

Ιάνθη Ασημακοπούλου

Συνύπαρξη μυθολογικών και ιστορικών αφηγήσεων:

Η τέχνη στην αυλή των Μεδίκων δουκών 1537-1609

Μεταδιδακτορική έρευνα

Περίληψη

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Αθήνα 2019

Περίληψη

Αυτή η μεταδιδακτορική έρευνα πραγματεύεται ένα θέμα το οποίο θίχθηκε ακροθιγώς στη διδακτορική μου διατριβή: τη δυνατότητα να εντοπιστεί μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων κατά τη διάρκεια της εξουσίας των πρώτων Μεγάλων Δουκών της Φλωρεντίας στην οποία συνδυάζονται φαινομενικά ασύμβατα ιστορικά και μυθολογικά θέματα στην ίδια εικονιστική επιφάνεια. Απ' όσο γνωρίζω, ο συνδυασμός αυτός δεν έχει αναπτυχθεί στην ιστοριογραφία παρόλο που τα έργα αυτά μπορεί να προαναγγέλλουν μεγαλοπρεπείς *baroque* οροφωγραφίες όπου ηγεμόνες και πρίγκιπες απεικονίζονται να συνδιαλέγονται με θεότητες του Ολύμπου.

Οι μελετητές συνήθως προσλαμβάνουν τις μορφές που εμφανίζονται σε μυθολογικές σκηνές σε πρώτο εννοιολογικό επίπεδο ως μυθολογικούς χαρακτήρες και σε δεύτερο ως σύγχρονες ιστορικές προσωπικότητες. Δεν θα αμφισβητήσουμε ότι αυτό μπορεί να συμβαίνει σε πολλά έργα τέχνης. Στην μελέτη αυτή ωστόσο θα διερευνηθεί μια άλλη δυνατότητα, η συνύπαρξη διακριτών μυθολογικών και ιστορικών απεικονίσεων στο ίδιο εικονιστικό επίπεδο. Οι διακριτές αφηγήσεις συνδέονται συχνά με έναν κοινό νοηματικό κρίκο, φανερό ή καλυμμένο, που επεκτείνει και εμπλουτίζει την έννοια και των δύο.

Αυτή η σύνθετη εικονογραφία φαίνεται ότι ευνοήθηκε από τις επικρατούσες τότε συνθήκες. Κατ' αρχάς, η διανοητική και εικαστική κουλτούρα της εποχής συνδεόταν με τον Μανιερισμό, μια τεχνοτροπία υπερβολής, πληθωρικών επινοήσεων, με προτίμηση περισσότερο στην ποικιλότητα παρά στην ενότητα ανοικτή σε απρόσμενους συνδυασμούς. Τα έργα των μανιεριστών απευθύνονταν επιπλέον σε θεατές «μιας πιο εξευγενισμένης εποχής» ικανούς να αναγνωρίζουν υπαινικτικές σκηνές και να αποκωδικοποιούν δυσνόητες νύξεις. Το γεγονός επίσης ότι εισάγονταν επί μακρόν ιστορικοί χαρακτήρες (δωρητές, παραγγελιοδότες) σε απεικονίσεις θρησκευτικών σκηνών μπορεί να συντέλεσε στην επινόηση μιας μυθολογικής εικονογραφίας που διερευνούσε ανάλογες δυνατότητες. Ο Cosimo I de' Medici, δεύτερος δούκας της Φλωρεντίας, και οι άμεσοι διάδοχοί του, Φραγκίσκος Α' και Φερδινάνδος Α', φαίνεται ότι ενθάρρυναν τους καλλιτέχνες της αυλής τους να προσθέτουν μια διαχρονική διάσταση στα θέματα των παραγγελιών τους συνδέοντάς τα με αρχαίους μύθους.

Η μελέτη αυτή έχει ως σκοπό να εμπλουτίσει την κατανόηση μυθολογικών απεικονίσεων στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα, εντοπίζοντας και συγκεντρώνοντας σε μια διακριτή κατηγορία από σκηνές που συνδέονται με τους Μέδικους και φιλοτεχνούνται στη διάρκεια του Cinquecento και τα πρώτα χρόνια του Seicento, ενώ διαδόθηκαν ευρύτατα καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Στα πιο πάνω έργα επιχειρείται μορφολογική ανάλυση, παραβολή με το κυρίαρχο εικαστικό ρεύμα της εποχής, διασύνδεση με την καλλιτεχνική θεωρία, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον.

Η έλξη που ασκούσαν στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης οι ελληνικές και ρωμαϊκές θεότητες καθώς και οι μύθοι που συνδέονται με αυτές φανερώνεται από το σημαντικό αριθμό έργων με απεικονίσεις τους που έχουν φιλοτεχνήσει αξιόλογοι δημιουργοί. Παρά το γεγονός αυτό, ήταν ακόμα αισθητή η διάσταση ανάμεσα στις αρχαίες θεότητες, ως εκφράσεις των αισθητικών αντιλήψεων της αρχαιότητας και τις θεότητες αυτές ως εκδηλώσεις ενός παγανισμού σε άμεση αντίθεση με τη χριστιανική πίστη και τα ήθη. Οι καλλιτέχνες επέλεξαν λοιπόν να αποστασιοποιηθούν από θρησκευτικούς υπαινιγμούς και να απεικονίζουν αρχαίους θεούς και ήρωες ως φορείς αλληγορικών σημασιών. Οι ηγεμόνες του 16ου αιώνα από την πλευρά τους γνωρίζοντας ότι η ταύτιση με τον Θεό της χριστιανικής πίστης θα ήταν βλασφημία, προέκριναν έργα τέχνης με μυθολογικά θέματα που επέτρεπαν τη διασύνδεσή τους, μέσω αλληγορικών ερμηνειών, με τις αρετές των παγανιστικών θεών και ηρώων.

Ιδιαίτερα τα μέλη της δυναστείας των Μεδίκων εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο τις δυνατότητες χρήσης του μυθολογικού ιδιώματος στην προπαγάνδα τους, ιδιαίτερα μετά το 1537, όταν ο δεκαεπτάχρονος Cosimo, προερχόμενος από έναν μικρότερο κλάδο των Μεδίκων, επιλέχθηκε από τη Φλωρεντινή σύγκλητο ως διάδοχος του δολοφονηθέντος πρώτου δούκα της Φλωρεντίας Alessandro de' Medici. Ο νέος δούκας διδάχθηκε σύντομα να χρησιμοποιεί την πολιτιστική αλκή της Φλωρεντίας για να προάγει όχι μόνο την ιδέα μιας μεγάλης Τοσκάνης, αλλά και την προσωπική του εικόνα καθώς και το καθεστώς του που είχε «προκαθοριστεί» ήδη από το γενέθλιο αστρολογικό του χάρτη. Η τέχνη που παράχθηκε επί έξι δεκαετίες από τον Cosimo I και τους άμεσους διαδόχους του, Φραγκίσκο και Φερδινάνδο, περιλάμβανε πολυάριθμες μυθολογικές σκηνές, καθώς το ενδιαφέρον της περιόδου για την κουλτούρα του αρχαίου κόσμου ήταν έντονο.

Από μεθοδολογική άποψη μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες μυθολογικών αφηγήσεων που σχετίζονται με απεικονίσεις Μεδίκων δούκων στις οποίες αναφέρεται η παρούσα έρευνα:

Στην πρώτη ομάδα έχουμε εικόνες των Μεδίκων ως παραδείγματα αρετών όπως ο Cosimo ως *Ορφέας* από τον Agnolo Bronzino (1539) και ο Φραγκίσκος ως *Ηρακλής* στην τοιχογραφία *Ο Ηρακλής και η Τύχη στον Κήπο των Εσπερίδων* (1578) που φιλοτέχνησε ο Alessandro Allori για την έπαυλη των Μεδίκων στο Poggio a Caiano. Στη δεύτερη κατηγορία οι Μεδικοί συνδέονται με μυθολογικές μορφές μέσω των συμβόλων και των εμβλημάτων τους, όπως στην τοιχογραφία του Vasari *Οι πρώτοι καρποί της γης προσφέρονται στον Κρόνο* (1555-57) στην Sala degli Elementi στο Palazzo Vecchio. Στην τριτογενή τοιχογραφία αυτή ο Cosimo ταυτίζεται με τον Κρόνο χάρη στην παρουσία του Αιγόκερου, ωροσκόπου του δούκα, καθώς και από το έμβλημά του "festinalente" με εικόνα χελώνας με ιστίο.

Η έρευνα μου, ωστόσο, εστιάζει κυρίως σε μια τρίτη κατηγορία, αυτή όπου μυθολογικά και ιστορικά θέματα συνδυάζονται στην ίδια εικονιστική επιφάνεια. Τα έργα της κατηγορίας αυτής (πίνακες, σχέδια και ανάγλυφα) φαίνεται να συνιστούν μια νεωτεριστική αντίληψη στο πλαίσιο της αισθητικής της *Maniera*. Ο Giorgio Vasari στα

Ragionamenti, στον φανταστικό διάλογο που επινόησε το 1558, εμφανίζεται να παρουσιάζει στο νεαρό πρίγκιπα Φραγκίσκο τις τοιχογραφίες που ο ίδιος φιλοτέχνησε στο palazzo Vecchio, ερμηνεύοντάς τις σε σχέση με τα επιτεύγματα και τη λαμπρή διακυβέρνηση του δούκα Cosimo I. Ο πρίγκιπας αντιλαμβάνεται ότι η ερμηνεία του Vasari συνάδει με την οπτική των Μεδίκων, "ilsensonostrò". Η οπτική αυτή θα πρέπει συνεπώς να λαμβάνεται υπόψη όταν επιχειρείται η ανάγνωση έργων που συνδέονται με παραγγελίες των Μεδίκων είτε προορίζονται να τοποθετηθούν σε δημόσιους χώρους είτε σε ιδιωτικούς.

Η μικτή εικονογραφία στην οποία αναφερθήκαμε εμφανίζεται με καθαρότητα στον πίνακα του Battista Franco *Η μάχη του Montemurlo και η αρπαγή του Γανυμήδη* (1538). Ο πίνακας παραγγέλθηκε κυριολεκτικά την επομένη της νίκης του νεοεκλεγέντος δούκα της Φλωρεντίας επί των εξόριστων Φλωρεντινών οι οποίοι επιδίωκαν την ανατροπή του. Ο Βενετός ζωγράφος παρεισφρύνει στην εικονογραφία της μάχης σκηνές που δεν σχετίζονται με το ιστορικό θέμα. Τα στοιχεία αυτά που γίνονται αμέσως αντιληπτά είναι οι σκηνές της αρπαγής του Γανυμήδη και του Συμποσίου των θεών στο άνω αριστερό τμήμα του πίνακα. Η συνύπαρξη δύο παράλληλων αφηγήσεων στον πίνακα του Battista Franco και η αλληλεπίδρασή τους επέτρεψε επιπλέον μια νέα ανάγνωση του μυστηριώδους ανακεκλιμένου νέου άνδρα στο δεξιό άκρο του πίνακα που προέρχεται από σχέδιο του Μιχαήλ Αγγέλου. Αυτή η μορφή αντανακλά ακόμα την καταγωγή της από σαρκοφάγους που απεικονίζουν θριαμβευτική πομπή του Βάκχου, ενώ συγχρόνως έχει το ρόλο του θεατή μέσα στον πίνακα που μας ενθαρρύνει να προσλάβουμε σαν όνειρο ή εφιάλτη τις σκηνές που διαδραματίζονται στο πεδίο της μάχης. Σε κάθε περίπτωση το ιστορικό γεγονός που απεικονίζεται στον πίνακα του Franco ήταν αποφασιστικής σημασίας για τις πολιτικές εξελίξεις στη Φλωρεντία, καθώς απέτρεψε φατριαστικές συγκρούσεις και εδραίωσε τη θέση του Cosimo. Για το λόγο αυτό, ο νεαρός δούκας προχώρησε στη συστηματική αναπαραγωγή του γεγονότος σε ποικίλα εικαστικά μέσα με άμεσο ή υπαινικτικό τρόπο.

Ανάμεσα στα σχέδια καλλιτεχνών του 16ου αιώνα που φυλάσσονται στο Λούβρο, απαντώνται δύο υψηλής ποιότητας δείγματα. Είχαν αποδοθεί αρχικά στον Battista Franco, αλλά η απόδοση αυτή αμφισβητήθηκε από την επιμελήτρια έκθεσης σχεδίων του καλλιτέχνη στο Λούβρο το 2009. Τα σχέδια αυτά είναι ο *Οράτιος Κόκλης υπερασπίζεται τη Σουμπλικεία γέφυρα* και ο *τελετουργικός θάνατος του Marcus Curtius*. Στο πρώτο σχέδιο ο Οράτιος Κόκλης, αξιωματικός κατά τη δημοκρατική περίοδο της Ρώμης, εμφανίζεται να υπερασπίζεται γέφυρα που είναι έτοιμη να καταρρεύσει συμπαρασύροντας όλους όσους βρίσκονται πάνω της. Ένας γυμνός άνδρας και μια γυμνή γυναικεία μορφή που αντλούν την καταγωγή τους από τη μυθολογία υπερίπτανται της σκηνής της μάχης. Από αρχαίο πρότυπο ποτάμιου θεού έλκει την καταγωγή του και η μορφή ηλικιωμένου άνδρα που γέρνει σε βράχο κάτω από την έτοιμη να καταρρεύσει γέφυρα.

Στο δεύτερο σχέδιο αναπτύσσεται, επίσης, μια ιστορική σκηνή όπου ένας νεαρός Ρωμαίος στρατιώτης, ο Marcus Curtius πηδάει πάνω από τον ποταμό σε χάσμα με το άλογο

του. Ακολουθεί τις επιταγές του θεού που έχει προφητεύσει ότι η Ρώμη θα σωθεί αν θυσιάσει ό,τι πολυτιμότερο έχει, στην προκειμένη περίπτωση έναν γενναίο άνδρα. Η μυθολογική σκηνή εμφανίζεται άνω αριστερά. Εκεί, ο ανακεκλιμένος άνδρας που κρατά σταφύλια είναι απεικόνιση του Βάκχου, ενώ η γυμνή γυναίκα δίπλα σε αυτόν που κρατάει οινοχόη φαίνεται ότι είναι απεικόνιση της Αφροδίτης. Η εμφάνισή τους φαίνεται να ανταποκρίνεται στην γνωστή ρήση του Λατίνου ποιητή Τερέντιου “Sine Cerere and Bacchus friget Venus”. Η σκηνή αυτή πιθανώς να είναι υπαινιγμός στο γεγονός ότι ο νεαρός Marcus Curtius αυτοθυσιαζόμενος αφήνει πίσω του τις χαρές της ζωής ανάμεσα στις οποίες ο έρωτας και το κρασί.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε την απόδοση εκ νέου των δύο πιο πάνω σχεδίων στον Battista Franco στηριζόμενοι στην εικονογραφία τους όπου συνδυάζονται στην ίδια εικονιστική επιφάνεια ιστορικά γεγονότα με μυθολογικές σκηνές. Ο Cosimo I, όπως προαναφέρθηκε, ενθάρρυνε τους αυλικούς καλλιτέχνες να προσθέτουν στις παραγγελίες του την αίγλη αρχαίων μύθων. Ο Battista Franco ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που συνδύασε, όπως είδαμε στον πίνακα *Η μάχη του Montemurlo και η αρπαγή του Γανυμήδη*, το ιστορικό θέμα με μυθολογικές σκηνές. Έτσι φαίνεται εύλογη η απόδοση σε αυτόν των δύο σχεδίων του Λούβρου στα οποία μυθολογικές και ιστορικές αφηγήσεις συμπλέκονται.

Το ανάγλυφο, επίσης, *Η απελευθέρωση της Ανδρομέδας* που βρίσκεται κάτω από τη βάση του κολοσσιαίου συμπλέγματος του Benvenuto Cellini *Περσέας και Μέδουσα* (1554) στην Piazza della Signoria της Φλωρεντίας, πέρα από το μυθολογικό θέμα, μπορεί να συνιστά μαρτυρία του ιστορικού, κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος στα μέσα του 16ου αιώνα στην πόλη του Άρνου. Οι παράμετροι αυτοί εξυψώνουν το ανάγλυφο στο επίπεδο ενός εμβληματικού έργου όχι μόνο από αισθητική και εικονογραφική άποψη, αλλά και για τα πολλά μηνύματα που εκπέμπει. Φαίνεται μάλιστα ότι στο ορειχάλκινο ανάγλυφο το μυθολογικό θέμα συνυπάρχει με παράσταση της μάχης του Montemurlo, όπως εμφανίζεται υπαινικτικά στο άνω δεξί τμήμα του αναγλύφου. Εκεί δύο ιππείς καλπάζουν απειλητικά προς τις πύλες μιας πόλης που τις υπερασπίζεται ιππέας που φέρει λάβαρο. Ο ιππέας αυτός θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Cosimo I των Μεδίκων που η νίκη του επί των εξορίστων έσωσε τη Φλωρεντία από φατριαστικές συγκρούσεις, ενώ συγχρόνως εδραίωσε τη δυναστεία των Μεδίκων. Μεταφέροντας τα σημαντικά αυτά μηνύματα το ανάγλυφο παύει να είναι υποσημείωση στο ορειχάλκινο γλυπτό που υψώνεται από πάνω του και μετατρέπεται σε νοηματική αποκορύφωση ολόκληρου του συμπλέγματος.

Στην τέχνη που παράχθηκε μετά το 1541 από τον κλάδο των Μεδίκων που βρισκόταν στην εξουσία, ένα άλλο ζωδιακό σύμβολο, ο Κριός, άρχισε να εμφανίζεται μαζί με τον Αιγόκερο του Cosimo. Ο πρωτότοκος γιος του δούκα και διάδοχος γεννήθηκε στις 25 Μαρτίου του πιο πάνω έτους. Η ημερομηνία αυτή ήταν πολύ ευοίωνη όχι μόνο γιατί συνέπιπτε με την πρώτη μέρα του Φλωρεντινού έτους, αλλά γιατί, όπως πίστευαν, η Φλωρεντία ιδρύθηκε στο ζώδιο του Κριού. Η τελευταία φορά που τα δύο αστρολογικά ζώδια εμφανίστηκαν μαζί ήταν στην αλχημιστική εικονογραφία που κοσμούσε το *studiolo* του Φραγκίσκου. Ο πρίγκιπας παρήγγειλε το *studiolo* στον Giorgio Vasari το

χειμώνα του 1569-70. Το έργο ολοκληρώθηκε το 1575, ένα έτος μετά το θάνατο τόσο του Cosimo όσο και του Vasari.

Η σχέση της οικογένειας με την αλχημεία ανατρέχει στην προγεννήτορα της πριγκιπικής δυναστείας των Μεδίκων, την Κατερίνα Sforza (1463-1509), μια γυναίκα η οποία ως κυβερνήτρια των μικρών αλλά στρατηγικών εδαφών του Forlì και της Imola στην περιοχή της Romagna αψήφησε τον ρόλο των γυναικών ακόμα και αυτών που βρίσκονταν στην εξουσία, όπως και τις συμβατικές έννοιες της θηλυκότητας. Παρά τα πολιτικά και στρατιωτικά της εγχειρήματα, η Κατερίνα ασχολήθηκε σοβαρά με την αλχημεία και μάλιστα αντάλλαξε αλχημιστικά μυστικά με τον Μαξιμιλιανό Α', αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ο Niccolò Machiavelli αναφέρεται στην Κατερίνα Sforza τόσο στον *Πρίγκιπα* όσο και στα *Discorsi* του, μεταφέροντας την εικόνα μιας εκτός τάξης γυναίκας της οποίας η ζωή προσφέρεται ως υλικό για μελέτες φύλου. Μέσα από τις δημόσιες εμφανίσεις της, τη διεθνή διπλωματία και την πολιτιστική πατρωνία, έπλασε πράγματι μια θρυλική *persona*. Κατά τα τελευταία χρόνια της στη Φλωρεντία, η Κατερίνα παρέδωσε τις αλχημιστικές σημειώσεις της στο γιό της από τον τρίτο σύζυγό της Giovanni de' Medici, τον φημισμένο οπλαρχηγό (*condottiere*) Giovanni delle Bande Nere. Αυτός έμελλε να γίνει πατέρας του δούκα Cosimo I. Το ενδιαφέρον του τελευταίου για την αλχημεία εκδηλωνόταν και με την ευνοϊκή υποδοχή των αλχημιστών στην Φλωρεντινή αυλή. Ο διάδοχός του, Φραγκίσκος de' Medici, υπήρξε φημισμένο παράδειγμα ηγέτη του 16ου αιώνα, ο οποίος εργαζόταν μαζί με ειδικευμένους τεχνίτες στο αλχημιστικό του εργαστήριο.

Παρά την εντατική ενασχόλησή του με την αλχημεία, ο Φραγκίσκος δεν έστρεψε την πλάτη στις άλλες τέχνες της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και της χρυσοχοΐας. Χρησιμοποίησε όλα αυτά τα μέσα στην διακόσμηση ενός μικρού χώρου δίπλα στο υπνοδωμάτιό του στο Palazzo Vecchio. Η σχέση της αλχημείας με τις εικαστικές τέχνες προβάλλεται έντονα στην σύνθετη εικονογραφία των πινάκων και των τοιχογραφιών που διακοσμούν το *studiolo* του. Ο χώρος αυτός λειτουργούσε σαν σπουδαστήριο για την αλχημεία και τις φυσικές επιστήμες, αλλά και για την αποθήκευση πολύτιμων αντικειμένων των συλλογών του από *naturalia* και *artificialia*. Το *studiolo* περιλάμβανε, επίσης, κάποιους από τους πιο σημαντικούς θησαυρούς που παράγονταν στη *fonderia* του palazzo, όπου επιδέξιοι τεχνίτες εργάζονταν ασταμάτητα επιτηρώντας συγχρόνως διάφορα είδη φωτιάς, φούρνους και αλχημιστικά σκεύη.

Καλλιτεχνικός σύμβουλος για το πρόγραμμα του *studiolo* ήταν ο Vincenzo Borghini, ο ηγούμενος διευθυντής του Ospedale degli Innocenti και αντιπρόσωπος του Cosimo στη νέο-ιδρυθείσα Accademia del Disegno (1563). Ο Borghini κατανόησε ότι τα αντικείμενα που θα αποθηκεύονταν στο *studiolo* δεν θα ήταν όλα της Φύσης ούτε όλα της Τέχνης, αλλά προϊόντα και των δύο. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη σχεδίασε το κεντρικό τμήμα της οροφής, αναδεικνύοντας τη σχέση Φύσης και Τέχνης, με την τελευταία να εκπροσωπείται από τον Προμηθέα που επεξεργάστηκε πολύτιμες πέτρες και δακτυλίδια, όπως περιγράφεται από τον Πλίνιο. Στη διακόσμηση του *studiolo* εντοπίζονται επίσης πίνακες που εμφανίζουν παράλληλα ιστορικά και μυθολογικά

θέματα, τα οποία συγκλίνουν σε ένα αφήγημα που αναμένεται να ερμηνευθεί “in sensonostro”, δηλ. από την οπτική των Μεδίκων.

Ο Borghini συνέδεσε κάθε τοίχο με ένα από τα τέσσερα στοιχεία της Φύσης και άρχισε την *invenzione* με τον τοίχο που είχε αφιερωθεί στη Γη. Στο κάτω τμήμα του τοίχου αυτού τοποθετήθηκαν ο πίνακας του Sebastiano Marsilli *Ο αγώνας δρόμου της Αταλάντης* και του *Ιππομένη*, καθώς και ο πίνακας του Bartholomeo Traballese *Η Δανάη και η Χρυσή βροχή*. Στον πρώτο πίνακα παρουσιάζεται η Αταλάντη να σκύβει για να πιάσει τα χρυσά μήλα τα οποία ο Ιππομένης έριξε ώστε να την καθυστερήσει και έτσι να κερδίσει ο ίδιος τον αγώνα δρόμου. Ακριβώς πίσω, σε ένα δεύτερο εικονιστικό επίπεδο εμφανίζεται ο Cosimo I, ο οποίος φέρει το στέμμα του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης που μόλις είχε αποκτήσει, συνοδευόμενος από άλλους ιππείς. Έχουμε δηλαδή πάλι εδώ σύζευξη μυθολογικού και ιστορικού θέματος στην ίδια εικονιστική επιφάνεια.

Στον πίνακα του Bartholomeo Traballese η Δανάη στέκει στην κορυφή ενός ψηλού πύργου. Παρά την μεσαιωνική παράδοση που την χαρακτηρίζει ως αγνή παρθένο δεν έχει διαφύγει την κριτική γιατί δέχθηκε τον Δία σε μορφή χρυσού. Με την παρουσία του Ακρίσιου, του πατέρα της Δανάης, στο αριστερό τμήμα του πίνακα η μυθολογική αφήγηση, ωστόσο, τελειώνει. Γύρω από τον Ακρίσιο εμφανίζονται μορφές που όλες μαζί σχηματίζουν ένα οβάλ, που αντανακλά το σχήμα του πίνακα. Έχουμε λοιπόν μια διακριτή ανεξάρτητη ομάδα όπου τα πρόσωπα είναι πορτραίτα ξεχωριστών προσωπικοτήτων που συνδέονται με τους Μεδίκους.

Ο Φραγκίσκος Α΄ de' Medici και η δεύτερη γυναίκα του Bianca Capello είχαν, ωστόσο, οδυνηρό τέλος. Σύμφωνα με σύγχρονες πηγές ο θάνατός τους φαίνεται να προήλθε από δηλητήριο και ο αδελφός του δούκα, ο καρδινάλιος Φερδινάνδος, ήταν αυτός που ωφελήθηκε από την εξέλιξη αυτή. Πεπεισμένος ότι τα άστρα είχαν προβλέψει ότι θα κυβερνούσε το κράτος της Τοσκάνης και θα διασφάλιζε την συνέχεια της πριγκιπικής δυναστείας των Μεδίκων, ο καρδινάλιος δεν είχε λάβει ποτέ τους τελικούς όρκους της ιεροσύνης αναμένοντας –όπως πράγματι συνέβη– να διαδεχθεί τον μεγαλύτερο αδελφό του που δεν είχε νόμιμο άρρενα κληρονόμο.

Τα χρόνια που ήταν καρδινάλιος στη Ρώμη, ο Φερδινάνδος ακολούθησε τα βήματα των ενδόξων Μεδίκων προγόνων του και επέδειξε ζωνρό ενδιαφέρον για συλλογές αρχαιοτήτων, κεραμικών, πορσελάνης από την Ανατολή για τη απόκτηση των οποίων διέθετε μεγάλα ποσά. Ως παραγγελιοδότης έργων τέχνης χρησιμοποίησε ταλαντούχους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες όπως τον Jacopo Zucchi (1541-90), στον οποίο ανέθεσε, μεταξύ των άλλων, να φιλοτεχνήσει πίνακα με θέμα την *Αλιεία του κοραλλιού*. Η πρακτική προαγωγή των πολιτικών επιδιώξεων του καρδινάλιου με την αποστολή δώρων, και ιδιαίτερα έργων τέχνης, σε φίλους και συμμάχους εξηγεί την ύπαρξη διαφόρων εκδοχών του πιο πάνω πίνακα.

Όλες οι εκδοχές πάντως απεικονίζουν το ίδιο κομμάτι γης που εκτείνεται στη θάλασσα με διάσπαρτες νησίδες. Εκεί, άνδρες και γυναίκες εμφανίζονται να αλιεύουν κοράλλια, κοχύλια, όστρακα και μαργαριτάρια. Ανάμεσα στους αλιείς ξεχωρίζουν δύο

σκουρόχρωμοι Αφρικανοί παράδοξα οπλισμένοι με τόξα και βέλη. Στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο η εικονογραφία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εκεί ημίγυμνες θαλάσσιες νύμφες συγκεντρώνονται γύρω από μια μεγαλόπρεπη γυναικεία μορφή της οποίας η παρουσία δικαιολογεί έναν άλλο τίτλο που έχει δοθεί στον πίνακα *Η επικράτεια της Αμφιτρίτης*. Η επιβλητική αυτή μορφή φέρει τα χαρακτηριστικά της συντρόφου του Φερδινάνδου, της Clelia Farnese (1566-1613), νόθας κόρης του *gran cardinale* Alessandro Farnese. Συγκρίνοντας το πορτραίτο της Clelia, που φιλοτέχνησε, επίσης, ο Jacopo Zucchi, με τη μορφή της «Αμφιτρίτης» δείχνει ότι ο δημιουργός και των δύο έργων χρησιμοποίησε εξιδανικευμένα τα χαρακτηριστικά της Ρωμαίας καλλονής για να αποδώσει την μυθολογική βασίλισσα της θάλασσας.

Παρά την πολυδιάσταση εικονογραφία του πίνακα, τίποτα δεν έχει προετοιμάσει τους θεατές να αντικρίσουν έναν ημίγυμνο καρδινάλιο να συνιστά μέρος μυθολογικής αφήγησης στο μέσον ωραίων νυμφών. Και αυτό ακριβώς συμβαίνει στον πίνακα *Η Αλιεία του Κοραλλιού* ή καλύτερα *Η Επικράτεια της Αμφιτρίτης* στην εκδοχή της Ουκρανίας. Εκεί, η θέση του σκουρόχρωμου Αφρικανού, ο οποίος στις άλλες εκδοχές εμφανίζεται καθισμένος στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας, καταλαμβάνεται από έναν λευκό άνδρα που φέρει τα χαρακτηριστικά του Φερδινάνδου, αλλά τον ακατάλληλο για αλιεία κοραλλιών και οστράκων εξοπλισμό του Αφρικανού, δηλ. τόξο και βέλη.

Τα ταξίδια των Ευρωπαίων προς Ανατολή και Δύση, οι εξερευνήσεις νέων χωρών και οι συναντήσεις νέων λαών δημιούργησαν μορφές αποικιοκρατίας που συνδέθηκαν με την οδυνηρή ιστορία της εμπορίας σκλάβων, που συνιστά μια από τις σκοτεινότερες σελίδες της Αναγέννησης. Μαζί με τις ταξιδιωτικές αφηγήσεις, τα εξωτικά ζώα και αντικείμενα, Πορτογάλοι έμποροι μετέφεραν πράγματι σε συνεχώς αυξανόμενους αριθμούς Αφρικανούς σκλάβους που Φλωρεντινοί συνεργάτες τους έφεραν στην Ιταλία χρησιμοποιώντας τους σαν είδος νομίσματος. Το χρώμα ήταν ο πρωταρχικός παράγοντας καθορισμού της «ετερότητας» των Αφρικανών και αυτή η αντίληψη καταγραφόταν και στις εικαστικές τέχνες. Ο καρδινάλιος Φερδινάνδος de' Medici χρησιμοποιούσε σκλάβους στους κήπους της Ρωμαϊκής βίλας του στο Pincio και η παρουσία τους στον πίνακα του Jacopo Zucchi φαίνεται να υπαινίσσεται το τρομερό αυτό φαινόμενο της εποχής.

Στην *Επικράτεια της Αμφιτρίτης* παρατηρούμε και πάλι διασύνδεση ιστορικών και μυθολογικών μορφών σε μια αφήγηση που ξετυλίγεται στον ίδιο εικονιστικό χώρο. Θα μπορούσε μάλιστα να προταθεί για την εκδοχή της Ουκρανίας μια χρονολογία που να προηγείται από την άνοδο του Φερδινάνδου στην εξουσία το 1587, γιατί δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να εμφανιστεί ημίγυμνος στο μέσον γυμνών νυμφών όταν ήταν πλέον Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης και μάλιστα νυμφευμένος με την κόρη βασιλιά της Γαλλίας.

Ο Φερδινάνδος πάντως αποδείχθηκε ένας οξυδερκής και επιτυχημένος ηγεμόνας που διέθετε μεγάλες διοικητικές ικανότητες. Κατά τη βασιλεία του η εξύμνηση του πατέρα του Cosimo I αποκορυφώθηκε. Έτσι το 1608 ο Bernardino Poccetti (1548-

16612), τον ζωγράφησε στην οροφή της Sala di Bona στο Palazzo Pitti σε μια στάση που δεν είχε προηγούμενο ούτε σε απεικόνιση δική του ή άλλου Μεδίκου πριν απ' αυτόν. Πρόκειται για Αποθέωση, όπου ο Cosimo εμφανίζεται ηρωικά γυμνός καθισμένος σε σύννεφο έχοντας στα δεξιά του την Αθηνά, θεά της Σοφίας και στα αριστερά του μια γυναικεία μορφή που κρατά πυραμίδα διασυνδέοντας τον Cosimo με πλατωνικό αρχιτέκτονα. Μόλις δύο χρόνια αργότερα, μια άλλη απόγονος των Μεδίκων, η εγγονή του Cosimo, Μαρία de' Medici ανέβηκε στο θρόνο της Γαλλίας, προσδίδοντας στην εικονογραφία της αποθέωσης μια λαμπρότητα χωρίς προηγούμενο. Έτσι σε έναν από τους εικοσιτέσσερις πίνακες του κύκλου που ο Peter Paul Rubens ζωγράφησε γι' αυτήν στο Palais du Luxembourg, η Μαρία παρουσιάζεται να συνδιαλέγεται επί ίσοις όροις με τον Δία στην υψηλότερη κορυφή του Ολύμπου.

Το τελευταίο κεφάλαιο της μεταδιδακτορικής έρευνας επιχειρεί να φωτίσει ένα ιδιαίτερα αινιγματικό έργο που πολλοί μελετητές προσπάθησαν να αποκαλύψουν το κρυμμένο του νόημα. Είναι το ανάγλυφο του Giambologna η *Αλληγορία του Φραγκίσκου de' Medici* ή *Το γέννημα της Κυβέλης* (1560-61). Η εικονογραφία του άπτεται δύο κατηγοριών που αναφέρθηκαν πιο πάνω: εικόνες των Μεδίκων που οικειοποιούνται παραδείγματα αρετής και εικόνες τους που συνδυάζουν ιστορικά και μυθικά αφηγήματα στην ίδια εικονιστική επιφάνεια. Ο Jean Boulogne ή Giambologna (1529-1608) γεννήθηκε στη Φλάνδρα και ταξίδεψε το 1550 στην Ιταλία. Στον δρόμο της επιστροφής επισκέφτηκε τη Φλωρεντία όπου αποφάσισε να εγκατασταθεί, εξελισσόμενος σε γλύπτη της αυλής των Μεδίκων.

Υποστηρίζω ότι στην *Αλληγορία του Φραγκίσκου de' Medicio* Giambologna – καθοδηγούμενος από την ειδημοσύνη καλλιτεχνικού συμβούλου και πιθανώς και του ίδιου του Φραγκίσκου – αναπτύσσει μέθοδο που χρησιμοποιούσαν οι εικονογράφοι αλχημιστικών πραγματειών. Οι καλλιτέχνες αυτοί εφάρμοζαν μια εικαστική αλληγορική διάλεκτο προκειμένου να περιγράψουν διαδικασίες, συστατικά, καταλύτες κλπ. δημιουργώντας ένα αφήγημα το οποίο αποκρύπτει και συγχρόνως αποκαλύπτει τα αποτελέσματα των αλχημιστικών πειραματισμών. Το έργο λειτουργεί συνεπώς σαν κώδικας που πρέπει να αποκωδικοποιηθεί από θεατές εξοικειωμένους με την αλληγορική διάλεκτο και βέβαια με αλχημιστικούς στόχους και μεθόδους.

Λαμβάνοντας υπόψη την έρευνα Ιστορικών της Επιστήμης που αποκαλύπτει την μεγάλη πολυπλοκότητα και ποικιλότητα της αλχημείας καθώς και την συμβολή της στις επιστημονικές εξελίξεις και την θέση της στην κουλτούρα του 16ου αιώνα, επιχειρείται μια νέα ανάγνωση του αινιγματικού ανάγλυφου του Giambologna. Άλλωστε οι αλχημιστικές πρακτικές δεν ήταν αποκομμένες από την εποχή και τον τόπο. Συνεπώς το ιδίωμα του αναγλύφου αντανακλά εμπειρίες της ύστερης Αναγέννησης καθώς και τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις. Τον 16ο αιώνα μάλιστα πολλοί διανοούμενοι αλχημιστές ανέλαβαν τη συγκέντρωση κλασικών αλχημιστικών χειρογράφων συχνά εικονογραφημένων. Ιδιαίτερα το δεύτερο μισό του αιώνα σηματοδοτήθηκε από την έκδοση ανθολογιών (*Florilegia*), που έθεσαν στη διάθεση του κοινού ένα μεγάλο τμήμα αλχημιστικών κειμένων που κυκλοφορούσαν προηγουμένως σε χειρόγραφα. Η λέξη *Florilegium* αναφέρεται σε επιλογές αποσπάσματος από

ποικίλα χειρόγραφα, αλλά και από τυπωμένα κείμενα σε ένα ενιαίο βιβλίο. Η κυκλοφορία κειμένων που μέχρι τότε βρίσκονταν σε βιβλιοθήκες μοναστηριών και palazzi διέδωσε τις αλχημιστικές πρακτικές και συγχρόνως επιτάχυνε την εξέλιξη των θεωρητικών όψεων της αλχημείας.

Το ανάγλυφο πρέπει να ανατέθηκε στον Giambologna από τον Cosimo I ή από τον πρίγκιπα Francesco στο πλαίσιο μιας προσεκτικά σχεδιασμένης στρατηγικής δώρων που απέβλεπε στην προβολή των Μεδίκων στην Ιταλία και πέραν αυτής. Καθώς δίνεται, ωστόσο, υπερβολική έμφαση στις προθέσεις του παραγγελιοδότη, το έργο αντανακλά λιγότερο την επινοητικότητα και την δημιουργικότητα του καλλιτέχνη. Η ανάθεση πρέπει πάντως να έγινε το 1561 με την ευκαιρία της προετοιμασίας για μια εκτεταμένη παραμονή του Francesco στην αυλή του Φιλίππου Β΄ στη Μαδρίτη, ενός ηγεμόνα που ενθάρρυνε αλχημιστικούς πειραματισμούς κυρίως ως μέσο για την επίλυση χρόνιων οικονομικών προβλημάτων. Γνωρίζουμε τέσσερις εκδοχές του αναγλύφου του Giambologna με την εκδοχή της Μαδρίτης σμιλεμένη σε αλάβαστρο να είναι αναμφίβολα η πρώτη καθώς η σύλληψή της είναι ευκρινέστερη. Επιπλέον, μόνο σε αυτό το ανάγλυφο, ο νέος που οδηγείται από τον Ερμή είναι πορτραίτο του Φραγκίσκος σε ηλικία γύρω στα 20 χρόνια και χωρίς γένι, όπως τον απεικόνισε το 1560 σε μετάλλιο ο Pastorino de' Pastorini (1508-1592), ένας από τους πλέον παραγωγικούς κατασκευαστές μεταλλίων στην Ιταλική Αναγέννηση. Τέσσερα χρόνια αργότερα σε μετάλλιο που φιλοτέχνησε ο Domenico Poggini (1520-1590) ο πρίγκιπας εμφανίζεται με το γένι που θα διατηρούσε ως το τέλος της ζωής του. Σε όλες τις άλλες εκδοχές του αναγλύφου του Giambologna η μορφή που οδηγεί ο Ερμής είναι ένα εξιδανικευμένο πορτραίτο που μπορεί να παρομοιαστεί με τα αγάλματα του Lorenzo και Giuliano de' Medici που σμίλευσε ο Μιχαήλ Άγγελος στο νέο σκευοφυλάκιο του ναού του San Lorenzo.

Η αφήγηση του αναγλύφου αναπτύσσεται σε δύο σκηνές, την αριστερή γύρω από τον Κρόνο και την δεξιά γύρω από τον Φραγκίσκο de' Medici. Είναι βέβαιο ότι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο τελευταίος και οποιαδήποτε ερμηνεία πρέπει να λάβει υπόψη το πριγκιπικό του status, τα ενδιαφέροντα, τις φιλοδοξίες και τις επιδιώξεις του στο χρόνο δημιουργίας του έργου (1561). Ο Φραγκίσκος λοιπόν φέροντας ρωμαϊκή στολή εμφανίζεται σε πρώτο επίπεδο, λίγο δεξιά από το κέντρο της σύνθεσης. Δίπλα του, μορφή που ταυτίζεται από παραπληρωματικά στοιχεία ως Ερμής, τον οδηγεί σε νεαρή γυμνή γυναίκα ανακεκλιμένη μπροστά σε μια θολωτή κιονοστοιχία. Η χαριτωμένη κοπέλα, σε στάση *figura serpentinata* με το δεξί της χέρι πάνω σε καλάθι με καρπούς, στρέφεται με προσδοκία προς τον πρίγκιπα που πλησιάζει, έχοντας το δεξί του χέρι στο στήθος. Πάνω της υπερίπταται ένας ερωτιδέας έτοιμος να τοξεύσει βέλος στον Φραγκίσκο, δίνοντας το ερέθισμα για την προσδοκώμενη ένωση με την νύφη που τον αναμένει.

Στην αριστερή πλευρά του αναγλύφου, πλειάδα μυθολογικών μορφών, με κέντρο αναφοράς τον Κρόνο, διαδραματίζουν ρόλους στην αλληγορική αφήγηση. Στο βάθος της σκηνής, ωστόσο, δύο τύποι ταξιδιωτών ή προσκυνητών που απαντώνται συχνά στους σκονισμένους δρόμους της Ιταλικής υπαίθρου τον 16ο αιώνα δεν φαίνεται

να ανήκουν στον κύκλο των μυθολογικών χαρακτήρων, αλλά ακολουθούν δική τους διαδρομή. Στο ανάγλυφο του Giambologna έχουμε συνεπώς ιστορικές και μυθολογικές μορφές στην ίδια εικονιστική επιφάνεια η συνύπαρξη των οποίων προβληματίζει τον ερευνητή.

Προβληματική είναι και η διαδρομή της αλαβάστρινης εκδοχής του αναγλύφου του Giambologna που βρίσκεται σήμερα στο Museo Nacional del Prado. Σύμφωνα με τον Herbert Keutner, ο ίδιος ο Φραγκίσκος παρουσίασε το αλαβάστρινο ανάγλυφο μαζί με άλλα δώρα στον βασιλιά Φίλιππο Β΄ της Ισπανίας κατά πολύμηνη διαμονή του στην Ισπανική αυλή το 1562-63. Το αλαβάστρινο ανάγλυφο του Giambologna εμφανίστηκε, ωστόσο, πολύ αργότερα, στις απογραφές της ισπανικής αυλής. Σε κάθε περίπτωση, οι Μέδικοι είχαν προνοήσει για την χύτευση ενός αντίγραφου του αλαβάστρινου αναγλύφου, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Museo Nazionale del Bargello στη Φλωρεντία.

Πολλοί μελετητές τα τελευταία εκατό χρόνια έχουν προσπαθήσει να αποκρυπτογραφήσουν το αφηγηματικό αυτό ανάγλυφο, αλλά δεν έχουμε μια συνεκτική ανάγνωση που να λαμβάνει υπόψη όλες τις παραμέτρους που αποτυπώνονται ανοικτά ή υπαινικτικά στο έργο. Μπορεί πάντως να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο γλύπτης δεν επινόησε το θέμα ούτε τη λαβυρινθώδη εικονογραφία του αναγλύφου. Έχει υποστηριχθεί ότι ο Βενεδικτίνος μοναχός Vincenzo Borghini, ο οποίος το 1552 ανέλαβε διοικητής (*Spedalingo*) του περίφημου βρεφοκομείου της Φλωρεντίας (*Ospedale degli Innocenti*) θα μπορούσε να είναι ο σύμβουλος εικονογραφίας της *Αλληγορίας του Φραγκίσκου*. Το status του Borghini, ωστόσο, στην αυλή της Φλωρεντίας δεν ήταν πολύ υψηλό πριν το 1563, που όπως προαναφέρθηκε ανέλαβε ρόλο στη νέο-ιδρυθείσα *Accademia del Disegno*. Θα μπορούσε λοιπόν να διατυπωθεί η άποψη ότι ο φημισμένος *literato* της αυλής των Μεδίκων Benedetto Varchi που βρισκόταν στο κέντρο συζητήσεων που συνδέονταν με τη σχέση της Φύσης με την Τέχνη και ο οποίος είχε διενήργησει το περίφημο *paragon* του 1546 με το ερώτημα «ποια τέχνη είναι ανώτερη ζωγραφική ή η γλυπτική», θα ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος να επινοήσει μια αλληγορική αλχημιστική αφήγηση.

Ο Benedetto Varchi, ο οποίος είχε εκλεγεί διευθυντής (*Console*) της φιλολογικής *Accademia Fiorentina*, λειτούργησε αργότερα ως καλλιτεχνικός σύμβουλος για το σύμπλεγμα *Περσέας και Μέδουσα* (1554) του Benvenuto Cellini. Επιπλέον, ήταν ο συγγραφέας πραγματείας που υποστήριζε τη θεωρητική δυνατότητα της *veraarchimia*. Μπορούμε επίσης να υποθέσουμε πως ο Φραγκίσκος θα έπαιξε έναν δραστήριο ρόλο στην επινόηση της αλχημιστικής εικονογραφίας του αναγλύφου, ακολουθώντας την τακτική του πατέρα του Cosimo I, ο οποίος ασκούσε αποφασιστική επιρροή στα πολυάριθμα καλλιτεχνικά προγράμματα που είχε πραγματοποιήσει από την άνοδό του στην εξουσία το 1537.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη την έλξη που ασκούσε στους Μεδίκους η αρχαιότητα και την τάση της αλχημείας να εικονογραφεί τις αρχές του *Opus Grande* σε

μυθολογικές αφηγήσεις, δεν είναι περίεργο που ο Francesco επέλεξε να προσδώσει μυθολογική μορφή στις διαδικασίες και τις δοξασίες που συνδέονται με την τέχνη της αλχημείας. Έτσι, προτού να προταθεί μια νέα ανάγνωση του αινιγματικού αναγλύφου, γίνεται σύγκριση της εικονογραφίας του με εικόνες που συνοδεύουν αλχημιστικά κείμενα, στην συνέχεια οι χαρακτήρες του αναγλύφου εντάσσονται στο αλχημιστικό λεξιλόγιο και τέλος υπογραμμίζεται ο λειτουργικός ρόλος τόσο των μυθολογικών όσο και των ιστορικών μορφών που συνυπάρχουν στο ίδιο εικονιστικό πλαίσιο. Όπως συνέβη με τη διακόσμηση του *studiolo*, το ανάγλυφο δεν θα μπορούσε παρά να αντανακλά την κοσμοαντίληψη του Φραγκίσκου και ιδιαίτερα τους αλχημιστικούς προβληματισμούς του. Ενσωματώνοντας όλες τις πιο πάνω πληροφορίες το ανάγλυφο εμπλουτίστηκε με σημαντικές πτυχές του πολιτιστικού περιβάλλοντος εντός του οποίου δημιουργήθηκε.

Μια αλχημιστική ανάγνωση του αναγλύφου θα μπορούσε να γίνει, ωστόσο, μόνο από αποδέκτη εξοικειωμένο με τις αλχημιστικές διαδικασίες και το αλληγορικό τους ιδίωμα. Έχει υποστηριχθεί ότι το αλάβαστρο προοριζόταν για έναν τέτοιο αποδέκτη, το βασιλιά της Ισπανίας Φίλιππο Β΄. Ένας από τους λόγους που ο Cosimo έστειλε τον Φραγκίσκο στην Ισπανική αυλή ήταν η διερεύνηση της δυνατότητας ενός γάμου που θα ισχυροποιούσε τους δεσμούς ανάμεσα στη Μαδρίτη και τη Φλωρεντία.

Οι Μέδικοι περισσότερο από τους άλλους πρίγκιπες είχαν αναπτύξει στρατηγικές προσφοράς δώρων που απευθύνονταν σε κοινά ενδιαφέροντα και ιδιοσυγκρασιακές ομοιότητες. Ο Φραγκίσκος ξεκίνησε το ταξίδι του εφοδιασμένος με λαμπρά δώρα και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στην Μαδρίτη θα μοίρασε δώρα που υπαινίσσονταν τη στενή σχέση του δουκάτου με την αυλή των Αψβούργων. Ο νεαρός πρίγκιπας θα κατέβαλε επίσης κάθε προσπάθεια για να προάγει τις διαπραγματεύσεις που είχε ξεκινήσει ο πατέρας του προκειμένου να εξασφαλίσει ως σύζυγο την Juana της Ισπανίας, την αδελφή του Φίλιππου Β΄ που είχε χηρευσει. Ένας τέτοιος γάμος θα προσέδιδε δόξα και αυξημένο κύρος στο δουκάτο της Φλωρεντίας.

Σε αυτό το πλαίσιο, το ανάγλυφο θα λειτουργούσε ως εκδήλωση αισθημάτων αφοσίωσης του Φραγκίσκου προς την εξιδανικευμένη νύφη όπως εκφραζόταν από την χειρονομία του δεξιού χεριού πάνω στη καρδιά του. Συγχρόνως, το ανάγλυφο παρουσίαζε συμβολικά τις επιτυχίες που σημείωναν οι Μέδικοι στις αλχημιστικές επιδιώξεις τους. Ο υπερασπιστής της Καθολικής πίστης Φίλιππος Β΄, ο οποίος είχε επιβάλλει στον λαό του την πιο φοβερή Ιερά Εξέταση, ενδιαφερόταν για την τέχνη της αλχημείας που συχνά εκλαμβάνονταν ως επικίνδυνη αίρεση. Παρόλο που τα αποτελέσματα των πειραμάτων που έγιναν υπό την εποπτεία του στην αρχή του 1560 ήταν ισχνά, ο Φίλιππος Β΄ δεν έχασε την πίστη του στην αλχημεία. Συνεπώς ήταν σε θέση να αποκωδικοποιήσει την εικονογραφία που υποδήλωνε ότι οι Μέδικοι είχαν προωθήσει την έρευνα τους ως το στάδιο του αλχημιστικού γάμου (*coniunctio*) και ότι μέσα από την ένωση των αντιθέτων είχαν επιτύχει να παράγουν τη λευκή Λίθο, η οποία θα μεταστοιχείωνε τα μη ευγενή μέταλλα σε ασήμι.

Ωστόσο, η προσπάθεια των Μεδίκων να διεισδύσουν στην πλέον σημαντική αυλή της Ευρώπης απέτυχε άλλη μια φορά. Η θεληματική Juana απέρριψε την πρόταση γάμου. Εφόσον λοιπόν οι διαπραγματεύσεις που είχε αρχίσει ο Cosimo I να παντρέψει το γιό του με την Ισπανίδα πριγκίπισσα δεν τελεσφόρησαν, το ανάγλυφο δεν μπορούσε πλέον να επιτελέσει τη διπλή λειτουργία για την οποία είχε πιθανώς σχεδιαστεί, δηλ. να μεταφέρει τις δυναστικές βλέψεις των Μεδίκων και να αναδείξει τις αλχημιστικές τους επιτυχίες. Μέσα σε αυτές τις συγκυρίες τα ίχνη του αλαβάστρινου αναγλύφου εξαφανίστηκαν για 180 χρόνια. Επανεμφανίστηκε μόλις το 1746 στην απογραφή της Elisabetta Farnese (1692-1766), συζύγου του βασιλιά Φιλίππου Ε' (1683-1746) και μανιώδους συλλέκτριας. Από έλλειψη τεκμηρίων είναι δύσκολο να στηριχθεί η υπόθεση ερευνητών που υποστήριξαν ότι το ανάγλυφο περιλαμβανόταν στα έργα που ο Φραγκίσκος παρέδωσε στον Φίλιππο Β'.

Ενδιαφέρον πάντως έχειτο γεγονός ότι το ανάγλυφο, στην ορειχάλκινη εκδοχή του, συνδέθηκε πάλι με τα δυναστικά σχέδια των Μεδίκων. Σύμφωνα με τον Raffaello Borghini (1537-1588), συγγραφέα του *Il Riposo*, της πρώτης πραγματείας τέχνης που απευθυνόταν στο ευρύ κοινό, ένα ορειχάλκινο αφηγηματικό ανάγλυφο του Giambologna στάλθηκε στον αυτοκράτορα Μαξιμιλιανό Β' στο χρόνο της προετοιμασίας του γάμου του Φραγκίσκου (1565) με την αδελφή του αυτοκράτορα, Ιωάννα της Αυστρίας (1547-1478).

Μέσα από την ανάδειξη των πιο πάνω έργων που συνδυάζουν μυθολογικά και ιστορικά στοιχεία και αφηγήσεις στην ίδια απεικονιστική επιφάνεια φανερώθηκε ότι υπήρξε μια κατηγορία εικόνων που παρουσιάστηκε στην αυλή των πρώτων Μεγάλων Μεδίκων Δουκών. Αυτός ο συνδυασμός ευνοήθηκε από την πρακτική τους να εκπέμπουν πολιτικά μηνύματα μέσα από έργα τέχνης με απεικονίσεις αρχαίων μύθων. Με τέτοιες αναθέσεις οι Μεδικοί δούκες επιδίωκαν να αναδείξουν το υψηλό τους status και να εξασφαλίσουν για τους εαυτούς τους διαρκή φήμη. Πέτυχαν, επίσης, να εδραιώσουν μια δυναστεία που διήρκεσε διακόσια χρόνια.

Ianthi Assimakopoulou

**COEXISTENCE OF MYTHOLOGICAL
AND HISTORICAL NARRATIVES:
Art at the Court of the Medici Dukes 1537-1609**

Postdoctoral research

SUMMARY

National and Kapodistrian University of Athens

School of Philosophy

Department of History and Archaeology

Athens 2019

SUMMARY

This Postdoctoral research deals with a question touched on in my PhD: whether a separate category of sixteenth-century works of art may be detected in Florence under the rule of the first Medici Dukes in which the apparently incompatible in character themes of history and mythology were brought together into the same iconographic space. This eventuality has not been dealt with, as far as I know, by historiography, though these works of art might herald the splendid seventeenth-century baroque ceiling and wall paintings in which rulers and princes would be depicted in the company of Olympian deities.

This complex iconography seems to have developed under certain circumstances. In the first place, the intellectual and visual culture of the time was closely linked with Mannerism, a style of excess, abundant in inventions, with preference for variety than unity, open to unexpected combinations. Mannerist works were, after all, addressed to viewers of a “more cultured age” capable of recognizing allusive scenes and deciphering obscure references. Moreover, the fact that historical characters (e.g. donors, commissioners) had been for a long time inserted in depictions of religious scenes might have an impact on the perception of mythological imagery and would facilitate the exploration of similar associations. Cosimo I de’ Medici, second duke of Florence, and his immediate successors, Francesco I and Ferdinando I, could furthermore have encouraged their court artists to add a diachronic dimension to the themes of art they commissioned by connecting them with antique myths.

This research aims to enrich our understanding of sixteenth century mythological imagery in Florence by detecting and bringing together as a separate category a kind of portrayal of scenes related to the first Medici dukes (1537-1609), which developed during the Cinquecento and the first years of Seicento and continued through the Baroque period. After a formal analysis, works of art belonging to this category are examined through a network of relationships that link them with the representational system of the time, the artistic theory, the social history and the wider historical environment.

The members of the Medici dynasty fully exploited the possibilities of the use of mythological vocabulary in their propaganda, especially after 1537, when seventeen-year-old Cosimo was elected by the patricians of the Florentine Senate to succeed the ill-fated first duke of Florence, Alessandro de Medici. The new duke quickly learnt to manipulate the Florentine cultural vitality in order, not only to promote the idea of great Tuscany, but also his own astrologically “predestined” rule and personal imagery. The art produced over six decades for Cosimo I de’ Medici and his immediate successors, by their teams of humanists and artists, included numerous mythological scenes, given the general concern of the period about the culture of the ancient world.

From a methodological point of view, we may distinguish three classes of mythological representations in the imagery of the Medici dukes, which will be the focus of this research:

In the first group, we have images of the Medici appropriating exempla of 'virtus' and freedom, such as *Cosimo I as Orpheus* by Agnolo Bronzino (1539), and Francesco as Hercules in the fresco *Hercules and Fortuna in the Garden of the Hesperides* by Alessandro Allori in the Medici villa del Poggio a Caiano (1578). In the second class of images, the Medici are associated with mythological figures through their symbols and 'impresa', as in *The First Fruits of Earth Offered to Saturn* (1555-57) by Giorgio Vasari in the Sala degli Elementi in the Palazzo Vecchio. In this fresco Cosimo I is identified with Saturn by the presence of Capricorn, the duke's astrological ascendant, as well as of his 'festinante' impresa depicting a tortoise and a sail. This research mainly concentrates on a third category of imagery blending historical and mythological themes in the same iconographical space. This specific category of works (paintings, drawings, reliefs), an innovative conception in the context of the aesthetic code of the Maniera, is also closely related to the personal aspirations of the first Medici dukes. Vasari, in his fictitious dialogue devised in 1558, the *Ragionamenti*, presents to the young prince Francesco the decorations of the Palazzo Vecchio explaining them in terms of his father's deeds and celebrated rule, "ilsensonostro" as the young prince conceives it. The Medici intentions should be therefore considered when we attempt to interpret works of art commissioned by them and destined to be placed either in public areas or in private places.

This mixed iconography appears in the painting *The Battle of Montemurlo and the Rape of Ganymede*, where the Venetian artists Battista Franco interpolates into the narrative of the battle mythological scenes extraneous to the historical theme. Among the Louvre's holdings of drawings by sixteenth-century Italian artists, there are two drawings of very high quality, *Horatius Cocles Defending the Pons Sublicius* and *The Sacrificial Death of Marcus Curtius*. I argue for the re-attribution of the two Louvre drawings to Battista Franco on the grounds of their complex iconography conflating historical events with mythological scenes. Cosimo I de' Medici, as mentioned above, encouraged his court artists to add a diachronic aura to the themes of art he commissioned by connecting them with antique myths. Battista Franco was one of the artists who brought together the apparently incompatible themes of history and mythology. Thus, the attribution to him of the two Louvre drawings which combine mythological and historical narratives in the same iconographical frame cannot be ruled out.

In the decoration of the *studiolo* of Francesco in the Palazzo Vecchio we may also detect paintings displaying parallel historical and mythological themes that converge into a Medician "ilsensonostro" narrative. On the lower "earth-wall" of the *studiolo* Sebastiano Marsilli's *The Race of Atalanta* and Bartholomeo Traballese's *Danae and the Rain of Gold* include two distinct narratives, a mythological and a historical, which are intertwined in the same pictorial space.

During his cardinal years in Rome, Cosimo's younger son Ferdinand following the steps of his glorious Medici ancestors showed a vivid interest in collector's items and spent large amounts of money for his collections of antiquities, oriental porcelain and majolica. As a patron of arts, he exploited the talents of Florentine artists such as Jacopo Zucchi (1541-90), to whom he commissioned a painting known as the *Fishing of the coral* or better the *Realm of Amphitrite*. Ferdinand's practice of using art as a means to promote his political plans by sending gifts, especially paintings, to his friends and allies may explain the existence of several versions of the painting. Nothing however has prepared the viewers to see a half-naked cardinal intervening in the plot of a mythological narrative in the midst of a company of beautiful nymphs. And that exactly happens in the Ukraine version of Zucchi's painting. There, the place of a dark-skinned male seated in the center in the other versions of the painting is taken by a fair-skinned man bearing the traits of Ferdinand. So, in the *Realm of Amphitrite* we have again a Medici imagery blending historical and mythological figures in a narrative unfolding in the same pictorial space.

Ferdinand finally succeeded his brother Francesco and proved to be an astute and successful ruler possessing great governing abilities. Under his reign, the glorification of his father Cosimo also reached its peak. In 1608 Bernardino Poccetti depicted him on the ceiling of the Sala di Bona in the Palazzo Pitti in a form totally unlike any other made of him or any other Medici until then. It is an apotheosis. Cosimo in heroic nudity, is seated in a cloud having on his right-side Minerva, the goddess of wisdom. At the same time, another Medici, Cosimo's granddaughter Maria, was placed on the throne of France (1610) and raised the apotheosis iconography to an unprecedented splendor. In one of the twenty-four-picture cycle which Rubens painted for the Palais du Luxembourg, Maria would confer on an equal basis with Jupiter on the highest peak of Olympus.

The last chapter of the research is attempting to shed light to a most enigmatic work which has defied interpretation though many scholars have tried to reveal its hidden meaning. It is Giambologna's relief *Allegory of Francesco de' Medici* or *Il Parto di Cibele* which borders the imagery of both categories mentioned above: images of the Medici appropriating exempla "virtutis" and images blending historical and mythical narratives. The narrative of the relief visibly develops into two separate scenes, the left one around Saturn and the right around Francesco de' Medici.

I have suggested that in the *Allegory of Francesco*, Giambologna –guided by the expertise of a literary advisor and probably of Francesco himself– deploys a method used by the illustrators of alchemical texts: he applies an allegorical visual dialect to describe procedures, ingredients and agents, and creates an extensive narrative which conceals and at the same time reveals the discoveries of alchemical experimentations. The relief functions, therefore, as a code to be deciphered by viewers familiar with allegorical language and certainly with alchemy's goals and methods.

The category of artworks conflating mythological and historical elements and narratives we have discussed may constitute a new category of imagedetected in the court of the first Medici Grand Dukes. This development was favored by their practice of conveying political messages through works of art depicting ancient myths. With such commissions, the Medici intended to signal to the Italian and European princes their magnificent status and to secure for themselves lasting fame. They, eventually, succeeded in establishing a dynasty that would last for two hundred years.