

Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας
Φιλοσοφική Σχολή
Πανεπιστήμιο Κρήτης

*Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Τζόρτζιο Βαζάρι
για το Παλάτσο Βέκκιο της Φλωρεντίας και το ‘πολιτικό όραμα’
του δούκα Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων*



Διπλωματική εργασία του
Αλέξανδρου Τευκετζή

Α΄ κύκλος μεταπτυχιακών σπουδών
Τομέας ιστορία της τέχνης της δύσης
Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Χατζηνικολάου

Ρέθυμνο 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Πρόλογος σελ. 1
- Εισαγωγή σελ. 2
- Το Ιστορικό Πλαίσιο σελ. 5
- Ο Βαζάρι, οι Μέδικοι και ο δούκας Κόζιμο σελ. 41
- Το ζωγραφικό έργο του Βαζάρι πριν το Παλάτσο Βέκκιο σελ. 54
- Το Παλάτσο Βέκκιο σελ. 71
- Ο Βαζάρι ως πηγή στην *Αυτοβιογραφία* του και στα *Ragionamenti* σελ. 78
- Τα Διαμερίσματα των Στοιχείων σελ. 85
- Τα Διαμερίσματα του Λέοντα Ι' σελ. 101
- Η Μεγάλη Αίθουσα ή Σάλα ντελ Τσινκουετσέντο σελ. 118
- Επίλογος σελ. 134
- Παράρτημα σελ. 135
- Βιβλιογραφία σελ. 142

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ιδέα της έρευνας του ζωγραφικού έργου του Τζόρτζιο Βαζάρι (Giorgio Vasari) ήρθε μάλλον ως φυσικό επακόλουθο της πορείας μας μέσα στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα που παρακολουθούμε, καθώς ήδη είχαμε ασχοληθεί με την πολυδιάστατη προσωπικότητα του Αρρητινού σε κάποιες σεμιναριακές εργασίες. Τώρα όμως για πρώτη φορά στο επίκεντρο της προσοχής μας δεν θα βρεθούν οι πασίγνωστοι *Βίοι* του αλλά η τεράστια καλλιτεχνική του παραγωγή και πιο συγκεκριμένα, όπως άλλωστε αναφέρεται και στον τίτλο, το εικονογραφικό πρόγραμμα για το Παλάτσο Βέκκιο (Palazzo Vecchio).

Η ιδέα αυτή ενισχύθηκε στην πορεία, μετά και από μια σχετική έρευνα, από το γεγονός ότι στην βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης βρίσκονται πολλά από τα βασικά βιβλία και εγχειρίδια που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε, καθώς και αρκετά περιοδικά που περιείχαν άρθρα που μας ενδιέφεραν. Ωστόσο η επίσκεψή μας σε μουσεία, βιβλιοθήκες και βιβλιοπωλεία του εξωτερικού ήταν αναπόφευκτη προκειμένου να εντοπίσουμε την ειδικότερη βιβλιογραφία και φυσικά να δούμε από κοντά όσα έργα τέχνης μας ενδιέφεραν.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω για την κάθε είδους βοήθεια και στήριξη που μου προσέφεραν πρώτα και περισσότερο από όλους τους γονείς και την αδελφή μου, που ήταν πάντοτε δίπλα μου και χωρίς την συνδρομή των οποίων δεν θα ήταν εφικτή η παραμονή μου στο πανεπιστήμιο ούτε για μία μέρα. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους συμφοιτητές μου και όλους τους νέους φίλους που απέκτησα ερχόμενος στο Ρέθυμνο, οι οποίοι με τον τρόπο τους με ενθάρρυναν κάθε φορά να συνεχίζω και κυρίως τους Λευτέρη Σπύρου, Κυριάκη Αργυρώ και Μαίρη Παπαγεωργίου που ανέχτηκαν την επιμονή μου, πολλές φορές εμμονή, να συζητώ το θέμα και τις απορίες μου ξανά και ξανά. Θα ήθελα ακόμα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τους Γιάννη Χατζηνικολάου, που επανειλημμένως με δέχτηκε στις επισκέψεις μου στο Βερολίνο, Κώστα Μουστάκα, που με βοήθησε σε πολλά στάδια της εργασίας μου, Παναγιώτη Ιωάννου, που μου παραχώρησε την μετάφραση του βιβλίου του Antonio Pinelli, *La Bella Maniera*, πριν ακόμα εκδοθεί, όπως και όλους τους εργαζόμενους στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών που και αυτοί, χωρίς να το γνωρίζουν τις περισσότερες φορές, με στήριζαν τα τελευταία 4 χρόνια. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου Νίκο Χατζηνικολάου και Ευγένιο Ματθιόπουλο γιατί, όπως πιστεύω, μου δίδαξαν να σκέφτομαι 'ιστορικά'.

*Χρειάζεται μήπως μεγάλη νοημοσύνη για να καταλάβει κανείς
ότι μαζί με τις συνθήκες ζωής των ανθρώπων, με τις
κοινωνικές τους σχέσεις, με την κοινωνική τους ύπαρξη,
αλλάζουν και οι παραστάσεις τους, οι απόψεις τους και
οι ιδέες τους, με μια λέξη η συνείδησή τους;*
Μάρξ Κ. – Ένγκελς Φ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ήδη από τον τίτλο της εργασίας μας μπορεί να καταλάβει κανείς με ποιόν τρόπο φιλοδοξούμε να εξετάσουμε τα έργα τέχνης που φιλοτεγήθηκαν από τον διάσημο, όχι όμως για τα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα παρά για τις συγγραφικές και ιστορικές του ιδιότητες, Τζόρτζιο Βαζάρι. Μπορεί βέβαια τα εικαστικά έργα που θα εξεταστούν εδώ να παρήχθησαν από ένα άτομο ή από το εργαστήριο ενός καλλιτέχνη, όμως αυτό έγινε μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες, μέσα συγκεκριμένο πλαίσιο στο οποίο έδρασε ο καλλιτέχνης. Τις συνθήκες αυτές θα συνεξετάσουμε προκειμένου να εντοπίσουμε τις σχέσεις τους και τις συνδέσεις με τα έργα τέχνης ή τις τυχόν αποκλίσεις και διαφοροποιήσεις. Δεν θα παραλείψουμε όμως τα προσωπικά εκείνα στοιχεία του που κατά τη γνώμη μας επηρέασαν τις δικές του σχέσεις και αποτελούν και αυτά μέρος της ερμηνείας των έργων αλλά και των συνθηκών που επικρατούσαν.

Όσοι βέβαια ασχολήθηκαν με το πρόσωπο και τη ζωή του Αρρητινού επικεντρώθηκαν κυρίως, και όχι αδικώς, στο τεράστιο οπωσδήποτε ιστορικής σημασίας και μοναδικό για την εποχή του έργο, τους *Βίους*. Η σχετική βιβλιογραφία μοιάζει να είναι ατελείωτη, καθώς η επιρροή που άσκησε στην ιστορία και κυρίως στην ιστοριογραφία της τέχνης ήταν και αυτή μοναδική. Μάλιστα προκαλούνται έντονες αντιδράσεις ήδη από τα πρώτα χρόνια έκδοσης των *Βίων*¹. Οι ειδικές μελέτες που ασχολούνται με την εικαστική του παραγωγή και ιδιαίτερα με το Παλάτσο Βέκκιο εμφανίστηκαν μόνο τα τελευταία σαράντα χρόνια, με την διοργάνωση

¹ Για παράδειγμα βλ. στα, Μ. Roskill, *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, Νέα Υόρκη, 1968 και Μ. Φερνάντο, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του - Τα σχόλια στους Βίους του Βαζάρι*, εισαγ. Ν. Χατζηνικολάου, μτφρ. Ε. Ταξοπούλου / Ο. Σοφρά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001 (α' ισπανική έκδ. 1992).

εκθέσεων και συνεδρίων, λόγω ίσως και της σημασίας που άρχισε να αποκτά το ίδιο το παλάτι ως τουριστικό αξιοθέατο².

Παρ' όλα αυτά ελάχιστες είναι οι μελέτες που προσεγγίζουν με τρόπο ιστορικό την τέχνη του Αρρητινού. Όσον αφορά το παλάτι, επικεντρώνονται περισσότερο στα εικονογραφικά μοτίβα και την εξήγησή τους σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση της εποχής, καθώς και την συμμετοχή ή όχι και σε ποιο βαθμό του εργαστηρίου του καλλιτέχνη στην εκτέλεση των έργων, χωρίς βέβαια να μειώνεται η συνεισφορά των προσεγγίσεων αυτών στην έρευνα. Η Barocchi, στην μονογραφία της για τον καλλιτέχνη Βαζάρι, θα κάνει μια πρώτη προσπάθεια να θέσει το ερώτημα των σχέσεων των έργων του με τις ιστορικές συνθήκες, επιτυχημένα τις περισσότερες φορές, όμως με μία αντιμετώπιση που στέκεται στο γενικό ιστορικό πλαίσιο και δεν προχωρεί στις ειδικές συνθήκες και σχέσεις που διαμορφώνονται εκείνη την περίοδο και οι οποίες μπορούν να νοηματοδοτήσουν τα έργα³. Πιο προωθημένο προς αυτή την κατεύθυνση είναι πάντως το άρθρο του Rubinstein και τα δύο άρθρα που δημοσιεύονται την ίδια χρονιά και στο ίδιο περιοδικό των Forster και Kirwin⁴.

Ποιες όμως είναι αυτές οι ειδικές συνθήκες μέσα στις οποίες παρήχθησαν τα έργα και ποια γεγονότα μπορούν πραγματικά να εξηγήσουν τις θεματικές και εικαστικές επιλογές; Ποιοι λόγοι οδήγησαν τον Βαζάρι να υιοθετήσει τις συγκεκριμένες τεχνοτροπικές λύσεις και να αρνηθεί ενδεχομένως κάποιες που επικρατούσαν μέχρι τότε; Ποιος τρόπος παραγωγής υφίσταται αυτή την περίοδο ή ποιος επικρατεί, και συνεπώς ποιες σχέσεις διαμορφώνονται μέσα στο κράτος της Φλωρεντίας; Ποια είναι η κυρίαρχη τάξη και ποια η ιδεολογία της και ειδικότερα η 'οπτική της ιδεολογία' που διαμορφώνεται τότε ώστε να προκρίνονται κάποια στοιχεία έναντι άλλων; Ποιες είναι τέλος οι διεθνείς συνθήκες και συγκυρίες που διαμορφώνουν το ευρύτερο πλαίσιο και σε ποιο βαθμό επηρεάζουν τις εξελίξεις, τις

² Περισσότερα πρβλ. στην βιβλιογραφία μας, σελ. 142-157.

³ P. Barocchi, *Vasari Pittore*, G. Barbera, Φλωρεντία, 1964.

⁴ K. W. Forster, «Metaphors of Rule - Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 15, 1971, σελ. 65-104, C. K. W. Kirwin, «Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio - Typology and Re-identification of Portraits», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 15, 1971, σελ. 105-122 και N. Rubinstein, «Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio», *Essays in the History of Architecture, presented to R. Wittkower*, επιμ. A. Fraser/ H. Hibbard/ M. Lewine, Phaidon, Λονδίνο, 1967, σελ. 64-73.

συνθήκες και τις σχέσεις στην μικροκλίμακα του κόσμου του Βαζάρι και του Κόζιμο, που εν συνεχεία επηρεάζουν το εικαστικό αποτέλεσμα; Αυτά είναι μερικά από τα βασικά ερωτήματα στα οποία θα προσπαθήσουμε να δώσουμε απαντήσεις στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Ο Βαζάρι γεννήθηκε στο Αρέτσο στις 30 Ιουλίου του 1511 και πεθαίνει τον Ιούνιο του 1574 στην Φλωρεντία. Καταγόταν από οικογένεια εύπορων τεχνιτών και εμπόρων που ασχολούνταν, όπως υπονοεί και το όνομά του, με την κατασκευή βάζων. Από πολύ νωρίς όμως οι γονείς του φρόντισαν να εξασφαλίσουν για τον νεαρό μια καλή εκπαίδευση και ήδη στα δεκατρία του χρόνια θα εντυπωσιάσει τόσο για τις γνώσεις του που θα κληθεί στην Αυλή των Μεδίκων στην Φλωρεντία. Ερχόμενος στην πρωτεύουσα της επαρχίας και του κράτους θα αντικρίσει έναν κόσμο που θα τον εντυπωσιάσει τόσο που, και για άλλους λόγους όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα υπερασπιστεί και θα προβάλλει μέχρι το τέλος της ζωής του.

Θα αναγκαστεί όμως πολλές φορές και για διάφορες αιτίες να εγκαταλείψει την αγαπημένη του πόλη και την Αυλή των Μεδίκων μέσα στην οποία είχε ανδρωθεί και στην οποία είχε βρει όλες τις ανέσεις και διευκολύνσεις που αποζητούσε. Σταθερά όμως προσέβλεπε στην επιστροφή του στην δεύτερη πατρίδα του μετά το Αρέτσο. Θα επιστρέψει τελικά το 1554, οριστικά αυτή τη φορά, προκειμένου να μπει στην υπηρεσία του νέου δούκα Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων (Cosimo I de' Medici). Αναγνωρισμένος πλέον καλλιτέχνης και διάσημος σε ολόκληρη την Ιταλία για τους *Βίους* του (που η πρώτη έκδοση αφιερωμένη στον δούκα είχε γίνει στα 1550), θα αναλάβει το πιο φιλόδοξο σχέδιο που του είχε ανατεθεί μέχρι τότε, την ανακαίνιση και διακόσμηση του Παλάτσο Βέκκιο και την μετατροπή του σε μια άνετη πριγκιπική κατοικία, έργο που θα τον απασχολήσει μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο επίσημος χαρακτήρας αυτής της παραγγελίας θα του εξασφαλίσει το γόητρο, την κοινωνική θέση και τα εισοδήματα που προσδοκούσε, θα δώσει όμως και στο ίδιο το έργο την ιδιότητα μιας επίσημης μαρτυρίας της ιδεολογίας των κυβερνώντων και της άρχουσας τάξης, των συνθηκών και των σχέσεων που διαμορφώνονταν στην Φλωρεντία του 16^{ου} αιώνα.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΕΝΑΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ‘ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ’ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Αναφερόμενος στις ιστορικές συνθήκες στην Φλωρεντία του 16^{ου} αιώνα ο Antal υποστήριξε σωστά ότι επρόκειτο για μια περίπλοκη κατάσταση⁵. Η ιστορία της ιταλικής πόλης προκάλεσε από πολύ νωρίς το ενδιαφέρον των μελετητών και των ιστορικών, οι οποίοι προσπάθησαν να περιγράψουν και να ερμηνεύσουν τα γεγονότα της εποχής εκείνης, συμβατικά από το τέλος του μεσαίωνα ως και το τέλος της αναγέννησης. Πάντοτε όμως διαπιστώνουμε τις τεράστιες διαφορές και αποκλίσεις που παρουσιάζουν οι εργασίες τους. Υπάρχουν διαφωνίες για την ‘ταυτότητα’, της εποχής, για το αν ο τρόπος παραγωγής είναι φεουδαρχικός ή καπιταλιστικός ή αν βρισκόμαστε σε ένα μεταβατικό στάδιο και, αν ναι, σε ποιο ακριβώς στάδιο αυτής της μετάβασης, αν υπάρχει πρόοδος ή οπισθοδρόμηση και τι ακριβώς σημαίνει αυτό από μόνο του αλλά και για την ιστορία της εποχής. Όλα αυτά βέβαια είναι ζητήματα ζωτικής σημασίας καθώς η υιοθέτηση της μίας ή της άλλης άποψης ισοδυναμεί με την ερμηνεία που θα δώσει κανείς, τι είδους ερωτήματα θα θέσει και ποια θα είναι η βασική γραμμή που θα ακολουθήσει και στην οποία θα στηριχθεί για να ερμηνεύσει τα φαινόμενα και τις εκδηλώσεις του κοινωνικού βίου.

Ειδικότερα για την ιστορία της τέχνης, όπως τουλάχιστον την εννοούμε εμείς, όπου είναι απαραίτητη η συνδρομή και άλλων κοινωνικών επιστημών και ιδίως της ιστορίας, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή καθώς η αποδοχή δεδομένων που προέρχονται από συγγενικές επιστήμες, τα οποία δεν μπορούν, και δεν είναι δυνατόν κάθε φορά, να ελεγχθούν διεξοδικά, μπορεί να οδηγήσει σε λανθασμένα συμπεράσματα. Το εγχείρημα της σύνδεσης των έργων τέχνης με τις ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες παρήχθησαν είναι έτσι κι αλλιώς δύσκολο, όπως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει κοιτάζοντας την μέχρι σήμερα ιστοριογραφική παραγωγή⁶. Γίνεται όμως ακόμα δυσκολότερο όταν εξετάζονται περίοδοι της ιστορίας που διακρίνονται για την πολυπλοκότητά τους και προκαλούν τις διαφωνίες μεταξύ των ειδικών. Επιπροσθέτως οι δικές μας δυσκολίες αυξάνουν εδώ από το γεγονός ότι έχουμε να διαπραγματευτούμε το ζωγραφικό έργο ενός και μόνο καλλιτέχνη για μία και μοναδική παραγγελία που πραγματοποιήθηκε μέσα σε μία

⁵ Βλ. F. Antal, *La Pittura italiana tra classicismo e manierismo*, επιμ. Nicos Hadjinicolaou, Editori Riuniti, Ρώμη, 1977, σελ. 19.

⁶ Μια ενδεικτική, αλλά πολύ προσεχτική και περιεκτική αποτίμηση μπορεί να βρει κανείς στο Π. Κλάγκα, *Οι προσωπογραφίες του Jacopo Carucci da Pontormo*, διπλωματική εργασία που κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2002, σελ. 29-36.

ολόκληρη δεκαετία, από όπου πρέπει να καταλήξουμε σε συγκεκριμένα συμπεράσματα και ερμηνείες για το ίδιο το έργο αλλά και για μεγαλύτερα σύνολα καλλιτεχνικών και κοινωνικών εκδηλώσεων και φαινομένων, των οποίων τα χαρακτηριστικά φέρει και το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό προϊόν. Θα στηριχθούμε λοιπόν στα πορίσματα στα οποία κατέληξαν άλλοι κλάδοι της ιστορίας και των κοινωνικών επιστημών – με παραδείγματα που προέρχονται φυσικά από την ιστορία της Φλωρεντίας – και θα αποδεχθούμε θέσεις τρίτων, όσες βέβαια συμφωνούν με την δική μας λογική, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι φθάνουμε στα όρια του σχετικισμού. Απλώς αποδεχόμαστε όσες είναι πιο κοντά στις δικές μας θεωρητικές, μεθοδολογικές και εν τέλει ιδεολογικές θέσεις.

Με την ιστορία της Φλωρεντίας και ειδικότερα με αυτή της οικογένειας των Μεδίκων έχουν ασχοληθεί πολλοί και σημαντικοί ιστορικοί⁷, καθώς η πόλη αυτή και η ιστορία της παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι μόνο για την δική της εξέλιξη αλλά για την εξέλιξη ολόκληρης της Ευρώπης και ολόκληρου του σύγχρονου κόσμου και συγκεκριμένα αυτού που ονομάζουμε αφηρημένα ‘δυτικού’. Όχι άδικα βέβαια, καθώς η συνεισφορά των πολιτών της υπήρξε κομβική για την γέννηση και την πρόοδο νέων επιστημονικών ανακαλύψεων, νέων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών θεσμών και συστημάτων (όπως ήταν για παράδειγμα οι συντεχνίες, ο θεσμός μιας ευρείας και αντιπροσωπευτικής πολιτικής εκπροσώπησης, ο θεσμός των τραπεζών κ.α.).

Στην ιστορία της πόλης των Μεδίκων έχουν εφαρμοστεί σχεδόν όλες οι θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της επιστήμης της ιστορίας. Η χρονική φάση, που για λόγους συνεννόησης θα ονομάσουμε εδώ αναγέννηση, προκάλεσε το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, ίσως εξαιτίας του γεγονότος ότι τότε ανιχνεύονται και τα πρώτα σπέρματα του σύγχρονου καπιταλιστικού κόσμου. Δυστυχώς, όμως, δεν έχουμε καμία ολοκληρωμένη προσέγγιση για την περίοδο που ακολουθεί την αναγέννηση, την δεκαετία 1555-1565 στη Φλωρεντία, που μας ενδιαφέρει ειδικότερα, παρά μόνο μερικά γενικά συμπεράσματα και υποθέσεις εργασίας. Ενώ η ιστορία της

⁷ Βλ. για παράδειγμα R. Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato - Storia e coscienza politica*, Einaudi, Τορίνο, 1970 (α' γερμανική έκδ. 1955), A. G. Brucker, *Renaissance Florence*, John Wiley and Sons, Νέα Υόρκη, 1969, A. G. Brucker, *Firenze, 1138-1737, l'imperio del fiorino*, Mondadori, Μιλάνο, 1983, E. Cochrane, *Florence in the forgotten centuries 1527-1800 - A history of Florence and the Florentines in the age of Grand Dukes*, The University of Chicago Press, Σικάγο/ Λονδίνο, 1973, Hale J. R., *Florence and the Medici - The Pattern of Control*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1977, P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Fontana Edition, Λονδίνο, 1974 (α' έκδ. 1972) και N. Rubinstein, *Florentines Studies: politics and society in Renaissance Florence*, Faber and Faber, Λονδίνο, 1968.

Φλωρεντίας της προηγούμενης περιόδου, μέχρι την στιγμή που ο Κόζιμο Α΄ αναλαμβάνει την διακυβέρνηση της πόλης το 1537, φαίνεται να εξάπτει το ενδιαφέρον των μελετητών, από εκείνη τη στιγμή και μετά παύει κάθε ενδιαφέρον, με εξαίρεση τις μελέτες των Cochrane και Albertini⁸, που στρέφονται όμως κατά κύριο λόγο προς την εξέλιξη των πολιτικών θεσμών χωρίς να ενδιαφέρονται για την κοινωνική διαστρωμάτωση ή τις αλλαγές που επιτελούνται στον τρόπο παραγωγής. Σχόλια όσον αφορά αυτή την χρονική περίοδο πως «από τη στιγμή αυτή [ενν. 1532] η πολιτική ιστορία της πόλης δεν παρουσιάζει κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον [η υπογράμμιση δική μας] καθώς με τη μετατροπή της σε δουκάτο, το πολίτευμα σταθεροποιείται σε αυτό της κληρονομικής μοναρχίας και οι μοναδικές απειλές που αντιμετώπιζει ο δούκας προέρχονται από το χώρο της ίδιας του της οικογένειας και δεν αντιπροσωπεύουν παρά προσωπικές αντιζηλιές»⁹, τα θεωρούμε προβληματικά, όπως θα γίνει φανερό και στη συνέχεια.

Η ιστορία της Φλωρεντίας φαίνεται να αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τον 14^ο αιώνα και μετά, ακόμα και για τους ίδιους τους ιστορικούς της τέχνης¹⁰. Από τότε πράγματι η Φλωρεντία αρχίζει να κατέχει μια σημαντική θέση μέσα στο γεωπολιτικό χάρτη της Ευρώπης, αρχίζει να αυξάνει την οικονομική και πολιτική της δύναμη και επιρροή σε ολόκληρη την ήπειρο.

Μέχρι να φτάσουμε βέβαια στον 16^ο αιώνα, που κυρίως μας απασχολεί, πολλά ήταν τα γεγονότα σταθμοί, που είτε επιτάχυναν εξελίξεις, οι οποίες είχαν ήδη δρομολογηθεί, είτε διέκοψαν απότομα άλλες, προσωρινά ή μόνιμα. Μπορεί λοιπόν η εισβολή του Καρόλου Ζ΄ της Γαλλίας στα 1494 να σηματοδοτεί σύμφωνα με τον Stephens το τέλος του Μεσαίωνα για την Ιταλία¹¹ και κατά συνέπεια και για την Φλωρεντία, η επιβολή όμως ενός απολυταρχικού καθεστώτος στα 1532 φαίνεται να σηματοδοτεί την πλήρη επανάκαμψη του τρόπου παραγωγής που έμοιαζε να χάνει μέχρι εκείνη τη στιγμή έδαφος και που δεν είναι άλλος από τον φεουδαρχικό.

Μιλώντας για φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής θα συμφωνήσουμε με την μαρξιστική έννοια που περιγράφει μια ολόκληρη τάξη πραγμάτων, η οποία

⁸ Βλ. R. Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, όπ. π. και E. Cochrane, *Florence in the forgotten centuries 1527-1800*, όπ. π.

⁹ Π. Κλάγκα, *Οι προσωπογραφίες του Jacopo Carucci da Pontormo*, όπ. π., σελ. 48.

¹⁰ Βλ. F. Antal., *Florentine painting and its social background - The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Icon Editions, Νέα Υόρκη, 1975 (α΄ έκδ. 1948).

¹¹ Βλ. J. N. Stephens, *The fall of the Florentine Republic 1512-1530*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1983, σελ. 25.

στηρίζεται στη σχέση εκμετάλλευσης μεταξύ του γαιοκτήμονα – αργότερα μεγαλοαστού αριστοκράτη στις πόλεις – και υποτακτικών χωρικών – αργότερα εργατών-τεχνιτών στις πόλεις¹². Σε αυτό το σύστημα το πλεόνασμα των εκμεταλλευόμενων (εργασίας και προϊόντων) μεταβιβάζεται με αναγκαστικό τρόπο, καθώς δεν υπήρχε το στοιχείο της ‘ελεύθερης αγοράς’ ως προς την εργασία, και με διάφορες μορφές (έγγεια πρόσδοδος σε είδος ή σε χρήμα, άμεση εργασία, καταβολή φόρων κτλ.) στους φεουδάρχες, στις άρχουσες κοινωνικά τάξεις¹³. Υπό την έννοια λοιπόν αυτή ο τρόπος παραγωγής στην Τοσκάνη καθ’ όλη την διάρκεια και του 16^{ου} αιώνα παρέμενε φεουδαρχικός, παρά το γεγονός ότι τότε πλέον διαπιστώνουμε σε ολόκληρη την Ευρώπη την αφετηρία του νέου καπιταλιστικού κόσμου. «Οι φεουδαλικές σχέσεις παραγωγής κάθε άλλο παρά καταργήθηκαν κατά την περίοδο αυτή. Τα βασικά χαρακτηριστικά της φεουδαρχικής άρχουσας τάξης και του φεουδαρχικού κράτους παρέμεναν»¹⁴.

Το ότι οι σχέσεις παραγωγής παρέμεναν φεουδαρχικές πρωτίστως φαίνεται στον οικονομικό τομέα, αλλά φυσικά και στον κοινωνικό, ιδεολογικό, πολιτικό και εν συνεχεία και στον εικαστικό. Με άλλα λόγια, όσο σημαντικές κι αν ήταν οι μεταβολές που επέτρεψαν από τον 12^ο ως και τον 15^ο αιώνα στους παραγωγούς αγροτικών και βιοτεχνικών προϊόντων και στους εμπόρους να αναπτύξουν με κάποια σχετική ελευθερία την δραστηριότητά τους, δεν υπήρξε καμία μεταβολή των σχέσεων και της δομής που χαρακτηρίζουν το φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής. Ο έλεγχος δηλαδή της διαδικασίας και των μέσων παραγωγής¹⁵ παρέμενε στα χέρια των φεουδαρχών και «κανείς [ενν. από τους μελετητές] δεν μπόρεσε να αλλάξει την εκτίμηση του Μαρξ για τον ιστορικό ρόλο των εμπόρων, ότι δηλαδή το κεφάλαιό τους παρέμενε πάντοτε στη σφαίρα της κυκλοφορίας και ποτέ δεν επενδύθηκε με νεωτεριστικό τρόπο στη γεωργική ή την βιομηχανική παραγωγή»¹⁶. Η ύπαρξη λοιπόν και η συσσώρευση του χρήματος δεν μετέβαλε από μόνο της τις σχέσεις και τους

¹² Για τον ορισμό του φεουδαλισμού βλ. R. Brenner, «Feudalism», *The New Palgrave, A Dictionary of Economics*, επιμ. John Estwell/ Murray Milgate/ Peter Newman, τόμ. 2, Macmillan Press, Λονδίνο, 1996 (α΄ έκδ. 1987), σελ. 309-315, Ρ. Χίλτον, «Εισαγωγή», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α΄ αγγλική έκδ. του άρθρου 1953), σελ. 42-43 και *Λεξικό Οικονομικών Επιστημών*, επιμ. Χρήστου Ν. Τότση, τόμ. 2, εκδ. Παμίσιος, Αθήνα, 1984, σελ. 1059-1060.

¹³ Βλ. Ρ. Χίλτον, όπ. π., σελ. 33. Ο Χίλτον ονομάζει την εξέλιξη της φεουδαρχίας που βασίζεται σε χρηματικές πληρωμές «νόθο φεουδαλισμό».

¹⁴ Ρ. Χίλτον, όπ. π., σελ. 36.

¹⁵ Με τον όρο μέσα παραγωγής εννοούμε οποιοδήποτε τεχνητό μέσο βοηθάει στην παραγωγή, τόσο τα εργαλεία του αγρότη σε πρώτο επίπεδο, όσο και τα έργα υποδομής όπως δρόμοι, μύλοι κτλ.

¹⁶ Ρ. Χίλτον, «Εισαγωγή», όπ. π., σελ. 32.

οικονομικούς όρους, καθώς αυτό δεν μετατράπηκε σε κεφάλαιο και πολύ περισσότερο σε βιομηχανικό κεφάλαιο, αφού ούτε το απαραίτητο εργατικό δυναμικό υπήρχε που θα πουλούσε την εργασία του, ούτε η κλίμακα που χρειαζόταν για να αναπτυχθεί το κεφάλαιο ξέφυγε από τα όρια του τοπικού για να φτάσει στην απαιτούμενη μαζική παραγωγή¹⁷. Η λεγόμενη εμπορική επανάσταση που ξεκίνησε ήδη από τον 12^ο αιώνα στη Φλωρεντία, δεν άλλαξε καθόλου τον φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής, αφού μάλιστα δεν συνοδευόταν από μια κοινωνική επανάσταση, κάτι που δεν θα γίνει παρά πολύ αργότερα με τις αστικές επαναστάσεις του 18^{ου} αιώνα¹⁸.

Όλα αυτά φαίνεται να αντικατοπτρίζουν πλήρως την εικόνα της Φλωρεντίας του 16^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα από την τρίτη δεκαετία και μετά. Οι γαιοκτήμονες στην ύπαιθρο συνέχισαν να αποσπών από τους χωρικούς έγγεια πρόσοδο, ενοίκιο και πρόσθετη εργασία με μη-οικονομικό καταναγκασμό, ενώ στην πόλη οι νέοι μεγαλοαστοί αριστοκράτες¹⁹ αποσπούσαν χρήματα από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα με την μορφή αναγκαστικών φόρων, προστίμων και χρημάτων από δίκες, προκειμένου να χρηματοδοτήσουν πολέμους, οχυρωματικά έργα και την κατασκευή πολυτελών κατοικιών και παλατιών. Οι μεγάλοι έμποροι δεν επαναστατικοποίησαν και δεν εντατικοποίησαν την βιοτεχνική παραγωγή. Στην πραγματικότητα καθυστέρησαν μάλλον την ανάπτυξη της βιοτεχνίας με το να ελέγχουν και να περιορίζουν τους τεχνίτες και τις συντεχνίες, οικονομική πολιτική που αργότερα θα είναι στις άμεσες προτεραιότητες τόσο του Αλέξανδρου των Μεδίκων (Alessandro de' Medici) όσο και του Κόζιμο. Οι τραπεζίτες επίσης, παρά την φαινομενική τους δύναμη, προσαρμόστηκαν και αυτοί στην υπάρχουσα κοινωνική δομή. Επιπλέον, ήδη από τον 13^ο αιώνα, οι νεοεμφανιζόμενοι αυτοί αστοί είχαν προχωρήσει στην υιοθέτηση εθίμων και συνηθειών της φεουδαρχικής αριστοκρατίας, καθώς και σε οικονομικές πρακτικές, όπως η αγορά γης, οι οποίες παρέπεμπαν σε συντηρητικού τύπου επενδύσεις. Άρχισαν, μάλιστα, με συστηματικό τρόπο να επιδιώκουν, για λόγους γοήτρου και κύρους, την σύναψη γάμων με μέλη της τάξης που αποτελούσε ουσιαστικά εχθρό τους και φυσικά συνέχιζε να είναι η μεγαλύτερη απειλή για την

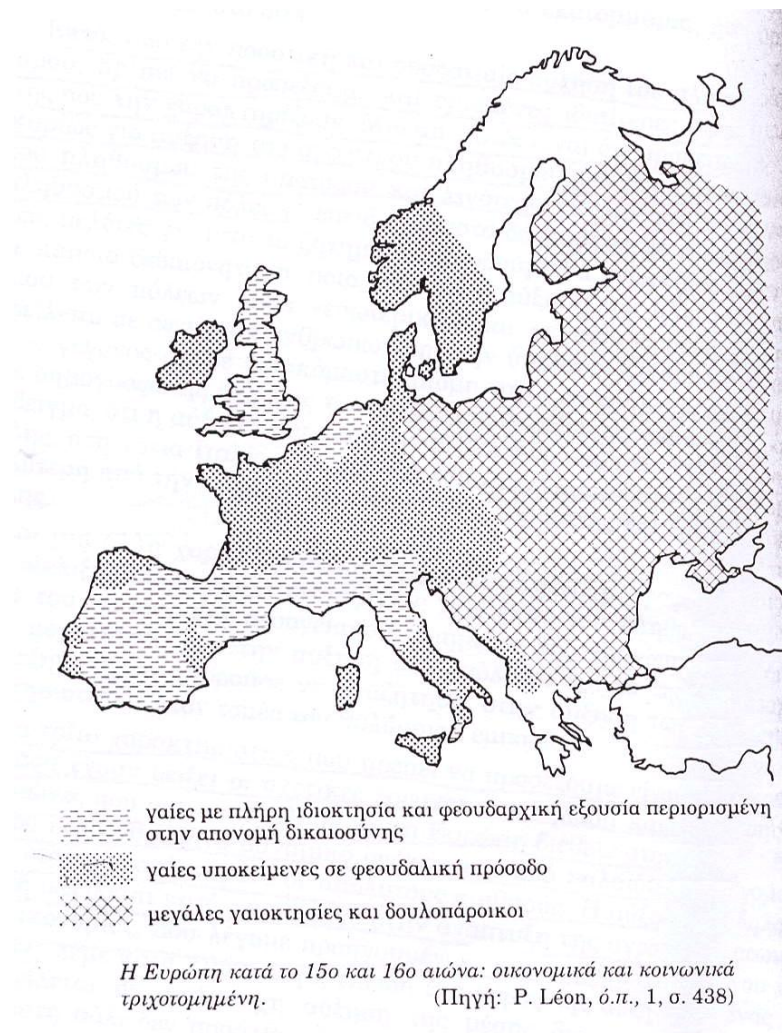
¹⁷ Βλ. Κ. Marx, *Προκαπιταλιστικοί Οικονομικοί Σχηματισμοί*, εισαγ. Eric Hobsbawm, μτφρ. Θ. Καλοπίσης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. 1964), σελ. 146-159.

¹⁸ Βλ. Ρ. Χίλτον, «Εισαγωγή», όπ. π., σελ. 32.

¹⁹ Με τον όρο «νέα αριστοκρατία» ή «νέοι αριστοκράτες» εννοούμε όσους προήλθαν, από τον 12^ο αιώνα και μετά, από τους κόλπους της μεγαλοαστικής τάξης των εμπόρων, βιοτεχνών και τραπεζιτών, σε αντίθεση με την παλιά φεουδαρχική αριστοκρατία της υπαίθρου, που όμως εκπρόσωποι της, ήδη από τον 13^ο αιώνα, συνέρεαν και αυτοί στην πόλη. Ο Κόζιμο ευνοούσε, τουλάχιστον στην αρχή της θητείας του, την «νέα αριστοκρατία», που είχε ήδη απορροφήσει την παλιά, ενώ ταυτόχρονα επιδίωκε να αποποιηθεί αυτή την αστική του καταγωγή υιοθετώντας νοοτροπίες των γαιοκτημόνων-πατρικίων.

επιβίωση και την ανάπτυξή τους. Όλα αυτά στην πραγματικότητα συνιστούν τον σταδιακό εκ-φεουδαρχισμό των εμπόρων και των τραπεζιτών, που στη μικροκλίμακα της Φλωρεντίας αντικατοπτρίζει την μεταβατικότητα των δομών που χαρακτήριζε τότε την δυτική Ευρώπη.

Όπως στην υπόλοιπη ήπειρο, έτσι και στην Ιταλία και στη Φλωρεντία τα κράτη συνέχιζαν να κυβερνούνται από και για λογαριασμό των αριστοκρατών που τους αντιπροσώπευαν φεουδαλικές μοναρχίες²⁰.



Οι εκπρόσωποι της ανώτερης αστικής τάξης μπορεί να είχαν αναλάβει τα ηνία της οικονομίας και της πολιτικής εξουσίας, όμως περιορίζονταν μέσα στα πλαίσια που ήδη είχαν θέσει οι φεουδάρχες και με τον καιρό συμβιβάστηκαν και αυτοί και κατέληξαν να πάρουν τη θέση της εκπεσούσας και απύουσας πλέον προηγούμενης φεουδαρχικής-γαιοκτητικής αριστοκρατίας.

²⁰ Βλ. Ρ. Χίλτον, «Καπιταλισμός – Τι σημαίνει η λέξη;», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1962), σελ. 220. Ο χάρτης προέρχεται από το βιβλίο του Β. Κρεμμυδά, *Εισαγωγή στην Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης (16^{ος}-20^{ός} Αιώνας)*, Γνώση, Αθήνα, 1996 (α' έκδ. 1989-90), σελ. 98.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο χρόνος της οικονομικής δομής δεν συμπίπτει με τον χρόνο της δίκαιο-πολιτικής δομής, αλλά το Κράτος και το Δίκαιο παραμένουν ουσιαστικά στην υπηρεσία των παλιών κυρίαρχων τάξεων. Η συνύπαρξη αυτή συντηρητικών και προοδευτικών κάθε φορά συστημάτων, παλαιών τρόπων παραγωγής και νέων που αρχίζουν να επιβάλλονται, με ό,τι αυτό συνεπάγεται στις κοινωνικές σχέσεις και στη διαμόρφωση των νέων τάξεων²¹, εξηγεί μάλλον και το φαινόμενο της συνύπαρξης δύο ή και περισσότερων ‘οπτικών ιδεολογιών’.

Δεν θα ήταν λοιπόν σωστό να μιλάμε για επικράτηση ενός καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής στη Φλωρεντία του 16^{ου} αιώνα διότι η πολιτική και νομική υπερδομή της κοινωνίας εξακολουθούν να είναι αυτές που έχουν διαμορφώσει οι προ-καπιταλιστικές οικονομικές συνθήκες. Οι πρώτοι εκείνοι καπιταλιστές δεν είχαν εξειδικευμένα οικονομικά συμφέροντα και έτσι ανέπτυξαν οικονομικούς δεσμούς με τους μεγαλοφεουδάρχες κάτω φυσικά από τον έλεγχο των οποίων δεν μπορούσε να υπάρξει κανενός είδους πρωτοβουλίας για την διαμόρφωση νέων σχέσεων μέσα στην κοινωνία. Μάλιστα η αστική τάξη, φοβούμενη τις κατώτερες κάθε φορά κοινωνικές τάξεις, τους γεωργούς, τους εργάτες και τους τεχνίτες που άνηκαν στις μικρότερες (*Arti Minori*) συντεχνίες, συμμάχησε με τον φεουδαλικό εχθρό της, καταστρέφοντας έτσι το ίδιο το ταξικό της μέλλον, καθώς ελαχιστοποιούνταν οι ευκαιρίες για κοινωνικές αλλαγές.

Πρόκειται δηλαδή για μια εσωτερική αναδίπλωση η οποία τον 16^ο αιώνα συνοδεύθηκε και από έναν ισχυρό εξωτερικό παράγοντα. Αυτός δεν ήταν άλλος από την εισβολή και τον έλεγχο της πόλης από την μεγαλύτερη φεουδαρχική δύναμη στον κόσμο εκείνη την στιγμή, την Ισπανία, η οποία φυσικά με κανέναν τρόπο δεν θα επέτρεπε την ύπαρξη μιας αντίπαλης δημοκρατικής παράταξης και κυβέρνησης που παραδοσιακά συνδέονταν με τους Γάλλους και η οποία θα απειλούσε τα δικά της συμφέροντα, ιδιαίτερα μετά και την συμφωνία της Βαρκελώνης²² που μετέτρεπε ουσιαστικά όλους τους κατοίκους της χερσονήσου σε υπηκόους των Αψβούργων.

Ο τρόπος δράσης και η συμπεριφορά των μελών κάθε κοινωνικής τάξης είναι δυναμική και όχι στατική. Οι στόχοι και οι διεκδικήσεις τους επομένως μπορούν να προσαρμόζονται και να αναπροσδιορίζονται. Βέβαια, οι δομές μιας κοινωνίας

²¹ Ο Μαρξ αναφέρει ότι «το κεφάλαιο εμφανίζεται αρχικά σποραδικά ή τοπικά, δίπλα-δίπλα με τους παλιούς τρόπους παραγωγής, διαρρηγνύοντάς τους σιγά-σιγά παντού», Κ. Μαρξ, *Προκαπιταλιστικοί Οικονομικοί Σχηματισμοί*, όπ. π., σελ. 158.

²² Πρόκειται για την συμφωνία, μετά την δήμευση της Ρώμης, ανάμεσα στον Κάρολο Ε΄ και τον πάπα Κλήμη Ζ΄ το 1529, με την οποία ο τελευταίος αποδέχτηκε όλους τους όρους υποταγής ανάμεσα στους οποίους ήταν και η παράδοση της Φλωρεντίας.

αλλάζουν με πολύ αργούς ρυθμούς και συχνά μόνο με την εκδήλωση κάποιας έκρηξης στο εσωτερικό τους ή λόγω μιας εξωτερικής παρέμβασης²³. Ειδικότερα, συστήματα όπως αυτό του φεουδαλισμού, που εν γένει κατέχει την δύναμη της συντήρησης και της στασιμότητας, μπορούν να προσαρμόζονται και να διατηρούν τους μηχανισμούς εκείνους που χρειάζονται για να σταθεροποιήσουν και να αναπαράγουν τις υπάρχουσες δομές. Για να χρησιμοποιήσουμε τη φράση του Μαρξ, «η στερεότητα και η εσωτερική διάρθρωση» της φεουδαλικής κοινωνίας ήταν ακόμη αρκετές, έστω και σ' αυτή την περίοδο της πολιτικής και οικονομικής κρίσης, για να εμποδίσουν την εγκαθίδρυση του νέου τρόπου παραγωγής²⁴. Η διάλυση του φεουδαρχισμού και η μετάβαση στον καπιταλισμό ήταν μακροχρόνιες διαδικασίες και μερικές φορές ανακόπηκαν, ενώ περιοχές όπως η Φλωρεντία, που πριν βρισκόταν στην πρωτοπορία, τώρα (ενν. το 16^ο αιώνα) οπισθοδρόμησαν²⁵.

Στην αρχή του *Μανιφέστου του Κομμουνιστικού Κόμματος* οι Μαρξ και Ένγκελς υποστηρίζουν ότι οι ιστορικές συνθήκες και οι ιστορικές εξελίξεις και ανακατατάξεις οφείλονται στην πάλη που μαίνεται ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις²⁶. μια πάλη που διεξάγεται όχι για την κυριαρχία απλώς της μιας έναντι της άλλης, αλλά για την κυριαρχία του ενός ή του άλλου τρόπου παραγωγής. Η εξέλιξη επομένως των κοινωνικών εκδηλώσεων, άρα και της τέχνης, οφείλεται και αυτή στην πάλη των τάξεων, όπως με πολύ μεγάλη έμφαση έδειξε και ο Νίκος Χατζηνικολάου στο βιβλίο του με τον τίτλο *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*²⁷, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι στην ουσία πρόκειται για την πάλη ανάμεσα στις κάθε φορά κυρίαρχες τάξεις²⁸.

Οι κοινωνικές τάξεις όμως υπάρχουν και σχηματίζονται λόγω των σχέσεων που αναπτύσσονται κάθε φορά μέσα σε ένα συγκεκριμένο τρόπο παραγωγής ιστορικά

²³ Βλ. και ανάλογα σχόλια στα Β. Κρεμμυδάς, *Εισαγωγή στην οικονομική ιστορία της Ευρώπης (16^{ος}-20^{ος} Αιώνας)*, όπ. π., σελ. 96, F. Braudel, *Out of Italy: 1450-1650*, μτφρ. Siân Reynolds, Flammarion, Παρίσι, 1991 (α' ιταλική έκδ. 1974), σελ. 12-13, Ε. Χόμπσμπουμ, «Από τον φεουδαλισμό στον καπιταλισμό», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1962), σελ. 234-235.

²⁴ Βλ. Ρ. Χίλτον, «Καπιταλισμός – Τι σημαίνει η λέξη;», όπ. π., σελ. 227.

²⁵ Βλ. C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση, κοινωνία και οικονομία 1000-1700 μ. Χ.*, μτφρ. Πέτρος Σταμούλης, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988 (α' αγγλική έκδ. 1980), σελ. 323, F. Braudel, όπ. π., σελ. 12 και Ε. Χόμπσμπουμ, όπ. π., σελ. 234.

²⁶ Κ. Μαρξ - Φ. Ένγκελς, *Το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, εισαγ. Eric Hobsbawm, μτφρ. Γιώργος Κόττης, μτφρ. εισαγωγής Βασίλης Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999 (α' γερμανική έκδ. 1872), σελ. 43.

²⁷ N. Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, μτφρ. Louise Asmal, Pluto Press, Λονδίνο, 1978 (α' γαλλική έκδοση 1973).

²⁸ Όπ. π., σελ. 11. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, πρώτα ανάμεσα στα μέλη της μεγαλοαστικής τάξης και στη συνέχεια ανάμεσα στα μέλη της μεγαλοαστικής και της νέας αριστοκρατικής τάξης που προήλθε από την πρώτη.

προσδιορισμένο, όπου διαμορφώνονται και οι δομές του κοινωνικού σχηματισμού, οι οποίες πάλι με την σειρά τους επηρεάζουν ολόκληρο το σύστημα και αλληλοεπηρεάζονται. Μέσα σε αυτό το σύστημα οι οικονομικές συνθήκες είναι τελικά οι καθοριστικές, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα άλλα πεδία των κοινωνικών δομών δεν παίζουν σημαντικό ρόλο. Μάλιστα η Μάρτα Χάρνεκερ στο βιβλίο της *Βασικές έννοιες του ιστορικού υλισμού* υποστηρίζει ότι ανάλογα με τον τρόπο παραγωγής μία πολιτική δομή ή ένα ιδεολογικό πεδίο μπορεί να υπερτερεί σε σπουδαιότητα των οικονομικών συνθηκών, χωρίς οι τελευταίες να χάνουν την πρωταρχική και κυρίαρχη σημασία τους²⁹. Κάθε τρόπος παραγωγής, δηλαδή, αποτελείται από μια σφαιρική δομή και τρεις περιφερειακές: την οικονομική, την δίκαιο-πολιτική και την ιδεολογική που η κάθε μια έχει την δική της εσωτερική ανάπτυξη (και όπως είδαμε και τον δικό της χρόνο), αλλά επηρεάζεται και από τις άλλες και βασικά από την οικονομική, ενώ μία κάθε φορά φαίνεται να κυριαρχεί³⁰.

Στην περίπτωση του φεουδαρχικού τρόπου παραγωγής, δεν είναι λοιπόν μόνο οι οικονομικοί νόμοι, που εξασφαλίζουν την αναπαραγωγή του συστήματος. Για να μπορούν οι εκάστοτε άρχοντες να συνεχίσουν να κατακρατούν το περίσσειμα, χρειάζεται η ενεργητική και ουσιαστική παρέμβαση στοιχείων του εποικοδομήματος. Χωρίς μια βασική σχέση εξάρτησης, που συνδέεται με ιδεολογικούς και δίκαιο-πολιτικούς παράγοντες, οι κατώτερες κοινωνικά τάξεις θα επαναστατούσαν και δε θα πήγαιναν ποτέ να καλλιεργήσουν την γη του άρχοντα, δε θα έκτιζαν ποτέ το φρούριό του, δε θα πήγαιναν ποτέ στον πόλεμο για να υπερασπίσουν τα συμφέροντά του ή δε θα του έδιναν ποτέ την πρόσοδο, σε είδος ή σε χρήμα. Έπρεπε λοιπόν να αισθάνονται ότι είναι υπήκοοι και ότι αυτό οφείλουν να πράττουν εξαιτίας ‘φυσικών’ και ‘θεϊκών’ νόμων. Σ’ αυτόν τον τρόπο παραγωγής είναι το ιδεολογικό – μέσα στο οποίο ανήκει και η ‘οπτική ιδεολογία’, φυσικά και αυτή με τον δικό της χρόνο, αυτόνομο αλλά όχι ανεξάρτητο από τις υπόλοιπες – και δίκαιο-πολιτικό εποικοδόμημα που κυριαρχεί και χάρη στο οποίο εξασφαλίζεται η αναπαραγωγή του τρόπου παραγωγής, σύμφωνα με την λογική του ‘άρτος και θεάματα’ που εφαρμόζουν και σύγχρονα απολυταρχικά καθεστώτα³¹. Και εδώ όμως είναι οι όροι της οικονομικής δομής – σε αυτή την περίπτωση η αναντιστοιχία ανάμεσα στη νομική κυριότητα και την ουσιαστική νομή

²⁹ Βλ. Μ. Χάρνεκερ, *Οι βασικές αρχές του ιστορικού υλισμού*, μτφρ. Χ. Χατζηιωσήφ / Α. Δημάκου, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1978 (α’ γαλλική έκδοση χ.χ.), σελ. 136.

³⁰ Βλ. Μ. Χάρνεκερ, *όπ. π.*, σελ. 137.

³¹ Στην Φλωρεντία διεξάγονταν μεγάλες γιορτές σε ολόκληρη την πόλη με κάθε ευκαιρία, είτε επρόκειτο για κάποιο γάμο ενός μέλους της αριστοκρατίας, είτε για την υποδοχή του πάπα ή του αυτοκράτορα.

των μέσων παραγωγής³² – που ουσιαστικά καθορίζουν και τις εξελίξεις στις άλλες περιφερειακές δομές³³.

Αυτοί είναι λοιπόν οι λόγοι που και εμείς θα δώσουμε μεγαλύτερη έμφαση στις πολιτικές εξελίξεις και σύμφωνα με αυτές θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε και στην συνέχεια να ερμηνεύσουμε την ‘οπτική ιδεολογία’ της τέχνης του Βαζάρι, χωρίς φυσικά να παραβλέπουμε, όπως ήδη τονίσαμε, τον ιδεολογικό, αλλά κυρίως τον οικονομικό παράγοντα, αφού εκεί είναι πιο εύκολο, όπως υποστηρίζει και ο Dnořák, να εντοπιστούν οι βασικές αρχές του εκάστοτε στυλ³⁴. Ας δούμε τώρα αναλυτικότερα αυτές τις εξελίξεις.

Η ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ

Στην περίπτωση της Φλωρεντίας, πάντως, πολύ συχνά βασικές πληροφορίες παραμελούνται από τους ιστορικούς τέχνης σε βαθμό που δημιουργούνται σημαντικές παρανοήσεις³⁵. Όχι σπάνια η ιστορία της πόλης ταυτίζεται με την ιστορία των Μεδίκων, ενώ περίοδοι, που εκείνοι δεν βρίσκονται στην πόλη και πολύ περισσότερο στην εξουσία, αποσιωπούνται³⁶. Είναι όμως γεγονός ότι από ένα σημείο και έπειτα, ειδικά μετά το 1434, η οικογένεια των Μεδίκων ασκεί καταλυτική επίδραση στις εξελίξεις.

Η Φλωρεντία άρχισε να γνωρίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη ήδη από τον 12^ο αιώνα, όταν αναπτύσσονται οι συντεχνίες γύρω από την υφαντουργία, με σπουδαιότερες αυτές των εμπόρων, *Arte di Calimala*, των τραπεζιτών, *Arte del Cambio*, των μάλλινων, *Arte della Lana* και των μεταξωτών, *Arte della Seta*. Η πόλη γίνεται πλέον ο πυρήνας γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκαν η βιοτεχνία και οι αγορές για τα τοπικά προϊόντα και τα είδη πολυτελείας του μακρινού εμπορίου, το οποίο είχε αρχίσει να διεξάγεται με έντονους και κερδοφόρους ρυθμούς για τους Φλωρεντινούς. Οι νέες σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό το νέο περιβάλλον είναι που κάνουν

³² Για παράδειγμα οι τεχνίτες κατέχουν τα εργαλεία τους, όμως ο άρχοντας κάθε φορά καρπώνεται το κέρδος από την εργασία του πρώτου, είτε άμεσα είτε ως υπεραξία, ενώ ταυτόχρονα του παρακρατεί και μέρος του εισοδήματος με τη μορφή φόρων.

³³ Βλ. Μ. Χάρνεκερ, *Οι βασικές αρχές του ιστορικού υλισμού*, όπ. π., σελ. 139.

³⁴ Βλ. F. Antal., *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ 4, στην υποσημείωση αναφέρει την άποψη του Dnořák.

³⁵ Βλ. Π. Κλάγκα, *Οι προσωπογραφίες του Jacopo Carucci da Pontormo*, όπ. π., σελ. 35-36.

³⁶ Βλ. σχετικά και την παρατήρηση του G. A. Brucker στο «Tales of Two Cities: Florence and Venice in the Renaissance», *The American Historical Review*, τόμ. 102, 1997, τχ. 5, σελ. 601-2, όσον αφορά την περίπτωση του Nicolai Rubinstein και στο έργο του *The government of Florence under the Medici, 1434-1494*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1996.

πολλούς μελετητές να διαπιστώνουν τότε την αρχή του καπιταλιστικού συστήματος ή έστω πρώιμες φάσεις του³⁷.

Ταυτόχρονα εμφανίζονται και οι νέες μορφές δουλοπαροικίας, που στηρίζονταν σε δικαστηριακές, φορολογικές και μονοπωλιακές προσόδους (κυρίως από την χρήση των έργων υποδομής), ενώ συνεχίζει να μεταβιβάζεται με αναγκαστικό τρόπο, και με τη μορφή χρημάτων πλέον, το αυξανόμενο πλεόνασμα της αγροτικής παραγωγής στους εισοδηματίες γαιοκτήμονες, οι οποίοι αρχίζουν να έρχονται και αυτοί στην πόλη. Αυτή ακριβώς η παρουσία φεουδαλικής αριστοκρατίας στις ιταλικές πόλεις αποτελεί κατά τον Χίλτον μια ιστορική καινοτομία για ολόκληρη την Ευρώπη³⁸. Έχουμε έτσι ένα σύστημα εμπορευματικής παραγωγής παράλληλο προς το παλιό φεουδαλικό³⁹.

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες η τάξη που αρχίζει να αναπτύσσεται είναι αυτή που θα μπορούσαμε σήμερα να ονομάσουμε αστική, μιας και, όπως μας πληροφορεί και ο Cipolla, ο όρος αστός ήδη κάνει την εμφάνισή του στον 12^ο αιώνα⁴⁰. Αρχίζουν να ζητούν νέες συνθήκες διακυβέρνησης, οικονομικά και κοινωνικά προνόμια, ενώ δεν παύουν να αναπτύσσονται και να θέτουν υπό τον έλεγχό τους και άλλους τομείς της οικονομικής ζωής, όπως το εμπόριο, αλλά και το τραπεζικό σύστημα⁴¹. Στα 1282 και 1293 συντάσσονται οι «Διατάξεις Δικαιοσύνης» (Ordinamenti di Giustizia) που θα αποτελέσουν τον κώδικα δημοκρατικής διακυβέρνησης και θα δώσουν και την πολιτική εξουσία στα μέλη της νέας τάξης καθώς θα αναγνωριστούν τα πολιτικά προνόμια των συντεχνιών στις οποίες είχαν συνασπιστεί. Από το 1343 όμως, η διοίκηση θα περάσει στα χέρια των τεσσάρων πιο ισχυρών συντεχνιών (Arti Maggiori), γεγονός που ουσιαστικά ισοδυναμεί με διαίρεση και επικράτηση πλέον της ανώτερης αστικής τάξης, μιας νέας αστικής αριστοκρατίας, σε όλα τα επίπεδα⁴².

ΟΙ ΜΕΔΙΚΟΙ

Με την υποχώρηση από το πολιτικό προσκήνιο των φεουδαρχών η διαμάχη για την πολιτική εξουσία θα διεξάγεται, από τις αρχές ήδη του 15^{ου} αιώνα, ανάμεσα

³⁷ Βλ. την τοποθέτηση των F. Antal., *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ. 11, Π. Σουήζυ, «Η διαμάχη για την μετάβαση», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1950), σελ. 71 και P. Χίλτον, «Εισαγωγή», όπ. π., σελ. 36.

³⁸ P. Χίλτον, όπ. π., σελ. 26.

³⁹ Πρβλ. υποσημείωση 21.

⁴⁰ C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση*, όπ. π., σελ. 189-197.

⁴¹ Βλ. F. Antal, *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ. 13.

⁴² Βλ. σχετικά F. Antal, όπ. π., σελ. 16-20.

στα μέλη της αστικής τάξης, ανάμεσα ουσιαστικά στις οικογένειες που την απαρτίζουν και υποστηρίζουν για ιδιοτελείς κάθε φορά σκοπούς το ολιγαρχικό ή το δημοκρατικό σύστημα διακυβέρνησης. Από ένα σημείο και μετά η σύγκρουση θα μεταφερθεί στους κόλπους της μεγαλοαστικής τάξης, καθώς θα έχουν απαλλαγεί από τις πιέσεις των μικροαστών και των εργατών⁴³, ενώ και οι παλαιοί γαιοκτήμονες θα είναι πλέον οικονομικά και κοινωνικά ακίνδυνοι⁴⁴.

Το 1434 ανατράπηκε η τελευταία ολιγαρχική κυβέρνηση του Ρινάλντο ντέλι Αλμπίτσι (Rinaldo degli Albizzi) και τότε τα μέλη μίας οικογένειας, των Μεδίκων, θα θελήσουν να αποκτήσουν τον απόλυτο έλεγχο της πολιτικής εξουσίας και όλης της οικονομικής ζωής, αφού μάλιστα συγκεντρώνουν γύρω τους όλες τις οικονομικές δραστηριότητες· είναι έμποροι, βιοτέχνες, τραπεζίτες, αλλά και γαιοκτήμονες. Είναι αυτό ίσως το σημείο εκκίνησης για την μεταλλαγή τους από απλούς εμπόρους και μεγαλοαστούς σε μια νέα μορφή οικονομικής ολιγαρχίας (ουσιαστικά μια νέα αριστοκρατική τάξη), που ξεκινάει με τον Κόζιμο τον Πρεσβύτερο (Cosimo Vecchio, 1434-1464) και διαρκεί σε μία πρώτη φάση μέχρι τον θάνατο του Λορέντζου του Μεγαλοπρεπή (Lorenzo il Magnifico, 1469-1492).

Η περίοδος που ακολουθεί, από την εισβολή των Γάλλων στην Ιταλία το 1494 – με την παράδοση ουσιαστικά της πόλης και την απώλεια του λιμανιού της Πίζας και τριών ακόμα τυρρηνικών οχυρών και την συνακόλουθη αποπομπή των Μεδίκων – ως και το 1532 με την ανακήρυξη του Αλέξανδρου των Μεδίκων ως κληρονομικού ηγεμόνα και της Φλωρεντίας ως δουκάτου, μπορεί να χαρακτηριστεί ως η τελευταία προσπάθεια των δημοκρατικών να κυριαρχήσουν. Πρόκειται ουσιαστικά, για την προσπάθεια των αντιπάλων των Μεδίκων που προέρχονται από τις άλλες οικογένειες και συντεχνίες – βασικά από τις *Arti Maggiori* – , για την προσπάθεια σε τελευταία ανάλυση των αστικών δυνάμεων να επιβληθούν έναντι την νέας φεουδαρχικής τάξης⁴⁵ που προσπαθεί τώρα να ανακάμψει με πρωταγωνιστή την οικογένεια των Μεδίκων· οι τελευταίοι είχαν άλλωστε και τη συνδρομή ενός εξωτερικού παράγοντα, της μεγάλης δύναμης της εποχής, της Ισπανίας.

⁴³ Ήδη μετά την αποτυχημένη προσπάθεια των Ciompi να αναλάβουν τον έλεγχο και την καταστολή της εξέγερσης του 1378.

⁴⁴ Βλ. F. Antal, *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ. 18.

⁴⁵ Την τάξη αυτή την ονομάζουμε 'φεουδαρχική', σύμφωνα και με τα όσα έχουμε πει μέχρι τώρα, κυρίως λόγω του τρόπου παραγωγής που υποστήριζαν και όχι αναγκαστικά και μόνο επειδή διέθεταν μεγάλες εκτάσεις γης από τις οποίες αποκόμιζαν την έγγεια πρόσοδο με βίαιο τρόπο. Τώρα πλέον οι νέοι αριστοκράτες που ξεπήδησαν μέσα από τους κόλπους των μεγαλοαστών διέθεταν και μεγάλα φέουδα, αλλά και όλα τα υπόλοιπα μέσα παραγωγής.

Για τις εξελίξεις πάντως του 16^{ου} αιώνα, το πιο σημαντικό γεγονός, αν και συνέβη στα τέλη του προηγούμενου, είναι η εισβολή των Γάλλων το 1494 στο ιταλικό έδαφος. Από την στιγμή εκείνη και μετά ολόκληρη η χερσόνησος θα αποτελέσει το 'θέατρο' όπου θα διεξαχθούν όλες οι μετέπειτα συγκρούσεις των ισχυρότερων ευρωπαϊκών δυνάμεων. Φθάνοντας ακόμα πιο κοντά στην εποχή του δούκα Κόζιμο, σημαντική για την εδραίωση των Μεδίκων είναι η εκλογή δύο μελών της οικογένειας στον παπικό θρόνο, του Λέοντα Ι΄(1513-1521), του δεύτερου γιου του Λορέντζου του Μεγαλοπρεπή, και κυρίως του Κλήμη Ζ΄(1523-1534), ο οποίος μάλιστα βρισκόταν επικεφαλής της Καθολικής Εκκλησίας στην πιο τραγική της στιγμή, την στιγμή της διάψευσης του οράματος της κυριαρχίας του καθολικισμού κάτω από έναν αρχηγό, στη ληλασία της Ρώμης από τα στρατεύματα του Κάρολου Ε΄. Το γεγονός αυτό φυσικά επηρέασε και την Φλωρεντία που εξαρτιόταν άμεσα από το παπικό κράτος, όχι μόνο εξαιτίας ενός Μεδίκου πάπα αλλά και λόγω των οικονομικών σχέσεων που είχαν αναπτυχθεί μεταξύ τους.

Αυτές είναι οι πιο κρίσιμες στιγμές για την νέα εποχή που αρχίζει και η οποία ουσιαστικά προετοιμάζει την ολοκληρωτική κυριαρχία των Μεδίκων και του απολυταρχικού τρόπου διακυβέρνησης που μοιάζει αναπόφευκτος κάτω από την επίδραση των νέων συνθηκών.

Ο manierισμός λοιπόν του Ποντόρμιο (Pontormo) και του Ρόσσο Φιορεντίνο (Rosso Fiorentino) δεν είναι ούτε η τέχνη που εκδηλώνεται λόγω της παρακμής της ιταλικής αστικής τάξης, αλλά ούτε και η τέχνη του φεουδαλισμού⁴⁶ – που έτσι κι αλλιώς δεν έχει ακόμα επανακάμψει πλήρως – , παρά η τέχνη που περισσότερο εκφράζει τη μεγαλοαστική τάξη, που σίγουρα περνάει μια φάση κρίσης, καθώς και τα νεωτερικά στοιχεία αυτού του πρώτο-καπιταλισμού και όχι τον φεουδαλισμό, γεγονός που ερμηνεύει τον δυναμικό, γεμάτο ζωντάνια και νεωτερικότητα χαρακτήρα της. Είναι η τέχνη με την οποία οι εκπρόσωποί της ήθελαν πιθανότατα να αντιδράσουν απέναντι σε εκείνες τις κοινωνικές δυνάμεις και τάξεις που οδήγησαν ολόκληρη την Ιταλία ένα βήμα από την καταστροφή, απέναντι στις κυρίαρχες φεουδαρχικές δυνάμεις που βασιζόνταν σε μια αυστηρά ιεραρχημένη κοινωνία και στην οποία με την δική τους 'αταξία', 'επαναστατικότητα' και 'πειραματισμό' ήθελαν να αντιπαρατεθούν. Είναι η τέχνη που εκφράζει την «δεύτερη Ιταλία» του

⁴⁶ Το αντίθετο υποστηρίζει ο F. Antal, *La pittura italiana tra classicismo e manierismo*, όπ. π., σελ. 17-19 και «The social background of Italian mannerism», *The Art Bulletin*, τόμ. 30, 1948, σελ. 102. Ο Ραφαήλ, όμως, με τον οποίο γίνεται η σύγκριση, βρίσκεται πλέον στη Ρώμη μέσα σε άλλες συνθήκες και με διαφορετικούς παραγγελιοδότες. Βλ. και παρακάτω υποσημείωση 48.

Braudel⁴⁷, την Ιταλία των πολέμων, των λιμών και της ανησυχίας για το μέλλον, η τέχνη που φέρει τα σημάδια της μετάβασης και της διαμάχης ανάμεσα στην αστική τάξη και την νέα φεουδαρχική αριστοκρατία, προτού η τελευταία επικρατήσει μεταμορφώνοντας και την τέχνη σε συντηρητική, προσκολλημένη στην παράδοση και τελικά ακαδημαϊκή. Παράλληλα με τον πρώτο μανιερισμό εξακολουθεί εξάλλου να ασκεί επίδραση, να είναι ακόμα ζωντανή και δυναμική η τέχνη της κλασικής αναγέννησης ή καλύτερα της ώριμης αναγέννησης· η τέχνη που είχε συνδεθεί στη Φλωρεντία με την ανάπτυξη της αστικής τάξης, έχει όμως μεταφερθεί από τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες που πήγαν στη Ρώμη, η οποία πλέον είναι η νέα πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, και συνεχίζει εκεί κάτω από άλλους όρους⁴⁸. Τόσο όμως ο μανιερισμός της Φλωρεντίας όσο και της Ρώμης φέρει τα σημάδια της μετάβασης, κατά άλλους οπισθοδρόμησης, στο φεουδαρχισμό και του αναβρασμού – ήδη στα ύστερα έργα του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου – που εκφράζεται σε θρησκευτικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο σε όλη την Ιταλία.

Η μοίρα της Φλωρεντίας φαίνεται να αλλάζει όταν στο θρόνο της καθολικής εκκλησίας ανεβαίνει ο Μεδίκος Λέων Ι΄, διαδεχόμενος τον μετριοπαθή και φιλικά προσκείμενο στους μεταρρυθμιστές της Ρώμης, Ιούλιο Β΄. Το κέντρο των αποφάσεων για την εσωτερική και εξωτερική πολιτική Ρώμης και Φλωρεντίας μεταφέρεται πλέον στην πρωτεύουσα του παπικού κράτους και ο σύνδεσμος είναι ο νέος πάπας που ήλπιζε να εθίσει τους πολίτες της γενετείράς του, διατηρώντας το πρόσημα της δημοκρατίας, στο νέο καθεστώς των Μεδίκων, οι οποίοι, ένας μόλις χρόνο πριν, είχαν επιστρέψει στην εξουσία με τις ευλογίες των αριστοκρατών της πόλης και των Ισπανών⁴⁹. Τώρα είναι που οι αρχές του πολιτικού ρεαλισμού θριαμβεύουν και ο εκφραστής τους, ο Μακιαβέλι, εξορίζεται ως δημοκρατικός. Το δίλημμα ηθική ή αναγκαιότητα έχει πλέον επιλυθεί υπέρ της δεύτερης, υπέρ της τάξης των φεουδαρχών πια Μεδίκων που πρέπει να ασκήσουν μια απολυταρχική πολιτική εάν θέλουν να επιβληθούν έναντι της τάξης των μεγαλοαστών και των κατώτερων κοινωνικά τάξεων.

⁴⁷ F. Braudel, *Out of Italy: 1450-1650*, όπ. π., σελ. 54.

⁴⁸ Ο Hauser λέει ότι η τέχνη της ώριμης αναγέννησης είναι απόλυτα κοσμική και αποτέλεσμα της κυριαρχίας όχι μιας δημοκρατικής αλλά μιας αυταρχικής αρχής. Οι καλλιτέχνες εργάζονται πλέον για μια κοινωνία φτασμένων ανθρώπων, οι οποίοι θέλουν να μείνουν εκεί που είναι και των οποίων τα συντηρητικά αισθήματα συμμαρτυρούν. Οι πάπες, με τον Λέοντα Ι΄, αρχίζουν να εγκαταλείπουν τον φιλελευθερισμό τους, λόγω ίσως και της Μεταρρύθμισης που απειλεί όλη την υπόστασή τους. Βλ. A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, τόμ. 2, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1970 (α΄ αγγλική έκδ. 1951), σελ. 119,122.

⁴⁹ Βλ. A. G. Brucker, *Renaissance Florence*, όπ. π., σελ. 274-275.

Ο έλεγχος της πόλης από τους Μεδίκους θα αυξάνει από εδώ και πέρα συνεχώς, με μια τελευταία διακοπή το 1526-1529, όταν λόγω των εσφαλμένων εκτιμήσεων στην εξωτερική του πολιτική, ο πάπας Κλήμης Ζ΄ συμμαχίσει με τους Γάλλους (συνθήκη του Cognac), προκάλεσε τη λεηλασία της Ρώμης και άφησε την Φλωρεντία εντελώς εκτεθειμένη στις άγριες διαθέσεις των Ισπανών. Όπως μας πληροφορεί ο Hale, επρόκειτο για κοινό μυστικό στους διπλωματικούς κύκλους ότι ο πάπας διακρίνονταν για την ανικανότητα και την αναποτελεσματικότητά του στην εξωτερική πολιτική⁵⁰.

Οι δημοκρατικοί εκμεταλλεύτηκαν το γεγονός, λόγω και του γενικότερου αναβρασμού που επικρατούσε στους κόλπους της καθολικής εκκλησίας, και προκάλεσαν εύκολα τον θρησκευτικό φανατισμό, ειδικά των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων (όπως είχε πράξει πρωτύτερα και ο Σαβοναρόλα), ενάντια στον αποτυχημένο Μεδικό πάπα και κατέλαβαν τον έλεγχο της πολιτικής εξουσίας· πρόσκαιρα όμως. Η νέα συμμαχία του πάπα με τον νικητή πλέον Κάρολο Ε΄ θα παραδώσει την πόλη στον τελευταίο με τον όρο φυσικά να επιστρέψουν οι Μεδικοί, κάτι όμως που έβρισκε απόλυτα σύμφωνο τον αυτοκράτορα που ούτε ήθελε να σκεφθεί την διακυβέρνηση της πόλης από μια κοινότητα αστών που θα του δημιουργούσε προβλήματα και θα ήταν δύσκολο να ελεγχθεί. Έτσι το 1529, μετά και τις συνθήκες του Cambrai και της Βαρκελώνης ανάμεσα στη Γαλλία, την Ισπανία και τον πάπα, αρχίζει η σκληρή πολιορκία της Φλωρεντίας από ισπανικά και γερμανικά στρατεύματα, η οποία θα διαρκέσει 10 μήνες και θα λήξει με την επιστροφή και την ενθουσιώδη υποδοχή των Μεδίκων, στο πρόσωπο των οποίων όλοι οι εξαθλιωμένοι πολίτες προσέβλεπαν το τέλος των πολέμων και της κρίσης.

Ένα εξωτερικό λοιπόν γεγονός, η παρέμβαση των Ισπανών, έρχεται να επιταχύνει τις εξελίξεις, να εδραιώσει το νέο καθεστώς και να συμβάλει με αυτόν τον τρόπο στην οριστική νίκη της νέας φεουδαρχικής τάξης. Σύμφωνα με τον Braudel εξάλλου, οι Ιταλοί φεουδάρχες ποτέ δεν είχαν προβάλει σθεναρή αντίσταση στον κατακτητή, παρά φαίνεται να διαχειρίζονται την κατάσταση και παρουσιάζουν τους Ισπανούς ως δικαιολογία, ως εγγύηση και καλή σύμπτωση, ίσως για να καλύψουν και την δική τους ανικανότητα να συνασπισθούν εναντίον τους⁵¹. Η στέψη του Καρόλου (στη Μπολώνια και όχι στη Ρώμη) ως αυτοκράτορα από τον ίδιο τον πάπα καταδεικνύει την αποδοχή της πολιτικής πλέον εξάρτησης και της εξωτερικής

⁵⁰ Βλ. J. R. Hale, *Florence and the Medici*, όπ. π., σελ. 110.

⁵¹ Βλ. F. Braudel, *Out of Italy: 1450-1650*, όπ. π., σελ. 55.

κηδεμονίας: «αν οι πρίγκιπες του Μιλάνου και της Μάντοβας ήταν έτοιμοι, όπως και πραγματικά ήταν, να γίνουν αυλικόι του αυτοκράτορα, η Ιταλία τότε είχε τόσο αλλάξει που και οι Φλωρεντινοί ήταν έτοιμοι να γίνουν αυλικόι των Μεδίκων»⁵². Οι Μεδικοί έρχονται να καλύψουν το πολιτικό και ιδεολογικό κενό⁵³ που δημιουργήθηκε όλα τα προηγούμενα χρόνια από την αντιπαράθεση των πρώιμων καπιταλιστών με τις νέες φεουδαρχικές δυνάμεις και την φυγή των Μεδίκων για την Ρώμη, αντιπαράθεση που κατά κύριο λόγο εκφράζονταν έτσι κι αλλιώς στο πολιτικό επίπεδο ανάμεσα στους δημοκρατικούς και τους υποστηρικτές της απολυταρχίας.

Μετά από δέκα μήνες συνεχούς πολιορκίας, χωρίς μάχες, ο διοικητής των φλωρεντινών στρατευμάτων αποφάσισε να παραιτηθεί και να παραδώσει την εξουθενωμένη πόλη στην διοίκηση των Ισπανών. Όλοι οι πολιτικοί κρατούμενοι απελευθερώθηκαν και το πλήθος βγήκε στους δρόμους φωνάζοντας “Palle! Palle!”, το παλιό σύνθημα των Μεδίκων. Η φήμη και το κύρος των τελευταίων είχε έτσι κι αλλιώς αυξηθεί όλα αυτά τα χρόνια που στον παπικό θρόνο ήταν κάποιο μέλος τους: ο εκάστοτε πάπας έκανε τα πάντα για να διατηρηθεί η φήμη τους σε υψηλά επίπεδα⁵⁴. Οι οπαδοί μάλιστα του νέου καθεστώτος προκειμένου να εξαλείψουν από την αρχή και δια παντός τον όποιο κίνδυνο υπήρχε για ανάκαμψη της δημοκρατίας και των υποστηρικτών της, προχώρησαν από μόνοι τους, χωρίς να περιμένουν τους Ισπανούς, στην εκκαθάριση από τα ‘δημοκρατικά στοιχεία’ και προλείπαιναν έτσι το έδαφος για την πανηγυρική υποδοχή του νέου άρχοντα, ο οποίος είχε επιλεγεί από τον αυτοκράτορα και τον πάπα. Το 1532 λοιπόν, ο Αλέξανδρος των Μεδίκων ανακηρύσσεται δούκας της Φλωρεντίας με κληρονομικά δικαιώματα, τερματίζοντας με αυτόν τον θλιβερό τρόπο μια περίοδο πολιτικής αστάθειας και δίνοντας μια μοναδική ευκαιρία σε όσους προσέβλεπαν στην αναβίωση ενός συστήματος που θα απέδιδε μια για πάντα τα προνόμια στην αριστοκρατία να πανηγυρίζουν επίσης.

⁵² J. R. Hale, *Florence and the Medici*, όπ. π. σελ. 113.

⁵³ Ο Eric Cochrane υποστηρίζει πως τα τρία μεγαλύτερα προβλήματα για την Φλωρεντία της εποχής των Δημοκρατιών ήταν: η συνταγματική αστάθεια, η πάλη των τάξεων, αλλά κυρίως η έλλειψη μιας ξεκάθαρης ιδεολογίας κάτω από την οποία θα ενώνονταν όλες οι τάξεις. Έννοιες όπως αυτή της ελευθερίας δεν είχαν συνδεθεί οργανικά με συνταγματικά δικαιώματα και έτσι πολύ εύκολα εγκαταλείφθηκαν προκειμένου να αποκατασταθεί η ειρήνη και η ηρεμία, βλ. *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 7-8.

⁵⁴ Και οι δύο πάπες είχαν προβεί σε σημαντικές παραγγελίες έργων τέχνης που αναδείκνυαν την οικογένειά τους, ενώ ταυτόχρονα ευνοούσαν τις φλωρεντινές επιχειρήσεις και προωθούσαν την πρόσληψη πολλών Φλωρεντινών σε θέσεις που άνοιγαν στην Ρώμη. Κυρίως όμως ήταν η αίσθηση ασφάλειας που προκαλούσε στους Φλωρεντινούς η κατοχή από ένα συμπολίτη τους μιας τέτοιας θέσης. Άλλωστε, η εξάρτηση της πόλης από τα κεφάλαια των Μεδίκων παρέμενε πάντα σημαντική.

Ο Αλέξανδρος παρέμενε επίσημα ο πρώτος πολίτης της πόλης και η Φλωρεντία δημοκρατία, ουσιαστικά όμως ήταν ο απόλυτος άρχοντας και καμία σοβαρή πολιτική απόφαση δεν μπορούσε να παρθεί εν απουσία του· η επίσημη ανακοίνωσή του γινόταν ως δούκα της φλωρεντινής δημοκρατίας. Ο νέος δούκας έσπευσε εξ αρχής να δηλώσει της πολιτικές και ιδεολογικές του προτιμήσεις, που ταυτίζονταν απόλυτα με αυτές της νέας αριστοκρατίας και η νέα κατάσταση απεικονίζεται με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο στο πορτραίτο του από τον Βαζάρι



(*Ο Αλέξανδρος των Μεδίκων*, 157x114 εκ., λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, 1534). Η παρουσία των συμμαχικών ισπανικών στρατευμάτων στη Fortezza da Basso, του πιο καίριου φρουρίου για τον έλεγχο της πόλης, του εξασφάλιζε προσωρινά απόλυτη ελευθερία κινήσεων στο εσωτερικό.

Σε μια συμβολική κίνηση διέταξε επίσης να κατεβάσουν από το Παλάτσο ντελά Σινιορία (Palazzo della Signoria) την μεγάλη καμπάνα που προειδοποιούσε ότι κινδύνευε η δημοκρατία, δηλώνοντας έτσι με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι δεν πρόκειται πλέον να υπάρξουν αλλαγές στο καθεστώς. Επιπροσθέτως προχώρησε άμεσα σε κάποιες πολιτικές κινήσεις, όπως αυτή του να εξισώσει όλες τις συντεχνίες, διατηρώντας βέβαια την πρακτική οι υπηρεσιακοί και διοικητικοί παράγοντες του κράτους να προέρχονται από τις Arti Maggiori. Το γεγονός αυτό επέφερε ηρεμία στην τάξη των μικροαστών, ενώ προκάλεσε και την αποσυμπύκνωση της όποιας έντασης

υπήρχε με την ανώτερη αστική τάξη, ικανοποιώντας με αυτόν τον τρόπο και τις δύο πλευρές, προς όφελος φυσικά και των αριστοκρατών που πιο πολύ από όλα φοβόταν έναν νέο κύκλο εξεγέρσεων και ταραχών, με πρωταγωνιστή τα κατώτερα στρώματα, τους Cionpi, οι οποίοι είχαν μέχρι τότε επανειλημμένα συνδεθεί με τους δημοκρατικούς. Το απολυταρχικό καθεστώς, όμως, όσο αταξικό κι αν μοιάζει, εντούτοις δεν παύει να προωθεί τα συμφέροντα των τάξεων εκείνων που βασίζουν την δύναμη τους σε μια δομή της κοινωνίας που οι σχέσεις της δεν μπορούν παρά να χαρακτηρισθούν φεουδαρχικές. Στο νέο καθεστώς «δεν υπήρχαν πλέον πολίτες παρά υπήκοοι»⁵⁵, που έπρεπε να πειστούν να υπηρετούν τον άρχοντά τους.

Δυστυχώς για τον ίδιο τον Αλέξανδρο η πολιτική του πρακτική και η υποστήριξη που είχε από την κυρίαρχη τάξη δεν ήταν ικανές να τον σώσουν από τον φθόνο του εξαδέλφου του Λορεντζάκιο (Lorenzaccio), που κατάφερε με την βοήθεια ενός επαγγελματία, του Σκοροκόγκολο (Scorocconcolo), να τον δολοφονήσει. Το γεγονός πραγματικά προκάλεσε την έκπληξη και την ανησυχία στους κύκλους των αριστοκρατών, αν και ήταν γνωστό ότι ο Αλέξανδρος έκανε έκλυτο βίο· επρόκειτο για μια δολοφονία με προσωπικά και μικροπολιτικά κίνητρα⁵⁶. Κανείς όμως φυσικά δεν σκέφτηκε να προτείνει την αλλαγή του καθεστώτος: ούτε οι Cionpi, που είχαν άλλωστε κουραστεί και εξουθενωθεί από τις διαρκείς αναταραχές, επιθυμούσαν κάτι τέτοιο και πολύ περισσότερο οι νέοι αριστοκράτες, οι υποστηρικτές των Μεδίκων, οι λεγόμενοι Παλέσκι (Palleschi), με επικεφαλείς τους Φραντσέσκο Γκουιτζίαρντίνι (Francesco Guicciardini) και Φραντσέσκο Βετόρι (Francesco Vettori). Προς συμφέρον των τελευταίων, κατά κύριο λόγο, ήταν να βρεθεί άμεσα ο αντικαταστάτης, ο οποίος δεν ήταν άλλος από τον γιο του στρατηγού Τζιοβάνι των Μεδίκων (Giovanni de' Medici), γνωστού ως Τζιοβάνι ντέλε Μπάντε Νέρε (Giovanni delle Bande Nere). Ο Κόζιμο ανακηρύχθηκε αρχηγός του κράτους και έγινε πρίγκιπας στις 9 Ιανουαρίου του 1537, με μια επιτροπή 8 ατόμων (Otto di Guardia) δίπλα του, την οποία είχαν τοποθετήσει οι Παλέσκι προκειμένου να διασφαλίσουν τον έλεγχο της εξουσίας και την διαιώνιση του συστήματος.

⁵⁵ M. Brion, *The Medici - A Great Florentine Family*, μτφρ. Gilles και Heather Cremonesi, Elek Books, Λονδίνο, 1969 (α' γαλλική έκδ. χ.χ.), σελ. 187.

⁵⁶ Ο Λορεντζάκιο δε είχε κάποιο συντεταγμένο σχέδιο που θα άλλαζε τις πολιτικές και κοινωνικές ισορροπίες ούτε είχε εξασφαλίσει τις απαραίτητες συμμαχίες παρά επιθυμούσε απλά να ανέλθει στον θρόνο για λόγους γοήτρου και ματαιοδοξίας και για αυτό άλλωστε δεν προσπάθησε δυναμικά να διεκδικήσει οτιδήποτε και το έσκασε στη Βενετία.

Ο ΔΟΥΚΑΣ ΚΟΖΙΜΟ

Ο Κόζιμο λοιπόν αναγνωρίστηκε ως διάδοχος του Αλέξανδρου, όμως ο τίτλος του δούκα δεν δόθηκε απευθείας στον μόλις δεκαεπτά ετών νέο ηγεμόνα. Αντίθετα, υποδηλώθηκε με το πρόσχημα της δημοκρατικής διακυβέρνησης, εμμέσως πλην σαφώς, ότι την πραγματική εξουσία θα ασκούσαν οι Παλέσκι προς όφελος της τάξης που εκπροσωπούσαν, ώστε να μην δημιουργηθεί καμία αμφιβολία, ούτε καν στον ίδιο τον αρχηγό του κράτους, για το ποια συμφέροντα θα προωθούσε⁵⁷. Οι ολιγαρχικές δυνάμεις δεν ήθελαν σε καμία περίπτωση να ρισκάρουν τα προνόμιά τους. Αυτό έθετε βέβαια σε κίνδυνο την ίδια την επιβίωση του Κόζιμο καθώς δεν του εξασφαλιζόνταν οι απαραίτητοι όροι· του αφαιρέθηκε μεγάλο μέρος της περιουσίας του και, το πιο σημαντικό, περιορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό οι πολιτικές του κινήσεις και πρωτοβουλίες.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, ο νέος ηγεμόνας θα αρχίσει να διαμορφώνει την πολιτική του ιδεολογία και να θέτει τους πολιτικούς όρους και στόχους σύμφωνα με τους οποίους θα κινηθεί. Ο Hale διατυπώνει με πολύ σαφή τρόπο τα τέσσερα πιο σημαντικά ζητήματα των οποίων τη διευθέτηση θα επιδιώξει ο Κόζιμο: «να απαγκιστρωθεί από τον αυτοκρατορικό έλεγχο, να κατακτήσει και να ενοποιήσει κάτω από την δική του εξουσία την Φλωρεντία και την Τοσκάνη, να αποσυνδέσει την εξουσία του από την τάξη που ήταν ιστορικά υπεύθυνη για την ανάδειξή του και να δοξάσει τον οίκο των Μεδίκων»⁵⁸. Με άλλα λόγια, ήθελε να αποκτήσει τον πλήρη έλεγχο των πολιτικών του κινήσεων, τόσο στην εξωτερική όσο και στην εσωτερική πολιτική· να απαλλαγεί από τους εσωτερικούς του εχθρούς και αντιπάλους, είτε αυτοί βρίσκονταν στην πόλη είτε στην επαρχία – όπως ήταν οι δημοκρατικοί της Σιένας· να εξασφαλίσει τους αναγκαίους όρους για την επιβίωση του νέου φεουδαρχικού συστήματος, μέσω του συγκεντρωτισμού της εξουσίας και την κυριαρχία σε ολόκληρη την επαρχία από όπου θα προμηθεύονταν τις πρώτες ύλες· να εδραιώσει και τελικά να εξασφαλίσει τα οικονομικά προνόμια των Μεδίκων και της τάξης των αριστοκρατών που τους στήριζαν, μέσα κυρίως, και πρωτίστως, από την διαιώνιση της κυριαρχίας της οικογένειάς του και του νέου απολυταρχικού τρόπου διακυβέρνησης, καθώς και της διεθνής αναγνώρισης που θα του εξασφάλιζε την

⁵⁷ Ο Cochrane μάλιστα χαρακτηρίζει τον Κόζιμο ως πρόεδρο μιας ολιγαρχίας και όχι ως πραγματικό, προς το παρόν βέβαια, πρίγκιπα, βλ. E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 19.

⁵⁸ J. R. Hale, *Florence and the Medici*, όπ. π., σελ. 128.

εύνοια και την συμμαχία των μεγάλων δυνάμεων της εποχής, εν προκειμένω των Αψβούργων.

Και ο Κόζιμο αποδείχθηκε πολύ ικανός απέναντι σε όλες τις προκλήσεις. Ο Cochrane περιγράφει τις πράξεις του δούκα ως μέρος ενός πολιτικού σχεδιασμού που προοδευτικά πραγματώνεται μέσα στο χρόνο και ανάλογα με τις συνθήκες και ο οποίος έχει διάφορα στάδια εξέλιξης που το ένα παρείχε τις προϋποθέσεις για την μετάβαση στο επόμενο: εκλογή, επιβίωση, επιβεβαίωση, σταθεροποίηση, ανάδειξη, θρίαμβος⁵⁹.

Στην πρώτη λοιπόν κρίση αντέδρασε με αποτελεσματικό τρόπο και όχι μόνο βγήκε αλώβητος μα και ενισχυμένος, αφού μπόρεσε να απαλλαγεί με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο από όλους τους εσωτερικούς του εχθρούς. Οι δημοκρατικοί, ουσιαστικά οι αστοί και οι μεγαλοαστοί από τις αντίπαλες οικογένειες, όπως είπαμε, βλέποντας επισφαλή ακόμα την θέση του Κόζιμο, θέλησαν να εκμεταλλευτούν το γεγονός προς όφελός τους και έτσι συγκέντρωσαν δυνάμεις, βασικά από εξόριστους δημοκρατικούς και γαλλικά στρατεύματα, προκειμένου να διεκδικήσουν εκ νέου την πολιτική εξουσία. Η μάχη που διεξήχθη στο Μοντεμούρλο (Montemurlo) τον Αύγουστο του 1537 είχε ως αποτέλεσμα την συντριβή των δημοκρατικών και την σύλληψη μάλιστα των επικεφαλής. Με μία μόνο ευκαιρία κατάφερε ο δούκας να εξοντώσει όλες τις αντίπαλες δυνάμεις που θα υπονόμευαν την εξουσία του, επιδεικνύοντας ένα από τα νέα του 'χαρίσματα', που δεν ήταν άλλο από την υιοθέτηση του δόγματος του Μακιαβέλι περί αποφασιστικότητας και σκληρότητας, αν αυτό κρινόταν αναγκαίο. Ο Κόζιμο φρόντισε να εξολοθρεύσει τους εχθρούς του όχι μόνο με πολιτικό και κοινωνικό τρόπο, μα και με φυσικό, κάνοντας σαφές ότι δεν θα αφήσει τίποτα να σταθεί εμπόδιο στις πολιτικές του επιδιώξεις.

Και ακριβώς αυτές του οι επιδιώξεις δεν μπορούσαν να εκπληρωθούν παρά μόνο αν ανακτούσε τον έλεγχο των πρωτοβουλιών στο επίπεδο της διπλωματίας και της εξωτερικής πολιτικής. Με μεθοδικό τρόπο κατόρθωσε σιγά-σιγά να απαλλαγεί από την κηδεμονία του αυτοκράτορα, τις στρατιωτικές δυνάμεις του οποίου χρησιμοποίησε τα πρώτα χρόνια για να εδραιώσει την θέση του στο εσωτερικό του κράτους του. Έχοντας πείσει τον Κάρολο Ε΄ ότι δεν αποτελεί απειλή – είχε μάλιστα πάρει ως σύζυγό του ένα μέλος του βασιλικού οίκου της Ισπανίας⁶⁰ – και αποδεικνύοντας ότι μπορεί να ελέγξει τους πολίτες, ώστε να μην προκληθούν νέες

⁵⁹ Βλ. E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 11-92.

⁶⁰ Πρόκειται για την κόρη του αντιβασιλέα της Νάπολης, την Ελεονόρα του Τολέδο.

ταραχές, δεν άργησε να βρει την ευκαιρία να καταστήσει απολύτως σαφές ότι πλέον ορίζει μόνος του τις πολιτικές του θέσεις και αποφάσεις και δεν επιδέχεται κανενός είδους έλεγχο και κριτική για θέματα που αφορούν την εσωτερική πολιτική· η διεθνής πάντως αναγνώριση θα καθυστερήσει λίγο ακόμα. Η εκ νέου ανάγκη του αυτοκράτορα στα 1543 για ένα δάνειο, προκειμένου να διεξάγει έναν νέο πόλεμο ενάντια στους Γάλλους, και η αδυναμία των τελευταίων να αποτελέσουν οποιαδήποτε απειλή, εξάλειψε δια παντός την όποια εξάρτιση. Ο διωγμός των ισπανικών στρατευμάτων και η ανάκτηση της Fortezza da Basso είναι η πιο τρανταχτή απόδειξη.

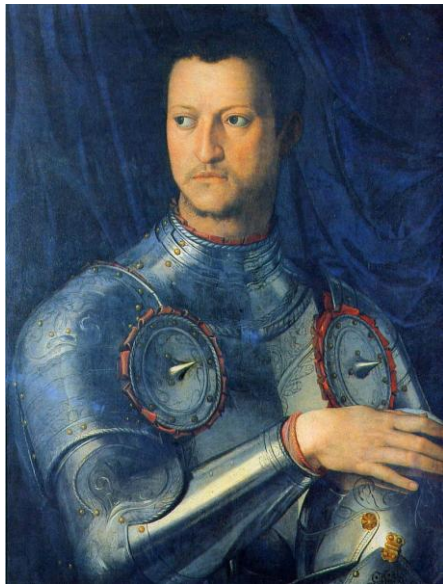
Άλλωστε και ο ίδιος ο αυτοκράτορας δεν επιθυμούσε να διατηρεί σε κατάσταση υποτέλειας την Φλωρεντία, καθώς κάτι τέτοιο πιθανότατα να προκαλούσε την αντίδραση ή ακόμα και το συνασπισμό της Βενετίας και του παπικού κράτους, που θα έβλεπαν, μετά το Μιλάνο και τη Νάπολη, ένα-ένα τα κράτη της χερσονήσου να χάνουν την αυτονομία τους και την Ιταλία να μετατρέπεται σε επαρχία των Αψβούργων⁶¹. Βέβαια ο δούκας έπρεπε να προσέξει, ώστε να δίνει την εντύπωση της πολιτικής ανεξαρτησίας που θα ήταν ένα πολύ ισχυρό διαπραγματευτικό χαρτί στην διπλωματία, όμως χωρίς να δυσαρεστήσει τον αυτοκράτορα με αντιδραστικές ενέργειες. Η μόνη διπλωματική μάχη που έχασε στα πρώτα χρόνια της εξουσίας του είναι όταν στα 1541 υποβιβάστηκε στην επίσημη σειρά αναγγελίας απέναντι στον αυτοκράτορα και τον πάπα σε σχέση με τους δούκες της Φεράρας – κάτι όμως που δεν θα ξεχάσει ποτέ και ίσως έπαιξε ως ένα βαθμό τον ρόλο του όσον αφορά την διαμόρφωση της πολιτικής του ιδεολογίας που σταθερά θα έχει ως κεντρικό άξονα την αναγνώρισή του ως Πρίγκιπα και του κράτους ως φεουδαρχική μοναρχία⁶².

Όλη η Τοσκάνη τώρα τίθεται υπό την διοίκηση του δούκα, εξοπλίζεται με κάστρα και οχυρωματικά έργα, ενώ και οι διάφορες πόλεις της επαρχίας χάνουν σταδιακά την αυτονομία τους και εξαρτώνται όλο και περισσότερο από το παλάτι των Μεδίκων που αποκτά θέση κεντρικής εξουσίας. Η εξισωτική πολιτική που εφαρμόζει απέναντι στις συντεχνίες, εφαρμόζεται και απέναντι στις υπό την κυριαρχία του πόλεις. Ο Κόζιμο δεν είχε την ανάγκη να ικετεύει και να παρακαλάει κανέναν και απαιτούσε πλέον να τον ανακοινώνουν ως Δούκα της Φλωρεντίας, αποποιούμενος το αστικό του παρελθόν και επιδιώκοντας την αναβίωση μιας αριστοκρατικής αυλικής παράδοσης, τα οφέλη της οποίας θα δούμε στη συνέχεια.

⁶¹ Βλ. J. R. Hale, *Florence and the Medici*, όπ. π., σελ. 129.

⁶² R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Ph. Jacks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 163-181.

Αυτή ακριβώς είναι η χρονική στιγμή (γύρω στο 1545) που θα ποζάρει στον Μπροντζίνο (Bronzino) και αυτός θα του ετοιμάσει ένα πορτραίτο (*Ο δούκας Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων*, λάδι σε ξύλο, 74x58 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, 1545),



το οποίο με την στιβαρή στάση του δούκα και ένα βλέμμα γεμάτο αποφασιστικότητα, φέρει την ταυτότητα των νέων συνθηκών που διαμορφώνονται, της ιδεολογίας και της ψυχολογικής κατάστασης που επικρατεί, αποπνέοντας μια αίσθηση σταθερότητας και σιγουριάς που πηγάζουν από το αίσθημα ανωτερότητας, ανεξαρτησίας και απόλυτου ελέγχου του νέου ηγεμόνα και της τάξης που τον στηρίζει, καθώς και την διάθεσή τους για την αναβίωση μιας αριστοκρατικής αυλικής παράδοσης. Τόσο πολύ φαίνεται να τον εκφράζει και να τον αντιπροσωπεύει αυτό το πορτραίτο, που όταν ο ζωγράφος του πρότεινε να του φτιάξει ένα καλύτερο εκείνος αρνήθηκε και ζήτησε να γίνουν όλα όπως ακριβώς το πρώτο⁶³. Αρνήθηκε μάλιστα να ποζάρει ακόμα και στον μεγάλο Τισιανό, ο οποίος περνώντας από την πόλη, του πρότεινε να του φτιάξει το πορτραίτο. Η πρόφαση ήταν ότι δεν ήθελε να προσβάλει τους καλλιτέχνες της πόλης του, γνωρίζοντας όμως στην πραγματικότητα ότι ο βενετσιάνος ζωγράφος θα του ετοιμάζε κάτι που δεν θα ήταν σύμφωνο με τις δικές του ιδεολογικές και κατά συνέπεια και καλλιτεχνικές προτιμήσεις⁶⁴. Εξάλλου με αυτή του την κίνηση έδειχνε με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο πως υποστήριζε την ιδέα περί ανωτερότητας της Φλωρεντίας έναντι των άλλων ιταλικών κρατών και ειδικά απέναντι στην Δημοκρατία της Βενετίας που αποτελούσε το πολιτικό αντίβαρο και στην Φεράρα

⁶³ Βλ. E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 52.

⁶⁴ Για το συγκεκριμένο περιστατικό βλέπε τον Βίο του Τισιανού στους *Βίους* του Βαζάρι, G. Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, μτφρ. Gaston du C. de Vere, εισαγ. David Ekserdjian, τόμ. 2, D. Campbell Publishers, Λονδίνο, 1996, (α΄ έκδ. 1912-1914, α΄ ιταλική έκδ. 1568), σελ 792.

που ήταν η αντίπαλη φεουδαλική δύναμη της Ιταλίας. Η Αυλή των Έστε διεκδικούσε επί ίσοις όροις την εύνοια του αυτοκράτορα και του πάπα, επομένως και την πρωτοκαθεδρία σε όλη την χερσόνησο, τουλάχιστον σε πολιτικό και διπλωματικό επίπεδο⁶⁵.

Η απαλλαγή από την κηδεμονία που του είχαν επιβάλει οι Παλέσκι μοιάζει να είναι πιο εύκολη υπόθεση. Ήδη από το 1537 ο νέος ισπανός διοικητής, ο Θιφουέντες (Cifuentes), επέλεξε να διεξάγει τις συνομιλίες του απευθείας με τον δούκα, παραγκωνίζοντας με αυτόν τον τρόπο και θέτοντας πολιτικά ανενεργούς τους προστάτες του Κόζιμο και το 'συμβούλιο των 8' που είχαν εγκαθιδρύσει. Ο Γκουιτσιαρντίνι παρατηρεί σχετικά ότι ο Κόζιμο, ήδη από τον Αύγουστο του 1537, ήταν ενημερωμένος για τα πάντα και άρα, μετά και την ξεκάθαρη νίκη του έναντι των δημοκρατικών, είχε αρχίσει να αποκτά πλέον τον πλήρη έλεγχο της εξουσίας⁶⁶. Άλλωστε ο δούκας ποτέ δεν θέλησε να θίξει τα δικαιώματα των αριστοκρατών και μάλλον κινήθηκε προς την κατεύθυνση της υπεράσπισης και της προώθησής τους σε βάρος των υπολοίπων τάξεων. Αυτοί με την σειρά τους τον άφησαν να ασκεί την πολιτική εξουσία προς όφελος και των δύο, καθώς, όπως ήδη τονίσαμε, οι τομείς της πολιτικής και της ιδεολογίας φαίνεται να είναι οι πιο σημαντικοί παράγοντες εκείνη την εποχή για την διατήρηση της οικονομικής και κοινωνικής υπεροχής τους. «Οι πλούσιοι», γράφει ο Γκουιτσιαρντίνι, «που δεν ενδιαφέρονταν για την κυβέρνηση και παραπονούνταν για την υποχρέωση να την ενισχύουν οικονομικά, επιθυμούσαν μια μορφή διακυβέρνησης όπου, ανεξάρτητα από το ποιος κυβερνά, η περιουσία τους θα έμενε ανενόχλητη»⁶⁷. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει ο Williams, οι αριστοκράτες της πόλης ταύτιζαν τα συμφέροντά τους με αυτά του δούκα και για λόγους που έχουν να κάνουν και με την διεθνή εικόνα και θέση της πόλης έναντι των υπολοίπων ιταλικών, προωθώντας με αυτόν τον τρόπο και την μεταλλαγή από δημοκρατία σε πριγκιπάτο⁶⁸.

Ο Κόζιμο το 1537 παρέλαβε ένα κράτος που είχε ταλαιπωρηθεί αρκετά από τους συχνούς πολέμους, τη συρρίκνωση του κεφαλαίου και την καταστροφή του εμπορίου, από τις δύο πολιορκίες, από τη μείωση του πληθυσμού και τους λιμούς που ακολούθησαν· ένα κράτος το οποίο πέρασε μια οικονομική κρίση, έστω κι αν αυτό σήμαινε κρίση μόνο για ορισμένες κοινωνικές τάξεις, καθώς οι νέοι αριστοκράτες

⁶⁵ Για την διαμάχη με την Φεράρα βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 164-166.

⁶⁶ Για την παρατήρηση του Γκουιτσιαρντίνι βλ. E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 40.

⁶⁷ Βλ. στο J. N. Stephens, *The fall of the Florentine Republic 1512-1530*, όπ. π., σελ. 138.

⁶⁸ Βλ. R Williams, όπ. π., σελ. 179.

είχαν διασφαλίσει εν μέρει τα κέρδη τους και είχαν εξασφαλίσει τις θέσεις για το διατλαντικό εμπόριο που άρχιζε να ακμάζει αυτή την περίοδο και επρόκειτο να αποτελέσει καταλυτικό παράγοντα για την περαιτέρω εξέλιξη. Για το λόγο αυτό άλλωστε, στον τομέα των τεχνών, τα αριστουργήματα στις αρχές του 16^{ου} αιώνα μπορούν να εξηγηθούν μόνο από την τεράστια διαφορά πλούτου ανάμεσα στους πλούσιους και την ένδεια των φτωχών. Η δύναμη και ο πολιτισμός δεν αναπτύσσονται πάντα μαζί, δεν πάνε αναγκαστικά χέρι-χέρι.

Ο Braudel υποστηρίζει ότι δεν είναι τόσο η οικονομική κατάσταση της Φλωρεντίας που μετράει, παρά η προσωπική κατάσταση των Μεδίκων. Υπήρχε σίγουρα κρίση, αλλά δεν ξέρουμε πώς ακριβώς επέδρασε στους Μεδίκους και άλλωστε υπήρχαν σημάδια οικονομικής ανάπτυξης⁶⁹. Αυτή η κρίση ήταν μακράς διάρκειας και δεν επηρέασε την οικονομική ανωτερότητα της Φλωρεντίας που στηρίζονταν σε ένα καλά οργανωμένο δίκτυο, στην καλή εσωτερική οργάνωση και στην τεχνολογική ανωτερότητά της.⁷⁰ Η κατοχή μιας ξεχωριστής τεχνογνωσίας, «η μακράιωνη παράδοση εργατικότητας και επιχειρηματικότητας που είχε δημιουργήσει ένα ανθρώπινο κεφάλαιο ξεχωριστών δυνατοτήτων», όπως λέει ο Cipolla⁷¹, ή ενός ξεχωριστού ανθρώπινου δυναμικού λόγω των κοινωνικών και κλιματολογικών συνθηκών, όπως διατυπώνει στο Βίο του Περουτζίνο (Perugino) ο Βαζάρι⁷², ήταν που βοήθησαν να ανακάμψει θεαματικά η οικονομία της πόλης και σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Η συσσώρευση πλούτου και η καλή δημοσιονομική πολιτική είχαν θετικά αποτελέσματα και ενίσχυσαν τη θέση του Κόζιμο, εις βάρος όμως αυτού του αέρα της δυναμικότητας και του ανταγωνισμού για τον οποίο κάνει λόγο ο Βαζάρι, καθώς «στο βαθμό που το καθεστώς στερεωνόταν πολιτικά και έλεγχε όλο και περισσότερο τον κρατικό μηχανισμό, οι οργανωτικές του δομές γινόταν όλο και περισσότερο συγκεντρωτικές»⁷³.

⁶⁹ Βλ. F. Braudel, *Out of Italy: 1450-1650*, όπ. π., σελ. 17.

⁷⁰ Βλ. όπ. π., σελ. 65-66.

⁷¹ Βλ. C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση*, όπ. π., σελ. 311, 331-332.

⁷² Βλ. G. Vasari, *Le Opere*, επιμ. Gaetano Milanesi (στο εξής Vasari-Milanesi), Βίος του Πιέτρο Περουτζίνο, τόμ. 3, Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1906 (εδώ από φωτομηχανική αναπαραγωγή 1973), σελ. 567 και στο Τζ. Βαζάρι, *Οι Βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο*, μτφρ. Κ. Βαλάκα/ Ν. Σκουτέλη/ Ν. Χατζηνικολάου, εισαγωγή Ν. Χατζηνικολάου (στο εξής Βαζάρι-Χατζηνικολάου), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1997 (το ιταλικό κείμενο ακολουθεί τις εκδόσεις Torrentiniana του 1550 και Giuntina 1568, επιμέλεια Rossana Bettarini και Paola Barocchi, Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1966), σελ. ιε'.

⁷³ Ε. Μαθηόπουλος, «4^η Αυγούστου και Εικαστικές Τέχνες», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα με τίτλο *Τέχνη και Πολιτική*, 2005, τχ. 2-31, σελ. 17. Αν και το σχόλιο αναφέρεται σε άλλες συνθήκες νομίζουμε ότι περιγράφει ακριβώς και αυτές που αναλύουμε εδώ.

Ο νέος ηγεμόνας, μαζί και η αριστοκρατική τάξη που τον στήριζε, συντηρητικός όπως αποδεικνύεται και στον τομέα της οικονομίας, δεν προέβη σε διαρθρωτικές αλλαγές. Ειδικά στον τομέα του εμπορίου που ήδη είχε αρχίσει να εξασθενεί και να εξαρθρώνεται, απλά φαίνεται να διαχειρίζεται την υπάρχουσα κατάσταση, ασκώντας μια σφικτή και συγκεντρωτική πολιτική σε όλα τα στάδια της οικονομικής ζωής της Φλωρεντίας, υποβαθμίζοντας όμως έτσι οποιαδήποτε πρωτοβουλία. Υπήρξε ανάκαμψη, αλλά αυτή αφορούσε την αναστήλωση των παλαιών δομών και επιτελέστηκε με βάση παραδοσιακά πρότυπα. Οι συντεχνίες ισχυροποιήθηκαν, αλλά το μόνο που κατάφεραν ήταν να παρεμποδίσουν τον ανταγωνισμό και τις καινοτομίες⁷⁴. κατέληγαν να είναι ακριβώς το ίδιο εμπόδιο ακόμα και για μια βελτιωμένη αγροκαλλιέργεια⁷⁵. Ο Κόζιμο με το να συνεχίσει την εξισωτική πολιτική του Αλέξανδρου απέναντί τους, μείωσε ακόμα περισσότερο το κύρος τους.

Τα λιμάνια της Πίζας και του Λιβόρνο βελτιώθηκαν, νέοι δρόμοι ανοίχθηκαν και τα μεταλλεία αξιοποιήθηκαν περαιτέρω· όλα όμως λειτουργούσαν κάτω από τον απόλυτο έλεγχο του άρχοντα που συγκέντρωσε γύρω του όλες τις οικονομικές δραστηριότητες και θέλησε να έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο σε όλη την διαδικασία και σε όλα τα μέσα παραγωγής, είτε πρόκειται για τις πρώτες ύλες και τις υποδομές, είτε τις συντεχνίες, που δεν μπορούσαν πια να ασκήσουν καμία δραστηριότητα προτού προηγουμένως εξασφαλίσουν την έγκριση του δούκα.

Ο συντηρητισμός αυτός και η προσκόλληση στην παράδοση, που χαρακτηρίζουν έτσι κι αλλιώς τα φεουδαρχικά συστήματα⁷⁶, εντάσσονταν μέσα στα πλαίσια της διαμάχης με την προηγούμενη κυρίαρχη τάξη των μεγαλοαστών ‘καπιταλιστών’, μέσα στην ιδεολογία του Κόζιμο περί ‘εξόντωσής’ τους, και φαίνεται να είναι – μαζί με την εξασθένηση του διεθνούς εμπορίου – ο πιο σημαντικός παράγοντας για την αμέσως μετέπειτα οικονομική παρακμή, την οποία διαπιστώνει το σύνολο των μελετητών γύρω και λίγο μετά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα⁷⁷. Προς την κατεύθυνση της οικονομικής αλλά και κοινωνικής εξόντωσης μοιάζει να κινείται και η απόφασή του να σπάσει το μονοπώλιο των βιοτεχνών της πόλης, όσον αφορά την κατασκευή μεταξωτών και μάλλινων ενδυμάτων, και να ενθαρρύνει τις βιοτεχνίες σε

⁷⁴ Βλ. C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση*, όπ. π., σελ. 332.

⁷⁵ Βλ. K. Marx, *Προκαπιταλιστικοί Οικονομικοί Σχηματισμοί*, όπ. π., σελ. 153.

⁷⁶ Βλ. P. Χίλτον, «Εισαγωγή», όπ. π., σελ. 41 και Π. Σουήζυ, «Η διαμάχη για την μετάβαση», όπ. π., σελ. 50,56.

⁷⁷ Βλ για παράδειγμα, C. M. Cipolla, όπ. π., σελ. 332 και F. Braudel, *Out of Italy: 1450-1650*, όπ. π. σελ. 84.

άλλα σημεία της Τοσκάνης. Ο ‘τοσκανισμός’ της οικονομίας όχι μόνο μείωσε την οικονομική επιφάνεια, το κύρος και την επιρροή των παλαιών οικογενειών της πόλης, αλλά συγχρόνως δημιούργησε νέες σχέσεις εξάρτησης με άλλους φορείς του δουκάτου (ιδίως στην ύπαιθρο)⁷⁸.

Οι σχέσεις παραγωγής παρέμεναν φεουδαρχικές, έστω κι αν μεταλλάχθηκαν και απέκτησαν νέα μορφή. Εξάλλου το μεγαλύτερο μέρος της γης παρέμενε στα χέρια των εκπροσώπων της άρχουσας τάξης, οι οποίοι μάλιστα άρχισαν τώρα να επενδύουν εκ νέου σε αυτή τη συντηρητική μορφή οικονομικής πρακτικής, ενώ έλεγχαν πλέον και τα υπόλοιπα μέσα παραγωγής. Οι υποδομές, δηλαδή οι δρόμοι, τα λιμάνια, οι μύλοι κ.τ.λ., ελέγχονταν πλήρως και ασκούσαν ένα είδος μονοπωλίου, ενώ και ο διοικητικός και νομικός μηχανισμός λειτουργούσε προς το συμφέρον τους παίρνοντας αποφάσεις και επιβάλλοντας πρόστιμα για δικό τους όφελος. Και όλα αυτά πραγματοποιούνταν φυσικά σύμφωνα με την πολιτική βούληση και το πολιτικό ‘όραμα’ του νέου ηγεμόνα, ο οποίος βρισκόταν στο κέντρο της διαμόρφωσης της πολιτικής, στο κέντρο του διοικητικού και δικαστικού μηχανισμού.

Κύριο πολιτικό μέλημα του Κόζιμο ήταν να δημιουργήσει τώρα μια Αυλή στα πρότυπα των μεγάλων αριστοκρατικών Αυλών της Ευρώπης και να καταστήσει τον οίκο του βασιλικό. Έπρεπε για αυτό, εκτός από το να εξοντώσει τους πολιτικούς του αντιπάλους, να εξασφαλίσει την υποστήριξη ή έστω την αναγνώριση από τους συμμάχους και τους αντιπάλους του στο εξωτερικό και πρώτα από όλα την σύμφωνη γνώμη της Ρώμης και κατ’ επέκταση του πάπα. Έτσι αποδέχεται τον Ιούλιο Γ΄ (1550-1555) που παρουσιάζεται ως απόγονος των Μεδίκων – στην πραγματικότητα όμως προέρχεται από μια οικογένεια Μιλανέζων – με σκοπό να εξασφαλίσει την στήριξη του, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια του αυτοκράτορα με γάμους ανάμεσα σε μέλη της οικογένειάς του και αυτή των Αψβούργων.

Σημαντική έτσι είναι η αλλαγή στάσης απέναντι στη διαμάχη αναφορικά με την Μεταρρύθμιση. Γύρω στα 1540 οι μεταρρυθμιστικές κινήσεις, οι οποίες είχαν εκδηλωθεί στη Ρώμη αρχίζουν να υποχωρούν μέσα και στα πλαίσια του πολιτικού ρεαλισμού και του συντηρητισμού που αρχίζει να διακρίνει τους επικεφαλής της καθολικής εκκλησίας. Το πολιτικό και θρησκευτικό κλίμα αλλάζει και διαπιστώνεται μια «σκληροπυρηνική στροφή»⁷⁹. Ο Hauser παρατηρεί σχετικά: «Οι αρχές του ρεαλισμού θριαμβεύουν σε όλη τη γραμμή. Οι ιδεαλιστές αποδείχτηκαν ανίκανοι να

⁷⁸ Βλ. J. R. Hale, *Florence and the Medici*, όπ. π., σελ. 132-133.

⁷⁹ Βλ. Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, μτφρ. Π. Ιωάννου, υπό έκδοση, (α΄ ιταλική έκδ. 1993) σελ. 27.

κυριαρχήσουν στην πραγματικότητα. Ο Παύλος Γ΄ (1534-49) εκπροσωπεί κιόλας τη μετάβαση από την ήπια Αναγέννηση στη μισαλλόδοξη Αντιμεταρρύθμιση. Στα 1542 εισάγεται η Ιερή Εξέταση, στα 1543 η λογοκρισία των εντύπων και στα 1545 αρχίζει η Σύνοδος του Τριδέντου»⁸⁰.

Είναι τώρα η χρονική στιγμή, όπως παρατηρεί ο Πινέλλι, που διαπιστώνεται και η «σκληροπυρηνική στροφή» του Κόζιμο, τόσο στην πολιτική του όσο και στην ιδεολογία και στις επιλογές του, καθώς χρειαζόταν την συνδρομή της Ρώμης σε οικονομικό και πολιτικό επίπεδο. Η πρόσληψη του Βαζάρι στη θέση του δουκικού μαγιорδόμου, του ειδικού γραμματέα επί της καλλιτεχνικής πολιτικής, με την ταυτόχρονη αποπομπή του προηγούμενου υπευθύνου, του Πιεφραντσέσκο Ρίτσιο (Pierfrancesco Riccio), ο οποίος συμμετείχε σε έναν κύκλο καθολικών μεταρρυθμιστών στη Φλωρεντία, μοιάζει να οφείλεται σε αυτή την ευθυγράμμιση στις αντιμεταρρυθμιστικές κατευθυντήριες γραμμές⁸¹. Ο Κόζιμο επιθυμεί να ελέγξει τώρα όλους τους θρησκευτικούς θεσμούς και τα ιδρύματα είτε πρόκειται για αδελφότητες, μοναστήρια ή φιλανθρωπικές λέσχες, αποκόποντάς τα από τον έλεγχο των οπαδών του Σαβοναρόλα που είχαν απομείνει⁸². Ταυτόχρονα θεσπίζονται αυστηρότεροι νόμοι που αφορούσαν ηθικά παραπτώματα, όπως ήταν η σοδομία και η πορνεία, που θεωρούνται μάλιστα πράξεις επικίνδυνες για την κοινωνική ασφάλεια, καθώς ήταν αντίθετες με τη «Φύση» και τον «Θεϊκό» σκοπό του έρωτα⁸³. Ο Πινέλλι μάλιστα αναρωτιέται μήπως ακριβώς αυτό το κλίμα, αυτή «η κουλτούρα της καχυποψίας», όπως την ονομάζει, ευθύνεται και για τον παραγκωνισμό του Ποντόρμιο με τον ανήσυχο πειραματισμό του και ολόκληρου του πρώτου μανιερισμού και των εκπροσώπων του⁸⁴.

Ο Ποντόρμιο όπως και «όσοι από τους καλλιτέχνες ασφυκτιούσαν μέσα στους περιορισμούς που τους επιβάλλονταν [εδώ ενν. από το καθεστώς του Κόζιμο], είχαν ήδη αποκλειστεί από τους παραπάνω μηχανισμούς: θα άρχιζαν να αποκτούν φωνή μόνον όταν η απολυταρχική μοναρχία με τα στηρίγματα της Καθολικής Εκκλησίας

⁸⁰ A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τόμ. 2, όπ. π., σελ. 149.

⁸¹ Βλ. Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 27-29.

⁸² Βλ. Ph. Gavitt, «An Experimental Culture: the Art of the Economy and the Economy of Art under Cosimo I and Francesco I», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 206.

⁸³ Βλ. Ph. Gavitt, όπ. π. και Α. Μ. Gallucci, «Cellini's Trial for Sodomy: Power and Patronage at the Court of Cosimo I», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 37-46.

⁸⁴ Βλ. Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 29 και 35.

και της φεουδαλικής αριστοκρατίας θα κατέρρευε»⁸⁵. Αντί λοιπόν να προσπαθούμε να προσεγγίσουμε τα έργα του Ποντόρμιο και τον αποκλεισμό του στα τελευταία χρόνια της ζωής του από τις επίσημες παραγγελίες μέσω των προσωπικών και ψυχολογικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε, είναι μάλλον πιο σωστό να στραφούμε στην απογοήτευση που βίωσε από την αλλαγή του καθεστώτος και την συντριβή του κόσμου στον οποίο είχε μέχρι τότε ζήσει. Οι νέοι κώδικες και τα νέα πρότυπα που σχηματίζονταν στην Φλωρεντία δεν συμφωνούσαν με αυτά του Ποντόρμιο και πολύ περισσότερο οι φορείς τους δεν μπορούσαν να ανεχθούν τον νεωτερισμό και την ανεξαρτησία του πνεύματος που χαρακτήριζε τα έργα του⁸⁶.

Η ιδεολογία του Κόζιμο φαίνεται να συμβαδίζει τώρα με την συντηρητική ιδεολογία που διαμορφώνεται από την πλευρά της εκκλησίας, ειδικά μετά την Σύνοδο του Τριδέντου, καθώς «η σύγκληση της Συνόδου αυτής σήμαινε το τέλος του φιλελευθερισμού στις σχέσεις Εκκλησίας με την τέχνη»⁸⁷. «Στην ουσία επρόκειτο κυρίως για έναν συμβιβασμό που δήλωνε τη σύναψη μιας καθορισμένης συμφωνίας των καλλιτεχνών με την απολυταρχική εξουσία και την ταυτόχρονη προσχώρηση στις θέσεις της Εκκλησίας της Αντιμεταρρύθμισης, αναφορικά με τον παιδαγωγικό ρόλο των εικαστικών τεχνών. Κράτος και Εκκλησία ανακτούσαν έτσι τον έλεγχο της καλλιτεχνικής παραγωγής που κατά τη σχετικά σύντομη διάρκεια της Αναγέννησης, με την υποχώρηση του κληρικαλισμού και με τη δραστηριότητα σε θεωρητικό επίπεδο των Λέοντος Μπατίστα Αλμπέρτι και Λεονάρντο ντα Βίντσι, είχε κάπως ανεξαρτητοποιηθεί, «εκκοσμικευθεί» και, σε μερικές περιπτώσεις, συντονιστεί στις σύγχρονες θρησκευτικές συζητήσεις, φτάνοντας κάποτε να εκφράσει μιαν ανήσυχη πνευματικότητα»⁸⁸.

Την ίδια στιγμή ο Κόζιμο έπρεπε να πείσει όσους άνηκαν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα να ακολουθούν τα δικά του προστάγματα και να μην είναι διατεθειμένοι να ακούσουν τις φωνές των αντιπάλων του, κυρίως γιατί θα αναγνώριζαν στο πρόσωπό του τον νόμιμο άρχοντά τους τον οποίο 'όφειλαν' να υπηρετούν. Βέβαια, όπως είδαμε, είχε ήδη λάβει εκείνα τα οικονομικά και πολιτικά μέτρα ώστε να μειώσει την δύναμη όσων υπέσκαπταν τη θέση του και ουσιαστικά να τους υποβαθμίσει κοινωνικά και να τους καταστήσει πολιτικά ανενεργούς.

⁸⁵ Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα με τίτλο *Τέχνη και Πολιτική*, 2005, τχ. 2-31, σελ. 4.

⁸⁶ Βλ. και K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 101-102.

⁸⁷ A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* τόμ. 2., όπ. π., σελ. 153.

⁸⁸ Π. Ιωάννου, όπ. π., σελ. 3.

Κανείς πλέον δεν τολμούσε να εκφραστεί επικριτικά για το νέο καθεστώς. Τα διοικητικά, νομικά και εκτελεστικά όργανα παραμόνευαν και ήταν έτοιμα να επιβάλλουν βαρύτατα πρόστιμα και ποινές στους αντιφρονούντες, οι οποίες έφθαναν φυσικά μέχρι και την θανατική καταδίκη. Η πολιτική εξουσία ασκούσαν ουσιαστικά μόνο από τον δούκα, ο οποίος ήταν παρών σε όλες τις σημαντικές αποφάσεις και είχε διαμορφώσει έναν τέτοιο κρατικό μηχανισμό, ώστε μπορούσε να ασκεί την εξουσία με τον μεγαλύτερο δυνατό συγκεντρωτισμό και αποτελεσματικότητα. Μετά το 1540 επεδίωκε και απέκτησε τελικά τον απόλυτο έλεγχο των δικαστηρίων, ποινικών, διοικητών και αστικών, όπως και των πολιτιστικών οργανισμών όπως ήταν η Accademia degli Umidi, μια ανεξάρτητη ακαδημία αποτελούμενη από λίγους ανθρώπους των γραμμάτων, την οποία μετονόμασε Accademia Fiorentina και μετέτρεψε σε επίσημο κρατικό όργανο, εξοστρακίζοντας όσους δεν συμφωνούσαν με τις 'αξίες' του νέου καθεστώτος⁸⁹. Είχε εξάλλου υπό τον έλεγχό του και όλο τον θρησκευτικό μηχανισμό⁹⁰, ενώ από καιρό είχε καταργήσει την Σύγκλητο και τα διάφορα περιφερειακά συμβούλια και απλά σχημάτισε ένα νέο, την Pratica Secreta, με καθαρά συμβουλευτικό χαρακτήρα. Η κατασκευή, τέλος, των Ουφίτσι σε μερικά χρόνια, των διοικητικών δηλαδή γραφείων, δίπλα στο δουκικό παλάτι δεν άφηνε αμφιβολίες για την επιρροή που επιθυμούσε να ασκεί εκεί ο Κόζιμο.

Αυτό που απέμεινε ήταν οι υπήκοοι του βασιλείου του να ενστερνιστούν αυτή την πολιτική ιδεολογία, που ουσιαστικά σήμαινε την απάρνηση όλων των αστικών ελευθεριών και των οικονομικών και κοινωνικών προνομίων που μέχρι τότε ίσχυαν, έστω και πάλι για μια πολύ μικρή μερίδα του πληθυσμού, και την μετατροπή τους σε αυλικούς μέσα σε μια πολύ αυστηρά ιεραρχημένη κοινωνία, όπου η βούληση του Κόζιμο ήταν ο μόνος νόμος. Η έννοια της ισότητας κάτω από το σκήπτρο του άρχοντα έρχεται τώρα να αντικαταστήσει την έννοια της ελευθερίας, όμως, όπως ήδη τονίσαμε, το απολυταρχικό καθεστώς όσο αταξικό και αν μοιάζει δεν παύει να εξυπηρετεί τα συμφέροντα της άρχουσα τάξης.

Αυτός ο τρόπος διακυβέρνησης και αυτό το πολιτικό σύστημα της κληρονομικής μοναρχίας φαίνεται να συμβαδίζει με την ιδεολογία και να διασφαλίζει τα συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης των αριστοκρατών. Και αυτό δεν μπορούσε να γίνει πλέον μόνο με οικονομικές και πολιτικές πιέσεις, αλλά με την ταυτόχρονη διάδοση της ιδεολογίας των αριστοκρατών με προπαγανδιστικά μέσα. Η αύξηση του

⁸⁹ Βλ. και A. M. Gallucci, «Cellini's Trial for Sodomy», όπ. π., σελ. 41-42.

⁹⁰ Βλ. Ph. Gavitt, «An Experimental Culture», όπ. π., σελ. 206.

προσωπικού κύρους του Κόζιμο και γενικότερα των Μεδίκων, η νομιμοποίηση της δυναστείας και της εξουσίας τους σε όλη την Τοσκάνη τόσο στο εσωτερικό του κράτους όσο και στα μάτια του πάπα, του αυτοκράτορα και των υπολοίπων πριγκίπων⁹¹, φαίνεται να είναι η πρώτη προτεραιότητα της πολιτικής προπαγάνδας που επιθυμεί να ασκήσει και η οποία εμπεριέχεται πλήρως και στην οπτική ιδεολογία της εποχής⁹². Όπως ήδη είδαμε, μία πρώτη έκφρασή της βρίσκουμε στο πορτραίτο από τον Μπροντζίνο και αργότερα στην εικονογράφηση του Παλάτσο Βέκκιο. Τα έργα τέχνης θα παίξουν διαμεσολαβητικό ρόλο για την ευόδωση και τον εξωραϊσμό των στόχων των συγκεντρωτικών μηχανισμών της κεντρικής πολιτικής εξουσίας.

Το τελευταίο εμπόδιο σε αυτόν τον προσωπικό και πολιτικό θρίαμβο του Κόζιμο μοιάζει να είναι η πόλη της Σιένας. Πρώτον γιατί οι Φλωρεντινοί ανέκαθεν εποφθαλμιούσαν την πόλη αυτή και την θεωρούσαν μέρος της επαρχίας τους. Έπρεπε λοιπόν τουλάχιστον διοικητικά να την ελέγχουν. Άλλωστε εδώ και πολλές δεκαετίες παρέμενε αυτόνομη και μάλιστα με ένα από τα ισχυρότερα δημοκρατικά πολιτεύματα. Για προφανείς λοιπόν λόγους έπρεπε να τεθεί απαραίτητως υπό το σκήπτρο του νέου ηγεμόνα της Τοσκάνης.

Η αφορμή δεν άργησε να δοθεί και όταν η Σύγκλητος της πόλης αποφάσισε να εκδιώξει ακόμα και αυτή την μικρή φρουρά που είχε τοποθετήσει ο αυτοκράτορας, ο Κόζιμο έπεισε τον τελευταίο ότι η πόλη έπρεπε να κατακτηθεί με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Αυτό βέβαια δεν θα γινόταν για χάρη του ισπανού μονάρχη, ο οποίος άλλωστε ήταν απασχολημένος με άλλες διαμάχες σε άλλα σημεία. Η Σιένα θα ανήκε πλέον στο νέο κράτος που διαμορφώνονταν. Μετά από μία σκληρή πολιορκία με χιλιάδες θύματα από πλευράς Σιενέζων, ο Κόζιμο άλωσε την πόλη το 1554 κατακτώντας πρακτικά ολόκληρη την Τοσκάνη. Μάλιστα αυτή η κατάκτηση του έδωσε εκτός από το γόητρο και πολλά νέα και εύφορα εδάφη. Όταν λοιπόν παρουσιάστηκε το 1560 ενώπιον του πάπα «δεν ήταν απλά ένας δούκας, ούτε ένας βασιλιάς, αλλά ένας αυτοκράτορας»⁹³.

Η ώρα του θριάμβου είχε φτάσει. Την ίδια ακριβώς χρονιά με την κατάκτηση της Σιένας θα αναθέσει στον νέο υπεύθυνο για τα πολιτιστικά, στον Τζόρτζιο Βαζάρι, την διακόσμηση του παλαιού παλατιού της Συγκλήτου και του Μεγάλου Συμβουλίου, ζητώντας ουσιαστικά την μετατροπή του στο σύμβολο του θριάμβου του νέου

⁹¹ Βλ. και K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 91.

⁹² Βλ. και A. Paolucci, εισαγωγή στο Ug. Muccini / Al. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Φλωρεντία, 1991, σελ. 5-6.

⁹³ A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τόμ. 2, όπ. π., σελ. 132.

απολυταρχικού καθεστώτος, του προσωπικού του θριάμβου και της οικογενείας του⁹⁴. Η διατήρηση, εξάλλου, και η εδραίωση ενός απολυταρχικού καθεστώτος ισοδυναμεί αυτή τη χρονική στιγμή με νίκη της φεουδαρχίας, ισοδυναμεί με την διασφάλιση των συμφερόντων των νέων αριστοκρατών μέσω της διατήρησης και της αναπαραγωγής των φεουδαρχικών σχέσεων παραγωγής.

Η περίοδος του επεκτατισμού από πλευράς Κόζιμο θα τελειώσει κάπου εδώ, καθώς το νέο κράτος θα έχει φτάσει πέρα από τα παλιά όρια της Τοσκάνης, αποδεικνύοντας πόσο το απολυταρχικό καθεστώς ξεπέρασε την δημοκρατία και κατάφερε να κατακτήσει και να ενώσει όλη την επαρχία. Ο δούκας επιθυμούσε τώρα να επιτύχει την σταθερότητα στο κράτος του και αυτό προϋπέθετε την αναγνώριση και έναν ρόλο αυξημένο έναντι των άλλων ιταλικών κρατών, κάτι που σήμαινε ότι έπρεπε να αυξήσει το γόητρό του, έπρεπε συνεπώς να ανέλθει στην χορεία των πριγκίπων και των βασιλιάδων. Η εξωτερική του λοιπόν πολιτική και διπλωματία θα κινηθεί προς αυτήν την κατεύθυνση· με την συνθηκολόγηση με τους Γάλλους, μετά και την συνθήκη του Cateau Cambresis με την οποία μειώνονταν και η ίδια η παρεμβατική πολιτική των Αψβούργων καθώς δεν υπήρχε πλέον το αντίπαλο δέος στην Ιταλία, με την προσέγγιση του παπικού θρόνου της Ρώμης και φυσικά, με την σύσφιξη των σχέσεων με τον αυτοκράτορα – πρώτα του Καρόλου Ε΄ και εν συνεχεία με τους διαδόχους του, Φερδινάρδο Α΄(1556-1564) και Μαξιμιλιανό Β΄ (1564-1576) – μέσω κυρίως της σύναψης δανείων προς τον θρόνο και γάμων με μέλη της βασιλικής οικογένειας⁹⁵.

Στις αρχές του '60 ο Κόζιμο δεν ήταν πλέον ο ανασφαλής νεαρός άρχοντας των αρχών του '40. Η υποστήριξη του νέου πάπα Πίου Δ΄ είναι ισχυρή και θα απέδιδε καρπούς με την απόδοση του τίτλου του Μέγα Δούκα όλης της Τοσκάνης αν ο πάπας δεν έκανε πίσω μόνο και μόνο για να μην δυσαρεστήσει τον Φερδινάρδο Α΄ με τον οποίο ο δούκας δεν είχε και τις καλύτερες σχέσεις. Ο Κόζιμο μάλιστα για να ενισχύσει ακόμα περισσότερο την διαπραγματευτική του θέση στη σχέση του με τον

⁹⁴ Ο Henk Th. van Veen υποστηρίζει αντίθετα ότι σκοπός του Κόζιμο και του Βαζάρι ήταν να αποδείξουν, με το εικονογραφικό πρόγραμμα για το Παλάτσο Βέκκιο και ειδικότερα για την Sala Grande, με τις μεγάλες γιορτές στην πόλη και με την κατασκευή των γλυπτών για την αυλή των Ουφίτσι, την συνέχεια του δημοκρατικού καθεστώτος και μάλιστα την πλήρη δικαίωση των στόχων που τόσα χρόνια αυτή επεδίωκε, βλ. «Republicanism in the visual propaganda of Cosimo I de' Medici», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 55, 1992, σελ. 200-209 και στο «Circles of Sonereignty: The Tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Jacks Ph., Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1998, σελ. 206-219.

⁹⁵ Βλ. Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Studio Per Edizioni Scelte, Φλωρεντία 1980, σελ. 55.

πάπα προώθησε την ίδρυση του Τάγματος του Αγίου Στεφάνου, που θα διασφάλιζε τις ακτές της Ιταλίας απέναντι στις επιδρομές των Τούρκων και για την Φλωρεντία μια καλύτερη θέση στις μελλοντικές διαπραγματεύσεις. Με τον θάνατο του Φερδινάνδου λίγα χρόνια αργότερα θα παρουσιαστεί μια νέα ευκαιρία στον δούκα για να πετύχει την πλήρη διεθνή αναγνώριση. Όταν ο Κόζιμο εξασφάλισε το καλοκαίρι του 1565 στον νέο αυτοκράτορα Μαξιμιλιανό Β΄ ένα δάνειο ύψους 300.000 φιορινιών για τον πόλεμο εναντίον των Τούρκων στην Αυστρία, ακόμα και ο ξαφνικός θάνατος του Πίου Δ΄ μια βδομάδα πριν τους γάμους που θα τελούσε ανάμεσα στον γιο του δούκα Φραντσέσκο και την αδελφή του αυτοκράτορα Τζιοβάννα δεν έμοιαζε να μπορεί να ανακόψει την πορεία του Κόζιμο προς τον θρίαμβο.

Λίγο μετά την ολοκλήρωση της ανακαίνισης της Μεγάλης Σάλας, και ενώ κάποιες εργασίες συνεχιζόταν ακόμη στο Παλάτσο Βέκκιο, ο Κόζιμο θα ανακηρυχθεί, το 1569, από τον πάπα Πίο Ε΄ Μέγας Δούκας όλης της Τοσκάνης και όχι μόνο της Φλωρεντίας, επισφραγίζοντας με τον πιο θριαμβευτικό τρόπο όλες του τις προσπάθειες, κάνοντας πράξη το πολιτικό του 'όραμα'.

ΚΟΖΙΜΟ ΩΣ ΠΑΤΡΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Ο νέος δούκας είχε βέβαια μια τελείως διαφορετική στάση από ότι οι διάσημοι πρόγονοί του απέναντι στους καλλιτέχνες και μια τελείως διαφορετική σχέση με τον θεσμό της τέχνης γενικότερα. Αντιλαμβανόμενος ότι θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί και να χρησιμοποιήσει ως προπαγανδιστικό εργαλείο τις εικαστικές τέχνες, έσπευσε από την αρχή να αναπτύξει μια συγκεκριμένη πρακτική απέναντι τους και απέναντι στους θεσμούς που τις αφορούν, μια συγκεκριμένη ιδεολογία για το περιεχόμενο και τον τρόπο έκφρασης.

Δεν είναι, λοιπόν, ο πάτρωνας, όπως είχαν συνηθίσει οι Φλωρεντινοί να αντιμετωπίζουν τους προγόνους του. Τόσο ο Κόζιμο των Μεδίκων όσο και ο Λορέντζο ο Μεγαλοπρεπής διέθεταν μεγάλα ποσά για τις παραγγελίες έργων τέχνης, διαμορφώνοντας όμως για τους καλλιτέχνες ένα πλαίσιο με μεγαλύτερη ελευθερία και ανεκτικότητα για το νέο και το διαφορετικό⁹⁶. Βέβαια και αυτοί είχαν τη δική τους ιδεολογία, την οποία τα έργα ως ένα σημείο εμπεριείχαν και την εξέφραζαν, όμως αυτό γινόταν σε ένα πολύ πιο φιλελεύθερο περιβάλλον, καθώς δεν έβλεπαν τα

⁹⁶ Ο Forster κάνει λόγο για την διαφορά ανάμεσα στο Κόζιμο τον Πρεσβύτερο και τον νέο δούκα λέγοντας ότι ο πρώτος ενδιαφερόταν για τις τέχνες, κυρίως για την αρχιτεκτονική και τα βιβλία, λόγω «της αξίας τους και των φρέσκων ιδεών» που αυτές περιείχαν, ενώ ο δεύτερος «τις μετρούσε σύμφωνα με την ιδεολογική τους αξία και χρησιμότητα», βλ. «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 103.

έργα τέχνης ως προπαγανδιστικό εργαλείο και δεν μετρούσαν την ποιότητα και την καλλιτεχνική τους αξία ανάλογα με την ικανότητά τους να προωθούν πολιτικές αποφάσεις και ιδεολογικές θέσεις⁹⁷, παρά μάλλον χρησιμοποιούσαν τον θεσμό των εικαστικών τεχνών ως μέσο ανάδειξης του προσωπικού τους γοήτρου κυρίως λόγω ακριβώς της ενασχόλησής τους με αυτές τις ευγενείς τέχνες. Οι καλλιτέχνες είχαν αναγνωριστεί ως μέλη μιας ομάδας ανθρώπων, οι οποίοι άνηκαν σε αυτό που ονομάζεται ελευθέρια τέχνη, και δεν ήταν απλοί τεχνίτες που προέρχονταν από κάποια συντεχνία, κάτι που τους εξασφάλιζε ανάλογα οικονομικά και κοινωνικά προνόμια. Η αναγκαστική εξάρτηση από τους πάτρωνες υπήρχε βέβαια, όμως δεν καταντούσε να είναι δουλική υποταγή, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον Βαζάρι.

Ο Κόζιμο αντίθετα, όπως στους υπόλοιπους τομείς έτσι και στον καλλιτεχνικό, θέλει να έχει τον απόλυτο έλεγχο, να επιβάλλει την δική του θέση, να έχει λόγο σε ολόκληρη την διαδικασία, να αποκομίζει κέρδος από αυτήν στο επίπεδο της ιδεολογίας, να έχει τελικά και με τους καλλιτέχνες σχέσεις φεουδαρχικού τύπου. Αυτοί ακολουθούσαν τα προστάγματά του όχι μόνο από οικονομικά κίνητρα, αλλά και γιατί αποτελούσαν μέλη της νέας Αυλής που δημιουργήθηκε και είχαν ενστερνιστεί την δική του ιδεολογία. «Η επιτυχία των έργων τους εξαρτιόταν πρωτίστως από την επιτυχία της υιοθέτησης, και συνεπώς της υποταγής, στη θέληση του Κόζιμο»⁹⁸.

Διαμορφώνοντας την οπτική τους ιδεολογία, όπως συμβαίνει και σε κάθε ιδεολογία, οι καλλιτέχνες θα περιγράψουν αυτές τις νέες σχέσεις και θα προσπαθήσουν περισσότερο να εκφράσουν την επιθυμία και την φανταστική εικόνα, το 'όραμα' του Κόζιμο, παρά να περιγράψουν τις συνθήκες που επικρατούσαν. Η ιδεολογία, σύμφωνα με την Χάρνεκερ, θα εξασφαλίσει τη συνοχή των ανθρώπων στη γενική δομή της ταξικής εκμετάλλευσης, κάνοντας τους εκμεταλλεζόμενους να αποδεχθούν την ίδια τους την κατάσταση σε βασισμένη πάνω στη «θεία βούληση», στη «φύση» ή στο «ηθικό καθήκον» κτλ.⁹⁹. «Μέσα από την υλοποίηση των παραγγελιών, άμεσα ή έμμεσα κρατικής προέλευσης, οι καλλιτέχνες κατ' αρχήν ικανοποιούσαν βασικά αιτήματα της εξουσίας, όπως η επίδειξη μεγαλείου και δύναμης, διάδοση της εικόνας ενός δίκαιου μονάρχη, έκφραση και προώθηση μιας

⁹⁷ Βλ. και K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 65 και 103.

⁹⁸ Όπ. π., σελ. 102.

⁹⁹ Βλ. Μ. Χάρνεκερ, *Οι βασικές αρχές του ιστορικού υλισμού*, όπ. π., σελ. 95.

και μόνης αλήθειας»¹⁰⁰. Οι εικαστικές τέχνες μέσα στο νέο σύστημα θα έρθουν να εκπληρώσουν ακριβώς αυτό το ζητούμενο, δηλαδή την ιδεολογική και πολιτική κυριαρχία της αριστοκρατικής τάξης, γεγονός που, όπως είπαμε, εκείνη την περίοδο στηρίζει την οικονομική κυριαρχία και εξασφαλίζει την αναπαραγωγή του φεουδαρχικού τρόπου παραγωγής.

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΤΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ

Η πολιτιστική αυτή πολιτική θα λάβει μάλιστα και επίσημη μορφή, όταν το 1563 θα ιδρυθεί η Ακαδημία του Σχεδίου (Accademia del Disegno). Μετά από πρόταση του Βαζάρι για την δημιουργία ενός ιδρύματος για νέους καλλιτέχνες, ο νέος δούκας αποφάσισε να προχωρήσει στην υλοποίηση αυτού του σχεδίου, προκειμένου οι εικαστικές τέχνες να τεθούν υπό κρατική προστασία, τώρα που είχαν φθάσει στην ‘κορύφωση’ κάτω από την εξουσία του¹⁰¹. Ο δούκας τίθεται επικεφαλής του ιδρύματος μαζί με τον Μιχαήλ Άγγελο και πρόεδρος ορίζεται ο φίλος και συνεργάτης του Βαζάρι, ο Βιτσέντσο Μποργκίνι (Vicenzo Borghini). Η ίδρυση της Ακαδημίας με το καταστατικό και τα άρθρα της ενίσχυε το κύρος και τη φήμη της Φλωρεντίας, της πόλης όπου ‘αναγεννήθηκαν’ οι τέχνες. Στις αφιερώσεις, άλλωστε, των *Βίων*, τόσο του 1550 όσο και του 1568, διαβάζουμε: «Ανάστησαν τις τέχνες του σχεδίου...και οι άνθρωποι αυτοί ήταν όλοι από την Τοσκάνη, οι περισσότεροι υπήκοοι δικοί σας από την Φλωρεντία»¹⁰². Ο Hope υποστηρίζει ότι ο σχήμα αυτό της Αναγέννησης των τεχνών δίνει έτσι κι αλλιώς προτεραιότητα σε αυτές τις περιοχές¹⁰³.

Στην ουσία η Ακαδημία με το καταστατικό και τα πολλά άρθρα της έγινε η υπέρτατη αρχή για τα καλλιτεχνικά πράγματα της Φλωρεντίας¹⁰⁴ και αποτέλεσε ένα είδος πανηγυρικού προς το πρόσωπο του Κόζιμο, ο οποίος πιστώθηκε με την ανάκαμψη των τεχνών και με όλη την πολιτιστική κληρονομιά της Ιταλίας, με την δημιουργία ενός ιδρύματος όπου οι εκκολλαπτόμενοι καλλιτέχνες θα μάθαιναν τις τέχνες του σχεδίου. Η εικαστική παραγωγή τίθεται έτσι υπό κρατική προστασία, παρακολούθηση και έλεγχο, με απώτερο σκοπό την εξύμνηση του νέου καθεστώτος και του δούκα προσωπικά. «Η ιδεολογική λειτουργία των καλλιτεχνών

¹⁰⁰ Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», όπ. π., σελ. 3.

¹⁰¹ Βλ. Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 7.

¹⁰² Όπ. π.

¹⁰³ Βλ. C. Hope, «The Historians of Venetian Painting», *The Genius of Venice 1500-1600*, Royal Academy of Art, Λονδίνο, 1983, σελ. 38.

¹⁰⁴ Βλ. C. Goldstein, *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ/ Νέα Υόρκη/ Μελβούρνη, 1996, σελ. 20.

συγκεκριμενοποιήθηκε και οργανώθηκε με σαφώς προσδιορισμένες αρμοδιότητες ...μέσω της διδασκαλίας των τεχνών, διασφάλιζαν [ενν. οι καλλιτέχνες] την «παράδοση» και τη «συνέχεια», μετέδιδαν το κυρίαρχο γούστο, προβάλλοντας με όλα τα παραπάνω ένα πρότυπο διαβίωσης που συνέδεε την υποταγή στη θρησκευτική εξουσία με εκείνη στην πολιτική και προλάβαινε ή εξουδετέρωνε ενδεχόμενες αντιστάσεις»¹⁰⁵.

Η γέννηση της Ακαδημίας του Σχεδίου σφραγίζει επίσημα, θεσμοθετώντας τη, μια νέα σχέση που εγκαθιδρύεται μεταξύ καλλιτεχνών και απολυταρχικής εξουσίας και που βρίσκει στις μεγάλες παραγγελίες και «στους περιοδικούς δυναστικούς εορτασμούς μερικές από τις πιο επιφανείς και χορικές στιγμές της· ένα είδος συλλογικής «κρατικής αυλής», που βλέπει να κινητοποιούνται στη Φλωρεντία όλοι οι καλλιτέχνες, τόσο οι ήδη φτασμένοι όσο και οι περισσότερα υποσχόμενοι νέοι»¹⁰⁶.

Πρέπει να σημειωθεί πάντως ότι οι καλλιτέχνες δεν ικανοποιούνται μόνον με τυπικές τιμές. Η συμφωνία μεταξύ της πολιτικής εξουσίας του Μεγάλου Δουκάτου και της συντεχνίας των καλλιτεχνών που συσφίγγεται με την ίδρυση της Ακαδημίας είναι διευθετημένη με τέτοιο τρόπο ώστε να ανταμείβονται αμφότερα τα συμβαλλόμενα μέλη. Ως αντάλλαγμα μιας στενότερης πλαισίωσης των δομών με κέντρο το απολυταρχικό κράτος και συνεπώς ενός μεγαλύτερου ελέγχου και μιας μεγαλύτερης υποδούλωσης, οι καλλιτέχνες επιτυγχάνουν μια σειρά προνομίων που οι παλαιοί συντεχνιακοί θεσμοί αδυνατούσαν να εξασφαλίσουν και, που, αντίθετα, αποκτούν νομική ισχύ στα καταστατικά της Ακαδημίας και στις αποφάσεις της¹⁰⁷. Οι εικαστικές τέχνες αναβαθμισμένες στο ρόλο του φέροντα κίονα, λαμβάνουν τη φυσιογνωμία ενός είδους κρατικής βιομηχανίας που πρέπει να ευνοηθεί και να προστατευθεί με μια σειρά από οργανικά μέτρα προώθησης και στήριξης¹⁰⁸.

Η επιλογή επίσης του ονόματος του νέου φορέα δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς η πρωτοκαθεδρία του σχεδίου ισοδυναμεί με την πρωτοκαθεδρία της τέχνης της Φλωρεντίας και ολόκληρης της Τοσκάνης έναντι των άλλων ιταλικών κρατών και

¹⁰⁵ Βλ. Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», όπ. π., σελ. 3.

¹⁰⁶ Βλ. Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 146.

¹⁰⁷ Ο Ιωάννου μιλώντας για τον ρόλο των Ακαδημιών γενικά αναφέρει πως «στους καλλιτέχνες-μέλη των Ακαδημιών εξασφαλιζόνταν, εκτός από την ανάληψη παραγγελιών, η κοινωνική άνοδος και καταξίωση, καθώς ζωγράφοι και γλύπτες από το στάδιο του τεχνίτη και του επικεφαλής του εργαστηρίου περνούσαν σε αυτό του αυλικού-κρατικού λειτουργού», όπ. π., σελ. 3.

¹⁰⁸ Βλ. Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 147-8 και γενικότερα για το ρόλο της Ακαδημίας του Σχεδίου στα: N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1940 και K. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State - The Discipline of Disegno*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2000.

κυρίως της Βενετίας¹⁰⁹. Η Rubin υποστηρίζει ότι η υπεροχή αυτή του σχεδίου έλαβε πολιτικές και εδαφικές διαστάσεις, αφού αποτελούσε, μετά και την κατάκτηση της Σιένας, το κύριο καλλιτεχνικό στυλ ολόκληρης της επαρχίας της Τοσκάνης του Κόζιμο και χρησιμοποιήθηκε πιθανόν για να τονιστεί η διαφορά μεταξύ Φλωρεντίας και Βενετίας υπέρ της πρώτης¹¹⁰. Η διαμάχη μεταξύ των κρατών της Ιταλίας είναι υπαρκτή και έντονη αυτή τη στιγμή και ο Κόζιμο επιθυμεί, αν μη τι άλλο, να ισχυροποιήσει τη θέση του. Η Βενετία αποτελούσε το αντίπαλο δέος για τη Φλωρεντία και το παπικό κράτος με το οποίο είχε στενούς δεσμούς. Ο L. Puppi παρατηρεί ότι αυτή η πρωτοκαθεδρία του σχεδίου, διάχυτη και στους *Βίους* του Βαζάρι, παρουσιάζεται με μια ιστορική αντιμετώπιση και μέθοδο, η οποία συνίσταται στην αναγνώριση και διάκριση των τοπικών σχολών και οφείλεται και στην ιστορική πραγματικότητα των χρόνων, με τη διαίρεση της χερσονήσου σε πολλά κράτη¹¹¹.

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Όλα αυτά βέβαια συμβαίνουν ενώ οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να διεκδικούν την αναγνώριση των εικαστικών τεχνών ως ευγενών με φυσικό επακόλουθο την αντιδιαστολή προς τις άλλες που θεωρούνται βάνανουσες. Η αλλαγή βέβαια και η βελτίωση της κοινωνικής θέσης των καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του 15ου και του 16ου αιώνα είναι κοινά αποδεκτή άποψη της έρευνας. Η καλλιτεχνική ελευθερία, που θα κατακτήσουν πολύ αργότερα οι καλλιτέχνες, δεν ήταν τότε το ζητούμενο¹¹². Την εποχή για την οποία μιλάμε το ιδανικό για έναν καλλιτέχνη ήταν να τον πάρει στο σπιτικό του ένας πρίγκιπας. Ο καλλιτέχνης ανήκει στην ευρύτερη οικογένειά του και η κολακεία προς αυτόν είναι μια από τις συνέπειες αυτής της εξάρτησης. Έτσι το εικονογραφικό πρόγραμμα στο Παλάτσο Βέκκιο, όπως και η δουλική αφιέρωση των Βίων του Βαζάρι του 1550, εντάσσονται ακριβώς σ' αυτή τη στρατηγική της κατάκτησης μιας μόνιμης θέσης στην Αυλή του δούκα¹¹³.

¹⁰⁹ Η διπλωματική λύση που δίνει στο προοίμιο στους *Βίους* με την ανάδειξη του σχεδίου ως του καταλυτικού στοιχείου και ως πατέρα όλων των τεχνών, οι οποίες είναι ίσες, εντάσσεται στην προσπάθεια ακριβώς της ανάδειξης των τεχνών της Φλωρεντίας που βρίσκονται υπό την αιγίδα του Κόζιμο, βλ. Βαζάρι- Χατζηνικολάου, *όπ. π.*, σελ. 57-58.

¹¹⁰ Βλ. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari - Art and History*, Yale University Press, Νιου Χαίβεν/ Λονδίνο, 1995, σελ. 214.

¹¹¹ Βλ. L. Puppi, «Titian in the critical judgment», *Titian prince of painters*, Marsilio Editori, Βενετία, 1990, σελ. 55.

¹¹² Βλ. και Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», *όπ. π.*, σελ 3-4.

¹¹³ Βλ. Βαζάρι-Χατζηνικολάου, *όπ. π.*, σελ. ζ'.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια μπορεί κανείς να καταλάβει και τη διαμάχη που ξέσπασε τον 16ο αιώνα για τα πρωτεία ανάμεσα στις τέχνες. Εκτός από φιλοσοφικό ζήτημα για το ποια αίσθηση υπερτερεί, σίγουρα διακυβεύονται υλικά συμφέροντα, ενώ συγχρόνως αντικατοπτρίζεται και μια αντίληψη για την κοινωνία. «Η εικόνα του απόλυτου ηγεμόνα και του αυστηρά ιεραρχημένου προσωπικού που βρίσκεται στην υπηρεσία του αποτελεί το πρότυπο για κάθε τομέα της κοινωνικής ζωής. Η ιδέα της κατάταξης των τεχνών ή της διαβάθμισης των αισθήσεων προϋποθέτει την ύπαρξη μιας αυστηρής κοινωνικής ιεραρχίας. Ο *οικονομικός ανταγωνισμός* ανάμεσα στις μόλις αναγνωρισμένες ως μη βάνουσες εικαστικές τέχνες αποτελεί βέβαια την υλική βάση της διαμάχης για τα πρωτεία. Το ποια τέχνη θα είναι η κορυφαία συνεπάγεται και ανάλογες αμοιβές. Ο *κοινωνικός ανταγωνισμός* ανάμεσά τους εκφράζεται όμως στο ερώτημα ποια τέχνη είναι περισσότερο ευγενής»¹¹⁴. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον έρχεται να παράγει το καλλιτεχνικό του έργο και ο Βαζάρι, ο οποίος από το 1555 είναι στην υπηρεσία του νέου Δούκα και μάλιστα, όπως είπαμε, υπεύθυνος καλλιτεχνικός διευθυντής ολόκληρου του πολιτιστικού προγράμματος του νέου καθεστώτος.

Ο ΒΑΖΑΡΙ, ΟΙ ΜΕΛΙΚΟΙ ΚΑΙ Ο ΔΟΥΚΑΣ ΚΟΖΙΜΟ

ΟΙ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΙΩΞΕΙΣ ΤΟΥ ΒΑΖΑΡΙ

Ο Leon Satkowski ξεκινάει το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του με τίτλο, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, με την εξής φράση: «Για να καταλάβουμε την καριέρα του Βαζάρι πρέπει να τοποθετήσουμε το έργο του μέσα σε ένα μεγαλύτερο πλαίσιο μιας διαρκούς αναζήτησης για πατρωνία. Επειδή ο Βαζάρι, όπως και όλοι οι καλλιτέχνες, ήταν εξαρτημένος από την επίσημη εύνοια για την υποστήριξη και την προώθηση της καριέρας του, ο ιδανικός άρχοντας ταυτίζονταν με τον ιδανικό πάτρωνα»¹¹⁵. Αυτή ακριβώς «η προσήλωση στους ηγεμόνες, τόσο χαρακτηριστική για την εποχή»¹¹⁶, η σύνδεση καλλιτεχνών και πατρώνων, οδηγεί τον Antal στην παρατήρηση ότι: «από τη στιγμή που η τέχνη της περιόδου που εξετάζουμε (εδώ ο Antal εννοεί τον 14^ο και 15^ο αιώνα, αλλά νομίζουμε ότι ισχύει τουλάχιστον μέχρι τον 18^ο) εκφράζει κυρίως την ιδεολογία των πατρώνων, αυτή και πρέπει να τίθεται κάτω

¹¹⁴ Όπ. π., σελ. κ' και κα'.

¹¹⁵ L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1993, σελ. 13.

¹¹⁶ Ν. Χατζηνικολάου, εισαγωγή στο Μ. Φερνάντο, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, όπ. π., σελ. κε'.

από εξέταση, παρά οι απόψεις των καλλιτεχνών που γενικά είναι κατώτεροι από τους πάτρωνες στην κοινωνική κλίμακα»¹¹⁷. Ποιοι όμως είναι οι παράγοντες εκείνοι που οδηγούν έναν καλλιτέχνη με ‘ταπεινή’ καταγωγή να ενστερνιστεί και να διαποτιστεί από την ιδεολογία μιας ανώτερης τάξης, ποιοι είναι οι λόγοι για τους οποίους το καλλιτεχνικό ‘όραμα’ συνδυάζεται με το πολιτικό που στη συνέχεια διαπιστώνουμε στα έργα; Η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών ως μέλη μιας ‘συντεχνίας’ και όχι η κοινωνική τους καταγωγή, καθώς και οι επαγγελματικές τους επιδιώξεις, στοιχεία που συχνά την περίοδο αυτή συνεπάγονται το ένα το άλλο με μη καθορισμένη σειρά, φαίνεται να προσδιορίζουν, ως ένα σημείο, την σχέση καλλιτεχνών και πατρώνων και τελικά το ίδιο το εικαστικό αποτέλεσμα.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, τον 16^ο αιώνα ακόμα το ιδανικό για ένα καλλιτέχνη ήταν να τον πάρει στην αυλή του ένας άρχοντας: «εξάλλου, πόσες άλλες επιλογές υπάρχουν εκείνη την εποχή;»¹¹⁸. «Λίγα χρήματα το μήνα, ένα χώρο να κοιμάται και φαγητό, καθώς και μία επιπλέον αμοιβή για κάθε έργο, να τι μπορεί κανείς να επιδιώκει»¹¹⁹. Ιδιαίτερα μάλιστα στην περίπτωση του Κόζιμο και του Βαζάρι, εξαιτίας της πολιτικής συγκέντρωσης της εξουσίας και των αρμοδιοτήτων συγκεντρωμένων σε ένα πρόσωπο, οι επίσημες παραγγελίες προέρχονται από μια πηγή, τον άρχοντα, και όχι από περισσότερες όπως συνέβαινε τον προηγούμενο αιώνα ή όπως συνέβαινε στην Βενετία και στη Ρώμη, περιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο το αγοραστικό κοινό των καλλιτεχνών της Φλωρεντίας¹²⁰.

Με πόσο γλαφυρό τρόπο μας περιγράφει ο ίδιος ο Βαζάρι την πρώτη του επίσημη παραγγελία στα 1532 από την οικογένεια των Μεδίκων στο προσωπικό βιβλίο που κρατούσε για τις παραγγελίες του, *Le Ricordanze*, ένα είδος βιβλίου εσόδων· πόσο αναλυτικά μας πληροφορεί για όλες τις ανέσεις (το μέρος όπου διέμενε, τον μισθό που έπαιρνε, τον υπηρέτη που είχε κτλ.) που του παρείχε ο καρδινάλιος Ιππόλυτος των Μεδίκων (Ippolito de' Medici), καθώς και την υποχρέωσή του να εργάζεται για αυτόν τρεις μέρες και άλλες τρεις να κρατάει για την προσωπική του εκπαίδευση, στην πιο εκτενή αναφορά με τόσες λεπτομέρειες για μια από τις πρώτες του παραγγελίες¹²¹. Ο Alessandro del Vita παρατηρεί σχετικά, ότι

¹¹⁷ F. Antal, *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ. 6-7.

¹¹⁸ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. κς'.

¹¹⁹ Όπ. π., σελ. ζ'.

¹²⁰ Βλ. L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, όπ. π., σελ. 121.

¹²¹ Βλ. Al. del Vita (επιμ.), *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, Edizioni Della Casa Vasari, Αρέτσο, 1927, σελ 17-18.

Αρρητινός γράφει στο περιθώριο κάποια μικρά νούμερα, πιθανόν για να δείξει και τη σημασία που έδινε στα πιο σημαντικά έργα και στον παραγγελιοδότη τους¹²².

Ο Γκρέκο, λίγα χρόνια αργότερα σχολιάζοντας τους Βίους, αν και θα καταφερθεί, με ειρωνικό και σκληρό μερικές φορές τρόπο εναντίον του Αρρητινού, θα συμφωνήσει ωστόσο μαζί του αναφορικά με την συμπεριφορά απέναντι στους ισχυρούς. Θα δικαιολογήσει, μάλιστα, την άρνηση του δούκα Κόζιμο να ποζάρει στον Τισιανό, που ήταν βέβαια ο αγαπημένος καλλιτέχνης του Γκρέκο¹²³. Η θέση των καλλιτεχνών ήταν και για τον Έλληνα καλλιτέχνη, όπως και για τον Ιταλό, δίπλα στους άρχοντες¹²⁴. Σύμφωνα με τον Satkowski, ο Βαζάρι θα συμπεριλάβει, μάλιστα, τους επιτυχημένους καλλιτέχνες της κοινωνίας της αναγέννησης ανάμεσα στους τραπεζίτες και τους εμπόρους της μεσαιας αστικής τάξης¹²⁵, διατυπώνοντας με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο το πόσο σημαντική είναι η κατάκτηση μιας συγκεκριμένης κοινωνικής θέσης, η οποία φυσικά συνεπάγεται και ανάλογες αμοιβές. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται όπως είπαμε και ο ανταγωνισμός για τα πρωτεία ανάμεσα στις τέχνες καθώς και η διαπραγμάτευση του θέματος στο προοίμιο των *Βίων*. Η Rubin μάλιστα υποστηρίζει ότι όλοι οι *Βίοι* συνολικά ήθελαν «να αποδείξουν την αξία των εικαστικών τεχνών και όσων συμμετείχαν σε αυτές»¹²⁶.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανήκει και η συνεχής αναζήτηση του Βαζάρι για έναν πάτρωνα, καθώς, αν πιστέψουμε τα λόγια της Joanna Woods-Marsden, η κοινωνική θέση την εποχή εκείνη εξαρτιόταν κυρίως από την επαγγελματική επιτυχία¹²⁷. Ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του σημειώνει την επιθυμία για δόξα¹²⁸, η οποία συμβαδίζει με την επαγγελματική επιτυχία και την κοινωνική καταξίωση. Η πορεία προς την κοινωνική καταξίωση ενός καλλιτέχνη τον 16^ο αιώνα έμοιαζε να είναι μονόδρομος. Μπορεί, βέβαια, ο Μιχαήλ Άγγελος να ήταν σε θέση να κάνει πιο ελεύθερα τις επιλογές του και να μην στρατεύεται με τους Μέδικους, αν και αυτός τους χρωστάει πολλά, όμως σε αυτή την περίπτωση μιλάμε για έναν καλλιτέχνη εγνωσμένης ήδη αξίας, ο οποίος ανήκει και εκφράζει έναν άλλο κόσμο και ο οποίος

¹²² Βλ. όπ. π., σελ. 17, υποσημείωση του del Vita.

¹²³ Βλ. Μ. Φερνάντο, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, όπ. π., σελ. 128.

¹²⁴ Ο Γκρέκο θα υπογραμμίσει το σχόλιο του Βαζάρι ότι ο δούκας Κόζιμο κάλεσε τον Μιχαήλ Άγγελο να καθίσει δίπλα του επειδή εκτιμούσε τις αρετές του, βλ. όπ. π., σελ. 111.

¹²⁵ Βλ. L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, όπ. π., σελ. 10.

¹²⁶ L. P. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 5.

¹²⁷ Βλ. J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture - The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, Νιου Χαίβεν/ Λονδίνο, 1998, σελ.1.

¹²⁸ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Τζόρτζιο Βαζάρι, τόμ. 7, σελ. 660.

σε τελική ανάλυση δεν ξεφεύγει από τον κανόνα απλά επιλέγει από ένα σημείο και έπειτα να πάει σε μια άλλη αυλή, την παπική.

Αν η επαγγελματική επιτυχία ήταν το ένα ζητούμενο για τον Βαζάρι, τότε η σύμπλευση με την ιδεολογία της άρχουσας τάξης μιας φεουδαρχικής κοινωνίας που επιθυμεί να χρησιμοποιήσει την τέχνη για προπαγανδιστικούς σκοπούς ήταν το άλλο. Μόνο η αναζήτηση μιας μόνιμης θέσης για τον εαυτό του σε μια από τις νέες αυλές, που διαμορφώνονταν τότε, θα μπορούσε να του εξασφαλίσει την κοινωνική θέση και το εισόδημα που προσδοκούσε. Ο Satkowski πάλι σχολιάζοντας την αφιέρωση των *Βίων* του Βαζάρι στον δούκα Κόζιμο θα υποστηρίξει ότι αυτή «μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια κυνική επιδίωξη για εργοδοσία... μια επιδίωξη που δεν ήταν έξω από την συνηθισμένη πρακτική της εποχής»¹²⁹, ενώ και ο Νίκος Χατζηνικολάου θα υποστηρίξει ότι, «η κολακεία είναι συνέπεια αυτής της εξάρτησης... Ο Βαζάρι δεν θα διστάσει να τον κολακέψει (ενν. τον Κόζιμο) και να του αποδώσει αυτόν ακριβώς το ρόλο, τόσο με κείμενα, όπως είναι η αφιέρωση που εξετάζουμε, όσο και με πίνακες αργότερα... Η «δουλική» αφιέρωση του 1550 εντάσσεται σ' αυτή τη στρατηγική της κατάκτησης μιας μόνιμης θέσης στην Αυλή του Δούκα»¹³⁰.

Οι συνθήκες, λοιπόν, της εποχής φαίνεται να καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό τη συμπεριφορά και τη στάση των καλλιτεχνών απέναντι σε ιδεολογίες και πολιτικές πρακτικές, να καθορίζουν και την ίδια την εικαστική παραγωγή. Όπως παρατηρεί, όμως, σχετικά και ο Antal, η συγκεκριμένη οικονομική και κοινωνική θέση των καλλιτεχνών ασκεί και αυτή με την σειρά της επίδραση στις συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται ένα έργο¹³¹. Στην περίπτωση του Βαζάρι τρία είναι νομίζουμε τα βιογραφικά εκείνα στοιχεία που καθορίζουν, ως ένα βαθμό, τη σχέση του με τις εικαστικές τέχνες και τους πάτρωνές του και ακολούθως την αποδοχή της θέσης και του ρόλου που καλούνταν ο ίδιος να διαδραματίσει μέσα στην κοινωνία της Φλωρεντίας.

Η τάση, λοιπόν, του Βαζάρι να αναζητά πάτρωνες με μεγάλη δύναμη και εξουσία που θα του εξασφάλιζαν την κοινωνική και οικονομική καταξίωση, μοιάζει να είναι το πρώτο σταθερό και επιβεβαιωμένο στοιχείο του βίου του Βαζάρι. Αυτό ίσως οφείλεται και στο είδος της εκπαίδευσης που είχε λάβει, μια εκπαίδευση εξαιρετικά πλούσια όσον αφορά τις κλασικές σπουδές. Τα παραδείγματα

¹²⁹ L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, όπ. π., σελ. 3.

¹³⁰ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. ζ'.

¹³¹ Βλ. F. Antal, *Florentine painting and its social background*, όπ. π., σελ. 7.

καλλιτεχνών όπως ο Βιτρούβιος και ο Απελλής, ίσως επηρέασαν την κρίση του όταν αναζητούσε και ο ίδιος πελάτες. Σε ένα γράμμα του προς τον Οταβιάνο των Μεδίκων (Ottaviano de' Medici) αναφερόμενος στο πορτραίτο που ετοίμασε για τον δούκα Αλέξανδρο θα πει ότι είχε ήδη τονίσει τον ρόλο του εικονιζόμενου ως πρίγκιπα και άρχοντα εκφράζοντας παράλληλα την επιθυμία του να είναι όχι λιγότερο υπόχρεος στον δούκα από ότι ο Απελλής στον Μέγα Αλέξανδρο¹³². Επιθυμούσε, άλλωστε, διακαώς να τοποθετήσει τον εαυτό του στην τάξη των ανθρώπων των γραμμάτων, που ακόμα τότε κοινωνικά ήταν ανώτεροι από τους καλλιτέχνες, όσο κι αν η θέση αυτών είχε βελτιωθεί τους τελευταίους δύο αιώνες¹³³.

Οι φιλοδοξίες και οι στόχοι που είχε θέσει ήταν οι πλέον υψηλοί και στο πρώτο του σωζόμενο γράμμα, στα 1532, κατά την διάρκεια της επίσκεψής του στη Ρώμη, εκφράζει την επιθυμία του να είναι ένας από αυτούς που δέχονται χορηγίες και άλλες τιμές για την τέχνη τους¹³⁴. Είναι πάλι στους *Βίους* του, και συγκεκριμένα σε αυτόν του Περουτζίνο, όπου θέλοντας να εξηγήσει τους λόγους της πνευματικής πρωτοκαθεδρίας της Φλωρεντίας θα πει: «είναι η δίψα για τιμές και δόξα που γεννά ο αέρας εκεί στους ανθρώπους όλων των επαγγελμάτων, η οποία, όσους έχουν μυαλό, τους εξωθεί να μην μένουν στάσιμοι και πίσω από κανέναν, αλλά να φτάσουν αυτούς που αναγνώριζαν ως δασκάλους»¹³⁵. Αυτή η προσήλωσή του στη φήμη και το χρήμα συχνά ενόχλησε ακόμα και τους φίλους του, όπως ήταν ο Μποργκίνι και ο Οταβιάνο¹³⁶ και ίσως προκάλεσε τον φθόνο και την ζήλεια άλλων καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της άρνησής τους να τεθούν υπό τις οδηγίες του για την εκτέλεση των έργων που είχαν προγραμματιστεί για την υποδοχή του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ στην πόλη το 1536¹³⁷.

Ο Βαζάρι θα φθάσει σε αυτό το κοινωνικό επίπεδο, θα αποκομίσει τον πλούτο που επιθυμούσε και θα διαμορφώσει πλέον μια συμπεριφορά που αναλογεί στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Το περιστατικό που ο ίδιος περιγράφει στον Βίο του Αριστοτέλη ντα Σαν Γκάλο (Aristotile da San Gallo) για την συνάντησή του με τον

¹³² Βλ. Vasari-Milanesi, *όπ. π.*, γράμμα του Βαζάρι στον Οταβιάνο ντε Μέντιτσι στα 1534, τόμ. 8, σελ. 241.

¹³³ Η θέση των καλλιτεχνών θα παραμείνει κατώτερη από αυτήν των ανθρώπων των γραμμάτων τουλάχιστον μέχρι την εποχή του Ιμπρεσιονισμού, όπως παρατηρεί σχετικά ο Hauser, βλ. A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, *όπ. π.*, τόμ. 4, σελ. 232.

¹³⁴ Βλ. στο J. Kliemann, «Giorgio Vasari», *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, τόμ. 32, Grove Editions, Νέα Υόρκη, 1996, σελ. 22.

¹³⁵ Vasari-Milanesi, *όπ. π.*, στο Βίο του Πιέτρο Περουτζίνο, τόμ. 3, σελ. 567.

¹³⁶ Βλ. J. Kliemann, *όπ. π.*, σελ. 22.

¹³⁷ Βλ. T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari - The Man and the Book*, Princeton University Press, Πρίνστον/Νιού Τζέρσεϊ, 1979, σελ. 22.

ζωγράφο Γιακόνε (Jacone di Giovanni di Francesco) είναι νομίζουμε το πλέον χαρακτηριστικό για τις προθέσεις του¹³⁸. Η ικανοποίηση και η υπερηφάνεια που νιώθει εδώ για τα επιτεύγματά του και την νέα του κοινωνική θέση είναι ολοφάνερη, όπως άλλωστε και στο πορτραίτο, που θα φιλοτεχνηθεί πιθανότατα από το εργαστήριό του, και στο οποίο φέρει όλα τα μετάλλια και τα διακριτικά που είχε λάβει ως επιβράβευση των έργων του¹³⁹.

Το δεύτερο σημαντικό βιογραφικό στοιχείο είναι το γεγονός ότι είχε μάθει από πολύ νωρίς, μόλις από την ηλικία των 16, πώς θα έπρεπε να χειρίζεται τις οικονομικές του υποθέσεις. Ήταν πλέον, μετά τον θάνατο του πατέρα του, θέμα επιβίωσης για τον ίδιο και την οικογένειά του. Ήταν ο μεγαλύτερος γιος και έπρεπε τώρα να φροντίζει για όλα τα οικονομικά θέματα και να εξασφαλίσει το μέλλον της οικογενείας, όπως για παράδειγμα την προίκα για τις τρεις αδελφές του. Η διαχείριση των οικονομικών ήταν μια δεξιότητα που ανέπτυξε από πολύ νωρίς και με μεγάλη αποτελεσματικότητα. Το βιβλίο εσόδων, που είπαμε πως κρατούσε, είναι και αυτό τεκμήριο της οικονομικής και κοινωνικής ανόδου των καλλιτεχνών, της νέας θέσης τους στην κοινωνία του 16^{ου} αιώνα, όπου αρχίζουν να συμπεριφέρονται όπως ακριβώς οι έμποροι. Είναι όμως παράλληλα και τεκμήριο της φροντίδας που επιδείκνυε για τα χρήματα και πόσο τελικά αυτή η φροντίδα επηρέαζε και την σχέση του με τους παραγγελιοδότες και κατά συνέπεια το ίδιο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Το τρίτο και καταλυτικό, όμως, βιογραφικό στοιχείο, για να φωτίσουμε από αυτή την σκοπιά την τέχνη του Βαζάρι, είναι οι προσωπικές σχέσεις που είχε αναπτύξει, ιδίως με τους ίδιους του πατέρωνές του. Ο Τζούλιο Ρομάνο (Giulio Romano), τον οποίο είχε επισκεφθεί στην κατοικία του στην Μάντοβα κατά την διάρκεια της περιοδείας του στη βόρεια Ιταλία το 1541, μοιάζει να είναι για τον καλλιτέχνη από το Αρέτσο το πρότυπο όσον αφορά την κοινωνική θέση που επιθυμούσε να κατακτήσει. Το βιβλίο εξάλλου του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε (Baltasare Castiglione), *Ο Αυλικός*¹⁴⁰, το οποίο τον 16^ο αιώνα θεωρούνταν η επιτομή των καλών τρόπων και ο οδηγός για όποιον επιθυμούσε να γίνει μέλος μιας αυλής, πιθανότατα άσκησε και αυτό επίδραση στη στάση του Βαζάρι.

Η κατοικία αλλά και οι συλλογές του Τζούλιο πραγματικά εντυπωσίασαν τον Βαζάρι και αποτέλεσαν πρότυπο για την δική του κατοικία στο Αρέτσο. «Με τα

¹³⁸ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Αριστοτέλη ντα Σαν Γκάλο, τόμ. 6, σελ. 452-453.

¹³⁹ Βλ. περισσότερα L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, όπ. π., σελ. 4-5.

¹⁴⁰ B. Castiglione, *The Book of the Courtier*, μτφρ. Sir Thomas Hoby, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο, 1975 (α' ιταλική έκδ. 1528).

λόγια του Μπενβενούτο Τσελίνι (Benvenuto Cellini), ο Τζούλιο ζούσε στην αυλή των Γκοντζάγα (Gonzaga) ‘σαν πρίγκιπας’. Αλλά η δύναμη, με την μορφή της απόλυτης εξουσίας πάνω στα οικοδομικά προγράμματα της Μάντοβα, και ο πλούτος, όπως καταγράφηκε στην αξιοσημείωτη περιουσία του όταν πέθανε, είναι αυτά που θυμόταν καλύτερα ο Βαζάρι για την άνετη ζωή του οικοδεσπότη του. Τα οφέλη από έναν σταθερό και ισχυρό πάτρωνα χωρίς αμφιβολία συγκίνησαν τον επισκέπτη από την Φλωρεντία, όταν ο Καρδινάλιος Έρκολε Γκοντζάγα (Ercole Gonzaga) είπε ότι ο Τζούλιο ήταν περισσότερο άρχοντας στη Μάντοβα από ότι ο ίδιος»¹⁴¹. Θα αναπτύξει λοιπόν αρετές όπως η πίστη, η σκληρή δουλειά και η απόλυτη δέσμευση και ταύτιση με τις πολιτικές επιδιώξεις των πατρώνων του, και θα γίνει το ιδανικό όργανο για την πραγματοποίηση των σχεδίων του Κόζιμο – προσόντα που συνέβαλαν στην επαγγελματική του επιτυχία αλλά τους επόμενους αιώνες θα αποδοκιμαστούν σκληρά, αλλά μάλλον όχι άδικα.

ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΒΑΖΑΡΙ ΜΕ ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ

Σημαντικότερη όμως όλων μοιάζει να είναι η σχέση του με την οικογένεια των Μεδίκων. Ο Βαζάρι από πολύ νωρίς θα συνδεθεί μαζί τους και αυτός ίσως να είναι ένας από τους λόγους που μόνιμα θα επιδιώκει να αποσπά από αυτούς παραγγελίες’ θα επιδιώκει να μπει στην αυλή όχι οποιουδήποτε άρχοντα παρά στη δική τους. Και στις δύο εκδόσεις των *Βίων*, τόσο του 1550 όσο και του 1568, στην αφιέρωση προς τον Κόζιμο, θα κάνει ιδιαίτερη μνεία στον ρόλο και την σημασία που είχε η συνδρομή τους και «εφόσον εγώ ο ίδιος οφείλω ότι έχω διδαχτεί από τους προγόνους σας, είμαι επομένως υποταγμένος και αφοσιωμένος σ’ εσάς, επειδή με μεγάλωσε ο καρδινάλιος Ιππόλυτος των Μεδίκων και ο προκάτοχός σας Αλέξανδρος, και επειδή επίσης σέβομαι τα μακάρια οστά του μεγαλοπρεπούς Οταβιάνο ντε Μέντιτσι»¹⁴². Στο Βίο του παππού του πάλι, του Λάτσαρο Βαζάρι (Lazzaro Vasari), θα συνδέσει το όνομά του με αυτό των Μεδίκων, τους δικούς του προγόνους με τους ένδοξους προγόνους των Μεδίκων, με τον Λορέντζο τον Μεγαλοπρεπή¹⁴³. Η ιστορία αυτή, είτε είναι αληθινή, είτε όχι, αποδεικνύει την βούλησή του να τοποθετήσει το όνομά του δίπλα στο δικό τους. Ο τοσκανισμός του άλλωστε, ο έκδηλος τοπικισμός του, τον οποίον ήδη οι σύγχρονοί του, όπως ο Ντόλτσε (Dolce Ludovico), αλλά και

¹⁴¹ L. Satkowski, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, όπ. π., σελ. 10.

¹⁴² Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 9.

¹⁴³ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Λάτσαρο Βαζάρι, τόμ. 2, σελ. 558, όπου αναφέρεται ότι ο Λάτσαρο είχε συνδιαλλαγές ως κατασκευαστής βάζων με τον Λορέντζο.

λίγο αργότερα ο Γκρέκο, θα σημειώσουν και θα στηλιτεύσουν με έμφαση, που όμως ήταν χαρακτηριστικό όλης της Ιταλίας την εποχή που εξετάζουμε¹⁴⁴, πρέπει να συνέβαλε προς αυτήν την κατεύθυνση, καθώς συνάδει με τις πολιτικές επιλογές των αρχόντων της Φλωρεντίας.

Από τα πρώτα του βήματα, λοιπόν, θα εξοικειωθεί με το όνομα των Μεδίκων. Ο πρώτος του δάσκαλος στο Αρέτσο, από τον Μάιο του 1515 ως τον Απρίλιο του 1521, ήταν ο Τζιοβάνι Λάπολι (Giovanni Lappoli), ο επονομαζόμενος Πολάστρα (Pollastra ή Pollastrino), ο οποίος ήταν υποστηρικτής των Μεδίκων και είχε μάλιστα αφιερώσει πολλά από τα γραπτά του για να αναδείξει το μεγαλείο τους. Αυτός θα είναι που θα τον παρουσιάσει στον καρδινάλιο Σίλβιο Πασερίνι (Silvio Passerini), ο οποίος θα εντυπωσιαστεί από τις γνώσεις του νεαρού και θα τον καλέσει στην Φλωρεντία. Μόλις στην ηλικία των 13 ο Βαζάρι θα τοποθετηθεί δίπλα στους σχεδόν συνομήλικούς του πρίγκιπες, Αλέξανδρο και Ιππόλυτο των Μεδίκων, θα μεγαλώσει μαζί τους και θα διδαχθεί όσα και αυτοί.

Είναι ακριβώς αυτή «η στιγμή που κατασκευάζεται και γίνεται αντικείμενο προπαγάνδας η εικόνα τους, όπως στις νωπογραφίες στη βίλα του Roggio a Caiano και στους οικογενειακούς τάφους και στη βιβλιοθήκη του San Lorenzo σε σχέδια του Μιχαήλ Άγγελου. Η εκπαίδευση στη μυθολογία των Μεδίκων ήταν ένα από τα στοιχεία της διαμόρφωσής του»¹⁴⁵. Έτσι ο Βαζάρι εύκολα αναγνώριζε στο πρόσωπο των Μεδίκων τους μεγάλους πάτρωνες, ενώ και η επαφή του αργότερα με τον Γκουιτζιαντίνι θα συμβάλλει προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς στη δική του *Ιστορία της Φλωρεντίας* εξαιρείται ο ρόλος της οικογένειας και ειδικά αυτή τους η ιδιότητα¹⁴⁶. Η επαφή του αυτή με τον κύκλο τους θα είναι ένα είδος εισαγωγής για τις συμβάσεις που επικρατούν όταν κάποιος μπαίνει στην ευρύτερη ‘οικογένεια’ του πρίγκιπα. «Είναι πολύ πιθανόν ότι ένα μεγάλο μέρος της εκπαίδευσής του εκεί αφορούσε την εκμάθηση των προκαθορισμένων εννοιών της αγάπης και της πίστης στην υπηρεσία του άρχοντα και με ποίο τρόπο πετυχαίνει κανείς την υποστήριξή του. Αντίθετα από τον Ιππόλυτο και τον Αλέξανδρο, αυτός δεν ετοιμαζόταν για να κυβερνήσει, αλλά ετοιμαζόταν για να είναι μαζί με αυτούς που κυβερνούν. Τα τελευταία του γράμματα, που απευθύνονται στον Ιππόλυτο, τον Αλέξανδρο και τον Οταβιάνο των Μεδίκων, γεμάτα από βαθύ σεβασμό, ταπεινότητα και εμπιστοσύνη

¹⁴⁴ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. ιδ' και P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 214.

¹⁴⁵ Βλ. P. L. Rubin, όπ. π., σελ. 73.

¹⁴⁶ Βλ. όπ. π., σελ. 201.

στους πάτρωνες, αποδεικνύουν την κατανόηση και την αποδοχή των όρων από μέρους του»¹⁴⁷. Φαίνεται λοιπόν να οφείλει, τουλάχιστον τα πρώτα του βήματα σε αυτούς, και όπως θα δούμε στη συνέχεια, «δεν θα τους χάσει ποτέ από τα μάτια του»¹⁴⁸.

Αυτοί θα του ανοίξουν το δρόμο προς την επιτυχία· σε αυτούς θα χρωστάει την δυνατότητα για εκπαίδευση και τις ευκαιρίες που είχε, ώστε να έρθει σε επαφή με όλες τις σημαντικές προσωπικότητες της εποχής του και τον πρώτο του δάσκαλο στην Φλωρεντία, τον Αντρέα ντελ Σάρτο (Andrea del Sarto), και αυτούς τελικά θα υπηρετήσει. Εξάλλου η φήμη και «η ισχύς των Μεδίκων την περίοδο αυτή ξεπερνάει τα όρια της Τοσκάνης: όταν ο Βαζάρι ήταν 2 ετών και μέχρι τα 11 χρόνια του και μετά πάλι από τα 13 μέχρι τα 33 του, ο Πάπας ήταν μέλος της οικογένειας των Μεδίκων. Έτσι δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσουμε με σαφήνεια στη στάση του τι είναι καιροσκοπισμός, τι είναι ειλικρινής υποστήριξη του αυταρχικού καθεστώτος του Κόζιμο Α΄ και τι είναι πραγματική ευγνωμοσύνη απέναντι στους Μεδίκους... Στην αντιπαράθεση Δημοκρατία – Μοναρχία που διχάζει τη Φλωρεντία θα πάρει ανεπιφύλακτα το μέρος των Μεδίκων»¹⁴⁹.

Ο Βαζάρι θα συνδέσει τη μοίρα του με αυτή της οικογένειας. Όταν το 1527 οι Μεδικοί εκδιώκονται από την πόλη και επιστρέφουν οι δημοκρατικοί, θα εγκαταλείψει την πόλη και ο ίδιος. Θα τους ακολουθήσει, όμως, παντού. Θα παραβρεθεί στην στέψη του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ στην Μπολόνια τον Φεβρουάριο του 1530, όπου βρίσκονται και οι δύο νεαροί Μεδικοί· ο Ιππόλυτος, ήδη καρδινάλιος, και ο Αλέξανδρος, επερχόμενος άρχοντας της Φλωρεντίας. Τελικά θα μπει στην υπηρεσία και θα ακολουθήσει τον Ιππόλυτο στη Ρώμη, όπου ο νεαρός καρδινάλιος έχει αναλάβει την αναμόρφωση και αποκατάσταση της τραυματισμένης, από την δήωση, πόλης. Η περίοδος αυτή φαίνεται να είναι η πιο ευτυχισμένη στην ζωή του Βαζάρι¹⁵⁰, καθώς θα ξαναγίνει δεκτός σε μια Αυλή και θα βρει εκεί τα μέσα, τον χώρο και τον χρόνο που έψαχνε για την εκπαίδευση και την καλλιτεχνική του παραγωγή, όπως άλλωστε είδαμε ότι ο ίδιος αναφέρει στο έργο του *Le Ricordanze*¹⁵¹.

Εδώ θα γνωρίσει πολλές σημαντικές προσωπικότητες των τεχνών και των γραμμάτων, καθώς και πολλούς μετέπειτα πάτρωνές του· εδώ θα του προταθεί να

¹⁴⁷ Όπ. π.

¹⁴⁸ Όπ. π., σελ. 89.

¹⁴⁹ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. η΄.

¹⁵⁰ Βλ. T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari - The Man and the Book*, όπ. π., σελ. 18-19 και P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 95-99.

¹⁵¹ Βλ. Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 17-18.

συγγράψει τους *Βίους* των καλλιτεχνών με τους οποίους θα αποκτήσει την μέγιστη φήμη. Δυστυχώς όμως ο αγαπημένος του Ιππόλυτος θα αφήσει τη Ρώμη και θα πεθάνει λίγα χρόνια αργότερα, με τη υποψία μάλιστα ότι ίσως δολοφονήθηκε από τον εξάδελφό του Αλέξανδρο.

Ο Βαζάρι δεν θα διστάσει ούτε στιγμή. Το ταξίδι που έκανε στη Φλωρεντία την ίδια χρονιά, μόλις αποκαθίσταται η απολυταρχία, και που έμοιαζε προσωρινό, θα αποδειχθεί μεγαλύτερης διάρκειας από ότι υπολόγιζε. Οι υποψίες ότι ίσως ο Αλέξανδρος δολοφόνησε τον Ιππόλυτο θα τον αφήσουν αδιάφορο στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει εκ νέου έναν νέο πάτρωνα, σύμφωνα άλλωστε και με τις προτροπές και τις ενέργειες του φίλου του Οταβιάνο¹⁵². Ύστερα ίσως από μεσολάβηση του τελευταίου, ο νεαρός με την καλλιτεχνική παιδεία της Ρώμης, η οποία ήταν πλέον το κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής, θα αποκτήσει μόνιμη κατοικία στη Φλωρεντία και θα κληθεί να υπηρετήσει την μόλις επανακάμπτουσα απολυταρχία και την νέα αριστοκρατική τάξη. Η Rubin γράφει σχετικά: «Όταν ο Βαζάρι επέλεξε να μείνει στην Φλωρεντία κάτω από την προστασία του Αλέξανδρου, επέλεγε έναν αναγνωρισμένο άρχοντα και την παράταξη των Μεδίκων. Αυτοί που υποστήριζαν την νομιμότητα του ρόλου του Αλέξανδρου στο όνομα των Μεδίκων...όλοι τους έγιναν πάτρωνες του Βαζάρι...Η ενασχόληση του Βαζάρι με την εδραίωση του Αλέξανδρου στο ρόλο του πρίγκιπα έγκειται στο να διατηρεί την συμπάθειά του, που ήταν προγραμματικά ελιτίστικη και στην επιθυμία του να είναι υπηρέτης σε μία αναπτυσσόμενη Αυλή. Το πορτραίτο του πάτρωνα μπορεί να διαβαστεί ως εμβληματικό τόσο του άρχοντα όσο και του ζωγράφου. Ο Βαζάρι έγραφε πάνω στην πανοπλία: “λάμπει όπως ο καθρέπτης του πρίγκιπα, ώστε οι άνθρωποι και οι πράξεις του να αντανακλούν σε αυτόν.” Ο καθρέπτης αντανακλά επίσης τις φιλοδοξίες του Βαζάρι»¹⁵³.

Η δολοφονία, όμως, και του Αλέξανδρου μετά από λίγα χρόνια θα τον αφήσει στο κενό, καθώς είχε στηρίξει όλες του τις προσδοκίες στο νέο καθεστώς. Ο νέος ηγεμόνας, Κόζιμο Α΄, μόλις 17 ετών και με πολλούς ανθρώπους γύρω του να θέλουν να τον ελέγξουν, έμοιαζε προς στιγμήν πολύ αδύναμος, ώστε να μπορεί να καλύψει τις φιλοδοξίες του. Άλλωστε, δεν φαίνεται να παίρνει κάποια παραγγελία, παρ' όλο που ισχυρίζεται, ότι πολύ εύκολα θα εξασφάλιζε την εύνοια του νέου άρχοντα, ο οποίος βέβαια εκείνη την στιγμή έπρεπε πρωτίστως να ασχοληθεί με την προσωπική

¹⁵² Βλ. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 100.

¹⁵³ Όπ. π., σελ. 99, 100.

του επιβίωση και την εδραίωση της εξουσίας του. Εξάλλου η ίδια η πόλη μπαίνει πάλι σε κρίση, με τους δημοκρατικούς να επιδιώκουν σε μια ύστατη προσπάθεια την επιστροφή τους στην εξουσία, τους Ισπανούς να επιθυμούν να διατηρήσουν την επιρροή τους και τους ολιγαρχικούς να ελέγξουν τον νέο ηγεμόνα.

Οι δολοπλοκίες που συμβαίνουν μέσα στις Αυλές πιθανότατα να δυσαρέστησαν τον Βαζάρι¹⁵⁴, ο οποίος θα δηλώσει ότι πλέον δεν θέλει να ακολουθήσει κάποια Αυλή, αλλά απλά επιθυμεί να υπηρετήσει την τέχνη του¹⁵⁵. μάλλον όμως είναι η αστάθεια της εποχής και η έλλειψη παραγγελιών που θα καθορίσουν τις ενέργειές του. Ο Κόζιμο επιλέγει ως υπεύθυνο για τα καλλιτεχνικά πράγματα τον Πιερφραντσέσκο Ρίτσιο (Pierfrancesco Riccio). Πρόκειται για ένα πρόσωπο που ανήκει στον κύκλο των μετριοπαθών καθολικών μεταρρυθμιστών της Φλωρεντίας, που είχαν ακόμα το 1537 δύναμη και στη Ρώμη, στον κύκλο των εκπροσώπων της μεγαλοαστικής τάξης που δεν είχαν ακόμα ολότελα εξοβελιστεί. Ο νέος υπεύθυνος για τα καλλιτεχνικά πράγματα προωθεί το στυλ εκείνο που ακμάζει στο καλλιτεχνικό κέντρο, δηλαδή τον πρώτο ή αντικλασικό μανιερισμό καθώς και την τέχνη του Ποντόρμιο. Ο Βαζάρι αποφασίζει, λοιπόν, να αναζητήσει αλλού παραγγελιοδότες και εγκαταλείπει εκ νέου την Φλωρεντία. Η Ρώμη από καιρό έτσι κι αλλιώς είχε πάρει τα ηνία στο χώρο της πολιτικής και των τεχνών.

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΒΑΖΑΡΙ ΜΕ ΤΟΝ ΚΟΖΙΜΟ

Ο καλλιτέχνης από το Αρέτσο, όμως, «δεν είχε ανάγκη από ένα γενικό κοινό. Ήθελε έναν ισχυρό πάτρωνα»¹⁵⁶, τον οποίο τελικά θα βρει αρκετά χρόνια αργότερα στο πρόσωπο του εδραιωμένου πλέον στη θέση του, απόλυτου άρχοντα της Φλωρεντίας, Κόζιμο Α΄. Ύστερα από 20 σχεδόν χρόνια περιπλάνησης σε ολόκληρη την Ιταλία, θα καταλήξει και πάλι στην Φλωρεντία. Οι συνθήκες είναι τώρα διαφορετικές και πλέον κατάλληλες για να επιδοκιμάσουν οι εκπρόσωποι της νέας κατάστασης την τέχνη του Βαζάρι. Η ζωγραφική και το καλλιτεχνικό ύφος του πρώτου μανιερισμού, του Ρόσσο και του Ποντόρμιο, δεν είναι πλέον ανεκτό. Το ύφος που εξέφραζε μια ταραγμένη εποχή και κοινωνία και μια αντίδραση στην ιδεολογία εκείνων που επιθυμούσαν μια αυστηρά οργανωμένη κοινωνία, δεν έχει πλέον θέση

¹⁵⁴ Η Rubin υποστηρίζει ότι «οι ξαφνικοί και βίαιοι θάνατοι των προστατών του προσωρινά συγκλόνισαν την πίστη του για την αυλική ζωή και τα οφέλη από αυτήν», βλ. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 102.

¹⁵⁵ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Τζόρτζιο Βαζάρι, τόμ. 7, σελ. 660.

¹⁵⁶ P. L. Rubin, όπ. π., σελ. 105.

στο κράτος του Κόζιμο. Τώρα το ζητούμενο είναι η σταθερότητα και όχι ο πειραματισμός. Οι καλλιτέχνες αναζητούν τις κατάλληλες παραστάσεις προκειμένου «να ικανοποιήσουν βασικά αιτήματα της εξουσίας, όπως ένδειξη μεγαλείου και δύναμης, διάδοση της εικόνας ενός δίκαιου μονάρχη, έκφραση και προώθηση μιας και μόνης αλήθειας»¹⁵⁷. «Μετά την ‘στροφή’ [εδώ εννοείται η «σκληροπυρηνική στροφή» του Κόζιμο υπέρ της Αντιμεταρρύθμισης], η αγωνία και οι αμφιβολίες της έρευνας δεν θεωρούνταν πια αξίες αλλά απαξίες. Τώρα χρειάζονται καλλιτέχνες που εκτός από το να είναι καλλιεργημένοι και ικανοί, θα πρέπει να είναι επίσης πρόθυμοι να υπακούσουν, να επιστρατευθούν, να εκτελέσουν τις επίσημες παραγγελίες με ταχύτητα και επάρκεια, όπως ακριβώς ο Βαζάρι είχε πρώιμα δείξει ότι γνωρίζει να κάνει, όταν είχε διαδεχθεί τον Ποντόρμο στην εκτέλεση εκείνου του πίνακα για την βάφτιση του Φραντσέσκου Α΄. Ως αντάλλαγμα για αυτή την υποταγή στις εν ισχύ ιεραρχίες και για την άμεση ικανότητά του να εξασφαλίσει λάμψη και διάκοσμο στην απολυταρχική εξουσία, προμηθεύοντας μεταξύ άλλων επιδεικτικές εορταστικές κατασκευές για κάθε επέτειο του καθεστώτος, ο Βαζάρι θα πετύχει για τον εαυτό του και για ολόκληρη την κατηγορία των τοςκανών καλλιτεχνών των οποίων έγινε αναμφισβήτητος leader, το ποθητό ακαδημαϊκό status: το διακαώς ορεγόμενο ‘βελούδινο ένδυμα’ [που περιγράφει ο ίδιος ο Βαζάρι ότι φοράει στο περιστατικό της συνάντησής του με τον Γιακόνε¹⁵⁸]. Στη Φλωρεντία εκείνων των χρόνων δεν υπήρχε πια θέση για καλλιτέχνες που θα επέλεγαν να ζήσουν ‘φιλοσοφικά’ [αναφερόμενος στην μποέμικη συμπεριφορά του Γιακόνε]¹⁵⁹.

Ο Βαζάρι θα γίνει δεκτός στην Αυλή του Κόζιμο την στιγμή ακριβώς της επέκτασης του νέου κράτους κάτω από την ηγεσία του νέου ηγεμόνα, μετά την κατάληψη της Σιένας, την στιγμή του θριάμβου του νέου δούκα. Είναι τώρα που οι εκπρόσωποι της Αντιμεταρρύθμισης αποφασίζουν να λάβουν πιο δραστικά μέτρα και να αντεπιτεθούν, είναι η στιγμή «του επαναφεουδαλισμού της αντιμεταρρυθμιστικής κοινωνίας»¹⁶⁰ με την συνδρομή και του ισπανού αυτοκράτορα, η στιγμή τέλος που ο

¹⁵⁷ Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», όπ. π., σελ. 3.

¹⁵⁸ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Αριστοτέλη ντα Σαν Γκάλο, τόμ. 6, σελ. 452-453.

¹⁵⁹ Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 38.

¹⁶⁰ Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 103, ο οποίος βέβαια διαπιστώνει αυτόν τον «επαναφεουδαλισμό», όμως δεν προχωράει πιο πέρα, ώστε να δει ότι ακριβώς η έναρξη της Αντιμεταρρύθμισης είναι αποτέλεσμα αυτής της νέας κατάστασης, παρά προσπαθεί με ένα φαινόμενο του εποικοδομήματος να εξηγήσει ένα άλλο του ίδιου χαρακτήρα, δηλαδή τον μανιερισμό. Ο Stoichita γράφει χαρακτηριστικά: «οι διασυνδέσεις σε αυτά τα φαινόμενα σίγουρα ανιχνεύονται – σε κάποια δεδομένη στιγμή – αλλά τελικά πρόκειται για παράλληλα φαινόμενα που εκδηλώνονται σε διαφορετικά ιδεολογικά επίπεδα και τα οποία μαρτυρούν μια κοινή προέλευση από τις συνθήκες τις εποχής», *Μανιερισμός και Τρέλα*, Η

άρχοντας ανεξάρτητος και αυτοδύναμος επιθυμεί να αναγνωριστεί το μεγαλείο του και η νέα του θέση στο χάρτη των ισχυρών όχι μόνο της Ιταλίας αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης, διασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο την διαίωνιση της κυριαρχίας της οικογένειάς του και ολόκληρου του συστήματος που εκπροσωπούσε. Το κράτος της Φλωρεντίας μετατρέπεται πλέον οριστικά από δημοκρατία σε δουκάτο και η αλλαγή αυτή απεικονίζεται και στις εικαστικές τέχνες, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκεται η νομιμοποίησή της μέσω αυτών. Η ‘οπτική ιδεολογία’ του Αρρητινού, που υπερθεματίζει την παράδοση, την επιλογή των καλλιτεχνικών προτύπων του παρελθόντος, την *electio*, την μίμηση των μεγάλων προτύπων και όχι την νεωτερικότητα, την σταθερότητα και την συντήρηση σε μια κοινωνία με αυστηρά καθορισμένη κοινωνική διαβάθμιση, συνδυάζεται και συμπορεύεται με την πολιτική ιδεολογία της άρχουσας τάξης της Φλωρεντίας.

Ο Κόζιμο, όπως μας πληροφορεί ο Boase, ήδη από το 1542 είχε κατά κάποιο τρόπο επαγγελματικές σχέσεις με το Βαζάρι, καθώς ο τελευταίος διαπραγματευόταν για λογαριασμό του την αγορά κάποιων αρχαίων αγαλμάτων στην Ρώμη και αποκαλούνταν από αυτόν ‘Τζόρτζο πολυαγαπημένε’. Ο δούκας θα τον καλέσει ήδη από το 1547 όταν βρισκόταν στην Ραβέννα¹⁶¹. Ήταν όμως το 1553, όταν ο Βαζάρι θα πάρει μια παραγγελία για να διακοσμήσει την πρόσοψη του σπιτιού του φίλου του Κόζιμο, του Σφόρτζα Αλμένι (Sforza Almeni), που θα αρχίσουν εκ νέου και με πιο σοβαρό τρόπο οι διαπραγματεύσεις προκειμένου να μπει στην υπηρεσία του δούκα¹⁶².

Ο νέος απόλυτος κυρίαρχος ολόκληρης πλέον της Τοσκάνης φαίνεται να καλύπτει τις φιλοδοξίες του αναγνωρισμένου πια καλλιτέχνη· όμως και ο ίδιος ο άρχοντας επιθυμεί πια αυτή του η ισχύς να εκφράζεται και να εμπεριέχεται με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο και στο επίπεδο των τεχνών. Ο αντικλασικισμός της πρώτης φάσης του μανιερισμού, που γεννήθηκε από την κρίση που βίωσε η αστική τάξη γύρω στα 1520 και χαρακτήριζε την διαμάχη των εκπροσώπων του πρώιμου καπιταλισμού με τους εκπροσώπους της ανακάμπουσας νέας αριστοκρατίας, δεν ικανοποιεί τα γούστα του δούκα. Ο Forster πολύ σωστά θα διακρίνει αυτή την μετάβαση στα πορτραίτα του Κόζιμο – με εξαίρεση αυτό του Ποντόρμιο όπου παρασύρεται σε λάθος συμπεράσματα τόσο για την ταυτότητα όσο και για το νόημα

περίπτωση του Ποντόρμιο, μτφρ. Δημήτρης Δεληγιάννης, Νεφέλη, Αθήνα, 1982, (α' ρουμάνικη έκδ. 1978), σελ. 18.

¹⁶¹ T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari - The Man and the Book*, όπ. π., σελ. 56.

¹⁶² Βλ. όπ. π.

του έργου –, μετάβαση από τα αστικά πορτραίτα σε πορτραίτα ως προπαγανδιστικά όργανα της πολιτικής διπλωματίας¹⁶³.

Η οικονομική και ως ένα βαθμό και η πολιτική ζωή που βρισκόταν στα χέρια των άλλοτε μεγαλοαστών όλο και περισσότερο περιέρχεται στα χέρια των Μεδίκων και της τάξης που τους στήριζε, με αποτέλεσμα γύρω και λίγο μετά το 1540 να κυριαρχεί ένα συγκεντρωτικό φεουδαρχικό σύστημα σε όλα τα επίπεδα της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής ζωής, το οποίο εκφράζεται και στην καλλιτεχνική παραγωγή. Η πρώτη έκδοση των Βίων το 1550 με την εκπληκτικής κολακείας αφιέρωση στον Κόζιμο, αλλά και η ανάθεση της εκτέλεσης του πίνακα στον Βαζάρι για την βάπτιση του Φραντσέσκου Α΄ αντί για τον Ποντόρμο, θα πρέπει να ενθουσίασαν τον δούκα που αντιλαμβανόταν ότι τώρα ήταν η κατάλληλη στιγμή για να εδραιώσει την κυριαρχία του, να απαλλαγεί οριστικά από το αστικό του παρελθόν και να καταστήσει την Αυλή του πριγκιπική. Ο συγγραφέας των *Βίων* έμοιαζε – και όπως αποδείχθηκε ήταν – ο καλύτερος και πιο πιστός σύμμαχος για την επίτευξη του πολιτικού του ‘οράματος’. Το 1555 ο Βαζάρι εγκαθίσταται στην πόλη όπου έκανε τα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα και την οποία θα έρθει τώρα να υπηρετήσει στο πρόσωπο του άρχοντα, εγκαινιάζοντας μια συνεργασία τα αποτελέσματα της οποίας θα αφήσουν ικανοποιημένα και τα δύο συμβαλλόμενα μέρη· τον Βαζάρι γιατί εκπλήρωσε απόλυτα τις φιλοδοξίες και τις επαγγελματικές του επιδιώξεις και τον Κόζιμο γιατί το παραγόμενο προϊόν εξέφραζε και ταυτιζόταν τέλεια με την δική του ιδεολογία και συνέτεινε προς την πραγματοποίηση των πολιτικών του στόχων.

ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΒΑΖΑΡΙ ΠΡΙΝ ΤΟ ΠΑΛΑΤΣΟ ΒΕΚΚΙΟ

Η κίνηση και η εξέλιξη των συστημάτων και των θεσμών μέσα στον ιστορικό χρόνο δεν σταματά ποτέ απότομα, και σε κανένα επίπεδο της κοινωνικής ζωής δεν μπορεί να μπει αναγκαστικά μια τομή που να ξεχωρίζει τις περιόδους, τις οποίες εκ των υστέρων οι ιστορικοί έρχονται να ονοματοθετήσουν. «Ο Βαζάρι ανδρώνεται ουσιαστικά όταν η αναγέννηση, με την κυριολεκτική σημασία του όρου, έχει πια τελειώσει. Ο μανιερισμός που ακολουθεί αποτελεί την άρνησή της. Τόσο όμως στο επίπεδο της καλλιτεχνικής πρακτικής όσο και της θεωρίας της τέχνης δεν υπάρχει

¹⁶³ Βλ. K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 102.

αναγκαστικά μια τομή ανάμεσα στην αναγέννηση και τον μανιερισμό... Σίγουρο είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο βλέπει τα πράγματα ο Βαζάρι βρίσκεται κοντά στην αναγέννηση χωρίς ν' ανήκει πια σ' αυτήν»¹⁶⁴. Ο ζωγράφος μας βγαίνει από την αναγέννηση και αντικρίζει μπροστά του όλες τις κατακτήσεις, τα επιτεύγματα τις προκαταλήψεις και τις αρνήσεις του μανιερισμού. Ζει την ώριμη πλέον αναγέννηση μέσα από τα μάτια των δασκάλων του, όμως βλέπει ταυτόχρονα και τις νέες και πρωτοποριακές λύσεις που εισάγουν στο εικαστικό λεξιλόγιο οι σύγχρονοί του.

Η σύνδεσή του και η σύμπλευση με την οικογένεια των Μεδίκων και την τάξη που αυτοί αντιπροσωπεύουν φαίνεται να είναι και πάλι το καταλυτικό στοιχείο για την καλλιτεχνική του παραγωγή. Από το αν είναι ή όχι οι Μεδικοί παραγγελιοδότες εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό και το εικαστικό αποτέλεσμα, το ύφος, η θεματική και οι εικονογραφικές λύσεις που δίνει. Εμείς θα προσπαθήσουμε εδώ να σκιαγραφήσουμε εν συντομία την εικαστική πορεία του Βαζάρι μέχρι την στιγμή που θα αναλάβει την εκτέλεση του κύκλου για το Παλάτσο Βέκκιο, στην ουσία δηλαδή την νεανική καλλιτεχνική του παραγωγή, από τα πρώτα του βήματα και την διαμόρφωση της προσωπικής του παλέτας μέχρι και την περίοδο που ουσιαστικά φθάνει στην ωριμότητα ως καλλιτέχνης.

Πρόκειται ακριβώς για την περίοδο εκείνη μεταξύ περίπου των αρχών της δεκαετίας του 30' και τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, την περίοδο κατά την οποία οι Μεδικοί προσπαθούν να νομιμοποιήσουν την δυναστεία τους και να επιβληθούν de facto ως οι απόλυτοι ηγεμόνες, ως η νέα αριστοκρατία· περίοδο της διαμάχης ανάμεσα στους εκπροσώπους της αστικής τάξης και του πρώιμου καπιταλισμού από τη μία και της νέας αριστοκρατίας που θέλει να εξασφαλίσει τα προνόμια εκείνα, κοινωνικό- πολιτικό- οικονομικά, που απολάμβανε η παλιά φεουδαρχική τάξη από τη άλλη. Ο Βαζάρι ταξιδεύοντας σε όλη σχεδόν την ιταλική χερσόνησο και αλλάζοντας από καιρό σε καιρό παραγγελιοδότες, θα έρθει σε επαφή με διαφορετικά συστήματα και θα έχει ως σημεία αναφοράς μεμονωμένους καλλιτέχνες και καλλιτεχνικά ρεύματα που κάποιες φορές φαίνονται διαμετρικά αντίθετα. Η σταθερή του όμως σχέση με την Φλωρεντία και τους Μεδικούς θα επηρεάσει - ως έναν ορισμένο βαθμό θα προδιαγράψει ίσως κιόλας - τις επιλογές του ακόμα και όταν δεν ζωγραφίζει για αυτούς, πολύ βέβαια περισσότερο όταν πρόκειται για επίσημες παραγγελίες. Ας δούμε εν συντομία αυτή την πορεία.

¹⁶⁴ Βλ. Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. ε'.

Πρώτος δάσκαλος για την καλλιτεχνική του εκπαίδευση ήταν στο Αρέτσο, σύμφωνα και με τον ίδιο τον Βαζάρι, ο Γουλιέλμος ντε Μαρτσιλάτ (Guillaume de Marcillat), οποίος ειδικευόταν περισσότερο στα βιτρώ και οποίος είχε την παιδεία της κλασικής αναγέννησης όσον αφορά την τέχνη καθώς ήρθε από την Ρώμη. Επρόκειτο για τον «πιο διακεκριμένο και καλύτερα ενημερωμένο καλλιτέχνη για τα τελευταία γεγονότα στη Ρώμη. Αυτή του η εξοικείωση με την Ρώμη παρουσιάζεται στα παράθυρα και στους θόλους του καθεδρικού (ενν. του Αρέτσο), όπως περιγράφει ο Βαζάρι, μιμούμενος την οροφή της Σιστίνας του Μιχαήλ Άγγελου στην κλίμακα των μορφών. Οτιδήποτε κι αν έμαθε από τον Μαρτσιλάτ ο νεαρός Τζόρτζιο, τα πρώτα του μαθήματα πρέπει να περιλάμβαναν την αναφορά σε συγκεκριμένες καινοτομίες, κυρίως στις μορφές και στις συνθέσεις του Μιχαήλ Άγγελου και του Ραφαήλ, όπως και την αίσθηση της Ρώμης ως καλλιτεχνικής πρωτεύουσας...Ο Μαρτσιλάτ δίδαξε στον Βαζάρι μαθήματα για τα επιτεύγματα και την ποικιλία σύμφωνα με το ρωμαϊκό ύφος. Επίσης τον εντυπωσίασε με την δεξιοτεχνία των χρωμάτων στα βιτρώ. Στα πρώτα του έργα ο Βαζάρι μοιάζει να μιμείται τη χρήση του Μαρτσιλάτ με τις βαθιές και ανοιχτές περιοχές χρώματος, τα ζωντανά σχέδια και τις πυκνές επιφάνειες»¹⁶⁵.

Η Ρώμη, όπως ήδη έχουμε κατ' επανάληψη τονίσει, βρίσκεται στην κοινωνική και καλλιτεχνική πρωτοπορία και ως εκ τούτου ασκεί ιδιαίτερη επιρροή στην περιφέρεια – όπως ήταν πια η Τοσκάνη και ακόμα περισσότερο το Αρέτσο. Εξάλλου καλλιτέχνες όπως ο Ραφαήλ και ο Μιχαήλ Άγγελος απολάμβαναν μια αναγνώριση και προνόμια, θα λέγαμε, βασιλικά. Ο Αρρητινός ζωγράφος θα υιοθετήσει, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, το στυλ της ώριμης αναγέννησης μέσα από το πρίσμα του φλωρεντινού μανιερισμού, εξαιτίας αυτής του της πρώιμης επαφής. Στην διάρκεια της καριέρας του θα θυμηθεί αρκετές φορές τα μαθήματα που από πολύ μικρός είχε λάβει για τα αριστουργήματα της προηγούμενης περιόδου και θα θελήσει να επανασυνδεθεί με το ύφος των παλαιών δασκάλων με μια αξιοπρόσεχτη, στραμμένη προς το παρελθόν, κατανόηση της τέχνης, με μια αίσθηση ικανοποίησης που προέρχεται από την παραίτηση που δημιουργούν τα αζεπέραστα επιτεύγματα του παρελθόντος¹⁶⁶.

Ο νεαρός καλλιτέχνης θα έρθει με διαμεσολαβημένο τρόπο σε επαφή με τα έργα της αναγέννησης καθώς υπάρχει τόσο τοπική και όσο χρονική απόσταση. Όταν

¹⁶⁵ P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 65.

¹⁶⁶ Βλ. και K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 103.

όμως θα πάει σε ηλικία 14 ετών στην πρωτεύουσα της επαρχίας, θα έρθει σε μια πιο άμεση επαφή με όσα συνέβαιναν σε μία πόλη που μέχρι πριν από λίγο ήταν αυτή το κέντρο και ως έναν βαθμό διατηρούσε ακόμα κάποια από την ενεργητικότητα και την ζωντάνια που την διέκριναν παλαιότερα. Εκεί θα έρθει σε επαφή με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά και με τους δασκάλους και τα έργα της κλασικής τέχνης.

Οι προστάτες του, που και πάλι έχουν μία άμεση σύνδεση και ανήκουν στην οικογένεια των Μεδίκων, ο Σίλβιο Πασερίνι και ο Οταβιάνο των Μεδίκων, θα στείλουν τον έφηβο από το Αρέτσο στο εργαστήριο του αναγεννησιακού καλλιτέχνη Αντρέα ντελ Σάρτο, με τον οποίο και οι δύο είχαν σχέσεις¹⁶⁷. Εξάλλου και ο ίδιος ο Σάρτο «φαίνεται να συνδέεται με τους Μεδικούς και αυτές οι διασυνδέσεις παρέχουν μια εξήγηση για την τοποθέτηση του Βαζάρι με αυτόν τον καλλιτέχνη»¹⁶⁸. Σε αυτή την πρώτη του παραμονή στην Φλωρεντία θα έχει την ευκαιρία να διδαχθεί τις αρχές που διέπουν την τέχνη της προηγούμενης περιόδου και να έρθει σε επαφή με έργα της ώριμης αναγέννησης. Μάλιστα ο ίδιος υποστηρίζει στους *Βίους* του ότι είχε σαν δάσκαλο και τον ίδιο τον Μπουοναρότι¹⁶⁹ και βρισκόταν συχνά σε κύκλους συζητήσεων που συμμετείχαν οι εκπρόσωποι της ‘μοντέρνας’, όπως την ονομάζει, τέχνης. Τότε θα πρέπει να είδε και όλα τα επιτεύγματα των παλαιότερων δασκάλων που βρίσκονταν στην πόλη, όπως τους τάφους των Μεδίκων αλλά και τα σχέδια για τη *Μάχη της Κασίνα*, έργα που τόσο επηρέασαν όλη την καλλιτεχνική παραγωγή της μετέπειτα περιόδου.

Ο Βαζάρι λοιπόν αποκτά μια πολύ καλή γνώση της τέχνης που προηγείται του μανιερισμού, της τέχνης που έτσι κι αλλιώς ευνοούσαν ακόμη οι προστάτες του Μεδικοί οι οποίοι μάχονται σκληρά αυτή την περίοδο να καταξιωθούν ως η νέα αριστοκρατία της πόλης, ως η κυρίαρχη τάξη, και να ανέλθουν στην ανώτερη βαθμίδα της φλωρεντινής κοινωνίας. Η κυρίαρχη ιδεολογία, άρα και η τέχνη, φέρει και αυτή τα σημάδια αυτής της διαπάλης, η οποία ως ένα σημείο είναι και εσωτερική καθώς οι φορείς της κυρίαρχης τάξης προσπαθούν να απαγκιστρωθούν από πρακτικές και συνήθειες που χαρακτήριζαν την κατώτερη αστική τάξη. Για τον λόγο αυτό στο πεδίο της κουλτούρας συχνά θα προβούν σε επιλογές που ανταποκρίνονται σε αισθητικές προτιμήσεις πότε της αστικής τάξης, που βρίσκεται σε κρίση, και πότε μιας ιδιόμορφης νέας αριστοκρατίας που προσπαθεί να αποποιηθεί την αστική της

¹⁶⁷ Βλ. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 81.

¹⁶⁸ Όπ. π.

¹⁶⁹ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Τζόρτζιο Βαζάρι, τομ. 7, σελ. 651.

καταγωγή. Εξαιτίας μάλιστα των συχνών εναλλαγών αυτή την περίοδο στην κορυφή της κοινωνίας¹⁷⁰, φαίνεται να αλλάζουν πολύ γρήγορα και οι αισθητικές προτιμήσεις, καθώς αναπροσδιορίζεται και η κυρίαρχη ιδεολογία¹⁷¹. Ακόμα και την περίοδο που οι Μέδικοι βρίσκονται στην εξουσία, το διάστημα 1512-1527, πριν δηλαδή την απόλυτη εγκαθίδρυσή τους με τον Κόζιμο στα μέσα του αιώνα, φαίνεται να επιλέγουν για τις παραγγελίες τους καλλιτέχνες που εκφράζονται με διαφορετικές λύσεις, όπως ο Ποντόρμμο και ο Σάρτο. Οι τελευταίοι βέβαια προσαρμόζονται στις ανάγκες της παραγγελίας κατά περίπτωση, όπως κάνει ο Ποντόρμμο στην περίπτωση του πορτραίτου του *Κόζιμο του Πρεσβυτέρου*, (εικ. αριστερά, λάδι σε ξύλο, 86x65 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, ~1520) όπου μοιάζει να αφήνει κατά μέρος για λίγο και ως ένα βαθμό τους πειραματισμούς, το αντικλασικό και το ανατρεπτικό στυλ που χαρακτηρίζει τα υπόλοιπα έργα του, κυρίως βέβαια της πρώτης του περιόδου, την εποχή της δημοκρατίας και της έντονης αντιπαράθεσης (εικ. δεξιά, *Ο Ιωσήφ στην Αίγυπτο*, λάδι σε ξύλο, 96.5x109.5 εκ., Λονδίνο, National Gallery, 1518), προκειμένου να ανταποκριθεί στις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών του¹⁷².



Ο Βαζάρι, κοντά στην αναγέννηση, κοντά στον αντικλασικό μανιερισμό αλλά μετά από αυτόν, θα συνδυάσει τις δύο αισθητικές επιλογές, που όπως είδαμε συμπορεύονται κατά καιρούς με διαφορετικά σύνολα της κοινωνίας και εκφράζουν

¹⁷⁰ Εννοούμε την εναλλαγή στην εξουσία ανάμεσα στους Δημοκρατικούς και τους Μέδικους.

¹⁷¹ Ο Antal υποστηρίζει ότι είναι τόσο περίπλοκη η εποχή και ότι «κάθε πέντε χρόνια θα μπορούσαμε να συναντήσουμε ένα διαφορετικό είδος καλλιτεχνικής έκφρασης», *La Pittura italiana tra classicismo e manierismo*, όπ. π., σελ. 25.

¹⁷² Ο Ποντόρμμο θα αλλάξει και πάλι ύφος όταν θα κληθεί να απεικονίσει ένα αλαβαρδιέρο, ένα πολιτοφύλακα δηλαδή της δημοκρατίας, και για τον λόγο αυτό νομίζουμε ότι δεν πρόκειται για ένα πορτραίτο που απεικονίζει τον ίδιο τον Κόζιμο, βλ και Π. Κλάγκα, *Οι προσωπογραφίες του Jacopo Carucci da Pontormo*, όπ. π., σελ. 106-120.

την κατά περίπτωση ιδεολογία. Θα προσπαθήσει έτσι συστηματικά και προοδευτικά να μετριάσει τον ανατρεπτικό χαρακτήρα, απέναντι στην κλασική αναγέννηση, των αισθητικών λύσεων που προτείνουν οι μανιεριστές της πρώτης περιόδου, και να επανασυνδεθεί με τις λύσεις της αναγέννησης, ουσιαστικά να θεσπίσει δηλαδή, όπως και θα το καταφέρει τελικά με τους *Bίους* και την ίδρυση της Ακαδημίας, νέους κανόνες, να προσθέσει «στον κανόνα μια ελευθερία που, αν και δεν ήταν του κανόνα, εναρμονίστηκε σε αυτόν και μπορούσε να σταθεί δίχως να συγχύζει ή να ζημιώνει την τάξη»¹⁷³. Μια κωδικοποίηση από στυλιστικά αποδεκτούς κανόνες θα έρθει προοδευτικά να αντικαταστήσει την «αδιάκοπη αλλαγή και την ανεμπόδιστη ανάπτυξη της φλωρεντινής τέχνης κατά την διάρκεια του πρώτου τρίτου του 16^{ου} αιώνα»¹⁷⁴.

Κατά την παραμονή του στην Φλωρεντία θα έρθει λοιπόν σε επαφή με έναν κύκλο ουμανιστών. Εξαιτίας όμως της διαμονής του στο σπίτι του Νικόλο Βεσπούτσι (Niccolo Vespucci) και λόγω της φιλίας του προστάτη του με τον Ποντόρμιο, θα έρθει σε επαφή με το έργο του καλλιτέχνη, και συγκεκριμένα την *Αποκαθήλωση* που βρισκόταν στο παρεκκλήσι των Καπόνι (Capponi). Η τέχνη όμως αυτού του δασκάλου δεν θα ενθουσιάζει τον νεαρό Τζόρτζιο, δυσαρέσκεια που θα εκφράσει λίγα χρόνια αργότερα και στους *Bίους*¹⁷⁵. Ο Βαζάρι μεγαλώνει μέσα σε μια Αυλή, σε ένα περιβάλλον συντηρητικό και με αυστηρά ιεραρχημένη δομή. Η ανατρεπτική και γεμάτη πειραματισμούς τέχνη του Ποντόρμιο ήταν μάλλον έξω από τις αισθητικές προτιμήσεις του κύκλου με τον οποίον συναναστρεφόταν ο Αρρητινός. Εξάλλου από πολύ νωρίς είχε ήδη έρθει σε επαφή με τα επιτεύγματα της ώριμης αναγέννησης μέσω των δασκάλων του (Μαρτσιλάτ, Σάρτο, Μπαντινέλι), ενώ και οι συνθήκες φαίνεται να αλλάζουν, να υπερισχύουν οι συντηρητικές δυνάμεις και ο αντικλασικισμός του Ποντόρμιο χάνει σιγά-σιγά τα ερείσματά του στην φλωρεντινή κοινωνία.

Με την δήωση της Ρώμης το 1527 και την επιστροφή των δημοκρατικών στη Φλωρεντία με την ταυτόχρονη εκδίωξη των Μεδίκων, ο Βαζάρι θα εγκαταλείψει και αυτός την πόλη και θα επιστρέψει για κάποιο διάστημα, και για οικογενειακούς λόγους (είχε πεθάνει ο πατέρας του και έπρεπε να φροντίσει, ως ο μεγαλύτερος γιος, τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας), στην γενέτειρά του. Εκεί θα γνωρίσει τον Ρόσσο Φιορεντίνο, ο οποίος μετά από την ‘απόδρασή’ του από την Ρώμη και μετά από

¹⁷³ Vasari-Milanesi, όπ. π., στο προοίμιο στο τρίτο μέρος, τόμ. 4, σελ. 9.

¹⁷⁴ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 103.

¹⁷⁵ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Γιάκοπο ντα Ποντόρμιο, τόμ. 6, σελ. 245-289.

πολλές περιπέτειες φθάνει στο Αρέτσο, φιλοξενούμενος του Πολάστρα, δασκάλου του Βαζάρι. Θα αναλάβει μάλιστα την εκτέλεση μιας νοπογραφίας, από την οποία δυστυχώς έχουμε μόνο σχέδια (*Αλληγορία της Άμωμου Σύλληψης*, σχέδιο με βάση έργο του Ρόσσο, Φλωρεντία, *Cabinetto dei Disegni degli Uffizi*) και της οποίας μερικά εικονογραφικά μοτίβα θα βρούμε στο έργο του Βαζάρι *Αλληγορία της Άμωμου Σύλληψης* (λάδι σε ξύλο, 58x40 εκ., Φλωρεντία, *Galleria degli Uffizi*, 1542, λεπτ.)¹⁷⁶.



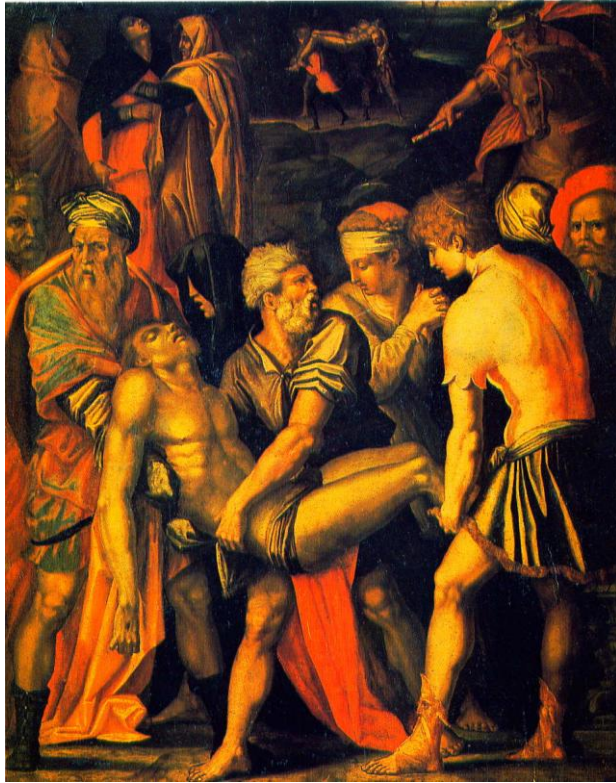
Ο νεαρός Αρρητινός, ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο τους προστάτες του, θα πάει το 1530 στην Μπολόνια για την στέψη του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄, όπου πιθανότατα να είδε τα έργα του Παρμιτζιανίνο (Parmigianino) και την *Αγία Καικιλία* του Ραφαήλ. Στην συνέχεια θα πάει για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, τον χειμώνα του '31-'32, στη Ρώμη, φιλοξενούμενος του παλιού του φίλου και προστάτη, του Ιπόλυτου, όπου μαζί με έναν άλλο παιδικό του φίλο, τον Σαλβιάτι, θα επιδοθούν στην συστηματική, όπως ο ίδιος πάλι μας ενημερώνει, μελέτη και αντιγραφή των αριστουργημάτων που υπήρχαν εκεί, αρχαίων και σύγχρονων. Εκεί θα γνωρίσει λοιπόν τα μνημεία της αρχαιότητας, που εκείνη την περίοδο έρχονταν στο φως, αλλά και τα έργα των μεγάλων δασκάλων της αναγέννησης. Από εκεί φαίνεται να προέρχεται και «η εξάρτηση από στυλιστικούς και εικαστικούς κώδικες προερχόμενους από την αρχαιότητα ή επεξεργασμένους από τους μεγάλους δασκάλους των αρχών του 16 ου αιώνα»¹⁷⁷.

Τον Νοέμβριο του 1532 επιστρέφει εκ νέου στην Φλωρεντία και στην Αυλή των αποκατεστημένων πλέον Μεδίκων και συγκεκριμένα στην υπηρεσία του

¹⁷⁶ Ο Βαζάρι φυσικά γνώριζε τα σχέδια και μάλιστα είχε φροντίσει να προμηθευτεί και κάποια άλλα από εκείνα που ο Ρόσσο είχε φέρει από την Ρώμη. Βλ. T. S. R. Boase., *Giorgio Vasari - The Man and the Book*, όπ. π., σελ. 13-14.

¹⁷⁷ Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 87.

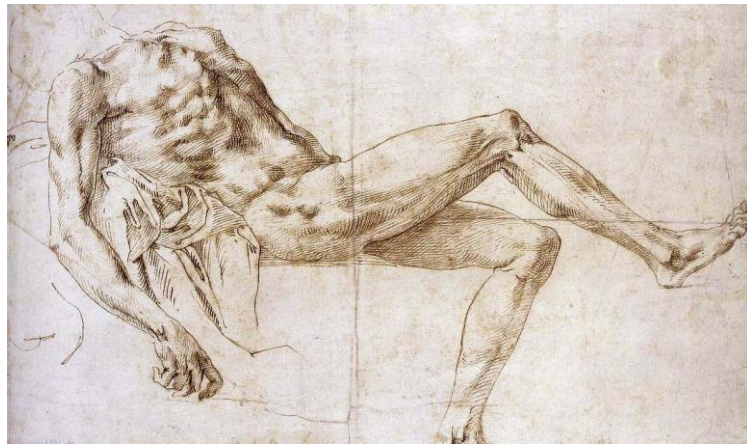
Αλέξανδρου. Από αυτήν ακριβώς την περίοδο έχουμε και το πρώτο σωζόμενο έργο του, μια *Ταφή του Χριστού* (λάδι σε ξύλο, 144x113 εκ., Αρέτσο, Casa Vasari, 1532), την οποία ετοίμασε πιθανότατα στην Ρώμη για τον Ιππόλυτο αλλά τελικά έδωσε στον νέο του εργοδότη.



Κοιτάζοντας τον πίνακα μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε τις επιδράσεις του νεαρού καλλιτέχνη που μόλις κάνει τα πρώτα του βήματα στο χώρο των εικαστικών τεχνών αλλά και τις αισθητικές του επιλογές και προτιμήσεις, όπως διαμορφώνονται εκείνη την περίοδο.

Βλέπουμε λοιπόν ότι έχει υιοθετήσει όσον αφορά την στάση του νεκρού σώματος του Ιησού ακριβώς την στάση από την *Αποκαθήλωση* του Ρόσσο¹⁷⁸ (επόμενη σελίδα εικ. αριστερά πάνω, λάδι σε ξύλο, 270x201 εκ., Σαν Σεπόλκρο, San Lorenzo, 1528 και εικ. δεξιά πάνω, σχέδιο για την *Αποκαθήλωση*, 22.2x38.3 εκ., Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina, 1527-1528), ένα μοτίβο που θα επαναλάβει αρκετές φορές ο Βαζάρι και σε μελλοντικά του έργα (επόμενη σελίδα εικ. αριστερά κάτω, *Αποκαθήλωση*, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 327x197 εκ., Αρέτσο, SS. Anunziata, 1535 και εικ. δεξιά κάτω, *Η Αλληγορία της Άμωμου Σύλληψης*, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 58x40 εκ., Φλωρεντία, Uffizi, 1542).

¹⁷⁸ Όπως σημειώνει η L. Corti, *Vasari - Catalogo completo dei dipinti*, Cantini Editore, Φλωρεντία, 1989, σελ. 12 και η P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 89.



Οι χρωματικές του επιλογές είναι και αυτές κοντά στην λογική του Ρόσσο, όπως και η επιλογή να βρίσκονται όλα σε πρώτο πλάνο χωρίς την αίσθηση του βάθους, στοιχείο που δεν θα απαρνηθεί ποτέ στην ζωγραφική του¹⁷⁹. Οι κινήσεις, όμως, μοιάζουν να έχουν χάσει κάτι από την ένταση και την νευρικότητα που διέκρινε τα έργα των πρώτων μανιεριστών. Οι πτυχώσεις στα ενδύματα αλλά και τα σώματα μεταξύ τους έπαψαν να διαγράφουν έντονες γωνίες, ενώ και το πλάσιμο των σωμάτων έχει αποκτήσει μια πιο γλυπτική, πιο νατουραλιστική και μνημειακή υφή, μια πλαστικότητα που πλησιάζει πιο πολύ τον Μπαντινέλι και τον Μιχαήλ Άγγελο παρά τον Ρόσσο¹⁸⁰.

Το πρόσφατο ταξίδι του στη Ρώμη αλλά και η πρώτη του μαθητεία παίζουν το ρόλο τους την ώρα που το γούστο της κυρίαρχης τάξης απομακρύνεται από τον αντικλασικισμό του πρώτου μανιερισμού και αναζητά μια τέχνη πιο κοντά στα κριτήρια της παραδοσιακής μεγάλης τέχνης της αναγέννησης, μια τέχνη πιο συγκρατημένη και πιο ήπια, στα πρότυπα μιας κωδικοποιημένης, συγκεκριμένης και

¹⁷⁹ Σύμφωνα με τον J. A. Gere, την τεχνική αυτή της έλλειψης βάθους και μιας περικλειστης εικόνας, είχε ίσως διδαχθεί ο Βαζάρι και από τα αρχαία ανάγλυφα που έβλεπε στη Ρώμη, «Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina», *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, 1960, τχ. 682, σελ. 15.

¹⁸⁰ Βλ. L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 12 και P. Barocchi, *Vasari Pittore*, όπ. π., σελ. 11.

ελεγχόμενης συμπεριφοράς σύμφωνα με τα νέα αριστοκρατικά προστάγματα. Το μότο της αναγέννησης, από τον Αλμπέρτι (Alberti) και τον Λεονάρντο, για πιστή μίμηση της φύσης δίνει τώρα τη θέση του σε ένα στυλ που «είναι ανίψι και όχι τέκνο της φύσης»¹⁸¹, και συγχρόνως στη μίμηση της αρχαιότητας και των μεγάλων δασκάλων, στην φιλοσοφική δηλαδή έννοια της *electio*¹⁸², ενός εκλεκτικισμού που δεν δίνει έμφαση στο νεωτερικό και το πρωτότυπο αλλά στο παραδοσιακό και το καταξιωμένο.

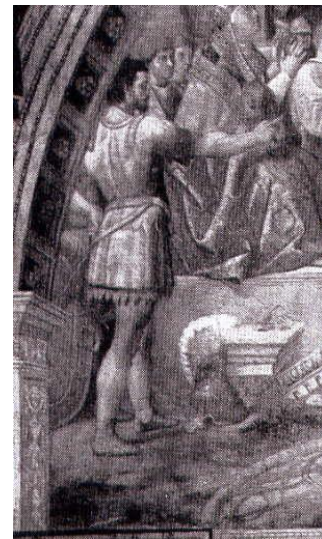
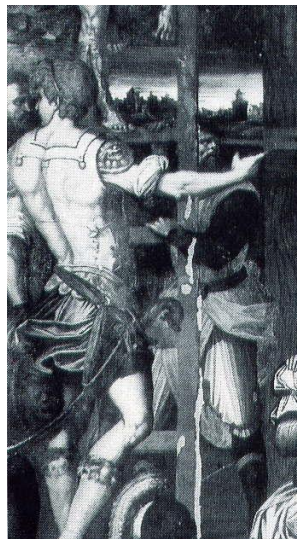
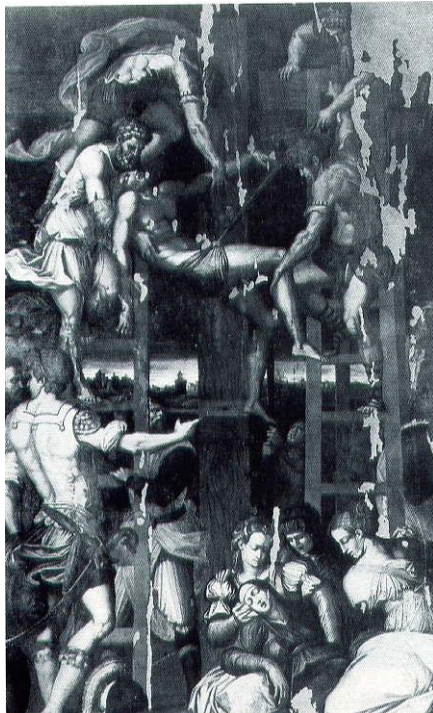
Όταν μάλιστα θα λάβει την πρώτη του επίσημη παραγγελία από το νέο καθεστώς, το πορτραίτο του *Λορέντσου του Μεγαλοπρεπή* (εικ. αριστερά, λάδι σε ξύλο, 90x72 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, 1532), θα απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο από την τεχνοτροπία του πρώτου μανιερισμού, από τα χρωματικά και μορφοπλαστικά του πειράματα. Θα υιοθετήσει την ήρεμη εκείνη στάση που είχε επιλέξει και ο Ποντόρμο για μια ανάλογη παραγγελία (το πορτραίτο του Κόζιμο του Πρεσβυτέρου), κρατώντας ίσως για το επόμενο επίσημο πορτραίτο που ετοιμάζει, του *Αλέξανδρου των Μεδίκων* (εικ. δεξιά, 157x114 εκ., λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, 1534), το τέχνασμα του επιτηδευμένου χρώματος στην πανοπλία, γεγονός που καταδεικνύει και την αμηχανία του ακόμα για τέτοιου είδους θέματα και τον χαρακτήρα που ήθελε να δώσει σε αυτά, αμηχανία που προέρχεται φυσικά και από τον ρόλο που το ίδιο το καθεστώς επιθυμούσε να δώσει σε τέτοιου είδους έργα.



¹⁸¹ Βλ. Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 89.

¹⁸² Βλ. Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 89-90, 97-103 και Ε. Panofsky, *Idea - A Concept in Art Theory*, μτφρ. Joseph J. S. Peake, Icon Editions, Νέα Υόρκη, 1968 (α' γερμανική έκδ. 1924), σελ. 60-63.

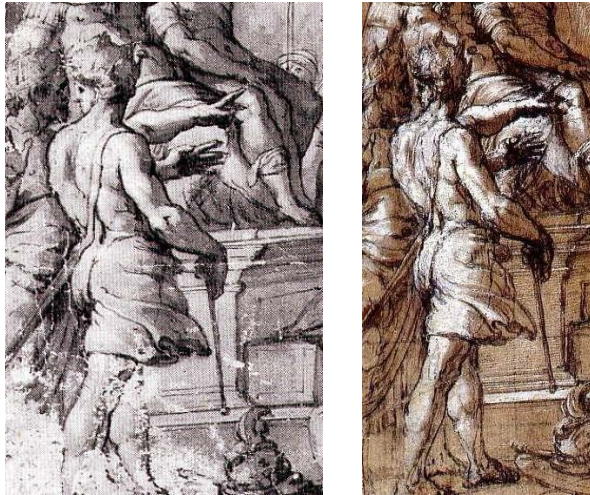
Στις 5 Ιανουαρίου όμως του 1537 ο Αλέξανδρος δολοφονείται και ο Βαζάρι αφήνει για δεύτερη φορά την Φλωρεντία. Μετά από μια στάση στο Αρέτσο θα καταλήξει πρώτα στο μοναστήρι του Camaldoli και τελικά στην Ρώμη την οποία θα έχει πλέον ως βάση από όπου θα περιδιαβαίνει όλη την Ιταλία. Στην γενέτειρά του θα ζωγραφίσει μια *Αποκαθήλωση* (εικ. αριστερά, λάδι σε ξύλο, 327x197 εκ, Αρέτσο, SS. Annunziata, 1536-1537 και δίπλα λεπτ.), όπου και πάλι θα χρησιμοποιήσει τα τεχνάσματα και τα μορφολογικά στοιχεία του Ρόσσο και μάλιστα αυτή τη φορά πιο δυναμικά, καθώς έχει φύγει από τον στενό κύκλο των Μεδίκων – χωρίς βέβαια να αποκλείει τελείως τις κατακτήσεις της αναγέννησης, καθώς υιοθετεί μάλιστα ένα μοτίβο του Ραφαήλ που πιθανότατα είδε στη Ρώμη (εικ. δεξιά, *Η Μάχη στην Όστια*, λεπτ., νωπογραφία, 670 εκ. η βάση, Βατικανό, Palazzi Pontifici, 1514), πλησιάζοντας τη ρωμαϊκή μανιέρα.



Η Rubin σημειώνει αυτή τη σχέση αλλά την τοποθετεί σε μεταγενέστερο χρόνο, λέγοντας ότι ο Βαζάρι αντέγραψε ένα σχέδιο από τον Περίνο ντελ Βάγκα (Perino del Vaga) ο οποίος μιμούνταν το έργο του Ραφαήλ¹⁸³ (επόμενη σελίδα, εικ. αριστερά, Βαζάρι, *Το Μαρτύριο των Δέκα Χιλιάδων*, λεπτ., σχέδιο, Κέιμπριτζ, Fogg Art Museum και εικ. δεξιά, Περίνο ντελ Βάγκα, *Το Μαρτύριο των Δέκα Χιλιάδων*, λεπτ., σχέδιο, 35,8x33,9 εκ., Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina, 1522-1523). Βλέπουμε έτσι ότι σε σχέση με τον Ραφαήλ η κίνηση στην *Αποκαθήλωση* του Βαζάρι

¹⁸³ Βλ. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 75-76.

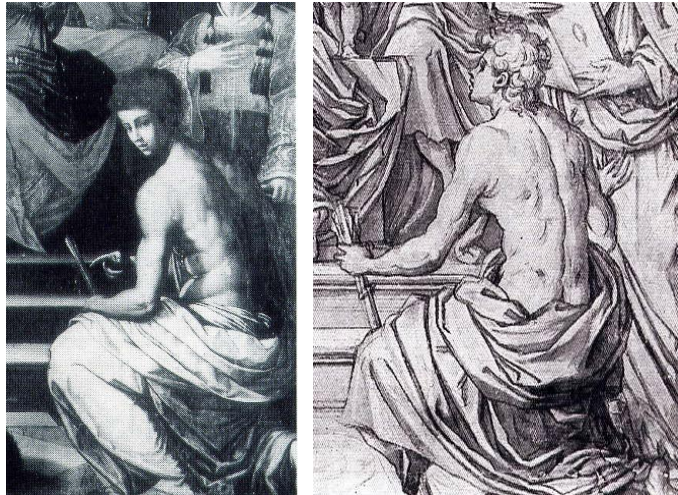
είναι σαφώς πιο περίπλοκη και πιο δύσκολη, με την χαρακτηριστική συστροφή του κορμού, την φιγούρα *Serpentinata*, πιο ήρεμη όμως σε σχέση με αυτήν του Περίνο, όσον αφορά και την υφή των σωμάτων που στον Αρρητινό είναι πιο περιγραφική, μειώνοντας την ένταση στους μύες, ενώ και η στάση είναι πιο ήρεμη, τελικά πιο κοντά ακόμα στον Ραφαήλ.



Τον συνδυασμό αυτόν των τεχνασμάτων της αναγέννησης και της άρνησης της που αντιπροσωπεύει την πρώτη φάση του μανιερισμού, θα τον συνεχίσει και στο έργο του για το S. Rocco, *Η Παναγία με το βρέφος και Αγίους* (εικ. αριστερά, λάδι σε ξύλο, 212x354 εκ., Αρέτσο, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 1536). Συνεπής στην τακτική του εκλεκτικισμού θα επιλέξει και εδώ ένα μοτίβο που πιθανόν να θυμόταν από τον δάσκαλό του, τον Σάρτο (εικ. δεξιά, λάδι σε ξύλο, *Ιερά Συνομιλία για την Αγία Τριάδα*, 232x193 εκ., Φλωρεντία, Palazzo Pitti, ~1517).



Τώρα όμως δίνει προτεραιότητα σε εκείνα τα στοιχεία (πάλι την συστροφή του σώματος) που κυριαρχούν στην ζωγραφική του Ρόσσο και του Ποντόρμιο (Βαζάρι, *Η Παναγία με το βρέφος και Αγίους*, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 212x354 εκ., Αρέτσο, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 1536 και μελέτη για το έργο *Η Παναγία με το βρέφος και Αγίους*, λεπτ., Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina, 1535-6).



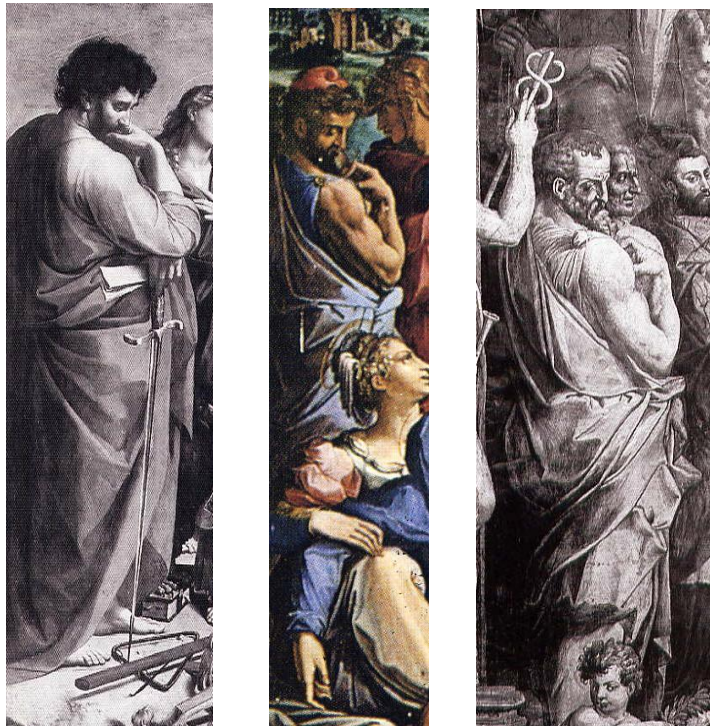
Την ίδια λογική ακολουθεί και στην μορφή της Παναγίας (εικ. αριστερά, *Η Παναγία με το βρέφος και Αγίους*, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 212x354 εκ., Αρέτσο, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 1536) εγγράφοντας ένα διπλό αυτή τη φορά S, που θα επαναλάβει και στην *Αλληγορία της Σύλληψης*¹⁸⁴ (εικ. δεξιά, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 58x40 εκ., Φλωρεντία, Uffizi, 1542).



Σταθερά όμως πλέον θα έχει αναφορές στο έργο του καλλιτέχνη που θα έχει ουσιαστικά ως πρότυπο από εδώ και πέρα, τον Ραφαήλ, και ειδικότερα κάποια συγκεκριμένα εικονογραφικά μοτίβα. Για παράδειγμα θα επαναλάβει περισσότερο

¹⁸⁴ Βλ. και P. Barocchi, *Vasari Pittore*, όπ. π., σελ. 21.

από μία φορά την μορφή του όρθιου άνδρα που σκέφτεται από το έργο του Ραφαήλ, *Η Αγία Καικιλία* (εικ. αριστερά, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 220x136 εκ., Μπολόνια, Pinacoteca Nazionale, 1514) στα έργα του *Αποκαθήλωση* (εικ. στο κέντρο, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 210x311 εκ., Camaldoli, 1539) και *Ο Παύλος Β΄ δέχεται τα δώρα των Εθνών* (εικ. δεξιά, λεπτ., νωπογραφία, Ρώμη, Palazzo della Cancelleria, 1546), με κύριο χαρακτηριστικό πάλι την αγάπη του για σώματα σαν γλυπτά, που μιμούνται αρχαία (όπως αφήνει να φαίνεται γυμνό το χέρι) με έναν τρόπο όμως επιτηδευμένο, ένα σχέδιο σκληρό με αδρές γραμμές και με μια χοντροκομμένη κίνηση¹⁸⁵.



Τις μανιεριστικές κινήσεις του Ρόσσο θα θυμηθεί πάλι στην *Αλληγορία της Σύλληψης* (επόμενη σελίδα αριστερά, λάδι σε ξύλο, 58x40 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, 1542), έργο που παραγγέλθηκε από τον δούκα Κόζιμο και προορίζονταν για τον τραπεζίτη στη Ρώμη Μπίντο Αλτοβίτι (Bindo Altoviti). Πέρα όμως από αυτές τις δύσκολες κινήσεις, η χρωματική του παλέτα είναι πλέον πολύ πιο συντηρητική, με ένα κυρίαρχο χρώμα, το χρυσό, ενώ η υφή των σωμάτων είναι πολύ πιο σκληρή και τα περιγράμματα αδρά. Το έργο αυτό γνώρισε μεγάλη επιτυχία¹⁸⁶, χαρακτηριστικό για το νέο γούστο που διαμορφώνονταν στην Φλωρεντία για μια τέχνη όλο και πιο στεγνή, με έμφαση στην διακοσμητικότητα και την επίφαση πολυτέλειας.

¹⁸⁵Ο Hårb κάνει ανάλογες συγκρίσεις με το έργο του Ραφαήλ αναφερόμενος όμως σε ένα σχέδιο του Βαζάρι, βλ. F. Hårb, «Modes and Models in Vasari's Early Drawing Oeuvre», στο *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 102-103.

¹⁸⁶Όπως μαρτυρούν τα πολλά αντίγραφα που έκανε ο Βαζάρι, βλ. L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 36.

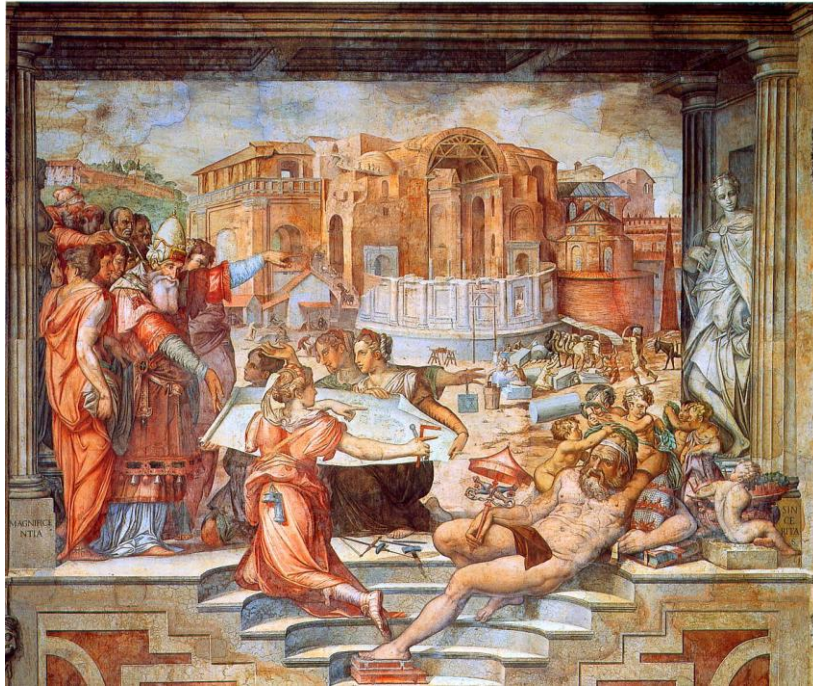


Η πορεία αυτή μοιάζει να είναι μη αναστρέψιμη όσο πλησιάζουμε στα μέσα του αιώνα, την εποχή που ολοκληρώνεται η στροφή σε πιο συντηρητικές δομές της κοινωνίας, την εποχή που συντελείται η κοινωνική παλινδρόμηση σε συστήματα που αποποιούνται τα όποια στοιχεία του προηγούμενου πρώτο-καπιταλιστικού συστήματος, του οποίου οι φορείς διεκδίκησαν για κάποιο διάστημα αυξημένα δικαιώματα σε όλους τους τομείς. Είναι η εποχή τέλος που ο πιο συντηρητικός θεσμός της κοινωνικής ζωής, η παπική εκκλησία, αποφασίζει να ανασυνταχθεί απέναντι στην κοινωνική επανάσταση, η οποία είχε λάβει ανησυχητικές διαστάσεις με την Μεταρρύθμιση· στα 1542 εισάγεται η Ιερά Εξέταση, στα 1543 η λογοκρισία των εντύπων και στα 1545 αρχίζει η Σύνοδος του Τριδέντο. Ο Βαζάρι στην επόμενη *Αποκαθήλωση* που θα ζωγραφίσει (επάνω δεξιά, λάδι σε ξύλο, 297x188 εκ., Ρώμη, Galleria Doria Pamphili, ~1543) θα έχει ένα ύφος ακόμα πιο σκληρό, με σώματα χοντροκομμένα και πλαδαρά, που μοιάζουν όμως τόσο εύθραυστα σαν να είναι από πορσελάνη, ενώ θα αρχίσει να εγκαταλείπει την αγαπημένη του, μέχρι τώρα, στάση από τον Ρόσσο¹⁸⁷.

Ένα από τα τελευταία ίσως δείγματα μιας ζωγραφικής του Βαζάρι που προσπαθεί να συμπορευτεί με τα νεωτερικά και πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του και ειδικότερα με τον ρωμαϊκό μανιερισμό είναι τα έργα για τον Αλέξανδρο Φαρνέζε (Alessandro Farnese) και την *Σάλα ντέι Τσέντο Τζόρνι* (επόμενη σελίδα, *Sala dei Cento Giorni, Το εργαστήριο του Αγίου Πέτρου*, νωπογραφία, Ρώμη,

¹⁸⁷ Ο Πινέλλι πάλι μας πληροφορεί ότι και «ο ίδιος ο Ρόσσο άλλωστε απώλεσε κάτι από εκείνη την ανατρεπτική φόρτιση, ήδη από την παραμονή του στη Ρώμη (1523-27), στα πρώτα χρόνια του ποντιφικάτου του Κλήμεντα Ζ των Μεδίκων», *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 77.

Palazzo della Cancelleria, 1546). Αυτή την περίοδο βρίσκεται εγκατεστημένος στη Ρώμη, στο κέντρο δηλαδή της εικαστικής πρωτοπορίας και μάλιστα εργάζεται σε μία Αυλή που αν μη τι άλλο είχε μια παράδοση ουμανιστική απέναντι στις τέχνες, μία Αυλή που ήταν ανοικτή στις νέες κατακτήσεις της τέχνης, καθώς εκεί βρίσκονται πλέον τα κέντρα των αποφάσεων και από εκεί δίνονται οι κατευθυντήριες γραμμές και για τις εικαστικές τέχνες.



Η δεύτερη αυτή διαμονή του στη Ρώμη και το πέρασμά του από την Μπολόνια ήταν το καταλυτικό στοιχείο για την στροφή που πραγματοποίησε ο Βαζάρι στα αμέσως επόμενα έργα του. Αναμφίβολα στηρίχθηκε και στο γεγονός ότι οι ζωγράφοι αυτοί, που είχαν ακολουθήσει πιστά το μοντέλο του Ραφαήλ, κυρίως οι Περίνο ντελ Βάγκα και Τζούλιο Ρομάνο, είχαν αποκτήσει αξιοσημείωτη φήμη και το ταλέντο τους αναγνωρίζονταν από τους κυριότερους πάτρωνες της εποχής¹⁸⁸. Είναι ακριβώς η περίοδος που «οι καλλιτέχνες της κεντρικής Ιταλίας είναι κυρίαρχοι και καλλιτέχνες από άλλες περιοχές συνηθίζουν να χρησιμοποιούν πρότυπα βασισμένα στο στυλ που επικρατεί στην Ρώμη στα 1530 και 1540, όταν ο Βαζάρι φθάνει στην καλλιτεχνική του ωριμότητα. Εκεί η φήμη του Μιχαήλ Άγγελου και του Ραφαήλ φθάνουν στο απόγειό τους. Αυτοί οι καλλιτέχνες έχουν επιτύχει την ενσωμάτωση των κλασικών μοντέλων σε ένα μοντέρνο ιδίωμα με έναν τρόπο που είχε το παράλληλό του στο κομψό κικερώνειο στυλ των ουμανιστών της ρωμαϊκής αυλής»¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Βλ. F. Härb, «Modes and Models in Vasari's Early Drawing Oeuvre», όπ. π., σελ. 110.

¹⁸⁹ P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 105.

Έτσι λοιπόν και ο Βαζάρι θα επιλέξει να εκτελέσει την παραγγελία σύμφωνα με το γούστο της εποχής στη Ρώμη, σύμφωνα με τον μανιερισμό της σχολής του Ραφαήλ, του Ντανιέλε ντα Βολτέρα (Daniele da Volterra), του Περίνο ντελ Βάγκα και του Τζούλιο Ρομάνο¹⁹⁰, τον οποίο θαύμαζε για την καταξίωσή του στην αυλή της Μάντοβας όπου τον είχε επισκεφθεί. Πρόκειται ακριβώς για την «νέα μνημειακότητα που χαρακτηρίζει όλες εκείνες τις μορφές... ίσως προερχόμενες από τον Ντανιέλε ντα Βολτέρα ... συμπερασματικά τα μαθήματα του Τζούλιο Ρομάνο και των μαθητών του, τις λαμπρές αρχιτεκτονικές οροφές»¹⁹¹ (Τζούλιο Ρομάνο, *Η Αίθουσα των Γιγάντων*, νωπογραφία, Μάντοβα, Palazzo del Té, 1532-1534).



Πάντως ο εκλεκτικισμός του στη *Σάλα ντέι Τσέντο Τζόρνι* είναι και πάλι παρών καθώς όπως υποστηρίζει και η Barocchi η «ποικιλία των πηγών του, ακόμα και από Τισιανό»¹⁹², επαναλαμβάνεται, αλλά αυτή τη φορά είναι πολύ πιο δημιουργικός, πιο δυναμικός, πιο ζωντανός και πιο ανοικτός στις νέες εικαστικές λύσεις που προτείνουν οι φορείς μιας διαφορετικής από τη δική του νοοτροπίας.

Στα χρόνια που ακολουθούν, μέχρι και την οριστική του επιστροφή στη Φλωρεντία και την είσοδό του στην αυλή του δούκα Κόζιμο, δεν φαίνεται κάτι να αλλάζει δραματικά στις εικαστικές του επιλογές. Ο εκλεκτικισμός του αρχίζει να

¹⁹⁰ Βλ. P. Barocchi, *Vasari Pittore*, όπ. π., σελ. 28-29.

¹⁹¹ Όπ. π.

¹⁹² Όπ. π., σελ. 29.

αποκρυσταλλώνεται σε «μια κανονιστική κωδικοποίηση λόγω του κομφορμιστικού κλίματος και της αυταρχικής παλινόρθωσης που εξαπλώνονταν σε συνέργια με την αντιμεταρρυθμιστική στροφή της εκκλησίας και την αποπνικτική ισπανική αυτοκρατορική προστασία»¹⁹³. Η χρωματική του παλέτα γίνεται ολοένα και πιο μονοχρωματική, χωρίς εντάσεις και πειραματισμούς, όπως άλλωστε και το σχέδιο του, με το πλάσιμο των μορφών να γίνεται συνεχώς και πιο ήρεμο, πιο μνημειακό, φυσιοκρατικό και περιγραφικό, αφομοιώνοντας στην περιφέρεια το στυλ που ήταν κυρίαρχο στο κέντρο. Άλλωστε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1540, όταν ο Κόζιμο είχε αρχίσει να επιτυγχάνει την πλήρη αυτονομία του καθεστώτος και του κράτος του από κάθε εσωτερικό και εξωτερικό εχθρό, κάτι που σήμαινε ότι είχε πλέον όλη την ευχέρεια για να επιδιώξει την δόξα για τον ίδιο και την οικογένειά του και να νομιμοποιήσει το κληρονομικό του δικαίωμα για την ισόβια άσκηση της εξουσίας, στην Φλωρεντία υπήρχε μια έντονη διάθεση για μια ζωγραφική *all' antico*. Αρχικά παίρνει μορφή με τα έργα του Σαλβιάτι (Salviati) αλλά και του Μπροντζίνο, ο οποίος ήδη με το παρεκκλήσι για την Ελεονόρα του Τολέδο είχε κάνει μια πρώτη απόπειρα να συνδυάσει το «παλιό με το νέο στυλ»¹⁹⁴, δηλώνοντας παράλληλα την πρόθεσή του να αποστασιοποιηθεί από την προηγούμενη εποχή και την τέχνη της. Αυτός είναι ο νέος κανόνας του Βαζάρι, η μεταγλώσσα της μοντέρνας μανιέρας, «η εξάρτηση δηλαδή από στυλιστικούς και εικαστικούς κώδικες προερχόμενους από την αρχαιότητα ή επεξεργασμένους από τους μεγάλους δασκάλους του 16^{ου} αιώνα»¹⁹⁵.

ΤΟ ΠΑΛΑΤΣΟ ΒΕΚΚΙΟ

Ο Βαζάρι φθάνει στη Φλωρεντία στα 1554 προκειμένου να αναλάβει την ανακαίνιση του παλατιού του δούκα, ο οποίος ήδη από το 1553 είχε μετακομίσει στο Παλάτσο Πίττι. Σε ποια όμως μορφή παρέλαβε ο Αρρητινός το παλάτι και ποιοι ήταν οι μέχρι τότε συμβολισμοί του κτηρίου, τους οποίους πιθανότατα τώρα επιθυμούσε να αναπροσδιορίσει σύμφωνα με την ιδεολογία και το πολιτικό πρόσταγμα του Κόζιμο;

Το Παλάτσο Βέκκιο, δηλαδή το παλαιό παλάτι, όπως έχει πλέον επικρατήσει να το ονομάζουμε, λόγω της μετακίνησης βασικά του δούκα Κόζιμο από εκεί στη νέα

¹⁹³ Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 77.

¹⁹⁴ J. Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, 1993, σελ. 205.

¹⁹⁵ Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 87.

του κατοικία στην απέναντι όχθη του ποταμού Άρνου, άλλαξε πολλές φορές ιδιοκτήτη, όνομα αλλά και χρήση από το 1298 όταν και τέθηκε ο θεμέλιος λίθος. Έτσι από Palazzo del Popolo (παλάτι ‘του λαού’) αρχικά, πήρε στη συνέχεια το όνομα Palazzo dei Priori (παλάτι ‘των αρχόντων’) και μετά Palazzo della Signoria (παλάτι ‘της εξουσίας’), για να καταλήξει με το σημερινό του όνομα. Ακόμα και η ονοματοθεσία του κτηρίου μπορεί να μας δώσει μία εικόνα των συνθηκών που επικρατούσαν πριν από το 1553, αφού μπορούμε ουσιαστικά να παρακολουθήσουμε και να πληροφορηθούμε την διαδοχή των πολιτικών θεσμών και συστημάτων που ίσχυσαν στην πόλη και ποιοι ασκούσαν κάθε φορά την εξουσία. Το παλάτι, άλλωστε, χρησιμοποιήθηκε από την πρώτη κιόλας στιγμή και καθ’ όλη αυτή την διάρκεια των χρόνων ως το επίσημο κτήριο της εκάστοτε άρχουσας τάξης και της διοίκησης της πόλης. Εκφράζονταν μάλιστα κάθε φορά, με τις όποιες τροποποιήσεις πραγματοποιούνταν σε αυτό, και ο χαρακτήρας της πολιτικής των ασκούντων την εξουσία, καθιστώντας το κτήριο φορέα της επίσημης κάθε φορά ιδεολογίας.

Όταν λοιπόν στα 1298 οι εκπρόσωποι της ανερχόμενης αστικής τάξης, της τάξης των εμπόρων, των βιοτεχνών και των τραπεζιτών, θα αποκτήσουν αυξημένα δικαιώματα από την παλιά φεουδαρχική αριστοκρατία, σύμφωνα με το σύνταγμα που αναγνώριζε σε έναν μεγάλο αριθμό πολιτών το δικαίωμα της συμμετοχής στην εξουσία με ένα σύστημα που για τα δεδομένα της εποχής θα μπορούσε να ονομαστεί – και έτσι άλλωστε ονομάστηκε – δημοκρατικό, τότε θα ληφθεί και η απόφαση για την δημιουργία ενός κτηρίου που θα στέγαζε το νέο πολιτικό σώμα που θα κυβερνούσε την Φλωρεντία. Το ‘Παλάτι του Λαού’ θα τελειώσει τελικά στα 1302 και θα γίνει η έδρα για όλους τους άρχοντες της πόλης από εδώ και πέρα, εκλεγμένους και μη, λαμβάνοντας για το λόγο αυτό και συμβολικό χαρακτήρα. Όποιος έμενε εκεί αποκτούσε ως ένα βαθμό, σε επίπεδο συμβολικό, την δικαιοδοσία να εξουσιάζει την πόλη, νομιμοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την θέση του.

Η ανέγερση του κτηρίου πέρασε βέβαια από πολλά στάδια μέχρι να καταλήξει στη μορφή που το αντίκρισε ο Βαζάρι. Το παλάτι μέχρι τότε έμοιαζε μάλλον πιο πολύ με φρούριο παρά με μια άνετη πριγκιπική κατοικία. Αυτό όμως όλα τα προηγούμενα χρόνια ήταν ίσως και πλεονέκτημα καθώς είχε το επιπλέον χαρακτηριστικό μιας εύκολης αμυντικής λειτουργίας σε περιπτώσεις κρίσης και εξεγέρσεων μέσα στην πόλη, ενώ επιπροσθέτως οι διοικούντες διατηρούσαν την θέση τους και μάλιστα σε

κεντρικό και νευραλγικό σημείο του αστικού ιστού¹⁹⁶ προκειμένου να ελέγχουν με άνεση τις εξελίξεις¹⁹⁷. Έτσι η αρχική του δομή σχετιζόταν με ιδέες, που ίσχυαν εκείνη την εποχή, σύμφωνα με τις οποίες τα παλάτια ήταν ανοιχτά στους πολίτες αλλά ωστόσο χρησίμευαν ως αμυντικά φρούρια για τους αντιπροσώπους τους¹⁹⁸.

Με την πάροδο των χρόνων όλο και περισσότερα οικοδομήματα ενσωματώνονταν στο βασικό κτιριακό συγκρότημα κάτι που όμως το έκανε σε αρκετές περιπτώσεις δυσλειτουργικό λόγω της ανομοιογένειάς του – την οποία θα προσπαθήσει να εξαλείψει αρχιτεκτονικά ο Βαζάρι. Μετά το 1382 η σχετική ασφάλεια της φλωρεντίνης κυβέρνησης και ο πολλαπλασιασμός των εκλεγμένων και διορισμένων αξιωματούχων οδήγησε στην επέκταση του παλατιού και τον αναπροσανατολισμό της χρήσης των εσωτερικών χώρων¹⁹⁹. Τον 15^ο αιώνα η πιο βασική ανακατασκευή πραγματοποιήθηκε στα 1454 από τον Μικελότσο (Michelozzo di Bartolomeo). Αφορούσε ουσιαστικά την ενίσχυση του υπάρχοντος κτηρίου και την προσθήκη της πρώτης αυλής στο εσωτερικό και μιας εξωτερικής σκάλας. Η επόμενη σημαντική αλλαγή ήταν η δημιουργία στα τέλη του αιώνα της *Μεγάλης Σάλας* (Sala Grande) που σηματοδότησε τις νέες εξελίξεις σε πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο. Διάφορα ονόματα δόθηκαν στην αίθουσα κατά την διάρκεια των χρόνων και ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις.

Όταν λοιπόν στα 1494 εκδιώχθηκε από την πόλη ο Πιέρο των Μεδίκων, η δημοκρατική κυβέρνηση ανέθεσε στον Αντώνιο ντα Σανγκάλο (Antonio da Sangallo) αρχικά και αργότερα στους Σιμόνε ντελ Πολαγιουόλο (Simone del Pollaiuolo), τον επονομαζόμενο και Κρόνακα (Cronaca), Φραντσέσκο ντι Ντομένικο (Francesco di Domenico) και Μπάτσιο ντ' Άνγκολο (Baccio d' Angolo) την κατασκευή της μεγάλης αίθουσας προκειμένου να συνεδριάζει εκεί το νέο πολυπληθές κυβερνητικό όργανο του Μεγάλου Συμβουλίου²⁰⁰. Οι εργασίες κατασκευής της νέας αίθουσας άρχισαν την επόμενη χρονιά και ολοκληρώθηκαν σε μια πρώτη φάση στα 1498 και

¹⁹⁶ Βλ. και τον πολεοδομικό χάρτη της Φλωρεντίας στο παράρτημα σελ. 141.

¹⁹⁷ Για την οικοδομική εξέλιξη του παλατιού βλ. περισσότερα στο J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio: The Raggionamenti translated with an introduction and notes*, Ph. D. at the University of North Carolina, Τσάπελ Χίλλ, 1973, σελ. 5-18, στο Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica*, Studio Per Edizioni Scelte, Φλωρεντία, 1980, σελ. XI-XV, και κυρίως στο G. Lensi-Orlandi, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Marcello-Giunti, Φλωρεντία, 1977.

¹⁹⁸ Βλ. R. J. Banker, «The Palazzo Vecchio, 1298-1532», *The Historian*, 1998, τχ. 60, σελ. 441.

¹⁹⁹ Βλ. όπ. π.

²⁰⁰ Ο Βαζάρι δίνει λεπτομέρειες αυτής της ανακαίνισης στο Βίο του Κρόνακα, σημειώνοντας όμως ότι από αισθητικής άποψης υπήρχαν αδυναμίες καθώς η αίθουσα ήταν σκοτεινή και με χαμηλό ύψος, ενώ και η συμμετρία της ήταν προβληματική καθώς δεν σχηματίζονταν ένα τέλειο ορθογώνιο, όσο και αν το προσπάθησε ο Κρόνακα μειώνοντας το πάχος των τοίχων, βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., στο Βίο του Κρόνακα τόμ. 4, σελ. 450-452.

τελικά γύρω στα 1502, ενώ βέβαια συνεχίζονταν καθ' όλη τη διάρκεια οι εργασίες διακόσμησης, στις οποίες στα 1503-4 είχαν έρθει να συμμετάσχουν οι Λεονάρντο και Μιχαήλ Άγγελος με τις διάσημες, αλλά μη σωζόμενες, τοιχογραφίες τους με την *Μάχη του Ανιάρι* και τη *Μάχη της Κασίνα* αντίστοιχα.

Το νέο καθεστώς λοιπόν ήθελε να εκφράσει την κυριαρχία του με ένα έργο μνημειακών διαστάσεων, ένα σύμβολο της κυριαρχίας του 'Λαού' – όπου βέβαια ως 'Λαός' εννοούνταν πάλι ένας πολύ περιορισμένος αριθμός πολιτών²⁰¹. Όμως το νέο σώμα αριθμούσε τουλάχιστον 1500 μέλη, οπότε είναι κατανοητός ο συμβολισμός του λόγω της μεγαλύτερης εκπροσώπησης, όπως άλλωστε και η ανάγκη ενός χώρου για να στεγαστεί. «Οι πολιτικές ιδέες του νέου καθεστώτος προσδιόρισαν το σχήμα του κτηρίου και επίσης το σχέδιο της διακόσμησής του σε όλες του τις λεπτομέρειες. Αυτή είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία εκφράζεται άμεσα σε ένα έργο τέχνης ή – για να το πούμε αντίστροφα – όπου η ύπαρξη και η σημασία ενός έργου τέχνης μπορεί ολοκληρωτικά να εξηγηθεί από την αναφορά στην πολιτική συγκυρία. Το βενετσιάνικο σύνταγμα είχε ομολογουμένως χρησιμεύσει ως πρότυπο για την ανασυγκρότηση της Φλωρεντινής Κυβέρνησης στα 1494, το οποίο ένας σύγχρονος, ο Φραντσέσκο Γκουιτζιαντίνι, είχε ονομάσει “μια λαϊκή κυβέρνηση αλά βενετσιάνα”»²⁰². Όπως και για την θεσμική τους οργάνωση και την δομή της εξουσίας, έτσι και για το κτήριο που θα στεγαζόταν η νέα αρχή, οι κυβερνώντες επέλεξαν το μοντέλο που είχαν υιοθετήσει οι Βενετοί. Η αίθουσα του συμβουλίου παρέπεμπε λοιπόν όχι μόνο στην οικοδομική μορφή που είχε η *Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου* στην Βενετία (η οποία είχε ολοκληρωθεί στα 1419), αλλά και στην μορφή διακυβέρνησης που επιθυμούσαν να εισαγάγουν στον πολιτικό τους βίο οι νέοι άρχοντες²⁰³.

Όσον αφορά τώρα την διακόσμηση της αίθουσας, που αποτελούσε αναπόσπαστο και οργανικό μέρος του συνόλου, και συγκεκριμένα τα έργα των Λεονάρντο και Μιχαήλ Αγγέλου, εντάσσονται και αυτά στην λογική της σχέσης μιας οπτικής αναπαράστασης ως σύμβολο ή αλληγορία των ιδεών των παραγγελιοδοτών²⁰⁴. Οι εικαστικές τέχνες, γεμάτες από εικόνες φορτισμένες με νοήματα, χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον από τους φορείς της εξουσίας προκειμένου

²⁰¹ Βλ. J. Wilde, «The Hall of the Great Council of Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 7-8, 1968, σελ. 67.

²⁰² Όπ. π. σελ. 65.

²⁰³ Βλ. όπ. π., σελ. 66-67, 74. Ο Wilde θεωρεί αυτή την επιλογή πολύ παράξενη καθώς οι συνθήκες στην Φλωρεντία ήταν πολύ διαφορετικές από ότι στην Βενετία.

²⁰⁴ Βλ. σχετικά J. Wilde, όπ. π., σελ. 78-81.

να προωθήσουν θέσεις και ιδεολογικές πεποιθήσεις²⁰⁵. «Το πρόγραμμα των νοπογραφιών ήταν η αναπαράσταση δύο πύρρειων νικών εναντίον πολιτικών εχθρών, της Πίζας και του Μιλάνου. Και οι δύο σημειώθηκαν από τους φλωρεντινούς πολίτες που αναμετρήθηκαν με επαγγελματίες στρατιώτες. Από την αρχή ο πόλεμος ενάντια στην επαναστατημένη Πίζα είχε μεγάλη σημασία – αν όχι την μεγαλύτερη – για την νέα δημοκρατία»²⁰⁶. «Στην αναπαράσταση αυτών των πολέμων, οι νοπογραφίες θα ήταν η αποθέωση της πολιτικής ετοιμότητας»²⁰⁷ και η νομιμοποίηση της κυριαρχίας του νέου πολιτικού συστήματος.

Με την κατάρρευση της δημοκρατίας στα 1512 και την επιστροφή των Μεδίκων η αίθουσα ουσιαστικά έχασε την χρήση της, καθώς διαλύθηκε και το Μεγάλο Συμβούλιο, ενώ και το όνομα άλλαξε σε *Sala della Guardia* (η αίθουσα της ‘φρουράς’), καθώς μετατράπηκε σε κοιτώνες για τους στρατιώτες. Τον Ιανουάριο του επόμενου έτους τα τελειωμένα τμήματα του έργου του Λεονάρντο καλύφθηκαν με την δικαιολογία ότι έπρεπε να προστατευθούν για να μην φθαρούν²⁰⁸, ενώ ποτέ δεν εκτελέστηκε φυσικά και το έργο από τον Μιχαήλ Άγγελο.

Κατά την διάρκεια της τελευταίας λεγόμενης φλωρεντινής δημοκρατίας, 1527-30, και με την επαναλειτουργία του Μεγάλου Συμβουλίου, η αίθουσα ανέκτησε την παλιά της αίγλη και χρήση, όμως μόνο προσωρινά. Με την ανάληψη της εξουσίας από τον Αλέξανδρο των Μεδίκων και ουσιαστικά από τον Κόζιμο, η χρήση άλλαξε οριστικά, προκειμένου να γίνει, από το 1540, η επίσημη αίθουσα υποδοχής του νέου ηγεμόνα. Άλλωστε ολόκληρο το παλάτι άλλαξε λειτουργία και απέκτησε τον χαρακτήρα της επίσημης πριγκιπικής κατοικίας και αργότερα, όπως θα δούμε παρακάτω, με τις παρεμβάσεις του Βαζάρι, ενός παλατιού αντάξιου των υπολοίπων ευρωπαϊκών και αντάξιου της πολιτικής και κοινωνικής θέσης που επιδίωκε ο νέος του ιδιοκτήτης.

Ο δούκας λοιπόν στα 1540, αμέσως μετά τους γάμους του με την Ελεονόρα του Τολέδο, εγκαθίσταται στο Παλάτσο Βέκκιο ή Παλάτσο ντέλα Σινιορία, όπως ονομαζόταν τότε, από το Παλάτι των Μεδίκων, σε μια συμβολική κίνηση, καθώς μέχρι τότε το παλάτι, στο κέντρο της πόλης, ήταν το σύμβολο της δημοκρατίας²⁰⁹. Όμως η μετακίνηση αυτή σηματοδοτούσε συγχρόνως την διάθεση του Κόζιμο να

²⁰⁵ Για την σχέση τέχνης και πολιτικής βλ. και Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», όπ. π., σελ. 3-5.

²⁰⁶ J. Wilde, «The Hall of the Great Council of Florence», όπ. π., σελ. 79.

²⁰⁷ Όπ. π., σελ. 80.

²⁰⁸ Βλ. όπ. π., σελ. 69.

²⁰⁹ Βλ. και L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 93.

ελέγχει από εκεί τα πάντα με ένα συγκεντρωτικό σύστημα εξουσίας, ενώ είχε και πρακτικό χαρακτήρα, προκειμένου ο νέος άρχοντας να βρίσκεται στο κέντρο της πόλης και άρα να έχει καλύτερη και ευκολότερη πρόσβαση σε όλες τις εξελίξεις.

Η επιθυμία του Κόζιμο να ανακαινίσει το παλάτι και να το μετατρέψει από ένα διοικητικό κτήριο, όπως ήταν μέχρι τότε, σε μια άνετη πριγκιπική κατοικία, προκειμένου μάλιστα να συνάδει με το δικό του γούστο, εκφράστηκε αμέσως με την ανάθεση στον Μπροντζίνο της ζωγραφικής διακόσμησης του παρεκκλησίου της Ελεονώρας και στον Σαλβιάτι της Σάλας ντελλέ Ουντιέντζε (Sala delle Udienze), που προς το παρόν επρόκειτο να είναι η επίσημη αίθουσα των ‘υψηλών’ καλεσμένων του.

Η πλήρης μεταμόρφωση όμως του πρώην παλατιού, όπου παλαιότερα συνεδρίαζε το Μεγάλο Συμβούλιο της δημοκρατίας, σε πριγκιπική κατοικία και χώρο υποδοχής και φιλοξενίας των επίσημων προσκεκλημένων, στους οποίους ο νέος άρχοντας επιθυμούσε να επιδείξει τόσο το μεγαλείο και την δύναμη που μέχρι τότε είχε αποκτήσει, αλλά και τις φιλοδοξίες που είχε για το μέλλον, θα έρθει με την ανάθεση της εκ βάθρων ανακαίνισής του στον Βαζάρι στα 1554²¹⁰. Ο Αρρητινός θα αναλάβει να καλύψει «τους τοίχους που με την παλιά τους μορφή είχαν θέσει τις βάσεις της νέας κυβέρνησης»²¹¹ αλλά οι παραστάσεις που διατηρούνταν ακόμα αποτελούσαν την ανάμνηση της δόξας του δημοκρατικού καθεστώτος. Ο ίδιος ο δούκας είχε ήδη μετακομίσει στην απέναντι όχθη του Άρνου ποταμού σε ένα μεγαλύτερο και ανετότερο παλάτι, μια κίνηση που, ως ένα βαθμό, είχε γίνει και αυτή μέσα στα πλαίσια της ανάδειξης του μεγαλείου του.

Ο Βαζάρι εγκαθίσταται μόνιμα στη Φλωρεντία και ξεκινάει τις εργασίες του στο παλάτι στα 1555, όχι τυχαία, την στιγμή που τελείωνε ο πόλεμος με τη Σιένα. Η νίκη για τον δούκα ήταν από τις σημαντικότερες, τόσο για λόγους γεωπολιτικούς και στρατηγικούς, όσο και για λόγους γοήτρου. Η πόλη αυτή προκαλούσε πάντα προβλήματα στην Φλωρεντία και διεκδικούσε δυναμικά την ανεξαρτησία της, η οποία με την επέμβαση του Κόζιμο χάθηκε οριστικά. Ολοκληρώθηκε έτσι η κατάκτηση ολόκληρης της Τοσκάνης και σταμάτησε η επεκτατική πολιτική του δούκα που είχε ως στόχο την εδραίωση της κυριαρχίας του νέου καθεστώτος. Το ανακαινισμένο παλάτι θα αποτελέσει με την ολοκλήρωσή του την επιβεβαίωση της αδιαμφισβήτητης αυτής πολιτικής και πολιτισμικής κυριαρχίας.

²¹⁰ Για την ανάθεση αυτή βλ. την ίδια την μαρτυρία του Βαζάρι στο Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 72.

²¹¹ Vasari-Milanesi, όπ. π., Giornata Prima, Ragionamento Primo, τόμ. 8, σελ. 14.

Η κατάκτηση της Σιένας είχε ως αποτέλεσμα ο Κόζιμο να θεωρείται ως ένας από τους πιο φιλόδοξους πρίγκιπες της Ιταλίας. Όμως ο ηγεμόνας όλης πλέον της Τοσκάνης δεν είχε λάβει πλήρη αναγνώριση της πριγκιπικής του ιδιότητας ούτε από τον αυτοκράτορα ούτε από τον πάπα και μάλιστα η θέση του έγινε ακόμη δυσκολότερη με την εκλογή την ίδια χρονιά του προσκείμενου στους Γάλλους, Τζιαν Πέτρο Καράφα (Gian Pietro Carafa), ως πάπα Παύλου Δ^{'212}. Οι σχέσεις μάλιστα με τον Φερδινάνδο Α΄, που εκλέγεται την επόμενη χρονιά, και ακόμα περισσότερο με τον αδελφό του Φίλιππο Β΄ της Ισπανίας, ήταν ιδιαίτερα εύθραυστες και πολλές φορές τεταμένες.

Τα επόμενα ακριβώς χρόνια θα συντελεστεί η πιο σημαντική αλλαγή στην πολιτική ιστορία της Φλωρεντίας του 16^{ου} αιώνα με την οριστική μετατροπή του πολιτικού καθεστώτος από δημοκρατία σε κληρονομική μοναρχία και την de facto αναγνώρισή του από όλες τις μεγάλες δυνάμεις της εποχής, σύμφωνα άλλωστε και με το πολιτικό 'όραμα' του δούκα. Έχοντας επιλύσει όλα τα υλικά και πρακτικά προβλήματα του νέου κράτους και έχοντας διασφαλίσει τον έλεγχο όλων των εξουσιών ο Κόζιμο θα διεκδικήσει και την νομιμοποίηση στις συνειδήσεις των υπηκόων του και των ξένων ηγεμόνων.

Ο Αρρητινός καλλιτέχνης θα αναλάβει το έργο της εκπλήρωσης των προσδοκιών του δούκα για την μετατροπή αυτή σε καλλιτεχνικό επίπεδο, την ευθύνη δηλαδή να μετατρέψει οριστικά τη δημόσια εικόνα της οικογένειας σε αυτήν μιας πριγκιπικής δυναστείας. Και ο Βαζάρι με την προθυμία του να τεθεί στην υπηρεσία ενός τέτοιου σκοπού, με την εκπαίδευση αλλά και την εμπειρία του σε τέτοιου είδους έργα, πληρεί όλες τις προϋποθέσεις για να αναλάβει αυτό το εγχείρημα. Φτάνοντας στην Φλωρεντία θα ζητήσει αμέσως την βοήθεια και άλλων καλλιτεχνών προκειμένου να φέρει εις πέρας το τεράστιο αυτό έργο, το πιο σημαντικό της καριέρας του. Ο Γκεράρντι (Gherardi) θα είναι η πρώτη του επιλογή ως βοηθού του, μαζί με πολλούς άλλους, ενώ το εικονογραφικό πρόγραμμα σχεδιάστηκε αρχικά (για τα *Διαμερίσματα των Στοιχείων* και τα *Διαμερίσματα του Λέοντα Ι΄*) από τον Κόζιμο Μπάρτολι (Cosimo Bartoli), με την συνδρομή του Νικολό Μαρτέλι (Niccolò Martelli). Με το θάνατο, την ίδια χρονιά, του Τάσσο (Tasso), του προηγούμενου

²¹² Βλ. P. Tinagli, «Claiming a Place in History: Giorgio Vasari's *Ragionamenti* and the Primacy of the Medici», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϊ, 2001, σελ. 63.

υπεύθυνου για την ανακαίνιση του παλατιού, ο Βαζάρι θα απομείνει ο μοναδικός καλλιτεχνικός διευθυντής όλου του προγράμματος.

Ο ΒΑΖΑΡΙ ΩΣ ΠΗΓΗ ΣΤΗΝ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙ ΣΤΑ RAGIONAMENTI

Ο Νίκος Χατζηνικολάου σημειώνει ότι «οι *Βίοι* παραμένουν ένα πρωταρχικής σημασίας τεκμήριο της ιστοριογραφίας του μανιερισμού» και συνεχίζει λέγοντας πως «το πρώτο πράγμα που πρέπει σίγουρα να θυμόμαστε όταν διαβάζουμε τους *Βίους* του Βαζάρι είναι ότι το έργο του γεννιέται σε μια κοινωνία φεουδαρχική και το ίδιο φέρει πάνω του όλα τα σημάδια της»²¹³. Τα ίδια φυσικά ισχύουν και για την *Αυτοβιογραφία*²¹⁴ του Αρρητινού, την οποία προσθέτει στο τέλος της δεύτερης έκδοσης των *Βίων* στα 1568, και για τα *Ragionamenti* που γράφει την ίδια περίοδο²¹⁵, έναν φανταστικό διάλογο ανάμεσα στον ίδιο και τον πρίγκιπα της Φλωρεντίας τον Φραντσέσκο Α΄, όπου σχολιάζει τα έργα του στο Παλάτσο Βέκκιο – με κάποιες βέβαια διαφοροποιήσεις λόγω της ιδιαιτερότητας των δύο αυτών κειμένων. Έχουμε λοιπόν την τύχη να διαθέτουμε την μαρτυρία του ίδιου του καλλιτέχνη για την καλλιτεχνική του δημιουργία, και μάλιστα σε δύο κείμενα εκ των οποίων το ένα δημοσιεύτηκε από τον ίδιο και το άλλο προοριζόταν για δημοσίευση, γεγονός που αποτελεί επιπρόσθετη συνδρομή στην προσπάθειά μας για μια ολοκληρωμένη προσέγγιση και ερμηνεία του ζωγραφικού του έργου στο Παλάτσο Βέκκιο.

Ο Giovanni Previtali σχολιάζοντας την *Αυτοβιογραφία* στην έκδοση των *Βίων* από το Istituto Geografico de Agostini παρατηρεί, συμφωνώντας σε αυτό όπως ο ίδιος δηλώνει με τον Schlosser, πως το μέγεθός της είναι συγκριτικά μικρό σε σχέση με τους υπόλοιπους βίους²¹⁶. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι εδώ ο Βαζάρι συμπεριλαμβάνει και σχολιάζει κυρίως τα ζωγραφικά του έργα, ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο την χρονολογική τους εξέλιξη όπως την παρουσιάζει και στα *Ricordanze*, και αφήνει απ' έξω όλη την συγγραφική και αρχιτεκτονική του

²¹³ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. ε',ς'.

²¹⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, επιμέλεια Paola della Pergola/Luigi Grassi/ Giovanni Previtali, Istituto Geografico de Agostini, τόμ. 8, Νοβάρα, 1967 (α' έκδ. 1568), σελ. 199-273.

²¹⁵ Ο Βαζάρι άρχισε την συγγραφή τους στα 1558, σχεδόν ταυτόχρονα με την εκτέλεση των έργων στο Παλάτσο Βέκκιο, αλλά δεν εκδόθηκαν παρά μετά τον θάνατό του από τον ανιψιό του Τζόρτζιο Βαζάρι τον νεότερο, *Ragionamenti di Giorgio Vasari*, F. Giunti, Φλωρεντία, 1588. Βλ. και J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 19,63.

²¹⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Istituto Geografico de Agostini, τόμ. 8, όπ. π., σελ. 195.

παραγωγή. Για τους *Βίους* μάλιστα, που η πρώτη τους έκδοση του είχε ήδη χαρίσει φήμη αλλά και την εύνοια πολλών παραγγελιοδοτών²¹⁷, αφιερώνει ελάχιστες γραμμές μόνο και μόνο για να τους συνδέσει με την προτροπή για την συγγραφή τους από τον Πάολο Τζιοβιο (Paolo Giovio), έναν γνωστό και με κύρος λόγιο, οποίος είχε διαβεβαιώσει τον Αρρητινό ότι αυτό το έργο θα τον έκανε διάσημο²¹⁸.

Η αντιμετώπιση, όμως, που επιφυλάσσει για το δικό του βίου είναι διαφορετική από ότι για τους υπόλοιπους, κάτι που επίσης εξηγεί την περιορισμένη του έκταση και την μονοδιάστατη αντιμετώπιση των έργων του. Έτσι λοιπόν ενώ «οι βασικές έννοιες που χρησιμοποιεί [ενν. στο Προοίμιο των *Βίων*] – maniera, modo, forma, proporzione, disegno, perfezione, qualità – παίζουν καθοριστικό ρόλο και στις βιογραφίες των καλλιτεχνών που ακολουθούν» και «για τη ζωγραφική που είναι και η αγαπημένη του τέχνη, θα αναφερθεί “στο σχέδιο, στους τρόπους χρωματισμού, στην τέλεια ολοκλήρωση των πραγμάτων και στην ποιότητα των ζωγραφικών έργων”»²¹⁹, όταν στο τέλος κάνει λόγο για τα δικά του έργα δεν εφαρμόζει τα κριτήρια που είχε θέσει για τους υπόλοιπους καλλιτέχνες. Ο Previtali πάλι παρατηρεί ότι «ο Βαζάρι δεν επιμένει ιδιαίτερα πάνω στην ποιότητα του έργου, αλλά κυρίως στην ποσότητα, την ταχύτητα της εκτέλεσης, την χαμηλή τιμή, την ακρίβεια της παράδοσης· πάνω ακριβώς στην ικανότητα να επιλέγει άξιους συνεργάτες και να οργανώνει την διαδικασία»²²⁰. Για τον Βαζάρι η ταχύτητα εκτέλεσης ενός έργου είναι συστατικό της ποιότητάς του, κάτι που παρατηρούμε βέβαια και σε άλλους βίους και φυσικά όταν περιγράφει τα έργα για το Παλάτσο Βέκκιο. Μέσα στις νέες συνθήκες η αντιμετώπιση των τεχνών από τους παραγγελιοδότες αναπροσδιορίζεται και «τώρα χρειάζονται καλλιτέχνες που εκτός από το να είναι καλλιεργημένοι και ικανοί, θα πρέπει να είναι επίσης πρόθυμοι να υπακούσουν, να επιστρατευθούν, να εκτελέσουν τις επίσημες παραγγελίες με ταχύτητα και επάρκεια, όπως ακριβώς ο Βαζάρι είχε πρώιμα δείξει ότι γνωρίζει να κάνει, όταν είχε διαδεχθεί τον Ποντόρμο στην εκτέλεση εκείνου του πίνακα για την βάφτιση του Φραντσέσκου Α΄»²²¹. Όταν λοιπόν αποφασίζει να ασχοληθεί με την σύγχρονή του τέχνη, πολύ περισσότερο όταν

²¹⁷ Όπως ο ίδιος υπονοεί αναφερόμενος στην έγκριση του Κόζιμο για την έκδοση των *Βίων* του 1568, βλ. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Istituto Geografico de Agostini, τόμ. 8, όπ. π., στο Βίο του Βαζάρι, σελ. 248.

²¹⁸ Όπ. π., στο Βίο του Βαζάρι, σελ. 237.

²¹⁹ Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 13'.

²²⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Istituto Geografico de Agostini, τόμ. 8, όπ. π., σελ. 195.

²²¹ Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 103.

πρόκειται για την δική του καλλιτεχνική παραγωγή, προτάσσει άλλα κριτήρια αξιολόγησης σε σχέση με αυτά που είχε θέσει για τα έργα προηγούμενων περιόδων.

Στην αναφορά του λοιπόν στο Παλάτσο Βέκκιο, η οποία επίσης είναι αναλογικά σύντομη αν σκεφθεί κανείς ότι πρόκειται για την σημαντικότερη παραγγελία του, περιορίζεται στο να περιγράψει τις δυσκολίες που αντιμετώπισε μέχρι να αναλάβει το έργο, το ίδιο το εικονογραφικό πρόγραμμα σε γενικές γραμμές, καθώς και τις συνθήκες μέσα στις οποίες έγιναν τα έργα, αδιαφορώντας για την εικαστική ερμηνεία και αξία τους. Αυτό, όπως μας ενημερώνει ο ίδιος, θα γίνει «με κάποια άλλη ευκαιρία»²²², έχοντας πιθανόν κατά νου τα *Ragionamenti*. Εδώ πάλι είναι η ταχύτητα που έχει σημασία, ειδικά όταν πρόκειται για μια παραγγελία που πρέπει να εκτελεστεί σε συγκεκριμένο χρόνο για να είναι έτοιμη για κάποια επίσημη εκδήλωση, όπως ήταν για παράδειγμα στην περίπτωση της διακόσμησης της *Μεγάλης Αίθουσας*. Ο Βαζάρι τονίζει με έμφαση ότι τελείωσε το έργο του πολύ σύντομα, σε αντίθεση με ότι πίστευαν κάποιοι, σύντομότερα από ότι και ο ίδιος υπολόγιζε, και μάλιστα κάτω από μεγάλη πίεση για μια εξαιρετική περίπτωση²²³. Για την επιτυχή όμως αποπεράτωση του έργου είχε ανάγκη, όπως ο ίδιος ομολογεί, από βοηθούς, πάντοτε, όμως, είχε τον τελευταίο λόγο ώστε να υπάρχει ομοιογένεια²²⁴.

Στο κομμάτι αυτό των *Βίων* μας δίνονται επίσης κάποιες πολύ σημαντικές πληροφορίες που αφορούν κυρίως την σχέση των καλλιτεχνών με τους παραγγελιοδότες τους. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο τόνος της κολακείας προς το πρόσωπο του Κόζιμο δεν έχει μειωθεί. Δηλώνει μάλιστα με απίστευτη και αφοπλιστική ειλικρίνεια, πως δεν έχει τίποτα άλλο να περιμένει από τον ίδιο τον πάπα, στην υπηρεσία του οποίου βρισκόταν πριν πάει στη Φλωρεντία, και πως ήταν «ανώφελο» να του προσφέρει τις υπηρεσίες του, αλλά «αποφάσισα πως με κάθε κόστος θα πήγαινα να υπηρετήσω τον Δούκα της Φλωρεντίας»²²⁵. Παρ' όλα αυτά λίγο πριν δήλωνε ότι αν και το επιθυμούσε δεν μπόρεσε να αρνηθεί την παραγγελία από έναν άλλο ευγενή, τον Μπίντο Αλτοβίτι, προκειμένου να έρθει σύντομότερα στη Φλωρεντία²²⁶, γεγονός φυσικά που αποδεικνύει το μέγεθος της εξάρτησης των καλλιτεχνών από τους εκάστοτε παραγγελιοδότες τους.

²²² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Istituto Geografico de Agostini, τόμ. 8, όπ. π., στο Βίο του Βαζάρι, σελ. 256.

²²³ Όπ. π., σελ. 259.

²²⁴ Όπ. π., σελ. 260-261.

²²⁵ Όπ. π., σελ. 252-253.

²²⁶ Όπ. π., σελ. 251.

Η υστεροφημία του, φυσικά, τον απασχολεί ιδιαίτερα και επιθυμεί να ξεφύγει και αυτός από την λήθη που προκαλεί ο αδηφάγος χρόνος και για αυτό προσπαθεί να είναι μετριόφρων όταν αναφέρεται στα έργα του λέγοντας ότι γνωρίζει την ατέλειά τους. Φιλοδοξεί όμως κάποιος να ασχοληθεί με αυτά και να του αναγνωρίσει τουλάχιστον «την επιθυμία να τα κάνει όλα σωστά, την μεγάλη προσπάθεια που κατέβαλε και την εξαιρετική του αγάπη για τις τέχνες»²²⁷. Ο ίδιος δήλωνε ότι επιθυμούσε για τον εαυτό του «τιμή, φήμη και πλούτο»²²⁸, έχοντας όμως συναίσθηση ότι αυτά θα τα αποκτούσε μόνο αν εξασφάλιζε τις κατάλληλες παραγγελίες και τους απαραίτητους χρηματοδότες και για αυτό «ποτέ δεν θα δίσταζα να ομολογήσω την υποχρέωση που αισθάνομαι απέναντι σε αυτόν τον άρχοντα [ενν. τον Κόζιμο]», ενώ αμέσως συνεχίζει λέγοντας πως «ο πιο άριστος άρχοντας αποφάσισε να προχωρήσει στην εκτέλεση ενός έργου που για πολύ καιρό είχε κατά νου, στην διακόσμηση της *Μεγάλης Αίθουσας*, μια σύλληψη αντάξια τους ανώτερου πνεύματός του»²²⁹, αποδίδοντας ουσιαστικά σε αυτόν το προνόμιο της σύλληψης για την διακόσμηση. Αυτή του λοιπόν η σχέση με τον δούκα δικαιολογεί ακόμα και τις όποιες παρεμβάσεις του τελευταίου στο καλλιτεχνικό έργο του Βαζάρι, ώστε να μπορεί να προχωρήσει ο ζωγράφος μας στην αποπεράτωση των έργων όλων των διαμερισμάτων «σύμφωνα με την θέληση του δούκα»²³⁰.

Ο τόνος φυσικά δεν αλλάζει ούτε στα *Ragionamenti* αφού δεν αλλάζουν ούτε οι συνθήκες μέσα στις οποίες συγγράφονται αυτά. Εδώ όμως διαθέτουμε πολύ περισσότερες πληροφορίες που μπορούν να μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε καλύτερα τα έργα που δημιούργησε στο Παλάτσο Βέκκιο αλλά και τις συνθήκες μέσα στις οποίες τα δημιούργησε.

Το ερώτημα όμως που εύλογα γεννάται είναι για ποιο λόγο δεν εξέδωσε τελικά τα *Ragionamenti*. Μια πιθανή εξήγηση μπορεί να είναι ο μεγάλος φόρτος εργασίας που είχε, καθώς ήταν απασχολημένος μέχρι το τέλος της ζωής του με πολλές παραγγελίες και έτσι δεν προλάβαινε να αφιερώσει χρόνο ώστε να δώσει μια τελική και προς δημοσίευση μορφή στο χειρόγραφο του. Κατά τη γνώμη μας, όμως, μοιάζει πιο λογικό να ανέβαλε την έκδοση γιατί την στιγμή που πιθανόν τελείωσε την συγγραφή τους, μετά την ολοκλήρωση της διακόσμησης του παλατιού και την ανακήρυξη του Κόζιμο το 1569 ως Μέγα δούκα όλης της Τοσκάνης, δεν φαίνεται να

²²⁷ Όπ. π., σελ. 199.

²²⁸ Όπ. π., σελ. 203-204.

²²⁹ Όπ. π., σελ. 259.

²³⁰ Όπ. π., σελ. 256.

έχει την ίδια σημασία η έκδοση ενός ακόμα έργου που, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, έχει ως σκοπό την περαιτέρω εξύμνηση των Μεδίκων και του ίδιου του Κόζιμο, καθώς οι στόχοι της πολιτικής του τελευταίου έχουν επιτευχθεί. Άλλωστε ο πρίγκιπας Φραντσέσκο Α΄ είχε πια μεγαλώσει και είχε μάλιστα αναλάβει ουσιαστικά την εξουσία του δουκάτου, οπότε η ανάμειξη του ονόματός του σε ένα έργο όπου κατέχει την θέση του μαθητευόμενου και ισάξιου ενός ζωγράφου²³¹, πιθανότατα να μην ήταν και τόσο συνετή πράξη από πλευράς του Αρρητινού, ο οποίος συνέχιζε να εξαρτάται πλήρως από την αυλή των Μεδίκων όπου προσέφερε τις υπηρεσίες του μέχρι τέλους.

Μια πρώτη ματιά στα περιεχόμενα αυτού του κειμένου αφήνει επίσης κάποια ερωτηματικά. Το σημαντικότερο και πιο προφανές ζήτημα είναι το γιατί ο συγγραφέας επιλέγει να συζητήσει για κάποια από τα έργα του στο παλάτι, ενώ αδιαφορεί για κάποια άλλα. Έτσι στον φανταστικό διάλογο που γράφει ανάμεσα στον ίδιο και τον πρίγκιπα Φραντσέσκο Α΄ περιγράφει αναλυτικά τα ζωγραφικά έργα που βρίσκονται στις σημαντικότερες, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, αίθουσες του παλατιού, στα *Διαμερίσματα των Στοιχείων*, στα *Διαμερίσματα του πάπα Λέοντα Ι΄* και στη *Μεγάλη Αίθουσα*, χωρίζοντας ανάλογα τα κεφάλαια και αφιερώνοντας σε κάθε μία μια φανταστική μέρα για την περιγραφή των έργων²³².

Η απάντηση πάντως νομίζουμε ότι συναρτάται από το γιατί αποφασίζει να γράψει κατ' αρχήν τα *Ragionamenti*. Ο Draper παρατηρεί πάλι πως «η επιθυμία του Βαζάρι για φήμη σίγουρα ενίσχυσε το ενδιαφέρον του για να γράψει τα *Ragionamenti*, αλλά ο άμεσος λόγος ήταν πιθανόν μια πρακτική ανάγκη»²³³. Αυτή δεν είναι άλλη από την επιθυμία του ίδιου του δούκα να είναι πλήρως ενημερωμένοι ο ίδιος, η οικογένειά του και η αυλή του, για το εικονογραφικό πρόγραμμα του Βαζάρι και να είναι φυσικά γνώστες όλων των απαραίτητων πληροφοριών, ώστε να είναι σε θέση να συζητούν με τους όποιους επισκέπτες του παλατιού και να τους αναλύουν τα ζωγραφικά έργα που βλέπουν. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι απαραίτητη ήταν η γνώση πρωτίστως για τις αίθουσες εκείνες όπου θα περιδιάβαιναν οι προσκεκλημένοι και αυτές επιλέγει να σχολιάσει και εδώ. Ο

²³¹ Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Draper, βλ. J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 19.

²³² Με αυτές ακριβώς τις αίθουσες θα ασχοληθούμε και εμείς καθώς πραγματικά παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον λόγω των έργων που περιλαμβάνουν και τα οποία μοιάζουν αντιπροσωπευτικά όλης του της παραγωγής στο παλάτι. Μάλιστα βρίσκονται σε δημόσια θέα και σε αυτά δίνει ιδιαίτερη σημασία και ο ίδιος ο καλλιτέχνης με τα δικά του γραπτά, όπως βλέπουμε και εδώ.

²³³ J. L. Draper, όπ. π., σελ. 57.

Βαζάρι άλλωστε ήξερε ότι ο θεατής χρειαζόταν βοήθεια για να κατανοήσει το νόημα των έργων και παρέχει στον αναγνώστη των *Ragionamenti* αμέτρητες πληροφορίες που εξηγούν αστρολογικά, μυθολογικά και άλλα σύμβολα και αλληγορίες, καθώς και ιστορικές πληροφορίες για μάχες και περιστατικά που διαφορετικά δεν θα ήταν κατανοητά και, πολύ περισσότερο, προσιτά σε μας για οποιαδήποτε ερμηνεία. Βάζει μάλιστα τον πρίγκιπα να ομολογεί πως «ερχόμενος εδώ χωρίς να γνωρίζω την πολυσημία αυτών των ιστοριών και των μορφών τους, δεν μπορούσα να κάνω τίποτα άλλο παρά να κοιτάζω – το οποίο παρ’ όλα αυτά πραγματικά με διασκέδαζε και με ευχαριστούσε – αλλά τώρα που γνωρίζω την σημασία τους, μου προσφέρουν απείρως περισσότερη ευχαρίστηση»²³⁴.

Η επιλογή όμως των προς σχολιασμό αιθουσών συνίσταται και σε έναν άλλο λόγο που έχει σχέση με την βαθύτερη αιτία για την συγγραφή αυτού του κειμένου που δεν είναι άλλη από την εξύμνηση, και με αυτή την ευκαιρία, του δούκα και της οικογένειάς του. Στις αίθουσες αυτές περιγράφονται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με εικαστικά μέσα και με την μεγαλύτερη δυνατή έμφαση το ‘μεγαλείο’ και ο ‘μύθος’ των Μεδίκων και του ίδιου του Κόζιμο. Ο Αρρητινός, όμως, γνώριζε σίγουρα ότι το κοινό στην προκειμένη περίπτωση θα ήταν αναγκαστικά περιορισμένο και όπως παρατηρεί ο ανιψιός του στην αφιέρωσή του προς τον πρίγκιπα Φερδινάνδο Α΄ όταν εκδίδει το έργο, τα *Ragionamenti* θα ήταν μια ευκαιρία να γίνουν γνωστά τα επιτεύγματα των Μεδίκων και του δούκα «σε όλο τον κόσμο»²³⁵. Ο Draper σημειώνει πως «αυτός είναι, πιθανόν, ένας κομψός τρόπος για να τεθεί το ζήτημα, αλλά ο Βαζάρι πραγματικά σκόπευε σε ένα υμνητικό κείμενο για χάρη των Μεδίκων – το φυσικό επακόλουθο ενός ζωγραφικού κύκλου – που να ήταν προσιτό σε ένα ευρύτερο κοινό. Το έβλεπε σαν να ήταν το παράρτημα των Βίων»²³⁶.

Προσπαθεί και εδώ να αποδείξει το μεγαλείο των Μεδίκων και το κάνει για παράδειγμα με το να συσχετίζει συστηματικά κάθε μυθολογική και αλληγορική σκηνή με κάποιο μέλος της οικογένειας με σκοπό να αποδείξει, μέσα από την εξήγηση των συμβόλων και των αλληγοριών, την άμεση σχέση και συνέχεια από την αρχαιότητα, παρουσιάζοντας σε κάθε ευκαιρία την σχέση τους με τις αξίες και τις αρετές των μυθικών θεών, την ενότητα από το απώτερο παρελθόν που μέσω των άμεσων προγόνων οδηγεί στο απόγειο της δόξας του καθεστώτος του Κόζιμο. Το

²³⁴ Vasari-Milanesi, όπ. π., τόμ. 8, Giornata Prima, Ragionamento Primo, σελ. 33.

²³⁵ Όπ. π., τόμ. 8, στην αφιέρωση του Τζόρτζιο Βαζάρι του νεώτερου, σελ. 9.

²³⁶ J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 58.

παρακάτω απόσπασμα αποτελεί μια εξαιρετική και άμεση πηγή της ταύτισης του καλλιτέχνη με τους σκοπούς του παραγγελιοδότη και συμπυκνώνει, νομίζουμε, όλο το νόημα των προθέσεων και της ιδεολογίας, τόσο του Βαζάρι όσο και του αφεντικού του, για την εικόνα του καθεστώτος που επιθυμούν να προβάλλουν: «Τώρα, όμως, θα έπρεπε να γνωρίζετε Εξοχότατε, πως όταν προετοιμαζόμουν για την σύλληψη αυτής της αίθουσας διαβάζοντας αρχαίες και μοντέρνες ιστορίες της πόλης, συνεχώς αντίκριζα τους ταραχώδεις χρόνους και τις διάφορες ατυχίες που οδήγησαν σε τόσες πολλές αλλαγές κυβερνήσεων, στην εξύψωση και την πτώση τόσων αναρίθμητων πολιτών, στην ανταρσία και την πολιτική ανωμαλία, ακόμα και στην επανάσταση των πολιτών της με μεγάλη αιματοχυσία. Επίσης σκεφτόμουν τις διαμάχες και τους πολέμους που υπέφερε από την δημοκρατία με την υποδούλωση των πιο άξιων και φημισμένων γειτονικών πόλεων και πως, προκειμένου να είναι δυνατός ο έλεγχος αυτού του τμήματος της Μεσογείου – όπου οφείλεται το μεγαλείο της πολιτείας σας –, η δημοκρατία δύο φορές αναγκάστηκε να προβεί σε πολιορκία της Πίζας με τρομερό κόστος σε χρήματα και ζωές. Παρομοίως, μελέτησα προσεκτικά τις δυσκολίες και τα βάσανα που υπέφερε ο εκλαμπρότατος οίκος σας όταν η Φλωρεντία είχε δημοκρατική κυβέρνηση και πως, πιο πρόσφατα, ο δούκας, ο πατέρας σας, έπρεπε να διατηρήσει με ένα αμέτρητο ποσό ένα στρατό και έναν πόλεμο σε εχθρική περιοχή πριν η Σιένα παραδώσει όλες της τις κτήσεις. Καθώς συλλογίζομουν όλα αυτά μου ήρθε στο νου η ηρεμία, η γαλήνη και η ειρήνη που απολαμβάνουμε στο σημερινό καθεστώς. Και συγκρίνοντάς το με τους πολέμους, τις ανταρσίες, τους λιμούς και τους λοιμούς – με όλα τα βάσανα που υπέφερε αυτή η πόλη – μου φαίνεται ότι τα προβλήματα εκείνων των αρχαίων πολιτών και των προγόνων σας ήταν όπως μια σκάλα που οδήγησε τον δούκα Κόζιμο στη σημερινή δόξα και την ευτυχία. Για το λόγο αυτό, στο κεντρικό τόντο, που περιστοιχίζεται από τόσες άξιες λόγου νίκες, απεικόνισα τον δούκα Κόζιμο θριαμβευτή και ένδοξο, να τον στέφει η Φλωρεντία με ένα δρύινο στέμμα»²³⁷. Η σκηνή με την ‘αποθέωση’ του δούκα είναι, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Βαζάρι δια στόματος του πρίγκιπα, «το κλειδί και η κατακλείδα όλων των έργων στην αίθουσα»²³⁸.

Τα *Ragionamenti*, τέλος, είναι σημαντικά για την ερμηνεία των έργων του Βαζάρι και για τον εξής λόγο· ο ίδιος ο καλλιτέχνης πολλές φορές μας αποκαλύπτει τις δικές του πηγές, τους συνεργάτες και τους συμβούλους του για διάφορα

²³⁷ Vasari-Milanesi, όπ. π., τόμ. 8, Giornata Terza, Ragionamento Unico, σελ.220-221.

²³⁸ Όπ. π., τόμ. 8, Giornata Terza, Ragionamento Unico, σελ. 220.

εικαστικά, και όχι μόνο, ζητήματα, γεγονός που μας επιτρέπει φυσικά να ερμηνεύσουμε κάποιες από τις εικαστικές του επιλογές. Για παράδειγμα η πληθώρα των ονομάτων καλλιτεχνών²³⁹, τους οποίους αναφέρει ως πηγές έμπνευσής του και οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικές εποχές και σχολές, εκτός του ότι μας δίνει στοιχεία για τις όποιες τεχνοτροπικές του επιλογές, επιβεβαιώνει, ως ένα σημείο, τον εκλεκτισμό στα έργα του, για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Επίσης η αναφορά των συνεργατών του και της συμμετοχής τους σε διάφορους πίνακες, στο επίπεδο τόσο της εκτέλεσης²⁴⁰ όσο και της σύλληψης²⁴¹, μας δίνει τη δυνατότητα να εντοπίσουμε, συγκρίνοντας και με άλλα έργα αυτών των καλλιτεχνών, τον πραγματικό βαθμό συμμετοχής του καθενός με ότι φυσικά αυτό συνεπάγεται για την ερμηνεία των έργων. Η αναφορά τέλος στην επιλογή των ιστοριογραφικών του πηγών ερμηνεύει, ως ένα βαθμό, και την δική του οπτική γωνία απέναντι στην ιστορία της Φλωρεντίας και τον τρόπο αντιμετώπισής της. Μιλώντας ο πρίγκιπας λέει πως «όποιος είχε διαβάσει Βιλάνι και Γκουιττιαντίνι και άλλους αρχαίους και μοντέρνους ιστορικούς που ασχολούνται με τις υποθέσεις της πόλης καταλαβαίνει πως εσείς [ενν. ο Βαζάρι] είστε ενημερωμένος για κάθε λεπτομέρεια»²⁴², κάτι που φυσικά έχει την σημασία του όταν τίθεται για παράδειγμα το ζήτημα της ίδρυσης της πόλης, ζήτημα και με πολιτική σημασία²⁴³.

ΤΑ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ²⁴⁴

«1555 – Θυμάμαι ότι από τις 15 του Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου επέστρεψα στη Φλωρεντία και αφοσιώθηκα κυρίως στα διαμερίσματα του παλατιού του Εκλαμπρότατου Δούκα Κόζιμο και άρχισε η πρώτη αίθουσα των στοιχείων και συγκεκριμένα οι πίνακες της οροφής, που ήταν εννέα σε λάδι, τέσσερις οκταγωνικοί, τέσσερις τετράγωνοι και ένας πίνακας ορθογώνιος, και οκτώ για τις προσόψεις των τοίχων όλοι σε νωπογραφία, γεμάτοι από ιστορίες»²⁴⁵. Με αυτά τα λόγια ο Βαζάρι

²³⁹ Βλ. J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 49-51.

²⁴⁰ Όπως για παράδειγμα η συμμετοχή του Γκεράρντι που ήταν καθοριστική για την εκτέλεση των έργων του πάνω ορόφου και τον οποίο ο Βαζάρι εκτιμούσε βαθύτατα, βλ. J. L. Draper, όπ. π., σελ. 51.

²⁴¹ Όπως για παράδειγμα των Μπάρτολι και Μποργκίνι, J. L. Draper, όπ. π., σελ. 40-41.

²⁴² Vasari-Milanesi, όπ. π., τόμ. 8, Giornata Terza, Ragionamento Unico, σελ. 216.

²⁴³ Βλ. εδώ σελ. 123-126.

²⁴⁴ Πρβλ. στο παράρτημα σελ. 137 για το σχεδιάγραμμα των διαμερισμάτων του δεύτερου ορόφου.

²⁴⁵ Al. del Vita, όπ. π., σελ. 74. Δυστυχώς σε κανένα βιβλίο, είτε πρόκειται για μονογραφία του καλλιτέχνη, είτε για κατάλογο έκθεσης ή επιστημονικό κατάλογο των έργων του παλατιού, και σε κανένα άρθρο δεν αναγράφονται οι διαστάσεις του κάθε έργου ξεχωριστά. Η σημασία που μπορεί να έχει κάποιο έργο λόγω του μεγέθους του, όπου διατυπώνεται εδώ, απορρέει από τη προσωπική μας

καταγράφει την παραγγελία που τόσα χρόνια ονειρευόταν και τελικά πήρε από τον δούκα για την εικονογράφηση του δουκικού παλατιού.

Ο καλλιτέχνης από το Αρέτσο ήταν, όπως είπαμε, καθ' όλα έτοιμος να αναλάβει αυτό το εγχείρημα, καθώς είχε τόσο τη διάθεση και την απαραίτητη προϋπηρεσία, όσο και τα κατάλληλα πρότυπα. Επιστρέφοντας στην Φλωρεντία ήταν πλήρως ενημερωμένος για τα ρωμαϊκά έργα τόσο του Περίνο ντελ Βάγκα, όσο και του Σαλβιάτι. «Οι εικονογραφικές και πολλές στυλιστικές λύσεις βασίζονται στους μεγάλους ρωμαϊκούς κύκλους νοπογραφιών»²⁴⁶ αυτών των δύο. Ο ίδιος ο Αρρητινός είχε εργαστεί στο παλάτι των Φαρνέζε όπου ανέλαβε την ανάδειξη του πολιτικού και θρησκευτικού ρόλου του πάπα, μέσω αλληγοριών από την αρχαιότητα, που πιθανότατα είχε εμπνευστεί από τα έργα του Περίνο για το Κάστρο του Sant' Angelo (1544)²⁴⁷. Εξάλλου οι γαμήλιες διακοσμήσεις του 1539 και το παλάτι των Μεδίκων παρείχαν ήδη ένα γενικό περίγραμμα για την διακόσμηση των διαμερισμάτων του Κόζιμο²⁴⁸.

Είναι αυτή η περίοδος, όπως μας πληροφορεί πάλι ο Forster, γύρω στα μέσα του '40, όπου οι ηρωικές μορφές της αρχαιότητας επανεισάγονται στο εικαστικό λεξιλόγιο των καλλιτεχνών της Ρώμης²⁴⁹. Ο ίδιος ο Βαζάρι εξάλλου είχε χρησιμοποιήσει τον όρο 'Αναγέννηση' στους *Βίους* θέλοντας να δείξει την συνέχεια από την αρχαιότητα και πως τώρα στην δική του εποχή όλα τα πράγματα έχουν φθάσει στο αποκορύφωμα της ανάπτυξής τους²⁵⁰. Την ίδια ώρα οι νοπογραφίες του Σαλβιάτι, πάλι για το παλάτι των Φαρνέζε (1553), με την χρήση των αναφορών στην ρωμαϊκή αρχαιότητα και συγκεκριμένα στα ρωμαϊκά αυτοκρατορικά ανάγλυφα, που ήταν το πρότυπο για τα έργα που επιδείκνυαν την ανωτερότητα του πάπα, εφοδίαζαν τον Βαζάρι με μια μοντέρνα αντίληψη περί των προπαγανδιστικών κύκλων²⁵¹. Έτσι κι αλλιώς «η χρήση αρχαίων μοτίβων και θεμάτων στην τέχνη του 15^{ου} και του 16^{ου} αιώνα, ακόμη και η ίδια η τάση της αντιγραφής αρχαίων έργων, δεν παύουν να

εμπειρία στο παλάτι και τη συγκριτική μελέτη των έργων μεταξύ τους χάρη στις πολύ καλές, ευτυχώς, φωτογραφίες που διαθέτουμε από την εξαιρετική προσπάθεια στο βιβλίο των Ug. Muccini / Al. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Φλωρεντία, 1995 (α' έκδ. 1991).

²⁴⁶ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 94.

²⁴⁷ Βλ. όπ. π.

²⁴⁸ Για τον ρόλο και τη σημασία του Παλατιού των Μεδίκων ως μέρος της πολιτικής προπαγάνδας βλ. R. J. Grum, «Lessons from the Past: the Palazzo Medici as Political 'Mentor' in Sixteenth-Century Florence», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σίγκαπουρ/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 47-61.

²⁴⁹ Βλ. K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 94.

²⁵⁰ Βλ. Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 7.

²⁵¹ Βλ. K. W. Forster., «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 96.

αποτελούν μέρος της αυλικής ιδεολογίας που καλλιεργούσαν οι ουμανιστές και οι καλλιτέχνες για τους ηγεμόνες τους και το άμεσο περιβάλλον τους»²⁵².

Η πολιτική ιδεολογία του Κόζιμο και της νέας αριστοκρατίας που εκπροσωπούσε, η απόλυτη δηλαδή πολιτική κυριαρχία – που όπως είπαμε ήταν το καταλυτικό στοιχείο για τον πλήρη έλεγχο όλου του συστήματος λόγω της φύσης του φεουδαρχικού τρόπου παραγωγής – θα εκφραστεί στις εικαστικές τέχνες με το έργο του Αρρητινού. Το ζωγραφικό αποτέλεσμα δεν είναι επομένως έμπνευση ενός ατόμου, παρά η απεικόνιση στο καλλιτεχνικό επίπεδο της ιδεολογίας της κυρίαρχης τάξης της νέας μεγαλοαστικής αριστοκρατίας που απαρτίζονταν από την οικογένεια των Μεδίκων και όσες άλλες τους στήριζαν και τους υποστήριζαν να ανέβουν στην εξουσία. Έτσι κι αλλιώς η συνεργασία πολλών ατόμων αποδεικνύει την ευρύτητα του εγχειρήματος, ενώ η εμπλοκή επίσημων φορέων και του ίδιου του Κόζιμο δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το ποιο θα έπρεπε να είναι το ύφος και το περιεχόμενο του εικαστικού αποτελέσματος· ο δούκας άλλωστε ήταν στην ουσία ο μοναδικός επίσημος παραγγελιοδότης εκείνη την εποχή στη Φλωρεντία. Η ‘οπτική ιδεολογία’ λοιπόν θα συμπυκνώσει τις αρχές και τους στόχους της πολιτικής ιδεολογίας, καθώς και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Σκοπός τόσο του δούκα όσο και του καλλιτεχνικού διευθυντή που είχε προσλάβει, φαίνεται να είναι, στην παρούσα φάση, η εξύμνηση κυρίως των επιτευγμάτων και της σταθερότητας του καθεστώτος μέσω των αλληγοριών, και συγκεκριμένα εδώ, μέσα από μυθολογικά θέματα, με απώτερο φυσικά στόχο την πλήρη αποδοχή του τόσο στο εσωτερικό του κράτους όσο και στο εξωτερικό. Ταυτόχρονα μας δίνεται η δυνατότητα, λόγω του χαρακτήρα που έχει ως επίσημη δημόσια μαρτυρία, να σκιαγραφήσουμε την πλήρη μετατροπή του καθεστώτος σε δουκάτο και τις σχέσεις που διαμορφώνονταν μέσα στις νέες συνθήκες. Βρισκόμαστε εικαστικά στο στάδιο που ο Cochrane ονομάζει «επιβεβαίωση και ανάδειξη»²⁵³, λίγο πριν τον θρίαμβο, ενώ περιγράφονται μέσα από αλληγορίες και συμβολισμούς όλα τα προηγούμενα στάδια από την ανάληψη της εξουσίας μέχρις εδώ.

Τα *Διαμερίσματα των Στοιχείων* καταλαμβάνουν τον δεύτερο και τελευταίο όροφο του παλατιού, κάτω ακριβώς από την *Ταράτσα του Κρόνου*. Η εικονογράφηση λοιπόν θα αρχίσει από εκεί προκειμένου, όπως ο ίδιος ο Βαζάρι αναφέρει στα

²⁵² Ν. Χατζηνικολάου, «Αναγέννηση, Ένα φαινόμενο παρανοημένο», *Ελευθεροτυπία, Ιστορικά*, 2001, τχ. 81, σελ. 11.

²⁵³ Βλ. E. Cochrane, *Florence in the forgotten centuries 1527-1800*, όπ. π., σελ. 11-92.

Ragionamenti, να βρίσκονται τα πρώτα έργα τοποθετημένα στον τελευταίο όροφο κοντά στον ουρανό, αφιερωμένα στους ουράνιους Θεούς και εκείνα του κάτω ορόφου στους επίγειους Θεούς του λαμπρού οίκου των Μεδίκων²⁵⁴, επιδεικνύοντας άμεσα την ‘θεϊκή’ προέλευση του δούκα και της εξουσίας του²⁵⁵. Τα *Διαμερίσματα* περιλαμβάνουν τις εξής αίθουσες: η *Αίθουσα των Στοιχείων*, η οποία είναι η κεντρική και μεγαλύτερη, η *Αίθουσα της Δήμητρας*, της *Καλλιόπης*, του *Δία*, του *Ηρακλή* και της *Ρέας* ή αλλιώς *Κυβέλης*, και δύο εξωτερικοί χώροι, η *Ταράτσα του Κρόνου* και η *Ταράτσα της Ηρας*. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα προσπαθώντας να ερμηνεύσουμε το σύνολο των παραστάσεων²⁵⁶.

Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ

«Θυμάμαι ότι από τις 15 του Δεκεμβρη 1555 μέχρι το τέλος Μαΐου 1556 ολοκληρώθηκε η αίθουσα των στοιχείων»²⁵⁷. Σε λιγότερο, λοιπόν, από έξι μήνες ο Βαζάρι, με την καταλυτική οπωσδήποτε συνδρομή των βοηθών του και κυρίως του Γκεράρντι, ολοκλήρωσε την κεντρική αίθουσα του τελευταίου ορόφου. Αν και το όνομα που έδωσε ήταν η *Αίθουσα των Στοιχείων* και παρ’ όλο που τα τέσσερα μεγάλων διαστάσεων έργα έχουν αντίστοιχα ονόματα, στην πραγματικότητα πρόκειται για την αλληγορία των στοιχείων και την αναπαράσταση της μυθολογικής ιστορίας της θεογονίας του Ησίοδου. Η McGrath υποστηρίζει μάλιστα ότι η άμεση πηγή έμπνευσης για τον Μπάρτολι, που όπως είπαμε ήταν αυτός που σχεδίασε αρχικά το πρόγραμμα, ήταν το *Genealogia Deorum* του Βοκκάκιου²⁵⁸.

Το κεντρικό τμήμα της οροφής καταλαμβάνει μια ελαιογραφία μεγάλων διαστάσεων, με τίτλο *Το Στοιχείο του Αέρα* (επόμενη σελ. λάδι σε ξύλο, 1555-1557), που απεικονίζει ένα από τα πρώτα επεισόδια, τη στιγμή που ο Κρόνος ευνουχίζει τον

²⁵⁴ Βλ. Vasari-Milanesi, όπ. π., *Giornata Seconda, Ragionamento Primo*, τόμ. 8, σελ. 85.

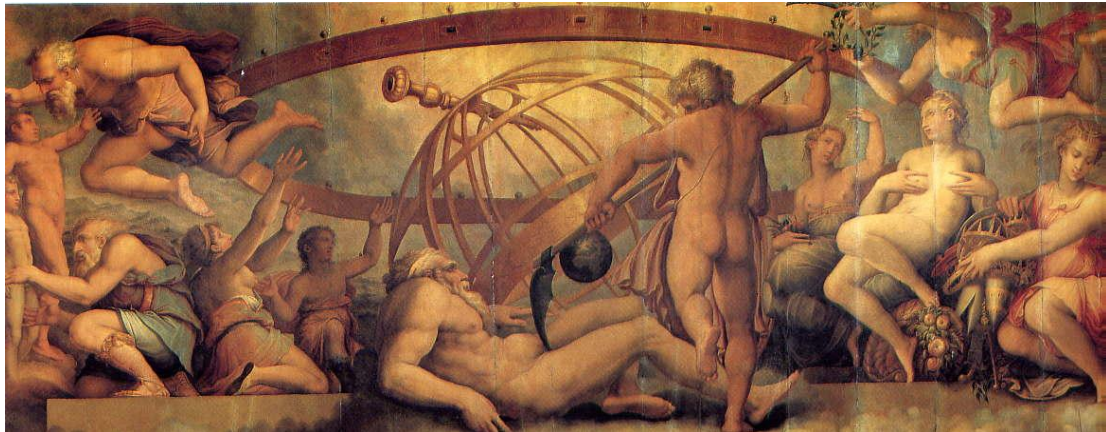
²⁵⁵ Η McGrath υποστηρίζει ότι πολλές από τις μεταφορές που παραπέμπουν στους Μέδικους δεν είναι και τόσο ευδιάκριτες, βλ. E. McGrath, «'Il senso nostro': The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes», στο *Giorgio Vasari - Tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di studi (Arezzo 1981)*, επιμ. Gian Carlo Garfagnini, Leo s. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1985, σελ. 119 και Vasari-Milanesi, όπ. π., *Giornata Prima, Ragionamento Secondo*, τόμ. 8, σελ. 41, 70.

²⁵⁶ Στο βιβλίο των Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica*, όπ. π., οφείλουμε πολλά για τον αναλυτικό κατάλογο και την περιγραφή των έργων που μας προσφέρουν.

²⁵⁷ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 75.

²⁵⁸ E. McGrath, «'Il senso nostro'», όπ. π., σελ. 124.

πατέρα του Ουρανό. Πρόκειται για το μοναδικό έργο μέσα στην αίθουσα για το οποίο συμφωνούν όλοι οι μελετητές ότι είναι αποκλειστικό δημιούργημα του Βαζάρι²⁵⁹.



Σύμφωνα με το μύθο η Γη γεννήθηκε από το Χάος, η οποία με τη σειρά της γέννησε τα στοιχεία της φύσης και τον Ουρανό. Από την ένωση της Γης με τον Ουρανό ή, σύμφωνα με μια άλλη θεωρία, της Γης με τα Στοιχεία γεννήθηκαν οι Τιτάνες. Ο Ουρανός υποπευόμενος ότι θα έχανε την εξουσία του έκρυψε τα παιδιά του μόλις γεννήθηκαν, εκτός από τον νεότερο, τον Κρόνο, ο οποίος τελικά ενώνεται με την μητέρα του, ευνουχίζει τον Ουρανό και παίρνει τα σκήπτρα²⁶⁰.

Η σκηνή του ευνουχισμού καταλαμβάνει εδώ το κεντρικό τμήμα και βρίσκεται σε πρώτο πλάνο. Στα αριστερά οι δύο γέροντες που πλάθουν κάποιες παιδικές φιγούρες αποτελούν πιθανότατα την αλληγορία του Θεού-Δημιουργού, ενώ στα δεξιά η γυναικεία μορφή που πιέζει το στήθος της είναι η Clemenza (επιείκεια), η αλληγορία δηλαδή της δυνατότητας του Θεού να τρέφει όλα όσα έχουν δημιουργηθεί πάνω στη γη. Η γυναικεία φιγούρα που βρίσκεται στην άκρη δεξιά και βγάζει από ένα βάζο διάφορα πολύτιμα αντικείμενα, ανάμεσα στα οποία και το Χρυσόμαλλο Δέρας (τιμητικός τίτλος) που ο αυτοκράτορας έδωσε στον Κόζιμο το 1545, είναι η προσωποποίηση της χάρις που ο Θεός έδωσε σε όλα τα πράγματα. Η γυναίκα που σηκώνει το βέλο από το πρόσωπό της είναι η τάξη του ουρανού και η μορφή με το στεφάνι στον αέρα συμβολίζει τον Θρίαμβο, ενώ οι δύο γυναίκες που βρίσκονται σε στάση προσευχής συμβολίζουν την πίστη στο Θεό. Τέλος, από πάνω, βλέπουμε ένα στεφάνι με πολύτιμους λίθους, ισχυρό και τεράστιο για να καλύπτει όλο το σύμπαν

²⁵⁹ Βλ. L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 94, Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica*, όπ. π., σελ. 64, G. Lenci-Orlandi, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, όπ. π., σελ. 145, Ug. Muccini / Al. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 54.

²⁶⁰ Για τις θεωρίες περί θεογονίας βλ. Κ. Κερένυϊ, *Η Μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Δ. Σταθόπουλος, Εστία, Αθήνα, 1996 (α' γερμανική έκδ. 1951), σελ. 29-79.

που αναπαριστάται με την σφαίρα που βρίσκεται στο κέντρο²⁶¹. Χριστιανικά, βιβλικά και παγανιστικά σύμβολα συμπλέκονται με τρόπο παράξενο για εμάς, σίγουρα όμως αναγνωρίσιμο τότε, σε ένα κοινό με υψηλό μορφωτικό επίπεδο, όπως ήταν η ελίτ της φλωρεντινής κοινωνίας την οποία ήθελε να εντυπωσιάσει ο δούκας.

Αναλαμβάνοντας λοιπόν το πιο σημαντικό έργο της ζωής του, ο Βαζάρι θα θυμηθεί όλα τα μαθήματα που είχε διδαχθεί από τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος. Θα θελήσει τώρα να χρησιμοποιήσει πολλές από τις τεχνοτροπικές και εικονογραφικές λύσεις που μέχρι τώρα, επανειλημμένως, όπως είδαμε, είχε υιοθετήσει στο εικαστικό του λεξιλόγιο, με έναν εκλεκτικισμό πρωτοφανή σε έκταση, ακόμα και για τα δικά του δεδομένα, αλλά δικαιολογημένο ως ένα βαθμό λόγω του μεγέθους της παραγγελίας²⁶². Αυτό θα γίνει, χωρίς καμία διάθεση για νεωτερισμούς, με έναν τρόπο, όχι δημιουργικό και ανανεωτικό, παρά αφομοιώνοντας και κωδικοποιώντας με τρόπο μηχανικό τα πρότυπα του παρελθόντος αλλά και όσα προέρχονται από το καλλιτεχνικό κέντρο της Ρώμης, σύμφωνα πάντα με την ιδεολογία μιας αυστηρά δομημένης κοινωνίας, όπου, όπως είπαμε, δεν επιτρέπονται πειράματα και ανατροπές. «Τα αισθητικά ιδανικά που άρχισαν να κυριαρχούν στα έργα που παραγγέλνονταν από τον Κόζιμο – συναισθηματική συγκράτηση, εκζήτηση και υπολογισμός – είναι πάνω απ' όλα, τα εσωτερικά χαρακτηριστικά της πολιτικής και κοινωνικής ζωής από όπου προέρχονται»²⁶³, τα ιδανικά που συμβαδίζουν με την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης για σταθερότητα και συντήρηση των κοινωνικό-οικονομικό-πολιτικών σχέσεων που διέπουν το απολυταρχικό συγκεντρωτικό κράτος. Έτσι κι αλλιώς έξω από τον κύκλο των Μεδίκων οι παραγγελίες που δίνονταν σε καλλιτέχνες ήταν ελάχιστες και ήσσονος σημασίας.

Εγκαταλείποντας τους πειραματισμούς του πρώτου μανιερισμού θα κρατήσει μόνο όσα στοιχεία δεν προκαλούν και δεν ταραάζουν τις ισορροπίες. Η χρωματική του παλέτα θα καταντήσει, όπως διαπιστώνουμε και εδώ, σχεδόν μονοχρωματική χωρίς έντονες φωτοσκιάσεις και πολύ πιο φυσιοκρατική από αυτή των πρώτων μανιεριστών και των Ρωμαίων συναδέλφων του, χωρίς περίπλοκους και ιδιότροπους συνδυασμούς. Όπου θα επιχειρηθεί κάποια πολυχρωμία, ως ένδειξη εκζήτησης, πολυτέλειας και

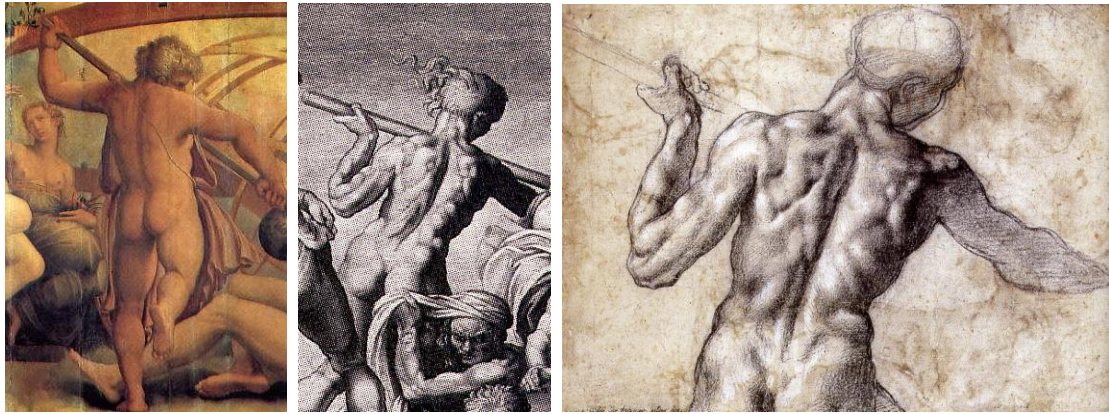
²⁶¹ Για τις επεξηγήσεις των μύθων βλ. Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica*, όπ. π., σελ. 64 και G. Lensi-Orlandi, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, όπ. π., σελ. 145.

²⁶² Ειδικά όσον αφορά τα εικονογραφικά μοτίβα που χρησιμοποιεί μπορούμε να αναφέρουμε, και στο βαθμό που μας επιτρέπει η έκταση αυτής της εργασίας το πράττουμε, δεκάδες περιπτώσεις όπου ο ζωγράφος επιλέγει μορφές και σύνολα που προέρχονται από έργα προηγούμενων δασκάλων και κυρίως από τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Ραφαήλ.

²⁶³ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 102.

τελικά κοινωνικής ανωτερότητας του παραγγελιοδότη, στυλιστικό κατάλοιπο ίσως του πρώτου μανιερισμού, αλλά τεχνοτροπικά και πάλι πιο κοντά στις Αίθουσες του Βατικανού του Ραφαήλ, η χρωματική αρμονία απουσιάζει σχεδόν πάντα. Αυτό που απομένει εδώ είναι κάποιες δύσκολες στάσεις των σωμάτων, τα οποία είναι όμως πολύ πιο χοντροκομμένα, με αδρά περιγράμματα, χωρίς ιδιαίτερη έμφαση στις λεπτομέρειες, πιο κοντά σε αυτό μάλλον στον Ραφαήλ και τους μαθητές του, παρά στον Μιχαήλ Άγγελο, όπως ήθελε ο ίδιος να πετύχει, με εξαίρεση ίσως το τελευταίο μεγάλο έργο του Μπουοναρότι, την *Δευτέρα Παρουσία* (1535-41). Το πρότυπο είναι βέβαια ο Τζούλιο Ρομάνο και οι γίγαντές του (1532-4), ως ανάμνηση της τεχνικής του Ραφαήλ, όμως όλα μοιάζουν πιο ήρεμα, πιο υπολογισμένα και πιο ξεκάθαρα. Όλα πλέον πιέζονται να εμφανιστούν σε πρώτο πλάνο, χάνοντας σχεδόν την αίσθηση του βάθους και των τριών διαστάσεων, ακολουθώντας σε αυτό πιθανότατα τον Σαλβιάτι που είχε ως πρότυπο τα ρωμαϊκά ανάγλυφα (την επιλογή αυτή θα τη δούμε ξεκάθαρα στη συνέχεια). Αυτό που φαίνεται να βρίσκεται τώρα στο κέντρο της προσοχής του είναι κυρίως το ίδιο το θέμα, το περιεχόμενο και το μήνυμα του ζωγραφικού έργου και πώς αυτό θα είναι πιο ευδιάκριτο στον θεατή.

Στο έργο του Αρρητινού λείπει κάθε ένταση και ζωντάνια κάτι που φαίνεται ακόμα και στις κινήσεις των πρωταγωνιστών, οι οποίοι πιο πολύ μοιάζουν με μαρμαρωμένες μορφές, χωρίς καμία διάθεση απεικόνισης ζωντανών ανθρώπων. Αρκεί να συγκρίνουμε την μορφή του Κρόνου στο κέντρο (επόμενη σελίδα εικ. αριστερά, *Το Στοιχείο του Αέρα*, λεπτ. αντεστραμμένη), με αυτές του Μιχαήλ Αγγέλου (επόμενη σελίδα εικ. στο κέντρο, Αριστοτέλης ντα Σανγκάλλο, *Η Μάχη της Κασίνα*, λεπτ., Νόρφολκ, Viscount Coke and Trustees of the Holkham Estate, με βάση το έργο του Μιχαήλ Άγγελου και εικ. δεξιά, Μιχαήλ Άγγελος, *Η πλάτη ενός γυμνού άνδρα*, σχέδιο, 27x19.6 εκ., Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina, ~1504), που πιθανόν είναι το πρότυπο, για να καταλάβουμε πόσο πιο στατική φαίνεται αυτή στο Βαζάρι. Τώρα απεικονίζεται ένα σώμα σαν έχει αρτηριοσκλήρωση, όπου διαγράφονται με έμφαση οι όγκοι αλλά δεν δίνεται καμία προσοχή στις λεπτομέρειες, σε αντίθεση με ένα σώμα που πάλλεται στα έργα του Μπουοναρότι. Δεν υπάρχει πια η συστροφή του κορμού που παρατηρούμε στον προκάτοχό του, παρά μια μορφή που δεν ξεφεύγει από τον κατακόρυφο άξονά της, δίνοντας μια αίσθηση ακινησίας.



Παρατηρώντας εξάλλου την κίνηση του χεριού και το πώς οι δύο μορφές κρατάνε το κοντάρι, διαπιστώνουμε πόσο πιο έντονη είναι η κίνηση στον Μιχαήλ Άγγελο, πιο δυναμική και πόσο πιο εύγλωττα δίνεται η αίσθηση των τριών διαστάσεων, σε αντίθεση με μια αίσθηση σταθερότητας, «ενός ψυχρού ελέγχου και μιας σίγουρης ψυχρής συμπεριφοράς»²⁶⁴ του Βαζάρι· ο αγκώνας του χεριού στον Μιχαήλ Άγγελο σχηματίζει οξεία γωνία, στον Βαζάρι ορθή.

Συγκρίνοντας εξάλλου την μορφή του Ουρανού (*Το Στοιχείο του Αέρα*, λεπτ.) με την πρώτη της πηγή, αυτήν από την *Αποκαθήλωση* του Ρόσσο, καθώς και τα μετέπειτα έργα του ίδιου του Βαζάρι (όπως είδαμε παραπάνω), είμαστε σε θέση να δούμε την εξέλιξη της τεχνοτροπίας του Αρρητινού και πώς καταλήξαμε σε αυτό το σκληρό ύφος, σε αυτό το σχεδόν αγκυλωμένο σώμα με έντονη πλαστικότητα αλλά ταυτόχρονα με μια μορφοπλασία έντονα αντινατουραλιστική.



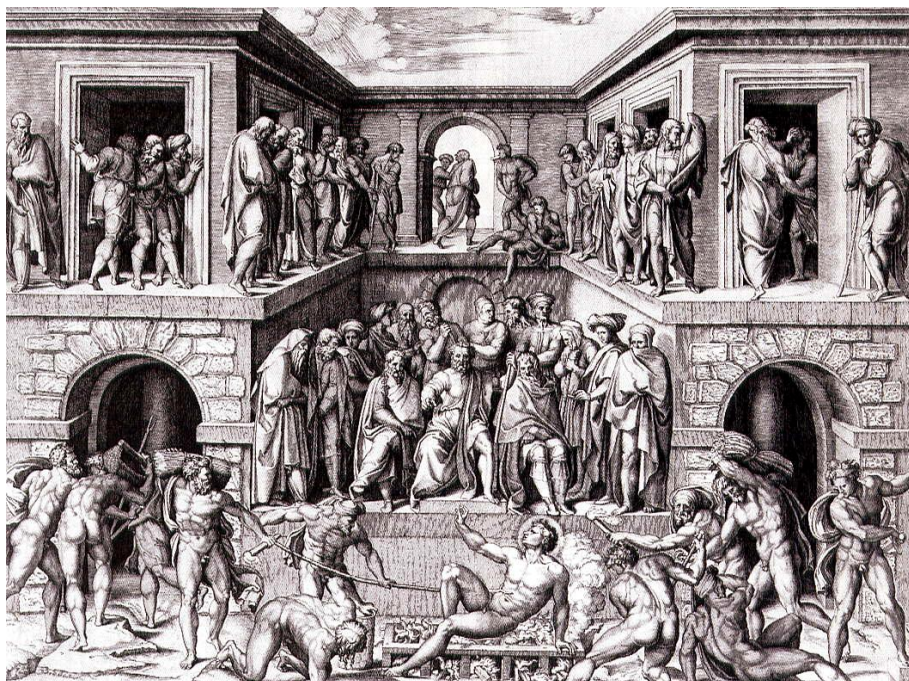
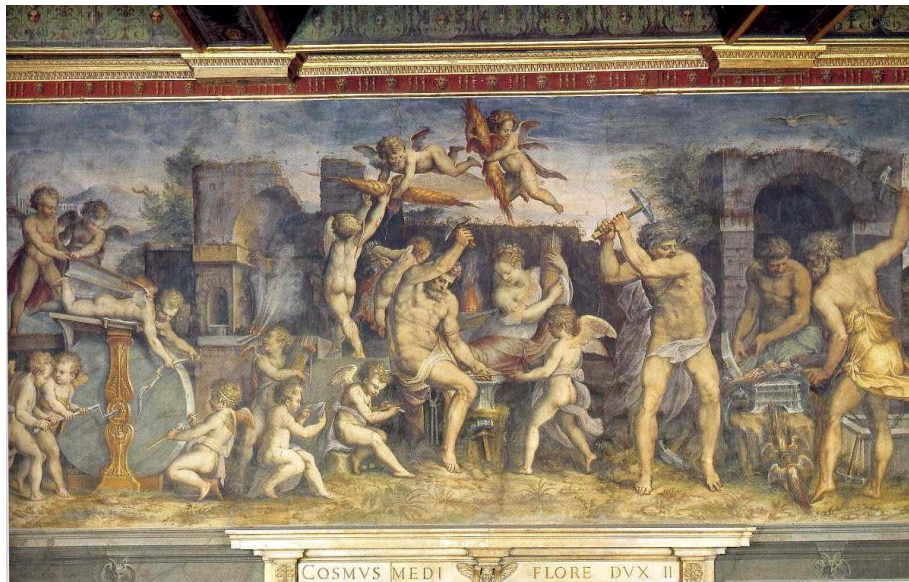
Οι ίδιες παρατηρήσεις νομίζουμε ισχύουν και για τα άλλα τρία μεγάλα έργα που εκτελέστηκαν βέβαια σε μεγάλο βαθμό από τον Γκεράρντι, πάντα όμως υπό την επίβλεψη, την καθοδήγηση, την παρέμβαση και την τελική έγκριση του Βαζάρι²⁶⁵.

Πιστός στη συνήθειά του θα επαναλάβει και εδώ όλα τα αγαπημένα του τεχνάσματα και όλα τα μοτίβα που είχε, ήδη, προ πολλού υιοθετήσει, με μια νέα

²⁶⁴ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 102.

²⁶⁵ Βλ. Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica*, όπ. π., σελ. 63 και L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 94.

ασφαλώς αντιμετώπιση. Κοιτάζοντας για παράδειγμα *Το Στοιχείο της Φωτιάς* (εικ. πάνω, Βαζάρι/ Γκεράρντι, νωπογραφία, 1555-1557), παρατηρούμε τις παραπομπές του στο χαρακτικό του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (Marcantonio Raimondi) για ένα έργο του Μπαντινέλι (εικ. κάτω, *Το μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου*, χαρακτικό, Λονδίνο, British Museum, Department of Prints and Drawings), που πάλι ως πρότυπο έχει την *Μάχη της Κασίνα*.



Η ίδια άλλωστε η μορφή του Ήφαιστου και ίσως ακόμα περισσότερο η ανδρική μορφή δίπλα του (εικ. αριστερά, *Το Στοιχείο της Φωτιάς*, λεπτ.) μας φέρνουν στο νου την εικόνα του Σωτήρα στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Άγγελου (εικ. δεξιά, νωπογραφία, λεπτ., Ρώμη, Cappella Sistina, 1534-1541).



Επίσης στο *Στοιχείο της Γης* (επόμενη σελίδα, εικ. αριστερά, Βαζάρι/Γκεράρντι, νωπογραφία, λεπτ., 1555-1557) θα δούμε μια μορφή που προέρχεται πιθανόν από ένα έργο του Περίνο ντελ Βάγκα (επόμενη σελίδα, εικ. στο κέντρο, *Το Μαρτύριο των Δέκα Χιλιάδων*, λεπτ., σχέδιο, 35,8x33,9 εκ., Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina, 1522-1523), που είχε έτσι κι αλλιώς αντιγράψει, αλλά όπως πριν τονίσαμε, πιθανόν και απευθείας από το έργο του Ραφαήλ που είχε δει στη Ρώμη²⁶⁶. Η ένταση των μυών της γυναικείας μορφής στο *Στοιχείο της Γης* έχει εξαφανιστεί και απλώς υπάρχει το περίγραμμα του σώματος και η στάση είναι εντελώς επιτηδευμένη, εντελώς αφύσικη, ενώ το ίδιο το σώμα μοιάζει τελείως εξαρθρωμένο. Έχει επίσης χαθεί η αίσθηση της κίνησης, που στο έργο του Περίνο και στο αντίγραφο του Βαζάρι, έδιναν το ρούχο που ανεμίζει και τα εμφανή ανοιχτά κάτω άκρα, πιο κοντά τώρα στο δικό του νεανικό έργο της *Αποκαθήλωσης* (επόμενη σελίδα, εικ. δεξιά, λεπτ., λάδι σε ξύλο, 327x197 εκ, Αρέτσο, SS. Annunziata, 1536-1537), όπου η μορφή και πάλι δεν ξεφεύγει από τον κάθετο άξονα που σχηματίζει.

²⁶⁶ Πρβλ. εδώ σελ. 64.



Η εκζήτηση, όπως είπαμε παραπάνω, διαπιστώνεται κυρίως σε κάποιες δύσκολες και τεχνητές στάσεις των σωμάτων, προερχόμενες πάντα από το λεξιλόγιο που από καιρό είχε διαμορφώσει. Στην περίπτωση της γυναικείας μορφής στο *Στοιχείο του Νερού* (Βαζάρι/ Γκεράρντι, νωπογραφία, 1555-1557, λεπτ.) θα δώσει έμφαση στην ίδια τη δυσκολία, σε μια αφύσικη και στυλιζαρισμένη κίνηση.



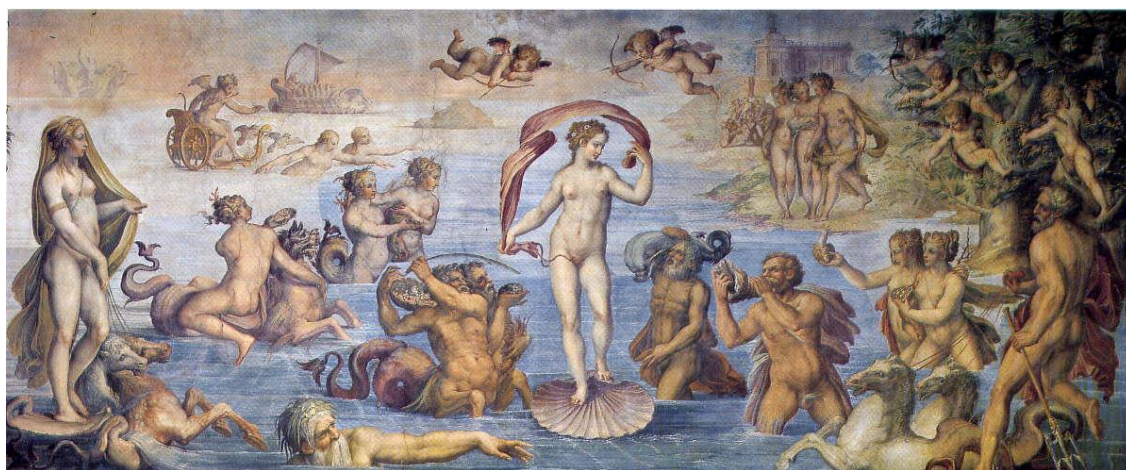
Η εκζήτηση αυτή, σε συνδυασμό με μια αίσθηση κομπότητας λόγω του διακοσμητικού στυλ, συνάδει βέβαια με την πολιτική βούληση των Μεδίκων και γενικότερα των νέων αριστοκρατών να αποποιηθούν το 'στίγμα' της κοινωνικής τους προέλευσης από την αστική τάξη που ιστορικά ήταν υπεύθυνη για την ανάδειξή τους, πρόθεση ήδη από καιρό εκφρασμένη στα έργα του Μπροντζίνο – με το να κάνουν εμφανή το διαχωρισμό σε κάθε ευκαιρία, εδώ μέσω μιας τέχνης απόμακρης και εξεζητημένης, διαφορετικής από την τέχνη της αναγέννησης και του πρώτου μανιερισμού²⁶⁷. Ακόμα και στην καθημερινή τους ζωή είχαν λάβει ανάλογα μέτρα,

²⁶⁷ Ο Πινέλλι υποστηρίζει ότι η πρόζα του Βοκκάκιου (του οποίου το έργο κατά την McGrath ήταν η πηγή του Μπάρτολι πρβλ. υποσημείωση 224), «ένα γλωσσικό δημόδες λογοτεχνικό ιδίωμα που δεν θα έχει να κάνει με τις καθημερινές αλλοιώσεις της χρησιμοποιούμενης γλώσσας, αλλά θα τροφοδοτείται από τη μίμηση του 'άριστου'» επηρέασε το αντίστοιχο του μανιερισμού στη λογοτεχνία, τον

όπως ήταν η απαγόρευση να ντύνονται οι πολίτες όπως οι αριστοκράτες, σε μια προσπάθεια να διατηρηθούν οι κοινωνικές διακρίσεις²⁶⁸. «Τι είναι άλλωστε η ‘χάρις’ (gratia), αυτό το αισθητικό ιδεώδες που ο Βαζάρι προτείνει και ξαναπροτείνει, αν όχι ένα είδος κοινωνικής ποιότητας της ομορφιάς...μανιέρα ως τρόπος ύπαρξης και διαγωγής ενός προσώπου, ‘ωραίες’ και ‘καλές’ μανιέρες ως κώδικας συμπεριφοράς της κοινωνικής ζωής»²⁶⁹.

Αυτό θα είναι το υπόδειγμα στο επίπεδο των τεχνών για το είδος της κοινωνίας που επιδιώκει το νέο απολυταρχικό καθεστώς, η εικαστική έκφραση της πολιτικής ιδεολογίας μιας άρχουσας τάξης που ρέπει προς την συντήρηση και την παράδοση και πάνω από όλα επιδιώκει την πολιτική σταθερότητα και την εξασφάλιση των κεκτημένων. Η εδραίωση του δούκα θα προέλθει από την αναγνώριση a priori του δικαιώματος να εξουσιάζει, είτε με ‘θεϊκή’ εντολή, είτε ως απόγονος και συνεχιστής των αρχόντων από την αρχαιότητα μέχρι τώρα. Αυτός είναι άλλωστε ο λόγος που και οι παραστάσεις που είδαμε μέχρι στιγμής βρίθουν από σύμβολα που παραπέμπουν απευθείας στον Κόζιμο και την οικογένειά του.

Ο δούκας παρομοιάζεται με την Αφροδίτη (Βαζάρι/ Γκεράρντι, *Στοιχείο του Νερού*, νωπογραφία, 1555-1557) η οποία μετά από μια περίοδο με έντονες διαμάχες έφερε την ηρεμία στη θάλασσα, όπως άλλωστε και ο Κόζιμο έφερε με την διακυβέρνησή του την ηρεμία στην πολιτική ζωή – που μάλλον όμως ισοδυναμεί με ακινησία του πολιτικού συστήματος.



μπεμπισμό, του οποίου κύρια χαρακτηριστικά είναι «η ποικιλία, η μορφολογική εκζήτηση, η κομψότητα και ο λεξιλογικός πλούτος», βλ. Α. Πινέλλι, *Η Ωραία Μανιέρα*, όπ. π., σελ. 111.

²⁶⁸ Βλ. Ε. Ρ. Τσάμπερλιν, *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*, μτφρ. Α. Πέτρου, εκδ. Ωκεανός, Αθήνα, 1972 (α' αγγλική έκδ. 1966), σελ.54.

²⁶⁹ Α. Πινέλλι, όπ. π., σελ. 104.

Ως άλλος Ήφαιστος δημιούργησε το νέο κράτος εμφυσώντας όλες τις Αρετές που είχε διδαχθεί και οι οποίες αναπαριστώνται τώρα εδώ. Σε ένα ανώνυμο γράμμα, που αποδίδεται στον Μπάρτολι, ο συγγραφέας απαριθμεί όλες τις Αρετές που εμφανίζονται στην εικονογραφία, «αρετές που οι θεολόγοι αποδίδουν στο Θεό»²⁷⁰. Ο ίδιος ο Κόζιμο ήθελε να έχει ή τουλάχιστον να αποδίδονται σε αυτόν αρετές, όπως η Γνώση, η Σύνεση, η Επιείκεια, η Πρόνοια, η Καλοσύνη, η Χάρης, η Σοβαρότητα, η Τάξη, η Φήμη και η Δικαιοσύνη, πολλές από τις οποίες αναφέρει ως χαρακτηριστικά του ηγεμόνα ο Μακιαβέλι στο ομώνυμο έργο του²⁷¹. Είναι ‘παρών’ στο επεισόδιο της θεογονίας λόγω του συνειρμού από την απόδοση τιμών, που απεικονίζονται ως το χρυσόμαλλο δέρας, από τον ίδιο τον αυτοκράτορα, αλλά και στο έργο όπου η Γη προσφέρει τους καρπούς της στον Κρόνο (Βαζάρι/ Γκεράρντι, *Το Στοιχείο της Γης*, νωπογραφία, 1555-1557), όπου διακρίνουμε τα σύμβολα του ίδιου του δούκα, όπως



είναι η χελώνα που κρατά η νύμφη μέσα στο νερό, ενώ και ο ίδιος ο Κρόνος είναι το ζωδιακό άστρο των Μεδίκων. Ο Αιγόκερως πάνω στον οποίο κάθεται ο θεός και ο οποίος κρατά ανάμεσα στα πόδια του μια σφαίρα, ένα από τα εμβλήματα των Μεδίκων, εμπεριέχει μια πληθώρα από συμβολισμούς που παραπέμπουν απευθείας στον Κόζιμο και αρκούν από μόνοι τους, όπως θα δούμε σε άλλη ευκαιρία στη συνέχεια, ώστε να νομιμοποιήσουν την θέση του στην κορυφή της κοινωνικής και πολιτικής πυραμίδας²⁷².

²⁷⁰ G. Lensi-Orlandi, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, όπ. π., σελ. 145.

²⁷¹ Μακιαβέλι Ν., *Ο Ηγεμόνας*, μτφρ. Μ. Κασωτάκη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2003 (α΄ έκδ. 1993, α΄ ιταλική 1532).

²⁷² Για την σημασία και το νόημα που είχε η αστρολογία για τους Μεδίκους βλ. περισσότερα στο J. Cox- Rearick, *Dynasty and destiny in medici art - Pontormo, Leo X., and the two Cosimos*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νίου Τζέρσεϊ, 1984.

Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΔΙΑ

Τους ίδιους ισχυρούς συμβολισμούς που παραπέμπουν στο πρόσωπο του δούκα, θα ξαναβρούμε και στις άλλες αίθουσες του δεύτερου ορόφου, όπως για παράδειγμα στην *Αίθουσα του Δία* και στην *Αίθουσα του Ηρακλή*. Συνεχίζοντας τον μυθολογικό κύκλο που περνάει τώρα από την *Αίθουσα των Στοιχείων* και τα πρώτα επεισόδια της θεογονίας, φτάνουμε στην *Αίθουσα του Δία*, του υιού του Κρόνου και θεού του Ολύμπου. Ο Κόζιμο θα βρεθεί στο τέλος αυτής της διαδοχής, ως νόμιμος διάδοχος, στον θρόνο της εξουσίας του κόσμου, ως απευθείας απόγονος όλων των θεών και των ηρώων. Ως άλλος Δίας θα διεκδικήσει την απόλυτη εξουσία σε ουρανό και γη, απέναντι σε όλους τους άλλους βασιλείς, τουλάχιστον στην Ιταλία. Η αίθουσα που είναι αφιερωμένη στον δούκα βρίσκεται ακριβώς από κάτω στον πρώτο όροφο.



Στο έργο *Η βρεφική ηλικία του Δία* (Βαζάρι, λάδι σε ξύλο, 1555-1556), η προσωποποίηση της Πρόνοιας κρατά στα χέρια της την αίγα από όπου τρέφεται ο Δίας, ενώ η Μέλισσα του προσφέρει το μέλι ως αλληγορία της γνώσης. Η 'θεϊκή' καταγωγή του Κόζιμο υπονοείται και πάλι εδώ με την παρουσία του Αιγόκερου, το ζωδιακό σύμβολο των Μεδίκων.

Ο ίδιος ο Κόζιμο είχε γεννηθεί βέβαια τον μήνα Αύγουστο, στο ζώδιο του Λέοντα, όμως η περίοδος του χρόνου που ζωδιακά βρισκόμαστε στον αστερισμό του Αιγόκερου θα αποδειχθεί σημαδιακή, καθώς τότε θα συμβούν σημαντικά γεγονότα που θα καθορίσουν τις μετέπειτα εξελίξεις. Στις 9 λοιπόν του Ιανουαρίου του 1537, λίγες μόνο μέρες μετά την δολοφονία του Αλέξανδρου, ο Κόζιμο ανακηρύχθηκε

αρχηγός του κράτους και έγινες δούκας της Φλωρεντίας. Από μια σύμπτωση, την ίδια περίπου ημερομηνία το 27 π.Χ. είχε κατακτήσει την εξουσία του, διαδεχόμενος τον δολοφονημένο Ιούλιο Καίσαρα, ο Οκταβιανός Αύγουστος, ο οποίος σύμφωνα με την φλωρεντινή παράδοση – την όποια με εντολή του Κόζιμο ‘επιβεβαίωσε’ και προώθησε ο Μποργκίνι αργότερα, τόσο με γραπτά του όσο και με τη συνδρομή του ως σύμβουλος του Βαζάρι για τον σχεδιασμό της διακόσμησης στη Μεγάλη Σάλα – ήταν ο ιδρυτής της πόλης²⁷³. Ήδη από τους ρωμαϊκούς χρόνους η απεικόνιση του Αιγόκερου είχε υιοθετηθεί ως αυτοκρατορικό έμβλημα, ως ένα από τα σύμβολα που παρέπεμπαν στον ίδιο τον αυτοκράτορα. Εξάλλου την πρώτη μέρα του μήνα Αύγουστου (ως παραλληλισμός του ονόματος του Ρωμαίου αυτοκράτορα) του 1537 ο Κόζιμο είχε πετύχει την πρώτη και ίσως πιο σημαντική του νίκη για την επιβίωση του καθεστώτος του, την νίκη εναντίον των Δημοκρατικών στο Μοντεμούρλο, ενώ στις 2 Αυγούστου του 1554 είχε πετύχει την καταλυτική νίκη ενάντια στην Σιένα, που θα εδραιώσει την κυριαρχία του σε ολόκληρη την Τοσκάνη – ο Αύγουστος νικώντας τον Μάρκο Αντώνιο στο Άκτιο, είχε μπει θριαμβευτής στην Αλεξάνδρεια την πρώτη Αυγούστου του 31 π.Χ. Η σύνδεση του Κόζιμο με τον Αύγουστο νομιμοποιούσε και επιβεβαίωνε, σε επίπεδο τώρα συμβολισμών, την εξουσία του Φλωρεντινού ως απόλυτου άρχοντα του κράτους, εξουσία που σταδιακά είχε επιτύχει όσον αφορά τις σχέσεις που είχε διαμορφώσει με τους πολίτες και την μετατροπή τους, στην πραγματικότητα, σε υπηκόους.

Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ

Συναφή μηνύματα διαπιστώνουμε και στην *Αίθουσα του Ηρακλή*, ο οποίος θα αναγνωριστεί ως πρόγονος του δούκα. Ο υιός του Δία συμβόλιζε τις αρετές της δύναμης και της ισχύος, με τις οποίες ο Κόζιμο έφερε την ειρήνη και την ευημερία στην Τοσκάνη, μετά την κατάκτηση της Σιένας και τις νίκες έναντι των Γάλλων.

²⁷³ Η αντιμετώπιση και η χρήση της τέχνης από τον Αύγουστο έτσι κι αλλιώς έδινε το υπόδειγμα και στον δούκα, ο οποίος θαύμαζε τον Ρωμαίο αυτοκράτορα. Οι Ν. Η. Ramage και Αν. Ramage μας πληροφορούν σχετικά με την πολιτιστική πολιτική του Αύγουστου: «Η ρωμαϊκή τέχνη και αρχιτεκτονική έμελλαν να συνδεθούν στενά με την κρατική προπαγάνδα, αφού κατευθυνόταν από την αυτοκρατορική οικογένεια. Οι στόχοι της επίσημης τέχνης είχαν αλλάξει. Ο Αύγουστος, ως πρώτος πολίτης της Ρώμης, καλλιέργησε την εικόνα του εαυτού του ως προστάτη της ειρήνης και επόπτη του ευημερούντος κράτους. Ένας άλλος από τους βασικούς του στόχους ήταν η προαγωγή της ισχύος του ρωμαϊκού λαού γενικότερα και της δικής του δυναστείας ειδικότερα. Σημαντικό για την επιδίωξη του αυτή υπήρξε το γεγονός ότι θεμελίωσε την αξίωσή του για την εξουσία στη συγγένειά του με τον Ιούλιο Καίσαρα», Ν. Η. Ramage / Αν. Ramage, *Ρωμαϊκή Τέχνη - Από τον Ρωμόλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, επιμ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, (α' αγγλική έκδ. 1991), σελ. 100.

Όπως ο μυθικός ήρωας θα πνίξει τα φίδια σε βρεφική ηλικία έτσι και ο Κόζιμο θα καταπνίξει την εξέγερση των Δημοκρατικών που εκδηλώθηκε μόλις ανέλαβε την εξουσία (Βαζάρι, *Ο Ηρακλής παιδί πνίγει τα φίδια*, λάδι σε ξύλο, 1555-1556).



Οι 12 άθλοι του Ηρακλή, που είχαν μεταφερθεί και σε μετάλλια, αποτελούσαν την αλληγορία των επιτευγμάτων και των δημόσιων έργων (αρδευτικά έργα, οχυρώσεις και δημόσια κτήρια για την ίδρυση δημόσιων ιδρυμάτων) τα οποία ο Κόζιμο ήθελε όσο τίποτα να προβάλλει, αλλά και την κατάκτηση των 12 πιο σημαντικών πόλεων της Τοσκάνης²⁷⁴. Σύμβολα, όπως αυτό των Λεόντων, που χρησιμοποιούνταν στην εικονογραφία των δημοκρατικών, λαμβάνουν τώρα νέο περιεχόμενο – το ζώδιο όπως είπαμε του Κόζιμο ήταν Λέων – προκειμένου να εξυπηρετήσουν την πολιτική προπαγάνδα του νέου καθεστώτος²⁷⁵. Οι μύθοι του Ηρακλή είχαν άλλωστε χρησιμοποιηθεί ήδη ως αλληγορίες της εξουσίας του ίδιου του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄, με τον οποίο έτσι κι αλλιώς ήταν η συνδεδεμένη η μοίρα του Κόζιμο.

²⁷⁴ Βλ. K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 81.

²⁷⁵ Περισσότερα για την σύνδεση του Κόζιμο με τον Αύγουστο και τον Ηρακλή και την χρήση αυτής ειδικά στα πορτραίτα βλ. K. W. Forster, όπ. π., σελ. 72-90.

ΤΑ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΛΕΟΝΤΑ Ι' ²⁷⁶

«1558 – Θυμάμαι ότι άρχισαν αυτόν τον χρόνο, τον Ιούνιο, οι δύο αίθουσες στον κάτω όροφο της Μεγάλης Σάλας και πρώτη ήταν εκείνη που είχε το όνομα του Κόζιμο του πρεσβύτερου των Μεδίκων όπου υπάρχουν 5 ιστορίες της ζωής του, 4 σε νοπογραφίες και μια μεγάλη σε λάδι στον τοίχο»²⁷⁷. Έτσι ο ίδιος Βαζάρι μας ενημερώνει για μία ακόμη φορά για την έναρξη ενός νέου κύκλου εργασιών στο Παλάτσο Βέκκιο. Πρόκειται για τα διαμερίσματα που βρίσκονται στον πρώτο όροφο, ακριβώς κάτω από τα *Διαμερίσματα των Στοιχείων*, και φέρουν το όνομα του πάπα Λέοντα Ι' (1513-1521). Οι εργασίες άρχισαν ενώ ακόμη συνεχίζονταν η διακόσμηση του επάνω ορόφου. Οι αίθουσες που περιλαμβάνονται είναι οι εξής: η *Αίθουσα του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπή, του πάπα Κλήμεντα Ζ', του Τζιοβάνι ντελε Μπάντε Νέρε*, του ίδιου του δούκα Κόζιμο και η μεγάλη *Αίθουσα του πάπα Λέοντα Ι'*. Ο ίδιος ο Βαζάρι στα *Ragionamenti* προσπαθεί να συσχετίσει τις αίθουσες των δύο ορόφων με κάποια σχόλια ανάλογα με το ποια μυθολογική σκηνή απεικονίζεται στο δωμάτιο πάνω από εκείνο που είναι αφιερωμένο σε έναν Μέδικο, όμως δεν είναι πάντα κατανοητός και ξεκάθαρος αυτός ο συσχετισμός και μάλλον φαίνεται σαν μια προσπάθεια να εκβιάσει εκ των υστέρων κάποια συμπεράσματα²⁷⁸.

Μετά την 'θεϊκή' επιβεβαίωση της εξουσίας του Κόζιμο ήρθε τώρα η στιγμή για την ανάδειξη του ίδιου του οίκου των Μεδίκων και του δικαιώματός τους να κυβερνούν την πόλη, προκειμένου να νομιμοποιηθεί το ίδιο το καθεστώς της κληρονομικής μοναρχίας άρα και ο ίδιος ο δούκας στο θρόνο του. Μέσα από την εδραίωση του πριγκιπικού του τίτλου θα επιτύγχανε συγχρόνως την διεθνή αναγνώριση που επιθυμούσε, η οποία θα επέτρεπε την σύναψη ισχυρών συμμαχιών και συμφωνιών με ευνοϊκούς όρους για την Φλωρεντία.

Η εξελικτική θεωρία που ο Βαζάρι υιοθετεί στους *Βίους* αναφορικά με τις τέχνες περνάει τώρα και στην εικονογράφηση του προπαγανδιστικού κύκλου που ετοίμαζε. «Ο Κόζιμο χρησιμοποίησε τους προγόνους του και την ιστορία της Τοσκάνης για την πολιτική του μυθοπλασία. Ο παραλληλισμός μπορεί να είναι λίγο απλοϊκός, ωστόσο, είναι φανερό ότι ο Βαζάρι αντιμετώπιζε την ανάπτυξη της ιταλικής τέχνης περίπου με τον ίδιο τρόπο που ο Κόζιμο έβλεπε την ιστορία της

²⁷⁶ Πρβλ. παράρτημα σελ. 136 για το σχεδιάγραμμα των διαμερισμάτων του πρώτου ορόφου.

²⁷⁷ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 79.

²⁷⁸ Βλ. J. L. Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 22-25 και Vasari-Milanesi, όπ. π., *Giornata Seconda, Ragionamento Terzo*, τόμ. 8, σελ. 122-164.

Τοσκάνης· αλλά και οι δύο ήταν σίγουροι ότι πλησίαζαν την κορυφή από όπου η ιστορία θα μπορούσε να ειπωθεί ως μονοπάτι προς το παρόν. Με μια τέτοια λογική αντιμετώπισης του παρελθόντος, όλα βρήκαν την θέση τους και όχι μόνο ως απόδειξη των ιστορικών παραλληλισμών και εξελίξεων. Έτσι επιβεβαιωνόταν ότι η ιστορία είχε ένα μήνυμα πέρα από τον εαυτό της· μια νέα εποχή έφτανε, ο μύθος μιας αναγεννημένης τοσκανικής αυτοκρατορίας εύρισκε δικαίωση στο παρελθόν και νόημα στο παρόν»²⁷⁹.

Μέσα από ιστορικές σκηνές και πορτραίτα, ο Βαζάρι θα προσπαθήσει να μετατρέψει οριστικά τη δημόσια εικόνα της οικογένειας σε αυτήν μιας πριγκιπικής δυναστείας, συνεχίζοντας με τον καλύτερο τρόπο το ήδη άριστα καταρτισμένο για την περίπτωση πρόγραμμα που είχε οργανώσει με τον Μπάρτολι και είχε εκπονήσει με τους βοηθούς του στα διαμερίσματα του δεύτερου ορόφου. Μετά τους μυθικούς και τους αρχαίους προγόνους έφτασε η ώρα να περάσουν στην αιωνιότητα και οι άμεσοι πρόγονοι του Κόζιμο και μαζί με αυτούς και ο ίδιος.

Σε αυτήν την απαρίθμηση από «ουράνιους και επίγειους θεούς»²⁸⁰ δεν μπορούσε φυσικά να χωρέσει οποιοσδήποτε. Όσων οι βίοι είχαν για κάποιο λόγο στιγματιστεί από κάποιο αρνητικό για την εικόνα της οικογένειας γεγονός, έμειναν έξω από τον κύκλο των προσώπων που δικαιούνται να μνημονευθούν σε ένα δημόσιο έργο που κατά πρώτο λόγο είχε ως στόχο την ανάδειξη του μεγαλείου του οίκου τούτου. Έτσι για παράδειγμα δεν υπάρχει μια αίθουσα αφιερωμένη στον Αλέξανδρο, ο οποίος βεβαίως υπήρξε ο πρώτος Μέδικος δούκας της Φλωρεντίας με κληρονομικό δικαίωμα διαδοχής. Ο έκλυτος βίος για τον οποίο ήταν γνωστός στους Φλωρεντινούς αλλά και το σύντομο και αδιάφορο, αν όχι επιβλαβές, διάστημα της διακυβέρνησής του, θα κηλίδωνε οπωσδήποτε την αψεγάδιαστη εικόνα της οικογένειας που προωθούσε ο δούκας και ο ζωγράφος του. Τόσο οι επιλογές των θεμάτων όσο και των προσώπων που θα απεικονίζονταν σχεδιάστηκαν με μεγάλη επιμέλεια για να ανταποκρίνονται στο σκοπό τους, ενώ και οι τεχνοτροπικές και μορφολογικές λύσεις, με κύριο χαρακτηριστικό την τοποθέτηση της δράσης σε πρώτο πλάνο και με έναν χώρο απλά υπαινικτικό, επιλέχτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν ούτως ώστε να αναδεικνύεται κυρίως το περιεχόμενο των έργων, που αποκτούσε πλέον πρωτεύοντα ρόλο. Ας δούμε γιατί και με ποιόν τρόπο σε μερικά παραδείγματα.

²⁷⁹ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 67.

²⁸⁰ Vasari-Milanesi, όπ. π., Giornata Seconda, Ragionamento Primo, τόμ. 8, σελ. 85.

Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΚΟΖΙΜΟ ΤΟΥ ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΥ

Όπως έχουμε πει, οι γαμήλιες διακοσμήσεις του 1539 και το παλάτι των Μεδίκων παρείχαν ήδη ένα γενικό περίγραμμα για την διακόσμηση των διαμερισμάτων του Κόζιμο, καθώς περιείχαν «τα σημαντικότερα γεγονότα από τους βίους των πιο επιφανών Μεδίκων από τον Κόζιμο τον πρεσβύτερο, σε διάλογο με τα γεγονότα από την σταδιοδρομία του δούκα»²⁸¹. Καταλυτική πρέπει να ήταν και η επίδραση από τις προπαγανδιστικές αναπαραστάσεις του Σαλβιάτι για το παλάτι των Φαρνέζε, ο οποίος έτσι κι αλλιώς είχε υιοθετήσει στο εικαστικό λεξιλόγιο εικονογραφικές και τεχνοτροπικές λύσεις που παρέπεμπαν στην αυτοκρατορική τέχνη του Αύγουστου – αλλά έμμεσα και στην πολιτιστική πολιτική που είχε αναπτύξει ο Ρωμαίος αυτοκράτορας²⁸².

Ο κύκλος λοιπόν της ένδοξης ιστορίας των Μεδίκων ανοίγει με τον πρώτο Κόζιμο της δυναστείας, την οποία τώρα ο δούκας ήθελε να εδραιώσει. Η επιλογή αυτού του προγόνου και όχι κάποιου άλλου προγενέστερου, προκειμένου να αρχίσει η ‘παράσταση’ στον κάτω όροφο, έχει φυσικά την σημασία της στην όλη σκηνοθεσία των διαμερισμάτων των Μεδίκων. Ο Κόζιμο ο πρεσβύτερος ήταν ο πρώτος Μέδικος που κατέκτησε πολιτικό αξίωμα στην Φλωρεντία και μάλιστα με την εκούσια απόδοσή του από τους ίδιους τους πολίτες. Ποια καλύτερη νομιμοποίηση της δυναστείας του μπορούσε να ζητήσει ο δούκας!

Επιπροσθέτως, η επιλογή των σκηνών που συμπεριλαμβάνονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα της οροφής είναι ενδεικτική των προθέσεων του καλλιτέχνη και του παραγγελιοδότη του: *Η αναχώρηση του Κόζιμο για την εξορία, Η επιστροφή του Κόζιμο από την εξορία, Ο Κόζιμο δηλώνει στον Άγιο Bentivoglio την καταγωγή του ώστε να κυβερνήσει την Μπολόνια, Ο Κόζιμο ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους ανθρώπους των γραμμάτων, Οι Μπρουνελέσκι και Γκιμπέρτι παρουσιάζουν στον Κόζιμο το μοντέλο για την εκκλησία του Σαν Λορέντζο*. Τα περιστατικά αναφέρονται είτε σε γεγονότα με πολιτική σημασία για την εδραίωση της εξουσίας του Μέδικου προγόνου, είτε σε σκηνές που αναδεικνύουν το μεγαλείο του ως μαικήνα των τεχνών, ιδιότητα για την οποία ήταν γνωστός και ιδιαίτερος δημοφιλής σε όλους τους Φλωρεντινούς. Ο δούκας προσέβλεπε αναλογικά να πετύχει την αναγνώρισή του και στα δύο επίπεδα, με σκοπό, όπως και ο ‘πρόγονός’ του Αύγουστος, να προβάλλει τον εαυτό του τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό

²⁸¹ Βλ. K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 91.

²⁸² Σχετικά με την πολιτιστική πολιτική του Αύγουστου πρβλ. υποσημείωση 273.

όχι ως τύραννο αλλά ως συνεχιστή της δημοκρατίας με τη θέληση του ‘λαού’. Καμία αναφορά δεν γινόταν στις εμπορικές και επιχειρηματικές δράσεις και αρετές του Κόζιμο του πρεσβύτερου, σε μια προσπάθεια να εξαλειφθεί από το νέο καθεστώς κάθε χαρακτηρισμός που να έχει σχέση με την τάξη των αστών και των εμπόρων²⁸³.

Λόγω της παράλληλης απασχόλησης του Αρρητινού και σε πολλές άλλες εργασίες (η διακόσμηση στα διαμερίσματα του πάνω ορόφου συνεχίζονταν) μεγάλο μέρος είχε εκτελεστεί από τους βοηθούς του – εδώ από τον Μάρκο ντα Φαέντζα – πάντα όμως πάνω σε σχέδια που είχε εκπονήσει ο ίδιος ο Βαζάρι (Βαζάρι/ Μάρκο ντα Φαέντζα, *Η Αίθουσα του Κόζιμο του Πρεσβύτερου*, νωπογραφία και λάδι σε ξύλο, 1556-1558). Σύμφωνα όμως με την πρακτική που ακολουθούσε, το κεντρικό έργο κάθε αίθουσας, λόγω της σημασίας που είχε εξαιτίας της θέσης του, το επιμελούνταν προσωπικά, όπως άλλωστε και όλα τα έργα όπως λέει ο ίδιος²⁸⁴.



Έτσι και εδώ η κεντρική σκηνή, όπου απεικονίζεται η πιο σημαντική ίσως στιγμή στην πολιτική ιστορία του Κόζιμο του Πρεσβύτερου και όλης της οικογενείας, η στιγμή που οι Φλωρεντινοί καλούν πίσω στην πόλη τον Κόζιμο και του προσφέρουν την εξουσία, φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο τον Αρρητινό.

²⁸³ Ο Williams υποστηρίζει ότι αυτό γινόταν και για λόγους διεθνούς γοήτρου, καθώς στον ανταγωνισμό με τα άλλα ιταλικά κράτη και κυρίως με την Φεράρα, η Φλωρεντία είχε την φήμη ότι ήταν απλά μια πόλη εμπόρων και τεχνιτών σε αντίθεση με τις άλλες πόλεις όπου υπήρχαν πριγκιπικές αυλές και οι κάτοικοί τους κατείχαν τίτλους ευγενείας, βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 170.

²⁸⁴ Όπως μας λέει ο ίδιος στην *Αυτοβιογραφία* του, βλ. G. Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, όπ. π., τόμ. 2, σελ. 1058.

Ο Μέδικος πάνω στο άλογό του επιστρέφει θριαμβευτής από την εξορία, από την Πάντοβα και την Βενετία, στις 6 Οκτωβρίου 1433 (Βαζάρι, *Η επιστροφή του Κόζιμο από την εξορία*, λάδι σε ξύλο, 1556-1558).



Είχε εκδιωχθεί από την γενέτειρά του στις 3 Οκτωβρίου 1433, επειδή ακριβώς είχε μεγάλη οικονομική και κοινωνική δύναμη και ήθελε να αποκτήσει και πολιτικές εξουσίες. Ο Βαζάρι τον τοποθετεί πιο ψηλά από όλους με μια στάση σταθερή και με ένα ύφος σχεδόν ηγεμονικό, να δίνει με σιγουριά προς τους υποτελείς του τις νέες του εντολές. Η στάση βέβαια σε προφίλ παρέπεμπε στο πολύ γνωστό έργο του Ποντόρμμο, την οποία ήδη είχε χρησιμοποιήσει για το πορτραίτο του Λορέντζο, και με κάποιες τροποποιήσεις, και σε αυτό του Αλέξανδρου. Η μορφή του είναι κυρίαρχη μέσα στον πίνακα, με μέγεθος αφύσικα μεγάλο σε σχέση με τις υπόλοιπες μορφές, οι οποίες βρίσκονται σε στάση παράκλησης προς το πρόσωπό του. Το τέχνασμα αυτό, να τοποθετεί τον πρωταγωνιστή σε πρώτο πλάνο και να μεγαθύνει στην ουσία την μορφή του, θα το εντοπίσουμε και σε άλλα έργα στη συνέχεια.

Το χρώμα που κυριαρχεί στην πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση, με τρόπο που να προκαλείται στον θεατή η αίσθηση ότι λείπουν όλα τα υπόλοιπα χρώματα από δίπλα, είναι το συμβολικό κόκκινο χρώμα που παρέπεμπε στον ένδοξο πρόγονο – πιθανόν λόγω και του έργου του Ποντόρμμο – αλλά και στους αρχαίους Ρωμαίους²⁸⁵. Η Cox-Rearick μας πληροφορεί επίσης ότι η κόκκινη τήβεννος στην χριστιανική εικονογραφική παράδοση είναι το σύμβολο του μαρτυρίου του Αγίου Κοσμά, το οποίο συναντάται συχνά στην εικονογραφική παράδοση του Κόζιμο του

²⁸⁵ Στους ρωμαϊκούς χρόνους η κόκκινη τήβεννος, σύμβολο θρησκευτικής και κοσμικής εξουσίας, φοριόταν αποκλειστικά από τους αυτοκράτορες και τα υψηλότερα μέλη της συγκλήτου και του ιερατείου, εν μέρει εξαιτίας και του υψηλού κόστους.

Πρεσβύτερου, αλλά πλέον και σε αυτή του δούκα, λόγω της συνωνυμίας αλλά και του κοσμικού συμβολισμού που εμπεριέχει το ίδιο το όνομα, Κοσμάς- κόσμος-Κόζιμο²⁸⁶. Στο μικρό παρεκκλήσι προς τιμήν του πάπα Λέοντα Ι΄ θα βρούμε τους δύο συνονόματους, ντυμένους και τους δύο με κόκκινα ενδύματα, τον *Κόζιμο τον Πρεσβύτερο ως Άγιο Κοσμά* (εικ. αριστερά, Βαζάρι, λάδι σε ξύλο, 1557-1558) και τον *δούκα ως Άγιο Δαμιανό* (εικ. δεξιά, λεπτ. Βαζάρι, λάδι σε ξύλο, 1557-1558). Εξάλλου



ο Βαζάρι πολύ πιθανόν να γνώριζε το ανέκδοτο που κυκλοφορούσε τότε στην Φλωρεντία ότι «μπορείς να φτιάξεις έναν ευγενή με δυο γιάρδες κόκκινο ύφασμα»²⁸⁷.

Το στυλ του Αρρητινού παραμένει πάντα περιγραφικό, με μια επίφαση ρεαλισμού, που όμως λόγω των αφύσικων, αλλά όχι δύσκολων, κινήσεων που παρατηρούμε στην *Επιστροφή του Κόζιμο από την εξορία*, σε συνδυασμό με τον σχεδόν απόκοσμο φωτισμό, χωρίς έντονες σκιές, μας δίνουν την αίσθηση πιο πολύ μιας δισδιάστατης εικόνας χωρίς βάθος, σαν ένα κολάζ από φωτογραφίες. Ακόμα και η κίνηση του χεριού του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, η οποία θα έπρεπε να μας δίνει την εντύπωση ότι εδώ πράγματι πρόκειται για μια σκηνή γεμάτη ένταση, εφόσον δίνει με ύφος αυστηρό κάποιες διαταγές, είναι άκομψη και δεν πείθει τον θεατή για τις προθέσεις του πρωταγωνιστή. Λόγω του αφύσικα μεγάλου χεριού σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα και της άκομψης κίνησης, η όποια ένταση εξαφανίζεται και απομένει απλά μια εντυπωσιακή εικόνα, χωρίς όμως καμία ζωντάνια (εικ. στην επόμενη σελίδα, *Η επιστροφή του Κόζιμο από την εξορία*, λεπτ.).

²⁸⁶ Βλ. J. Cox-Rearick, *Dynasty and destiny in medici art*, όπ. π., σελ. 44.

²⁸⁷ Βλ. J.N. Stephens, *The fall of the Florentine Republic 1512-1530*, όπ. π., σελ. 26.



Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΛΟΡΕΝΤΖΟ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΗ

Την ίδια μεταχείριση επιφύλασσε και για την επόμενη αίθουσα, του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπή, του δεύτερου, χρονικά μόνο, σε σημασία πρόγονο του δούκα. Στην περίπτωση αυτή το πολιτικό μήνυμα ήταν ακόμα πιο ξεκάθαρο, καθώς είχε δημιουργηθεί πολύ μεγάλη φήμη γύρω από το όνομα του Λορέντζο, τόσο ως μαικήνα των τεχνών όσο και ως πολιτικού· η εποχή του ήταν γνωστή ως ο 'χρυσός αιώνας'. Ήταν, άλλωστε, ο πρώτος που ανοικτά είχε εκφράσει την πεποίθηση ότι οποιοσδήποτε επιθυμούσε την οικονομική και κοινωνική κυριαρχία, έπρεπε πρωτίστως να επιδιώκει την πολιτική· ο Κόζιμο μοιάζει να συνεχίζει από εκεί που σταμάτησε ο Λορέντζο.

Η αίθουσα αυτή μας δίνει μια πολύ καλή ευκαιρία να διαπιστώσουμε, κυρίως λόγω των χρωματικών επιλογών, τη διαφορά ανάμεσα στα έργα που εκτέλεσε μόνος του ο Βαζάρι και σε εκείνα που εκτέλεσαν άλλοι, είτε μαζί του είτε βασισμένοι στα σχέδιά του. Ο ίδιος, συνεπής στις μέχρι τώρα επιλογές του, υιοθετεί μια χρωματική παλέτα όπου κυριαρχεί ένα μόνο χρώμα, πολύ πιο συντηρητική σε σχέση με αυτή των υπολοίπων συνεργατών του, την οποία βέβαια δεν απορρίπτει λόγω μάλλον αυτής της επίφασης κομψότητας που δίνει όπως είπαμε αυτό το διακοσμητικό στυλ. Αν

συγκρίνουμε τον κεντρικό πίνακα της οροφής, τον οποίο εκτέλεσε μαζί με τον κύριο συνεργάτη του αυτήν την εποχή, τον Μάρκο ντα Φαέντζα (εικ. αριστερά, Βαζάρι/Μάρκο ντα Φαέντζα, *Ο Λορέντζο ο Μεγαλοπρεπής δέχεται τα δώρα των πρεσβευτών*, λάδι σε ξύλο, 1556-1558), σε δικό του φυσικά σχέδιο, παρατηρούμε μια μεγάλη και εντυπωσιακή πολυχρωμία – όχι όμως και χρωματική αρμονία – σε σχέση με τις πλαϊνές παραστάσεις (εικ. δεξιά, Βαζάρι, *Ο Λορέντζο ο Μεγαλοπρεπής στη Δίαιτα της Κρεμόνας*, λάδι σε ξύλο, 1556-1558) που εκτέλεσε μόνος του²⁸⁸, όπου βλέπουμε πάλι την κυριαρχία ενός και μόνο χρώματος, εν προκειμένω πάλι του κόκκινου, διαπιστώνοντας τις δύο διαφορετικές προσεγγίσεις.



Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΛΕΟΝΤΑ Ι΄

«1560 – Θυμάμαι ότι αυτόν τον χρόνο στην αρχή του Γενάρη άρχισε η αίθουσα του Πάπα Λέοντα όπου εκτελέστηκαν στην οροφή, σε λάδι, σε εννέα μεγάλους πίνακες, όλα τα έργα»²⁸⁹. Από την αίθουσα του Λορέντζο περνάμε δίπλα στην Αίθουσα του πρώτου Μεδίκου πάπα. Η εκτέλεση της αίθουσας αυτής άρχισε χρονικά μεταγενέστερα από αυτή του δούκα και του πατέρα του, όμως στην διαδοχή των Μεδίκων ο πάπας ακολουθεί τον Λορέντζο. Ο Βαζάρι του επιφυλάσσει την αίθουσα που βρίσκεται στο κέντρο των διαμερισμάτων, κάτω ακριβώς από την *Αίθουσα των Στοιχείων*, που έχει το μεγαλύτερο μέγεθος. Οι Μεδικοί είχαν επιστρέψει στη Φλωρεντία το 1512, η δύναμή τους όμως εδραιώθηκε μόνο με την

²⁸⁸ Για τις αποδόσεις αυτές συμφωνούν και οι κυριότεροι μελετητές, βλ. Et. Allegri / Al Cecchi., όπ. π., σελ. 136-142, Ug. Muccini / Al. Cecchi, όπ. π., σελ. 128-137 και L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 96-98.

²⁸⁹ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 83.

άνοδο στον παπικό θρόνο δύο εκπροσώπων της οικογένειας, του Λέοντα Γ' (1513-1521) και του Κλήμεντα Ζ' (1523-1534). Ο Λέων Γ', σε αντιστοιχία με την επάνω αίθουσα, ήταν αυτός που θα θέσει τις βάσεις ενός νέου κόσμου, εκείνον όπου θα κυβερνούν παντοτινά οι Μεδικοί. Η εκλογή του απετέλεσε την πιο λαμπρή στιγμή της οικογένειας των Μεδίκων και σηματοδότησε την κορύφωση της δύναμης και της επιρροής τους. Όπως αυτός είχε καταλάβει το ύψιστο θρησκευτικό αξίωμα, που πιθανόν να ισοδυναμούσε την εποχή εκείνη και με το ύψιστο πολιτικό αξίωμα στην Ιταλία, έτσι και ο δούκας επιθυμούσε να καταλάβει τον πολιτική εξουσία στην Τοσκάνη και τα σκήπτρα σε όλη την χερσόνησο.

Όταν ο Λέοντας Γ' επισκέπτεται την Φλωρεντία (Βαζάρι, λάδι σε ξύλο, λεπτ., 1560) στα 1515, ο δούκας αν και δεν είχε γεννηθεί ακόμα, απεικονίζεται και τον ξεχωρίζουμε ως νεαρό άντρα ανάμεσα στο πλήθος.



Στην ίδια επίσης αίθουσα βρίσκουμε, ντυμένους ως Ρωμαίους αυτοκράτορες, τους δύο πρώτους δούκες της Φλωρεντίας, (Βαζάρι, εικ. αριστερά, *Ο Αλέξανδρος των Μεδίκων*, λάδι σε ξύλο και εικ. δεξιά, *Ο Κόζιμο Α'*, λάδι σε ξύλο, και τα δύο ~1560),



σε ένα είδος διαλόγου ανάμεσα στους πρώτους πολιτικούς άρχοντες και σε αυτόν που βρέθηκε στην κορυφή της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, με τους συνειρμούς να είναι κάτι παραπάνω από προφανείς, τόσο ως προς το ποιος εξουσιάζει την πόλη αλλά και τι είδους, με την έγκριση του παπικού θρόνου, ‘θεϊκή’- απόλυτη εξουσία ασκεί.

Στον κεντρικό πίνακα της οροφής συναντάμε για πρώτη φορά μια ιστορική σκηνή· πρόκειται για την *Κατάληψη του Μιλάνου* (Βαζάρι/ Τζιοβάνι Στραντάνο (Stradano Giovanni), λάδι σε ξύλο, 1560) που έλαβε χώρα στις 19 Νοεμβρίου 1521, όταν αυτοκρατορικά και παπικά στρατεύματα κατέκτησαν την πόλη που οι Γάλλοι κατείχαν και ήλεγχαν για χρόνια.



Η αίθουσα αυτή άρχισε όπως ο ίδιος ο Αρρητινός μας λέει στα 1560. Οι Γάλλοι, οι μισητοί εχθροί των Μεδίκων και του συμμάχου τους, του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄, οι κύριοι σύμμαχοι των δημοκρατικών, αλλά και πολύ πιο πρόσφατα των Σιενέζων, που είχαν στραφεί ενάντια στον Κάρολο Ε΄ και στην συνέχεια αντιστάθηκαν σθεναρά στον ίδιο τον Κόζιμο, είχαν εδώ και ένα χρόνο αποποιηθεί κάθε δικαιώματος στην Ιταλία, υπογράφοντας την συνθήκη του Cateau-Cambresis(1559). Με την απομάκρυνση της μεγαλύτερης απειλής για τα συμφέροντα του Κόζιμο και των συμμάχων του Ισπανών, με την υπογραφή της τελικής συμφωνίας για συμμαχία με

τους Αψβούργους, ο πίνακας αυτός μοιάζει με πολιτική δήλωση υπέρ της ανεξαρτησίας των Φλωρεντινών και των ίδιων των Μεδίκων απέναντι σε οποιονδήποτε εξωτερικό έλεγχο και κίνδυνο²⁹⁰. Ας μην ξεχνάμε ότι με την εισβολή των Γάλλων στη χερσόνησο στα 1494 οι Μεδικοί εκδιώχθηκαν από την γενέτειρά τους, ενώ ολόκληρη η Ιταλία εισήλθε σε μια περίοδο έντονων και βίαιων αναταραχών, που οδήγησαν στην καταστροφή του ίδιου του συμβόλου της δύναμης της, της Ρώμης, και τελικά σε μια περίοδο οικονομικής κρίσης από την οποία δεν μπόρεσε να εξέλθει τους επόμενους αιώνες και να αναλάβει εκ νέου την πρωτοκαθεδρία σε πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο.

Στυλιστικά ο Βαζάρι, αν και είχε εδώ ως βοηθό του τον Τζιοβάνι Στραντάνο, ακολούθησε την πεπατημένη και χρησιμοποίησε όλα τα κωδικοποιημένα πια και ακαδημαϊκά στοιχεία που διαπιστώσαμε ήδη. Χρωματικά πρόκειται για ένα είδος μονοχρωμίας με καφέ και κόκκινους τόνους σε διάφορες κλίμακες – λόγω ίσως και του ότι ο πρωταγωνιστής είναι ο Καρδινάλιος Τζούλιο των Μεδίκων με το χαρακτηριστικό κόκκινο ένδυμα. Η κύρια σκηνή δράσης, η κατάληψη της πόλης δηλαδή, βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο, σε πρώτο πλάνο χαμηλά, αφήνοντας κατά την προσφιλή του τακτική πιο ελεύθερο το πάνω μέρος του πίνακα. Η πολυπρόσωπη σκηνή εξελίσσεται προοδευτικά προς τα πάνω, όχι όμως και προς τα πίσω, αφήνοντας και πάλι την αίσθηση ότι δεν υπάρχει βάθος, όπως ένα δισδιάστατο ανάγλυφο, ενώ και οι μορφές, που υποτίθεται ότι παίρνουν μέρος σε μεγαλύτερη απόσταση, πιο πολύ υπονοούνται, ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι πρόκειται για έργο στην οροφή και επομένως σε μεγάλη απόσταση από το δάπεδο. Το περιγραφικό και διακοσμητικό στυλ συναντάται για μία ακόμη φορά – όπως είναι για παράδειγμα αυτά τα χοντροκομμένα και σαν σε παχύρρευστη μορφή σώματα – ενώ παρόλο ότι υπάρχουν κάποιες πομπώδεις στάσεις τα πάντα μοιάζουν ακινητοποιημένα. Τέλος παρατηρούμε την υιοθέτηση κάποιων εικονογραφικών μοτίβων από παλαιότερους δασκάλους και μάλιστα με τον εκλεκτικισμό που περιγράψαμε πιο πάνω, όπως για παράδειγμα στην μορφή που κρέμεται στον τοίχο, που προέρχεται από την *Πυρκαγιά στο Μπόργκο* του Ραφαήλ, με μια οπτική γωνία που παραπέμπει και πάλι στην *Μάχη της Κασίνα* του Μιχαήλ Αγγελου.

²⁹⁰ Ο Βαζάρι μάλιστα φρόντισε εδώ, όπως είχε κάνει και με τους *Βίους* του, να δώσει με την μεγαλύτερη δυνατή ιστορική ακρίβεια τα γεγονότα, χωρίς σύμβολα και αλληγορίες, σύμφωνα και με την εντολή του ίδιου του δούκα, προκειμένου να δίνει πραγματικά την εντύπωση μιας επίσημης δημόσιας καταγραφής που δεν σηκώνει αμφιβολίες και αντιρρήσεις.

Από την αίθουσα του πάπα Λέοντα Ι΄ περνάμε δίπλα σε εκείνη του άλλου Μεδίκου πάπα, του Κλήμη Ζ΄, του πάπα που έστειψε τον Κάρολο Ε΄ αυτοκράτορα και νομιμοποίησε την κυριαρχία του στην Ιταλία (Βαζάρι/ Στραντάνο, *Η στέψη του Κάρολου Ε΄*, λάδι σε ξύλο, 1561), ο οποίος επίσης έστειψε τον Αλέξανδρο πρώτο Δούκα της Φλωρεντίας νομιμοποιώντας με τη σειρά του τις μοναρχικές βλέψεις των Μεδίκων και τις φεουδαρχικές τάσεις της νέας μεγαλοαστικής αριστοκρατίας. Την σκηνή μάλιστα της στέψης του Καρόλου Ε΄ την περιγράφει με πολύ αναλυτικότερο τρόπο στα *Ricordanze*, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα έργα²⁹¹.



Επόμενη αίθουσα και πριν από εκείνη του ίδιου του δούκα, είναι η αίθουσα του πατέρα του, του ένδοξου και διάσημου για τις στρατιωτικές του επιδόσεις, στρατηγού Τζιοβάνι ντελε Μπάντε Νέρε. Ο νέος δούκας, ως απόγονος του ένδοξου στρατηγού, εκτός από διοικητικές και πολιτικές αρετές διέθετε και στρατιωτικές και ακόμα και «σε καιρό ειρήνης δεν σκεφτόταν τίποτε άλλο παρά τους τρόπους διεξαγωγής του πόλεμου»²⁹², σύμφωνα με την πολιτική φιλοσοφία του Μακιαβέλι. Στη Μεγάλη Σάλα θα δούμε πάλι τον Κόζιμο να σχεδιάζει ο ίδιος προσωπικά την κατάληψη της Σιένας.

²⁹¹ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 84-85.

²⁹² Ν. Μακιαβέλι, *Ο Ηγεμόνας*, όπ. π., σελ. 85.

Η ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΟΥ ΔΟΥΚΑ ΚΟΖΙΜΟ Α΄

«Θυμάμαι ότι τον ίδιο χρόνο (ενν. 1559) έγινε η αίθουσα, πλάι σε αυτήν του Δούκα Κόζιμο, με μια μεγάλη ιστορία στη μέση σε λάδι»²⁹³. Η ώρα του θριάμβου για τον Κόζιμο πλησίαζε. Στην αίθουσα αυτή που είναι τοποθετημένη ανάμεσα σε τρεις, σε αυτήν που είναι αφιερωμένη στον μεγάλο πολιτικό και μαικήνα των τεχνών, τον Λορέντζο, στον μεγάλο στρατηγό και πατέρα του, τον Τζιοβάνι ντελε Μπάντε Νέρε και τέλος στον εκκλησιαστικό άρχοντα, τον Λέοντα Ι΄, αναπαριστώνται όλες οι σημαντικές στιγμές της προσωπικής σταδιοδρομίας του δούκα. Έχουμε την απεικόνιση του Κόζιμο σε διαφορετικές ηλικίες, από το 1537 και την πρώτη φάση της εκλογής και της εδραίωσης στην εξουσία, μέχρι και την στιγμή που αρχίζει το έργο, όπου παρουσιάζεται με τις αρετές τις οποίες ήθελε να επιδείξει ως πάτρωνας των τεχνών, ως στρατιωτικός ηγέτης, αλλά και ως ηγέτης που φροντίζει το κράτος του με την κατασκευή δημοσίων έργων. Η σκηνοθεσία της ‘παράστασης’ είναι εξαιρετική και απ’ το ένα έργο περνάμε στο άλλο μέσα από τις κινήσεις και το βλέμμα του ίδιου του πρωταγωνιστή που μας προτρέπει και μας υποδεικνύει προς ποια κατεύθυνση πρέπει να κοιτάξουμε, ώστε να ολοκληρωθεί ο κύκλος της περιήγησής μας στην αίθουσα.

Ο Forster υποστηρίζει ότι τα πέντε γεγονότα που βρίσκουμε στα μεγάλα έργα του δωματίου, εικονογραφούν τις αρετές που αποδίδονται γενικά στο καθεστώς του Κόζιμο: «δύναμη και νίκη στο κεντρικό έργο με τους *Αιχμάλωτους από το Μοντεμούρλο*, εξουσία μέσω της *Εκλογής του Κόζιμο*, ελευθερία ή γενναιοδωρία απέναντι στην πόλη και τις τέχνες στο τόντο *Ο Κόζιμο και οι καλλιτέχνες του*. Ο ρόλος του ως στρατηγού και ως στρατιωτικού διοικητή περιγράφεται με τα άλλα δύο τόντι που δείχνουν την *Οχύρωση του Πόρτο Φερράιο στην Έλμπα* και *Ο Κόζιμο στέλνει στρατεύματα στη Σερραβάλλε*. Κάθε τόντο συνοδεύεται από τους διπλανούς πίνακες με αλληγορικές αναπαραστάσεις των πόλεων της Τοσκάνης που η κάθε μια δέχθηκε κάποια συγκεκριμένη χάρη από τον Κόζιμο, ο οποίος εμφανίζεται τώρα νεαρός και με αρχαία πανοπλία»²⁹⁴. Μετά τους μυθικούς και ιστορικούς προγόνους φτάνουμε στο τέρμα της ιστορίας, στο απόγειο της δόξας της οικογενείας. Εδώ συνοψίζονται τα επιτεύγματα του ίδιου του Κόζιμο μέσα από την δική του οπτική

²⁹³ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 81.

²⁹⁴ K. W. Forster, «Metaphors of Rule», όπ. π., σελ. 96 και για πλήρη επεξήγηση των σκηνών βλ. Ug. Muccini / Al. Cecchi, όπ. π., σελ. 139-146.

γωνία, η ιδεολογία του για τη νέα του θέση μέσα στο κράτος και τις σχέσεις που είχε ή επιθυμούσε να έχει με τους συμπολίτες του.

Βλέπουμε λοιπόν να απεικονίζεται η απόλυτη κυριαρχία του απέναντι στους εσωτερικούς του αντιπάλους στην *μάχη στο Μοντεμούρλο* (Βαζάρι/ Στραντάνο, λάδι σε ξύλο, 1559), ως δήλωση και του πολιτικού συστήματος που ήθελε να εφαρμόσει. Ντυμένος ως Ρωμαίος αυτοκράτορας δίνει εντολές στους ηττημένους δημοκρατικούς και στους Γάλλους συμμάχους τους που σκύβουν το κεφάλι σε ένδειξη απόλυτης υποταγής στον νέο τους άρχοντα και στην νέα πολιτική κατάσταση.



Κοιτάζοντας στη συνέχεια το τόντο όπου απεικονίζεται ο *δούκας ανάμεσα στους καλλιτέχνες της Αυλής του* (εικ. στην επόμενη σελίδα, Βαζάρι, λάδι σε ξύλο, 1559), μπορούμε να διαπιστώσουμε τις σχέσεις του με αυτούς αλλά και τις σχέσεις που είχαν διαμορφωθεί γενικότερα μέσα στο δουκάτο. Ο Κόζιμο επιθυμούσε ασφαλώς να διαμορφώσει μια εικόνα για τον εαυτό του ως προστάτη και πάτρωνα των τεχνών προκειμένου να αυξήσει ακόμα περισσότερο το γόητρό του. Έτσι, όπως παρατηρεί ο Kirwin, το έργο αυτό έχει διπλό ρόλο: «κεντρικό σημείο της ιδεολογίας του κύκλου είναι αυτή η εικόνα του Κόζιμο ως αδιαμφισβήτητου ηγέτη της Τοσκάνης... και η επανεκτίμηση της σχέσης άρχοντα- καλλιτέχνη που λαμβάνει χώρα στην Αυλή του Κόζιμο»²⁹⁵.

²⁹⁵ C. W. Kirwin, «Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio», όπ .π., σελ. 121.



Ο Βαζάρι επιθυμεί να δώσει ακριβώς την εικόνα του πάτρωνά του ως προστάτη των τεχνών, «εφόσον η Εξοχότητά σας, ακολουθώντας τα ίχνη των εκλαμπρότατων προγόνων της, αλλά και επειδή προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και παροτρύνεται από την εκ φύσεως μεγαλοψυχία της, δεν παύει να ευνοεί και να εξυψώνει κάθε είδους αρετή, όπου και αν αυτή συναντάται, και όχι μόνον έχει υπό την προστασία της ιδίως τις τέχνες του σχεδίου, αλλά και σπάνια έργα τους»²⁹⁶, όπως ο ίδιος μας δηλώνει στην αφιέρωση των *Bίων*. Επιπροσθέτως, ο ίδιος ο καλλιτέχνης θέλει με αυτόν τον τρόπο να νομιμοποιήσει και την δική του κοινωνική θέση – ανάμεσα στους καλλιτέχνες τοποθετεί και τον εαυτό του, κάτω αριστερά – και την θέση των καλλιτεχνών γενικότερα στη χωρία των ελευθέρων τεχνών, παρουσιάζοντας την κοινωνική και οικονομική άνοδο που είχαν επιτύχει.

Η εξάρτηση όμως από τον άρχοντα, όπως έχουμε επανειλημμένως τονίσει, είναι πλήρης και μάλιστα εδώ φαίνεται με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Όλα μοιάζουν να πηγάζουν από τον δούκα, όλες οι πολιτισμικές δραστηριότητες, όπως άλλωστε και οι κοινωνικό-πολιτικές, συγκεντρώνονται και ελέγχονται από αυτόν. Είναι εξάλλου ο μοναδικός παραγγελιοδότης. Ο Κόσμος είναι τοποθετημένος στο κέντρο του τόnton, περιτριγυρισμένος από τους καλλιτέχνες και σε μεγαλύτερο μέγεθος, ώστε να είναι ευδιάκριτη η διαφορά του από τους υποτελείς αυλικούς του. Με αυτόν τον τρόπο μοιάζει να επιβάλλεται σε όλα τα επίπεδα της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής. Μάλιστα τοποθετώντας σε αυτή την χορεία των καλλιτεχνών, που

²⁹⁶ Βαζάρι- Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 7. Μάλιστα θα συμπεριλάβει την ίδια ακριβώς έκφραση και στις δύο εκδόσεις των *Bίων*.

αξίζει να απαθανατιστούν εδώ, ζώντας και νεκρούς²⁹⁷, ο Βαζάρι σχηματίζει μια φανταστική σύνθεση, υπονοώντας την εξουσία του δούκα ακόμα και στους νεκρούς και στην ίδια την ιστορία. Όπως ο Κόζιμο επιθυμούσε, και είχε πλέον κατορθώσει, να ελέγχει όλες τις δραστηριότητες σε κοινωνικό- οικονομικό- πολιτικό επίπεδο, έτσι και στον πολιτιστικό τομέα οι καλλιτέχνες «αν έπρεπε να εξαρτώνται από κάποιον, αυτός θα έπρεπε να είναι μόνο ο άρχοντας που χρηματοδοτούσε τα έργα τους»²⁹⁸.

Για μια ακόμα φορά ο Βαζάρι, σε συνεργασία με τον Μπάρτολι, θα χρησιμοποιήσει ως όχημα για την προπαγάνδα του μύθου των Μεδίκων κάποια πολύ γνωστά εικονογραφικά μοτίβα, που στην περίπτωση αυτή προέρχονται και πάλι από την αρχαιότητα, προσδίδοντάς τους έτσι όλο το απαραίτητο κύρος. Σύμφωνα με το παράδειγμα του φίλου από τα παιδικά τους χρόνια, του Σαλβιάτι, ο οποίος πρώτος είχε κάνει χρήση αυτών των μοτίβων, έτσι και ο Βαζάρι θα στρέψει το βλέμμα του στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα στην θριαμβική ασίδα του Κωνσταντίνου, όπου απεικονίζεται ο Μάρκος Αυρήλιος ανάμεσα στις ελευθέρια τέχνες²⁹⁹ (ανάγλυφο, Ρώμη, Ασίδα του Κωνσταντίνου, ~170 μ.Χ.).



²⁹⁷ Οι δύο μορφές τοποθετημένες εκατέρωθεν και ντυμένες με αρχαϊκά ενδύματα, ώστε να ξεχωρίζουν από τους ζώντες, είναι ο αρχιτέκτονας Μπατίστα ντελ Τάσσο, στα αριστερά, και ο γλύπτης και αρχιτέκτονας των κήπων, ο Τρίμπολο, στα δεξιά. Για την ακριβή αναγνώριση όλων των μορφών βλ. C. W. Kirwin, «Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 115-120.

²⁹⁸ C. W. Kirwin, όπ. π., σελ. 121.

²⁹⁹ Πρόκειται για τις «σκηνές που απεικονίζονται στα μεγάλα ανάγλυφα και αρχικά εντάσσονταν σε συμφραζόμενα που αναφέρονταν στον Αδριανό, τον Τιβέριο ή τον Μάρκο Αυρήλιο... Τα ανάγλυφα ανήκαν αρχικά σ' ένα μνημείο του Μάρκου Αυρήλιου κι εδώ βρίσκονται σε δεύτερη χρήση», N. H. Ramage/ An. Ramage, *Ρωμαϊκή Τέχνη*, όπ. π., σελ. 325.

Το ανάγλυφο που λίγα χρόνια πριν υπήρξε το πρότυπο για τον Σαλβιάτι στο παλάτι των Φαρνέζε, τώρα χρησιμοποιείται και στο δουκικό παλάτι και μάλιστα τρεις φορές: *Ο Κόζιμο ο πρεσβύτερος ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους ανθρώπους των γραμμάτων, Ο Λορέντζο των Μεδίκων με τους φιλοσόφους και τους ανθρώπους των γραμμάτων, Ο Κόζιμο ανάμεσα στους καλλιτέχνες της Αυλής του*³⁰⁰.

Σε αυτή τη σκηνή συγκεντρώνεται γύρω από τον Κόζιμο ένας ιδεατός κύκλος που απαρτίζεται από καλλιτέχνες που υπηρέτησαν ή υπηρετούν τον δούκα. Ακολουθώντας το ρωμαϊκό ανάγλυφο θα χωρίσει την σκηνή σε δύο επίπεδα και θα τοποθετήσει τον πρωταγωνιστή στο κέντρο της δράσης επάνω, με την ίδια μάλιστα στάση με το πρωτότυπο και με μεγαλύτερες διαστάσεις από τις υπόλοιπες μορφές, όπως ακριβώς και η μορφή του Μάρκου Αυρήλιου. Μόνη διαφορά θα είναι το κεφάλι του, στραμμένο προς τα πάνω και δεξιά, όπως κοιτάζουμε, όμως αυτό εντάσσεται, όπως υποστηρίζει και ο Kirwin³⁰¹, στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να καθοδηγήσει το βλέμμα του θεατή προς την κατεύθυνση με την οποία ήθελε να ειπωθούν τα έργα. Η αίσθηση της έλλειψης βάθους που διαπιστώσαμε και σε προηγούμενα έργα, εδώ δικαιολογείται απόλυτα αν αναλογιστεί κανείς ότι πρόκειται για την μεταφορά ενός μοτίβου από ανάγλυφο σε ζωγραφική, το οποίο βέβαια εξυπηρετεί τον στόχο του πίνακα για ανάδειξη του θέματός του και εν προκειμένω του ρόλου του δούκα ως προστάτη των τεχνών. Το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα δεν είναι πλέον αποκλειστικά εικονογραφικό όπως γινόταν στην αναγέννηση³⁰², αλλά τώρα και τεχνοτροπικό, με την άρνηση του χώρου να είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά. Χρωματικά βρίσκουμε και πάλι την κυριαρχία των καφέ-κόκκινων τόνων, με εξαίρεση ένα καθαρό κόκκινο που υπάρχει στις κάλτσες του δούκα, ατυχώς για την όποια χρωματική αρμονία θα υπήρχε χωρίς αυτό, δικαιολογημένα όμως σε σημειολογικό επίπεδο, καθώς παραπέμπει απευθείας στο συμβολικό κόκκινο χρώμα των Ρωμαίων.

Η επιτυχημένη από ότι φαίνεται, λόγω της επανάληψης, σύνθεση του Βαζάρι, προσεχτικά μελετημένη, αν αναλογιστούμε τα πολλά προσχέδια που υπάρχουν³⁰³,

³⁰⁰ Ο Kirwin, που αφιερώνει ένα εκτενέστατο άρθρο για το συγκεκριμένο έργο, κατά έναν περίεργο τρόπο αγνοεί πλήρως το έργο του Σαλβιάτι, αν και στον ίδιο τόμο του περιοδικού έχει δημοσιευθεί το άρθρο του Forster, στο οποίο υπάρχει σχετική αναφορά και που σίγουρα γνώριζε καθώς παραπέμπει σε αυτό, βλ. C. W. Kirwin, «Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 113.

³⁰¹ Βλ. C. W. Kirwin, όπ. π., σελ. 113.

³⁰² Βλ. Ν. Χατζηνικολάου, «Η Αναγέννηση στις Τέχνες», *Ελευθεροτυπία, Ιστορικά*, 2001, τχ. 81, σελ. 31-32.

³⁰³ Βλ. C. W. Kirwin, όπ. π., σελ. 110-115.

υποδεικνύει το βαθμό στον οποίο η σκηνή παραπέμπει στο αρχαίο πρότυπο. Ο Κόζιμο επιθυμεί να συνδεθεί όχι μόνο με την δυναστική παράδοση του Λορέντζο και του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, που έτσι κι αλλιώς είχαν μεγάλη φήμη ως προστάτες των τεχνών και των γραμμάτων, αλλά και με την ακόμη σπουδαιότερη κληρονομιά της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και τον ίδιο τον Μαικήνα που βρισκόταν στην υπηρεσία του Οκταβιανού.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΙΘΟΥΣΑ Ή **ΣΑΛΑ ΝΤΕΛ ΤΣΙΝΚΟΥΕΤΣΕΝΤΟ**³⁰⁴

«1563 – Θυμάμαι ότι ο Εκλαμπρότατος και Εξοχότατος Δούκας Κόζιμο των Μεδίκων αποφάσισε ότι έπρεπε να γίνει η μεγάλη σάλα του Δουκικού Παλατιού από πίνακες και να ανέβει η οροφή περισσότερο από 15 πήχες»³⁰⁵. Την ίδια λοιπόν χρονιά που ιδρύονταν η Ακαδημία του Σχεδίου και η καλλιτεχνική ζωή της Φλωρεντίας τίθονταν και επισήμως υπό κρατική προστασία, άρχισε η ανακαίνιση της *Μεγάλης Αίθουσας* του Παλάτσο Βέκκιο.

Η αίθουσα που σχεδιάστηκε αρχικά για να εξυπηρετεί τις ανάγκες του Μεγάλου Συμβουλίου της φλωρεντινής Δημοκρατίας απέκτησε, λόγω της νέας χρήσης της ως αίθουσας ακροάσεων, διαφορετικό νόημα από τα υπόλοιπα διαμερίσματα του παλατιού. Ήταν ακριβώς η αίθουσα όπου θα διεξάγονταν οι επίσημες τελετές του νέου καθεστώτος, όλα τα επίσημα γεύματα, η αίθουσα όπου θα γίνονταν δεκτοί όλοι οι βασιλείς, οι αυτοκράτορες και οι πάπες, οι απεσταλμένοι και πρέσβεις των άλλων κρατών. Μπορεί βέβαια και τα υπόλοιπα διαμερίσματα να φιλοξενούσαν τους ‘υψηλούς’ προσκεκλημένους, όμως αυτή η αίθουσα απέκτησε συμβολικό χαρακτήρα. Εδώ θα βρούμε πλήρως εκφρασμένο το πολιτικό ‘όραμα’ του Κόζιμο για την νομιμοποίηση του πριγκιπικού του τίτλου και την διεθνή του αναγνώριση.

Την ίδια άλλωστε περίοδο που άρχισαν οι εργασίες στο παλάτι, διεξάγονταν και οι διαπραγματεύσεις για την απόδοση του νέου τίτλου από τον πάπα και τον αυτοκράτορα. Η εκτέλεση των εργασιών στην αίθουσα που προοριζόταν ως σύμβολο της εξουσίας του δούκα και της πολιτικής του ιδεολογίας απέκτησε ιδιαίτερη σημασία και το ζωγραφικό πρόγραμμα μπορεί να γίνει κατανοητό μέσα σε αυτό το

³⁰⁴ Πρβλ. στο παράρτημα, σελ. 138-139 για το σχεδιάγραμμα και την εξέλιξη του προγράμματος για τα έργα της οροφής.

³⁰⁵ Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 88.

πλαίσιο της διεθνής προσπάθειας που κατέβαλε ο Κόζιμο. Ο ίδιος έκανε σαφές προς τον Βαζάρι, «πριν τις 21 Ιανουαρίου του 1565», ότι το έργο θα έπρεπε να ολοκληρωθεί για τους γάμους του γιου του Φραντσέσκο με την αδελφή του νέου αυτοκράτορα, Τζιοβάννα³⁰⁶. Ο Αρρητινός του είχε υποσχεθεί μία σάλα τόσο εξαίσια που θα ξεπερνούσε σε μεγαλείο οτιδήποτε είχε γίνει μέχρι τώρα «είτε από την βενετσιάνικη σύγκλητο είτε από τον πάπα, τον βασιλιά ή τον αυτοκράτορα»³⁰⁷.

Πρόκειται για ένα περίπλοκο εγχείρημα στο οποίο συνεργάστηκαν πολλά άτομα, τόσο για τον σχεδιασμό όσο και για την εκτέλεση³⁰⁸. Ασφαλώς την γενική διεύθυνση είχε και πάλι ο Αρρητινός όμως αυτή την φορά είχε ως στενό του συνεργάτη έναν πολυμαθή άνθρωπο και έμπιστο του δούκα, τον Βιτσέντσο Μποργκίνι, με τον οποίο συνεργαζόταν έτσι κι αλλιώς για την δεύτερη έκδοση των *Βίων*. Τώρα όμως το γενικό πρόσταγμα και την τελική έγκριση έδινε ο ίδιος ο Κόζιμο που είχε ενεργή εμπλοκή, κυρίως στην επιλογή των περιεχομένων του προγράμματος, στο οποίο δεν δίστασε να κάνει και μετατροπές. Η ίδρυση άλλωστε της Ακαδημίας του Σχεδίου, όπου θεσπίζονται και επισήμως οι κανόνες που διέπουν την εικαστική παραγωγή, δεν αφήνει αμφιβολίες για το μέγεθος της κρατικής παρέμβασης. «Η δυνατότητα των εικαστικών τεχνών να επιδρούν στη διαμόρφωση του θεατή, μέσω της αναπαράστασης, αποτελεί και τον κύριο λόγο της πολυεπίπεδης σχέσης – εξάρτησης από την εξουσία, στο πλαίσιο πάντα της θεσμικής οργάνωσης της κουλτούρας»³⁰⁹.

Η ‘οπτική ιδεολογία’ εξαρτιόταν πλήρως, μέσα σε αυτό το απολυταρχικό και συγκεντρωτικό περιβάλλον, από την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης που φρόντιζε να περιθωριοποιεί τις αντίθετες φωνές. Οι πολλές όμως αλλαγές³¹⁰ που σημειώθηκαν μέχρι να φτάσουμε στο τελικό αποτέλεσμα, πιθανόν αποδεικνύουν και την αμηχανία στην κατάρτιση ενός εικαστικού λεξιλογίου που θα κάλυπτε τις προσδοκίες του παραγγελιοδότη αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει και μια δυσκολία στην διαμόρφωση

³⁰⁶ Βλ. Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 92 και Ed. Pillsbury, «The Sala Grande Drawings by Vasari and his workshop: Some documents and new attributions», *Master Drawings*, τόμ. 14, 1976, τχ. 2., σελ. 137.

³⁰⁷ Vasari-Milanesi, όπ. π., γράμμα προς τον δούκα στις 3 Μαρτίου 1562 (1563), τομ. 8, σελ. 363.

³⁰⁸ Βλ. σχετικά L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 117-118.

³⁰⁹ Π. Ιωάννου, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», όπ. π., σελ. 3.

³¹⁰ Τις οποίες επιβεβαιώνουν τα προσχέδια που υπάρχουν για την αίθουσα, βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 169-179 και Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici – Guida Storica*, όπ. π, σελ. 252.

μιας συγκεκριμένης πολιτικής ιδεολογίας ως προς την κατάρτιση της εξωτερικής πολιτικής και διπλωματίας³¹¹.

Την στιγμή που άρχισαν οι εργασίες ο δούκας είχε ήδη εξασφαλίσει, όπως είδαμε, την στήριξη του πάπα Πίου Δ΄. Η αναγνώριση που προσδοκούσε σε διεθνές επίπεδο, συνεπώς και η κυριαρχία του στο διπλωματικό πεδίο αλλά και η πέρα από κάθε αμφισβήτηση εγκαθίδρυσή του στο εσωτερικό, θα είχε ήδη επιτευχθεί αν δεν είχε χαλάσει το κλίμα στις σχέσεις του με τον αυτοκράτορα. Αιτία ήταν η διπλωματία των Έστε της Φεράρας, οι οποίοι παρουσίαζαν τον Κόζιμο ως απειλή για τα συμφέροντα του αυτοκράτορα εξαιτίας των επεκτατικών βλέψεων του δούκα³¹². Η οικονομική ευημερία της Φλωρεντίας ήταν όμως δεδομένη, κάτι που του έδινε επιπλέον αυτοπεποίθηση και γόητρο· για παράδειγμα η ετήσια παραγωγή των τεμαχίων υφάσματος το 1561 είχε διπλασιαστεί σε σχέση με το 1537³¹³.

Ποια εικόνα του εαυτού του και του καθεστώτος έπρεπε λοιπόν να παρουσιάζει στους ξένους αντιπροσώπους ο Κόζιμο; Όπως είδαμε σε αυτό το έργο είχε λόγο και ο ίδιος, αφού η επίσημη εικόνα που θα προβάλλονταν θα αναδείκνυε τον χαρακτήρα και την κατάσταση του ίδιου του κράτους. Για να επιτευχθούν όμως οι στόχοι της εξωτερικής πολιτικής, έπρεπε να υπάρξουν ορισμένες προϋποθέσεις. Ο Κόζιμο είχε ήδη εξασφαλίσει την υποστήριξη του πάπα όμως έπρεπε να επιτύχει γενικότερη αποδοχή ώστε να νομιμοποιήσει τα αιτήματά του. Ο Williams πάλι τοποθετεί τις ενέργειες στις οποίες έπρεπε να προβεί ο δούκας πάνω στους εξής άξονες: των οικονομικών και πολιτικών συνεργασιών, της προβολής του καθεστώτος ως νόμιμα εκλεγμένου και αποδεκτού από τους πολίτες και όχι ως τυραννία, της ανάδειξης συγχρόνως της φεουδαρχικής ταυτότητας του Κόζιμο και της αλλαγή ταυτόχρονα της διεθνούς εικόνας της Φλωρεντίας από μια πόλη εμπόρων σε μια πόλη με ευγενείς. Όλα αυτά ισοδυναμούσαν με αύξηση του διεθνούς γόητρου και προϋπέθεταν την αποποίηση της αστικής καταγωγής του και την επιβεβαίωση της

³¹¹ Βλ. και R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 163.

³¹² Πρόκειται για την στρατιωτική επέμβαση του Κόζιμο σε μια εξέγερση που σημειώθηκε στο κράτος του Πιτιλιάνο (Pitigliano), η οποία είχε ως επακόλουθο τον υποβιβασμό, σε σχέση με τους δούκες της Φεράρα, στην ιεραρχία των επίσημων αναγγελιών απέναντι στον αυτοκράτορα, ενδεικτικό όμως και της μείωσης της διπλωματικής δύναμης της Φλωρεντίας. Ο Κόζιμο το 1547 είχε κερδίσει, προσωρινά όπως αποδείχθηκε, το δικαίωμα αναγγέλλεται πρώτος. Βλ. πάλι Williams R., όπ. π., σελ. 165-166.

³¹³ Βλ. C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση*, όπ. π., σελ. 332.

ευγενικής του προέλευσης, είτε μέσω της συνέχειας από την αρχαιότητα είτε από τους ένδοξους προγόνους του³¹⁴.

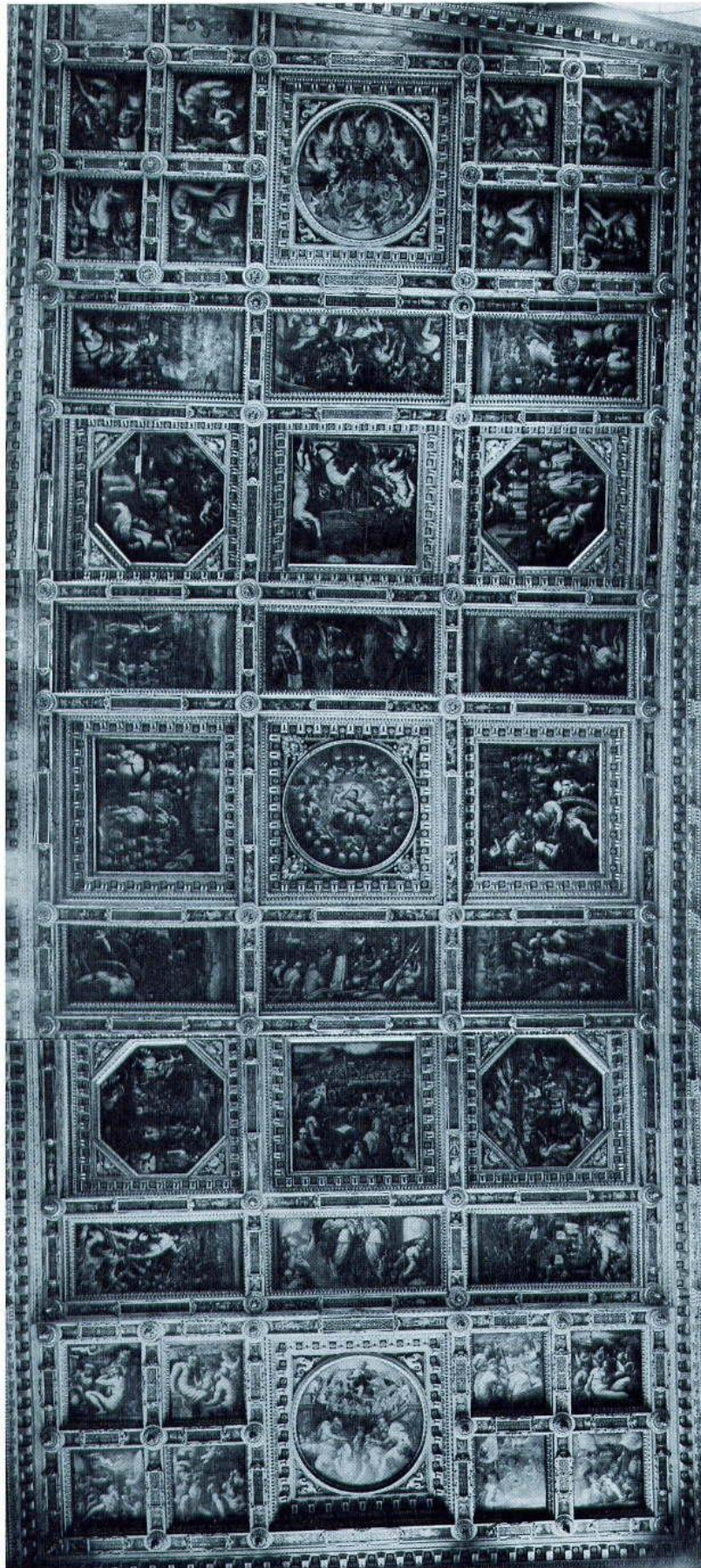
Όσον αφορά τις όποιου είδους διεθνείς συνεργασίες του δούκα, είδαμε ότι είχε απόλυτη επιτυχία. Τώρα η οπτική ιδεολογία θα αναλάμβανε να υποβοηθήσει στην εκπλήρωση των υπόλοιπων στόχων. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που η διακόσμηση της συγκεκριμένης αίθουσας αποκτά αυτή τη διάσταση, της σύνδεσης κυρίως με την εξωτερική πολιτική που θα ολοκλήρωνε το πολιτικό 'όραμα' του δούκα. Τα έργα μπορούν οπωσδήποτε να ερμηνευθούν και με βάση τους άξονες που μέχρι τώρα είδαμε ότι ίσχυαν· δηλαδή την επιβεβαίωση της θέσης του στην κορυφή της πολιτικής και κοινωνικής ιεραρχίας και την διατήρηση αυτής της αυστηρής ιεραρχίας, την εδραίωση της εξουσίας και του απολυταρχικού και συγκεντρωτικού τρόπου διακυβέρνησης, την δημιουργία δηλαδή μιας Αυλής.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 όμως, όλα τα παραπάνω φαίνεται ότι ως ένα μεγάλο βαθμό είχαν επιτευχθεί και έμενε μόνο η διεθνής αναγνώριση, μέσω και της επιβεβαίωσης της επίτευξης των αρχικών στόχων, προκειμένου να βελτιωθεί περαιτέρω η διεθνής θέση του κράτους, με όλα τα θετικά επακόλουθα που περιγράψαμε πριν. Εκτός, λοιπόν, από το να εκφράζει και να αντικατοπτρίζει τις συνθήκες που επικρατούσαν, το εικαστικό αποτέλεσμα περιγράφει το πολιτικό 'όραμα' του Κόζιμο.

Ο ίδιος ο Βαζάρι μας πληροφορεί ότι το έργο ολοκληρώθηκε μέχρι τις 21 Δεκεμβρίου 1565, μέσα σε λιγότερο δηλαδή από δύο χρόνια³¹⁵. Με την βοήθεια του Μποργκίνι αλλά και του Τζιοβαμπατίστα Αντριάνι (Giovambattista Adriani), του επίσημου ιστορικού της Αυλής, σχεδίασαν το διακοσμητικό πρόγραμμα της οροφής και με μια μεγάλη ομάδα από βοηθούς κατόρθωσαν να ετοιμάσουν την αίθουσα για τον γάμο που θα έδενε οριστικά τον οίκο των Μεδίκων με τον αυτοκρατορικό οίκο των Αψβούργων. Σαράντα δύο συνολικά πίνακες ήταν έτοιμοι σε χρόνο ρεκόρ, σε ένα έργο που πήραν μέρος όλοι οι καταξιωμένοι καλλιτέχνες της Φλωρεντίας, όλοι μέλη της Ακαδημίας· 18 έργα με αλληγορίες της πόλης και της επαρχίας, 21 με ιστορικά επεισόδια που έφθαναν μέχρι και την κατάληψη της Σιένας, και το κεντρικό τόντο με την απεικόνιση του ίδιου του δούκα (εικ. της οροφής στην επόμενη σελίδα, Βαζάρι και βοηθοί, λάδι σε ξύλο, 1563-65).

³¹⁴ Βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 166-169.

³¹⁵ Βλ. Al. del Vita, *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, όπ. π., σελ. 91-92.



Το εικονογραφικό πρόγραμμα που εκτελέστηκε τελικά, βασίζεται στους άξονες που τέθηκαν προκειμένου να εκπληρωθούν οι στόχοι της εξωτερικής πολιτικής και απαρτίζεται από τις εξής βασικά κατηγορίες στις οποίες μπορούμε να κατατάξουμε τους πίνακες που βλέπουμε: πρώτον, σκηνές που εικονογραφούν την ίδρυση και την αρχαία ιστορία της πόλης, ώστε να επιβεβαιώσουν την συνέχεια από το παρελθόν, την αριστοκρατική καταγωγή και το κληρονομικό δικαίωμα του δούκα ως απόγονου των Ρωμαίων. Στη συνέχεια βρίσκουμε σκηνές από την νεότερη και την πρόσφατη ιστορία – αναπαριστώνται μάχες αλλά και αλληγορίες των επαρχιακών πόλεων – , όπου γίνεται και ένα είδος σύγκρισης που αποδεικνύει το μεγαλείο του παρόντος καθεστώτος σε σχέση με την δημοκρατία και την αξία της διακυβέρνησης του δούκα. Τέλος, υπάρχουν εκείνες οι σκηνές που σκοπό έχουν να δώσουν την εντύπωση ότι από τη μια ο Κόζιμο είναι ο συνεχιστής και ο εγγυητής της δημοκρατίας, άρα νόμιμος άρχοντας της πόλης και ο προστάτης των συμφερόντων όλης της Τοσκάνης, όπως για παράδειγμα στα έργα όπου απεικόνιζαν τα *Διαμερίσματα της Φλωρεντίας*, τα δύο ακριανά τόντι, και στην απεικόνιση των μαχών που κέρδισαν σε όλη την επαρχία οι Δημοκρατικοί³¹⁶, και από την άλλη με την δημιουργία τελικά της κεντρικής σκηνής και της *Αποθέωσης του Κόζιμο*, όπως έχει επικρατήσει να ονομάζεται, να μην μένει καμία αμφιβολία για την εικόνα του απόλυτου μονάρχη που ήταν στην πραγματικότητα και, όπως αποδεικνύεται, επιθυμούσε να προβάλλει³¹⁷.

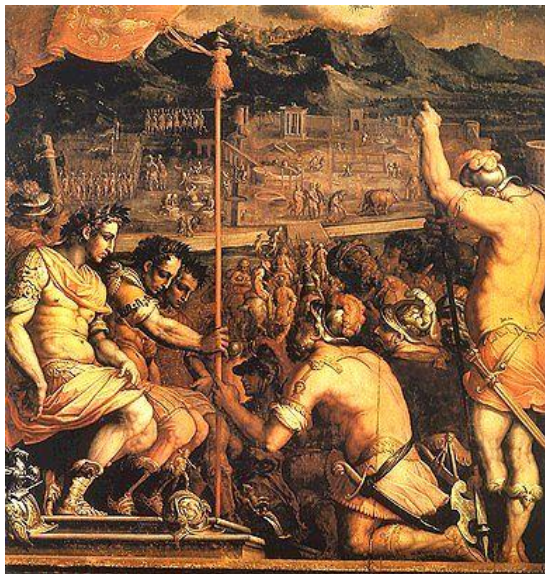
Σύμφωνα λοιπόν με την ‘οπτική ιδεολογία’ που είχε διαμορφωθεί, έπρεπε πρώτα να αποδειχθεί η συνέχεια από το παρελθόν προκειμένου με αυτόν τον τρόπο να καλυφθεί η έλλειψη μιας γνήσιας αριστοκρατικής καταγωγής του Κόζιμο. Δύο μεγάλα έργα, αριστερά και δεξιά του κεντρικού τόντο στον κεντρικό κατά μήκος άξονα εκτελέστηκαν για να εκπληρώσουν αυτό τον στόχο: τον ένα ήταν *Η ίδρυση της Φλωρεντίας* και το άλλο *Η Κατασκευή του Τρίτου Τείχους* της πόλης.

Για την ίδρυση της πόλης υπήρχαν όμως παραπάνω από μία θεωρίες. Η επιλογή που έγινε τελικά εδώ μαρτυρεί και την ιδεολογική αλλαγή που είχε

³¹⁶ Με την αντικατάσταση όμως σε σχέση με τα πρώτα σχέδια των σκηνών που απεικόνιζαν τις συντεχνίες και τις Gonfalonì (περιοχές) της Φλωρεντίας με αλληγορίες των πόλεων που ήταν υποτελείς στον δούκα.

³¹⁷ Βλ. και L. Corti, *Vasari*, όπ. π., σελ. 118. Για έναν αναλυτικό κατάλογο των έργων που περιλαμβάνονται στην αίθουσα βλ. Et. Allegri / Al. Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici – Guida Storica*, όπ. π, σελ. 235-267 και για την εξέλιξη του προγράμματος της οροφής από την πρώτη εκδοχή μέχρι και το τελικό αποτέλεσμα βλ. πάλι R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 169-179 και εδώ, στο παράρτημα σελ. 138-139.

συντελεστεί. Έτσι μέχρι και τα τέλη του μεσαίωνα η παράδοση μιλούσε για την ίδρυση της πόλης την εποχή του Ιουλίου Καίσαρα, μια παράδοση που είχε περάσει και στις *Φλωρεντινές Ιστορίες* του Τζιοβάνι Βιλάνι (Giovanni Villani). Στις αρχές όμως του 15^{ου} αιώνα και με την άνθιση των δημοκρατικών ιδεωδών οι ουμανιστές Φλωρεντινοί και συγκεκριμένα οι Λεονάρντο Μπρούνι (Leonardo Bruni) και Κολούτσιο Σαλουτάτι (Coluccio Salutati) υποστήριξαν ότι η ίδρυση της Φλωρεντίας έλαβε χώρα την περίοδο της ρωμαϊκής δημοκρατίας με ενέργειες του Σύλλα³¹⁸. Μια ανακάλυψη όμως από τον Ονόφριο Πανβίνιο (Onofrio Panvinio) κάποιων αρχαίων εγγράφων στη Ρώμη σχετικά με την ίδρυση της πόλης από τον Αύγουστο – ο ίδιος ο πρίγκιπας Φραντσέσκο ενδιαφέρθηκε να έχει κάποια αντίγραφα³¹⁹ – και σύμφωνα με την θεωρία που είχε διαμορφώσει ο Πολοτζιάνο (Poliziano) βασιζόμενος στα *Libri coloniarum* (τα ρωμαϊκά βιβλία για τις αποικίες)³²⁰, η Φλωρεντία είχε ιδρυθεί την εποχή της λεγόμενης τριανδρίας από τον Οκταβιανό Αύγουστο, τον Λέπιδο και τον Μάρκο Αντώνιο.



Στον πίνακα (Βαζάρι/ Στραντάνο, *Η ίδρυση της Φλωρεντίας*, λάδι σε ξύλο, 1563-1565) παρατηρούμε σε πρώτο πλάνο, κατά την προσφιλή συνήθεια του Βαζάρι, και αριστερά τους πρωταγωνιστές, τους τρεις ‘πατέρες’ της πόλης και πρώτο από όλους τον Αύγουστο, τον οποίο ξεχωρίζουμε, όπως και τους υπόλοιπους, από το λοφίο της περικεφαλαίας που βρίσκεται πλάι του – εδώ απεικονίζεται ένας

³¹⁸ Για τις θεωρίες της ίδρυσης της Φλωρεντίας βλ. περισσότερα στα Rubinstein N., «Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 66-67 και M. Carrara, «Vasari e il suo messaggio politico nel Salone del Cinquecento», *Antichita Viva*, τόμ. 2, 1979, τχ. 18, σελ. 5-6.

³¹⁹ Βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 168-169.

³²⁰ Βλ. N. Rubinstein, όπ. π., σελ. 66-67.

αιγόκερως. Δίπλα ακριβώς βρίσκεται ο Αντώνιος που τον ξεχωρίζουμε από το μικρό αγαλματίδιο του Ηρακλή στην περικεφαλαία – που ήταν ένα από τα σύμβολά του – και παραδίπλα ο Λέπιδος μπροστά στον οποίο υπάρχει μια περικεφαλαία με έναν ιπέα στο λοφίο, μια μορφή που επαναλαμβάνεται ως αστρολογικό του σύμβολο σε κάποια νομίσματά του³²¹. Ο Αιγόκερως και ο Ηρακλής ήταν βέβαια μοτίβα που συχνά συναντούμε στο παλάτι και παραπέμπουν άμεσα στον Κόζιμο. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν παρουσιάζεται η σύνδεση και η συνέχεια με την αρχαιότητα και κυρίως με τον Αύγουστο που απεικονίζεται πρώτος τη τάξη, προβάλλοντας μάλιστα με αυτόν τον τρόπο την σύνδεση με την εξουσία του Ρωμαίου που βασιζόνταν στη ‘δύναμη της Συγκλήτου και του λαού της Ρώμης’. Στα δύο τόντι επίσης που βρίσκονται στα δύο άκρα του σαλονιού οι αλληγορικές μορφές των δημοτικών διαμερισμάτων, στα οποία ήταν χωρισμένη η Φλωρεντία, θα παρουσιασθούν ως Ρωμαίοι εκατόνταρχοι ενισχύοντας περαιτέρω το πολιτικό μήνυμα που ήθελε να περάσει ο Βαζάρι και ο παραγγελιοδότης του περί συνέχειας της εξουσίας από την ρωμαϊκή αυτοκρατορία, Συνδέονταν έτσι ένας κατά βάση δημοκρατικός θεσμός της πόλης, όπως ήταν το διοικητικό μοντέλο των δημοτικών διαμερισμάτων, με την αρχαιότητα.

Στυλιστικά πάντως φαίνεται να φτάνουμε στην πλήρη κωδικοποίηση των λύσεων που προτείνει ο Βαζάρι και παρατηρούμε πλέον να έχουν αποκρυσταλλωθεί και να επαναλαμβάνονται όλα τα τεχνάσματα που είχε από καιρό υιοθετήσει, φτάνοντας ουσιαστικά στον ακαδημαϊσμό, τον οποίο θα έλθει να επιβεβαιώσει η ίδια η ίδρυση της Ακαδημίας του Σχεδίου. Η μονοχρωμία στην *Ίδρυση της Φλωρεντίας* είναι πια εντυπωσιακή, όπως και η επανάληψη αυτών των πλαδαρών και χοντροκομμένων σωμάτων που δήθεν δίνουν μια αίσθηση αρχαιοπρέπειας στα έργα, μάλλον όμως μια επίφαση. Κάθε συναισθηματική φόρτιση έχει χαθεί και απουσιάζει παντελώς οποιαδήποτε συγκινησιακή και ψυχολογική ένταση· απουσιάζει και η παραμικρή σύσπαση στα πρόσωπα όσων απεικονίζονται, τα οποία είναι τελείως ανέκφραστα, σαν μάσκες ή προσωπεία, δίνοντας πάντως με μεγάλη επιτυχία την αίσθηση της αποστασιοποίησης από την ‘καθημερινή πραγματικότητα’ που πιθανότατα επιθυμούσε ο παραγγελιοδότης. Μετά τα αλαβάστρινα πρόσωπα του Μπροντζίνο που επιδείκνυαν αυτήν την αποστασιοποίηση, η αυστηρότητα και ο αυταρχισμός της εξουσίας επιβάλει τώρα τις παγωμένες εκφράσεις και τα αγκυλωμένα σώματα, που συχνά συναντήσαμε σε ολόκληρο το παλάτι, ως ένδειξη

³²¹ Βλ. πάλι N. Rubinstein, «Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 67.

κυριαρχίας και σταθερότητας του πολιτικού συστήματος – πιο πολύ μάλλον μιας ακινησίας, της οποίας οι συνέπειες θα εμφανιστούν τα αμέσως επόμενα χρόνια κυρίως στον οικονομικό τομέα. Οι κάθετοι άξονες που σχηματίζονται εδώ, από την φιγούρα στα δεξιά με το κοντάρι που κρατά σε συνδυασμό με το λάβαρο του Αντώνιου τελειώς κάθετα προς το έδαφος και τον κορμό του σώματος του Αυγούστου στα αριστερά, επιτείνουν ακόμα περισσότερο αυτή την αίσθηση σταθερότητας μέσα στο έργο.

Το πρόβλημα που αντιμετώπισε το επιτελείο του Βαζάρι αναφορικά με τις θεωρίες γύρω από την ίδρυση της πόλης, επανέρχεται και με το πρόβλημα που προέκυψε σχετικά με την εμπλοκή του ονόματος του Καρλομάγνου στην ‘αναστήλωση’ της Φλωρεντίας. Το πρόβλημα όμως, όπως μας πληροφορεί και πάλι ο Rubinstein, ήταν ποια αναστήλωση μετά από ποια καταστροφή³²². Τόσο ο Βαζάρι όσο και ο Μποργκίνι επιθυμούσαν να επιδείξουν την μεγαλύτερη δυνατή ιστορική ακρίβεια, ώστε να μην είναι δυνατόν να παρουσιασθούν αμφιβολίες και στοιχεία αμφισβήτησης από κανέναν· άλλωστε το ίδιο είχαν προσπαθήσει να πράξουν και στην *Ίδρυση της Φλωρεντίας* αλλά και στους *Βίους*³²³. Ο ίδιος ο Αρρητινός μας πληροφορεί στα *Ragionamenti* ότι «είχα προετοιμαστεί για την έμπνευση αυτής της αίθουσας με το να διαβάζω τις αρχαίες και μοντέρνες ιστορίες αυτής της πόλης»³²⁴. Ενδεικτικό πάντως αυτής της προσπάθειας είναι και το γεγονός ότι τελικά δίπλα στα έργα θα σημειώνονται κάθε φορά οι ημερομηνίες στις οποίες πραγματοποιήθηκαν τα γεγονότα που περιγράφονται.

Ο πίνακας που επρόκειτο να αναπαραστήσει αυτό το γεγονός δεν εκτελέστηκε τελικά ποτέ και στη θέση του βλέπουμε την ιστορία της *Κατασκευής του Τρίτου Τείχους*, έναν από τους τελευταίους πίνακες που εκτελέστηκαν στην οροφή. Υπήρχαν πολλές ανακρίβειες και γινόταν πολλές συζητήσεις³²⁵ σχετικά με την εμπλοκή του Καρλομάγνου, που έτσι κι αλλιώς το όνομά του είχε χρησιμοποιηθεί μέχρι τότε και για λόγους διπλωματίας απέναντι στους Γάλλους, οπότε ήταν πολύ επισφαλές να περιληφθεί το περιστατικό αυτό στο σαλόνι που προοριζόνταν να εγκαινιαστεί

³²² Όπ. π., σελ. 65.

³²³ Βλ. R. Scorza, «Vasari's Painting of the Terzo Cerchio in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Ph. Jacks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 183-186.

³²⁴ Vasari-Milanesi, όπ. π., Giornata Terza, Ragionamento Unico, τόμ. 8, σελ. 220.

³²⁵ Όπως φαίνεται για παράδειγμα από τα γράμματα που αντάλλασσαν Μποργκίνι και Μέι (Girolamo Mei), βλ. R. Scorza, όπ. π., σελ. 188, 190 και N. Rubinstein, «Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 65.

παρουσία πολλών ξένων διπλωματών και του ίδιου του αυτοκράτορα. Αν κρίνουμε μάλιστα από τα γράμματα που αντάλλαξαν ο Κόζιμο και ο Μποργκίνι, όπως μας πληροφορεί ο Williams, ο δούκας δεν επιθυμούσε να απεικονιστεί σε έναν κύκλο, κατά βάση θριαμβικό, ένα περιστατικό που θα εξιστορούσε μια καταστροφή, όποια και αν ήταν αυτή, και μια αναστήλωση³²⁶. Προτιμήθηκε λοιπόν μια σκηνή που μάλλον θα αποδείκνυε το αντίθετο, ότι δηλαδή η πόλη είχε ενισχυθεί στα 1283 με ένα τείχος και απέκτησε τέτοια ισχύ που δεν κατακτήθηκε τελικά ποτέ από τους Γότθους³²⁷ (Βαζάρι/ Στραντάνο, λάδι σε ξύλο, 1563-1565).



Την ιστορική ακρίβεια ζητούσε βέβαια για τους δικούς του λόγους και ο ίδιος ο δούκας. Τώρα απέναντι στους ξένους ηγεμόνες ήθελε να παίξει το διαπραγματευτικό χαρτί που θα του έδινε η διακόσμηση του παλατιού χωρίς να υπάρχουν στίγματα και θολά σημεία σε ότι παρουσιάζονταν. Άλλωστε οι Έστε ήταν πάντα έτοιμοι να καταδείξουν τα όποια κενά θα παρουσίαζαν στο σχήμα τους οι Μέδικοι προκειμένου να αποδείξουν την κοινωνική και πολιτική κατωτερότητα των τελευταίων και να επιτύχουν έτσι κάποια διπλωματική νίκη.

Συνεχίζοντας τώρα πάνω στους άξονες που νομίζουμε ότι είχε θέσει το επιτελείο του Βαζάρι και τους οποίους περιγράψαμε παραπάνω, θα βρούμε σκηνές μαχών που διεξάχθηκαν πολύ πρόσφατα και τελικά οδήγησαν στην κατάκτηση δύο πόλεων της Τοσκάνης – τη μία μάλιστα έδωσε ο ίδιος ο Κόζιμο. Πρόκειται για την *Κατάκτηση της Πίζας* από τα δημοκρατικά στρατεύματα το 1494 και την *Κατάκτηση της Σιένας* το 1555 από τον Κόζιμο. Οι δύο πίνακες βρίσκονται και αυτοί εκατέρωθεν του κεντρικού τόντου, στον κάθετο αυτή τη φορά άξονα, και μαζί με τα υπόλοιπα έργα

³²⁶ Βλ. R. Williams, «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 174.

³²⁷ Βλ. R. Scorza, «Vasari's Painting of the Terzo Cerchio in the Palazzo Vecchio», όπ. π., σελ. 193.

που βρίσκονται δίπλα τους και κατά μήκος, αλλά και με τους πίνακες που είναι κρεμασμένοι στους τοίχους και εκτελέστηκαν σε μια δεύτερη φάση από το 1568 μέχρι το 1572, εξιστορούν τα δύο αυτά ευτυχή για το κράτος γεγονότα.

Στην πρώτη μάλιστα περίπτωση δίνεται για μια ακόμα φορά η ευκαιρία να σημειωθεί η αντίθεση απέναντι στους Γάλλους, οι οποίοι είχαν καταλάβει την Πίζα μετά την εισβολή τους στην Ιταλία. Δύο όμως μοιάζουν να είναι τώρα τα κύρια σημεία βάση των οποίων μπορούν να ερμηνευθούν τα έργα αυτά και κυρίως οι δύο πίνακες που απεικονίζουν ακριβώς την ώρα της κατάκτησης των δύο πόλεων, την ώρα του θριάμβου.

Το πρώτο, σε σχέση κυρίως με την *Κατάκτηση της Πίζας*, έχει να κάνει με την πρόθεση του δούκα να αποδείξει ότι το καθεστώς του ήταν η συνέχεια της φλωρεντινής Δημοκρατίας ή καλύτερα μια δημοκρατία ανάλογη με αυτήν «της αρχαίας Ρώμης κάτω από τον Αύγουστο, όπως και σύμφωνα με την έννοια του Αριστοτέλη περί ιδανικής δημοκρατίας υπό την εξουσία ενός και μόνο πρίγκιπα»³²⁸. Αναζητώντας τρόπους να εξευγενίσει την εξουσία του αλλά και την ίδια την καταγωγή του θα προσφύγει ακόμα και στη χρήση θεμάτων που προέρχονται από την ιστορική εκείνη περίοδο της πόλης, την οποία ελάχιστα θα επιθυμούσε να θυμάται, πόσο μάλλον να προβάλλει. Άλλωστε η χρήση περιστατικών και σκηνών που παραπέμπουν είτε σε εκείνη την περίοδο είτε στο καθεστώς που επικρατούσε τότε, είναι πολύ φειδωλή και πάντα πολύ προσεχτική. Ας μην ξεχνάμε ότι ήδη ο Κόζιμο είχε εξαλείψει από το ζωγραφικό πρόγραμμα τις παραστάσεις εκείνες που αναφέρονταν στις Συντεχνίες, όπως και τις παραστάσεις με τα λάβαρα (Gonfaloni) των 8 περιοχών της πόλης, για χάρη της απεικόνισης των πόλεων που περιείχε η νέα επαρχία της Τοσκάνης³²⁹.

Ωστόσο η εικόνα ενός ηγεμόνα που ενδιαφέρεται για ολόκληρη την επικράτειά του και ο οποίος δεν περιορίζεται μόνο στην πόλη όπου διαμένει, ενισχύει οπωσδήποτε, σε επίπεδο εσωτερικής πολιτικής, την αίσθηση ενός δίκαιου άρχοντα και του προστάτη του κράτους του. Σε αυτό άλλωστε το πλαίσιο, με παρέμβαση του δούκα, θα τροποποιηθεί το θέμα και ο τίτλος ενός έργου· αντί για την κατάκτηση του Φιέζολε θα εκτελεστεί τελικά ο πίνακας με τον τίτλο *Η Ένωση των Κατοίκων της Φλωρεντίας με αυτούς του Φιέζολε*, ένωση που είχε πραγματοποιηθεί στα 1433³³⁰.

³²⁸ R. Williams, όπ. π., σελ. 167.

³²⁹ Πρόκειται για τα τέσσερα μικρά έργα που βρίσκονται στις τέσσερις γωνίες της οροφής.

³³⁰ Βλ. R. Williams, όπ. π., σελ. 179.

Τη σύνδεση ακριβώς του καθεστώτος του Κόζιμο με την προηγούμενη από αυτόν κατάσταση, θα έρθει να μετριάσει ο Αρρητινός με τα έργα που βρίσκονται στην απέναντι πλευρά και με το πίνακα που παρουσιάζει τον θρίαμβο της *Κατάκτησης της Σιένας* (Βαζάρι/ Στραντάνο, λάδι σε ξύλο, 1563-1565).



Αυτό θα είναι το δεύτερο σημείο στο οποίο θα πρέπει να σταθούμε. Τοποθετώντας ο Βαζάρι, πάντα σε συνεννόηση με το αφεντικό του, απέναντι από τη σκηνή της νίκης των Δημοκρατικών τον θρίαμβο του Κόζιμο – που μάλιστα θα αποτελέσει μια από τις πιο τρανταχτές αποδείξεις της δύναμής του, στρατιωτικής και πολιτικής, και θα εδραιώσει πανηγυρικά την εξουσία του σε ολόκληρη την Τοσκάνη – στην πραγματικότητα επιθυμεί να τοποθετήσει τον θεατή στη θέση του κριτή, με σκοπό να αποδείξει την ανωτερότητα του απολυταρχικού καθεστώτος και της εξουσίας του δούκα που πέτυχε όσα υποτίθεται δεν είχε κατορθώσει να επιτύχει η προηγούμενη αρχή. Ο ίδιος ο Βαζάρι σε ένα γράμμα του προς τον Κόζιμο το 1562 θα τονίσει ακριβώς αυτή την ανωτερότητα παρατηρώντας ότι ο δούκας κατόρθωσε να κατακτήσει την Σιένα σε 13 μόλις μήνες, ενώ οι Δημοκρατικοί χρειάστηκαν 13 χρόνια για να πετύχουν τη δική τους νίκη³³¹ και θα επιλέξει να τοποθετήσει σε αυτό το έργο την αυτοπροσωπογραφία του, κάτω δεξιά.

Αυτή μάλιστα η διεθνής υπεροχή και αναγνώριση κατακτήθηκε με κόπο από τον Κόζιμο, ο οποίος τώρα μοιάζει να είναι πλήρως ανεξάρτητος από τις εξωτερικές πιέσεις. Ενδεικτικό αυτής της αίσθησης αυτονομίας είναι και η παρέμβαση του δούκα στην εκτέλεση του έργου όταν ζητά από τον Βαζάρι να σβήσει από τον πίνακα τους όποιους «Συμβούλους» και να τους αντικαταστήσει με αλληγορικές μορφές των

³³¹ Vasari-Milanesi, όπ. π., γράμμα προς τον δούκα στις 3 Μαρτίου 1562 (1563), τομ. 8, σελ. 363.

Αρετών, «που αναπαριστούσαν το ίδιο πράγμα με τους συμβούλους», λέγοντας οι στη μάχη αυτή «ήμασταν μόνο εμείς»³³². Ήταν ο Κόζιμο τώρα που βοηθούσε και συνέδραμε τις προσπάθειες του αυτοκρατορικού και του παπικού θρόνου, με δάνεια και κινήσεις υποστήριξης, παρά το αντίθετο, γεγονός που βελτίωνε περαιτέρω την διπλωματική του θέση.

Σε όλο σχεδόν το παλάτι παρατηρεί κανείς να σκιαγραφούνται από τον Βαζάρι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, οι ‘αρετές’ του δούκα, είτε πρόκειται για την στρατιωτική του δύναμη και υπεροχή, είτε για την προστασία και το ενδιαφέρον του απέναντι στις τέχνες, είτε ακόμα για την δίκαιη και νόμιμη εξουσία που ασκούσε μέσα στο κράτος του. Όλα αυτά όμως δεν μοιάζουν αρκετά για να μπορέσει να διεκδικήσει τον τίτλο ευγενείας που επιθυμούσε, του Μέγα Δούκα της Τοσκάνης, την διεθνή δηλαδή αναγνώριση από τον πάπα και τον αυτοκράτορα της απόλυτης κυριαρχίας του στο εσωτερικό και την πρωτοκαθεδρία του στην Ιταλία έναντι των υπολοίπων πριγκίπων. Για το λόγο αυτό έπρεπε να πείσει τους πάντες ότι πράγματι ήταν ευγενής, και ακόμα περισσότερο ένας άρχοντας με κληρονομικά δικαιώματα για την διαδοχή της εξουσίας, ένας γόνος αριστοκρατικής και όχι αστικής οικογενείας.

Έπρεπε λοιπόν να αποδείξει εκ των προτέρων αυτό ακριβώς που διεκδικούσε, ότι δηλαδή προέρχονταν από αριστοκρατική οικογένεια και επομένως νομίμως ζητούσε να του αποδοθεί ο δουκικός τίτλος· να αποποιηθεί δηλαδή την πραγματική του αστική καταγωγή και επιπροσθέτως να αποδείξει το μεγαλείο και τη δύναμη του κράτους του και του ιδίου, να δείξει ότι το κράτος που κυβερνά είναι πλέον ένα φεουδαρχικό κράτος που στηρίζεται στον θεσμό της μοναρχίας και έτσι θα παρέμενε.

Αυτήν ακριβώς την πορεία προς την εδραίωση ενός τέτοιου καθεστώτος και την μετατροπή της εικόνας του θα ολοκληρώσει και θα περιγράψει ο Βαζάρι με την δημιουργία του κεντρικού έργου της επίσημης αίθουσας υποδοχής, με την λεγόμενη *Αποθέωση του Κόζιμο*, (εικ. στην επόμενη σελίδα, Βαζάρι/ Ναλντίνι (Naldini), λάδι σε ξύλο, 1563-1565)³³³. Η ώρα του προσωπικού θριάμβου του δούκα είχε φτάσει και ήθελε να δείξει σε όλους και κυρίως στον αυτοκράτορα, ότι τώρα, λίγο πριν παραδώσει την εξουσία του στον διάδοχό του, δικαιούνταν πέρα από κάθε αμφιβολία να φέρει τον τίτλο τιμής του Μέγα Δούκα της Τοσκάνης, που έτσι κι αλλιώς ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα και στις σχέσεις που είχαν διαμορφωθεί.

³³² Πρόκειται για την απάντηση του Κόζιμο στις 14 Μαρτίου 1562 (1563) στην πρώτη επιστολή που του είχε στείλει ο Βαζάρι στις 3 του ίδιου μήνα αναφορικά με την διακόσμηση της οροφής, Vasari-Milanesi, όπ. π., τόμ. 8, σελ. 364.

³³³ Για την εξήγηση των συμβόλων που υπάρχουν μέσα στον πίνακα, πρβλ. στο παράρτημα σελ. 140.



Η αντικατάσταση λοιπόν της αλληγορίας της Φλωρεντίας που είχε αρχικά σχεδιαστεί να βρίσκεται σε αυτό το έργο, με την μορφή του ίδιου του Κόζιμο που στεφανώνεται από την ίδια την πόλη, περιγράφει πλήρως αυτήν την πραγματικότητα και σκιαγραφεί με τον πιο εύγλωττο τρόπο τις απαιτήσεις του. Εξάλλου, γύρω-γύρω σε όλη την αίθουσα είχαν ήδη παρουσιασθεί οι αρετές και τα κατορθώματά του που δικαιολογούσαν αυτές τις απαιτήσεις.

Με μια στάση γεμάτη αυτοπεποίθηση ο δούκας φαίνεται να ελέγχει απόλυτα όλες τις κτήσεις του, από την Σιένα μέχρι την Πίζα των οποίων η κατάκτηση απεικονίζονταν δίπλα. Η κυκλική διάταξη δίνει αυτή ακριβώς την αίσθηση του περιφερειακού ελέγχου. Μέσα σε αυτό το τόnton ο Κόζιμο φαίνεται να ολοκληρώνει τον κύκλο των κατακτήσεων του. Τα δύο ημικύκλια που σχηματίζονταν στα άλλα δύο ακριανά τόntonι με τις αλληγορίες των δημοτικών διαμερισμάτων μοιάζουν εδώ να ενώνονται και συγχρόνως με την παρουσία των συμβόλων των 21 πιο σημαντικών συντεχνιών της πόλης πάνω στις ασπίδες που βρισκόταν στην άκρη του κύκλου ο δούκας παρουσιάζεται να ελέγχει όλους τους τομείς της οικονομικής και κοινωνικής ζωής.

Όλα πια μοιάζουν να ‘πηγάζουν’ από αυτόν και όλες οι εξουσίες συγκεντρώνονται γύρω του, με την μοναρχική του ιδιότητα να είναι πιο προφανής από ποτέ και να αφορά πλέον όχι μόνο την περιφέρεια της Φλωρεντίας αλλά όλη την Τοσκάνη. Μάλιστα στο απαντητικό του γράμμα προς τον Βαζάρι θα του υποδείξει ότι έπρεπε να τονιστεί περισσότερο η ιδέα της κατάκτησης όλη της επαρχίας και όχι

μόνο το μεγαλείο της πόλης³³⁴. Για αυτό τελικά παρατηρούμε ότι τα σύμβολα της Φλωρεντίας, οι περιοχές και τα διαμερίσματα, απεικονίζονται όλα μαζί στα δύο τόντι στα άκρα, είτε με τα λάβάρά τους, είτε ως αλληγορικές μορφές ρωμαίων εκατόνταρχων αντίστοιχα, περιορίζοντας παράλληλα τους όποιους συνειρμούς θα μπορούσαν να προκύψουν με το προηγούμενο δημοκρατικό καθεστώς.

Αυτός βέβαια ο υποβιβασμός των θεμάτων που αφορούσαν την πόλη σε σχέση με θέματα που έστρεφαν το ενδιαφέρον του θεατή προς την επαρχία δεν σημαίνει αναγκαστικά και υποβιβασμό της θέσης της Φλωρεντίας παρά μάλλον ενίσχυση του κεντρικού ρόλου που θα έπαιζε στην διοίκηση μιας μεγάλης περιφέρειας. Είναι η αλληγορική μορφή της Φλωρεντίας που στεφανώνει τον Κόζιμο, που επιδοκιμάζει με τον πιο σαφή επομένως τρόπο τις προσπάθειές του και την πρόθεσή του να γίνει ο πραγματικός άρχοντας ενός κράτους με διευρυμένα σύνορα. Η παρουσία εξάλλου των συμβόλων των 21 συντεχνιών της πόλης που βρίσκονται στο κεντρικό τόντο αποδεικνύει τον κεντρικό ρόλο που καλούνταν να παίξουν οι κάτοικοι της Φλωρεντίας στην οργάνωση και τη διαχείριση του κράτους.

Η στέψη όμως του δούκα σε καμία περίπτωση δεν δικαιολογεί το προκλητικό συμπέρασμα του Henk Th. Van Veen ότι, «το τόντο δείχνει πως η Σύγκλητος και ο λαός της Φλωρεντίας επιβράβευσαν τον Κόζιμο με το στέμμα της πόλης επειδή προστάτευσε την Φλωρεντινή Δημοκρατία» και λίγο παρακάτω ότι τελικά το διακοσμητικό πρόγραμμα «δεν παρουσιάζει την αποθέωση του Δούκα Κόζιμο ως ιδρυτή του νέου κράτους, αλλά μάλλον τον ύμνο της κυβέρνησής του ως την εκπλήρωση των προσδοκιών του αστικού κράτους... την εκπλήρωση των προσδοκιών της παλιάς Φλωρεντινής Δημοκρατίας»³³⁵.

Ακόμα και να ήθελε να αφήσει να διαφανεί κάτι τέτοιο, η τελική επιλογή να τοποθετήσει τον εαυτό του στο κέντρο και να αντικαταστήσει την μορφή της Φλωρεντίας αναιρεί πλήρως τους παραπάνω ισχυρισμούς και επιβεβαιώνει με τον πιο πανηγυρικό τρόπο τα μοναρχικά του αισθήματα. Όπως είδαμε άλλωστε ήταν πολύ προσεχτικός και φειδωλός αναφορικά με παραστάσεις που θα παρέπεμπαν στην Δημοκρατία και μάλιστα επέφερε αλλαγές στο τελικό αποτέλεσμα για να μειωθεί ακριβώς αυτή η σύνδεση, η οποία θα μείωνε έτσι κι αλλιώς την διαπραγματευτική

³³⁴ Vasari-Milanesi, *όπ. π.*, γράμμα προς τον δούκα στις 3 Μαρτίου 1562 (1563), τόμ. 8, σελ. 364.

³³⁵ H. Th. van Veen, «Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici», *όπ. π.*, σελ. 200-209 Βλ. επίσης το κείμενο του ίδιου «Circles of Sovereignty: The Tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio and the Medici Crown», στο *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, *όπ. π.*, σελ. 206-219, όπου επαναλαμβάνει αυτή του την πεποίθηση.

του δύναμη για την κατάκτηση του τίτλου του δούκα και θα αναιρούσε το επιχείρημα περί αριστοκρατικής καταγωγής και ύπαρξης ενός πριγκιπικού κράτους με ευγενείς.

Ο van Veen φαίνεται να ξεχνά ή να παραμελεί όλες εκείνες τις προσπάθειες που κατέβαλε ο Κόζιμο για να πετύχει την διεθνή του αναγνώριση, και τις οποίες περιγράψαμε παραπάνω, και στέκεται κυρίως στο γεγονός ότι η αλληγορία της πόλης στεφανώνει τον δούκα. Σίγουρα πάντως η «Σύγκλητος και ο λαός της Φλωρεντίας» δεν επιβράβευσαν και δεν έδωσαν οικειοθελώς, όπως υπονοεί ο van Veen, την εξουσία, παρά ο Κόζιμο την κέρδισε με τη βία και μάλιστα με τη βοήθεια και ξένων στρατευμάτων. Ποιος είναι άλλωστε αυτός ο ‘λαός’ και ποιους αφορούσε «η ευημερία και η δύναμη που η Φλωρεντία για αιώνες αναζητούσε και τώρα τελικά κάτω από την εξουσία του Κόζιμο πέτυχε»³³⁶; Σίγουρα δεν ήταν το σύνολο των πολιτών της Φλωρεντίας και αυτός ήταν ίσως και ένας από τους λόγους που τελικά αυτή η φαινομενική ανάπτυξη της πόλης διακόπηκε απότομα και πολύ σύντομα³³⁷. Αν κάποια σύνδεση υπάρχει με τον Αύγουστο σε αυτό το σημείο δεν είναι, όπως υποστηρίζει ο van Veen, επειδή και οι δύο αποκατέστησαν την δημοκρατία και κυβερνούσαν με την σύμφωνη γνώμη όλων των πολιτών, αλλά πιο πολύ, μάλλον, ότι η εξουσία δόθηκε με την σύμφωνη γνώμη των αριστοκρατών σε μια κατ’ επίφαση δημοκρατία.

Η δικαίωση του Κόζιμο και όσων τον υποστήριζαν θα καθυστερήσει για λίγο λόγω και του θανάτου του πάπα Πίου Δ΄, όμως δεν επρόκειτο να αναβληθεί. Ο νέος αυτοκράτορας άλλωστε δεν είχε κανέναν λόγο να αρνηθεί στον πατέρα του συζύγου της αδελφής του και σε έναν σύμμαχο, τον τίτλο ενός κληρονομικού μονάρχη μιας μεγάλης και σημαντικής επαρχίας, τίτλος φυσικά που θα μεταβιβάζονταν στον, συγγενή του πλέον, διάδοχο του θρόνου³³⁸. Ο νέος πάπας Πίος Ε΄ είχε επίσης λόγους να συμφωνεί με μια τέτοια εξέλιξη, καθώς ο Κόζιμο σταθερά στήριζε τις προσπάθειες του παπικού θρόνου, όπως για παράδειγμα με την ίδρυση του Τάγματος του Αγίου Στεφάνου, του οποίου τον σταυρό-σύμβολο βλέπουμε μάλιστα στο τόνο. Ένα μόλις χρόνο μετά την δεύτερη έκδοση των *Βίων*, που αφιερώνονται πλέον από τον Βαζάρι στον «Δούκα της Φλωρεντίας και της Σιένας» και στην προμετωπίδα μνημονεύεται

³³⁶ H. Th. van Veen, «Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de’ Medici», όπ. π., σελ. 203.

³³⁷ Για την κρίση που ακολούθησε βλ. C. M. Cipolla, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση*, όπ. π., σελ. 332-333 και του ίδιου «The decline of Italy, The case of a fully mature economy», *The Economic History Review*, τόμ. 5, 1952, τχ. 2, σελ. 178-187.

³³⁸ Πολιτικές και διοικητικές αρμοδιότητες είχαν ήδη μεταβιβαστεί στον Φραντσέσκο Α΄ από τον Μάιο του 1564, ίσως ως προίκα για τον γάμο του με την αδελφή του αυτοκράτορα.

και ο νέος πάπας³³⁹, ο Κόζιμο στέφεται πανηγυρικά από τον Πίο Ε΄ στην Ρώμη Μέγας Δούκας της Τοσκάνης πραγματοποιώντας το ‘πολιτικό όραμά’ του, επικυρώνοντας συγχρόνως την εξουσία αυτού και της τάξης που τον στήριζε και μια πριγκιπική δυναστεία που θα κυβερνούσε για δύο ακόμη αιώνες.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Βαζάρι θα συνεχίσει την διακόσμηση του παλατιού και μετά την ανακήρυξη του Κόζιμο σε Μέγα Δούκα της Τοσκάνης και θα προσφέρει τις υπηρεσίες του και στον διάδοχο πρίγκιπα Φραντσέσκο Α΄ με το ίδιο πάθος και την ίδια στρατηγική. Η ίδια η διαδοχή άλλωστε αποτελεί την πεμπτουσία και την πραγματοποίηση του πολιτικού ‘οράματος’ του Κόζιμο, καθώς η κληρονομική μοναρχία δεν είναι πλέον μόνο στόχος παρά παγιωμένη κατάσταση. Ο Αρρητινός θα αφιερώσει στον Φραντσέσκο Α΄ ένα από τα τελευταία του έργα, τα *Ragionamenti*³⁴⁰, όπου σε έναν φανταστικό διάλογο του εξηγεί όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα του παλατιού, στο οποίο εξάλλου ήδη έμενε ο νέος δούκας με την σύζυγό του. Θα σχεδιάσει και για αυτόν μια αίθουσα αφιερωμένη στο μεγαλείο του, το λεγόμενο *Στουντιόλο* του Φραντσέσκο Α΄. Δεν θα προλάβει όμως να ολοκληρώσει την διακόσμηση της αίθουσας, κάτι που θα κάνουν οι μαθητές του, καθώς πεθαίνει το 1574, την ίδια χρονιά με τον Κόζιμο. Κλείνει έτσι σχεδόν μια εικοσαετής παρουσία και κυριαρχία του Αρρητινού στην καλλιτεχνική ζωή της Φλωρεντίας.

Το ύφος του θα εγκαταλειφθεί γρήγορα και δε θα βρει πέρα από τους μαθητές του πολλούς μιμητές. Η μανιέρα του δεν θα αφήσει κάποιο ανεξίτηλο σημάδι στην ιστορία της τέχνης και ελάχιστοι θα ασχοληθούν με την εικαστική του παραγωγή, τις περισσότερες φορές για να δείξουν ένα παράδειγμα κακής ζωγραφικής ή ένα παράδειγμα του ‘ξεπεσμού’ της αναγέννησης. Ωστόσο το εικαστικό έργο του Βαζάρι και ειδικά το εικονογραφικό πρόγραμμα για το Παλάτσο Βέκκιο λόγω του επίσημου χαρακτήρα του, θα μας κληροδοτήσει μια ανεκτίμητη μαρτυρία για τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, για τις πολιτικές-οικονομικές-κοινωνικές σχέσεις που διαμορφώνονταν μέσα στο απολυταρχικό κράτος του Κόζιμο, την προσπάθεια σε τελική ανάλυση της άρχουσας τάξης των νέων φεουδαρχών να διατηρήσουν τα προνόμιά τους.

³³⁹ Για την αναφορά στον πάπα στην προμετωπίδα των *Βίων* και την αφιέρωση, βλ. Βαζάρι-Χατζηνικολάου, όπ. π., σελ. 3 και 18 αντίστοιχα.

³⁴⁰ Βλ. L. J. Draper, όπ. π., σελ. 84-520 και Vasari-Milanesi, όπ. π., *Ragionamenti*, τόμ. 8, σελ. 5-225.

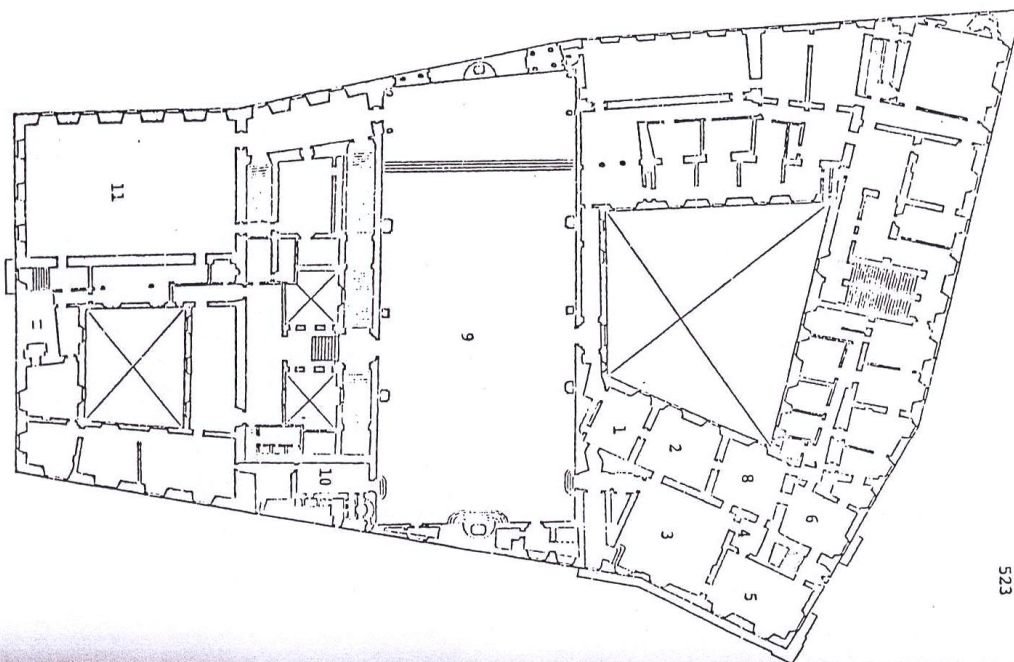
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

APPENDIX I

FLOOR PLANS OF THE PALAZZO VECCHIO

A. The "Primo Piano"

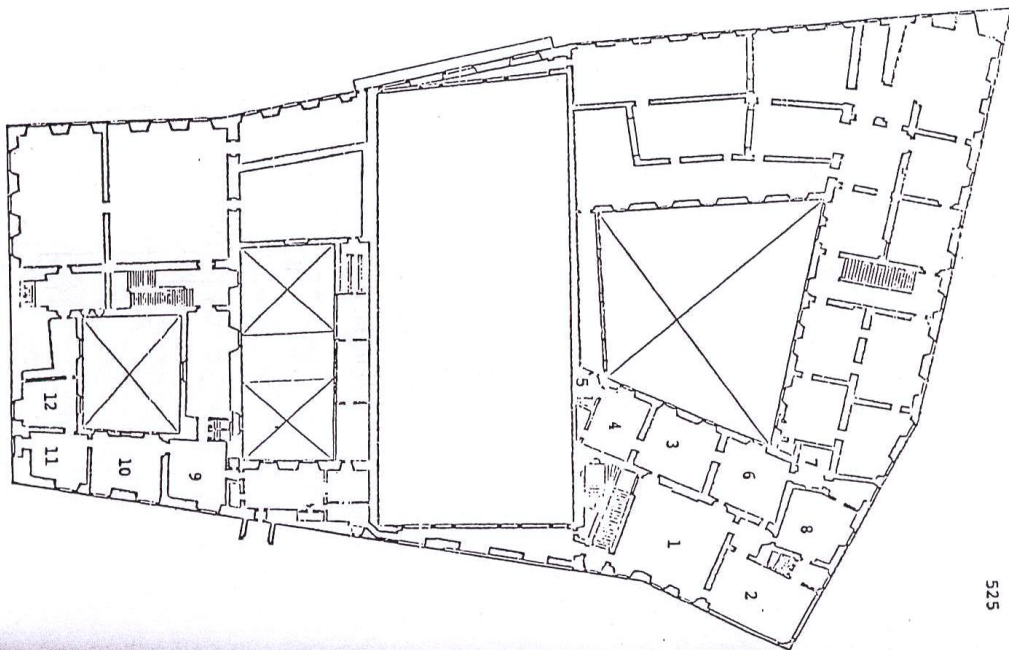
1. The Room of Cosimo il Vecchio
2. The Room of Lorenzo il Vecchio
3. The Room of Leo X
4. The Chapel of Leo X
5. The Room of Clement VII
6. The Room of Giovanni delle Bande Nere
7. The Scrittoio
8. The Room of Duke Cosimo
9. The Sala dei Cinquecento
10. The Studio di Francesco I
11. The Sala dei Ducento



523

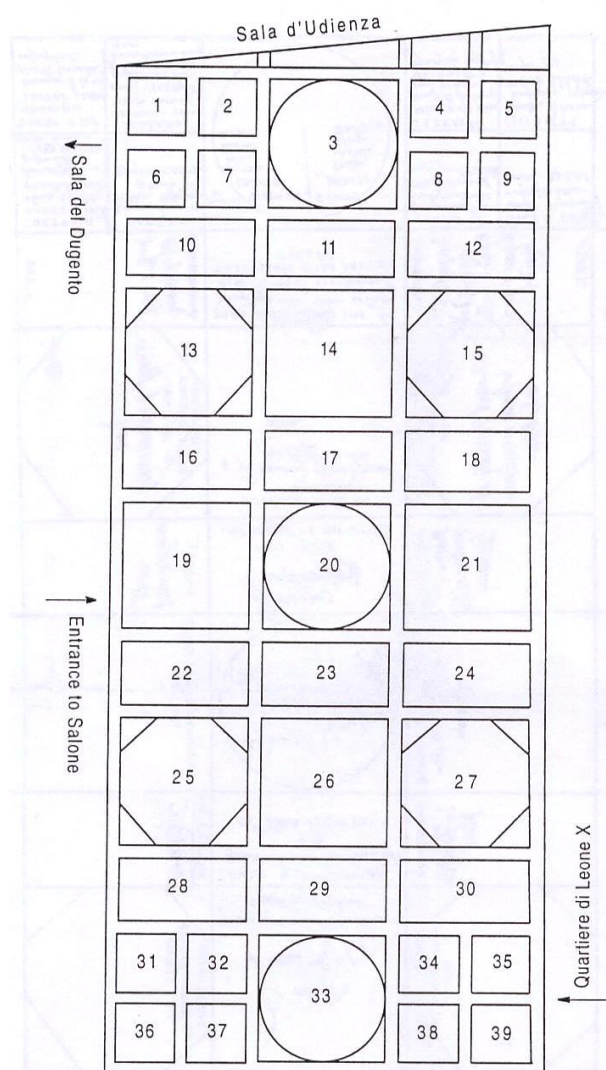
(Το παραπάνω σχεδιάγραμμα βρίσκεται στο βιβλίο του Draper L. J., *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π. , σελ. 522-523)

- B. The "Secondo Piano"
1. The Room of the Elements
 2. The Terrace of Saturn
 3. The Room of Ops
 4. The Room of Ceres
 5. Cosimo's Study
 6. The Room of Jove
 7. The Terrace of Juno
 8. The Room of Hercules
 9. The Room of the Sabinas
 10. The Room of Esther
 11. The Room of Penelope
 12. The Room of Gualdrada



525

(Το παραπάνω σχεδιάγραμμα βρίσκεται στο βιβλίο του Draper L. J., *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio*, όπ. π., σελ. 524-525)



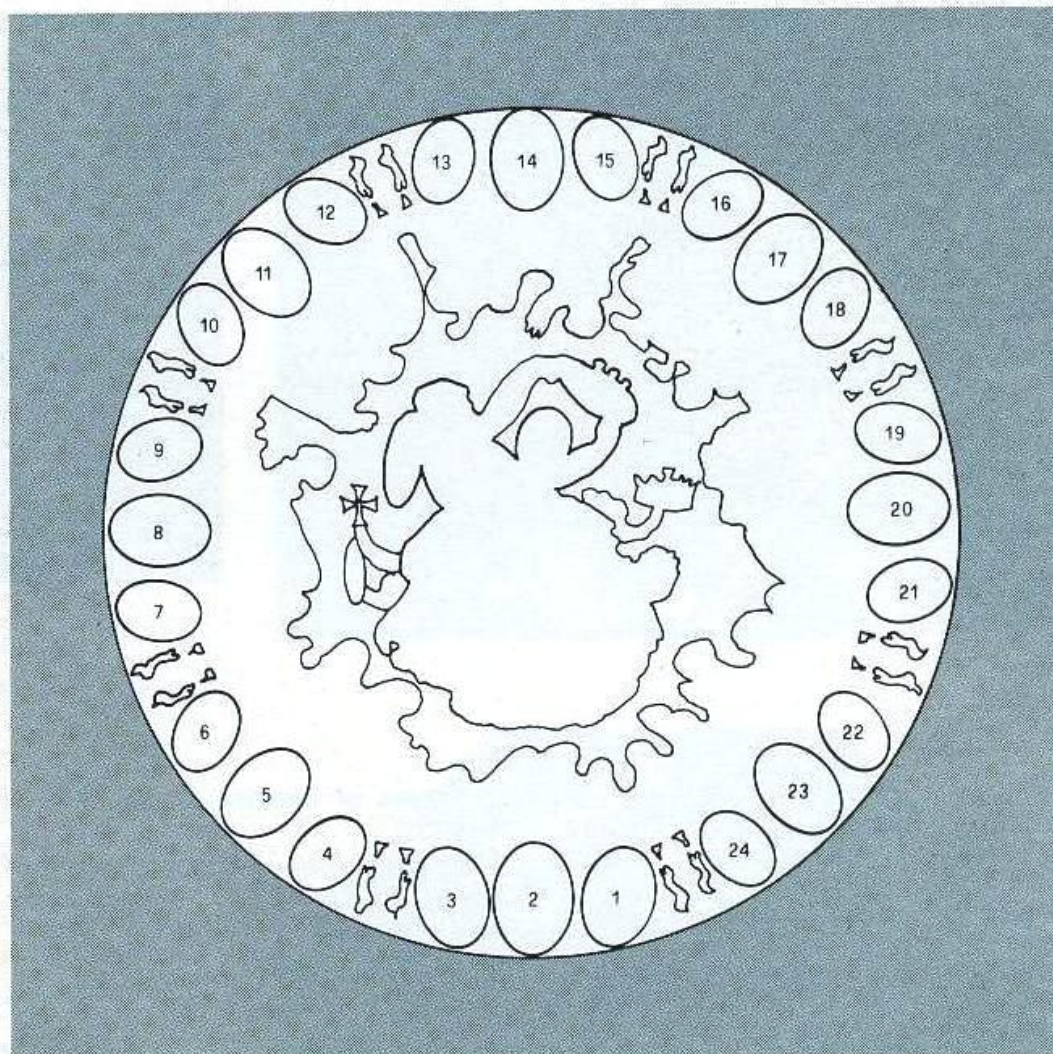
Sala Grande Programs (after Thiem)

First	Second	Third
1, 2, 6, 7	Individual Gonfaloni	(SE) Cortona, Montpulciano, Arezzo, Borgo, San Giovanni Valdarno etc.
4, 5, 8, 9	Individual Gonfaloni	(SE) Cortona, Arezzo (1381), Borgo, San Gimignano (1297)
	(SW) Volterra, Colle, San Gimignano, Certaldo, Radda	(SW) Volterra (1254), San Gimignano (1338), Certaldo (1376), Chianti (1197)

(Το παραπάνω σχεδιάγραμμα, το οποίο συνεχίζει και στην επόμενη σελίδα, προέρχεται από το άρθρο του Williams R., «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», όπ. π., σελ. 117-178)

Sala Grande Programs (*continued*)

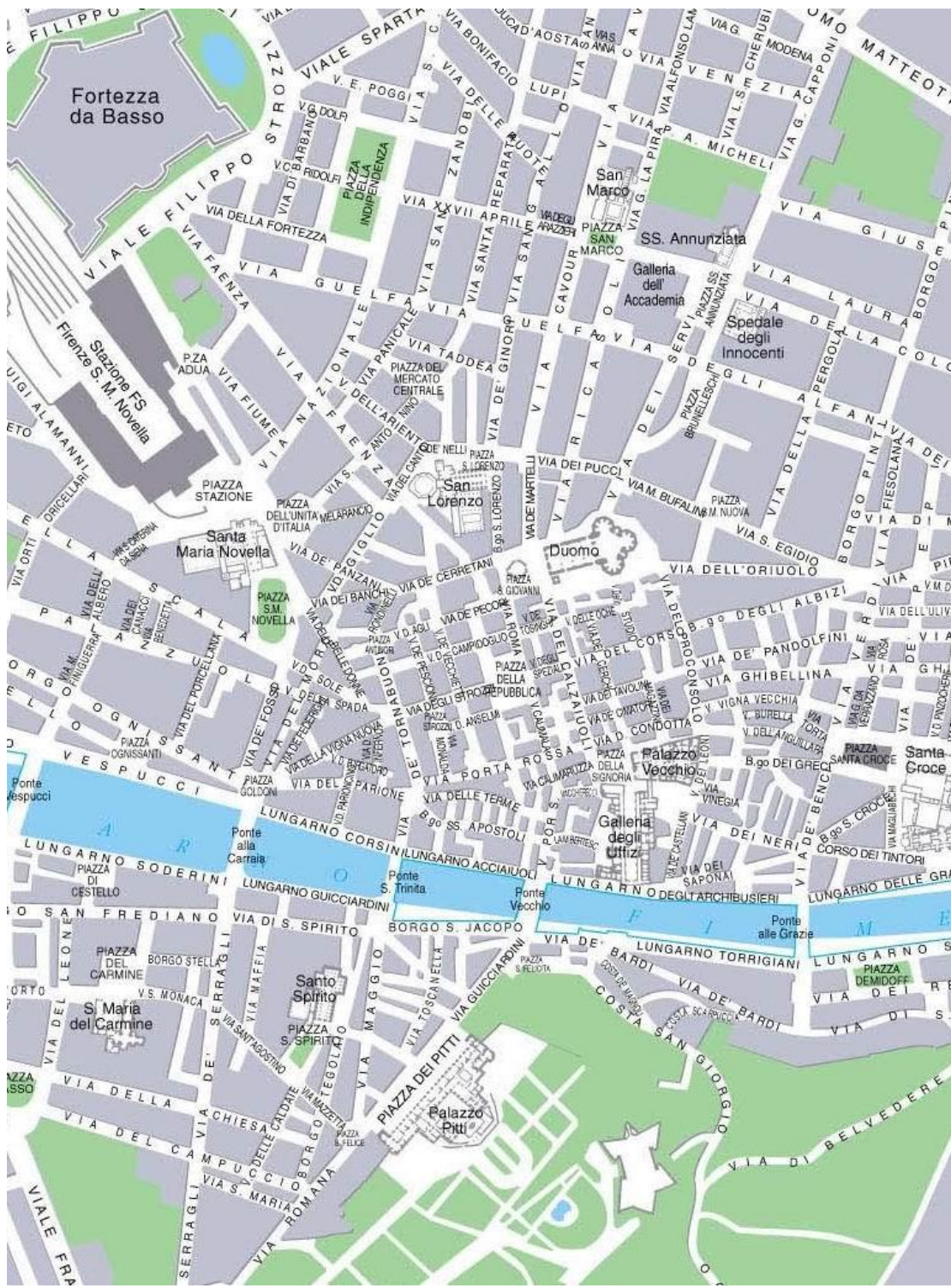
	First	Second	Third
3	Two Quartieri	Gonfaloni, Quartieri	Quartieri Santa Croce, Santo Spirito
10	Arte della Seta	Grosseto	Battle of Piombino, 1555
11	Arte de' Giudici e Notai	Alexander IV	Union of Florentines and Fiesolans, 1010
12	Arte Galigai	Elba	Capture of Pisan Ships (1509)
13	Preparation for War with Siena	Preparation for War with Siena	Battle in Valdichiana, 1553
14	Foundation of Florence	Foundation of Florence	Third Circuit of Walls (Terzo Cerchio), 1283
15	War of Pisa	War of Pisa	Defeat of Venetians, 1398
16	Arte de' Medici e Spetiali	Chiusi	Siege of Montereggioni, 1534
17	Arte della Lana	Charles IV	Eugenius IV at Livorno, 1433
18	Arte della Mercanzia	"Piera Sass..."	Battle for the Batteria del Barbigianni
19	Victory over Siena	Victory over Siena	Victory over Siena, 1555
20	Florence in Glory	Florence in Glory	Cosimo I in Glory, 1563
21	Triumph over Pisa	Triumph over Pisa	Triumph over Pisa, 1509
22	Arte de' Vaiai	Montalcino	Siege of Casoli, 1554
23	Arte della Seta	Charles V	Clement IV, 1265
24	Arte de' Beccai	Val di Cascina	Siege of Vicopisano, 1499
25	"Costanza contra agli impedimenti"	War of Siena	War of Siena, 1553
26	Restoration of Florence	Rebuilding of Florence	Building of Florence, 20 A.D.
27	Prep. for Pisa War	Start of Pisa War	Preparation for Pisan War, 1494
28	Arte de' Corazaii	Siege of Port'Ercole	Battle at the Monastery, 1553
29	Arte del Cambio	Leo X	Radagasius, 400
30	Arte de' Fabricanti	Livorno	Battle of Cascina, 1499
31, 32 36, 37	Individual Gonfaloni	(NE) Presa di Cascina, San Miniato al Tedesco	(NE) Poppi, Scarperia (1306), Castrocaro, Fiesole (1010)
34, 35 38, 39	Individual Gonfaloni	(NW) Castrocaro, Fiesole, Rome, Poppi (1331),	(NW) San Miniato (1306), Pescia (1331), Pistoia (1331), Prato



54,23

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Arme del Comune di Firenze | 13. Linaioi e rigattieri |
| 2. Arme del Popolo di Firenze | 14. Giudici e notai |
| 3. Arme della città di Firenze | 15. Fabbri |
| 4. Fornai | 16. Chiavaloli |
| 5. Arte della Lana | 17. Medici e Speziali |
| 6. Oliandoli | 18. Maestri di Pietra e di legname |
| 7. Beccai | 19. Spadai e Corazzai |
| 8. Por Santa Maria o Arte della Seta | 20. Arte del Cambio |
| 9. Correggiai | 21. Vinattieri |
| 10. Cuoiai e galigai | 22. Legnaiuoli |
| 11. Vaiai e Pellicciai | 23. Mercatanti o Arte di Calimala |
| 12. Calzolai | 24. Albergatori |

(Το παραπάνω σχεδιάγραμμα βρίσκεται στο βιβλίο των Et. Allegri / Al. Cecchi,
Palazzo Vecchio e I Medici - Guida Storica, όπ. π., σελ. 243)



(Ο χάρτης προέρχεται από τη σελίδα στο διαδίκτυο, <http://www.florence.ala.it/map.htm>)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ACTS OF THE 20TH INTERNATIONAL CONGRESS OF THE HISTORY OF ART, *The Renaissance and Mannerism*, τόμ. 2, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιού Τζέρσεϊ, 1963
- ADELSON, CANDACE, «Cosimo I de' Medici and the foundation of tapestry production in Florence», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 2, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 899-924
- ALBERTINI, RUDOLF, *Firenze dalla repubblica al principato, Storia e coscienza politica*, Einaudi, Τορίνο, 1970 (α' γερμανική έκδ. 1955)
- ALLEGRI, ETTORE/ CECCHI, ALESSANDRO, *Palazzo Vecchio e i Medici – Guida Storica*, Studio Per Edizioni Scelte, Φλωρεντία, 1980
- ALPERS LEONTIEF, SVETLANA, «Ekphrasis and Aesthetic - Attitudes in Vasari's Lives», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 20, 1960, σελ. 190-215
- ANTAL, FREDERICK, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999 (α' αγγλική έκδ. 1966)
- ANTAL, FREDERICK, *La pittura italiana tra classicismo e manierismo*, επιμ. Nicos Hadjinicolaou, Editori Riuniti, Ρώμη, 1977
- ANTAL, FREDERICK, *Florentine painting and its social background - The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Icon Editions, Νέα Υόρκη, 1975 (α' έκδ. 1948)
- ANTAL, FREDERICK, «The social background of Italian mannerism», *The Art Bulletin*, τόμ. 30, 1948, σελ. 102-103
- BACCESCHI, EDI, *L'opera completa del Bronzino*, Rizzoli, Μιλάνο, 1973
- BANKER, R. JAMES, «The Palazzo Vecchio, 1298-1532», *The Historian*, 1998, τχ. 60, σελ. 441-442
- BAROCCHI, PAOLA, *Vasari Pittore*, G. Barbera, Φλωρεντία, 1964
- BAROCCHI, PAOLA, *Michelangelo e la sua scuola*, Leo S. Olschki, Φλωρεντία, 1962-64
- BAROCCHI, PAOLA, «Palazzo Vecchio fra le due reduzioni delle 'Vite' Vasariane», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 2, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 801-818

- BARON, HANS, *In Search of Florentine Civic Humanism - essays on the transition from medieval to modern thought*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1977
- BARON, HANS, *The crisis of the early Italian Renaissance - civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1966
- BARZMAN, KAREN-EDIS, *The Florentine Academy and the Early Modern State - The Discipline of Disegno*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2000
- BATTISTI, EUGENIO, *La Renaissance à son apogée et le premier Maniérisme*, Albin Michel, Παρίσι, 1977
- BERENSON, BERNARD, *The Drawings of the Florentine Painters*, The University of Chicago Press, Σικάγο/ Λονδίνο, 1970 (α' έκδ. 1903)
- BOASE, THOMAS SHERRER ROSS, *Giorgio Vasari - The Man and the Book*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1979
- BORSOOK, EVE, «Art and Politics at the Medici Court: The Funeral of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 12, 1966, σελ. 31-54
- BORSOOK, EVE, «Art and Politics at the Medici Court: The baptism of Filippo de Medici in 1577», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 13, 1967, σελ. 107-63
- BRAUDEL, FERNAND, *Capitalism and Material Life 1400-1600*, μτφρ. M. Kocham, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο, 1973 (α' γαλλική έκδ. 1967)
- BRAUDEL, FERNAND, *Out of Italy: 1450-1650*, μτφρ. Siân Reynolds, Flammarion, Παρίσι, 1991 (α' ιταλική έκδ. 1974)
- BRENNER, ROBERT, «Feudalism», *The New Palgrave, A Dictionary of Economics*, επιμ. John Estwell/ Murray Milgate/ Peter Newman, τόμ. 2, Macmillan Press, Λονδίνο, 1996 (α' έκδ. 1987), σελ. 309-315
- BRIGANTI, GIULIANO, *Italian Mannerism*, μτφρ. Margaret Kunzle, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1962 (α' ιταλική έκδ. 1961)
- BRIGANTI, GIULIANO, *Storia dell'arte italiana*, Electa, Μιλάνο, 1986
- BRION, MARCEL, *The Medici - A Great Florentine Family*, μτφρ. Giles & Heather Cremonesi, Elek Books, Λονδίνο, 1969 (α' γαλλική έκδ. χ.χ.)

- BROWN, C. JUDITH, «Concepts of political economy: Cosimo I de' Medici in a comparative European context», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 279-293
- BRUCKER, ADAM GENE, *Renaissance Florence*, John Wiley and Sons, Νέα Υόρκη, 1969
- BRUCKER, ADAM GENE, *The society of Renaissance Florence - a documentary study*, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1971
- BRUCKER, ADAM GENE, *Firenze, 1138-1737, l'imperio del fiorino*, Mondadori, Μιλάνο, 1983
- BRUCKER, ADAM GENE, «Tales of Two Cities: Florence and Venice in the Renaissance», *The American Historical Review*, τόμ. 102, 1997, τχ. 5, σελ. 601-2
- BURCKHARDT, JACOB, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μ. Τοπάλη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1997 (α' γερμανική έκδ. 1860)
- BURKE, PETER, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Fontana Edition, Λονδίνο, 1974 (α' έκδ. 1972)
- CAMERON, EUAN, *The European Reformation*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1991
- CAMPBELL, MALCOLM, «Observations on the Salone dei Cinquecento in the time of Duke Cosimo I de' Medici, 1540-1574», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 2, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 819-830
- CARRARA, MERCEDES, «Vasari e il suo messaggio politico nel Salone dei Cinquecento», *Antichità Viva*, τόμ. 2, 1979, τχ. 18, σελ. 3-9
- CARROLL, A. EUGENE, «Lappoli, Alfani, Vasari and Rosso Fiorentino», *The Art Bulletin*, τόμ. 49, 1967, σελ. 297-304
- CASTIGLIONE, BALTASSARE, *The Book of the Courtier*, μτφρ. Sir Thomas Hoby, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο, 1975 (α' ιταλική έκδ. 1528)
- CECCHI, ALESSANDRO, «Le due capitali. Tra Firenze e Roma dalla caduta repubblica fiorentina alla morte del Vasari», *Storia delle arti in Toscana: Il Cinquecento*, επιμ. Roberto Paolo Ciardi/ Antonio Natali, Edizioni Firenze, Φλωρεντία, 2000, σελ. 117-136

- CECCHI, ALESSANDRO, «Pratica, Fierezza e Terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze», *Paragone*, τόμ. 327, 1977, σελ. 24-54 / τόμ. 329, 1977, σελ. 6-26
- CHAMBERLIN, ERIC RUSSELL, *Florence in the time of the Medici*, Longman, Λονδίνο, 1974
- CHRISTIANSEN, KEITH, «Bronzino, Portrait of a Young Man», *Splendid Legacy, The Havemeyer Collection*, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, 1993
- CHURCHILL, J. A. SIDNEY, *Bibliografia Vasariana*, χωρίς τόπο έκδοσης, 1912
- CIPOLLA, MARIA CARLO, «The decline of Italy, The case of a fully mature economy», *The Economic History Review*, τόμ. 5, 1952, τχ. 2, σελ. 178-187
- CIPOLLA, MARIA CARLO, *Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση, κοινωνία και οικονομία 1000-1700 μ. Χ.*, μτφρ. Πέτρος Σταμούλης, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988 (α' αγγλική έκδ. 1980)
- CIPOLLA, MARIA CARLO, *The sixteenth and seventeenth centuries*, Barnes and Noble, Νέα Υόρκη, 1977
- CLARKE, PAULA, *The Soderini and the Medici - Power and Patronage in Fifteenth Century Florence*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1991
- CLEUGH, JAMES, *The Medici - A tale of fifteen generations*, Robert Hale and Company, Λονδίνο, 1976
- COCHRANE, ERIC, *Florence in the forgotten centuries 1527-1800 - A history of Florence and the Florentines in the age of the Grand Dukes*, The University of Chicago Press, Σικάγο/ Λονδίνο, 1973
- COCHRANE, ERIC, *The late Italian Renaissance 1526-1630*, Harper Torchbooks, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 1970
- COMSTOCK, H., «Maria Salviati and her son Cosimo», *Il Connoisseur*, 1941, τχ. 107, σελ. 212-213
- CORTI, LAURA, *Vasari - Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Φλωρεντία, 1989
- COX-REARICK, JANET, *Dynasty and destiny in medici art - Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νίου Τζέρσεϊ, 1984

- COX-REARICK, JANET, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, 1993
- COX-REARICK, JANET, «Bronzino's young woman with her little boy», *Studies in the history of art*, 1982, τχ. 12, σελ. 67-79
- CRANE, THOMAS FREDERICK, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, Russel and Russel, Νέα Υόρκη, 1971 (α' έκδ. 1920)
- CROPER, ELIZABETH, «L'arte cortigiana a Firenze», *Storia delle arti in Toscana - Il Cinquecento*, επιμ. Roberto Paolo Ciardi/ Antonio Natali, Edizioni Firenze, Φλωρεντία, 2000, σελ. 85-116
- DAVIS, CHARLES, «Frescoes by Vasari for Sforza Almeni, "Coppiere" to Duke Cosimo I», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 24, 1980, σελ. 127-202
- DAVIS, CHARLES, «New Frescoes by Vasari: "Colore" and "Invenzione" in mid 16th Florentine Painting», *Pantheon*, τόμ. 38, 1981, τχ. 2, σελ. 153-157
- DEL VITA, ALESSANDRO (επιμ.), *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, Edizioni Della Casa Vasari, Αρέτσο, 1927
- DEWALD, JONATHAN, *The European nobility, 1400-1800*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ/ Νέα Υόρκη, 1996
- DEWALD, T. ERNEST, *Italian Painting, 1200-1600*, Hacker Art Books, Νέα Υόρκη, 1978
- DIAZ, FURIO, «L'idea di una nuova élite sociale negli storici trattatisti del Principato», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 2, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 665-681
- DRAPER, JERRY LEE, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio: The Ragionamenti translated with introduction and notes*, Thesis (Ph. D.) University of North Carolina, Τσάπελ Χιλ, 1973, (φωτοαντίγραφο, Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 1986)
- DUPLESSIS, ROBERT, *Transitions to capitalism in early modern Europe*, Cambridge University Press, Λονδίνο, 1997
- EISENBICHLER, KONRAD (επιμ.), *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001

- FASANO GUARINI, ELENA, *Lo Stato mediceo di Cosimo I*, Sansoni, Φλωρεντία, 1973
- FENLON, IAIN, «Music, Piety and Politics under Cosimo I: The case of Costanzo Porta», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 2, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 457-468
- FORSTER, W. KURT, «Metaphors of Rule - Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 15, 1971, σελ. 65-104
- FREEDBERG, G. SIDNEY, *Painting in Italy 1500-1600*, Penguin Books, Λονδίνο, 1971
- FREEDBERG, G. SIDNEY, «Observations on the Painting of the Maniera», *The Art Bulletin*, τόμ. 47, 1965, σελ. 187-197
- FREEDBERG, G. SIDNEY, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Harper and Row, Νέα Υόρκη, 1972
- FRIEDLAENDER, WALTER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1990 (α' έκδ. 1957, α' γερμανική έκδ. 1925)
- GALLUCCI, A. MARGARET, «Cellini's Trial for Sodomy: Power and Patronage at the Court of Cosimo I», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 37-46
- GARIN, EUGENIO, *Science and civic life in the Italian Renaissance*, Mass, Γκλούτσεστερ, 1978 (α' γαλλική έκδ. 1965)
- GAVITT, PHILIP, «An Experimental Culture: the Art of the Economy and the Economy of Art under Cosimo I and Francesco I», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 205-221
- GERE, A. JOHN, «Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina», *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, 1960, τχ. 682, σελ. 9-19
- GILBERT, CREIGHTON, «Introduction, Renaissance Art and the Style of its Scholars», *History of Renaissance art: painting, sculpture, architecture*

throughout Europe, επιμ. Gilbert C., Harper & Row Publishers, Νέα Υόρκη/ Χάγκερσταουν/ Σαν Φραντσίσκο/ Λονδίνο, 1973, σελ. xi-xxi

- GNANN, ACHIM (επιμ.), *The Era of Michelangelo - Masterpieces from the Albertina*, Electa, Βιέννη/ Μιλάνο, 2004
- GOLDBERG, L. EDWARD, *After Vasari - History, art, and patronage in late Medici Florence*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1988
- GOLDBERG, L. EDWARD, *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1983
- GOLDSTEIN, CARL, *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1996
- GOLDTHWAITE, A. RICHARD, *The Building of Renaissance Florence - An economic and social history*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη/ Λονδίνο, 1980
- GOMBRICH, H. ERNST, *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon, Οξφόρδη, 1985 (α' έκδ. 1963)
- GOMBRICH, H. ERNST, *Symbolic Images*, Phaidon, Οξφόρδη, 1978 (α' έκδ. 1972)
- GOMBRICH, H. ERNST, *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, Λονδίνο, 1966
- GOODMAN, JORDAN, «Tuscan commercial relations with Europe, 1550-1620: Florence and the European textile market», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 327-341
- GRIMM, HAROLD JOHN, *The Reformation Era 1500-1650*, Collier Macmillan Publishers, Λονδίνο, 1965
- GRUM, ROGER J., «Cosmos, the World of Cosimo: The Iconography of the Uffizi Façade», *The Art Bulletin*, τόμ. 71, 1989, τχ. 2, σελ. 237-253
- GRUM, ROGER J., «Lessons from the Past: the Palazzo Medici as Political 'Mentor' in Sixteenth-Century Florence», *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 47-61
- HADJINICOLAOU, NICOS, *Art History and Class Struggle*, μτφρ. Louise Asmal, Pluto Press, Λονδίνο, 1978 (α' γαλλική έκδοση 1973)

- HALE, JOHN RIGBY, *Machiavelli and Renaissance Italy*, English University Press, Λονδίνο, 1972
- HALE, JOHN RIGBY, *Florence and the Medic - The Pattern of Control*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1977
- HALL, B. MARCIA, *After Raphael, Painting in Central Italy in the 16th Century*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1999
- HALL, B. MARCIA, *Renovation and Counter-Reformation, Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce 1567-1577*, Claredon Press, Οξφόρδη, 1979
- HÄRB, FLORIAN, «Modes and Models in Vasari's Early Drawing Oeuvre», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1998, σελ. 81-110
- HAUSER, ARNOLD, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τομ. 2 και 4, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα, 1970 (α' αγγλική έκδ. 1951)
- HAUSER, ARNOLD, *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο, 1965
- HOPE, CHARLES, «The Historians of Venetian Painting», *The Genius of Venice 1500-1600*, Royal Academy of Art, Λονδίνο, 1983, σελ. 38-40
- HUNTLEY, H., «Portraits by Vasari», *Gazette des Beaux Arts*, τόμ. 32, 1947, τχ. 6, σελ. 23-36,
- JACKS, PHILIP JOSHUA «Introduction», *Vasari's Florence: artists and literati at the Medician Court*, επιμ. Philip Jacks, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1998, σελ. 1-10
- JONES, ROSEMARY DEVONSHIRE, *Francesco Vettori, Florentine Citizen and Medici Servant*, The Athlon Press, Λονδίνο, 1972
- ΙΩANNOΥ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, «Στην υπηρεσία των κρατούντων», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα με τίτλο *Τέχνη και Πολιτική*, 2005, τχ. 2-31, σελ. 3-5
- KEPENYĪ, ΚΑΡΛ, *Η Μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Σταθόπουλος Δ., Εστία, Αθήνα, 1996 (α' γερμανική έκδ. 1951)
- KIRWIN, CHANDLER K. W., «Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio - Typology and Re-

identification of Portraits», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τόμ. 15, 1971, σελ. 105-122

- ΚΛΑΓΚΑ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ, *Οι προσωπογραφίες του Jacopo Carucci da Pontormo*, διπλωματική εργασία που κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2002
- KLIEMANN, JULIAN, «Giorgio Vasari», *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, τόμ. 32, Grove Editions, Νέα Υόρκη, 1996, σελ. 10-25
- ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ, *Εισαγωγή στην οικονομική ιστορία της Ευρώπης (16^{ος} – 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ)*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1996 (α' έκδ. 1989-90)
- LANGEDIJK, KARLA, *The Portraits of the Medici 15th – 18th Centuries*, 3 τόμοι, Studio Per Edizioni Scelte, Φλωρεντία, 1981-1987
- LE MOLLE, ROLAND, *Giorgio Vasari : l' homme des Medicis*, B. Grasset, Παρίσι, 1995
- LENSİ ORLANDI, GIULIO, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Martello-Giunti, Φλωρεντία, 1977
- LEVEY, MICHAEL, *Florence, A Portrait*, Jonathan Care, Λονδίνο, 1996
- LEVEY, MICHAEL, *High Renaissance*, Penguin, Βαλτιμόρη, 1975
- *Λεξικό Οικονομικών Επιστημών*, επιμ. Χρήστου Ν. Τότση, τόμ. 2, εκδ. Παμίσοι, Αθήνα, 1984, σελ. 1059-1060
- LOPEZ, S. ROBERT, *The Three Ages of the Italian Renaissance*, The University of Virginia, Σαρλόττεσβιλ, 1970
- ΛΟΪΖΙΑΗ, ΝΙΚΗ, «Ιδιώματα της τέχνης του ιταλικού μανιερισμού», *Δωδώνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τόμ. 11, Ιωάννινα, 1982, σελ. 153-184
- ΜΑΚΙΑΒΕΛΙ, ΝΙΚΟΛΟ, *Ο Ηγεμόνας*, μτφρ. Κασωτάκη Μαρία, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2003 (α' ελληνική έκδ. 1993, α' ιταλική 1532)
- ΜΑΡΙΑΣ, ΦΕΡΝΑΝΤΟ, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του - Τα σχόλια στους Βίους του Βαζάρι*, εισαγ. Ν. Χατζηνικολάου, μτφρ. Ε. Ταξοπούλου/ Ο. Σοφρά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001 (α' ισπανική έκδ. 1992)
- MARTIN, JOHN, «Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in the Renaissance Europe», *American Historical Review*, τόμ. 102, 1997, σελ. 1309-42

- ΜΑΡΞ, ΚΑΡΛ, *Προκαπιταλιστικοί Οικονομικοί Σχηματισμοί*, εισαγ. Eric Hobsbawm, μτφρ. Θ. Καλοπίσης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. 1964)
- ΜΑΡΞ, ΚΑΡΛ- ΉΝΓΚΛΕΣ, ΦΡΙΝΤΡΙΧ, *Το Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, εισαγ. Eric Hobsbawm, μτφρ. Γιώργος Κόττης, μτφρ. εισαγωγής Βασίλης Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999 (α' γερμανική έκδ. 1847)
- ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ, «4^η Αυγούστου και Εικαστικές Τέχνες», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα με τίτλο *Τέχνη και Πολιτική*, 2005, τχ. 2-31, σελ. 16-18
- MCCORQUODALE, CHARLES, «Most liberal prince: portraits of Cosimo I de Medici», *Il Connoisseur*, τόμ. 199, 1978, σελ. 27-33
- MCCORQUODALE, CHARLES, *The Renaissance, European Painting 1400-1600*, Studio Editions, Λονδίνο, 1994
- MCGRATH, ELIZABETH, «'Il senso nostro': The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes», *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di studi (Arezzo 1981)*, επιμ. Gian Carlo Garfagnini, Leo s. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1985, σελ. 117-134
- MONBEIG-GOGUEL, CATHERINE, *Vasari et son temps*, Editions des musees nationaux, Παρίσι, 1972
- MUCCINI, UGO, *Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Φλωρεντία, 1997
- MUCCINI, UGO, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Φλωρεντία, 1990
- MUCCINI, UGO/ ALESSANDERO, CECCHI, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, εισαγ. Antonio Paolucci, Le Lettere, Φλωρεντία, 1995 (α' έκδ. 1991)
- MURRAY, LINDA, *The High Renaissance and Mannerism, Italy, the North and Spain, 1500-1600*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1967
- NAUERT, G. CHARLES Jr, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2000 (α' έκδοση 1995)
- NOVA, ALESSANDRO, «Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in their Working Practice», *Master Drawings*, τόμ. 30, 1992, σελ. 83-108
- PALLUCCHINI, RODOLFO, *Per la storia del Manierismo a Venezia, Da Tiziano a El Greco, 1540-1590*, Electa, Μιλάνο, 1981

- ΠΑΝΟΦΣΚΙ, ΕΡΒΙΝ, *Μελέτες Εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Νεφέλη, Αθήνα, 1991 (α' αγγλική έκδ. 1939)
- ΠΑΝΟΦΣΚΥ, ΕΡΒΙΝ, *Idea - A Concept in Art Theory*, μτφρ. Joseph J. S. Peake, Icon Editions, Νέα Υόρκη, 1968 (α' γερμανική έκδ. 1924)
- ΠΕΒΣΝΕΡ, ΝΙΚΟΛΑΟΣ, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1940
- ΠΙΛΣΒΟΥΡΥ, ΕΔΜΟΥΝΔ, «The Sala Grande drawings by Vasari and his workshop: Some documents and new attributions», *Master Drawings*, τόμ. 14, 1976, τχ. 2, σελ. 127-146,
- ΠΙΝΕΛΛΙ, ΑΝΤΩΝΙΟ, *Η Ωραία Μανιέρα*, μτφρ. Π. Ιωάννου, υπό έκδοση, (α' ιταλική έκδ. 1993)
- ΠΟΠΕ-ΧΕΝΝΕΣΕΥ, ΤΖΟΧΝ, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1989 (α' έκδ. 1966)
- ΠΟΤΤΙΝΓΕΡ, ΤΖΟΡΤΖ, *The Court of the Medici*, Croom Helm, Λονδίνο, 1978
- ΠΡΙΝΖ, ΒΟΛΦΡΑΜ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Beiheft*, τόμ. 12, 1966, σελ. 1-158
- ΠΥΠΠΙ, ΛΙΟΝΕΛΛΟ, «Titian in the critical judgment», *Titian prince of painters*, Marsilio Editori, Βενετία, 1990, σελ. 53-56
- ΡΑΜΑΤΖΕ ΝΑΝΣΥ/ ΡΑΜΑΤΖΕ ΑΝΔΡΕΥ, *Ρωμαϊκή Τέχνη - Από τον Ρωμόλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, επιμ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, (α' αγγλική έκδοση 1991)
- ΡΙΤΣΕΛΣΟΝ, ΠΑΥΛ, *Studies in the personal imagery of Cosimo I de' Medici*, Princeton University Press, Νέα Υόρκη/ Λονδίνο, 1978
- ΡΟΣΚΙΛΛ, Β. ΜΑΡΚ, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, Νέα Υόρκη, 1968
- ΡΟΥΒΙΝ, ΛΙΕ ΠΑΤΡΙΣΙΑ, *Giorgio Vasari - Art and History*, Yale University Press, Νιού Χάιβεν/ Λονδίνο, 1995
- ΡΟΥΒΙΝΣΤΕΙΝ, ΝΙΚΟΛΑΙ, «Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio», *Essays in the History of Architecture, presented to R.*

Wittkower, επιμ. A. Fraser/ H. Hibbard/ M. Lewine, Phaidon, Λονδίνο, 1967, σελ. 64-73

- RUBINSTEIN, NICOLAI, *Florentine studies: politics and society in Renaissance Florence*, Faber and Faber, Λονδίνο, 1968
- RUBINSTEIN, NICOLAI, *The Age of the Renaissance*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1967
- RUBINSTEIN, NICOLAI, «The beginnings of political thought in Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 5, 1942, σελ. 198-227
- RUBINSTEIN, NICOLAI, *The government of Florence under the Medici, 1434 to 1494*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1966
- RUBINSTEIN, NICOLAI, *Government, Architecture and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1995
- RUBINSTEIN, NICOLAI, «Dalla Republica al Principato», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 159-176
- SATKOWSKI, LEON GEORGE, *Giorgio Vasari - Architect and Courtier*, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1993
- SCHAEFER, SCOTT, «Europe and Beyond: on some paintings for Francesco's studiolo», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 3, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 925-938
- SCHLOSSER, JULIUS MAGNINO, *La letteratura artistica, Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna*, μτφρ. Filippo Rossi, La Nuova Italia editrice/ Kunstverlag Anton Schroll, Φλωρεντία, 1977 (α' ιταλική έκδ. 1964, α' γερμανική έκδ. 1924)
- SCORZA, RICK, «Vasari's Painting of the Terzo Cerchio in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 182-205
- SHEARMAN, JOHN, *Mannerism*, Penguin Books, Λονδίνο, 1986 (α' έκδ. 1967)
- SHEARMAN, JOHN, «Maniera as an Aesthetic Ideal», *ACTS OF THE 20TH INTERNATIONAL CONGRESS OF THE HISTORY OF ART, The Renaissance*

and Mannerism, Studies in Western Art, τόμ. 2, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιού Τζέρσεϊ, 1963, σελ. 200-221

- SIMON, R. B., «Bronzino's Cosimo I de Medici as Orpheus», *Bulletin of Philadelphia Museum of Art*, τόμ. 81, 1985, σελ. 16-27
- SINIBALDI, G., *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Istituto Poligrafico dello Stato, Ρώμη, 1969
- SMYTH, CRAIG HUGH, *Mannerism and Maniera*, IRSA, Βιέννη, 1992
- SOMBART, WERNER, *Ο Αστός - πνευματικές προϋποθέσεις και ιστορική πορεία του δυτικού καπιταλισμού*, μτφρ. Κ. Κουτσορέλης, Νεφέλη, Αθήνα, 1998 (α' γερμανική έκδ. 1913)
- ΣΟΥΗΖΥ, ΠΩΛ, «Η διαμάχη για την μετάβαση», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1950), σελ. 47-69
- SPINI, GIORGIO, «Il Principato dei Medici e il Sistema degli Stati Europei del Cinquecento», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 177-216
- SPINI, GIORGIO, *Cosimo I de' Medici e la indipendenza del principato Mediceo*, Vallecchi Editore, Φλωρεντία, 1945
- STARN, R./ PARTRIDGE, L., *Acts of Power - Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, 1992
- STEPHENS, J. N., *The fall of the Florentine Republic 1512-1530*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1983
- STOICHITA, VICTOR IERONIM, *Μανιερισμός και Τρέλα, Η περίπτωση του Ποντόρμω*, μτφρ. Δημήτρης Δεληγιάννης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1982 (α' ρουμάνικη έκδ. 1978)
- TEICHER, ANNA, «Politics and Finance in the age of Cosimo I: the public and private face of credit», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 343-358
- THIEM, GUNTHER, «Vasari's Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ. 12, 1960, σελ. 97-135
- TINAGLI, PAOLA, «Claiming a Place in History: Giorgio Vasari's *Ragionamenti* and the Primacy of Medici», *The Cultural Politics of Duke Cosimo*

I de' Medici, επιμ. Konrad Eisenbichler, Ashgate, Άλντερσοτ/ Μπέρλινγκτον/ Σιγκαπούρη/ Σύντνεϋ, 2001, σελ. 63-76

- TREXLER, C. RICHARD, *Public Life in Renaissance Florence*, Academic Press, Νέα Υόρκη, 1980
- ΤΣΑΜΠΕΡΛΙΝ, ΕΡΙΚ ΡΑΣΣΕΛ, *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*, μτφρ. Α. Πέτρου, εκδ. Ωκεανίς, Αθήνα, 1972, (α' αγγλική έκδ. 1966)
- VAN VEEN, HENK TH., *Letteratura artistica e arte di corte nella Firenze Granducale*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell' Arte, Φλωρεντία, χ.χ.
- VAN VEEN, HENK TH., «Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 55, 1992, σελ. 200-209
- VAN VEEN, HENK TH., «Circles of Sovereignty: The Tondi of Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Medici Crown», *Vasari's Florence, Artists and Literati at the Medicean Court*, επιμ. Philip Jacks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 206-219
- VASARI, GIORGIO, *Le Opere*, επιμ. Gaetano Milanese, Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1906 (εδώ από φωτομηχανική αναπαραγωγή 1973)
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, επιμέλεια Paola della Pergola/ Luigi Grassi/ Giovanni Previtali, Istituto Geografico de Agostini, Νοβάρα, 1967 (α' έκδ. 1568)
- VASARI, GIORGIO, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, μτφρ. Gaston du C. de Vere, εισαγ. David Ekserdjian, David Campbell Publishers, Λονδίνο, 1996 (α' έκδ. 1912-1914, α' ιταλική έκδ. 1568)
- VASARI, GIORGIO, *The lives of the painters, sculptors and architects*, μτφρ. A. B. Hinds, εισ. William Gaunt, Dent, Λονδίνο, 1970 (α' έκδ. της μτφρ. του Hinds 1900, α' ιταλική έκδ. 1568)
- VASARI, GIORGIO, *Vasari on technique; being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects*, μτφρ. Luisa S. Maclehorse, εισαγωγή και σχόλια G. Baldwin Brown, Dover Publications, Νέα Υόρκη, 1960 (α' έκδ. 1907)
- VASARI, GIORGIO, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Επιλογή-Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Στέλιος Λυδάκης, Εκδόσεις Κανάκη, Αθήνα, 1995

- *Giorgio Vasari - Tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di studi, Arezzo 8-10 Ottobre 1981*, επιμ. Garfagnini G. G., Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1985
- *Il Vasari storiografo e artista - Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 2-8 Settembre 1974*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Redit Clarior, Φλωρεντία, 1976
- *Giorgio Vasari - Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari/ Pittura vasariana dal 1532 al 1554, Sottochiesa di S. Francesco, Arezzo, 26 Settembre – 29 Novembre 1981*, Edam, Φλωρεντία, 1981
- BAZAPI, TZOPTZIO, *Οι βίοι των πλέων εξαίρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο*, μτφρ. Κ. Βαλάκα, Ν. Σκουτέλη, Ν. Χατζηνικολάου, Το ιταλικό κείμενο ακολουθεί τις εκδόσεις Torrentiniana του 1550 και Giuntina του 1568, επιμέλεια της Rossana Bettarini και της Paola Barocchi, Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1966, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1997
- VENTURI, ADOLFO, *Storia dell'arte italiana*, τόμ. 9/6, Ulrico Hoepli, Μιλάνο, 1933 (εδώ από φωτομηχανική αναπαραγωγή, Kraus Reprint, Λίχτενσταϊν, 1967)
- VERNOR, KATHERINE DOROTHEA (EWART), *Cosimo de' Medici*, The Macmillan Company, Νέα Υόρκη, 1899
- WACKERNAGEL, MARTIN, *The World of the Florentine Renaissance Artist, Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, μτφρ. Alison Luchs, Princeton University Press, Πρίνστον/ Νιού Τζέρσεϊ, 1981 (α' γερμανική έκδ. 1938)
- WAŻBIŃSKI, ZYGMUNT, «La Capella dei Medici e l'origine dell' Accademia del Disegno», *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' '500*, τόμ. 1, Leo S. Olschki Editore, Φλωρεντία, 1983, σελ. 55-69
- WEISE, GEORG, *Il Manierismo, bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Leo S. Olschki, Φλωρεντία, 1971
- WILDE, JOHANNES, «The Hall of the Great Council of Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 7, 1968, σελ. 65-81
- WILLIAMS, R., «The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara», *Vasari's Florence, Artists and*

Literati at the Medicean Court, επιμ. Jacks Ph., Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1998, σελ. 163-180

- WOODS-MARSDEN, JOANNA, *Renaissance Self-Portraiture - The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, Νίου Χαίβεν/ Λονδίνο, 1998
- ΧΑΡΝΕΚΕΡ, ΜΑΡΤΑ, *Οι βασικές αρχές του ιστορικού υλισμού*, μτφρ. Χατζηιωσήφ Χ./ Δημάκου Α., εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1978 (α' γαλλική έκδοση χ.χ.)
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΝΙΚΟΣ, «Το πρόβλημα της «Αυλικής Τέχνης» και η ζωγραφική στην Emilia κατά τον 16^ο αιώνα», *Μνήμων*, τόμ. 17, Αθήνα, 1995, σελ. 9-35
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΝΙΚΟΣ, «Αναγέννηση, Ένα φαινόμενο παρανοημένο», *Ελευθεροτυπία, Ιστορικά*, 2001, τχ. 81, σελ. 6-11
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΝΙΚΟΣ, «Η Αναγέννηση στις Τέχνες», *Ελευθεροτυπία, Ιστορικά*, 2001, τχ. 81, σελ. 22-32
- ΧΙΑΤΟΝ, ΡΟΝΤΝΙ, «Εισαγωγή», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1953), σελ. 11-43
- ΧΙΑΤΟΝ, ΡΟΝΤΝΙ, «Καπιταλισμός – Τι σημαίνει η λέξη;», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1962), σελ. 209-228
- ΧΟΜΠΣΜΠΑΟΥΜ, ΕΡΙΚ, «Από τον φεουδαλισμό στον καπιταλισμό», *Η Μετάβαση από τον Φεουδαλισμό στον Καπιταλισμό*, μτφρ. Παύλος Γρεβενίτης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1982 (α' αγγλική έκδ. του άρθρου 1962), σελ. 229-236
- ΧΡΗΣΤΟΥ, ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Η Ιταλική Ζωγραφική κατά τον Δέκατο Έκτο Αιώνα*, τόμ. 2, Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1971
- YOUNG, G. F. COLONEL, *The Medici*, J. Murray, Λονδίνο, 1920
- ZERI, FEDERICO, *Pittura e Controriforma: l'art senza tempo di Scipione da Gaeta.*, Einaudi, Τορίνο, 1957