ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

Πτυχιακή Εργασία
Graduate Thesis

ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΑΤΡΩΝΙΑΣ ΤΟΝ 16^{Ο} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΔΟΥΚΑ COSIMO I DEI MEDICI ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΧΟΟΥ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΗ BENVENUTO CELLINI

PATRONAGE RELATIONS IN 16TH-CENTURY RENAISSANCE FLORENCE: THE CASE OF ARCHDUKE COSIMO I DEI MEDICI AND THE GOLDSMITH AND SCULPTOR BENVENUTO CELLINI

ΔΕΣΠΟΙΝΑ Δ. ΒΑΡΑΛΗ / DESPOINA D. VARALI
Α.Μ. 3842021029

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
ΝΑΥΣΙΚΑ Σ. ΛΙΤΣΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ / NAFSIKA S. LITSARDOPOULOU

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2025

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Ναυσικά Σωτηρία Λιτσαρδοπούλου

2. Μαρία Βάρα

3. Ελεονώρα Βρατσκίδου

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραιτήτως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την πιο βαθιά και ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη προς την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κα Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, για την αμέριστη καθοδήγηση, την κατανόηση και την υπομονή που έδειξε σε όλη τη διάρκεια της πτυχιακής μου εργασίας. Την ευχαριστώ θερμά που μου άνοιξε τον δρόμο να γνωρίσω τον κόσμο της Αναγέννησης και το έργο του Benvenuto Cellini, εμπνέοντάς με σε κάθε βήμα. Ευχαριστώ επίσης όλους τους καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών, οι οποίοι με τη γνώση, τη στήριξη και την ενθάρρυνσή τους υπήρξαν για μένα πραγματικοί φάροι έμπνευσης και δημιουργικής εξέλιξης. Θα ήθελα ακόμη να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στη δρ. Paola d'Orsi, διευθύντρια του Archivio di Stato di Firenze, για την πολύτιμη βοήθειά της, την ουσιαστική καθοδήγηση και τις συμβουλές που μου προσέφερε, δίνοντάς μου τη δυνατότητα πρόσβασης στα αρχεία και στη μελέτη της δίκης του Benvenuto Cellini.

Πάνω απ' όλα, όμως, οφείλω την πιο θερμή μου ευχαριστία στην οικογένειά μου· στον σύζυγό μου, τα παιδιά μου και τον αδελφό μου, που με τη σταθερή τους αγάπη, στήριξη και υπομονή στάθηκαν δίπλα μου σε κάθε στιγμή. Χωρίς αυτούς, η ολοκλήρωση αυτού του εγχειρήματος δεν θα ήταν δυνατή.

Στη μητέρα μου

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διερευνά την συνεργασία του Benvenuto Cellini με τον Cosimo I de' Medici, εστιάζοντας στην ένταση ανάμεσα στην ατομική δημιουργικότητα και την πολιτικά ελεγχόμενη τέχνη στην Ιταλική Αναγέννηση. Επίσης, αναλύεται η πολιτιστική στρατηγική του Μεδίκειου καθεστώτος, το οποίο αξιοποίησε την τέχνη ως εργαλείο πολιτικής νομιμοποίησης, κοινωνικής ηγεμονίας και ιδεολογικής προβολής. Παράλληλα, εξετάζεται η καλλιτεχνική διαδρομή και η ασυμβίβαστη προσωπικότητα του Cellini, που συχνά οδηγούσε σε συγκρούσεις με πάτρωνες και εξουσιαστικούς μηχανισμούς. Η συνεργασία με τον Cosimo I de' Medici, επισκιασμένη από προσωπικές ασυμβατότητες, καλλιτεχνικούς ανταγωνισμούς και δικαστικές διενέξεις, είχε ως τελικό αποτέλεσμα την καλλιτεχνική απομόνωση του Benvenuto Cellini. Η μελέτη αυτή βασίζεται σε πρωτογενείς πηγές, όπως η αυτοβιογραφία *Vita*, τα ποιήματα και τα θεωρητικά κείμενα του Cellini, στις μαρτυρίες των Vasari και Machiavelli και σε εκτενή δευτερογενή βιβλιογραφία. Μέσα από την περίπτωση Cellini-Cosimo, αναδεικνύονται οι δομικές αντιφάσεις της σχέσης τέχνης και εξουσίας στην Αναγέννηση.

Λέξεις κλειδιά: Ιταλική Αναγέννηση, Benvenuto Cellini, Cosimo I de' Medici, αυλικός ανταγωνισμός, τέχνη και εξουσία.

ABSTRACT

This thesis explores the collaboration between Benvenuto Cellini and Cosimo I de' Medici, focusing on the tension between individual creativity and politically controlled art in the Italian Renaissance. It further analyzes the cultural strategy of the Medicean regime, which employed art as a tool of political legitimation, social hegemony, and ideological projection. At the same time, it examines the artistic trajectory and uncompromising personality of Cellini, which frequently led to conflicts with patrons and mechanisms of power. The collaboration with Cosimo I de' Medici, overshadowed by personal incompatibilities, artistic rivalries, and repeated financial and judicial disputes, ultimately resulted in Cellini's progressive artistic marginalization. **The study is based on primary sources, such as Cellini's autobiography *Vita*, his poems and theoretical writings, as well as the testimonies of Vasari and Machiavelli, and on extensive secondary literature. Through the case of Cellini and Cosimo, the structural contradictions of the relationship between art and power in the Renaissance are brought to light.**

Keywords: Italian Renaissance, Benvenuto Cellini, Cosimo I de' Medici, courtly rivalry, art and power.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ιταλική Αναγέννηση αποτελεί μια περίοδο ιστορικής καμπής, κατά την οποία η καλλιτεχνική δημιουργία, πέρα από την αισθητική της αξία, λειτουργεί ως εργαλείο ιδεολογικής έκφρασης, προβολής της εξουσίας και πολιτικής νομιμοποίησης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στον πάτρωνά του αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς αντανακλά τη διαλεκτική σύγκλιση και ένταση ανάμεσα στην προσωπική δημιουργική ελευθερία του καλλιτέχνη και τη λειτουργική αξιοποίηση της τέχνης από την πολιτική ή την αυλική εξουσία για στρατηγικούς σκοπούς.

Η παρούσα μελέτη πραγματεύεται τη σύνθετη και προβληματική συνεργασία μεταξύ του Benvenuto Cellini, μιας εκρηκτικής καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας και του Cosimo I de' Medici, βασικού πυλώνα της πολιτικής εξουσίας στη Φλωρεντία του δέκατου έκτου αιώνα και ένθερμου υποστηρικτή της ενορχηστρωμένης αξιοποίησης της τέχνης για την εμπέδωση της πολιτικής του κυριαρχίας. Οι δυο αυτοί άνδρες, μολονότι συνεργάστηκαν στο πλαίσιο μεγαλειωδών καλλιτεχνικών εγχειρημάτων, εκπροσωπούν δυο διαφορετικά και συχνά συγκρουόμενα υποδείγματα: αφενός τον κρατικό λειτουργό που υπάγει την τέχνη στην υπηρεσία της raison d'état και αφετέρου τον καλλιτέχνη ως φορέα ασυμβίβαστης ατομικής έκφρασης, απρόθυμο να υπαχθεί στις επιταγές της αυλικής νομιμοφροσύνης.

Η προσωπικότητα του Cellini, διαμορφωμένη από διαρκείς συγκρούσεις με θεσμούς, με ηγεμόνες και προστάτες, στιγματισμένη από δημόσιες αντιπαραθέσεις και δικαστικές εμπλοκές, δεν κατέστη δυνατόν να ενσωματωθεί στο αυστηρό, ιεραρχικά δομημένο και πολιτικά ελεγχόμενο σύστημα της αυλής των Μεδίκων. Από την άλλη πλευρά, ο Cosimo, μια προσωπικότητα εκ φύσεως συντηρητική, αδυνατούσε να ανεχθεί τη ρηξικέλευθη αυτονομία του Cellini, την ανυπακοή του και την απειθαρχία του, και επηρεασμένος από τον αυλικό κύκλο, φέρεται σταδιακά να απομακρύνεται από τον προστατευόμενο του.

Η πτυχιακή αυτή διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια: το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τον Cosimo I, υπό το πρίσμα της πολιτικής και πολιτιστικής του στρατηγικής, εστιάζοντας στο ζήτημα της αξιοποίησης της τέχνης ως εργαλείο πολιτικής νομιμοποίησης, κοινωνικής ηγεμονίας και ιμπεριαλιστικής αισθητικής. Το δεύτερο

κεφάλαιο αναλύει την καλλιτεχνική πορεία του Cellini, τη σχέση του με διάφορους πάτρωνες και τη συγκρουσιακή του ταυτότητα, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η έκρυθμη προσωπικότητά του αποτέλεσε διαρκή πηγή εντάσεων στο πλαίσιο της αυλικής τάξης. Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στη συνεργασία των δύο προσωπικοτήτων, εξετάζοντας τους παράγοντες που περιόρισαν την ομαλή εξέλιξή της: την ιδιοσυγκρασιακή ασυμβατότητα, τις αυλικές έριδες και τις δικαστικές διαμάχες που προέκυψαν, οι οποίες κατέληξαν στην καλλιτεχνική και κοινωνική απομόνωση του Cellini.

Η παρούσα εργασία υιοθετεί μια ιστορικοκοινωνική και προσωποκεντρική προσέγγιση, εστιάζοντας στη μελέτη της σχέσης μεταξύ του Benvenuto Cellini και του Cosimo I de' Medici μέσα από τη συνάρθρωση ιστορικού και ψυχογραφικού υλικού. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ανάλυση πρωτογενών πηγών με κεντρικό άξονα την αυτοβιογραφία του Cellini, τα *Ricordi*, *prose e poesie* και τα *Due trattati* του ιδίου, τα οποία προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες όχι μόνο για τα καλλιτεχνικά του έργα αλλά και για το χαρακτήρα του, τις συγκρούσεις του και τις αντιλήψεις του για την εξουσία και την αυλική τάξη της εποχής του. Παράλληλα, αξιοποιούνται και άλλες πρωτογενείς πηγές, όπως *Οι Βίοι* και τα *Raggionamenti* του Giorgio Vasari και *Ο Ηγεμών* του Niccoló Macchiavelli, ως μαρτυρίες για την εποχή, κυρίως ως ενδεικτικό παράδειγμα της αυλικής οπτικής απέναντι στον Cellini και τη θέση του στο καλλιτεχνικό και κοινωνικό πλαίσιο στην συγχρονία του. Τέλος, αξιοποιείται ένα μεγάλο μέρος κυρίως επιστολών και εγγράφων που αφορούν τους δυο πρωταγωνιστές μας, τους ανθρώπους της αυλής και δικονομικά έγγραφα, μέρος των οποίων βρίσκονται στα αρχεία του *Archivio di Stato di Firenze*, ως τεκμηρίωση των γραφόμενων.

Σε επίπεδο δευτερογενούς τεκμηρίωσης, κεντρική θέση κατέχουν οι μελέτες των Henk van Veen και Eugenio Giani, οι οποίες φωτίζουν την πολιτική φυσιογνωμία και την πολιτιστική στρατηγική του Cosimo I, όπως επίσης και οι προσεγγίσεις των Dario Trento και Piero Calamandrei, που συμβάλλουν στην βαθύτερη κατανόηση του Cellini, όχι μόνο ως καλλιτεχνικό υποκείμενο αλλά και ως φυσιογνωμία διαρκούς διαπραγμάτευσης με την εξουσία. Η ανάλυση δομείται θεματικά και εξελικτικά διατρέχοντας τις βασικές φάσεις της ζωής και της δράσης των δυο προσώπων, με στόχο την ανάδειξη της πολυπαραγοντικής φύσης της μεταξύ τους σχέσης.

Τέλος, η ερμηνευτική διαδικασία βασίζεται στη συγκριτική ανάγνωση των πηγών και στην αποτύπωση των εντάσεων που προκύπτουν ανάμεσα στην ατομική

δημιουργικότητα και τη θεσμική εξουσία με την περίπτωση Cellini-Cosimo να λειτουργεί ως μελέτη περίπτωσης (case study) ενδεικτική των αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν τη σχέση τέχνης και εξουσίας στο πλαίσιο της Αναγέννησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^{Ο}

Ο Cosimo I de' Medici ως δούκας και προστάτης των τεχνών στη Φλωρεντία του 16^{ου} αιώνα

«…Questa é Vita di Cosmo, anzi del mondo,
perché un mondo fu Cosmo…»[1]

1.1. Η πολιτική ιστορία της πόλης της Φλωρεντίας και η άνοδος των Μεδίκων

Η πολιτική εξέλιξη της Φλωρεντίας, από τον 12ο έως τον 16ο αιώνα, δεν συνιστά απλώς μια διαδοχή θεσμικών μεταβολών και ιστορικών γεγονότων, αλλά και ένα θεμελιώδες κεφάλαιο στη συγκρότηση της ευρωπαϊκής πολιτικής σκέψης. Η πόλη αναδείχθηκε ως πεδίο πρωτογενούς πολιτικού πειραματισμού, όπου οι συγκρούσεις μεταξύ κοινωνικών ομάδων, η θεσμική καινοτομία και η θεωρητική ζύμωση προανήγγειλαν βασικές αρχές της νεωτερικής δημοκρατίας. Η *Florentina libertas*δεν αποτέλεσε απλώς ιδεολογική επίκληση, αλλά ενσάρκωσε τη διεκδίκηση πολιτικής συμμετοχής, λογοδοσίας και κοινής ωφέλειας.[2]

Η Φλωρεντία λειτούργησε ως εργαστήριο ρεπουμπλικανισμού, με τη σταδιακή ενσωμάτωση του *popolo* στην εξουσία, τη θεσμική αναγνώριση των συντεχνιών και τη χρήση μηχανισμών, όπως η περιοδικότητα και η κλήρωση για την ανάδειξη αξιωματούχων. Επίσης, η ανάπτυξη διοικητικών εργαλείων, όπως η περιουσιακή απογραφή και η δημιουργία σωμάτων, όπως το *Priorato delle Arti*, κατέδειξαν

[1] *«Αυτή είναι η ζωή του Κόζιμο, ή μάλλον του κόσμου, διότι ένας κόσμος ήταν ο Κόζιμο».* Πρόκειται για λογοτεχνικό λογοπαίγνιο μεταξύ των λέξεων *«Κοσμάς»* και *«Κόσμος»,* θέλοντας ο βιογράφος και συγγραφέας Aldo Mannucci να αποδώσει τον δούκα όχι απλώς ως άνθρωπο αλλά ως εκπρόσωπο και οραματιστή μιας ολόκληρης εποχής. Βλ. Mannucci, *La vita di Cosimo I*, V. Από εδώ και στο εξής, όλες οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων αποτελούν απόδοση της γράφουσας.

[2] Boutier, Sintomer, The Republic of Florence, σελ. 8.

εμπιστοσύνη στη διαφάνεια, την ευθύνη και την αξιοκρατία, στοιχεία που αποτελούν τους πυλώνες μιας πρώιμης πολιτικής νεωτερικότητας.

Ωστόσο, αυτή η δημοκρατική δυναμική της πόλης προσέκρουσε σε μια παράλληλη διαδικασία ολιγαρχικής αναβίωσης. Η αποτυχία της εξέγερσης των Ciompi (1378) και η βαθμιαία επικράτηση των αριστοκρατικών φατριών, μέσω θεσμικών διαύλων όπως το *reggimento*[3] και στη συνέχεια μέσω της ανεπίσημης ηγεμονίας των Μεδίκων, μαρτυρούν την αφομοίωση της δημοκρατίας σε ένα προσχηματικό πριγκιπικό σχήμα. Η αρχική συμμετοχική *comune*, με τις συλλογικές αποφάσεις πολιτών και συντεχνιών, εξελίχθηκε σε συγκεντρωτικό μοντέλο εξουσίας, με τη διακυβέρνηση να ελέγχεται από λίγες ισχυρές οικογένειες.[4]

Ο 13ος αιώνας αποτέλεσε το απόγειο της Φλωρεντινής πολιτικής αυτονομίας, με συγκρίσεις προς την αρχαία Αθήνα και τη Ρωμαϊκή δημοκρατία. Η πόλη ευημερούσε ως οικονομικό και χρηματοπιστωτικό κέντρο, με εκτελεστική εξουσία στα χέρια των *Priori delle Arti*, εκπροσώπων κυρίως των επτά μεγάλων συντεχνιών. Οι αξιωματούχοι αναδεικνύονταν ανά δίμηνο με αυστηρά κριτήρια ηθικής και οικονομικής επάρκειας, διαμένοντας περιορισμένοι στο *Palazzo della Signoria* για τη διάρκεια της θητείας τους.[5]

Από την άλλη, κατά τα τέλη του 14ου αιώνα, η Φλωρεντία αναδείχθηκε σε ηγεμονική δύναμη της Κεντρικής Ιταλίας, όμως η ισχύς των συντεχνιών υποχώρησε έναντι μιας κοινωνικοπολιτικής ελίτ. Οι Μέδικοι αποτελούν, μέχρι και σήμερα, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα *de facto* εξουσίας: από τραπεζίτες εξελίχθηκαν σε κυρίαρχη δύναμη μέσω δικτύων πελατειακών σχέσεων, θεσμικού ελέγχου και πολιτικής στρατηγικής. Ο Cosimo ο πρεσβύτερος καθιέρωσε ένα σύστημα ελεγχόμενης συναίνεσης, ενώ ο Lorenzo ο Μεγαλοπρεπής συνδύασε πολιτική επιρροή με πολιτισμική ηγεμονία. Η μεταθανάτια κρίση της δημοκρατίας και η προσωρινή

[3] Στις αρχές του 15ου αιώνα, ο όρος *reggimento* αναφερόταν σε ομάδα πολιτών που θεωρούνταν κατάλληλοι να αναλάβουν τα ανώτατα αξιώματα της Δημοκρατίας, συγκροτώντας έτσι μια ενεργή πολιτική τάξη. Αν και αριθμητικά ευρεία, περίπου 2.000 άτομα, ο βασικός της πυρήνας απαρτιζόταν από περιορισμένο αριθμό οικογενειών, που διακρίνονταν για την αφοσίωσή τους στην κυρίαρχη πολιτική φατρία και τη μακροχρόνια πρόσβασή τους σε αξιώματα. Η de facto θεσμοθέτηση της ομάδας αυτής είχε ως αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται συχνά ως ένα είδος αριστοκρατίας, που διατηρούσε τον έλεγχο της εξουσίας για μεγάλες χρονικές περιόδους. Βλ. Boutier, Sintomer, The Republic of Florence, σελ. 12.

[4] Boutier, Sintomer, The Republic of Florence, σελ. 11.

[5] Guidubaldo, I sistemi elettorali, σελ. 32.

ανάδειξη του Savonarola αποκάλυψαν την ευθραυστότητα του προσωρινού αυτού πολιτικού ιστού.[6]

Καθ' όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα, οι Μέδικοι εδραίωσαν την κυριαρχία τους με μέσα που περιλάμβαναν διώξεις, συμμαχίες, πολιτικές εξορίες και την χειραγώγηση των θεσμών. Τον 16ο αιώνα, η πολιτική συμμετοχή συρρικνώθηκε, με τη Φλωρεντία να μετατρέπεται σε δουκάτο. Το 1530, ο Alessandro de' Medici ανακηρύχθηκε ο πρώτος Δούκας με την υποστήριξη του Carlo V, σηματοδοτώντας το τέλος της ρεπουμπλικανικής παράδοσης. Οι Μέδικοι δεν κατάργησαν τους θεσμούς· αντίθετα, τους ενσωμάτωσαν σε ένα σύστημα ελεγχόμενης συναίνεσης. Η τυχαία κλήρωση αντικαταστάθηκε από επιλεκτικές λίστες ¨πιστών¨ πολιτών, συγκροτήθηκαν νέα συμβούλια υπό τον έλεγχο της ηγεσίας τους και οι θεσμοί μετατράπηκαν σε μηχανισμούς επιβεβαίωσης της εξουσίας. Με τη συγκρότηση του Μεγάλου Δουκάτου της Τοσκάνης (1530–1861), η Φλωρεντία έγινε πρωτεύουσα ενός σταθερού εδαφικού κράτους. Η δημογραφική ανάκαμψη και η θεσμική σταθερότητα συνέβαλαν στην οικονομική και πολιτισμική της άνθηση, καθιστώντας το δουκάτο ένα από τα ευημερούντα κράτη της Ευρώπης. [7]

1.2. Η πολιτική σταδιοδρομία του Cosimo I dei Medici

Ο Cosimo I dei Medici γεννήθηκε στη Φλωρεντία στις 12 Ιουνίου 1519, γιος του στρατιωτικού Giovanni delle Bande Nere και της Maria Salviati, εγγονής του Lorenzo il Magnifico. Τα παιδικά του χρόνια ο Cosimo τα πέρασε στο Mugello, απομονωμένος και προσηλωμένος στο ψάρεμα και το κυνήγι, ενώ σύμφωνα με τον Eugenio Giani, υπήρξε από νωρίς εσωστρεφής και λιγομίλητος. Η μητέρα του φρόντισε για την εκπαίδευσή του, ωστόσο εκείνος έδειχνε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για πρακτικές ασχολίες παρά για μελέτη.[8]

Μετά τη δολοφονία του δούκα Alessandro dei Medici, ο Cosimo, σε ηλικία 17 ετών, ανακηρύχθηκε από τη Φλωρεντινή Γερουσία νόμιμος διάδοχος με το διάταγμα

[6] Boutier, Sintomer, The Republic of Florence, σελ. 13.

[7] Boutier, Sintomer, The Republic of Florence, σελ. 27.

[8] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 25-28.

της 9ης Ιανουαρίου 1537. Ορίστηκε επικεφαλής της κυβέρνησης με τον μετριοπαθή τίτλο *Capo primario del governo della città e del dominio.*[9] Η νεότητά του και η σεμνότητά του ενίσχυσαν την αντίληψη πως θα αποτελούσε έναν πρίγκιπα-μαριονέτα, γεγονός που καθησύχασε τόσο τους εσωτερικούς αντιπάλους όσο και τις εξωτερικές δυνάμεις. Η εξέλιξή του, ωστόσο, διέψευσε αυτές τις προσδοκίες. Ο Benvenuto Cellini, στην *αυτοβιογραφία* του, τονίζει χαρακτηριστικά τη ραγδαία αυτονόμησή του, παρομοιάζοντάς τον με αναβάτη που αγνοεί τα όρια. Ο ίδιος γράφει:

> «*Αυτοί οι Φλωρεντινοί κάθισαν ένα νεαρό πάνω σε ένα υπέροχο άτι. Του έδωκαν σπιρούνια, του έβαλαν τα χαλινάρια στα χέρια του, τον έφεραν σε έναν αγρό γεμάτο λουλούδια, καρπούς και άλλα θαυμαστά. Ύστερα του λένε πώς δεν πρέπει να ξεπεράσει ορισμένα όρια. Μα πες μου, ποιος θα τον κρατήσει σαν βάλει με το νου του να τα ξεπεράσει; Κείνος που τους νόμους ορίζει, νόμο δεν κρατεί*.» [10]

Τελικά, ο Cosimo I αποδείχθηκε, εκ των υστέρων, πολύ πιο αδιάλλακτος και φιλόδοξος απ' όσο ανέμεναν τόσο οι υποστηρικτές όσο και οι πολέμιοί του. Μάλιστα, σύμφωνα με τον σύγχρονό του ιστορικό Guicciardini αμέσως μετά την στέψη του φέρεται να είπε τα εξής: «*Όσο νέος κι αν είμαι θα έχω μπροστά στα μάτια μου, και υπό το φόβο του θεού, τιμιότητα και δικαιοσύνη και με κανέναν τρόπο δεν θα προσβάλω κανένα ούτε για την περιουσία του ούτε για την τιμή του· αντιθέτως, θα υπερασπίζομαι τον καθένα από τον οποιονδήποτε θελήσει να του προσβάλλει την τιμή και την υπόληψή του*»,[11] διακηρύσσοντας έτσι την πίστη του στη δικαιοσύνη και την ηθική, εναντιούμενος σε κάθε μορφή αυθαιρεσίας.

Η νίκη του στη μάχη του Montemurlo το 1537 απέναντι στους *fuoriusciti* και στους συμμάχους τους, αποτέλεσε καθοριστικό βήμα για την εδραίωση της εξουσίας του. Κατά τις επόμενες δεκαετίες, πέτυχε σημαντική εδαφική επέκταση, με αποκορύφωμα την κατάκτηση της Σιένα το 1554. Το 1557, του παραχωρήθηκε επισήμως, φέροντας πλέον και τον τίτλο *Dux Senarum*, εδραιώνοντας έτσι μια ενιαία εδαφική κοινοπολιτεία στη βόρεια Ιταλία.*[12]*

---

[9] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 1.

[10] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 239.

[11] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 37.

[12] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 2-3.

Από την άλλη, στο εσωτερικό της Φλωρεντίας ο Cosimo εφάρμοσε συγκεντρωτική πολιτική, περιορίζοντας την ισχύ των παλαιών αρχόντων και καταπνίγοντας τις φατριαστικές έριδες. Οχυρώνοντας τη Φλωρεντία και ενισχύοντας την παραγωγή μαλλιού και μεταξιού, ενίσχυσε την οικονομία και εδραίωσε την κοινωνική του ηγεμονία. Η διακυβέρνησή του, ωστόσο, προσέλαβε σταδιακά αυταρχικά χαρακτηριστικά. Το 1547 συγκρότησε το *Pratica Segreta*, ένα πανίσχυρο άτυπο συμβούλιο, ενώ το 1548 θεσπίστηκε η *Legge Polverina,* [13] η οποία προέβλεπε αυστηρές ποινές για κάθε μορφή αντιπολίτευσης. Τέλος, ο Cosimo παρενέβαινε προσωπικά στη διαδικασία απονομής της δικαιοσύνης, αλλοιώνοντας αποφάσεις και μετατρέποντας τη δικαιοσύνη σε εργαλείο ελέγχου, ενώ συγκρότησε και δίκτυο κατασκόπων για την επιβολή της τάξης. [14]

Στο πλαίσιο της ενίσχυσης της διεθνούς του νομιμοποίησης, παντρεύτηκε με την Eleonora di Toledo το 1539, μία σύζευξη που παγίωσε την πολιτική του θέση μέσω της Ισπανικής αριστοκρατίας. Από τον γάμο αυτό γεννήθηκαν έντεκα παιδιά, μεταξύ των οποίων οι Francesco και Ferdinando, μελλοντικοί ηγεμόνες της Τοσκάνης. Η οικογένεια ανέθρεψε επίσης και νόθα ή υιοθετημένα μέλη, εδραιώνοντας την ιδέα μιας δυναστικής συνέχειας.[15] Η στρατηγική των δυναστικών γάμων συνεχίστηκε με την ένωση του Francesco με την Gianna της Αυστρίας το 1565, εξέλιξη που, μαζί με τη μεταστροφή της παπικής πολιτικής και την υποστήριξη του Πάπα Pio IV, οδήγησε στη μεγιστοποίηση της πολιτικής ισχύος του Cosimo. Το 1570, ο Πάπας Pio V του απένειμε τον τίτλο *Magnus Dux Etruriae*, καθιερώνοντάς τον ως πρώτο Μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης.[16]

Το 1752 σε ένα ταξίδι του στην Pisa ο Cosimo υπέστη το πρώτο εγκεφαλικό επεισόδιο. Οι γιατροί του Baccio Baldini και Bartolommeo Gateschi του συνέστησαν θερμά μπάνια. Σύμφωνα με τον βιογράφο και ιστορικό Lorenzo Cantini, η υγεία του δούκα επιδεινώθηκε στις 21 Απριλίου του 1574, οπότε επήλθε ο θάνατός του στις 19:15΄ ακριβώς. Ο ίδιος γράφει:

---

[13] Η *legge polverina* ήταν ένας σκληρός νόμος που εφαρμόστηκε το 1549, με σκοπό την καταστολή κάθε μορφής πολιτικής αμφισβήτησης και προέβλεπε την παρακολούθηση πολιτών, την δίωξη και την αυθαίρετη επιβολή εξορίας ή θανάτου. Βλ. Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 100.

[14] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 14.

[15] Hogan, A Hybrid Emerges, σελ. 1-18.

[16] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 51.

> «*Αυτός ο πρίγκιπας που βασίλεψε για 37χρόνια, τρεις μήνες και δώδεκα μέρες, για την πολιτικές του πράξεις, για την σοφή του διακυβέρνηση και για την άμεμπτη απόδοση της δικαιοσύνης, άξιζε την εκτίμηση και τον θαυμασμό ολόκληρης της Ευρώπης*».[17]

Εν κατακλείδι, ο Cosimo, ένα νέο και ντροπαλό παιδί από τα ορεινά του Mugello, κατάφερε μέσα σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα να μεταμορφώσει τη Φλωρεντία από ένα εύθραυστο αστικό κράτος σε έναν ισχυρό γεωπολιτικό σχηματισμό με ευρεία εδαφική κυριαρχία στην Τοσκάνη. Με στρατηγική ευφυΐα, αποφασιστικότητα και αξιοποίηση όλων των πολιτικών και στρατιωτικών μέσων που διέθετε, εδραίωσε την εξουσία του όχι ως απλός αστός ή προσωρινός κυβερνήτης, αλλά ως πλήρης και αναγνωρισμένος ηγεμόνας.

1.3. Ο Cosimo I dei Medici ως προστάτης των τεχνών

Από την αρχή της πολιτικής του πορείας έως την ανάδειξή του σε Αρχιδούκα της Τοσκάνης, ο Cosimo I ανέπτυξε μια συνειδητή πολιτιστική στρατηγική, στην οποία η τέχνη λειτούργησε ως κεντρικό μέσο συγκρότησης και νομιμοποίησης της εξουσίας. Σε μια περίοδο μετάβασης από τη δημοκρατική πόλη-κράτος στο απολυταρχικό δουκάτο,[18] οι καλλιτεχνικές παραγγελίες, η επιμελημένη συλλογή αρχαιοτήτων και η παραγωγή ιστοριογραφικού λόγου, υπό την καθοδήγηση λογίων όπως οι Pierfrancesco Riccio, Vincenzo Borghini και Benedetto Varchi,[19] διαμόρφωσαν ένα συνεκτικό ιδεολογικό αφήγημα υπέρ της δυναστείας. Μέσω συνδυασμένης στρατιωτικής, θεσμικής και πολιτισμικής δράσης, ο Cosimo κατόρθωσε να επαναθεμελιώσει τη δημόσια τάξη, να διευρύνει τα γεωπολιτικά όρια της Τοσκάνης και να εγκαθιδρύσει το πρότυπο του ηγεμόνα όπου πολιτική και τέχνη συνυπάρχουν οργανικά.[20] Όμως, με ποιον τρόπο ο Cosimo εδραίωσε και νομιμοποίησε το καθεστώς του μέσω της χρησιμοποίησης της τέχνης ως εργαλείου;

---

[17] Cantini, *Vita di Cosimo de' Medici primo*, κεφ. 18ο, σελ. 487.

[18] Forster, Metaphors of Rule, σελ. 65-104.

[19] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 167.

[20] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 153-156.

1.4. Οι μέθοδοι της προπαγάνδας του Cosimo I dei Medici

Ο δούκας Cosimo I ήταν από τους λίγους ηγεμόνες που προώθησαν ανοιχτά την εικόνα τους και την εξουσία τους, χρησιμοποιώντας κάθε διαθέσιμο μέσο για να εδραιώσουν το κύρος και τη νομιμοποίηση του καθεστώτος τους. [21] Μέσω της ίδρυσης του *Κολεγίου ή Studium genericum*, του μονοπωλίου των εκδόσεων, της Φλωρεντινής Ακαδημίας, της επιμελημένης εικονογραφίας και των θεαμάτων, διαμόρφωσαν μια δημόσια εικόνα που ενίσχυε τη δυναστεία και την ηγεμονία του.

1.4.1. Η επαναλειτουργία του θεσμού του πανεπιστημίου της Πίζας, το Studium και το μονοπώλιο των εκδόσεων

Ένα τόσο ευρύ και φιλόδοξο σχέδιο πολιτιστικής πολιτικής, όπως εκείνο του Cosimo I, προϋπέθετε την ύπαρξη ενός συγκροτημένου και απολύτως ελεγχόμενου θεσμικού πλαισίου, ενταγμένου εξ ολοκλήρου στην υπηρεσία του κράτους. Ο ιστορικός Kurt Forster έχει επισημάνει ότι οι καλλιτέχνες της αυλής δεν λειτουργούσαν απλώς ως δημιουργοί, αλλά ως ενσωματωμένα γρανάζια σε έναν κρατικό μηχανισμό παραγωγής νομιμότητας, όπου η τέχνη υπαγόταν στην υπηρεσία της εξουσίας και μετατρεπόταν σε όχημα επικύρωσης της δυναστικής κυριαρχίας.[22]

Η θεσμική αυτή διάρθρωση βρήκε καίρια έκφραση στον τομέα της εκπαίδευσης. Το 1543, ο Cosimo προώθησε την αναδιοργάνωση του *Studium Genericum* (πανεπιστήμιο) της Πίζας, στελεχώνοντάς το με λόγιους από όλη την ιταλική επικράτεια, ενώ ίδρυσε στη Φλωρεντία το *Studium*, το οποίο, παρέχοντας υποτροφίες σε 40 επιλεγμένους φοιτητές, στόχευε στην καλλιέργεια μιας μορφωμένης ελίτ, ικανής να υπηρετήσει τις ανάγκες του κράτους.[23] Η εκπαιδευτική αυτή πολιτική δεν απέβλεπε μόνο στη γενική προαγωγή της γνώσης, αλλά συνδεόταν οργανικά με τη διαμόρφωση μιας νέας τάξης διοικητικών και διπλωματικών στελεχών, νέων

[21] Hale*, Florence and the Medici*, σελ. 40-143.

[22] Forster*,* Metaphors of Rule, σελ. 100.

[23] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 85-87.

ανθρώπων που θα ενστερνίζονταν τις αξίες του ηγεμόνα και θα στελέχωναν τις υπηρεσίες του με πειθαρχία και ιδεολογική προσήλωση.[24]

Παράλληλα, η στρατηγική εδραίωσης του καθεστώτος επεκτάθηκε και στον έλεγχο του έντυπου λόγου. Το 1547 ο Lorenzo Torrentino ορίστηκε επίσημος δουκικός τυπογράφος, αναλαμβάνοντας το μονοπώλιο της εκδοτικής δραστηριότητας, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Η λογοκριτική αυτή πολιτική, ενισχυμένη από τις ανησυχίες περί προτεσταντικής διείσδυσης, αποσκοπούσε στην προστασία της γλωσσικής και ιδεολογικής ομοιογένειας του κράτους, στην καθιέρωση της τοσκανικής διαλέκτου και κυρίως, στη διαμόρφωση ενός ενοποιημένου, σχεδόν μυθοποιημένου, δημόσιου προσώπου του δούκα.[25] Τα έργα ιστοριογραφίας και οι βιογραφίες που παρήχθησαν κατά την περίοδο αυτή, όχι μόνο επιχορηγούνταν ή υπαγορεύονταν από τον ίδιο, αλλά συχνά αφιερώνονταν σε αυτόν, λειτουργώντας ως μέσα κατασκευής της πολιτικοπολιτισμικής του υστεροφημίας. Ο απόλυτος έλεγχος του εκδοτικού μηχανισμού είχε ως αποτέλεσμα τη συστηματική λογοκρισία πανεπιστημιακών και λογοτεχνικών έργων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση της *αυτοβιογραφίας* του Benvenuto Cellini, η οποία, παρά τη λογοτεχνική της αξία, παρέμεινε ανέκδοτη λόγω πολιτικής ασυμβατότητας με την επίσημη αφήγηση του καθεστώτος.[26]

1.4.2. Η Accademia Fiorentina και η questione della lingua

Η μακραίωνη διαδοχή ξένων εισβολών στην ιταλική χερσόνησο, από τους Γότθους και τους Βυζαντινούς έως τους Νορμανδούς και τους Γάλλους του Καρόλου Η΄, συνετέλεσε όχι μόνο στην πολιτική αποσύνθεση του χώρου, αλλά και στη γλωσσική πολυμορφία και πολιτισμική πολυγλωσσία.[27] Παρά την επίσημη παρουσία των Λατινικών ως γλώσσας της εκκλησίας και των λογίων, η ιταλική επικράτεια απαρτιζόταν από πλήθος διαλέκτων, χωρίς ενιαία γλωσσική βάση.[28]

[24] Βλ. σχετικά Di Filippo Bareggi, In nota alla politica culturale, σελ. 527-574.

[25] Scarabottolo, *Autoaffermazione e ossequio*, σελ. 16-17.

[26] Plaisance, *L' accademia e il suo principe*, σελ. 172.

[27] Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας*, σελ. 20.

[28] Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας*, σελ. 20.

Το αίτημα για μια κοινή εθνική γλώσσα, η *questione della lingua*, εμφανίστηκε ήδη από τον Dante Alighieri με το *De vulgari eloquentia*, ενώ κατά την πρώιμη Αναγέννηση απέκτησε ιδιαίτερη ένταση με τον Pietro Bembo και τις *Prose della volgar lingua* (1527), όπου εισηγήθηκε τη φλωρεντινή διάλεκτο του 14ου αιώνα ως πρότυπο της νέας ιταλικής γλώσσας, θεμελιώνοντάς την στους κλασικούς Petrarca και Boccaccio.[29]

Στο πλαίσιο αυτό, η γλωσσική πολιτική του Cosimo I εντάσσεται στη στρατηγική ενοποίησης της επικράτειας μέσω μίας ¨γλωσσικής¨ ηγεμονίας. Το 1546, με τη θεσμοθέτηση της *Accademia Fiorentina*, μιας εξελιγμένης μορφής της *Accademia degli Umidi*, ο Cosimo καθιέρωσε έναν κρατικά ελεγχόμενο φορέα με αποστολή την καλλιέργεια, διάδοση και ρύθμιση της φλωρεντινής γλώσσας ως πρότυπης.[30] Η Ακαδημία αποτέλεσε ένα θεσμό προώθησης της κοινής γλώσσας, ενταγμένο στους μηχανισμούς νομιμοποίησης της δουκικής εξουσίας, και λειτούργησε ως μέσο δημόσιων διαλέξεων, ερμηνευτικών σχολίων και φιλολογικών πραγματειών, επηρεάζοντας καταλυτικά τον διάλογο περί καθαρότητας και υπεροχής της φλωρεντινής διαλέκτου.[31] Ενδεικτική της σύνδεσης μεταξύ γλώσσας και εξουσίας υπήρξε η ανάμειξη του Cosimo σε ζητήματα φιλολογικού και αισθητικού χαρακτήρα. Ο περίφημος διάλογος *paragone*, για την ανωτερότητα ζωγραφικής ή γλυπτικής, οργανώθηκε από την Ακαδημία υπό την αιγίδα του δούκα, με τη συμμετοχή μορφών όπως ο Michelangelo και ο Vasari, και ανέδειξε τη Φλωρεντία σε επίκεντρο του ευρωπαϊκού πνευματικού βίου. Η στόχευση αυτή καταδεικνύεται, επίσης, και από την πεποίθηση του συμβούλου του, Vincenzo Borghini, ο οποίος θεωρούσε τον Dante Alighieri ως τη μεγαλύτερη δόξα της πατρίδας, της Φλωρεντίας, ενώ ο ιστορικός και λόγιος Benedetto Varchi, στο έργο του *L'Hercolano*, που πραγματεύεται την Τοσκανική διάλεκτο, εξέφρασε με έντονο πατριωτισμό στην αφιέρωσή του προς τον πρίγκιπα Francesco I τις ίδιες ιδέες:

> «*Στόχος μου είναι να αποδείξω ότι η γλώσσα που έγραψαν ο Δάντης, ο Πετράρχης και ο Βοκκάκιος και που ομιλείται στις μέρες μας από τα λαμπρότερα μυαλά σε όλη* την *Ιταλία αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης,*

[29] Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας*, σελ.18-20.

[30] Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*, σελ. 86.

[31] Di Filippo Bareggi, In nota alla politica culturale, σελ. 527- 574.

δεν είναι μια αυλική γλώσσα αλλά μια Φλωρεντινή γλώσσα, η οποία είναι πλουσιότερη, διασημότερη και λαμπρότερη όλων…περισσότερο γλυκιά και ειλικρινής από την Ελληνική και την Λατινική γλώσσα».[32]

Η επιλογή της φλωρεντινής ως γλωσσικού προτύπου στόχευε στη διαμόρφωση ενιαίας πολιτιστικής ταυτότητας και στην ενίσχυση του διεθνούς κύρους του δουκικού καθεστώτος. Το 1572 ο Cosimo ανέθεσε σε πέντε μέλη της Ακαδημίας τη σύνταξη νέας γραμματικής, ενώ, όπως σημειώνει ο G. B. Strozzi (1542), σκοπός του ήταν «η γλώσσα να ανθήσει όχι μόνο στην ίδια του την πόλη, αλλά να διαδοθεί και στις πιο απομακρυσμένες περιοχές».*[33]*

Συνοψίζοντας, η γλωσσική επιβολή του δούκα Cosimo εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πολιτιστικής και πολιτικής στρατηγικής, με στόχο όχι μόνο την ενίσχυση της φλωρεντινής ταυτότητας, αλλά και την ανάδειξη της Φλωρεντίας σε πνευματικό και πολιτικό κέντρο με πανιταλική και ευρωπαϊκή ακτινοβολία.

1.4.3. Η συμβολική εικονογραφία του Αρχιδούκα

Από τα πρώιμα στάδια της ανατροφής του δούκα, ο παιδαγωγός του Pierfrancesco Riccio, πέραν της παροχής της εγκύκλιας παιδείας, του ενστάλαξε την κατανόηση της καλλιτεχνικής ισχύος και της λειτουργίας της ως μέσου πολιτικής επιρροής. Χρόνια αργότερα, ο δούκας προσπάθησε να υποστηρίξει τους καλλιτέχνες της Φλωρεντίας, ώστε να μπορέσει μέσω αυτών να νομιμοποιήσει τον ρόλο του και να επικυρώσει την ισχύ του στους συμπολίτες του. Ο ίδιος φάνηκε αυστηρός διαπραγματευτής με τους καλλιτέχνες, διότι πολλές φορές επέβαλε την θεματολογία και τα γούστα του και επενέβαινε κριτικά στην δημιουργική φαντασία και στον σχεδιασμό των έργων. Οι περισσότερες από τις αναθέσεις του είχαν να κάνουν με την εξύψωση του ιδίου ως ηγεμόνα του δουκάτου του, αλλά και των στρατιωτικών του κατορθωμάτων.[34]

Από τα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησής του, ο δούκας Cosimo υιοθέτησε σύμβολα και αλληγορίες που συνέδεαν τον ίδιο και το πολιτικό του αφήγημα με την ένδοξη ρωμαϊκή αρχαιότητα και το ρωμαϊκό παρελθόν της Φλωρεντίας. Κεντρικό

[32] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 166-167.

[33] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 171.

[34] Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*, σ. 188.

σύμβολο αποτέλεσε ο Αιγόκερως, ζωδιακό σημάδι συνδεδεμένο με τον Κάρολο Ε΄ και τον αυτοκράτορα Αύγουστο. Η νίκη του Cosimo I στο Montemurlo (1537), ανήμερα της 11ης Αυγούστου, ημέρας της ναυμαχίας του Ακτίου που επισφράγισε τον θρίαμβο του Αύγουστου, ερμηνεύθηκε ως θεϊκή εύνοια και επανέφερε τη σύνδεσή του με τον Ρωμαίο αυτοκράτορα. Από τότε, ο Αιγόκερως έγινε το προσωπικό του έμβλημα (*impresa*), παρόν σε κάθε καλλιτεχνική και δημόσια αναπαράσταση της εικόνας του.[35] Στο ίδιο πλαίσιο, άλλα σύμβολα που υιοθέτησε ήταν η χελώνα με το πανί, που υποδήλωνε το μότο του Cosimo το γνωστό ¨*Festina Lente*¨,[36] καθώς και οι περίφημες *palle* (σφαίρες), οι οποίες συμβόλιζαν τις τέσσερις κορυφαίες θέσεις εξουσίας που κατέκτησαν μέλη της οικογένειας των Μεδίκων: το δουκικό αξίωμα, τον θώκο του καρδιναλίου, τη βασιλεία και το αξίωμα του Πάπα (**εικ. 1**). Μέσα από τα σύμβολα αυτά, ο Cosimo επεδίωκε να υπενθυμίζει ότι υπό τη δίκαιη και εύτακτη ηγεμονία του, η Φλωρεντία θα αναδεικνυόταν ηγέτιδα δύναμη στην ιταλική χερσόνησο και θα κυριαρχούσε σε όλους τους τομείς.[37]

Πέρα από την οικειοποίηση συμβολικών μορφών, ο Cosimo στις καλλιτεχνικές του παραγγελίες επέλεγε θεματικές που αντλούσαν από ηρωικά μυθολογικά και ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Ηρακλής και ο Μάρκος Φούριος Κάμηλος. Η άλωση της Ρώμης από τους Γαλάτες, όπως τη διηγείται ο Τίτος Λίβιος (59 π.Χ. – 17 μ.Χ.), επέβαλε την επιστροφή του εξόριστου Κάμηλου, ο οποίος, με εμψυχωτικό λόγο, οδήγησε στη νίκη και στην αποκατάσταση της ρωμαϊκής κυριαρχίας, προβάλλοντας τον εαυτό του ως νέο Ρωμύλο, αναγεννητή της πόλης. Αντλώντας από αυτό το ιστορικό πρότυπο, ο Cosimo I επεδίωξε να θεμελιώσει έναν συμβολικό παραλληλισμό ανάμεσα στον ίδιο και στον Κόζιμο τον Πρεσβύτερο, παρουσιάζοντάς τους ως αναγεννητές και σωτήρες της Φλωρεντίας. Η ιστορία του Κάμηλου αποτυπώνεται σε ταπισερί και νωπογραφίες σε διάφορα κτίρια, αναδεικνύοντας τις πριγκιπικές φιλοδοξίες του δούκα. Τέλος, μέσω των Ηράκλειων αλληγοριών και των προσωποποιημένων μορφών των Μουσών και των Αρετών που διατρέχουν την εικονογραφία των παλατιών, προβάλλεται η μορφή

[35] Pilliod, *Cosimo I and the Arts*, σελ. 333.

[36] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 12. Κατά τον ιστορικό Giani, το μότο του αποτελούσε το αρχαιοελληνικό ρητό *σπεύδε βραδέως*, το οποίο συμπύκνωνε τη στρατηγική του αντίληψη: γρήγορες κινήσεις με περίσκεψη, σύνεση και μακροπρόθεσμη στόχευση.

[37] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 24-25.

του ηγεμόνα ως ήρωα-προστάτη των τεχνών και θεμελιωτή μιας νέας ηθικής και πολιτισμικής ακμής.[38]

Αυτή η στρατηγική προβολής του ηγεμονικού ιδεώδους επεκτείνεται και στα πορτρέτα του ιδίου και της οικογένειάς του, έργα των σημαντικότερων καλλιτεχνών της Φλωρεντίας, όπου διακρίνονται συνειδητές αναφορές που γεφυρώνουν το παρόν με ένδοξους προγόνους τους. Παράλληλα, ανιχνεύονται συνδέσεις με μυθικούς ήρωες και ιστορικές προσωπικότητες, ενισχύοντας έτσι το κύρος, τη νομιμοποίηση και τη διαχρονικότητα της δυναστείας. Τα πρώτα πορτρέτα του δούκα τα φιλοτέχνησε ο αυλικός ζωγράφος Agnolo Bronzino (1503-1572) και αργότερα πολλά αγάλματα και προτομές του φιλοτεχνήθηκαν από τον Vincenzo Danti (1530-1576), τον Benvenuto Cellini (1500-1571), τον Domenico Poggini (1520-1590) αλλά και από τον Giorgio Vasari, ο οποίος τον αποθέωσε στην Sala Grande του Palazzo Vecchio στο *tondo Η Φλωρεντία αποθεώνει τον Cosimo Ι* του 1565 (**εικ. 2**).[39] Πολλά από αυτά τα πορτρέτα αναπαράχθηκαν σε πολλά αντίγραφα που αποστάλθηκαν τόσο εντός όσο και εκτός της φλωρεντινής επικρατείας ως διπλωματικά δώρα. [40]

Επίσης, είτε σε πορτρέτα είτε σε γλυπτικές αποδόσεις, ο Cosimo ταυτίζεται με μυθικές και ιστορικές μορφές, όπως ο Αύγουστος (V. Danti) (**εικ. 3**), ο Απόλλωνας (D. Poggini), ο Ορφέας (Bronzino) και ο Ηρακλής (B. Cellini) (**εικ. 4**), προβάλλοντας τον εαυτό του ως σωτήρα της πατρίδας του και νόμιμο κληρονόμο μιας ένδοξης προγονικής παράδοσης. Μετά τη νίκη στο Montemurlo, ανέθεσε στον Agnolo Bronzino το πορτρέτο του με ατσάλινη πανοπλία και περικεφαλαία (1545), επιλέγοντας να παρουσιαστεί ως στρατηγός και στρατηλάτης, αναδεικνύοντας τη στρατιωτική του επιτυχία.[41] Οι επόμενες απεικονίσεις εστιάζουν κυρίως στα στρατιωτικά του επιτεύγματα, ενώ στη Sala Grande του Palazzo Ducale, ο Giorgio Vasari υμνεί τη λαμπρότητα της πόλης, ξεκινώντας από τη θεμελίωσή της και καταλήγοντας στην κορυφαία νίκη της Φλωρεντίας επί της Πίζας και της Σιένας.[42] Αυτή η δημόσια εικόνα του Cosimo, διαποτισμένη από στοιχεία μεγαλείου και ηρωοποίησης, μοιάζει να

[38] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 15.

[39] Crum, 'Cosmos, the World of Cosimo', σελ. 237-253.

[40] Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*, σελ. 188.

[41] Cyr, *Visions of Power*, σελ. 93.

[42] Forster, *Metaphors of Rule*, σελ. 65-104.

συγκρούεται με την ιδιωτική του προσωπικότητα όπως αυτή αναδύεται από τις πηγές, δηλαδή ως ένας άνθρωπος λιγομίλητος και συγκρατημένος, ξένος προς τη φαυλότητα της επίδειξης.

Καταληκτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δημόσια εικόνα του Cosimo I de' Medici δεν συγκροτήθηκε τυχαία, αλλά υπήρξε προϊόν μιας συνειδητής, πολυεπίπεδης στρατηγικής προβολής. Μέσα από σύμβολα, μυθολογικές αναγωγές και καλλιτεχνικές παραγγελίες, ο δούκας καλλιέργησε ένα ιδεώδες ηγεμόνα, που συνδύαζε τη στρατιωτική αρετή με την πολιτισμική ακμή, διαμορφώνοντας ένα πρότυπο εξουσίας με στόχο όχι μόνο τη δόξα της δυναστείας του αλλά και την ανάδειξη της Φλωρεντίας σε ηγετική δύναμη της ιταλικής χερσονήσου.

1.4.4. Τα δημόσια έργα και τα δημόσια θεάματα της Φλωρεντίας επί εποχής Cosimo

Η ανακήρυξη του Cosimo I dei Medici σε δούκα σηματοδότησε την απαρχή μιας νέας εποχής για τη Φλωρεντία, με τον ίδιο να εγκαινιάζει ένα εκτεταμένο πρόγραμμα αστικού εξωραϊσμού και αναβάθμισης της δημόσιας εικόνας της πόλης, το οποίο εντασσόταν σε μια ευρύτερη στρατηγική ανύψωσης του πολιτικού και πολιτισμικού του κύρους. Μεταξύ των σημαντικότερων έργων της διακυβέρνησής του συγκαταλέγεται η κατασκευή ενός εκτεταμένου δικτύου υδραγωγείων, το οποίο αποσκοπούσε στην απρόσκοπτη υδροδότηση της πόλης. Το υδραγωγείο του Palazzo Pitti αποδείχθηκε ανεπαρκές για τις ανάγκες του πληθυσμού, γεγονός που κατέστησε αναγκαία την ανάπτυξη ενός εκλεπτυσμένου υδροδοτικού συστήματος, το οποίο εκβάλλει σε περίτεχνα σιντριβάνια διάσπαρτα στον αστικό ιστό.[43] Τα σιντριβάνια αυτά, μέσω της τελετουργικής τους διακόσμησης, λειτουργούσαν ως διακριτικά αλλά ρητορικά ισχυρά σύμβολα ευεργεσίας, υπενθυμίζοντας τη συμβολή του ηγεμόνα στην εξασφάλιση του ζωτικού αυτού αγαθού.

Η εικαστική επιμέλεια των σιντριβανιών ανατέθηκε σε κορυφαίους γλύπτες της εποχής, όπως οι Niccolò Tribolo (1500–1550), ο Bartolomeo Ammanati (1511–1592) και ο Baccio Bandinelli (1493–1560). Ενδεικτικό της καλλιτεχνικής και πολιτικής σημασίας του έργου είναι ο διαγωνισμός του 1558 για τη διακόσμηση της Piazza della Signoria. Ο Ammanati, με επιγραφές του Borghini, εστίασε στον ίδιο τον Cosimo και την ευεργετική του δράση για το κοινό καλό, ενώ ο Bandinelli πρότεινε έναν απευθείας εγκωμιασμό του δούκα μέσω της μορφής του Ποσειδώνα, τον οποίο ταύτισε με τον ηγεμόνα.[44] Η κρήνη αυτή αποτέλεσε πεδίο έντονης αντιπαράθεσης μεταξύ των σημαντικότερων γλυπτών της εποχής, συμπεριλαμβανομένου του Cellini.[45] Θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι τόσο οι λατινικές επιγραφές όσο και το εικονογραφικό πρόγραμμα

[43] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 104.

[44] Ο Ammanati ζήτησε μέσω επιστολών την βοήθεια του Borghini για τις λατινικές επιγραφές. Σύμφωνα με τους Bottari και Ticozzi οι επιγραφές αναφέρουν: «… *ο Κόζιμο ο δεύτερος Μέδικος της Φλωρεντίας και ο πρώτος δούκας της Σιένα, για να στολίσει την χώρα του και να χαροποιήσει και να παρηγορήσει τους πολίτες του, κανόνισε γενναιόδωρα να μεταφερθεί αυτό το νερό στην πόλη, στην αγορά ακόμα και σε αυτή την κρήνη, όπως βλέπετε, και κατασκευάστηκε με μεγάλη δαπάνη και έξοδα το έτος 1560. Ο Κόζιμο, για να στολίσει την πόλη και να βοηθήσει τον λαό, έκτισε αυτήν την κρήνη και ετοίμασε αυτά τα νερά για να ευχαριστήσει τους πολίτες και να στολίσει την πόλη, ενώ μοιράστηκε το νερό με αυτήν την κρήνη, ω δούκα της Φλώρας, αφιερωμένη σε Εσάς*…». Βλ. Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*, σελ. 38-39.

[45] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σ. 104.

υπήρξαν προϊόντα της καθοριστικής συμβολής του μοναχού και λόγιου Vincenzo Borghini.

Επίσης, στο πλαίσιο της θεσμικής αναδιάρθρωσης και του ελέγχου της εξουσίας, ο Cosimo ανέθεσε το 1560 στον Giorgio Vasari τον σχεδιασμό και την υλοποίηση ενός νέου διοικητικού συγκροτήματος: των Uffizi. Το έργο, που διήρκεσε έως το 1580, συνιστούσε την υλοποίηση του πολιτειακού του οράματος για συγκεντρωτική διακυβέρνηση, ενότητα και δικαιοσύνη, εκφρασμένο μέσω μιας αυστηρά συμμετρικής αρχιτεκτονικής γλώσσας. Ο Giorgio Vasari συνέλαβε έναν μνημειακό χώρο, στον οποίο ο επισκέπτης, διασχίζοντας το Palazzo Ducale, οδηγείτο σε ένα κεντρικό αίθριο πλαισιωμένο από δύο πτέρυγες, διακοσμημένες με κόγχες για την τοποθέτηση ανδριάντων επιφανών Φλωρεντινών. Παρότι το αρχικό πρόγραμμα δεν υλοποιήθηκε στο σύνολό του, στη *Via Magliabechi* δεσπόζει το άγαλμα του ίδιου του δούκα, φέροντας κράνος με μορφή λεοντοκεφαλής, μια άμεση αναφορά στον ηρακλείδειο άθλο κατά του λιονταριού της Νεμέας, όπως τον αποτύπωσε ο Vincenzo Danti. Η εν λόγω απεικόνιση συνιστά συμβολική απόπειρα ταύτισης του ηγεμόνα με τον Ηρακλή, ως προστάτη, εξημερωτή του χάους και αναμορφωτή της πόλης.[46]

Παράλληλα, ο Cosimo I επεδίωξε την αποκατάσταση της κοινωνικής συνοχής μέσω της επαναφοράς εθίμων και δημοσίων θεαμάτων, προσδίδοντάς τους ενοποιητικό χαρακτήρα. Με ειδικά διατάγματα, επανέφερε παραδοσιακές εορτές, όπως εκείνη του San Zanobio, με στόχο τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης και της ηθικής τάξης. Στο σχετικό διάταγμα υπογραμμίζεται η υποχρέωση τήρησης της αργίας από κάθε πολίτη, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης, με ρητή απειλή ποινών για τους παραβάτες. Το διάταγμα τονίζει:

> «*Λαμβάνοντας υπόψη πόσο πολύ γιορταζόταν δεόντως στο παρελθόν η γιορτή του Αγίου Ζηνοβίου κάποτε Ποιμένα αυτής της Φλωρεντινής πατρίδας του, και λαμβάνοντας υπόψη ότι ακόμα για αρκετά χρόνια ακόμα ο εορτασμός αυτής της ημέρας έχει εγκαταλειφθεί και επειδή ο Κόζιμο και ο υπέρτατος δικαστής επιθυμούν να τηρούνται οι παλιοί και καλοί θεσμοί και τα διατάγματα από όλους, διατάζουν κάθε πρόσωπο, ανεξαρτήτως βαθμού ή κατάστασης, ότι από αύριο και όταν γιορτάζεται η γιορτή δεν θα ανοίξει το κατάστημά του ή την επιχείρησή του με κανέναν τρόπο αλλά θα τηρήσει αυτή τη γιορτή στη Φλωρεντία με την ποινή της οργής και της δίωξης από τους προαναφερθέντες άρχοντες*». [47]

[46] Crum, 'Cosmos, The World of Cosimo', σελ. 237-253.

[47] De Lungo, *Memorie fiorentine*, σελ. 20-30.

Εκτός από την αναβίωση παλαιών εθίμων, ο δούκας εισήγαγε νέα δρώμενα, όπως οι *sacre rappresentazioni* με επίκεντρο τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, ενώ ενίσχυσε θεσμούς συλλογικής ευλάβειας, όπως οι λιτανείες και οι πομπές μετάνοιας. Η θρησκευτική προσήλωση του Cosimo, ειλικρινής αλλά και στρατηγική, θεμελιωνόταν στην πεποίθηση ότι η θρησκεία αποτελεί τη βάση της ηθικής τάξης και της κρατικής σταθερότητας. Ο δούκας υπήρξε θαυμαστής του ιερέα Savonarola και ενστερνιζόταν τη μακιαβελική αρχή, όπως αυτή διατυπώνεται στον *Il Principe*[48] και στα *Discorsi*, σύμφωνα με την οποία η τήρηση της θρησκευτικής τάξης από τον ηγεμόνα ενισχύει τη νομιμοποίησή του και την ανθεκτικότητα του καθεστώτος του. Η θρησκεία, επομένως, λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικής πειθάρχησης και εγγυητής της εξουσίας.

> «*Οι νεωτερισμοί στη θρησκεία φέρνουν κοινωνική αναταραχή και πολιτική διαφωνία υπονομεύοντας τη θέση ενός πρίγκιπα*».[49]

Επιπλέον, ως συνειδητοποιημένος αυταρχικός ηγεμόνας, ο Cosimo επεδίωξε τη λαϊκή αποδοχή μέσω της καλλιέργειας μιας δημόσιας εικόνας προνοητικού και γενναιόδωρου άρχοντα. Υπό αυτό το πρίσμα, προώθησε θεάματα και δημόσιες τελετές όπως το *Palio*, το *Calcio* και τη *Festa di San Giovanni*, κατά την οποία η πόλη μετατρεπόταν σε χώρο εμπορικής και εορταστικής συνάθροισης.[50] Συμπερασματικά, η πολιτική του Cosimo I υπήρξε προϊόν μιας συνειδητής στρατηγικής, η οποία συνδύαζε τον θρησκευτικό συντηρητισμό, την καλλιέργεια μιας ιδεατής εικόνας του ηγεμόνα-προστάτη και την προσφορά θεαμάτων προς τον λαό. Με τον τρόπο αυτό, ο δούκας οικοδόμησε ένα πρότυπο εξουσίας που αποσκοπούσε τόσο στη σταθερότητα του κράτους όσο και στη διαιώνιση της δυναστείας του.

---

[48] Ο καθηγητής Ευρωπαϊκής ιστορίας Garrett Mattingly υποστηρίζει ότι το έργο *Ο Ηγεμόνας* του Μακιαβέλι δεν πρέπει να ιδωθεί πρωτίστως ως επιστημονικό εγχειρίδιο πολιτικής θεωρίας και ηθικής, αλλά μάλλον ως μια έμμεση καταγγελία και καυστική κριτική της τυραννικής πολιτικής που ασκούσαν οι Μέδικοι. Βλ. Mattingly, Machiavelli's *Prince*, σελ. 486.

[49] Machiavelli, *Discorsi*, κεφ. 11, σελ. 21.

[50] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 44.

1.5. Cosimo I de' Medici: Ο άνθρωπος πίσω από τον ηγεμόνα

Σε αυτό το υποκεφάλαιο αναλύεται η διττή υπόσταση του Cosimo I: από τη μία, η εικόνα του ισχυρού και συγκεντρωτικού ηγεμόνα και από την άλλη, η απρόσμενη ανθρώπινη διάσταση που αναδεικνύεται μέσα από τις πράξεις και τη δημόσια συμπεριφορά του. Κατά το δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα, η φλωρεντινή οικογένεια οργανωνόταν στη βάση αυστηρών πατριαρχικών αρχών, σύμφωνα με τις οποίες ο πατέρας ενσάρκωνε τον αδιαμφισβήτητο φορέα εξουσίας, ενώ η μητέρα περιοριζόταν σε επικουρικό και δευτερεύοντα ρόλο. Η οικογένεια του Cosimo δεν διαφοροποιείται ουσιωδώς από το εν λόγω πρότυπο, ωστόσο η περίοπτη θέση που κατέλαβε η Eleonora di Toledo στη δημόσια και αυλική σφαίρα, συνιστά σημαντική καινοτομία εντός του κοινωνικού πλαισίου της εποχής. Σύγχρονοι λόγιοι όπως οι Paolo Giovio, Benedetto Varchi και Domenico Mellini εγκωμίασαν τον δούκα ως υποδειγματικό ηγεμόνα και οικογενειάρχη. Ο Mellini, ιδίως, τον περιγράφει στα *Ricordi* ως *«σεμνό και ευπρεπή, χωρίς κατάχρηση της πριγκιπικής του ισχύος»,* τονίζοντας τη διακριτικότητα με την οποία ενσάρκωσε τον ρόλο του *pater familias*.[51]

Η σχέση του με την Eleonora χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ισοτιμία, καθώς εκείνη διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην ανατροφή και εκπαίδευση των τέκνων, αναλαμβάνοντας, παράλληλα, ενεργή δράση στην αυλή ως προστάτιδα των τεχνών και διαχειρίστρια καλλιτεχνικών παραγγελιών. Η διαπαιδαγώγηση των παιδιών τους βασίστηκε σε ένα υβριδικό εκπαιδευτικό πρότυπο που συνέθετε τις φλωρεντινές πολιτισμικές παραδόσεις με τις αρχές της ισπανικής αυλικής παιδείας. Σημαντικό στοιχείο της προσέγγισης αυτής ήταν η σχετική υπέρβαση των έμφυλων διακρίσεων στην πρόσβαση στη μόρφωση, καθώς το ζεύγος μερίμνησε για την παροχή ισότιμης παιδείας τόσο στα αγόρια όσο και στα κορίτσια της οικογένειας.[52] Η καθημερινότητα της οικογένειας, ακόμη και κατά τη διάρκεια του δείπνου, είχε έντονο τελετουργικό χαρακτήρα: η παρουσία επιλεγμένων πατρικίων οικογενειών σε τέτοιες περιστάσεις επιτελούσε τον σκοπό της ενίσχυσης της κοινωνικής συνοχής και της νομιμοποίησης της εξουσίας μέσω της επίφασης της εγγύτητας του ηγεμόνα προς το σώμα των

[51] Mellini, *Ricordi*, σελ. 2.

[52] Hogan, A Hybrid Emerges, σελ. 1-18.

πολιτών.[53] Εκ των σωζόμενων πηγών, τέλος, καθίσταται σαφές ότι υπήρξε σθεναρός υπερασπιστής των γυναικών που υπέστησαν αδικίες ή στιγματισμό, ενώ τιμωρούσε παραδειγματικά τους άνδρες που εγκατέλειπαν ή κακομεταχειρίζονταν τις συντρόφους τους. Η ανθρωποκεντρική αυτή στάση καταδεικνύει έναν ηγεμόνα που συνδύαζε τη σταθερότητα της εξουσίας με σπάνια, για την εποχή, ευαισθησία έναντι της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και κοινωνικής δικαιοσύνης.[54]

Ο ίδιος ο δούκας επέδειξε σταθερά την εικόνα ενός προσιτού αστού-ηγεμόνα, επιλέγοντας καθημερινά να παρίσταται σε θρησκευτικές τελετές στον καθεδρικό ναό ή στη S.S. Annunziata, συχνά χωρίς συνοδεία.[55] Η έντονη θρησκευτικότητα που τον χαρακτήριζε, σε συνδυασμό με την επίδραση της θεοκρατικής διδασκαλίας του Savonarola, διαμόρφωσε ένα αυστηρά καθολικό ηγεμονικό ήθος, εμποτισμένο με ηθικολογικά ιδεώδη λιτότητας και πειθαρχίας. Σε αυτό το πλαίσιο προώθησε ένα αυστηρό νομοθετικό πλέγμα που αφορούσε τόσο την ηθική συμπεριφορά (μέσω κανονισμών ένδυσης και δημόσιας αιδούς), όσο και σοβαρά εγκλήματα (ανθρωποκτονίες, αιμομιξίες, σοδομία, βλασφημία, τοκογλυφία, παράνομες συναθροίσεις κ.ά.). Οι νομοθετικές αυτές παρεμβάσεις αποσκοπούσαν αφενός στη διασφάλιση της κοινωνικής τάξης και αφετέρου στην εμπέδωση ενός συλλογικού αισθήματος ηθικής αναγέννησης.[56]

Εν κατακλείδι, η οικογένεια του δούκα Cosimo συγκροτήθηκε βάσει πατριαρχικών προτύπων εξουσίας, αναδεικνύοντας ωστόσο νέες μορφές ηγεμονικής συμπεριφοράς, όπως η ενίσχυση της γυναικείας παρουσίας, η ισότιμη παιδεία και η έμφαση στη θρησκευτική και ηθική πειθαρχία. Σύμφωνα με τον μελετητή Roberto Cantagalli, ο Cosimo υιοθέτησε ένα ύφος ανάμεσα σε υπεροψία και μετριοφροσύνη, μια στάση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *sducarsi,* δηλαδή μια προσέγγιση όπου ο πρίγκιπας εγκαταλείπει τη σοβαρότητα και την ψυχρότητα, υιοθετώντας έναν ευγενικό και πιο αστικό τρόπο προσέγγισης: μιλά με γλυκύτητα σε ¨κοινές¨ γυναίκες, χαϊδεύει παιδιά, συνομιλεί με ικέτες και επιδίδεται σε φιλανθρωπίες. Κάπως έτσι,

[53] Guarini Fasano*,* The Prince, the Judges and the Law, σελ. 121-141.

[54] Davidson, Theology, Nature and the Law, σελ. 74-98.

[55] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 101.

[56] Guarini Fasano*,* The Prince, the Judges and the Law, σελ. 121-141.

περιγράφεται ο Cosimo I dei Medici, ως ένας αρχιδούκας, αλλά συνάμα κι ένας απρόσμενα προσιτός άνθρωπος.[57]

[57] Giani, *Cosimo I dei Medici*, σελ. 101.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Benvenuto Cellini: ο ατίθασος και ασυμβίβαστος δημιουργός

«… *in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace,*
prontissimo e terribilissimo e
persona che ha saputo pur troppo dire il fatto suo…» [58]

Στη σύγχρονη εποχή, το όνομα του Benvenuto Cellini (**εικ. 5**) συνδέεται, ίσως, με την πιο αμφιλεγόμενη προσωπικότητα του 16ου αιώνα. Πολλοί σύγχρονοί του είχαν επισημάνει την εκκεντρική του συμπεριφορά και τον ακατέργαστο και αφιλτράριστο λόγο του, τόσο απέναντι σε συναδέλφους του όσο και στους πάτρωνές του. Ο λογοτέχνης Annibale Caro (1507-1566), το 1537, παρατήρησε με έκπληξη πως ο Cellini δεν μπορούσε καθόλου να συγκρατηθεί και να μην πει «*ορισμένα από αυτά τα πράγματα, με τον τρόπο του, τα οποία [...] αναστατώνουν το μυαλό του Πρίγκιπα*»,[59] θέλοντας, προφανώς, να τονίσει την έλλειψη προνοητικότητας και διπλωματίας που απαιτούσε η θέση του. Η αλήθεια είναι πως ο Cellini παραμένει, μέχρι σήμερα, μια αινιγματική μορφή, τόσο ως δημιουργικό υποκείμενο όσο και ως ακραία προσωπικότητα. Ποιός ήταν τελικά ο Cellini; Μια δημιουργική διάνοια, όπως

[58] Vasari, *Lives* § 21: «*Σε όλες του τις εκφάνσεις είναι ζωηρός, υπερήφανος, έντονος, οξύτατος, τρομερότατος, αθλιότατος ...ένα άτομο που έχει τον τρόπο του να λέει τα πράγματα*».

[59] Η μετάφραση προέρχεται από την επιστολή του Annibale Caro προς τον Luca Martini, με ημερομηνία 22 Νοεμβρίου του 1539, όπως αναφέρεται από τον Paolo Zanotti: «…*Ο Benvenuto παραμένει ακόμα στο Castello* [ενν. στην φυλακή στην Ρώμη]*, και παρόλο που γίνονται διαπραγματεύσεις γι' αυτόν με την αγωνία και την ελπίδα, δεν μπορώ καθόλου να είμαι σίγουρος για την οργή και την σκληρότητα αυτού του γέρου. Παρ' όλα αυτά, η εύνοια είναι μεγάλη, και η αμαρτία δεν είναι τόσο μεγάλη ώστε να έχει ήδη επιβληθεί μεγαλύτερη τιμωρία. Γι' αυτό ελπίζω ότι θα πάνε όλα καλά, εάν δεν επιδεινωθεί η φύση του, που σίγουρα είναι παράξενη. Και από τότε που βρίσκεται στη φυλακή, δεν κατάφερε ποτέ να συγκρατηθεί να πει ορισμένα πράγματα με* ***τον τρόπο του****, τα οποία, κατά τη γνώμη μου, αναστατώνουν το μυαλό του Πρίγκιπα, περισσότερο με την υποψία του τι μπορεί να κάνει ή να πει στο μέλλον, παρά με την ενοχή του τι έχει κάνει ή έχει πει στο παρελθόν…*». Βλ. Zanotti, *Scelta di lettere*, σελ. 219.

αυτοπαρουσιάζεται στην αυτοβιογραφία του; Ένας *furioso*[60] δικομανής; Ένας ψυχρός καιροσκόπος, που ήξερε να εκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία, ή ένας ρομαντικός, τραγικά εκτεθειμένος στην αδικία των ανθρώπων και τις αντιφάσεις της ζωής;

2.1. Βασικά βιογραφικά στοιχεία του Benvenuto Cellini

Ο **Benvenuto Cellini (1500–1571),** γεννημένος στη Φλωρεντία στις 3 Νοεμβρίου, υπήρξε μία από τις πλέον εμβληματικές μορφές της Ιταλικής Αναγέννησης, διαπρέποντας ως χρυσοχόος, γλύπτης και συγγραφέας. Παρότι ο πατέρας του τον προόριζε για τη μουσική, ο ίδιος επέλεξε από νωρίς να αφοσιωθεί στην αργυροχρυσοχοΐα, εγκαταλείποντας τη Φλωρεντία το 1519 για τη Ρώμη. Εκεί, χάρη στην ευφυΐα και τη φιλοδοξία του, εντάχθηκε στους καλλιτεχνικούς κύκλους της παπικής αυλής, προσφέροντας τις υπηρεσίες του στον πάπα Clemente VII και αναλαμβάνοντας τη διεύθυνση του παπικού νομισματοκοπείου. Η θέση αυτή του προσέφερε κύρος και σημαντικά οικονομικά οφέλη, ενώ ανέλαβε έργα μεγάλης τεχνικής δυσκολίας, εκ των οποίων ελάχιστα σώζονται.

Κατά την άλωση της Ρώμης το 1527 από τους *Lanzichenecchi* του αυτοκράτορα Carolo V, ο Cellini, όπως περιγράφει στην **αυτοβιογραφία του (*Vita*)**, συμμετείχε ενεργά στην υπεράσπιση του Castel Sant' Angelo και στη διάσωση πολύτιμων παπικών θησαυρών. Ωστόσο, αργότερα κατηγορήθηκε από τον πάπα Paolo III και τον γιο του για δύο ανθρωποκτονίες και βλασφημία, και, παρά την αρχική άφεση, φυλακίστηκε για υπεξαίρεση. Κατά την κράτησή του βίωσε οράματα και μυστικιστικές αποκαλύψεις, πείθοντας τον εαυτό του για τη θεία εκλογή του ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Η θεαματική του απόδραση έναν χρόνο αργότερα σηματοδότησε το τέλος εκείνης της περιόδου.[61]

Μετά την απελευθέρωσή του, επέστρεψε για λίγο στη Φλωρεντία, υπό την προστασία του δούκα Alessandro de' Medici, προτού αναζητήσει νέα καλλιτεχνική στέγη στη Γαλλία, το 1537, στην αυλή του βασιλιά Φραγκίσκου Α΄. Ο Γάλλος

[60] Η λέξη *furioso* θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά ως παρορμητικός σε βαθμό μανίας, μανιασμένος ή οργίλος.

[61] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 56-326.

ηγεμόνας, φιλότεχνος και γενναιόδωρος, του παρείχε άφθονους πόρους, εξειδικευμένο προσωπικό και άριστες συνθήκες εργασίας, επιτρέποντάς του να δημιουργήσει κορυφαία έργα, όπως η *Αλατιέρα* (**εικ. 6**) και τα γλυπτά της πύλης του Φονταινεμπλώ (**εικ. 7**).[62] Παρά την επιτυχία του, η αυλική αντιπαλότητα, κυρίως με την ισχυρή ερωμένη του βασιλιά, Anne de Pisseleu, και τον προστατευόμενό της, ζωγράφο Primaticcio, προκάλεσε την απομάκρυνσή του, οδηγώντας τον πίσω στη Φλωρεντία το 1545.[63]

Η επιστροφή του στην Φλωρεντία το 1545 συνοδεύτηκε από αναγνώριση και ανάθεση έργων από τον νέο δούκα, Cosimo I dei Medici. Κατόπιν παραγγελίας του, εργάστηκε επί εννέα έτη στο περίφημο μπρούτζινο σύμπλεγμα του ***Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας***, το οποίο τοποθετήθηκε στην ***Loggia dei Lanzi*** της **Piazza della Signoria,** πλάι στα αριστουργήματα *Ιουδήθ και Ολοφέρνης* του Donatello και *Δαβίδ* του Michelangelo. Το έργο αυτό κατέστη συνώνυμο της καλλιτεχνικής του αποκορύφωσης, αλλά ταυτόχρονα και ένας γενεσιουργός παράγοντας ζηλοφθονίας.

Από το 1558 έως τον θάνατό του, ο Benvenuto Cellini αφιερώθηκε στη συγγραφή της **αυτοβιογραφίας του *La Vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo,*** [64] ενός έργου μοναδικού για τη χρονική περίοδο, το οποίο συνδυάζει το απομνημονευματικό στοιχείο με λογοτεχνικές και μυθοπλαστικές αποχρώσεις. Παράλληλα, συνέγραψε δύο σημαντικές τεχνικές πραγματείες: οι ***Περί Γλυπτικής*** και ***Περί Χρυσοχοΐας***, οι οποίες λειτουργούν ως πρωτογενείς πηγές για την κατανόηση της τεχνικής, αισθητικής και θεωρίας της τέχνης κατά την Αναγέννηση.[65] Η *Vita*, ιδιαίτερα, προκάλεσε έντονες ακαδημαϊκές συζητήσεις ως προς την εγκυρότητα των περιγραφόμενων γεγονότων, καταδεικνύοντας το λεπτό όριο μεταξύ ιστορικής καταγραφής και αυτοαναφορικού μύθου.

Η προσωπική του ζωή υπήρξε ταραχώδης και συχνά σκανδαλώδης: δικαστικές διαμάχες, εγκλεισμοί, εξώγαμα τέκνα και κατηγορίες για δολοφονίες συνθέτουν το προφίλ ενός ανήσυχου δημιουργού. Παρά τις διαρκείς εντάσεις με τον Cosimo I, κυρίως για την οικονομική αποτίμηση των έργων του, στα τελευταία του χρόνια

[62] Cox-Rearick, Imagining the Renaissance, σελ. 207-250.

[63] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 333-425.

[64] Ο πραγματικός τίτλος του βιβλίου είναι *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, da lui medesimo scritta ,* αλλά για συντομία εφεξής θα αναφέρεται ως *Vita*.

[65] Cellini, *Due trattati*.

φαίνεται να επιδιώκει μία μορφή ισορροπίας και πνευματικής ηρεμίας, παντρευόμενος την Piera di Salvatore Parigi και αποκτώντας τρία τέκνα εντός γάμου. Ο Benvenuto Cellini απεβίωσε στις 13 Φεβρουαρίου 1571 στη γενέτειρά του, τη Φλωρεντία, αφήνοντας πίσω του ένα σύνθετο και αντιφατικό καλλιτεχνικό αποτύπωμα: από τη μία, άφησε μια πρωτοποριακή δημιουργικότητα και διεθνή φήμη και από την άλλη, συνεχόμενες προσωπικές παρεκκλίσεις και διαρκείς συγκρούσεις με την εξουσία και το περιβάλλον του. Το έργο του, υλικό και πνευματικό, παραμένει έως σήμερα αντικείμενο ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος, μαρτυρώντας την πολύτροπη συμβολή του στην πολιτισμική τομή της Αναγέννησης.

2.2. Καλλιτεχνικό υποκείμενο και αυτοβιογραφία: Ο Benvenuto Cellini στον λόγο περί τέχνης

Στην αυτοβιογραφία του, την *Vita*, ο Benvenuto Cellini παρέχει ένα πολύτιμο εσωτερικό βλέμμα στις καλλιτεχνικές πρακτικές της Αναγέννησης, φωτίζοντας πτυχές της παραγωγικής διαδικασίας, των εργαστηριακών μεθόδων, των εργαλείων, καθώς και των κοινωνικών και οικονομικών διαστάσεων της τέχνης, όπως τα δίκτυα πατρωνίας και οι συναλλαγές με ευγενείς προστάτες. Μέσα από τις περιγραφές του, αναδεικνύεται η άρρηκτη σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη δομή εξουσίας και την κοινωνικοοικονομική πραγματικότητα της εποχής του. Η *Vita* λειτουργεί επίσης ως θεμελιώδες κείμενο για την κατανόηση βασικών θεωρητικών όρων της αναγεννησιακής αισθητικής, όπως *grazia*, *disegno*, *divino*, *paragone* και *aemulatio*, οι οποίοι συγκροτούν τα κριτήρια αξιολόγησης του έργου τέχνης και της αξίας του δημιουργού.[66]

Καταρχάς, η έννοια του σχεδίου ήταν καθοριστική για την Φλωρεντινή *Accademia del Disegno* [67] κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα. Πολλοί ζωγράφοι και θεωρητικοί της τέχνης της εποχής, από τον Leon Battista Alberti και τον Leonardo Da

[66] Maggio, Cellini vs Michelangelo, σελ. 22-30.

[67] Η **Accademia del Disegno** ιδρύθηκε το 1563 από τον **Cozimo**, με την υποστήριξη του **Giorgio Vasari**, με σκοπό την αναβάθμιση της τέχνης από απλό χειρωνακτικό επάγγελμα σε επιστημονική και πνευματική δραστηριότητα, σύμφωνα με τις αρχές του **Ουμανισμού** και της **Αναγέννησης**. Η Ακαδημία οργανώθηκε σε δύο διακριτά σκέλη: την ***Accademia***, με θεωρητικό και ακαδημαϊκό προσανατολισμό, και την ***Compagnia di San Luca***, η οποία λειτουργούσε ως επαγγελματικό σωματείο και εκπροσωπούσε τους εν ενεργεία καλλιτέχνες.

Vinci μέχρι τον Giorgio Vasari και τον μυθικό Michelangelo, τόνισαν την σημασία του σχεδίου, της προοπτικής και της φυσιοκρατικής και εξιδανικευμένης αποτύπωσης της ομορφιάς. Ιδιαίτερα όμως, το *disegno* κατέχει κομβική θέση στην αισθητική του Cellini όπου υπογράμμιζε τη σημασία του σχεδίου ως ορθολογικής βάσης της τέχνης. Ενταγμένος στη μανιεριστική παράδοση και βαθιά επηρεασμένος από τον Michelangelo, αντιμετώπιζε το σχέδιο όχι μόνο ως προπαρασκευαστικό εργαλείο αλλά ως το ουσιώδες υπόβαθρο κάθε καλλιτεχνικής πράξης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στο *Περί χρυσοχοΐας:*

> «*Εκείνοι που έκαναν την καλύτερη δουλειά ήταν οι άντρες που είχαν καλή λαβή στο σχέδιο, γιατί ό,τι θέλεις να δουλέψεις, απαιτεί πρώτα από όλα να το σκεφτείς ως σχέδιο. Όσοι πρώτα έκαναν τα σχέδιά τους έκαναν πολύ καλύτερη δουλειά*».[68]

Η καλλιτεχνική δημιουργία, ωστόσο, για τον Benvenuto δεν αποσυνδέεται από τον άξονα της *τιμής* και του *κέρδους*. Όπως παρατηρεί και ο πολιτικός στοχαστής Francesco Guicciardini, σύγχρονός του και σύμβουλος του πάπα Clemente VII, «όπως όλοι οι άνθρωποι, επιθύμησα τιμή και κέρδος (*onore e utile*)». [69] Αντίστοιχα, ο Cellini στην *Vita* επανειλημμένα υπερασπίζεται το δικαίωμα του καλλιτέχνη να αποτιμά οικονομικά το έργο του, συνδέοντας την υλική ανταμοιβή με την καλλιτεχνική του εξέλιξη.[70] Σε πλήθος επεισοδίων, παρουσιάζεται να κοστολογεί τα έργα του, να υπογράφει συμβόλαια και να επιχαίρει για τις χρηματικές του απολαβές. Εντούτοις, σταδιακά η έννοια της *τιμής* μεταβάλλεται και αποκτά πνευματική διάσταση, συνδεόμενη λιγότερο με την αμοιβή και περισσότερο με την αναγνώριση του αξιακού και πνευματικού χαρακτήρα της τέχνης. Γράφει ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του:

> «*Την εποχή εκείνη πάλι, ήταν πολύ της μόδας τα μικρά χρυσά μετάλλια. Ο Καραντόσσο, ο έξυπνος καλλιτέχνης που για αυτόν μίλησα κιόλας, έκανε την ίδια δουλειά. Και επειδή τα σχέδιά του είχαν πάντα περισσότερες από μία φιγούρες, δεν μπορούσε να τα πουλήσει λιγότερα από 100 χρυσά σκούδα το κομμάτι. Χάραξα και εγώ ένα μετάλλιο σε συναγωνισμό με αυτόν τον μεγάλο καλλιτέχνη. Πάνω του υπήρχαν τέσσερεις μορφές και αυτό μου έδωσε πολύ κόπο. Κατόπιν οι άρχοντες αυτοί έβαλαν το δικό μου πλάι στο μεταλλείο του Καραντόσσο και μου είπαν πως το δικό μου ήταν πιο τεχνικά καμωμένο και πιο όμορφο και πρόσθεσαν πως μπορούσα να ζητήσω για τους κόπους μου ό,τι ήθελα. Εγώ τους αποκρίθηκα*

[68] Cellini, *The Treatises*, κεφ. 2, σελ. 10.

[69] Turello, How much does It cost to be Stylish?, σελ. 280-293.

[70] Turello, How much does It cost to be Stylish?, σελ. 280-293.

πως η καλύτερη αμοιβή για το μόχθο μου ήταν το ότι είχα φτάσει ένα τόσο τέλειο καλλιτέχνη [τον Καραντόσσο] *και πως αν και οι Εντιμότητες τους είχαν την ίδια γνώμη τότε εγώ ήμουν καλά πληρωμένος. Πάνω σε αυτό τους αποχαιρέτησα και έφυγα*».[71]

Από εκείνο το σημείο, η δημιουργία γίνεται, σταδιακά, πράξη υπαρξιακή και σχεδόν υπερβατική.[72] Μάλιστα, ο Cellini αφηγείται ότι, κατά την κατασκευή του *Περσέα*, εργάστηκε αδιάκοπα,[73] θέτοντας σε κίνδυνο την υγεία του, ακόμη και την όρασή του, λόγω ατυχήματος στο εργαστήριο.[74] Η σωματική φθορά καθίσταται, έτσι, συστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής εκτίμησης και η προσωπική δοκιμασία αντικαθιστά την υλική αξία ως μέτρο αποτίμησης του έργου. Η υπερεπένδυση στην προσωπική αξία και η προβολή της ταύτισης τέχνης και ήθους, ωστόσο, είχαν συνέπειες. Ο καλλιτεχνικός εγωκεντρισμός και η ολοένα αυξανόμενη απαίτηση για αναγνώριση από τους πάτρωνες, ιδίως από τον δούκα Cosimo I, κατέληξαν σε συχνές εντάσεις και δυσκολίες στις οικονομικές διαπραγματεύσεις.

Επιπλέον, στο πλαίσιο του θεωρητικού *aemulatio*, δηλαδή της επιθυμίας υπέρβασης του δασκάλου μέσω δημιουργικής μίμησης, ο Benvenuto παρουσιάζεται στην αυτοβιογραφία του ως ένθερμος θαυμαστής του Michelangelo, τον οποίο επαινεί ως «μέγιστο» και «θεϊκό». Σε επεισόδιο της *Vita*, αναφέρει πως ο Michelangelo τον επαίνεσε για τη δημιουργία ενός μεταλλίου με τον Ηρακλή, γεγονός που, αν και πιθανόν υπερβολικό ή μυθοπλαστικό, μαρτυρεί τη σημασία της επιβεβαίωσης από τον *maestro*. Ο ίδιος εξιστορεί:

«*Σταμάτησα κάμποσον καιρό στη Φλωρεντία και άρχισα να δουλεύω στην Καινούργια Αγορά, όπου έκαμα μεγάλη επιχείρηση φτιάχνοντας κοσμήματα και κερδίζοντας πολλά χρήματα. Ήρθε ένας από τη Σιένα ο Τζιρόλαμο Μαρέττι […] και μου παράγγειλε να του κάμω ένα χρυσό μετάλλιο για να το φορεί στο καπέλο του με το σχέδιο του Ηρακλή τη στιγμή που ανοίγει το στόμα ενός λιονταριού. Έτσι στρώθηκα στη δουλειά και ενώ το δούλευα, ο μεγάλος Μιχαήλ Άγγελος Μπουοναρότι ήρθε πολλές φορές να το ιδεί. Ο τρόπος της δουλειάς μου ήταν*

[71] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 102.

[72] Turello, How much does It cost to be Stylish?, σελ. 280-293.

[73] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 458.

[74] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 471.

τελείως καινούργιος για τον θεϊκό Μιχαήλ Άγγελο και έτσι τον επαίνεσε.[75] *Αυτό για μένα ήταν μια χαρά τόσο μεγάλη που δεν μπορώ να την περιγράψω*».[76]

Επίσης, σε άλλο σημείο της *Vita*, παραθέτει ένα υποτιθέμενο περιστατικό κατά το οποίο ο Michelangelo παρέπεμψε έναν πελάτη στον ίδιο, εκφράζοντας εμπιστοσύνη στην τεχνική του επάρκεια. Περιγράφει, λοιπόν, ένα επεισόδιο κατά το οποίο ένας νεαρός που τον έλεγαν Federico Ginori απευθύνθηκε στον ¨divino¨ Michelangelo να του φιλοτεχνήσει ένα σκίτσο για ένα μετάλλιο με θέμα τον Άτλαντα. Ο Cellini συνεχίζει ως εξής:

«*Τότε ο Μιχαήλ Άγγελος του αποκρίθηκε: πήγαινε να βρεις έναν νεαρό χρυσικό που τον λένε Μπενβενούτο. Θα σε εξυπηρετήσει πολύ καλά και να είσαι βέβαιος πως δεν θα χρειαστεί σχέδιο από μένα. Αλλά για να μη νομίζεις πως θέλω να αποφύγω μια τέτοια μικροδουλειά, θα σου κάνω μετά χαράς ένα σχέδιο. Στο μεταξύ, όμως, μίλησε στον Μπενβενούτο και άστον να σου κάνει ένα πρόπλασμα. Στο τέλος, θα επιλέξεις ποιό από τα δυο σχέδια είναι καλύτερο*».

Ο Cellini ενθαρρυμένος έφτιαξε ένα κέρινο πρόπλασμα όπου, φυσικά, συγκρινόμενο με εκείνο του Buonarotti ήταν αρτιότερο.[77] Η πιθανή μυθοπλασία αυτών των περιστατικών δεν αναιρεί τη σημασία τους· αντιθέτως, λειτουργούν ως στρατηγικές ενίσχυσης του κύρους του δημιουργού και επιβεβαίωσης της αξίωσής του για διαχρονική αναγνώριση.

Επιπλέον, η θεωρητική τοποθέτηση του Cellini αποτυπώνεται επίσης στο πλαίσιο της συζήτησης για το *paragone*, τη διαμάχη περί της υπεροχής μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής. Ήδη από τα κείμενα του Alberti και του Leonardo da Vinci, η ζωγραφική προβάλλεται ως ανώτερη επιστημονικά τέχνη, με έμφαση στο *chiaroscuro*, την προοπτική και τη θεωρητική της υπόσταση ως *scientia.*[78] Στον 16ο αιώνα, η διαμάχη αυτή κορυφώνεται, με τον Benedetto Varchi να καλεί σημαντικούς καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων τον Michelangelo, τον Vasari και τον Pontormo, ώστε

[75] Στο κεφ. 12 του βιβλίου του *Πραγματεία για τη Χρυσοχοΐα* ο Cellini αναφέρει ακριβώς τα λόγια του Michelangelo: «*εάν αυτό το έργο ήταν μεγάλο σε μέγεθος, από μάρμαρο ή από μπρούτζο και είχε φτιαχτεί με αυτό το ωραίο σχέδιο, θα άφηνε άφωνο τον κόσμο, γιατί υπάρχει τέτοιο μεγαλείο, που δεν πιστεύω ότι ποτέ στην αρχαιότητα έφτιαχναν τέτοια όμορφα κοσμήματα*». Σημείωση του Γ. Λεωτσάκου στο *Benvenuto Cellini, Η ζωή του,* σελ. 130.

[76] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 130.

[77] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 131.

[78] Azzolini, In Praise of Art, σελ. 487-510.

να τοποθετηθούν. Ο Cellini, σε επιστολή του προς τον Varchi στις 28 Ιανουαρίου του 1546, υποστήριξε σθεναρά τη γλυπτική, τονίζοντας τις πολλαπλές προκλήσεις της:

> «*Η τέχνη της γλυπτικής, όπως όλες οι τέχνες στις οποίες εμπλέκεται το σχέδιο, είναι επτά φορές μεγαλύτερη, γιατί ένα άγαλμα πρέπει να έχει οκτώ όψεις και είναι απαραίτητο να είναι όλες της ίδιας ποιότητας. Αυτός είναι ο λόγος που πολλοί γλύπτες που αγαπούν λιγότερο την τέχνη αυτή ικανοποιούνται με μία όμορφη θέα […].Γι 'αυτό και ο Μικελάντζελο είναι άριστος, επειδή παρατήρησε αυτό που αξίζει μια τέτοια τέχνη για να δείξει περαιτέρω το μεγαλείο της*».[79]

Άρα, ο Michelangelo, σύμφωνα με τον Benvenuto, υπήρξε άριστος επειδή απέδιδε στη γλυπτική την αξία και την πολυπλοκότητα που της αναλογούσε.

Συνοψίζοντας, ο Benvenuto Cellini αυτοπαρουσιάζεται ως ένας δημιουργός που βιώνει την τέχνη ως συνάρτηση τεχνικής δεξιοτεχνίας, σωματικού κόπου και κοινωνικής αναγνώρισης. Μέσω της *Vita*, κατασκευάζει ένα αφηγηματικό ¨εγώ¨ που λειτουργεί ταυτόχρονα ως τεχνίτης, διανοητής και ήρωας. Το *disegno* λειτουργεί ως αξιακό θεμέλιο της δημιουργίας ενώ το *aemulatio* τον κινητοποιεί προς την υπέρβαση. Τέλος, η *τιμή*, είναι πλέον αποδεσμευμένη από την υλική ανταμοιβή, και μετασχηματίζεται σε ηθική δικαίωση, δόξα και υστεροφημία, τη μόνη, εν τέλει, αληθινή ανταμοιβή του καλλιτέχνη.

2.3. Η αμφιλεγόμενη προσωπικότητα του Cellini

Η περίπτωση του Benvenuto Cellini, ενός δημιουργού με ακραία και προκλητική προσωπικότητα, εγείρει ακριβώς το αέναα επανερχόμενο ερώτημα του κατά πόσο μπορούμε ή πρέπει να αποσυνδέουμε το καλλιτεχνικό έργο από τον ίδιο τον δημιουργό του. Στο διάσημο δοκίμιό του *Ο θάνατος του συγγραφέα* ο Roland Barthes διατύπωσε την σκέψη, πως το νόημα ενός έργου δεν εξαρτάται ούτε από τις προθέσεις του δημιουργού του και ούτε από τη βιογραφία του, αφήνοντας χώρο για μια αυτόνομη πρόσληψη του έργου.[80] Από την άλλη πλευρά, η φιλόσοφος Martha Nussbaum υποστηρίζει ότι η τέχνη φέρει ηθική αξία, ακριβώς

[79] Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*, επιστολή αρ. 15.

[80] Barthes, The Death of the Author, σελ. 142-148.

επειδή προάγει την ενσυναίσθηση και την συναισθηματική κατανόηση.[81] Άρα στην περίπτωση του Benvenuto Cellini, υπάρχει το εξής ερώτημα: πρέπει η ηθική στάση και η συμπεριφορά του να συνεκτιμάται όταν αξιολογούμε την παιδευτική και ηθική δύναμη των έργων του;

Για σύγχρονους μελετητές όπως η Margaret Gallucci, ο Benvenuto Cellini δεν μπορεί να αναγνωσθεί απλώς ως ένας ακόμη καλλιτέχνης της Αναγέννησης. Η αυτοβιογραφία του ανοίγει ένα παράθυρο σε έναν υπόγειο, παθιασμένο και συχνά βίαιο κόσμο· έναν σκοτεινό αναγεννησιακό υπόκοσμο, όπου η ένταση και η δημιουργία συνυπάρχουν αδιάσπαστα.[82] Ο William Gaunt, ιστορικός τέχνης, τον χαρακτηρίζει ως καθοριστική φυσιογνωμία της εποχής του και ως ενσάρκωση του αναγεννησιακού πνεύματος σε εκρηκτική, ωστόσο, μορφή,[83] χαρακτηρισμός που φαίνεται να δικαιώνεται από το γεγονός ότι η ακτινοβολία του Cellini υπερέβη τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον και την εκτίμηση μορφών όπως οι Goethe, Stendhal, Oscar Wilde και D'Annunzio. Στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν το ενδιαφέρον στράφηκε στην ψυχανάλυση, η *Vita* του αναγνώστηκε ως σύμπτωμα παραλογισμού ή λανθάνουσας σχιζοφρένειας, ενσαρκώνοντας τις θεωρίες του Freud και του Jung.[84] Ωστόσο, πώς αντιμετωπιζόταν ο ίδιος από τους συγχρόνους του; Και ποια στρατηγική υιοθέτησε ώστε να διασφαλίσει τη θέση του στην ιστορική μας μνήμη;

Ο Benvenuto Cellini υπήρξε αναμφίβολα μια εκρηκτική και παρορμητική φυσιογνωμία, με έντονο ταπεραμέντο που τον έφερνε συχνά σε σύγκρουση με συναδέλφους και προστάτες, οδηγώντας σε καχυποψία και απόρριψη. Ο Giorgio Vasari τον αγνόησε πλήρως στην πρώτη έκδοση των *Vite* (1550), ενώ στη δεύτερη (1565) του αφιερώνει μια σύντομη, σχεδόν συγκαταβατική αναφορά, χαρακτηρίζοντάς τον ως «απαίσιο» (terribile) χαρακτήρα. Γράφει ο Vasari:

> «*Αν και θα μπορούσα να επεκταθώ πολύ περισσότερο στα έργα του Μπενβενούτο, ο οποίος σε κάθε πράξη του είναι ζωηρός, περήφανος, δυναμικός, αποφασιστικός και πραγματικά απαίσιος (terribile) και είναι ένα άτομο που μπόρεσε πολύ καλά να μιλήσει για τον εαυτό του με τους Πρίγκιπες, όχι λιγότερο από το να*

[81] Kalin, Knowing Novels, σελ. 135-151.

[82] Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 143.

[83] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 8.

[84] Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 143.

χρησιμοποιήσει το χέρι του και το μυαλό του σε θέματα τέχνης, δεν θα πω τίποτα περισσότερο για αυτόν εδώ, δεδομένου ότι έχει γράψει για τη ζωή και τα έργα του και μια πραγματεία για την τέχνη του χρυσοχόου. [..] *Γι' αυτόν, επομένως, πρέπει να αρκεστώ σ' αυτή τη σύντομη περίληψη των σπανιότερων από τα κύρια έργα του*». [85]

Επίσης, στην ζωή του Tribolo, ο Vasari κάνει την εξής αναφορά:

«*Ο Μπενβενούτο Τσελίνι κακομεταχειρίζεται τον Ρίτσο (τον συμβουλάτορα του Κόζιμο), όπως σημειώνει στην αυτοβιογραφία του, τον αποκαλεί θηρίο και λέει ότι είναι ένας επιζήμιος συμβουλάτορας του δούκα. Το αν αυτός ο* ***παράξενος*** *τεχνίτης και συγγραφέας έκανε εντελώς λάθος, θα φανεί στο βίο του Μπαντινέλλι*».[86]

Ο μελετητής Piero Calamandrei σημειώνει ότι, παρά τις ύβρεις του Cellini προς το πρόσωπό του, ο Vasari απέφυγε την ευθεία αντιπαράθεση, ώστε να διασωθεί ως αντικειμενικός χρονικογράφος. Περιορίζει, έτσι, τον γλύπτη στον ρόλο του χρυσοχόου και δημιουργού του *Περσέα*, αποσιωπώντας τις παρεκκλίσεις του.[87]

Ακόμη πιο δηκτικός υπήρξε ο μοναχός Vincenzo Borghini, ο οποίος, σε επιστολή του προς τον Vasari, αποκαλεί τον Cellini «ξεδιάντροπο τρελό» και «τέρας», καταγράφοντας εύγλωττα το βάθος της εχθρότητας.[88]

Μπροστά στην περιθωριοποίηση και την κοινωνική απαξίωση, ο Cellini αντεπιτίθεται μέσω της *Vita*. Ξεκινά τη συγγραφή της το 1558, σε περίοδο έντονης προσωπικής κρίσης: νέα καταδίκη για σοδομισμό, τεταμένες σχέσεις με τον πάτρωνά του, και δημόσια αμφισβήτηση. Στην αυτοβιογραφία του δεν επιδιώκει απλώς την υπεράσπιση της καλλιτεχνικής του αξίας· αντιθέτως, κατασκευάζει συστηματικά μια εικόνα μοναδικότητας, θείου χαρίσματος και παρεξηγημένης μεγαλοφυΐας. Η αφήγησή του συγκροτεί έναν μηχανισμό αυτοεπικύρωσης, ρητορικής εξιδανίκευσης και αυτο-προβολής, λειτουργώντας ως αντίβαρο στην κοινωνική και καλλιτεχνική απομόνωση.

[85] Vasari, *Lives* § 21 και 22.

[86] Vasari, *Le vite*, σελ. 90.

[87] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 120.

[88] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 120.

Η στρατηγική της αυτοπροβολής του, ξεκινά, ήδη, από το προοιμιακό σονέτο της *Vita*, με τίτλο «*Questa mia vita travagliata io scrivo*», [89] όπου αυτοπαρουσιάζεται ως άνθρωπος προικισμένος.[90] Η δεύτερη στροφή του σονέτου αρχίζει ως εξής:

«*…Quel mio crudel destin d' offes' ha privo*
Vita or gloria e virtú piú che misura,
Grazia, valor, beltá, co tal figura,
Che molti io passo, e chi mi passa arrivo…»[91]

Ήταν, άραγε, αυτός ο πραγματικός Benvenuto, ένας χαρισματικός, άξιος και ενάρετος άνθρωπος ή μια επιμελώς κατασκευασμένη εικόνα του εαυτού του; Ο Cellini υπήρξε μια σύνθετη, αμφιλεγόμενη και βαθιά αντιφατική προσωπικότητα: σπουδαίος καλλιτέχνης και συνάμα βίαιος, αλαζόνας και φιλοχρήματος. Η τέχνη του ξεχωρίζει για τη φαντασία και τη δεξιοτεχνία της, καθώς ο ίδιος δεν έπαψε ποτέ να μελετά,[92] να πειραματίζεται[93] και να επιδιώκει το άριστο, το θεόπνευστο,[94] όπως ο ίδιος το χαρακτήριζε. Αυτή η σχεδόν θεϊκή αντίληψη για το ταλέντο του αποτέλεσε συχνά μέσο σωτηρίας του, ακόμα και από βαριές ποινές, όπως στη Ρώμη, όπου εξασφάλισε την προστασία του πάπα Paolo III, παρά τις κατηγορίες για φόνο. Όπως περιγράφεται και στην Vita, ο πάπας τόνισε:

> «*Αλλά η Παναγιότητά του αποκρίθηκε:*
> *– Μάθε πως οι νόμοι δεν έγιναν για ανθρώπους σαν τον Μπενβενούτο που είναι στην τέχνη τους μοναδικοί. Έτσι, ετοιμάστηκε το salvo condotto μου και εγώ*

[89] Ο τίτλος του σονέτου αποδίδεται ως: «*Γράφω για τη βασανισμένη μου ζωή*».

[90] Ο επιμελητής της *Vita* του Cellini, Lorenzo Bellotto, προτείνει δυο μεταφράσεις της δεύτερης στροφής του σονέτου. Η πρώτη αποδίδεται ως εξής: «*Ο Θεός κατέστησε ακίνδυνο το σκληρό μου πεπρωμένο. Τώρα, δώστε δόξα στη ζωή μου και απεικονίστε μια ανυπολόγιστη αρετή, χάρη, αξία, ομορφιά, ώστε να ξεπεράσω πολλούς και να φτάσω εκείνους που με ξεπερνούν*». Σε μια διαφορετική εκδοχή, ο Bellotto παραθέτει μια διαφορετική απόδοση της δεύτερης στροφής: «*Τώρα ο Θεός μεγαλώνει τη ζωή μου και την αρετή μου πέρα από κάθε μέτρο· απεικονίζει σε μένα χάρη, ανδρεία, αξία, ομορφιά με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεπεράσω πολλούς και να φτάσω εκείνους που με ξεπερνούν*». Βλ. Bellotto, επιμ., *Benvenuto Cellini, Vita,* σελ. 3.

[91] Gibellini, Benvenuto Cellini, σελ. 159.

[92] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 60.

[93] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 441.

[94] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 522.

δίχως άργητα μπήκα στη δούλεψη του καινούργιου Πάπα με τον μεγαλύτερο ζήλο».[95]

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι πως στην *Vita* ο Cellini δεν κρύβει τη βίαιη φύση του· περιγράφει φόνους και συγκρούσεις με προκλητική περηφάνια. Την ίδια στιγμή, αποσιωπά σκοπίμως σκάνδαλα, όπως κατηγορίες για σοδομία ή υπεξαίρεση, σε μια προσπάθεια εξωραϊσμού της εικόνας του. Τα λογιστικά του έγγραφα, που αποκαλύφθηκαν μετά τον θάνατό του, φωτίζουν μια άλλη πτυχή του: αυτή του μεθοδικού, αλλά ηθικά αμφίβολου διαχειριστή, εμμονικά προσηλωμένου στον πλουτισμό μέσω επενδύσεων, τοκογλυφικών δανείων και τζόγου.[96] Σε αυτούς, περιλαμβάνονταν λεπτομέρειες για τον μηνιαίο μισθό που λάμβανε από τον δούκα, μια μορφή ισόβιας σύνταξης που είχε εξασφαλίσει μέσω διαπραγματεύσεων με τη ρωμαϊκή τράπεζα του Bindo Altoviti, καθώς και μικροποσά που πλήρωνε σε υπηρέτες και υπηρέτριες. Αναφέρονταν, επίσης, οι τιμές των υλικών που προμηθευόταν, οι προμηθευτές του, καθώς και τα δάνεια που παρείχε, πολλές φορές σε μορφές που παραπέμπουν σε συγκαλυμμένη τοκογλυφία.[97] Η ανοχή της εξουσίας στις εγκληματικές του πράξεις επιβεβαιώνει πόσο καταλυτική ήταν η καλλιτεχνική του αξία, ικανή να επισκιάσει ακόμα και τα εγκλήματά του.

Στην καθημερινότητά του ο Benvenuto είχε περισσότερο τη μορφή πολεμιστή παρά καλλιτέχνη: περιφερόταν πάνοπλος, με το σπαθί στο χέρι, πάντοτε έτοιμος για καβγάδες, απειλές, ύβρεις και, όχι σπάνια, για δολοφονίες πραγματικών ή φανταστικών αντιπάλων. Ήδη από την εφηβεία του, στις ηλικίες των 16 και 17 ετών, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει δύο φορές τη Φλωρεντία, έπειτα από βίαιες συμπλοκές. Στο περίφημο επεισόδιο με τον τρομοκρατημένο Gherardo Guasconti, όρμησε στο μαγαζί του με μαχαίρι στο χέρι, εξαπολύοντας μια απειλή που μαρτυρά τόσο την οργή όσο και την έκρυθμη ιδιοσυγκρασία του:

[95] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 200.

[96] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 52.

[97] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 44.

«*Να τι παθαίνουν άνανδροι και κλέφτες σαν και εσάς. Αν κανείς από σας τολμήσει να ξεμυτίσει από το μαγαζί, οι άλλοι ας τρέξουν να φέρουν τον παπά, γιατί γιατρός δεν θα βρει τίποτα να τους κάνει!*». [98]

Στη *Vita*, ο Benvenuto Cellini περιγράφει δεκάδες πράξεις βίας με έκδηλη υπερηφάνεια. Ομολογεί τρεις δολοφονίες: δύο στη Ρώμη, του αρκεβουζιέρη που είχε σκοτώσει τον αδελφό του Cecchino, και του χρυσοχόου Pompeo, ο οποίος τον είχε δυσφημίσει στον πάπα Paolo III, και μία ακόμη στα σαράντα του χρόνια, όταν πυροβόλησε εν ψυχρώ έναν ταχυδρόμο στη Σιένα, εν μέσω συμπλοκής. Αν και ο ίδιος ισχυρίζεται πως το τελευταίο περιστατικό ήταν πράξη αυτοάμυνας, οι δύο πρώτες δολοφονίες ήταν προσχεδιασμένες, μελετημένες και εκτελεσμένες με ψυχρή ακρίβεια. Η ωμότητα που εκλύεται από ορισμένα αποσπάσματα της αυτοβιογραφίας του είναι συγκλονιστική. Ο ίδιος καταγράφει με χαρακτηριστική νηφαλιότητα μία από αυτές τις δολοφονίες σε ένα χωρίο που μπορεί να σοκάρει:

«*Κρατώντας όμως ένα μικρό στιλέτο πολύ μυτερό, άνοιξα δρόμο ανάμεσά τους και άγγιξα το στήθος του τόσο γρήγορα και με τόση ψυχραιμία, ώστε κανείς δεν μπόρεσε να με εμποδίσει. Σημάδευα το μούτρο του, αλλά εγώ βύθισα το στιλέτο ακριβώς κάτω από το αυτί· δεν χρειάστηκαν παρά δυο χτυπήματα και στο δεύτερο έπεσε νεκρός, μολονότι δεν είχα διόλου αυτή την πρόθεση*».[99]

Δεν προκαλεί έκπληξη, αν αναλογιστεί κανείς την εύνοια που απολάμβανε από τον ίδιο τον Πάπα, το πώς όλες αυτές οι αποτρόπαιες πράξεις δεν του κόστισαν την τιμωρία που ενδεχομένως του άξιζε. Ο ίδιος φυλακίστηκε μεν στο *Castel Sant' Angelo* στη Ρώμη, αλλά για την κατηγορία της κλοπής παπικής περιουσίας κατά την πολιορκία της Ρώμης και όχι για τις δολοφονίες του. Αυτό έγινε διότι κατάφερε να εξασφαλίσει άφεση για το αμάρτημα της ανθρωποκτονίας απευθείας από τον ίδιο τον Πάπα με δυο *salvo condotti.* [100] Όταν σκότωσε έναν Ισπανό συνταγματάρχη κατά την διάρκεια της πολιορκίας της Ρώμης, ο Benvenuto περιγράφει με κομπορρημοσύνη την άφεση αμαρτιών που του έδωσε ο Πάπας.

[98] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 63.

[99] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 198.

[100] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 200-201 και 216.

«*Γονατίζοντας, τον παρακάλεσα να βγάλει από πάνω μου με την ευλογία του την κατάρα για αυτό το φονικό και για άλλα που είχα κάμει σε αυτόν τον πύργο για την υπηρεσία της εκκλησίας. Τότε ο Πάπας, υψώνοντας τα χέρια του ακόμα έκαμε το σημείο του σταυρού πάνω στο πρόσωπό μου ακόμα μου έδωκε την ευλογία του και άφεση για τα φονικά αυτά και για όλα τα άλλα όσα θα έκανα για την υπηρεσία της Αποστολικής Εκκλησίας*».[101]

Επίσης, σε πιο ώριμη ηλικία, ο Cellini φυλακίστηκε στην *Le Stinche*, όπου καταδικάστηκε από το Συμβούλιο των Οκτώ, επειδή τον Αύγουστο του 1556 στη *Via della Pergola* επιτέθηκε στον χρυσοχόο Giovanni di Lorenzo Papi, και τον χτύπησε τέσσερις φορές στα χέρια και μία στο κεφάλι με ένα ραβδί, συντρίβοντάς του το κόκκαλο με φριχτή βία. Μετά από αυτό το αιματηρό περιστατικό, είτε λόγω της ηλικίας του είτε εξαιτίας των αυστηρών νόμων που είχε πλέον θεσπίσει ο Cosimo I, αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στην διεκδίκηση των δεδουλευμένων του, είτε με *suppliche* είτε ακολουθώντας την δικαστική οδό, παρουσιάζοντας την εικόνα ενός κακοπληρωμένου και συνεχώς αδικημένου δημιουργού, ενώ μάλλον επρόκειτο για έναν ευέξαπτο, μανιακό και μαχόμενο δικομανή.[102]

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο Benvenuto Cellini υπήρξε ένα οξύμωρο σύμπλεγμα ιδιοτήτων: εξαιρετικός τεχνίτης και ανυπότακτος χαρακτήρας, ευφυής και αυτοκαταστροφικός, προικισμένος και απρόβλεπτος. Η *Vita* του δεν είναι απλώς ένα αυτοβιογραφικό κείμενο, αλλά μια στρατηγική πράξη αυτοπροβολής, μια απέλπιδα κραυγή για ιστορική δικαίωση. Αντιμέτωπος με την περιθωριοποίηση, αντί να αποσυρθεί, επιλέγει να αφήσει ο ίδιος τον δικό του απολογισμό. Και το κατάφερε: όχι μόνο δεν ξεχάστηκε, αλλά καθιερώθηκε ως μία από τις πιο συναρπαστικές προσωπικότητες της Αναγέννησης. Αν και το ερώτημα παραμένει: ήταν πράγματι αυτός που ισχυριζόταν πως είναι, ή μήπως επρόκειτο για μια επίφαση, μια επινοημένη περσόνα; Το σίγουρο είναι πως ο Benvenuto Cellini, με πάθος και μεθοδικότητα, κατάφερε να διαμορφώσει ο ίδιος τον μύθο του.

2.4. Ο Cellini απέναντι στους πάτρωνές του

[101] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 119.

[102] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 10.

Όπως επισημαίνει η Michelle O' Malley στο βιβλίο της *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, η τέχνη στην Αναγέννηση δεν λειτουργούσε μόνο ως μέσο λατρείας ή καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και ως στρατηγικό εργαλείο ισχύος και κοινωνικής υπεροχής. Μέσω των έργων τέχνης, οι πάτρωνες επιδίωκαν να επιδείξουν την καλλιέργεια, τον πλούτο και το κύρος τους. Παράλληλα, ο δημιουργός εξασφάλιζε προστασία, φήμη και υλικές απολαβές.[103] Ωστόσο, πώς μπορούσε να λειτουργήσει μια τέτοια σχέση αμφίδρομης επωφέλειας όταν, από τη μία πλευρά, στεκόταν ένας φιλόδοξος, εριστικός και συχνά απείθαρχος καλλιτέχνης όπως ο Cellini, και από την άλλη η ίδια η υπέρτατη εκκλησιαστική αρχή, όπως ο Πάπας;

Η παραμονή του Benvenuto στη Ρώμη συνδέθηκε σχεδόν αποκλειστικά με την τέχνη της χρυσοχοΐας. Χάρη στην επιμονή του, τις τεχνικές του ικανότητες και τις κατάλληλες γνωριμίες, κατόρθωσε να εργαστεί για τον πάπα Clemente VII, απολαμβάνοντας προνομιακή μεταχείριση και σημαντικά οικονομικά οφέλη. Σύντομα, του ανατέθηκε ακόμη και η διεύθυνση του παπικού νομισματοκοπείου, ως ένδειξη της εμπιστοσύνης και της εκτίμησης που είχε κερδίσει. Ωστόσο, η σχέση του με τον Πάπα δεν ήταν ποτέ απλή. Ο Cellini, συνεπής στη ροπή του για αυτοπροβολή, αξίωνε διαρκώς ανώτερες θέσεις και μεγαλύτερες αμοιβές, ενώ παράλληλα αψηφούσε ιεραρχίες και τυπικότητες. Από την πλευρά του, ο πάπας Κλήμεντας φάνηκε αρχικά να τον περιβάλλει με σχεδόν πατρική στοργή, ίσως γοητευμένος από το ταλέντο και το πάθος του νεαρού καλλιτέχνη. Προσπάθησε να τον καθοδηγήσει και να τον προστατεύσει, παρά τις ενστάσεις του περιβάλλοντός του.

> «*Πανάγιε Πατέρα*», *του έλεγαν,* «*πώς μπορείς να εμπιστευθείς τέτοιας αξίας κοσμήματα σε έναν ανεπρόκοπο και οξύθυμο νεαρό, που καταγίνεται περισσότερο με τα όπλα παρά με την τέχνη του και δεν έχει ακόμα πατήσει τα τριάντα;*».[104]

Ο Άγιος Πατέρας πίστευε στην εντιμότητά του αν και φαίνεται να είχε πλήρη επίγνωση της ατίθασης φύσης του Τσελίνι και προσπαθούσε να κατευνάσει το μένος του· χαρακτηριστική είναι η στιγμή, που όπως αφηγείται ίδιος ο Benvenuto, ο Πάπας

[103] O'Malley, *The Business of Art*, σελ. 97-130.

[104] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ.156.

μια μέρα τον αποχαιρέτησε λέγοντάς του «*Πήγαινε και κοίταξε να μείνεις ο τίμιος άνθρωπος που ξέρω*».[105]

Παρά τις συχνές συγκρούσεις και τις διαρκείς απαιτήσεις του για ανώτερα αξιώματα και υψηλότερες αμοιβές, ο Cellini συνέχιζε, έστω και επισφαλώς, να απολαμβάνει την εύνοια του πάπα Clemente VII. Ο ποντίφικας, αναγνωρίζοντας το ταλέντο και την επιδεξιότητά του, του ανέθεσε ιδιαίτερα σημαντικά έργα: μεταξύ αυτών, την κατασκευή ενός περίτεχνου χρυσού κυπέλλου, προορισμένου για τον βασιλιά Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας, καθώς και τη διεύθυνση του παπικού νομισματοκοπείου (*Zecca*), θέση που του προσέφερε κύρος και οικονομική ευμάρεια. Ωστόσο, η ταραχώδης ιδιοσυγκρασία του Benvenuto δεν άργησε να κλονίσει την εμπιστοσύνη του Πάπα. Οι θερμοκέφαλες αντιδράσεις του, οι ανεξέλεγκτες επιθέσεις και, κυρίως, η υπερβολική καθυστέρηση στην ολοκλήρωση του κυπέλλου οδήγησαν σε ρήξη. Οργισμένος, ο ποντίφικας απαίτησε την επιστροφή της γενναιόδωρης προκαταβολής των 500 χρυσών δουκάτων και απέσυρε από τον Cellini τον τίτλο του διευθυντή του νομισματοκοπείου. Σε μια ύστατη προσπάθεια συμφιλίωσης, ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε ένα εξαιρετικό μετάλλιο: στην πρόσθια όψη απεικονιζόταν το πορτρέτο του Πάπα και στην οπίσθια η αλληγορική μορφή της *Ειρήνης που πυρπολεί τα όπλα* (**εικ. 8**), ένα, μάλλον, συμβολικό μήνυμα για την αποκατάσταση των μεταξύ τους σχέσεων. Παρ' όλα αυτά, το μετάλλιο έφτασε πολύ αργά στον παραλήπτη του· ο Πάπας πέθανε λίγες μόλις ημέρες μετά την παραλαβή του, αφήνοντας τις ελπίδες του Benvenuto για επανένταξη στην παπική αυλή ανεκπλήρωτες.[106]

Σύμφωνα με την *Vita,* ο Cellini βρήκε προστασία στον καινούργιο ποντίφικα, στον πάπα Paolo III. Ο νέος Πάπας αναγνώρισε την καλλιτεχνική αξία του Benvenuto και του έδωσε *salvo condotto* για τις εγκληματικές του πράξεις και, κυρίως, για την δολοφονία του αντίζηλού του Pompeo. Ωστόσο, η εχθρότητα του Cellini με τον νόθο γιο του Πάπα, Pierluigi Farnese, οδήγησε σε νέα σύγκρουση και την καταδίκη και την φυλάκισή του στο *Castel Sant' Angelo* το 1539, απ' όπου τελικά απέδρασε θεαματικά με τη βοήθεια του καρδιναλίου Cornaro ένα χρόνο αργότερα.[107]

[105] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 157.

[106] Holman, For 'Honor and Profit', σελ. 512-575.

[107] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 295-331.

Μετά την αποχώρησή του από τη Ρώμη, ο Benvenuto Cellini βρήκε νέο προστάτη στο πρόσωπο του βασιλιά Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας, ο οποίος του παρείχε τα μέσα και τις ευκαιρίες να αναπτύξει τη δημιουργικότητά του, διευκολύνοντας τη μετάβασή του από τη χρυσοχοΐα στη γλυπτική. Η υποστήριξη αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει το θεμέλιο για μια σταθερή επαγγελματική και προσωπική πορεία, οδηγώντας ενδεχομένως τον Cellini σε μόνιμη εγκατάσταση αλλά και καλλιτεχνική άνθηση στη Γαλλία. Ωστόσο, η συμπεριφορά του χαρακτηρίστηκε από συγκρούσεις, καθώς ενεπλάκη σε φιλονικίες, δικαστικές διαμάχες και κατηγορίες περί σοδομίας, επαναλαμβάνοντας το γνώριμο μοτίβο να αισθάνεται αδικημένος που αποτυπώνεται στις προσωπικές του αφηγήσεις. Όπως τονίζει στην *Vita*, στράφηκε προκλητικά κατά της ισχυρής ερωμένης του βασιλιά, Madame des Étampes (1508–1576), και ζήλεψε παθολογικά τον Primaticcio (1504–1570), απειλώντας, κατά κάποιους μελετητές, τη ζωή του.[108]

Η συνεχής διαμαρτυρία του για τις χρηματικές του απολαβές, η απόφαση να επιβάλει τις δικές του καλλιτεχνικές επιθυμίες, σε συνδυασμό με την ανοιχτή ρήξη του με την ερωμένη του βασιλιά, εξάντλησαν τελικά την υπομονή του Γάλλου βασιλιά. Όπως αφηγείται ο ίδιος ο Cellini στην αυτοβιογραφία του, ο βασιλιάς του απηύθυνε τα εξής λόγια:

> «*Είναι όμως κάτι που πρέπει να θυμηθείς, Μπενβενούτο, μου λέει αυτός ο μοναρχικός, και που εσείς οι άλλοι, αν και είστε άνθρωποι με ταλέντα, θα έπρεπε να αναγνωρίσετε, ότι δεν μπορείτε να δείξετε μόνοι σας αυτά τα ταλέντα, και ότι αποκτάτε δόξα μόνο όταν παίρνετε από εμάς τις ευκαιρίες. Για αυτόν τον λόγο θα έπρεπε να δείχνετε λίγη περισσότερη υπακοή, να είστε λιγότερο αλαζόνες και πεισμωμένοι. Σας είχα διατάξει, αν θυμάμαι καλά, να μου φτιάξετε δώδεκα ασημένιες μορφές και δεν ζητούσα τίποτα άλλο. Θέλατε να μου φτιάξετε μια αλατιέρα και δοχεία, και προτομές, και πόρτες και δεν ξέρω τι άλλο, που δεν με ικανοποιούν καθόλου … **τα έχω τελείως χάσει, βλέποντας να μπαίνουν κατά μέρος οι διάφορες επιθυμίες μου ενώ εσύ εξακολουθείς να ικανοποιείς μόνο τις δικές σου.** Αν συνεχίσεις έτσι, τότε θα σε κάμω να ιδείς το τι συνηθίζω, όταν θέλω να γίνονται τα πράγματα, όπως θέλω εγώ*». [109]

Κατά τα φαινόμενα, ο Benvenuto Cellini είχε πλέον ξεπεράσει τα όρια της ανεκτικότητας του βασιλιά. Το 1545, ο κατά τα άλλα άνθρωπος με απελευθερωμένα

[108] Dimier, Benvenuto Cellini à la cour, σελ. 253.

[109] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 419.

ήθη και καλλιτεχνικά πρόθυμος Φραγκίσκος Α΄ τον αποχαιρέτησε εγκάρδια, ευχαριστώντας τον για τις υπηρεσίες του με τα λόγια: *"Adieu, mon ami"*, «Αντίο, φίλε μου». Είχε φτάσει, λοιπόν, η ώρα της επιστροφής του Cellini στη Φλωρεντία.

Η σχέση του Benvenuto με τους πάτρωνές του, τον πάπα Κλήμεντα Ζ΄ και τον βασιλιά Φραγκίσκο Α΄, υπήρξε περίπλοκη και γεμάτη αντιφάσεις. Παρά την αναγνώριση και την υποστήριξή τους, ο Cellini παρέμεινε ανυπότακτος και παρορμητικός, αψηφώντας την εξουσία και συχνά βυθιζόμενος σε συγκρούσεις. Κανείς δεν μπόρεσε να δεσμεύσει το πνεύμα και τη φλόγα του, που τον οδήγησαν σε ακραίες πράξεις, και τελικά σε κοινωνική και καλλιτεχνική απομόνωση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Συντηρητισμός, ανορθοτυπία και Αυλή:

Η σύνθεση της σύγκρουσης Cosimo I και Benvenuto Cellini

«…*Glorioso Signore, poi che a Dio*
Piacque Ducarvi pien d'oro e d'ingegno
Discreto e santo,e d'ogni laude degno, muova pietá quest' esser mio…
...Muoio in questo Carcer, che vil pegno,
Vi resti poi un sol cadavro indegno,
Perso arte, speme, fede e il sudor mio.
Siate a creder mal di me piú tardo,ma presto onorate mie fatiche
Addiacccio in mezzo al fuoco, e nel diaccio ardo
Plachin l' ira tante lingue amiche
E in galdio volti i miei si grevi affanni.»[110]

Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές, ο δούκας Cosimo I στόχευσε στην εδραίωση και νομιμοποίηση του νέου δυναστικού καθεστώτος μέσω της στήριξης των πιο λαμπρών καλλιτεχνών της εποχής. Ύψιστη επιδίωξη του υπήρξε η ένταξη του Michelangelo Buonarroti (1475–1564) στην υπηρεσία του, καθώς αποτελούσε τον απόλυτο εκφραστή αίγλης και καλλιτεχνικού κύρους. Ωστόσο, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο οποίος είχε εγκαταλείψει οριστικά τη Φλωρεντία το 1534 φοβούμενος την εχθρότητα του δούκα Alessandro dei Medici, απέρριπτε με σταθερότητα κάθε πρόταση επιστροφής, παρά τις γενναιόδωρες υποσχέσεις για έναν «Μεδίκειο παράδεισο». Η άρνησή του δεν ήταν ζήτημα προσωπικής πικρίας, αλλά βαθιάς πολιτικής και ηθικής

[110] Σονέτο XXVI του Benvenuto Cellini μέσα από την φυλακή *Le Stinche*, αφιερωμένο στον δούκα Cosimo I.
«*Δοξασμένε Κύριε, αφού στον Θεό*
άρεσε να σας δωρίσει γεμάτο σε χρυσό και σε πνεύμα,
σεμνό και άγιο, και άξιο κάθε επαίνου,
ας συγκινηθεί η συμπόνια σας για εμένα…
…Πεθαίνω σε αυτή τη φυλακή, ταπεινός και ανάξιος
ας μείνω εδώ μόνο ένα άτιμο πτώμα,
χαμένη τέχνη, ελπίδα, πίστη και ο ιδρώτας μου.
Μπορεί στο τέλος να πιστέψατε άσχημα για μένα,
αλλά σύντομα θα τιμήσετε τους κόπους μου…
…Μέσα στην φωτιά παγώνω, και στον πάγο καίγομαι,
ας κατευνάσουν την οργή σου τα φιλικά προσκείμενα στόματα,
και ας γυρίσουν οι τόσο βαριές μου συμφορές σε αγαλλίαση.»
Βλ. Cellini, *Ricordi, prose e poesie*, σελ. 420.

στάσης. Θεωρούσε τη γενέτειρά του σκλαβωμένη και τους Μέδικους, ιδίως τον Cosimo I, ενσάρκωση της τυραννίας. Η θέση του αποτυπώνεται εύγλωττα σε επιστολή προς τον βασιλιά Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας, όπου δηλώνει πως, αν εκείνος απελευθέρωνε τη Φλωρεντία, θα του ανήγειρε χάλκινο άγαλμα στην Piazza della Signoria.[111] Τα γλυπτά του, *Σκλάβος Θνήσκων* και *Σκλάβος Επαναστάτης*, δεν είναι απλώς μελέτες του ανθρώπινου σώματος, αλλά συγκλονιστικές αλληγορίες της ελευθερίας και σφοδρές καταγγελίες του απολυταρχικού καθεστώτος του Cosimo. Παρά τις επανειλημμένες εκκλήσεις του δούκα, μέσω μεσαζόντων όπως ο Benedetto Varchi και ο Giorgio Vasari, ο Michelangelo αρνήθηκε σθεναρά να φιλοτεχνήσει τη μαρμάρινη προτομή του δούκα.[112] Η στάση του επιβεβαιώνεται και στα σονέτα του, όπου εκφράζει την πικρία του για την πολιτική εξορία και την υποδούλωση της πατρίδας του. [113]

Σίγουρα, ο Michelangelo δεν υπήρξε ο μόνος καλλιτέχνης που αντέδρασε σθεναρά απέναντι στο καθεστώς της εποχής του· δεν έλειψαν, ωστόσο, και εκείνοι οι δημιουργοί που κατέβαλαν κάθε δυνατή προσπάθεια για να ενταχθούν στην αυλή των Μεδίκων και να απολαύσουν την προστασία τους. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί και ο Benvenuto Cellini.

3.1. Η απαρχή της σχέσης του μαικήνα Cosimo I και του δημιουργού Cellini και η ανάθεση του Περσέα

Τον Αύγουστο του 1545, ο Benvenuto Cellini επισκέφθηκε τον δούκα Cosimo στη βίλα του στο *Poggio a Caiano*, προκειμένου να του υποβάλει τα σέβη του. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης καταγράφει το περιστατικό στην αυτοβιογραφία του, παραθέτοντας τα λόγια του δούκα, ο οποίος τον υποδέχτηκε με θερμότητα και οικειότητα, εκφράζοντας τη διάθεση να τον ανταμείψει γενναιόδωρα, εφόσον το έργο

[111] Lo Re, Varchi e Michelangelo, σελ. 513.

[112] Lo Re, Varchi e Michelangelo, σελ. 513.

[113] Στο παρακάτω σονέτο εκφράζει την δυσαρέσκειά του για την εξορία του και μέμφεται την Φλωρεντία για αχαριστία. «*Αχάριστη, που η ίδια της η τύχη, την τρέφει για να την πληγώνει. Κι είναι σημάδι καθαρό / πως στους πιο άξιους ανθρώπους, περισσεύουν οι συμφορές. Μα απ' όλους τους λόγους, / φτάνει ένας: αν άδικη δεν ήταν η εξορία του, δεν γεννήθηκε ποτέ κανείς όμοιος, ούτε ανώτερος*.» Βλ. Spini, *Michelangelo politico e altri studi*, σελ. 51.

του ικανοποιούσε τις προσδοκίες του: «*θα σου δώκω τέτοιες αμοιβές που θα σε ξαφνιάσουν*».[114]

Αυτή η αρχική επίδειξη ευμένειας μετουσιώθηκε στην ανάθεση της φιλοτέχνησης ενός αγάλματος με θέμα τον Περσέα, ένα έργο που, όπως υποστηρίζει ο Cellini, αποτελούσε ήδη ώριμη επιθυμία του Cosimo.[115] Κατά την παρουσίαση του προπλάσματος, ο δούκας, όπως ο ίδιος τονίζει, επέδειξε εμφανή ενθουσιασμό, συνοδευόμενο όμως από μια δόση δισταγμού. Αποφασίστηκε μάλιστα η τοποθέτηση του έργου στην Piazza della Signoria, σε ένα περιβάλλον υψηλού καλλιτεχνικού συμβολισμού, ανάμεσα στην *Ιουδήθ* του Donatello και τον *Δαβίδ* του Michelangelo. Η επιλογή αυτή αποτελούσε σαφή ένδειξη αναγνώρισης και προσέδιδε στον Cellini σημαντικό κύρος εντός του καλλιτεχνικού και πολιτικού πλαισίου της εποχής. Ωστόσο, παρά την αρχική υποστήριξη, ο δούκας σταδιακά διατύπωσε αμφιβολίες ως προς την ικανότητα του Cellini να φέρει εις πέρας ένα τόσο φιλόδοξο εγχείρημα. Ο ιστορικός τέχνης Pope-Hennessy αποδίδει την επιλογή του δούκα περισσότερο στην έλλειψη ικανών γλυπτών στη Φλωρεντία την περίοδο εκείνη, παρά σε ακλόνητη πίστη στις δεξιότητες του καλλιτέχνη. Ο Michelangelo είχε από χρόνια εγκαταλείψει την πόλη, ο Sansovino είχε μεταβεί στη Βενετία, ενώ οι Tribolo και Bandinelli απασχολούνταν με μεγάλης κλίμακας αναθέσεις.[116]

Η επιφυλακτικότητα του Cosimo καταγράφεται ρητά στην αυτοβιογραφία του Cellini, όπου περιγράφεται ο δισταγμός του δούκα κατά την παρουσίαση του προπλάσματος. Η απάντηση του καλλιτέχνη υπήρξε αποφασιστική: διαβεβαίωσε τον ηγεμόνα πως διέθετε την ικανότητα να υλοποιήσει το έργο σε επίπεδο τριπλάσιο των προσδοκιών, προσδίδοντας στην καλλιτεχνική διαδικασία χαρακτήρα πρόκλησης, αλλά και αυτοεπιβεβαίωσης. Γράφει ο Cellini:

> «*Άρχοντά μου, νομίζω πως νιώθω μέσα μου τη δύναμη να κάμω το έργο τρεις φορές καλύτερο. Τα λόγια αυτά προκάλεσαν πολλές συζητήσεις. Ο δούκας εξακολουθούσε να λέει πως όλα αυτά τα καταλάβαινε πολύ καλά και ήξερε πολύ σωστά το τι μπορούσε να γίνει. Εγώ, αποκρίθηκα πως το έργο μου θα έκρινε και θα αποφάσιζε για τις αμφιβολίες του, μ' όλο που ήμουν βέβαιος πως μπορούσα*

[114] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 433.

[115] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 433.

[116] Pope Hennessy, *Cellini*, σελ. 165.

να κάμω για την εξοχότητα του πολύ περισσότερα από όσα της είχα υποσχεθεί».[117]

Ωστόσο, όπως ο ίδιος ο Cellini παραδέχεται με ειλικρίνεια στην *Vita* του, παρέλειψε να εξασφαλίσει επίσημη και νομικά δεσμευτική συμφωνία με τον δούκα, αβλεψία που εκ των υστέρων χαρακτήρισε σοβαρό σφάλμα. Η απουσία επίσημου συμβολαίου στη συγκεκριμένη περίπτωση συνιστά αξιοσημείωτη απόκλιση από τη συνήθη του πρακτική και γεννά ερωτήματα ως προς τους λόγους αυτής της αμέλειας. Ο ίδιος, με διάθεση αυτοκριτικής, παραδέχεται ότι δεν στάθηκε αρκετά διορατικός ώστε να διασφαλίσει τις απαραίτητες συμβατικές εγγυήσεις, γεγονός που τον εξέθεσε σε σημαντικές μετέπειτα δυσκολίες. Όπως χαρακτηριστικά γράφει στην *Vita: «δεν ήμουν αρκετά έξυπνος ώστε να πετύχω συμβόλαιο για το κάθε τι που χρειαζόταν για το έργο μου και δεν θα τραβούσα όλους τους μεγάλους μπελάδες που τράβηξα κατόπιν από το σφάλμα μου αυτό».*[118] Αντί για συμβόλαιο, είχε αρκεστεί σε μία απλή αίτηση προς τον δούκα, στην οποία ανέφερε:

«*Σπάνιε προστάτη, η πραγματική αίτηση που κάνουμε, το αληθινό συμβόλαιο ανάμεσά μας, δεν περιέχεται σε τούτες τις γραμμές. Το πιο σπουδαίο είναι να πετύχω, σύμφωνα με τον λόγο που σου έδωσα. Και σαν πετύχω, είναι σίγουρος πως η εξοχότητά σου θα θυμηθεί το κάθε τι που υποσχέθηκε σε μένα*».[119]

Η αρχική συνεργασία μεταξύ του Cosimo I και του Benvenuto Cellini ανέδειξε την αμοιβαία εκτίμηση, αλλά και τις εντάσεις που γεννά ένα φιλόδοξο καλλιτεχνικό εγχείρημα με πολιτικές διαστάσεις. Η αφοσίωση του Cellini υπερίσχυσε της σύνεσης, ενώ ο Cosimo, παρά τις επιφυλάξεις του, επένδυσε σε ένα έργο υψηλού συμβολισμού για την εδραίωση της εξουσίας του. Η συνέχεια της παρούσας εργασίας θα εστιάσει στην ιδεολογική φόρτιση του *Περσέα* και στα πολιτικά μηνύματα που επεδίωξε να εκπέμψει ο δούκας μέσω της μυθολογικής αυτής μορφής.

[117] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 434-435.

[118] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 435.

[119] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 435.

3.2. Ο *Περσέας* του Cellini ως ιδεολογικό όραμα του Cosimo I

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης η αναβίωση των μύθων της ελληνικής αρχαιότητας συνοδεύτηκε από τη συστηματική επανανοηματοδότησή τους εντός των νέων πολιτισμικών, ιδεολογικών και πολιτικών συμφραζομένων της ευρωπαϊκής τέχνης, συχνά με αλληγορικές προεκτάσεις που εξυπηρετούσαν δυναστικές φιλοδοξίες, εδαφικές διεκδικήσεις ή και υπαινικτικά σχόλια επί της εξουσίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου αποτέλεσαν θεμελιώδη λογοτεχνική δεξαμενή εικονογραφικών θεμάτων· από αυτές αντλεί ο Benvenuto Cellini το μυθολογικό υπόδειγμα του *Περσέα με το κεφάλι της Μέδουσας*. Η αφήγηση του Οβιδίου, όπου ο ήρωας υπερνικά το τέρας μέσω θεϊκής συνδρομής, προσφέρεται για ερμηνείες που ταυτίζουν τον αγώνα του με τη νίκη της τάξης επί του χάους, της δικαιοσύνης επί της ανομίας, εντάσσοντάς τον οργανικά στο ηρωικό εικονογραφικό αφήγημα της Piazza della Signoria, δίπλα σε μορφές όπως η *Ιουδίθ* του Donatello και ο *Δαβίδ* του Michelangelo.[120]

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος και η χωρική του τοποθέτηση στον δημόσιο χώρο δεν υπήρξαν ουδέτερες.[121] Η πλατεία είχε λειτουργήσει το 1537 ως σκηνικό της εκτέλεσης και δημόσιου αποκεφαλισμού των εξόριστων *fuoriusciti*, γεγονός που, σύμφωνα με τους Thomas Hirthe και Henk van Veen, προσέδωσε στο μνημείο έντονη πολιτική διάσταση.[122] Υπό αυτή την οπτική, το άγαλμα συγκροτεί εικαστικό ισοδύναμο της μοναρχικής ισχύος του δούκα Cosimo, ο οποίος προβάλλεται ως εγγυητής της κοινωνικής τάξης και της πολιτειακής σταθερότητας, ενώ το υψωμένο κεφάλι της Μέδουσας λειτουργεί ως διαρκής υπενθύμιση της τιμωρίας που επιφυλάσσεται στους αντιπάλους του καθεστώτος. Αντιθέτως, ο John Shearman απορρίπτει την υπόθεση της άμεσης αναφοράς στους αποκεφαλισμούς, θεωρώντας ότι η όψιμη προσθήκη του ανάγλυφου με την απελευθέρωση της Ανδρομέδας αποσκοπούσε στον εξισορροπητικό μετριασμό μιας υπερβολικά αιματηρής και

[120] Caprioti, *L' alibi del mito*, σελ. 13.

[121] Pope Hennessy, *Cellini*, σελ. 168.

[122] Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*, σελ. 194.

πολιτικά φορτισμένης ανάγνωσης, προβάλλοντας τον ηγεμόνα ως ευεργετική και σωτήρια μορφή.[123]

Στη συμβολική αυτή διαστρωμάτωση, η παρατήρηση του Michael Cole προσθέτει μια μετα-εικαστική διάσταση: η ρεαλιστική απεικόνιση του αίματος που ρέει από τον αποκομμένο λαιμό της Μέδουσας συνδέεται με τον μύθο της γέννησης του Πήγασου, προσφέροντας μια αλληγορία της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως πράξης που αναδύεται από τον μύθο και μετασχηματίζει την ύλη σε ζωντανή, εμψυχωμένη μορφή. Έτσι, το έργο του Cellini υπερβαίνει τον χαρακτήρα του ως αναπαράσταση και μετατρέπεται σε πολυεπίπεδο σύμβολο, όπου συνυφαίνονται η μυθολογική αφήγηση, η πολιτική αυτοπροβολή και η αυτοσυνείδηση της τέχνης ως φορέα ιστορικής και ιδεολογικής νομιμοποίησης.[124]

Εν κατακλείδι, η τοποθέτησή του σε κεντρικό σημείο της πόλης, σε μια πλατεία που είχε γίνει μάρτυρας σκληρών αποκεφαλισμών πολιτικών αντιπάλων, λειτουργούσε ως σαφής προειδοποίηση: όποιος εναντιωνόταν στην εξουσία του ηγεμόνα, θα υπέφερε την ίδια μοίρα. Έτσι, το άγαλμα αυτό, ενίσχυσε το μήνυμα της κυριαρχίας, της τάξης και της απόλυτης εξουσίας του Cosimo, επιβεβαιώνοντας την πολιτική του θέση στην Φλωρεντία της Αναγέννησης.

3.3. Ο Cellini και οι έριδες στην αυλή του Cosimo I dei Medici

Παρά την αυστηρότητα και τον συγκεντρωτισμό που χαρακτήριζαν τον Cosimo I, η λήψη αποφάσεων του δούκα επηρεαζόταν ουσιωδώς από έναν στενό κύκλο συμβούλων, με κυριότερες φυσιογνωμίες τον *maggiordomo* Pierfrancesco Riccio και τον λόγιο μοναχό Vincenzo Borghini. Ο Riccio (**εικ. 9**), πρώην παιδαγωγός του Cosimo και έμπιστος θαλαμηπόλος του, είχε αναλάβει την εποπτεία της πολιτιστικής πολιτικής του Δουκάτου, ελέγχοντας τον μηχανισμό προπαγάνδας και τις καλλιτεχνικές αναθέσεις. Όπως τεκμηριώνει ο Alessandro Cecchi, ο Riccio δεν υπήρξε απλώς εκτελεστικός διαχειριστής· παρά τις επικρίσεις καλλιτεχνών που τον χαρακτήριζαν «mediocre» και υπερβολικά ενισχυμένο από τον

[123] Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*, σελ. 195.

[124] Cole, Cellini's Blood, σελ. 215-235.

ηγεμόνα, ασκούσε στην πραγματικότητα στρατηγική επιρροή στις πολιτισμικές επιλογές της αυλής. Διαχειριζόταν τον προϋπολογισμό, αποφάσιζε για τις πληρωμές και λειτουργούσε ως ρυθμιστικός μεσολαβητής μεταξύ καλλιτεχνών και δούκα, ασκώντας de facto έλεγχο στην πρόσβαση στην ηγεμονική εύνοια.[125] Η εύνοιά του και η έγκρισή του αποτελούσε σχεδόν αναγκαία συνθήκη για την ανάθεση σημαντικών έργων, καθιστώντας τον Riccio καθοριστικό διαμορφωτή του καλλιτεχνικού πεδίου της Μεδίκειας αυλής.

Η πρώτη συνάντηση ανάμεσα στον Cellini και τον Riccio σηματοδότησε την έναρξη μιας ρήξης, που οδήγησε στην απόρριψη του καλλιτέχνη και στην ενθάρρυνση αρνητικών διαδόσεων για τον ίδιο προς τον δούκα. Ο Cellini περιγράφει τον αρχιθαλαμηπόλο ως παγερό και αυθάδη. Το περιστατικό περιγράφεται ως εξής:

> «*Με βιά με κάλεσε· σαν μπήκα μέσα τον χαιρέτησα με τον μεγαλύτερο σεβασμό. Αλλά εκείνος με δέχτηκε πολύ παγερά και με ρώτησε ποιος με είχε βάλει σε αυτό το σπίτι και με τίνος την άδεια είχα αρχίζει να κτίζω και πρόσθεσε πώς ήταν έκπληκτος από το πόσο απόκοτος και αναιδής ήμουν […]. Του απάντησα, και το κτήνος στράφηκε και μου είπε πως μήτε εγώ μήτε και κανείς από όσους είχα αναφέρει λέγαμε την αλήθεια. Τότε εγώ του απάντησα:*
> *– Άκουσε εδώ, αυλάρχη, όσο η εξοχότητά σου μιλά όπως ταιριάζει στον βαθμό της, θα της φέρομαι με σεβασμό και θα της μιλώ με υποταγή όπως και στο δούκα. Διαφορετικά θα σε φωνάζω σερ Πιέρο Φραντσέσκο Ρίτσο. […]..Διότι οι όμοιοί σου δεν είναι παρά δασκαλάκοι άξιοι μόνο για να μαθαίνουν την αλφαβήτα στα νιάνιαρα. Σε αντιδιαστολή με εμένα, που σαν και μένα υπάρχουν δυο στον κόσμο, ενώ σαν και σένα βρίσκει κανείς ντουζίνες μπαίνοντας ή βγαίνοντας από οποιαδήποτε πόρτα. Το κτήνος στεκόταν κατάπληκτο και είχε πάρει το χρώμα της στάχτης*». [126]

Εάν ο Pierfrancesco Riccio λειτούργησε ως απαραίτητο διαμεσολαβητικό φίλτρο μεταξύ του δούκα και των καλλιτεχνών, ο Vincenzo Borghini (1515–1580) αποτέλεσε τον θεμελιώδη ¨αρχιτέκτονα¨ του ιδεολογικού, πολιτικού και συμβολικού πλαισίου των καλλιτεχνικών αναθέσεων. Λόγιος, θεολόγος, συγγραφέας και μοναχός, ο Borghini (**εικ. 10**) συνδεόταν οργανικά με το πνευματικό και πολιτιστικό περιβάλλον της Φλωρεντίας και κατείχε κομβικό ρόλο ως πολιτισμικός μεσολαβητής και έμπιστος σύμβουλος του Cosimo I σε θέματα τέχνης, γλώσσας και δημόσιας πολιτικής απεικόνισης.

---

[125] Cecchi, *Il maggiordomo ducale*, σελ. 118.

[126] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 436-437.

Παρότι δεν ήταν καλλιτέχνης με την αυστηρή έννοια, ανέλαβε τη θεολογική, φιλολογική και αλληγορική εποπτεία των καλλιτεχνικών έργων, διασφαλίζοντας την πλήρη ευθυγράμμισή τους με το δυναστικό αφήγημα και τη μετάφραση της πολιτικής ισχύος του Cosimo σε όρους ιστορικής και βιβλικής συνέχειας. Η παρουσία του υπογραμμίζει πως, στη Φλωρεντία του *Cinquecento,* η τέχνη δεν αποτελούσε αυτόνομη αισθητική πρακτική, αλλά ουσιώδες όργανο πολιτικού λόγου και εξουσιαστικής επιτελεστικότητας. Όπως επισημαίνει ο Henk van Veen, ο μοναχός Borghini αποτέλεσε το πιο επιδραστικό πρόσωπο στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας του δούκα, καθώς ήταν εκείνος που επικύρωνε τα *concetti* του και επιβλέποντας διαμόρφωνε την τελική τους μορφή.[127] Αντίθετα, από την πλευρά του Cellini, ο Borghini παρουσιάζεται μάλλον ως ένας «υπολοχαγός» του δούκα, που περιορίζει την καλλιτεχνική ελευθερία παρεμβαίνοντας στον πυρήνα της δημιουργίας.[128]

Η βασική αντίθεση του Benvenuto Cellini προς τον Vincenzo Borghini εντοπίζεται στη συστηματική και αυθαίρετη παρέμβαση του τελευταίου στη νοηματοδότηση των καλλιτεχνικών έργων και στην ιδεολογική τους καθοδήγηση. Ο Borghini όχι μόνο ευνοούσε τη ζωγραφική έναντι της γλυπτικής στο πλαίσιο της θεωρητικής διαμάχης του *paragone*, στάση που προσέβαλε τον γλύπτη Cellini, αλλά αξιοποίησε τη θέση του για να προωθήσει καλλιτέχνες της επιλογής του, κυρίως τον Vasari. Η σύγκρουση κορυφώθηκε με την απόρριψη της πρότασης του Cellini για μια λιτή κατασκευή για το φέρετρο του Michelangelo υπέρ του πιο επιδεικτικού σχεδίου του Vasari, γεγονός που ο γλύπτης εξέλαβε ως προσβολή προς τον ίδιο και τη μνήμη του μεγάλου δασκάλου. Ο Cellini ερμήνευσε αυτήν τη στάση ως περιφρόνηση προς τη γλυπτική εν γένει. Αντέδρασε αποσύροντας τη συμμετοχή του από την *Accademia del Disegno* και αρνήθηκε να παραστεί στην εξόδιο ακολουθία του Michelangelo, επικαλούμενος λόγους υγείας[129]. Στα σονέτα του, διατυπώνει ρητά την πεποίθηση ότι τόσο ο Borghini όσο και ο Vasari υπονόμευσαν συνειδητά τη γλυπτική, συμβάλλοντας

[127] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 153.

[128] Πρόκειται για έναν επιθετικό προσδιορισμό που αποδίδει ο Cellini στον Borghini σε ένα από τα χειρόγραφά του, το οποίο αναφέρεται στη διαμάχη, το *paragone*, ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική. Το σχόλιο αυτό σχετίζεται με τη στάση του Borghini κατά την κηδεία του Μιχαήλ Αγγέλου, όταν, κατ' εντολή του ίδιου, τοποθετήθηκε το σύμβολο της ζωγραφικής στα δεξιά και εκείνο της γλυπτικής στα αριστερά, προκαλώντας την αντίδραση του Cellini. Βλ. Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 114.

[129] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 107-110.

στην απαξίωσή της στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής πολιτικής των Μεδίκων. Σε ποιητικά του αποσπάσματα, ο Cellini αποδίδει:

> «*Όσο μπορεί η λογική, όσο αληθινή η αγανάκτηση, σκεφτείτε: έβαλαν την ζωγραφική στην πρώτη θέση*»,
>
> ή
>
> «*Πιο πολύ εγκωμιάζουν τον μοναχό και τον Γιώργο[Giorgio Vasari] για την ζωγραφική, γιατί το λαξεύειν δεν το γνωρίζουν*». [130]

Η αλήθεια είναι ότι, όταν κάτι θύμωνε τον Cellini, έχανε κάθε μέτρο και αναστολή, και εξαπέλυε πλήθος λεκτικών επιθέσεων, είτε προφορικά είτε μέσα από τα σονέτα που έγραφε, όπου εκτόξευε τις αιχμηρές του επικρίσεις αφιλτράριστα. Τον Αύγουστο του 1564 ο Borghini, σε επιστολή του προς τον Vasari, γράφει για τον Benvenuto:

> «*Θεωρώντας τον έναν αναίσχυντο τρελό, δεν τον λαμβάνω υπόψη μου στον κόσμο … είναι σαν να γαβγίζει ένα από τα σκυλιά του χασάπη».*
>
> Και συνεχίζει:
>
> *«Πώς γράφετε για αυτό το γουρούνι, αυτό το τέρας τον Μπενβενούτο;»*. [131]

Οι κατηγορίες του Borghini προς τον Cellini φαίνεται πως δεν ήταν αβάσιμες, αλλά απάντηση στη γνωστή του ροπή προς τη λεκτική υπερβολή και την επιθετικότητα. Στα σονέτα του, ο Cellini υπερβαίνει τα όρια της θεμιτής κριτικής, εκτοξεύοντας ευθείες αιχμές εναντίον τόσο του Borghini όσο και του Vasari, φτάνοντας έως και σε υπαινιγμούς περί στενής και αμφιλεγόμενης σχέσης μεταξύ τους:

> «*Ο Giorgio από το Αρέτσο και ο παπάς είναι ένα και το αυτό, ακόμα και αν μοιάζουν με δυο*».[132]

Ο Henk van Veen επισημαίνει ότι, μολονότι ο Vincenzo Borghini ασκούσε εκτενή επιρροή και συνέβαλε καθοριστικά στη συγκρότηση των ιδεολογικών

---

[130] Calamandrei, *Scritti e inediti*, σελ. 117.

[131] Calamandrei, *Scritti e inediti Celliniani*, σελ. 120.

[132] Calamandrei, *Scritti e Inediti Celliniani*, σελ. 122.

αφηγημάτων της Μεδίκειας Φλωρεντίας, δεν κατανοούσε πάντοτε σε βάθος τις αισθητικές προτιμήσεις και τις φαντασιακές προβολές του αρχιδούκα Cosimo. Χαρακτηριστικά, σε επιστολή του προς τον Βαζάρι το 1566, δηλώνει αμηχανία απέναντι στις επιλογές του δούκα, τις οποίες αδυνατούσε να ερμηνεύσει επαρκώς. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, οι εισηγήσεις του απορρίπτονταν, όπως η πρότασή του για υπόγεια διαμερίσματα στο Palazzo Ducale, που δεν κρίθηκαν συμβατές με τη ζωγραφική του θόλου.[133] Ωστόσο, ακόμη και όταν δεν εισακούονταν, η θεσμική του θέση ως εγγυητή της επίσημης αισθητικής του καθεστώτος του εξασφάλιζε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας της ηγεμονίας.

3.4. Συγκρουόμενα πρόσωπα και συμφέροντα: ο Bronzino, ο Vasari, ο Bandinelli και ο Cellini στη σκιά της αυλής

Οι σχέσεις των καλλιτεχνών με την αυλή της εποχής χαρακτηρίζονταν από έντονες διακυμάνσεις, με στάσεις που κυμαίνονταν από την αντίσταση έως την απόλυτη υποταγή. Ενδεικτικά, ο Μιχαήλ Άγγελος αντιτάχθηκε με σθένος στη *dottrina* του Cosimo, ενώ ο Agnolo Bronzino (1503–1572) εκδήλωνε απερίφραστα την αφοσίωσή του προς τον δούκα, αποτελώντας το ιδεώδες πρότυπο του αυλικού ζωγράφου: πιστός, διακριτικός και πλήρως ευθυγραμμισμένος με τις απαιτήσεις της Αυλής. Ο Agnolo Bronzino, διορισμένος το 1540 ως επίσημος πορτρετίστας των Μεδίκων (**εικ. 11**), διατήρησε στενή σχέση με τον Cosimo I, όπως μαρτυρεί η επιστολή του προς τον δούκα, με ημερομηνία 15 Απριλίου 1564. Το ύφος της επιστολής αποκαλύπτει όχι μόνο την προσωπική ευγνωμοσύνη του ζωγράφου, αλλά και το πνεύμα της εποχής: τον καλλιτέχνη ως αφοσιωμένο υπηρέτη ενός πανίσχυρου μαικήνα. Η παράφραση της επιστολής φανερώνει καθαρά αυτήν ακριβώς τη διάσταση της σχέσης τους.

> *«Με κάθε μεγάλη μου αγάπη και οφειλόμενη ευγνωμοσύνη και όσο είναι δυνατόν, σας ευχαριστώ για την απεριόριστη ευγένειά σας και την πιο γενναιόδωρη φιλοξενία σας που συνετέλεσε στην καταβολή των χρημάτων αυτού του μισθού. Η καλοσύνη και η ευγένειά σας με γεμίζουν καθώς*

[133] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 100.

πληρώθηκα ολόκληρο το ποσό πριν από λίγο[…] και το καλύτερο είναι ότι εγώ και ολόκληρο το σύμπαν μπορούμε να είμαστε μάρτυρες και να νιώσουμε το λαμπρό Σας όνομα να υψώνεται προς τους ουρανούς με απεριόριστους πανηγυρισμούς. Και προσεύχομαι ακατάπαυστα στον Θεό[…] δακρύζοντας από γλύκα και θαυμασμό, σίγουρα δεν είμαι ο τελευταίος που θα αναμείξω τη δική μου με αυτές των άλλων. Διότι, ο Θεός αγαπά τους καλούς και φιλάνθρωπους».[134]

Το ύφος της επιστολής αποκαλύπτει όχι μόνο την προσωπική ευγνωμοσύνη του ζωγράφου, αλλά και το πνεύμα της εποχής: τον καλλιτέχνη ως αφοσιωμένο υπηρέτη ενός πανίσχυρου μαικήνα. **Το συγκεκριμένο πρότυπο δεν περιορίζεται στον Bronzino, αλλά απαντά και σε άλλους καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι χάρη στην προσαρμοστικότητα και την αυλική ευπείθειά τους κατόρθωσαν να ευνοηθούν από το σύστημα.** Καλλιτέχνες όπως ο Giorgio Vasari και ο Baccio Bandinelli διατήρησαν τη θέση τους στον αυλικό κύκλο, εξασφαλίζοντας σταθερή υποστήριξη και αναγνώριση. Αντίθετα, όσοι αδυνατούσαν ή δεν επιθυμούσαν να συμμορφωθούν με τις επιταγές της Αυλής παραγκωνίζονταν και αποκλείονταν από το προστατευτικό της πλαίσιο. **Ας εξετάσουμε, λοιπόν, ορισμένες χαρακτηριστικές περιπτώσεις.**

3.4.1. Η περίπτωση του Giorgio Vasari

Αν η αφοσίωση του Bronzino κολάκευσε τον Cosimo I, η περίπτωση του Giorgio Vasari ανέδειξε την πιο ολοκληρωμένη και συνειδητή ενσάρκωση του ιδεώδους αυλικού καλλιτέχνη. Ο Vasari δεν περιορίστηκε σε μια στάση υπακοής, αλλά μετέτρεψε το καλλιτεχνικό του έργο σε μέσο πολιτικής προβολής, ενσωματώνοντας την εικόνα του ηγεμόνα στον ίδιο τον εικονογραφικό του κόσμο. Δεν είναι τυχαίο ότι του ανατέθηκαν τα σημαντικότερα έργα δημόσιου κύρους, από τα *Uffizi* και τη *Sala Grande* του *Palazzo Ducale* έως τον περίφημο Βαζαριανό διάδρομο. Μέσα από τη στενή τους συνεργασία αναδύεται μια σχέση αμοιβαίας στόχευσης: ο καλλιτέχνης προσφέρει μορφή στο ηγεμονικό αφήγημα, ενώ ο δούκας παρεμβαίνει ενεργά στη σύλληψη και διαμόρφωση των *concetti*, διαμορφώνοντας ο ίδιος το ιδεολογικό υπόβαθρο των παραστάσεων. Η επιστολή του αρχιθαλαμηπόλου Borghini προς τον Girolamo Mey, το 1566, καταδεικνύει εύγλωττα το βαθμό της συμμετοχής του Cosimo

[134] Parker, The Poetry of Patronage, σελ. 230-245.

στο εικονογραφικό πρόγραμμα της *Sala Grande*, επιβεβαιώνοντας τη δημιουργία ενός έργου βαθιά πολιτικού και απολύτως ελεγχόμενου από την εξουσία:

> «*Ο Ενδοξότατος Δούκας μας σκέφτηκε ότι η Sala Grande έπρεπε να είναι διακοσμημένη εξ ολοκλήρου με ζωγραφική, και έχοντας αποφασίσει ότι το ένα μέρος έπρεπε να εξυπηρετεί αυτό που μέχρι την εποχή των Πατέρων μας είχε καθοριστεί· δηλαδή, τον πόλεμο κατά της Πίζας, για τον οποίο ήταν υπεύθυνοι δύο από τους σπουδαίους πολίτες μας και πιθανώς και οι πρώτοι της ευγενούς τέχνης της ζωγραφικής, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μικελάντζελο Μπουοναρότι. Το άλλο, έπρεπε να αναπαριστά τον πόλεμο της Σιένα, που διεξήχθη με θάρρος και επιτυχία από την Αυτού Εξοχότητα στις μέρες μας και είναι ακόμα φρέσκο στη μνήμη και στα μάτια σχεδόν όλων μας […]. Το τρίτο μέρος ήθελε να αναπαριστά τα γενικά και πιο γνωστά γεγονότα της πόλης μας ξεκινώντας από την αρχή και συνεχίζοντας μέχρι και την εποχή μας*».[135]

Τη δημιουργική αυτή παρέμβαση επιβεβαιώνει και ο ίδιος ο Vasari σε επιστολή του προς τον Cosimo, το 1563, όπου τον ευχαριστεί ρητά για τη συμβολή του στον διάκοσμο και αναγνωρίζει τον καθοριστικό του ρόλο στη διαμόρφωση του συνολικού ιδεολογικού πλαισίου:

> «*Το έργο απαιτούσε τη δύναμη του μυαλού και του μεγαλείου Σου, αφού ολόκληρη η εφεύρεση, κάθε της κομμάτι, πηγάζει από τη λαμπρή φαντασία Σου*».[136]

Αυτή του η αφοσίωση του Vasari, που συχνά ξεπερνούσε τα όρια της μετριοπάθειας, του εξασφάλισε τη θέση του πρωτεύοντος καλλιτέχνη και του βασικού συμβούλου σε ευρύ φάσμα θεμάτων. Όπως παρατηρεί ο Piero Calamandrei, η επιρροή του ήταν τέτοια, ώστε πίσω από τις αποφάσεις και τις αναθέσεις που λάμβαναν οι Borghini και Riccio, εντοπίζεται ουσιαστικά η δική του καθοδήγηση.[137] Παρότι πολλοί συνάδελφοί του αναγνώριζαν την προσφορά και το ήθος του, ο Benvenuto Cellini παρέμεινε αμετακίνητα αδιάφορος, αρνούμενος να αναγνωρίσει την αξία του.

Στα γραπτά του Benvenuto, είτε στα *Vita*, είτε στα *Trattati*, ακόμα και στα σονέτα του, το όνομα του Giorgio Vasari συνοδεύεται συστηματικά από υποτιμητικά επίθετα, αποκαλύπτοντας τη βαθιά του περιφρόνηση. Η αντιπαράθεση μεταξύ Cellini

---

[135] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 55.

[136] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 55-56.

[137] Calamandrei, *Scritti e inediti*, σελ. 99-123.

και Vasari εδράζεται στην πληροφορία που έλαβε ο Cellini, σύμφωνα με την οποία ο Vasari, παρά την προσωπική φροντίδα και φιλοξενία που είχε απολαύσει στη Ρώμη, εξέφρασε αρνητικές κρίσεις για τον ίδιο ενώπιον του Alessandro dei Medici, κατηγορώντας τον για αχαριστία. Παραθέτω ένα μικρό απόσπασμα από την *Vita*:

> «*Όλα αυτά τα χρωστούσα στον Giorgietto Vassellario*[138] *από το Arezzo που ήθελε ίσως με αυτόν τον τρόπο να μου ξεπληρώσει τα καλά που του είχα κάνει. Γιατί σαν ήταν στη Ρώμη τον είχα φιλοξενήσει και του είχα πληρώσει τα έξοδα του παρόλο που ήταν ένας ενοχλητικός μουσαφίρης. Υπέφερε από ένα είδος ψώρας και τα χέρια του ήταν σχεδόν φαγωμένα από το ξύσιμο… κατόρθωσα να τον βοηθήσω μέσω του καρδιναλίου των Μεδίκων και εξακολούθησα να τον συντρέχω και αργότερα Αυτός αργότερα πήγε και με συκοφάντησε στον δούκα Αλέξανδρο και είπε πως είχα ξεστομίσει κακά για την Εξοχότητα του και πως είχα καυχηθεί πως πρώτος θα σκαρφάλωνα στα τείχη της Φλωρεντίας μαζί με τους μανιασμένους του εχθρούς*».[139]

Η αντιπαλότητα κορυφώθηκε δύο δεκαετίες αργότερα, όταν, στον διαγωνισμό για το γλυπτό του Ποσειδώνα της Piazza della Signoria, ο Vasari υποστήριξε ανοιχτά τον Ammannati (1511-1592), και, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, συνέβαλε ενεργά στην κατασκευή του έργου, επηρεάζοντας καθοριστικά την τελική επιλογή του Cosimo. Ο ίδιος δεν παραδέχεται ρητά αυτή τη συνεργασία, αλλά αναγνωρίζει την επίδρασή του στην απόφαση του δούκα. Όπως σημειώνει ο Calamandrei, ο Cellini είχε κάθε λόγο να νιώθει προδομένος, καθώς πίστευε ότι ο Vasari υπονόμευσε την υποψηφιότητά του με κακοήθειες και ¨φλυαρίες¨.*[140]* Επιπλέον, η παντελής αποσιώπηση του ονόματος του Cellini στην πρώτη έκδοση των *Βίων* (1550), καθώς και οι ελάχιστες και φειδωλές αναφορές στη δεύτερη έκδοση,[141] ενίσχυαν την αίσθηση περιφρόνησης. Παρ' όλα αυτά, ο Vasari επέδειξε έναν επιφανειακό σεβασμό αναφερόμενος μόνο στις συνεργασίες του Cellini με τον πάπα Clemente VII και τον Γάλλο βασιλιά Francesco I, αποφεύγοντας κάθε περαιτέρω αξιολόγηση, σε μια προσπάθεια να διατηρήσει την εικόνα του αντικειμενικού ιστορικού. Η μοναδική ουσιαστική αναφορά του Vasari

[138] Η διαστρέβλωση του ονόματος του Giorgio Vasari, στην αναφορά του αυτή, υποδηλώνει στην Ιταλική γλώσσα κάτι υποδεέστερο, ελλιπές και κακό.

[139] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 231-232.

[140] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 104.

[141] Συνολικά έκανε τρεις αναφορές. Μια στο κεφάλαιο *Accademici del disegno* και δύο στους *Βίους* των Tribolo και Bandinelli.

αφορά τον *Περσέα*, έργο που φαίνεται να αναγνωρίζει ως το μοναδικό άξιο μνημόνευσης στη συλλογική μνήμη.

Η μεταξύ τους σύγκρουση κορυφώθηκε το 1564, κατά την κηδεία του Μιχαήλ Αγγέλου, όταν ξέσπασε διένεξη ανάμεσα σε ζωγράφους και γλύπτες. Ο Cellini υπερασπίστηκε με πάθος τη γλυπτική ως «ευγενέστερη τέχνη», σε αντίθεση με τον Vasari, που τάχθηκε υπέρ της ζωγραφικής. Η αντιπαράθεση αυτή αναζωπύρωσε τη μεταξύ τους έχθρα και πυροδότησε νέο γύρο επιθέσεων. Ο Cellini όχι μόνο δεν εκτιμούσε τον Vasari ως καλλιτέχνη, αλλά τον θεωρούσε μέτριο ακόμη και στη ζωγραφική[142]. Σε ένα από τα σονέτα του θεωρεί ότι: *«Ο Donato, ο Maso, ο Lippi και ο Leonardo, εκείνος ο μεγάλος Μιχαήλ, ο πιο σοφός, άγγελος θεϊκός, ο καθένας από αυτούς ήταν βαθύς ζωγράφος. Τώρα, αν ο Θεός χαρίσει ζωή στον Αρετίνο, θα μπορέσει να ζωγραφίσει όλο τον κόσμο»,* υπογραμμίζοντας ότι η ευκολία (*facilità*) με την οποία ζωγράφιζε ο Vasari, αποτελούσε για τον ίδιο αρετή και επιπολαιότητα ταυτόχρονα.[143]

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Cellini, επηρεασμένος βαθιά από προσωπικές απώλειες και κοινωνική απομόνωση, εμφανίζεται πιο μετριοπαθής και εσωστρεφής. Η σταδιακή μεταστροφή του προς τη θρησκευτικότητα μαρτυρεί μια ειλικρινή αναζήτηση εσωτερικής γαλήνης και αποδοχής του αναπόφευκτου τέλους. Ωστόσο, παρά την επιφανειακή συμφιλίωση με την ιδέα της συγχώρεσης, διαφαίνεται πως δεν εγκατέλειψε ποτέ το αίσθημα πικρίας για την αδικία που πίστευε ότι υπέστη από τον Vasari και τον Borghini. Το συναίσθημα αυτό διατυπώνεται έμμεσα σε σονέτο του, όπου γράφει:

«*Σταυρώνω τον εαυτό μου, όλες τις ώρες μου τις αφιερώνω στον Θεό,*
σε τίποτα άλλο δεν βρίσκω στον κόσμο χαρά…
Μονάχα με βαραίνει ο ηγούμενος και ο ασεβής σκύλος του, ο σκληρός Τζωρτζέττο.
Φαίνεται πως μονάχα αυτούς διάλεξε ο Θεός,
για να προκαλούν στον κόσμο κάθε λογής λάθη». [144]

Η σχέση του Vasari με τον Cellini υπήρξε από την αρχή ως το τέλος μια σχέση αντιπαλότητας, ανταγωνισμού και απογοήτευσης. Ανάμεσα στην εχθρότητα και την

[142] Jacobs, An Assessment of Contour Line, σελ.139-150.

[143] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 121.

[144] Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ.121.

υποκρισία, οι δρόμοι τους συγκρούστηκαν με τρόπο που άφησε βαθύ αποτύπωμα και στους δύο. Ο Vasari, με τη δύναμη της πένας του και ο Cellini, με την οξύτητα του χαρακτήρα του, όρισαν ο καθένας με τον τρόπο του, τα όρια ανάμεσα στην καλλιτεχνική αξία και στην προσωπική εμπάθεια. Και αν ο χρόνος απάλυνε τις μνήμες τους, η σκιά της αδικίας έμεινε να βαραίνει τη συλλογική μας ανάγνωση της σχέσης τους μέχρι και σήμερα.

3.4.2. Η περίπτωση του Baccio Bandinelli

Ο γλύπτης Baccio Bandinelli δεν περιορίστηκε στην εξασφάλιση της εύνοιας του νεαρού Cosimo, αλλά επιδίωξε συνειδητά να αναδειχθεί σε επίσημο εκφραστή της καλλιτεχνικής πολιτικής του νέου καθεστώτος. Με φιλόδοξη και συχνά ραδιούργα τακτική, διεκδικούσε συστηματικά νέες αναθέσεις, επιδιώκοντας να εδραιώσει την κυριαρχία του στον καλλιτεχνικό χώρο της Φλωρεντίας.[145]Στα έργα του περιλαμβάνονται το μνημείο του Giovanni dalle Bande Nere, η προτομή του δούκα Cosimo I (**εικ. 12**), παρεμβάσεις στο Palazzo Vecchio και στο Duomo, καθώς και το σιντριβάνι του Ποσειδώνα. Όπως παρατηρεί ο Heikamp, η ιδιαιτερότητά του έγκειται στην ικανότητά του να γοητεύει τους ηγεμόνες με φιλόδοξα προσχέδια, προβάλλοντας τον εαυτό του ως φορέα της πολύτιμης ρωμαϊκής εμπειρίας στην υπηρεσία της τοπικής αυλής.[146]

Στην **αυτοβιογραφία** του, ο Benvenuto Cellini παρουσιάζει τον Bandinelli ως **ζηλόφθονο αντίπαλο**, που από την πρώτη τους συνάντηση **επιχείρησε να τον διαβάλλει στον πάτρωνά τους Cosimo**, υπονομεύοντας τη φήμη και την αξιοπιστία του. Οι ενστάσεις του Bandinelli δεν έμειναν αναπάντητες: ο Cosimo άρχισε όντως να **αμφισβητεί το όλο εγχείρημα και τα χρονοδιαγράμματα αυτού**. Ο Cellini, για να **ανακτήσει την εμπιστοσύνη** του πάτρωνά του, τον διαβεβαίωσε πως θα εκτελούσε το έργο **τριπλάσιας αξίας** από το αρχικό μοντέλο, επικαλούμενος μάλιστα, στη *Vita* του, τα **παραδείγματα των μεγάλων καλλιτεχνών της Φλωρεντίας** προς υπεράσπισή του. Γράφει:

> «*Άρχοντά μου, στ' αλήθεια τούτη η πολιτεία στάθηκε από παλιά σχολή ευγενικών ταλέντων [...] επειδή η Εξοχότητά σου ξέρει τι είδους άνθρωποι ήσαν ο*

[145] Vossilla, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini, σελ. 255-313.

[146] Vossilla, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini, σελ. 255-313.

Ντονατέλλο και ο μεγάλος Λεονάρντο ντα Βίντσι και ποια είναι σήμερα η δύναμη του εξαίσιου Μιχαήλ Αγγέλου Μπουοναρότι, τα μεγάλα ταλέντα έκαμαν ακόμη μεγαλύτερη τη δόξα της Εξοχότητάς σου. Το ίδιο ελπίζω να κάμω και εγώ για λογαριασμό μου».[147]

Έτσι, σε αυτό το περιβάλλον έντονης ανταγωνιστικότητας, ο ενδοαυλικός καλλιτεχνικός πόλεμος είχε πλέον ξεκινήσει.

Στην *Vita* του, ο Cellini δεν διστάζει να εκφράσει τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και συναισθήματά του απέναντι στον Bandinelli, τον οποίο παρουσιάζει ως κακόβουλο, φθονερό και μοχθηρό αντίπαλο. Στο αφήγημά του, ο Bandinelli εμφανίζεται ως μια διαρκής απειλή, έτοιμη να παρεμποδίσει κάθε καλλιτεχνική του απόπειρα, με μοναδικό σκοπό να τον δυσφημίσει και να ανακόψει την εξέλιξή του στην αυλή.[148] Μάλιστα, σε μια εορταστική συνάντηση στο παλάτι, ο Cellini εντυπωσίασε τον δούκα προτείνοντας να συμπληρώσει έναν αρχαίο κορμό αγάλματος με κεφαλή και άκρα, σχεδιάζοντας τον ως *Γανυμήδη* (**εικ. 13**). Ο Cosimo τού ζήτησε να αιτιολογήσει την εκτίμησή του, και ο Cellini εξήρε με θέρμη την αρτιότητα και την υπεροχή της αρχαίας γλυπτικής. Τότε εμφανίστηκε ο Bandinelli, αντικρούοντας την άποψη αυτή με το επιχείρημα ότι οι αρχαίοι στερούνταν ανατομικής γνώσης. Ο Cellini, παρόντος του δούκα, τον κατηγόρησε ανοιχτά για μοχθηρία και φθόνο, λέγοντας ότι η κακία του διαστρέφει ακόμη και τα ωραιότερα έργα.[149] Ο Τσελίνι απάντησε ενώπιον του δούκα με τα εξής λόγια:

«*Άρχοντά μου, η Εξοχότητά σου θα έπρεπε να ξέρει πως ο Μπάτσιο Μπαντινέλλο είναι πέρα για πέρα μοχθηρός και ήταν πάντα έτσι. Έτσι, ότι και να κοιτάζει, και αν ακόμα είναι ένα αντικείμενο εξαίσιου κάλλους, τα φθονερά του μάτια το μεταμορφώνουν σε κάτι αφάνταστα κακό. Εγώ όμως, που νιώθω να με τραβά μόνο το καλό, βλέπω την αλήθεια με μάτι πολύ καθαρότερο. Γι' αυτό λοιπόν και ό,τι είπα στην Εξοχότητά σου για τούτο το όμορφο άγαλμα, δεν είναι παρά η γυμνή αλήθεια. Ενώ τα όσα είπε ο Μπαντινέλλο δεν είναι παρά από την κάκητα της φτιαξιάς του*».[150]

[147] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ.452.

[148] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 461.

[149] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 464.

[150] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 464.

Η συζήτηση οξύνθηκε, με τον Cellini να επικρίνει σφοδρά το *Ηρακλής και Κάκος (**εικ. 14**)*, το οποίο χαρακτήρισε τεχνικά αδύναμο και αισθητικά φτωχό. Η ένταση κορυφώθηκε όταν ο Bandinelli, επιχειρώντας να πλήξει τον αντίπαλό του, τον κατηγόρησε για σοδομία. Ο Cellini, αν και βαθιά ταραγμένος, συγκρατήθηκε, δηλώνοντας αργότερα ότι, σε διαφορετικές συνθήκες, δεν θα είχε αφήσει την προσβολή ατιμώρητη.[151]

Ο Bandinelli, παρότι αντιπαθής στον Cellini, απολάμβανε την υποστήριξη του περιβάλλοντος του δούκα Cosimo, κυρίως της δούκισσας Eleonora, γεγονός που τον καθιστούσε έναν από τους πλέον ευνοημένους της αυλής. Όπως σημειώνει ο Henk van Veen, αυτή η εύνοια φάνηκε και στον διαγωνισμό για το σιντριβάνι του Ποσειδώνα, όπου συμμετείχαν εξέχοντες καλλιτέχνες, ανάμεσά τους ο Ammannati, ο Cellini και ο Bandinelli.[152] Σύμφωνα με τα σχέδια και τα προπλάσματα ο πρώτος πρότεινε μια αλληγορία της πόλης, ο δεύτερος πρόβαλε τον Ποσειδώνα ως ηγεμονική μορφή, ενώ ο Cellini ανέδειξε τον θεό ως πηγή ζωής, τιμώντας έμμεσα τον Cosimo I. Παρά το αρχικό ενδιαφέρον του δούκα για την πρόταση του Cellini, η επέμβαση της Eleonora υπέρ του Bandinelli έγειρε την πλάστιγγα υπέρ του τελευταίου. Τελικά, μετά τον θάνατο του Bandinelli (1560), το έργο ανατέθηκε στον Ammannati, γεγονός που προκάλεσε πικρία στον Cellini, συνειδητοποιώντας πως είχε χάσει και την τελευταία στήριξη στην φλωρεντινή αυλή. [153]

Συμπερασματικά, ο Cellini, σε αντίθεση με τον διπλωματικό Vasari ή τον συνετό Bronzino, δεν διέθετε την ευελιξία που απαιτούσε η αυλική πραγματικότητα. Η παρορμητικότητα και το συγκρουσιακό του πνεύμα τον έφεραν συχνά σε ρήξη με συναδέλφους και προστάτες. Η αντιπαλότητά του με τον Baccio Bandinelli, ενισχυμένη από την εύνοια της Eleonora, συνέβαλε στην αλλαγή της στάσης του Cosimo, οδηγώντας τελικά τον Cellini στην απομάκρυνση και καλλιτεχνική του περιθωριοποίηση.

[151] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ.465.

[152] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 103-106.

[153] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 103-106.

3.5. Αποπληρωμές, δίκες και συγκρούσεις: Ο Benvenuto Cellini στη Φλωρεντία του Cosimo I de' Medici

> «*Με βαθύτατη ευχαρίστηση και ειλικρινή θαυμασμό καταθέτω τον έπαινό μου για τις πράξεις ευσέβειας του ενδόξου Benvenuto Cellini και για την αρετή που κοσμεί όχι μόνον τον ίδιο, αλλά και τους απογόνους του. Η ομορφιά των θαυμαστών έργων του αντηχεί στην ψυχή μου και γεννά αληθινή αγάπη προς το πρόσωπό του. Ταπεινά παρακαλώ να προστατευθεί ο άξιος αυτός καλλιτέχνης και να τύχει της ιδιαίτερης χάρης που του αξίζει, καθώς η καλοσύνη του και η αγαθή του προαίρεση αξιώνουν να ακουστεί με ευγνωμοσύνη κάθε αίτημά του, όπως αρμόζει σε άνθρωπο ευλογημένο και χαρισματικό*».[154]

Η παραπάνω παράφραση αφορά μια επιστολή του δούκα Cosimo προς την Αικατερίνη των Μεδίκων στις 4 Σεπτεμβρίου 1547, που φανερώνει τον ειλικρινή θαυμασμό και την εκτίμηση που έτρεφε ο δούκας για τον Benvenuto Cellini στα πρώτα χρόνια της συνεργασίας τους (**Παράρτημα Α**). Ωστόσο, οι παρατεταμένες καθυστερήσεις στην εκτέλεση του *Περσέα*, οι επίμονες οικονομικές του διεκδικήσεις και οι συχνές συγκρούσεις του με άλλους καλλιτέχνες και αυλικούς οδήγησαν σε βαθμιαία αποστασιοποίηση και κοινωνική περιθωριοποίηση του καλλιτέχνη. Πέραν των αντιζηλιών που χαρακτήριζαν τη φλωρεντινή αυλή, ποιοι επιπλέον παράγοντες συνέβαλαν στην εξέλιξη αυτή; Η διερεύνηση αυτών των ζητημάτων θα αποτελέσει το αντικείμενο των επόμενων κεφαλαίων.

3.5.1. Η στροφή του Cosimo I de' Medici: Από την εξωστρέφεια στον εσωστρεφή συντηρητισμό

Από τη δεκαετία του 1550 και ιδίως μετά το 1560, παρατηρείται μια αξιοσημείωτη μεταστροφή στη στάση και τη συμπεριφορά του δούκα, η οποία αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στη διακυβέρνηση αλλά και στις προσωπικές του συνήθειες και στις πολιτικές του προτεραιότητες. Όπως σημειώνει ο Βενετός απεσταλμένος Vincenzo Fedeli το 1561, ο Cosimo εγκατέλειψε σταδιακά την τάση προς την εξωτερική επίδειξη και την πλουσιοπάροχη φιλοξενία και υιοθέτησε ένα λιτό

[154] Βλ. παρακάτω, Παράρτημα εικόνας με την επιστολή (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α).

και εσωστρεφές πρότυπο ζωής, περισσότερο προσηλωμένο στο καθήκον και στην άσκηση μιας αυστηρής, σχεδόν πατριαρχικής επιβολής. Ο Fedeli υπογραμμίζει:

> «*Όπως ακριβώς ο Κόζιμο είναι σπουδαίος στην οικοδόμηση και τη διακυβέρνηση του κράτους, στην αρχή είχε επίσης μια τάση για μεγαλοπρέπεια σε όλα· αλλά εδώ και κάποιο διάστημα ήταν συγκρατημένος και αποσυρμένος ακόμα και στην ιδιωτικότητά του. Ζει ακόμα ειλικρινά, όχι ως πρίγκιπας, με εκείνη την εξαιρετική μεγαλοπρέπεια που είναι κοινή σε όλους τους πρίγκιπες και δούκες, αλλά ως ένας σπουδαίος πάτερ φαμίλιας που τρώει πάντα με τη γυναίκα και τα παιδιά του, σε ένα τραπέζι με μέτριες προμήθειες*».[155]

Η μεταβολή αυτή συνδέεται άμεσα με την επίδραση του Σαβοναρολικού ιδανικού, το οποίο ο ίδιος ο Cosimo φαίνεται ότι ενστερνίστηκε ως πρότυπο ηγεμονικής αρετής και πολιτικής ηθικής, και με τη μακιαβελική πεποίθηση ότι η θρησκεία και η δικαιοσύνη αποτελούν το αναγκαίο θεμέλιο μιας ευνομούμενης πολιτείας.[156] Οι όροι *justitia*, *equitas* και *concordia* επικρατούσαν καθημερινά στην πολιτική και κοινωνική ζωή του δούκα. Ο πρεσβευτής Vincenzo Fedeli παρατηρεί με θαυμασμό και σχετική έκπληξη την αδιάκοπη εμμονή του Cosimo για την εφαρμογή της δικαιοσύνης και τη διαφύλαξη της εσωτερικής τάξης του κράτους. Στις επιστολές του περιγράφει με λεπτομέρεια το ενδιαφέρον του δούκα για τη λειτουργία των φυλακών, την αυστηρότητα με την οποία τιμωρούσε τους άπιστους υπηρέτες, αλλά και την προσεκτική επιλογή έμπειρων και ικανών υπουργών που διασφάλιζαν την εύρυθμη διακυβέρνηση. Ο Fedeli δεν παραλείπει να τονίσει τον ρόλο του Cosimo ως άγρυπνου επόπτη της δικαιοσύνης, ο οποίος ενημερωνόταν προσωπικά για κάθε υπόθεση και δεν άφηνε καμία απόφαση να εκτελεστεί χωρίς τη ρητή έγκρισή του.[157] Η εξέλιξη αυτή έφερε τον Cosimo πιο κοντά στο πρότυπο του συνετού *pater familias* και του ηγεμόνα που κυβερνά με καχυποψία, σύνεση και αυστηρό έλεγχο κάθε πτυχή της διοίκησης και της κοινωνικής ζωής. Έτσι, η αρχική θερμή υποστήριξη προς τον Cellini, που εκφράστηκε μέσα από λόγια θαυμασμού και ενίσχυσης, υποχώρησε καθώς ο δούκας έδινε όλο και μεγαλύτερη βαρύτητα στην ηθική τάξη και στην αυστηρή εφαρμογή της δικαιοσύνης.[158]

---

[155] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 37-38.

[156] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 37-38.

[157] Guarini-Fasano, *The Prince, the Judges and the Law*, σελ.121-141.

[158] van Veen, *Cosimo I de' Medici*, σελ. 164.

3.5.2. Τα ανεξόφλητα οφειλόμενα: η αέναη διαμαρτυρία του Cellini

Ο Cellini, στην *Vita* του, περιγράφει με πικρία τη Φλωρεντινή του περίοδο, τονίζοντας τη στέρηση πόρων, τα συνεχή εμπόδια και την εχθρότητα του περιβάλλοντος. Δήλωνε την επιθυμία του να επιστρέψει στη Γαλλία, όπου ένιωθε ότι μπορούσε να δημιουργήσει ελεύθερα, λέγοντας χαρακτηριστικά: *«εδώ μου έλειπαν τα πάντα».* [159]Η απογοήτευσή του δεν περιοριζόταν στα πρακτικά εμπόδια, αλλά κυρίως στην έλλειψη αναγνώρισης από τον Cosimo και την Eleonora. Ο ίδιος ένιωθε παραγνωρισμένος και οικονομικά αδικημένος, θεωρώντας πως ο *Περσέας* του έπρεπε να ανταμειφθεί όχι μόνο υλικά, αλλά ως απόδειξη της καλλιτεχνικής του υπεροχής και της προσωπικής του αξίας. Ήλπιζε το έργο να του εξασφαλίσει υστεροφημία και σταθερή θέση στο αυλικό περιβάλλον.[160] Ωστόσο, ο Cosimo, έπειτα από εννέα χρόνια αναμονής, ήταν πλέον επιφυλακτικός και ανυπόμονος, ενώ το άγαλμα παρέμενε στο σπίτι του Cellini. Ορισμένοι προνομιούχοι, όπως ο επίσκοπος Minerberti, το είχαν δει και εξέφρασαν δημόσια τον θαυμασμό τους για τη δραματικότητα, τη ρεαλιστική απόδοση και την τεχνική αρτιότητα του έργου, ιδίως στην απόδοση της Μέδουσας και του αίματος. Όταν ο τελευταίος επισκέφθηκε το έργο και το ανέφερε στον Vasari σε επιστολή του με ημερομηνία 20 Αυγούστου 1552. Αξίζει να διαβάσουμε το απόσπασμα αυτής της επιστολής:

> «*Ο γλύπτης Μπενβενούτο τοποθέτησε τελικά στον κήπο του, πάνω από το σπίτι του, τον Περσέα, ο οποίος, αν δεν κάνω λάθος, θα καταπλήξει ακόμη και τους τεχνίτες που γνωρίζουν το αντικείμενο, γιατί διαθέτει πολλά θαυμαστά μέρη. Βλέπω ότι αυτή τη στιγμή ρετουσάρει τα πόδια, επειδή του φαίνονται κάπως χοντρά, και πρόκειται να τα φέρει στην τελειότητα. […] η φιγούρα αυτή δείχνει στο πρόσωπο μια θαυμαστή αγριότητα, σε ένα πρόσωπο που εκφράζει θλίψη. Η κίνηση του αριστερού του χεριού, που στηρίζει το κεφάλι της Μέδουσας από τα μαλλιά, είναι κάτι απίστευτο. Σε αυτό το κεφάλι διακρίνει κανείς τον θάνατο στα μάτια και στο στόμα […] Εκείνο που δεν χορταίνω να κοιτώ με θαυμασμό είναι το αίμα που ρέει ορμητικά από τον κορμό· αν και είναι φτιαγμένο από μέταλλο, φαίνεται τόσο ρευστό που απομακρύνει τους άλλους από τον φόβο μήπως ματωθούν*».[161]

[159] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 459.

[160] Πρόκειται για παρατήρηση του Γ. Λεωτσάκου στο *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, 459 σημ. 1.

[161] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 64.

Παρ' όλα αυτά, ο Bandinelli, αμετακίνητος στη φθονερή του στάση, σχολίασε με απαξίωση ότι *«το να φτιάχνεις μικρά αγαλματάκια είναι εύκολο, το μεγάλο έργο του δεν θα έχει επιτυχία»*, υπονομεύοντας για ακόμη μια φορά τη θέση του Cellini λίγο πριν από την επίσημη παρουσίαση του *Περσέα.*[162] Η μετέπειτα αποδοχή και η καλλιτεχνική αναγνώριση του έργου κατέδειξαν, ωστόσο, πόσο αστόχαστη υπήρξε η κρίση του.

Στις 27 Απριλίου 1554 πραγματοποιήθηκαν τα αποκαλυπτήρια του *Περσέα **(εικ. 15-16)***, συγκεντρώνοντας πλήθος κόσμου και προκαλώντας ενθουσιώδεις αντιδράσεις. Σύμφωνα με τον Cellini, το έργο εγκωμιάστηκε δημόσια, με σονέτα επαίνου από προσωπικότητες όπως ο Pontormo και ο Bronzino. Ο Cosimo I, ωστόσο, απέφυγε να εμφανιστεί δημοσίως στην τελετή, επιλέγοντας να παρακολουθήσει διακριτικά από παράθυρο του Palazzo Ducale, ώστε να ακούει ανεμπόδιστα τα σχόλια των παρισταμένων. Ο Benvenuto προσδοκούσε με ανυπομονησία όχι μόνο την αμοιβή του, αλλά πρωτίστως την εύνοια και την εκτίμηση του προστάτη του· αντ' αυτού, βρέθηκε να διεκδικεί επί χρόνια μια ανταμοιβή που ο ίδιος είχε ήδη θεωρήσει δεδομένη. Η ένταση της ματαίωσης αποτυπώνεται εύγλωττα στον διάλογό του με τον γραμματέα του δούκα, Giacopo Guindi, όταν ο τελευταίος τον ρώτησε «τι ζητά για τον *Περσέα*». Στην απαίτηση των 10.000 σκούδων, ο Guindi αντέτεινε πως με αυτό το ποσό θα μπορούσαν να οικοδομηθούν ολόκληρες πόλεις. Η απάντηση του Cellini υπήρξε αποστομωτική και εμβληματική: *«με τα ίδια χρήματα βρίσκεις όσους θέλεις να χτίσουν πολιτείες· αλλά κανείς στον κόσμο δεν μπορεί να φτιάξει άλλον Περσέα».*[163]

Από την αρχή της παραμονής του στη Φλωρεντία, ο Cellini απαίτησε από τον Cosimo I την παραχώρηση κατοικίας και, το 1548, την ισόβια κυριότητα οικοπέδου ως αναγνώριση της πολύχρονης προσφοράς του. Παρά τη σημασία που απέδιδε σε τέτοιες χειρονομίες για την επιβεβαίωση της αξίας του, η τελική αμοιβή αποδείχθηκε σημαντικά κατώτερη των προσδοκιών του, γεγονός που τον ώθησε να εκφράσει με επιστολή την απογοήτευση και την αγωνία του. Πρόκειται για την η επιστολή της 20ής Μαΐου του 1548 προς τον δούκα, όπου επισημαίνει:

> «***Ούτε με νοιάζει αν έχει τηρηθεί κάποια υπόσχεση προς εμένα μέχρι το τέλος της εργασίας μου, επειδή γνωρίζω ότι η Εξοχότητά σας είναι Αγιωτάτη, και τότε θα με ικανοποιήσετε για τους σκοπούς μου ανάλογα με***

[162] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 506-507.

[163] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 513.

> ***την αξία τους […] Γνωρίζω ότι με πρίγκιπες δεν γίνονται συμβόλαια, επειδή είναι κύριοι των συμβάσεων και όλων των άλλων. Γεννήθηκα με την πρώτη και καλύτερη πίστη σ' αυτόν τον κόσμο και με αυτήν ζω ως αληθινός και ολοκληρωμένος άνθρωπος».***[164]

Μέσα από αυτή τη δήλωση, αποκαλύπτεται όχι μόνο η ηθική του στάση αλλά και η ενόχλησή του για την κατώτερη των προσδοκιών αποζημίωση των 3.500 σκούδων για ένα έργο τόσο κομβικής σημασίας όσο ο ***Περσέας.*** Ακόμη περισσότερο, φανερώνεται η απογοήτευσή του για το γεγονός ότι το ποσό αυτό καταβλήθηκε τμηματικά και σε χρονικό ορίζοντα που ξεπέρασε τη δεκαετία, απαιτώντας μακρές και επίμονες διαπραγματεύσεις εκ μέρους του. Παράλληλα, από το *corpus* των λογιστικών του πρακτικών, καθώς και από τα *Trattati*, αντλούμε πολύτιμες πληροφορίες τόσο για τις πληρωμές των υλικών που απαιτήθηκαν για την ολοκλήρωση του έργου, όσο και για τα εμβάσματα που ελάμβανε ο Cellini από τον γραμματέα του δούκα. Στην πρώτη του επιστολή προς τον Pierfrancesco Riccio, αναφέρει χαρακτηριστικά τις ανάγκες που προκύπταν κατά την πορεία της κατασκευής:

> «*Θα χρειαζόμουν μια ορισμένη ποσότητα σιδερένιων ράβδων, οι οποίες χρησιμοποιούνται για να πλαισιώσουν το μεγάλο μοντέλο του Περσέα, καθώς και γύψο για να διαμορφωθεί ευκολότερα σε μπρούτζο, όπως επίσης σίδερο, ξύλο, χώμα και κάποια ποσά για την αμοιβή των εργατών*».[165]

Η επιστολή αυτή, μαζί με άλλες καταγραφές, αποκαλύπτει όχι μόνο τις τεχνικές πτυχές της χύτευσης και κατασκευής του έργου, αλλά και τις οικονομικές και οργανωτικές δυσκολίες που συνόδευαν το εγχείρημα.[166] Μελετητές επισημαίνουν ότι οι μηνιαίες απολαβές, τα προληπτικά έξοδα και οι επιβραβεύσεις που υποσχέθηκαν στον Cellini καταβάλλονταν με καθυστερήσεις, διακοπές και ακόμη και παραλείψεις από τους μισθοδοτικούς καταλόγους του Cosimo I. Τα παράπονα του καλλιτέχνη για τις καθυστερήσεις αποδεικνύονται δικαιολογημένα, αν και πολλές συνέπεσαν με περιόδους φυλάκισής του. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύσσεται εκτενής επιστολική αλληλογραφία, όπου ο Cellini διεκδικεί τόσο τα δεδουλευμένα του για τον *Περσέα*,

[164] Milanesi, *I trattati*, σελ. 275-279.

[165] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 44.

[166] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 44.

όσο και αμοιβές για άλλες δημιουργίες, όπως κοσμήματα, ασημένια κύπελλα και έργα όπως ο *Γανυμήδης*, ο *Απόλλωνας και Υάκινθος* και ο *Εσταυρωμένος*.

Ο δούκας Cosimo I φαίνεται ότι δεν ήταν διατεθειμένος να ικανοποιήσει πλήρως τις οικονομικές του αξιώσεις, καθώς η εκρηκτική και απρόβλεπτη φύση του καλλιτέχνη προκαλούσε δυσφορία τόσο στους αυλικούς όσο και στον ίδιο.[167] Κατά την περίοδο 1554–1555, ο δούκας και οι γραμματείς απαίτησαν την εκκαθάριση των οικονομικών λογαριασμών, προκειμένου να διαπιστωθεί τι ποσά και τι υλικά είχαν παραδοθεί στον Cellini και τι όφειλε ο ίδιος να αποδώσει. Από τη διαδικασία αυτή προέκυψε ότι ο γλύπτης είχε καταχραστεί ποσότητα μετάλλου, γεγονός που απέκρυψε στην αυτοβιογραφία του. Παρά το σκάνδαλο και τη δημόσια διαπόμπευση, δεν φυλακίστηκε, υπογραμμίζοντας την περίπλοκη και αντιφατική σχέση του με τον δούκα. Εν κατακλείδι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή η εικόνα της αδικίας που περιγράφει ο Cellini, τόσο στην αυτοβιογραφία του και στις *Πραγματείες* του, όσο και στις επιστολές του, αποκτά πολυπλοκότητα, διότι συνδέεται άμεσα με την αντιφατική του σχέση με τον δούκα Cosimo I de' Medici.

3.5.3. Οι δικαστικές περιπέτειες του Benvenuto Cellini στη Φλωρεντία

Κατά τη διάρκεια περίπου είκοσι ετών συνεργασίας με τον δούκα Cosimo, η σχέση του Benvenuto Cellini με την αυλή της Φλωρεντίας υπήρξε σύνθετη και ταραχώδης. Αρχικά θεμελιώθηκε σε αμοιβαίο σεβασμό, ωστόσο ο παρορμητικός και συγκρουσιακός χαρακτήρας του Cellini συγκρούστηκε με το αυστηρό και συντηρητικό ήθος του Cosimo, οδηγώντας σε συνεχείς προστριβές με τη δούκισσα, αξιωματούχους και συναδέλφους. Παράλληλα, το όνομά του συχνά εμφανίζεται σε δικαστικά και συμβολαιογραφικά έγγραφα, κυρίως λόγω οικονομικών διαφορών και δύο σοβαρών ποινικών υποθέσεων που οδήγησαν στη φυλάκισή του, θέματα που θα εξεταστούν διεξοδικά στη συνέχεια.

Μεταξύ 1555 και 1559, η ζωή του Benvenuto Cellini καλύπτεται από μια σκοτεινή, ελλιπώς τεκμηριωμένη περίοδο, που έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον των μελετητών. Παρά τη γενική ένταση και τις συγκρούσεις που χαρακτήριζαν τη ζωή του, αυτή η τετραετία διακρίνεται από σιωπή στην αυτοβιογραφία και τα γραπτά του. Αρχειακά στοιχεία αποκαλύπτουν ότι μεταξύ 1556 και 1557 ο Cellini φυλακίστηκε δύο

[167] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 69-80.

φορές: πρώτα από τον Αύγουστο έως τον Οκτώβριο του 1556, λόγω βίαιης επίθεσης με ραβδί στον χρυσοχόο Giovanni di Lorenzo Papi, και δεύτερη φορά τον Φεβρουάριο 1557, όταν καταδικάστηκε για σοδομία, κατηγορία που, σύμφωνα με την ιστορικό Margaret Gallucci, λειτούργησε ως «επιτύμβια στήλη» για τη δημόσια εικόνα του.[168] Η έννοια της σοδομίας στον 16ο αιώνα υπερέβαινε την ομοφυλοφιλία, περιλαμβάνοντας ευρύ φάσμα «παρά φύσιν» σεξουαλικών πρακτικών, που συχνά χρησιμοποιούνταν ως μέσα πολιτικής ή προσωπικής εκδίκησης. Ο Cellini είχε πλήρη επίγνωση της σοβαρότητας της κατηγορίας, η οποία δεν ήταν άγνωστη σε εκείνον, καθώς στη Γαλλία είχε κατηγορηθεί για ανάρμοστη σχέση με νεαρό μοντέλο, προσπαθώντας να οριοθετήσει το σκάνδαλο ως πρωκτική επαφή και διαφοροποιώντας τους ρόλους ενεργητικού και παθητικού συντρόφου.[169] Όταν μάλιστα ο ανταγωνιστής του, ο Bandinelli, τον κατηγόρησε δημόσια ως *sodomitaccio* ενώπιον του δούκα Cosimo, ο Cellini αντιμετώπισε την επίθεση με ειρωνεία, αποδεχόμενος την κατηγορία, αλλά δηλώνοντας άγνοια για την «ευγενή τέχνη των θεών», την οποία, όπως επεσήμανε, ασκούσαν περήφανα μεγάλοι βασιλείς και αυτοκράτορες της αρχαιότητας.[170]

Παρά τη βαρύτητα της καταδίκης για σοδομισμό, ο Benvenuto Cellini αποφεύγει συστηματικά να αναφερθεί ευθέως σε αυτήν τόσο στην *Vita* όσο και στα υπόλοιπα γραπτά του. Ωστόσο, η αυτοβιογραφία και οι *Trattati* περιέχουν επανειλημμένους υπαινιγμούς, άλλοτε διακριτικούς, άλλοτε σαφείς , που παραπέμπουν στη σεξουαλική του ταυτότητα και στις έντονες συναισθηματικές του σχέσεις με άνδρες και γυναίκες. Με ιδιαίτερη συγκίνηση αναφέρεται στους Francesco Lippi, Piero Landi και κυρίως στον Alberraccio del Bene, για τον οποίο σημειώνει πως «*με αγαπούσε όπως αγαπούσε και τον ίδιο του τον εαυτό*». [171] Η ερωτική διάσταση της προσωπικότητάς του διαφαίνεται και στην εικονογραφική του παραγωγή, όπου έργα όπως ο *Γανυμήδης* και ο *Απόλλωνας με τον Υάκινθο* (**εικ. 17**) εξυμνούν το ανδρικό κορμί σε σχεδόν μυθική διάσταση και συχνά έντονο ερωτισμό. Παράλληλα, σε σειρά σονέτων ο Cellini υμνεί τον ανδρικό έρωτα με προκλητικό και αυτοσυνειδησιακά

[168] Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 34-35.

[169] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 391-394.

[170] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 467.

[171] Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 34-35.

ειλικρινή τόνο, ενώ σε ένα εξ αυτών δηλώνει ρητά ότι η αιτία της φυλάκισής του δεν υπήρξε η σαρκική του επιθυμία, αλλά η απροκάλυπτη και αλόγιστη ειλικρίνειά του.[172]

Σύμφωνα με το κατηγορητήριο της 27ης Φεβρουαρίου 1557, ο Cellini καταδικάστηκε για σοδομισμό κατηγορούμενος ότι είχε σαρκική σχέση με τον νεαρό Fernando di Giovanni da Montepulciano, *«κρατώντας τον και χρησιμοποιώντας τον στο κρεβάτι του σαν γυναίκα του»* (**Παράρτημα Β**).[173] Η ποινή που του επιβλήθηκε ήταν τετραετής κάθειρξη. Σύμφωνα με τους Dario Trento και Margaret Gallucci, η δίκη δεν υπήρξε αποκλειστικά νομική διαδικασία, αλλά χειραγωγήθηκε από κύκλους εντός της αυλής του Cosimo I, όπου πρωταγωνιστούσαν ο μακροχρόνιος αντίπαλος του Cellini, Bandinelli και ο Vincenzo Borghini. Παρά τη σοβαρότητα της καταδίκης, ο Cellini, με την υποστήριξη του πρύτανη του Πανεπιστημίου της Παβίας, προσέφυγε απευθείας στον δούκα ζητώντας τη μετατροπή της ποινής του σε κατ' οίκον περιορισμό, επικαλούμενος την ανάγκη ολοκλήρωσης του μαρμάρινου αγάλματος του Χριστού, έργο αφιερωμένο στον ίδιο τον δούκα (**εικ. 18**).[174] Το αίτημα έγινε δεκτό και η ποινή μετατράπηκε σε περιορισμό εντός του εργαστηρίου-κατοικίας του (**Παράρτημα Γ**).[175]

Εντός του πλαισίου προσωπικής αβεβαιότητας και κρίσης, ο Benvenuto επιχειρεί τη συγγραφή της *Vita* και των *Trattati*, με εμφανώς απολογητικό και διεκδικητικό χαρακτήρα, απευθυνόμενος στον διάδοχο Francesco I. Το ύφος των κειμένων συνιστά συγκερασμό αυτοβιογραφικής απολογίας, ιστορικών ανακριβειών και έντονης εριστικότητας, στοιχεία που υπέστησαν λογοκρισία από τους γραμματείς του δούκα, όπως μαρτυρούν οι παρεμβάσεις σε περιθώρια και υποσέλιδα των χειρογράφων.[176] Τα αδιάκριτα και κακεντρεχή αυτά χαρακτηριστικά θεωρούνται καθοριστικά για την απροθυμία του αντιβασιλέα να εγκρίνει τη δημοσίευση. Η έκδοση

---

[172] Ο Cellini γράφει σε σονέτο του μέσα από την φυλακή *Le Stinche*: «*Όποιος λέει πως βρέθηκα εκεί για τον Γανυμήδη, είναι απλώς κάποιος στον οποίο μίλησα με πολλή παρρησία*», θέλοντας να τονίσει τις αμφιβολίες του για τον πραγματικό λόγο που φυλακίστηκε. Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 343.

[173] Βλ. παρακάτω, Παράρτημα Β.

[174] Η έμπνευση για τον *Εσταυρωμένο* του Cellini προέκυψε από οράματα που είχε κατά τη διάρκεια της φυλάκισής του στο Castel Sant'Angelo της Ρώμης. Ο καλλιτέχνης επιθυμούσε το έργο να λειτουργήσει ως επιτύμβια στήλη του στη Santa Maria Novella. Παρά ταύτα, η διαχρονική πονηριά του τον οδήγησε να αφιερώνει το γλυπτό άλλοτε στον Cosimo και άλλοτε στην Eleonora, ενώ αργότερα διεκδικούσε χρηματική ανταμοιβή για το ίδιο του το αριστούργημα. Calamandrei, *Scritti ed inediti*, σελ. 59-98.

[175] Βλ. παρακάτω, Παράρτημα Γ.

[176] Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 34-35.

των *Trattati*, χρηματοδοτούμενη αποκλειστικά από τον ίδιο τον Cellini, πραγματοποιήθηκε το 1567 μέσω των τυπογράφων Marco Peri και Stefano Panizzi. Η αιφνίδια διακοπή της *Vita* το 1562 ερμηνεύεται, κατά τον Dario Trento, ως συνειδητή πράξη αυτολογοκρισίας, ενταγμένη στην προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της σχέσης του καλλιτέχνη με τον πάτρωνά του.[177]

Οι μελετητές επισημαίνουν ότι η δίκη για σοδομία, οι διαρκείς εκκλήσεις του Benvenuto προς τον δούκα και την αυλική διοίκηση, για την καταβολή καθυστερημένων αμοιβών, καθώς και η δημόσια επίθεσή του σε πρόσωπα και συνεργάτες, συνέβαλαν καθοριστικά στη βαθμιαία περιθωριοποίησή του κατά τα τελευταία έτη της ζωής του. Δεν είναι τυχαίο ότι η έκδοση της *Vita* ουδέποτε ολοκληρώθηκε, ενώ και τα *Trattati*, μολονότι αφιερωμένα στον δούκα Francesco I, δεν τυπώθηκαν ποτέ από το δουκικό τυπογραφείο. Στα σωζόμενα χειρόγραφα εντοπίζονται πολυάριθμες σημειώσεις στα περιθώρια και στο κάτω μέρος των σελίδων, γραμμένες με διαφορετικό χαρακτήρα, γεγονός που επιτρέπει την εύλογη υπόθεση ότι πρόκειται για παρεμβάσεις του γραμματέα του δούκα. Σε μια απέλπιδα προσπάθεια επανένταξης στους αυλικούς κύκλους και στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες της αυλής, συμμετείχε στο διαγωνισμό για τη δημιουργία του σιντριβανιού στην Piazza della Signoria. Παρότι το σχέδιό του έτυχε θετικής υποδοχής ακόμη και εκ μέρους του δούκα, η τελική ανάθεση αποδόθηκε στον αμετανόητο αντίπαλό του, Bandinelli. Επιπλέον, η αρχική εντολή για το διάκοσμο του χοροστασίου του Καθεδρικού ναού ανακλήθηκε αιφνιδίως χωρίς επίσημη αιτιολόγηση.[178] Σε επιστολή του προς τον αντιβασιλέα Francesco I εκφράζει με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο τη βαθιά απογοήτευσή του, επισημαίνοντας την έλλειψη αναθέσεων έργων που να ανταποκρίνονται στις ικανότητές του, μια κατάσταση που του προκαλεί έντονη λύπη. Όπως γράφει στη *Vita*:

> «*Ένδοξε και Μακαριότατε Άρχοντά μου, για μια προσωπική μου δυσκολία, μου απαγορεύτηκε να μπορέσω να εργαστώ για την υπέροχη νυφική Σας εορτή και δυστυχώς είμαι πάρα πολύ δυσαρεστημένος για αυτό το λόγο […]. Κάθομαι εδώ απελπισμένος. Τα τελευταία χρόνια προσέφερα τις υπηρεσίες μου στον Ένδοξο Κύριο μου Δούκα Κόζιμο· πολλές φορές είπα την αλήθεια μου και μετάνιωσα*

[177] Trento, *Benvenuto Cellini*, σελ. 52-54.

[178] *Benvenuto Cellini, Η ζωή του*, σελ. 516-529.

για αυτό […]. Πάντως το έκανα με μεγάλο πάθος, χωρίς δάκρυα και χωρίς να έχω την πρόθεση να του γράφω συνεχώς».[179]

Οι προσπάθειές του, ωστόσο, δεν τελεσφόρησαν. Στο πέρας αυτής της περιόδου, δεν υπήρξε συνέχεια σε νέες παραγγελίες. Ταυτόχρονα, ο αρχιδούκας αποσύρθηκε από την ενεργό πολιτική δράση, καθώς η κατάσταση της υγείας του είχε επιδεινωθεί και, προφανώς, δεν είχε πλέον τη διάθεση να ασχοληθεί με τις επιδιώξεις και τις, μάλλον, ασήμαντες απαιτήσεις του Cellini. Ενδεχομένως είχε φθάσει, και για τους δύο, η στιγμή μιας εσωτερικής ανασυγκρότησης, μιας ήρεμης απόστασης από τις έντονες φιλοδοξίες του παρελθόντος και μιας πιο στοχαστικής στάσης απέναντι στη ζωή.

[179] Trento*, Benvenuto Cellini*, σελ. 52.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη σχέση μεταξύ του γλύπτη Benvenuto Cellini και του δούκα Cosimo I de' Medici, φωτίζοντας τις δυναμικές που αναπτύχθηκαν μεταξύ δύο ισχυρών ιδιοσυγκρασιακών προσωπικοτήτων της Φλωρεντίας του 16ου αιώνα. Όπως προκύπτει από την ανάλυση, η σχέση αυτή υπήρξε σύνθετη και, εν τέλει, δυσλειτουργική, αντανακλώντας τις ευρύτερες εντάσεις μεταξύ της καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας και της πολιτικής εξουσίας. Το ερευνητικό ενδιαφέρον δεν περιορίστηκε αποκλειστικά στην καταγραφή των γεγονότων, αλλά διευρύνθηκε με τη μελέτη των δύο προσωπικοτήτων: του Cosimo, ως κεντρικού φορέα πολιτικών μετασχηματισμών στον 16ο αιώνα, και του Cellini, του οποίου η αυτοβιογραφία αποτελεί όχι μόνο μια πρωτογενή πηγή για τις σχέσεις πατρώνων και καλλιτεχνών, αλλά και ένα σπάνιο παράδειγμα λογοτεχνικής διαχείρισης της καλλιτεχνικής ταυτότητας. Η ειλικρίνεια και η θεατρικότητα του λόγου του Cellini αποκαλύπτουν έναν δημιουργό αμφιθυμικό, ασυμβίβαστο και βαθιά αλαζόνα, ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με τις μεταβαλλόμενες απαιτήσεις μιας αυλής που σταδιακά γίνεται περισσότερο αυστηρή, ελεγχόμενη και ιδεολογικά συντηρητική.

Η προσωπικότητα του αρχιδούκα Cosimo και ο πολιτικός κόσμος που οικοδόμησε συνεχίζουν να αποτελούν αντικείμενο ιστορικού και θεωρητικού στοχασμού, επειδή ενσωματώνουν τη γοητευτική και ταυτόχρονα αμφίσημη φύση της αναγεννησιακής εξουσίας. Κανείς δεν μένει ανεπηρέαστος από την πρόκληση να ερμηνεύσει αυτή τη μοναδική σύζευξη διορατικότητας, αυταρχισμού, στρατηγικής ψυχραιμίας αλλά και καλλιτεχνικής επιβολής. Ο Cosimo παρουσιάζεται ως ένας ήπιος και εσωστρεφής **pater familias,** εμφορούμενος από πειθαρχία και παράδοση, ωστόσο κάτω από την επιφάνεια λειτουργεί ως ακούραστος μεταρρυθμιστής με σαφές γεωπολιτικό όραμα: τη συγκρότηση ενός ισχυρού, ανεξάρτητου κράτους, ικανού να ανταγωνίζεται όχι απλώς τα κράτη της Ιταλικής χερσονήσου, αλλά τις ευρωπαϊκές μοναρχίες.

Η επιμονή του στον εξωραϊσμό της Τοσκάνης με πολλά ωφελιμιστικά έργα, όπως έργα υδροδότησης, γέφυρες και οχυρώσεις μαζί με την ανάπτυξη ενός σύνθετου δικτύου παρακολούθησης και εσωτερικού ελέγχου, η πολιτισμική εργαλειοποίηση της

τέχνης και η στήριξη ενός μηχανισμού λογοκρισίας καταδεικνύουν ότι το όραμά του δεν περιοριζόταν σε μια ρεπουμπλικανική διαχείριση, αλλά εκτεινόταν στην εγκαθίδρυση μιας **δυναστικής κρατικής ιδεολογίας**. Παρά τη φαινομενική μετριοπάθειά του, ο Cosimo λειτουργεί ως αρχετυπικός "πρίγκιπας" του μακιαβελικού παραδείγματος· η εξουσία του θεμελιώνεται τόσο στον έλεγχο όσο και στη στρατηγική αξιοποίηση του πολιτισμού. Η γοητεία που ασκεί στους μελετητές έγκειται ακριβώς στη σύνθεση αυτών των αντιθετικών στοιχείων: μεταξύ δημιουργίας και επιβολής, μεταξύ πολιτισμικού μεγαλείου και σιωπηλής καταστολής. Ο «κόσμος» του Cosimo, με τις αντιφάσεις του, αποτελεί ένα πεδίο μελέτης για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οικοδομείται ένα κράτος μέσω της πειθαρχίας, της τέχνης και της διαρκούς επιτήρησης.

Από την άλλη, ο Benvenuto Cellini παραμένει μια από τις πλέον αμφιλεγόμενες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες της Ιταλικής Αναγέννησης, ακριβώς επειδή ενσαρκώνει το πρότυπο του **πολυπράγμονα και αυτόνομου καλλιτέχνη,** ενός υποκειμένου που αρνείται την πειθαρχία, αναζητά την αριστεία έξω από τα θεσμοθετημένα πλαίσια και όρια της εποχής του. Αυτοδίδακτος σε μεγάλο βαθμό, με καταβολές τόσο στη χρυσοχοΐα όσο και στη γλυπτική, ο Cellini υπήρξε πρωτοπόρος τεχνίτης και οραματιστής δημιουργός, με αποκορύφωμα της καλλιτεχνικής του ωριμότητας το περίφημο άγαλμα του ***Περσέα*** στη *Loggia dei Lanzi*, ένα έργο όπου η τεχνική δεξιοτεχνία συναντά την ιδεολογική νοηματοδότηση.

Ωστόσο, η προσωπικότητά του δεν υπήρξε ποτέ ουδέτερη και τείνει να επισκιάσει το ίδιο του το έργο. Ο Cellini υπήρξε **ακραία συγκρουσιακός, αυτάρεσκος, αλαζόνας και παρορμητικός**. Έχει συνδεθεί με υποθέσεις φόνων, φυλακίσεων, διώξεων και καταγγελιών, ενώ φέρεται να συμμετέχει σε παράνομες στοιχηματικές δραστηριότητες και τοκογλυφία. Παράλληλα, δεν διστάζει να αμφισβητεί ανοιχτά τόσο την εξουσία όσο και τους συναδέλφους του. Μέσα από τις σελίδες της *αυτοβιογραφίας* του, ενός κειμένου μοναδικού για τον λογοτεχνικό του χαρακτήρα και τη θεατρικότητα της αφήγησης, ο Benvenuto κατασκευάζει ο ίδιος τον μύθο του: εκείνον του παρεξηγημένου μεγαλοφυούς, του τραγικού ήρωα της τέχνης, που στέκεται μόνος απέναντι σε μια εχθρική και μικρόψυχη κοινωνία. Αυτή η **παράδοξη μίξη ταλέντου, υπεροψίας, επιβίωσης και αυτοπροβολής** καθιστά τον Cellini ακαταμάχητα ενδιαφέροντα: μας σαγηνεύει όχι παρά, αλλά εξαιτίας της αντιφατικότητάς του. Η γοητεία του έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι συνενώνει, στο

ίδιο πρόσωπο, την **υπέρβαση του καλλιτέχνη** με τη **θρασύτητα του ανθρώπου,** τον δημιουργό με τον ταραχοποιό, τον τεχνίτη με τον μυθικό αντιήρωα.

Η προβληματική συνεργασία μεταξύ του Cosimo και του Cellini δεν μπορεί να αποδοθεί μονοσήμαντα σε μια απλή προσωπική ασυμφωνία, αν και αυτή αποτέλεσε ουσιώδες στοιχείο. Ο Cosimo, αν και φιλότεχνος, υπήρξε εξαιρετικά συντηρητικός ως προς τον τρόπο που αντιλαμβανόταν την τέχνη και τη θέση του καλλιτέχνη μέσα στο πλαίσιο της αυλής. Επεδίωκε έργα που υπηρετούσαν το ιδεολογικό του αφήγημα και καλλιτέχνες που λειτουργούσαν ως πειθήνια όργανα της raison d'état. Ο Cellini, από την άλλη, υπήρξε ιδιοσυγκρασιακά απρόθυμος να υποταχθεί σε τέτοιες απαιτήσεις. Αντιμετώπιζε την τέχνη ως προσωπική αποτύπωση και όχι ως εργαλείο πολιτικής χρησιμοθηρίας. Πέρα από αυτή την ουσιαστική αντίθεση, το περιβάλλον της αυλής επιδείνωσε περαιτέρω τις σχέσεις τους, καθώς προσωπικότητες με επιρροή, όπως ο Bandinelli, ο Vasari και ο Borghini, αποδομούσαν διαρκώς την αξιοπιστία του Cellini στα μάτια του δούκα, όχι τόσο ως καλλιτέχνη αλλά ως χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη Margaret Gallucci, καίριας σημασίας για την οριστική ρήξη υπήρξε η δίκη του Cellini για σοδομία το 1546, η οποία οδήγησε σε πολυετή κατ' οίκον περιορισμό. Η ποινή αυτή δεν είχε μόνο νομικές επιπτώσεις· αντιθέτως, ενέτεινε την αίσθηση κοινωνικής απομόνωσης και περιθωριοποίησης, με τον Cellini να στρέφεται πλέον με οργή κατά της αυλής, καταφεύγοντας σε γραπτά, όπως η *Vita* και τα *Trattati*, όπου καταφερόταν με σφοδρότητα τόσο κατά του Cosimo όσο και κατά των αυλικών του. Η σύγκρουση αυτή, λοιπόν, δεν υπήρξε απλώς ένα επεισόδιο δυσφορίας αλλά μια καθοριστική κοινωνική και καλλιτεχνική συγκυρία, που σφράγισε την σχέση τους.

Άρα, η δυσχερής συνεργασία μεταξύ του Cosimo de' Medici και του Benvenuto Cellini δεν μπορεί να αποδοθεί μονοσήμαντα ως μια απλή προσωπική ασυμφωνία, αλλά αντικατοπτρίζει το καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής, δηλαδή την σχέση ανάμεσα στον **καλλιτέχνη δημιουργό** και την **πολιτική εξουσία** που επιδιώκει να τον εντάξει σε ένα σύστημα πειθαρχίας και χρηστικότητας. Η περίπτωση του διπόλου Cosimo Cellini αποδεικνύει ότι η αναγέννηση της τέχνης δεν ήταν πάντα συμβατή με την αναγέννηση της εξουσίας, όταν η τελευταία απαιτούσε συμμόρφωση αντί για δημιουργική ελευθερία.

Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να στραφεί προς μια συγκριτική ανάλυση της περίπτωσης του Cellini με άλλες εξέχουσες μορφές της ίδιας εποχής, όπως ο Michelangelo ή ο Vasari, των οποίων οι σχέσεις με την πατρωνία κινήθηκαν σε

διαφορετικά πλαίσια ισορροπίας, συνεργασίας ή προσαρμογής. Εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αυτοί διαχειρίστηκαν την πολιτική εξουσία, τις προσδοκίες των ηγεμόνων τους και τις ανάγκες της αυλικής ζωής, μπορεί να αναδειχθούν ευρύτερα πρότυπα ή αποκλίσεις στη δυναμική πατρωνίας-καλλιτέχνη κατά τον 16ο αιώνα. Παράλληλα, μια τέτοια συγκριτική προσέγγιση ενδέχεται να φωτίσει τις στρατηγικές που υιοθέτησαν διαφορετικές προσωπικότητες προκειμένου είτε να ενσωματωθούν λειτουργικά στο σύστημα της αυλής είτε να το αμφισβητήσουν ή να του αντισταθούν. Σε αυτό το πλαίσιο, η περίπτωση του Cellini λειτουργεί ως ακραίο αλλά αποκαλυπτικό παράδειγμα των ορίων ανεκτικότητας της εξουσίας απέναντι στην καλλιτεχνική ιδιορρυθμία και της σύγκρουσης ανάμεσα στις προσωπικές φιλοδοξίες και την αυλική υποταγή.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ[180]

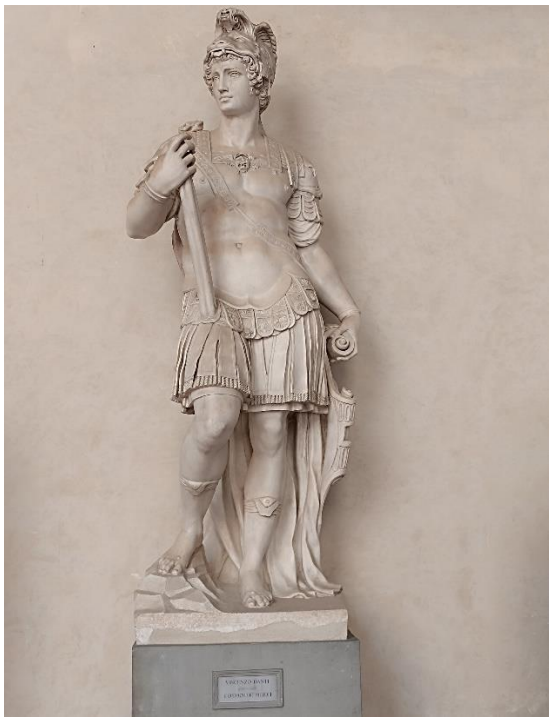


Εικ. 1. Giorgio Vasari*, Πρώτοι καρποί της γης προσφερόμενοι στον Κρόνο*, 1555-1557, νωπογραφία, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Φλωρεντία, λεπτομ. (πηγή: https://www.meisterdrucke.uk/kunstwerke/1260px/Giorgio_Vasari_-_The_first_fruits_from_earth_offered_to_Saturn_1655-1657_-_%28MeisterDrucke-732706%29.jpg)



Εικ. 2. Giorgio Vasari, *Η αποθέωση του Cosimo I de' Medici,* 1563-1565, λάδι σε ξύλο, Sala Grande, Palazzo Vecchio, Φλωρεντία (πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons)

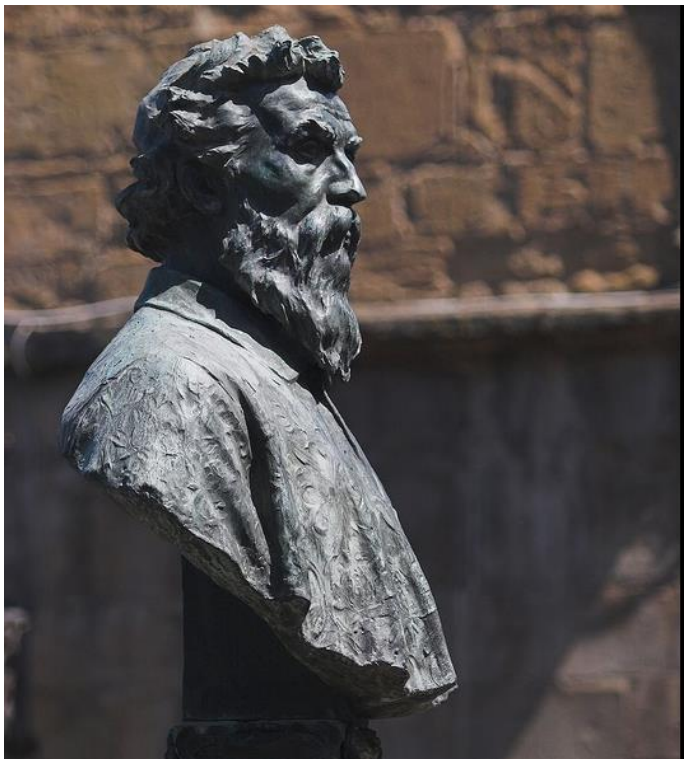
[180] Οι φωτογραφίες έργων που βρίσκονται στη Φλωρεντία είναι από τα προσωπικό μου αρχείο, εκτός αν αναφέρεται άλλη πηγή.



Εικ. 3. Vincenzo Danti, *Cosimo I de' Medici ως Αύγουστος,* 1568-1572, μάρμαρο, Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία



Εικ. 4. Benvenuto Cellini, *Προτομή του Cosimo I de' Medici,* 1546-47, μπρούντζος, Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία, λεπτομέρεια



Εικ. 5. Raffaello Romanelli, *Προτομή του Benvenuto Cellini,* 1901, μπρούντζος, Ponte Vecchio, Φλωρεντία



Εικ. 6. Benvenuto Cellini, *Αλατιέρα,* 1540-1543, από χρυσό, έβενο, ελεφαντόδοντο και σμάλτο, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη (πηγή: https://www.khm.at/typo3temp/assets/_processed_/4/3/csm_KK_881_32449_c508234bee.webp)



Εικ. 7. Benvenuto Cellini, *Η νύμφη του Φονταινεμπλώ,* 1542-1543, μπρούντζος, Escalier Mollien, Λούβρο, Παρίσι, λεπτομέρεια (πηγή: https://www.wga.hu/html_m/c/cellini/4/01bronze.html)



Εικ. 8. Benvenuto Cellini, *Μετάλλιο του πάπα Κλήμεντα Ζ΄,* μήτρα μεταλλίου, 1534, επίχρυση μήτρα (εμπροσθότυπος: κεφαλή του Πάπα, οπισθότυπος: Ειρήνη που πυρπολεί τα όπλα), Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία



Εικ. 9. Agnolo Bronzino, *Πορτρέτο του Pierfrancesco Riccio,* 1530-1540, λάδι σε ξύλο, Museo di Palazzo Pretorio, Πράτο (πηγή: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?fulltextF=Ritratto+di+Pier+Francesco+Ricci&percorso_ricerca=F&view=list&decorator=layout_resp&apply=true&locale=en#lg=1&slide=0)



Εικ. 10. Giorgio Vasari (;), *Πορτρέτο του Vincenzo Borghini,* 1570, ελαιογραφία σε ξύλο, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία (πηγή: https://boudewijnhuijgens.getarchive.net/amp/media/vincenzo-borghini-di-pittore-di-ambito-fiorentino-post-1605-fg-e1b84b)



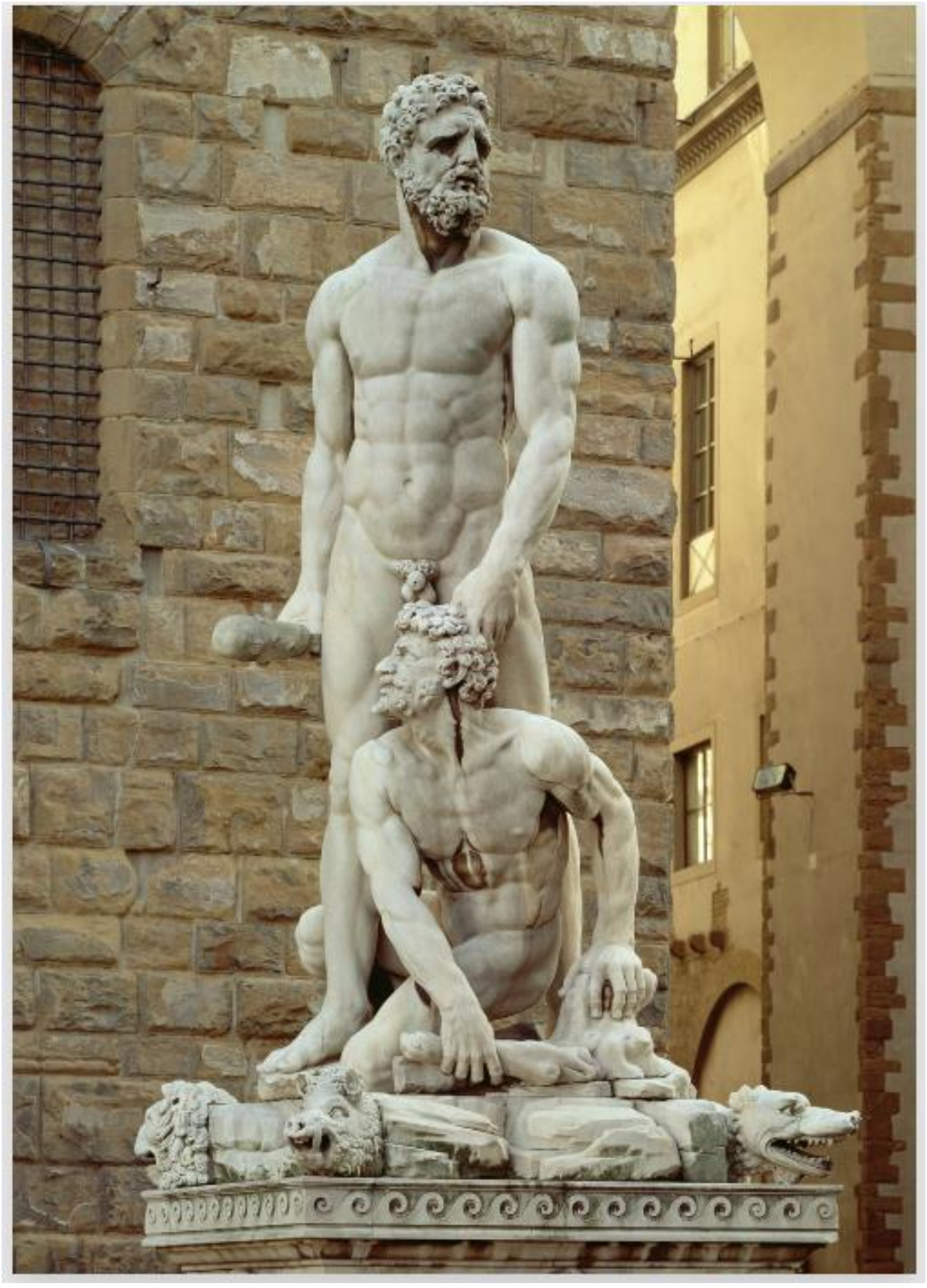
Εικ. 11. Agnolo Bronzino, *Ελεονόρα του Τολέδο με τον γιό της,* 1545, λάδι σε ξύλο, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία



Εικ. 12. Baccio Bandinelli, *Προτομή του Cosimo I de' Medici*, 1555, μάρμαρο,
Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία



Εικ. 13. Benvenuto Cellini, *Γανυμήδης με τον αετό του Δία,* 1550-1555, μάρμαρο, Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία



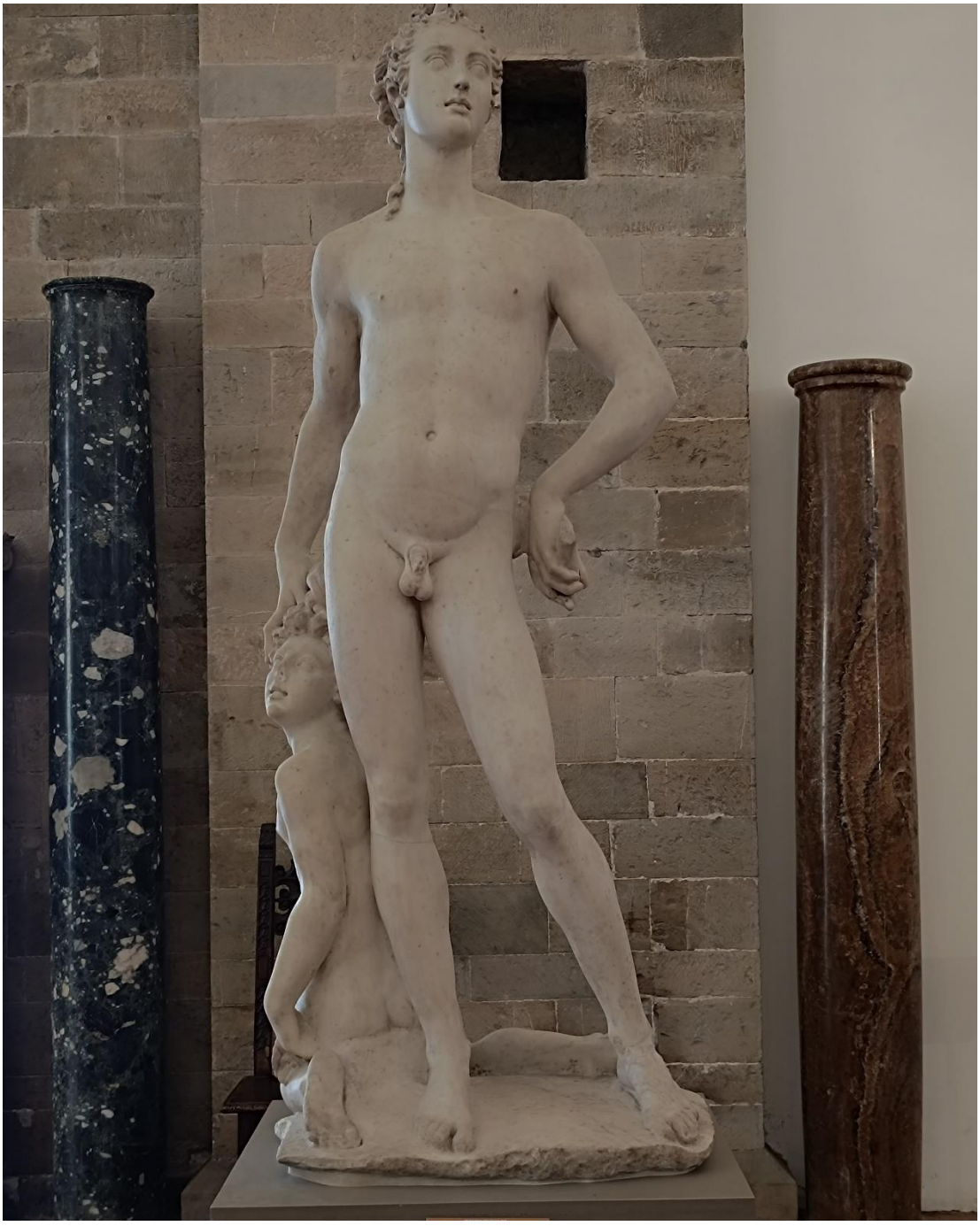
Εικ. 14. Baccio Bandinelli, *Ηρακλής και Κάκος* 1534, μάρμαρο,
Piazza della Signoria, Φλωρεντία



Εικ. 15. Benvenuto Cellini, *Ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας,* 1545-1554, μπρούντζος, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria, Φλωρεντία, λεπτομέρεια



Εικ. 16. Benvenuto Cellini, *Ο Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας,* 1545-1555, μπρούντζος, πίσω όψη, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria, Φλωρεντία



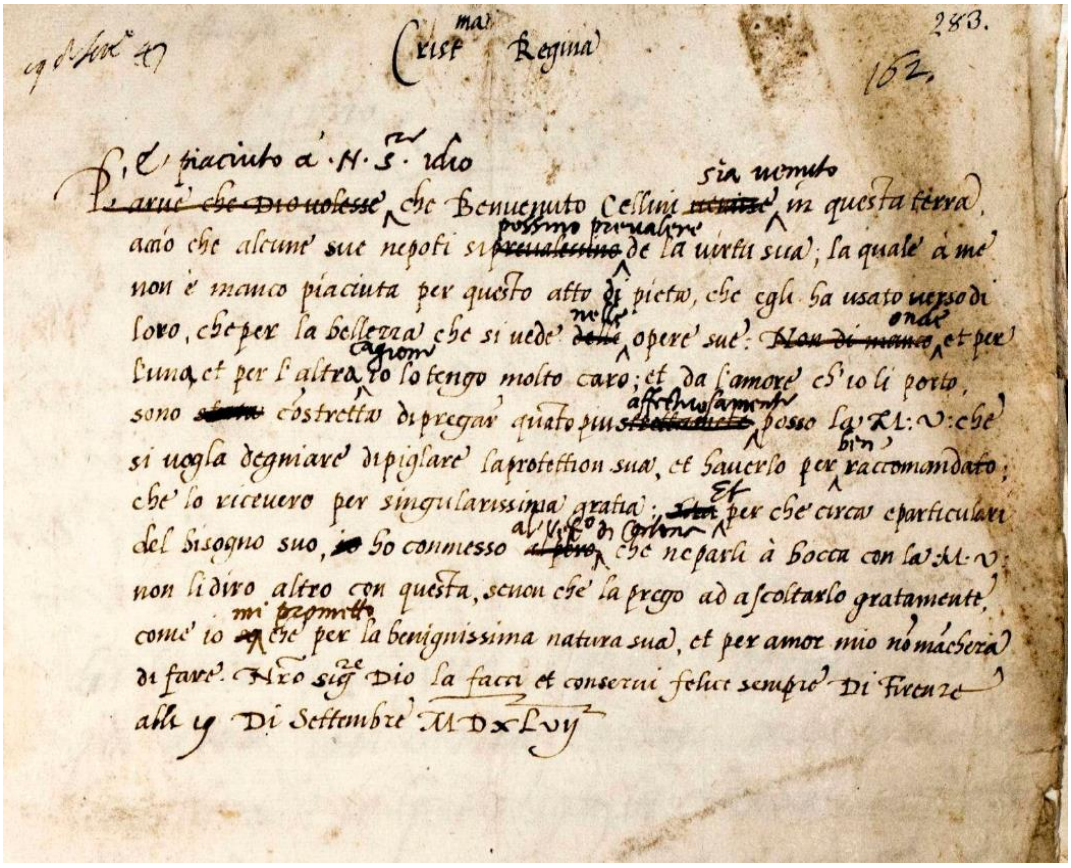
Εικ. 17. Benvenuto Cellini*, Απόλλωνας και Υάκινθος,* 1548, μάρμαρο,
Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία



Εικ. 18. Benvenuto Cellini, *Εσταυρωμένος,* 1562, μάρμαρο Carrara,
Basilica di San Lorenzo, Εσκοριάλ (πηγή: https://www.wga.hu/html_m/c/cellini/5/02marble.html)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΡΧΕΙΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α



Προσχέδιο επιστολής του Cosimo I προς τη βασίλισσα Αικατερίνη της Γαλλίας,
με ημερομηνία 19 Σεπτεμβρίου 1547, *Carteggio Universale di Cosimo I*, Filza 442, σελ. 283,
Archivio di Stato di Firenze, Φλωρεντία
https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/asfi/fileadmin/risorse/allegati_inventari_on_line/s27-7_carteggio_universale_vii_inv.pdf

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β

Η καταδικαστική απόφαση των Otto di Guardia για τον Benvenuto Cellini για σοδομία, χρονολογημένη στις 27 Φεβρουαρίου 1557

Δημοσίευση: Luigi Greci, «Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo», *Archivio di Antropologia Criminale*, Seria 2, 50/4 (1930), σελ. 530 (με ελάχιστες τροποποιήσεις).

Adì XXVII di febbraio 1556 in Sabato. Item simile modo et vista una querela posta contro Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini scultore, cittadino fiorentino, come ne appare al libro di querele n. 287 a carte 32, perchè circa di cinque anni or sono passati esso ha tenuto per suo ragazzo Fernando di Giovanni da Montepulciano, giovanetto con il quale ha usato carnalmente moltissime volte col nefando vitio di soddomia, tenendolo in letto come sua moglie, etiam et perchè consta al magis- trato per la confessione di detto Benvenuto fatta in scritto come si vede in filza di querele n. 154 dove confessa di essere vero di avere soddomitato detto Fernando, però in obedienza delle leggi condannano detto Benvenuto in scudi 50 d'oro da pagarsi al fisco di Sua Excellenzia Illustrissima secondo gli ordini et più lo confinano a stare quattro anni in le Stinche dal dì vi sarà presentato et lo privano in perpetuo delli offitii, secondo il tenore di dette leggi. Vinto per fave 7 nere per lo sì. Notificata a lui adì 2 di marzo per me cancelliere infrascritto. Si mandò al fisco adì 26 di marzo come dissi. Vedi la permuta di confine in questo a carte 106. Rapportò il segretario si assegnasse un tale confine in casa perchè di lì porrà andare detto condannato come li disse Sua Eccellenzia.

[*Μετάφραση στα Αγγλικά*, βλ. Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 149-150
Saturday 27 February 1557. Item in the same manner because this magistracy has examined a denunciation against Benvenuto, son of Master Giovanni Cellini, sculptor and Florentine citizen, as it appears in the book of denunciations numbered 287 on page 32 [which states that] for about the last five years this Cellini had kept as his boy Fernando di Giovanni da Montepulciano, a youth who he used most frequently sexually engaging in the despicable vice of sodomy, keeping him in bed as if he was his wife, and also because there is in the possession of the court the written confession of the said Benvenuto, as can be read in the files of the complaint numbered 154, where he confesses that it is true that he sodomized the said Fernando; thus in accordance with the law this court condemns the said Benvenuto to pay a fine of 50 golden scudi to the Treasury of His Most Illustrious Excellency as is the protocol and to serve four years in the prison known as the Stinche from the day he will have presented himself there and strips him for life of holding public office, following the tenor of the said laws. Convicted with a vote of seven black beans. Notified on 2 March by me the under- mentioned chancellor. Sent to the Treasury on 26 March as requested. See the change in the confinement in this volume on page 106. The Secretary [Francesco Borghini] noted that his confinement is assigned to his house because he can serve there the said sentence as His Excellency ruled.]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ

Επιστολή παράκλησης του Benvenuto Cellini προς τον Δούκα Cosimo I de' Medici, χρονολογημένη στις 3 Μαρτίου 1557

Κρατικά Αρχεία της Φλωρεντίας, *Magistrato degli Otto di Guardia e Balia (περίοδος Μεγάλου Δούκα), τόμος 2232 (Suppliche)*, φύλλο 552r. Δημοσίευση και μετάφραση: Gallucci, *Benvenuto Cellini*, σελ. 144-145.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Patron Mio Osservandissimo, Essendo stato dal Magistrato delli Signori Otto giudicato et condannato in scudi cinquanta et di più per anni quattro alle Stinche: ora ricordatomi siccome io ho servito 12 anni Vostra Eccellentia Illustrissima con quello amore et fede et suffitienza d'arte che Lei stessa ha visto et siccome Mio Signiore et Patrone sempre conosciutolo clementissimo et piatosissimo et più volte ho sentito et visto che Vostra Eccellentia Illustrissima a molti altri ha fatte delle gratie: genuflesso mi getto dinanzi a quella pregandoLa che tal confino converta dentro alle mura della Sua città o si veramente nella casa mia per quel tempo che a Vostra Eccellentia Illustrissima piacessi che così io potrei finire il Cristo di marmo il quale si è in procinto di fine quale sarà Sua stessa gloria o qual che exilio fuori del Suo dominio. Solo pregandoLa per l'amor di Dio che non voglia che in questa età di 57 anni non avendo mai in nella mia giovinezza avutomi a vergoniare di nissuno accidende d'essa che ora con maggior mio danno et vergognia io non abbia a pagare la gabella d'essa giovinezza. Così faccendomi gratia io Le donerò il resto delli mia anni, sempre pregando Dio per la Sua felicità.

Di carcere, il dì 3 di Marzo 1557,

Il fidelissimo servo di Vostra Eccellentia Illustrissima,

Benvenuto Cellini

[*Most Illustrious Lord, Most Excellent and Most Worthy of Reverence, My Duke and Master, Having been by the Magistrates of the Eight judged and condemned to pay fifty scudi and moreover to spend four years in the Stinche: I recall now that since I served Your Most Illustrious Excellency for twelve years with that love and faith and worthiness of art that You yourself have witnessed, and since I have always known My Lord and Master to be most merciful and compassionate and I have seen and heard that Your Most Illustrious Excellency has granted pardons to many others : genuflecting, I throw myself before you, begging you to convert the incarceration to confinement within the walls of Your city or even to my own house, or into exile beyond the boundaries of Your dominion, for that amount of time that pleases Your Most Illustrious Excellency so that I will be able to finish a marble Christ which is near completion that will be Your true glory. I only ask for the love of God given that never in my youth did I have to be ashamed of any misfortune on this account that you don't wish that now at 57 with greater damage and shame that I should have to pay the tax of such youthful folly. So, if you grant this pardon, I will donate the rest of my life to You, always praying to God for Your happiness.*

From prison, 3 March 1557

The most faithful servant of Your Most Illustrious Excellency,

Benvenuto Cellini]

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΤΜΗΣΕΙΣ

Α. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ασημακοπούλου, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini*
Ασημακοπούλου, Ιάνθη, *Το ανάγλυφο του Benvenuto Cellini: « Ο Περσέας απελευθερώνει την Ανδρομέδα»(1554) στη Loggia dei Lanzi της Φλωρεντίας: τέχνη, κοινωνία και πολιτική στην εποχή των Μεδίκων*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012. (https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=33270&lang=el)

Benvenuto Cellini, Η ζωή του
Η ζωή του Μπενβενούτο Τσελίνι, Φλωρεντινού, ιστορημένη από τον ίδιο, μτφ. και επιμ. Γ. Λεωτσάκου. Αθήνα: Άγρα, 2003.

Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας*
Παγκράτης, Γεράσιμος, *Ιστορία της Ιταλίας, από τη Συνθήκη του Λόντι στην Ενοποίηση (1454-1870*). Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015. (https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3959)

Β. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Azzolini, In Praise of Art
Azzolini, Monica, «In Praise of Art: Text and Context of Leonardo's "Paragone" and Its Critique of Arts and Sciences», *Renaissance Studies* 19/ 4 (2005), σελ. 487-510. (https://www.jstor.org/stable/pdf/24416579.pdf)

Barthes, The Death of the Author
Barthes, Roland, «The Death of the Author», στο: ο ίδιος, *Image, Music, Text, Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977, σελ. 142-148.

Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*
Bottari, Giovanni Gaetano, Ticozzi, Stefano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, vol. V. Milano: G. Silvestri, 1822. (https://archive.org/details/diletteresulla07bott)

Boutier, Sintomer, The Republic of Florence

Boutier, Jean, Sintomer, Yves, «The Republic of Florence (from the Twelfth to the Sixteenth Centuries): Historical and Political Issues», *Revue française de science politique* 64/6 (2014), σελ. 1-27. (https://www.jstor.org/stable/revfranscipoleng.64.6.1?seq=1)

Calamandrei, *Scritti ed inediti*
Calamandrei, Piero, *Scritti ed inediti Celliniani*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1971.

Cantini, *Vita di Cosimo de' Medici Primo*
Cantini, Lorenzo, *Vita di Cosimo de' Medici Primo, Gran-Duca di Toscana*. Firenze: Staberia Albizziniana da S. Maria in Campos, 1805. (https://books.google.gr/books?id=nZo_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Caprioti, *L'alibi del mito*
Caprioti, Giuseppe, *L'alibi del mito. Un' altra autobiografia di Benvenuto Cellini*. Genova: Il Melangolo, 2013.

Cecchi, *Il maggiordomo ducale*
Cecchi, Alessandro, «Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte Medicea» *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42/1(1998), σελ. 115-143. (https://www.jstor.org/stable/pdf/27654465.pdf)

Cellini, *Due trattati*
Cellini, Benvenuto, *Due trattati di Benvenuto Cellini scultore fiorentino, uno Dell' oreficeria, l'altro Della scultura*. Firenze: da Marco Peri e Valente Panizzi, 1568 (1η έκδ.) [είδα την έκδ. Firenze: Nella stamperia di S.A.R. per li Tartini, e Franchi, 1731] (https://archive.org/details/gri_33125009082542/page/n3/mode/2up)

Cellini, *Ricordi, prose e poesie*
Cellini, Benvenuto, *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini, raccolti e pubblicati dal dott. Tassi Francesco,* Firenze: Presso Guglielmo Piatti, 1829 (επανέκδ. Kessinger's Legacy Reprints 2009).

Cellini, *The Treatises*
Cellini, Benvenuto, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*, μτφ. C.R. Ashbee. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010.

Cole, Cellini's Blood
Cole, Michael, «Cellini's Blood», *The Art Bulletin* 81/2 (1999), σελ. 215-235. (https://www.jstor.org/stable/3050690)

Cox-Rearick, Imagining the Renaissance
Cox-Rearick, Janet, «Imagining the Renaissance: The Nineteenth-Century Cult of François I as a Patron of Art», *Renaissance Quarterly* 50/1 (1997), σελ. 207-250. (https://www.jstor.org/stable/3039334)

Crum, 'Cosmos, the World of Cosimo'
Crum, Roger J., «'Cosmos, the World of Cosimo': The Iconography of the Uffizi Façade», *The Art Bulletin* 71/2 (1989), σελ. 237-253. (https://www.jstor.org/stable/3051196)

Cyr, *Visions of Power*
Cyr, Julia Ivy, *Visions of Power: The Art Patronage of Duke Cosimo I de' Medici in Sixteenth-Century Florence*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, University of Western Ontario, 2010. (https://uwo.scholaris.ca/items/3ef96728-f7e5-403c-bea7-a5c92edbf3f1)

Davidson, Theology, Nature and the Law
Davidson, Nicholas, «Theology, Nature and the Law: Sexual Sin and Sexual Crime in Italy from the Fourteenth to the Seventeenth Century», στο: Dean, Trevor, Lowe, K.J.P., επιμ., *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy.* Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994, σελ. 74-98. (https://doi.org/10.1017/CBO9780511523410.006)

De Lungo, *Memorie fiorentine*
De Lungo, Isidoro, *Memorie fiorentine di popolo nella storia e nella tradizione d' una terra del contado.* Charleston, South Carolina: Nabu Press, 2018.

Di Filippo Bareggi, In nota alla politica culturale
Di Filippo Bareggi, Claudia, «In nota alla politica culturale di Cosimo I: L' accademia fiorentina», *Quaderni storici*, Serie 8, 23/2 (1973), σελ. 527-574. (https://www.jstor.org/stable/43776466)

Dimier, Benvenuto Cellini à la cour
Dimier, Louis, «Benvenuto Cellini à la cour de France», *Revue archéologique*, Série III, 32 (1898), σελ. 241-276. (https://www.jstor.org/stable/41732078)

Forster, Metaphors of Rule
Forster, Kurt, «Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15/1 (1971), σελ. 65-104. (https://www.jstor.org/stable/27652262)

Gallucci, *Benvenuto Cellini*
Gallucci, Margaret, *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity and Artistic Identity in Renaissance Italy*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Giani, *Cosimo I dei Medici*
Giani, Eugenio, *Cosimo I dei Medici. Il padre della Toscana moderna*. Firenze: Giunti, 2024.

Gibellini, Benvenuto Cellini
Gibellini, Cecilia, «Benvenuto Cellini: Autoritratto di un collerico», στο: Capecchi, Giovanni, Marino, Toni, Vitelli, Franco, επιμ., *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi.* Firenze: Società editrice Fiorentina, 2018, σελ. 159-170.

Guarini Fasano, The Prince, the Judges and the Law
Guarini Fasano, Elena, «The Prince, the Judges and the Law: Cosimo I and Sexual Violence, 1558», στο: Dean, Trevor, Lowe, K.J.P., επιμ., *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy.* Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994, σελ. 121-141. (https://doi.org/10.1017/CBO9780511523410.008)

Guidubaldo, I sistemi elettorali
Guidubaldo, Guidi, «I sistemi elettorali agli uffici della città-repubblica di Firenze nella prima metà del Trecento», *Archivio Storico Italiano* 135/3-4 (1977), σελ. 373-424. (http://www.jstor.org/stable/26259160)

Hale, *Florence and the Medici*
Hale, J.R., *Florence and the Medici*. London: Phoenix Press, 2001.

Hogan, A Hybrid Emerges
Hogan, Dana, «A Hybrid Emerges in Pursuit of Dynastic Goals: Principles of Child-Rearing and Pedagogy in the Florentine Household of Cosimo I de' Medici», *Essays in History* 53/1 (2019), σελ. 1-18. (https://doi.org/10.25894/eih.44)

Holman, For 'Honor and Profit'
Holman, Beth, «For 'Honor and Profit': Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and the Competition with Giovanni Bernardi», *Renaissance Quarterly* 58/2 (2005), σελ. 512-575. (https://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0732)

Jacobs, An Assessment of Contour Line
Jacobs, Fredrica H., «An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the 'Paragone'», *Artibus et Historiae* 9/18 (1988), σελ. 139-150. (https://www.jstor.org/stable/1483339)

Kalin, Knowing Novels
Kalin, Jesse, «Knowing Novels: Nussbaum on Fiction and Moral Theory», *Ethics* 103/1 (1992), σελ.135-151. (https://www.jstor.org/stable/2381500)

Lo Re, Varchi e Michelangelo
Lo Re, Salvatore, «Varchi e Michelangelo», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 5/2 (2012), σελ.485-516, 613-614. (https://www.jstor.org/stable/24308684)

Machiavelli, *Discorsi*
Machiavelli, Niccoló, *Discorsi intorno alla Prima Deca di Tito Livio, Libro 1*. Napoli: G. Barbèra Editore, 1864. (https://archive.org/details/bub_gb_Kxb3ey2a0l4C/page/n9/mode/2up)

Maggio, Cellini vs Michelangelo
Maggio, Maureen Loredana, «Cellini vs Michelangelo: A Comparison of the Use of furia, forza, difficultà, terriblità, and fantasia», *International Journal of Art and Art History* 6/2 (2018), σελ. 22-30. (https://doi.org/10.15640/ijaah.v6n2p4)

Mannucci, *La vita di Cosimo I*
Mannucci, Aldo, *La vita di Cosimo I, Granduca di Toscana*. Pisa: Presso Niccoló Capurro, 1823. (https://books.google.gr/books?id=LuLVRIc34a8C&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Mattingly, Machiavelli's *Prince*
Mattingly, Garrett, «Machiavelli's *Prince*: Political Science or Political Satire», *The American Scholar* 27/4 (1958), σελ. 482-491. (https://www.jstor.org/stable/41208453)

Mellini, *Ricordi*
Mellini, Domenico, *Ricordi intorno ai costumi, azioni e governo del serenissimo Gran Duca Cosimo I*. Firenze: Nella Stamperia Magheri, 1820. (https://books.google.gr/books?id=unj64WlLU6IC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Milanesi, *I trattati*
Milanesi, Carlo, *I trattati Dell' oreficeria e Della scultura di Benvenuto Cellini*. Firenze: Felice Le Monnier, 1857. (https://archive.org/details/bub_gb_Le_zqe4rIlsC/page/n5/mode/2up)

O'Malley, *The Business of Art*
O'Malley, Michelle, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy.* New Heaven: Yale University Press, 2005.

Parker, The Poetry of Patronage
Parker, Deborah, «The Poetry of Patronage: Bronzino and the Medici», *Renaissance Studies* 17/2 (2003), σελ. 230-245. (https://www.jstor.org/stable/24413347)

Pilliod, *Cosimo I and the Arts*
Pilliod, Elizabeth, *Cosimo I and the Arts, Florence*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Plaisance, *L' accademia e il suo principe*
Plaisance, Michel, *L' accademia e il suo principe*. Roma: Manziana – Vecchiarelli, 2004.

Pope Hennessy, *Cellini*
Pope Hennessy, Wyndham John, *Cellini*. New York: Abbeville Press, 1985.

Scarabottolo, *Autoaffermazione e ossequio*
Scarabottolo, Ilaria, *Autoaffermazione e ossequio. Pietro Aretino e Benvenuto Cellini alla corte di Cosimo I*. Διδ. διατριβή, Università degli Studi di Padova, 2022-2023. (https://thesis.unipd.it/retrieve/41dda1fc-1748-48ef-8a96-706c0b86c7e4/Scarabottolo_Ilaria.pdf)

Spini, *Michelangelo politico e altri studi*
Spini, Giorgio, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*. Milano: Unicopli, 1999.

Trento, *Benvenuto Cellini*
Trento, Dario, *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili.* Firenze: Museo Nazionale del Bargello, 1984.

Turello, How much does It cost to be Stylish?
Turello, Dan, «How much does It cost to be Stylish? Ease, Effort, and Energy Consumption in Benvenuto Cellini's *Vita*», *Renaissance Studies* 29/2 (2015), σελ. 280-293. (https://www.jstor.org/stable/26618783)

van Veen, *Cosimo I de' Medici*
van Veen, Henk*, Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture.* New York: Cambridge University Press, 2006.

Vasari, *Le vite*

Vasari, Giorgio, *Le vite de' i più eccellenti, pittori, scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze: G.C.Sansoni, 1878-1885. (https://archive.org/details/levitedepiecce06vasauoft/mode/2up)

Vasari, *Lives*

Vasari, Giorgio, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors & Architects*, Vol. X. London: Macmillan and the Medici Society, 1915. (https://archive.org/details/in.gov.ignca.20216/page/n5/mode/2up)

Vossilla, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini

Vossilla, Francesco, «Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 ed il 1560: Disputa su Firenze e su Roma», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41/3 (1997), σελ. 255-313. (https://doi.org/10.11588/mkhi.1997.3.106824)

Zanotti, *Scelta di lettere*

Zanotti, Paolo, *Scelta di lettere familiari d'Annibal Caro*. Firenze: Per V. Batelli e Compagni, 1846. (https://books.google.gr/books?id=xXc7MGQu98QC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)