



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Παναγιώτης Κ. Λαγός
(Υπότροφος Κοινοφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης)

Η εικονογράφηση των *Βίων*
του Giovan Pietro Bellori. Η ρητορική της εικόνας.

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Τιτίνα Κορνέζου



Ρέθυμνο, 2014

*“...Τα πράγματα δεν προσφέρουν κανένα
όφελος σε εκείνους που διαβάζουν για αυτά,
εκτός κι αν ξεσηκωθούν να τα μιμηθούν ή
παρακινηθούν να μάθουν πώς να τα κάνουν...”*

Giovanni Pietro Bellori, Vite, 1672

Περιεχόμενα	σελ.
Συντομογραφίες.....	i
Πρόλογος.....	ii
Μέρος Α΄	
Κεφάλαιο 1: Η ιστοριογραφία της εικονογράφησης των <i>Βίων</i>	1
Κεφάλαιο 2: Το εικονογραφικό σύνολο των <i>Βίων</i>	21
2.1. Γενική περιγραφή των χαρακτηριστικών των <i>Βίων</i>	21
2.2. Οι δημιουργοί των χαρακτηριστικών.....	24
2.3. Η εικονογράφηση της προμετωπίδας των <i>Βίων</i>	33
2.4. Οι προσωπογραφίες των καλλιτεχνών.....	38
2.5. Οι αλληγορικές συνθέσεις.....	46
Κεφάλαιο 3: Τα πρότυπα της εικονογράφησης των <i>Βίων</i>	73
3.1. Η παράδοση της εικονογράφησης βιβλίων. Η δύναμη της εικόνας.....	73

3.2. Ο Μπελόρι και η εικονογραφική παράδοση των εμβλημάτων.....	76
3.3. Ο Μπελόρι και η τέχνη της υστεροφημίας και της μνήμης.....	83
3.4. Η παράδοση της εικονογράφησης κειμένων περί τέχνης και οι <i>Βίοι</i>	85
 Μέρος Β΄	
Κεφάλαιο 4: Η ρητορική της εικόνας.....	92
4.1. Μερικές παρατηρήσεις για την σχέση των αλληγορικών χαρακτηριστικών των <i>Βίων</i> και της <i>ars memoriae</i>	92
4.2. <i>Ars memoriae</i> : οι μεταμορφώσεις μιας μεθόδου και ενός όρου.....	98
4.3. Η <i>ars memoriae</i> και οι καλλιτεχνικές πραγματείες.....	107
4.4. <i>Ars memoriae</i> και <i>Βίοι</i> : Σημεία απόκλισης και επαφής.....	114
Κεφάλαιο 5: Οι σκοποί της εικονογράφησης των <i>Βίων</i> του 1672.....	121
Επίλογος	133
Κατάλογος εικόνων	142
Εικόνες	163

Βιβλιογραφία.....	259
--------------------------	------------

Πίνακας Α

Πίνακας Β

Συντομογραφίες:

αγγ.	αγγλικά	κεφ.	κεφάλαιο
αδημ.	αδημοσίευτη	μτφ.	μετάφραση
αναδ.	αναδημοσίευση	περ.	περιοδικό
αναφ.	αναφορά	πρακ.συνεδ.	πρακτικά συνεδρίου
ανων.	ανώνυμος	εισ.σημ.	εισαγωγικό σημείωμα
γαλ.	γαλλικά	προλ.	πρόλογος
διδ.διατρ.	διδακτορική διατριβή	σχολ.	σχόλια
εκ.	εκατοστά	όπ.π.	όπως παραπάνω
εικ.	εικόνα	πρβλ.	παρέβλεπε
εισ.	εισαγωγή	σελ.	σελίδα
εκδ.	έκδοση	σημ.	σημειώσεις
επιμ.	επιμέλεια	τόμ.	τόμος
εφημ.	εφημερίδα	τχ.	τεύχος
ιταλ.	ιταλικά	υποσ.	υποσημείωση
ιδ.συλ.	ιδιωτική συλλογή	χ.ε.	χωρίς εκδότη
κ.ά.	και άλλα	χιλ.	χιλιοστά
κατ. έκθ.	κατάλογος έκθεσης	χ.ό.	χωρίς όνομα
		χ.χ.	χωρίς χρονολόγηση

Πρόλογος

Στα πλαίσια της έκθεσης με τίτλο «*L' Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*», το 2000 στο *Palazzo delle Esposizioni* στη Ρώμη, μεταξύ των άλλων αρχαιοτήτων και έργων τέχνης που εκτέθησαν, παρουσιάστηκε και μια προσωπογραφία του ζωγράφου Carlo Maratti (Κάρλο Μαράττι, 1625-1713) (εικ.1). Η ελαιογραφία αυτή απεικονίζει μια ανδρική μορφή, ντυμένη σε αυστηρό ενδυματολογικό κώδικα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ανοικτό βιβλίο στις σελίδες του οποίου δείχνει η μορφή, στη άκρη του οποίου είναι αναγεγραμμένος και ο τίτλος του, *Vite de pittori*. Η επιγραφή αυτή αποτελεί μια σύντμηση του ολοκληρωμένου τίτλου της έκδοσης που είναι *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* του Giovan Pietro Bellori (Τζιοβάνι Πιέτρο Μπελόρι, 1613-1696), εκδιδόμενη στα 1672 στη Ρώμη (εικ.2). Η μορφή λοιπόν ταυτίζεται με τον συγγραφέα αυτού του έργου¹.

Γεννημένος στα 1613, ο Τζιοβάνι Πιέτρο είναι γνωστός κυρίως λόγω των αρχαιοδιφικών και νομισματικών του μελετών και εκδόσεων. Η φήμη του αυτή καθώς και η ευρυμάθεια τού στους τομείς αυτούς θα του προσφέρουν και τη θέση του βιβλιοθηκάρου και υπεύθυνου των συλλογών αρχαιοτήτων της αυτοεξόριστης βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας αλλά και του υπεύθυνου των αρχαιοτήτων της Ρώμης, υπό την παπική εξουσία του Κλήμη X Altieri. Πέραν των μελετών του Μπελόρι για τη ρωμαϊκή αρχαιότητα και τις εκδόσεις που συνοδεύουν αυτές τις έρευνες², ο ρωμαίος είναι σήμερα γνωστός στους κύκλους των ιστορικών της τέχνης για τις μελέτες του σε ζητήματα σύγχρονης του τέχνης, μέσω των εκδόσεων του για τις περιγραφές της *Galleria Farnese* του Annibale Carracci (Αννίμπαλε Καρράτσι, 1560-1609), των *Stanze* και της στοάς στην *Villa Farnesina* του Raffaello (Ραφαήλ, 1483-1520) και κυρίως του έργου του *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (*Bíoi*)³ που περιλαμβάνει 12 βιογραφίες καλλιτεχνών της εποχής του. Πέραν αυτών των εκδοτικών του εγχειρημάτων σε ζητήματα της σύγχρονης του

¹ Stella Rudolf, "Carlo Maratti", στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Π,κατ. έκθ., (Palazzo delle esposizioni και Teatro dei Dioscuri), επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 492..

² Για το σύνολο της εργογραφίας του Μπελόρι πρβλ. Κ. Donahue, "Bellori Giovanni Pietro", στο *Dizionario biografico degli Italiani*, επιμ.,εισ. Alberto M. Ghisalberti, Ρώμη, Istituto della Enciclopedia Italiana,τόμ. 7 1960, σελ. 781-789. Επίσης πρβλ [http://bellori.sns.it/postIndex.html] για την ψηφιοποιημένη εργογραφία του ρωμαίου.

³ Στο εξής όταν αναφέρομαι στους *Vite (Bίoiς)*, αναφέρομαι πάντα στο κείμενο του Μπελόρι. Σε άλλη περίπτωση αναφέρω το όνομα άλλου συγγραφέα.

καλλιτεχνικής πραγματικότητας, ο Τζιοβάνι Πιέτρο θα ασχοληθεί περαιτέρω με ζητήματα της σύγχρονης τέχνης, διατελώντας ενεργό μέλος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, από το 1935 κατέχοντας διάφορες θέσεις, καθώς και της *Académie royale de peinture et de sculpture*, θέσεις που θα του επιτρέψουν και την εκφώνηση δύο λόγων περί των τεχνών, ο πρώτος στα 1664 με τίτλο *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, (*Ιδέα*) ο οποίος και θα συμπεριληφθεί ως εισαγωγικό κείμενο στην έκδοση του 1672, και ο λόγος του *Gli honori della pittura et della scoltura* στα 1677⁴.

Κινούμενος σε αυτά τα δύο πεδία, τα οποία και συγγέονται πολλές φορές στις αισθητικές προσλήψεις και στη γραφή του ρωμαίου, ο Μπελόρι θα ορίσει το ιστορικό του στίγμα στη νεώτερη εποχή, όπως προτείνουν οι J.Schlosser και E.Panofsky-οι δύο ιστορικοί που ανέσυραν τον Μπελόρι και το έργο του από την ιστοριογραφική αφάνεια-, ως τον εκφραστή του κλασικισμού και τον πρόδρομο του Winckelmann⁵.

Η αναγωγή της τέχνης της αρχαιότητας καθώς και των συγχρόνων επιγόνων της, που για τον Μπελόρι συμπτκνώνονται και εκφράζονται στα έργα των Ραφαήλ και Αν.Καρράτσι, αποτελούν τα ιδανικά πρότυπα καλλιτεχνικής υπόστασης που οι νεότερες γενιές καλούνται να γνωρίσουν και να ακολουθήσουν. Οι θέσεις αυτές δε, αποτελούν και τους ακρογωνιαίους λίθους πάνω στους οποίους εγείρεται και το σύνολο της εργογραφίας του ρωμαίου, κυρίως οι *Βίοι* και η *Ιδέα*.

Επιστρέφοντας και πάλι στην περιγραφή του πορτραίτου του Μαράττι, διαπιστώνω ότι το γεγονός ότι ο ζωγράφος και φίλος του Μπελόρι, επέλεξε σκόπιμα να απεικονίσει τους *Βίους*, αποτελεί ενδεικτικό της αναγνώρισης της προσφοράς του ρωμαίου στην καλλιτεχνική εκπαίδευση και κατάρτιση μέσω της έκδοσης. Η εικόνα

⁴ Για τις θέσεις που κατείχε ο Μπελόρι στα θεσμοθετημένα όργανα και τους θεσμούς των τεχνών, καθώς και ένα πλήρες εργογραφικό και βιογραφικό σημείωμα του ιδίου πρβλ. K.Donahue, 1960, όπ.π., σελ. 781-789. Επίσης πρβλ. Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, μετ. Alice Sedgwick, σημ. Hellwut Wohl, εισ. Tomaso Montanari, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2005, σελ. 4-14.

⁵ Julius, Ritter von, Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, μτφ. Filippo Rossi, Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1977, (α' έκδ. *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Βιέννη, Anton Schroll, 1924), σελ. 464. Panofsky Erwin, *Idea: A concept in art theory*, μετ. Joseph J.S. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968. (α' έκδοση, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Δεϊνβίνα-Βερολίνο, B.G. Teubner (Studien der Bibliothek Warburg), 1924), σελ. 105-111. Ενδεικτικό της ταύτισης του Μπελόρι με τον κλασικισμό, στην σκέψη του Panofsky αποτελεί και η εικονογράφηση της μονογραφίας του ιστορικού, όπου το χαρακτηριστικό της *Idea* και εκείνο του *Imitatio Sapiens* της έκδοσης του 1672, θα αποτελούν τις αρχές της εισαγωγής του έργου και του κεφαλαίου για τον κλασικισμό αντίστοιχα.

λοιπόν καλείται να συνοψίσει και να παιανίσει συνάμα την αξία της έκδοσης, καθώς μέσω του έργου αυτού διατηρείται ζωντανή η ανάμνηση της προσφοράς και η σημασία των έργων των 12 βιογραφούμενων καλλιτεχνών που επελέχθησαν από τον Μπελόρι.⁶

Και αν η προσωπογραφία εξαίρει τη σημασία της έκδοσης του έργου, στο κριτικό σημείωμα στη γαλλική εφημερίδα *Journal des Savants*, με ημερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1676, ο ανώνυμος αρθρογράφος θα επισημάνει την καλλιτεχνική ποιότητα στην εκτέλεση των χαρακτηριστικών της έκδοσης των *Βίων*, αναγνωρίζοντας πως «...εμπλούτισε την έκδοση με εξαιρετικά πορτραίτα και πολλά εγχάρακτα στολίδια...»⁷.

Με αφετηρία αυτή την αναφορά στην έκδοση του έργου, και κυρίως στα χαρακτηριστικά που τη συνοδεύουν, κύριο ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η περιγραφή και η ερμηνεία αυτών των «εξαιρετικών πορτραίτων» και «εγχάρακτων στολιδιών», του συνόλου δηλαδή του εικονογραφικού προγράμματος της έκδοσης, που τόσο γενικευτικά και αόριστα αναφέρονται στο σημείωμα αυτό.

Αποτελούμενο από συνολικά 42 χαρακτηριστικά, καθίσταται προφανές ότι πέραν της οικονομικής ευχέρειας του συγγραφέα και του εκδότη στην ανάληψη και την εκτέλεση ενός τέτοιου εγχειρήματος, σκοπός της εικονογράφησης του κειμένου με μια σειρά προσωπογραφιών των βιογραφούμενων καλλιτεχνών αλλά και αλληγορικών συνθέσεων που συνοδεύουν τους εκάστοτε βίους τούς, οι εν λόγω επιλογές του συγγραφέα δεν αφήνουν περιθώρια παρερμηνείας του πονήματος αυτού, ως απλά διακοσμητικά στοιχεία, προς τέρψιν του αναγνωστικού τους κοινού.

⁶ Πέραν της εικαστικής έκφανσης, όπως αυτή προτείνεται μέσω της προσωπογραφίας του Μαράττι και λειτουργεί ως τεκμήριο για την σημασία του λογίου στην καλλιτεχνική πραγματικότητα του ρωμαϊκού *seicento*, ένα άλλο τεκμήριο θα αποτελούσε και το ταφικό μνημείο του ίδιου. Ωστόσο, η αναφορά του Donahue, 1960, ό.π., ότι ο Μπελόρι ενταφιάστηκε στον S. Isidoro a Capo le Case (degli Irlandesi), ναό στον οποίο ο Μπελόρι άνηκε στην αδελφότητα που διαχειριζόταν τις καλλιτεχνικές παραγγελίες-εξού και δικαιολογούνται ενδεχομένως τα έργα των Sacchi και Μαράττι, στο παρεκκλήσιο da Sylva, φίλων καλλιτεχνών του Ρωμαίου- δεν είναι επαρκώς τεκμηριωμένη. Σε αναζήτηση μου τόσο στον ίδιο το ναό και την υπόγεια κρύπτη του, που φιλοξενούνται ταφικά μνημεία και επιτύμβιες πλάκες, δεν συνάντησα το όνομα του λογίου. Ομοίως οι υπεύθυνοι του ναού στους οποίους απευθύνθηκα σχετικά με πληροφορίες για τον ενδεχόμενο ενταφιασμό του ρωμαίου στο ναό, αγνοούσαν κάτι τέτοιο. Μια ενδελεχέστερη έρευνα στα αρχεία της αδελφότητας του ναού και των εκκλησιαστικών αρχών που ήταν υπεύθυνες, ίσως να είναι περισσότερο διαφωτιστικές σε αυτή την αναζήτηση. Ο τάφος όπως και τα πιθανά κείμενα που γράφτηκαν ή τα επιγράμματα που συνθέθηκαν με αφορμή τον θάνατο του λογίου, και κυρίως εκείνα των μελών των Ακαδημιών των Τεχνών της Ρώμης και της Γαλλίας, αποτελούν αναμφίβολα τεκμήρια χρήσιμα για την κατανόηση και την ενδελεχέστερη και ολοκληρωμένη πρόσληψη της θέσης και της σημασίας του ρωμαίου στην εποχή του.

⁷ Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, εφημ. Journal des Savants, 7/12/1676, Παρίσι, σελ. 232.

Λαμβάνοντας υπόψιν την σημασία και τη δύναμη που αποδίδεται από την λόγια κοινότητα του *seicento*, στην εικόνα, όπως αυτή επεξεργάστηκε και προωθήθηκε στο μετατριδεντικό περιβάλλον και την λειτουργία της εικόνας ως ενός άριστου μέσου ρητορικής, πειθούς, διδαχής και διάδοσης των ιδεών και των θέσεων των δημιουργών τους, μπορούμε εύκολα και με σχετική ασφάλεια, να αναγνωρίσουμε παρόμοιες προθέσεις και σκοπούς για την χρήση της εικόνας, από μια προσωπικότητα που γαλουχήθηκε και έδρασε μέσα στο ίδιο πολιτικο-κοινωνικό περιβάλλον. Η θέση αυτή άλλωστε, με ώθησε και στην επιλογή του τίτλου αυτής της εργασίας, καθώς στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσω να αναδείξω αυτές τις σχέσεις μεταξύ εικόνας και ρητορικής, αναγνωρίζοντας και προτείνοντας μια διδακτική και συμβουλευτική διάθεση από τον Μπελόρι, που διέπει και καθορίζει την ανάγνωση και την ερμηνεία των χαρακτηρισμών της έκδοσης.

Και αν για τους σύγχρονους του ρωμαίου ιστοριογράφου τα χαρακτηριστικά της έκδοσης του 1672 προσλαμβάνονται ως απλά εγχάρακτα στολίδια και συνεπώς μέσα απλής διακοσμητικής σημασίας, το παρόν κείμενο θα προτείνει μια εναλλακτική προσέγγιση, αναδεικνύοντας την εικόνα όχι ως ένα απλό συνοδευτικό και καλολογικό στοιχείο στη δομή του έργου, αλλά ως ένα σήμα και μέσο κομβικής και πρωτευούσης σημασίας. Αντί για ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο τα χαρακτηριστικά των *Bίων*, και μάλιστα στο σύνολο τους, θεωρώ ότι φέρουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς καλούνται να συμπυκνώσουν και να αποδώσουν με εύληπτο, σαφή και περιεκτικό τρόπο βαθύτερα νοήματα και τις προσωπικές αισθητικές απόψεις του δημιουργού τους, γύρω από ζητήματα της καλλιτεχνικής πραγματικότητας του ρωμαϊκού *seicento*.

Αποδεχόμενος τον χαρακτηρισμό που αποδίδει ο E.Battisti στο Μπελόρι, ως «ανταποκριτή και διερμηνέα»⁸ των καλλιτεχνικών δεδομένων του 17^{ου} αιώνα, θα επιχειρήσω να αναδείξω και να επικυρώσω αυτούς τους χαρακτηρισμούς προς το πρόσωπο και κυρίως στη γραφή του ρωμαίου, στηριζόμενος στις εικονογραφικές και θεματολογικές αναζητήσεις του Μπελόρι, όπως προκύπτουν από την εικονογράφηση της έκδοσης του 1672. Ανώτερος στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι λοιπόν η ανάδειξη της σημασίας της εικόνας, όπως αυτή προέκυψε από τις εικονογραφικές επιλογές του ρωμαίου, ως εκείνο το μέσο το οποίο καλείται να συμπυκνώσει και να εκφράσει το νόημα του κειμένου, λαμβάνοντας έτσι τον πρώτο λόγο και τον

⁸ E.Battisti, «Il Bellori come critico», στο G.P.Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Γένοβα, 1968, σελ. 7.

πρωταγωνιστικό ρόλο προς την εισαγωγή και διαφώτιση του αναγνωστικού κοινού του έργου για τις αρχές και τα καλλιτεχνικά θεωρητικά σχήματα που προτείνονται μέσω του λόγου.

Αντίθετα με την ευρύτερη ιστοριογραφική μελέτη που προέκυψε γύρω από το έργο του Μπελόρι, κυρίως στα τελευταία χρόνια, το ζήτημα της εικονογράφησης των *Bίων*, πέραν ορισμένων εξαιρέσεων που απαντώνται στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, δεν αποτέλεσε μείζον ερευνητικό πεδίο ερέυνης και ερμηνείας. Το σύνολο της εικονογράφησης, δηλαδή τα χαρακτηριστικά πορτραίτα και οι αλληγορικές συνθέσεις που τα συνοδεύουν, δε φαίνεται να κίνησαν το ιστοριογραφικό ενδιαφέρον των μελετητών του Μπελόρι, ως ένα αυτόνομο πεδίο ερέυνης. Σπάνιες είναι λοιπόν οι μελέτες που αφορούν αποκλειστικά στην ανάγνωση, την ερμηνεία του εικονογραφικού συνόλου της έκδοσης. Σπάνια είναι επίσης τα κείμενα που συσχετίζουν άμεσα το κείμενο με την εικόνα που τα συνοδεύει, και σε όσα κείμενα εντοπίζονται, οι αναφορές και η βαθύτερη μελέτη του ζητήματος μεταξύ των σχέσεων εικόνας και λόγου είναι φευγαλέα και επιδερμική. Η απουσία λοιπόν κειμένων σχετικά με τη σημασία της εικόνας και του καταλυτικού ρόλου που διατελεί στη δομή του συνόλου της έκδοσης του 1672, αποτέλεσε για μένα και το εναρκτήριο λάκτισμα προς μια περαιτέρω έρευνα, μελέτη και εν τέλει ελπίζω, ανάδειξη της λειτουργίας και του ρόλου της εικόνας, ως του πρώτου και βασικότερου μέσου προβολής των θέσεων του συγγραφέα, γεγονός που επανακαθορίζει τους δεσμούς και τις σχέσεις μεταξύ λόγου και εικόνας στα πλαίσια της διδακτικής διάστασης των *Bίων*.

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον και την έρευνά μου στην ανάγνωση της εικόνας, τη μελέτη της ιστορίας των μοτίβων που προκύπτουν από τις αλληγορικές συνθέσεις της έκδοσης και την ανάδειξη των βαθύτερων λόγων που δικαιολογούν τις συγκεκριμένες εικονολογικές επιλογές του Μπελόρι, προκύπτει πως το εικονογραφικό σύνολο των *Bίων*, δεν επιτελεί μια απλή διακοσμητική λειτουργία στην έκδοση. Αντίθετα, στέκεται αυτόνομο ως ένα κύριο και μη επικουρικό μέσο υποστήριξης της καλλιτεχνικής θεωρητικής πρότασης που προκύπτει από το έργο. Δηλώνει με άλλα λόγια, ξεκάθαρα τις προτεραιότητες, τις θέσεις και τις νοουθεσίες του ρωμαίου για τη διαμόρφωση μιας νέας καλλιτεχνικής θεωρητικής πραγματικότητας, που δεν περιορίζεται στο ρωμαϊκό χώρο, αλλά αντίθετα ακριβώς λόγω της αναγνώρισης μιας κοινής γλώσσας, αυτής των συμβόλων και της

αλληγορίας, που προκύπτει από την ανάγνωση των αλληγορικών συνθέσεων, το σύνολο των χαρακτηριστικών καλείται να διαδώσει αυτές τις ιδέες στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο.

Έχοντας, ελπίζω, τεκμηριώσει επαρκώς τις ενδεχόμενες τροποποιήσεις και δάνεια των μοτίβων που αναγνωρίζονται στους *Βίους*, αλλά και τη σημασία των προσωπογραφιών, στην προώθηση συγκεκριμένων μηνυμάτων προς τους αναγνώστες του έργου από τον ρωμαίο, το δεύτερο μέρος της εργασίας μου αποτελεί ουσιαστικά μια ερμηνευτική προσέγγιση ανάγνωσης και ερμηνείας των αλληγορικών συνθέσεων της έκδοσης. Αντιλαμβανόμενος τη ρητορική υπόσταση του έργου και τους διδακτικούς στόχους που ενέχει η συγκεκριμένη έκδοση, το δεύτερο μέρος είναι αφιερωμένο στην εξέταση και την εύρεση των κοινών σημείων μεταξύ των χαρακτηριστικών και της ρητορικής πρακτικής της *ars memoriae*-μνημοτεχνικής⁹.

Συντασσόμενος και εμφορούμενος από τις διατυπώσεις προηγούμενων μελετητών, που αναγνωρίζουν μια συμβολική απεικόνιση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών στα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης, θα επιχειρήσω να

⁹ Για την ελληνική απόδοση του όρου πρβλ. Κουμανούδης Στέφ. Α., «*ars, artis*», στο *Λεξικόν λατινοελληνικόν. Το μεν πρώτον συνταχθέν και εκδοθέν υπό του εκ Βρέμης της Γερμανίας Ερρίκου Ουλέριχου, είτα δε το δεύτερον, τρίτον και τέταρτον επεξεργασθέν και πλουτισθέν λέξεσι και σημαινομένοις υπό Στεφ.Α.Κουμανούδη, νυν το έκτον των τυπογραφικών αμαρτημάτων και άλλων σφαλμάτων των προηγουμένων εκδόσεων διορθωθέντων επιμέλεια Μιχαήλ Π.Γρηγόρη και συμπληρωθέν δια λεξικού συνωνύμων και αντιθέτων της λατινικής υπό Γεωργίου Τουρλίδου*, Αθήνα, τόμ. Ι, Παρά τοις εκδόταις Αντωνιάδη και Βλαστώ, 1884, σελ. 65. Επίσης Κουμανούδης Στέφ. Α., «*memoralis*», στο *Λεξικόν λατινοελληνικόν. Το μεν πρώτον συνταχθέν και εκδοθέν υπό του εκ Βρέμης της Γερμανίας Ερρίκου Ουλέριχου, είτα δε το δεύτερον, τρίτον και τέταρτον επεξεργασθέν και πλουτισθέν λέξεσι και σημαινομένοις υπό Στεφ.Α.Κουμανούδη, νυν το έκτον των τυπογραφικών αμαρτημάτων και άλλων σφαλμάτων των προηγουμένων εκδόσεων διορθωθέντων επιμέλεια Μιχαήλ Π.Γρηγόρη και συμπληρωθέν δια λεξικού συνωνύμων και αντιθέτων της λατινικής υπό Γεωργίου Τουρλίδου*, Αθήνα, τόμ. ΙΙ, Παρά τοις εκδόταις Αντωνιάδη και Βλαστώ, 1884, σελ. 23, καθώς και Κουμανούδης Στέφ. Α., «μνημοτεχνική», στο *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθείσων από της αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, Αθήνα, τόμ. ΙΙ, Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, 1900, σελ. 664. Ομοίως, στη νεότερη βιβλιογραφία ο εν λόγω όρος αποδίδεται στα ελληνικά με τον ίδιο τρόπο-ως μνημοτεχνική-, πρβλ.στην ελληνική έκδοση του *De Oratore*, από τον Γ.Κεντρωτή και όπως τον απέδωσε ο Α.Μπερλής, στην μεταφρασμένη έκδοση της μονογραφίας της Frances Amelia Yates, *Η τέχνη της μνήμης*, Αθήνα ΜΙΕΤ, 2012, σελ.9, και Κικέρωνας, Μάρκος Τύλλιος, *Ο τέλειος ρήτορας, De Oratore*, μτφ.,εισ., σχ., Γιώργος Κεντρωτής, Αθήνα, Πόλις, 2008, σελ. 265.

προτείνω ένα ευρύτερο πλαίσιο ανάγνωσης και ερμηνείας του εν λόγω εικονογραφικού συνόλου προς ανάλογες κατευθύνσεις. Αναγνωρίζοντας ότι ο Μπελόρι επιχειρεί μέσω του έργου του να ορίσει και να περιγράψει τα στοιχεία της ιδανικής τέχνης και να προτείνει εκείνο το καλλιτεχνικό πρότυπο του ιδανικού καλλιτέχνη που υπαγορεύεται και ανταποκρίνεται στις αισθητικές αντιλήψεις ενός αρχαιοδίφη, φιλότεχνου και κυρίως μαθητή του ίδιου του Domenichino (Ντομενικίνο, 1581-1641), τα χαρακτηριστικά αναγιγνώσκονται ως 12 εναλλακτικά πρότυπα καλλιτεχνικής τελειώσης. Ως 12 εναλλακτικές εκφάνσεις του 13^{ου} αλληγορικού χαρακτικού, εκείνου της *Ιδέας*, όπως αυτή ορίζεται και περιγράφεται στην ομιλία του ρωμαίου το 1664 στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη. Για τον Μπελόρι, οι 12 καλλιτεχνικές βιογραφίες και κυρίως τα 12 αλληγορικά χαρακτηριστικά που τις συνοδεύουν αποτελούν ενδεχομένως και 12 εναλλακτικές αποτυπώσεις αυτής της *Ιδέας*. Το σύνολο των βιογραφούμενων καλλιτεχνών επιχειρήσαν να δηλώσουν και προσδιορίσουν δια της τέχνης τους αυτή την γενική αρχή, με διαφορετικές ωστόσο αφετηρίες και προσεγγίσεις. Συνεπώς, και οι 12 καλλιτέχνες οφείλουν να μνημονεύονται μέσω του έργου και να λειτουργούν υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις ως πρότυπα και μοντέλα προς μίμηση για τις νεότερες καλλιτεχνικές γενεές

Αναγνωρίζοντας αυτή τη διάσταση του έργου, τα αλληγορικά χαρακτηριστικά μπορούν να ερμηνευτούν ως οι αφετηρίες ή καλύτερα οι σταθμοί που οφείλει να ακολουθήσει ο υποψήφιος-μαθητευόμενος καλλιτέχνης. Η απόφαση του Μπελόρι πρώτον να οπτικοποιήσει αυτές τις αρετές και δεύτερον να χρησιμοποιήσει ένα κοινό και διαδεδομένο εικονολογικό κώδικα, σχετικά εύκολα αναγνωρίσιμο από το κοινό του, για να περιγράψει αυτές τις αρετές που απεικονίζονται στα αλληγορικά χαρακτηριστικά του έργου, αποτελούν εκείνα τα στοιχεία που παραλληλίζουν τους στόχους της εικονογράφησης των *Βίων* με εκείνους της ρητορικής και συγκεκριμένα της *ars memoriae*. Παράλληλα, η τάξη και η πιθανή ανάγνωση των χαρακτηριστικών αυτών με συγκεκριμένο τρόπο, όπως αυτός θα προταθεί στη συνέχεια της εργασίας, ενισχύει κατά την γνώμη μου, αυτή την ερμηνευτική προσέγγιση και πρόσληψη των χαρακτηριστικών. Αυτές λοιπόν οι κωδικοποιημένες και εικονογραφημένες καλλιτεχνικές αρετές και προσόντα, αποτελούν ουσιαστικά εκείνες τις ψηφίδες που συνδυασμένες με τον κατάλληλο τρόπο αποκαλύπτουν το πανόραμα της καλλιτεχνικής-αισθητικής θεωρίας που προτείνεται από τον Μπελόρι. Αποτελούν με άλλα λόγια, τα μέρη-

σταθμούς της ομιλίας ή του λόγου που προτείνει ο Μπελόρι σχετικά με τις έννοιες που συνθέτουν το *corpus* της ιδανικής τέχνης και συστήνουν συνάμα τον ιδανικό καλλιτέχνη, προσφέροντας έτσι την πνευματική καταξίωση και την κοινωνική υπόσταση και αναγνώριση των τεχνών του σχεδίου με την ρητορική στα πλαίσια αυτής της κοινής δομής των *Βίων* με τον ρητορικό λόγο.

Δομή

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη και διαρθρώνεται συνολικά σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο μέρος, το πρώτο κεφάλαιο αφορά στην πρόσληψη και την κριτική τύχη του εικονογραφικού συνόλου των *Βίων*. Εντοπίζοντας τις πρώτες γραπτές αναφορές και μαρτυρίες μέσα από πρωτογενές υλικό σύγχρονο της εποχής της έκδοσης των *Βίων*, όπως λ.χ. επιστολές και κριτικά σημειώματα, που αναφέρονται στο εικονογραφικό σύνολο της έκδοσης, θα επιχειρήσω να ανιχνεύσω ποιά ήταν η πρόσληψη της εικονογράφησης στο πρώτο ουσιαστικά αναγνωστικό κοινό του έργου. Παράλληλα, εξετάζοντας της εκδοτική συνέχεια του έργου στους επόμενους αιώνες και την επανεκτύπωση των χαρακτηρισμών, όπου αυτή πραγματοποιήθηκε, θα επικεντρώσω την προσοχή μου στη νεότερη ιστοριογραφία του 20^{ου} αιώνα. Απώτερος σκοπός του εν λόγω κεφαλαίου είναι η παρουσίαση του συνόλου των ερμηνευτικών προσεγγίσεων των νεότερων ιστορικών της τέχνης γύρω από τη σημασία και τους στόχους που αντιλαμβάνονται ότι εξυπηρετούν τα χαρακτηριστικά της έκδοσης.

Το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους της εργασίας αφορά στην περιγραφή του εικονογραφικού συνόλου της έκδοσης, επικεντρώνοντας και αναδεικνύοντας τη σημασία των δευτερευόντων στοιχείων που αφορούν το σύνολο, δηλαδή τα επαναλαμβανόμενα διακοσμητικά στοιχεία που εντοπίζονται στις αρχές του κάθε βίου, καθώς και τα πλαίσια των προσωπογραφιών, μέρη που φέρουν ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς λειτουργούν συμπληρωματικά στην ερμηνεία των βασικών εικονογραφικών μερών-προσωπογραφίες και αλληγορικές συνθέσεις- της έκδοσης.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται το ζήτημα των δημιουργών και του προσώπου εκείνου που φέρει το βάρος και την ευθύνη της σύνθεσης της εικονογράφησης. Με αφετηρία την εύρεση της ταυτότητας των δημιουργών-χαρακτών αναδεικνύονται παράλληλα και οι ενδεχόμενες πολιτικές αναγνώσεις του έργου, που προκύπτουν από

τις ανάλογες επιλογές του ιστοριογράφου ως προς την ανάθεση της χάραξης του εικονογραφικού συνόλου και την συνεργασία του με Γάλλους καλλιτέχνες που διέμεναν στην παπική πόλη. Το ανωτέρω γεγονός, είναι ενδεικτικό προς τις πολιτικές στοχεύσεις που επιδιώκει ο συγγραφέας καθώς και των βαθύτερων λόγων πολιτικής και κοινωνικοπολιτισμικής υφής που υποβόσκουν και διατρέχουν το σύνολο του έργου και αφορούν τόσο στην καλλιτεχνική πραγματικότητα όσο και στον συσχετισμό δυνάμεων μεταξύ Γαλλίας και Ρώμης κατά το β' μισό του 17^{ου} αιώνα.

Προς ανάλογο ορίζοντα πρόσληψης και ερμηνείας εξετάζονται στο επόμενο κεφάλαιο και τα εικονογραφικά πρότυπα, στα οποία ενδεχομένως και βασίστηκαν οι επιλογές του ρωμαίου, ως προς την εικονογράφηση του έργου του. Παράλληλα, στο ίδιο κεφάλαιο, πέραν της απλής αναγνώρισης και ταύτισης αυτών των μοτίβων, θα αναζητήσω και θα επιχειρήσω να αναδείξω τόσο τις αφετηρίες όσο και τις τυχόν αποστάσεις και τις διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται από τις επιλογές του Μπελόρι, στην υιοθέτηση αυτών των μοτίβων. Αναζητώντας ουσιαστικά την ιστορία των μοτίβων, θα επιχειρήσω να προβάλω την κριτική στάση του συγγραφέα, που εντοπίζεται στην υιοθέτηση αυτής της συμβολικής γλώσσας, και τις επεξεργασίες αυτής της πρώτης ύλης και της εκμετάλλευσής της προς όφελος της παρουσίασης των θέσεων και των προτάσεων που εισηγείται ο Μπελόρι μέσω των εικόνων, στο κείμενο του.

Στο τελευταίο κεφάλαιο του α' μέρους της εργασίας θα προτείνω και εκείνα τα λογοτεχνικά και ιστοριογραφικά πρότυπα τα οποία ενδεχομένως αποτέλεσαν και τις βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχτηκε ο Μπελόρι ως προς τη συγγραφή και κυρίως ως προς την εικονογράφηση του έργου του. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται ο ρόλος και η σημασία της εικόνας γενικά στα πλαίσια του αντιμεταρρυθμιστικού περιβάλλοντος στο οποίο και διαμορφώνεται ο ιστοριογράφος, αναδεικνύεται επίσης η σημασία των νομισμάτων και των εμβλημάτων ως βασικά μέρη και αφετηρίες της εικονογράφησης. Τέλος, μέσω μιας σύντομης αναδρομής στην εικονογράφηση των εκδόσεων περί τέχνης και καλλιτεχνικών βιογραφιών πριν και μετά την έκδοση του 1672, αναζητώ τα ενδεχόμενα πρότυπα στα οποία πιθανόν στηρίχτηκε ο λόγιος για την δική του έκδοση, καθώς και των επιρροών της εικονογράφησης του έργου στις επόμενες εκδοτικές κινήσεις τόσο του ίδιου όσο και κατοπινών του συγγραφέων σε ζητήματα τέχνης και βίων.

Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια, που αποτελούν και το δεύτερο μέρος της εργασίας θα επιχειρήσω να προτείνω μια εναλλακτική ανάγνωση του εικονογραφικού συνόλου των *Bίων*, στηριζόμενος στις σχέσεις και τις ομοιότητες, κυρίως του αλληγορικού μέρους της εικονογράφησης, με την πρακτική της *ars memoriae*.

Έτσι στο πέμπτο κεφάλαιο, θα επιχειρήσω να παραλληλίσω τα βασικά δομικά στοιχεία που ορίζουν τη ρητορική αυτή πρακτική, τον *locus* και την *imagina* και οδηγούν προς μια επιτυχή σύνθεση αυτού του ρητορικού σχήματος με τα ίδια τα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης του 1672, ανατρέχοντας και περιγράφοντας παράλληλα και εν συντομία την ιστορική εξέλιξη και διαδρομή του όρου και τις μεταμορφώσεις και τις αλλαγές στο περιεχόμενο και τους σκοπούς που έλαβε στην διάρκεια των χρόνων.

Μέσω αυτής της ταύτισης και ανεύρεσης των εφαπτόμενων σημείων μεταξύ των δύο ανωτέρω συγκρινόμενων μερών, στη δομή και το περιεχόμενο, διαπιστώνω πως προκύπτουν και οι ανάλογες ερμηνείες γύρω από τους βαθύτερους λόγους της εικονογράφησης του έργου, λόγοι που ενδεχομένως επιτρέπουν με σχετική ασφάλεια την ανάδειξη του διδακτικού σκοπού και στόχου της εικόνας. Άλλωστε ο Μπελόρι, ανδρώνεται και εξελίσσεται μέσα σε ένα περιβάλλον που διέπεται από τις μετατριδεντικές θέσεις περί της σπουδαιότητας και της λειτουργικότητας της εικόνας και της δύναμής της στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, σκοποί και θέσεις που αντανακλώνται και στην έκδοση των *Bίων* και δικαιολογούν την απόφαση του Μπελόρι να εικονογραφήσει το έργο. Αναγνωρίζοντας αυτή τη ρητορική διάθεση του ρωμαίου και τη διδακτική διάσταση της εικόνας, που προτείνεται μέσω των αλληγορικών χαρακτηριστικών και την ταύτιση αυτών με την *ars memoriae*, ως εικόνες δηλαδή που σηματοδοτούν και ορίζουν τα μέρη του λόγου που ο Μπελόρι, ως άλλος ρήτορας, επιθυμεί να τονίσει στο κήρυγμα και το λόγο του, θα επιχειρήσω στο επόμενο κεφάλαιο να αναζητήσω ανάλογες πρακτικές σε κείμενα ή πραγματείες περί τέχνης και βιογραφίες καλλιτεχνών, πρωιμότερες ή και μεταγενέστερες της έκδοσης του 1672.

Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, θα επιχειρήσω να ανιχνεύσω και εν τέλει να αναδείξω τα βαθύτερα αίτια και τους σκοπούς της εικονογράφησης του έργου. Αρνούμενος την απλή και διακοσμητική λειτουργία των χαρακτηριστικών στο σύνολο της έκδοσης, προτείνω την ανάγνωση και ερμηνεία των

αλληγορικών χαρακτηριστικών ως μορφές και εκφράσεις της *ars memoriae*, με τον Μπελόρι να καρπώνεται και να οικειοποιείται αυτή τη μέθοδο προς όφελος της ανάδειξης και παρουσίασης της δικής του καλλιτεχνικής θεωρίας και πρότασης. Έτσι το εικονογραφικό σύνολο απέχει πολύ από την απλή διακοσμητική λειτουργία στο κείμενο. Αποδεχόμενος την ερμηνεία των αλληγορικών χαρακτηριστικών ως μνημονικές εικόνες, αναγνωρίζω αυτόματα και τη ρητορική βάση του έργου και κατ'επέκτασιν τη διδακτική και συμβουλευτική διάσταση της έκδοσης συλλήβδην. Προτείνοντας αυτή την ερμηνευτική προσέγγιση στο εικονογραφικό σύνολο του έργου, και κυρίως στις αλληγορικές συνθέσεις του, επιχειρώ να αναδείξω τους βαθύτερους σκοπούς που ώθησαν τον Μπελόρι τόσο στην υιοθέτηση συγκεκριμένων εικονογραφικών επιλογών όσο και στο ευρύτερο σχήμα μέσα στο οποίο εντάσσονται, εκείνο δηλαδή της *ars memoriae* και της λειτουργίας που καλούνται να επιτελέσουν, ως μέσα που συμπυκνώνουν και παρουσιάζουν με σαφήνεια τις θέσεις του ιστοριογράφου ως προς τα μέρη και τις αρετές που ορίζουν και περιγράφουν τον ιδανικό καλλιτέχνη. Προτείνω λοιπόν την ανάγνωση των αλληγορικών χαρακτηριστικών ως τους αναβαθμούς προς την καλλιτεχνική τελείωση, θέση που προκύπτει από την προσεκτική ανάγνωση και ακολουθία των εικόνων υπό μια συγκεκριμένη σειρά, το ρυθμό και την τάξη της οποίας προτείνω μέσω της συγκεκριμένης εργασίας.

Πηγές

Κατά την πολύμηνη περίοδο της εκπόνησης της εργασίας μου, προσπάθησα να αξιοποιήσω το σύνολο σχεδόν των υπάρχουσών βιβλιογραφικών αναφορών (μελέτες, μονογραφίες, διατριβές, άρθρα, λεξικά, κ.α) που επικεντρώνονται γύρω από το ζήτημα τόσο του ίδιου του Μπελόρι γενικά, όσο κυρίως σε εκείνο το υλικό που αφορά στην ανάγνωση και την ερμηνεία του εικονογραφικού συνόλου των *Βίων*. Παράλληλα το ίδιο το θέμα και το αντικείμενο έρευνας που πραγματεύομαι στην εργασία μου και κυρίως τα ερωτήματα και οι κατευθύνσεις που έθετα καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας μου με οδήγησαν στη γνωριμία, την επαφή και τη μελέτη με τον γοητευτικό κόσμο των εμβλημάτων, των *impresse* και κυρίως των ιδιαίτερων εικόνων και περιγραφών που προκύπτουν από την ρητορική πρακτική και μέθοδο της *ars memoriae*.

Έτσι λοιπόν, πέραν της ανωτέρω βιβλιογραφικής έρευνας, αναζήτησα και άντλησα υλικό από πρωτογενείς πηγές της περιόδου, λ.χ. επιστολές, κριτικά σημειώματα, εκδόσεις συλλογών εμβλημάτων, ρητορικά εγχειρίδια κ.α, καθώς και εκδόσεων που αφορούσαν στο πεδίο και αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης, λ.χ βιογραφίες καλλιτεχνών, θεωρητικά συγγράματα περί τέχνης, πρακτικά συνελεύσεων της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, ομιλίες μελών της Ακαδημίας κ.α.

Επιπροσθέτως, η ίδια η φύση και το αντικείμενο του θέματος της εργασίας, όριζε τη συλλογή εικονογραφικού υλικού και δεδομένων στα πλαίσια της συγκριτικής μελέτης και της αναζήτησης των μοτίβων των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Βίων*, τα συμπεράσματα της οποίας παρουσιάζονται στο πρώτο μέρος της εργασίας. Κατά ανάλογο τρόπο συνέλεξα και το εικονογραφικό υλικό που παρατίθεται στο τέλος της εργασίας, το οποίο και προέκυψε τόσο από την έρευνα μου σε ψηφιοποιημένες εικονογραφικές βάσεις δεδομένων, λ.χ Warburg Institute, όσο και στην επιτόπια έρευνά μου σε συλλογές χαρακτηριστικών και έργων τέχνης σε βιβλιοθήκες και ιδρύματα της Ρώμης.

Για τις ανάγκες αυτής της πολύμηνης έρευνας εργάστηκα σε βιβλιοθήκες της Ρώμης: Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca και το αρχείο του Ιδρύματος, στη βιβλιοθήκη του Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (INASA) , στη Biblioteca Nazionale Centrale di Roma και στις συλλογές χαρακτηριστικών του Istituto Nazionale per la Grafica, και της Ελλάδας: Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης, Βιβλιοθήκη Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Βιβλιοθήκη Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Βιβλιοθήκη Εθνικής Πινακοθήκης. Ομοίως αξιοποίησα αρκετές από τις διαθέσιμες ψηφιακές συλλογές και εκδόσεις:

- Bibliotheque Nazionale de France: Gallica bibliotheque numerique:

[<http://gallica.bnf.fr/>]

- Heidelberg historic literature-digitized: [[http://hd-historische – bestaende – digital .uni-hd.de](http://hd-historische-bestaende-digital.uni-hd.de)]

- Internet Archive, E-books and Texts Archives: [<http://archive.org/details/texts>]

- Web Gallery Of Art : [<http://wga.hu>]

- [<http://atlantedellarteitaliana.it>]
- Accademia Nazionale di San Lucca: [<http://accademiasanluca.eu/it>]
- [<http://www.oxfordartonline.com/>]
- Λεξικό ιστορικών της τέχνης [[http:// dictionaryofarthistorians.org](http://dictionaryofarthistorians.org)]
- Εικονογραφική βάση δεδομένων Warburg Institute: [[http:// warburg. sas. ac. uk / photographic-collection/iconographic-database/](http://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/iconographic-database/)]
- Ψηφιοποιημένες εκδόσεις της *Iconologia* του Cesare Ripa: [[http:// larte . sns it/ripa/edizioni/](http://larte.sns.it/ripa/edizioni/)]
- Ψηφιοποιημένη εργογραφία του Giovan Pietro Bellori: [[http:// Bellori . sns . it / postIndex.html](http://Bellori.sns.it/postIndex.html)]
- Κατάλογος αρχαιοτήτων γνωστών στους νεότερους χρόνους: [[http:// www. census .de/census/](http://www.census.de/census/)]

Σε όλη αυτή τη μακρά διάρκεια της εκπόνησης αυτής της εργασίας, πολλοί ήταν εκείνοι οι παράγοντες και τα πρόσωπα που πίστεψαν στην ολοκλήρωση της και με στήριξαν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Ευχαριστώ θερμά τη σύντροφό μου Δώρα, για τη συνεχή υποστήριξη και το ενδιαφέρον που επέδειξε καθόλη τη διάρκεια των ερευνών μου καθώς και την πολύτιμη βοήθειά της στις συμβουλές και στις διαπιστώσεις της, χρήσιμες πολλές φορές. Η εργασία αυτή αφιερώνεται σε εκείνη προσπαθώντας να της δώσω την αίσθηση της έκτασης της συμβολής της στην εξέλιξη της έρευνας μου αλλά κυρίως της ζωής μου, καθώς και της υπομονής της εκείνα τα πρωινά του Νοεμβρίου του 2012 στη Ρώμη.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ επίσης οφείλω να αποδώσω στο Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ.Ωνάσης για την υποτροφία που ευγενώς μου προσέφερε επί τρία συνεχή έτη και την οικονομική ενίσχυση, χωρίς την οποία τίποτα από όλα αυτά δε θα πραγματοποιούνταν.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους συμφοιτητές μου, Ειρήνη Ματαλιωτάκη για τα κείμενα, τα άρθρα και τις φωτογραφίες που πρόθυμα μου έστειλε κάθε φορά που της το ζητούσα, τόσο από τη Νάπολη όσο και από τη Ρώμη. Στην Κατερίνα Μαθέ για το υλικό από το Παρίσι καθώς και στην Λένα Δημητρακοπούλου για τα άρθρα από το Παρίσι, αλλά κυρίως για την θερμή της υποστήριξη όλο αυτό το διάστημα και την προθυμία της στις συζητήσεις μας για την εξέλιξη της εργασίας και τους προβληματισμούς μου πάνω στο θέμα.

Με την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κα. Τιτίνα Κορνέζου τόσο για την ώβεια υπομονή που επέδειξε όλο αυτό το διάστημα, όσο και για την προθυμία της στην προσφορά συμβουλών, παρατηρήσεων και βιβλιογραφικού υλικού. Κυρίως ένα μεγάλο ευχαριστώ στην ίδια για την ενθάρρυνσή της σε όλα τα στάδια της έρευνας και συγγραφής. Ιδιαίτερες ευχαριστίες επίσης οφείλω να αποδώσω στον κ. Παναγιώτη Ιωάννου για το συνεχές ενδιαφέρον του καθόλη τη διάρκεια της έρευνας μου πάνω στην εξέλιξη της εργασίας και τις εύστοχες παρατηρήσεις του που μου παρείχε αφειδώς στις συναντήσεις μας σε Ρέθυμνο και Αθήνα. Ομοίως στον κ. Νίκο Χατζηνικολάου για τις παρατηρήσεις και τα σχόλια του, στα πρώτα στάδια των ερευνών μου. Τέλος εκφράζω τις ευχαριστίες μου στον κ. Ευγένιο Ματθιόπουλο, στον κ. Παναγιώτη Ιωάννου και στην κα. Τιτίνα Κορνέζου για τη συμμετοχή τους ως μέλη της τριμελούς επιτροπής και την ενθάρρυνση που αισθάνθηκα καθόλη τη διάρκεια των σπουδών μου

ΜΕΡΟΣ Α΄

Κεφάλαιο 1: Η ιστοριογραφία της εικονογράφησης των Βίων.

Η πρώτη επίσημη γραπτή αναφορά για το εικονογραφικό πρόγραμμα των Βίων εντοπίζεται στην επιστολή του κριτικού προς το γάλλο φίλο του Abbé Claude Nicaise με ημερομηνία 10 Σεπτεμβρίου 1670, όπου ο Μπελόρι αναφέρει, «...τυπώνω τώρα τους βίους των συγχρόνων ζωγράφων, γλυπτών καθώς και αρχιτεκτόνων, που συνέγραψα, ξεκινώντας με το βίο του ζωγράφου Αννίμπαλε Καρράτσι, ο βίος του οποίου είναι ήδη τυπωμένος, τους οποίους και συνοδεύουν πορτραίτα τους χαραγμένα σε χαλκό»¹⁰.

Η ανωτέρω αναφορά στα χαρακτηριστικά του έργου, και πιο συγκεκριμένα των προσωπογραφιών, καθώς και η αμέσως επόμενη επισήμανση στο κριτικό κείμενο-άρθρο στο *Il Giornale de Letterati* το 1673, όπου τα χαρακτηριστικά απλά αναφέρονται «...con i loro ritratti naturali di bellissimo intaglio...»¹¹ είναι ενδεικτική της απουσίας ενδιαφέροντος για μια ενδελεχέστερη ερμηνεία του σκοπού τους. Στο ίδιο κριτικό περιβάλλον, θα γίνει και η υποδοχή του έργου και κυρίως των χαρακτηριστικών και από το γαλλικό κοινό, όπου στην εφημερίδα *Journal des Savants* με ημερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1676, ο αρθρογράφος αναφερόμενος στα χαρακτηριστικά του έργου, θα εγκωμιάσει την ποιότητα της εκτέλεσης του Charles Errard (Σάρλς Ερράρντ, 1606/9-1689), «εξαιρετικές προσωπογραφίες και εγχάρακτα στολίδια...»¹² χωρίς όμως να προβεί σε περαιτέρω ερμηνείες ή πληροφορίες σχετικά με τη λειτουργία τους στο κείμενο ή την ανάδειξη μιας κάποιας σχέσης μεταξύ λόγου και χαρακτηριστικών.

¹⁰ «...nunc pictorum, sculptorum nec non architectorum recentiorum vitas a me descriptas typis imprimi facio, initium ducens a pictorum principe Annibale Carraccio, cujus vita jam impressa est, iconibus at similitudinem aere incisus...», πρβλ. G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 16. Σε όλη την εργασία ακολουθώ στα παραθέματα τη γραφή και την στίξη του πρωτότυπου κειμένου-πηγής, σε όσες περιπτώσεις δεν αναφέρομαι στον μεταφραστή των παραθεμάτων, η μετάφραση και η ελληνική απόδοση βαραινεί αποκλειστικά και μόνο τον συγγραφέα.

¹¹ « LE VITE DE'PITTORI, SCULTORI, ET Architetti moderni scritte da Gio.Pietro Bellori. Parte Prima. In 4 Roma per li successor al Mascardi », εφημ. *Il Giornale de Lettarati*, 23 Ιουνίου 1673, σελ.79.

¹² « Il l'a enrichi de si beaux portraits, et de tant d'ornements en taille-douce... », πρβλ. Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, εφημ. *Journal des Savants*, 7/12/1676, Παρίσι, σελ. 232.

Αυτή η απουσία ενδιαφέροντος από πλευράς κριτικών και μελετητών του Μπελόρι για το εικονογραφικό πρόγραμμα της έκδοσης του 1672, φαίνεται πως συνοδεύει το ζήτημα αυτό μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα¹³. Η ανωτέρω διαπίστωση πέραν του ότι εγείρει ερωτηματικά περί των ιστοριογραφικών προτεραιοτήτων σχετικά με τον Μπελόρι, δηλώνει ενδεχομένως με έμμεσο τρόπο και μια πιθανή αδιαφορία των νεότερων ιστορικών για την πρόσληψη του εικονογραφικού προγράμματος του έργου, το οποίο και ερμηνεύεται ενδεχομένως ως ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο, χωρίς να επέχει λειτουργικό ρόλο στο σύνολο της έκδοσης.

Η παραπάνω διαπίστωση είναι ενδεικτική των προτεραιοτήτων που τίθενται από την περιορισμένη ομάδα μελετητών γύρω από την πρόσληψη των *Βίων*. Εκείνο που για το α΄ μισό του 20^{ου} αιώνα έχει σημασία στα πλαίσια της επαναξιολόγησης της αισθητικής θεωρίας που προτείνει ο ρωμαίος, όπως άλλωστε προκύπτει από τα

¹³ Η δεύτερη έκδοση των *Βίων* θα γίνει το 1728 στη Νάπολη, με την προσθήκη του βίου του Ναπολιτάνου ζωγράφου Luca Giordano ως συμπληρωματικό κείμενο της πρώτης έκδοσης, ζήτημα που δηλώνει και τους σαφείς σκοπούς προώθησης και ανάδειξης της ναπολιτάνικης καλλιτεχνικής σχολής ως ισάξιας με το πάνθεον που προτείνει ο Τζιοβάνι Πιέτρο στους *Βίους*. Πρβλ. Thomas Willette, "The Second Edition of Bellori's Lives: Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns", στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 278-291. Ως προς την τύχη των χαρακτηριστικών της πρώτης έκδοσης, στην έκδοση του 1728, η εικονογράφηση του έργου θα διατηρήσει τις προσωπογραφίες των καλλιτεχνών, προσθέτοντας στη βάση των πορτραίτων και το ανάλογο αλληγορικό χαρακτικό με κάποιες παραλλαγές (εικ.3,4,5), για τις διαφοροποιήσεις ως προς την εκτέλεση και την έκδοση των χαρακτηριστικών πρβλ. Thomas Willette, όπ.π., σελ. 279-182. Παράλληλα, αρκετοί λόγιοι του 18^{ου} αιώνα που ασπάζονται το ίδιο αισθητικό ιδεώδες με τον ρωμαίο θα εκδηλώσουν ενδιαφέρον και θα επιχειρήσουν να μεταφράσουν και να επανεκδώσουν τα έργα του Μπελόρι που αφορούν τις καλές τέχνες. Ενδεικτικά μόνο θα αναφέρω στο ανέκδοτο συμπληρωματικό κείμενο στον βίο του Κάρλο Μαράττα από τον μαθητή του Vincenzo Vittoria, το επίσης ανέκδοτο διαλογικό έργο του ίδιου, *L'academia de pintura del Senor Carlos Maratti*, το οποίο και θα εκδοθεί στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τους Amidei και De Rossi. Πέραν των κοινών αισθητικών βάσεων που εντοπίζονται στα ανωτέρω κείμενα, ο ίδιος ο Μπελόρι θα πρωταγωνιστήσει μαζί με τον φίλο του Κάρλο Μαράττα Maratta, στο *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, του Giovanni Gaetano Bottari, Λούκα, 1754. Τη ίδια δε εποχή θα εκδοθεί και η πρώτη βιογραφία του Μπελόρι από τον Fausto Amidei, συμπεριλαμβανομένης και της εργογραφίας του με εκτενή σχόλια για τους *Βίους* και την *Ιδέα*, στα οποία όμως απουσιάζουν οι οποιεσδήποτε αναφορές στα χαρακτηριστικά της έκδοσης. Τέλος, ως προς την εκδοτική τύχη των *Βίων* μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η μόνη επανέκδοση του έργου θα γίνει στα 1821 στην Πίζα, χωρίς την συμπερίληψη των χαρακτηριστικών στο έργο, και χωρίς κάποια μνεία και αναφορά στην σημασία της εικονογράφησης του έργου. Πρβλ. Julius von Schlosser, *La letteratura artistica: manual delle fonti della storia dell'arte moderna*, μτφ. Filippo Rossi, Φλώρεντία, La Nuova Italia, 1977, σελ. 472. Για μια πληρέστερη καταγραφή και παρουσίαση της ιστοριογραφικής προσέγγισης των γραπτών του Μπελόρι και ειδικότερα των *Βίων* από τον 17^ο μέχρι και την σύγχρονη εποχή, πρβλ. το εισαγωγικό κείμενο της Janis Bell, "Introduction", στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακ. συν., American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 1-52, ειδικότερα σελ. 16-52.

κείμενα των Panofsky και Schlosser – ιστορικών που ανέσυραν το όνομα και το έργο του Μπελόρι από την ιστορική αφάνεια- είναι η παρουσίαση και η ερμηνεία αυτής της κλασικιστικής θεωρίας, που αναγνωρίζουν, είτε αυτή πηγάζει και διατυπώνεται μέσω της *Ιδέα* για την περίπτωση του πρώτου, είτε από το σύνολο των *Βίων* για τον δεύτερο, καθώς και ο εντοπισμός των πηγών στις οποίες βασίζεται¹⁴. Με εφαλτήριο το δίπολο σχήμα *baroque*-κλασσικό που ανέδειξε ο Alois Riegl και σχηματοποίησε σε θεωρητικό επίπεδο ο Heinrich Wölfflin¹⁵, θα επιχειρηθεί ο ορισμός του Μπελόρι ως κύριου εκπρόσωπου του κλασικισμού, μέσω των αρχών που αναγνωρίζουν στους *Βίους*, δηλαδή το μέτρο, την αρμονία στη σύνθεση, το έλλογο στοιχείο της αφήγησης, την ευρυθμία και την τάξη έναντι του αυθορμητισμού, της διαχυτικότητας και του άλογου αισθησιασμού που αναγνωρίζουν στο *baroque*.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο Panofsky στη μονογραφία του για την *Ιδέα*, και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο για τον κλασικισμό, θα επιλέξει να εικονογραφήσει την αρχή του κεφαλαίου με το αλληγορικό χαρακτικό που σηματοδοτούσε την αρχή του βίου του Anthony van Dyck (Άντονι βαν Ντάικ, 1599-1641), δηλώνοντας αφενός την απόλυτη αρχή της ορθής και μετρημένης μίμησης του φυσικού κόσμου από τον καλλιτέχνη, αφετέρου παρουσιάζοντας τον Μπελόρι ως τον εισηγητή του κλασικισμού (εικ.6).

Επίσης θα πρέπει να αναλογιστούμε ότι η ιστορική έρευνα γύρω από τον Τζιοβάνι Πιέτρο κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αι., εμπίπτει στην έρευνα και το

¹⁴ Erwin Panofsky, *Idea: A concept in Art Theory*, μτφ. Joseph J.S.Peake, Νέα Υόρκη, Harper and Row, 1968 (α' έκδοση 1924, τίτλος πρωτότυπου *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte älteren der Kunsttheorie*), σελ.103-111 J.von Schlosser, όπ.π., σελ.464-466, 510-516.

¹⁵ Από τους πρώτους ιστορικούς που θα επανεκτιμήσει την τέχνη του 17^{ου} αιώνα και θα αναγνωρίσει την σημασία του θα είναι ο Alois Riegl, A.Riegl,*Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902*, επιμ. A. Burda και M. Dvořák, Βιέννη, 1908. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The problem of the Development of Style in Later Art*, μτφ. M.D.Hottinger, Νέα Υόρκη, Dover Publications, 1950 (α' έκδ. 1932 τίτλος πρωτότυπου *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1932). Επίσης πρβλ. Και την ελληνική μτφ. του έργου Wölfflin Heinrich, *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης: το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη*, μτφ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2006. Επίσης πρβλ. Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη. Μια εισαγωγή στην ιταλική Αναγέννηση*, επιλ.εισ.μτφ.σχ. Στ.Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκη, 1997, (α' έκδ. 1898, τίτλ. πρωτ. *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*). Ομοίως κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1920, ο Roberto Longhi θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στην ανάδειξη της σημασίας της τέχνης του Caravaggio και των ακολούθων του, με αρχή στα άρθρα του στο περιοδικό *L'arte* μεταξύ του 1913-1916, με αποκορύφωμα την έκθεση *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* στο Μιλάνο το 1951, και της μονογραφίας του για τον Λομβαρδό στα 1952. Σε παρόμοιο ορίζοντα υποδοχής και επανεκτίμησης της τέχνης του μπαρόκ, θα διεξαχθεί και η έκθεση έργων του *seicento* και *settecento* το 1922, στο Palazzo Pitti.

ενδιαφέρον μιας περιορισμένης ομάδας ιστορικών της τέχνης, δεδομένου δε ότι για την πλειονότητα των ιστορικών της εποχής, η τέχνη του 17^{ου} αιώνα δεν παρουσίαζε κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον όντας φορτισμένη με αρνητικό κλίμα προς το *μπαρόκ*, ως η κατεξοχήν προπαγανδιστική τέχνη της απολυταρχίας και των Αυλών, και του κλασικισμού ως το φερόμενο καλλιτεχνικό ύφος που συνδέεται άμεσα με τον ακαδημαϊσμό και συνεπώς αποτελεί συνώνυμο της καθυπόταξης της καλλιτεχνικής ελευθερίας σε κανόνες και νόμους. Έτσι, στα γραπτά των νεότερων ιστοριογράφων, ο Μπελόνι αναδεικνύεται ως ο εκφραστής και εισηγητής του κλασικισμού και του ακαδημαϊσμού, λαμβάνοντας αρνητικές κρίσεις¹⁶.

Μέχρι και πριν τη δεκαετία του 1950, η ιστορική έρευνα και οι μονογραφίες για την Αντιμεταρρύθμιση δεν παρουσίαζαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον¹⁷. Στο σύνολό τους τα περισσότερα κείμενα προέρχονταν από προτεστάντες ιστορικούς, με κυριότερο τον Leopold von Ranke, στα οποία και προβάλλεται το έντονα ανανεωτικό πνεύμα της Μεταρρύθμισης συγκριτικά με το συντηρητισμό που χαρακτήριζε την Καθολική Εκκλησία.

Απ' την άλλη μεριά, σε χώρες όπως η Γερμανία και η Αγγλία όπου ήκμαζαν οι ιστορικές επιστήμες, οι καθολικοί ιστορικοί αποτελούσαν μια μειοψηφία έναντι των προτεστάντων και συνεπώς, οι όποιες ενστάσεις πρόβαλαν σε θέματα που αφορούσαν την Αντιμεταρρύθμιση περιορίζονταν απλά σε απολογίες στις θέσεις τους.

Στην Ιταλία δε, οι περισσότεροι ιστορικοί προέρχονταν από ένα περιβάλλον αστικό και αναμφίβολα αντικληρικό, εναντιωμένοι στην καθολική εκκλησία και κυρίως στις παπικές πολιτικές αντίστασης στο *Risorgimento* και την ενοποίηση της Ιταλίας. Για τους ιστορικούς αυτούς, όπως λ.χ. τον Francesco De Sanctis και τον Benedetto Croce, η Αντιμεταρρύθμιση δεν ήταν τίποτε άλλο παρά η καταπάτηση και

¹⁶ Ιστοριογραφικά δείγμα αυτής της προσέγγισης αποτελούν ενδεικτικά, η μονογραφία του N.Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 1940, σελ. 93-95, καθώς και Arnold Hauser, *Κοινωνικής ιστορία της τέχνης*, τόμ.2, μτ. Τ.Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος, 1970, σελ.243-249 (α' έκδ.1951, τίτλ. πρώτ. *The social history of art*).

¹⁷ Για την κριτική και ιστοριογραφική τύχη και απαξίωση της τέχνης του 17^{ου} αιώνα, πρβλ. Το εισαγωγικό κεφάλαιο του καταλόγου της έκθεσης αφιερωμένης στην συλλογή του ιστορικού Denis Mahon, Michael Kitson, " Sir Denis Mahon. Art Historian and Collector", κατ. έκθ., *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, επιμ. Gabriele Finaldi, Michael Kitson, Λονδίνο, National Gallery, Yale University Press, 1997, σελ. 9-14. Για μια σύντομη αλλά αρκετά ενημερωμένη και κατατοπιστική παρουσίαση της ιστοριογραφικής πορείας της έννοιας της αντιμεταρρύθμισης πρβλ. , John W. O' Malley, " A Historical frame for the paintings: Recent interpretations of Early Modern Catholicism", στο *Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image*, κατ. έκθ. ,McMullen Museum of Art, 1999, σελ. 19-24

η κατάπνιξη κάθε ελευθερίας ιδεών και πνεύματος που είχε ήδη επιτευχθεί στην Αναγέννηση¹⁸. Η Αντιμεταρρύθμιση αποτελούσε γι' αυτούς την παρακμή του υψηλού επιπέδου κουλτούρας του 15ου αιώνα. Στη σκέψη και τη γραφή αυτών των ιστορικών, η εποχή της Αντιμεταρρύθμισης ταυτιζόταν με την τέχνη του *μπαρόκ*, λαμβάνοντας αρνητικές νοηματοδοτήσεις¹⁹. Ερμηνεύοντας την τέχνη της εποχής αυτής, οι ιστορικοί αντιλαμβάνονταν πως αντανακλά τη μονολιθική ομοιομορφία που επιθυμούσε η Καθολική Εκκλησία. Ομοίως και κάθε μορφή τέχνης που προέρχεται από τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, δεν αποτελεί αντικείμενο άξιο μελέτης²⁰.

Η θέση αυτή της σύγχρονης ιστοριογραφίας θα αλλάξει σημαντικά από τα μέσα του 20ου αιώνα και έπειτα, όπως υποδεικνύουν οι μελέτες γύρω από όλες τις εκφάνσεις του νεότερου Καθολικισμού, 1440-1700. Στη νέα ιστορική πρόσληψη του όρου Αντιμεταρρύθμιση, η ιστορική έρευνα θα επιχειρήσει ν' αναδείξει την πολυδιάστατη όψη του φαινομένου, απομακρυνόμενη έτσι από το διπολικό σχήμα των προηγούμενων δεκαετιών «*Καθολική Μεταρρύθμιση-Παλινόρθωση ή Αντιμεταρρύθμιση;*»²¹. Οι κυριότεροι λόγοι που ευνόησαν αυτή τη νέα ιστορική προσέγγιση του φαινομένου της Αντιμεταρρύθμισης, οφείλονται κατ' αρχήν στη στάση της ίδιας της Καθολικής Εκκλησίας²².

¹⁸ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, τόμ.1, επιμ. Niccolo Gallo, Τορίνο, 1958, σελ. 792-804. Benedetto Croce, *Storia dell'eta barocca in Italia:Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Μπάρι, 1929, σελ. 10-11,15-17, επίσης πρβλ. B.Croce, "La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento", περ. *La critica*, τχ. 37 (1929), σελ. 401-411.

¹⁹ B.Croce, 1929,όπ.π., σελ. 3-51.

²⁰ Ενδεικτικό αυτής της απαξίωσης της τέχνης του ύστερου 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, αποτελεί η άγνοια του Émile Mâle στην δεκαετία του 1920, όταν και θα προετοιμάζει το έργο *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre* (1932), θα αγνοεί την ύπαρξη της *Iconologia* του Ripa, βασικού εγχειριδίου στην ερμηνεία και την κατανόηση της τέχνης της εποχής. Για την πρόσληψη του Ρίπα και του έργου του, καθώς και τους λόγους αυτής της απαξιωτικής κριτικής τύχης τόσο της *Iconologia*, όσο και άλλων εγχειριδίων εικονογραφίας, λ.χ. Vincenzo Cartari, *Imagini...*, κατά τον 19^ο και αρχές 20^{ου} αι., πρβλ. D.J.Gordon, "Ripa's Fate", στο *The Renaissance Imagination*, επιμ. Stephen Orgel, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1975, σελ. 51-74.

²¹ Hubert Jedin, *Katholische Reformation oder Gegenformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nedst einer Jubiläumsbetrachtung uber das Trienter Konzil*, Λουκέρνη,1946.

²² Έτσι, η παραδοχή από μεριάς της Καθολικής Εκκλησίας των συνεχών αλλαγών που υπέστη, όπως αυτές διατυπώθηκαν στο Β' Συμβούλιο του Βατικανού, τη δεκαετία του 1960, καθώς και η έκδοση του έργου του Hubert Jedin για την ιστορία του Συμβουλίου του Τρέντο, θα αποτελέσουν και τα γεγονότα εκείνα που θα ανανεώσουν το ιστορικό ενδιαφέρον για την έρευνα στην εν λόγω ιστορική περίοδο. Παράλληλα δε, στη γερμανική ιστορική σκέψη, με αρχή τον Ernst Walter Zeeden και τον Wolfgang Reinhart, οι ιστορικοί επιχειρούν να αναδείξουν όχι πλέον τις διαφορές μεταξύ καθολικών και προτεσταντών, αλλά να εντοπίσουν την ομοιότητα μεταξύ των βασικών δομών και των συμπερασμάτων στην ηθική και θεολογική διδασκαλία στους τρόπους διαπαιδαγώγησης των

Με εφαλτήριο το νέο ιστοριογραφικό ενδιαφέρον για την έρευνα και την ανάδειξη των πολιτικών, κοινωνικών και κυρίως πολιτισμικών αξιών που καθορίζουν το σύνολο της εποχής του Μπελόρι, οι νεότεροι μελετητές απομακρυνόμενοι από το θεωρητικό διπολικό σχήμα κλασικισμός-μπάροκ που παρεδόθη από τους προγενέστερους ιστορικούς, θα επιχειρήσουν, κινούμενοι προς διαφορετικές ιστοριογραφικές προτεραιότητες και ερωτήματα, να αναδείξουν τον Τζιοβάνι Πιέτρο, όχι ως μια άχρονη και αφηρημένη μορφή που απλά διετύπωσε μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική και αισθητική θεωρία, αλλά ως μια ιστορική προσωπικότητα που έδρασε για συγκεκριμένους σκοπούς.

Προς αυτή την νέα ερευνητική διαδρομή, ο Kenneth Donahue, ήδη από το 1942, οπότε και θα υποστηρίξει την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Notes on Gio. Pietro Bellori* στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης²³, θα παρουσιάσει μέσω της αρχειακής του μελέτης, το πολιτικό, κοινωνικό και κυρίως πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική και αισθητική συνείδηση του.

Με αφετηρία το αρχειακό υλικό που παρουσίασε το 1942 και που επεξεργάστηκε περαιτέρω τόσο στο άρθρο του το 1945²⁴, όσο και στο λήμμα με το όνομα του Μπελόρι, που επιμελήθηκε λίγα χρόνια αργότερα στο *Dizionario biografico degli Italiani*²⁵, ο Donahue θα ορίσει το ιστορικό στίγμα του ρωμαίου, ερευνώντας το κοινωνικό και πολιτικό του προφίλ, αναδεικνύοντας παράλληλα τη σημαία του Francesco Angeloni (Φραντσέσκο Αντζελόνι, 1587-1652) και των ιταλών και γάλλων λογίων που αποτελούσαν τον κύκλο του, ως τις κυριότερες μορφές επιρροής στα γραπτά του ρωμαίου²⁶.

πιστών τους. Τέλος, σημαντικό βήμα για τη στροφή προς την έρευνα θα αποτελέσει και η ιστοριογραφική προσέγγιση της Σχολής των *Annales*, όπου το ενδιαφέρον των ιστορικών έγκειται όχι στην ερμηνεία των σημαντικών ιστορικών γεγονότων ή προσωπικοτήτων, αλλά σε μια ευρύτερη ιστορική οπτική στην οποία συμπεριλαμβάνονται ποικίλοι παράγοντες που βοηθούν στην πληρέστερη κατανόηση ενός ιστορικού φαινομένου, π.χ. κοινωνικοί, οικονομικοί, γεωγραφικοί, ήθη και έθιμα, διευρύνοντας έτσι τα όρια της ιστορικής έρευνας και θέτοντας νέα ερωτήματα όπως, πώς ήταν ο Καθολικισμός, όχι στη βάση των νόμων και του επίσημου δόγματος, όχι στην παπική εξουσία, αλλά πώς ήταν ο καθολικός κόσμος, πώς ήταν οι γιορτές, πώς αναπτύχθηκε ο μυστικισμός του 16ου αιώνα, ποιες ήταν οι στάσεις ζωής, οι ιδεολογίες και τα πιστεύω των απλών ανθρώπων, ποια ήταν η μορφή της λαϊκής πίστης και πώς αυτή εκδηλώθηκε, πρβλ. Peter Burke, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Στάνφορντ, 1990.

²³ K. Donahue, *Note's on Gio. Pietro Bellori*, New York University, αδ. διδ. διατ. Νέα Υόρκη, 1942.

²⁴ K. Donahue, 1946, όπ. π., σελ. 107-138.

²⁵ K. Donahue, 1960, όπ. π., σελ. 781-789.

²⁶ Για την επιρροή του Αντζελόνι, της συλλογής αρχαίων και νεώτερων έργων τέχνης καθώς και του πρώιμου αρχαιοδιφικού και καλλιτεχνικού κύκλου και επαφών γύρω από αυτόν, ως στοιχεία και

Μέσω του αρχαιακού υλικού, τόσο του Αντζελόνι όσο και του Τζιοβάνι Πιέτρο, ο Donahue απέδειξε πως διαμέσου του παραπάνω κύκλου επαφών και γνωριμιών, διαμορφώθηκε και το γούστο και οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις του Μπελόρι, αρχές που θα αποκρυσταλλωθούν στη θεωρία του κλασικισμού και του εκλεκτικισμού που θα παρουσιάσει με την *Ιδέα* και τους *Βίους*. Παράλληλα, μέσω του ενδιαφέροντος που επέδειξε ο ιστορικός γύρω από τις έννοιες και τις πρακτικές του συλλεκτισμού και τις πατρωνίας των τεχνών σε σχέση με τον Μπελόρι και σε συνάρτηση με το πολιτιστικό περιβάλλον του ρωμαϊκού *seicento*, ο Donahue έθεσε τις βάσεις για την περαιτέρω έρευνα των παραμέτρων που επηρεάζουν, διαμορφώνουν και ορίζουν εν τέλει την τέχνη του 17ου αιώνα.

Υπό αυτή τη νέα διάθεση των ιστορικών της τέχνης, παρατηρείται μια επαναδιαπραγμάτευση των όρων που αφορούν την τέχνη του 17ου αιώνα, πχ κλασικισμός-μπαρόκ, και που ήδη είχαν προταθεί από τον Wölfflin. Στο πλαίσιο αυτής της επαναξιολόγησης των τεχνών του 17^{ου} αιώνα, το ιστορικό ενδιαφέρον διευρύνει την έρευνα σε ποικίλες εκφάνσεις της κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας της εποχής, αναδεικνύοντας και εξετάζοντας πλήθος παραμέτρων, θεσμών και πρακτικών που φαίνεται πως ορίζουν και επηρεάζουν τις τέχνες. Αναμφίβολα λοιπόν, ο Donahue εξετάζοντας την σχέση πατρωνίας και συλλεκτισμού ως πιθανών απαντήσεων στην ερμηνεία των *Βιών* και της αισθητικής του Μπελόρι, δηλώνει παράλληλα και τις νέες προοπτικές της έρευνας της ιστορίας της τέχνης για τον 17^ο αιώνα, τις οποίες θα μελετήσει εις βάθος ο Francis Haskell στο *Patrons and*

καθοριστικοί παράγοντες προς την διαμόρφωση της αισθητικής του νεαρού Τζιοβάνι Πιέτρο, πρβλ. K.Donahue, 1946,όπ.π., D.Mahon, 1947,όπ.π., A.Buiatti, "Francesco Angeloni", στο DBDI, τόμ.3, 1961, σελ. 241-242, J.M..Fletcher, " Francesco Angeloni and Annibale Carracci's 'Silenus Gathering Grapes' ", περ. *The Burlington Magazine*, τχ.116, (1974), σελ. 665-666. L.Spezzaferro, "Le collezioni di 'alcuni gentiluomini particolari', et il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni", στο *Poussin et Rome* . Actes du colloque a l'Academie de France a Rome et la Bibliotheca Hertziana, πρακτικά συνεδρίου 16-19 Νοεμβρίου 1994,επιμ. Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Michel Hochmann, Sebastian Schutze, Παρίσι, Somoggy, 1996.,σελ. 241-256. Sparti Donatella Livia, "Il Museaum Romanum di Francesco Angeloni.La quadreria", περ.*Paragone*, τόμ. 49,τχ.17, (1998),σελ. 49-76, Sparti Donatella Livia, "Il Museaum Romanum di Francesco Angeloni.Formazione e dispersione", περ. *Paragone*, τόμ. 49,τχ.22, (1998),σελ. 47-80. G.P.Bellori, 2005, όπ.π. L.Beaven, *An ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle. Giovan Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velazquez*, Λονδίνο, Paul Holberton Publishing, Centro de Estudios Europa Hispanica,2010, σελ. 43-46.

Painters λίγα χρόνια αργότερα, ιστοριογραφική προσέγγιση που θα επηρεάσει και θα κατευθύνει το ερευνητικό ενδιαφέρον νεότερων ιστορικών²⁷.

Αναφορικά με το ζήτημα της εικονογράφησης, ο K. Donahue θα είναι και ο πρώτος που θα ερμηνεύσει τα χαρακτηριστικά του έργου ως λειτουργικά μέρη που εξυπηρετούν συγκεκριμένους σκοπούς, αποκλείοντας έτσι τον απλό διακοσμητικό χαρακτήρα που ενδεχομένως θεωρείτο ότι εξυπηρετούσαν μέχρι εκείνη την εποχή. Με αρχή αυτή τη διαπίστωση εγκαινιάζεται ουσιαστικά και μια νέα ιστορική ερευνητική προοπτική προς την επαναξιολόγηση του εικονογραφικού συνόλου του έργου.

Για τον ιστορικό, τόσο οι προσωπογραφίες των βιογραφούμενων καλλιτεχνών όσο και οι αλληγορικές εικόνες που συνοδεύουν τους βίους συνδέονται απόλυτα μεταξύ τους και με το κείμενο-βιογραφία, εκφράζοντας με οπτικό τρόπο τις καλλιτεχνικές αρετές που αναγνωρίζει στον εκάστοτε καλλιτέχνη και στο έργο του. Επιπροσθέτως για τον ιστορικό, συγκεκριμένα αλληγορικά χαρακτηριστικά του έργου συμπυκνώνουν το σύνολο της θεωρίας περί τέχνης που προτείνει ο Μπελόρι στους *Βίους*²⁸. Ομοίως στο λήμμα του λεξικού μολονότι ο ιστορικός θα αναφερθεί φευγαλέα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της έκδοσης, ωστόσο θα ερμηνεύσει λακωνικά τα αλληγορικά χαρακτηριστικά, ως εκείνα τα μέρη που «*εκφράζουν τα ουσιώδη στοιχεία της θεωρίας του Μπελόρι*»²⁹, ενώ επιπροσθέτως θα είναι και ο πρώτος που θα προτείνει συγκεκριμένους χαρακτες ως τους δημιουργούς του εικονογραφικού συνόλου της έκδοσης.

Μολονότι η έκταση των θέσεών του Donahue για τα χαρακτηριστικά περιορίζεται σε λίγες αράδες και παρά το γεγονός ότι ο ίδιος, όπως μας αποκαλύπτει σε υποσημείωση

²⁷ Francis Haskell, *Patrons and Painters: A study in the relations between Italian Art and Society in the age of Baroque*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1980, (α' έκδ. 1963). Προς τις νέες ιστοριογραφικές κατευθύνσεις και της αμφισβήτησης των ιστορικών σχημάτων και καθιερωμένων εννοιων που αφορούν την τέχνη του *seicento* που εγκαινιάζονται και εισάγονται με τον Haskell, κινούνται και οι έρευνες και οι εκδόσεις μεταγενέστερων ιστορικών της τέχνης, λ.χ. Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1983. J. Montagu, *Roman Baroque sculpture: The industry of art*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1989. Elizabeth Cropper, *Pietro Testa's Dusseldorf notebook*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1984. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Φιέζολε, Cadmo, 2000. Donald Posner, *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590*, Λονδίνο, Phaidon, 1971.

²⁸ K. Donahue, 1945, όπ.π., σελ. 116-117.

²⁹ K. Donahue, 1960, όπ.π., σελ. 785.

του άρθρου του³⁰, μας υπόσχεται μια εκτενέστερη ερμηνεία τους σε επερχόμενο άρθρο του, που ωστόσο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, είναι βέβαιο ότι οι βάσεις για την περαιτέρω έρευνα και επαναξιολόγηση των χαρακτηριστικών έχουν ήδη τεθεί.

Προς τη νέα αυτή ιστοριογραφική προοπτική στο πεδίο της έρευνας για τον Μπελόρι καθώς και του ανανεωμένου ερευνητικού ενδιαφέροντος για τον ιστοριογράφο, που εγκαινιάζεται ουσιαστικά από τον Donahue, ανταποκρίνονται και οι μετέπειτα εκδόσεις των *Βίων* που θα λάβουν χρόνο περίπου την ίδια περίοδο. Στην πλειονότητα αυτών των εκδόσεων είναι ενδεικτικό το ερευνητικό ενδιαφέρον των νεότερων μελετητών του Μπελόρι για τη σημασία και τους σκοπούς της εικονογράφησης στην έκδοση του 1672, καθώς έστω και αποσπασματικά εντοπίζονται αναφορές, διατυπώσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις του εικονογραφικού συνόλου.

Υπό αυτή την ιστοριογραφική προοπτική ερμηνεύεται και η επανέκδοση των *Βίων* το 1968 από τον Eugenio Battisti, που αποτελεί μια αναπαραγωγή του πρωτότυπου κειμένου του 1672, την «*Βίβλο για τις τέχνες του 17ου αιώνα*», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο ιστορικός, συνοδευόμενο από μια περιεκτική εισαγωγή, χωρίς ωστόσο να εντοπίζεται κάποια σαφής αναφορά στην λειτουργία και την ερμηνεία των χαρακτηριστικών³¹.

Η επανέκδοση των *Βίων* στη Γένοβα το 1968, ουσιαστικά αναπλήρωσε την αποτυχημένη προσπάθεια της ιστορικού Anna Palluchini, που σκόπευε το 1967 σε άλλη μια επανέκδοση του έργου, προσπάθεια που δεν τελεσφόρησε. Ωστόσο το εισαγωγικό κείμενό της δημοσιεύθηκε λίγα χρόνια αργότερα με τη μορφή άρθρου στο περιοδικό *Storia dell'arte*³². Αντίθετα με το ενδιαφέρον του Battisti στην ανάδειξη των πηγών που συστήνουν το θεωρητικό πλαίσιο και βάση της καλλιτεχνικής θεωρίας

³⁰Κ. Donahue, 1945, όπ.π.,σελ.117, υποσ. 40.

³¹ E. Battisti, "Il Bellori come critico", στο G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Γένοβα, 1968, σελ. 7-30. Για τον Battisti, οι *Βίοι* αποτελούν ουσιαστικά μια πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής του θεωρητικού, με τον ίδιο να λαμβάνει το ρόλο του «ανταποκριτή» και του «διερμηνέα» E. Battisti, όπ.π., σελ. 7. Παράλληλα στο εισαγωγικό του σημείωμα ο ιστορικός θα αναγνωρίσει την κλασικιστική διάθεση του Ρωμαίου και την αντι-μπαρόκ προοπτική του έργου, αναδεικνύοντας παράλληλα τις βαθύτερες αιτίες που υπαγόρευαν στον κριτικό την επιλογή ή την απόρριψη συγκεκριμένων καλλιτεχνών του 17ου αιώνα από την έκδοση του 1672, αναγνωρίζοντας μια πολιτική σκοπιμότητα που διέπει αυτές τις επιλογές, πρβλ. E. Battisti, όπ.π.,σελ.17-19.

³² Anna Palluchini, "Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori", περ. *Storia dell'Arte*, τχ.12 (1971), σελ. 285-295.

που προτείνεται από τον Μπελόρι στους *Βίους*, η Palluchini θα διευρύνει τα ιστοριογραφικά της ενδιαφέροντα και θα εξετάσει την σημασία των χαρακτηρισμών στην έκδοση του 1672. Αναγνωρίζοντας την καταλυτική σημασία των θέσεων του Donahue ως προς τη λειτουργία των χαρακτηρισμών στο *corpus* των *Βίων*, θα ερμηνεύσει και αυτή τα αλληγορικά χαρακτηριστικά ως «μορφοποιήσεις που εκφράζουν σημαντικές θεωρήσεις και έννοιες»³³. Επιπροσθέτως, στο ζήτημα των χαρακτών του εικονογραφικού κύκλου της έκδοσης του 1672, η ιστορικός απλά θα επαναλάβει την πρόταση του Donahue, προτείνοντας γάλλους καλλιτέχνες – μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας – που διέμεναν στο παπικό κράτος την δεκαετία του 1660 και οι οποίοι αποτύπωσαν πιθανόν την έμπνευση του ίδιου του Μπελόρι³⁴.

Εμφορούμενος από διαφορετικές ιστοριογραφικές προτεραιότητες και σκοπούς σε σχέση με προηγούμενους ιστορικούς και μελετητές του Μπελόρι, ο Giovanni Previtali, στο εισαγωγικό κείμενο της επανέκδοσης των *Βίων* το 1976³⁵, δε θα σταθεί στην εξονυχιστική έρευνα και ανάδειξη των θεωρητικών προτύπων του ρωμαίου, αλλά συνεχίζοντας την θέση και το ενδιαφέρον του Donahue, θα διερευνήσει το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον του Τζιοβάνι Πιέτρο και τις σχέσεις του με την λόγια σκέψη και κουλτούρα του ρωμαϊκού *seicento*. Παραβλέποντας κάθε αισθητική ερμηνεία, όπως είχαν διατυπωθεί από προηγούμενους μελετητές του Μπελόρι, ο Previtali πρώτος θα αναδείξει την πολιτική σημασία που διατρέχει το σύνολο του κειμένου, προτείνοντας ότι τόσο η επιλογή όσο και η ευμενέστατη κριτική στον Πουσσέν όπως προκύπτει από τον βίο του, αποκτά πρωτίστως πολιτικές προεκτάσεις και σκοπιμότητες που προκύπτουν και δικαιολογούνται από τις σχέσεις και τις συμμαχίες του Μπελόρι με το γαλλόφιλο περιβάλλον της Ρώμης³⁶.

Ορμώμενος από τις ίδιες επιδιώξεις, ο ιστορικός στο κείμενο του για τους *Βίους*, δεν θα λησμονήσει να αναφερθεί εκτενέστερα σε σχέση με τους

³³ A.Palluchini,όπ.π.,σελ. 287.

³⁴ A.Palluchini, όπ.π.,σελ. 287.

³⁵ Bellori Giov. Pietro, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti*, επιμ. E.Borea, εισ. Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1976. Εδώ από το παράρτημα στο, *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατ.έκθ., (Palazzo delle esposizioni και Teatro dei Dioscuri), επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000.σελ.170-171.

³⁶ G.P.Bellori, 1976, όπ.π.,σελ. 165-174. Για την πολιτική διάσταση και ανάγνωση των *Βίων*, ως μια μορφή πανηγυρικού προς την πόλη της Ρώμης, πρβλ. επίσης, T.Montanari, "Bellori e la politica artistica di Luigi XIV", στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 117-138 και T.Montanari, "La politica culturale di G.P.Bellori", στο *L'idea del Bello*, τόμ.Ικατ.έκθ.,Ρώμη, 2000, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000.σελ. 39-49.

προηγούμενους μελετητές, στα χαρακτηριστικά και τη σημασία τους στο έργο. Με αρχή τις διατυπώσεις του Donahue αλλά και τις θέσεις και διαπιστώσεις που διευτυπώθησαν από τον Wolfgang Prinz για τη σημασία και τη σχέση μεταξύ των βίων και της έκδοσης των προσωπογραφιών των καλλιτεχνών στην περίπτωση των *Βίων* του Βαζάρι³⁷ και της καταλυτικής σημασίας της συλλογής πορτραίτων και πανηγυρικών σημειωμάτων-επιγραμμάτων που αφορούν ιστορικές προσωπικότητες του Paolo Giovio (Πάολο Τζιόβιο, 1483-1552)³⁸, που προτείνονται από τον ιστορικό, ο Previtali θα προτείνει μια παράλληλη ανάγνωση των χαρακτηριστικών ως προς τις σχέσεις γραπτού κειμένου και εικόνας στον βίο του κάθε καλλιτέχνη από τον Μπελόρι, περιορίζοντας ωστόσο το ερευνητικό του ενδιαφέρον μόνο στα αλληγορικά χαρακτηριστικά.

Πέραν της γενικής περιγραφής του εικονογραφικού προγράμματος της έκδοσης και τις ανάδειξης της *Iconologia* του Cesare Ripa (Τσέζαρε Ρίπα, 1560-1645) ως το κυριότερο εικονολογικό πρότυπο των αλληγορικών χαρακτηριστικών, ταύτιση που πραγματοποιείται για πρώτη φορά, ο ιστορικός θα αναδείξει τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ συγκεκριμένων αλληγορικών χαρακτηριστικών της έκδοσης, τα οποία και ερμηνεύονται ως το πνεύμα και οι αρετές της ιδανικής τέχνης³⁹.

Στην ανάδειξη του διδακτικού και ηθικολογικού περιεχομένου και στόχου του εικονογραφικού προγράμματος των *Βίων*, που προτάθηκε από τον Previtali, θα κινηθεί και η ερμηνεία του ιστορικού Jean Francois Lhote σε άρθρο του το 1987, το οποίο μάλιστα αποτελεί και την πρώτη εξειδικευμένη μελέτη για την εικονογράφηση της έκδοσης.⁴⁰

Αναγνωρίζοντας τη σημασία της *Iconologia* του Ρίπα ως τη βασική εικονολογική πηγή και το πρότυπο των αλληγορικών συνθέσεων, ο Lhote θα προτείνει για πρώτη φορά και την επιρροή συγκεκριμένων έργων του ζωγράφου Pietro Testa (Πιέτρο Τέστα, 1611-1650) στο εικονογραφικό πρόγραμμα των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Βίων*, αναγνωρίζοντας παράλληλες αναγνώσεις στο

³⁷Wolfgang Prinz, *Vasari's Sammlung von Kunstlerbildnisen*, Φλωρεντία, 1966, επίσης πρβλ. Gregory Sharon, "The outer man tends to be a guide to the inner's: The woodcut portraits in Vasari's Lives as parallel texts", στο *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated art book*, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, Η.Π.Α., Ashgate Publications Limited, 2003, σελ. 51-86.

³⁸ Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtutem illustrium veris imaginibus supposit aquae apud Musaeum spectantur*, Φλωρεντία 1551.

³⁹G.P. Bellori, 1976, όπ.π., σελ. 170-171.

⁴⁰Jean-Francois Lhote, "Les Vite de 1672 de Bellori: Hypotheses de reconstruction du programme iconographique et theorique", περ. *Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review (RACAR)*, τόμ. 14, τχ. 1-2, (1987), σελ. 75-89.

περιεχόμενο των χαρακτηριστικών συνθέσεων του ζωγράφου, λ.χ *Liceo della Pittura*, την *Αλληγορία της ζωγραφικής*, *Ο θρίαμβος της ζωγραφικής*, χωρίς ωστόσο να καταφέρει να δικαιολογήσει την απουσία του βίου του καλλιτέχνη και ενδεχομένως φίλου του ίδιου του Μπελόρι από το *corpus* των *Βίων*⁴¹.

Σε αυτή λοιπόν την εικονολογική ερμηνεία που προκύπτει από την συμβολική-αλληγορική ανάγνωση του εικονογραφικού προγράμματος του έργου, ο Lhote θα ερμηνεύσει τα χαρακτηριστικά της έκδοσης ως μέρη μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής θεωρίας που επιχειρεί να προβληθεί μέσω της εικόνας.

Ωστόσο αυτή η θεωρία, και εδώ είναι το σημείο διαφοροποίησης του κριτικού από τους προηγούμενους σχολιαστές των χαρακτηριστικών του έργου, εγείρει ερωτηματικά που οφείλονται, σύμφωνα με τον Lhote σε μια κάποια «*ακαταστασία*» στη σειρά που εμφανίζονται στο έργο, γεγονός που οδηγεί και στη λανθασμένη ερμηνεία του προγράμματος⁴².

Το γεγονός, λοιπόν της απουσίας επιγράμματος στο αλληγορικό χαρακτηριστικό που συνοδεύει τον βίο του Αννίμπαλε Καράτσι, ερμηνεύεται από τον Lhote ως τυπογραφικό λάθος. Η πραγματική και αρχική θέση αυτής της σύνθεσης, με την οποία ταυτίζεται η μορφή θα κοσμούσε το κείμενο της *Ιδέας*, ενώ αντίστοιχα το χαρακτηριστικό της *Ιδέας* θα συνόδευε τον βίο του μπολονέζου ζωγράφου, ο οποίος και προτείνεται από τον Ρωμαίο ως ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της απεικόνισης αυτής της αρχέτυπης ομορφιάς στα έργα του, εκπληρώνοντας τις θέσεις και τις αρχές της καλλιτεχνικής θεωρίας που ο Lhote αναγνωρίζει να προτείνεται στους *Βίους*.

Λίγα χρόνια αργότερα, η ιστορικός Elizabeth Cropper, με αφετηρία τις θέσεις του Previtali, θα αναφερθεί και αυτή στην άμεση σχέση των βιογραφιών του εκάστοτε καλλιτέχνη με την αλληγορική εικόνα που τον συνοδεύει. Για την κριτικό, οι αλληγορίες εικόνες και τα επιγράμματα που τις συνοδεύουν στην αρχή κάθε βίου, συμπυκνώνουν μια καλλιτεχνική ποιότητα και αρετή που είναι απαραίτητη σύμφωνα με τον Μπελόρι, στη διαδικασία της δημιουργίας ενός έργου τέχνης⁴³.

⁴¹J.-Francois Lhote, 1987, όπ.π.,σελ. 83,87.

⁴²J.-Francois Lhote, 1987, όπ.π.,σελ. 82.

⁴³Elizabeth Cropper, “La piu bella antichita che sappiate designerare”: history and style in Giovanni Bellori’s “Lives”, στο *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, επιμ. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke, Weisbaden, Otto Harrassowitz, 1991,σελ. 160-161.

Έτσι, οι αλληγορικές εικόνες στους *Βίους* εκφράζουν με σαφή και εύληπτο τρόπο τις κύριες καλλιτεχνικές αρετές, αποτελώντας παράλληλα και τις αφετηρίες για τα κριτικά σχόλια του ρωμαίου γύρω από ζητήματα που απασχολούν τους καλλιτέχνες και τους λογίους ήδη από τη αρχαιότητα, όπως λχ. η κοινωνική αναγνώριση και καταξίωση των τεχνών, η εξίσωση ποίησης και ζωγραφικής, η ανάδειξη του ελευθέριου χαρακτήρα των τεχνών κ.α.

Τη σημασία και τη δύναμη της εικόνας, ως μέσο πειθούς και διδαχής, όπως αυτές καθορίζονται από το μετατριδεντικό περιβάλλον σε εκδόσεις και χαρακτηριστικά και τις σχέσεις που προκύπτουν από τις εικονογραφήσεις των εκδόσεων του Μπελόρι, θα αποτελέσει και ερευνητικό θέμα της ιστορικού Evelina Borea⁴⁴. Αν και το άρθρο της Borea δεν ασχολείται αμιγώς με την ερμηνεία των χαρακτηριστικών, ωστόσο σε έμμεσες αναφορές της παρουσιάζει την διδακτική λειτουργία που καλείται να επιτελέσει μια εικόνα, κατ' επέκτασιν τα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης, ως μέσο επικοινωνίας και διδασκαλίας, πρακτική που ήδη είχε καθιερωθεί και προωθηθεί ιδιαίτερος στην Αντιμεταρρύθμιση. Είναι αυτοί οι προπαγανδιστικοί σκοποί και λόγοι της διάδοσης του ορθού χριστιανικού δόγματος, οι αιτίες που ωθούν την ρωμαϊκή εκκλησία στην έκδοση σχετικών εκδόσεων⁴⁵, έργα που αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα σύζευξης εικόνας και γραπτού λόγου. Στην παράδοση αυτή, εντάσσονται και οι δράσεις του Μπελόρι για την Borea, αν και θα πρέπει να σημειωθεί ότι το χαρακτηριστικό για τον ρωμαίο αποτιμάται ως αυτόνομο έργο τέχνης στο οποίο αναγνωρίζεται και η ανεξάρτητη αισθητική του αξία.

Βασιζόμενος στην άποψη της Borea, διαπιστώνω πως τα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τα περισσότερα εκδοτικά εγχειρήματα του Μπελόρι έχουν κατά βάση πολεμικό χαρακτήρα, προωθώντας σε καίριες περιόδους καλλιτεχνικής κρίσης, την ιδανική για τον ρωμαίο, μορφή τέχνης, που δεν είναι άλλη παρά εκείνη της

⁴⁴Evelina Borea, "Giovan Pietro Bellori e la 'comodita delle stampe' ", στο *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, επιμ. Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Μπολόνια, Nuova Alfa, 1992, σελ. 263-285

⁴⁵Μέρος μόνο από τα εκδοτικά πονήματα της εποχής αποτελούν το *Evangelicae historiae Imagines : ex ordine evangeliorum toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi di gestae*, 1593 καθώς και το *Ecclesiae anglicanae trophaea, sive, Sancto martyrum, qui pro Christo catholiquae aqi dei iveritate asserenda: antique recentiori qper secutionum tempore, mortem in Anglias ubierunt ,passiones, Romae in Collegio Anglico*, 1584. Για την σημασία της τέχνης ως μέσο διαπαιδαγώγησης από τους Ιησουίτες, πρβλ. Karel Porteman, "The use of the visual in classical Jesuit teaching and education", στο *Paedagogica Historica: international Journal of the History of the Education*, επιμ. Marc Depaepe, Bregt Henkens, Γάνδη, 2000, σελ. 179-196

αρχαιότητας, του Ραφαήλ και των επιγόνων του. Υπό αυτή την οπτική ερμηνεύονται έργα όπως λ.χ. το *Argomento della Galleria Farnese*... και το *Colona Traiana*... καθώς μέσω τις εικόνας που συνοδεύει το κείμενο ο Μπελόρι επιχειρεί να προσφέρει με ευκολία τη γνωριμία του κοινού του με τις φερόμενες κλασικιστικές αρχές της θεωρίας του, δίνοντας ουσιαστικά τα πρότυπα πάνω στα οποία βασίζεται η ιδανική μορφή του καλλιτεχνικού ύφους που επιθυμεί να προωθήσει, κάνοντας επίσης το έκαστο εξεταζόμενο έργο που έχει χαρακτή εύκολα προσβάσιμο και γνωστό σε εκείνους που αδυνατούν να το δουν από κοντά⁴⁶.

Το ζήτημα του διδακτικού χαρακτήρα του εικονογραφικού συνόλου των *Bίων*, θα συνεχίσει και για τους επόμενους μελετητές να αποτελεί την πρωταρχική ερμηνευτική προσέγγιση για την εικονογράφιση της έκδοσης. Και αν για την Borea το περιβάλλον της Αντιμεταρρύθμισης αποτελεί το ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονται και ερμηνεύονται οι αλληγορικές εικόνες των *Bίων*, για την ιστορικό Martina Hansmann το κλειδί της ερμηνείας των χαρακτηριστικών είναι η λογοτεχνική παράδοση της Αναγέννησης και κυρίως του Πετράρχη⁴⁷.

Για την ιστορικό, κρίνεται αναγκαία η εύρεση και η παρουσίαση ενός ευρύτερου προγραμματικού σχεδιασμού της έκδοσης, στο οποίο ανταποκρίνονται και οι αλληγορίες. Στη θεωρητική αυτή αρχή, φαίνεται πως υπακούν πλήρως τα κείμενα της Αναγέννησης, κυρίως εκείνα που αποτελούν συλλογές ηθικών προτύπων από αξιόλογες ιστορικές προσωπικότητες, αρχαίες και σύγχρονες. Συνεπώς, για την Hansmann ο Μπελόρι εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητες που του προσέφεραν τα εν

⁴⁶ Προς την ίδια πρακτική θα συστήσει και ο Fréart de Chambray στην *Idée*, το αναγνωστικό του κοινό ώστε να μπορεί να αντιπαραβάλει και να γνωρίσει ευκολότερα τις αρετές και τα λάθη στα έργα των καλλιτεχνών που παρουσιάζει ο Γάλλος, πρβλ. Roland Freart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture : demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux obseruations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouurages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin*, Le Man, 1662, πρόλογος, χ.αρ.σελ. “Mais, pour en avoir le plaisir entire, il sera bon de tenir en mesmeteps devant soy, les estampes de Raphael, que l examine, et que ie propose comme des Ouvrages reguliers et coformes a mes principes...”. Η έκδοση άλλωστε της *Idée*, αποτελούσε ένα από τα πολλά έργα που είχε ο ρωμαίος στην κατοχή του, και αναμφίβολα επηρέασε την σκέψη και τη γραφή του. Για την βιβλιοθήκη του Μπελόρι, πρβλ. Romani Valentino, “Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori”, περ. *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, τχ.12, 1998,σελ. 165-189, επίσης πρβλ. Perini Giovanna, “La biblioteca di Bellori: saggio sulla struttura intellettuale e culturale di un erudite del Seicento”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατ. έκθ., Ρώμη,2000, σελ.673-685.

⁴⁷Martina Hansmann, “Vive immagini celebri.Le choix des oeuvres et des artistes dans les Vite de Giovanni Pietro Bellori”, στο *Les vies des artistes.Actes du Colloque du Louvre 1994*, επιμ. Matthias Waschek, Παρίσι: Ecole nationale superieure des Beaux-Arts,1996, σελ.129.

λόγω κείμενα, στη βάση της καθιέρωσης προτύπων-*esempi onorati*, εστιάζοντας προς αυτή τη σκοπιά και εκφράζοντας ουσιαστικά τις ίδιες αρχές με το *De viris illustribus* του Πετράρχη. Παράλληλα λίγα χρόνια αργότερα, η Hansmann θα επανέλθει στην εξέταση και ερμηνεία των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Bίων*, επαναλαμβάνοντας τις απόψεις προηγούμενων μελετητών περί της επιρροής της *Iconologia*, στην υιοθέτηση συγκεκριμένων μοτίβων που απαντώνται στην έκδοση του 1672. Επίσης, βασισμένη στις παρατηρήσεις του Anthony Colantuono για τις πιθανές εικονογραφικές επιρροές του Ρωμαίου από το εικονογραφικό πρόγραμμα του θόλου της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά, που προτάθηκε από τον G.B. Passeri (Τζιοβάνι Μπαττίστα Πασσέρι, 1610-1679), θα αναγνώσει και αυτή παράλληλες πορείες μεταξύ των δύο λογίων⁴⁸. Επιπροσθέτως στο ίδιο κείμενο η ιστορικός αν και δεν θα εντοπίσει κάποια ιδιαίτερη σχέση μεταξύ του συνόλου της εικονογράφησης του έργου, όπως παρατήρησαν οι Previtali και Cropper, στηριζόμενη στην θέση του Previtali, θα προτείνει περαιτέρω στοιχεία και δεδομένα που συναινούν περί μιας άμεσης συνάφειας μεταξύ έκαστου κειμένου-βίου και αλληγορικού χαρακτηριστικού⁴⁹.

Στα πλαίσια αυτού του ευρύτερου επιστημονικού ενδιαφέροντος που προκύπτει κατά το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα και που αφορά στην έρευνα και την ανάδειξη μιας διευρυμένης εικόνας για τον Μπελόρι, εξετάζοντας το κοινωνικό και πολιτισμικό του περιβάλλον, δικαιολογούνται και οι προθέσεις του συνέδριου που διοργανώθηκε στη Ρώμη το 1996, με αφορμή τα 300 χρόνια από τον θάνατο του Ρωμαίου, από την A.T.S.A.H. (Association for Textual Scholarship in Art History). Οι σκοποί του συνεδρίου αυτού, με τίτλο *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, κινούνται όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό κείμενο των πρακτικών από την ιστορικό Janis Bell, πρώτον προς την προσπάθεια ανάδειξης των κοινών και εφαπτόμενων σημείων της εργογραφίας του Μπελόρι μεταξύ των κειμένων που αφορούν την τέχνη της

⁴⁸ Martina Hansmann, "I modi piu facili e piu puri: Zur Terminologie Giovanni Pietro Belloris", στο *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext*, επιμ. Jacobs Helmut C., Schluter Gisela, Φρανκφούρτη, Lang, 2000, σελ. 242-243. Για την περιγραφή και την ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος της οροφής της Ακαδημίας Αγίου Λουκά Ρώμης καθώς και τις ενδεχόμενες επιρροές που άσκησε στις εικονογραφικές επιλογές του Μπελόρι ως προς τα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης των *Vite*, πρβλ. „Anthony Colantuono, Anthony Colantuono,“ Invention and Caprice in an iconographical programme by G.B. Passeri”, περ. *Storia dell'arte*, τχ.87 (1996), σελ. 188-205.

⁴⁹ Martina Hansmann, 2000, όπ.π., σελ. 238-248.

αρχαιότητας και των γραπτών του κριτικού για ζητήματα σύγχρονης τέχνης⁵⁰. Δεύτερος στόχος του συνεδρίου, είναι η προβολή ενός διευρυμένου πορτραίτου του ρωμαίου, ως προσωπικότητα, εξετάζοντας πέραν των αισθητικών του ιδεών, πέραν του γούστου και του κλασικισμού που προβάλλεται στα έργα του, τα πολιτικά, κοινωνικά και εν τέλει προσωπικά κίνητρα που γίνονται αντιληπτά και προκύπτουν από μια βαθύτερη ανάγνωση των έργων του⁵¹.

Μεταξύ των άλλων ζητημάτων που παρουσιάστηκαν στις ανακοινώσεις του συνεδρίου, το ζήτημα της εικονογράφησης των *Βίων*, θα απασχολήσει τις ιστορικούς Claire Pace και Janis Bell⁵².

Στη θεωρητική βάση που διευπλώθη από το εισαγωγικό σημείωμα των πρακτικών του συνεδρίου από την Bell⁵³, οι ιστορικοί θα αναφερθούν περαιτέρω στην σημασία και την ερμηνεία των χαρακτηριστικών των *Βίων*. Στο κείμενο αυτό, οι Bell και Pace θα αποφανθούν πως κύρια πηγή επιρροής για την εικονογράφηση των *Βίων* θα αποτελέσει η εμπειρία και η γνώση του Μπελόρι στην αρχαία νομισματική. Έτσι οι προσωπογραφίες των βιογραφούμενων καλλιτεχνών και ο αλληγορίες που τις συνοδεύουν θα ερμηνευτούν ως οι δύο όψεις μεταλλίων ή νομισμάτων, με την εμπρόσθια να απεικονίζει την προσωπογραφία της εικονιζόμενης προσωπικότητας και την οπίσθια να δηλώνει μέσω μιας αλληγορικής σκηνής την αρετή που χαρακτηρίζει το εν λόγω πρόσωπο, συσχετίζοντας έτσι τους *Βίους* με τις εκδόσεις του Μπελόρι γύρω από θέματα αρχαίων νομισμάτων και μεταλλίων⁵⁴.

Παράλληλα δε, οι Pace και Bell θα συσχετίσουν την εικονογράφηση με την σύγχρονη πρακτική και παράδοση της εποχής του Ρωμαίου, εκείνη της *impresa*⁵⁵. Με τη σύνδεση της εικόνας και του επιγράμματος που συνοδεύει κάθε αλληγορική εικόνα, ο Μπελόρι, σύμφωνα με την άποψη των ιστορικών, ουσιαστικά προτείνει με έναν ιδιαίτερο τρόπο τις καλλιτεχνικές αρετές που αφορούν στην προσωπικότητα και στο έργο του κάθε βιογραφούμενου καλλιτέχνη των *Βίων*. Στο ίδιο άρθρο οι κριτικοί θα επαναλάβουν ουσιαστικά τα εικονολογικά πρότυπα ή καλύτερα τα μοτίβα που

⁵⁰ Janis Bell, 2002,όπ.π.,σελ. 3.

⁵¹ Janis Bell, 2002,όπ.π.,σελ. 3.

⁵² Claire Pace, Janis Bell, "The allegorical engravings in Bellori's Lives", στο *Art History in the age of Bellori*, πρακ. συν.2002,σελ.191-222.

⁵³ Janis Bell,όπ.π,σελ. 49-50.

⁵⁴ Claire Pace, Janis Bell, όπ.π.,σελ. 192,195-197

⁵⁵ Claire Pace, Janis Bell,όπ.π.,σελ. 194

προτάθηκαν από προηγούμενους μελετητές, όπως λ.χ η *Iconologia*, ως πηγές για το εικονογραφικό σύνολο του έργου, προτείνοντας παράλληλα και την επιρροή των νωπογραφιών του Ραφαήλ, αρχαίων αγαλμάτων και των έργων του Μιχαήλ Αγγέλου, ως εικονολογικά μοντέλα φέροντα και τις ανάλογες κριτικές και αισθητικές θέσεις του Μπελόρι, που εκφράζονται και οπτικοποιούνται με τις συγκεκριμένες του επιλογές.

Προς τις ίδιες ιστοριογραφικές προτεραιότητες, με εκείνες του συνεδρίου του 1996, φαίνεται πως καλείται να προβάλει και η έκθεση, αφιερωμένη στον Μπελόρι, που θα λάβει τόπο και αυτή στη Ρώμη το 2000, στα πλαίσια των εορτασμών για το Ιωβηλαίο. Το φιλόδοξο αυτό εγχείρημα, που δεν αφορά στην εργογραφία ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, ή στην προβολή κάποιας καλλιτεχνικής σχολής ή τάσης, επιχειρεί όπως δηλώνεται στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου, από την Evelina Borea την αναπαράσταση ενός τμήματος της κουλτούρας μιας εποχής, με πρωταγωνιστή μια προσωπικότητα που αποτέλεσε παρατηρητή αλλά συνάμα και εμπνευστή ιδεών για ένα περιορισμένο κύκλο λογίων, τον Τζιοβάνι Πιέτρο⁵⁶. Ο τίτλος άλλωστε της έκθεσης “*L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*” (εικ.7,8) είναι ενδεικτικός και των προθέσεων των διοργανωτών να αναδείξουν όχι μόνο την σημασία της *Ιδέας*, ως θεωρίας της τέχνης και τους *Βίους*, αλλά να παρουσιάσουν το σύνολο του έργου του κριτικού και τη σημασία του, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στη γεφύρωση του κενού που προέκυψε από τη σύγχρονη ιστορική έρευνα μεταξύ των αρχαιοδιφικών δράσεων του Μπελόρι και των γραπτών του για τη σύγχρονη του καλλιτεχνική παραγωγή⁵⁷.

Ως προς τη σημασία και το ρόλο των χαρακτηριστικών της έκδοσης του 1672, ο Charles Dempsey στο κείμενο του για τους *Βίους* στον κατάλογο της έκθεσης, θα υποστηρίξει και αυτός τους διδακτικούς στόχους της εικονογράφησης και της

⁵⁶ Evelina Borea, “Introduzione”, στο *L’Idea del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. Ι., κατ. Έκθ., (Palazzo delle Esposizioni και Teatro dei Dioscuri), επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ., 19. Προς τις ίδιες στοχεύσεις καθώς και στην ανάδειξη των ζυμώσεων και των επαφών μεταξύ των καλλιτεχνικών κέντρων της Ρώμης και του Παρισίου και τον ρόλο του Μπελόρι σε αυτό το περιβάλλον, εμπίπτει το ερευνητικό ενδιαφέρον των ιστορικών που θα συμμετάσχουν στις 7 -9 Ιουνίου 2000, στις εργασίες του συνεδρίου που διοργανώθηκε στην Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης με τίτλο “*Il Bello Ideale e la Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell’eta di Bellori*”. Χρησιμοποιώ την γαλλική έκδοση των πρακτικών, *L’ideale classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, επιμ. Olivier Bonfait, Παρίσι, Somogy editions d’art, 2002.

⁵⁷ Evelina Borea, “Introduzione”, τόμ. Ι, κατ. έκθ.,όπ.π.,σελ.22.

προβολής συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών που ανταποκρίνονται στο βίο του κάθε καλλιτέχνη⁵⁸. Για τον ιστορικό λοιπόν, η κάθε αλληγορική εικόνα που συνοδεύει τους βίους, παρουσιάζει ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό προσόν ή αρετή.⁵⁹ Παράλληλα, το σύνολο της έκδοσης συντελεί στην ανάδειξη καλλιτεχνικών προτύπων και αρετών προς τους νεότερους καλλιτέχνες, ενισχύοντας παράλληλα το μεγαλείο και τη δόξα της Ρώμης, με στραμμένο ωστόσο το βλέμμα προς την Γαλλία. Έτσι και οι *Βίοι* αποκτούν έναν αχρονικό χαρακτήρα, αναγνωρισμένοι ως ένας ύμνος για την πόλη και τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα που έλαβαν τόπο σε αυτήν, επιτεύγματα που τώρα καλείται να διαδώσει στον υπόλοιπό κόσμο, με εκπρόσωπο τον ίδιο τον Μπελόρι⁶⁰. Συνεπώς, ο Τζιοβάνι Πιέτρο παρουσιάζοντας το πάνθεον των ηρώων του, προτείνει ουσιαστικά έναν κανόνα μοντέλων προ μίμηση, μετατρέποντας την ιδέα της Ρώμης σε μια παγκόσμια *Ακαδημία των τεχνών*. Προς την ίδια ερμηνευτική προσέγγιση θα κινηθούν και τα λήμματα του καταλόγου που αφορούν τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά που συμπεριλαμβάνεται στους *Βίους*, από τους υπόλοιπους ιστορικούς που θα συμμετέχουν στην επιμέλεια του καταλόγου της έκθεσης, στα κείμενα των οποίων προβάλλεται αυτή η άμεση σχέση μεταξύ κειμένου και αλληγορίας που συνοδεύει τον εκάστοτε βίο.

Στην ανάδειξη ενός προγραμματικού θεωρητικού κειμένου και ιδεών, που ερμηνεύει το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος των *Βίων* θα στραφεί το ενδιαφέρον και της Donatella Sparti. Στο άρθρο της, το 2002, στηριζόμενη εν μέρει και αυτή στα ερμηνευτικά συμπεράσματα των Previtali και Cropper, θα υπογραμμίσει τον διδακτικό χαρακτήρα των αλληγοριών, καθώς η χρήση της εικόνας λειτουργεί στους *Βίους* ως το μέσο κατάδειξης των ιδιαίτερων δεξιοτήτων των καλλιτεχνών, οι οποίες είναι εμφανείς στο σύνολο των έργων τους, τα οποία με τη σειρά τους ανάγονται σε πρότυπα προς σπουδή από τους νεότερους καλλιτέχνες.⁶¹ Έτσι λοιπόν για τη Sparti γίνεται εύκολα κατανοητό το θεωρητικό μοντέλο που οι εικόνες προωθούν, καθιστώντας το απόλυτα σαφές στα μάτια των νεότερων καλλιτεχνών και του αναγνωστικού κοινού των *Βίων*, συλλήβδην. Απομακρυνόμενη από το

⁵⁸ Charles Dempsey, “ ‘Le Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni’ di Giovan Pietro Bellori”, στο *L’idea del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατ. έκθ.,2000,σελ. 103.

⁵⁹ Charles Dempsey,2000,τόμ.Ι,κατ. έκθ., όπ.π.,σελ.102.

⁶⁰ Charles Dempsey,2000, τόμ. Ι, όπ.π., σελ. 103.

⁶¹Donatella Livia Sparti, “La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo”, περ. *Studi di storia dell’arte*, τχ.13, 2002, σελ.211-219.

ερμηνευτικό σχήμα του Previtali περί ασαφούς και μη συμπαγούς θεωρητικού πλαισίου που υπαγορεύεται από τα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης, η Sparti θα αναγνωρίσει στο σύνολο του εικονογραφικού συνόλου ένα συνεκτικό θεωρητικό υπόβαθρο. Ακολουθώντας τη βαθμιδωτή πορεία εξέλιξης στην ανάγνωση των χαρακτηριστικών, η Sparti θα προτείνει τους αναβαθμούς που αποτελούν τη διαδρομή προς την καλλιτεχνική τελείωση. Υιοθετώντας την ομαδοποίηση των αλληγορικών χαρακτηριστικών, όπως αυτή προτάθηκε από τις Pace και Bell στα πλαίσια κοινών θεωρητικών στοιχείων και αρχών που φαίνεται να είναι κοινά σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, η ιστορικός θα ερμηνεύσει το σύνολο του αλληγορικού εικονογραφικού μέρους, ως τους αναβαθμούς προς την κατασκευή του ιδανικού καλλιτέχνη⁶².

Τέλος, προς την ίδια προοπτική που ανέδειξαν οι επιστημονικές και ιστοριογραφικές προσεγγίσεις στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή στη μελέτη και στην ανάδειξη του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος του ρωμαϊκού *seicento* σε άμεσο συσχετισμό με τις δράσεις του κριτικού, θα κινηθεί και ο Tomasso Montanari στο εισαγωγικό κείμενο της επανέκδοσης των *Βίων* το 2005. Στο έργο αυτό, που αποτελεί και την πρώτη ολοκληρωμένη μετάφραση του έργου στα αγγλικά⁶³, ο ιστορικός θα δώσει το ιστορικό στίγμα και τη θέση του Μπελόρι, εντάσσοντάς τον στο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής του.

⁶²Donatella Livia Sparti, όπ.π.,σελ. 218-219.

⁶³ Ενδεικτικά, εν είδει μιας σύντομης ανασκόπησης των επανεκδόσεων και των μεταφράσεων που θα τύχουν τμήματα των *Βίων* στον 20^ο αιώνα, αναφέρω την επανέκδοση του βίου του Federico Barocci στο *Mostra dei cartoni e disegni di Federico Barocci nel Cabinetto dei Disegni della R.Galleria degli Uffizi dall'ottobre 1912 all'aprile 1913*, κατ.έκθ., επιμ. Giovanni Roggi, Μπέργκαμο, 1913, σελ. 1-38. Η ομιλία του Μπελόρι *Ιδέα*, θα επανεκδοθεί στο παράρτημα της μονογραφίας του Panofsky, *Idea: A concept in art theory*, πρώτα στα γερμανικά το 1924, και έπειτα το 1939 στα αγγλικά. Το ίδιο κείμενο θα συμπεριληφθεί και στην μονογραφία της Elizabeth G. Holt, *Literary sources of art history* το 1947, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της κλασικιστικής θεωρίας για την τέχνη. Ο βίος του Καραβάτζιο, θα επανεκδοθεί μέσω της μονογραφίας του W.Friedlaender για τον ζωγράφο το 1955, W.Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Πρίνσεντον, 1974, α' έκδ. 1955, σελ. 237-254, καθώς και σε άλλες μονογραφίες για τον καλλιτέχνη, λ.χ. H.Hibbard, *Caravaggio*, Νέα Υόρκη, Harper and Row, Icon Editions, 1983, σελ. 360-374. Οι βίοι των Αννίπαλε και Αγκοστίνο Καρράτσι θα επανεκδοθούν το 1968, Robert and Catherine Enggass, *The lives of Annibale and Agostino Carracci, by Giovanni Pietro Bellori*, University Park, The Pennsylvania State University, 1968. Τέλος, ο βίος του Πουσέν θα σχολιαστεί εκτενώς στην μονογραφία του Jacques Thuillier για τον ζωγράφο στο *Nicolas Poussin*, Νοβάρρα, Edizioni per il Club del Libro, 1968, σελ. 49-97. Ως προς τα ελληνικά δεδομένα, το ενδιαφέρον για την μετάφραση και την μελέτη των γραπτών του Μπελόρι, είναι ακόμα υποτονικό με μόνη εξαίρεση την μετάφραση του κειμένου της *Ιδέας* από την ιστορικό Τ.Κορνέζου, στο νεοεκδοθέν ελληνικό περιοδικό περί τέχνης, πρβλ. Τ.Κορνέζου, «Η Ιδέα του ζωγράφου, του γλύπτη και του αρχιτέκτονα επιλεγμένη από τις φυσικές ομορφιές, η οποία υπερβαίνει τη φύση», περ. *Ιστορία της Τέχνης*, τχ.1 (Χειμ. 2013), σελ. 150-159, φερέλπιδο εγχείρημα, δηλωτικό ίσως ενός ανανεωμένου ενδιαφέροντος της ελληνικής επιστημονικής κοινότητας προς την μελέτη, τη μετάφραση και την έκδοση πηγών της ιστορίας της τέχνης.

Βαδίζοντας στα βήματα των Previtalli και Borea, στους οποίους άλλωστε είναι αφιερωμένο και το έργο, ο Montanari, συνεχίζοντας τις απόψεις που είχε ήδη εκφράσει στο άρθρο του στον κατάλογο της έκθεσης για τον ρωμαίο το 2000 και στην ανακοίνωση του το συνέδριο του 2002⁶⁴, θα προτείνει ως κλειδί της ερμηνείας των *Βίων*, όχι τόσο τα αισθητικά κριτήρια του Μπελόρι, όσο τα ιστορικά δεδομένα της εποχής του.

Μολονότι οι 12 βιογραφούμενοι καλλιτέχνες, δεν είναι όλοι ιταλοί, το γεγονός ότι όλοι ανεξαιρέτως έζησαν στη Ρώμη και γνώρισαν την αρχαία τέχνη και τα έργα του Ραφαήλ, αποτυπώνοντας αυτή την γνωριμία στα έργα τους, αποτελούν για τον Μπελόρι, σύμφωνα με την άποψη του Montanari, τα εχέγγυα μιας επιτυχούς καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας, άξια να καταγραφεί στην ιστορία, προβάλλοντας έτσι όχι μόνο τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των ηρώων του αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και ερμηνείας να αναγάγουν την ιδέα της Ρώμης στη σφαίρα του ιδανικού.

Υπό αυτό το θεωρητικό σχήμα και πλαίσιο ο ιστορικός θα ερμηνεύσει και τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων*. Σε ανεξάρτητο κεφάλαιο της εισαγωγής, ο ιστορικός θα περιγράψει τις αλληγορικές εικόνες, αναδεικνύοντας και αυτός, όπως οι Pace και Bell την αρχή των θεμάτων και των μοτίβων που χρησιμοποιεί ο Μπελόρι στην *Iconologia* του Ρίπα και σε έργα των Ραφαήλ και Μιχαήλ Αγγέλου, βασιζόμενος ως επί το πλείστον στις παρατηρήσεις προηγούμενων μελετητών⁶⁵. Το καινοτόμο στοιχείο της ερμηνείας του Montanari αποτελεί το ενδιαφέρον του κριτικού για την έρευνα της σημασίας των προσωπογραφιών του έργου, ερώτημα και ιστοριογραφικό ζητούμενο που εγκαινιάζεται ουσιαστικά από τον ίδιο.

Ως προς τις προσωπογραφίες των βίων, μέρος του εικονογραφικού συνόλου που άφησε αδιάφορο τους μελετητές και ερμηνευτές της έκδοσης, ο ιστορικός θα εντοπίσει την αρχή στο λογοτεχνικό είδος της βιογραφίας, παράδοση που εκμεταλλεύτηκε πρώτος ο Βαζάρι στην περίπτωση καλλιτεχνικών βιογραφιών. Μολονότι ο Montanari θα διαπιστώσει αυτή το ιστοριογραφικό κενό, ως προς το ζήτημα της πρόσληψης και της ερμηνείας των προσωπογραφιών των *Βίων*, σε σχέση μάλιστα με το ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε για την ανάλυση των αλληγορικών

⁶⁴ Πρβλ υποσ.31.

⁶⁵ G. P. Bellori, 2005,όπ.π., σελ. 43.

χαρακτικών, ο ιστορικός δεν θα προβεί σε περαιτέρω ανάλυση αυτής του της διαπίστωσης⁶⁶.

Παράλληλα, θα υποδείξει πρώτος την παράδοση και την σημασία του εμβλήματος, ως το ερμηνευτικό εργαλείο και κλειδί της κατανόησης του εικονογραφικού συνόλου του έργου, αναγνωρίζοντας επίσης την ερμηνευτική προσέγγιση των Pace και Bell για τη σημασία της νομισματικής και των μεταλλίων στην κατανόηση του εικονογράφησης των *Βίων*, αμφισβητώντας ωστόσο την απόλυτη προσήλωση του Μπελόρι στα αρχαία εικονογραφικά μοντέλα που προτείνονται από τις ιστορικούς, καθώς, όπως σωστά διαπιστώνει ο Montanari, η πρακτική αυτή αποτελούσε ακόμα στο ρωμαϊκό *seicento*, μια καθιερωμένη και διαδεδομένη πρακτική, που ο ίδιος ο ρωμαίος εξασκούσε⁶⁷.

Κεφάλαιο 2: Το εικονογραφικό σύνολο των *Βίων*

2.1 Γενική περιγραφή των χαρακτηριστικών των *Βίων*

Στην πρώτη έκδοση των *Βίων*, ο Τζιοβάνι Πιέτρο θα επιλέξει μια σειρά από 42 χαρακτηριστικά για να διακοσμήσει το έργο του. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τα χαρακτηριστικά της προμετωπίδας, της αφιέρωσης στον J.B.Colbert (Ζαν Μπατίστ Κολμπέρτ, 1619-1683) και εκείνα με τις μετρήσεις του Πουσσέν για το άγαλμα του Αντίνοου(εικ.9,10), σε καθέναν από τους βίους των 12 καλλιτεχνών που επελέχθησαν από τον Μπελόρι, υπάρχουν τρία χαρακτηριστικά για τον κάθε βίο ξεχωριστά, ενώ στην *Ιδέα* ο αριθμός τους μειώνεται στα δύο.

⁶⁶ G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 42-43.

⁶⁷ Το ίδιο το χαρακτηριστικό που φέρει την προσωπογραφία του Ντομένικο Φοντάνα, θα αποτελεί στην ουσία μια αναπαραγωγή μεταλλίου που κυκλοφόρησε την εποχή της μηχανικής επιτυχίας της ανύψωσης του οβελίσκου στην πλατεία του Αγίου Πέτρου, γεγονός που δηλώνει την γνώση του Ρωμαίου όχι μόνο στην αρχαία παράδοση της νομισματικής και των μεταλλίων αλλά και την σύγχρονη πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Μπελόρι άλλωστε θα προτείνει το αλληγορικό πρόγραμμα των οπίσθιων όψεων των μεταλλίων της Χριστίνας της Σουηδίας, πρβλ. T.Montanari, "Bellori and Christina of Sweden" στο *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ.110-117, επίσης πρβλ.,G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 43.

Η πρώτη κατηγορία χαρακτηρισκών, μικρών σε διαστάσεις, εντοπίζεται στην αρχή του κάθε μέρους των 13 κεφαλαίων του τόμου. Η αρχή του κεφαλαίου της *Ιδέα* σηματοδοτείται από την απεικόνιση μιας φυτικής σύνθεσης στο κέντρο της οποίας μέσα από ένα αρχαιοπρεπές αγγείο προβάλλουν νομίσματα, ένα περιδέραιο σε χρυσή αλυσίδα το οποίο φέρει εγχάρακτη απεικόνιση ανδρικής μορφής, ένα στέμμα, ένα αγγείο αδιευκρίνιστης λειτουργίας, ένα δάφνινο στεφάνι και ένα τσαμπί από φρούτα, ενδεχομένως σταφύλια(εικ.11). Τη σύνθεση αυτή θα ακολουθήσει η απεικόνιση μιας γυμνής και ημι-ξαπλωμένης γυναικείας μορφής, η οποία κρατά γραφίδα και διαβήτη, με το βλέμμα στραμμένο προς τον ουρανό, μορφή που προσωποποιεί την *Ιδέα*(εικ.12).

Στην αρχή των επόμενων 12 κεφαλαίων του έργου, που αφορούν στις βιογραφίες των καλλιτεχνών των *Βίων*, ο Μπελόρι θα επιλέξει 2 διαδοχικές συνθέσεις, η αλληλουχία των οποίων θα διακοπεί μόνο στη περίπτωση των 2 βιογραφούμενων γλυπτών του έργου, όπου η αρχή των βίων τους θα σηματοδοτηθεί από δύο διαφορετικές συνθέσεις.

Έτσι, το πρώτο χαρακτηριστικό στους βίους των Αννίπαλε Καράτσι, Domenico Fontana, (Ντομένικο Φοντάνα, 1543-1607), Caravaggio, (Καραβάτζιο, 1571-1610), Anthony van Dyck, (Άντονι Βαν Ντάικ, 1599-1641) και Giovanni Lanfranco, (Τζιοβάνι Λανφράνκο, 1582-1647), θα απεικονίζει δύο ερωτιδείς που, κρατώντας ταινίες, στηρίζονται σε δύο δάφνινες γιρλάντες που ενώνονται μεταξύ τους από μια δαφνοστεφανωμένη κεφαλή (εικ.13).

Αντίστοιχα, το πρώτο χαρακτηριστικό στους βίους των Agostino Caracci, (Αγκοστίνιο Καράτσι, 1557-1602), Federico Barocci, (Φεντερίκο Μπαρότσι, 1526-1612), Peter Paul Rubens, (Ρούμπενς, 1577-1640), Ντομενικίνο και Πουσσέν θα απεικονίζει μια γυναικεία φτερωτή μορφή με αρχαιοπρεπές ένδυμα, στηριζόμενη σε φυτική σύνθεση, που κρατά στο δεξί χέρι της το πινέλο με το οποίο και ζωγραφίζει, ενώ το βλέμμα και ο δείκτης του αριστερού της χεριού δείχνουν προς τον ουρανό, επιτρέποντάς μας την ταύτισή της με εκείνη της ζωγραφικής(εικ.14).

Για το χαρακτηριστικό των βίων των 2 γλυπτών, François du Quesnoy, (Φρανσουά Ντυκενουά, 1597-1643) και Alessandro Algardi, (Αλεσσάντρο Αλγκάρντι, 1598-1654) που συμπεριλαμβάνονται στους *Βίους*, ο Μπελόρι θα επιλέξει να απεικονιστούν και

πάλι ερωτιδεΐς, που με τα εργαλεία της γλυπτικής θα σμιλεύουν το μπούστο του εκάστοτε καλλιτέχνη(εικ.15,16).

Η δεύτερη κατηγορία χαρακτηρισμών, που έχει μεγαλύτερες διαστάσεις και καταλαμβάνει ολόκληρη την σελίδα, εικονίζει την ημί-σωμη προσωπογραφία του εκάστοτε καλλιτέχνη. Αντίθετα με τη σχετική ομοιομορφία που αναδείχτηκε από την περιγραφή των πρώτων χαρακτηρισμών που συνοδεύουν την αρχή του κάθε κεφαλαίου του έργου, οι προσωπογραφίες διαθέτουν μια ποικιλία ως προς την απόδοση των πλαισίων μέσα στις οποίες βρίσκονται τα πορτραίτα των καλλιτεχνών.

Από τις 12 προσωπογραφίες (εικ.17-28), οι οκτώ έχουν οβάλ πλαίσιο (εικ.17,20,21,23,24,25,26,27), ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις (εικ.18,22,28), με εξαίρεση εκείνη του Φοντάνα όπου το πορτραίτο του απεικονίζεται ως εμπρόσθια όψη μεταλλίου (εικ.19), έχουν ορθογώνιες ή πολύπλευρες κορνίζες. Κοινό στοιχείο στη διακόσμηση των πλαισίων, με εξαίρεση εκείνα των Ρούμπενς και Φοντάνα, αποτελεί ο φυτικός διάκοσμος με δάφνινες γιρλάντες που πλαισιώνει το κάδρο της προσωπογραφίας. Παράλληλα, σε ορισμένα χαρακτηριστικά το πλαίσιο της προσωπογραφίας στηρίζεται σε βάσεις με πόδια λεόντων, Μπαρότσι, Βαν Ντάικ (εικ.20,23), στην πλάτη ενός αετού όπως στην περίπτωση του Λανφράνκο (εικ.26) ή τέλος, η βάση φέρει αρχιτεκτονικά διακοσμητικά στοιχεία, όπως κεφαλή σατύρου, Αλγκάρντι (εικ.27) ή γυναικεία κεφαλή και κεφαλές κριών στο άνω και κάτω μέρος του πλαισίου της προσωπογραφίας του Ντομενικίνο (εικ.25).

Τέλος, η επαγγελματική ιδιότητα των απεικονιζόμενων προσώπων, δεν είναι στην πλειονότητά της ευανάγνωστη για το κοινό. Αντίθετα με την περίπτωση της εικονογράφησης των *Vite* του Βαζάρι, όπου τα πλαίσια και οι επιγραφές με το όνομα του εκάστοτε καλλιτέχνη δηλώνουν την τέχνη στην οποία διέπρεψε (εικ.29,30), στους *Βίους* του Μπελόρι, μόνο σε τρεις περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε μια ανάλογη παρουσίαση. Σε εκείνες των προσωπογραφιών του Αννίμπαλε Καράτσι, όπου στην βάση του πλαισίου απεικονίζονται μια ζωγραφική παλέτα, μια τρομπέτα και ένα δάφνινο στεφάνι (εικ.17) -τη σημασία των οποίων θα αναλύσουμε παρακάτω-, του γλύπτη Ντυκενούα, όπου και πάλι στη βάση του πλαισίου απεικονίζονται τα σύνεργα της εργασίας του, σφυριά, κοπίδια, ένας διαβήτης, καλέμια, όργανα μέτρησης όγκου καθώς και μια ανάγλυφη παράσταση γυναικείας μορφής κατά τα αρχαία πρότυπα (εικ.24), και τέλος στον Ντομενικίνο όπου στη βάση

του πλαισίου διακρίνουμε πέραν των πινέλων και της παλέτας, ένα γνώμονα και διαβήτη, ένα όργανο στήριξης για την ζωγραφική καθώς και τμήμα από μια παρτιτούρα (εικ.25).

Τέλος, η προσωπογραφία του Πουσσέν (εικ.28), αποτελεί τη μόνη σύνθεση όπου ο Μπελόρι θα ορίσει το χώρο μέσα στον οποίο εντάσσονται οι ήρωες του, καθώς ο ζωγράφος απεικονίζεται μπροστά από δύο πίνακες, ένας εκ των οποίων φέρει και το όνομα του, δίνοντας έτσι την αίσθηση του βάθους και του χώρου. Παράλληλα ο Πουσσέν, δε θα απεικονιστεί να κρατά ή να φέρει ενδείξεις της επαγγελματικής του ταυτότητας, λχ πινέλα, καβαλέτο κλπ., αλλά με ένα βιβλίο στο χέρι του στη ράχη του οποίου διαβάζουμε και τον τίτλο του *De Lum. Et Umb.* Όπως θα αναφέρω εκτενέστερα στα επόμενα κεφάλαια, όπου θα ερμηνευτούν οι εν λόγω εικονογραφικές επιλογές του ρωμαίου, οι απεικονίσεις αυτές δεν αποτελούν τυχαίες λύσεις και απλά διακοσμητικά στοιχεία του έργου. Αντίθετα συνθέτουν ένα ενιαίο καλλιτεχνικό θεωρητικό πρόγραμμα εκφράζοντας μέσω της εικόνας συγκεκριμένες απόψεις του κριτικού για τις τέχνες και τον καλλιτέχνη ειδικότερα.

Στην τρίτη κατά σειρά κατηγορία χαρακτηριστικών (εικ.31-42), μικρότερα σε διαστάσεις από τα προηγούμενα, εικονίζεται μια αλληγορική παράσταση που με εξαίρεση την περίπτωση του Αννίμπαλε Καράτσι, συνοδεύεται από ένα επίγραμμα στα λατινικά, το οποίο και περιγράφει με συνοπτικό τρόπο το περιεχόμενο και το θέμα της αλληγορικής σκηνής.

2.2 Οι δημιουργοί των χαρακτηριστικών

Όπως ανέφερα και παραπάνω, η πρώτη άμεση αναφορά για το εικονογραφικό πρόγραμμα των *Bίων* εντοπίζεται στα 1670 όταν ο Μπελόρι σε επιστολή του προς το γάλλο φίλο του Nicaise, αναφέρει ότι το έργο του βρίσκεται ήδη στη φάση της τύπωσης, καθώς επίσης ότι αυτοί οι βίοι συνοδεύονται από εγχάρακτες εικόνες, “*iconibus at similitude in emae reincipis*”⁶⁸, χωρίς όμως να γίνεται κάποια αναφορά στους καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν και φιλοτέχνησαν αυτά τα χαρακτηριστικά.

⁶⁸ G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ.16.

Το όνομα του καλλιτέχνη που φέρει το βάρος και την ευθύνη της εικονογράφησης του έργου, θα αποκαλυφθεί λίγα χρόνια αργότερα, στην ανώνυμη κριτική του έργου στη *Journal des Savants*, στις 7 Δεκεμβρίου 1676. Στο άρθρο αυτό, θα προταθεί το όνομα του γάλλου ζωγράφου, χαράκτη και Διευθυντή της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη από το 1666 και φίλου του Μπελόρι και του ρωμαϊκού περιβάλλοντος του Φ.Αντζελόνι⁶⁹, Σάρλς Ερράρντ (**εικ.43,44**), δηλώνοντας τον καταλυτικό ρόλο του καλλιτέχνη στην εικονογράφηση των *Βίων*, «...η έκδοση αυτού του βιβλίου επετεύχθη χάριν στις προσπάθειες του κυρίου Ερράρντ, Διευθυντή της ιδρυθείσας από τον Βασιλιά, Ακαδημίας της Ζωγραφικής και Γλυπτικής στην Ρώμη. Αυτός, [ο Ερράρντ] εμπλούτισε την έκδοση με εξαιρετικά πορτραίτα και πολλά εγχάρακτα στολίδια...»⁷⁰, ενώ μέσα στο ίδιο το κείμενο της αφιέρωσης των *Βίων* προς τον Κολμπέρ, ο συγγραφέας θα αναφέρει τον Ερράρντ όχι ως υπεύθυνο για την εικονογράφηση του έργου αλλά ως εκείνον που «...με ενέπνευσε να υπαγορεύσω αυτές τις αράδες...»⁷¹.

Η μερική αποσαφήνιση για τους χαρακτες που φιλοτέχνησαν τα πορτραίτα της έκδοσης του 1672, θα δοθεί λίγες δεκαετίες αργότερα, όταν με αφορμή την επανέκδοση του *Parallèle de l'architecture antique avec le modern* του Roland Fréart Sieur de Chambray (1606-1676), στα 1702 από τον Michel Odieuvre (**εικ. 45**), τα χαρακτηριστικά των *Βίων* θα ανατυπωθούν με κάποιες διαφοροποιήσεις, λ.χ η προσωποποιημένη ζωγραφική δεν απεικονίζει πλέον το νερόφιδο στο οβάλ πλαίσιο που κρατά ο ερωτιδέας, αλλά τον γαλλικό κρίνο καθώς και μια επιπλέον αλληγορική εικόνα, αυτή της *Scientia* (**εικ.46,47**)⁷².

⁶⁹ C.Enggass, *The Lives of Annibale and Agosino Carracci by Giovanni Pietro Bellori*, Pennsylvania University Park,PA, 1968, σελ. XIII. Denis Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, Λονδίνο, The Warburg Institute-University of London,1947,σελ. 185-186. G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 5,16-17. Για μια πληρέστερη καταγραφή της εργογραφίας και του βίου του καλλιτέχνη, πρβλ. Emmanuel Coquery, *Charles Errard: La noblesse du décor*, Παρίσι, Editions Arthéna, 2013, μονογραφία που βασίζεται στην διδακτορική διατριβή του ίδιου, Emmanuel Coquery, *Charles Errard ou l'ambition du décor*, αδ.διδ.δια. Université de Paris-IV Sorbonne, 2004.

⁷⁰ « Nous devons la publication de ce livre aux soins de M.Errard, directeur de l'Academie de peinture et de sculpture que le roi a etablie a Rome. Il l' a enrichi de si beaux portraits, et de tant d'ornaments en taille-douce...»,πρβλ. εφημ.*Journal de Scavans*, lundi 7 Decembre,1676, σελ. 131.

⁷¹ «...inspirandomi in dettar queste righe...», πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., χ.αρ.σελ..

⁷² Ωστόσο τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων* του 1672, που συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων στην εν λόγω έκδοση του 1702, δεν φαίνεται πώς ανταποκρίνονται σε κάποιο προγραμματικό στόχο (**εικ.48,49**). Αντίθετα με τους *Βίους*, η επανέκδοση των χαρακτηριστικών δεν φαίνεται να συμβαδίζει με το κείμενο που συνοδεύουν, διαπίστωση που δηλώνει ίσως και τον απλό διακοσμητικό χαρακτήρα και ρόλο που καλούνται να εκτελέσουν στην έκδοση αυτή. Για το σύνολο της επανέκδοσης των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Βίων*, καθώς και του συνόλου της εικονογράφησης της έκδοσης του

Στην καθυστερημένη κριτική του συγκεκριμένου έργου στην *Mercure de France* τον Ιούλιου του 1738, ο αρθρογράφος αναφέρει και πάλι τον Ερράρντ ως το δημιουργό και συνεργάτη του εικονογραφικού προγράμματος του έργου, προσθέτοντας όμως και την ιδιοκτησία του καλλιτέχνη στα «*planches originales*»⁷³, γεγονός που δηλώνει, σύμφωνα με τον T.Montanari πως ο Ερράρντ πέραν της εξασφάλισης οικονομικών πόρων για την έκδοση των *Βίων* από τη Γαλλία, αποτέλεσε και τον ιδιοκτήτη των χαρακτηριστικών, τα οποία και επανεκτύπωσε λίγα χρόνια αργότερα στο Παρίσι⁷⁴.

Στο ίδιο δε κριτικό σημείωμα δίνονται αναλυτικά και τα ονόματα των γάλλων χαρακτών-εγκατεστημένοι στην Ρώμη με άμεσες ή έμμεσες σχέσεις με την Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης- που φιλοτέχνησαν τα πορτραίτα της έκδοσης του 1672. Πέραν των δύο υπογεγραμμένων προσωπογραφιών στην αρχή με τον Α.Καράτσι και στο τέλος με τον Ν.Πουσσέν από τον Albert Clouwet (Αλμπέρ Κλουέ,1636-1679), ο οποίος εργαζόταν στο εργαστήρι του Abraham Bloemarte (Α.Μπλοεμάρτ,1566-1651) και διέμενε στη Ρώμη από το 1644-1667⁷⁵, από το άρθρο προκύπτουν τα ονόματα των Pierre Simon (Πιέρ Σιμόν,1650-1710), για τα πορτραίτα των Αγκ. Καράτσι και Φ.Μπαρότσι, του Etienne Baudet (Ετιέννε Μποντέ,1636-1711) για τον Καραβάτζιο, του Claude Randon (Κλώντ Ραντόν) για τις προσωπογραφίες των Ντομενικό, Λανφράνκο και Ντυκενουά και τέλος το όνομα του Guillaume Vallet (Γκιλώμ Βαλλέ,1632-1704) για τον Αλγκάρντι⁷⁶.

Παράλληλα στο άρθρο της *Mercure de France*, υποδηλώνεται πως τα χαρακτηριστικά βρισκόνταν ήδη μετά το 1672 στο Παρίσι, οπότε και επανεκτυπώθηκαν, όπως πιστοποιείται σύμφωνα με τον Boyer από μια επιστολή που δίνει το όνομα των χαρακτών που φιλοτέχνησαν δύο μόνο αλληγορικές συνθέσεις στους *Βίους*, εκείνο του Μπαρότσι από τον Jean Baptiste Nolin (Ζάν Μπατίστ Νολίν, 1686-1762) και του

Odieuvre, πρβλ. Roland Fréart de Chambray, Charles Errard, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne... Planches originales augmentées de dix autres...*, Παρίσι, P. Émery, M. Brunet & Vve Daniel Horthemels, 1702

⁷³ J.Thuiller, "Propositions pour Charles Errard, Peintre", περ. *Revue de l'Art*, τχ. 40-41, (1978), σελ. 165. Την ίδια πληροφορία επαναλαμβάνουν στα κείμενα τους και οι K.Donahue, 1960, όπ.π., σελ. 785, Anna Palluchini, 1971, όπ.π., σελ. 287, D.L.Spartì, 2002, όπ.π., σελ. 212.

⁷⁴ G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ.16-17, 42.

⁷⁵ Anna Palluchini, 1971, όπ.π., σελ. 287.

⁷⁶ Πρβλ. Jean-Claude Boyer, "La publication des 'Vites': une affaire Française", πρακ. συν., 2002, όπ.π., σελ. 73-74, καθώς και το παράρτημα της ανακοίνωσης του ίδιου, σελ. 84-85.

Φοντάνα από τον Francois Andriot (Φρανσουά Αντριότ)⁷⁷, δεδομένα που δηλώνουν σύμφωνα με τον Montanari και τον Boyer μια ενδεχόμενη μεταφρασμένη επανέκδοση των *Βίων* στα γαλλικά⁷⁸ ή μια επεξεργασμένη επανέκδοση με πρόσθετους βίους καλλιτεχνών⁷⁹, αφήνοντας όμως στην αφάνεια και τη λησμονιά τα ονόματα των υπόλοιπων καλλιτεχνών που εργάστηκαν για τα υπόλοιπα αλληγορικά χαρακτηριστικά της έκδοσης.

Τη σημασία και την καλλιτεχνική ευφυΐα του Πουσσέν και κατ'επέκτασιν την πνευματική ιδιοκτησία και σχεδίαση των χαρακτηριστικών των *Βίων*, θα αναδείξει για πρώτη φορά ο G.Previtali, εκθέτοντας τις θέσεις του στο εισαγωγικό σημείωμα της επανέκδοσης του έργου στα 1976⁸⁰.

Ο ιστορικός, στηριζόμενος στην υφολογική ομοιότητα και μορφολογική συνέχεια που παρουσιάζουν οι χαρακτηριστικές συνθέσεις, προτείνει την άμεση συνεργασία Μπελόρι και Πουσσέν όχι μόνο στην υποστήριξη και ενθάρρυνση του κριτικού από το ζωγράφο στη διάρκεια της συγγραφής του έργου, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο ρωमाίος αλλά και την ενεργή συμμετοχή του ζωγράφου στη διακόσμηση του κειμένου. Αγνοώντας ενδεχομένως τις μετέπειτα εξελίξεις της έκδοσης των χαρακτηριστικών στη Γαλλία, ο Previtali προτείνει τον Πουσσέν ως το μοναδικό δημιουργό των έργων, στα πλαίσια αυτής της αρμονίας και συνέχειας που επιθυμούσε να προσδώσει στο έργο του ο Μπελόρι. Άλλωστε για τον ιστορικό το γεγονός ότι το πρώτο και τελευταίο χαρακτηριστικό των βίων, εκείνα δηλαδή των Α.Καράτσι και Ν. Πουσσέν, εμπιστεύθηκαν στον ίδιο χαρακτήρα, φαίνεται πως επιβεβαιώνει αυτή την θέση⁸¹. Η άποψη αυτή του ιταλού ιστορικού δε θα αναιρεθεί πλήρως από τους νεότερους μελετητές των χαρακτηριστικών, ωστόσο τόσο για τις C.Pace-J.Bell, όσο και για τις D.Spartì και E.Cropper, παρατηρείται μια ανάλογη ομοιότητα μεταξύ των συνθέσεων και των μορφών του εικονογραφικού συνόλου των *Βίων*, αλλά ως

⁷⁷ Jean-Claude Boyer, πρακ. συν., 2002, όπ.π., σελ. 76.

⁷⁸ Jean-Claude Boyer, πρακ. συν., 2002, όπ.π., σελ. 76-77.

⁷⁹ G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 17, 42.

⁸⁰ Μολονότι οι *Βίοι* θα επανεκδοθούν στην Γένοβα λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1967, ο Eugenio Battisti, ο οποίος και θα επιμεληθεί την εισαγωγή της έκδοσης, δεν θα αναφερθεί καθόλου στην σημασία των χαρακτηριστικών, ούτε θα ονοματίσει ενδεχόμενους εκτελεστές τους, ενώ δεν θα προβεί και σε καμία ερμηνευτική προσέγγιση του εικονογραφικού συνόλου του έργου, πρβλ. Eugenio Battisti, "Il Bellori come critico", στο G.P.Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni [1672]*, Γένοβα, 1967, σελ. Vii-xxx.

⁸¹ G.P.Bellori, 1976, όπ.π., σελ. Xliv-l.

δημιουργός και χαρακτήρας τους προτείνεται και πάλι, σύμφωνα με την άποψη του K.Donahue, ο Μπελόρι σε άμεση συνεργασία με τον Ερράρντ⁸².

Συμπερασματικά λοιπόν, προκύπτει ότι το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος των *Βίων* εμπνεύστηκε και επιμελήθηκε από τον ίδιο τον Μπελόρι, άποψη στην οποία συγκλίνουν όλοι οι μετέπειτα μελετητές του έργου, ενώ εκτελεστές αυτών των ιδεών του αποτελούν γάλλοι καλλιτέχνες που άνηκαν στην Γαλλική Ακαδημία στη Ρώμη και διέμεναν για κάποιο διάστημα στην πόλη. Από τα παραπάνω όμως προκύπτει και ένα βασικό ερώτημα. Εάν ερμηνεύσουμε τους *Βίους*, όπως άλλωστε φαίνεται ήδη από την αρχή της αφιέρωσης στον Κολμπέρ ως έναν πανηγυρικό στην πόλη της Ρώμης και της καλλιτεχνικής της κληρονομιάς και της υπεροχής της έναντι της Γαλλίας, πώς μπορεί να ερμηνευτεί η απόφαση του κριτικού να αναθέσει σε γάλλους την εικονογράφηση του έργου του και όχι σε Ιταλούς; Η απάντηση είναι ίσως φαινομενικά απλή. Το γεγονός ότι η χρηματοδότηση της έκδοσης προέκυψε από γαλλικό κεφάλαιο, καθώς και η ενεργή συμμετοχή του Ερράρντ σε αυτή, αποτελούν εκείνα τα στοιχεία που δικαιολογούν τις εν λόγω επιλογές του Ρωμαίου. Είναι όμως αυτό από μόνο του αρκετό για να τεκμηριώσει αυτή την απόφαση του Τζιοβάνι Πιέτρο; Μολονότι δεν έχουν βρεθεί ακόμα σημειώσεις ή αναφορές σε πηγές της εποχής που τεκμηριώνουν απόλυτα αυτή την

⁸² Ο πρώτος που θα αναφερθεί με συγκεκριμένα ονόματα στους χαρακτήρες του εικονογραφικού συνόλου των *Vite*, θα είναι ο K.Donahue, όπου στο λήμμα τού για τον Τζιοβάνι Πιέτρο, θα προτείνει τον Ερράρντ ως τον υπεύθυνο της εικονογράφησης και τον Κλουέ ως εκτελεστή για τις προσωπογραφίες των Αν.Καρράτσι και Ν.Πουσέν, τέλος στηριζόμενος στην επανέκδοση των χαρακτηριστικών λίγα χρόνια αργότερα στην Γαλλία, θα προτείνει τα ονόματα των P.Simon, E.Baudet, Cl. Randon και G.Vallet ως εκείνους τους υποψήφιους χαρακτήρες που φιλοτέχνησαν τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του έργου, χωρίς να συνδέει συγκεκριμένα έργα με τους καλλιτέχνες. K.Donahue, 1965, ό.π., σελ. 781. Ο Montanari, στηριζόμενος στις παρατηρήσεις του Donahue από το λήμμα του 1965 στο *Dizionario biografico degli Italiani* και του Boyer, όπως αυτές προτάθηκαν στην ανακοίνωση του στα πλαίσια του συνεδρίου του 2000, θα είναι και ο πρώτος που θα υποδείξει και θα ταυτίσει συγκεκριμένα αλληγορικά χαρακτηριστικά και προσωπογραφίες με συγκεκριμένους Γάλλους χαρακτήρες, αναγνωρίζοντας ωστόσο την πρωτοκαθεδρία του Ερράρντ στην υλοποίηση του προγράμματος, πρβλ. G.P.Bellori, 2005, ό.π., σελ. 42. Στην ανακοίνωση τους το 1996, οι ιστορικοί θα προτείνουν τον Ερράρντ ως τον υπεύθυνο της εκτέλεσης των χαρακτηριστικών, καθώς και του Κλουέ και διάφορων ανώνυμων γάλλων χαρακτών. Για την δε άμεση συνεργασία του Ερράρντ με τον Μπελόρι στην εικονογράφηση των *Βίων*, θα παραπέμψουν στην άποψη του Jacques Thuillier, όπως αυτή παραδίδεται στην μονογραφία του 1969 του ιστορικού για τον Roussin, C.Pace-J.Bell, ό.π., σελ. 192. Ομοίως και η Cropper, θα προτείνει τον Ερράρντ ως τον σχεδιαστή των χαρακτηριστικών, παραπέμποντας στην εισαγωγή του Previtali στην έκδοση των *Βίων* του 1976, χωρίς να προβαίνει σε κάποια ενδιαφέρουσα τοποθέτηση για τους λόγους αυτής της επιλογής από τον Τζιοβάνι Πιέτρο, πρβλ. E. Cropper, 1991, ό.π., σελ. 160. Στο άρθρο της η Sparti, θα επικυρώσει την άποψη του Thuillier περί της εμπλοκής του Ερράρντ στην φιλοτέχνηση του εικονογραφικού συνόλου, και του ρόλου του ίδιου του Μπελόρι ως του εμπνευστή των χαρακτηριστικών, πρβλ. D.L.Sparti, 2000, ό.π., σελ.212-213.

απόφαση του ρωμαίου, το ιστοριογραφικό αυτό κενό και τα αναπάντητα ερωτήματα που αυτό θέτει, προσφέρονται ως εφαλτήρια για περαιτέρω έρευνα. Το ζήτημα της εικονογράφησης του έργου και κατ'επέκτασιν το σύνολο της έκδοσης του 1672, αποτελεί λοιπόν "*une affaire française*", όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο Boyer στην ανακοίνωση του το 2000, ή μια ρωμαϊκή υπόθεση διευθέτησης και προβολής των δυνάμεων και του καλλιτεχνικού κύρους και παράδοσης της αιώνιας πόλης, με τον Μπελόρι να αποτελεί στην ουσία τον εισηγητή της, όπως υποστηρίζεται από τον Previtali και τον Montanari; Εν τέλει τί επιδιώκει ο κριτικός με την συγκεκριμένη ηθελημένη του επιλογή; Διαβάζοντας το ανώνυμο κριτικό σημείωμα του 1674, ο αρθρογράφος εύστοχα παρατηρεί την έλλειψη πατριωτισμού στο κείμενο του Ρωμαίου⁸³, εν αντιθέσει με τα έργα των Βαζάρι ή Ριντόλφι. Αυτή η έλλειψη στοιχείων υπερτίμησης συμπατριωτών ιταλών καλλιτεχνών εις βάρος ξένων που γίνεται έκδηλη στον Μπελόρι μόνο από μια απλή ανάγνωση των ονομάτων που συμπεριλαμβάνονται στους *Βίων* του 1672, είναι ενδεικτική και της πολιτισμικής πολιτικής στην οποία στοχεύουν οι βίοι.

Το γεγονός ότι ο συγγραφέας δεν εκθειάζει μόνο ιταλούς καλλιτέχνες αλλά και Φλαμανδούς και κυρίως τον γάλλο Πουσσέν, δεν επικυρώνει μια αντι-ρωμαϊκή στάση και μια δουλική προσχώρηση και αναγνώριση της ανωτερότητας των Γάλλων έναντι της Ρώμης. Αντίθετα, με έμμεσο και συγκαλυμμένο τρόπο υποδεικνύει πως είναι τα αρχαία ερείπια της αιώνιας πόλης και το πλήθος των αρχαιοτήτων της, τα στοιχεία εκείνα που αποτελούν τα πρότυπα πάνω στα οποία οφείλει να στηριχτεί και να αναπτυχθεί η σύγχρονη τέχνη⁸⁴. Αυτό λοιπόν το παν-ευρωπαϊκό πνεύμα με λανθάνουσες εξάρσεις ρωμαϊκού μεγαλείου, ανταποκρίνεται και διέπει το σύνολο των *Βίων*.

Ο Μπελόρι προτείνει μια καλλιτεχνική θεωρία που δε γνωρίζει γεωγραφικά όρια και αφορά το σύνολο της Ευρώπης, αλλά παράλληλα μένει πιστός στην ανωτερότητα και την πολιτιστική πρωτοκαθεδρία της αιώνιας πόλης που λειτουργεί ως πρότυπο στην ανανέωση που ευαγγελίζονται οι βιογραφίες του.

⁸³ "*Quelques-unt trop fait valoir leurs compatriots au prejudice des etrangers, comme Vasari et le Ridolfi, qui ont donne le premier rang aux ecoles de Florence et de Venice...*", *Journal des Savants*, Lundi 7 Decembre 1676, σελ. 130.

⁸⁴ "... e gia gli Archi, le Colonne, e' I Camdidoglio porgono illustri esempi, e simulacri a suoi trionfi...", G.P.Bellori, 1672, όπ.π., χ.σελ..

Η ίδια αυτή θέση δικαιολογεί και την επιλογή του να παραγγείλει τη χάραξη του εικονογραφικού προγράμματος των *Βίων* σε γάλλους και όχι ιταλούς καλλιτέχνες. Άλλωστε, οι καλλιτέχνες που φιλοτέχνησαν τα χαρακτηριστικά, μολονότι ήταν γάλλοι, διέμεναν στη Ρώμη, αναγνώριζαν συνεπώς τη σημασία της πόλης στην καλλιτεχνική τους εξέλιξη. Παράλληλα δε, το γεγονός ότι χρησιμοποιεί ξένους καλλιτέχνες που εντούτοις διαμένουν στη Ρώμη υπογραμμίζει το διεθνιστικό κύρος που επιθυμεί να προσδώσει στην έκδοσή του. Χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της εικόνας, γλώσσα κοινή και αναγνωρίσιμη από το σύνολο της καλλιτεχνικής κοινότητας ανεξαρτήτως γεωγραφικών ορίων, επιχειρεί να δημιουργήσει έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας μέσω της εικόνας. Μια γλώσσα κατανοητή από το σύνολο του κοινού στο οποίο απευθύνονται οι ίδιοι οι *Βίοι*, ώστε να παρουσιάσει με σαφήνεια την καλλιτεχνική θεωρία που προωθεί μέσω του έργου του, αλλά κυρίως τα πρότυπα καλλιτεχνικού ύφους που απορρέουν από την ανάγνωση τόσο του κειμένου όσο κυρίως των ίδιων των χαρακτηριστικών. Ανάλογο πνεύμα δε στην χρήση ξένων καλλιτεχνών στην εικονογράφηση των εκδόσεων που αναδεικνύουν έμμεσα ή άμεσα την πολιτισμική υπεροχή της Ρώμης εντοπίζουμε λ.χ. και στην περίπτωση της εικονογραφημένης έκδοσης των συλλογών του οίκου των Barberini από τον Girolamo Teti, στο έργο *Aedes Barberinae ad Quirinalem...descriptae*⁸⁵ (εικ.50).

Επιπροσθέτως, μια ακόμη παράμετρος που ενισχύει τη θέση περί μιας παγκόσμιας καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται μέσω των *Βίων* και προβάλλεται μέσω του εικονογραφικού προγράμματός τους, αποτελούν τα ίδια τα εικονολογικά πρότυπα που χρησιμοποίησε ο λόγιος για τη σύνθεση των δικών του αλληγορικών χαρακτηριστικών. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, τα κυριότερα εικονολογικά πρότυπα των αλληγορικών συνθέσεων της έκδοσης προέρχονται από εικονολογικά εγχειρίδια και μυθογραφίες, λ.χ. Τσέζαρε Ρίπα, V.Cartari (Βιτσέντζο Καρτάρι, 1531-1569), P.Valeriano (Πιέτρο Βαλεριάνο,1477-1558) κ.α. Έργα λοιπόν που δεν είναι γνωστά μόνο στον περιορισμένο γεωγραφικό χώρο της Ιταλίας αλλά μέσω των πολλαπλών μεταφράσεων και επανεκδόσεων που γνώρισαν καθ'όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα

⁸⁵ Girolamo Teti, *Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hyeronymo Tetio Perusino decriptae*, Ρώμη, 1642. Για την έκδοση του Teti πρβλ. T.Frangenberg, "The beauty and the majesty of the image's ' : Pietro da Cortona's Barberini ceiling in the Teti's *Aedes Barberinae*", στο *The rise of the image: Essays on the History of the illustrated Art Book*, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, Η.Π.Α., Ashgate Publishing Limited, 2003, σελ. 135-155.

στην Ευρώπη, αποτελέσαν μια κοινή εικονολογική βάση τόσο για τους καλλιτέχνες όσο και για τη λόγια κοινότητα.

Συνεπώς ο Μπελόρι, εκμεταλλευόμενος αυτή τη γενική γνώση που επιτρέπει μια εύκολη ταύτιση και αναγνώριση των αλληγορικών μορφών του μέσα από τα συγκεκριμένα έργα, χρησιμοποιεί ως θεμέλιο λίθο μια κοινή και δεδομένη αλληγορική γλώσσα, δομώντας τη δική του θεωρία, προσφέροντας μέσω της εικόνας μηνύματα που μπορούν να γίνουν αντιληπτά με ευκολία από τους αποδέκτες του έργου του, που αναμφίβολα είναι γνώστες των εικονολογικών πηγών που χρησιμοποιούνται από τον ιστοριογράφο. Επιπροσθέτως, αυτή η υιοθέτηση μοτίβων από την *Iconologia* του Ρίπα και η απεικόνιση αυτών των επεξεργασμένων θεμάτων και η μετάφραση των λέξεων και των εννοιών σε εικόνες, στα αλληγορία χαρακτηριστικά των *Bίων*, υποδηλώνουν και την αποδοχή από την μεριά του Μπελόρι των σκοπών της έκδοσης του έργου από τον Ρίπα, ο οποίος ήδη από το εξώφυλλο της επανέκδοσης του έργου στα 1618, θα ορίσει το έργο του ως “*utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad’ogni studioso per inventor concetti, emblem, ed imprese...*”⁸⁶.

Στο δίπολο Ρώμη-Γαλλία και το ρόλο των *Bίων* ως έργο πολιτισμικής πολιτικής διάστασης, θεωρώ ότι ο Μπελόρι μέσω του συγκεκριμένου έργου επιχειρεί για άλλη μια φορά να αναδείξει το μεγαλείο της πόλης τού. Αποκλειστικός στόχος του έργου είναι η προβολή της παπικής πόλης ως το κέντρο, την μητρόπολη και την κοιτίδα των τεχνών, που διαχέεται στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό χώρο. Ο λόγιος αναλαμβάνει στη δεδομένη ιστορική στιγμή της δεκαετίας του 1670, με την άνοδο στον παπικό θρόνο ενός επίσης ρωμαίου ποντίφικα αλλά και μέσω της θέσης του ως κομισάριος των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων-θέση που θα αναλάβει μάλιστα μια ημέρα μετά την ενθρόνιση του νέου ποντίφικα-⁸⁷, να τονώσει και να διαδώσει παράλληλα το καλλιτεχνικό μεγαλείο της πόλης του. Η εικόνα λοιπόν καλείται να παιανίσει, αν όχι να προπαγανδίσει την ιδανική τέχνη και τα μέρη που την αποτελούν, οπτικοποιώντας

⁸⁶ C.Ripa, *Iconologia*, Πάντοβα, 1618, εξώφυλλο έκδ. Επίσης πρβλ. L.Bolzoni, *The gallery of memory: literary and iconographic models in the age of the printing press*, Τορόντο, University of Toronto Press, 2001, σελ. 182.

⁸⁷ Για την σημασία της ανάληψης αυτής της θέσης από τον λόγιο, αλλά και τις προθέσεις του Μπελόρι σε αυτό το νέο χαρτοφυλάκιο που ανέλαβε με την άνοδο του Κλήμη X και διατήρησε μέχρι και το 1694, πρβλ. Federico Fischetti, *Giovanni Pietro Bellori: Commissario delle antichita, 1670-1694. Documenti per una storia della conservazione del patrimonio artistico romano*, Ρώμη, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009.

στην ουσία καλλιτεχνικές αρετές από ζωγράφους, γλύπτες και αρχιτέκτονες που έχουν ως κοινό σημείο την ίδια την πόλη. Τονίζει έτσι το γεγονός ότι οι ίδιοι οι βιογραφούμενοι καλλιτέχνες είναι άξιοι μνείας στην ιστορική συνείδηση καθώς επέλεξαν συνειδητά και αναγνώρισαν αυτό το μεγαλείο του παρελθόντος της πόλης, διδασκόμενοι μέσω των αρχαιοτήτων της αλλά και των έργων παλαιότερων δασκάλων της Αναγέννησης προεξάρχοντος του άξιου συνεχιστή της αρχαίας τέχνης Ραφαήλ.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο οι *Bíoi* το κείμενο εκείνο που διαπνέεται από την πολιτισμική πολιτική που προωθεί ο συγγραφέας. Λίγα χρόνια νωρίτερα ο εικονογραφημένος τόμος για την *Galleria Franese, Argomento...*, φαίνεται πως εκφράζει ανάλογες φιλοδοξίες του κριτικού, τη γνωριμία δηλαδή των προτύπων και των ιδανικών μορφών τέχνης που αποτυπώθηκαν από τον χρωστήρα του μπολονέζου στην Ρώμη, και τη διάδοσή τους σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κόσμο, προωθώντας παράλληλα και υπόρρητα την ίδια την πόλη ως το καλλιτεχνικό και πολιτιστικό κέντρο της Ευρώπης. Στους ίδιους δε στόχους προσβλέπει, θεωρώ, και η έκδοση των *Descrizione...*, όπου την έλλειψη εικονογραφικού προγράμματος καλείται να καλύψει ο λόγος διά των περιγραφών του νωπογραφικού κύκλου, όπως επίσης και οι δράσεις αποκατάστασης και συντήρησης των νωπογραφιών από τον Μπελόρι και τον Μαράττι, που δικαιολογείται στα πλαίσια της διατήρησης του καλλιτεχνικού μοντέλου για τη μελέτη και τη διδασχή των νεότερων καλλιτεχνικών γενεών. Παράλληλα, οι εκδόσεις του ρωμαίου γύρω από ζητήματα νομισματικής, αρχαιολογίας, περιγραφής τοιχογραφιών κ.α, αφενός εμπίπτουν στα ενδιαφέροντα και τις μελέτες ενός αρχαιοδίφη, αφετέρου εξυπηρετούν βαθύτερους λόγους που συντελούν στην προβολή της πόλης ως του καλλιτεχνικού προτύπου. Οι περιγραφές των μνημείων, νομισμάτων, αγαλμάτων, νωπογραφιών, στύλων, αψίδων κ.α., λειτουργούν ως μέσα απόδειξης των πρωτείων του παπικού κράτους σε πολιτισμικό επίπεδο, ο ίδιος ο Τζιοβάνι Πιέτρο άλλωστε, όπως αναφέραμε και ανωτέρω στην αφιέρωση των *Bíoi*, δηλώνει τη σημασία τους στην καλλιτεχνική εξέλιξη της Ευρώπης, επιβραβεύοντας τη Γαλλία για την πολιτική της μεταφοράς εκμαγείων από στήλες και αψίδες της Ρώμης και τη μελέτη τους στο γαλλικό βασίλειο από τους ντόπιους καλλιτέχνες, δηλώνοντας για άλλη μια φορά την πρωτοκαθεδρία της Ρώμης στο καλλιτεχνικό στερέωμα, ως τηλαυγή φάρο για τις νεότερες γενιές.

2.3. Η εικονογράφηση της προμετωπίδας των Βίων

Η παράδοση της αφιέρωσης μιας έκδοσης, από τον συγγραφέα, σε μια σημαίνουσα ιστορική προσωπικότητα της εποχής τού, δεν αποτελεί κάτι το αξιοπερίεργο. Λόγιοι και καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την συγγραφή έργων περί των τεχνών εφάρμοζαν την ανωτέρω πρακτική, αφιερώνοντας τα έργα τους κυρίως σε πολιτικές προσωπικότητες, εξυπηρετώντας έτσι ένα διπλό σκοπό. Αφενός η αφιέρωση εξυπηρετούσε στην ανάδειξη του κοινωνικού γοήτρου των τεχνών του σχεδίου που τίθενται υπό την προστασία των αρχόντων, αφετέρου η ίδια πρακτική ενίσχυε την εικόνα του φιλότεχνου και φιλόμουσου άρχοντα-ηγέτη που ενδιαφέρεται και συνδράμει προς την ακμή της καλλιτεχνικής ζωής της επικράτειάς του.

Στους ίδιους σκοπούς και σε παρεμφερείς στόχους προσέβλεπε και η αφιέρωση των *Βίων* του 1672 στον Υπουργό και Γραμματέα του γαλλικού βασιλείου, επιφορτισμένου από τον ίδιο τον Λουδοβίκο τον 14^ο για τα περί τέχνης θέματα, Jean Battiste Colbert (Ζαν Μπατίστ Κολμπέρ, 1619-1683) (εικ.51,52), στο πρόσωπο του οποίου ο Μπελόρι επιβεβαιώνει «πως οι τέχνες ήδη αναγνωρίζουν τον Μαικήνα τους και η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική το πνεύμα της καθοδήγησης τους»⁸⁸. Έτσι ο συγγραφέας, ανακηρύσσει τον Κολμπέρ και κατ'έπекτασιν το γαλλικό βασίλειο και το θρόνο, ως εκείνους τους θεσμούς στους οποίους κατέφυγαν οι τέχνες και τα γράμματα ώστε να προστατευτούν και να προοδεύσουν.

Μολοταύτα, δεν είναι η Γαλλία η χώρα εκείνη που ο Μπελόρι κλίνει ευλαβικά το γόνα του, υποτασσόμενος έτσι στον Κολμπέρ, καθώς η αναφορά στο ίδιο κείμενο στην ίδρυση της Γαλλικής Ακαδημίας των Τεχνών στη Ρώμη αλλά και οι αρχαιότητες της πόλης που προσφέρονται ως πρότυπα προς μελέτη και μίμηση στις νεότερες καλλιτεχνικές γενιές, αποτελούν εκείνα τα στοιχεία και εκείνες τις έμμεσες αναφορές που καθιστούν σαφές ήδη από την αρχή του έργου, ότι οι *Βίοι* διέπονται από μια «ρωμαϊκότητα», αναδεικνύοντας την πρωτοκαθεδρία της παπικής έδρας ως το πραγματικό πολιτιστικό κέντρο ολόκληρου του κόσμου, η κοιτίδα εκείνη από την οποία μεταλαμπαδεύτηκε και διαδόθηκε η γνώση⁸⁹.

⁸⁸“ *Gia nella sua persona riciniscono il loro Mecenate le buone Arti, e' I Genio loro la Pittura, la Scoltura, e l' Architettura...*”, G.P.Bellori, 1672, όπ.π.,χ.αρ.σελ.

⁸⁹G.P. Bellori, 2005, σελ. 26-28, Cropper Elizabeth, 1991, όπ.π.,σελ 163-164,166-167.

Όπως ανέφερα ήδη, καλλιτέχνες και λόγιοι αφιέρωναν τα συγγραφικά έργα τους σε πολιτικές προσωπικότητες της εποχής τους. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν οι δύο προμετωπίδες των εκδόσεων των *Bίων*, του 1550 και του 1568, του Βαζάρι,(**εικ.44,45**) όπου οι αναφορές στον Δούκα της Τοσκάνης και αργότερα της Ετρουρίας Cosimo I, και επέκτασιν στην ίδια την πόλη της Φλωρεντίας, μέσω της πανοραμικής άποψης της πόλης που στέφεται στην κορυφή του περίτεχνου πλαισίου του εξώφυλλου από το δουκικό στέμμα και το οικόσημο της οικογένειας των Μεδίκων, δηλώνουν την ευμάρεια των τεχνών που προέκυψε μέσω της προστασίας του δουκικού περιβάλλοντος⁹⁰.

Ομοίως στη δεύτερη έκδοση των *Bίων* (Φλωρεντία,1568), ο Βαζάρι θα επεξεργαστεί περαιτέρω τη σημασία της υστεροφημίας των ηρώων του, κυρίως στο χαρακτηριστικό της προμετωπίδας του έργου (**εικ.55**)⁹¹. Παράλληλα με την εικόνα, ένα επίγραμμα που συνέθεσε ο φίλος και σύμβουλος του καλλιτέχνη, Vincenzo Borghini,(Βιτσένζο Μποργκίνι,1515-1580), θα συμπληρώσει λεκτικά το οπτικό περιεχόμενο του έργου, «*Hac sospitenyn quam hosperi isse viros, victos aut morte fatebor*»⁹², δηλώνοντας πως η ανάμνηση της προσφοράς του έργου των βιογραφούμενων καλλιτεχνών θα παραμείνει ζωντανή μέσω των *Bίων*, ενώ παράλληλα οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δε θα παραδοθούν στη φθορά του θανάτου αλλά θα παραμείνουν αθάνατοι, απολαμβάνοντας την αιώνια εκτίμηση των νεότερων μέσω του έργου του αρρητινού.

Κινούμενος προς τους ίδιους στόχους, ο Μπελόρι θα χρησιμοποιήσει την εικόνα ως μέσο προώθησης των δικών του θέσεων, συνεχίζοντας ωστόσο αυτή την

⁹⁰ Για την πολιτική ανάγνωση και ερμηνεία της αφιέρωσης των *Bίων* του Αρητικού στον Cosimo I, και της πολιτικής σκοπιμότητας του όλου εγχειρήματος από τον ζωγράφο, πρβλ. Τζόρτζιο Βαζάρι, *Οι Βίοι των πλέον εξαιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο*, μτφ. Κ.Βαλάκα, Ν.Σκουτέλη, Ν.Χατζηνικολάου, Αθήνα, Πατάκη, 1997, σελ. Στ-ια, ιγ-ιε. Για την περιγραφή της προμετωπίδας των *Vite* του 1550, πρβλ. πρβλ. Alessandro Cecchi, “Le *Vite* del Vasari: Una storia ‘Veridica’ dell’arte italiana?”, στο *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, επιμ. Carlo Garfagnini, Φλωρεντία, Leo S.Olschiki Editore, 1985, σελ. 15-16.

⁹¹ Ως προς το εξώφυλλο της έκδοσης του 1568, ο Βαζάρι θα επαναλάβει όπως και στην έκδοση του 1550 τον πανηγυρικό τού για την πόλη της Φλωρεντίας, και κατ’επέκτασιν του οίκου των Μεδίκων, την οποία προωθεί και προβάλλει στο αναγνωστικό του κοινό, ως το κέντρο ανάπτυξης και ακμής των τεχνών. πρβλ. Alessandro Cecchi, όπ.π., σελ.16-17.

⁹² πρβλ. Gregory Sharon, “‘The outer man tends to be a guide to the inner’: the woodcut portaits in Vasari’s *Lives* as parallel texts”, στο *The rise of the image: Essays on the history of the illustrated art book*, επιμ. Rodney Plamer, Thomas Frangenberg, Η.Π.Α., Ashgate Publishing Limited, 2003,σελ. 51-52.

παράδοση, που θα επαναλάβει και σε άλλα έργα του⁹³. Στο χαρακτηριστικό της προμετωπίδας, θα επιλέξει την απεικόνιση μιας φτερωτής γυναικείας μορφής που φέρει δάφνινο στεφάνι στο κεφάλι της, καθήμενη σε ένα μαρμάρινο βάθρο-σαρκοφάγο-με την ανάγλυφη αναπαράσταση μιας θυσίας⁹⁴. Το αριστερό πόδι της στηρίζεται σε ένα υποπόδιο, διακοσμημένο με φυτικό διάκοσμο, ενώ το αντίστοιχο χέρι ετοιμάζεται να στέψει με ένα στεφάνι από λουλούδια ένα οβάλ πλαίσιο στο οποίο απεικονίζεται ένα νερόφιδο πλαισιωμένο με δύο φυτικές γιρλάντες, στην κορυφή των οποίων υπάρχει ένα στέμμα, ενώ το τελείωμα της βάσης τους καταλήγει σε έναν σταυρό -ενδεχομένως διακριτικό κάποιου πολιτικού και κοινωνικού αξιώματος (εικ.56).

Σύμφωνα με την ερμηνευτική πρόταση της D.Spartì, η γυναικεία μορφή μπορεί να ταυτιστεί με εκείνη της Αρετής- *Virtù*⁹⁵, όπως αυτή περιγράφεται και εικονογραφείται στην *Iconologia*, του Ρίπα ⁹⁶ (εικ.57), αν και ο Μπελόρι επιλέγει να αφαιρέσει κάποια από τα χαρακτηριστικά της περιγραφής του Ρίπα που δεν εξυπηρετούν άμεσα στον σκοπό του. Αναμφίβολα στο οβάλ πλαίσιο, το νερόφιδο το οποίο και επανέρχεται στην εικονογράφιση του έργου, στο ιστορημένο πρωτόγραμμα (εικ.58), τυλιγμένο γύρω από το γράμμα N⁹⁷ και το αμέσως επόμενο χαρακτηριστικό του έργου (εικ.59), δεν είναι τίποτα άλλο παρά το προσωπικό οικόσημο του Κολμπέρ (εικ.60,52). Το γεγονός ότι η γυναικεία μορφή ενδέχεται να αποτελεί αλληγορία της *Virtù*, ανταποκρίνεται άμεσα στους σκοπούς του έργου, στην παρουσίαση δηλαδή των απαραίτητων χαρακτηριστικών που ο μαθητευόμενος σύγχρονος καλλιτέχνης οφείλει να διαθέτει, ιδιοτήτων δηλαδή που θα προβάλουν την αρετή στο έργο τους. Παράλληλα δε για την κριτικό, η προκειμένη εικονολογική επιλογή του Μπελόρι φέρει αρκετές ομοιότητες με την οπίσθια όψη του μεταλλίου που φιλοτέχνησε ο Jean Charles Francois Cheron (Ζαν Μπατίστ Φρανσουά Χερόν, 1635-1698) για τον Pietro

⁹³ Λ.χ. το έργο *Colonna Traiana eretta dal Senato e Popolo Romano all'Imperatore Traiano*, Ρώμη, 1673, θα αφιερωθεί στον Λουδοβίκο 14ο, το *Notae in Numismata tum Ephesiatum aliarum urbium apibus insignita*, Ρώμη, 1658 στον Francesco Barberini κ.α.

⁹⁴ *L'idea del Bello*. κατ.έκθ.τόμ.ΙΙ, 2000, όπ.π.,σελ. 493.

⁹⁵ D.L.Spartì, "La formazione...", 2002, όπ.π.,σελ.213. Επίσης πρβλ. E.Cropper, 1991, όπ.π.,σελ.155. Παρόμοια άποψη θα εκφράσει και ο T.Montanari στην εισαγωγή της επανέκδοσης των *Bíων* το 2005, πρβλ. G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ.41.

⁹⁶ Cesare Ripa, *Iconologia*, Ρώμη, 1603, σελ.511-512.

⁹⁷ G.P.Bellori, 1976, όπ.π.,σελ.6.

da Cortona (Πιέτρο ντα Κορτόνα, 1596-1669) και το οποίο άνηκε στην νομισματική συλλογή του Ρωμαίου⁹⁸(**εικ.61**).

Επιπροσθέτως, παραλληλίζοντας συγκεκριμένα λήμματα της *Iconologia* του Ρίπα με την αλληγορική μορφή της προμετωπίδας των *Bίων*, προκύπτουν ενδιαφέρουσες συγκλίσεις. Πέραν της ανάγνωσης, της ταυτοποίησης και της ερμηνείας της αλληγορικής μορφής στην αφιέρωση, ως εκείνης της Αρετής- *Virtù*, θα πρότεινα τη σύγκριση του εν λόγω χαρακτηριστικού και με τις περιγραφές του Ρίπα στην *Iconologia* για την Νίκη-*Vittoria* και Ιστορία-*Historia*⁹⁹. Στην εικονογραφημένη έκδοση της *Iconologia* το 1611, ο Ρίπα θα περιγράψει και αυτός την *Historia* ως μια γυναικεία μορφή με φτερά που στηρίζει το αριστερό της πόδι σε ένα τετράγωνο βάθρο, ενώ με το δεξί της χέρι γράφει σε ένα *ovato*¹⁰⁰. Μολονότι η εικόνα της έκδοσης του 1611 διαφοροποιείται από το κείμενο της περιγραφής της στο σημείο της επιφάνειας πάνω στην οποία γράφει η μορφή -ενώ το κείμενο αναφέρει ένα *ovato*, η εικόνα απεικονίζει ένα βιβλίο-(**εικ.63**) η απόσταση αυτή εξυπηρετεί στην ταύτιση και την ερμηνεία της εν λόγω μορφής με εκείνη των *Bίων* του 1672. Έτσι η γυναικεία μορφή στην αφιέρωση του έργου διαθέτει και αυτή φτερά, όπως επίσης στηρίζει το αριστερό της πόδι σε ένα υποπόδιο-βάθρο. Επιπροσθέτως το οβάλ πλαίσιο πάνω στο οποίο απεικονίζεται το έμβλημα του Κολμπέρ θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως η οπίσθια όψη μιας ασπίδας-*ovato*, ίδια με εκείνη που αναφέρεται στον Ρίπα. Έτσι, με αφετηρία την περιγραφή της έκδοσης του 1611, ο Μπελόρι με μια σαφή αναφορά στη ρωμαϊκή νομισματική και τις γνώσεις του από τις αρχαιοδιφικές του μελέτες στις αψίδες των Κωνσταντίνου και Τραϊανού (**εικ.64,65,66,67**), επιχειρεί να ταυτίσει μέσω της εικονολογίας τη μορφή της αφιέρωσης με εκείνη της *Νίκης* και της *Ιστορίας*, υποδηλώνοντας έτσι την αναγέννηση, τη νίκη και εν τέλει την αναγνώριση των τεχνών του σχεδίου στην Γαλλία υπό την αιγίδα του Κολμπέρ και κατ'επέκτασιν του ίδιου του βασιλιά. Ωστόσο, το γεγονός της απουσίας ενός εργαλείου γραφής, όπως σμίλη ή πένα στα χέρια της μορφής των *Bίων*, διακριτικό για το οποίο γίνεται σαφής αναφορά στον Ρίπα, εντοπίζεται στο αμέσως επόμενο χαρακτηριστικό του έργου,

⁹⁸D.L.Spartì, 2002,όπ.π., σελ. 213-214,πρβλ. Επίσης υποσημείωση 298 στο ίδιο

⁹⁹Cesare Ripa, *Iconologia*, Πάντοβα,1611, σελ.234 και σελ.548 αντίστοιχα. Την ταύτιση της μορφής με την *Storia*, θα προτείνει και ο Jean Claude Boyer, στην περιγραφή του προπαρασκευαστικού σχεδίου του Ερράντ για το χαρακτηριστικό της προμετωπίδας των *Bίων*, πρβλ. "Bellori e alcuni dei suoi amici", στο *I' Idea del Bello*, τόμ.ΙΙ, κατ. έκθ.,2000, όπ.π.,σελ. 493 (**εικ.62**).

¹⁰⁰Cesare Ripa, *Iconologia*, Πάντοβα, 1611, σελ. 234.Επίσης πρβλ.,L.D. Ettlinger, "The pictorial Source of Ripa's 'Historia'", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.13,τχ.3/4, (1950), σελ.322-323.

όπου και πάλι μια γυναικεία μορφή -χωρίς φτερά αυτή τη φορά- ζωγραφίζει σε ένα οβάλ πλαίσιο το έμβλημα του γάλλου υπουργού, δίνοντάς μας έτσι την εντύπωση μιας πιθανής συσχέτισης και αλληλοσυμπλήρωσης των δύο χαρακτηρισμών με την περιγραφή του Ρίπα για τη *Νίκη* και την *Historia*¹⁰¹.

Επιπροσθέτως, με αφετηρία την ενδεχόμενη ερμηνεία της γυναικείας μορφής της προμετωπίδας των *Βίων* ως *Vittoria*-Νίκη και δεδομένου ότι το αντικείμενο στο οποίο κάθεται δεν είναι κάτι άλλο παρά μια ρωμαϊκή σαρκοφάγος- αρχαιολογικό εύρημα που συναντούσε εύκολα κανείς στην πόλη και συνεπώς στοιχείο που λειτουργεί ως ακόμα μία ένδειξη της εκτίμησης και της ανάδειξης της Ρώμης ως μητρόπολη των τεχνών-, δε θα ήταν άστοχο να συγκρίνουμε τόσο τη στάση της μορφής όσο και τη θέση της -σαρκοφάγος- και την κίνηση του χεριού της προς το έμβλημα του Κολμπέρ, με τον εικονογραφικό τύπο του αγγέλου με τις *Τρεις Μαρίες στον Τάφο του Ιησού* λ.χ., (εικ.69,70)¹⁰².

Η προμετωπίδα λοιπόν, διαπιστώνω πως καλείται να παρουσιάσει τη νίκη των τεχνών-ή την ανάστασή τους, μετά από μια περίοδο παρακμής όπου «η τέχνη από την εποχή του Cimabue και του Giotto... είχε καταπέσει, και από βασίλισσα είχε καταντήσει *humile vulgare*»¹⁰³. Για τον ίδιο λόγο, η γυναικεία μορφή-*Vittoria*, ως άλλος άγγελος υποδεικνύει στον αναγνώστη τη νίκη, κατ'επέκτασιν την ανάσταση των τεχνών και την καταπάτηση του θανάτου και της παρακμής τους –μανιερισμός, μέσω μιας νέας εποχής που εγκαινιάζεται στην Ρώμη με τους Καρατζί «και έτσι, όταν η ζωγραφική έφτανε στο τέλος της, τα άστρα εστράφησαν ευνοϊκά απέναντι στην Ιταλία...και το πλέον εξυψωμένο πνεύμα εξυψώθηκε, και μαζί με αυτό και οι τέχνες...»¹⁰⁴. Μολονότι βέβαια,

¹⁰¹ Προς την ίδια χρήση, ανάγνωση και ερμηνεία του μοτίβου διαπιστώνω ότι λειτουργεί και ταυτίζεται, αν και έπειτα λίγα χρόνια αργότερα, 1686, η γυναικεία μορφή στο σύμπλεγμα του Domenico Guidi, με τίτλο *Η Φήμη του Λουδοβίκου του 14^{ου}*, στις Βερσαλλίες (εικ.68), όπου η μορφή απεικονίζει και αυτή σε ένα ονато την προσωπογραφία του γάλλου μονάρχη.

¹⁰² Μολονότι το συγκεκριμένο έργο του Α. Καρατζί δεν αναφέρεται στην εργογραφία του μπολονέζου στους *Βίους*, ωστόσο είναι πιθανό να ήταν γνωστό στον Μπελόρι είτε μέσω άμεσα, καθώς το έργο άνηκε στην συλλογή του G.Agucchi- προσωπικότητα συσχετιζόμενη άμεσα με τον ρωμαϊκό κύκλο του Αντζελόνι και κατ'επέκτασιν του ίδιου του Μπελόρι-, ενώ δεν είναι απίθανο ο Μπελόρι στο ταξίδι του στην Νάπολη την άνοιξη του 1661 να είδε το έργο στη συλλογή του καρδινάλιου Filomarino Arcivescovo. Παράλληλα η γνώση για το συγκεκριμένο έργο μπορεί να προκύπτει και έμμεσα μέσω της χαρακτηριστικής αναπαραγωγής του από τον Jean Louis Rouillet, πρβλ. D.Mahon, 1947, όπ.π., σελ. 73-74.

¹⁰³ «...l'arte, che da Cimabue, e da Giotto...tosto fu veduta declinare, e di regina divenne humile, e vulgare.», πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 19-20.

¹⁰⁴ «Cosi quando la Pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli altri piu benigni vesro l'Italia, e piacque a Dio, ...sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l'Arte caduta, e quasi estinta.», πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 20-21.

αυτή η ευνοϊκή μεταφυσική μεταστροφή του παρηκμασμένου καλλιτεχνικού πλαισίου που περιγράφει ο Μπελόρι στον βίο του Α.Καράτσι, είχε ως κέντρο την ιταλική χερσόνησο, ο Ρωμαίος αναμφίβολα δε μπορεί να λησμονήσει τη γαλλική βασιλική επιχορήγηση που έλαβε μέσω του Ερράρντ και που επέτρεψε την έκδοση του πονήματος τού¹⁰⁵. Έτσι, δεδομένης της οικονομικής ευχέρειας που του δόθηκε από το γαλλικό περιβάλλον αλλά και τις δράσεις του Ρωμαίου στην Ακαδημία της Ρώμης και της Γαλλικής Ακαδημίας της Γαλλίας στη Ρώμη, ο λόγιος έντεχνα παρουσιάζει, τουλάχιστον στην αρχή του έργου, την Γαλλία μέσω του Πουσσέν, να μετέχει ενεργά προς αυτό το ανανεωτικό πνεύμα των τεχνών του σχεδίου. Οι βίοι άλλωστε που εκδηλώνουν αυτό το πνεύμα, σηματοδοτώντας την αρχή και το τέλος του έργου, είναι εκείνοι των Α.Καράτσι και Ν.Πουσσέν.

2.4. Οι προσωπογραφίες των καλλιτεχνών

Όπως ανέφερα και στο εισαγωγικό υποκεφάλαιο της παρούσας ενότητας, η δεύτερη κατηγορία χαρακτηριστικών που διακοσμούν την έκδοση του 1672 αποτελείται από τις δώδεκα προσωπογραφίες των καλλιτεχνών που ο Ρωμαίος επέλεξε να βιογραφήσει. Στην παρούσα φάση της εργασίας, δε θεωρώ ότι χρειάζεται να προβώ σε εξαντλητικές περιγραφές των πορτραίτων. Άλλωστε, ήδη έχω αναφερθεί σε μια πρώτη ανάγνωση των πλαισίων που κοσμούν τις εν λόγω προσωπογραφίες, στοιχείο που ακυρώνει μια απλή διακοσμητική λειτουργία στην εικονογράφηση του έργου. Στο επόμενο κεφάλαιο, σκοπεύω να προτείνω και να υποδείξω τα ενδεχόμενα λογοτεχνικά πρότυπα που ακολουθούνται από τον Μπελόρι και δικαιολογούν τις συγκεκριμένες εικονολογικές επιλογές, εντάσσοντας έτσι τον κριτικό σε μια παράδοση με αρκετά μακρινό παρελθόν, που ωστόσο δεν ολοκληρώνεται με την έκδοση των *Βίων*, αλλά συνεχίζεται και από άλλους ιστοριογράφους της τέχνης και κριτικούς¹⁰⁶.

Σκοπός της συγκεκριμένης ενότητας είναι η ανάδειξη της σημασίας των χαρακτηριστικών στην εικονογράφηση του έργου, ως συμπυκνωμένες και σαφείς θέσεις του κριτικού που εκφράζονται μέσω της εικόνας, δίνοντας στο λόγο μια

¹⁰⁵ Κ. Donahue, 1965, όπ.π., σελ. 785.

¹⁰⁶ Λ.χ. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Μπολόνια, 1678, όπου ο ιστοριογράφος θα συνοδεύσει την έκαστη βιογραφία των καλλιτεχνών που αποτελούν το έργο τού, με την ανάλογη προσωπογραφία του.

δευτερεύουσα θέση. Θεωρώ πως στόχος του συγγραφέα δεν ήταν αποκλειστικά η απλή αποτύπωση της φυσιογνωμίας του έκαστου καλλιτέχνη στα πλαίσια της υστεροφημίας του ονόματος και κυρίως του έργου τους. Οι προσωπογραφίες αποτελούν έναν κώδικα κοινωνικής και πνευματικής υπόστασης, μια δυναμική που διατρέχει το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος του έργου, και υπό αυτό το πλαίσιο οφείλουμε να τις αναγνώσουμε, καθώς δεν αποτελούν μεμονωμένα στοιχεία αλλά συνδέονται σε αρκετές περιπτώσεις οργανικά και συμπληρωματικά με το αλληγορικό χαρακτηριστικό που τις συνοδεύει¹⁰⁷.

Πρωταρχικός σκοπός της απεικόνισης των μορφών των δώδεκα καλλιτεχνών στο έργο, είναι αφενός η καταγραφή της μορφής και των ατομικών χαρακτηριστικών των ηρώων του Μπελόρι. Αφετέρου, ο ρωμαίος επεξεργάστηκε μέσω στοχευμένων επιλογών αυτή την εικόνα, αναδεικνύοντας έτσι την κοινωνική υπόσταση, την αναγνώριση και κατ'επέκτασιν το πνευματικό και κοινωνικό κύρος των καλλιτεχνών τού, προβάλλοντας αυτές τις αξιώσεις σε μια ευρύτερη προοπτική που αφορά το σύνολο των τεχνών του σχεδίου.

Ποιοί είναι λοιπόν εκείνοι οι τρόποι και τα μέσα που χρησιμοποιούνται από τον ιστοριογράφο προς την επίτευξη και την προώθηση της πνευματικής υπόστασης και αναβάθμισης των τεχνών και ειδικότερα των υποκειμένων τους και κυρίως πώς και πού αυτά τα στοιχεία εντοπίζονται στις προσωπογραφίες των *Βίων*;

Από την ανάγνωση των δώδεκα πορτραίτων, ο αναγνώστης-θεατής μπορεί εύκολα να αντιληφθεί τα άμεσα ή έμμεσα μηνύματα που ο ρωμαίος προτείνει, χωρίς μάλιστα πολλές φορές να χρειάζεται να διαβάσει τη βιογραφία που ακολουθεί. Η εικόνα αποτελεί μια συμπύκνωση τόσο του κειμένου, όσο κυρίως των θέσεων που εκφράζονται από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Προβαίνοντας λοιπόν σε μια ομαδοποίηση των προσωπογραφιών, μέσω των χαρακτηριστικών εκείνων που παρουσιάζουν κάποια ομοιότητα ως προς τις θέσεις του ιστοριογράφου σχετικά με την κοινωνική και πνευματική υπόσταση των τεχνών,

¹⁰⁷ Έτσι για παράδειγμα, η απεικόνιση του Αγκοστίνο Καράτσι ως συγγραφέα, όπως αυτή αποτυπώνεται στην προσωπογραφία του μπολονέζου, συμπίπτει με το αλληγορικό χαρακτηριστικό του βίου του που φέρει τον τίτλο-επίγραμμα, *Muta roesis*. Ομοίως και αναλόγως ο ενδυματολογικός κώδικας και η τιμητική αλυσίδα στο λαιμό του φλαμανδού Ρούμπενς, παραπέμπει στο αλληγορικό χαρακτηριστικό που περιγράφει τις τιμές και διακρίσεις των καλλιτεχνών και του ζωγράφου πιο συγκεκριμένα που έλαβε από σημαίνουσες πολιτικές προσωπικότητες της εποχής, βασιλείς, δούκες κλπ.

προκύπτουν ουσιαστικά δύο κατηγορίες: α) στοιχεία στο πλαίσιο των προσωπογραφιών, και β) ενδυματολογικός κώδικας.

Κοινό παρονομαστή για το σύνολο των προσωπογραφιών αποτελεί το γεγονός ότι ο Μπελόρι με εξαίρεση τα πορträίτα των Αν.Καράτσι, Ντομενικίνο και Ντυκενουά-πορträίτα στα οποία δηλώνεται το επάγγελμα των προσώπων μέσω των εργαλείων της τέχνης τους, που απεικονίζονται στα πλαίσια της κορνίζας λ.χ. πινέλα, παλέτα, σμίλη και καλέμι- δεν παρουσιάζει με σαφή τρόπο την επαγγελματική ιδιότητα των βιογραφούμενων προσώπων.

Ωστόσο, ακόμα και σε αυτές τις τρεις περιπτώσεις ο Μπελόρι δηλώνει αμέσως, μέσω των επιπρόσθετων αντικειμένων στα πλαίσια των πορträίτων, την πνευματική και κοινωνική διάσταση των εν λόγω καλλιτεχνών. Έτσι στην περίπτωση του Αννίμπαλε πέραν των εργαλείων της ζωγραφικής που απεικονίζονται στο πλαίσιο, θα συμπληρώσει ένα δάφνινο στεφάνι και μια τρομπέτα, στοιχεία που συνδέουν άμεσα το πορträίτο με το αντίστοιχο αλληγορικό χαρακτηριστικό που ακολουθεί, δηλώνοντας έτσι την αιώνια φήμη του καλλιτέχνη που επετεύχθη μέσω του έργου του, « η μεγαλύτερη τιμή που θα μπορούσε να έχει στο θάνατο, του την παρείχε η φήμη του, η οποία όχι μόνο συνόδευε ένα νεκρό στον τάφο, με τόσους πυρσούς όσα και τα φώτα της τέχνης του, αλλά σε αυτό το σκοτάδι του τάφου αυξήθηκε η αίγλη του πιο θαυμαστού ονόματος. Και όπως το παρόν τον θαυμάζει έτσι τόσο αληθινά και η φήμη τού τον μεταφέρει με το προνόμιο της αθανασίας στο μέλλον»¹⁰⁸(εικ.17). Όσον αφορά την περίπτωση του Ντομενικίνο, η παρτιτούρα με τις νότες στη δεξιά πλευρά του πλαισίου του πορträίτου του αποτελεί ένδειξη της ασχολίας του καλλιτέχνη με τη μουσική κάνοντας με αυτό τον τρόπο μια έμμεση αναφορά στη σύζευξη ή καλύτερα στην εξίσωση της μουσικής με τη ζωγραφική¹⁰⁹(εικ.25). Τέλος, ως προς την

¹⁰⁸ “... gli su celebrate dalla fama , che con altrettante lampadi accese, quanti furono i lumi del suo pennello, non accompagno gia un morto alla tomba, ma nelle tenebre del sepolcro accrebbe illustro di un splendidissimo nome. E quele hora l' eta presente l'ammira, tale invero con privilegio d'immortalita, lo trasmette a secoli futuri...”, G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 79.

¹⁰⁹ “ ...datto ad investigare la musica antica cromatica & enarmonica, nel quale studio egli vien lodato da Gio: Battista Doni nel suo trattato della Musica. Fece fabriccare nuovi strumenti particolarmente un Cembalo enarmonico , per isperimentarui , nuove harmonie, e consonanze, che egli poi non sapeva ridurre in pratica...” Πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 350. Επιπροσθέτως, πέραν της ενασχόλησης του ζωγράφου με την μουσική, ο λόγος της ύπαρξης της παρτιτούρας πιθανόν να ερμηνεύεται και στα πλαίσια των θεωρητικών καλλιτεχνικών αναζητήσεων του ίδιου του καλλιτέχνη ως προς τα ζωγραφικά *modi* τους τρόπους δηλαδή απεικόνισης της σύνθεσης ανάλογα με το θέμα, θεωρία που αντλείται και προέρχεται από την μουσική,. Ως προς το ζήτημα των *modi* καθώς και τις

περίπτωση του γλύπτη, το αρχαίο ανάγλυφο με τη γυναικεία μορφή, δηλώνει ενδεχομένως τη μελέτη και γνώση του καλλιτέχνη ως προς την τέχνη της αρχαιότητας, γεγονός που ενισχύει τη λογισσύνη του ¹¹⁰(**εικ.24**).

Πέραν ωστόσο των αντικειμένων που απεικονίζονται στα πλαίσια των προσωπογραφιών, ο Μπελόρι θα υπογραμμίσει την πνευματική υπόσταση και συνεπώς τη λόγια και ελευθέρια διάσταση των τεχνών και την εξίσωση τους με τις τέχνες των γραμμάτων και του πνεύματος και μέσω των αντικειμένων που κρατούν ορισμένοι από τους καλλιτέχνες των *Bίων*, λ.χ το χαρτί και η πένα στο πορτραίτο του Αγκοστίνου (**εικ.18**) ή το δεμένο βιβλίο στα χέρια του Πουσσέν (**εικ.28**).

Μολονότι οι αναφορές στον πνευματικό χαρακτήρα των τεχνών οπτικοποιούνται μέσω των συγκεκριμένων δύο παραδειγμάτων, αυτό δε σημαίνει ότι ο Μπελόρι δε θα συμπεριλάβει και δε θα αναφερθεί μέσω του γραπτού λόγου αυτή τη φορά, στην πνευματικότητα και τη λογισσύνη που διέπει τους βιογραφούμενους καλλιτέχνες. Σχεδόν σε κάθε βιογραφία, το ίδιο το κείμενο θα είναι διανθισμένο με δράσεις, στιγμιότυπα, λόγους και γενικά ανεκδοτολογικές περιγραφές που επικυρώνουν τη θέση του συγγραφέα.

Ως προς τη δεύτερη κατηγορία, που αφορά στην ανάδειξη της κοινωνικής ταυτότητας των βιογραφούμενων καλλιτεχνών και της κοινωνικής αναγνώρισης και αναβάθμισης που επετεύχθησαν χάρη στο έργο τους, τα παραδείγματα στην εικονογράφηση των *Bίων* είναι περισσότερα. Πέραν των οικονομικών απολαβών και των προνομίων που έχαιραν ορισμένοι από τους καλλιτέχνες του έργου-αρετή και προσόν μάλιστα που αποτυπώνεται στο αλληγορικό χαρακτηριστικό του Ρούμπενς- η

τεράστιας επιρροής στη θεωρία της τέχνης από το *Istituzioni harmoniche* του Ιταλού μουσικού Giuseppe Zarlino και τις συσχετίσεις και τα δάνεια μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής στα πλαίσια της δόμησης του θεωρητικού σχήματος της δεύτερης στη βάση της πρώτης, όπως αυτό επεξεργάστηκε στα κείμενα της Académie Royale de peinture et de sculpture αλλά και του ίδιου του Πουσσέν πρβλ., J.Montagu, "The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.55 (1992), σελ. 233-248. Για την επιρροή της θεωρίας των μουσικών *modi* στο έργο του Πουσσέν όπως προκύπτει από τις επιστολές του προς τον Chantelou πρβλ. A.Blunt, *Nicolas Poussin*, Νέα Υόρκη, 1967, σελ.225-227.R. Zeitler, "Il problema dei modi e la consapevolezza di Poussin", περ. *Critica d'arte*, τχ.7, (1965), σελ. 26-35. A.P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Παρίσι, 1975, σελ. 52-62. E.Cropper, 1984, ό.π., σελ. 140-144. T Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Heaven and London, 1985, σελ. 29-31. J.C. Allard, "Mechanism, Music and Painting in 17th-Century France", περ. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τχ. XI (1982), σελ. 269-279.

¹¹⁰Πρβλ. G.P.Bellori, 2005, ό.π.,σελ. 227-228,233.

κοινωνική καταξίωση και συνεπώς η ανέλιξή τους στην τάξη των ευγενών, πραγματοποιήθηκε μέσω της απονομής τίτλων ευγενείας από βασιλείς και πάπες. Έτσι λοιπόν, ο Μπελόρι εκμεταλλευόμενος τη ρητορική της ενδυμασίας-ενδυματολογικές επιλογές και κόσμημα- και τον κώδικα κοινωνικής αναγνώρισης που υπαγορεύεται από αυτά, θα μας παρουσιάσει με σαφή τρόπο μέσω των προσωπογραφιών αυτή τη φορά, τις θέσεις του περί της εξίσωσης των καλλιτεχνών με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα.

Συγκεκριμένα, πέντε από τους συνολικά δώδεκα βιογραφούμενους καλλιτέχνες των *Βίων* ανήκουν σε αυτή την κατηγορία. Έτσι στα πορτραίτα που σηματοδοτούν την αρχή του βίου των Φοντάνα (εικ.19), Καραβάτζιο (εικ.21), Ρούμπενς (εικ.22), Βαν Ντάικ (εικ.23), και Λανφράνκο (εικ.26), οι εν λόγω καλλιτέχνες θα απεικονιστούν με τα διακριτικά του τίτλου ευγενείας που τους αποδόθηκε. Έτσι, οι αλυσίδες στο λαιμό ή τον ώμο στους Φοντάνα, Ρούμπενς και Βαν Ντάικ αντίστοιχα, ή ο σταυρός των Ιπποτών της Μάλτας για την περίπτωση του Καραβάτζιο και ο σταυρός του τάγματος του Αγίου Ιωάννου για τον Λανφράνκο στο πέτο του ενδύματος τους, αποτελούν εκείνα τα διακριτικά που δηλώνουν μια στοχευμένη επιδίωξη του συγγραφέα προς την ενίσχυση του κοινωνικού γοήτρου και του κύρους τόσο των συγκεκριμένων καλλιτεχνών, όσο κυρίως της ίδιας της τέχνης.

Ως φορέας και στοιχείο πληροφοριών για την κοινωνική ταυτότητα του κατόχου του, το ένδυμα, υπήρξε το διακριτικό στοιχείο που ξεχώριζε τον απλό λαό από τους ευγενείς, γεγονός που οι καλλιτέχνες δεν άφησαν ανεκμετάλλευτο όπως μαρτυρούν οι αυτοπροσωπογραφίες τους (εικ.71,72,73,74,75,76,78,79,80,81)¹¹¹. Έτσι, λοιπόν στο σύνολο τους οι δώδεκα καλλιτέχνες θα απεικονιστούν εσκεμμένως

¹¹¹ Πέραν της αυτοπροσωπογραφίας, οι καλλιτέχνες θα προβάλουν τις επιδιώξεις τους για κοινωνική καταξίωση και τις αξιώσεις τους για πνευματικότητα στο έργο τους και μέσω της διακόσμησης των κατοικιών τους με νωπογραφικά σύνολα που δηλώνουν τα παραπάνω, λ.χ. οικία Mantegna, Giulio Romano, Vasari, Zuccaro, Rubens, Floris. Πρβλ.ενδεικτικά, E.E.Rosenthal, "The house of Andrea Mantegna in Mantua", περ. *Gazette des Beaux-Arts*, τχ.60, (1962), σελ.327-348, Elizabeth McGrath, "The painted decoration of Ruben's house", περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.41, (1978), σελ. 245-277., K.W.Forster, R.J.Tuttle, "The Casa Pippi.Giulio Romano's house in Mantua", περ.*Architectura*,τχ.3,(1973), σελ.104-130, Fredrika H.Jacobs, "Vasari's vision of the history of painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence", περ. *The Art Bulletin*, τόμ.66, τχ.3 (Σεπτ.1984), σελ. 399-416,Catherine King, " Artes Liberales and the mural decoration on the house of Frans Floris, Antwerp,c.1565", περ. *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, τόμ.52, τχ.2 (1989), σελ.239-256. Επιπροσθέτως άλλος ένας τρόπος διατύπωσης και προώθησης των κοινωνικών επιδιώξεων των καλλιτεχνών θα αποτελέσει και η σύνθεση εμβλημάτων, όπως λ.χ στην περίπτωση του Ρούμπενς, πρβλ. Muller Jeffrey M., "Ruben's emblem of the art of painting",περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.44, (1981), σελ. 221-222.

από τον Μπελόρι, με καλοχτενισμένα μαλλιά, περιποιημένες γενειάδες και καθαρά ρούχα χωρίς λεκέδες από την εργασία τους, τακτοποιημένα και σιδερωμένα κολάρα στα πουκάμισα τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, όπως για παράδειγμα στο πορτραίτο του Ρούμπενς και του Πουσσέν, το καπέλο για τον φλαμανδό, το δακτυλίδι και η τήβεννος-*togga* για τον γάλλο αντίστοιχα θα αποτελέσουν διακριτικά που υποδηλώνουν μια τάση εξίσωσης των καλλιτεχνών με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα.

Παράλληλα, στον αντίποδα βέβαια, τόσο στον Βαζάρι όσο και στον Μπελόρι, είναι εμφανείς οι επιρροές της «επιστήμης» της φυσιognωμικής. Με αρχή τα Φυσιognωμικά-*Physiognomica*, ένα ψευδώς αποδιδόμενο έργο στον Αριστοτέλη και τις μετέπειτα επεξεργασίες του από λογίους της ύστερης αρχαιότητας και του μεσαίωνα, η φυσιognωμική θα αποτελέσει τμήμα της θεωρίας της τέχνης το 1504 με την έκδοση του *De sculptura* του Pomponius Gauricus¹¹², ενώ λίγες δεκαετίες αργότερα θα αποτελέσει και πάλι αυτόνομο πεδίο έρευνας στο έργο του φυσικού φιλοσόφου Giambattista della Porta, *De humana physiognomoniam, libri IV*, Νάπολη, 1586, έργο γνωστό στον ρωμαίο, όπως προκύπτει από την απογραφή της βιβλιοθήκης του¹¹³. Και ενώ λοιπόν στις προηγούμενες περιπτώσεις το ένδυμα προσέδιδε κύρος και κοινωνική αναγνώριση στον κάτοχο του, στη συγκεκριμένη περίπτωση το ίδιο το πρόσωπο και η φυσιognωμία του εικονιζόμενου, παρουσιάζονται ως επιχειρήματα αρνητικής κριτικής. Δεν είναι λοιπόν απίθανο, το σκοτεινό και αγριωπό βλέμμα του Καραβάτζιο που αποτυπώνεται στην εγχάρακτη προσωπογραφία που συνοδεύει τον βίο του ζωγράφου από τον Μπελόρι (εικ.21), να αποτελεί μια επικύρωση με οπτικά μέσα της περιγραφής τόσο της φυσιognωμίας του

¹¹² Για παράδειγμα, η απόδοση χαρακτηριστικών που θυμίζουν λιοντάρι σε πορτραίτα ηρώων ή ηγεμόνων, αποτελούσε μια ήδη καθιερωμένη πρακτική για τον 16ο αιώνα. Για τους συσχετισμούς και τις επιρροές μεταξύ των ζώων και της ανθρώπινης φυσιognωμίας, καθώς και των ζωικών χαρακτηριστικών που απαντώνται στο ανθρώπινο πρόσωπο και δικαιολογούν ανάλογες συμπεριφορές στον χαρακτήρα του εκάστοτε ανθρώπου που φέρει αυτά τα χαρακτηριστικά πρβλ. Giovanni Battista della Porta, *De humana physiognomia libri IIII*, Νάπολη, 1586. Παράλληλα, όπως αναφέρει ο Peter Meller πολλοί είναι εκείνοι οι καλλιτέχνες του 15ου και του 16ου αιώνα, όπως οι Donatello, Uccello, Verrocchio, Baccio Bandinelli και Benvenuto Cellini που θα επηρεαστούν από την φυσιognωμική θεωρία αποδίδοντας στους πρωταγωνιστές των έργων τους ανάλογα χαρακτηριστικά και ομοιότητες με εκείνα των ζώων που υποτίθεται ότι μοιράζονται κοινές αρετές. Πρβλ. P.Meller, "Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits", στο *Studies in Western Art, vol.II: The Renaissance and Mannerism*, Πρίνσετον, 1963, σελ.53-69, A. Chastel, *The Myth of the Renaissance 1420-1520*, Γενεύη, Skira, 1969, σελ.145-146. Επίσης πρβλ. Moshe Barash, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, τόμ.1, Νέα Υόρκη, Routledge, 2000, σελ. 246-247.

¹¹³ Valentino Romani, "Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori, περ. *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, τχ.12, 1998, σελ. 1176.

καλλιτέχνη, όσο κυρίως του χαρακτήρα και κατ' επέκτασιν του ίδιου του έργου του, όπως αυτή μας παραδίδεται από τον συγγραφέα, «*Αυτοί οι τρόποι του Καραβάτζιο ήταν σε συμφωνία με τη φυσιognωμία και την εμφάνιση του. Ήταν μελαχρινός, με σκούρα μάτια και μαύρα μαλλιά και φρύδια και ως εκ τούτου απέδειξε το ίδιο και στην τέχνη του*», ενώ λίγο παρακάτω επισημαίνει, «*Αλλά μετά κατευθύνθηκε προς εκείνο το άλλο σκοτεινό ύφος, ελκνόμενος από την ίδια του τη ιδιοσυγκρασία που τον οδηγούσε σε καυγάδες και φιλονικίες*»¹¹⁴.

Ο Μπελόρι λοιπόν χρησιμοποιεί κάθε διαθέσιμο μέσο ώστε να κατασκευάσει τους δικούς του ήρωες ή και αντι-ήρωες. Ακόμα και τα ίδια τα εικονογραφικά πρότυπα των προσωπογραφιών που επιλέγει να αναπαράγει στα χαρακτηριστικά των *Βίων*, υποδηλώνουν αυτή την πολιτική και κριτική στάση του ρωμαίου. Ένας περίπατος στη σάλα της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά, (εικ.82,83,84,85,86,87,88,89) όπου σήμερα εκτίθενται τα πορτρέτα των καλλιτεχνών που ήταν μέλη της, αρκεί για να δείξει πως οι εν λόγω επιλογές του ρωμαίου δεν αποτελούν μια *ex novo* πρόταση. Τουλάχιστον σε συγκεκριμένες περιπτώσεις τα πορτρέτα των *Βίων* φαίνεται να ταυτίζονται με τις προσωπογραφίες που φιλοτέχνησαν οι ανώνυμοι καλλιτέχνες του 17^{ου} αιώνα στην Ακαδημία, ή των αυτοπροσωπογραφιών των καλλιτεχνών. Παράλληλα, σε επίπεδο περιεχομένου ο Μπελόρι επιλέγοντας να συμπεριλάβει στους *Βίους* προσωπογραφίες καλλιτεχνών, και να υιοθετήσει ανάλογες επιδιώξεις όπως αυτές προκύπτουν από τις αυτοπροσωπογραφίες τους, μεταφέρει τα ίδια μηνύματα για την προβολή του ελευθέρου χαρακτήρα των τεχνών.

Ο Μπελόρι λοιπόν προωθεί συνειδητά τις κοινωνικές επιδιώξεις των καλλιτεχνών, όπως αυτές προβάλλονται στα πορτρέτα τους. Δε θα είναι άστοχο να θεωρήσουμε ότι για κάποιο έστω τμήμα του αναγνωστικού κοινού των *Βίων* οι εγγάρκτες προσωπογραφίες θα ανακαλούσαν άμεσα την ανάμνηση των πρωτότυπων έργων και συνεπώς την αντίληψη των μηνυμάτων που αυτά προωθούν, εκφρασμένων με σαφήνεια μέσω της εικόνας. Έτσι λοιπόν, στις προσωπογραφίες των Α.Καράτσι,

¹¹⁴ “ *Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisonomia, & aspetto: era egli di color fosco, & haveva foschi gli occhi , nere le ciglia, & I capelli, e tale riuscì ancora naturalmente nel suo dipingere...Ma egli trascorse poi nell' altra oscura, tiratovi dal proprio temperament, come ne costumi ancora era torbido, e contentioso...*” πρβλ. Giovan Pietro Bellori, 1672,όπ.π., σελ.214. Ως προς την σημασία της φυσιognωμικής στην αποτύπωση και στην προώθηση συγκεκριμένων θέσεων και απόψεων ως προς την προσωπικότητα του απεικονιζόμενου πρβλ., P.Meller, “Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits”, στο *Studies in Western Art, vol.II: The Renaissance and Mannerism*, Πρίνσετον ,1963, σελ.53-69.

Φοντάνα, Ρούμπενς, Βαν Ντάικ και Πουσσέν, θεωρώ ότι ο Μπελόρι γνώριζε τα πρωτότυπα έργα, τουλάχιστον για την περίπτωση των Α.Καράτσι (εικ. 90,91,92,93,94,95,96)¹¹⁵, Πουσσέν (εικ.97,98) και Φοντάνα (εικ.99,100), ή έστω τις χαρακτηριστικές αναπαραγωγές των αυτοπροσωπογραφιών τους, Ρούμπενς (εικ.72,73,74), Βαν Ντάικ¹¹⁶ (εικ.101,102,75,76) και σκοπίμως επιλέγει τις συγκεκριμένες εικαστικές λύσεις, αποδεχόμενος πλήρως τις θέσεις που αυτές συμπυκνώνουν.

Συμπερασματικά ο Μπελόρι μέσω της επιλογής συγκεκριμένων αντικειμένων στα πλαίσια των προσωπογραφιών καθώς και του ενδυματολογικού κώδικα που υιοθετεί στην απεικόνιση των βιογραφούμενων καλλιτεχνών, επιχειρεί να προωθήσει συγκεκριμένες θέσεις και να καθιερώσει συγκεκριμένα κοινωνικά πρότυπα. Είτε με τον ένα είτε με τον άλλο τρόπο, το μήνυμα των προσωπογραφιών προς το αναγνωστικό κοινό των *Βίων*, είναι σαφές και βασίζεται στις αρχές της εξίσωσης των τεχνών του σχεδίου με τις ελευθέρια τέχνες, ποίηση, μαθηματικά, μουσική και παράλληλα της ενίσχυσης του κοινωνικού γοήτρου των καλλιτεχνών. Σκοπός λοιπόν του δεύτερου μέρους της εικονογράφησης των *Βίων*, δεν είναι άλλος παρά η ανάδειξη της κοινωνικής θέσης των τεχνών και των υποκειμένων τους στη σφαίρα και την τάξη των ευγενών καθώς και η προβολή των κοινών αρχών, μεθόδων και στόχων των τεχνών του σχεδίου με τις ελευθέρια επιστήμες.

¹¹⁵ Για την γνώση των αυτοπροσωπογραφιών του Αννίπαλε Καράτσι και το ενδεχόμενο κατοχής μιας εξ αυτών από τον Μπελόρι, πρβλ. D.L.Sparti, "Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self-Portrait's", περ. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, τχ.45 (2001), σελ. 60-101.

¹¹⁶ Πέραν της συμπερίληψης της αυτοπροσωπογραφίας του Αν. Καράτσι στα χαρακτηριστικά των *Βίων*, έργο το οποίο βρισκόταν στην συλλογή του Μπελόρι, για την μεν περίπτωση του Φοντάνα, το γεγονός ότι ο Ρωμαίος θα επιλέξει να απεικονιστεί στη θέση του πορτραίτου η βάση του οβελίσκου στην πλατεία του Αγίου Πέτρου, όπου υπάρχει και ένα μετάλλιο με τη μορφή του αρχιτέκτονα, δηλώνει την ενδεχόμενη γνώση τού γύρω από τη φιλοτέχνηση μεταλλίων που δημιουργήθηκαν στα πλαίσια της ολοκλήρωσης της ανέγερσης του οβελίσκου. Έτσι δεν είναι άστοχο να υποθέσουμε ότι η εν λόγω επιλογή του Τζιοβάνι Πιέτρο, αποτελεί την αναπαραγωγή ενός τέτοιου μεταλλίου, το οποίο είτε κατείχε στη συλλογή τού, είτε άνηκε σε κάποια από τις ιδιωτικές συλλογές Ρωμαίων ευγενών, τις οποίες και περιγράφει στο *Nota delli musei...*, Ρώμη, 1664. Ως προς την περίπτωση της προσωπογραφίας του Πουσσέν στους *Βίους*, ο Μπελόρι αναπαράγει ουσιαστικά την αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου, σήμερα στο μουσείο του Λούβρου, η οποία όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, που ενδεχομένως είδε το έργο στο εργαστήρι του καλλιτέχνη στη Ρώμη στα 1650, εστάλη ως δώρο στον Signor de Chantelou, « *Το έτος 1650, φιλοτέχνησε με τα ίδια του τα χέρια την αυτοπροσωπογραφία του, που ο S.de Chantelou έστειλε στη Γαλλία, από τον οποίο έχουμε πάρει αυτή που φαίνεται τυπωμένη παραπάνω* » "*L'anno 1650 colori egli di sua mano il proprio ritratto, che mando in Francia il Signor di Chantelou, da cui habbiamo cavato quello, che qui Avanti si vede impresso*", πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 440. Τέλος, ως προς τις περιπτώσεις των Ρούμπενς και Βαν Ντάικ, όπως θα αναφερθώ παρακάτω, ο ίδιος ο συγγραφέας μας πληροφορεί και πάλι για την προέλευση τους.

2.5.Οι αλληγορικές συνθέσεις

Το τελευταίο μέρος της τριμερούς δομής του εικονογραφικού συνόλου, αποτελούν 13 αλληγορικές εικόνες. Για το σύνολο των μελετητών, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, τα 12 χαρακτηριστικά ερμηνεύονται ως μεμονωμένες καλλιτεχνικές αρετές που, συνοδευόμενες από ένα επίγραμμα, προσδιορίζουν τον καλλιτέχνη και την ποιότητα του έργου του. Στη σύγκλιση των απόψεων των ιστορικών για τον προγραμματικό χαρακτήρα, αναιρείται εξ αρχής οποιαδήποτε διακοσμητική λειτουργία των εικόνων αυτών στο σύνολο του έργου. Τα αλληγορικά χαρακτηριστικά, καλούνται να εκφράσουν μια προγραμματική δήλωση από τη μεριά του ρωμαίου, που επιλέγει μέσω της οπτικής αναπαράστασης συγκεκριμένων αλληγορικών μορφών να δώσει μια άμεση κριτική και να περιγράψει το έργο και το χαρακτήρα των ηρώων του, μια συμπύκνωση δηλαδή των αισθητικών απόψεών του που υλοποιούνται μέσω εικονολογικών επιλογών.

Σκοπός της συγκεκριμένης ενότητας είναι η περιγραφή καθώς και η αναζήτηση της καταγωγής επιμέρους μοτίβων που δανείζεται και εκμεταλλεύεται ο Μπελόρι για να περιγράψει τις καλλιτεχνικές αρετές που θεωρεί ότι περιγράφουν.

Ωστόσο, δε θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε νέα τα εικονολογικά πρότυπα πάνω στα οποία στηρίζει την εικονογράφηση των αλληγοριών. Νέα θεωρείται η προσέγγιση και η χρήση των συγκεκριμένων μοτίβων από τον ιστοριογράφο τα οποία και εμφανίζει ως δομικά στοιχεία στην ανέγερση της καλλιτεχνικής θεωρίας που επιχειρεί να προωθήσει μέσω του έργου.

Αν στις προσωπογραφίες, αντιληφθήκαμε κάποιες υπόνοιες ή έμμεσες αναφορές στο κοινωνικό *status* των τεχνών και των υποκειμένων τους, ή στην πνευματικότητά τους, στα αλληγορικά χαρακτηριστικά ο κριτικός ορίζει με σαφήνεια τις θέσεις του για την ιδανική μορφή της τέχνης και κυρίως των ιδανικών μερών, αρχών και αρετών που ο καλλιτέχνης οφείλει να διαθέτει. Αναγνωρίζοντας λοιπόν ένα ευρύτερο θεωρητικό υπόβαθρο που διέπει τις αλληγορικές σκηνές, μπορούμε ευκολότερα να ομαδοποιήσουμε τα χαρακτηριστικά, εξετάζοντας στην παρούσα φάση την προέλευσή τους, αφήνοντας την ερμηνεία, όπου κάτι τέτοιο είναι δυνατό, για τα επόμενα κεφάλαια της εργασίας.

Υιοθετώντας εν μέρει, την άποψη της D.Spartì, η οποία στο τέλος της περιγραφής και ερμηνείας των αλληγορικών χαρακτηριστικών, αναδεικνύει τις βαθύτερες σχέσεις μεταξύ του συνόλου της τρίτης ομάδας του εικονογραφικού προγράμματος, θα περιγράψω και εγώ σε αυτό το κεφάλαιο αυτή την κλιμακωτή διαδρομή, η οποία και σηματοδοτείται από συγκεκριμένα αλληγορικά χαρακτηριστικά και στοχεύει στην περιγραφή των στοιχείων εκείνων που ορίζουν τον ιδανικό καλλιτέχνη.

Μολονότι για την πλειονότητα σχεδόν των μελετητών των αλληγορικών χαρακτηριστικών του έργου, εντοπίζονται κοινά στοιχεία μεταξύ των 13 αλληγορικών συνθέσεων, τα οποία και επιτρέπουν μια ομαδοποίηση των επιμέρους αλληγορικών χαρακτηριστικών, μόνη η D.Spartì, θα αναδείξει την καλλιτεχνική θεωρητική πρόταση του Ρωμαίου η οποία προκύπτει από μια βαθμιδωτή ανάγνωση του τρίτου εικονογραφικού μέρους.

Αρχίζοντας λοιπόν από τη βάση και παρουσιάζοντας τα κατά σειρά εξέτασης, η πρώτη ομάδα στην οποία και ανήκουν τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των βίων των Λανφράνκο, Μπαρότσι, Φοντάνα, Καραβάτζιο, Βαν Ντάικ και Πουσσέν αφορά στην παρουσίαση των στοιχείων της τέχνης, των απαραίτητων εφοδίων και γνώσεων που οφείλει να διαθέτει ο ιδανικός καλλιτέχνης, σύμφωνα με τον ρωμαίο.

Η πρώτη αρχή εντοπίζεται στο χαρακτηριστικό του Λανφράνκο (**εικ.40**). Η *Natura*, όπως μας πληροφορεί για τον τίτλο του έργου το επίγραμμα που το συνοδεύει, εννοείται πέραν του ίδιου του φυσικού κόσμου και της υλικότητάς του που περιβάλλουν τον καλλιτέχνη, ως η απαραίτητη προϋπόθεση για την περαιτέρω ανάπτυξη και ακμή των τεχνών. Ο Μπελόρι θα επιλέξει να απεικονίσει την εν λόγω αρετή μέσω μιας γυναικείας μορφής με δύο σειρές στήθη όπου από τα δύο πρώτα ξεχειλίζει γάλα το οποίο και θα θρέψει ένα μωρό που βρίσκεται στα πόδια της μορφής μέσα σε ένα λίκνο. Πίσω από την μορφή αυτή, απεικονίζονται τρία ζώα, ένα λιοντάρι ή μια καμήλα, ένας μονόκερος και ένα άλογο, ζώα που ταυτίζονται για τους μελετητές με συγκεκριμένες αρετές, δηλαδή τη μεγαλοψυχία, την αγνότητα και την ταχύτητα αντίστοιχα¹¹⁷. Η εν λόγω εικονολογική επιλογή του συγγραφέα, στην ταύτιση της πολύστηθης γυναικείας μορφής, που δεν είναι άλλη από εκείνη της Εφεσίας Αρτέμιδος (**εικ.103**), με τη φύση, δηλώνοντας έτσι την γονιμότητα, την αφθονία και τον πλούτο του φυσικού κόσμου που προσφέρει πολλαπλά ερεθίσματα

¹¹⁷C.Pace-J. Bell, όπ.π.,σελ.215.

στους καλλιτέχνες, δεν αποτελεί καινοτόμο στοιχείο και σύμβολο στην καλλιτεχνική παράδοση και θεωρία. Γι αυτούς τους ίδιους λόγους άλλωστε το άγαλμα της Εφεσίας Αρτέμιδος θα προταθεί από τον Benvenuto Cellini (Μπενβενούτο Τσελλίνι, 1500-1571) ως έμβλημα της *Accademia del Disegno* της Φλωρεντίας(εικ.104,105). Πέραν του αρχαιοδιφικού ενδιαφέροντος της λόγιας κοινότητας για την περιγραφή και την ερμηνεία του εν λόγω αγάλματος, ενδιαφέρον που θα οδηγήσει και σε εκδόσεις κατά το α' μισό του 17^{ου} αιώνα¹¹⁸, και η καλλιτεχνική κοινότητα θα εκμεταλλευτεί το συγκεκριμένο έργο, προβάλλοντας τη σημασία και τη σπουδαιότητα της φύσης ως πηγή και πρότυπο των τεχνών¹¹⁹. Τέλος, η απεικόνιση της *Natura* θα προταθεί και από τον Πασσέρι, ως μέρος του εικονογραφικού προγράμματος για το θόλο της αίθουσας συνεδριάσεων της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη –πρόγραμμα που θα εγκριθεί και από τον Μπελόρι, ο οποίος συγκαταλέγεται στα μέλη της Ακαδημίας-¹²⁰ λαμβάνοντας παρεμφερείς ερμηνείες και σημασία από το θεωρητικό-ζωγράφο με εκείνες του συγγραφέα¹²¹.

¹¹⁸Lucas Holstenii, *Epistola ad Franciscum Cardinalem Barberinum de fulcris seu Veribus Dianae Ephesiae, simulacro appositis*, Ρώμη, 1658. Claude Menestrier, *Symbolica Dianae Ephesiae Statua*, Ρώμη, 1658. G.P.Bellori, *Notae in Numismata tum Ephesia, tum aliarum Urbium Apibus insignita*, Ρώμη, 1658. (εικ.106,107,108) Ως προς Dal Pozzo πρβλ. Helen Whitehouse, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A.I.: Drawings of Ancient Mosaics and Wallpaintings*, Λονδίνο, Harvey Millar, 1999, σελ.150.

¹¹⁹Η καλλιτεχνική υπόσταση και πρόσληψη της *Natura* ως πηγή έμπνευσης και τροφού για τις τέχνες του σχεδίου θα προβληθεί από καλλιτέχνες και λόγιους τόσο στις εικονογραφήσεις των κειμένων τους, λ.χ. στο χαρακτηριστικό του Francisco Fernandez για τον τέταρτο διάλογο στο *Dialogos dela pintura*, του Vicenze Carducho, Μαδρίτη, 1633 (εικ.109), στην *Iconologia* του Τσέζαρε Ρίπα, Ρώμη, 1603 στην περιγραφή της *Natura*, και στην εικονογραφημένη έκδοση του ίδιου έργου στα 1645, στην περιγραφή της *Inventione* (εικ.110). Επιπλέον απεικονίσεις της *Natura*, με αρχή τον τύπο της Εφεσίας Αρτέμιδος συναντάμε και στο *Imagini degli dei delli antichi*, Βενετία, 1571 του Βιτσέντζο Καρτάρι και στην επανέκδοση του στην Πάδοβα, στα 1615 (εικ.111,112,113,114), στο *Prosopographia, sive virtutum animi, corporis...delineation*, (1585-90) του Philip Galle (εικ.115), στην ανάγλυφη διακόσμηση του *San Pietro* στην Περούτζια (1535) από τον Damiano Zambelli (εικ.116), στα χαρακτηριστικά των Agostino Veneziano (εικ.117), Joseph Werner II (εικ.118) και ως λεπτομέρεια στο χαρακτηριστικό του Pietro Testa με τίτλο *Αλληγορία της Ζωγραφικής* (εικ.119) και του P.P.Rubens στην *Εύρεση του Ερεχθέα* (εικ.120). Τέλος η *Natura* θα αποτελέσει και το κεντρικό θέμα στην οροφωγραφία του *Studiolo* του Francesco I Medici, στο Palazzo Vecchio, με τίτλο *Ο Προμηθέας δέχεται πολύτιμους λίθους απο τη φύση*, από τον Francesco Porri, όπου μάλιστα ανάμεσα στα διάφορα ζώα που περιστοιχίζουν την γυναικεία μορφή αναγνωρίζονται ένας μονόκερως και ένα λιοντάρι, δύο δηλαδή από τα τρία ζώα με εκείνα του χαρακτηριστικού του Μπελόρι (εικ.121). Επίσης το θέμα της *Natura* απαντάται στις τοιχογραφίες του Falconetto Giovanni Maria στο *Palazzo d'Arco* στη Μάντουα, (εικ.122), σε λεπτομέρειες στις τοιχογραφίες του Ραφαήλ στη *Sala del Segnatura* στο Βατικανό (εικ.123,124), σε λεπτομέρειες από το διακοσμητικό πρόγραμμα της οικίας του Βαζάρι στη Φλωρεντία και στο Αρέτσο (εικ.125,126).

¹²⁰Anthony Colantuono, 1996, όπ.π., σελ.189. Η επιτροπή για την επικύρωση του συμβολαίου σχετικά με την διακόσμηση του θόλου της αίθουσας έλαβε χρόνο στις 12 Οκτωβρίου 1670. Στα δε πρακτικά της συνεδρίασης αναφέρονται τα ονόματα του αρχιτέκτονα Grimaldi, του γλύπτη και principe της Ακαδημίας τη δεδομένη χρονική περίοδο, Domenico Guidi, του ζωγράφου και φίλου του

Ωστόσο, το χαρακτηριστικό στο βίο του Λανφράνκο διαφοροποιείται από τις παραπάνω πηγές σε μια λεπτομέρεια η οποία όμως είναι αρκετή να δώσει ένα συγκεκριμένο μήνυμα στο θεατή, ή καλύτερα μια νουθεσία στο μαθητευόμενο καλλιτέχνη. Αναμφίβολα το γάλα που ξεχειλίζει από τα στήθη της γυναίκας δηλώνει τις ιδέες και τα ερεθίσματα που προσφέρει η φύση στον καλλιτέχνη, και τα οποία μετουσιώνονται σε έργα τέχνης. Όμως, για τον Μπελόρι η τυφλή και αδιάκριτη προσήλωση σε αυτή ενέχει κινδύνους. Το γάλα αντί να θρέψει το μωρό στα πόδια της μορφής, φαίνεται να το πνίγει. Στη δεδομένη περίπτωση, το αλληγορικό χαρακτηριστικό που επιλέγει ο ρωμαίος, στη βάση αυτής της ιδιαιτερότητας του, φαίνεται πως συμπυκνώνει με εύληπτο και σαφή τρόπο μέρους, αν όχι του συνόλου, των βασικών επιχειρημάτων της καλλιτεχνικής θεωρίας του συγγραφέα που αφορούν στην μελέτη της φύσης και της επεξεργασίας των δεδομένων και των στοιχείων που προσφέρει ως πρώτη ύλη στη διαδικασία της σύνθεσης ενός έργου τέχνης. Άλλωστε, το ίδιο το κείμενο της *Ιδέας*, είναι διανθισμένο από σχόλια τέτοιου τύπου, που συμβουλεύουν τους νεότερους καλλιτέχνες να αποφύγουν εκείνους τους κινδύνους που ελλοχεύουν από την άνευ ορίων και μέτρων προσκόλλησης τους στο μοντέλο και αποτύπωσης του φυσικού κόσμου ως έχει, «επειδή λοιπόν η φύση υπολείπεται της τέχνης, οι καλλιτέχνες εκείνοι, οι οποίοι μιμούνται τυφλά, χωρίς επιλογή, περιφρονώντας την *Ιδέα*, έγιναν αντικείμενο κριτικής: ο Δημήτριος γιατί ήταν πολύ φυσικός, ο Διονύσιος γιατί ζωγράφιζε τους ανθρώπους όπως είναι και γι' αυτό μάλιστα του δόθηκε το προσωνύμιο ανθρωπογράφος, δηλαδή ζωγράφος ανθρώπων. Ο Παύσων και ο Πειραικός κατακρίθηκαν γιατί μιμήθηκαν τους πλέον απεχθείς και ευτελείς από τους ανθρώπους- κατά τον ίδιο τρόπο που στις μέρες μας επικρίνεται ο Καραβάτζιο γιατί ζωγράφιζε τους ανθρώπους όπως είναι και ο Βαμβοτσιο γιατί απεικόνισε τους χείριστους»¹²². Η εν λόγω εικόνα λοιπόν, αποτελεί έτσι άλλο ένα μέσο ενίσχυσης της

Μπελόρι, Κάρλο Μαράττα, του ζωγράφου Fabrizio Chiari καθώς και των Domenico Rainaldi, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Paolo Gismondi και τέλος του ίδιου του Τζιοβάνι Πιέτρο Πασσέρι. Για την δράση του Μπελόρι στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης, πρβλ. G.Previtali, 1976, όπ.π., σελ. IX-LXIV, και κυρίως σελ. LXII-LXIII. Επίσης πρβλ. K.Donahue, 1960, όπ.π., σελ. 781-789.

¹²¹Anthony Colantuono, 1996, όπ.π., σελ. 192. Για το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος της αίθουσας, έτσι όπως προτείνεται από τον ιστορικό, πρβλ. (εικ. 127, 128).

¹²² “ Anzi la Natura , per questa cagione tanto inferior all’ arte, che gli Artefici similitudinarii, e del tutto imitatori de’ corpi, senza elletione, e scelta dell’ Idea, ne furono ripresi: Demetrio riceve nota di esser troppo naturale, Dionisio fu biasimato per haver dipinto gli huomini simili a noi, comunemente chiamato ανθρωπόγραφος, cio e pittore di huomini. Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente, per havere imitato li peggiori, e li piu vili, come in questi nostril tempi, Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse I simili, e’l Bamboccio I peggiori...” , G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 5.

επιχειρηματολογίας του Μπελόρι στην καταδίκη της σύγχρονης του καλλιτεχνικής πραγματικότητας, στοχοποιώντας τους νατουραλιστές. Ωστόσο, η κριτική του Μπελόρι, δεν στοχοποιεί μόνο εκείνους τους καλλιτέχνες που αποδέχονται και αποδίδουν άνευ ορίων και μέτρων το φυσικό κόσμο. Ο λόγος του ρωμαίου επικρίνει και εκείνη την άλλη κατηγορία σύγχρονων τού καλλιτεχνών που βρίσκονται στο άλλο άκρο, της απαξίωσης δηλαδή της φύσης και της μελέτης της, στηριζόμενοι αποκλειστικά στην δουλική μίμηση καλλιτεχνικών προτύπων προγενέστερων διδασκάλων, «...εκείνοι που αντλούν από το πνεύμα άλλων και αντιγράφουν τις ιδέες τους, δημιουργούν έργα που δεν είναι θυγατέρες αλλά νόθα γεννήματα της Φύσης, φαίνεται μάλιστα πως παραδέχονται μονάχα το χρωστήρα των δασκάλων τους. Η αποτυχία τους είναι ακόμη μεγαλύτερη, διότι, εξαιτίας της ανοησίας τους, δεν είναι σε θέση να επιλέξουν το καλύτερο, συγκρατούν μόνο τα ελαττώματα των δασκάλων τους και σχηματίζουν την Ιδέα του χειρότερου. Αντίθετα, εκείνοι οι οποίοι διατείνονται ότι είναι νατουραλιστές δε διαμορφώνουν καμιάν Ιδέα στον νου τους, παρά μόνο αντιγράφουν τα ελαττώματα των σωμάτων, συνηθίζουν στην ασκήμια και στα σφάλματα και παραδέχονται ως δάσκαλό τους μονάχα το μοντέλο τους, αρκεί να τους αφαιρέσει κανείς το μοντέλο από μπροστά τους και ολόκληρη η τέχνη τους καταρρέει...»¹²³.

Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν ο Τζιοβάνι Πιέτρο, δεν περιορίζεται στην αναφορά της ικανότητας και της ταχύτητας προς την εκτέλεση των παραγγελιών του βιογραφούμενου ζωγράφου¹²⁴, αλλά δίνει μια διευρυμένη διάσταση στην έννοια της φύσης που αφορά στο σύνολο των καλλιτεχνών, περιγράφοντας έτσι τη σχέση και την απόσταση που οφείλουν να έχουν από τη φύση, καθώς το φυσικό ταλέντο ή η κλίση του μαθητευόμενου προς τις τέχνες και η παρατήρηση της φύσης μπορεί να είναι γόνιμα, ωστόσο είναι αδύναμα και οδηγούν σε σφάλματα, αν δε λάβουν υπόψη τη μελέτη, το σχέδιο, τη γεωμετρία και τις υπόλοιπες αρετές που ακολουθούν στα επόμενα χαρακτηριστικά της παρούσας ομάδας.

¹²³ “...che pigli ano in prestanza l’ingegno, e copiano l’idee altrui, fanno l’operenon figliuole, ma bastarde della Natura, e pare habbiano giurato nelle pennellate de’ loro maestri. Al qual male si aggiunge, che per’ inopia dell’ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgono i difetti de’ loro precettori, es l’ format l’idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di Naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna, copiano l’ difetti de’ copri, e si assuefanno alla bruttezza & a gli errori, giurando anch’essi nel modello, come loro precettore, il quale tolto da gli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l’arte...”, G. P. Bellori, 1672, όπ.π., σελ.10.

¹²⁴ C. Pace, J. Bell, όπ.π., σελ. 213-214.

Το φυσικό ταλέντο και η κλίση στις τέχνες, είναι αναποτελεσματικά στην παραγωγή αξιόλογων έργων τέχνης, αν δεν συνεπικουρούνται από τη μελέτη και τη γνώση που προκύπτει από αυτές στα υπόλοιπα στοιχεία της τέχνης. Αμέσως λοιπόν αναζητούμε στους *Bíous* εκείνο το χαρακτηριστικό που απεικονίζει ή αναφέρεται στη σημασία της μελέτης, το οποίο και ταυτίζω με αυτό του Φεντερίκο Μπαρότσι, που φέρει το επίγραμμα *Studi Vigilanti*. Στο χαρακτηριστικό αυτό ένας νεαρός άνδρας παρουσιάζεται να μελετά ένα βιβλίο με σχέδια ανατομίας υπό το φως ενός λυχναριού, ενώ στα πόδια του ένας πετεινός λαλεί, δηλώνοντας έτσι την αδιάκοπη μελέτη μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες (**εικ.34**). Σύμφωνα με την άποψη των C.Pace και J.Bell, η στάση του σώματος του ανδρός ταυτίζεται με εκείνη του Ναχσών, προγόνου του Χριστού, όπως αυτή αποδόθηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο στην οροφή της *Capella Sistina* (**εικ.129**)¹²⁵. Ωστόσο, αυτό που έχει σημασία στην προκειμένη φάση για την κατανόηση του μηνύματος της αλληγορίας είναι η παρουσία του πετεινού, το λυχνάρι και το βιβλίο που μελετά ο άνδρας. Ανατρέχοντας στην *Iconologia*¹²⁶, ο Ρίπα περιγράφοντας την έννοια *Studio* μας επεξηγεί ότι ο κόκορας δηλώνει « την επαγρύπνηση και την επιμέλεια που είναι απαραίτητες στη μελέτη», ενώ το λυχνάρι λαδιού «ότι όσοι μελετούν καταναλώνουν πιο πολύ λάδι απ' ότι κρασί», σχόλια που ο Μπελόρι λαμβάνει σοβαρά υπόψιν του. Παράλληλα ο κόκορας ερμηνεύεται και από τον Καρτάρι (**εικ.130**) και τον Πιέτρο Βαλεριάνο¹²⁷ ως σύμβολο της εγρήγορσης. Την ίδια ερμηνεία θα προσδώσει και ο Πασσέρι στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Ακαδημίας, όταν θα επιλέξει την απεικόνιση ενός πετεινού πάνω σε έναν πέτρινο κύβο, δηλώνοντας με αυτό τον τρόπο την σπουδαιότητα της μελέτης¹²⁸. Τέλος, η απεικόνιση του λυχναριού, τόσο στην περίπτωση του χαρακτηριστικού των *Bίων* όσο και στην πρόταση του Πασσέρι, στην οποία μάλιστα υπάρχει και το επίγραμμα *Oleum non Vinum*, η αναφορά στη μετρημένη και αποκομμένη από τις υλικές απολαύσεις και πολυτέλειες στον βίο του μαθητευόμενου καλλιτέχνη και η συνεχής μελέτη, αποτελούν τα εχέγγυα μιας επιτυχημένης σταδιοδρομίας, άποψη που επαναλαμβάνεται και στο χαρακτηριστικό του Πιέτρο Τέστα με τίτλο «*Altro Diletto ch'Imparar non trovo*» (**εικ.131**).

¹²⁵C. Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ. 210.

¹²⁶C.Ripa,1605,όπ.π., σελ.478.

¹²⁷V.Cartari,1571,όπ.π.,σελ 329. Pietro Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum Literis Commentarii*, Λυών,1602,σελ.416.

¹²⁸A.Colantuono,1996, όπ.π., σελ. 193.

Ποιά είναι όμως η σημασία του τόμου-βιβλίου που μελετά τόσο απορροφημένη η ανδρική μορφή; Σε ποιό είδος μελέτης και κατ'επέκτασιν σε ποιές ειδικές γνώσεις του καλλιτέχνη μας παραπέμπει;

Το βιβλίο που κρατά ο νεαρός, δεν είναι τίποτα άλλο παρά σχέδια ανθρώπινης ανατομίας, τρόποι δηλαδή της απόδοσης και της αποτύπωσης του ανθρώπινου σώματος. Παρεμφερή φύλλα και σχέδια ανατομίας με εκείνα του βιβλίου του χαρακτηριστικού μπορούμε ακόμα και σήμερα να συναντήσουμε στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στην Ρώμη (**εικ.132,133**). Η αναφορά αυτή του Μπελόρι στην σημασία της ανατομίας, μπορεί να ερμηνευτεί και να δικαιολογηθεί στα πλαίσια του ενδιαφέροντος και των μελετών καλλιτεχνών-μελών της Ακαδημίας γύρω από την έρευνα του ανθρώπινου σώματος και της δομής του, επανερχόμενοι στις προτροπές καλλιτεχνών και θεωρητικών της Αναγέννησης, Αλμπέρτι, Λεονάρντο κ.α, με τους συγχρόνους θεωρητικούς και καλλιτέχνες να εκδίδουν έργα ανάλογου περιεχομένου και θέματος προς την επιμόρφωση των καλλιτεχνών. Άλλωστε το θεσμοθετημένο όργανο των καλλιτεχνών, η Ακαδημία, θα είναι και ο θεσμός εκείνος ο οποίος θα προσφέρει μεταξύ άλλων και την ευκαιρία στους μαθητευόμενους καλλιτέχνες της μελέτης του ανθρώπινου σώματος, μέσα από διαλέξεις και μαθήματα ανατομίας¹²⁹.

¹²⁹ Για την σημασία των μελετών της ανατομίας στα ακαδημαϊκά προγράμματα σπουδών πρβλ. Emmanuel Coquery, "L'anatomie d'une Académie", στο *L'ideal classique...*, πρακ.συν. 2000, όπ.π., σελ.141-160. Μεταξύ των εκδόσεων που προέκυψαν από το ανανεωμένο ενδιαφέρον των Ακαδημιών Ρώμης και Παρισιού για την ανθρώπινη ανατομία, πέραν των επανεκδόσεων του Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica, libri septem* (1543) ή των σημειώσεων του Leonardo da Vinci στο *Trattato della pittura*,(Ρώμη, Παρίσι, 1651) , πρβλ. Bernardino Genga, Giovanni Maria Lancisi , Charles Errard,Francois Andriot, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno : ricercata non solo su gl'ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma, delineata in piu tauole con tutte le figure in varie faccie e vedute per i studio della Regia academia di Francia pittura e scultura*, Ρώμη, 1691 (**εικ.134**), το χειρόγραφο έργο του Bernardino Genga, *Anatomia chirurgica, cioe' istoria anatomica dell'ossa e muscoli del corpo humano, con la descrizione de' vasi piu riguardevoli che scorrono per le parti esterne, e un breve trattato del moto che chiamono circolazione del sangue*, το οποίο θα εκδοθεί στη δεκαετία του 1690, οι χειρόγραφες σημειώσεις του ιδίου στο *Myologie, scavoir discours des muscles appartenant au dessein faits a Mrs de l'Academye royale de Rome par le sieur Bernardin Genga, medecin, chirurgien et anatomiste de l'hospital du Saint-Espirit de Rome*. Άλλες εκδόσεις αποτελούν, Francois Tortebat, (ψευδώνυμο ίσως του Roger de Piles),*Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de Peinture et de sculpture. Ouvrage très utile, et très necessaire à tous ceux qui font profession du dessein mis en lumière par François Tortebat*,(1664), Gaicopo Moro, *Anatomia ridotta all'uso de'pittori e scultori dal Signor Giacomo Moro*, Βενετία,1679,κ.α.

Έτσι λοιπόν ο ρωμαίος μέσω της συγκεκριμένης εικόνας στο βίο του ζωγράφου, κάνει έμμεσες αναφορές στη σημασία και την πρωτοκαθεδρία της *historia* ως το σπουδαιότερο ζωγραφικό είδος -της αποτύπωσης δηλαδή της ανθρώπινης δράσης. Τέλος, όπως και στην περίπτωση του Λανφράνκο, το αλληγορικό χαρακτηριστικό του Μπαρότσι μπορεί να αντλεί την ερμηνευτική του λύση μέσα από την ανάγνωση του ίδιου του βίου, όπου ο Μπελόρι αναφέρεται στις εξαντλητικές και ολονύκτιες μελέτες του ζωγράφου κατά την παραμονή του στη Ρώμη¹³⁰, ωστόσο με αφετηρία τον καλλιτέχνη, που λειτουργεί ως πρότυπο ο κριτικός διευρύνει τους αποδέκτες του μηνύματος που συμπυκνώνεται μέσω της συγκεκριμένης εικόνας στο σύνολο των υποψήφιων καλλιτεχνών.

Πέραν της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος, που ο καλλιτέχνης οφείλει να μελετήσει, ποιοί είναι εκείνοι οι ειδικότεροι ερευνητικοί κλάδοι και επιστημονικά πεδία που ο νεόφυτος οφείλει να γνωρίσει σύμφωνα με τον Μπελόρι; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα μας δίδεται από τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ομάδας, τα οποία και επεξηγούν ποιές είναι εκείνες οι δεξιότητες-γνώσεις που καλείται να διδαχθεί ο ιδανικός καλλιτέχνης.

Η αρχή για τις αρετές αυτές σηματοδοτείται από το αλληγορικό χαρακτηριστικό που φέρει τον τίτλο *Geometria*. Στο χαρακτηριστικό αυτό απεικονίζεται ένας ηλικιωμένος άνδρας που αντιγράφει και μεταφέρει από το έδαφος με την βοήθεια ενός διαβήτη τα γεωμετρικά σχήματα, τρίγωνα, κύκλος, πολύγωνο, ευθύγραμμα τμήματα και γωνίες, που βλέπει από έναν πίνακα που στηρίζει με το δεξί του χέρι. Ο πίνακας αυτός στηρίζεται σε μια κολώνα, η οποία αποτελεί τμήμα μιας κιονοστοιχίας, ενδεχομένως το εξωτερικό ενός αρχαίου κτιρίου, ενώ στο βάθος απεικονίζεται μια πυραμίδα δίπλα από την οποία προβάλλει έντονα καπνός (εικ.33). Το επίγραμμα της σύνθεσης είναι δηλωτικό τόσο του θέματος του χαρακτηριστικού, όσο κυρίως του καλλιτέχνη το βίο του οποίου συνοδεύει, εκείνου του Ντομένικο Φοντάνα, του μοναδικού αρχιτέκτονα των *Βίων*. Η επιλογή της *Geometria* από τον Μπελόρι, φανερώνει πως ο ακρογωνιαίος λίθος πάνω στον οποίο δομείται η τέχνη της αρχιτεκτονικής καθώς και οι υπόλοιπες τέχνες του σχεδίου, είναι τα μαθηματικά και ειδικότερα η γεωμετρία¹³¹. Ταυτίζοντας την εν λόγω αλληγορική σύνθεση με τη γεωμετρία, ανατρέχουμε στον Ρίπα, όπου

¹³⁰ “ *tantoche la note dimenticandosi il sonno, il piu delle volte la madre lo sopra giungeva in camera e lo trovava ancor desto al lume della lucerna fino al giorno, come suole avvenire a quelli , che sentono grandissimo piacere d'imparare...*”, G.P.Bellori, 1672, όπ.π.,σελ. 171.

¹³¹D.L.Sparti,2002,όπ.π., σελ. 215. G.P.Bellori,2005, όπ.π.,σελ.42.

όμως παρατηρούμε πως η σύνδεση της περιγραφής του όρου *Geometria* στην *Iconologia* με εκείνη του χαρακτηριστικού στους *Βίον* είναι προβληματική, καθώς για τον Ρίπα η μορφή είναι γυναικεία και κρατά έναν γνώμονα και ένα διαβήτη¹³². Στο προβληματικό αυτό σημείο, ως προς την πηγή και το μοτίβο που απαντάται στους *Βίους*, ο Previtali προτείνει την ταύτιση της αλληγορικής μορφής με την περιγραφή και την εικόνα του *Disegno* όπως αυτή προκύπτει από την ίδια πηγή¹³³(**εικ.135**), παρατήρηση που μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε αυτή την επιλογή του Μπελόρι ως μια άμεση αναφορά όχι μόνο στην αρχιτεκτονική αλλά στο σύνολο των τεχνών¹³⁴.

Ένα άλλο πρότυπο της εν λόγω αλληγορικής εικόνας, αποτελεί ίσως η ανδρική μορφή στη *Σχολή των Αθηνών*, που σήμερα ταυτίζεται με τον Ευκλείδη (**εικ.137**)¹³⁵, έργο άλλωστε γνωστό στον Μπελόρι. Ωστόσο, όπως προκύπτει από τις περιγραφές και τις ερμηνείες του ιδίου¹³⁶, η συγκεκριμένη μορφή ταυτίζεται με τον Αρχιμήδη. Δε θα ήταν λοιπόν άστοχο να ερμηνεύσουμε το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό ως την αποτύπωση των τελευταίων στιγμών του μαθηματικού κατά την άλωση των Συρακουσών, όπως δηλώνει και ο καπνός στο βάθος της σύνθεσης, θέμα άλλωστε που απεικονίζεται και στην μετώπη στη δεξιά μεριά του κτιρίου στο *Liceo de Pittura* του Π.Τέστα (**εικ.138**).

Τέλος η πυραμίδα θα μπορούσε να ερμηνευτεί είτε ως παραπομπή στις γνώσεις και την παιδεία των μαθηματικών που ο Αρχιμήδης έλαβε στην Αίγυπτο, είτε ως μια άμεση αναφορά στον ίδιο τον βιογραφούμενο αρχιτέκτονα ο οποίος μέσω του έργου του και κυρίως μέσω της ανύψωσης των οβελίσκων στη Ρώμη, επανέφερε στην αρχική τους αίγλη τη μηχανική και τα μαθηματικά των αρχαίων, δίνοντας υλική υπόσταση στην θεωρία τους. Παράλληλα, όπως παρατηρεί η D.Spartì, η πυραμίδα αποτελεί πιθανόν μία υπόμνηση της Αιγύπτου, χώρας από την οποία ήρθαν στην πρωτεύουσα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας οι οβελίσκοι που ανεγέρθησαν από τον αρχιτέκτονα¹³⁷.

¹³² C.Ripa,1645, όπ.π., σελ.290.

¹³³ G.P.Bellori, 1976, όπ.π.,σελ. xlix.

¹³⁴ Παράλληλα δε ο Lhote, θα προτείνει την ταύτιση της μορφής με εκείνη των *Matematica* στον Ρίπα (**εικ.136**), αναγνωρίζοντας παρεμφερείς σκοπούς στην επιλογή της εν λόγω εικονολογικής λύσης από τον ιστοριογράφο, πρβλ. , Lhote, 1987, όπ.π., σελ. 84

¹³⁵ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ. 201.

¹³⁶ G.P.Bellori, *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Ρώμη, 1695,σελ.20

¹³⁷ D.Li.Spartì,2002,όπ.π.,σελ. 215.

Η σπουδαιότητα της γεωμετρίας ως καλλιτεχνική αρετή απαραίτητη για την ανάπτυξη και την καταξίωση του ιδεατού καλλιτέχνη που προβάλλει ο συγγραφέας, επανεμφανίζεται με έμμεσο τρόπο αυτή τη φορά και στο αλληγορικό χαρακτικό που συνοδεύει τον βίο του Πουσσέν. Στο έργο αυτό, μια γυναικεία μορφή που κάθεται σε ένα βάθρο δείχνει με το αριστερό της χέρι στον θεατή τα προοπτικά σχέδια που έχει αποτυπώσει πάνω σε μια επιφάνεια, από μια σειρά γεωμετρικών στερεών που βρίσκονται πίσω της (εικ.42). Στο επίγραμμα της αλληγορικής σύνθεσης διαβάζουμε *Lumen et Umbra*, έννοιες που υποδηλώνουν πως χάριν στη γνώση των νόμων και των σχέσεων μεταξύ φωτός και σκιάς ο καλλιτέχνης, στην περίπτωση μας η γυναικεία μορφή, επιτυγχάνει να αποδώσει ορθά τα γεωμετρικά σχήματα, σύμφωνα με τις αρχές του φυσικού κόσμου σε μια επίπεδη επιφάνεια, προσδίδοντας έτσι την αίσθηση του βάθους και της εγγύτητας ή της απόστασης του θεατή από το ζωγραφικό χώρο. Έτσι πέραν της αναγκαιότητας του σχεδίου στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, όπως αυτό εκφράστηκε μέσω των δύο προηγούμενων χαρακτικών, στην αλληγορική σύνθεση που συνοδεύει τον βίο του Πουσσέν, ο Μπελόρι αναδεικνύει τη σπουδαιότητα της απόδοσης της τρίτης διάστασης, στην τέχνη της ζωγραφικής¹³⁸.

Με αφετηρία λοιπόν την ανωτέρω διαπίστωση, δε θεωρώ ότι είναι λανθασμένη η άποψη του Previtalli και της Sparti που προτείνουν την αρετή της προοπτικής ως την έννοια που απεικονίζεται στο εν λόγω χαρακτικό, καθώς μέσω του φωτός και της σκιάς το ανθρώπινο μάτι μπορεί να αντιληφθεί το βάθος, τον όγκο, τις αποστάσεις και τις διαστάσεις του χώρου, τα οποία και αποτυπώνονται στον καμβά από το ζωγράφο¹³⁹. Άλλωστε το ίδιο το κείμενο του βίου του ζωγράφου, καθώς και το άδετο βιβλίο στην προσωπογραφία του βίου με τίτλο *De lum. Et Umb.* έρχονται να επικυρώσουν αυτή την άποψη, καθώς ο ρωμαίος θα αναφερθεί στις εντατικές μελέτες και το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη πάνω σε αυτές τις σχέσεις και τα έργα εκείνα που υλοποιούν αυτά τα συμπεράσματα¹⁴⁰. Μολονότι, η επιγραφή στη ράχη του βιβλίου αποτελεί επιζωγραφισμένο στοιχείο, που έγινε αργότερα στην αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου¹⁴¹, ο Μπελόρι εσκεμμένα υιοθετώντας αυτή τη λεπτομέρεια στο

¹³⁸ C.Pace, J.Bell, όπ.π.,σελ. 219.

¹³⁹ D.L.Sparti, όπ.π.,σελ.218.

¹⁴⁰ G.P.Bellori, 2005, όπ.π.,σελ. 202,311,319.

¹⁴¹ Πρώτος που θα αμφισβητήσει έμμεσα την γνησιότητα της επιγραφής στη ράχη του βιβλίου θα είναι ο Anthony Blunt, ο οποίος και θα διαπιστώσει την προβληματική που προκύπτει από την συστράτευση ενός υπέρμαχου του σχεδίου «*a firm partisan of disegno*», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, με τους καλλιτέχνες υποστηρικτές του χρώματος, «*supporters of colore*» πρβλ. Anthony

χαρακτικό της προσωπογραφίας του καλλιτέχνη, επικυρώνει τις προσπάθειες των γάλλων φίλων του, που επιχειρούν μέσω αυτής της μικρής λεπτομέρειας να αποδώσουν στον συμπατριώτη τους την φήμη και την σπουδαιότητα της τέχνης του, στα πλαίσια των προσπαθειών της κατασκευής ενός καλλιτεχνικού παρελθόντος και μιας παράδοσης ισάξιας με εκείνη της Ιταλίας. Άλλωστε το ίδιο το γεγονός της συμπερίληψης του βίου του γάλλου στους *Βίους*, είναι ενδεικτικό αυτής της αναγνώρισης εκ μέρους του συγγραφέα της προόδου των τεχνών στη Γαλλία, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει αυτόχρονα στην εξίσωση τους με την ακμή και το μεγαλείο της ιταλικής –ρωμαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τζιοβάνι Πιέτρο «Όταν άνθιζαν οι καλές τέχνες του σχεδίου, κυρίως στην Ιταλία και τη Ρώμη, χάρη στην επιμελή εργατικότητα των πλέον διαπρεπών και έξοχων καλλιτεχνών, ιδιαίτερα μάλιστα η ζωγραφική, γόνιμη σε έργα και ταλέντα, έτσι ώστε να μπορεί να δοξάζεται παντού, οι ευμενείς Χάριτες, χαμογέλασαν στη Γαλλία, κι εκείνη που ήδη διακρινόταν στα όπλα και τα γράμματα έγινε έτσι ονομαστή και για το χρωστήρα, ερίζοντας με την Ιταλία για το όνομα και τη δόξα του Νικολά Πουσσέν, η πρώτη ως ευτυχής μητέρα, και η άλλη ως δασκάλα και δεύτερη πατρίδα»¹⁴². Επιπροσθέτως, δεν θα πρέπει να λησμονήσουμε, ως αίτια της επιλογής του συγκεκριμένου επιγράμματος στο αλληγορικό χαρακτικό και την προσωπογραφία, τις μελέτες του Πουσσέν πάνω στα ζητήματα της φωτοσκιάς, μέσα από τις σημειώσεις του Λεονάρντο στο χειρόγραφο του Cassiano dal Pozzo και το χειρόγραφο έργο του Matteo Zaccolini, μελέτες που εντάσσονται στο ευρύτερο ενδιαφέρον για το

Blunt, *Nicolas Poussin*, Νέα Υόρκη, Bollingen Foundation, 1965, σελ. 265. Η απροθυμία αυτή του ιστορικού θα επιβεβαιωθεί λίγες δεκαετίες αργότερα, όταν στα πλαίσια του καθαρισμού και της συντήρησης της αυτοπροσωπογραφίας ενόψει της αναδρομικής έκθεσης για τον ζωγράφο στο Grand Palais στο Παρίσι το 1994, θα διαπιστωθεί ότι η εν λόγω φράση στη ράχη του βιβλίου, θα είναι επιζωγραφισμένη μετά την ολοκλήρωση του έργου, πρβλ. *Nicolas Poussin 1594-1665*, κατ. έκθ., επιμ. Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, Παρίσι, Reunion des Musees Nationaux, 1994, σελ. 426. Το ποιός και πότε την έκανε παραμένει ακόμα άγνωστο. Ωστόσο η ίδια φράση “*De lumine et colore*”, θα αναπαραχθεί και στο χαρακτικό πορτραίτο της αυτοπροσωπογραφίας του ζωγράφου από τον Jean Pesne, όταν ο Πουσσέν είναι ακόμα εν ζωή, όπως διαπιστώνουν οι Cropper και Dempsey, πρβλ. Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1996, σελ. 145. Επιπροσθέτως, άλλο ένα στοιχείο-τεκμήριο που δηλώνει την μεταγενέστερη προσθήκη της επιγραφής στη ράχη του βιβλίου αποτελεί το αντίγραφο της αυτοπροσωπογραφίας από τον μαθητή-φίλο του Πουσσέν και φίλο του Μπελόρι, Camillo Massimo, που στεγάζεται στην Βασιλική Βιβλιοθήκη στο Ουίνσδορ. (εικ.139)

¹⁴² “*Vando nell’Italia, & in Roma piu fiorivano le belle arti del disegno nello studio di chiarissimi, & eccellentissimi Artefici, e la pittura principalmente, quasi in sua stagione, era feconda d’opere, e d’ingegni, perche ella da ogni parte restasse gloriosa, le Gratie amiche arrisero verso la Francia, la quale d’armi, e di lettere inclita, e fiorentissima, si rese anche illustre nella fama del pennello, contrastando con l’Italia il nome, e la lode di Nocolo Pussino, di cui l’una su madre felice, l’altra maestrae patria seconda...*”, G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 407.

Λεονάρντο στη Ρώμη το β' μισό του 17^{ου} αιώνα, που θα οδηγήσουν άλλωστε και στην ταυτόχρονη έκδοση του *Trattato* το 1651 στη Ρώμη και το Παρίσι, έκδοση στην οποία θα συνεργαστούν Ερράντ και Πουσσέν¹⁴³.

Το εικονογραφικό πρότυπο ή η αφετηρία της αλληγορικής εικόνας του βίου του Πουσσέν, θα μπορούσε ίσως να αποτελέσει το σχέδιο του ίδιου του ζωγράφου που φέρει τον τίτλο «*Το εργαστήρι του καλλιτέχνη*» (εικ.140)¹⁴⁴, όπου βλέπουμε να επαναλαμβάνεται η απεικόνιση των γεωμετρικών στερεών-κύλινδρος και κώνος. Έτσι το χαρακτηριστικό αποτυπώνει τη σπουδαιότητα της μελέτης του φωτός παρουσιάζοντας στη συγκεκριμένη τα πρώτα βήματα αυτών των μελετών που λαμβάνουν τόπο και χρόνο στα πρώτα χρόνια της μαθητείας του καλλιτέχνη στο εργαστήρι του δασκάλου. Τα συμπεράσματα και οι αρχές που θα προκύψουν από τις προκείμενες μελέτες πάνω σε γεωμετρικά στερεά θα μπορέσουν εν συνεχεία μέσω της πείρας και της πρακτικής εξάσκησης του μαθητευόμενου να αναζητηθούν και στην ίδια τη φύση.

Στην παράδοση και τη σημασία του καλλιτεχνικού εργαστηρίου ως χώρου καλλιέργειας που λειτουργεί ως ο προθάλαμος της ανάπτυξης του φυσικού ταλέντου του μαθητευόμενου, φαίνεται πως ανταποκρίνεται το επόμενο χαρακτηριστικό, που συνοδεύει το βίο του Καραβάτζιο. Η αλληγορική σύνθεση που φέρει τον τίτλο *Praxis* απεικονίζει μια ηλικιωμένη γυναίκα που κάθεται σε μια πολυθρόνα. Με το αριστερό της χέρι κρατά ένα μεγάλο διαβήτη, υπολογίζοντας πιθανόν κάποια απόσταση ή διάσταση, όπως μας επιτρέπει να συμπεραίνουμε το νήμα της στάθμης που κρατά με το δεξί της χέρι (εικ.35). Εικονολογικό πρότυπο της εν λόγω εικόνας αποτελεί η

¹⁴³Donatella Livia Sparti, "Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's 'Trattato' ", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.66 (2003), σελ.143-188. Janis C. Bell, " Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscripts", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.66 (2003), σελ.103-125. Παναγιώτης Κ. Ιωάννου, « Trattato della pittura: Ο άφαντος Λεονάρντο. Γύρω από την προϊστορία την επώαση και την υποδοχή της πρώτης έκδοσης της Πραγματείας περί ζωγραφικής του Λεονάρντο (1651)», στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, σελ. 297-319. Επίσης πρβλ., E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1996, σελ. 145-154. Ως προς την εικονογράφηση του τόμου, πρβλ. W. Friedlaender, A. Blunt, επιμ. "The illustration's to Leonardo da Vinci's *Trattato della Pittura*", στο *The Drawings of Nicolas Poussin: Catalogue Raisonne*, τόμ. IV, Λονδίνο, 1963, σελ. 26-33, 204-210. Επίσης πρβλ. K. T. Steinintz, " Poussin illustrator of Leonardo da Vinci and the Problem of Replicas in Poussin's Studio", περ. *The Art Quarterly*, τόμ. 14, τχ. 1, σελ. 40-55.

¹⁴⁴E. Cropper C. Dempsey, *Nicolas Poussin friendship and the love of painting*, Νιού Τζέρσεϊ, Princeton University Press, 1996, σελ. 148-149, 151.

περιγραφή του Ρίπα για την *Practica* στην ανανεωμένη επανέκδοση της *Iconologia* του 1625 από τον Fulvio Mariotelli (εικ.141)¹⁴⁵. Αν και στην παρούσα φάση δε κρίνω αναγκαίο να προβώ σε μια ερμηνευτική προσέγγιση του ζητήματος της σχέσης θεωρίας και πρακτικής όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Μπελόρι, θεωρώ μολοταύτα απαραίτητο να αποσαφηνίσω πως στη συγκεκριμένη εικονολογική επιλογή ο ιστοριογράφος δεν υπονοεί την αναφορά στο χειρωνακτικό επίπεδο των τεχνών. Μολονότι η επιλογή του Καραβάτζιο στο *corpus* των βιογραφιών του 1672 αποτελεί μια προβληματική για πολλούς επιστήμονες, καθώς ο λομβαρδός εμφανίζεται από τον Μπελόρι ως ένας αντι-ήρωας συγκριτικά με την ιδιαίτερα εγκωμιαστική στάση και αναφορά προς ζωγράφους όπως ο Α.Καράτσι ή ο Ντομενικίνο¹⁴⁶, η επιλογή της *Praxis* δεν θα πρέπει να ερμηνευτεί ως μια αναφορά στην παιδεία και την έλλειψη επαρκών κριτηρίων στην τέχνη του Λομβαρδού. Όπως και στην περίπτωση του *Liceo della Pittura* του Τέστα αλλά και στην περιγραφή του Ρίπα, η *Praxis* δε λαμβάνει αρνητικό πρόσημο καθώς αποτελεί το δεύτερο σκέλος της ολοκλήρωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής, επακόλουθο της σύλληψης της *Ιδέας* και την υλοποίησή της. Αν και είναι αδύναμη από μόνη της να φέρει εις πέρας ένα ολοκληρωμένο έργο που πληροί τις καλλιτεχνικές προϋποθέσεις που προτείνει ο Μπελόρι και αποδίδει με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο ο Τέστα, ως μια τυφλή μορφή (εικ.142)¹⁴⁷, έχει μια σημαίνουσα λειτουργία για τον ιστοριογράφο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ή προϊόν παραπληροφόρησης ότι ο ρωμαίος σκόπιμα αλλάζει τη χρονιά θανάτου του καλλιτέχνη, ώστε να συμπέσει με εκείνη του θανάτου των Α.Καράτσι και F.Zuccari (Φεντερικό Τσούκαρι, 1539-1609), «θλιβερή χρονιά για την ζωγραφική, καθώς μας στέρησε τους Αννίμπαλε Καράτσι και Φεντερικό Τσούκαρι»¹⁴⁸. Είναι λοιπόν η αφοσίωση του ζωγράφου και κατ'επέκτασιν κάθε καλλιτέχνη προς την επιμελή παρατήρηση του φυσικού κόσμου και η αποτύπωση αυτών των

¹⁴⁵ C.Ripa, *Iconologia*, 1625, σελ. 285-286. D.L.Spartì, 2002, ό.π.,σελ.216.

¹⁴⁶ L.Spezzaferro, "Caravaggio", στο *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, (Palazzo delle Esposizioni), 2000, σελ. 272-273.

¹⁴⁷ Για την σημασία της *Teoria* και *Praxis*, ως τους δύο πυλώνες στους οποίους δομείται η καλλιτεχνική ολοκλήρωση, σύμφωνα με την άποψη του Pietro Testa και την οπτική αναπαράσταση των ανωτέρω εννοιών στο χαρακτηριστικό *Liceo della Pittura* του ίδιου, πρβλ. E.Cropper, *The ideal of painting. Pietro Testa's Dusseldorf Notebook*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1984, σελ. 65-95, κυρίως σελ. 86-89. Ειδικότερα για την συμπύκνωση της καλλιτεχνικής-φιλοσοφικής θεωρίας που προτάθηκε από τον Τέστα μέσω του *Liceo*, πρβλ. E.Cropper, "Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's notes on painting and the *Liceo della Pittura*", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.34, (1971), σελ. 262-296.

¹⁴⁸ " ...anno funesto, per la pittura, havendoci tolto insieme Annibale Carracci, e Federico Zuccheri...", G.P.Bellori, 1672, ό.π., σελ. 211.

συμπερασμάτων στον καμβά ή στο μάρμαρο μέσω του σχεδίου εκ του φυσικού και συνάμα η απομάκρυνσή του από τις χιμαιρικές μορφές και συνθέσεις του μανιερισμού, τα στοιχεία εκείνα που αποτελούν όπως ορθά αναφέρει η Sparti, την υποδειγματική ποιότητα του ζωγράφου- άρα και την είσοδό του στο πάνθεον του ρωμαίου-, στοιχείο ουσιαστικό στην καλλιτεχνική εκπαίδευση του ιδανικού καλλιτέχνη και συνεπώς η ίδια η αρχή της *Ιδέα*¹⁴⁹.

Τελευταία αρετή που ο καλλιτέχνης οφείλει να διαθέτει σε αυτή την πρώτη ομάδα των χαρακτηριστικών των *Βίων*, αρετή που προκύπτει από τις ανωτέρω αρχές, είναι εκείνη της σοφής επιλογής των καλύτερων μερών από το σύνολο των διαθέσιμων πηγών που έχει στη διάθεση του. Το χαρακτηριστικό που συμπυκνώνει αυτή την άποψη απαντάται στο βίο του φλαμανδού Α.Βαν Ντάικ και φέρει τον τίτλο, *Imitatio Sapiens*. Η κριτική αυτή ικανότητα της επιλογής των καλύτερων μερών και της δημιουργικής ανασύνθεσής των σε κάτι νέο, χωρίς ωστόσο να ακολουθείται μια δουλική και μιμητική προσκόλληση στο πρωτότυπο -στοιχείο καταδικαστέο από τον Μπελόρι ως ένδειξη αμάθειας και κριτικής σκέψης και πνεύματος- είναι έκδηλη και αποτυπώνεται με αρκετά σαφή τρόπο από την αλληγορική εικόνα του βίου. Μια καθισμένη γυναικεία μορφή κοιτάζει το είδωλό της σε έναν καθρέπτη, ενώ με το δεξί της πόδι πατά πάνω σε έναν πίθηκο (εικ.37). Ο καθρέπτης και ο πίθηκος αποτελούν εκείνα τα δύο στοιχεία που είναι το κλειδί της ερμηνείας του εν λόγω χαρακτηριστικού, υποδεικνύοντας στο θεατή και αναγνώστη τις έννοιες που ο Μπελόρι προωθεί, α)τη φρόνηση και β)τη μίμηση. Ως προς την αρνητική σημασία της μίμησης που υποδηλώνεται από τον πίθηκο, ο ρωμαίος χρησιμοποιεί μια καθιερωμένη συμβολική διάσταση του ζώου, ως φορέα της λαγνείας, των κατώτερων ενστίκτων και κατ'επέκτασιν της άνευ περιορισμών και γνώσης μίμησης των πράξεων που εκτελούνται.

Ο Μπελόρι μέσω του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού επεξεργάζεται τη σημασία της μίμησης στην ζωγραφική, καθώς οι τέχνες και η ζωγραφική ειδικότερα, αποτελούν μιμητικές εκδηλώσεις του ανθρώπου προς την ίδια τη φύση. Για τον ιστοριογράφο η δουλική και χωρίς αντίληψη ή όρια μίμηση της φύσης από τους καλλιτέχνες είναι λοιπόν μέσω της μορφής του πιθήκου κατακριτέα. Ανατρέχοντας και πάλι στην *Iconologia*, παρατηρούμε πως ο πίθηκος είναι εκείνο το ζώο που συνοδεύει την

¹⁴⁹D.L.Spartì,2002, όπ.π.,σελ.216

μορφή της *Μίμησης* (εικ.143). Στην ίδια θεωρητική προσέγγιση ερμηνεύεται και η επιλογή του ίδιου ζώου από τον Τέστα στο *Liceo* (εικ.142), έργο στο οποίο ο ζωγράφος καταδικάζει και αυτός από την πλευρά του την άνευ ορίων και μέτρου αντιγραφή και προσήλωση στη φύση στα πλαίσια της καλλιτεχνικής αναζήτησης για την αποτύπωση της αλήθειας στο έργο τέχνης. Άλλωστε στο *Liceo* ο πίθηκος που συνοδεύει την *Praxis* κρατά και ένα δοχείο ελεημοσύνης, δηλώνοντας έτσι με αυτό το ευφυολόγημα τη λήψη έτοιμων λύσεων χωρίς καμιά περαιτέρω πνευματική επεξεργασία από τον καλλιτέχνη. Παρεμφερείς δε αναγνώσεις και σημάνσεις για την σημασία του πίθηκου παρατηρούμε και στο εικονογραφικό πρόγραμμα που πρότεινε ο Πασσέρι για την Ακαδημία του Αγίου Λουκά¹⁵⁰.

Μολονότι ο Μπελόρι ακολουθεί την ίδια παράδοση και αντιλαμβάνεται τη μίμηση και τα όρια της με τους ίδιους περίπου όρους, όπως αποτυπώνεται στις παραπάνω περιπτώσεις, συντασσόμενος με τους κύκλους των λογίων και καλλιτεχνών, λ.χ. του Τέστα, που καταδίκάζαν μια καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής τους, δηλαδή τους *Bambocianti* και τους φλαμανδούς νατουραλίστες¹⁵¹, ωστόσο διαφοροποιείται από τους προκατόχους του καθώς δεν αποτυπώνει απλά μια πραγματικότητα αλλά στηλιτεύει και καταγγέλλει, για τους δικούς του λόγους, αυτή την καλλιτεχνική παρακμή που παρατηρεί στη Ρώμη. Για τον Μπελόρι ο πίθηκος δεν συνοδεύει απλά την *Μίμηση*, ποδοπατείται από αυτή, ενώ ο καθρέπτης από σύμβολο λαγνείας στον Πασσέρι, αποκτά τη σημασία της Φρόνησης-Σύνεσης (εικ.143) και εν τέλει της ίδιας της Αλήθειας-*Verita*. Έτσι επιτυγχάνει να συμπυκνώσει μέσω της εικόνας τις απόψεις του για την ορθή μίμηση, η οποία ως μέσο για την αποτύπωση της αλήθειας οφείλει να προέρχεται μόνο από τη μελέτη και τη γνώση, στοιχεία που διαφοροποιούν τον απλό τεχνίτη και μιμητή της φύσης από τον αξιόλογο

¹⁵⁰ Στην περίπτωση αυτή το ζώο θα απεικονιζόταν ντυμένο με γυναικεία ρούχα να κοιτάζεται σε ένα καθρέπτη, δηλώνοντας έτσι τη διαφορά μεταξύ της φυσικής ικανότητας της μίμησης και της κατοχής της πραγματικής γνώσης και κατανόησης που προκύπτει από τη μελέτη και την εμπειρία, με τον καθρέπτη δε να αποτελεί όχι το όργανο της σύνεσης, αλλά ακόμα ένα στοιχείο της λαγνείας και της ματαιοδοξίας Α. Colantuono, 1996, όπ.π., σελ. 195. Για την εξέλιξη της σημασίας και την ερμηνεία του πίθηκου ως εικονογραφικού μοτίβου στην δυτική τέχνη, πρβλ. Janson Horst Woldemar, *Apes and Ape Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, Λονδίνο, Warburg Institute, University of London, 1952.

¹⁵¹ G. Previtali, "Bellori 1976", στο *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, τόμ.Ι., όπ.π., σελ. 171. Επίσης πρβλ. D.L. Sparti, 2002, όπ.π., σελ. 216. Πέραν του Peter Van Laer, στην ομάδα των λεγόμενων *bambocianti*, όπως περιπαιχτικά ονομάστηκαν από τους συναδέλφους τους, συγκαταλέγονται ζωγράφοι όπως ο Cerquozzi, Jacopo da Empoli, Paolo Antonio Barbieri, Baschenis και Paolo Porpora, ενδεικτικά πρβλ. *I Bambocianti: Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, επιμ. Briganti G., Trezzani L., Laureati L., Ρώμη, 1983.

καλλιτέχνη¹⁵². Θέση που δεν αφορά αποκλειστικά και μόνο τον Βαν Ντάικ, έναν κατεξοχήν ειδικευμένο ζωγράφο προσωπογραφιών, αλλά διευρύνει τους ορίζοντες των αποδεκτών του στο σύνολο των καλλιτεχνών και των ζωγραφικών ειδών.

Συνοψίζοντας λοιπόν, σε αυτή την πρώτη ομάδα χαρακτηριστικών που αποτελούν τους πρώτους αναβαθμούς προς την καλλιτεχνική ολοκλήρωση, ο Μπελόρι μας παρουσιάζει συνοπτικά και τις βασικές θέσεις του περί της ιδανικής τέχνης. Παράλληλα, η μελέτη του φυσικού κόσμου που προτείνεται από τα εν λόγω αλληγορικά χαρακτηριστικά καθώς και το μέτρο στην επιλογή και την επεξεργασία αυτών των διδαγμάτων από τη φύση, ουσιαστικά δηλώνει και τη θέση του Μπελόρι περί της επιστροφής στα διδάγματα της αρχαιότητας και των σύγχρονων επιγόνων της Ραφαήλ και Α.Καράτσι και την επιλογή και σύνθεση των έργων με βάση τη μελέτη και τη γνώση των νόμων του φυσικού κόσμου που προκύπτουν από τη μελέτη της αρχαιότητας και των παλαιότερων δασκάλων. Με άλλα λόγια δηλαδή, ήδη από τα πρώτα χαρακτηριστικά, ο συγγραφέας δηλώνει με άμεσο τρόπο την εναντίωσή του στις πρακτικές και τους τρόπους σύνθεσης των μανιεριστών, καταδικάζοντας την αποκλειστική αφοσίωση στη φαντασία και την απομάκρυνση από την παρατήρηση του φυσικού κόσμου και κατ'επέκτασιν την έλλογη επεξεργασία των ερεθισμάτων που προκύπτουν από την ίδια την φύση, μια φύση βέβαια όπως ορίζεται από τον Μπελόρι στα πρότυπα της απεικόνισης και όχι της απλής δουλικής μίμησης.

Η επόμενη ομάδα των αλληγορικών εικόνων έρχεται να διευρύνει τους αποδέκτες της θεωρίας που προτείνεται από τον Μπελόρι στο σύνολο των καλλιτεχνών, όπως αυτή προκύπτει από την ερμηνεία των αλληγορικών εικόνων που συνοδεύουν τους βίους των δύο γλυπτών των *Βίων*, του Φρανσουά Ντυκενουά και του Αλεσσάντρο Αλγκάρντι.

Η αλληγορική εικόνα που συνοδεύει τη βιογραφία του φλαμανδού φέρει το επίγραμμα *Calamo Ligantur Eodem* και απεικονίζει μια γυναικεία μορφή καθισμένη σε ένα μαρμάρινο βάθρο. Η μορφή κρατά με το αριστερό της χέρι μια σμίλη και ένα πινέλο, σύνεργα των τεχνών της γλυπτικής και της ζωγραφικής αντίστοιχα, ενώ με το δεξί της χέρι στηρίζεται σε ένα καλάμι γύρω από το οποίο αναπτύσσεται ένα κλήμα. Επίσης στο βάθρο που φέρει το επίγραμμα είναι τοποθετημένα σύνεργα της ζωγραφικής (εικ.38). Αναμφίβολα το εικονολογικό πρότυπο για τη συγκεκριμένη

¹⁵²C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ. 211.

απεικόνιση εντοπίζεται στην περιγραφή του Ρίπα στην *Iconologia* για την *Arte* (εικ.145)¹⁵³. Παράλληλα το κλήμα και το καλάμι απαντώνται στα *Emblemata* του Αλτσιάτι και πιο συγκεκριμένα στις περιγραφές του λογίου για την *Amicitia Etiam Post Mortem Durans* και τη *Prudentes Vino Abstinent* (εικ.146,147)¹⁵⁴. Η στάση του σώματος της γυναικείας μορφής παραπέμπει σε εκείνη του αγάλματος της Κλεοπάτρας (εικ.148), γεγονός που ερμηνεύεται ως μια άμεση αναφορά στις μελέτες του καλλιτέχνη πάνω στη γλυπτική της αρχαιότητας κατά την παραμονή του στη Ρώμη¹⁵⁵.

Ως προς τη σημασία του καλαμιού και της αμπέλου, θεωρώ πως ο Μπελόρι μας παρουσιάζει μέσω της συγκεκριμένης εικόνας τις απόψεις του για το ρόλο της τέχνης και τις σχέσεις της με τη φύση διαμέσου των ενεργειών του καλλιτέχνη, ο οποίος διαμορφώνει τις όποιες ατέλειες παρουσιάζονται σε αυτή. Έτσι, όπως το κλήμα λαμβάνει το σωστό σχήμα που του επιτρέπει την ανάπτυξη και την καρποφορία, μέσω της στήριξης του από το καλάμι, ομοίως και οι τέχνες αρχή των οποίων είναι το σχέδιο, στηρίζονται από αυτό και ακμάζουν προσφέροντας αξιομνημόνευτα έργα. Παράλληλα, μια άλλη ενδιαφέρουσα ερμηνεία για τη σημασία του καλαμιού μας προσφέρει και ο A.Colantuono, ο οποίος διαπιστώνει πως η λέξη *calamo* στο επίγραμμα της σύνθεσης μπορεί να μεταφραστεί και ως πένα, καθώς η άκρη του οργάνου αυτού φτιαχνόταν από καλάμια, γεγονός που υποδηλώνει και πάλι την υπεροχή και σπουδαιότητα του σχεδίου, του πατέρα των τεχνών όπως χαρακτηριστικά το ορίζει και ο Βαζάρι. Πέραν όμως από τις αναφορές στο σχέδιο και αποδεχόμενος την άποψη του Colantuono για την μετάφραση της λέξης *calamo* ως πένα, μπορούμε να ερμηνεύσουμε το εν λόγω έργο υπό το πρίσμα της θεωρίας της τέχνης, η οποία και αποτελεί το απαραίτητο υποστύλωμα για την αναγέννηση και την ευμάρεια των τεχνών. Τέλος, η αναφορά και η σύνδεση της γλυπτικής με τη ζωγραφική, όπως αυτή προβάλλεται στο εν λόγω χαρακτηριστικό διαμέσου των παράλληλων αναγνώσεων στον Αλτσιάτι, δικαιολογείται επίσης στα πλαίσια της φιλίας του γλύπτη με τον Πουσσέν κατά την περίοδο της παραμονής του πρώτου στη Ρώμη και της συνεργασίας τους που έλαβε χρόνο την ίδια περίοδο¹⁵⁶.

¹⁵³ C.Ripa, 1618, όπ.π.,σελ.55.

¹⁵⁴ Andrea Alciati, *Emblemata...*, 1534, σελ. 16,54.

¹⁵⁵ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ. 206.

¹⁵⁶ G.Previtali, 2000,όπ.π.,σελ. 171. D.L.Sparti,2002,όπ.π.,σελ.216. Η άφιξη του Πουσσέν στη Ρώμη έγινε το 1624, ενώ ο Ντυκενουά βρισκόταν ήδη εκεί από το 1618. Οι δύο καλλιτέχνες θα

Και αν στην περίπτωση του Ντυκενουά ο Μπελόρι προβάλλει τη σχέση μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής στην κοινή βάση της θεωρίας και του σχεδίου, στο χαρακτηριστικό που συνοδεύει την βιογραφία του Αλγκάρντι αποτυπώνεται μια ακόμα μεγαλύτερη διεύρυνση των σχέσεων των τεχνών του σχεδίου. Στο αλληγορικό έργο που φέρει τον τίτλο *Tres Sorores*, απεικονίζονται 3 γυμνές γυναικείες μορφές, που ουσιαστικά είναι οι τρεις τέχνες του σχεδίου με τα σύνεργα που συνοδεύουν την καθεμία ξεχωριστά, λχ. σμίλη και σφυρί στην γλυπτική, παλέτα και πινέλα στην ζωγραφική, βάση κίονα στην αρχιτεκτονική (εικ.41). Ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνεία του χαρακτηριστικού, σύμφωνα με τις Pace-Bell, αποτελούν οι θέσεις στις οποίες είναι τοποθετημένες οι τρεις μορφές, καθώς έτσι αποτυπώνεται η ιεραρχία των τεχνών με τη ζωγραφική να προηγείται στην κορυφή του τριγώνου που σχηματίζεται από τον εναγκαλισμό των τριών μορφών, στοιχείο δηλωτικό και των προτεραιοτήτων του ίδιου του γλύπτη¹⁵⁷.

Ως προς την παράδοση του μοτίβου, η αλληγορική εικόνα παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την απεικόνιση των τριών Χαρίτων, θέμα κοινό τόσο στη γλυπτική όσο και στη ζωγραφική. Σύμφωνα δε με την άποψη του Lhote, το πρότυπο του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού ανιχνεύεται στην απεικόνιση των τριών Χαρίτων στα χαρακτηριστικά με τίτλο *Ο θρίαμβος της ζωγραφικής και Αλληγορία της ζωγραφικής* του Π.Τέστα(εικ.149,150)¹⁵⁸. Ωστόσο η ταύτιση των μορφών της τέχνης με εκείνες των Χαρίτων έχει ήδη διατυπωθεί νωρίτερα στον Βαζάρι στην επανέκδοση των *Βίων* το 1647 από τον Milanese, όπου στην προμετωπίδα του έργου ο εκδότης θα επιλέξει να απεικονίσει με έναν παρεμφερή τρόπο τις τέχνες του σχεδίου (εικ.152). Παρόμοιες αναφορές και συνδηλώσεις θα εντοπίσουμε και στο χαρακτηριστικό του Κάρλο Μαράττι, το εργαστήριο της ζωγραφικής (εικ.153), έργο που συμπυκνώνει μάλιστα το σύνολο σχεδόν των εννοιών και απόψεων που εκφράζονται στους *Βίους*. Η συγκεκριμένη εικονολογική επιλογή του Μπελόρι έχει συσχετιστεί με τη λεπτομέρεια από τη νωπογραφία του Ραφαήλ στη *Villa Farnesina* (εικ.154), έργο γνωστό στον ίδιο, η ανάλυση και η ερμηνεία του οποίου θα συμπεριληφθεί στις *Descrizione* του,

συγκατοικήσουν το 1626 και θα αφοσιωθούν στη μελέτη της αρχαίας γλυπτικής μέσα από τις συλλογές αρχαιοτήτων εύπορων πολιτών της Ρώμης, πχ, συλλογή Ludovisi, ενώ θα αναπτύξουν και σχέσεις με προσωπικότητες όπως λ.χ. τον Filippo Colonna και τον Cassiano dal Pozzo κ.α. Την ίδια δε περίοδο της παραμονής του στη Ρώμη, ο γλύπτης θα συμμετάσχει σε πλήθος αποστολές συντήρησης και αποκατάστασης των αρχαιοτήτων της πόλης, πρβλ. Maria Giulia Barberini, "Francois DuQuesnoy", στο *L'idea del bello, 2000*, όπ.π.,σελ.,394-395.

¹⁵⁷ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ. 207.

¹⁵⁸ Jean-Francois Lhote, 1987,όπ.π.,σελ.87.

δηλώνοντας έτσι έναν ενδεχόμενο θεμιτό συσχετισμό μεταξύ του Ραφαήλ και του γλύπτη¹⁵⁹.

Και αφού ο Μπελόρι μας παρουσίασε κάποιες από τις βασικές αρχές-αρετές που περιγράφουν και αφορούν στην εκπαίδευση των καλλιτεχνών και κατ'επέκτασιν οφείλουν να διέπουν τα έργα τους, με την επόμενη ομάδα χαρακτηριστικών στους βίους των Αγκ. Καράτσι, Ντομενικίνο και τέλος στην *Ιδέα*, ο Ρωμαίος επιχειρεί να διατυπώσει μέσω της εικόνας, την εξίσωση των τεχνών με τις ελευθέρια τέχνες στη βάση της έλλογης διαδικασίας που ορίζει την παραγωγή των έργων τέχνης και τα κοινά στοιχεία που εντοπίζει στην ποίηση και τη ζωγραφική μέσω της σκέψης, της λογικής και του πνεύματος. Το ζήτημα αυτό βέβαια, αποτελεί και έναν από τους βασικούς άξονες πάνω στους οποίους εγείρεται το σύνολο του εκδοτικού πονήματος του Τζιοβάνι Πιέτρο, το οποίο και διαχέεται με έμμεσους τρόπους και σε βιογραφίες άλλων καλλιτεχνών.

Ο συσχετισμός της ποίησης με τη ζωγραφική είναι έκδηλος στο χαρακτηριστικό που συνοδεύει το βίο του Αγκ. Καράτσι¹⁶⁰. Στην αλληγορική εικόνα, ο Μπελόρι θα επιλέξει να απεικονιστεί μια καθιστή γυναικεία μορφή που φορά ένα έναστρο φόρεμα, στεφανωμένη από ένα δάφνινο στεφάνι στο κεφάλι της. Ο δείκτης του δεξιού χεριού της ακουμπά στα χείλη της, ένδειξη της σιωπής, ενώ με το αριστερό της χέρι η μορφή κρατά ένα ανοικτό βιβλίο με άγραφες σελίδες (εικ.32). Στο βάθρο πάνω στο οποίο ακουμπά η γυναικεία μορφή απεικονίζονται βιβλία ενώ το επίγραμμα *Muta Poesis* που είναι χαραγμένο μας δηλώνει το θέμα και τον τίτλο του έργου. Μολονότι, στην εν λόγω εικόνα δεν έχουμε καμία σαφή αναφορά που να δηλώνει ότι η συγκεκριμένη μορφή αποτελεί μια απεικόνιση της ζωγραφικής, ο Μπελόρι ωστόσο βασιζόμενος σε μια ήδη καθιερωμένη από τον Οράτιο αντίληψη που εξισώνει τις τέχνες και κυρίως την ζωγραφική με την ποίηση, περιγράφει και αποδίδει στο χαρακτηριστικό του την ζωγραφική ως σιωπηλή ποίηση¹⁶¹. Λαμβάνοντας υπόψιν του για

¹⁵⁹ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ.209.

¹⁶⁰ Για τις σχέσεις και τους δεσμούς ζωγραφικής και ποίησης στη βάση του ορατιανού λόγου, πρβλ. R.W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 22, τχ.4 (Δεκ., 1940), σελ. 197-269. Ειδικότερα για την πολιτική εξίσωσης της ποίησης με την ζωγραφική ως αρχή που διατρέχει το σύνολο των *Βίων* και εικονογραφείται μέσω συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του έργου πρβλ. C.Pace, " 'Semplice traduttore' : Bellori and the parallel between poetry and painting", περ. *Word&Image*, τχ.17 (2001), σελ.233-242.

¹⁶¹Κουίντου Οράτιου Φλάκκου, *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο ποιητική τέχνη*, εισ. Μτφ σχολ.,Γ.Ν.Γιατρομανωλάκη, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α.Καρδαμίτσα 1980,σελ.55. Επίσης πρβλ. R. W. Lee,όπ.π., σελ. 197-269.

άλλη μια φορά την *Iconologia*, αντλεί το υλικό για την εικόνα από την περιγραφή του Ρίπα για την *Poesia* (**εικ.155**)¹⁶². Το έναστρο φόρεμα της μορφής παραπέμπει στις φιλοσοφικές αναζητήσεις της ζωγραφικής, το δάφνινο στεφάνι στο έπαθλο των ποιητών από τον προστάτη τους Απόλλωνα, βραβείο που αποκτάται μέσω της σπουδής και της φιλομάθειας των ποιητών, αρετές που ο Μπελόρι έχει ήδη προτείνει για τον ιδανικό του καλλιτέχνη μέσω του *Studi Vigilanti*. Τέλος το δάκτυλο στα χείλη αποτελεί ενδεικτικό της σιωπής, της περισυλλογής και του στοχαστικού ανθρώπου, διακριτικό της κρόνειας μελαγχολίας, της ψυχολογικής κατάστασης και αστρικής επιρροής που ο Ficino απέδιδε στους καλλιτέχνες, ως εκείνη τη διάθεση που οδηγούσε και στην καλλιτεχνική έμπνευση¹⁶³.

Αυτή λοιπόν είναι και η ψυχολογική διάθεση που φαίνεται να βιώνει και η γυναίκα μορφή-ζωγραφική στο χαρακτηριστικό του Μπελόρι. Η διάθεση αυτή είναι και η κινητήρια δύναμη και αφετηρία από την οποία η γυναίκα μορφή θα αναπτύξει τις ιδέες της, τις σκέψεις της και μέσω των έργων της θα τις αποτυπώσει στις άγραφες σελίδες του βιβλίου που βρίσκονται μπροστά της.

Το ότι η συγκεκριμένη μορφή ταυτίζεται με την ζωγραφική γίνεται αντιληπτό, αν ανατρέξουμε στα λόγια του ίδιου του Μπελόρι στην *Ιδέα*, όπου ο κριτικός μιλώντας εκ μέρους της ζωγραφικής αναφέρει, «γεννήθηκα χωρίς φωνή και δεν μιλώ, ωστόσο είμαι φλόγα...»¹⁶⁴. Στη βάση αυτής της σιωπής που εκδηλώνεται με έμμεσο τρόπο στην περίπτωση του Αγκ. Καράτσι, προβάλλοντας τη σημασία του ορατιανού λόγου περί εξίσωσης των δύο τεχνών, θα πρέπει να ερμηνευτεί και το χαρακτηριστικό της αφιέρωσης στον Κολμπέρ, όπου η ζωγραφική παρουσιάζει με πιο άμεσο τρόπο τη σιωπή της, μέσω του δεμένου από ένα επίδεσμο στόματός της (**εικ.59**), προσφέροντας την ιταλική εικονογραφική πρόταση στο *Dialogo* του V.Carducho (Βιντέντζο Καρντούτσο, 1568-1638), (**εικ.156**).

¹⁶²C.Ripa, 1645, όπ.π., σελ.156. Για τα χαρακτηριστικά της ποίησης στην καλλιτεχνική της αποτύπωση, πρβλ.Robert J. Clements, "Iconography of the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature", περ.PMLA,τόμ. 70, τχ.4 (Σεπ.1955), σελ. 781-804, καιRobert J. Clements, *Picta Poesis.Litery and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, σελ. 33-36.

¹⁶³ Για το ζήτημα της μελαγχολίας ως εκείνης της διάθεσης που ταυτίζεται και επηρεάζει την καλλιτεχνική δημιουργία και αποτελεί σήμα κατατεθέν της καλλιτεχνικής συνείδησης και πράξης, πρβλ. Rudolf Wittkower και M., *Born under Saturn.The character and conduct of artists: A documented history from antiquity to the French Revolution*, Η.Π.Α.,The Norton library,1969.

¹⁶⁴ "nacqui muta, non parlo, e son loquace", G.P.Bellori,1672, όπ.π., σελ. 14.

Σε εικονολογικό επίπεδο, η εν λόγω επιλογή του Μπελόρι ανταποκρίνεται στη μορφή που στέκει στην αριστερή μεριά του Απόλλωνα στον *Παρνασσό* στη *Stanza della Segnatura* (εικ.157), και που σύμφωνα με τον Μπελόρι ταυτίζεται με την Ερατώ ή την Καλλιόπη¹⁶⁵.

Στόχος λοιπόν του ρωμαίου είναι η ανάδειξη του πνευματικού χαρακτήρα των τεχνών και κυρίως της ζωγραφικής¹⁶⁶. Άλλωστε με την ίδια ερμηνευτική προσέγγιση θα πρέπει να γίνουν αντιληπτές και οι περιγραφές του διακοσμητικού προγράμματος που έγινε με αφορμή την κηδεία του Αγκ. Καράτσι στα 1602¹⁶⁷ και οι οποίες επικυρώνουν αυτή την πνευματική εξίσωση των τεχνών με τις ελευθέριες τέχνες αναδεικνύοντας κυρίως την σύμπτωση των στόχων της ποίησης με τη ζωγραφική. Ενδεικτικό δε είναι και το χαρακτηριστικό στο *Felsina Pittrice* (εικ.160), όπου δηλώνεται η αμοιβαία σχέση μεταξύ των δύο τεχνών και η ένωση και προστασία τους από ένα δάφνινο στεφάνι, έμεση αναφορά στον Απόλλωνα.

Επιπροσθέτως, στο εικονογραφικό πρόγραμμα της πρότασης του Πασσέρι για την Ακαδημία της Ρώμης, η σιωπηλή ποίηση-ακριβώς λόγω της σπουδαιότητας που είχε στην συνείδηση των ακαδημαϊκών και των σκοπών που εξυπηρετούσε στο κοινωνικό και πνευματικό χαρακτήρα του θεσμού-επρόκειτο να τεθεί στο κέντρο του θόλου της αίθουσας των συνεδριάσεων, με βάση την περιγραφή του Ρίπα¹⁶⁸, ενώ ο τίτλος της διάλεξης που έδωσε ο ζωγράφος στα 1665-66 στην Ακαδημία, *Il Silenzio discorso sopra la Pittura...*(1670), είναι ενδεικτικός αυτής της προώθησης της ισότητας των δύο τεχνών που ευνοείται από την Ακαδημία.¹⁶⁹

Η θέση του Μπελόρι περί της έλλογης διαδικασίας, της πνευματικής υπόστασης των τεχνών και της διανοητικής λειτουργίας ως υπόβαθρα κυρίως για τη σύλληψη

¹⁶⁵ Πρβλ. C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ.203. G.P.Bellori, *Descrizione...*,όπ.π.,σελ.23.

¹⁶⁶ Παρεμφερείς στοχεύσεις εξυπηρετεί και η απεικόνιση της ίδιας αρχής όπως προκύπτει από το εικονογραφικό πρόγραμμα που πρότεινε ο Πασσέρι για Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, όπου το σύνολο της πρότασης αυτής διατρέχει η ανωτέρω αρχή πρβλ. A.Colantuono, 1996,όπ.π., σελ. 188-205.

¹⁶⁷ Πρβλ. G.P.Bellori, 2005, όπ.π.,σελ. 127-131. Σχέδια των περιγραφών που μνημονεύονται στους *Vite*, θα αναπαράγει λίγα χρόνια αργότερα σε χαρακτηριστικά ο Malvasia το 1678 στο *Felsina Pittrice* (εικ.158,159). Ανάλογες επικήδειες τιμές θα αποδοθούν και στον Επίτιμο Πρόεδρο της φλωρεντινής Ακαδημίας, Μιχαήλ Άγγελο στα 1564. Πρβλ. Christina Acidini Luchinat, " Michelangelo and the Medici", στο *Medici, Michelangelo and the art of the Late Renaissance Florence*, κατ.έκθ. (Palazzo Strozzi), 2002, σελ. 9-10.

¹⁶⁸ A.Colantuono,1996,όπ.π.,σελ. 189-192.

¹⁶⁹ Πρβλ. Nicholas Turner, "Four Academic discourses by Giovanni Battista Passeri", περ. *Storia dell'arte*, τχ.19 (1973), σελ.231-247, κυρίως 233-234.

(*inventio*) και την εκτέλεση ενός έργου τέχνης, θα αποτελέσει και τον πυρήνα της αλληγορικής σύνθεσης που συνοδεύει τον βίο του Ντομενικίνο. Το *Conceputus Imaginatio*, όπως τιτλοφορείται το χαρακτηριστικό απεικονίζει μια γυναικεία μορφή ημι-ξαπλωμένη σε ένα μαρμάρινο σκαλοπάτι, στεφανωμένη και αυτή από το δάφνινο στεφάνι, ενώ ο δείκτης του δεξιού χεριού της δείχνει την έδρα των σκέψεων και του πνεύματος, δηλαδή το κεφάλι της (εικ.39), δηλώνοντας έτσι τη διανοητική διεργασία που επιτελείται και συμμετέχει αποφασιστικά στη δημιουργία και τη σύλληψη της αρχικής ιδέας της σύνθεσης ενός έργου τέχνης.

Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη αλληγορία δεν έχει κάποιο εικονογραφικό προηγούμενο που να απαντάται σε εγχειρίδια εικονολογίας, έχει ερμηνευτεί ως μια *ex novo* πρόταση του ίδιου του ρωμαίου για την οπτικοποίηση της συγκεκριμένης αρετής, με εφαλτήριο ωστόσο την περιγραφή του Ρίπα για την *Arte* (εικ145)¹⁷⁰. Με τη συγκεκριμένη επιλογή ο Τζιοβάνι Πιέτρο υπογραμμίζει την πρωταρχική σημασία της περισυλλογής και του στοχασμού πάνω στο θέμα που ο καλλιτέχνης καλείται να απεικονίσει και τη δημιουργία αυτής της εικόνας πρώτα στο νου και ακολούθως την υλική απόδοση στον καμβά. Παράλληλα, η ίδια η στάση της μορφής παραπέμπει στην ανδρική μορφή που βρίσκεται στο κέντρο της *Σχολής των Αθηνών* (εικ.161) και που σήμερα ταυτίζεται με τον Διογένη. Η σχέση μεταξύ των δύο μορφών, καθώς και η συσχέτιση των πνευματικών εννοιών που πρεσβεύουν, συγκλίνουν στο πρόσωπο του βιογραφούμενου ζωγράφου που ο Μπελόρι παρουσιάζεται ως τον φιλόσοφο της τέχνης¹⁷¹. Ο χαρακτηρισμός αυτός δικαιολογείται στα πλαίσια της διανοητικής επεξεργασίας των πηγών της τέχνης, δηλαδή στο στοχασμό, την περισυλλογή και τη

¹⁷⁰ Στηριζόμενη στην άποψη του Previtali, περί του συσχετισμού του χαρακτηριστικού με τις περιγραφές που προκύπτουν από τον Μπελόρι για την φιλοσοφική διάσταση στην εργασία του ζωγράφου και την παρουσίαση του καλλιτέχνη ως ένα βαθιά σκεπτόμενο άτομο, που δρα ύστερα από ώριμη και βαθιά σκέψη στην σύνθεση των έργων του, η ιστορικός θα προβεί σε μια περαιτέρω λεπτομερή ερμηνεία του αλληγορικού χαρακτηριστικού στο βίο. Για την Sparti, η μορφή η οποία και προσωποποιείται στο εν λόγω χαρακτηριστικό είναι το *concetto*. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορικός υιοθετώντας τις απόψεις του F.Albani, για την πορεία υλοποίησης και σύνθεσης ενός έργου, θα παραλληλίσει το χαρακτηριστικό με τον πρώτο από τους τρεις σταθμούς σύνθεσης ενός έργου. Αποτελώντας ένα αμιγώς θεωρητικό μέρος στην διαδικασία αυτή, το *concetto* αποτελεί το στοχαστικό μέρος, κοινό σε ποιητές και ζωγράφους, όπου δημιουργείται η έννοια του υποκειμένου που ο εκάστοτε καλλιτέχνης επιθυμεί να αναπαραστήσει. Την ίδια τριμερή δομή μας παραδίδει και ο Ρίπα, ο οποίος στο λήμμα *Arte*, στην *Iconologia* θα περιγράψει αναλόγως στην πρώτη αυτή διαδικασία, προβάλλοντας τον στοχαστικό χαρακτήρα και το θεωρητικό περιεχόμενο της έννοιας, χωρίς ωστόσο να προβαίνει σε μια οπτικοποίηση αυτής της έννοιας. Το κενό λοιπόν αυτό, σύμφωνα με την Sparti, έρχεται να καλύψει η εικονογραφική επιλογή του Μπελόρι, και για το λόγο αυτό θα προσδιοριστεί από την ιστορικό ως μια *ex novo* λύση. D.L.Sparti,2002,όπ.π., σελ. 217. Ripa, 1645, όπ.π., σελ.44

¹⁷¹ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ.213, G.P.Bellori,2005,όπ.π.,252,266.

φιλοσοφική ενατένιση του καλλιτέχνη πάνω στα ζητήματα και τις απαιτήσεις του θέματος που καλείται να αποδώσει καθώς και στις λύσεις που προτείνει στα ζητήματα αυτά μέσω των έργων του.

Κλείνοντας αυτή την ομάδα αρετών μπορούμε να συμπεριλάβουμε και το χαρακτηριστικό της *Ιδέα*, που μολονότι δε συνοδεύει το βίο κάποιου καλλιτέχνη, αποτελεί ωστόσο εν είδη προλόγου την αφετηρία και το κέντρο της καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται από τον ιστοριογράφο. Το χαρακτηριστικό της *Ιδέα*, καθώς αυτό είναι το επίγραμμα της εικόνας, απεικονίζει μια γυμνή γυναικεία μορφή καθισμένη σε δύο παραλληλόγραμμα στερεά. Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τον ουρανό. Στο αριστερό της χέρι κρατά έναν διαβήτη, οι άκρες του οποίου είναι και αυτές στραμμένες ψηλά, ενώ με το δεξί της χέρι ζωγραφίζει με ένα πινέλο πάνω σε μια επιφάνεια, αποτυπώνοντας ενδεχομένως τις σκέψεις που δηλώνονται μέσω του βλέμματός της. Τέλος στην κορυφή του κεφαλιού της απεικονίζεται μια φλόγα (εικ.12).

Σύμφωνα με τον Previtali, η στάση του σώματος της μορφής, η φλόγα και κυρίως η ενατένιση προς τον ουρανό αποτελούν διακριτικά της ιδανικής ζωγραφικής¹⁷². Μέσω της συγκεκριμένης αλληγορίας ο Μπελόρι δηλώνει την καλλιτεχνική διάνοια και σκέψη, προβάλλοντας για άλλη μια φορά την πνευματική υπόσταση των τεχνών. Αποτελώντας μαζί με την *Praxis* τα δύο άκρα της εκπαίδευσης του καλλιτέχνη, που μόνο μέσω της αρμονικής σύζευξης και κατανόησης των σκοπών και των αρχών που τις διέπουν, ο καλλιτέχνης θα πετύχει την απόκτηση της γνώσης και την ανάδειξη της αλήθειας στο έργο του. Αν συγκρίνουμε τη μορφή αυτή με εκείνη του Τέστα, ο οποίος απεικονίζει και αυτός την Θεωρία στο *Liceo della Pittura* (εικ.162), διαπιστώνουμε πως ο Μπελόρι διατηρεί μόνο τη γυμνότητα της μορφή ενώ όπως παρατηρεί η Sparti, δεν ενδιαφέρεται να δώσει οδηγίες ή προτάσεις που άπτονται του ενδιαφέροντος αποκλειστικά και μόνο των ζωγράφων, όπως ο Τέστα, αλλά αντίθετα διευρύνει για άλλη μια φορά τους αποδέκτες του μηνύματος του και στις υπόλοιπες τέχνες του σχεδίου¹⁷³. Επιπροσθέτως απορρίπτει την οπτική του Τέστα και κατ'επέκτασιν του Ρίπα, ως προς την απεικόνιση της δικής του *Θεωρίας* (εικ.163).

¹⁷² Bellori, 1976, όπ.π.,σελ. 6

¹⁷³ D.L.Sparti,2002, όπ.π., σελ. 214

Ο διαβήτης στην *Ιδέα* δεν βρίσκεται στο κεφάλι της μορφής, δηλώνοντας έτσι μια ενδεχόμενη απόρριψη των γήινων και την αφοσίωση του καλλιτέχνη στην περισυλλογή και την απορρόφηση του στο στοχασμό των ουράνιων σφαιρών. Αντίθετα, στον Μπελόρι η μορφή της *Ιδέα* επιτυγχάνει να συγκεράσει την σημασία τόσο της θεωρίας όσο και της πρακτικής εφαρμογής των συμπερασμάτων που προκύπτουν από την ουράνια ενατένιση και τον στοχασμό, αποκαθιστώντας έτσι την όραση στην *Πρακτική* και λύνοντας παράλληλα τα δεσμά της *Θεωρίας* του Τέστα. Για τον Τζιοβάνι Πιέτρο, η *Ιδέα* είναι καθισμένη στη γη, στρέφει μεν τα μάτια και τις άκρες του διαβήτη της προς τον ουρανό επιχειρώντας να γνωρίσει την αλήθεια, αλλά συνάμα αυτός ο διαβήτης αποτελεί μια προέκταση του χεριού της¹⁷⁴. Ο διαβήτης λοιπόν, «*διαβήτη της διάνοιας*»¹⁷⁵, ένα ανθρώπινο κατασκευάσμα που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να στρέψει το βλέμμα του και προς τη Γη-τη λογική και με βάση τις επιλογές που παρέχονται από την ίδια την φύση και την εμπειρία που προέρχεται από τη γνώση και την πρακτική να αναζητήσει τα καλύτερα μέρη και να δημιουργήσει εκ νέου δικά του έργα, έργα που θα ανταποκρίνονται και θα αποτυπώνουν την αλήθεια που προέρχεται από τον κόσμο των ιδεών (**εικ.164**).

Ο καλλιτέχνης του Μπελόρι καλείται να λειτουργήσει ως ένας *alter deus artifex*, «*Γι' αυτό οι ευγενείς ζωγράφοι και γλύπτες μιμούνται τον υπέρτατο δημιουργό...*»¹⁷⁶, μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν είναι ο ίδιος ο Θεός που κρατά το διαβήτη ως μέτρο και ως κανόνα, όπως απεικονίζεται στο μεσαιωνικό χειρόγραφο (**εικ.165**), αλλά τώρα είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης που με γνώμονα το πνεύμα και λογική τον διαβήτη, επιτυγχάνει ή επιχειρεί να δημιουργήσει έργα που ξεπερνούν την ομορφιά της φύσης, βελτιώνοντας την ατελή μορφή τους, αποτυπώνοντας τις εκφάνσεις των προτύπων-ιδεών που γνώρισαν μέσω της περισυλλογής και του στοχασμού πάνω σε αυτά.

Ολοκληρώνοντας τη θεωρητική και πρακτική διάσταση του καλλιτεχνικού προγράμματος που προτείνεται από τον ρωμαίο και εικονογραφείται από τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων*, μένει μόνο να αναζητήσουμε ποιές είναι οι απολαβές και οι τιμές που περιμένουν εκείνους τους καλλιτέχνες που πέτυχαν ή θα πετύχουν μέσω των έργων τους την εφαρμογή των αρετών αυτών.

¹⁷⁴ D.L.Sparti, 2002, όπ.π., σελ. 214.

¹⁷⁵ «...*compasso dell'intelletto...*», G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 4.

¹⁷⁶ « *Il perche li nobili Pittori, e Scultori quell primo fabbro imitando...*», G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ.4.

Πράγματι στα χαρακτηριστικά των Α.Καράτσι και Ρούμπενς, ο Μπελόρι παρουσιάζει με εύλωτο και σαφή τρόπο αυτές τις απολαβές. Έτσι στο βίο του φλαμανδού που τιτλοφορείται *Dant Nobis Praemia Reges*, ο ιστοριογράφος θα επιλέξει να απεικονιστεί ένας ηλικιωμένος γενειοφόρος άνδρας, ημι-ξαπλωμένος σε μια μαρμάρινη βάση, που κρατά με το δεξί του χέρι ένα στέμμα, ως ένδειξη της βασιλικής εύνοιας που απολαμβάνει και ένα στεφάνι φοινικιάς ως αναφορά στις τιμές και τη δόξα που γνώρισε το έργο του και ο ίδιος κατ'επέκτασιν. Στο αριστερό της χέρι η μορφή κρατά ένα κλαδί βελανιδιάς και φοινικιάς αναφορά και πάλι στις υλικές απολαβές και την αναγνώριση αντίστοιχα που εξασφάλισε μέσω του έργου του (εικ.36)¹⁷⁷. Αφετηρία της εν λόγω εικονολογικής επιλογής του ιστοριογράφου, σύμφωνα με την άποψη των Previtali και Sparti αποτελεί η περιγραφή της έννοιας *Premio* στην *Iconologia* (εικ.166)¹⁷⁸. Παράλληλα οι Pace-Bell, θα ταυτίσουν τη στάση της μορφής του χαρακτηριστικού με εκείνη των προγόνων του Χριστού στην *Capella Sistina*, δηλώνοντας έτσι πως η ηθελημένη αυτή επιλογή από τον κριτικό και η σύνδεση του ζωγράφου με τον Μιχαήλ Άγγελο έγκειται στην πρόθεση του ιστοριογράφου να ταυτίσει τις δύο αυτές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, τουλάχιστον ως προς τον τρόπο ζωής και κυρίως των κοινωνικών σχέσεων και συναναστροφών που ανέπτυξαν και οι δύο με αξιωματούχους, ευγενείς, ηγεμόνες και θρησκευτικούς ηγέτες της εποχής τους, οι οποίοι και τίμησαν την τέχνη τους, προσφέροντας σε αυτούς πλούτο, φήμη και δόξα¹⁷⁹. Επιπροσθέτως ο ίδιος ο Μπελόρι θα δικαιολογήσει αυτή του την επιλογή συμπερίληψης του Ρούμπενς στο πάνθεον του, καθώς «*αυτοί οι άνδρες (ο Ρούμπενς και ο Βαν Ντάικ), μέσω των σχέσεων τους με τους βασιλείς και τους σπουδαίους, πέτυχαν να προσδώσουν υπόληψη και κέρδος στη ζωγραφική, θέτοντάς την ξανά στο υψηλότερο σκαλί της εκτίμησης μεταξύ των ελευθέρων τεχνών και καθιστώντας την αντικείμενο αγαθοεργίας*»¹⁸⁰.

Η σημασία της φήμης και η σπουδαιότητα αυτή της επίπτωσης που συνοδεύει τον καλλιτέχνη και το έργο του σε όλη τη ζωή του και διατηρεί την ανάμνησή του στις επόμενες γενιές ανάγοντάς τον στη σφαίρα του ιδανικού και του προτύπου, θα

¹⁷⁷ Bellori, 2005, όπ.π., σελ.41.

¹⁷⁸ G.P.Bellori, 1976, όπ.π.,σελ.xlviii. D.L.Sparti, 2002, όπ.π.,σελ.216.Επίσης πρβλ. C.Ripa, *Iconologia*,1645,Βενετία, σελ.499-500.

¹⁷⁹ C.Pace-J.Bell, όπ.π.,σελ.199-200.

¹⁸⁰ “ *mentre essi con la famigliarita de' Regi, e de' grandi apportarono estimatione, e d utilita alla pittura, inalzandola di nuovo al piu honorato pregio dell'arti liberali, e facendola oggetto della beneficenza.*”, πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ.72.

αποτελέσει για τον Μπελόρι και τον τελικό προορισμό στην περιπλάνηση και την πορεία προς την τελείωση του καλλιτέχνη μέσα από το δρόμο που περιγράφεται από τις υπόλοιπες αλληγορικές εικόνες του έργου. Αν και το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό που προηγείται του βίου του Αν.Καράτσι είναι το μόνο σε όλους τους *Βίους* που δε φέρει κάποιο επίγραμμα να δηλώσει τον τίτλο του, γεγονός που ερμηνεύτηκε από τον Lhote ως ενδεχόμενο λάθος του τυπογράφου¹⁸¹, ωστόσο για τον G.Preitali η απεικονιζόμενη φτερωτή γυναικεία μορφή που ίπταται θα ταυτιστεί με εκείνη της *Buona Fama*¹⁸². Στην εικόνα αυτή πέραν των φτερών που φέρει στην πλάτη της η γυναικεία μορφή, η σάλπιγγα που φυσά και το κλαδί της φοινικιάς που κρατά στο χέρι της αποτελούν εκείνα τα διακριτικά που ευνοούν μια ταύτιση της μορφής με την ανωτέρω αρετή(εικ.31).

Για άλλη μια φορά το πρότυπο της προσωποποιημένης αρετής απορρέει από την *Iconologia*, με κάποιες ωστόσο τροποποιήσεις, ενώ παράλληλα μπορούμε να βρούμε κάποια κοινά στοιχεία και με την *Vittoria*, όπως αυτή περιγράφεται από τον Καρτάρι (εικ.167). Αναμφίβολα, εικαστικά παραδείγματα και περιγραφές της *Fama*, είτε με το δάφνινο στεφάνι, είτε με τη σάλπιγγα και το κλαδί φοινικιάς, συναντάμε σε πλήθος έργων και κειμένων που αφορούν τις τέχνες¹⁸³, ενώ για την περίπτωση των γραπτών πηγών μπορεί κανείς να ανατρέξει στα εξώφυλλα και τις προμετωπίδες του Βαζάρι, 1550,1647 (εικ.181,182) στην προμετωπίδα του *Origine et progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori...*(Ρώμη,1604) (εικ.183), καθώς και στις προμετωπίδες εκδόσεων του ίδιου του Μπελόρι, όπως λ.χ. στο *Veterum Illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum, et oratorum...*(εικ.184), και στο *Colonna Traiana...* (εικ.178).

Θεωρώ ότι τα ανωτέρω παραδείγματα είναι αρκετά για να καταδείξουν τη συχνότητα και κυρίως τις επιδιώξεις των καλλιτεχνών και των λογίων στην ανάδειξη

¹⁸¹ J.F.Lhote,1987, όπ.π., σελ. 75-89.

¹⁸² G.P.Bellori, 1976, όπ.π.,σελ. XLVI, C.Ripa,1645,όπ.π., σελ.192.

¹⁸³ Λ.χ. Padovanino (εικ.168), στην οικία του Φ.Τσοούκαρι στη Ρώμη(εικ.169), στην νωπογραφία της οροφής της *Sala Superiore* στη *Villa Boncompagni* του οίκου των Ludovisi, από τον Guercino (εικ.170), στον Παρνασσό ή σε προσχέδια του Τέστα (εικ.171,172), στην οροφή της *Villa Farnesina* από τον Baldassare Peruzzi (εικ.173), στο προσχέδιο του Μαράττα για το ταφικό μνημείο του Ραφαήλ (εικ.174), στο χαρακτηριστικό με θέμα τον Ηρακλή στο σταυροδρόμι του Jan Sadeler του Πρεσβύτερου (εικ.175), ή στο χαρακτηριστικό του Cherubino Alberti (εικ.176,177) και του Ερράντ (εικ.178), του Antonio Creccolini (εικ.92). Επίσης σε λεπτομέρεια της οροφογραφίας του Pietro da Cortona στο Palazzo Barberini και στην αναπαραγωγή της στο *Aedes Barberinae ad Quirinale* (εικ.179) στις νωπογραφίες αλληγορικού περιεχομένου στο Palazzo Colonna και στο Palazzo Farnese (εικ.180).

της κοινωνικής και πνευματικής αναγνώρισης των τεχνών, επιχειρώντας μέσω του δανεισμού της συγκεκριμένης αρετής από την πολιτική–αυτοκρατορική εικονογραφία λ.χ.(εικ.185,186,187), μια ταύτιση με σημαίνουσες ιστορικές προσωπικότητες του παρόντος ή του παρελθόντος.

Τέλος, στο εικονογραφικό πρόγραμμα που προτάθηκε από τον Πασσέρι για την οροφή της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, μολονότι δεν έχουμε μια αυτοτελή απεικόνιση της *Fama*, η συμπερίληψή της στην απεικόνιση του Ναού της Δόξας, στον τοίχο απέναντι από την είσοδο στο χώρο, μαζί με την προσωποποίηση της Ρώμης¹⁸⁴, είναι ενδεικτικά των θέσεων που επιχειρούνται να προβληθούν μέσω της χρήσης του εν λόγω εικονολογικού θέματος.

Ο Μπελόρι συμμετέχει και αυτός μέσω της συγκεκριμένης επιλογής σε αυτή την εικονολογική παράδοση, προβάλλοντας ωστόσο σε ένα πρωτογενές επίπεδο ανάγνωσης του χαρακτηριστικού, την αρετή αυτή να αφορά αποκλειστικά και μόνο τον Α.Καράτσι, τον βίο του οποίου και συνοδεύει. Η φτερωτή γυναικεία μορφή φυσά την σάλπιγγά της ευαγγελιζόμενη τη δόξα και τα κατορθώματα του ζωγράφου, σηματοδοτώντας με αυτό τον τρόπο την έλευση μιας νέας εποχής αποκατάστασης του μεγαλείου των τεχνών. Το μεν κλαδί φοινικιάς έρχεται να τεθεί στο χέρι του ζωγράφου που κατάφερε να αποκαταστήσει την αίγλη της ζωγραφικής από την παρακμή που γνώρισε με τον μανιερισμό, το δε στεφάνι δάφνης τίθεται και αυτό με τη σειρά του στο κεφάλι των τεχνών, οι οποίες αναγνωρίζονται και πάλι, χάριν στο έργο του μπολονέζου ως ελευθέριες και όχι μηχανικές. Έτσι λοιπόν, προκύπτει μια δεύτερη ανάγνωση του χαρακτηριστικού, μια ανάγνωση και ερμηνεία που δεν περιορίζεται μόνο στην εξύμνηση του ζωγράφου αλλά διαχέεται, αφορά και δίδεται ως εύσημο σε όλους εκείνους που πέτυχαν μια ανάλογη πορεία στην καλλιτεχνική τους εξέλιξη, με εκείνη του ζωγράφου.

¹⁸⁴A.Colantuono, 1996,όπ.π.σελ.194.

Κεφάλαιο 3: Τα πρότυπα της εικονογράφησης των *Βίων* του Τζιοβάνι Πιέτρο Μπελόρι.

3.1. Η παράδοση της εικονογράφησης βιβλίων. Η δύναμη της εικόνας

Η απόφαση του ρωμαίου να διακοσμήσει το έργο του με χαρακτηριστικά, εντάσσεται σε μια ήδη από τον 15^ο αιώνα διαμορφωμένη πρακτική που επιλέγεται τόσο από τους συγγραφείς όσο και από τους εκδότες. Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσω να παρουσιάσω με συνοπτικό τρόπο την ιστορική διαδρομή της εικονογράφησης των βιβλίων και πιο συγκεκριμένα την πορεία και τα παραδείγματα εκείνων των εκδόσεων που αφορούν στην ιστοριογραφία της τέχνης του 17^{ου} αιώνα και που ενδεχομένως αποτέλεσαν τα πρότυπα και τους προδρόμους της έκδοσης των *Βίων* του 1672.

Παράλληλα, θα προσπαθήσω να ανιχνεύσω και να ερμηνεύσω τους λόγους αλλά και τις προσδοκίες του εκάστοτε συγγραφέα, που τον οδήγησαν στην επιλογή της εικονογράφησης του έργου του. Με άλλα λόγια, θα επιχειρήσω να αναδείξω ότι οι επιλογές του Μπελόρι ως προς τη διακόσμηση του έργου του με εικόνες, προέρχονται από μια μακρά και ήδη καθιερωμένη παράδοση που απαντάται στο σύνολο του δυτικού ευρωπαϊκού χώρου. Όπως προκύπτει από τις ανωτέρω διαπιστώσεις το εικονογραφικό πρόγραμμα των *Βίων*, δεν έχει έναν απλό διακοσμητικό χαρακτήρα. Οι συγκεκριμένες επιλογές του λογίου ως προς την εικονογράφηση του έργου τού, αποτελούν εναλλακτικές μορφές πειθούς για το κοινό του, που βασίζονται στη δύναμη της εικόνας και στη συμβολή της στην κατήχηση και το διδακτισμό μέσω αυτής, καλούμενες λοιπόν να συμπυκνώσουν με σαφή τρόπο και να προωθήσουν συγκεκριμένες απόψεις του κριτικού τόσο ως προς τον εκάστοτε βιογραφούμενο καλλιτέχνη, όσο και ως προς μια ευρύτερη αισθητική θεωρία.

Λαμβάνοντας υπόψιν ότι ο Μπελόρι διαμορφώνεται μέσα στο μετατριδεντικό περιβάλλον, όπως ανέδειξε η Borea¹⁸⁵, μπορούμε με σχετική ασφάλεια, να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι ο κυριότερος σκοπός της εικονογράφησης της έκδοσης ανταποκρίνεται σε παρεμφερείς θέσεις περί της διδακτικής υπόστασης και

¹⁸⁵ E.Borea,1992,όπ.π., σελ.263-285.

λειτουργίας της εικόνας¹⁸⁶. Ακολουθώντας τις θέσεις που εκφράζονται για τις εικόνες στο *ad instructionem eruditim* και την πατερική ρήση του Γρηγορίου Α΄, *libri idiotarum*¹⁸⁷, οι εκκλησιαστικοί λόγιοι, καρδινάλιοι και γραμματείς αναγνωρίζουν στις εικαστικές τέχνες την ισχύ και τη δύναμη στην κατήχηση των αμόρφωτων μαζών και στη διαμόρφωση μίας χριστιανικής ηθικής μέσω της οπτικής επαφής των πιστών μέσω των εικόνων, απόψεις που θα διατυπωθούν λεπτομερέστατα σε ανάλογες εκδόσεις.

Στη βάση των παραπάνω αρχών λοιπόν, ο καλλιτέχνης καλείται να αποδώσει το θέμα του ιερού επεισοδίου με σαφή και εύληπτο τρόπο, ώστε το έργο να γίνει το μέσο για τη θρησκευτική και ηθική διδασκαλία, εκμεταλλευόμενο την συναισθηματική φόρτιση και συμμετοχή του θεατή προς το εκάστοτε εικονιζόμενο βιβλικό επεισόδιο. Έτσι, η τέχνη οφείλει ως άλλη ρητορική να φέρει εις πέρας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την κικερώνεια αρχή του *docere, delectare, movere*¹⁸⁸. Στα κείμενα αυτά, οι Ρωμαιοκαθολικοί λόγιοι επιχειρούν μια επεξεργασία της αλμπερτιανής σημασίας της *historia*, και ιδιαίτερα του θέματος των μαρτυριών, την οποία αναγνωρίζουν ως το ανώτερο καλλιτεχνικό είδος, στη βάση της εξυπηρέτησης των αρχών του καθολικού δόγματος, προσδίδοντας έτσι στην τέχνη έναν καθαρά

¹⁸⁶ Για την σημασία και τους σκοπούς των τεχνών στο αντιμεταρρυθμιστικό περιβάλλον, πρβλ. Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy 1450-1600*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1964, σελ.103-136. Επίσης πρβλ. Π.Ιωάννου, *Ο ζωγράφος Βελισσάριος Κορένσιος*, αν. διδ.διατρ., Ρέθυμνο, 2003,σελ.19-22. Για το κείμενο του διατάγματος της Συνόδου του Τρέντο σχετικά με τις εικόνες, πρβλ. *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, επιμ.μτφ. Henry Joseph Schroeder, Βόρεια Καρολίνα, Tan Books and Publishers, 1978, σελ. 214-217. Γενικά για τη Σύνοδο και τα διατάγματα του Τρέντο πρβλ. Theodore A. Buckley, *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, Λονδίνο, George Routledge, 1851. James Waterworth, *The canons and the decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Λονδίνο, C. Dolman, 1848, Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trent*, Freiburg, Herder, 1975 και Martin Chemnitz, *Examinations of the Council of Trent*,τόμ.Ι, St Louis, Concordia Publishing House, 2008.

¹⁸⁷ Gregorius Magnus, *“Epistola XII”, Registrum epistularum*, επιμ. D.Notberg, Corpus Christianorum Series Latina, τόμ. 140^Α, Βέλγιο, Turnhout, Brepolis Publidhers,1982, σελ. 209.

¹⁸⁸ Αυτές είναι οι αρχές και η ιδεολογία για τη σημασία της εικόνας, που διατυπώνονται και διατρέχουν κείμενα όπως το *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l’historie* του Giovanni Andrea Gilio,1564, το *Instructionum fabricate et supellectilis ecclesiasticae, libri duo* του San Carlo Borromeo, 1577, το *Discorso intorno alle imagini sacre e’ profane* του Gabrielle Paleotti, 1582, το *De veri precetti della pittura*, του Giovanni Battista Armerini,1586, το *Historia Sanctarum imaginum*, του Johanes Molanus,1594 καθώς και το *De Pictura Sacra*, του Federico Borromeo, στα 1624. Πρβλ., Π.Ιωάννου, *Belisario Corenzio. Η ζωή και το έργο του*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ.9. Επίσης πρβλ. Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, εισ. Paolo Prodi, μτφ. William McCuaig,Λος Άντζελες, Getty Research Institute,2012, σελ.110.

προπαγανδιστικό ρόλο, καθώς το εκάστοτε έργο τέχνης που απεικονίζει μια *historia* καλείται τώρα να εμπνεύσει την χριστιανική αρετή και πίστη¹⁸⁹.

Προς την ίδια κατεύθυνση και στην παρεμφερή αναγνώριση της δύναμης της εικόνας καθώς και της συμμετοχής του συνόλου των αισθήσεων, στην ευκολότερη και αποτελεσματικότερη διδαχή των πιστών στα μυστήρια της εκκλησίας και τα επεισόδια της Βίβλου, θα κινηθεί άλλωστε λίγες δεκαετίες νωρίτερα και ο Ignacio de Loyola (Ιγνάτιο Λογιόλα, 1491-1556) στις *Πνευματικές Ασκήσεις*. Στο κείμενο αυτό, ο ιδρυτής του Ιησουϊτικού τάγματος, θα αναφερθεί εκτενώς στη σημασία της εικόνας και των αισθήσεων γενικότερα, ως μέσα πρόσληψης και κατανόησης των ιερών επεισοδίων, παροτρύνοντας τους αναγνώστες στην νοητή απεικόνιση των ιερών επεισοδίων που περιγράφονται στο έργο¹⁹⁰. Υπό αυτόν τον πολεμικό χαρακτήρα υπεράσπισης του Καθολικού δόγματος στις αμφισβητήσεις και τις κατηγορίες των Προτεσταντών, με σαφή διδακτικό, κατηχητικό και κυρίως προπαγανδιστικό χαρακτήρα και σκοπό ερμηνεύονται και οι ανάλογες εκδόσεις που θα κατακλύσουν τον ευρωπαϊκό χώρο¹⁹¹.

¹⁸⁹Πρβλ., Π.Ιωάννου, 2011, όπ.π., σελ. 18-19, «Το να ακούσεις μια αφήγηση για το μαρτύριο ενός αγίου, το ζήλο και την επιμονή μιας παρθένου ή ακόμα και το πάθος του ίδιου του Χριστού, αυτό είναι κάτι που πράγματι μας αγγίζει. Αλλά το να έχεις αυτό το ίδιο θέμα μπροστά στα μάτια σου και να αποδίδονται με ζωντανά χρώματα άλλοτε το μαρτύριο ενός αγίου, τότε το μαρτύριο μιας παρθένου και τότε ο Χριστός καρφωμένος στο σταυρό, αυτό όλο είναι αναμφισβήτητο κάτι που αυξάνει κατά πολύ την ευλάβειά μας και όσοι δεν το αναγνωρίζουν είναι φτιαγμένοι είτε από ξύλο είτε από μάρμαρο», ενώ λίγες αράδες παρακάτω ο ίδιος θα ορίσει ως αποκλειστικό σκοπό των τεχνών την «έμπνευση των ψυχών στη δόξα και στην τιμή του Θεού», πρβλ. Gabriele Paleotti, 2012, όπ.π., σελ. 116-118.

¹⁹⁰Ignacio de Loyola, *Πνευματικές ασκήσεις*, εισ., μτφ., σχ. Ν.Ε. Λογιιάδης, Αθήνα, Πίστη και Ζωή, 1997, σελ. 177, σελ. 192.

¹⁹¹Μερικά μόνο από τέτοιου είδους εκδοτικά εγχειρήματα αποτελούν οι χαρακτηριστικές αναπαραγωγές του νωπογραφικού προγράμματος του ναού του San Stefano Rotondo, στο *Ecclesiae militantis triumphus* (1583-1585), οι απεικονίσεις μαρτυρίων Αγίων της Εκκλησίας, λ.χ. στο *De SS. Martyrum Cruciatibus Liber* (εικ. 188 α', β'), στο *Historia delle santé vergini romane*, (1591), στο *Historia della vita e de gloriosi santi Flavia, Domitilla vergine, Nereo et Achilleo*, (1597) και στο *Trattato degli Instrumenti di martirio...contro Christiani* (εικ. 189 α'-β') του Antonio Gallonio, ή οι απεικονίσεις μαρτυρίων νεότερων Αγίων της Καθολικής Εκκλησίας, με σαφείς αναφορές στους Προτεστάντες, όπως λ.χ. στο *Ecclesiae Anglicanae Trophaea*, 1584 (εικ. 190 α'-β') ή στο *Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis*, 1587 (εικ. 191 α'-β'). Προς τον ίδιο στόχο ερμηνεύονται και οι εικονογραφημένες κατηχήσεις του Ιησουίτη θεολόγου Luca Pinelli, με θέμα επεισόδια από τον βίο της Παρθένου ή του Χριστού, λ.χ. *Libretto d'imagini, e brevi meditationi: sopra la vita della Sacratissima Vergine*, 1593, στο *Libretto d'imagini, e di brevi meditationi sopra alcuni misteri della Vita, e Passione di Christo Signor Nostro*, 1599 ή στο *Libretto d'imagini e di brevi meditationi sopra li sette peccati capitali, e le virtu a loro contarrie*, 1600 (εικ. 192 α'-β'-γ'). Πέραν των εικονογραφημένων εκδόσεων που αφηγούνταν και απεικόνιζαν μαρτύρια παλαιών και νεότερων Αγίων της Καθολικής Εκκλησίας, την ίδια περίοδο θα γνωρίσουν ιδιαίτερη άνθηση εικονογραφημένες εκδόσεις με βιβλικά επεισόδια, ευαγγελικές περικοπές, εμφορούμενα από τις ίδιες ανάγκες και ιδανικά με τα

3.2.Ο Μπελόρι και η εικονογραφική παράδοση των εμβλημάτων

Επιστρέφοντας και πάλι στους εκκλησιαστικούς λογίους που ασχολήθηκαν με την ερμηνεία και την περαιτέρω επεξεργασία των κανόνων του Τρέντο σχετικά με τις τέχνες, αξίζει να σταθούμε λίγο παραπάνω στο έργο του Molanus, *De picturis et imaginibus sacris* (Λέουβεν,1570). Το έργο αυτό μας παρέχει τη δυνατότητα να γνωρίσουμε ένα ευρύτερο εκδοτικό πανόραμα του β' μισού του 16^{ου} αιώνα πέραν από έργα θεολογικού περιεχομένου. Ο συγγραφέας αναφέρεται στις δύο κυριότερες κατηγορίες ή λογοτεχνικά είδη που θα μας απασχολήσουν στο παρόν κεφάλαιο, δηλαδή τις εκδόσεις βιβλίων για εμβλήματα, *imprese*, έργα νομισματικής αλλά και θεωρητικά κείμενα περί τέχνης¹⁹². Αναφερόμενος στην πρώτη κατηγορία βιβλίων, ο Molanus στο δεύτερο βιβλίο της πραγματείας του, στο κεφάλαιο 60 θα αναφερθεί στα έργα των Ανδρέα Αλτσιάτι, Claude Paradin (1510-1573), Johannes Sambucus(1531-1584) και Handrianus Junius¹⁹³. Δηλώνει έτσι τη γνώση του προς τις εκδόσεις βιβλίων με θέμα τα εμβλήματα που κυκλοφορούν την περίοδο αυτή στον ευρωπαϊκό χώρο.

Παρά την απαξιωτική κριτική στάση του Benedetto Croce προς την παράδοση των εμβλημάτων και τη σημασία τους στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού πνεύματος όπου το έμβλημα γίνεται αντιληπτό ως το αποτέλεσμα της φαντασίας, του άλογου και όχι της σκέψης, δηλαδή του συλλογισμού και της πνευματικής διεργασίας, όντας δηλαδή ένα προϊόν με εφήμερο χαρακτήρα, κατάλληλο για διακοσμητικούς σκοπούς σε λιτανείες, τελετές της Αυλής ή του κλήρου¹⁹⁴, οι σύγχρονοι μελετητές τείνουν προς την επαναξιολόγηση της σημασίας των εμβλημάτων και της περαιτέρω μελέτης τους,

προαναφερόμενα έργα, όπως λ.χ. το *Evangelicae Historiae Imagines...vitae Christi digeste*(**εικ.193,194**), το *Acta Apostolorum...*, Αμβέρσα, 1582 (**εικ.195,196**), ή το *Figure del Nuovo Testamento. Illustrate da versi vulgari italiani*, Λυών,1559 (**εικ.197**), το *Icones historiarum veteris testamenti*(1547) του H.Holbein κ.α.

¹⁹²Τα κείμενα περί τέχνης που αναφέρονται στο κείμενο του Molanus είναι το *Della Pittura* του Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, το *De sculptura* Pomponius Gauricus, οι οδηγίες του Durer για την προοπτική, τη γεωμετρία και για τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, ενώ θα αναφερθεί και στο 35^ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας του Πλίνιου πρβλ. D. Freedberg, "Johannes Molanus on Provocative Paintings. *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Book II, Chapter 42", περ..*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.34, (1971), σελ.232.

¹⁹³ Τίτλος του κεφαλαίου θα είναι *Imagines Ethicas quas Pagani habuerunt utiliter a no bisconservari*, πρβλ. D.Freedberg, 1971, όπ.π., σελ. 232 καθώς και υποσ. 16.

¹⁹⁴B.Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Μπάρι, 1929,σελ.438.

αρχής γενομένης από τον Mario Praz¹⁹⁵, αναδεικνύοντας μια άγνωστη ή καλύτερα παραμελημένη, μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, πτυχή του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Όμως τι ορίζεται ως έμβλημα; Και ποιά η σχέση του με την εικόνα και κατ' επέκταση με την εικονογράφηση βιβλίων στον 16^ο και 17^ο αιώνα; Ποιες εκείνες οι κοινές αρχές μεταξύ εμβλημάτων ή όπως θα διευκρινιστεί αργότερα, των *imprese* και των 12 αλληγορικών σκηνών της έκδοσης των *Βίων* του 1672; Μπορεί η εν λόγω εκδοτική δραστηριότητα και η πλούσια εικονογράφηση της να συσχετιστεί με τις αρχές που διατρέχουν την έκδοση του 1672 ώστε να μπορέσουμε να θεωρήσουμε την εικονογράφηση των έργων αυτών ως προδρόμους των *Βίων*;

Υιοθετώντας τον ορισμό που προτείνει ο Praz, ως έμβλημα ορίζεται η αλληγορική εικόνα η οποία, συνοδευόμενη από ένα επίγραμμα και ένα επεξηγηματικό κείμενο που αναλύει περισσότερο το νόημα των ανωτέρω, έχει ως σκοπό τη διδασχή ηθικών αρετών, εκφράζοντας με περιεκτικό τρόπο βαθύτερα νοήματα και αλήθειες θεολογικού ή κοσμικού περιεχομένου¹⁹⁶.

Με αφετηρία την ανακάλυψη του υποτιθέμενου χειρόγραφου έργου του Horapollo, με το οποίο αποκωδικοποιούταν η ιερογλυφική γραφή και την έκδοση του έργου στα 1505 στην Βενετία, το ενδιαφέρον των ουμανιστών και λογίων της Αναγέννησης θα στραφεί προς την περαιτέρω έρευνα, ερμηνεία και σχολιασμό της μυστικής αυτής γλώσσας¹⁹⁷, διευρύνοντας παράλληλα τους αποδέκτες των μηνυμάτων αυτού του κώδικα και σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, πέραν του ιερατείου. Η διάχυση των συμπυκνωμένων και κρυπτογραφημένων αληθειών που υποτίθεται ότι εξέφραζε η εν λόγω γραφή μέσω της εικόνας, σε συνδυασμό με την ανακάλυψη των Ερμητικών κειμένων και της σχέσης του μικρόκοσμου με το μακρόκοσμο, όπου τα ιερογλυφικά αντιλαμβάνονται ως εκφάνσεις του θεϊκού στοιχείου στη γήινη σφαίρα και διάνοια, θα δώσει μια εντυπωσιακή συγγραφική και

¹⁹⁵ M.Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.

¹⁹⁶ M. Praz, 1974, όπ.π., σελ.14-15.

¹⁹⁷ Συμβουλευτήκα την επανέκδοση του έργου από τον P.Valeriano, *Hieroglyphica, siue, De sacris Aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Βασιλεία, 1556. Επίσης πρβλ. την αγγλική επανέκδοση του έργου με σχολιασμό από τον George Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, μτφ.εισ. George Boas, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1993. Επίσης πρβλ. Erik Iversen, *The myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1993, επίσης πρβλ. Erik Iversen, "Hieroglyphic Studies of the Renaissance", περ. *The Burlington Magazine*, τόμ.100, τχ.658 (Ιαν.1958), σελ.15-21.

εκδοτική ώθηση στην παραγωγή νέων κειμένων και έργων για τα ιερογλυφικά, στα οποία εξετάζονται οι ανωτέρω σχέσεις.

Πηγές και υλικό τροφοδοσίας για την ερμηνεία της ιερογλυφικής και κατ'επέκτασιν για την επεξεργασία της μέσω της έκδοσης νέων έργων που αφορούν στα εμβλήματα, θα αποτελέσουν τα αποφθέγματα της αρχαιότητας όπως αυτά παραδίδονται από τις φιλολογικές πηγές λ.χ. Αίσωπος, οι παρατηρήσεις του Φυσιολόγου και του Πλινίου για το φυσικό κόσμο και τις αξιοσημείωτες ιδιότητες και χαρίσματα ορισμένων ζώων ή φυτών καθώς και τα μυθογραφικά κείμενα της αρχαιότητας και οι εικονογραφημένες μυθογραφικές εκδόσεις των νεότερων χρόνων¹⁹⁸.

Με αρχή λοιπόν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της ουμανιστικής κοινότητας για την κατανόηση των ιερογλυφικών και την έρευνα των πηγών για την ερμηνεία τους, όπως διατείνεται ο ιστορικός Ludwig Volkmann, η άποψη του οποίου παρατίθεται από τον Praz¹⁹⁹, οι λόγιοι της Αναγέννησης θα επιχειρήσουν να συνθέσουν και να παραδώσουν στις νεότερες γενιές ανάλογα έργα, συναγωνιζόμενοι τους αρχαίους. Δείγμα αυτού του εγχειρήματος προσέγγισης της αρχαιότητας με ανάλογα έργα από τους ουμανιστές του 16^{ου} αιώνα, αποτελεί το εικονογραφημένο έργο του Αντρέα Αλτσιάτι, *Emblematum libellus* (1531), που θα γνωρίσει πολλαπλές επανεκδόσεις, μεταφράσεις και συμπληρωματικές εικονογραφήσεις καθ' όλο τον 16^ο και 17^ο αιώνα²⁰⁰.

¹⁹⁸ Δείγματα τέτοιων εκδόσεων αποτελούν λ.χ. Gregorio Giraldi, *De Deis gentium variaet multiplex historia* (1548), Natale Conti, *Mythologiae* (1551), Vincenzo Cartari, *Le imagini de I dei degli antichi* (1556), καθώς και οι ηθικολογικές ερμηνείες των αρχαίων μύθων, όπως αυτές παραδίδονται σε έργα όπως το *Centum fabulae ex antiquis* (1573) του Faerno Gabriele ή το *Mythologia Ethica* (1579) του Arnaldo Freitagio κ.α.

¹⁹⁹ M.Praz, όπ.π.,σελ.23.Επίσης πρβλ. Liselotte Dieckmann, "Renaissance Hieroglyphics", περ. *Comperative Literature*, τόμ.9, τχ.4 (Φθιν.1957), σελ.308-321.

²⁰⁰ Μολονότι η σύγχρονη ιστοριογραφία τείνει να συνδέει το έμβλημα με την εικόνα, η οποία θεωρείται ως αναπόσπαστο μέρος της δομής τους, ο Αλτσιάτι μέσα από τις επιστολές του προς τον εκδότη του Francesco Calvo, στις 9/12/1522 καθώς και σε επιστολή του προς τον φίλο του Bonifacius Amerbach στις 10/5/1523 φαίνεται πως αντιτάσσεται προς την εικονογράφηση του έργου του, θεωρώντας το έμβλημα ως ένα επίγραμμα που περιγράφει τον φυσικό κόσμο, ή κάποια λειτουργία του ή κάποιο ιστορικό επεισόδιο αφήνοντας τους καλλιτέχνες, αφού πρώτα λάβουν γνώση μέσω του κειμένου του, να ενεργήσουν αναλόγως απεικονίζοντας και μεταφέροντας τον λόγο σε εικόνα, αλλά σε ανεξάρτητο πεδίο. Το αποτέλεσμα της εικονογραφημένης έκδοσης των *Emblemata*, λ.χ. έκδοση Βασιλείας 1547, έκδοση Λυών, 1548 οφείλεται ενδεχομένως στην απόφαση των εκδοτών του Αλτσιάτι και όχι στον ίδιο. Πρβλ. Hessel Miedema, "The term Emblema in Alciati", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.31, (1968), σελ. 234-250.

Η έκδοση του Αλτσιάτι θα δώσει το εναρκτήριο λάκτισμα για μια σειρά εκδόσεων εικονογραφημένων έργων που αφορούσαν τα εμβλήματα²⁰¹. Οι λόγιοι θα επιχειρήσουν μια εικαστική έκφραση και μετουσίωση του λόγου σε εικόνα, με τις εικονογραφήσεις των έργων τους να προσλαμβάνονται ως κωδικοποιημένα οπτικά σύνολα που εμπεριέχουν και αποκρυσταλλώνουν βαθύτερες έννοιες και ιδέες.

Το γεγονός ότι το έμβλημα προσλαμβάνεται από τους λογίους του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, ως μια μορφή συμβολικής αναπαράστασης ενός ηθικού σκοπού ή μιας ευχής, που ο κάτοχος τού οφείλει να φέρει εις πέρας και να διάγει τον βίο του σύμφωνα με αυτή, η οποία και εκφράζεται μέσω ενός επιγράμματος-*motto* και οπτικοποιείται από μια εικόνα²⁰², θα αποτελέσει έναν ιδιαίτερο κώδικα επικοινωνίας κατανοητό από λίγους. Μεταφερόμενο λοιπόν στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον του κατόχου τού, το έμβλημα καλείται να συμπυκνώσει βαθύτερα νοήματα, ηθικές αξίες και αρετές. Μέσω της επιτυχούς αναγνώρισης του εκάστοτε εμβλήματος, ο θεατής αντιλαμβάνεται τις αρετές και τις ηθικές αξίες που ο κάτοχός του επιθυμεί να προβάλλει λ.χ. θάρρος, πρόνοια, δικαιοσύνη, εγρήγορση κλπ.(**εικ.198-204**). Με άλλα λόγια, παρατηρούμε μια διεύρυνση των ορίων και της σφαίρας επιρροής των εμβλημάτων στο δημόσιο βίο και την καθημερινότητα των κατόχων τους, λειτουργώντας ως μια *filosofia del cavaliere*.

Στη βάση αυτής της διεύρυνσης των ορίων της διανοητικής και θεωρητικής υπόστασης των εμβλημάτων σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, πέραν των λογίων και των ουμανιστών, εδράζει και η πρακτική της *impresa*²⁰³.

Το εν λόγω είδος, που αποτελείται και αυτό από μια εικόνα και ένα επίγραμμα και θα γνωρίσει συνεχείς εκδόσεις κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα²⁰⁴, διαφοροποιείται

²⁰¹ Λ.χ. το *Symbolicarum Quaestionum, libri V* του Achilea Bocchi(1555), το *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii*, του Pietro Valeriano(1556), το *Hecatomgraphie* του Giles Corrozet(1540), το *Le theatre des bons engins* του Guillaume dela Perriere(1539), το *Le Imprese illustri, conespositioni, et discorsi...*, του Girolamo Ruscelli(1572 τόμοι I-III), (1583 τόμος IV)

²⁰² M.Praz, όπ.π.,σελ.58.

²⁰³ Elizabeth K.Hill, "What Is an Emblem?", περ. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ.29, τχ.2 (Χειμ.1970), σελ.261-265.

²⁰⁴ Ενδεικτικές εικονογραφημένες εκδόσεις που αφορούν στις imprese:Paradin Claude, Simeoni Gabriele,*Symbola Heroica*, Λυών,1551, Giovio Paolo, Domenichi Lodovico, *Dialogo dell'impresa military et amorose...medesimo soggetto*, Λυών, 1559,Pittoni Battista, Lodovico Dolce,*Di Battista Pittoni pittore vicentino Imprese di diversi prencipi,...I motti di esse imprese*,Βενετία,1562,Ruscelli Girolamo, *Le imprese illustri del S.or Ieornimo Ruscelli*,Βενετία, 1584,Scipione Bargagli, *Dell'impresa*, Βενετία, 1594, Camilli Camillo, Porro Girolamo, *Imprese illustri di diversi...*, Βενετία, 1586, Ferro Giovanni, *Teatro d'impresa*, Βενετία, 1623 (**εικ.205-211**)

από το έμβλημα ως προς τον βαθμό του αποδέκτη του μηνύματος του. Ενώ δηλαδή το έμβλημα τείνει να έχει μια παγκόσμια αίγλη που αφορά μια λόγια ελίτ της εποχής, η *impresa* αποκτά ένα χαρακτήρα ιδιωτικό, περιοριζόμενη στους αριστοκρατικούς και ευγενείς κύκλους των σαλονιών, και γίνεται αντιληπτή ως ένα πνευματικό παιχνίδι, ένας γρίφος που ουσιαστικά επιβεβαιώνει τις γνώσεις και την οξυδέρκεια των αυλικών²⁰⁵. Οι επιλογές λοιπόν των λογίων να εικονογραφήσουν τα κείμενα τους ανταποκρίνονται στην ανάγκη για αισθητικοποίηση των μεταφορικών-αλληγορικών εννοιών που περιγράφονται μέσω του λόγου, συμβάλλοντας στην πληρέστερη και ευκολότερη κατανόηση των διδαγμάτων που ορίζονται από αυτόν, υπακούοντας συνάμα στην ορατιανή ρήση του *utile dulci*²⁰⁶.

Στη διδακτική διάσταση των εμβλημάτων και κυρίως στην αξία τους ως άριστων μέσων και πρακτικών αισθητικοποίησης μέσω της εικόνας, άυλων και πνευματικών εννοιών, θα πραγματοποιηθεί και άλλη μια μεταμόρφωση και επεξεργασία της σημασίας της εικόνας και πιο συγκεκριμένα των εμβλημάτων, αυτή τη φορά από τους Ιησουίτες. Δεδομένης της σημασίας που αποδίδει ο Λογιόλα στις αισθήσεις στις *Πνευματικές Ασκήσεις*, ως εργαλεία ευκολότερης αντίληψης των μυστηρίων του θείου και της όρασης ως ένα άριστο μέσο αισθητικοποίησης του υπερφυσικού, οι Ιησουίτες αδιαφορώντας για την πνευματική διάσταση της έννοιας και του σκοπού των εμβλημάτων, όπως αυτά έτυχαν από τα κείμενα των λογίων του 16^{ου} αιώνα, θα επικεντρώσουν το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη της διδακτικής διάστασής τους²⁰⁷. Υπό αυτούς τους σκοπούς άλλωστε ο συγγραφέας του *Ratio Studiorum*, θα προτρέπει τους καθηγητές της ρητορικής των Ιησουίτικων κολλεγίων, να διοργανώνουν συγκεντρώσεις των νεόφυτων μαθητών τους, όπου μέρος των εκδηλώσεων αυτών θα είναι και η παρουσίαση εμβληματικών συνθέσεων και επιγραμμάτων και η βράβευσή τους, καθώς και η μελέτη γρίφων, εμβλημάτων,

²⁰⁵ Elizabeth K.Hill, όπ.π., σελ.261-265.

²⁰⁶ M. Praz, όπ.π.,σελ.169.

²⁰⁷ Robert J.Clemens,*Picta Poesis: literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Ρώμη, Edizioni di Storia e letteratura,1960, σελ.100-102.Δείγματα τέτοιων εκδόσεων αποτελούν τα κείμενα που εκδίδονται από το Ιησουίτικο Κολέγιο της Αμβέρσας, λχ. *Typus Mundi* (1672), το *Imago primi saeculis ocietatis Jesu* (1672) , το έργο του Juan Francisco de Villava, *Empresas spiritual e sy morales* (1641), καθώς και εκδόσεις άλλων θρησκευτικών ταγμάτων π.χ. Paolo Aresi, *Delle Sacre Imprese* (1630),Diego de Valades, *Rhetorica Christiana* (1579), Andrien Gambart, *Vite symbolique du bien heureux Francoisse Sales*,(1664), Johannes Cogelerus, *Imagines elegantissimae quae multum lucis ad intelligendos doctrinae christianae locos adferre possunt* (1560) κ.α.

ιερογλυφικών κ.α.²⁰⁸. Το έμβλημα πλέον, δε γίνεται αντιληπτό ως ένα ευφυολόγημα του ανθρώπινου νου και της σκέψης, ένα πνευματικό παιχνίδι, ένα γρίφο που αποκλειστικός του σκοπός ήταν η διασκέδαση και η όξυνση του νου. Αντίθετα, προσλαμβάνεται πλέον, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Praz, «ως μια επιστήμη εικόνων, η οποία διδάσκει τα μυστήρια της πίστης, υποταγμένη στις ανάγκες της εκκλησιαστικής ρητορικής»²⁰⁹(εικ.212-216)

Όπως ανέφερα και παραπάνω, το έμβλημα και η *impresa* αποτελούν τα επιτυχέστερα παραδείγματα αλληλεπίδρασης του λόγου με την εικόνα, ανταποκρινόμενα στην ορατιανή ρήση του *ut pictura poesis*. Οι ηθικές αρετές ή τα χαρίσματα που προβάλλονται μέσω των κειμένων που ασχολούνται με αυτό το θέμα καθώς και η ίδια η δομή του εν λόγω λογοτεχνικού είδους, δηλαδή εικόνα ως σώμα και επίγραμμα ως ψυχή, μας επιτρέπουν να συσχετίσουμε τόσο τη δομή όσο και τους σκοπούς των εμβλημάτων και των *impresae* στις αλληγορικές εικόνες των *Βίων* του 1672. Η αλληγορική εικόνα καθώς και το επίγραμμα που συνοδεύει καθεμία από τις 12 βιογραφίες του έργου, μπορούμε να πούμε πως φέρουν κάποιες αναλογίες με την πρακτική και την παράδοση των εμβλημάτων, μια θέση που πρώτος ανέδειξε ο Montanari²¹⁰. Επιπροσθέτως, και πέραν των δομικών ομοιοτήτων μεταξύ των δύο συσχετιζόμενων έργων, το περιεχόμενό τους, δηλαδή οι ηθικές αρετές που τα

²⁰⁸The *Ratio Studiorum of 1599*, μτφ.,εισ. Allan P.Farell, Ουάσινγκτον, 1970, σελ.77,78,110,111. Για την σχέση των Ιησουιτών με το έμβλημα πρβλ. G.Richard Dimler, *Bibliography of Jesuit Emblem Books*,Τορόντο, Toronto University Press, 1998., G.Richard Dimler, “Jesuit Emblems: implications for the *Index Emblematicus*”, στο *The European Emblem: Towards an Index Emblematicus*, επιμ. Peter M.Daly, Οντάριο, Wilfrid Laurier University Press, 1980, σελ. 109-120.Επίσης πρβλ.Nigel Griffin, “Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges”, στο *Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics. Glasgow Emblem Studies*, τόμ.13, επιμ. Luis Gomes, Γλασκώβη, University of Glasgow, 2009, σελ. 21-40, Karel Porteman, “The use of the visual in classical Jesuit teaching and education”, στο *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, επιμ. Marc Depaere, Bregt Henkens, Γάνδη, 2000, σελ. 179-196, G. Richard Dimler, “Humanism and the rise of the Jesuit emblem”, στο *Emblematic Perceptions: Essays in Honor of William S. Heckscher on the occasion of his ninetieth birthday*, επιμ. Peter M.Daly,Daniels S. Russel, Saecula spiritalia 36 (Baden-Baden: Valentin Koerner), 1997, σελ. 93-109, *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Biblioteca del Cinquecento 16, επιμ. Gian Paolo Brizzi, Ρώμη, Bolzoni, 1981.

²⁰⁹M.Praz,όπ.π., σελ.173.

²¹⁰Μολονότι οι Pace και Bell στην ανακοίνωση τους εκφράζουν κάποιες υπόνοιες περί της σχέσης και των δεσμών που μπορούν να αναγνωριστούν μεταξύ των αλληγορικών χαρακτηριστικών και των *impresae*, ωστόσο θεωρώ πως η παραδοχή τους αυτή ακυρώνει την ανάδειξη του πανευρωπαϊκού χαρακτήρα της καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται από τον Μπελόρι, ερμηνεύοντας τα αλληγορικά χαρακτηριστικά ως εικονογραφήσεις συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών που εντοπίζονται και περιγράφουν το έργο έκαστου καλλιτέχνη που συνοδεύουν, πρβλ. C.Pace, J.Bell, όπ.π., σελ. 194. Πρώτος που θα αναδείξει την σχέση μεταξύ εμβλημάτων και αλληγορικών χαρακτηριστικών της έκδοσης του 1672, θα είναι ο T.Montanari, πρβλ., G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 42.

εμβλήματα απεικονίζουν, φαίνονται να αντανακλώνται και στις αλληγορικές σκηνές των *Bίων*, όπου η κάθε εικόνα προβάλλει μια συγκεκριμένη κάθε φορά καλλιτεχνική αρετή που διέπει τον καλλιτέχνη ή χαρακτηρίζει το έργο του. Παράλληλα, εάν δεχτούμε την υπόθεση ότι οι αλληγορικές εικόνες των *Bίων* απεικονίζουν μία συγκεκριμένη κάθε φορά καλλιτεχνική αρετή που χαρακτηρίζει τον κάτοχο τους-καλλιτέχνη, τότε αυτός ο ατομικός χαρακτήρας της εικόνας φαίνεται πως ανταποκρίνεται περισσότερο στο είδος της *impresa*, δεδομένων και της δομής αλλά και των αλληγορικών σκηνών σε εικόνα και επίγραμμα²¹¹. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να είναι απόλυτα σωστό, καθώς όπως ορίζει ο Πάολο Τζιόβιο, η ανθρώπινη μορφή δεν είναι ένα θέμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη σύνθεση μιας *impresa*²¹².

Αποδεχόμενος λοιπόν, τον πανευρωπαϊκό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται από τον Μπελόρι, διαπιστώνω ότι τα εμβλήματα αποτελούν εκείνο το πρότυπο στο οποίο μπορούμε να διακρίνουμε μια αρχή ή έναν εικονογραφικό πρόδρομο της εικονογράφησης των *Bίων* και όχι τις *imprese*, όπως προτάθηκε από τις Pace και Bell, όπου αλληγορική εικόνα και επίγραμμα διατηρούν την ίδια σημασία με εκείνη που αναγνωρίσαμε στα εμβλήματα, ενώ το επεξηγηματικό κείμενο που συμπληρώνει λόγο και εικόνα, ταυτίζεται στην περίπτωση της έκδοσης με το ίδιο το κείμενο της βιογραφίας.

Όπως λοιπόν στα εμβλήματα, έτσι και στους *Bίους* ο Μπελόρι επιχειρεί μέσω της εικόνας και του λόγου να παρουσιάσει στο κοινό του τις απαραίτητες καλλιτεχνικές αρετές που οφείλει να διαθέτει ο ιδανικός καλλιτέχνης και που θα είναι εμφανείς στο έργο του, ευδιάκριτες στο βλέμμα των κριτικών και των φιλοτέχνων. Τέλος, δεδομένου ότι τα εμβλήματα και οι *imprese* προορίζονταν για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, δε θα είναι απίθανη μια συνειδητή προσπάθεια του Τζιοβάνι Πιέτρο να προωθήσει και μέσω αυτού του τρόπου τις αξιώσεις των τεχνών για κοινωνική εξίσωση με τις ελευθέρια τέχνες και παράλληλα την κοινωνική αναβάθμιση των καλλιτεχνών, που ως άλλοι αριστοκράτες ή ευγενείς, έχοντας

²¹¹Πρβλ. Claire Pace, Janis Bell, όπ.π.,σελ. 194.

²¹²R.A.Scorza, "Vincenzo Borghini and the Impresa",περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.52 (1989), σελ. 87. Για τις διαφορές μεταξύ εμβλήματος και impresaπρβλ. Ruscelli Girolamo, *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra I motti et disegni d'arme et d'amore che comunememnte chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Βενετία, 1556, σελ.137. Επίσης πρβλ. Γιον.Ανδρέα Παλατζί, *I discorsi sopra l'imprese recitati nell'Accademia d'Urbino*, Μπολόνια, 1575, σελ. 137.

αποκτήσει τα δικά τους εμβλήματα και κατ' επέκτασιν τους δικούς τους τίτλους ευγενείας, επιχειρούν να προβληθούν από τον ρωμαίο ως εφάμιλλοι της κοινωνικής επιφάνειας και αναγνώρισης της αριστοκρατίας.

3.3.Ο Μπελόρι και η τέχνη της υστεροφημίας και της μνήμης

Και αν τα εμβλήματα και οι *imprese*, αποτυπώνουν με συνοπτικό τρόπο τις αρετές και τις ηθικές αρχές που χαρακτηρίζουν τους κατόχους τους, τα μετάλλια και η εικονογράφησή τους αποτελούν εκείνο το είδος που επιτρέπει τη διατήρηση τόσο των αρετών όσο κυρίως της φυσιογνωμίας του προσώπου που απεικονίζουν στη μνήμη του θεατή τους.

Έτσι στις εκδόσεις βίων σπουδαίων ιστορικών προσωπικοτήτων της αρχαίας και σύγχρονης ιστορίας, οι λόγιοι συγγραφείς θα συμπεριλάβουν και προσωπογραφίες, προερχόμενες, τουλάχιστον για την περίπτωση των αρχαίων, από μετάλλια ή νομίσματα της αρχαιότητας, των εκάστοτε βιογραφούμενων προσώπων του έργου τους, δίνοντας έτσι την ευκαιρία της οπτικής αναγνώρισης της φυσιογνωμίας τους. Η σημασία της ιστορικής ανάμνησης και υστεροφημίας των αρετών στρατιωτικών ηγετών, αυτοκρατόρων, πολιτικών, ρητόρων, φιλοσόφων και ποιητών αποτελούσε για την εποχή του Μπελόρι μια ήδη καθιερωμένη πρακτική, έκδηλη στα έργα των αρχαιοδιφών του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, με θέμα την αρχαία νομισματική²¹³.

Παρόμοια σημασία στην αξία της εικόνας ως επικυρωτικό μέσο του λόγου, θα προτείνει και ο Agostino Mascardi (Αγκοστίνιο Μασκάρντι, 1590-1640), καθηγητής της ρητορικής στο πανεπιστήμιο της *Sapienza* και σημαντική επιρροή στη σκέψη και τη γραφή του Μπελόρι, ο οποίος στο *Ritratti et Elogii de Capitani illustri*, Ρώμη, 1646, μια συλλογή πορτραίτων και πανηγυρικών λόγων διάφορων

²¹³Έτσι σε έργα όπως το *Illustrum imagines...* του Theodorus Gallaeus, Αμβέρσα (1598) ή στα έργα του Fulvio Orsini *Imagines et Elogia virorum illustrium*, (1570) και *Illustrum imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae*, (1598) αλλά και σε πιο σύγχρονα της εποχής του Μπελόρι, όπως το *La Historia Augusta*, Ρώμη, (1641) από τον προστάτη του ρωμαίου και «θείο» του Francesco Angeloni, η εικόνα, και πιο συγκεκριμένα το πορτραίτο, αποτελεί ένα έξοχο όργανο και μέσο προβολής των αρετών, του χαρακτήρα και της φυσιογνωμίας των εκάστοτε βιογραφούμενων προσώπων, καθώς «έτσι μέσω του συνδυασμού πνεύματος και μορφής εκφράζονται οι πιο αξιομνημόνευτες πράξεις των ηγεμόνων της εποχής του Αυγούστου», πρβλ. Francesco Angeloni, *La Historia Augusta*, Ρώμη, 1641, εισαγωγικό σημείωμα, χ.σελ.

προσωπικότητων της αρχαιότητας, θα γράψει στην εισαγωγή, «Δεν τους θεωρούμε νεκρούς, καθώς ζουν μέσω της φήμης τους και ακόμα αμιλλώνται τους ζωντανούς μέσω των παραδειγμάτων τους και μέσω της ανάμνησης που εκδηλώνεται με τη μορφή σύντομων πανηγυρικών λόγων και εικόνων»²¹⁴.

Στις ίδιες αρχές για τη σημασία της εικόνας ως μέσο υστεροφημίας φαίνεται να κινείται και ο Μπελόρι όταν στην αφιέρωση του έργου του *Antonini Pii Augusti Nummis*, Ρώμη, 1676, προς τον Nicaise, θα εξυμνήσει την αξία των νομισμάτων και των μεταλλίων καθώς ευνοούν τη διατήρηση της μνήμης των αρετών, του χαρακτήρα και της μορφής αξιόλογων προσωπικότητων του παρελθόντος²¹⁵.

Δεδομένης λοιπόν της παράδοσης από την οποία προέρχεται και εκφράζει στα κείμενά του ο ρωμαίος για την αξία των μεταλλίων και των νομισμάτων ως ενθυμήσεις των αρετών των απεικονιζόμενων προσώπων, μέσω της εικόνας στο σύγχρονο αναγνώστη και θεατή δε μπορούμε να αγνοήσουμε ή να απορρίψουμε την θέση των Pace και Bell που πρώτοι ερμήνευσαν το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος των *Bίων*, ως τις δύο όψεις ενός μεταλλίου, προτείνοντας την ανάγνωση των πορτραίτων των καλλιτεχνών και των αλληγορικών σκηνών που τα συνοδεύουν ως την εμπρόσθια και οπίσθια όψη ενός μεταλλίου ή ενός νομίσματος, βασιζόμενοι στη βαθιά γνώση του κριτικού σε θέματα νομισματικής. Δε θα είναι άλλωστε άστοχο να αναφέρουμε ότι στην εποχή του Μπελόρι, συνηθιζόταν όπως και σήμερα να σφυρηλατούνται μετάλλια με αφορμή σπουδαίες ιστορικές στιγμές, π.χ. στέψεις βασιλέων, ανέγερση ναών ή δημοσίων κτιρίων, εκλογή νέου Πάπα κ.α., παράδοση που αναμφίβολα δεν αφήνει αδιάφορο το συγγραφέα καθώς στο βίο του Φοντάνα θα συμπεριλάβει ένα μετάλλιο με τη μορφή του αρχιτέκτονα ως προσωπογραφία (εικ.19), έργο που πιθανόν να δημιουργήθηκε με αφορμή την ύψωση του οβελίσκου στην πλατεία του Βατικανού από τον αρχιτέκτονα. Έτσι το

²¹⁴ “Non gli stimi morti, perche vivono nella Fama & ancora estinti combattono ne’ vivi coll’empio, e colla rimembranza delle imprese, che ciascun d’essi con breve Elogio qui presso dimostra...”, πρβλ. Agostino Mascardi, Giulio Roscio, Fabio Leonida, Ottavio Tronsarelli, *Ritratti et Elogii de Capitani illustrii: che ne’ secoli moderni hanno gloriosamente guerreggiato*, Ρώμη, 1646, αφιέρωση στον Λουδοβίκο τον 14^ο από τον Filippo de Rossi, χ.σελ.

²¹⁵ Claire Pace, Janis Bell, όπ.π.,σελ.197. Παρόμοια άποψη θα εκφράσει και λίγα χρόνια αργότερα στο *Veterum Illustrium...imagines*, Ρώμη, 1685 όπου και θα αναδείξει το ρόλο της εικόνας ως ένα πρώτης τάξεως διδακτικό μέσο προς την ηθική διαπαιδαγώγηση των νέων, «αυτές οι αθάνατες ψυχές ακόμα ζουν και μας μιλούν...υποκινώντας τις ψυχές μας στην αρετή», πρβλ. G.P.Bellori, *Veterum Illustrium philosophorum roeatrum rhetorum et orantorum imagines*, Ρώμη, 1685, σημείωμα προς τον αναγνώστη, χ.σελ..

ενδεχόμενο εικονογραφικό πρότυπο για τους *Βίους*, που προκύπτει από την νομισματική και τα μετάλλια θα μπορούσε να ερμηνευτεί και αυτό με παρόμοιους όρους με εκείνους των εμβλημάτων και των *imprese* δηλαδή της κοινωνικής και πνευματικής εξίσωσης των καλλιτεχνών που βιογραφούνται με προσωπικότητες της πολιτικής, των γραμμάτων και του πνεύματος²¹⁶

3.4. Η παράδοση της εικονογράφησης κειμένων περί τέχνης και οι *Βίοι*

Στη μέχρι τώρα έρευνα μου, παρέθεσα εκείνα τα λογοτεχνικά παραδείγματα και πολιτιστικές εκφάνσεις που ενδεχομένως να αποτελούν και τα πρότυπα πάνω στα οποία ο Μπελόρι βασίστηκε για την εικονογράφηση της έκδοσης. Ωστόσο, οι *Βίοι* ανήκουν σε ένα λογοτεχνικό είδος που δεν έχει φαινομενικά άμεσες σχέσεις με τα ανωτέρω, καθώς οι σχέσεις που προκύπτουν από τα ανωτέρω είδη είναι έμμεσες. Αναμφίβολα το γεγονός ότι ο Μπελόρι επιλέγει τη σύνθεση του έργου στα πρότυπα εικονογραφημένων βιογραφιών σημειώνοντων ιστορικών προσώπων, δηλώνει και τους σκοπούς του συνόλου της έκδοσης. Η σύσταση και παρουσίαση αυτού του καλλιτεχνικού πάνθεον που αναφαινεται στο έργο, φέρει και τις ανάλογες προσδοκίες του συγγραφέα προς την εξίσωση των τεχνών και των υποκειμένων της με σπουδαίες προσωπικότητες του παρελθόντος. Είναι όμως ο Τζιοβάνι Πιέτρο ο μόνος ιστοριογράφος καλλιτεχνικών βιογραφιών που εκμεταλλεύεται αυτά τα πρότυπα και προτείνει μέσω του έργου του και κυρίως μέσω της εικονογράφησης τού, ανάλογες εξισώσεις;

Όπως ανέφερα και σε προηγούμενο κεφάλαιο, το βασικότερο πρότυπο από το οποίο και προέρχονται οι *Βίοι* του 1672, αποτελεί η έκδοση των *Βίων* του Βαζάρι, έργο άλλωστε που στην ουσία αποτελεί και το μοναδικό εικονογραφημένο εκδοτικό εγχείρημα, μέχρι εκείνη την εποχή, που αφορά συλλήβδην στις τέχνες του σχεδίου²¹⁷.

²¹⁶Ο συσχετισμός αυτός είναι άλλωστε εμφανής στην έκδοση του βίου του Μπελόρι για τον Κάρλο Μαράττα, Ρώμη, 1732, όπου στην αρχή της βιογραφίας θα απεικονιστεί ένα μετάλλιο με την προσωπογραφία του ζωγράφου στην εμπρόσθια όψη και μια αλληγορική σκηνή που περιμετρικά της φέρει το επίγραμμα *Ars Genius Que Simul*. Schlosser, όπ.π., σελ.472 (εικ.217)

²¹⁷Τα περισσότερα θεωρητικά έργα που αφορούν την ζωγραφική και εκδίδονται μεταξύ 16^{ου} και α' μισού του 17^{ου} αιώνα στην Ιταλία, θα παραμείνουν χωρίς εικονογράφηση. Μόνες εξαιρέσεις αποτελούν η έκδοση των *Vite* του Vasari το 1568, καθώς και τρία χαρακτηριστικά που συνόδευσαν μια συλλογή ποιημάτων για την *Αρπαγή των Σαβίνων* του Gianbologna, στο *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*. Scolpito in marmot dall'eccellentissimo . Giovanni Bologna,

Πέραν πάσης αμφιβολίας, η επιλογή του αρρητινού να συμπεριλάβει στην έκδοση του 1568 προσωπογραφίες των καλλιτεχνών δεν είναι τυχαία και δεν αποτελεί απλά μια διακοσμητική λύση. Για τον ζωγράφο η εικόνα αποτελεί το μέσο εκείνο που του επιτρέπει την προβολή των θέσεών του για το έργο του εκάστοτε βιογραφούμενου καλλιτέχνη, λειτουργώντας έτσι συμπληρωματικά με το κείμενο που ακολουθεί. Δεδομένης της ερμηνείας των χαρακτηριστικών της αρχής των *Bίων* καθώς και των διακοσμητικών πλαισίων των πορτραίτων της έκδοσης του 1568²¹⁸, δε θεωρώ ότι θα είναι αυθαίρετο να ερμηνεύσουμε και τις προσωπογραφίες ως μέσα που αποσκοπούν στην εκπλήρωση αναλόγων σκοπών διδακτισμού. Η επιλογή του Βαζάρι να συμπεριλάβει προσωπογραφίες στο έργο του εντάσσεται και αυτή στην παράδοση της ιστοριογραφίας εξεχουσών ιστορικών προσωπικοτήτων. Το εν λόγω λογοτεχνικό είδος, καθιερωμένο ήδη από την αρχαιότητα, στα κείμενα των Κικέρωνα, Πλουτάρχου και Σουετώνιου, θα επανακάμψει στην Ιταλία με τον Πετράρχη στο *De viris Illustribus* και τον Βοκκάκιο στο *De mulieribus claris*, εγκαινιάζοντας μια σειρά εκδόσεων καθ' όλο τον 15ο και 16ο αιώνα²¹⁹. Με αρχή την εικονογραφημένη έκδοση του 1568, ο Βαζάρι, πέραν της ανεξαρτησίας των βιογραφιών των καλλιτεχνών που μέχρι πρότινος συμπεριλαμβάνονταν στα χρονικά πόλεων, όπως στο *De origine civitatis Florentinae* του Filippo Villani, επιχειρεί και μέσω της εικόνας να αναδείξει την αυτονομία και την κοινωνική αναγνώριση των καλλιτεχνών και του έργου τους. Οι επιλογές αυτές καθώς και οι συσχετισμοί με άλλα λογοτεχνικά είδη που υπονοούν, θα αποτελέσουν τις λύσεις στις οποίες θα καταφύγουν και άλλοι ιστοριογράφοι της τέχνης και κριτικοί που θα ασχοληθούν με την έκδοση βιογραφιών καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένου και του Μπελόρι.

Άμεσο πρότυπο λοιπόν, τόσο για τον Βαζάρι όσο και για τον Μπελόρι και τους μετέπειτα ιστοριογράφους της τέχνης, αποτελούν οι εν λόγω πανηγυρικοί λόγοι προς

posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana, Φλωρεντία, 1583. Πρβλ. Thomas Frangenberg, " 'The beauty and majesty of images': Pietro da Cortona's Barberini ceiling in Teti's *Aedes Barberinae*", στο *The rise of the image: Essays on the history of the illustrated art book*, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg ΗΠΑ, Ashgate Publishing Limited, 2003, σελ. 138-140.

²¹⁸ Ως προς το εξώφυλλο της έκδοσης του 1568, ο Vasari θα επαναλάβει όπως και στην έκδοση του 1550 τον πανηγυρικό του για την πόλη της Φλωρεντίας ως κέντρο ανάπτυξης και ακμής των τεχνών. Πρβλ. Alessandro Cecchi, όπ.π., σελ. 16-17. Ο πρώτος που εξέτασε και ερμήνευσε τα χαρακτηριστικά των *Vite* του Βαζάρι θα είναι ο Wolfgang Prinz όπ.π., ενώ συμπληρωματικές ερμηνείες ως προς το πλαίσιο των πορτραίτων των *Vite*, θα δοθούν από τον C.Davis στο άρθρο του στον κατάλογο της έκθεσης για τον αρρητινό το 1981, *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, κατ. έκθ., επιμ. C.Davis, M.Davis, L.Corti, J.Kleimann, Φλωρεντία, 1981, σελ. 258-259.

²¹⁹ Εικαστικές εκφάνσεις της εν λόγω παράδοσης μπορούν να θεωρηθούν λ.χ., οι νωπογραφίες του Andrea del Castagno στην *villa Carducci*, σήμερα στη Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία (εικ.218) .

ένδοξες ιστορικές προσωπικότητες, με μόνη τη διαφορά ότι για τους λογίους και καλλιτέχνες που ασχολούνται με το ανωτέρω λογοτεχνικό είδος, το ενδιαφέρον τους επικεντρώνεται αποκλειστικά και μόνο στη δημιουργία και την καθιέρωση ενός καλλιτεχνικού πάνθεον, δηλώνοντας έτσι την κοινωνική καταξίωση και αναγνώριση των τεχνών ως εφάμιλλες των ελευθέρων τεχνών και απαλλαγμένες από τις κατηγορίες περί μηχανικού χαρακτήρα στην εργασία τους²²⁰.

Η γνώση και η επαφή του Μπελόρι με το έργο του Βαζάρι υπήρξε άμεση καθώς στην επανέκδοση των *Bίων* στην Μπολόνια το 1647 από τον Carlo Manolesi το ποίημα του ρωμαίου, *Sopra l'ara dell'eternita*, θα συμπεριληφθεί στα εισαγωγικά κεφάλαια της έκδοσης, ακολουθώντας το εισαγωγικό κείμενο του Manolesi. Παράλληλα για τη σύγχρονη ιστορική κοινότητα, η αναφορά του Manolesi στην εισαγωγή του έργου ότι γνωρίζει πως «ένας ηθικός και πεπειραμένος άνδρας εμπνεύστηκε από την εν λόγω έκδοση και επιχειρεί να συνθέσει μια σειρά βιογραφιών που θα αρχίσουν από εκεί που τελειώνουν οι Βίοι του Βαζάρι»²²¹, καθώς και η αναφορά ότι το εν λόγω εγχείρημα θα είναι «διακοσμημένο με τον ίδιο τρόπο, με τις μορφές όλων εκείνων των δασκάλων, που με την εργασία τους κέρδισαν την προσοχή αυτού του καλλιεργημένου λογίου»²²² θα εγείρει ερωτήματα για τον αν πρόκειται πράγματι για μια έμμεση αναφορά του εκδότη στον Μπελόρι και στους *Βίους* του 1672 ή αν αφορά κάποιον άλλο ιστοριογράφο του 17^{ου} αιώνα, λ.χ. τον Carlo Cesare Malvasia (Κάρλο Τζέζαρε Μαλβάζια, 1616-1693)²²³.

Εμφορούμενοι από τα ίδια ιδανικά και προωθώντας παρόμοιους σκοπούς, καλλιτέχνες και λόγιοι θα επιχειρήσουν σε εκδοτικό επίπεδο να προβάλουν παρόμοιες αξίες για την εξίσωση των τεχνών με τις ελευθέρια τέχνες και την κοινωνική

²²⁰ Επιπροσθέτως, δεν θα πρέπει να λησμονήσουμε τις σχέσεις του Βαζάρι με τον Τζιόβιο και την γνώση του αρητινού για την συλλογή των 400 περίπου πορτραίτων διάφορων ιστορικών προσωπικοτήτων που ο Τζιόβιο είχε στην κατοχή του καθώς και των επιγραμμάτων που τα συνόδευαν και που εκδόθηκαν σε 2 τόμους το *Elogia virorum litteris illustrium*, 1546 και το *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, 1554. Για τα πορτραίτα του Τζιόβιο πρβλ. Tommaso Casini, *Ritratti parlanti: Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Φώρεντία, Edifir, 2004, σελ.7-58, επίσης πρβλ. Sonia Maffei, "Giovio's Dialogo delle imprese militari e amorose and the Museum", *The Italian Emblem: A collection of Essays, Glasgow Emblem Studies*, τόμ.12, επιμ. Donato Mansueto, Elena Laura Calogero, Γλασκώβη, University of Glasgow, 2007, στοσελ. 33-64.

²²¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, επιμ. Carlo Manolesi, Μπολόνια, 1647, σημείωμα προς τον αναγνώστη, χωρίς αριθ. σελ.

²²² Giorgio Vasari, 1647, όπ.π.

²²³ Perini Giovanna, «Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insights into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography», περ. *The Art Bulletin*, τόμ.70, τχ.2 (Ιουν.1988), σελ.273-299.

αναβάθμιση του επαγγέλματος του καλλιτέχνη, στα πρότυπα που ήδη από το 1568 είχαν καθιερωθεί μέσω της εικονογραφημένης έκδοσης των *Bίων* του Βαζάρι. Πέραν της υιοθέτησης πρακτικών όπως λ.χ. χάραξη μεταλλίων με προσωπογραφίες καλλιτεχνών, που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν μέσω οπτικών παραλλήλων, ήδη έχω αναφερθεί στη σημασία της λογοτεχνίας ως το κύριο μέσο προώθησης αναλόγων σκοπών, εξισώνοντας έτσι μέσω της παράδοσης των *huomi illustri* ή *huomi famosi*, τις καλλιτεχνικές αξίες και την αναγνώριση του καλλιτέχνη ως εφάμιλλες με τη φήμη και τις αρετές ιστορικών προσωπικοτήτων.

Με αρχή την εικονογραφημένη έκδοση των *Bίων* του 1568, καλλιτέχνες και λόγιοι θα τείνουν να προβάλλουν ανάλογες κοινωνικές αξιώσεις στα έργα τους μέσω της εικονογράφησης των κειμένων τους, κυρίως σε βιογραφίες καλλιτεχνών, θεωρητικά κείμενα περί τέχνης ή σειρές προσωπογραφιών. Έτσι λοιπόν πέραν της επανέκδοσης των *Bίων* του 1647, ο Μπελόρι ενδεχομένως να γνώριζε και άλλες τέτοιες εκδόσεις με παρόμοιες προθέσεις, που δεν περιορίζονταν στα γεωγραφικά όρια της ιταλικής χερσονήσου, άλλα εντοπίζονται και σε εκδόσεις άλλων ευρωπαϊκών πόλεων²²⁴. Κύριο χαρακτηριστικό του συνόλου των αναφερόμενων

²²⁴ Ακολουθώντας τα πρότυπα και τις αρχές που διέπουν τα χαρακτηριστικά των *Bίων* του 1568, ο Domenicus Lampsonius το 1572 θα εκδώσει μια σειρά χαρακτηριστικών καλλιτεχνών του Βορρά, με τον τίτλο *Pictorum aliquot celebrium Germaniae effigies* στην Αμβέρσα, ενώ ένα χρόνο αργότερα το ίδιο έργο θα επανεκδοθεί στη Χάγη από τον Hendrick Hondius με τίτλο *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (εικ.219,220). Ομοίως το 1604 ο Karel van Mander στο *Schilderboeck* θα εικονογραφήσει και αυτός τους βίους των καλλιτεχνών με προσωπογραφίες τους (εικ.221), ενώ λίγα χρόνια αργότερα, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Μπελόρι στο βίο του Βαν Ντάικ, «...αυτό το πορτρέτο μπορεί να το βρει κανείς στη συλλογή χαρακτηριστικών που εξέδωσε ο Άντονι και που τυπώθηκε στην Αμβέρσα μαζί με άλλα εκατό πορτρέτα ηγεμόνων, λογίων, ζωγράφων και γλυπτών. Τα καλύτερα από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι χαραγμένα από τον ίδιο συμπεριλαμβανομένης και της αυτοπροσωπογραφίας του, η οποία χρησιμοποιήθηκε για τη δική μου έκδοση, κοσμώντας την αρχή του βίου του», πρβλ. G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 260-261. Στο εν λόγω έργο ο ζωγράφος επιχειρεί και αυτός να εδραιώσει ένα προφίλ πνευματικού επιπέδου και μια κοινωνική ταυτότητα για τους καλλιτέχνες παραλληλίζοντάς τους με προσωπικότητες των γραμμάτων και της πολιτικής, εξισώνοντας με άλλα λόγια την ιστορική αξία και την υστεροφημία των καλλιτεχνών με πολιτικές και πνευματικές προσωπικότητες της εποχής του (εικ.222-226). Προς τις ίδιες επιδιώξεις και μεθοδεύσεις ανάδειξης των τοπικών καλλιτεχνικών σχολών και καλλιτεχνών ερμηνεύονται και οι εκδόσεις του Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...e dello stato* (Βενετία, 1648), το *Image de diverse homes d'esprit sublime...le monde*, (Αμβέρσα, 1649) του Johannes Meyssens και το *Het gulden cabinet* του Cornelis de Bie (1662) (εικ.227-230). Ανάλογες θέσεις θα εκφραστούν κατά τον 17^ο αιώνα και σε εκδόσεις μεθυσστερες εκείνης του Μπελόρι, λ.χ στο *Der Teschen Academie* του Joachim, Sandrart (1675), το *Felsina Pittrice* του Carlo Malvasia (1678) ή στο *Academie des sciences et des arts...hommes*, του Bullart Isaac (1682) (εικ.231-234). Για την σχέση μεταξύ της εικονογράφησης των *Vite* του Vasari και του *Academie...* του Sandrart, πρβλ. Lucia Simonato, "Dalle *Vite* di Vasari all' *Academie* di Sandrart: Fonti e modelli per I ritratti della *Teutsche Academie*", στο Gian Carlo Garfagnini (επιμ), *Giorgio Vasari: Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Φλωρεντία, Leo S.Olschki, 1985, σελ. 271-288. Για μια πληρέστερη καταγραφή των εκδόσεων και των εικονογραφήσεων κειμένων περί τέχνης κατά τον 17^ο αιώνα πρβλ πίνακες Α και Β στο παράρτημα της εργασίας.

εικονογραφημένων εκδόσεων, όπως και της έκδοσης του Μπελόρι, αποτελεί το γεγονός ότι τόσο οι καλλιτέχνες-ιστοριογράφοι όσο και οι λόγιοι επιλέγουν να απεικονίσουν τους βιογραφούμενους καλλιτέχνες χωρίς να κρατούν τα σύνεργα της εργασίας τους, ενδεικτικό της θέσης που επιθυμούν να προωθήσουν περί της απεμπλοκής των τεχνών του σχεδίου από τις μηχανικές τέχνες, και την ανάδειξη συνεπώς της πνευματικής υπόστασης που διέπει τόσο το έργο τέχνης όσο και το ίδιο το υποκείμενο, δηλαδή τον καλλιτέχνη.

Συνοψίζοντας λοιπόν, παρατηρούμε πως το εικονογραφικό πρόγραμμα των *Βίων* του Μπελόρι δεν έχει μια απλή διακοσμητική σημασία, αντίθετα φέρει ένα χαρακτήρα προγραμματικό. Ο Μπελόρι εκμεταλλεύεται την παράδοση της εικονογράφησης χρησιμοποιώντας τα ίδια μέσα της οπτικοποίησης του λόγου ώστε να δώσει μέσω της εικόνας συμπυκνωμένες θέσεις, ιδανικά και κυρίως τις αρχές, που συνιστούν την καλλιτεχνική θεωρία και κατ'επέκτασιν το κοινωνικό κύρος και την αίγλη που αναγνωρίζει στους καλλιτέχνες και προωθεί μέσω των *Βίων*. Πέραν της εικονογραφημένης προμετωπίδας του έργου, των ιστορημένων πρωτογραμμάτων και των χαρακτηρισμών της αφιέρωσης στον Κολμπέρ που ανήκουν σε μια ήδη καθιερωμένη πρακτική που απαντάται σε αρκετές περιπτώσεις εκδόσεων, ουσιαστικά το πρόγραμμα των *Βίων* χωρίζεται σε δύο μέρη: α.στις προσωπογραφίες των καλλιτεχνών και β.στις αλληγορικές σκηνές.

Ως προς την πρώτη περίπτωση, η αρχή είναι μεν ο Βαζάρι, κάτι που δεν αναιρεί ωστόσο ότι ο Μπελόρι ενδεχομένως να συμβουλευτήκε και οικειοποιήθηκε τις αρχές και τους σκοπούς νομισματικών εκδόσεων, τόσο δικών του όσο και του ευρύτερου αρχαιοδιφικού του κύκλου, καθώς και έργα νεώτερων καλλιτεχνών-λογίων και θεωρητικών της τέχνης του 17^{ου} αιώνα²²⁵. Άμεση πρόθεση των επιλογών του ρωμαίου και σκοπός του εν λόγω εικονογραφικού τύπου είναι η κοινωνική εξίσωση των τεχνών και κατ' επέκτασιν των καλλιτεχνών με σημαίνουσες ιστορικές προσωπικότητες και συνεπώς η κοινωνική καταξίωση του καλλιτέχνη που μέσω του έργου του επιτυγχάνει την πνευματική εξομοίωσή του με τα υποκείμενα των ελευθέρων τεχνών και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Ανάλογο στόχο έχει και η επιλογή της εικονογράφησης του δεύτερου μέρους των *Βίων*, όπου εάν οι αλληγορίες λογιαστούν ως εμβλήματα, συμπυκνώνουν με

²²⁵Βλέπε πίνακες Α και Β.

σαφή τρόπο την καλλιτεχνική αρετή που αποδίδει ο Μπελόρι στον εκάστοτε βιογραφούμενο καλλιτέχνη του έργου του. Χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της αλληγορίας ο Μπελόρι εισάγει μια καινοτομία. Όντας ο πρώτος που χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο σε βίους καλλιτεχνών, οπτικοποιεί μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική αρετή αυτονομώντας τη και αναδεικνύοντάς τη ως μια ξεχωριστή εικόνα. Εμφορούμενος από παρεμφερή κίνητρα, όπως και στις προσωπογραφίες των *Βίων*, επιχειρεί και εδώ να προωθήσει την κοινωνική αναβάθμιση των καλλιτεχνών, βασιζόμενος σε μια παγιωμένη αυλική πρακτική, αυτή των εμβλημάτων. Με αφητηρία τις εικαστικές αρετές που διέπουν το έργο καθενός από τους καλλιτέχνες των *Βίων*, επιχειρεί να προβάλλει την ηθική υπόσταση, το χαρακτήρα και την ευγένεια που διέπει τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο των καλλιτεχνών του, συνδέοντας έτσι το έργο με την καθημερινότητα των ηρώων του.

Ερμηνεύοντας τις αλληγορικές εικόνες ως μεμονωμένα τμήματα, υπό την οπτική των εμβλημάτων, διαπιστώνουμε ότι ο Μπελόρι αποσκοπεί στη σύνδεση και την εξίσωση των καλλιτεχνών με τους κοινωνούς των ελευθέρων τεχνών και κυρίως στην ανάδειξη του επαγγέλματος και της κοινωνικής αίγλης και επιφάνειας των καλλιτεχνών με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα.

Καρπωνόμενος τις ιδέες της Αντιμεταρρύθμισης για την εικόνα ως μέσο πειθούς και διδαχής, επιχειρεί να δώσει μια συμπυκνωμένη και σαφώς προσδιορισμένη και αναγνωρίσιμη άποψη περί της σημασίας των τεχνών και των καλλιτεχνών, προτείνοντας μια ιδανική μορφή τέχνης. Χωρίς την ανάγκη να αναλύσει περισσότερο τους σκοπούς του έργου του, μέσω μιας κοινής γλώσσας που δε γνωρίζει γεωγραφικά σύνορα και είναι κατανοητή από όλους, αυτή της εικόνας, δηλώνει μέσω ήδη καθιερωμένων συμβόλων, λ.χ. πίθηκος, πολύστηθη γυναίκα, καθρέπτης, διαδήματα κ.α. και κινήσεων των μορφών του, λ.χ. ο δείκτης του χεριού μπροστά από τα χείλη, εκείνες τις παγκόσμιες και κοινές καλλιτεχνικές αρετές που θεωρεί ότι χαρακτηρίζουν ή οφείλουν να διέπουν ένα έργο τέχνης και κατ' επέκτασιν τον ίδιο τον δημιουργό του. Επεξεργάζεται λοιπόν, μια απλή και κατανοητή συμβολική γλώσσα, τη σημασία της οποίας μπορεί κανείς να την πληροφορηθεί ανατρέχοντας στα εικονογραφικά λεξικά της εποχής που κυκλοφορούν σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο λ.χ. *Iconologia*, απομακρυνόμενος από τις περίπλοκες και συχνά δυσνόητες εικαστικές προτάσεις των μανιεριστών, τους οποίους άλλωστε και κατακρίνει στο έργο του.

Με αφετηρία την βαθιά γνώση του πάνω στην αρχαία νομισματική και ζωγραφική, όπως προκύπτει από τα κείμενα του, προκύπτει και η ευχέρεια του Τζιοβάνι Πιέτρο στην ανάλυση και την κατανόηση αυτής της ιδιότυπης γλώσσας. Το υψηλό αυτό επίπεδο γνώσης είναι και ο λόγος που ο Μπελόρι αναλαμβάνει να ερμηνεύσει και να περιγράψει και σύγχρονα έργα τέχνης ή και ολόκληρα εικονογραφικά προγράμματα, όπως αναδεικνύεται από εκδόσεις του ίδιου, λ.χ. *Descrizione, Argomento*. Ομοίως δε, αυτή η γνώση της αλληγορικής γλώσσας και των συμβόλων είναι και οι λόγοι που ο ίδιος θα κληθεί να συνθέσει και το εικονογραφικό πρόγραμμα στην οροφή της κεντρικής αίθουσας στο *Palazzo Altieri* (εικ. 235)²²⁶. Επιπροσθέτως, ας μην λησμονούμε ότι χάριν σε αυτές τις γνώσεις και τα ενδιαφέροντα του λογίου για την τέχνη της αρχαιότητας και τις αρχαιοδιφικές του μελέτες, προκύπτει και η σχέση του με τα εμβλήματα. Ακριβώς δε, λόγω της εξοικείωσης και της ευχερείας τού με τους εν λόγω συμβολικούς κώδικες, ο ρωμαίος θα εργαστεί υπό την προστασία των Barberini στην κατασκευή του προσωπικού μύθου και των δεσμών του παπικού οίκου με την αρχαιότητα, μέσω του εμβλήματος της μέλισσας, όπως προκύπτει από το *Notae in Numismata tum Ephesia, tum Allium Urbium Arpinus insignita*, Ρώμη, 1568.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των *Βίων* επεξηγεί και διευκολύνει τον αναγνώστη στην αναγνώριση της εκάστοτε καλλιτεχνικής αρετής που διέπει το έργο των 12 βιογραφούμενων καλλιτεχνών, ευνοώντας έτσι την εύκολη απομνημόνευση και την γρήγορη ανάκληση αυτών των 13 κριτηρίων που φιλότεχνος, κριτικός ή καλλιτέχνης καλείται να αναγνωρίσει ή να αποδώσει αντίστοιχα στα γραπτά ή στα έργα του. Τα κριτήρια αυτά άλλωστε είναι εκείνα που προβαλλόμενα ως αλληγορικές εικόνες στην αρχή κάθε βίου στοιχειοθετούν και την καλλιτεχνική θεωρία που ο Μπελόρι προτείνει μέσω των *Βίων*.

²²⁶ Για τις σχέσεις και τους δεσμούς του Ρωμαίου καθώς και του καλλιτεχνικού συμβούλου της παπικής οικογένειας των Altieri, Camillo Massimo, με την σύνθεση του Μαράττα στο παπικό μέγαρο, πρβλ. L.Beaven, *An Ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle: Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain Nicolas Poussin, Diego Velazquez*, Λονδίνο, Paul Holberton Publishing, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2010, σελ.344-349, επίσης πρβλ. J.Montagu, "Bellori, Maratti and the Palazzo Altieri", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.41, (1978), σελ. 334-340. Επίσης πρβλ. Allison Lee Palmer, "Carlo Maratti's Triumph of Clemency in the Altieri Palace in Rome: Papal Iconography in a Domestic Audience Hall", περ. *Source: Notes on History of Art*, τόμ. 17, τχ.4 (Καλ. 1998), σελ. 18-25. Για την περιγραφή και την ερμηνεία της νωπογραφίας στην οροφή του μεγάρου, όπως αυτή παραδόθηκε στον βίο του Μαράττι από τον Μπελόρι, πρβλ. G.P.Bellori, 2005, σελ. 407-409.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Κεφάλαιο 4: Η ρητορική της εικόνας

4.1 Μερικές παρατηρήσεις για την σχέση των αλληγορικών χαρακτηριστικών των Βίων και της *ars memoriae*

Νεαρή γυναίκα που ποδοπατά έναν πίθηκο, γριά που κρατά έναν υπερμεγέθη διαβήτη, στεφάνια και κλαδιά βελανιδιάς και φοινικιάς, λιοντάρια και μονόκεροι που συνοδεύουν μια πολύστηθη γυναίκα που πνίγει με το ίδιο της το γάλα ένα μωρό στο λίκνο του. Οι ανωτέρω περιγραφές αποτελούν μόνο ένα μέρος από το εικονογραφικό πρόγραμμα των *Βίων* και ομολογουμένως δεν περνούν απαρατήρητες από τον εκάστοτε αναγνώστη, όντας ιδιαίτερα ιδιόρρυθμες και αλλόκοτες.

Εικόνες λοιπόν που εύκολα εντυπώνονται στη μνήμη και δεν αφήνουν περιθώρια λησμονιάς, ακριβώς λόγω αυτής της οπτικής εντύπωσης που προσφέρουν στον αναγνώστη-θεατή.

Με εφιαλτήριο τις παραπάνω εικόνες και κυρίως αυτού του εντυπωσιακού χαρακτήρα τους, ας εξετάσουμε και εκείνο το εικονολογικό είδος που περιγράφεται από μια άλλη λογοτεχνική παράδοση, εκείνη της έκδοσης εγχειριδίων ρητορικής και πιο συγκεκριμένα τις μεθόδους που προτείνονται στα εν λόγω κείμενα προς την ενδυνάμωση της μνήμης του ρήτορα, μέσω της νοητής εικονοποιίας των εκάστοτε εννοιών ή και μερών του λόγου τού²²⁷.

²²⁷ Η *ars memoriae*-μνημοτεχνική, όπως μεταφράστηκε και αποδόθηκε ο εν λόγω όρος στην ελληνική έκδοση του *De Oratore*, από τον Γ.Κεντρωτή και όπως τον απέδωσε ο Α.Μπερλής, στην μεταφρασμένη έκδοση της μονογραφίας της Frances Amelia Yates, *Η τέχνη της μνήμης*, Αθήνα ΜΙΕΤ, 2012, πρβλ. Κικέρωνας, Μάρκος Τύλλιος, *Ο τέλειος ρήτορας*, *De Oratore*, μτφ.,εισ., σχ., Γιώργος Κεντριώτης, Αθήνα, Πόλις, 2008, σελ. 265, επίσης F.Amelia Yates, 2013, όπ.π., σελ.9, αποτελεί μια πρακτική απομνημόνευσης που ήκμασε μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Με την πάροδο του χρόνου η ρητορική αυτή τεχνική και μέθοδος θα λησμονηθεί για σχεδόν 300 χρόνια. Στη σύγχρονη επιστημονική κοινότητα το ζήτημα της μνήμης και η έρευνα για την σημασία και τις σχέσεις τις με το σύνολο των πολιτισμικών εκφάνσεων των εκάστοτε ιστορικών περιόδων, θα αναδειχθεί αρχικά από τον Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatorial da Lullo a Leibniz*, Μιλάνο-Νάπολη, Ricciardi, 1960, εδώ Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*, Λονδίνο, The Athlone Press, 2000, σηματοδοτώντας την στροφή και το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας στην έρευνα και την μελέτη αυτής της μεθόδου, όπως αυτό εκφράζεται μέσω των εκδόσεων που ακολουθούν, F.A.Yates, *The Art of Memory*, Λονδίνο, Routledge and Kegan Paul, 1966, την Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in*

Έτσι λοιπόν, για παράδειγμα, ο ανώνυμος συγγραφέας της ρητορικής πραγματείας *Ad Herennium*, αναφερόμενος σε ένα τέτοιο παράδειγμα σύνθεσης μιας εικόνας και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της υπεράσπισης σε μια δίκη της οικογένειας ενός θύματος που δολοφονήθηκε με δηλητηρίαση με κίνητρο του φόνου της απόκτηση της κληρονομιάς του εκλιπόντος από τον κατηγορούμενο, καθώς επίσης και την ύπαρξη πολλών μαρτύρων αλλά και συνεργών σε αυτή την πράξη, ο ρητοροδιδάσκαλος θα προτείνει τον σχηματισμό μιας νοητής εικόνας που θα εξυπηρετούσε το ρήτορα ώστε να θυμάται την κατηγορία εναντίον του πελάτη του, καθώς και το σύνολο της υπόθεσης. Η εικόνα είναι η εξής, «*Θα φανταστούμε τον εν λόγω άνθρωπο άρρωστο και ξαπλωμένο σε κρεβάτι, αν τον γνωρίζουμε προσωπικά. Αν δεν τον γνωρίζουμε, θα φανταστούμε ότι κάποιος άλλος είναι ο άρρωστος μας, αλλά όχι άνθρωπος της κατώτερης τάξης, ώστε να έρθει στο νου μας αμέσως. Και θα βάλουμε τον κατηγορούμενο στο πλευρό του κρεβατιού, να κρατά στο δεξί του χέρι ένα κύπελλο, στο αριστερό δέλτους και στο τέταρτο δάκτυλο τους όρχεις ενός κριού. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να έχουμε στη μνήμη μας τον άνθρωπο που δηλητηριάστηκε, τους μάρτυρες και την κληρονομιά*»²²⁸. Έτσι στην εν λόγω εικόνα, το κύπελλο παραπέμπει στο δηλητήριο, οι δέλτοι στη διαθήκη, ενώ οι όρχεις-*testis* στους μάρτυρες.

Κάνοντας ένα τεράστιο χρονικό και ιστορικό άλμα, παρατηρούμε πως η σημασία που αποδίδεται στην εικόνα ως μέσο ενθύμησης εννοιών, αρετών, αντικειμένων αλλά και ολόκληρων θέσεων κατά τη διάρκεια ενός ρητορικού λόγου, εκφερόμενου είτε σε μια δικαστική αίθουσα, είτε στην αγορά, είτε σε κάποιο δημόσιο χώρο λ.χ., ναός, πλατεία, θα συνεχιστεί τόσο στους μεσαιωνικούς χρόνους όσο και στη νεώτερη εποχή. Η ανάγκη για κήρυγμα και δημόσιες ομιλίες καθώς και το πλήθος των ρητόρων που ανταποκρίνονται σε αυτές τις απαιτήσεις της εκάστοτε χρονικής περιόδου, θα ευνοήσει την παραγωγή και συγγραφή κειμένων και εγχειριδίων ρητορικής, στα οποία θα αναδεικνύεται η σημασία της μνήμης ως απαραίτητης ρητορικής αρετής και κατ' επέκτασιν θα προτείνονται τρόποι σύνθεσης παρεμφερών εικόνων προς την ενίσχυσή της στους υποψήφιους ρήτορες. Έτσι λ.χ. ο

Medieval Culture, Καϊμπριτζ, Cambridge University Press, 1990, επίσης M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images. 400-1200*, Κάμπριτζ, Cambridge University Press, 1998, καθώς και τις μονογραφίες της ιστορικού Lina Bolzoni, *La Stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'eta della stampa*, Τορίνο, Giulio Einaudi, 1995, L. Bolzoni, *The web of images: Vernacular preaching from its origins to St. Bernardino da Sienna*, Aldershot, Ashgate, 2004, και άρθρα τις ίδιας τα οποία θα παρατίθενται στην συνέχεια της εργασίας

²²⁸[Cicero], *Ad C. Herennium, De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, μτφ. Harry Caplan, Λονδίνο, William Heinemann Ltd, Harvard University Press, MCMLXIV, βιβλίο III, κεφ. 33, σελ. 215.

Δομινικανός Johannes Romberch (Γιοχάνες Ρόμπερχ, 1480-1532), στο έργο του *Congestorium artificiose memoriae*, Βενετία 1533, βασιζόμενος στα παραστατικά αλφάβητα, εικονογραφικά δηλαδή αλφάβητα που βοηθούν την εντύπωση γραμμάτων στη μνήμη μέσω της σύνδεσής του αρχικού γράμματος με το όνομα ενός ζώου ή εργαλείου (εικ.236), θα προτείνει στον αναγνώστη τη σύνθεση μιας εικόνας με ένα γάιδαρο-asinus, ενός ελέφαντα-elephantus και ενός ρινόκερου-rhinoceros, ώστε τα αρχικά γράμματα των ζώων να συνθέτουν την λέξη aer²²⁹.

Στην ίδια παράδοση εντάσσεται και η εικονογράφηση της Γραμματικής από τον ίδιο (εικ.237), πέραν της επανάληψης καθιερωμένων εικονολογικών τύπων της Γραμματικής, λ.χ. η ηλικία της και τα αντικείμενα που την συνοδεύουν π.χ νυστέρι, σκάλα, μας παρουσιάζει όχι μόνο την απεικόνιση μιας προσωποποιημένης ελευθέριας τέχνης, αλλά μέσω συγκεκριμένων συμβόλων και επιγραφών που φέρει η εν λόγω μορφή, μια συνοπτική εικόνα της ίδιας της ύλης της γραμματικής²³⁰.

Εγκαταλείποντας για λίγο τον κοσμικό χαρακτήρα της μνημοτεχνικής, ας εξετάσουμε κι ένα παράδειγμα θεολογικού περιεχομένου²³¹ (εικ.238), αν και διαπιστώνω ότι οι δύο αυτές κατηγορίες, η κοσμική και η θεολογική, δύσκολα διαφοροποιούνται και λαμβάνουν τις ανάλογες αποστάσεις τόσο στην μεσαιωνική όσο και στη νεώτερη λόγια σκέψη και γραφή.

Στην εικόνα αυτή, το λιοντάρι συμβολίζει το Ευαγγέλιο του Αγίου Μάρκου, καθώς το σύμβολο του ευαγγελιστή ταυτίζεται με το εν λόγω ζώο. Παράλληλα στην ίδια εικόνα παρατηρούμε πώς συγκεκριμένες ευαγγελικές περικοπές οπτικοποιούνται μέσω συγκεκριμένων συμβόλων και απεικονίσεων²³².

²²⁹ Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, Βενετία, 1533, σελ.119-120.

²³⁰ Έτσι η κίσσα και ο αετός εννοούν την predication όπου το πρώτο γράμμα της κίσσας-pica παραπέμπει σε αυτή την ιδιότητα. Ομοίως και το a από την λέξη αετός-aquila δηλώνει την applicatio, ενώ η continentia απομνημονεύεται μέσω της επιγραφής στο στήθος της μορφής, όπου τα εργαλεία αποτελούν τα σύμβολα συγκεκριμένων γραμμάτων που σχηματίζουν αυτή τη λέξη, τα οποία ο μαθητευόμενος μπορεί να τα αποκρυπτογραφήσει από το εικονογραφημένο αλφάβητο που συνοδεύει την έκδοση του έργου (εικ.236).

²³¹ *Rationarium evangelistarum Omnia in se evangelia prosa versu imaginibus quequam mirifice, complectens*, Pforzheim, 1502.

²³² Λ.χ. η Μεταμόρφωση αποδίδεται μέσω ενός ήλιου και ενός εξορκισμένου δαίμονα, ενώ η παραβολή για τον πλούσιο που για να μπει στην βασιλεία του Θεού παρομοιάστηκε σαν την προσπάθεια του να περάσει ένα σκοινί από μια βελόνα, στο εν λόγω χαρακτηριστικό αποδίδεται μέσω μιας βελόνας και ενός πουγκιού πρβλ. *The medieval Craft of Memory: an anthology of texts and pictures*, επιμ. Mary Carruthers, Jan M. Ziolkowski, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2002, σελ.142. Lina Bolzoni, "The Play of Images: The Art of Memory and Its Origins to the

Στη βάση αυτής της γενικευτικής και νοητικής υπόστασης των εννοιών η εικόνα γίνεται αντιληπτή ως το καλύτερο δυνατό μέσο που επιτρέπει στον ομιλητή την εύκολη ανάκληση της ροής του λόγου και των επιχειρημάτων του κατά τη διάρκεια του κηρύγματός του.

Μέσω των παραπάνω παραδειγμάτων, επιχείρησα να εισαγάγω τον αναγνώστη στο θέμα της επόμενης ενότητας της εργασίας, που σκοπό έχει την ανάδειξη, τη συνάφεια και ενδεχομένως τις κοινές αρχές πάνω στις οποίες βασίζονται και οι εικονογραφικές επιλογές του Τζιοβάνι Πιέτρο στα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων* σε σύνδεση με τις πρακτικές αυτές. Ο Μπελόρι στηριζόμενος σε αυτή την πρακτική, ενδεχομένως επιχειρεί να δώσει τα κυριότερα σημεία της δικής του θεωρίας ή καλύτερα τους σταθμούς που σηματοδοτούνται από εικόνες και που επιτρέπουν, τοποθετημένες σε μια λογική σειρά και αλληλουχία, όπως προτάθηκε σε ανωτέρω κεφάλαιο, την ομαλή πορεία της σκέψης του κριτικού και της παρουσίασης των θέσεών του περί της ιδανικής τέχνης μέσω των ιεραρχημένων αρετών που την απαρτίζουν, δανειζόμενος τις πρακτικές προς την ενίσχυση της μνήμης, όπως αυτές παραδόθηκαν από την αρχαιότητα και επεξεργάστηκαν στη νεώτερη εποχή.

Ωστόσο, ποιά είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά που ορίζουν και περιγράφουν αυτή την τέχνη; Ποιοί είναι εκείνοι οι κανόνες που προτείνονται ως προς τη σύνθεση τέτοιων εικόνων; Είναι μόνο η ρητορική ο κλάδος που αποδέχεται και χρησιμοποιεί τις εν λόγω πρακτικές ή διαχέονται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον, επηρεάζοντας τη σκέψη, τη γραφή ή ακόμα και την τέχνη; Παρατηρούνται ανάλογοι συνειρμοί και δάνεια αυτής της μεθόδου απομνημόνευσης με την καλλιτεχνική θεωρητική παραγωγή, και αν ναι ποιά είναι εκείνα τα έργα στα οποία εντοπίζονται παράλληλες αναγνώσεις μεταξύ της *μνημοτεχνικής* και της θεωρίας της τέχνης; Πώς, εν τέλει ο ίδιος ο Μπελόρι συμμετέχει σε αυτό τον διάλογο; Πώς και με ποιούς τρόπους εκμεταλλεύεται αυτή την πρακτική και την υιοθετεί στο έργο του και σε τελική ερώτηση, ποιός είναι ο σκοπός μιας τέτοιας επιλογής από τον ρωμαίο;

Seventeenth Century”, στο *The Enchanted Lomm: Chapters in the History of Neuroscience*, επιμ. Pietro Corsi, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1991, σελ. 21-22, 36-37. Επίσης Peter Parshall, “The art of memory and the Passion”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 81. τχ. 3 (Σεπτ. 1999), σελ. 456-472.

Μολονότι η πρακτική αυτή, της εντύπωσης δηλαδή στο νου *imagine* (εικόνες) και *loci* (θέσεις-τόπους)²³³, των δύο δηλαδή μερών που ορίζουν την τεχνική αυτή, που βοηθούν στην απομνημόνευση λόγων αφορά και προέρχεται από τη ρητορική παράδοση και ήκμασε κυρίως στην εποχή πριν από την χρήση της τυπογραφίας, ωστόσο θα διατηρήσει την σημασία της και θα παραμείνει ζωντανή μέχρι και τον 17^ο αιώνα, ανταποκρινόμενη στις απαιτήσεις και τις ανάγκες της μετα-τριδεντικής εποχής για κηρύγματα και δημόσιες ομιλίες.

Όντας μια ρητορική πρακτική και ένα βοηθητικό εργαλείο που εξυπηρετούσε στην ενίσχυση της μνήμης του ομιλητή και την εύκολη απομνημόνευση κειμένων και λόγων μέσω της ενθύμησης συγκεκριμένων εικόνων που εξυπηρετούσαν την πορεία της ομιλίας, οι *imagines*, όπως περιγράφονται από τον Κικέρωνα στο *De Oratore*, καθώς και σε κατοπινά έργα που αφορούν στην εν λόγω πρακτική, μολονότι δεν έχουν να επιδείξουν κάποια ουσιαστικά εικονογραφικά παραδείγματα που θα επέτρεπαν μια άμεση συσχέτιση με το εικονογραφικό σύνολο της έκδοσης του 1672, εντούτοις μπορούν να αποτελέσουν τα εφαλτήρια προς μια σύγκριση μεταξύ των δύο όρων.

Αποδεχόμενος τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις νεώτερων μελετητών που αναγνωρίζουν στο κείμενο μια αισθητική και καλλιτεχνική θεωρία ή πρόταση που διατρέχει το σύνολο της έκδοσης, άρα και μια μορφή ρητορικής του Τζιοβάνι Πιέτρο, τα αλληγορικά χαρακτηριστικά μπορούν ενδεχομένως να ταυτιστούν και να ερμηνευτούν κατ'επέκτασιν ως *εικόνες*. Οι αλληγορικές συνθέσεις των *Βίων*, όντας συμπυκνωμένες εκφάνσεις του λόγου και των αρετών που ορίζουν την καλλιτεχνική θεωρία που προτείνει ο Ρωμαίος, παραλληλίζονται ως εκείνα τα τμήματα ή καλύτερα τα μέρη που σηματοδοτούν την πορεία της σκέψης του Μπελόρι, δηλώνοντας έτσι μια ολοκληρωμένη ερμηνευτική προσέγγιση του συνόλου του έργου. Αντίθετα με τις απόψεις μέρους της νεώτερης ιστοριογραφικής κοινότητας, που δεν αναγνωρίζουν μια συνεκτικότητα μεταξύ των αλληγορικών χαρακτηριστικών και κατ'επέκτασιν μια νοηματική συνέχεια που διέπει το έργο και εκδηλώνεται μέσω των εικόνων, κύριο μέλημά μου στη δεδομένη φάση αποτελεί η ανάδειξη της μοναδιαίας λογικής που διαχέεται και αφορά το σύνολο της έκδοσης.

²³³ Κικέρωνας, Μάρκος Τύλλιος,όπ.π.,2008,σελ.266-269, επίσης F.Amelia Yates,όπ.π., 2013, σελ.9,18-21,24-27.

Το ζήτημα λοιπόν της πρόσληψης των αλληγορικών χαρακτηριστικών υπό την οπτική της *μνημοτεχνικής*, προσφέρει μια εναλλακτική ανάγνωση της εικόνας και του ρόλου που καλείται να επιτελέσει στο έργο για τον ρωμαίο. Μέσω συγκεκριμένων εικόνων, το κοινό στο οποίο απευθύνεται το έργο μπορεί ανά πάσα στιγμή, ενθουμούμενο την έκαστη αλληγορική εικόνα και συνδέοντάς την με την ανάλογη καλλιτεχνική αρετή, να ανεγείρει νοητικά το καλλιτεχνικό πάνθεον-*tempio*, και συνεπώς να συνθέσει επιτυχώς τις ψηφίδες εκείνες που αποτελούν το *corpus* της ιδανικής καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται από τον Μπελόρι. Αναμφίβολα ο διδακτικός στόχος που διέπει τους *Βίους*, δεν αποτελεί και κάτι νέο στην καλλιτεχνική ιστοριογραφία. Ο ορισμός και η ανάδειξη των μερών που συνθέτουν αυτή την ιδανική μορφή τέχνης δεν προκύπτει μόνο στο κείμενο του Τζιοβάνι Πιέτρο. Η περιγραφή και ο ορισμός των μερών και των στόχων της ζωγραφικής και των τεχνών συλλήβδην και η πρόσδεσή τους στο άρμα της ρητορικής και των κανόνων της, αποτελεί μια δεδομένη πρακτική καθιερωμένη ήδη από τον 15^ο αιώνα. Είναι πιστεύω περιττό να αναφερθώ στους δεσμούς που προκύπτουν μεταξύ των ρητορικών κανόνων των Κικέρωνα και Κοϊντιλιανού ή των αριστοτελικών ποιητικών αρχών με τα γραπτά του Αλμπέρτι²³⁴. Σε αυτή την καθιερωμένη παράδοση μεταξύ τεχνών του σχεδίου και ποιητικής και ρητορικής, κινείται και ο Μπελόρι. Εκεί που άλλοι ρήτορες ή καλλιτέχνες προσδιόριζαν και περιέγραφαν τον ιδανικό καλλιτέχνη-ρήτορα, ο ρωμαίος επιχειρεί να προτείνει ανάλογες απόψεις και θέσεις. Στα ίδια πρότυπα και στις ίδιες κατευθύνσεις και προτεραιότητες δομείται και η έκδοση του 1672, μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση η φερόμενη ως ιδανική καλλιτεχνική θεωρία και τα 12 καλλιτεχνικά πρότυπα-ήρωες που αποτελούν το πάνθεον του ρωμαίου και καλούνται να λειτουργήσουν ως πρότυπα προς μίμηση στις νεότερες καλλιτεχνικές γενιές, πέραν της αφήγησης, οπτικοποιούνται μέσω των 13 αλληγορικών χαρακτηριστικών. Αναγνωρίζοντας την ισχύ της εικόνας, όπως αυτή άλλωστε προωθήθηκε στο μετατρισδεντικό περιβάλλον στο οποίο και ανδρώνεται ο Μπελόρι, η έκδοση μας

²³⁴John R Spencer., "Ut Rhetorica Pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting", περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.20, τχ.1/2, (Ιαν.-Ιουν.1957), σελ.26-44., επίσης πρβλ. Carroll W. Wesrfall., "Painting and the liberal arts: Alberti's View", περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ.30, τχ.4 (Οκτ-Δεκ.1969), σελ.487-506. Για την επιρροή του Κικέρωνα και της ρητορικής συλλήβδην στην ουμανιστική σκέψη, πρβλ. J.Siegel, " 'Civic Humanism' or Ciceronian Rhetoric?", περ. *Past&Present*, τχ.34 (1966), σελ. 3-48. A.Bullock, *The humanist tradition in the West*, Λονδίνο, Thames and Hudson,1985.*The questions of Humanism: Challenges and Possibilities*, επιμ. David Goicoechea, John Luik,Tim Madigna, Νέα Υορκη, Prometheus,1991. Για την επιρροή του ουμανισμού στην γαλλική ιστοριογραφία της τέχνης πρβλ. J.Lichtenstein, *The Eloquence of Color:Rhetoric and Painting in the French Classical age*,μτφ. Emily, McVarish,Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1993.

προσφέρει έναν δυναμικό συνδυασμό λόγου και εικόνας, όπου η εικόνα λειτουργεί ως συμπύκνωση του κειμένου, εισάγοντας στην ουσία τον αναγνώστη στην αρετή για την οποία είναι άξιος να μνημονευτεί ο εκάστοτε βιογραφούμενος καλλιτέχνης.

Η ενδεχόμενη πρόθεση του Τζιοβάνι Πιέτρο να βασίσει την καλλιτεχνική θεωρία που προτείνεται στο έργο και πιο συγκεκριμένα περιγράφεται από τα αλληγορικά χαρακτηριστικά, στη ρητορική πρακτική της *μνημοτεχνικής*, δηλώνει έμμεσα και τη θέση του βιογράφου ως προς την εξίσωση των τεχνών με τις ελευθέρια επιστήμες και κυρίως με τη ρητορική. Συνεπώς, η δόμηση του εικονογραφικού συνόλου των αλληγορικών χαρακτηριστικών στα πλαίσια της εν λόγω μεθόδου απομνημόνευσης, καθιστούν σαφείς τους απώτερους σκοπούς τόσο της έκδοσης, όσο ειδικότερα της ίδιας της επιλογής της εικόνας, ως μέσο πειθούς και διδαχής του αναγνωστικού κοινού διαμέσου της προβολής ηθικών-καλλιτεχνικών προτύπων.

4.2. *Ars memoriae*: οι μεταμορφώσεις μιας μεθόδου και ενός όρου

Μολονότι σήμερα δε σώζονται πραγματείες ή εγχειρίδια περί της *μνημοτεχνικής*, όπως αυτή εκδηλώθηκε και επεξεργάστηκε από την ελληνική γραμματεία της αρχαιότητας, οι έμμεσες αναφορές από δευτερογενείς πηγές, λ.χ. Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Πλούταρχο ή του ανωνύμου συγγραφέα του *Ad Herennium*²³⁵, συναινούν προς την άποψη ότι η εν λόγω πρακτική έχαιρε εκτίμησης στην ελληνική ρητορική σκέψη. Άλλωστε οι αναφορές του Αριστοτέλη στο *Περί Ψυχής ή Τα Μικρά Φυσικά* όπου αναφέρει ότι, «η ψυχή ποτέ δε μπορεί να σκέφτεται χωρίς νοητικές εικόνες», καθώς και ότι «η λειτουργία της σκέψης στοχάζεται τις μορφές της με νοητικές εικόνες», θα αποτελέσουν εκείνες τις παρατηρήσεις που για την F. Yates, θα υποδηλώσουν τη χρήση νοητικών εικόνων στην αρχαιότητα προς ενίσχυση της μνήμης²³⁶. Στη βάση της ανάγκης οπτικοποίησης εννοιών και ιδεών που ενεργοποιούν το έλλογο τμήμα του νου και της ψυχής, νεώτεροι ρητοροδιδάσκαλοι της ρωμαϊκής αρχαιότητας, θα προτείνουν και τους ανάλογους κανόνες για την περίεργη και ιδιόμορφη για την εποχή μας μέθοδο αποστήθισης κειμένων και λόγων ή ενθύμησης καιρίων σημείων του λόγου αυτού όπου ο ρήτορας επιθυμούσε να δώσει

²³⁵ *Ad. C Herennium*, όπ.π., βιβλ. III, κεφ. 38, σελ. 221.

²³⁶ F.A. Yates, *The Art of Memory*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1974, σελ. 32. Την ίδια άποψη παραθέτει και ο Κικέρωνας στο *De Oratore*, πρβλ. Κικέρων, όπ.π., 2008, βιβλίο II, κεφ. 355, σελ. 267.

ιδιαίτερη προσοχή. Τρία είναι εκείνα τα έργα που συμπυκνώνουν αλλά και επαναλαμβάνουν τις γενικές παρατηρήσεις, τις θέσεις και τους κανόνες προς την ενίσχυση της μνήμης, τα οποία είναι η ανώνυμη πραγματεία *Ad Herennium libri IV*, το *De Oratore* του Κικέρωνα και το *Institutio Oratoria* του Κοϊντιλιανού. Κοινή αφετηρία και των τριών έργων, ως προς την τεχνητή μνήμη, καθώς η μνήμη διακρίνεται για τους ρήτορες αυτούς σε φυσική και τεχνητή, είναι η παρουσίαση των κανόνων και της δομής αυτής της πρακτικής που αποσκοπεί στην ενίσχυση με τεχνητά μέσα αυτής της αρετής.

Δύο είναι οι πυλώνες που ορίζουν αυτή την μέθοδο, οι *θέσεις-τόποι* και οι *εικόνες*, όπως μας παραδίδει και ο ανώνυμος συγγραφέας του *Ad Herennium*, «*constatiigitus artificiosa memoria ex locis et imaginibus*»²³⁷, όπου *θέση* αποτελεί το μέρος εκείνο το οποίο μπορούμε να το απομνημονεύσουμε εύκολα, λ.χ ένα δημόσιο κτίριο, μια γωνία, μια ανίδα ή ακόμα και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα²³⁸. Ο *τόπος* είναι λοιπόν ο καμβάς πάνω στον οποίο ο ρήτορας θα τοποθετήσει τις *εικόνες* εκείνες που θα του επιτρέψουν την εύκολη απομνημόνευση του λόγου του. Έτσι για το ρωμαίο ρήτορα της εποχής, ο ιδανικός *τόπος* θα μπορούσε να είναι το φόρουμ ή ένα κτίριο σε αυτό, για ένα μοναχό η μονή στην οποία φιλοξενείται, για ένα έμπορο το σπίτι ή το κατάστημα του, για ένα γιατρό το ανθρώπινο σώμα. Σε αυτή την ποικιλία πρώτης ύλης, έρχεται να προστεθεί και η ποικιλία των *εικόνων*, των οπτικοποιημένων δηλαδή εννοιών που ο ρήτορας κρίνει ότι αξίζει να απομνημονευτούν. Σε αυτές τις κέρινες πλάκες, όπως περιγράφονται οι *θέσεις* στο *Ad Herennium* και το *De Oratore*, οι *εικόνες* αποτελούν τα γράμματα και η διάταξή τους στην πρώτη ύλη, μοιάζει με τη γραφή, ενώ η εκφώνηση του λόγου που προκύπτει από την νοητή περιδιάβαση μέσα σ' αυτό το φανταστικό χώρο μοιάζει, αν δεν είναι στην ουσία, η ανάγνωσή του²³⁹.

Το δεύτερο μέρος της *μνημοτεχνικής*, αποτελούν οι *εικόνες*. Όπως και στην περίπτωση των *θέσεων* έτσι και στις *εικόνες*, πλήθος είναι οι πραγματείες που με αφετηρία τα τρία προαναφερόμενα έργα της ρωμαϊκής αρχαιότητας, επεξεργάστηκαν και πρότειναν ανάλογους κανόνες σχετικά με την πρακτική αυτή, τόσο στους

²³⁷ F.A.Yates, 1974, όπ.π.,σελ.6.

²³⁸ *Ad C. Herennium*, όπ.π.,βιβλ.III,κεφ.39,σελ.209. *The Institutio Oratoria of Quintilian*, μτφ.Η.Ε.Butler, τόμ.4, Λονδίνο, William Heinemann Ltd., Harvard University Press,1968, βιβλ.XI, κεφ.20,σελ.223.

²³⁹ *Ad C. Herennium*, όπ.π.,βιβλ.III, κεφ.29, σελ.209. *De Oratore*, όπ.π.,βιβλ. II, κεφ. 360,σελ.268-269.

μεσαιωνικούς όσο και στους νεώτερους χρόνους. Κύριο χαρακτηριστικό που οφείλει να διαθέτει μια *εικόνα* είναι η εντύπωση και η συμπάθειά της προς τον εκάστοτε όρο ή θέμα που καλείται να οπτικοποιήσει. Επιστρέφοντας και πάλι στην άποψη του Αριστοτέλη περί της αποτελεσματικότητας της οπτικής απεικόνισης κάποιας έννοιας στο νου, ως το ιδανικότερο και ασφαλέστερο μέσο γνώσης αυτής της έννοιας και της σημασίας της, οι ρητοροδιδάσκαλοι θα προτείνουν και αυτοί ανάλογες θέσεις για την δομή των *εικόνων*, ικανών να αφυπνίσουν την μνήμη. Προς αυτή λοιπόν την άποψη, της αισθητικοποίησης των αφηρημένων εννοιών και της επιτυχέστερης πρόσληψής τους από την ανθρώπινη διάνοηση και κατ'επέκτασιν της απομνημόνευσής τους, ο συγγραφέας του *Ad Herennium* θα προτείνει στον υποψήφιο ρήτορα, όταν χρειαστεί να συνθέσει μια ανάλογη *εικόνα*, να ακολουθήσει πιστά τα παραδείγματα που του παρέχονται από την ίδια τη φύση ως προς την επιλογή, την επεξεργασία και τη σύνθεση μιας επιτυχούς νοητής εικόνας²⁴⁰, προτείνοντας και τις γενικές αρχές που ορίζουν μια ορθή *εικόνα*²⁴¹.

Σε αυτούς τους κανόνες, ή καλύτερα προτάσεις, τόσο του ανωνύμου συγγραφέα όσο και του Κικέρωνα²⁴², οι επερχόμενες γενιές ρητόρων θα προτείνουν ανάλογες μεθόδους προς την ενίσχυση της μνήμης. Κομβικής σημασίας για την ορθή και λειτουργική *εικόνα* αποτελεί συνεπώς η εύστοχη συσχέτιση του λόγου με την εικόνα, φέρνοντας στη δική μας μνήμη και τη ρήση του Σιμωνίδη *ut pictura poesis*, ο οποίος άλλωστε θεωρείται και ο εφευρέτης της εν λόγω ρητορικής πρακτικής, όπως μας παραδίδουν οι ανωτέρω ρητορικές πραγματείες²⁴³. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία

²⁴⁰, «Η ίδια η φύση μας διδάσκει τί να κάνουμε. Όταν βλέπουμε στην καθημερινή μας ζωή πράγματα ασήμαντα, συνηθισμένα, κοινότοπα, γενικώς τα ξεχνάμε, διότι ο νους δεν διεγείρεται από κάτι που δεν είναι καινούργιο και δεν προκαλεί έκπληξη. Αν όμως δούμε ή ακούσουμε κάτι που είναι πρόστιχο, αισχρό, ασυνήθιστο, σπουδαίο, απίστευτο ή γελοίο, αυτό πιθανότατα δεν θα το ξεχάσουμε για πολύ καιρό... Η αυγή, η πορεία του ήλιου, το δειλινό, δεν εντυπωσιάζουν κανένα, διότι συμβαίνουν καθημερινά. Αλλά οι ηλιακές εκλείψεις μας προξενούν απορία και θαυμασμό γιατί σπανίως συμβαίνουν... η φύση δείχνει ότι δεν διεγείρεται από το κοινό και συνηθισμένο συμβάν αλλά από το καινούργιο ή εντυπωσιακό περιστατικό» πρβλ. *Ad C. Herennium*, όπ.π., βιβλ. III, κεφ. 35-36, σελ. 219-221.

²⁴¹ «...θα πρέπει λοιπόν, να βρούμε εικόνες που θα μείνουν όσο γίνεται περισσότερο στη μνήμη. Και θα το επιτύχουμε αυτό αν αυτές είναι όσο το δυνατόν πιο εντυπωσιακές. Αν δεν είναι πολλές ή αόριστες, αλλά ζωηρές. Αν τους προσδώσουμε εξαιρετική ομορφιά ή ιδιαίτερη ασχήμια. Αν τις στολίσουμε, ας πούμε με στέμματα ή πορφυρούς χιτώνες, έτσι ώστε η ομοιότητα να είναι για μας πιο ευδιάκριτη. Ή αν κατά κάποιον τρόπο τις παραμορφώσουμε, βάζοντας κηλίδες αίματος ή λάσπης ή μπogiάς, για να τις κάνουμε πιο εντυπωσιακές, ή προσθέτοντας κωμικά στοιχεία, διότι κι αυτό θα ευκολύνει την απομνημόνευση τους...», πρβλ. *Ad C. Herennium*, όπ.π., βιβλ. III, κεφ. 37, σελ. 221.

²⁴² Κικέρων, όπ.π., βιβλ. II, κεφ. 356-358, σελ. 267-268

²⁴³ Κικέρων, όπ.π., βιβλ. II, κεφ. 351-352, σελ. 265. *The Institutio Oratoria of Quintilian*, όπ.π., βιβλ. XI, κεφ. 11, σελ. 217-218.

είναι το γεγονός ότι στο σύνολο σχεδόν των πραγματειών που εξετάζουν το εν λόγω ζήτημα, δεν εντοπίζονται κάποια συγκεκριμένα οπτικά δείγματα μιας τέτοιας εικόνας. Οι συγγραφείς αυτών των πραγματειών δε μας παρέδωσαν συγκεκριμένους κανόνες για το πώς θα συνθέσουμε μια εικόνα, αλλά κληροδότησαν οδηγίες και παραινήσεις καθώς και λίγα περιγραφικά παραδείγματα. Αυτή η έλλειψη επαρκών στοιχείων που επιτρέπουν τη δομή μιας ολοκληρωμένης θεωρίας γύρω από την *μνημοτεχνική* και κυρίως όσον αφορά τη σύνθεση *θέσεων* και *εικόνων*, έγκειται, όπως σωστά παρατηρούν οι F.Yates και L.Bolzoni, στο γεγονός ότι οι ίδιοι οι συγγραφείς επιθυμούν να δώσουν απλά την πρώτη ύλη και τις βασικές αρχές της τέχνης αυτής, δίνοντας έτσι σημασία στην προσωπική επεξεργασία των δεδομένων και της υποκειμενικής παρουσίασης ανάλογων παραδειγμάτων από τους μαθητευόμενους τους²⁴⁴. Δίνουν δηλαδή την ευκαιρία μιας προσωπικής εξέλιξης του μαθητή και όχι μιας στείρας μιμητικής διαδικασίας μέσω της ακολουθίας συγκεκριμένων προτύπων. Σκοπός δηλαδή της θεωρίας αυτής είναι η διδασχία της μεθόδου της σύνθεσης των *imagines*, προσφέροντας ορισμένα παραδείγματα, όπως λ.χ. η υπόθεση της κληρονομίας και της δηλητηρίασης που ανέφερα παραπάνω, ενθαρρύνοντας τον σπουδαστή να συνθέσει τις δικές του εικόνες, ανάλογα με το εκάστοτε θέμα του λόγου του. Δε διδάσκονται κάποια στερεότυπα, αλλά απεναντίας μια μεθοδολογία που άπτεται στην υποκειμενική και ευρηματική δημιουργικότητα του εκάστοτε μαθητή, αναγνωρίζοντας έτσι τον αστάθμητο παράγοντα της πρόσληψης ενός συμβόλου ή μιας εικόνας από διαφορετικά άτομα ή ομάδες²⁴⁵. Παράλληλα, εξίσου σπουδαίο είναι το γεγονός ότι οι ίδιοι αυτοί οι ρητοροδιδάσκαλοι αναγνώριζαν την αξία της πολιτισμικής παράδοσης, τη σημασία του μύθου, της λογοτεχνίας και της τέχνης ως εκείνους τους παράγοντες που επικουρούν στην ανάκληση της μνήμης στον ανθρώπινο νου. Έτσι η πρακτική αυτή, θεμελιωμένη στην ελληνική αρχαιότητα, θα χρησιμοποιήσει τους μύθους ως μνημονικά εργαλεία και τους ήρωες ως *εικόνες* που καλούνται να οπτικοποιήσουν τις αρετές, τις κακίες, τα πάθη, που ο εκάστοτε ρήτορας επιθυμούσε να θυμάται, λ.χ. ο Αχιλλέας ή ο Άρης θα μπορούσαν να

²⁴⁴Ad C.Herennium, όπ.π.,βιβλ.III, κεφ.32,σελ.213.F.A.Yates, όπ.π.,σελ. 11. L.Bolzoni, “The Play of Memory between Words and Images”, στο *Memory& Oblivion*, επιμ. Wessel Reinink,Jeroen Stumpel, Dordrecht, Kluwer,1999, σελ. 13.

²⁴⁵L.Bolzoni, 1999, όπ.π.,σελ.13.

χρησιμοποιηθούν ως δείγματα ανάμνησης του θάρρους, ο Ήφαιστος της μεταλλουργίας, ο Επειός της δειλίας κλπ.²⁴⁶.

Μια διαφορετική προσέγγιση της σημασίας της μνήμης, αυτή της ηθικής διάστασης και της σύνδεσης με την *prudenza*, θα διατυπωθεί στα κείμενα και τις πραγματείες των Πατέρων της Εκκλησίας, Αυγουστίνος, Ιερώνυμος, Θωμάς Ακινάτης, Αλβέρτος ο Μέγας, Boncompagno da Signa κ.α., όπου οι ανωτέρω λόγιοι και θεολόγοι θα επιδοθούν σε μια λεπτομερή δαντική περιγραφή του Παραδείσου και της Κόλασης και των κύκλων της (εικ.239,240), ή των αρετών και των κακιών, λ.χ. η τυφλή, ακρωτηριασμένη στα αυτιά πόρνη, που διαπομπεύεται δημόσια με μια σάλπιγγα –όπως ένας εγκληματίας- με παραμορφωμένο πρόσωπο, γεμάτη αρρώστιες (εικ.241,242,243)²⁴⁷. Οι χριστιανοί λόγιοι, διαμορφωμένοι μέσα σε αυτό το πλαίσιο, κληρονομούν τους κανόνες της μνήμης από τους εθνικούς και τους μετασχηματίζουν στις δικές τους ανάγκες, προσδίδοντας την αύρα της ηθικής και του ελέους²⁴⁸. Θεολογικοί κήρυκες και κοσμικοί ρήτορες θα λάβουν σοβαρά υπόψιν τους τις αρχές της σύνθεσης των *εικόνων* και *θέσεων* ως μέσα για την απομνημόνευση των λόγων τους, λχ. ο ιεροκήρυκας Bernardino da Siena θα στηρίξει την δομή των κατηχητικών λόγων του, χωρίζοντας στην ουσία τους λόγους κάθε εβδομάδος και τα μέρη τους, ενθυμούμενος τα μέρη των φτερών από σεραφείμ²⁴⁹. Άλλοι θα χρησιμοποιήσουν ήδη υπάρχοντα ζωγραφικά μέρη των ναών ως αφετηρίες του κηρύγματος τους, προσφέροντας έτσι μια δραματικότερη περιγραφή στην ομιλία τους, ερμηνεύοντας τα έργα αυτά. Παράλληλα οι ιεροκήρυκες, θα εντείνουν την προσοχή τους στη νοητή απεικόνιση και στην όσο περισσότερο αληθοφανή περιγραφή, αυτών των *imagines*

²⁴⁶ F.A.Yates, 1974,όπ.π.,σελ. 31.

²⁴⁷ F.A.Yates,1974,όπ.π.,σελ.96-97.

²⁴⁸ Καινοτόμο στοιχείο σε αυτή την μεταμόρφωση, αποτελεί το γεγονός ότι οι λογοτεχνικές περιγραφές και νοητικές απεικονίσεις δεν περιορίζονται και δε λειτουργούν ως απλά μνημοτεχνικά παραδείγματα και πρακτικές, αλλά θα βρουν, όπως εύστοχα παρατηρεί και η F.Yates, την εικαστική τους έκφραση στους εσωτερικούς τοίχους και τις εισόδους των καθεδρικών ναών ή δημοσίων κτιρίων, λ.χ. Giotto-*Capella Arena* στην Πάδουα, Lorenzetti-*Palazzo Comunale* στη Σιένα (εικ.244-250), υποδηλώνοντας έτσι ότι ίσως τα εν λόγω έργα, όπως και έργα ανάλογης θεματολογίας, χρωστούν κάτι στη μνήμη και τις επεξεργασίες και τις μεταμορφώσεις του όρου από τη μεσαιωνική λόγια σκέψη και γραφή, ακριβώς όπως και οι αρχαίοι μύθοι και ολύμπιοι θεοί, πρβλ. F.A.Yates, 1974,όπ.π.,σελ.79-80 και 91-94, Για αυτή την διάσταση της *ars memoriae* και τις σχέσεις και δεσμούς που αναπτύσσονται με την τέχνη της μεσαιωνικής περιόδου, πρβλ. F.Saxl, “A spiritual encyclopaedia of the later Middle Ages”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.5,(1942),σελ.102. Jean Senzec, *Η επιβίωση των Αρχαίων Θεών: Δοκίμιο για το ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*,μτφ. Ν.Αγαπίου, Ηράκλειο,Δήμος Ηρακλείου Βικέλαια Δημοτική Βιβλιοθήκη,1996. Επίσης πρβλ. E.Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Πεννσυλβάνια, Latrobe,1951, σελ.45.

²⁴⁹ Πρβλ. L.Bolzoni, 2004, όπ.π.

agentes στο κοινό τους²⁵⁰, προσφέροντας έτσι τη δυνατότητα της αισθητικοποίησης των θέσεών τους στο κοινό, ευνοώντας την ευκολότερη κατανόηση, αντίληψη και εντέλη συμμετοχή του ακροατηρίου στο θέμα της ομιλίας, προσφέροντάς τους εικόνες που αναμφίβολα θα εντυπώνονταν στη μνήμη τους²⁵¹.

Ένα ισχυρό πλήγμα στην *μνημοτεχνική*, όπως αυτή εννοείται στους μεσαιωνικούς χρόνους, θα επέλθει από τη νεότερη ουμανιστική φιλολογία και παιδεία. Η αμφισβήτηση της πατρότητας του Κικέρωνα στο *Ad Herennium*, όπως αυτή διευτώθη από λογίους του 15^{ου}, λ.χ. L.Valla, καθώς και η ανακάλυψη του *Institutio Oratoria* του Κοϊντιλιανού από τον P.Bracciolini θα επιτελέσουν στη νεότερη σκέψη άλλη μια μεταμόρφωση της έννοιας της *μνημοτεχνικής*. Μια μεταμόρφωση που ωστόσο δε θα παραγκωνίσει τις επεξεργασίες και τις λύσεις που κληροδοτήθηκαν από τα προηγούμενα έργα²⁵². Με την αναβίωση της εκτός άμβωνα ρητορικής στην Αναγέννηση, παρατηρούμε ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον προς αυτή την τεχνική ενίσχυσης της μνήμης²⁵³. Οι απαιτήσεις των νέων κοινωνικών συνθηκών για αγορεύσεις και κατ'επέκτασιν για καλή μνήμη των αγορητών δημιούργησαν μια αυξανόμενη ζήτηση βοηθημάτων ενίσχυσης της μνήμης, ενώ παράλληλα σχολιαστές του Κοϊντιλιανού και ουμανιστές λ.χ. Έρασμος, Μελάγχθων, θα αντιταχθούν προς αυτές τις τεχνικές καθιστώντας σαφές πως η μνήμη είναι προϊόν πρωτίστως της μελέτης, της τάξης και της προσοχής. Παράλληλα, η απέχθεια των εν λόγω λογίων προς τον Μεσαίωνα και κατ'επέκτασιν στις ίδιες τις πρακτικές της *μνημοτεχνικής* ως προϊόν αυτής της εποχής η οποία παρουσιάζεται ως ένας εκφυλισμός της αρχαιότητας σε βαρβαρικά πρότυπα, καθώς και η τυπογραφία που καθιστούσε την απομνημόνευση κειμένων και λόγων λειτουργικά ανούσια, φαίνεται πως οδηγούσε τις τεχνικές της μνήμης σε μια περιθωριοποίηση και έναν μαρασμό. Ωστόσο η τέχνη αυτή δεν εξασθένησε αλλά έλαβε νέα διάσταση, εισχωρώντας στο φιλοσοφικό ρεύμα

²⁵⁰ Πρβλ. L.Bolzoni, 1999, όπ.π.,σελ., 14-15.

²⁵¹ Για την σημασία της *ars memoriae* και τις μεταμορφώσεις της πρακτικής αυτής μέχρι και το άμισό του 15^{ου} αιώνα,πρβλ. L.Bolzoni, *La rete delle immagini.Predicazione in volgare dale origini a Bernardino da Sienna*, Τορίνο, Einaudi, 2003,αγγλ εκδ. , Bolzoni Lina, *The web of images:Vernacular preaching from its origins to St Bernardino da Sienna*, Aldershot,Ashgate,2004.,2004.

²⁵² Έτσι λ.χ. στα έργα των Δομινικανών ιεροκηρύκων Rosselius, *Thesaurus artificiosae memoriae* και Romberch, *Congestorium artificiose memorie* ή στο *Artificialis memoriae regulae*, του Jacopo Ragone,Βενετία,1434, στο *Oratoriae artis epitome*, του Jacobus Publicius, Βενετία 1482, παρατηρούμε την αποδοχή του Κικέρωνα ως συγγραφέα του *Ad Herenium* και την επεξεργασία των αρχών περί της μνήμης όπως αυτή παραδόθηκε τόσο από τα δύο αρχαία έργα όσο και από τους μεταγενέστερους μεσαιωνικούς λογίους και Πατέρες της εκκλησίας, Αυγουστίνος, Ακινάτης.

²⁵³ Πρβλ. Petrus da Ravena, *Phoenix,sive artificiosa memoria*,Βενετία,1491.

του Νεοπλατωνισμού. Μέσα σε αυτό η μνήμη θα αποτελέσει εκείνο το εργαλείο έρευνας και ερμηνείας του κόσμου και της φύσης λαμβάνοντας έναν εσωτεριστικό και ερμητικό χαρακτήρα με μια ελιτίστικη διάσταση και διάθεση.

Σε αυτή τη διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων της ανθρώπινης διανόησης όπως αυτή προέκυψε από τις νέες ανακαλύψεις οι οποίες αποτυπώνονται στα νέα ερμηνευτικά σχήματα που προτείνονται από τη λόγια κοινότητα, κύρια επιδίωξη αποτελεί η γνώση του συνόλου των ανθρώπινων δράσεων και της φύσης σε μια εξισωτική πορεία του μικρόκοσμου που συμπυκνώνεται στον άνθρωπο με το μακρόκοσμο –Θεό, και συνεπώς της έρευνας και της ανάδειξης των σχέσεων μεταξύ αυτών των δύο μερών²⁵⁴. Ο 16^{ος} αι. αναγνωρίζεται ως η εποχή της ακμής της *μνημοτεχνικής*, καθώς αυτή γίνεται μέρος μιας σύνθετης αναζήτησης της γνώσης, που στοχεύει στην πολυμάθεια και την απόκτηση της σοφίας. Για τη λόγια κοινότητα η μνήμη και κατ'επέκτασιν η οπτικοποίηση της γνώσης, αποτελεί το κλειδί και το εργαλείο της γνώσης του κόσμου και της ανακάλυψης των μυστηρίων και μυστικών της φύσης²⁵⁵. Υπό αυτή την οπτική άλλωστε, ερμηνεύεται και το μεγαλεπήβολο σχέδιο του Guilio Camillo (Τζούλιο Καμίλλο, 1480-1544) για το *Theatro* και της συμπυκνωμένης παρουσιάσής του όπως αυτή προτάθηκε στο *L' Idea del Theatro* του ίδιου, στα έργα του Giovanni della Porta, *Ars reminiscendi*, (1602, Νάπολη), του Thomas Murner, *Logica memorativa*, (1507, Gruninger) όπως επίσης και στα γραπτά του Giordano Bruno κ.α.²⁵⁶.

Σε αυτή την αναζήτηση μιας κοινής γνώσης και σοφίας, όπως ανέδειξε στα γραπτά του ο Paolo Rossi, στην οποία πορεύονται οι λόγιοι του 16^{ου} αιώνα, η *ars*

²⁵⁴ Ενδεικτικά αναφέρω το *Instrumento tra alcuni de gli Academici Acetato ne 'Banchi*, Giovanni Badoer, Βενετία, 1560, όπου ο λόγιος θα παραλληλίσει το ανθρώπινο σώμα και τα μέρη του με διάφορα όργανα της Ακαδημίας, μέλος της οποίας είναι και ο ίδιος, π.χ. το δεξί χέρι είναι το οικονομικό συμβούλιο, το δεξί πέλμα είναι ο εκδοτικός οίκος, το αριστερό η βιβλιοθήκη κλπ., πρβλ. L.Bolzoni, 2001, όπ.π., σελ. 10-11.

²⁵⁵ L.Bolzoni, 2001, όπ.π., 87-99.

²⁵⁶ Ομοίως για την σημασία της εικονοποιίας ως άριστου μέσου ενθύμησης μερών του λόγου, πρβλ. την επανέκδοση του *Ad Herennium* από τον Orazio Toscanella, *La Retorica di M. Tullio a Gaio Herennio, ridotta in alberti...*, Βενετία, 1560. L.Bolzoni, 2001, όπ.π., σελ. 73. Για την δομή του θεάτρου του Camillo πρβλ. F.A.Yates, όπ.π., σελ. 129-159. L.Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Πάντοβα, Liviana, 1984. Corrado Bologna, "Il 'theatro' segreto di Giulio Camillo: I 'Urtext' ritrovato", περ. *Venezia Cinquecento: Studi di storia dell'arte e della cultura*, τχ.2 (1991), σελ. 217-271. Επίσης πρβλ. Douglas Radcliff-Umstead, "Guilio Camillo's Emblems of Memory", περ. *Yale French Studies*, τχ.47, *Image and Symbol in the Renaissance* (1972), σελ. 47-56. Για την επιρροή της *ars memoriae* στο έργο του G.Bruno, πρβλ. F.A.Yates, 1966, όπ.π., σελ. 199-230, 243-319, καθώς και στη μονογραφία της ίδιας, F.A.Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1964.

memoriae και οι αρχές των *θέσεων* και των *τόπων* δε θα χάσουν τη σημασία τους αλλά αντίθετα όπως ανέφερα και παραπάνω, θα προσδεθούν στο άρμα αυτής της νέας εποχής, συνδεδεμένες με ποικίλους τρόπους με την ουμανιστική παράδοση. Το ενδιαφέρον για την Caballa, την ιερογλυφική, τις τεχνητές και παγκόσμιας ισχύος γλώσσες, οι έρευνες για την αρχή και τους τρόπους διάχυσης της γνώσης και της σοφίας θα αποτελέσουν ενδεχομένως και τους λόγους εκείνους που η *μνημοτεχνική* δεν εξασθένησε τόσο στον 16^ο όσο και στον 17^ο αι. Η *μνημοτεχνική* που για τον 14^ο και 15^ο αι. γινόταν αντιληπτή ως ένα χρήσιμο εργαλείο για κήρυκες, ως μια τεχνική που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από πολιτικούς, ιερείς, συγγραφείς, νομικούς και δικαστές ώστε να βελτιώνει την απομνημόνευση κειμένων και ενδυνάμωνε την εκφορά δημόσιων λόγων στον ύστερο 16^ο αι θα αποκτήσει μια διαφορετική σημασία συσχετιζόμενη πλέον με ένα νέο διανοητικό και λόγιο περιβάλλον, λαμβάνοντας μια μεταφυσική σημασία. Η διαύγεια της έκφρασης που όριζε τη σύνθεση μιας *εικόνας* στα έργα των Κικέρωνα, Αλβέρτου του Μέγα, Ακινάτη, Pietro da Ravenna ή του ανωνύμου συγγραφέα του *Ad Herenium* θα δώσει τη θέση της στον ύστερο 16^ο αιώνα σε πραγματείες που ανταποκρίνονται στο εξεζητημένο γούστο των αυλικών, ευγενών και αριστοκρατών και το ενδιαφέρον των ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων για τα ιερογλυφικά, τα εικονογραφημένα αλφαβητάρια, τα σύμβολα, την αλληγορία εικόνα, τα οποία και ερμηνεύονται ως γρίφοι και κλειδιά που αποκάλυπταν βαθύτερες αλήθειες, επιτρέποντας έτσι στον άξιο εκείνο αναγνώστη τους να υπεισέλθει σε ένα βαθύτερο νόημα και να γνωρίσει τις αιώνιες αρχές των μυστικών της φύσης και του κόσμου²⁵⁷.

Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί ότι μολονότι η *μνήμη* και οι τεχνικές ενίσχυσης και ενδυνάμωσης της, αποκτούν έναν νέο ρόλο, αυτό δεν συναινεί ούτε ακυρώνει τους σκοπούς και τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν από προηγούμενες εκδόσεις θεολογικού περιεχομένου. Αν και η νέα τάση ερμηνείας του κόσμου ρέπει προς μια μυστικιστική διάσταση της *μνημοτεχνικής*, κείμενα όπως λ.χ., οι *Πνευματικές Ασκήσεις*²⁵⁸ ή το *Rhetorica Christiana* (Περούτζια, 1579), και κυρίως οι

²⁵⁷ Paolo Rossi, 2000, όπ.π., σελ.62. L.Bolzoni, 2005, όπ.π., σελ.87-99.

²⁵⁸ Η σχέση μεταξύ των περιγραφών που απαντώνται στις *Πνευματικές Ασκήσεις* και των *imagines* της μνημοτεχνικής θα αναδειχθεί για πρώτη φορά στην ανακοίνωση της Rene Taylor, στα πλαίσια του συνεδρίου για την επιρροή των Ιησουιτών στην εξέλιξη της τέχνης του μπαρόκ, πρβλ. R.Taylor, "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus", στο *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, επιμ. R.Wittkower, Irma B.Jaffe, Fordham University Press, Νέα Υόρκη, 1972, σελ.64-65. Για την επεξεργασία αυτής της σχέσης πρβλ. Lina Bolzoni, "Esercizi di memoria. Dal 'teatro della

περιγραφές ή η εικονογράφηση τους (εικ.251-255), διατηρούν τον κατηχητικό χαρακτήρα τους, αποτελώντας αφετηρίες για τη δομή του κηρύγματος των εκκλησιαστικών ρητόρων²⁵⁹.

Επανερχόμενοι στις νεώτερες μεταμορφώσεις του όρου που συντελούνται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, όπως παρατηρεί ο P.Rossi, μπορούν να ερμηνευτούν και οι αλληπάλλληλες εκδόσεις και επανεκδόσεις εγχειριδίων εικονολογίας ή μυθογραφίας, έργων που με αρχή τις προσπάθειες ερμηνείας των ιερογλυφικών θα γνωρίσουν ιδιαίτερη διάδοση στους κύκλους της ευρωπαϊκής διάνοησης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, αντιλαμβανόμενα ως τρόποι τόσο οπτικοποίησης ιδεών του ανθρωπινού πνεύματος όσο και της παράδοσης μιας κοινής και χωρίς σύνορα γλώσσας, κατανοητής από το σύνολο εκείνων που διέθεταν την απαραίτητη γνώση, ως δηλαδή μια άλλη μορφή κοινού και περιορισμένου ταυτόχρονα κώδικα επικοινωνίας.

Αυτή λοιπόν η σύγχρονη τάση προς τη συνέχιση και επαναξιολόγηση της ιερογλυφικής θα δώσει μια τεράστια ώθηση στην παραγωγή εμβλημάτων και *imprese*, καθώς επίσης θα ευνοήσει μια τεράστια λογοτεχνική παραγωγή γύρω από την ερμηνεία και την κριτική αυτών των πολιτιστικών εκφάνσεων, λ.χ. Horapollo, Βαλεριάνο, Αλτσιάτι, Μπόκκι, Ruscelli, Ρίπα κ.α, στα έργα των οποίων η εικόνα δεν περιορίζεται στο απλό οπτικό ερέθισμα και την ευχαρίστηση των αισθήσεων αλλά αντίθετα αποτελεί την αφετηρία για μια διανοητική αφύπνιση της ανθρώπινης συνείδησης προς τη γνώση βαθύτερων αληθειών που οπτικοποιούνται μέσω ενός εμβλήματος, ενός συμβόλου ή μιας αλληγορικής εικόνας, τα οποία και παρουσιάζονται με κεκαλυμμένο τρόπο ώστε να γίνουν ευκολότερα αντιληπτά από τον αναγνώστη και μελετητή τους²⁶⁰, ακολουθώντας έτσι και πάλι την αριστοτελική άποψη, όπως αυτή διευτώθη στα *Μετά τα Φυσικά*.

sapientia' di Giulio Camillo agli 'esercizi spirituali' di Ignazio di Loyola", στο *La cultura della memoria*, επιμ. Lina Bolzoni, Pietro Corsi, Μπολόνια, Il Mulino, 1992, σελ. 169-221.

²⁵⁹ Για την σημασία της μνήμης, ως πρώτιστης αρετής που οφείλει να διαθέτει ο υποψήφιος Ιησούτης καθώς και τις πρακτικές ενίσχυσης της μνήμης για την απομνημόνευση κειμένων, που λάμβαναν τόπο στα ιησουίτικα κολέγια πρβλ. *Ratio Studiorum*, όπ.π., σελ. 65-66, 68, 72-79

²⁶⁰ Στην ίδια διαπίστωση καταλήγουν και οι Yates, Bolzoni, πρβλ. F.A.Yates, 1974, όπ.π., σελ. 124. L.Bolzoni, 1995, όπ.π., σελ. 187-194. Για την συσχέτιση των εμβλημάτων και *imprese* με τους σκοπούς της *ars memoriae* πρβλ. L.Bolzoni, "Memoria letteraria e iconografica nei reperti cinquecenteschi", στο *Repertori di parole e immagini*, Centro di Ricerche Informatiche per I Beni Culturali, επιμ. P.Barocchi, L.Bolzoni, Πίζα, Scuola Normale Superiore, 1997, sel. 13-47. L.Bolzoni, "Emblemi e arte della memoria: Alcune note su invenzione e ricezione", στο *Florilegio de astudios de emblematica*, Sagrario Lopez Poza, επιμ. Jose Garcia Arranz, Ferrol, 2004, σελ. 15-31. L.Bolzoni,

4.3. Η *ars memoriae* και οι καλλιτεχνικές πραγματείες

Όπως επιχειρήσα να αναδείξω στα προηγούμενα κεφάλαια της παρούσας ενότητας, ο Μπελόρι εκμεταλλεύεται τις αρχές και τους κανόνες της *μνημοτεχνικής* καθώς μέσω της εικονογράφησης των *Βίων* και κυρίως των 13 αλληγορικών χαρακτηριστικών επιχειρεί να συμπυκνώσει εκείνες τις καλλιτεχνικές αρετές που οφείλουν να διέπουν την ιδανική τέχνη. Έτσι ο αναγνώστης, ενθουμούμενος τα καλλιτεχνικά προσόντα που συνοδεύουν με τη μορφή εικόνας τους 12 βίους των καλλιτεχνών του έργου, οι οποίοι και με τη σειρά τους λειτουργούν ως πρότυπα της δεδομένης αρετής, μπορεί εύκολα να ανακαλεί στη μνήμη του με τη βοήθεια αυτής της εικόνας τη συγκεκριμένη αρετή καθώς και το σύνολό τους που ορίζουν αυτές οι προσωποποιήσεις. Πράγματι, η εν λόγω τεχνική που φαίνεται να ακολουθεί ο Μπελόρι δείχνει αξιοθαύμαστη και ιδιαίτερα ευρηματική, καθώς φαίνεται πώς προτείνει έναν εύκολο και λειτουργικό τρόπο παρουσίασης και εκμάθησης των βασικών αρχών της καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνει, μέσω της χρήσης των εικόνων. Είναι όμως ο πρώτος που αντιλαμβάνεται αυτή την ισχύ της εικόνας ως μέσο διαπαιδαγώγησης των επόμενων καλλιτεχνικών γενεών και φιλοτέχνων; Είναι ο πρώτος που θα συνθέσει νοητικές ή και πραγματικές εικόνες που θα συμπυκνώνουν τις θέσεις και τις προτάσεις που διατυπώνει στο έργο του; Η απάντηση είναι όχι. Μολονότι η απόφαση του Τζιοβάνι Πιέτρο να συνοδεύσει τους βίους με ένα αλληγορικό χαρακτηριστικό, το οποίο και συμπυκνώνει οπτικά την καλλιτεχνική αρετή που αντιλαμβάνεται στο έργο του, είναι πράγματι το καινοτόμο στοιχείο που εισάγεται με την έκδοση του 1672, η σύνδεση της μεθόδου και της πρακτικής της *ars memoriae* με την καλλιτεχνική ιστοριογραφία δεν αποτελεί κάτι νέο. Αν και διαφοροποιείται εν μέρη στην υιοθέτηση του συνόλου των πρακτικών της μνήμης που προσφέρονται από την ρητορική, οι περιπτώσεις των πραγματειών των Lomazzo, Boschini και Scanelli υποδεικνύουν την άμεση επαφή και συσχέτιση των αρχών της *μνημοτεχνικής* με την καλλιτεχνική θεωρητική παραγωγή του ύστερου 16ου και του α' μισού του 17ου αιώνα στην ιταλική χερσόνησο.

Επιχειρώντας να δομήσουν και να προτείνουν τα μέτρα και τις αρχές που ορίζουν την ιδανική τέχνη και τον καλλιτέχνη, οι τρεις ανωτέρω καλλιτέχνες καθώς και ο Μπελόρι, θα επιχειρήσουν να συμπυκνώσουν τις απόψεις τους μέσω των

"Iconologia e arte della memoria", στο *Arte Lombarda*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Μιλάνο, 1994, σελ. 114-118.

νοητικών εικόνων για τους μεν τρεις, και των υλικών εκπληρώσεων αυτής της ρητορικής πρακτικής για τον τελευταίο. Παρουσιάζοντας τα δικά τους καλλιτεχνικά πρότυπα προς μίμηση, οι ανωτέρω θεωρητικοί θα επιλέξουν την εικόνα, που προκύπτει μέσα από τις περιγραφές των κειμένων τους, ως το μέσο εκείνο που επιτρέπει την ευκολότερη εντύπωση στη συνείδηση των μαθητευόμενων καλλιτεχνών των αρχών και των προτύπων αυτών, επιτρέποντας παράλληλα και την εύκολη ανάκληση στη μνήμη των αρχών αυτών, ανά πάσα στιγμή, ενθυμούμενοι απλά αυτό το σχήμα.

Στα 1590, ο λομβαρδός ζωγράφος G.P.Lomazzo (Τζιοβάνι Πάολο Λομάτσο, 1538-1592) (εικ.256) θα εκδόσει το *Idea del Tempio della Pittura*. Το συμπυκνωμένο αυτό κείμενο που ουσιαστικά επαναλαμβάνει τις θεωρητικές προτάσεις του ζωγράφου, όπως εκείνες διευτώθησαν λίγα χρόνια νωρίτερα στο *Trattato dell'arte della pittura* (Μιλάνο,1584)²⁶¹, θα παρουσιάσει την ιδανική τέχνη ως ένα φανταστικό κτίριο, έναν ναό, εξ ου και ο τίτλος του έργου, ο οποίος θα αποτελείται από τις αρετές που ορίζουν σύμφωνα με τον Λομάτσο την τέλεια και ολοκληρωμένη τέχνη της ζωγραφικής. Επτά αγάλματα εν είδη κολώνων στηρίζουν το οικοδόμημα, η αρχιτεκτονική και το κυκλικό σχήμα του οποίου υποδεικνύει το Πάνθεον της Ρώμης. Επτά αγάλματα που στηριζόμενα σε βάθρα απεικονίζουν τους επτά καλύτερους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, οι οποίοι με τη σειρά τους προσωποποιούν τις επτά

²⁶¹ Αν και η αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη ως προς την εικονογράφηση του έργου δεν ευοδώθηκε, το προπαρασκευαστικό σχέδιο της προμετωπίδας της έκδοσης ωστόσο(εικ.257), δηλώνει ξεκάθαρα την σημασία της εικόνας για τον λομβαρδό. Η εικόνα λοιπόν καλείται να προσφέρει με σαφή και περιεκτικό τρόπο τις βασικές αρχές της ζωγραφικής και εκείνα τα μέρη που συνιστούν την ιδανική μορφή της. Η εικόνα δηλαδή και στην δεδομένη περίπτωση καλείται να εισαγάγει τον αναγνώστη στο κυρίως θέμα, λειτουργώντας συμπληρωματικά με το κείμενο που ακολουθεί, λειτουργώντας ως ένας οπτικός-εισαγωγικός προθάλαμος. Για την δομή και το περιεχόμενο του *Trattato* πρβλ. Gerald M.Ackerman, "Lomazzo's Treatise of Painting", περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 49, τχ.4 (Δεκ. 1967), σελ. 317-326. Επίσης πρβλ. Martin Kemp, " 'Equal excellences' : Lomazzo and the explanation of individual style in visual arts", περ. *Renaissance Studies*, τόμ. 1, τχ.1 (1987), σελ. 1-26. Για την σημασία και την επιρροή της ρητορικής στο έργο του Λομάτσο πρβλ. Lex Hermans "Reading Rhetoric: Oratory in Gian Lomazzo's Treatises on the Art of Painting", στο *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, επιμ. Heiko Damm, Michael Thimann, Claus Zittel, Λιέγη, Koninklijke Brill NV, 2013, σελ. 241-258. Ως προς το *Tempio*, συμβουλευτήκα την πρωτότυπη έκδοση *Idea del tempio della pittura*, Μιλάνο, 1590, καθώς και τη νεότερη αγγλ. μεταφρασμένη έκδοση *Idea of the temple of painting*, μτφ.επιμ. Jean Julia Chai, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2013. Το γεγονός ότι ο Μπελόρι είχε στην ιδιοκτησία του αυτές τις δύο εκδόσεις, όπως προκύπτει από την καταγραφή των τόμων της βιβλιοθήκης του από τον Romani Valentino, αποτελεί ενδεχομένως ένδειξη της εξοικείωσης του Ρωμαίου με την μέθοδο απομνημόνευσης που προτείνεται στο *Tempio* και κατ'επέκτασιν την υιοθέτηση αυτής της μεθόδου στο δικό του έργο, για τις εκδόσεις που απαρτίζουν την συλλογή του Μπελόρι πρβλ. Valentino Romani, " Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori", περ. *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari*, τχ.12, 1998,σελ. 165-189.

αρετές–αρχές της τέχνης²⁶². Πέραν των επτά πυλώνων του ναού ενδιαφέρον στη δομή του οικοδομήματος παρουσιάζουν και οι τοίχοι οι οποίοι είναι χωρισμένοι οριζοντίως στα πέντε θεωρητικά μέρη της ζωγραφικής: αναλογία, ρυθμός, χρώμα, φως και προοπτική. Ο θόλος του ναού χωρίζεται σε δύο μέρη, τη *compositio*-σύνθεση και τη *forma*-φόρμα²⁶³ (εικ.258,259).

Μολονότι η δομή του όλου οικοδομήματος προκύπτει από τις πρακτικές περι μνήμης που προτάθηκαν από τους Ρωμαίους ρητοροδιδασκάλους, εντούτοις ο Λομάτσο θα αναφέρει την επιρροή ενός συγχρόνου του λογίου, του Τζιούλιο Καμίλλο ως το πρότυπο της δικής του σύνθεσης που παρουσιάζεται στο *Tempio*, ενώ δε θα διστάσει να αναφέρει πως συγκριτικά με το *l' Idea del Teatro* του λομβαρδού, το δικό του έργο είναι «ταπεινότερο και ακατέργαστο»²⁶⁴.

Έτσι λοιπόν η αναφορά του καλλιτέχνη στο έργο του Καμίλλο δεν αποτελεί ένα τυχαίο γεγονός αλλά μια συνειδητή συσχέτιση των σκοπών των δύο έργων, δηλαδή της έρευνας και της ανάδειξης των βαθύτερων αιτιών της λειτουργίας του κόσμου, της γνώσης και της κατανόησης και κυρίως της διατήρησης αυτής της γνώσης μέσω της μνήμης. Ο μικρόκοσμος της ζωγραφικής όπως μας παραδίδεται απ' τον Λομάτσο δομείται σύμφωνα με την αστρική επιρροή των επτά πλανητών πάνω στην ανθρώπινη υπόσταση και πιο συγκεκριμένα στους επτά καλλιτέχνες.

²⁶² Έτσι ο Μιχαήλ Άγγελος προσωποποιεί την αρετή της *proportione*-αναλογίας, ο Guadenzio Ferrari εκείνη της *moto*-έκφρασης, ο Polidoro da Caravaggio, δάσκαλος του Λομάτσο, τη *forma*-φόρμα, ο Λεονάρντο το *lume*-φως, ο Ραφαήλ την *compositio*-σύνθεση, ο Andrea Mantegna την *prospettiva*-προοπτική και ο Τισιανός το *colore*-χρώμα, πρβλ. G.P.Lomazzo, *Idea dell' Tempio della Pittura*, Μιλάνο,1590, σελ. 39 και 42-43. Παράλληλα, ο Λομάτσο επηρεασμένος από τις αστρολογικές μελέτες και παραδόσεις του ύστερου 16ου αι θα συμπληρώσει στους επτά καλλιτέχνες και τους επτά ανάλογους πλανήτες που θεωρούσε ότι επηρέαζαν την ιδιοσυγκρασία τους διατελώντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής αρετής για την οποία και μνημονεύονται στο *Tempio*. Επιπροσθέτως, ο λομβαρδός επηρεασμένος αναμφίβολα από το *De Occulta Philosophia* του Cornelius Agrippa, δε θα λησμονήσει να αποδώσει και τα ανάλογα ζώα, φυτά και μέταλλα από τα οποία άλλωστε είναι φτιαγμένα και τα αγάλματα λ.χ. σίδηρος στο άγαλμα του Polidoro ο οποίος κυβερνάται από τον Άρη Moshe Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, τόμ. 1, Νέα Υόρκη, Routledge,2000, σελ. 288.

²⁶³ G.P.Lomazzo, 1590, όπ.π., σελ. 66-82. Επίσης πρβλ. Robert Williams, *Art Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Ηνωμένο Βασίλειο, Cambridge University Press,1997, σελ. 124-125.

²⁶⁴ “...imitaro in cio Giulio Camillo nella idea del suo teatro, ancora che troppo humile, & rozzasia questa mia apetto a quella fabrica...”, G.P.Lomazzo, 1590, όπ.π.,σελ.40. Αν και ο ζωγράφος δεν είδε ποτέ την κατασκευή του Καμίλλο, εντούτοις αναμφίβολα είναι ενημερωμένος για τη μεταθανάτια έκδοση του *L' Idea del Teatro* (1550), έργο που βασίζεται στις διαλέξεις του λογίου για τη σημασία της θεωρίας του και τη λειτουργία της μνήμης σε αυτή ως μέσο γνώσης και κατανόησης του συνόλου της φύσης και του κόσμου, έργο που αφιερώθηκε στον κυβερνήτη του Μιλάνο, μαρκήσιο del Vasto. Για την περιγραφή του Teatro του Καμίλλο καθώς και το σχήμα που ενδεχομένως είχε πρβλ. F.A.Yates, 1974,όπ.π., σελ. 129-159.

Παράλληλα, ο εκάστοτε θεατής – καλλιτέχνης μπορεί εύκολα μέσω μιας νοητής περιδιάβασης στο χώρο να γνωρίσει μέσω της αρχιτεκτονικής και των μερών αυτής στο ναό, τις αρχές και τα πρότυπα της ζωγραφικής που οφείλει να ακολουθήσει²⁶⁵. Ο επισκέπτης έλκεται απ' τα αγάλματα και τα πλούσια διακοσμημένα βάθρα τους που απεικονίζουν την πλανητική επιρροή στους επτά καλλιτέχνες, καθώς επίσης διδάσκεται από τις οριζόντιες σειρές των τοίχων τα κύρια μέρη της τέχνης της ζωγραφικής. Έτσι ο ναός υιοθετώντας τις αρχές της *μνημοτεχνικής* με *τόπο* το ίδιο το κτίριο και *εικόνες* τα επτά αγάλματα, δίδει το μέσο εκείνο που επιτρέπει την εντύπωση της γνώσης μέσω των αισθήσεων καθώς και την εύκολη ανάκληση αυτής στο νου του καλλιτέχνη ενθουμούμενος απλά αυτό το οικοδόμημα. Όπως και στο *Theatro* του Καμίλλο, το *Tempio* του Λομάτσο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις διαφορετικές αστρικές επιρροές που στην ουσία διαμορφώνουν ενεργά την καλλιτεχνική συνείδηση και παραγωγή²⁶⁶. Έτσι, δια της συγκεκριμένης οδού ο ζωγράφος επιχειρεί να ερμηνεύσει την ποικιλία των εικαστικών υφών παρουσιάζοντάς τα στο σύνολό τους. Ωστόσο ο ναός δεν αποτελεί απλά μια *imagina agenta* που μας περιγράφει διαφορετικά καλλιτεχνικά ύφη, αντίθετα ενθαρρύνει τον υποψήφιο κατηχούμενο σε αυτόν να ενεργοποιήσει την προσωπική του κρίση – *discrezione*, αρχή και αρετή που αποτελεί το εξωτερικό λιθόστρωτο του ναού, και να ορίσει το δικό του ύφος το οποίο και θα επηρεάζεται από το ανάλογο αστρικό σώμα. Αυτό είναι και το όγδοο σημείο του ναού, η ευρυθμία-*euritmia*, όπως την ονοματίζει ο ζωγράφος, το οποίο βρίσκεται στο έδαφος. Αυτό το στοιχείο άλλωστε είναι και το θεμέλιο του ναού. Μέσω της συγκεκριμένης πορείας ο υποψήφιος καλείται να γνωρίσει το σύνολο των καλύτερων καλλιτεχνικών υφών και να επιλέξει με βάση μια εσωτερική ανασκόπηση το δικό του προσωπικό ύφος στη βάση και στα πρότυπα των

²⁶⁵ Ως προς το ζήτημα της ανάδειξης του προσωπικού καλλιτεχνικού ύφους και της ιστορικότητας των εννοιών *aria*, *maniera*, *stile*, πρβλ. Martin Kemp, 1987, όπ.π., σελ. 1-26. Επίσης πρβλ. Marco Treves, "Maniera, the history of a word", περ. *Marsyas*, τχ.1 (1941), σελ. 66-88. E.Battisti, "Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiana", στο *Rinascimento e Barocco*, Τορίνο, Einaudi, 1960, σελ. 175-215, καθώς και του ιδίου "Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio", περ. *Commentari*, τχ.7 (1956), σελ. 249-262.

²⁶⁶ Έτσι λ.χ. η κρόνεια επιρροή στον Μιχαήλ Άγγελο επέτρεψε τη διαμόρφωση ενός ύφους στην περισυλλογή, στην ευφυΐα και το κύρος, ενώ η γλυκύτητα, η απολαυστικότητα και η ευγένεια των μορφών του Ραφαήλ οφείλονται σύμφωνα με την άποψη του Λομάτσο στην επιρροή της Αφροδίτης.

επτά επιλογών, ορίζοντας έτσι το στίγμα του στην αιώνια τάξη του κόσμου, όντας και αυτός μέρος αυτού του συνόλου²⁶⁷.

Και αν για τον Λομάτσο, ο ιδανικός ζωγράφος οφείλει να γνωρίσει τα πρότυπα τού και να τα θυμάται σχηματικά μέσω ενός *τόπου* που είναι ένας ναΐσκος και των *εικόνων* που είναι τα αγάλματα, για τον F.Scanelli (Φραντζέσκο Σκανέλλι, 1616-1663), οι καλλιτεχνικές αρετές και τα προσόντα του υποψηφίου καλλιτέχνη αποτυπώνονται μέσω της εικόνας του ανθρώπινου σώματος, όπως μας παραδίδεται στο *Il microcosmo della pittura*. Γραμμένο στα 1657 από έναν πρωτίστως γιατρό και δευτερευόντως φιλότεχνο και υπεύθυνο για την διαμόρφωση της συλλογής έργων τέχνης του δούκα της Μόδενα, στον οποίο και αφιερώθηκε το έργο, το *Microcosmo* συνεχίζει την παράδοση της υιοθέτησης των αρχών της *ars memoriae*. Τι καλύτερο λοιπόν για έναν γιατρό από το να παρουσιάσει το γενικό σχήμα της θεωρίας του, το ανθρώπινο σώμα, το οποίο και λειτουργεί ως ο *τόπος* της επιχειρηματολογίας του και των οργάνων του σώματος αυτού, που λειτουργούν ως *εικόνες*, για να περιγράψει την ιδανική μορφή της ζωγραφικής, προτείνοντας την αρμονία του σώματος και κατ'επέκτασιν του μικρόκοσμου με το ευρύτερο περιβάλλον-μακρόκοσμου. Ο Σκανέλλι είναι επηρεασμένος και αυτός, όπως και ο Λομάτσο, από τις ερμητικές και νεοπλατωνικές θεωρητικές προσεγγίσεις περί ερμηνείας του κόσμου, καθώς και της καθιερωμένης πλέον σύνδεσης της έννοιας του μικρόκοσμου με το ανθρώπινο σώμα, όπως άλλωστε προκύπτει από τους τίτλους και τα περιεχόμενα της ιατρικής, στα οποία δίνονται οδηγίες περί της ίασης μαζί με συζητήσεις και διαπιστώσεις περί της φυσικής και πνευματικής ομορφιάς σε σχέση με την φύση και τα άστρα-μακρόκοσμος²⁶⁸.

²⁶⁷ Για την σχέση του σχήματος που παραδίδεται από τον Λομάτσο ως προς τα μέρη και τα πρότυπα που συστήνουν το ιδανικό σχήμα της ζωγραφικής και την ανάγνωση και τους συσχετισμούς αυτού με την *ars memoriae*, πρβλ. το εισαγωγικό κείμενο της αγγλικής μετάφρασης του έργου από την Jean Julia Chai, *Idea of the Temple of Painting*, επιμ.μτφ. Jean Julia Chai, Φιλαδέλφεια, Pennsylvania State University Press, 2013, σελ. 1-5. Μολονότι η ιστορικός θα είναι και η πρώτη που θα σταθεί περαιτέρω στο ζήτημα αυτό, το κείμενο της δεν θα αναδείξει περαιτέρω τους σκοπούς, τους τρόπους, τα μέσα καθώς και τους απώτερους στόχους που όρισαν τις εν λόγω επιλογές στον λομβαρδό ζωγράφο, ώστε να ταυτίσει το έργο του και το σχήμα με την ρητορική πρακτική και μέθοδο απομνημόνευσης. Το θέμα αυτό θα εξεταστεί επιδερμικά και φευγαλέα, αφήνοντας περιθώρια περαιτέρω έρευνας και ανάδειξης των βαθύτερων λόγων και σκοπών που υπαγορεύονται από αυτήν την υιοθέτηση.

²⁶⁸ Για την επιρροή του αστρικού κόσμου-μακρόκοσμος στο ανθρώπινο σώμα-μικρόκοσμος, και την αρμονία που ο ιατρός οφείλει να επαναφέρει σε περιπτώσεις ασθενειών και συνεπώς την εμπλοκή και τους δεσμούς μεταξύ ιατρικής και αστρολογίας, πρβλ. M.Ficino, *Three books on Life*, μτφ.εισ., σχολ. Carol V.Kaske, John R.Clark, Arizona Center of Medieval and Renaissance Studies

Στην πραγματεία του ο Σκανέλλι θα εξισώσει το ανθρώπινο σώμα, το μικρόκοσμο, με το σώμα της ζωγραφικής, στο οποίο συγκεκριμένοι καλλιτέχνες αποτελούν τα μέρη ή τα όργανα που ευνοούν την καλή λειτουργία και έχουν ζωτική σημασία για την υγεία του έτσι ο Ραφαήλ είναι το συκώτι, ο Τισιανός η καρδιά, ο Μιχαήλ Άγγελος η σπονδυλική στήλη, ο Κορέτζιο το μυαλό, οι Καράτσι το δέρμα κ.α.²⁶⁹ Η ομαλή λειτουργία του σώματος προκύπτει από την ομαλή λειτουργία των οργάνων. Έτσι λ.χ το συκώτι όντας υπεύθυνο για την παραγωγή του αίματος και την τροφοδοσία του στο υπόλοιπο σώμα, αποτελεί για τον ιστοριογράφο και το σύνολο της ιατρικής κοινότητας το πλέον ευγενέστερο και απαραίτητο όργανο, συνεπώς στο *Microcosmo*, ο Ραφαήλ ταυτιζόμενος με αυτό, αυτομάτως αποτελεί εκείνον τον καλλιτέχνη που τροφοδοτημένος από την μελέτη της αρχαιότητας, παρήγαγε αξιόλογα έργα που αναζωογόνησαν την Σχολή της Τοσκάνης-Ρώμης²⁷⁰.

Συνδυάζοντας λοιπόν τις ιατρικές γνώσεις, ο συγγραφέας επιχειρεί και αυτός να δώσει μια ανάλογη νοητική εικόνα που θα μπορεί να περιγράψει την ιδανική ζωγραφική και τα μέρη της, βοηθώντας έτσι στην ευκολότερη απομνημόνευσή τους μέσω αυτής της οπτικοποίησης από τον επίδοξο μελετητή και μαθητευόμενο καλλιτέχνη, προσφέροντας με αυτό τον τρόπο μια ιεραρχημένη δομή αξιών που διέπουν την εν λόγω τέχνη και προτείνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα-πρότυπα που ο μαθητευόμενος καλείται να ακολουθήσει.

Τελευταίο παράδειγμα που αναδεικνύει τη σχέση και τα δάνεια μεταξύ της ρητορικής πρακτικής της μνήμης με τη θεωρητική καλλιτεχνική παραγωγή του ύστερου 16ου και 17ου αιώνα, αποτελεί η πραγματεία του Βενετσιάνου Marco Boschini (Μάρκο Βοσκίνι 1613-1678), *La Carta del navegar pittoresco*, Βενετία, 1660. Αν για τους προηγούμενους δύο θεωρητικούς, οι *loci* ήταν ένας ναός ή το ανθρώπινο σώμα, για τον ζωγράφο η εμπειρία της θάλασσας και του εμπορίου της

in conjunction with the Renaissance Society of America, 1989. Παρεμφερή έργα ιατρικής που αναφέρονται σε αυτές τις αρμονικές σχέσεις μεταξύ μακρόκοσμου και μικρόκοσμου, πρβλ. Rosaccio Giuseppe, *Il microcosmo*, Φλωρεντία, 1600 καθώς και το *Il medico*, του ιδίου, Βενετία, 1621.

²⁶⁹ F.Scanelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, σελ.11-21. Νεώτερη ιταλική επανέκδοση, F.Scanelli, *Il microcosm della Pittura*, επιμ. Guido Giubbini, Μιλάνο, Labor, 1966, σελ. 11-15.

²⁷⁰ Αναλόγως η καρδιά, με την οποία ταυτίζεται ο Τισιανός προσθέτει την ζέση και κατ'επέκτασιν την ίδια την ζωή, έτσι και ο Βενετσιάνος προσέδωσε ζέση και κίνηση στις επιτυχίες και τα εγχειρήματα του Ραφαήλ και των συγχρόνων του. Τέλος, το μυαλό ως έδρα της φαντασίας και της ευφυΐας αποτελεί το διακριτικό του Κορέτζιο, ο οποίος πέτυχε να συνδυάσει τις αρχές των δύο προηγούμενων ζωγράφων, εξευγενίζοντας αυτά τα διδάγματα σε μια *esquisita naturalezza* F.Scanelli, 1966, όπ.π., σελ.11-15. Επίσης πρβλ. Carl Goldstein, "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 73, τχ.4 (Δεκ.1991), σελ. 650-651.

Γαληνότητας και η πάλαι ποτέ ισχυρή ναυτική της δύναμη, θα του εμπνεύσουν ενδεχομένως την ταύτιση της ιδανικής ζωγραφικής με ένα πλοίο. Σε αυτό το καράβι, με το οποίο ταυτίζεται η βενετσιάνικη σχολή και ορίζεται η ιδανική μορφή της ζωγραφικής και το ιδεατό καλλιτεχνικό ύφος, διάφοροι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να συμβολίσουν συγκεκριμένα μέρη ή όργανα του καραβιού, επιτελώντας έτσι και τις ανάλογες δράσεις και λειτουργίες προς την ασφαλή πλεύση του προς τα πελάγη της αιωνιότητας²⁷¹.

Πέραν των ανωτέρω παραστατικών περιγραφών και σχημάτων που ευνοούν την εύκολη και σαφή εντύπωση των αρχών ή των μερών που σχηματίζουν το ιδανικό *corpus* των τεχνών, λόγιοι και καλλιτέχνες θα προτείνουν ανάλογα σχήματα, λιγότερο πολύπλοκα, όπως λ.χ ο Sebastiano Resta(Σεμπαστιάνο Ρέστα,1635-1714), μέλος του φιλικού κύκλου του Μπελόρι, που θα παραλληλίσει το έργο συγκεκριμένων ζωγράφων με τις Μούσες- Ουρανία με τον Ραφαήλ και μαθητές του, Θάλεια ολόκληρη την Βενετσιάνικη Σχολή ή η Τερψιχόρη με τους Μανιεριστές-, ενώ ο επίσης φίλος του Ρωμαίου, ο ζωγράφος Francesco Albani (Φραντζέσκο Αλμπάνι, 1578-1660) θα παραλληλίσει τους Τισιανό, Κορέτζιο, Ραφαήλ και Μιχαήλ Άγγελο με τους τέσσερις ποταμούς της γης που συναντιούνται και εκβάλλουν στην θάλασσα της ζωγραφικής²⁷². Σε ανάλογο πλαίσιο ο Γάλλος ζωγράφος Hilaire Pader (Χιλαίρ Παντέρ,1617-1677), στο *Song enigmatique sur la peinture universelle*, (1658), στο σημείωμα προς τον αναγνώστη, θα προσφέρει την απολαυστική περιγραφή ενός παλατιού και ενός μυστικού κήπου που συμβολίζουν τα μέρη και τις αρετές καλλιτεχνικής φύσης που οφείλει να διαθέτει ο ιδανικός ζωγράφος, π.χ. αναλογία, χρώμα, φως, προοπτική κ.α²⁷³.

²⁷¹ Έτσι λ.χ ο G.Bellini ταυτίζεται για τον συγγραφέα με τον κατασκευαστή και το ναυπηγό του πλοίου, ο Giorgione είναι το πηδάλιο που ορίζει την πορεία του πλοίου, ενώ ο ίδιος ζωγράφος συμβολίζει τον καπετάνιο που ανατρέφει και συντηρεί το υπόλοιπο πλήρωμα. Ομοίως και ο Il Pordone είναι η δοκός του σκαριού του πλεούμενου, ο J.Basano ο υπεύθυνος της δεξιάς πρυμναίας πλευράς του σκάφους καθώς και ο νυχτοφύλακας και αποθηκάρχος, ο G.P.Zelotti το κατάρτι, ο P.Veronese ο διαχειριστής και το φως της πλεύσης, ο G.Salviati ο ναύτης και ο φύλακας, ο Padovanino ο διοικητής της ναυτικής μοίρας, ο P.Bordone η πρύμνη, ο A.Schiavone η ασφαλτος που αποτρέπει τη διάβρωση του πλοίου και την εισροή νερών, ο Palma Vecchio είναι ο βοηθός του καπετάνιου, ο πηδαλιούχος και η πίσσα στεγανοποίησης, το μανιώςδες ύφος του Tintoretto θα ερμηνευτεί από τον Μποσκίνι ως τα κανόνια και ο πολεμικός εξοπλισμός του καραβιού και ο πυρπολητής, ενώ τέλος το ρόλο του ύπατου και πρώτου καπετάνιου σε αυτό το μεταφορικό σχήμα θα έχει ο Τισιανός, πρβλ. M.Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Βενετία, 1660,εισ. χ.άρ.σελ.

²⁷² Philip Sohm, 2001, όπ.π., σελ. 139-140.

²⁷³ Jean Julia Chai, 2013, όπ.π., 39.

Και στις τρεις κύριες ανωτέρω περιπτώσεις, οι συγγραφείς επιχειρούν διαμέσου της σύνθεσης αυτών των εικόνων, που ταυτίζονται με εκείνες που προτείνονται από τη ρητορική παράδοση, να ορίσουν την ιδανική μορφή της τέχνης και να περιγράψουν τα χαρίσματα που σκιαγραφούν τον ιδεατό καλλιτέχνη και το ύφος του. Μολονότι καταφεύγουν σε διαφορετικές προσεγγίσεις στο ζήτημα αυτό και οι τρεις προτείνουν εκλεκτικιστικές λύσεις και προτρέπουν το μαθητευόμενο καλλιτέχνη στη μίμηση συγκεκριμένων προτύπων. Στηριζόμενοι στο μύθο των πέντε παρθένων του Κρότωνα, όπως αυτός παραδόθηκε από τον Πλίνιο και στη νεώτερη εποχή από τον Αλμπέρτι²⁷⁴, καθώς και στα γραπτά του Λουκιανού για το ιδανικό άγαλμα του Ζεύξη²⁷⁵, αλλά και στο δεύτερο βιβλίο της *Institutio Oratoria* του Κοϊντιλιανού, όπου ο ρήτορας δανείζεται παραδείγματα από τις τέχνες²⁷⁶, ώστε να δείξει την ποικιλία στα ύφη της ρητορικής, οι θεωρητικοί του 17ου αιώνα επιχειρούν να καταδείξουν την ποικιλία των καλλιτεχνικών εκφράσεων και του ύφους που παρατηρούν στις τέχνες, με απώτερο στόχο την ενημέρωση του κοινού τους για την ποικιλομορφία καθώς και την πρόταση διαφορετικών προτύπων προς μίμηση. Η αισθητική αυτή πρόταση, της επιλεκτικής μίμησης θα ενέχει παράλληλα και ηθικούς στόχους, καθώς στην ίδια θεωρητική βάση θεολόγοι και εκκλησιαστικοί λόγιοι, εκφράζοντας το αντιμεταρρυθμιστικό πνεύμα και τις επιταγές της μετά-τριδεντικής Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, θα ενθαρρύνουν το ποιόνιο στη μίμηση της ζωής και των αρετών, όχι μόνο του Χριστού, αλλά και των Αγίων και Μαρτύρων της.

4.4.Ars memoriae και Βίοι: Σημεία απόκλισης και επαφής

Ποιά είναι όμως η σχέση της *μνημοτεχνικής*, όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα, με τις εικονογραφικές επιλογές των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Βίων* του 1672; Μπορούμε να διαπιστώσουμε παράλληλες αναγνώσεις και

²⁷⁴ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*. 35^ο Βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας*, μτφ. Τ.Ρούσσοσ-Α.Λεβίδης, προλ.σημ. Α.Λεβίδης, Αθήνα, Άγρα, 2009, σελ. 67. L.B.Alberti, *Περί ζωγραφικής*, βιβλ. 3, κεφ. 56, εισ.μτφ.σχ. Μ.Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτη, 1994, σελ.143-144.

²⁷⁵ Στο άγαλμα αυτό ο μεν Ευφράνωρ σμίλεψε τα μαλλιά όπως τα απέδωσε στην Ήρα, ο δε Πολύγνωτος τα μάγουλα και το μέτωπο όπως τα σμίλεψε στην Κασσάνδρα, ο Αετίων όπως απεικόνισε τα χείλη της Ρωξάνης και ο Απελλής το σώμα, όπως το σχεδίασε στην Καμφάσπη. Πρβλ. Charles Dempsey, 1977όπ.π., σελ.63.

²⁷⁶ Πολύγνωτος και Αγλαοφών για την απλότητα του χρώματος, Ζεύξης και Παρχάσιος για την σχεδιαστική δεινότητα, Αντίφιλος ευκολία στην εκτέλεση, Απελλής στη χάρη, πρβλ. Quintilian, *Institutio Oratoria*, τόμ.2, όπ.π., σελ. 451-455.

ερμηνείες μεταξύ της μεθόδου και των πρακτικών της μνήμης και του συνόλου του αλληγορικού εικονογραφικού προγράμματος του έργου; Αν ναι, ποιά είναι εκείνα τα σημεία που μας επιτρέπουν ένα τέτοιο συσχετισμό;

Επιστρέφοντας και πάλι στους τρεις επιγόνους της *ars memoriae*, και κυρίως στους κανόνες που προτείνονται στο *Ad Herennium* παρατηρήσαμε πως οι οδηγίες για τη δομή μιας επιτυχούς εικόνας, δεν είναι απόλυτες αλλά υπόκεινται στην υποκειμενικότητα και κυρίως στην ευρηματικότητα του εκάστοτε μαθητευόμενου ρήτορα, ο οποίος καλείται να επιλέξει τα στοιχεία που θα τον βοηθήσουν στη δημιουργία μιας επιτυχούς εικόνας, που με τη σειρά της θα συμπυκνώσει τις ανάλογες αρχές που επιθυμεί να θυμάται. Η εικόνα δηλαδή θα αποτελεί μια αποκρυσταλλωμένη και οπτικοποιημένη εικαστική έκφραση του λόγου και πιο συγκεκριμένα του δεδομένου τμήματος του κατακερματισμένου λόγου που ο ομιλητής επιθυμεί να θυμάται. Ο Μπελόρι φαίνεται πως ακολουθεί αυτή την πρακτική καθώς τα αλληγορικά χαρακτηριστικά του έργου του μπορούν να ερμηνευτούν υπό την εν λόγω ρητορική πρακτική, καθώς συμπυκνώνουν τα κυριότερα σημεία της καλλιτεχνικής θεωρίας που παρουσιάζει μέσω των *Βίων*. Σκοπός της παρούσας ενότητας, δεν είναι η παρουσίαση και η ερμηνεία αυτής της θεωρίας αλλά η αναζήτηση και η ανάδειξη των κοινών στοιχείων δομής και περιεχομένου που αφορούν στη σύνθεση μιας *imagina agenta* και την αποτύπωση αυτών των αρχών στα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων*.

Αποδεχόμενος λοιπόν την πρόταση ότι οι *Βίοι* διέπονται από μια θεωρητική βάση, ένα κανόνα, ένα μέτρο προς την επιτυχή διαμόρφωση του ιδανικού καλλιτέχνη και δεν αποτελούν απλά βιογραφικά σημειώματα και παρουσίαση της εργογραφίας των 12 βιογραφούμενων καλλιτεχνών, ο συσχετισμός μεταξύ *ars memoriae* και εικονογράφησης του έργου φαίνεται πιο ξεκάθαρος. Οι 13 αλληγορικές σκηνές αποτελούν εκείνα τα σημεία στα οποία ο ιστοριογράφος επιθυμεί να δώσει ιδιαίτερο βάρος καθώς αυτά αποτελούν και τις αρετές που ορίζουν, περιγράφουν και συνθέτουν την εικόνα του ιδανικού καλλιτέχνη που ο Μπελόρι μας προτείνει μέσω του έργου του. Με άλλα λόγια οι 13 αλληγορικές εικόνες τοποθετημένες σε μια ανάλογη σειρά ανάγνωσης, όπως αυτή προτάθηκε σε ανωτέρω κεφάλαιο, αποτελούν τους σταθμούς και τα μέρη κομβικής σημασίας τα οποία ο ρωμαίος επιθυμεί να εντυπωθούν στη μνήμη του αναγνωστικού τού κοινού, με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι εύκολα ανακλήσιμα στη μνήμη του.

Όπως ανέφερα και παραπάνω, συγκεκριμένοι κανόνες για την επιτυχή σύνθεση μιας *imagina agenta* δε μας παραδίδονται σε κανένα κείμενο. Στις τρεις βασικές πηγές της ρωμαϊκής αρχαιότητας, οι ρητοροδιδάσκαλοι ουσιαστικά μας προτείνουν κάποιες μεθόδους προς την σύνθεση τέτοιων εικόνων, κυρίως στις περιπτώσεις του Κικέρωνα και του *Ad Herennium*. Στα κείμενα αυτά, οι εικόνες αυτές οφείλουν να συσχετίζονται με την εκάστοτε έννοια που καλούνται να αποδώσουν ή έστω να ενεργούν με δυναμικό τρόπο ως προς την συνειρμική συσχέτιση της έννοιας με το εικονιζόμενο σύμβολο. Παράλληλα, ακριβώς επειδή σκοπός των εν λόγω εικόνων είναι η εντύπωση στη μνήμη του ομιλητή και εν τέλει του ακροατηρίου τού, οι εικόνες αυτές πρέπει να είναι εντυπωσιακές, όχι συνηθισμένες, να κινούν την περιέργεια και το ενδιαφέρον του δημιουργού τους ώστε να ανταποκρίνονται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο σκοπό τους. Τοποθετημένες στην κατάλληλη σειρά, η οποία και ορίζεται από την ίδια τη ροή του λόγου του ομιλητή, μέσα σε μια ευρύτερη νοητική εικόνα-τόπος, οι εικόνες αυτές θα επιτρέπουν στον ομιλητή την εύκολη και με τάξη παράθεση των επιχειρημάτων του, ακολουθώντας απλά μια νοητή περιδιάβαση στην εικόνα που ο ίδιος κατασκεύασε, σταματώντας κάθε τόσο και ερμηνεύοντας την συμπυκνωμένη έννοια που σηματοδοτεί και ένα επιχείρημα.

Ποιά όμως είναι η σχέση και ποιοί οι δεσμοί που μπορούν να προταθούν μεταξύ των πρακτικών περί μνήμης και των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Bίων*, δεδομένου μάλιστα ότι το σύνολο των 13 χαρακτηριστικών δε φαίνεται να ανήκει σε μια ευρύτερη νοητή εικόνα η οποία και θα ερμηνευόταν ως ένας τόπος, αλλά αντίθετα αποτελούν μεμονωμένες εικόνες που συνοδεύουν τις προσωπογραφίες των καλλιτεχνών; Το γεγονός της απουσίας ενός τόπου πάνω στον οποίο ενσωματώνονται οι εικόνες, είναι πράγματι αποθαρρυντικό προς μια ερμηνευτική προσέγγιση και διαπίστωση ότι το σύνολο των 13 αλληγορικών χαρακτηριστικών αποτελούν εκφάνσεις αυτής της ρητορικής πρακτικής. Εκεί που σε προηγούμενες περιπτώσεις καλλιτεχνικών πραγματειών τον τόπο αποτελούσε ένα πλοίο, ένας ναΐσκος ή ακόμα και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, στην περίπτωση των *Bίων* του 1672 κάτι τέτοιο δεν είναι απόλυτα εμφανές. Ή μήπως όχι; Αναζητώντας τον κεντρικό πυλώνα θεωρητικής υπόστασης στα 13 αλληγορικά χαρακτηριστικά, προκύπτει πως ο ρόλος αυτός του ενορχηστρωτή και οδηγού προς την επιτυχή ανάγνωση του αλληγορικού συνόλου της έκδοσης θα μπορούσε να αναγνωριστεί στο χαρακτηριστικό της *Idea*. Σε αυτό άλλωστε το χαρακτηριστικό

συνδιαλέγονται οι έννοιες της Πράξης και της Θεωρίας²⁷⁷. Ας μην λησμονούμε πώς το βλέμμα της μορφής όντας στραμμένο προς τον ουρανό, στοχάζεται πάνω στις αρχές της τέχνης σε θεωρητικό επίπεδο, ενώ ταυτόχρονα το πινέλο στο χέρι της εκτελεί σε πρακτικό επίπεδο αυτές τις ιδέες και σκέψεις αποτυπώνοντάς τες στον καμβά. Κρίνοντας δε και από την ίδια την θέση του κειμένου στην αρχή της έκδοσης, μπορούμε να ερμηνεύσουμε το χαρακτηριστικό ως το γενικό σχήμα, από το οποίο εκπηγάζουν και εξαρτώνται όλα τα υπόλοιπα αλληγορικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης, τα οποία και αποτελούν τις διαφορετικές εκφάνσεις και όψεις της *Idea* στην σύγχρονη καλλιτεχνική πραγματικότητα.

Οι 12 βίοι που αποτελούν το έργο διέπονται από μια διδακτική προοπτική, καθιστώντας τους βιογραφούμενους καλλιτέχνες ως πρότυπα ηθικής και καλλιτεχνικής αρετής. Με άλλα λόγια, ο Μπελόρι επιχειρεί μέσω του κειμένου του να νουθετήσει το κοινό του και να παρουσιάσει εκείνα τα χαρακτηριστικά, τις αρετές καλλιτεχνικής ποιότητας που ορίζουν και οφείλουν να διέπουν έναν αξιόλογο καλλιτέχνη. Αποδεχόμενος ότι τα 13 αλληγορικά χαρακτηριστικά, πράγματι οπτικοποιούν και συμπυκνώνουν συγκεκριμένες καλλιτεχνικές αρετές, οι οποίες τοποθετημένες σε μια λογική σειρά οδηγούν στην τελειότητα, διαπιστώνω ότι εν τωιαύτη περιπτώσει ο Μπελόρι ακολουθεί αυτή την παράδοση της *μνημοτεχνικής*, συνθέτοντας *εικόνες* που θα είναι ικανές να αποτυπωθούν στη μνήμη του αναγνωστικού κοινού του, συμπυκνώνοντας έτσι και το νόημα και παρουσιάζοντας την εκάστοτε αρετή που διέπει τον εκάστοτε βίο που συνοδεύει. Όπως και ο συγγραφέας του *Ad Herenium* ή ο Κοϊντίλιανός, έτσι και ο Μπελόρι δεν προτείνει μια έτοιμη λύση, μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική θεωρία, αλλά αρκείται στην παρουσίαση των αρχών, των μερών και των

²⁷⁷ Παρεμφερείς διαπιστώσεις για την ισοδύναμη αξία και σπουδαιότητα της Θεωρίας και της Πράξης που προέρχονται από τον Βιτρούβιο, όπου στο *De architectura* θα περιγράψει τα απαραίτητα εφόδια και μέρη της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης, όπου θεωρία και πράξη συγκεράζονται, πρβλ. Vitruvius, *Δέκα Βιβλία*, μτφ.σχολ. επιμ.Στ. Χ. Ζερεφός, Θεσσαλονίκη, 1998, βιβλίο Ι, κεφάλαιο Ι, σελ.22-30. Εικαστικές εκφάνσεις της ανωτέρω σχέσης προκύπτουν και στο *Liceo* του Τέστα, όπου οι δύο αρχές αποτελούν ουσιαστικά την εισαγωγή και τον προθάλαμο του μαθητευόμενου καλλιτέχνη προς την τελείωση και την ολοκλήρωση του καθώς και στην προμετωπίδα του *Architettura*, του Vincenzo Scamozzi, 1615 (εικ.260), όπου στις βάσεις των κιόνων του πλαισίου στέκονται δύο αλληγορικές μορφές, η *Theorica* και η *Experientia*. Η μεν πρώτη κοιτά δείχνει προς τα πάνω κρατώντας ένα βιβλίο, η δε δεύτερη κοιτά κάτω κρατώντας διαβήτη, δηλώνοντας την αφετηρία και τις βάσεις της ιδανικής καλλιτεχνικής-αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Ομοίως στην περίπτωση του Μπελόρι, τόσο στο χαρακτηριστικό της *Ιδέας* όσο και στο επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό με το γυναικείο φτερωτό πνεύμα που ζωγραφίζει και δείχνει και κοιτά παράλληλα προς τα πάνω, θεωρώ ότι ο Ρωμαίος εκφράζει αυτή την σχέση και τους δεσμούς μεταξύ των αυτών αρχών, συμπυκνώνοντας την θεωρητική και πρακτική υπόσταση των τεχνών, ως αλληλένδετες έννοιες στοχασμού και της αποτύπωσης αυτών των σκέψεων στην ύλη(εικ. 12,14).

πρώτων υλών που ο μαθητευόμενος καλλιτέχνης, ως άλλος μαθητευόμενος της ρητορικής οφείλει να γνωρίσει και να χρησιμοποιήσει ώστε να δημιουργήσει κάτι νέο, ένα έργο που θα φέρει την προσωπική σφραγίδα και ύφος του δημιουργού του, όχι απλώς ένα κακέκτυπο ή μια απομίμηση του προτύπου.

Αναλογιζόμενοι τον κυριότερο κανόνα που παρατίθεται στο *Ad Herennium*, ότι δηλαδή οι εικόνες και κυρίως εκείνες που απεικονίζουν ανθρώπους, οφείλουν να είναι δρώσες, δραματικές να προκαλούν τη συγκίνηση και την εντύπωση στο νου του ρήτορα ώστε να παραμένουν για περισσότερο καιρό στην συνείδηση και τη μνήμη, ενώ επιπροσθέτως διάφορα αντικείμενα όπως το κύπελλο-για την περίπτωση του δηλητηριασμένου άνδρα- θα ενισχύουν και θα επικυρώνουν μια πληρέστερη καταγραφή και κωδικοποίηση των εκάστοτε απομνημονευόμενων στοιχείων, ως εξετάσουμε ενδελεχώς τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Bίων*. Μια ανάλογη εντύπωση δεν προκαλείται από το σύνολο σχεδόν των αλληγορικών χαρακτηριστικών της έκδοσης του 1672; Δε νομίζω φερειπείν, ότι μια πολύστηθη γυναίκα που προσπαθεί να ταΐσει το μωρό της, αλλά τελικά καταφέρνει να το πνίξει, ενώ παράλληλα 3 ζώα μεταξύ των οποίων και ένας μονόκερως, αποδοκιμάζουν ενδεχομένως αυτή της την πράξη, θα αποτελούσε μια εικόνα που θα περνούσε απαρατήρητη από τον κάθε αναγνώστη. Επιπροσθέτως κανείς δε θα έμενε ασυγκίνητος, θεωρώ, μπροστά στο θέαμα μιας μειλίχιας ανδρικής μορφής που σχεδιάζει και στοχάζεται πάνω στα γεωμετρικά του σχήματα, ενώ την ίδια ώρα φωτιά και καπνοί απέχουν λίγη απόσταση από τον ίδιο ή πάλι, ποιός είναι εκείνος που δεν θα συμπονούσε τον δυστυχή πίθηκο που συνθλίβεται από το πόδι μιας φιλάρεσκης γυναίκας, τείνοντας τα χέρια του προς βοήθεια; Φαντάζομαι κανείς. Και το ίδιο θα ήλπιζε και ο Μπελόρι όταν θα επέλεγε το θέμα των αλληγορικών χαρακτηριστικών του έργου του. Οι εικόνες αυτές έπρεπε να παραμείνουν έντονα χαραγμένες, σαν τα γράμματα στην κέρινη πλάκα του *Ad Herennium*, στη μνήμη των αναγνωστών-θεατών του.

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι ο ιστοριογράφος επιχειρεί και ενδεχομένως επιτυγχάνει να επεξεργαστεί τις μεθόδους και τα εργαλεία που του διατίθενται από την ρωμαϊκή και τη σύγχρονή του ρητορική παράδοση, παρουσιάζοντάς μας μέσω της ευρηματικότητας και της βαθύτατης πνευματικής του καλλιέργειας και γνώσης στην εικονογραφία, τις δικές του προτάσεις, τις δικές του απόψεις και θέσεις για τις συγκεκριμένες καλλιτεχνικές αρετές που συνοδεύουν το βίο του εκάστοτε καλλιτέχνη του έργου. Ο Μπελόρι, δε δημιούργησε τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά με σκοπό την

προσωρινή μνήμη των συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών, αλλά εκμεταλλευόμενος τη δύναμη της εικόνας, όπως αυτή επεξεργάστηκε και προβλήθηκε στα κείμενα θεολόγων και λογίων της Αντιμεταρρύθμισης, χρησιμοποιεί αυτή την μέθοδο πειθούς προς ενίσχυση της επιχειρηματολογίας του, προσφέροντας έτσι μια πρώτη και αρκετά κατανοητή εικόνα σχετικά με το αντικείμενο μελέτης του κάθε κεφαλαίου –βίου που ακολουθεί αυτή την εικόνα.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας μου, αναφέρθηκα στις πηγές και τα πρότυπα που ενδεχομένως επηρέασαν τις εικονογραφικές επιλογές του κριτικού, ως προς την εικονογράφηση των αλληγορικών χαρακτηριστικών των *Βίων*. Αναγνώρισα ότι τα εικονολογικά δάνεια του Ρωμαίου προκύπτουν κυρίως από την *Iconologia* του Ρίπα ή των συλλογών εμβλημάτων που προκύπτουν από τις εκδόσεις των Αλτσιάτι, Μπόκκι, Ruscelli κ.α. Αν και δεν υιοθετεί απόλυτα τα δανειζόμενα μοτίβα, αλλά αντίθετα προσθέτει ή αφαιρεί συνοδευτικά αντικείμενα, παραλείποντας ακόμα και μορφές, αυτές οι τροποποιήσεις από το πρωτότυπο εξυπηρετούν στον έμμεσο σχολιασμό του ιστοριογράφου προς αυτές τις καλλιτεχνικές έννοιες, όπως παρουσιάζονται στο έργο του, δηλώνοντας έτσι την αντίρρηση ή τη συγκατάθεσή του στην ερμηνεία και την οπτική αναπαράσταση της κάθε καλλιτεχνικής έννοιας από την πηγή της, ενώ παράλληλα δηλώνουν τους δεσμούς του κριτικού με την παράδοση της ουμανιστικής κουλτούρας. Οι προσωπικές επιλογές του στην υιοθέτηση ή την απόρριψη μιας λεπτομέρειας από το σύνολο της σύνθεσης του αλληγορικού χαρακτηριστικού και κατ'επέκτασιν η δημιουργία ενός νέου οπτικού λεξιλογίου ικανού να αφυπνίσει τη μνήμη του θεατή-αναγνώστη μέσω της απλής θέσης αυτής της εικόνας, που δηλώνει τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά που οφείλει να διαθέτει αυτή η αρετή-καλλιτεχνικό προσόν, είναι τα στοιχεία εκείνα που τείνουν και δηλώνουν το συσχετισμό του Μπελόρι ως επιγόνου εκείνων των ουμανιστών που αναζητούσαν στα ιερογλυφικά τις βαθύτερες έννοιες της αλήθειας και της σοφίας, τους λόγιους εκείνους που αγαπούσαν το μύθο και την αλληγορία, την προσωποποίηση και το έμβλημα καθώς σε αυτά αναγνώριζαν μια μυστική γλώσσα κατανοητή για λίγους, ακατανόητη για τους αμύητους και αμαθείς, μια γλώσσα που με αρχή την εικόνα, το σύμβολο, το μύθο, παρουσίαζε με κεκαλυμμένο τρόπο βαθύτερα νοήματα και αρχές. Αυτό δεν επιχειρεί και ο Μπελόρι; Διαφοροποιείται ωστόσο από τους προκατόχους του καθώς επιθυμεί μια διάχυση αυτής της γνώσης, μια διάδοση αυτού του μυστικού κώδικα τόσο στους καλλιτέχνες όσο και στους κριτικούς και φιλοτέχνους, με σκοπό

την αφύπνιση τους και την συστράτευση τους στην μάχη ενάντια στην παρακμή των τεχνών που πρεσβεύουν για τον ρωμαίο, οι μανιεριστές και οι νατουραλιστές, με την εικόνα να αποτελεί το πρώτο και αποτελεσματικότερο μέσο προώθησης αυτών των θέσεων. Γαλουχημένος στις αντιμεταρρυθμιστικές θέσεις και διδάγματα περί της διδακτικής υπόστασης και κατηχητικών σκοπών της τέχνης, ο Μπελόρι αναγνωρίζει την ισχύ της εικόνας και τη λειτουργικότητά της ως μέσο εντύπωσης και διατήρησης της γνώσης στη μνήμη.

Τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Bίων* είτε νοούμενα ως εμβλήματα, είτε ως *impresae*²⁷⁸, είτε ως *imagines agentes*, δύο έννοιες που εν τέλει αλληλοσυμπληρώνονται τόσο στα μέσα όσο και στους στόχους, στη βάση της έκφρασης μιας συμπυκνωμένης αρετής ή διδάγματος ή έννοιας μέσω της εικόνας, μπορούν να ερμηνευτούν ή καλύτερα να αναγνωστούν ως εκείνες οι βασικές αρχές-σταθμοί που ο Μπελόρι επιλέγει να δώσει έμφαση στο έργο του, ως τους πυλώνες της καλλιτεχνικής πρότασης και μεθόδου που απορρέει από τους *Bίους*. Αν το έμβλημα ή η *impresa*, όψεις της ουμανιστικής κουλτούρας και παράδοσης που κληρονόμησε ο 17^{ος} αιώνας, νοούνται ως οι απόπειρες της ενθύμησης μιας κάποιας πνευματικής ιδέας, μιας αρετής, ενός προσόντος με τη βοήθεια της ομοίωσης και της περιγραφής της μέσω της εικόνας, ποιός μπορεί να αρνηθεί ότι ο Μπελόρι δεν ακολουθεί αυτή την πρακτική; Ποιός μπορεί να αρνηθεί ότι με αρχή την υπόθεση ότι τα 13 αλληγορικά χαρακτηριστικά είναι εμβλήματα που συνοδεύουν τον κάθε βιογραφούμενο καλλιτέχνη, ακριβώς λόγω της θεματολογίας τους μέσω των κινήσεων, των μορφών των ρούχων και των αντικειμένων που τα συνοδεύουν και τα περιγράφουν ή ακόμα και του ίδιου του χώρου, δεν ανταποκρίνονται στους κανόνες του Κικέρωνα ή του ανωνύμου συγγραφέα του *Ad Herenium* για τους τρόπους σύνθεσης μιας επιτυχούς εικόνας; Ποιός μπορεί να μην αναγνωρίσει την τάση των *Bίων* προς μια διάδοση πέραν των ορίων της Ρώμης και των ορίων της Ιταλίας, αυτής της καλλιτεχνικής θεωρίας που προτείνεται μέσω του έργου, με την ανάδειξη των κοινών αρετών που οφείλουν να διέπουν και να ορίζουν την ιδανική τέχνη; Αρετές ή προσόντα που προσωποποιούνται από τα εν λόγω χαρακτηριστικά και οι οποίες ακολουθώντας το συρμό της εποχής του Ρωμαίου τείνουν προς μια οικουμενικότητα, στοιχείο που

²⁷⁸G.P.Bellori, 2005,όπ.π.σελ.42-43, C.Pace-J.Bell, όπ.π., σελ. 194.

αναγνωρίστηκε ήδη από τις πρώτες κριτικές του έργου²⁷⁹, αναδεικνύοντας τις σταθερές, αναλλοίωτες, άχρονες βάσεις πάνω στις οποίες οφείλει να δομείται η τέχνη και οι οποίες ως ένα άλλο λεξιλόγιο κοινό και κατανοητό από όλους, μπορεί και πρέπει να εφαρμοστεί.

Κεφάλαιο 5: Οι σκοποί της εικονογράφησης των Βίων του 1672

Επιστρέφοντας στο πεδίο των τεχνών, ανάλογες αισθητικές απόψεις φαίνεται πως εκφράζονται στα γραπτά του Vincenzo Giustiniani (Βιντζένζο Τζιουστινιάνι, 1564-1637) για την ποικιλία «*della maniera e del modo*» στη μουσική στο *Discorso sopra la musica*, και των ζωγραφικών ειδών και υφών στο *Discorso sopra la Pittura*, στο οποίο και παραθέτει δώδεκα καλλιτεχνικά-ζωγραφικά ύφη-*stile*, προτείνοντας ως καλύτερο τη σύζευξη και αρμονική συνύπαρξη της δέκατης κατηγορίας *di maniera*, με εκπροσώπους τους Μπαρότσι, Roncalli, Passignano και τον Cavaliere d'Arpino, και της ενδέκατης που αφορά την ζωγραφική με το μοντέλο μπροστά στα μάτια του καλλιτέχνη, με εκπροσώπους τους Ρούμπενς, Ribera, Honthorst, Baburen και Enricod'Anversa. Σε αυτό το δωδέκατο είδος ζωγραφικής που προκύπτει από τα ανωτέρω δύο, ο Giustiniani θα προτείνει και θα αναγνωρίσει στα έργα των Καραάτσι, Καραβάτζιο και Guido Reni (Γκουίντο Ρένι, 1575-1642), τα ιδανικά πρότυπα προς μίμηση²⁸⁰. Σε παράλληλη οπτική, στο *Felsina Pittrice*, ο Μαλβάζια θα διαπιστώσει και αυτός ποικιλία καλλιτεχνικών υφών και θα προτρέψει τους νεότερους καλλιτέχνες, ορίζοντας έτσι τον ιδανικό ζωγράφο, να συγκεράσουν «*το ρωμαϊκό σχέδιο, την κίνηση και το φως των Βενετσιάνων και το χρώμα των Λομβαρδών*»²⁸¹. Επίσης, προς την ίδια προοπτική, αυτή της παρουσίασης του ιδανικού μοντέλου καλλιτεχνικής μίμησης προς τις νεότερες γενιές, ο Roger De Piles (Ροζέρ ντε Πίλς, 1635-1709), θα προτείνει στο δικό του πάνθεον παρεμφερείς καλλιτέχνες της Αναγέννησης ως πρότυπα, λ.χ. Ραφαήλ-*inventio*, Μιχαήλ Άγγελος-

²⁷⁹L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700), όπ.π.,σελ. 365.

²⁸⁰E.Cropper-C.Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, ΝιούΤζέρσευ, Princeton University Press, 1996, σελ .95-97, 100-104

²⁸¹D.Mahon, 1947,όπ.π.,σελ. 208.Για την προτροπή των Καραάτσι προς αυτή την πρακτική της μίμησης και της σύνθεσης από πολλαπλά μοντέλα, πρβλ. A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci: Comentary and Translation*, Pennsylvania State University Press,University Pa., 2000,σελ. 74.

disegno, Κορέτζιο-ισχύς και ένταση, Τισιανός χρώμα, νατουραλισμό κ.α²⁸². Αναλόγως και ο Fréart de Chambray, (Φρεάρ ντε Σαμπραί, 1606-1676) στο *Idée de la perfection de la peinture*, (1662), θα προτρέψει τους νεότερους ζωγράφους να μελετήσουν και να μιμηθούν τα έργα των Ραφαήλ, Guilio Romano, Πουσσέν κ.α ώστε να διαμορφώσουν το προσωπικό τους ύφος²⁸³. Οι παραπάνω αναφορές δηλώνουν μια ευρύτερη τάση των λογίων και καλλιτεχνών του 17^{ου} αιώνα να ορίσουν τα μέρη της ιδανικής τέχνης, στηριζόμενοι σε ρητορικά μοντέλα και θέτοντας τη σημασία της μίμησης-*imitatio* σε πρωτεύουσα έννοια της διδασκαλίας αυτών των κανόνων. Σε αυτή λοιπόν την «εκλεκτικιστική» παράδοση, που αποκρυσταλλώνεται στην περιγραφή του Λομάτσο για την ιδανική τέχνη με την απεικόνιση του Αδάμ και της Εύας που συνθέτονται, ο μεν Αδάμ από το σχέδιο του Μιχαήλ Αγγέλου και το χρώμα του Τισιανού, η δε Εύα από το σχέδιο του Ραφαήλ και το χρώμα του Κορέτζιο²⁸⁴, υπάρχουν και ορισμένοι που αντιτίθενται και ερμηνεύουν το έργο του Ζεύξη, όχι ως το απαύγασμα της τελειότητας και την καλλιτεχνικής έκφρασης της ιδέας, αλλά στην ουσία την αποτύπωση μιας χιμαιρικής σύνθεσης. Έναντι σε αυτή την εκλεκτικιστική μορφή θεωρητικοποίησης των τεχνών του σχεδίου, καλλιτέχνες όπως λ.χ. Πιέτρο ντα Κορτόνα, Μπερνίνι αντιπροτείνουν τους κινδύνους που ελλοχεύουν από αυτή την άνευ ορίων και μέτρων μίμησης των προτύπων, προβάλλοντας την αδυναμία μιας επιτυχούς σύνθεσης μέσω της σύνδεσης ανόμοιων τρόπων και μερών. Στο πρότυπο της περίπτωσης της Ελένης του Ζεύξη, αντιπροτείνουν το γκροτέσκο του Οράτιου, το υβρίδιο και το τερατώδες²⁸⁵.

Σε αυτό το θεωρητικό δίπολο και στις ανάλογες προτάσεις προς την ιδανική μορφή της τέχνης και των μοντέλων προς μίμηση θα πρέπει να εντάξουμε και να ερμηνεύσουμε και την έκδοση των *Βίων* του 1672. Μεταξύ αυτών των δύο αρχών, ο Μπελόρι θα προτείνει κι αυτός ανάλογα μοντέλα-καλλιτέχνες προς μίμηση για τις νεότερες γενιές, οι αρετές των οποίων οπτικοποιούνται μέσω των αλληγορικών χαρακτηριστικών που συνοδεύουν την έκδοση. Ο Μπελόρι, συνεχίζοντας την παράδοση

²⁸²Roger de Piles, *L'art de Peinture, de C.A. du Fresnoy, Traduit en Francois Enrichy de Remarques & augmente d'un Dialogue sur le Coloris*, Παρίσι, 1673, σελ. 84-88.

²⁸³Πρβλ. Π. Κορνέζου, *Η θεωρία της τέχνης στη Γαλλία το 17^ο αιώνα: η πραγματεία Idée de la perfection de la peinture του Roland Freart de Chambray*, Ρέθυμνο, 2004, αδ. διδακτ. διατρ.

²⁸⁴D. Mahon, 1947, όπ.π., σελ. 195-229. Επίσης πρβλ. D. Mahon, "Eclecticism and the Carracci: Further reflections on the validity of a label", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 16, τχ. 3/4 (1953), σελ. 316

²⁸⁵Maria H. Loh, "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory", περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 86, τχ. 3 (Σεπτ. 2004), σελ. 288.

της *ars memoriae*, προωθεί παράλληλα και μια τρίτη εκδοχή σε αυτές τις καλλιτεχνικές συζητήσεις, αυτή της ομαλής και επιμελούς επεξεργασίας της πρώτης ύλης, των συγκεκριμένων 12 καλλιτεχνών που βιογραφούνται, την επιλογή των καλύτερων μερών από το έργο τους και την επεξεργασία αυτών των αρετών από το κριτικό πνεύμα-*discrezione* του νεόφυτου, ο οποίος καλείται να παρουσιάσει κάτι νέο, το οποίο και θα φέρει την προσωπική του σφραγίδα. Βασιζόμενος στη μεταφορά της μέλισσας, όπως αυτή μας παραδίδεται στα γραπτά του Σενέκα και των πατερικών κειμένων, συστήνει την οργανική επεξεργασία και την προσεκτική επιλογή των συστατικών και των μερών προς μίμηση από τον υποψήφιο καλλιτέχνη, επισημαίνοντας και τους κινδύνους που ενέχουν από μια ολοκληρωτική προσκόλληση στο ύφος του δασκάλου. Με αυτή λοιπόν την επεξεργασία, που θα υπακούει στην εκπλήρωση της έκφρασης μιας *idea del bello*, της αποτύπωσης δηλαδή της αρχέτυπης ομορφιάς που απαντάται στην ουράνια σφαίρα, ο καλλιτέχνης θα επιτύχει την απόδοση αυτής της ομορφιάς στον χθόνιο κόσμο της ύλης, συμμετέχοντας και ενεργώντας ως ένας *alter deus*.

Ακολουθώντας τις προτροπές του Σενέκα καθώς και του Κοϊντιλιανού για την ορθή μίμηση και επεξεργασία των προτύπων με το παράδειγμα της μέλισσας²⁸⁶ και των προτάσεων του ρήτορα, όπως αυτές παρεδόθησαν στο *Institutio Oratoria*²⁸⁷, ο Μπελόρι συμβαδίζει και εκφράζει παρεμφερείς θέσεις περί των ορίων της μίμησης και της έλλογης διαδικασίας που οφείλει να διέπει την σύνθεση ενός έργου.

Αναγνωρίζοντας λοιπόν τα αλληγορικά χαρακτηριστικά των *Βίων* ως τα εφαλτήρια της διαδικασίας οπτικοποίησης των αιώνιων και κοινών αρχών που περιγράφουν την ιδανική μορφή της τέχνης και τα οποία ορίζουν το σώμα της, ο Μπελόρι εκμεταλλεύεται την ισχύ της εικόνας, όπως αυτή έγινε αντικείμενο επεξεργασίας στην αρχαιότητα στα πλαίσια της ρητορικής αλλά και του ανανεωμένου ενδιαφέροντος για τη σημασία της από το αντιμεταρρυθμιστικό περιβάλλον, προτείνοντας τις δικές του θέσεις για την κάθε αρετή ξεχωριστά, βασιζόμενος σε ένα

²⁸⁶ Πρβλ. Seneca, *Seneca in Ten Volumes: Ad Lucilium Epistulae morales*, μτφ. Richard M. Gummere, Καίμπριτζ, Harvard University Press, 1970, σελ. 277-281.

²⁸⁷ *The Institutio Oratoria of Quintilian*, βιβλ. X, κεφ. 2., σελ. 75-91. Όπως προκύπτει από την απογραφή της βιβλιοθήκης του Μπελόρι, ο λόγιος κατείχε τις ρητορικές πραγματείες τόσο του Κοϊντιλιανού και του Κικέρωνα, όσο και νεώτερες κριτικές εκδόσεις, στοιχείο που δηλώνει ενδεχομένως την σχετική εξοικείωση του Ρωμαίου με τις ρητορικές πρακτικές της μνήμης, πρβλ. Valentino Romani, όπ.π., σελ. 179-180.

κοινό εικονολογικό λεξιλόγιο, εύκολα αναγνωρίσιμο στο αναγνωστικό κοινό των *Bίων*. Συνθέτοντας λοιπόν αυτές τις *imagines agentes*, ικανές να εντυπωθούν στη μνήμη και τη συνείδηση του αναγνώστη-θεατή του έργου, επιχειρεί να δώσει μια γενική περιγραφή της συγκεκριμένης αρετής στον βίο του κάθε καλλιτέχνη που ιστορείται στο έργο, προτείνοντας παράλληλα και συγκεκριμένα παραδείγματα μέσω του ίδιου του καλλιτεχνικού έργου του, το οποίο και διέπεται από την εν λόγω καλλιτεχνική αρετή, προτείνοντας στον υποψήφιο εν τέλει να βασίσει την μελέτη του σε αυτά τα έργα και κατ'επέκτασιν σε αυτές τις αρετές που τα διέπουν. Ωστόσο, η μίμηση δε θα πρέπει να είναι δουλκή και χωρίς μέτρο. Άλλωστε η τιμωρία του πιθήκου είναι η συντριβή από την *prudenza*, όπως και απεικονίζεται στο ανάλογο χαρακτηριστικό των *Bίων*.

Αποτέλεσμα αυτής της οργανικής αφομοίωσης των συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών, θα είναι και η δημιουργία νέων έργων που θα βασίζονται στις αρχές των παλαιότερων δασκάλων, αλλά θα αποτελούν κάτι νέο στην επεξεργασία του θέματος, στη σύνθεση ή στο χρώμα. Έργα και κατ'επέκτασιν καλλιτέχνες που χάρη σε αυτή την ιδιότητα της κριτικής σκέψης και της έλλογης πνευματικής διαδικασίας προωθούν τους άξιους εκφραστές-εκπροσώπους μιας ευγενούς ελευθέριας τέχνης. Μιας τέχνης ισάξιας με την ποίηση, τα γράμματα και τις επιστήμες. Μιας τέχνης που όπως μας την παρουσιάζει και ο Τέστα στο *Liceo* έχει ενεργό δράση στον κύκλο των ελευθέρων τεχνών, καθώς ακριβώς λόγω της απόρριψης της δουλκής μίμησης και προσήλωσης στο μοντέλο, μέσω της πνευματικότητας, της μελέτης και της γνώσης των αρχών της φύσης, αναδεικνύει την πνευματική της υπόσταση, όπως άλλωστε υποδηλώνεται και από το αλληγορικό χαρακτηριστικό που συνοδεύει τον βίο του Ντομενικίνο.

Ο Μπελόρι επανέρχεται στη σημασία της μελέτης της φύσης, των αρχών των κανόνων που τη διέπουν, όπως αυτή εκφράστηκε από τους νεότερους ουμανιστές, θεωρητικούς και καλλιτέχνες, λ.χ Αλμπέρτι, Λεονάρντο, Ραφαήλ ή Γκουίντο Ρένι²⁸⁸, απορρίπτοντας τη μονοδιάστατη και χωρίς όρια προσήλωση σε αυτή, όπως μαρτυρούν για τον κριτικό τα έργα των *Bambocianti* και των νατουραλιστών, ενώ παράλληλα επιτίθεται στην παράδοση του μανιερισμού που ακριβώς λόγω της εκλεκτικιστικής τους πρακτικής, αφοσίωσης και επιλογής σε συγκεκριμένα

²⁸⁸ G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 6.

καλλιτεχνικά μοντέλα αδιαφόρησε για τη ουσία της τέχνης, οδηγώντας την έτσι στην παρακμή και τον μαρασμό, σε μια πρακτική υπόσταση, μεταφέροντας έτοιμες λύσεις από άλλους καλλιτέχνες, χωρίς καμία επεξεργασία, δημιουργώντας «νόθα» και όχι νόμιμα και γνήσια τέκνα της φύσης²⁸⁹.

Μέσω των παραπάνω συσχετισμών που επιχειρήσα να αναδείξω με τις αρχές της ρητορικής και του περιεχομένου της έκδοσης των *Βίων* του 1672, προκύπτει ότι αναμφίβολα το έργο και πιο συγκεκριμένα οι 12 βίοι των καλλιτεχνών αποτελούν στην ουσία πρότυπα προς μίμηση προς τους νεότερους καλλιτέχνες που συστήνονται από τον λόγιο. Ομοίως οι προσωπογραφίες κινούμενες προς ανάλογες στοχεύσεις, φαίνονται να υπακούν σε ένα *πλουταρχικό* υπόβαθρο συμβουλευτικής διάστασης και διάθεσης προς τις νεότερες γενιές καλλιτεχνών.

Τα δώδεκα αυτά εναλλακτικά καλλιτεχνικά πρότυπα βρίσκουν τις αισθητικές εκπληρώσεις τους και την οπτική τους αποτύπωση μέσω των αλληγορικών χαρακτηριστικών. Τα χαρακτηριστικά αυτά παρουσιάζονται ως εν δυνάμει θέσεις των καλλιτεχνικών θεωρητικών προτάσεων που προκύπτουν από το σύνολο του έργου. Οι εικόνες αυτές λοιπόν χρησιμοποιούνται ως τα μέσα και οι τρόποι έκφρασης που με περιεκτικό και σαφή τρόπο παρουσιάζουν μια σειρά αρετών-προτύπων, επιτυχιών και εν τέλει καλλιτεχνικών υφών στα οποία και διέπρεψαν οι καλλιτέχνες, τον βίο των οποίων συνοδεύει το καθένα από αυτά τα αλληγορικά χαρακτηριστικά. Όπως και οι προηγούμενοι καλλιτέχνες και λόγιοι, ο ρωμαίος επιχειρεί να παρουσιάσει και να προτείνει και αυτός ένα ιδεατό καλλιτεχνικό ύφος. Ωστόσο, οι τρόποι και τα μέσα που επιλέγονται, με απώτερο στόχο την διαμόρφωση αυτού του ιδεατού καλλιτεχνικού ύφους το οποίο και βασίζεται στις θέσεις του Κοϊντιλιανού, δεν αφορούν μόνο στο επίπεδο των τεχνών του σχεδίου. Τουλάχιστον για την περίπτωση του Μπελόρι, όπως σωστά παρατήρησε και η Elizabeth Cropper, οι νεότεροι μελετητές του έργου του δε θα πρέπει να λησμονούν «*ότι ο ίδιος δεν υπήρξε μόνο ένας κριτικός και θεωρητικός της τέχνης, αλλά ένα ενεργό μέλος της λόγιας κοινότητας που συσχετιζόταν με την Παπική Αυλή και την Κουρία*»²⁹⁰. Πέραν όμως αυτής της κοινωνικής και ιστορικής υπόστασης του ιστοριογράφου, που πρώτος ανάδειξε ο G.Previdali, οφείλουμε να θυμόμαστε ότι υπήρξε και γνώριζε εκ των έσω την

²⁸⁹G.P.Bellori, 1672, όπ.π.,σελ.10.

²⁹⁰Elizabeth Cropper, The ideal of painting, σελ. 157.

καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής του, όντας και ο ίδιος μαθητευόμενος ζωγράφος στα τέλη της δεκαετίας του 1630, στο εργαστήρι του Ντομενικίνο²⁹¹.

Αυτή η ανάγκη δόμησης του ιδεατού προσωπικού καλλιτεχνικού ύφους που βασίζεται στην *επιλεκτική* μίμηση του μαθητευόμενου στη βάση και τις αρχές-αρετές των παλαιότερων δασκάλων και την λογική επεξεργασία αυτής της πρώτης ύλης μέσω του *ingenio* και της διαμόρφωσης ενός νέου ύφους, που δεν συναινεί απαραίτητα στην καινοτομία, θα αποτελέσει για το α΄ μισό του 17^{ου} αιώνα στη Ρώμη, όπως αναφέρει ο Fumaroli, «μια θεωρητική προσέγγιση που με αρχή τη ρητορική θα διαχυθεί στο σύνολο των τεχνών»²⁹².

Αυτή η νέα, ή καλύτερα αυτή η αλλοιωμένη πρόσληψη των σκοπών της ρητορικής, στα πλαίσια και τις επιταγές της θεολογίας, θα γνωρίσει την πλήρη ακμή της μέσω των Ιησουιτών, ανταποκρινόμενη στις ανάγκες των διαταγμάτων του Τρέντο για την αναμόρφωση του κηρύγματος στις αρχές του καθολικού χριστιανικού δόγματος. Οριζόμενη από τις αρχές που διατυπώνονται στο *Ratio Studiorum*, 1599 και επεξεργασμένη από τη γραφή και τη σκέψη των καθηγητών του Collegio Romano, η νέα αυτή εκπαιδευτική μέθοδος θα βρει και τις εκφραστικές αντανakλάσεις της στα κείμενα περί λογοτεχνίας και τεχνών του σχεδίου²⁹³. Οι Ιησουίτες ενθάρρυναν τη διαμόρφωση του προσωπικού ρητορικού ύφους των μαθητευομένων τους μέσω της μίμησης και της γνώσης επιλεγμένων αρχαίων μοντέλων, με τον Αριστοτέλη και τον Κικέρωνα να αποτελούν τα απόλυτα και ιδανικά μοντέλα²⁹⁴, τα οποία και

²⁹¹G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 6

²⁹²Για την επιρροή της ρητορικής και των αρχών της, όπως αυτή επεξεργάστηκε και προωθήθηκε στο σύνολο των τεχνών και των γραμμάτων στη Ρώμη, μέσω των Ιησουιτών πρβλ. M.Fumaroli, "Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhetorique du college romain et les principes inspireurs du mecenat des Barberini", στο *Melanges de l'Ecole Francaise de Rome (Moyen Age-Temps Modernes)*, 1978, τχ.90, σελ. 797-835. Επίσης για το σύνολο της επιρροής της ρητορικής στην τέχνη του 17^{ου} αιώνα πέραν της ανακοίνωσης του G.C.Argan, "La rettorica e l'arte barocca", στο *Atti de VIII Congresso internazionale di Studi Umanistici: Retorica e barocco*, επιμ. Enrico Castelli, Ρώμη, 1955. Πρβλ. M.Fumaroli, *L'age de l'eloquence: Rhetorique et "res literaria" de la renaissance au seuil de l'epoque classique*, Γενεύη, Centre de recherches d'histoire et de philology V (Hautes etudes medievals et moderns), 1980, κυρίως σελ. 162-202. Επίσης πρβλ. E.Raimondi, *Anatomie secentesche*, Πίζα, Saggi di Varia Umanita 3, 1966, σελ. 27-41.

²⁹³M.Fumaroli, 1978, όπ.π., σελ. 800-805.

²⁹⁴*The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*, επιμ., μτφ. σχολ. εισ. Allan P. Farrell, Ουάσινγκτον, 1970, σελ. 72-79. Επίσης πρβλ. Mario Salomone, *L'ordinamento scolastico dei college dei Gesuiti*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1979. Η υπεροχή του Κικέρωνα, ως πρότυπο μίμησης των νεότερων ρητόρων, θα τονιστεί και από άλλους Ιησουίτες ρητοροδιδασκάλους των μέσων του 16^{ου} αιώνα και μετά, λ.χ. Diego de Ledesma (1519-1575), *De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani* (1568), Cyprian Soarez, *De Arte Rhetorica*, (1562), Cyprian Soarez, *Three Books on the Art of Rhetoric Taken Especially from Aristotle, Cicero and Quintilian*, μτφ. επιμ. Lawrence J. Flynn, Gainesville, FL., 1955, σελ. 105, Bartolome Bravo,

επεξεργαζόμενα από την προσωπική κρίση και το πνεύμα του νεόφυτου τροφοδοτούσαν την εξέλιξη της ρητορικής του δεινότητας. Εκμεταλλευόμενος και ουσιαστικά αλλοιώνοντας τους σκοπούς και τη σημασία της ρητορικής, όπως αυτή καθιερώθηκε κατά την αρχαιότητα, η ιησουίτικη θέση περί της ρητορικής, θέτει ως πρωτεύοντα στόχο την προάσπιση του καθολικού δόγματος και τη διάδοσή του στα πέρατα της οικουμένης και κατ'επέκτασιν της πρωτοκαθεδρίας της Ρώμης και της Αγίας Έδρας, ενισχύοντας τα πρωτεία και την απόλυτη κυριαρχία της Καθολικής Εκκλησίας, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση και την ανάδυση μιας χριστιανικής αυτοκρατορίας, ταυτίζοντας τους σκοπούς της Εκκλησίας με εκείνους του κράτους και της πολιτικής εξουσίας²⁹⁵.

Το απόγειο αυτής της πολιτικής διάστασης της σημασίας της ρητορικής, θα συμπέσει χρονικά με την άνοδο στον παπικό θρόνο ενός λογίου και μαθητή του Ρωμαϊκού Κολεγίου, ενός προσώπου που γαλουχήθηκε μέσα σε αυτό το περιβάλλον, του Ουρβανού Η΄ Barberini. Στα χρόνια της παποσύνης του τοσκανού Πάπα, η Ρώμη θα γνωρίσει μια δεύτερη Αναγέννηση ισάξια, όπως άλλωστε ήθελαν να προβάλλουν ο ποντίφικας, οι ανιψιοί και το λόγιο περιβάλλον τους και οι πολιτιστικοί θεσμοί που ιδρύονται επί των χρονών του, λ.χ *Academia degli Umoristi*, με εκείνη του Λέοντα Γ΄ των Μεδίκων²⁹⁶. Σε αυτό το πολιτιστικό περιβάλλον, οι λόγιοι της παπικής Αυλής και κατ'επέκτασιν και ο Μπελόρι ο οποίος διαμορφώθηκε μέσα σε αυτό, γνώρισαν και αποδέχτηκαν την σημασία της ποικιλίας διαφορετικών υφών στο λόγο, τα γράμματα ή τις τέχνες, τα οποία και τα αντιλαμβάνονταν ως εκπορεύσεις μιας αρχής, μιας έκφρασης μίας *Idea* από την οποία εκπηγάζουν και καταλήγουν όλα αυτά τα ποικίλα ύφη. Αναμφίβολα η παρομοίωση του Fumaroli μέσω της οποίας περιγράφει αυτή την ποικιλία και τη σχέση της με την *Idea*, ως τις νευρώσεις ενός θόλου και

De arte oratoria, ac de eiusdem exercendae ratione Tullianaque quaestiones de instauranda Ciceronis imitatione, Μεντίνα, 1596, Andre Schott, *Tullianae quaestiones de instauranda Ciceronis imitatione*, Αμβέρσα, 1610.

²⁹⁵ Πρβλ. E. Cropper, 1987, όπ.π., σελ. 157. Ομοίως και ο M. Fumaroli στο άρθρο του 1978, στον οποίο βασίζεται και παραπέμπει η Cropper, όρισε την Ρώμη της εποχής του Ουρβανού Η΄ ως την περίοδο μιας δεύτερης Αναγέννησης, προβάλλοντας τις σχέσεις και τους δεσμούς μεταξύ της νέας ρητορικής που επεξεργάστηκε από τους Ιησουίτες και του καλλιτεχνικού ύφους των Καράτσι, που προωθείται ως ιδανικό από τον Αγκούκκι και ήκμασε την ίδια περίοδο.

²⁹⁶ Για την πολιτισμική πολιτική των Μπαρμπερίνι πρβλ. *I Barberini e la cultura del Seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Biblioteca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte, Ρώμη, De Luca, 2007, και κυρίως τα άρθρα των Marc Fumaroli, "Le 'sicle' d'Urbain VIII", σελ. 1-14, Lavin Irving, "Urbanitas urbana", σελ. 15-30, Ralph-Miklas Dobler, "Urban VIII und die Jesuiten", σελ. 195-204, Francesco Solinas, "Lo stile Barberini", σελ. 205-212. Επίσης πρβλ. Peter Rietbergen, *Power and religion in baroque Rome. Barberini cultural policies*, Λιέγη, Koninklijke Brill NV, 2006. Επίσης F. Haskell, 1980, όπ.π., σελ. 23-62.

αυτή την κεντρική αρχή από την οποία εκπηγάζουν αυτές με το κέντρο του θόλου, είναι χαρακτηριστική καθώς αποδίδει με σαφήνεια αυτή την πραγματικότητα που βιώνει η αιώνια πόλη την περίοδο των δεκαετιών του 1630 και 1640²⁹⁷.

Ανάλογες θέσεις θα εκφράσει και ο πρώην Ιησουΐτης και καθηγητής της ρητορικής στη Sapienza, Αγκοστίνο Μασκάρντι, στο έργο του *Dell Arte Historica*, Ρώμη, 1636. Όπως και ο Αγκούκκι, με τον οποίο ο ρητοροδιδάσκαλος διατηρούσε δεσμούς²⁹⁸, ο Μασκάρντι θα αναγνωρίσει και αυτός μια *perfetta idea* που εκφράζεται μέσω διαφορετικών υφών έκφρασης, τείνοντας έτσι να υποστηρίξει την πολυδιάστατη πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής του. Για τον ρητοροδιδάσκαλο η έκφραση αυτής της *Idea*, προκύπτει μέσω της μίμησης των προτύπων που προτείνονται από τους αρχαίους, απορρίπτοντας παράλληλα όπως και οι υποστηρικτές του Ντομενικίνο και του Tasso στα πλαίσια της θεωρητικής διαμάχης που ξέσπασε στη δεκαετία του 1630 γύρω από το ζήτημα της μίμησης και των ορίων της, το *capriccio*, την αφελή γλυκύτητα που αναγνωρίζει στην ποίηση του Marino, προωθώντας έτσι τη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους μέσα από την πορεία προς το ιδανικό στα βήματα των αρχαίων δασκάλων²⁹⁹. Ο Μασκάρντι θα χρησιμοποιήσει τον Κικέρωνα ώστε να αποδείξει την ποιότητα και τον ορισμό του προσωπικού ύφους, δανειζόμενος από το *De Oratore* την αναφορά του ρήτορα για την ποικιλία των καλλιτεχνικών ποιοτήτων και τρόπων έκφρασης-αρετών που απαντώνται στα έργα διαφορετικών καλλιτεχνών της αρχαιότητας, λ.χ Μύρωνα, Ζέυξη, Απελλή, Πολύκλειτου, Αγλαόφωνα, Λύσσιπου, όπου αναγνωρίζει διαφορετικές καλλιτεχνικές αρετές και προσόντα, αναδεικνύοντας την καλλιτεχνική τους τελειότητα σε διαφορετικά μέρη της τέχνης, προτείνοντας παράλληλα και εξισώνοντας αυτή την καλλιτεχνική ποικιλία με εκείνη της ρητορικής και της ποικιλομορφίας των τρόπων έκφρασης και κατ'επέκτασιν διαφορετικών τύπων

²⁹⁷ M.Fumaroli, 1978,όπ.π., σελ. 823, 830. Fumaroli Marc, *L'Age de l'eloquence: Rhetorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'epoque classique*, Γενεύη, Centre de recherches d'histoire et de philology V (Haute Etudes medievals et modernes), 1980, σελ. 43. E.Cropper, 1991, όπ.π., σελ. 151-152.

²⁹⁸ Για τις σχέσεις και το κοινό υπόβαθρο της αισθητικής θεωρίας που προτείνεται από τον Αγκούκκι και ενστερνίζεται και επεξεργάζεται περαιτέρω από τον Μπελόρι πρβλ. D.Mahon, 1947, όπ.π., σελ. 141-154, επίσης E.Cropper, 1987,όπ.π.,σελ. 158.

²⁹⁹ E.Raimondi, «Alla Ricerca del Classicismo», στο *Anatomie*, 1966,όπ.π.,σελ.32. Για το ζήτημα που προέκυψε σχετικά με τα όρια της μίμησης, της αντιγραφής και της πρωτοτυπίας σε ένα καλλιτεχνικό έργο ή στην λογοτεχνία πρβλ. E.Cropper, *The Domenichino Affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2005.

ρητόρων³⁰⁰. Ωστόσο, ο ρητοροδιδάσκαλος δε θα μείνει στην ανασκόπηση της αρχαίας τέχνης και της τελειότητας αυτής στα πρόσωπα αρχαίων καλλιτεχνών, αλλά θα μεταφέρει και θα αναδείξει συγκεκριμένα σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα και καλλιτέχνες λ.χ Κορέτζιο, Parmigianino, Τισιανός, Ραφαήλ, ώστε να δηλώσει αυτή τη διαχρονική σημασία στην εντόπιση διαφορετικών εκφράσεων τόσο στη ρητορική όσο και στη ζωγραφική και τις τέχνες του σχεδίου.

Επιπροσθέτως θα υπογραμμίσει την ανάγκη για προσωπική εμπλοκή και κριτική σκέψη και πνεύμα από τη μεριά του μαθητευόμενου προς την πρόοδο και όχι την έμμονη σε μια απλή μίμηση του πρωτότυπου, τονίζοντας τη σημασία του προσωπικού και ατομικού *ingegno* που διαμορφώνεται από την επιλογή, την απόρριψη και την υιοθέτηση και μίμηση μιας *varietas ingeniorum* του παρόντος, άποψη που μας θυμίζει τις προτάσεις του Μπελόρι. Το ίδιο δε, μας συμβουλεύει και ο Ρωμαίος, είτε μέσω της εικόνας, λ.χ *Imitatio Sapiens*, είτε μέσω των αναφορών του στο ίδιο το κείμενο των *Bίων*, αναγνωρίζοντας και αυτός τη δεδομένη ποικιλία υφών και καλλιτεχνικών εκφράσεων που στοχεύουν και εκπηγάζουν από την *Idea* και υπόκεινται στην προσωπική κριτική σκέψη που θα επιτρέψει και θα υποδείξει τους τρόπους εκμετάλλευσης αυτών των αρχών, στοχεύοντας στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του καλλιτέχνη, δηλώνοντας έτσι το στίγμα και το διακριτικό εκείνο στοιχείο που θα επιτρέψει στον εκάστοτε θεατή να αναγνωρίζει ότι αυτό το έργο είναι του Ρένι, αυτό του Αλμπάνι, εκείνο του Α.Καράτσι ή του Καραβάτζιο³⁰¹.

Όπως ανέφερα και παραπάνω, αυτή η νέα εκπαιδευτική μέθοδος που αφορούσε κυρίως ρητορικά ζητήματα και πρακτικές συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση θεωρητικών κειμένων και θέσεων που πηγάζουν από αυτή και αφορούσαν στις τέχνες του σχεδίου. Καλλιτέχνες και θεωρητικοί, μεταξύ αυτών και ο Μπελόρι, θα καταφύγουν σε αυτές τις πρακτικές προτείνοντας έτσι και τους ανάλογους κανόνες προς τον προσδιορισμό και την παρουσίαση εκείνων των αρχών που ορίζουν τον ιδανικό καλλιτέχνη. Στις ίδιες αρχές και στο ίδιο εκπαιδευτικό σύστημα που προτάθηκε από τον Guarino da Verona και εξαπλώθηκε από τους Ιησουίτες σε ολόκληρη την ιταλική χερσόνησο, θα διαμορφωθούν και οι Καράτσι και θα

³⁰⁰ A.Mascardi, *Dell'arte historica*, Ρώμη, 1636, σελ. 329-407. E.Cropper, 1984, όπ.π., σελ. 158-161, E.Cropper, 1990, όπ.π., σελ. 152-153.

³⁰¹ A.Mascardi, 1636, όπ.π., σελ. 405-406. Επίσης για την ίδια θέση όπως αυτή προτάθηκε από τον Agguchi, πρβλ. D.Mahon, 1947, όπ.π., σελ. 242.

θεμελιώσουν και την *Accademia degli Incamminati* στην Μπολόνια, με τις ανάλογες πνευματικές και κοινωνικές αξιώσεις και σημάψεις για τη ζωγραφική που προωθούνται από την επιλογή αυτή στην ονομασία του εργαστηρίου τους.

Ωστόσο, ο συσχετισμός αυτός των μέσων της ρητορικής με εκείνων της ζωγραφικής, όπως αυτά διαμορφώθηκαν στα τέλη του 16^{ου} αιώνα και στις αρχές του 17^{ου} δε θα πρέπει να δώσουν την εντύπωση της απόλυτης και υποτακτικής υποδοχής των σκοπών που καλούνταν να αναλάβουν οι τέχνες. Η ζωγραφική παρουσιάζει πράγματι κοινά στοιχεία με τη ρητορική, αλλά αυτό δε συναινεί υπέρ μιας ταύτισης των σκοπών της πρώτης προς την εξύμνηση του κράτους και της πολιτικής εξουσίας και την άνευ όρων προώθηση αποκλειστικά και μόνο πολιτικών σκοπιμοτήτων μέσω της τέχνης. Οι στόχοι τους διαφοροποιούνται και περιορίζονται σε εντός συνόρων της τέχνης τους, σκοπιμότητες και ανάγκες. Το ότι οι Καράτσι εφάρμοσαν στο θεωρητικό και πρακτικό μέρος της εργασίας τους κανόνες των Ιησουιτών που γνώρισαν και διδάχτηκαν κατά την εκπαίδευσή τους στα εκπαιδευτικά ιδρύματα της πόλης τους³⁰², δε συναινεί σε μια ταύτισή τους με τους Ιησουίτες, δεν επιχειρήσαν να προπαγανδίσουν καμία πολιτική ιδεολογία, ούτε να ενισχύσουν το πολιτικό γόητρο των αρχόντων. Απώτερος στόχος της *Accademia degli Incamminati*, ήταν η προαγωγή των τεχνών στον κύκλο των ελευθέρων επιστημών-όπως προκύπτει και από τον ορισμό τους ως *Accademia*, ενδεικτικός των προθέσεων και των στόχων των ιδρυτών της-, μέσω της ανάδειξης των κοινών μεθόδων εκπαίδευσης των νεόφυτων με εκείνους της ρητορικής και κατ'επέκτασιν η κοινωνική αναγνώριση και εξίσωση του καλλιτέχνη με τον ποιητή, το μαθηματικό και το λόγιο, στα πλαίσια της έλλογης και πνευματικής διεργασίας που υπαγορεύει η καλλιτεχνική δημιουργία. Αυτός άλλωστε είναι και ο ακρογωνιαίος λίθος της ανάπτυξης της θεωρίας της τέχνης, όπως αυτή αναπτύχθηκε ήδη από τον 15^ο αιώνα με τον Αλμπέρτι. Οι ίδιοι οι Καράτσι διαμόρφωσαν, όπως παρατηρεί ο Charles Dempsey, μια νέα καλλιτεχνική πραγματικότητα, βασιζόμενοι σε αυτές τις εκπαιδευτικές μεθόδους, αναγνωρίζοντας μια ποικιλία διαφορετικών καλλιτεχνικών εκφράσεων και αρετών, μέσα από τις οποίες οι μαθητευόμενοί τους, όπως και οι ίδιοι, όφειλαν να επιλέξουν τα καλύτερα

³⁰²Για το καλλιτεχνικό εκπαιδευτικό σύστημα-μαθητεία, τους κύκλους σπουδών και το περιεχόμενο της εκπαίδευσης στα ιδρύματα της Ρώμης και της Μπολόνια, πρβλ. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2000 και Charles Dempsey, "Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century", περ. *The Art Bulletin*, τόμ.62, τχ.4 (Δεκ.1980), σελ. 552-569. Επίσης, Carl Goldstein, 1991, όπ.π., σελ. 641-652.

μεν μέρη αλλά παράλληλα όφειλαν να τα επεξεργαστούν, υιοθετώντας ή απορρίπτοντας με βάση το κριτικό πνεύμα και το *ingegno*, διαμορφώνοντας εν τέλει το προσωπικό τους ύφος, το οποίο και είναι διακριτό από τα πρότυπά τους. Ενάντιοι στην άνευ όρων μίμηση και ταύτιση του νέου με τον διδάσκαλο οι Καράτσι προτείνουν μια διαφορετική προσέγγιση στη διδασκαλία των τεχνών και την εικαστική έκφραση, σε σχέση με τους μανιεριστές. Στα ίδια αυτά διδάγματα διαμορφώθηκαν και οι μαθητές τους, μεταξύ αυτών και ο Ντομενικίνο και στις ίδιες ενδεχομένως καλλιτεχνικές πρακτικές και θεωρητικές προσεγγίσεις εντρύφησε και ο νεαρός Μπελόρι στο εργαστήρι του ζωγράφου.

Αυτή λοιπόν η παράμετρος, η οποία ομολογώ δεν έχει ερευνηθεί επαρκώς από την ιστορική κοινότητα, το ζήτημα δηλαδή και η επίδραση του Ντομενικίνο στον ζωγράφο Μπελόρι, αποτελεί μια ένδειξη της γνώσης αυτών των καλλιτεχνιών θεωρητικών σχημάτων εκ των έσω και όχι μόνο από την πλευρά της παιδείας και κουλτούρας που έλαβε ο νεαρός Τζιοβάνι Πιέτρο στο παπικό περιβάλλον. Ίσως λοιπόν, μια εναλλακτική παράμετρος για την ανάγνωση των *Bίων* και συνεπώς των αλληγορικών χαρακτικών που τους συνδέουν, προκύπτει μέσα από αυτά τα λίγα μεν, γόνιμα δε χρόνια της μαθητείας του λογίου στο εργαστήρι του Ντομενικίνο³⁰³ και της επαφής του με το θεωρητικό σχήμα της *Accademia degli Incamminati*. Προτείνοντας συνεπώς παρεμφερείς λύσεις πρακτικής υπόστασης προς τους νεόφυτους καλλιτέχνες, που συμπυκνώνονται μέσω των αλληγορικών χαρακτικών, ο Μπελόρι στα 1672 υποδεικνύει ως άλλος κληρονόμος της σχολής των Καράτσι –ο μοναδικός εν ζωή πλέον που γνώρισε τα διδάγματα αυτά³⁰⁴- την οδό προς την καλλιτεχνική τελείωση και προτείνει εκείνες τις αρετές που χαρακτηρίζουν τον ιδανικό καλλιτέχνη.

³⁰³ Για τις καλλιτεχνικές θεωρητικές προσεγγίσεις του Ντομενικίνο και την σύμπλευση, αν όχι την διαμόρφωση και την επιρροή τους από τον Αγκούκκι, προτάσεις που διευτυπώθησαν αρχικά από τον D.Mahon, 1947, όπ.π., σελ.111-154 και που επαναλαμβάνονται εν μέρει και στην μονογραφία για τον ζωγράφο από τον Richard Spear,πρβλ. Silvia Ginzburg Carignani,“ Domenichino e Giovanni Battista Agucchi, στο *Domenichino 1581-1641*, κατ.έκθ. 10/10/1996-14/1/1997, επιμ.R.Spear,C.Strinati, A.M.Tantillo, Μιλάνο,Electa, 1996, σελ.121-138, καθώς και της ίδιας “Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia”, στο *Poussin et Rome*, όπ.π., σελ. 273-291.

³⁰⁴ Πράγματι από τα μέσα της δεκαετίας του 1660, ο Μπελόρι θα είναι και ο μοναδικός «επιζών» του καλλιτεχνικού και θεωρητικού κύκλου που διδάχτηκαν από τους Καράτσι, είτε άμεσα, όπως ο Ντομενικίνο, ήδη νεκρός το 1641, ο Λανφράνκο 1647 και ο Αλμπάνι στα 1660, είτε έμμεσα, όπως λ.χ. ο Τέστα, και ο Πουσσέν, νεκροί στα 1650 και 1665 αντίστοιχα. Υπό αυτή την κατάσταση ορθά χαρακτηρίζει και ο Montanari, τον Μπελόρι ως «ορφανό». G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 11.

Παρόμοιες προτάσεις άλλωστε διαπιστώνει κανείς να αναφαίνονται και να ορίζουν τόσο το θεωρητικό περιεχόμενο των σπαραγμάτων των σημειώσεων και των κειμένων του Τέστα ή του Πουσσέν³⁰⁵, αλλά και τα χαρακτηριστικά του πρώτου, όπου ο επίσης μαθητής του Ντομενικό και, όπως παρατηρεί η Cropper, άτομο που συσχετίζεται με τον κύκλο του Μπελόρι αν όχι με τον ίδιο³⁰⁶, επιτυγχάνει να αποδώσει με εύληπτο τρόπο τις θεωρητικές του ιδέες γύρω από τον ορισμό, τους στόχους και τα χαρακτηριστικά της τέχνης στα χαρακτηριστικά του, λ.χ *Liceo*, *Parnassus*, *Alto dilletto*. Κοινός παρονομαστής των κειμένων των τριών ανωτέρω καλλιτεχνών-θεωρητικών αποτελεί προφανώς η ανάδειξη του πνευματικού κύρους και κατ'επέκτασιν η ανάδειξη της σημασίας της σύλληψης του έργου πρώτα μέσω του νου και η υποδεέστερη σημασία της εκτέλεσης που βασίζεται στην πρακτική. Στον άξονα αυτό δομείται και επιχειρείται η εξίσωση των τεχνών με τις ελευθέρια επιστήμες, στην ανάδειξη δηλαδή αυτού του πνευματικού υποβάθρου που διέπει τη ζωγραφική και διαχέεται στο σύνολο των τεχνών του σχεδίου. Αυτή λοιπόν η ταύτιση και ο παραλληλισμός των τεχνών με τον κύκλο των ελευθέρια τεχνών μέσω της πνευματικής, λόγιας και διανοητικής διάστασης που προκύπτει και διέπει την γέννηση και την ανάπτυξη ενός έργου τέχνης, αποτελούν και εκείνα τα διακριτικά που εισαγάγουν τις τέχνες στον Παρνασσό και τις αναγάγουν στη σφαίρα του πνεύματος και της κοινωνικής καταξίωσης και αναγνώρισης.

³⁰⁵ Για τις σημειώσεις του Πουσσέν, οι οποίες και εκδόθηκαν από τον Μπελόρι στο τέλος του βίου του ζωγράφου, πρβλ. Blunt A., "Poussin's Notes on Painting", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.1,τχ.4,(1938), σελ.344-351, και A.Blunt, "Poussin's Ideas on Painting", στο *Nicolas Poussin*, πρακτικά συνεδρίου, Παρίσι, 1958, CNRS, Παρίσι, 1960, τόμ.Ι.,σελ. 219-247. Για τις σημειώσεις του Τέστα πρβλ. , E.Cropper, 1984, όπ.π.,

³⁰⁶ E.Cropper, 1984,όπ.π., σελ.13-14

Επίλογος

Συνοψίζοντας, διαπιστώνω πως ο Τζιοβάνι Πιέτρο με την έκδοση των *Βίων*, επιχείρησε να παρουσιάσει μέσω του θεωρητικού του λόγου και πιο συγκεκριμένα, ως προς το ερευνητικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας, του εικονογραφικού συνόλου της έκδοσης, τις τελικές και ολοκληρωμένες θέσεις τού, που αφορούσαν πρωτίστως την ανάδειξη της ευγένειας και του κοινωνικού κύρους των τεχνών του σχεδίου. Μέσω του λόγου και κυρίως μέσω της εικόνας, προτείνει και τεκμηριώνει πως η πρώτη και κυριότερη δραστηριότητα των τεχνών και κατ' επέκτασιν των ίδιων των υποκειμένων τους, είναι η θεωρία, η διανοητική διάσταση και η πνευματική ενατένιση, ενώ η πράξη, η πρακτική εκτέλεση των ανωτέρω σκέψεων και στοχασμών του καλλιτέχνη δηλαδή, έρχεται σε δεύτερη μοίρα, χωρίς ωστόσο να υποβαθμίζεται, αλλά αντίθετα αποτελεί και αυτή βασικό τμήμα της υλοποίησης μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς μέσω αυτής υλοποιούνται οι πνευματικές διεργασίες και οι λύσεις που προτείνονται από τον καλλιτέχνη. Άλλωστε, όπως προτείνει ο Τέστα στο *Liceo* πράξη και θεωρία δεν αποτελούν αντιθετικά δίπολα αλλά δύο έννοιες που χρειάζεται η μία την άλλη προς την ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής σύνθεσης. Δεν είναι έτσι τυχαίο ότι η μεν *Θεωρία* απεικονίζεται με δεμένα τα χέρια της, ανήμπορη να ανοίξει τα βιβλία που κείτονται στα πόδια της, η δε *Πρακτική-Πράξις* ως τυφλή, βασιζόμενη αποκλειστικά και μόνο στις οδηγίες που λαμβάνει από τον πίθηκο-οδηγό της (εικ.142,162).

Μέσω αυτής της θεωρητικής πρότασης που διέπει το σύνολο του έργου, ο Μπελόρι διευρύνει τα όρια των ελευθέρων επιστημών, εισάγοντας στον κύκλο τους τις τέχνες του σχεδίου. Αναδεικνύοντας την σημασία της πνευματικής εργασίας και των λειτουργιών του νου του καλλιτέχνη που επικουρούν στην σύλληψη της σύνθεσης, επιχειρεί να εξισώσει τους ποιητές και τους ρήτορες με τους καλλιτέχνες.

Αποδεχόμενος τη διαπίστωση ότι οι αλληγορικές συνθέσεις των *Βίων* απεικονίζουν συγκεκριμένες καλλιτεχνικές αρετές ή μέρη μιας εξελικτικής πορείας προς την τελείωση που ο καλλιτέχνης οφείλει να ακολουθήσει, ο Μπελόρι αποδυναμώνει τη σημασία των τεχνών του σχεδίου ως απλές χειρωνακτικές εργασίες και απεμπολεί την πρακτική διάσταση που τις συνόδευε, ανυψώνοντάς τες στη σφαίρα της ακαδημαϊκής μελέτης, προτείνοντάς τες ως εφάμιλλες, αν όχι ισότιμες με τις ελευθέριας τέχνες.

Αναγνωρίζοντας τη σημασία και την ισχύ της εικόνας, ως αποτελεσματικό μέσο στην προώθηση συγκεκριμένων θεωριών και ιδεών και κυρίως τη λειτουργικότητά της ως μέσο διαμόρφωσης συνειδήσεων και καθιέρωσης συγκεκριμένων μοντέλων ηθικής και κατ'επέκτασιν πολιτικο-κοινωνικής συμπεριφοράς, αρχές και λειτουργίες στις οποίες άλλωστε βασίστηκε και προώθησε το ανανεωμένο ενδιαφέρον των εκκλησιαστικών και πολιτικών αρχών της Αντιμεταρρύθμισης, ο Μπελόρι όντας και αυτός μέλος της συγκεκριμένης λόγιας κοινότητας και διαμορφωμένος μέσα σε αυτό το πολιτικό-οικονομικό και πολιτισμικό περιβάλλον, θα χρησιμοποιήσει τα διδάγματα αυτά παρουσιάζοντας με εύληπτο τρόπο μέσω της εικονογράφησης του έργου του, τις θέσεις του σχετικά με τη μορφή της ιδανικής τέχνης και του ιδανικού καλλιτέχνη. Επιλέγοντας την εικόνα ως μέσο διδασχής, επιχειρεί την προβολή των αισθητικών και θεωρητικών απόψεών του δίνοντας στην ουσία πρωταρχική σημασία στην εικόνα, είτε αυτή είναι η προσωπογραφία του καλλιτέχνη, είτε το αλληγορικό χαρακτηριστικό, η οποία πληροφορεί ήδη από την αρχή του βίου και προϊδεάζει τον υποψήφιο αναγνώστη-θεατή για το θέμα που αναπτύσσεται, πέραν των βιογραφικών στοιχείων που παραθέτονται από τον κριτικό, σε κάθε κεφάλαιο που ακολουθεί.

Δανειζόμενος μοτίβα από συγκεκριμένα εικονολογικά εγχειρίδια και εικονογραφημένες μυθογραφίες, μια οπτική γλώσσα επικοινωνίας κοινή στους κύκλους των λογίων και των καλλιτεχνών της εποχής, όπως ανέδειξα σε προηγούμενο κεφάλαιο, ή ακόμη υιοθετώντας εικονολογικά πρότυπα από τις εκδόσεις εμβλημάτων και την παράδοσή τους, ο Μπελόρι δε σημαίνει ότι αυτόχρομα συναινεί υπέρ μιας δογματικής ακολουθίας και συστράτευσης με την έννοια και κυρίως με την ερμηνεία που τους αποδίδεται από αυτά τα κείμενα. Όπως ο ιδανικός καλλιτέχνης που περιγράφεται και προτείνεται στους *Βίους*, έτσι και ο ίδιος ο δημιουργός τους, χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τα συγκεκριμένα εικονολογικά μοτίβα δίνοντας όμως ενίοτε και διαφορετική τροπή και κριτική προσέγγιση στην ερμηνεία τους, κατακρίνοντας, υπερτονίζοντας ή αλλοιώνοντας σε ορισμένες περιπτώσεις αυτές τις έννοιες και αρετές, που καλούνται να περιγράψουν τα πρότυπα του.

Εν σπέρματι λοιπόν, η εικονογράφηση των *Βίων*, και κυρίως τα αλληγορικά χαρακτηριστικά του έργου, μπορεί να βασίζονται σε ήδη καθιερωμένα εικονολογικά πρότυπα και μοτίβα, ωστόσο ο Μπελόρι εκμεταλλευόμενος αυτό το σχετικά αόριστο ερμηνευτικό σχήμα που προκύπτει από αυτά, δημιουργεί και οπτικοποιεί στην πραγματικότητα ένα νέο καλλιτεχνικό –εικονολογικό λεξιλόγιο αρετών, με σκοπό την

ευκολότερη γνώση, πρόσληψη και εμπέδωσή του από το αναγνωστικό κοινό του έργου τού, ένα λεξιλόγιο το οποίο προωθεί τις προσωπικές καλλιτεχνικές και αισθητικές επιλογές του λογίου, προσφέροντας έτσι μια νέα νοηματοδότηση και θεωρητική υπόσταση των συγκεκριμένων αρετών.

Παράλληλα, αναγνωρίζοντας και ταυτίζοντας το αλληγορικό εικονογραφικό πρόγραμμα των *Bίων*, είτε ως εμβλήματα, είτε ως *imprese*, είτε ως *imagines agentes* και όψεις μιας *μνημοτεχνικής*, όπως επιχειρήσα να αναδείξω στο δεύτερο μέρος της εργασίας μου, διαπιστώνω ότι στην ουσία ο στόχος του ιστοριογράφου είναι ένας και συγκεκριμένος, η οικειοποίηση δηλαδή των χαρακτηριστικών και των στοιχείων των ελευθέρων τεχνών, όπως λ.χ της ρητορικής για την περίπτωση των *imagines agentes*, το παιχνίδι μεταξύ λόγου και εικόνας- *ut picture poesis*, και των πολιτισμικών εκφάνσεων που προσδιορίζουν την αριστοκρατία και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, για την περίπτωση των εμβλημάτων, με τις τέχνες του σχεδίου. Αυτή λοιπόν η εξισωτική πολιτική που διέπει το έργο, προκύπτει από την πνευματική υπόσταση των τεχνών, ιδιότητα που στην ουσία κινητοποιεί το καλλιτεχνικό, όπως και το ποιητικό πνεύμα και *ingegno* στη φιλοσοφική ενατένιση της αλήθειας και της ομορφιάς και στη σύλληψη και αποτύπωση αυτής της αρχέτυπης ιδέας από τον καλλιτέχνη-ποιητή στην άψυχη ύλη. Αναδεικνύοντας αυτές τις κοινές αρχές μεταξύ ποίησης και τεχνών, ο Μπελόρι προχωρεί και στο επόμενο στάδιο της αναγνώρισης και εξύψωσης των τεχνών, μέσω των κοινωνικών αξιώσεων των τεχνών και της ισότητάς τους με το σύνολο των ευγενών επιστημών, προσδιοριζόμενη πλέον ως μια ελευθέρια τέχνη και άρα άξια κοινωνικού κύρους και γοήτρου.

Μέσω της οπτικής αναπαράστασης συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αρετών, που προτείνονται ως τα συστατικά στοιχεία που συνθέτουν τον ιδεατό καλλιτέχνη και που ορίζουν τους σταθμούς της εξελικτικής πορείας του ιδίου, ο Μπελόρι ουσιαστικά ακολουθεί τις επιταγές της ρητορικής και επιχειρεί να προσφέρει συγκεκριμένα καλλιτεχνικά πρότυπα ή καλύτερα συγκεκριμένες πρακτικές, τρόπους εργασίας και έκφρασης, οι οποίοι εκπροσωπούνται από το έργο και την προσωπικότητα καθενός από τους δώδεκα βιογραφούμενους καλλιτέχνες του έργου. Αυτές λοιπόν τις εναλλακτικές εκφραστικές μεθόδους που εκπηγάζουν από την ίδια αρχή-*Idea* και που αποτελούν διαφοροποιημένες εκφάνσεις της στον γήινο κόσμο και αποτυπώνονται στο έργο των δώδεκα καλλιτεχνών, επιχειρεί να συγκεντρώσει ο Μπελόρι στο έργο του.

Δεδομένου ότι οι *Βίοι* επιχειρούν να προτείνουν λύσεις και να διαμορφώσουν το σχήμα του ιδανικού καλλιτέχνη, στα πρότυπα του λογίου, η έννοια της μίμησης, όπως αυτή επεξεργάστηκε στη σύγχρονη λόγια γραφή του κριτικού, από τους θεολόγους και τους ρητοροδιδασκάλους και αποτυπώθηκε στα γραπτά και τις πραγματείες περί των τεχνών της έκφρασης, αποτελεί κομβικό σημείο στην ανάγνωση και την κατανόηση των αλληγοριών χαρακτηριστικών των *Βίων*.

Η αλληγορική σύνθεση αποτελεί στην ουσία τον προθάλαμο και το εισαγωγικό κεφάλαιο του βίου που συνοδεύει, δηλώνοντας την καλλιτεχνική έκφραση και δυναμική του εκάστοτε καλλιτέχνη. Αυτό λοιπόν το σύνολο διαφορετικών-εναλλακτικών εκφραστικών τρόπων και υφών που αναγνωρίζονται και προτείνονται από τον Μπελόρι, ο αναγνώστης και κυρίως ο νεόφυτος μαθητευόμενος καλλιτέχνης, οφείλει να γνωρίζει, να μελετήσει και εν τέλει να επιλέξει τα καλύτερα μέρη και στοιχεία από αυτά, ανασυνθέτοντας αυτές τις αρχές και δεδομένα, αποτυπώνοντας αυτές τις αναζητήσεις και λύσεις στα δικά του έργα. Ο ρωμαίος συνεπώς, παρουσιάζει το απαύγασμα της καλλιτεχνικής τελειότητας που αποκρυσταλλώνεται στα αλληγορικά χαρακτηριστικά. Γνωρίζοντας τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική αρετή- ύφος καθώς και το σύνολο των παραδειγμάτων συγκεκριμένων έργων τέχνης που διέπονται και αποτελούν εκφράσεις της εν λόγω αρετής και τα οποία περιγράφονται από τον κριτικό στην εκάστοτε βιογραφία, ο συγγραφέας νοθετεί την νεότερη καλλιτεχνική γενιά στην αφοσίωση και την κριτική μελέτη αυτών των αρχών και εν τέλει την υιοθέτησή τους στην προσωπική εργασία, με απώτερο σκοπό την παραγωγή εφάμιλλων έργων καλλιτεχνικής ποιότητας. Κινούμενος σε αυτό το θεωρητικό σχήμα, το οποίο περιλαμβάνει τον θαυμασμό προς την τέχνη της αρχαιότητας και της απαραίτητης θεωρητικής κατάρτισης των καλλιτεχνών, ο Μπελόρι προτείνει και τις ανάλογες νοθεσίες. Το εκπαιδευτικό σχήμα που προκύπτει από τους *Βίους* αφορά στη μελέτη της τέχνης της αρχαιότητας, τη γνώση της αναλογίας και της γεωμετρίας και τον ευγενή ανταγωνισμό νεώτερων καλλιτεχνών με τα πρότυπα του παρελθόντος, που δεν είναι άλλα από τον Ραφαήλ και τον Α.Καρράτσι, *«Μένει ακόμη να ειπωθεί ότι, επειδή οι γλύπτες της αρχαιότητας είχαν ανατρέξει στη θαυμάσια Ιδέα, είναι απαραίτητη η μελέτη των τελειότερων αρχαίων γλυπτών ώστε να οδηγηθούμε στις ομορφιές που προέρχονται από την φύση. Για τον ίδιο λόγο, είναι απαραίτητη η ενατένιση των έργων των άλλων σπουδαίων δασκάλων. Όμως θα επανέλθουμε στο*

ζήτημα αυτό, σε συνάρτηση με το ευρύτερο θέμα της μίμησης, σε κάποια άλλη πραγματεία...»³⁰⁷.

Αναγνωρίζοντας τη σημασία των κανόνων της μίμησης, ως τρόπου διδασκαλίας, όπως αυτή προτάθηκε από τη ρητορική καθώς και τον άμεσο συσχετισμό των κανόνων και των προτάσεων αυτών με το σύνολο των *Bίων* και το θεωρητικό πρόγραμμα που προτείνεται προς τη διαμόρφωση της ιδανικής τέχνης και των μερών της και του ιδανικού καλλιτέχνη κατ'επέκτασιν, ο Μπελόρι όπως σωστά παρατήρησε η E.Cropper, επιχείρησε να παρουσιάσει και να προωθήσει μια καλλιτεχνική θεωρία που δεν αναγνώριζε εθνικά σύνορα, αλλά αποκτά ή καλείται να λάβει καθολική, αν όχι πανευρωπαϊκή διάσταση. Μολονότι η άποψη αυτή πράγματι εμπεριέχει ένα ποσοστό αλήθειας, καθώς ο Μπελόρι επιθυμεί να δώσει μια καλλιτεχνική πρόταση και μια θεωρητική λύση που να διέπει το σύνολο των τεχνών του σχεδίου και το σύνολο των καλλιτεχνών του ευρωπαϊκού χώρου, ωστόσο υπόρρητα και όπως εύστοχα παρατήρησε ο Previtali και αργότερα ο Montanari, οι *Bίοι* διέπονται και δονούνται από ένα έντονο αίσθημα «*ρωμαικότητας*»³⁰⁸. Πράγματι, αρκεί μόνο να αναλογιστούμε τα ονόματα των καλλιτεχνών που συμπεριλαμβάνονται στο έργο και να ανατρέξουμε στα κείμενα των βιογραφιών τους και θα παρατηρήσουμε ότι το κοινό σημείο αναφοράς είναι η πόλη της Ρώμης, με το αρχαίο και νεότερο παρελθόν και μεγαλείο της. Άλλωστε, όπως ανέφερα και σε προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας, ο ίδιος ο Μπελόρι στην αφιέρωση του έργου στον Κολμπέρ θα τονίσει την πολιτισμική σημασία της αιώνιας πόλης και την αφετηρία στην ανάπτυξη και τη διάδοση των τεχνών από αυτή στον υπόλοιπο κόσμο. Το γεγονός, επιπροσθέτως ότι οι *Bίοι* εκδίδονται το 1672, μεσούσης της παποσύνης του Ρωμαίου Κλήμη Ι' Altieri, είναι ενδεικτικό αυτής της ροπής του λογίου προς την σύνθεση στην ουσία ενός πανηγυρικού λόγου για την πόλη του.

Ανατρέχοντας και εξετάζοντας το περιβάλλον της διαμόρφωσης του νεαρού λογίου, παρατηρούμε ότι οι κυριότερες προσλαμβάνουσες και αισθητικές

³⁰⁷ “*Ci resterebbe il dire che gli antichi Scultori havendo usato l’Idea meravigliosa, come habbiamo accennato, sia pero neccessario lo studio dell’antiche sculture le piu perfette, perche ci guidino alle bellezze emendate della natura & al medesimo fine dirizzar l’occhio alla contemplatione de gli altri eccellentissimi maestri, ma questa material tralasciamo al suo proprio trattato dell’imitazione...*”, G.P.Bellori, 1672, όπ.π., σελ. 11.

³⁰⁸ G.P.Bellori, 2005, όπ.π., σελ. 10-12. *L’idea del Bello*, 2000, τόμ.Ι, όπ.π., σελ. 167-169. T.Montanari, 2002, όπ.π.,σελ.117-138, T.Montanari, 2000, όπ.π.,σελ. 39-49. Hans Raben, “Bellori’s art: the taste and distaste of a seventeenth-century art critic in Rome”, περ. *Simiolus*, τόμ.32, τχ.2/3 (2006),σελ.126-146.

κατευθύνσεις προήλθαν από το παπικό περιβάλλον των αυλών του Γρηγορίου ΙΕ΄ Ludovisi και του Ουρβανού Η΄ Babreini, περιόδους που σύμφωνα με τον Fumaroli, η Ρώμη βίωνε μια δεύτερη αναγέννηση, όπου το σύνολο του κρατικού μηχανισμού κινείται γύρω από την προώθηση της πόλης ως *caput mundi*, και στην αναβίωση και ανασύσταση του πολιτικού μηχανισμού στα πρότυπα μιας ιδανικής πολιτείας, με το διάδοχο του θρόνου του Αγίου Πέτρου να αποτελεί τον φωτισμένο δεσπότη, τον λόγιο, ποιητή και φιλόσοφο που διοικεί δίκαια, νόμιμα αυτή την πόλη, προσφέροντας εκείνα τα εχέγγυα, ελευθερία, ασφάλεια, οικονομική ευρωστία, που θα επιτρέψουν την ανάπτυξη και ακμή των γραμμάτων και των τεχνών³⁰⁹.

Σε αυτό λοιπόν το πολιτικό-κοινωνικό περιβάλλον παγανο-χριστιανικού περιεχομένου πολιτικής και κοινωνικής θεωρίας, που χαρακτηρίζει και αποτελεί τον κινητήριο μοχλό της λόγιας ρωμαϊκής κοινότητας και επηρεάζει το σύνολο των τεχνών της έκφρασης, ο Μπελόρι στα 1672, οπότε και εκδίδει τους *Βίους*, βιώνει τον αντίποδα και την παρακμή αυτής της ιστορικής πραγματικότητας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Previtali, ο Μπελόρι «...βίωσε την πλήρη κατάπτωση του ρωμαϊκού *seicento*. Είδε τη Ρώμη, ακόμα πιο μνημειακή αλλά συνάμα ακόμα πιο άδεια. Είδε τον τουρισμό και το εμπόριο τέχνης να καθίσταται η κύρια πηγή εσόδων...»³¹⁰.

Με την αυξανόμενη πολιτική, στρατιωτική και οικονομική ισχύ της, η Γαλλία τείνει πλέον να καθιερωθεί και να εδραιωθεί πρωτίστως με την πολεμική της υπεροχή στη νέα μεγάλη δύναμη στο γεωπολιτικό χάρτη της Ευρώπης του β΄ μισού του 17^{ου} αιώνα. Η πολιτική σταθερότητα και ο κρατικός συγκεντρωτισμός που θα οδηγήσει στον ολοκληρωτισμό του Βασιλιά Ήλιου, θα έχει ως απότοκο την σταδιακή παρακμή της Ρώμης, ως το κέντρο των πολιτικών ζυμώσεων και αποφάσεων και συνεπώς την μετατόπιση του κέντρου βάρους στην Αυλή του Γάλλου μονάρχη. Ο Μπελόρι αντιλαμβάνεται τον ηγεμονικό ρόλο και την πρωτοκαθεδρία της Γαλλίας στην πολιτική πραγματικότητα, αυτό άλλωστε αναφαίνεται και από το κείμενο της αφιέρωσης, ωστόσο για τον κριτικό οι *Βίοι* αλλά και το σύνολο της εκδοτικής και συγγραφικής παραγωγής του, καθώς και η ενεργή συμμετοχή του στα καλλιτεχνικά

³⁰⁹ M.Fumaroli, 1978, όπ.π., σελ. 797-835.M.Fumaroli, 2007,όπ.π., σελ.1-14.

³¹⁰ G.P.Bellori, 1976, όπ.π., σελ. xxiii-xxiv., E.Cropper, 1991, όπ.π., σελ. 163-164. G.P.Bellori, 1967,όπ.π., σελ. xxix. Για περαιτέρω συζήτηση σχετικά με τα δυσκολίες των καλλιτεχνών που εργάζονταν στην Ρώμη τη δεκαετία του 1640, πρβλ. E.Cropper, 1984,όπ.π., σελ. 56-59 καθώς και 103-109.

θεσμοθετημένα όργανα της Ρώμης-Ακαδημίες, αποτελούν πρώτης τάξεως ευκαιρίες στην υπενθύμιση και την προβολή της ανωτερότητας του ρωμαϊκού καλλιτεχνικού και πολιτιστικού μεγαλείου και του λαμπρού ιστορικού παρελθόντος, τομείς στους οποίους η Γαλλία υστερεί. Δεν είναι θεωρώ τυχαίο δε το γεγονός ότι ο Πουσσέν που περιγράφεται και σκιαγραφείται από τον συγγραφέα και η εικόνα που κατασκευάζει ο λόγιος για τον γάλλο φίλο του, τονίζει αυτή την διάσταση του έργου.

Αναγιγνώσκοντας τους *Βίους* στα πλαίσια της οργάνωσης των τεχνών και των μερών τους προς την ανάδειξη της ιδανικής μορφής, διαπιστώνω ότι ο Μπελόρι επιχειρεί να θέσει τα θεμέλια μιας καλλιτεχνικής θεωρητικής πρότασης που να αντανακλά τις αρχές που οφείλουν να διέπουν μια ανάλογη ιδανική πολιτεία. Αναγνωρίζοντας και υπερτονίζοντας τη σημασία και τη σπουδαιότητα της *historia*, ως το ανώτερο ζωγραφικό είδος, ουσιαστικά συντάσσεται με εκείνη την μερίδα κριτικών και λογίων που αντιλαμβάνονται την ισχύ της εικόνας, και κατ' επέκτασιν της ίδιας της τέχνης, ως μέσο διαπαιδαγώγησης, διδασχής και εντέλει διαμόρφωσης και διατήρησης της ηθικής και πολιτικής συνείδησης των μαζών.

Κύριο στόχο της τέχνης για το αντιμεταρρυθμιστικό κανονιστικό πλαίσιο αποτελεί η κατήχηση, η διδασχή και η προώθηση συγκεκριμένων μοντέλων συμπεριφοράς. Η τέχνη, ως εναλλακτική μορφή ρητορικής, οφείλει να υπακούει πειθήνια και να εκφράζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την κικερώνεια ρήση του *docere, delectare, movere*. Η κάθε καλλιτεχνική παρέκκλιση από τις μετατριδεντικές θέσεις που διευτώθησαν από τους εκκλησιαστικούς και κοσμικούς λογίους και αφορούσαν τις τέχνες, αυτόματα ενείχε την αιρετική διάσταση και κατηγορία, την αμφισβήτηση της θρησκευτικής τάξης και εκκλησιαστικής αυθεντίας και κατ'επέκτασιν της ίδιας της πολιτικής εξουσίας και κρατικής οντότητας. Η τέχνη, όφειλε να υπακούει και να συνάδει απόλυτα με αυτές τις πολιτικές σκοπιμότητες και αρχές.

Διαμορφωμένος και γαλουχημένος μέσα σε αυτό το ρυθμιστικό πλαίσιο, ο λόγιος, δεν είναι τυχαίο ότι αναδεικνύει την *historia* ως το άριστο ζωγραφικό είδος, καθώς μέσω μιας επιτυχούς σύνθεσης στους κανόνες αυτούς, οι οποίοι και προτείνονται στους *Βίους*, ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να αποδώσει ορθά το έκαστο θέμα που καλείται να απεικονίσει. Η σύμπλευση των απόψεων του Μπελόρι με τους λόγιους της παπικής Κουρίας δεν είναι συμπτωματική. Δε θεωρώ βέβαια, ούτε

προτείνω την ανάγνωση των *Bίων* ως ένα ιησουίτικο εγχειρίδιο κανόνων περί της τέχνης και των απαιτούμενων προσόντων που οφείλει να διαθέτει ένας καλλιτέχνης, ώστε το έργο του να συμπλέει με τις εκκλησιαστικές αρχές και επιταγές, ως ένα απλό μέσο προπαγανδιστικής πολιτικής.

Μολοταύτα, ο Μπελόρι δρώντας μέσα σε αυτό το περιβάλλον και λαμβάνοντας ενδεχομένως μια ανάλογη παιδεία, όπως αυτή οριζόταν από το Ρωμαϊκό Κολέγιο, μετέφερε αυτούς τους ίδιους κανόνες της ρητορικής της ορθής μίμησης και της διαμόρφωσης του προσωπικού ύφους, στις τέχνες του σχεδίου.

Απηχώντας θέσεις και προτάσεις της Αυλής των Babrerini, ακόμα ίσως και του ίδιου του Campanella όπως αυτές διευτώθησαν στην *Πολιτεία του Ήλιου*, περί της ιδανικής πολιτείας την οποία κυβερνά ο βασιλιάς-ήλιος-ας μη λησμονούμε ότι μεταξύ άλλων ο ήλιος θα αποτελέσει έμβλημα των Babrerini-ο Μπελόρι αναγνωρίζοντας και αυτός τη δυναμική της εικόνας ως μέσο εκπαίδευσης και κοινωνικής και πολιτικής διαπαιδαγώγησης των πολιτών, θα προτείνει ανάλογους καλλιτεχνικούς κανόνες και θέσεις που στην ουσία αντιπροσωπεύουν και περιγράφουν την τέχνη αυτής της πολιτικής και κρατικής φαντασιακής κοινότητας και ουτοπίας.

Και αν η πολιτική πραγματικότητα της Ιταλίας και πιο συγκεκριμένα της Ρώμης των δεκαετιών του 1660 και 1670, αποτελούν ίσως την παρακμή αυτού του πολιτικού εγχειρήματος, η Γαλλική Αυλή και κυρίως η άνοδος του Λουδοβίκου του 14^{ου} στο θρόνο, ως άλλου βασιλιά –ήλιου, αποτελεί ενδεχομένως την αναζωπύρωση των προσδοκιών για την έλευση και την εγκαθίδρυση μιας νέας χρυσής εποχής, εφάμιλλης με εκείνη της αρχαιότητας. Με αρχή την πολιτική σταθερότητα και την οικονομική ευμάρεια, τα γράμματα και οι τέχνες καλούνται να εκφράσουν και να δηλώσουν ως άλλοι πανηγυρικοί αυτή την ιστορική πραγματικότητα.

Όπως είδαμε και ανωτέρω, οι *Bίοι* εμπεριέχουν και προσβλέπουν προς μια καθολική διάχυση και διάδοση των ιδεών και θέσεων του συγγραφέα περί της ιδανικής τέχνης και υποκειμένων της. Με αφετηρία το ρωμαϊκό καλλιτεχνικό παρελθόν αλλά και την καλλιτεχνική τελειότητα των έργων του Ραφαήλ και του Α. Καράτσι και των μαθητών του, η Ρώμη αποτελεί για τον κριτικό την κοιτίδα και το μέσο διάδοσης αυτού του μηνύματος και των προτάσεων του περί της ιδανικής τέχνης

στο γαλλικό έδαφος³¹¹. Με άλλα λόγια, ο Μπελόρι προσφέρει ένα θεωρητικό πλαίσιο, ένα σύστημα αρχών και μια μέθοδο που οφείλουν να διέπουν τις τέχνες του σχεδίου και κατ'επέκτασιν μια καλλιτεχνική εκφραστική δυναμική που θα αντανακλά την σύγχρονη της ιστορική πραγματικότητα.

Σε αυτή λοιπόν την πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα, ο Μπελόρι προτείνει τον ιδεατό καλλιτέχνη του, προβάλλοντας ένα έντονο ρωμαϊκό τόνο, στην προέλευση των αρετών που συνθέτουν το έργο και την προσωπικότητά του. Τα πρότυπα των καλλιτεχνών που προτείνονται μέσω των *Bίων* είναι καλλιτέχνες που λίγο ή πολύ έζησαν στην πόλη της Ρώμης και επηρεάστηκαν από την αρχαιότητα και τα έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης. Ομοίως οι αλληγορικές συνθέσεις της έκδοσης αναγνωσμένες υπό την κατάλληλη σειρά και τάξη, όπως παρουσιάστηκαν ανωτέρω, ερμηνεύονται και ως τα εφόδια που καλείται να κατέχει ο μαθητευόμενος καλλιτέχνης, τα οποία και περιγράφονται συνοπτικά στο *Liceo* του Τέστα. Τα αλληγορικά χαρακτηριστικά λοιπόν, αποτελούν ενδεχομένως μια λεπτομερής καταγραφή των αναβαθμών της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που προτείνεται από τον Μπελόρι και συμπυκνώνεται στα σκαλιά του *Liceo* (εικ.261), στο τέλος των οποίων ο ολοκληρωμένος καλλιτέχνης εισέρχεται θριαμβευτής στον κύκλο των ελευθέρων τεχνών, αναγάζοντας παράλληλα τις τέχνες στη σφαίρα του πνεύματος και της κοινωνικής αναγνώρισης και καταξίωσης. Προωθώντας αυτές τις θέσεις, που στην ουσία απαρτίζουν και τον πυρήνα των αρετών που διέπουν τις δώδεκα βιογραφίες του έργου, ο Μπελόρι επιχειρεί να προβάλει τη Ρώμη ως τη μητρόπολη της σύγχρονης καλλιτεχνικής πραγματικότητας, αναδεικνύοντας και υπερθεματίζοντας τη σημασία του καλλιτεχνικού παρελθόντος της και την καταλυτική συμβολή του στη διαμόρφωση των νεότερων καλλιτεχνικών γενεών.

³¹¹ Αυτή η «κλασικιστική διάθεση» και προσέγγιση του Μπελόρι, δομείται, όπως ορθά παρατηρεί η E.Cropper, σε «ηθικά και πολιτικά θεμέλια», πρβλ. E.Cropper, 1984, όπ.π., σελ. 160 και E.Cropper, 1991, όπ.π., σελ. 145-173. Ως ιδανική μορφή τέχνης, συνεχίζει το παράδειγμα των αρχαίων, είτε μέσω των σωζόμενων μνημείων είτε μέσω των σύγχρονων έργων του Ραφαήλ και του Α.Καρράτσι. Ο ίδιος ο Μπελόρι δε, στην εισαγωγή του *Le Pitture Antiche del Sepolcro de Nasonii*, (1680, Ρώμη), αναγνωρίζει την σύγχρονη παρακμή αυτών των μνημείων και εκφράζει τη λύπη του για την απώλεια αυτών των έργων αρχαίων ζωγράφων που θα αποτελούσαν πρότυπα στις νεώτερες γενιές, πρβλ. G.P.Bellori, P.S. Bartoli, *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani ed etruschi, trovati in Roma et in altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite memorie, raccolti, disegnati e intagliati da Pietro Santi Bartoli*, Ρώμη 1680, σελ.5. Αυτή άλλωστε είναι και η κινητήρια δύναμη που ωθεί τον ρωμαίο στην καταγραφή αυτών των υπάρχοντων μνημείων καθώς και την ανάδειξη του Ραφαήλ ως του άμεσου κληρονόμου αυτής της παράδοσης, καθώς σύμφωνα με τον Μπελόρι, εκείνος ήταν ο πρώτος που μελέτησε τα ψήγματα των ρωμαϊκών νωπογραφιών και μετέφερε αυτές τις γνώσεις στις *Stanze*, «επαναλαμβάνοντας τα θαύματα του Ζεύξη, του Παρχάσιου και του Απελλή...», πρβλ. G.P.Bellori, P.S. Bartoli, 1680, όπ.π., σελ.5.

Κατάλογος εικόνων

- 1) Carlo Maratti, Προσωπογραφία του Giovan Pietro Bellori, 1672-1673, ελαιογραφία σε καμβά, 97x72,5 εκ., Ρώμη, Ιδιωτική Συλλογή.
- 2) Εξώφυλλο των *Vite* του G.P.Bellori (Ρώμη, 1672). Φωτογραφία: Βιβλιοθήκη Ακαδημίας Αγίου Λουκά, Ρώμη.
- 3) Εξώφυλλο των *Vite* του G.P.Bellori (Ρώμη [Νάπολη], 1728). Φωτογραφία: Βιβλιοθήκη Ακαδημίας Αγίου Λουκά, Ρώμη.
- 4) Francesco de Grado, Προσωπογραφία του Domenico Fontana, από τους *Vite* G.P.Bellori (Ρώμη [Νάπολη],1728). Φωτογραφία: Βιβλιοθήκη Ακαδημίας Αγίου Λουκά, Ρώμη.
- 5) Francesco de Grado, Προσωπογραφία του Luca Giordano, από τους *Vite* του G.P.Bellori (Ρώμη [Νάπολη],1728). Φωτογραφία: Βιβλιοθήκη Ακαδημίας Αγίου Λουκά, Ρώμη.
- 6) Erwin Panofsky, *Idea: A concept in art theory*,μτφ. Joseph J.S.Peake,Κολούμπια,University of South Carolina Press1968,σελ.101.
- 7) Εξώφυλλο του *L'Idée del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, τόμ.1.
- 8) Εξώφυλλο του *L'Idée del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, τόμ.2.
- 9) Αγνώστου χαρακτήη σε σχέδιο του Charles Errard, Μετρήσεις του αγάλματος του Αντίνοου, εμπρόσθια όψη, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 10) Αγνώστου χαρακτήη σε σχέδιο του Charles Errard, Μετρήσεις του αγάλματος του Αντίνοου, πλάγια όψη, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 11) Αγνώστου χαρακτήη σε σχέδιο του Charles Errard, Διακοσμητική σύνθεση, χαρακτηριστικό των *Vite*,Ρώμη,1672.

- 12) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Χαρακτικό της *Idea*, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 13) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Διακοσμητική σύνθεση, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 14) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Διακοσμητική σύνθεση, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 15) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Διακοσμητική σύνθεση, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 16) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Διακοσμητική σύνθεση, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 17) Albert Clouwet σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του Annibale Carracci, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 18) Αγνώστου χαρακτή, Pierre Simon(;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του Agostino Carracci, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672 .
- 19) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του Domenico Fontana, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 20) Αγνώστου χαρακτή, Pierre Simon(;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του Federico Barocci, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 21) Αγνώστου χαρακτή, Etienne Baudet (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του Caravaggio, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 22) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του P.P. Rubens, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 23) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του A. van Dyck, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.
- 24) Αγνώστου χαρακτή, Claude Randon (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του F. Du Quesnoy, χαρακτικό των *Vite*, Ρώμη, 1672.

- 25) Αγνώστου χαρακτή, Claude Randon (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του D.Zampieri (Domenichino), χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 26) Αγνώστου χαρακτή, Claude Randon (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του G.Lanfranco, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 27) Αγνώστου χαρακτή, Guillaume Vallet (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του A.Algardi, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 28) Albert Clouwet σε σχέδιο του Charles Errard, Προσωπογραφία του N.Poussin, χαρακτηριστικό των *Vite*,Ρώμη, 1672.
- 29) Christopher Lederer (Maestro Cristofano Coriolano) σε σχέδιο του Giorgio Vasari, Προσωπογραφία του Leonardo da Vinci, χαρακτηριστικό από τους *Vite* του G.Vasari, Φλωρεντία,1568.
- 30) Christopher Lederer (Maestro Cristofano Coriolano) σε σχέδιο του Giorgio Vasari, Προσωπογραφία του Rosso Fiorentino, χαρακτηριστικό από τους *Vite* του G.Vasari, Φλωρεντία,1568.
- 31) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του An. Carracci, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 32) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του Ag. Carracci, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 33) Αγνώστου χαρακτή , Francois Andriot (;) σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του D.Fontana, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 34) Αγνώστου χαρακτή, Jean-Battiste Nolin(;) σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του F.Barocci, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 35) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του Caravaggio, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 36) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του P.P.Rubens, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.

- 37) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του A.Van Dyck, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 38) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του F.Du Quesnoy, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 39) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του D.Zampieri, Domenichino, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 40) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του G.Lanfranco, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 41) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του A.Algardi, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 42) Αγνώστου χαρακτήρι σε σχέδιο του Charles Errard, Αλληγορική σκηνή του βίου του N.Poussin, χαρακτηριστικό των *Vite*, Ρώμη,1672.
- 43) J.J Clerion, Χάλκινο μετάλλιο με εμπρόσθια απεικόνιση του Charles Errard, οπίσθια Απόλλωνας, 1671, 45 χιλ διάμετρον, Ιδιωτική συλλογή.
- 44) Ανώνυμου χαρακτήρι, Προσωπογραφία του Charles Errard, χαρακτηριστικό, χ.χ., Bibliothèque national de France, Cabinet des estampes.
- 45) Charles Errard, Προμετωπίδα του *Parallele d l' Architecture* του R.Freart Sieur de Chambray, χαρακτηριστικό, Παρίσι,1702.
- 46) Charles Errard, Εξώφυλλο, Αλληγορία της ζωγραφικής στο *Parallele de l' Architecture* του R.Freart Sieur de Chambray, Παρίσι,1702.
- 47) Charles Errard, Αλληγορία της Scienza, στο *Parallele de l' Architecture* του R.Freart Sieur de Chambray, Παρίσι,1702.
- 48) Charles Errard, Χαρακτικά από το *Parallele de l' Architecture* του R.Freart Sieur de Chambray, Παρίσι,1702.
- 49) Charles Errard, Χαρακτικά από το *Parallele de l' Architecture* του R.Freart Sieur de Chambray, Παρίσι,1702.

- 50) Camillo Cungi σε σχέδιο του Guido Ubaldo Abattini, Προμετωπίδα από το *Aedes Barberinae ad Quirinalem* του Girolamo Teti, Ρώμη, 1642.
- 51) Lefebvre Claude, *Προσωπογραφία του Jean Baptiste Colbert*, 1666,Ελαιογραφία σε καμβά,118x113 εκ.,Chateau de Versailles, Βερσαλίες.
- 52) Robert Nanteuil, Jean-Baptiste Colbert, χαρακτηριστικό, 498x714 χιλ., 1670, Cabinet cantonal des estampes, Fondation W. Cuendet et Atelier de Saint-Prex.
- 53) Άγνωστος χαρακτήρας σε σχέδιο G.Vasari, Εξώφυλλο *Vite*, χαρακτηριστικό,Φλωρεντία, Torrentino,1550.
- 54) Cristoforo Coriolano σε σχέδιο του G.Vasari ή του Giovanni Stradano(;), Εξώφυλλο *Vite*, χαρακτηριστικό Φλωρεντία, Giunti, 1568.
- 55) Cristofano Coriolano σε σχέδιο του G.Vasari, *Αλληγορία της Φήμης*, χαρακτηριστικό από τους *Vite*, Φλωρεντία, 1568.
- 56) Charles Errard, Προμετωπίδα των *Vite* του Giovan Pietro Bellori, χαρακτηριστικό, Ρώμη, 1672.
- 57) *Virtu* από την *Iconologia* του Cesare Ripa, χαρακτηριστικό, Ρώμη,1603.
- 58) Charles Errard, Ιστορημένο πρωτόγραμμα από τους *Vite* του Giovan Pietro Bellori, χαρακτηριστικό Ρώμη,1672.
- 59) Charles Errard, Αλληγορικό χαρακτηριστικό της αφιέρωσης των *Vite* του Giovan Pietro Bellori, Ρώμη, 1672.
- 60) Σχολή Charles Le Brun, *Cartouche με το έμβλημα του Colbert με ερωτιδείς και τρίτωνες*, σχέδιο με μαύρο πενάκι,20,2x24,2 εκ., Harvard Art museums/Fogg Museum, Τμήμα Σχεδίων.
- 61) Francois Cheron, Οπίσθια όψη μεταλλίου με θέμα την *Αλληγορία της Αρετής*, διάμετρος 107,7 χιλ.,1643-1648,Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
- 62) Charles Errard, Προπαρασκευαστικό σχέδιο για προμετωπίδα των *Vite* του Giovan Pietro Bellori, *Αλληγορία προς τιμή του Colbert*, πενάκι σε χαρτί, 1672, 173x130 χιλ., Γαλλία, Ιδιωτική συλλογή.

- 63) *Historia*, από την *Iconologia*, του Cesare Ripa, χαρακτηριστικό, Πάδουα, 1611.
- 64) *Νόμισμα εποχής Βεσπασιανού*, χαρακτηριστικό από το *Discorso sopra le Medaglie*, 1559, σελ.323.
- 65) Σχέδιο με θέμα την Νίκη από την *Στήλη του Τραϊανού*, Codex Escorialensis, f.31, σελ.322.
- 66) Η Νίκη γράφουσα, λεπτ. *Στήλη Τραϊανού*, Ρώμη.
- 67) Lambert Lombard, σχέδιο, Νίκη από την *Στήλη του Κωνσταντίνου*, Συλλογή Ahrenberg.
- 68) Domenico Guidi, *Η Φήμη του Λουδοβίκου του 14^{ου}*, μάρμαρο, 2,80 μ., 1680-1685, Κήπος Βερσαλλιών.
- 69) Giotto, *Σκηνές από τον βίο του Χριστού*, λεπτ. *Noli me tangere*, νωπογραφία, Cappella Scrovegni (Arena Cappella), Πάδουα, 1304-1306.
- 70) Annibale Carracci, *Οι τρεις Μαρρίες στον τάφο*, Ελαιογραφία σε καμβά, 121x146 εκ., Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.
- 71) Albrecht Durer, *Αυτοπροσωπογραφία με γούνινο παλτό*, 1500, Ελαιογραφία σε ξύλο, 67,1x48,7 εκ., Alte Pinakothek, Μόναχο.
- 72) Peter Paul Rubens, *Αυτοπροσωπογραφία με καπέλο*, 1623-1625, Ελαιογραφία σε ξύλο, 85x61 Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- 73) Peter Paul Rubens, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1628-1630, Ελαιογραφία σε καμβά, Οικία Rubens, Αμβέρσα.
- 74) Peter Paul Rubens, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1639, Ελαιογραφία σε καμβά, 109,5x85 εκ., Kunsthistorisches Museum, Βιεννη.
- 75) Anthony van Dyck, *Αυτοπροσωπογραφία με ηλιοτρόπιο*, 1632, Ελαιογραφία σε καμβά, 60x73 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.
- 76) Anthony van Dyck, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1632, Ελαιογραφία σε καμβά, 79x62 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

- 77) Giorgio Vasari, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1550-67, Ελαιογραφία σε καμβά, 101x80 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- 78) Federico Zuccaro, *Αυτοπροσωπογραφία*, μετά το 1588, Ελαιογραφία σε καμβά, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- 79) Salvator Rosa, *Αυτοπροσωπογραφία ως φιλόσοφος*, 1641, Ελαιογραφία σε καμβά, 116x94 εκ., National Gallery, Λονδίνο.
- 80) Salvator Rosa, *Αυτοπροσωπογραφία*, Ελαιογραφία σε καμβά, 99x79 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.
- 81) Luca Giordano, *Αυτοπροσωπογραφία*, Ελαιογραφία σε καμβά, 1665, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- 82) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Annibale Carracci*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 83) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Agostino Carracci*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 84) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Federico Barocci*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 85) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Caravaggio*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 86) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Francois Du Quesnoy*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 87) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Domenichino*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 88) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Giovanni Lanfranco*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 89) Ανώνυμου καλλιτέχνη, *Προσωπογραφία του Alessandro Algardi*, μέσα 17ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, Accademia di San Luca, Ρώμη.

- 90) Annibale Carracci, *Αυτοπροσωπογραφία*, ελαιογραφία σε καμβά, Πάρμα, Galleria Nazionale.
- 91)) Annibale Carracci, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1604, 42x30 εκ., Ελαιογραφία σε ξύλο, The Hermitage, Αγία Πετρούπολη.
- 92) Antonio Creccolini, *Αντίγραφο της αυτοπροσωπογραφίας του Annibale Carracci*, Στοκχόλμη, Nationalmuseum.
- 93) Giovan Angelo Canini(;), *Αντίγραφό της αυτοπροσωπογραφίας του Annibale Carracci*, ελαιογραφία σε μουσαμά, Badminton, The Duke of Beaufort.
- 94) Ανώνυμου, *Αντίγραφο της αυτοπροσωπογραφίας του Annibale Carracci*, ελαιογραφία σε μουσαμά, Ρουέν, Musee des Beaux-Arts.
- 95) Annibale Carracci, *Αυτοπροσωπογραφία*, ελαιογραφία σε μουσαμά, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.
- 96)) Leoni Ottavio, *Προσωπογραφία του Annibale Carracci*, 1614, Κιμωλία, 242x170 χιλ., Biblioteca Marciana, Φλωρεντία.
- 97) Nicola Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1650, Ελαιογραφία σε καμβά, 98x74 εκ., Παρίσι, Μουσεία του Λούβρου.
- 98) Nicola Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1649, Ελαιογραφία σε καμβά, 78x65 εκ., Staatliche Museen, Βερολίνο.
- 99) Michel Balla, *Μετάλλιο με απεικόνιση του Domenico Fontana*, περ. 1586, Μπρούτζος, ιδιωτική συλλογή.
- 100) Ανώνυμου, *Μετάλλιο του Domenico Fontana*, 1598, Μπρούτζος, διαμ. 40χιλ., Νάπολη, ιδιωτική συλλογή.
- 101) Paulus Pontius, αντίγραφο του Erasmus Quellinus και του Anthony Van Dyck, *Προσωπογραφίες των Peter Paul Rubens και Anthony Van Dyck*, χαρακτηριστικό, 35,4x45 εκ., Άμστερνταμ, Rijkmuseum.
- 102) Anthony Van Dyck, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1630, 245x157 χιλ., Βρυξέλλες, Bibliotheque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes.

- 103) *Εφέσια Αρτέμιδα*, μάρμαρο, Μουσείο Πίο-Κλεμεντίνο, Μουσεία Βατικανού, Βατικανό, Ρώμη.
- 104) Benvenuto Cellini, *Μελέτη για σφραγίδα της Accademia del Disegno*, 1563-1569, σχέδιο με πενάκι, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.
- 105) Benvenuto Cellini, *Μελέτη για σφραγίδα της Accademia del Disegno*, δεκαετία 1560, σχέδιο με πενάκι, 315x125 χιλ., Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.
- 106) *Χαρακτική απεικόνιση της Diana Ephesiae*, από το *Symbolica Diana Efesia* του Claude Menestrier, Ρώμη, 1568.
- 107) *Χαρακτική απεικόνιση της Diana Ephesiae*, από το *Symbolica Diana Efesia* του Claude Menestrier, Ρώμη, 1568.
- 108) *Απεικονίσεις αρχαίων νομισμάτων με θέμα την Εφέσια Αρτέμιδα*, από το *Epistola ad Franciscum Cardinalem Barberinum, De Fulcris Sev Veribus Dianae Ephesiae...*, του Lucas Holstenius, Ρώμη, 1558.
- 109) Francisco Fernandez, *Χαρακτικό από το Dialogos de la pintura, 4ος Διάλογος*, σελ 64, του Vincencio Carducho, Μαδρίτη, 1633.
- 110) *Inventione*, χαρακτικό από την *Iconologia* του Cesare Ripa, Βενετία, 1645.
- 111) *Ασσυριακές θεότητες*, χαρακτικό από το *Le imagini de i dei de gli antichi* του Vincenzo Cartari, Βενετία, 1571.
- 112) Filippo Ferroverde, *Natura*, χαρακτικό από το *Imagini de I Dei de gli Antichi*, του Vincenzo Cartari, Πάδουα, 1615.
- 113) Ferroverde Filippo, *Natura*, χαρακτικό από το *Annotationi di Lorenzo Pignoria al libro delle Imagini del Cartari*, Πάδουα, 1615.
- 114) *Το Άνδρο της Αιωνιότητας με την Natura στα δεξιά της σύνθεσης*, χαρακτικό από το *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi* του Vincenzo Cartari, Πάδουα, 1615.
- 115) Galle Philip, *Natura*, χαρακτικό από το *Prosopographia, sive virtutum animi, corporis...delineation*, 1585-1590.

- 116) Fra Damiano Zambelli, *λεπτομέρεια από τον San Pietro*, 1535, Περούτζια.
- 117) Agostino Veneziano, *Natura*, χαρακτηριστικό, 1530-1535, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.
- 118) Werner Joseph II, *Natura*, χαρακτηριστικό, β' μισό 17ου αι.-αρχές 18ου, ιδιωτική συλλογή, Λονδίνο.
- 119) Pietro Testa, *Αλληγορία της ζωγραφικής, λεπτ.*, χαρακτηριστικό, 1637-38, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.
- 120) Peter Paul Rubens, *Η εύρεση του Ερεχθέα*, λεπτ., ελαιογραφία σε καμβά, 1615, 218x317 εκ. , Liechtenstein Museum, Βιέννη.
- 121) Francesco Morandini (Porri), *Η Φύση δέχεται από τον Προμηθέα πολύτιμο λίθο*, λεπτ., νωπογραφία, 1570-1572, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I de Medici, Φλωρεντία.
- 122) Falconetto Giovanni Maria, *Το ζώδιο του Λέοντα*, λεπτ., 1515-1520, νωπογραφία, Palazzo d' Arco, Μάντουα.
- 123) Raffaello, *Η θεολογία*, λεπτ. από την *Αίθουσα της Υπογραφής*, 1508-1511, νωπογραφία, Βατικανό, Ρώμη.
- 124) Raffaello, λεπτ. από την *Αίθουσα της Υπογραφής*, 1508-1511, νωπογραφία, Βατικανό, Ρώμη.
- 125) Giorgio Vasari, λεπτ. από την νωπογραφική διακόσμηση της οικίας του καλλιτέχνη στο Αρέτσο, 1547, Casa di G. Vasari, Αρέτσο.
- 126) Giorgio Vasari, λεπτ. από την νωπογραφική διακόσμηση της οικίας του καλλιτέχνη στη Φλωρεντία, *Sala delle Arti*, 1572, Casa di G. Vasari, Φλωρεντία.
- 127) A. Colantuono, *Άποψη του θόλου της αίθουσας από την είσοδο*.
- 128) A. Colantuono, *Άποψη του θόλου προς την είσοδο*.
- 129) Michelangelo Buonarroti, *Ναχσών*, λεπτ., 1511-12, νωπογραφία, 215 x 430 εκ., τύμπανο, *Cappella Sistina*, Βατικανό, Ρώμη.

- 130) Bolognino Zaltieri, *Ερμής*, χαρακτηριστικό από το *Imagini de I dei de gli antichi* του Vincenzo Cartari, Βενετία, 1592.
- 131) P.Testa, *Altro diletto ch'imparar non trovo*, χαρακτηριστικό, 1644, 39,2x52,2 εκ., Harvard Art Museums/Fogg Museum.
- 132) G.B.Passeri, *Πίνακας για την εκμάθηση ανατομίας, με σημειώσεις για την προοπτική και τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς*, 1674, μελάνι σε ακουαρέλα, 43 x 33 εκ., Galleria di Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 133) G.B.Passeri, *Πίνακας για την εκμάθηση ανατομίας, με σημειώσεις για την προοπτική και τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς*, 1674, μελάνι σε ακουαρέλα, 43 x 33 εκ., Galleria di Accademia di San Luca, Ρώμη.
- 134) Charles Errard, Προμετωπίδα του *Anatomia per uso et intelligenza del disegno : ricercata non solo su gl'ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma, delineata in piu tauole con tutte le figure in varie faccie e vedute per istudio della Regia academia di Francia pittura e scultura* των Bernardino Genga, Giovanni Maria Lancisi , Charles Errard, Francois Andriot, Ρώμη, 1691.
- 135) *Disegno*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C.Ripa, Βενετία, 1645.
- 136) *Mathematica*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C.Ripa, Βενετία, 1645.
- 137) Raffaello, *Η Σχολή των Αθηνών*, λεπ., 1509-10, νωπογραφία, 770 εκ. βάση, Stanza della Segnatura, Βατικανό, Ρώμη.
- 138) P.Testa, *Il Liceo della Pittura*, λεπ., χαρακτηριστικό, 1638, 47,9x73,7 εκ., Courtesy National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- 139) Camillo Massimo, (αποδ.), Αντίγραφο της αυτοπροσωπογραφίας του Πουσσέν, σχέδιο με κόκκινη κιμωλία, 32,5x26,8 εκ., Royal Library, Windsor.
- 140) N.Poussin, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, σχέδιο, Gabineto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Φλωρεντία.
- 141) Fulvio Mariotelli, *Practica*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia*, του C.Ripa, Πάδουα, 1625

- 142) P. Testa, *Il Liceo della Pittura* λεπτ., χαρακτηριστικό, 1638, 47,9x73,7 εκ., Courtesy National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- 143) *Imitatione*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C. Ripa, Βενετία, 1645.
- 144) *Prudenza*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C. Ripa, Βενετία, 1645.
- 145) *Arte*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C. Ripa, Βενετία, 1645.
- 146) *Amicitia Etiam Post Mortem Durans*, χαρακτηριστικό από τα *Emblemata...* του A. Alciati, Παρίσι, 1534.
- 147) *Prudentes Vino Abstinent*, χαρακτηριστικό από τα *Emblemata...*, του A. Alciati, Παρίσι, 1534.
- 148) *Κοιμώμενη Αριάδνη*, «Κλεοπάτρα», ρωμαϊκό αντίγραφο πρωτότυπου έργου της σχολής της Περγάμου, μάρμαρο, ύψος 161 εκ., 130μ.Χ.-140μ.Χ., Museo Pio-Clementino, Βατικανό, Ρώμη.
- 149) P. Testa, *Ο θρίαμβος της ζωγραφικής στον Παρνασσό*, λεπτ., χαρακτηριστικό, 1642, 48,8x73,7 εκ., Harvard Art Museums/Fogg Museum.
- 150) P. Testa, *Αλληγορία της ζωγραφικής*, λεπτ., χαρακτηριστικό, 25,9x32,4 εκ., Courtesy National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- 151) C. Bloemaert da G A, *Προμετωπίδας των Vite του G. Vasari*, λεπτ. χαρακτηριστικό, Μπολόνια, 1647.
- 153) Carlo Maratti, *Η Ακαδημία της Ζωγραφικής*, 1680-1682, χαρακτηριστικό, 40,2 x 31 εκ., Chatsworth, Συλλογή Δούκα του Devonshire.
- 154) Raffaello Sanzio, *Οι τρεις Χάριτες*, λεπτ., 1517-1518, νωπογραφία, Villa Farnesina, Ρώμη.
- 155) *Poesia*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C. Ripa, 1645, Βενετία.
- 156) Francisco Lopez μετά τον V. Carducho, *Αλληγορική σύνθεση τέταρτου διαλόγου*, λεπτ., χαρακτηριστικό από το *Dialogos ...* του V. Carducho, Μαδρίτη, 1633.
- 157) Raffaello Sanzio, *Ο Παρνασσός*, λεπτ., 1509-1510, νωπογραφία, βάση 670 εκ., Stanza della Segnatura, Βατικανό, Ρώμη.

- 158) Άγνωστος χαρακτήρας, Λεπτομέρειες από το διακοσμητικό πρόγραμμα της κηδείας του Agostino Carracci, χαρακτηριστικά από το *Felsina Pittrice* του Carlo Malvasia, Μπολόνια, 1678.
- 159) Άγνωστος χαρακτήρας, Λεπτομέρειες από το διακοσμητικό πρόγραμμα της κηδείας του Agostino Carracci, χαρακτηριστικά από το *Felsina Pittrice* του Carlo Malvasia, Μπολόνια, 1678.
- 160) Άγνωστος χαρακτήρας, Διακοσμητική βινιέτα, χαρακτηριστικό από το *Felsina Pittrice* του Carlo Malvasia, Μπολόνια, 1678.
- 161) Raffaello, *Η Σχολή των Αθηνών*, λεπτ., 1509-10, νωπογραφία, 770 εκ. βάση, Stanza della Segnatura, Βατικανό, Ρώμη.
- 162) P.Testa, *Il Liceo della Pittura*, λεπτ., χαρακτηριστικό, 1638, 47,9x73,7 εκ., Courtesy National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- 163) *Theoria*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C.Ripa, 1625, Πάδουα.
- 164) Bonasone Giulio, χαρακτηριστικό από το *Symbolicarum quaestionum...*, του Ach. Bocchi, Μπολόνια, 1574.
- 165) *Bible moralis*, μικρογραφία, 1250, Osterreichische Nationalbibliothek, Βιεννη.
- 166) *Premio*, χαρακτηριστικό από την *Iconologia* του C.Ripa, 1645, Βενετία.
- 167) Ferrovverde Filippo, *Fama*, λεπτ., χαρακτηριστικό από το *Imagini de gli dei delli antichi* του Vincenzo Cartari, 1615, Πάδουα.
- 168) Alessandro Varotari, (Padovanino), *La Fama*, ελαιογραφία σε καμβά, Pinacoteca Vaticani, Βατικανό, Ρώμη.
- 169) Federico Zuccari, λεπτ. από το νωπογραφικό πρόγραμμα της οικίας του στη Ρώμη, Sala del Disegno. Bibliotheca Hertziana, Max-Planck Institut für Kunstgeschichte, Ρώμη.
- 170) Giovanni Francesco Barbieri, (Guercino), *Fama, Honos, Virtus, and Amor Virtutis*, 1621, νωπογραφία, Villa Boncompagni Ludovisi, Sala Superiore, Casino Dell'Aurora, Ρώμη.

- 171) P.Testa, *Ο θρίαμβος της ζωγραφικής στον Παρνασσό*,λεπτ., χαρακτηριστικό, 1642, 48,8x73,7 εκ., Harvard Art Museums/FoggMuseum.
- 172) P.Testa, Προσχέδιο για την Φήμη που νικά την Κακία, πενάκι σε χαρτί, Cabinet des Dessins, Μουσεία του Λούβρου, Παρίσι.
- 173) Baldassare Peruzzi, *Ο Περσέας και ο Πήγασσος*, λεπτ.,νωπογραφία, 1510-1511, Villa Farnesina,Ρώμη.
- 174) Carlo Maratti, *Αλληγορικό σχέδιο για το ταφικό μνημείο του Raffaello*, 1674, 6,30x7,40 εκ., Μουσεία του Λούβρου, Departement des Arts Graphiques, Παρίσι.
- 175)Jan Sadeler ο Πρεσβύτερος, *Ο Ηρακλής στο σταυροδρόμι*, χαρακτηριστικό, 1595,ιδιωτική συλλογή.
- 176) Cherubino Alberti, *Fama*, χαρακτηριστικό, 1628,17,2x 32,7 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- 177) Cherubino Alberti, *Αλληγορική μορφή Virtutis Praemium*, 1628, χαρακτηριστικό, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- 178) Charles Errard, *Προμετωπίδα της Colonna Traiana, Η φήμη υπαγορεύει στην Ιστορία*, χαρακτηριστικό, 22,5x30,4 εκ.,Ρώμη, 1672.
- 179) Cornelis Bloemaer μετά τον Pietro da Cortona, *Αλληγορία της Θείας Πρόνοιας και της Ισχύς των Barberini*, λεπτ., χαρακτηριστικό από το *Aedes Barberinae ad Quirinalem* του H.Teti, Ρώμη, 1642.
- 180) Francesco Salviati, *Η ιστορία του Παύλου ΙΙΙ, λεπτ.Αλληγορία της Φήμης*, νωπογραφία, 1558,Sala dei Fasti Farnesiani, Palazzo Farnese, Ρώμη.
- 181) Αγνώστου χαρακτή σε σχέδιο του G.Vasari, *Αλληγορία της Φήμης* χαρακτηριστικό από τους *Vite* του G.Vasari, Φλωρεντία, 1550.
- 182) Cor. Bloemaer, *Προμετωπίδα των Vite του G. Vasari*, λεπτ., χαρακτηριστικό, Μπολόνια,1647.
- 183) Αγνώστου χαρακτή, *Προμετωπίδα από το Origine et progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori ...*, λεπτ.,του Romano Alberti, Ρώμη, 1604.

- 184) Jacques Blondeau σε σχέδιο του Giacinto Calandrucci, *Προμετωπίδα του Veterum illustrium philosophorum, poetarum*, λεπτ., του G.P.Bellori, 1685, Ρώμη.
- 185) Delaume Etienne, *Οπίσθια όψη μεταλλίου του Ερίκκου ΙΙ με θέμα την αλληγορία της Φήμης*, 1552, ιδιωτική συλλογή.
- 186) Bartholomeus Spranger, *Αλληγορία του Ροδόλφου ΙΙ*, ελαιογραφία σε καμβά, 1592, 23x17 εκ., Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Βιέννη.
- 187) Αγνώστου καλλιτέχνη, *Η έμπνευση του ποιητή(;)*, ταπισερί φλαμανδικής σχολής μέσων του 17^{ου} αιώνα, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.
- 188 α'-β') Αγνώστου χαρακτή, *Απεικόνιση μαρτυρίου με επεξηγηματικό κείμενο*, χαρακτηριστικό από το *De SS Martyrum Cruciatibus Liber*, του Ant.Gallonius Αμβέρσα, 1668.
- 189 α'-β') Αγνώστου χαρακτή, *Απεικόνιση μαρτυρίου με επεξηγηματικό κείμενο*, χαρακτηριστικό από το *Trattato degli Instrumenti di martirio...*, του A.Gallonius, Ρώμη, 1591.
- 190 α'-β') Cav. Gio. Battista μετά από σχέδια του Π Pomarancio, *Απεικόνιση μαρτυρίων Αγίων με επεξηγηματικό κείμενο*, χαρακτηριστικά από το *Ecclesiae Anglicanae Trophaea...*, Ρώμη, 1584.
- 191 α'-β') Αγνώστου χαρακτή, *Απεικονίσεις μαρτυρίων νεομαρτύρων της Αγγλίας*, χαρακτηριστικά από το *Theatrum Crudelitatum Haereticorum...* του A.Huberti, Αμβέρσα, 1587.
- 192 α'-β') Iacomo Carlino, *Η φιλαργυρία και η αγνότητα*, χαρακτηριστικά από το *Libretto d'imagini e di brevi meditationi...contarrie* του Luca Pinelli, Νάπολη, 1600
- 192 γ') Αγνώστου χαρακτή, *Επεισόδιο από τον βίο της Παρθένου*, χαρακτηριστικό από το *Libretto d'imagini...Sacratissima Vergine* του Luca Pinelli, Νάπολη, 1593.
- 193) Jan Wierix, *Ο καλός Σαμαρείτης*, χαρακτηριστικό από το *Evangelicae Historiae Imagines*, Αμβέρσα, 1593.

- 194) Jan Wierix, *Η προσευχή στον Κήπο των Ελαιών*, χαρακτηριστικό από το *Evangelicae Historiae Imagines*, Αμβέρσα, 1593.
- 195) Giovanni Stradano, *Προμετωπίδα από το Acta Apostolorum...*, χαρακτηριστικό, Αμβέρσα, 1584.
- 196) Giovanni Stradano, *Επεισόδια από τις Πράξεις των Αποστόλων*, χαρακτηριστικό από το *Acta Apostolorum...*, Αμβέρσα, 1584.
- 197) Αγνώστου χαρακτήρα, *Η αναγγελία της Γέννησης στους ποιμένες*, χαρακτηριστικό από το *Figure del Nuovo Testamento*, Λυών, 1559.
- 198) Αγνώστου χαρακτήρα, *Nihil ignavis votis*, χαρακτηριστικό από το *Emblemata Florentii Schoonhovii I.C. Goudani...*, 1618.
- 199) Αγνώστου χαρακτήρα, *Typus regis*, χαρακτηριστικό από το *Emblemata Florentii Schoonhovii I.C. Goudani...*, 1618.
- 200) Αγνώστου χαρακτήρα, *Silentium*, από τα *Emblemata* του Andreae Alciati, 1614.
- 201) Αγνώστου χαρακτήρα, *Bonis a divitibus nihil timendum*, από τα *Emblemata* του Andreae Alciati, 1614.
- 202) Giulio Bonasone, μετά από τους Prospero Fontana και Parmigianino, *Laboris Onus Honos Levat*, χαρακτηριστικό από το *Symbolicarvm qvaestionvm de...* του Achillis Bocchii, 1574.
- 203) Αγνώστου χαρακτήρα, *Sola Virtus est Funeris Expers*, χαρακτηριστικό από *Emblematum liber*, του Iani Iacobi Boissardi, Φρανκφούρτη, 1593.
- 204) Αγνώστου χαρακτήρα, *Studio et Vigilantia*, χαρακτηριστικό από *Emblematum liber*, του Iani Iacobi Boissardi, Φρανκφούρτη, 1593.
- 205) Αγνώστου χαρακτήρα, *impresa με επίγραμμα Nutrisco & extinguo*, από το έργο του Claude Paradin, *Symbola heroica*, Αμβέρσα, 1583.
- 206) Αγνώστου χαρακτήρα, *impresa με επίγραμμα Plus oultre*, από το έργο του Claude Paradin, *Symbola heroica*, Αμβέρσα, 1583.

- 207) Αγνώστου χαράκτη, impresa με επίγραμμα *Ingenio experior funera digna meo*, από το έργο του Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie military*, Λυών,1559.
- 208) Αγνώστου χαράκτη, impresa με επίγραμμα *Inter Omnes*, από το έργο του Paolo Giovio,*Dialogo dell'impresie military*, Λυών,1559.
- 209) Αγνώστου χαράκτη, impresa με επίγραμμα *Equanto e piu Agltata, piu Sistrugge*, από το έργο του Giovanni Ferro,*Teatro d'impresie*, Βενετία, 1623.
- 210)Αγνώστου χαράκτη, impresa αφιερωμένη στην Αικατερίνη των Μεδίκων με επίγραμμα *Φώς φέροιν δε γαλήνην* ,από το έργο του Girolamo Ruscelli, *Le impresie illustri...*, Βενετία, 1584.
- 211) Αγνώστου χαράκτη, impresa αφιερωμένη στον Δούκα της Φλωρεντίας με επίγραμμα *Uno Avulso* ,από το έργο του Girolamo Ruscelli, *Le impresie illustri...*, Βενετία, 1584.
- 212)Gijsbert Van Veen, χαρακτικό από το *Amoris divini emblemata*, του Otto van Veen, Αμβέρσα, 1660.
- 213) Cornelis Galle, *Non est mortale quod opto*, χαρακτικό από το *Imago primi saeculi Societatis Iesu*,του Bolland Johannes 1640.
- 214) Cornelis Galle, *Tantum opus est verbo*, χαρακτικό από το *Imago primi saeculi Societatis Iesu*,του Bolland Johannes 1640.
- 215) Αγνώστου χαράκτη, *De Christo Medico*, χαρακτικό από το *Empresas espirituales y morales...*,του Juan Francisco de Villava,1613.
- 216) Αγνώστου χαράκτη, *De Christo Protector*, χαρακτικό από το *Empresas espirituales y morales...*,του Juan Francisco de Villava,1613.
- 217) Αγνώστου χαράκτη, χαρακτικό από τον βίο του Carlo Marrati, στο *Vita di Carlo Maratti pittore* του G.P.Bellori, Ρώμη, 1728.
- 218) Andrea del Castagno, *Διάσημοι άνδρες και γυναίκες*, 1450, ανακατασκευή νωπογραφικού κύκλου στην Villa Carducci, Legnaia. Τα αποτοιχισμένα πρωτότυπα έργα σήμερα στην Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

- 219) Johannes Wierix, *Προσωπογραφία του Jan Van Eyck*, στο *Pictorum aliquot celebrium Germaniae effigies*, του Dominicus Lampsonius, Αμβέρσα, 1572.
- 220) Johannes Wierix, *Προσωπογραφία του Jean Gossart (Mabuse)*, χαρακτηριστικό στο *Pictorum aliquot celebrium Germaniae effigies*, του Dominicus Lampsonius, Αμβέρσα, 1572.
- 221) Jan Vermeyen, *Προσωπογραφία του ζωγράφου Ioanne de Maio*, χαρακτηριστικό από το *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* του D.Lampsonius. Αμβέρσα, 1572. Εδώ σε επανεκτύπωση στο *Het schilder-boeck* του Karel van Mander, Χάαρλεμ, 1604.
- 222) Εξώφυλλο του *L'iconographie ou vies des homes illustres du XVII. Siecle ecrites par M.V avec les portraits peints par le fameux Antoine Van Dyck et gravees sous sa direction*, Άμστερνταμ και Leipzig, 1759.
- 223) Anthony Van Dyck και Jacques Neeffs, *Προμετωπίδα του Icones principum virorum doctorum, ...*, εκδ. Gillis Hendricx, Αμβέρσα.
- 224) Κατάλογος περιεχομένων του *L'iconographie ou vies des homes illustres du XVII. Siecle ecrites par M.V avec les portraits peints par le fameux Antoine Van Dyck et gravees sous sa direction*, τόμ.Ι, Άμστερνταμ και Leipzig, 1759.
- 225) Robert van Voerst, μετά τον A.Van Dyck, *Προσωπογραφία του Kenelm Digby*, χαρακτηριστικό, 26,9x19,6 εκ., Άμστερνταμ, Rijksprentenkabinet.
- 226) Robert van Voerst, μετά τον A.Van Dyck, *Προσωπογραφία του Simon Vouet*, χαρακτηριστικό, 25,1x17,8 εκ., Άμστερνταμ, Rijksprentenkabinet.
- 227) Girolamo Piccini, *Προσωπογραφία του Andrea Mantegna*, χαρακτηριστικό από το *Le maraviglie dell'arte, ovvero, Le vite de gl'illustri pittori veneti...*, του Carlo Ridolfi, Βενετία, 1648.
- 228) Giovanni Georgi, *Προσωπογραφία του Tiziano*, χαρακτηριστικό από το *Le maraviglie dell'arte, ovvero, Le vite de gl'illustri pittori veneti...*, του Carlo Ridolfi, Βενετία, 1648.
- 229) Johannes Meysens, *Προσωπογραφία του Guido Reni*, χαρακτηριστικό από το *Het Gulden Cabinet*, του Cornelis de Bie, 1661.

- 230)) Hendrick Snyers σε σχέδιο του Hendrick Bloemaert, *Προσωπογραφία του Abraham Blomaert*, χαρακτηριστικό από το *Het Gulden Cabinet*, του Cornelis de Bie, 1661.
- 231) Johann Georg Waldreich σε σχέδιο του J.von Sandrart, *Προσωπογραφίες των Adam van Noort, Otto van Veen, Guido Reni, Adam Elsheimer, Abraham Bloemaert, Peter Paul Rubens*, από το *Teutsche Academie* του J.von Sandrart, Νυρεμβέργη, 1675.
- 232) Philipp Kilian σε σχέδιο του J.von Sandrart,, *Προσωπογραφίες των Vincenzo Giustiniani, Gian Lorenzo Bernini, Guercino, Pietro da Cortona, Pietro Testa, Igiemonte*, από το *Teutsche Academie* του J.von Sandrart, Νυρεμβέργη, 1675.
- 233) Αγνώστου χαρακτή, *Προσωπογραφία του Bartolomeo Cesi* , χαρακτηριστικό από το *Felsina Pittrice*, του C.Malvasia, Μπολόνια, 1678.
- 234) Αγνώστου χαρακτή, *Προσωπογραφία του Cesare Baglione*, χαρακτηριστικό από το *Felsina Pittrice*, του C.Malvasia, Μπολόνια, 1678.
- 235) Carlo Maratti, *Αλληγορία της παποσύνης του Κλήμη ΙΧ*, νωπογραφία, 1673-1675, Sala dei Staffieri, Palazzo Altieri, Ρώμη.
- 236) *Εικονογραφημένο αλφαβητάρι*, χαρακτηριστικό από το *Congestorium Artificiose Memorie*, του Johannes Romberch, Βενετία, 1533.
- 237) Αγνώστου χαρακτή, *Η Γραμματική*, χαρακτηριστικό από το *Congestorium Artificiose Memorie*, του Johannes Romberch, Βενετία, 1533
- 238) *Το λιοντάρι του Αγίου Μάρκου*, ξυλογραφία από το *Rationarium evangelistarum omnia...complectens*, Pforzheim, 1505.
- 239) Αγνώστου χαρακτή, *Η Κόλαση*, από το *Thesaurus artificiose Memoriae*, του Cosma Rossellius, Βενετία, 1579.
- 240) Αγνώστου χαρακτή, *Ο Παράδεισος*, από το *Thesaurus artificiose Memoriae*, του Cosma Rossellius, Βενετία, 1579.
- 241) *Η Μετάνοια*, από γερμανικό χειρόγραφο του 15ου αιώνα, Biblioteca Casanatense, Ρώμη.

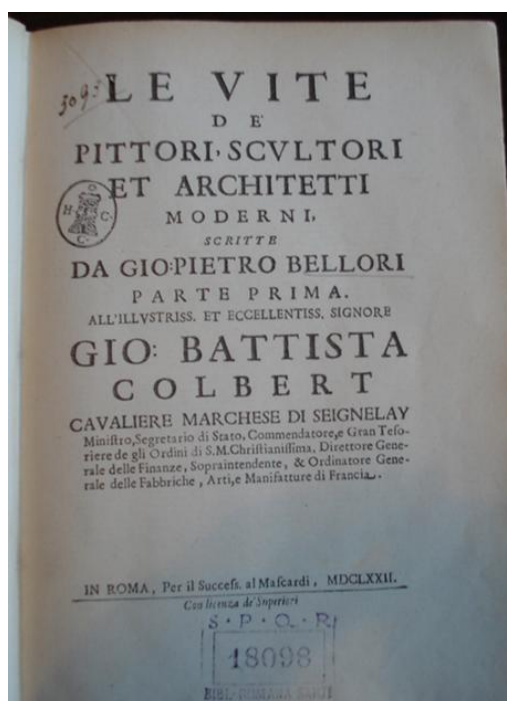
- 242) *Η Δικαιοσύνη και η Γενναιότητα*, 14ος αι., χειρόγραφο, Εθνική Βιβλιοθήκη Βιέννης.
- 243) *Η Εγκράτεια και η Σύνεση*, 14ος αι., χειρόγραφο, Εθνική Βιβλιοθήκη Βιέννης.
- 244) Giotto di Bondone, *Οι Επτά Κακίες, Η οργή*, λεπτ., 1306, νωπογραφία, 120 x 55 εκ., Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Πάδουα.
- 245) Giotto di Bondone, *Οι Επτά Αρετές, Η ισχύς*, λεπτ., 1306, νωπογραφία, 120 x 55 εκ., Cappella Scrovegni (Arena Cappella), Πάδουα.
- 246) Giotto di Bondone, *Οι Επτά Αρετές, Η δικαιοσύνη*, λεπτ., 1306, νωπογραφία, 120 x 60 εκ., Cappella Scrovegni (Arena Cappella), Πάδουα.
- 247) Giotto di Bondone, *Οι Επτά Κακίες, Η απελπισία*, λεπτ., 1306, νωπογραφία, 120 x 60 εκ., Cappella Scrovegni (Arena Cappella), Πάδουα.
- 248) Giotto di Bondone, *Οι Επτά Κακίες, Ο φθόνος*, λεπτ., 1306, νωπογραφία, 120 x 55 εκ., Cappella Scrovegni (Arena Cappella), Πάδουα.
- 249) Lorenzetti Ambrogio, *Αλληγορία της καλής διακυβέρνησης*, λεπτ., 1338-1340, νωπογραφία, Palazzo Pubblico, Σιέννα.
- 250) Lorenzetti Ambrogio, *Αλληγορία της κακής διακυβέρνησης*, λεπτ., 1338-1340, νωπογραφία, Palazzo Pubblico, Σιέννα.
- 251) Άγνωστος χαρακτήρας, *Εικονογραφημένα αλφαβητάρια*, αντίγραφα των χαρακτικών που εκδόθηκαν στο Lodovico Dolce, *Dialogo...*, εδώ από το *Rhetorica Christiana...*, του Diego Valades, Περούτζια, 1579.
- 252) Άγνωστος χαρακτήρας, *Εικονογραφημένα αλφαβητάρια*, αντίγραφα των χαρακτικών που εκδόθηκαν στο Lodovico Dolce, *Dialogo...*, εδώ από το *Rhetorica Christiana...*, του Diego Valades, Περούτζια, 1579.
- 253) Άγνωστος χαρακτήρας, *Εικονογραφημένα αλφαβητάρια*, αντίγραφα των χαρακτικών που εκδόθηκαν στο Lodovico Dolce, *Dialogo...*, εδώ από το *Rhetorica Christiana...*, του Diego Valades, Περούτζια, 1579.
- 254) Άγνωστος χαρακτήρας, *Εικονογραφημένη εκκλησιαστική ιεραρχία*, χαρακτικό από το *Rhetorica Christiana...*, του Diego Valades, Περούτζια, 1579.

- 255) Άγνωστος χαρακτήρας, *Αλληγορική σύνθεση σωτηριολογικού περιεχομένου*, από το *Rhetorica Christiana...*, του Diego Valades, Περούτζια, 1579.
- 256) Giovan Paolo Lomazzo, *Αυτοπροσωπογραφία ως μέλος της Accademia della Val di Blenio*, 1568, Ελαιογραφία σε καμβά, 56 x 44 εκ., Pinacoteca di Brera, Μιλάνο.
- 257) G.P.Lomazzo, *Προσχέδιο για την προμετωπίδα του Trattato*, πριν το 1572, πενάκι, κιμωλία και πινέλο, 33,1x21,4 εκ., Albertina, Βιέννη.
- 258) Martin Kemp, *Διαγραμματική αποτύπωση του κάτοψης του Tempio του Lomazzo, με τους πλανήτες και τις επιρροές τους στον φυσικό κόσμο*, 1987.
- 259) Martin Kemp, *Διάγραμμα του Tempio*, 1987.
- 260) *Προμετωπίδα από το L'Idée dell'Architettura Universale*, του Vincenzo Scamozzi 1615, Βενετία.
- 261) P.Testa, *Il Liceo della Pittura*, λεπτ., χαρακτηριστικό, 1638, 47,9x73,7 εκ., Courtesy National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.

EIKONEΣ



(1)



(2)



(3)



(4)



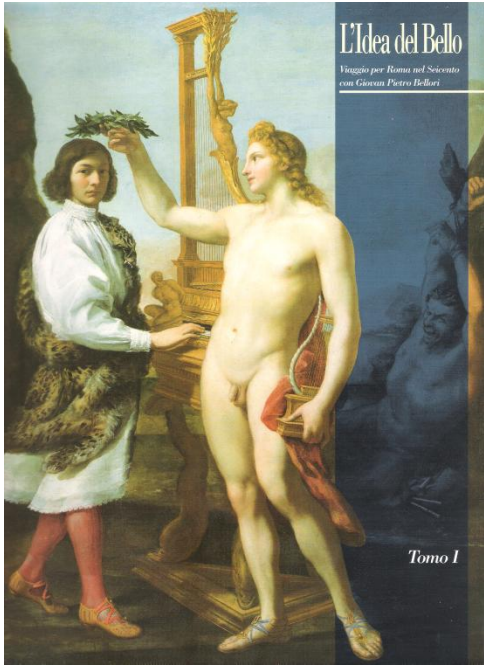
(5)

[6]

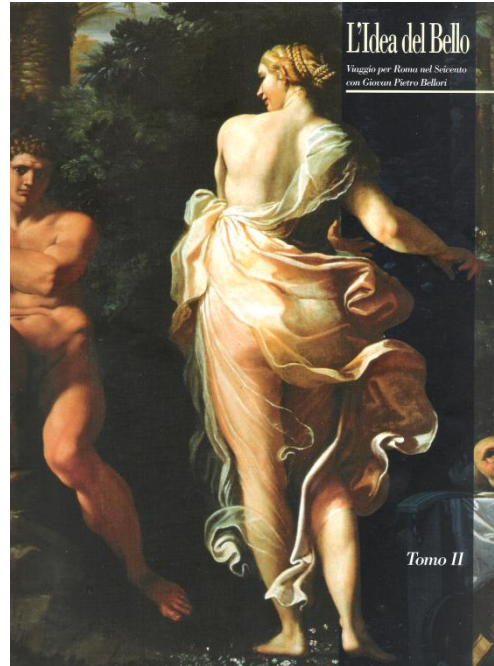
CLASSICISM



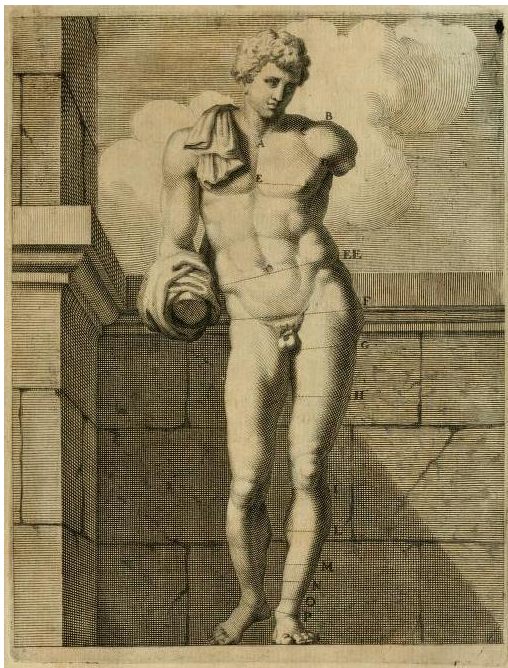
(6)



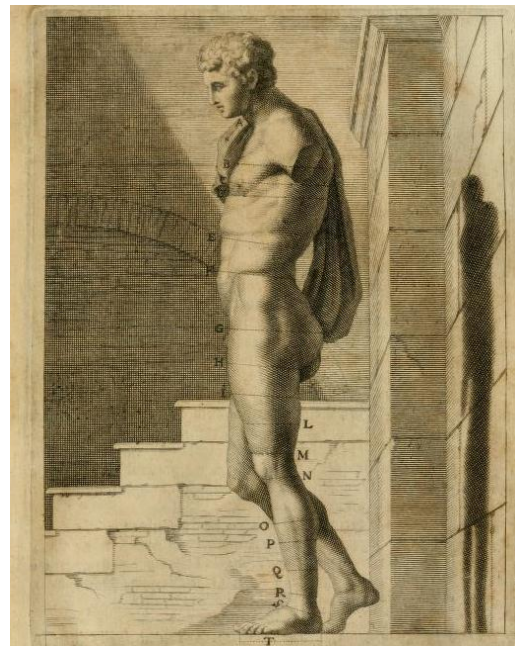
(7)



(8)



(9)



(10)



(11)



(12)



(13)



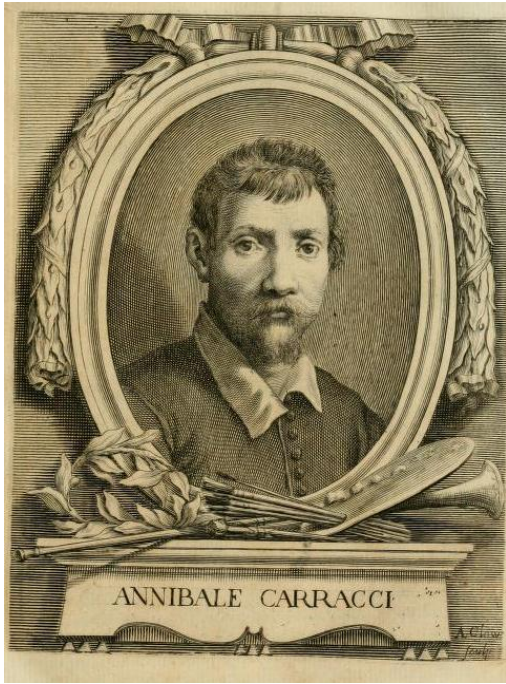
(14)



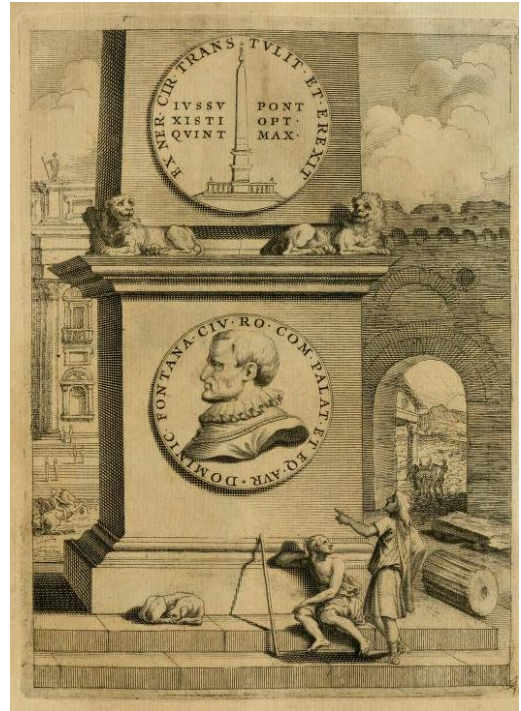
(15)



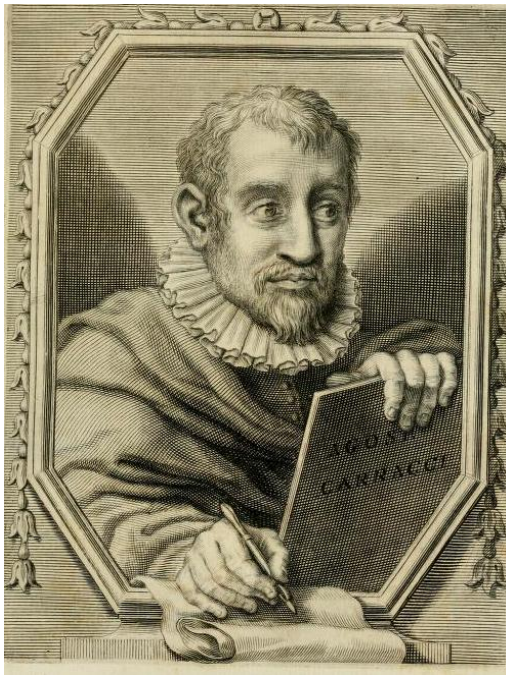
(16)



(17)



(19)



(18)



(20)



(21)



(23)



(22)



(24)



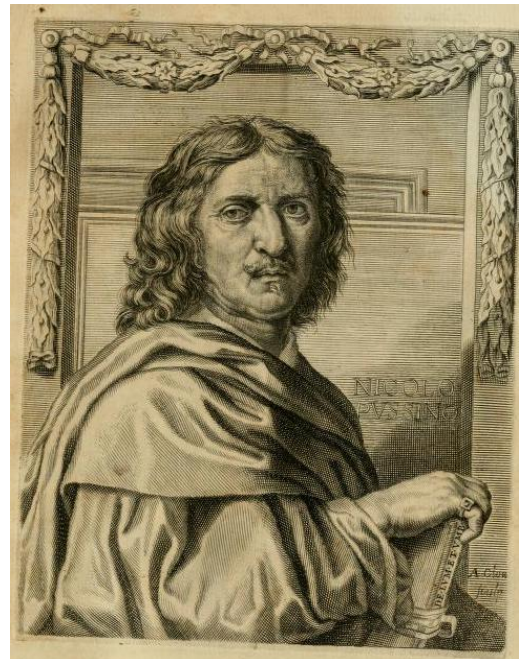
(25)



(27)



(26)



(28)



(εικ.29)



(εικ.31)



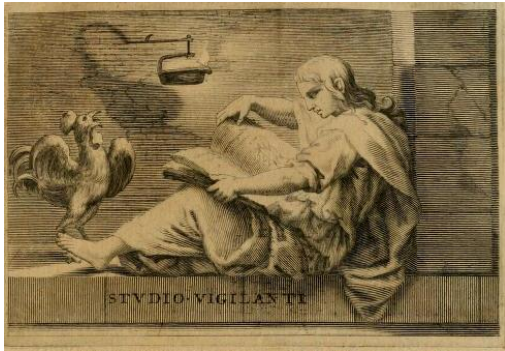
(εικ.32)



(εικ.30)



(εικ.33)



(εικ.34)



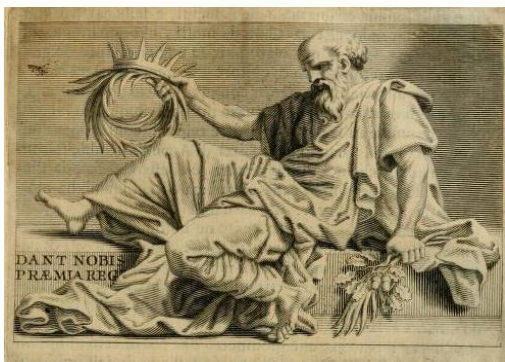
(εικ.37)



(εικ.35)



(εικ.38)



(εικ.36)



(εικ.39)



(εικ.40)



(εικ.43)



(εικ.41)



(εικ.42)



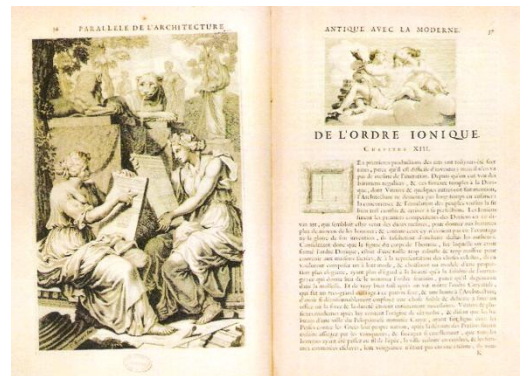
(εικ.44)



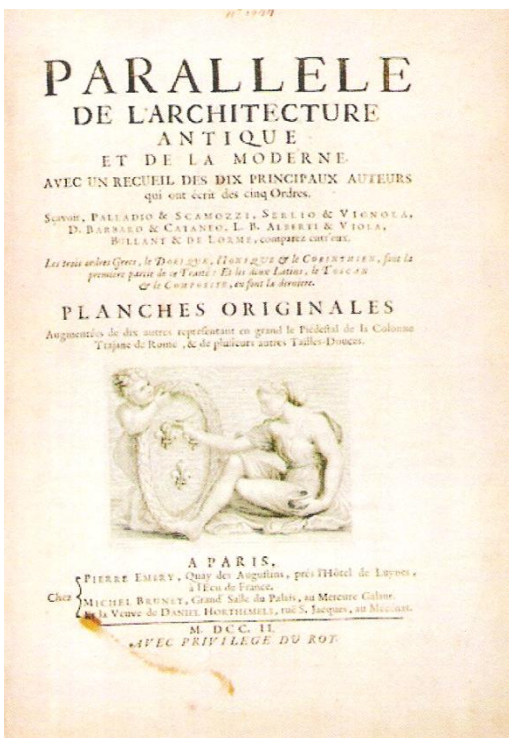
(εικ.45)



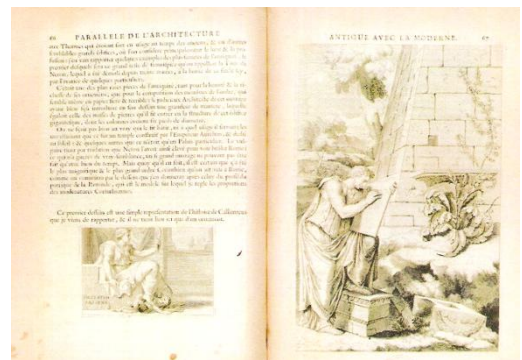
(εικ.47)



(εικ.48)



(εικ.46)



(εικ.49)



(εικ.50)



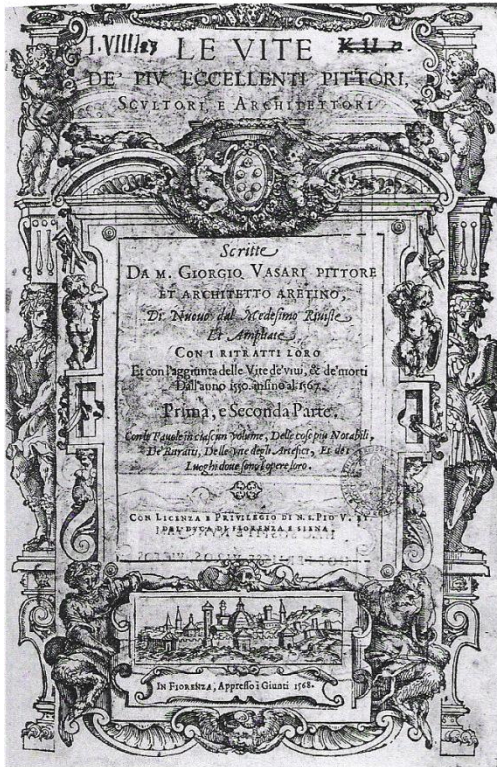
(εικ.52)



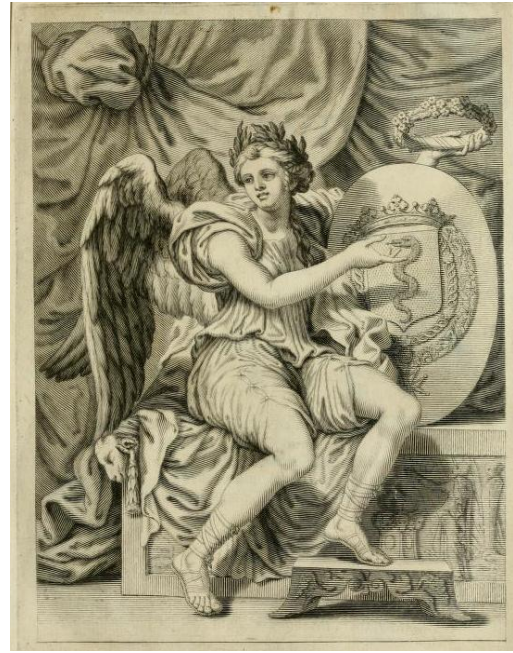
(εικ.51)



(εικ.53)



(εικ.54)



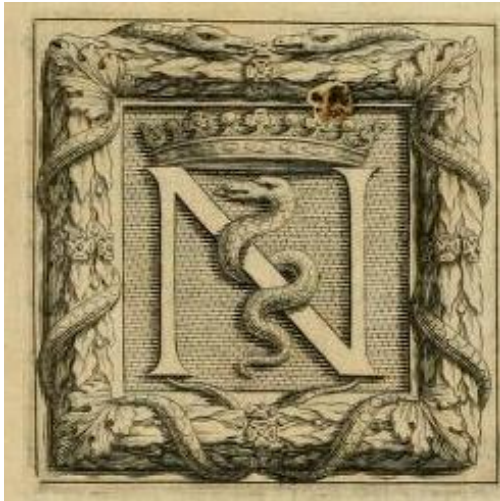
(εικ.56)



(εικ.55)



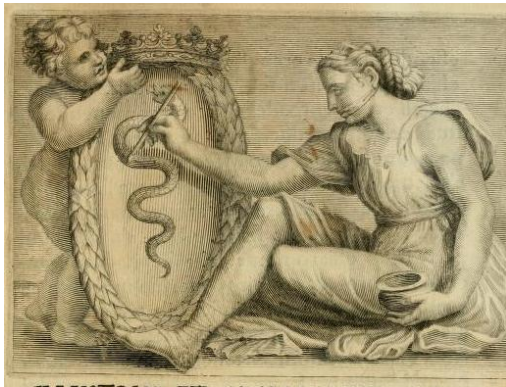
(εικ.57)



(εικ.58)



(εικ.61)



(εικ.59)



(εικ.62)



(εικ.60)



(εικ.63)



(εικ.65)



(εικ.64)



(εικ.66)



(εικ.67)



(εικ.69)



(εικ.68)



(εικ.70)



(εικ.71)



(εικ.73)



(εικ.72)



(εικ.74)



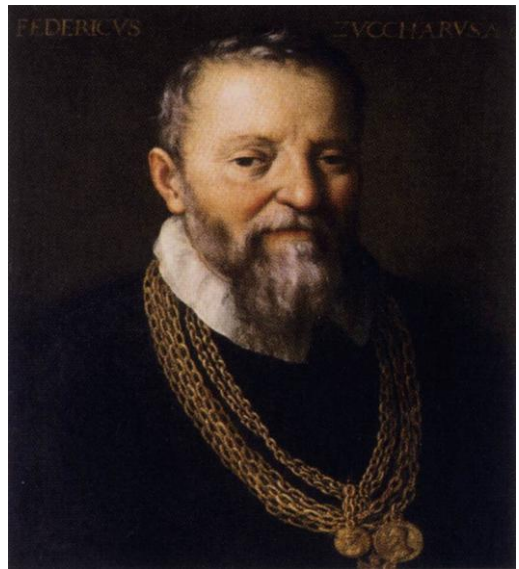
(εικ.75)



(εικ.77)



(εικ.76)



(εικ.78)



(εικ.79)



(εικ.81)



(εικ.80)



(εικ.82)



(εικ.83)



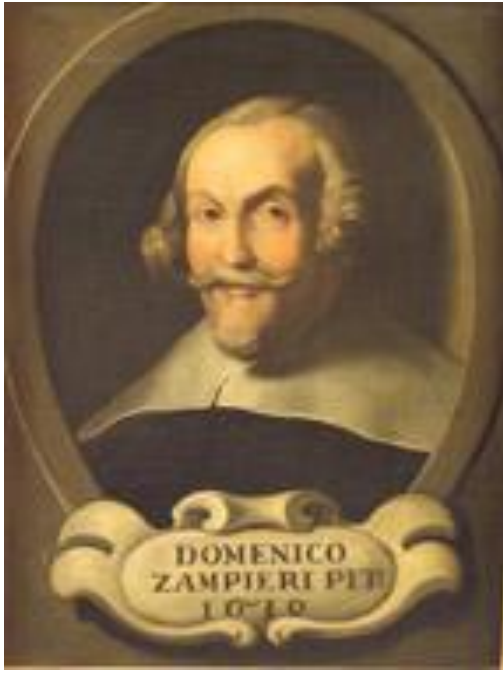
(εικ.85)



(εικ.84)



(εικ.86)



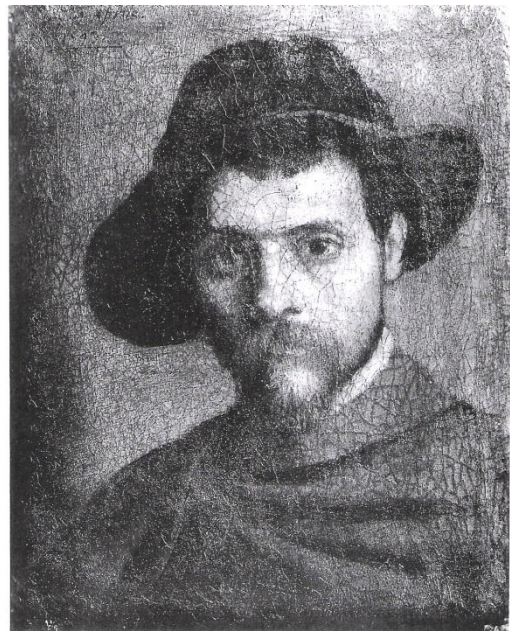
(εικ.87)



(εικ.89)



(εικ.88)



(εικ.90)



(εικ.91)



(εικ.93)



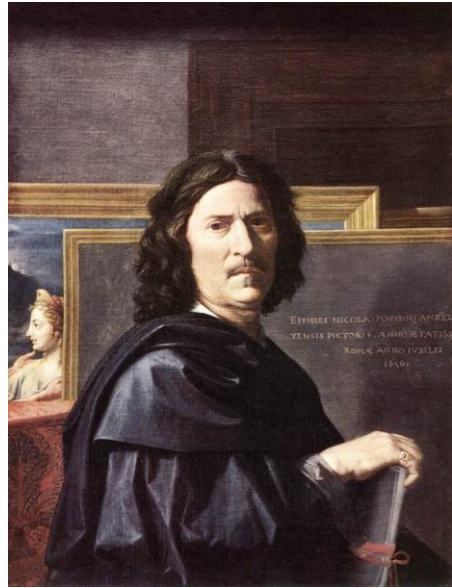
(εικ.92)



(εικ.94)



(εικ.95)



(εικ.97)



(εικ.96)



(εικ.98)



(εικ.99)



(εικ.100)



(εικ.101)



(εικ.102)



(εκ.103)



(εκ.104)



(εικ.105)



(εικ.107)

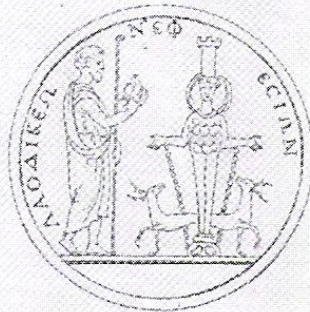


(εικ.106)

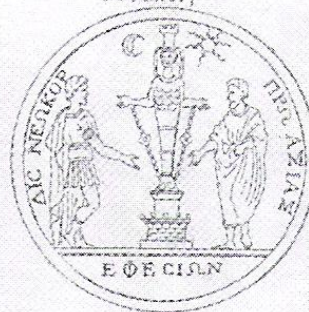
Numerus Antonini Pii.



Commodi



M. Aurelij



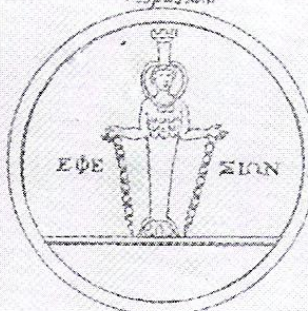
Commodi



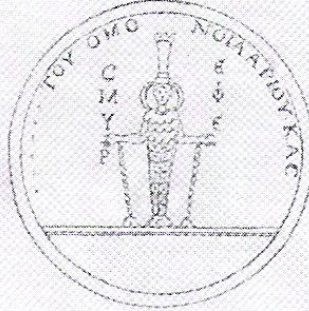
Severi



Vespasiani



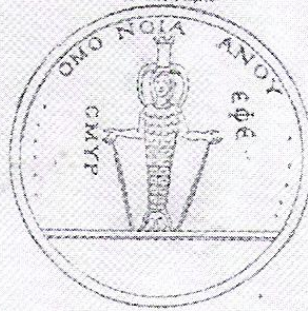
Domitiani



Domitiae



Domitiani



(εικ.108)



(εικ.109)



(εικ.111)



(εικ.110)



(εικ.112)

All'Imagini del Cartari. 511

no questo cambio, poiche appresso i medesimi si leggono pazzie maggiori, intorno a queste mascherate, massime secondo il costume de gl' Orientali. Et io ne ho tocco alcuna cosa nella mia positione sopra la Mensa d'Iside. Ma chi sa, che questa Astarte hiconne non fosse Iside? Io per me lo credo, ne mi da impaccio il nome d'Astarte, perche forse gl'Hebrei l'addattavano a tutte le Deità femine in quella maniera che'l Basl, o Beel a tutti i maschi. La vera interpretatione però di Astarte. Carnaisio io penso, che si possa causare da quanto scrisse Eusebio nel Lib. 1. della prepar. Evangel. al cap. vii. cioè, che Astarte moglie di Cielo si facesse in capo per adornamento un paio di corna.

L'immagine trouata al tēpo di Papa Leone X. sarà l'infra posta. Cap. 109.
Lib. 7.



(εικ.113)



(εικ.115)

De gli Antichi. 21



Antro dell' Eternità con l' imagine del Tempo del Fato, di Febo della Natura, & de li quattro secoli che significano da Dio venir il tutto, & da quello il tutto esser compreso, & la resolutione delle cose humane.

(εικ.114)



(εικ.116)



(εικ.118)



(εικ.117)



(εικ.119)



(εικ.120)



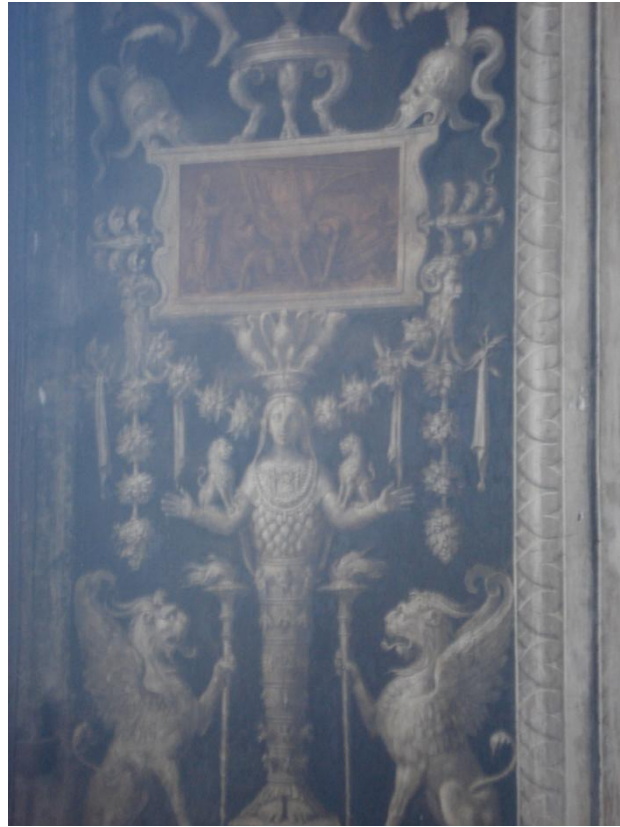
(εικ.121)



(εικ.122)



(εικ.123)



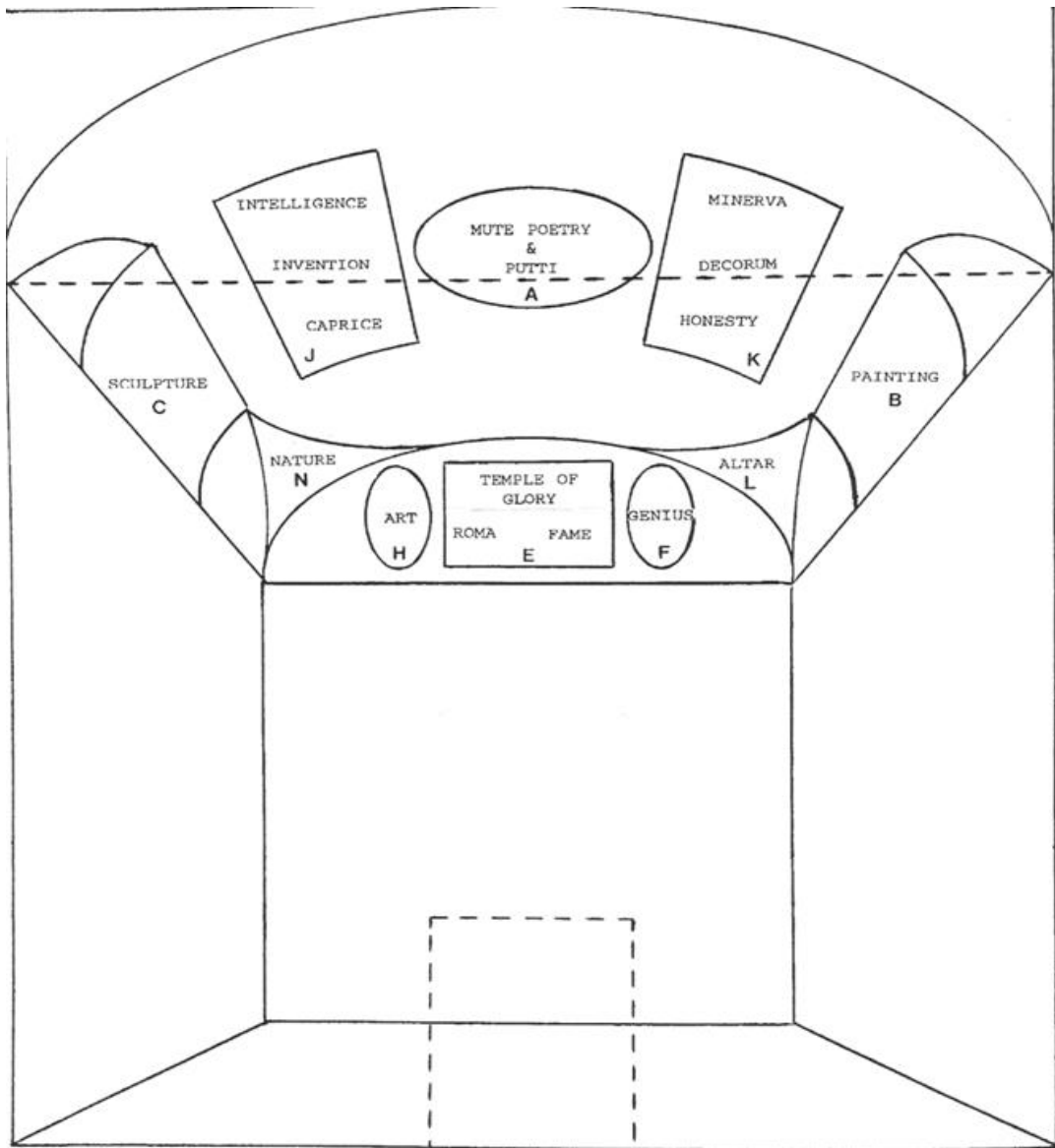
(εικ.124)



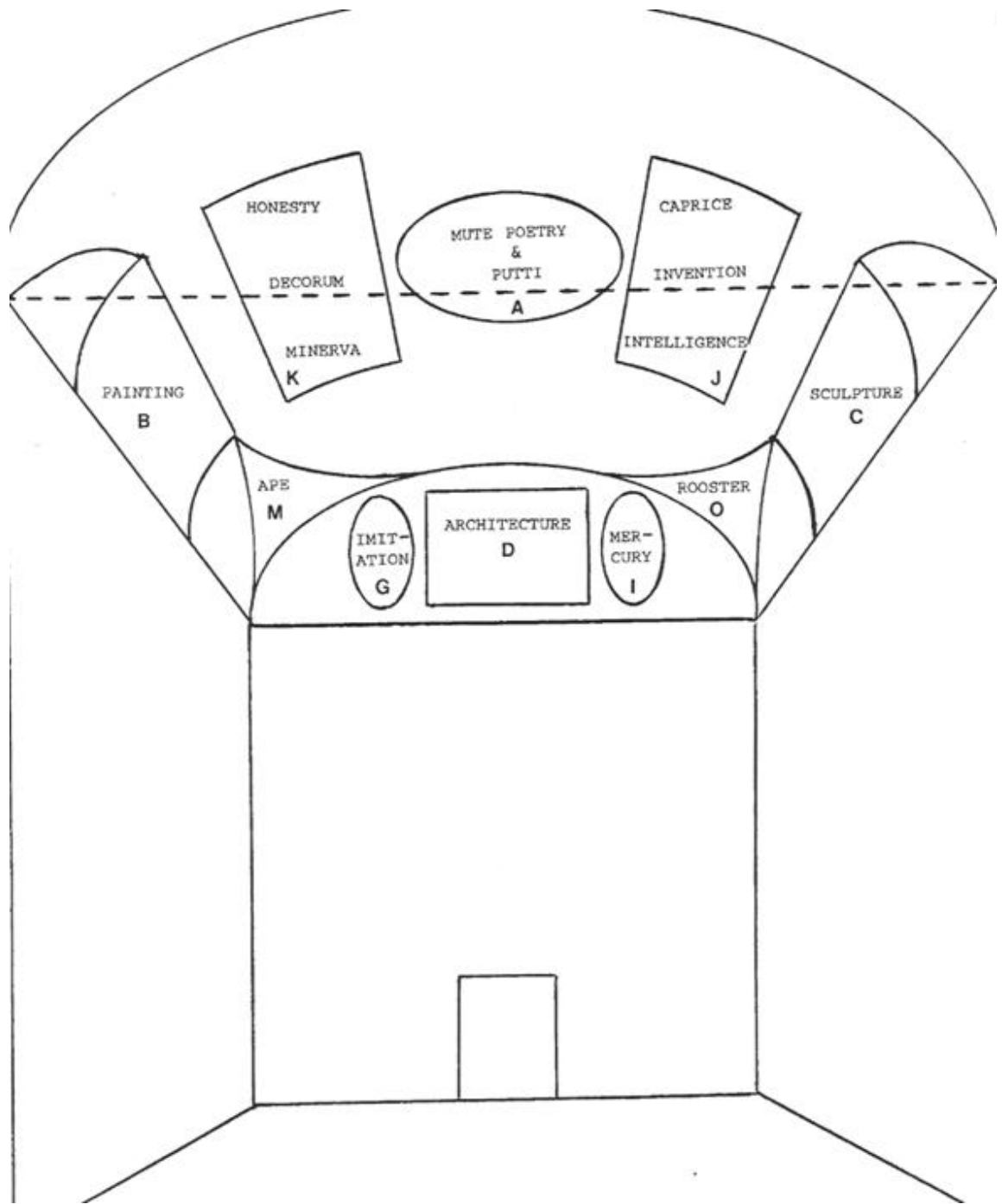
(εικ.125)



(εικ.126)



(εικ.127)



(εικ.128)



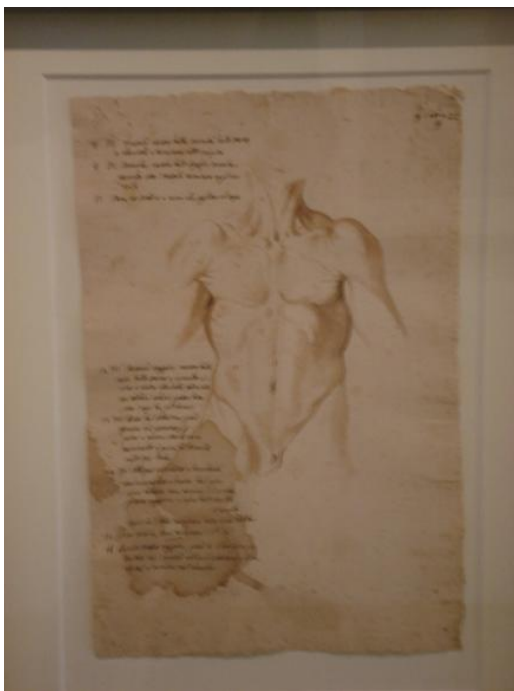
(εικ.129)



(εικ.130)



(εικ.131)



(εικ.132)



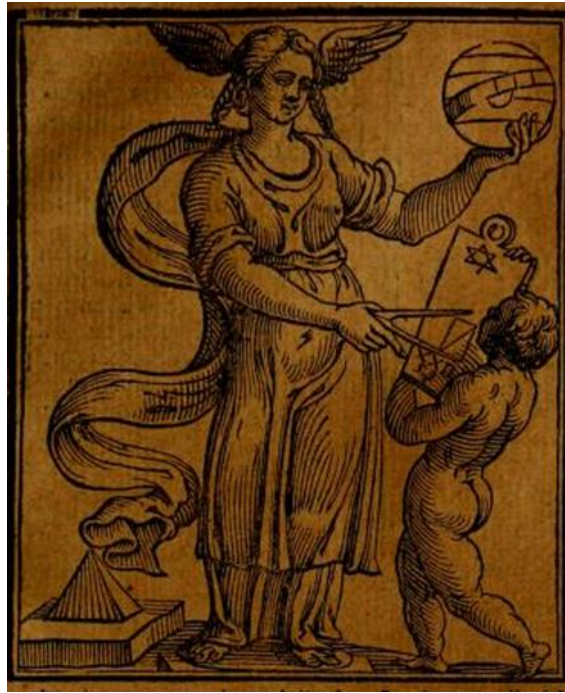
(εικ.133)



(εικ.134)



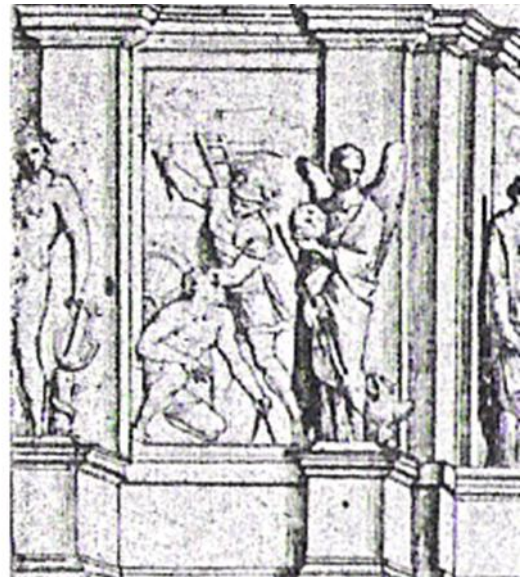
(εικ.135)



(εικ.136)



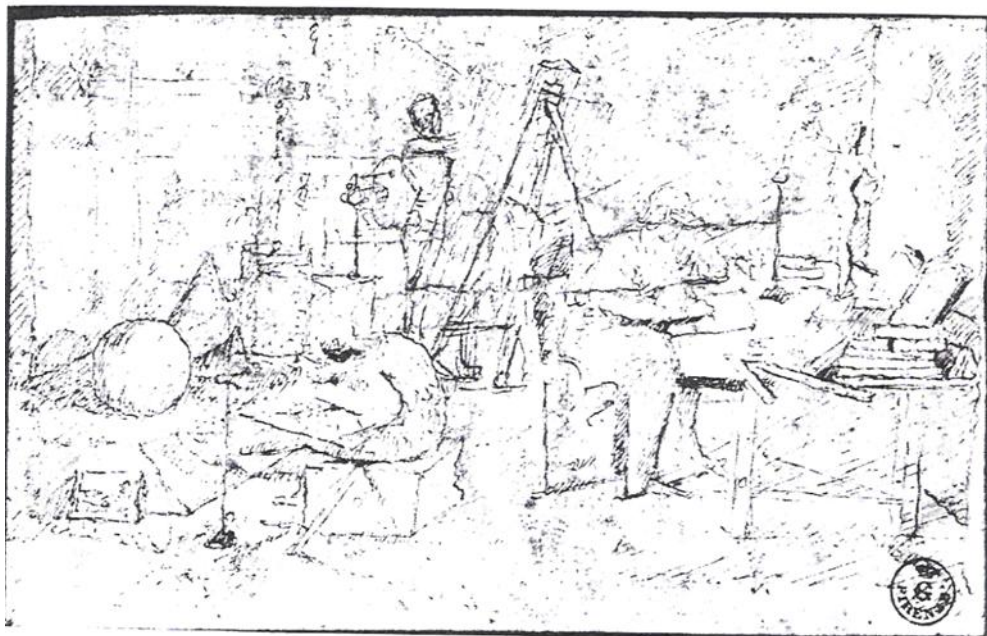
(εικ.137)



(εικ.138)



(εικ.139)



(εικ.140)



(εικ.141)



(εικ.142)



(εικ.143)



(εικ.144)



(εικ.145)



(εικ.147)



(εικ.146)



(εικ.148)



(εικ.149)



(εικ.150)



(εικ.152)



(εικ.153)



(εικ.154)



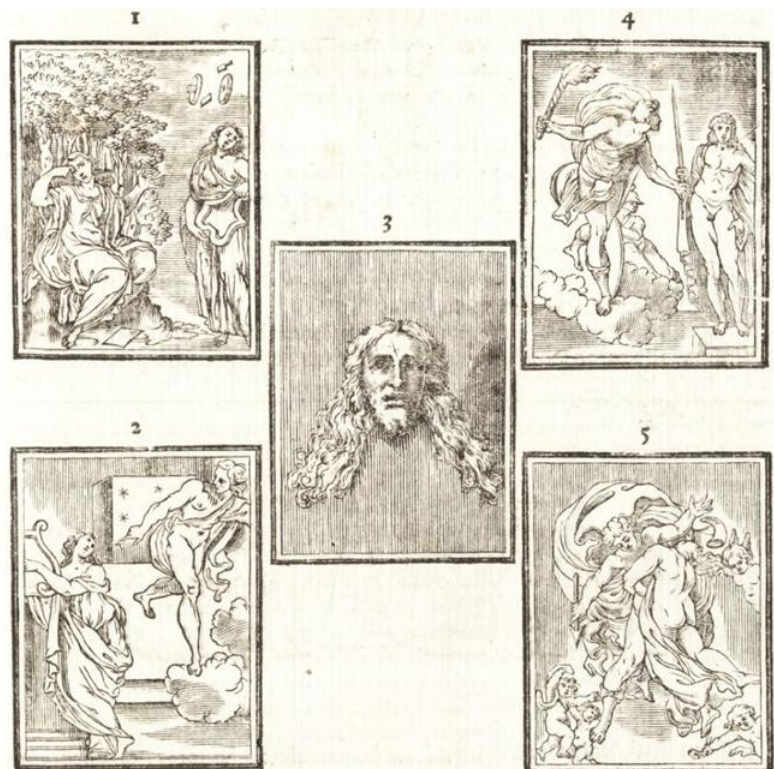
(εικ.155)



(εικ.156)



(εικ.157)



(εικ.158)



(εικ.159)



(εικ.160)



(εικ.161)



(εικ.162)



(εικ.163)

LXXVIII

LIB. II.

ARS DOCTA NATURAM ÆMVLATVR
VT POTEST

QVIN VINCIT: VSVS DVM ADSIT
ET DVRS LABOR.

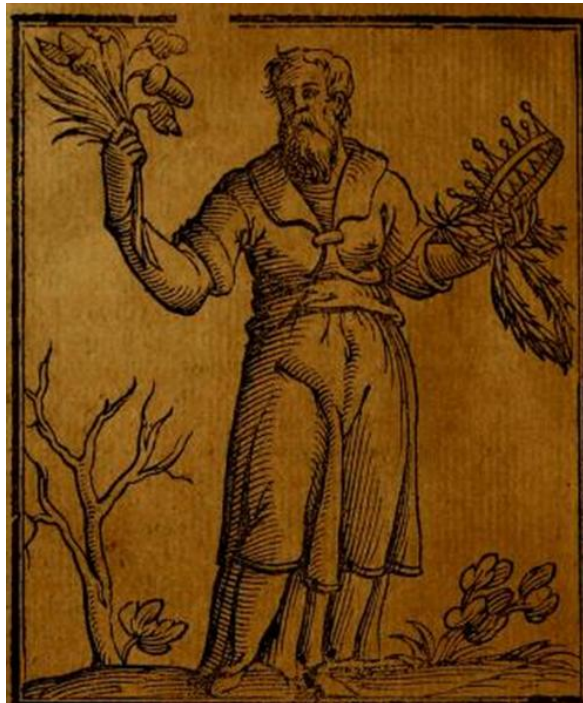
Symb. XXXVI.



(εικ.164)



(εικ. 165)



(εικ. 166)



(εικ.167)



(εικ.168)



(εικ.169)



(εικ.170)



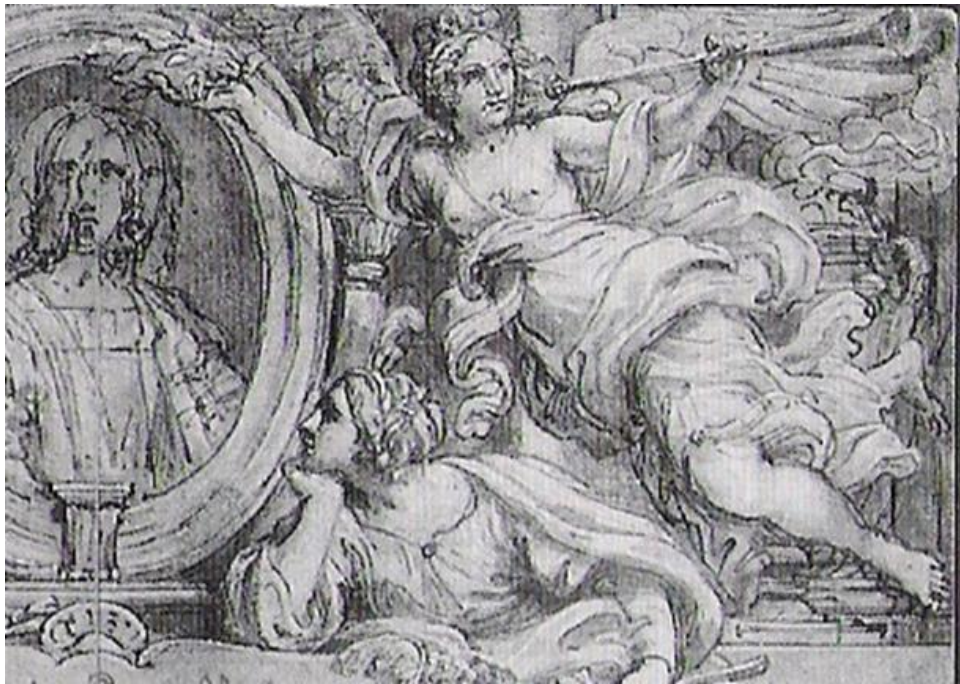
(εικ.171)



(εικ.172)



(εικ.173)



(εικ.174)



(εκ.178)



(εκ.179)



(εικ.180)



(εικ.181)



(εικ.182)



(εικ.183)



(εικ.184)



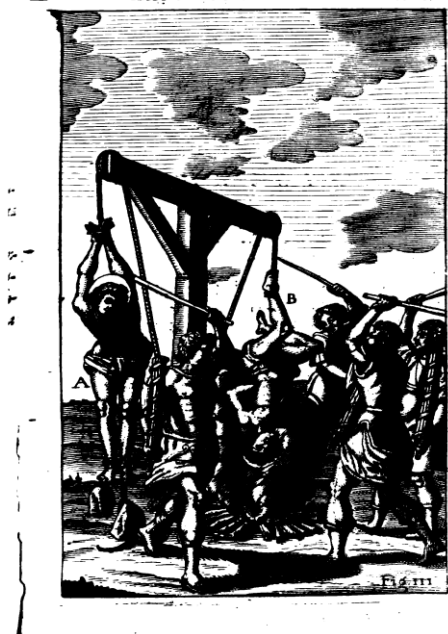
(εικ.185)



(εικ.186)



(εικ.187)



(ΕΙΚ.188 α')



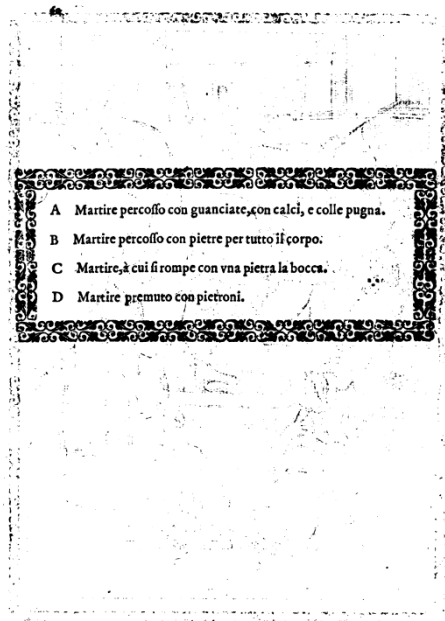
(ΕΙΚ.189 α')

52 CRUCIATVS

FIGURA III.

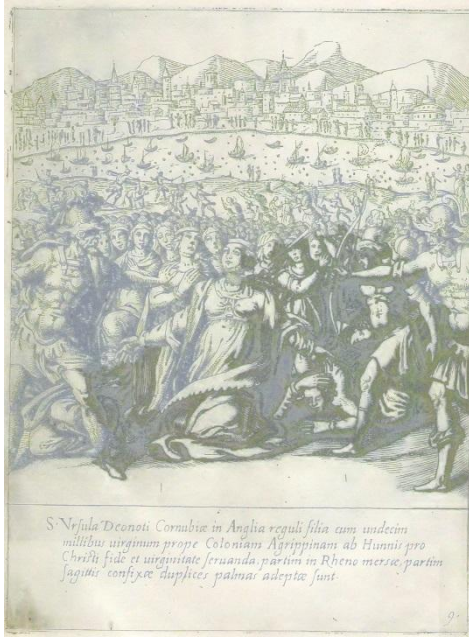
- A *Martyr pollicibus manuum suspendus, gravibus saxis ad pedes alligatis.*
 B *Christianis quoque suspendis lentius ignis supponebatur, ut fumo ex illo proveniente suffocarentur, virgisque interea cedebantur.*

(ΕΙΚ.188 β')

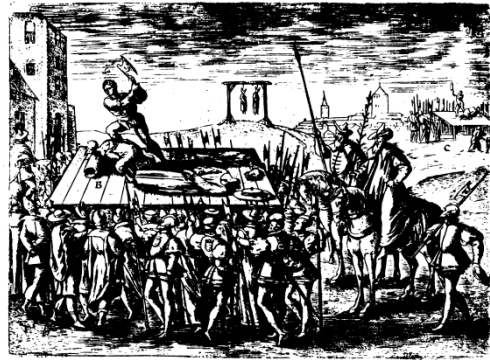


- A *Martire percolto con guanciate, con calci, e colle pugna.*
 B *Martire percolto con pietre per tutto il corpo.*
 C *Martire, à cui si rompe con vna pietra la bocca.*
 D *Martire premuto con pietroni.*

(ΕΙΚ.189 β')

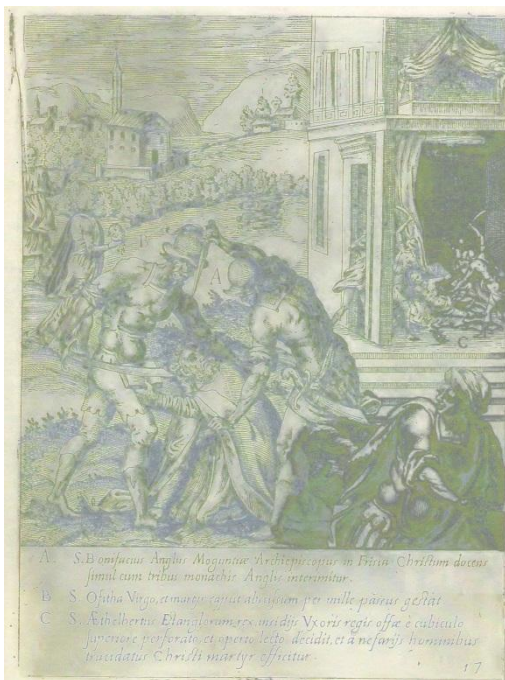


(ΕΙΚ.190 α')



*Nullus honos patria datur in tellure Prophetis,
 Teste Deo, sed quale nefas & dedecus urbi
 In claros pietate viros, qua parcere ferro
 Nescit, ut in proprios crudelia sanis alumnos?
 Nec ingulo furor insonis, nec cœvertice sacro
 Abstinet, externas celebrem qui fecit in oras.*

(ΕΙΚ.191 α')



(ΕΙΚ.190 β')

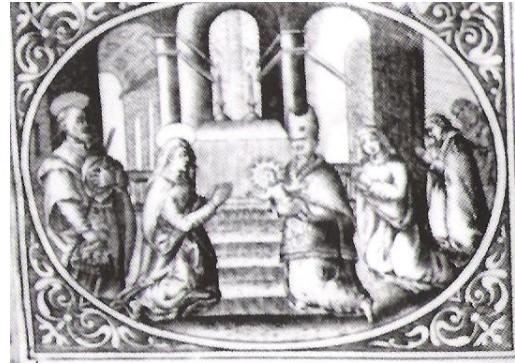


*Ille vir ad dominam quem Corduba miserat urbem,
 Vi daret ingrato vitæ præcepta Neroni,
 Præmia pro meritis indigna morte recepit:
 Sic quoque depositum qui mentis, & intima Regis
 Viscera scrutator pius obseruabat, eodem
 More, sub ingrato pœnas dedit ille Britanno,;*

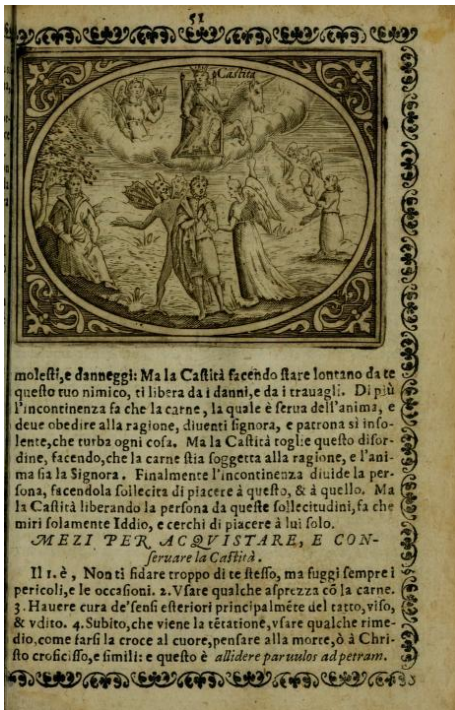
(191 β')



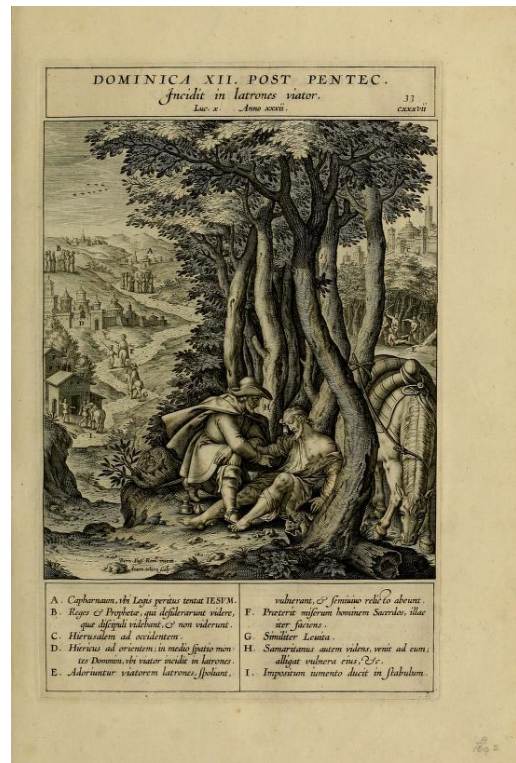
(ΕΚ.192 α')



(ΕΚ.192 γ')



(ΕΚ.192 β')



(ΕΚ.193)



(ΕΚ.194)



(ΕΚ.196)

S. Luc. II.



*L' Angel mandato a' semplici Pastori,
Annunziò 'l verbo eterno in carne nato:
E meritorn' hauer' i primi honori,
Trouando 'l in vil panni rinuoltato.
Subito con quel fur celesti chori,
A cantar laude di Dio humanato:
Gloria sia in ciel a' Dio, e'n terra pace,
a gl' huomin di buò cuor, ch' a' dio sol piace.*

(ΕΚ.197)




(ΕΚ.195)

EMBLEMATA. 15

Nihil ignavis votis.

EMBLEMA V.



*Rebus in humanis nostrum solamen operaque
Nil iuvat ignava sollicitare prece;
Audentes Fortuna iuro: conamina vestra
Iungite, & hoc nostrum preesto erit auxilium.*

COMMENTARIUS.

Proverbio celebratum est apud Lacedaemonios; Admotā manu Fortunam esse invocandam: Quo significabant sic esse invocandos Deos ut simul & manum apponamus, & nostram addamus operam, alioqui frustra invocari. Non enim votis neque supplicationibus muliebribus auxilia Deorum parantur, sed vigilando, agendo, bene consulendo omnia prof-

(Elk.198)

EMBLEMATA. 63

Silentium.

EMBLEMA XI.



*Cum taceat, haud quidquam differt sapientibus amens;
Silentium est index linguæque vobisq; sua.
Ergo premit Labia, digitoque silentia signet,
Et sese Pharium vertat in Harpocratem.*

ID expressum est in Παιδικῶ, 1. Anthologiae Græcorum epigrammarum:
*πῶς οὐκ ἀπαιδῶν ἔργον ἐπιπέσει τοῦ λέγει σιωπῆς,
 ὅς ἀπὸ τῆς σιωπῆς αἰσθῆται τὸ σῆμα,
 Dum taceat indolens, poteris cordatus haberi:
 si verbis avium namque sacrodo legat.*


sic

(Elk.200)

EMBLEMATA. 67

Typus Regis.

EMBLEMA XXII.



*Excubias grus sola gerit, pars cætera dormit
Tuta, nec infidos sperat ab hoste dolos:
Grus notat hæc Regem, vigilantem pro grege, quæ si
Dormiat; incautum rvasset ovile lupus.*

COMMENTARIUS.

Plinius Naturalis Historiæ Lib.x. Cap. xxxii. hæc frequentia de Grubus commemorat: Inducias habet gens Pygmeæ, abfessis Gruum cum ijs dimicantium. Immenfus est tractus quò veniunt, si quis reputet, à mari Eoo. Quando proficiantur consentiunt; volant ad proficiendum, alit. Ducem, quem sequantur eligunt; in extremo agmine, per vices qui excla-


(Elk.199)

148 ANDRÆ ALCIATI

alio alius negotium facillim: qui denique sunt (ut hic Alciatus intelligit) ἀδύνατοι, id est, à muneribus accipientibus alieni. Horatius paulò deflexit:
*Bene si quis, inquit,
 Et vniat parva manibus.] Sic dicuntur in Nouell. 8. ἡβῆ-
 ποι χῆρε.*

Bonis à diuitibus nihil timendum.

EMBLEMA XXXII.



*Iunctus contiguo Mariti mihi pariete, nec non
Subbardus, nostri nomina nota fore,
Ædificent bene muniti, sat agantque vel vitro
Obstruere heu nostri vindex luminibus.
Me miserum! gemina quem sanguam Phinea raptant
Harpyia, vi proprijs sedibus eyciam.*

Integritas

(Elk.201)



(ΕΙΚ.202)



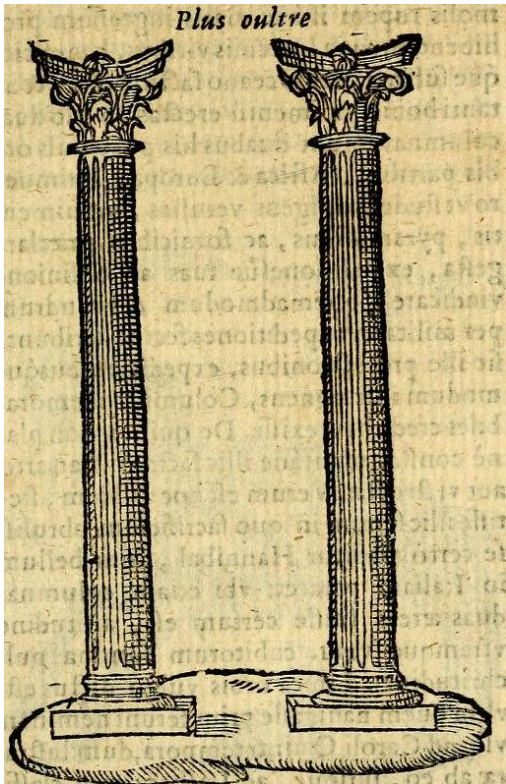
(ΕΙΚ.204)



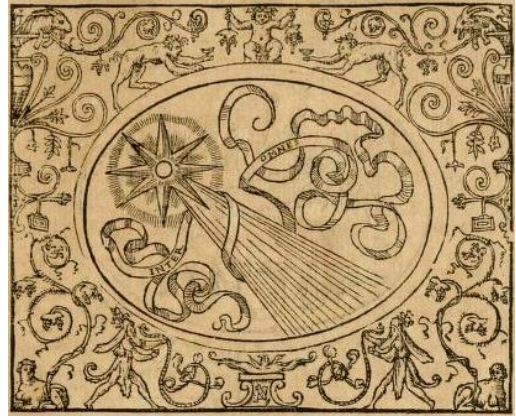
(ΕΙΚ.203)



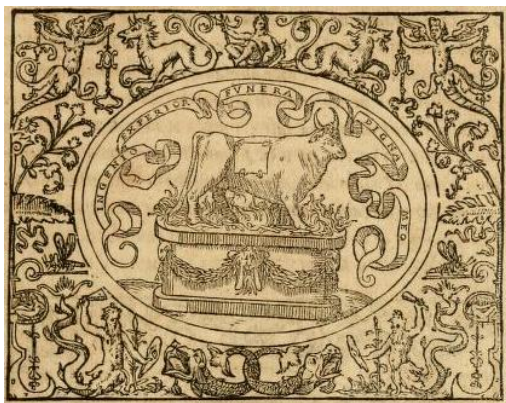
(ΕΙΚ.205)



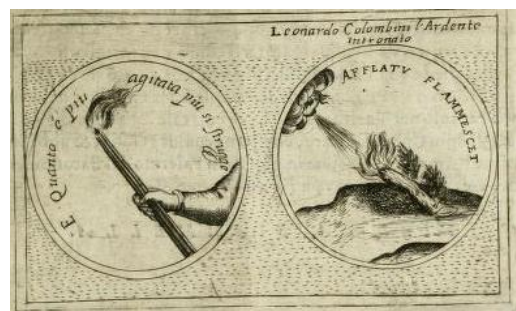
(ΕΙΚ.206)



(ΕΙΚ.208)



(ΕΙΚ.207)



(ΕΙΚ.209)



(ΕΙΚ.210)



(ΕΙΚ.212)



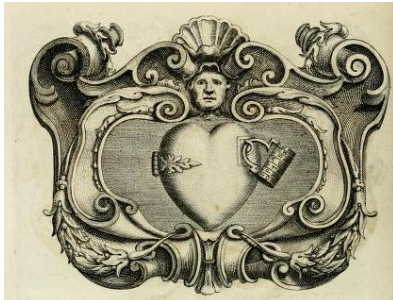
(ΕΙΚ.211)



Non est mortale quod opto.

Curritur, & longâ petitur teres annulus hastâ:
 Hoc inuat: hæc ardens præmia cursus habet.
 Annule principij semper redeuntis imago,
 Decursa merces non inhonora reus;
 Tu, Lovolæ que meta sit vltima genti,
 Exprimis, & cursu quid petat illa suo.
 Currit ad Euphraten, & qui iuga frangit, Araxem;
 Currit & ad fontes, aduena, Nile, tuos.
 Currit ad Æthiopes, & adustos solibus Indos;
 Currit & ad gemine distita Regna Iauæ.
 Currit ad extremos hominum Iaponasque Sinasque,
 Quosque Moluca suis barbara claudit aquis.
 Currit & ad populos humano sanguine passos,
 Et quos occidit Tethyos raris ferit.
 Diversi cursus; finis tamen omnibus vna est,
 Cum mortale nihil vota laborique petunt.
 Trans Indum gemmas alius sibi cogat & aurum,
 Atque alias alio litore quærat opes:
 Quære quod geras Arabum, quod secula vincat,
 Hæc nostræ semper gloria gentis erit.

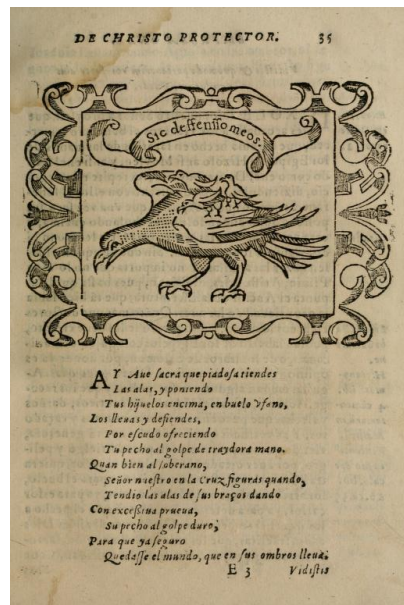
(ΕΙΚ.213)



Tantum opus est verbo.

Pro Superi! quantis tegitur mens abdita claustris!
 Pro Superi! quantum pectora nostra habent!
 Dum faciles aditus spondet fera, perfida salus,
 Et quæstia diu littera, rana subit.
 Pectora concutit, claustrumque reuoluit tento:
 Nequidquam immoto cardine claustra rigent.
 Excute corde feram, cuius sibi conscia lucem
 Mens fugit, & cæco carcere clausa latet.
 En patuit facili fera, vox retinacula soluit:
 Vox aperit, docili vox bene immissa manu.
 Præfidi ad vocem sic se mens intima pandit,
 Cæcæque conuerso cardine claustra patent.
 Tantum opus est verbo, quod non raris sana reuellet,
 Reclusum verbo, littera iuncta dabit.
 Tantum opus est verbo, noctemque seramque refringet,
 Et totos pandet mens adaperita sinus.

(ELK.214)

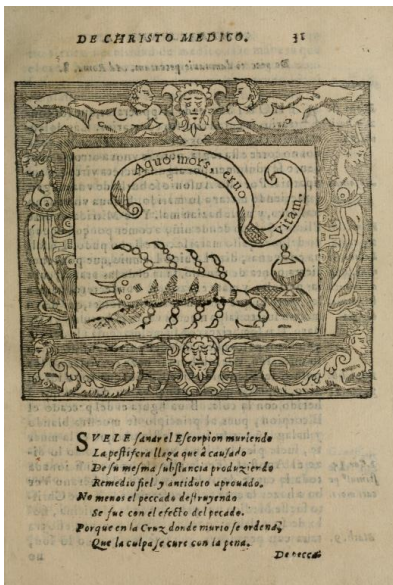


DE CHRISTO PROTECTOR. 35



Ave sacra que piadosa tiendes
 Las alas, y poniendo
 Tus hijos encima, en buelo difones,
 Los leuas y desfilas,
 Por oficio ofreciendo
 Tu pecho al golpe de traydora mano.
 Quan bien al obrerano,
 Señor nuestro en la Cruz figuras quando,
 Tendio las alas de sus brazos dando
 Con excelsa prouida,
 Su pecho al golpe duro,
 Para que ya se uario
 Quedasse el mundo, que en sus ombres llenas.
 E 3 Y d'istis

(ELK.216)



DE CHRISTO MEDICO. 31



SUETUS sanas el Escorpion muriendo
 La pestifera lloza que á cauado
 De su mejma substancia produxo el do
 Remedio fiel y antidoto aprouado.
 No menos el peccado de su veneno
 Se saca con el efecto del peccado.
 Porque en la Cruz donde nuestro se ordena,
 Que la culpa se cura con la pñon.
 De peccat

(ELK.215)



(εικ.217)



(εικ.218)



IOANNES AB EYCK PICTOR.

*Ille ego, qui letos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores,
Huberto cum fratre nouum stupere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugæ: mox nostra per omnem
Diffundi latè probitas non abnuit orbem.*

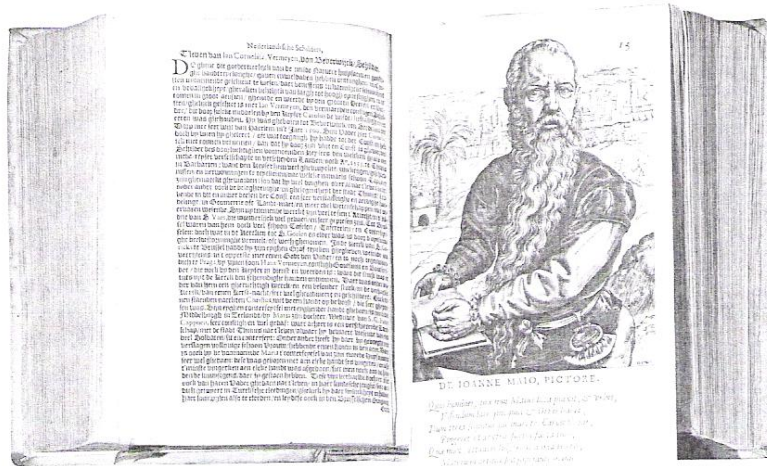
(εικ.219)



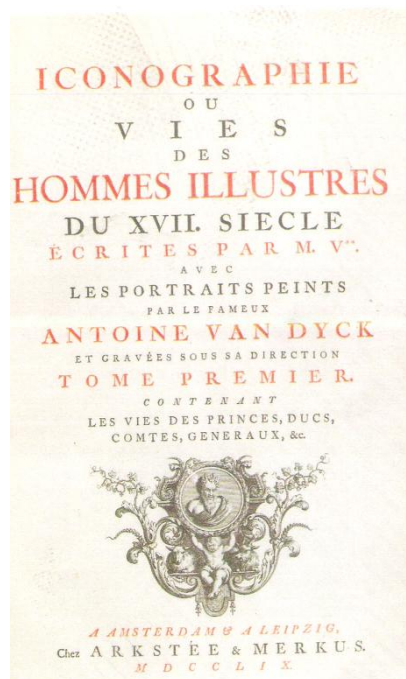
IOANNI MABVSIO, PICTORI.

*Tuque adeo nostris seclum dicere, Mabusi,
Versibus ad graphicen erudisse tuum.
Nam quis ad aspectum pigmenta politius alter
Florida Apelles illineret tabulis?
Arte alij, esto, tua tempora cede secuti
Pencil dūctor par tibi, rarus erit.*

(εικ.220)



(ΕΙΚ.221)



(ΕΙΚ.222)



(ΕΙΚ.223)



(ΕΙΚ.225)

**T A B L E
D E S
P O R T R A I T S.**

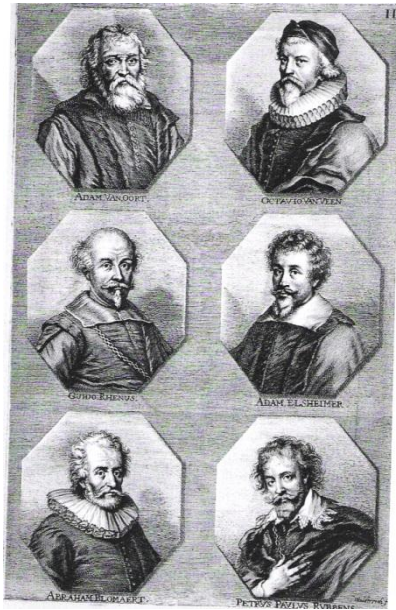
CONTENUS DANS LE PREMIER VOLUME.

G UYAVE ADOXPHUS, Roi le grand, Roi de Suède. Page 1	PHILIPPE HERBERT , Comte de Pembroke & de Montgomerie, Chevalier de la Toison d'Or. 37
GASTON JEAN BAPTISTE , Duc d'Orléans. 2	ANTOINE DE SORDANI ET D'AVILA , Marquis de Miraflores, Comte de Branteville. 39
MARGUERITE , Princesse de Lorraine, Duchesse d'Orléans. 3	ANTOINE DE TRIEST , Evêque de Goriz. 64
PHILIPPE IV. Roi d'Espagne. 10	FRANÇOIS DE GOND-VILLAIN , Baron de Buffonville, Evêque de Tournai. 65
ELISABETH DE BOURBON , Reine d'Espagne. 13	CESAR ALESSANDRI SCAGLIA , Abbé de Scafard. 65
DON FREDERAND D'ATRICHINE , Cardinal, Gouverneur des Pays-Bas. 15	ANDRÉE DE MERS , Dames d'honneur, sœur de Louis XIV. & Bibliothécaire de l'Académie des Sciences. 67
ISABELLE CLAIRE EUGENIE , Infante d'Espagne, Gouverneur des Pays-Bas. 17	JACQUES LE ROY , Baron de St. Empire, Seigneur d'Harcourt, Préfide de la Chambre des Comptes de Reims. 69
CHARLES DANIEL , de la grande, Duc de Savoie Prince de Piémont. 19	NICOLAS ROCHEX , Chevalier, Lieutenant de la ville d'Amoy. 71
THOMAS FRANÇOIS DE SAVOYE , Prince de Carignan, Comte de Valentignen, Comte de Tignes. 21	NICOLAS CLAUDE FARRI DE PERESEC , Conseiller au Parlement d'Als. 71
WOLFGANG GUILLAUME , Comte Palatin du Rhin, Duc de Bavière. 23	KENDERS DIBBI , Chevalier Anglois. 73
FREDERIC HENRI , Prince d'Orange & de Nassau. 25	ALEXANDRE DELLA PAISLE , Secrétaire Général de la ville d'Amoy. 75
CHRISTIAN , Duc de Brunswick & Lunenburg. 27	JEAN CHARLES DELLA FAISLE , Trésorier, Préfide pour les Mathématiques à Amoy. 79
JEAN , Comte de Nassau, Gouverneur de la Province de Gueldre. 29	ANTOINE DE TASSIS , Comte d'Amoy. 81
ALBERT WENCESLAS EGHERE DE WILLEMBERT , Duc de Fribourg de Sagen. 31	JEAN DE WOUWER , Chevalier, Conseiller de la ville d'Amoy. 83
FRANÇOIS DE MONCADA , Marquis d'Almeida, Comte de Portugal. 33	PAUL DE HALMALLE , Avocat Général de la ville d'Amoy. 85
ANDRÉE SPINOLA , Marquis de Vinçre & de Lucembourc, Capitaine Général des armées Espagnoles. 35	CONSTANTIN HUYGENS , Seigneur de Zuylichem. 87
ALBERT , Prince de Barchinon Comte de Ardenne. 37	GASPARD GEVART , Jurisconsulte, Historien de l'Empire, Origine d'Amoy. 89
CANCIENNE D'URTE , sœur de Charles Alexandre, Duc de Croy. 39	DIDIER ERASSE , de Rotterdam. 91
DAME ALAÏNE TALLOT , Comtesse d'Artois. 41	JUSTE LIPSE , Historien de Sa Majesté Catholique. 93
JEAN DE YZERCLAÏ , Comte Telli, de Malindi, Général des armées de l'Empire. 43	ETIENNE PUTAN , Historien de Sa Majesté Catholique. 95
DON ALVAREZ BAZAN , Admire de Saïre Crois, Amiral d'Espagne. 45	DIODORUS TULDEN , Professeur & Préfideur des Rois dans l'Université de Louvain. 97
EMMANUEL FERRAS FELERA ET FIRENTELLI , Comte de Forlé. 47	PIERRE STEVENS , Grand-Ambassadeur de la ville d'Amoy, Ambassadeur de Hollande. 99
DON CHARLES DE COLONNE , Général au service de Sa Majesté. 49	ANTOINE CORNELISSAN , Curator au Palais de la ville d'Amoy. 101
DON DIEGOUS PHILIPPE DE GUSMAN , Marquis de Leganes, Gouverneur de Milan. 51	CORNELIE VAN DER GELT , entoux en tabac. 103
JACQUES MARQUIS D'HAMILTON , Grand-Foyeur de Sa Majesté Britannique. 53	JACQUES DE CACHIOPIA , entoux en tabac. 105
DON LOUIS BRANCACCIO , Marquis de Montecassino, Chevalier de Malte. 55	JEROME DE BRAN , Capitaine & Amoy de l'Empire de Branteville. 107
	PIERRE D'YVREN , de Branteville. 109

(ΕΙΚ.224)



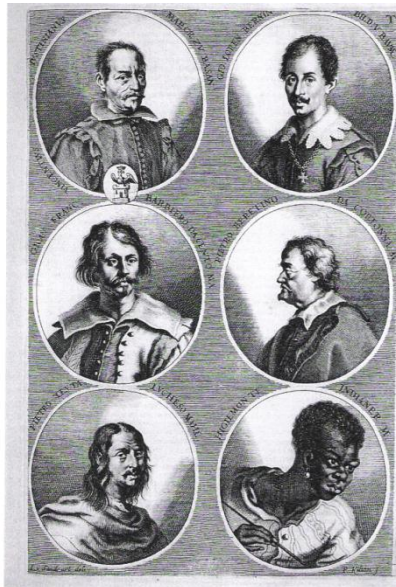
(ΕΙΚ.226)



(εικ.231)



(εικ.233)



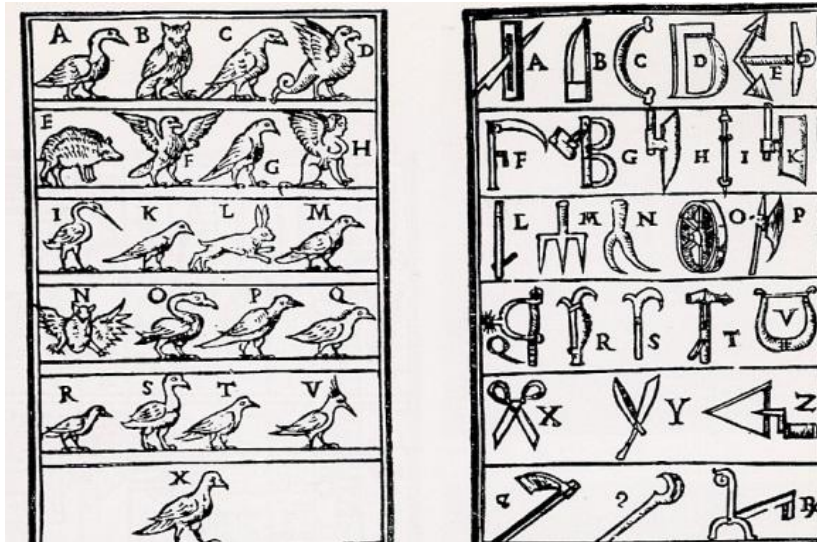
(εικ.232)



(εικ.234)



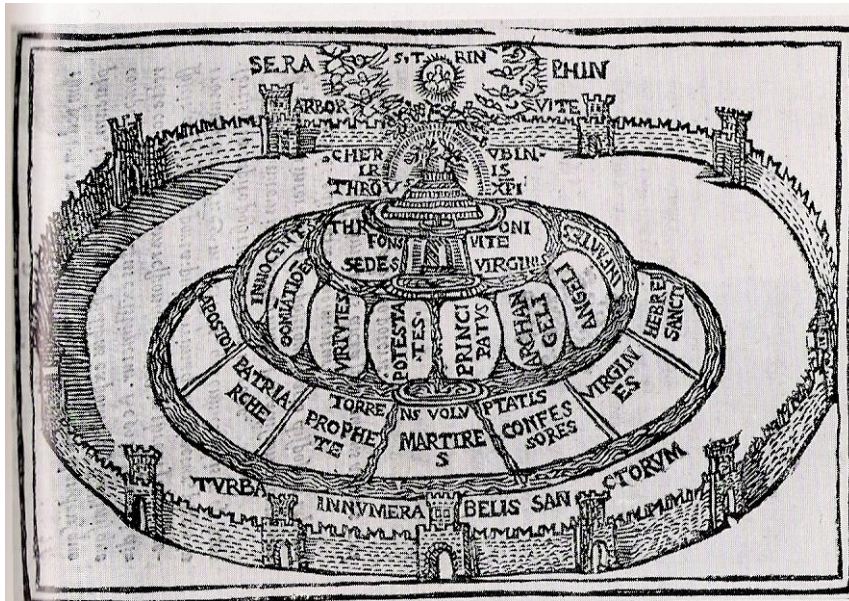
(εικ.235)



(εικ.236)



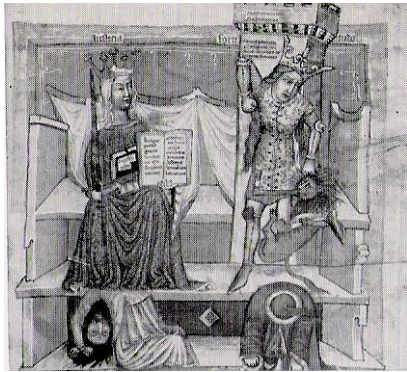
(εικ.237)



(εικ.240)



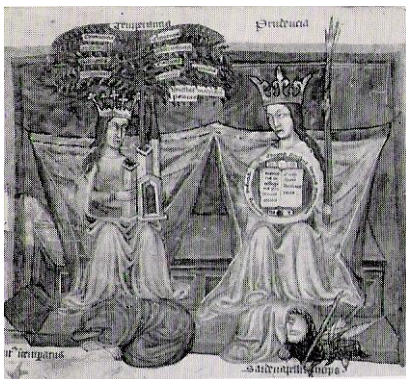
(εικ.241)



(εικ.242)



(εικ.244)



(εικ.243)



(ΕΙΚ.245)



(ΕΙΚ.247)



(ΕΙΚ.246)



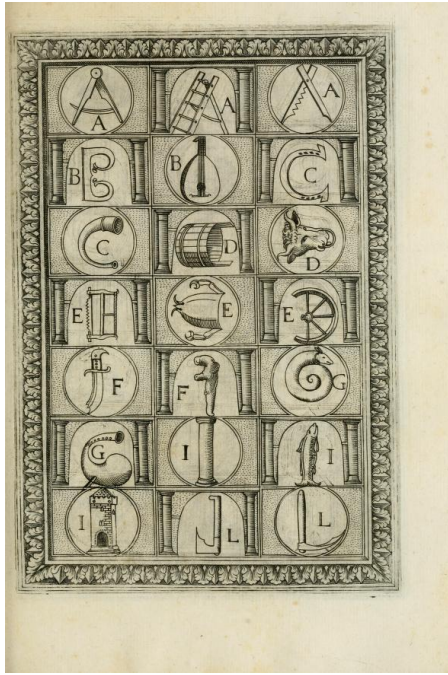
(ΕΙΚ.248)



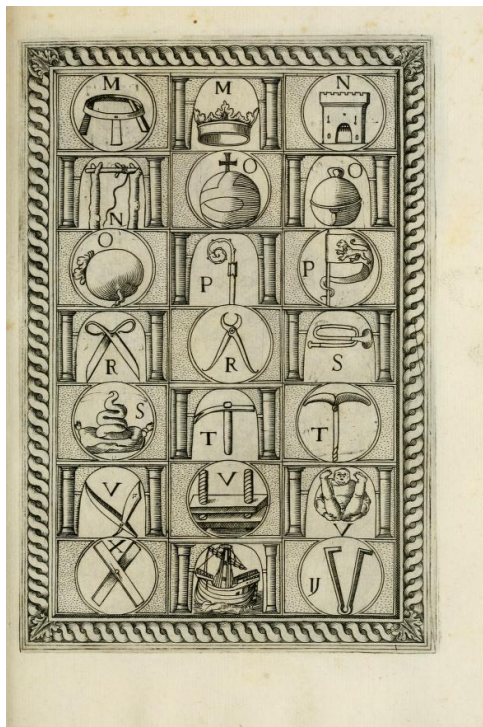
(εικ.249)



(εικ.250)



(εικ.251)



(εικ.252)



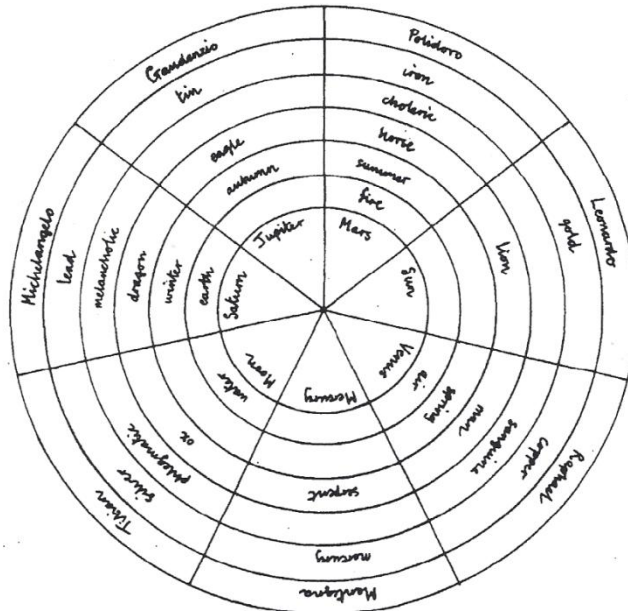
(Elk.255)



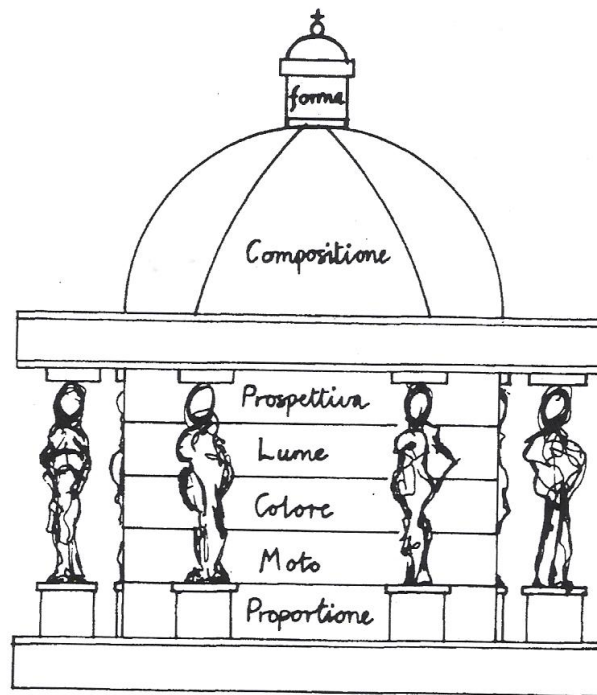
(εικ.256)



(εικ.257)



(Elk.258)



(Elk.259)



(εικ.260)



(εικ.261)

ΠΗΓΕΣ

Ad C. Herennium. De Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium), [Cicero],
μτφ. Harry Caplan, Λονδίνο, Harvard University Press, 1964.

Agrippa H.C., *De occulta philosophia, libri tres*, Λυών, 1533, αγγλ. επανεκ. Agrippa
H.C., *Three Books of Occult Philosophy*, επιμ. D. Tyson, μτφ. J. Freake, Llewellyn,
Woodbur Minn, 2006.

Alciati Andrea, *Emblematum libellus*, Παρίσι, 1534.

Bellori Giovan Pietro, *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle
camera del Palazzo Apostolico Vaticano*, Ρώμη, 1695.

Bellori Giovan Pietro, *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum, et
oratorum imagines : ex vetustis nummis, gemmis, hermis, marmoribus, alijsque
antiquis monumentis desumptae*, Ρώμη, 1685.

Bellori G.P., Bartoli P.S., *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani ed etruschi,
trovati in Roma et in altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite
memorie, raccolti, disegnati e intagliati da Pietro Santi Bartoli*, Ρώμη 1680.

Bellori Giovan Pietro, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni...*, Ρώμη,
1672, ιταλ. έκδ. Bellori Giovanni Pietro, *Le Vite de pittori, scultori e architetti
moderni*, επιμ. Battisti Eugenio, Γένοβα, 1967, Bellori Giov. Pietro, *Le Vite de' pittori,
scultori e architetti*, επιμ. E. Borea, εισ. Giovanni Previtali, Τορίνο, Einaudi, 1976, αγγλ.
έκδ. Bellori Giovanni Pietro, *The lives of the modern painters, sculptors and
architects*, μετ. Alice Sedgwick, σημ. Hellwut Wohl, εισ. Tomaso Montanari, Νέα
Υόρκη, Cambridge University Press, 2005.

Bellori Giovan Pietro, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie, et ornamenti di statue e
pitture, ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Ρώμη, 1664.

Bellori Giovan Pietro, *Apud auspicial, Eminentissimo ac Reverendissimo Principi
Francisco Barberino Cardinali*, στο Claude Menestrier, Lucas Holstenius, *Notae in
numismata tum Ephesia tum aliarum urbium apibus insignita*, Ρώμη, 1658.

Bocchii Achillis, *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat,
libri quinque*, Μπολόνια, 1555.

Boschini Marco, *La carta del navegar pitoresco, dialogo tra un Senator venetian deletante e un professor de Pittura, soto nome d'Eccellenza e de Compare...*, Βενετία, 1660, ιταλ. επανέκ. Boschini Marco, *La carta del navegar pitoresco*, επιμ. A.Pallucchini, Βενετία, Ρώμη, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

Boissard J., *Emblematum liber*, Φρανκφούρτη, 1593.

Borromeo Carlo, *Instructiones fabricate et supellectilis ecclesiasticae*, Μιλάνο, 1577, αγγλ. εκδ. Voelker Evelyn, *Charles Borromeo's Instructiones fabricate et supellectilis ecclesiasticae 1577a translation with commentary analysis*, τόμ.Ι.,ΙΙ.,1977.

Camillo G., *L'idea del teatro*, επιμ. L.Bolzoni, Παλέρμιο, Sellerio, 1991.

Cartari V., *Imagini de I dei de gli antichi*, Βενετία, 1571.

Cartari V., *Imagini de I dei de gli antichi*, Πάντοβα, 1615.

Chantelou M., *De journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, επιμ. Ludovic Lalanne, Παρίσι, 1885.

Colonna Francesco, *Hypnerotomachia, The strife of love in a dreame*, μτφ. R.D., εις. Lucy Gent, ΝέαΥόρκη, Delmar, 1973. Α' έκδοση 1499

Conti Natale, *Natalis Comitum Mythologiae sive Explicationum fabularum libri X... fuisse demonstrator...*, Βενετία, 1581.

Conti Natale, *Natalis Comitum Mythologiae...*, 1612.

Corrozet Gilles, *Hecatombgraphie*, Παρίσι, 1540.

Corrozet Gilles, *Le Tableau de Cebes, ancient philosophie et discipline de Socrate*, Παρίσι, 1543.

Descartes Rene, *Les passions del'ame*, Παρίσι, 1649, ελλ.εκδ. *Τα πάθη της ψυχής*, εις.μτφ.Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Κριτική, 1996.

DuFresnoy Charles-Alphonse, *De arte graphica*, γαλλ.μτφ. Roger de Piles, β' έκδ. Παρίσι, 1673, αγγλ.εκδ. *The Art of Painting*, μτφ. J.Dryden, Λονδίνο, 1695.

Fluvius Andrea, *Illustrium imagines*, 1517, Ρώμη.

Fontana Domenico, *Della trasportatione dell'obelischo Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V, fatte dal Cavalier Domenico Fontana*, Ρώμη, 1590.

Freart de Chambray Roland, *Idee de la perfection de la Peinture, demonstree par les principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux Observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des anciens Peintres, mis en Parallele a quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard da Vinci, Raphael, Jules Romain, et la Poussin*, ΛεΜαν, 1662, αγγλ. μτφ. *An Idea of the Perfection of painting... written in French by Roland Freart, Sieur de Cambray [sic] and rendered in English by J[ohn] E[velyn], in Savoy*, 1668.

Galle Theodor, *Duodecim specula deum : aliquando videre desideranti concinnata*, 1610.

Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Ρώμη, 1631.

Gauricus Pomponio, *De scultura...*, Φλωρεντία, 1504.

Cennini, C., *Libro dell arte*, αγγ. μετ. C.J. Herringham, Λονδίνο, George Allen & Unwin Ltd, 1992, ελλ. έκδ. *Το βιβλίο της τέχνης: η πραγματεία περί της ζωγραφικής από τον Cennino Cennini*, μτφ. Από τα γαλλικά Π.Τέτσης, Αθήνα, Artigraf, 1990.

Cicero, Marcus Tullius, *De Oratore I-III*, εισ., σημ. Augustus S. Wikins, Μπρίστολ, Bristol Classical, 2002.

Gilio Giovan Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istorie*, Καμερίνο, 1564, δημ. από Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Contrariforma*, Μπάρι, 1960-1962, τόμ.2.

Giovio Paolo, *Elogia virorum illustrium*, Βασιλεία, 1575-1577.

Giovio Paolo, *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra I motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Βενετία, 1556.

Giornale de' letterati, 23 Ιουνίου 1673, Ανώνυμου κριτική, «Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori, parte prima. In 4^o, Roma, per li successor del Mascardi», σελ. 77-89.

- Giustiniani V., *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, επιμ. A.Banti, Φλωρεντία, 1981.
- Ignacio de Loyola, *Πνευματικές Ασκήσεις*, μτφ. Ν.Ε.Λογιάδης, Αθήνα, Πίστη και Ζωή, 1997.
- Junius Franciscus, *The painting of the ancients*, επιμ. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl, Η.Π.Α., University of California Press, 1991.
- Λογγίνου, Διονυσίου, *Περί Ύψους*, επιμ. Μ.Ζ.Κοπιδάκης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1990.
- Λογγίνος, *Περί Ύψους*, εισ., μτφ. σχ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Κάκτος, 1999.
- Lomazzo Giovanni Paolo, *Idea del tempio della pittura*, Μιλάνο, 1590, αγγλ. εκδ. *Idea of the Temple of Painting*, επιμ. μτφ. Jean Julia Chai, Φιλαδέλφεια, Pennsylvania State University Press, 2013.
- Lomazzo Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte pittura, scultura et architettura diviso in sette libri. Ne quali si contiene tutta la teoria, e la pratica di essa pittura*, Μιλάνο, 1594.
- Malvasia Carlo Cesare, *Felsina Pittrice, Vite Bolognesi*, Μπολόνια, 1678, ιταλ. επανεκ. Malvasia C.C., *Felsina pitricce: Vite de' pittori Bolognesi*, επιμ. M.Brasaglia, Μπολόνια, 1971.
- Manilli Giacomo, *Villa Borghese fuori di Pinciana*, Ρώμη, 1650.
- Mascardi Agostino, *Dell'Arte Historica*, Ρώμη, 1636.
- Menestrier Claude-Francois, *Symbolica Dianae Ephesiae statua*, Ρώμη, 1688.
- Molanus Johannes (Johannes Vermeulen), *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tracrans de vitandis circa eas abusibus et de earumdem significationibus*, Λουβάν, 1570.
- Paleotti Gabriele, *Discordo intorno alle imagini*, Μπολόνια, 1582, εκδ. από P.Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Contrariforma*, Μπάρι, 1960-1962, τόμ.3.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μτφ.Τ.Ρούσσοσ, Α.Βλ. Λεβίδης, Αθήνα, Άγρα,1994.

Orsini Fulvio, *Imagines et Elogia Virorum Illustrium et eruditor ex Antiquis Lapidibus et Nomismatib. Expressa cum annotationib*, Ρώμη,1570.

Pader Hillaire, *La peinture parlante*, Τουλούζη, 1653.

Palazzi Giovanni Andrea, *I discorsi sopra l'impres recitati nell'Accademia d'Urbino*, Μπολόνια, 1575.

Paleotti Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images*, εισ. P.Prodi, μτφ. William McCuaig, Λος Άντζελες, Getty Research Institute, 2012.

Paradin Claude, *Devises heroiques*, Λυών, 1551.

Perrier Francois, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum que Romae adhuc exstant*, Παρίσι-Ρώμη,1645

Perrier Francois, *Segmenta nobelium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*, Παρίσι-Ρώμη,1638.

Perriere Guillaume de la, *Le Theatre de bons engins*, Παρίσι, 1540

Quintilian, *The institutio oratoria*, μτφ. H.E.Butler, Λονδίνο, Harvard University Press,1968.

Ripa Cesare, *Iconologia overo descrizione di diverse imagine cavate dall'antichita, e di propria invention...*, Ρώμη, 1593.

Ripa Cesare, *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichita & di propria invention...*, Ρώμη, 1603.

Ripa Cesare, *Iconologia...*, Πάντοβα, 1611.

Ripa Cesare, *Iconologia di Cesare Ripa Cavalier di SS. Maurizio et Lazaro Divisa in Tre Libri...*,Ampliata dal Sig. Cav. Gio.Zaratino Castellini Romano, Βενετία, 1645.

Ripa Cesare, *Iconologia*, τόμ. I,II, επιμ. Pietro Buscaroli,εισ. Mario Praz, Τορίνο, Fogola, 1986.

Romano Alberti, *Origine, e progresso dell' Accademia del disegno de' pittori, scultori e architetti di Roma*, A.Forni, Sala Bolognese, 1978.

Romberch Johannes, *Congestorium artificiosae memoriae*, Βενετία, 1533.

Rosselli Cosma, *Theasaurus artificiosae memoriae*, Βενετία, 1579.

Ruscelli Girolamo, *Le imprese illustri del S.or Ieronimo Ruscelli*, Βενετία, 1584.

Sandrart, J. von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Νυρεμβέργη, 1675.

Scanelli Francesco, *Il microcosmo della pittura*, Τσεζένα, 1657, ιταλ. επανεκ. G.Giubbini, Μιλάνο, 1966.

Seneca, *Seneca in ten Volumes: Ad Lucilium Epistulae morales*, επιμ. μτφ. Richard M.Gummere, Καίμπριτζ, Harvard University Press, 1970.

Teti Hieronymus, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Ρώμη, 1642.

Vaccaria Lorenzo della, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, Βενετία, 1584.

Valeriano Pietro, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum Literis Commentarii*, Λυών, 1602.

Vasari Giorgio, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Φλωρεντία 1568, εκδ. από τον Gaetano Milanesi, Φλωρεντία, Sansoni, 1906, τόμ.9.

Vasari Giorgio, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, μτφ. Σ. Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκη, 1995.

Vitruvius, *Δέκα Βιβλία*, αποδ. επιμ. Σχόλ. Στέλιος Χ.Ζερεφός, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1998.

Βαζάρι Τζόρτζο, *Οι βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων: Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο*, μτφ. Βαλάκα Κ., Σκουτέλη Ν., Χατζηνικολάου Ν., Αθήνα, Πατάκη, 1997.

Vasari Giorgio, *The lives of the artists*, μτφ., εισ., σημ. Julia Conaway Bondanella, Peter Bondanella, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1998.

Vinci Leonardo da, *Trattato della Pittura novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaello Dufresne. Si sono giunti I tre libri della Pittura, e il Trattato della Statua di Leon battista Alberti, con la vita del medesimo*, Παρίσι, 1651.

Vico Enea, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano : sopra le medaglie de gli antichi, divisi in due libri, ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi e moderni intorno alle historie romane ...*, Βενετία, 1555.

Vico Enea, *Omnivm fere gentivm nostræ ætatis habitvs, nunquam ante hac æditi*, Βενετία, 1563

Zuccaro Federico, *L'idea de' pittori, scultori e architetti... divisa in due libri*, Τορίνο, 1607, ιταλ. εκδ. Φλωρεντία, Heicamp, 1961.

Φιλόστρατος ο Πρεσβύτερος, *Εικόνες*, εισ. μετ. Δημήτρης Πλάντζος, Αθήνα, Κατάρτι, 2006.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ackermann Gerald M, “Gian Battista Marino’s contribution to seicento art theory”, περ. *Art Bulletin*, τχ.43, (1961),σελ. 326.

Ackermann Gerald M., “Lomazzo’s Treatise of Painting”, περ. *Art Bulletin*, τχ.49 (1967),σελ.317-326.

Alberti, Leon Battista, *On painting and on sculpture*, μτφ.C. Grayson, Λονδίνο, Phaidon, 1972.

Allaux J.P., *L'Academie de France a Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, Παρίσι, Ducharte, 1933.

Allegory and Presentation, επιμ., εισ. Stephen J. Greenblatt, Λονδίνο, The Johns Hopkins University Press, 1981.

Alpers Svetlana Leontief, “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.23, τχ.3/4 (Ιούλ.- Δεκ.1960), σελ.190-215.

Ambrosini Alberto, “Ancora sulle ‘Vite’ di Bellori: I. Dinamiche di relazione, divenire dell’ affetto; la socialità come universo”, περ.*Commentari d’ arte*, τόμ.6, τχ.15/17, (2000), σελ.66-72.

Antal Frederick, *Μελέτες ιστορίας της τέχνης*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, προλ. Ν. Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.

Anthony van Dyck as a printmaker, κατάλογος έκθεσης (MuseumPlantin-Moretus / StedelijkPrentenkabinet, Αμβέρσα, 15 Μαΐου - 22 Αυγούστου 1999 και Rijksmuseum, Άμστερνταμ, 9 Οκτωβρίου 1999 - 19 Ιανουαρίου 2000), επιμ. Carl Depauw & GerLuijten, Αμβέρσα, Antwerpen Open , Amsterdam : Rijksmuseum, 1999.

Apolloni Marco Fabio, “L’idea del Bello di Giovan Pietro Bellori”, περ. *Gazzetta antiquaria*, τχ.37 (2000), σελ.26-28.

Arcangeli Luciano, “Anton van Dyck”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 305-320.

Argan G. Carlo, “La ‘rettorica’ e l’arte barocca”, στο *Atti del III Congresso internazionale di Studi Umanistici: Retorica e barocco*, επιμ. Enrico Castelli, Ρώμη, 1955.

Argan Giulio Carlo, *The baroque age*, Γενεύη, Skira, 1989.

Ars reminiscendi: mind and memory in Renaissance culture, επιμ. Donald Beecher, Grant Williams, Τορόντο, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009.

Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002.

Art in theory 1648-1815: an anthology of changing ideas, επιμ. Charles Harrison-Paul Wood, Οξφόρδη, Blackwell, 2000.

Austin Roland, “Quintilian on Painting and on Statuary”, περ. *Classical Quarterly*, τχ.38 (1944), σελ.17-26.

Bailey Alexander Gauvin, “*Italian renaissance and baroque painting under the Jesuit’s and it’s legacy throughout Europe 1565-1773*”.*The Jesuit and the arts, 1540-1773*, επιμ. John O’ Malley, Φιλαδέλφεια, St’ Joseph’s University Press, 2003.

Barasch Moshe, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, τόμ.1, ΝέαΥόρκη, Routledge, 2000.

Barberini Maria Giulia, “Alessandro Algardi”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 374-393.

Barberini Maria Giulia, “Francois Du Quesnoy”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 394-405.

Barkan Leonard, “The heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric and History”, στο *Antiquity and its Interpreters*, επιμ. Payne Alina, Kuttner Ann, Smick Rebekah, ΝέαΥόρκη, Cambridge University Press, 2012, σελ. 99-109

Barocchi Paola, *Trattati d’ arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*, Μπάρι, Laterza, 1961-62.

Barocchi Paola, “ Ricorsi italiani nei trattatisti d’ arte francesi del Seicento”, στο *Il mito del classicism*, Φλωρεντία, 1964, σελ. 127-147.

Barocchi Paola, “ Gli strumenti di Bellori”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 55-71.

Barone Juliana, “Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano della Bella in Leonardo’s Trattato”, περ. *Gazette des Beaux-Arts*, τχ. 138, (2001), σελ. 1-14.

Baroque Art: The Jesuit Contribution, επιμ. Rudolf Wittkower, Irma B. Jaffe, ΝέαΥόρκη, Fordham University Press, 1972.

Barroero Liliana, “ Domenico Fontana”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 266-270.

Barroero Liliana, “La Roma di Bellori: un ‘Natural ritratto della magnificenza antica’ ”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 1-6.

Battisti, Eugenio, “Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio”, περ. *Commentari*, τχ.7.(1956), σελ.249-262.

Battisti E., “Il concetto d’imitazione nel Cinquecento italiano”, στο *Rinascimento e barocco*, Τορίνο, Einaudi, 1960.

Battisti E., “ Il Bellori come critico”, στο G.P.Bellori, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Γένοβα, 1967.

Battisti E., *L’antirinascimento*, Μιλάνο, Garzanti, 1989.

Beaven Lisa, “ Cardinal Camillo Massimi (1620-1677): Amateur Draughtsman and Pupil of Nicolas Poussin”, περ. *Master Drawings*, τχ.41, 2003, σελ. 14-29.

Beaven L., “Cardinal Camillo Massimo as Art Agent of the Altieri”, στο *Art and Identity in Early Modern Rome*, επιμ. J.Burke, M.Bury, Aldershot, 2008, σελ. 171-187.

Beaven L., *An Ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle: Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain Nicolas Poussin, Diego Velazquez*, Λονδίνο, Paul Holberton Publishing, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2010.

Bell Janis, “Cassiano dal Pozzo’s copy of the Zaccolini Manuscripts”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. li,(1988), σελ.103-140

Bell Janis, “Introduction”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 1-55.

Bellini E., “Agostino Mascardi, fra ‘Ars poetica’ e ‘Ars historica’”, περ. *Studi Secenteschi*, τχ.32 (1991), σελ. 65-136.

- Bernheimer Richard, “Theatrum Mundi”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.38, τχ.4 (Δεκ.1956), σελ. 225-247.
- Biagioli Mario, “Galileo the Emblem Maker”, περ. *Isis*, τόμ.81, τχ.2 (Ιούν. 1990), σελ.230-258.
- Bialostocki Jan, “Belorri’s ‘Caravaggio’ and Sandrart’s ‘Rembrandt’”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 99, τχ.653 (Αυγ.1957), σελ. 274-275.
- Bialostocki J., “The Renaissance Concept of Nature and Antiquity”, στο *Acts of the Twentieth International Congress of the history of Art*, τόμ. 2., 1963, Πρίνσεντον, Princenton University Press.
- Blunt Anthony, “The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.1,τχ.2,(1937), σελ.117-137.
- Blunt A., “Poussin’s Notes on Painting”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.1,τχ.4,(1938), σελ.344-351.
- Blunt A., “Poussin Studies I: Self-portrait’s”, περ. *The Burlington Magazine*, τχ.89, (1947), σελ.219-226.
- Blunt Anthony, “The legend of Raphael in Italy and France”, στο *Italian Studies*, επιμ. Society for Italian Studies, Maney, 1958, σελ.2-20.
- Blunt Anthony, “Poussin’s Ideas on Painting”, στο *Nicolas Poussin*, πρακτικά συνεδρίου, Παρίσι, 1958, CNRS, Παρίσι, 1960, τόμ.Ι.,σελ. 219-247.
- Blunt Anthony, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, Οξφόρφη, The Clarendon Press,1964.
- Blunt Anthony, *Nicolas Poussin*, Νέα Υόρκη, Bollingen Foundation, 1965.
- Blunt A., *The Paintings of Nicolas Poussin:A critical catalogue*, τόμ.Ι,ΙΙ, Λονδίνο, 1966.
- Blunt Anthony, *Art and Architecture in France:1500-1700*, ΝιούΧέιβεν, Yale University Press,1999.

- Boas George, *The Hieroglyphics of Horapollo*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1993.
- Boase T.S.R., *Giorgio Vasari, the man and the book*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1979.
- Boiteux Martine, “Les Babrerini, Rome et la France”, στο *I Barberini e la cultura del Seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Ρώμη, De Luca, 2007, σελ. 345-360.
- Bolzoni Lina, *Il teatro della memoria: Studi su Giulio Camillo*, Πάδουα, Liviana Editrice, 1984.
- Bolzoni Lina, “Esercizi di memoria. Dal ‘theatro della sapientia’ di Giulio Camillo agli ‘esercizi spirituali’ di Ignazio di Loyola”, στο *La cultura della memoria*, επιμ. Lina Bolzoni, Pietro Corsi, Μολόνια, Il Mulino, 1992, σελ. 169-211.
- Bolzoni Lina, “Iconologia e arte della memoria”, περ. *Arte Lombarda*, τχ. 105/107 (1994), σελ. 114-118.
- Bolzoni Lina, “Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi”, στο *Repertori di parole e immagini*, επιμ. Paola Barocchi, Lina Bolzoni, Πίζα, Scuola Normale Superiore, 1997, σελ. 13-47.
- Bolzoni Lina, “The Play of Memory between Words and Images”, στο *Memory & Oblivion, πρακτ.συνεδ. XXIX International Congress of the History of Art, Άμστερνταμ 1-7 Σεπτ. 1996*, επιμ. Wessel Reinink, Dordrecht, Kluwer, 1999, σελ. 11-18.
- Bolzoni Lina, “The play of memory between words and images”, στο *Memory & Oblivion*, επιμ. Reinink Wessel, Stumpel Jeroen, Dordrecht, Kluwer, 1999, σελ. 11-18.
- Bolzoni Lina, *La stanza della memoria, Modelli letterati e iconografici nell’ eta della stampa*, Τορίνο, Einaudi, 1995, αγγλ. εκδ. Bolzoni Lina, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of Printing*, Τορόντο, Toronto University Press, 2001.
- Bolzoni Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Sienna*, Τορίνο, Einaudi, 2003, αγγλ. εκδ. , Bolzoni Lina, *The web of*

images: Vernacular preaching from its origins to St Bernardino da Sienna, Aldershot, Ashgate, 2004.

Bolzoni Lina, “Emblemi e arte della memoria: Alcune note su invenzione e ricezione”, στο *Florilegio de estudios de emblematica, Actas del VI Congreso Internacional de Emblematica de The Society for Emblem Studies*, πρακτ. συνεδρίου, Κορούνια, 2002, επιμ. Sagrario Lopez Poza, Ferrol, 2004, σελ. 15-31.

Bonfait Olivier, Rosenberg Pierre, “Nicolas Poussin”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. II, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 406-441.

Bonfait Olivier, “De Paleotti a G.B. Agguchi: Theorie et pratique de la peinture dans les milieu ecclesiastiques a Rome du Caravage a Poussin”, στο *Roma 1630. Il Trionfo del Pennello*, κατάλογος έκθεσης, Villa Medici, Ρώμη, Electa, 1994, σελ. 83-96.

Bonfait Olivier, “Felibien lecteur de Bellori. Des ‘Vite de pittori moderni’ aux ‘Entretiens sur les plus excellents peintres’”, στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 86-104.

Bonfait Olivier, “Les periodiques savants et la literature artistique entre France et Italie (1660-1715)”, στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 363-380.

Borea Evelina, “Giovan Pietro Bellori e la «comoditta delle stampe», στο *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-duke Ferdinand I to pope Alexander VII*, επιμ. Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Μπολώνια, Nuova Alfa, 1992, σελ. 263-285.

Borea Evelina, “Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio”, περ. *Prospettiva*, τχ 100 (2001), σελ. 57-69.

Bossy John, *The counter-reformation and the people of Catholic Europe. The counter-reformation, the essential readings*, επιμ. David Luebke, Blackwell Publishing, 1992.

- Born L.K., “Ovid and Allegory”, περ.*Speculum*, τχ. 9 (1934), σελ. 362-379.
- Bots Hans, Waquet Françoise, *La République des Lettres*, Παρίσι, Editions Belin, 1997.
- Boyer Jean Claude, “Bellori e I suoi amici francesi”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 51-54.
- Boyer Jean Claude, “La publication des ‘Vites’: une affaire française?”, στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 71-85.
- Bourdieu P., Koch, E., R., « The invention of the artist's life », περ. *Yale French Studies*, τχ. 73, σελ. 75-103.
- Breazeale William, “Un gran soggetto ma non ideale: Caravaggio and Bellori's legacy”, *kunsttexte.de*, τεύχος 1, 2001.
- Buckley Theodore A., *The canons and decrees of the Council of Trent*, Λονδίνο, George Rouledge, 1851.
- Buiatti Anna, “Angeloni Francesco”, στο *Dizionario biografico degli Italiani*, τόμ.3, Ρώμη, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, σελ. 241-242.
- Bullock W.L., “The Precept of Plagiarism in the Cinquecento”, περ. *Modern Philology*, τχ.25 (1928), σελ.293-312.
- Burke Peter, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Στάνφορντ, 1990
- Burke Peter, “Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe”, περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ., 64, τχ. 2 (Απρίλ. 2003), σελ.273-296.
- Burns ,E.M., *Ευρωπαϊκή ιστορία. Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τόμ. Ι, επιμ. Ι.Σ.Κολιόπουλος, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής.

Cantimori Delio, Yates Frances A., “Phetoric and Politics in Italian Humanism”,
περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.1,τχ.2, (Οκτ.1937),
σελ.83-102.

Carrara Eliana, “La fortuna delle *Vite* del Vasari fra Firenze, Modena e Roma nel
primo seicento: Il caso dell’esemplare giuntino 29.e. 4-6 della Biblioteca Corsiniana”,
στο *Giorgio Vasari: Tra decorazione ambiental e storiografia artistica*, πρακτικά
συνεδρίου, Αρέτσο, 8-10 Οκτωβρίου 1981, επιμ. Gian Carlo Garfagnini, Φλωρεντία,
Olschki, 1985, σελ. 217-233.

Carrier David, “Ekphrasis and interpretation:two modes of art history writing”, περ.
British Journal of Aesthetics, τχ.27 (1987), σελ.20-31.

Carruthers Mary, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of
Images. 400-1200*, Κάμπριτζ, Cambridge University Press, 1998.

Carruthers Mary, *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle
imagini (400-1200)*, Πίζα, Edizioni della Normale,2006.

Carruthers Mary, *The Book of memory : a study of memory in medieval
culture*,Καίμπριτζ,Cambridge University Press,2008.

Casini Tomasso, *Ritratti parlanti: Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI
e XVII*, Φλωρεντία, Edifir, 2004.

Castiglione Baldassare, *Il Cortegiano*, Νοβάρα, Edizioni per il club del libro,1968.

Castiglione Baldassare, *Το εγχειρίδιο του καλού Αυλικού*, μτφ. Κων.
Παπαπετροπούλου, Ερατώ, Αθήνα, 2010.

Cavazzini P., “Oltre la committenza:commerce d’arte a Roma nel primo Seicento”,
περ. *Paragone*, τχ. 59, (2008), σελ. 72-92.

Cecchi Alessandro, “Le *Vite* del Vasari: Una storia ‘veridica’ dell’arte italiana?” στο
Giorgio Vasari: Tra decorazione ambientale e storiografia artistica, πρακτικά
συνεδρίου, Αρέτσο, 8-10 Οκτωβρίου 1981, επιμ. Gian Carlo Garfagnini, Φλωρεντία,
Olschki, 1985, σελ. 9-20.

Cecchi Alessandro, “Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze”, στο *Case di artisti in Toscana*, επιμ., Roberto Paolo Ciardi, Rossella Campana, Φλωρεντία, Banca Toscana, 1998, σελ. 29-77.

Chastel A., *The Myth of the Renaissance 1420-1520*, Γενεύη, Skira, 1969.

Chemnitz Martin, *Examination of the Council of Trent*, St.Louis, Concordia Publishing House, 2008.

Cipriani Angela, “Presenze francesi all’ Accademia di San Luca:1664-1675”, στο *L’ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d’art, 2002, σελ. 223-227.

Cipriani Angela, “Bellori ovvero l’Accademia”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 480-488.

Cirlot J.E., *A dictionary of symbols*, μετ. Jack Sage, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1967.

Clemens Robert J., “The cult of the poet in Renaissance Emblem Literature”, περ. *PMLA*, τόμ.79, τχ.3 (Σεπτ.1944).

Clements Robert J., “Iconography of the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature”, περ. *PMLA*, τόμ. 70, τχ.4 (Σεπ.1955), σελ. 781-804.

Clements Robert J., *Picta Poesis. Litery and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.

Coffin David R., “Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts”, περ., *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.27, (1964), σελ.191-210.

Cohen Simona., *Animals as disguised symbols in renaissance art*, Brill Studies in Intellectual History, Λιέγη, 2008.

Colantuono Anthony, “ Invention and caprice in an iconographical programme by G.B. Passeri”, περ. *Storia dell’ arte*, τχ.87 (1996), σελ.188-206.

Colantuono Anthony, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetorics of Painting in Seventeenth-Century Rome*, ΗνωμένοΒασίλειο, Cambridge University Press, 1997.

Colantuono A., “ Poussin's ‘Osservazioni sulla Pittura’. Notes or Aphorisms?”, περ. *Studi Secenteschi*, τχ. LXI (2000), σελ.285-311.

Colantuono Anthony, “Scherzo: Hidden Meaning, Genre, and Generic Criticism in Bellori's *Lives*”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 239-256.

Colantuono Anthony, “ Enigma, Rhetorical Syllogism and the Aesthetics of Strangeness in Ripa's *Iconologia*”, στο *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, επιμ., Michael Thimann, Cornelia Logemann, Diaphanes, 2011, σελ. 41-55.

Commemorating Poussin: reception and Interpretation of the Artist, επιμ. Scott K., Warwick G., Καϊήμπριτζ, Cambridge University Press, 1999.

Costello J., “Poussin's drawings for Marino and the new classicism”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.18, (1955).

Coquery Emmanuel, *Charles Errard: La noblesse du décor*, Παρίσι, Editions Arthena, 2013.

Croce Benedetto, “ La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento”, περ. *La critica*, τχ.37(1929), σελ.401-411.

Croce Benedetto, *Storia dell' eta barocca in Italia: Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Μπάρι, 1929.

Cropper Elizabeth, “Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.34, (1971), σελ.262-296.

Cropper Elizabeth, “Disegno as the Foundation of Art: Some drawings by Pietro Testa”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.116, τχ.856 (Ιούλ.1974), σελ.376-383,385.

Cropper Elizabeth, “Virtue’s Wintry Reward: Pietro Testa’s Etchings of the Seasons”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.37,(1974), σελ.249-279.

Cropper Elizabeth, “On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style”, περ.*The Art Bulletin*, τόμ.58, τχ.3 (Σεπτ.1976), σελ.374-394.

Cropper Elizabeth, *The ideal of painting.Pietro Testa’s Dusseldorf notebook*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1984.

Cropper Elizabeth, Dempsey Charles, “Italian Painting of the Seventeenth Century”, περ.*The Art Bulletin*, τόμ. 69, τχ.4(Δεκ. 1987), σελ.494-509.

Cropper Elizabeth, “La piu bella antichita che sappiate designerare”: history and style in Giovanni Bellori’s “Lives”, στο *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, επιμ. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke, Weisbaden, Otto Harrassowitz, 1991, σελ .145-173.

Cropper Elizabeth, *Bellori, Giovanni Pietro*, στο *An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, Λονδίνο, 1996.

Cropper Elizabeth & Dempsey Charles, *Nicolas Poussin: Friendship and the love of painting*, ΝιούΤζέρσευ, Princeton University Press, 1996.

Cropper El., “L’idea di Bellori”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι, κατάλογοσέκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, τόμ. Ι, σελ. 81-86.

Cropper Elizabeth, “Ancient and moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the experience of modern art”, στο *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History. Essays in Honor of Nancy S.Struever*, επιμ. Schlitt Marino M.W., Νέα Υόρκη, University of Rochester Press, 2001, σελ. 303-324.

Cropper Elizabeth, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 2005.

Cropper Elizabeth, “Giovan Pietro Bellori, the Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition by Alice Sedgwick Wohl”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ.148, τχ.1245 (Δεκ.2006), σελ. 854.

Crow Thomas, *Painters and Public Life in XVIIIe century Paris*, ΝιούΧέιβεν, Yale University Press, 1985.

Dacos Nicole, “Peter Paul Rubens”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 289-304.

Davis Margaret Daly, “Giovan Pietro Bellori and the ‘Nota degli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne’ palazzi, nelle case, e ne’giardini di Roma (1664)’: modern libraries and ancient painting in Seicento Rome”, περ. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ.68, 2005, σελ.191-233.

Dempsey Charles, “Annibale Carracci”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 199-211.

Dempsey Charles, “Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century”, *The Art Bulletin*,τόμ.62, τχ . 4 (Δεκ. 1980),σελ. 552-569.

Dempsey Charles, “The Carracci Postille to Vasari’s Lives”.περ. *The Art Bulletin*, τόμ.68, τχ.1 (Μαρ.1986), σελ.72-76.

Dempsey Charles, “Idealism and Naturalism in Rome around 1630”, στο *Il Classicismo Medioevo Rinascimento Barocco*, (Atti del Colloquio Cesare Gnudi, 1986),επιμ.Elena de Luca, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Μπολόνια, Nuova Alpha Editoriale, 1993,σελ.233-243.

Dempsey Charles, *Annibale Carracci, Palazzo Farnese*, Τορίνο, Societa Editrice Internazionale, 1995.

Dempsey Charles, “The Classical Perception of Nature in Poussin’s Earlier Works”, περ. . *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.29,(1966), σελ.219-246.

Dempsey Charles, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Φιέζολε, Cadmo,2000.

Dempsey Charles., “Le ‘Vite de pittori, scultori ed architetti moderni’ di Giovan Pietro Bellori”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni*

- Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000.σελ.99-112.
- De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, τόμ. 1,επιμ. Niccolo Gallo, Τορίνο,1958.
- Dieckmann Liselotte “ Renaissance Hieroglyphics”, περ. *Comparative Literature*, τόμ.9, τχ.4 (Φθιν.1957), σελ.308-321.
- Dimler Richard G, “ Jesuit Emblems: implications for the *Index Emblematicus*”, στο *The European Emblem:Towards an Index Emblematicus*, επιμ. Peter M.Daly, Οντάριο, Wilfrid Laurier University press, 1980, σελ. 109-120.
- Dimler Richard G., “Humanism and the rise of the Jesuit emblem”, στο *Emblematic Perceptions: Essays in Honor of William S.Heckscher on the Occasion of his Ninetieth Birthday*, επιμ. Peter M. Daly, Saecula Spiritualia 36, (Baden-Baden, Valentin Koerner), 1997, σελ.93-109.
- Dimler Richard G, *Bibliography of Jesuit Emblem Books*,,Τορόντο, University Press of Toronto, 1998.
- Dobler Ralph-Miklas, “Urban VIII und die Jesuiten”, στο *I Barberini e la cultura del Seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Ρώμη, De Luca,2007, σελ. 195-204.
- Docere,delectare,movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, κατ. έκθ. επιμ. De Blaaw Sible,Gijbers Pieter-Matthijs, Schutze Sebastian,Ρώμη, De Luca,1998.
- Donahue K., ‘The ingenious Bellori’, περ. *Marsyas*, τχ. 40 (1946), σελ. 107-138.
- Donahue K., “Bellori Giovanni Pietro”, στο *Dizionario biografico degli Italiani*, επιμ.,εισ. Alberto M. Ghisalberti, Ρώμη, Istituto della Enciclopedia Italiana,τόμ. 7 1960, σελ. 781-789.
- D’Onofrio C., *Roma nel Seicento*, Φλωρεντία, Vallecchi Editore, 1969.
- Downes Kerry, “Baroque”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ.J.Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ.3, σελ. 261-269

Drysdall, Denis L., “The emblem according to the Italian impresa theories”, στο *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety*, επιμ. Anthony J. Harper, Alison Adams, Brill, 1992, σελ. 22-32.

Duro Paul, *The Limits of Painting: the French Academy in the Seventeenth Century*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 1997.

Dwyer Eugene, “Bellori as Iconographer: The *Veterum illustrium...imagines*”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 145-169.

Eck Van Caroline, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2007.

Emiliani Andrea, “Federico Barocci”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. II, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 258-265.

Emiliani Andrea, “La prospettiva storica di Giovan Pietro Bellori”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. I, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 87-91.

Enders Jody, “Memory, Allegory, and the Romance of Rhetoric”, περ. *Yale French Studies*, τχ. 95, Rereading Allegory: Essays in Memory of Daniel Poirion (1999), σελ. 49-64.

Engel William E., “Mnemonic emblems in the Humanist Discourses of Knowledge”, στο *Aspects of Renaissance and Baroque symbol theory 1500-1700*, επιμ. Peter M. Daly, John Manning, Νέα Υόρκη, AMS, Press, 1999, σελ. 125-142.

Enggass Robert και Catherine, *The lives of Annibale and Agostino Carracci*, by Giovanni Pietro Bellori, University Park, The Pennsylvania State University, 1968

Ernst Kris, Kurz Otto, *Legend, myth and magic in the image of the artist: an historical experiment*, μτφ. Alastair Laing, New Heaven, Yale university Press, 1979.

- Ettlinger L.D., “The Pictorial Source of Ripa’s ‘Historia’ ”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.13, τχ.3/4(1950), σελ.322-323.
- Fagiolo Dell’ Arco Maurizio, *Domenichino ovvero Classicismo del Primo Seicento*, Ρώμη, Dell’ Arco 1963.
- Fehli Philip P., Keith Aldrich, Maria Raina Fehli, “ Franciscus Junius and the Defense of Art”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 2, τχ.3 (1981), σελ.9-55.
- Fehl, Phillip P, “Hermetism and Art: Emblem and Allegory in the work of Bernini”, περ. *Artibus et Historiae*, τόμ.7, τχ.14 (1986), σελ.153-189.
- Fehl Phillip P., “Touchstones of Art and Art Criticism: Rubens and the Work of Franciscus Junius”, περ. *Journal of Aesthetic Education*, τόμ.30, τχ.2, (καλοκαίρι1996), σελ.5-24.
- Felkay Par Nicole, “Colbert et les Beaux-Arts”, περ. *L’oeil*, τχ.339 (1983), σελ.28-33.
- FerinoPagdenSylvia, “Αλέξανδρος, Απελλής και Παγκάστη” , στο *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην Ευρωπαϊκή Τέχνη*, καταλ. εκθ., επιμ. Ν.Χατζηνικολάου, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 332-355.
- Ferrari O., “L’iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec.XVII in Italia”, περ. *Storia dell’arte*, τχ.57, (1986), σελ. 104-181.
- Fischetti Federico., *Giovanni Pietro Bellori: Commissario delle antichità, 1670-1694. Documenti per una storia della conservazione del patrimonio artistico romano*, Ρώμη, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009.
- Fletcher Angus, *Allegory, The theory of a symbolic mode*, ΝέαΥόρκη, Cornell University Press, 1986.
- Fletcher J.M., “ Francesco Angeloni and Annibale Carracci’s ‘Silenus Gathering Grapes’ ”, περ. *The Burlington Magazine*, τχ.116, (1974), σελ. 665-666.
- Frangenberg Thomas, “Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari’s ‘Lives’”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.65, (2002), σελ.244-258.
- Frangenberg Thomas, “ ‘ The beauty and the majesty of the images’: Pietro da Cortona’s Barberini ceiling in Teti’s *Aedes Barberinae*”, στο *The rise of the image:*

Essays on the history of the illustrated art book, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, Λονδίνο, Ashgate, 2003, σελ. 135-156.

Freedberg David, “Johannes Molanus on Provocative Paintings. De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II, Chapter 42”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.34, (1971), σελ. 229-245.

Freedberg Sydney J., *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Κέμπριτζ Λονδίνο, Harvard University Press, 1983.

Friedlaender Walter, *Caravaggio Studies*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1974.

Fumaroli Marc, “Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhetorique du college romain et les principes inspireurs du mecenat des Barberini”, στο *Melanges de l'Ecole Francaise de Rome (Moyen Age-Temps Modernes)*, τχ.90 (1978), σελ. 797-835.

Fumaroli Marc, *L'Age de l'eloquence: Rhetorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l'epoque classique*, Γενεύη, Centre de recherches d'histoire et de philology V (Haute Etudes medievals et modernes), 1980.

Fumaroli Marc, *L'ecole du silence: Le sentiment des images du XVIIe siecle*, Παρίσι, Flammarion, 1998.

Fumaroli Marc, “Le ‘sicle’ d' Urbain VIII”, στο *I Barberini e la cultura del Seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Ρώμη, De Luca, 2007, σελ. 1-14.

Gallavotti Cavaliero Daniela, “L'idea del bello nella Roma secentesca del Bellori”, περ. *Studi Romani*, τχ.48 (2000), σελ. 505-506.

Galis Diana, “Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie”. Περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 62, τχ.3 (Σεπτ.1980), σελ.363-375.

Gallo D, “Rome, mythe et realite pour les citoyen de la Republique des Lettres”, στο *Commercium litterarium, 1600-1750: la communication dans la République des lettres : conférences des colloques tenus à Paris 1992 et à Nimègue 1993*, επιμ. Hans

Bots, Françoise Waquet, Άμστερνταμ, APA-Holland University Press, 1994, σελ. 191-206.

Gattinara Federico Castelli, “Roma: bello, bellissimo, Bellori”, περ. *Il giornale dell'arte*, τόμ.18, τχ.187 (2000), σελ. 24.

Gilman Ernest B., “Word and Image in Quarles Emblems”, περ. *Critical Inquiry*, τόμ.6, τχ.3 (Άνοιξη 1980), σελ.385-410.

Ginzburg Silvia, “Domenichino e Giovanni Battista Agucchi”, στο *Domenichino 1581-1641*, κατ. έκθ., επιμ. C.Strinati, A.M.Tantillo, Μιλάνο, 1996, σελ.121-138

Ginzburg Silvia, “Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia”, στο *Poussin et Rome*, επιμ. L. Frommel, O.Bonfait, Παρίσι, 1996, σελ. 273-291.

Ginzburg Silvia, “Dialoghi tra Italia e Francia nella giovinezza di Bellori”, στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 46-68.

Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica, επιμ. Garfagnini Gian Carlo, Φλωρεντία, Leo S.Olchki editore, 1985.

Goldstein Carl, “Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.47, τχ.2 (Ιούν.1965), σελ.231-256.

Goldstein Carl, “The Meaning of Poussin’s Letter to De Noyers”, περ., *The Burlington Magazine*, τόμ.108, τχ.758 (Μαί.1966), σελ. 232-237+239.

Goldstein Carl, “Theory and Practice in the French Academy: Louis Licherie’s Abigail and David”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 11, τχ.795 (Ιουν.1969), σελ.346-351.

Goldstein Carl, “Toward’s a definition of Academic Art”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.57, τχ.1 (Μαρ.1975), σελ. 102-109.

Goldstein Carl, *Visual fact and verbal fiction: A Study of the Carracci and the Criticism*, Καυήμπριτζ, Cambridge University Press, 1988.

- Goldstein Carl, “Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque”, *The Art Bulletin*, τόμ.,73, τχ. 4 (Δεκ. 1991), σελ.641-652.
- Goldstein Carl, *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, ΝέαΥόρκη, Cambridge University Press, 1996.
- Gombrich E.H., *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance II*, ΝέαΥόρκη, Phaidon, 1978.
- Gombrich E.H., “An early Seventeenth-century canon of artistic excellence: Pierleone Casella’s *Elogia Illustrium Artificum* of 1606”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ,50 (1987),σελ.224-232.
- Gordon D.J., “Ripa’s Fate”, στο *The Renaissance Imagination.Essays and Lectures by D.J.Gordon*, επιμ. Stephen Orgel, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1975, σελ.51-74
- Grassi Luigi, “La Storiografia artistica del Seicento in Italia”, στο *Il mito del classicism nel Seicento*, εισ., επιμ. Stefano Bottari, Casa Editrice G. D’anna,Φλωρεντία,1964, σελ. 61-79.
- Grath Elizabeth Mc, “Ripa, Cesare”, στο *Dictionary of Art*, επιμ. J. Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ. 26, σελ.415-416.
- Green Henry M.A., *Shakespeare and the Emblem Writers: A exposition of their similarities of thought and expression*, ΝέαΥόρκη, Burt Franklin.
- Green Henry M.A., *Andrea Alciati and his books of emblems : a biographical and bibliographical study* ,ΝέαΥόρκη, Burt Franklin,1965, (α’ έκδοση 1872).
- Greenhalgh Michael, “ Classicism”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. J.Turner, Λονδίνο, Grove, τόμ.7, σελ.380-387.
- Griffin Nigel, “Enigmas, riddles, and emblems in early Jesuit colleges”, στο *Mosaics of Meaning.Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, τόμ.13, επιμ.Luis Gomes, Γλασκώβη, University of Glasgow, 2009, σελ.21-40.
- Hall James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, εισ. Kenneth Clark, ΝέαΥόρκη, Icon Editions, 1979.

- Hall James, *A history of ideas and images in Italian art*, ΝέαΥόρκη, Icon Editions, 1983.
- Hansmann Martina, “‘Vive immagini celebri’: le choix du peintre et de ses oeuvres dans les ‘Vite’ de Giovanni Pietro Bellori”, στο *Les ‘Vies’ d’artistes*, επιμ. Matthias Waschek, Παρίσι, Musée du Louvre, 1996, σελ. 125-147.
- Hansmann Martina, “I modi piu facili e piu puri: Zur Terminologie Giovanni Pietro Belloris, in Beitrage zur Begriffsgeschichte der italianischen Aufklarung im italianischen Kontext”, στο *Europaische Aufklarung in Literatur und Sprache*, επιμ. H.C.Jacobs, G.Schluter, Φρανκφούρτη, 2000, σελ. 225-260.
- Harrison Peter, “The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought”, περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ.59, τχ.3 (Ιούλ.1998), σελ.463-484.
- Haskell Francis, “The Market for Italian Art in the 17th Century, Past & Present, τχ.15 (Απρ. 1959), σελ.48-59.
- Haskell Francis, “Christina Queen of Sweden and some related publications”, *The Burlington Magazine*, τόμ.108, τχ. 763 (Οκτ. 1966), σελ.494-4
- Haskell Francis, “The Role of Patrons: Baroque Style Changes”, στο *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, επιμ. R.Wittkower, I. b. Jaffe, ΝέαΥόρκη, Fordham University Press, 1972.
- Haskell Francis, *Patrons and Painters, a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, ΝέαΥόρκη, Harper&Row, 1980 (α΄έκδ.1963).
- Haskell Francis, Penny Nicholas, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, ΝιούΧέιβεν, Yale University Press, 1981.
- Hauser, A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τομ.2, μτφ. Τ. Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος, 1970 (α΄έκδ.1951, τίτλ. πρώτ. *The social history of art*).
- Heikamp Detlef, “Le case di Federico Zuccari a Firenze”, στο *Case di artisti in Toscana*, επιμ., Roberto Paolo Ciardi, Rossella Campana, Φλωρεντία, Banca Toscana, 1998, σελ. 79-137.

- Heinrich N., *Du Peintre a l'Artiste. Artisans et Academiciens a l'age classique*, Παρίσι, Minuit, 1993.
- Henebry Charles W.M., *Figures of speech, figures of thought: rhetorical practices and visual culture in the Renaissance*, New York University, Graduate School of Arts and Science, 2003.
- Heres Gerald, “Bellori collezionista: Il Museum Bellorianum”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 499-529.
- Hetty Joyce, “Grasping at shadows: Ancient paintings in renaissance and baroque Rome”, *The Art Bulletin*, τόμ. 74, τχ.2 (Ιούν. 1992), σελ. 219-246
- Hibbard Howard, “*Ut pictorae sermons: The first painted decorations of the Gesu*”. *Baroque art. The Jesuit contribution*, επιμ. R. Wittkower και Irma B. Jaffe, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972.
- Hibbard Howard, *Caravaggio*, Νέα Υόρκη, Harper and Row, Icon Editions, 1983.
- Hill Elizabeth K., “What is an Emblem?”, περ. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ.29, τχ.2 (Χειμ.1970), σελ.261-265.
- Hind Arthur M., *Early Italian Engraving: A critical catalogue*, 7 τόμ., Νέα Υόρκη, 1938-1948.
- Hind, Arthur M., *A history of engraving & etching, from the 15th century to the year 1914*, Νέα Υόρκη, Dover Publications, 1963.
- Histoire de la rhetorique dan's l'Europe modern, 1450-1950*, επιμ. Marc Fumaroli, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1999.
- Holt Edward L., “A new drawing from Bellori volume”, *The Burlington Magazine*, τόμ.109, τχ. 767 (Φεβ. 1967), σελ. 96-97.
- Hope Charles, “Historical portraits in the ‘Lives’ and in the frescoes of Giorgio Vasari”, στο *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, επιμ. Garfagnini Carlo, Φλωρεντία, Olschki, 1985, σελ. 321-338.

- Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, Λονδίνο, Warburg Institute, University of London, 1952.
- Howard David, *Lord Arundel and his circle*, ΝιούΧέιβεν, New Haven and London, 1985.
- Howard William Guild, “Ut Pictura poesis”, περ. *PMLA*, τόμ.24, τχ.1 (1909), σελ.40-123.
- Il mito del classicism nel Seicento*, εισ., επιμ. Stefano Bottari, Casa Editrice G. D’anna, Φλωρεντία, 1964.
- Intorno a Poussin. Ideale classic e eropee barocca tra Parigi a Roma*, κατάλογος έκθ., επιμ. O. Bonfait-J. Cl. Boyer, Παρίσι-Ρώμη, DeLuca, 2000.
- Ivanoff Nicolas, “Il concetto dello stile nel Poussin e in Marco Boschini”, περ. *Commentari*, τχ.3 (1952), σελ.51-61.
- Ivanoff N., “Stile e maniera”, περ. *Saggi e memorie di Storia dell’arte*, τχ.1 (1957), σελ.109-163.
- Iversen Erik, “Hieroglyphic Studies of the Renaissance”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ.100, τχ.658 (Ιαν.1958), σελ.15-21.
- Iversen R, *The myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Κοπεγχάγη, 1961.
- Jacobs Frederika H., “Vasari’s Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.66, τχ.3 (Σεπτ.1984), σελ.399-416.
- Jaffe M., “The interest of Ruben’s in Annibale and Agostino Carracci: further notes, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ.99, τχ.656 (Νοε.1957), σελ. 375-379.
- Janson H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, Λονδίνο, Warburg Institute, University of London, 1952.
- Jedin Hubert, *Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung uber das Trienter Konzil*, Λουκέρνη, 1946.

- Jedin Hubert, *Geschichte des Konzilis von Trent*, Freiburg, Herder, 1975.
- Johnson L.W., “Amorum Emblemata: Tristan l’Hermite and the Emblematic Tradition”, περ. *Renaissance Quarterly*, τόμ. 21, τχ.4 (Χειμ.1968), σελ.429-441.
- Jones, Martin D.W., *The Counter Reformation. Religion and society in early modern Europe*, ΝέαΥόρκη, Cambridge University Press, 1995.
- Joost-Gaugier C.L., “Poggio and Visual Tradition: *Uomini Famosi* in Classical Literary Description”, περ. *Artibus et historiae*, τχ. 12 (1985), σελ. 57-74.
- Joyce Hetty E., “Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 74, τχ.2 (Ιουν. 1992), σελ. 219-246.
- Joyce Hetty E., “From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori, and Ancient Painting”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 170-188.
- Keazor Henry, “ ‘Ad artis leges valde proficua’- ‘Natura’ e ‘Antico’ in Dufresnoy e Bellori”, στο *L’ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου Il Bello Ideale e la Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell’eta di Bellori, Villa Medici 7-9 Ιουνίου 2000, επιμ. Bonfait Olivier, Παρίσι, Somogy editions d’art, 2002, σελ. 26-45.
- Keazor Henry, “ ‘Spirito abile’ ed ‘Elevatissimo ingegno’. Giovan Pietro Bellori e Carlo Cesare Malvasia”, στο *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Φλωρεντία, Kunsthistorischen Institutes, 2009, σελ. 73-82.
- Kemp Martin, “From “Mimesis” to “Phantasia”: the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts”, περ. *Viator*, τχ.8 (1977), σελ.347-398.
- Kemp Martin, “ ‘Equal excellences’: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts”, περ. *Renaissance Studies*, τόμ.1, τχ.1 (1987), σελ. 1-26.

Kemp Martin, “The ‘super-artist’ as genius: The sixteenth century view”, στο *Genius: the history of an idea*, επιμ. Murray P., Οξφόρδη, Basil Blackwell, 1989, σελ. 32-53.

Kemp Martin, *The Science of Art*, ΝιούΧέιβεν-Λονδίνο, Yale University Press, 1990.

King Catherine, “Artes Liberales and the Mural Decoration on the house of Frans Floris, Antwerp, c.1565”, περ. *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, τόμ. 52, τχ.2 (1989), σελ.239-256.

Kitson Michael, *The age of baroque*, Λονδίνο, Paul Hamlyn, 1966.

Kitson Michael, “Sir Denis Mahon. Art Historian and Collector”, στο *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, κατ. έκθ. National Gallery 26/2-18/5/1997, επιμ. Gabriele Finaldi, Michael Kitson, Λονδίνο, National Gallery Publications, 1997, σελ. 10-21.

Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Καίημπριτζ, Thomas Nelson, 1964.

Koenigsberger H.G., “Republics and Courts in Italian and European Culture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, περ. *Past and Present*, τχ.83, (Μαί.1979), σελ.32-56.

Krautheimer R., *The Rome of Alexander VII: 1655-1667*, Πρίνσεντον, Princeton University Press, 1985.

Kris Ernst, Kurz Otto, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*, ΝιούΧέιβεν, Yale University Press.

Kubler George, “Vicente Carducho’s Allegories of Painting”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.47, τχ.4 (Δεκ.1965), σελ.439-445.

Kurz Otto, “La storiografia artistica del Seicento in Europa”, στο *Il mito del classicism nel Seicento*, εισ., επιμ. Stefano Bottari, Casa Editrice G. D’anna, Φλωρεντία, 1964, σελ. 47-60.

La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento, Biblioteca del Cinquecento 16, επιμ. Gian Paolo Brizzi, Ρώμη, Bolzoni, 1981.

Labrot Gerard., *Roma 'caput mundi'. L'immagine barocca della città santa 1534-1677*, Νάπολη, Electa, 1997.

Lash Willem F., “Iconography and Iconology”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. J. Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ. 15, σελ. 89-98.

Lavin Irving, “Urbanitas urbana. The Pope, the Artist, and the Genius of the Place”, στο *I Barberini e la cultura europea del seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, κ.α., Ρώμη, 2007, σελ. 15-30.

Lechner George S., “Tomasso Campanella and Andrea Sacchi's Fresco of Divina Sapienza in the Palazzo Barberini”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 58, τχ. 1 (Μαρ. 1976), σελ. 97-108.

Lee R. W., “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 22, τχ. 4 (Δεκ., 1940), σελ. 197-269.

LeGoat Gerard G, “Comparative Aspects of the Theory of Expression in the Baroque Age”, περ. *Eighteenth Century Studies*, τόμ. 5, τχ. 2 (Χειμ. 1971-1972), σελ. 207-223.

Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, επιμ. Burzer Katja, Davis Charles, Feser Sabine, Nova Alessandro, Βενετία, Marsilio, 2010.

Levy Evonne, “Rhetoric or Propaganda? On the Instrumentality of Baroque Art”, στο *Estetica Barocca*, επιμ. Sebastian Schutze, Ρώμη, Campisano, 2004.

Levy Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkley, University of California Press, 2004.

Lewis, F., Ames, *The intellectual life of the early renaissance artist*, Λονδίνο, Yale University Press, 2000.

Lhote J.F., “Les Vites de 1672 de Bellori: Hypothese de reconstitution du programme iconographique et theorique”, περ. *Revue d'Art Canadienne*, τόμ. 14, τχ. 1-2, (1987) .

Lichtenstein Jaqueline, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical age*, μτφ. Emily, McVarish, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1993.

L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori, τόμ.Ι,ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, (Palazzo delle esposizioni και Teatro dei Dioscuri), επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000.

L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700),πρακτικά συνεδρίου *Il Bello Ideale e la Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'eta di Bellori*, Villa Medici 7-9 Ιουνίου 2000, επιμ. Bonfait Olivier, Παρίσι, Somogy editions d'art, 2002.

L'ideale classico : saggi sulla tradizione classica nella pittura del Ciquenento e del Seicento, επιμ. Cesare Gnudi, Μπολόνια, Nuova Alfa, 1986.

Loach J.D., “ The influence of the counter-reformation defence of images on the contemporary concept of the emblem”, στο *Aspects of Renaissance and Baroque symbol theory 1500-1700*, επιμ. Peter M. Daly, John Manning, ΝέαΥόρκη, AMS Press, 1999, σελ. 155-191.

Loh.,Maria H., “ New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 86,τχ.3 (Σεπτ. 2004), σελ. 477-504.

Longhi Roberto, *Il Caravaggio*, Μιλάνο, Aldo Martello, 1952.

LuijtenGer, “ The *Iconography: Van Dyck's portrait in print*”, στο *Anthony van Dyck as a printmaker*, κατάλογος έκθεσης(MuseumPlantin-Moretus / StedelijkPrentenkabinet, Αμβέρσα, 15 Μαΐου - 22 Αυγούστου 1999 και Rijksmuseum, Άμστερνταμ, 9 Οκτωβρίου1999 - 19 Ιανουαρίου 2000), επιμ. Carl Depauw & Ger Luijten, Άμβέρσα, Antwerpen Open , Amsterdam : Rijksmuseum, 1999, σελ. 73-91.

Luria A.R, *The Mind of a Mnemonist. A little book about a vast memory*, Κείμεπρίτζ, Harvard University Press, 1987.

Mac Queen John, *Αλληγορία*, μτφ. ΚώσταςΙορδανίδης, Αθήνα, Ερμής, 1973.

Mack Peter, *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2011.

Maffei Sonia, “Giovio’s *Dialogo dell’imprese military e amorose* and the museum”, στο *The Italian Emblem: A Collection of Essays, Glasgow Emblem Studies*, τόμ. 12, επιμ. Donato Mansueto, Elena Laura Calogero, Γλασκώβη, University of Glasgow, 2007, σελ.33-64.

Mahon Denis, *Studies in Seicento art and theory*, Λονδίνο, The Warburg Institute-University of London, 1947.

Mahon Denis, “Art Theory and Artistic Practise in the Early Seicento: Some Clarifications”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 35, τχ.3 (Σεπτ.1953), σελ.226-232.

Mahon Denis, “Eclectism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.16, τχ.3/4 (1953), σελ.303-341.

Mahon Denis, “Artists in Seventeenth-Century Rome”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ., 97, τχ. 630 (Σεπτ. 1955), σελ. 296.

Mahon Denis, “Poussin’s Theoretical Principles and His Patrons”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 109, τχ.775 (Οκτ. 1967), σελ.591-593.

Mahon D., “Gli esordi di Nicolas Poussin pittore: lavori dei suoi primi anni a Roma”, στο *Nicolas Poussin: I primi anni romani*, κατ. έκθ., επιμ. D.Mahon, M.Elisa Tittoni, Μιλάνο, Electa, 1998, σελ. 13-33.

Malley John W. O’, «A Historical frame for the paintings: Recent interpretations of Early Modern Catholicism», στο *Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image*, κατάλογος έκθεσης (McMullen Museum of Art), 1999.

Manning John, *The Emblem*, Λονδίνο, Reaktion, 2002.

Marchesano Louis, *A social history of representing antiquities: civility and antiquarianism in Rome, 1550-1700*, Νέα Υόρκη, Ithaca Cornell University, 2001.

Martone T, “Pietro Testa’s Triumph of Painting”, περ. *Marsyas*, τχ.14, 1969, σελ.49-57.

Massing Jean Michel, “ From manuscript to engraving. Late Medieval mnemonic Bibles”, στο *Ars Memorativa zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400 – 1750*, επιμ. Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber, Tübingen Niemeyer, 1993, σελ. 275-303.

Massing Jean Michel, *Studies in Imagery: Texts and Images*, τόμ.1, Λονδίνο, Pindar Press, 2004.

McDermott Coffman William, “ The ape in Greek Literature”, περ. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, τόμ.66 (1935), σελ.165-176.

McDermott Coffman William, “ The ape in Roman Literature”, περ. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, τόμ.67 (1936), σελ.148-167.

McGrath Elizabeth, “The painted decoration of Ruben’s House”, περ., *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.41 (1978), σελ. 245-277.

Medici, Michelangelo and the art of late Renaissance Florence, κατάλογος έκθεσης (Palazzo Strozzi, Art Institute of Chicago, Detroit Institute of Arts), επιμ. Christina Acidini Luchinat, Νιού Χέβεν-Λονδίνο, Yale University Press, 2002.

Meijers Debora J., “The places of Painting: The survival of Mnemotechnics in Cristian von Mechel’s Gallery Arrangement in Vienna (1778-1781), στο *Memory and Oblivion*, επιμ. Reinink Wessel, Stumpel Jeroen, Kluwer, 1999, σελ.205-141.

Meller P., “Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits”, στο *Studies in Western Art, vol.II: The Renaissance and Mannerism*, Πρίνσετον, 1963, σελ.53-69.

Meltzoff Stanley, “On the Rhetoric of Vision”, περ. *Leonardo*, τόμ.3, τχ. 1 (Ιαν. 1970), σελ.27-38.

Metaphor, Allegory and the Classical tradition. Ancient thought and modern revisions, επιμ. C. R. Boys-Stones, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2003.

Michel Christian, “Bellori et l’academie royale de peinture et de sculpture: une admiration bien temperee”, στο *L’ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d’art, 2002, σελ. 105-116.

Miedema Hessel, “The term Emblema in Alciati”, περ., *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 31, (1968), σελ.234-250.

Minor Vernon Hyde., *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, Κεμπρίτζ, Cambridge University Press, 2005.

Montagu Jennifer, “ The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.31 (1968), σελ.307-335.

Montagu Jennifer, “Bellori, Maratti and the Palazzo Altieri”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.41, (1978), σελ. 334-340.

Montagu J., *Alessandro Algardi*, 2 τόμ. Λονδίνο-ΝιούΧέιβεν, Yale University Press, 1985.

Montagu J., *Roman Baroque sculpture: The industry of art*, Νιού Χέβεν, Yale University Press, 1989.

Montagu J., “The Theory of the Musical Modes in the Academie Royale de Peinture et de Sculpture”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.55 (1992), σελ.233-248.

Montagu J., *The expression of the passions. The origin and influence of Charle’s Le Brun “Conference sur l’expression generale et particuliere”*, ΝιούΧέιβεν, Yale University Press, 1994.

Montagu Jennifer, “The quarrel of drawing and colour in the French Academy”, στο *Ars naturam adiuvans*, επιμ. Flemming Victoria, Schutze Sebastian, Mainz, Zabern, 1996, σελ. 548-556.

Montagu Jennifer, “An ‘allegory with the portrait of Colbert’ attributed to Nicolas Loir”, στο *Curiosite*, επιμ. Bonfait Olivier, Powell Veronique Gerard, Παρίσι, Flammarion, 1998, σελ.91-95.

Montanari Tomaso, “ Bellori and Christina of Sweden”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ.94-117

Montanari Tomaso, “Bellori e la politica artistica di Luigi XIV”, στο *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, πρακτικά συνεδρίου 7-9 Ιουλίου, Ρώμη, επιμ. Olivier Bonfait, Ρώμη, Somogy editions d'art, 2002, σελ. 117-138.

Montanari Tomaso, “La politica culturale di G.P. Bellori”, στο *Idea del Bello*, κατ. εκθ., Ρώμη, 2000, τόμ. I., επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 39-49.

Muller Jeffrey M., “Ruben’s emblem of the art of painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 44, (1981), σελ. 221-222

Muller Jeffrey M., “Ruben’s Theory and Practice of the Imitation of Art”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 64, τχ. 2 (Ιούν. 1982), σελ. 229-247.

Natviel Colette, “La comparaison entre le peinture et la poesie dans le *De pictura Veterum* (I,4) de Franciscus Junius (Livre I), περ. *Word and Image*, τόμ. 4 τχ. 1 (1988), σελ. 323-330.

Natviel Colette, “La rhetorique au service de l’art: education oratoire et education de l’artiste selon Franciscus Junius”, περ. *XVII siecle*, τχ. 157 (1989), σελ. 385-394.

Natviel Col., “La theorie de l’imitation au XVIIe siecle en rhetorique et en peinture”, περ. *XVII siecle*, τχ. 175 (1992), σελ. 157-167.

Nicolas Poussin 1594-1665, κατ. έκθ., επιμ. Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, Παρίσι, Reunion des Musees Nationaux, 1994.

Neuber Wolfgang, “Mnemonic imagery in the early modern period: visibility and collective memory”, στο *Ars reminiscendi: mind and memory in Renaissance culture*, επιμ. Donald Beecher, Grant Williams, Τορόντο, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009, σελ. 69-81.

Noreen Kirstin, “Ecclesiae militantis triumphus: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation”, περ. *The Sixteenth Century Journal*, τόμ. 29, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1998), σελ. 689-715.

Olson Todd, *Nicolas Poussin, his French clientele and the social construction of style*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2002.

- Pace Claire, *Felibien's life of Poussin*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1981.
- Pace Claire, “ ‘Semplice traduttore’: Bellori and the parallel between poetry and painting”, περ. *Word & Image*, τχ.17 (2001), σελ.233-242.
- Pace Claire, Bell Janis, “The Allegorical Engravings in Bellori’s *Lives*”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 191-222.
- Pallucchini Anna, “ Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori”, περ. *Storia dell'arte*, τχ.12 (1971), σελ.285-295.
- Palmer Allison Lee, “Carlo Maratti’s Triumph of Clemency in the Altieri Palace in Rome: Papal Iconography in a Domestic Audience Hall”, περ. *Source: Notes on History of Art*, τόμ. 17, τχ.4 (Καλ. 1998), σελ. 18-25.
- Panichi Nicola, “Dal teatro della memoria al ‘giardino’ delle imprese”, στο *La virtu eloquente. La ‘civil conversazione’ nel Rinascimento*, επιμ. Panichi Nicola, Ουρμπίνο, Editrice Montefeltro, 1994, σελ. 108-125.
- Panofsky Erwin, Saxl Fritz, “ Classical Mythology in Medieval Art”, περ. *Metropolitan Museum Studies*, τόμ.4, τχ.2 (Μαρ. 1933), σελ. 228-280.
- Panofsky Erwin, “Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought”, περ. *Isis*, τόμ.47, τχ.1 (Μαρ.1956), σελ. 3-15.
- Panofsky Erwin, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Νέα Υόρκη, Meridian Books, 1957.
- Panofsky Erwin, *Idea: A concept in art theory*, μετ. Joseph J.S. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968. (α’ έκδοση , τίτλος πρωτότυπου *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Λειψία-Βερολίνο, B.G. Teubner (Studien der Bibliothek Warburg, 1924).
- Panofsky Erwin, *Μελέτες εικονολογίας: ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.

Parshall Peter, “The Art of Memory and the Passion”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 81, τχ.3 (Σεπτ. 1999), σελ. 456-472.

Perini Giovanna, “Carlo Cesare Malvasia’s Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography”, περ. *Art Bulletin*, τχ.70,(1988), σελ. 273-299

Perini Giovanna, “Malvasia’s connections with France and Rome”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 132, τχ.1047 (Ιούν. 1990), σελ.410-412.

Perini Giovanna, “Il Poussin di Bellori”, στο *Poussin et Rome. Actes du colloque a l’Academie de France a Rome et la Bibliotheca Hertziana*, πρακτικά συνεδρίου 16-19 Νοεμβρίου 1994, επιμ. Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Michel Hochmann, Sebastian Schutze, Παρίσι, Somogy, 1996., σελ.293-308.

Perini Giovanna., “La repubblica franco-italiana delle lettere e delle arti e la pittura di Domenichino”, στο *La Republique des Arts (XVIe-XVIIe siecles)*,1996.

Perini Giovanna, “Una certa idea di Raffaello nel Seicento”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 153-161.

Perini Giovanna, “La biblioteca di Bellori: saggio sulla struttura intellettuale e culturale di un erudite del Seicento”, στο *L’ idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ.673-685.

Perini Giovanna, “Belloriana methodus: A Scholar’s Bildungsgeschichte in Seventeenth-Century Rome”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*,πρακτικά συνεδρίου American Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 55-74.

Pestilli Livio, “Bellori’s ‘old lady’: on informed versus uninformed criticism”, περ. *Word & Image*, τόμ.26, τχ.4 (Οκτ-Δεκ.2010), σελ. 393-399

Pevsner Nicolaus, *Academies of art past and present*, νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1973.

- Pierguidi Stefano, “Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa’s Iconologia”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.61 (1998), σελ.158-175.
- Pierguidi Stefano, “»E se noi riconosciamo bene la mente dell’Artefice«: Bellori e la nascita dell’iconologia come (fallace) scienza interpretative”, στο*Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, επιμ., Michael Thimann, Cornelia Logemann, Diaphanes, 2011, σελ. 221-240.
- Pigman G.W.III, “Versions of Imitation in the Renaissance”, περ.*Renaissance Quarterly*, τόμ.33, τχ.1 (Άνοιξη 1980), σελ.1-32.
- Pinelli A., “La ‘philosophie des images’. Emblemi e imprese fra manierismo e barocco”, περ.*Ricerche di Storia dell’arte*, τχ.1/2 (1976), σελ.3-28.
- Porteman Karel, “ The use of the visual in classical Jesuit teaching and education”,στο *Paedagogica Historica: international Journal of the History of the Education*, επιμ. Marc Depaepe, Bregt Henkens, Γάνδη,2000, σελ. 179-196.
- Posner Donald, “The picture of painting in Poussin’s self-portrait”, στο *Essays in the history of art*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1967, σελ.200-203.
- Posner Donald, *Annibale Carracci:a study in the reform of Italian painting around 1590*, Λονδίνο, Phaidon, 1971.
- Posner Donald, “Concerning the ‘Mechanical’ Part’s of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 75,τχ. 4 (Δεκ.1993), σελ.583-598.
- Praz Mario, *Studies in seventeenth-century imagery*, τόμ. I,II, Ρώμη, Edizioni di storia e letteratura, 1975.
- Previtali Giovanni, *La fortuna dei primitivi.Dal Vasari ai neoclassici*, Τορίνο, Giulio Einaudi editore,1989.
- Prinz Wolfgang, *Vasari’s Sammlung von Künstlerbildnissen*,Φλωρεντία, 1966.
- Prosperetti Simonetta , Rodino Valenti, “La collezione de grafica di Giovan Pietro Bellori: traccia per una ricostruzione”, στο *Hommage au dessin*, επιμ. Maria Teresa Caracciolo, Ρίμνι, Galleria Editrice, 1996, σελ. 357-377.

Puglisi Catherine, “Bellori e alcuni dei suoi amici”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ .489-493.

Quint Davis, “ Political Allegory in the Gerusalemme Liberata”, περ., *Renaissance Quarterly*, τόμ. 43, τχ.1 (Ανοιξη 1990), σελ.1-29.

Raben Hans, “Bellori’s art: the taste and distaste of a seventeenth-century art critic in Rome”, περ. *Simiolus*, τόμ.32, τχ.2/3 (2006),σελ.126-146.

Radcliff-Umstead Douglas, “Guilio Camillo’s Emblems of Memory”, περ. *Yale University Studies*, τχ.47, (1972), σελ.47-56.

Raimondi E., *Anatomie secentesche*, Πίζα, Saggi di Varia Umanita 3, 1966.

Raimondi E., *Letteratura barocca*, Φλωρεντία, L.Olschki, 1982.

Ragghianti Carlo L., “I Carracci e la critica d’arte nell’ eta barocca”, περ. *Critica d’Arte*, τχ.45, (1980),σελ.141-144.

Rampley Matthew, “From Symbol to Allegory:Aby Warburg’s Theory of Art”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ.79, τχ.1 (Μαρ.1997), σελ.41-55.

Ridley R., “To protect the monuments: The Papal antiquarian”, περ. *Xenia Antiqua*, τχ. 1, (1992), σελ. 117-154.

Rietbergen Peter, *Power and religion in baroque Rome. Barberini cultural policies*, Λιέγη, Koninklijke Brill NV, 2006.

Ripa Cesare, *Baroque and Rococo pictorial imagery: The 1758-60 Hertel edition of Ripa’s ‘Iconologia’*, μετ. εισ.Edward A. Maser, ΝέαΥόρκη, Dover publications, 1971.

Robertson Clare, “*Il Grande Cardinale*”: *Alessandro Farnese, patron of the arts*, ΝέαΥόρκη, Yale University Press, 1992.

Robertson Clare, “ The Classical Tradition”, στο *The Genius of Rome 1592-1623*, επιμ. Beverly Louise Brown, Λονδίνο, Royal Academy of Arts, 2001, σελ. 118-139.

Rodini Simonetta Prosperi Valenti, “Il disegno per Bellori”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατάλογοςέκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 131-139.

Romani Valentino, “ Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori, περ. *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, τχ.12, 1998,σελ. 165-189.

Roskill Mark W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Καναδάς, University of Toronto Press, 2000.

Ross Stephanie, “Painting the Passions: Charles LeBrun;s Conference Sur L'Expression”, περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ.45, τχ.1 (Ιαν –μαρ.1984), σελ.25-47.

Rossi Paolo, *Clavis Universalis.Arte della memoria e logica combinatorial da Lullo a Leibniz*, Μιλάνο-Νάπολη, Ricciardi,1960, αγγλ. έκδ. Rossi P., *Logic and the Art of Memory.The Quest for a Universal Language*, μτφ.εισ.Stephen Clucas, Λονδίνο, The Athlone Press,2000.

Russell Daniel, “ Alciati's Emblem's in Renaissance France”, περ. *Renaissance Quarterly*, τόμ.34, τχ.4 (Χειμ.1981), σελ. 534-554.

Salazar Philippe-Joseph, “Rhetorique de la peinture:Charles Alphonse Du Fresnoy”, στο*Hommage a Elizabeth Sophie Cheron*, επιμ. Rene Demoris, Παρίσι, Presses de la Sorbonne Nouvelle,1992, σελ87-94.

Salerno Luigi, “Seventeenth-Century English Literature on Painting”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.14, τχ.3/4(1951), σελ.234-258.

Salerno Luigi, “The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II: The Inventory , part I”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, τχ.684 (Μαρ.1960), σελ.92-105.

Salerno Luigi, “The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II: The Inventory , part II”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, τχ.685 (Απρ.1960), σελ.135148+159.

Salomone Mario, *L'ordinamento scolastico dei college dei Gesuiti*, Μιλάνο, Feltrinelli,1979.

Saxl Fritz, “A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.5 (1942), σελ.82-142.

Schleier Erich, “Giovanni Lanfranco”, στο *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 355-373.

Schlosser Julius, Ritter von, *La letteratura artistica: manuale delle fonti dellastoria dell'arte moderna*, μτφ. Filippo Rossi, Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1977.

Schnapper Antoine, “The King of France as Collector in the Seventeenth Century”, περ.*The Journal of Interdisciplinary History*, τόμ.17, τχ.1, (Καλ.1986), σελ.185-202.

Scorza R.A., “Vincenzo Borghini and the Impresa”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.52,(1989), σελ.85-110.

Scott John Beldon., “Barberini”, στο*The Dictionary of Art*, επιμ. J.Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ.3, σελ.205-209.

Scritti d'arte di Federico Zuccaro, επιμ.Detlef Heikamp, Φλωρεντία, Leo Olschki, 1961.

Selig Ludwig Karl, “Gracian and Alciato's Emblemata”, περ.*Comparative Literature*, τόμ.8, τχ.1, (Χειμ.1956), σελ.1-11.

Severi Stefania, “Giovan Pietro Bellori e l'idea del bello”, περ. *Lazio ieri e oggi*, τχ.36, 2000, σελ.180-181

Sharon Gregory, “ ‘The outer man tends to be a guide to the inner’ : the woodcut portraits in Vasari's *Lives* as parallel texts”, στο*The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, ΗνωμένοΒασίλειο, Ashgate Publishing Limited, 2003, σελ. 51-86.

Simonato Lucia, “Dalle *Vite* di Vasari all'*Accademie* di Sandrart: Fonti e modelli per I ritratti della *Teutsche Academie*”, στο *Giorgio Vasari: Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, πρακτικά συνεδρίου, Αρέτσο, 8-10 Οκτωβρίου 1981, επιμ. Gian Carlo Garfagnini, Φλωρεντία, Olschki, 1985, σελ. 271-292.

Smith –O’Neil Maryvelma, “Giovani Bellori’ s ‘*Alla pittura*’ in Giovanni Baglione’ s ‘*Vite*’, περ.*Storia dell’ arte*, τόμ.96, 1999, σελ.153-164.

Sohm Philip, “Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia”, περ.*Renaissance Quarterly*, τόμ.48, τχ.4 (Χειμ.1995), σελ.759-808.

Sohm Philip, *Style in the art theory of early modern Italy*, Κείμεπτριτζ, Cambridge University Press, 2001.

Solinas Francesco, “Lo stile Barberini”, στο *I Barberini e la cultura del Seicento*, επιμ. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Ρώμη, De Luca,2007, σελ. 205-212.

Sparti Donatella Livia, “Il *Museum Romanum* di Francesco Angeloni.La quadreria”, περ.*Paragone*, τόμ. 49,τχ.17, (1998),σελ. 49-76.

Sparti Donatella Livia, “Il *Museum Romanum* di Francesco Angeloni.Formazione e dispersione”, περ. *Paragone*, τόμ. 49,τχ.22, (1998),σελ. 47-80.

Sparti Donatella Livia, “Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci’s Self-Portraits.From the *Vite* to the artist’s funerary monument”, περ.*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τχ.45, (2001), σελ.60-101.

Sparti Donatella Livia, “La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle *Vite* e il loro scopo”, περ. *Studi di storia dell’ arte*, 13,2002, σελ. 177-248.

Sparti Donatella Livia, “Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo’s ‘*Trattato*’”, περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ.66,(2003), σελ.143-188.

Sparti Donatella Livia, “Bellori’s biography of Rubens: An assessment of its reliability and sources”, περ. *Simiolus*, τόμ. 36, τχ.1/2 (2012), σελ. 85-102.

Spencer John R., “Ut Rhetorica Pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.20, τχ.1/2, (Ιαν.-Ιουν.1957), σελ.26-44.

- Spezzaferro Luigi, “Caravaggio”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 271-282.
- Spezzaferro L., “Le collezioni di ‘alcuni gentiluomini particolari’, et il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni”, στο *Poussin et Rome . Actes du colloque a l'Academie de France a Rome et la Bibliotheca Hertziana*, πρακτικά συνεδρίου 16-19 Νοεμβρίου 1994,επιμ. Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Michel Hochmann, Sebastian Schutze, Παρίσι, Somogy, 1996.,σελ. 241-256.
- Spezzaferro L., “La collezione accademica di Charles Errard”, περ.*Roma moderna e contemporanea*, τχ.3 (1993), σελ.13-35.
- Stephoe Andrew, “Artistic temperament in the Italian Renaissance: a study of Giorgio Vasari’s Lives”, στο*Genius and the Mind.Studies of creativity and temperament*, επιμ. Andrew Steptoe, Οξφόρδη, Oxford University Press,1998, σελ.252-270.
- Stoichita Victor I., “A propos d’une parenthese de Bellori: Helene et l’Eidolon”, περ. *Revue de l’art*, τχ.85 (1989), σελ. 61-63.
- Storia dell’ arte italiana*, τόμ.3, επιμ. Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano,Electa/Bruno Mondatori, Μιλάνο, 1991.
- StrinatiClaudio, “L’opinione del Bellori”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατάλογος έκθεσης, επιμ. EvelinaBorea/CarloGasparri, Ρώμη,2000,σελ. 93-98.
- Sutherland Harris Ann, “Agostino Carracci”, στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. ΙΙ,κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη,2000, σελ. 212-228.
- Sutherland Harris Ann.-Lord C., “ Pietro Testa and Panrassus”, περ. *The Burlington Magazine*, τόμ.112, τχ.802 (Ιαν. 1970), σελ. 15-21.
- Sutherland Harris Ann, *Seventeenth-century Art & Architecture*,Λονδίνο, Laurence King Publishing,2005.

Symboles e la renaissance, επιμ. D. Arasse, G. Brunel, Παρίσι, Presse de l' école normale supérieure, 1976.

Tantillo Alma Maria, "Domenichino", στο *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ. II, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 321-341.

Taylor Rene, "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus", στο *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, επιμ. R. Wittkower, I. B. Jaffe, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972.

The Canons and Decrees of the Council of Trent, επιμ. μτφ. Henry Joseph Schroeder, Βόρεια Καρολίνα, Tan Books and Publishers, 1978.

The changing status of the artist, επιμ. Barker E., Webb N., Woods K., Λονδίνο, Yale University Press σε συνεργασία με The Open University, 1999.

The Genius of Rome 1592-1623, κατ. έκθ. επιμ. Beverly Louise Brown, Λονδίνο, Royal Academy of Arts, 2001.

The Jesuits and the Emblem Tradition: selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996, επιμ. John Manning, M. van Vaecck, Turnhout, Brepols, 1999.

The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Images, επιμ. Mary Carruthers, Jan M. Ziolkowski, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2002.

The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D.J. Gordon, επιμ. Stephen Orgel, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1975.

The Jesuits: Culture, Sciences and the Arts 1540-1773, επιμ. John W. O' Malley, S.J., Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Τορόντο, University of Toronto Press, 2000.

The rise of the image: Essays on the history of the illustrated art book, επιμ. Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, Λονδίνο, Ashgate, 2003.

Thimann Michael, “Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Fruhen Neuzeit: einige Stichworte zur Einfuhrung”, στο *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Fruhen Neuzeit*, 2009, σελ.9-21

Thuillier Jacques, *Nicolas Poussin*, Νοβάρια, Edizioni per il Clud del Libro, 1968.

Toscano Bruno, “Chambray e il modello italiano”, στο *La reception de modeles “cinquecenteschi” dans la theorie et les arts francais du XVIIe siècle*, / Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sciences Historiques et Philologiques, επιμ. Sabine Frommel, Flaminia Bardati, Γενεύη, Droz, 2010, σελ. 1-19.

Torre Andrea, “Patterns and functions of the mnemonics image in the sixteenth and seventeenth century”, στο *Ars reminiscendi: mind and memory in Renaissance culture*, επιμ. Donald Beecher, Grant Williams, Τορόντο, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009, σελ. 45-67.

Treves Marco, “Maniera, the History of a Word”, περ. *Marsyas*, τχ.1 (1941), σελ.68-88.

Turner N., “Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri”, περ. *Storia dell'arte*, τχ.17, (1973), σελ.231-247.

Unglaub Jonathan., “Poussin’s Reflexion”, περ. *The Art Bulletin*, τόμ. 86, τχ.3 (Σεπ. 2004), σελ.505-528.

Unglaub Jonathan, *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 2006.

Van Dyck graveur: L’art du portrait, κατάλογος έκθεσης (Musee du Louvre), επιμ. Pascal Torres, A.Marie Reol, Christel Winling, Παρίσι, Le Passage, 2008.

Vasillov Magda, “Rhetoric and fragments of a high baroque art theory”, περ. *Marsyas*, τχ.68, (1979), σελ.17-29.

Venetucci Beatrice Palma, “Bellori e gli uomini illustri”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.ΙΙ, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Evelina Borea/Carlo Gasparri, Ρώμη, 2000, σελ. 605-624.

Venturi Lionello, *Il Caravaggio*, Νοβάρια, Istituto Geografico De Agostini, 1951.

Venturi Lionello, *History of Art Criticism*, μετ. Charles Marriott, ΝέαΥόρκη, Dutton, 1964.

Waterhouse, E.K., “Artists in Seventeenth-Century Rome”, περ.*The BurlingtonMagazine*, τόμ.97, τχ.628 (Ιούλ. 1955), σελ.221-224.

Waterworth James, *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Λονδίνο, C.Dolman, 1848.

Watson Elizabeth See, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, ΝέαΥόρκη, Cambridge University Press, 1993.

Weiss Roberto, *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*, Οξφόρδη, 1969.

Westerhoff Jan C., “A world of signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the early modern Wunderkammer”, περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ.62, τχ.4 (Οκτ.2001), σελ.633-650.

Weston –Lewis Aidan , “Annibale Carracci and the Antique”, περ. *Master Drawings*, τόμ.30, τχ.3 (Φθιν.1992), σελ.287-313.

Wesrfall Carroll W., “Painting and the liberal arts: Alberti’s View”, περ. *Journal of the History of Ideas*, τόμ.30, τχ.4 (Οκτ-Δεκ.1969), σελ.487-506.

Whitefield Clovis, “Portraiture: From the ‘Simple Portrait’ to the ‘Ressemblance Parlante’ “, στο*The Genius of Rome 1592-1623*, επιμ. Beverly Louise Brown, Λονδίνο, Royal Academy of Arts, 2001, σελ.143-171.

Whitehouse Helen, *The Paper Museum of Cassaino dal Pozzo A.I.:Drawings of Ancient Mosaics and Wallpaintings*, Λονδίνο, Harvey Millar,1999.

Wiedemann Michel, “Les animaux allegoriques de l’Iconologie de Cesar Ripa & Jean Baudouin”, περ.*Figures de l’arte*, τχ.8 (2005), σελ.71-99.

Willem F. Lash, “Iconography and Iconology”, στο*Dictionary of Art*, επιμ. J. Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ. 15, σελ.89-98.

Willette Thomas, “The Second Edition of Bellori’s *Lives*: Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns”, στο *Art history in the age of Bellori: Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, πρακτικά συνεδρίου American

Academy, Ρώμη, Νοέμβριος 1996, επιμ. Janis Bell, Thomas Willette, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2002, σελ. 278-291.

Williams Robert, *Art, Theory and Culture in sixteenth-century Italy. From Techne to Metatechne*, ΗνωμένοΒασίλειο, Cambridge University Press, 1997.

Wittkower, R. και M., *Born under Saturn. The character and conduct of artists: A documented history from antiquity to the French Revolution*, Η.Π.Α., The Norton library, 1969.

Wittkower Rudolf, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, Βαλτιμόρη, Penguin Books, 1973.

Wittkower Rudolf, *Studies in the Italian baroque*, Λονδίνο, Thames and Hadson, 1975.

Wittkower Rudolf, *Allegory and the migration of the symbols*, Λονδίνο, Thames&Hudson, 1977.

Wolfflin Heinrich, *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*, μτφ. M. D. Hottinger, Νέα Υόρκη, Dover Publications, 1950 (α' έκδ. 1932, τίτλος πρωτότυπου *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*).

Wolfflin Heinrich, *Η κλασσική τέχνη. Μια εισαγωγή στην ιταλική Αναγέννηση*, επιλ. εισ. μτφ. σχ. Στ. Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκη, 1997, (α' έκδ. 1898, τιτλ. πρωτ. *Die Klassische Kunst. Eine Einfuhrung in die italienische Renaissance*).

Wolfflin Heinrich, *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης: το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη*, μτφ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2006.

Wood Jeremy, "Cannibalized prints and early art history: Vasari, Bellori and Freat de Chambray on Raphael", περ. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 51, (1988), σελ. 210-220

Woodford Archer, "Medieval Iconography of the Virtues: A Poetic Portraiture:", περ. *Speculum*, τόμ. 28, τχ. 3 (Ιούλ. 1953), σελ. 521-524.

Wrede Heinning, “La’antico nel Seicento”, στο *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, τόμ.Ι,κατάλογος έκθεσης, επιμ.

EvelinaBorea/CarloGasparri, Ρώμη,2000, σελ. 7-15.

Wright D.R.Edward, “ Alberti’s De Pictura: Its Literary Structure and Purpose”, περ.*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.47, (1984), σελ.52-71.

Yates Frances A., “ The emblematic conceit in Giordano Bruno’s De Gli Eroici Furori and in the Elizabethan Sonnet Sequences”, περ.

JournaloftheWarburgandCourtauldInstitutes, τόμ.6, (1943), σελ.101-121.

YatesF. Amelia, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Λιχτενσταίν, Kraus Reprint,1973.

Yates F. Amelia, *The art of memory*, Σικάγο, The University of Chicago Press,1974.

Yates F.Amelia, *Η τέχνη της μνήμης*, μτφ. Ά.Μπερλής, Αθήνα, ΜΙΕΤ,2012.

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, μτφ. Σίμος Μενάρδου, εις.σχ.Ι.Συκουτρής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2011.

Αριστοτέλης, *Ρητορική Τέχνη*, μτφ.σχ. Επαμ. Μαλαίνου,εις.Απ.,Αρβανιτόπουλου, Πάπυρος, Αθήνα,1975.

Δασκαλοθανάσης Νίκος (επιμέλεια), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Αθήνα,Νεφέλη, 2008.

Δασκαλοθανάσης, Ν.,*Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα,2004.

Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης, επιμ. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerlander, Martin Warnke, μτφ. Λ.Γυιόκα, επιμ. εις. Μ.Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1995.

Ιωάννου Παναγιώτης, «Trattato della pittura: Ο άφαντος Λεονάρντο. Γύρω από την προιστορία, την επώαση και την υποδοχή της πρώτης έκδοσης της Πραγματείας περί ζωγραφικής του da Vinci (1651) » στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Πρακτικά του Β΄Συνεδρίου Ιστορίας της

Τέχνης, 25-27 Νοεμβρίου 2005, Α.Σ.Κ.Τ, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2008, σ.297-319.

Ιωάννου Παναγιώτης, *Belisario Corenzio. Η ζωή και το έργο του*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Κικέρωνας, Μάρκος Τύλλιος, *Ο τέλειος ρήτορας, De Oratore*, μφ.,εισ., σχ., Γιώργος Κεντριώτης, Αθήνα,Πόλις,2008.

Κλαγκά Νότη, “ Η κριτική στον Καραβάτζο κατά τον 17^ο αιώνα και ο Τζιοβάνι Μπαλιόνε”, στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Πρακτικά του Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, 25-27 Νοεμβρίου 2005, Α.Σ.Κ.Τ, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2008,στο σελ. 322-358.

Κορνέζου Παναγιώτα, *Η θεωρία της τέχνης στη Γαλλία τον 17^ο αιώνα: η πραγματεία Idee de la perfection dela peinture του Roland Freart de Chambray*, αδ.διδ.διατρ., Ρέθυμνο, 2004.

Κορνέζου Τιτίνα, «Η Βασιλική Ακαδημία ζωγραφικής και γλυπτικής τον 17^ο αιώνα στη Γαλλία: Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας», στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Πρακτικά του Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, 25-27 Νοεμβρίου 2005, Α.Σ.Κ.Τ, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2008, σ. 399-418.

Κουμανούδης Στέφ. Α., «*ars, artis*», στο *Λεξικόν λατινοελληνικόν. Το μεν πρώτον συνταχθέν και εκδοθέν υπό του εκ Βρέμης της Γερμανίας Ερρίκου Ουλέριχου, εΐτα δε το δεύτερον, τρίτον και τέταρτον επεξεργασθέν και πλουτισθέν λέξεσι και σημαινομένοις υπό Στεφ.Α.Κουμανούδη, νυν το έκτον των τυπογραφικών αμαρτημάτων και άλλων σφαλμάτων των προηγουμένων εκδόσεων διορθωθέντων επιμέλεια Μιχαήλ Π.Γρηγόρη και συμπληρωθέν δια λεξικού συνωνύμων και αντιθέτων της λατινικής υπό Γεωργίου Τουρλίδου*,Αθήνα, τόμ. Ι,Παρά τοις εκδόταις Αντωνιάδη και Βλαστώ,1884, σελ. 65.

Κουμανούδης Στέφ. Α., «*memorialis*», στο *Λεξικόν λατινοελληνικόν. Το μεν πρώτον συνταχθέν και εκδοθέν υπό του εκ Βρέμης της Γερμανίας Ερρίκου Ουλέριχου, εΐτα δε το δεύτερον, τρίτον και τέταρτον επεξεργασθέν και πλουτισθέν λέξεσι και*

σημαινομένοις υπό Στεφ.Α.Κουμανούδη, νυν το έκτον των τυπογραφικών αμαρτημάτων και άλλων σφαλμάτων των προηγουμένων εκδόσεων διορθωθέντων επιμέλεια Μιχαήλ Π.Γρηγόρη και συμπληρωθέν δια λεξικού συνωνύμων και αντιθέτων της λατινικής υπό Γεωργίου Τουρλίδου, Αθήνα, τόμ. ΙΙ, Παρά τοις εκδόταις Αντωνιάδη και Βλαστώ, 1884, σελ. 23.

Κουμανούδης Στέφ. Α., «μνημοτεχνική», στο Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθείσων από της αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων, Αθήνα, τόμ. ΙΙ, Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, 1900, σελ. 664.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο Κρήτης, Βικέλια δημοτική βιβλιοθήκη, 1988.

Οράτιος Κόιντος Φλάκκος, *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο Ποιητική τέχνη*, μτφ. Γ.Ν. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1980.

Παυλόπουλος Δημήτρης, *Χαρακτική Γραφικές τέχνες. Ιστορία-Τεχνικές-Μέθοδοι*, Αθήνα, Καστανιώτης & Διάτων, 2004.

Τομάζο Καμπανέλα, *Η πόλη του Ήλιου*, μτφ. εισ., σχ. Α.Κοντοχρήστου, Αθήνα, Άρδην, 2007.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Νοήματα της εικόνας. Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Ρέθυμνο, Π.Ε.Κ., 2001.