Το κεφάλι του είναι στραμμένο, σχεδόν προφίλ, προς τη μητέρα του, η οποία, όμως, κοιτάζει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ο μικρός κορμός τεντώνεται με χάρη, καθώς προσπαθεί με τα υψωμένα του χεράκια να κρατηθεί από μια ταινία, η οποία ξεκινά από τα δάχτυλα του υψωμένου χεριού της μητέρας, διέρχεται από τον δεξιό ώμο της και, διαγράφοντας τον ρυθ-

μό κίνησης της αριστερής πλευράς του κορμού της, καταλήγει στις παλάμες του παιδιού. Σήμερα η σύνδεση αυτή δεν είναι συνεχής, καθώς ένα κομμάτι της ταινίας έχει αποκοπεί. Η συνοδευτική επιγραφή του Benedetto Varchi έχει ως εξής: TVTA IOVE AC/ TANTO PIGNORE/LAETA FVGOR, δηλαδή «Με την προστασία του Δία και με τέτοια εγγύηση, φεύγω ευχαρίστως στην εξορία».

Η *Αθηνά* (εικ. 48) έχει σχεδιαστεί ως περίοπτο γλυπτό και συνδέεται με το σχέδιο της *Ήρας* στο Fontainebleau.⁶⁷⁴ Αν και γυμνή, φέρει περικεφαλαία και ακόντιο, αλλά δεν κρατά την ασπίδα της. Η συνοδευτική επιγραφή του Varchi επιβεβαιώνει την παραχώρησή της στον Περσέα: QVO VINCAS/ CLYPEUM DO TIBI/ CASTA SOROR, δηλαδή «Για να νικήσεις, εγώ η αγνή αδελφή σου δίνω την ασπίδα».

Η τέταρτη κόγχη είναι κατειλημμένη από τον *Ερμή* (εικ. 51) που για να εξισορροπήσει την προβολή του ποδιού του Perseino ακουμπά ανάλαφρα, σαν χορευτής, με το αριστερό του πέλμα πάνω σε μάσκα λιονταριού. Γυμνός, με τα υψωμένα χέρια να δίνουν την προς τα άνω ώθηση, ο Ερμής ετοιμάζεται να πετάξει στους αιθέρες υπερνικώντας τη βαρύτητα του ορειχάλκινου σώματός του. Η μορφή αυτή συνιστά εξαιρετικό επίτευγμα μανιεριστικής γλυπτικής και φαίνεται να προαναγγέλλει τον διασημότερο Ερμή της ύστερης Αναγέννησης, τον *Ερμή* του Giambologna. Η επιγραφή του Varchi υπαινίσσεται την παραχώρηση της άρπης και πιθανώς των πτερωτών υποδημάτων στον Περσέα: FRIS



Εικ.51
Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*,
(λεπτομέρεια βάθρου: Ερμής), 1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale del Bargello.

VT ARMA/ GERAS NVDVS AD/ ASTRA
VOLO, δηλαδή «Για να έχεις τα όπλα του
αδελφού, εγώ πετώ γυμνός στα άστρα».

Όπως αφηγείται ο Cellini, όταν τε-
λείωσε τα τέσσερα αγαλματίδια, τα μετέφε-
ρε στο palazzo και τα τοποθέτησε στη σειρά,
λίγο ψηλότερα από τα μάτια του ανθρώπου.
Όταν τα είδε η δούκισσα αναφώνησε: «δεν
θέλω αυτά τα πανέμορφα αγαλματίδια να
πάνε χαμένα στο βάθρο χαμηλά, όπου θα
εκτίθενται και μπορεί να υποστούν φθορά.
Προτιμώ να τα τοποθετήσεις σε ένα από τα
διαμερίσματά μου, όπου θα διατηρηθούν με
το σεβασμό που αξίζει στη σπάνια ομορφιά
τους». Ο Cellini δεν συμφώνησε με αυτή την
πρόταση και την επόμενη μέρα, όταν ο δού-
κας και η δούκισσα βγήκαν για ιππασία,
πήρε τα αγαλματίδια και τα σφράγισε με
μολύβι στο βάθρο.⁶⁷⁵

Τα πανέμορφα *bronzetti* διέθεταν
τόση κίνηση και ζωντάνια που φαίνονταν
έτοιμα να γλιστρήσουν έξω από τις κόγχες
μέσα στις οποίες τα σφράγισε ο δημιουργός
τους. Παρέμειναν εκεί, ωστόσο, αντιμετώπι-
ζοντας με γενναιότητα τα κύματα του χρόνου,
καθώς μάλιστα με την παρουσία τους οι θεοί,
και ιδιαίτερα η Αθηνά και ο Ερμής, οι οποίοι
συνόδευσαν τον Περσέα στο επικίνδυνο τα-
ξίδι του πέρα από τον Ωκεανό, νομιμοποιούν
την καρατόμηση της Μέδουσας από τον γιο
του Δία.⁶⁷⁶ Συνειρμικά, η νομιμοποίηση επε-
κτείνεται στον Cosimo –γιο «κεραύνιου»
επίσης πατέρα– και στην απόφασή του της
καρατόμησης των εξόριστων που έθεσαν σε
έσχατο κίνδυνο την πόλη της Φλωρεντίας.⁶⁷⁷

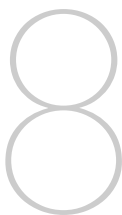
Το ανάγλυφο
Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας



Το ανάγλυφο κάτω από το βάθρο του *Περσέα*, παρά το σχετικά μικρό του μέγεθος (82 × 90 εκ.) είναι ένα μεγάλο έργο, όχι μόνο από αισθητική και εικονογραφική άποψη, αλλά και λόγω των πολλών μηνυμάτων που εκπέμπει (εικ. 52).⁶⁷⁸ Δεν περιορίζεται δηλαδή σε ρόλο υποσημείωσης στο μεγάλο γλυπτό που υψώνεται άνωθέν του, αλλά συνιστά τη νοηματική κορύφωσή του, όπως άλλωστε και του μύθου του *Περσέα*.⁶⁷⁹ Ως αναπόσπαστο και οργανικό τμήμα του συμπλέγματος, το ανάγλυφο ορίζει το όλο έργο, αλλά και ορίζεται από αυτό.

Οι επισκέπτες στην Piazza della Signoria της Φλωρεντίας αντικρίζουν, λοιπόν, από τον Απρίλιο του 1554 ως τις μέρες μας, το μεγαλοπρεπές σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα*, συμπληρωμένο με το ανάγλυφο, του οποίου το κέρινο πρόπλασμα είχε δει ο επίσκοπος του Arezzo το 1552. Το ανάγλυφο αυτό, που η χύτευσή του έγινε το 1553, ήταν τοποθετημένο στο στηθαίο της Loggia dei Lanzi, κάτω από τη μαρμάρινη κόγχη όπου στεκόταν ο κεραύνιος *Δίας*. Επειδή, όμως, ο Minerbetti έγραψε στον Vasari ότι είδε τα μοντέλα δύο αναγλύφων, η Kathleen Weil-Garris εικάζει ότι το δεύτερο προοριζόταν για την πίσω πλευρά του στηθαίου της Loggia.⁶⁸⁰ το πιθανότερο, όμως, είναι ο Cellini να ετοίμασε, όπως άλλωστε συνήθιζε, δύο κέρινα μοντέλα: ένα για να χυτευτεί σε ορείχαλκο και το άλλο για να διατηρηθεί ως είχε. Και πράγματι «uno modelletto di una Andromeda di cera di bassorilievo» εμφανίζεται στην απογραφή που έγινε τον Φεβρουάριο του 1571, ένα μήνα μετά από τον θάνατο του καλλιτέχνη.⁶⁸¹

Η εμπειρία του Cellini στην τεχνική του αναγλύφου ανάγεται στην εποχή που ως νεαρός χρυσοχόος φιλοτέχνησε μετάλλιο, χαμένο σήμερα, με έξεργες μορφές του Ηρακλή και ενός λιονταριού. Φαίνεται ότι ο Benvenuto από τότε επιδείκνυε φαντασία στη σύλληψη, επινοητικότητα στον σχεδιασμό και άρτια τεχνική, αφού το μετάλλιο μπορεί να προκάλεσε τον θαυμασμό του Μιχαήλ Αγγέλου.⁶⁸² Στη συνέχεια



της σταδιοδρομίας του ο Cellini φιλοτέχνησε εξαιρετα δείγματα της τέχνης αυτής σε μικρό σχήμα, όπως η πόρπη για τον πάπα Κλήμη Ζ΄ των Μεδίκων, αλλά και σε πολύ μεγάλο, όπως το έξοχο ανάγλυφο της *Νύμφης του Fontainebleau* που ήταν παραγγελία του Φραγκίσκου Α΄, ο οποίος ήθελε να κοσμήσει την κύρια είσοδο, την *Porte Dorée*, του παλατιού στο Fontainebleau με μια απεικόνιση της Νύμφης που συνδεόταν με την πηγή του παρακείμενου δάσους.

Στη σύντομη πραγματεία του *Sopra l'arte del disegno*, ο καλλιτέχνης αποκαλύπτει τη μεγάλη εκτίμηση που έτρεφε για την τέχνη του ανάγλυφου, γράφοντας ότι «το αληθινό *disegno* δεν είναι παρά σκιά του αναγλύφου, το οποίο είναι ο πατέρας όλων των σχεδίων». ⁶⁸³ Λίγες σελίδες παρακάτω, το ανάγλυφο ορίζεται ως ο αληθινός πατέρας της γλυπτικής, αλλά και της ζωγραφικής, που είναι μία από τις θυγατέρες του· τέλος, ο καλλιτέχνης επισημαίνει ότι ακόμη και εκείνοι που εγκωμιάζουν τη ζωγραφική γεννήθηκαν από το ανάγλυφο, έχουν δηλαδή τρισδιάστατο σώμα. Για όλους αυτούς τους λόγους, ο Cellini εγκωμιάζει το ανάγλυφο –και μέσω αυτού τη γλυπτική γενικότερα–, «γιατί είναι το πιο θαυμαστό πράγμα στον κόσμο». ⁶⁸⁴

Στην απόφαση του καλλιτέχνη να τοποθετήσει ένα ανάγλυφο κάτω από το βάθρο του *Περσέα* πιθανόν να συνετέλεσε το γεγονός ότι και το βάθρο της *Ιουδίθ* του Donatello, στη διπλανή αψίδα της Loggia dei Lanzi, διέθετε ανάγλυφη διακόσμηση: τρεις σκηνές με πρωταγωνιστές τα πνεύματα του

οίνου, ‘*spiritelli del vino*’, αναφορά στην αιτία της ζάλης του Ολοφέρνη που επέτρεψε τον αποκεφαλισμό του από την Ιουδίθ. ⁶⁸⁵ Με την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, εξάλλου, ο Cellini εισήγαγε το αφηγηματικό ανάγλυφο ως είδος στην Piazza della Signoria, ενώ με την ενσωμάτωσή του στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον τού προσέδωσε τον παραδοσιακό ρόλο της *predella*. ⁶⁸⁶

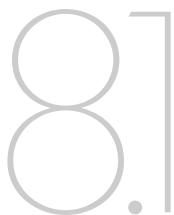
Η ορειχάλκινη πλάκα του αναγλύφου χωρίζεται σε δύο μέρη με κάθετο άξονα, ο οποίος διέρχεται από τον αριστερό κατεβασμένο βραχίονα της κεντρικής γυναικείας μορφής. Η εικονογραφική πυκνότητα εμφανίζεται άνισα κατανομημένη στα δύο τμήματα: δύο ανθρώπινες μορφές και ένα θαλάσσιο κήτος καταλαμβάνουν ολόκληρο το αριστερό τμήμα· στο δεξιό, όμως, συνωστίζονται τουλάχιστον δώδεκα ευκρινείς μορφές, πολλές υπαινισσόμενες, τρεις ιππείς, μία πύλη και πίσω από αυτήν ορισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία πόλης. Όλες αυτές οι μορφές διατάσσονται σε επάλληλα επίπεδα δημιουργώντας μία αίσθηση βάθους, που επιτείνεται από τη διαβάθμισή τους από έξεργες ως απλά εγχάρακτες πάνω στο μεταλλικό κάμπο του αναγλύφου.



Εικ.52

Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1554, 82 x 90 εκ., ορείχαλκος. Φλωρεντία, Bargello.

Το μαθηματικό σύστημα του Alberti στο ανάγλυφο



Η ασύμμετρη οργάνωση των μορφών στο ανάγλυφο εντάσσεται στα μανιεριστικά «παράδοξα», αλλά το συνολικό έργο δεν παύει να έχει κλασική υποδομή, καθώς φαίνεται να μην παραβλέπει, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, βασικούς κανόνες του Leon Battista Alberti. Ο ουμανιστής προϋπέθετε ότι ο αναγνώστης της πραγματείας του *Περί γλυπτικής* ήταν εξοικειωμένος με τις προηγούμενες θεωρητικές του θέσεις, δηλαδή με την πραγματεία του *Περί ζωγραφικής*. Οι δύο τέχνες βασιζόνταν, άλλωστε, σε αρχές εγγενείς στις διαδικασίες της φύσης που μπορούσαν να διατυπωθούν μαθηματικά. Όταν, όμως, ο Alberti μιλούσε για μαθηματικά, εννοούσε είτε πρακτικές μετρήσεις που επέτρεπαν ακριβείς απεικονίσεις και στέρρες κατασκευές είτε κάποιες ποιότητες που είχαν γενική ισχύ, όπως η συμμετρία, η αναλογία και η κλίμακα.⁶⁸⁷

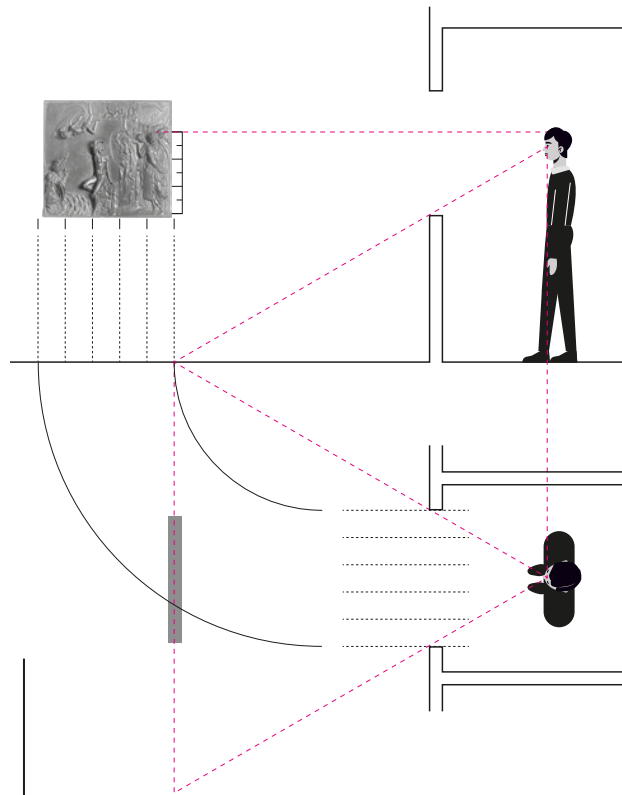
Στην παράγραφο 19, του πρώτου βιβλίου της πραγματείας *Περί ζωγραφικής*, που είναι *tutto matematico* (τελείως μαθηματικό) ο Alberti εξηγεί τη μέθοδο που ακολουθεί ο ίδιος, όταν ζωγραφίζει:⁶⁸⁸ αφού διαγράψει ένα ορθογώνιο, όσο μεγάλο θέλει, το οποίο λειτουργεί σαν ανοιχτό παράθυρο μέσα στο οποίο θα εμφανιστεί η *historia*, ορίζει το μέγεθος που θα έχουν οι μορφές στον πίνακα⁶⁸⁹ παίρνει, λοιπόν, την μεγαλύτερη ανθρώπινη μορφή και χωρίζει το ύψος της σε τρία μέρη που αναλογούν στο μέτρο που ονομάζεται *braccio*. Η υποδιαίρεση της μορφής αυτής σε *braccia* συνιστά, μάλιστα, «μία αληθινή κλίμακα μέτρησης».⁶⁹⁰

Ας δούμε τώρα τη διαδικασία που εικάζουμε ότι ακολούθησε ο Cellini για το ανάγλυφο. Δημιούργησε, κατ' αρχάς, ένα ορθογώνιο ανοιχτό «παράθυρο» ύψους 82 εκ. και πλάτους 90 εκ., μέσα στο οποίο θα αναπτυσσόταν η *historia* της Ανδρομέδας (εικ. 53). Στη συνέχεια πήρε ως *modulatio*, δηλαδή ως κλίμακα μέτρησης, τη μεγαλύτερη μορφή του έργου. Η επιλογή του φαίνεται πως υπήρξε ο άνδρας στο δεξιό άκρο του ανάγλυφου και σε αυτόν –προς άρση κάθε αμφιβολίας– ότι ακολούθησε τη μέθοδο του θεωρητικού του *Quattrocento*–

έδωσε ύψος 58,3 εκ., δηλαδή το μήκος ενός φλωρεντινού *braccio* (εικ. 54).

Μολονότι το ανάγλυφο αποτελεί τη μορφή της γλυπτικής που μοιάζει περισσότερο με τη ζωγραφική, δεν χάνει, ωστόσο, την ιδιότητα του γλυπτού και ο Cellini δεν θα παρέλειπε να συνδυάσει το *braccio* (ένα απόλυτο μέτρο που διαιρείται σε 20 *soldi* και κάθε *soldo* σε 12 *denari*) με την *exempeda* (ένα σχετικό μέτρο που διαιρείται σε 6 πόδια και κάθε πόδι σε 10 ίντσες), την οποία εισάγει ο Alberti στην πραγματεία του *Περί γλυπτικής*.⁶⁹¹ Η *exempeda* είναι ένας λεπτός ξύλινος χάρακας στο μέγεθος της μορφής την οποία θέλει ο καλλιτέχνης να μετρήσει. Συνεπώς, μία *exempeda* για έναν μικρόσωμο άνθρωπο είναι βραχεία, για έναν μεγάλωμο επιμηκέστερη.⁶⁹² Το σύστημα της *exempeda* είναι μαθηματικά συμβατό με το σύστημα του *braccio*, επειδή οι διαιρέσεις και των δύο ανταποκρίνονται στους ίδιους διαιρέτες.⁶⁹³

Επιστρέφοντας στην πραγματεία *Περί ζωγραφικής*, ο Alberti μας πληροφορεί ότι το ύψος ενός φυσιολογικού άνδρα, όπως προκύπτει από τη συμμετρία των μελών του, είναι τρία *braccia*. Αυτό σημαίνει ότι το κάθε τμήμα από τα τρία στα οποία έχει ήδη χωρίσει τη μορφή που έχει πάρει για *modulatio*, αντιστοιχεί, συμβατικά προς ένα *braccio*. Με αυτό το μέτρο (του ενός τρίτου της μορφής που αντιστοιχεί σε ένα *braccio*), ο Alberti διαιρεί την ευθεία της βάσης του ορθογωνίου «παράθυρου» και στη συνέχεια ορίζει ένα μοναδικό σημείο εντός του ορθογωνίου, που το ονομάζει κεντρικό σημείο, καθώς από εκεί διέρχεται



Εικ.53

Το ανάγλυφο ως «ανοιχτό παράθυρο».



Εικ.54

Η μορφή-modulatio.

ο αποκαλούμενος οπτικός άξονας. Το σημείο αυτό, πάντως, δεν θα πρέπει να βρίσκεται ψηλότερα από το ύψος της μορφής-*modulatio*. Από αυτό λοιπόν το προσδιορισμένο κεντρικό σημείο, ο Alberti σύρει, κατόπιν, ευθείες γραμμές προς τις διαιρέσεις της γραμμής της βάσης του ορθογωνίου του.⁶⁹⁴

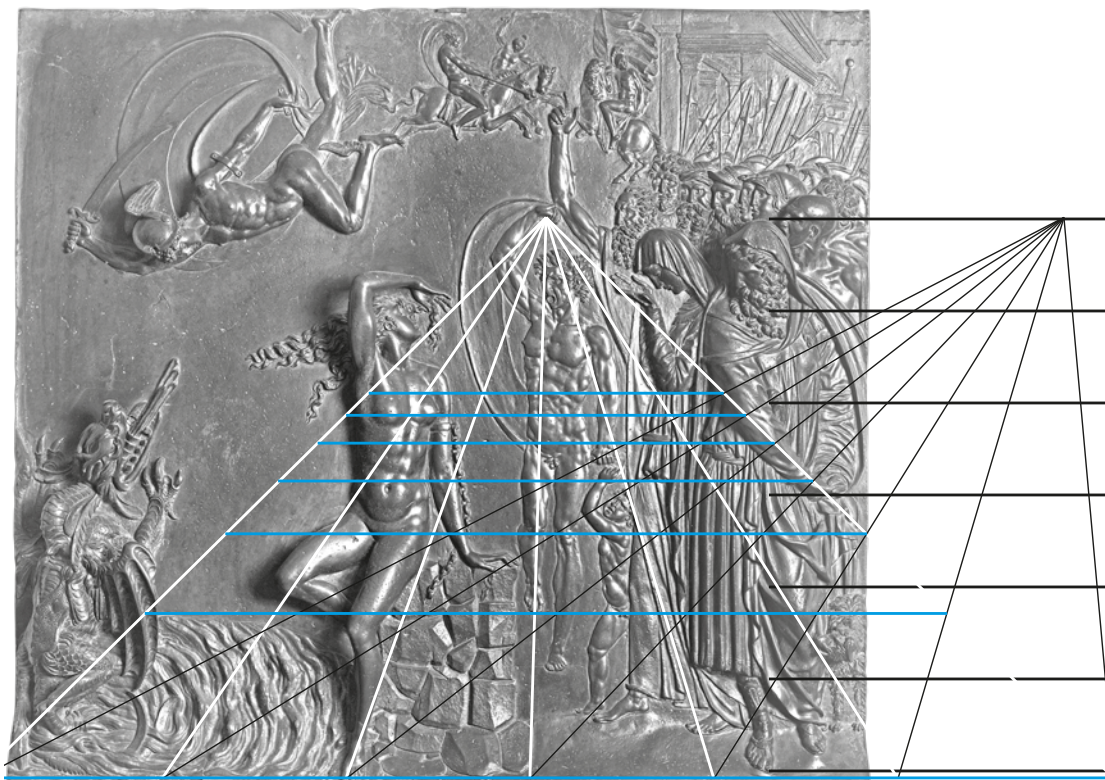
Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε, τώρα, πώς εφάρμοσε ο Cellini τις οδηγίες του Alberti. Είχε ήδη ορίσει τη μορφή-*modulatio* και της είχε δώσει, εξ αρχής, ύψος 58,3 εκ., δηλαδή ένα *braccio*. Στη συνέχεια διαίρεσε τη *modulatio*, -ακολουθώντας ως γλύπτης την *exempeda*- σε 6 τμήματα μήκους 9,7 εκ. το καθένα. Κατόπιν διαίρεσε τα 90 εκ. της βάσης της ορειχάλκινης πλάκας του ανά 19,4 εκ., δηλαδή όσο δύο μονάδες της *exempeda* που εδώ αντιστοιχούν συμβατικά σε ένα *braccio*, και τελικά όρισε το κεντρικό σημείο στο ορθογώνιο του. Από το σημείο αυτό, από το οποίο διέρχεται ο οπτικός άξονας, τράβηξε γραμμές προς τις διαιρέσεις της βάσης του αναγλύφου που δείχνουν ότι οι μορφές θα μικραίνουν, ως προς τη φόρμα και το μέγεθος, όσο απομακρύνονται προς το βάθος.

Ποιο θα μπορούσε, όμως, να είναι το σημείο που επέλεξε ο Cellini ως σημείο φυγής; Από τις μελέτες του πάνω σε αρχαία μνημεία, αλλά και μέσω της παράδοσης της *bottega*, ο Cellini πρέπει να ήταν εξοικειωμένος με τη Χρυσή Τομή, δηλαδή το σημείο που πρέπει να διαιρεθεί ένα ευθύγραμμο τμήμα, ώστε ο λόγος του προς το μεγαλύτερο τμήμα να ισούται με τον λόγο του μεγαλύτερου τμήματος προς τον μικρότερο ($\alpha + \beta / \alpha = \alpha / \beta =$

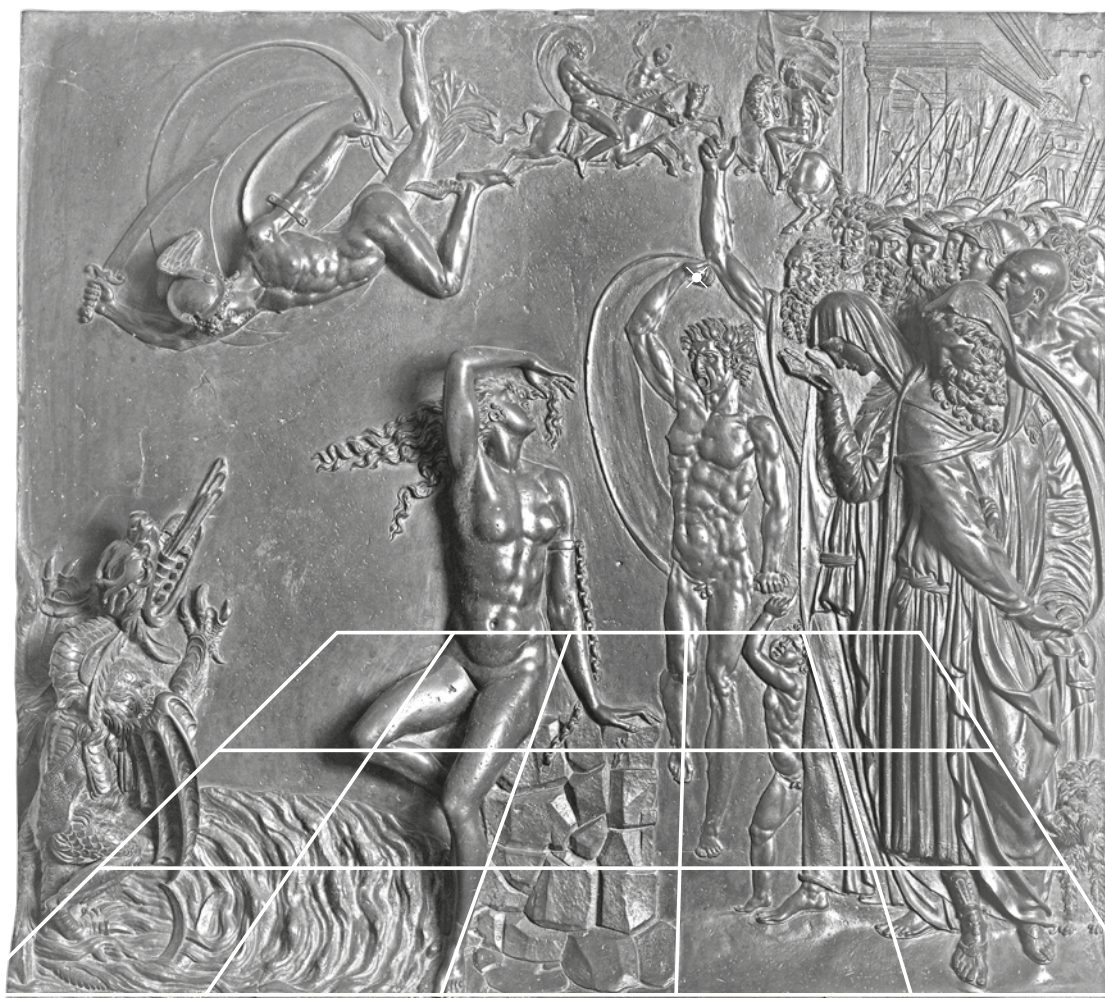
Φ). Η Χρυσή Τομή συμβολίζεται με το γράμμα Φ, προς τιμήν του Φειδία, και δίνει αποτέλεσμα 1.618, αναλογία που η αρμονία της έχει επιβεβαιωθεί ανά τους αιώνες.

Εικάζω, λοιπόν, ότι ο γλύπτης μας όρισε το κεντρικό σημείο του πάνω στη χρυσή τομή και σε ύψος που να μην υπερέβαινε το ένα *braccio*, δηλαδή το πραγματικό ύψος της μορφής-*modulatio*. Ως υπαινιγμό, πιθανώς, για τον *connoisseur* θεατή του έργου, τοποθέτησε αυτό το κεντρικό σημείο στην κορυφή ενός νοητού τριγώνου που δημιουργείται από τον υψωμένο βραχίονα του μαινόμενου άνδρα, που πλησιάζει απειλητικά την κεντρική γυναικεία μορφή, και τον βραχίονα του άνδρα που δείχνει τη σκηνή των ιππέων, που εκτυλίσσεται σε έναν απροσδιόριστο και μακρινό ορίζοντα (εικ. 55).

Συνεχίζοντας την αφήγησή του, ο Alberti υποδεικνύει την άριστη μέθοδο με την οποία το μάτι του θεατή θα βλέπει, με τρόπο μαγικό, το εικονιστικό πεδίο να υποχωρεί και τις επίπεδες μορφές να παρουσιάζονται τρισδιάστατες. Για τη δημιουργία της οπτικής πυραμίδας σχεδιάζει σε ξεχωριστό χαρτί μία ευθεία γραμμή με τις ίδιες υποδιαιρέσεις της γραμμής της βάσης του ορθογωνίου, δηλαδή ανά ένα συμβατικό *braccio*.⁶⁹⁵ Πάνω στην ευθεία αυτή σύρει μία κάθετο, στην κορυφή της οποίας τοποθετεί το μάτι του θεατή, ενώ η ίδια η κάθετος χωρίζεται σε τρία τμήματα, που αντιστοιχούν στα τρία τμήματα της μορφής-*modulatio*, δηλαδή σε τρία *braccia*. Στη συνέχεια σχεδιάζει ακτίνες, εκτεινόμενες από το μάτι του θεατή προς τις υποδιαιρέσεις της ευθείας γραμμής.



Εικ.55
Το μαθηματικό
σύστημα του
Alberti
στο ανάγλυφο
του Cellini.



Εικ.56
Το «θαύμα»
της υποχώρησης
της εικονιστικής
επιφάνειας
σύμφωνα με
τον Alberti.

Αφού ολοκληρώσει τη διαδικασία αυτή, ορίζει ποια θέλει να είναι η απόσταση του ματιού του θεατή από το έργο και τέμνει το σημείο αυτό με έναν κάθετο άξονα που σχηματίζει ορθές γωνίες με όλες τις πλευρές. Ο κάθετος αυτός άξονας, μέσω των υποδιαίρεσών του, προσδιορίζει, επιπλέον, τα όρια των αποστάσεων ανάμεσα στις εγκάρσιες γραμμές του δαπέδου (εικ. 56). Με τον τρόπο αυτό, μας διαβεβαιώνει ο Alberti, αποτυπώνονται όλες οι παράλληλες της εικονιστικής επιφάνειας.⁶⁹⁶ Όπως σημειώνει ο Grayson, το σχέδιο αυτό, που ο Alberti έφτιαξε σύμφωνα με την «εξάριετη μέθοδό» του, καταρτίζεται ως προσχέδιο πάνω σε ξεχωριστό χαρτί και τα αποτελέσματά του μεταφέρονται κατόπιν στον καμβά του πίνακα.⁶⁹⁷

Ο Cellini ως μανιεριστής καλλιτέχνης είχε, εν πολλοίς, απεμπολήσει τον τρισ-

διάστατο και ευκρινή αναγεννησιακό χώρο. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, στο ανάγλυφο επιτυγχάνεται κάποια αίσθηση βάθους διαμέσου των διαδοχικών απεικονιστικών επιπέδων, ο όγκος, ωστόσο, των μορφών –ιδιαιτέρα αυτών που συνωστιζονται στη δεξιά εικονιστική επιφάνεια– συμπιέζει τον χώρο, εκτοπίζοντας στο άνω δεξιό άκρο τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που θα μπορούσαν να τον προσδιορίσουν.⁶⁹⁸ Επιπλέον, το τμήμα του έργου απόπου διέρχεται ο κεντρικός άξονας, στον οποίο θα μπορούσε να γίνει αισθητή η υποχώρηση του χώρου προς το βάθος, έχει καταληφθεί από τη μορφή του μαινόμενου άνδρα. Και εδώ, όμως, δεν έχει τελείως χαθεί η αίσθηση του βάθους, αλλά αναδεικνύεται σε κάποιο βαθμό από την ορμητική κίνηση της εγχάρακτης μορφής που εμφανίζεται να διανύει με μεγάλο διασκελισμό την



Εικ.57
Andrea Mantegna,
Θρήνος για τον
νεκρό Χριστό,
1465-70. Λονδίνο,
Warburg Institute.

απόσταση από το ρηχό μεταλλικό φόντο ως το πρώτο εικονιστικό επίπεδο, όπου βρίσκεται η κεντρική γυναικεία μορφή.

Το ανάγλυφο του Cellini προοριζόταν, εξάλλου, για το στηθαίο της Loggia dei Lanzi, χαμηλότερα από το ιδανικό ύψος, όπως το είχε προσδιορίσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε σχέση με τα *bronzetti* στο Palazzo Ducale. Εκεί, όπως είδαμε, τοποθέτησε ο ίδιος τα αγαλματίδια «λίγο ψηλότερα από τα μάτια του ανθρώπου και έτσι φάνταζαν υπέροχα». ⁶⁹⁹ Ο Cellini, λοιπόν, γνώριζε καλά τους κανόνες, ακόμη και αν απέκλινε από αυτούς. Εικάζουμε, συνεπώς, ότι και στο ανάγλυφο η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* θα επεδίωξε με την εφαρμογή της μεθόδου του Alberti να συνδέσει, με κάποιον τρόπο, τον θεατή με το πεδίο των απεικονιζομένων πραγμάτων.

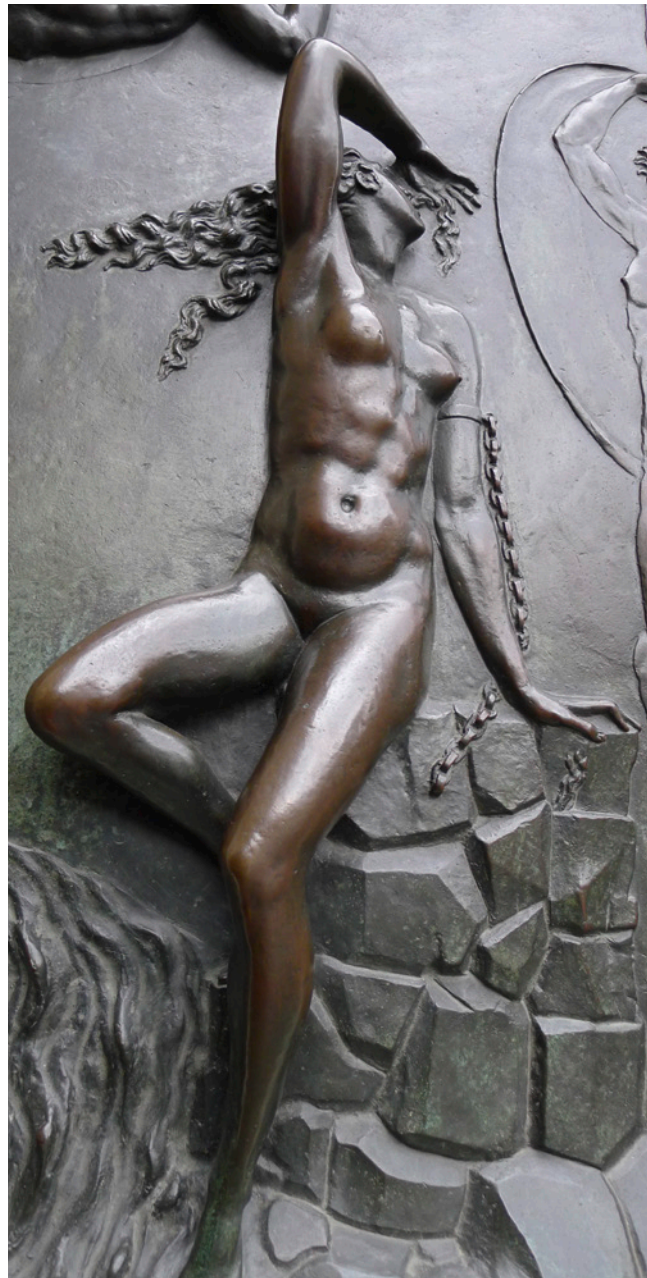
Ο θεατής του αναγλύφου του Cellini, αν δεν έβλεπε το εικονιστικό πεδίο να εξαφανίζεται στο βάθος, «ως διά μαγείας», όπως ήθελε ο Alberti, μπορούσε, ωστόσο, να εκλάβει την απεικονιζόμενη σκηνή ως τμήμα του φυσικού του χώρου. Νομίζω, λοιπόν, ότι ο γλύπτης μας προχώρησε στον προσδιορισμό του σημείου απόπου ο θεατής θα προσλάμβανε την εικόνα αυτή και ότι επέλεξε μία απόσταση που θα ήταν γύρω στα τρία *braccia*, δηλαδή περίπου ίση με το ανάστημα ενός άνδρα, σύμφωνα με τον Alberti. Από την απόσταση αυτή, ο θεατής, σε αυστηρά μετωπική θέση, θα μπορούσε, εστιάζοντας το μάτι του στο κεντρικό σημείο του αναγλύφου, να το αναγνώσει με ευκρίνεια και συγχρόνως να το συλλάβει ως οργανικό τμήμα του συνολικού συμπλέγματος.

Ο Cellini, ωστόσο, υπερβαίνει την αρχή του Alberti που ορίζει ένα και μόνο κεντρικό σημείο στον πίνακα. Με τη λοξή διάταξη των αρχιτεκτονημάτων και ακολουθώντας τη μανιεριστική πρακτική της επέκτασης στοιχείων του έργου πέρα από το εικονιστικό πλαίσιο και διείσδυσης στον φυσικό χώρο του θεατή, δημιουργεί ένα δεύτερο σημείο φυγής στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι το ανάγλυφο η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, χωρίς να αποτελεί *exemplario* του συστήματος του Alberti, ακολουθεί, εν πολλοίς, τις αντιλήψεις του θεωρητικού του Quattrocento. Η σύγκριση με το χαρακτηριστικό του Andrea Mantegna *Θρήνος για τον νεκρό Χριστό* (εικ. 57), το οποίο κυκλοφόρησε όντως ως *exemplario* των οδηγιών του Alberti για τη σύνθεση, δείχνει ότι ο Cellini, αν και μανιεριστής, δεν είχε απομακρυνθεί υπερβολικά από τις βασικές αρχές που ακολούθησε ο παλαιότερος καλλιτέχνης. ⁷⁰⁰ Έτσι παρατηρούμε ότι ο Mantegna έχει, επίσης, τοποθετήσει τη μορφή-*modulatio* στο δεξιό άκρο της σύνθεσης και ότι όλες οι άλλες μορφές εμφανίζονται σε μικρότερη κλίμακα. Το κεντρικό σημείο, που συνιστά το σημείο φυγής, τοποθετείται και εδώ στο σημείο της χρυσής τομής και στο ίδιο ύψος με το κεφάλι της μορφής-*modulatio*. Η μορφή αυτή έχει αναλάβει, επιπλέον, τον ρόλο του θεατή στον πίνακα, υποβάλλοντας στους θεατές του έργου τον τρόπο ανταπόκρισής τους στη σκηνή. ⁷⁰¹ Στο ανάγλυφο του Cellini, όπως θα δούμε, ο ρόλος αυτός έχει ανατεθεί στον άνδρα που δείχνει.

Δύο ανθρώπινες μορφές και ένα θαλάσσιο κήτος καταλαμβάνουν ολόκληρο το αριστερό τμήμα του αναγλύφου και θα μπορούσαν να συνθέσουν από μόνες τους μια αυτοτελή σκηνή. Με τη θέση της, ωστόσο, στο κέντρο της ορειχάλκινης πλάκας και τη στροφή του κεφαλιού της προς την «απέναντι» κατεύθυνση, η λυγερή γυναίκα επενεργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στα δύο τμήματα του έργου, ενοποιώντας τα σε ένα λειτουργικό σύνολο.

Το αριστερό
τμήμα του
αναγλύφου,
μοτίβα και
ερμηνευτικές
προσεγγίσεις



Εικ.58
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας,
(λεπτομέρεια),
1554. Φλωρεντία,
Bargello.*

Το μοτίβο
της κεντρικής
γυναικείας
μορφής

Η κεντρική γυναικεία μορφή, που στην κομψή της φόρμα ενσωματώνονται οι τάσεις του Μανιερισμού, κυρίαρχου καλλιτεχνικού ρεύματος των μέσων του 16ου αι., ελκύει αμέσως το βλέμμα του θεατή (εικ. 58). Αυτή η *figura serpentinata* είναι τέλεια έκφραση αυτού που ο John Shearman ονόμασε «στυλάτο στυλ». ⁷⁰² Όχι μόνο η μορφή στο σύνολό της, αλλά και τα μέρη ακολουθούν μια σιγμοειδή κίνηση, ενώ η απόδοση με ευχέρεια και φυσικότητα μιας περίπλοκης στάσης είναι απόδειξη της δεξιοτεχνίας (*virtuosità*) του καλλιτέχνη. ⁷⁰³ Εδώ, ο Μανιερισμός μιλά μια εκλεπτυσμένη γλώσσα, που φανερώνει αφενός την καταγωγή του από την εμπειρία της κλασικής φόρμας και αφετέρου τη μελέτη εκ του φυσικού της ανθρώπινης μορφής. ⁷⁰⁴

Το ενδιαφέρον του Cellini για τις αρχαίες φόρμες δεν τον εμπόδισε, όπως προαναφέρθηκε, να παραμελήσει την εκ του φυσικού μελέτη της ανθρώπινης μορφής, ακόμη και την εποχή που ήταν νεαρός χρυσοχόος. ⁷⁰⁵ Σύμφωνα με την αφήγησή του, είχε τότε στην υπηρεσία του μια πολύ όμορφη κοπέλα την οποία «χρησιμοποιούσα για μοντέλο, αλλά μες τη νιότη μου χαιρόμουν μαζί της την τέρψη τη σαρκική». ⁷⁰⁶ Αυτός ο συνδυασμός του τερπνού μετά του ωφελίμου παρατηρείται σε όλη την πορεία του καλλιτέχνη και κορυφώνεται με τη σχέση που συνήψε με νεαρή Γαλλίδα, την Κατερίνα, όταν φιλοτεχνούσε τη *Νύμφη του Fontainebleau* για τον βασιλιά Φραγκίσκο Α΄.

Κατά την περίοδο που εργαζόταν για το σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα* είχε και πάλι κοντά του μια ωραία κοπέλα, την δεκαεξάχρονη Δωροθέα, την οποία είχε χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για τη *Μέδουσα* και τα *bronzetti* της *Αθηνάς* και της *Δανάης* στο βάθρο του έργου (εικ. 48, 50). Η Δωροθέα γέννησε τον Νοέμβριο του 1553 γιο τον οποίο ο Cellini, που βρισκόταν στην πέμπτη δεκαετία της ζωής του, αναγνώρισε. ⁷⁰⁷ Δεδομένου ότι, όπως είδαμε, τα κέρινα μοντέλα για το ανάγλυφο ήταν έτοιμα τον Αύγουστο του 1552, εικάζουμε ότι η κοπέλα αυτή ήταν το μοντέλο και για την

κεντρική γυναικεία μορφή του αναγλύφου, μολονότι ο κορμός και τα μέλη παρουσιάζουν μεγαλύτερη επιμήκυνση σε σχέση με τα αναφερθέντα *bronzetti*.

Στο ανάγλυφο η πανέμορφη γυναίκα εμφανίζεται καθισμένη πάνω σε λιθόκτιστη στήλη με ξεχωριστή χάρη και επιμελημένη αφροντισιά (*sprezzatura*).⁷⁰⁸ Η στάση είναι εξεζητημένα δύσκολη: το κεφάλι της είναι στραμμένο προς το δεξιό άνω τμήμα του αναγλύφου, με το άνω μέρος του κορμού να ακολουθεί την ίδια κατεύθυνση. Το κάτω, όμως, τμήμα του κορμού στρέφεται

σε αντίθετη φορά, ενώ οι μηροί ωθούν την κίνηση ακόμη περισσότερο, διανοίγοντας χώρο προς τα αριστερά, έξω από τον άξονα περιστροφής της. Η αίσθηση της κίνησης επιτείνεται από τον υψωμένο δεξιό βραχίονα που λυγίζει στον αγκώνα για να καταλήξει, με μια στροφή του καρπού, σε κομψή έκταση των μακριών δακτύλων. Τον τύπο αυτό της φαινομενικά εύκολης στροφής του καρπού είχε εισαγάγει ο Μιχαήλ Άγγελος στους *Ignudi* της Cappella Sistina και χρησιμοποιήθηκε συχνά από καλλιτέχνες ως το τέλος της μανιεριστικής περιόδου.⁷⁰⁹

Το μοτίβο του βόστρυχου

Η κοπέλα του αναγλύφου προσπαθεί να συγκρατήσει, με τα λεπτά δάκτυλα του υψωμένου χεριού της, ένα βόστρυχο από τα μακριά μαλλιά της που ανεμίζουν. Ο Alberti στην πραγματεία του *Περί ζωγραφικής* αναφέρεται ρητά στα μαλλιά και θέλει, μάλιστα, να απεικονίζονται όλες οι δυνατές κινήσεις τους, σύμφωνα με την άποψη που είχε ήδη εκθέσει, δηλαδή πως οτιδήποτε αλλάζει θέση κινείται προς επτά κατευθύνσεις.⁷¹⁰ Έτσι, τα μαλλιά μπορεί να περιστρέφονται, να ανεμίζουν μπροστά σαν φλόγες, να υψώνονται από τη μια ή την άλλη πλευρά κτλ.⁷¹¹

Σύμφωνα με τον Aby Warburg η κόμη που κυματίζει συγκαταλέγεται στα παραπληρωματικά θέματα κίνησης (*bewegtes Beiwerk*) που η χρησιμοποίησή τους σε αναγεννησιακούς πίνακες δηλώνει επιρροή

αρχαίων προτύπων. Έχοντας αναγνωρίσει σε αυτά ένα μοντέλο που εντατικοποιούσε την εξωτερική κίνηση, οι καλλιτέχνες στρέφονταν σε αρχαίες πηγές, όταν ήθελαν να απεικονίσουν μαλλιά και φορέματα που ανεμίζουν, κλαδιά που παρασύρει ο άνεμος κτλ.⁷¹²

Στο ανάγλυφο του Cellini επιβεβαιώνεται η διαπίστωση του Aby Warburg, καθώς ο βόστρυχος που ανεμίζει μπροστά στο πρόσωπο της κοπέλας παραπέμπει σε εικονογραφία που είχε αρχίσει τη διαδρομή της κατά την πρώιμη ελληνιστική περίοδο. Τότε ο Λύσιππος, επηρεασμένος από τις αντιλήψεις της εποχής του για την Τύχη, δημιούργησε ένα έργο που εξέφραζε μια αποφασιστική και σύντομη στιγμή: τον *Καιρό* ή *Ευκαιρία*. Ο *Καιρός* εμφανιζόταν σαν ένας νέος με βόστρυχο στο μέτωπο και με φτερά στους ώμους και

τις φτέρνες. Έτρεχε, εξισορροπώντας πάνω σε λάμα ξυραφιού μια ζυγαριά, και ο μόνος τρόπος να τον πιάσει κανείς ήταν να τον αρπάξει από το τσουλούφι καθώς περνούσε.⁷¹³ Αν ξέφευγε, η Ευκαιρία είχε χαθεί. Για τον λόγο αυτό απεικονιζόταν, άλλωστε, με τον βόστρυχο μπροστά, ενώ το πίσω μέρος της κεφαλής ήταν φαλακρό.

Ρωμαϊκό ανάγλυφο του 1ου μ.Χ. αι., όπου απεικονιζόταν το έργο του Λυσίππου, είχε διασωθεί σε αρκετά αντίγραφα, ένα εκ των οποίων βρισκόταν στο Palazzo Medici. Το αντίγραφο αυτό ήταν γνωστό στους καλλιτέχνες του Cinquecento και ο Salviati ζωγράφησε τον *Καιρό* (1542-1545) με τους δίσκους της πλάστιγγας της Τύχης στο Palazzo Vecchio (εικ. 59), καθώς και στο Palazzo Ricci-Sacchetti (1552-1554) στη Ρώμη.⁷¹⁴

Η μορφή της Ευκαιρίας (*Occasio*) συγχωνεύτηκε σταδιακά με τη μορφή της Τύχης.⁷¹⁵ Κατά την Αναγέννηση η *Fortuna-Occasio* απεικονιζόταν πάντως σε εμβλήματα και μετάλλια⁷¹⁶ έτσι εμφανίζεται το 1513 σε μετάλλιο του Giuliano de' Medici που συνοδεύεται από απόσπασμα επιστολής του Κικέρωνα: «Duce virtute comite Fortuna».⁷¹⁷

Ο Cellini είχε, επίσης, απεικονίσει, στην οπίσθια όψη μεταλλίου για τον Φραγκίσκο Α', την *Fortuna-Occasio*⁷¹⁸ την εμφανίζει ως γυναίκα σε ύπτια θέση κάτω από τα πόδια ενός αλόγου, με τον αναβάτη έτοιμο να της καταφέρει το τελειωτικό κτύπημα, ενώ η συνοδευτική επιγραφή «Fortunam virtute devicit» επιβεβαιώνει ότι η αρετή –επί του προκειμένου του γάλλου βασιλιά– υπερσχύει



Εικ.59
Salviati, *Καιρός*,
1543-1545.
Φλωρεντία,
Palazzo
Vecchio, Sala
dell'Udienza.



Εικ.60
Benvenuto Cellini,
Μετάλλιο για τον
Φραγκίσκο Α΄, περ. 1540.
Φλωρεντία, Museo
Nazionale del Bargello

της Τύχης (εικ. 60).⁷¹⁹ Κατά την Gwendolyn Trottein, η συγκεκριμένη απεικόνιση είναι μια βίαια και ανδρικής αντίληψης εικόνα της Fortuna που αντιστοιχεί στη ρήση του Machiavelli στον *Πρίγκιπα*: «η Fortuna είναι γυναίκα και για να την κρατάς υποταγμένη πρέπει να τη χτυπάς και να την κακομεταχειρίζεσαι».⁷²⁰

Η εικονογραφία, πάντως, του μεταλλίου δεν ήταν επινόηση του Cellini, ο οποίος φαίνεται να επαναδιατυπώνει μοτίβο που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Πρόκειται για ανάγλυφη απεικόνιση ενός ιππέα και ενός οπλίτη, πεσμένου σε ύπτια θέση σε βάθρο αττικής επιτύμβιας στήλης που χρονολογείται στις αρχές του 4ου π.Χ. αι. (εικ. 61). Η εικονογραφία αυτή είχε ήδη εμφανιστεί σε έξι παραλλαγές, σε μετόπες του Παρθενώνα και προφανώς χρησιμοποιήθηκε συχνά και σε επιτύμβιες στήλες, όπως αυτή του Δεξίλεω, σε μνημεία και σε σαρκοφάγους. Έτσι απαντάται, όπως θα δούμε, στη λεγόμενη *Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου* και αργότερα σε τμήμα της ζωφόρου του Τραϊανού που ενσωματώθηκε στην αψίδα του Μ. Κωνσταντίνου.

Στην Αναγέννηση το μοτίβο πιθανόν να διαδόθηκε μέσα από τετράδια αρχαιολογικών σχεδίων που διέθεταν οι καλλιτέχνες και κυκλοφορούσαν στα εργαστήρια.⁷²¹ Ο Cellini θα μπορούσε να είχε συναντήσει το μοτίβο στη αψίδα του Μ. Κωνσταντίνου, αλλά και σε έργα, όπως η *Εκδίωξη του Ηλιόδωρου από τον Ναό του Ραφαήλ* και σε σχέδιο του Leonardo για το μνημείο Sforza.

Είδαμε, λοιπόν, ότι η εικονογραφία της *Fortuna-Occasio* ήταν οικεία στον Cellini και σε συνδυασμό, πιθανώς, με την παρότρυνση του Alberti που ήθελε τα μαλλιά «να ανεμίζουν μπροστά σαν φλόγες» να ενσωμάτωσε το μοτίβο του βοστρύχου στο μέτωπο της κεντρικής γυναικείας μορφής στο αφηγηματικό του ανάγλυφο.

Εικ.61
Βάθρο αττικής επιτύμβιας στήλης, αρχές του
4ου π.Χ. αι., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Το μοτίβο του υψωμένου χεριού

Σε αντίθεση, με την κινητικότητα του δεξιού χεριού που συγκρατεί τον βόστρυχο, το αριστερό χέρι της γυναικείας μορφής ηρεμεί πάνω στο κτίσμα, λειτουργώντας ως στοιχείο στήριξης της σιγμοειδούς κάμψης του σώματος. Ο Cellini είχε ήδη χρησιμοποιήσει το μοτίβο με το ένα χέρι υψωμένο και το άλλο κατεβασμένο στα *bronzetti* του μαρμάρινου βάθρου του Περσέα, αλλά και στα μαρμάρινα γλυπτά που φιλοτέχνησε την ίδια περίοδο, τον *Υάκινθο* και τον *Νάρκισσο* (εικ. 7). Με την κίνηση αυτή προίκισε και έναν έξοχο ελληνικό κορμό, η ομορφιά του οποίου τον «καλούσε» να αποκαταστήσει το κεφάλι και τα χαμένα μέλη: με την προσθήκη ενός αετού, το άγαλμα πήρε το όνομα του *Γανυμήδη*.⁷²²

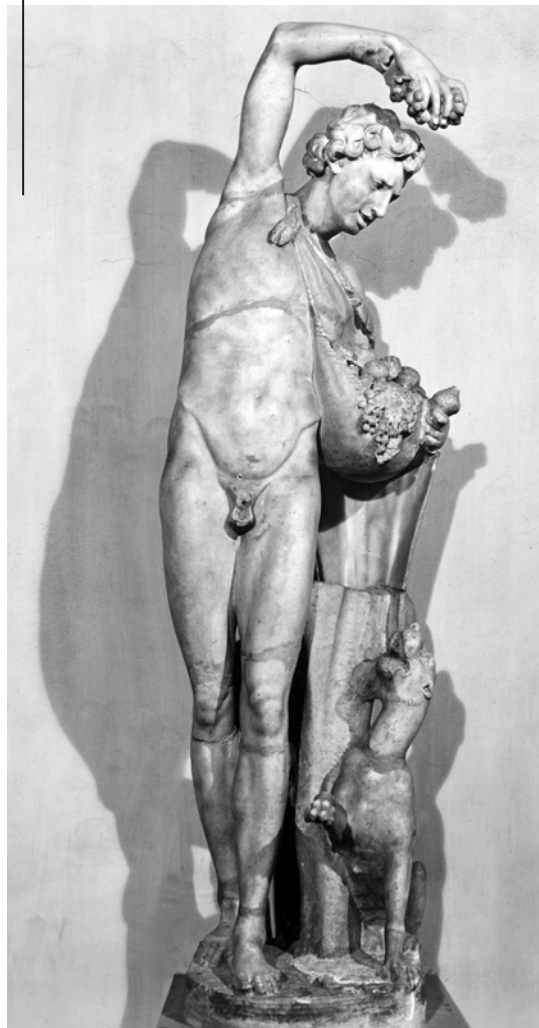
Ο Wolfgang Braunfels υποστηρίζει ότι ο Cellini θα μπορούσε να έχει μελετήσει το μοτίβο του υψωμένου χεριού, που εμφανίζεται σχεδόν σε όλα τα γλυπτά του, στις μικροσκοπικές μορφές που στέκουν σε κόγχες στις *Πύλες του Παραδείσου* του Ghiberti.⁷²³ Τον χρόνο, ωστόσο, της επιστροφής του Cellini στη Φλωρεντία, το 1545, ο Francesco Salviati, μαθητής και κληρονόμος του ρωμαϊκού στυλ της σχολής του Ραφαήλ, ολοκλήρωνε το εικονιστικό πρόγραμμα που κάλυπτε όλους τους τοίχους της Sala dell'Udienza στο Palazzo Ducale. Στις τοιχογραφίες αυτές απεικονίζονταν, όπως προαναφέρθηκε, κύρια επεισόδια από τη ζωή του Marcus Furius Camillus, του στρατηγού που έσωσε τη Ρώμη

από την επιδρομή των Γαλατών, με υπαινικτικές ταυτίσεις με τους Μεδίκους (εικ. 23).

Στην τοιχογραφία *Ο Camillus εμποδίζει το ζύγισμα του χρυσού*, το οξύ βλέμμα του Cellini θα είχε, οπωσδήποτε, διακρίνει, δίπλα σε μεγάλη κολόνα κορινθιακού ρυθμού που δεσπόζει στο άνω αριστερό τμήμα του πίνακα, την κομψή μορφή ενός αγάλματος που αντανακλά αρχαίο πρότυπο του 4ου π.Χ. αι., τον *Σάτυρο Κεραστή* του Πραξιτέλη. Ρωμαϊκό αντίγραφο του έργου του Πραξιτέλη

Εικ.62

Σάτυρος Κεραστής, ρωμαϊκό αντίγραφο έργου του Πραξιτέλη, περ. 1ος αιώνας π.Χ., Φλωρεντία, Palazzo Pitti.





Εικ.63
Αγαλματίδιο
Απόλλωνα
στον τύπο του
Λυκείου. Ρωμαϊκό
αντίγραφο. Αθήνα,
Αρχαιολογικό
Μουσείο.

ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, ήδη γνωστό στον Cellini, καθώς βρισκόταν στη Ρώμη τον 16ο αι. στη συλλογή του Quinzio de' Rustici (εικ. 62).⁷²⁴ Αργότερα, το αρχαίο αντίγραφο περιήλθε στη συλλογή του καρδινάλιου Ferdinando de' Medici, δευτερότοκου γιου του Cosimo I και μετέπειτα Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης.⁷²⁵

Ένα ακόμα πρότυπο για το μοτίβο του υψωμένου βραχίονα θα μπορούσε να είναι ο *Απόλλων*, αντίγραφο αρχαίου έργου, που εντοπίζεται από τα τέλη του 15ου αι. στη συλλογή Della Valla στη Ρώμη. Ο *Απόλλων* αυτός με κιθάρα θα μπορούσε, όπως επισημαίνει η Ruth Rubinstein, να ήταν το πρότυπο για τον *Θνήσκοντα Σκλάβο* του Μιχαήλ Αγγέλου και για την απόδοση αγάλματος που κοσμή κόγχη στη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ.⁷²⁶

Το ρωμαϊκό αυτό αντίγραφο της συλλογής Della Valla μοιάζει, ωστόσο, να συνιστά συγχώνευση δύο διαφορετικών τύπων, του *Απόλλωνα Κιθαρωδού* και του *Απόλλωνα Λυκείου*. Ο τύπος του *Απόλλωνα Κιθαρωδού* του Πραξιτέλη, χαμένος σήμερα, έχει διασωθεί σε νόμισμα των Μεγάρων, όπου απεικονίζεται ο Απόλλωνας να κρατά τη λύρα στο αριστερό χέρι και στο δεξιό το πλήκτρο.⁷²⁷ Ο τύπος του *Απόλλωνα Λυκείου*, που οι περισσότεροι μελετητές αποδίδουν στον κύκλο του Πραξιτέλη, έχει το δεξιό χέρι υψωμένο και λυγισμένο στον αγκώνα, με την παλάμη να ακουμπά στην κορυφή της κεφαλής, ενώ με το αριστερό κρατά κάποιο αντικείμενο, πιθανώς τόξο (εικ. 63). Κατά τους ελληνοιστικούς, και κυρίως τους ρωμαϊκούς χρόνους, το άγαλμα ήταν πολύ δημοφιλές και γι' αυτό έγιναν πολλά αντίγραφα του, ενώ χρησιμοποιήθηκε συχνά και για την απεικόνιση του *Απόλλωνα Κιθαρωδού*, γεγονός που συνετέλεσε στη συγχώνευση των δύο τύπων.⁷²⁸ Μπορούμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε βέβαιο ότι ο Cellini γνώριζε το ρωμαϊκό αντίγραφο του *Απόλλωνα* από την εικοσαετή παραμονή του

στη Ρώμη, καθώς ήταν τοποθετημένο σε εξωτερικό χώρο της κατοικίας των Della Valle

και είχε, επιπλέον, χρησιμοποιηθεί σε έργα μεγάλων ζωγράφων, όπως προαναφέρθηκε.

Το γυναικείο γυμνό

Πρέπει ωστόσο να επιμείνουμε λίγο ακόμα στην ανάλυση της κεντρικής γυναικείας μορφής παρατηρώντας ότι, με την έντονη στροφή του κεφαλιού προς το δεξιό άνω τμήμα του αναγλύφου και, επιπλέον, με τον βόστρυχο των μαλλιών να ανεμίζει μπροστά, το πρόσωπό της δεν προβάλλεται. Έτσι, το βλέμμα του θεατή εστιάζεται στον ελκυστικό κορμό που παρουσιάζεται σαν μια τέλεια πλαστική ενότητα. Ο υψωμένος βραχίονας, άλλωστε, αναδεικνύει ιδιαίτερα το όμορφο περίγραμμα του στήθους, ενώ ο γλύπτης δεν κουράζεται να αποτυπώνει κάθε μυ, κάθε ένταση του δέρματος που διαγράφεται πάνω από τα οστά.⁷²⁹ Η κίνηση του άνω κορμού προς τα δεξιά εξισορροπείται, επιπλέον, από τις πλαστικές επιφάνειες που δημιουργούνται με τη στροφή των μακριών ποδιών προς την αντίθετη κατεύθυνση. Παράλληλα, ο δεξιός μηρός σχηματίζει γωνία 45 μοιρών με την κνήμη και διπλώνεται πίσω από το λυγισμένο αριστερό γόνατο, αποφεύγοντας έτσι την προβολή των γονάτων εκτός εικονιστικής επιφάνειας.

Η νεαρή γυναίκα στο ανάγλυφο του Cellini φαίνεται να έχει αναφορές σε απεικόνιση της Θεολογίας που εμφανίζεται στο ορειχάλκινο ταφικό μνημείο του πάπα Σίξτου Δ' (1414-1484), που ο ανιψιός του και μετέπειτα πάπας Ιούλιος Β' (1443-1513) πα-

ρήγγειλε στον Antonio Pollaiuolo (1429-1498). Η Θεολογία στρέφει το κεφάλι και τον άνω κορμό προς τα δεξιά, όπου εμφανίζεται η τριαδική θεότητα περιβαλλόμενη από ακτίνες του ήλιου· έχει, επίσης, υψωμένο τον δεξιό βραχίονα πάνω από το κεφάλι και χαμηλωμένο το αριστερό χέρι, ενώ ο κάτω κορμός και τα πόδια είναι στραμμένα προς τα αριστερά, απόπου εμφανίζεται άγγελος που κομίζει την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Παρά την ομοιότητα της στάσης, η ημίγυμνη Θεολογία του Pollaiuolo, η οποία, σημειωτέον, φέρει τόξο και φαρέτρα, τα όπλα της Αρτέμιδος, δεν διαθέτει την κομψότητα και τη χάρη της κεντρικής γυναικείας μορφής στην ορειχάλκινη πλάκα του συμπλέγματος του *Περσέα*.⁷³⁰

Ο Cellini έχει, εξάλλου, επεξεργαστεί τη μορφή αυτή σε τόσο έξοχο ανάγλυφο ώστε να εμφανίζεται σχεδόν περίοπτη, ενώ οι πολλές συστροφές και κατευθύνσεις της προσδίδουν κίνηση, ζωντάνια και πρόσθετο βάθος. Η τριδιάστατη απόδοσή της επιτρέπει, επιπλέον, περισσότερες της μιας όψεις θέασης, που συνιστούν το στοιχείο της δυσκολίας, αλλά και της υπεροχής της γλυπτικής έναντι της ζωγραφικής, όπως επαναλάμβανε σε κάθε ευκαιρία ο γλύπτης.⁷³¹ Ενδιαφέρον στοιχείο είναι, επίσης, ότι οι επιταχυνόμενοι ρυθμοί της κίνησης –με τη μέση να συνιστά

το κέντρο ισορροπίας– φαίνονται να ωθούν όλη τη μορφή σε ένα μετωρισμό που παρεμποδίζεται μόνο από το κράτημα της λεπτής αλυσίδας που δένει τον αριστερό της βραχίονα πάνω στο κτίσμα.

Αυτό το τελευταίο στοιχείο πρέπει να αποτελεί συνειδητή στόχευση, καθώς ο Cellini απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στην υπέρβαση της φυσικής βαρύτητας μέσω της τεχνικής τελειότητας του έργου.⁷³² Επιπλέον, καθώς το πρόσωπο της νεαρής γυναίκας στρέφεται προς τα πίσω, η έκφραση, που θα μπορούσε να εκδηλωθεί μέσω αυτού, μετακινείται σε συμβολικό επίπεδο. Έτσι, η χορευτική ελαφρότητα και η προς τα άνω φορά της μορφής μπορεί να υπαινίσσονται υπέρβαση της δυσχέρειας που την κρατά αλυσοδεμένη.

Με τη διάταξη των στοιχείων της η γυναικεία μορφή διαγράφει, εξάλλου, στο σύνολό της μια τεθλασμένη (zigzag), που θυμίζει τις εκφραστικές παραμορφώσεις της στάσης του νεκρού Χριστού στην *Pietà* του Μιχαήλ Αγγέλου στο Museo dell'Opera del Duomo της Φλωρεντίας. Ο Cellini πιθανότατα είδε το

έργο, όταν επισκέφθηκε τον Μιχαήλ Άγγελο στη Ρώμη μετά από την επιτυχία της χύτευσης του αγάλματος του *Περσέα* το 1549.⁷³³ Αν, πάντως, είχε στον νου του το ανωτέρω σύμπλεγμα, είναι αξιοθαύμαστο πώς μετέφρασε τη βαρύτητα που αποπνέει το νεκρό σώμα του Χριστού σε άνωση στο σφύζον από ζωή σώμα της νεαρής γυναίκας.

Ανάλογη είναι η επιτυχία του, αν έχει αντλήσει την έμπνευση του υψωμένου βραχίονα από την «κίνηση πάθους» που είχε αποκαλυφθεί στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης με την ανεύρεση της ονομαζόμενης *Αριάδνης του Βατικανού*.⁷³⁴ Στην περίπτωση που η *Αριάδνη* ήταν κύρια ή δευτερεύουσα πηγή εικονογραφίας για τον Cellini, ο παθητικός χαρακτήρας της κίνησης μεταμορφώνεται πάλι στο ανάγλυφο της Piazza della Signoria σε πηδάλιο ανύψωσης. Πρέπει, εξάλλου, στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι ο Cellini είχε κατασκευάσει ένα μικρό κέρινο αντίγραφο της *Αριάδνης*, το οποίο περιλαμβάνεται στην απογραφή που έγινε ύστερα από τον θάνατό του.⁷³⁵



Το μοτίβο
της φτερωτής
μορφής

Σαν ορμητικός στρόβιλος ενέργειας εμφανίζεται και η φτερωτή μορφή νέου άνδρα (εικ. 64) που εφορμά από ψηλά «με το κεφάλι κάτω» (*praecipens*).⁷³⁶ Το λυγισμένο αριστερό του πόδι αναπαράγει τη γωνία που σχηματίζει ακριβώς από κάτω ο δεξιός λυγισμένος βραχίονας της νεαρής γυναίκας. Η σύγκλιση αυτή συνδέει τις δύο μορφές, που δεν έχουν ούτε καν οπτική επαφή, καθώς μπορεί να υπαινίσσεται την αιτία για την οποία επιχειρείται η μαχητική αυτή κάθοδος. Η ιπτάμενη αυτή μορφή αποδίδεται, επιπλέον, σε αριστοτεχνική βράχυνση, μεταδίδοντας στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι παρακολουθεί ο ίδιος από κάτω τη θεαματική άφιξη.⁷³⁷



Εικ.64
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
Περσέας), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

Το κεφάλι του νέου άνδρα εμφανίζεται προφίλ, πλαισιωμένο από πυκνούς βοστρύχους και φτερωτό κράνος, ανακαλώντας τις *teste divine* του Μιχαήλ Αγγέλου. Ο δεξιός βραχίονας εκτινάσσεται προς τα εμπρός κρατώντας κυρτό σπαθί, του οποίου η λάμα διαγράφεται πάνω από το κεφάλι του. Η προς τα εμπρός κίνηση του δεξιού χεριού εξισορροπείται, εξάλλου, από την έντονη ώθηση του αριστερού προς τα πίσω. Ο καρπός συστρέφεται και εδώ με μανιεριστική επιτήδευση ενώ τα δάχτυλα εισχωρούν με κομπόζη στη λαβή της ασπίδας, το διάγραμμα της οποίας εντάσσεται στην πτύχωση ανεμίζουσας χλαμύδας, *velificatio*, που διαγράφει πλήρη κύκλο γύρω από την ιπτάμενη μορφή.

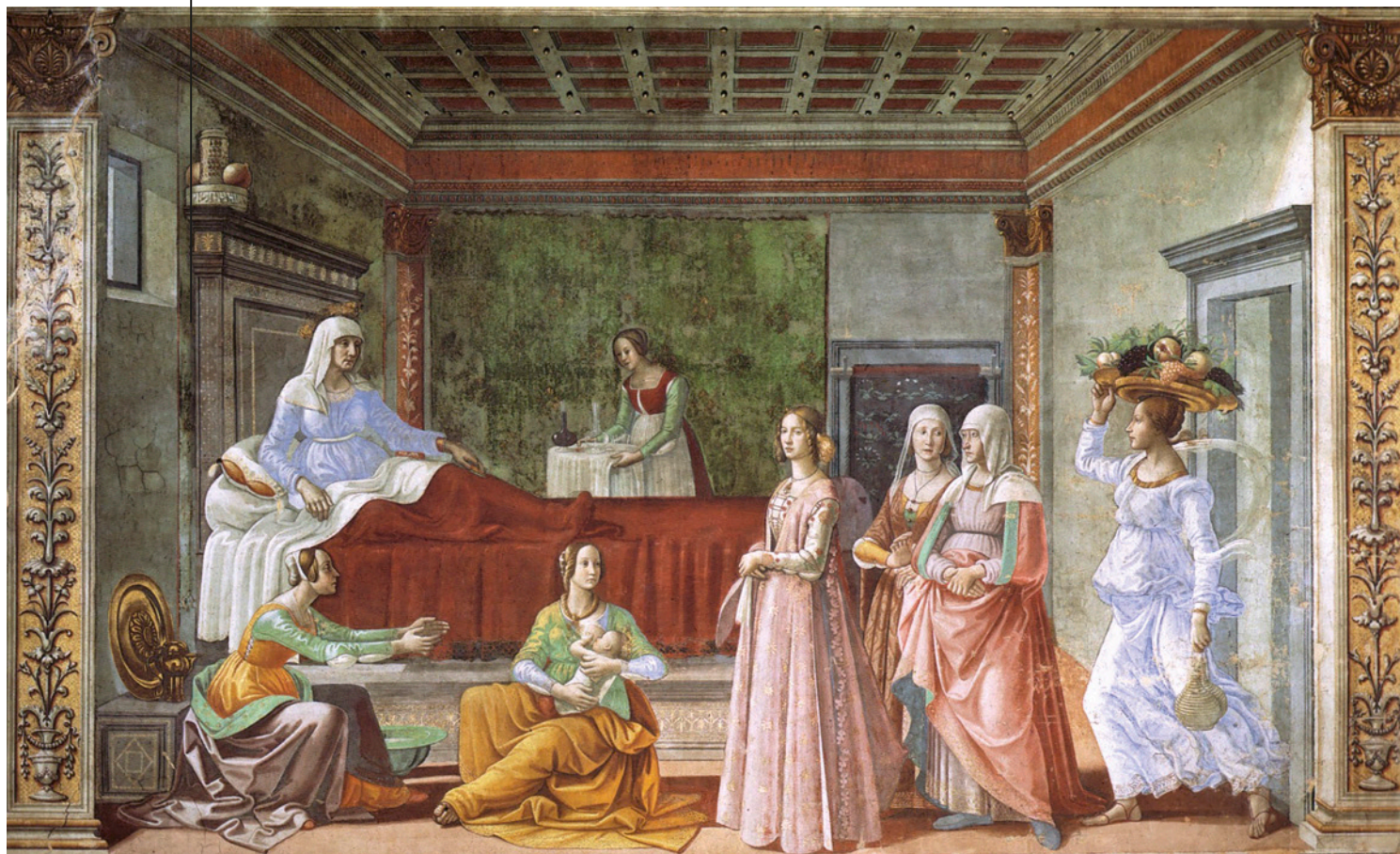


Η *velificatio* ήταν ένα στυλιστικό τέχνασμα που χρησιμοποιούσαν συχνά οι ρωμαίοι καλλιτέχνες για να πλαισιώνουν μια μορφή προκειμένου να της προσδώσουν ζωηρή κίνηση. Συχνά εμφανίζεται σε θεότητες του αέρα, της θάλασσας ή του ουρανού. Είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα σε προσωποποιήσεις της Luna, της Σελήνης, όπου λειτουργεί ως υπαινιγμός της αστρικής τροχιάς της. Έτσι, στις ρωμαϊκές σαρκοφάγους των μέσων του 2ου μ.Χ. αι., η θεά πλησιάζει τον βυθισμένο σε παντοτινό ύπνο Ενδυμίωνα φέροντας *velificatio*. Καθώς ο ύπνος του ωραίου ποιμένα προσφερόταν σαν μεταφορά του θανάτου, το θέμα απεικονιζόταν συχνά σε σαρκοφάγους με τη Σελήνη παρούσα, αφού είχε ερωτευθεί τον Ενδυμίωνα. Μια τέτοια ρωμαϊκή σαρκοφάγος φαίνεται ότι βρισκόταν από τις αρχές του 15ου αι. στον

ναό του San Giovanni in Laterano, καθώς ο Pope-Hennessy αναφέρει φλωρεντινά ανάγλυφα που αντανακλούν μοτίβα της.⁷³⁸

Το στυλιστικό αυτό τέχνασμα αντέγραψαν ζωγράφοι της Αναγέννησης, όπως ο Mantegna, τον οποίο η Isabella d'Este αποκαλούσε «professore de antiquità». ⁷³⁹ Για το *studiolo* της Isabella, ο ζωγράφος φιλοτέχνησε το 1492 τον μυθολογικό πίνακα *Άρης και Αφροδίτη*, με τη θεά να φέρει *velificatio* που διαγράφει δύο κύκλους αναπαράγοντας τους σχηματισμούς του μανδύα του Άρη· ανεμίζουσα *velificatio* συμπληρώνει, επίσης, το αέρινο φόρεμα της «απεσταλμένης της αρχαιότητας», που εισβάλλει στο δωμάτιο της γέννησης του Προδρόμου στον ομώνυμο πίνακα (1486-1490) του Domenico Ghirlandaio (εικ. 65): είναι μία από τις μορφές που ενσαρκώνουν «την ορμή, τη χαρά

Εικ.65
Domenico
Ghirlandaio,
Η γέννηση του
Ιωάννη του
Βαπτιστή,
1486-90.
Φλωρεντία,
Santa Maria
Novella, Cappella
Tornabuoni.





Εικ. 66
Tazza Farnese,
2ος αιώνας π.Χ.,
Νάπολη, Museo
Nazionale Archeologico

και τη δύναμη της αρχαίας νύμφης». Για τον Aby Warburg, όπως προαναφέρθηκε, τα παραπληρωματικά θέματα που δηλώνουν κίνηση συνιστούν «τον ακρογωνιαίο λίθο της επιρροής της αρχαιότητας».⁷⁴⁰

Ο Cellini, ο οποίος είχε ήδη χρησιμοποιήσει τη *velificatio* στη *Νύμφη του Fontainebleau*, μπορεί να είχε πρόσβαση σε παλαιότερη πηγή από τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους του Ενδυμίωνα και των Νηρηίδων, στις οποίες εμφανιζόταν το πέπλο αυτό. Μια τέτοια αναφορά μπορεί να ήταν η φιάλη με καμέα από σαρδόνυχα, γνωστή ως *Tazza Farnese*, που χρονολογείται γύρω στο 100 π.Χ. (εικ. 66). Το 1471 η φιάλη αυτή περιήλθε στον Lorenzo il Magnifico κι αργότερα πέρασε στη συλλογή των Farnese.⁷⁴¹ Στο θαυμάσιο αυτό δείγμα της αλεξανδρινής διακοσμητικής τέχνης εμφανίζονται ιδιότυπα-μενες ανδρικές μορφές, προσωποποιήσεις

μάλλον ανέμων, η μία εκ των οποίων κρατά το χαρακτηριστικό αυτό πέπλο. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο κάτω μέρος της tazza έχει χαραχθεί κεφάλι Μέδουσας –περιτριγυρισμένο από κουλουριασμένα φίδια– πάνω σε αιγίδα. Τα ανάκατα μαλλιά και η παθητική έκφραση του όμορφου προσώπου, αποτελούν μέρος της κληρονομιάς του ελληνιστικού «μπάροκ».⁷⁴²

Φαίνεται λοιπόν πολύ πιθανόν ο Cellini να γνώριζε την αλεξανδρινή φιάλη, καθώς είχε εργαστεί για τους Μεδίκους, αλλά και για τον πάπα Παύλο Γ' Farnese. Θα μπορούσε, λοιπόν, ο καλλιτέχνης να εμπνεύστηκε από τις προσωποποιήσεις των ανέμων στην *Tazza Farnese* ή από κάποια άλλη παρόμοια απεικόνιση και να χρησιμοποιήσει τη *velificatio* για να τονίσει την ορμή της ανδρικής μορφής, η οποία κινείται, επίσης, σαν άνεμος στον χώρο του αναγλύφου.

Στη μορφή αυτή παρατηρούμε, εξάλλου, ότι το στοιχείο της μανιεριστικής επιτήδευσης υποχωρεί στην περιγραφή του κορμού, όπου αποδίδονται ρεαλιστικά κάθε οστό, κάθε μυική σύσπαση, κάθε ένταση και χαλάρωση του δέρματος. Κατά την άποψη του Cellini, άλλωστε, βάση της *alta maniera* του Μιχαήλ Αγγέλου, τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα, ήταν η βαθιά γνώση της κατασκευής του σκελετού.⁷⁴³ Εδώ, λοιπόν, ο Cellini έχει την ευκαιρία να αναδείξει το αγαπημένο του μοτίβο, τα πλευρικά οστά που αποκαλύπτονται από την έντονη κίνηση του αριστερού χεριού προς τα πίσω, καθώς και τις «πολλές ανυψώσεις και κοιλότητες» του νεανικού στέρνου, που επιτρέπουν στο παιχνίδισμα του φωτός και της σκιάς να συμπληρώσουν το πλάσιμο της μορφής.

Εξάλλου, η απόδοση της κίνησης υπηρετείται από τους αναβαθμούς του αναγλύφου από έξεργο και χαμηλό ως εγχάρακτο. Η ορμή της δηλώνεται, πάντως, εμφατικά από την καμπύλη που ξεκινά από τον καρπό του οπλισμένου χεριού, συνεχίζει παράλληλα με τον κορμό και καταλήγει στο δεξιό υψωμένο πόδι (εικ. 64). Η καμπύλη αναπαράγεται σε αντίθετη φορά από τη *velificatio*, ενώ το λυγισμένο αριστερό πόδι οδηγεί τον στρόβιλο της κίνησης προς τα κάτω.

Τελικά, όμως, η χάρη με την οποία το αριστερό χέρι του νέου άνδρα κρατά τη λαβή της αέρινης ασπίδας και την πτυχωτή απόληξη της *velificatio*, η κομψότητα των κινήσεων που παραπέμπει σε χορό, η ευλυγισία του σώματος που δικαιολογεί την υπέρβαση της

βαρύτητας, με δυο λόγια η έμφαση στην τελειότητα της φόρμας και η εμμονή στο στυλ, τείνουν να απορροφήσουν το θέμα. Παρά την ορμή με την οποία ο νέος άνδρας κινείται προς τον στόχο του, δεν εκφράζει το πάθος, τη συγκινησιακή εμπειρία ή το φρόνημα που θα μπορούσαν να την έχουν τροφοδοτήσει. Όπως έχει επισημάνει ο John Shearman, ο Μανιερισμός αποστειρώνει το πάθος, όπως και τα μικρόβια της ατέλειας.⁷⁴⁴

Για την απόδοση, εξάλλου, της ανδρικής μορφής «που τον καθάριο αέρα σχίζει», ο Cellini πιθανόν να ανακάλεσε ανάλογες απεικονίσεις από εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου,⁷⁴⁵ καθώς και από παραστάσεις ιπτάμενων ή μορφών σε έντονη κίνηση σε έργα όπως η *Δευτέρα Παρουσία* και *Οι Τοξότες* του Μιχαήλ Αγγέλου, το *Θαύμα του Σκλάβου* του Tintoretto, η *Madonna del Baldacchino* και η *Εκδίωξη του Ηλιόδωρου από τον ναό του Ραφαήλ*.

Ανεξάρτητα, ωστόσο, από την όποια αναφορά σε πρότυπα, ο Cellini φαίνεται ότι ενδιαφέρθηκε, κυρίως, να αποδώσει στυλιστικά μια δύσκολη, εξεζητημένη μορφή. Καθώς είχε ως στόχο την επίδειξη δεξιοτεχνίας και όχι την πειστική αφήγηση, ο νέος στο ανάγλυφο της Piazza εμφανίζεται απομακρυσμένος από τον πραγματικό κόσμο. Στην εντύπωση αυτή συντελεί και η εξωπραγματική εμφάνιση του αντιπάλου του: ένα θαλάσσιο τέρας που, αν και οι απεικονίσεις του είναι γνώριμες στην τέχνη, παραμένει πλάσμα της φαντασίας, ον που δεν υπάρχει στη φύση.

Ταύτιση και ερμηνεία των πρωταγωνιστών του μύθου

Η ανδρική μορφή, η οποία κατέρχεται ορμητικά προς την κατεύθυνση του αγριεμένου κήτους στο πάνω αριστερό τμήμα του ανάγλυφου, φέρει τα χαρακτηριστικά που επιτρέπουν την ταύτιση με τον μυθολογικό ήρωα Περσέα (εικ. 64): φτερωτή περικεφαλαία, εξελιγμένη μορφή της «Άιδος κυνής», του σκούφου του Άδη, φτερωτά σανδάλια και καμπυλωτό ξίφος.

Στο ανάγλυφο, ο Περσέας απεικονίζεται με ένα απλό φτερωτό κράνος, καθώς ο Cellini δεν θέλησε να αναπαραγάγει σε μικρογραφία την εκπληκτική περικεφαλαία του αγάλματος (εικ. 41). Ο ήρωας δεν φέρει, εξάλλου, τα φτερωτά πέδιλα που του χάρισαν οι Νύμφες, αλλά μόνο δύο κομψές φτερούγες, προσαρμοσμένες λίγο πιο πάνω από τις φτέρνες του. Επιπλέον, η λάμα του σπαθιού που υψώνει με το δεξιό του χέρι στο ανάγλυφο, όπως άλλωστε και στο υπερκείμενο άγαλμα, καμπυλώνεται χωρίς να έχει το δρεπανοειδές σχήμα της κλασικής άρπης.⁷⁴⁶ Στον αρχικό εξοπλισμό του Περσέα δεν συμπεριλαμβανόταν, εξάλλου, η ασπίδα που φέρει στο αριστερό του χέρι στο ανάγλυφο ή έχει εναποθέσει στα πόδια του στο άγαλμα, για να παρατηρήσει την αντανάκλαση της κεφαλής της Μέδουσας. Στην αφήγηση του Φερεκύδη, η ασπίδα αναπληρωνόταν από καθρέφτη που κρατούσε η Αθηνά ή ο Ερμής, ώστε ο Περσέας να αποκεφαλίσει τη Γοργόνα χωρίς να απολιθωθεί από το τρομερό βλέμμα της.

Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ωστόσο, ο Περσέας «είδε της Μέδουσας την άγρια όψη με την ασπίδα που είχε ο ίδιος στο αριστερό του χέρι ως τούτη καθρεφτιζόταν στον χαλκό επάνω».⁷⁴⁷ Οι *Μεταμορφώσεις* ήταν, άλλωστε, η αναμφισβήτητη φιλολογική πηγή για το ανάγλυφο, όπως και για το συνολικό έργο. Ο Benedetto Varchi, σύμβουλος εικονογραφίας για το σύμπλεγμα του Cellini, είχε αρχίσει να μεταφράζει ο ίδιος τις *Μεταμορφώσεις*, ενώ βρισκόταν εξόριστος στην Πάντοβα μετά από την ήττα των *fuorusciti* το 1537.⁷⁴⁸ Ας ανακαλέσουμε, λοιπόν, τα κύρια σημεία της αφήγησης του λατίνου ποιητή.



Ο Περσέας, αφού είχε αποκεφαλίσει τη Μέδουσα και μεταμορφώσει τον Άτλαντα σε υψηλό όρος, όπου «ουρανός και άστρα αναπαύονται», πήρε φτερά και τα έδεσε στα πόδια του, ζώστηκε το καμπύλο όπλο του και «τον καθάριο αέρα σχίζει».⁷⁴⁹ Από ψηλά διέκρινε την Ανδρομέδα δεμένη από τα χέρια στα τραχιά βράχια και, αν τα μαλλιά της δεν κινούσε ανάλαφρη αύρα και δεν έτρεχαν στα μάτια της θερμά δάκρυα, θα νόμιζε πως ήταν μαρμάρινο έργο. Ο Περσέας τόσο θαμπώθηκε από το κάλλος της νεαρής γυναίκας ώστε, συνεπαρμένος, λησμόνησε να κινήσει τις φτερούγες του στον αέρα. Συνήλθε, ωστόσο, έγκαιρα και φθάνοντας μπροστά της ρώτησε το όνομά της και την αιτία των δεσμών της. Η Ανδρομέδα του είπε το όνομά της και ότι έπρεπε να θυσιαστεί η ίδια, επειδή η μητέρα της καυχήθηκε πως ήταν ωραιότερη από τις Νηρηίδες, με αποτέλεσμα ο οργισμένος Ποσειδώνας να στείλει το κήτος. Δεν πρόλαβε να τελειώσει την αφήγησή της και εμφανίστηκε το κήτος «που μεγάλο πλάτος του πελάγου καταλαμβάνει».

Ο Περσέας έσπευσε να κάνει συμφωνία με τους απελπισμένους γονείς πως αν κατόρθωνε να σώσει τη θυγατέρα τους με την ανδρεία του (*mea virtute*), η Ανδρομέδα θα γινόταν δική του· εκείνοι συμφωνούν και «υπόσχονται μαζί με την προίκα και το βασίλειο».⁷⁵⁰ Εντωμεταξύ, σαν γοργό πλοίο που το έμβολό του αυλακώνει το νερό, έτσι διασχίζει το θηρίο το κύμα και απέχει από τον βράχο, μας λέει ο Οβίδιος, «όσο σφεντόνα μπορεί να ρίξει βαρύ μολύβι». Ο Περσέας χτυπώντας τα

πόδια έχει, ωστόσο, φτάσει στα νέφη. Το θηρίο βλέπει τον ίσκιο του στου πελάγους την επιφάνεια κι αγριεύει. Μα σαν τον αητό που βλέπει φίδι στον κάμπο κάτω, έτσι και ο Περσέας ορμώντας από ψηλά, με γοργή πτήση στον αέρα βουτάει με το κεφάλι ...⁷⁵¹

Αυτήν ακριβώς την κρίσιμη στιγμή έχει αποτυπώσει ο Cellini στο ανάγλυφο, δημιουργώντας, συγχρόνως, έντονη αντίθεση ανάμεσα στη στάση ηρεμίας και περισυλλογής του αγάλματος του Περσέα επάνω και στην έντονη δράση της απεικόνισής του κάτω. Οι δύο αυτές εκδηλώσεις του ήρωα γεφυρώνονται με τη μεγαλόπρεπη, αν και σε μικρό μέγεθος, μορφή του Δία που στέκει στην κόγχη του βήθρου με κεραυνό στο υψωμένο χέρι.

Στο ανάγλυφο, τόσο η μορφή του Περσέα όσο και αυτή του κήτους περιβάλλονται από περιστρεφόμενα συστήματα. Σε κοσμολογικό ερμηνευτικό επίπεδο θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε την αντιπαράθεση ενός χαοτικού, πρωτόγονου κύκλου, που εκπροσωπείται από το θαλάσσιο τέρας, και ενός διευθετημένου και αρμονικού, που εκπροσωπείται από τον ήρωα. Μια ανάλογη παρατήρηση, με γενικότερο χαρακτήρα, είχε κάνει ο Aby Warburg σημειώνοντας ότι αυτό που ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τα ζώα είναι το γεγονός ότι προσπαθεί να συλλάβει την τάξη στον κόσμο που τον περιβάλλει. Η γνώση της τάξης συνιστά βασική ανθρώπινη ιδιότητα.⁷⁵²

Η πάλη του Περσέα με το κήτος είναι, σε μικρότερη κλίμακα, ανάλογη με τη σύ-

γκρουση των Ολυμπίων, δυνάμεων της τάξης και του λόγου, με τους Γίγαντες, εκπροσώπους του σκότους και του χάους, όπως αυτή εμφανίζεται στη ζωφόρο του *Βωμού του Διός* στην Πέργαμο.⁷⁵³ Εικάζεται, μάλιστα, ότι η μορφή του Περσέα απεικονίζεται στο βόρειο τμήμα της ζωφόρου αυτής να συμμετέχει στην πάλη, μαζί με άλλες μυθολογικές μορφές που η φαντασία των Ελλήνων είχε υψώσει στα άστρα⁷⁵⁴ υπάρχουν, μάλιστα, συγγραφείς που είδαν στη μορφή του Περσέα τον αρχαιότερο θεό Ήλιο, σύμφωνα με την παράδοση της ύστερης αρχαιότητας ότι «Περσεύς καλείται ὁ ἥλιος».⁷⁵⁵ Πολλά περιστατικά του μύθου του Περσέα υποδηλώνουν, άλλωστε, τη φυσιογνωμία του ως ηλιακού θεού, όπως προαναφέρθηκε.⁷⁵⁶ Έτσι, ο κύκλος που διαγράφει η *velificatio* γύρω από τον ήρωα θα μπορούσε να είναι υπαινιγμός της τροχιάς του ως ηλιακού θεού ή αστερισμού, όπως ερμηνεύεται και ο πέπλος που κρατά συχνά η Σελήνη σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους.

Αλλά, ας αφήσουμε τον Περσέα να μάχεται με το κήτος και ας αναζητήσουμε τη σύντροφό του, την Ανδρομέδα. Καθώς ο πυρήνας του μύθου μένει σταθερός –μολονότι εμπλουτισμένος από τις συνεισφορές συγγραφέων και καλλιτεχνών μεταγενεστέρων εποχών– ακόμη και αν δεν γνωρίζαμε τον τίτλο του αφηγηματικού αναγλύφου του Cellini, δεν θα δυσκολευόμαστε να αναγνωρίσουμε τις πρωταγωνιστικές μορφές. Από την πρώτη κοινή τους εμφάνιση σε μελανόμορφο κορινθιακό αμφορέα του 6ου π.Χ. αι., εξακολουθούν να παραμένουν στο προσκή-

νιο και να ενοικούν στο συλλογικό φανταστικό της Δύσης.⁷⁵⁷

Έτσι, η αλυσοδεμένη γυναικεία μορφή με τα δακρυσμένα μάτια και το βρυχώμενο κήτος δίπλα της ταυτίζεται αβίαστα με την Ανδρομέδα, το αθώο θύμα της έπαρσης της μητέρας της. Το κάλλος της μορφής με τη θαλάσσια αύρα να ανεμίζει τους μακριούς της βοστρύχους δικαιολογεί τον πόθο που συνεπήρε τον Περσέα, όταν την αντίκρισε. Στη συνέχεια, όμως, ο Cellini παραβλέπει την αφήγηση του Οβίδιου που ήθελε την ηρωίδα δεμένη από τους βραχίονες σε τραχιά βράχια.⁷⁵⁸

Πράγματι, η Ανδρομέδα του αναγλύφου δεν φαίνεται να υφίσταται τόσο μεγάλη ταλαιπωρία: μόνο το αριστερό της χέρι είναι δεμένο πάνω στη λιθοκτιστή στήλη με μια λεπτή αλυσίδα, ενώ το δεξιό υψώνεται ελεύθερο στην προσπάθεια να συγκρατήσει τον βόστρυχο των μαλλιών που φέρνει ο άνεμος στο πρόσωπό της (εικ. 67). Επιπλέον, δεν είναι δεμένη σε άγρια βράχια, αλλά κάθεται ανάλαφρα και με ιδιαίτερη χάρη πάνω σε στήλη από λειασμένες πέτρες. Είναι η απεικόνιση



Εικ.67
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
κεφαλή
Ανδρομέδας),
1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

αυτή της Ανδρομέδας σύμφωνα με την εικαστική παράδοση του μύθου;

Στις απεικονίσεις της Ανδρομέδας – από τα αττικά αγγεία και τις τοιχογραφίες της Πομπηίας μέχρι αυτές του 16ου αι. – η ηρωίδα εμφανίζεται συνήθως ορθή και δεμένη, και από τα δύο χέρια, ανάμεσα σε δύο πασσάλους, σε δύο κορμούς δένδρων, στην είσοδο σπηλαίου ή σε απόκρημνο βράχο. Εξάιρεση αποτελούν, όπως είδαμε, κάποια ιταλικά αγγεία στα οποία, από άγνοια του αγγειογράφου, η μορφή της Ανδρομέδας συγχωνεύεται με αυτήν της Κασσιόπης, που συνήθως παρακολουθεί καθισμένη στον θρόνο της το μαρτύριο που η ίδια προκαλεί

σε στην κόρη της. Το μοτίβο αυτό παρουσιάζεται και σε παραστάσεις της Ανδρομέδας σε άλλα μέσα, όπως στην αλαβάστρινη τεφροδόχο από τη Volterra, στην οποία ήδη έχουμε αναφερθεί.

Την ίδια εικόνα της ορθής και δεμένης Ανδρομέδας μας παραδίδουν και οι μεσαιωνικοί αστρονομικοί χάρτες.⁷⁵⁹ Μετά, όμως, από τα αραβικά αστρονομικά χειρόγραφα που παρέδωσαν μια στιβαρή Ανδρομέδα με ένα τεράστιο φίδι στα χέρια της και λυγισμένα από το βάρος γόνατα, ακόμη και στον αστρονομικό χάρτη του Albrecht Dürer του 1515 η Ανδρομέδα διατήρησε τις διαστάσεις παλαιστριας και τους κεκλιμένους πόδας.

Συναλληλία Ανδρομέδας - Νηρηίδων

Στην απόφαση του Cellini να απεικονίσει την Ανδρομέδα γυμνή και καθισμένη νομίζουμε ότι συνετέλεσε η έλξη που άσκησαν σε αυτόν – όπως διαχρονικά και σε πολλούς άλλους καλλιτέχνες – μορφές που συνδέονται με τον μύθο της Ανδρομέδας και συγγενεύουν, ως προς το σημαντικότερο, με τη μυθική ηρωίδα. Πρόκειται για τις Νηρηίδες, τις κόρες του θαλάσσιου γέροντα Νηρέα και της Δωρίδας, που φημίζονταν για το κάλλος τους και αποτελούσαν πολύ αγαπητό θέμα στην ποίηση και την τέχνη.⁷⁶⁰

Απεικονίζονται, λοιπόν, οι Νηρηίδες να κάθονται με άνεση πάνω στις ράχες Τριτώνων, ιππόκαμπων, δελφινιών και άλλων θαλασσίων πλασμάτων, να στρέφονται για να συνομιλήσουν με τους συντρόφους τους ή

να γέρνουν ανάλαφρα κοιτάζοντας προς τα πίσω από τον 4ο π.Χ. αι. οι Νηρηίδες εμφανίζονται γυμνές ή ημίγυμνες, όπως άλλωστε και η Ανδρομέδα την ίδια περίοδο.⁷⁶¹ Αρχικά, οι ρέουσες μορφές των Νηρηίδων ήταν σχέδια μεγάλης πληρότητας και υψηλής ποιότητας με προέλευση το εργαστήριο του Σκόπα, όπως και πολλά άλλα διονυσιακά μοτίβα που διασώθηκαν σε ανάγλυφα και σαρκοφάγους. Αυτή ακριβώς η πλαστικότητα της φόρμας συνετέλεσε στη μακροβιότητα και τη μεγάλη διάδοση του μοτίβου. Οι θαλάσσιες αυτές μορφές αποτέλεσαν ένα είδος ιερογλυφικών που ακόμη και ένας μέτριος τεχνίτης μπορούσε να χρησιμοποιήσει.⁷⁶²

Τελικά, όμως, η φόρμα διατηρείται μακροπρόθεσμα μόνον όταν προσλάβει

την αξία συμβόλου. Σύμφωνα με τον ορφικό ύμνο τον αφιερωμένο σε αυτές, οι Νηρηίδες πρώτες ανέδειξαν τη σεπτή τελετή του πανιέρου Βάκχου.⁷⁶³ Οι αδελφές, μάλιστα, της Σεμέλης, μητέρας του Διονύσου, Αγαύη, Αυτονόη και Λευκοθέα, που συγκαταλέγονταν στις Νηρηίδες, αποτέλεσαν το πρότυπο των βακχικών γυναικείων χορών.⁷⁶⁴ Μία από τις υποστάσεις του Διονύσου ταυτίζεται, εξάλλου, με τον Άδη, όπως δηλώνει εμφαστικά ο

αποτελέσματα, έγινε στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού του Orvieto· η δεύτερη προσπάθεια, όμως, απέδωσε μία Εύα άξια να σταθεί εντός των πυλών του παραδείσου. Ο Ghiberti φαίνεται ότι απέσπασε τη μορφή της, όχι από το πλευρό του Αδάμ, αλλά από το άκρο ρωμαϊκής σαρκοφάγου του 3ου μ.Χ. αι. με Νηρηίδες και Τρίτωνες. Η συγκεκριμένη σαρκοφάγος βρισκόταν το Quattrocento στον ναό της Santa Maria Aracoeli.⁷⁶⁷



Εικ.68
Τρίτωνες και
Νηρηίδες,
ρωμαϊκή
σαρκοφάγος
3ος μ.Χ. αι.
Musei Vaticani,
Giardino della
Pigna.

Ηράκλειτος: «ούτος δὲ Ἄϊδης καὶ Διόνυσος»⁷⁶⁵ ἔτσι, οι Νηρηίδες έγιναν σύμβολα της απελευθερωμένης ψυχής που περνά μέσω του θανάτου σε μια ζωή μεγαλύτερης ελευθερίας και με μια τέτοια αντίληψη βρήκαν τον δρόμο τους σε ταφικά μνημεία και σαρκοφάγους (εικ. 68).

Ακριβώς μέσα από τις απεικονίσεις των Νηρηίδων στις ελληνορωμαϊκές σαρκοφάγους, η σύλληψη του γυναικείου γυμνού επεβίωσε στην ύστερη αρχαιότητα, πέρασε στον Μεσαίωνα και επανεμφανίστηκε με την αναβίωση της αρχαίας τέχνης στην Ιταλία.⁷⁶⁶ Η πιο ευφάνταστη, πάντως, χρήση του μοτίβου ήταν η μεταμόρφωση της Νηρηίδας σε Εύα: η πρώτη απόπειρα, με ισχνά

Στην ελληνική αρχαιότητα δεν ήταν μόνες οι Νηρηίδες που συμβόλιζαν την απελευθερωμένη ψυχή. Η δοκιμασία της Ανδρομέδας, η οποία, ως νύφη του Άδη, εκτέθηκε βορά στο κήτος, καθώς και η σωτηρία της από τον ουρανόπεμπτο Περσέα προσφέρονταν για παρηγορητικές εικόνες στην ταφική τέχνη.⁷⁶⁸ Ἐτσι, η Ανδρομέδα συμβόλιζε την ελπίδα για την αθανασία της ψυχής σε αγγεία,⁷⁶⁹ τεφροδόχους,⁷⁷⁰ ταφικά ανάγλυφα⁷⁷¹ και σαρκοφάγους.⁷⁷² Κατά τον Schauenburg, αποφασιστικής σημασίας υπήρξε και ο καταστερισμός της Ανδρομέδας, καθώς συνέδεσε τη μυθική ηρώίδα με την αθανασία των άστρων και με ανάλογους ταφικούς συμβολισμούς.⁷⁷³

Όπως οι Νηρηίδες έτσι και η Ανδρομέδα διατήρησε το συμβολικό της περιεχόμενο και στους χριστιανικούς χρόνους. Είδαμε ότι στο μεγάλο αλληγορικό ποίημα του 14ου αι., το *Onvide moralisé*, ο ανώνυμος συγγραφέας παραλληλίζει τον Περσέα με τον σωτήρα Χριστό, ενώ η Ανδρομέδα συμβολίζει την ανθρώπινη ψυχή που απειλείται από το κήτος-διάβολο. Έτσι, ο Περσέας-σωτήρας σκοτώνει το κήτος-διάβολο και απελευθερώνει την Ανδρομέδα-ανθρώπινη ψυχή. Στο βιβλίο *Ovidius moralisatus* του Pierre Bersuire, ο Περσέας, πάντοτε σε ρόλο σωτήρα και ιππεύοντας για πρώτη φορά τον Πήγασο, κατεβαίνει από τον ουρανό και σώζει την ανθρώπινη ψυχή, προσωποποιημένη ως Ανδρομέδα, από τα δεσμά του διαβόλου.

Ο Cellini, όπως έκαναν πριν από αυτόν ο Ghiberti, ο Botticelli και ο Mantegna, άντλησε από νεαρή ηλικία μοτίβα από το «χρυσωρυχείο» των σαρκοφάγων του αρχαίου

ου νεκροταφείου της Πίζας.⁷⁷⁴ Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θα αντέγραψε στο τετράδιο σχεδίων του τις λυγρές μορφές των Νηρηίδων να κάθονται πάνω στις ράχες θαλασσίων κενταύρων, στρέφοντας κεφαλές, κορμούς και μέλη με τη μεγαλύτερη ρυθμική ελευθερία.

Πιστεύω, λοιπόν, ότι η ρέουσα φόρμα των Νηρηίδων –αποτυπωμένη στο φανταστικό του καλλιτέχνη– θα προσέλαβε διαισθητικά και αβίαστα τη μορφή της μυθικής ηρώιδας στο ανάγλυφο η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* στη Loggia dei Lanzi. Η μετάβαση αυτή θα διευκολύνθηκε και από το γεγονός ότι οι Νηρηίδες και η Ανδρομέδα είχαν διαχρονικά συνδεθεί με συμβολισμούς που σχετίζονται με το ταξίδι της ψυχής στους επόμενους κόσμους. Είναι πιθανώς η διάσταση αυτή που προσδίδει στις μορφές αυτές έναν αέρα απόσπασης και υπέρβασης της βαρύτητας, ιδιότητες που, όπως προαναφέρθηκε, χαρακτηρίζουν τη φόρμα της Ανδρομέδας του Cellini.

Η Ανδρομέδα ως Τύχη της Φλωρεντίας

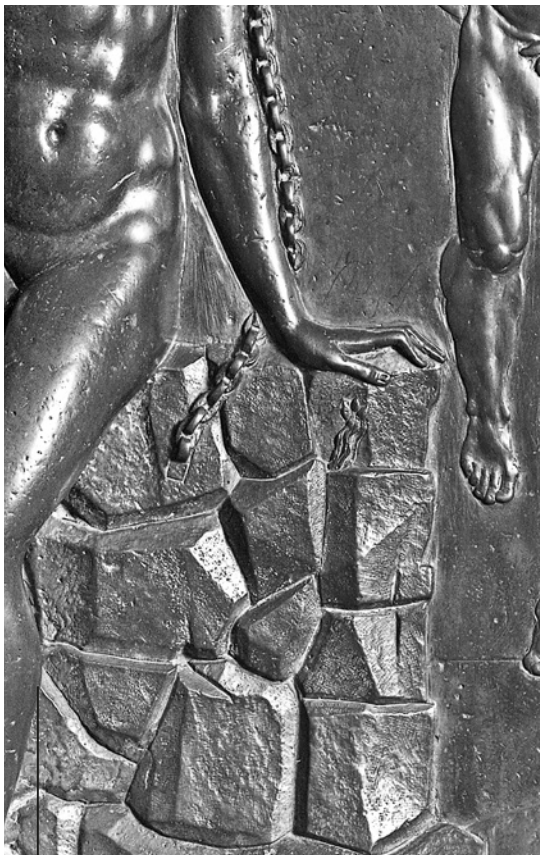
Η σκηνή της Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας προσφερόταν, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Cinquecento, για μία περαιτέρω αλληγορική ερμηνεία: η Ανδρομέδα εκπροσωπούσε την πόλη που ο πρίγκιπας έσωζε και κέρδιζε. Οι μελετητές του αναγλύφου δεν έχουν λόγους να αμφιβάλλουν ότι η Ανδρομέδα του Cellini τοποθετήθηκε στον προβεβλημένο χώρο της δημόσιας πλατείας για να εκπληρώσει ανάλογη σύλληψη. Η ταύτισή της με τη Φλωρεντία επιβεβαιώνεται, άλλωστε, και από

το γεγονός ότι το κτίσμα στο οποίο κάθεται παραπέμπει σε τείχος πόλης (εικ. 69).⁷⁷⁵

Ο Cellini, έχοντας παππού τειχοποιό (*muratore*), πρέπει να ήταν εξοικειωμένος με τα διάφορα είδη κτισίματος και επιλέγοντας για το παραπάνω κτίσμα έναν από τους τύπους –*opus siliceum*– που χρησιμοποιούσαν οι Ρωμαίοι για τη δόμηση τειχών, εικάζω ότι θέλησε να υπαινιχθεί το ρωμαϊκό παρελθόν της Φλωρεντίας.⁷⁷⁶ Τα τείχη, άλλωστε, με τους πύργους και τις πύλες τους, καθώς προσδι-

όριζαν τα όρια της πόλης, διέθεταν πάντοτε ισχυρό συμβολισμό. Όπως σημειώνει ο Alberti, οι αρχαίοι συνήθιζαν να ανεγείρουν τα τείχη των πόλεων τους με θρησκευτικό συναίσθημα, αφιερώνοντάς τα σε κάποιον θεό, ο οποίος θα ήταν και προστάτης τους.⁷⁷⁷ ενδεικτικό είναι ότι ο Όμηρος, διά στόματος του Αχιλλέα, αποκαλεί τα τείχη της Τροίας ιερά.⁷⁷⁸

Όπως προαναφέρθηκε, το όνομα της πόλης του Άρνου *Fiorenza* συνδέεται με τα άνθη –με την ομορφιά των ανθέων, αλλά και με την άνθηση, την ακμή– *fiore, fiorente*.⁷⁷⁹ Όπως μάλιστα παρατήρησα στο πρωτότυπο



Εικ.69

Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: ανθοδέσμη πάνω στο κτίσμα στο οποίο κάθεται η Ανδρομέδα), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.

του αναγλύφου, που βρίσκεται στο Museo Nazionale del Bargello, ο Cellini θέλησε να κάνει έναν ακόμη υπαινιγμό για την ταύτιση της Ανδρομέδας με τη γενέτειρά του χαράσσοντας μια μικροσκοπική ανθοδέσμη που μόλις διακρίνεται πάνω στο κτίσμα όπου κάθεται η μυθική ηρωίδα (εικ. 69).⁷⁸⁰

Υπάρχει, ωστόσο, και κάποιο άλλο στοιχείο της Ανδρομέδας του Cellini που της προσθέτει μια ακόμη σημασιολογική διάσταση: ο βόστρυχος που κυματίζει μπροστά στο πρόσωπό της και τη συνδέει, όπως προαναφέρθηκε, με τη συμβολική μορφή της *Fortuna-Occasio*. Πρέπει να σημειωθεί ότι στην Αναγέννηση αυτό το σύνθετο μοτίβο δεν εμφανίζεται αποκλειστικά σε προσωποποιήσεις της Τύχης, αλλά και σε παραστάσεις άλλων γυναικείων μορφών: απαντάται για παράδειγμα ως Αφροδίτη που κρατά καθρέφτη και συνοδεύεται από Έρωτα (1534) στο Camerino di Venere του Palazzo de Te, έργο του Gerolamo da Pontremoli ή Gwendolyn Trottein έδειξε, επίσης, ότι εμφανίζονται και σε αστρολογικές εικόνες της Αφροδίτης, στις οποίες ο βόστρυχος που ανεμίζει στο μέτωπο συνδυάζεται με άλλα γνωρίσματα της θεάς.⁷⁸¹

Ο Polidoro Carravaggio είχε συνδέσει τη *Fortuna* με τη σκηνή της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* που ζωγράφησε στην πρόσοψη του Palazzo Buffalo (εικ. 35). Εκεί, όπως είδαμε, όχι μόνο η Ανδρομέδα απεικονίζεται με βοστρύχους των μαλλιών να ανεμίζουν μπροστά από το πρόσωπό της, αλλά έχουμε και μία ανεξάρτητη μορφή *Fortuna* πίσω από τους γονείς της ηρωίδας που παρακολουθούν

τη σκηνή. Η σύνδεση της Ανδρομέδας με τη Fortuna είναι, βέβαια, εύλογη, αφού με την έλευση του Περσέα ανατρέπεται η τραγική της μοίρα και από δυστυχημένη νύφη του θεού του Κάτω Κόσμου μεταμορφώνεται σε ευτυχισμένη σύζυγο ενός ημιθέου.

Στο ανάγλυφο του Cellini έχουμε συνεπώς μια σύνθετη εικόνα της Ανδρομέδας που συμβολίζει την πόλη της Φλωρεντίας και φέρει, επιπλέον, τον χαρακτηριστικό βόστρυχο της *Fortuna-Occasio*. Νομίζω, λοιπόν, ότι μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο καλλιτέχνης παρουσιάζει εδώ την Ανδρομέδα ως προσωποποίηση της «Τύχης της Φλωρεντίας» κατ' αναλογία προς την περίφημη *Τύχη της Αντιόχειας*.⁷⁸² Ο θεατής του έργου καλείται, μάλιστα, μέσω αυτής της μορφής να επιχειρήσει μια «έξυπνη» ανάγνωση του σύνθετου συμβολισμού του έργου. Το βλέμμα της Ανδρομέδας-Τύχης της Φλωρεντίας, -που κατά παράδοξο τρόπο δεν είναι στραμμένο ούτε προς τον μυθολογικό σωτήρα της ούτε προς την απειλητική ανδρική μορφή που εμφανίζεται ξαφνικά δίπλα της, αλλά επικεντρώνεται στην αινιγματική σκηνή των ιππέων στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου- μπορεί να είναι αποκαλυπτικό για τις προθέσεις των συντελεστών της εικονογραφίας του έργου.

Την εποχή της δημιουργίας του αναγλύφου, ο Benedetto Varchi ήταν απασχολημένος με τη συγγραφή της *Ιστορίας της Φλωρεντίας*, στις σελίδες της οποίας περιέλαβε και τα ιστορικά γεγονότα που συνόδευσαν την άνοδο του Cosimo I στην εξουσία τον Ιανουάριο του 1537. Την κρίσιμη εκείνη περίοδο κρίθηκε κυριολεκτικά η τύχη του νεαρού ηγε-

μόνα, αλλά και της ίδιας της πόλης. Υποθέτω, λοιπόν, ότι ο βόστρυχος της *Occasio-Fortuna* στο μέτωπο της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας θα μπορούσε να συνιστά υπαινιγμό στα γεγονότα αυτά και στην απόφαση της πόλης να αδράξει την ευκαιρία που της παρουσιάστηκε και να εκλέξει η ίδια έναν άξιο πρίγκιπα και στη συνέχεια να απωθήσει τους εισβολείς στο Montemurlo, εξασφαλίζοντας την ειρήνη και την ευημερία των πολιτών της.⁷⁸³

Με την Ανδρομέδα, συνεπώς, ως προσωποποίηση της Φλωρεντίας, εκτιμώ ότι ο Cosimo δεν θα μπορούσε να διανοηθεί να αφήσει σε άλλον τον ρόλο του σωτήρα της. Θα ανέμενε, μάλιστα, από τους θεατές του αναγλύφου να ταυτίσουν αβίαστα τον απελευθερωτή Περσέα με τον ίδιο, όπως θα είχαν κάνει, χωρίς άλλο, και με το γλυπτό alter ego του ήρωα που υψωνόταν πάνω στο βάθρο με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι. Οι κεφαλές των αιγόκερων που κοσμούν το βάθρο αφορούν, άλλωστε, το συνολικό έργο και παραπέμπουν στον Cosimo, καθώς πρόκειται για προσωπικό του έμβλημα. Η εμφάνισή του σε έργο που εκτίθεται στην πλατεία υπήρξε, πάντως, νεωτερισμός καθώς μάλιστα κανένα από τα προϋπάρχοντα γλυπτά δεν έφεραν παρόμοια «σφραγίδα».⁷⁸⁴

Η ανάγνωση, εξάλλου, των περισσοτέρων μελετητών δεν θα απογοήτευε τον δούκα: για παράδειγμα, ο John Shearman υποστήριξε ότι το ανάγλυφο τοποθετήθηκε στο στηθαίο της Loggia dei Lanzi ως διευκρίνιση για τη σημασία του όλου έργου, καθώς η Ανδρομέδα, κατά την περίοδο του Cinquecento σε ολόκληρη την Ευρώπη, συμβόλιζε τη σωτηρία του

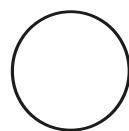
κράτους ή τις πράξεις του καλού πρίγκιπα⁷⁸⁵ ο Thomas Hirthe συμφωνεί ότι το ανάγλυφο αφορά τον πρίγκιπα, σημειώνοντας: «Με τον θριαμβευτή και ελευθερωτή Περσέα υπονοείται ο Cosimo», και παραθέτει, επιπλέον, τα κοινά τους στοιχεία: και οι δύο ήταν μοναχοπαιδιά, και οι δύο ζούσαν απομονωμένοι μέχρι να βρεθούν στο προσκήνιο της μυθολογίας ή της ιστορίας, και οι δύο ενηλικιώθηκαν στο κρίσιμο σημείο της μετάβασης από τη μια κατάσταση στην άλλη, και οι δύο έσωσαν μία πόλη με ηρωικές πράξεις από μεγάλη απειλή, και οι δύο πέτυχαν το αποτέλεσμα αυτό δίνοντας μάχη». ⁷⁸⁶ Ο Pope-Hennessy διαπιστώνει ότι ο Περσέας αφορούσε άμεσα τον Cosimo, ενώ ο προκάτοχός του Alessandro δεν μπορούσε να έχει τον ήρωα ως προσωπικό έμβλημα, επειδή τίποτε στην πολιτική διαδρομή του, εκτός από τον αυταρχικό του χαρακτήρα, δεν δικαιολογούσε τη διασύνδεση μαζί του.⁷⁸⁷

Υπήρξαν, όμως, και κάποιοι μελετητές που υποστήριξαν ότι το έργο του Cellini έχει αναφορές στον πρώτο δούκα της Φλωρεντίας: ο Peter Meller παρατήρησε ότι οι μορφές της Αρτέμιδος της Εφέσου στις γωνίες του μαρμάρινου βάθρου φαίνονταν ότι είχαν τα πόδια τους στο νερό (εικ. 48), όπως εμφανίζεται ο Περσέας στην πίσω όψη μεταλλίου του Francesco del Prato για τον Alessandro.⁷⁸⁸ Στην ίδια γραμμή σκέψης, η Corinne Mandel στην ανάγνωσή της συνέδεσε τον Περσέα του αναγλύφου με τον πρώτο δούκα της Φλωρεντίας, τον Alessandro, τους στρατιώτες που εμφανίζονται στο βάθος με τους *Landsknechte*, τους γερμανούς μισθοφόρους στην υπηρεσία του

αυτοκράτορα, που συνόδευσαν τον νόθο γιο του πάπα Κλήμη Ζ΄ κατά την είσοδό του στη Φλωρεντία το 1531, και την πόλη, που διακρίνεται στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου, με τη Ρώμη, απόπου οι Μέδικοι πάπες επηρέαζαν τις πολιτικές εξελίξεις της Φλωρεντίας.⁷⁸⁹

Θεωρώ ότι η προσπάθεια εισαγωγής του Alessandro στην ερμηνεία του αναγλύφου δεν είναι πειστική, επειδή δεν είναι πιθανόν, όπως προαναφέρθηκε, ο Cosimo να είχε την πρόθεση να εκχωρήσει την εικόνα του σωτήρα της Φλωρεντίας στον κακότυχο προκάτοχό του. Επιπλέον, ένας οξύνους πολιτικός, όπως ο δούκας, δεν θα επιδίωκε να συνδέσει την πρώτη του μεγάλη δημόσια παραγγελία με εφιαλτικές αναμνήσεις. Πράγματι, η δεκάμηνη πολιορκία (1530), μετά από την οποία η Φλωρεντία παραδόθηκε στους εκπροσώπους του αυτοκράτορα και του πάπα και οδήγησε στην εξουσία τον Alessandro, υπήρξε μια τόσο τραυματική εμπειρία για τους Φλωρεντινούς που συγκρινόταν μόνο με δύο άλλα πολύ δραματικά συμβάντα στην ιστορία της πόλης: την πανώλη του 1348 και την αιματηρή επανάσταση των Ciompi, των ανειδίκευτων εργατών που διεκδίκησαν το 1378 συμμετοχή στους πολιτικούς θεσμούς της δημοκρατίας.⁷⁹⁰

Μετά, λοιπόν, από αυτήν την πολύπλευρη ανάλυση των δύο βασικών πρωταγωνιστών του μυθολογικού δράματος η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, θα συνεχίσουμε την περιήγηση στο δεξιό και πολυπληθέστερο τμήμα του αναγλύφου, αφού σταθούμε για λίγο να εξετάσουμε το κήτος που με την εμφάνισή του πυροδότησε όλες τις εξελίξεις της ιστορίας.



Μανιερισμός, με την έμφαση στο επίπλαστο, το καπρίτσιο, το παράδοξο, την απόκλιση από το πραγματικό, ευνοούσε τις απεικονίσεις εξωπραγματικών όντων, όπως τα τέρατα· ο αιώνας, άλλωστε, διέθετε μεγάλη επιθυμία για διασκέδαση, καθώς οι άνθρωποι αντιμετώπιζαν με ελαφρότητα αυτά που σήμερα εμφανίζονται ως απειλητικά. Στο ιερό αλσύλλιο του, στο Bomarzo, ο Vicino Orsini ενημέρωνε τους επισκέπτες ότι τα πελώρια τέρατα που είχαν σμιλευτεί σε φυσικούς βράχους, οι τρομερές μάσκες, τα λιοντάρια, οι αγριάνθρωποι και οι δράκοι έγιναν «sol per sfogar il core», μόνο για την τέρψη της καρδιάς.⁷⁹¹

Το κήτος

Με κροκοδείλιο ρύγχος, αιχμηρά δόντια, καλυμμένο με φολίδες κορμό και φιδίσια ουρά, το φτερωτό θαλάσσιο κήτος στο ανάγλυφο φέρει τα χαρακτηριστικά του δράκου (εικ. 70) που έχει στοιχειώσει το φανταστικό ζωγράφων και γλυπτών από την αρχαιότητα. Στους Δελφούς δέχεται τα φονικά βέλη του Απόλλωνα και παρόμοια τύχη του επιφυλάσσει ο θηβαίος ήρωας Κάδμος, για να περιοριστούμε σε δύο μόνο εμφανίσεις του στην αρχαία τέχνη. Ο Χριστιανισμός δεν τον μεταχειρίστηκε επίσης με μεγαλύτερη συμπόνοια, καθώς ο δράκος ταυτίστηκε με σκοτεινές δυνάμεις και αποδίδεται συνήθως να σφαδάζει στα πόδια του αρχάγγελου Μιχαήλ ή του αγίου Γεωργίου.

Στο ανάγλυφο του Cellini, το άγριο κήτος εκφράζει, επίσης, θανάσιμη απειλή, καθώς εκτινάσσεται σχεδόν ολόκληρο από το κέντρο μιας θαλάσσιας δίνης, έτοιμο να επιτεθεί με προτεταμμένα νύχια εναντίον του νέου άνδρα που κατευθύνεται προς αυτό. Από το ρύγχος του εκτοξεύεται μία στήλη πυρός που, εκτεινόμενη νοητά, τέμνει την ανθρώπινη μορφή στο ύψος του ομφαλού, δηλώνοντας και τις προθέσεις του. Ο Cellini δεν διαχειρίζεται, πάντως, τη σύγκρουση του Περσέα με το θαλάσσιο τέρας με τη σοβαρότητα που προσεγγίζουν το θέμα της Γιγαντομαχίας –στην οποία φαίνεται ότι συμμετείχε ο ήρωας– οι αρχαίοι καλλιτέχνες στην Πέργαμο· δίνοντας, όπως παρατήρησα, σχήμα γιλέκου στη διάταξη

των φολίδων της ράχης του εξαγριωμένου κήτους, μας κλείνει το μάτι και μεταμορφώνει την απειλή σε θεατρική προσποίηση.

Ο Cellini πιθανόν να είχε δει απεικονίσεις του κήτους-δράκου σε εικονογραφημένες εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, αλλά και στις πολλές εκδόσεις του «best-seller» του πρώτου μισού του 16ου αι., δηλαδή τον *Orlando furioso* του Ariosto, όπου, στην ποιητική αφήγηση των κατορθωμάτων του ιππότη Ruggiero, παρουσιαζόταν φοβερός δράκος που απειλούσε τη ζωή της ωραίας Angelica.⁷⁹² Πολυάριθμες, εξάλλου, ήταν οι εμφανίσεις του τέρατος σε έργα θρησκευτικά, όπως στην *predella* του Donatello κάτω από το γλυπτό του Αγίου Γεωργίου.



Το κήτος εμφανίζεται, επίσης, σε αστρονομικούς χάρτες και χειρόγραφα, επειδή, αν και ηττημένο κατά κράτος στη γη, κατορθώνει να καταστρωθεί και να επιβιώσει ως αστερισμός στο διάστημα. Έτσι, κατάστικτο από άστρα, απεικονίζεται σαν δράκος, με φτερά και φιδίσια ουρά ανάμεσα στα κύματα, σε χειρόγραφο που γράφτηκε για τους Μεδίκους στο δεύτερο μισό του 15ου αι. και περιλαμβάνει αστρονομικά κείμενα από τον Άρατο, τον Υγίνο, κ.ά. Η *Αυτοβιογραφία* του Cellini βρίθκει από αναφορές στα άστρα, που συχνά ενοχοποιούνται για τις δυστυχίες που του συμβαίνουν.⁷⁹³ Η πίστη στη δύναμη των άστρων, που ο Cellini μοιραζόταν με τους συγχρόνους του, θα είχε διεγείρει το ενδιαφέρον του για έργα, όπως το *Poetica Astronomica* του Υγίνου, και κυρίως για τις απεικονίσεις που συνόδευαν το κείμενο.⁷⁹⁴

Το κήτος θα μπορούσε, επιπλέον, να εκφράζει ένα *conchetto* μιας ζωικής μανίας, ένα «*furore bestiale*», ή ακόμα μια καταστρεπτική μανία των στοιχείων, όπως αυτή που έχει καταγραφεί από τον Leonardo στα σχέδια που είναι γνωστά ως *Κατακλυσμός*, όπου ορμητικοί χείμαρροι καταλαμβάνουν όλον τον χώρο, εκτοπίζοντας τους ανθρώπους, τη γη, ακόμα και τον ουρανό.

Εικ.70

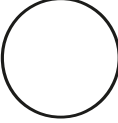
Benvenuto Cellini,

Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας

(λεπτομέρεια: κήτος), 1554.

Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.

Το δεξιό τμήμα
του αναγλύφου:
μοτίβα και
ερμηνευτικές
προσεγγίσεις

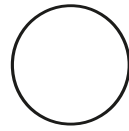
ι πολλές μορφές που συνωστίζονται στο δεξιό τμήμα του αναγλύφου χωρίς να μεσολαβεί χώρος ανάμεσά τους –σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις τμήμα της μιας συγχωνεύεται εντός της άλλης– δημιουργούν την ιδέα ενός συνόλου που προσλαμβάνει κυματοειδή κίνηση καθώς το μάτι του θεατή πλανάται στην εικονιστική επιφάνεια (εικ. 71). Στο τμήμα αυτό, ο Cellini ακολουθεί, εν πολλοίς, τεχνική που ο Walter Friedländer έχει εντάξει στην πρώιμη φάση του φλωρεντινού Μανιερισμού, δηλαδή δομεί έναν τρισδιάστατο, αν και ρηχό, χώρο διατάσσοντας τις μορφές σε παράλληλα επίπεδα.⁷⁹⁵ Οι μη ολοκληρωμένες, εξάλλου, μορφές, όπως του φαλακρού άνδρα και των στρατιωτών που βρίσκονται στα όρια της σύνθεσης, καθώς και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία άνω δεξιά, επεκτείνουν το εικονιστικό πεδίο εισβάλλοντας και στον χώρο του θεατή.

Εμφανίζονται, επιπλέον, μορφές που κινούνται σε απροσδιόριστο επίπεδο, χωρίς αρχιτεκτονικό στήριγμα, με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται έωλες στο διάστημα. Έτσι, μορφές και χώρος δεν συνδέονται με σαφήνεια και η σύνθεση θα έδειχνε κατατετμημένη, αν το έργο δεν διέθετε στο σύνολό του ένα είδος ενότητας που είναι συμβατή με την ποικιλότητα. Η διαύγεια, ωστόσο, της τέχνης της εποχής του Quattrocento, όπου όλες οι μορφές διαγράφονται καθαρά και οργανώνονται συμμετρικά στον χώρο, έχει εγκαταλειφθεί.

Οι διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα δύο τμήματα του αναγλύφου του Cellini δεν πρέπει, ωστόσο, να μας προβληματίζουν· όπως μάλιστα «προειδοποιεί» ο Shearman, σε καλλιτέχνες του 16ου αι. θα πρέπει να είμαστε έτοιμοι να διαπιστώσουμε περισσότερη ή λιγότερη μανιέρα, ακόμα και σε τμήματα του ίδιου έργου.⁷⁹⁶



Εικ.70
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
δεξιό τμήμα του
αναγλύφου),
1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.



Rope-Hennessy υποστηρίζει ότι στο ανάγλυφο του Cellini η γυναίκα με την καλυμμένη κεφαλή και τα χέρια στο ύψος του προσώπου (εικ. 72) αποτελεί μανιεριστική απόδοση της Παναγίας στον *Θρήνο* του Donatello, στον αριστερό άμβωνα του ναού του San Lorenzo στη Φλωρεντία.⁷⁹⁷ Όπως, όμως, συμβαίνει συχνά, πίσω από τα αναγεννησιακά μοτίβα βρίσκεται ένα αρχαίο πρότυπο: πρόκειται για το μοτίβο της μορφής με καλυμμένη κεφαλή (*velatum caput*) που παραπέμπει σε πίνακα του Τιμάνθη με θέμα τη *Θυσία της Ιφιγένειας*. Όπως αναφέρει ο Πλίνιος, ο καλλιτέχνης αυτός του 4ου π.Χ. αι. αφού εξάντλησε κάθε έκφραση οδύνης στα πρόσωπα όσων παρευρίσκονταν γύρω από τον βωμό της θυσίας, κάλυψε με πέπλο το πρόσωπο του πατέρα (Αγαμέμνονα), επειδή ήταν αδύνατον να αναπαραστήσει, όπως άρμοζε, την έκφρασή του.

Το μοτίβο
της γυναίκας
με την
καλυμμένη
κεφαλή

Ρήτορες, όπως ο Κικέρων και ο Κουιντιλιανός, εγκωμίασαν το εύρημα (*ingenium*) του Τιμάνθη, επαυξάνοντας τη φήμη του πίνακα. Η επινόηση του αρχαίου ζωγράφου ήταν, πάντως, εικαστική απόδοση στίχων του Ευριπίδη από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.⁷⁹⁸ Ο Alberti, στην πραγματεία του *Περί ζωγραφικής*, αναφέρεται στον Τιμάνθη και το έργο του και προτρέπει τους καλλιτέχνες να αφήνουν στη φαντασία του θεατή περισσότερα απόσα βλέπουν τα μάτια του.⁷⁹⁹ Στο μοτίβο του *'velatum caput'* αναφέρθηκε και ο σύμβουλος εικονογραφίας του συμπλέγματος του *Περσέα* Benedetto Varchi στις *Lezzione* που παρακολούθησε όλη η φλωρεντινή διανοήση, καθώς και πλήθος κόσμου, στον ναό της Santa Maria Novella της Φλωρεντίας το 1547.⁸⁰⁰

Από το χαμένο πρότυπο επιβιώνει η μορφή του Αγαμέμνονα με καλυμμένη κεφαλή και χέρια υψωμένα στο πρόσωπο, σε τοιχογραφία στην «οικία του τραγικού ποιητή» (45-79 μ.Χ.) στην Πομπηία (εικ. 73) και είναι εντυπωσιακή η ομοιότητα τόσο με τις γυναίκες στον *Θρήνο* του Donatello, όσο και με την πενθούσα στο ανάγλυφο του Cellini. Αν και οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης δεν γνώριζαν την τοιχογραφία

της Πομπηίας, είναι βέβαιο ότι δεν ήταν το μόνο αντίγραφο του πίνακα του Τιμάνθη που είχε κερδίσει τον έπαινο των ρωμαίων ρητόρων. Κατά τον 2ο και 1ο π.Χ. αι. είχε δημιουργηθεί στην Ιταλία αληθινή βιομηχανία αντιγράφων, καθώς δεν υπήρχαν αρκετά ελληνικά πρωτότυπα για να ικανοποιήσουν τη μεγάλη ζήτηση. Οι αντιγραφείς, πολλοί από τους οποίους ήταν έλληνες καλλιτέχνες με ταλέντο, συνεισέφεραν στη διατήρηση και διάδοση των έργων των παλιών δασκάλων, στα οποία κατά πάσα πιθανότητα θα συμπεριλαμβανόταν και ο πίνακας του Τιμάνθη.⁸⁰¹ Οι Μέδικοι, πάντως, κατείχαν ρωμαϊκό αντίγραφο του 1ου π.Χ. αι. του πίνακα του Τιμάνθη σε μορφή αναγλύφου στον *Βωμό του Κλεομένη* (εικ. 74).⁸⁰² Φαίνεται μάλιστα ότι το ανάγλυφο ήταν γνωστό τουλάχιστον από τη δεύτερη δεκαετία του *Quattrocento*, καθώς ο Ghiberti είχε χρησιμοποιήσει ως πρότυπο την απεικόνιση της Ιφιγένειας στον πιο πάνω *Βωμό* του Κλεομένη για την απόδοση της Ρεβέκκας στην ανατολική πύλη του Βαπτιστηρίου. Αλλά και ο Donatello, ο οποίος είχε θητεύσει στο εργαστήριο του Ghiberti, προσέλαβε την καλυμμένη μορφή και τη διασκέυασε σε Μαρία Μαγδαληνή στο ανάγλυφο *Οι Τρεις Μαρίες στον Τάφο*, στον δεξιό άμβωνα του ναού του San Lorenzo.

Ο Filippino Lippi χρησιμοποίησε, επίσης, το μοτίβο του «velatum caput» στη τοιχογραφία ο Άγιος Φίλιππος ξορκίζει τον δράκο στο ναό της Ιεράπολης (1487-1502) στην εκκλησία της Santa Maria Novella.



Εικ.72
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
Κασσιόπη), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

Εκεί, ο πατέρας του νέου, ο οποίος πεθαίνει εξαιτίας της εμφάνισης ενός δαίμονα-δράκου, απεικονίζεται με καλυμμένη την κεφαλή να φέρει το χέρι στο απελπισμένο του πρόσωπο. Στην περίοδο του Cinquecento, πάλι, ο Vasari περιέλαβε στους μονοχρωματικούς πίνακες (*grisailles*) που κοσμούσαν το σπίτι του στο Arezzo, μια σκηνή με τον Τιμάνθη

να ζωγραφίζει τη Θυσία της Ιφιγένειας. Στον πλασματικό πίνακα (τέχνη μέσα σε τέχνη) εμφανίζεται και η μορφή με το σκεπασμένο κεφάλι να καλύπτει το πρόσωπό της με το χέρι για να αποφύγει το τρομερό θέαμα.⁸⁰³

Δεδομένου ότι το μοτίβο της καλυμμένης μορφής έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς καλλιτέχνες για να αποδοθεί το ψυχικό άλγος και να διεγείρει τη φαντασία του θεατή, θεωρώ πολύ πιθανόν ο Cellini, ο οποίος αντέγραφε έργα της αρχαιότητας από την ηλικία των 16 ετών, να είχε συναντήσει το μοτίβο αυτό ακόμα και σε μορφές που δεν είχαν καλυμμένο κεφάλι, αλλά με μια δραματική

κίνηση των χεριών στο ύψος του κεφαλιού έκρυβαν τα δάκρυά τους ή κάλυπταν τα μάτια προς αποφυγήν οδυνηρού θεάματος. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί μία από τις αδελφές του ήρωα στη σαρκοφάγο του Μελεάγρου του 170 μ.Χ. που βρίσκεται σήμερα στο Musée du Louvre. Η κίνηση αυτή των χεριών μπορεί, μάλιστα, να δηλώνει εκτός από πόνο, τύψεις, ντροπή και φόβο, συναισθήματα που προφανώς διακατέχουν τον Αδάμ του Massaccio, ο οποίος καλύπτει με τα δυο του χέρια το σκυμμένο πρόσωπό του στην *Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων* (1424) στην Cappella Brancacci της Φλωρεντίας.⁸⁰⁴



Εικ.73
Αντίγραφο του πίνακα του Τιμάνθη,
Η θυσία της Ιφιγένειας (λεπτομέρεια:
Αγαμέμνονας), 45-79 μ.Χ. Πομπηία, τοιχογραφία
στην «Οικία του τραγικού ποιητή». Νάπολη,
Museo Archeologico.



Εικ.74
Βωμός του Κλεομένους,
ρωμαϊκό ανάγλυφο,
2ος αι. π.Χ. Φλωρεντία,
Galleria degli Uffizi.

Το μοτίβο του άνδρα που πενθεί

Εικονογραφικό ενδιαφέρον εμφανίζει και η μορφή του άνδρα στο δεξιό άκρο της εικονιστικής επιφάνειας, που ο Cellini φαίνεται να έχει χρησιμοποιήσει, όπως προαναφέρθηκε, ως *modulatio* για τις μετρήσεις του αναγλύφου (εικ. 75). Ο εντυπωσιακός χιασμός (*contrapposto*) με τη στροφή του άνω κορμού προς τα δεξιά, της κεφαλής, των βραχιόνων και του κάτω κορμού προς τα αριστερά, έχει προσδώσει τρισδιάστατο χαρακτήρα στη μορφή, της οποίας ο όγκος ενισχύεται από την απόδοσή της σε έξεργο ανάγλυφο, καθώς και από τις πλούσιες πτυχές του ενδύματος. Πρόσθετες, εξάλλου, πτυχώσεις δημιουργούν γύρω από τη μορφή οι περίπλοκοι σχηματισμοί της χλαμύδας, η οποία διέρχεται πάνω από το κεφάλι και, ακολουθώντας μια στενή ροή προς τα αριστερά, συγχωνεύεται με τις πτυχές του φορέματος της γυναίκας με την καλυμμένη κεφαλή. Από τη δεξιά πλευρά η κίνηση των πτυχώσεων δημιουργεί, εξάλλου, μια πλούσια καμπύλη, που μοιάζει να κλείνει σαν παρένθεση το πρώτο εικονιστικό επίπεδο.

Φαίνεται πολύ πιθανόν ότι ο Cellini εδώ έχει λάβει υπόψη τις οδηγίες του Alberti, ο οποίος συνιστούσε οι πτυχές των ενδυμάτων να διακλαδώνονται προς όλες τις κατευθύνσεις, σαν κλαδιά από κορμό δένδρου, αλλά και το παράγγελμα του Leonardo: «φτιάξτε πολλές πτυχές μόνο σε μορφές ηλικιωμένων που κατέχουν θέσεις κύρους και φέρουν βαριά ενδύματα».⁸⁰⁵ Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων, ωστόσο, δεν υποτάσσονται στην ανατομία του σώματος του άνδρα που έπλασε ο Cellini, αλλά ακολουθούν έναν ανεξάρτητο στροβιλισμό, που εξωτερικεύει τον ταραγμένο ψυχισμό του. Οδύνη αποκαλύπτει, επίσης, η προς τα κάτω κίνηση της κεφαλής, η έντρομη λοξή ματιά προς τα διαδραματιζόμενα στην αντίθετη πλευρά του αναγλύφου, αλλά κυρίως τα κατεβασμένα χέρια που πλέκονται μεταξύ τους δηλώνοντας, πέρα από τη θλίψη, και παραίτηση.⁸⁰⁶ Το βαθύ, από την άλλη, σκάλισμα των μαλλιών και της κυματιστής γενειάδας –που λες πως άνεμος ανησυχίας κινεί προς την αντίθετη κατεύθυνση από τη στροφή του κεφαλιού– παραπέμπει στο

Εικ.75
Benvenuto
Cellini,
Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας
(λεπτομέρεια:
Κηφέας), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.



Εικ.76
Δάκας
αιχμάλωτος,
2ος αι. μ.Χ.
Νάπολη,
Museo Nazionale
Archeologico.



διασημότερο έργο της ελληνιστικής αποκαλούμενης «μπαρόκ» παράδοσης, τον πάσχοντα Λαοκόοντα.

Η μορφή, όμως, απηχεί κατά κύριο λόγο αγάλματα Δακών αιχμαλώτων από το Φόρουμ του Αδριανού που χρονολογούνται στο β' μισό του 2ου μ.Χ. αι. Οκτώ από αυτά επαναχρησιμοποιήθηκαν στην Αψίδα του Μ. Κωνσταντίνου, ενώ για άλλα δύο υπάρχει μαρτυρία ότι βρίσκονταν, στα τέλη της δεκαετίας του 1540, στη loggia της κατοικίας των Colonna, ισχυρών πολέμαρχων της Ρώμης.⁸⁰⁷ Ο Cellini, ως *Maestro delle Stampe* του πάπα Κλήμη Ζ', είχε ήδη, το 1529, σχεδιάσει στην πίσω όψη ενός χρυσού δουκάτου τη μορφή του γυμνού Χριστού σε στάση ταπείνωσης, με τα χέρια δεμένα μπροστά⁸⁰⁸ καθώς παρέμεινε στη Ρώμη μέχρι το 1540, δεν θα είχε πιθανώς παραλείψει να αντιγράψει τα εκφραστικά ρωμαϊκά έργα, που φαίνεται να αποδίδουν με τρόπο πειστικό την ταπεινωμένη όψη των, άλλοτε, κραταιών «βαρβάρων».⁸⁰⁹

Εντυπωσιακή είναι πάντως η ομοιότητα της μορφής του αναγλύφου του Cellini με ένα από τα δύο αγάλματα αιχμαλώτων που βρίσκονταν στην κατοικία των Colonna (εικ. 76). Απεικονίζει δάκα ευγενή, ο οποίος έχει στραμμένο προς τα δεξιά το θλιμμένο του κεφάλι, με τον κάτω κορμό να ακολουθεί την ίδια κίνηση. Καθώς το βάρος πέφτει στο δεξιό πόδι, ο αντίστοιχος γοφός εμφανίζεται λίγο ψηλότερα, δηλαδή ακολουθεί το μοτίβο ισορροπίας που είχε τελειοποιήσει ο Πολύκλειτος και αναδείχθηκε σε έναν από τους κυρίαρχους ρυθμούς της ευρωπαϊκής τέχνης.⁸¹⁰ Σε αντίθετη κατεύθυνση προς την κίνηση της κεφαλής και του κάτω κορμού στρέφονται οι βραχίονες, με το δεξιό χέρι να πιάνει τον καρπό του αριστερού. Ο δάκας αιχμάλωτος φέρει φαρδύ πτυχωτό φόρεμα, το οποίο συγκρατείται κάτω από τη μέση με υφασμάτινη λωρίδα, *singulum*, και χλαμύδα που περνά γύρω από τον λαιμό, με τις πτυχώσεις της να πέφτουν δεξιά και αριστερά πλαισιώνοντας τη μορφή.

Ο αρχαίος καλλιτέχνης, ο οποίος έπλασε τον Δάκα αιχμάλωτο θα μπορούσε να έχει εξάλλου ως πρότυπο τον

γνωστό ολόσωμο ανδριάντα του *Δημοσθένη* (280 π.Χ.) από τον Πολύευκτο. Ο Πλούταρχος, στον βίο του ρήτορα, αναφέρει για το άγαλμα αυτό ότι «ἔστηκε δὲ τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων»⁸¹¹ ο Δημοσθένης, επιπλέον, απεικονιζόταν με το κεφάλι σε ελαφρά κλίση, σκεπτικός και βυθισμένος στις έγνοιες του. Από τον ανδριάντα αυτό σώθηκαν πολλά μαρμάρινα αντίγραφα, μεταξύ των οποίων και αυτό που σήμερα εκτίθεται στα Musei Vaticani.⁸¹²

Ο Giotto στον *Θρήνο* (1304-1306) στην Cappella Scrovegni της Πάντοβας έχει εισαγάγει ανάλογο εικονογραφικό παράδειγμα με τη μορφή Αποστόλου που παρακολουθεί με το κεφάλι στραμμένο δεξιά και τα χέρια πλεγμένα μπροστά, στο ύψος της κοιλιακής χώρας, τις γυναίκες που θρηνούν γύρω από το σώμα του Ιησού. Παρά τις καινοτομίες που εισάγει ο Giotto, η μορφή έχει περισσότερες αναφορές σε βυζαντινή αγιογραφία παρά σε αρχαίο άγαλμα.

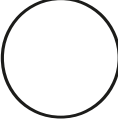
Ο Cellini, εξάλλου, έχοντας κατά πάσα πιθανότητα ως μοντέλο έναν από τους δάκες αιχμαλώτους, χρησιμοποιεί μανιεριστικό λεξιλόγιο για την απόδοση του ηλικιωμένου άνδρα, επεκτείνοντας κάπως υπερβολικά τα στοιχεία του ρωμαϊκού γλυπτού: οι κινήσεις και οι στροφές γίνονται πιο έντονες, οι πτυχές πιο πλούσιες, οι κυματισμοί πιο τρικυμισμένοι. Επιπλέον, αντικαθιστώντας τον σκούφο του Δάκα με ένα πέραςμα της χλαμύδας πάνω από την κεφαλή, όπως απεικονιζόταν ιερείς, αλλά και ρωμαίοι αυτοκράτορες κατά την τέλεση θυσίας, υπαινίσσεται ότι η

μορφή κατέχει ανάλογο αξίωμα (βασιλιάς) και παρευρίσκεται σε σκηνή θυσίας (της θυγατέρας του)· προβαίνοντας, εξάλλου, στην αλλαγή του καλύμματος της κεφαλής, ο γλύπτης ενδεχομένως είχε κατά νου το ρωμαϊκό ανάγλυφο *Ο Μάρκος Αυρήλιος θυσιάζει μπροστά στο Ναό του Καπιτωλίου Διός*.⁸¹³

Στο αρχαίο αυτό ανάγλυφο ο αυτοκράτορας εμφανίζεται να κάνει σπονδή, πριν από τη θυσία μεγάλωσωμου βοδιού, μπροστά σε δύο οικοδομήματα, το ένα εκ των οποίων είναι ο ναός του Jupiter Optimus Maximus Capitolinus, σύμβολο του ρωμαϊκού πολιτισμού. Το έργο ήταν γνωστό στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης και ο Cellini μπορεί να εμπνεύστηκε από αυτό όχι μόνο την τελετουργική κάλυψη της κεφαλής, αλλά και κάποια από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που εμφανίζονται στο βάθος του δικού του αναγλύφου.

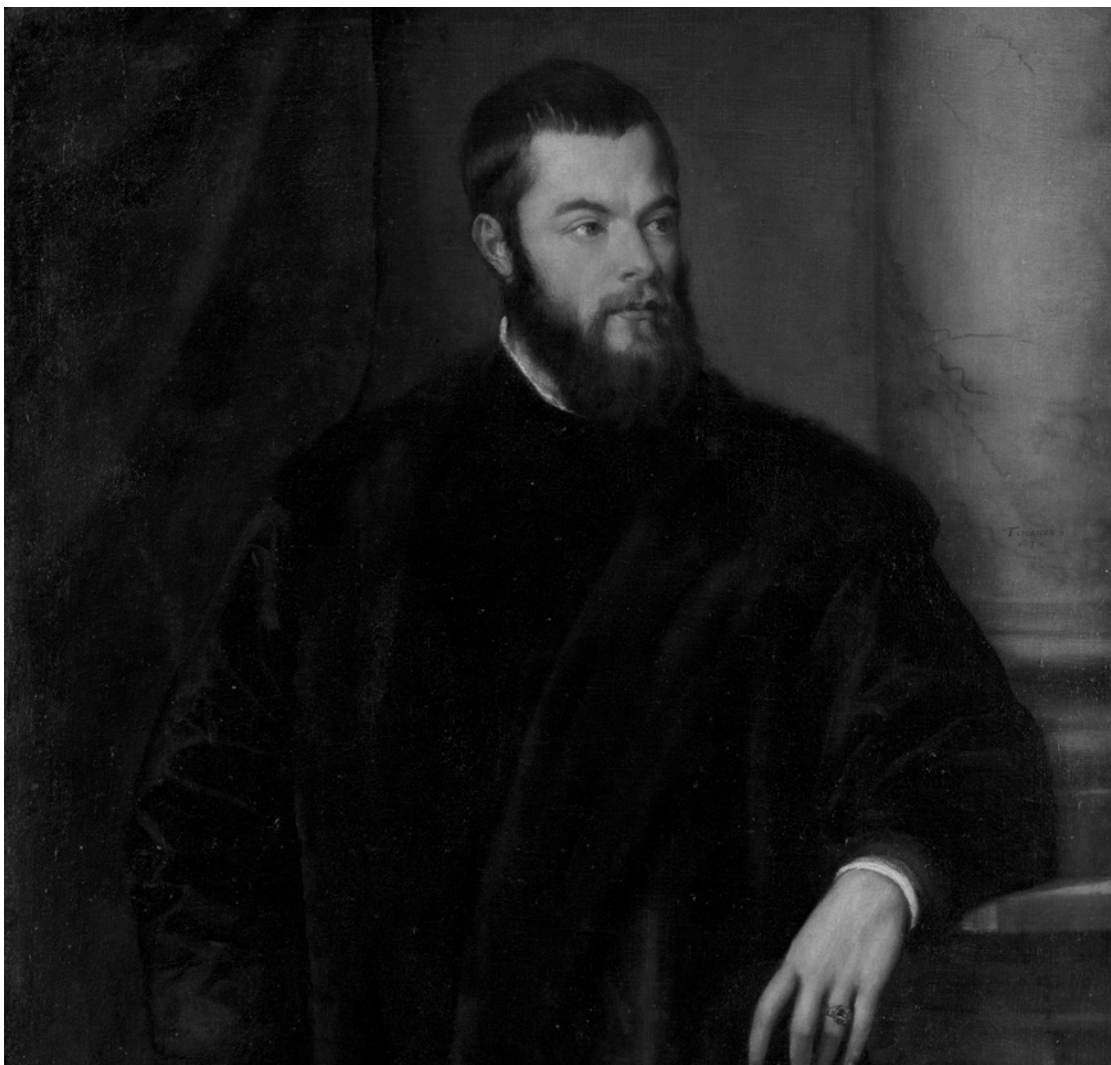
Η μορφή του ιερέα με καλυμμένη κεφαλή εμφανίζεται, επίσης, στη ζωφόρο του προτύλου της έπαυλης των Μεδίκων στο Roggio a Caiano, για την οποία ήδη μιλήσαμε: ο ιερέας απεικονίζεται μπροστά σε ναό από τη θύρα του οποίου προβάλλει πάνοπλος ο Άρης, ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση της Φλωρεντίας, υπήρξε ο πρώτος πολιούχος θεός της πόλης, πριν αυτή τεθεί υπό την προστασία του αγίου Ιωάννη Βαπτιστή.⁸¹⁴ Ο ναός του Άρη και ο ιερέας του στο κέντρο της απαστράπτουσας ζωφόρου δεν θα είχαν διαφύγει της προσοχής του Cellini, ο οποίος είχε επισκεφθεί τον δούκα αρκετές φορές στο Roggio a Caiano.

Ταύτιση του Κηφέα και της Κασσιόπης

 ι δύο μορφές, της γυναίκας με την καλυμμένη κεφαλή και του άνδρα που πενθεί, ταυτίζονται με τους γονείς της Ανδρομέδας, οι οποίοι παρουσιάζονται συνήθως να συνοδεύουν τη θυγατέρα τους στο μαρτύριο. Σύμφωνα με την παράδοση των αγγείων της Απουλίας, η Κασσιόπη εμφανίζεται, συχνά, καθισμένη στον θρόνο της, ενώ ο Κηφέας διατηρεί τον φρυγικό σκούφο και την ενδυμασία με ανατολίτικα στοιχεία, που έφερε στις αττικές απεικονίσεις του.⁸¹⁵ Οι τύποι αυτοί του ζεύγους διατηρούνται στους εικονογραφημένους αστρολογικούς κώδικες και τους έχουμε επίσης συναντήσει στον πίνακα του Piero di Cosimo (εικ. 34).

Ο Cellini γνώριζε την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* του Piero που είχε περιέλθει στους Μεδίκους και θα είχε προσέξει αφενός την καθισμένη γυναίκα που ετοιμάζεται να καλύψει το κεφάλι της για να αποφύγει το τρομερό θέαμα του κήτους να κατασπαράσσει την κόρη της και αφετέρου, τον άνδρα με την εξωτική ενδυμασία στην ομάδα των προσώπων που θρηνούν τον επικείμενο χαμό της κόρης.⁸¹⁶ Για την απόδοση του Κηφέα και της Κασσιόπης ο Cellini δεν ακολούθησε, ωστόσο, προγενέστερους εικονογραφικούς τύπους, αλλά επινόησε δικούς του, εμπνεόμενος, όπως είδαμε, από αρχαίες πηγές. Μπορεί, εξάλλου, να μην ήθελε να διαφοροποιήσει με εξωτικές ενδυμασίες και άλλα παραπληρωματικά θέματα τα δύο μυθολογικά πρόσωπα από τις μορφές που εμφανίζονται γύρω τους.

Ο Ettore Camesasca έχει υποστηρίξει ότι η μορφή του Κηφέα στο ανάγλυφο αποτελεί αυτοπροσωπογραφία του Cellini.⁸¹⁷ Η συστολή, ωστόσο, της μορφής αυτής νομίζω ότι ανταποκρίνεται μάλλον στην περιγραφή του Cochrane για τον στενό φίλο του καλλιτέχνη και σύμβουλο εικονογραφίας για το σύμπλεγμα του *Περσέα*, Benedetto Varchi, «ο οποίος δεχόταν τα χτυπήματα σαν φοβισμένος σκύλος»: πρόκειται για αναφορά στο κυνηγητό και τον ξυλοδαρμό του Varchi στους δρόμους της Πάντοβας από τους μπράβους των Strozzi το 1537. Αιτία αυτού του κατατρογμού, που του



Εικ.77
Τισιανός,
Benedetto Varchi
(λεπτομέρεια),
περ. 1541. Βιέννη,
Kunsthistorisches
Museum.

είχε κοστίσει και μια μαχαιριά από αγριεμένο συγγενή του ανήλικου Giovanni de' Pazzi, ήταν η έλξη που ασκούσαν στον ποιητή οι νεαροί γόνοι αριστοκρατικών οικογενειών στους οποίους παρέδιδε μαθήματα γλώσσας και αριστοτέλειας φιλοσοφίας.⁸¹⁸

Η συγκρατημένη στάση του Varchi έχει, επιπλέον, αποδοθεί στην πενία στην οποία περιήλθε η οικογένειά του μετά από τον θάνατο του συμβολαιογράφου πατέρα του.⁸¹⁹ Πράγματι, ο Varchi μόνο μετά την είσοδό του στην υπηρεσία του Cosimo το 1543 απέκτησε ένα μικρό, επτά *scudi* τον μήνα, αλλά σταθερό εισόδημα που του επέτρεψε να αφιερωθεί στα δύο κύρια ενδιαφέροντά του, τη συγγραφή και τη λογοτεχνία.⁸²⁰ Η υπόθεση ότι ο

«Κηφέας» στο ανάγλυφο θα μπορούσε να συνιστά προσωπογραφία του Benedetto Varchi ενισχύεται από κάποια ομοιότητα της μορφής με την προσωπογραφία του *litterato* από τον Τισιανό, φιλοτεχνημένη ωστόσο δώδεκα χρόνια νωρίτερα από το έργο του Cellini (εικ. 77).

Με τους γονείς της Ανδρομέδας, που παραστέκονται κοντά της και εκφράζουν με τη στάση και τις χειρονομίες τους οδύνη και πένθος για την επικείμενη θυσία της, ολοκληρώνεται στο ανάγλυφο ο κύκλος των μυθολογικών προσώπων του επεισοδίου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας. Ο Κηφέας και η Κασσιόπη επρόκειτο να ακολουθήσουν, μαζί με το ακμαιότατο κήτος, τον Περσέα και την Ανδρομέδα στον έναστρο ουρανό.

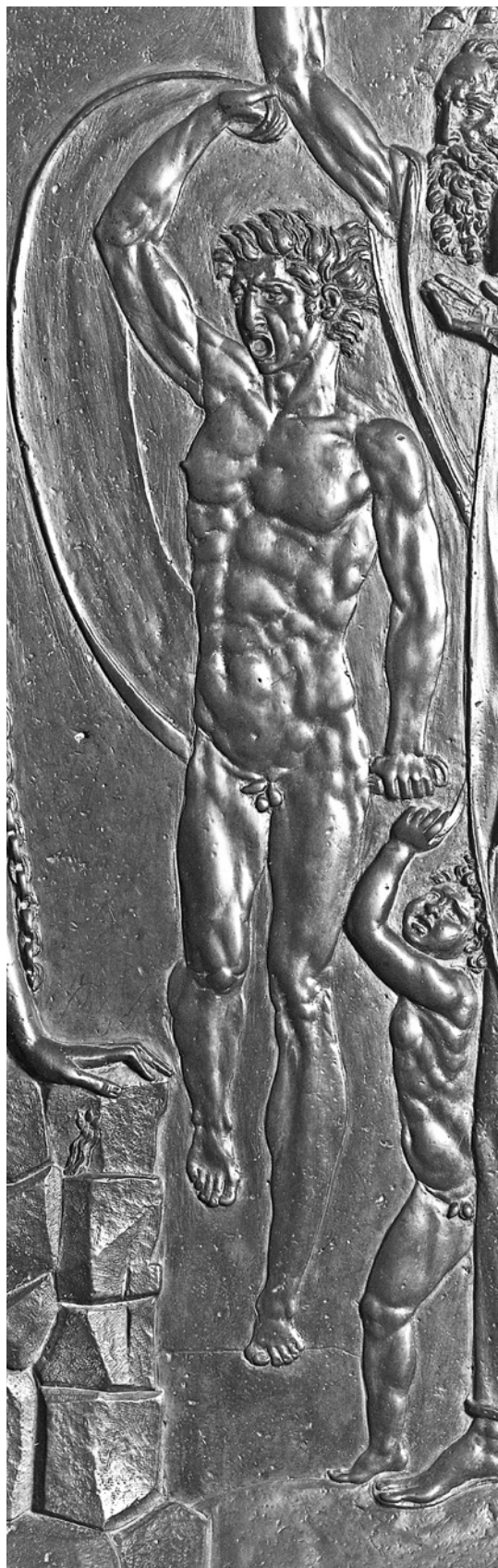
Το μοτίβο του μαινόμενου

Στο ανάγλυφο παρατηρούμε έναν νέο άνδρα να φτάνει δρομαίος με υψωμένο απειλητικά τον βραχίονα, πρόσωπο στραμμένο προς την Ανδρομέδα, μυς τεταμένους, στόμα ορθάνοιχτο, τρίχες των μαλλιών ανορθωμένες (εικ. 78). Η απόδοση σε «επίπεδο» ανάγλυφο, η *velificatio* που υψώνει με το δεξιό του χέρι, η στροφή της κεφαλής και του άνω κορμού, καθώς και ο έντονος διασκελισμός δημιουργούν την εντύπωση μιας ορμητικής κίνησης από το βάθος του κάμπου προς το πρώτο εικονιστικό επίπεδο. Το γυμνό σώμα αναπαράγει, εξάλλου, τις απόψεις του Μιχαήλ Αγγέλου για το ανατομικό σχέδιο, όπως για παράδειγμα διατυπώνονται στους *Τοξότες* του, που είχε ενστερνιστεί με ενθουσιασμό ο Cellini.⁸²¹ Θα μπορούσαμε, επιπλέον, να συνδέσουμε την απειλητική μορφή του αναγλύφου με τον γυμνό μαχητή στο χαρακτηριστικό του Antonio Pollaiuolo *Μάχη γυμνών ανδρών*, ο οποίος, με οργισμένο πρόσωπο και ανοιχτό στόμα, υψώνει το σπαθί με το δεξιό χέρι του.

Ο Michael Cole έχει υποστηρίξει ότι το κεφάλι της μορφής συνιστά αναφορά στο χαρακτηριστικό *Viso di Furia* του Antonio Salamanca από σχέδιο χωρίς τίτλο του Μιχαήλ Αγγέλου (εικ. 79).⁸²² Ο Vasari, ωστόσο, που αντέγραψε το πρωτότυπο σχέδιο του Μιχαήλ Αγγέλου, του έδωσε τον τίτλο *Καταραμένη ψυχή*. Σύμφωνα με τον Eike Schmidt, όμως, το σχέδιο του Buonarroti είχε τον τίτλο ο *Κραυγάζων* και προσφερόταν για διπλή νοηματοδότηση: ως απεικόνιση καταραμένου και προάγγελου της προτομής *Anima damnata* του Bernini (1619), αλλά και ως έκφραση της *furia* και ιδιαίτερα της *furia amoris*. Στην απογραφή που έγινε το 1565, όταν το σχέδιο περιήλθε στη συλλογή των Μεδίκων, το θέμα του προσδιορίστηκε επίσης ως *testa d'una furia*.⁸²³ Ο Pope-Hennessy παρατηρεί ότι «αυτό το κεφάλι με το στόμα ανοιγμένο σε ορθογώνιο είναι εμπνευσμένο από τον Leonardo».⁸²⁴ Κατά μια ενδιαφέρουσα, εξάλλου, προσέγγιση της Pasquinelli, το ορθάνοιχτο στόμα, που η κραυγή του φτάνει ως τον θεατή, μπορεί να εκφράζει ποικίλα αισθήματα που ερμηνεύονται σε κάθε περίπτωση, ανάλογα με το απεικονιζόμενο πρόσωπο, την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες.⁸²⁵

Η μορφή αυτή στο ανάγλυφο του Cellini απαιτεί, πράγματι, ερμηνεία, καθώς η ανεξήγητη εμφάνιση δίπλα στην Ανδρομέδα έχει προβληματίσει πολλούς ερευνητές: ο Pope-Hennessy ταύτισε τον άνδρα με τον Περσέα, ο οποίος επανεμφανίζεται, σύμφωνα με μία πρώτη εκδοχή, για να επιπλήξει τους γονείς της Ανδρομέδας και, με μία μεταγενέστερη, για να δώσει οδηγίες στην Ανδρομέδα.⁸²⁶ Οι ερμηνείες όμως αυτές δεν φαίνονται πειστικές. Εκτός από τη *velificatio*, που επίσης φέρει ο κατερχόμενος από τα ύψη Περσέας, ο νέος άνδρας δίπλα στην Ανδρομέδα δεν διαθέτει τα κατεξοχήν γνωρίσματα του μυθολογικού ήρωα: σκούφο, άρπη, φτερωτά πόδια· επιπλέον, δεν θα μπορούσε να επιπλήξει τους απαρηγόρητους γονείς με την πλάτη στραμμένη σε αυτούς, ενώ η στάση του έναντι της Ανδρομέδας αντιτίθεται τόσο στην εικαστική όσο και τη φιλολογική παράδοση του επεισοδίου.

Από τις τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη ως τον Οβίδιο, ο Περσέας εμφανίζεται να θαμπώνεται, με την πρώτη ματιά, από την ομορφιά της Ανδρομέδας, σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που κινδυνεύει να γκρεμοτσακιστεί, επειδή ξεχνά να κινήσει τα φτερωτά του πόδια. Οι απεικονίσεις από την αρχαιότητα, εξάλλου, παρουσιάζουν τον ήρωα να πλησιάζει τη δεμένη κοπέλα με τον θαυμασμό και την αβρότητα του ερωτευμένου. Ενδεικτική είναι για παράδειγμα η παράσταση του Περσέα και της Ανδρομέδας στην πελίκη του Τάραντα (Würzburg, Martin von Wagner-Museum, 855).⁸²⁷ Ένας Περσέας, λοιπόν, τόσο απειλητικός όσο το άγριο κήτος, θα ήταν μια παράδοξη σύλληψη· επιπλέον, τι



Εικ.78
Benvenuto
Cellini,
Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας
(λεπτομέρεια:
άνδρας
μαινόμενος),
1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

είδους οδηγίες θα μπορούσε να δώσει σε μια ανήμπορη και αλυσοδεμένη κοπέλα;

Για τον Thomas Hirth η μορφή αυτή συνιστά προσωποποίηση της Μανίας (*Furor*), όπως θα παρουσιαζόταν ένδεκα χρόνια αργότερα, το 1565, μαζί με τη Μέδουσα-Διχόνοια, σε εφήμερη διακόσμηση με θέμα τη *Securità* στην είσοδο του Palazzo Vecchio, κατά την επίσημη είσοδο (*entrata*) της Ιωάννας της Αυστρίας για τον γάμο της με τον πρίγκιπα Francesco de' Medici.⁸²⁸ Με τη λύση του γρίφου της ανδρικής αυτής μορφής ασχολήθηκε και η νεότερη γενιά μελετητών. Έτσι, ο Vossila ταυτίζει την απειλητική μορφή με τον Φινέα, τον πρώτο μνηστήρα της Ανδρομέδας, ανάγνωση που έρχεται σε αντίθεση με την εξέλιξη του μύθου και την αφήγηση του Οβιδίου, σύμφωνα με την οποία ο Φινέας εμφανίζεται στο γαμήλιο συμπόσιο· ο Cole από την πλευρά του, αφού σημειώσει ότι η εισαγωγή μιας μαινόμενης μορφής (*furia*) μπορεί μετά βίας να στηριχθεί στον Οβίδιο, υποστηρίζει ότι τελικά πρόκειται για *figura di furia*, για μορφή «σε μανία», που αναπαράγει τη μανία με την οποία ο Περσέας, από την άλλη πλευρά της Ανδρομέδας, επιτίθεται στο κήτος. Έτσι, ο θεατής ενθαρρύνεται να αντιπαραβάλλει τις δύο *furie*.⁸²⁹

Ο Cellini είχε επίγνωση των διαφορετικών εκφάνσεων της *Furia*. Σε μετάλλιο για τον πάπα Κλήμη Ζ' το 1534 είχε χαράξει μια μορφή *Furor* που δήλωνε τη μανία του πολέμου (εικ. 3). Όπως αφηγείται ο ίδιος, το μετάλλιο είχε στη μία όψη το κεφάλι του πάπα και στην άλλη αλληγορία της Ειρήνης, που κρατούσε στο χέρι πυρσό για να βάλει φωτιά

σ' ένα σωρό όπλων· φαινόταν ακόμη και τμήμα ναού όπου διακρινόταν αλυσοδεμένος ο *Furor*, ενώ η εικόνα συνοδευόταν από τη λατινική επιγραφή: «Claudentur belli portae».⁸³⁰ Ο καλλιτέχνης αναγνώριζε, ωστόσο, ότι υπήρχαν κάποιιοι *furori* (δημιουργικές μανίες) που κατελάμβαναν, κάποτε, και ανθρώπους ιδιαίτερα άξιους (*virtuosissimi*), όπως ο Μιχαήλ Άγγελος, ο οποίος, δουλεύοντας με τρομερή ένταση από το πρωί μέχρι το βράδυ, μπορούσε να ολοκληρώσει σε μια ημέρα μια μεγάλη γυμνή μορφή με όλη την επιμέλεια που απαιτεί η τέχνη.⁸³¹ Νομίζω, λοιπόν, ότι στην περίπτωση που ο Cellini ήθελε να αποδώσει μια μορφή *furia* που να αντανακλά την ηρωική *furia* του Περσέα για τη διάσωση της Ανδρομέδας δεν θα επέλεγε τον γυμνό άνδρα που απειλεί την ηρωίδα. Η μορφή αυτή στο ανάγλυφο, αν αντανακλούσε κάποιο μένος θα ήταν αυτό του κήτους.

Μια άλλη ερμηνεία του μαινόμενου άνδρα έδωσε η Gwendolyn Trottein: η απόδοση της μορφής αυτής σε εγχάρακτο ανάγλυφο –είδος «γλυπτικού σχεδίου» που πλησιάζει τις «δισδιάστατες» τέχνες του σχεδίου και της ζωγραφικής– και η τοποθέτησή της δίπλα στη σχεδόν περίοπτη μορφή της Ανδρομέδας, είχε σκοπό να αναδείξει, στο κέντρο του αναγλύφου, την αντιπαράθεση του σχεδίου με τη γλυπτική. Αποτελεί ένα *paragone* για την υπεροχή της γλυπτικής που δεν αρθρώνεται με λόγο, αλλά με εικαστικά παραδείγματα.⁸³²

Έχω τη γνώμη, ωστόσο, ότι η ερμηνεία της απειλητικής μορφής που βασίζεται

σε πραγματικά γεγονότα θα ήταν πλησιέστερα προς τις προθέσεις τόσο του Cosimo όσο και του Cellini. Όπως προαναφέρθηκε, η μόνιμη επωδός όλων των υμνητών του δούκα ήταν ότι επί της εξουσίας του η ομόνοια και η ειρήνη επικράτησαν, καθώς εξαλείφθηκαν οι αιτίες που προκαλούσαν συνεχείς αναταράξεις και ανατροπές στη ζωή της πόλης. Στο ανάγλυφο του Cellini, η Ανδρομέδα εκλαμβάνεται και ως προσωποποίηση

της Φλωρεντίας για τη σωτηρία της οποίας αγωνίζεται ο Περσέας-Cosimo. Ποιος, όμως, απειλεί την ειρήνη και την ασφάλεια της πανέμορφης πόλης;

Την απάντηση μας την έχει δώσει επιγραμματικά ο φλωρεντινός πολιτικός και ιστορικός Francesco Guicciardini: η παμπάλαια αρρώστια της Φλωρεντίας, δηλαδή οι φατριασμοί και οι διχόνοιες.⁸³³ Αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από τον 12ο αι. ο Ηρακλής με



Εικ.79

Antonio Salamanca
(από σχέδιο του Μιχαήλ
Αγγέλου), *Viso di Furia*,
1530-1562. Φλωρεντία,
Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe degli Uffizi.

το ρόπαλό του είχε απεικονιστεί στη σφραγίδα της πόλης με τη συνοδευτική επιγραφή: «Herculea Clava Domat Florencia Prava», δηλαδή το ρόπαλο του Ηρακλή καταστέλλει την ανομία της Φλωρεντίας. Ήταν μια καθαρή αναφορά στη δυσκολία ελέγχου των απείθαρχων Φλωρεντινών και των φατριαστικών συγκρούσεων που μάστιζαν την πόλη.⁸³⁴

Οι Μέδικοι, οι οποίοι τις πρώτες δεκαετίες του Quattrocento είχαν σχηματίσει οι ίδιοι φατρία, είχαν υποστεί τις συνέπειες της «ανομίας» αυτής. Η αντιπαράθεση με την φατρία των Albizzi είχε οδηγήσει τον πατριάρχη της οικογένειας Cosimo Pater Patriae στην εξορία το 1433, ενώ η συνωμοσία των Pazzi το 1478 στοίχισε τη ζωή στον Giuliano de' Medici, αδελφό του Lorenzo il Magnifico, και οδήγησε τη Φλωρεντία στο χείλος του πολέμου. Οι εξόριστοι που αντιπολιτεύονταν τον Cosimo ήταν και αυτοί διαιρεμένοι σε δύο φατρίες, σαφώς διαχωρισμένες από ιδεολογικές και ταξικές γραμμές, τους *popolani* υπό τον Nardi, που αγωνίζονταν για αντιπροσωπευτικότερη μορφή δημοκρατίας, και τους *ottimati*, υπό τον Strozzi, που υποστήριζαν μια μορφή ολιγαρχικής διακυβέρνησης.⁸³⁵

Αυτή ακριβώς η απειλή, οφειλόμενη στις συνεχείς εσωτερικές έριδες νομίζω ότι αποδίδεται στο ανάγλυφο του Cellini με τη σύλληψη (*concetto*) ενός «Furor factionum», φατριαστικής Μανίας, που προσωποποιείται από τον άνδρα που πλησιάζει με επιθετική διάθεση την Ανδρομέδα-Φλωρεντία· λαμβάνοντας, μάλιστα, υπόψη τη συγκυρία που υπαινίσσεται η αντιπαράθεση των υπέων,

ακριβώς πάνω από το απειλητικά υψωμένο χέρι του γυμνού άνδρα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για υπαινικτική απεικόνιση του Piero Strozzi. Πράγματι, το παράφορο μένος του Piero όχι μόνο εξώθησε τον τραπεζίτη πατέρα του Filippo Strozzi σε μια υψηλού ρίσκου ένοπλη αντιπαράθεση, αλλά, όπως σημειώνεται στο *Diario Fiorentino* του χρονικογράφου Luca Landucci, οδήγησε στην αιχμαλωσία και την εν συνεχεία εκτέλεση δεκάδες άνδρες, οι οποίοι τον ακολούθησαν απερίσκεπτα.⁸³⁶

Ενδιαφέρον για την προσέγγισή μας παρουσιάζει ένας πρόδρομος της προσωποποίησης του *Furor* που εμφανίζεται στην τοιχογραφία *Αλληγορία της Κακής Διακυβέρνησης* του Ambrogio Lorenzetti στη Sala della Pace του Palazzo Pubblico της Σιένας (1338-1339): απεικονίζεται με μορφή κενταύρου που κρατά στιλέτο και έχει πίσω του την επιγραφή *Furor*. Ο *Furor* αυτός, ενταγμένος στην *Αλληγορία της Κακής Διακυβέρνησης*, συμβάλλει εξ αντιδιαστολής στην ανάδειξη των αρετών της Ειρήνης και της Δικαιοσύνης που το πολιτικό πρόγραμμα της αίθουσας προβάλλει μέσω της τοιχογραφίας της *Αλληγορίας της καλής διακυβέρνησης* στην ίδια αίθουσα.⁸³⁷

Η εμφάνιση της φατριαστικής Μανίας, «Furor factionum», που προσωποποιείται από τον βίαιο γυμνό άνδρα στο ανάγλυφο του Cellini, μπορεί να αναδεικνύει, επίσης *a contrario*, την ομόνοια και την ειρήνη που έφερε στη Φλωρεντία και στα εδάφη της το καθεστώς του Cosimo.⁸³⁸ Ενδιαφέρονσα λεπτομέρεια: το υψωμένο χέρι του μαινόμενου

άνδρα ακουμπά πάνω στον αγκώνα του διπλανού του μεσήλικα σχηματίζοντας ένα ισοσκελές τρίγωνο, με τη νοητή γραμμή της βάσης του να διέρχεται πάνω από το κεφάλι με τις ανορθωμένες από τη μανία τρίχες (εικ. 78). Από την κορυφή του τριγώνου αυτού υψώνεται το χέρι του μεσήλικα, ο δείκτης του οποίου παρεμβάλλεται ανάμεσα στους επιτιθέμενους ιππείς και στον υπερασπιστή της πόλης, καταδεικνύοντας τη φατριαστική διχόνοια ως αιτία της επικείμενης σύγκρουσης.

Ας δούμε, όμως, αν και από την πλευρά του Cellini αποτυπώνεται μέσα από τη μορφή του μανιασμένου άνδρα κάποια προσωπική εμπειρία, καθώς τα έργα τέχνης απηχούν, πολύ συχνά, τα βιώματα των δημιουργών τους. Στην *Αυτοβιογραφία* του διαβάζουμε ότι μία «από τις κακές ημέρες» επέστρεφε στη Φλωρεντία, μετά από επίσκεψη σε εξώγαμο αγοράκι του, αποφασισμένος πως αν έπερτε πάνω στον Bandinelli, ο οποίος συνήθιζε να πηγαίνει σε ένα κτήμα εκεί κοντά, «θα ήταν ο θάνατός του». Ο Cellini πίστευε ότι ο ανταγωνιστής του τον κακολογούσε στον δούκα και τον επηρέαζε αρνητικά, με αποτέλεσμα να μην του παραχωρεί τα μέσα για να προχωρήσει τον *Περσέα* του. Σε αυτήν λοιπόν την κατάσταση απόγνωσης και οργής βρισκόταν, όταν ο Bandinelli φάνηκε να έρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση του δρόμου.

Τη στιγμή απομνημονεύει ο Cellini γράφοντας: «Ήταν η κατάλληλη στιγμή για το αιμοβόρο έργο μου (*sanguinosa opera*), σαν πλησίασα, όμως, είδα πως ήταν ξαρμάτωτος, πως καβαλίκευε ένα πανάθλιο μουλάρι

κι είχε μαζί του ένα δεκάχρονο αγόρι. Όταν με αντίκρισε έγινε χλωμός σαν τον Χάρο κι άρχισε να τρέμει. Καταλαβαίνοντας πόσο άνανδρη θα ήταν μια τέτοια πράξη τού φώναξα: Μη φοβάσαι, άτιμε! Δεν σε έχω άξιο για τα χτυπήματά μου! Δεν έβγαλε λέξη. Ύστερα επανέκτησα την αυτοκυριαρχία μου, κι ευχαρίστησα τον Θεό που με τη δύναμή Του (*per sua vera virtute*), μ' είχε προφυλάξει από τέτοιο κακό. Έχοντας έτσι ελευθερώσει τον εαυτόν μου από αυτή τη διαβολική μανία, *diabolico furore*, που είχε κυριεύσει την ψυχή μου, είπα μέσα μου: αν ο θεός μού δώσει τη χάρη να τελειώσω το έργο μου, τότε, ελπίζω, πως με αυτό θα αφανίσω όλους τους ελεεινούς εχθρούς μου...».⁸³⁹ Ο Cellini αποφάσισε δηλαδή να μετατρέψει τον *diabolico furore* σε *furore creativo*.

Σύμφωνα, λοιπόν, με την ανωτέρω ανάλυση, η μορφή του βίαιου άνδρα, όσον αφορά τον Cosimo, είναι ένα *conchetto* της φατριαστικής Μανίας (*Furor factionum*), που στη συγκεκριμένη πολιτική συγκυρία εκφράζεται από τους εξορίστους –με προεξάρχοντα τον Piero Strozzi– οι οποίοι απείλησαν τον ίδιο και την ειρήνη της Φλωρεντίας. Όσον αφορά τον Cellini αντιπροσωπεύει τον «*Furor diabolicum*» που κατά καιρούς κυριεύει την ψυχή του και τον ωθούσε σε αιμοβόρα έργα. Παραγγελιοδότης και καλλιτέχνης κατορθώνουν στο τέλος να ελευθερωθούν από τους δαίμονές τους και το χαρμόσυνο γεγονός ανυψώνεται σε διαχρονικό επίπεδο στην ανάγλυφη αναπαράσταση του μύθου της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας.

Το μοτίβο του άνδρα που δείχνει



ίπλα στον μαινόμενο νέο διακρίνεται ένας μεσήλικας άνδρας, ο οποίος υψώνει ψηλά το χέρι, με τον δείκτη προτεταμένο, (εικ. 80), προκειμένου να στρέψει την προσοχή του θεατή στη σκηνή επικείμενης σύγκρουσης ιππέων που αναπτύσσεται στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου. Το μοτίβο του υψωμένου χεριού με τον δείκτη στραμμένο προς τα άνω αποτέλεσε από νωρίς μέρος της εικονογραφίας του Cellini. Έτσι στην πίσω όψη μεταλλίου που είχε φιλοτεχνήσει το 1534 για τον πάπα Κλήμη Ζ΄ εμφανίζεται ο Μωυσής να κρούει βράχο και να αναβλύζει νερό, ενώ το υψωμένο χέρι του παρευρισκόμενου Ααρών δείχνει τον ουρανό. Την ίδια χειρονομία επαναλαμβάνει ο άγιος Ιωάννης Βαπτιστής σε σφραγίδα που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε για τον καρδινάλιο d'Este, ο οποίος είχε μεσολαβήσει στον πάπα Παύλο Γ΄ για την απελευθέρωση του Cellini από τη φοβερή φυλακή του Castel Sant'Angelo, το 1539.

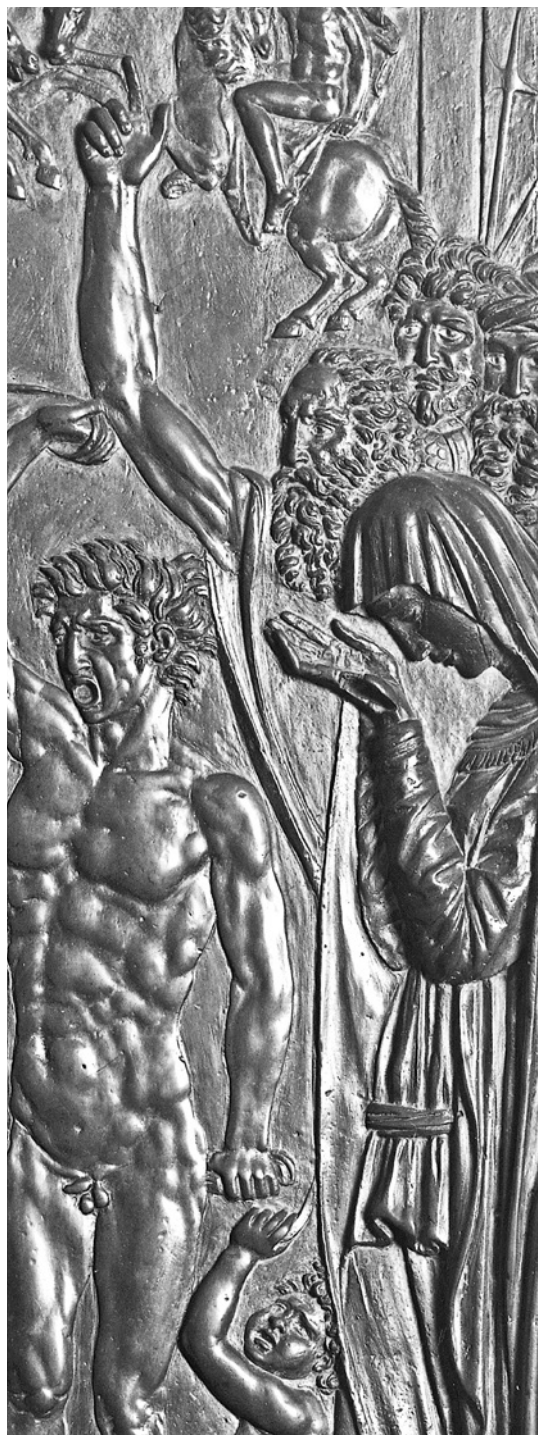
Το μοτίβο αυτό είχε συνδεθεί, ιδιαίτερα, με τον Leonardo που το χρησιμοποίησε είτε για να επιστήσει την προσοχή σε κάποια μορφή (ο άγγελος στην *Παναγία των βράχων* δείχνει με το δάχτυλο το νήπιο Ιωάννη) είτε ως επίκληση άνω μαρτυρίας (κλασικό παράδειγμα ένα από τα τελευταία έργα του, ο *Ιωάννης ο Βαπτιστής*). Η συχνή χρήση της χειρονομίας αυτής από τον Leonardo είχε σαν αποτέλεσμα η εμφάνιση του μοτίβου αυτού σε άλλον καλλιτέχνη να εκλαμβάνεται ως δική του επιρροή. Κάποτε, όμως, η χειρονομία μπορούσε να σημαίνει κάτι περισσότερο από απλή επιρροή, όπως στην περίπτωση της μορφής του Ιωάννη στο σύμπλεγμα του Giovanfrancesco Rustici, το *Κήρυγμα του Ιωάννη του Βαπτιστή* (εικ. 81), που μπορεί, πράγματι, να σχεδιάστηκε από τον ίδιο τον Leonardo da Vinci, όπως παραδίδει ο Vasari.⁸⁴⁰

835

Στα έργα, εντούτοις, του Leonardo η κίνηση είναι ήπια, σχεδόν υπαινικτική, με την εξωτερική πλευρά του χεριού στραμμένη προς τον θεατή. Η χειρονομία, αντίθετα, στο ανάγλυφο του Cellini είναι πολύ δυναμική με τον δείκτη σχεδόν να παρεμβάλλεται στην υποδεικνυόμενη σκηνή. Η παλάμη

είναι, εξάλλου, στραμμένη προς τα έξω, αποκαλύπτοντας τα λυγισμένα δάκτυλα και την εσωτερική όψη του δείκτη και του αντίχειρα. Αυτή η θέση επιτρέπει στον καλλιτέχνη να εκμεταλλευτεί ιδιαίτερα τις εκφραστικές δυνατότητες του χεριού. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο που ο Μιχαήλ Άγγελος επέλεξε ανάλογη στάση χεριού, όπου αναδεικνύεται κάθε δάχτυλο, για να εκφράσει την εντολή του Θεού να δημιουργηθεί ο Ήλιος και το Φεγγάρι στην οροφή της Cappella Sistina.

Το υψωμένο χέρι στο ανάγλυφο του Cellini σχετίζεται περισσότερο με ένα αρχαίο κολοσσιαίο μέλος που είδε ξανά το φως της ημέρας το 1486, μετά από παραμονή εκατοντάδων ετών στη γη (εικ. 82). Το τεράστιο αυτό χέρι, με υψωμένο δείκτη και διπλωμένα δάκτυλα, ανήκε σε άγαλμα ύψους 12 μέτρων που απεικόνιζε τον Μεγάλο Κωνσταντίνο και είχε στηθεί περί το 325 μ.Χ. στη Βασιλική του Μαξεντίου. Μαζί με τη διασωθείσα κεφαλή και τα άλλα μαρμάρινα θραύσματα, το χέρι μεταφέρθηκε στο Palazzo dei Conservatori, όπου βρίσκεται ως σήμερα. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι από την ημέρα της ανακάλυψής του οι καλλιτέχνες έσπευδαν να μεταφέρουν στα τετράδια σχεδίων τους τα μαρμάρινα αποτυπώματα του πρώτου ρωμαίου αυτοκράτορα που ασπάστηκε τον Χριστιανισμό.⁸⁴¹ Ο ίδιος ο Cellini ξεχωρίζει τον κολοσσό του Μεγάλου Κωνσταντίνου απόλα τα υπερμεγέθη αγάλματα που είχε ποτέ αντικρίσει. Μας λέει ότι ήταν κομματιασμένος, αλλά σωζόταν το κεφάλι, καθώς και θραύσματα των μελών του· ο



Εικ.80
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
άνδρας που
δείχνει), 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

καλλιτέχνης, μάλιστα, στάθηκε δίπλα στο κεφάλι και διαπίστωσε ότι αυτό έφθανε ως το στήθος του, δηλαδή ήταν δύο *braccia* και μισό. Από το ύψος του κεφαλιού, λοιπόν, υπολόγισε ότι το συνολικό ύψος του κολοσσού



Εικ.81
Giovanni Francesco
Rustici,
Ο Βαπτιστής
διδάσκει Φαρισαίο
και Λευίτη, 1506-11.
Φλωρεντία,
Museo dell'Opera
del Duomo.

πρέπει να ήταν 20 *braccia*.⁸⁴² Με την ευκαιρία της σύγκρισης αυτής, ο Cellini μας αποκαλύπτει και το δικό του ύψος που θα πρέπει να υπερέβαινε τα τρία *braccia*, εφόσον ως το στήθος μετρούσε δύο και μισό *braccia*.

Ο Alberti έχει συστήσει, εξάλλου, να εισάγεται στην απεικόνιση μιας *historia* κάποια μορφή που να μιλά στους θεατές για τα τεκταινόμενα στο έργο, προτρέποντάς τους,

γνέφοντας με το χέρι, να κοιτάζουν προς μία κατεύθυνση, ή, αντίθετα, με τρομακτική έκφραση και άγριο βλέμμα να τους αποτρέπει να πλησιάσουν. Η μορφή αυτή μέσα στο έργο μπορεί ακόμη να προσπαθεί να προσελκύσει την προσοχή του θεατή και να τον ενθαρρύνει να κοιτάξει κάτι επικίνδυνο ή θαυμαστό ή ακόμη να προκαλέσει το γέλιο ή να συμμετάσχει στην οδύνη που εκδηλώνουν τα απεικονιζόμενα πρόσωπα.⁸⁴³ Οι οδηγίες του θεωρητικού του Quattrocento ήταν τεχνικές που απέβλεπαν στη συμμετοχή του θεατή, συνδέοντας τον φυσικό και νοητικό του χώρο με τον χώρο του έργου. Είναι αξιοσημείωτο, εξάλλου, ότι οι συμβουλές αυτές εφαρμόστηκαν περισσότερο κατά την εποχή του Μανιερισμού παρά τον 15ο αιώνα.

Σε κοινούς τόπους πάντως εξελίχθηκαν δύο μορφές του Ραφαήλ: της γυναίκας με το σταμνί στο κεφάλι στην *Πυρκαγιά στο Borgo* (1514) και του αγοριού που αγκαλιάζει μια κολόνα στην *Εκδίωξη του Ηλιόδωρου από το ναό* (1511-1512). Προσαρμοσμένες λοιπόν στις συνθήκες διαφορετικών εικαστικών συνθέσεων, οι μορφές που πρότειναν κινήσεις έκπληξης, θαυμασμού, φόβου ή ακόμη και περιέργειας έγιναν συμβάσεις που χρησιμοποιήθηκαν πολύ στα εργαστήρια και τις Ακαδημίες κατά την εποχή του Μανιερισμού.⁸⁴⁴

Ο άνδρας που υψώνει το ρωμαλέο χέρι στο ανάγλυφο του Cellini διακατέχεται από έντονα συναισθήματα που αποκαλύπτονται από την ένταση της κίνησης και του βλέμματός του. Φανερή επιδίωξή του είναι να προσελκύσει την προσοχή του θεατή

στη σκηνή των υπέων, να τον προκαλέσει στην αποκρυπτογράφησή της, επειδή η σκηνή αυτή υπαινίσσεται κάτι πολύ σημαντικό, που μπορεί να τον αφορά ακόμη και προσωπικά. Ο στιβαρός άνδρας, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, έχει αναλάβει επιπλέον ένα ρόλο μεσολαβητικό ανάμεσα σε δύο συγκλίνουσες αφηγήσεις που εκτυλίσσονται, όμως, σε διαφορετικό χρόνο και τόπο.

Ας τον παρατηρήσουμε λοιπόν καλύτερα. Είναι μέσης ηλικίας, ευθυτενής, ψηλός, με υπερήφανο πρόσωπο πλασιωμένο από κυματιστά μαλλιά, βοστρυχωτά γένια και μουστάκια (εικ. 80). Οι σφυγμοί τού αίματος διαγράφονται στους κροτάφους του και μια πλημμυρίδα ενέργειας υψώνει κύματα στο μέτωπό του⁸⁴⁵ είναι ένας πλάστης ικανός να εμφυσήσει πνοή σε ανθρώπους και σε έργα.⁸⁴⁶ Νομίζω ότι ο Cellini, μια προσωπικότητα αγέρωχη και τολμηρή –όπως σκιαγραφείται στην *Αυτοβιογραφία* του και όπως καταδεικνύεται από τις κρίσεις φίλων και εχθρών– δύσκολα θα επέλεγε για τον εαυτό του, όπως έχει υποστηριχθεί, τον ρόλο του έντρομου Κηφέα.⁸⁴⁷ Ο καλλιτέχνης, μάλιστα, δήλωνε εμφατικά πως δεν ήξερε καν «τι χρώμα έχει ο φόβος», και ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται από πολλά περιστατικά του βίου του.⁸⁴⁸ Ο Vasari, ο οποίος δεν είχε τις καλύτερες σχέσεις με τον εκρηκτικό γλύπτη, τον χαρακτηρίζει υπερήφανο, ζωηρό, στιβαρό και τρομακτικότατο (*terribilissimo*), επίθετο που είχε επιφυλάξει και για τον ίδιο τον Μιχαήλ Άγγελο.⁸⁴⁹ Ο πρεσβευτής της Lucca, μικρής δημοκρατίας στην Τοσκάνη, χαρα-

κτήρισε επίσης τον Cellini «*terribile uomo*» και ο δούκας που ήταν παρών επιβεβαίωσε και επαύξησε τα λόγια του.⁸⁵⁰

Όπως σημειώνει ο Francis Ames-Lewis, ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης παρουσιάζονταν στις αυτοπροσωπογραφίες τους παρείχε χρήσιμες πληροφορίες για την εικόνα που είχαν για τον εαυτό τους και τις φιλοδοξίες που έτρεφαν.⁸⁵¹ Έχουμε, λοιπόν, τη γνώμη ότι, αν ο περήφανος και ματαιόδοξος καλλιτέχνης είχε θελήσει να αποτυπώσει τη μορφή του στο ανάγλυφο, θα επέλεγε τον ρόλο του άνδρα που έχει να δείξει κάτι σημαντικό στον κόσμο. Είναι μάλιστα, κατά τον Alberti, επιθυμητό να παρουσιάζεται στην απεικονιζόμενη *historia* η μορφή γνωστού προσώπου, καθώς η μορφή αυτή, εν προκειμένω του Cellini, ελκύει τα βλέμματα των



Εικ.82
Χέρι από
τον κολοσσό
του Μεγάλου
Κωνσταντίνου,
325 μ.Χ., Ρώμη,
Musei Capitolini.

θεατών.⁸⁵² Η τάση να παράσχει «κάποια απόδειξη της δύναμής» του, που θα προκαλούσε τον θαυμασμό ή την κατάπληξη, χαρακτήριζε, πράγματι, τον Cellini.⁸⁵³ Για παράδειγμα, στην πρώτη συνάντηση που είχε με τον δούκα στο Roggion a Caiano, αποδέχθηκε την παραγγελία για έναν Περσέα θέλοντας να δείξει (*mostrare*) στους δασκάλους της θαυμάσιας Σχολής της Φλωρεντίας ότι είχε γνωρίσει επιτυχίες και σε άλλες περιοχές της τέχνης, εκτός από εκείνες που λογάριάζαν για δικές του.⁸⁵⁴

Το 1567, μετά από την αφιέρωση των δύο πραγματειών του *Περί χρυσοχοΐας και γλυπτικής* στον πρίγκιπα Ferdinando, ο καλλιτέχνης διαμαρτυρόταν, επειδή δεν είχαν ακόμη τυπωθεί οι πραγματείες «με τις οποίες ήθελε να δείξει (*mostrare*) στον κόσμο την αρετή του (*virtù*) με λόγια, όπως είχε κάνει και με τα έργα του».⁸⁵⁵ Ο Benvenuto μετέδιδε, επιπλέον, και σε τρίτους την εντύπωση ότι ήθελε να δείξει πράγματα. Έτσι, ο Minerbetti, ένας από τους πρώτους θεατές του συμπλέγματος του Περσέα, έγραφε, όπως προαναφέρθηκε, στον Vasari ότι ο Περσέας (δηλαδή ο Cellini) φαινόταν σαν να ήθελε να δείξει σε όλο τον κόσμο το κεφάλι της Μέδουσας. Στο τέλος, μάλιστα, της ζωής του ο καλλιτέχνης, ο οποίος υποχρεώθηκε από τον Cosimo σε αδράνεια, έγραφε συνεχώς στο περιθώριο ενός φύλλου χαρτιού: «Aveno mostro al mondo, aveno mostro al mondo», «έδειξα στον κόσμο».⁸⁵⁶ Κι αν «το κακό αστέρι» του εμπόδιζε τον καλλιτέχνη να δείξει στον κόσμο έργα που είχε στον νου και την καρδιά του, παρέμεινε μέχρι το τέλος ένας θαρραλέ-

ος και ανεξάρτητος άνθρωπος «που μιλούσε άσχημα για τα άσχημα καμωμένα».⁸⁵⁷

Υπάρχει όμως ένα επιπλέον στοιχείο που θα μπορούσε να οδηγήσει στην ταύτιση της επιβλητικής και δυναμικής μορφής του μεσήλικα με τον Cellini: το μικρό παιδάκι που εμφανίζεται κοντά του.⁸⁵⁸ Στην *Αυτοβιογραφία* του παραθέτει ένα περιστατικό που είναι πιθανό να σχετίζεται με την παρουσία του παιδιού στο ανάγλυφο, ενώ η ταινία που κρατά το αγοράκι στο χέρι του θα μπορούσε, με υπόγειο τρόπο, να το συνδέει με τον άνδρα που δείχνει. Στο θέμα, όμως, αυτό θα αναφερθούμε στην ανάλυση του σχετικού μοτίβου.

Στον πίνακα του Vasari *Ο Cosimo με τους αρχιτέκτονες, τους μηχανικούς και τους γλύπτες του* το πρόσωπο που πιθανολογείται ότι είναι του Cellini (εικ. 1) αποδίδεται σε στροφή τριών τετάρτων, όπως ακριβώς απεικονίζεται και ο άνδρας στο ανάγλυφο. Αυτό μας δίνει την ευκαιρία να παραβάλλουμε τα χαρακτηριστικά των δύο προσώπων. Το ευρύ μέτωπο που υποχωρεί προς τα πίσω, η κανονική μύτη, τα τραβηγμένα μάγουλα, τα ευμεγέθη μουστάκια και γένια, και, κυρίως, το οξύ βλέμμα που μαρτυρά ένα αδάμαστο πνεύμα, θα μπορούσαν να ταυτίσουν τις δύο μορφές.⁸⁵⁹ Ως προσωπογραφία του Cellini έχει, επιπλέον, προταθεί η μορφή του Ηφαίστου στον πίνακα του Vasari *Το εργαστήριο του Ηφαίστου* (εικ. 83).⁸⁶⁰ Η ταύτιση εμφανίζεται πάλι ως πολύ πιθανή, αν αντιπαραβάλλουμε τον άνδρα που δείχνει τη σκηνή των ιππέων στο ανάγλυφο με τη μορφή αυτή. Το γεγονός, εξάλλου, ότι και στους δύο πίνακες του Vasari το πρόσωπο του Cellini αποδίδεται

με την ίδια στροφή πιθανόν να σημαίνει ότι ο ζωγράφος βρήκε έτοιμη την αυτοπροσωπογραφία του γλύπτη στο ανάγλυφο της Piazza

della Signoria και, σε συνδυασμό με την εκ του φυσικού παρατήρηση, την χρησιμοποίησε στα έργα που φιλοτέχνησε ο ίδιος αργότερα.



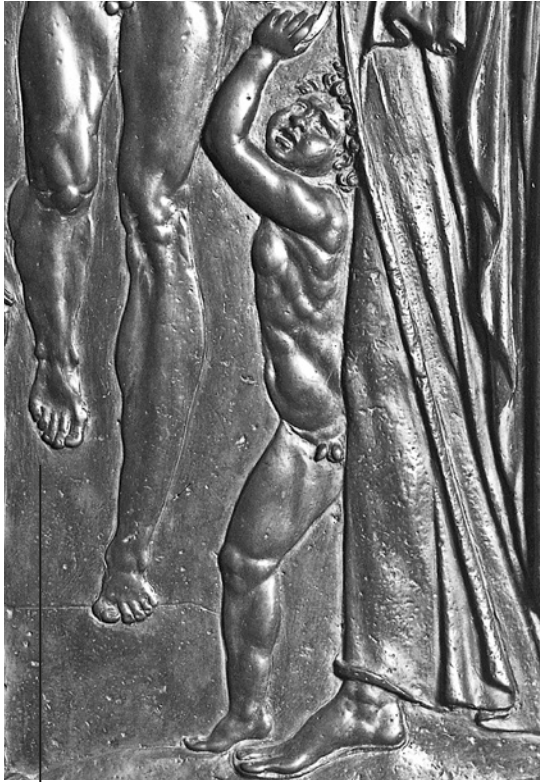
Εικ.83
Giorgio Vasari,
*Το εργαστήριο
του Ήφαιστου*
(λεπτομέρεια:
πιθανή
προσωπογραφία
του Cellini),
1567-1568.
Φλωρεντία,
Galleria degli
Uffizi.

Το μοτίβο του παιδιού-ικέτη

Κριν από τους ελληνιστικούς χρόνους, τα παιδιά απεικονίζονταν συνήθως σαν μικρογραφίες ενηλίκων· η ανέμελη, όμως, και παιχνιδιάρικη διάθεσή τους ενέπνευσε στα τέλη του 4ου π.Χ. αι. καλλιτέχνες, οι οποίοι απέδωσαν με μεγάλη παρατηρητικότητα, ευαισθησία και επινοητικότητα παιδιά με τη μορφή ερώτων ή απορροφημένα στις δικές τους δραστηριότητες. Αρκετά δείγματα των τύπων αυτών διασώθηκαν και αντιγράφηκαν κατά κόρον από τους Ρωμαίους, ενώ χρησιμοποιήθηκαν πολύ και στην Αναγέννηση, σε έργα θρησκευτικά ή με κοσμική θεματολογία. Έτσι, σαν μικροσκοπικοί «putti all'antica» βρήκαν θέση ακόμα και πάνω στη σέλα του πολέμαρχου *Gattamelata*, ενώ στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας απεικονίστηκαν να τραγουδούν και να χορεύουν εκστατικά, αντανακλώντας πιθανώς την ψυχική έκσταση του εκκλησιάσματος στο άκουσμα των ύμνων που εκπέμπονταν από την Cantoria.⁸⁶¹

Το παιδάκι, όμως, που εμφανίζεται με υψωμένο παρακλητικό χέρι, ανάμεσα στην πενθούσα γυναίκα και τον ωρυόμενο γυμνό άνδρα, στο ανάγλυφο του Cellini (εικ. 84) δεν αποτελεί αντίγραφο των ορχουμένων πλασμάτων της Cantoria. Η παρουσία του δημιουργεί, μάλιστα, ερωτήματα, καθώς δεν φαίνεται να σχετίζεται άμεσα ούτε με το μυθολογικό ούτε με το ιστορικό τμήμα της αφήγησης. Ο Hirthe συνδέει, πάντως, το παιδί με την Κασσιόπη εικάζοντας ότι η ταινία που κρατά στο χέρι του καταλήγει στη βασίλισσα, όπως συνδέεται ο μικρός Περσέας με τη Δανάη στην κόγχη της βάσης.⁸⁶² Η Mandel, από την άλλη, έχοντας ταυτίσει τον μαινόμενο άνδρα με τον Περσέα-Alessandro, εκλαμβάνει το νήπιο δίπλα του σαν ακόλουθο της αυλής του πρώτου δούκα και εικάζει ότι αποτελεί απεικόνιση του Cosimo, ο οποίος κρατά ένα κομμάτι από το πέπλο της Τύχης.⁸⁶³

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, θα έλεγα ότι η μικροσκοπική αυτή μορφή απεικονίζει έναν μικρό ικέτη, όμοιο με αυτόν που εμφανίζεται σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο του 2ου μ.Χ. αι., στην οποία παρουσιάζονται σκηνές που προβάλλουν



Εικ.84
Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: παιδί-ικέτης), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.

τις ανθρώπινες αρετές θανόντος ρωμαίου στρατηγού (εικ. 85): στην πρώτη, ακριβώς, σκηνή, ο στρατηγός επιδεικνύει επιείκεια σε αιχμαλωτισμένη βαρβαρική οικογένεια που τον εκλιπαρεί, με τη μητέρα έτοιμη να γονατίσει και το παιδάκι να υψώνει παρακλητικά προς αυτόν τα χεράκια του. Η σαρκοφάγος αυτή ήταν γνωστή στη Ρώμη από τον 15ο αι. και δεν θα είχε διαφύγει της προσοχής του Cellini, όπως αποδεικνύει η εικονογραφική σύγκριση των δύο νηπίων.⁸⁶⁴

Το μοτίβο αυτό είχε, άλλωστε, υιοθετηθεί νωρίτερα, και μάλιστα εις τριπλούν, από τον Michelozzo στο ταφικό ανάγλυφο, ο

Aragazzi αποχαιρετά την οικογένειά του (1430), στον καθεδρικό ναό του Montepulciano.⁸⁶⁵ Ο κλασικός τύπος του μνημείου, αναφορά σε αρχαίες σαρκοφάγους, αντανακλά τα αρχαιολογικά ενδιαφέροντα του εκλιπόντος, ο οποίος ήταν καγκελάριος του πάπα Μαρτίνου Ε΄ και από τους πρώτους ουμανιστές που αναζήτησαν και μελέτησαν αρχαία κείμενα.⁸⁶⁶ Στο ταφικό ανάγλυφο, λοιπόν, ο Bartolomeo Aragazzi δίνει το χέρι στη γυναίκα του αποχαιρετώντας την καθώς αναχωρεί για το μεγάλο ταξίδι, ενώ τα μεγαλύτερα μέλη της οικογένειας εκφράζουν τη θλίψη τους με κλασική αυτοσυγκράτηση. Τα τρία, όμως, νήπια στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο, εμφανίζονται να κλαίνε σπαρακτικά και να υψώνουν ικετευτικά τα χεράκια τους, σε μια απελπισμένη προσπάθεια να αποτρέψουν τη φυγή του πατέρα τους. Το έργο, που χρονολογείται γύρω στο 1432, υπήρξε το πρώτο μνημείο προς τιμήν ουμανιστή στην Αναγέννηση και θα ήταν οπωσδήποτε γνωστό στον Cellini, ο οποίος πιθανώς να άντλησε και από αυτό στοιχεία για την απεικόνιση του μικρού παιδιού στο ανάγλυφο.⁸⁶⁷

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης, εισάγοντας στην εικονογραφία του αναγλύφου το αγοράκι, επεζήτησε να αποτυπώσει μια δική του ανάλογη ανάμνηση: εγκατεστημένος στη γενέτειρά του από το 1545, σύγκρινε, «με δάκρυα στα μάτια», τις ευνοϊκές συνθήκες εργασίας στο Παρίσι με τις αντίξοες καταστάσεις που αντιμετώπιζε στη Φλωρεντία, όπου του έλειπαν τα πάντα και

Εικ.85
Ρωμαϊκή
σαρκοφάγος,
Βιογραφία
Ρωμαίου
στρατηγού,
2ος αι. μ.Χ.,
Φλωρεντία,
Galleria degli
Uffizi.



ήταν υποχρεωμένος να δουλεύει τον *Περσέα* του χωρίς καμιά βοήθεια. Με τον γλαφυρό του τρόπο διηγείται:

«Κάποια από τις κακές αυτές ημέρες, ανέβηκα στ' όμορφο αλογάκι μου και τράβηξα κατά το Fiesole να ιδώ κάποιο εξώγαμο αγοράκι μου, που το είχα δώσει σε μια παραμάνα, γυναίκα κάποιου τεχνίτη μου. Σαν έφτασα εκεί, βρήκα το γιόκα μου μια χαρά και, με βαριά καρδιά, τον φίλησα. Σαν ετοιμάστηκα να φύγω, εκείνο δεν μ' άφηνε, γιατί με κρατούσε σφιχτά με τα χεράκια του, με μια μανία (*furore*) δακρύων και κραυγών που ήταν να θαυμάζει κανείς, μιας και το παιδί ήταν δύο χρονών πάνω-κάτω... Ύστερα από τρεις ημέρες έμαθα πως τον μονάκριβο γιόκα μου τον είχε πνίξει εκείνη η παραμάνα. Αυτό μ' έκανε να πονέσω τόσο πολύ όσο ποτέ άλλοτε στη ζωή μου...».⁸⁶⁸ Δεδομένου ότι το τραγικό γεγονός συνέβη την περίοδο που εργαζόταν στο σύμπλεγμα του *Περσέα*, είναι πολύ πιθανόν ο Cellini να θέλησε να συμπεριλάβει στο ανάγλυφο τον «μοναδικό γιόκα» του και να διατηρήσει «ζωντανή» την αγαπημένη μορφή που είχε χαθεί τόσο πρόωρα και τόσο άδικα. Ο Cellini δεν ήταν, άλλωστε, ο μόνος

καλλιτέχνης που θέλησε να συγκρατήσει την ανάμνηση ενός χαμένου παιδιού αποτυπώνοντας τη μορφή του. Ο Vasari παραδίδει ότι ο Luca Signorelli ζήτησε να αφαιρεθούν τα ενδύματα του νεκρού γιου του, τον οποίο υπεραγαπούσε, και χωρίς δάκρυα και θρήνους τον ζωγράφισε, ώστε «όποιος ήθελε μπορούσε να δει τον πανέμορφο γιο που του έδωσε η φύση και του άρπαξε η μοχθηρή τύχη».⁸⁶⁹

Σε ένα τρίτο επίπεδο ανάγνωσης, το παιδάκι στο ανάγλυφο θα μπορούσε να εκληφθεί αλληγορικά ως ένα «*spiritello del furore*». Τον 15ο αι. στον *putto* έδιναν και το όνομα *spiritello* (υποκοριστικό του *spirito*).⁸⁷⁰ Ο όρος αυτός, «*spiritelli*», χρησιμοποιείται, μάλιστα, για τους *putti* της *Cantoria* στην καταχώριση της πληρωμής του Donatello. Καθώς η ρίζα της λέξης δηλώνει την κίνηση του αέρα, τα στοιχεία αυτά (*spiriti*) χαρακτηρίζονταν από ελαφρότητα και συνεχείς μεταβολές, επιδέχονταν αλληγορικές σημασίες, αλλά προσλάμβαναν και φυσικές εκδηλώσεις. Υπό την τελευταία αυτή έννοια, τα *spiriti*, στη φιλοσοφική και την ιατρική γλώσσα του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, εκλαμβάνονταν ως φυσικές δυνάμεις που αναζωογονούσαν το σώμα.⁸⁷¹

Περιγράφοντας το έργο του Donatello, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* (εικ. 25) ο Vasari γράφει ότι η επίδραση του κρασιού και του ύπνου είναι εμφανής στο πρόσωπο του Ολοφέρνη, το ίδιο και ο θάνατος στα μέλη του που έχουν χάσει τα «spiriti» και κρέμονται άτονα χωρίς ζωή.⁸⁷² Στα τρία ορειχάλκινα ανάγλυφα του βάθρου,⁸⁷³ πάνω στο οποίο υψώνεται το σύμπλεγμα, απεικονίζονται, εξάλλου, putti σε ρόλο πνευμάτων του οίνου («spiritelli del vino»), αναφορές στο κρασί που έφερε τον σατράπη σε κατάσταση ζάλης και υπνηλίας. Πηγή των αναγλύφων αυτών θα μπορούσε να είναι σαρκοφάγος στην Πίζα με σκηνές ερώτων.⁸⁷⁴

Τα *spiriti*, λοιπόν, ως δυναμικές ενέργειες, είχαν απεριόριστες δυνατότητες μεταμορφώσεων και ανάλογη ήταν και η εικονογραφική τους ρευστότητα.⁸⁷⁵ Αν, λοιπόν, ο

Cellini θέλησε να εμφανίσει το παιδάκι ως αλληγορία, κατ' αναλογία προς τα «spiritelli del vino» του βάθρου της *Ιουδίθ* –ως πάρις της οποίας είχε συλληφθεί, εξαρχής, ο *Περσέας*– τότε σύμφωνα με τη διαχρονική ανάλυση του Wilhelm Bode, η μικρή αυτή ύπαρξη θα έπρεπε να αντανακλά τον χαρακτήρα κάποιας μορφής που απεικονιζόταν στο έργο.⁸⁷⁶

Το παιδάκι του αναγλύφου βρίσκεται δίπλα στον μαινόμενο άνδρα, που τον ορίσαμε ως *Furor factionum*, ενώ εμφανίζεται το ίδιο και σε ένα ξέσπασμα μανίας (*furore*) με δάκρυα και κραυγές.⁸⁷⁷ Τα δεδομένα αυτά και η γειτνίαση με τα «spiritelli del vino» του Donatello μας επιτρέπουν την εκτίμηση ότι ο *puttino* αυτός, σε ένα τρίτο επίπεδο ερμηνείας, θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένα «spiritello del furore».



Το μοτίβο των ΙΠΠΕΩΝ

Και τώρα φθάνουμε στην πιο αμφιλεγόμενη σκηνή που αναπτύσσεται στο βάθος του αναγλύφου: την επικείμενη σύγκρουση δύο ιππέων με έναν τρίτο, που φαίνεται να προστατεύει την πύλη μιας πόλης, κτίρια της οποίας διακρίνονται πίσω της (εικ. 86). Οι ιππείς αυτοί εμφανίζονται έωλοι στον χώρο, καθώς δεν δηλώνεται ούτε καν υπαινικτικά το έδαφος επί του οποίου καλπάζουν. Με την αποκρυπτογράφηση της σκηνής αυτής έχουν ασχοληθεί σημαντικοί μελετητές, όπως ο Pope-Hennessy, ο οποίος έχει υποστηρίξει ότι πρόκειται για μεταφορά από τον *Θρήνο* του Donatello στον αριστερό άμβωνα του ναού του San Lorenzo στη Φλωρεντία, επειδή κάτω από έναν τουλάχιστον από τους ιππείς, που εμφανίζονται στο βάθος του έργου αυτού, δεν υπάρχει έδαφος.⁸⁷⁸ Καθώς η εικονογραφική συγγένεια των μορφών του Cellini με τις προτεινόμενες αναφορές δεν φαίνεται να είναι στενή, θα υποστηρίξω ότι τουλάχιστον οι δύο πρώτοι ιππείς έχουν διανύσει πολύ μεγαλύτερη απόσταση από το χιλιόμετρο που χωρίζει τον ναό του San Lorenzo, όπου έχει τοποθετηθεί το έργο του Donatello, από την Piazza della Signoria, όπου βρίσκεται το ανάγλυφο του Cellini.

Οι δύο ιππείς

Το μοτίβο των δύο ιππέων εντοπίζεται πολύ μακριά κατά τον τόπο και τον χρόνο, στη Σιδώνα της Φοινίκης μεταξύ 325 και 311 π.Χ., στην ονομαζόμενη *Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου* (Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο inv. 370T). Εικάζεται ότι υπήρξε παραγγελία του Αβδαλόνυμου, τον οποίον ο Μέγας Αλέξανδρος ονόμασε βασιλιά της Σιδώνας μετά από τη μάχη της Ισού (333 π.Χ.).⁸⁷⁹ Στην κύρια σκηνή της σαρκοφάγου, με θέμα βασιλικό κυνήγι, ορισμένες μορφές φαίνεται ότι συνιστούν προσωπογραφίες συγκεκριμένων ατόμων' πάνω από το κεφάλι, μάλιστα, του πρώτου από τα αριστερά ιππέα υπάρχει εγκοπή για την προσαρμογή βασιλικού διαδήματος και θεωρήθηκε πως η μορφή

αυτή είναι απεικόνιση του Αλεξάνδρου. Ακριβώς μπροστά από τη βασιλική μορφή εμφανίζεται ο Αβδαλόνυμος, με περσικό ένδυμα και ανάλογο κάλυμμα κεφαλής, έτοιμος να εκσφενδονίσει δόρυ σε λιοντάρι που έχει επιτεθεί στο άλογό του.⁸⁸⁰

Το μοτίβο γνώρισε, προφανώς, διάδοση στον ελληνιστικό κόσμο και, όταν πλέον όλοι οι δρόμοι οδηγούσαν στη Ρώμη, έφθασε στις αρχές του 2ου αιώνα στο Forum του Τραϊανού. Εκεί, οι μορφές των δύο ιππέων συνδέθηκαν με την αλληγορική αφήγηση των μαχών του αυτοκράτορα κατά των Δακών στην πιο σημαντική ιστορική ζωφόρο της ρωμαϊκής αρχαιότητας.⁸⁸¹ Για να αποδοθούν οι τρομερές πολεμικές συγκρούσεις που



Εικ. 86
Benvenuto Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια: ιππείς)
1554. Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.

Εικ.87
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
δύο ιππείς) 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale
del Bargello.



Εικ.88
*Η μάχη με τους
Δάκες, ανάγλυφο
από τη ζωφόρο
του Τραϊανού,*
106-117 μ.Χ.
Ρώμη, Αψίδα του
Κωνσταντίνου.



απεικονίζονταν στη ζωφόρο αυτή, οι μαχητές συντάσσονταν πυκνά, καλύπτοντας με το πλήθος τους όλο το βάθος του εικονιστικού πεδίου. Τα πρόσωπα που βρίσκονταν στο δεύτερο επίπεδο τοποθετήθηκαν, συνεπώς, λίγο ψηλότερα για να μην καλύπτονται από τις μορφές του πρώτου επιπέδου.

Στο πλαίσιο αυτής της διάταξης, το μοτίβο των δύο ιππέων υφίσταται ανάλογες προσαρμογές:⁸⁸² κατ' αρχήν, οι δύο ιππείς παύουν να καλπάζουν ο ένας πίσω από τον άλλον, όπως συνέβαινε στον άνετο χώρο της *Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου*: η μορφή που έφερε την περσική ενδυμασία και το χαρακτηριστικό κάλυμμα της κεφαλής μεταφέρεται λίγο ψηλότερα, στο δεύτερο εικονιστικό επίπεδο: το πτυχωτό του ένδυμα μεταμορφώνεται σε δικτυωτό θώρακα, το κάλυμμα της κεφαλής σε ρωμαϊκή περικεφαλαία με λοφίο,

εξακολουθεί, εντούτοις, να υψώνει τον ακρωτηριασμένο δεξιό βραχίονα, να στρέφει τον κορμό προς τα δεξιά, ενώ το κεφάλι διατηρεί την ελαφρά κλίση προς τα κάτω που παρατηρείται και στον Αβδαλώνυμο.

Η μορφή, που στη σαρκοφάγο φέρει ελληνική ενδυμασία και θα μπορούσε να είναι απεικόνιση του Αλεξάνδρου, περιβάλλεται και στη ρωμαϊκή ζωφόρο με εξίσου υψηλό αξίωμα: πρόκειται για τον αυτοκράτορα Τραϊανό, ο οποίος μάχεται κατά των Δακών. Μόνη αλλαγή, η προσαρμογή του κάτω τμήματος του ενδύματος σε ρωμαϊκή στρατιωτική στολή. Το άνω τμήμα ακολουθεί το αρχαιότερο πρότυπο, με τη χλαμύδα να περιστρέφεται στον θώρακα και να κυματίζει πίσω, υποδηλώνοντας την ορμή της κίνησης. Η όλη στάση και η ώθηση του δεξιού βραχίονα προς τα πίσω διατηρούνται επίσης.

Δύο αιώνες αργότερα, ο Μ. Κωνσταντίνος, επιζητώντας να ενταχθεί στην παράδοση των αρίστων αυτοκρατόρων, όπως ο Τραϊανός, ο Αδριανός και ο Μάρκος Αυρήλιος, ενσωμάτωσε στη δική του αψίδα τμήματα από τα μνημεία τους.⁸⁸³ Έτσι, το μοτίβο των δύο ιππέων, σύμβολο πλέον αυτοκρατορικής αρετής, τοποθετήθηκε στο κεντρικό πέρασμα της *Αψίδας του Κωνσταντίνου*.⁸⁸⁴ Οι δύο ιππείς, αποκομμένοι από την αφηγηματική συνέχεια της ζωφόρου, παρέμειναν εκεί, μαζί με άλλες «συνεισφορές» στην Αψίδα, για να τους βλέπουν, να τους μελετούν και να τους αντιγράφουν οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες.

Το μοτίβο των δύο ιππέων ενσωματώθηκε, επίσης, σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους

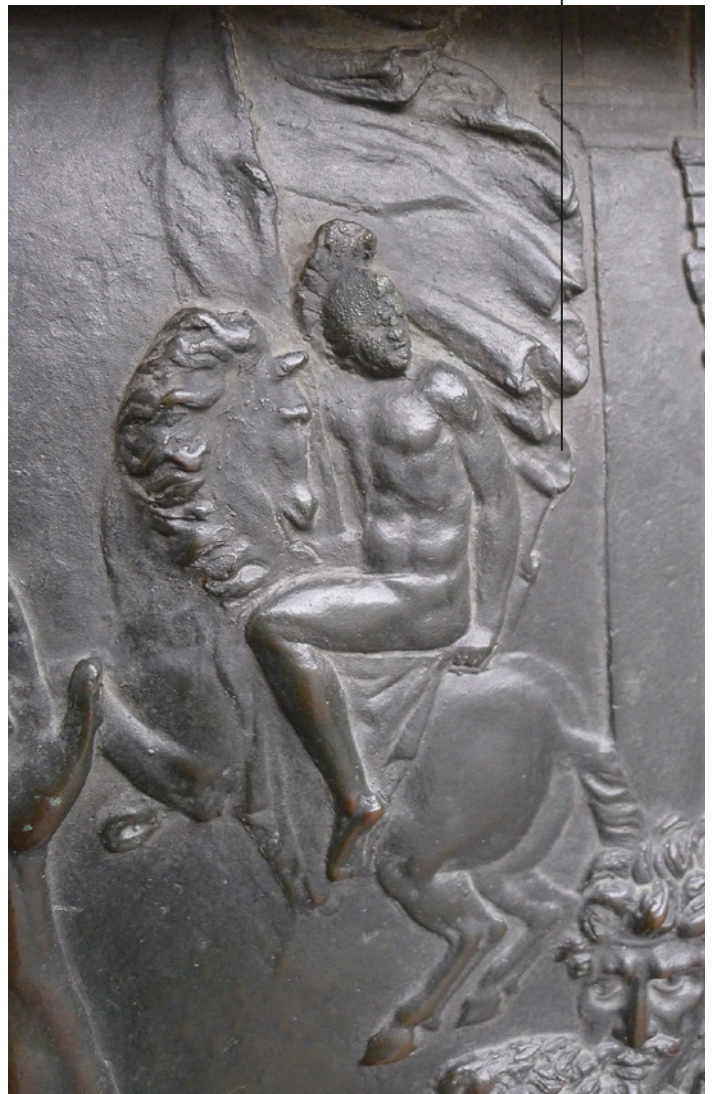
και μία από αυτές βρισκόταν στο *atrium* του παλαιού Αγίου Πέτρου από τα μέσα του 3ου αι.⁸⁸⁵ Κατά την περίοδο του Quattrocento, οι δύο έφιππες μορφές χρησιμοποιήθηκαν από τον Andrea Mantegna,⁸⁸⁶ ενώ στις αρχές του Cinquecento απεικονίστηκαν σε χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi. Το 1529 ο φημισμένος αγγειογράφος και ποιητής Francesco Xanto Avelli da Rovì (1486-1542) μετέγραψε τη χαλκογραφία του Raimondi σε κεραμική (*maiolica*).⁸⁸⁷

Ο Cellini κατά την πολυετή παραμονή του στη Ρώμη είχε αντιγράψει πολλές μορφές από την Αψίδα του Κωνσταντίνου και είχε, μάλιστα, χρησιμοποιήσει δύο από αυτές ως μοντέλο για τις ανάγλυφες Νίκες που θα πλαισιώναν τη Νύμφη στην πύλη του Fontainebleau. Προσέλαβε λοιπόν τους δύο ιππείς (εικ. 87) από την ίδια πηγή (εικ. 88) αποδίδοντάς τους σε χαμηλό ανάγλυφο και διατηρώντας πολλές λεπτομέρειες της εμφάνισής τους. Έτσι, ο πρώτος εξ αριστερών ιππέας φέρει *velificatio* που κυματίζει πίσω του, όπως η χλαμύδα του Τραϊανού, ενώ ο δεύτερος στρέφει τον κορμό υψώνοντας το σπαθί με την ορμή που ο ρωμαίος μαχητής, ο οποίος εμφανίζεται λίγο πιο μπροστά από τον πρώτο, ετοιμάζεται να καταφέρει χτύπημα στον εχθρό. Από το λοφίο της ρωμαϊκής περικεφαλαίας έχει παραμείνει, στην κορυφή της κεφαλής του ιππέα αυτού, μόνο μια αδιευκρίνιστη κουκίδα...

Παρατηρήσαμε ότι οι δύο ιππείς εμφανίζονται με περιβολή που αλλάζει κατά περίπτωση ανά τους αιώνες, ο Cellini, όμως,

επέλεξε να τους απεικονίσει γυμνούς. Επιζητούσε άραγε να αναδείξει και στις μικροσκοπικές αυτές μορφές την πλαστικότητα του γυμνού κορμού; Η όψη του ιππέα με την πλαδαρή κοιλιά, τη σκυφτή πλάτη και το χαμηλωμένο κεφάλι, ο οποίος φαίνεται σαν να προσπαθεί να αναχαιτίσει την ορμή του αλόγου του, δεν ενισχύει την υπόθεση αυτή. Ωστόσο, η εικονογραφική ανάλυση του τρίτου ιππέα προς τον οποίο καλπάζουν οι δύο άλλοι μπορεί, πιθανώς, να ρίξει φως στην επιλογή αυτή.

Εικ.89
Benvenuto Cellini,
Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας
(λεπτομέρεια: ιππέας) 1554.
Φλωρεντία,
Museo Nazionale del Bargello.



Ο τρίτος ιππέας

Ο ιππέας μπροστά στην πύλη «στέκει πάνω στο αλόγο τόσο ελεύθερα και άνετα σαν να βρίσκεται στο έδαφος» (εικ. 89).⁸⁸⁸ Φέρει μόνο χλαμύδα, οι πτυχές της οποίας κυματίζουν πίσω του και συγχωνεύονται με αυτές του λαβάρου που υψώνει με το δεξιό του χέρι. Με μόνη στρατιωτική εξάρτηση ένα κράνος, στρέφεται προς τα πίσω, νεύοντας προς κάποιους άλλους να τον ακολουθήσουν. Η έφιππη αυτή μορφή διαφέρει σε αρκετά σημεία από τις δύο άλλες ως προς:

- α. τη στάση του αναβάτη με την έντονη στροφή κεφαλής και κορμού προς τα πίσω,
- β. τη στάση του αλόγου που ορθώνεται στα πίσω πόδια,
- γ. την αναλογία της κλίμακας μεταξύ ανθρώπου και ίππου,

δ. την έλλειψη χαλινού που αφήνει ελεύθερο το ζώο να μιμηθεί τη στροφή του κεφαλιού του καβαλάρη,

ε. την πλούσια χαιτή του αλόγου με κλίση προς τα δεξιά του λαιμού,

στ. τη συμπαγή, βοστρυχοειδή, φροντισμένη ουρά.

Υπάρχει άραγε και εδώ ένας *locus classicus* που να αντανακλάται σε κάποια από τα παραπάνω γνωρίσματα του τρίτου ιππέα; Θα μπορούσαμε, ίσως, να εντοπίσουμε τα ίχνη του αρχαίου μοτίβου στην πανεπιστημιακή πόλη της Πάντοβας έναν αιώνα νωρίτερα, δηλαδή τη δεκαετία 1443-1453. Κατά το δεύτερο τέταρτο του Quattrocento ευνοϊκές συγκυρίες επέτρεψαν στην Πάντοβα να γνωρίσει την αρχαία ελληνική τέχνη όχι μέσω ρωμαϊκών αντιγράφων, αλλά μέσα από τα ίδια τα έργα, καθώς η πόλη, λόγω του παλαιού πανεπιστημίου της, υπήρξε κέντρο κλασικής και ουμανιστικής κουλτούρας.⁸⁸⁹

Στον εκλεκτό αυτό κύκλο συμμετείχαν και δύο ουμανιστές, οι οποίοι ετοιμάζαν εγκώμια για τον ανδριάντα του condottiere Erasmo da Nardi, γνωστού ως Gattamelata, που φιλοτεχνούσε ο Donatello την περίοδο αυτή στην Πάντοβα (εικ. 90): πρόκειται για τον Francesco Barbaro (1390-1454), διακεκριμένο βενετό Νεοπλατωνιστή και Procuratore του Αγίου Μάρκου, και τον Κυριακό Αγκωνίτη (1391-1452), ιδιαίτερη περίπτωση ταξιδιώτη, αρχαιοδίφη και μελετητή της ελληνικής αρχιτεκτονικής και τέχνης που είχε επιδοθεί



Εικ.90
Donatello,
Gattamelata,
1447-1453.
Πάντοβα.



Εικ.91

Donatello, *Gattamelata*, (λεπτομέρειες από τη σέλα), 1447-1453. Πάντοβα.



και στην καταγραφή των αρχαιοτήτων που συναντούσε στα ταξίδια του. Στην Αθήνα βρέθηκε το 1436 και επανήλθε το 1444 μελετώντας και πάλι τα μνημεία και ιδιαίτερα τον Παρθενώνα που τον περιέγραψε ως θαυμάσιοναό της Παλλάδας Αθηνάς και έργο του Φειδία. Παράλληλα, ο Κυριακός, επιθυμώντας με την εικονιστική τους τεκμηρίωση να κομίσει απτές αποδείξεις των καταλοίπων ενός μεγάλου πολιτισμού, έστειλε δείγματα των αθηναϊκών ημερολογίων του –μία σύνθεση σχεδίων,

κειμένων και επιγραφών– σε πολυάριθμους φίλους του, οι οποίοι, προφανώς εντυπωσιασμένοι, φρόντισαν για την αναπαραγωγή τους. Έτσι, η απεικόνιση του Παρθενώνα έφθασε σε εμάς σε πέντε εκδοχές.⁸⁹⁰ Ένας από τους αποδέκτες των αθηναϊκών σχεδίων του Κυριακού, το 1437, ήταν ο ουμανιστής επίσκοπος της Πάντοβας Pietro Donato (1380-1447). Στην *Collectanea* λοιπόν του Pietro Donato απεικονίζεται η δυτική όψη του Παρθενώνα με τα γλυπτά του αετώματος και κάποιες μορφές από τη γλυπτική διακόσμηση του ναού.

Ο Κυριακός επέστρεψε στην Πάντοβα το 1449, όπου συνάντησε τον Donatello τον οποίο είχε γνωρίσει κατά την επίσκεψή του στη Φλωρεντία το 1433. Ο Αγκωνίτης εξέφρασε τον θαυμασμό του για τον έφιππο ανδριάντα του *Gattamelata* και σε σονέτο σύγκρινε τον Donatello με τους αρχαίους γλύπτες Φειδία, Πολύκλειτο και Λύσιππο. Η Mary Bergstein υποστηρίζει ότι είναι πιθανόν, όπως συνήθιζε, ο αρχαιοδίφης να πρόσφερε στον φλωρεντινό γλύπτη κάποιο σχέδιο, νόμισμα ή πολύτιμο λίθο που απεικόνιζε δύο χαρακτηριστικούς ιππείς από τη δυτική ζωφόρο του Παρθενώνα.⁸⁹¹

Δεν θα ήταν, εξάλλου, απίθανο ο Κυριακός να ανέφερε στον Donatello, όπως είχε γράψει και στον φίλο του Andreolo Giustiniani, ότι ο μεγάλος γλύπτης Φειδίας είχε απεικονίσει στη ζωφόρο του Παρθενώνα τις στρατιωτικές νίκες των Αθηναίων την εποχή του Περικλή.⁸⁹² Ο Donatello πιθανόν να βρήκε το θέμα της ζωφόρου, όπως το παρουσίασε ο Κυριακός, πολύ ταιριαστό με τον πολέμαρχο

Gattamelata και μπορεί να επεξεργάστηκε το σχέδιο που του έδωσε ο Κυριακός και να ενσωμάτωσε δύο ιππείς από τη ζωφόρο του Φειδία στη σέλα του *condottiere*, ως λόγια αναφορά που θα εκτιμούσαν οι ουμανιστές φίλοι του, αλλά και ως φόρο τιμής προς τον μεγάλο γλύπτη της αρχαιότητας (εικ. 91).

Όσον αφορά τον ανδριάντα του *Gattamelata*, ο Donatello, ακολουθώντας την ιταλική παράδοση, είχε προσδώσει ισχυρή πλαστική έκφραση στο άλογο, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται σχετικά μικρός ο αναβάτης, παρά τον εντυπωσιακό εξοπλισμό του.⁸⁹³ Ανάλογο όγκο διέθετε, άλλωστε, και ο ιδανικός ίππος που περιέγραφε ο Alberti στο *De equo animante*, κείμενο χρονικά παράλληλο προς τον *Gattamelata*. Ο θεωρητικός του Quattrocento προίκιζε, επίσης, το περήφανο ζώο με βοστρυχωτή, κυματιστή και περιποιημένη ουρά, ενώ η πλούσια χείτη του θα έπρεπε να γέρνει προς τη δεξιά πλευρά του λαιμού. Οι δύο ιππείς που ο Donatello σμίλεψε στη σέλα του *Gattamelata*, σε αντίθεση προς τον πάνοπλο *condottiere*, καλπάζουν φέροντας μόνο χλαμύδα που ανεμίζει, χωρίς οπλισμό. Τα χαρακτηριστικά αυτά, σε συνδυασμό με τη συμμετρία της κλίμακας απόδοσης αναβάτη και αλόγου, αντανακλούν μιαν άλλη αισθητική φόρμα που, κατά την Bergstein, παραπέμπει στην Παναθηναϊκή πομπή του Παρθενώνα.⁸⁹⁴

Την ίδια ευγενή καταγωγή θα μπορούσε να αντανakλά και ο τρίτος ιππέας του αναγλύφου του Cellini. Με ποιον τρόπο, όμως, ένα σχέδιο με ιππείς από την Παναθηναϊκή πομπή της ζωφόρου του Παρθενώνα έφτασε

στη Φλωρεντία; Ο Donatello, μετά από την ολοκλήρωση των έργων του, επέστρεψε το 1453 στη γενέτειρά του κοιμίζοντας αρχαία θραύσματα και τετράδια σχεδίων, στα οποία θα είχε πιθανώς συμπεριλάβει και το σχέδιο των «διαφορετικών» ιππέων που ενσωμάτωσε στον *Gattamelata*. Τετράδια σχεδίων θα διέθεταν, επίσης, και κάποιοι από τους είκοσι περίπου βοηθούς που ο γλύπτης είχε στην Πάντοβα.⁸⁹⁵

Ο Cellini θα μπορούσε να έχει εντοπίσει στη Φλωρεντία και άλλα σχέδια που βασίζονται σε αυτά του Κυριακού, όπως το *Libro di disegni* που σχεδίασε, πιθανώς τη δεκαετία του 1480, ο Giuliano da Sangallo (1445-1516). Το σχέδιο του αρχιτέκτονα των Μεδίκων και συστηματικού μελετητή της αρχαιότητας έχει ενσωματωθεί στον Codice Barberiano Latino 4424 (φ. 28v) που φυλάσσεται στην Biblioteca Apostolica Vaticana: απεικονίζει τη δυτική πλευρά του Παρθενώνα με οκτώ κίονες που δεν ακολουθούν τον δωρικό ρυθμό· στο αέτωμα εμφανίζεται η Αθηνά με άλογα και άλλες μορφές, ενώ εκτός θέσης απεικονίζονται επτά μορφές που προέρχονται από τη ζωφόρο, μεταξύ των οποίων και ένας γυμνός ιππέας που καλπάζει. Εκτός από τους κώδικες αυτούς, με τη συλλογή, αντιγραφή και έκδοση των σχεδίων του Κυριακού ασχολήθηκε μια σειρά προσώπων στη Φλωρεντία, τη Ρώμη και στην περιοχή του Βένετο.⁸⁹⁶

Πλειάδα, επίσης, αναγεννησιακών δημιουργών αξιοποίησαν σε έργα τέχνης κάποια από τα σχέδια του Αγκωνίτη, ενώ η περαιτέρω διάδοσή τους πραγματοποιήθηκε και με την παραγωγή μεταλλίων, πλακετών

και χαρακτηριστικών. Έτσι, οι τύποι της αρχαίας ελληνικής τέχνης που κόμισε ο Κυριακός ενσωματώθηκαν στην εικαστική παιδεία της Αναγέννησης.⁸⁹⁷ Καθώς η έρευνα δεν έχει ακόμα καταλήξει σχετικά με τον ακριβή αριθμό των αποτυπώσεων του Παρθενώνα που σχεδίασε επί τόπου ο Αγκωνίτης,⁸⁹⁸ δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα ο Cellini να εντόπισε σε κάποιο σχέδιο τον συγκεκριμένο ιππέα, ο οποίος βρίσκεται επικεφαλής της πομπής στο δυτικό τμήμα της ζωφόρου του ναού και στρέφεται προς τα πίσω νεύοντας στους συντρόφους του να ακολουθήσουν.

Ο Irving Lavin υποστήριξε, επίσης, ότι οι γυμνοί ιππείς του Παρθενώνα επανεμφανίστηκαν στον κύκνειο *Θρήνο*, του Donatello, στον αριστερό άμβωνα του ναού του San Lorenzo. Ο Lavin τεκμηριώνει την υπόθεσή του στο γεγονός ότι υπήρχαν σχέδια του Παρθενώνα από τον Κυριακό, ο οποίος είχε προσωπική γνωριμία με τον Donatello.⁸⁹⁹ Οι ιππείς αυτοί έχουν, ωστόσο, χάσει την ικμάδα τους και

διασχίζουν σαν κουρασμένοι ίσκιοι το ορειχάλκινο βάθος του αναγλύφου. Ο τρίτος ιππέας, όμως, του Cellini διαθέτει νεανική σβελτάδα και ζωντάνια, ανακαλώντας χαρακτηριστικά από τα εικαζόμενα αρχαία πρότυπα που ο Donatello σμίλεψε στο πίσω μέρος της σέλας του *Gattamelata*.

Το άλογο του ιππέα στο ανάγλυφο του Cellini υψώνεται στα πίσω πόδια του, όπως ο πιθανός πρόγονός του στην πομπή των Παναθηναίων, ενώ εμφανίζει παρόμοια αναλογία κλίμακας σε σχέση με τον αναβάτη του. Η μανιεριστική απότομη στροφή του κεφαλιού, που επαναλαμβάνει την ανάλογη κίνηση του αναβάτη, εξισορροπείται από την ευτραφή και κομψά διευθετημένη ουρά, που παρατηρείται και στο άλογο του *condottiere*, αλλά και την πλούσια χαιτή που κλίνει προς τα δεξιά, όπως συνιστά ο Alberti.⁹⁰⁰ Εικάζουμε, επίσης, ότι η καταγωγή του ιππέα αυτού από την κλασική μήτρα καθόρισε, για λόγους ομοιομορφίας, και τη γυμνή εμφάνιση των δύο άλλων ιππέων.

Ερμηνεία της σκηνής των ιππέων

Η σκηνή της αντιπαράθεσης των ιππέων, αν και εικαστικά άρτια, εμφανίζεται στο ανάγλυφο έωλη όχι μόνο ως προς τον χώρο, αλλά και ως προς τη συνάφειά της με το μυθολογικό θέμα. Τα τεκταινόμενα εκεί έχουν, ωστόσο, τόσο μεγάλη σημασία, ώστε η Ανδρομέδα, «το γέρας και η αιτία του άθλου» του Περσέα, να έχει γυρίσει την πλάτη στον ήρωα, ο οποίος βρίσκεται σε απόσταση πλέον αναπνοής από το κήτος,

έχοντας στρέψει το κεφάλι, το βλέμμα και την προσοχή της στην επικείμενη ιππομαχία.⁹⁰¹

Δύο καβαλάρηδες –ο ένας μάλιστα προχωρημένης ηλικίας– καλπάζουν προς την πύλη μιας πόλης, κτίρια της οποίας διακρίνονται. Η είσοδός τους στην πόλη φαίνεται, όμως, να παρεμποδίζεται από τρίτο ιππέα, ο οποίος κρατά στο δεξιό του χέρι ένα μεγάλο λάβαρο. Ο ιππέας αυτός στρέφεται προς τα πίσω νεύοντας, προφανώς, στους άνδρες του να τον

ακολουθήσουν (εικ. 89). Η σκηνή αυτή, που συνιστά προκλητική απόκλιση από την αφήγηση του Οβίδιου, έχει προβληματίσει τους μελετητές του ανάγλυφου, ενώ οι ερμηνείες που έχουν κατά καιρούς προταθεί ποικίλλουν.

Ο Pope-Hennessy διέκρινε στο ανάγλυφο τρεις σκηνές, με πρωταγωνιστή πάντοτε τον Περσέα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την ανεμίζουσα *velificatio*.⁹⁰² Στην πρώτη, ο νέος άνδρας ορμά από ψηλά και ετοιμάζεται να επιτεθεί στο εξαγριωμένο κήτος: για την ταύτιση της μορφής αυτής με τον Περσέα υπάρχει γενική αποδοχή. Στη δεύτερη σκηνή, κατά τον Pope-Hennessy, ο Περσέας εμφανίζεται με τη μορφή του οργισμένου γυμνού άνδρα. Στην τρίτη, τη σκηνή των ιππέων, ο Περσέας καταφθάνει έφιππος στο παλάτι του Κηφέα. Ο ίδιος ο συγγραφέας φαίνεται, εντούτοις, να αμφιβάλει για την ερμηνεία του, καθώς σπεύδει να σημειώσει ότι η πολλαπλή εμφάνιση της ίδιας μορφής σε έργο είναι παράξενο φαινόμενο για τα μέσα του 16ου αι. Ο Alexander Perrig υποστήριξε, από τη μεριά του, ότι η σκηνή των ιππέων αποδίδει τη μάχη ανάμεσα στον Περσέα και τον Φινέα, τον θείο και πρώην μνηστήρα της Ανδρομέδας.⁹⁰³

Ο Thomas Hirthe θεωρεί ότι οι απαντήσεις που έχουν δοθεί δεν είναι ικανοποιητικές. Κατά τη γνώμη του, η εισαγωγή της σκηνής των ιππέων ακολουθεί προηγούμενο που θα μπορούσε εύκολα να γνωρίζει ο Cellini. Σε σειρά σχολιασμένων εκδόσεων των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου, που εμφανίστηκαν στα τέλη του 15ου αι., ανάμεσα στα βιβλία IV και V, που περιλαμβάνουν την

αφήγηση του μύθου του Περσέα, εισάγεται ξυλογραφία που απεικονίζει μάχη με ιππείς. Ο Hirthe αναγνωρίζει πως το νόημα της εισαγωγής στο ανάγλυφο μιας σκηνής, στην οποία δεν μετέχει ο Περσέας, είναι ασαφές. Προβαίνει, ωστόσο, σε κάποιες επισημάνσεις, ότι, δηλαδή, στο πλήθος που διακρίνεται κάτω από τη σκηνή δεν υπάρχουν ιππείς, αλλά πεζοί στρατιώτες, ότι ο ιππέας με τη σημαία είναι ο αρχηγός τους και, τέλος, ότι η σκηνή απεικονίζει μάχη μπροστά στις πύλες της πόλης, κατ' αναλογία με την εξόντωση του κήτους από τον Περσέα.⁹⁰⁴

Νομίζω ότι η αινιγματική σκηνή της επικείμενης ιππομαχίας μπορεί να συνδεθεί με τις τρέχουσες πολιτικές εξελίξεις στην πόλη του Άρνου. Όπως προαναφέρθηκε, με την αλλαγή του συντακτικού χάρτη που μετέτρεψε το 1532 τη Φλωρεντία σε πριγκιπάτο, ο θεσμός της *Signoria* και ο *Gonfaloniere di Giustizia* μετά από 250 χρόνια ένδοξου βίου καταργήθηκαν. Αφού καταλάγιασαν οι αναταράξεις που προκάλεσε η μάχη στο Montemurlo και η εκτέλεση των ηγετών των ηττηθέντων φλωρεντινών εξορίστων, ο Cosimo δεν φάνηκε διατεθειμένος να αποξενωθεί από το δημοκρατικό παρελθόν της πόλης. Η στάση του αυτή, μάλιστα, παρουσιάζεται ανάγλυφα στην επιχειρηματολογία της Φλωρεντίας κατά την αντιδικία που είχε ξεσπάσει το 1541 με τη Φεράρα για το εθιμοτυπικό προβάδισμα της μιας ή της άλλης πόλης. Η αντιπαράθεση συνεχιζόταν με αμείωτη ένταση και κατά τον χρόνο της παραγγελίας του *Περσέα* (1545), με τη Φλωρεντία να απορρίπτει μετά βδελυγμίας

τον ισχυρισμό της αντιπάλου ότι δεν ήταν πλέον δημοκρατία. Ήταν, άραγε, ένας πολιτικός ελιγμός που διευκόλυνε τη νομιμοποίηση του νέου καθεστώτος ή μήπως ο Cosimo I πίστευε στα αλήθεια ότι η έως τότε κατακερματισμένη Δημοκρατία της Φλωρεντίας συσπειρώθηκε υπό την ηγεσία του και προσέλαβε τελειότερη μορφή;⁹⁰⁵

Όποια και να ήταν τα εσωτερικά του κίνητρα, ο Cosimo, ο οποίος μέχρι την κατάκτηση της Σιένας το 1559 έφερε τον τίτλο του «Δούκα της Φλωρεντινής Δημοκρατίας» επέμενε να χαρακτηρίζει το καθεστώς του σαν δημοκρατία και τον εαυτό του σαν τον νόμιμο κληρονόμο του αξιώματος του *Gonfaloniere di Giustizia*.⁹⁰⁶ Ακόμη και με την απόφασή του να εγκατασταθεί (1540) στο Palazzo della Signoria –στην πρώην έδρα της δημοκρατικής κυβέρνησης της πόλης– ο Cosimo επεδίωκε να αναδείξει την εξουσία του ως συνέχεια του δημοκρατικού παρελθόντος της Φλωρεντίας και ιδιαίτερα του ανώτατου άρχοντα της

δημοκρατίας, του *Gonfaloniere di Giustizia*. Κατά τη στέψη του μάλιστα ως Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης στη Ρώμη το 1570, ο λόγιος Lionardo Salviati χαιρέτησε στην ομιλία του τον τίτλο που καθιστούσε και τη φλωρεντινή δημοκρατία *Repubblica Grande*.⁹⁰⁷

Συμβολισμός που υπαινίσσεται τη συνέχεια του ανώτατου αξιώματος της πόλης αποτυπώνεται και σε πίνακα του Giovanni Stradano (1561-1562), στον οποίο απεικονίζεται η ετήσια παρέλαση των Μάγων στην Piazza della Signoria. Εδώ ο δούκας εμφανίζεται να έχει καταλάβει στην εξέδρα (*ringhiera*) μπροστά από το Palazzo Vecchio, ακριβώς τη θέση που καθόταν επί δημοκρατίας ο *Gonfaloniere di Giustizia* (εικ. 92).⁹⁰⁸ Ο δεσμός του Cosimo με τη δημοκρατική παράδοση της Φλωρεντίας υπογραμμίζεται, επίσης, και με την εικονογραφία του κεντρικού *tondo* (εικ. 28) της Sala Grande στο Palazzo Vecchio, όπου ο δούκας περιβάλλεται από 24 εμβλήματα της Φλωρεντινής Δημοκρατίας.

Εικ.92
Giovanni Stradano,
Η εορτή των Μάγων στην Piazza della Signoria, 1561-62. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Gualdrada.



Επιστρέφοντας στο ανάγλυφο του Cellini και στην αινιγματική σκηνή της σύγκρουσης των ιππέων, παρατηρούμε ότι ο υπερασπιστής της πόλης φαίνεται να είναι επικεφαλής άλλων ανδρών προς τους οποίους νεύει να τον ακολουθήσουν. Φέρει λάβαρο που κυματίζει στον αέρα, παραπέμποντας στον *Gonfaloniere di Giustizia*, τον Σημαιοφόρο της Δικαιοσύνης, τον ανώτατο άρχοντα της Φλωρεντίας κατά τη δημοκρατική περίοδο. Οι έφιπποι εχθροί της πόλης – με τον πρώτο εξ αυτών να καλπάζει αλαλάζοντας και τον ηλικιωμένο να ακολουθεί με αμφίθυμη διάθεση προσπαθώντας να ανακόψει με το χαλινάρι την ορμή του αλόγου του – έχουν σχεδόν φθάσει προ των πυλών.

Το 1553, όταν χυτεύτηκε το τελευταίο σημαντικό τμήμα του συμπλέγματος του Cellini, το ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, ο Cosimo δεν είχε να επιδείξει άλλη στρατιωτική επιτυχία πέραν του Montemurlo. Όπως προαναφέρθηκε, η 1η Αυγούστου, ημερομηνία συντριβής των *fuorusciti*, είχε κηρυχτεί ως δημόσια αργία και με αυτή συνδέθηκαν και άλλα σημαντικά γεγονότα, όπως η βάπτιση του διαδόχου, πρίγκιπα Francesco. Την επομένη, σχεδόν, της νικηφόρας μάχης, το ιστορικό γεγονός είχε εξάλλου αρχίσει να αναπαράγεται συστηματικά με ποικίλους εικαστικούς τρόπους και διάφορα μέσα.

Η αρχική παραγγελία του δούκα για τον *Περσέα* με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι παρέπεμπε συνειρμικά στο Montemurlo, αφού τα κεφάλια των αρχηγών των ηττηθέντων

fuorusciti είχαν πέσει στην Piazza della Signoria όπου θα στηνόταν το άγαλμα.⁹⁹ Καθώς η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* συμβόλιζε τη σωτηρία της πόλης νομίζω ότι δεν θα μπορούσε να λείπει από το ανάγλυφο μια αναφορά στη μάχη με την οποία ο Cosimo έσωσε, κατά τη γνώμη του, τη Φλωρεντία.¹⁰⁰ Καθώς, όμως, το σύμπλεγμα του *Περσέα* ήταν έργο εμβληματικό και όχι προσωπογραφία του δούκα, σκηνές που θα αναφέρονταν άμεσα στη ζωή του ήταν αταίριαστες.¹⁰¹ Για τον λόγο αυτό φαίνεται ότι επιλέχθηκε να αποδοθεί το Montemurlo υπαινικτικά με τη σκηνή των ιππέων, στο άνω δεξιό τμήμα της ορειχάλκινης πλάκας.

Ο Cosimo, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, διεκδικούσε πεισματικά τον ρόλο του διαδόχου του ανώτατου αυτού αξιώματος, στο οποίο είχαν υπηρετήσει οι Μέδικοι πρόγονοί του, θα επιθυμούσε να εμφανιστεί υπαινικτικά στο ανάγλυφο ως υπερασπιστής της πόλης με τη μορφή του Σημαιοφόρου (*Gonfaloniere di Giustizia*). Ο ίδιος,



Εικ.93
Pier Paolo Galeotti,
Μετάλλιο του Cosimo I,
1567, εμπροσθότυπος:
Cosimo I με πανοπλία
και επιγραφή: COSMVS
MED. FLORENT. ET
SENAR. DVX II'



οπισθότυπος:
Ίδρυση της
πολιτοφυλακής της
Τοσκάνης και επιγραφή:
RES MILITARIS
CONSTITVTA, Museo
Nazionale del Bargello.

μάλιστα, πίστευε ότι είχε πραγματοποιήσει τα όνειρα των προηγούμενων γενεών, καθώς είχε εξαλείψει τις διχόνοιες και τους φατριασμούς, αυτή την «παμπάλαια αρρώστια της Φλωρεντίας», και είχε φέρει ομόνοια και ευημερία στους πολίτες της.⁹¹²

Επιβεβαίωση της σύνδεσης του Cosimo με το λάβαρο (*gonfalone*), το οποίο ξεκίνησε ως έμβλημα του θεσμού της πολιτοφυλακής και στη συνέχεια προσδιόρισε το όνομα του ανώτατου άρχοντα της πόλης (*Gonfaloniere di Giustizia*), είναι και η εικονογραφία μεταλλίου του Pier Paolo Galeotti (1520-1584), που εντάσσεται σε σειρά δεκατριών μεταλλίων στα οποία μνημονεύονται τα έργα του Cosimo I για το κοινό καλό. Ο δούκας παρήγγειλε τη σειρά το 1566 στον παλιό μαθητή του Cellini, ενώ ως σύμβουλος εικονογραφίας ορίστηκε ο Vincenzo Borghini. Ο τελευταίος διαίρεσε τα θέματα σε τρεις κατηγορίες: καλή διακυβέρνηση, δημόσια έργα και στρατιωτικά έργα. Στην τελευταία κατηγορία ανήκει και το μετάλλιο που μνημονεύει

την *Ίδρυση της πολιτοφυλακής της Τοσκάνης* από τον Cosimo (εικ. 93).⁹¹³

Στην εμπρόσθια όψη εμφανίζεται ο δούκας με πανοπλία, όπου και η συνοδευτική επιγραφή: *COSMVS MED FLORENT ET SENAR DVX II'* στην οπίσθια όψη υπάρχει η επιγραφή: *RES MILITARIS CONSTITVTA* και απεικονίζεται η ανασυσταθείσα πολιτοφυλακή. Κάποιοι πολιτοφύλακες φέρουν λάβαρα (*gonfaloni*), ενώ ένας εξ αυτών έχει ήδη πλησιάσει άνδρα που στέκει πάνω σε βάθρο, τέσσερα σκαλιά ψηλότερα από τους άλλους, και του έχει παραδώσει *gonfalone*. Όλες οι μορφές στο μετάλλιο φέρουν ρωμαϊκές στολές.⁹¹⁴

Όπως προαναφέρθηκε, ο Cosimo μετά από την εγκατάστασή του στο Palazzo della Signoria το 1540 έδωσε εντολή στον Bandinelli να μετατρέψει τη Sala Grande, αίθουσα συνεδριάσεων του δημοκρατικού Μεγάλου Συμβουλίου, σε Sala dell'Udienza (αίθουσα ακροάσεων). Ο Bandinelli άρχισε τις εργασίες το 1542 υψώνοντας στο βόρειο τμήμα της αίθουσας εξέδρα με τέσσερα σκαλοπάτια, πάνω στην οποία τοποθέτησε, σε μαρμάρινες κόγχες, τα αγάλματα των Μεδίκων (περιλαμβανομένου του Cosimo) με ρωμαϊκές στολές.⁹¹⁵ Εικάζω, λοιπόν, ότι η εικόνα αυτή του δούκα, με ρωμαϊκή περιβολή πάνω στο *podium* της Udienza, σε συνδυασμό με τη χρήση της εικονογραφίας της *adlocutio*, ομιλίας ρωμαίου ηγεμόνα προς τους στρατιώτες του –όπως εμφανίζεται σε νομίσματα (εικ. 94), και ιδιαίτερα σε ανάγλυφο στην Αψίδα του Μ. Κωνσταντίνου– θα ενέπνευσαν την παράσταση της οπίσθιας όψης του μεταλλίου



Εικ.94
Χρυσό *Aureus* του
Μάρκου Αυρήλιου
Πρόβου, Ρώμη 277
μ.Χ., εμπροσθότυπος:
προτομή Πρόβου



οπισθότυπος: *adlocutio*.
Βερολίνο, Münzkabinett
der Staatlichen Museen
zu Berlin.

που μνημονεύει την επανίδρυση της πολιτοφυλακής της Τοσκάνης.⁹¹⁶

Στις δύο φλωρεντινές παραστάσεις – στο άγαλμα του Bandinelli στο *podium* της Sala dell'Udienza και στην απεικόνιση της οπίσθιας όψης μεταλλίου του Galeotti– ο ηγεμόνας εμφανίζεται να στέκει πάνω σε βάθρο με ελαφρά στραμμένο τον άνω κορμό, φέροντας εφαρμοστό ρωμαϊκό θώρακα. Μια σειρά διακοσμητικών ελασμάτων συνδέουν τον θώρακα με το κάτω τμήμα της στολής που καταλήγει σε διπλό στρίφωμα. Τα πόδια, που εμφανίζονται κάτω από το κοντό ένδυμα, διατηρούν την ίδια στάση, με το βάρος να πέφτει στο ένα πόδι ενώ το άλλο είναι άνετο. Και στις δύο απεικονίσεις φέρει μανδύα που συγκρατείται γύρω από τον λαιμό.

Έτσι, η μικροσκοπική μορφή στην πίσω όψη του μεταλλίου του Galeotti παραπέμπει πειστικά στον Cosimo, η προτομή του οποίου απεικονίζεται στην εμπρόσθια όψη: είναι ο δούκας της Φλωρεντίας και της Σιένας –σε αναμονή να λάβει και τον τίτλο του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης– ο οποίος έχει εκπληρώσει το έργο της επανασύστασης της πολιτοφυλακής, εμβληματικού θεσμού της φλωρεντινής δημοκρατίας. Η εικονογραφία της *adlocutio* επιβεβαιώνει την παραπάνω πρόταση, καθώς στα ρωμαϊκά νομίσματα ο απεικονιζόμενος στην εμπρόσθια όψη ηγεμόνας συνήθως εμφανίζεται και στην άλλη όψη να απευθύνει ομιλία προς τους στρατιώτες του.

Με τα ερμηνευτικά αυτά εφόδια επανερχόμεστε στο ανάγλυφο του Cellini, προκειμένου να διατυπωθεί με μεγαλύτερη βεβαιότητα η άποψη ότι είναι ο δούκας που υπαινικτικά

στέκει σαν Σημαιοφόρος της Δικαιοσύνης (*Gonfaloniere di Giustizia*), μπροστά από την πύλη της Φλωρεντίας και καλεί τους άνδρες του να αντιταχθούν στην έξωθεν απειλή. Η απειλή αυτή προερχόταν από τον αρχηγό των *fuorusciti* και κύριο χορηγό της εκστρατείας τους, τον πάμπλουτο τραπεζίτη Filippo Strozzi.

Στο ανάγλυφο ο Filippo πιθανόν να εκπροσωπείται από τον ηλικιωμένο ιππέα, ο οποίος με σκυμμένο κεφάλι ακολουθεί, εκών-άκων, τον νεότερο καβαλάρη, που με πρόσωπο αλλοιωμένο από λυσσαλέα οργή καλπάζει ασυγκράτητος κραδαίνοντας το σπαθί του. Μια τέτοια περιγραφή θα ταίριαζε στον Piero Strozzi, ο οποίος, σύμφωνα με όλες τις μαρτυρίες, έσπρωξε τον διστακτικό και έτοιμο να συνδιαλλαγεί με τον Cosimo πατέρα του στην καταστροφή.⁹¹⁷ Το μένος, ωστόσο, του Piero Strozzi για τον Cosimo παρέμεινε ασίγαστο, καθώς μάλιστα πίστευε ότι ως εγγονός του Piero de' Medici Il Sfortunato (1472-1503), διαδόχου του Lorenzo il Magnifico, είχε περισσότερα δικαιώματα πολιτικής διαδοχής των Μεδίκων από τον Cosimo, ο οποίος καταγόταν από την κόρη του Lorenzo il Magnifico, Lucrezia (1470-1550).

Μετά από δεκαεπτά χρόνια, κατά τη διάρκεια του πολέμου με τη Σιένα, ο Piero, όντας στην υπηρεσία του βασιλιά της Γαλλίας και επικεφαλής ενός νέου κύματος φλωρεντινών *fuorusciti*, συγκρούστηκε πάλι με τον Cosimo στο Marciano (1554): οι καλένδες του Αυγούστου υπήρξαν και πάλι ευνοϊκές για τον δούκα. Για τον γενναίο Piero Strozzi υπήρξε η τελειωτική ήττα.

Αρχιτεκτονικά στοιχεία στο ανάγλυφο

Cellini έχει γράψει μία σύντομη πραγματεία *Περί Αρχιτεκτονικής* όπου αναγνωρίζει ότι η αρχιτεκτονική είναι μία τέχνη μεγάλης χρησιμότητας, επειδή στεγάζει και προστατεύει τον άνθρωπο, όπως η τέχνη της ένδυσης και της οπλοποιίας. Μεταμορφώνεται, όμως, σε κάτι θαυμάσιο («cosa mirabile»), όταν η αρχιτεκτονική κατασκευή αναδεικνύει τον διάκοσμο (που φέρει), γιατί τότε καθίσταται δευτερότοκη θυγατέρα της μεγάλης γλυπτικής.⁹¹⁸ Σύμφωνα, λοιπόν, με την ιεράρχηση των τεχνών από τον Cellini, η αρχιτεκτονική κατατάσσεται στην τρίτη θέση, με πρώτη, βέβαια, τη γλυπτική και τη ζωγραφική να ακολουθεί ως πρωτότοκη θυγατέρα της πρώτης.

Μικρή είναι και η θέση που καταλαμβάνουν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία στο ανάγλυφο (εικ. 95): εμφανίζονται σε «rilievo schiacciato» –στο επίπεδο, εγγάρακτο ανάγλυφο που επανέφερε ο Donatello με το αφηγηματικό του ανάγλυφο *Ο Άγιος Γεώργιος και ο δράκος* στο Orsanmichele– και έχουν απωθηθεί στο άνω δεξιό τμήμα του ορειχάλκινου κάμπου, σε λοξή διάταξη που δημιουργεί κάποια αίσθηση βάθους.

Τα κτίρια που διακρίνονται αχνά πίσω από την πύλη που υπερασπίζεται ο σημαιοφόρος ιππέας πιθανόν να είναι αναφορές σε παραστάσεις φανταστικής πόλης, όπως *Η Ιδανική πόλη* που είχε αποδοθεί στον Piero della Francesca, διανθισμένες με στοιχεία υπαρκτών κτισμάτων.⁹¹⁹ Ο Cellini θα μπορούσε, άλλωστε, να είχε κατά νου κυκλοτερή οικοδομήματα που εμφανίζονται στις *Πύλες του Παραδείσου* του Ghiberti, στην τοιχογραφία του Franciabigio *Η επιστροφή του Κικέρωνα στη Ρώμη* (περ. 1520) ή στην *Προσφορά εξωτικών ζώων στον Καίσαρα* (περ. 1520) του Andrea del Sarto στην έπαυλη των Μεδίκων στο Poggio a Caiano.⁹²⁰

Ο γλύπτης μπορεί να άντλησε, επίσης, έμπνευση από απεικονίσεις αρχιτεκτονημάτων του Domenico Beccafumi στις τοιχογραφίες της οροφής του Palazzo Venturi στη Σιένα, με θέμα τα κατορθώματα αρχαίων ηρώων (1519-1523) ή τον *Αποκεφαλισμό του Spurius Cassius* (1529-1535) στην οροφή



της Sala del Concistoro του Palazzo Pubblico της Σιένας. Θα πρέπει, εδώ, να σημειώσουμε την παρόμοια διάταξη του κορμού του Spurius Cassius, τον οποίο μόλις έχει απο-

κεφαλίσει ο πατέρας του –επειδή επιχείρησε να ανατρέψει τη ρωμαϊκή δημοκρατία– με αυτόν της επίσης αποκεφαλισμένης Μέδουσας στο σύμπλεγμα του Cellini.



Εικ.95

Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια)

1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.

Ο άνδρας που κραυγάζει και οι στρατιώτες

Εφόσον δεχτούμε ότι στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου αποδίδεται υπαινικτικά η κρίσιμη μάχη στο Montemurlo, δικαιολογείται το ενδιαφέρον της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας για τα τεκταινόμενα στο συγχρονικό πεδίο και η αδιαφορία της για την παλαιά ιστορία της πάλης του Περσέα με το κήτος. Μία ακόμη ανάγλυφη μορφή φαίνεται να παρακολουθεί, επίσης με αγωνία, τη σκηνή της επικείμενης ιππομαχίας.⁹²¹ Με το βλέμμα στραμμένο προς τα πάνω, το στόμα ορθάνοιχτο και το ρεύμα της έντασης να αποτυπώνεται στον λαιμό διογκώνοντας μυς και φλέβες, ο φαλακρός άνδρας δεξιά από τον Κηφέα, δείχνει ότι τα διαδραματιζόμενα μπροστά στην πύλη αποτελούν γεγονός ζωτικής γι' αυτόν σημασίας (εικ. 96). Η οπτική διασύνδεση της μορφής με τη σκηνή των ιππέων μάς επιτρέπει να εικάσουμε ότι από το διάπλατα ανοιγμένο στόμα ξεπηδά η ιαχή των οπαδών των Μεδίκων: «Vittoria, Vittoria, Palle, Palle», που συνόδευε την πομπή των ηττημένων *fuorusciti* στους δρόμους της Φλωρεντίας την 1η Αυγούστου 1537.

Δίπλα στον φαλακρό άνδρα και σε απόλυτη αντίθεση με την εκρηκτική εκφραστικότητά του, εμφανίζονται τρεις μορφές στρατιωτών με κράνη: ο πρώτος από αυτούς, προφανώς ο αρχηγός, φέρει γενειάδα και έχει εξατομικευμένα χαρακτηριστικά· οι δύο άλλοι είναι πανομοιότυποι και το βλέμμα τους είναι ανέκφραστο και απλανές.⁹²² Από τον αριθμό των λογχών που εμφανίζονται στο βάθος φαίνεται ότι υπάρχουν και άλλοι στρατιώτες που έχουν επικαλυφθεί από τις μορφές που βρίσκονται μπροστά τους (εικ. 95, 97). Πρόκειται για τους περιβόητους *Landsknechte*, τους γερμανούς μισθοφόρους του αυτοκρατορικού στρατού, που λεηλάτησαν τη Ρώμη το 1527 και συνόδευσαν το 1532 τον Alessandro de' Medici στη Φλωρεντία, όπως υποστήριξε η Mandel.⁹²³

Ο στρατός του αυτοκράτορα Καρόλου Ε' στην Ιταλία απαρτιζόταν από ισπανούς, ιταλούς και γερμανούς στρατιώτες.⁹²⁴ Οι τελευταίοι, οι αποκαλούμενοι *Landsknechte*, όπως φαίνεται σε χαρακτηριστικά της εποχής, διέφεραν από τους

άλλους στρατιώτες, καθώς συνήθιζαν να φορούν ενδύματα και εντυπωσιακά καπέλα που ήταν προϊόντα ληλασίας, με αποτέλεσμα η εμφάνισή τους να είναι ανομοιογενής και πολύχρωμη. Η απόλυτη ομοιομορφία – ακόμη και στα χαρακτηριστικά του προσώπου των δύο εξ αυτών– που παρουσιάζουν οι στρατιώτες στο ανάγλυφο ανακρίβει την υπόθεση ότι πρόκειται για απεικονίσεις των διαβόητων Γερμανών.

Φαίνεται, λοιπόν, πιθανότερο ο Cellini –με εγνωσμένο το πάθος του για τις τέχνες του πολέμου– σε συνεργασία με τον Benedetto Varchi, ο οποίος την εποχή αυτή ήταν απασχολημένος με τη συγγραφή της *Storia Fiorentina*,



Εικ.96
Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια: άνδρας που κραυγάζει) 1554.
Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.

να εισήγαγαν τους στρατιώτες ως αναφορά στη μάχη του Montemurlo και στον πρωταγωνιστικό ρόλο του capitano Otto da Montaguto, ο οποίος παλαιότερα είχε πολεμήσει μαζί με τον Giovanni delle Bande Nere, πατέρα του Cosimo. Ο Vasari στον πίνακα *Ο θρίαμβος του Cosimo I στο Montemurlo* εμφανίζει τον Otto da Montaguto (εικ. 98), στο κέντρο της σύνθεσης, δηλαδή σε πιο προεβλημένη θέση και από αυτήν του αρχηγού της ισπανικής φρουράς Alessandro Vitelli, να οδηγεί αιχμαλώτους στα πόδια του νεαρού Μεδίκου.

Γνωρίζουμε ότι ο Cosimo απαιτούσε οι απεικονίσεις προσώπων και τόπων να είναι ακριβείς αναπαραστάσεις. Έτσι, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η μορφή του Otto da Montaguto στον ανωτέρω πίνακα αποδίδει με πιστότητα την εμφάνισή του. Ο αρχηγός των στρατιωτών στο ανάγλυφο φέρει την ίδια περίπου περικεφαλαία με την οποία απεικονίζεται ο Montaguto στον πίνακα του Vasari, διαθέτει ανάλογη γενειάδα, ενώ τα χαρακτηριστικά του φαίνονται να ομοιάζουν. Οι παρατηρήσεις αυτές μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι πιθανόν υπάρχει και στο ανάγλυφο προσωπογραφία ενός από τους πρωτεργάτες της νίκης στο Montemurlo: του capitano Otto da Montaguto.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, οι τρεις μορφές στρατιωτών θα μπορούσαν να αποτελούν αναφορά στις στρατιωτικές δυνάμεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε το 1512 η επιστροφή και η επάνοδος στην εξουσία των Μεδίκων. Το 1530 η επάνοδος των Μεδίκων πραγματοποιήθηκε, επίσης, χάρη στις λόγ-

χες του αυτοκρατορικού στρατού, τμήμα του οποίου παρέμεινε στη Φλωρεντία ως ισπανική φρουρά υπό τη διοίκηση του Alessandro Vitelli. Όπως παραδίδει, μεταξύ άλλων ο Varchi, οι κλαγγές των όπλων της ισπανικής φρουράς στην Piazza della Signoria έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην άρση των δισταγμών των αναποφάσιστων μελών της Γερουσίας για την υποψηφιότητα του νεαρού Cosimo de' Medici.⁹²⁵

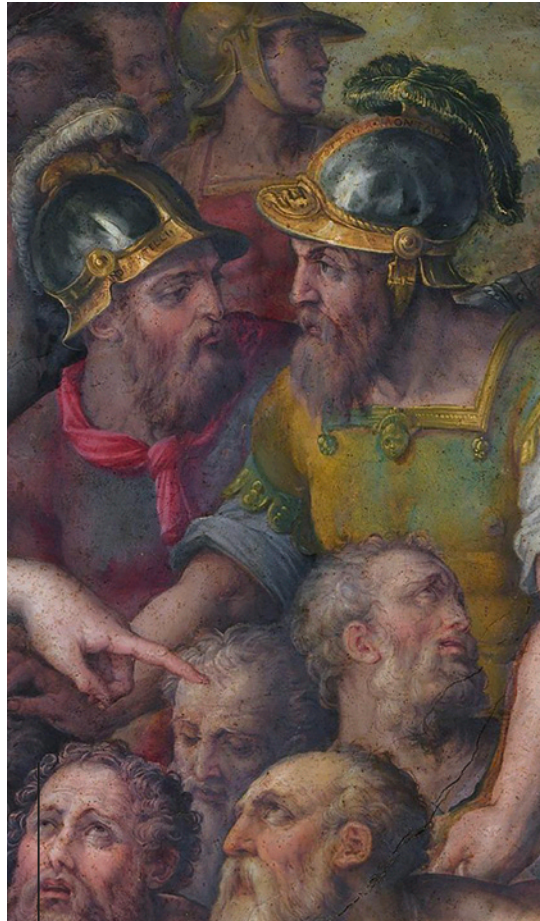
Ο Cosimo δημιούργησε το 1541 τη δική του *Guardia de' Lanzi*, από την οποία

η εμβληματική Loggia στην Piazza della Signoria προσέλαβε το όνομα Loggia dei Lanzi. Η φρουρά αυτή (οι *cien alemanes*, 100 Γερμανοί λογχοφόροι) συνδέθηκε άμεσα με τον Cosimo καθώς ήταν εντεταλμένη με την προστασία του και ήταν παρούσα σε όλες τις εμφανίσεις του. Οι πολλές λόγχες συνεπώς που απεικονίζονται στο βάθος του αναγλύφου θα μπορούσαν να συνεχονται με τον Cosimo στο ρόλο του σημαιοφόρου που υπερσπίζεται την πόλη κατά την εισβολή των φλωρεντινών *fuorusciti*.⁹²⁶



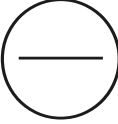
Εικ.97

Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: στρατιώτες) 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.



Εικ.98

Giorgio Vasari, *Ο θρίαμβος του Cosimo I στο Montemurlo* (λεπτομέρεια: Otto da Montauto), 1556-1559. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I.

 α αποτελούσε παράλειψη, ολοκληρώνοντας την περιήγησή μας στις μορφές του αναγλύφου, να μην αναφερθούμε στο μικρό σκυλάκι (εικ. 99) που βρίσκεται στα πόδια του Κηφέα γαβγίζοντας θαρραλέα προς την κατεύθυνση του άγριου κήτους. Στην *Αυτοβιογραφία* του ο Cellini αναφέρεται με στοργή στα αξιαγάπητα τετράποδα που, τουλάχιστον σε δύο περιπτώσεις, εμφανίζονται να υπερασπίζονται τον ίδιο ή τον χώρο του με γενναιότητα. Έτσι, ο όμορφος σκύλος που τον συνόδευε στην Piazza Navona της Ρώμης, χωρίς να φοβηθεί «μήτε ραβδιά μήτε σπαθιά», ακινητοποίησε έναν κλέφτη που είχε διαρρήξει το εργαστήριό του, με κίνδυνο να αφήσει εκτεθειμένο τον καλλιτέχνη έναντι του πάπα Κλήμη Ζ' που του είχε εμπιστευτεί πολύτιμους λίθους.⁹²⁷ Λίγα χρόνια αργότερα, ένας άλλος σκύλος επέδειξε το ίδιο φρόνημα, όταν επιτέθηκε στη φρουρά που ήλθε να συλλάβει τον ίδιο τον καλλιτέχνη αυτήν τη φορά, προκαλώντας το σχόλιο του φρούραρχου: «οι καλοί σκύλοι, από θεϊκό ένστικτο, μαντεύουν πάντα τον κίνδυνο που απειλεί τον αφέντη τους».⁹²⁸

Ο Cellini, πάντως, με το ανάγλυφο της *Νύμφης του Fontainebleau*, είχε ήδη αναδειχτεί ως ο εξοχότερος γλύπτης ζώων του 16ου αι.: τα τέσσερα κυνηγόσκυλα που απεικονίζονται αριστερά της Νύμφης «έχουν αποδοθεί με τόση φαντασία και τόση ευαισθησία που μαρτυρούν πολλές ώρες άμεσης παρατήρησης και μελέτης».⁹²⁹ «La bravura dell'animale» εκφράζεται, επίσης, θαυμάσια στη μικρή αγέρωχη μορφή που ο Benvenuto τοποθετεί στο δεξιό άκρο του αναγλύφου του αντιπαραβάλλοντας, πιθανώς, μία δύναμη φιλική προς τον άνθρωπο με μία άλλη εχθρική προς αυτόν, που εκπροσωπεί το κήτος στην απέναντι άκρη.⁹³⁰ Μία ανάλογη διάταξη είχε χρησιμοποιήσει ο Cellini και στη *Νύμφη του Fontainebleau* (εικ. 6) γράφει σχετικά: «Σχεδιάσα μια γυναίκα ξαπλωμένη σε όμορφη στάση ... στη μια πλευρά της είχα σχεδιάσει σε ημιανάγλυφο νεαρά ελάφια και σε ανάγλυφο αγριογούρουνα και άλλα άγρια ζώα. Και στην άλλη πλευρά κυνηγετικά σκυλιά από διάφορες ράτσες».⁹³¹

Η εμφάνιση του μικρόσωμου ζώου στο ανάγλυφο μπορεί, ωστόσο, να οφείλεται σε έναν ακόμη λόγο. Για να τον εντοπίσουμε θα πρέπει να επιστρέψουμε στη έπαυλη των Μεδίκων στο Roggio a Caiano και την αίθουσα του Λέοντα Γ', οι τοιχογραφίες της οποίας, όπως προαναφέρθηκε, απεικονίζουν επεισόδια της ρωμαϊκής ιστορίας που ανακαλούσαν συνειρμικά γεγονότα της ζωής των παλαιότερων Μεδίκων.

Η μία από αυτές, με την υπογραφή του Andrea del Sarto και με τίτλο *Προσφορά εξωτικών ζώων στον Καίσαρα*, υπαινίσσεται τα δώρα εξωτικών και άλλων ζώων που είχε προσφέρει στον Lorenzo il Magnifico αντιπροσωπεία του σουλτάνου της Αιγύπτου που επισκέφθηκε τη Φλωρεντία το 1487. Χρονικογράφοι της εποχής αναφέρουν ότι στα ζώα αυτά περιλαμβάνονταν μία καμηλοπάρδαλη, ένα λιοντάρι, ένα πρόβατο με πλατιά ουρά και κατσίκες με μεγάλα κρεμαστά αυτιά. Στον πίνακα του del Sarto απεικονίζονται, ωστόσο, και ζώα που δεν αναφέρονταν ως δώρα των Αιγυπτίων, όπως ένας χαμαιλέοντας, ένας χιμπατζής, ένας πίθηκος, μια αγριόγατα, παπαγάλοι κτλ. Όλα αυτά τα είδη υπήρχαν, όμως, και στον ζωολογικό κήπο που διατηρούσε στη Ρώμη ο πάπας Λέων Ι, δευτερότοκος γιος του Lorenzo il Magnifico.⁹³² Η εισαγωγή λοιπόν των ζώων αυτών στον πίνακα *Η προσφορά εξωτικών ζώων στον Καίσαρα* θα ανακαλούσε ανάλογες προσφορές που ήταν γνωστό ότι είχαν γίνει από ξένους ηγέτες τόσο στον Lorenzo όσο και στον πάπα Λέοντα Γ' και κατά συνέπεια το πολιτικό διαμέτρημα των δύο Μεδίκων θα μπορούσε να παραβληθεί προς αυτό του Καίσαρα.



Εικ.99
Benvenuto
Cellini,
*Η απελευθέρωση
της Ανδρομέδας*
(λεπτομέρεια:
σκύλος), 1554.
Φλωρεντία,
Museo
Nazionale del
Bargello.

Στην τοιχογραφία του del Sarto, εξάλλου, μαζί με τα εξωτικά ζώα απεικονίζεται μπροστά στο κάθισμα του Καίσαρα ένας μικρός σκύλος που γαβγίζει απειλητικά εναντίον κάποιου «εισβολέα». Η απεικόνισή του, και μάλιστα στο ίδιο σκαλοπάτι με τον νάνο που ήταν στην υπηρεσία του Ippolito de' Medici, ανιψιού του πάπα, δεν ήταν τυχαία: το συμπαθητικό ζώο είχε συνδεθεί από παλιά με την οικογένεια, καθώς εμφανίζεται ήδη το 1374 στην κορυφή του οικοσήμου του Foglino di Conte de' Medici μαζί με θυρεό που έφερε τις σφαίρες των Μεδίκων. Δύο εμβληματικοί σκύλοι κοσμούσαν, εξάλλου, το πλαίσιο από τερακότα της εισόδου της τράπεζας των Μεδίκων στο Μιλάνο.⁹³³

Έχει επισημανθεί ότι οι εικονογράφοι του Cosimo αντλούσαν εμπνεύσεις από την τέχνη της περιόδου του πάπα Λέοντα Γ'. Έτσι, ο σκύλος των Μεδίκων μεταφέρθηκε πιθανώς στην άκρη της ορειχάλκινης πλάκας του Cellini ως υπαινιγμός ότι το αφηγηματικό ανάγλυφο ήταν αναφορά στον Cosimo I de' Medici, σωτήρα και ελευθερωτή της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας.

Ταύτιση του Cellini με τον Περσέα του

Η ταύτιση του Cellini με τον Περσέα, στον οποίο αναφέρεται ως «mio Perseo» ή ακόμη ως «mio gigante», είναι εν πολλοίς αναμενόμενη.⁹³⁴ Στον μίαντα που διατρέχει όλο τον γυμνό κορμό του αγάλματος, έχει μάλιστα χαραξει διάπλατα το όνομά του: «Benvenutus Cellini civis Flor. Faciebat MDLIII» (εικ. 100).⁹³⁵ Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι ο γλύπτης εμφανίζεται να ταυτίζεται με τον ήρωα σε ζωή και σε θάνατο. Η σχέση αυτή περιγράφεται στο περίφημο επεισόδιο της χύτευσης του *Περσέα*, που συνιστά την κορύφωση της *Αυτοβιογραφίας* του.

Η ταύτιση του Cellini με τον *Περσέα*, του δημιουργού με το δημιούργημά του, επιβεβαιώνεται και σε στροφή σονέτου που ο καλλιτέχνης έγραψε το 1556, ανήμερα της εορτής του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, ο οποίος εορταζόταν, ως πολιούχος άγιος, με ιδιαίτερη επισημότητα στη Φλωρεντία. Ο γλύπτης, όμως, βρισκόταν στη φυλακή, επειδή είχε ανοίξει το κεφάλι του ανταγωνιστή χρυσοχού Lorenzo Papi. Δηλώνει, ωστόσο, «σχεδόν αθάνατος, αφού ο γάλλος βασιλιάς μ' έβαλε στην γλυπτικής τον δρόμο» και συνεχίζει:

*Ο Περσέας φανερώνει κάποια
σημάδια δικά μου:
Πάνω, κρατάει ψηλά το κεφάλι
και το σκληρό,
ματοβαμμένο ατσάλι,
κάτω κείται το κουφάρι που
έχει ακόμα ζωή.⁹³⁶*

Ο Cellini, αν περιοριστούμε στις εξομολογήσεις της *Αυτοβιογραφίας* του, δεν αποκεφάλισε κανέναν από τους «ελεεινούς εχθρούς» του, κακοποίησε, όμως, αρκετά κεφάλια και κάποτε, όπως στην περίπτωση του ανταγωνιστή του Πομπήιου, τα χτυπήματά του επέφεραν τον θάνατο. Έτσι, ο καλλιτέχνης





Εικ.100
Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*
(λεπτομέρεια: ταινία με υπογραφή του
γλύπτη), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi.

δεν θα δυσκολευόταν να ταυτιστεί με τον *Περσέα* που κραδαίνει το κεφάλι της Μέδουσας, ενώ το σώμα της σφαδάζει στα πόδια του.⁹³⁷

Η Yael Even τονίζει ότι κανένα από τα θύματα των ηρώων στην Piazza della Signoria, ούτε ο *Κάκος* ούτε ο *Ολοφέρνης*, υφίστανται την απόλυτη συντριβή που επιφυλάσσει ο Cellini στη Γοργόνα.⁹³⁸ Η μορφή, που ο καλλιτέχνης σε επιστολή του της 20ής Μαΐου 1548 προς τον Cosimo, αποκαλεί «mia femmina», κείται γυμνή πάνω στο βάθρο, ενώ το παραμορφωμένο σώμα της αναπαράγει τις αγωνιώδεις συστροφές της ζωής που το εγκαταλείπει.⁹³⁹ Και δεν αρκεί η τέλεια ισοπέδωση αυτού του ωραίου γυναικείου σώματος, αλλά, επιπλέον, ο

Περσέας ακουμπά κυριαρχικά το αριστερό του πόδι πάνω στο στομάχι της. Είχε, ποτέ, η κόρη ενός θεού της θάλασσας, του Φόρκυ, υποστεί παρόμοια ταπείνωση;

Φαίνεται, ωστόσο, ότι υπάρχουν προηγούμενα για παράδειγμα: σχέδιο του Giulio Romano, όπου ο *Περσέας* κρατάει στο χαμηλωμένο αριστερό χέρι ένα τερατώδες κεφάλι Μέδουσας, ενώ το αποκεφαλισμένο σώμα της εμφανίζεται στα πόδια του (εικ. 101). Ο Cellini βρέθηκε στη Μάντοβα, μετά από τη λεηλασία της Ρώμης, το 1527-1528, όπου συνάντησε τον παλιό του φίλο, Giulio Romano, ο οποίος ζούσε «σαν μεγάλος άρχοντας».⁹⁴⁰ Το σχέδιο του Romano που απεικονίζει τον *Περσέα* και τη Μέδουσα χρονολογείται από το 1541, δεν μπορούμε, όμως, να αποκλείσουμε την περίπτωση να είχε δει ο Cellini στο σπίτι του φίλου του στη Μάντοβα κάποιο παρεμφερές σχέδιο.⁹⁴¹

Στον *Περσέα* του Cellini, ωστόσο, το ωραίο κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι του ήρωα και το σώμα που σπαράζει στα πόδια του θα μπορούσαν να έχουν αναφορές και σε ένα πραγματικό ωραίο «τέρας»: την Κατερίνα, την όμορφη γαλλίδα ερωμένη του καλλιτέχνη, την οποία χρησιμοποιούσε ως μοντέλο για τη *Νύμφη του Fontainebleau* (εικ. 6), όταν αυτός βρισκόταν στην υπηρεσία του Φραγκίσκου Α΄ στο Παρίσι.

Η Κατερίνα τον απάτησε με τον λογιστή του και ο Cellini, για να εκδικηθεί και τους δύο, τους... πάντρεψε. Εξακολουθούσε, όμως, να χρησιμοποιεί την Κατερίνα ως μοντέλο και να κερδίζει «χρήμα και τιμή από

Εικ.101
Giulio Romano,
Περσέας και
Μέδουσα,
1540-1544,
καφέ πενάκι,
μαύρη κιωλία.
Αμβούργο,
Kunsthalle,
Kupferstichkabinett.



την ομορφιά της». Η προσωπική τους σχέση, όμως, πήρε τροπή σαδομαζοχιστική, καθώς η Κατερίνα τον προκαλούσε με βρισιές, ενώ ο ίδιος, όπως αφηγείται, «αφήνοντας τον εαυτό μου στην οργή, την άδραξα από τα μαλλιά και την έσυρα μέσα στο δωμάτιο κλωτσώντας και χτυπώντας την, ώσπου κουράστηκα...και κάθε μέρα γινόντουσαν τα ίδια πράγματα χωρίς παραλλαγή».⁹⁴²

Δύο σύγχρονες ερευνήτριες, η Gwendolyn Trottein και η Nancy Vickers, έχουν, επίσης, συσχετίσει την ανωτέρω αφήγηση με την εικονογραφία έργων του Cellini: η πρώτη τη συνδέει με το μετάλλιο, που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε για τον Φραγκίσκο Α', στην οπίσθια όψη του οποίου εμφανίζεται οπλισμένος ιππέας, έτοιμος να ποδοπατήσει γυμνή γυναίκα σε ύπτια θέση. Η Trottein

υποστήριξε ότι ο Cellini μπορεί να είχε την πρόθεση το μετάλλιο να λειτουργήσει σαν παρότρυνση προς τον βασιλιά να ελέγξει την κακότεροτη madame d'Etampes. Αν ο Φραγκίσκος είχε «το πάνω χέρι στην ερωμένη του», όπως ο Cellini στη δική του, θα επικρατούσε δικαιοσύνη στο βασίλειο της Γαλλίας. Τότε, ο Φραγκίσκος θα ήταν αληθινός προστάτης των καλλιτεχνών του, χωρίς να αποδυναμώνεται ο ανδρισμός του από τις επεμβάσεις της μισητής δούκισσας.⁹⁴³

Η Nancy Vickers, από την άλλη, θεωρεί ότι η εμπειρία του Cellini από την άπιστη Κατερίνα αντανακλάται στην εικονογραφία της *Νύμφης του Fontainebleau*, για την οποία είχε ποζάρει, και συγκεκριμένα στα μεγάλα κέρατα του ελαφιού που αγκαλιάζει η νύμφη, αλλά και στα κερατάκια των σατύρων που θα στήριζαν το ημικύκλιο ανάγλυφο. Είναι τα κέρατα τα οποία ο ίδιος «φόρεσε» ως απατημένος εραστής, τα οποία, όμως, ανταπέδωσε στον επίορκο λογιστή του Pagolo υποχρεώνοντάς τον να παντρευτεί την Κατερίνα. Τελικά, όμως, από τη βία της σχέσης του καλλιτέχνη με το μοντέλο του αναδείχθηκε ένα έργο τέχνης και το λεξιλόγιο της βίας επαναλήφθηκε ως λεξιλόγιο τέχνης.⁹⁴⁴

Ο Cellini θα αισθανόταν, πάντως, να ταυτίζεται κυρίως με τη μορφή του Περσέα στο ανάγλυφο, ο οποίος ορμά από ψηλά «σαν αετός του Δία» για να σώσει την Ανδρομέδα-Φλωρεντία.⁹⁴⁵ Στη δεύτερη, κιόλας, σελίδα της *Αυτοβιογραφίας* του, όπως είδαμε, ο καλλιτέχνης προτάσσει τον ισχυρισμό πως

η Φλωρεντία συνδέεται άμεσα με την οικογένειά του, καθώς η πόλη έλαβε το όνομά της από τον πρόγονο των Cellini και αξιωματικό του Ιουλίου Καίσαρα, Fiorino da Cellino.⁹⁴⁶ Ενδεικτικό της ταύτισης των Cellini με τη Φλωρεντία είναι και το οικόσημο της οικογένειας, στο οποίο εμφανίζονται τα εμβληματικά κρίνα της Φλωρεντίας, αλλά και το επίσης εμβληματικό λιοντάρι της πόλης, το Marzocco, που κρατά κρίνο (εικ. 2).⁹⁴⁷

Με τέτοια πατρογονική παράδοση, ως νεαρός χρυσοχόος στη Ρώμη, ο Cellini ήταν έτοιμος να μονομαχήσει με στρατιώτη, ο οποίος λαιμόκοψε τον ίδιο και τους φλωρεντινούς συναδέλφους του και εξύβρισε τη Φλωρεντία.⁹⁴⁸ τελικά, όμως, δεν χύθηκε αίμα, επειδή «ο εχθρός μου γύρεψε ειρήνη».⁹⁴⁹ Η ανάμνηση της οργής για την προσβολή και της ορμής με την οποία ακολούθησε τον υβριστή και του κατάφερε ένα χαστούκι κατάμουτρα μπορεί να τροφοδότησαν την απεικόνιση του ήρωα που ορμά ακάθεκτος για τη σωτηρία της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας.

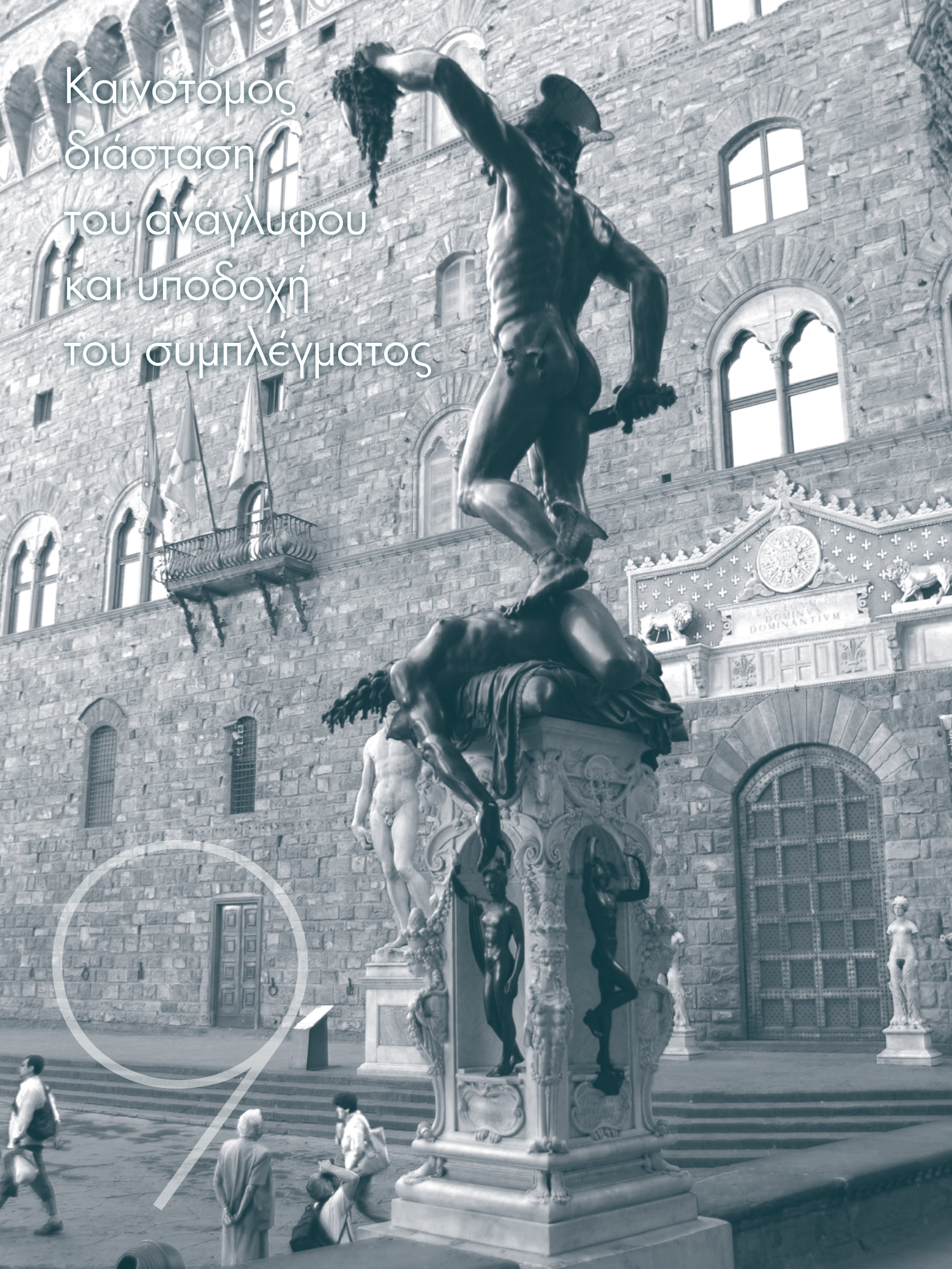
Στο ανάγλυφο, άλλωστε, πάντοτε σε σχέση με τον Cellini, η Ανδρομέδα μπορεί να αντιπροσωπεύει την ωραία τέχνη της Φλωρεντίας που κινδυνεύει από γλύπτες, όπως ο Bandinelli, που «για τη φάτσα του (Ηρακλή του) δεν μπορεί να πει κανείς αν είναι ανθρώπου ή κανενός τέρατος, κάτι ανάμεσα σε βόδι και λιοντάρι».⁹⁵⁰ Έτσι, η «ευγενέστατη σχολή της Φλωρεντίας» νιώθει ακόμη αγανάκτηση, επειδή το μάρμαρο που είχε εξορυχθεί για τον divino Michelangelo ξοδεύτηκε από τον Bandinelli, ο οποίος έφτιαξε από

αυτό δύο πανάθλιες μορφές (εικ. 30).⁹⁵¹

Αυτήν την ωραία τέχνη της Φλωρεντίας ο Cellini εμφανίζεται να θέλει να σώσει διδιδοντάς την και σε άλλους τόπους, όπως έκαναν ο Donatello, ο Leonardo και ο Michelangelo. Γι' αυτό ο Cellini, ελπίζοντας «να σώσει την τιμή της Φλωρεντίας και του ενδόξου πρίγκιπά της», ζητά από τον Cosimo να του δώσει την άδεια να φύγει. Και συνεχίζει: «Αλλά ειδοποιώ την αρχοντιά σου μη δώσεις τέτοιαν άδεια στον Bandinello. Δώσε του εδώ πιο μεγάλες αμοιβές κι από κείνες που γυρεύει. Γιατί, αν πήγαινε έξω, τόσο μεγάλη είναι η αλαζονεία και η αμάθειά του, ώστε το δίχως άλλο θα ντρόπιαζε την ευγενή σχολή μας».⁹⁵²

Σε σονέτο που καταγράφει όνειρό του, ο Cellini θρηνεί, επίσης, για την παρακμή της ζωγραφικής (ο Vasari έχει επιστρέψει!) που έχει συμπαράσσει τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Για να διορθωθεί αυτή η κατάσταση, ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Cellini ζητούν τη βοήθεια του ήρωα Ηρακλή. Ο Ηρακλής απαντά πως βοήθεια του είχε κάποτε ζητήσει κάποιος γλύπτης, ονόματι Bandinelli, ο οποίος την χρησιμοποίησε τόσο άσχημα, ώστε ορκίστηκε να μην επιστρέψει ποτέ πια, εκτός και αν τον καλούσε ο χρυσοχόος που έφτιαξε τον *Περσέα*. Καθώς, όμως, ο χρυσοχόος δεν τον κάλεσε (αφού ο δούκας δεν του ανέθετε άλλη παραγγελία!), ο Ηρακλής δεν επέστρεψε. Ακόμη, λοιπόν, και στον ύπνο του ο Cellini εμφανίζεται να διαπιστώνει ότι ο ανταγωνιστής του κακοποιούσε την τέχνη, ενώ ο ίδιος αδυνατούσε να την υπερασπιστεί, όπως διακαώς επιθυμούσε, επειδή δεν είχε την εύνοια του δούκα.⁹⁵³

Καινοτόμος
διάσταση
του ανάγλυφου
και υποδοχή
του συμπλέγματος



Η Αναγέννηση κατέτασσε την όραση στην κορυφή της ιεραρχίας των αισθήσεων. Η κατάταξη αυτή αποδίδεται παραστατικά σε χαρακτηριστικό του Giulio Bonasone (1498-1574) στο οποίο η κάθε αίσθηση αποτυπώνεται με το αντίστοιχο όργανό της στις πέντε βαθμίδες της βάσης ενός οβελίσκου (εικ. 102).⁹⁵⁴ Ο οβελίσκος φέρει στην κορυφή του μια σφαίρα, αναφορά πιθανώς στη συμπαντική σφαίρα και τη συμπαντική αντίληψη που μπορεί να επιτευχθεί μέσω της απρόσκοπτης συλλειτουργίας όλων των αισθήσεων του ανθρώπου.

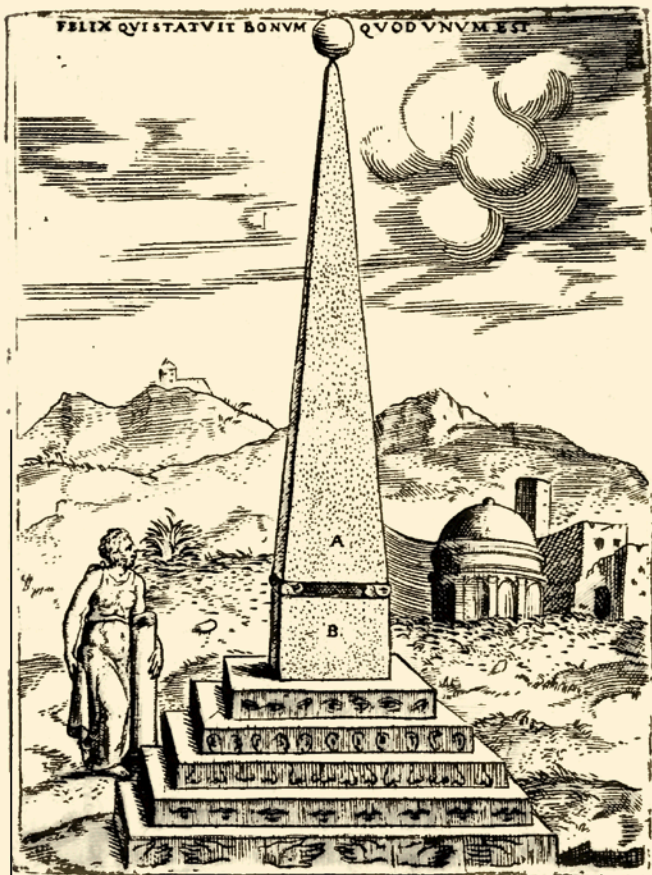
Οι δύο πρώτες
«αισθήσεις»
στο ανάγλυφο

Η Νεοπλατωνική Φιλοσοφία άσκησε αποφασιστική επιρροή στη διαμόρφωση της ιεράρχησης αυτής. Το φως κατείχε, πράγματι, κεντρική θέση στη θεωρία του Marsilio Ficino (1433-1499). Ήταν ο κάθετος άξονας που διαπερνούσε και συνέδεε όλα τα συμπαντικά πεδία, ορατά και αόρατα, συντονίζοντας τους κραδασμούς τους. Η υπόσταση του φωτός ήταν, συνεπώς, περισσότερο πνευματική παρά υλική· ο Ficino μάλιστα παρομοίαζε την πηγή φωτός, δηλαδή τον ήλιο, με την Αγία Τριάδα. Θέση ανάλογη με αυτήν του ήλιου στον μακρόκοσμο, κατείχε εξάλλου ο οφθαλμός στον μικρόκοσμο. Ήταν το όργανο με το οποίο ο άνθρωπος είχε πρόσβαση στη μεταφυσική διάσταση του Ωραίου.⁹⁵⁵ Έτσι, ο Νεοπλατωνισμός, συνάδοντας πάντοτε με τις ιδέες του έλληνα φιλοσόφου από τον οποίο αντλούσε το όνομα και τη διδασκαλία, αναγόρευσε τον οφθαλμό «ηλιοδέστατον» και την όραση κορωνίδα των αισθήσεων.⁹⁵⁶

Ο Αριστοτέλης υποστήριξε, επίσης, ότι η όραση ήταν η σημαντικότερη αίσθηση καθώς παρείχε τις περισσότερες πληροφορίες από κάθε άλλη για τον έξω κόσμο. Ο φιλόσοφος συνέδεσε επίσης την όραση με την επιθυμία γνώσης που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο.⁹⁵⁷ Η ακοή ερχόταν δεύτερη. Αντίθετη άποψη είχαν, ωστόσο, βενετοί διανοητές, όπως ο Pietro Bembo (1470-1547), οι οποίοι θεωρούσαν το αυτί, και όχι το μάτι, ως το όργανο σύλληψης της πνευματικής ομορφιάς και της αγάπης.⁹⁵⁸ Η αντίληψη αυτή αντανακλά τις ιδιαιτερότητες της τέχνης της Βενετίας, η οποία διακρίνεται για το



Symb. XLVIII.



Εικ.102

Giulio Bonasone, *Η ιεραρχία των πέντε αισθήσεων* από το βιβλίο του Achille Bocchius, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat*, Bologna 1574.

χρώμα, την ατμόσφαιρα και την αρμονία που εκφράζεται συχνά με απεικονίσεις μουσικών οργάνων. Ο ρόλος της μουσικής είναι, πράγματι, σημαντικός σε πίνακες των Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano και Veronese.⁹⁹

Ο χαρακτηρισμός πάντως της Αναγέννησης ως εποχής της όρασης συνδέεται και με την ανακάλυψη της προοπτικής, μια μέθοδο απεικόνισης του χώρου. Οι ζωγράφοι του Quattrocento διερεύνησαν και εκμεταλλεύτηκαν τις δυνατότητες της γραμμικής

προοπτικής, μολονότι οι διάδοχοί τους τη χρησιμοποίησαν πιο φειδωλά. Υπάρχει ακόμη και η υποψία ότι ο Caravaggio δεν γνώριζε ούτε τους βασικούς κανόνες της προοπτικής. Κατά τον Francois Quiniger στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου οι απεικονιζόμενες μορφές, χρησιμοποιώντας όλες τους τις αισθήσεις, παρέχουν στον θεατή στοιχεία για να αντιληφθεί τον χώρο τους. Οι διαφορετικές, μάλιστα, αισθήσεις υποβάλλουν διαφορετική αντίληψη του χώρου. Η όραση και η ακοή έχουν, πάντως, κοινό το στοιχείο του αέρα. Απεικονίσεις βλεμμάτων και ήχων μπορούν να εκφράσουν τον «αέρα» του χώρου χωρίς προσφυγή στην προοπτική.⁹⁰

Ας παρατηρήσουμε τώρα με ποιό τρόπο δηλώνονται οι «πρώτες» αισθήσεις, δηλαδή η όραση και η ακοή, στο ανάγλυφο του Cellini.

Μια προσεκτική παρατήρηση επιβεβαιώνει και στην περίπτωση αυτή το ανώτερο status της όρασης, καθώς τα βλέμματα των μορφών και οι κατευθύνσεις τους έχουν απολύτως καθοριστική σημασία για την άγνοση του έργου. Η στροφή, μάλιστα, της κεφαλής της κεντρικής γυναικείας μορφής και η κατεύθυνση του βλέμματός της άνω και δεξιά στη σκηνή των ιππέων αποσαφηνίζει και επαναπροσδιορίζει το θέμα όχι μόνο του ανάγλυφου, αλλά ολόκληρου του συμπλέγματος.

Θα πρέπει να εννοήσουμε την κεντρική αυτή μορφή σαν ένα θηλυκό Ιανό, με τη μία πλευρά στραμμένη στο διαχρονικό και τον μύθο και την άλλη στο συγχρονικό και την ιστορία. Πρόθεση των συντελεστών του

έργου, όπως προσπάθησα να δείξω, ήταν να κατευθύνουν την προσοχή του θεατή στην ιστορική σκηνή που μόνο υπαινικτικά μπορούσε να αποδοθεί, καθώς το σύμπλεγμα ήταν έργο εμβληματικό και όχι προσωπογραφία του πρίγκιπα. Έτσι, αποδυνάμωσαν το ρόλο της κεντρικής μορφής ως μυθολογικής ηρώιδας που αγωνιά για την έκβαση του αγώνα του Περσέα και τόνισαν την αλληγορική της διάσταση ως πόλης που σώζεται εξαιτίας της γενναιότητας του ηγεμόνα της. Η κοπέλα, σαν παράσταση της Φλωρεντίας, στρέφει το βλέμμα της στη σύγκρουση που εκτυλίσσεται στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου, καθοδηγώντας τον θεατή να αναγνώσει το έργο «*al senso nostro*», δηλαδή σύμφωνα με την οπτική των Μεδίκων, όπως σημείωνε ο Vasari στα *Ragionamenti*.⁹⁶¹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, εξάλλου, ο εντοπισμός του σημείου όπου η προέκταση του βλέμματος της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας τέμνεται με αυτήν του βλέμματος του Φλωρεντινού που φαίνεται να κραυγάζει την ιαχή των οπαδών των Μεδίκων «*Vittoria, Vittoria, Palle, Palle*», που αντηχούσε στους δρόμους της Φλωρεντίας την επομένη της νίκης του Montemurlo. Οι ματιές τους διασταυρώνονται πάνω στο υψωμένο δάκτυλο του άνδρα που δείχνει υπαινικτικά τη μάχη του Montemurlo με την οποία εξασφαλίστηκε η ειρήνη της πόλης και των πολιτών της. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, ότι ο αριστερός βραχίονας του φαλακρού άνδρα «βγαίνει» έξω από τον πίνακα εισδύοντας στον χώρο του θεατή, ο οποίος ενθαρρύνεται να δείξει ανάλογο ενθουσιασμό

και να ανταποκριθεί στην ιαχή «*Palle, Palle*» που νοερά φτάνει στα αυτιά του.

Και αυτό δεν είναι το μόνο ηχητικό κύμα που εκπέμπεται από το ανάγλυφο. Ο ειδήμων (*connoisseur*) θεατής θα αφουγκραστεί, επίσης, τα χλιμιντρίσματα των αλόγων των επιτιθέμενων *fuorusciti*, τις πολεμικές ιαχές του Piero Strozzi που καλπάζει ασυγκράτητος εναντίον της πόλης, το κάλεσμα του Μεδίκου υπερασπιστή της πόλης προς τους άνδρες του, τις κλαγγές των όπλων, την κραυγή της προσωποποιημένης φατριαστικής Μανίας που φτάνει απειλητικά δίπλα στην Ανδρομέδα-Φλωρεντία, το σπαρακτικό κλάμα του μικρού ικέτη. Από το καθαρά μυθολογικό κομμάτι της σύνθεσης θα φθάσουν ως τον θεατή ο άγριος βρυχηθμός του ωρυόμενου κήτους, ο παφλασμός των κυμάτων που αυτό υψώνει αυλακώνοντας το νερό «σαν γοργό πλοίο», το σφύριγμα του ανέμου που κάνει να κυματίζουν οι μακριοί βόστρυχοι της Ανδρομέδας, ο πνιχτός θρήνος της Κασσιόπης, ο στεναγμός του Κηφέα και, τέλος, το γάβγισμα του μικρού σκύλου που ανταποκρίνεται, και αυτός, ως μέλος του περιβάλλοντος των Μεδίκων, στα παράλληλα δρώμενα του αναγλύφου.

Σε αυτόν ακριβώς τον «ιδανικό» θεατή εικάζω ότι θέλησε ο Cellini να δείξει (*mostrare*) την εκπληκτική δεξιοτεχνία, το εκλεπτυσμένο στυλ και τη δημιουργική του φαντασία και να αποδείξει ότι το έργο του δεν υπολείπεται σε «*ars et ingenium*» συγκρινόμενο ακόμη και με τα γλυπτά «του εκπληκτικού Donatello και του θαυμάσιου Michelagnolo Buonarroti».⁹⁶²

Η συνύπαρξη μυθολογικού και ιστορικού θέματος



Όπως διαπιστώσαμε, στο ανάγλυφο του Cellini το μυθολογικό θέμα, η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, συμπλέκεται με το ιστορικό γεγονός της σωτηρίας της πόλης από την επιβουλή των εξορίστων Φλωρεντινών (*fuorusciti*) (εικ. 103). Είναι, όμως, δυνατόν να εμφανίζονται στο ίδιο έργο ένας διαχρονικός μύθος και μία συγχρονική αφήγηση;

Κατά την περίοδο εξουσίας του Cosimo I (1537-1574) εκτός από το ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* εμφανίζονται και άλλα έργα στα οποία συνυπάρχουν μυθολογικές και ιστορικές σκηνές στην ίδια εικονιστική επιφάνεια.⁹⁶³ Με βάση αυτά τα έργα, νομίζω ότι μπορεί να υποστηριχθεί ότι στην αυλή του δούκα υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες για την ενθάρρυνση αυτής της ιδιαίτερης θεματολογίας. Και πράγματι ο μανιεριστικός αυτός τύπος ευνοήθηκε από την πρακτική του Cosimo I να χρησιμοποιεί έργα τέχνης για την προβολή των πολιτικών του μηνυμάτων στα οποία προσέδιδε διαχρονική διάσταση συνδέοντάς τα με πανάρχαιους μύθους.

Το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής, ο Μανιερισμός, με έμφαση στην πολυπλοκότητα, τον πλούτο των επινοήσεων, την ποικιλότητα και όχι την ενότητα, προσφερόταν για εξεζητημένους συνδυασμούς. Η έννοια, άλλωστε, της λέξης Μανιερισμός υπαινίσσεται το υπερβολικό επίτευγμα, το υπερβολικό στυλ. Οι μανιεριστές καλλιτέχνες απηύθυναν τα έργα τους σε αποδέκτες ικανούς να αναγνωρίσουν τις αινιγματικές αναφορές, να εκτιμήσουν την πρωτοτυπία, να κατανοήσουν τις υπαινικτικές μορφές και σκηνές, να αποκρυπτογραφήσουν δυσνόητα σημεία. Για τους λόγους αυτούς, άλλωστε, ο Μανιερισμός περιγράφεται ως τέχνη για *connaisseurs*⁹⁶⁴ οι εκπρόσωποί του, μάλιστα, πίστευαν ότι οι ερμητικές αναφορές στα έργα τους διήγειραν τη φαντασία του θεατή και του επέτρεπαν να έχει ενεργό ρόλο στην καλλιτεχνική διαδικασία.

Ο θεματικός εκλεκτισμός, που παρατηρείται στην αυλή του Cosimo, συνέπεσε, εξάλλου, με την εμφάνιση μιας νέας μορφής μουσικής που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί

μανιεριστική: ήταν το πολυφωνικό μαδριγά-
λι, που η ανάπτυξή του συνδέθηκε με το φιλο-
λογικό ρεύμα του *Bembismo*.⁹⁶⁵ Το πολυφωνικό
μαδριγάλι, στην πρώτη αυτή φάση, χαρακτη-
ρίζεται από ένα επίπλαστο στυλ, με συναι-
σθηματική, αλλά άκρως επιτηδευμένη έκφρα-
ση. Άδεται από τέσσερις ή περισσότερους
virtuosi για την αναψυχή μιας εκλεπτυσμένης
κοινωνίας για την οποία «είναι δυνατά όσα
είναι αδύνατα στη φύση».⁹⁶⁶ Στη Φλωρεντία,
μάλιστα, πρωτοεμφανίστηκε ένας ιδιαίτερος
τύπος πολυφωνικού μαδριγαλιού, όπου το
κείμενο που άδεται «κόβεται» σε κομμάτια,
ώστε οι φράσεις να μην ολοκληρώνονται από
μία φωνή, αλλά το νόημα να συλλαμβάνεται
μόνο με την πολυφωνία. Φαίνεται ότι η τεχνική
αυτή ήταν επινόηση του Francesco Cortecchia
(1502-1571), ο οποίος είχε διοριστεί *maestro di
cappella* στην αυλή του Cosimo το 1542.⁹⁶⁷ Ο
φλωρεντίνος μουσικός επανέλαβε την ίδια
τεχνική και σε συλλογή ύμνων που αφιέ-

ρωσε στον δούκα το 1543 με τη διευκρίνιση:
«...έκρινα ότι με αυτή την ποικιλία (*varietà*)
θα προσφέρω μεγαλύτερη τέρψη».⁹⁶⁸

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η ποικιλότητα
και οι παράδοχοι συνδυασμοί ευημερούσαν
στην αυλική κουλτούρα της Φλωρεντίας σε
περισσότερους από έναν τομείς. Ο παραλ-
ληλισμός τους, μάλιστα, νομίζω ότι επιτρέ-
πει ενδιαφέροντα συμπεράσματα: όπως στο
μαδριγάλι του Cortecchia η μία φωνή δεν
μπορεί να αποδώσει το κείμενο, το ίδιο μία
μόνο προσέγγιση αδυνατεί να μας δώσει
ολοκληρωμένη ερμηνεία του αναγλύφου του
Cellini. Υποστήριξα, λοιπόν, ότι πρέπει να
αφουγκραστούμε τη φωνή του μύθου, αλλά
και αυτήν της ιστορίας, του πολιτισμού και
της κοινωνίας των μέσων του 16ου αι., για
να συλλάβουμε τον σκοπό, τον ρυθμό και τη
διαχρονική μελωδία που εκπέμπει το ανά-
γλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*
από το στηθαίο της Loggia dei Lanzi.



Εικ.103
Benvenuto Cellini,
*Η απελευθέρωση της
Ανδρομέδας*, 1554.
Φλωρεντία, Museo
Nazionale del Bargello.

Η ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων και η υποδοχή του συμπλέγματος

Ας μεταφερθούμε τώρα στην Piazza della Signoria στις 27 Απριλίου 1554, ημέρα των αποκαλυπτηρίων του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα* (εικ. 37). Η επιλογή της ημερομηνίας αυτής ενείχε σχεδόν βέβαιο κίνδυνο, καθώς συνέπιπτε καταρχήν με δύο προβληματικές επετείους: α) την αλλαγή του καταστατικού χάρτη της πόλης (27 Απριλίου 1532), που καταργούσε τη φλωρεντινή ολιγαρχική δημοκρατία και την αντικαθιστούσε με ένα πριγκιπικό καθεστώς και β) την παρουσίαση (27 Απριλίου 1534) του έργου του Bandinelli, *Ηρακλής και Κάκος* (εικ. 30), που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και οδήγησε κάποιους συντάκτες επικριτικών σονέτων στη φυλακή.

Η ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων του έργου δεν είχε προκαθοριστεί, ορισμένες εργασίες, μάλιστα, συνεχίστηκαν και μετά από την αποκάλυψή του, ως τον Ιούλιο του 1554. Όπως σημειώνει ο Thomas Hirthe, ο Cosimo έλαβε *ad hoc* την απόφαση ώστε το καλλιτεχνικό γεγονός να συμπίσει με τη σημαντική γι' αυτόν επέτειο της ανακήρυξης της Φλωρεντίας σε πριγκιπάτο.⁹⁹ Ο δούκας, ωστόσο, δεν είχε συμπεριλάβει την 27η Απριλίου στις επίσημες αργίες (όπως λ.χ. την 1η Αυγούστου, επέτειο του Montemurlo, και την 11η Ιουνίου, ημερομηνία της γέννησής του) προφανώς για να μην προκαλέσει τους Φλωρεντινούς.

Επιπλέον, το έργο από μόνο του μπορούσε να πυροδοτήσει αντιδράσεις, καθώς η απεικόνιση του Περσέα με το κομμένο κεφάλι στο χέρι παρέπεμπε στον αποκεφαλισμό των αρχηγών των *fuorusciti*, στην ίδια πλατεία το 1537. Στα παραπάνω προστίθεται, όπως καταγγέλλει ο Cellini, και το γεγονός ότι ο Bandinelli εξακολουθούσε «τις συκοφαντίες του, σαν προδότης και σπιούνος που ήταν», προδιαθέτοντας τον δούκα ότι ο *Περσέας* δεν θα είχε επιτυχία. «Μιλούσε, ακόμη, για τον δικό του *Ηρακλή και Κάκο* και για τα περιπαιχτικά σονέτα που του είχαν γράψει και καταριόταν τον λαό της Φλωρεντίας».⁹⁰ Ακόμα και ο ίδιος ο Cellini, αν και δεν ανέμενε να του «γδάρουν το πρόσωπο», όπως έκαναν με τον

Bandinelli, περίμενε κάποια κριτική, «όπως συμβαίνει στις σπουδαίες σχολές, όπου ακόμη κι όταν ένα έργο είναι σχεδόν τέλει, τα μέλη τους έχουν πάντα κάτι να ψέξουν».⁹⁷¹

Με αυτά τα επιβαρυντικά δεδομένα, γιατί ένας ευφυής πολιτικός, όπως ήταν αναμφισβήτητα ο Cosimo, επέλεξε τη βεβαρημένη 27η Απριλίου για την αποκάλυψη της πρώτης μεγάλης παραγγελίας του στην ιστορική Piazza della Signoria; Εικάζω ότι η απάντηση για τη στάση του Cosimo θα πρέπει να αναζητηθεί στην πολιτική συγκυρία των ημερών: τον Απρίλιο του 1554 ο δούκας αντιμετώπιζε τη δεύτερη μεγάλη κρίση της σταδιοδρομίας του. Όπως προαναφέρθηκε, τον Ιούλιο του 1552 η Σιένα, την οποία είχαν καταλάβει αυτοκρατορικά στρατεύματα το 1541, επαναστάτησε, έδωσε την ισπανική φρουρά και ζήτησε τη βοήθεια των Γάλλων. Έτσι ο Cosimo Ι αντιμετώπιζε έναν διπλό κίνδυνο: αφενός, μια νέα επέμβαση των Γάλλων στην Ιταλία την εποχή που ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ ήταν απασχολημένος σε πόλεμο με τους λουθηρανούς πρίγκιπες της Γερμανίας και αφετέρου, το ενδεχόμενο οι εξόριστοι, με κύριο χορηγό πάλι έναν πάμπλουτο φλωρεντινό τραπεζίτη εγκατεστημένο στη Ρώμη, τον Bindo Altoviti, να χρησιμοποιήσουν τη Σιένα ως βάση για να επιτεθούν στη Φλωρεντία ή να υποκινήσουν εξέγερση εντός της πόλης.⁹⁷² Φαίνεται, μάλιστα, πως υπήρχε εκτεταμένη δυσάρεσκεια στη Φλωρεντία έναντι του Cosimo και της πολιτικής που ακολουθούσε για τη Σιένα και δεν ήταν λίγοι οι Φλωρεντινοί που αισθάνονταν

συμπάθεια για τους πολιορκημένους Σιενέζους. Η αντίθεση του *popolo* εκδηλωνόταν μάλιστα με την εμφάνιση σονέτων και συνθημάτων σε διάφορα σημεία της πόλης που ανακαλύπτονταν κάθε πρωί. Σε ένα από αυτά, που περιλαμβάνεται στο *αποκαλούμενο χρονικό* Marucelli, ο Cosimo καταγγέλλεται ως τύραννος που καταστρέφει την πόλη και τους υπηκόους του.⁹⁷³

Ο Piero Strozzi, με το αξίωμα του αντιβασιλέα της Ιταλίας, που του είχε απονεμίσει ο βασιλιάς της Γαλλίας Ερρίκος Β΄, είχε φτάσει τον Αύγουστο του 1552 στη Σιένα για να ηγηθεί της γαλλικής δύναμης και των φλωρεντινών εξορίστων που φλέγονταν από την επιθυμία να επιστρέψουν στη γενέτειρά τους, «όπως οι Ισραηλίτες στη γη της Επαγγελίας».⁹⁷⁴ Θα πρέπει, μάλιστα, να ληφθεί υπόψη ότι η σύζυγος του Ερρίκου Β΄ (1519-1559), Αικατερίνη των Μεδίκων (1519-1589), η οποία ως ορφανό παιδί είχε μεγαλώσει κοντά στη θεία της Clarice de' Medici, σύζυγο του Filippo Strozzi, εξακολουθούσε να διατηρεί δεσμούς με την οικογένεια και να υποστηρίζει τον Piero Strozzi στην αντιπαράθεσή του με τον Cosimo.⁹⁷⁵

Το 1554, ο Piero είχε στρατοπεδεύσει στα σύνορα της Φλωρεντίας και επιχειρούσε συνεχείς επιδρομές στην επικράτειά της. Ο Cellini αναφέρεται στην κρισιμότητα των καιρών στην *Αυτοβιογραφία* του, γράφοντας: ότι ο ίδιος ο δούκας, άνθρωπος με «περισσή εξυπνάδα», την εποχή της κρίσης με τη Σιένα τριγύριζε στην πόλη και, αφού εξέταζε λεπτομερειακά το κάθε τι, έδινε εντολή να

γίνουν, σύμφωνα με τις οδηγίες του, σχέδια για την οχύρωση της πόλης.⁹⁷⁶ Τα σχέδια για την οχύρωση των πυλών της πόλης μοιράστηκαν σε αρχιτέκτονες και γλύπτες. Ο Cellini ανέλαβε την οχύρωση της Πύλης του Prato και μιας μικρότερης που βρισκόταν δίπλα στον Άρνο.⁹⁷⁷ Ο καλλιτέχνης αναθεώρησε τα σχέδια που του έδωσαν, εκτέλεσε τα οχυρωματικά έργα και ήταν σε επιφυλακή μήπως συμβεί «κανένα δυστύχημα» και οι εισβολείς καταφέρουν να διεισδύσουν στην πόλη μαζί με τους τρομοκρατημένους κατοίκους του γειτονικού Prato που κατέφευγαν στη Φλωρεντία μετά από επιδρομή του Piero Strozzi.⁹⁷⁸

Μέσα σε αυτές τις έκτακτες συνθήκες, νομίζω ότι είναι πιθανόν ο Cosimo να θέλησε, επιλέγοντας μια φορτισμένη ημερομηνία για την παρουσίαση ενός έργου με προκλητικούς συσχετισμούς, να προκαλέσει τις αντιδράσεις των αντιφρονούντων Φλωρεντινών και να διαγνώσει τυχόν υποβόσκουσα εξέγερση. Ο Cosimo Bartoli (1503-1572), φλωρεντινός λόγιος και διπλωμάτης, αναφερόμενος στον πόλεμο με τη Σιένα, στα *Discorsi storici universali* αποδίδει τη στρατιωτική και πολιτική επιτυχία του Cosimo σε μια ιδιαίτερη αρετή του, τη μυστικότητα. Γράφει σχετικά: όταν ο δούκας αποφάσισε να κινήσει πόλεμο κατά του Piero Strozzi, ο οποίος βρισκόταν στη Σιένα με εντολή του βασιλιά της Γαλλίας Ερρίκου Β΄, έκανε τις προετοιμασίες του με «απίστευτη μυστικότητα». Η μυστικότητα αυτή, που ο Bartoli συνδέει με τη σύνεση του πρίγκιπα να μην

αποκαλύπτει τα σχέδιά του παρά μόνο τη στιγμή της δράσης, μπορούσε να αποδοθεί και στη δυσπιστία και την καχυποψία που χαρακτήριζε τον Cosimo.⁹⁷⁹ Διατηρούσε τις αποφάσεις του κρυφές, ώστε να αιφνιδιάσει όσους μπορούσαν να ανατρέψουν τα σχέδιά του· δεν είναι, μάλιστα, τυχαίο που ο Φίλιππος Β΄ της Ισπανίας τον αποκαλούσε «γριαά αλεπού».⁹⁸⁰

Ο Cosimo, εξάλλου, γνώριζε ότι τα δηλητηριώδη σονέτα που γράφτηκαν το 1534 για τον *Ηρακλή και τον Κάκο* οφείλονταν, κατά κύριο λόγο στο γεγονός ότι οι πολίτες είχαν αναγνώσει το έργο του Bandinelli ως σύμβολο της κυριαρχίας των Μεδίκων.⁹⁸¹ Η ανάγνωση αυτή επιβεβαιώθηκε από την αυταρχική στάση του Alessandro, ο οποίος έστειλε στη φυλακή τους συντάκτες των επικριτικών στίχων. Ο Bandinelli είχε πείσει, εξάλλου, τον Cosimo ότι ο *Περσέας* θα αποτελούσε αφορμή για ανάλογες εκδηλώσεις. Στην περίπτωση αυτή- ο δούκας θα είχε τη δυνατότητα, μέσω του μηχανισμού παρακολούθησης που είχε οργανώσει, να εντοπίσει από τις αντιδράσεις τους πιθανούς υποστηρικτές των εξόριστων μέσα στην πόλη.⁹⁸² Για πολλοστή φορά, η τέχνη αποτελούσε για τον Cosimo μέσον προς επίτευξη σκοπού.

Την υπόθεση αυτή ενισχύει και η στάση του Cosimo εκείνο το πρωινό των αποκαλυπτηρίων του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*. Όπως παραδίδει ο Cellini, ο δούκας δεν παρευρισκόταν στην εκδήλωση, αλλά στεκόταν ανήσυχος πίσω από ένα από τα χαμηλότερα παράθυρα του Palazzo

Vecchio και από εκεί κρυμμένος άκουγε κάθε λέξη που ειπώθηκε για το άγαλμα' παρέμεινε, μάλιστα, στη θέση αυτή επί αρκετές ώρες κρυφακούγοντας και παρακολουθώντας τις αντιδράσεις του κοινού.⁹⁸³ Οι φόβοι ωστόσο του δούκα δεν επαληθεύτηκαν.

Την αυγή της 27ης Απριλίου 1554 ο *Περσέας* ανέτειλε σαν αρχαίος θεός ήλιος μέσα από την αψίδα της Loggia dei Lanzi και θάμπωσε το μέγα πλήθος που είχε συγκεντρωθεί στην Piazza della Signoria. Τα κύματα της αισθητικής συγκίνησης που ξεσήκωσε το έκπαγλο σύμπλεγμα σάρωσαν τις χωροχρονικές αναγνώσεις και διέλυσαν τυχόν σκέψεις για πολιτικές αντιδράσεις. Οι λόγιοι θεατές συναγωνίζονταν ποιος θα επαινούσε περισσότερο το έργο. Τα σονέτα που γράφτηκαν ανύψωναν τον Cellini στα άστρα, «όπου είδε το όραμα του *Περσέα*,/ και όταν το άγαλμα έφτιαξε,/ ξεπέρασε όσα υπάρχουν κι όσα έχουν γίνει».⁹⁸⁴ Σε άλλα ποιήματα ο γλύπτης παραβάλλεται με τον Μύρωνα, τον Σκόπα, τον Πραξιτέλη, ενώ ο *Περσέας* του υπερβαίνει τη Φύση, που κάποτε ήταν το μοντέλο της τέχνης.⁹⁸⁵

Ο ίδιος ο Cellini σημειώνει με περηφάνια: «όχι μόνον οι άξιοι και οι σοφοί ποιητές κάλυψαν τη βάση (του *Περσέα*) με λατινικούς και ιταλικούς στίχους,⁹⁸⁶ αλλά και οι πλέον άξιοι συνάδελφοί μου, γλύπτες και ζωγράφοι, το εξύμνησαν σε τέτοιο βαθμό ώστε ένοιωσα απόλυτα ικανοποιημένος, έχοντας αποκομίσει το μεγαλύτερο βραβείο το οποίο μπορούσα να ελπίζω».⁹⁸⁷ Με μεγάλη, λοιπόν, ικανοποίηση ο γλύπτης θα διά-

βασε τους στίχους του Bronzino, ο οποίος έγραψε, μεταξύ άλλων, ότι «στα μάτια μας το έργο μοιάζει θείο καθώς ενώνει το Ωραίο με το Αγαθό» και του Benedetto Varchi, ο οποίος σημείωνε ότι ο *Περσέας* μαρμάρωνε τον θεατή, ενώ ο *Δαβίδ* και η *Ιουδίθ* καμάρωναν τον νέο τους σύντροφο.⁹⁸⁸ Κυρίως, όμως, εκπληρώθηκε η μεγαλύτερη επιθυμία που ο Cellini είχε: το έργο του κέρδισε τον έπαινο της *meraviglia Scuola Fiorentina*, «συγκρινόμενο με αυτά του αξιοθαύμαστου Donatello και του εκπληκτικού Buonarroti».⁹⁸⁹

Κάποιοι, ωστόσο, από τους πρώτους θεατές συσχέτισαν το σύμπλεγμα με τις επικείμενες επιχειρήσεις στη Σιένα. Ταυτίζοντας, λοιπόν, τον *Περσέα* με τον Cosimo, ο Orazio Prospero έγραφε: «Δες πώς ο *Περσέας* υψώνεται νικητής/ έτσι σύντομα και εσύ, ευτυχισμένη δούκα,/θα νικήσεις τον εχθρό»⁹⁹⁰ αντλώντας από την ίδια αμφίβολη πηγή έμπνευσης, ο Andrea Agnolo τελειώνει το σονέτο του με τους στίχους: «Να χαιρέσαι, πατέρα Άρνο και εσύ λαμπρή Flora,/ γιατί ο δούκας (sic) *Περσέας* θα συντρίψει το άπιστο τέρας».⁹⁹¹

Όσα είδε και άκουσε εκείνο το πρωινό του Απριλίου για το σύμπλεγμα του *Περσέα* ικανοποίησαν πολύ τον Cosimo. Έτσι, όταν μετά από ώρες σηκώθηκε με την καλύτερη διάθεση από τη θέση του πλάι στο παράθυρο είπε σε έναν από τους ευγενείς του: «Πήγαινε να βρεις τον Benvenuto και να του πεις από μένα πως με ευχαρίστησε πολύ περισσότερο απόσο περίμενα. Πες του ακόμη πως θα τον ικανοποιήσω με έναν τρόπο που

θα τον ξαφνιάσει».⁹⁹² Όταν έφτασε, όμως, η ώρα της πληρωμής, ο Cosimo αποδείχθηκε, κατά τη βλάσφημη πένα του Cellini, «πιότερο έμπορος παρά δούκας».⁹⁹³

Ο Cellini δεν ήταν νεωτεριστής καλλιτέχνης, υπήρξε, ωστόσο, αριστοτέχνης δημιουργός που άντλησε από δύο μεγάλες παραδόσεις: τη φυσιοκρατική φλωρεντινή παράδοση του Quattrocento, εμπλουτισμένη με τις συλλήψεις και τις επινοήσεις του Μιχαήλ Αγγέλου, και από την παράδοση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Μελετώντας σε βάθος τις παραδόσεις αυτές δεν μιμήθηκε τα έργα τους, αλλά αναζήτησε με επιμονή τις αρχές της σύλληψης και της εκτέλεσής τους. Μέσω της διαδικασίας αυτής, ο Cellini πέτυχε να δώσει με το σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα* ένα έργο «κλασικό» που εξισορροπεί τη δύναμη με τη χάρη, τη δεξιοτεχνία με τη μίμηση της φύσης και αποτυπώνει τη δική του ταυτότητα. Δυστυχώς, όμως, δεν του δόθηκε η ευκαιρία να δημιουργήσει στη συνέχεια και άλλα μεγάλα δημόσια έργα τα οποία θα έφεραν επίσης τη σφραγίδα του.

Έτσι, παρά τη θριαμβευτική υποδοχή που έγινε στο έργο του τον Απρίλιο του 1554, η επιρροή του σε συγχρόνους και μεταγενέστερους καλλιτέχνες δεν υπήρξε ανάλογη. Η επιτυχία, πάντως, του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα* επανέφερε στο προσκήνιο τη φλωρεντινή παράδοση των ορειχάλκινων αγαλμάτων. Το 1559, ο φλωρεντινός γλύπτης Vincenzo Danti ετοίμασε το σύμπλεγμα *Ηρακλής και Ανταίος* για την έπαυλη των Μεδίκων στο Castello, αλλά

δυσκολεύτηκε πολύ στη χύτευσή του. Ο Cellini σχολίασε καυστικά την αποτυχία του νεότερου καλλιτέχνη με σονέτο που κατέληγε: «είναι θλιβερό να πιστεύει κάποιος/ ότι γνωρίζει να κάνει πράγματα καλά/ και να αποτυχαίνει τρεις φορές».⁹⁹⁴ Το σκληρό αυτό σχόλιο, που αναδεικνυε, εξ αντιδιαστολής, τη δική του μεγάλη επιτυχία της διαμιάς χύτευσης του *Περσέα (in un sol getto)*, απευθυνόταν κατά κύριο λόγο στον Cosimo, υπενθυμίζοντάς του ότι, παρά την επιτυχία της πρώτης του παραγγελίας, δεν ανέθετε στον καλλιτέχνη νέο έργο. Ο Vincenzo Danti φιλοτέχνησε πάντως μαρμάρινη μορφή που άρχισε την πορεία της σαν *Άρης* και στη συνέχεια, με την προσθήκη φτερών σε κεφαλή και πόδια, ονομάστηκε *Περσέας* και τοποθετήθηκε στους κήπους του Boboli.

Παράλληλα, ο μαθητής του Μιχαήλ Αγγέλου Bartolommeo Ammannati, στον οποίο ανατέθηκε μετά από τον θάνατο του Bandinelli το 1560 η *Κρήνη του Ποσειδώνα* στην Piazza della Signoria, έργο που είχε διεκδικήσει ο Cellini, περιέβαλε την κεντρική κολοσσιαία μαρμάρινη μορφή με μικρότερες ορειχάλκινες σε τελείως διαφορετικό στυλ, που ως προς την κομψότητα και τη χάρη τους συνιστούσαν αναφορές στο σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα*. Το μυστήριο που υπάρχει γύρω από τη στυλιστική διαφορά των δώδεκα ορειχάλκινων μορφών που περιβάλλουν τον μαρμάρινο *Ποσειδώνα* του Ammannati παραμένει άλυτο. Είναι, όμως, δυνατόν να υποθέσει κανείς ότι ο Ammannati κατάφερε με κάποιο τρόπο να δει το πρόπλασμα της

κρήνης του μεγάλου αντιπάλου του με «τις μορφές, τα άλογα και τα mostri».⁹⁹⁵

Το μοτίβο του υψωμένου χεριού πάνω από το κεφάλι της Ανδρομέδας υιοθέτησε και ο Vasari στο έργο του η *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* που φιλοτέχνησε για το *studiolo* του πρίγκιπα Francesco de' Medici. Ο *Δίας*, εξάλλου, που ζωγράφησε ο φλωρεντίνος Jacopo Zucci (1540-1596) στο Palazzo Rucellai-Ruspoli το 1589 φαίνεται να αντανακλά την εικονογραφία, αλλά και τη μεγαλοπρέπεια του *Δία* του Cellini. Ο *Ερμής* που βρίσκεται στο βάθρο του συμπλέγματος του Cellini υπήρξε, επιπλέον, άμεσος πρόγονος του περίφημου *Ερμή* του Gianbologna που γνώρισε μεγάλη επιτυχία και συνεχείς αναπαραγωγές. Ο ορειχάλκινος *Βάκχος* του ίδιου καλλιτέχνη στη Φλωρεντία φαίνεται επίσης ότι αντλεί έμπνευση από τον *Περσέα*.⁹⁹⁶

Ο Cellini με την *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* εισήγαγε, εξάλλου, στην Piazza della Signoria το αφηγηματικό ανάγλυφο. Και στην περίπτωση αυτή συνεχιστής της σύλληψης ήταν ο Gianbologna, ο οποίος σμίλευσε στη βάση του συμπλέγματος του

Η Αρπαγή της Σαβίνας σκηνές που συνδέονταν με το θέμα του υπερκείμενου γλυπτού. Όπως σημειώνει, μάλιστα, η Weil-Garris, η τοποθέτηση του έργου του Gianbologna το 1582 στη Loggia dei Lanzi, στη θέση που κατείχε ως τότε η *Ιουδίθ* του Donatello, συνέχιζε και επέκτεινε το νόημα του παρακείμενου *Περσέα*: ο Μεγάλος Δούκας Francesco I, διάδοχος του Cosimo, εμφανιζόταν ως ευτυχής και δυνατός ηγεμόνας υπό την εξουσία του οποίου οι τέχνες ευδοκίμουςαν και η πόλη εξωραϊζόταν.⁹⁹⁷

Αλλά και η περικεφαλαία του *Περσέα* με τον μυθικό γρύπα στην κορυφή αναπαράχθηκε για τον Cosimo II από τον Gasparo Mola (1571-1640), τον οποίο αποκαλούσαν λομβαρδό Cellini. Συνέχεια, όμως, υπήρξε και ως προς τη μικτή εικονογραφία του αναγλύφου του Cellini, στο οποίο το μυθολογικό θέμα συνυπάρχει, όπως υποστηρίξαμε, με ιστορική σκηνή.⁹⁹⁸ Μετά, άλλωστε, από την ταύτιση του Cosimo I με τον Περσέα, οι επίγονοι ήταν, πλέον, πεπεισμένοι ότι η δυναστεία των Μεδίκων είχε διά παντός συνδεθεί με τον αρχαίο ήρωα.

Το ζήτημα της αμοιβής του καλλιτέχνη

Με εναλλασσόμενες φάσεις φιλότητας και νείκους οι δύο εταίροι, ο παραγγελιοδότης Cosimo I και ο «νέος γλύπτης» Benvenuto Cellini, είχαν φθάσει ως τις 27 Απριλίου 1554, ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων του *Περσέα*. Ο δούκας δεν έκρυψε στην αρχή τη μεγάλη ικανοποίησή του για την ανταπόκριση του κοινού και των ειδημόνων για το έργο και υποσχέθηκε να ικανοποιήσει ανάλογα τον καλλιτέχνη. Εφεξής όμως οι εντάσεις ανάμεσά τους κλιμακώθηκαν, καθώς όταν έφτασε η μέρα της πληρωμής, ο Cosimo αποδείχθηκε «πιότερο έμπορος παρά δούκας». Οι Μέδικοι είχαν, πράγματι, ξεκινήσει ως έμποροι και τραπεζίτες μια διαδρομή που θα τους οδηγούσε, μετά από εκατό σαράντα χρόνια ανάμειξης στα πολιτικά πράγματα της Φλωρεντίας, στην απόκτηση του τίτλου του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης. Το «στίγμα», ωστόσο, τους ακολουθούσε και όταν λ.χ. ο Lorenzo de' Medici ο νεότερος κατέλαβε το 1516 το Urbino και έλαβε τον τίτλο του δούκα, ο βασιλιάς της Γαλλίας Φραγκίσκος Α΄ παρατήρησε θυμωμένος: «να θυμάται ότι είναι έμπορος».⁹⁹

Ο Cellini περίμενε «με τη μεγαλύτερη ανυπομονησία» την ημέρα συνάντησής του με τον δούκα: όταν, όμως, έφτασε στο palazzo ένας από τους γραμματείς τον φώναξε «με το στραβό του στόμα και την ψωροπερήφανη φωνή του» και του είπε ότι ο δούκας ήθελε να ξέρει τι γύρευε για τον *Περσέα* του. Η αναπάντεχη μεταχείριση προκάλεσε στον οξύθυμο καλλιτέχνη πολύ μεγάλη οργή και απάντησε ότι και 10.000 σκούδα να του έδινε ο δούκας πάλι θα ήταν κακοπληρωμένος. Τότε, αυτός «ο φρύνος» τον έλουσε με προσβολές που ο Benvenuto δεν είχε καμιά δυσκολία να ανταποδώσει...

Αλλά και η συνάντησή του την επομένη με τον δούκα δεν είχε καλύτερα αποτελέσματα, καθώς ο οργισμένος παραγγελιοδότης τού δήλωσε ότι με δέκα χιλιάδες σκούδα θα μπορούσε να χτίσει «πολιτείες και παλάτια». Ο Cellini αποκρίθηκε ότι η Εξοχότητά του μπορούσε να βρει πολλούς



για να χτίσουν πολιτείες και παλάτια, αλλά σ' ολόκληρο τον κόσμο δεν θα εύρισκε ίσως άλλον να κάνει δεύτερο *Περσέα*.

Στο σημείο αυτό ο καλλιτέχνης προξένησε «τη μεγαλύτερη ζημιά στον εαυτό» του, επειδή νομίζοντας ότι θα τους «έφερνε στο φιλότιμο» δεν δέχθηκε τη μεσολάβηση που του πρότεινε η δούκισσα και της δήλωσε ταπεινά, δοκιμάζοντας μια άλλη τακτική, ότι θα ήταν ευχαριστημένος με ό,τι και να του έδιναν. Όταν, όμως, κάποιος του «σφύριξε» ότι είχε ακούσει τον δούκα να λέει ότι για λιγότερο από δυο πεντάρες θα πέταγε αυτόν τον *Περσέα* στα σκουπίδια, για να λήξουν οι καβγάδες, θορυβήθηκε. Ανέθεσε, τότε, τον ρόλο του μεσολαβητή στον επικεφαλής της πολιτοφυλακής *Girolamo degli Albizzi*, «ο οποίος ήξερε το καθετί για τη στρατιωτική τέχνη, αλλά δεν ενδιαφερόταν διόλου για τη γλυπτική». Έτσι ο *Albizzi* έγραψε μια επιστολή, που ο δούκας προσυπέγραψε, με την οποία κατέβασε το ποσό της αμοιβής στα 3.500 σκούδα που θα καταβάλλονταν σε μηνιαίες δόσεις.

Η οργή, ωστόσο, του δούκα για τις «υπερβολικές» αξιώσεις του *Cellini* δεν είχε καταλαγιάσει και βρίσκοντας κάποια αφορμή, στράφηκε με άγριο θυμό προς τον καλλιτέχνη και του είπε: «αφήνεις την απληστία σου να σε νικά. Εγώ θα εκτιμήσω την υπόθεση και θα σου δώσω τόσα όσα αξίζει να παίρνεις». Τότε ο γλύπτης απάντησε κάπως αγέρωχα και θυμωμένα, «πράγμα που δεν πρέπει να το κάνει κάποιος σαν μιλά με τσανούς», ότι το έργο του δεν θα μπορούσε να

εκτιμηθεί, αφού δεν υπήρχε στη Φλωρεντία άλλος ικανός να το κάνει. Ο δούκας άφησε τότε όλη την οργή του να ξεσπάσει και είπε ότι υπήρχε τέτοιος άνθρωπος –εννοώντας τον *Bandinelli*!– που μπορούσε να κάνει το άγαλμα και συνεπώς να εκτιμήσει την αξία του. Ο *Cellini* αντέτεινε ότι μόνο ο *Bronzino*, αν καταπιανόταν με τη γλυπτική, και ο *Μιχαήλ Άγγελος*, αν ήταν νεότερος, θα μπορούσαν να το κάνουν. Στη συνέχεια δήλωσε ότι θεωρούσε τον εαυτό του πληρωμένο με τους επαίνους της Εξοχότητάς του και της Φλωρεντινής Σχολής και ότι έχοντας στη διάθεσή του αυτούς τους επαίνους ήθελε να φύγει για πάντα από τη Φλωρεντία. Όταν, όμως, άκουσε αυτά τα περήφανα λόγια, ο δούκας στράφηκε προς τον *Cellini* λυσσασμένος από θυμό και είπε: «Δεν θα φύγεις. Πρόσεξε μη φύγεις».¹⁰⁰⁰

Ο *Cosimo*, τελικά, όρισε ως εκτιμητή για την αμοιβή του *Cellini* τον *Baccio Bandinelli*, υπολογίζοντας ότι η αμοιβαία εχθρότητα των δύο ανδρών θα λειτουργούσε προς όφελός του. Όμως προς μεγάλη του έκπληξη, ο *Bandinelli* απάντησε πως το έργο του *Cellini* «ήταν πλούσιο και όμορφο και άξιζε το λιγότερο 16.000 σκούδα»!¹⁰⁰¹ Ο δούκας έγινε έξω φρενών και, παραβλέποντας την εκτίμηση που ο ίδιος προκάλεσε, επέστρεψε στη συμφωνία που είχε γίνει μέσω του *Albizzi*. Όμως και αυτά τα χρήματα δεν καταβάλλονταν τακτικά, με αποτέλεσμα δώδεκα χρόνια αργότερα ο Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης να χρωστά ακόμη 500 σκούδα στον καλλιτέχνη.

Ο Cellini περιγράφει αυτήν τη θλιβερή κατάσταση που δημιουργήθηκε στα χρόνια που ακολούθησαν τη θριαμβευτική υποδοχή του Περσέα: «όταν ζητούσα από το δούκα άδεια για να φύγω αρνιόταν, συγχρόως όμως δεν μου ανέθετε νέες παραγγελίες. Έτσι, δεν μπορούσα να υπηρετήσω ούτε τον ίδιο, ούτε άλλον. Δεν κατάφερα, εξάλλου, να βρω ποια ήταν η αιτία που με είχε φέρει σε αυτή την άσχημη θέση. Στην απελπισία μου, λοιπόν, απέδωσα την κακή μου τύχη στην επιρροή ουράνιων δυνάμεων που κυριαρχούν σε μας εδώ κάτω».¹⁰⁰² Οι παρακάτω στίχοι του φαίνεται να αντανακλούν τα αισθήματα που διακατείχαν τον καλλιτέχνη:

*Porca Fortuna, Άτιμη τύχη ...
δεν δίνεις την εύνοιά σου σ' εκείνους
που τ' αξίζουν...
Τυφλή γυναίκα, δεν έχω πια πίστη
σε σένα.
Τι ωφελεί να κοπιάζει κανείς
σε πόλεμο, γραφή ή γλυπτική
αφού είσαι αχρεία σκύλα...
Στα κομμάτια εσύ, ο τροχός σου
και τ' άστρα.¹⁰⁰³*

Ο Cosimo Bartoli, φιλόλογος, διπλωμάτης και σύμβουλος εικονογραφίας για τη διακόσμηση αιθουσών του Palazzo Vecchio, επιβεβαιώνει στο έργο του *Ragionamenti*

Accademici,¹⁰⁰⁴ τις λίγες ευκαιρίες που είχε ένας γλύπτης στη Φλωρεντία, ιδιαίτερα, κατά την πρώτη δεκαετία της ανόδου του Cosimo I στην εξουσία: η γλυπτική ήταν μια ακριβή υπόθεση και δεν υπήρχαν πλέον ιδιωτικές παραγγελίες· ο δούκας, από την άλλη, ενδιαφερόταν περισσότερο για οχρωματικά έργα παρά για έργα γλυπτικής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η Φλωρεντία να στερηθεί τα ταλέντα της και οι γλύπτες της να αναζητήσουν παραγγελίες σε άλλα μέρη της Ιταλίας.¹⁰⁰⁵

Αντίθετα, κατά τη δημοκρατική περίοδο της πόλης, οι ευκαιρίες ήταν πολύ περισσότερες, επειδή οι παραγγελίες δεν προέρχονταν μόνο από τη Signoria, αλλά και από τις συντεχνίες, τα εκκλησιαστικά ιδρύματα, τους πλούσιους εμπόρους και τραπεζίτες. Οι δημόσιες μάλιστα παραγγελίες αφορούσαν ολόκληρη την πόλη και συγκαλούνταν επιτροπές όχι μόνο για την παρακολούθηση των έργων, αλλά και για τον προσδιορισμό της θέσης που θα καταλάμβαναν, όπως έγινε στην περίπτωση του *Δαβίδ* του Μιχαήλ Αγγέλου.

Ο Cellini, όπως είδαμε παραπάνω, δεν μπορούσε να εντοπίσει την αιτία της δεινής θέσης στην οποία είχε περιέλθει. Ο ίδιος, ωστόσο, παραθέτει στην *Αυτοβιογραφία* του

αρκετές από τις αιτιάσεις του Cosimo. Έτσι, για παράδειγμα, στη διαπίστωση του πρεσβευτή της Lucca ότι ο Benvenuto ήταν τρομερός άνθρωπος (*terribile uomo*), ο Cosimo απάντησε: «είναι πολύ πιο τρομερός απόσο φαντάζεστε και θα ήταν καλό γι' αυτόν αν ήταν λιγότερο τρομερός, γιατί σήμερα θα είχε προκόψει περισσότερο». Και το σχόλιο του καλλιτέχνη: «δεν ήξερα να είμαι κόλακας».¹⁰⁰⁶

Όταν ο Cellini παρουσίασε στον Φραγκίσκο Α΄ τα προπλάσματα για τη *Νύμφη του Fontainebleau* και την *Κρήνη του Άρη* (έργο που τελικά δεν εκτελέστηκε), ο βασιλιάς ενθουσιασμένος φώναξε: «Μα την αλήθεια, βρήκα έναν άνθρωπο όπως τον ήθελε η καρδιά μου!». Ο Cosimo τη χρονιά που έγιναν τα αποκαλυπτήρια του *Περσέα* είχε βρει και αυτός τον καλλιτέχνη που ήθελε η καρδιά του' δεν ήταν, όμως, ο Cellini, αλλά ο παλιός του εχθρός, ο Giorgio Vasari. Ο τελευταίος, ο οποίος συνδεόταν προσωπικά με συγγραφείς, φιλολόγους, ιστορικούς και λόγιους απόλη την Ιταλία, είχε ήδη αφιερώσει στον Cosimo την πρώτη έκδοση των *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*.

Ο Vasari ήταν αυτός που ερευνούσε τη φλωρεντινή ιστορία, που συντόνιζε τα πολιτιστικά προγράμματα, που σχεδίαζε τα έργα, που επέβλεπε την εκτέλεσή τους και πίεζε να τηρηθούν οι προθεσμίες. Ήταν αυτός που έγραφε στον Cosimo ότι: «το πρόγραμμα απαιτούσε τη δύναμη του νου σας, αφού όλες οι επινοήσεις, όλες λέω, προέρχονταν

από τη λαμπρή φαντασία σας».¹⁰⁰⁷ Ο Cellini, για τον οποίο ο Cosimo ήταν πεπεισμένος ότι ήθελε «πάντα να κάνει το αντίθετο απ' ό,τι του έλεγε», είχε χάσει το παιχνίδι.¹⁰⁰⁸ Είναι φανερό ότι η εκρηκτική ιδιοσυγκρασία του δεν προσφερόταν για καριέρα σε πριγκιπική αυλή, όσο και να επιδίωκε την προστασία πλουσίων ηγεμόνων, όπως ο Cosimo, προκειμένου να εκπληρώσει τις φιλοδοξίες του ως γλύπτης.¹⁰⁰⁹

Τις ευχαριστίες του, ωστόσο, «στο Θεό που του χάρισε τη ζωή και τον έφτιαξε τον άνδρα που ήταν», καθώς δεν μπορούσε να τις εκφράσει με έργα, τις διατύπωσε με λόγια. Καταπιάστηκε, λοιπόν, να γράψει για τη ζωή του, για όσα έκανε στον κόσμο και για τα πολλά χρόνια που υπηρέτησε τον ένδοξο δούκα Cosimo.¹⁰¹⁰ Όταν, όμως, ξανασκέφθηκε το πράγμα, βρήκε ότι «οι μεγάλοι πρίγκιπες το παίρνουν στραβά αν οι υπήκοοί τους παραπονούνται και λένε την αλήθεια για αυτούς». Έτσι, ο Cellini διατείνεται ότι με πόνο καρδιάς έσκισε όσα είχε γράψει για την περίοδο που ήταν στην υπηρεσία του δούκα και τα πέταξε στη φωτιά.¹⁰¹¹

Δεν σταμάτησε, ωστόσο, να επανέρχεται στον Cosimo με προτάσεις για έργα που δεν εύρισκαν ανταπόκριση και το πάγιο αίτημα να τον αφήσει να φύγει «για να μη χάνει τα χρόνια που θα μπορούσε ακόμη να κάνει κάτι και ας του έδινε όποτε ήθελε όσα του χρωστούσε για τον Περσέα».¹⁰¹² Τα αιτήματά του, όμως, δεν εισακούσθηκαν, όπως χωρίς αποτέλεσμα φαίνεται ότι ήταν και το αίτημα εκπροσώπου της Αικατερίνης των

Μεδίκων να πάρει τον Cellini μαζί του στη Γαλλία για να εργαστεί για το μνημείο του αποθανόντος Ερρίκου Β'.¹⁰¹³ Ο Cosimo απάντησε όμως ότι ήθελε να κρατήσει τον Cellini για τον εαυτόν του. Εικάζω ότι η στάση του δούκα υπαγορευόταν από την ανησυχία για όσα θα του καταμαρτυρούσε ο λαλίστατος γλύπτης, αν βρισκόταν έξω από την περιοχή της δικαιοδοσίας του. Αποσπάσματα της *Αυτοβιογραφίας* του Cellini κυκλοφορούσαν ήδη στον φιλικό κύκλο του καλλιτέχνη και ο Cosimo θα είχε πληροφορηθεί ότι η εικόνα που αναδύοταν γι' αυτόν δεν αντιστοιχούσε με αυτήν που ήθελε ο ίδιος να προβάλλει προς τα έξω. Το γεγονός ότι μέσα στην πληθώρα έργων τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν την περίοδο αυτή δεν συμπεριλήφθηκαν δημιουργίες του Cellini μπορεί να συνδέεται με τις αισθητικές προτιμήσεις του Cosimo και του περιβάλλοντός του.

Χωρίς σημαντικούς καρπούς και με μικροπαραγγελίες πέρασαν τα χρόνια μέχρι το 1570, όταν διαισθανόμενος το τέλος του ο Cellini έγραψε προς τον Μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης –όπως ήταν, πλέον, ο τίτλος του Cosimo– παρακαλώντας τον να κλείσει τους εκκρεμείς λογαριασμούς που είχε με αυτόν. Η επιστολή φέρει ημερομηνία 11 Μαΐου 1570 και ο πιστότατος υπηρέτης της Αυτού Εξοχότητας ενημερώνει τον Γαληνότατο και Μακαριότατο Μεγάλο Δούκα ότι ο ίδιος –όπως και ο αιώνας– έχει κλείσει τα εβδομήντα χρόνια του και γνωρίζει ότι δεν θα ζήσει πολύ. Έχει, όμως τρία παιδάκια, δύο κορίτσια και ένα αγοράκι μόλις δεκατριών

μηνών. Παρακαλεί, λοιπόν, την Υψηλότητά του να ευαρεστηθεί να κλείσει, όπως εκείνος ήθελε, όλους τους λογαριασμούς που είχε με αυτόν· τον παρακαλεί, παράλληλα, να προβεί σε μια πράξη ελέους προς τα παιδάκια του ως αμοιβή για τον μαρμάρينو *Χριστό* του και για ένα χρυσό δισκοπότηρο 23 καρατίων και βάρους 30 ουγγιών που έχει παραδώσει στα χέρια της Υψηλότητάς του. Ο φτωχός καλλιτέχνης, ο οποίος αισθάνεται να δύνει το φως του, δηλώνει ότι για τους πολλούς και ανεκτίμητους κόπους του δεν θα μπορούσε να υπάρξει μεγαλύτερη ανταμοιβή από την εύνοια της Εξοχότητάς του, όμως, λόγω της κατάστασής του, τον παρακαλεί να του δώσει ό,τι εκείνος ήθελε ευαρεστηθεί.¹⁰¹⁴

Οκτώ μήνες αργότερα, ένας από τους πιο βίαιους καλλιτέχνες όλων των εποχών πέθανε ειρηνικά στο κρεβάτι του.

Ο Cellini φαίνεται ότι σκέφτηκε να εξασφαλίσει τα παιδιά της τέχνης του, όπως είχε κάνει και για τα φυσικά του παιδιά, και γι' αυτό αποφάσισε να τα εμπιστευτεί σε κάποιον ισχυρό που θα μπορούσε να τα φροντίσει. Έτσι, όρισε στη διαθήκη του ότι κληροδοτούσε όλα του τα έργα, όπου και να βρίσκονταν, ολοκληρωμένα ή ημιτελή, στον πρίγκιπα Φραγκίσκο των Μεδίκων, ο οποίος θα διαδεχόταν τρία χρόνια αργότερα τον Cosimo I ως Μέγας Δούκας της Τοσκάνης.¹⁰¹⁵



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ



Στην παρούσα μελέτη, παράλληλα με την εικονογραφική και εικονολογική ανάλυση του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*, παρουσιάστηκαν τα ιδεολογικά, ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα της περιόδου εξουσίας του δεύτερου δούκα της Φλωρεντίας. Παράλληλα, επιχείρησα να φωτίσω τις πολυδιάστατες προσωπικότητες των συντελεστών του έργου, του δημιουργού Benvenuto Cellini και του παραγγελιοδότη Cosimo I.

Ο Cellini υπήρξε αναμφισβήτητα ένας σκληρός και βίαιος άνδρας. Το στοιχείο αυτό, όμως, συνιστά τον ένα πόλο του χαρακτήρα του. Από την άλλη, υπήρξε ένας καλλιτέχνης ευαίσθητος τόσο ως προς την εξωτερική, τη φυσική ομορφιά, όσο και προς την εσωτερική, την ηθική ομορφιά. Παρά τις αντινομίες της ψυχής του, ο ζήλος του για την τέχνη και την αναγνώριση αποτέλεσε το σταθερό νήμα που διέτρεχε τη ζωή του. Οι άλλες δύο σταθερές αναφορές του ήταν η θαυμαστή Σχολή της Φλωρεντίας και ο έξοχος Μιχαήλ Άγγελος, για τον οποίο ο αγέρωχος και εγωκεντρικός καλλιτέχνης δήλωνε ταπεινά: «μου αρκεί ένα και μόνο κλαδάκι από το δικό του στεφάνι».¹⁰¹⁶

Εξίσου δυναμική προσωπικότητα υπήρξε και ο παραγγελιοδότης του έργου. Ο Cosimo de' Medici εκλέχθηκε τον Ιανουάριο του 1537 από ομάδα φλωρεντινών πατρικίων ως ο νόμιμος διάδοχος του δολοφονηθέντος πρώτου δούκα της Φλωρεντίας, Alessandro. Οι έμπειροι αυτοί πολιτικοί αναγνώρισαν ότι στην εποχή που ο αυτοκράτορας είχε αποκτήσει τον έλεγχο της Χερσονήσου, δεν υπήρχαν πλέον περιθώρια για δημοκρατικούς πειραματισμούς. Δύο, άλλωστε, απόπειρες συγκρότησης δημοκρατικών κυβερνήσεων ευρύτερης συμμετοχής, μετά από τη δεύτερη και την τρίτη έξωση (*cacciata*) των Μεδίκων, το 1494 και το 1527 αντίστοιχα, είχαν αποτύχει. Κύρια αιτία ήταν η παμπάλαια «αρρώστια» της πόλης την οποία είχε επισημάνει, ήδη, από τις αρχές του 14ου αι. ο Δάντης, και δύο αιώνες αργότερα, ο φλωρεντινός ιστορικός Francesco Guicciardini: οι φατριασμοί και οι διχόνοιες.¹⁰¹⁷ Οι

συνεχείς αντιπαραθέσεις των *fazioni* οδήγησαν τελικά στην κατάληψη της Φλωρεντίας το 1530 από τον στρατό του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄, στην επάνοδο των Μεδίκων και τη δημιουργία πριγκιπάτου της οικογένειας το 1532.

Ο Cosimo, ευθύς μετά από την άνοδό του στην εξουσία, αντιμετώπισε εισβολή των Φλωρεντινών που είχαν εξοριστεί κατά την τυραννική περίοδο του πρώτου δούκα της Φλωρεντίας Alessandro. Η συντριπτική ήττα των *fuorusciti* στο Montemurlo υπήρξε αποφασιστική για το μέλλον του νέου ηγεμόνα, αλλά και της δυναστείας των Μεδίκων, που θα παρέμενε στην εξουσία επί 200 χρόνια. Μετά από τη νίκη του Cosimo και την εκτέλεση των αιχμαλωτισθέντων αρχηγών της εκστρατείας –ορισμένοι από τους οποίους αποκεφαλίστηκαν στην κεντρική πλατεία της πόλης– το νέο καθεστώς εδραιώθηκε και ο νεαρός Μέδικος έλαβε τον τίτλο του δούκα από τον αυτοκράτορα. Το ιστορικό γεγονός του Montemurlo άρχισε εφεξής να αναπαράγεται συστηματικά με ευθείς, υπαινικτικούς ή αλληγορικούς τρόπους και σε ποικίλα μέσα.

Στην παρούσα μελέτη υποστηρίζω ότι ο Cosimo I δεν θέλησε να αποξενωθεί από το δημοκρατικό παρελθόν της πόλης και ότι πρόβαλε τον εαυτό του ως διάδοχο του αξιώματος του ανώτατου άρχοντα της δημοκρατικής περιόδου, του Gonfaloniere di Giustizia, του Σημαιοφόρου της Δικαιοσύνης, στο οποίο είχαν αναδειχθεί οι παλαιοί Μέδικοι. Σειρά αποφάσεων και επιλογών που επισημάνθηκαν καταδεικνύουν ότι πρόθεσή του δεν ήταν να προβάλλει τη νίκη του επί των *fuorusciti* ως ήττα της δημοκρατίας, αλλά αντίθετα ως τη συντριβή μιας φατρίας που απείλησε την ειρήνη και την ασφάλεια της Δημοκρατίας της Φλωρεντίας.

Ιδιαίτερης σημασίας ήταν η αναλυτική παρουσίαση της στάσης του Cosimo έναντι της δημοκρατίας, ειδικά το 1545, δηλαδή το έτος που ανέθεσε στον Cellini να φιλοτεχνήσει το σύμπλεγμα του *Περσέα* για την ιστορική Piazza della Signoria, καθώς έχει συχνά υποστηριχθεί ότι το έργο δηλώνει την αντίθεσή του προς τη Δημοκρατία. Πρόβαρα ένα ζήτημα που ακυρώνει παρόμοια ανάγνωση: την αντιδικία που είχε ξεσπάσει ανάμεσα στη Φλωρεντία και τη Φεράρα το 1541 –και συνεχιζόταν με αμείωτη ένταση τα επόμενα χρόνια– για την εθιμοτυπική πρωτοκαθεδρία της μιας ή της άλλης πόλης.

Η Φλωρεντία απέρριπτε τον ισχυρισμό της αντιπάλου της ότι δεν ήταν δημοκρατία, δηλώνοντας emphaticά ότι υπό τον Cosimo η φλωρεντινή δημοκρατία, που ήταν προηγουμένως διασπασμένη, συγκεντρώθηκε πλέον υπό μία εξουσία και έγινε συνεπώς τελειότερη. Θα ήταν, λοιπόν, το λιγότερο ανακόλουθο, να είχε ο Cosimo θελήσει να εκπέμψει το 1545, μέσω της πρώτης μεγάλης παραγγελίας του για την Piazza della Signoria, το μήνυμα της «τελικής συντριβής της δημοκρατίας», όταν παρουσιαζόταν ως ιδανικός εκφραστής της. Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί ότι αυτοκρατορικό διάταγμα του 1547 επιβεβαίωσε τις θέσεις της Φλωρεντίας και δικαίωσε την πόλη του Άρνου έναντι της Φεράρας.

Ποια, όμως, ήταν η πραγματική πρόθεση του Cosimo I όταν απαιτούσε από τον Cellini «μόνο έναν Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι και τίποτα άλλο»; Επιχείρησα μια νέα ανάγνωση που λαμβάνει υπόψη ολόκληρη την «πολιτεία» του δούκα, δηλαδή τόσο τα πολιτικά του πεπραγμένα όσο και την ιδιωτική του ζωή. Από την έρευνα αυτή προέκυψε ότι ο Cosimo μπορούσε να γίνει ιδιαίτερα σκληρός και άτεγκτος σε κρίσιμες περιστάσεις, αλλά δεν συνιστούσε παράδειγμα απολυταρχικού τυράννου.

Μετά από την ανάλυση των επιλογών και των πεπραγμένων του, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η απόφαση που έλαβε ως νέος δεκαοκτώ ετών να στερήσει τη ζωή εξεχόντων συμπατριωτών του –συμπεριλαμβανομένου ενός συνομηλίκου του– με τους οποίους συνδεόταν ακόμα και με δεσμούς συγγενείας, θα είχε αφήσει κάποιο αρνητικό αποτύπωμα στον ψυχισμό του. Η εκτέλεση, άλλωστε, αιχμαλώτων παρέβαινε τα ήθη των Ιταλών, οι οποίοι «πάντοτε φείδονταν τις ζωές όσων δεν είχαν χαθεί μέσα στη φωτιά της μάχης», όπως βεβαίως ο Francesco Guicciardini στη *Storia d'Italia*.¹⁰¹⁸ Το αποτρόπαιο θέαμα των αποκεφαλισμών, που συνεχίζονταν επί τέσσερις ημέρες, προκάλεσε έντονη δυσφορία στον λαό και οι διαμαρτυρίες που ακούστηκαν απέτρεψαν την περαιτέρω αιματοχυσία.¹⁰¹⁹ Οι αντιδράσεις αυτές έδειξαν ότι οι Φλωρεντινοί αγανάκτησαν με την επιβολή τόσο σκληρών ποινών σε εξέχοντες συμπατριώτες τους. Τα γεγονότα αυτά επηρέασαν, εξάλλου, την εικόνα του νεαρού άρχοντα και διέψευσαν την πρόβλεψη ότι το καθεστώς του θα ήταν «una Signoria limitata e molto civile».¹⁰²⁰

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παραγγελία του γλυπτού *Περσέας και Μέδουσα* συνιστά την αποκορύφωση της προπαγάνδας του Cosimo και περιλαμβάνει έμμεσες και σαφείς αναφορές στο Montemurlo, τη μόνη στρατιωτική επιτυχία που είχε να επιδείξει ως το 1554. Ο δούκας φαίνεται ότι ακολούθησε και στην περίπτωση αυτή την πρακτική του προγόνου που είχε ως πρότυπο, του Cosimo Pater Patriae, ο οποίος χρησιμοποίησε τη θεματολογία σπουδαίων έργων τέχνης για να ανατρέψει τις κατηγορίες που του απέδιδαν οι αντίπαλοί του. Έτσι, προσδίδοντας, μέσω της απεικόνισης του μυθικού Περσέα, έναν καθολικό και ηρωικό χαρακτήρα στη σφαγή επικίνδυνων τεράτων, ο δούκας πίστευε ότι έδινε αποστομωτική απάντηση στους επικριτές του και, πιθανώς, στον ίδιο τον εαυτό του.

Κατά την εικονογραφική ανάλυση του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα* και ιδιαίτερα του αναγλύφου της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* διαπίστωσα ότι ο Cellini, ο οποίος αντέγραφε από δεκαέξι ετών τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους της Πίζας και αργότερα «τις εξαισιες αρχαιότητες της Ρώμης», είχε χρησιμοποιήσει για την απόδοση του συμπλέγματος πλειάδα αρχαίων μοτίβων. Στην Αναγέννηση είχαν διατηρηθεί ή αποκαλυφθεί πολλά αρχαία πρωτότυπα έργα, ενώ κυκλοφορούσαν και πολυάριθμα αντίγραφα και φαίνεται ότι από τις πηγές αυτές ο καλλιτέχνης μας έχει αντλήσει πληθώρα εμπνεύσεων.

Παρουσίαζε λοιπόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον να ερευνησω τις αρχαίες εικονογραφικές πηγές του έργου του Cellini, διάσταση που δεν είχε εξεταστεί διεξοδικά έως τώρα από άλλους μελετητές και συνεισέφερε σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου. Η ενασχόληση με αυτήν την πτυχή της δημιουργικής του διαδικασίας απέδωσε σημαντικά ευρήματα. Ενδεικτικά:

- Ο Cellini επέλεξε να αποδώσει τον Περσέα ως θριαμβευτή, όπως τον είχε παρουσιάσει στα μέσα του 5ου π.Χ. αι. ο Μύρων στην Ακρόπολη των Αθηνών. Έτσι, στη Loggia dei Lanzi ο ήρωας απεικονίζεται να υψώνει με το δεξιό του χέρι το κεφάλι της Μέδουσας, ενώ με ελαφρά σκυμμένο κεφάλι παρατηρεί σκεπτικός το σώμα της που σφαδάζει ακόμη στα πόδια του. Δεν θα είχε εξάλλου διαφύγει από την προσοχή του γλύπτη το χαλαρό *contrapposto*, η κλίση της κεφαλής και το χαμηλωμένο διαλογιστικό βλέμμα ενός αρχαίου αγάλματος της εποχής του Αδριανού που ανακαλύφθηκε πριν από το 1540 κοντά στο Castel Sant' Angelo και τον 16ο αι. θεωρήθηκε απεικόνιση του Αντίνοου και αποτέλεσε αντικείμενο μεγάλου θαυμασμού.

- Ο Cellini ήταν, επίσης, στη Ρώμη, όταν ο Lorenzetto συντηρούσε και αντέγραφε, υπό την καθοδήγηση του Ραφαήλ, έναν άλλον «Αντίνοο», άγαλμα επίσης της ρωμαϊκής περιόδου που η ήρεμη στάση και η χειρονομία του αριστερού χεριού παρέπεμπαν στον ορειχάλκινο *Δορυφόρο* του Πολύκλειτου, τον καλούμενο Κανόνα. Η εξοικείωση του Cellini με τα αγάλματα του Αντίνοου φανερώνεται και σε απόσπασμα της *Αυτοβιογραφίας* του.

- Η μορφή της Ανδρομέδας στο ανάγλυφο μπορεί να αναχθεί στα ρυθμικά μοτίβα των Νηρηίδων που εμφανίζονται συχνά σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους. Ο βόστρυχος που κυματίζει μπροστά στο πρόσωπό της την συνδέει επιπλέον με την εικονογραφία της *Fortuna-Occasio*, παρουσιάζοντάς την ως προσωποποίηση της «Τύχης της Φλωρεντίας».

- Η καλυμμένη γυναικεία μορφή που φέρνει τα χέρια στο πρόσωπό της παραπέμπει σε διάσημο πίνακα του Τιμάνθη, ζωγράφου του 4ου π.Χ. αι., με θέμα τη *Θυσία της Ιφιγένειας*. Ο πίνακας αυτός είχε διασωθεί σε μορφή αναγλύφου από τον 1ο π.Χ. αι., τον ονομαζόμενο *Βωμό του Κλεομένη* που βρισκόταν στην κατοχή των Μεδίκων.

- Το μοτίβο του άνδρα που πενθεί θυμίζει ως προς την τεχνοτροπία τον πάσχοντα *Λαοκόοντα*, ενώ ως προς τη μορφή αντανακλά άγαλμα αιχμαλωτισμένου Δάκα από το Forum του αυτοκράτορα Αδριανού που τελικά και αυτό παραπέμπει στον *Δημοσθένη* του Πολυεύκτου. Το πέρασμα της χλαμύδας πάνω από το κεφάλι του άνδρα αυτού ανακαλεί ανάγλυφο από τη χαμένη αψίδα του Μάρκου Αυρηλίου, στο οποίο ο φιλόσοφος-αυτοκράτορας απεικονίζεται με καλυμμένη κεφαλή να τελεί σπονδή μπροστά στο ναό του Καπιτωλίου Διός.

- Το υψωμένο χέρι του άνδρα που δείχνει προς τη σκηνή των ιππέων στο άνω τμήμα του αναγλύφου, με την παλάμη στραμμένη προς τον θεατή και την εκφραστική κίνηση των δακτύλων, είναι εμφανώς δάνειο από κολοσσιαίο μέλος του ανδριάντα του Μεγάλου Κωνσταντίνου.

● Το μοτίβο του παιδιού-ικέτη εμφανίζεται σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο του 2ου μ.Χ. αι. και είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Michelozzo στο ταφικό μνημείο του ουμανιστή Aragazzi στον καθεδρικό ναό του Montepulciano.

● Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικονογραφικές αναφορές της αινιγματικής σκηνής των ιππέων που αναπτύσσεται στο βάθος δεξιά του αναγλύφου. Οι δύο πρώτοι ιππείς που καλπάζουν προς την κατεύθυνση της υπαινικτικά αποδιδόμενης πόλης έχουν, ήδη, κάνει την εμφάνισή τους στην αποκαλούμενη *Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου* που χρονολογείται μεταξύ 325 και 311 π.Χ. Είναι πιθανό, μάλιστα, στην παραπάνω σαρκοφάγο να έχουν διασωθεί τύποι από το χαμένο *Σύνταγμα του Λυσίππου*, το περίφημο *Μνημείο του Γρανικού*. Το μοτίβο των δύο ιππέων έφθασε στο Forum του Τραϊανού στις αρχές του 2ου μ.Χ. αι. και αποτυπώθηκε στη σημαντικότερη ιστορική ζωφόρο της ρωμαϊκής αρχαιότητας που αφηγείται τις μάχες του αυτοκράτορα κατά των Δακών. Δύο αιώνες αργότερα, ο Μέγας Κωνσταντίνος θα ενσωμάτωνε το μοτίβο αυτό στη δική του αψίδα. Το μοτίβο των δύο ιππέων αναπαράχθηκε, μεταξύ άλλων, σε σχέδιο του Mantegna και σε χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi, ενώ αποτυπώθηκε ακόμη και σε majolica.

● Εντυπωσιακή πιθανόν είναι και η καταγωγή του τρίτου ιπέα που εμφανίζεται στο ανάγλυφο του Cellini να στέκει μπροστά από την πύλη της πόλης με το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω. Έχει υποστηριχθεί ότι προέρχεται από σχέδιο του Κυριακού Αγκωνίτη της δυτικής ζωφόρου του Παρθενώνα. Εικάζω, μάλιστα, ότι η καταγωγή του ιπέα αυτού από την κλασική μήτρα προσδιόρισε και τη γυμνή εμφάνιση των δύο άλλων ιππέων στο άνω δεξιό τμήμα του αναγλύφου.

Η σκηνή των ιππέων, που συνιστά προκλητική απόκλιση από τη μυθολογική αφήγηση, αποκαλύπτεται ως στοιχείο αποφασιστικής σημασίας για την ανάγνωση ολόκληρου του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, η σκηνή των ιππέων αποδίδει υπαινικτικά τη μάχη του Montemurlo, ενώ ο έφιππος άνδρας που στέκεται στην πύλη της πόλης κρατώντας λάβαρο θα μπορούσε να παραπέμπει στον Cosimo σε ρόλο νομίμου συνεχιστή του δημοκρατικού αξιώματος του Σημαιοφόρου της Δικαιοσύνης (*Gonfaloniere di Giustizia*) να υπερασπίζεται την πόλη από την απειλή των φλωρεντινών εξορίστων (*fuorusciti*).¹⁰²¹ Η ερμηνεία αυτή επιτρέπει, επιπλέον, την αποκρυπτογράφηση και την ταύτιση χαρακτήρων που συνωθούνται στο δεξιό τμήμα της ορειχάλκινης πλάκας.

Σύμφωνα με την ανωτέρω ανάγνωση, ο πρώτος από αριστερά ηλικιωμένος ιπέας μπορεί να αποτελεί αναφορά στον αρχηγό των εξορίστων Filippo Strozzi, ενώ ο δεύτερος που καλπάζει ασυγκράτητος φαίνεται να αντιστοιχεί στην περιγραφή του γιου του, Piero Strozzi. Ο επιβλητικός άνδρας που με υψωμένο χέρι στρέφει την προσοχή του θεατή στη

σκηνή των ιππέων έχει το ήθος, την ορμή και την εμφάνιση που θα ταίριαζαν στον Cellini, και συνιστά πιθανώς αυτοπροσωπογραφία του. Ο άνδρας που κραυγάζει στο δεξιό άκρο του αναγλύφου φαίνεται, εξάλλου, να εκπροσωπεί τους οπαδούς των Μεδίκων που συνόδευαν με την ιαχή «Palle, Palle» τη θλιβερή πομπή των ηττημένων εξοριστών.

Οι στρατιώτες που εμφανίζονται στο ανάγλυφο θα μπορούσαν να συνιστούν αναφορά στον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισαν στο Montemurlo ο capitano Montaguto και οι άνδρες του. Ο μαινόμενος νέος που υψώνει απειλητικά τον βραχίονα προς την Ανδρομέδα βρίσκει, επίσης, ικανοποιητική εξήγηση ως σύλληψη (*concetto*) της φατριαστικής Μανίας (*Furor factionum*), της παμπάλαιας «αρρώστιας» της Φλωρεντίας, και σε δεύτερη ανάγνωση ως απεικόνιση του Piero Strozzi, το μένος του οποίου κατά των Μεδίκων εξώθησε τον πατέρα του Filippo να πάρει τα όπλα κατά του Cosimo.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι το μυθολογικό θέμα της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας συμπλέκεται με το ιστορικό γεγονός της εισβολής και της ήττας των *fuorusciti*. Καθώς εντοπίζονται και άλλα έργα με μεικτή εικονογραφία κατά την περίοδο των πρώτων Μεδίκων δουκών (1537-1609), μπορεί να υποστηριχτεί ότι ο μανιεριστικός αυτός τύπος ευνοήθηκε από την πρακτική του Cosimo να χρησιμοποιεί έργα τέχνης για την προβολή των πολιτικών του μηνυμάτων, στα οποία προσέδιδε διαχρονική διάσταση συνδέοντάς τα με πανάρχαιους μύθους.

Με τον Περσέα ως αποκεφαλιστή της Μέδουσας και λυτρωτή της Ανδρομέδας-Φλωρεντίας ταυτίζεται και ο ίδιος ο Cellini. Ο καλλιτέχνης είχε αποδείξει με λόγο και πράξη ότι ήταν πρόθυμος να διακινδυνεύσει και τη ζωή του για την τιμή της Φλωρεντίας, αλλά και για να υπερασπιστεί την ωραία τέχνη της, την οποία ήθελε να διασώσει από αμαθείς, όπως ο ανταγωνιστής του Baccio Bandinelli.

Έχει χυθεί αρκετό μελάνι για τη «δυσοίωση» ημερομηνία της 27ης Απριλίου που ο δούκας επέλεξε για τα αποκαλυπτήρια του συμπλέγματος του Cellini *Περσέας και Μέδουσα*. Η ημερομηνία αυτή συνέπιπτε με την αλλαγή του καταστατικού χάρτη που καταργούσε τους παραδοσιακούς δημοκρατικούς θεσμούς της πόλης και θέσπιζε το πριγκιπάτο, με επικεφαλής τον μισητό Alessandro de' Medici, στις 27 Απριλίου 1532. Δύο χρόνια αργότερα, τα αποκαλυπτήρια, στις 27 Απριλίου 1534, του έργου του Baccio Bandinelli, *Ηρακλής και Κάκος*, ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων εναντίον του καλλιτέχνη και του παραγγελιοδότη, πρώτου δούκα της Φλωρεντίας. Επιπλέον, ο ίδιος ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας στο χέρι παρέπεμπε στη σφαγή των *fuorusciti* στην ίδια πλατεία.

Υποστηρίζω λοιπόν ότι η πολιτική συγκυρία των ημερών, μπορεί να δώσει μια πειστική απάντηση για τους λόγους που υπαγόρευσαν την επιλογή της ημερομηνίας αυτής. Τον Απρίλιο 1554, ο δούκας αντιμετώπιζε τη δεύτερη μεγάλη κρίση της σταδιοδρομίας του: την

επικείμενη σύρραξη με τη Σιένα και την απειλή δεύτερης εισβολής των *fuorusciti* υπό τον Piero Strozzi. Φαίνεται λοιπόν ότι επιλέγοντας μια φορτισμένη ημερομηνία για να παρουσιάσει ένα έργο με προκλητικούς συσχετισμούς, θέλησε να προκαλέσει τους αντιφρονούντες Φλωρεντινούς και να εντοπίσει πιθανούς υποστηρικτές των εχθρών του στην πόλη.

Η ομορφιά, εντούτοις, του *Περσέα* θάμπωσε το μεγάλο πλήθος που είχε συγκεντρωθεί στην πλατεία. Η αισθητική συγκίνηση που προκάλεσε η θέα του έργου σάρωσε τις χωροχρονικές αναγνώσεις του. Στον πίνακα του Vasari, *Ο Cosimo ανάμεσα στους αρχιτέκτονες και στους γλύπτες του* (εικ. 104), ο δούκας εμφανίζεται με διαβήτη και χάρακα να καθοδηγεί τους πειθήνιους εκτελεστές των έργων του. Ο Vasari απεικονίζει τον εαυτό του, στην κυριολεξία, στα πόδια του, ενώ ο Cellini – αν όντως πρόκειται για απεικόνισή του– στριμωγμένος στο βάθος του πίνακα, πρόσωπο με πρόσωπο με τον ανταγωνιστή του Bandinelli, ρίχνει ένα συνωμοτικό βλέμμα προς τον θεατή.

Η σύλληψη του αρχετυπικού ήρωα Περσέα σε σχέση φιλότητας με την Ανδρομέδα και νείκους με τη Μέδουσα, το κάλλος του ρυθμού, της έκφρασης και το εύρος της νοηματικής εμβέλειας έχουν επισκιάσει την πολιτική διάσταση του συμπλέγματος, όπως και την πρόθεση του δούκα να προβάλλει μέσω αυτού τη δική του εικόνα.



Εικ.104
Giorgio Vasari,
*Ο Cosimo I ανάμεσα
στους αρχιτέκτονες, τους
μηχανικούς και τους γλύπτες*,
1558. Φλωρεντία, Palazzo
Vecchio, Sala di Cosimo I.

Χρονολογικός Πίνακας

3/11/1500 Ο Benvenuto Cellini έρχεται στον κόσμο.

1513 Αρχίζει τη μαθητεία του στο εργαστήριο του χρυσοχού Michelangelo Brandini, πατέρα του μετέπειτα ανταγωνιστή του Baccio Bandinelli. Ο πατέρας του Cellini διακόπτει τη μαθητεία για να τον κατευθύνει προς τη μουσική.

1515 Μαθητεία στο εργαστήριο του χρυσοχού Antonio Giamberti (Marcione).

1516 Εξορίζεται για λίγους μήνες στη Σιένα, εξαιτίας της εμπλοκής του σε καβγά. Ο πατέρας του τον στέλνει στην Bologna να συνεχίσει τις μουσικές σπουδές του. Εργάζεται κοντά στον μινιατουρίστα Scipione Cavalletti.

1517 Μετά από οικογενειακή διένεξη, φεύγει για την Πίζα, όπου εργάζεται κοντά στον χρυσοχό Ulivieri, μελετώντας παράλληλα τις αρχαίες σαρκοφάγους στο Campo Santo.

1518 Επιστροφή στη Φλωρεντία γνωριμία με τον γιο του Filippino Lippi.

1519 Μετάβαση στη Ρώμη μαζί με τον Giovambattista Tasso. Εργάζεται κοντά στον αργυροχό Firenzuola.

1521 Επιστροφή στη Φλωρεντία εγκαινιάζει δικό του εργαστήριο.

1523 Καταδικάζεται σε καταβολή προστίμου για σοδομία. Εμπλέκεται σε αιματηρό καβγά με ανταγωνιστές του χρυσοχούς. Καταδικάζεται in absentia σε εξορία. Φεύγει για τη Ρώμη.

Άνοδος του πάπα Κλήμη Ζ' των Μεδίκων, στην υπηρεσία του οποίου εισέρχεται ως μουσικός. Εργάζεται σε χρυσοχοείο και ετοιμάζει δύο καντηλιέρια για τον επίσκοπο της Salamanca και κοσμήματα για την οικογένεια Chigi.

1524 Ανοίγει δικό του εργαστήριο με σημαντική πελατεία. Διευρύνει τις γνώσεις του σε πολλούς κλάδους της τέχνης του. Συναναστρέφεται χρυσοχούς, γλύπτες και ζωγράφους, μεταξύ των οποίων ο Giulio Romano, ο Sebastiano del Piombo και ο Rosso Fiorentino.

1527 Ληλασία της Ρώμης. Ο Benvenuto ισχυρίζεται ότι πυροβόλησε τον αρχηγό των επιτιθεμένων, Charles de Bourbon. Υπερασπίζεται τον πάπα στο Castel Sant'Angelo. Επιστρέφει στη Φλωρεντία.

1528 Εργάζεται στη Μάντοβα, όπου φιλοτεχνεί σφραγίδα για τον καρδινάλιο Ercole Gonzaga. Επιστρέφει στη Φλωρεντία, όπου πληροφορείται ότι ο πατέρας του υπέκυψε στην πανώλη. Ανοίγει εργαστήριο στην αγορά της πόλης.

1529 Πρόσκληση από τον πάπα Κλήμη Ζ' να επιστρέψει στη Ρώμη. Ετοιμάζει πόρπη και νέα νομίσματα για τον πάπα. Διορίζεται διευθυντής του παπικού Νομισματοκοπείου.

1530 Ανοίγει δικό του εργαστήριο και εξακολουθεί να εργάζεται για τον πάπα. Σκοτώνει τον δολοφόνο του αδελφού του Cecchino.

1533 Χάνει την εύνοια του πάπα, εξαιτίας της καθυστέρησης και στη συνέχεια άρνησης να παραδώσει ένα ασημένιο δισκοπότηρο.

1534 Φιλοτεχνεί δύο μετάλλια για τον πάπα Κλήμη Ζ', ο οποίος, όμως, πεθαίνει τον Σεπτέμβριο. Σκοτώνει τον ανταγωνιστή χρυσοχό Πομπήιο, επειδή τον συκοφάντησε. Άνοδος στον παπικό θρόνο του Παύλου Γ' των Farnese.

1536 Ταξιδεύει στη Βενετία. Φιλοτεχνεί νομίσματα για τον Alessandro de' Medici.

Επιστρέφει στη Ρώμη για να πάρει μέρος στην πομπή του Δεκαπενταύγουστου και να λάβει έτσι άφεση του αμαρτήματος της ανθρωποκτονίας (του Πομπηίου). Παραγγελίες του πάπα Παύλου Γ΄ για νομίσματα και κάλυμμα βιβλίου προσευχών που προορίζεται για τον αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄.

1537 Ταξιδεύει στη Γαλλία όπου συναντά τον βασιλιά Φραγκίσκο Α΄, ο οποίος, όμως, βρίσκεται εν μέσω πολεμικών επιχειρήσεων. Επιστρέφει στη Ρώμη.

1538 Φυλακίζεται στο Castel Sant'Angelo με την κατηγορία ότι κατά τη λεηλασία της Ρώμης το 1527 υπεξάιρεσε παπικά κοσμήματα.

1539 Ο πάπας συναινεί στην απελευθέρωσή του μετά από αίτηση χάριτος που έγινε –εξ ονόματος του βασιλιά της Γαλλίας– από τον καρδινάλιο Ippolito d'Este.

1540 Μετάβαση στη Γαλλία. Εισέρχεται στην υπηρεσία του Φραγκίσκου Α΄ και εγκαθίσταται στο Petit-Nesle. Εργάζεται πάνω στη διάσημη *Αλατιέρα* και το πρώτο από τα δώδεκα αργυρά αγάλματα θεών που θα στήριζαν λαμπάδες για να φωτίζουν το τραπέζι του γάλλου βασιλιά.

1542 Αποκτά γαλλική υπηκοότητα. Παρουσιάζει στον βασιλιά προπλάσματα για τη *Νύμφη του Fontainebleau* και για κρήνη με κολοσσιαίο άγαλμα του Άρη.

1543 Ολοκληρώνει την *Αλατιέρα* και τη *Νύμφη του Fontainebleau*.

1544 Αποκτά εξώγαμη θυγατέρα. Ανταγωνισμός με τον Primaticcio για την παραγγελία της κρήνης με τον Άρη.

1545 Παρουσιάζει στην Galerie Francois 1er τον ασημένιο *Δία*. Αναχωρεί από τη Γαλλία.

Συνάντηση με τον δούκα της Φλωρεντίας Cosimo I και παραγγελία του *Περσέα*.

1546 Φιλοτεχνεί τις προτομές του *Cosimo I* και του φλωρεντινού τραπεζίτη *Bindo Altoviti*. Αρχίζει την εργασία για το σύμπλεγμα *Απόλλων και Υάκινθος*.

1547 Παίρνει μέρος στην έρευνα του Benedetto Varchi για το *Paragone*.

1548 Χυτεύει με επιτυχία τη *Μέδουσα* και ξεκινά τον μαρμάρινο *Νάρκισσο*.

1549 Δραματική χύτευση του *Περσέα*.

1550 Μεταβαίνει στη Ρώμη όπου συναντά τον Μιχαήλ Άγγελο και προσπαθεί να τον πείσει να επιστρέψει στη Φλωρεντία.

1552 Χύτευση του αναγλύφου η *απελευθέρωση της Ανδρομέδας*.

1553 Αποκτά έναν γιο από τη Δωροθέα, μοντέλο για τις γυναικείες μορφές του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*. Σχεδιάζει την οχύρωση πύλης της Φλωρεντίας.

27/4/1554 Αποκαλυπτήρια του συμπλέγματος *Περσέας και Μέδουσα*.

1556 Φυλάκιση για τον τραυματισμό ανταγωνιστή του.

1557 Καταδίκη για σοδομία, μετατροπή της ποινής τετραετούς φυλάκισης σε κατ'οίκον εγκλεισμό. Σμιλεύει τον *Εσταυρωμένο*.

1558 Αρχίζει την *Αυτοβιογραφία* του.

1559 Συμμετέχει σε διαγωνισμό για την *Κρήνη του Ποσειδώνα*, που τελικά ανατίθεται στον Bandinelli, και μετά από τον θάνατό του τελευταίου στον Ammanati.

1564 Σύγκρουση με τον εκπρόσωπο του δούκα Vincenzo Borghini στην Accademia del Disegno σχετικά με το προβάδισμα της Γλυπτικής ή της Ζωγραφικής στη διακόσμηση της επιμνημόσυνης τελετής για τον Μιχαήλ Άγγελο.

1567 Γράφει την *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας* και την *Πραγματεία περί γλυπτικής*. Παντρεύεται την οικονόμο του Piera de' Parigi.

14/2/1571 Πεθαίνει και θάβεται στην Santissima Annunziata.

Σημειώσεις

12



1. Εισαγωγή

1 «Or come piacque al mio glorioso Signore e immortale Iddio, io la finii del tutto, e un Giovedì mattina io la scopersi tutta. Subito, che e' non era ancora chiaro il giorno, vi si ragunò tanta infinita quantità di popoli, che e' saria impossibile il dirlo, e tutti a una voce facevano a gara a chi meglio ne diceva. Il Duca stava a una finestra bassa del Palazzo, la quale si è sopra la porta, e così, dentro alla finestra mezzo ascoso, sentiva tutto quello che di detta opera si diceva» βλ. Cellini-Tassi 1829, τ. 2, σ. 486-487' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 92, σ. 507.

2 Οι έννοιες της Φιλότητας και του Νείκου διατυπώθηκαν από τον ακραγαντίνο φιλόσοφο και ποιητή Εμπεδокλή (495-435 π.Χ.). Σύμφωνα με τη θεωρία του είναι η Φιλία (η έλξη) η δύναμη που συνενώνει τα συστατικά στοιχεία του κόσμου: το πυρ, το ύδωρ, τη γη και τον αέρα' αντίθετα, το Νείκος (έρις, έχθρα, άπωση) είναι αυτό που τα διαχωρίζει. Έτσι, άλλοτε με τη δύναμη της φιλίας ενώνονται όλα σε ένα και άλλοτε πάλι χωρίζονται τα επιμέρους με τη δύναμη της έχθρας' βλ. Diels - Kranz 2005, σ. 542.

3 Cellini - Ferrero 1971, σ. 98' Barocchi 1971, σ. 519-520.

4 Goethe 1998, σ. 497.

5 Panofsky 1955, σ. 7.

6 Bowman 2020, σ. 666.

7 Cantor 1991, σ. 176-177.

8 Holly 1985, σ. 115-116' D' Alleva 2005, σ. 23.

9 Panofsky 1991, σ. 26-30.

10 O Paul Taylor προτείνει, για παράδειγμα, δέκα επίπεδα προσεγγίσεων που το ένα ανατροφοδοτεί το άλλο' βλ. Taylor 2008, σ. 1-2.

11 Baxandall 1988, σ. 151.

12 Cellini - Tassi 1829, τ. 2, σ. 476' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 89, σ. 502.

13 Brucker 1983, σ. 109-111, 131-132, 135-136, 151-160' Moyer 2020, σ. 6-8.

2. Benvenuto Cellini, Έργα και Ημέρα

14 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 10' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 3, σ. 37. Ο Andrea Cellini ήταν καταχωρισμένος στα φορολογικά αρχεία της Φλωρεντίας ως «muratore», δηλ. τειχοποιός' βλ. Gallucci 2003, σ. 7.

15 Χειρόγραφο της *Αυτοβιογραφίας* απόκειται στη βιβλιοθήκη Laurenziana της Φλωρεντίας, BMLF Mediceo Palatino 234.

16 Στις *Vite*, ο Vasari αναφέρεται συχνά στα πρώτα χρόνια των καλλιτεχνών και τις σχέσεις τους με τους γονείς τους, ως στοιχεία που καθόρισαν τον χαρακτήρα και επηρέασαν την καριέρα τους. Ιδιαίτερα για τον Ραφαήλ σημειώνει ότι ο πατέρας του -και αυτός ζωγράφος- επέμενε να μεγαλώνει το νεογέννητο με το γάλα και τη στοργή της μητέρας του και να μην παραδοθεί σε παραμίνα, όπως συνηθιζόταν τότε. Στα τρυφερά του χρόνια ο μικρός Ραφαήλ διαμόρφωσε, συνεπώς, τον χαρακτήρα του με τη φροντίδα των γονιών του, χωρίς αρνητικές επιρροές από ξένους ανθρώπους' βλ. Vasari - De Verre 1996, τ. 1, σ. 711' πβ. Vasari-Milanesi 1878, τ. 4, σ. 316.

17 «Cecchino... avvezzo tralle bande nere, e non conoscendo paura nessuna, era stato morto in Banchi della famiglia del bargello, mentrechè egli solo voleva con colto ardire ma poca prudenza combattere con tutti» βλ. Varchi 1843, τ. 2, σ. 330.

18 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 26' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 7, σ. 45.

19 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 32' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 9, σ. 48.

20 Υπό την καθοδήγηση του σπουδαίου αυτού τεχνίτη, η εργασία του νεαρού μαθητευόμενου έφτασε «εκείνη των καλύτερων νεαρών συναδέλφων σ' αυτή την τέχνη»' βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 26' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 7, σ. 45.

21 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 39' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 10, σ. 53.

22 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 46' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 12, σ. 56. Η μόνη άμεση αναφορά για την τύχη της Μάχης του Anghiari απαντάται σε σημείωση με ημερομηνία 6

Ιουνίου 1505 στον Madrid Codex II, fol. 1r. Εκεί ο Leonardo σημειώνει ότι ενώ ζωγράφιζε στη Sala del Gran Consiglio, μια θύελλα προκάλεσε την αποκόλληση του σχεδίου του από τον τοίχο και την καταστροφή του' βλ. Farago 1994, σ. 304. Ο Pope-Hennessy σημειώνει ότι στα πρώτα κεφάλαια της *Αυτοβιογραφίας* του ο Cellini δεν αναφέρεται σε σύγχρονους φλωρεντινούς ζωγράφους ή γλύπτες. Θα πρέπει, όμως, να ήταν εξοικειωμένος με τα δύο μεγάλα συμπλέγματα του Andrea Sansovino και του Giovanni Francesco Rustici, πάνω από την ανατολική και τη βόρεια είσοδο του Βαπτιστηρίου αντίστοιχα, τις τοιχογραφίες του Andrea del Sarto στο περιστύλιο της Αδελφότητας di San Giovanni Battista dello Scalzo και στο προαύλιο του ναού της Annunziata, την τοιχογραφία της *Ανάληψης* του Rosso Fiorentino επίσης στην Annunziata, τη *Μαντόνα με τις Άρπυιες* του Andrea del Sarto, το *ρετάμπλ Visdomini* του Pontormo στον ναό του San Michele και το τελευταίο αριστούργημα του Filippino Lippi, την *Cappella Strozzi* στη Santa Maria Novella' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 26.

23 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 50' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 13, σ. 57.

24 Η Ρώμη, άλλωστε, στα τελευταία έτη της Λεοντείου περιόδου αποτελούσε την καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ιταλίας: ο Ραφαήλ και οι μαθητές του ζωγράφιζαν τις αίθουσες του Βατικανού, ενώ σε συνεργασία με τον Sebastiano del Piombo είχαν ολοκληρώσει τη διακόσμηση της Villa Farnesina. Νέα θαυμάσια οικοδομήματα υψώνονταν, ενώ η ζήτηση έργων μεταλλοτεχνίας ήταν πολύ μεγάλη' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 26.

25 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 55-56' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 14, σ. 60-61.

26 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 57-72' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 15-18, σ. 62-69.

27 Για τον ίδιο παραγγελιοδότη, όπως και για τον καρδινάλιο Innocenzo Cibo, ο ταλαντούχος Φλωρεντινός ετοίμασε δύο λαγήνια σε σχήμα αυγού, διακοσμημένα με φυλλώματα και χαριτωμένα ζωάκια' βλ. Cellini - Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοίας*, XII, σ. 84.

- 28 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 75-99' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 25, σ. 70-84.
- 29 Την ευκαιρία για μουσική εξάσκηση του έδωσε ο Paolino, «το πιο καλοαναθρεμμένο, το πιο τίμιο και το πιο όμορφο αγόρι» που είχε δει ποτέ. Για να βλέπει «ένα χαμόγελο τόσο χαριτωμένο» να χαράζεται σε αυτό το εξάισιο και μελαγχολικό πρόσωπο, που ανακαλούσε τους θεούς της ελληνικής μυθολογίας, ο Cellini ξανάπιασε το κορνέτο του' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 87' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 23, σ. 77.
- 30 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 90' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 23, σ. 78.
- 31 Συχνά διασκεδάζαν σκαρώνοντας διάφορες φάρσες, όπως στην περίπτωση που ο Cellini έντυσε με γυναικεία ρούχα ένα μοντέλο που είχε πολλές φορές χρησιμοποιήσει, τον Diego, και τον παρουσίασε σαν φίλη του' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 127' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 30, σ. 96.
- 32 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 104' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 26, σ. 86.
- 33 Cellini – Ashbee 2006, σ. 2.
- 34 Cellini – Ashbee 2006, σ. 1.
- 35 Ανάμεσα στους θησαυρούς του αναφέρει ένα υπέροχο τοπάτσι με το κεφάλι της Αθηνάς, μια κάμα με τον Ηρακλή να αλυσοδένει τον Κέρβερο, χαραγμένη με τέτοια επιδεξιότητα που δεν θα είχε ποτέ αντικρύσει ούτε ο Μιχαήλ Άγγελος, και ένα χάλκινο μετάλλιο με την κεφαλή του Δία, τέλεια δουλεμένη στην εμπρόσθια όψη, και στην οπίσθια μικρές μορφές δουλεμένες με την ίδια τελειότητα' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 113' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 27, σ. 90.
- 36 Guicciardini 1984, σ. 382-390' Hughes 2011, σ. 275-277' για απεικονίσεις σκηνών που συνδέονται με τη λεηλασία της Ρώμης βλ. Vidal 2015.
- 37 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 162' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 34, σ. 110-113.
- 38 Ο Orazio Baglioni (1493-1528), μάλιστα, στον οποίο ο πάπας είχε εμπιστευτεί την υπεράσπιση της Ρώμης, ήθελε να θέσει υπό τη διοίκηση του Cellini ένα λόχο τριακοσίων ανδρών.
- 39 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 183-186' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 39-40, σ. 124-125.
- 40 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 186' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 40, σ. 125.
- 41 Η σφραγίδα με την *Ανάληψη της Παρθένου* δεν έχει διασωθεί, αλλά υπάρχει το κέρινο αποτύπωμα της στην Curia Vescovile στη Μάντοβα, στο οποίο διακρίνεται ένα ανάγλυφο στυλ με αναφορές στον Lauticio. Όταν το 1562 ο Cellini ετοίμαζε τα σχέδια για τη σφραγίδα της νεοσυσταθείσας Accademia del Disegno (Gabinetto dei Disegni, Galleria degli Uffizi), έκανε ένα σκίτσο στο οποίο επανεμφανίζεται το θέμα της σφραγίδας του καρδινάλιου Ercole Gonzaga' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 45.
- 42 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 189' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 40, σ. 127-128.
- 43 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XXII, σ. 48.
- 44 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 198' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 42, σ. 132.
- 45 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XIV, σ. 67.
- 46 Στο κέντρο της πόρπης υπήρχε η μορφή του Θεού-Πατέρα με το χέρι υψωμένο σε στάση ευλογίας. Η κεφαλή και οι βραχίονες του είχαν αποδοθεί σε έξεργο ανάγλυφο, ενώ το υπόλοιπο της μορφής σε χαμηλό. Περιτριγυριζόταν από αγγελοῦδια, κάποια σε έξεργο, άλλα σε υψηλό και άλλα σε χαμηλό ανάγλυφο. Ο Θεός-Πατέρας είχε για κάθισμα ένα μεγάλο διαμάντι, που έλεγαν ότι αγοράστηκε έναντι 30.000 σκούδων' βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XII, σ. 50. Ήταν το δεύτερο μεγαλύτερο διαμάντι στον κόσμο και χρησιμοποιήθηκε από τον πάπα Πίο ζ' το 1797 για να καλυφθεί μέρος της αποζημίωσης προς τον Ναπολέοντα' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 47.
- 47 «Unus spiritus et una fides erat in eis».
- 48 Όπως γράφει ο καλλιτέχνης, ο πάπας αποδέχτηκε το αίτημά του παρατηρώντας ότι «τα παπούτσια του Benvenuto αξίζουν περισσότερο από τα μάτια όλων αυτών των ηλίθιων (αντιπάλων του)»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 215' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 45, σ. 142. Υπάρχουν κάποιες διαφορές, ως προς τη χρονολογική σειρά και την εικονογραφία των δύο πρώτων χρυσών νομισμάτων, τις μήτρες των οποίων ετοίμασε ο Cellini, ανάμεσα στην αφήγηση της *Αυτοβιογραφίας* και της *Πραγματείας περί χρυσοχοΐας*. Το τρίτο, πάντως, ένα ασημένιο νόμισμα δύο carlini, που έφερε από τη μια πλευρά τη μορφή του πάπα με την πόρπη, που προαναφέραμε, να συγκρατεί το φαιλόνιό του, και στην άλλη τον Χριστό να τείνει το χέρι προς τον Πέτρο και την επιγραφή «Quare dubitasti», προκάλεσε το εξής σχόλιο του γραμματέα του πάπα: «Η Αγιότητά σου πρέπει να χαίρεται, επειδή έχει νομίσματα που δεν είχαν μήτε οι αρχαίοι»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 223' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 46, σ. 145' Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XIV, σ. 67-71.
- 49 «Claunduntur belli portae», Βιργίλιος, *Αινειάδα*, I, 294' Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 310' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 70, σ. 193' Schmidt 2003, σ. 358' Holman 2005, σ. 512-575.
- 50 «Ut bibat populus»' Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 314' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 71, σ. 195.
- 51 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 317' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 72, σ. 196. Τα μετάλλια που ο Cellini ετοίμασε για τον πάπα Κλήμη Ζ' αναπαράχθηκαν σε πολλά αντίγραφα, αφού μόνο ο ίδιος ο καλλιτέχνης κτύπησε γύρω στα εκατό με τη χρήση κοχλίας, όπως αναφέρει στο *Trattato dell'Oreficeria*' βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XVII, σ. 77. Εξάιρετα δείγματα και των δύο μετάλλων διατηρούνται στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας. Η τελειότητα του σχεδίου και η αρτιότητα της εκτέλεσης επιτρέπουν να κατανοήσουμε τον ενθουσιασμό του πάπα Κλήμη Ζ', όταν ο Cellini του παρουσίασε την πρώτη εκδοχή.
- 52 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 325' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 74, σ. 201.
- 53 Στον δρόμο οι δύο καλλιτέχνες, με τους οποίους συνταξίδευε ο ταχυδρόμος που πήγαινε στη Βενετία, συνάντησαν κάποιους φλωρεντινούς εξόριστους, μεταξύ των οποίων και ο ιστορικός Jacopo Nardi (1476-1563). Στους φλωρεντινούς πολίτες απαγορευόταν να συνομιλούν με τους εξόριστους συμπατριώτες τους, γι' αυτό ο Tribolo και ο Cellini στάθηκαν παράμερα, όταν ο ταχυδρόμος έδωσε στους εξόριστους γράμματα από τις γυ-

ναίκες τους και αυτοί του απήθυσαν ένα σωρό ερωτήσεις για τους δικούς τους. Ένας θερμόαιμος εξόριστος, όμως, προκάλεσε τους συνταξιδιώτες και όταν ο Cellini απάντησε «εμείς δεν μπορούμε να σας βοηθήσουμε, ενώ εσείς μπορείτε να μας κάνετε μεγάλο κακό», αυτός, φώναζε «Πανούκλα σε σας και στο δούκα». Με τον Cellini παρόντα δεν ήταν δύσκολο να βγουν τα σπαθιά από τα θηκάρια τους, και οι αψιμαχίες συνεχίστηκαν μέχρι που έφθασαν στη Βενετία.

54 Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Cellini δεν φαίνεται, στην πρώτη αυτή επίσκεψη, να εντυπωσιάστηκε από τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς της Βενετίας, ενώ συνήθως αναφερόταν στα αξιοθέατα άλλων πόλεων. Στην *Αυτοβιογραφία* του θυμάται, για παράδειγμα, πως κάποιος καλός άνθρωπος έκλεισε τρεις μέρες το μαγαζί του και «ήταν ξεναγός μου στις εξάισιες αρχαιότητες μέσα και έξω από τη Νάπολη», το 1533' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 304, 331-342' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 69, σ. 189 και 76-78, σ. 204-211.

55 Από τα νομίσματα που ετοίμασε για τον Alessandro, ο Cellini ξεχώριζε εκείνο το οποίο είχε στην εμπρόσθια όψη ασπίδα με το οικόσημο των Μεδίκων και τη δουκική κορόνα, και από την άλλη τον άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή σε προφίλ, καθισμένο, μ' ένα βιβλίο στο χέρι. Γράφει ο καλλιτέχνης: «Νόμιζα πως ποτέ δεν είχα κάνει τίποτε ωραιότερο» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 346' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 80, σ. 213. Ο Pope-Hennessy σημειώνει ότι ο τύπος του αγίου στο νόμισμα αυτό ήταν αναφορά στον *Βαπτιστή* που είχε φιλοτεχνήσει ο Rustici για τη βόρεια θύρα του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας εικοσιπέντε χρόνια ωρίτερα (εικ. 81)' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 74.

56 Η επόμενη παραγγελία του πάπα αφορούσε στο δέσιμο ενός διαμαντιού, δώρου του αυτοκράτορα προς αυτόν. Ο χρωματισμός του διαμαντιού που πέτυχε ο καλλιτέχνης κατέπληξε τους ομοτέχνους του, που ανακήρυξαν τον Benvenuto δόξα της τέχνης τους' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 399' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 91, σ. 243.

57 «Per onore e per utile» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 444' πβ.

Τσελλίνι 2003, I, 100, σ. 266.

58 Τσελλίνι 2003, I, 101-127, σ. 266-331.

59 Pope-Hennessy 1985, σ. 84. Στις 5 Δεκεμβρίου 1539, ο εξόριστος φλωρεντίνος ποιητής Luigi Alamanni (1495-1556) έγραφε στον Benedetto Varchi: «Ο Benvenuto είναι πάλι ασφαλής ανάμεσά μας και ούτε ο ίδιος δεν πιστεύει ότι άνοιξαν οι πύλες της φυλακής. Αληθινά, οφείλει τη ζωή του στον καρδινάλιο Ιππόλυτο και στους φίλους του, μ' εμένα ανάμεσα στους πρώτους» βλ. Samuels 1976, σ. 216.

60 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XIII, σ. 61.

61 Ο Cellini σημειώνει ότι δεν είχε ποτέ συναντήσει πρίγκιπα με τους θαυμάσιους τρόπους του Φραγκίσκου Α' και περιγράφει με πόση συγκάτανευση ακολουθούσε τις οδηγίες του, ακόμη και ως προς το σημείο όπου έπρεπε να σταθεί, προκειμένου να δει καλύτερα το άγαλμα που ετοίμαζε γι' αυτόν' βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί γλυπτικής*, VIII, σ. 142-143.

62 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 144-161' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 9-12, σ. 351-359.

63 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 174' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 16, σ. 364.

64 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 115' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 2, σ. 336.

65 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 113-16, 253-256' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 2, 36, σ. 335-337, 403-404' Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, XII, σ. 59-60.

66 Οι κύριες μορφές είναι αυστηρά κλασικές. Ο τύπος του κορμού του Ποσειδώνα σε γενικές γραμμές αντιστοιχεί με τις κλασικές απεικονίσεις του θεού, αλλά και οι αναλογίες των άκρων της Γης είναι σύμφωνες με τον κλασικό κανόνα. Ένα στυλ, όμως, για να είναι κλασικό, πρέπει ο καλλιτέχνης να καταφέρει να ακολουθήσει τις μεθόδους σύμφωνα με τις οποίες φιλοτεχνούνταν τα αρχαία γλυπτά. Υπάρχουν λοιπόν πολλές μαρτυρίες στα γραπτά του Cellini πως μία από αυτές, η εκ του φυσικού μελέτη, ήταν κεντρική στην τέχνη του, καθώς, μάλιστα, οι μορφές της αλατιέρας ήταν σχεδόν μονοχρωματικές, η έλξη προέρχε-

ται αποκλειστικά από τις φόρμες' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 115.

67 Σύμφωνα με την παράδοση, η πηγή και η Νύμφη της εντοπίστηκαν από ένα κυνηγόσκυλο που ονομαζόταν Bleu ή Bliaud γι' αυτό η τοποθεσία πήρε το όνομα Fontainebleau. Το εντυπωσιακό τύμπανο με την απεικόνιση της ανακεκλιμένης Νύμφης δημιουργήθηκε για την Porte Dorée, αλλά τελικά τοποθετήθηκε στην Anef, το επιβλητικό ενδιάστημα της Diane de Poitiers' βλ. Motture 2019, σ. 202. Ο βασιλιάς βρήκε το σχέδιο της κρήνης ωραίο, αλλά δεν κατανόησε το νόημα της εικονογραφίας' τότε, όπως γράφει ο καλλιτέχνης, «έβαλα το μυαλό μου να δουλέψει, ώστε να ευχαριστηθεί και με την εξήγησή μου». Σύμφωνα με την αυτοσχέδια ερμηνεία του Cellini, το μεγάλο άγαλμα στη μέση, που θα είχε ύψος 54 πόδια, ήταν ο Άρης με τα χαρακτηριστικά του Φραγκίσκου Α'. Η μορφή στα δεξιά συμβόλιζε την Επιστήμη, η διπλανή της τις Εικαστικές Τέχνες, η επόμενη τη Μουσική και η τέταρτη τη Γενναϊοδωρία, με την οποία ο βασιλιάς ενθάρρυνε και ενίσχυε τις τέχνες.

68 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 204-206' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 22, σ. 378-379.

69 Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 770-771.

70 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 274-280' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 41, σ. 412-415.

71 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 291-292' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 46, σ. 421-422.

72 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 293-295' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 48, σ. 423-425.

73 Campbell - Cole 2012, σ. 479.

74 DocID#5405, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 10, folio 393: ανακτήθηκε από <http://bia.medici.org/DocSources/Home.do> (9/1/2020, απαιτείται εγγραφή). Doc ID# 3502, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 442, folio 283r.: ανακτήθηκε από <http://bia.medici.org/DocSources/Home.do> (19/1/2020, απαιτείται εγγραφή). Η βάση δεδομένων: The Medici Archive Project (MAP) με πρωτογενές αρχαιολογικό υλικό του Archivio di

Stato di Firenze (ASF) από το Mediceo del Principato συνιστά μια πολύτιμη πηγή και για τη διασταύρωση πληροφοριών.

75 Επιστολή 21 Νοεμβρίου 1547. Doc ID# 4557, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 9, folio 206. Ανακτήθηκε από <http://bia.medici.org/DocSources/Home.do> (2/2/2020, απαιτείται εγγραφή).

76 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 341-345 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 59, σ. 443-445.

77 Falsitta 2009, σ. 246.

78 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 317 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 432.

79 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 326 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 54, σ. 436.

80 Pope-Hennessy 1985, σ. 166.

81 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 386 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 71, σ. 464.

82 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 375 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 65, σ. 458.

83 «Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Duca ed unico mio Padrone» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 320-325.

84 «Quella testa mi è importata più che non fu la figura del Perseo, si per il tempo, e si per la virtù dell'arte, ... in essa è similitudine abundantissima, e accordata coll'alta maniera degli antichi, e datogli l'ardito moto del vivo, piena di diversi adornamenti, e diligentissimamente lavorata» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 323.

85 Η προτομή, πάντως, του τραπεζίτη είναι ένα έργο άψογης τεχνικής και εκφράζει μιαν αντίληψη προσωπογραφίας πολύ πιο προσωπική και πιο σοβαρή από οποιαδήποτε άλλη της εποχής αυτής. Είναι, επιπλέον, το καλύτερα διατηρημένο έργο του γλύπτη, διατηρώντας ακόμη το αρχικό του λούστρο. Η προτομή του *Bindo Altoviti* βρίσκεται σήμερα στο Isabella Stewart Gardner Museum στη Βοστώνη βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 220 Motture 2019, σ. 105.

86 Το 1542 ο Cosimo είχε θεσπίσει αυστηρότερες ποινές (αυτές της φυλάκισης και της εξορίας) για το αδίκημα της σοδομίας, που ήταν πολύ διαδεδομένο στη Φλω-

ρεντία. Από το 1432 έως το 1502, 17.000 άτομα κατηγορήθηκαν για σοδομία και γύρω στα 3.000 καταδικάστηκαν σε ποινές που προέβλεπαν, ως επί το πλείστον, την καταβολή προστίμου βλ. Rocke 1996, σ. 4-46.

87 Ολόκληρο το σονέτο, με τη σημείωση ότι γράφτηκε την τελευταία ημέρα της φυλάκισής του (1557), έχει ως εξής: «Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove/ m'han favorito: priego te, Luna, adesso, /che se' in questo cielo a noi più presso;/ deh fa' per me qualche onorate prove!// Trammi del carcer, che in Fiorenze, o dove,/ sempre il tuo nome arò nel cuor commesso./ d'oro al tuo tempio i' vo' portare impresso/ l'immagine mia, né mai vogl'ire altrove.// Stentato ho qui duo mesi, disperato:/ chi dice ch'io ci son per Ganimede; / altri, che troppo aldace i' ho parlato. // Di amare altro che donne mai si vede / sotto Perseo: del bel giovine alato / ne ho l'onorato premio che ognun vede» Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 428 βλ. Gallucci 2003, σ. 35.

88 Φλωρεντία 1984, σ. 48, όπως αναφέρεται από την Gallucci 2003, σ. 28, 148.

89 Gallucci 2003, σ. 18, 39.

90 Ο Benedetto Varchi είχε συνταχθεί το 1537 με τους Strozzi, εχθρούς του Cosimo. Μετά την ήττα των εξορίστων στο Montemurlo, επέστρεψε, ωστόσο, στη Φλωρεντία και έγινε κεντρικό πρόσωπο στον πολιτιστικό σχεδιασμό του δούκα. Το 1544, όμως, εγκατέλειψε τον Cosimo και τέθηκε στην υπηρεσία του Girolamo Sauli, αρχιεπισκόπου του Bari. Οι λόγοι της αποχώρησής του μπορεί να ήταν απλά οικονομικής φύσεως, καθώς οι αυλικόι διανοούμενοι του Cinquecento επέλεγαν συχνά να θέσουν τον εαυτό τους στην υπηρεσία του πιο γενναϊόδωρου από τους προστάτες βλ. Mendelsohn 1982, σ. 4. Κατά «σύμπτωση», όμως, λίγο μετά από την αναχώρησή του από την αυλή του δούκα, έγινε η σύλληψή του για το αδίκημα του βιασμού. Ο Umberto Piroti διατύπωσε την υπόθεση ότι μπορεί να υπήρξε δάκτυλος του Cosimo στο όλο θέμα. Ο Benedetto Varchi, πάντως, μετά την αποφυλάκισή του, με την παρέμβαση του Cosimo, επέστρεψε πειθήνια

στη Φλωρεντία, όπου ο δούκας του ανέθεσε ένα σημαντικό έργο, τη συγγραφή της *Storia Fiorentina* βλ. Basile 2001, σ. 137-138. Λίγες εβδομάδες μετά από την απελευθέρωσή του, ο Varchi εξελέγη *Console* της Accademia Fiorentina. Η ανάληψη του αξιώματος αυτού είναι απόδειξη της πλήρους αποκατάστασής του.

91 Ο Cellini γράφει ότι ο Vasari τον είχε συκοφαντήσει στον δούκα Alessandro ότι δήθεν θα σκαρφάλωνε στα τείχη της Φλωρεντίας μαζί με τους μανιασμένους εχθρούς του βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 382 πβ. Τσελλίνι 2003, I, 86, σ. 232. Ο Cellini αναφέρεται στην *Αυτοβιογραφία* του με απαξίωση στον Vasari, αποκαλώντας τον Giorgino και Giorgetto. Με τις περιπαικτικές, άλλωστε, λέξεις Giorgetto, Vassellario, Aretino, dipintore αρχίζει και ένα σονέτο του που αναφέρεται στον ζωγράφο βλ. Gallucci 2003, σ. 63.

92 Ο ηγούμενος των Innocenti ήταν ο Vincenzo Borghini (1515-1580). Ο αμφιλεγόμενος διευθυντής του ορφανοτροφείου της Φλωρεντίας (Ospedale degli Innocenti) ήταν δομικανός μοναχός, λόγιος, connoisseur, συλλέκτης και αντιπρόσωπος του δούκα στην Accademia del Disegno βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 267.

93 Pope-Hennessy 1985, σ. 259.

94 Το κείμενο του Cellini συμφωνεί πλήρως με τον ορισμό που έχει προτείνει ο Philippe Lejeune για την αυτοβιογραφία: μια αναδρομική αφήγηση που έχει γραφτεί από ένα υπαρκτό πρόσωπο εστιάζοντας στη δική του ζωή βλ. Gallucci 2003, σ. 76. Ανάλογο εγχείρημα τον 15ο αι. με το πόνημα του Cellini ήταν τα *Commentarii* του Ghiberti, όπου τα αυτοβιογραφικά στοιχεία συνδυάζονταν με την τεχνική πραγματεία.

95 Ο Goethe θεώρησε τον Cellini ως εκπρόσωπο του αιώνα του: «In einer so regsamen Stadt, zu einer so bedeutenden Zeit, erschien ein Mann, der als Repräsentant seines Jahrhunderts und, vielleicht, als Repräsentant sämtlicher Menschheit gelten durfte» βλ. Goethe 1998, σ. 497.

3. Ιστορικό και Κοινωνικό Γίνεσθαι της Φλωρεντίας κατά την Περίοδο της Εξουσίας του Cosimo I De' Medici (1537-1574)

- 96 Cochrane 1974, σ. 53.
- 97 Η μικρότερη ηλικία για να γίνει ένας φλωρεντίνος πολίτης *Gonfaloniere di Giustizia* ήταν τα 45 έτη βλ. Rubinstein 1966, σ. 219, σημ. 6.
- 98 Οι μεγάλες συντεχνίες ήταν εκείνες των δικαστών και συμβολαιογράφων, δύο των κλωστοϋφαντουργών (Calimala και Lana) των τραπεζιτών, των γουνοποιών, των παραγωγών μετάξης, των ιατρών και φαρμακοποιών. Στις μικρότερες οργανώνονταν όλων των ειδών οι τεχνίτες και οι αυτοασχολούμενοι βιοτέχνες, οι καταστηματάρχες και όσοι παρείχαν υπηρεσίες, όπως οι ξενοδοχοί και οι ταβερνιάρηδες βλ. Franceschi 2004, σ. 138-139.
- 99 Hale 2001, σ. 18.
- 100 Albertini 1955, σ. 21.
- 101 Hale 2001, σ. 18.
- 102 Brucker 1983, σ. 158.
- 103 Όπως όλες οι σημαντικές οικογένειες της φλωρεντινής εμπορικής ελίτ, οι Μέδικοι είχαν δραστηριοποιηθεί σε τέσσερις τομείς: σε τραπεζικές και πιστωτικές επιχειρήσεις, την παραγωγή και την επεξεργασία μάλλινων και μεταξωτών υφασμάτων βλ. Blum 2011, σ. 34.
- 104 Rubinstein 1966, σ. 1-2.
- 105 Albertini 1955, σ. 15.
- 106 Guicciardini 1984, σ. 60.
- 107 Hale 2001, σ. 77-78· Guicciardini 1984, σ. 58.
- 108 Rubinstein 1966, σ. 234-235.
- 109 Στην εποχή αυτή, ωστόσο, η πολιτική *libertà* εκλαμβάνονταν υπό στενή έννοια και περιοριζόταν στο δικαίωμα των πολιτών να εκλέγονται στα κυβερνητικά όργανα της πόλης, χωρίς άλλες προεκτάσεις βλ. Albertini 1955, σ. 20-21· Gilbert 1965, σ. 19-20· Guicciardini 1984, σ. 235
- 110 Hale 2001, σ. 94-96, 105-106· Guicciardini 1984, σ. 319-323.
- 111 Ο Κάρολος Ε', βασιλιάς της Ισπανίας και των Κάτω Χωρών,

μετά από τον θάνατο του παππού του, αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού Α' το 1519, είχε εκλεγεί σε ηλικία 19 ετών αυτοκράτορας της Γερμανίας και Μεγάλος Δούκας της Αυστρίας. Ο τίτλος του Αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας του Γερμανικού Έθνους από τον 13ο αι. υπήρξε ένα, εν πολλοίς, τιμητικό αξίωμα στο οποίο ο Μαξιμιλιανός Α' είχε προσπαθήσει να προσδώσει ουσιαστικότερο περιεχόμενο. Συνυποψήφιος για τον αυτοκρατορικό τίτλο ήταν ο Φραγκίσκος Α' της Γαλλίας, ο Κάρολος, όμως, εξασφάλισε την υποστήριξη περισσότερων γερμανών Εκλεκτόρων. Η ανάδειξή του στο αξίωμα συνέπεσε με μια ιδιαίτερα παραγμένη περίοδο: δύο μόλις χρόνια μετά από την ανάρτηση, τον Οκτώβριο του 1517, των 95 θέσεων του Λουθήρου. Η Καθολική Εκκλησία, αν και έλαβε κάποια μέτρα, δεν αντιλήφθηκε τη μεγάλη δυσανεμία των Γερμανών ούτε την αποφασιστικότητα του Λουθήρου να φτάσει ως τη ρήξη των σχέσεων του με τη Ρώμη. Παρά τη νίκη επί των συνασπισμένων προτεσταντών ηγεμόνων στο Müllberg το 1547, ο αυτοκράτορας Κάρολος Ε' υποχρεώθηκε το 1555 να υπογράψει την ειρήνη του Augsburg και να αποδεχθεί την αρχή του *cuius regio, ejus religio*, δηλαδή ότι έκαστος ηγεμόνας καθορίζει τη θρησκεία της επικράτειάς του. Η εξέλιξη αυτή οφειλόταν, αναμφίβολα, στα μεγάλα και διαρκή προβλήματα που κλήθηκε να αντιμετωπίσει ο Κάρολος Ε' στη διάρκεια της βασιλείας του, σε συνδυασμό, όμως, με τις ασυνέπειες της πολιτικής του που οδήγησαν στο παράδοξο ο στρατός του Υπερασπιστή του Καθολικισμού να λεηλατήσει το 1527 την ίδια την έδρα του Καθολικισμού, τη Ρώμη βλ. Springer 2010, σ. 104, 128-131· Yates 1985, σ. 20-28.

112 Κάποια από τα σοβαρά προβλήματα που έπρεπε να αντιμετωπίσει ο Κλήμης Ζ' ήταν τα εξής: ο Κάρολος Ε' και ο Φραγκίσκος Α' ήταν έτοιμοι να διασταυρώσουν πάλι τα ξίφη τους, όχι πλέον για τον τίτλο του αυτοκράτορα, αλλά για εδαφικές επεκτάσεις και για την ηγεμονία στην Ιταλία· ο Λουθηρανισμός απλωνόταν στην Ευρώπη, όπως και οι δοξασίες του Zwingli (1484-1531) στην Ελβε-

τία· ο Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής (1494-1566) απειλούσε τη Βιέννη, ενώ ο Ερρίκος Η' της Αγγλίας (1491-1547) απαιτούσε ακύρωση του γάμου του με την Αικατερίνη της Αραγονίας, θείας του Καρόλου Ε' βλ. Hale 2001, σ. 110-112.

113 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 178· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 38, σ. 121.

114 Cochrane 1974, σ. 5-6.

115 Najemy 2008, σ. 464.

116 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 390· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 89, σ. 237.

117 «ἡ μεγ' Ἀθηναίοισι φώος γένεθ', ἠνίκ' Ἀριστογείτων/ Ἴππαρχον κτείνει καὶ Ἀρμόδιος»: Ηφαιστίων Αλεξανδρῆς, *Περὶ Μέτρων* V, 29, 3-4· βλ. Taylor 1981, σ. 71. Στο περίφημο σύμπλεγμα που είχε στηθεί στην αγορά της αρχαίας Αθήνας αναφέρονται ο Πλίνιος (*Φυσικὴ Ἱστορία*, 34. 19), ο Ghiberti (*Commentarii* 1.6.8) και ο Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 7. 16)· βλ. McHam 2001, σ. 38.

118 Όπως σημειώνει ο Varchi, όταν το νέο έγινε γνωστό, «όλοι συμμετείχαν στη γενική ευτυχία, αλλά κανένας δεν έκανε κάτι» («e se ne rallegrava universalmente ciascuno, ma nessuno si muoveva»), είτε γιατί δεν είχαν όπλα, είτε γιατί δεν πίστευαν ότι ήταν αλήθεια, είτε γιατί δεν βρήκαν ηγέτες. Συζητούσαν, ωστόσο, για την επαναστάση του Μεγάλου Συμβουλίου, για το πρόσωπο που θα ήταν κατάλληλο για το αξίωμα του *Gonfaloniere di Giustizia* και για όσους θα έπρεπε να τιμωρηθούν βλ. Varchi 1843, τ. 3, σ. 234-243, 266-267, όπως αναφέρεται από τον Najemy 2008, σ. 466.

119 Ο Lorenzino είχε παγιδεύσει τον δούκα, πείθοντάς τον να διώξει την προσωπική του φρουρά, προκειμένου να οδηγήσει στο κρεβάτι την όμορφη Κατερίνα, πιστή μέχρι τότε σύζυγο ευπόληπτου Φλωρεντινού. Σε ρόλο νέου Βρούτου ο Lorenzino, ο οποίος δεν ήταν άμοιρος κλασικής παιδείας, δολοφόνησε τον Alessandro με τη βοήθεια συνεργού βλ. Najemy 2008, σ. 466.

120 Cochrane 1974, σ. 17.

121 Segni 1805, τ. 2, σ. 136-137, όπως αναφέρεται από τον Simonetta 2001, σ. 1-3.

122 Hale 2001, σ. 126.

123 «... non è la maggiore tirannide né più crudele che quella del

popolo quanto diventa tiranno»· βλ. Albertini 1955, σ. 423.

124 Η μητέρα του Cosimo, Maria Salviati, ήταν από τη μητέρα της εγγονή του Lorenzo il Magnifico.

125 Baker 2022, σ. 119-120· Albertini 1955, σ. 207· Najemy 2008, σ. 467.

126 Simonetta 2001, σ. 4.

127 «... il Cardinal Ridolfi e Baccio Valori non volendo acconsentire a nulla, se la Città non si riduceva libera, e ad un governo di Cittadini col Gonfaloniere, ma non si largo, come era in prima, Francesco Vettori rivoltosi a Baccio Valori, disse: *Baccio, come intendete voi questo Gonfaloniere e questo governo, che desiderate di fare?* E rispondendo Baccio, che non gl'importava, purché e' fosse libero, rispose Francesco: *Se voi intendete di dar la guardia allo Stato, e' non sarà libero, se lo costituirete senza guardia, chi terrà, che il Popolo non vi cacci sassi fuori, e disonoratamente non vi faccia fuggire?* Però soggiunse il Cardinal Ridolfi in gran collera: *Adunque deve farsi, Francesco, un'opera scelleratissima, e costituire un Tiranno nella Patria, acciocché in modo alcuno non si possa pensare al bene universale di questa Città?* Quando Francesco ancora in collera rispondendoli, disse: *Si che si deve fare quest' opera scellerata a costituire un Tiranno, da poiché in questi tempi non si può trovare strada, che sia meno rea?*· βλ. Segni 1805, τ. 2, σ. 155-156. Οι πιο πάνω ανησυχίες αντανακλώνται σε επιστολή του Alessandro Strozzi προς τον εξόριστο Filippo Strozzi: «l'elezione del signor Cosimo e stata necessaria per il bene quella città, perché se i cittadini non facevan presto, con lor gran pericolo la città andava a sacco»· βλ. Albertini 1955, σ. 208, σημ. 2.

128 Simonetta 2001, σ. 2.

129 Ο καρδινάλιος Cybo, ο οποίος στην αρχή είχε ταχθεί υπέρ της υποψηφιότητας του ανήλικου εξώγαμου γιου του Alessandro, Giulio, τελικά συντάχθηκε με τους Guicciardini και Vettori. Παρουσίασε, μάλιστα, ο ίδιος τον Cosimo στη Γερουσία ανατρέχοντας στους στίχους του Βιργιλίου: «*primo avulso non deficit alter aureus, et simili frondescit virga metallo*»·

βλ. Βιργίλιος, *Αινειάδα* 6.143-144. Τα λόγια που χρησιμοποιήσε ο Cybo, Μέδικος κι αυτός από τη μητέρα του –δηλαδή ότι «ένας δεύτερος χρυσός καρπός θα εμφανιστεί πάντοτε αν, ο παλαιότερος κοπεί, αφού το κλαδί έχει φύλλα από το ίδιο μέταλλο»– ήταν αναφορά στο έμβλημα του broncone των Μεδίκων· βλ. Springer 2010, σ. 209, σημ. 28. Ο Paolo Giovio, στο έργο του *Dialogo dell'impresa*, σημειώνει ότι ο δούκας στα πρώτα χρόνια της εξουσίας του είχε ως έμβλημα το broncone, δηλαδή ένα χρυσό κλαδί με το motto: «εάν ο πρώτος καρπός κοπεί, θα εμφανιστεί ο δεύτερος». Το έμβλημα απεικόνιζε κορμό με ένα κλαδί κομμένο και ένα άλλο να βλαστάνει, επισημαίνοντας ότι, αν και αφαίρεσαν τη ζωή του Alessandro, παραμένει ένα άλλο χρυσό κλαδί από το δέντρο των Μεδίκων, δηλαδή ο Cosimo· βλ. Simon 1982, σ. 118. «Signor Cosimo de' Medici Capo e primario del governo della città e del dominio»· βλ. Van Veen 2006, σ. 1.

130 «che Cosimo sia un buon Principe»· βλ. Segni 1805, τ. 2, σ. 146· Albertini 1955, σ. 259· Simonetta 2001, σ. 3. Μια από τις πρώτες ενέργειες του νέου καθεστώτος τον Ιανουάριο 1537 ήταν η αποστολή του Bernardo de' Medici, επισκόπου του Forlì στον αυτοκράτορα προκειμένου να τον διαβεβαιώσει για την νομιμότητα της εκλογής του νέου πρίγκιπα. Το ίδιο έτος, όταν ο πρέσβης της Φλωρεντίας Averardo Serristori διαπιστευμένος στην αυτοκρατορική αυλή αναχωρούσε για τη Μαδρίτη, έλαβε τις ίδιες οδηγίες, αυτή τη φορά όμως εν ονόματι του Cosimo, ο οποίος ενώ υποσχόταν αφοσίωση, δεν αναφερόταν σε κανέναν είδους υποτέλεια· βλ. Baker 2022, σ. 133-134.

131 Η παραπάνω κρίση του Cellini στην *Αυτοβιογραφία* του γράφτηκε βέβαια είκοσι χρόνια αργότερα (1558-1565)· βλ. Cellini – Tassi, τ. 1, σ. 392-393· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 89, σ. 239.

132 Cochrane 1974, σ. 21.

133 «...sono i suoi popoli, che guidandosi second' il volere di chi sopra li commanda, non hanno nè braccia nè gambe»: από επιστολή του Vasari προς τον Ottaviano de

Medici· βλ. Walker-Oakes 2001, σ. 131, σημ. 14.

134 Albertini 1955, σ. 216. Ο Giovanni Salviati ήταν αδελφός της Maria Salviati, μητέρας του Cosimo. Μετά από την εκλογή του, ο Cosimo κατάφερε να κάμψει τις αντιστάσεις του θείου του, ο οποίος επανήλθε στη Φλωρεντία.

135 Bullard 2008, σ. 174-177· Simoncelli 2003, σ. 287.

136 Για τον έμπειρο πολιτικό και διπλωμάτη Francesco Vettori, ο οποίος πίστευε ότι η τύχη (*fortuna*) ήταν παντοδύναμη και ο άνθρωπος παιχνίδι στα χέρια της, οι δύο Μέδικοι πάπες επιβεβαίωσαν την άποψή του: ο πάπας Λέων Ι' έκανε το ένα λάθος μετά το άλλο, αλλά πάντα διασωζόταν, ενώ για τον πάπα Κλήμη Ζ' η *fortuna* φάνηκε εχθρική: παρόλο που προέβλεπε τους κινδύνους και δρούσε προσεκτικά, τα σχέδιά του αποτύγχαναν. Έτσι, η φήμη του ανατράπηκε και «από μεγάλος και φημισμένος καρδινάλιος έγινε μικρός και καταφρονεμένος πάπας» («...di grande e riputato Cardinale, piccolo e pocco stimato Papa»)· βλ. Vettori 1848, σ. 348, όπως αναφέρεται από τον Gilbert 1965, σ. 251-252.

137 Albertini 1955, σ. 201-204· Simoncelli 2003, σ. 284-328.

138 «perché Cosimo non era Alessandro»· βλ. Simonetta 2001, σ. 6· «...Increscavi, Filippo mio, per l'amore di Dio, di questa povera città, increscavi delli amici e parenti vostri»· βλ. Albertini 1955, σ. 216.

139 Simonetta 2001, σ. 5: «che il popolo nimico nostro e vostro non pigliasse quelle poche d'armi che aveva, e ci cacciasse, rubasse e ammazzasse. Né vedendo rimedio più presto che eleggere un capo...»· βλ. Albertini 1955, σ. 208.

140 Η Tullia d'Aragona κατέφυγε στη Φλωρεντία το 1554, διαφεύγοντας από τη Σιένα που την πολιορκούσε ο στρατός του Cosimo. Στη διάρκεια της παραμονής της στη Φλωρεντία, η Tullia δημιούργησε φιλολογικό κύκλο στον οποίο συμμετείχαν αξιόλογοι λόγιοι, μεταξύ των οποίων και ο διευθυντής της Accademia Fiorentina, Benedetto Varchi. Την περίοδο αυτή, η παλιά σύντροφος του Strozzi δημοσίευσε και δύο έργα της, ένα διάλογο *Della Infinita d'amore* και μια ποιητική

συλλογή. Στην ακμή, εντούτοις, της επιτυχίας της ως ποιήτριας και φίλης εξεχόντων διανοούμενων, η Tullia κατηγορήθηκε ότι παραβίασε φλωρεντινό νόμο που προέβλεπε ότι οι εταίρες όφειλαν να φορούν δημόσια κίτρινο πέπλο. Με τη βοήθεια του Varchi, η Tullia παρουσίασε το πρόβλημά της με αίτηση προς τον δούκα και ο Cosimo, δείχνοντας ότι τιμούσε τη διανοήση, την απάλλαξε, ως ποιήτρια, από την επαχθή υποχρέωση να φέρει κίτρινο πέπλο. Πάνω στην αίτησή της, μάλιστα, σημείωσε: «Fasseli gratia per poetessa» βλ. Basile 2001, σ. 135-147.

141 Cochrane 1974, σ. 33-34.

142 Ο Cellini είχε φιλοτεχνήσει την προσωπογραφία του Baccio Valori σε μετάλλιο, δώδεκα μόλις μήνες πριν από το φρικτό τέλος του. Αξιοσημείωτη λεπτομέρεια: η αμοιβή του καλλιτέχνη καταβλήθηκε από την τράπεζα των Strozzi βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 14, 76. Ο Filippo Valori εκτελέστηκε, ενώ ο αδελφός του Paolantonio φυλακίστηκε στην Volterra επί αρκετά χρόνια, μέχρι ο δούκας να αισθανθεί ασφαλής και να κηρύξει γενική αμνηστία βλ. Jurdjencic 2008, σ. 16.

143 Όπως μας πληροφορεί ο Vasari, ο Cosimo είχε μνηθεί στην αστρολογία από τον χαρτογράφο του, Egnatio Danti (1536-1586), ο οποίος είχε διακοσμήσει τη Sala delle Carte geografiche στο Palazzo Ducale βλ. Vasari – Milanesi 1878, τ. VII, σ. 333-336 πβ. Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 891-893, όπως αναφέρει η Cox-Rearick 1984, σ. 256, σημ. 23.

144 Κατά ευτυχία, γι' αυτόν, συγκυρία και μετά από δεκαεπτά χρόνια, πάλι την 1η Αυγούστου, ο στρατός του Cosimo θα επέφερε στο Marciano το τελικό πλήγμα, στην έσχατη προσπάθεια των εξορίστων Φλωρεντινών, υπό την ηγεσία του Piero Strozzi, να επιστρέψουν στη γενέτειρά τους βλ. Najemy 2008, σ. 482-485.

145 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 333 πβ. Τσελλίνι 2003, βιβλίο I, 76, σ. 205 Assonitis 2022, σ. 20-21.

146 Albertini 1955, σ. 221.

147 «perchè noi soli fummo» βλ. Van Veen 1992, σ. 205, σημ. 31.

148 Brown 2004, σ. 254-259. Ο Machiavelli υπήρξε συνεπής στην σκέψη και τη ζωή του. Ακόμα και

όταν εμφανίζεται στον *Πρίγκιπα* να υποστηρίζει τον δεσποτισμό, τη βιαιότητα και την απιστία, δεν προδίδει τις δημοκρατικές πεποιθήσεις του. Αυτές αποτυπώνονται ανάγλυφα σε όλη τη σταδιοδρομία του και αργότερα εκφράζονται με σαφήνεια στη βαθυστόχαστη πολιτική πραγματεία του *Λόγος επί των δέκα πρώτων βιβλίων του Τίτου Λίβιου*. Τα σχόλιά του πάνω στη ρωμαϊκή ιστορία συνιστούν εξάλλου μελέτη των σύγχρονων πολιτικών εξελίξεων στη Φλωρεντία βλ. Bartlett 2017, σ. 271-272.

149 Μακιαβέλι 2008, VII, σ. 68, XVII, σ. 123.

150 Ο Machiavelli προς ενίσχυση της θέσης του επικαλείται τους στίχους του Βιργίλιου από την *Αινειάδα*: «Ένα βασίλειο ταραγμένο, ένα κράτος νεογέννητο, με καλεί να υπερασπιστώ με σκληρότητα τις ακτές του» βλ. Μακιαβέλι 2008, VI, σ. 55, XVII, σ. 123.

151 Μακιαβέλι 2008, VIII, σ. 77.

152 Μακιαβέλι 2008, XIV, σ. 112.

153 Μακιαβέλι 2008, XXV, σ. 178.

154 Van Veen 2006, σ. 188.

155 Επιστολή του πάπα Λέοντα Γ' που έχει συμπεριληφθεί στην έκδοση των *Χρονικών* του Τάκιτου από τον Filippo Beroaldo βλ. Hale 2001, σ. 103.

156 Από τις μεσαιές τάξεις προήλθαν οι Μεγάλοι Καγκελάριοι, οι οποίοι διαμόρφωσαν τον φλωρεντινό πολιτικό ουμανισμό. Αντιπροσωπευτικό κείμενο ο περίφημος *Πανηγυρικός ή Εγκώμιο της πόλης της Φλωρεντίας* που ο Leonardo Bruni (1370-1444), μετέπειτα καγκελάριος, έγραψε το 1403, όταν ο αιφνίδιος θάνατος του δούκα του Μιλάνου Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) έσωσε την πόλη από επικείμενη επίθεση. Στο κείμενο αυτό εξάίρεται η ρωμαϊκή καταγωγή της Φλωρεντίας, οι δημοκρατικοί θεσμοί και η αγάπη των Φλωρεντινών για την ελευθερία. Η δημοκρατία, γράφει ο Bruni, στηρίζεται στην κυριαρχία του νόμου που εξασφαλίζει την ισότητα των πολιτών, στην επιλογή των αξιωματούχων με κλήρο και στην ελεύθερη συζήτηση των ζητημάτων της πόλης σε δημόσιες συναντήσεις βλ. Brown 2004, σ. 248, 252.

157 Ο Lorenzo il Magnifico διέθετε τα πνευματικά εφόδια που τον

στήριξαν ώστε να εξισορροπήσει τη συγκινησιακή έκρηξη που πυροδότησε ο χαμός του αδελφού του. Στη συνέχεια με εγχειρήματα μεγάλης εμβέλειας και με τη διαμεσολάβησή του σε συρράξεις ιταλικών κρατών εδραίωσε τη φήμη του ως διατητή της Ιταλίας βλ. Guicciardini 1984, σ. 17.

158 Assonitis 2022, σ. 31-32. «Maestri d'insegnar leggere à fanciulli» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 331 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 55, σ. 438. Ο Pierfrancesco Riccio, λόγω του αξιώματός του ως *maiordomo* (αυτάρχη) και της στενής του σχέσης με τον δούκα ήταν εκείνος που κατένειμε παραγγελίες σε καλλιτέχνες και τεχνίτες βλ. Galdy 2022, σ. 453. Ο Bronzino απεικόνισε τον *maiordomo* σε περίοπτη θέση, σαν τον Ελεάζαρ, στην τοιχογραφία *Η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας* στο παρεκκλήσιο της Eleonora, στο Palazzo Vecchio βλ. Cox-Rearick 1993, σ. 310.

159 Μακιαβέλλι 2008, XVII, σ. 125.

160 Baker 2009, σ. 453, 466.

161 «I più sanguinoso empio tyranno» βλ. Baker 2009, σ. 464.

162 Ύστερα από την εδραίωση της εξουσίας του Cosimo I, ο αριθμός των πολιτικών εκτελέσεων ανήλθε σε είκοσι δύο. Η νέα πραγματικότητα επιβεβαιώθηκε με την εγκατάστασή του, το 1540, στο Palazzo della Signoria, έδρα της εξουσίας της πόλης. Με την ταύτιση του δούκα με το κράτος, οι εκτελέσεις για λόγους πολιτικούς έβρισκαν τη νομιμοποίησή τους στο νέο καθεστώς βλ. Baker 2009, σ. 472-473.

163 Ο Strozzi εξηγεί στη συνέχεια τους λόγους που τον υποχρέωσαν να λάβει την απόφαση αυτή και κλείνει με τις λέξεις: «L'anima mia a Dio, somma Misericordia, raccomandando, umilmente pregandolo se altro darle di bene non vuole, le dia almeno quel luogo dove (sono) Catone Uticense ed altri simili virtuosi uomini (che) tal fine hanno fatto» βλ. Albertini 1955, σ. 218.

164 «Il più brillante gentiluomo dei suoi tempi» βλ. Albertini 1955, σ. 218 Segni 1805, τ. 2, σ. 212.

165 Για την αμφισημία της απονομής του τίτλου του δούκα της Φλωρεντινής Δημοκρατίας από τον

αυτοκράτορα Κάρολο Ε΄ βλ. Baker 2022, σ. 126-127· Hale 2001, σ. 128-129.

166 Simonetta 2001, σ. 6.

167 Οι *auditori* εκπροσωπούσαν τον δούκα στα διάφορα κυβερνητικά όργανα, όπως της οικονομίας, της εσωτερικής ασφάλειας, της δικαιοσύνης. Διαβίβαζαν τις επιθυμίες του στα αρμόδια μέλη και μετέφεραν στον Cosimo όσα έπρεπε να γνωρίζει. Ένας από τους *auditori*, ο Jacopo Polverini, συνέταξε ένα δρακόντειο νόμο, που έγινε γνωστός ως «la Polverina». Σύμφωνα με την *Polverina*, εκλαμβάνονταν ως «laesa maiestas», που μπορούσε να επιφέρει ακόμη και την ποινή του θανάτου, η πρόθεση βλάβης του δούκα ή ακόμη και η μη καταγγελία κακόβουλων προθέσεων εις βάρος του εκ μέρους τρίτων. Οι *segretari* προέρχονταν, και αυτοί, συνήθως από οποιαδήποτε πόλη ή περιοχή της επικράτειας, εκτός από τη Φλωρεντία, και είχαν διάφορους τομείς ευθύνης. Επικεφαλής τους ήταν ο *primo segretario*, ο οποίος ήταν και βασικός υπουργός του Cosimo· βλ. Najemy 2008, σ. 470· Zanré 2001, σ. 196.

168 Najemy 2008, σ. 469-471.

169 Van Veen 2006, σ. 4.

170 Simonetta 2001, σ. 2· Najemy 2008, σ. 466.

171 Segni 1805, τ. 2, σ. 217.

172 Μεταξύ άλλων, τη 10η Ιανουαρίου 1537 η Γερουσία είχε προσπαθήσει να περιορίσει την εξουσία του Cosimo απαγορεύοντάς του να λαμβάνει αποφάσεις ή ακόμα να ανοίγει δημόσια αλληλογραφία χωρίς τους τέσσερις συμβούλους του· βλ. Najemy 2008, σ. 467.

173 Gilbert 1965, σ. 288-301.

174 Στον πίνακα του Τισιανού ο Πάπας Παύλος Γ΄ και οι ανιψιοί του έχουμε μια προσωπογραφία-ψυχογραφία του Ottavio, ο οποίος πλησιάζει από τα δεξιά με λυγισμένη μέση αυλικού τον παππού του. Άλλωστε και ο πρώτος γάμος της Μαργαρίτας υπήρξε προϊόν συνδιαλλαγής του αυτοκράτορα-μετανοημένου, μάλιστα, για τη ληλασία της Ρώμης από τους μισθοφόρους του- με τον πάπα Κλήμη Ζ΄ και δεν ήταν «προσφορά» στον πρώτο δούκα της Φλωρεντίας, Alessandro.

175 Η αναγεννησιακή παράδοση της *entrata* είχε τις ρίζες της σε αρχαίες πρακτικές, ενώ το τελετουργικό της ήταν αυστηρό και συνδεόταν με τις έννοιες της φιλοξενίας, αλλά και της επίδειξης πλούτου και κοινωνικού status. Κάθε θρησκευτική ή πολιτική προσωπικότητα ανέμενε κάποια επίσημη υποδοχή κατά την άφιξή της, αλλά και ανάλογο ξεπροβόδισμα κατά την αναχώρησή της. Οι βασιλικές, ιδιαίτερα, *entrate* προσλάμβαναν δημόσιο χαρακτήρα και τα θεάματα που ετοιμάζονταν ήταν εντυπωσιακά προσλαμβάνοντας κάποια μορφή προπαγάνδας· βλ. Katritzky 1996, σ. 160· Cox-Rearick 1993, σ. 29-30.

176 Στην οικονομική ενοποίηση του *dominio* συντέλεσε, εξάλλου, η επέκταση και σε άλλες περιοχές της παραγωγής μάλλινων και μεταξωτών υφασμάτων που μέχρι τότε μονοπωλούσε η Φλωρεντία· βλ. Albertini 1955, σ. 280.

177 Najemy 2008, σ. 483· Hale 2001, σ. 131-132.

178 «La corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci attorno, nella deliberatione della Guerra di Siena non è necessaria, perchè Noi soli fummo; Ma si bene visi potrebbe figurare il Silentio, con qualche altra Virtù che representassi il medesimo che li consiglieri». Για το απόσπασμα της επιστολής του Cosimo· βλ. Draper 1976, σ. 46, σημ. 21.

179 Hale 2001, σ. 131-132.

180 Leonardo Salviati, *Orazione del cavalier Lionardo Salviati intorno alla coronazione del serenissimo Cosimo Medici gran duca di Toscana*, Φλωρεντία 1570. Salviati 1810, σ. 162, όπως αναφέρεται από τον Van Veen 2006, σ. 151.

181 Eisenbichler 2001, σ. xxi.

4. Ο Cosimo I και η παραγγελία του Περσέα: Πολιτικοί και Πολιτιστικοί Παράγοντες

182 Hale 2001, σ. 143.

183 Crum 2001, *passim*.

184 Cochrane 1974, σ. 72-73. Μία από τις πρώτες πράξεις της πολιτιστικής πολιτικής του δούκα ήταν να μετατρέψει την άτυπη Accademia degli Umidi, τα μέλη της οποίας οργάνωναν φιλολογικές συναντήσεις και ενδιαφέρονταν για την εξέλιξη της κοινής φλωρεντινής γλώσσας, στη θεσμοθετημένη Accademia Fiorentina με αυστηρούς κανόνες που είνωναν την ελευθερία της και ενίσχυαν την υπαγωγή της στο καθεστώς· βλ. Plaisance 1973, σ. 365. Η αναγκαιότητα για ένα τυπογραφείο στην υπηρεσία του δούκα προέκυψε επιτακτική, όταν ο Cosimo επαναλειτούργησε το πανεπιστήμιο της Πίζας το 1542 και δημιούργησε νέες έδρες στο Πανεπιστήμιο (*Studio*) της Φλωρεντίας. Το 12ετούς διάρκειας συμβόλαιο με τον τυπογράφο Laurens van den Bleek (ή Torrentino, όπως εξιταλίστηκε το όνομά του), υπογράφηκε τον Απρίλιο του 1547: μέχρι τον θάνατό του το 1563, ο φλαμανδός *impressore ducale*, έναντι 100 σκούδων τον χρόνο, παρήγαγε 260 εκδόσεις που ως προς την ποιότητα και τη θεματολογία τους κατατάσσονται ανάμεσα στις σημαντικότερες του 16ου αι. Σε αυτές συμπεριλαμβάνονταν πανεπιστημιακά εγχειρίδια, εργασίες των λογίων της Accademia Fiorentina, μεταφράσεις του Αριστοτέλη από τον Bernardo Segni, καθώς και δημοσιεύσεις χειρογράφων της συλλογής των Μεδίκων· βλ. Ricci 2001, *passim*.

185 Ο Giorgio Spini αναφέρεται σε «επίσημη τέχνη του καθεστώτος», που απαιτούσε τις προσπάθειες πολλών καλλιτεχνών και διανοουμένων, στους οποίους μάλιστα επέτρεπε αξιοσημείωτη ελευθερία έκφρασης· βλ. Cochrane 1974, σ. 78-79.

186 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 320· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 433· Cellini – Ashbee 2006, κεφ. 12, σ. 54.

187 Η ημερομηνία και η ώρα έναρξης των εργασιών του κύριου οικοδομήματος προσδιορίστηκε από τον Ficino, ο οποίος παρείχε αστρολογικές συμβουλές στον Lorenzo, «nel 1490 a di 12 Juglio, ad ore nove» (12 Ιουλίου 1490, ώρα 9.00) βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 65 κ.εξ., 160.

188 Cox-Rearick 1984, σ. 66-68.

189 Seznec 1996, σ. 106.

190 Πλάτων, *Πολιτεία*, κεφ. Γ', 614-621d' βλ. Acidini Luchinat 1991, σ. 16.

191 Panofsky 1991, σ. 253.

192 Cox-Rearick 1984, σ. 77-78, 176-177.

193 Κατά τον καλλιτέχνη, ένας από τους πλέον γενναίους αξιωματούχους του Ιουλίου Καίσαρα ήταν ο Fiorino da Cellino, ο οποίος αποφάσισε να έχει τη βάση του κάτω από τον λόφο του Fiesole, όπου βρίσκεται σήμερα η πόλη της Φλωρεντίας. Επειδή λοιπόν οι στρατιώτες και άλλοι άνθρωποι συνήθιζαν να λένε «Andiamo a Firenze» ο Ιούλιος Καίσαρας, ο οποίος βρήκε το όνομα πολύ ωραίο, αποφάσισε να δώσει αυτό το όνομα που ανακαλεί άνθη στην πόλη' βλ. Gallucci 2003, σ. 84-85' Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 4' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 2, σ. 34.

194 Hillard 2016, σ. 492, 517' ο Poliziano βασίστηκε στο *Liber coloniarum* το οποίο απέδωσε στον Sextus Julius Frontinus (περ. 40-103). Σαράντα χρόνια μετά την ανακάλυψη του Poliziano, οι litterati της αυλής του Cosimo, Pier Francesco Giambullari (1495-1555) και Giambattista Gelli (1498-1563) επανεξέτασαν το θέμα των απαρχών της Φλωρεντίας δίνοντας έμφαση στην ετρουσκική διάσταση. Υποστήριξαν μάλιστα ότι η καθομιλουμένη δεν είχε την καταγωγή της από τη λατινική αλλά την ετρουσκική γλώσσα' βλ. Moyer 2020, σ. 35, 37.

195 Hale 2001, σ. 138.

196 Η κυλινδρική αυτή οροφή είχε φιλοτεχνηθεί πάνω σε σχέδια του Giuliano da Sangallo' βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 87.

197 Το διακοσμητικό πρόγραμμα επινοήθηκε από τον Paolo Gionio –ουμανιστή, ιστορικό και συγγραφέα του *Dialogo dell'impresse militari et amorose*– ο οποίος είχε

εξοικειωθεί με τα θέματα και τις εικόνες της προπαγάνδας των Μεδίκων, καθώς υπήρξε μέλος της παπικής αυλής του Λέοντα Γ' βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 101.

198 McKillop 1974, σ. 67 κ.ε.' Cox-Rearick 1984, σ. 102-103.

199 Το Palazzo della Signoria, το οποίο ήταν έδρα της φλωρεντινής κυβέρνησης από το 1302, οικοδομήθηκε ως φρούριο σε χώρο όπου παλαιότερα υψωνόταν πύργος της οικογένειας Uberti, που δημεύτηκε το 1268 και κατεδαφίστηκε. Η οικογένεια αυτή ανήκε στο φιλο-αυτοκρατορικό κόμμα των Γκιμπελίνων (Parte Ghibellina), το οποίο ηττήθηκε από το κόμμα των Γουέλφων (Parte Guelfa) που υποστήριζε τον πάπα. Το Palazzo άρχισε να κτίζεται το 1298 σε σχέδιο του Arnolfo di Cambio (1240-1310), με πολλές, όμως, παρεμβάσεις τρίτων που δεν επέτρεψαν στον αρχιτέκτονα να του προσδώσει ούτε καν σωστό τετραγωνικό σχήμα. Στην αρχή ονομαζόταν Palazzo del Popolo, στη συνέχεια μετονομάστηκε σε Palazzo dei Priori και τελικά σε Palazzo della Signoria. Μετά από την εγκατάσταση του Cosimo I (1540), έγιναν εργασίες επέκτασης του Palazzo προς ανατολάς, ενώ, επί της via dei Leoni, δημιουργήθηκε δεύτερη μνημειακή είσοδος με το οικόσημο και τις σφαίρες των Μεδίκων στην κορυφή της, στοιχεία που υπογράμμιζαν την ταύτιση του Cosimo με την έδρα της εξουσίας της Φλωρεντίας. Αξίζει να γίνει σύγκριση ανάμεσα στη διακόσμηση της νεότερης αυτής πύλης με την εικονογραφία της παλαιάς κεντρικής εισόδου επί της Piazza della Signoria, για να γίνει φανερή η σημειολογική διάσταση μεταξύ των συλλογικών αξιών της δημοκρατίας του *popolo* και της «δημοκρατίας» του ενός ανδρός. Η παλαιά είσοδος που διακοσμήθηκε από τον Baccio Agnolo (1463-1553) κατά την περίοδο του τελευταίου *governo libero* (1527-1530) έχει στο κέντρο τον κόκκινο σταυρό, σύμβολο του *popolo*, πλαισιωμένο από δύο κρίνα, εμβλήματα της δημοκρατικής Φλωρεντίας. Τα κρίνα της Φλωρεντίας εμφανίζονται επίσης το μπλε φόντο ψηλότερα, όπου εντάσσονται και δύο Marzocci, οι εμβληματικοί λέοντες της πόλης. Στο κέντρο του μαρμάρινου κάδρου έχει σμιλευτεί απει-

κόνιση ήλιου που φέρει τα αρχικά: YHS και από κάτω την επιγραφή: REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTTIUM, αναφορά στον κυβερνήτη της πόλης Χριστό.

200 Το motto αυτό εμφανίζεται και σε τέσσερα άλλα μετάλλια του πρώτου έτους της διακυβέρνησης του Cosimo και δεν επανεμφανίστηκε έκτοτε. Στα τέλη της δεκαετίας του 1540 η Φλωρεντία εξακολουθεί να παρουσιάζεται επίσημα ως δημοκρατία. Έτσι, ο Cosimo στην αλληλογραφία του με ξένες δυνάμεις εμφανίζεται ως «Cosmus Medices dux et consiliarii Reipublicae Florentinae» ή «Cosmus Medices Reipublicae Florentiae dux et eius consiliarii»: ASF, Archivio della Repubblica, Missive la Cancelleria 58, ff. 132v, 170v' βλ. Hankins 2019, σ. 85, 554, σημ. 96.

201 Φιλαδέλφεια 2004, σ. 134.

202 Cox-Rearick 1984, σ. 254. Αξίζει να σημειωθεί ότι μετάλλιο με τον Ηρακλή και τον Ανταίο κοσμή το καπέλο νέου άνδρα που φέρει λόγχη σε πίνακα που φιλοτέχνησε ο Pontormo μεταξύ 1527 και 1537. Στην απογραφή της συλλογής του λογίου Riccardo Riccardi το 1612, ο πίνακας θεωρήθηκε σαν προσωπογραφία του Cosimo κατά τους πρώτους μήνες της εξουσίας του, ταύτιση που αμφισβητήθηκε το 1989, όταν ο πίνακας περιήλθε στο Μουσείο Paul Getty. Σήμερα, μολονότι σημαντικοί ερευνητές όπως ο Kurt Forster, υπερασπίστηκαν την πρώτη ταύτιση, έχει υπερισχύσει η άποψη ότι ο πίνακας ανήκει στην περίοδο 1527-1530 και απεικονίζει τον 16χρονο Francesco Guardi, στρατιώτη στις τάξεις του στρατού του *governo libero*' βλ. Forster 1971, σ. 72, 78, 88' για αναλυτική παρουσίαση βλ. Cropper 1997. Πέρα από κάποιες μικρές αποκλίσεις στα χαρακτηριστικά του προσώπου, στις οποίες αναφέρονται όσοι αμφισβήτησαν την αρχική ταύτιση του απεικονιζόμενου με τον Cosimo, είναι ευκρινής, κατά τη γνώμη μου, μια ποιοτική διαφορά: η μελιχλιότητα που εκπέμπει η μορφή του πίνακα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με το προφίλ του νεαρού Cosimo που σχεδίασε πάλι ο Pontormo το 1537. Στο σχέδιο –περισσότερο και από τον πίνακα που βασίστηκε σε αυτό– στο Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli

Uffizi, ο ζωγράφος έχει συλλάβει τον δυναμισμό, τη νοητική ενέργεια, την προσηλωση στην επίτευξη στόχων, αλλά και μια άτεγκτη σκληρότητα και ψυχρότητα που εκπλήσσουν, όπως εκδηλώνονται στο πρόσωπο ενός 17χρονου.

203 Η εισροή της αραβικής γνώσης που έγινε τον 13ο αι. μέσω της Ισπανίας και της νότιας Ιταλίας, ιδιαίτερα της Σικελίας, μετέφερε στη Δύση όχι μόνο μια νέα σύλληψη των φυσικών επιστημών, της ιατρικής και της αστρονομίας, αλλά και μια αντίληψη για την αστρολογία που ήταν σχεδόν άγνωστη τον 12ο και 13ο αιώνα. Στην αρχή, η πίστη ότι τα άστρα είχαν τη δύναμη να προσδιορίζουν τον χαρακτήρα των ανθρώπων και το πεπρωμένο τους, που υπήρχε στα πολυθεϊστικά συστήματα, αλλά και στον φαταλισμό του Ισλάμ, θεωρήθηκε ότι αντέβαινε στις αρχές της χριστιανικής θρησκείας. Η γοητεία, ωστόσο, των αστρολογικών ιδεών των Αράβων ήταν τόσο ισχυρή, ώστε ακόμη και μεγάλοι θεολόγοι υποχρεώθηκαν να συμβιβαστούν. Οι καλοί καθολικοί δεν δίσταζαν πλέον να ρυθμίζουν τις υποθέσεις τους σύμφωνα με τα άστρα, ενώ στα πρώτα φύλλα των βιβλίων προσευχών υποδεικνύονταν η επιρροή των ζωδίων στα διάφορα μέρη του ανθρώπινου σώματος· βλ. Panofsky – Saxl 1933, σ. 241.

204 Το έμβλημα του Αιγόκερου, που υποδήλωνε το ηγεμονικό περιεχόμενο των έργων τέχνης που επιχορηγούσε ο Cosimo, άρχισε τη διαδρομή του το 1537 από τον οπισθότυπο μεταλλίου του Domenico di Polo και τις κρήνες εξοχικής έπαυσης για να επεκταθεί, μαζί με τη σταθερή επέκταση της εξουσίας του, σε μέγαρα και πλατείες όλης σχεδόν της Τοσκάνης, με αποκορύφωμα την αποτύπωσή του το 1570, στην ασπίδα που κρατά στο χέρι μια εξιδανικευμένη απεικόνιση του Cosimo ως Αυγούστου imperatore στην πρόσοψη του Uffizi· βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 276-283.

205 Υποστηρίζεται ότι η πρώτη μεγάλη παραγγελία στον Pontormo το 1537 ήταν τοιχογραφία, η οποία δεν σώζεται, στη loggia της Villa Castello, όπου απεικονίζονταν οι αστέρες που προδιέγραφαν την άνοδο του Cosimo στην εξουσία και ευνόησαν τη νίκη στο Montemurlo· βλ.

Cox-Rearick 1984, σ. 257-258.

206 Όπως μαθαίνουμε από επιστολή της 31ης Ιουλίου 1540 του Pier Francesco Riccio, αυλάρχη του Cosimo, την 1η Αυγούστου γινόταν πανηγυρική λειτουργία εις ανάμνηση της νίκης στο Montemurlo. Doc ID# 18814, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 345, folio 500: ανακτήθηκε από <http://bia.medici.org/DocSources/Home.do> (12/1/2020, απαιτείται εγγραφή).

207 Φαίνεται πολύ πιθανόν ο Cosimo να εμπνεύστηκε την απεικόνισή του ως γυμνού *Ορφέα* από το ομώνυμο άγαλμα του Baccio Bandinelli στην αυλή του Palazzo Medici. Ο γλυπτός *Ορφέας* είχε αντικαταστήσει το 1515 τον ορειχάλκινο *Δαβίδ* του Donatello, ο οποίος μεταφέρθηκε στην αυλή του Palazzo della Signoria μετά την έξοδο των Μεδίκων το 1494. Ο νεαρός Cosimo παρέμεινε από το 1537 στο Palazzo Medici ως το 1540, όταν μεταφέρθηκε στο Palazzo della Signoria· βλ. Φιλαδέλφεια 2004, σ. 130-133.

208 *Apparato*: είναι ο στολισμός μιας πόλης με την ευκαιρία σημαντικών γεγονότων, όπως πριγκιπικών γάμων, επισκέψεων ηγεμόνων. Ο στολισμός συμπεριλάμβανε σειρά εφήμερων μνημείων, τεράστιες ασπίδες, κολοσσιαία αγάλματα, ζωγραφισμένα πανό, καθώς και κονταρομαχίες, δεξιώσεις, παρελάσεις, θεατρικές και άλλες εκδηλώσεις.

209 Κάθε πίνακας σε chiaroscuro είχε πλάτος οκτώ braccia και ύψος πέντε (το φλωρεντινό *braccio* ισοδυναμούσε με 58,30 εκατοστά)· βλ. Vasari – Milanese 1878, τ. 6, σ. 443-444· πβ. Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 436.

210 Οι τίτλοι των σύστοιχων πινάκων ήταν: *Fortunate Nativit. dello Illustrissimo Duca Cosimo* και *Felice tornata del Magno Cosimo*· οι δύο Cosimi αγιογραφήθηκαν αργότερα από τον Vasari και τον Allori προσλαμβάνοντας τις μορφές των αγίων Κοσμά και Δαμιανού σε παρεκκλήσιο του Palazzo Vecchio, αφιερωμένο στους αγίους αυτούς. Ακολουθώντας την παράδοση των Μεδίκων να επιδεικνύονται στα γαμήλια apparati προσωπογραφίες των προγόνων, η προσωπογραφία του Cosimo πλαισιωνόταν, δεξιά

από τον περίφημο πίνακα του Ραφαήλ, *Ο πάπας Λέων Ι΄ και οι καρδινάλιοι Giulio de' Medici και Luigi de' Rossi* – ο τελευταίος, μάλιστα, υπήρξε και ανάδοχος του Cosimo το 1519 – και αριστερά από τον χαμένο σήμερα πίνακα του Battista Franco, *Ο πάπας Κλήμης Ζ΄ με τους Ippolito και Alessandro de' Medici*· βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 242-243.

211 Στην αυλή του Palazzo Medici το πριγκιπικό ζεύγος και οι καλεσμένοι τους παρακολούθησαν θεατρική παράσταση, στην οποία εμφανίζονταν γυναικεία μορφή-προσωποποίηση της Φλωρεντίας, που έφερε στο κεφάλι τη δουκική κορώνα, στη μέση ζώνη με τα σύμβολα των ελευθεριών και μηχανιστικών τεχνών, ενώ ο μανδύας της ήταν διακοσμημένος με τις *palle* των Μεδίκων. Προς άρση και της τελευταίας αμφιβολίας ως προς την ταυτότητά της, η κοπέλα τραγούδησε στον δούκα: «Πιο αξιανάπητη, πιο όμορφη από ποτέ, με φλογερή ελπίδα, Cosimo, η Flora έρχεται σήμερα να σε τιμήσει σαν πιστή θεραπευτίδα»· βλ. Van Veen 2006, σ. 9, 191, σημ. 7. Έτσι, λοιπόν, τραγούδησε την υποταγή της στους γάμους του επικυρίαρχου της η κάποτε υπερήφανη και ελεύθερη Φλωρεντία.

212 Το πρόγραμμα του γαμήλιου *apparatus* φαίνεται να προαναγγέλλει τα θέματα των μόνιμων διακοσμήσεων των διαμερισμάτων του Palazzo Vecchio που θα φιλοτεχνούσε αργότερα ο Giorgio Vasari· βλ. Forster 1971, σ. 91.

213 Ασημακοπούλου 2016, σ. 50-52.

214 Η επιλογή του θέματος μπορεί να αντλήθηκε από τον *Il Principe* του Machiavelli, όπου ο Μωυσής προβάλλεται επανειλημμένα ως πρότυπο ηγέτη και λυτρωτή (*Redentore*) του λαού του· βλ. Μακιαβέλι 2008, κεφ. 6, σ. 54-55. Ιδιαίτερα η τοιχογραφία *Η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας* εκπέμπει με σαφήνεια το μήνυμα ότι αυτοί που προορίζονται από τον θεό να κυβερνήσουν, όπως οι Μεδικοί, και εκλέχθηκαν από τον λαό τους είναι αυτοί που θα τον ελευθέρωναν· βλ. Cox-Rearick 1993, σ. 294, 296, 302.

215 Στην τοιχογραφία *Η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας* γίνεται υπαινιγμός στον τουρκικό κίνδυνο, με την ταύτιση των Οθωμανών

με τους Strozzi και την προσδοκία της ήττας τους. Κατά την περίοδο βασιλείας του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς (β. 1520-1566), η Οθωμανική αυτοκρατορία είχε φτάσει στο απόγειο της δύναμης της και της μέγιστης γεωγραφικής της επέκτασης και οι Οθωμανοί συνέχισαν να λεηλατούν τα ισπανικά και τα ιταλικά παράλια παρεμποδίζοντας το εμπόριο. Με το επιχείρημα ότι το μικρό νησί Έλβα, στα παράλια της Τοσκάνης, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τους Οθωμανούς ως σταθμός στη διαδρομή τους προς τη Γαλλία, με την οποία ο Σουλεϊμάν είχε συνάψει συμμαχία από το 1536, ο Cosimo πέτυχε την προσωρινή παραχώρηση της νήσου από τον αυτοκράτορα το 1543. Ο δούκας ξανάκτισε το παλιό φρούριο στο Portoferraio, που μετονόμασε σε Cosmopolis, ανάγοντας το όνομά του, Cosimo, σε Cosmos, εκμεταλλευόμενος, και στην περίπτωση αυτή, την ευκαιρία αυτοπροβολής· βλ. Van Veen 2006, σ. 4· Hale 2001, σ. 130.

216 Cox-Rearick 1993, σ. 306.

217 Albertini 1955, σ. 274-275.

218 Vasari – Milanese 1878, τ. 7, σ. 597-598· πβ. Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 871.

219 Springer 2010, σ. 135 και 207, σημ. 10.

220 Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Vasari, ο Cosimo από όλα τα θέλω επέλεγε το δικό του: «di tanti voleri un solo, che è appunto il suo»· βλ. Vasari – Milanese 1878, τ. 8, σ. 16.

221 Springer 2010, σ. 135. Με τη χρήση τουφεκιών και κανονιών ο τρόπος διεξαγωγής του πολέμου είχε αλλάξει. Η πανοπλία, που ήταν εφόδιο μεγάλης σημασίας για συγκρούσεις εκ του συστάδην, είχε χάσει πλέον σε μεγάλο βαθμό την πολεμική αξία της. Η εργασία, εντούτοις, των κατασκευαστών πανοπλιών αντί να παρακμάσει ανυψώθηκε σε τέχνη, καθώς πανοπλίες διακοσμημένες με πολύπλοκα σκαλισμάτα και ενδιαφέρουσα εικονογραφία έγιναν μέρος του πολιτικού θεάτρου: οι κάτοχοί τους τις φορούσαν σε τελετές ως επίδειξη δύναμης και εκδήλωση κύρους.

222 Springer 2010, σ. 138.

223 Contini 2010, σ. 185.

224 Cox-Rearick 1984, σ. 269-270.

225 Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, 1557, σ. 33· Springer 2010, σ. 209, σημ. 29.

226 Το παράδειγμα αυτό επιβεβαιώνει τη διαπίστωση της Janet Cox-Rearick ότι θέματα έργων τέχνης που είχαν παραγγείλει οι παλαιότεροι Μεδικοί, ιδιαίτερα της Λεοντείου περιόδου, αναπτύχθηκαν από τους συμβούλους εικονογραφίας του Cosimo I και εντάχθηκαν στα μεγάλα εικαστικά προγράμματα της πρώτης περιόδου της εξουσίας του· βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 251.

227 Όπως σημειώνει ο Pope-Hennessy, δεν υπήρχαν πολλοί γλύπτες στη Φλωρεντία το 1545. Ο Michelangelo, μετά από την κατάρρευση του δεύτερου *governo libero*, είχε εγκαταλείψει το 1534 τη γενέτειρά του και δεν επρόκειτο να επιστρέψει ποτέ, παρά τις επανειλημμένες προσκλήσεις του δούκα. Ο Jacopo Sansovino είχε εγκατασταθεί μόνιμα στη Βενετία. Από τους δύο άλλους γλύπτες που βρίσκονταν στην πόλη, ο Tribolo εργαζόταν στις κρήνες της βίλας των Μεδίκων στο Castello και ο Bandinelli, συνδεδεμένος από νωρίς με τους Μεδικούς, είχε ήδη δηλώσει την παρουσία του στην Piazza della Signoria με το αμφιλεγόμενο σύμπλεγμα *Ηρακλής και Κάκος*· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 165.

228 Η Scuola fiorentina στηριζόταν στα διαχρονικά επιτεύγματα και τις συνεισφορές των καλλιτεχνών της Φλωρεντίας που διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη στυλιστική ταυτότητα· βλ. Davis, 1976, σ. 18-19.

229 «... questo era quanto lui aveva di già desiderato un pezzo», Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 320· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 433.

230 Pope-Hennessy 1985, σ. 306, σημ. 10.

231 Hirthe 1987, σ. 197. Αξίζει να σημειωθεί ότι η εικόνα του αποκεφαλισμού της Μέδουσας που εμφανιζόταν συχνά στην Ελλάδα σε παραστάσεις των αρχαϊκών χρόνων, σχεδόν εξέλειπε στους κλασικούς χρόνους. Έτσι, όπως σημειώνει ο Konrad Schauenburg, οι τελευταίες απεικονίσεις του αποκεφαλισμού της Γοργόνας συμπίπτουν με τους πρώιμους κλασικούς χρόνους. Με

κάποιες εξαιρέσεις, ετρουσκικής, κυρίως, προέλευσης, οι αγγειογράφοι του 5ου π.Χ. αι. δεν αποτυπώνουν, πλέον, τη φρικιαστική σκηνή του αποκεφαλισμού, αλλά προτιμούν επεισόδια που επιτρέπουν την έκφραση των χαρακτήρων· βλ. Schauenburg 1960, σ. 55. Από τα τέλη, μάλιστα, του 4ου αι., η σκηνή του αποκεφαλισμού δεν απεικονίζεται πλέον (LIMC, IV, σ. 330), ενώ και οι Ρωμαίοι έδειξαν μικρό ενδιαφέρον για το θέμα. Η μορφή της Γοργόνας γίνεται, άλλωστε, όλο και πιο ελκυστική, καθώς η ασχήμια απωθεί τον κλασικό καλλιτέχνη· βλ. Woodward 1937, σ. 73. Επιπλέον σε κάποιες παραστάσεις, η Γοργώ εμφανίζεται με ηγεμονικά γνωρίσματα, όπως διάδημα και σκουλαρίκια. Κάποτε, μάλιστα, μόνο οι φτερούγες και ο κοντός χιτώνας προδίδουν την καταγωγή της.

Με την τελική μεταμόρφωση της Μέδουσας σε όμορφη κοπέλα, πιθανώς κάπου στα μέσα του 5ου αι. π.Χ., –η έρευνα δεν έχει πει τον τελευταίο λόγο για τη χρονολόγηση του πρωτοτύπου της Medusa Rondanini– φαίνεται ότι εξαντλούνται οι εικαστικές δυνατότητες της περαιτέρω εξέλιξής της. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι ο κύκλος κλείνει με το τέλος να αγγίζει την αρχή. Πράγματι, σύμφωνα με μια παράδοση, στην οποία αναφέρονται ο Πίνδαρος, ο Ψευδο-Απολλόδωρος και ο Οβίδιος, η Μέδουσα ήταν κάποτε μια καλλιπάρεια κόρη, με μαλλιά «άξια θεάς». Δεν υπάρχει ομοφωνία για τους λόγους που η Γοργόνα μεταμορφώθηκε σε τέρας με φίδια αντί για μαλλιά, γουρλωμένα μάτια, προτεταμένη γλώσσα και χαυλιόδοντες. Υπήρξε, πάντως, ύβρις απέναντι στην Αθηνά: κατά τον Ψευδο-Απολλόδωρο, «περί κάλλους ήθέλησεν ή Γοργώ αυτή ή Αθηνά συγκριθήναι», ενώ κατά τον Οβίδιο η Γοργώ συνευρέθηκε στις Παλλάδος το ναό με τον «relagi rector», τον άρχοντα του πελάγους μεταμορφωμένο σε πτηνό. Τότε η Αθηνά μετέτρεψε τους γοργόνειους πλοκάμους της σε φίδια· βλ. Πίνδαρος, *Πυθιονικοί*, 12, 16· Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, II, 4, 3· Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV.794-803 και VI.119-2. Όσον αφορά την ελληνική θεατρική παράδοση, η μόνη τραγωδία που εστίαζε στο επεισόδιο του αποκεφαλισμού ήταν οι *Φορκίδες* του Αισχύλου. Ο Σοφο-

- κλής και ο Ευριπίδης προτίμησαν να δραματοποιήσουν τη σκηνή της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας και οι ομώνυμες τραγωδίες επηρέασαν αποφασιστικά τις απεικονίσεις του θέματος, ιδιαίτερα στην Κάτω Ιταλία.
- 232 Pope-Hennessy 1985, σ. 168.
- 233 Φιλαδέφεια 2004, σ. 119.
- 234 Laurent. 98 sup. 43' Sez nec 1996, σ. 169-170.
- 235 Pope-Hennessy 1985, σ. 165.
- 236 Rubinstein 1995, σ. 86-87' Milner 2006, σ. 92-93.
- 237 «Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes / Caesa vides humili colla superba manu», δηλ.: «Βασίλεια πέφτουν εξαιτίας της τρυφηλότητας, πόλεις ανέρχονται με την αρετή./ Δες τον υπερήφανο λαμό να καρατομείται από ένα απλό χέρι» βλ. Gombrich 2003, σ. 41.
- 238 «Petrus Medices Cos. Fi. Libertati simul et fortitudini hanc mulieris statuam, quo cives invicto constantique animo ad rem publicam redderent, dedicavit». Σύμφωνα με πρόσφατη ανακάλυψη, ανάλογη επιγραφή έφερε και ο *Δαβίδ*: «Νικητής είναι αυτός που υπερασπίζεται την πατρίδα. Ο θεός συντρίβει την έπαρση του πελώριου εχθρού. Ιδού! Ένα αγόρι κατέβαλε ένα μεγάλο τύρανο. Νικήστε πολίτες!» βλ. McHam 2001, σ. 32.
- 239 «Exemplum salutis publicae. Cives posuerunt». Παρά τον τίτλο του σωτήρα που της απένειμαν οι πολίτες, η *Ιουδίθ* δεν κατάφερε να διατηρήσει παρά μόνο μια δεκαετία περίπου την τιμητική θέση δίπλα στην είσοδο του Palazzo della Signoria. Το 1504 τη θέση της κατέλαβε ο μαρμάρινος gigante του Michelangelo βλ. Shearman 2003, σ. 23.
- 240 Weil-Garris 1983, σ. 391.
- 241 Pope-Hennessy 1985, σ. 168.
- 242 Hirthe 1987, σ. 202.
- 243 Hirthe 1987, σ. 204, 216. Ο Richard Goldthwaite, επίσης, υποστήριξε ότι το υψωμένο χέρι του *Περσέα* συμβολίζει τη νίκη των Μεδίκων επί της δημοκρατικής σύγχυσης και μωρολογίας βλ. Goldthwaite 1980, σ. 25.
- 244 Morel 1996, σ. 70, σημ. 6.
- 245 Nesci 2005, σ. 3.
- 246 McHam 1998, σ. 169-170.
- 247 Shearman 1992, σ. 51' βλ. Shearman 2003, σ. 30-31.
- 248 Η υπόθεση του Braunfels ότι πρόθεση του Cosimo ήταν να παραγγείλει μια απεικόνιση της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας* δεν επιβεβαιώνεται ούτε από τα γραπτά του Cellini -ο οποίος θα είχε κάθε λόγο να προβάλλει ότι το concetto του Περσέα με τη Μέδουσα ήταν δικό του- ούτε από άλλη μαρτυρία βλ. Braunfels 1961, σ. 6-8, 15.
- 249 Van Veen 2006, σ. 11.
- 250 Το κεφάλι της Μέδουσας μπορεί να θεωρηθεί σύμβολο της Διχόνοιας και παραπέμπει σε μορφή που εμφανιζόταν στη διακόσμηση της εισόδου του Palazzo della Signoria στην *entrata* της Ιωάννας της Αυστρίας, μνηστής του πρίγκιπα Φραγκίσκου, διαδόχου του Cosimo I βλ. Weil-Garris 1983, σ. 400-411.
- 251 Corretti 2011, σ. 9-10, 14.
- 252 Όταν το 1504 συγκροτήθηκε επιτροπή για να εισηγηθεί τη θέση που έπρεπε να καταλάβει ο μαρμάρινος gigante του Michelangelo, ο Francesco Filarete, αρχιτέκτονας, αστρολόγος και αγγελιαφόρος της Signoria, υποστήριξε ότι ο *Δαβίδ* έπρεπε να πάρει τη θέση της *Ιουδίθ*, «γιατί δεν είναι πρόπον μια γυναίκα να σκοτώνει έναν άνδρα. Επιπλέον, το γλυπτό είχε στηθεί κάτω από κακό άστρο και από τότε τα πράγματα πάνε από το κακό στο χειρότερο και έτσι χάθηκε η Πίζα...» βλ. Shearman 2003, σ. 23.
- 253 Even 1991, σ. 10-13.
- 254 Cole 2002, σ. 62.
- 255 Σε επιστολή της 20ής Αυγούστου 1546, ο Niccolò Martelli έγραφε στον Luigi Alamani ότι ο χώρος στη Loggia dei Lanzi παρέμενε μέχρι που η ιδέα έπεσε από τα άστρα στο νου του φημισμένου δούκα: αναμενόταν ότι ο *Περσέας* θα διακοσμούσε τον χώρο με όλα όσα μπορούν να κάνουν το μέταλλο, η φύση, η τέχνη, η επινοητικότητα, η γνώση και το συλ' βλ. Shearman 2003, σ. 28, σημ. 25' Cole, 2002, σ. 61. Η απεικόνιση μιας γυναίκας που σκοτώνει έναν άνδρα, αντιπαράβάλλεται με την κοινωνικά πιο «αποδεκτή» παράσταση ενός άνδρα που αποκεφαλίζει μια γυναίκα βλ. Shearman 1992, σ. 51.
- 256 Najemy 2008, σ. 489-490.
- 257 Cochrane 1974, σ. 62.
- 258 Shearman 2003, σ. 22-23, 31-32.
- 259 Van Veen 2006, σ. 5.
- 260 Springer 2010, σ. 155.
- 261 Ο Giovan Battista Adriani ανήκε στη νεότερη γενιά των ιστορικών, οι οποίοι δεν ασχολήθηκαν με τις συνεχείς κρίσεις του κράτους της Φλωρεντίας, αλλά με την περίοδο που «οι εντάσεις και οι δυσκολίες είχαν βρει λύσεις», δηλαδή την περίοδο της εξουσίας του Cosimo. Ο Adriani διορίστηκε (1549) καθηγητής της Ρητορικής στο Studio της Φλωρεντίας και αναδείχθηκε σε ένα από τα εξέχοντα μέλη της Accademia Fiorentina βλ. Albertini 1955, σ. 337-339.
- 262 Ο Pier Vettori, νεότερος εξάδελφος του Francesco, άρχισε τη δημόσια διαδρομή του κατά την περίοδο του *governo libero* των ετών 1527-1530 ως ομιλητής που απευθυνόταν στους άνδρες της πολιτοφυλακής για να ενδυναμώσει το πατριωτικό τους φρόνημα. Το 1538 επέστρεψε μαζί με άλλους litterati στη Φλωρεντία και ο Cosimo του ανέθεσε να δίνει φιλοσοφικές διαλέξεις για το κοινό της πόλης βλ. Albertini 1955, σ. 132-133, 144. Οι αποδοχές του ήταν 300 σκούδα, που συγκρινόμενα με τα 1200 της αμοιβής του διοικητή της Πίζας, δείχνουν ότι ο πολιτισμός δεν κόστιζε ακριβά στα μέσα του 16ου αι. στη Φλωρεντία βλ. Cochrane 1974, σ. 68.
- 263 Pier Vettori *Orazione*, Baldini *Orazione* βλ. Van Veen 2006, σ. 80, 202, σημ. 27, 205-206, σημ. 96.
- 264 Μετά την επιστροφή του στη Φλωρεντία, τον Δεκέμβριο του 1554, ο Vasari εργαζόταν με ταχύτατους ρυθμούς για τις αρχιτεκτονικές αλλαγές και τα εκτεταμένα προγράμματα διακόσμησης σειράς διαμερισμάτων του Palazzo della Signoria και κατάφερε με το συνεργείο του να φιλοτεχνούν δώδεκα μεγάλων διαστάσεων πίνακες κάθε δώδεκα μήνες. Συνειδητοποιώντας, ωστόσο, ότι οι θεατές μπορεί να μην κατανοούσαν τα θέματα ορισμένων τοιχογραφιών, συχνά μυθολογικών, και ότι οι αλληγορικές παραστάσεις χρειάζονταν οδηγό για την ανάγνωσή τους, ο Vasari αποφάσισε να καταθέσει τις δικές του ερμηνείες, ώστε «αυ-

τές οι αναρίθμητες εκφράσεις της *virtù* του οίκου των Μεδίκων να εκτίθενται όχι μόνο στους επισκέπτες, αλλά να είναι προσιτές σε όλον τον κόσμο» βλ. Draper 1976, σ. 11-58. Έτσι, ο Vasari άρχισε από το 1558 να συγγράφει με μορφή διαλόγου τα *Ragionamenti*, όπου ο ίδιος εμφανίζεται να περιγράφει και στη συνέχεια να επεξηγεί στον 17ετή πρίγκιπα-διάδοχο Francesco τα έργα που φιλοτέχνησε στις αίθουσες του Palazzo.

265 Draper 1976, σ. 89.

266 «Oratione alli fuorusciti di Fiorenza et altri cittadini amatori della liberta...quell Palazzo già aibergo della santissima liberta et dell'ottima giustizia essere hora habitata da un puono Nerone» βλ. Albertini 1955, σ. 144, σημ. 2.

267 Van Veen, 2006, σ. 65-66.

268 Hale 2001, σ. 129.

269 Ο αυτοκράτορας Φρειδερίκος Γ' (1415-1493) είχε απονεμίσει το 1452 τον τίτλο του δούκα της Φεράρας στον Borso d'Este (1413-1471). Οι Φλωρεντινοί ισχυρίζονταν, ωστόσο, ότι η πόλη τους ιδρύθηκε από τους αρχαίους Ρωμαίους για την εγκατάσταση λεγεωναρίων. Έκτοτε, η Φλωρεντία κατοικήθηκε αδιάλειπτα και, συνεπώς, οι πολίτες της ήταν απόγονοι του άνθους της ρωμαϊκής *virtù* βλ. Williams 1998, σ. 163-170.

270 Van Veen 2006, σ. 74-76. Ακόμη και η απόφαση του αυτοκράτορα δεν ανέστειλε τον αγώνα τιμής στον οποίο είχαν επιδοθεί οι δύο πόλεις. Το ζήτημα πήρε τέλος μόνο το 1570, όταν ο πάπας Πίος Ε' έθεσε την κορόνα του αρχιδούκα της Τοσκάνης στο κεφάλι του Cosimo.

271 Hirthe 1987, σ. 204, 216' Goldthwaite 1980, σ. 25.

272 Van Veen 2006, σ. 14, 76.

273 Τις μαρτυρίες των Borghini και Vasari επιβεβαιώνει και ο Cosimo Bartoli (1503-1572), λόγιος, διπλωμάτης και σύμβουλος εικονογραφίας σε αίθουσες του Quartiere degli Elementi, με τις οποίες άρχισε ο Vasari το 1555 τη διακόσμηση του Palazzo della Signoria. Ο Bartoli γράφει στον Vasari, από τη Βενετία, το 1560: «Ο Θεός μας έδωσε τον δούκα Cosimo για τη διατήρηση, την αύξηση και τη διαπαιδαγώγηση της Φλωρεντίας. Και σε αυτόν [ο Θεός] έδωσε εσάς [τον

Vasari και τον Borghini], οι οποίοι, σαν να είσατε τα χέρια του, είστε ικανοί να εκτελείτε τα έντιμα, τα αρμόζοντα και αξιέπαινα *concetti* της Αυτού Εξοχότητας. Να χαίρεστε, λοιπόν, που έχετε τέτοιο προστάτη. Με ενθουσιασμό να κάνετε ό,τι μπορείτε για να τιμήσετε την Εξοχότητά του και εσάς τους ίδιους, ώστε να γίνει πραγματικότητα αυτό που λέγεται σήμερα, δηλαδή ότι η Φλωρεντία δεν είναι μόνο η ωραιότερη πόλη της Ιταλίας, αλλά θα ξεπεράσει σε ομορφιά τον ίδιο τον εαυτό της» βλ. Van Veen 2006, σ. 7, 55, 201, σημ. 10' Campbell 1983, τ. 3, σ. 819-820.

274 «Fiorenza in una Gloria celeste in somma felicità», επιστολή Vasari προς Cosimo της 3ης Μαρτίου 1563' Van Veen 2006, σ. 56, 201, σημ. 11, 12.

275 «Chiave e conclusione» όλης της διακόσμησης του Salone' βλ. Van Veen 1992, σ. 200-209' Draper 1976, σ. 389-390.

276 Campbell 1983, τ. 3, σ. 819-830.

277 Van Veen 1992, σ. 204, σημ. 27.

278 Η ευγνωμοσύνη της πόλης δηλώνεται ρητά στην επιγραφή που πλακισώνει το tondo: SPQF OPTIMO PRINCIPE/ CIVITATE CONSTITVTVA/ AVCTO IMPERIO/ ETRVRIA PACATA' βλ. Van Veen 2006, σ. 66-67.

279 Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Cosimo δεν έλαβε τον τίτλο του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης από τον Φίλιππο Β' της Ισπανίας και διάδοχο του Καρόλου Ε', αλλά από τον πάπα.

280 Draper 1976, σ. 404.

281 Van Veen 2006, σ. 66.

282 Draper 1976, σ. 372-373, 378-379.

283 Van Veen 2006, σ. 67.

284 Forster 1971, σ. 67.

285 Draper 1973, σ. 403-404.

286 Ο Paolo Giovio, ανιψιός του ιστορικού, θέλησε να αμβλύνει τις αρνητικές ψυχολογικές αποχρώσεις που πρόδιδε η προσωπογραφία του Cosimo από τον Bronzino με μια ανάγνωση, ιδιαίτερα κολακευτική' έτσι, στα *Elogia virorum bellica*, ο Cosimo armato περιγράφεται σαν «γαληνεμένος Άρης», ο οποίος έχει αποδιώξει τη μάνητα

του πολέμου και έχει παραμερίσει τις μεγάλες υποθέσεις, ώστε η προσημονή των απολαύσεων της Αφροδίτης να πληρεί τώρα την προσηνή καρδιά του... βλ. Springer 2010, σ. 139-140, Παρόμοια ανάγνωση έχει διατυπωθεί και από τον Baker ο οποίος σημειώνει ότι η προσωπογραφία προβάλλει έναν αέρα ήρεμης δύναμης και αποφασιστικότητας, εμφανίζοντας τον Cosimo ως υπερασπιστή της Φλωρεντίας και πιθανώς ειρηνοποιό Άρη' βλ. Baker 2022, σ. 143.

287 Ο Cellini πάντως σημειώνει ότι το έργο έγινε με δική του πρωτοβουλία: «δεν το έκαμα παρά για να αποκτήσω πείρα για τους πηλούς που ταίριαζαν στη χύτευση του μπρούτζου» βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 2, σ. 363' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 63, σ. 451.

288 Σύμφωνα με την περιγραφή του Vasari, «Cosimo trionfante e glorioso, coronato da una Firenze con corona di quercia» βλ. Vasari-Milanesi 1878, τ. 8, σ. 221.

289 Ο επικεφαλής των *fuorusciti* Filippo Strozzi είχε αποκτήσει από την Clarice de' Medici (1493-1528), εγγονή του Lorenzo il Magnifico, δέκα παιδιά: ο πρωτότοκος ήταν ο Piero Strozzi, ο οποίος ως εγγονός του Piero de' Medici Il Sfortunato (1472-1503), γιου και διαδόχου του Lorenzo il Magnifico, αισθανόταν ότι συνδεόταν στενότερα με την πολιτική παράδοση των Μεδίκων από τον νόθο Alessandro ή από τον Cosimo, ο οποίος καταγόταν από την κόρη του Lorenzo il Magnifico, Lucrezia (1470-1550). Με δεσμούς συγγένειας συνδεόταν, επίσης, οι Μέδικοι με τους Rucellai, καθώς ο Bernardo Rucellai (1448-1514) είχε νυμφευθεί την αδελφή του Lorenzo, Lucrezia, γνωστή ως Nannina (1448-1493) βλ. Bullard 2008, σ. 61 κ. εξ.

290 Segni 1805, τ. 2, σ. 186-187.

291 Guicciardini 1984, σ. 72.

292 Η στάση αυτή του Cosimo ήταν σύμφωνη με την εκτίμηση του Machiavelli ότι ο νέος ηγεμόνας δεν θα μπορούσε να αποφύγει τη σκληρότητα στην αρχή της εξουσίας του.

293 Booth 1921, σ. 163. Η επιστολή του Cosimo προς τον Niccolini της 30ής Αυγούστου 1557 παρατίθεται στο Sommario di Documenti

του Lorenzo Cantini, *Vita di Cosimo de' Medici, Primo Granduca di Toscana*, Φλωρεντία, 1805.

294 Τον Ιανουάριο του 1556, ο αρμόδιος για θέματα ασφαλείας ενημέρωσε τον Cosimo για την ύποπτη συμπεριφορά Φλωρεντινών με λογοτεχνικά ενδιαφέροντα, οι οποίοι είχαν συστήσει την Accademia del Piano, ονομασία προερχόμενη από τον τόπο των συναντήσεών τους, το Piano di Ripoli. Οι Pianigiani ήταν γόνοι γνωστών οικογενειών της Φλωρεντίας, όπως ο Iacopo Pitti, ο Agnolo Guicciardini, ο Pantolfo Puzzi, ακόμη και ο Alfonso Pazzi, απόγονος των Pazzi που συγκρούστηκαν με τους Μεδίκους το 1478. Η Accademia del Piano πρόβαλλε προς τα έξω έναν εύθυμο χαρακτήρα έχοντας ως έμβλημα (*impresa*) ένα πεπόνι (*porpone*) –που θα μπορούσε, ωστόσο, να εκληφθεί και σαν διακωμώδηση των Palle των Μεδίκων– με τη συνοδεία του λατινικού motto, *dulce bibenti* (ευτυχημένοι πότες).

Σύμφωνα με δύο επιστολές-αναφορές του αρμόδιου segretario προς τον δούκα, σημαντικός αριθμός Pianigiani συγκεντρώθηκε την επέτειο της δολοφονίας του Alessandro (6η Ιανουαρίου), σε ένα σκοτεινό δωμάτιο όπου τέλεσαν, με ταμπούρα και τραγουδία, μία παρωδία της κηδείας του αρχιεπισκόπου της Πίζας και αφοσιωμένου φίλου των Μεδίκων Onofrio Bartolini, ο οποίος είχε πεθάνει πρόσφατα. Ο *segretario* εισηγήθηκε την επιβολή της *Polverina*, νόμου που απαγόρευε τις συναθροίσεις χωρίς προηγούμενη άδεια. Αλλά ο Cosimo, δεν έκρινε απαραίτητο να παρέμβουν οι αρχές, παρεκτός και αν η συμπεριφορά των Pianigiani γινόταν ανάρμοστη (ο Pantolfo Puzzi είχε ήδη καταδικαστεί το 1543 για σοδομία) ή αν υπήρχε θέμα που αφορούσε το κράτος. Ο δούκας δηλαδή αντιμετώπισε το ζήτημα στο πλαίσιο της εορταστικής διάθεσης των ημερών, και πρόσθεσε ότι τα μυαλά των Φλωρεντινών, καθώς δεν μπορούν να μένουν ήσυχια, είναι καλύτερο να εκτονώνονται με τέτοιον τρόπο. Το μέλλον όμως επρόκειτο να διαψεύσει την καλόπιστη αυτή εκτίμηση: το 1559 πράγματι αποκαλύφθηκε συνωμοσία εναντίον του δούκα με επικεφαλής τον Pandolfo Puzzi, τον οποίο δεν δίστασε να τον κρεμάσει

από το παράθυρο του Bargello· βλ. Zanré 2001, *passim*.

295 «Perché Cosimo non era Alessandro»· βλ. Varchi 1843, τ. 3, σ. 231.

296 Van Veen 2006, σ. 151, 157.

297 Οι Μεδικοί επεδίωκαν να αντιμετωπίζονται ως θεματοφύλακες της φλωρεντινής ελευθερίας ενάντια σε οποιαδήποτε απειλή. Αυτή η εμφανής επιδίωξη των Μεδίκων θα πρέπει να εξόργισε πολλούς Φλωρεντινούς· βλ. McHam 2001, σ. 38, 41.

298 Επιστολή της 22ας Απριλίου 1561 του Cellini προς τον γραμματέα του δούκα Bartolomeo Concini· βλ. Falsitta 2009, σ. 237.

299 Οι φατριασμοί και οι διχόνοιες ήταν η παμπάλαια αρρώστια της Φλωρεντίας· βλ. Guicciardini 1984, σ. 235.

300 Weil-Garris 1983, σ. 410, σημ. 181.

301 Ο Paolo Giovio, ανιψιός του ιστορικού και φίλος των Μεδίκων, χρησιμοποιεί τον ίδιο χαρακτηρισμό για τους ηττημένους *fuorusciti*: «Τα τέρατα έχουν συντριβεί και το Montemurlo υψώνεται πάνω στους ηττημένους εχθρούς. Η ευτυχισμένη Φλωρεντία πλαγιάζει ήσυχια και χαίρεται που έχει τέτοιο Δούκα»· βλ. Springer 2010, σ. 139-140.

302 Ενδεικτική η συνήθης προσφώνηση του Cellini, σε επιστολές του προς τον Cosimo: «Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Duca ed unico mio Padrone».

303 Pope-Hennessy 1985, σ. 15. Ο Cellini είχε αναπτύξει τη θεωρία ότι ο Παντοδύναμος, μαζί με το δώρο του λόγου, παραχώρησε στους θνητούς τέσσερις διαφορετικούς τρόπους έκφρασης: ο πρώτος είναι αιτιολογώ (*ragionare*), δηλαδή εξηγώ τις αιτίες των πραγμάτων, ο δεύτερος ομιλώ (*parlare*), δηλαδή εκφέρω λέξεις που δεν εξηγούν τις αιτίες, αλλά είναι προς την κατεύθυνση αυτή, ο τρίτος παραμυθιάζω (*favellare*), δηλαδή λέγω πράγματα ευχάριστα, που δεν κάνουν κακό και ο τέταρτος φλυαρώ (*cicalare*), δηλαδή μιλώ ασυλλόγιστα, όπως κάνουν οι άμυαλοι· βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 652.

304 Cochrane 1974, σ. 23-24.

305 «... desideroso di mostrare in questa mirabile Scuola che di poi

che io ero fuor essa, m'ero affaticato in altra professione di quello che la ditta scuole non estimava, risposi al mio Duca che volentieri, o di marmo o di bronzo, io gli farei una statua grande in su quella sua bella piazza. A questo mi rispose, che avrebbe volute da me, per una prima opera, solo un Perseo. Questo era quanto lui aveva di già desiderato un pezzo; e mi prego che io gnene facessi un modelletto»· βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 474-475.

306 Cellini – Ashbee 2006, σ. 54.

307 Pope-Hennessy 1985, σ. 169.

308 Ο Cellini διέθετε την αυτοτελείωση που του επέτρεπε να δηλώνει ότι το έργο θα υπερέβαινε το πρόπλασμα. Ενδεικτική και η υπόσχεσή του προς τον πάπα Κλήμη Ζ΄ ότι η χρυσή πόρπη που του είχε παραγγείλει θα ήταν δέκα φορές καλύτερη από το κέρινο μοντέλο της· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 210· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 44, σ. 139.

309 «Νέο γλύπτη» αποκαλούσαν περιπαικτικά τον παλιό χρυσοχόο κάποιον ανταγωνιστή του «τρελοί από τη ζήλια τους»· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 375· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 65, σ. 458.

310 Επιστολή του Cellini προς τον Cosimo I με ημερομηνία 20 Μαΐου 1548· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 321-22.

311 Το 1570, ένα χρόνο πριν από τον θάνατό του, ο Cellini σε επιστολή του προς τον πρίγκιπα Francesco, διάδοχο του Cosimo, αναφέρει ότι εργαζόταν για τον *Περσέα* χωρίς βοήθεια, «essendo sempre solo, dall'opera del Perseo in qua»· βλ. Falsitta 2009, σ. 239.

312 Επιστολή του Riccio προς τον Cosimo της 23ης Σεπτεμβρίου 1545 επιβεβαιώνει ότι ο αυλάρχης του δούκα γνώριζε εξ αρχής ότι ο Cellini είχε την πρόθεση να οργανώσει ένα εργαστήριο στον χώρο του σπιτιού που είχε με ενόικιο. Το κόστος, πάντως, για το εργαστήριο ανερχόταν σε 60 σκουδά. «Benvenuto [Cellini] vole ordinare una bottega nella casa, che s'ha da comprare et hora si terrà a pigione, di spesa circa scudi 60». Doc ID# 17945, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 613, folio 26: ανακτήθηκε από <http://bia.medici.org/DocSources/Home.do> (17/1/2020, απαιτείται εγγραφή).

Σύμφωνα με τον Cellini ο Cosimo του υποσχέθηκε ότι θα έχει το σπίτι δωρεάν. Φαίνεται ότι πράγματι είχε δοθεί παρόμοια υπόσχεση στον γλύπτη, επειδή ως το 1551 δεν είχε καταβάλει ποτέ ενοίκιο, όπως φαίνεται από επιστολή των ιδιοκτητών του σπιτιού με ημερομηνία 14 Νοεμβρίου 1551: Doc ID# 654, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 1170a, folio 108: ανακτήθηκε από <http://bia.medicini.org/DocSources/Home.do> (20/2/2020, απαιτείται εγγραφή) βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 306, σημ. 14.

313 Το ζήτημα του σπιτιού παρέμενε σε εκκρεμότητα επί σειρά ετών: τον Απρίλιο του 1560 ο Cellini έγραφε στον γραμματέα του δούκα Bartolomeo Concino, παραπονούμενος επειδή ο θησαυροφύλακας Antonio de' Nobili του ζήτησε να καταβάλει ενοίκιο για το σπίτι που του είχε παραχωρηθεί δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα βλ. Falsitta 2009, σ. 237.

314 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 333' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 55, σ. 439. Επιστολή του Pier Francesco Riccio προς τον Cosimo I της 3ης Οκτωβρίου 1545 επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς του Cellini. ID# 17947, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 613, folio 27: ανακτήθηκε από <http://bia.medicini.org/DocSources/Home.do> (3/2/2020, απαιτείται εγγραφή).

315 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 325-35' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 54-55, σ. 436-439.

316 Την εποχή αυτή ο Bandinelli εργαζόταν στο Palazzo Ducale μετατρέποντας την παλαιά αίθουσα του δημοκρατικού Μεγάλου Συμβουλίου σε αίθουσα ακροάσεων του δούκα.

317 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 341' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 58, σ. 442.

318 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 356-363' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 62, σ. 449-451. Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά το πρώτο ταξίδι που έκανε λίγα χρόνια νωρίτερα στη Βενετία, συνοδεύοντας τον φίλο του Tribolo, ο Cellini εμφανιζόταν να γνωρίζει καλά ότι απαγορευόταν στους φλωρεντινούς υπηκόους ακόμη και να απευθύνουν τον λόγο στους συμπατριώτες τους που είχαν καταδικαστεί σε εξορία βλ.

Τσελλίνι 2003, I, 76, σ. 206-208. Η απαγόρευση αυτή ίσχυε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό για τον Lorenzino, ο οποίος ήταν καταζητούμενος από τον Ιανουάριο του 1537 και τελικά δολοφονήθηκε στη Βενετία το 1548 από εκτελεστές που είχε στείλει ο Cosimo.

319 Η μητέρα του Cosimo, Maria Salviati, είχε καταφέρει να εμψύχσει στον γιο της τρεις αρετές που έλειπαν από τον σύζυγό της, τον φημισμένο *condottiere* Giovanni delle Bande Nere: τη σχολαστικότητα στα οικονομικά, τη φιλοδοξία και τη συζυγική πίστη βλ. Cochrane 1974, σ. 23.

320 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 364-368' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 63-64, σ. 452-454.

321 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 346' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 60, σ. 445.

322 «Πες μου, Μπενβενούτο μου, πού βρίσκεται η τέχνη αυτού του μεγάλου δασκάλου που σου κινεί το θαυμασμό;» Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 385-86' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 69, σ. 463.

323 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 383-395' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 60-71, σ. 463-468.

324 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 397' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 72, σ. 469. Το πρώτο αυτό μαρμάρινο γλυπτό, *Απόλλων και Υάκινθος*, βρίσκεται σήμερα στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας.

325 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 404-410' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 73-74, σ. 471-474.

326 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 123.

327 Μετά από τη σωτηρία του *Περσέα*, ο Benvenuto έτρεχε τότε εδώ και πότε εκεί, φωνάζοντας: «Θεέ μου που με την απέραντη δύναμή Σου αναστήθηκες εκ νεκρών και ανελήφθης εις τους ουρανούς» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 423-424' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 77, σ. 480.

328 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 206-208' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 23, σ. 379-380.

329 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 383' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 68, σ. 463.

330 Τσελλίνι 2003, II, 83-84, σ. 488-494.

331 Τσελλίνι 2003, II, 85, σ. 495.

332 «si disduca e s'induca quando vuole» βλ. Hale 2001, σ. 137.

333 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 373' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 65, σ. 457. Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1566 ο Cosimo δεν ανέθεσε στον Cellini, αλλά στον μαθητή του Pier Paolo, την κατασκευή 13 μεταλλίων στα οποία μνημονεύονταν τα σημαντικότερα έργα του.

334 Ανάμεσα στις αρχαιότητες αυτές υπήρχε και η περίφημη *Χίμαιρα* που σήμερα βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας.

335 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 468-470' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 87, σ. 498-500.

336 Cassirer 2010, σ. viii.

5. Ο Μύθος του Περσέα

337 Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, οι Μυκήνες πήραν το όνομά τους από την άκρη της θήκης του σπαθιού του Περσέα (ονομαζόταν μύκις) που έπεσε στον τόπο αυτό· βλ. Kerényi 1988, τ. 2, σ. 51.

338 Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 2, 16, 3.

339 Απολλώνιος Ρόδιος, *Αργοναυτικά* 4, 1513-1517.

340 Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 2, 4.1-5, 2.7.3· βλ. Ogden 2008, σ. 4.

341 Ησίοδος, *Θεογονία* 270-281 και *Ασπίς* 216-237· Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι* 10, 44-48 και 12, 7-18· Ηρόδοτος 7, 61 και 7, 150· Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 2, 21, 7.

342 Φερεκίδης, FGH 3, fr.2· Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 2, 4.3 - 2, 5.2.

343 Απολλώνιος Ρόδιος, *Αργοναυτικά* 4, 1515.

344 Σύμφωνα με τον Ησίοδο (*Θεογονία*, 274-275), οι Γοργόνες κατοικούσαν πέρα από τον ξακουσμένο Ωκεανό –ο οποίος περιέβαλε τη Γη– στην άκρη της Νύχτας, όπου ζούσαν οι Εσπερίδες. Ο Πίνδαρος αναφέρει (*Πυθιόνικοι* 10. 29-48), ωστόσο, ότι οι Γοργόνες ζούσαν κοντά στους Υπερβορείους, όπου δεν μπορούσε να φτάσει κανείς, ούτε με πλοίο ούτε με τα πόδια.

345 Ο Πήγασος πήρε αυτό το όνομα επειδή γεννήθηκε κοντά στις πηγές του Ωκεανού και ο Χρυσάωρ επειδή κρατούσε χρυσό σπαθί με τα ακριβά του χέρια. Ο Χρυσάωρ γέννησε τον τρικέφαλο Γηρυόνη, σμίγοντας με του Ωκεανού την κόρη Καλλιρρόη· βλ. Ησίοδος, *Θεογονία*, 280-288.

346 Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 2, 20, 4.

347 Kerényi 1988, τ. 2, σ. 52· Κακριδής 1987, τ. 3, σ. 188.

348 Ερατοσθένης, *Καταστερισμοί* 1, 15-17, 22. «*puro e disposto a salire alle stele*», βλ. Dante, *Purgatorio* XXXIII, 144.

349 Αριστοφάνης, *Θεσμοφορίζουσες* 1009-1135.

350 Κατά τη βασιλεία του Λυσιμάχου (306-281 π.Χ.) η *Ανδρομέδα* του Ευρυπίδη ανέβηκε στα Άβδηρα στα μέσα του καλοκαιριού. Οι κά-

τοικοι τόσο πολύ γοητεύτηκαν από την τραγωδία ώστε επαναλάμβαναν συνεχώς τη μονωδία «έρωτα που βασιλεύεις σε θεούς και ανθρώπους...». Ο πυρετός αυτός μειώθηκε με την έλευση του χειμώνα· βλ. TrGF fr. 118, 122, 124, 125, 129a, 136, 138· Ogden 2008, σ. 70-72.

351 Ogden 2008, σ. 71.

352 Ερατοσθένης, *Καταστερισμοί* 1.17.

353 Οβίδιος 2005, *Μεταμορφώσεις* IV, 668-703.

354 Οβίδιος 2005, *Μεταμορφώσεις* IV, 772-803. Κατά τον Ησίοδο (*Θεογονία* 10. 29-48), εντούτοις, ο κυανοχαίτης Ποσειδώνας πλάγιασε με τη Μέδουσα σε λιβάδι μαλακό με λουλούδια ανοιξιάτικα.

355 Για την περιγραφή της μάχης ανάμεσα στον Περσέα και τον Φινέα με τους συντρόφους του, ο Οβίδιος αφιερώνει 180 στίχους· βλ. Οβίδιος 2005, *Μεταμορφώσεις* V, 2-180.

356 Οβίδιος 2005, *Μεταμορφώσεις* V, 177-180.

357 Οβίδιος, *Ars Amatoria* I, 53-54.

358 Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 8, 47, 5. «Ο Ηρακλής ... παραγενόμενος εις Αρκαδίαν ἡξίου Κηφέα μετὰ τῶν παίδων ὧν εἶχεν εἴκοσι συμμαχεῖν. Δεδιώς δὲ Κηφεὺς μὴ καταλιπόντος αὐτοῦ Τεγέαν Ἀργεῖοι ἐπιστρατεύσωνται, τὴν στρατείαν ἠρνεῖτο. Ἡρακλῆς δὲ παρ' Ἀθηνᾶς λαβὼν ἐν ὕδρῃ χαλκῆ βόστρυχον Γοργόνος Στερόπη τῇ Κηφέως θυγατρὶ δίδωσιν, εἰπὼν, ἔαν ἐπὶ στρατὸς, τρὶς ἀνασχούσης ἐκ τῶν τειχῶν τὸν βόστρυχον καὶ μὴ προΐδουσης τροπὴν τῶν πολεμίων ἔσσεσθαι. Τοῦτο γενομένου Κηφεὺς μετὰ τῶν παίδων ἐστράτευε καὶ κατὰ τὴν μάχην αὐτὸς τε καὶ οἱ παῖδες αὐτοῦ τελευτῶσι»· βλ. Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 2, 7. 3.

359 «... ἐπεὶ δὲ Περσεὺς ὁ Δανάης τε καὶ Διὸς ἀπικέτο παρὰ Κηφέα τὸν Βήλου καὶ ἔσχε αὐτοῦ τὴν θυγατέρα Ἀνδρομέδην, γίνεται αὐτῷ παῖς τῷ οὐνομα ἔθετο Πέρσην, τοῦτον δὲ αὐτοῦ καταλείπει· ἐτύγγανε γὰρ ἅπαις ἐὼν ὁ Κηφεὺς ἔρσενος γόνου. ἐπὶ τούτου δὴ τὴν ἐπωνυμίην ἔσχον», βλ. Ηρόδοτος, *Ιστορία* 7, 61, 3. Ο Ξέρξης, μάλιστα, όταν εισέβαλε στην Ελλάδα, έστειλε αγγελιαφόρους στο Άργος και

υποστήριξε πως οι Πέρσες και οι Αργεῖοι είχαν κοινή καταγωγή και γι' αυτό οι τελευταίοι δεν θα έπρεπε να πολεμήσουν εναντίον του· βλ. Ηρόδοτος, *Ιστορία* 7, 150.

360 Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία* V, 14, 69.

361 Για παράδειγμα, στη φιλολογική παράδοση του μύθου του Περσέα δεν αναφέρεται ότι ο ήρωας, μαζί με την Ανδρομέδα, παρατηρούν την αντανάκλαση του τρομακτικού κεφαλιού της Μέδουσας σε επιφάνεια νερού. Η σκηνή, ωστόσο, εισάγεται στην εικονογραφία του μύθου κατά τους αυτοκρατορικούς χρόνους· βλ. LIMC, I, I, *Andromeda*, σ. 789.

362 FGH, 3fr 26, fr.11.

363 LIMC, VII, 2, *Perseus*, 88.

364 Ησίοδος, *Ασπίς* 227.

365 Κατά μία εκδοχή που παραδίδεται από τον Υγίνο, είναι ο Ερμής που δίνει στον Περσέα την «Ἄϊδος κυνέη», εύλογη προσφορά από θεό ψυχοπομπό· βλ. Υγίνος, *Fabulae*, 64. LIMC, VII, 2, *Perseus*, 113.

366 «κεφαλᾶς μὲν περιεσπειραμένης φολίσι δρακόντων, δόδοντας δὲ μεγάλους ὡς συῶν, (αγριογούρουνων) καὶ χεῖρας χαλκᾶς»· βλ. Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 2, 4, 2.

367 Πρώτος ο Πίνδαρος αναφέρεται στην επένεργεια του βλέμματος της Γοργόνας που απολιθώνει όσους την κοιτάζουν· βλ. Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι* 10.48, 12.21.

368 Schauenburg 1960, σ. 65-66, 130.

369 LIMC, VII, 1, *Perseus*, σ. 339 (n. 115)· Schauenburg 1960, σ. 130-131, πίν. 6. Ο Πίνδαρος έχει ήδη το 490 π.Χ. αναφερθεί στην καλλιπάρειο Μέδουσα, η οποία τόλμησε να συγκριθεί στην ομορφιά με την Αθηνά· Siebers 2003, σ. 196-197· Milne 1946, σ. 126· Karoglou 2018, σ. 9.

370 Η αττική πυξίδα εκτίθεται στο Musée du Louvre (MNB 1286). LIMC, VII, 2, *Perseus*, 103. Οι ακτίνες γύρω από την κεφαλή του Περσέα είναι ιδιαίτερα εμφανείς σε μελανόμορφη κύλικα, τώρα στο Κιέλο· Schauenburg 1960, σ. 130, πίν. 14.

371 «ἀκάματον πῦρ/ δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς μεγαθύμου Πηλεΐωνος/ δαιόμενον»· βλ. Όμηρος, *Ιλιάδα* E, 4-8, Σ, 205-206, 214, 225-227.

372 Et.Gud., 1818, σ. 462. Ο Karl Kerényi σημειώνει ότι η διαδρομή του Περσέα στον Ουρανό – από την περιοχή της απωτάτης Εσπερίας, όπου κατοικούν οι γοργόνες, ως την Ελλάδα, όπου επιστρέφει μαζί με την Ανδρομέδα – ανακαλεί την τροχιά του ήλιου, βλ. Kerényi 1988, σ. 47, 312, σημ. 144. Για τον Walter Otto, από την άλλη, ο Περσέας δεν είναι θεός· βρίσκεται, όμως, κοντά στους θεούς και μπορεί κάποτε να ήταν ένας από αυτούς. Η ομοιότητά του με τον Ερμή είναι καταφανής και εκτείνεται σε απεικονίσεις του θεού αρχαιότερης αντίληψης, πράγμα που μας επιτρέπει να συλλάβουμε τις προ-ομηρικές παραστάσεις των θεών· βλ. Otto 1987, σ. 49.

373 1. Ο Περσέας βγαίνει από τη θάλασσα, όπως ο Ήλιος 2. Η Κιβωτός που τον μεταφέρει πάνω στα κύματα αντιστοιχεί στο «ηφαιστό-τευκτο» κρεβάτι ή το «χρυσοαφένιο τάσι» που μεταφέρει τον Ήλιο από τη δυτική ακτή του Ωκεανού στην ανατολική 3. Πέρασε τα παιδικά του χρόνια πάνω σε ένα νησί, όπως ο Απόλλων 4. Φέρει φτερωτά πέλδρα και πετά ψηλότερα απ' όλους 5. Παίρνει το κεφάλι της Μέδουσας – ο Ήλιος πολεμά το δαμονικό του σκότους 6. Οι Γοργόνες τον κυνηγούν αλλά δεν τον βλέπουν – κανείς δεν μπορεί να στρέψει τα μάτια στον Ήλιο 7. Επισκέπτεται τους Υπερβορείους, όπως κάνει και ο Απόλλων, κτλ.· Κακριδής 1987, τ. 3, σ. 188-189.

374 LMC, I, 2, *Andromeda*, 10.

375 Η απεικόνιση φαίνεται να είναι εμπνευσμένη από σκηνή της *Ανδρομέδας* του Ευριπίδη, στην οποία ο θρήνος της ηρώιδας αντηχούσε στο σπήλαιο μπροστά από το οποίο ήταν δεμένη, βλ. Ευριπίδης, TrGF, fr. 118.

376 LMC, VII, 2, *Perseus*, 12, 16.

377 LMC, IV, *Gorgo, Gorgones*, 290. «Κίβισις θαύμα ιδέσθαι, ἀργυρή θύσανοι δὲ κατηρωῦντο φαεινοὶ χρύσειοι»· βλ. Ησίοδος, *Ασπὶς* 224-226.

378 Στον Ησίοδο (*Ασπὶς*, 220) βρίσκουμε την πρώτη λογοτεχνική αναφορά στα φτερωτά πέλδρα του Περσέα, που κατά τον Ψευδο-Απολλόδωρο αποτελούσαν, επίσης, προσφορά των Νυμφών. Σύμφωνα με μιαν άλλη νεότερη εκδοχή, ο Ερμής είναι εκείνος που προμήθευσε

στον Περσέα τα φτερωτά πέλδρα, βλ. Ερατοσθένης, *Καταστερισμοί* 22. Κατά τον Υγίνο, μάλιστα, ο θεός, ο οποίος φέρει ο ίδιος φτερωτά υποδήματα, έδωσε στον ήρωα ένα μόνο φτερωτό πέλδριλο, κρατώντας το δεύτερο για τις δικές του πτήσεις· βλ. Υγίνος, *Περὶ Αστρονομίας* 2.12· Yalouris 1953, σ. 295.

379 LMC, VII, 2, *Perseus*, 147.

380 Επειδή η εκδοχή αυτή παραδίδεται από τον χριστιανό χρονογράφο του 5ου-6ου μ.Χ. αι. Ιωάννη Μαλάλα, δεν μπορεί να αποκλειστεί η πρόθεση γελοιοποίησης του ήρωα· βλ. Ogden 2008, σ. 32-33.

381 Σύμφωνα με τον Ησίοδο (*Θεογονία*, 179), ο Κρόνος πρώτος χρησιμοποίησε την άρπη για τον ακρωτηριασμό του πατέρα του Ουρανού.

382 LMC, VII, 1, *Perseus*, σ. 347.

383 LMC, VII, 2, *Perseus*, 95.

384 Φερεκύδης, FGh 3, fr. 26.

385 Schauenburg 1960, σ. 25.

386 LMC, VII, 2, *Perseus*, 66-80.

387 Phillips 1968, σ. 15, 22.

388 Schauenburg 1960, σ. 49-50, πίν. 22, 2.

389 LMC, I, 2, *Andromeda*, 1, 1.

390 Η χρονική αυτή περίοδος συμπίπτει εν πολλοίς με την πρώτη καταγραφή ολόκληρου του μύθου του Περσέα από τον Φερεκύδη, γύρω στα 456 π.Χ.

391 Αττική ερυθρόμορφη υδρία, χρονολογημένη γύρω στα 450 π.Χ., LMC, I, 2, *Andromeda* I, 3. Για αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα, γύρω στα 450-440 π.Χ.· βλ. LMC, I, 2, *Andromeda* I, 6. Το δέσιμο της ηρώιδας ανάμεσα σε δύο πασσάλους αντανάκλα τον τρόπο εκτέλεσης θανατικής ποινής σε χρήση τον 6ο και 5ο π.Χ. αι. στην Περσία, αλλά και στον ελληνικό χώρο· βλ. Phillips 1968, σ. 8.

392 TrGF, fr. 118. LMC, VII, 1, *Perseus*, σ. 342 (π. 179). Στον κρατήρα αυτό σημειώνεται, εξάλλου, μία σημαντική εικονογραφική εξέλιξη: η Ανδρομέδα δεν εμφανίζεται με περισκελίδα αμαζόνας, αλλά με ένα μακρύ ένδυμα διακοσμημένο με κεφαλές αλόγων. Ο νεωτερισμός αυτός μπορεί να υποδηλώνει την αλλαγή αμφίεσης της πρωταγωνίστριας στο έργο του Ευριπίδη· βλ. Phillips 1968, σ. 7. Η υπόθεση αυτή

ενισχύεται, καθώς το ίδιο ένδυμα εμφανίζεται να φορά γυναικεία μορφή σε κρατήρα της ίδιας εποχής που απεικονίζει θίασο ηθοποιών (Μουσείο Νάπολης, 3240)· βλ. Woodward 1937, σ. 85.

393 Schauenburg 1960, σ. 66.

394 Μετά από την ήττα των Αθηναίων στη Σικελία το 413 π.Χ. σώθηκαν από τον θάνατο εκείνοι οι οποίοι μπορούσαν να απαγγέλλουν από στήθους τις τελευταίες τραγωδίες που είχαν ανέβει στην Αθήνα. Το τραγικό, κυριολεκτικά και μεταφορικά, δίλημμα που αντιμετώπισαν οι αιχμαλωτισμένοι Αθηναίοι έγινε παροιμία: «νεκρός ή διδάσκων»· βλ. Πλούταρχος, *Νικίας*, 29. Το ανέκδοτο αυτό, σε συνδυασμό με τη μαρτυρία των αγγείων, δείχνει τη ζέση με την οποία υποδέχονταν τις παραγωγές των αρχαίων τραγικών στην Κάτω Ιταλία· βλ. Phillips 1968, σ. 8· LMC, I, 2, *Andromeda*, I, 17.

395 Schauenburg 1960, σ. 63-64.

396 Phillips 1968, εικ. 24. LMC, I, 2, *Andromeda*, I, 13.

397 Άλλο παράδειγμα, η λουτροφόρος από την Απουλία (περ. 350-340 π.Χ.), όπου στην κάτω ζώνη ο Περσέας, με εντυπωσιακό φτερωτό κράνος διακοσμημένο με γρύπα, παλεύει με κήτος το οποίο ιππεύει ερωτιδέας! LMC, VII, 2, *Perseus*, 189.

398 Eratosthenes, *Catasterismi*, XVI: «id autem est Cassieia in sella anaclito sedens» (*Schol. Arat. Germanicus Caesar*, 77, 17).

399 LMC, I, 2, *Andromeda*, I, 16.

400 Schauenburg 1960, σ. 60-61.

401 Phillips 1968, σ. 13-14.

402 LMC, I, 2, *Andromeda*, I, 20.

403 Hays 2003, σ. 163-165· Whitbread 1971, σ. 3-9.

404 Ο Seznec επισημαίνει ότι συγγραφείς από την ύστερη αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα προκειμένου να προσεγγίσουν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκαν οι αρχαίοι μύθοι είχαν οικοδομήσει τρία κυρίως συστήματα για να τους κάνουν κατανοητούς:

1. Είτε συνιστούν παρεφθαρμένες αφηγήσεις ιστορικών γεγονότων
2. Είτε εκφράζουν ένωση ή σύγκρουση βασικών συμπαντικών δυνάμεων
3. Είτε συνιστούν αλληγορίες ηθικών και φιλοσοφικών ιδεών· βλ. Seznec 1972, σ. 4.

- 405 Ο Ησίοδος αναφέρεται στον τρόπο που προξενούσε η καταδίωξη του Περσέα από τις αδελφές της Μέδουσας: ο Περσέας έκανε μεγάλους διασκελισμούς, όμοιος με άνθρωπο που βιάζεται και φοβάται. Πίσω του έτρεχαν να τον αρπάξουν οι τρομακτικές Γοργόνες και καθώς περνούσαν πάνω από το ανοιχτόχρωμο ατσάλι, η ασπίδα ηχούσε διαπεραστικά και σπαρακτικά, ... ενώ πάνω από τα τρομερά κεφάλια των Γοργόνων «έδονείτο μέγας φόβος», βλ. Ησίοδος, *Ασπίς*, 228-237' Quiviger 1996, σ. 322.
- 406 Fulgentius, *Mitologiae* I, 21.
- 407 Οβίδιος, *Ars Amatoria* I, 53-54' *Ovide moralisé* IV, 5584 κ.εξ., 5844-5845, 6864 κ.εξ.' Quiviger 1996, σ. 321-324.
- 408 Lord 1995, σ. 1.
- 409 Zinn 1995, σ. 116.
- 410 Dimmick 2005, σ. 278-279.
- 411 Quiviger 1996, σ. 324' Javitch 1978, σ. 98.
- 412 Cod. Vat. Reg. 1290' Panofsky – Saxl 1933, σ. 256-257' Seznec 1972, σ. 174-176.
- 413 Seznec 1972, σ. 220-223' Seznec 1996, σ. 200.
- 414 Boccaccio – Solomon 2011, τ. I, σ. 9.
- 415 Seznec 1996, σ. 203.
- 416 Boccaccio, *Genealogia deorum*, XII, 25.
- 417 Quiviger 1996, σ. 321-322.
- 418 Huber-Rebenich 1995, σ. 48.
- 419 Guthmüller 1986, σ. 40-43.
- 420 Τα σχόλια του Bonsignori βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε προγενέστερες ερμηνείες των *Μεταμορφώσεων* από τον Giovanni del Virgilio από την Bologna, σύγχρονο του Δάντη' βλ. Rietveld 2013, σ. 107' Ginzburg 2013, σ. 81-82' Guthmüller 1986, σ. 44.
- 421 Quiviger 1996, σ. 325.
- 422 Javitch 1978, σ. 100-101.
- 423 Cole 2002, σ. 128-132.
- 424 Guthmüller 1986, σ. 44.
- 425 Cole 2002, σ. 129-130.
- 426 Ginzburg 2013, σ. 81-84.
- 427 Η πρώτη έκδοση (1516) στη Φεράρα ήταν αφιερωμένη στον προστάτη του συγγραφέα, καρδινάλιο Ippolito d' Este, ενώ η δεύτερη και ολοκληρωμένη του 1521 επανεκδόθηκε άλλες 15 φορές. Η τελική έκδοση του 1532 επανεκδόθηκε άλλες 16 φορές ως το 1540 και έκτοτε εμφανιζόταν κάθε χρόνο τυπωμένη από διάφορους εκδότες' βλ. Javitch 1991, σ. 10' Guthmüller 1986, σελ. 54.
- 428 Ariosto 1556, Canto Decimo.
- 429 Αν και ο Οβίδιος στους στίχους 671 κ.εξ. συγκρίνει απλώς την εμφάνιση της Ανδρομέδας με άγαλμα, χωρίς να προσδιορίζει αν ήταν ή όχι ντυμένη, σχολιαστές και καλλιτέχνες τη φαντάστηκαν γυμνή και ως γυμνή ή ημίγυμη εμφανίζεται στις περισσότερες απεικονίσεις. Η Angelica του Ariosto, ακολουθώντας το μυθολογικό της πρότυπο, παρουσιάζεται επίσης γυμνή.
- 430 Javitch 1978, *passim*' Rosand 1996, σ. 177-180.
- 431 Σχόλιο του Simon Fornari στο *Spositione sopra l'Orlando Furioso* στη φλωρεντινή έκδοση του έργου το 1549' βλ. Javitch 1978, σ. 97.
- 432 Guthmüller 1986, σ. 56.
- 433 Javitch 1991, σ. 73-74.
- 434 Quiviger 1996, σ. 325-226.
- 435 Moog – Grünwald 1979, σ. 3.
- 436 «Ο σκελετός του τέρατος, στο οποίο εκτέθηκε η Ανδρομέδα, μεταφέρθηκε από τον Marcus Scaurus από την Ιόπη της Ιουδαίας και επιδείχθηκε στη Ρώμη, ανάμεσα σε άλλα θαυμαστά πράγματα. Το μήκος του μετρούσε 40 πόδια, το μήκος των πλευρών του ήταν πιο μεγάλο από αυτό των ελεφάντων της Ινδίας, ενώ η σπονδυλική του στήλη είχε πάχος ένα και μισό πόδι»' Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, IX, 11, 5' βλ. Quiviger 1996, σ. 326.
- 437 Javitch 1978, *passim*.
- 438 Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 17-18' Panofsky – Saxl 1933, σ. 228.
- 439 Langlotz 1951, σ. 8.
- 440 Όπως σημειώνει ο Aby Warburg, η απομόνωση συγκεκριμένων αστερισμών από την απειρία των άστρων και η ονοματοποίησή τους δεν ήταν παιχνίδι, αλλά προσπάθεια του ανθρώπου να αποκτήσει μια συνεκτική εικόνα του στερεώματος' βλ. Foster 1999, σ. 27.
- 441 Λέγεται ότι ο Αντίγονος, ο οποίος αγαπούσε πολύ την αστρονομία, ανέθεσε στον Άρατο να μεταφέρει σε ποιητική μορφή το πρώτο από τα έργα του Ευδόξου δίνοντάς του την εντολή: «εὐδοξό-τερον ποιήσεις τὸν Εὐδοξὸν ἐντίνας τὰ παρ' αὐτῷ κείμενα μέτρα»' βλ. Άρατος 2007, σ. 220-221.
- 442 Παραμένει ακόμη αδιευκρίνιστο αν οι *Καταστερισμοί*, που έχουν διασωθεί σε μια επιτομή του 1ου αι. συνδέονται με τον μεγάλο Κυρηναίο αστρονόμο Ερατοσθένη του 3ου π.Χ. αι., ή αν έχουν αποδοθεί σε αυτόν ψευδεπίγραφα για να αποκτήσουν μεγαλύτερη αξιοπιστία.
- 443 Phillips 1968, σ. 16-17.
- 444 Αποκλήθηκαν *Αράτεια* στη μετάφραση του Κικέρωνα' βλ. Seznec 1972, σ. 151' Panofsky – Saxl 1933, σ. 233.
- 445 Seznec 1996, σ. 138, σημ. 3. Η συζήτηση για τη χρονολόγηση του έργου παραμένει, ωστόσο, ανοιχτή, καθώς υπάρχουν μελετητές, που βασιζόμενοι στην ομοιότητα του στυλ του *Άτλαντα* με αυτό του *Λαοκόοντα* στα Musei Vaticani, ανάγουν το έργο στο β' μισό του 1ου αι. π.Χ.' βλ. Pafumi 2010, σ. 375-376.
- 446 Panofsky – Saxl 1933, σ. 232. Η μορφή είναι σχεδιασμένη από την πίσω όψη πάνω στην ουράνια σφαίρα.
- 447 Panofsky – Saxl 1933, σ. 236' Phillips 1968, σ. 17.
- 448 Panofsky – Saxl 1933, σ. 236, σημ. 9' Langlotz 1951, σ. 13.
- 449 Phillips 1968, σ. 17, 20.
- 450 Langlotz 1951, σ. 14' Pollitt 1994, σ. 144-145.
- 451 Langlotz 1951, σ. 15-16.
- 452 Panofsky – Saxl 1933, σ. 236' Seznec 1996, σ. 139.
- 453 Panofsky – Saxl 1933, σ. 240.
- 454 Phillips 1968, σ. 18-20.
- 455 Seznec 1996, σ. 139.
- 456 Phillips 1968, σ. 17.
- 457 Ακόμη και σήμερα, οι αστρονόμοι αποκαλούν *Algol*, δηλαδή δαίμονα, το παράξενο άστρο του αστερισμού του Περσέα που η λάμψη του μεταβάλλεται περιοδικά' βλ. Seznec 1996, σ. 165-166.
- 458 Αττική όλη γύρω στο 550 π.Χ.' βλ. LIMC, VII, 2, *Perseus*, 113.
- 459 Cod Vind. 5415' Panofsky – Saxl 1933, σ. 241.
- 460 Seznec 1996, σ. 140-142.
- 461 Fortini-Brown 1981, σ. 178.
- 462 Panofsky – Saxl 1933, σ. 241, σημ. 15.

- 463 Seznec 1972, σ. 187.
- 464 Seznec 1996, σ. 172.
- 465 Αυτοί οι δύο θόλοι συνιστούν τα πρώτα δείγματα αυτού που ονομάζουμε ιλουζιονιστική αρχή στη διακόσμηση οροφών, καθώς φαίνονται να επιτρέπουν στον θεατή μια θέα του ανοιχτού ουρανού. Αν αντικαταστήσουμε τον έναστρο αστρονομικό ουρανό με ένα γαλανό ουρανό με σύννεφα και με ουράνια πλάσματα έχουμε τις ιλουζιονιστικές διακοσμήσεις που δημιούργησαν ο Mantegna, ο Correggio και οι ζωγράφοι του Μπαρόκ· βλ. Panofsky – Saxl 1933, σ. 234-235.
- 466 Fortini-Brown 1981, σ. 178.
- 467 Οι φλωρεντινοί θόλοι ανακαλούσαν τον ημισφαιρικό θόλο στο κάστρο Kuseir Amra, που ανεγέρθηκε από άραβα πρίγκιπα τον 8ο αι. και συνιστούσε απόδειξη ότι οι αρχαίες αστρονομικές απεικονίσεις είχαν ήδη μεταδοθεί στον ισλαμικό κόσμο. Αρχαίο παράδειγμα έναστρον θόλου ήταν και η *cenatorium rotunda* στη Domus Aurea του Νέρωνα· βλ. Langlotz 1951, σ. 11. Ο Cellini, όπως και οι σύγχρονοί του καλλιτέχνες, γνώριζαν την Domus Aurea και αντέγραφαν με πληθυσμό τις διακοσμήσεις της. Για την ανακάλυψη της Domus Aurea στην Αναγέννηση βλ. Dacos 1969.
- 468 Warburg 1999, σ. 269-270.
- 469 Fortini-Brown 1981, σ. 177.
- 470 Στις 25 Μαρτίου –πρώτη ημέρα του φλωρεντινού έτους– 1436, με την παρουσία 20.000 ανθρώπων από την πόλη και τη γύρω περιοχή, ο πάπας Ευγένιος Δ΄ καθαγίασε τον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας που συνδύαζε το όνομα της μητέρας του Χριστού με το σύμβολο της Φλωρεντίας, το άνθος (*fiore*). Η ολοκλήρωση της Cupola υμνήθηκε με ένα μοτέτο, «Nuper rosarum flores»· βλ. Fanelli – Fanelli 2004, σ. 30.
- 471 Απόσπασμα από ευχαριστήριο ύμνο του Δαβίδ, μετά από την επιστροφή της Κιβωτού της Διαθήκης στην Ιερουσαλήμ· βλ. Fortini-Brown 1981, σ. 179.
- 472 Παρά το τεράστιο κόστος της χρηματοδότησης της Συνόδου, τα κέρδη της τράπεζας των Μεδίκων εκτοξεύτηκαν. Το κύρος του Cosimo ακολούθησε την ίδια ανοδική τροχιά και μπορεί να ήταν ένας από τους παράγοντες που στη συνέχεια συνετέλεσαν στη μεγάλη επιτυχία της εξωτερικής πολιτικής του: τη δημιουργία του τριπλού άξονα Φλωρεντίας-Μιλάνου-Νάπολης που διατήρησε για δεκαετίες την ειρήνη στη Χερσόνησο. Αλλά και σε προσωπικό επίπεδο ο πατριάρχης των Μεδίκων ευεργετήθηκε. Μετά από τις συζητήσεις που είχε το 1439 με τον Πλήθωνα Γεμιστό, ο οποίος συμμετείχε στην ελληνική αντιπροσωπεία, ο Cosimo, όπως παραδίδει ο Marsilio Ficino, εμπνεύστηκε τη δημιουργία μιας άτυπης «Πλατωνικής Ακαδημίας», για τις συναντήσεις της οποίας παραχώρησε στον Marsilio μια μικρή αγροκία κοντά στην έπαυλη των Μεδίκων στο Carreggi, καθώς και τα οικονομικά μέσα για να συνεχίσει τη μετάφραση αρχαίων συγγραφέων· βλ. Poncet 2013, σ. 67.
- 473 Fortini-Brown 1981, σ. 179-180.
- 474 Cox-Rearick 1984, σ. 168.
- 475 Στις πιο πάνω προτάσεις έχει προστεθεί η 16η Ιουλίου του 1416, ημερομηνία γέννησης του πρωτότοκου γιου του Cosimo, Piero, αλλά ακόμη και η πιθανότητα ο αστρονομικός θόλος να περιέχει κάποια πρόγνωση μελλοντικού γεγονότος· βλ. Beck 1989, σ. 13 κ.εξ.
- 476 Ο Cosimo απεικονίζεται σε τοιχογραφία στο κελί του, στο μοναστήρι του San Marco, σαν αστρολόγος με αστρονομική σφαίρα στο χέρι· βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 167-168. Τα αστρονομικά ενδιαφέροντα του Alberti, από την άλλη, καταγράφονται, μεταξύ άλλων, και στην πρόσοψη του ναού της Santa Maria Novella· βλ. Bardeschi 1974, σ. 46.
- 477 Το πραγματικό όνομα του Donatello ήταν Donato di Niccolò di Betto Bardi.
- 478 Beck 1989, σ. 13 κ.εξ.
- 479 Alberti – Grayson 1972, σ. 32.
- 480 Όπως επισημαίνεται από τους Panofsky και Saxl, τον Μεσαίωνα μοτίβα που κληρονομήθηκαν από την αρχαιότητα μεταφέρονταν σε μίαν ατμόσφαιρα αυλικών τρόπων, ενώ οι ήρωες μεταμορφώνονταν σε ιππότες που η συμπεριφορά και η εμφάνισή τους προσαρμόζονταν στους κανόνες της μεσαιωνικής ζωής· βλ. Panofsky – Saxl 1933, σ. 270-271.
- 481 Αλλαγές των γειτονικών κτιρίων και σκόνη αιώνων άλλαξαν, αργότερα, την εμφάνιση του αστρονομικού θόλου· βλ. Beck 1989, σ. 13.
- 482 Fermor 1993, σ. 7.
- 483 Panofsky 1991, σ. 106· «Si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura»· βλ. Vasari – Milanese 1878, τ. 4, σ. 133· «Nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle si dilettò dipingere, e di casamenti e d'animali e di abiti e stromenti diversi, ed altre fantasie, che gli sovvennono per essere storie di favole»· Vasari – Milanese 1878, τ. 4, σ. 139.
- 484 Ο Cellini δεν φαίνεται να επηρεάστηκε από την ιδιόρρυθμη εικαστική γλώσσα του Piero di Cosimo· το γεγονός, όμως, ότι το έργο βρισκόταν στο περιβάλλον των Μεδίκων μπορεί να επηρέασε τον παραγγελιοδότη Cosimo I στη διαμόρφωση της απόφασής του να παραγγείλει έναν Περσέα για την Piazza della Signoria· βλ. Braunfels 1961, σ. 7.
- 485 Τη βιογραφία του Filippo Strozzi συμπεριέλαβε ο αδελφός του Lorenzo di Filippo Strozzi (1482-1549) στο έργο του *Le Vite degli Uomini Illustri della Casa Strozzi*· βλ. Strozzi 1892.
- 486 Το περιεχόμενο του αρχείου εκτίθεται στο τμήμα *Le carte Stroziane del R. Archivio di Stato di Firenze*, Φλωρεντία 1884-1891.
- 487 Strozzi 1892, σ. 202· Craven 1975, σ. 572.
- 488 Bullard 2008, σ. 5 κ.εξ.
- 489 Craven 1975, σ. 575-576· Geronimus 2006, σ. 109.
- 490 Έχουν διατυπωθεί και άλλες υποθέσεις για την τοποθέτηση του έργου. Έχει υποστηριχθεί λ.χ. ότι ο πίνακας κοσμούσε ένα διπλό καρυδένιο θρόνο, που οι Μέδικοι χάρισαν στο νιόπαντρο ζεύγος και σήμερα βρίσκεται στο John and Mable Ringling Museum of Art στη Sarasota. Στην περίπτωση αυτή, ο πίνακας του Piero θα είχε βρει θέση στην πλάτη του θρόνου, που διέθετε ανάλογες διαστάσεις και όπου συνήθιζαν να τοποθετούν πίνακες αξίας. Ο καρυδένιος αυτός θρόνος, διαστάσεων 297,2 × 260,4 × 93,3 εκ., εικάζεται ότι φιλοτεχνήθηκε από τον Bartolomeo Baglioni (Baccio d'Agnolo, 1462-1543), αρχιτέκτονα, ξυλογλύπτη και μαθητή του Μιχα-

ήλ Αγγέλου. Υπάρχει, όμως, η πιθανότητα ο θρόνος να αποτελούσε μέρος ενός ξύλινου διακόσμου που παραγγέλθηκε κατευθείαν από τον Strozzi, καθώς φέρει ημισελήνους, που ήταν το οικόσημο της οικογένειας' Geronimus 2006, σ. 109-110.

491 Vasari – Milanese 1878, τ. 4, σ. 138' Fermor 1993, σ. 29.

492 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV. 667.

493 «Sic celeri missus praeceps per inane volatu», βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV.718. Υπάρχει ειδικαστικό προηγούμενο της μορφής που κατεβαίνει *praeceps* στο πλαίσιο του μύθου του Περσέα. Σε ερυθρόμορφο ετρουσκικό στάμνο, που χρονολογείται γύρω στο 350 π.Χ. και φυλάσσεται στη Χαϊδελβέργη, απεικονίζεται στη μία όψη ο Περσέας με άρπη, σκούφο και φτερωτά πόδια να διαφεύγει, ενώ στην πίσω όψη μία από τις αδελφές της αποκεφαλισμένης Μέδουσας κάνει βουτιά στον αέρα και κατεβαίνει με το κεφάλι κάτω, ορμώντας για να αρπάξει τον φονιά.

494 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV. 719-720.

495 Bober – Rubinstein 2010, σ. 149, αρ. 106' Ασημακοπούλου 2019, σ. 144-145' για την επιβίωση της μορφής του Ορέστη στον Μεσαίωνα βλ. Prado-Vilar 2011, *passim*.

496 Έχει επισημανθεί ότι η περιστροφική κίνηση του Περσέα, καθώς ετοιμάζεται με το κυρτό σπαθί να καταφέρει το τελειωτικό χτύπημα στο κήτος, έχει πολλά κοινά με έναν από τους στρατιώτες στο χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi, *Η Σφαγή των αθώων* από έργο του Ραφαήλ' Ekserdjian 2001, σ. 38, σημ. 30' βλ. Geronimus 2006, σ. 313, σημ. 221.

497 Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 656.

498 Στις *Μεταμορφώσεις*, ο Οβίδιος παραβάλλει την Ανδρομέδα με μαρμαρένιο άγαλμα και με την παρομοίωση αυτή φαίνεται να προσδιορίζει το λευκό χρώμα της. Σε δύο άλλα, ωστόσο, έργα του, *Ηρώιδες* και *Ars Amandi*, ο λατίνος ποιητής αναφέρεται ρητά στο μελαμψό της δέρμα: «η κοπέλα που είχε το χρώμα της πατρίδας της/δεμένη γερά σε έναν ψηλό βράχο,/περιμένει την επίθεση του αρπακτικού τέρατος», Οβίδιος, *Ηρώιδες*

XV.35-38' βλ. McGrath 1992, σ. 5, 8.

499 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV. 734-37.

500 «Sertaque dependent tectis et ubique lyraeque / Tibiaque et cantus, animi Felicia laeti / Argumenta, sonant...» βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV.760 κ.εξ. Ο Piero δεν είχε διστάσει στο έργο του η *Ανακάλυψη του Μελιού* (περ. 1499), που βρίσκεται σήμερα στο Worcester Art Museum και ο Vasari περιγράφει ως βακχανάλια («storie baccanarie»), να αντικαταστήσει τα όργανα που παραδοσιακά κρατούν οι ακόλουθοι του Διονύσου με γαβάθες, φτυάρια, τρίφτες και κουτάλες' βλ. Panofsky 1991, σ. 102.

501 Διακρίνονται στο βάθος οι τρεις βωμοί που, σύμφωνα με τον Οβίδιο, ύψωσε ο Περσέας για να τιμήσει τους προστάτες θεούς του. Το άγαλμα του Δία στο κέντρο ξεχωρίζει με το ιερατικό κόκκινο και μπλε ένδυμα' βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV.753-56.

502 Panofsky 1991, σ. 64-65.

503 Panofsky 1991, σ. 44-46.

504 Bertì 1980, σ. 27 κ.εξ. όπως αναφέρει ο Geronimus 2006, σ. 111-115.

505 Βιργίλιος, *Αινειάδα* 6.143-144' βλ. Springer 2010, σ. 209, σημ. 28. Όταν οι Μένδοι εδραϊώσαν και πάλι τη θέση τους στην πόλη, στήριξαν γενναϊόδωρα μια αστείρευτη πηγή δημοτικότητας, τη φλωρεντινή αγάπη για τις γιορτές. Τον Φεβρουάριο του 1513 διοργανώθηκε, όπως ήταν έθιμο, ένα καρναβάλι με *trionfi*. Για την περίπτωση αυτή ο Lorenzo ο Νεότερος συγκρότησε μια ομάδα που πήρε μέρος στις εκδηλώσεις με το όνομα Compagnia del Broncone (από το *broncone*). Στην *compagnia* αυτή συμμετείχαν νέοι από τη δική του κοινωνική τάξη, ενώ το έβδομο και τελευταίο θέμα που παρουσίασαν ήταν *Η επιστροφή της χρυσής εποχής*. Στο *canto* που συνέθεσε ο Jacopo Nardi για την κατάσταση, εκφράζονταν οι υπέρμετρες προσδοκίες της νέας γενιάς των Μενδίκων: «Torna il Secol felice,/E come la Fenice./Rinascè del Broncon del vecchio Alloro,/Cosi nasce dal Ferro un Secol d'oro» βλ. Shearman 1962, σ. 479.

506 Bacci 1976, σ. 92' Geronimus 2006, σ. 111. Με την άποψη αυτή

συνάδει η Cox-Rearick, η οποία υποστηρίζει ότι ο πίνακας του Piero di Cosimo υπαινίσσεται τους Μενδίκους ως απελευθερωτές της πόλης: η αλυσοδεμένη Ανδρομέδα ταυτίζεται με τη Φλωρεντία, η οποία ελευθερώνεται από τον Μένδο-Περσέα, όπως δηλώνει και το *broncone* – ο ξερός κορμός που πρασινίζει από τη δεξιά μεριά' βλ. Bertì 1980, σ. 27-28, 163, σημ. 370' βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 25, σημ. 38.

507 Vasari – Milanese 1878, τ. V, σ. 143' Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 889-890.

508 Κατά τον Achim Gnann η καταγωγή αυτών των διακοσμήσεων *all'antica* βρίσκεται στις γκριζογραφίες των *stanze* του Ραφαήλ και στις μονοχρωματικές σκηνές των *Logge* του Βατικανού, καθώς και στην πρόσοψη του Palazzo Branconio dell'Aquila που σχεδίασε ο Ραφαήλ, συνδυάζοντας αρχιτεκτονικά στοιχεία με ζωγραφική και διακόσμηση από γύψο. Φαίνεται ότι ο Polidoro αντλούσε, επίσης, άμεσα από αρχαίες πηγές. Έτσι για τη μορφή της ένηθρονης Ρώμης στην οποία προσέρχονται εκπρόσωποι της ανθρωπότητας, στη ζωφόρο της πρόσοψης του Palazzo Capranica, ο Polidoro θα μπορούσε να έχει στραφεί σε σκηνές που απεικονίζουν υποταγή των Δακών στη Στήλη του Τραϊανού' βλ. Gnann 1997, σ. 91, 95.

509 Kultzen 1960, σ. 99-101.

510 Vasari – Milanese 1878, τ. V, σ. 146' Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 892-893.

511 Scott 1988, σ. 254.

512 Ο *Ατλας* των Bufalo όταν πέρασε στη συλλογή του καρδινάλιου Alessandro Farnese το 1562 για 250 σκούδα, έγινε ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα αρχαία γλυπτά' βλ. Lippincott 2017, σ. 231.

513 Gnann 1997, σ. 115, σημ. 482' Ginzburg 2013, σ. 81-84.

514 Για τη διασύνδεση της Αρετής με την Τύχη που διατυπώνει ο Κικέρωνας, βλ. Wittkower 1938, σ. 317. Κατά τον Kultzen η *Fortuna* στην πρόσοψη του Casino αναφέρεται στην ευτυχή αποκατάσταση αρχαίου υδραγωγείου της Aqua Virgo επί Σίξτου Ε' βλ. Kultzen 1960, σ. 108.

515 Wolk 1987, σ. 375' Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 155.

516 Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 156-159.

517 Όταν ο Perino επέστρεψε για μικρό διάστημα στη γενέτειρά του το 1522, ήταν ήδη μια διασημότητα που οι φλωρεντινοί καλλιτέχνες έσπευσαν να συναντήσουν για να πληροφορηθούν «ποια ήταν η διαφορά της πρακτικής ανάμεσα στους τεχνίτες της Ρώμης και της Φλωρεντίας». Το σχέδιο το *Μαρτύριο των δέκα χιλιάδων* που φιλοτέχνησε τους έπεισε για την υπεροχή της νέας ρωμαϊκής maniera' βλ. Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 164-167.

518 Davidson 1959, σ. 316.

519 Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 173-174.

520 Davidson 1959, σ. 323, σημ. 46. Σύμφωνα με την Elena Parma, το σύνολο των απεικονίσεων της Stanza di Perseo στο palazzo Doria παρουσίαζε τον πρίγκιπα ως πρότυπο αρετής και ηρωισμού. Στο κέντρο της οροφής εμφανίζονταν δύο μορφές της Φήμης: η μία να γράφει σε βιβλίο και η άλλη να διαδίδει την ιστορία που η άλλη κατέγραψε. Η τελευταία αυτή *Fama* δεν θα παρέλειπε ασφαλώς να καταστήσει γνωστά στον κόσμο τα πεπραγμένα του Andrea Doria που είχε καταγράψει το alter-ego της' βλ. Parma-Armani 1986, σ. 275 κ.εξ' Zech 2000, σ. 129.

521 Vasari – De Vere 1996, τ. 2, σ. 177.

522 Το Castel Sant'Angelo ανεγέρθηκε από τον Αδριανό ως μαυσωλείο γύρω στα 135 μ.Χ., όπου εναποτέθηκε η δική του τέφρα, αυτή της οικογένειάς του και κάποιων διαδόχων του. Το κτίσμα εντάχθηκε το 401 μ.Χ. στο αυρήλειο αμυντικό τείχος της Ρώμης, αλλά κατά την εισβολή των Βησιγόθων του Αλάρικου, εννιά χρόνια αργότερα, τεφροδόχοι, αγάλματα και διακόσμηση καταστράφηκαν. Το μαυσωλείο εξακολουθούσε, ωστόσο, να δεσπόζει στον ρωμαϊκό ορίζοντα. Σύμφωνα, μάλιστα, με κάποιον θρύλο, στην κορυφή του εμφανίστηκε ο αρχάγγελος Μιχαήλ να θέτει το τρομερό σπαθί του στο θηκάρι, σηματοδοτώντας με την κίνηση αυτή τη λήξη της πανώλης του 590. Έκτοτε το αρχαίο οικοδόμημα ονομάστηκε Castel Sant'Angelo και στις αρχές του 14ου αι. έγινε παπικό κάστρο. Επί πάπα Νικολάου

Γ', το Castel Sant'Angelo συνδέθηκε μέσω οχυρωμένου διαδρόμου με τη βασιλική του Αγίου Πέτρου (Passetto di Borgo). Από τον διάδρομο αυτό διέφυγε ο πάπας Κλήμης Ζ' των Μεδίκων κατά τη λεηλασία της Ρώμης από τα μισθοφορικά στρατεύματα του αυτοκράτορα Καρόλου Ε' το 1527. Οι υπόγειοι χώροι του κτίσματος χρησιμοποιήθηκαν, εξάλλου, για φυλακές, όπου κρατήθηκαν, μεταξύ πολλών άλλων, ο Benvenuto Cellini και ο Giordano Bruno.

523 Kliemann 2004, σ. 352.

524 Το έμβλημα των Farnese, που απεικονίζει νέα γυναίκα που αγκαλιάζει μονόκερο, σχεδιάστηκε από τον Annibale Carracci στα τέλη του 16ου αι. και αποτυπώθηκε στην Galleria Farnese πάνω από την είσοδο' βλ. Zech 2000, σ. 132' Aliberti Gaudio – Gaudio 1981, τ. 2, σ. 80.

525 Η εικονογραφία της Ανδρομέδας που την έχουν δέσει σε βράχο – και όχι ανάμεσα σε δύο δοκούς ή σε είσοδο σπηλαίου όπως εμφανίζεται στην αττική αγγειογραφία του 5ου αι. π.Χ. – φαίνεται ότι εξελίχθηκε στον Τάραντα κατά τον 4ο αι. π.Χ. Φιλολογική αναφορά στην πρόσδεση της Ανδρομέδας σε βράχο έχουμε στον Οβίδιο τον 1ο π.Χ. αι. (*Μεταμορφώσεις* IV.663 κ.εξ.). Φιλολογικές πηγές αντανακλούν, επίσης, οι απεικονίσεις του επεισοδίου από τον 1ο αι. π.Χ. ως το 79 μ.Χ. στην Πομπηία, όπου η Ανδρομέδα εμφανίζεται πάγια δεμένη σε απόκρημνο βράχο' βλ. Phillips 1968, σ. 1, 3.

526 Η ονομασία προέρχεται από τον Kenneth Clark, αλλά η στάση αυτή που συμβολίζει σφρίγγος και αποφασιστικότητα – η μορφή κινείται προς τα εμπρός με το ένα πόδι λυγισμένο και το άλλο σε ευθεία γραμμή σε σχέση με το σώμα – είναι επινόηση της ελληνικής γλυπτικής: εμφανίζεται εξακολουθητικά στην αρχαία τέχνη από τα αγάλματα των Τυραννοκτόνων ως τη ζωφόρο της Αλικαρνασσού' βλ. Clark 1990, σ. 187.

527 Clark 1990, σ. 91.

528 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV. 740 κ.εξ.

529 Zech 2000, σ. 135 κ.εξ.' Kliemann 2004, σ. 355.

6. Το σύμπλεγμα

Περσέας και Μέδουσα

530 Cellini – Ferrero 1971, σ. 853' Gallucci 2003, σ. 50- 51.

531 Signorini 1996, σ. 303-304.

532 *Sopra l'arte del Disegno'* βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 810.

533 Cellini – Ferrero 1971, σ. 810. Ο Cellini ακολουθεί στην περιγραφή αυτή πιστά τον Leonardo, ο οποίος θεωρεί, επίσης, αναγκαίο για τον γλύπτη να κατασκευάζει περίοπτες μορφές και να τις ελέγχει από όλες τις πλευρές, ώστε όλες οι όψεις να διαθέτουν χάρη' βλ. Kemp 2009, σ. 68.

534 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας* XIII, XXII, σ. 61-66, 83-88.

535 Όπως αναφέρει ο Cellini, ο γάλλος βασιλιάς τον ενθάρρυνε εφοδιάζοντάς τον με ό,τι χρειαζόταν για τις ανάγκες του έργου του' υπήρξαν μάλιστα εποχές που χρησιμοποιούσε πάνω από σαράντα τεχνίτες τους οποίους είχε διαλέξει ο ίδιος' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 407-408' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 73, σ. 472-473.

536 Cellini – Ashbee 2006, σ. 124-125.

537 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 213' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 24, σ. 382.

538 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 324' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 54, σ. 435.

539 Cole 1999, σ. 221 κ.εξ.' Cole 2002, σ. 50.

540 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 126.

541 Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 321.

542 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 122.

543 Ο Cellini, σε σχέση με την τεχνική της έμμεσης χύτευσης, συνιστά να λιπαίνεται ολόκληρη η φόρμα και στη συνέχεια να επικαλύπτεται με ένα στρώμα μιας πάστας, που την αποκαλεί *lasagna*, σε πάχος «λαβής μαχαριού». Η *lasagna* απομακρυνόταν μετά το ψήσιμο της φόρμας και, κατά τη χύτευση, ο χώρος καταλαμβάνονταν από το μέταλλο' βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 115-116' Motture 2019, σ. 220.

- 544 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 336' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 57, σ. 440' βλ. Bernardoni 2009, σ. 130.
- 545 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 114.
- 546 Το χυτήριο «le Porte», όπου ο Ghiberti χύτευσε τα σημαντικότερα έργα του για το Βαπτιστήριο, με διαδόχους τον γιο και στη συνέχεια τον ανηψιό του, λειτούργησε ως τις αρχές του Cinquecento. Ο χώρος είχε παραχωρηθεί στον καλλιτέχνη το 1452 από τη συντεχνία μαλλιού (Arte di Calimala), η οποία υπήρξε χορηγός των έργων του Βαπτιστηρίου, ως τμήμα της αμοιβής του για τις *Πύλες του Παραδείσου*. Έτσι, διαθέτοντας δικό του χυτήριο, ο Ghiberti μπορούσε να ελέγχει ο ίδιος τη διαδικασία της χύτευσης, τα υλικά και τους τεχνίτες' βλ. Mozzati 2009, σ. 198.
- 547 Ο χαρακτηρισμός είναι του Cellini, βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 484' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 91, σ. 506.
- 548 Gauricus 1969, σ. 218, σημ. 8.
- 549 Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 367-368, 370.
- 550 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 363' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 63, σ. 451-452.
- 551 Ο κατάλληλος πηλός, που συνήθως βρισκόταν κοντά σε ποτάμια, λόφους ή σπήλαια, αναμιγνυόταν με φθαρμένο ύφασμα, ζυμωνόταν με την προσθήκη νερού, χτυπιόταν με σιδερένια βέργα και στη συνέχεια –εδώ βρισκόταν το μεγάλο μυστικό που γνώριζε μόνο ο Cellini– αφηνόταν να ωριμάσει για τέσσερις περίπου μήνες' βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. II, σ. 113.
- 552 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. I, III, σ. 114.
- 553 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. I, σ. 112.
- 554 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 375, 405' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 65, σ. 458 και 73, σ. 471.
- 555 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 409' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 74, σ. 474.
- 556 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 413' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 75, σ. 475-476.
- 557 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 122.
- 558 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 413' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 76, σ. 478. Ο Cole υπαινίσσεται ότι στην αφήγηση της διάσωσης του *Περσέα*, ο Cellini έχει οικειοποιηθεί δεξιότητες εξειδικευμένων χυτευτών, όπως οι Alessandro Lastricati και Zanobi, προβάλλοντας τον εαυτό του ως ιδιοφυΐα' βλ. Colle 2002, σ. 48-49, όπως αναφέρεται στο Motture 2019, σ. 125.
- 559 Την ίδια έκφραση χρησιμοποιεί και ο Vasari σε σχέση με το μάρμαρο που σχεδόν είχε καταστρέψει ο maestro Simone και πάνω στο οποίο ο Μιχαήλ Άγγελος κατάφερε να σμιλέψει τον *Δαβίδ*: «αληθινά ήταν ένα θαύμα του Μιχαήλ Αγγέλου που επανέφερε στη ζωή κάτι που ήταν νεκρό»' βλ. Vasari – de Vere 1996, τ. 2, σ. 654.
- 560 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 124.
- 561 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 410-426' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 75-77, σ. 475-481. Ο γλύπτης κατανοούσε σε βάθος τη σημασία της χύτευσης, την οποία εξομοίωσε με τη μετάδοση ζωής και πνεύματος στο γλυπτό μέσα από την αναγέννηση του μετάλλου αλλά και τη δική του νεκρανάσταση' βλ. Motture 2019, σ. 125.
- 562 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 428' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 78, σ. 482. Κατά τη συντήρηση του έργου που έγινε μετά από τετρακόσια χρόνια, η ιστορία του λειψού ποδιού αμφισβητήθηκε και υποστηρίχθηκε ότι ολόκληρη η μορφή είχε χυτευτεί με επιτυχία. Ο Pope-Hennessy, εντούτοις, σημειώνει ότι η τεχνολογική ανάλυση που έγινε δεν ήταν πάντοτε αξιόπιστη. Το λειψό πόδι αναφέρεται, εξάλλου, σε σημείωμα του Cellini προς τον majordomo του δούκα, Jacopo Guidi, με ημερομηνία 16 Δεκεμβρίου 1549, δηλαδή λίγες ημέρες μετά τη χύτευση του έργου. Ζητά, μεταξύ άλλων, την έγκριση της δαπάνης για τη χύτευση εκ νέου του μισού ποδιού του *Περσέα*' βλ. Cellini – Milanesi 1857, σ. 280-281' Bearzi 1972, σ. 49 κ.εξ.' Pope-Hennessy 1985, 171-180, σ. 306, σημ. 19, σ. 307, σημ. 41.
- 563 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 365' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 63, σ. 452.
- 564 Cole 1999, σ. 219.
- 565 Collareta 2010' Gauricus 1969, σ. 70-71, σημ. 107.
- 566 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, σ. 2. Επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, η διαμιάς χύτευση του ανάγλυφου της *Θυσίας του Αβραάμ* από τον Ghiberti υπήρξε το επίτευγμα στο οποίο στόχευαν οι σύγχρονοι, αλλά και οι μεταγενέστεροι γλύπτες. Τα εργαστήρια της χρυσοχοΐας ήταν, εξάλλου, οι χώροι που εκκόλαψαν το καλλιτεχνικό θαύμα του Quattrocento. Όλα τα μεγάλα ονόματα των μετέπειτα ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων ξεκίνησαν ως χρυσοχόοι.
- 567 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 113' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 2, σ. 335.
- 568 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 187' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 40, σ. 126.
- 569 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 122, κεφ. IV, σ. 132.
- 570 Ο Cellini απευθυνόμενος στη δούκισσα: «Είμαι τόσο σίγουρος για το αποτέλεσμα της σκληρής και πειθαρχημένης μελέτης της τέχνης μου, ώστε πιστεύω ότι θα κέρδιζα το βραβείο, ακόμη κι αν είχα ανταγωνιστή τον μεγάλο Μιχαήλ Άγγελο, από τον οποίο διδάχθηκα όσα ξέρω»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 533' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 100, σ. 527.
- 571 Vasari – de Vere 1996, τ. 1, σ. 554.
- 572 Όπως αφηγείται ο Vasari, η Αικατερίνη των Μεδίκων, αντιβασίλισσα της Γαλλίας, είχε ζητήσει από τον Μιχαήλ Άγγελο να φιλοτεχνήσει έφιππο ανδριάντα του συζύγου της Ερρίκου Β', ο οποίος είχε σκοτωθεί σε κονταρομαχία. Ο μεγάλος καλλιτέχνης δεν μπορούσε να αναλάβει το έργο γι' αυτό πρότεινε τον φίλο του Daniele da Volterra με την υπόσχεση ότι ο ίδιος θα του παρείχε κάθε καθοδήγηση και βοήθεια. Μετά από την ετοιμασία του πηλίνου προπλάσματος του αλόγου, ύψους δύο περίπου μέτρων, θα ακολουθούσε η μεταφορά του σε ορείχαλκο με τη διαδικασία της διαμιάς χύτευσης, «tutto d'un pezzo», όπως είχε συμφωνηθεί. Ο Daniele, προτού προχωρήσει στο δύσκολο έργο, συμβουλευτήκε πολλούς και έμπειρους χύτες' η χύτευση όμως απέτυχε, επειδή το βάρος του μετάλλου έσπασε το καλούπι. Ο δυστυχής καλλιτέχνης επιχείρησε νέα χύτευ-

ση που έδωσε τέλεια αποτελέσματα, αλλά από την καταπόνηση άρπαξε «άγριο» κρυολόγημα που τον έστειλε στον τάφο τον Απρίλιο του 1566. Και μια τραγική λεπτομέρεια που αναφέρει ο Vasari: παρά την επιτυχία της δεύτερης χύτευσης, ο Daniele δεν χαμογέλασε ποτέ μέχρι τον θάνατό του, που ακολούθησε σύντομα· βλ. Vasari – de Verre 1996, τ. 2, σ. 595-597.

573 «Είμαι τόσο άνδρας ώστε να φέρω σε πέρας το έργο, είχε υποσχεθεί στον Cosimo»· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 367· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 64, σ. 454.

574 Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, κεφ. III, σ. 123.

575 Cellini – Ashbee 2006, σ. 1.

576 Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 23. Λογαριασμός εξόδων του Cellini για τη χύτευση του *Περσέα*, με ημερομηνία 16 Δεκεμβρίου 1549.

577 Pope-Hennessy 1985, σ. 180.

578 Dalucas 1996, σ. 77.

579 Cole 2002, σ. 48.

580 Dalucas 1996, σ. 71, 77.

581 «Or veduto di avere risuscitato un morto»· βλ. Cellini – Ferrero 1971, 77, σ. 521· Τσελλίνι 2003, II, 77, σ. 479.

582 Πλάτων, *Τίμαιος*, 58d-59b· βλ. Cole 2002, σ. 50-51, 186, σημ. 45.

583 «Γίνεται δ' ἐν γῆ καὶ ἐν ὑγρῷ τὰ ζῶα καὶ τὰ φυτὰ διὰ τὸ ἐν γῆ μὲν ὕδωρ ὑπάρχειν, ἐν δ' ὕδατι πνεῦμα, ἐν δὲ τούτῳ παντὶ θερμότητα ψυχικὴν, ὥστε τρόπον τινὰ πάντα ψυχῆς εἶναι πλήρη», βλ. Αριστοτέλης, *Περί ζῶων γενέσεως*, 762α· Cole 2002, σ. 51, 186, σημ. 45, 46.

584 Cole 2002, σ. 51. Ὅπως σημειώνει ο Charles Dempsey η φιλοσοφική και ιατρική σκέψη του ὕστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης αντιλαμβάνονταν το *spiritus* ως ενεργό δύναμη που ζωογονούσε όλες τις λειτουργίες του σώματος. Υπήρχαν τρεις τύποι *spiriti*: τα «*spiriti naturali*», που μετέδιδαν στο σώμα τις ζωογόνες ουσίες που περιέχονταν στο νερό και τους καρπούς, τα «*spiriti vitali*» που διατηρούσαν τη ζωή στηρίζοντας την αναπνοή, και τα «*spiriti animali*» που συνδέονταν με τα ὄργανα των αισθήσεων· βλ. Dempsey 1996, σ. 52.

585 Η πραγματεία του Vannocio Biringuccio (περ. 1480 – περ. 1539),

που δημοσιεύτηκε το 1540, υπήρξε επικριτική για τους αλχημιστές που πίστευαν ότι μπορούσαν να εξάγουν το «*spirito vivo*» από τα μέταλλα και να το επιστρέψουν πίσω, «σαν να ήταν σιλιέτο που μπαίνει και βγαίνει από το θηκάρι του»· βλ. Cole 2002, σ. 52.

586 Cole 1999, σ. 221.

587 Dalucas 1996, σ. 76. Ο Alberti κατατάσσει τους γλύπτες σε κατηγορίες. Αυτοί που παράγουν μορφές με την αφαίρεση ή προσθήκη πηλού ή κεριού ονομάζονται *πλαστικοί*, κατά τους Έλληνες, ή *fictores*, όπως τους θέλουν οι Ρωμαίοι. Στην επόμενη κατηγορία είναι οι *sculptores*, οι μαρμαρογλύπτες, οι οποίοι, αφαιρώντας το πλεονάζον, εξάγουν τη μορφή που κρύβεται στο μάρμαρο· βλ. Alberti – Grayson 1972, *De statua*, 2, σ. 121.

588 Trottein 2004, σ. 136-140. Στο χαρακτηριστικό του Baccio Baldini, *Ο πλανήτης Ερμής και τα παιδιά του* (περί το 1464) απεικονίζονται, μεταξύ άλλων, εργαστήρια χρυσοχόων και γλυπτών.

589 «...l'ardito moto del vivo»: επιστολή του Cellini προς τον Cosimo με ημερομηνία 20 Μαΐου 1548· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 323.

590 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 37, σ. 76-77 και 43, σ. 83.

591 Bernardoni 2009, σ. 107-108.

592 Ο Vasari συνδέει εδώ την κίνηση με την πνοή, δηλαδή το ρεύμα της ζωής που διατρέχει ένα μεγάλο έργο· βλ. Vasari – de Verre 1996, τ. 1, σ. 620.

593 Οι ζωγράφοι αποκαλούσαν τη Serpentinata «*Furia della figura*», Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte*, τ. II, σ. 22-23· βλ. Shearman 1967, σ. 81· βλ. Pinelli 1996, σ. 200.

594 Gaucicus 1969, σ. 32, 202.

595 Cellini – Cordie 1960, σ. 1111.

596 «*Ignē lutum potuit sublato animare Prometheus, / Saxaque cum cara conjuge Deucalion: / Persea Cellinus; sed si quis comparet, unus / hic vivit Perseus, mortua sunt reliqua*»· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 482.

597 Ο Bernardo Minerbetti συνδέονταν προσωπικά με τον Cosimo I, ο οποίος μεταξύ 1557-1559 του είχε αναθέσει διπλωματική αποστο-

λή στις Κάτω Χώρες. Διετέλεσε, επίσης, πρέσβης της Φλωρεντίας στην αυλή του Φιλίππου Β' στη Μαδρίτη. Είχε μεταφράσει Βιργίλιο και υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Accademia degli Umidi· βλ. Fratini 2016, σ. 83, σημ. 24.

598 «...che scaccia altrui per paura di essere insanguinato»· βλ. Cole 2002, σ. 188, σημ. 67· Patera 1995, σ. 146-147. Ο Berenson είχε εκφράσει την άποψη ότι ο βαθμός ζωντανίας ενός έργου τέχνης εξαρτάται από την επιτυχία του να προκαλέσει κάποια φυσική αντίδραση στους θεατές του· βλ. Freedberg 2007, σ. 47, σημ. 54· η απεικόνιση του αίματος της Μέδουσας χυτεύτηκε αργότερα· βλ. Motture 2019, σ. 125. **599** «*Due bassorilievi*», Weil-Garris 1983, σ. 411, σημ. 186.

600 Falsitta 2009, σ. 237. Τα επιχειρήματα του Cellini ήταν, προφανώς, πολύ πειστικά, επειδή τρεις μήνες αργότερα, τον Ιούλιο του 1561, ο γιατρός του δούκα και φίλος του γλύπτη, Guido Guidi, εξουσιοδοτήθηκε να του ανακοινώσει ότι η οικία επί της via del Rosaio ήταν πλέον «*liberamente sua*»· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 168-169, 282, 306, σημ. 9. Το φλωρεντινό *braccio* ήταν μονάδα μήκους και αντιστοιχούσε σε 58,36 εκατοστά. **601** Το ύψος του έργου που εκτέθηκε στην Piazza della Signoria ήταν τελικά 6.01 μ.: ύψος αγάλματος 3.20 μ., ύψος βάσης 1.99 μ. και ύψος αναγλύφου 82 εκατοστά· βλ. Falsitta 2009, σ. 237.

602 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, κεφ. 12, σ. 54, 144· Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 321· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 434.

603 Pope-Hennessy 1985, σ. 175· Samuels 1976, σ. 307, σημ. 6. Η συνύπαρξη αριστοτελείας σκέψης και νεοπλατωνικών αντιλήψεων που απαντάται στις *Due lezioni* του Varchi με θέμα τη συγκριτική υπεροχή των εικαστικών τεχνών (*paragone*), δεν είναι νέα σύλληψη. Χαρακτηρίζει, επίσης, τα σχόλια στο *Canzoniere* του Πετράρχη που προωθούσε η Accademia Fiorentina από τη δεκαετία του 1540 και εφεξής· βλ. Quiviger 1987, σ. 220. Ο Cellini γνώριζε επίσης ότι ο Leon Battista Alberti στην πραγματεία του *De pictura* ενθάρρυνε τον ζωγράφο να φιλοτεχνεί μεγάλου μεγέθους πίνακες που να

πλησιάζουν το μέγεθος των αντικειμένων που απεικονίζονται· βλ. Alberti – Grayson 1972, *De pictura*, 57, σ. 100-101· Weislogel 2000, σ. 248.

604 Εκτός από τον περίφημο ορισμό της τραγωδίας «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος ἔχουσης... και «Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, αἰεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος»· βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητικὴ* VI, 2-3, 1449b και VII, 1451a, 7-10· «Ἐπειτό γε καλὸν ἐν πληθὺ καὶ μεγέθει εἴωθε γίνεσθαι»· βλ. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1326a, 35· «Ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία, ὡσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι»· βλ. Αριστοτέλης, *Ἠθικά Νικομάχεια*, 1123b, 7.

605 Η γνώση και η μελέτη των μετάλλων συμπεριλαμβάνονταν στις αρετές του Cosimo· βλ. Butters 1996, τ. 1, σ. 242, τ. 2, σ. 460· Cole 2002, σ. 60-61. Επιστολή του Niccolo Martelli προς τον Luigi Alamanni στις 20 Αυγούστου 1546.

606 Σύμφωνα με τον Alberti, το μέσο ύψος ενός άνδρα είναι τρία braccia, δηλαδή ένα μέτρο και εβδομήντα πέντε εκ· βλ. Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 19, σ. 54-55. Ένα κέρινο μοντέλο ύψους 72 εκ. που βρίσκεται στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας θεωρείται ότι είναι το πρώτο που ετοίμασε ο καλλιτέχνης. Αυτή η γενική αποδοχή άποψη δεν υπάρχει τρόπος να επαληθευθεί, αφού θα έγιναν και πολλά άλλα κέρινα προπλάσματα· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 306, σημ. 10.

607 Ο Cellini επεδείκνυε μεγάλη επιμέλεια στην τήρηση των λογαριασμών του. Έτσι, όταν του ζητήθηκε από τη Γαλλία να αποδώσει λογαριασμό στον βασιλιά για τα έργα που εκτέλεσε και τα έξοδά του κατά την παραμονή του εκεί, ένωσε μεγάλη ικανοποίηση, επειδή ήταν σε θέση, από τη Φλωρεντία όπου βρισκόταν, να αναφέρει με κάθε λεπτομέρεια τα χρήματα που έλαβε και τις δαπάνες για τις πληρωμές των τεχνιτών, την αγορά υλικών κτλ. Με τον τρόπο αυτό απέδειξε ότι παρέμενε «ο τίμιος και ευθύς άνθρωπος» που στάθηκε πάντα· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 342-344· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 59, σ. 444.

608 Pope-Hennessy 1985, σ. 173.

609 Braunfels 1961, σ. 13· Pope-Hennessy 1985, σ. 183-184.

610 Τα αγάλματα του Giuliano και του Lorenzo δεν φαίνεται να είχαν τοποθετηθεί στις θέσεις τους, όταν ο Μιχαήλ Άγγελος έφυγε από τη Φλωρεντία το 1534. Δώδεκα χρόνια αργότερα, οι τέσσερις αλληγορικές μορφές της *Ημέρας*, της *Νύχτας*, της *Αυγής* και της *Εσπέρας* τοποθετήθηκαν πάνω στις σαρκοφάγους και το Σκευοφυλάκιο άνοιξε για το κοινό· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 184· Nelson 2017, σελ. 450.

611 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 202-203· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 21, σ. 377.

612 Mysok 1999, σ. 302-303.

613 «Και άλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα, Λυκίου τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιρραντήριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσέα τὸ ἐς Μέδουσαν ἔργον εἰργασμένον»· βλ. Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, *Α' Ἀττικά*, 23, 7. Το έργο του Πανσανία ήταν γνωστό από νωρίς στην Αναγέννηση: από επιστολή του Ambrogio Traversari γνωρίζουμε ότι ήδη το 1418 ο Niccolò Niccoli συμφώνησε να στείλει τον Πανσανία στον Francesco Barbaro στη Βενετία· βλ. Diller 1956, σ. 94.

614 Σύμφωνα με τον Alberti, όταν ο άνθρωπος βάζει όλο το βάρος στο ένα πόδι, αυτό λειτουργεί σαν βάση κίονα· βλ. Alberti – Grayson 1972, *Περί Ζωγραφικής* 43, σ. 82-83. Με την αναφορά στον κίονα, ο Alberti υπαινίσσεται την ανθρωπομετρική αρχιτεκτονική παράδοση του Βιτρούβιου· Aiken 1980, σ. 76, σημ. 32.

615 Σύμφωνα με σύγχρονες πηγές το άγαλμα ανακαλύφθηκε πλησίον του San Martino al Monti και περιήλθε αμέσως στη συλλογή του φιλότεχνου πάπα Λέοντα Ι. Ο Αντίνοος υπήρξε νέος εκπληκτικής ομορφιάς, τον οποίο ο αυτοκράτορας Αδριανός (β. 117-138 μ.Χ.) γνώρισε σε ταξίδι του στη Μικρά Ασία. Ο νέος, όμως, πνίγηκε το 130 μ.Χ. στον Νείλο και ο απαρηγόρητος Αδριανός έδωσε το όνομά του σε μία πόλη και παρήγγειλε αναρίθμητα γλυπτά και πίνακες με απεικονίσεις της μορφής του. Τα νιάτα και η ομορφιά του Αντίνοου, όπως και ο τραγικός του θάνατος διήγειραν τη φαντασία των καλλιτεχνών της εποχής. Συνδυάζο-

ντας την αναβίωση του κλασικού στυλ με μια νέα ψυχολογική προσέγγιση, δημιούργησαν εικόνες του που κατατάσσονται στα πιο συγκινητικά έργα της ρωμαϊκής τέχνης, όπως λ.χ. είναι η αρχαία ορειχάλκινη προτομή του Αντίνοου στη συλλογή του δούκα της Φλωρεντίας Cosimo I· βλ. Bober – Rubinstein 2010, σ. 62, αρ. 10.

616 Bober – Rubinstein 2010, σ. 177-178, αρ. 128.

617 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 127· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 30, σ. 96.

618 Στίχος από σονέτο που γράφτηκε για το έργο· βλ. Cole 2002, σ. 134.

619 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 337· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 57, σ. 440.

620 Ο Cellini χρησιμοποιούσε μοντέλα, όπως ο ωραίος Diego για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, ακόμη και όταν εργαζόταν ως χρυσοχόος.

621 Το ορειχάλκινο σπαθί, με γρύπα στη λαβή του, που κρατά σήμερα ο Περσέας στο δεξί του χέρι είναι μεταγενέστερο. Το πρωτότυπο διατηρείται στο Bargello και είναι κατασκευασμένο από βαρύ σίδηρο, ικανό να χωρίσει ένα κεφάλι από τους ώμους του· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 185-186. Ο ίδιος ο Cellini είχε πάθος με τα όπλα και στην απογραφή που έγινε μετά από τον θάνατό του, τον Φεβρουάριο του 1571, εμφανίζεται ένα ολόκληρο οπλοστάσιο· βλ. Falsitta 2009, σ. 246.

622 LIMC, VII, 2, *Perseus*, 69.

623 LIMC, I, 2, *Andromeda*, 10.

624 Φλωρεντία 2002, σ. 343-344.

625 Pope-Hennessy 1985, σ. 185· Nesci 2005, σ. 3· Nasobin 2016, σ. 9852.

626 Forster 1971, σ. 70. Ο Andrea del Verrocchio και ο Leonardo da Vinci, ακολουθώντας μοντέλα από αρχαία νομίσματα, είχαν αποδώσει σε προφίλ μορφές πολεμιστών με εντυπωσιακές περικεφαλαίες, όπως το σχέδιο του Leonardo, 1475-1480, στο Βρετανικό Μουσείο. Αληθινές περικεφαλαίες με περίτεχνη διακόσμηση είχαν εξελιχθεί, εξάλλου, σε μόδα κατά την περίοδο του Quattrocento. Έτσι, στη «giostra Medicea» του 1469, με την ευκαιρία των γάμων του Lorenzo με την Clarice Orsini (1453-1488), ο νεαρός Μέδικος έφερε περικεφαλαία με τον Άρη μπρο-

στά και έναν αετό από χρυσό και ασήμι πάνω στο γείσο. Υπάρχει, μάλιστα, ένα χαρακτηριστικό του 1470 στο οποίο απεικονίζεται άνδρας με περικεφαλαία που ταιριάζει με την περιγραφή αυτή· βλ. Cox-Rearick 1984, σ. 19-21, 174-175, εικ. 138. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι ο Lorenzo επέλεξε τον Άρη, τον πρώτο πολιούχο θεό της πόλης, για να κοσμήσει την περικεφαλαία του στην «giostra Medicea» του 1469, όπως θα του παραχωρούσε αργότερα και την κεντρική θέση στην εικονογραφία, που κατά πάσα πιθανότητα ο ίδιος επινόησε για τη ζωφόρο στο Poggio a Caiano.

627 Η καμέα με Αθηνά, η οποία ήταν στην κατοχή του Lorenzo τουλάχιστον μέχρι το 1483, έχει χαθεί αλλά έχουν σωθεί τρία αντίγραφα της σε ορειχάλκινη πλάκα και χειρόγραφα· βλ. Fusco-Corti 2010, σ. 103· Nesci 1998, σ. 103· Siebers 2003, σ. 196.

628 Patera 1995, σ. 147· Pope-Hennessy 1985, σ. 185.

629 Ο Michael Cole έχει ασχοληθεί με την ερμηνεία του αίματος που αναβλύζει από το κεφάλι της Μέδουσας· βλ. Cole 1999, σ. 219 κ.εξ. Θα πρέπει να σημειωθεί η παρόμοια θέση του καρατομημένου λαϊμού του Spurius Cassius – στην οροφωγραφία του Beccafumi, *Αποκεφαλισμός του Spurius Cassius* (1529-1535) στο Palazzo Pubblico της Σιένας – με αυτόν της αποκεφαλισμένης Μέδουσας στο σύμπλεγμα του Cellini. Τον Spurius Cassius είχε αποκεφαλίσει ο πατέρας του, επειδή, θέλησε να ανατρέψει τη ρωμαϊκή δημοκρατία. Και στις δύο απεικονίσεις λοιπόν ο κομμένος λαϊμός τοποθετείται στο δεξιό άκρο της σύνθεσης, ώστε το αίμα που αναβλύζει από αυτόν να κάνει τον θεατή του έργου να παραμερίζει «μήπως πιτσιλιστεί». Στην τοιχογραφία, ωστόσο, του Domenico Beccafumi το αποκεφαλισμένο κεφάλι του θύματος κείται δίπλα στο σώμα του υποδηλώνοντας ότι τα «spiriti vitali» το έχουν οριστικά εγκαταλείψει. Αντίθετα, στο πρόσωπο της Μέδουσας, το κεφάλι της οποίας ψύννει θριαμβευτικά ο Περσέας, φέγγει ακόμη η ζωή.

630 Σε αρχαϊκές σκηνές αποκεφαλισμού της, η Μέδουσα εμφανίζεται με το ένα γόνατο υψωμένο και το άλλο κατεβασμένο ως

το έδαφος. Οι κινήσεις αυτές των κάτω άκρων συνδυάζονται με έναν βραχίονα κατεβασμένο και έναν υψωμένο δημιουργώντας το σχήμα σβάστικής, όπως σε αττική μελανόμορφη οπλή των μέσων του 5ου π.Χ. αι.· βλ. LIMC, VII, 2, *Perseus*, 113. Το αποκεφαλισμένο σώμα της Μέδουσας απεικονίζεται, μάλιστα, να κάθεται ή να πέφτει με τα πόδια να διατηρούν το σχήμα του «έν γούνασι δρόμου»· βλ. LIMC, VII, 2, *Perseus*, 166b.

631 Myssok 1999, σ. 303.

632 Όπως έγραφε ο επίσκοπος του Arezzo Bernadetto Minerbetti στον Vasari: «...el moto del braccio manco, che sostiene per e' crini la testa di Medusa, è cosa incredibile, che vedendola par che vivamente la mostri al mondo»· βλ. Patera 1995, σ. 146· Pope-Hennessy 1985, σ. 185· Cole 2002, σ. 188, σημ. 67.

633 Έχει υποστηριχθεί ότι πολλές εκφράσεις του Cellini δείχνουν ότι δεν θεωρούσε τη βία ως πόλο αντίθετο της δημιουργίας, αλλά ως διεγέρτη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας· βλ. Bredekamp 2003, σ. 342-343.

634 «Τό τε γάρ μμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ... καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μμήμασι πάντας. Σημείον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν ... ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν», Αριστοτέλης, *Ποιητική* IV, 2-6, 1448b· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 185.

635 Το σχέδιο του Giulio Romano που απεικονίζει τον Περσέα και τη Μέδουσα, χρονολογείται μετά το 1541 και μάλλον δεν το γνώριζε ο Cellini, ο οποίος φαίνεται να μη συναντήθηκε μετά το 1528 με τον παλιό του φίλο.

636 Ο Adolf Furtwängler έχει υποστηρίξει ότι η *Μέδουσα Rondanini* είναι ελληνιστικό ή ρωμαϊκό αντίγραφο ορειχάλκινου πρωτοτύπου του 5ου π.Χ. αι. Είναι γνωστά ακόμα έξι αρχαία αντίγραφα του ίδιου τύπου. Πρόκειται, πιθανώς, για το πρώτο ωραίο γοργόνειο της ελληνικής τέχνης και παρέμεινε μοναδικό για τα επόμενα εκατό χρόνια. Έχουν διατυπωθεί ποικί-

λες προτάσεις ως προς τον δημιουργό και τον χώρο όπου βρισκόταν το έργο: μεταξύ άλλων, ο E. Gardner υποστήριξε ότι η *Μέδουσα Rondanini* ήταν το κεφάλι που κρατούσε ο Περσέας του Μύρωνα, σύμφωνα με την περιγραφή του Πausανία: «Μύρωνος Περσέα τὸ ἐξ Μέδουσας ἔργον εἰργασμένον»· βλ. Belson 1980, σ. 373-378. Ο Cellini γράφει στην πραγματεία του *Περί γλυπτικής*: «...ὄλοι οἱ μεγάλοι maestri ἔχουν μιμηθεῖ τη ζωή. Για να επιλέξει, όμως, κανείς πῶς θα βάλει στο έργο του τις καλύτερες εκφάνσεις της ζωής, πρέπει πάντοτε να αναζητά τα ωραιότερα ανθρώπινα πλάσματα και από αυτά να ξεχωρίζει τα πιο ωραία και όχι μόνο αυτό. Από αυτά τα ωραία πλάσματα πρέπει να επιλέγει τα πιο ωραία χαρακτηριστικά τους, ώστε ολόκληρη η σύνθεση να είναι αναφορά στο ωραίο. Τότε μόνο το έργο θα είναι μαρτυρία μόχθου ανθρώπων με έξοχη κρίση και με ενδεδειγμένη μελέτη. Τέτοιοι άνθρωποι είναι σπάνιοι! Τέτοιο ζήλο εγώ διέθετα»· βλ. Cellini – Ashbee 2006, *Περί γλυπτικής*, VII, σ. 140. Το κλασικό παράδειγμα τελειοποίησης της φύσης και προσέγγισης του καθολικού στοιχείου της ομορφιάς αποτυπώνεται στη μέθοδο του Ζεύξη, φημισμένου ζωγράφου της αρχαιότητας. Όπως παραδίδεται από τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, ο Ζεύξης προκειμένου να φιλοτεχνήσει πίνακα που θα απεικονίσει την Ωραία Ελένη και θα αφιερωνόταν στον ναό της Λακίνιας Ἴρας στον Κρότωνα, επιθεώρησε γυμνές τις παρθένες του τόπου και διάλεξε πέντε από αυτές για να αποδώσει, ότι πιο αξιοθαύμαστο είχε η καθεμία· βλ. Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία* xxxv, 36. 64· Alberti – Grayson 1972, *De pictura*, 55-56, σ. 98-99.

637 Pope-Hennessy 1985, σ. 184. Η Μέδουσα «έκαρτομήθη περι κάλλους», επειδή θέλησε να συγκριθεί με την Αθηνά· βλ. Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* II, 46. Ο Οβίδιος αφηγείται, επίσης, ότι η Μέδουσα ήταν ωραιότητα, με υπέροχα μαλλιά και τρανή ελπίδα πολλών μνηστήρων. Ο άρχων, όμως, του πελάγου της βίασε στην Παλλάδα τον ναό. Τότε η κόρη του Δία σκέπασε με την αιγίδα της τα αγνά της μάτια και, για να μη μείνει τούτο ατιμώρητο, μετέτρεψε

τους πλοκάμους της Γοργούς σε φίδια' βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV, 794-803. Ο Οβίδιος διατυπώνει εδώ μια πατριαρχική αντίληψη για το δίκαιο. Το θύμα τιμωρείται, ενώ ο βιαστής συνεχίζει ανενόχλητος να αρμενίζει στα πελάγη. Ο Cellini θα μπορούσε να έχει, επίσης, παρατηρήσει μια ωραία κεφαλή της Μέδουσας που κρατά σιδηρόφρακτος Περσέας στον αστρονομικό θόλο του παλαιού σκευοφυλακίου των Μεδίκων στον ναό του San Lorenzo.

638 LIMC, VII, 2, *Perseus*, 62. Η Janer Danforth Belson έχει διατυπώσει την υπόθεση ότι το πρωτότυπο της *Μέδουσας Rondanini* θα μπορούσε να είναι επιχρυσωμένο γοργόνειο σε αναθηματική αιγίδα, που αφιερώθηκε από τον Αντιόχο Δ' γύρω στα 170 π.Χ. και τοποθετήθηκε στο νότιο τείχος της Ακρόπολης πάνω από το θέατρο του Διονύσου. Η περίοπτη θέση της αιγίδας επέτρεπε την εύκολη πρόσβαση σε αντιγραφείς της περιόδου του Αυγούστου, οι οποίοι είχαν αναπαράγει πολλά φημισμένα αττικά γλυπτά. Το γοργόνειο απεικονίζεται και σε αργυρό ημιδράχμο του Αντιόχου Δ' κοπής της Αντιοχείας (175-164 π.Χ.): το πρόσωπο είναι μακρύ, με μεγάλα μάτια και περιβάλλεται από συστρεφόμενα φίδια, ενώ δύο μεγάλα φτερά μόλις διακρίνονται στο άνω τμήμα της κεφαλής' βλ. Belson 1980, σ. 373-378. Στα μέσα του 16ου αι. οι ανασκαφές στη ιταλική χερσόνησο έφεραν πολύ συχνά στο φως αρχαιότητες, ανάμεσά τους και τη μεγάλη *Χίμαιρα*, που βρέθηκε σε ανασκαφές κοντά στο Arezzo και εκτίθεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας. Ο Cellini αφηγείται ότι ο ίδιος ο δούκας έπαιρνε μέρος στον καθαρισμό μικρών έργων που ανακαλύπτονταν στην Τοσκάνη' βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 2, σ. 469' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 87, σ. 498' Moyer 2020, σ. 13-14..

639 Braunfels 1961, σ. 14.

640 Έχει υποστηριχθεί ότι το βάθρο είναι σε μεγάλο βαθμό έργο του γλύπτη Francesco del Tadda, ο οποίος, όμως, δεν διακρινόταν για τη λεπτότητα της εκτέλεσης που χαρακτηρίζει το έργο. Έτσι, είναι πιο εύκολο να πιστέψει κανείς ότι οι εκφραστικές μορφές του βάθρου είναι δημιούργημα του Cellini' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 177.

641 Weil-Garris 1983, σ. 410.

642 Cole 2002b, σ. 311' Pope-Hennessy 1985, σ. 176.

643 Bober - Rubinstein 2010, σ. 95, αρ. 48.

644 Dacos 2008, σ. 40, 44.

645 Στα *Raggionamenti*, ο Vasari παρουσιάζει την πολύμαστο θεά στον δεκαεπταετή πρίγκιπα Francesco ως θεά Κυβέλη, η οποία διαθέτει πολλά στήθη για να τρέφει όλα τα πλάσματα. Πρόκειται για αναφορά «στα δώρα που διανέμει ο δούκας σε όλους τους υπηρέτες του»' βλ. Draper 1973, σ. 116.

646 Στο τεράστιο αυτό κουκουνάρι που βρισκόταν στην αυλή του παλαιού Αγίου Πέτρου αναφέρεται και ο Δάντης για να περιγράψει το κεφάλι ενός γίγαντα που είχε ανάλογες διαστάσεις: «La faccia sua mi pareva lunga e grossa come la pina di San Pietro a Roma»' βλ. Dante, *Divina Comedia*, Inferno, canto XXXI, 58-59.

647 Bober - Rubinstein 2010, σ. 238, αρ. 187.

648 Σύμφωνα με τον Pope-Hennessy, η θεωρία περί φύσεως του Varchi αποτυπώνεται στις απεικονίσεις της Εφεσίας Αρτέμιδος στη βάση του *Περσέα*' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 176.

649 Pope-Hennessy 1985, σ. 176. Ο Primaticcio υπήρξε προστατευόμενος της Madame d'Etampes, ερωμένης του Φραγκίσκου Α', με την υποστήριξη της οποίας προσπάθησε να κερδίσει την παραγωγή κολοσσού για τη δημιουργία του οποίου ο βασιλιάς συζητούσε με τον Cellini επί δέκα οκτώ μήνες. Οι σχέσεις των δύο ιταλών καλλιτεχνών έγιναν πολύ εχθρικές, όπως φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα της *Αυτοβιογραφίας*' ο Cellini, αφού σημειώνει ότι ο Primaticcio έπεισε τον βασιλιά ότι έπρεπε να πάει στη Ρώμη για να πάρει καλούπια από τα σημαντικότερα έργα αρχαίας γλυπτικής, συνεχίζει: «Έτσι ξεκουμπίστηκε το κτήνος στο όνομα του διαβόλου. Δεν είχε τα κότσια να με συναγωνιστεί με τα έργα των χεριών του και προσπάθησε να ρίξει την αξία της δουλειάς μου αντιγράφοντας αντίκες»' βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 2, σ. 258' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 37, σ. 405. Ο αθέμιτος ανταγωνισμός του Primaticcio ήταν ένας από τους λόγους που ώθησαν τον Cellini στην απόφαση, για την οποία με-

τάνιωσε αργότερα, να φύγει από τη Γαλλία. Νομίζω, λοιπόν, ότι ο γλύπτης δεν ενδιαφερόταν να αναφερθεί στο έργο του Primaticcio, καθώς, μάλιστα, είχε πρόσβαση στις αυθεντικές διακοσμήσεις με grottesche της Domus Aurea.

650 Η διακόσμηση του Ραφαήλ στη *stufetta* Bibiena είναι, από αρχαιολογική άποψη, η πλέον ακριβής αποτύπωση διακοσμήσεων με grottesche της Domus Aurea κατά την Αναγέννηση' βλ. Ames-Lewis 2000, σ. 140.

651 Vasari - de Vere 1996, II, σ. 488' βλ. Hall 2005, σ. 7.

652 Στους έξυπνους καλλιτέχνες ο Cellini κατέτασσε ανεπιφύλακτα τον εαυτό του: «Νου και φρόνηση έχω και για περίσσευμα», δήλωνε στον σικελό ιερέα που θα τελούσε για λογαριασμό του νεκρομαντεία στο Κολοσσαίο. Και αμέσως μετά από τη διάσωση του *Περσέα* που είχε κινδυνεύσει από την αμέλεια των βοηθών του: «Κι εγώ ήμουν περήφανος, επειδή περνούσα τον εαυτό μου γι' άνθρωπο πολύ έξυπνο και μίητε που έκρυβα τη γνώμη αυτή που είχα για τον εαυτό μου»' βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 285, τ. 2, σ. 426' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 64, σ. 179 και II, 77, σ. 481.

653 Cellini - Tassi 1829, τ. 1, σ. 136-37' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 31, σ. 101.

654 Η εξίσωση του Οράτιου 'ut pictura poesis' (Οράτιος, *Ars poetica*, 361-365) κατάγεται από σπάρραγμα του Σιμωνίδη που διέσωσε ο Πλούταρχος: «πλην ό Σιμωνίδης τήν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τήν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν»' βλ. Πλούταρχος, *Ηθικά, Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι*, 346,3 (*De Gloria Atheniensium* III, 346f-347c).

655 Pinelli 1996, σ. 215-216.

656 Weil-Garris 1983, σ. 409.

657 Wright 2011, σ. 15.

658 Pope-Hennessy 1985, σ. 178.

659 Braunfels 1961, σ. 14-15.

660 Οι επιγραφές, κάτω από τις κόγχες όπου έχουν τοποθετηθεί τα *bronzetti*, συνιστούν μικρά έργα τέχνης. Το πλαίσιο εντός του οποίου είναι γραμμένες φέρεται από μια μορφή grottesca -ή από ένα *mostro* για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Cellini- με ανθρωποειδή μορφή, φτερά και εντυπωσιακά νύχια αετού.

661 Πιο συγκεκριμένα, ο Varchi ανέφερε στην ομιλία του ότι σύμφωνα με την άποψη του Αριστοτέλη, όπως διατυπώνεται στο όγδοο κεφάλαιο του εβδόμου βιβλίου του *De Sapientia*, ο χαρακτήρας ενός δημιουργήματος της φύσης ή της τέχνης δεν βρίσκεται μόνο στη μορφή ή στην ύλη, αλλά στον συνδυασμό των παραγόντων αυτών. Έτσι, ένας *Περσέας*, για παράδειγμα, περιλαμβάνει τον ορείχαλκο, δηλαδή το υλικό, αλλά και τη φόρμα που τον κάνει *Περσέα* και όχι *Άγιο Γεώργιο*. Αν, λοιπόν, ρωτήσει κάποιος τι πέτυχε ένας γλύπτης που χύτευσε ένα ορειχάλκινο άγαλμα, ας πούμε έναν *Περσέα*, μπορούμε να απαντήσουμε ότι δεν επινόησε το θέμα ούτε δημιούργησε το υλικό, είναι, όμως, υπεύθυνος για το σύνολο του έργου, δηλαδή φόρμα και υλικό μαζί. Το ίδιο συμβαίνει με τον άνθρωπο, ο οποίος δεν είναι μόνο φόρμα, δηλαδή ψυχή, ούτε μόνο ύλη, δηλαδή σώμα, αλλά σύνθεση και των δύο· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 175.

662 *Ορφικός ύμνος στον Δία*· βλ. Kern 1922, 21a, σ. 91· Κακριδής 1987, τ. 2, σ. 79.

663 Ο Δίας Εκδικητής (Jupiter Ultor) είχε πιθανώς δικό του ναό στη Ρώμη, καθώς σε νόμισμα του αυτοκράτορα Αλεξάνδρου Σεβήρου απεικονίζεται πρόσωπο ναού αφιερωμένου στον Δία Εκδικητή με την επιγραφή: *Jovi Ultori*· βλ. Zech 2000, σ. 61, σημ. 200.

664 Pope-Hennessy 1985, σ. 177.

665 Ο Φραγκίσκος Α΄ ήταν ψηλός άνδρας. Ο Cellini τον παρουσιάζει εδώ να υπερβαίνει τα δύο μέτρα, αφού μας λέει ότι έφτανε σχεδόν τα τέσσερα *braccia*· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 156, 193· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 12, σ. 357-358 και 20, σ. 374.

666 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 276· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 41, σ. 413.

667 Η συνέχεια της ιστορίας υπάρχει στην *Αυτοβιογραφία* του Cellini, αλλά αποδίδεται σχεδόν επί λέξει και σε επιστολή του πρέσβη της Φεράρας, Giulio Alvarotti, προς τον δούκα της Φεράρας, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του γλύπτη. Σύμφωνα με την αφήγηση του πρέσβη, η Madame d'Etampes, επειδή ευνοούσε κάποιο νέο με το όνομα Il Bologna (Primaticcio), ζωγράφου και γλύπτη, είτε δυνατά

για να την ακούσουν όλοι: «τι σημαίνει αυτό το ύφασμα; Θα πρέπει να το βάλατε εδώ για να καλύψετε κάποιο ελάττωμα». Στην πρόκληση αυτή, ο Cellini απάντησε ότι το τοποθέτησε για λόγους σεμνότητας, αλλά αφού δεν της άρεσε θα το απέσυρε. Τράβηξε, λοιπόν, το ύφασμα, σχίζοντάς το και αποκαλύπτοντας τα γεννητικά όργανα του Διός, και την ρώτησε: «*parvi che e' sia ben fornito?*». Καθώς το ρήμα *fornire* διαθέτει κάποια αμφισημία, η ερώτηση θα μπορούσε να σημαίνει: «βρίσκετε ότι είναι ολοκληρωμένο;» αλλά και «βρίσκετε ότι είναι καλά εφοδιασμένος;»· βλ. Gallucci 2003, σ. 143-144.

668 Για την απόδοση του ασημένιου Δία, αλλά και του *bronzetto*, ο Cellini πιθανόν είχε υπόψη του μορφή του θεού που ανακαλύφθηκε το 1525 στη Ρώμη και χαιρετίστηκε ως ένα από τα μεγαλύτερα και ωραιότερα αγάλματα που βρέθηκαν στην Αιώνια Πόλη. Το άγαλμα περιήλθε στην κατοχή του πάπα Κλήμη Ζ΄ και τοποθετήθηκε στη Villa Madama· βλ. Bober – Rubinstein 2010, σ. 56, αρ. 2.

669 Ο Δίας δηλώνει στην Ήρα ότι δεν αισθάνθηκε για άλλη γυναίκα τόσο σφοδρό έρωτα «...οὐδ' ὅτε περ Δανᾶς καλλιφύρου Ἄκρισιώνης»· βλ. Όμηρος, *Πιλάδα* Ξ 319.

670 Clark 1990, σ. 80-81.

671 Πριν από την *Αφροδίτη της Κνίδου*, οι γυμνές γυναικείες μορφές ήταν σπάνιες στον ελληνικό χώρο. Όσο κι αν φαίνεται απίστευτο, ένα αγαλματίδιο (σήμερα στο Μόναχο) και η Αφροδίτη του Esquilino αποτελούν τα μόνα δείγματα από τον 5ο π.Χ. αι. Η άποψη ότι η γυναικεία μορφή πρέπει να είναι καλυμμένη, έστω με την περίφημη *draperie mouillée*, που έκανε τα σώματα των νεαρών γυναικών να φαίνονται τόσο ωραία όσο και των γυμνών νέων, διατηρήθηκε μέχρι και τον 4ο π.Χ. αι. Ο Kenneth Clark σημειώνει, επίσης, ότι δεν υπάρχει καμιά ιδέα με διάρκεια που να αφορά τη φόρμα του γυναικείου γυμνού, η οποία να μην ανακαλύφθηκε στην Ελλάδα τον 4ο π.Χ. αι.· βλ. Clark 1990, σ. 81, 83, 89.

672 Martinez 2007, σ. 36.

673 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 256-57, 274-79· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 37, 41 σ. 405, 412.

674 Pope-Hennessy 1985, σ. 177.

675 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ.

476· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 88, σ. 501-502.

676 Τα *bronzetti* αποσπάστηκαν βιαστικά και αδέξια από τις κόγχες τους το 1975. Σήμερα έχουν επανατοποθετηθεί στο πρωτότυπο βάθρο τους και στέκονται στο ύψος που θα επιθυμούσε ο Cellini στο Museo Nazionale del Bargello της Φλωρεντίας· βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 177.

677 Hirthe 1987, σ. 216.

7. Το ανάγλυφο Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας

678 Το βάρος του ορείχαλκου που χρησιμοποιήθηκε για το ανάγλυφο είναι 122 κιλά. Το πρωτότυπο βρίσκεται σήμερα στο Museo Nazionale del Bargello ενώ στη θέση του έχει τοποθετηθεί αντίγραφο από τα τέλη του 19ου αι. βλ. Braunfels 1961, σ. 15.

679 Σύμφωνα με τον John Shearman το ανάγλυφο *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* είναι μια ύστερη προσθήκη σαν υποσημείωση, που ως προς το θέμα διαφέρει, παρόλο που συνιστά επεισόδιο του μύθου του Περσέα βλ. Shearman 2003, σ. 31, σημ. 33. Κατά την Gwendolyn Trottein, εξάλλου, το ανάγλυφο αποτελεί υποσημείωση στο μεγάλο έργο ως συνεισφορά στο *paragone* για την υπεροχή της γλυπτικής έναντι της ζωγραφικής βλ. Trottein 2009, σ. 55, 58.

680 Weil-Garris 1983, σ. 411, σημ. 186.

681 Falsitta 2009, σ. 244-245.

682 Cellini – Ashbee 2006, σ. 48.

683 «Il vero disegno non è altra cosa che l'ombra del lievo, di modo che il rilievo viene a essere il padre di tutti e' disegni» βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 808.

684 «Per essere cosa più mirabile di tutte l'altre» βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 812. Ο Cellini δεν φαίνεται να συμφωνεί με την άποψη του Leonardo για το ανάγλυφο, δηλαδή ότι «ο γλύπτης ισχυρίζεται ότι το χαμηλό ανάγλυφο είναι μορφή ζωγραφικής, αυτό ισχύει εν μέρει όσον αναφορά το σχέδιο, γιατί αυτό μετέχει στην προοπτική. Όσον, όμως, αφορά το φως και τη σκιά, το χαμηλό ανάγλυφο αποτυγχάνει και ως γλυπτική και ως ζωγραφική» βλ. Ames-Lewis 2000, σ. 147.

685 Στο πρώτο και στο δεύτερο ανάγλυφο τα *spiritelli* απεικονίζονται να μαζεύουν σταφύλια και να τα πατούν, ενώ στο τρίτο, που βρίσκεται στην εμπρόσθια όψη, παρουσιάζονται να χορεύουν και να παίζουν μουσικά όργανα.

686 Η *predella* εισάγεται στις αρχές του 14ου αι. στους φορητούς πίνακες βωμού και είναι μία οριζόντια βάση στο κάτω μέρος της σύνθεσης, που χωρίζεται σε

μικρούς πίνακες με αφηγηματικές σκηνές σχετικές με τον βίο του τιμωμένου αγίου. Ο όρος επεκτείνεται σε αφηγηματικές, γλυπτικές και ζωγραφικές παραστάσεις που συνδέονται με το θέμα (θρησκευτικό ή κοσμικό) μιας μεγαλύτερης απεικόνισης που εκτίθεται επάνω από αυτές. Η *predella* λειτουργεί σαν συμπλήρωμα του κυρίως έργου και είναι σχεδιασμένη για να τη βλέπει ο θεατής από κοντά. Ο Baccio Bandinelli είχε σχεδιάσει αφηγηματικό ανάγλυφο για τη βάση μνημείου του Andrea Doria –που δεν πραγματοποιήθηκε– ήδη από τη δεκαετία του 1530, αλλά δεν επιχείρησε κάτι ανάλογο στη βάση του συγχρόνου έργου του, *Ηρακλής και Κάκος*, στην Piazza della Signoria, για να μην αντιτίθεται πιθανώς στη λιτότητα του βάθρου του παρακείμενου *Δαβίδ* βλ. Weil-Garris 1983, σ. 408.

687 Aiken 1980, σ. 70.

688 Στην αφιέρωση της πραγματείας *Περί ζωγραφικής* στον Filippo Brunelleschi, ο Alberti γράφει ότι το πρώτο από τα τρία βιβλία της πραγματείας, που είναι τελείως μαθηματικό, δείχνει ότι η ευγενής τέχνη της ζωγραφικής έχει τις ρίζες της στην ίδια τη φύση βλ. Alberti – Grayson 1972, σ. 32-33.

689 Κατά τον Alberti, ύψιστη επιδίωξη του καλλιτέχνη είναι η *historia*, δηλαδή η αφήγηση με εικαστικά μέσα ενός θέματος ιστορικού, μυθολογικού ή θρησκευτικού. Μέρη της *historia* είναι τα σώματα, μέρη του σώματος –τα μέλη– και μέρη των μελών –οι επιφάνειες. Τα συστατικά μέρη του έργου είναι, συνεπώς, οι επιφάνειες, επειδή από αυτές δομούνται τα μέλη και από τα μέλη τα σώματα και από τα σώματα η *historia* βλ. Alberti – Grayson 1972, *De pictura*, 35, σ. 72-73.

690 Alberti – Sinisgalli 2006, σ. 369, σημ. 229bis.

691 Ο όρος *exempeda* είναι νεολογισμός που συνίσταται από μία ελληνική και μια λατινική λέξη και σημαίνει έξι πόδια. Η *exempeda* του Alberti είναι, πιθανώς, αναφορά στον Βιτρούβιο. Ο τελευταίος γράφει ότι το έξι είναι ο τέλειος αριθμός, επειδή έχει αρμονική σχέση με όλες τις υποδιαίρεσεις του: το 1 είναι το έκτο του, το 2 το τρίτο του, το 3 το μισό του, το 4 τα τρία τέταρτα και το 5 τα πέ-

ντε έκτα του. Ο αριθμός 9 καλείται «sesquialter», επειδή δημιουργείται όταν προστεθεί στο 6 το μισό του, δηλαδή το 3 βλ. Βιτρούβιος, *Περί Αρχιτεκτονικής*, βιβλ. III, I.

692 Alberti – Grayson 1972, *De statua* 6, σ. 124-125.

693 20:12 = 10:6 = 5:3 και 6:10 = 3:5 βλ. Aiken 1980, σ. 78-79.

694 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 19, 54-55.

695 Ο Alberti περιγράφει την οπτική πυραμίδα ως τρίγωνο που δημιουργείται από τις ακτίνες που ξεκινούν από το μάτι και καταλήγουν στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα. Η βάση δηλαδή της πυραμίδας είναι η εικονιστική επιφάνεια, οι πλευρές είναι οι οπτικές ακτίνες και η κορυφή βρίσκεται στο μάτι του θεατή, όπου συγκλίνουν όλες οι ακτίνες βλ. Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 7, σ. 43.

696 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 20, σ. 56-57.

697 Alberti – Grayson 1972, σ. 113, σημ. 20.

698 Αξίζει να σημειωθεί ο τελείως διαφορετικός τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Donatello τις αψίδες για να ορίσει το βάθος της σκηνής στο ανάγλυφο *Ο Άγιος Γεώργιος και ο δράκος* στην *predella* του γλυπτού Άγιος Γεώργιος στο Orsanmichele.

699 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 474 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 88, σ. 501.

700 Baxandall 1991, σ. 133. Για την απεικόνιση *Θρήνος για το νεκρό Χριστό*, ο Mantegna είχε ως πρότυπο αρχαίο ανάγλυφο με την ταφή του Μελεάγρου βλ. Campbell – Cole 2012, σ. 262.

701 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 42, σ. 82-83.

702 Η *figura serpentinata* είναι μεταφορά στην εικαστική γλώσσα του *οξύμωρου*, μιας χαρακτηριστικής μορφής της ρητορικής που συνίσταται στον συνδυασμό δύο εννοιών φαινομενικά αντιθέτων γλαφυρό παράδειγμα η επεξήγηση του Ficino σε φίλο του, στον οποίο χάρισε αντίγραφο των *Σχολίων* του στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα και της πραγματείας του *De Christiana Religione*: «Σου στέλνω τον *Amor*, αλλά και τη *Religione*, ώστε να γνωρίζεις ότι ο έρωτάς μου είναι θρησκευτικός και η θρησκεία μου ερωτική» βλ. Panofsky 1991, σ. 245. Η *figura serpentinata*

εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο Cinquecento με το *Πνεύμα της Νίκης* (1527-1528) του Μιχαήλ Αγγέλου· παραδίδεται, μάλιστα, ότι ο καλλιτέχνης συμβούλευε έναν μαθητή του να κάνει πάντοτε τις μορφές πυραμιδοειδείς, *serpentinata*, πολλαπλασιάζοντάς τες επί το ένα, το δύο, το τρία. Το σχήμα αυτό ήταν το μυστικό της τέχνης, «γιατί η μεγαλύτερη χάρη και η μεγαλύτερη ομορφιά που μπορεί να έχει μια μορφή είναι να φαίνεται πως κινείται ... και για την απόδοση της κίνησης αυτής δεν υπάρχει καλύτερη φόρμα από τη φλόγα της φωτιάς»· βλ. Pinelli 1996, σ. 200· Shearman 1967, σ. 19.

703 Πρόκειται για στάση «εύκολης έντασης και έντονης ευκολίας», ρητορικό οξύμωρο σχήμα που χρησιμοποιήσε ως φιλοφρόνηση ο ιδιόρρυθμος λόγιος Aretino για σχέδιο που του είχε στείλει ο Vasari· βλ. Pinelli 1996, σ. 199.

704 Pope-Hennessy 1985, σ. 115· Shearman 1967, σ. 26, 177.

705 «Cellini, orafo in quel tempo di grandissimo nome e di maggiore speranza»· βλ. Varchi 1857, τ. 2, σ. 231.

706 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 239· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 52, σ. 154.

707 Pope-Hennessy 1985, σ. 178, 183.

708 Η *sprezzatura* ως έννοια εμφανίζεται στο βιβλίο του Castiglione *Il Cortegiano*. Δηλώνει την ικανότητα του αυλικού να εκτελεί δύσκολα έργα με φυσικότητα και άνεση, αποκρύπτοντας τη δυσκολία της προσπάθειας· βλ. Castiglione 2003, I, 26, σ. 68.

709 Shearman 1967, σ. 53.

710 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 43, σ. 82-83.

711 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 45, σ. 86-87.

712 Warburg 1999, σ. 89.

713 Το πρωτότυπο έργο του Λυσίππου ήταν χάλκινο και φαίνεται ότι ο γλύπτης το είχε τοποθετήσει στην πρόσοψη ή στο προστώο του σπιτιού του στη Σικυώνα. Έχει διασωθεί σε μεταγενέστερα ανάγλυφα και σφραγιδολίθους· βλ. Pollitt 1994, σ. 87.

714 Ο *Καιρός* του Salviati στο Palazzo Ricci-Sacchetti έχει θεωρηθεί από τους μελετητές ως το κλειδί ερμηνείας ολόκληρου του διακοσμητικού κύκλου, που περιλαμβάνει δεκαπέντε σκηνές

από την ιστορία του Δαβίδ· βλ. Kliemann 2004, σ. 388.

715 Panofsky 1991, σ. 124-125. Απεικονίσεις της Occasio, η οποία, εκτός από τον εμβληματικό βόστρυχο, διατηρεί και τα φτερά στα πόδια που έφερε ο *Καιρός-Ευκαιρία* του Λυσίππου, συμπεριλαμβανόταν στα *Εμβλήματα* του Alciati· βλ. Volpi 1996, σ. 532, εικ. 177, 178.

716 Ο Giovanni Rucellai (1403-1481), τραπεζίτης και εξέχων εκπρόσωπος της φλωρεντινής αριστοκρατικής τάξης, συμπεριέλαβε τη Fortuna-Occasio στο οικοσήμω του. Έχει τη μορφή γυναικας, που στέκεται πάνω σε πλοίο κρατώντας, σαν κατάρτι, ένα ανοιχτό ιστίο. Η παράσταση είναι σύμφωνη με τη σημασία της λέξης *fortuna* που στα ιταλικά δηλώνει όχι μόνο την ευκαιρία και τον πλούτο, αλλά και τον θυελλώδη άνεμο. Έτσι, η Fortuna εμφανιζόταν σαν ένα πνεύμα της Φύσης, ένας δαίμων ικανός να σηκώνει ισχυρούς ανέμους που καταποντίζουν τα πλοία στη θάλασσα ή τους δίνουν την ώθηση για να φτάσουν, με τα αμπάρια τους γεμάτα πλούτη, στην ξηρά. Ο Giovanni Rucellai τοποθέτησε το οικοσήμω του με την απεικόνιση της Fortuna όχι μόνο στην πρόσοψη του palazzo του, αλλά ύψωσε το ιστίο της Τύχης ακόμη και στην πρόσοψη του ναού της Santa Maria Novella, που κατασκευάστηκε με έξοδά του και σε σχέδιο του Alberti· βλ. Warburg 1999, σ. 241-242.

717 «Η αρετή νικάει την τύχη»· βλ. Wittkower 1938, σ. 317.

718 Το μοτίβο είχε ήδη ιστορία στην οικογένεια των Angoulême. Η Λουίζα της Σαβοΐας, μητέρα του Φραγκίσκου Α΄, είχε μεγαλώσει σε περιβάλλον που ενθάρρυνε την αγάπη για τις τέχνες και τα γράμματα, στοιχεία που μετέδωσε και στον γιο της. Απεικονίζεται σε μικρογραφία, εμπνευσμένη από την Ψυχομαχία, σαν προσωποποίηση λευκοφορεμένης Αρετής που ιπτεύει ένα μικροσκοπικό λευκό αλογάκι. Με το μακρύ της ακόντιο έχει ακινητοποιήσει κάτω από τα εμπρόσθια πόδια του αλόγου της μια αλληγορική μορφή κακίας, την Αλαζονεία, που προσωποποιείται από ηγεμόνα που φέρει κορόνα· βλ. Crépin-Leblond 2010, σ. 78-79.

719 Wittkower 1938, σ. 319. Το μοτίβο του ιππέα που με υψωμένο

χέρι είναι έτοιμος να καταφέρει χτύπημα σε εχθρό που βρίσκεται κάτω από το αλόγο του εμφανίζεται και στη σφραγίδα που ο Cellini ετοίμασε (1540) για τον καρδινάλιο Ippolito d'Este. Στην περίπτωση αυτή ο αναβάτης του αλόγου είναι ο άγιος Αμβρόσιος, ο οποίος καταδιώκει τους αιρετικούς Αρειανούς. **720** Trottein 2002, σ. 222.

721 Ο Aby Warburg αναφέρει δύο από τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες, οι οποίοι διέθεταν τετράδια αρχαιολογικών σχεδίων, τον Giuliano da Sangallo (1443-1516) και τον Domenico Ghirlandaio (1449-1494)· βλ. Warburg 1999, σ. 249. Οι Βενετοί Jacopo και Giovanni Bellini (1400-1470 και 1430-1516 αντίστοιχα) διατηρούσαν, επίσης, τετράδια σχεδίων, τα οποία χρησιμοποιούσαν στα έργα τους. Ο Mantegna (1431-1506) είναι πάντως η πιο γνωστή περίπτωση ζωγράφου, που στα μέσα και τα τέλη του Quattrocento σχεδίαζε με αρχαιολογική ακρίβεια έργα της αρχαίας γλυπτικής. Ακόμα νορριτερα –γύρω στα 1430– ένας καλλιτέχνης, ο οποίος μπορεί να ήταν ο Gentile da Fabriano (1370-1427), αποτύπωνε στο τετράδιο σχεδίων που βρίσκεται στη Biblioteca Ambrosiana του Μιλάνου μορφές από κλασικές σαρκοφάγους και κλασικά μάρμαρα, όπως ο ποταμός Τίβερης και οι Διόσκουροι στον Κύρηναλο λόφο· βλ. Ames-Lewis 2000, σ. 116-119.

722 Ο αρχαίος κορμός, που είχε σταλεί ως δώρο στον Cosimo I, έγινε αφορμή για ομηρικό καβγά του Cellini με τον ανταγωνιστή, γλύπτη Baccio Bandinelli· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 393· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 69-71, σ. 463-469.

723 Braunfels 1961, σ. 16.

724 Η στάση του *Σατύρου Κεραστή* με το υψωμένο δεξί χέρι και το σύνθετο περίγραμμα του σώματος, το οποίο με χάρη καμπυλώνεται και στρέφεται γύρω από τον άξονά του, κατατάσσει το πρωτότυπο άγαλμα στα έργα ωριμότητας του Πραξιτέλη, γύρω στο 350 π.Χ. ή ακόμη και γύρω στο 320 π.Χ. Έπειτα από τις λεηλασίες του 3ου και του 2ου π.Χ. αιώνα, η Ρώμη είχε άλλωστε καταστεί μουσείο ελληνικής γλυπτικής. Μέχρι το τέλος της Ελληνιστικής περιόδου, τα δημόσια κτίρια της Ρώμης περιείχαν, ανάμεσα στις δημιουργίες

μεγάλων ονομάτων που ενσάρκω-
ναν το ελληνικό κλασικό πνεύμα,
και δεκατέσσερα πρωτότυπα έργα
του Πραξιτέλη' βλ. Pollitt 1994, σ.
211. Ο Πανσανίας παραδίδει ότι
είδε το γλυπτό στην Αθήνα και
πιθανώς να ήταν το έργο που ο
Πραξιτέλης αξιολόγησε αυθόρμη-
τα ως μία από τις σημαντικότερες
δημιουργίες του' βλ. Πανσανίας,
Ελλάδος Περιήγησις, Α' Αττικά, 20.
Ο αγαλαματικός τύπος του *Σατύρου*
Κεραστή έχει διασωθεί σε πάνω
από 30 αντίγραφα, χρονολογόμε-
να από τον 1ο έως τα μέσα του 3ου
μ.Χ. αι., καθώς και σε απεικονίσεις
αναγλύφων που χρονολογούνται
από τον 4ο π.Χ. αι.' βλ. Martinez
2007, σ. 38. Ο Thomas Hirthe ση-
μειώνει ότι το άγαλμα που εμ-
φανίζεται στην τοιχογραφία του
Salviati απεικονίζει νέο, ο οποίος
έχει απολιθωθεί αντικρίζοντας το
κεφάλι Μέδουσας που κρατά στο
υψωμένο χέρι. Το θέμα, λοιπόν,
της Μέδουσας εμφανίζεται και
πριν από τον *Περσέα* του Cellini σε
απεικονίσεις που επισμαίνονται, με
τρόπο αλληγορικό, ιστορικά πε-
πραγμένα του Cosimo' βλ. Hirthe
1987, σ. 209.

725 Αξίζει να σημειωθεί ότι σε τοι-
χογραφία του Bronzino με θέμα *Οι*
Ισραηλίτες συλλέγουν το μάννα, στον
αριστερό τοίχο του παρεκκλησίου
της Ελεονώρας (1540-1545), εμφα-
νίζεται σε πρώτο επίπεδο κομψή
ανδρική μορφή σε εντυπωσιακό
χιασμό (*contrapposto*), με υψωμένο
το δεξιό χέρι και το κεφάλι στραμ-
μένο αριστερά. Αντίστοιχη μορφή,
με την πλάτη, όμως, στραμμένη
στον θεατή, εμφανίζεται στον απέν-
αντι τοίχο, όπου απεικονίζεται η
Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας. Ει-
κόζω ότι ο Bronzino, στο κλίμα της
έντονης συζήτησης για την υπερο-
χή της γλυπτικής ή της ζωγραφικ-
κής (*paragone*), που διεξαγόταν την
εποχή εκείνη, θέλησε να αποδώσει
την ανθρώπινη μορφή και από τις
δύο όψεις, συναγωνιζόμενος τον
«περίοπτο» τρόπο της γλυπτικής.

726 Bober – Rubinstein 2010, σ.
84, αρ. 35.

727 Martinez 2007, σ. 37.

728 Προσκνητοπούλου 2007, σ.
146' Bober – Rubinstein 2010, σ. 84,
αρ. 35.

729 Στο *Discorso sopra l'arte del*
disegno, όπου ο Cellini επιχειρεί
να κωδικοποιήσει τις γνώσεις του
Michelangelo για τη διάταξη του

σκελετού και τις αρχές του ανα-
τομικού *disegno*, αναφέρεται ότι
όταν το σώμα στρέφεται, εμφανί-
ζονται στα πέντε κάτω πλευρικά
οστά πολλές όμορφες ανυψώσεις
και κοιλότητες, που είναι από τα
ωραιότερα πράγματα στο ανθρω-
πινο σώμα' βλ. Braunfels 1961, σ.
16.

730 Το ορειχάλκινο μνημείο του
Pollaiuolo, το οποίο έχει θεωρηθεί
προάγγελος του Μανιερισμού,
θαυμαζόταν πολύ από τους συγ-
χρόνους του, αλλά και τους μετα-
γενέστερους καλλιτέχνες. Είναι
ένα από τα δύο ταφικά μνημεία
που κρίθηκαν διατηρητέα μετά την
κατεδάφιση του παλαιού Αγίου
Πέτρου' βλ. Ettlinger 1953, σ. 239-
242.

731 Mendelsohn 1982, σ. 154-155.

732 Braunfels 1961, σ. 10.

733 Κατά τη συνάντηση αυτή ο
Cellini διαβίβασε στον Μιχαήλ
Άγγελο πρόταση του δούκα να τον
διορίσει μέλος των Quarantotto,
δηλαδή της Γερουσίας, αν επέ-
στρεφε στη Φλωρεντία. Με πρό-
σχημα, ωστόσο, την απασχόλησή
του στον Άγιο Πέτρο, ο Buonarroti
αρνήθηκε να επιστρέψει στη γε-
νέτειρά του υπό το καθεστώς του
Cosimo I' βλ. Cellini -Tassi 1829, τ.
2, σ. 436, 440' πβ. Τσελλίνι 2003, II,
79, 80 σ. 484, 486.

734 Clark 1990, σ. 251.

735 «un modellino di Cleopatra,
in cera» βλ. Falsitta 2009, σ. 249.

736 «sic celeri missus praeceps
per inane volatus» βλ. Οβίδιος, *Με-
ταμορφώσεις* IV.718.

737 Ο Paolo Pino (1534-1565),
ζωγράφος και συγγραφέας, στο
έργο του *Dialogo di Pittura* (1548)
συνιστούσε στους καλλιτέχνες να
συμπεριλαμβάνουν στα έργα τους
τουλάχιστον μία μορφή αποκλί-
νουσα, διφορούμενη, δύσκολη, που
θα την εκτιμούσαν εκείνοι που κα-
τανούσαν τα λεπτά σημεία της
τέχνης. Από τη δεκαετία του 1520,
άλλωστε, ειδήμονες (*conoscenti*)
και χορηγοί εκτιμούσαν ιδιαίτερα
αυτά τα «λεπτά σημεία», επιδιώ-
κοντας συχνά ένα δείγμα της δε-
ξιότηχίας (*virtù*) ενός καλλιτέχνη
ανεξάρτητα από το θέμα, το μέγε-
θος ή το υλικό' βλ. Shearman 1967,
σ. 86.

738 Pope-Hennessy 1980, σ. 37-
38' βλ. Bober – Rubinstein 2010, σ.
73-74, αρ. 26. Το σχηματοποιημένο
αυτό πέπλο, *velificatio*, εμφανιζό-

ταν και σε βυζαντινά έργα. Έτσι,
απεικονίζεται με *velificatio* γυναι-
κεία μορφή στο *ψηφιδωτό Επτα-
βηματίζουσα* του καθολικού της
Μονής της Χώρας στην Κωνστα-
ντινούπολη: ευχαριστώ την καθη-
γήτρια Μελίτα Εμμανουήλ για την
επισήμανση.

739 Campbell 2004, σ. 118.

740 Warburg 1999, σ. 104.

741 Pollitt 1994, σ. 319.

742 Pollitt 1994, σ. 322.

743 Ο Alberti συνιστούσε στους
καλλιτέχνες να σχεδιάζουν πρώτα
τα οστά, κατόπιν να προσθέτουν
τους τένοντες και τους μυς και, τέ-
λος, να τους επενδύουν με σάρκα
και δέρμα' βλ. Alberti – Grayson
1972, *De pictura*, 35, σ. 74-75. Ο
Cellini ενθάρρυνε, επίσης, τους νε-
ότερους καλλιτέχνες να μελετούν
την ανατομία του ανθρώπινου
σώματος για να τελειοποιήσουν
τη τέχνη τους: «Sopra i principi
e 'l modo d' imparare l' arte del
disegno» βλ. Cellini – Cordié 1960,
σ. 1121' Davis 1976 σ. 18.

744 Shearman 1967, σ. 64.

745 Όπως για παράδειγμα από
τις εκδόσεις *Accipe Studioso Lector*
*P. Ovidii Metamorphosi cum lucu-
lentissimis Raphaelis Regii enarra-
tionibus...*, Venetia 1509, 1513 και
P. Ovidio metamorphoseos vulgare
novamente stampato. Diligente-
mente corretto e historiato, μτφρ.
Ioanni de Bonsignore, Μιλάνο
1520, fol. XXVv' βλ. Geronimus
2006, σ. 112-113, εικ. 78-81.

746 Το σααθί που κρατά ο *Περσέ-
ας* είναι αντίγραφο' το πρωτότυπο
φυλάσσεται στο Museo Nazionale
del Bargello στη Φλωρεντία' βλ.
Pope-Hennessy 1985, σ. 186.

747 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, IV,
782-785.

748 Ο Varchi είχε στείλει από την
Πάντοβα, τον Μάιο του 1539, στον
Bronzino και τον κοινό τους φίλο
γλύπτη Tribolo τη μετάφρασή ενός
τμήματος των *Μεταμορφώσεων* που
είχε ολοκληρώσει, επειδή και οι δύο
αγαπούσαν την ποίηση και γνώρι-
ζαν ότι «η ποίηση είναι ομιλούσα
ζωγραφική, όπως η ζωγραφική εί-
ναι σιωπηλή ποίηση» («La poesia
non è altro che una dipintura che
favelli, così la pittura non è altro
che una poesia mutola») βλ. Brock
2002, σ. 10, 328, σημ. 15.

749 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, IV,
656-667.

750 Στην τραγωδία του Ευριπίδη,

η ίδια η Ανδρομέδα παραδίδει τον εαυτό της στον Περσέα με την ελπίδα της σωτηρίας: «Πάρε με, ξένε, είτε με θέλεις για γυναίκα είτε για δούλα» βλ. TrGF, fr.129a.

751 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, IV, 668-718.

752 Foster 1999, σ. 27.

753 Οι Γίγαντες έχουν συσχετιστεί με προ-ελληνικές λατρείες και η ήττα τους από τους Ολυμπίους φαίνεται ότι συμβόλιζε την καθιέρωση των βασιικών θεσμών και αξιών του ελληνικού πολιτισμού βλ. Pollitt 1994, σ. 138.

754 Οι Puchstein και Robert ταύτισαν την κεντρική γυναικεία μορφή, στη βόρεια πλευρά της ζωφόρου της Γιγαντομαχίας της Περγάμου, με τη Νύχτα και υποστήριξαν ότι οι περισσότερες θεότητες στα αριστερά της ήταν αστέρια και αστερισμοί του νυχτερινού ουρανού. Για τον προσδιορισμό των αστερισμών αυτών οι ερευνητές βασίστηκαν στο αστρονομικό ποίημα του Άρατου *Φαινόμενα*. Η θεωρία αυτή μοιάζει να παρέχει ικανοποιητική εξήγηση για τις μορφές αυτές, καθώς η βόρεια πλευρά βρισκόταν μόνιμως στη σκιά και ανακαλούσε θεότητες της νύχτας βλ. Pollitt 1994, σ. 144-145 Langlotz 1951, σ. 14.

755 Et.Gud. 1818, σ. 462.

756 Κακριδής 1987, τ. 3, σ. 188.

757 LIMC, I, 2, *Andromeda*, 1, 1. Στην πρώιμη αυτή απεικόνιση, ο Περσέας πολεμά με πέτρες το κήτος, ενώ η Ανδρομέδα –πίσω του– παρακολουθεί. Οι επόμενες σωζόμενες απεικονίσεις χρονολογούνται εκατό χρόνια αργότερα και συνδέονται με το ενδιαφέρον που προκάλεσε στα μέσα, περίπου, του 5ου π.Χ. αι. η διδασκαλία της τραγωδίας του Σοφοκλή *Ανδρομέδα*. Ο χρόνος αυτός συμπίπτει και με την πρώτη καταγραφή ολόκληρου του μύθου του Περσέα από τον Φερεκύδη, γύρω στο 456 π.Χ.

758 Ο λατίνος ποιητής όχι μόνο χρησιμοποιεί τη λέξη *braccia*, βραχίονες, δηλώνοντας ότι η άτυχη κόρη ήταν δεμένη και από τα δύο χέρια, αλλά αναφέρει, επιπλέον, πως «θα είχε κρύψει από αιδώ το πρόσωπό της, αν τα χέρια της δεν ήταν δεμένα» βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 672-683.

759 Αξίζει να σημειωθεί ότι σε κάποιους αστρονομικούς χάρτες οι γονείς της Ανδρομέδας απεικονίζονται και αυτοί με εκτεταμένα

τα χέρια, στάση που υπαγορεύεται προφανώς από τη διάταξη των άστρων.

760 Παρόλο που οι Νηρηίδες ήταν οργισμένες εναντίον της Κασσιόπης, ο Manilius αναφέρει πως όταν αντίκρισαν την εσταυρωμένη Ανδρομέδα (*crux virginea*), ξεπρόβαλαν από τη θάλασσα και έκλαιγαν για τη μοίρα της κοπέλας βλ. Manilius, *Astronomica*, 5, 50.

761 Κακριδής 1987, τ. 2, σ. 286.

762 Clark 1990, σ. 279 Clark 1955, σ. 214.

763 «ὕμᾱς κικλήσκω πέμπειν μύσταις πολὺν ὄλβον/ὕμεις γὰρ πρῶται τελετὴν ἀνεδείξατε σεμνήν/εὐιέρου Βάκχου» βλ. *Ορφικοί Ὕμνοι*, 24, Νηρηίδων.

764 Kerényi 1988, τ. 1, σ. 205-206.

765 Diels – Kranz 2005, σ. 342.

766 Ο Kenneth Clark παραθέτει μερικές εντυπωσιακές μεταμορφώσεις του μοτίβου, το οποίο διατήρησε και στη χριστιανική τέχνη, τον συμβολισμό της απελευθερωμένης ψυχής. Το πρώτο παράδειγμα απαντά κατά τα τέλη του 11ου αι. σε πίνακα με θέμα την *Δευτέρα Παρουσία* στο εντευκτήριο του ναού του Αγίου Γρηγορίου Ναζιανζηνού στη Ρώμη, φιλοτεχνημένο από τους Johannes et Nicolaus pictores. Ο πίνακας χωρίζεται σε ζώνες όπου το θέμα υπηρετείται από μια συμβατική εικονογραφία και αναπάντητα, στην τέταρτη ζώνη, εμφανίζονται δύο μορφές που μας είναι γνωστές από αρχαία αγγεία και σαρκοφάγους: δύο ημίγυμνες Νηρηίδες, στη ράχη ενός θαλασσίου ιππόκαμπου η μία, ενός ταύρου η άλλη, να υψώνουν στα χέρια τις αναστημένες ψυχές. Για να ανταποκριθούν στον νέο τους ρόλο, οι κόρες του Νηρέα έχουν αποκτήσει φωτοστέφανα αγγέλων. Τετρακόσια χρόνια αργότερα, οι ρόλοι αλλάζουν και στο ρετάρμπλ του Hans Fries (1465-1523) με θέμα τη *Δευτέρα Παρουσία* στο Μόναχο, ένας άγγελος μεταφέρει στον βραχίονά του μια Νηρηίδα σαν διασωθείσα ψυχή. Η κομψή της στάση, η στροφή του κορμού και της κεφαλής προς τον συνοδό της και τα μαλλιά που ανεμίζουν προδίδουν την καταγωγή της από τα ελληνικά πελάγη βλ. Clark 1955, σ. 214-217.

767 Bober – Rubinstein 2010, σ.

242-243, αρ. 99. Κατά τον Kenneth Clark, ωστόσο, ο Ghiberti πήρε την Εύα από μία (No.I Lasinio LXIV) από τις πέντε σαρκοφάγους των Νηρηίδων που βρίσκονταν στο Campo Santo της Πίζα, οι οποίες υπήρξαν χρυσωρυχείο για τους καλλιτέχνες του Quattrocento βλ. Clark 1955, σ. 217.

768 LIMC, I, 1, *Andromeda*, σ. 790.

769 Σε κρατήρα από την Απουλία, χρονολογημένο γύρω στα 360 π.Χ., η Ανδρομέδα είναι δεμένη σε κολόνες ταφικού ναίσκου βλ. LIMC, I, 2, *Andromeda*, I, 11. Σε κύλικα, επίσης από τον Τάραντα, στο άνω διάζωμα εμφανίζεται η Ανδρομέδα με φωτοστέφανο, δεμένη ανάμεσα σε δύο κορμούς, και ακριβώς από κάτω, απεικονίζεται σε ταφικό ναίσκο, με την πενθούσα μητέρα καθισμένη δίπλα βλ. LIMC, I, 2, *Andromeda*, I, 17 LIMC, I, 2, *Andromeda*, σ. 777 Phillips 1968, εικ. 23. Ακόμη και στην πιο προκλητική της εμφάνιση, στην υδρία Spinelli, η Ανδρομέδα δεν αποσυνδέεται από τη συμβολική παρουσία του θανάτου, καθώς δεξιά της διακρίνεται ταφική στήλη με κτερίσματα βλ. LIMC, I, 1, *Andromeda*, I, 20.

770 LIMC, I, 2, *Andromeda*, I 27, 28, 29, 30.

771 LIMC, I, 2, *Andromeda*, I, 57, 58, 152.

772 LIMC, I, 2, *Andromeda*, I 63, 83, 87.

773 Schauenburg 1960, σ. 66-67.

774 Ο Botticelli πήρε από τις σαρκοφάγους του Campo Santo την ιδέα του ιπτάμενου Ζεφύρου στη *Γέννηση της Αφροδίτης*, ενώ ο Mantegna τα σχέδια για τα χαρακτηριστικά των θαλάσσιων τεράτων βλ. Clark 1955, σ. 217. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη *Μάχη των θαλασσίων θεών* (1475) του Mantegna η ομοιότητα της Νηρηίδας που κάθεται πάνω σε θαλάσσιο Κένταυρο, έχοντας τον δεξιό βραχίονα υψωμένο πάνω από το κεφάλι, με την Ανδρομέδα του Cellini είναι εμφανής. «Όσον καιρό ήμουν στην Πίζα πήγα να τακτικά στο παλιό νεκροταφείο και εκεί βρήκα πολλές θαυμάσιες αρχαίες σαρκοφάγους ... που μελετούσα κάθε μέρα με ζήλο» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 39 πβ. Τσελλίνι 2003, I, 11, σ. 53.

775 Hirthe 1987, σ. 214.

776 Gallucci 2003, σ. 7 Andreae 1973, σ. 587. Σύμφωνα με μια από

τις παραδόσεις για την ίδρυση της πόλης, η Φλωρεντία ιδρύθηκε από τον Ιούλιο Καίσαρα τον 1ο π.Χ. αι. 777 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VII, κεφ. I.

778 «ὄφρ' οἶοι Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν» βλ. Όμηρος, *Ιλιάς* Π 100. Οι Έλληνες συνήθιζαν να προσωποποιούν πόλεις με τις μορφές γυναικών, οι οποίες έφεραν κάποτε στο κεφάλι τείχος-κορόνα. Στη συλλογή του Cosimo I στην *Guardaroba* του Palazzo Vecchio φαίνεται ότι περιλαμβάνονταν αγαλματίδιο της Κυβέλης, η οποία έφερε, επίσης, τείχος-κορόνα βλ. Massinelli 1991, σ. 114-115. Ο Vasari, ακολουθώντας την παράδοση αυτή, έχει απεικονίσει τη Φλωρεντία με άνθη στα χέρια και κορόνα με πύργους στο κεφάλι, πάνω σε άρμα που σέρνουν τέσσερα λευκά άλογα στον *Θρίαμβο για τη Νίκη επί της Πίζας*, στην οροφή της Sala Grande στο Palazzo Vecchio. Ανάλογη απεικόνιση υπάρχει και σε μετάλλιο της Πάντοβας από το πρώτο τέταρτο του 16ου αι., όπου η πόλη προσωποποιείται με γυναίκα που φέρει corona muraria βλ. Terzaghi 1997, σ. 162-163.

779 Ανάλογο σημειώμενο διαθέτει και το όνομα που της έδωσαν οι Ρωμαίοι, *Florentia* από τη flora, τη χλωρίδα.

780 Με τη μικροσκοπική ανθοδέσμη, την οποία παρατήρησα πάνω στην πέτρινη στήλη όπου κάθεται η Ανδρομέδα, εικάζω ότι ο καλλιτέχνης υποδεικνύει ένα στοιχείο που θα διευκόλυε ερμηνεία του έργου σύμφωνη με τις δικές του προθέσεις. Ο Alessandro Nova εντόπισε, εξάλλου, έναν ακόμη ευκρινή υψαινισμό των προθέσεων του καλλιτέχνη στο γλυπτό του *Νάρκισσος*: ένα ανάγλυφο δέντρο που αγκαλιάζει με τα κλαδιά του το κτίσμα όπου κάθεται ο Νάρκισσος. Στην απαντητική επιστολή του προς τον Varchi, κατά τη συζήτηση για το *paragone*, ο Cellini είχε ήδη διευκρινίσει ότι γι' αυτόν η ζωγραφική δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα δέντρο, μια μορφή, ένα αντικείμενο που καθρεφτίζεται σε πηγή. Με την απεικόνιση του δέντρου στη βάση του *Νάρκισσου* ο γλύπτης αποτύπωνε, με εικαστικό τρόπο, την πάγια πεποίθησή του ότι η ζωγραφική συνιστά μόνο αντανάκλαση της γλυπτικής και

ότι η γλυπτική είναι τελικά η μητέρα όλων των τεχνών βλ. Nova 2003, σ. 199-201.

781 Trottein 2004, σ. 130.

782 Η αντίληψη της Τύχης ως προσωποποίηση της πόλης φαίνεται ότι ανάγεται στον 6ο π.Χ. αι. Ο Πausanίας περιγράφει ένα αρχαϊκό άγαλμα της Τύχης που φέρει κορόνα με τη μορφή τείχους, που χαρακτηρίζεται ως γνώρισμα της θεάς της πόλης βλ. Πausanίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 4.30.6. Η λατρεία της Τύχης διαδόθηκε ιδιαίτερα κατά την Ελληνιστική περίοδο, όταν οι πόλεις άρχισαν να παραγγέλνουν αγάλματα της δικής τους «Καλής Τύχης» ως προστάτιδας του συλλογικού τους μέλλοντος. Το πρωιμότερο παράδειγμα μεγάλης κλίμακος αγάλματος της Τύχης ως θεάς της πόλης ανεγέρθηκε στην Αγορά των Αθηνών το τελευταίο τέταρτο του 4ου π.Χ. αι. Φέρει διαφανή χιτώνα και μιάτιο και ανήκει σε τύπο που επινοήθηκε την εποχή αυτή για την απεικόνιση νεαρών γυναικείων μορφών, όπως οι Νύμφες. Κρίνοντας από τον μεγάλο αριθμό αντιγράφων και παραλλαγών, η επιρροή της μπορεί να συγκριθεί μόνο με την καθιστή *Τύχη της Αντιόχειας* που φιλοτεχνήθηκε από τον Ευτυχίδα της Σικυώνας γύρω στο 300 π.Χ. και φαίνεται ότι αντλεί την εικονογραφία της από απεικονίσεις Μουσών βλ. Palagia 1994, σ. 65 Άλευρά 1990, σ. 271-272. Σε κάθε περίπτωση, στην Αναγέννηση η εικονογραφία της *Τύχης της Αντιόχειας* ήταν γνωστή μέσω νομισμάτων, καθώς σχέδιο νομισματικού τύπου που την απεικονίζει περιλαμβάνεται στο χειρόγραφο του Andrea Loredan (1560). Το χειρόγραφο (MS Typ 411, Houghton Library, Harvard University, Cambridge Mass. Fol. 1) με απεικονίσεις ελληνικών και ρωμαϊκών νομισμάτων είχε παλαιότερα αποδοθεί στον Jacopo Strada βλ. Cunnally 2016, σ. 51, pl. 3.

783 Για τις αλληγορικές προσωποποιήσεις της *Occasio* βλ. Morel 2012, σ. 202-204. Με χιλιάδες ξένους στρατιώτες να βρίσκονται τον χρόνο αυτό στην Ιταλία, έτοιμους να καταπνίξουν κάθε εξέγερση, και με την Fortezza da Basso στις παρυφές της Φλωρεντίας, στα χέρια της ισπανικής φρουράς, η απόφαση των φλωρεντινών πατρικών να επιλέξουν μόνοι τους τον

διάδοχο του Alessandro, χωρίς τις δύο δυνάμεις που είχαν επιβάλει το σύνταγμα του 1532, τον αυτοκράτορα και τον πάπα, ήταν αναμφίβολα τολμηρή.

784 Hirthe 1987, σ. 206.

785 Shearman 2003, σ. 31 Zech 2000, σ. 175-178.

786 Hirthe 1987, σ. 204, 211.

787 Pope-Hennessy 1985, σ. 168.

788 Meller 1994, σ. 9-16.

789 Mandel 1996, σ. 168-187.

790 Όπως αφηγείται ο Varchi στη *Storia Fiorentina*, κατά τις πολεμικές επιχειρήσεις της δεκαετήνης πολιορκίας της Φλωρεντίας περισσότεροι από 8.000 στρατιώτες σκοτώθηκαν, ενώ ο αριθμός των αμάχων που χάθηκαν από λοιμό, πείνα και στρατιωτικές επιχειρήσεις ανήλθε γύρω στις 30.000 βλ. Najemy 2008, σ. 461. Εξαιτίας όλων αυτών των απωλειών, ο πληθυσμός της πόλης μειώθηκε περίπου κατά το ένα τρίτο βλ. Hale 2004, σ. 120.

791 Shearman 1967, σ. 158.

792 Η πρώτη έκδοση του *Orlando furioso* έγινε το 1516, ενώ η τελευταία, ζώντος του συγγραφέα, το 1532 βλ. Shearman 1967, σ. 141.

793 Όπως, για παράδειγμα, «Μου φαινόταν πως το κακό μου αστέρι θα μ' άφηνε ήσυχο για ένα διάστημα. Πριν πάρω, όμως, ανάσα ... ξαφνικά σώριασε πάνω μου καινούριες συμφορές», ή «Ας έλθει μάρτυς όλος ο κόσμος για το πώς τα μοχθηρά αστέρια και η αναποδιά της τύχης μάχονται τους θητούς» βλ. Cellini - Tassi 1829, τ. 2, σ. 239 και τ. 1, σ. 446 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 31 σ. 394 και I, 101, σ. 267 αντίστοιχα.

794 Φλωρεντία 2007, σ. 18-19.

795 Friedländer 1990, σ. 40.

796 Shearman 1967, σ. 23.

797 Pope Hennessy 1985, σ. 182.

798 Όπως σημειώνει ο Αλέκος Λεβίδης, μορφές καλυμμένες με χλαμύδες εμφανίζονται σε αγγειογραφίες προγενέστερες του Τιμάνθη. Η πρωτοτυπία έγκειται μάλλον στη δραματική κλιμάκωση που επιτυγχάνεται με καθαρά ζωγραφικά μέσα, παρέχοντας μια νέα ερμηνεία ενός εικονογραφικά γνωστού θέματος βλ. Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, XXXV, 73 («oratorum laudibus celebrata») Κικέρων, *Orat.*, XXII, 74 Κουιντιλιανός, *Institutio oratoria* II, xiii, 12 «ήθροίξεθ' ὡς δ' ἔσειδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ/ ἐπὶ σφαγὰς

- στείχουσαν εις ἄλλος κόρην, / ἀνε-
στέναξε, κάμπαλιν στρέψας κάρα/
δάκρυε, πρόσθεν ὀμμάτων πέπλον
προθείς» βλ. Ευριπίδης, *Ιφιγένεια
εν Αυλίδι*, στιχ. 1547-1550· Πλίνιος
1994, σ. 333-335.
- 799** Alberti – Grayson 1972, *De
pictura* 42, σ. 80-83· βλ. Mendel-
sohn 1982, σ. 136-137.
- 800** Varchi 2007, σ. 56· βλ.
Mendelsohn 1982, σ. 136.
- 801** Pollitt 1994, σ. 211-213.
- 802** Bober – Rubinstein 2010, σ.
148, αρ. 105· McGrath 1978, σ. 258.
- 803** Η διαδρομή του μοτίβου συ-
νεχίζεται και στον επόμενο αιώνα,
όταν ο Rubens επανέρχεται στο
θέμα της *Θυσίας της Ιφιγένειας* στη
ζωφόρο της πρόσοψης του σπιτιού
του στην Αμβέρσα, θέλοντας να
τιμήσει τον Τιμάνθη και τον φη-
μισμένο πίνακά του. Φαίνεται ότι
κατά την παραμονή του στην Ιτα-
λία, ο φλαμανδός καλλιτέχνης είχε
δει τον *Βωμό του Κλεομένους* ή άλλο
σχετικό έργο, και αποκόμισε έναν
οδηγό για την απεικόνιση τουλά-
χιστον μιας εκφραστικής μορφής,
του Αγαμέμνονα· βλ. McGrath
1978, σ. 256-258. Συνδυάζοντας
το κλασικό πάθος με την αξιοπρέ-
πεια, η πένθιμη μορφή κάθεται, βα-
ρύθυμη και βυθισμένη στην οδύνη,
κάτω από τη μορφή του Αχιλλέα, ο
οποίος με υψωμένα χέρια εκφράζει
την αντίθεσή του στην επικείμενη
θυσία.
- 804** Pasquinelli 2006, σ. 172.
- 805** Alberti – Grayson 1972, *De
pictura* 45, σ. 86-87· Marani 2009, σ.
88.
- 806** Ο Alberti έχει αναδείξει τη
σχέση ανάμεσα στα αισθήματα
και την εξωτερική έκφρασή τους
και υποδεικνύει την ανάγκη οι ψυ-
χικές καταστάσεις να αποτυπώνο-
νται με κινήσεις του σώματος. Σύμ-
φωνα με τη σύσταση αυτή, όσοι
πενθούν πρέπει να απεικονίζονται
με το κεφάλι σκυμμένο, τον λαιμό
λυγισμένο και όλα τα μέλη τους
να πέφτουν βαριά σαν από κούρα-
ση· βλ. Alberti – Grayson 1972, *De
pictura* 41, σ. 80-81.
- 807** Dodero 2010, σ. 319-321·
Bober – Rubinstein 2010, σ. 213-
214, αρ. 165.
- 808** Pope Hennessy 1985, σ. 50·
Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία
περί χρυσοχοΐας*, XIV, σ. 67.
- 809** Ο σύγχρονος του Cellini
γλύπτης Leone Leoni (1509-1590),
ο οποίος, κατά την αφήγηση του
Cellini, προετοίμασε το θρυμματι-
σμένο διαμάντι που έβαλαν στην
τροφή του για να τον σκοτώσουν,
όταν ήταν φυλακισμένος στη Ρώμη
το 1539, χρησιμοποίησε ως μοντέ-
λο τις μορφές των βαρβάρων αιχ-
μαλώτων για τη διακόσμηση της
πρόσοψης του σπιτιού του, Casa
degli Omenoni, στο Μιλάνο.
- 810** Clark 1990, σ. 79-81.
- 811** Πλούταρχος, *Βίοι Παράλλη-
λοι, Δημοσθένης*, 31.
- 812** Αλευρά 1990, σ. 271· Classical
Art Research Centre and the
Beazley Archive, Cast Gallery
catalogue number: C212. Ρώμη,
Musei Vaticani, inv. 2255.
- 813** Πρόκειται για ένα από τρία
ανάγλυφα που ανήκαν στη χαμένη
αψίδα του φιλοσόφου-αυτοκράτο-
ρα και τα οποία τον 15ο αι. ανευ-
ρέθηκαν στον χώρο του ρωμαϊκού
Secretarium Senates, που είχε με-
ταμορφωθεί σε εκκλησία της Santa
Martina. Το 1515, ο πάπας Λέων Γ΄
μετέφερε τα ανάγλυφα στο Palazzo
dei Conservatori στο Καπιτώλιο,
όπου βρίσκονται μέχρι σήμερα· βλ.
Bober – Rubinstein 2010, σ. 212-
213, αρ. 163· Perry 2012, σ. 185.
- 814** Οι Φλωρεντινοί πίστευαν ότι
το Βαπτιστήριο ήταν στους αρ-
χαιούς χρόνους ναός του Άρη και
σύμβολο του μεγαλείου της ρωμα-
ϊκής Φλωρεντίας. Έτσι, ο ναός του
Άρη δεν μπορούσε να λείπει από
τον πίνακα του Vasari, *Η ίδρυση
της Φλωρεντίας* στη Sala Grande
του Palazzo Vecchio.
- 815** Leiden, Universiteitsbiblio-
theek, Voss. Lat. Q.79, fol. 26v, 28v.
- 816** Ο Giovanni Batista di Lorenzo
Strozzi δώρισε τον πίνακα στον
Sforza Almeni, primo cameriere
του δούκα και με τον τρόπο αυτό
φαίνεται πως το έργο βρήκε τον
δρόμο του προς τη συλλογή των
Μεδίκων, όπου εμφανίζεται σε
απογραφή που έγινε το 1589· βλ.
Bacci 1966, σ. 99· Vasari – De Vere
1996, τ. 1, σ. 656.
- 817** Όπως αναφέρεται από την
Weil-Garris 1983, σ. 410, σημ. 176.
- 818** Cochrane 1974, σ. 70, 75·
Pope-Hennessy 1985, σ. 254-255.
- 819** Samuels 1976, σ. 55.
- 820** Samuels 1976, σ. 283-284.
- 821** *Sopra i Principi e il Modo d’
imparare l’ Arte del Disegno*· βλ.
Cellini – Cordié 1960, σ. 1116-1121.
- 822** Cole 2002· σ. 141-143.
- 823** Schmidt 2003, σ. 358.
- 824** Pope-Hennessy 1985, σ. 182.
- 825** Pasquinelli 2006, σ. 339.
- 826** Pope-Hennessy 1985, σ. 182·
Pope-Hennessy 1996b, σ. 208.
- 827** LIMC, I, 2, *Andromeda* I, 5, 10.
- 828** Hirthe 1987, σ. 210, 214.
- 829** Cole 2002, σ. 142-144. Η άπο-
ψη του Francesco Vossila ότι ο Φι-
νέας συμμετείχε, με οποιονδήποτε
τρόπο στην περιπέτεια της Ανδρο-
μέδας, έρχεται σε άμεση αντίθεση
με τα λεγόμενα του Κηφέα, όταν ο
αδελφός του και πρώτος μνηστή-
ρας της Ανδρομέδας εισβάλλει
στην αίθουσα που παρατίθεται το
συμπόσιο του γάμου. Τότε, ο πα-
τέρας της νύφης απευθυνόμενος
στον Φινέα λέει «... τον χρόνο εκεί-
νο που μελλόταν να χαθεί ετούτη...
εσύ απλώς παρατηρούσες και ου-
δεμία βοήθεια ως θεός ή ως μνη-
στήρας της είχε δώσει»· Οβίδιος,
Μεταμορφώσεις V, 19-23· βλ. Vossila
1977, σ. 290-291.
- 830** Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ.
310· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 70, σ. 193.
Η εικονογραφία ήταν του ίδιου
του Cellini και νομίζουμε ότι θα
μπορούσε να ερμηνευτεί σε δύο
επίπεδα. Στο πρώτο, η Ειρήνη συμ-
βολίζει τη συμφιλίωση του πάπα
με τον αυτοκράτορα το 1529, που
εξάλειψε (αλυσόδεσε) την Μήνιν
(*Furore*), η οποία είχε διαταράξει
τις σχέσεις των δύο καθολικών
ηγεμόνων, ενώ η συνθήκη της Βαρ-
κελώνης, που ακολούθησε, εξουδε-
τέρωσε την απειλή των όπλων και
σφράγισε τις πύλες του πολέμου.
Η δεύτερη ερμηνεία εικάζουμε ότι
προκύπτει από το λογύδριο το
οποίο ο καλλιτέχνης συνόδευσε
την παρουσίαση του μεταλλίου
στον πάπα, λέγοντας: «η συκο-
φαντική γλώσσα του χειρότερου
εχθρού μου (του Πομπηίου) κίνησε
τόσο την οργή της Παναγιότητάς
σου, ώστε πρόσταξες τον Κυβερ-
νήτη να με κρεμάσει ... σαν είδες,
όμως, αργότερα τη μεγάλη αδικία,
δεν μπορεί παρά να αισθάνθηκες
λίγες τύψεις... Τώρα που ο Θεός
εμπόδισε τ’ αστέρια μου ν’ ακολο-
γήσουν κακό δρόμο ... σε παρακα-
λώ, άλλη φορά, να μην οργίζεσαι
τόσο εύκολα μ’ εμένα». Σε προσω-
πικό, λοιπόν, επίπεδο ο Cellini με
την εικόνα της Ειρήνης υποδήλωνε
τη συμφιλίωσή του με τον πάπα, με
τη μορφή του αλυσοδομένου *Furore*
την εξουδετέρωση της οργής του
προκαθημένου του Καθολικισμού
που παρ’ ολίγον να τον στείλει
στην κρεμάλα και, τέλος, με την

επισήμανση ότι «κλείνουν οι πύλες του πολέμου» υπαινισσόταν ότι οι αντιπαραθέσεις ανάμεσα τους είχαν πάρει τέλος.

831 Ο Cellini θα είχε πληροφορηθεί από τον Varchi ότι ο Πλάτων αναγνώριζε τέσσερις μορφές θείας μανίας: τη μαντική, τη μυσταγωγική, την ποιητική και την ερωτική· βλ. Πλάτων, *Φαίδρος*, 244a κ.εξ.· βλ. Cellini-Ferrero 1971, *Sopra l'arte del Disegno*, σ. 811. Ο Alberti περιγράφει τις εκδηλώσεις του ανθρώπου που έχει καταληφθεί από οργή: τα πάθη έχουν πάρει φωτιά, το πρόσωπο και τα μάτια έχουν διογκωθεί και είναι κόκκινα, η κίνηση όλων των μελών του είναι βίαια και ταραγμένη, αντανακλώντας τη μανία, *furore*, που του έχει καταλάβει· βλ. Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 41, σ. 80-81.

832 Trottein 2009, σ. 55, 58.

833 Guicciardini 1984, σ. 235. Ο Alberti θέτει και αυτός την ειρήνη της πόλης υπεράνω όλων και καταδικάζει έντονα τους φατριασμούς που οδηγούσαν σε κοινωνικές συγκρούσεις και ήταν αιτία των δεινών της οικογένειάς του· βλ. Blunt 1978, σ. 4.

834 Paoletti – Radke 2005, σ. 77. Σύμφωνα με θρύλο, ο Ηρακλής υπήρξε ο ιδρυτής της Φλωρεντίας. Μορφή γυμνού Ηρακλή με ρόπαλο εμφανίζεται, εξάλλου, πάνω από την αποκαλούμενη Porta della Mandorla του καθεδρικού της Φλωρεντίας που διακόσμησε ο Nanni di Banco (1384-1421) το 1406. Η παρουσία του αρχαίου ήρωα στην πύλη της εκκλησίας Santa Maria del Fiore δήλωνε τη σημασία του οικοδομήματος, που βρισκόταν σε εξέλιξη, όχι μόνο από θρησκευτική, αλλά και από πολιτειακή άποψη, καθώς συνιστούσε αναφορά στην ίδρυση της Φλωρεντίας· βλ. Campbell – Cole 2012, σ. 64-66.

835 Ruvoldt 2012, σ. 1044. Η Φλωρεντία ήταν γνωστή για τις φατρίες της, συμμαχίες συμφερόντων που εκτεινόταν σε πολλαπλούς άξονες διασπώντας τον κοινωνικό ιστό· βλ. Moyer 2020, σ. 6-8. Ήδη τον 13ο αι. οι φατρίες των Γουέλφων και των Γιβελίνων στη Φλωρεντία, υποστηρικτών αντίστοιχα του πάπα και του γερμανού αυτοκράτορα, είχαν μετασηματισθεί σε πολιτικές και στρατιωτικές οργανώσεις που διεκδικούσαν πεισματικά την εξουσία. Μετά τη θρι-

αμβευτική νίκη των υποστηρικτών του πάπα, το κόμμα (*parte Guelfa*) αναδείχθηκε σε ισχυρή πολιτική δύναμη με ρόλο συμβουλευτικό της Signoria και με συμμετοχή σε εκλογές για την επάνδρωση κυβερνητικών οργάνων· βλ. Brucker 1983, σ. 135-136· Simoncelli 2003, σ. 287.

836 Landucci 1883, σ. 373-375, όπως αναφέρεται από τον Simoncelli 2006, σ. 118.

837 Schmidt 2003, σ. 359, 361.

838 Όπως σημειώνει ο Draper, θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Vasari στο μεγάλο διακοσμητικό του πρόγραμμα στο Palazzo Vecchio, επαναδιαπραγματεύεται τον πίνακα του Ambrozio Lorenzetti, *Η Αλληγορία της καλής διακυβέρνησης* χωρίζοντας τον σε πολλές σκηνές, τις οποίες κατανέμει στις διάφορες αίθουσες· βλ. Draper 1973, σ. 35.

839 Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Cellini χρησιμοποιεί την έκφραση, «απελευθέρωσα τον εαυτό μου από αυτή τη διαβολική μανία που είχε κυριεύσει την ψυχή μου», («*liberatomi da quel diabolico furore, mi accrebbe animo*»), που ανακαλεί την ταύτιση της Ανδρομέδας με την απελευθερωμένη ψυχή· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 380· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 66, σ. 461.

840 Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 640.

841 Ο έφιππος ανδριάντας του Μάρκου Αυρήλιου στη Ρώμη διέφυγε από τη μοίρα που επιφύλαξαν φανατικοί χριστιανοί σε πολλά αρχαία αγάλματα, ακριβώς γιατί τον εξέλαβαν σαν απεικόνιση του Μεγάλου Κωνσταντίνου.

842 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί γλυπτικής*, VII, σ. 139. Το άγαλμα απεικόνιζε τον αυτοκράτορα καθισμένο στον θρόνο, σύμφωνα με το πρότυπο των καθιστών αγαλμάτων του Διός. Είχε κατασκευαστεί σύμφωνα με την ακρολιθική τεχνική, δηλαδή είχε χρησιμοποιηθεί μάρμαρο μόνο για το κεφάλι και τα γυμνά μέρη του σώματος, ενώ τα ενδύματά ήταν από επιχρυσωμένο ορείχαλκο.

843 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 42, σ. 82-83.

844 Με διάφορους τρόπους, όπως με τη διάταξη των μορφών πάνω σε διαγώνιες, με εικόνες ημιτελείς, με έργα *non finito*, με πρόσωπα που διαφεύγουν από τα όρια του

εικονιστικού χώρου και διεισδύουν στον χώρο του θεατή, οι Μανιεριστές επιχείρησαν να συνδέσουν την πραγματικότητα με τη φαντασία· βλ. Pinelli 1996, σ. 225-230.

845 Γιατρός που εξέτασε τον Cellini στη Ρώμη το 1536 αποφάνθηκε: αυτός δεν είναι σφυγγός ανθρώπου μα λιονταριού ή δράκου· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 362· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 83, σ. 220. Εφαρμόζοντας μεθόδους ταύτισης με χρήση βιομετρικών στοιχείων ο Oleg Nasobin ξεχωρίζει ένα χαρακτηριστικό που συγκεντρώνει την προσοχή του θεατή σε εικαζόμενες αυτοπροσωπογραφίες ή απεικονίσεις του Cellini: τα συνοφρυωμένα φρύδια. Το χαρακτηριστικό αυτό απαντάται στην αυτοπροσωπογραφία του Cellini που εμφανίζεται στον ώμο της προτομής του *Cosimo*, σε σχέδιο που φυλάσσεται στη Biblioteca Reale στο Τορίνο, σε προσωπογραφία ιδιωτικής συλλογής και στη μορφή που δείχνει στο ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*· βλ. Nasobin 2016, σ. 9852.

846 Στην πολιορκία του Castel Sant' Angelo, όπως αφηγείται ο Cellini, εμπύχωσε και έδωσε πνοή σε σύντροφό του που κρυβόταν άχρηστος σε μια γωνιά και ολομόναχοι σκότωσαν τόσους εχθρούς που οι υπόλοιποι πήραν δρόμο· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 10· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 103, σ. 273.

847 Όπως αναφέρεται από την Weil-Garris 1983, σ. 410, σημ. 176.

848 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 60· πβ. Τσελλίνι 2003, I, 15, σ. 63.

849 «Fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo»· Vasari – Milanese 1878, τ. 7, σ. 623.

850 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 537· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 100, σ. 528.

851 Ames-Lewis 2000, σ. 209.

852 Alberti – Grayson 1972, *De pictura* 57, σ. 100-101.

853 Την ώρα που οι τεχνίτες ανήγγειλαν ότι η χύτευση του *Περσέα* είχε αποτύχει, ο Cellini, ουρλιάζοντας από οργή, είπε: «Ορκίζομαι στον Θεό πως πριν πεθάνω θα δώσω στον κόσμο μια τέτοια απόδειξη της δύναμής μου που πολλοί θα θαυμάσουν»· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 419· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 76, σ. 478.

854 «Io poverello isventurato, desideroso di *mostrare* in questa

mirabile Iscuola, che di poi che io ero fuori d'essa, m'ero affaticato in altra professione di quello che la detta Iscuola non istimava, risposi al mio Duca, che volentieri o di marmo, o di bronzo, io gli farei una statua grande in su quella sua bella piazza» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 319-320 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 433.

855 Gallucci 2003, σ. 15.

856 Cole 2002, σ. 159.

857 Όταν πέθανε, αυτό που κυρίως έλειψε από τους Φλωρεντινούς ήταν η τομπροσύνη του, όπως αναφέρεται σε σονέτο της εποχής: «Che son di vita privi/ vivo vorrei Benvenuto Cellini,/ che senza alcun ritegno barbazzale/ delle cose mal fatte dicea male» βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 15.

858 Στην περίπτωση που η μορφή του άνδρα με το υψωμένο χέρι αποτελεί *Αυτοπροσωπογραφία* του Cellini, εκτός από το παιδάκι, θα μπορούσαν να συνδέονται μαζί του οι δύο άνδρες – ένας νέος και ένας ηλικιωμένος – οι οποίοι εμφανίζονται πίσω του. Ο νεαρός πιθανόν συνιστά αναφορά στον αδελφό του καλλιτέχνη, Cecchino, ο οποίος «με γενναιότητα, αλλά με λίγη φρόνηση τα έβαλε με πολλούς» και βρήκε τον θάνατο σε ηλικία είκοσι οκτώ ετών. Η εκδίκηση για τον θάνατό του έγινε έμμομη ιδέα για τον μεγαλύτερο αδελφό που τελικά σκότωσε τον δολοφόνο του Cecchino παράλληλα, ο ηλικιωμένος άνδρας με τον χαρακτηριστικό κεφαλόδεσμο που συνήθιζαν να φέρουν οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης θα μπορούσε να είναι απεικόνιση του πατέρα του Benvenuto. Ο Giovanni Cellini υπήρξε μέλος συγκροτήματος πνευστών, αλλά δούλευε παράλληλα το ελεφαντόδοντο και κατασκεύαζε πολύπλοκους μηχανισμούς. Βρέθηκε, μάλιστα, δίπλα στον Leonardo και τον Pontormo ως μέλος της επιτροπής του 1504 που αποφάσισε τη θέση που θα καταλάμβανε ο *Δαβίδ* του Μιχαήλ Αγγέλου. Παρά την εμμονή του Giovanni να κάνει τον προικισμένο στο σχέδιο γιο του μουσικό, ο Benvenuto τον υπεργαπούσε. Τα αισθήματα αυτά αποτυπώνονται συχνά στην *Αυτοβιογραφία* του, όπως για παράδειγμα στην περιγραφή της συνάντησης με τον πατέρα του μετά από την επιστροφή του στη Φλωρεντία

από τη λεηλατημένη Ρώμη το 1527. Γράφει: «τόσο μεγάλη ήταν η χαρά που είδα το γέρο μου, ώστε σαν μ'αγκάλιασε νόμισα πως το δίχως άλλο θα πέθαινα» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 184 πβ. Τσελλίνι 2003, I, 39, σ. 124. Με κεφαλόδεσμο, παρόμοιο με αυτόν που φέρει η μορφή του ηλικιωμένου άνδρα στο ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*, αυτοπαρουσιάζονται σημαντικοί φλωρεντινοί καλλιτέχνες, όπως ο Lorenzo Ghiberti στη αυτοπροσωπογραφία του στις βόρειες θύρες του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας' ο Jacopo Sansovino στη αυτοπροσωπογραφία του στη θύρα του σκευοφυλακίου της Βασιλικής του Αγίου Μάρκου στη Βενετία' ο Andrea Orcagna του οποίου η μορφή στην εκκλησία Orsanmichele της Φλωρεντίας συνιστά πιθανώς την πρώτη ανάγλυφη αυτοπροσωπογραφία καλλιτέχνη. Ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος εμφανίζεται με ανάλογο κάλυμμα κεφαλής σε προσωπογραφία του στο Musée du Louvre που αποδίδεται στον Baccio Bandinelli.

859 Η εκτίμηση ότι ο καλλιτέχνης ήταν πνεύμα αδάμαστο προέρχεται από έναν εχθρό του, τον Pier Luigi (1503-1547), γιο του πάπα Παύλου Γ' των Farnese βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 49 πβ. Τσελλίνι 2003, I, 112, σ. 295.

860 Gallucci 2003, σ. 21.

861 Gosebruch 1958, σ. 15.

862 Hirthe 1987, σ. 212. Η μυθολογική παράδοση δεν αναφέρει αν οι γονείς της Ανδρομέδας είχαν και άλλο παιδί, ενώ, αντίθετα, ο Ηρόδοτος δηλώνει ρητά ότι «έτύγχανε γάρ άπαις ἐὼν ὁ Κηφεὺς ἔρσηνος γόνου» βλ. Ηρόδοτος, *Ιστορία* 7, 61, 3' ο Ψευδο-Απολλόδωρος γράφει, εξάλλου, ότι ο Περσέας, προτού να επιστρέψει στην Ελλάδα, απέκτησε από την Ανδρομέδα γιο, τον Πέρση, τον οποίο άφησε στον Κηφέα, και «ἀπὸ τούτου δὲ τῶν Περσῶν βασιλέας λέγεται γενέσθαι» βλ. Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 2, 49. Ο Πέρσης, λοιπόν, έμεινε πίσω ως διάδοχος του Κηφέα, καθώς ο τελευταίος δεν είχε δικό του γιο. Στις *Μεταμορφώσεις*, εξάλλου, οι απελλισμένοι γονείς της Ανδρομέδας υπόσχονται στον Περσέα, ότι αν κατόρθωνε να σώσει την Ανδρομέδα, «μαζί με την προίκα και το βασίλειο», υπόσχεση που υποδηλώνει ότι δεν υπήρ-

χε διάδοχος του Κηφέα. Επιπλέον, στη σκηνή της μάχης με τον Φινέα, ο πατέρας της Ανδρομέδας ικετεύει τον οργισμένο πρώην μνηστήρα της κόρης του: «άφησε τώρα να την έχει ο σωτήρας, που από τούτον δεν ορφάνεψαν τα γηρατειά μου» βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* V.27-28.

863 Mandel 1996, σ. 175.

864 Bober – Rubinstein 2010, σ. 248, αρ. 197.

865 Το Montepulciano είναι πόλη της Τοσκάνης, 120 χλμ. νότια της Φλωρεντίας στον δρόμο προς τη Ρώμη.

866 Στα μέσα της δεκαετίας του 1420 ο Michelozzo είχε συνεταιριστεί με τον Donatello και αναλάμβαναν από κοινού, κυρίως ιδιωτικές παραγγελίες' για ένα διάστημα, μάλιστα, διέθεταν και δεύτερη bottega στην Πίζα, όπου ο Michelozzo είχε την ευκαιρία να μελετήσει τις περίφημες σαρκοφάγους στο Campo Santo βλ. Quinterio 2003.

867 Το *μνημείο Aragazzi* αποτελεί τον προάγγελο του μνημείου του ουμανιστή καγκελάριου Leonardo Bruni (1377-1444) στην εκκλησία Santa Croce της Φλωρεντίας' βλ. Pope-Hennessy 1996, σ. 139-140.

868 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 380 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 66, σ. 461' Pope-Hennessy 1985, σ. 256.

869 Vasari – de Vere 1996, τ. 1, σ. 612.

870 Κατά την περίοδο του Quattrocento, ο putto ονομαζόταν «puer nudus» ή «puerulus allatus» στη λατινική και στην καθομιλουμένη «puttino» ή «fanciullino ignudo», δηλαδή αγοράκι γυμνό' έχει, εξάλλου, υποστηριχθεί ότι η μορφή του άδολου νηπίου προσέλαβε την όριμη απόδοσή της στο Quattrocento και ότι ο χαρακτηριστικός putto της ιταλικής τέχνης ήταν επινοήση του Donatello. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής αναγνωρίζουν ότι η χαριτωμένη μορφή του παιδιού με τα φουσκωτά μάγουλα και τα παχουλά ποδαράκια, σε ηλικία που μόλις αρχίζει να κάνει τα πρώτα του βήματα και να αναγνωρίζει τον κόσμο γύρω του, είχε την καταγωγή του, όπως και πολλά άλλα μοτίβα, στην αρχαιότητα' υποστηρίζουν, ωστόσο, ότι η τέχνη του Quattrocento πραγματεύεται τα κλασικά μοντέλα, σύμφωνα με τις δικές της

μεθόδους εμφυσώντας στα μοτίβα αυτά νέα ζωή· βλ. Bode 1911, σ. 220-221· Dempsey 1996, σ. 50. Νομίζω, όμως, ότι οι καλλιτέχνες της πρώιμης Αναγέννησης μάλλον βρήκαν τη μορφή του μικρού αγοριού τελειοποιημένη στο έπακρο. Παράδειγμα αποτελούν οι ανάγλυφοι ερωτιδείς σε σαρκοφάγο αττικού τύπου (150-175 μ.Χ.) στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, οι οποίοι εμφανίζονται, με ένα θυμιατήρι ανάμεσά τους, να χορεύουν ξέφρενα με τα κεφαλάκια τους γερμένα πίσω σε στάση βακχικής έκστασης. Οι έλληνες γλύπτες που εργάστηκαν στην αρχαία Ρώμη είχαν, προφανώς, χρησιμοποιήσει το μοτίβο αυτό, καθώς το συναντούμε, αιώνες αργότερα, στην *Cantoria* του Donatello για το Duomo της Φλωρεντίας. Η σύγκριση των δύο αναγλύφων νομίζω ότι αποδεικνύει την ομοιότητα των δύο απεικονίσεων, με το χαρακτηριστικό θυμιατήρι ανάμεσα στα χαριτωμένα νήπια. Παράλληλα, γίνεται φανερό ότι οι αττικοί ερωτιδείς, όχι μόνο διέθεταν ήδη τα χαρακτηριστικά που εμφανίζουν οι αναγεννησιακοί putti, αλλά υπερέβαιναν σε ζωντάνια, χορευτική κίνηση και ρυθμό τουλάχιστον τους συγκεκριμένους συνομηλίκους τους στο φλωρεντινό χοροστάσιο. Προφανώς οι Bode και Dempsey δεν είχαν υπόψη τους τέτοια παραδείγματα, όταν συνέπιπταν στην εκτίμηση ότι η μορφή του *putto* πριν από τον Donatello ήταν μάλλον στατική.

871 Τα *spiriti* διακρίνονταν σε «*spiriti naturali*», τα οποία μετέδιδαν στο σώμα τις ζωογόνες ουσίες που περιέχονται στους καρπούς και στο νερό, σε «*spiriti vitali*», που διατηρούσαν τη ζωή υποστηρίζοντας την αναπνοή και σε «*spiriti animalis*», τα πλέον αέρινα, που είχαν την έδρα τους στον εγκέφαλο και μέσω των νεύρων επικοινωνούσαν με τα όργανα των αισθήσεων, προσλαμβάνοντας τις πληροφορίες που μετέδιδαν τα «*spiriti sensitivi*»· βλ. Dempsey 1996, σ. 52-53. Ανάμεσα σε αυτά υπήρχαν και τα αερικά της ακοής, της όρασης κτλ. Για παράδειγμα, ο Δάντης έγραφε ότι η ομορφιά της αγαπημένης του Βεατρίκης συνεπήρε τα «*spiritelli del viso*»· βλ. Dante, *Vita nuova*, XIV.

872 «siccome nell'aria di esso Oloferne il vino ed il sonno, e la morte nelle sue membra, che per avere perduti gli *spiriti* si dimostrano fredde e cascanti»· βλ. Vasari-Milanesi 1878, τ. 2, σ. 405· πβ. Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 367-368.

873 Τα «*spiritelli del vino*» του Donatello εμφανίζονται στο πρώτο ανάγλυφο να μαζεύουν σταφύλια, στο δεύτερο να τα πατούν, ενώ στο τρίτο, που βρίσκεται στην εμπρόσθια όψη, παρουσιάζονται να χορεύουν και να παίζουν μουσικά όργανα.

874 Dempsey 1996, σ. 54. Η συγκεκριμένη σαρκοφάγος στο Campo Santo ανάγεται χρονολογικά στα τέλη του 2ου μ.Χ. αι· βλ. Arias 1977, Tav. CX, 230, C 11 int.

875 Τα «*spiriti sensitivi*», στον άμβωνα του Donatello στο Prato, συμβολίζουν την αίσθηση της άδολης χαράς από το άκουσμα μουσικών ρυθμών που εκφράζεται με τον χορό και το παίξιμο μουσικών οργάνων. Στην *Cantoria* του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας, εξάλλου, η έκσταση που πολλαπλασιάζει τους χτύπους της καρδιάς και διεγείρει την ψυχή, προσωποποιείται στα *spiritelli* που χορεύουν σε μια ατελείωτη αλυσίδα, με τους ρυθμούς της μουσικής να αναπαράγονται στις συμπλεκόμενες κινήσεις τους· βλ. Dempsey 1996, σ. 58.

876 Bode 1911, σ. 222.

877 Ο Cellini χρησιμοποιεί την λέξη *furore* στην περιγραφή της αντίδρασης του δίχρονου γιου του: «e volendomi partire, è non mi lasciava, perché mi teneva forte cole manine e con un *furore* di pianto e strida, che in quell' età di due anni in circa era così più che meravigliosa»· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 379· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 66, σ. 460.

878 Hirthe 1987, σ. 214· Pope-Hennessy 1985, σ. 182.

879 Θεωρείται πολύ πιθανόν ο Αβδαλώνυμος, ο οποίος διατήρησε τον θρόνο της Σιδώνας μέχρι τον θάνατό του (311 π.Χ.), να χρησιμοποίησε την κεντρική σκηνή της σαρκοφάγου για να τονίσει τη στενή σχέση του με τον Αλέξανδρο, σχέση που νομιμοποιούσε και την εξουσία του· βλ. Pollitt 1994, σ. 68-69.

880 Στη *Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου* ενδέχεται να έχουν διασωθεί

τύποι από το περίφημο ορειχάλκινο *Σύνταγμα του Λυσίππου*, το Μνημείο του Γρανικού, όπου απεικονίζονται εικοσιπέντε ιππείς, συμπεριλαμβανομένου και του μακεδόνα βασιλιά. Το ιστορικό μνημείο είχε στηθεί στο Δίον προς τιμήν αυτών που έχασαν τη ζωή τους στην πρώτη μεγάλη νικηφόρα μάχη του Αλεξάνδρου. Το εντυπωσιακό σύμπλεγμα άσκησε μεγάλη επιρροή στην αρχαία τέχνη και υπήρξε διαχρονικό πρότυπο για άλλα έργα με ιστορικό περιεχόμενο. Μετά από τη μάχη της Πύδνας (146 π.Χ.), το έργο μεταφέρθηκε από τον Μάρτελλο στη Ρώμη και εφεξής χάθηκαν τα ίχνη του· βλ. Pollitt 1994, σ. 73-75. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανόν ο καλλιτέχνης της Σιδώνας να δανείστηκε για τη σαρκοφάγο –η οποία, σημειωτέον, συνδέθηκε με το όνομα του μακεδόνα βασιλιά, ενώ είχε φιλοτεχνηθεί για τον Αβδαλώνυμο– τύπους από το έργο του Λυσίππου, μεταξύ των οποίων και οι δύο ιππείς που καλπάζουν ο ένας πίσω από τον άλλον.

881 Η ζωφόρος είχε μήκος 30 μ. και ύψος 2,98 μ· βλ. Andreae 1973, σ. 202· Bober – Rubinstein 2010, σ. 207, αρ. 158.

882 Το νεωτερισμό αυτόν είχε, πάντως, εισαγάγει στη δυτική τέχνη ο Πολύγνωτος από τη Θάσο, τον οποίο ο Αριστοτέλης ονόμαζε αγαθό ηθογράφο· βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική* VI, 11-13, 1450. Όπως παραδίδει ο Πausanίας, στις μεγάλες τοιχογραφίες του στη Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς, *Ιλίου Πέρσις* και *Νεκυία*, ο διάσημος ζωγράφος του β' τετάρτου του 5ου π.Χ. αι., εγκατέλειψε την παρατακτική διάταξη και τοποθέτησε τις μορφές άλλες ψηλότερα και άλλες χαμηλότερα προσδίδοντας, έτσι, στη σύνθεση τη διάσταση του βάθους· βλ. Πausanίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 10, 25, 3. Η διάταξη αυτή παρατηρείται και σε τοιχογραφία οικίας του 4ου π.Χ. αι. στον Esquilino λόφο· βλ. Andreae 1973, σ. 202.

883 Ο Ραφαήλ, μάλιστα, διέκρινε πρώτος, συγκρίνοντας τα στυλ, ότι τα ανάγλυφα της αψίδας ανήκαν στις περιόδους τριών, τουλάχιστον, αυτοκρατόρων: του Τραϊανού (β. 98-117), του Αντωνίνου Πίου (β. 138-161) και του Κωνσταντίνου (β. 306-337)· βλ. Ames-Lewis 2000, σ. 140.

- 884** Leander Touati 1987, σ. 21-24.
- 885** Bober – Rubinstein 2010, σ. 251, αρ. 199.
- 886** Το σχέδιο από ανάγλυφο της περιόδου του Τραϊανού (1488-1490) του Andrea Mantegna, φιλοξενείται σήμερα στην Graphische Sammlung Albertina της Βιέννης.
- 887** Το κεραμικό σκεύος είναι δείγμα του στυλ *istoriato* που εμφανίστηκε στα τέλη του 15ου αι. και φέρει επιγραφή προερχόμενη από το χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi: «Οι σαρκοφάγοι που βρίσκονταν σχεδόν εκτός θέας των επισκεπτών, τώρα βλέπονται και εκτιμώνται από όποιον θέλει». Αυτό το ιδιαίτερο είδος maiolica αναπτύχθηκε με κέντρο το Urbino, όπου οι εκλεπτυσμένοι αυλικόι ενδιαφέρονταν για την παραγωγή του Xanto' βλ. Λονδίνο 2007, σ. 10-12, 78.
- 888** Castiglione – Bull 2003, σ. 69.
- 889** Ο Ιωάννης Αργυρόπουλος δίδαξε στην Πάντοβα ως το 1444, ενώ το ενδιαφέρον για τις ελληνικές σπουδές συντηρούσαν προσωπικότητες, όπως ο ουμανιστής επίσκοπος Pietro Donato και ο Palla Strozzi, οποίος είχε εξοριστεί από τη Φλωρεντία μετά από την επάνοδο του Cosimo Pater Patriae το 1434. Ο ζωγράφος Francesco Squarcione (1395-1468), εξάλλου, λειτουργούσε από το 1420 ως το 1450 σχολή τέχνης, πρόδρομο των μετέπειτα Ακαδημιών, όπου οι μαθητές διδάσκονταν σχέδιο από γύψινα εκμαγεία ελληνικών και ρωμαϊκών αγαλμάτων. Ο Vasari αναφέρει ότι ο Mantegna μαθήτευσε στη σχολή του Squarcione' βλ. Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 558.
- 890** Malfa 2020, σ. 32. Στις ιταλικές γνωριμίες του Κυριακού συγκαταλέγονταν οι Visconti του Μιλάνου, οι Medici της Φλωρεντίας, οι Malatesta του Rimini, οι Gonzaga της Μάντοβας, οι d'Este της Φεράρας, οι Montefeltro του Urbino, ακόμη και ο βασιλιάς Alfonso της Νάπολης' βλ. Κουτσογιάννης 2008, σ. 43, 106, 242, 356, 362-363.
- 891** Bergstein 2002, σ. 856-857' Chatzidakis 2017, σ. 55-56.
- 892** Bergstein 2002, σ. 848.
- 893** Gosebruch 1958, σ. 13. Πρότυπο, ωστόσο, για το άλογο του *Gattamelata* μπορεί να υπήρξε ένα από τα τέσσερα αρχαία άλογα του Αγίου Μάρκου, όπως άλλωστε και του *Coleoni*' βλ. Bober – Rubinstein 2010, σ. 226, αρ. 177.
- 894** Gosebruch 1958, σ. 14-15' βλ. και Bergstein 2002, σ. 836, 863-864.
- 895** Pope-Hennessy 1993, σ. 210. Υπάρχει πιθανότητα ο ίδιος ο Cellini να αντέγραψε τους ιπείς από τη σέλα του *Gattamelata*. Ο γλύπτης βρέθηκε το 1537 στην Πάντοβα και με τον ζήλο που τον διέκρινε θα πέρασε πολλές ώρες μελετώντας προσεκτικά κάθε λεπτομέρεια του περίφημου έφιππου ανδριάντα. Στην πόλη αυτή φιλοξενήθηκε από τον βενετό λόγιο καρδινάλιο Pietro Bembo, για τον οποίο φιλοτέχνησε μετάλλιο που στην εμπρόσθια όψη έφερε την προσωπογραφία του και στην οπίσθια έναν Πήγασο με υψωμένα τα μπροστινά πόδια και κυματοειδή ουρά' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 418' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 94, σ. 253-254. Ο Πήγασος αυτός, στον οποίο ο Cellini έβαλε όλη του την τέχνη, μοιάζει ως προς τη στάση και διαθέτει τη ζωντάνια του αλόγου του τρίτου ιππέα στο ανάγλυφο της *Απελευθέρωσης της Ανδρομέδας*. Η ενασχόληση του Cellini με την πλαστική του αλόγου αποτυπώθηκε και σε πηλό, καθώς στην απογραφή που έγινε μετά από τον θάνατό του, τον Φεβρουάριο του 1571, έχει καταχωριθεί «ένα μοντέλο του αλόγου της Πάντοβας από πηλό»: «Uno modello del chavallo di Padova di terra»' βλ. Falsitta 2009, σ. 247. Ο Cellini αναφέρει στην *Αυτοβιογραφία* του τη χρήση μικρών αντιγράφων αρχαίων έργων' συμπεριέλαβε, μάλιστα, στις αποσκευές του ένα τέτοιο μοντέλο κατά το μακρινό ταξίδι από τη Ρώμη στο Παρίσι. Εκεί, όπως γράφει ο ίδιος, δούλεψε προτομή του Ιουλίου Καίσαρα σε μέγεθος μεγαλύτερο από το φυσικό, έχοντας ως μοντέλο το αντίγραφο μιας εξάισιας αντίκας που είχε φέρει μαζί του από τη Ρώμη' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 182' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 18, σ. 377.
- 896** Bordignon 2009, σ. 17. Στους ουμανιστές συλλέκτες που επιδόθηκαν στη συλλογή σχεδίων του Κυριακού ήταν οι Φλωρεντινοί Nicola Ugolino, Bartolomeo Fonzio, Francesco Pandolfini' βλ. Κουτσογιάννης 2008, σ. 199-200, 459.
- 897** Μεγάλη διάδοση γνώρισε σχέδιο που απεικόνιζε τον *Ερμή Σφηνοπάγων*, με κηρύκειο στο χέρι και ανεμίζουσα χλαμύδα, το οποίο έφερε ο Κυριακός από την Ελλάδα. Ήταν αντίγραφο από αρχαίο ανάγλυφο των αρχών του 5ου π.Χ. αι. Αυτός ο πραγματικά αρχαίος, αλλά μη κλασικός τύπος του Ερμή εμφανίστηκε αμέσως στο *Albricus*, την εισαγωγή του Pierre Bersuire στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου' Panofsky – Saxl 1933, σ. 258-259.
- 898** Chatzidakis 2017, σ. 20.
- 899** Lavin 1959, σ. 27 σημ. 49' Bergstein 2002, σ. 836, σημ. 6.
- 900** Η στροφή της κεφαλής του αλόγου μπορεί να υπαγορευτήκε από την ανάγκη δημιουργίας κάποιου χώρου μεταξύ των επιτιθέμενων ιππέων και του τρίτου ιππέα, που στέκει μπροστά από την πύλη της πόλης. Η γωνία των 90 περίπου μοιρών που σχηματίζει η κνήμη με τον μηρό του τρίτου ιππέα του Cellini αντανακλά, επίσης, τη θέση του αριστερού ποδιού του ελεύθερου καβαλάρη που σμίλεψε ο Donatello στη σέλα του *Gattamelata*.
- 901** «pretiumque et causa laboris»' βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις* IV, 739.
- 902** Pope-Hennessy 1985, σ. 182' βλ. και Pope-Hennessy 1996b, σ. 208.
- 903** Perrig 1977, σ. 65, σημ. 267.
- 904** Hirthe 1987, σ. 214.
- 905** Ο ιστορικός και φίλος του Machiavelli Filippo Nerli (1485 – 1556) έγραφε στο *Commentari de' fatti civili occorsi dentro la città di Firenze* ότι τέσσερις αιώνες πολιτικών εξελίξεων στη «Νέα Ρώμη» (Φλωρεντία) ανέδειξαν την τέλεια κυβέρνηση του «νέου Αυγούστου» (Cosimo), ο οποίος, όπως όλοι γνώριζαν, είχε τον ίδιο ωροσκόπο με τον Αύγουστο' βλ. Cochrane 1974, σ. 86.
- 906** Οι φλωρεντινοί *litterati*, όπως οι Vettori, Baldini, Puccini και Adrian, δεν έπαψαν να υπενθυμίζουν στο ακροατήριό τους ότι ο Cosimo θεωρούσε τον εαυτό του σαν τη νόμιμη, εκλεγμένη κεφαλή της Φλωρεντινής Δημοκρατίας και ότι ο ίδιος από αγάπη για την πατρίδα εγγυήθηκε ότι η δημοκρατία θα συνεχιζόταν υπό την παλαιά της μορφή. Η στάση του δούκα επιβεβαιώνεται και από την απόφασή του να διατηρηθούν τα έθιμα, οι τελετές, ακόμη και η ενδυμασία (*lucco*) της δημοκρατικής περιόδου' βλ. Van Veen 2006, σ.

186-187.

907 Van Veen 2006, σ. 80, 151, 205, σημ. 96.

908 Η παράδοση φαίνεται ότι συνεχίστηκε και με τον διάδοχο του Cosimo I, τον Φραγκίσκο Α'. Ο John Shearman εντόπισε σχέδιο του Federico Zuccari, *Η Εορτή των Μάγων* (1581), όπου ο θρόνος του Μεγάλου Δούκα είναι τοποθετημένος ακριβώς στο ίδιο σημείο. Ο Shearman επιβεβαίωσε τη θέση του θρόνου στο σχέδιο του Zuccari συγκρίνοντάς το με το σχέδιο ενός μαθητή του Ghirlandaio, που έγινε με την ίδια ευκαιρία στις αρχές του 1500, όταν επί *governo libero Gonfaloniere di Giustizia* ήταν ο Piero Soderini' βλ. Shearman 2003, σ. 22.

909 Το γεγονός είχε καταγραφεί έντονα στη μνήμη των Φλωρεντινών, καθώς ο ρυθμός των τεσσάρων αποκεφαλισμών ανά ημέρα, επί τέσσερις συνεχείς ημέρες, προκάλεσε μεγάλη δυσφορία στον λαό. Εξαιτίας, μάλιστα, της λαϊκής διαμαρτυρίας για τη βαρβαρότητα αυτή σταμάτησε η περαιτέρω αιματοχυσία' βλ. Segni 1805, τ. 2, σ. 186-187.

910 Την άποψη ότι η εκλογή του Cosimo έσωσε τη Φλωρεντία από τις οδύνες και τις καταστροφές που είχαν πληξεί την υπόλοιπη Ιταλία, από την εποχή των γαλλικών εισβολών, εκφράζει και ο Varchi στη *Storia Fiorentina*. βλ. Cochrane 1974, σ. 86. Σε ποίημα του Μιλανέζου Antonio Francesco Rinieri, που κυκλοφόρησε το 1551, ο Cosimo υμνείται, επίσης, σαν ήρωας που έχει εμπεδώσει την ειρήνη στην ετρουσκική πατρίδα, σφραγίζοντας τις πύλες του πολέμου, τήκοντας σπαθιά και περικεφαλαίες για να μετατραπούν σε δρεπάνια θερισμού. Έτσι, δεν ηχούν πια οι σάλπιγγες του πολέμου' βλ. Simon 1982, σ. 111-112.

911 Pope-Hennessy 1985, σ. 174.

912 Guicciardini 1984, σ. 235. Οι συνθήκες της ειρήνης και της σταθερότητας είχαν τόσο καλά εδραιωθεί ήδη από το 1542, ώστε ο Varchi έγραφε: «Οι νύμφες της Τοσκάνης/ δεν φοβούνται πια τους λύκους/ με την προστασία των ποιμένων τους/ περιδιαβαίνουν ευτυχισμένες τα δάση/ τραγουδώντας τους έρωτές τους» βλ. Cochrane 1974, σ. 68.

913 Με την επανίδρυση της πο-

λιτοφυλακής, ο Cosimo φαίνεται να ακολουθεί την παρότρυνση του Machiavelli. Μετά από την εξέγερση των Ciompi 1378 και την άνοδο στην εξουσία ολιγαρχικών κυβερνήσεων, οι λαϊκοί θεσμοί της πολιτοφυλακής και των ενόπλων ομάδων που προστάτευαν τον πορολό από τη βία των grandi είχαν διαλυθεί. Ο συγγραφέας του *Principe* είχε αποδώσει την υπαγωγή της Ιταλίας σε ξένες δυνάμεις στο γεγονός ότι τα ιταλικά κράτη δεν διέθεταν πλέον δικό τους στρατό, αλλά χρησιμοποιούσαν μισθοφορικά στρατεύματα με επικεφαλής, συχνά, αφερέγγυους condottieri' βλ. Μακιαβέλι 2008, XXVI, σ. 183-184.

914 Εκτός από τον Bandinelli στη Sala dell'Udienza, ο Giorgio Vasari είχε απεικονίσει τον Cosimo με ρωμαϊκή, επίσης, στολή το 1555-1558 στη Sala di Leone του Palazzo Vecchio' βλ. Attwood 2003, τ. I, σ. 357, no. 864a και τ. II, σ. 186.

915 Van Veen 2006, σ. 14. Στη βιογραφία του Bandinelli, ο Vasari γράφει ότι ο γλύπτης μαζί με τον Giuliano de Baccio d'Agnolo διαμόρφωσαν έναν υπερυψωμένο χώρο από πέτρα και μάρμαρο 30 × 18 braccia, πάνω στην οποία ανέβαινε κανείς με τέσσερα σκαλοπάτια' βλ. Vasari - de Vere 1996, τ. 2, σ. 290. Μετά από τον θάνατο του Bandinelli, το 1560, ο ίδιος ο Vasari ανέλαβε την ολοκλήρωση της Udienza.

916 *Adlocutio* ονομαζόταν η επίσημη ομιλία που απηύθυναν οι ρωμαίοι αυτοκράτορες -ιστάμενοι επί *suggestum* (βάθρου) και εκτεινόταν συνήθως το δεξί χέρι - στους πραιτοριανούς ή στους στρατιώτες τους πριν από την έναρξη ή στο τέλος μιας μάχης, οπότε απένειμαν τιμητικές διακρίσεις. Η απεικόνιση της *adlocutio* σε νομίσματα εγκαινιάστηκε από την περίοδο εξουσίας του Καλιγούλα (37-41), ενώ εμφανιζόταν συχνά και σε ρωμαϊκά ανάγλυφα με ιστορικό θέμα, όπως στις στήλες του Τραϊανού και του Αντωνίνου' βλ. Pasquinelli 2006, σ. 134. Γνωστή στη Φλωρεντία ήταν και η *adlocutio* από νόμισμα του αυτοκράτορα Γορδιανού Γ' (225-244) που είχε αποτυπωθεί σε τοιχογραφία του Domenico Ghirlandaio πάνω από τον τάφο του Francesco Sasseti στη Santa Trinità (1485-1490)' βλ. Warburg 1999, σ. 247.

Αξιοπρόσεκτε είναι η χρήση εικονογραφίας της *adlocutio* από τον Giulio Romano για την απεικόνιση του Κωνσταντίνου που απευθύνεται στον στρατό, σε τοιχογραφία της Sala di Constantino στο Βατικανό.

917 Μετά από την ήττα στο Montemurlo και την αιχμαλωσία του στη Fortezza da Basso, ο Filippo αποκλήρωσε τον πρωτότοκο γιο του Piero, τον οποίο θεώρησε υπεύθυνο για όλα τα δεινά που είχε υποστεί' βλ. Samuels 1976, σ. 183.

918 Cellini - Ferrero 1971, σ. 813.

919 Σχετική και η απεικόνιση ανώνυμου καλλιτέχνη του 15ου αι. με τον τίτλο: *Όψη ιδανικής πόλης* που φυλάσσεται στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης.

920 Η Αναγέννηση είχε εμμονή με τα κυκλοτερή οικοδομήματα που εμφανίζονται συχνά σε απεικονίσεις πόλεων, σε αρχιτεκτονικά σχέδια και βρίσκουν την τελειώσή τους στο *Tempietto* του Donato Bramante στο San Pietro in Montorio της Ρώμης.

921 Κατά τον Hirthe, παρόλο που ο γενειοφόρος άνδρας υψώνει το χέρι και δείχνει τη σκηνή των ιππέων μπροστά στην αρχαία πόλη, κανένα από τα πρόσωπα που εμφανίζονται εκεί δεν παρατηρεί, με οποιονδήποτε τρόπο, τα συμβαίνοντα στο βάθος του αναγλύφου' βλ. Hirthe 1987, σ. 214.

922 Η ελληνική κατατομή των στρατιωτών παραπέμπει σε αρχαία νομίσματα.

923 Mandel 1996, σ. 174.

924 Ο αυτοκρατορικός στρατός που βάδισε το 1529 εναντίον της Φλωρεντίας υπό τη διοίκηση του πρίγκιπα της Οράγγης Philibert de Châlon (1502-1530), απαρτιζόταν από 300 βαριά οπλισμένους έφιππους, 500 ελαφρά οπλισμένους έφιππους, 3000 ιταλούς πεζούς - υπό τις διαταγές των Sciarra Colonna, Piermaria Rosso και Pierluigi da Farnese, γιου του πάπα Παύλου Γ' ο οποίος θα διαδεχόταν τον πάπα Κλήμη Ζ' στον παπικό θρόνο - 2500 γερμανούς *Landsknechte*, και 2000 ισπανούς πεζούς. Σ' αυτούς αργότερα προστέθηκαν 3000 πεζοί υπό τον Alessandro Vitelli, ο οποίος θα παρέμενε στη Φλωρεντία ως διοικητής της ισπανικής φρουράς' βλ. Guicciardini 1984, IXX, σ. 417.

925 Simonetta 2001, σ. 2.

926 Το 1529, κατά την πολιορκία της Φλωρεντίας από παπικά και ισπανικά στρατεύματα, ο Cosimo και η μητέρα του είχαν καταφύγει στην Bologna, όπου αργότερα παρακολούθησαν τη στέψη του Καρόλου Ε΄ ως βασιλέα της Ιταλίας και αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η μεγαλοπρεπής παρέλαση της αυτοκρατορικής φρουράς πιστεύεται ότι ενέπνευσε τον Cosimo, όταν ανήλθε στην εξουσία, να δημιουργήσει το 1541 τη δική του Guardia de' Lanzi. Η φρουρά αυτή πρόκειται πάντως να διατηρηθεί στην αυλή των Μεδίκων για 200 χρόνια' βλ. Assonitis 2022, σ. 34-35' Arfaio 2022, σ. 235, σημ. 65).

927 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 248' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 54, σ. 159.

928 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 57' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 115, σ. 300.

929 Pope-Hennessy 1985, σ. 140.

930 Την έκφραση «το πνεύμα του ζώου εκφραζόταν τόσο θαυμάσια» χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Cellini περιγράφοντας σχέδιο λιονταριού του, που είχε αποσπάσει τον θαυμασμό του Μιχαήλ Αγγέλου' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 194' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 41, σ. 130.

931 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 203' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 21, σ. 377.

932 Όπως αναφέρει ο Vasari, ο μαθητής του Ραφαήλ, Giovanni da Udine (1487-1561), ζωγράφισε τα ζώα που είχε ο πάπας στην κατοχή του, στους τοίχους αίθουσας του Βατικανού' βλ. Vasari – De Vere 1996, τ. 1, σ. 736. Οι απεικονίσεις αυτές δεν έχουν διασωθεί, αλλά έχει διατηρηθεί στο Hessisches Landesmuseum von Darmstadt ένα από τα προσχέδια του Andrea del Sarto για τον πίνακα που ζωγράφιζε στο Poggio a Caiano' βλ. Kliemann 2004, σ. 234.

933 Ο Foligno di Conte de' Medici παρουσιάζει ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία των Μεδίκων, επειδή συνέγραψε το 1374 το *Ricordanze di Famiglia* όπου αναφέρει με λεπτομέρειες τις ιδιοκτησίες της οικογένειας στο Mugello και τη Φλωρεντία. Στα κτίρια ιδιοκτησίας των Μεδίκων στη Φλωρεντία συμπεριλαμβανόταν «ένα palazzo με αυλή, δενδρόκηπο και πηγάδι στην ενορία του San Lorenzo, στη via Larga di San Marco». Το

κτίριο αυτό κατεδαφίστηκε από τον Cosimo Pater Patriae, ο οποίος ανήγειρε στη θέση του το Palazzo Medici σε σχέδια του Michelozzo' βλ. Brogan 1978, σ. 61-64.

934 Για παράδειγμα, η Victoria Gardner υποστήριξε ότι ο Cellini ήθελε η *Αυτοβιογραφία* του και ο *Περσέας* να είναι τα κληροδοτήματά του στις επόμενες γενιές, γιατί τα θεωρούσε αντανάκλασεις του εαυτού του' βλ. Gardner 1997, σ. 463.

935 Ο Domenico Nesci διατυπώνει, μάλιστα, την υπόθεση ότι ο Cosimo αισθάνθηκε, τουλάχιστον υποσυνείδητα, ότι ο *Περσέας* δεν ταυτιζόταν με τον ίδιο, όπως ήταν η πρόθεσή του όταν τον παρήγγειλε, αλλά ότι ήταν περισσότερο ένας Περσέας-Cellini που δημιουργήθηκε για να απαθανατίσει τον καλλιτέχνη' βλ. Nesci 2005, σ. 3.

936 «Qualche saggio di me Perseo pur mostra/ in alto ha 'l testio e 'l crudel ferro tinto,/ sotto ha 'l cadavro e non di spirito privo»' βλ. Cellini – Ferrero 1971, σ. 858-859' Cole 2001, σ. 544' Cole 2002, σ. 64.

937 «...ἀπὸ τέχνης δὲ γίνετα ὄσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ»' βλ. Αριστοτέλης, *Μεταφυσικά*, 1032b, 1.

938 Even 1991, σ. 10-11. Η Mary Garrard εστιάζει επίσης στον μισογυνισμό που εκπέμπουν τα γυναικεία αγάλματα στην Piazza della Signoria, με εντυπωσιακότερα παραδείγματα τον *Περσέα* του Cellini και την *Αρπαγή της Σαβίνας* του Giambologna. Στις αρχές του 16ου αι. με την αναβίωση του κλασικού ύφους και της ρωμαϊκής αντίληψης για την πολιτική αρετή, η ανδροπρέπεια αναδείχθηκε σε υψηλό ιδεώδες, ενώ οι γυναίκες δεν διέθεταν ούτε την ιδιότητα του πολίτη της Φλωρεντίας. Η τάση αυτή της υποτίμησης κορυφώθηκε στα μέσα του αιώνα, όταν η Σύνοδος του Τριδέντου υιοθέτησε αυστηρά μέτρα για τον εγκλεισμό στα γυναικεία μοναστήρια. Σημειώτεον ότι οι μοναχές συνιστούσαν το 1/3 του πληθυσμού της πόλης' βλ. Garrard 2016, σ. 5-43.

939 Pope-Hennessy 1985, σ. 172. Η Weil-Garris βρίσκει ότι το βάθρο του *Περσέα* είναι βωμός για τους Ολύμπιους θεούς, οι οποίοι προστατεύουν τον Μέδικο, γιο του Διός, τον Cosimo I' βλ. Weil-Garris 1983, σ. 409-410.

940 Tassi 1829, τ. 1, σ. 187' πβ.

Τσελλίνι 2003, I, 40, σ. 126.

941 Zech 2000, σ. 45-47.

942 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 250-53' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 34-35, σ. 398-403.

943 Trottein 2004, σ. 129-130.

944 Vickers 1986, σ. 22-29.

945 Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, IV, 714.

946 «Αυτή τη γνώμη έχουμε και έτσι πιστεύουμε πως κρατούμε από άνθρωπο με αξία» («Noi troviamo così, e così crediamo dipendere da uomo virtuoso») βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 6' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 2, σ. 35.

947 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 233' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 50, σ. 151.

948 «Sbeffando disse molte parole inoneste della nazione fiorentina»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 102-103' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 26, σ. 85.

949 Cellini – Tassi 1829, τ. 1, σ. 104' πβ. Τσελλίνι 2003, I, 26, σ. 86.

950 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 390' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 70, σ. 466.

951 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 529' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 99, σ. 525.

952 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 367' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 64, σ. 453.

953 Gallucci 2003, σ. 66.

8. Καινοτόμος Διάσταση του Ανάγλυφου και Υποδοχή του Συμπλέγματος

954 Η απεικόνιση αυτή συνοδεύεται από την επιγραφή: «FELIX QUI STATUIT BONUM QUOD UNUM EST», δηλαδή: «Ευδαίμων αυτός που αποφάσισε ότι καλό είναι αυτό που είναι ένα»· βλ. Quiviger 2010, σ. 99.

955 Η γονιμότητα του ήλιου αποτελεί αναφορά στον Πατέρα, το φως του στη νύχτη του Υιού και η θερμότητά στο Άγιο Πνεύμα της αγάπης· βλ. Chastel 1996, σ. 91-93.

956 «άλλ' ήλιοειδέστατόν γε οΐμαι (τον οφθαλμό) τῶν περι τὰς αἰσθήσεις ὀργάνων»· βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 6, 508β.

957 «πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. σημεῖον δ' ἢ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις· καὶ γὰρ χωρὶς τῆς χρείας ἀγαπῶνται δι' αὐτάς, καὶ μάλιστα τῶν ἄλλων ἢ διὰ τῶν ὀμμάτων. οὐ γὰρ μόνον ἴνα πράττωμεν ἀλλὰ καὶ μὴθὲν μέλλοντες πράττειν τὸ ὄραν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν ἄλλων», Αριστοτέλης, *Μεταφυσικά*, 980· βλ. Synnott 1992, σ. 620.

958 Την άποψη αυτή ο Pietro Bembo εξέφρασε στο έργο του *Asolani*, που εκτυλίσσεται στο Asolo (Veneto), στους κήπους της πρώην βασίλισσας της Κύπρου. Η αγαπημένη της ακόλουθος παντρευόταν και οι τρεις ημέρες προ του γάμου της αφιερώθηκαν σε συζητήσεις για την αξία του έρωτα· Pietro Bembo, *Gli Asolani* III, B.26· βλ. Panofsky 1991, σ. 253, σημ. 62, σ. 255, σημ. 69·

959 Παρά την έμφαση που έδινε στην αίσθηση της όρασης, ο Marsilio Ficino υποστήριζε, παράλληλα, ότι η ακοή, όπως και η όραση, συνελάμβανε την αρμονία και τη χάρη, άυλες υποστάσεις στις οποίες δεν είχαν πρόσβαση οι άλλες αισθήσεις. Ο ίδιος έπαιζε λύρα και οι εκτελέσεις του ενθουσίαζαν το ακροατήριο των μαθητών και των φίλων του. Θεωρούσε, επίσης, ότι η μουσική ανύψωνε τον νου του ανθρώπου προς τον Θεό και ήταν τόσο σημαντική για το πνεύμα όσο η ιατρική για το σώμα και η θεολογία για την ψυχή· βλ. Kristeller 1965, σ. 158-159· Quiviger 2010, σ. 100.

960 Quiviger 2010, σ. 102-104.

961 Vasari – Milanese 1878, τ.8, σ. 73, 79.

962 Η λέξη «ars» χρησιμοποιήθηκε σε λατινικά κείμενα του Μεσαίωνα σε σχέση με τη δεξιότητα ενός καλλιτέχνη ή την ιδιότητα αυτή σε έργο τέχνης. Η «ars», η οποία ως επιδεξιότητα μπορούσε να διδαχθεί, συνδέθηκε με τη λέξη «ingenium», δηλαδή το έμφυτο ταλέντο που δεν μπορούσε να μεταδοθεί. Η σύνδεση αυτή έγινε στη συνέχεια τόσο στενή, ώστε αν εγκωμιαζόταν κάποιος για την «ars» χωρίς αναφορά στο «ingenium», εκλαμβανόταν ως υπαινιγμός έλλειψης «ingenium». Έτσι, οι ουμανιστές επαινούσαν ο ένας τον άλλον για «ars et ingenium» και επέκτειναν το εγκώμιο σε ζωγράφους και γλύπτες· στον εικαστικό, μάλιστα χώρο το «ingenium» συνδέθηκε ιδιαίτερα με την επινόηση, ενώ η «ars» με το στυλ· βλ. Baxandall 1991, σ. 15-16· Cellini – Cordié 1960, σ. 1112.

963 Για το θέμα αυτό βλ. Assimakopoulou 2020.

964 Shearman 1967, σ. 175.

965 Πρέπει, εξάλλου, να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει σχέση ανάμεσα στο μαδριγάλι του 16ου αι. και αυτό του 14ου, στο οποίο συνήθως συμμετείχαν δύο μόνο φωνές και διέθετε τυποποιημένη ποιητική δομή· βλ. Robertson – Stevens 1975, σ. 292. Το ρεύμα του Bembismo, όπως ο Μανιερισμός στις εικαστικές τέχνες, ήταν μη-κλασικό, υπό την έννοια της ανατροπής της σχέσης φόρμας και περιεχομένου, αλλά και κλασικό, καθώς υποστήριζε την αναβίωση της κλασικής γλώσσας του Πετράρχη· βλ. Shearman 1967, σ. 38, 99.

966 Σατιρικό σχόλιο συγχρόνου· βλ. Shearman 1967, σ. 99.

967 Το όνομα του Francesco Cortecchia μνημονεύεται, μαζί με αυτά δύο ομοτέχνων του, σε επιγραφή στο παρεκκλήσιο της *Μηστειάς της Παρθένου* στην εκκλησία των Μεδίκων (San Lorenzo), όπου και ο ομώνυμος πίνακας του Rosso Fiorentino.

968 Shearman 1967, σ. 100.

969 Hirthe 1987, σ. 207.

970 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 484-485· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 91, σ. 506.

971 Cellini – Cordié 1960, σ. 1112.

972 Hale 2001, σ. 131-132. Najemy 2008, σ. 483. Η ορειχάλκινη προ-

τομή του Bindo Altoviti που φιλοτέχνησε ο Cellini, σύμφωνα με τα γραφόμενά του, είχε προσελκύσει την προσοχή του Μιχαήλ Αγγέλου· βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 436· πβ. Τσελλίνι 2003, II, 79, σ. 484.

973 Ο στρατός που συγκέντρωσε ο Cosimo, προκειμένου να αντιμετωπίσει τη δεύτερη μεγάλη απειλή της σταδιοδρομίας του, αποτελούνταν από ισπανούς, γερμανούς, ιταλούς (όχι όμως φλωρεντινούς) στρατιώτες· βλ. Najemy 2008, σ. 484-485.

974 Ο στρατός του Cosimo θα επέφερε στο Marciano στις 2 Αυγούστου 1554 το τελικό πλήγμα στους *fuorusciti* και στον Piero Strozzi· βλ. Najemy 2008, σ. 483.

975 Ruvooldt 2012, σ. 1046. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Filippo Strozzi δεσμεύτηκε να δανείσει στον πάπα Κλήμη Ζ' ολόκληρο το ποσό των 130.000 scudi που ήταν η προίκα της Αικατερίνης· ο ίδιος μάλιστα κατέβαλε στον Φραγκίσκο Α' 10.000 scudi, ως πρώτη δόση, στη Μασσαλία, όπου τελέστηκαν τον Οκτώβριο του 1533 οι γάμοι της Αικατερίνης με τον δευτερότοκο γιο του γάλλου βασιλιά, Ερρίκο της Ορλεάνης. Ο πάπας, μάλιστα, όρισε στη συνέχεια τον Filippo Strozzi ως παπικό nuncio στο Παρίσι για να βοηθήσει στην προσαρμογή της ανιψιάς του στη γαλλική αυλή· βλ. Bullard 2008, σ. 158, 162.

976 Πρόκειται για τις ελάχιστες περιπτώσεις που ο Cellini αποδίδει ένα πολύ θετικό χαρακτηρισμό στον δούκα.

977 Hale 2001, σ. 130. Η συμμετοχή των καλλιτεχνών σε οχυρωματικά έργα συνηθίζοταν στην Αναγέννηση και είναι γνωστός ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Μιχαήλ Αγγέλου στην οχύρωση των τειχών της Φλωρεντίας, όταν το 1529 τα αυτοκρατορικά στρατεύματα βάδισαν εναντίον της πόλης για να ανατρέψουν τη δημοκρατική κυβέρνηση και να επαναφέρουν τους Μεδίκους.

978 Ο Cellini, μετά από τα αποκαλυπτήρια του *Περσέα*, διέκοψε προσκύνημά του σε μοναστήρια της Τοσκάνης και δίχως να σταματήσει, «παρά μόνο για να βγάλει τις μπότες» του, έσπευσε στο παλάτι να ειδοποιήσει τον Cosimo ότι υπήρχε ένα πέραςμα αφρούρητο που θα μπορούσε άνετα να το διαβεί ο Strozzi· βλ. Cellini – Tassi

1829, τ. 2, σ. 459-468, 496-498' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 85, 86, σ. 494-497 και II, 94, σ. 511-512.

979 Fenech Kroke 2012, σ. 238.

980 Booth 1921, σ. 233.

981 McHam 1998, σ. 168.

982 Στο αποκαλούμενο Χρονικό Marucelli επιβεβαιώνεται ότι υπήρχε εκτεταμένη δυσaréσκεια στην πόλη για τις στρατιωτικές επιχειρήσεις του δούκα και ότι καθημερινά εντοπιζόνταν σε διάφορα σημεία σονέτα και αφίσες που κατήγγειλαν τον Cosimo I ως τύραννο. Παρά τη συμπάθεια που εκφραζόταν για τον Strozzi, δεν υπήρξε ωστόσο εξέγερση ούτε από τους *ottimati*, ούτε από το *popolo* την περίοδο αυτή στη Φλωρεντία' βλ. Najemy 2008, σ. 485.

983 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 486' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 92, σ. 507. Weil-Garris 1983, σ. 411.

984 Cole 2002, σ. 134.

985 Cellini – Tassi 1829, τ. 3, σ. 483' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 186.

986 Η πρακτική της τοποθέτησης σονέτων στη βάση αγαλμάτων κατά τα αποκαλυπτήριά τους είχε την καταγωγή σε έθιμο που εμφανίστηκε στις αρχές του 16ου αι. στη Ρώμη. Οι πολίτες επέκριναν τον πάπα ή την κυβέρνησή με σατιρικά ποιήματα που κολλούσαν πάνω στον *Pasquino*, ένα ελληνιστικό άγαλμα που ανασκάφηκε τον 15ο αι.

987 «... perché non tanto i valorosi e dotti poeti m'empierono la basa di versi latini e vulgari, che ancora quei più eccellenti di mia professione scultori e pittori scrissono tanto onoratamente in lode della detta opera che io mi domandai satisfattissimo lo averne ritratto il maggior premio che io desideravo. E qui di contro seguiter di scrivere una piccola parte che fra e' mia disegni io ò ritrovato dei sopradetti virtuosi ingegni» βλ. Cellini – Cordié, σ. 1112.

988 O Cellini σε προσάρτημα της πραγματείας του για τη γλυπτική, συμπεριέλαβε τα σονέτα στα ιταλικά, που γράφτηκαν γι' αυτήν την ευτυχισμένη ημέρα' βλ. Pope-Hennessy 1985, σ. 186.

989 Cellini – Cordié 1960, σ. 1112.

990 «Cernis ut est Perseus, mactata Gorgone, victor! / Sic, victo hoste brevi, dux pie, victor eris» βλ. Hirthe 1987, σ. 211, σημ. 58.

991 «Arne, igitur laetare parens,

et candida Flora: / Perseo namque cadent impia monstra Duce»' βλ. Hirthe 1987, σ. 211, σημ. 59.

992 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 486' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 92, σ. 507.

993 «anvera riù modo di mercatante che di duca»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 323' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 53, σ. 435.

994 Cellini- Ferrero 1971, σ. 945.

995 Οι Alessandro και Loretta Falsitta σημειώνουν ότι την εποχή που οι καλλιτέχνες διαγωνίζονταν για την παραγγελία της *Κρήνης του Ποσειδώνα*, ένας νόθος γιος του Ammannati αφαίρεσε τα πανιά που κάλυπταν το πήλινο πρόπλασμα της κρήνης που είχε ετοιμάσει ο Cellini. Ο καλλιτέχνης διαμαρτυρήθηκε αμέσως στον πρίγκιπα Francesco, ο οποίος αντικαθιστούσε τον Cosimo, που απουσίαζε στη Σιένα. Κάποιες μορφές που εμφανίζονται γύρω από τον *Biancone* –τον Ασπρουδερό γίγαντα του Ammannati, που δεν έπεισε ποτέ Φλωρεντινούς ότι συνιστούσε απεικόνιση του Ποσειδώνα– αντανακλούν διασωθέντα προπλάσματα του Cellini για την κρήνη και συμφωνούν με την πάγια θέση του ότι ένα άγαλμα θα πρέπει να απεικονίζεται από πολλαπλές όψεις' βλ. Falsitta 2009, σ. 249-252.

996 Cole 2002, σ. 151.

997 Weil-Garris 1983, σ. 414.

998 Scalini 2002, σ. 273-273.

999 Hale 2001, σ. 86.

1000 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 498-513' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 95-97, σ. 512-519.

1001 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 512-13' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 97, σ. 519-520.

1002 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, κεφ. 12, σ. 55.

1003 Gallucci 2003, σ. 56.

1004 Τα *Ragionamenti Accademici* δημοσιεύθηκαν στη Βενετία το 1567, αλλά είχαν γραφτεί στη Φλωρεντία πολλά χρόνια νωρίτερα, γύρω στα 1550.

1005 Davis 1976, σ. 26, 29.

1006 «...e non sapevo fare lo adulate» βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 537' πβ. Τσελλίνι 2003, II, 100, σ. 528.

1007 Van Veen 2006, σ. 55

1008 «...che io volevo sempre fare tutto il contrario di quello, che gli piaceva che io facessi»' βλ. Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 519' πβ. Τσελ-

λί 2003, II, 98, σ. 521.

1009 Hope 1983, σ. 11.

1010 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, κεφ. 12, σ. 55. Η *Αυτοβιογραφία* που γράφτηκε μεταξύ 1558-1566, δεν δημοσιεύτηκε όσο ζούσε ο Cellini και δεν αναφέρεται στην απογραφή που έγινε μετά από τον θάνατό του, τον Φεβρουάριο του 1571. Το 1630 το χειρόγραφο βρισκόταν στα χέρια του Scipione Ammirato, ο οποίος επί τη βάση αυτού κατάρτισε ένα δίτομο συμπίλημα, ενώ έναν αιώνα αργότερα εντοπίστηκε μετά από έρευνα που διεξήγαγαν μέλη της φλωρεντινής Accademia della Crusca για αδημοσίετα κείμενα και εμφανίστηκε σε έκδοση της Ακαδημίας το 1741. Το χειρόγραφο αγοράστηκε από τον Luigi de Poirot το 1805, ο οποίος ο κληροδότησε στη Biblioteca Laurenziana το 1825' βλ. Cochrane 1974, σ. 324' Gallucci 2003, σ. 13-14. Για τον Paolo Rossi, ωστόσο, το χειρόγραφο που βρίσκεται στη Laurenziana είναι μια «bella copia» του πρωτοτύπου που είχε ετοιμαστεί για να σταλεί στο τυπογραφείο. Ο ίδιος ερευνητής πιστεύει ότι ο Cellini δεν άρχισε να γράφει την *Vita* με την *sprezzatura* που δηλώνει, ενώ συγχρόνως ήταν απασχολημένος σε άλλες δραστηριότητες. Το κείμενο είναι προϊόν μεγάλης προετοιμασίας προκειμένου να αναδειχθεί η εικόνα του πρωταγωνιστή του βιβλίου. Ο Benvenuto Cellini της *Vita* δεν είναι, άλλωστε, ο Benvenuto που γράφει τη ζωή του, αλλά μια εξιδανικευμένη εικόνα του. Φαίνεται, επίσης, ότι ο Cellini μελετούσε προσεκτικά τα θέματα που εισήγαγε στην αφήγησή του και τους τρόπους με τους οποίους οι διάφοροι χαρακτήρες αλληλεπιδρούσαν με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας. Όπως έπραξαν ο Baccio Bandinelli και ο Giorgio Vasari, ο Cellini θα πρέπει να χρησιμοποίησε προσωπικά έγγραφα, όπως *ricordi* και επιστολές, ως πηγές. Την εποχή που άρχισε τη συγγραφή είχε περιέλθει σε δυσμένεια μετά από καταδίκη για σοδομία και όλες οι προτάσεις του για ανάληψη έργων είχαν αγνοηθεί. Σε αυτήν την κατάσταση βαθιάς προσωπικής και θρησκευτικής κρίσης, επιβαρυνμένος με επαγγελματικές απογοητεύσεις και ταπεινωμένος, ο Cellini άρχισε τη συγγραφή της

Vita βλ. Rossi 1998, σ. 57-59.

1011 Cellini – Ashbee 2006, *Πραγματεία περί χρυσοχοΐας*, κεφ. 12, σ. 55.

1012 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 576 πβ. Τσελλίνι 2003, II, 108, σ. 542.

1013 Cellini – Tassi 1829, τ. 2, σ. 594 πβ. Τσελλίνι 2003 II, 112, σ. 548.

9. Συμπεράσματα

1014 Cellini – Ferrero 1971, σ. 998-999.

1015 Falsitta 2009, σ. 249.

1016 «Solo uno fronda della tua corona» βλ. Gallucci 2003, σ. 61.

1017 Ο Δάντης είχε παρομοιάσει τη Φλωρεντία με άρρωστη γυναίκα που δεν βρίσκει ανάπαυση στο στρώμα και προσπαθεί, στριφογυρίζοντας και με τινάγματα, να κατευνάσει τους πόνους της βλ. Dante, *Divina Commedia, Purgatorio, Canto VI*, 148-151. Guicciardini 1984, σ. 235.

1018 Guicciardini 1984, σ. 72. Οι σφαγές των ηττημένων μετά τη λήξη της μάχης, από τον στρατό του Καρόλου Η΄, κατά την εισβολή του 1494, χαρακτήρισαν τους Γάλλους σαν βαρβάρους.

1019 Segni 1805, τ. 2, σ. 186-187.

1020 «...che Cosimo sia un buon Principe» βλ. Segni 1805, τ. 2, σ. 146 Albertini 1955, σ. 259 Simonetta 2001, σ. 3.

1021 Ο Cosimo δεν έλαβε μέρος στη μάχη του Montemurlo, όπως ο Τραϊανός δεν πολέμησε στήθος με στήθος εναντίον των Δακών. Η συμμετοχή ηγεμόνων σε μάχες, δεν αποτελεί, συνήθως, βεβαιωμένο ιστορικό στοιχείο, αλλά αλληγορία της αρετής τους.

Βιβλιογραφία

QUESTA mia Vita travagliata io scrivo

Per ringraziar lo Dio della Natura,
Che mi die l'Alma e poi ne ha huto Cura,
Alte diverse imprese ho fatte e Viuo
Quel mio crudel Destin, l'offes' ha priuo,
Vita hor gloria e Virtù piu che misura,
Gratia valor belta', cotal figura
Molti' io passo, e chi mi passa arrivo,
Sol mi dual grandemente hor ch'io cognosco
Nel caro Tempo in vanità perduto
Nostri fragil perper s'en porta l'Vento
Poi che l'pensir non ual staro contento
Salendo qual'io scesi il Benvenuto
Nel fior di questo degno Terren Tosco

... suo cominciato a scrivere di mia mano questa mia vita
come si può vedere in certe carte rappiccate ma considerando
che io perdevo troppo tempo et pavendomi una superflua vanità
Micaio inanzi un figliuolo di middle digoro dalla pieve agroppina
fanciullino di età di anni xiiii. circa et era animaluccio solo
mincai a farli scrivere et mentre che io lavoravo gli dettava
lavata ma et perche ne pigliavo qualche piacere lavoravo molto
piu assiduo e facevo assai piu opera così lasciai al dritto tal carica
questo libro di cominciare tanto inanzi quanto mirabilmente
... di li sopra sentiti versi perche non pare che io

1. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

AGOSTINI 1533

Nicolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, εκδ. Nicolò Zoppino-Vincentio di Pollo, Βενετία 1533.

ALBERTI 1972

Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of 'De pictura' and 'De statua'*, μτφρ. Cecil Grayson, εκδ. Phaidon, Λονδίνο 1972.

ALBERTI 2006

Rocco Sinisgalli-Leon Battista Alberti, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti - The new De pictura of Leon Battista Alberti*, εκδ. Kappa, Ρώμη 2006.

ANGUILLARA 1561

Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da M. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima. Al cristianissimo Re di Francia Enrico Secondo, nuovamente di bellissime e vaghe figure adornate, e diligentemente corrette, con l'annotazioni di M. Gioseppe Horologi...*, εκδ. Giovanni Griffio, Βενετία 1561.

APATOS 2007

Άρατος ο Σολεύς, *Φαινόμενα και Διοσημεία*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2007.

ARIOSTO 1556

Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, επιμ. Girolamo Ruscelli, εκδ. Vincenzo Valgrisi, Βενετία 1556.

ASF

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato.

BAROCCHI 1971

Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, εκδ. R. Ricciardi, Μιλάνο-Νάπολη 1971.

BMLF

Vita di Benvenuto Cellini orefice et scultore scritta da sua mano propria, Biblioteca Mediceo Laurenziana Firenze, Codice Medici Palatino 234.

BOCCACCIO 1998

Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio: De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus... Genealogie deorum gentilium*, τ. 7-8, επιμ. V. Branca, V. Zaccaria, M. Pastore, εκδ. A. Mondadori, Μιλάνο 1998.

BOCCACCIO – SOLOMON 2011

Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, επιμ. John Solomon, Harvard University Press, Λονδίνο 2011.

BONSIGNORE 1522

Giovanni Bonsignore, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: novamente stampato...*, εκδ. Giorgio Rusconi, Βενετία 1522.

BORGHINI 1967

Raffaello Borghini, *Il riposo*. Saggio bibliobliografico e indice analitico, επιμ. Mario Rossi, εκδ. Labor, Μιλάνο 1967.

BOTTARI – TICOZZI 1822

Giovanni Bottari-Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli xv, xvi e xvii...*, τ. 1-8, Μιλάνο 1822-1825.

CASTIGLIONE 1976

Baldassarre Castiglione, *The Book of the Courtier*, μτφρ. George Bull, εκδ. Penguin, Harmondsworth 1976.

CELLINI 1811

Due trattati di Benevenuto Cellin scultore Fiorentino, uno dell'oreficeria l'altro della scultura, επιμ. Palamede Campani, εκδ. Soc. Tipografica de' Classici Italiani, Μιλάνο 1811.

[CELLINI] Τσελλίνοι 2003

Η Ζωή του Μπενβενούτο Τσελλίνοι, Φλωρεντινού, ιστορημένη από τον ίδιο, μτφρ. Γ. Λεωτσάκος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2003.

CELLINI – ASHBEE 2006

Benvenuto Cellini, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*, επιμ. Charles Robert Ashbee, Kessinger's Rare Reprints, χ.τ. 2006.

CELLINI – CORDIE 1960

Carlo Cordié, *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, επιμ. Mattioli Raffaele, Pancrazi Pietro κ.ά., τ. 27, εκδ. Oscar Classici, Μιλάνο 1960.

CELLINI – FERRERO 1971

Giuseppe Guido Ferrero (επιμ.), *Opere di Benvenuto Cellini*, εκδ. UTET, Τορίνο 1971.

CELLINI – HOPE 1983

Charles Hope-Alessandro Nova (επιμ.), *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, επιμ. Charles Hope-Alessandro Nova, μτφρ. John Addington Symonds, εκδ. Better World Books, Νέα Υόρκη 1983.

CELLINI – MILANESI 1857

Carlo Milanese (επιμ.), *I Trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, εκδ. Felice Le Monnier, Φλωρεντία 1857.

CENNINI – TAMBRONI 1821

Cennino Cennini-Giuseppe Tambroni, *Di Cennino Cennini Trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, εκδ. Paolo Salviucci, Ρώμη 1821.

CELLINI – TASSI 1829

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo..., επιμ. Francesco Tassi, εκδ. Guglielmo Piatti, Φλωρεντία 1829.

CENNINI – THOMPSON 1960

The Craftsman's Handbook, «Il Libro dell'arte Cennino d'Andrea Cennini», επιμ.-μτφρ. Daniel V. Thompson, εκδ. Dover Publications, Νέα Υόρκη 1960.

CONTI 1581

Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem...*, Βενετία 1581.

CORRETTI 2011

Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa: Configurations of the Body of State*, Διδακτορική διατριβή, Case Western Reserve University 2011.

DIELS-KRANZ 2005

Hermann Diels-Walther Kranz, *Προσωκρατικοί (Πρώτος Τόμος) Οι Μαρτυρίες και τα Αποσπάσματα*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2005.

DOLCE 1960

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Are­tino*, στο: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, επιμ. Paola Barocchi, τ. 1, εκδ. G. Laterza, Bari 1960.

ET. GUD. 1818

Friedrich Wilhelm Sturz, *Etymologicum Graecae linguae Gudianum: et alia grammaticorum scripta e codicibus manuscriptis nunc primum edita; cum indice locupletissimo*, εκδ. I.A.G. Weigel, Λειψία 1818.

FGH

Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, εκδ. Brill, Leiden 1999.

FULGENTIUS

Fulgentius the mythographer, μτφρ. Leslie George Whitbread, εκδ. State University Press, Ohio 1971.

GAURICUS 1969

Pomponius Gauricus, *De Sculptura (1504)*, επιμ. André Chastel, Robert Klein, Γενεύη 1969.

GIAMBULLARI 1539

Pierfrancesco Giambullari, Antonio Landi, Benedetto Giunta, *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze et della Duchessa, sua consorte: con le sue stanze, madriali, comedia et intermedii, in quelle recitai*, εκδ. Benedetto Giunta, Φλωρεντία 1539.

GUICCIARDINI 1984

Francesco Guicciardini, *The History of Italy*, επιμ.-μτφρ. Sidney Alexander, εκδ. Princeton University Press 1984.

HYGINS 1960

The Myths of Hyginus (Fabulae), επιμ.-μτφρ. Mary Grant, εκδ. Lawrence University of Kansas Publications 1960.

KERN 1922

Otto Kern, *Orphicorum Fragmenta*, εκδ. Weidmann, Βερολίνο 1922.

LANDUCCI 1883

Lucca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, εκδ. Iodoco del Badia, Φλωρεντία 1883.

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 8 τ., εκδ. Artemis Verlag, Ζυρίχη – Μόναχο – Düsseldorf, 1981–2009.

MACCHIAVELLI 1857

Le istorie fiorentine di Niccolo Macchiavelli: Diligentemente riscontrate sulle migliori edizioni, con alcuni cenni intorno alla vita dell'autore dettati da Giovanni-Ballista Niccolini, εκδ. Felice Le Monnier, Φλωρεντία 1857.

MAP

The Medici Archive Project, <http://bia.medici.org>

MAKIABEΛI 2008

Νικολό Μακιαβέλι, *Ο Ηγεμόνας*, μτφρ. Ελένη Γκαγκάτσιου, εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 2008.

ORPHIC HYMS 1999

Orphic Hymns, επιμ.-μτφρ. Thomas Taylor (1792), εκδ. University of Pennsylvania Press 1999.

OVID 1885

P. Ovidius Naso, *Ovid's Art of Love (in three Books), the Remedy of Love, the Art of Beauty, the Court of Love, the History of Love, and Amours*, επιμ. Anne Mahoney, εκδ. Perseus, Νέα Υόρκη 1885.

OVID 1922

Ovid, *Metamorphoses*, επιμ.-μτφρ. Brookes More, εκδ. Kindle Edition, Βοστώνη 1922.

OVIDE MORALISE

'Ovide moralisé'. *Poème du commencement du quatorzième siècle*, επιμ. Cornelis de Boer, τ. 1-5, εκδ. Johannes Müller, Άμστερνταμ 1915-1938.

OBIΔΙΟΣ 2005

Οβιδίου Μεταμορφώσεις, μτφρ. Θεόδωρου Τσοχάλη, ιδιωτική έκδ., Αθήνα 2005.

PINDAR 1915

The Odes of Pindar, Including the Principal Fragments, επιμ.-μτφρ. Sir John Sandys, Loeb Classical Library, τ. 56, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1915.

PINDAR 1990

Pindar, *Odes*, επιμ.-μτφρ. Diane Arnson Svarlien, 1990. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DO.%3Apoem%3D1> (ανάκτηση 5/01/2020).

PLINY 1555-1857

The Natural History of Pliny, επιμ.-μτφρ. John Bostock-Henry Riley, τ. 1-6, εκδ. Henry G. Bohn, Λονδίνο 1855-1857.

ΠΛΙΝΙΟΣ 1994

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35ο Βιβλίο της "Φυσικής Ιστορίας"*, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Αλέκος Λεβίδης, επιμ. Αλέκος Λεβίδης, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1994.

PSEUDO-APOLLODORUS

Apollodorus, *The Library*, επιμ.-μτφρ. Sir James George Frazer, Loeb Classical Library, τ. 121-122, Cambridge / Λονδίνο 1921.

SALVIATI 1810

Lionardo Salviati, *Opere del cavaliere Lionardo Salviati*, εκδ. Societa Tipografica De' Classici Italiani, Μιλάνο 1810.

SEGNI 1805

Bernardo Segni, *Storie fiorentine di Messer Bernardo Segni, gentiluomo fiorentino, dall'anno 1527 al 1555*, Μιλάνο 1805.

TrGF

Tragicorum Graecorum fragmenta, επιμ. Bruno Snell, Richard Kannicht, Stefan Radt, εκδ. Vandenhoeck Reprecht, Göttingen 1981.

VARCHI 1843

Storia Fiorentina di Benedetto Varchi con aggiunte e correzioni, επιμ. Lelio Arbib, Silvano Razzi, τ. 1-3, εκδ. Societa Editrice Delle Storie Del Nardi e Del Varchi, Φλωρεντία 1843-1844.

VARCHI 1857

Storia Fiorentina di Benedetto Varchi, con i primi quattro libri e col nono secondo il codice autografo, επιμ. Gaetano Milanesi, εκδ. Felice Le Monnier, Φλωρεντία 1857

VARCHI [1549] 2007

Lezione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546. In Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopra detta, εκδ. Lorenzo Torrentino Φλωρεντία 1549. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_varchi1.pdf (ανάκτηση 5/07/2020).

VASARI – MILANESI 1878

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, επιμ. Gaetano Milanesi, τ. 1-8, εκδ. G. S. Sansoni, Φλωρεντία 1878.

VASARI – DE VERE 1996

Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, επιμ. Gaston du C. De Vere, τ. 1-2, εκδ. Everyman's Library, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη 1996.

VETTORI 1848

Francesco Vettori, *Sommario della storia d'Italia dal 1511 al 1527*, Appendice VI del *Archivio Storico Italiano*, Φλωρεντία 1848.

VOLPI 1996

Caterina Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, εκδ. Le Luca, Ρώμη 1996.

2. ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

ACIDINI-LUCHINAT 1991

Cristina Acidini-Luchinat, «La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano», *Artista* 3 (1991), σ. 16-25.

AIKEN 1980

Jane Andrews Aiken, «Leon Battista Alberti's System of Human Proportion», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), σ. 68-96.

ALBERTINI 1955

Rudolf von Albertini, *Das Florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, εκδ. Francke Verlag, Βέρνη 1955.

ΑΛΕΥΡΑ 1995

Γεωργία Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύνοψη ιστορία 1050-50 π.Χ.*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995.

AMES-LEWIS 2000

Francis Ames-Lewis, *The Intellectual life of the Early Renaissance Artist*, εκδ. Yale University Press, New Haven-Λονδίνο 2000.

ANDREAE 1973

Bernard Andreae, *L'art de l'ancienne Rome*, εκδ. Editions d'art Lucien Mazenod, Παρίσι 1973.

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ 1994

Ηλίας Αντωνόπουλος, «Καιρός και βίος: η χριστιανική επιλογή ανάμεσα στην ευκαιρία και τη σωτηρία», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 49-50 (1994-1995), Μέρος Α', σ. 247-265.

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ 1996

Ηλίας Αντωνόπουλος, «Γρυπών γρίφοι: Καιρός, Βίος και Τέχνη στην Προσωπογραφία του Αλεξίου Αποκαύκου, (Paris. gr. 2144, f. 11r)», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 19 (1996-1997), σ. 63-80.

ARFAIOLI 2022

Maurizio Arfaioli, «His Father's Son: Cosimo I de' Medici as Military Leader», στο: *A Companion to Cosimo I de' Medici*, επιμ. Alessio Assonitis και Henk Th. Van Veen, εκδ. Brill, Leiden / Βοστώνη 2022, σ. 212-244.

ARIAS 1977

Paolo Enrico Arias, Emilio Cristiani, Emilio Gabba, *Camposanto monumentale di Pisa*, εκδ. Pazzini Editore, Πίζα 1977.

ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2016

Ιάνθη Ασημακοπούλου, «Η μάχη του Montemurlo ως αναγνωρίσιμη εικόνα εξουσίας του Cosimo I των Μεδίκων», στο *Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης: από τον ύστερο Μεσαίωνα έως την εποχή μας, Πρακτικά του Δ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης της Ελληνικής Εταιρείας Ιστορικών Τέχνης*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2016, σ. 47-60.

ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2019

Ιάνθη Ασημακοπούλου, «Μνήμες της αρχαιότητας στο εκκαστικό ιδίωμα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου» [“Memories of Antiquity in the Visual Idiom of Domenikos Theotokopoulos”], στο *Απηχήσεις της Αρχαιότητας στο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου* [Echoes of Antiquity in the Oeuvre of Domenikos Theotokopoulos], Ηράκλειο 2019, σ. 99-189.

ASSIMAKOPOULOU 2020

Ianthi Assimakopoulou, *The Offspring of the Medici, a Visual Dialectic between Myth and History (1537-1609)*, εκδ. Editoriale Sometti, Μάντοβα 2020.

ASSONITIS 2022

Alessio Assonitis, “The Education of Cosimo di Giovanni de' Medici (1519-1537)” στο: *A Companion to Cosimo I de' Medici*, επιμ. Alessio Assonitis και Henk Th. Van Veen, εκδ. Brill, Leiden / Βοστώνη 2022, σ. 19-44.

ATTWOOD 2003

Philip Attwood, *Italian Medals c. 1530 - 1600 in British Public Collections*, 2 τ., εκδ. The British Museum Press, Λονδίνο 2003.

BACCI 1966

Mina Bacci, *Piero di Cosimo*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1966.

BACCI 1976

Mina Bacci, *L'opera completa di Piero di Cosimo*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1976.

BAKER 2009

Nicholas Scott Baker, «For Reasons of State: Political Executions, Republicanism and the Medici in Florence, 1480-1560», *Renaissance Quarterly* 62/2 (2009), σ. 444-478.

BAKER 2022

Nicholas Scott Baker, “The Emperor and the Duke: Cosimo I, Charles V, and the Negotiation of Sovereignty”, στο: *A Companion to Cosimo I de' Medici*, επιμ. Alessio Assonitis και Henk Th. Van Veen, εκδ. Brill, Leiden / Βοστώνη 2022, σ. 115-159.

- BARDESCHI 1974
Marco Dezzi Bardeschi, «Sole in Leone: Leon Battista Alberti; astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella», *Psicon* 1 (1974), σ. 33-67.
- BARTLETT 2017
Kenneth R. Bartlett, *A Short History of the Italian Renaissance*, Ontario 2017.
- BASILE 2001
Deana Basile, «Fasseli gratia per poetessa: Duke Cosimo I de' Medici's Role in the Florentine Literary Circle of Tullia d'Aragona», στο: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, εκδ. Ashgate, Aldershot 2001, σ. 135-147.
- BAXANDALL 1988
Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 1988.
- BAXANDALL 1991
Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, εκδ. Clarendon Press, Οξφόρδη 1991.
- BEARZI 1972
Bruno Bearzi, «Benvenuto Cellini ed il Perseo», *Convegno sul tema: Benvenuto Cellini, artista e scrittore, Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971*, εκδ. Accademia Nazionale dei Lincei, Ρώμη 1972, σ. 45-56.
- BECK 1989
James Beck, «Leon Battista Alberti and the "Night Sky" at San Lorenzo», *Artibus et Historiae* 10/19 (1989), σ. 9-35.
- BELSON 1980
Janer Danforth Belson, «The Medusa Rondanini: A New Look», *American Journal of Archaeology* 84/3 (1980), σ. 373-378.
- BERGSTEIN 2002
Mary Bergstein, «Donatello's 'Gattamelata' and Its Humanist Audience», *Renaissance Quarterly* 55 (2002), σ. 833-868.
- BERNARDONI 2009
Andrea Bernardoni, «Leonardo and the Equestrian Monument for Francesco Sforza», στο: *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, επιμ. Gary M. Radke, Leonardo, Martin Kemp, High Museum Art και J. Paul Getty Museum, Ατλάντα 2009, σ. 95-136.
- BERTI 1980
Luciano Berti et al., *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: Il Primato del disegno*, τ. 2, Φλωρεντία 1980.
- BLUM 2011
Gerd Blum, *Giorgio Vasari: Der Erfinder der Renaissance*, εκδ. C. H. Beck, Μόναχο 2011.
- BLUNT 1978
Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 1978.
- BOBER – RUBINSTEIN 2010
Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, Susan Woodford, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, εκδ. Miller, Λονδίνο 2010.
- BOCCACCIO – SOLOMON 2011
Giovanni Boccaccio's: Genealogy of the Pagan Gods, επιμ. John Solomon, εκδ. Harvard University Press, Λονδίνο 2011.
- BODE 1911
Wilhelm Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, εκδ. Verlag von Bruno Cassirer, Βερολίνο 1911.
- BOOTH 1921
Cecily Booth, *Cosimo I, Duke of Florence*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1921.
- BORDIGNON 2009
Giulia Bordignon, «'Ornatissimum undique': il Partenone di Ciriaco d'Anconamore», *Engramma* 74 (2009), σ. 10-24.
- BORSOOK 1965
Eve Borsook, «Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965), σ. 31-54.
- BOWMAN 2020
Matthew Bowman, «The Experience of Formalism» [Βιβλιοκριτική των *Roger Fry and Italian Art*, Caroline Elam, Λονδίνο 2019 και *Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism*, Sam Rose, University Park (PA) 2019], *Art History* 43.3 (2020), σ. 662-666.
- BRAUNFELS 1961
Wolfgang Braunfels, *Benvenuto Cellini: Perseus und Medusa*, εκδ. Philip Reclam Jun., Στουτγάρδη 1961.
- BREDEKAMP 2003
Horst Bredekamp, «Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens: Drei Fälle», στο: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, επιμ. Alessandro Nova, Anna Schreurs, εκδ. Böhlau, Κολωνία 2003.
- BROCK 2002
Maurice Brock, *Bronzino*, εκδ. Editions du Regard, Λονδίνο 2002.
- BROGAN 1978
Roy Brogan, *A Signature of Power and Patronage: The Medici Coat of Arms, 1299-1492*, Διδακτορική διατριβή, The Florida State University 1978.
- BROWN 2004
Alison Brown, «Rethinking the Renaissance in the Aftermath of Italy's Crisis», στο: *Italy in the Age of the Renaissance: 1300-1550*, επιμ. John M. Najemy, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2004, σ. 246-265.
- BRUCKER 1983
Gene A. Brucker, *Renaissance Florence*, εκδ. University of California Press, Berkeley 1983.
- BULLARD 2008
Melissa Meriam Bullard, *Filippo Strozzi and the Medici: Favor and Finance in Sixteenth-Century Florence and Rome*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2008.

- BUTTERS 1996
Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan: Sculptors' Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, εκδ. Leo S. Olschki, Φλωρεντία 1996.
- CAMPBELL 1983
Malcolm Campbell, «Observations on the Salone dei Cinquecento in the Time of Duke Cosimo I de' Medici, 1540-1574», στο: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, τ. 3, Φλωρεντία 1983, σ. 819-830.
- CAMPBELL 2004
Stephen J. Campbell, *The cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, εκδ. Yale University Press, Yale 2004.
- CAMPBELL-COLE 2012
Stephen J. Campbell, Michael Wayne Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, εκδ. Thames and Hudson, Λονδίνο 2012.
- CANTOR 1991
Norman Cantor, *Inventing The Middle Ages. The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, εκδ. William Morrow, Νέα Υόρκη 1991.
- CASSIRER 2010
Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, μτφρ. Mario Domandi, εκδ. University of Chicago Press, Chicago 2010.
- CHASTEL 1996
André Chastel, *Marcile Ficini et l'art*, εκδ. Droz, Παρίσι 1996.
- CHATZIDAKIS 2017
Michail Chatzidakis, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, εκδ. Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017.
- CLARK 1955
Kenneth Clark, «Transformations of Nereids in the Renaissance», *The Burlington Magazine* 97 (1955), σ. 214-219.
- CLARK 1990
Kenneth Clark, *The Nude: a Study in Ideal Form*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1990.
- COCHRANE 1974
Eric Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, εκδ. Chicago University Press, Chicago 1974.
- COLLARETA 2010
Marco Collareta, «Gauricus, Pomponius», *Oxford Art Online*. Ανάκτηση: 10 Ιανουαρίου 2020: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T031055>.
- COLE 1999
Michael Cole, «Cellini's Blood», *The Art Bulletin* 81/2 (1999), σ. 215-235.
- COLE 2001
Michael Wayne Cole, «The 'Figura Sforzata': Modeling, Power and the Mannerist Body», *Art History* 24 (2001), σ. 520-551.
- COLE 2002
Michael Wayne Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- COLE 2002b
Michael Wayne Cole, «Benvenuto Cellini. Design for the Seal of the Accademia del Disegno, the 'Iddea della Natura'», *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, επιμ. Cristina Acidini Luchinat et alii, κατάλογος Έκθεσης: Φλωρεντία (Palazzo Strozzi) / Chicago (Art Institute Chicago) / Detroit (Detroit Institute of Arts), New Haven / Λονδίνο 2002, αρ. κατ. 168, σ. 311.
- CONTINI 2010
Gianbattista Contini, «Domenico di Polo, Medaglia di Cosimo I de' Medici», στο: *Pregio e bellezza: cammei e intagli dei Medici*, επιμ. Riccardo Gennaioli, εκδ. Sillabe, Φλωρεντία, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2010, σ. 185.
- CORRETTI 2011
Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa: Configurations of the Body of State*, Διδακτορική διατριβή, Case Western Reserve University 2011.
- COX REARICK 1984
Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1984.
- COX REARICK 1993
Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, εκδ. University of California Press, Berkeley 1993.
- CRAVEN 1975
Stephanie J. Craven, «Three Dates for Piero di Cosimo», *The Burlington Magazine* 117 (1975), σ. 572-576.
- CRÉPIN-LEBLOND 2010
Thierry Crépin-Leblond, «Le musée national de la Renaissance à Écouen», *Dossier de l'Art* 178 (2010), σ. 78-79.
- CROPPER 1997
Elizabeth Cropper, *Pontormo: Portrait of a Halberdier*, εκδ. Getty Publications, Los Angeles 1997.
- CRUM 2001
Roger J. Crum, «Lessons from the Past: the Palazzo Medici as Political 'Mentor' in Sixteenth-Century Florence», στο *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, εκδ. Ashgate, Λονδίνο 2001, σ. 47-60.
- CUNNALLY 2016
John Cunnally, *Irritamenta: Numismatic Treasures of a Renaissance Collector*, The American Numismatic Society, New York 2016.
- MILNER 2006
Stephen Milner, «The Florentine Piazza della Signoria as Practiced Place», στο *Renaissance Florence: A Social History*, επιμ. Roger J. Crum – John T. Paoletti, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2006, σ. 83-103.
- D'ALLEVA 2005
Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, εκδ. Laurence King Publishing, Λονδίνο 2005.
- DACOS 1969
Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, εκδ. E.J. Brill, Leiden 1969.

- DACOS 2008
Nicole Dacos, *The Loggia of Raphael: a Vatican Art Treasure*, εκδ. Abbeville, Νέα Υόρκη 2008.
- DALUCAS 1996
Elisabeth Dalucas, «Ars erit Archetypus Naturae, zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance», στο: Katrin Achilles-Syndram, Silke Klaas, (επιμ.) *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock*, εκδ. Edition Braus, Χαϊδελεβέργη 1996, σ. 70-81.
- DAVIDSON 1959
Bernice Davidson, «Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa», *The Art Bulletin* 41/4 (1959), σ. 315-326.
- DAVIS 1976
Charles Davis, «Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina», *North Carolina Museum of Art Bulletin*, εκδ. Raleigh 1976, σ. 1-70.
- DEMPSEY 1996
Charles Dempsey, «Donatello's Spiritelli», στο: *Ars naturam adiuvans*, Mainz 1996, σ. 50-61.
- DILLER 1956
Aubrey Diller, «Pausanias in the Middle Ages», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87 (1956), σ. 84-97.
- DIMMICK 2005
Jeremy Dimmick, «Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry», στο: *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2005, σ. 264-287.
- DODERO 2010
Eloisa Dodero, «Barbare prisonnier», *Palais Farnèse. De la Renaissance à l'Ambassade de France*, επιμ. Francesco Buranelli, εκδ. Giunti, Φλωρεντία 2010, σ. 319-321.
- DRAPER 1973
Jerry Lee Draper, *Vasari's Decoration in the Palazzo Vecchio: The Ragionamenti*, Translated with and Introduction and Notes, διδακτ. διατριβή, University of North Carolina, 1973.
- EISENBICHLER 2001
Konrad Eisenbichler, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, εκδ. Ashgate, Λονδίνο 2001.
- EKSERDJIAN 2001
David Ekserdjian, «Rosso Fiorentino and Raphael: A Question of Influence», *Apollo* 153 (468) (2001), σ. 34-39.
- ETTLINGER 1953
Leopold D. Ettlinger, «Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16/3 (1953), σ. 239-274.
- EVEN 1991
Yael Even, «The Loggia dei Lanzi: A Showcase of Female Subjugation», *Woman's Art Journal* 12 (1991), σ. 10-14.
- FALSITTA 2009
Loretta Cammarella Falsitta—Alessandro Falsitta, *Cellini, Bandinelli, Ammannati: la fontana del Nettuno in Piazza della Signoria a Firenze*, εκδ. Skira, Μιλάνο 2009.
- FANELLI 2004
Giovanni Fanelli-Michele Fanelli, *Brunelleschi's Cupola: Past and Present of an Architectural Masterpiece*, εκδ. Mandragora, Φλωρεντία 2004.
- FARAGO 1994
Claire J. Farago, «Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange between Theory and Practice», *The Art Bulletin* 76. 2 (1994), σ. 301-330.
- FENECH KROKE 2012
Antonella Fenech Kroke, «Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts», στο: *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, επιμ. Philippe Morel, εκδ. Presses Universitaires François-Rabelais, εκδ. Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012, σ. 219-253.
- FERMOR 1993
Sharon Farmor, *Piero di Cosimo: Fiction, Invention and Fantasia*, εκδ. Reaktion Books, Λονδίνο 1993.
- FORSTER 1971
Kurt W. Forster, «Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes* 1 (1971), σ. 65-104.
- FORSTER 1999
Kurt W. Forster, «Introduction», στο: *Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, εκδ. Getty Trust Publications, Los Angeles 1999, σ. 1-75.
- FORTINI-BROWN 1981
Patricia Fortini Brown, «Laetentur Caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), σ. 176-180.
- FRATINI 2016
Donatella Fratini, «Le esequie di Michelangelo: aspetti testuali del libretto a stampa», *Annali Aretini* 23 (2016), σ. 71-90.
- FRANCESCHI 2004
Franco Franceschi, «The Economy: Work and Wealth», στο: *Italy in the Age of the Renaissance: 1300-1550*, επιμ. John M. Najemy, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2004, σ. 124-144.
- FREEDBERG 2007
David Freedberg, «Empathy, Motion and Emotion», στο: Klaus Herding, Antje Krause-Wahl (επιμ.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, εκδ. Driesen, Βερολίνο 2007, σ. 17-51.
- FRIEDLÄNDER 1990
Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, εκδ. Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1990.
- FUSCO-CORTI 2010
Laurie Fusco-Gino Corti, *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2006.

- GÁLDY 2022
Andrea Gáldy, "The Duke as Cultural Manager: Institutionalization and Entrepreneurship", στο: *A Companion to Cosimo I de' Medici*, επιμ. Alessio Assonitis και Henk Th. Van Veen, εκδ. Brill, Leiden / Βοστώνη 2022, σ. 411-468.
- GALLUCCI 2003
Margaret A. Gallucci, *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity and Artistic Identity in Renaissance Italy*, εκδ. Palgrave MacMillan, Νέα Υόρκη 2003.
- GARDNER 1997
Victoria Coates Gardner, «'Homines non nascuntur, sed figuntur': Benvenuto Cellini's *Vita* and the Self-presentation of the Renaissance Artist», *The Sixteenth Century Journal* 28 (1997), σ. 447-465.
- GARRARD 2016
Mary D. Garrard, «The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence», *Early Modern Women* 11 (2016), σ. 5-43.
- GAURICUS 1969
Pomponius Gauricus, *De Sculptura (1504)*, επιμ. André Chastel, Robert Klein, Γενεύη 1969.
- GERONIMUS 2006
Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, εκδ. Yale University Press, New Haven 2006.
- GILBERT 1965
Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth-Century Florence*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1965.
- GINZBURG 2013
Carlo Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, εκδ. The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2013.
- GNANN 1997
Achim Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543): Die römischen Innendekorationen*, εκδ. Scaneg, Μόναχο 1997.
- GOETHE 1998
Johann Wolfgang Goethe, *Leben des Benvenuto Cellini*, επιμ. Hendrik Birus, Hans-Georg Dewitz, εκδ. Deutscher Klassiker Verl., Φρανκφούρτη 1998.
- GOLDTHWAITE 1980
Richard Goldthwaite, *The Building of the Renaissance Florence: An Economic and Social History*, εκδ. Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1980.
- GOMBRICH 2003
Ernst Gombrich, *Gombrich on the Renaissance*, τ. 1: *Norm and Form*, εκδ. Phaidon, Λονδίνο 2003.
- GOSEBRUCH 1958
Martin Gosebruch, *Donatello: Das Reiterdenkmal des Gattamelata*, εκδ. Reclam, Στουτγάρδη, 1958.
- GUTHMÜLLER 1986
Bodo Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, εκδ. Wiley- VCH, Weinheim 1986.
- HALL 2005
Marcia Hall, «Introduction», στο *The Cambridge Companion to Raphael*, επιμ. Marcia Hall, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2005, σ. 1-12.
- HALE 2001
John Rigby Hale, *Florence and the Medici*, εκδ. Phoenix, Λονδίνο 2001.
- HANKINS 2019
James Hankins, *Virtue Politics: Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*, Harvard University Press, Cambridge 2019.
- HAYS 2003
Gregory Hays, «The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius», *The Journal of Medieval Latin* 13 (2003), σ. 163-252.
- HILLARD 2016
Caroline S. Hillard, «Mythic Origins, Mythic Archaeology: Etruscan Antiquities in Sixteenth-Century Narratives of the Foundation of Florence», *Renaissance Quarterly* 69 (2016), σ. 489-528.
- HIRTHE 1987
Thomas Hirthe, «Die Perseus-und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz», *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30 (1987/1988), σ. 197-216.
- HOLLY 1985
Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, εκδ. Cornell University Press, Λονδίνο 1985.
- HOLMAN 2005
Beth L. Holman, «For "Honor and Profit": Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition with Giovanni Bernardi», *Renaissance Quarterly* 58.2 (2005), σ. 512-575.
- HUBER-REBENICH 1995
Gerlinde Huber-Rebenich, «Die Holzschnitte zum Ovidio Methamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug», στα Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου: *Die Rezeption der 'Metamorphosen' des Ovid in der Neuzeit*, επιμ. Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn, εκδ. G. Mann, Βερολίνο 1995, σ. 48-57.
- HUGHES 2011
Robert Hughes, *Rome*, Λονδίνο 2011.
- JAVITCH 1978
Daniel Javitch, «Rescuing Ovid from the Allegorizers», *Comparative Literature* 30 (1978), σ. 97-107.
- JAVITCH 1991
Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1991.
- JURDJEVICH 2008
Mark Jurdjevic, *Guardians of Republicanism: The Valori Family in the Florentine Renaissance*, Oxford Scholarship Online, Οξφόρδη 2008.
- ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ 1987
Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 1-5, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.
- KAROGLOU 2018
Kiki Karoglou, «Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 75/3 (2018), σ. 1-48.

KATRITZKY 1996

M. A. Katritzky, «The Florentine Entrata of Joanna of Austria and Other Entrate Described in a German Diary», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), σ. 148-173.

KEMP 2009

Martin Kemp, «What is Good about Sculpture? Leonardo's Paragone Revisited», *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, επιμ. Gary M. Radke, Leonardo, Martin Kemp, High Museum Art και J. Paul Getty Museum, Ατλάντα 2009, σ. 63-83.

KERENYI 1988

Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, εκδ. DTV, Μόναχο 1988.

KLAPISCH-ZUBER 1985

Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, εκδ. Chicago University Press, Chicago 1985.

KLIEMANN 2004

Julian-Matthias Kliemann, Michael Rohlmann, Antonio Quattrone, Ghigo Roli, *Italian frescoes, High Renaissance and Mannerism, 1510-1600*, εκδ. Abbeville Press, Νέα Υόρκη 2004.

ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ 2008

Θεόδωρος Κουτσογιάννης, *Τα σχέδια του Κυριακού της Αγκώνας (1391-;[1452]) και η επίδρασή τους στην αρχαιοδιφία και την τέχνη της Αναγέννησης*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008.

KRISTELLER 1965

Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, εκδ. Harper Torchbooks, Νέα Υόρκη 1965.

KULTZEN 1960

Rudolf Kultzen, «Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* II (1960), σ. 99-120.

LA MALFA 2020

Claudia La Malfa, *Raphael and Antiquity*, εκδ. Reaktion Books, Λονδίνο 2020.

LANGLOTZ 1951

Ernst Langlotz, *Perseus*, εκδ. Winter, Χαϊδελβέργη 1951.

LAVIN 1959

Irving Lavin, «The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo: Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance», *The Art Bulletin* 41/1 (1959), σ. 19-38.

LEANDER TOUATI 1987

Anne-Marie Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze: The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, εκδ. Svenska institutet i Rom, Στοκχόλμη 1987.

LIPPINCOTT 2017

Kristen Lippincott, «The early Reception of the Farnese Atlas: an Addendum to Bober & Rubinstein's *Renaissance Artists and Antique Sculpture*», στο: *Schifanoia* [Scritti in onore di Marco Bartozzi ... quicum omnia audeas sic loqui ut tecum], επιμ. Stefano Caroti, Angela Ghinato, Manuela Incerti], Pisa / Ρώμη 2017, σ. 227-238.

LORD 1995

Carla Lord, «Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing», *Internationales Symposium...: Die Rezeption der 'Metamorphosen' des Ovid in der Neuzeit*, επιμ. Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn, εκδ. Gebr. Mann, Βερολίνο 1995, σ. 1-11.

MANDEL 1996

Corinne Mandel, «Perseus and the Medici», *Storia dell'Arte* 87 (1996), σ. 168-87.

MARANI 2009

Pietro C. Marani, «Leonardo, *The Vitruvian Man* and the *De statua*», *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, επιμ. Gary M. Radke, Leonardo, Martin Kemp, High Museum Art και J. Paul Getty Museum, Ατλάντα 2009, σ. 83-94.

MARTINEZ 2007

Jean-Luc Martinez, «Τα έργα που αποδίδονται στον Πραξιτέλη», *Πραξιτέλης*, Κατάλογος Έκθεσης Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2007, σ. 31-61.

MASSINELLI 1991

Anna Maria Massinelli, *Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I*, Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία 1991.

McGRATH 1978

Elizabeth McGrath, «The Painted Decoration of Rubens's House», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), σ. 245-277.

McGRATH 1992

Elizabeth McGrath, «The Black Andromeda», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), σ. 1-18.

McHAM 1998

Sarah Blake McHam, «Public Sculpture in Renaissance Florence», στο: *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, επιμ. Sarah Blake McHam, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 149-188.

McHAM 2001

Sarah Blake McHam, «Donatello's Bronze 'David' and 'Judith' as Metaphors of Medici Rule in Florence», *The Art Bulletin* 83/1 (2001), σ. 32-47.

McKILLOP 1974

Susan Regan McKillop, *Franciabigio*, εκδ. University of California Press, Berkeley 1974.

MELLER 1994

Peter Meller, «Geroglifici e ornamenti 'parlanti' nell'opera del Cellini», *Arte lombarda* 110-111 (1994), σ. 9-16.

MENDELSON 1982

Leatrice Mendelsohn, *Paragoni: Benedetto Varchi's Due lezioni and Cinquecento Art Theory*, εκδ. UMI Research Press, Ann Arbor Michigan 1982.

MILNE 1946

Marjorie Milne, «Perseus and Medusa on an Attic Vase», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 4 (1946), σ. 126-130.

MOOG GRÜNEWALD 1979

Maria Moog-Grünwald, *Metamorphosen der Metamorphosen: Rezeptionsarten d. ovid. Verwandlungsgeschichten in Italien u. Frankreich im 16. u. 17. Jh*, εκδ. Winter, Χαϊδελβέργη 1979.

- MOTTURE 2019
Peta Motture, *The Culture of Bronze: Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture*, εκδ. V&A Publishing, Λονδίνο 2019.
- MOREL 1996
Philippe Morel, «La chair d'Andromède et le sang de Méduse mythologie et rhétorique dans le "Persée et Andromède" de Vasari», στο: *Andromède, ou le héros à l'épreuve de la beauté*, επιμ. Françoise Siguret -Alain Laframboise, εκδ. Klincksieck Éditions, Παρίσι 1996, σ. 57-83.
- MOREL 2012
Philippe Morel, «Virtù, Providence et arcanes du pouvoir dans la salle des Audiences du Palazzo Vecchio», στο: *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, εκδ. Presses universitaires François-Rabelais, Tours 2012, σ. 195-218.
- MORÉT 2003
Stefan Morét, «Der 'Paragone' im Spiegel der Plastik», στο: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, επιμ. Alessandro Nova-Anna Schreurs, εκδ. Böhlaus Verlag, Κολωνία 2003, σ. 203-215.
- MOYER 2020
Ann E Moyer, *The Intellectual World of Sixteenth-century Florence: Humanists and Culture in the Age of Cosimo I*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, Νέα Υόρκη 2020.
- MOZZATI 2009
Tommaso Mozziati, «Florence and the Bronze Age, Leonardo and Casting, the War of Pisa and the Dieci di Balìa», στο: *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, επιμ. Gary M. Radke, Leonardo, Martin Kemp, High Museum Art και J. Paul Getty Museum, Ατλάντα 2009, σ. 195-206.
- MYSSOK 1999
Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, εκδ. Rhema, Münster 1999.
- NAJEMY 2008
John M. Najemy, *A History of Florence 1200-1575*, εκδ. John Wiley and Sons, Οξφόρδη 2008.
- NASOBIN 2016
Oleg Nasobin, «Portraits of Benvenuto Cellini and Anthropological Methods of their Identification», *International Journal Of Environmental & Science Education* 11 (2016), σ. 9839-9855.
- NELSON 2017
Jonathan Nelson, «Poetry in Stone: Michelangelo's Ducal Tombs in the New Sacristy», στο: *San Lorenzo: A Florentine Church*, επιμ. Robert W. Gaston, Louis A. Waldman, εκδ. Harvard University Press, Φλώρεντία 2017, σ. 450-480.
- NESCI 1998
Domenico A. Nesci, «L'art et le pouvoir: Un itineraire psychanalytique autour du Persée de Benvenuto Cellini», *Revue Canadienne de Psychanalyse* 6/1 (1998), σ. 99-112.
- NESCI 2005
Domenico Arturo Nesci, «Il Perseo di Benvenuto Cellini: di chi era il doppio?», *Rivista internazionale di psicoterapia e istituzioni* I, 9 (2005), χ.α.
- NOVA 2003
Alessandro Nova, «Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis», στο: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, επιμ. Alessandro Nova, Anna Schreurs-Moret, εκδ. Böhlau, Κολωνία 2003.
- OGDEN 2008
Daniel Ogden, *Perseus*, εκδ. Routledge, Λονδίνο 2008.
- OTTO 1987
Walter F. Otto, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, εκδ. Vittorio Klostermann, Φρανκφούρτη 1987.
- PAFUMI 2010
Stefania Pafumi, *Statue d'Atlas*, στο: Francesco Buranelli (επιμ.), *Palais Farnèse. De la Renaissance à l'Ambassade de France*, εκδ. Giunti (Cataloghi nostre), Φλώρεντία 2010, αρ. 96, σ. 375-376.
- PANOFSKY 1955
Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, εκδ. Anchor Books, Νέα Υόρκη 1955.
- PANOFSKY 1991
Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- PANOFSKY – SAXL 1933
Erwin Panofsky-Fritz Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies* 4/2 (1933), σ. 228-280.
- PAOLETTI – RADKE 2005
John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, εκδ. Laurence King Publishing, Λονδίνο 2005.
- PARMA-ARMANI 1986
Elena Parma Armani, *Perin del Vaga: L'anello mancante: studi sul Manierismo*, εκδ. Sagerp, Γένοβα 1986.
- PASQUINELLI 2006
Barbara Pasquinelli, *Le geste et l'expression*, εκδ. Hazan, Παρίσι 2006.
- PATERA 1995
Benedetto Patera, *Da Giotto alla maniera: Antologia della critica d'arte in Italia da Dante all'età del Vasari*, εκδ. Flaccovio, Παλέρμο 1995.
- PERRIG 1977
Alexander Perring, *Michelangelo Studien IV: Die Michelangelo-Zeichnungen Benvenuto Cellinis*, εκδ. Peter Lang International Academic Publishers, Φρανκφούρτη 1977.
- PERRY 2012
Ellen Perry, «The Same, But Different: The Temple of Jupiter Optimus Maximus through Time», στο: *Architecture of the Sacred, Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, επιμ. Bonna D. Wescoat, Robert G. Ousterhout, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2012, σ. 175-200.
- PHILLIPS 1968
Kyle M. Phillips, «Perseus and Andromeda», *American Journal of Archaeology* 72/1 (1968), σ. 1-23.
- PINELLI 1996
Antonio Pinelli, *La belle manière: anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle*, επιμ.-μτφρ. Béatrice Arnal, εκδ. LGF – Livre de Poche, Παρίσι 1996.

- PLAISANCE 1973
Michel Plaisance, «Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier: la transformation de l'Académie des Humidi en Académie Florentine (1540-1542)», στο: *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, επιμ. André Rochon, εκδ. Université de la Sorbonne nouvelle, Παρίσι 1973, σ. 361-438.
- POLLITT 1994
Jerome Jordan Pollitt, *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1994.
- PONCET 2013
Christophe Poncet, «Ficino's Little Academy of Careggi», *Bruniana & Campanelliana* 19.1 (2013), σ. 67-76.
- POPE-HENNESSY 1980
John Pope-Hennessy, John Wyndham Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, εκδ. Phaidon, Οξφόρδη 1980.
- POPE-HENNESSY 1985
John Wyndham Pope-Hennessy, John Pope-Hennessy, *Cellini*, εκδ. Macmillan, Νέα Υόρκη 1985.
- POPE-HENNESSY 1993
John Wyndham Pope-Hennessy, *Donatello: Sculptor*, εκδ. Abbeville Pr, Λονδίνο 1993.
- POPE-HENNESSY 1996
John Wyndham Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, εκδ. Phaidon, Λονδίνο 1996.
- POPE-HENNESSY 1996b
John Wyndham Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, εκδ. Phaidon, Λονδίνο 1996.
- PRADO-VILAR 2011
Francisco Prado-Vilar, «Tragedy's Forgotten Beauty: The Medieval Return of Orestes», στο: *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, επιμ. Jas' Elsner και Janet Huskinson, Βερολίνο-Ν. Υόρκη 2011, σ. 83-118.
- ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΠΟΙΟΥΛΟΥ 2007
Ρόζα Προσκυνητοπούλου, «Αγαλατίδιο Απόλλωνα Λυκείου», *Πραξιτέλους*, Κατάλογος Έκθεσης Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2007, σ. 146-147.
- QUINTERIO 2003
Francesco Quinterio, «Michelozzo di Bartolomeo», *Oxford Art Online*: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T057796>.
- QUIVIGER 1987
François Quiviger, «Benedetto Varchi and the Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), σ. 219- 224
- QUIVIGER 1996
François Quiviger, «Andromède et ses commentateurs au XVIe siècle», στο: *Andromède, ou le héros à l'épreuve de la beauté*, επιμ. Françoise Siguret και Alain Laframboise, εκδ. Klincksieck, Παρίσι 1996, σ. 319-333.
- QUIVIGER 2010
François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, εκδ. Reaktion Books, Λονδίνο 2010.
- RICCI 2001
Antonio Ricci, «Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici», στο *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, εκδ. Asghate, Aldershot 2001, σ. 103-119.
- RIETVELD 2013
Laura Rietveld, «The Metamorphosis of Orpheus in Italian Editions of Ovid's Metamorphoses, 1325-1570», στο: *The Legacy of Antiquity: New Perspectives in the Reception of the Classical World*, επιμ. Lenia Kouneni, εκδ. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, σ. 106-124.
- ROBERTSON - STEVENS 1975
Alec Robertson, Denis Stevens, *The Pelican History of Music*, εκδ. Penguin Books, Harmondsworth 1975.
- ROSAND 1996
David Rosand, «Trasformazioni: impulsione ovidienne et structure picturale», στο: *Andromède, ou le héros à l'épreuve de la beauté*, επιμ. Françoise Siguret και Alain Laframboise, εκδ. Klincksieck, Παρίσι 1996, σ. 175-193.
- ROCKE 1996
Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, εκδ. Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996.
- ROSSI 1998
Paolo L. Rossi, «"Sprezzatura", Patronage, and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words», στο *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 1998, σ. 55-69.
- ROSSI 2003
Paolo L. Rossi, «Benvenuto Cellini: Reputazione and Transmutation in France and Florence», στο: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, επιμ. Anna Nova, Alessandro Schreurs, εκδ. Bohlau Verlag; Aufl. ed. edition, Κολωνία 2003.
- RUBINSTEIN 1966
Nicolai Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 1966².
- RUBINSTEIN 1995
Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532: Government, Architecture and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, εκδ. Clarendon Press, Οξφόρδη 1995.
- RUVOLDT 2012
Maria Ruvoldt, «Michelangelo's Slaves and the Gift of Liberty», *Renaissance Quarterly* 65/4 (2012), σ. 1029-1059.
- SAMUELS 1976
Richard Samuels, «Benedetto Varchi and sixteenth-century Florentine Humanism», Διδ. Διατριβή, The University of Chicago 1976.
- SCHAUENBOURG 1960
Konrad Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, εκδ. Rudolf Habelt Verlag, Βόννη 1960.

SCHMIDT 2003

Eike D. Schmidt, «Furor und Imitatio», *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, επιμ. Ulrich Pfisterer-Max Seidel, Μόναχο 2003, σ. 351-373.

SCALINI 2002

Mario Scalini, «Gasparo Mola», στο *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, επιμ. Cristina Acidini Luchinat et alii, κατάλογος Έκθεσης: Φλωρεντία (Palazzo Strozzi) / Chicago (Art Institute Chicago) / Detroit (Detroit Institute of Arts), New Haven / Λονδίνο 2002, αρ. κατ. 132, σ. 272-273.

SCOTT 1988

John Beldon Scott, «The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988) σ. 250-260.

SEZNECK 1972

Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1972.

SEZNEC 1996

Jean Seznec, *Η Επιβίωση των Αρχαίων Θεών*, μτφρ. Ναταλία Αγαπίου, εκδ. Βικελαιά Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1996.

SHEARMAN 1962

John Shearman, «Pontormo and Andrea Del Sarto, 1513», *The Burlington Magazine* 104 (1962), σ. 478-483.

SHEARMAN 1967

John Shearman, *Mannerism*, εκδ. Penguin, Νέα Υόρκη 1967.

SHEARMAN 1992

John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1992.

SHEARMAN 2003

John Shearman, «Art or Politics in the Piazza?», στο: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, επιμ. Alessandro Nova, Anna Schreurs, εκδ. Bohlau, Κολωνία 2003, σ. 19-36.

SIEBERS 2003

Tobin Siebers, «Medusa as Double», στο *The Medusa Reader*, Marjorie B. Garber, Nancy J. Vickers (επιμ.), εκδ. Routledge, Νέα Υόρκη 2003, σ. 196-197.

SIGNORINI 1996

Rodolfo Signorini, «The Creation of Adam: A Detail in Mantegna's Madonna della Vittoria», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), σ. 303-304.

SIMON 1982

Robert Barry Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I de' Medici*, Διδ. διατριβή, Columbia University, 1982.

SIMONCELLI 2003

Paolo Simoncelli, «Florentine Fuorusciti at the time of Bindo Altoviti», *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, επιμ. Alan Chong et alii, κατάλογος Έκθεσης: Βοστώνη (Isabella Stewart Gardner Museum), Φλωρεντία (Museo Nazionale del Bargello), Βοστώνη 2003, σ. 284-328.

SIMONCELLI 2006

Paolo Simoncelli, «The Turbulent Life of the Florentine Community in Venice», στο *Heresy, Culture, and Religion in Early Modern Italy: Contexts and Contestations*, επιμ. Ronald D. Delph et alii, Penn State University Press 2006, σ. 113-134.

SIMONETTA 2001

Marcello Simonetta, «Francesco Vettori, Francesco Guicciardini and Cosimo I: The Prince after Machiavelli», στο: Konrad Eisenbichler, *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, εκδ. Ashgate, Aldershot 2001, σ. 1-8.

SPRINGER 2010

Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, εκδ. University of Toronto Press, Τορόντο 2010.

STROZZI 1892

Lorenzo di Filippo Strozzi, *Le Vite degli Uomini Illustri della Casa Strozzi*, εκδ. Pietro Stromboli, Φλωρεντία 1892.

SYNNOTT 1992

Anthony Synnott, «The Eye and I: A Sociology of Sight», *International Journal of Politics, Culture and Society* 5 (1992), σ. 617-636.

TAYLOR 1981

Michael W. Taylor, *The Tyrant Slayers: The Heroic Image in Fifth Century B.C. Athenian Art and Politics*, εκδ. Arno Press, Νέα Υόρκη 1981.

TAYLOR 2008

Paul Taylor, «Introduction», στο: *Iconography without Texts*, επιμ. Paul Taylor, Warburg Institute, Λονδίνο 2008, σ. 1-10.

TEMPESTI—CAPRETTI 1996

Anna Forlani Tempesti, Elena Capretti, *Piero di Cosimo*, εκδ. Ottavo, Φλωρεντία 1996.

TERVARENT 1997

Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, εκδ. Librairie Droz, Γενεύη 1997.

TROTTEIN 2002

Gwendolyn Trottein, «Battling Fortune in Sixteenth-Century Italy: Cellini and the Changing Faces of Fortuna», στο: *Artful Armies, Beautiful Battles*, επιμ. Pia Cuneo, εκδ. Brill, Leiden 2002, σ. 214-234.

TROTTEIN 2004

Gwendolyn Trottein, «Cellini as Iconographer», στο *Benvenuto Cellini, Sculptor, Goldsmith Writer*, επιμ. Margaret Gallucci, Paolo Rossi, εκδ. Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2004.

TROTTEIN 2009

Gwendolyn Trottein, «Drawing Comparisons: Cellini's Perseus Liberating Andromeda and the Paragone Debate», *RACAR = Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 34/2 (2009), σ. 55-73.

VAN VEEN 1992

Henk Th. van Veen, «Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), σ. 200-209.

VAN VEEN 2006

Henk Thomas van Veen, *Cosimo I de' Medici and his Self-representation in Florentine Art and Culture*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2006.

VICKERS 1986

Nancy J. Vickers, «The Mistress in the Masterpiece», *The Poetics of Gender*, επιμ. Nancy K. Miller, εκδ. Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1986.

VIDAL 2015

Silvina Paula Vidal, «Una revisione delle tesi di André Chastel su alcune rappresentazioni contemporanee del Sacco di Roma (1527)», *Archivio Storico Italiano* 173. 2 (2015), σ. 275-312.

VOSSILA 1997

Francesco Vossilla, «Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41/3 (1997), σ. 254-313.

WALKER-OAKES 2001

Vanessa Walker-Oakes, «Representing the Perfect Prince: Pontormo's Alessandro de' Medici», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 32 (2001), σ. 127-139.

WARBURG 1999

Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, εκδ. Getty Trust Publications, Los Angeles 1999.

WEIL-GARRIS 1983

Kathleen Weil-Garris, «On Pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza della Signoria», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), σ. 377-415.

WEISLOGEL 2000

Andrew Carl Weislogel, *Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot: Court Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau, 1530-1545*, Διδακτορική διατριβή, Cornell University 2000.

WILLIAMS 1998

Robert Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», στο: *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 163-181.

WHITBREAD 1971

Leslie George Whitbread, «General Introduction», στο *Fulgentius the mythographer*, μτφρ. Leslie George Whitbread, εκδ. Ohio State University Press, Ohio 1971, σ. 3-11.

WITTKOWER 1938

Rudolf Wittkower, «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 1 (1938), σ. 313-321.

WOLK 1987

Linda Jane Wolk, *Studies in Perino Del Vag's Early Career*, Διδ. Διατριβή, εκδ. The University of Michigan, Ann Arbor 1987.

WOODWARD 1937

Jocelyn Mary Woodward, *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, εκδ. The Cambridge University Press, Cambridge 1937.

WRIGHT 2011

Alison Wright, «'... con uno inbasamento et ornamento alto': The Rhetoric of the Pedestal c. 1430-1550», *Art History* 34/1 (2011), σ. 8-53.

YALOURIS 1953

Nicolaos Yalouris, «Πτερόεντα πέδιλα», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 77 (1953), σ. 293-321.

YATES 1985

Frances Amelia Yates, *Astraea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, εκδ. Ark, Λονδίνο/ Βοστώνη 1985.

ZANRÉ 2001

Domenico Zanré, «Ritual and Parody in Mid-Cinquecento Florence: Cosimo de' Medici and the Accademia del Piano», στο: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, εκδ. Ashgate, Aldershot 2001, σ. 189-204.

ZECH 2000

Anne-Lott Zech, «Imago boni principis»: *der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts*, εκδ. Lit, Münster 2000.

ZIKOS 2003

Dimitrios Zikos, «Benvenuto Cellini's Bindo Altoviti and its Predecessors», *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, επιμ. Alan Chong et alii, Κατάλογος Έκθεσης: Βοστώνη (Isabella Stewart Gardner Museum), Φλωρεντία (Museo Nazionale del Bargello), Βοστώνη, σ. 132-172.

ZINN 1995

Grover Zinn, «Bersuire Pierre», στο: *Routledge Revivals: Medieval France (1995): An Encyclopedia*, επιμ. William Kibler - Grover Zinn, εκδ. Routledge, Νέα Υόρκη, σ. 116.

ΛΟΝΔΙΝΟ 2007

Xanto: Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance, επιμ. John V. G. Mallet, Giovanna Hendel, κ.ά., The Wallace Collection, εκδ. Paul Holberton Publishing, Λονδίνο 2007.

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ 2004

Pontormo, Bronzino, and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence, επιμ. Carl Brandon Strehlke-Elizabeth Cropper, Philadelphia Museum of Art, εκδ. Penn State University Press, Φιλαδέλφεια 2004.

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 1984

Benvenuto Cellini opere non esposte e documenti notarili, επιμ. Dario Trento, Museo Nazionale del Bargello, εκδ. SPES, Φλωρεντία 1984.

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 2002

The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence, επιμ. Cristina Acidini Luchinat et alii, Κατάλογος Έκθεσης Φλωρεντία (Palazzo Strozzi) / Chicago (Art Institute Chicago) / Detroit (Detroit Institute of Arts), εκδ. Yale University Press, New Haven / Λονδίνο 2002.

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 2007

Imaginary Creatures: the Library on Display, Biblioteca medicea laurenziana, εκδ. Mandragora, Φλωρεντία 2007.

Κατάλογος
Φωτογραφιών



1. Giorgio Vasari, *O Cosimo I ανάμεσα στους αρχιτέκτονες, τους μηχανικούς και τους γλύπτες* (λεπτομέρεια: Cellini), 1559. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I [© Musei Civici Fiorentini].
2. Οικόσημο του Benvenuto Cellini. Φλωρεντία, Biblioteca Nazionale [Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze].
3. Benvenuto Cellini, *Μετάλλιο για τον πάπα Κλήμη Ζ΄*, οπίσθια όψη: Αλληγορία της Ειρήνης, 1534. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
4. Benvenuto Cellini, *Μετάλλιο του Pietro Bembo*, εμπροσθότυπος: Pietro Bembo· οπισθότυπος: Πήγασος, 1539. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
5. Benvenuto Cellini, *Αλατιέρα*, 1540-1544. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum [© KHM-Museumsverband].
6. Benvenuto Cellini, *Η Νύμφη του Fontainebleau*, 1542-1543, ορείχαλκος, 205 × 409 εκ. Παρίσι, Musée du Louvre. [photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert]
7. Benvenuto Cellini, *Νάρκισσος*, 1547-1550. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
8. Benvenuto Cellini, *Cosimo I*, 1546. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
9. Benvenuto Cellini, *Εσταυρωμένος*, 1562, μαρμάρينو, 185 εκ. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo [© PATRIMONIO NACIONAL].
10. Jacopo Pontormo, *Cosimo il Vecchio*, 1520. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
11. Φλωρεντινού του 15ου ή 16ου αιώνα από μοντέλο του Andrea del Verrocchio και του Orsino Benintendi, *Lorenzo de' Medici*, 1478-1521, επιχρωματισμένη τερακότα, 65,8 × 59,1 × 32,7 εκ. Washington, National Gallery of Art [Samuel H. Kress Collection].
12. Giorgio Vasari, *Alessandro de' Medici*, 1534. Φλωρεντία, Palazzo Pitti [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
13. Οι πρόγονοι του Cosimo I.
14. Giorgio Vasari – Jacopo Ligozzi, *Η Εκλογή του Cosimo de' Medici*, 1556-1559. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo [© Musei Civici Fiorentini].
15. Ανώνυμου, *Filippo Strozzi*, 16ος αιώνας. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio [© Musei Civici Fiorentini].
16. Giorgio Vasari, *O Cosimo σχεδιάζει την κατάληψη της Σιένας*, 1562-1565. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala del Cinquecento [© Musei Civici Fiorentini].
17. Jacopo Pontormo, *Cosimo I*, 1537. Φλωρεντία, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
18. Giorgio Vasari, *O θρίαμβος του Cosimo I στο Montemurlo*, 1556-1559. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I [© Musei Civici Fiorentini].
19. Bronzino, *O Cosimo I de' Medici θωρακοφόρος*, 1543. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
20. Giorgio Vasari, *O Cosimo ως Αύγουστος*, 1562. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X [© Musei Civici Fiorentini].
21. Domenico di Polo, *Μετάλλιο του Cosimo I de' Medici: Salus Publica*, 1537. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
22. Battista Franco, *Η μάχη του Montemurlo και η αρπαγή του Γανυμήδη*, 1537-1538. Φλωρεντία, Palazzo Pitti [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
23. Francesco Salviati, *Η επιστροφή του Furius Camillus από την εξορία*, 1545. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza [© Musei Civici Fiorentini].
24. Benvenuto Cellini, *Πρόπλασμα του Περσέα*. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello. [Φωτογραφία: "WI-ID" (Warburg Institute Iconographic Database)]

25. Donatello, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1455-1460. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli [© Musei Civici Fiorentini].
26. Donatello, *Δαβίδ*, περί το 1440. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Φωτογραφία: “WI-ID” (Warburg Institute Iconographic Database)].
27. Palazzo Vecchio, Φλωρεντία.
28. Giorgio Vasari, *Η αποθέωση του Cosimo*, περ. 1565. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala del Cinquecento [© Musei Civici Fiorentini].
29. Ridolfo Ghirlandaio, *Ο δωδεκάχρονος Cosimo de' Medici*, 1531. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
30. Baccio Bandinelli, *Ηρακλής και Κάκος*, 1525-1534. Φλωρεντία, Piazza della Signoria [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
31. *Περσέας και Μέδουσα*, αττικό ερυθρόμορφο αγγείο, 450-440 π.Χ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum [photo: licensed under public domain via MET. Rogers Fund, 1945].
32. *Η Αθηνά καθρεφτίζει τη Μέδουσα σε ασπίδα*, ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας από την Απουλία, 400-375 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts [Photograph © 2020 Museum of Fine Arts, Boston].
33. *Αστρονομικός θόλος* (λεπτομέρεια: Περσέας). Φλωρεντία, ναός San Lorenzo, Παλαιό Σκευοφυλάκιο [per gentile concessione di Opera Medicea Laurenziana - Firenze].
34. Piero di Cosimo, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1513, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali].
35. Casino del Bufalo, Ρώμη. Σχέδιο από τον E. Maccari, *Graffiti e Chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case*, Ρώμη 1876, σ. 5.
36. Perino del Vaga, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1545-1547. Ρώμη, Castel Sant'Angelo, Sala di Perseo [per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma - Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo].
37. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, 1554, ορείχαλκος, ύψος: 5,19 μ. (με τη βάση του), Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
38. Μιχαήλ Άγγελος, *Δαβίδ*, 1504. Φλωρεντία, Galleria dell'Accademia [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
39. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, 1554, ορείχαλκος, ύψ. 3,20 μ. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
40. *Αντίνοος Farnese*, 2ος αι. μ.Χ. Νάπολη, Museo Nazionale Archeologico [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Museo Nazionale Archeologico di Napoli - foto di Giorgio Albano].
41. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια: κεφαλή Περσέας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
42. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια: πίσω όψη της περικεφαλαίας του Περσέας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: συγγραφέα].
43. Andrea Fulvio, *Μέγας Αλεξάνδρος*, ξυλογραφία, 1517.
44. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια: σώμα Μέδουσας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
45. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια: σώμα Μέδουσας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi.
46. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια: κεφαλή Μέδουσας), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: Ιάνθη Ασημακοπούλου].
47. *Κεφαλή Μέδουσας*, 2ος αιώνας μ.Χ. Ρώμη, Museo Gregoriano Etrusco [© GOVERNATORATO SCV - DIREZIONE DEI MUSEI - TUTTI I DIRITTI RISERVATI].
48. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια βάθρου: Εφέσιες Αρτέμιδες, Αθηνά), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].

49. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα* (λεπτομέρεια βάθρου: Δίας) 1554, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
50. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια βάθρου: Δανάη με το νήπιο Περσέα), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
51. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα*, (λεπτομέρεια βάθρου: Ερμής), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
52. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1554, 82 × 90 εκ., ορείχαλκος. Φλωρεντία, Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
53. Το ανάγλυφο ως «ανοιχτό παράθυρο».
54. Η μορφή-modulatio.
55. Το μαθηματικό σύστημα του Alberti στο ανάγλυφο του Cellini.
56. Το «θαύμα» της υποχώρησης της εικονιστικής επιφάνειας σύμφωνα με τον Alberti.
57. Andrea Mantegna, *Θρήνος για το νεκρό Χριστό*, 1465-1470. Λονδίνο, Warburg Institute [Φωτογραφία: "WI-ID" (Warburg Institute Iconographic Database)].
58. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια), 1554, 82 × 90 εκ. ορείχαλκος. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
59. Salviati, *Καιρός*, 1543-1545. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza [© Musei Civici Fiorentini].
60. Benvenuto Cellini, *Μετάλλιο για τον Φραγκίσκο Α΄*, περί το 1540. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
61. Βάθρο αττικής επιτύμβιας στήλης, αρχές 4ου π.Χ. αι. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο [«Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων (Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Resources Fund)»].
62. *Σάτυρος Κεραστής*, ρωμαϊκό αντίγραφο έργου του Πραξιτέλη, περ. 1ος αιώνας π.Χ. Φλωρεντία, Palazzo Pitti [Φωτογραφία: "WI-ID" (Warburg Institute Iconographic Database)].
63. Αγαλματίδιο Απόλλωνα στον τύπο του Λυκείου, ρωμαϊκό αντίγραφο. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο [«Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων (Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Resources Fund)»].
64. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: Περσέας), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
65. Domenico Ghirlandaio, *Η Γέννηση του Ιωάννη του Βαπτιστή*, 1486-1490. Φλωρεντία, ναός Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.
66. Tazza Farnese, 2ος αιώνας π.Χ. Νάπολη, Museo Nazionale Archeologico [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Nazionale Archeologico di Napoli – foto di Giorgio Albano].
67. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: κεφαλή Ανδρομέδας), 1554, ορείχαλκος, 82 × 90 εκ., Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
68. Τρίτωνες και Νηρηίδες, ρωμαϊκή σαρκοφάγος, 3ος αιώνας μ.Χ. Musei Vaticani, Giardino della Pigna.
69. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: ανθοδέσμη πάνω στο κτίσμα στο οποίο κάθεται η Ανδρομέδα), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
70. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: κήτος), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
71. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: δεξιό τμήμα του αναγλύφου), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].

72. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: Κάσσιόπη), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello.
73. Αντίγραφο του πίνακα του Τιμάνθη, *Η θυσία της Ιφιγένειας* (λεπτομέρεια: Αγαμέμνονας), 45-79 μ.Χ. Πομπηία, τοιχογραφία στην «Οικία του τραγικού ποιητή». Νάπολη, Museo Archeologico [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Nazionale Archeologico di Napoli – foto di Luigi Spina].
74. Βωμός του Κλεομένους, ρωμαϊκό ανάγλυφο, 2ος αι. π.Χ. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Φωτογραφία: “WI-ID” (Warburg Institute Iconographic Database)].
75. Benvenuto Cellini, *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: Κηφέας), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
76. *Δάκας αιχμάλωτος*, 2ος αι. μ.Χ. Νάπολη, Museo Nazionale Archeologico [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Nazionale Archeologico di Napoli – foto di Luigi Spina].
77. Τισιανός, *Benedetto Varchi*, περί το 1541. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum [© KHM-Museumsverband].
78. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: άνδρας μαινόμενος), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
79. Antonio Salamanca (από σχέδιο του Μιχαήλ Αγγέλου), *Viso di Furia*, 1530-1562. Φλωρεντία, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
80. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: άνδρας που δείχνει) 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
81. Giovanni Francesco Rustici, *Ο Βαπτιστής διδάσκει Φαρισαίο και Λευίτη*, 1506-1511. Φλωρεντία, Museo dell'Opera del Duomo [Opera di S. Maria del Fiore/Foto: A. Quattrone].
82. Χέρι από τον κολοσσό του Μεγάλου Κωνσταντίνου, 325 μ.Χ. Ρώμη, Musei Capitolini. © Roma, Sovraintendenza Capitolina ai Beni Culturali.
83. Giorgio Vasari, *Το εργαστήριο του Ηφαιστου* (λεπτομέρεια: πιθανή προσωπογραφία του Cellini), 1567-8. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
84. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: παιδί-ικέτης), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
85. Ρωμαϊκή σαρκοφάγος, Βιογραφία Ρωμαίου στρατηγού, 2ος αι. μ.Χ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
86. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: ιππείς) 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
87. Benvenuto Cellini, *Απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: δύο ιππείς) 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
88. *Η μάχη με τους Δάκες*, ανάγλυφο από τη ζωφόρο του Τραϊανού, 106-117 μ.Χ. Ρώμη, Αψίδα του Κωνσταντίνου [Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Parco Archeologico del Colosseo].
89. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: ιππέας) 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
90. Donatello, *Gattamelata*, 1447-1453. Πάντοβα [Φωτογραφία: 14000239 foto di /Archivio Messaggero di Sant'Antonio].
91. Donatello, *Gattamelata*, (λεπτομέρεια από τη σέλα), 1447-1453. Πάντοβα [Φωτογραφία: 14000252, foto di /Archivio Messaggero di Sant'Antonio].
92. Giovanni Stradano, *Η εορτή των Μάγων στην Piazza della Signoria*, 1561-1562. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Gualdrada [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
93. Pier Paolo Galeotti, *Μετάλλιο του Cosimo I*, 1567, εμπροσθότυπος: Cosimo I με πανοπλία και επιγραφή: COSMVS MED. FLORENT. ET SENAR. DVX II' οπισθότυπος: *Ίδρυση της πολιτοφυλακής της Τοσκάνης* και επιγραφή: RES MILITARIS CONSTITVTVA, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].

94. Χρυσό *Aureus* του Μάρκου Αυρήλιου Πρόβου, Ρώμη 277 μ.Χ., εμπροσθότυπος: προτομή Πρόβου· οπισθότυπος: adlocutio. Βερολίνο, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin [Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18216272. Photographed by Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann)].
95. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
96. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: άνδρας που κραυγάζει), 1554, Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
97. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: στρατιώτες), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi.
98. Giorgio Vasari, *Ο θρίαμβος του Cosimo I στο Montemurlo* (λεπτομέρεια: Otto da Montauto), 1556-1559. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I [© Musei Civici Fiorentini].
99. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* (λεπτομέρεια: σκύλος), 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].
100. Benvenuto Cellini, *Περσέας και Μέδουσα* (λεπτομέρεια: ταινία με υπογραφή του γλύπτη), 1554. Φλωρεντία, Loggia dei Lanzi [Φωτογραφία: “WI-ID” (Warburg Institute Iconographic Database)].
101. Giulio Romano, *Περσέας και Μέδουσα*, 1540-1544, καφέ πενάκι, μαύρη κιωλία. Αμβούργο, Kunsthalle, Kupferstichkabinett [© Hamburger Kunsthalle / bpk. Foto: Christoph Irrgang].
102. Giulio Bonasone, *Η ιεραρχία των πέντε αισθήσεων* από το βιβλίο του Achille Bocchius, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat*, Bologna 1574. <https://archive.org/details/achillisbocchiib00boc/page/104mode/2up>.
103. Benvenuto Cellini, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας*, 1554. Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi]
104. Giorgio Vasari, *Ο Cosimo I ανάμεσα στους αρχιτέκτονες, τους μηχανικούς και τους γλύπτες*, 1558. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I [Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi].

Ευρετήριο¹

¹ Δεν αποδελτιώνονται οι λέξεις: Ανδρομέδα, Ιταλία, Μέδουσα, Περσέας, Φλωρεντία, Cosimo I, Cellini.

- Ααρών 252
 Αβδαλώνυμος, βασιλιάς 263, 264, 350
 Άβδηρα 330
 Αγαμέμνων 238, 240, 347
 Αγαύη 229
 Αγγλία-οι 13, 108, 146, 189, 319
 Άγιος Γρηγόριος Ναζιανζηνός, ναςός 345
 Άγιος Μάρκος Βενετίας, ναςός 193, 266, 349, 351
 Άγιος Πέτρος, ναςός 33, 54, 195, 265, 335, 340, 344
 Άγιος Στέφανος, Τάγμα Ιπποτών 72
 Αγκωνίτης Κυριακός 266, 267, 268, 269, 351, 352
 Αδάμ 169, 229, 240
 Άδης 125, 126, 129, 130, 132, 134, 174, 187, 189, 225, 229
 Αδριανός 186, 242, 264, 308, 335, 338
 Αδριανός Ζ΄ πάπας 26
 Αθηνά (Παλλάδα-Sapientia) 97, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 165, 183, 189, 197, 198, 200, 201, 218, 225, 267, 268, 316, 325, 330, 331, 338, 339, 340
 Αθήνα-αίοι 57, 216, 267, 308, 319, 331, 338, 344, 346
 Αίγυπτος 132, 281
 Αιθιοπία-πες 125, 127, 128, 137, 157, 158
 Αικατερίνη της Αραγονίας 319
 Αικατερίνη των Μεδίκων 38, 42, 293, 301, 337, 355
 Αισχύλος 326
 Ακράγας 315
 Ακρίσιος 124, 126
 Ακρισιώνη 341
 Ακρόπολη Αθηνών 308, 340, βλ. και Παρθενώνας
 Άκτιο 87
 Αλάριχος 335
 Αλεξάνδρεια 145, 223, 319
 Αλεξανδρινοί 145
 Αλέξανδρος ο Μέγας 13, 189, 216, 263, 350, 351
 Αλικαρνασός 335
 Αλκμήνη 126
 Άλπεις 89
 Αμαζόνες 191
 Άμασης 129, 130, 148
 Αμβέρσα 347
 Αμβούργο 150
 Αμβρόσιος, άγιος 37, 344
 Άμμων 125, 128
 Ανατολή 147, 148, 158, 244
 Άνδρος 186
 Ανταίος 87, 296, 323
 Αντίγονος 186, 187, 308, 332, 338, 339
 Αντίγονος Γονατάς 145
 Αντίνοος 186, 187, 338, 339
 Αντιόχεια 232, 340, 346
 Αντίοχος Δ΄ 340
 Αντωνίνος Πίος 351, 352
 Απόλλων 41, 43, 83, 117, 158, 199, 218, 234, 331
 Απολλώνιος ο Ρόδιος 124
 Απουλία 132, 133, 134, 135, 188, 244, 331, 346
 Άραβες 145, 147, 148, 149, 228, 324, 333
 Άρατος 145, 146, 235, 332, 345
 Αργολίδα 124, 126
 Άργος-Αργείοι 124, 126, 132, 330
 Άργος, ο 132
 Αργυρόπουλος Ιωάννης 351
 Αρειανοί 136, 344
 Αρετίνο, βλ. Aretino
 Άρης 41, 83, 84, 108, 222, 243, 296, 301, 313, 317, 327, 339, 347
 Αριάδνη 126, 199, 220
 Αριστογείτων 57, 111, 319
 Αριστοτέλης 178, 183, 191, 192, 245, 287, 322, 338, 341, 351
 Αριστοφάνης 127
 Αρκαδία 128, 330
 Αρμόδιος 57, 111, 319
 Άρνος (Arno), ποτ. 15, 103, 118, 231, 270, 294, 295, 306
 Αρτέμιδος-Γοργούς, ναςός 190, 194
 Άρτεμις 190, 193, 194, 195, 219, 233, 340
 Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας 216, 350
 Ασσύριος 111
 Άτλας 162, 226, 332, 334
 Αττική 129, 130, 132, 134, 135, 216, 228, 244, 331, 332, 339, 350
 Αύγουστος 69, 78, 85, 87, 105, 146, 324, 340, 352
 Αυστρία 58, 73, 76, 89, 111, 150, 248, 319, 326
 Αυτονόη, Νηρηίδα 229
 Αφρική 136
 Αφροδίτη 41, 147, 199, 222, 231, 327, 341
 Αχιλλέας 130, 231, 347
 Αχιλλέας Τάτιος 139
 Βάκχος 229, 297, 345
 Βαλτιμόρη 353
 Βαρκελώνη 31, 55
 Βατικανό 158, 160, 163, 195, 199, 220, 243, 268, 315, 332, 334, 353
 Βενεδικτίνοι 137
 Βενετία-οί (Βένετο-Δόγης) 33, 35, 78, 84, 88, 103, 115, 116, 139, 140, 141, 142, 159, 176, 177, 193, 268, 287, 313, 317, 325, 327, 329, 338, 344, 349, 351, 355
 Βήλος, πατέρας του Κηφέα 330
 Βησιγότθοι 335
 Βιέννη 39, 148, 149, 245, 319, 351
 Βιργίλιος 159, 320, 321, 338
 Βιτεμβέργη 54
 Βιτρούβιος 146, 338, 342
 Βοιωτία 130
 Βοκκάκιος 138
 Βοστώνη 133, 318
 Βρετανικό Μουσείο 146, 148, 339
 Βρούτος 319
 Βυζάντιο 145, 243, 345
 Γαλάτες 91, 217
 Γαλλία-οι 35, 36, 37, 42, 53, 54, 55, 63, 58, 73, 75, 76, 81, 103, 110, 112, 115, 117, 137, 164, 175, 178, 185, 190, 199, 213, 216, 274, 282, 283, 284, 293, 294, 298, 302, 313, 319, 325, 337, 338, 341, 352, 355, 356
 Γανυμήδης (Ganimede) 39, 43, 46, 88, 89, 116, 129, 132, 198, 217, 318, 338
 Γένοβα 163, 164
 Γερμανία-οί 54, 55, 74, 75, 76, 149, 175, 233, 277, 293, 319, 348, 353, 355
 Γεώργιος, άγιος 13, 97, 234, 275, 341, 343
 Γη 38, 317, 330
 Γηρυσόνη 330
 Γιαλούρης Νίκος 130
 Γιβελίνοι (Γκμπελίνοι-Parte Ghibellina) 323, 348
 Γίγαντες 88, 227, 345

- Γοργόνα 96, 125, 126, 127, 132, 133, 136, 166, 186, 191, 192, 225, 283, 325, 330, 331, 332, 355
- Γοργόνα Παναγιά 13
- Γοργώ 98, 138, 148, 149, 325, 340
- Γορδιανός Γ΄ 352
- Γότθοι 147, 150, 153
- Γουέλφοι (Parte Guelfa) 102, 323, 348
- Γραίες 125
- Γρανικός 351
- Γρηγόριος Ναζιανζηνός 345
- Δαβίδ 94, 95, 96, 97, 110, 111, 185, 186, 295, 300, 333, 343
- Δάκες 242, 243, 263, 264, 308, 309, 334, 356
- Δανάη 124, 125, 126, 130, 136, 165, 183, 197, 199, 200, 258, 330, 341
- Δάντης 305, 332, 340, 350, 356
- Δαρειός 134
- Δελφοί 234, 351
- Δεξίλιεω 216
- Δευκαλίων 181, 337
- Δημοσθένης 243
- Δίας (Giove) 27, 38, 39, 41, 88, 111, 124, 128, 132, 170, 183, 196, 197, 198, 200, 201, 226, 227, 243, 284, 297, 308, 316, 318, 330, 334, 340, 341, 348, 353
- Δίκτυς, ψαράς 125, 126
- Διομήδης 130
- Δίον 351
- Διόνυσος 126, 228, 229, 334, 340
- Διόσκουροι 344
- Δόγης, βλ. Βενετία
- Δομινικανοί 104
- Δύση (Εσπερία) 139, 145, 147, 148, 227, 324, 331
- Δωρίδα 228
- Δωροθέα, μοντέλο 213, 313
- Έλβα, νησί 44, 108, 325
- Ελβετία 319
- Ελεάζαρ 321
- Ελένη Ωραία 340
- Ελεονόρα (Eleonora), παρεκκλήσιο 321, 344
- Ελεονόρα του Τολέδο, βλ. Eleonora di Toledo
- Ελικώνας 160
- Εμμανουήλ Μελίτα 345
- Εμπεδοκλής 315
- Ενδυμίων 222, 223
- Ερατοσθένης 127, 135, 139, 145, 332
- Ερινύες 111
- Ερμής 125, 126, 129, 130, 132, 165, 178, 179, 183, 186, 197, 200, 201, 225, 297, 331, 337, 352
- Ερρίκος Β΄ 293, 294, 302, 337
- Ερρίκος Η΄ 319
- Ερρίκος της Ορλεάνης 355
- Εσπερία, βλ. Δύση
- Εσπερίδες 330
- Ετρουρία 135
- Ετρούσκοι 93, 135, 323, 325, 334, 352
- Εύα 229, 345
- Ευάνθης, ζωγράφος 132
- Ευγένιος Δ΄ πάπας 150, 151, 152, 333
- Εύδοξος 144, 145, 332
- Ευριπίδης 127, 129, 132, 134, 238, 247, 326, 330, 331, 345
- Ευρύαλη, μία από τις Γραίες 125
- Ευρώπη 12, 52, 54, 62, 64, 78, 97, 104, 146, 232, 242, 319
- Ευτυχίδης Σικυώνας 346
- Έφεσος 194, 195, 233, 340
- Ζεύξις 340
- Ζέφυρος 346
- Ηλεκτρών 126
- Ηλιόδωρος 139, 216, 224, 254
- Ήλιος 129, 130, 227, 331
- Ήρα 200, 340, 341
- Ηράκλειτος 229
- Ηρακλής 30, 87, 96, 97, 117, 118, 126, 203, 249, 250, 285, 292, 294, 296, 316, 323, 325, 330, 348
- Ηρόδοτος 124, 128, 349
- Ηρός Παμφύλου 83
- Ησίοδος 124, 130, 330, 331, 332
- Ηφαιστίωναο ο Γραμματικός 57, 319
- Ήφαιστος 256, 257
- Θάσος 351
- Θέρμες 130
- Θήβα 234
- Θωμάς, απόστολος 172
- Ιανός 288
- Ιεράπολη 239
- Ιερουσαλήμ 166, 333
- Ιερόνυμος, άγιος 138
- Ινδία 128, 137, 332
- Ιόπη (Χάιφα) 128, 138, 143, 332
- Ιουδαία 332
- Ιουδίθ 94, 95, 96, 97, 98, 100, 110, 111, 113, 172, 204, 261, 295, 297
- Ιούλιος Β΄ πάπας 219
- Ιούλιος Καίσαρας 83, 85, 105, 275, 281, 285, 323, 346, 351
- Ίππαρχος 145, 319
- Ιππόγρυφος 142, 143
- Ιπποκράτης 140
- Ιπποκρήνη 99, 161
- Ιππόλυτος 55, 317
- Ισλάμ 145, 324, βλ. και Μωαμεθανοί, Οθωμανοί
- Ισπανία-οί 54, 55, 56, 64, 69, 71, 73, 74, 75, 89, 148, 277, 279, 293, 294, 319, 324, 325, 327, 346, 353, 355
- Ισραηλίτες 76, 88, 89, 157, 293, 344
- Ισσός 263
- Ιφιγένεια 238, 239, 240, 347
- Ιωάννα της Αυστρίας 76, 77, 111, 248, 326
- Ιωάννης Β΄ ο Καλός 137
- Ιωάννης Βαπτιστής (Πρόδρομος), άγιος 28, 37, 222, 243, 252, 282, 317
- Ιωάννης Ευαγγελιστής 150, 152
- Ιωάννης ο Μαλάλας 331
- Ιωάννης Παλαιολόγος 151
- Ιωνάς 187
- Ιωνία 39
- Κάδμος 164, 234
- Καίσαρας, βλ. Ιούλιος Καίσαρας
- Κάκος 117, 118, 283, 292, 294, 325
- Κακριδής Ιωάννης 227
- Καλιγούλας 352
- Καλλιρρόη 330
- Καμπανία 132
- Καπιτώλιο 243, 347
- Καρμελίτες 87
- Κάρολος Ε΄ 31, 34, 55, 56, 57, 58, 63, 71, 73, 74, 75, 76, 81, 86, 87, 88, 89, 103, 164, 277, 293, 306, 313, 319, 327, 335
- Κάρολος Η΄ 54, 110, 356
- Κασσιόπη 125, 127, 129, 135, 140, 141, 144, 146, 147, 149, 153, 158, 162, 228, 239, 244, 245, 258, 289, 345

- Κατερίνα, ερωμένη Cellini 213, 283, 284, 319
 Κάτω Χώρες 73, 319, 338
 Κένταυρος 346
 Κέρβερος 316
 Κέρκυρα 190, 194
 Κητώ 125
 Κηφέας 125, 126, 127, 128, 129, 134, 135, 138, 140, 144, 146, 147, 149, 153, 158, 162, 242, 244, 245, 255, 270, 277, 280, 289, 330, 348, 349
 Κίελο 330
 Κικέρων 84, 85, 91, 145, 146, 147, 162, 215, 238, 275, 332, 334
 Κλεομένης 239, 240
 Κλεοπάτρα 87
 Κλήμης Ζ΄ πάπας (Giulio de' Medici) 27, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 55, 56, 59, 62, 64, 73, 112, 119, 164, 204, 233, 242, 248, 252, 280, 312, 316, 319, 320, 322, 324, 328, 335, 341, 353, 355
 Κνίδος 41, 144, 200, 351
 Κολοσσαίο 179, 341
 Κόρινθος 82, 133, 217, 227
 Κοσμάς και Δαμιανός, άγιοι 34
 Κουιντιλιανός 238
 Κρόνος 331
 Κρότωνας 340
 Κυβέλη 340, 346
 Κύζικος 130
 Κύκλωπες 124, 126
 Κύπρος 138, 354
 Κυρηνάλιος λόφος 344
 Κυρήνη 332
 Κυριακός, βλ. Αγκωνίτης
 Κωνσταντίνος ο Μέγας 216, 242, 253, 255, 264, 265, 273, 309, 348, 351, 353
 Κωνσταντινούπολη 345
 Λαοκόων 41, 199, 242
 Λάρισα 126
 Λατίνιο 157, 225, 334, 345
 Λεβίδης Αλέκος 347
 Λέπιδος 83
 Λέρνα 126
 Λέσχη των Κνιδίων Δελφών 351
 Λευκανία, τοπ. 135
 Λευκοθέα, Νηρηίδα 229
 Λέων Γ΄ πάπας (Leone X, Giovanni de' Medici), 26, 54, 69, 78, 84, 85, 87, 164, 195, 279, 281, 320, 321, 323, 324, 338, 347
 Λήδα 39, 198
 Λομβαρδία 55, 61, 112, 160
 Λονδίνο 210
 Λούθηρος-νοί 54, 55, 166, 293, 319, βλ. και Προτεστάντες
 Λουίζα της Σαβοΐας 343
 Λουκιανός Σαμοσατεύς 139
 Λύκιος 338
 Λυσίμαχος 330
 Λύσιππος 214, 215, 267, 309, 343, 351
 Λυών 35, 37
 Μαδρίτη 338
 Μακεδονία 145, 149
 Μαλάλας, βλ. Ιωάννης ο Μαλάλας
 Μάντοβα 30, 40, 176, 283, 316, 351
 Μαξέντιος 253
 Μαξιμιλιανός Α΄ 319
 Μαξιμιλιανός Β΄ 76
 Μαργαρίτα της Αυστρίας 58, 59, 73, 322
 Μαρία η Μαγδαληνή 239
 Μάρκος άγιος 193, 266, 349, 351
 Μάρκος Αντώνιος 83, 87
 Μάρκος Αυρήλιος 243, 264, 308, 348
 Μάρτελλος, ρωμαίος 351
 Μαρτίνος Ε΄ πάπας 259
 Μασσαλία 355
 Μεγαπένθης 126
 Μέγαρα 218
 Μέγας Αλέξανδρος, βλ. Αλέξανδρος ο Μέγας
 Μέγας Κωνσταντίνος, βλ. Κωνσταντίνος ο Μέγας
 Μελέαγρος 240, 343
 Μ. Ασία 338
 Μιλάνο 37, 54, 55, 58, 110, 170, 281, 321, 333, 334, 344, 347, 351, 352
 Μιχαήλ, αρχάγγελος 140, 234, 335
 Μιχαήλ Άγγελος (Michelangelo-Buonarroti) 20, 25, 30, 31, 44, 48, 113, 158, 180, 183, 185, 186, 203, 214, 218, 220, 221, 224, 245, 246, 248, 249, 253, 255, 285, 288, 289, 295, 296, 299, 300, 305, 313, 316, 325, 326, 334, 336, 337, 338, 343, 344, 349, 353, 355
 Μόναχο 341, 345
 Μονή της Χώρας 345
 Μυκήνες 124, 126, 330
 Μύρων 186, 295, 308, 338, 340
 Μωαμεθανοί 166, βλ. και Ισλάμ, Οθωμανοί
 Μωυσής 33, 88, 89, 157, 252, 324
 Ναϊάδες 129, 130
 Ναπολέων 316
 Νάπολη 54, 55, 64, 73, 110, 187, 242, 317, 331, 333, 351
 Νάρκισσος 44, 217, 346
 Ν. Υόρκη 131
 Νείλος 338
 Νεοπλατωνικοί, βλ. Πλάτων
 Νέρων (Nerone) 102, 111, 195, 327, 333
 Νέσσος, αμφορέας 191
 Νηρέας 228, 345
 Νηρηίδες 125, 128, 135, 223, 226, 228, 229, 230, 345, 346
 Νικόλαος Γ΄, πάπας 335
 Νύμφες 39, 40, 41, 125, 126, 130, 132, 165, 172, 192, 204, 223, 225, 265, 280, 283, 284, 301, 317, 331, 346
 Ξέρξης 330
 Οβίδιος 98, 127, 128, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 157, 162, 164, 165, 166, 224, 225, 226, 227, 230, 235, 247, 248, 270, 325, 330, 332, 334, 335, 340, 345, 352
 Οθωμανοί 72, 324, 325, βλ. και Ισλάμ, Μωαμεθανοί
 Οκταβιανός 83
 Ολοφέρνης (Oloferne) 94, 113, 204, 261, 283, 350
 Όλυμπος 129, 194, 196, 227, 345, 353
 Όμηρος 43, 130, 231, 331, 344
 Οράγγη 353
 Οράτιος 341
 Ορέστης 158, 334
 Ορλεάνη 355
 Ορφέας 87, 229, 324
 Ούγος Δ΄ Κύπρου 138
 Ουρανός 331
 Παβία 180
 Παλλάδα, βλ. Αθηνά

- Πάμφυλος 83
 Πάνθεον 26
 Πάντοβα 35, 94, 139, 225, 243, 244, 266, 267, 268, 345, 346, 351
 Παρθενώνας 216, 267, 268, 269, 309, βλ. και Ακρόπολη
 Παρίσι 35, 37, 41, 114, 117, 137, 170, 199, 259, 283, 351, 355
 Παρνασσός 160, 161
 Παύλος Γ' Farnese, πάπας 33, 34, 36, 59, 164, 166, 223, 252, 312, 313, 321, 349, 353
 Παύλος, απόστολος 13, 33
 Πausανίας, περιηγ. 124, 128, 338, 340, 344, 346, 351
 Πεισιστρατίδης 111, βλ. και Αρμόδιος, Αριστογείτων
 Πέργαμος 146, 227, 234
 Περικλής 267
 Περσεία Πηγή 124
 Πέρσης 126, 128, 349
 Περσία-ες 128, 330, 331
 Πετράρχης 137, 338, 354
 Πέτρος, απόστολος 265, 315, 335, 344
 Πήγασος 35, 98, 125, 127, 136, 137, 143, 149, 161, 162, 165, 230, 330, 351
 Πίζα 25, 54, 72, 75, 104, 230, 261, 307, 312, 322, 326, 328, 346, 350
 Πίνδαρος 124, 325, 330
 Πίος Ε', πάπας 327
 Πίος ΣΤ', πάπας 316
 Πλάτων (Νεοπλατωνικοί) 83, 266, 287, 333, 338, 343, 348
 Πλήθων (Γεμιστός) 333
 Πλίνιος 128, 143, 146, 238, 319, 340
 Πλούταρχος 243, 341
 Πολύγνωτος 129, 351
 Πολυδέκτης, βασιλιάς Σερίφου 125, 126
 Πολυδεύκης 165
 Πολύευκτος, γλύπτης 243, 308
 Πολύκλειτος 186, 199, 242, 267, 308
 Πομπηία 132, 134, 146, 147, 165, 166, 228, 238, 239, 335
 Πομπηίος (De' Capitateis Pompeo) 32, 33, 35, 191, 282, 312, 313, 348
 Πόντος 98
 Ποσειδώνας (Saturno) 38, 125, 226, 296, 317, 318, 330, 355
 Πραξιτέλης 41, 186, 199, 217, 218, 295, 344
 Προμηθέας 181, 337
 Προτεστάντες 55, 74, 75, 166, βλ. και Λουθηρανοί
 Πτολεμαίος 145
 Πύδνα 351
 Ραφαήλ 27, 40, 160, 163, 166, 186, 194, 195, 197, 216, 217, 218, 224, 254, 308, 315, 324, 334, 341, 351, 353 Ρεβέκκα 239 Ρώμη-Ρωμαίοι 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 44, 54, 55, 57, 62, 73, 76, 77, 84, 86, 91, 103, 143, 150, 157, 158, 160, 163, 164, 166, 170, 176, 180, 186, 187, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 227, 230, 233, 242, 243, 254, 258, 259, 263, 264, 265, 268, 271, 273, 276, 277, 280, 281, 285, 293, 307, 308, 309, 312, 313, 315, 316, 319, 321, 322, 324, 325, 327, 332, 334, 337, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 353, 355
 Ρεβέκκα 239
 Ρώμη-Ρωμαίοι 18, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 44, 54, 55, 57, 62, 69, 73, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 91, 103, 105, 143, 145, 146, 149, 150, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 170, 176, 180, 186, 187, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 229, 230, 233, 239, 240, 242, 243, 253, 255, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 268, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 283, 285, 293, 315, 316, 319, 321, 322, 325, 327, 332, 334, 335, 337, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 355
 Ρωμύλος 91
 Σαβοΐα 343
 Σαίξπηρ 108
 Σαλαμάνκα, επίσκ. 27
 Σεβήρος 341
 Σελήνη (Luna) 222, 227, 318
 Σελινούντας 149
 Σεμέλη 229
 Σέριφος 125, 126, 165
 Σηκουάνας 38
 Σθενώ, Γοργόνα 125
 Σιδώνα 263, 350
 Σιένα (Siena) 30, 65, 75, 76, 88, 101, 104, 105, 110, 118, 250, 271, 274, 275, 276, 278, 293, 294, 295, 311, 320, 322, 339, 355
 Σικελία 93, 132, 148, 179, 324, 331
 Σικυώνα 343, 346
 Σιμωνίδης 57, 341
 Σινά 76, 157
 Σίξτος Δ', πάπας 219
 Σίξτος Ε', πάπας 335
 Σκόπας 228, 295
 Σουλειμάν ο Μεγαλοπρεπής 319, 325
 Σοφοκλής 127, 134, 135, 247, 326, 345
 Στερόπη, Γοργόνα 330
 Σύλλας 83
 Συρία 138
 Τάκιτος 321
 Τάραντας 130, 134, 188, 247, 335, 346
 Τάτιος, βλ. Αχιλλέας Τάτιος
 Τεγέα 128, 330
 Τίβερης 344
 Τιμάνθης, ζωγρ. 238, 239, 240, 308, 347
 Τίρυνθα 126
 Τισιανός (Tiziano) 89, 115, 141, 162, 245, 288, 322
 Τορίνο 349
 Τοσκάνη (Toscana) 61, 72, 75, 77, 78, 89, 104, 105, 151, 218, 255, 271, 272, 273, 274, 298, 299, 302, 324, 350, 355
 Τούρκοι 324
 Τραϊανός 216, 263, 264, 265, 309, 334, 351, 352, 356
 Τριδέντου Σύνοδος 166, 353
 Τρίτων 228, 229
 Τροία 231, 346
 Τρύσα, ηρώο 146
 Τύνιδα 166
 Τυρρηνική θάλασσα 54
 Τύχη, βλ. Fortuna
 Υάκινθος 43, 117, 217
 Υγίνος 139, 146, 235, 330, 331
 Υπερβόρειοι 330, 331

- Φειδίας 208, 267, 268
Φεράρα 35, 36, 37, 38, 41, 81, 102, 103, 114, 141, 142, 150, 152, 176, 306, 327, 332, 341, 351
Φερδινάνδος της Αυστρίας 89
Φερεκύδης 124, 126, 127, 129, 132, 225, 331, 345
Φήμη 98, 335
Φίλιππος, άγιος 239
Φίλιππος Β΄ 76, 88, 104, 105, 294, 327, 338
Φιλόστρατος 139
Φινέας 128, 161, 248, 270, 330, 348
Φλαμανδοί 159, 347
Φοινίκη-κες 128, 263
Φορκίδες 133
Φόρκυς (Φορκέας), βασιλιάς 125, 136, 283
Φραγκίσκος Α΄ Γαλλίας 26, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 63, 81, 102, 114, 164, 170, 190, 192, 198, 204, 213, 215, 216, 283, 284, 298, 301, 313, 317, 319, 340, 341, 343, 355
Φραγκίσκος των Μεδίκων 39, 302
Φρειδερίκος Γ΄ 327
Φρύγες 130, 146, 147, 149, 188, 244
- Χαϊδελβέργη 133, 334
Χάιφα, βλ. Ιόπη
Χαλκίδα 129
Χάριτες 166
Χορτάτζης Γεώργιος 11
Χρυσάωρ 125, 330
- Ψευδο-Απολλόδωρος 124, 128, 132, 325, 331, 349
Ψυχή 164
- Ωκεανός 38, 125, 201, 330, 331
Ωνάσης Αλέξανδρος, Ίδρυμα 20
- Accademia degli Umidi 322, 338
Accademia del Disegno 193, 318
Accademia del Piano 328
Accademia della Crusca 356
Accademia Fiorentina 81, 197, 318, 320, 322, 326, 328, 338
Adriani Giovan Battista 101, 326, 352
Agnolo Andrea 295
Agnolo de Baccio Giuliano 323, 352
Agostini Nicolo 98, 140, 141, 143
Agrippa Postumus 157
- Alamanni Luigi 317, 326, 338
Alberti Leon Battista 144, 152, 153, 179, 180, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 231, 238, 241, 254, 255, 268, 269, 319, 333, 337, 338, 342, 343, 345, 347, 348,
Albizzi Antonfrancesco 64, 69
Albizzi Girolamo 52, 70, 250, 299
Albizzi Rinaldo 52
Albizzi, οι 70, 250
Alciati, ο 343
Alfonso Ι΄ 141, 351
Algol, αστερισμός 148
Allegretti Antonio 178
Allori Allesandro 324
Altoviti Bindo 32, 44, 293, 318, 355
Alvarotti Giulio 341
Amerigo, τεχνίτης 28
Ammannati Bartolomeo 296, 313, 355
Ammirato Scipione 356
Andrea del Sarto 85, 275, 281, 315, 353
Anet, τοπ. 317
Angelica, ηρωίδα του Αριόστο 142, 235, 332
Anghiari, μάχη 315
Angoulême 343
Anguillara Giovanni Andrea 140, 141, 143
Aqua Virgo υδραγωγείο 160, 335
Aquila 334
Aragazzi Bartolomeo 259, 309
Aragóna Tullia d' 63, 320
Aretino Pietro (Αρετίνο) 163, 343
Arezzo 75, 119, 182, 192, 195, 203, 240, 339, 340
Ariosto Ludovico 141, 142, 143, 235, 332
Arno, βλ. Άρνος
Asolo (Veneto) 354
Augsburg 319
Avignon 137
- Baglioni Bartolomeo 334
Baglioni Orazio 316
Baldini Baccio 101, 337, 352
Bandinelli Baccio 24, 43, 44, 87, 103, 104, 115, 116, 173, 251, 273, 274, 285, 292, 293, 294, 296, 299, 310, 313, 324, 325, 329, 337, 342, 344, 349, 352, 356
Barbaro Francesco 266, 338
- Bardi, οικογ. 152
Bargello, τοπ. 32, 44, 171, 328, 339
Bari 318
Bartoli Cosimo 294, 300, 327
Bartoli Santi Francesco 31
Bartolini Onofrio 328
Beccafumi Domenico 275, 339
Bellini Giovanni 288, 344
Bellini Jacopo 344
Belvedere 41, 199
Bembo Pietro 35, 287, 291, 351, 354
Benintendi Orsino 53
Berchorius (Bersuire P.) Petrus 137, 166, 230, 352
Bergamo 139
Bergstein Mary 267, 268
Bernini 246
Beroaldo Filippo 321
Bertoldo di Giovanni 83, 86
Bersuire Pierr, βλ. Berchorius Petrus
Biagrassa, τοπ. 88
Bibbiena, καρδιν. 195, 341
Biringuccio Vannocio 170, 337
Bleu-Bliaud, κυνηγόσκυλο 317
Bologna 31, 40, 287, 312, 332
Bologna ΙΙ, βλ. Primaticcio
Bomarzo, τοπ. 234
Bonasone Giulio 287, 288
Bonsignori Giovanni 140, 141, 143, 157, 162
Borghini Vincenzo 48, 84, 104, 273, 313, 318, 327, 332
Borgia Cesare 66, 67
Boscotrecase, τοπ. 157
Botticelli Santro 230, 346
Bramante Donato 353
Branconio dell'Aquila 334
Brandini Michelangelo 24, 312
Bronzino, ζωγρ. 75, 76, 87, 88, 89, 90, 108, 295, 299, 321, 327, 344, 345
Brunelleschi Filippo 88, 150, 152, 153, 342
Bruni Leonardo 83, 321, 350
Bufalo, οικογ. 160, 334
Bufalo Antonio 160, 161, 231, 334
Bufalo Stefano 160
Buonarroti, βλ. Μιχαήλ Άγγελος
- Camaldoli, μονή 61
Cambio Arnolfo di 323

- Camillus Marcus Furius 91, 189, 217
- Campo Santo Πίζας 25, 312, 346, 350
- Cappella Brancacci 240
- Cappella Scrovegni 243
- Cappella Sistina 27, 157, 214, 253
- Capella Strozzi 315
- Capponi Niccolò 110
- Caradosso, χρυσοχόος 28
- Caravaggio (Michelangelo Merisi), 288
- Caro Annibale 36
- Carracci Annibale 335
- Carreggi, τοπ. 333
- Casa degli Omenoni 347
- Casino del Bufalo 160, 161, 162
- Cassius Spurius 275, 276, 339
- Castello Sforzesco 169
- Castello Τοσκάνης 87, 296, 325
- Castiglione, 343
- Catone Uticense 321
- Cavalletti Scipione 312
- Celli Giambattista 323
- Cellini Andrea 23, 315
- Cellini Cecchino 24, 30, 32, 312, 349
- Cellini Elisabetta 24, 30
- Cellini Giovanni 23, 349
- Cellini Liperata 30
- Cesano Gabriello 38
- Charles de Bourbon 29, 312
- Chigi, παρεκκλήσιο 187, 312
- Chigi Agostino 27
- Chigi Sigismondo 27
- Chigi Sulpicia 27
- Cibo Innocenzo 57, 315
- Ciampi, οικογ. 94, 233, 352
- Cognac, συμμαχία 55
- Cole Michael 42, 98, 178, 246, 339
- Colleoni Bartolomeo, άγάλμα 176, 351
- Colonna, οικογ. 242
- Colonna Sciarra 353
- Compagnia del Broncone 334
- Concini Bartolomeo 182, 328, 329
- Correggio, ζωγρ. 333
- Cortecchia Francesco 291, 354
- Cosmopolis, βλ. Portoferraio
- Cox-Rearick Janet 83, 88, 151, 325, 334
- Curia Vescovile Μάντοβας 316
- Cybo, καρδινάλιος 320
- Da Monte Aguto Niccolò 65
- Daniele da Volterra 177, 337
- Danti Egnatio 321
- Danti Vincenzo 78, 296
- De' Capitaneis Pompeo, βλ. Πομπήιος
- De Chalon Philibert 353
- Del Bene Alessandro 29
- Della Chiostra Ulivieri 25, 312
- Della Valla 218, 219
- Del Virgilio Giovanni 332
- D'Etampes madame 39, 40, 41, 117, 198, 284, 340, 341
- De' Parigi Piera 313
- Diane de Poitiers 317
- Diego, μοντέλο 187, 316, 338, 339
- Di Palestrina Stefano 116
- Di Ripoli Piano 328
- Dolce Ludovico 140, 141, 142, 143
- Domenico di Polo 86, 87, 90
- Domus Aurea 195, 333, 341
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 94, 95, 110, 113, 150, 152, 172, 183, 185, 204, 235, 238, 239, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 275, 285, 289, 295, 297, 324, 333, 343, 350, 352
- Donato Pietro 267, 351
- Donnino Antonio di 88
- Doria Andrea 163, 164, 166, 335, 342
- Dürer Albrecht 148, 149, 150, 228
- Eleonora di Toledo (Ελεονώρα του Τολέδου) 42, 60, 67, 73, 76, 84, 87, 88, 117, 118, 119, 120, 321
- Escorial San Lorenzo 47
- Esquilino 341, 351
- Este, οικογ. 142, 351
- Este Borso d' 327
- Este Ercole d' II 37, 103
- Este Ippolito 35, 36, 37, 38, 141, 252, 313, 317, 332, 344
- Este Isabella d' 222
- Farnese, οικογ. 146, 165, 223, 335
- Farnese Alessandro 334
- Farnese Ottavio 59, 73, 322
- Farnese Pier Luigi (Pier Luigi) 33, 36, 349, 353
- Fedeli Vincenzo 84, 119
- Ferrante, βασιλιάς Νάπολης 110
- Ficino Marsilio 83, 287, 323, 333, 343, 354
- Fiesole 260, 323
- Filarete Francesco 98, 326
- Fiorino da Cellino 285, 323
- Fiorentino Rosso 28, 35, 40, 41, 312, 354
- Fiorenzuola, χρυσοχόος 26, 312
- Fontainebleau 37, 39, 40, 41, 170, 172, 185, 195, 199, 200, 204, 213, 223, 265, 280, 283, 284, 301, 315, 317
- Fonzio Bartolomeo 351
- Fortezza da Basso 59, 71, 74, 89, 346, 353
- Fortuna (Τύχη) 161, 162, 214, 215, 216, 231, 232, 258, 300, 334, 343, 346
- Francesco del Prato 93, 233
- Franciabigio Francesco 84, 91, 275
- Franco Battista 88, 89, 324
- Fries Hans 345
- Frontinus Sextus Julius 323
- Fulgentius, επισκ. 97, 136
- Fulvio Andrea 189
- Fuorusciti 59, 62, 64, 69, 86, 88, 95, 98, 110, 274, 289, 290, 292, 306, 310, 311, 327, 328, 355
- Galeotti Pier Paolo 273, 274
- Galerie François 1er 41
- Ganimede, βλ. Γανυμήδης
- Garbat Luciano 13
- Gattamelata 94, 172, 266, 267, 268, 269, 351, 352
- Gauricus Pomponius 172, 175, 180
- Gentile da Fabriano 344
- Germanicus Caesar 145, 146, 147
- Gerolamo da Pontremoli 231
- Ghiberti Lorenzo 44, 144, 172, 176, 217, 229, 230, 239, 275, 278, 318, 319, 336, 346, 349
- Ghirlandaio Domenico 222, 344, 352, 353
- Ghirlandaio Ridolfo 108, 109
- Giamberti Antonio (Marcone) 25
- Giambularri Pier Francesco 323
- Giambologna 197, 200, 297, 353
- Giolito Gabriel 143
- Giordano Bruno 335
- Giorgione 288
- Giotto di Bondone 243

- Giovanni da Udine 163, 195, 353
 Giove, βλ. Δίας
 Giovio Paolo 81, 84, 108, 320, 323, 327, 328
 Giunti Filippo 57
 Giustiniani Andreolo 267
 Goethe 11, 318
 Gonzaga 30, 351
 Gonzaga Ercole 30, 312, 316
 Gonzaga Federico 30, 176
 Gonzaga Ferdinando 56
 Gozzoli Benozzo 151
 Granacci Elisabetta 23
 Guardi Francesco 323
 Guasconti Michele 27
 Guasconti Salvatore 27
 Guicciardini Agnolo 328
 Guicciardini Francesco 53, 56, 58, 59, 61, 65, 72, 73, 110, 249, 305, 307, 320, 328
 Guidi Guido 338
 Guidi Jacopo 336
 Guidi Jacopo di Piero 94
 Horologi Giuseppe 143
 Innocenti, βλ. Ospedale degli Innocenti
 Johannes et Nicolaus, pictores 345
 Jupiter Optimus Maximus 243, βλ. και Δίας
 Kuseir Amra, κάστρο 333
 Landsknechte 55, 233, 277, 278, 353
 Landucci Luca 250
 Lanfredini Bartolomeo 59
 Lasticati Alessandro 174, 336
 Laterano 222
 Lautizio, χρυσοχ. από Perugia 28, 316
 Leiden 146, 147, 347
 Leonardo da Vinci (Leonardo) 25, 38, 170, 172, 179, 180, 216, 235, 240, 241, 246, 252, 285, 315, 336, 339, 342, 349
 Leone X, βλ. Λέων Ι΄
 Leone Leoni 347
 Lippi Filippo 26, 239, 312, 315
 Lippi Francesco 26
 Livorno 74, 89, 106
 Loggetta Βενετίας 193
 Loredan Andrea 346
 Lorenzetti Ambrosio 250, 348
 Lorenzetto (Lorenzo Lotti) 186, 308
 Lucca 52, 78, 255, 301
 Luna, βλ. Σελήνη
 Maccari Enrico 160, 161
 Machiavelli Niccolò 54, 66, 67, 68, 69, 72, 216, 321, 324, 327, 352
 Magna Grecia 134
 Malatesta, οικογ. 351
 Manilius 345
 Mantegna Andrea 169, 210, 211, 222, 230, 265, 309, 333, 343, 344, 346, 351
 Mantova (Μάντοβα) 40, 316
 Marciano, τοπ. 76, 116, 274, 321, 355
 Marcone, βλ. Giamberti Antonio
 Maretta Girolamo 30
 Marteli Niccolò 326, 338
 Martini Luca 36
 Marucelli Χρονικό 293, 355
 Massaccio 240
 Maturino, σχεδιαστής 160
 Medici Alessandro de' 31, 32, 33, 34, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 73, 93, 103, 110, 112, 115, 119, 233, 258, 277, 294, 305, 306, 310, 313, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 327, 328, 347, 350
 Medici Bernardo de' 320
 Medici Clarice de' 62, 156, 293, 327
 Medici Cosimo de' (Pater Patriae) 52, 59, 60, 67, 70, 84, 88, 94, 102, 110, 150, 250, 307, 350, 351, 353
 Medici Ferdinando de' 48, 218, 256
 Medici Francesco de' 48, 60, 76, 77, 88, 111, 248, 272, 297, 326, 327, 328, 340, 352, 355
 Medici Giovanni di Bicci de' 60, 150
 Medici Giovanni delle Bande Nere 59, 60, 64, 88, 198, 278, 329
 Medici Giuliano de' 55, 67, 250
 Medici Giuliano de' δούκας του Nemour 54, 55, 84, 85, 90, 91, 215, 338
 Medici Ippolito de' 31, 62, 63, 281, 324
 Medici Lorenzino de' 34, 58, 115, 116, 319, 329
 Medici Lorenzo il Magnifico 52, 53, 59, 60, 62, 63, 67, 70, 82, 83, 84, 85, 86, 112, 156, 189, 223, 250, 274, 281, 320, 321, 323, 327, 338, 339
 Medici Lorenzo de' ο νεώτερος δούκας του Urbino 59, 60, 66, 298, 334, 339
 Medici Lucrezia (Nannina) de' 60, 63, 274, 327
 Medici Ottaviano de' 61, 320
 Medici Piero de' Il Sfortunato 52, 53, 54, 62, 63, 94, 95, 102, 111, 274, 327, 333
 Medici Piero (di Cosimo) de' 53, 94, 95, 102, 111
 Medici Salvestro de' 102
 Medici Μαργαρίτα de' 73
 Mei Girolamo 104
 Mela Pomponius 138
 Michelangelo, βλ. Μιχαήλ Άγγελος
 Michelozzi Michelozzo 259, 309, 350, 353
 Minerbetti Bernardo 182, 190, 192, 203, 256, 337, 339
 Mola Gasparo 297
 Montefeltro, οικογ. 351
 Montemurlo 17, 62, 64, 65, 69, 70, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 98, 102, 108, 111, 116, 232, 270, 272, 277, 278, 279, 289, 292, 306, 307, 309, 310, 318, 324, 328, 353, 356
 Montepulciano, τοπ. 259, 309, 350
 Morgantina Σικελίας 132
 Mugello Τοσκάνης 52, 64, 89, 353
 Müllberg 319
 Naldini Giovanni Battista 108
 Nanni di Banco 348
 Nardi Erasmo 266
 Nardi Jacopo 250, 316, 334
 Nerli Filippo 352
 Nerone, βλ. Νέρων
 Niccoli Niccolò 338
 Niccolini Agnolo 110, 327
 Niccolò, μάεστρο 30
 Nobili Antonio 329
 Oloferne, βλ. Ολοφέρνης
 Orcagna Andrea 349

- Orsanmichele, ναός 172, 275, 343, 349
- Orsini Clarice 339
- Orsini Gerolima 36
- Orsini Vicino 234
- Orvieto, τοπ. 33, 229
- Ospedale degli Innocenti 48, 104, 318
- Otto da Montauto 17, 64, 69, 278, 279, 310
- Pagolo, λογιστής 284
- Palazzo Branconio 334
- Palazzo Buffalo 231
- Palazzo Capranica 334
- Palazzo dei Conservatori 253, 347
- Palazzo del Te 30, 40, 231
- Palazzo Giustiniani 158
- Palazzo Pubblico Σιέννας 250, 276, 339
- Palazzo Ricci-Sacchetti 215, 343
- Palazzo Rucellai-Ruspoli 297
- Palazzo Venturi Σιέννας 275
- Pandolfini Francesco 351
- Paolino, φίλος Cellini 316
- Papi Lorenzo 46, 282
- Parronchi Alessandro 152
- Parte Ghibellina, βλ. Γιβελίνου
- Parte Guelfa, βλ. Γουέλφοι
- Pavia (Παβία) 55
- Pazzi, οι 67, 70, 86, 149, 250, 328
- Pazzi Alfonso 328
- Pazzi Giovanni 245
- Pelusium Αιγύπτου 132
- Perino del Vaga 154, 163, 164, 165, 166, 335
- Perruzzi Baltassare 160
- Perugia 35, 36
- Pesello Giuliano 152
- Petit Nesle 38, 39, 41, 42, 115, 170, 313
- Pianigiani, οι 328
- Piano di Ripoli 328
- Piazza Navona 280
- Piero di Cosimo 154 -159, 244, 333, 334
- Pico della Mirandola 83
- Piemonte 61
- Piero della Francesca 275
- Pier Luigi, βλ. Farnese
- Pier Paolo, μαθητής Cosimo 329
- Pino Paolo 329, 344
- Pirckheimer Wilibald 149
- Piroti Umberto 318
- Pitti Iacopo 328
- Poerruzzi Baldassare 160
- Poggio a Caiano, τοπ. 81, 82, 83, 84, 90, 92, 112, 151, 243, 256, 275, 281, 339, 353
- Poirot Luigi 356
- Polidoro da Caravaggio 154, 160, 161, 162, 231, 334
- Poliziano Angelo 82, 83, 84, 323
- Pollaiolo Antonio 219, 246, 344
- Polverina, νόμος 328
- Polverini Jacopo 321
- Pontorno Jacopo 52, 65, 86, 88, 315, 323, 324, 349
- Porta della Mandorla 348
- Porte Dorée 39, 185, 204, 317
- Porto Ercole 278
- Portoferraio (Cosmopolis) 44, 108, 325
- Prato 73, 118, 294, 350
- Primaticcio (Il Bologna) 40, 41, 170, 195, 198, 199, 200, 313, 340, 341
- Prospero Orazio 295
- Puccini 352
- Puchstein 345
- Puzzi Pandolfo 328
- Raimondi Marcantonio 265, 309, 334, 351
- Regiole, άγαλμα 180
- Regius Raphael 139, 140
- Ricasoli, πρέσβης 42
- Riccardi Riccardo 323
- Riccio Pierfrancesco 68, 114, 321, 324, 328, 329
- Ridolfi Niccolò, καρδινάλιος 60, 61, 62, 320
- Rimini 351
- Rinieri Antonio Francesco 352
- Ristori Giuliano 87
- Romagna 67
- Romano Giulio 30, 40, 163, 176, 192, 195, 283, 312, 339, 353
- Roselli Cosimo 155, 157
- Rosso Piermaria 352, 353
- Rossi Luigi de' 324
- Rubens Peter Paul 347
- Rucellai Bernardo 327
- Rucellai Giovanni 343
- Rucellai Ludovico 64, 69
- Rucellai Palla 56, 60, 72
- Ruggiero, ήρωας του Αριόστο 142, 143, 235
- Rustici Giovanfrancesco 252, 315, 317
- Rustici Quinzio 218
- Saint-Éloi, αββαείο 137
- Salamanca Antonio 246, 249
- Salviati Francesco 90, 188, 189, 215, 217, 320, 343, 344
- Salviati Giovanni, καρδινάλιος 61, 62, 320
- Salviati Jacopo 60
- Salviati Lionardo 77, 271
- Salviati Maria 60, 112, 320, 329
- San Giovanni Battista dello Scalzo, ναός 315
- San Giovanni in Laterano, ναός 222
- San Giovanni, ναός 106
- San Lorenzo, ναός 149, 150, 151, 153, 185, 238, 239, 262, 269, 340, 353, 354
- San Marco, μονή 333
- San Martino al Monti 338
- San Michele, ναός 315
- San Pietro in Montorio 353
- Sangallo Giuliano da 82, 83, 268, 323, 344
- Sansovino Andrea 83, 115, 193, 315
- Sansovino Jacopo 33, 325, 349
- Sant' Angelo Castello 29, 35, 48, 55, 164, 165, 166, 178, 252, 308, 312, 313, 335, 349
- Santa Croce, ναός 106, 149, 350
- Santa Maria Aracoeli, ναός 229
- Santa Maria del Fiore, ναός 44, 102, 151, 348
- Santa Maria del Popolo, ναός 187
- Santa Maria Novella, ναός 25, 27, 106, 238, 239, 315, 333, 343
- Santa Martina, ναός 347
- Santa Trinita, ναός 353
- Santi Bartoli Francesco 31
- Santi di Cola 27
- Santissima Annunziata, ναός 313, 315
- Santo Spirito, ναός 106
- Sapientia, βλ. Αθηνά
- Sarasota, τοπ. 333
- Sassetti Francesco 353
- Saturno, βλ. Ποσειδώνας
- Sauli Girolamo 318

- Scaurus Marcus 143, 332
 Sebastiano del Piombo 312, 315
 Segni Bernardo 46, 58, 71, 322
 Sforza, οικογ. 172, 179, 216
 Sforza Almeni 347
 Sforza Francesco 58
 Sforza Ludovico 110
 Sforzesco Castello 170
 Siena, βλ. Σιένα
 Signorelli Luca 260
 Simone, maestro 336
 Soderini Piero 23, 64, 101, 352
 Spinelli, υδρία 346
 Spini Giorgio 322
 Spurius Cassius, βλ. Cassius
 Squarcione Francesco 351
 Stabius Johanes 149
 Strada Jacopo 346
 Stradano Giovanni 271
 Strozzi, οικογ. 62, 89, 244, 250, 318,
 320, 321, 324, 334
 Strozzi Alessandro 320
 Strozzi Filippo 17, 61, 62, 63, 64, 69,
 71, 72, 86, 89, 155, 156, 159, 250,
 274, 293, 309, 320, 321, 327, 333,
 353, 355
 Strozzi Giovanni Battista di
 Lorenzo 347
 Strozzi Gualterotto 64
 Strozzi Lorenzo 71, 1333
 Strozzi Matteo 56
 Strozzi Palla 351
 Strozzi Piero 17, 62, 63, 76, 110,
 116, 250, 251, 274, 289, 293, 294,
 309, 310, 311, 327, 321, 353, 355

 Tadda Francesco del 340
 Tasso Giovanbattista 26, 312
 Tintoretto 224
 Tiziano, βλ. Τιτσιανός
 Torrentino, βλ. Van Den Bleek
 Laurens
 Toscana, βλ. Τοσκάνη
 Toledo Pietro de 73
 Traversari Ambrogio 338
 Trento Dario 46
 Tribolo Niccolò 33, 87, 316, 325,
 329, 345
 Tullia d' Aragona 63, 320

 Uberti, οικογ. 323
 Ugolino Nicola 351
 Ulivieri, βλ. Della Chiostra Ulivieri

 Urbino 298, 351

 Valori Baccio 60, 64, 69, 320, 321
 Valori Bartholomeo 56
 Valori Filippo 64, 69, 321
 Valori Paolantonio 64, 321
 Van Den Bleek Laurens
 (Torrentino) 81, 322
 Varchi Benedetto 17, 24, 48, 101,
 110, 183, 191, 195, 196, 197, 200,
 225, 232, 238, 244, 245, 278, 279,
 295, 313, 317, 318, 319, 320, 338,
 340, 341, 345, 346, 347, 348, 352
 Vasari Giorgio 23, 34, 44, 48, 56, 60,
 61, 65, 69, 70, 76, 78, 83, 89, 101,
 104, 105, 106, 107, 144, 155, 157,
 158, 160, 163, 164, 172, 180, 182,
 190, 192, 195, 203, 239, 246, 252,
 255, 256, 257, 260, 261, 278, 279,
 285, 289, 297, 301, 311, 315, 318,
 320, 321, 324, 325, 326, 327, 334,
 336, 337, 339, 340, 346, 347, 348,
 351, 352, 353, 356
 Vecchi Cosimo 88
 Veronese 288
 Verrocchio Andrea 53, 172, 176,
 339
 Vettori Francesco 56, 58, 59, 60, 61,
 63, 65, 72, 73, 110, 320, 326, 352
 Vettori Pier 81, 101, 110, 326
 Villa Castello 324
 Villa Farnesina 27, 166, 315
 Villa Madama 341
 Villa Medici 82
 Villani Matteo 93
 Visconti 351
 Visconti Gian Galeazzo 321
 Vitelli Alessandro 58, 64, 69, 71,
 278, 279, 353
 Volterra, 135, 228, 321

 Xanto Avelli da Rovi Francesco
 265, 351

 Zanobi 336
 Zuccari Federico 352
 Zucci Jacopo 297
 Zwingli Huldrych 319

Με εναλλασσόμενες φάσεις φιλότητας και νείκους οι δύο εταίροι, ο παραγγελιοδότης δούκας Cosimo I de' Medici και ο γλύπτης Benvenuto Cellini, είχαν φθάσει ως τις 27 Απριλίου 1554, ημερομηνία των αποκαλυπτηρίων του συμπλέγματος Περσέας και Μέδουσα στην κεντρική πλατεία της Φλωρεντίας.

Γράφει ο δημιουργός του:

«Με τη χάρη του Θεού αποτελείωσα ολόκληρο το έργο και μια Πέμπτη πρωί το έδειξα φανερά σε όλη την πόλη. Δεν είχα προλάβει να σηκώσω το πανί που το σκέπαζε –μ' όλο που ο ήλιος είχε μόλις ανατείλει– και ένα μεγάλο πλήθος συνάχτηκε γύρω. Δύσκολα θα μπορούσα να ειπώ πόσοι ήταν. Κι όλοι τους με μια φωνή αγωνίζονταν ποιος να το επαινέσει πίοτερο. Ο Δούκας είχε βγει σ' ένα από τα χαμηλότερα παράθυρα του παλατιού και μισοκρυμμένος άκουγε κάθε λέξη που ειπώθηκε για το άγαλμα».

Ο δούκας δεν έκρυψε στην αρχή τη μεγάλη ικανοποίησή του για την ανταπόκριση του κοινού και των ειδημόνων για το έργο και υποσχέθηκε να ικανοποιήσει ανάλογα τον καλλιτέχνη. Εφεξής όμως οι εντάσεις ανάμεσά τους κλιμακώθηκαν, καθώς όταν έφτασε η μέρα της πληρωμής, ο Cosimo αποδείχθηκε «πίοτερο έμπορος παρά δούκας».