

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

ΣΤΑΛΙΝΑ ΒΟΥΤΣΙΝΑ

**Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ, ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ
ΑΛΧΗΜΕΙΑΣ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ
ΙΤΑΛΙΑΣ
(1450 – 1600)**

Α΄ ΤΟΜΟΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2019

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 344/ 9.11.2011

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα

Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη

Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών

Αριστείδης Σαραφιανός, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 418/ 3.4.2019

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών

Αριστείδης Σαραφιανός, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Παναγιώτης Ιωάννου, Αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Κρήτης

Τιτίνα Κορνέζου, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Κρήτης

Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας Παν/μίου Πελοποννήσου

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης 23-5-2019 Βαθμός «Άριστα»

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (N.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2).

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή δεν θα είχε αυτή τη μορφή χωρίς την πολύτιμη βοήθεια αρκετών ανθρώπων, που με τον τρόπο τους διευκόλυναν τη συγγραφή και την ολοκλήρωσή της.

Καταρχάς ευχαριστώ, για την αμέριστη υποστήριξη της, την επιβλέπουσα καθηγήτριά Δώρα Μαρκάτου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Με τα οξυδερκή της σχόλια, την ουσιαστική της καθοδήγηση και την αγάπη με την οποία περιέβαλε την εργασία, αποτέλεσε σημαντικό στήριγμα για την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας, ακόμη και σε στιγμές που δοκίμασα τις αντοχές της. Την ευχαριστώ για όλα. Ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, Ευθυμία Μαυρομιχάλη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, ΕΚΠΑ και Άρη Σαραφιανό, Επίκουρο Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για τις καίριες επισημάνσεις, τις γόνιμες συζητήσεις και τη συνεχή τους ενθάρρυνση.

Ευχαριστώ, επίσης, τη Suzy (Suzzane) Butters (†2018), Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ για την υποστήριξη, τον ενθουσιασμό και το χιούμορ με το οποίο αγκάλιασε τα αρχικά στάδια αυτής της εργασίας, παρότι ο χρόνος δεν επέτρεψε να δει τους καρπούς της, καθώς επίσης τον Michael Roche, διευθυντή της Biblioteca Berenson/Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, και τον Rembrandt Duits, Αναπληρωτή Επιμελητή της Φωτογραφικής Συλλογής του Warburg Institute, που καλόκαρδα διευκόλυνε την έρευνά μου.

Ειλικρινείς ευχαριστίες οφείλονται στο προσωπικό της Biblioteca Berenson / Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance, του Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (INSR), του Kunsthistorisches Institut, της Biblioteca degli Uffizi, της βιβλιοθήκης της Fondazione Giorgio Cini, της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας, της Fondazione Federico Zeri, της βιβλιοθήκης της Sezione di Arti visive “I. B. Supino” (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), της βιβλιοθήκης του Warburg Institute στο Λονδίνο, των συλλογών των κρατικών αρχείων της Φλωρεντίας (ASF), του Αρέτσο (ASA), της Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), των φωτογραφικών αρχείων του Μουσείου του Λούβρου, της

Bibliothèque nationale de France και του Βρετανικού Μουσείου. Με τον αφανή τους τρόπο, διαδραματίζουν τον πιο ουσιαστικό ρόλο στην ολοκλήρωση κάθε έρευνας.

Ευχαριστώ τον Ανδρέα Μαρκαντωνάτο, Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, για τις ευγενικές του παρατηρήσεις, τον Δρ. κλασικής φιλολογίας Γεράσιμο Φαρακλό, τη Στέλλα Μουστάκη και τον Μιχάλη Κλαπάκη για τη βοήθειά τους στις μεταφράσεις των λατινικών κειμένων.

Ευχαριστώ, επίσης, την Αμαλία Κολώνια, τον Άγγελο Δρακογιώργο και τον Σπύρο Τριάντη που πρόθυμα ανταποκρίθηκαν στις βιβλιογραφικές μου αναζητήσεις, τον Νίκο Παναγιωτόπουλο, την Ευφροσύνη Φιωτάκη και την Ήρα Βλαχάκη που επωμίστηκαν το διάβασμα τμημάτων της εργασίας και άντεξαν να συζητούν γι' αυτή για μεγάλα χρονικά διαστήματα.

Τέλος, οι πιο μεγάλες ευχαριστίες οφείλονται στους γονείς μου και στον Δημήτρη Αρβανιτάκη, που στάθηκαν δίπλα μου σε αυτό το εγχείρημα και το φώτισαν με την αγάπη τους.

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

ΣΤΑΛΙΝΑ ΒΟΥΤΣΙΝΑ

**Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ, ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ
ΑΛΧΗΜΕΙΑΣ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ
ΙΤΑΛΙΑΣ
(1450 – 1600)**

Α΄ ΤΟΜΟΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α΄ ΤΟΜΟΣ

Συντομογραφίες.....	σ. 9
Εισαγωγή.....	σ. 13

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄: Η αλχημεία ως ιστορικό φαινόμενο.....	σ. 33
1.1. Η φυσική φιλοσοφία και η γέννηση των τεχνικών εργασιών.....	σ. 35
1.2. Το θεωρητικό υπόβαθρο του αραβικού κόσμου.....	σ. 39
1.3. Από τη θεωρία στην πράξη: η συστηματοποίηση της αλχημείας στον ευρωπαϊκό χώρο (12ος – 16ος αιώνας)	σ. 43
1.3.α. Μεταστοιχειωτική αλχημεία.....	σ. 45
1.3.β. Φαρμακευτική αλχημεία.....	σ. 48

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄: Πτυχές της διάχυσης της γνώσης στην Ιταλία του 16ου αιώνα: Τα «μυστικά της φύσης» ως «τρόπαιο» των ανώτερων κοινωνικών τάξεων.....	σ. 55
--	--------------

2.1. Πριγκιπικές Αυλές: Συστήματα πατρωνίας, συλλεκτισμός και το ιδανικό του πολυμαθούς πρίγκιπα.....	σ. 58
2.2. Τα libri dei segreti και οι άτυπες Ακαδημίες.....	σ. 64

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄: Αλχημεία και Αυλές.....	σ. 69
3.1. Το παράδειγμα της Αυλής των Μεδίκων.....	σ. 71
3.1.α. Studiolo di Francesco I.....	σ. 79
3.1.α.1. Εικονογραφικό πρόγραμμα θόλου.....	σ. 86
3.1.β. Casino di San Marco.....	σ. 94

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄: Μανιερισμός: Πολυπλοκότητα στη μορφή, πολυπλοκότητα στο περιεχόμενο. Τα ιδανικά των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων ως εφαλτήριο για τη διαμόρφωση του στυλ.....	σ. 98
4.1. Η difficoltà ως μέσο κατάκτησης της virtuosità.....	σ. 104

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄: Επιβιώσεις της κλασικής μυθολογίας στην Αναγέννηση και τον Μανιερισμό	
5.1. Θεωρίες επιβίωσης της μυθολογίας έως τον 16ο αιώνα.....	σ. 112
5.2. Η χρήση της μυθολογίας στην τέχνη του 16ου αιώνα.....	σ. 118
5.2.α. Μυθογράφοι.....	σ. 119
5.2.β. Ιερογλυφικά και εμβλήματα.....	σ. 126
5.2.γ. Οβίδιος.....	σ. 130

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ΄: Αλχημεία και μυθολογία: μεταφορές και αλληγορίες	σ. 136
6.α. <i>Decknamen</i> : τα μέταλλα και η μυθολογία.....	σ. 136
6.β.1. Αλχημικά κείμενα και μυθολογία έως τον 16ο αιώνα.....	σ. 141

6.β.2. <i>Prisca theologia, Theologia poetica</i>	σ.146
6.β.3. Αλχημικά κείμενα και μυθολογία: Η αλληγορία στον 16ο αιώνα.....	σ. 152

B. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

Εισαγωγικές παρατηρήσεις β' μέρους.....	σ. 173
---	--------

I. Έργα με θέμα τη φαρμακευτική αλχημεία

1. Giovanni Stradano (Jan van der Straet), <i>Ο Οδυσσεύς, ο Ερμής και η Κίρκη</i>	σ. 175
2. Girolamo Macchietti, <i>Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσονα</i>	σ. 189
3. Domenico Buti, <i>Ο Απόλλωνας παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα</i>	σ. 201
4. Michelangelo Merisi da Caravaggio (αποδ.), <i>Ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας</i>	σ. 212

II. Έργα με θέμα τη μεταστοιχειωτική αλχημεία

1. Baldassarre Peruzzi, <i>Σατιρική Αλληγορία: Ο εξαγνισμός του Ερμή</i>	σ. 225
2. Domenico Beccafumi, <i>Αλχημικά χαρακτηριστικά</i>	σ. 237
2.1 <i>Ο Ηφαιστος και ο Δάσκαλος στο εργαστήριο</i>	σ. 240
2.2 <i>Ο Ηφαιστος και ο Δάσκαλος ετοιμάζονται να συγκεντρώσουν τα μέταλλα</i>	σ. 242
2.3 <i>Η εξάχνωση ή η απόδραση των μετάλλων</i>	σ. 247
2.4 <i>Η «σύλληψη» των μετάλλων</i>	σ. 250
2.5 <i>Η στερεοποίηση των μετάλλων</i>	σ. 251
3. Girolamo Olgiati, <i>Αλληγορία της Αλχημείας / Mercurius Philosophorum</i>	σ. 255
Το εικονογραφικό πρότυπο.....	σ. 256
Απόλλων και Άρτεμις.....	σ. 259
Ερμής – <i>Mercurius Philosophorum</i>	σ. 263
Οι επιγραφές.....	σ. 266
Ο φοίνικας και ο δράκος.....	σ. 268
4. Francesco Morandini (il Porri), <i>Ο Προμηθέας και η Φύση</i>	σ. 275
Ο Προμηθέας.....	σ. 276
Η Φύση.....	σ. 281
Ο Μονόκερως.....	σ. 285
Το Πνεύμα.....	σ. 286
Αλχημική ερμηνεία της σύνθεσης.....	σ. 287
5. Andrea del Minga, <i>Δευκαλίωνας και Πύρρα</i>	σ. 294

III. Νωπογραφικό σύνολο με θέμα τη φαρμακευτική και τη μεταστοιχειωτική αλχημεία: Ludovico, Agostino και Annibale Carracci, <i>Η Ζωφόρος του Ιάσονα</i> στο Palazzo Fava.....	σ. 303
---	--------

Συμπεράσματα.....	σ. 317
-------------------	--------

Κατάλογος έργων.....	σ. 325
Παραρτήματα.....	σ. 397
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	σ. 427

Β΄ ΤΟΜΟΣ

Εικόνες.....	σ. 463
--------------	--------

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ASA	Archivio di Stato di Arezzo
ASF	Archivio di Stato di Firenze
AV	Archivio Vasariano
BML	Biblioteca Medicea Laurenziana
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BnF	Bibliothèque nationale de France
CS.	Carte Stroziane
Magl.	Fondo Magliabechiano
MdP	Mediceo del Principato
Pal.	Fondo Palatino
Plut.	Pluteus

LIMC *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, βλ. στη Βιβλιογραφία

TC *Theatrum Chemicum*, βλ. στη Βιβλιογραφία

BCC Jean – Jacques Manget, *Bibliotheca Chemica Curiosa*, βλ. στη Βιβλιογραφία

REAL *Paulys real-encyclopädie der classischen altertumswissenschaft*, βλ. στη Βιβλιογραφία

Cod.	Codex
cc.	φύλλα
fol.	folio
MS.	Manuscript
r.	recto
v.	verso

αποδ. αποδιδόμενο

αρ. αριθμός

Βλ. Βλέπε

εικ. εικόνα

επιμ. επιμέλεια

κατ. έργο καταλόγου

- ό. π. όπως παραπάνω
πρβλ. Παράβαλε
σ. σελίδα
τ. τόμος
τχ. τεύχος
χ.δ. χωρίς διαστάσεις
χ. ό. χωρίς όνομα
χ. σ. χωρίς σελιδαρίθμηση
χ. τ. χωρίς τόπο έκδοσης
//. αλλαγή σελίδας

Εισαγωγή

Tutto ha haver significato
Giorgio Vasari, *Ragionamenti*

Θέμα της παρούσας εργασίας είναι η ερμηνεία εικαστικών έργων με μυθολογικό θέμα, φιλοτεχνημένων για αλχημικά περιβάλλοντα, δηλαδή για περιβάλλοντα που σχετίζονται με την *προεπιστημονική* κατάσταση της χημείας κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Έναυσμα για τη μελέτη του θέματος αποτέλεσε η προμετωπίδα (εικ. 1) που κοσμεί το βιβλίο του Johann Joachim Becher, *Oedipus Chemicus* (1664), στην οποία παρουσιάζεται η γηραιά μορφή του Οιδίποδα μέσα σε εργαστηριακό χώρο, μπροστά σε κλίβανο, να κρατά ένα φουσερό στο χέρι, με άμβυκες τοποθετημένους στο πάτωμα και συνοδευόμενος από τη μορφή του Ερμή. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το νόημα της εικονογράφησης είναι ότι ο Οιδίποδας, με τη βοήθεια του Ερμή, θα λύσει όλα τα χημικά αινίγματα της Σφίγγας.¹ Βρισκόμαστε, έτσι, μπροστά σε μια ανορθόδοξη παραλλαγή του μύθου, σε μια μετάπλασή του, που παρότι διατηρεί τα βασικά πρόσωπα (Οιδίποδας – Σφίγγα) και υπονοεί το κεντρικό επεισόδιο του μύθου, δηλαδή την επίλυση του αινίγματος της Σφίγγας, η κεντρική μορφή τοποθετείται σε ένα ξένο περιβάλλον, μέσα σε ένα εργαστήριο, να προσπαθεί να λύσει τα χημικά (αλχημικά)² αινίγματα, επονομαζόμενος πλέον «Χημικός Οιδίποδας».

Με βάση τα παραπάνω γεννήθηκε ένα συγκεκριμένο ερευνητικό ερώτημα σχετικά με το αν η εικονογραφία της μυθολογίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο απεικόνισης της αλχημείας και αν αυτό μπορεί να συνιστά μια κατηγορία εικαστικών έργων. Κατ' επέκταση, τί εννοούμε όταν λέμε ότι ένα έργο, που περιέχει μια αναγνωρίσιμη μυθολογική μορφή, είναι αλχημικό, αν υπάρχουν σταθερές παράμετροι για τη διάκριση μιας τέτοιας κατηγορίας έργων και πώς εν τέλει επεξεργάζεται το ξένο προς την ιστορία της τέχνης πεδίο της *προεπιστημονικής*

¹ Johann Joachim Becher, *Institutiones Chimicae Prodromae, id est, J. J. B. Oedipus Chemicus, Obscuriorum Terminorum & Principiorum Chemicorum, Mysteria aperieus & resolvens*, Αμστερνταμ: Apud Elizeum Weyerstraten, 1664, χ. σ. (στην Epistola dedicatoria).

² Για τις πανομοιότυπες χρήσεις των λέξεων «χημεία» και «αλχημεία» πριν από τον 17ο αιώνα, βλ. William R. Newman – Lawrence M. Principe, “Alchemy vs. Chemistry: The Etymological Origins of a Historiographical Mistake”, *Early Science and Medicine*, τχ. 3, αρ. 1 (1998), σ. 32 – 65.

κατάστασης της χιμείας τις μυθολογικές μορφές. Με άλλα λόγια, πώς η μυθολογία χρησιμοποιείται ως απεικόνιση όχι σε ένα από τα παραδοσιακά της περιβάλλοντα, π.χ. σε οικιακούς χώρους, ως αλληγορίες γενικών εννοιών, αλλά σε περιβάλλοντα που σχετίζονται με τις προεπιστημονικές και τεχνολογικές λειτουργίες, πώς τίθεται στην υπηρεσία πρακτικών που θα συγκροτήσουν την έννοια της επιστήμης σε μεταγενέστερους αιώνες.

Σκοπός της εργασίας είναι να εξετάσουμε πώς οι ελληνικοί μύθοι³ ή επεισόδιά τους απεικονίζονται στην τέχνη, δηλαδή, πώς ο λόγος του μύθου γίνεται εικόνα μέσα στα προαναφερθέντα περιβάλλοντα και, μέσω αυτών, ποια είναι η θέση που καταλαμβάνει η προεπιστημονική κατάσταση της χιμείας στην ιστορία της τέχνης σε επίπεδο απεικονίσεων και περιεχομένου. Με άξονα τις σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνικής, τεχνολογικής και επιστημονικής καινοτομίας στον 16ο αιώνα, μας ενδιαφέρει να μελετήσουμε τον τρόπο επιβίωσης και επανάχρησης των μυθολογικών μορφών, ως αισθητοποίηση νέων εννοιών, καταστάσεων ή συμβόλων μέσα σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα, που συνδέονται τόσο με την ιστορία της χιμείας όσο και με την ιστορία της φαρμακολογίας. Υπό αυτό το πρίσμα, οι μύθοι δεν νοηματοδοτούνται μόνο βάσει των σημασιών που είχαν λάβει στο παρελθόν, αλλά προσαρμόζουν τα βασικά χαρακτηριστικά τους σε νέες αντιλήψεις.

Επιδίωξή μας είναι η εργασία να καλύψει ένα κενό στη μελέτη μιας εξειδικευμένης, με την πρώτη ματιά, εικονογραφίας, που δεν έχει εξεταστεί με συστηματικό τρόπο έως σήμερα, δηλαδή, την εικονογραφική χρήση της ελληνικής μυθολογίας σε αλχημικά περιβάλλοντα.

Κωδικοποιώντας τα παραπάνω, οι απτοί στόχοι και η πρωτοτυπία της εργασίας συνίστανται στα εξής:

1. Στην εξέταση εικαστικών έργων με μυθολογικό θέμα και αλχημικό περιεχόμενο, ως αυτόνομη κατηγορία εικονογραφίας στην ιστορία της τέχνης του 16ου αιώνα.

2. Στην επανεξέταση των ήδη γνωστών βιβλιογραφικά αλχημικών έργων με μυθολογικό θέμα και ένταξη νέων, που δεν έχουν εξεταστεί ως τέτοια στη βιβλιογραφία.

³ Χρησιμοποιούμε τον όρο «ελληνική μυθολογία» έναντι της «ελληνορωμαϊκής», επειδή όλοι οι μύθοι που αναλύονται στο κύριο σώμα της εργασίας έχουν ως εκκίνηση μύθους του ελληνικού κόσμου.

3. Στον σαφή ορισμό της αλχημικής έννοιας / εννοιολόγησης των έργων, βάσει διακριτών κατηγοριοποιήσεων που γίνονται στο κύριο σώμα της εργασίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι δεν χρησιμοποιούμε ερμηνείες που βασίζονται σε γενικές ιδέες αντιστοιχίας, π.χ. αν ο μύθος της Αρτέμιδος και του Ακταίωνα περιέχει μια σκηνή μεταμόρφωσης, τότε το θέμα είναι αλχημικό εξαιτίας της μεταμόρφωσης του Ακταίωνα, αλλά οι διαχωρισμοί γίνονται βάσει συγκεκριμένου εννοιολογικού και ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου.

Σε μια εργασία που αφορά στην ερμηνεία εικαστικών έργων είναι λογικό, ότι σημαντικό ρόλο κατέχει το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται ένα έργο τέχνης και, στην περίπτωση μας, το πλαίσιο είναι αυτό που καθορίζει το περιεχόμενο. Σε όλη τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής αυτής της εργασίας γινόταν όλο και πιο σαφές, ότι το ευρύτερο πλαίσιο για την κατανόηση του θέματος περιστρεφόταν γύρω από δύο έννοιες: τη διαχείριση της γνώσης και της πληροφορίας. Από τα μέσα του 15ου αιώνα και για ολόκληρο τον 16ο συγκεντρώνεται στον ιταλικό χώρο ένα μεγάλο και ανομοιόμορφο σώμα γνώσης. Στην κατάσταση αυτή συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, η διασπορά των Βυζαντινών λογίων στην Ιταλία μετά την Πτώση της Κωνσταντινούπολης το 1453, η εφεύρεση και η διάδοση της τυπογραφίας, η αναζήτηση και επανεκτίμηση των αρχαίων κειμένων, αλλά και οι μεγάλες υπερπόντιες αποστολές εξερεύνησης νέων χωρών, που μετέφεραν σε ολόκληρη την Γηραιά Ήπειρο νέα φυτά, νέα ζώα, αλλά και νέες ασθένειες. Στα παραπάνω θα προσθέσουμε την καθιέρωση της ομιλούμενης ιταλικής γλώσσας, που κέρδιζε συνεχώς έδαφος έναντι των λατινικών και μπορούσε να διαβαστεί από μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Αυτή η συνεχής εισροή και διάδοση πληροφοριών οδήγησε σε επαναπροσδιορισμό της γνώσης και σε νέες κατευθύνσεις διαχείρισής της ή καλύτερα σε προσπάθειες διαχείρισής της. Όλη αυτή η συγκέντρωση νέων πληροφοριών, επίσης, έπρεπε να βρει κάποιον τρόπο για να αποδοθεί εικαστικά. Μέρος αυτού του κόσμου ήταν και η αλχημεία, η οποία αναζητούσε μια γλώσσα για να εκφραστεί και μη έχοντας πίσω της μια τυπική εικονογραφική παράδοση, κατέφυγε σε ένα από τα πιο παλιά και γνωστά συστήματα ερμηνείας, τη μυθολογία, είτε μέσω της λογοτεχνικής είτε μέσω της εικονογραφικής παράδοσης.

Θα δώσουμε ένα φαινομενικά παράδοξο παράδειγμα, που, όμως, αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες πτυχές των αντιλήψεων του 16ου αιώνα, σε σχέση με την επανεπεξεργασία ή τη δημιουργία των μύθων, με σκοπό την εξήγηση της

πραγματικότητας του 16ου αιώνα, που βρίσκεται στον πυρήνα του θέματός μας. Το παράδειγμα αφορά στην ετυμολογία μιας λέξης που δημιουργήθηκε το 1530: της σύφιλης. Η ασθένεια, που εμφανίστηκε και έπληξε με σαρωτικό τρόπο την Ευρώπη, οφείλει το όνομά της σε ένα ποίημα, το *Syphilis sive morbus gallicus* (Βερόνα: da Sabbio, 1530) του ιατρού Girolamo Fracastoro, γνωστού σε εμάς από την προσωπογραφία του, που έχει φιλοτεχνηθεί από τον Tiziano (εικ. 2). Αφιερωμένο στον Pietro Bembo, το ποίημα χωρίζεται σε τρία βιβλία, στα οποία ο συγγραφέας εκθέτει την καταγωγή, τη διάδοση και τη συμπτωματολογία της ασθένειας. Με τις γνώσεις που είχε, ο Fracastoro οδηγήθηκε στο συμπέρασμα, ότι η σύφιλη θα μπορούσε να έχει μεταφερθεί μόνο με έναν τρόπο, δηλαδή με τον αέρα, και ότι ο πανδημικός της χαρακτήρας θα πρέπει να οφειλόταν σε κάποια κοσμική επιρροή, αφού ο ίδιος ζούσε σε έναν κόσμο που τον πρώτο και τελευταίο λόγο, για τις αλλαγές στη φύση αλλά και στη μοίρα των ανθρώπων, είχαν τα άστρα και οι πλανήτες. Για να εξηγήσει την προέλευση και τη θεραπεία της σύφιλης ο Fracastoro έφτιαξε έναν μύθο: σε ένα μακρινό νησί, ένας βοσκός με το όνομα Σύφιλος διέπραξε μια ύβρη κατά του Απόλλωνα, όταν μετά από ένα κύμα ξηρασίας, καταράστηκε τον ήλιο και αντί να τιμά τον θεό, άρχισε να λατρεύει τον βασιλιά του. Όταν πληροφορήθηκε ο Απόλλωνας το γεγονός, δηλητηρίασε τον αέρα του νησιού με μια άγνωστη, έως τότε, ασθένεια. Πρώτος προσβλήθηκε ο Σύφιλος, το σώμα του οποίου καλύφθηκε με πληγές, και στη συνέχεια νόσησε ολόκληρο το νησί. Οι κάτοικοι, για να αντιμετωπίσουν την κατάσταση, ζήτησαν τη βοήθεια μιας νύμφης, η οποία τους υπέδειξε τις θυσίες που έπρεπε να κάνουν, για να αναστείλουν την οργή του Απόλλωνα, καθώς και το «ιερό δέντρο» (guaiacum), οι καρποί του οποίου θα παρείχαν τη θεραπεία.

Το παράδειγμα του Σύφιλου και του μύθου που φτιάχνει ο Fracastoro είναι ενδεικτικό του τρόπου σκέψης της περιόδου που προαναφέραμε. Μιας περιόδου μετάβασης, κοινωνικών αναβρασμών, ανακαλύψεων και συνεχών μεταλλαγών. Η τέχνη είναι μέρος αυτού του κόσμου που βρίσκεται σε εξέλιξη, κοιτώντας πίσω και ταυτόχρονα μπροστά, ή καλύτερα ενός κόσμου που προσπαθεί να κοιτάξει μπροστά χρησιμοποιώντας τα εργαλεία που έχει πίσω του. Για να εξηγήσει ο Fracastoro την προέλευση της σύφιλης καταφεύγει στη μυθολογία, ένα σύστημα ιδεών που έχει στη φάρετρα του, όχι όμως, με ήδη γνωστά μυθολογικά γεγονότα, αλλά φτιάχνοντας εξ αρχής έναν μύθο στον οποίο, παρότι βασίζεται στην παράδοση της Αρχαιότητας, συμπεριλαμβάνει νέες μορφές, άγνωστες έως τότε. Συγκεκριμένα, το φυτό guaiacum (γκαγιακό ή ξύλο της ζωής), που προτείνει στον μύθο ως θεραπεία, είναι ένα φυτό που

εισήχθη στην Ευρώπη το 1508 από την Αμερική και θεωρούνταν ότι θεραπεύει τη σύφιλη. Τα παραπάνω δεν αποτελούν ένα παράδειγμα μιας μεμονωμένης χρήσης της μυθολογίας, αλλά είναι ενδεικτικά του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται η μυθολογία κατά τον 16ο αιώνα, για να εξηγηθούν μέσω αυτής σύγχρονα γεγονότα ή πρακτικές, και στην περίπτωση μας η πρωτοχημική πραγματικότητα, μέσω της τέχνης.

Στον Σύφιλο του Fracastoro, αλλά και στα εικαστικά έργα που θα εξεταστούν στην παρούσα εργασία, εφαρμόζεται η άποψη του Graf,⁴ σύμφωνα με την οποία, οι μύθοι μεταλλάσσονται και αιτία για τη διαρκή μεταβολή τους είναι η πολιτιστική τους σημασία. Αν οι συνθήκες αλλάξουν, πρέπει να αλλάξει και ο μύθος, για να μπορέσει να επιβιώσει, και η προσαρμογή του κάθε φορά εξαρτάται από την κοινότητα, που υπάρχει σε έναν συγκεκριμένο χώρο και τόπο. Αυτό μας φέρνει αυτομάτως στην επιλογή του τόπου και του χρόνου εξέτασης της θεματικής στην παρούσα εργασία.

Ως πεδίο έρευνας ορίσαμε ένα μεγάλο τμήμα του ιταλικού χώρου για τη χρονική περίοδο μεταξύ 1450 – 1600, ως το πλέον, χωροχρονικά, γόνιμο παράδειγμα ανάπτυξης της μυθολογίας στην ιστορία της τέχνης. Τα παραπάνω συμβατικά χρονικά όρια αφορούν στο θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας και καλύπτουν το διάστημα μεταξύ του νέου ουμανιστικού ενδιαφέροντος για τα κλασικά και “επιστημονικά” κείμενα -συμπεριλαμβανομένου του *Corpus Hermeticum*, που μεταφράζεται το 1463 από τον M. Ficino στη Φλωρεντία- και τη γέννηση της επιστήμης.⁵ Το κατώτατο χρονολογικό όριο (1450) κρίνεται απαραίτητο για το θεωρητικό τμήμα της εργασίας, καθώς το ουμανιστικό ενδιαφέρον για τα αρχαία κείμενα και τις μεταφράσεις του Πλάτωνα και του Ερμή Τρισμέγιστου μέσα στο κλίμα της «αρχαίας σοφίας» (και της *prisca theologia*), αποτελεί το σημείο εκκίνησης για την ανάπτυξη των σχέσεων μεταξύ αλχημείας και μυθολογίας. Χωρίς αυτό το πλαίσιο δεν θα ήταν δυνατή η ανάπτυξη της συγκεκριμένης θεματικής και κατ’ επέκταση η μελέτη εικαστικών έργων με μυθολογικό θέμα και αλχημικό περιεχόμενο στον 16ο αιώνα. Αντιστοίχως, τα γεωγραφικά όρια της εργασίας, στη Βόρεια και Κεντρική Ιταλία, καθορίστηκαν βάσει των έργων που αναλύονται στο παρόν κείμενο και αφορούν στην πλειονότητά τους περιπτώσεις μανιεριστικών συνθέσεων, για το διάστημα π. 1526 – π. 1600. Επιπλέον, η επιλογή των συγκεκριμένων γεωγραφικών ορίων διαμορφώθηκε και

⁴ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2011, σ. 3 – 4.

⁵ Edgar Zilsel, “The sociological roots of science”, στο Diederick Raven, κ. ά (επιμ.), *The social origins of Modern Science*, Ντόρντρεχτ: Springer, 2003, σ. 7.

εξαιτίας της μεγάλης παραγωγής αλχημικών κειμένων που εντοπίζεται στο βόρειο και κεντρικό τμήμα της χώρας, αλλά και επειδή εκεί ανθίζουν οι περισσότερες και σημαντικότερες Αυλές της περιόδου. Γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε, θα επικεντρωθούμε στην περίπτωση της Φλωρεντίας, καθώς αποτελεί την πλέον καθοδηγητική Αυλή της Ιταλίας στον 16ο αιώνα και σημαντικό ποσοστό των έργων που εξετάζουμε προέρχεται από αυτό το περιβάλλον.

Ένα ουσιαστικό πρόβλημα κατά την έρευνα ήταν τα εξαιρετικά περιορισμένα βιβλιογραφικά δεδομένα στην ιστορία της τέχνης για το αντικείμενο που μας απασχολεί, καθώς, έως σήμερα, δεν υπάρχει καμία μελέτη που να εξετάζει τις σχέσεις αλχημείας – μυθολογίας σε εικονογραφικό επίπεδο. Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, αφενός ένα μεγάλο τμήμα της βιβλιογραφίας της εικονογραφίας της μυθολογίας εστίασε στις κατευθύνσεις που χάραξε το Ινστιτούτο Warburg, με ιδιαίτερο προσανατολισμό προς τη μελέτη της αστρολογίας, αφετέρου για πολλές δεκαετίες η αλχημεία ήταν περιφρονημένη και συνδεδεμένη με μειωτικούς χαρακτηρισμούς. Ενδεικτικά, ο Jacob Burckhardt στον *Πολιτισμό της Αναγέννησης στην Ιταλία* (1860) αφιερώνει μόλις μια παράγραφο στην αλχημεία, χαρακτηρίζοντάς την *ασθένεια*,⁶ ενώ ο Arnold Hauser στη θεμελιώδη, για την εργασία μας, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* (1951) αναφέρει για τους καλλιτέχνες του 16ου αιώνα πως «από τώρα και στο εξής ο αριθμός των ιδιότροπων, των εκκεντρικών και των ψυχοπαθών ανάμεσα στους καλλιτέχνες μεγαλώνει μέρα με την ημέρα»⁷ και δίνει πρώτο το παράδειγμα του Parmigianino, που «αφοσιώνεται στην αλχημεία στα τελευταία χρόνια του».⁸

Γιατί, όμως, καλλιεργήθηκε μια τέτοια αντίληψη από μια μερίδα μελετητών, που στα έργα τους εστιάζουν στο κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής; Δεν γνώριζαν κάτι ή δεν είχαν τα μέσα για να αξιοποιήσουν τα δεδομένα του 16ου αιώνα; Ο πυρήνας της παραπάνω στάσης, που σε έναν βαθμό διατηρείται έως σήμερα, θεωρούμε πως έχει δύο πολύ συγκεκριμένες αιτίες, οι οποίες διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τη διαχείριση του θέματος της αλχημείας στην παρούσα εργασία.

⁶ Jacob Burckhardt, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μετάφραση: Μαρία Τοπάλη, Αθήνα: Νεφέλη, 1997, σ. 376.

⁷ Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 2: *Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση: Τάκης Κονδύλης, Αθήνα: Κάλβος, 1984, σ. 160.

⁸ ό. π., 160.

Η πρώτη αιτία είναι ότι η αλχημεία είναι εξ ορισμού ένας κλάδος ξένος προς την ιστορία της τέχνης και μελετητές όπως οι προαναφερθέντες δεν οφείλουν να γνωρίζουν στοιχεία ενός τέτοιου πεδίου, ειδικά στις επισκοπήσεις καλλιτεχνικών ρευμάτων που κάνουν οι Burckhardt και Hauser. Στα παραπάνω, και προς υπεράσπιση των ιστορικών της τέχνης, θα προσθέσουμε, πως μόλις από τη δεκαετία του 1990 αρχίζει να επανεκτιμάται με συστηματικό τρόπο η αλχημεία, στο πεδίο της ιστορίας των επιστημών,⁹ και να καλλιεργούνται οι σχέσεις της σε διεπιστημονικά πεδία, όπως η λογοτεχνία, και θεματικές αλληλεπίδρασης, όπως ο Ερμητισμός ή οι σχέσεις φύσης – τέχνης. Άρα, σε μεγάλο βαθμό η αρνητική χροιά που προσδίδουν οι συγγραφείς στο πεδίο που εξετάζουμε οφείλεται στο γεγονός, ότι η βιβλιογραφία και η εξέλιξη της έρευνας μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα δεν ήταν τέτοια που να ανοίγει μια διαφορετική κατεύθυνση προσέγγισης. Κατ' επέκταση, η παρούσα εργασία θα είχε εντελώς διαφορετική προσέγγιση, αν είχε γραφτεί πριν από 50 χρόνια, καθώς τα μεθοδολογικά και ερμηνευτικά εργαλεία θα ήταν εντελώς διαφορετικά.

Μια δεύτερη αιτία αφορά στα είδη των πηγών που χρησιμοποιεί η ιστορία της τέχνης. Οι πηγές του 15ου και, εν μέρει, του 16ου αιώνα, που παραδοσιακά και ορθά χρησιμοποιεί η ιστορία της τέχνης, προέρχονται στη συντριπτική τους πλειοψηφία από τον χώρο των ουμανιστών και της λογισσύνης. Αυτή, όμως, είναι η μία πλευρά του νομίσματος, καθώς η πλειονότητα των ουμανιστών, τα κείμενα των οποίων μελετά η ιστορία της τέχνης, αποτελεί μια κοινωνική ομάδα των ανώτερων στρωμάτων, που διαμορφώνεται μέσα σε πανεπιστημιακούς χώρους, κατά κανόνα γράφει στα λατινικά και προωθεί σθεναρά τις ελευθέριες τέχνες έναντι των μηχανικών. Οι ουμανιστές είναι περήφανοι για την κοινωνική τους θέση και συνήθως περιφρονούν όποιον προέρχεται από τον ανεκπαίδευτο και τον μηχανικό κόσμο. Έτσι, προσωπικότητες όπως ο Ermolao Barbaro, ο Pandolfo Collenuccio, ο Paolo Giovio ή ο Giorgio Vasari μιλούν κατά

⁹ Από τις αρχές του 20ού αιώνα η αλχημεία αρχίζει να καταλαμβάνει μικρό ή μεγαλύτερο μέρος σε επισκοπήσεις της ιστορίας των επιστημών ή της ιστορίας της χημείας. Όμως, για τους πρωτοπόρους ιστορικούς της Επιστημονικής Επανάστασης, που τυπώνουν τις μελέτες τους στις δεκαετίες του 1950 και 1960, η αλχημεία θεωρούνταν μια «παθολογία της σκέψης» ή το «μεγαλύτερο εμπόδιο στην ανάπτυξη της ορθολογικής χημείας», ακολουθώντας τα διδάγματα του 18ου αιώνα, που καταδίκασε ολόκληρο το αντικείμενο της αλχημείας ως παράλογο. Βλ. Bruce T. Moran, “Introduction” στη θεματική “Focus: Alchemy and the History of Science”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), σ. 301· Lawrence M. Principe, “Alchemy Restored”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), σ. 305 – 309· William R. Newman, “What Have We Learned from the Recent Historiography of Alchemy?”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), 313 – 314.

κανόνα απαξιώτικα για την αλχημεία και τη θεωρούν πηγή δυστυχίας. Θεωρητικά η αλχημεία, βρίσκεται στον αντίποδα, προέρχεται από τις τάξεις των κατώτερων στρωμάτων, που σε μεγάλο ποσοστό αποτελείται από χειρώνακτες και εκπροσώπους των μηχανικών τεχνών· από ένα διαφορετικό σύστημα γνώσης σε σχέση με τους ουμανιστές, που διαλαλούν το δικό τους επίπεδο κατάκτησης της γνώσης και αποκηρύσσουν κάθε είδους πειραματισμό.¹⁰ Άρα, τα κείμενα των έγκυρων –για τους ιστορικούς τέχνης– πηγών, στην πλειοψηφία τους διατηρούν μια εχθρική στάση προς την αλχημεία, αφού αυτή αποτελεί δείγμα ενός κατώτερου κόσμου και οι χρήσεις της δεν επιβεβαιώνονται από τα κλασικά κείμενα. Ωστόσο, μέσα στον κόσμο της λογισμικής, αρχίζει να αναπτύσσεται ένα διαφορετικό είδος πηγών, με κείμενα ησσόνων λογίων του 16ου αιώνα και με διαφορετικά ενδιαφέροντα, όπως ο Giovanni Augurelli ή ο Antonio Allegretti, που βλέπουν με θετικό τρόπο την αλχημεία, τάση που εξελίσσεται παράλληλα με την υποδοχή της αλχημείας από τις Αυλές, οι οποίες την εντάσσουν μέσα στο πλέγμα των αριστοκρατικών ενδιαφερόντων των ανώτερων κοινωνικά τάξεων. Σε σχέση με τις Αυλές θα σημειώσουμε ότι είναι ενδιαφέρουσα η περίπτωση του Vasari, ο οποίος, ενώ στις *Vite* θεωρεί ότι η ενασχόληση με την αλχημεία έχει καταστρέψει αρκετούς καλλιτέχνες, εντούτοις ως λόγιος της Αυλής των Μεδίκων, θα είναι αυτός που θα επιβλέψει εικονογραφικά προγράμματα, που προωθούν την αλχημεία, αφού οι χρηματοδότες του εμπλέκονται με αυτό το πεδίο.¹¹

Επανερχόμενοι στην κατάσταση της βιβλιογραφίας, διαπιστώνουμε ότι τις τελευταίες δεκαετίες έχουν αρχίσει να εμφανίζονται περιπτώσεις συμπερίληψης της αλχημείας σε μελέτες της ιστορίας της τέχνης από ερευνητές που αντιμετωπίζουν λιγότερο αρνητικά το συγκεκριμένο αντικείμενο ή από άλλη σκοπιά.¹² Ωστόσο, πρόκειται για ετερογενείς περιπτώσεις κειμένων και για ενέργειες χωρίς συστηματοποίηση. Συνήθως, το θέμα αυτό παρουσιάζεται ευκαιριακά σε εργασίες με ευρύτερη θεματική, όπως στις περιπτώσεις καταλόγων εκθέσεων. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο κατάλογος της έκθεσης *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (1990), στον οποίο αναφέρονται οι περιπτώσεις των λεγόμενων «αλχημικών χαρακτηριστικών» του

¹⁰ Edgar Zilsel, “The sociological roots of science”, ό. π., σ. 12.

¹¹ Βλ. παρακάτω, κεφ. 3.1.α, “Studiolo di Francesco I” σ. 79 – 86.

¹² Τα βιβλιογραφικά παραδείγματα που ακολουθούν προφανώς αφορούν σε μελέτες που σχετίζονται αυστηρά με το θέμα μας, δηλαδή τις σχέσεις μυθολογίας και αλχημείας, και όχι εν γένει στις σχέσεις αλχημείας και τέχνης.

καλλιτέχνη, της πιο γνωστής περίπτωσης αλχημικών έργων του 16ου αιώνα, ως μέρος της χαρακτηριστικής του παραγωγής. Τα ίδια χαρακτηριστικά θα συμπεριληφθούν στον κατάλογο *Parmigianino e la pratica dell'alchimia* (2003) και θα εξεταστούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Και στις δύο περιπτώσεις, όπως και στο σύνολο της βιβλιογραφίας που έχει ασχοληθεί με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η έμφαση δίνεται στις εργαστηριακές τεχνικές που περιγράφονται και όχι στη μυθολογική πτυχή του έργου και κάθε φορά εξετάζονται ως μέρος της παραγωγής του καλλιτέχνη και όχι ως αυτόνομη θεματική.

Μια άλλη βιβλιογραφική περίπτωση συμπερίληψης μυθολογικών θεμάτων με αλχημικό περιεχόμενο είναι οι περιπτώσεις κειμένων που έχουν ως αντικείμενο εξέτασης την αλχημεία και το σύνολο των εικονογραφήσεών της από την Αρχαιότητα έως τον 18ο αιώνα. Αυτά τα κείμενα, συνήθως, επικεντρώνονται σε αποδόσεις εργαστηριακού εξοπλισμού, εικονογραφήσεις χειρογράφων, απεικονίσεις θρησκευτικού χαρακτήρα κτλ., με τη μυθολογία να κατέχει σχεδόν πάντα το μικρότερο ποσοστό ανάλυσης. Ενδεικτικά και χρήσιμα παραδείγματα για τη γενικότερη εικόνα της αλχημείας και της εικονογραφίας αποτελούν τα πρακτικά του συνεδρίου *Alchimie. Art, histoire et mythes* (1995), που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα από αλχημικούς κώδικες της Αρχαιότητας έως αλχημικά λεξικά του 18ου αιώνα, καθώς και το *Alchimia e Iconologia* (1997) του Mino Gabriele που αναφέρεται επίσης σε περιπτώσεις εικονογραφίας από τον Ύστερο Μεσαίωνα έως τη Ρώμη του 17ου αιώνα.

Στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε εργασίες που ασχολούνται με την αλχημική ερμηνεία του συνόλου του έργου ενός καλλιτέχνη και την αλχημική ερμηνεία συγκεκριμένων χώρων με μυθολογικές μορφές. Αναφέρομαι στο *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento* (1970) του Maurizio Fagiolo dell'Arco και στο *Correggio, La Camera Alchemica* (2004) του Michele Frazzi, τα οποία δεν έτυχαν θετικής κριτικής από την επιστημονική κοινότητα. Το πρώτο αναλύει το σύνολο της παραγωγής του Parmigianino ως αλχημικής, βάσει της πληροφορίας που έχουμε από τον Vasari και τον Edoari da Herba,¹³ πως ο καλλιτέχνης ασχολούνταν με τις αλχημικές πρακτικές και το δεύτερο επιδίδεται σε μια ενδιαφέρουσα και περίπλοκη αλχημική

¹³ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, τ. 3 (primo volume della terza parte), Φλωρεντία: appresso i Giunti, 1568, σ. 236· Για τη μαρτυρία του Angelo Maria Edoari da Herba, βλ. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: M. Bulzoni, 1970, σ. 12, 102.

ανάλυση για το νωπογραφικό σύνολο της Camera di San Paolo του ομώνυμου μοναστηριού στην Πάρμα. Κοινό και στις δύο περιπτώσεις είναι ότι οι συγγραφείς αποσυνδέουν τον καλλιτέχνη από το περιβάλλον παραγγελίας των έργων και εξετάζουν τη μορφή του καλλιτέχνη –κατ’ επέκταση και το έργο του– ως εικαστικό αποτέλεσμα ενός αυτόνομου καλλιτεχνικού υποκειμένου. Αυτό όμως, αποτελεί ένα ουσιαστικό πρόβλημα, καθώς οι καλλιτέχνες του 16ου αιώνα, κατά κανόνα, δεν είναι αυτόνομα υποκείμενα, που επιλέγουν τη θεματική των έργων τους, αλλά περισσότερο εκτελούν την επιθυμία του παραγγελιοδότη, ή την ιδέα που προτείνει ο εικονογραφικός σύμβουλος.

Μια διαφορετική προσέγγιση του θέματος εντοπίζεται στη βιβλιογραφία που επικεντρώνεται στην τέχνη της Τοσκάνης, υπό την πατρωνία των Cosimo I και Francesco I de’Medici. Ο ρόλος της Αυλής των Μεδίκων στην τέχνη της Φλωρεντίας, αλλά και ο σημαντικός σωζόμενος όγκος του αρχαιακού υλικού έχουν δημιουργήσει μια στέρεη βιβλιογραφία αναφορικά με την πατρωνία της συγκεκριμένης οικογένειας και την σχέση της με την αλχημεία. Ιδιαίτερη θέση κατέχει η διατριβή του Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I de’Medici in the Palazzo Vecchio in Florence* (1976) και το βιβλίο της Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”: *Lo Studiolo di Francesco I de’Medici. Arte, storia e significati* (2007). Και οι δύο εργασίες πραγματεύονται το studiolo του Francesco I de’Medici, χώρο στον οποίο φυλάσσονταν οι συλλογές σπάνιων και ιδιαίτερων αντικειμένων του Μεγάλου Δούκα, διακοσμημένο με πλήθος μυθολογικών σκηνών. Κύριο θέμα των μελετών είναι η περιγραφή, εξέταση, ταξινόμηση και νοηματοδότηση του χώρου με άξονα τα ενδιαφέροντα του πάτρωνα, στα οποία περιλαμβάνεται και η αλχημεία και σε ορισμένες περιπτώσεις συνδέεται με τα μυθολογικά έργα. Ωστόσο, το βάρος των εργασιών εστιάζει στη συνολική ανάλυση του χώρου ως Wunderkammer και όχι στη θεματική που μας απασχολεί.

Όλα τα παραπάνω είναι μεμονωμένες και γνωστές βιβλιογραφικές περιπτώσεις, που με διάφορους τρόπους εμπλέκονται με το αντικείμενό μας και θα ήταν άσκοπο να αναφερθούμε αναλυτικά στο σύνολο της βιβλιογραφίας, καθώς είναι ιδιαίτερα ανομοιογενής και δεν εξυπηρετεί επακριβώς την παρούσα εργασία. Εξετάζοντας, όμως, το σύνολο της βιβλιογραφίας κατά την έρευνα της παρούσας διατριβής, και βάσει των παραπάνω προβλημάτων, θεωρήσαμε μεθοδολογικά σωστό να δημιουργήσουμε ένα ασφαλές περιβάλλον, μέσα στο οποίο θα κινούνταν αυτή η εργασία. Γι’ αυτόν τον λόγο ορίσαμε συγκεκριμένες παραμέτρους που θα πρέπει να

πληρεί ένα έργο τέχνης με μυθολογική απεικόνιση για να θεωρηθεί αλχημικό και να συμπεριληφθεί στην παρούσα εργασία.

Οι παράμετροι διαιρούνται σε άμεσα και έμμεσα χαρακτηριστικά εικονογραφίας. Στις περιπτώσεις των άμεσων χαρακτηριστικών θεωρείται ένα έργο ως αλχημικό, όταν περιέχει εμφανή στοιχεία σύνδεσης με το αντικείμενο, όπως μια επιγραφή με αλχημικό νόημα ή παραπληρωματικά στοιχεία, που παραπέμπουν στην αλχημεία, π.χ. εργαστηριακός εξοπλισμός, όπως άμβυκες, αποστακτήρες κτλ.

Στις περιπτώσεις που δεν υπάρχουν αυτά τα εμφανή εικονογραφικά στοιχεία, το εξεταζόμενο έργο θα πρέπει να πληρεί τουλάχιστον μία από τις τρεις παραμέτρους, που σχετίζονται με το περιβάλλον δημιουργίας του: **α.** το περιβάλλον της παραγγελίας του –όταν εξετάζουμε τέτοια έργα– να παρουσιάζει αλχημικό ενδιαφέρον, π.χ. η περίπτωση των Μεδίκων, **β.** η λογοτεχνική ή εικονογραφική πηγή του έργου να είναι αλχημική, **γ.** οι πηγές διαμόρφωσης του έργου, π.χ. το εικονογραφικό του πρόγραμμα, να μπορούν να τοποθετήσουν το έργο μέσα σε ένα αλχημικό πλαίσιο. Αναφέρουμε εξ αρχής, ότι η πλειονότητα των εξεταζόμενων έργων, όταν αυτά δεν φέρουν ευδιάκριτα ή άμεσα χαρακτηριστικά, πληρεί τις δύο παραμέτρους και η μία περίπτωση, που εμφανίζει συγκεκριμένες ιδιομορφίες, ως προς τις παραμέτρους, προτείνεται εδώ ως υπόθεση εργασίας.

Τα παραπάνω συνιστούν τη βασική αρχή προσέγγισης των υποψηφίων προς ένταξη έργων κατά τη διάρκεια της σύνταξης της παρούσας εργασίας. Παρόλα αυτά, κάθε περίπτωση είναι διαφορετική και σε συγκεκριμένους χώρους γίνεται πιο περίπλοκη στην αντιμετώπισή της. Για να γίνει κατανοητό αυτό που υποστηρίζουμε θα δώσουμε ένα παράδειγμα έργου που δεν θεωρούμε αλχημικό. Βιβλιογραφικά, έχει υποστηριχθεί πως η διακόσμηση της Sala degli Elementi στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας με τα τέσσερα βασικά στοιχεία (φωτιά, γη, αέρας νερό), αποδοσμένα με τη μορφή μυθολογικών επεισοδίων, είναι ένα αλχημικό νωπογραφικό σύνολο, επειδή τα τέσσερα στοιχεία ως σύνολο συμβολίζουν την ολότητα και τις πιθανές μεταλλαγές της ύλης. Προς υποστήριξη αυτής της θέσης προτείνεται, επίσης, ότι ο παραγγελιοδότης του χώρου, ο Cosimo I, είχε αποδεδειγμένη αλχημική δραστηριότητα. Ωστόσο, αν ανατρέξει κανείς στα *Ragionamenti* του Vasari, δηλαδή στο κείμενο της περιγραφής και επεξήγησης του χώρου, γραμμένο από τον εικονογραφικό του σύμβουλο, βλέπει ότι δεν υπάρχει καμία αλχημική αναφορά στα τέσσερα στοιχεία, παρά μόνο σε μία δευτερεύουσα, σε σχέση με το βασικό θέμα,

μορφή. Επιπλέον, θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας, το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται ένα έργο τέχνης. Αν εξετάσουμε, λοιπόν, την απεικόνιση του σχήματος των τεσσάρων βασικών στοιχείων στην εικονογραφία του 16ου αιώνα, θα δούμε ότι αυτά αποτελούν ένα μοτίβο εξαιρετικά δημοφιλές, επειδή συμβόλιζε τη βασική δομή της κοσμοθεωρίας της περιόδου και όχι επειδή σχετίζεται με την αλχημεία. Άρα, το έργο δεν εμπεριέχει μια αλχημική έννοια, καθώς η δομή που αναπαριστά, υποδηλώνει ένα συγκεκριμένο οντολογικό σχήμα.

Για όλους τους παραπάνω λόγους, κατά τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα σε ένα ευρύ φάσμα πρωτογενών πηγών, χρονολογημένων κυρίως στον 16ο αιώνα, οι οποίες περιγράφονται αναλυτικά στο τμήμα της βιβλιογραφίας. Η ιδιαιτερότητα του αντικειμένου και οι στενοί δεσμοί του με το κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας των εικαστικών έργων που αναλύουμε έκανε σχεδόν επιβεβλημένη τη χρήση πηγών που σχετίζονταν με την ιστορία της τέχνης, την κοινωνική ιστορία, τη φιλολογία και την αλχημεία στον 16ο αιώνα, καθώς, κατά την άποψή μας, μια διεπιστημονική προσέγγιση μπορεί να οδηγήσει στη σαφή εννοιολόγηση του αντικειμένου που μας αφορά, πολλές φορές με την εφαρμογή των πορισμάτων άλλων επιστημών στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης.

Σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, η δομή της παρούσας διατριβής κινείται γύρω από τρεις πυλώνες εργασίας: την αλχημεία, την πατρωνία και τη μυθολογία, με μέσο έκφρασης τα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού. Ο πρώτος τόμος περιλαμβάνει το κύριο σώμα του κειμένου. Δεδομένου ότι βασικό θέμα της εργασίας είναι η αλχημική ερμηνεία της μυθολογίας, στο **πρώτο κεφάλαιο** εξετάζουμε συνοπτικά τα κεντρικά σημεία της εξέλιξης της αλχημείας και τους τρόπους με τους οποίους αυτή μορφοποιήθηκε μέχρι τον 16ο αιώνα. Με εκκίνηση την προσπάθεια μίμησης της φύσης και εφόδιο τα διδάγματα της ελληνικής και αραβικής παράδοσης, ο 16ος αιώνας αξιοποίησε και αναδιαμόρφωσε με βάση τις ανάγκες του όλο το σώμα γνώσης που μπορούμε να ονομάσουμε προεπιστημονική κατάσταση της χημείας, για να καταλήξει σε μια συστηματική προσπάθεια εξερεύνησης και τελειοποίησης της φύσης. Με τη χρήση της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, που λειτούργησε σχεδόν ως προϋπόθεση για την εξέλιξη της αλχημείας στο πέρασμα του χρόνου, με τον εμπλουτισμό των τεχνικών θεωριών από τον αραβικό κόσμο και τις ανάγκες της Δύσης, οι στόχοι της αλχημείας κινήθηκαν προς δύο συγκεκριμένες κατευθύνσεις: τη μεταλλαγή της ύλης και τη χρήση των φαρμακευτικών σκευασμάτων. Αυτή η κατηγοριοποίηση, που προέρχεται από την ιστορία της αλχημείας, θα εφαρμοστεί στο β' μέρος της παρούσας εργασίας και στο

πεδίο της ιστορίας της τέχνης, προσπαθώντας να αποδείξουμε ότι ένα αλχημικό έργο με μυθολογικό θέμα στον 16ο αιώνα έχει σαφή προσανατολισμό σε μια από τις δύο θεματικές.

Για να εξετάσουμε τη διάχυση της αλχημείας στην τέχνη, θα πρέπει να ορίσουμε τους χώρους μέσα στους οποίους αυτή αναπτύχθηκε. Η αλχημεία αποτέλεσε μέρος της ευρύτερης συζήτησης περί της *Φύσης και των μυστικών της*,¹⁴ θεματικής που για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα του ιταλικού χώρου αντιμετωπίστηκε ως συστατικό εξουσίας. Σε αυτό το πλαίσιο, στο **δεύτερο κεφάλαιο**, εξετάζουμε τις περιπτώσεις των Αυλών και των άτυπων επιστημονικών Ακαδημιών, καθώς αυτοί είναι οι δύο εξωπανεπιστημιακοί χώροι που προωθούν την εξέταση των αριστοκρατικών ενδιαφερόντων της γνώσης, της καινοτομίας και του πειραματισμού. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στην περίπτωση των Αυλών, ως δομικού στοιχείου των ανώτερων στρωμάτων, που προσπαθούν να εξερευνήσουν τα μυστικά της Φύσης ως δήλωση εξουσίας, τόσο στον φυσικό κόσμο όσο και στον κοινωνικό ιστό. Χρησιμοποιούμε το παράδειγμα των Αυλών, αφενός επειδή ένα σημαντικό ποσοστό των έργων που εξετάζουμε προέρχεται από τέτοια περιβάλλοντα, αφετέρου επειδή η διαδικασία διαμόρφωσης των Αυλών λειτουργεί ως πρότυπο για τη μορφοποίηση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, που προσπαθούν να μιμηθούν στοιχεία της συμπεριφοράς τους. Σε αυτά τα περιβάλλοντα θεωρούμε πως η γνώση και η κατοχή της αποτελούν ένα ισχυρό συστατικό για την κατασκευή της ταυτότητας του πάτρωνα και της επίδειξης της ισχύος του, τόσο απέναντι στους υποτελείς του όσο και στις υπόλοιπες Αυλές. Τα παραπάνω νοηματοδοτούνται μέσα στο πλαίσιο της συγκρότησης του *πολυμαθούς πρίγκιπα* συνδυαστικά με τις έννοιες της *curiosità* και της *virtuosità* και έκφρασή τους αποτέλεσαν οι συλλογές αντικειμένων και έργων τέχνης στα Wunderkammern, που υπογραμμίζουν την κοινωνική και διανοητική θέση του κατόχου τους.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** εστιάζουμε στις σχέσεις μεταξύ αλχημείας και Αυλών, με πυρήνα την Αυλή των Μεδίκων, αφού αυτή αποτελεί την πλέον πρωτοπόρα, μεταξύ των ιταλικών, σε τεχνολογικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, καθώς επηρεάζει σε μεγάλο

¹⁴ Ο όρος *μυστικά της Φύσης* στον 16ο και 17ο αιώνα αναφέρεται στην προσπάθεια εξερεύνησης των καθολικών αρχών της Φύσης και στην ανακάλυψη της λειτουργίας της. Κατά κανόνα αφορά σε λειτουργίες που δεν είναι ορατές (όπως η διαμόρφωση των μετάλλων στο εσωτερικό της γης), αλλά ίσως μπορούν να γίνουν αντιληπτές μέσω της παρατήρησης ή του πειραματισμού.

ποσοστό τη δομή και τη διάρθρωση του ευρύτερου χώρου της Ιταλίας και στην παρούσα εργασία ένα σημαντικό ποσοστό των εξεταζόμενων έργων είναι αποτέλεσμα της πατρωνίας των Μεδίκων. Επικεντρωνόμαστε στην περίοδο του τοςκανικού Granducato και στην πατρωνία που ανέπτυξαν οι δύο πρώτοι Μεγάλοι Δούκες, ο Cosimo I de' Medici (1569-1574) και ο Francesco I de' Medici (1574-1587). Αντιστοίχως, σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζουμε τους δύο κατεξοχήν αλχημικούς χώρους της Φλωρεντίας, το Studiolo του Francesco I και το Casino di San Marco, με έμφαση στο πρώτο, καθώς η λειτουργία και η δομή του αποτελούν τη θεωρητική προϋπόθεση για την κατανόηση ζωγραφικών έργων, που αναλύουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Έχοντας δώσει το κοινωνικό περίγραμμα μέσα στο οποίο αναπτύσσονται τα έργα που αφορούν στην παρούσα εργασία, συνεχίζουμε, στο **τέταρτο κεφάλαιο**, με το πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας της περιόδου, που σχετίζεται με τη διαμόρφωση πτυχών του Μανιερισμού. Σε άμεσο συσχετισμό με τα προηγούμενα κεφάλαια, και με δεδομένο ότι εξετάζουμε μια τέχνη που είναι εξαρτημένη από τους πάτρωνες, προσεγγίζουμε το φαινόμενο του Μανιερισμού και το στυλ του, ως μια καλλιτεχνική έκφραση του κυνηγιού της γνώσης (venatio) και των εννοιών της curiosità και της virtuosità των Αυλών σε επίπεδο περιεχομένου των έργων. Με άξονα τις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών και τις προσταγές των ειδημόνων (conoscitori)¹⁵, εξετάζουμε πώς μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας του 16ου αιώνα προσαρμόζεται

¹⁵ Χρησιμοποιούμε τον όρο “ειδήμων” για να αποδώσουμε τον όρο conoscitore, ο οποίος σύμφωνα με το *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Βενετία: Giovanni Alberti, 1612 [1η εκδ.], σ. 211-212) δηλώνει: «αυτόν που κατανοεί δια της διανοίας αμέσως, μέσω των αισθήσεων, την ουσία των πραγμάτων». Βάσει αυτού του ορισμού χρησιμοποιούμε τον όρο όχι τόσο για να χαρακτηρίσουμε ένα πρόσωπο που μπορεί να αναγνωρίζει τις στυλιστικές ποιότητες ενός έργου τέχνης, όπως θα γίνει συστηματικά στον 17ο αιώνα από τους A. Bosse, R. de Piles ή F. Baldinucci, αλλά κυρίως ένα πρόσωπο που μέσω της *διάνοιάς* του, μπορεί να αποκωδικοποιεί το νόημα και το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης. Κατ' επέκταση, ο ειδήμων ταυτίζεται με τον μορφωμένο, στη διάκριση μορφωμένων και αδαών, όπως φαίνεται από τις πηγές που αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια. Στην παρούσα εργασία ο όρος αφορά στο κοινό υποδοχής των έργων τέχνης με κοσμικό περιεχόμενο, που προέρχεται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και διαμορφώνεται μέσα στο πλαίσιο κοινωνικής συμπεριφοράς που ορίζει η «λογοτεχνία των τρόπων» (literary of manners), με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Cortegiano* του B. Castiglione. Τα παραπάνω συνδυάζονται με την προσπάθεια λειτουργίας του ατόμου ως *exemplum virtutis* μέσα στο πλαίσιο αναδιαμόρφωσης της εξουσίας και του ρόλου των Αυλών στην ιταλική χερσόνησο κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα.

σε ένα παιχνίδι πρόκλησης της διανοητικής κατάστασης του θεατή, μέσω του οποίου υποστηρίζονται και προωθούνται περίπλοκα και δυσνόητα θέματα τόσο σε επίπεδο φόρμας όσο και περιεχομένου από τους καλλιτέχνες και τους εικονογραφικούς συμβούλους. Με τη σειρά της αυτή η αντίληψη, σε συνάρτηση με την υψηλή αυτοσυνειδησία που εκφράζει ο 16ος αιώνας, τροφοδοτεί μια εκλεπτυσμένη κοινωνία με εξεζητημένη συμπεριφορά, που επιζητά όλο και πιο πολύπλοκα καλλιτεχνικά έργα, ως έκφραση ενός παιχνιδιού εξουσίας με πυρήνα την κικερώνεια ρήση, ότι η δυσκολία διεγείρει τον νου. Τα παραπάνω οδηγούν σε μια νέα θέαση του κόσμου, η οποία εικαστικά βρίσκει εφαρμογή στη *bella maniera* του Vasari, που κινητοποιεί την ευρηματικότητα, τον πειραματισμό και τη *virtuosità* του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά. Αυτός ο τρόπος θέασης του κόσμου λειτουργεί, δηλαδή, ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των απαιτήσεων του πάτρωνα, του ειδήμονα, και του έργου του καλλιτέχνη, καθώς τελικά όλα αυτά συγχρονίζονται με βάση τις ίδιες απαιτήσεις: την κατάκτηση της γνώσης, την υπερκέραση της δυσκολίας και την προβολή της επιδεξιότητας.

Στο **πέμπτο κεφάλαιο** μετακινούμαστε πλέον στον χώρο της μυθολογίας και της επεξεργασίας της στον ιταλικό χώρο. Προϋπόθεση, όμως, για τη δυναμική που θα αναπτύξουν οι μυθολογικές μορφές στην τέχνη του 16ου αιώνα είναι η θέση που αυτή είχε λάβει μέχρι τότε και οι τρόποι με τους οποίους είχε ερμηνευθεί. Γι' αυτόν τον λόγο εξετάζουμε συνοπτικά τις επιβιώσεις της μυθολογίας, όπως ορίστηκαν από τον Jean Seznec, καθώς εύστοχα και με διακριτό τρόπο καθορίζει τις βασικές ερμηνείες της μυθολογίας, που θα λειτουργήσουν ως βάση για τη σχέση της με την αλχημεία στη συνέχεια. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου επικεντρωνόμαστε σε περιπτώσεις κειμένων που θεωρούμε πως καθορίζουν την εξέλιξη της μυθολογίας στον 16ο αιώνα, καθώς η απεικονιστική παράδοση είναι απόλυτα εξαρτημένη από τη λογοτεχνική. Επιλέγουμε τρεις διαφορετικές κατηγορίες κειμένων για να δηλώσουμε τον πολύ μεγάλο και ανομοιογενή όγκο μυθολογικών πληροφοριών που δέχεται ο καλλιτεχνικός κόσμος του 16ου: **α.** οι μυθογράφοι, που συγκεντρώνουν και συστηματοποιούν πηγές και ερμηνείες μύθων, **β.** ο Οβίδιος, που παραμένει μια από τις πιο δημοφιλείς μυθολογικές πηγές της περιόδου, εικονογραφείται, ενώ **γ.** τα ιερογλυφικά και τα εμβλήματα δημιουργούν νέες κατηγορίες χρήσης των μυθολογικών μορφών. Με λίγα λόγια, ο 16ος αιώνας είναι η περίοδος κατά την οποία το μυθολογικό *corpus* ανασυντάσσεται. Η απεικονιστική και η λογοτεχνική παράδοση ενώνονται, αφού τα κείμενα εικονογραφούνται και η χρήση τους έχει καταλυτικό ρόλο όχι μόνο για τους εικονογραφικούς συμβούλους, αλλά και για τους ίδιους τους καλλιτέχνες, που

δυνητικά μπορούν να επεξεργαστούν μόνοι τους ένα θέμα, διαρρηγνύοντας την παραδοσιακή δομή πάτρωνα – εικονογραφικού συμβούλου – καλλιτέχνη. Η σταδιακή χρήση της ιταλικής γλώσσας έναντι της λατινικής στην πλειονότητα των κειμένων που εξετάζονται στο κεφάλαιο αποδεδειγμένα τη μυθολογική γνώση και πληροφορία από τους λόγιους και τη διαχέει σε κατώτερα κοινωνικά στρώματα, όπως οι ζωγράφοι και στην περίπτωσή μας οι αλχημιστές. Παράλληλα, επικαιροποιείται ένας δημοφιλής τρόπος ερμηνείας της μυθολογίας, η αλληγορία, που, ενώ αποβάλλει από τους μύθους τα ηθικοπλαστικά νοήματα του Μεσαίωνα, εφευρίσκει, με την «τεχνική του πέπλου», νέες κατευθύνσεις χρήσης και ερμηνείας.

Το πρώτο μέρος της εργασίας ολοκληρώνεται με το **έκτο κεφάλαιο** και τη σύνδεση μεταξύ αλχημείας – μυθολογίας, που θεωρούμε ότι στον 16ο αιώνα διαμορφώνεται είτε ως μεταφορά είτε ως μια ιδιαίτερη κατηγορία αλληγορίας. Καθοριστικό ρόλο θα παίξουν τα σχήματα αντιστοιχίας μεταξύ πλανητών (πλανητικών θεοτήτων) και μετάλλων. Αυτά θα καθορίσουν τη δημιουργία μιας μυστικής γλώσσας για τους αλχημιστές, που διαφυλάσσουν το αντικείμενο της αλχημείας από τα αδιάκριτα και εχθρικά βλέμματα, κατοχυρώνοντας την ίδια στιγμή ένα φάσμα τεχνικών εργασιών. Παράλληλα, θα δούμε πώς με το πέρασμα του χρόνου, εκτός από τη χρήση της μυθολογίας ως μεταφοράς, αρχίζει να αναπτύσσεται η αλληγορία και αυτό οφείλεται σε δύο παράγοντες. Ο πρώτος είναι το σώμα κειμένων που διασώζεται από το Βυζάντιο μέχρι τον 15ο αιώνα, όπου πλέον εκτός από μυθολογικές θεότητες, υπό τη μορφή πλανητών, οι αναφορές στην αλχημεία διανθίζονται με μυθολογικά επεισόδια, όπως ο Δευκαλίωνας και η Πύρρα, ή μυθολογικούς κύκλους, με τη μερίδα του λέοντος να κατέχουν τα Αργοναυτικά. Με αφορμή την αλχημεία, οι μύθοι αρχίζουν να αποτελούν ένα ζωτικό κομμάτι στο δίπολο τέχνης – φύσης, καθώς αρχίζει να διαφαίνεται η ιδέα ότι συγκεκριμένοι μύθοι σχετίζονται με τη μεταμόρφωση της ύλης και την έννοια της μεταμόρφωσης στην αλχημεία. Ο δεύτερος και καθοριστικός παράγοντας, που θα εγκαθιδρύσει τη σχέση μυθολογίας – αλχημείας και, κατά την άποψή μας, θα οδηγήσει στην απεικόνιση των μυθολογικών μορφών με αλχημικό περιεχόμενο, είναι πρωτίστως η θεωρία της *Prisca theologia* και της *Theologia poetica*, που θα δημιουργήσουν μια νέα αντίληψη για την Αρχαιότητα, τη γνώση και τους μύθους. Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια της αλληγορίας, με οδηγό την «τεχνική του πέπλου», θα αναπτύξει στον αλχημικό χώρο μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, προβάλλοντας μια νέα χρήση της μυθολογίας.

Το **δεύτερο μέρος** της εργασίας περιλαμβάνει τις αναλύσεις των έργων και χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Το **πρώτο κεφάλαιο** περιλαμβάνει έργα που αφορούν στη φαρμακευτική αλχημεία και το **δεύτερο κεφάλαιο** ασχολείται με έργα που αφορούν στη μεταστοιχειωτική αλχημεία. Και τα δύο κεφάλαια περιέχουν έργα μανιεριστικής παραγωγής, μαζί με την περίπτωση μιας τοιχογραφίας αποδιδόμενης στον Caravaggio, που τοποθετείται χρονολογικά στο μεταίχμιο μεταξύ Μανιερισμού και Μπαρόκ και μπορεί να θεωρηθεί ως ένα παράδειγμα ενδιάμεσης περίπτωσης ή πρόσληψης στοιχείων του Μανιερισμού. Το σύνολο των έργων εστιάζει, εκτός από τη στυλιστική ανάλυση, στη χρήση της μυθολογικής μορφής υπό το πρίσμα της μυθολογίας, σε λογοτεχνικό και απεικονιστικό επίπεδο, και στις συνδέσεις που αυτά έχουν με το κοινωνικό περιβάλλον, όπως αυτό περιγράφηκε στο πρώτο μέρος της εργασίας. Τέλος, στο **τρίτο κεφάλαιο** του δεύτερου μέρους αναλύεται μια περίπτωση εικαστικού συνόλου, με θέμα και τη φαρμακευτική και τη μεταστοιχειωτική αλχημεία και αφορά σε τμήμα της διακόσμησης του Palazzo Fava στην Μπολόνια από τους Agostino, Ludovico και Annibale Carracci, το 1584. Παρότι η περίπτωση του Palazzo Fava δεν σχετίζεται με τη μανιεριστική τεχνοτροπία, περιλαμβάνεται εδώ, καθώς εντάσσεται στα χρονολογικά και γεωγραφικά όρια της παρούσας εργασίας και μοιράζεται το ίδιο κοινωνικό πλαίσιο με τα έργα των προηγούμενων κεφαλαίων.

Ο πρώτος τόμος ολοκληρώνεται με τα **συμπεράσματα**, τον **τεκμηριωμένο κατάλογο των εξεταζόμενων έργων**, τα **παραρτήματα** και τη **βιβλιογραφία**.

Για τον κατάλογο των έργων θα πρέπει να σημειώσουμε ότι σε κάποιες περιπτώσεις δεν στάθηκε δυνατή η μέτρηση των διαστάσεων των νωπογραφικών έργων και σε περιπτώσεις που οι υπεύθυνοι των συλλογών δεν απάντησαν στο αίτημά μας για τις ακριβείς διαστάσεις, αυτά δηλώνονται με την ένδειξη: χ. δ. (χωρίς διαστάσεις). Όλα τα εξεταζόμενα έργα δηλώνονται στο κείμενο με την ένδειξη κατ. (κατάλογος). Για τα παραρτήματα, αναφέρουμε ότι διακρίνουμε σε: **παράρτημα I** περιπτώσεις δημοσιευμένων πρωτογενών πηγών, που θεωρούμε ότι χρειάζεται, για λόγους κατανόησης των έργων, να αποδοθούν ολόκληρες και σε **παράρτημα II** τις περιπτώσεις αδημοσίευτων πρωτογενών πηγών, που εντοπίσαμε κατά τη διάρκεια της διατριβής. Οι εικόνες του κύριου σώματος του κειμένου, ως συνοδευτικό υλικό, περιλαμβάνονται στον δεύτερο τόμο και δηλώνονται με την ένδειξη εικ. (εικόνες).

Επίσης, η πλειονότητα των μεταφράσεων είναι δική μας και σε διαφορετική περίπτωση δηλώνεται ο μεταφραστής. Οι αρχαίες πηγές στο κύριο σώμα της εργασίας

παρατίθενται κωδικοποιημένες και αναλύονται στο τμήμα της βιβλιογραφίας, ενώ για το σύνολο των πηγών διατηρείται η ορθογραφία των κειμένων.

Η έρευνα για την εκπόνηση της διατριβής διεξήχθη κατά κύριο λόγο στις πόλεις της Φλωρεντίας, της Ρώμης, της Μπολόνιας, της Βενετίας, της Πάρμας, του Παρισιού και του Λονδίνου, πόλεις όπου επετράπη η αυτοψία του συνόλου των εξεταζόμενων έργων και η βιβλιογραφική εμβάθυνση σε εξειδικευμένες βιβλιοθήκες και αρχεία. Πιο συγκεκριμένα, ουσιαστικό πυρήνα εργασίας για το σύνολο των ετών της εκπόνησης της διατριβής αποτέλεσε το κέντρο Αναγεννησιακών σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard (Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies) στο Φιέζολε της Φλωρεντίας, καθώς και οι βιβλιοθήκες του Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (INSR), του Kunsthistorisches Institut και η Biblioteca degli Uffizi στη Φλωρεντία. Περαιτέρω έρευνα πραγματοποιήθηκε στη βιβλιοθήκη της Fondazione Giorgio Cini και στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας, στη Fondazione Federico Zeri και στη βιβλιοθήκη της Sezione di Arti visive “I. B. Supino” (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna) της Μπολόνιας και στη βιβλιοθήκη του Warburg Institute στο Λονδίνο. Αντίστοιχα, η αρχειακή έρευνα βασίστηκε στις συλλογές των κρατικών αρχείων της Φλωρεντίας (ASF), του Αρέτσο (ASA) και της Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), καθώς και στα αρχεία και τις φωτογραφικές συλλογές του Μουσείου του Λούβρου, της Bibliothèque nationale de France, του Βρετανικού Μουσείου και του Warburg Institute στο Λονδίνο.

**Α΄ ΜΕΡΟΣ
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄: Η αλχημεία ως ιστορικό φαινόμενο

Βιβλιογραφικά, η ιστορία της δυτικής αλχημείας¹⁶ μέχρι τον 16ο αιώνα, που αφορά στο δικό μας πεδίο εξέτασης, διαμορφώνεται γύρω από τρεις μεγάλους άξονες, που αφορούν σε διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους και στην άνθιση διαφορετικών πολιτισμικών συστημάτων γύρω από τη λεκάνη της Μεσογείου. Οι άξονες αυτοί διαρθρώνονται βάσει της κειμενικής παράδοσης και έλκουν την ονομασία τους από τη γλώσσα των κειμένων, που κατ' επέκταση δηλώνουν και τις γεωγραφικές περιοχές ανάπτυξης του αντικειμένου. Απαρχή θεωρείται η ελληνο-αιγυπτιακή Αρχαιότητα και μέρος της βυζαντινής περιόδου για το διάστημα μεταξύ 3ου και 10ου αιώνα. Στη συνέχεια ακολουθεί η αραβική περίοδος αλχημικών κειμένων, που παράγει κείμενα από τον 8ο έως τον 15ο αιώνα και καταλήγει στη μεσαιωνική-λατινική περίοδο αλχημικών κειμένων, η οποία σηματοδοτεί την ανάπτυξη της αλχημείας στον ευρωπαϊκό χώρο και εκτείνεται μεταξύ Μεσαίωνα και 17ου αιώνα.

Ο παραπάνω διαχωρισμός μπορεί να γίνει ακόμη πιο σχηματικός και λειτουργικός, αν τελικά ορίσουμε δύο παραδόσεις, οι οποίες προσφέρουν τα βασικά

¹⁶ Η λέξη αλχημεία προέρχεται από το θέμα χημ- του ελληνικού ρήματος χέω (= χύνω, λιώνω) και το πρόθεμα αλ (al-), δηλαδή το αραβικό οριστικό άρθρο. Ετυμολογικά το θέμα χεF-> και με μετάπτωση χυ-, σχετίζεται με την ομόρριζη λέξη χυμός και χυμεία. Από τη σύνθεση του ελληνικού ρήματος και του αραβικού άρθρου προκύπτει η λέξη αλχημεία (al- kimīyā). Τόσο η ελληνική λέξη, όσο και η αραβοποιημένη εκδοχή της δηλώνουν την ίδια διαδικασία, δηλαδή την τέχνη του λιώνω / χύνω (χέειν) κάποιο μέταλλο. Βιβλιογραφικά γνωστή, αλλά λιγότερο πιθανή, είναι η ερμηνεία που σχετίζει την καταγωγή της λέξης με το μυθικό πρόσωπο Chemes / Chymes, ένας από τους «γιους του Θεού», σύμφωνα με το απόκρυφο βιβλίο του Ενώ στην εβραϊκή μυθολογία. Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία η λέξη βασίζεται στο κείμενο του Πλουτάρχου, *Περί Ίσιδος και Όσιριδος*, όπου στο χωρίο XXXIII αναφέρεται: «Ἐτι τὴν Αἴγυπτον ἐν τοῖς μάλιστα μελάγγειον οὖσαν, ὥσπερ τὸ μέλαν τοῦ ὀφθαλμοῦ, Χημίαν καλοῦσι». Εδώ, η αιγυπτιακή λέξη kmt, που δηλώνει το μαύρο χρώμα της Αιγύπτου ή λειτουργεί ως συνώνυμο της ίδιας της λέξης Αίγυπτος, θα μπορούσε να σημαίνει “Αιγυπτιακή τέχνη”. Για την ετυμολογία και τις εκδοχές προέλευσης της λέξης βλ. REAL, τ.1, στ. 1338· Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, τ. 1, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1923, σ. 13· William R. Newman – Lawrence M. Principe, “Alchemy vs. Chemistry: The Etymological Origins of a Historiographic Mistake”, ό. π., σ. 38· Mino Gabriele, *Alchimia e iconologia*, Ούντινε: Forum, 2008, σ. 23-24.

εργαλεία για τη διαμόρφωση της αλχημείας στην Ιταλία του 15ου και 16ου αιώνα: την ελληνική και την αραβική παράδοση. Η πρώτη, η ελληνική, προσφέρει ένα ισχυρό θεωρητικό πλαίσιο, αυτό της φυσικής φιλοσοφίας, που θα παραμείνει θεμελιώδες για τη δυτική σκέψη μέχρι τον 17ο αιώνα, ενώ η δεύτερη, η αραβική, θα συστηματοποιήσει τις πρακτικές εργασίες και θα δώσει τη βασική θεωρία του πεδίου. Αυτές τις δύο παραδόσεις θα παραλάβει ο ιταλικός χώρος στον Μεσαίωνα και, αφού τις προσαρμόσει στα δεδομένα της ιταλικής πραγματικότητας, θα εμφυσήσει νέα πνοή στις πειραματικές και προεπιστημονικές διεργασίες που αναπτύσσονται στον 16ο αιώνα.

Στις παρακάτω ενότητες δεν γίνεται εξονυχιστική παρουσίαση του θέματος, παρά δίνονται οι βασικές γραμμές σκέψης, εστιάζοντας μόνο στις κομβικές εξελίξεις κάθε παράδοσης, για να δούμε, έστω γραμμικά, την ανάπτυξη του αντικείμενου και την πρόσληψή του στην Ιταλία του 15ου και 16ου αιώνα, αλλά και την αποτύπωσή του σε εικαστικά έργα της περιόδου.

1.1. Η φυσική φιλοσοφία και η γέννηση των τεχνικών εργασιών.

Η αρχαιοελληνική φυσική φιλοσοφία, με βασικό της αντικείμενο τη φύση της ύλης και τις διάφορες μεταλλαγές της, λειτούργησε ως καμβάς για τη διαμόρφωση της αλχημείας, μιας τέχνης που επεδίωκε τη *μίμηση της φύσης* σε επίπεδο ύλης και διερευνούσε τις δυνατότητες μεταλλαγής της.

Η πρώτη έκφραση σχετικά με τη θεωρητική θεμελίωση της ύλης ξεκινά από τους **Προσωκρατικούς** φιλοσόφους,¹⁷ σε μια προσπάθεια ανάλυσης της προέλευσης των διαδικασιών μετασχηματισμού της ύλης. Ο Θαλής (640 ή 624 – 546 π. X.) υποστήριξε ότι αρχή όλων είναι το στοιχείο του νερού, ο Ηράκλειτος (π. 544 – π. 484 π. X.) το στοιχείο της φωτιάς και ο Αναξίμανης (585 – 528 π. X.) αυτό του αέρα.

Ιδιαίτερη θέση σε αυτό το σύστημα σκέψης κατέχει ο **Εμπεδοκλής** (495 – 435 π. X.), ο οποίος πίστευε ότι η γέννηση του κόσμου και οι κοσμικές μεταβολές οφείλονται σε τέσσερις θεμελιώδεις υποστάσεις, τις *ρίζες* ή *ριζώματα*, δηλαδή τη γη, τη φωτιά, τον αέρα και το νερό. Αυτά συνδυασμένα σε ακέραιες αναλογίες σχηματίζουν μείγματα. Είναι, σύμφωνα με τον Εμπεδοκλή, αυθύπαρκτα, αλλά δεν εμφανίζονται πάντοτε σε εμάς, αφού ενίοτε αναμειγνύονται μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο αποτελούν αμετάβλητες πρώτες ύλες, οι οποίες στη συνέχεια έγιναν γνωστές ως τα τέσσερα βασικά στοιχεία της φύσης. Οι μεταξύ τους σχέσεις διέπονται από την επίδραση δύο κοσμικών δυνάμεων, της *φιλότητας*, η οποία τα συνενώνει, και του *νείκους*, το οποίο τα διαχωρίζει.¹⁸

Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθούν οι κοσμολογικές απόψεις του **Αριστοτέλη** (384 – 322 π. X.). Σύμφωνα με αυτόν, το σύμπαν είναι σφαιρικό και οι κινήσεις των άστρων και των πλανητών διέπονται από ένα σύστημα ομόκεντρων σφαιρών με κέντρο τη γη. Οι σφαίρες αποτελούνται α. από το *πέμπτο στοιχείο* (το

¹⁷ Geoffrey S. Kirk, John E. Raven, Malcom Schofield, *Οι προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*, μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: MIET, 1998, σ. 89 – 219.

¹⁸ Daniel Graham, «Εμπεδοκλής και Αναξαγόρας: Η απάντηση στον Παρμενίδη», στο A. A. Long (επιμ.), *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι, συναγωγή συστατικών μελετημάτων*, επιμέλεια: Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μετάφραση: Θεοδόσης Νικολαΐδης – Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα: Παπαδήμας, 2005, σ. 244 – 245.

πρώτον σώμα ή πεμπτουσία ή αιθέρας), που είναι αγέννητο και άφθαρτο και β. από την εσώτατη σφαίρα, δηλαδή αυτή της Σελήνης, που βρίσκεται κοντά στη γη. Η περιοχή κάτω από τη Σελήνη (ο υποσελήνιος τόπος) είναι ο γήινος κόσμος, ο οποίος υπόκειται σε γένεση και φθορά. Αυτός αποτελείται από τις τέσσερις αρχές (θερμό, ψυχρό, υγρό, ξηρό), οι οποίες, όταν συνδυάζονται, παράγουν τα τέσσερα σώματα (γη, νερό, φωτιά, αέρας),¹⁹ από τα οποία αποτελούνται όλα τα υλικά πράγματα. Τέλος, θυμίζουμε ότι στο σύμπαν του Σταγειρίτη φιλοσόφου αποτυπώνεται και η *Θεωρία των αναθυμιάσεων*,²⁰ η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο στη θεωρία της αλχημείας των μεταγενέστερων περιόδων, γιατί σύμφωνα με αυτήν, οι αναθυμιάσεις, που βρίσκονται στο εσωτερικό της γης, σχηματίζουν τα ορυκτά και τα μέταλλα. Η γη, καθώς θερμαίνεται από τον ήλιο, αναδίδει δύο είδη αναθυμιάσεων: η πρώτη, που βγαίνει από τη γη, είναι θερμή και ξηρή (*ἀτμιώδης ἀναθυμίασις*) όμοια με τον ατμό, ενώ η δεύτερη, προερχόμενη από τη γη και τον αέρα, είναι ψυχρή και ξηρή (*καπνώδης ἀναθυμίασις*), όμοια με τον καπνό. Αυτές, ανάλογα με τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό της γης και με τις αλληλεπιδράσεις τους στις πέτρες, δημιουργούν τα μέταλλα και τα ορυκτά.

Τέλος, σημαντικό ρόλο κατείχε η έννοια της «κοσμικής συμπάθειας» της Νεοπλατωνικής φυσικής φιλοσοφίας του **Πλωτίνου** (π. 203 – 270), που αποδείχθηκε τόσο ισχυρή στο πέρασμα του χρόνου, ώστε λειτούργησε σχεδόν ως προϋπόθεση της αλχημείας, κυρίως σε ό,τι αφορά τη σχέση φύσης-ανθρώπου. Σύμφωνα με αυτήν, αφού το σύμπαν αποτελεί μια ολότητα και διέπεται από ενότητα, υφίσταται ανταπόκριση, συσχέτιση και ενότητα μεταξύ των τμημάτων του, ανοίγοντας έτσι, τον δρόμο για τη θεωρία του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου,²¹ όπου ό ένας είναι αντανάκλαση του άλλου.

Με πυρήνα την αριστοτελική θεωρία των αναθυμιάσεων και τη διαμόρφωση των πετρωμάτων στο εσωτερικό της γης, άρχισε να διαμορφώνεται η ιδέα της αλχημείας, όχι τόσο ως ένα αυτόνομο σύνολο διαδικασιών, αλλά περισσότερο ως

¹⁹ Ο Αριστοτέλης δεν δέχεται τα «στοιχεία» του Εμπεδοκλή. Γι' αυτόν είναι τα «πρώτα σώματα» και μόνο καταχρηστικά χρησιμοποιεί τον όρο «στοιχεία».

²⁰ *Meteorologica*, III, 378a-b.

²¹ Αυτό το σχήμα αφορά την αρχή της αντιστοιχίας. Ο μικρόκοσμος συνδέεται με τον άνθρωπο και ο μακρόκοσμος με το σύμπαν. Βάσει αυτής της αρχής ο υλικός κόσμος είναι αντανάκλαση των αθέατων δυνάμεων των θεοτήτων και έτσι π.χ. τα πετρώματα μπορούν να εκφράζουν υπερβατικές δυνάμεις. Το τελευταίο παράδειγμα θα βρει την απόλυτη έκφραση του στην αντιστοιχία μετάλλων – πλανητικών θεοτήτων, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

παρακλάδι των τεχνικών εργασιών σε εργαστήριο, που σχετίζονταν με την επεξεργασία των ορυκτών και των μεταλλευμάτων. Τα τεκμήρια που σώζονται από την Αρχαιότητα είναι ελάχιστα, ανήκουν στην κειμενική παράδοση και στοχεύουν στην εξυπηρέτηση όσων εργάζονται ως τεχνίτες. Πρόκειται για πρακτικές συνταγές εργαστηρίου, πιθανόν απευθυνόμενες σε μεταλλουργούς και χρυσοχόους, και στοχεύουν στην προετοιμασία κραμάτων σε μια προσπάθεια *μίμησης* του χρυσού και του άργυρου ή πολύτιμων λίθων μέσω διαδικασιών βαφής.²²

Είναι η περίοδος των μεμονωμένων συγγραφέων,²³ όπως ο **Ψευδο-Δημόκριτος**²⁴ (π. 300 μ. Χ.), που δίνει συνταγές για βάμματα, ή ο **Ζώσιμος ο Πανοπολίτης**²⁵ (350 – 420), που κάνει λόγο για τη χρήση κλιβάνων και το σχήμα των αγγείων που θα πρέπει να χρησιμοποιούνται· πρόκειται δηλαδή, για ψήγματα μιας πρακτικής που βρίσκεται στα σπάργανα και πρωτίστως προσπαθεί να *συστηματοποιήσει* τους τρόπους εργασίας. Το ίδιο αποσπασματική παραμένει η γνώση που έχουμε για την περίοδο του Βυζαντίου και παρότι εξακολουθεί η επικέντρωση στις

²² Αναφέρομαι στους λεγόμενους «Πάπυρους Λέυντεν και Στοκχόλμης» του 3ου αιώνα μ. Χ, τους οποίους ο Γάλλος χημικός Pierre Marcellin Berthelot συμπεριέλαβε στις απαρχές της ελληνο-αιγυπτιακής αλχημείας. Βλ. Pierre Marcellin Berthelot, *Les Origines de l' alchimie*, Παρίσι: G. Steinheil, 1885· Edmund von Lippmann, *Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik*, Βερολίνο: Springer, 1923, σ. 1 – 27· Arthur John Hopkins, *Alchemy Child of Greek Philosophy*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1934· William R. Newman, *Promethean Ambitions*, ό. π., σ. 26 – 28· William B. Jensen (επιμ.), *The Leyden and Stockholm Papyri. Greco-Egyptian Chemical Documents from the early 4th century AD.*, Oesper Collection in the History of Chemistry, Σινσινάτι: Univeristy of Cincinnati, 2008.

²³ Για την εξαντλητική μελέτη της περιόδου βλ. Jack Lindsay, *The origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Λονδίνο: Muller, 1970. Ο ουσιαστικός πυρήνας κειμένων αλχημείας που σώζονται τόσο για την ελληνο-αιγυπτιακή όσο και για τη βυζαντινή περίοδο είναι αυτός που παρέχεται μέσω της συλλογής του *Corpus alchemicum graecum*. Δημιουργημένο μεταξύ 7ου και 11ου αιώνα, τα κείμενα που περιέχει χρονολογούνταν μεταξύ 1ου και 8ου αιώνα, οι συγγραφείς τους απολάμβαναν της αποδοχής των Βυζαντινών και θεωρούνταν διαμορφωτές του πεδίου.

²⁴ Αντλεί πληροφορίες από τον Βώλο Μενδήσιο (π. 300 π. Χ.), που με τη σειρά του είχε ασχοληθεί με τον χρυσό, με τον άργυρο και τις χρωστικές ουσίες.

²⁵ Θεωρείται από τους σημαντικότερους Έλληνες αλχημιστές, ο οποίος επηρέασε σε μεγάλο βαθμό μεταγενέστερους αλχημιστές και ενσωμάτωσε γνωστικιστικά στοιχεία στο έργο του. Βλ. Shannon L. Grimes, *Zosimus of Panopolis: Alchemy, nature, and religion in Late Antiquity*, αδημ. διδακτ. διατριβή, Syracuse University, 2006.

τεχνικές πληροφορίες,²⁶ αρχίζουν να διαφαίνονται κάποια παραδείγματα μετακίνησης των ενδιαφερόντων έξω από τον κύκλο των αμιγώς «εργαστηριακών» διαδικασιών. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Στέφανος ο Αλεξανδρεύς (7ος αιώνας), ο οποίος συνδύασε στοιχεία του Χριστιανισμού με ιδέες και έννοιες των Πυθαγορείων και του Πλατωνισμού,²⁷ για να προωθήσει την πνευματική διαδικασία, στην οποία πρέπει να περιέλθει ο αλχημιστής, ώστε να επιτελέσει το έργο του.

Ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτές τις αποσπασματικές πληροφορίες για την εξέλιξη της αλχημείας, την περίοδο του Βυζαντίου, έχει μια μαρτυρία περί αλχημείας σε ένα μη αλχημικό κείμενο,²⁸ στο λεξικό του *Σουίδα* (10ος αιώνας). Σε αυτό, η λέξη «χημεία»²⁹ δηλώνεται ως «ή τοῦ ἀργῦρου καί χρυσοῦ κατασκευή», ταυτίζοντας έτσι την αλχημεία με τη λέξη χημεία. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο λήμμα αναφέρεται ότι ο Διοκκλητιανός (245 – 312 μ. Χ.), αφού διερεύνησε τα παλαιά βιβλία για τη χημεία του αργύρου και του χρυσού, τα έκαψε, για να μην φέρουν με την τέχνη αυτή πλούτη στους Αιγυπτίους και να μην έχουν, έτσι, περιουσία που θα αντιπαρατίθεται στους Ρωμαίους.³⁰ Παρότι το λήμμα του Σουίδα αποτελεί ένα μόνο παράδειγμα, θεωρούμε ότι η συμπερίληψή του σε ένα λεξικό είναι ενδεικτική της διάδοσης που είχαν γνωρίσει οι πρακτικές της αλχημείας, αλλά και της θέσης της απέναντι στις κρατικές αρχές, ως δυνητικής προϋπόθεσης για την ανεξέλεγκτη παραγωγή χρυσού, η οποία θα μπορούσε να απειλήσει τη συνοχή του κοινωνικού συνόλου μέσω του αναπάντεχου πλουτισμού μεμονωμένων μελών της. Πλέον, ακόμη και αν οι στόχοι της αλχημείας ή της βυζαντινής «χημείας» δεν ήταν γνωστό αν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν, λαμβάνονταν υπόψη ως μια πηγή γνώσης, που δεν θα έπρεπε να είναι προσβάσιμη στο ευρύ κοινό, καθώς απειλούσε με διάφορους τρόπους τη συνοχή του.

²⁶ Η μετάβαση από την Αρχαιότητα στο Βυζάντιο σηματοδοτείται από τον Ολυμπιόδωρο (6ος αιώνας), ο οποίος κινήθηκε στο ίδιο κλίμα γνωστικισμού με τον Ζώσιμο και επέδειξε μεγάλη εξοικείωση τόσο με τις πρακτικές της αλχημείας όσο και με τον εργαστηριακό εξοπλισμό.

²⁷ Βλ. και Maria Papathanassiou, “Stephanus of Alexandria: Pharmaceutical Notion and Cosmology in his alchemical work”, *Ambix*, τχ. 37, αρ. 3 (Νοέμβριος 1990), σ. 125 κ.ε.

²⁸ Για το θέμα αυτό βλ. Γεράσιμος Μέριανος – Σάντυ Σακορράφου, «Μαρτυρίες περί αλχημείας στο Βυζάντιο σε μη αλχημικά κείμενα», στο *Επιστήμη και Τεχνολογία. Ιστορικές και ιστοριογραφικές μελέτες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2013, σ. 45 – 65.

²⁹ *Suidae Lexicon, Graece & Latine*, τ. 3, Κέμπριτζ: Typis Academmicis, 1705, σ. 669.

³⁰ Ο. π., σ. 669.

Κοινό τόπο των παραπάνω παρατηρήσεων αποτελεί το γεγονός ότι οι εμπλεκόμενοι με την αλχημεία φαίνεται να δανείζονται τις τεχνικές ή ακόμη και τα εργαλεία των τεχνιτών της περιόδου, για την επίτευξη της *μίμησης της φύσης* και τη δημιουργία της *χρυσοποιίας* ή της *αργυροποιίας*. Άρα, πρωταρχικός στόχος της αλχημείας, τουλάχιστον μέχρι την περίοδο του Βυζαντίου, είναι η μεταστοιχείωση της ύλης και η δημιουργία χρυσού ή άργυρου.

1.2. Το θεωρητικό υπόβαθρο του αραβικού κόσμου

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος της εξέλιξης της αλχημείας από τον 8ο αιώνα³¹ και μετά τοποθετείται στον αραβικό κόσμο, που παραμένει εξίσου προβληματικός σε επίπεδο πηγών,³² όμως είναι αυτός που ενσωματώνει στοιχεία διαφορετικών φιλοσοφιών και παράγει τη σημαντικότερη θεωρία στην ιστορία της αλχημείας.

Μια από τις πρώτες γραπτές πηγές που θα πρέπει να έχει κανείς στο μυαλό του είναι το *Tabula Smaragdina* (*Ο Σμαραγδένιος Πίνακας*), ένα κείμενο της ερμητικής παράδοσης, η πρώτη έκδοση του οποίου τοποθετείται στον 8ο αιώνα και αποδίδονταν στον Balinas (Ψευδο-Απολλώνιος ο Τυανεύς).³³ Παρότι ο πρόκειται για ένα μικρό σε έκταση κείμενο, και ιδιαίτερος προβληματικό συντακτικά, είναι σημαντικό, γιατί συνδέει την αλχημεία με την παράδοση του Ερμητισμού και Νεοπλατωνικές έννοιες,

³¹ Η τυπική εκκίνηση της αραβικής παράδοσης τοποθετείται το 640, όταν με την κατάληψη της Αλεξάνδρειας, ο μουσουλμανικός κόσμος ήρθε σε επαφή με την ελληνική παράδοση και αναπτύχθηκε ένα «μεταφραστικό κίνημα» από το χαλιφάτο των Αββασιδών, που προώθησε τις μεταφράσεις αρχαιοελληνικών φιλοσοφικών κειμένων, αλλά και πραγματείες που σχετίζονταν με την τεχνολογία, τη μηχανική και τη χημεία. Βλ. Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 28 – 29.

³² Ουσιαστικό πρόβλημα παραμένει έως σήμερα, ο μη μεταφρασμένων όγκος κειμένων.

³³ Το *Tabula Smaragdina* πρωτοβρέθηκε στο *kitab sir al-khaliqia* (*Το βιβλίο του Μυστικού της Δημιουργίας*). Για το κείμενο βλ. ενδεικτικά E. J. Holmyard, “The Emerald Tablet”, *Nature*, τχ. 112 (1923), σ. 525 – 526· Florian Ebeling, *The secret history of Hermes Trismegistus: hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ίθακα: Cornell University Press, 2007, σ. 48 – 50.

και, καθώς συνοψίζει τις αρχές των αλλαγών της Φύσης, βρίσκεται στη ρίζα των αλχημικών θεωριών:³⁴

Αληθώς, βεβαίως και αναμφιβόλως.

Οτιδήποτε βρίσκεται κάτω είναι σαν αυτό που βρίσκεται πάνω, κι αυτό που βρίσκεται πάνω είναι σαν αυτό που βρίσκεται κάτω, για να ολοκληρώσει τα θαύματα ενός μόνο πράγματος.

Όπως όλα τα πράγματα προέρχονται από το ένα Μοναδικό, κατά τον ίδιο τρόπο, με προσαρμογή, γεννήθηκαν [αυτά] από αυτό το μοναδικό πράγμα.

Πατέρας του είναι ο Ήλιος και μητέρα του η Σελήνη. Ο άνεμος το έφερε στην κοιλιά του· τροφός του είναι η Γη.

Είναι πατέρας όλων των θαυμάτων του κόσμου.

Η δύναμή του είναι τέλεια αν μετουσιωθεί σε γη.

Ξεχωρίζει τη γη από τη φωτιά και το λεπτό από το χοντροκομμένο, ήρεμα και με μεγάλη φρόνηση.

Υψώνεται από τη γη προς τον ουρανό και ξανακατεβαίνει προς τη γη, δεχόμενο έτσι τη δύναμη των ανώτερων και κατώτερων πραγματικοτήτων. Μ' αυτό τον τρόπο θα κερδίσεις τη δόξα ολόκληρου του κόσμου και κάθε είδους σκοτάδι θ' απομακρυνθεί από σένα.

Η δύναμη των δυνάμεων είναι αυτή που εκτείνει τη νίκη της πάνω σ' όλα τα λεπτεπίλεπτα πράγματα και διαπερνά όλα τα στερεά.

Έτσι δημιουργήθηκε ο μικρός κόσμος, σύμφωνα με το πρότυπο του μεγάλου κόσμου. Από εκεί και με τον τρόπο αυτό γίνονται θαυμαστές εφαρμογές.

Αυτός είναι ο λόγος που ονομάσθηκα Ερμής Τρισμέγιστος, γιατί κατέχω τα τρία μέρη της σοφίας ολόκληρου του κόσμου.

Αυτό που είπα για το έργο του Ήλιου είναι τέλειο.³⁵

³⁴ Eric Holmyard, *Alchemy*, Χάρμοντσγουορθ: Penguin Books, 1957, σ. 97.

³⁵ Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του Αθανάσιου Δ. Στεφανή, στο Françoise Bonardel, *Ο Ερμητισμός*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994, σ. 17 - 18. Πρβλ. με τη λατινική εκδοχή του κειμένου σε μεταγραφή του Ισαάκ Νεύτωνα (MS. Keynes 28, King's College Library, Cambridge University, 6r): "Verum est sine mendacio, certum et verissimum. Quod / est inferius est sicut id quod est superius et quod est superius / est sicut id quod est inferius ad perpetranda miracula rei / unius. Et sicut res omnes fuerunt ab uno meditatione / et consilio unius: ita omnes res nascuntur ab hac una / re adaptione. Pater ejus est sol. Mater ejus est Luna / Portavit illum Ventus in ventre suo, Nutrix ejus est / Terra. Pater omnis perfectionis totius

Παρά τον ιδιόμορφο και αόριστο χαρακτήρα του κειμένου, κωδικοποιούνται σε αυτό κάποιες βασικές αρχές που κατάγονται από την Αρχαιότητα, που θα επιβιώσουν σε μεταγενέστερους χρόνους και θα αναλυθούν σε επόμενα κεφάλαια: α. υπάρχει μια αλληλεπίδραση ή αντιστοιχία μεταξύ ουράνιου και γήινου κόσμου (μακρόκοσμος – μικρόκοσμος), β. όλες οι εκφάνσεις της ύλης έχουν μία μοναδική καταγωγή (το ένα Μοναδικό), γ. εισάγει τις αρχετυπικές δυνάμεις του θηλυκού – αρσενικού (πατέρας – μητέρα / Ήλιος – Σελήνη), δ. εισάγει το μοτίβο της Γης – τροφού, ε. χρησιμοποιεί την έννοια της μεταστοιχείωσης / μετουσίωσης και ε. αναφέρει πως υπάρχει μια καθολική ψυχή ή πνεύμα που διαπερνά τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο. Οι αδιαμόρφωτες, ουσιαστικά, έννοιες που χρησιμοποιούνται στο *Tabula*, δέχτηκαν διάφορες ερμηνείες. Κατά τον Holmyard, όμως, υπάρχει μια γενική ιδέα, ότι οι δυνάμεις της κοσμικής ψυχής πρέπει με κάποιον τρόπο να επικεντρώνονται σε μια στερεά ουσία, τη Φιλοσοφική Λίθο ή το Ελιξήριο, η οποία μπορεί να πραγματοποιήσει τις μεταστοιχειώσεις που επιθυμούσαν οι αλχημιστές.³⁶ Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε την αναφορά που κάνει το κείμενο στον Ερμή Τρισμέγιστο, μια μυθική μορφή που φέρει στοιχεία ελληνικών και αιγυπτιακών θεοτήτων, καθώς και ηρωικών μορφών. Το όνομα του Ερμή θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια³⁷ αφού ήταν το πρόσωπο στο οποίο στράφηκαν οι αλχημιστές του δυτικού κόσμου, όταν θέλησαν να ανιχνεύσουν την προέλευση της σοφίας τους.³⁸

Μέσα στον επόμενο αιώνα, δηλαδή τον ένατο, θα εμφανιστούν οι δύο σημαντικότερες μορφές της αραβικής παράδοσης. Πρώτος είναι ο **Jabir** (Jabir ibn-

mundi est hic. Vis / ejus est integra si versa fuerit in terram. Separabis / terram ab igne, subtile a spisso suaviter magno cum / ingenio. Ascendit a terra in caelum / iterumque descendit in terram & recipit vim superiorum / & inferiorum. Sic habebis gloriam totius mundi et fugiet / a te omnis obscuritas. Haec est enim totius / fortitudinis fortitude fortis. Nam vincet omnem rem / subtilem omnemque solidam penetrabit. Sic Mundus / creatus est. Hinc erunt adaptions mirabiles quarum modus / est hic. Itaque vocatus sum Hermes Trismegistus habens / tres partes philosophise totius mundi. Completum est quod / dixi de [...] opere solari”. Η ψηφιοποίηση του κειμένου έχει γίνει από το Πανεπιστήμιο της Ιντιάνα: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/mss/norm/ALCH00017>

³⁶ Eric Holmyard, *Alchemy*, ό. π., σ. 98.

³⁷ Για την περίπτωση του Ερμή Τρισμέγιστου βλ. παρακάτω, σ. 146 – 151.

³⁸ Michela Pereira, “Alchemy and Hermeticism: An Introduction to this Issue”, *Early Science and Medicine*, τχ. 5, αρ. 2 (2000), σ. 116.

Hayyan) και παρότι δεν γνωρίζουμε πολλά για τη ζωή και τη δραστηριότητά του, το όνομά του συνοδεύει ένα από τα πιο σημαντικά σώματα κειμένων, το *Corpus Jabirianum*. Η πιο σημαντική συμβολή του Jabir είναι η εξαιρετικά δημοφιλής **Θεωρία Θείου – Υδραργύρου**,³⁹ που θα αποτελέσει την αδιαμφισβήτητη βάση της αλχημείας μέχρι τον 16ο αιώνα. Βασισμένη στις *άναθυμιάσεις* του Αριστοτέλη, η θεωρία αυτή αναφέρει ότι όλα τα μέταλλα είναι ενώσεις δύο φιλοσοφικών συστατικών, που ονομάζονται Θείο και Υδράργυρος. Το θείο αποτελεί το στοιχείο της αναφλεξιμότητας και συνίσταται από τη Φωτιά και τον Αέρα, ενώ ο υδράργυρος είναι το στοιχείο της ευτηκτότητας και συνίσταται από το Νερό και τη Γη. Αυτές οι δύο ουσίες συμπυκνώνονται στο εσωτερικό της γης, ενώνονται σε διάφορες αναλογίες και βαθμούς καθαρότητας, για να δημιουργήσουν τα μέταλλα. Η αξία αυτής της θεωρίας έγκειται στο γεγονός ότι παρέχει τη θεωρητική βάση για τη μεταστοιχείωση των μετάλλων, καθώς η γνώση της σωστής μίξης των συστατικών αυτών θα μπορούσε να οδηγήσει στην παρασκευή μετάλλων, κυρίως χρυσού.

Στον αντίποδα του Jabir, ο **Rhazes** (Abu Bakr Muhammad ibn Zakariyya al-Razi) (865 – 925), περσικής καταγωγής, άρχισε με το έργο του να διευρύνει τους σκοπούς της αλχημείας πέρα από την επίτευξη της χρυσοποιίας, προς τη μετατροπή φυσικών κρυστάλλων ή γυαλιού, ώστε να παρασκευαστούν πολύτιμοι λίθοι,⁴⁰ και παράλληλα ασχολείται με την πρακτική αλχημεία και το πείραμα. Στο *Secretum Secretorum* του, διαχωρίζει τις λειτουργίες που ακολουθούνται στο αλχημικό έργο, π.χ. απόσταξη, ασβεστοποίηση, εξάχνωση, και είναι ο πρώτος που ταξινομεί με συστηματικό τρόπο τις ουσίες που χρησιμοποιούνται στην αλχημεία σε ορυκτά, σε φυτά και σε ζώα.⁴¹ Ενδεικτικά, στις συνταγές που περιέχονται στο *Secretum* αναφέρεται ένα ευρύ φάσμα υλικών από ορυκτά έως οργανικές ουσίες, όπως αυγά, ούρα, κέρατα ή τρίχες.

³⁹ N. H. Clulee, “*Astronomia inferior*: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee”, στο William R. Newman - Anthony Grafton (επιμ.), *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Κέμπριτζ MA: MIT Press, 2001, σ. 214· Trevor Harvey Levere, *Transforming Matter: A history of chemistry from alchemy to the buckyball*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2001, σ. 7· Wouter Hanegraaff (επιμ.), *Dictionary of gnosis and Western esotericism*, Λέυντεν/ Βοστώνη: Brill, 2006, σ. 28· Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 35.

⁴⁰ Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 47.

⁴¹ Wouter Hanegraaff (επιμ.), *Dictionary of Gnosis*, ό. π., σ. 29.

1.3. Από τη θεωρία στην πράξη: η συστηματοποίηση της αλχημείας στον ευρωπαϊκό χώρο (12ος – 16ος αιώνας)

Η ουσιώδης διαφοροποίηση της αλχημείας στον ευρωπαϊκό χώρο,⁴² όταν αυτή εμφανίζεται και αναπτύσσεται από τον 12ο αιώνα και μετά, σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους, είναι ότι οι Ευρωπαίοι επηρεάζονται και ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τα διδάγματα της αραβικής παράδοσης, δίνουν, όμως, μεγαλύτερη βαρύτητα στις απόψεις του Αριστοτέλη αναφορικά με την εύρεση των πραγματικών αιτιών των πραγμάτων. Εγκαινιάζεται, έτσι, μια περίοδος που χρησιμοποιεί και συνδυάζει όλη την προηγούμενη γνώση, ώστε να φτάσει σε νέα αποτελέσματα, πολλές φορές με τη χρήση του πειράματος και της παρατήρησης.

Στον πυρήνα της, η αλχημεία που αναπτύσσεται από τον 12ο αιώνα δεν αποτελεί μια φυσική επιστήμη, με τη μοντέρνα έννοια του όρου, αλλά μια προσπάθεια να διαμορφωθεί μια θεωρία της φύσης και της κατανόησης των νόμων και των μυστικών της. Στην περίπτωση της Ιταλίας, που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, η ανάπτυξη της αλχημείας θα λάβει από τον 15ο αιώνα μια αυξανόμενη δυναμική, που εντάσσεται στο ευρύτερο κλίμα αναζήτησης χειρογράφων και αρχαίων κειμένων. Η τάση αυτή αναθερμάνθηκε με την άνθιση του Νεοπλατωνισμού και συνδέθηκε με το ενδιαφέρον για τις απόκρυφες επιστήμες και τη μαγεία. Επιπλέον, στους αιώνες αυτούς συσσωρεύεται στην Ιταλία ένας τεράστιος πλούτος πληροφοριών, ως αποτέλεσμα των νέων γεωγραφικών ανακαλύψεων, της διάδοσης της τυπογραφίας και της διασποράς βυζαντινών συγγραφέων και διανοουμένων μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, που οδηγούν σε μια νέα προσέγγιση της γνώσης και αφήνουν περιθώρια ανάπτυξης

⁴² Το 1144 ο Robert of Chester μετέφρασε από τα αραβικά στα λατινικά το *De compositione alchemicae* και εισήγαγε τον όρο αλχημεία στη Μεσαιωνική Δύση, δηλώνοντας ήδη από τον πρόλογο του πως «η αλχημεία και οι συνθέσεις της ήταν άγνωστες στον λατινικό κόσμο». Βλ. *BCC*, τ. 1, σ. 509. Ο Robert of Chester ή Robertus Castrensis ήταν Άγγλος αραβολόγος, που έζησε στην Ισπανία και ασχολήθηκε συστηματικά με τη μετάφραση των αραβικών κειμένων στα λατινικά. Σημαντικό κέντρο τέτοιας μεταφραστικής δραστηριότητας αποτελούσε την περίοδο αυτή το Τολέδο, με οδηγό τον Gherardo da Cremona. Για τον Robert of Chester βλ. L. Stavenhagen, “The original text of the Latin “Morienus”, *Ambix*, τχ. 17 (1970), σ. 1 – 12· R. Lemay, “L’ authenticité de la Préface de Robert de Chester à sa traduction du Morienus”, *Chrysopoeia*, τχ. 4 (1990 - 1991), σ. 3 - 32.

στην αλχημεία. Κομβικό ρόλο σε αυτό το κλίμα διαμόρφωσης θα παίζει η διάδοση του *Corpus Hermeticum* στα μέσα του 15ου αιώνα και η μεταφορά κωδίκων από τον ελλαδικό χώρο στη Φλωρεντία⁴³ και τη Βενετία.⁴⁴ Παρότι ο ερμητισμός δεν ταυτίζεται με την αλχημεία, εντούτοις το *Corpus Hermeticum* χρησιμοποιήθηκε από τους αλχημιστές ως ένας πυρήνας καταγωγής της τέχνης τους τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και ως προς την αλχημική πλευρά του ίδιου του Ερμή Τρισμέγιστου, που στο *Corpus* θεωρούνταν ως ο πρώτος αλχημιστής μετά τον Κατακλυσμό⁴⁵ και τα κείμενά του αντιπροσώπευαν μια αρχαία πηγή σοφίας.⁴⁶

Σε μια απλουστευτική προσέγγιση, εφαρμόζεται μια ολιστική αντίληψη που δομείται με βάση την πεποίθηση, ότι ο κόσμος χωρίζεται στον Μακρόκοσμο (οι αστερισμοί ή το σύμπαν) και τον Μικρόκοσμο (η φύση και ο άνθρωπος).⁴⁷ Με οδηγό αυτό το μοντέλο, αρχίζει να διαφαίνεται ένας βασικός στόχος των αλχημιστών, δηλαδή η εξερεύνηση και η τελειοποίηση της φύσης, που θα εξελιχθεί και θα ισχυροποιηθεί μέχρι τον 16ο αιώνα.

Από τον 12ο έως τον 16ο αιώνα αυτός ο στόχος θα ακολουθήσει δύο κατευθύνσεις: η πρώτη αφορά στην μεταστοιχείωση της ύλης, με σκοπό την παρασκευή χρυσού, αλλά και γενικότερα τις μεταλλαγές της, μέσω της μίμησης της φύσης, που από εδώ και πέρα θα ονομάσουμε **μεταστοιχειωτική αλχημεία**, ενώ η δεύτερη θα εστιάσει, αρχικά μέσω των σχέσεων της αλχημείας με τη θεολογία, σε «χημικά» σκευάσματα, που αφορούν στην επιμήκυνση της ανθρώπινης ζωής και θα την ονομάσουμε συμβατικά ως **φαρμακευτική αλχημεία**. Δεν θα είναι, ωστόσο, λίγες οι φορές που τα παραπάνω θα συνδυαστούν στα κείμενα της αλχημείας, ενωμένα υπό την έννοια της **αλχημικής πεμπτουσίας**, δηλαδή του καθολικού παράγοντα

⁴³ Με τις μεταφράσεις του M. Ficino το 1463. Βλ. παρακάτω, σ. 146 – 147.

⁴⁴ Ένα δεύτερο χειρόγραφο του *Corpus Hermeticum* και του ερμητικού κειμένου *Asclepius* μεταφέρθηκαν στη Βενετία, όταν το 1468 ο Βησσαρίωνας χάρισε τη βιβλιοθήκη του στη Biblioteca Marciana. Marino Zorzi, “Ermete Trismegisto nelle biblioteche veneziane”, στο Carlos Gilly, Cis van Heertm (επιμ.), *Magia, Alchimia, Scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*, τ. 1, Φλωρεντία: Centro Di, 2002, σ. 113 – 121.

⁴⁵ *BCC*, ό. π., σ. 509. Το όνομα του Ερμή Τρισμέγιστου θα εμφανιστεί πρώτη φορά σε αλχημικό κείμενο με τις μεταφράσεις του Robert of Chester τον 12ο αιώνα, πολύ πριν φτάσει το *Corpus Hermeticum* στην Ιταλία.

⁴⁶ Αναφέρομαι στην έννοια της *Prisca theologia*, βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 146 – 151.

⁴⁷ Το σχήμα αυτό θα δεχτεί διάφορα επίπεδα αναλογιών, βάσει των συσχετισμών που απαιτούνται κάθε φορά π.χ. κάποιες φορές θεωρείται Μακρόκοσμος η φύση και Μικρόκοσμος ο άνθρωπος.

μεταστοιχείωσης που αφορά τόσο στην τελειοποίηση των μετάλλων όσο και την επιμήκυνση της ανθρώπινης ζωής και μπορεί να βρει εφαρμογή ακόμη και σε άλλους κλάδους, όπως στην ανάπτυξη των φυτών.⁴⁸

Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για μια περίοδο που βρίθει αλχημικών κειμένων, τα οποία πολλές φορές εμφανίζονται ως έργα ψευδεπίγραφων συγγραφέων, που σημαίνει πως, είτε αποκτούσαν κύρος ως έργα κάποιου αποδεκτού συγγραφέα είτε προστάτευαν την πραγματική του ταυτότητα με τον μανδύα ενός διαφορετικού ονόματος. Επιλέγουμε, μόνο, κάποια ενδεικτικά παραδείγματα, για να εξετάσουμε πώς διαμορφώνονται αυτές οι κατευθύνσεις μέχρι τον 16ο αιώνα, καθώς αλχημικά κείμενα που σχετίζονται με το πεδίο της μυθολογίας, θα εξεταστούν αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο.⁴⁹ Διατηρούμε, ωστόσο, τον διαχωρισμό στις δύο μεγάλες κατευθύνσεις της μεταστοιχειωτικής και φαρμακευτικής αλχημείας, καθώς αυτόν θα εφαρμόσουμε για τις αναλύσεις των έργων του β' μέρους της εργασίας.

1.3.α. Μεταστοιχειωτική αλχημεία

Πυρήνας της κατεύθυνσης της μεταστοιχειωτικής αλχημείας είναι τα διδάγματα της αραβικής αλχημικής παράδοσης, που μεταφέρθηκαν στη Δύση μέσω του μεταφραστικού κύματος της Αναγέννησης του 12ου αιώνα, μαζί με κείμενα της γαληνικής παράδοσης, της αστρονομίας, της αστρολογίας και μεγάλο μέρος των κειμένων του Αριστοτέλη. Ωστόσο, αυτή η τεράστια εισροή πληροφοριών έδωσε μια νέα πνοή στη διαχείριση της γνώσης, αφού από εδώ και στο εξής ακολουθείται μια λογική συστηματικής καταλογογράφησης ουσιών ή εργαστηριακού εξοπλισμού και παράλληλα παρουσιάζονται τα αποτελέσματα εκτεταμένων πρακτικών δοκιμών, με τρόπο που υποδηλώνει ένα υψηλό επίπεδο θεωρητικής σύνθεσης και σηματοδοτεί τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη θεωρία στην πράξη.

⁴⁸ Η έννοια της αλχημικής πεμπτουσίας ή του Ελιξηρίου / Φιλοσοφικής Λίθου αναφέρεται στον 14ο αιώνα σε κείμενα του Ψευδο-Lullian corpus, ιδίως στο *Testamentum* (1332) και το *Liber de secretis naturae seu de quinta essentia* (μετά το 1352).

⁴⁹ Βλ. παρακάτω, κεφ. 6.

Μια τέτοια περίπτωση είναι ο **Geber**⁵⁰ (13ος αιώνας), ο οποίος στο έργο του *Theorica et practica* ταξινομεί ορυκτά και χημικές ουσίες, δείχνοντας ενδιαφέρον για τις φυσικές και τις χημικές τους ιδιότητες. Στην ίδια λογική κινείται το *Summa perfectionis magisterii* (π. 1300), κείμενο εξαιρετικά μεγάλης διάδοσης την περίοδο του Μεσαίωνα, που θεωρούνταν έγκυρο έως τον 17ο αιώνα.⁵¹ Σε αυτό, αφού συγκεντρώνεται η σύγχρονη γνώση περί μετάλλων και ορυκτών, από τον καθαρισμό τους και την επεξεργασία τους μέχρι τις ιδιότητές τους, ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει μια θεωρία της ύλης, η οποία παντρεύει στοιχεία των *ἀναθυμιάσεων* του Αριστοτέλη με τη *Θεωρία Θείου – Υδραργύρου* του Jabir, για να καταλήξει στον τρόπο παρασκευής χρυσού.⁵² Επιπλέον, το *Summa* δίνοντας πρακτικές οδηγίες μέσα από περιγραφές κλιβάνων και εξοπλισμούς εργαστηρίων, δηλώνει τον βαθμό εξοικείωσης του συγγραφέα σε εργαστηριακό επίπεδο, αλλά επιδεικνύει και τις πρακτικές γνώσεις στη μεταλλουργία με την περιγραφή των ιδιοτήτων των μετάλλων ή τον τρόπο διαχωρισμού του χρυσού και του άργυρου.⁵³

⁵⁰ Πιθανόν ταυτίζεται με τον Ιταλό Φραγκισκανό Paolo di Taranto.

⁵¹ Αποδίδεται στον Ψευδο-Geber. Για το πρόβλημα της πατρότητας του *Summa perfectionis* βλ. William R. Newman, *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber, A critical Edition, Translation and Study*, Λέυντεν/ Ν. Υόρκη: Brill, 1991.

⁵² Βάσει αυτής, η ύλη και τα τέσσερα στοιχεία συντίθενται από μικρά σωματίδια. Αντιστοίχως, το θείο και ο υδράργυρος, που συντίθενται από τέτοια σωματίδια, μπορούν να μορφοποιήσουν τη βάση άλλων μετάλλων για να επιτευχθεί η μεταστοιχείωση, χάρη στον εξαγνισμό των θεμελιωδών ουσιών του θείου και του υδραργύρου. Ο τελευταίος, έχοντας την ιδιότητα να διεισδύει στα μέταλλα, μπορεί να τροποποιήσει την εσωτερική τους δομή, να οδηγήσει στη μεταστοιχείωση και κατ' επέκταση στην παρασκευή ευγενών μετάλλων από τα βασικά. Για τη θεωρία της ύλης στο *Summa Perfectionis* βλ. Ενδεικτικά Trevor Harvey Levere, *Transforming Matter*, ό. π., σ. 8· Wouter Hanegraaff (επιμ.), *The Dictionary of Gnosis*, ό. π., σ. 35· Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 56 - 58.

⁵³ Επιπλέον, ο Geber είναι από τους πρώτους που κωδικοποιεί τα στάδια του αλχημικού έργου. Καταγράφει τις εργαστηριακές διαδικασίες σε οκτώ στάδια, οι οποίες κωδικοποιούνται ως εξής: 1. Εξάχνωση (sublimation), 2. Κατακρήμνιση (descension), 3. Απόσταξη (distillation), 4. Πύρωση (calcination), 5. Διάλυση (solution), 6. Πήξη (coagulation), 7. Σταθεροποίηση (fixation), 8. Κηροποίηση (ceration). Το σχήμα που διατυπώνει ο Geber δεν θα ακολουθηθεί κατά γράμμα από τους επόμενους αλχημιστές, καθώς με την πάροδο του χρόνου είτε θα προστεθούν νέα στάδια στην αλχημική διαδικασία π.χ. η ζύμωση (fermentation) ή η σήξη (putrefaction), είτε θα αλλάξει η σειρά των σταδίων. Σε κάθε περίπτωση, όμως, με τον Geber συστηματοποιείται η προσπάθεια καταγραφής των εργασιών του αλχημικού έργου.

Κατά τον 15ο αιώνα, παράλληλα με την αναβίωση των παλαιότερων κειμένων, αρχίζει να εμφανίζεται μια συστηματική προσπάθεια εικονογραφικής διακόσμησης των αλχημικών κειμένων, συχνά ως ένα είδος εμβληματικών απεικονίσεων. Αυτές οι εικόνες συμβολικής αξίας οπτικοποιούν τις αλληγορίες των κειμένων σε μια εικαστική γλώσσα γοητευτική, αλλά πολλές φορές δυσνόητη στο αμύητο κοινό.⁵⁴ Ίσως η πιο γνωστή εικονογράφηση είναι αυτή του αλχημικού *Ερμαφρόδιτου* (εικ. 3), που εμφανίζεται, μεταξύ άλλων, στο *Buch der heiligen Dreifaltigkeit* (1410 – 1419),⁵⁵ σε ένα κείμενο που βρίθει χριστολογικών συμβολισμών, και που ασχολείται με συνταγές εργαστηρίου και τη μίμηση του χρώματος του χρυσού και του άργυρου. Αντιστοίχως, στο *Rosarium Philosophorum*, που αποτέλεσε ένα αρκετά δημοφιλές κείμενο του 16ου αιώνα αποτυπώνεται η προετοιμασία της Φιλοσοφικής Λίθου και συνοδεύεται από είκοσι εικόνες που περιγράφουν τα στάδια διαδικασίας παρασκευής της. Κεντρικό σημείο όλων των εργασιών είναι η επεξεργασία δύο ουσιών, οι οποίες προσωποποιούνται, ονομάζονται Sol και Luna (Ήλιος και Σελήνη) και περιγράφονται ως ζευγάρι, η σεξουαλική ένωση του οποίου θα δημιουργήσει νέες ουσίες ή νέες ιδιότητες από τον συνδυασμό των δύο υπαρχουσών.

Ωστόσο, η γραμμή σκέψης που χρησιμοποιεί ο Geber είναι αυτή που θα επιβιώσει έως τον 16ο αιώνα και, παρότι από τον 15ο αιώνα και μετά παρατηρείται μια πραγματική έκρηξη της αλχημείας με έναν, συνεχώς πολλαπλασιαζόμενο, αριθμό κειμένων, χειρογράφων και συλλογών (compendia), δεν θα επιδείξει στοιχεία καινοτομίας σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, παρά θα αρκεστεί σε παραλλαγές των, ήδη, διατυπωμένων θεωριών, οι οποίες ενδεχομένως δεν λειτούργησαν ποτέ.

⁵⁴ Σε αυτή τη λογική ανήκουν τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της *Aurora Consurgens*, έργο άγνωστου συγγραφέα, που γνώρισε ευρεία διάδοση στις αρχές του 15ου αιώνα. Το κείμενο διαπνέεται από βιβλικές και αλχημικές αναφορές και ο συγγραφέας δίνει στην αλχημεία μια χροιά ιερής γνώσης, ενός *donum dei*, το οποίο μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί μόνο αν ο αναγνώστης γνωρίζει τις Ιερές Γραφές και τα διδάγματα των αλχημιστών. Έτσι, η ταυτόχρονη χρήση της αλχημικής και της βιβλικής μεταφορικής γλώσσας λειτουργεί ως εργαλείο για την αποκάλυψη και κατανόηση της αλήθειας που κρύβεται στη Φύση και τη Θεία Ενσάρκωση. Για την ανάλυση του κειμένου βλ. Mino Gabriele, *Alchimia e Iconologia*, ό. π., σ. 49 – 96.

⁵⁵ Για την ανάλυση του κειμένου και της εικονογραφίας του βλ. Mino Gabriele, ό. π., σ. 45 – 48.

1.3.β. Φαρμακευτική αλχημεία

Στα μέσα του 13ου αιώνα δύο Φραγκισκανοί, ο **Bonaventura da Iseo** (; - 1250) και ο **Roger Bacon** (π. 1219/20 - π. 1292), είναι οι πρώτοι συγγραφείς της λατινικής περιόδου που ανιχνεύουν μια πιθανή σχέση μεταξύ αλχημείας και φαρμακολογίας. Ο πρώτος, στο έργο *Liber compostille* προσεγγίζει τα φαρμακευτικά διαλύματα και αυτά της αλχημείας, ενώ ο Bacon σε διάφορα χωρία των έργων του αναγνωρίζει τη θεωρητική αξία της αλχημείας και αναφέρεται στο ελιξήριο των φαρμάκων και την επιμήκυνση της ζωής, εισάγοντας για πρώτη φορά αυτού του είδους τη γνώση στον λατινικό κόσμο.⁵⁶

Παράλληλα, οι Bonaventura και Bacon αποτελούν δύο παραδείγματα της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ αλχημείας και θεολογίας, από τον 13ο αιώνα, ιδιαίτερα από τις τάξεις των Φραγκισκανών.⁵⁷ Με μια πρώτη ματιά, φαίνεται παράδοξη η σύνδεση αλχημείας και θεολογίας, όμως αυτή βασιζόταν στην πεποίθηση ότι επίκειται η έλευση του Αντίχριστου και ότι η Εκκλησία θα έπρεπε να έχει συγκεντρώσει γύρω της όλες τις δυνάμεις που θα μπορούσαν να βοηθήσουν. Όπως παρατηρεί ο Principe,⁵⁸ σήμερα, είμαστε εξοικειωμένοι με τη χρήση της επιστήμης και της τεχνολογίας για την εθνική ασφάλεια και βρίσκουμε στην περίπτωση των Φραγκισκανών ένα μεσαιωνικό προηγούμενο με τη συμπερίληψη της αλχημείας ως αρωγού στην εκκλησιαστική ασφάλεια.

Επιπλέον, τη στιγμή που εμφανίζονται τα βασικά κείμενα της λατινικής αλχημείας, στην Ευρώπη έχει ξεσπάσει ο Μαύρος Θάνατος, η επιδημία πανούκλας που στοίχισε τη ζωή τουλάχιστον στο ένα τρίτο του συνολικού πληθυσμού της Γηραιάς Ηπείρου. Καθώς οι μέχρι τότε γνωστές φαρμακευτικές συνταγές δεν στάθηκαν αποτελεσματικές για την καταπολέμηση της ασθένειας, όλοι όσοι ασχολούνταν με τα θεραπευτικά μέσα ενεπλάκησαν στην ανεύρεση ενός καθολικού φαρμάκου για την

⁵⁶ Ο Bacon διαχωρίζει επίσης την αλχημεία σε δύο μεγάλες υποκατηγορίες: την *alkimia speculativa*, η οποία μελετά τις αλλαγές μεταξύ των πραγμάτων που φτιάχτηκαν από τα τέσσερα στοιχεία και την *alkimia operativa*, η οποία εφαρμόζει αυτή τη γνώση στη δημιουργία μετάλλων και άλλων απτών πραγμάτων.

⁵⁷ Michela Pereira, "I Francescani e l'alchimia", στο *Convivium Assiense, Ricerche dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Assisi*, τχ. 10 (2008), σ. 117 – 157.

⁵⁸ Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 64.

εξάλειψη της ασθένειας, συμπεριλαμβάνοντας τις αλχημικές πρακτικές.⁵⁹ Έτσι προώθησαν τη διάδοσή τους και παράλληλα οδήγησαν τους θεολόγους να θεωρούν ότι η πανούκλα ήταν σημάδι της έλευσης της Δ. Παρουσίας.

Εξέχουσα μορφή, μεταξύ των μελετητών αυτής της θεματικής, υπήρξε ο **Jean de Roquetaillade**⁶⁰ (ή Giovanni da Rupescissa, π. 1310 - 1366/70), Φραγκισκανός μοναχός και μέλος της ομάδας των *Spirituali*,⁶¹ ο οποίος ασχολήθηκε εκτενώς με τους δύο βασικούς στόχους της αλχημείας. Τα γραπτά του κυκλοφόρησαν ευρέως μεταξύ του 14ου και του 15ου αιώνα και προώθησαν τη σύνδεση της αλχημείας με την παράδοση των προφητειών σχετικά με την έλευση του Αντίχριστου. Σε αυτό το πλαίσιο ο Roquetaillade δήλωσε εξ αρχής τη θέση του γι' αυτό το θέμα, αναφέροντας στο *Liber lucis* (π. 1350) πως:

“Θα ήθελα να μιλήσω για το έργο της σπουδαίας Φιλοσοφικής Λίθου χωρίς υψηλούς τόνους. Πρόθεσή μου είναι να είμαι χρήσιμος στην Αγία Ρωμαϊκή Εκκλησία και σύντομα θα εξηγήσω όλη την αλήθεια για τη Λίθο”.⁶²

Ο Roquetaillade παρείχε μια λεπτομερή περιγραφή για την παρασκευή της Φιλοσοφικής Λίθου, βασισμένος στην ιδέα ότι αυτή προκύπτει μέσω ενός ειδικού καθαρισμού του θείου και του υδράργυρου, ουσίες από τις οποίες αποτελούνται όλα τα μέταλλα. Παρότι η διαδικασία που περιγράφει μπορεί να μην ανταποκρίνεται στις σύγχρονες αντιλήψεις περί της επεξεργασίας και της συμπεριφοράς των μετάλλων και χρησιμοποιεί τη Φιλοσοφική Λίθο για συγκεκριμένους πνευματικούς λόγους, δηλώνει,

⁵⁹ Chiara Crisciani - Michela Pereira, “Black Death and Golden Remedies. Some remarks on alchemy and the plague”, Agostino Paravicini Bagliani – Francesco Santi (επιμ.), *The Regulation of Evil. Social and Cultural Attitudes to Epidemics in the Late Middle Ages*, Φλωρεντία: Sismel, 1998, σ. 7 - 39.

⁶⁰ Αναλυτικά για το έργο του βλ. Leah DeVun, *Prophecy, alchemy, and the end of time: John of Rupescissa in the late Middle Ages*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 2009· Chiara Crisciani, “Giovanni di Rupescissa: sapere, alchimia e profezia”, στο *I Francescani e le scienze: atti del XXXIX Convegno internazionale*, Σπολέτο: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2012, σ. 239 – 279· Lynn Thorndike, *A History of Magic*, ό. π., σ. 347 - 369.

⁶¹ Οι *Spirituali* αποτελούσαν ακραία ομάδα των Φραγκισκανών, υποστήριζαν τη ριζική φτώχεια και θεωρούσαν τους εαυτούς τους συνεχιστές του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης. Άσκησαν σφοδρή κριτική στην ιεραρχία του Τάγματος των Φραγκισκανών, με αποτέλεσμα πολλές φορές τις φυλακίσεις μελών τους, όπως στην περίπτωση του Roquetaillade, και επέδειξαν ιδιαίτερη αγάπη για τις προφητείες σχετικά με την έλευση της Δ. Παρουσίας.

⁶² Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 64.

ωστόσο, έναν βαθμό παρατήρησης και πειραματισμού επάνω σε συγκεκριμένες τεχνικές, που μεταγενέστερα θα αποτελούσαν αντικείμενο έρευνας εργαστηρίου.

Κινούμενος στο ίδιο πνευματικό πλαίσιο, ισχυρίστηκε ότι οι Χριστιανοί θα χρειάζονταν, εκτός από τα υλικά αγαθά, και πλήρη υγεία για να πολεμήσουν την έλευση του Αντίχριστου. Με το έργο του *De consideratione quintae essentiae omnium rerum* (1351 - 2) συνέδεσε την αλχημεία με την ιατρική, ανοίγοντας το δρόμο για τη θεωρητική προσέγγιση του δεύτερου στόχου της αλχημείας, δηλαδή της θεραπείας των ανθρώπινων ασθενειών και της επιμήκυνσης της ζωής. Η ουσία που θα μπορούσε να αποτρέψει τη γήρανση, σύμφωνα με τον Roquetaillade, προήλθε από την απόσταξη του κρασιού και ήταν το αλκοόλ ή “νερό της ζωής”, κατ’ αντιστοιχία του λατινικού αλχημικού όρου *aqua vitae*.⁶³ Θεώρησε αυτή την απόσταξη ως “πέμπτη ουσία” του οίνου (*quinta essentia*), την καθαρότερη και πληρέστερη ουσία, δανειζόμενος την ορολογία από τον Αριστοτέλη (*πεμπτουσία*). Σύμφωνα με τον Roquetaillade, η πέμπτη ουσία, που είναι διαφορετική από τις τέσσερις πρωταρχικές ποιότητες και είναι άφθαρτη, δημιουργήθηκε από τον Θεό στη φύση, μπορεί να εκχυλιστεί από αυτή, μέσω της ανθρώπινης επεξεργασίας,⁶⁴ και λειτουργεί ουσιαστικά ως συντηρητικό της ανθρώπινης υγείας.⁶⁵ Εξαιτίας της άφθαρτης ύλης της η πεμπτουσία θεωρήθηκε το φάρμακο που προσφέρει την επιμήκυνση της ζωής.

Με αυτόν τον τρόπο κάνει ένα ουσιαστικό βήμα στην ανάπτυξη της αλχημείας στον ευρωπαϊκό χώρο, με τη διάδοση της μεθόδου της απόσταξης στο πεδίο της φαρμακολογίας. Ενδεικτικό παράδειγμα της εφαρμογής αυτών των ιδεών είναι ένα σκεύασμα, ένα φάρμακο, που εμφανίστηκε στην Ευρώπη την ίδια περίοδο, εξαιτίας των επαναλαμβανόμενων επιδημιών πανούκλας, που άρχισαν το 1348. Αυτό το νέο

⁶³ Ο Arnaldo da Villanova θεωρείται ότι είναι ο πρώτος Ευρωπαίος που απομόνωσε το αλκοόλ από το κρασί και ονόμασε την αποσταγμένη ουσία *aqua vitae*.

⁶⁴ Jean de Roquetaillade, *Liber de consideratione quintae essentiae omnium rerum*, Βασιλεία, 1597, σ. 15 - 16: “Sic et res quam quaerimus est respectu quator qualitatum corporis nostri, quinta essentia, in se incorruptibilis sic fact, non Calida sicca cum igne, nec humida frigida cum aqua, nec Calida humida cum aere, nec frigida sicca cum terra sed est essentia quinta, valens ad contraria, sicut caelum incorruptibile quod, quando necesse est, influit qualitatem humidam, aliquando frigidam, aliquando siccam. Talis est radix vitae essentia quinta, quam creavit Altissimus in natura, ut possit supplere necessitati corporis citra illum ultimum terminum, quem Deus constituit vitae nostrae. Et dixi quod quintam essentiam creavit Altissimus, quae extrahitur de corpore naturae creatae a Deo cum artificio humano et nominabo eam tribus nominibus suis”.

⁶⁵ Όπως θα μπορούσε να διατηρηθεί ένα κομμάτι κρέατος μέσα σε αλκοόλ.

σκεύασμα, με το όνομα *oro potabile* (πόσιμος χρυσός), είναι ένα διάλυμα χρυσού σε αλκοόλ, αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή προϊόντα της αλχημικής παράδοσης, σχετίζεται με τα κείμενα που σχολιάζουμε εδώ και θα το συναντήσουμε στη συνέχεια σε ζωγραφικά έργα.

Η ιδέα της φαρμακευτικής αλχημείας επιβίωσε με θέρμη έως τον 16ο αιώνα. Σταδιακά, όμως, απομακρύνθηκε από το θεολογικό της πλαίσιο και εστίασε στη λειτουργική χρήση των αλχημικών παρασκευασμάτων. Η μετατόπιση προς την κατεύθυνση των φαρμακευτικών εφαρμογών, με την απόσταξη φαρμακευτικών νερών και αιθέριων ελαίων, με την παραγωγή φαρμακευτικών αλάτων, αλλά και με την εισαγωγή νέων ουσιών, οφείλει μεγάλο μέρος της ανάπτυξής της στο έργο του **Παράκελσου** (Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493/4 - 1541).⁶⁶ Αυτός επηρέασε τα πεδία της αλχημείας και της ιατρικής κατά τον 16ο αιώνα με την κοσμοθεωρία του, αφού θεωρούσε ότι η αλχημεία δεν αφορά στην παρασκευή χρυσού, αλλά στην προετοιμασία των φαρμάκων.⁶⁷

Όπως παρατηρεί ο Newman,⁶⁸ παρότι οι αλχημικές τεχνικές, όπως η απόσταξη, είχαν χρησιμοποιηθεί από τους γιατρούς τουλάχιστον από τον 12ο αιώνα, ο Παράκελσος προχώρησε παραπέρα τη θεραπεία του σώματος, το οποίο αντιμετώπιζε ως “χημικό σύστημα”. Βάσει των αντιστοιχιών Μακρόκοσμου και Μικρόκοσμου, είδε τα όργανα του ανθρώπινου σώματος με όρους αλχημικής συσκευής, όπως είναι οι αποστακτήρες, τα φίλτρα κτλ. και υποστήριξε ότι τα ορυκτά του εξωτερικού κόσμου βρίσκονται σε διαφορετικές μορφές μέσα στο ανθρώπινο σώμα.⁶⁹ Αυτή η σκέψη στηρίζει σε μεγάλο βαθμό τους στόχους της *χημιατρείας* (*chemiatria*), της οποίας ο Παράκελσος ήταν πιθανόν ο κυριότερος υπέρμαχος. Οι υποστηρικτές αυτής της θεωρίας άντλησαν τις ρίζες τους από τα γραπτά του Jean de Roquetaillade και απέρριψαν την αρχαία ιατρική των χυμών. Ανέπτυξαν μια θεωρία που βασίστηκε στην

⁶⁶ Για τον Παράκελσο βλ. ενδεικτικά: Allen Debus, *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ν. Υόρκη: Science History Publications, 1977· Walter Pagel, *Paracelsus: An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance*, Βασιλεία / Ν. Υόρκη: Karger, 1982· Charles Webster, *Paracelsus: Medicine, Magic and Mission at the End of Time*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 2008.

⁶⁷ James R. Partington, *A History of chemistry*, ό. π., σ. 136: “*Nicht als die sagen, Alchimia mache Gold, mache Silber. Sie ist das fuernemmen, mach Arcana, und richte dieselbigen gegen den Kranckheiten*”.

⁶⁸ William Newman, *Promethean ambitions*, ό. π., σ. 502.

⁶⁹ Ό. π., σ. 504.

ομοιότητα και όχι στα αντίθετα⁷⁰ και δήλωσαν πως, αφού ο Μικρόκοσμος λειτουργεί χημικά, τα φυτικά υλικά - φάρμακα που είναι χημικώς παρασκευασμένα ήταν πιο κατάλληλα από τα φυτικά υλικά που θα μπορούσε να προσλάβει κάποιος ανεπεξέργαστα. Μάλιστα, για να αυξήσουν τις θεραπευτικές ιδιότητες των φυτικών παρασκευασμάτων προσέφυγαν στον κόσμο των ορυκτών και των μετάλλων, καθώς θεωρούσαν πως, υπό επεξεργασία, θα μπορούσαν να “βελτιώσουν” τις ευεργετικές ουσίες των φυτών.⁷¹

Για τον Παράκελσο, η αλχημεία αποτελούσε μαζί με την αστρονομία, τη φυσική φιλοσοφία και την προσωπική αρετή του κάθε ιατρού, τους “τέσσερις πυλώνες” της ιατρικής του θεωρίας, εξαιτίας της ιδιότητάς της να παρασκευάζει φαρμακευτικά προϊόντα - κυρίως μέσω της απόσταξης. Η συγχώνευση αλχημικών και ιατρικών πρακτικών στο έργο του οδήγησαν πολλούς στο να τον ονομάσουν “πατέρα της τοξικολογίας”, ενώ ο ίδιος στράφηκε στην αναζήτηση βαλσάμων και αντιδότηων.

Μια από τις πιο γνωστές του καινοτομίες υπήρξε η *Θεωρία των Τριών Αρχών (tria prima)*, η οποία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη *Θεωρία Θείου - Υδράργυρου* της αραβικής περιόδου. Σύμφωνα με αυτή ο κόσμος, που διαχωρίζεται σε Μικρόκοσμο και Μακρόκοσμο, αποτελείται από ένα τριαδικό σχήμα αρχών: το θείο, τον υδράργυρο και το άλας. Ο Υδράργυρος αντιπροσωπεύει την ατμώδη κατάσταση, το Θείο την ευφλεκτότητα και το Άλας τη στερεοποιητική κατάσταση. Έτσι, όταν ένα ξύλο καεί, θα αναλυθεί σε τρία “συστατικά”: σε καπνό - που προκαλείται από τον Υδράργυρο, σε φλόγα - που προκαλείται από το Θείο, και σε στάχτη - που προκαλείται από το Άλας.⁷² Αυτή η τριμερής ανάλυση μέσω μιας διαδικασίας διαχωρισμού (*Scheidung*) μπορεί να απομονώσει τις πρωταρχικές αρχές, τις οποίες ο Παράκελσος θεωρούσε ευεργετικές. Συγχρόνως, η διαδικασία αυτή απομάκρυνε τις τοξικές ουσίες που περιείχαν και κρατούσε μόνο τα ευεργετικά τους στοιχεία, τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν ως φάρμακα. Γι’ αυτή τη διαδικασία ο Παράκελσος επινόησε τον νεολογισμό *spagyria*,

⁷⁰ Η θεωρία των χυμών πρότεινε π.χ. ότι αν ένα σώμα είναι ζεστό (έχει πυρετό) θα πρέπει να το κρυώσουμε για να πετύχουμε την ίαση.

⁷¹ Allen Debus, “Iatrochemistry and the Chemical Revolution”, *Alchemy Revisited: Proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen, 17 – 19 April 1989*, Λέιντεν / Ν. Υόρκη: Brill, 1990, σ. 54· Lawrence M. Principe – Lloyd DeWitt, *Transmutations: Alchemy in Art. Selected Works from the Eddleman and Fisher Collection Heritage Foundation*, Φιλαδέλφεια: Chemical Heritage Foundation, 2002, σ. 4.

⁷² Για τη θεωρία των *Τριών Αρχών* βλ. Walter Pagel, *Paracelsus*, ό. π., σ. 100 - 101.

που εξισώνεται με τις πρακτικές της αλχημείας⁷³ και σχετίζεται με τον διαχωρισμό και την αναδιάρθρωση των ουσιών. Σε μεγάλο βαθμό η *spagyria* (σπάειν και αγείρειν),⁷⁴ ως μέρος της ιατροχημείας του Παράκελσου, λειτούργησε ως τρόπος παρασκευής αντιδότην, τα οποία προέρχονταν πολλές φορές από τα ίδια τα δηλητήρια, αφού είχαν απομακρυνθεί οι τοξικές ουσίες. Με αυτόν τον τρόπο καθορίζει σε ένα βαθμό και την έννοια της δοσολογίας ενός φαρμάκου, που σε μια μικρή ποσότητα μπορεί να είναι ευεργετικό, αλλά σε μια μεγαλύτερη καταστροφικό ή, σύμφωνα με τη ρήση που αποδίδεται στον Παράκελσο, *η δόση κάνει το δηλητήριο*.

Πρακτική αποτύπωση όλων των παραπάνω ήταν η ανάπτυξη μιας ομάδας, των αλχημιστών, που λειτούργησαν ως δάσκαλοι πρακτικών τεχνικών, ανακαλύψεων και θεραπειών· σχετίζονταν με ένα ευρύ φάσμα χημικών τεχνολογιών, που είχε πυρήνα την έννοια της μεταλλαγής και της μίμησης της φύσης, και εκτεινόταν από τη μεταλλουργία έως τα ιατρικά σκευάσματα. Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα οι αλχημιστές παρείχαν συμβουλευτικό έργο σε προγράμματα ορυχείων,⁷⁵ απασχολούνταν σε αυλικά εργαστήρια και πειραματίζονταν με αλχημικά σκευάσματα.⁷⁶ Πουλούσαν συνταγές σε διάσημους πάτρωνες και υποστηρικτές της αλχημείας που ήθελαν να ερευνήσουν τα μυστικά της φύσης ή αντιμετώπιζονταν ως απατεώνες, ανάλογα με το περιβάλλον μέσα στο οποίο δρούσαν. Παρότι στον Μεσαίωνα η αλχημεία θεωρούνταν ένα είδος εφαρμοσμένης επιστήμης, βασισμένης στις γενικές αρχές που παρείχε η φυσική φιλοσοφία, στον 16ο οι αλχημιστές άρχισαν να ασχολούνται με ένα μεγαλύτερο πεδίο εφαρμογών, εκτός της μεταστοιχείωση των μετάλλων. Κομβικά σημεία γι' αυτή τη μεταστροφή αποτέλεσαν πρώτον, η άνθηση του Νεοπλατωνισμού στην Αναγέννηση και η ώθηση που δόθηκε στην απόκρυφη φιλοσοφία και τη μαγεία, δεύτερον, η αρκετά αμφιλεγόμενη ιατρική μεταρρύθμιση που άρχισε κατά τον 16ο αιώνα, με κεντρικό πρόσωπο τον Παράκελσο -τοποθετώντας την

⁷³ William R. Newman, *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origin of the Scientific Revolution*, Σικάγο: Chicago University Press, 2006, σ. 45· James R. Partington, *A History of chemistry*, ό.π., σ. 134: “disce ergo Alchimiam, quae alias Spagyria dicitur”.

⁷⁴ James R. Partington, ό. π, σ. 134.

⁷⁵ Tara Nummedal, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Σικάγο / Λονδίνο: University of Chicago Press, 2007, σ. 4.

⁷⁶ Βλ. παρακάτω, κεφ. 3.1, «Το παράδειγμα της Αυλής των Μεδίκων», σ. 71.

αλχημεία στον πυρήνα της *χημιατρείας*- και τρίτον, η καθιέρωση των συντεχνιών στον ιταλικό χώρο, που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της συνείδησης των κοινωνικών ομάδων που ασχολούνταν με τις χειρωνακτικές εργασίες.⁷⁷ Αποτέλεσμα των παραπάνω μεταλλαγών ήταν ότι οι επονομαζόμενοι αλχημιστές στον 16ο αιώνα δεν ασχολούνταν μόνο με την παρασκευή χρυσού, αλλά απασχολούνταν συστηματικά με τις μεταλλουργικές αναλύσεις, με τις παρασκευές χρωμάτων, με τεχνικές βελτίωσης γυαλιού και κεραμικών, με την κατασκευή τεχνητών πολύτιμων λίθων, με έρευνες για όπλα και τεχνικές της ζυθοποιίας, με τη βελτίωση των υφιστάμενων φαρμάκων και την παρασκευή νέων και πιο αποδοτικών φαρμακευτικών προϊόντων.

⁷⁷ William R. Newman, “From Alchemy to “Chymistry””, ό. π., σ. 498.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄: Πτυχές της διάχυσης της γνώσης στην Ιταλία του 16ου αιώνα: Τα «μυστικά της φύσης» ως «τρόπαιο» των ανώτερων κοινωνικών τάξεων.

Για να κατανοήσουμε τους λόγους ανάπτυξης και διάχυσης της αλχημείας στον 16ο αιώνα και την επίδραση που αυτή άσκησε στην τέχνη, πρέπει να εξετάσουμε το γενικότερο πλαίσιο ανάγκης απόκτησης και διαχείρισης της γνώσης, στην προεπιστημονική κατάσταση των φυσικών επιστημών, που οδήγησε -στην περίπτωσή μας- στην τροφοδότηση εικατικών έργων αλχημικού περιεχομένου. Κοινός παρονομαστής όλων των τρόπων απόκτησης και διαχείρισης της γνώσης, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, ήταν ένας: η γνώση των μυστικών της φύσης, που θα οδηγούσε με τη σειρά της σε μια καλύτερη και πληρέστερη κατανόηση του κόσμου.

Ο 16ος αιώνας είναι μια εποχή ανακαλύψεων, αλλά και ένας αιώνας κατά τον οποίο επανεκτιμάται και ταξινομείται η γνώση, τόσο στις εδραιωμένες επιστήμες, όσο και σε πεδία που δεν αποτελούσαν ακόμη αυτόνομους επιστημονικούς κλάδους. Καταλυτικό ρόλο στα παραπάνω έπαιξε αφενός η αυξανόμενη διαθεσιμότητα των ελληνικών κλασικών κειμένων, χάρη στη διασπορά των βυζαντινών λογίων μετά την Πτώση της Κωνσταντινούπολης το 1453, αφετέρου η διάδοση της τυπογραφίας. Όλα μαζί άνοιξαν τον δρόμο για νέες προσεγγίσεις ως προς τη διαχείριση και τη διάδοση της γνώσης. Αυτό δηλώνεται με πρωτοποριακά κείμενα όπως το *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) του Andrea Vesalius (1514 - 1564) ή το *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543) του Nicolaus Copernicus (1473 - 1543). Κοντά σε αυτά, αρχίζουν να αυτονομούνται νέοι επιστημονικοί κλάδοι, όπως αυτός της μεταλλουργικής χημείας,⁷⁸ ο οποίος στον 16ο αιώνα θα γνωρίσει τρεις σημαντικές, θεμελιώδεις εκδόσεις, που θα δώσουν την αναγκαία ώθηση για το πέρασμα από την εμπειρική στην επιστημονική εποχή: το *De la Pirotechnia* (1540) του Vannoccio

⁷⁸ Henry M. Leicester, *The historical background of Chemistry*, N. Υόρκη: Dover Publications, 1971, σ. 94.

Biringuccio ⁷⁹ (1480 - π. 1539), το *De re metallica* (1556) του Georg Agricola (1494 - 1555) και το *Beschreibung der allerfürnemsten Mineralischen Erzt und Bergwerksarten* (1574) του Lazarus Ercker (π. 1593).

Ο 16ος αιώνας, όμως, είναι η κατ' εξοχήν εποχή, που η γνώση περί του φυσικού κόσμου εμπλουτίζεται και αναδιαμορφώνεται, αναπτύσσοντας μια νέα δυναμική που σχετίζεται με τη διερεύνηση και τις δυνατότητές του φυσικού κόσμου. Τα ταξίδια εξερεύνησης προς τον Νέο Κόσμο προκάλεσαν μια τεράστια εισροή νέων ειδών (φυτών, ορυκτών, ζώων) προς την Ευρώπη, που με τη σειρά τους πυροδότησαν τη δημιουργία συλλογών θαυμαστών και περιέργων αντικειμένων⁸⁰ και την καταγραφή τεράστιων φυσιοδιφικών συλλογών που κατέληγαν να συνδυάζουν το πραγματικό με το φανταστικό. Η ανακάλυψη έγινε, σύμφωνα με τον Rossi, ένα *κυνήγι* (venatio) και οι εμπλεκόμενοι προσπαθούσαν να “διδασκούν σε εδάφη που δεν γνώριζαν ή που δεν είχαν εξερευνηθεί ακόμη”.⁸¹ Αυτή η προσπάθεια ανακάλυψης του φυσικού κόσμου είχε δύο σκέλη: ένα θεωρητικό, που μέσω της συλλογής και της καταλογογράφησης προσπαθούσε να αποτυπώσει το σύνολο του φυσικού κόσμου και ένα πρακτικό, που με τη βοήθεια των τεχνικών πρακτικών προσπαθούσε να μιμηθεί τη φύση και να γνωρίσει τα μυστικά της· στο τελευταίο βρήκε πρόσφορο έδαφος για να εισχωρήσει η αλχημεία. Το φιλοσοφικό πλαίσιο για τα μυστικά της φύσης και για τη λειτουργία της παρείχαν οι Νεοπλατωνικές και Ερμητικές ιδέες, οι οποίες πρότειναν πως μέσω των αναλογιών, των συγγενειών και των συμπαθειών, το σύμπαν διαρθρωνόταν σε Μικρόκοσμο και Μακρόκοσμο και η κατανόηση του πρώτου μπορούσε να οδηγήσει, ως αντανάκλαση, στην κατάκτηση του δεύτερου.

Κατά τον 16ο αιώνα αυτό που ονομάζουμε, σχηματικά, επιστημονική γνώση άρχισε να μετατοπίζεται σε χώρους εκτός των Πανεπιστημίων (τα οποία αποτελούσαν

⁷⁹ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, β' μέρος, Baldassarre Peruzzi, *Σατιρική αλληγορία*, σ. 229 – 233 και Domenico Beccafumi, *Αλχημικά χαρακτηριστικά*, σ. 237 – 251.

⁸⁰ Αναφέρομαι στις έννοιες *Wonder* και *Curiosity*, οι οποίες συνδέονται με μια συγκεκριμένη τάση στις συλλογές αντικειμένων από την Αναγέννηση και μετά. Βλ. ενδεικτικά R. J. W. Evans - Alexander Marr (επιμ.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Άλντερσοτ: Ashgate, 2006, σ. 1 - 20.

⁸¹ Paolo Rossi, *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*, Ν. Υόρκη: Harper & Row, 1970, σ. 42.

έναν εδραιωμένο φορέα γνώσης) και να αναπτύσσεται σε δύο διαφορετικούς χώρους,⁸² τις Αυλές και τις άτυπες επιστημονικές Ακαδημίες.⁸³ Αυτή η μετατόπιση σχετίζεται αφενός με τις αυξανόμενες απαιτήσεις των πατρώνων σε θέματα πρακτικής γνώσης και με την ανάγκη εδραίωσης της θέσης τους, αφετέρου με τις μεταβολές που γνωρίζει η κοινωνική θέση των επαγγελματιών ομάδων, οι οποίες ασχολούνταν με τους τεχνικούς κλάδους και αρχίζουν να διαχωρίζονται από την έννοια του χειρώνακτα,⁸⁴ όπως στην περίπτωση των μεταλλουργών ή ατόμων που σχετίζονταν με την παρασκευή φαρμάκων.

Η παραπάνω μεταβολή αποτελεί βασικό στοιχείο της παρούσας εργασίας, καθώς είναι μέρος του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιουργούνται τα έργα που εξετάζουμε, τα οποία είναι είτε αποτέλεσμα αυλικών παραγγελιών, είτε συνδέονται με προεπιστημονικούς χώρους και πρόσωπα εμπλεκόμενα σε αυτούς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα εξετάσουμε τον ρόλο του πάτρωνα, ως φορέα της γνώσης, καθώς και την παράδοση των *libri dei segreti*, ως μέσο διάδοσης της γνώσης. Σκοπός μας είναι να ανιχνεύσουμε, μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα, πώς η αλχημεία μπόρεσε να αποτελέσει μέρος της ευρύτερης συζήτησης περί γνώσης, πώς επηρέασε την πραγματικότητα του 16ου αιώνα και πτυχές της τέχνης της ίδιας περιόδου.

⁸² Οι δύο αυτοί χώροι αποτελούν φορείς γνώσεις στον τομέα των θετικών επιστημών. Οι θεωρητικές επιστήμες συνεχίζουν να είναι συνυφασμένες με τα Πανεπιστήμια.

⁸³ William Eamon, “Science and Popular Culture in Sixteenth Century Italy: The “Professors of Secrets” and Their Books”, *The Sixteenth Century Journal*, τχ. 16, αρ. 4 (Χειμ. 1985), σ. 471.

2.1 Πριγκιπικές Αυλές: Συστήματα πατρωνίας, συλλεκτισμός και το ιδανικό του πολυμαθούς πρίγκιπα

Δεδομένου ότι τα συστήματα πατρωνίας⁸⁵ και η ιστορία τους κατέχουν μια εδραιωμένη θέση στην ιστοριογραφία της ιταλικής τέχνης και εξαιτίας της θεματικής που εξετάζουμε, μας ενδιαφέρει το παράδειγμα των πριγκιπικών Αυλών, οι οποίες αποτέλεσαν έναν από τους πυρήνες ανάπτυξης της επιστημονικής εφεύρεσης και μέρος του ευρύτερου δικτύου που υποστήριζε τις επιστημονικές δραστηριότητες.

Κλειδί για την κατανόηση της υποδοχής των επιστημών από τις Αυλές ήταν η συγκέντρωση εξουσίας στα χέρια του εκάστοτε πάτρωνα, ενώ βασικό χαρακτηριστικό στο σύστημα πατρωνίας που αναπτύσσεται στην Ιταλία είναι ότι αυτό αποτελεί μια διαδικασία κοινωνικής αυτοδιαμόρφωσης,⁸⁶ αφορά δε στις ανώτερες κοινωνικά τάξεις και αποτελεί δήλωση εξουσίας. Υπενθυμίζουμε, ότι την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, η εξουσία δεν εξαντλούνταν μόνο στη στρατιωτική ισχύ, αλλά αποτελούνταν από διάφορα παρακλάδια, μεταξύ των οποίων ο μεγαλοπρεπής τρόπος άσκησής της, π.χ. μέσω εορταστικών εκδηλώσεων και τελετουργιών, που πολλές φορές βρήκαν την απόλυτη έκφρασή τους στα μανιεριστικά *intermezzi*.⁸⁷ Οι εντυπωσιακές εφημέρες κατασκευές για την Είσοδο του αυτοκράτορα Καρόλου V στην Μπολόνια το 1529⁸⁸ ή η πολυδάπανη *mascherata* για τους γάμους του Francesco I και της Joanna

⁸⁵ Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1994, σ. 88 – 122· Bram Kempers, *Painting, Power and Patronage. The rise of the professional artist in the Italian Renaissance*, Λονδίνο: Allen Lane the Penguin Press, 1992· Mary Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy: from 1400 to the early sixteenth century*, Λονδίνο: John Murray, 1994· Cesare Vasoli, *La cultura delle corti*, Μπολόνια: Cappelli, 1980· Sergio Bertelli, Franco Cardini, Elvira Garbero Zorzi (επιμ.), *The courts of the Italian Renaissance: Politics, Patronage and Royalty, 1400 - 1800*, Ν. Υόρκη: Sidgwick & Jackson Ltd., 1986.

⁸⁶ Mario Biagioli, “Galileo’s System of Patronage”, *History of Science*, τχ. 28 αρ. 1 (1990), σ. 3.

⁸⁷ Σχετικά βλ. John Shearman, *Mannerism*, Λονδίνο: Penguin, 1990, σ. 104 - 112.

⁸⁸ Konrad Eisenbichler, “Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city”, *Renaissance Studies*, τχ. 13, αρ. 4 (Δεκέμβριος 1999), σ. 430 - 439.

της Αυστρίας στη Φλωρεντία το 1565⁸⁹ δήλωναν ότι οι πολυτελείς επιδείξεις δεν ήταν απλά επιδείξεις ματαιοδοξίας, αλλά επιδείξεις και ενσάρκωση της εξουσίας. Παράλληλα, η καλλιέργεια της προσωπικής εικόνας μετέτρεπε την αυλική τέχνη σε ένα υπόβαθρο ανάπτυξης της πολιτικής προπαγάνδας και ένας από τους κύριους λόγους της παραγγελίας των έργων τέχνης ήταν, εκτός από την ευσέβεια και την ευχαρίστηση, η επίδειξη του κύρους του παραγγελιοδότη τους.⁹⁰ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν οι Δούκες της Τοσκάνης, καθώς οι καλλιτέχνες του Φλωρεντινού Μανιερισμού επιδίδονταν συχνά στη δημιουργία συνθέσεων που στόχευαν στην αποθέωσή τους,⁹¹ όπως στην περίπτωση του Giorgio Vasari και τη φιλοτέχνηση της *Αποθέωσης του Cosimo I* (εικ. 4) γύρω στα 1565.

Τόσο οι πολυτελείς επιδείξεις, όσο και η κατοχή πολυτελών αντικειμένων υπήρξαν σχεδόν υποχρεωτικές για τις κοινωνικές ελίτ, αφού χρησιμοποιούνταν ως σύμβολο και μέσο συντήρησης της ύπαρξής τους στις ανώτερες τάξεις, στις οποίες ανήκαν.⁹² Αυτή η αντιμετώπιση, με εκκίνηση τη σκέψη του Αριστοτέλη, όπου ο *μεγαλοπρεπής* σχεδόν ταυτίζεται με τον ειδήμονα, επειδή ξέρει πώς να δαπανήσει χρηματικά ποσά με καλαίσθητο τρόπο,⁹³ λειτούργησε ως ο πυρήνας έκφρασης για τη συμπεριφορά του ενάρετου ανθρώπου και εκφράστηκε μέσω της πατρωνίας του 15ου και 16ου αιώνα τόσο από ηγεμόνες και πρίγκιπες όσο και από ευγενείς και αστούς που προσπαθούσαν να εξομοιωθούν κοινωνικά με τους προηγούμενους μέσω της κοινωνικής τους συμπεριφοράς.⁹⁴

⁸⁹ R. A. Scorza, “Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 44 (1981), σ. 57 - 75.

⁹⁰ Peter Burke, *The Italian Renaissance*, ό. π., σ. 94. Βλ. και εδώ, κεφ. 4, «Μανιερισμός», σ. 104 – 106.

⁹¹ Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450 - 1600*, Οξφόρδη: The Clarendon press, 1940, σ. 87.

⁹² Marina Belozerskaya, *Luxury arts of the Renaissance*, Λος Άντζελες: J. Paul Getty Museum / Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005, σ. 2.

⁹³ *Ethica Nicomachea*, A. 4. 1122.

⁹⁴ Επικουρικά, μπορεί να συμπεριληφθεί στα παραπάνω η θέση του Zilsel, ότι η ιταλική χερσόνησος αποτελεί ένα παράδειγμα πρώιμης καπιταλιστικής κοινωνίας, μιας “κοινωνίας εμπορίας και κατασκευής αστών”. Σε αυτές τις περιπτώσεις κοινωνικές ομάδες που δεν ήταν “εξευγενισμένες” από τη γέννησή τους επεδίωκαν να εξομοιωθούν με τις, κοινωνικά, ανώτερες τάξεις χρησιμοποιώντας ως μέσο κατασκευής της ταυτότητάς τους την έννοια της αρετής (virtù). Βλ. και Edgar Zilsel, *The social origins of Modern Science*, Ντόρντρεχτ: Springer, 2003, σ. 3.

Ένα από τα πιο σημαντικά συστατικά της κατασκευής της ταυτότητας του πρίγκιπα / ηγεμόνα και κατ' αναλογία του ευγενούς ήταν η εδραίωση και η διαιώνιση της φήμης του τόσο μεταξύ των ομοίων του, όσο και απέναντι στους υποτελείς του ή, όπως επισημαίνει ο Machiavelli στον *Ηγεμόνα* “ένας πρίγκιπας θα πρέπει να προσπαθεί να κερδίσει τη φήμη ενός μεγάλου άνδρα εξαιρετικής ικανότητας”.⁹⁵ Ο Eamon⁹⁶ παρατηρεί ότι οι πριγκιπικές αρετές, περιγραφόμενες και εκθειαζόμενες από την αυλική λογοτεχνία, προκάλεσαν ένα ισχυρό πολιτιστικό ιδανικό, αυτό του “πολυμαθούς πρίγκιπα”. Αυτό διαμορφώθηκε από την πλατωνική εικόνα του φιλόσοφου - κυβερνήτη, ο οποίος συνδυάζει την εξουσία με τη γνώση (*potentia / sapientia*) και βοήθησε στη νομιμοποίηση της πολιτικής των Μεδίκων και των νεο-εγκαθιδρυμένων Δουκών της Μάντοβας, της Φερράρας, του Ουρμπίνο και του Μιλάνου.⁹⁷ Μεταξύ των χαρακτηριστικών διαμόρφωσης αυτού του ιδανικού, εμφανίζεται ένα, το οποίο αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη για την ανάπτυξη της “αυλικής επιστήμης”: η περιέργεια (*curiosità*), που κάποιες φορές είναι τόσο ισχυρή, ώστε αντανακλά την αυτοπροβολή των Αυλών και την κοινωνικο-οικονομική τους υπεροχή.⁹⁸

Η διανοητική περιέργεια (*curiosità*), που μέχρι τον Μεσαίωνα θεωρούνταν ελάττωμα ή αμαρτία (*vizio*) από τη Χριστιανική Παράδοση,⁹⁹ μετατρέπεται στην

⁹⁵ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, επιμέλεια: Luigi Firpo, Τορίνο: Einaudi, 1961, σ. 83.

⁹⁶ William Eamon, “Court, Academy, and Printing House: Patronage and Scientific Careers in Late-Renaissance Italy”, στο Bruce T. Moran (επιμ.), *Patronage and Institutions: Science, technology and medicine at the European Courts, 1500 - 1700*, Γούντμπιτς: Boydell Press, 1991, σ. 27 - 28.

⁹⁷ Ο. π., σ. 33.

⁹⁸ Ο William Eamon, “Science as a Hunt”, *Physis*, τ. XXXI (1994), σ. 404 - 406 αναφέρει ότι εκτός από την *curiosità*, ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας είναι η *virtuosità*. Σημειώνουμε όμως, πως αυτή μπορεί να εκφράζεται τόσο από τον ηγεμόνα, όσο και από τους υποτελείς του, ανάλογα με την απόχρωση που παίρνει κάθε φορά ο όρος.

⁹⁹ Η βάση για την πολεμική εναντίον της περιέργειας τίθεται από τον Άγ. Αυγουστίνο, ο οποίος στις *Εξομολογήσεις* του περιλαμβάνει την περιέργεια (*curiositas*) στον κατάλογο με τις Αμαρτίες, προσδιορίζοντάς την ως μια από τις τρεις μορφές έντονης επιθυμίας (*concupiscence*), που είναι οι πηγές όλων των αμαρτημάτων. Για το θέμα της απαγορευμένης γνώσης των «υψηλών πραγμάτων», δηλαδή την πολεμική προς την περιέργεια και τη μετατροπή αυτής σε αρετή βλ. Carlo Ginzburg, “High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Past and Present*, τχ. 73 (Νοέμβριος 1976), σ. 28 - 41. Σε επίπεδο εικονογραφίας με το θέμα της περιέργειας συνδέθηκαν οι μύθοι του Ικάρου και του Προμηθέα, κυρίως στο πεδίο των εμβλημάτων.

Αναγέννηση σε μια ισχυρή αρετή, η οποία επιδιώκεται από τις Αυλές. Ενδεικτική εφαρμογή της μετατόπισης της αντίληψης για την περιέργεια αποτελούν οι συλλογές σπάνιων και θαυμαστών φυσικών ευρημάτων ή τεχνητών αντικειμένων, που είχαν στην κατοχή τους οι ηγεμόνες και των οποίων η επιστημονική ορολογία έχει κοινή προέλευση με την έννοια της περιέργειας: *Wunderkammern* / *Cabinets of curiosities* (σε σχέση με τους χώρους που φιλοξενούσαν τις συλλογές).¹⁰⁰ Αυτοί οι ιδιωτικοί χώροι, γνωστοί στην Ιστορία της Τέχνης για τα ζωγραφικά και τα γλυπτικά έργα που φιλοξενούσαν, συνιστούν μια πρώιμη μορφή μουσείου και απαρτίζονται από ένα ευρύ φάσμα “περίεργων” αντικειμένων: τα *mirabilia*, δηλαδή αντικείμενα που προκαλούσαν έναν διανοητικό θαυμασμό, τα *exotica*, αντικείμενα που προέρχονταν από τα ταξίδια εξερεύνησης ανά την υφήλιο, τα *naturalia*, προϊόντα της φύσης, τα *artificialia*, που αποτελούσαν τέχνηρα της ανθρώπινης επινόησης και τα *scientifica*, όργανα δηλαδή, για την αναζήτηση της επιστήμης και της τεχνολογίας.¹⁰¹ Από τα προαναφερόμενα θα σημειώσουμε την ιδιαίτερη θέση που είχαν τα *naturalia*,¹⁰² καθώς δεν αποτελούσαν απλά προϊόντα της φύσης αλλά σπάνια δημιουργήματα, από φυτά έως πολύτιμους λίθους και *lusus naturae*, που δεν ήταν προσβάσιμα στο σύνολο του πληθυσμού.

¹⁰⁰ Για τα Kunst-und Wunderkammern βλ. Julius von Schlosser, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Λειψία: Klinkhardt & Bierman, 1908· Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d' Europa*, Μιλάνο: G. Mazzotta, 1983· Paula Findlen, “The Museum: Its classical etymology and Renaissance genealogy”, *Journal of the History of the Collections*, τχ. 1 (1989), σ. 59-78· της ίδιας, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Μπέρκλεν: University of California Press, 1994· Lorraine Daston - Katharine Park, *Wonders and the order of Nature, 1150 - 1750*, Ν. Υόρκη: MIT Press, 1998· Oliver Impey - Arthur MacGregor (επιμ.), *The Origins of Museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth- century Europe*, Λονδίνο: House of Stratus, 2001· Stephen Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d' Este*, Ν. Χέιβεν: Yale Univeristy Press, 2004· Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Μόντενα: F. C. Panini, 2005.

¹⁰¹ Martin Kemp, «“Wrought by No Artist’s Hand”: The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in some Artifacts from the Renaissance»», στο Claire Farago (επιμ.), *Reframing the Renaissance. Visual culture in Europe and Latin America, 1450 - 1650*, Ν. Χέιβεν: Yale Univeristy Press, 1995, σ. 178.

¹⁰² Συλλογές με *naturalia* κατείχαν επίσης Ιταλοί φυσιοδίφες και λόγιοι. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την περίπτωση του Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605), καθηγητή Φυσικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνιας, ο οποίος διατηρούσε στενές σχέσεις με διάφορες ιταλικές Αυλές. Βλ. Paula Findlen, *Possessing Nature*, ό. π.

Αντίστοιχα λειτουργεί η περίπτωση των *artificialia*, με τα οποία πολλές φορές οι δημιουργοί τους προσπαθούσαν να μιμηθούν τη φύση ή να επεξεργαστούν ευρήματα που προέρχονταν από αυτήν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων χώρων αποτελεί το Studiolo¹⁰³ του Francesco I στη Φλωρεντία, όπου το πάθος του Δούκα της Τοσκάνης για τις συλλογές αυτού του είδους συναντιέται με το μανιεριστικό στυλ, το οποίο χαρακτηρίζει την εικονογράφηση του χώρου, όπως θα δούμε παρακάτω.

Αυτός ο φρενήρης συλλεκτισμός, που συνδέεται με την εγκυκλοπαιδική παράδοση του Μεσαίωνα,¹⁰⁴ συνιστά την ίδια στιγμή έναν τρόπο κατανόησης του κόσμου. Τα *artificialia* προσπαθούσαν να μιμηθούν τα έργα της φύσης και να πειραματιστούν με αυτήν, να ξεκλειδώσουν τα μυστικά της, να μεταμορφώσουν τις διάφορες μορφές της ύλης και τελικά να δηλώσουν έτσι την κατοχή της γνώσης, που αποτελούσε μια μορφή εξουσίας. Συνδυαστικά με την έννοια της *virtuosità* (αρετή / δεξιοτεχνία) σύμφωνα με την οποία ο δεξιότηχνης δεν ενδιαφέρεται μόνο για όλες τις πτυχές της φύσης, αλλά και για τις πτυχές των τεχνών και πειραματίζεται αδιάκοπα, για να δημιουργήσει με τεχνητό τρόπο ό,τι δημιουργεί η Φύση, δηλώνεται ότι κάποιος δεν είναι μόνο περίεργος για να γνωρίσει τα μυστικά της Φύσης, αλλά είναι σε θέση και έχει τα μέσα να τα αναπαραγάγει σε εργαστηριακό χώρο. Επιπλέον, η έννοια της *virtù* αποτελούσε κατά τον Machiavelli ένα κράμα δύναμης και ταλέντου, με το οποίο πίστευε ότι ήταν εφοδιασμένοι οι ηγεμόνες της Ιταλίας από τον 15ο αιώνα και αποτελούσε χαρακτηριστικό της βαθιάς καλλιέργειάς τους.¹⁰⁵ Άρα, οι φορείς αυτών των χαρακτηριστικών, οι “πολυμαθείς πρίγκιπες” είτε μέσω της παιδείας που οι ίδιοι είχαν είτε μέσω των τεχνιτών που απασχολούσαν, είχαν την απόλυτη εξουσία στον φυσικό και τον τεχνητό κόσμο.

Από την άλλη πλευρά, η κατοχή των φυσικών αντικειμένων ή *naturalia*, που περιέκλειαν όλες τις κατηγορίες του φυσικού κόσμου, προωθούσε την ιδέα της κατανόησης του κόσμου μέσω των συστημάτων Μικροκόσμου - Μακροκόσμου, των αρμονιών και των συγγενειών που προωθούσαν οι Νεοπλατωνικές και Ερμητικές θεωρίες ήδη από τον 15ο αιώνα και δήλωναν ότι όλα τα πράγματα συνδέονται μεταξύ

¹⁰³ Βλ. παρακάτω, κεφ. 3.1.α, «Studiolo di Francesco I», σ. 79 – 86.

¹⁰⁴ Πρόκειται για την παράδοση που κληρονομείται από τη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου και τις *Ετυμολογίες* του Ισίδωρου της Σεβίλλης.

¹⁰⁵ Jacob Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, ό. π., σ. 21, 386 - υποσημ. 27.

τους.¹⁰⁶ Σε αυτή τη λογική, ο κάτοχος των πιο σπάνιων ευρημάτων της φύσης και των πιο θαυμαστών αντικειμένων που κατασκευάζει το ανθρώπινο χέρι, συλλέγει και καταλογογραφεί αυτά τα αντικείμενα, που αποτελούν τον Μικρόκοσμο, για να μπορέσει να καταλάβει τον Μακρόκοσμο· μέσω των προαναφερθεισών θεωριών, αποσκοπεί, δηλαδή, στη γνώση.

Επιπρόσθετη ώθηση σε αυτό το είδος συλλογής έδωσε η ανακάλυψη νέων χωρών την ίδια περίοδο, που διοχέτευσε στις ευρωπαϊκές Αυλές νέα είδη φυτών, ζώων και ορυκτών.¹⁰⁷ Παρότι οι συλλογές του 16ου αιώνα ακολουθούσαν τα βασικά σχήματα της εγκυκλοπαιδικής παράδοσης του Μεσαίωνα, οι Αυλές κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν ένα νέο πρόβλημα, καθώς τα αντικείμενα που έφταναν από τον Νέο Κόσμο δεν ήταν καταλογογραφημένα από τον Πλίνιο ή τον Ισίδωρο της Σεβίλλης.¹⁰⁸ Απότοκο αυτής της έλλειψης ήταν μια τάση προτίμησης για ό,τι απέκλινε από την κανονικότητα, για ό,τι ήταν παράξενο (*bizarro*) και τερατώδες (*lusus naturae*), τάση που σε έναν βαθμό παρουσιάζει αναλογίες με τις εικαστικές προτιμήσεις στην τέχνη του 16ου αιώνα και προωθεί την έννοια του ειδήμονα στο πλαίσιο του Μανιερισμού.¹⁰⁹

Η κατοχή τέτοιων αντικειμένων και η δημιουργία ειδικών χώρων για τη φύλαξή τους είχαν ως στόχο την επίδειξη του πλούτου και της μόρφωσης του ιδιοκτήτη τους, ο οποίος όχι μόνο γνώριζε τα μυστικά της φύσης, αλλά μπορούσε και να τα χειριστεί· κατ' επέκταση θεωρούνταν άξιος κάτοχος της εξουσίας, σε αντιδιαστολή με τον μέσο όρο των ανθρώπων που δεν τα γνώριζαν ή δεν μπορούσαν να τα αποκτήσουν. Οι συλλογές αυτές και οι χώροι που φυλάσσονταν αναπαριστούσαν “ένα εννοιολογικό σύστημα μέσω του οποίου οι συλλέκτες ερμήνευαν και εξερευνούσαν τον κόσμο που κατοικούσαν”,¹¹⁰ αλλά την ίδια στιγμή αποτελούσαν ένα κλειστό σύστημα, που περιχαράκωνε τη γνώση σε συγκεκριμένους κοινωνικούς κύκλους και δεν την προωθούσε στο σύνολο, αφού η κατοχή της γνώσης ήταν συνώνυμη με την κατοχή της εξουσίας.

¹⁰⁶ Paolo Rossi, “Society, culture and the dissemination of learning”, στο *Science, culture and popular belief in Renaissance Europe*, Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1991, σ. 161.

¹⁰⁷ Ενδεικτικά, Adriana Turpin, “The New World collections of Duke Cosimo I de’ Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio”, στο *Curiosity and Wonder from Renaissance to the Enlightenment*, ό. π., σ. 63 - 85.

¹⁰⁸ Αναφέρομαι στη *Φυσική Ιστορία* και στο *Etymologiae*.

¹⁰⁹ Βλ. παρακάτω, κεφ. 4, «Μανιερισμός».

¹¹⁰ Paula Findlen, “The Museum: Its classical etymology and Renaissance genealogy”, ό. π., σ. 61.

Σε αυτό το πλαίσιο βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να εισχωρήσει η αλχημεία, που συνδέεται με την τάση προς τον πειραματισμό, την εξερεύνηση των δυνατοτήτων της φύσης και συνεπώς προωθεί τη *virtuosità*. Οι δύο πρωταρχικοί της στόχοι, η μεταστοιχείωση των μετάλλων και η επιμήκυνση της ανθρώπινης ζωής, μέσω της φαρμακευτικής εφαρμογής της, αποτελούσαν δύο στοιχεία ζωτικής σημασίας για τις Αυλές, αφού, αν επιτυγχανόταν η παρασκευή χρυσού από τα βασικά μέταλλα - και η επεξεργασία μετάλλων και ορυκτών- ή παρασκευαζόταν ένα είδος καθολικού φαρμάκου, το οποίο θα παρέτεινε την ανθρώπινη ζωή (του ηγεμόνα, των στρατιωτικών του σωμάτων, του λαού κτλ.) αυτό θα σήμαινε ταυτόχρονα και την υπεροχή του έναντι των υπολοίπων Αυλών. Η αλχημεία, λοιπόν, αφενός προωθούσε τα ιδανικά του “πολυμαθούς πρίγκιπα” που γνώριζε τα μυστικά της φύσης ή προσπαθούσε να τα αποκρυπτογραφήσει μέσω πειραματικών διαδικασιών σε έναν εργαστηριακό χώρο, όπως στα εργαστήρια που διατηρούσαν οι Μέδικοι στη Φλωρεντία,¹¹¹ αφετέρου πυροδοτούσε διάφορα παιχνίδια εξουσίας και κυριαρχίας μεταξύ των Αυλών. Την ίδια στιγμή η αλχημεία μπορούσε να λειτουργήσει και ως ένα ισχυρό εργαλείο διπλωματίας μεταξύ των ηγεμόνων, αλλά εμπλεκόταν σε μεγάλο βαθμό και σε διάφορους τομείς της βιοτεχνικής παραγωγής, αφού ήταν στενά συνδεδεμένη με εργαστηριακές διαδικασίες, όπως η απόσταξη ή η παρασκευή χρωμάτων, με διαδικασίες δηλαδή, που δεν σχετίζονταν αμιγώς με τους πρωταρχικούς της στόχους, εξυπηρετούσαν όμως, τις μεθόδους παραγωγής και κατ’ επέκταση την οικονομία ενός κοινωνικού συνόλου.

2.2 Τα *Libri dei segreti* και ο ρόλος των Ακαδημιών

Αντίβαρο της κλειστής, και περιχαρακωμένης στις Αυλές, γνώσης αποτελεί ένα νέο λογοτεχνικό είδος που γνώρισε σημαντική άνθιση κατά τον 16ο αιώνα, αυτό των **libri dei segreti**. Μετεξέλιξη¹¹² της παράδοσης που θεμελιώθηκε με το ψευδο-αριστοτελικό

¹¹¹ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, κεφ. 3.1, «Το παράδειγμα της Αυλής των Μεδίκων», σ. 71 – 78.

¹¹² Μετεξέλιξη με την έννοια ότι ασχολούνταν και τα δύο με τα “μυστικά της φύσης”. Βασική διαφοροποίηση των *libri dei segreti* με το *Secretum secretorum* είναι ότι το δεύτερο θεωρείται έργο μιας αυθεντίας. Αυτή η διάκριση δηλώνει ταυτόχρονα και την μετατόπιση στην αντίληψη περί των φορέων

Secretum Secretorum του 12ου αιώνα, πρόκειται ουσιαστικά για δημοφιλή εγχειρίδια, γραμμένα στην καθομιλουμένη. Αποτελούσαν ένα είδος κειμένων με τεχνικές πληροφορίες και περιείχαν συνταγές, φόρμουλες και πειράματα, ένα είδος συνταγολόγιων με ένα ετερογενές κράμα κειμένων, που εκτείνονταν από οδηγίες μεταλλοτεχνίας και αλχημείας, ιατρικές θεραπείες, παρασκευές βαφών και χρωμάτων έως οδηγίες για τη διατήρηση των φρούτων και οδηγίες προς χρυσοχόους.

Παρότι δεν πρόκειται για επιστημονικά έργα με τη σημερινή έννοια του όρου, σε αυτά τα κείμενα διαφαίνεται μια νέα ματιά για την κατανόηση της φύσης¹¹³ και των δυνατοτήτων που αυτή προσφέρει. Σημαντικό στοιχείο αυτών των έργων ήταν πως ικανοποιούσαν το αίτημα για εύληπτη και εκλαϊκευμένη γνώση για μια μερίδα κοινού που δεν βρισκόταν εξ ορισμού κοντά στις Αυλές, ενώ ταυτόχρονα προωθούσαν την ανάπτυξη που γνώριζαν οι τεχνικές εργασίες. Ο τίτλος αυτού του είδους των κειμένων (*segreti*), παρότι παραπέμπει σε κάτι το μυστικό ή το απόρρητο, ουσιαστικά χρησιμοποιείται με την έννοια ότι οι συνταγές ήταν δημιούργημα εξειδικευμένων τεχνιτών, οι οποίοι διατύπωναν, πλέον, γραπτά τη γνώση που παλαιότερα χρησιμοποιούσαν προφορικά. Επιπλέον, αυτός ο όρος αναφερόταν στο “πείραμα” όχι με την έννοια της υπόθεσης, αλλά περισσότερο ως φόρμουλα ή συνταγή που δοκιμάζεται.¹¹⁴ Με τη δυναμική που ανέπτυξε η λεγόμενη “οικονομία της γνώσης” και με την έκρηξη της τυπογραφίας, σε συνδυασμό με τη διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού, οι εκδόσεις των *libri dei segreti* γνώρισαν μεγάλη άνθιση,¹¹⁵ αφού η ζήτησή τους μεταφραζόταν σε κέρδος για τους συγγραφείς. Παρακλάδι αυτού του είδους της οικονομίας αποτέλεσε αυτό που ο Jütte ονομάζει “οικονομία της μυστικότητας”,¹¹⁶

της γνώσης στον 16ο αιώνα, όπου οι αυθεντίες “παρακάμπτονται” και τον πρώτο λόγο έχουν οι δραστηριότητες που πραγματοποιούνται μέσα σε εργαστηριακούς χώρους.

¹¹³ William Eamon, “Science and Popular Culture in Sixteenth Century Italy”, ό. π., σ. 472.

¹¹⁴ Laura Balbini, “Manifestare gli occulti segreti della natura”. Giovan Battista Della Porta e la letteratura dei segreti”, στο Antonio Clericuzio κ. ά. (επιμ.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa: Le scienze*, τ. V, Βιτσέντσα: Angelo Colla Editore, 2008, σ. 149 – 150· William Eamon - Françoise Paheau, “The Accademia Segreta of Girolamo Ruscelli: A Sixteenth-Century Italian Scientific Society”, *Isis*, τχ. 75, αρ. 2 (Ιούνιος 1984), σ. 333.

¹¹⁵ Βλ. και Rudolf Hirsch, “The invention of printing and the diffusion of alchemical and chemical knowledge”, *Chymia*, τχ. 3 (1950), σ. 115 - 141.

¹¹⁶ Daniel Jütte, *The Age of Secrecy, Jews, Christians, and the Economy of Secrets, 1400 - 1800*, Ν. Χέιβεν / Λονδίνο: Yale Univeristy Press, 2015, σ. 2.

όρος που αναφέρεται σε όλες τις δραστηριότητες που περιλαμβάνουν την εμπορία, την ανταλλαγή και την αγορά μυστικών και μεταξύ των πιο σημαντικών θιασωτών αυτής της οικονομίας ήταν οι αλχημιστές.

Παρότι τα κείμενα αυτά εμφανίστηκαν μαζικά από τη δεκαετία του 1530, αρχικά ως φυλλάδια που κάλυπταν διάφορες θεματικές από την αστρολογία έως την ιατρική και τη μαγειρική, οι πιο σημαντικές εκδόσεις του είδους εμφανίστηκαν μεταξύ 1555 - 1577.¹¹⁷ Το πιο γνωστό παράδειγμα αποτελεί το *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (Βενετία 1555) του Girolamo Ruscelli, το οποίο μέσα σε 15 χρόνια από την κυκλοφορία του γνώρισε πενήντα εκδόσεις και μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Έργο του ίδιου συγγραφέα, το *Secreti nuovi* (Βενετία 1567) περιείχε 1245 συνταγές, που ο Ruscelli ισχυριζόταν πως είχαν δοκιμαστεί τρεις φορές, ενισχύοντας την τάση για πειραματική διαδικασία και προϋδεάζοντας έτσι τον αναγνώστη για την επιτυχία τους. Στην πλειονότητά τους ήταν ιατρικές συνταγές, ενώ το υπόλοιπο μέρος κάλυπταν φόρμουλες καλλυντικών, συνταγές αλχημείας, οδηγίες παρασκευής χρωμάτων και βαφών κτλ. Στην περίπτωση της αλχημείας, οι συνταγές του Ruscelli δεν σχετίζονταν τόσο με τη μεταστοιχείωση των μετάλλων, όσο με την παρασκευή φαρμάκων.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να θυμίσουμε πως από την εποχή του Jean de Roquetaillade, ο οποίος αναζήτησε μια θεραπευτική *πεμπτουσία*, έως την *χημιατρεία* του Παράκελσου, η αλχημεία και η ιατρική υπήρξαν στενά συνδεδεμένες με στόχο τη διατήρηση της υγείας του ανθρώπινου σώματος και την επιμήκυνση της ζωής.¹¹⁸ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, μαζί με την προσπάθεια επανεκτίμησης των δυνατοτήτων της φύσης και με την ανάμνηση της αποτυχίας της παραδοσιακής ιατρικής να αντιμετωπίσει τις μεγάλες επιδημίες που είχαν χτυπήσει την Ευρώπη, η αλχημεία ερχόταν πάλι στο προσκήνιο ως ένας πιθανός τρόπος αντιμετώπισης ανίατων και

¹¹⁷ Μεταξύ των πιο δημοφιλών τίτλων συγκαταλέγονται: Alessio Piemontese, *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (Βενετία, 1555), Giovanni Ventura Rosetti, *Notandissimi secreti de l' arte profumatoria* (Βενετία 1555), Giambattista della Porta, *Magia naturalis* (1558 και διευρ. έκδοση 1589), Isabella Cortese, *I secreti* (Βενετία 1561), Timotheo Rosello, *Della summa de' secreti universali in ogni materia* (Βενετία 1561), Piero Bairo, *Secreti medicinali* (Βενετία 1561), Gabriele Falloppio, *Secreti diversi e miracolosi* (Βενετία 1563), Leonardo Fioravanti, *Del compendio de i secreti rationali* (Βενετία 1564), Girolamo Ruscelli, *Secreti nuovi* (Βενετία 1566), Giovanni Battista Zapata, *Li maravigliosi secreti di medicina e chirurgia* (Βενετία 1577).

¹¹⁸ Βλ. παραπάνω, κεφ. 3.1.β, «Φαρμακευτική αλχημεία», σ. 48 – 53.

μολυσματικών ασθενειών. Στο πρώτο μέρος των *Secreti* (1561) της Isabella Cortese περιέχονται συνταγές και θεραπείες για την πανούκλα, αντίδοτα για δηλητήρια και ένας αριθμός θεραπειών για τη σύφιλη, πέρα από τις συνταγές που ασχολούνται με την παρασκευή χρυσού και ελιξηρίων. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Ray,¹¹⁹ αυτές οι ιατρικές συνταγές, όπως και άλλες που βρίσκονται σε άλλα *libri dei segreti*, ενσωματώνουν την αλχημεία με διάφορους τρόπους -κυρίως μέσω της απόσταξης- και αντανakλούν τη διεισδυτικότητα της ιατροχημείας μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα. Ενδεικτικό παράδειγμα της σχέσης αλχημείας-ιατρικής στα *libri dei segreti* αποτελεί η περίπτωση του Leonardo Fioravanti, ο οποίος ασχολήθηκε με την αλχημική προετοιμασία των ιατρικών φίλτρων. Αφιέρωσε το τρίτο βιβλίο των *Capricci medicinali* (1561) στην αλχημεία και ανέφερε χαρακτηριστικά πως ασκεί “τη νέα τέχνη της αλχημικής ιατρικής”,¹²⁰ με τη βοήθεια της απόσταξης.

Η διάδοση αυτών των κειμένων συνδέθηκε με την καθιέρωση άτυπων “μυστικών” Ακαδημιών, στις οποίες ηγούνταν οι συγγραφείς των δημοφιλών *libri dei segreti* και αποτελούσαν περισσότερο ένα είδος μυστικών κοινοτήτων με οργάνωση προσανατολισμένη προς την επιστήμη και τις πρακτικές της. Οι χώροι αυτοί, που μαζί με τις Αυλές και τα Πανεπιστήμια αποτελούσαν τους σημαντικότερους φορείς γνώσης και πειραμάτων, ασχολούνταν με την πειραματική εφαρμογή. Βασικός τους στόχος ήταν η συλλογή και απόδειξη τέτοιου είδους συνταγών, οι οποίες συγκεντρώνονταν, δοκιμάζονταν, ως προς την ορθότητά τους, σε αυτούς τους χώρους και στη συνέχεια εκδίδονταν ως *libri dei segreti*.

Η πρωιμότερη περίπτωση που γνωρίζουμε είναι η Accademia Segreta που λειτούργησε στη Νάπολη τη δεκαετία του 1540,¹²¹ υπό τον Girolamo Ruscelli, ίσως τον πιο γνωστό συγγραφέα του λογοτεχνικού είδους των *segreti*, όπως είδαμε παραπάνω. Με προσανατολισμό προς τον πειραματισμό, η Ακαδημία του Ruscelli προσπαθούσε να επιβεβαιώσει ή να απορρίψει την εγκυρότητα συνταγών που συγκεντρώνονταν από βιβλία ή χειρόγραφα μέσω πειραμάτων, σε έναν χώρο που

¹¹⁹ Meredith K. Ray, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press, 2015, σ. 85.

¹²⁰ Εδώ αναφέρομαι στην αναθεωρημένη έκδοση του 1582: Leonardo Fioravanti, *Capricci medicinali, libri quattro*, Βενετία: Melchior Sessa, 1582, σ. 185r.

¹²¹ William Eamon - Françoise Paheau, “The Accademia Segreta of Girolamo Ruscelli”, ό. π., σ. 330-331.

απασχολούσε σταθερό προσωπικό (φαρμακοποιούς, χρυσοχόους, βοτανολόγους, αρωματοποιούς και έναν ζωγράφο)¹²² και στον οποίο οι λόγιοι βρίσκονταν σε συνεργασία με τους τεχνίτες. Παρότι η δομή της Ακαδημίας και τα μέλη της καλύπτονται από ένα πέπλο μυστικότητας, στα σωζόμενα κείμενα φαίνεται ότι υπήρχε ένας πάτρωνας, ο οποίος δεν κατονομάζεται, ενώ τα πειράματα λάμβαναν χώρα σε ένα εργαστήριο που είχε ονομαστεί *Filosofia*.

Ως μέλος μιας τέτοιας Ακαδημίας εμφανίζεται ο Fioravanti στη Νάπολη την ίδια περίοδο. Η Ακαδημία αυτή ήταν αφιερωμένη πρωτίστως στις αλχημικές προετοιμασίες ιατρικών φίλτρων μέσω της απόσταξης, ενώ παράλληλα διενεργούσε και μεταλλουργικά πειράματα για τη μεταστοιχείωση των βασικών μετάλλων σε χρυσό και άργυρο.¹²³ Την ίδια λογική είχε η Accademia dei Segreti,¹²⁴ αντίστοιχη Ακαδημία, που οργάνωσε στο σπίτι του στη Νάπολη ο Giambattista della Porta τη δεκαετία του 1560¹²⁵ και τα αποτελέσματα της οποίας δημοσιεύτηκαν ως συνταγές στο *Magia naturalis*¹²⁶ του.

Κοινός τόπος όλων των παραπάνω ακαδημιών ήταν η κατοχή εργαστηριακού εξοπλισμού και ο σκοπός τους, που δεν ήταν άλλος από την ανακάλυψη των λειτουργιών της Φύσης και τη χρήση τους προς όφελος του ανθρώπου. Παρότι όμως, τόσο τα libri dei segreti όσο και οι Ακαδημίες ήταν προσανατολισμένα στην τεχνική γνώση, αυτή περιοριζόταν σε πεδία που σχετίζονταν με τα αριστοκρατικά ενδιαφέροντα, όπως η αλχημεία, η μεταλλουργία, η παρασκευή αρωμάτων και καλλυντικών κτλ. και δεν σχετίζονταν με τις μηχανικές τέχνες, οι οποίες θεωρούνταν κατάλληλες μόνο για τις χαμηλές, κοινωνικά, τάξεις.

¹²² Ό. π., σ. 338: “Είχαμε ως υπαλλήλους και υπηρέτες δύο φαρμακοποιούς, δύο χρυσοχόους, δύο αρωματοποιούς, έναν ζωγράφο και τέσσερις βοτανολόγους και κηπουρούς. Επειδή είναι άπορα άτομα, τους κρατάμε συνεχώς απασχολημένους με καλούς μισθούς και αυτοί παραμένουν εξαιρετικά ικανοποιημένοι”.

¹²³ William Eamon, “Alchemy in Popular Culture: Leonardo Fioravanti and the Search for the Philosopher’s Stone”, *Early Science and Medicine*, τχ. 5 (2000), σ. 200 - 201.

¹²⁴ James R. Partington, *A History of chemistry*, τ. II, Λονδίνο: MacMillan St. Martin’s Press, 1969, σ. 16.

¹²⁵ William Eamon - Françoise Paheau, “The Accademia Segreta of Girolamo Ruscelli”, ό. π., σ. 328.

¹²⁶ Διευρ. έκδοση 1589.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄: Αλχημεία και Αυλές

Σε αυτό το συνεχές κυνήγι της γνώσης βρήκε θέση και χώρο ανάπτυξης η αλχημεία, ιδίως στα αυλικά περιβάλλοντα, καθώς ήταν συνυφασμένη με τον πειραματισμό -και κατ' επέκταση με την *περιέργεια*- και η αποτελεσματική εξάσκησή της μπορούσε να βοηθήσει την κατασκευή της ταυτότητας του ηγεμόνα, δηλώνοντας την υπεροχή του έναντι των υπόλοιπων Αυλών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου ηγεμόνα αποτέλεσε ο Δούκας του Ουρμπίνο, Francesco Maria II della Rovere (1549 – 1631). Διατηρούσε μια από τις πιο εντυπωσιακές βιβλιοθήκες του 16ου αιώνα,¹²⁷ οι θεματικές της οποίας αντανάκλούσαν τα ενδιαφέροντά του και μεταξύ αυτών εντοπίζεται ένας αξιόλογος αριθμός αλχημικών κειμένων,¹²⁸ που σχετίζονται με τις «επιστημονικές» του αναζητήσεις.

Μια πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι η Αυλή της Μάντοβας με την οικογένεια των Gonzaga, να εκπροσωπεί, επάξια, το ιδανικό του «πολυμαθούς πρίγκιπα» και έντονο ενδιαφέρον για τις συλλογές φυσικών αντικειμένων.¹²⁹ Οι δεσμοί της αλχημείας με τους Gonzaga βρήκαν την απόλυτη έκφρασή τους στο πρόσωπο του Vincenzo I Gonzaga (1562 – 1612), τέταρτου Δούκα της Μάντοβας. Ο Vincenzo

¹²⁷ Η βιβλιοθήκη του della Rovere, τελευταίου Δούκα του Ουρμπίνο, μετά τον θάνατό του μεταφέρθηκε στη Ρώμη, σύμφωνα με την επιθυμία του Πάπα Alessandro VII και μετά από την προσάρτηση του Ουρμπίνο στο Παπικό Κράτος. Σήμερα φυλάσσεται στη Biblioteca Universitaria Alessandrina.

¹²⁸ Giovanni Agostino Panteo, *Ars transmutationis metallica*, Βενετία: Giovanni Tacchini, 1518 (Misc. Ant. XIV.e.21.10)· Philipp Ulstadt, *Coelum philosophorum seu De secretis naurae*, Στρασβούργο: Johann Gruninger, 1530 (B.d.1)· Thomas Morison, *Liber novus metallorum causus et transsubstantiatione*, Φρανκφούρτη: Johann Weckel, 1593 (Misc.Ant.XV.d.11.2)· Giano Lacinio, *Pretiosa margarita novella de thesauro, ac pretiosissima philosophorum lapide*, Βενετία: Aldo Manuzio, 1546 (E.f.16)· Giovanni Bracesco, *La espositione di Geber filosofo*, Βενετία: Gabriele Giolito, 1562 (Y.b.100)· Conrad Gesner, *Tesaurus di Eunomo Filatro de rimedi secreti*, Βενετία: Giovanni Battista & Melchiorre Sessa, 1560 (AE.g.42)· Leonardo Fioravanti, *De capricci medicinali, libri quattro*, Βενετία: Lodovico Avanzo, 1573 (AE.b.34).

¹²⁹ Dario A. Franchini, κ.ά., *La scienza a Corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Ρώμη: Bulzoni, 1979, σ. 87 – 121.

θεωρούνταν ένας πρωτοεπιστήμονας, που διεξήγαγε πειράματα και είχε δημιουργήσει έναν από τους πρώτους βοτανικούς κήπους της Ιταλίας, για να μελετά τα νέα φυτά που έφταναν στην Ευρώπη από τον Νέο Κόσμο. Διατηρούσε ένα δίκτυο πρακτόρων σε όλη την Ιταλία, που φρόντιζαν να τον ενημερώνουν για τα μυστικά της αναπαραγωγής του χρυσού με τεχνητό τρόπο,¹³⁰ ενώ είχε προσλάβει αρκετούς «χημικούς» (αλχημιστές), επιφορτισμένους με την παρασκευή ιατρικών και αλχημικών σκευασμάτων για τις ανάγκες της Αυλής, ιδίως για την παρασκευή πόσιμου χρυσού,¹³¹ αλλά και για να συνδράμουν στις στρατιωτικές εκστρατείες του Vincenzo με την παρασκευή πυρίτιδας και βλαβερών αναθυμιάσεων. Ωστόσο, μεγαλύτερο πάθος επέδειξε για τη φαρμακευτική αλχημεία, εκτοξεύοντας τη φήμη της Μάντοβας ως κέντρο δηλητηρίων και αντιδότων, στο οποίο κατέφυγε μέχρι και ο Ρωμαίος του W. Shakespeare¹³² για την αγορά ενός δηλητηρίου. Η ενασχόλησή του Vincenzo με τη φαρμακευτική αλχημεία στόχευε αφενός στη διαφύλαξη της δημόσιας υγείας,¹³³ αφετέρου στους προσωπικούς του φόβους,¹³⁴ σε κάθε περίπτωση όμως, τον ώθησε στη συστηματική ενασχόληση με αυτό το αντικείμενο, σε βαθμό που πολλές φορές συνέκρινε τα αποτελέσματα των αλχημικών συνταγών του με αυτά της πλέον, ηγετικής Αυλής της Ιταλίας, αυτής των Μεδίκων.¹³⁵

¹³⁰ Valeria Finucci, *The Prince's Body. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Κέμπριτζ, MA / Λονδίνο: Harvard University Press, 2015, σ. 134.

¹³¹ Πρόκειται για ένα αλχημικό ελιξήριο σε μορφή διαλύματος, που περιείχε μικρή ποσότητα καθαρού χρυσού.

¹³² *Romeo and Juliet*, Πράξη 5η, σκηνή 1η, στ. 2877: “Such mortal drugs I have; but Mantua's law Is death to any he that utters them”. Η πώληση των δηλητηρίων ήταν απαγορευμένη στην Μάντοβα, όμως αυτό δεν σήμαινε πως δεν παρασκευάζονταν. Αντιθέτως, μαζί με τα δηλητηρία αποτελούσαν ισχυρό τμήμα της λεγόμενης «οικονομίας της μυστικότητας».

¹³³ Η ανάγκη για «χημικά» σκευάσματα σε επίπεδο κοινότητας σχετίζεται με καθημερινά προβλήματα, όπως οι μη ασφαλείς προμήθειες νερού για το κοινωνικό σύνολο.

¹³⁴ Κατά μία εκδοχή ο Vincenzo υπέφερε από διάφορα προβλήματα υγείας, η αντιμετώπιση των οποίων προκάλεσε το ενδιαφέρον του για τη φαρμακευτική αλχημεία. Κατά μία άλλη, η ενασχόληση με το αντικείμενο οφειλόταν στον φόβο του ότι οι Farnese ήθελαν να τον δηλητηριάσουν, ως εκδίκηση για την ακύρωση του γάμου του με την Margarita Farnese. Βλ. Paul Rendler, *The University of Mantua, the Gonzaga and the Jesuits, 1584 – 1630*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2009, σ. 57.

¹³⁵ Roberta Piccinelli (επιμ. – εισαγ.), “La rivalità culturale e artistica tra Medici e Gonzaga. “La caccia ai bei quadri e alle belle statue di Toscana””, *Le Collezioni Gonzaga: carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Μιλάνο: Silvana, 2000, σ. 28.

3.1 Το παράδειγμα της Αυλής των Μεδίκων

Στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα, το πεδίο της αλχημείας γνώρισε αξιοσημείωτη άνθιση, εξαιτίας του ενδιαφέροντος που εκδήλωσαν για το αντικείμενο αυτό μέλη της οικογένειας των Μεδίκων.¹³⁶ Τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, με τη διάδοση αλχημικών κειμένων, όσο και σε πρακτικό, με την ίδρυση εργαστηρίων, οι Μεγάλοι Δούκες της Τοσκάνης έδειξαν ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη θεματική, η οποία ήταν στενά συνδεδεμένη με διάφορες εκφάνσεις των πρωταρχικών σταδίων των, αποκαλούμενων σήμερα, φυσικών επιστημών.

Όπως προαναφέρθηκε, εκτός από τη μεταστοιχείωση των μετάλλων σε χρυσό, η αλχημεία ενδιαφερόταν για όλες τις διαδικασίες μεταμόρφωσης της ύλης. Έτσι, οι αλχημικές διαδικασίες ήταν στενά συνδεδεμένες με διάφορες τέχνες (κεραμική, παρασκευή πορσελάνης και βιτρώ, χρυσοχοΐα κτλ.), οι οποίες απαιτούσαν τεχνικές διεργασίες σε εργαστηριακό χώρο κυρίως με τη βοήθεια απόσταξης, δύλισης ή εκχύλισης.¹³⁷ Στα παραπάνω θυμίζουμε πως, θα πρέπει να προστεθούν και οι εφαρμογές της αλχημείας στην ιατρική, στο πεδίο των φαρμακευτικών εφαρμογών,

¹³⁶ Για την αλχημεία και τους Μένδικους βλ. Ενδεικτικά: Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo, Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Πιστόια: maschietto&ditore, 2002· Giulio Lensi Orlandi, *L' arte segreta. Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Φλωρεντία: Convivio, 1991· Paola Zambelli, "Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino ed europeo", στο *La corte, il mare, i mercanti; La rinascita della Scienza; Editoria e Società; Astrologia, magia e alchimia. Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento*, Φλωρεντία: Edizioni medicee, 1980, σ. 313 – 324· Mino Gabriele, *Alchimia e iconologia*, ό. π., σ. 143· Alfredo Perifano, *L' alchimie à la Cour de Come Ier de Medicis: savoir, culture et politique*, Παρίσι: H. Champion, 1997· Larry J. Feinberg, "The studiolo of Francesco I reconsidered", στο *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance*, Ν. Υόρκη/Λονδίνο: Yale University Press – Detroit Institute of Arts, 2002, σ. 47, 56· Valentina Conticelli, "Guardaroba di cose rare et preziose". *Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Arte, storia e significanti*, Λουγκάνο: Agora Publishing, 2007· Paola Maresca, *Alchimia, magia e astrologia nella Firenze dei Medici. Giardini e dimore simboliche*, Φλωρεντία: Angelo Pontecorboli, 2012, σ. 13 – 29.

¹³⁷ Sven Dupré (εισαγ.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century*, *Archimedes* 37, Βερολίνο: Springer, 2014, σ. xii.

καθώς η αλχημική έννοια της μεταστοιχείωσης, με σκοπό την παρασκευή του ελιξηρίου, ήταν στενά συνυφασμένη με την παρασκευή της πανάκειας, η οποία θα οδηγούσε στην εξάλειψη των ασθενειών στο ανθρώπινο σώμα. Πρακτικά, η εφαρμογή της αλχημείας στην ιατρική και τη φαρμακολογία επιτυγχανόταν μέσω της απόσταξης, τόσο των φαρμακευτικών βοτάνων, όσο και των φυσικών στοιχείων, κυρίως χάρη στην επιρροή του Παράκελσου.¹³⁸

Με αφετηρία¹³⁹ το χειρόγραφο των *Experimenti*¹⁴⁰ της Caterina Sforza (1463 – 1509), το οποίο κληροδότησε στον γιο της Giovanni dalle Bande Nere (1498 – 1526) άρχισαν να χτίζονται οι δεσμοί της οικογένειας με τα πειράματα, την παρασκευή ιατρικών και φαρμακευτικών συνταγών, αλλά και με την ίδρυση εργαστηρίων. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι στις *Vite* του Giorgio Vasari ο Πάπας Leone X de' Medici

¹³⁸ Valentina Conticelli, “Una storia di storie. La Fonderia del Granduca: Laboratorio, Wunderkammer e museo farmaceutico”, στο *L' alchimia e le arti. La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, Λιβόρνο: Sillabe, 2012, σ.14.

¹³⁹ Βιβλιογραφικά εντοπίζονται αναφορές που συνδέουν το όνομα του Cosimo il Vecchio (1389 – 1464) με τη μεταλλουργία και την αλχημεία και του αποδίδεται μια αλχημική πραγματεία. Βλ. Giovanni Carbonelli, *Sulle fonti storiche della chimica e dell' alchimia in Italia*, Ρώμη: Istituto Nazionale Medico Farmacologico, 1925, σ. X. Επίσης, στη Sala di Cosimo il Vecchio στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας απεικονίζονται από τον Marco da Faenza αλχημιστές που σχετίζονται με τη μορφή της *Astuzia* (Δολιότητα) στην εικονογράφηση του χώρου.

¹⁴⁰ Τα *Experimenti* της Caterina Sforza ήταν συλλογή χειρογράφων που περιείχαν 454 ιατρικές συνταγές για τη θεραπεία πονοκεφάλων, πυρετών, σύφιλης, επιληψίας, συνταγές καλλωπισμού (βαφές μαλλιών και δέρματος), δηλητηρίων και αντιδότων και παρασκευή αλχημικών πολύτιμων λίθων και χρυσού. Αναλυτικά για τις σχέσεις της Caterina Sforza με την αλχημεία βλ. Meredith K. Ray, *Daughters of Alchemy*, ό. π., σ. 14-45. Η καταγραφή τέτοιου είδους συνταγών ήταν κοινή πρακτική κατά τη διάρκεια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Οι συνταγές αυτές περιέχονταν σε συνταγολόγια που ονομάζονταν συνήθως *libri dei segreti* και αποτελούσαν μέρος μιας παράδοσης που θεμελιώνεται με το ψευδο – αριστοτελικό *Secretum secretorum* του 12^{ου} αιώνα και συνεχίζεται με το *Secreti del reverendo donno* του Alessio Piemontese [ψευδώνυμο του Girolamo Ruscelli] (Βενετία 1555), το οποίο περιείχε ιατρικές θεραπείες, συνταγές για παρασκευή καλλυντικών και βαφών, οδηγίες μεταλλοτεχνίας και αλχημείας. Αποτελεί ένα δείγμα της διάδοσης τέτοιων κειμένων από τον Μεσαίωνα και μετά, το οποίο έκανε πάνω από 70 εκδόσεις και μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Αντιστοίχως, οι συγγραφείς τέτοιων κειμένων ονομάζονταν *professori dei segreti*. Για τα *libri dei segreti* βλ. William Eamon, “The “secrets of nature” and the moral economy of early modern science”, *Micrologus*, τχ. XIV, (2006), σ. 215 – 235. Στη Biblioteca Nazionale Centrale της Φλωρεντίας (BNCF) εντοπίζεται μεγάλος αριθμός τέτοιων συνταγολόγιων. Ενδεικτικά: MS. Magl. XVI 112, MS. Pal. 851-852, 857-858, 860, 862-863, 865-866, 871-872.

(1475 – 1521) περιγράφεται ως μελετητής της φιλοσοφίας και της αλχημείας¹⁴¹ και στον οποίο είχε αφιερωθεί το εξαιρετικά επιδραστικό κείμενο της *Chrysopoieia* (1515) του Giovanni Aurelio Augurelli,¹⁴² καθώς και το *Ars transmutationis metallica* (1518) του Βενετού αλχημιστή Giovanni Agostino Panteo, παρότι η πρακτική της αλχημείας είχε απαγορευτεί από τη βενετσιάνικη κυβέρνηση και το Συμβούλιο των Δέκα από το 1488.¹⁴³

Οι Μέδικοι θεωρούσαν την απόκτηση γνώσης ως βασικό κλειδί για την πολιτική καταξίωση. Μέσα στο πλαίσιο των συγκεντρωτικών δομών του κράτους, ο Cosimo I (1519 – 1574) έδωσε αποφασιστική ώθηση σε όλα τα πεδία της επιστημονικής δραστηριότητας τα οποία, εκτός των άλλων, έβρισκαν εφαρμογή στα τεχνικά εργαστήρια που είχε εγκαταστήσει στο Palazzo Vecchio (Fonderia Medicea) από το 1555.¹⁴⁴ Τα εργαστήρια που ίδρυσε σχετίζονταν με μια αρκετά ευρεία θεματική που περιελάμβανε την υαλουργία, την χρυσοχοΐα, την παρασκευή φαρμάκων και βαφών, πρακτικές που απαιτούσαν τη χρήση απόσταξης και εκχυλισμάτων, την παρασκευή πορσελάνης και βιτρώ, πυροτεχνημάτων και εκρηκτικών, αλλά και αλχημικές διαδικασίες που εμπλέκονταν αρκετές φορές με όλες τις παραπάνω τεχνικές εκφάνσεις των επιστημών,¹⁴⁵ αφού όσα προϊόντα απαιτούσαν χημική επεξεργασία για να παρασκευαστούν, σε επίπεδο υλικών και τεχνικής επικαλύπτονταν από την αλχημεία.¹⁴⁶ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Cosimo ακολούθησε μια πολιτική υποστήριξης της τεχνολογίας και των τεχνών ως μέρος του προγράμματος του για την οικονομική επέκταση της Φλωρεντίας, ωθώντας παράλληλα ένα ποσοστό τεχνιτών και αλχημιστών να επιζητήσουν μια θέση εργασίας στα εργαστήρια του Palazzo Vecchio,

¹⁴¹ Giorgio Vasari, *Le vite*, ό. π., τ. 2 (primo volume della terza parte), σ. 10.

¹⁴² Βλ. παρακάτω, σ. 152 – 155.

¹⁴³ Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, τ. 5, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, σ. 535.

¹⁴⁴ Marco Beretta, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574 – 1621)”, στο Sven Dupré (επιμ.), *Laboratories of Art*, ό. π., 134. Αρχικά βρισκόταν στο Palazzo Vecchio, στη συνέχεια μεταφέρθηκε στην περιοχή των κήπων του Boboli, στο Palazzo Pitti, για να καταλήξει στο Casino di San Marco το 1574 και μετά την δεκαετία του 1580 στα Uffizi.

¹⁴⁵ Ο Sven Dupré, *Laboratories of Art*, ό.π., σ. ix αναφέρει ότι ο όρος *laboratorium* στον 15^ο και 16^ο αιώνα αφορά μόνο στους χώρους εργασίας όπου τελούνταν «χημικές» δραστηριότητες και εκεί απασχολούνταν τεχνίτες και αλχημιστές.

¹⁴⁶ Ό. π., σ. xii.

ώστε να τεθούν υπό την πατρωνία του.¹⁴⁷ Η επιδίωξη των αλχημιστών να δουλέψουν μέσα σε τέτοιου είδους εργαστήρια θεωρείται λογική, καθώς με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να εξασφαλίσουν ένα σταθερό εισόδημα μέσα σε ένα πρόσφορο περιβάλλον για πειραματισμό. Η φύση, όμως, του εργαστηρίου και των διαδικασιών που λάμβαναν χώρα εκεί, οδήγησαν σταδιακά τους πάτρωνες στο να κατευθύνονται προς τα πρακτικά αποτελέσματα της αλχημείας παρά προς την αναζήτηση του «πνευματικού» χρυσού, όπως φαίνεται να γίνεται και στην περίπτωση του Cosimo,¹⁴⁸ στον οποίο είχαν αφιερωθεί σημαντικά αλχημικά χειρόγραφα ή είχαν γραφτεί από μελετητές στην υπηρεσία του.¹⁴⁹ Για τον τελευταίο, ο Benedetto Varchi (1502/3 – 1565) ανέφερε ότι ενδιαφερόταν για την αλχημεία ως κλάδο της εφαρμοσμένης χημείας και μεταλλουργίας,¹⁵⁰ πεδία που παραδοσιακά συνδέονταν με την αλχημεία, ενώ σύμφωνα με τον Galluzzi¹⁵¹ το ενδιαφέρον του Cosimo για την αλχημεία¹⁵² προερχόταν από τις προσπάθειες του να εκμεταλλευτεί τα ορυχεία της Τοσκάνης.

¹⁴⁷ Ενδεικτικά, αναφέρουμε την επιστολή του Vincenzo Marostica προς τον Cosimo I, στην οποία ο πρώτος προσφέρει τις υπηρεσίες του στον Δούκα και υπόσχεται να του αποκαλύψει το μυστικό για την παρασκευή πόσιμου χρυσού (ASF, MdP, 546, c. 459 r/v, στις 10.6.1570). Δημοσιεύεται από την Valentina Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563 – 1581), στο Philippe Morel (επιμ.), *L’art de la Renaissance entre science et magie*, Παρίσι / Ρώμη: Somogy, 2006, σ. 230, 4. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο θα πρέπει να ενταχθούν οι ενέργειες του ίδιου του Cosimo, ο οποίος προσπαθώντας να βρει αλχημιστές, ζητά αποδείξεις για την ικανότητα συγκεκριμένων προσώπων να ασκήσουν την αλχημεία (ASF, MdP, 195, fol. 182, στις 4.7.1552) ή επιφορτίζει υφιστάμενούς του να προβούν στις κατάλληλες ενέργειες, ώστε να εμπλουτιστούν με αλχημιστές τα φλωρεντινά εργαστήρια (ASF, MdP, 3079, fol. 13r, στις 5.1.1556).

¹⁴⁸ Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptors’ tools, porphyry, and the Prince in Ducal Florence* 1996, τ. I, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1996, σ. 242.

¹⁴⁹ Ενδεικτικά: BNCF, MS. Pal. 1139: *Libro nel quale si scriveranno esperimenti e cose certe per mano del duca di Fiorenza o vero in sua presentia, nè ci sarà su cosa che non sia certissima utile o comune* (1556)· BNCF, MS. Magl. XVI. 126: *Benedetto Varchi, Si l’archemia è vera o no questione* (1544)· BNCF, MS. Magl. XVI. 36: *Basilio Lapi, Libro de’ minerali et distillatione*.

¹⁵⁰ Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan*, ό. π.

¹⁵¹ Jacopo Ruguccio Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, τ. I, Φλωρεντία: Gaetano Cambiagi stampatore granducale, 1781, σ. 158-159.

¹⁵² Η Claudia Rousseau, *Cosimo I de’ Medici and astrology: the symbolism of prophecy*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1983, σ. 464 – 466 υποστηρίζει ότι η impresa “DUABUS” του Cosimo είχε αλχημικό περιεχόμενο.

Το κατεξοχήν σχετιζόμενο πρόσωπο με την αλχημεία ήταν ο Francesco I (1541-1587), γιος του Cosimo I και της Eleonora di Toledo, και Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης το διάστημα 1574-1587. Η ενασχόληση του με το αντικείμενο αυτό επιβεβαιώνεται τόσο από πολλαπλά αλχημικά κείμενα αφιερωμένα προς το πρόσωπο του,¹⁵³ όσο και από διηγήσεις συγχρόνων του. Συνεχίζοντας την παράδοση του πατέρα του, Cosimo I, ο οποίος είχε εγκαταστήσει στο Palazzo Vecchio εργαστήρια, ο Francesco διαίωνισε αυτή την πρακτική μεταφέροντας το 1574 τα εργαστήρια στο Casino di San Marco και το 1586 στα Uffizi¹⁵⁴ και με τη σειρά του εμφύσησε το πάθος του για την αλχημεία στον γιο του, Antonio de' Medici.¹⁵⁵

Στο Casino di San Marco ο Francesco εγκατέστησε ένα δίκτυο εργαστηρίων, μεταξύ των οποίων ένα υαλουργείο, ένα αλχημικό εργαστήριο και έναν χώρο με κλιβάνους για την παρασκευή πορσελάνης,¹⁵⁶ υποστηρίζοντας παράλληλα τις εφαρμοσμένες τέχνες. Από το 1579 μεταξύ των εργαζομένων του Casino συγκαταλέγονταν οι αλχημιστές Ettore Barbisone, Giovanni Battista Framberti, Nicolino Merli και Ardicino Castelletti. Από την αλληλογραφία της εποχής γνωρίζουμε

¹⁵³ Orazio Rosselli da Sassoferrato, *Opera d' alchimia* (BNCF, MS. Pal., 1043) η έκδοση του 1579 ήταν αφιερωμένη στον Francesco I (στο ίδιο αρχείο σώζεται και μια έκδοση του 1573 αφιερωμένη στον Cosimo I), Francesco Verino secondo, *Breve discorso intorno all' arte dell' alchimia* (1579-1580, BNCF, MS. Magl. XVI, 78 και BML, *Acquisti e doni* 29), Nicolino Merula, *Artis sacrae compendium* (1579, BNCF, MS. Magl., XVI, 64), G. B. Nardi, *Osservazioni e annotazioni chirurgiche e segretimedici vari* (τέλη 16^{ου} – αρχές 17^{ου} αιώνα, BNCF, MS. Magl., XV, 142), *L' Apparato della fonderia dell' illustrissimo et eccellentissimo signor don Antonio Medici. Nel quale si contiene tutta l'arte sparigica di Teofrasto Paracelso e sue medicine. E altri segreti bellissimo* (1604, BNCF, MS. Magl., XVI, 63, 4vol.). Στο τελευταίο περιέχονται οι δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα στο Casino di San Marco την περίοδο του Francesco και συνταγές που αποδίδονται στον ίδιο. Βλ. και Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 92 – 93· Valentina Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia”, ό. π., σ. 252· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 151.

¹⁵⁴ Και στους δύο χώρους λάμβαναν χώρα οι ίδιες εργασίες. Όμως, το Casino di San Marco ήταν επιφορτισμένο και με την παρασκευή των πορσελάνων.

¹⁵⁵ Ο Antonio de' Medici (1576 – 1621) ασχολήθηκε με την αλχημεία στα εργαστήρια του Casino di San Marco. Στην παρούσα εργασία δεν δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο πρόσωπό του, καθώς δεν εμπλέκεται με το θέμα που εξετάζουμε. Το ίδιο ισχύει και για τον Ferdinando I de' Medici (1549 – 1609), αδελφό του Francesco I και διάδοχο του στο Δουκάτο της Τοσκάνης, που ασχολήθηκε με τις χρήσεις των θεραπειών και των αντιδότων.

¹⁵⁶ Marco Beretta, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco”, ό. π., σ. 142.

ότι οι παραπάνω εξασκούσαν την αλχημική τέχνη και αντέγραφαν για τον Francesco έργα που αποδίδονταν στον R. Lull, υποστηρίζοντας ότι ήταν οι μοναδικοί κάτοχοι τους.¹⁵⁷ Σε έγγραφο που αναφέρει τη μισθοδοσία των ατόμων που απασχολούνταν στο Casino το 1580,¹⁵⁸ αναγράφονται τα ονόματα τεσσάρων αλχημιστών (Niccolo di mastro Sisto, Giovanni Battista Framberti, Ardicino Castelletti,¹⁵⁹ Nicolino Merli) οι οποίοι προσέφεραν τις υπηρεσίες τους στον Francesco. Από αυτούς, ο Framberti πρότεινε το ίδιο έτος στον Francesco να ιδρύσει ένα είδος μυστικής αλχημικής

¹⁵⁷ Valentina Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia”, ό. π., σ. 215. Ο ρόλος των παραπάνω προσώπων και η αποδοχή που λάμβαναν από τις ιταλικές Αυλές της περιόδου μπορεί να ανιχνευθεί και στο γεγονός ότι οι Ettore Barbisone και ο πατέρας του Framberti φυλακίστηκαν το ίδιο έτος στο Casalmaggiore από τον Δούκα της Μάντοβα για να επιστρέψει ο Framberti στη Μάντοβα – μέρος καταγωγής του - και να περάσουν στην κατοχή του Δούκα τα έργα του Lull που αντιγράφονταν για τον Francesco I. Για την αποφυλάκισή τους παρενέβη ο Francesco I, ο οποίος απευθύνθηκε στον Δούκα και τον Biagio dell’ Osso, υπεύθυνο των φυλακών του Casalmaggiore, ζητώντας την απελευθέρωσή τους. Βλ. ASF, MdP, 251, c. 109v.-110r, 110v., 135r/v (1579). Δημοσιεύονται από την V. Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia”, ό. π., σ. 231-232.

¹⁵⁸ “ Tanai de’ Medici proveditore de’ tapezieri, scudi 4/ Maestro Antonio portoghese tappeziere, scudi 10 / Ieremia Foresti fonditore, scudi 12/ Niccolò di mastro Sisto, scudi 5/ Filippo della Serena mastro di vetri, scudi 12 / Giovanni Ambrogio milanese, scudi 20 / Stefano milanese, scudi 20 / Giuseppe che lavora con li duoi milanesi, scudi 6 / Pier Maria detto il Faenzino, scudi 10 / Giuseppe da Campo stovigliaio, scudi 7 / Giuseppe Marchesi vineziano, scudi 30/ Giorgio milanese intagliatore di cammei, scudi 25 / Cristofano figliuolo del suddetto Giorgio, per il primo luglio 1578, scudi 16 / Iacopo Ligozza veronese, scudi 25 / Messer Giovanni Battista Framberti mantovano, per il primo di agosto 1579, scudi 35 / Messer Ardicino Castelletti, per il primo di agosto 1579, scudi 35 / Messer Niccolino Merli, per il primo di agosto 1579, scudi 20 / Maestro Buonaventura Rocchigiani, scudi dugento l’ anno, cominciati il di primo di febbraio 1579, scudi 16.4.13.4”, *Stipendiati del Casino di San Marco* (1580), ASF, MdP 616, ins. 20, fol. 377. Δημοσιεύεται στο Paola Barocchi – Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, τ. I, Φλωρεντία: Studio per edizione scelte, 2002: doc. 178, 163-164· Marco Beretta, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco”, ό. π., σ. 143.

¹⁵⁹ Σε γράμμα της ίδιας περιόδου (ASF, MdP, 254, fol. 109, στις 11.9.1580) ο Antonio Sergiudi (γραμματέας του Francesco I) αναφέρει στον Napoleone di Girolamo Cambi, ο οποίος επίσης σχετιζόταν με το Casino, ότι ο Ardicino Castelletti θα πρέπει να πληρώνεται κάθε μήνα για τις υπηρεσίες του στο Casino με μυστική πληρωμή.

εταιρείας στη Φλωρεντία,¹⁶⁰ πρόταση που δηλώνει πιθανόν τον βαθμό αποδοχής της αλχημικής τέχνης από τον ίδιο τον Μεγάλο Δούκα.

Σύμφωνα με την, γνωστή βιβλιογραφικά, επίσκεψη του Βενετού πρέσβη Andrea Gussoni στη Φλωρεντία τον Μάρτιο του 1576, ο Francesco περιγράφεται να έχει ενεργό ρόλο στα εργαστήρια¹⁶¹ και επιβεβαιώνεται έναν χρόνο αργότερα από τα γράμματα¹⁶² του φυσιοδίφη Ulisse Aldrovandi (1522 – 1605) με τον οποίο ο Francesco συνδεόταν λόγω του αμοιβαίου ενδιαφέροντος για τα βότανα και τις φαρμακευτικές-μαγικές τους ιδιότητες. Στο *Journal de voyage* (1580/81) ο Michel de Montaigne θυμίζει ότι είχε δει μερικά πειράματα του Μεγάλου Δούκα στο εργαστήριο του San Marco, σημειώνοντας ότι αυτός: «διασκεδάζει δουλεύοντας με τα ίδια του τα χέρια για να παραποιήσει πέτρες από την Ανατολή και για να κατασκευάσει κρυστάλλους, όντας ένας πρίγκιπας με κάποια ροπή στην αλχημεία και τις μηχανικές τέχνες».¹⁶³

Εικονογραφική ένδειξη του ενδιαφέροντος του Francesco για την αλχημική τέχνη αποτυπώνεται στον πίνακα *Οι Αλχημιστές (εικ. 5)* (1570) του Giovanni Stradano, ο οποίος διακοσμεί έναν από τους τοίχους του Studiolo του πρίγκιπα. Στο έργο, που

¹⁶⁰ ASF, MdP, 737, cc. 403r.-404v. (12 luglio 1580) και ASF, CS, Prima serie, 22, cc. 134r.-135r. σχετικά με τους κανόνες που θα ακολουθούσε η εταιρεία. Δημοσιεύεται από την Valentina Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia”, ό. π., σ. 239.

¹⁶¹ «[...] ha un luogo che lo chiama il Casino, ove, a guisa d’ un picciol arsenale, in diverse stanze, ha diversi maestri che lavorano di diverse cose, e quivi tieni li suoi lambicchi e ogni sorte d’ artificio. A questo luogo va la mattina, e vi sta fino ad ora di desinare, e dopo desinare torna a starvi sino alla sera, e poi va un poco per la città a spasso. Qui si spoglia e vi sta facendo lavorare ora quest’ artefice, ora quell’ altro, facendo sempre qualche esperienza e molte cose di sua mano; [...]», για ολόκληρη τη διήγηση του A. Gussoni βλ. *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, τ. III, επιμέλεια: A. Segarizi, Μπάρι: Laterza e figli, 1916, σ. 226-227.

¹⁶² «Vostra Altezza, facendo di continuo nel suo Casino giorno e notte lavorare et indagare varii secreti di natura, i quali, trovati et sperimentali che gli ha, n’ è liberalissima et cortesissima dandone a tutti quelli che intermi sono et n’ hanno bisogno [...]», γράμμα στις 27.9.1577, δημοσιεύεται στο Alessandro Tosi (επιμ.), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1989, σ. 238 – 247.

¹⁶³ Michel de Montaigne, *Viaggio in Italia*, εισαγωγή: Giovanni Greco, μετάφραση – σημειώσεις: Ettore Camesasca, Ρώμη: RCS, 2013, σ. 66: «[...] si prende gran svago lavorando con le sue mani stesse per falsificare pietre orientali e a fabbricare cristalli, essendo un principe con qualche propensione all’ alchimia e alle arti meccaniche». Ακόμη και μετά τον θάνατο του Francesco διατηρήθηκε ο θρύλος των επιστημονικών του ενδιαφερόντων, από επισκέπτες στην πόλη της Φλωρεντίας, όπως ο Agostino del Riccio και ο Fynes Moryson. βλ. Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 186.

έχει τον ρόλο τεκμηρίου, απεικονίζεται κάτω δεξιά ο Francesco,¹⁶⁴ ο οποίος συμμετέχει στις αλχημικές διαδικασίες που λάμβαναν χώρα στα εργαστήρια των Μεδίκων, ενώ ανακατεύει κάποια υγρά σύμφωνα με τις υποδείξεις της γηραιάς μορφής πίσω του, η οποία ταυτίζεται με τη μορφή αλχημιστή και πιθανολογείται ότι πρόκειται για τον Sisto de Bonsistis da Norcia¹⁶⁵ ή για τον Sebastiano Manzone,¹⁶⁶ αλχημιστές που βρίσκονταν ήδη στις υπηρεσίες των Μεδίκων τη δεκαετία του 1570. Χαρακτηριστική είναι η αφοσίωση που δείχνει ο Francesco κατά τη διάρκεια της εργασίας του, καθώς και ο τρόπος αποτύπωσης ενός πραγματικού εργαστηρίου στον 16ο αιώνα, όπου δηλώνεται ο συλλογικός τρόπος εργασίας και λειτουργίας του συγκεκριμένου χώρου. Επιπλέον, αυτός ο πίνακας αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα του δικτύου των ενδιαφερόντων του Francesco, αφού απεικονίζει μια σκηνή που εκτυλίσσεται στο Casino di San Marco και βρίσκεται τοποθετημένος στο Studiolo του, δηλαδή στους δύο χώρους που απεικονίζουν τα αλχημικά ενδιαφέροντα του παραγγελιοδότη και αφορούν αυτή την εργασία.

¹⁶⁴ Karla Langedijk, *The portraits of the Medici, 15th – 18th centuries*, τ. II, Φλωρεντία: Studio per edizioni scelte: 1983, σ. 895, 897,899.

¹⁶⁵ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 334-336. Ο γιος του, Niccolo di mastro Sisto, βρισκόταν επίσης στις υπηρεσίες των Μεδίκων ως αλχημιστής.

¹⁶⁶ Ό. π., σ. 336-337.

3.1.α Studiolo di Francesco I

Το Studiolo αποτελεί έναν χώρο στον οποίο διατηρούνταν τα πολύτιμα αντικείμενα, χειρόγραφα ή έργα τέχνης που είχε στην κατοχή του κάποιο πρόσωπο, σε πριγκιπικούς κύκλους και οικίες ευγενών και γνώρισε εντυπωσιακή άνθιση κατά την περίοδο της Αναγέννησης μεταξύ των ιταλικών Αυλών. Τυπολογικά, αποτελεί έναν μετεξελιγμένο συνδυασμό της βιβλιοθήκης, των scriptoria και των μοναστηριακών θησαυροφυλακίων και στα παλάτια του 16ου αιώνα ήταν ένας μικρός, «εσωστρεφής» χώρος, χωρίς πολύπλοκα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, που κατά κανόνα γειτνιάζε με το υπνοδωμάτιο, το θησαυροφυλάκιο και τη βιβλιοθήκη του κατόχου του. Αποτελούσε, δηλαδή, χώρο προσβάσιμο από τον ιδιοκτήτη του και τα πρόσωπα επιλογής του και όχι ένα δωμάτιο ανοιχτό προς το κοινό· ένας χώρος απόσυρσης από τη δημόσια ζωή προς έναν ιδιωτικό κόσμο.¹⁶⁷ Σε αντίθεση με την απλή αρχιτεκτονική δομή που χαρακτήριζε τους χώρους αυτούς, υπήρχε μια έντονη διάθεση διακόσμησής τους, πολλές φορές με την απεικόνιση των Μουσών, των Αρετών, των Ελευθέρων Τεχνών, των εποχών του έτους ή μυθολογικών θεμάτων που σχετίζονταν με τον ιδιοκτήτη τους. Στα πιο γνωστά παραδείγματα της περιόδου συγκαταλέγονται το Studiolo του Federico da Montefeltro στο Urbino, το Studiolo της Isabella d' Este στη Mantova και το camerino του Alfonso d' Este στη Ferrara, μεταξύ άλλων.

Οι εργασίες για το Studiolo του Francesco I άρχισαν να εκτελούνται το 1569,¹⁶⁸ στον πρώτο όροφο του Palazzo Vecchio, δίπλα στην αίθουσα Salone dei Cinquecento και σε μικρή απόσταση από το δωμάτιο του Tesoretto, στη βορειοανατολική πλευρά

¹⁶⁷ Για το studiolo και την εξέλιξή του βλ. Dora Thornton, *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 1997· Wolfgang Liebenwein, *Studiolo, storia e tipologia*, ό. π.

¹⁶⁸ Το πρωιμότερο έγγραφο που αναφέρεται στη δημιουργία του studiolo εντοπίζεται στην αλληλογραφία μεταξύ Matteo Inghirami και Francesco και σχετίζεται με το μάρμαρο που θα χρησιμοποιηθεί στον χώρο. Βλ. Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, mit kritische Apparate versehen, τ. II, Μόναχο: Georg Muller, 1930, σ. 910· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 50.

του παλατιού.¹⁶⁹ Αρχιτεκτονικά πρόκειται για έναν απλό, ορθογώνιο χώρο με τρεις εξόδους σήμερα, χωρίς παράθυρα και με καμαροσκεπή οροφή, διακοσμημένη με νωπογραφία. Οι τέσσερις τοίχοι (εικ. 6) ήταν επενδυμένοι εσωτερικά με ξύλο και μάρμαρο και διακοσμημένοι με δύο ζώνες πινάκων σε οριζόντια διάταξη, εκ των οποίων η κατώτερη αποτελούσε την πόρτα εντοιχισμένων ερμαρίων.¹⁷⁰ Στις γωνίες της ανώτερης ζώνης διακόσμησης υπήρχαν οκτώ κόγχες (δύο ανά πλευρά), οι οποίες περιείχαν μπρούτζινα αγάλματα (εικ. 7), ενώ στις δύο στενές πλευρές του χώρου και μεταξύ της ανώτερης ζώνης πινάκων και του θόλου, ο ημικυκλικός χώρος που σχηματιζόταν (τύμπανα) διακοσμούσαν από δύο tondi (μετάλλια), που απεικόνιζαν τον Cosimo I και την Eleonora di Toledo, γονείς του Francesco, και νωπογραφίες. Την επίβλεψη της διαμόρφωσης του χώρου είχε αναλάβει ο Giorgio Vasari¹⁷¹ (1511 – 1574) και τη δημιουργία του εικονογραφικού προγράμματος ο Vincenzo Borghini¹⁷² (1515 – 1580) με τη βοήθεια του ίδιου του Francesco.

¹⁶⁹ Εκτός από το Tesoretto, το Studiolo γεινιάζει και με το υπνοδωμάτιο του Francesco, ακολουθώντας την τυπική δομή διάρθρωσης των ιδιωτικών διαμερισμάτων των palazzi του 16ου αιώνα.

¹⁷⁰ Εκτός από δύο ξύλινες προσόψεις ερμαρίων στη δυτική και νότια πλευρά που μένουν αδιακόσμητες. Η ανώτερη ζώνη αποτελείται από 22 έργα (8 γλυπτικά και 14 ζωγραφικά) και η κατώτερη ζώνη από 22 ζωγραφικά έργα. Στα τέλη του 16ου αιώνα, μετά τον θάνατο του Francesco, τα ζωγραφικά και γλυπτικά έργα του Studiolo μετακινήθηκαν σε διάφορους χώρους εντός της Φλωρεντίας. Ο χώρος ανασυστάθηκε το διάστημα μεταξύ 1908 – 1911 από τους Alfredo Lensi και Giovanni Poggi, ως μέρος της συντήρησης των Quartieri Monumentali του Palazzo Vecchio, οι οποίοι προσπάθησαν να αναδιαρθρώσουν τον χώρο βάσει των σωζόμενων πηγών. Αυτή η αναδιάρθρωση παραμένει έως σήμερα και τη χρησιμοποιούμε στην παρούσα εργασία.

¹⁷¹ Ο Giorgio Vasari περιήλθε στις υπηρεσίες του Cosimo I το 1554 και συνδέθηκαν με δεσμούς μακρόχρονης φιλίας και εκτίμησης. Για τον Cosimo πραγματοποίησε έργα ως αρχιτέκτονας, ζωγράφος και σκηνογράφος δημόσιων τελετών. Αναδιαμόρφωσε το Palazzo Vecchio σε κατοικία της οικογένειας των Μεδίκων και έχτισε την Galleria degli Uffizi. Ήταν επίσης, υπεύθυνος για την αναδιάταξη των ναών της Santa Croce και της Santa Maria Novella. Το 1563 χρίστηκε συντονιστής της Accademia del Disegno, υπό την προεδρεία του Cosimo, και με τη βοήθεια των καλλιτεχνών της Accademia αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους παραλήπτες καλλιτεχνικών έργων στη Φλωρεντία. Μεταξύ 1570 – 1572 διεύθυνε τις εργασίες διακόσμησης του Studiolo στο Palazzo Vecchio.

¹⁷² Πολυμαθής βενεδικτίνος κληρικός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Φλωρεντία το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στην ίδια πόλη και έλαβε την αρχική του εκπαίδευση στο μοναστήρι της Badia Fiorentina. Χειροτονήθηκε ιερέας το 1541 και κατείχε διάφορες μοναστικές θέσεις στο Αρέτσο, τη Μάντοβα και τη Φλωρεντία. Τα ενδιαφέροντα του σχετίζονταν με την ιστορία της γλώσσας, τη φιλολογία και την αρχαιότητα, ενώ συνδέθηκε με μερικούς

Για τη διακόσμηση του χώρου εργάστηκαν περίπου τριάντα πέντε καλλιτέχνες, με ένα ή περισσότερα έργα,¹⁷³ που αποτελούσαν εύλωτο παράδειγμα της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου για την πόλη της Φλωρεντίας και έκφραση της τελευταίας φάσης του φλωρεντινού Μανιερισμού. Στην πλειονότητα τους ήταν συνεργάτες και μαθητές του Giorgio Vasari ή προστατευόμενοι του Vincenzo Borghini και είχαν φοιτήσει στην Accademia del Disegno (που είχε ιδρυθεί από τον Cosimo I το

από τους πιο σημαντικούς λογίους της εποχής του. Υπήρξε φίλος και σύμβουλος του Giorgio Vasari από τη δεκαετία του 1540 και συνεργάστηκε μαζί του για την αναθεώρηση της πρώτης έκδοσης των *Vite* (έκδοση Giuntina, 1568). Από το 1552 διετέλεσε διευθυντής (spedalingo) του Ospedale degli Innocenti στη Φλωρεντία, μετά από πρόσκληση του Cosimo I και το 1563 ανέλαβε αναπληρωτής (luogotenente) στη νεοσύστατη Accademia del Disegno στην ίδια πόλη. Το τελευταίο του αξίωμα τον οδήγησε στην ανάληψη πολυάριθμων εργασιών καλλιτεχνικού χαρακτήρα που σχετίζονταν με τους Μεδίκους. Μεταξύ αυτών του αποδίδεται η προετοιμασία εφήμερης κατασκευής για την κηδεία του Michelangelo το 1564, οι προετοιμασίες των κατασκευών που θα διακοσμούσαν την πόλη της Φλωρεντίας για τον εορτασμό των γάμων του Francesco I και της Ιωάννας της Αυστρίας το 1565, η επεξεργασία του εικονογραφικού θέματος τμημάτων του Salone dei Cinquecento στο Palazzo Vecchio και του Studiolo του Francesco I στον ίδιο χώρο. Βλ. και Gino Belloni – Riccardo Drusi (επιμ.), *Vincenzio Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 2002.

¹⁷³ Αναφέρουμε αλφαβητικά τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στη διακόσμηση, πρώτα τους ζωγράφους και στη συνέχεια τους γλύπτες, βάσει της ανακατασκευής του χώρου από τον Poggi το 1910, δηλαδή τους δημιουργούς των έργων, όπως αυτά βρίσκονται στημένα σήμερα στον χώρο: Alessandro Allori (1535-1607), Niccolò Betti (; - μετά το 1617), Domenico Buti (ενεργός μεταξύ 1560 – 1590), Giovan Maria Butteri (π. 1540 – 1606), Vittore Casini (ενεργός μεταξύ 1567 – 1572), Mirabelo Cavalori (1510/20 – 1572), Iacopo Coppi (1523 – 1591), Francesco Coscia (ενεργός μεταξύ 1570 – 1576), Giovanni Fedini (ενεργός μεταξύ 1565 – 1582), Alessandro Fei (1543 – 1592), Girolamo Macchietti (1535/41 – 1592), Sebastiano Marsili (ενεργός γύρω στα 1570), Maso di San Friano (1531 – 1571), Andrea del Minga (; - 1596), Francesco Morandini (Poppi) (1544 – 1579), Giovan Battista Naldini (1537 – 1591), Carlo Portelli (πριν το 1510 – 1574), Santi di Tito (1536 – 1603), Lorenzo dello Sciorina (1540/50 – 1598), Giovanni Stradano (1523 – 1605), Bartolomeo Traballese (; - 1585), Giorgio Vasari (1511 – 1574), Jacopo Zucchi (1541 – 1589/90), Bartolomeo Ammannati (1511 – 1592), Giovanni Bandini (1540 – 1599), Elia Candido (1548 – 1628), Vincenzo Danti (1530 – 1576), Giambologna (π. 1524 – 1608), Stoldo Lorenzi (1534 – 1583), Domenico Poggini (1520 – 1590), Vincenzo de' Rossi (1525 – 1587). Βλ. και Allegri – Cecchi 1980.

1563)¹⁷⁴, είχαν διαμορφωθεί δηλαδή μέσα σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον¹⁷⁵ πλήρως εξαρτημένο από τους Μεδίκους. Εκτός όμως από το πανόραμα της φλωρεντινής τέχνης που ήθελε να παρουσιάσει ο Francesco στο studio ως σύνολο, ο χώρος αυτός αυτομάτως λειτουργούσε και ως καλλιτεχνική αρένα, καθώς οι καλλιτέχνες έρχονταν σε άμεση σύγκριση με τους ομότεχνους τους βάσει των έργων που παρουσιάζονταν τοποθετημένα δίπλα – δίπλα.

Όπως ανέφερε ο Vincenzo Borghini στον Giorgio Vasari το 1570,¹⁷⁶ σκοπός της δημιουργίας του studio ήταν η ανάγκη του πρίγκιπα να τοποθετήσει σε έναν χώρο αντικείμενα της προσωπικής του συλλογής, η οποία αποτελούνταν από σπάνια αντικείμενα, προϊόντα τεχνικής επεξεργασίας, τα *artificialia* και τα *naturalia*.¹⁷⁷ Η έρευνα της φύσης και η κατανόηση των μυστικών της οδήγησε στον συλλεκτισμό των *naturalia*, δηλ. των σπάνιων φυσικών ευρημάτων, φυτικής ή ζωικής προέλευσης, και η κατοχή τους έδινε κύρος στον ιδιοκτήτη τους, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Αντίστοιχα, η γνώση τέτοιων φαινομένων προσέδιδε κύρος σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, που αποτελούσαν τις ελίτ της κοινωνίας της εποχής. Κωδικοποιητής της μελέτης των περιέργων προϊόντων της φύσης (των *mirabilia naturae*) στην πρώιμη Αναγέννηση ήταν ο Marsilio Ficino (1433 – 1499), ο οποίος στο έργο του *De vita libri tres* (1489) αναφέρεται σε όλων των ειδών τις θεραπείες που βασίζονταν στα πετρώματα, τα πολύτιμα μέταλλα, τα ζώα, τα σπάνια βότανα κτλ. Το κείμενο αυτό αποτέλεσε και το θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη των μυστικών της φύσης και τη συλλογή των

¹⁷⁴ Η Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno αποτέλεσε το πιο σημαντικό ίδρυμα για τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες του β' μισού του 16ου αιώνα. Θεωρήθηκε ως η σπουδαιότερη έκφραση της πολιτιστικής πολιτικής του Cosimo I και λειτούργησε υπό την καθοδήγηση των Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini και Giovanni Montorsoli. Για πρώτη φορά στην ιστορία της Φλωρεντίας οι καλλιτέχνες της πόλης συγκεντρώθηκαν γύρω από έναν θεσμό που τους διαχώριζε από τους τεχνίτες και οι κλάδοι της ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής ενώθηκαν με το κοινό χαρακτηριστικό ότι η τέχνη τους προϋπέθετε το σχέδιο (*disegno*). Το ίδρυμα ουσιαστικά αγιοποίησε τον Cosimo ως προστάτη των τεχνών και ανακήρυξε τον Michelangelo ως «Οδηγό, Πατέρα και Δάσκαλο», προωθώντας και ελέγχοντας το έργο του. Για την Accademia βλ. αναλυτικά Karen-edis Barzman, *The Università, Compagnia, ed Accademia del Disegno*, Διδ. διατριβή, Johns Hopkins University, 1986· Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, τ. I-II, Φλωρεντία: Olschki, 1987.

¹⁷⁵ 22 από αυτούς αναφέρονται στο *Vite* του Vasari, στο τμήμα που είναι αφιερωμένο στην Accademia.

¹⁷⁶ Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., τ. II, σ. 526.

¹⁷⁷ Βλ. και Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia*, ό. π.

naturalia που αναπτύχθηκε ευρέως στις ιταλικές Αυλές. Η παράδοση αυτή συνδέεται και με τα *libri dei segreti*,¹⁷⁸ καθώς οι συνταγές που περιείχαν πολλές φορές βασίζονταν στη χρήση των naturalia – ως βασικών τους συστατικών -, αλλά και με τα εργαστήρια των Μεδίκων, αφού εκεί λάμβανε χώρα η πρακτική εφαρμογή των συνταγών των *libri dei segreti*.

Ο Vincenzo Borghini που είχε επωμιστεί τη διακόσμηση του χώρου, με τη δημιουργία των *invenzioni*¹⁷⁹ του εικονογραφικού προγράμματος ανέφερε: *το stanzino που κατασκευάζεται εξ αρχής, [...] πρέπει να λειτουργεί ως θάλαμος σπανίων και πολύτιμων πραγμάτων, ως προς την αξία και την τέχνη τους, όπως θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα κοσμήματα, τα μέταλλα, τις σκαλισμένες πέτρες, τους επεξεργασμένους κρυστάλλους και τα βάζα, τις εφευρέσεις και παρόμοια πράγματα, όχι πολύ μεγάλων διαστάσεων, τοποθετημένα σε ερμάρια, καθένα ανάλογα με το είδος του.*¹⁸⁰

Για τον λόγο αυτό, η εικονογράφηση του χώρου παρουσιάζει εννοιολογικές συνδέσεις ως προς την επιλογή των θεμάτων της εικονογράφησης του θόλου και των τοίχων που αναπτύσσονται κάτω από αυτόν. Έτσι, δημιουργείται ένα σφιχτό σύστημα που αρχίζει με θεωρητικές έννοιες και καταλήγει σε πρακτικά αποτελέσματα. Συνοπτικά, αναφέρουμε ότι η διακόσμηση του θόλου (**εικ. 8**) είναι διαιρεμένη, μέσω

¹⁷⁸ Βλ. παραπάνω, σ. 64 – 65.

¹⁷⁹ Συνοπτικά, ο όρος *invenzione* μπορεί να αποδοθεί ως *επιινόηση*. Πρόκειται για τεχνικό όρο, σύμφωνα με τον οποίο ένα γνωστό (εικονογραφικά) θέμα αναπαρίσταται με καινοτόμο τρόπο, ως καινούργιο. Στον 16ο αιώνα η αξία μιας εικονογραφικής *invenzione* έγκειται στο ότι προβάλλει μια πρωτότυπη ερμηνεία ενός γνωστού μύθου ή αλληγορίας, χωρίς όμως να επινοεί ένα εντελώς καινούργιο θέμα. Στην περίπτωση του Studiolo, ο Vincenzo Borghini αναφέρεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του χώρου. Η ορολογία προέρχεται από *inventio* που ενσαρκώνει τις προκαταρκτικές εργασίες σχεδιασμού και σύνθεσης στον ρητορικό λόγο, βλ. Cicero, *De inventione*, 1.7.9. Για την χρήση της έννοιας με ζωγραφικούς όρους βλ. επίσης, Rensselaer W. Lee, “Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting”, *The Art Bulletin*, τχ. 22, αρ. 4 (Δεκ. 1940), σ. 210-217· S. A. Scorza, “Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 44 (1981), σ. 58. Οι δύο *invenzioni* του Borghini δημοσιεύτηκαν από τον Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., σ. 886 – 891 και εμπεριέχονται στο Παράρτημα I της εργασίας. Εφεξής θα διαχωρίζονται ως *Invenzione I* και *Invenzione II*.

¹⁸⁰ Βλ. Παράρτημα I.1, *Invenzione I*, σ. 399: “Lo stanzino, che di nuovo si fabrica, [...] ha da servire per una guardaroba di cose rare et pretiose et per valuta et per arte, come sarebbe à dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni et simil cose, non di troppa grandezza, riposte ne proprii armadii, ciascuna nel suo genere.”.

γραπτών ταινιών, σε δεκαπέντε διάχωρα με κεντρικό θέμα τη σχέση Φύσης – Τέχνης, η οποία αποδίδεται με την κεντρική νωπογραφία, που αναπαριστά τη Φύση και τον Προμηθέα.¹⁸¹ Γύρω τους αναπτύσσονται οι απεικονίσεις των τεσσάρων ποιοτήτων της ύλης και τα τέσσερα πρωταρχικά στοιχεία (Γη, Αέρας, Νερό, Φωτιά). Τα πρωταρχικά στοιχεία τοποθετούνται με τη μορφή σταυρού στον θόλο, γύρω από την κεντρική νωπογραφία και καταλαμβάνουν ουσιαστικά μία από τις τέσσερις πλευρές του ορίζοντα. Ο τοίχος που αναπτύσσεται κάτω από το κάθε πρωταρχικό στοιχείο είναι αφιερωμένος σε καθένα από αυτά, π.χ. ο τοίχος κάτω από την απεικόνιση της φωτιάς είναι αφιερωμένος στο στοιχείο της φωτιάς, ο τοίχος κάτω από την απεικόνιση του νερού είναι αφιερωμένος στο στοιχείο του νερού κ.ο.κ. Η ανώτερη ζώνη διακόσμησης των τοίχων αποτελείται από δεκατέσσερις πίνακες και οκτώ αγάλματα, όλα τοποθετημένα σύμφωνα με το πρωταρχικό στοιχείο που απεικονίζεται ακριβώς από πάνω και τα θέματα των έργων της ανώτερης ζώνης διακόσμησης του κάθε τοίχου ήταν αφιερωμένα στις τέχνες ή τις ανθρώπινες δραστηριότητες που σχετίζονταν με το εκάστοτε στοιχείο, π.χ. στον τοίχο του νερού τοποθετούνται στην ανώτερη ζώνη διακόσμησης τα έργα *Η αλιεία των μαργαριταριών*, του Alessandro Allori ή *Η αλιεία της φάλαινας*, του Giovan Battista Naldini. Αντιστοίχως, η κατώτερη ζώνη διακόσμησης αποτελείται από είκοσι έργα, τα οποία αποτελούν τις πόρτες εντοιχισμένων ερμαρίων και στο εσωτερικό τους πρέπει να φυλασσόταν η συλλογή του Francesco. Τα μυθολογικά θέματα που διακοσμούσαν την πρόσοψη των ερμαρίων πρέπει να υπαινίσσονταν την κατηγορία των αντικειμένων που θα φυλάσσονταν στο εσωτερικό τους, αλλά να βρίσκονταν και σε άμεση σύνδεση με τις απεικονίσεις της ανώτερης ζώνης και με το πρωταρχικό στοιχείο στο οποίο ήταν αφιερωμένος ο τοίχος στον οποίο βρίσκονταν.

Ουσιαστικός σκοπός της δημιουργίας του studiolo, λοιπόν, ήταν η εξασφάλιση ενός χώρου, όπου θα μπορούσαν να συγκεντρωθούν τα σπάνια και πολύτιμα αντικείμενα¹⁸² (di cose rare et pretiose), φυσικά ή τεχνητά, που αποτελούσαν τη

¹⁸¹ Για την ανάλυση του έργου βλ. παρακάτω, σ. 275 – 293.

¹⁸² Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα όλα τα αντικείμενα που αποτελούσαν τη συλλογή του Francesco και αυτό οφείλεται πιθανόν στη μυστικότητα που χαρακτήριζε τον χώρο. Οι αποσπασματικές πληροφορίες που έχουμε έως τώρα προέρχονται από τον φιλικό κύκλο του Francesco και από άτομα που μοιράζονταν τα ίδια επιστημονικά ενδιαφέροντα π.χ. Ulisse Aldrovandi ή από προσκεκλημένους του πρίγκιπα, όπως ο βενετός πρέσβης Andrea Gussoni. Βλ. Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 59-65.

συλλογή του πρίγκιπα και η εξωτερική διακόσμηση των ερμαρίων, που αυτά θα φυλάσσονταν, θα γινόταν με έργα που θα υπαινίσσονταν τα αντικείμενα που θα υπήρχαν στο εσωτερικό τους, λειτουργώντας ως εικονογραφικός κατάλογος και οπτικός ευρετηριασμός της συλλογής.¹⁸³ Η λογική αυτή ανακαλεί έντονα τα συστήματα μνημοτεχνικής που επιβίωναν κατά τον 16^ο αιώνα, στα οποία συμπεριλαμβάνεται η πραγματεία *L'idea del teatro*¹⁸⁴ (1550) του Giulio Camillo (1480 – 1544), το οποίο είχε στην κατοχή του ο Vincenzo Borghini.¹⁸⁵

Για να γίνει πιο κατανοητή η διάρθρωση και η λογική της τοποθέτησης των εικαστικών έργων στον χώρο του Studiolo θα δώσουμε ένα ενδεικτικό παράδειγμα ενός πίνακα που βρίσκεται στον χώρο του *Περσέα και της Ανδρομέδας* (εικ. 9) του Giorgio Vasari, που βρίσκεται τοποθετημένος στην ανώτερη ζώνη διακόσμησης του τοίχου του Νερού. Στη σύνθεση απεικονίζεται η σκηνή της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας από τον Περσέα, ένα γνωστό και αγαπητό θέμα στην Αυλή των Μεδίκων. Εδώ, όμως, το ερμηνευτικό κέντρο βάρους του έργου δεν εστιάζει στους δύο πρωταγωνιστές και στους συμβολισμούς που αυτοί φέρουν, αλλά στο αποκεφαλισμένο Κήτος, που έχει σφαγιαστεί από τον Περσέα. Το κεφάλι του Κήτους τοποθετείται στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης και από τον λαιμό του ρέει αίμα, το οποίο μετατρέπεται σε κοράλλια. Τα τελευταία, ως προϊόν της θάλασσας, βρίσκονται σε απόλυτη σύμπνοια με το μεγαλύτερο μέρος του υπόλοιπου εικαστικού χώρου, που σχετίζεται, επίσης, με το νερό και με τις υδάτινες μορφές, οι οποίες στο πρώτο επίπεδο παραλαμβάνουν τα κοράλλια. Με αυτόν τον τρόπο η δημιουργία των κοραλλιών, εδώ ως εικονογραφική λεπτομέρεια στον πίνακα με τον Περσέα και την Ανδρομέδα, γίνεται μια απεικόνιση ταιριαστή για τον τοίχο του Νερού, καθώς τα κοράλλια προέρχονται από το υδάτινο κόσμο. Με

¹⁸³ Βλ. Παράρτημα Ι.1, *Invenzione I*, σ. 399: “L’ invenzione mi pare che si dimandi conforme alla materia et alla qualita (sic) delle cose, che vi si hanno a riporre, tal che la renda la stanza vaga et non sia interamente fuori di questo proposito, anzi serva in parte come per un segno et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in un certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl’ armadii quel che serbono dentro da loro”.

¹⁸⁴ Frances Yates, *The Art of Memory*, Λονδίνο: Routledge & K. Paul, 1966, σ. 129 – 159· Giulio Camillo, *L'idea del teatro con “l'idea dell'eloquenza”, il “de transmutatione” e altri testi inediti*, επιμέλεια: Lina Bolzoni, Μιλάνο: Adelphi, 2015.

¹⁸⁵ Anna Maria Testaverde – Matteini, “La biblioteca erudite di Don Vincenzo Borghini”, στο Gian Carlo Garfagnini (επιμ.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa dell' 500*, τ. 2, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1983, σ. 638.

τέτοιου είδους συνδέσεις ικανοποιείται το πυκνό εννοιολογικό πρόγραμμα του χώρου, που περιλαμβάνει την αλληλένδετη εικονογράφηση θόλου και τοίχων και που προωθεί τόσο τον τρόπο λειτουργίας του χώρου όσο και τη μανιεριστική τάση για την έκκεντρη απεικόνιση του κύριου θέματος ενός έργου, σε αντίθεση με την Αναγέννηση.

3.1.α.1. Εικονογραφικό πρόγραμμα θόλου

Το studiolo του Francesco I παρουσιάζει ένα από τα πιο περίπλοκα συστήματα οργάνωσης της διακόσμησης του χώρου σε ολόκληρο το Cinquecento. Η παραγγελία της διακόσμησής του άρχισε το 1569¹⁸⁶ και ολοκληρώθηκε το 1575 με την συμμετοχή 35 περίπου καλλιτεχνών.¹⁸⁷ Κλειδί για την κατανόηση τόσο νοήματος όσο και της επιλογής των θεμάτων και της τοποθέτησής τους στον χώρο, αποτελεί η εικονογράφηση του θόλου (εικ. 8), η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα έργα που διακοσμούν τους τέσσερις τοίχους του μακρόστενου δωματίου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολόκληρου του χώρου επινοήθηκε από τον V. Borghini σε συνεργασία με τον G. Vasari και τον ίδιο τον Francesco I, ακολουθώντας την παράδοση της Αναγέννησης, που προωθούσε την παρουσία ενός ουμανιστή σε

¹⁸⁶ Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., τ. II, σ. 446 : «Come per vista di Antonio Serguidi potrà referire a V. E. I. che gli stanzini sono oggi condotti con le volte al piano delle camere et speriamo che il camerino dov' era la stufa, Sabato che verra sia ammattonato et forse finito con la salita delle chiocciole [...] Mando a V. E. I. le misure come quella vedra di tutti e pezzi di mischio et di marmo che va nella stanza nuova con le centine della volta, accio quella mandi a Seravezza a fargli cavare. Non ho potuto mandargli prima a V. E. I. perche volevo vedere rovnato tutte le mura, per vedere se io potevo guadagnare piu largheza che io potevo» (27 settembre 1569), βλ. επίσης Scott Schaefer, "The Studiolo of Francesco I de' Medici: A Checklist of the Known Drawings", *Master Drawings*, τχ. 20, αρ. 2 (1982), σ. 125· Larry J. Feinberg, "The studiolo of Francesco" ό. π., σ. 47· Valentina Conticelli, "*Guardaroba di cose rare*", ό. π., σ. 7, 50.

¹⁸⁷ Scott Schaefer, ό. π., σ. 125. Για τους καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος στη διακόσμηση, βλ. και εδώ, σ. 81, υποσημ. 171.

ρόλο εικονογραφικού συμβούλου και την εμπλοκή του πάτρωνα.¹⁸⁸ Σε μια απλουστευμένη προσέγγιση, το Studiolo ήταν αφιερωμένο στις σχέσεις μεταξύ φύσης και τέχνης και στα δημιουργήματα της φύσης που μεταβάλλονταν και, μέσω των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, επηρέαζαν την τέχνη.

Στο κέντρο της εικονογράφησης του θόλου παρουσιάζεται το θέμα του Προμηθέα και της Φύσης (**κατ. 9**), που θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Γύρω από αυτή τη νωπογραφία ο Borghini επέλεξε να απεικονίσει σε 14 διάχωρα τις σχέσεις μεταξύ των τεσσάρων στοιχείων, των τεσσάρων ποιοτήτων και των τεσσάρων ιδιοσυγκρασιών.¹⁸⁹

Μελετητές όπως ο Heikamp,¹⁹⁰ έχουν δείξει ότι εννοιολογικά η εικονογράφηση του θόλου ακολουθεί το διάγραμμα (**εικ. 10 - 11**) που περιλαμβάνεται στο *De natura rerum* (1472) του Ισιδώρου της Σεβίλλης (560 - 636). Εκεί, εικονογραφούνται οι φυσικές επιστήμες και δείχνει πώς το σύστημα των τεσσάρων στοιχείων της φύσης συνυπάρχει και αλληλεπιδρά με τις έννοιες *κόσμος, χρόνος, άνθρωπος* (mundus, annus, homo), που βρίσκονται στο κέντρο των ομόκεντρων κύκλων του διαγράμματος.¹⁹¹ Με την σειρά του το διάγραμμα του Ισιδώρου βασίζεται στις θεωρίες των αρχαιοελληνικών ιατρικών σχολών και απαρτίζεται από τη θεωρία των τεσσάρων στοιχείων του Εμπεδοκλή, τη θεωρία των τεσσάρων χυμών του Ιπποκράτη και τη μείξη των τεσσάρων ποιοτήτων του Γαληνού.

Πολύ σύντομα, θυμίζουμε ότι τα τέσσερα στοιχεία του υλικού κόσμου (αέρας, φωτιά, γη, νερό) αντιστοιχούν σε συνδυασμούς των τεσσάρων ποιοτήτων (θερμό,

¹⁸⁸ Charles Hope, “Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance”, στο Guy Fitch Lytle, Stephen Orgel (επιμ.), *Patronage in the Renaissance*, Ν. Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1981, σ. 293 – 343.

¹⁸⁹ Η ερμηνεία της εικονογράφησης του θόλου βασίζεται στις δύο σωζόμενες περιγραφές (invenzioni) του V. Borghini, στις οποίες αναλύει λεπτομερώς την τοποθέτηση των στοιχείων που θα απεικονίσει και τον τρόπο απόδοσής τους. Βλ. Παράρτημα I.1, *Invenzione I – II*, σ. 399 – 406.

¹⁹⁰ Detlef Heikamp, “Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τχ. 26, αρ. 3 (1963), σ. 193 – 268.

¹⁹¹ Στην έννοια του *κόσμου* (mundus) αντιστοιχούν τα τέσσερα στοιχεία, στην έννοια του *χρόνου* (annus) οι τέσσερις εποχές που αντιστοιχούν στα τέσσερα στοιχεία και στην έννοια του *ανθρώπου* (homo) αντιστοιχούν οι τέσσερις χυμοί / ιδιοσυγκρασίες. Αναλυτικά για την εξέλιξη των εννοιών των τετράδων βλ. S. K. Jr Heninger, “Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad”, *Studies in the Renaissance*, τχ. 8 (1961), σ. 7-35.

ψυχρό, ξηρό, υγρό) και από αυτά συγκροτούνται όλα τα ανθρώπινα σώματα. Αντιστοίχως, στο ανθρώπινο σώμα τα στοιχεία αυτά αντιπροσωπεύονται από τους τέσσερις χυμούς (αίμα, φλέγμα, κίτρινη χολή, μαύρη χολή). Οι χυμοί και τα βασικά στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους, αλληλεπιδρούν και μπορούν να μεταλλάξουν την σύνθεση της ύλης. Η ισορροπία όλων αυτών των στοιχείων οδηγεί στην υγεία (ευκρασία), ενώ αντίθετα η ανισορροπία και η έλλειψη ή ο πλεονασμός κάποιου στοιχείου στις ασθένειες (δυσκρασία). Τα παραπάνω καθορίζουν και τη διαμόρφωση της ψυχής βάσει της αναλογίας μίξης τους. Έτσι, αναλόγως τις ποσότητες των χυμών που ενυπάρχουν σε έναν οργανισμό καθορίζεται η ευφυΐα ή η ανοησία, η δύναμη ή η αδυναμία. Στην ίδια λογική, το αρσενικό και το θηλυκό χαρακτηρίζονται στη σύσταση τους ως θερμό – ξηρό και ως υγρό – ψυχρό αντίστοιχα, σε μια σύνθεση που μεταβάλλεται όμως σε συνάρτηση με την ηλικία, που επίσης χωρίζεται σε τέσσερις κατηγορίες. Οι αναλογίες αυτές εξελίχθηκαν ακόμη περισσότερο κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα -μέσω της διάδοσης των κειμένων του Αριστοτέλη - και οι σχέσεις Μικροκόσμου – Μακροκόσμου εκτείνονταν και σε άλλους τύπους αναλογιών όπως τα ζώδια, οι πλανήτες, τα σημεία του ορίζοντα, οι δώδεκα Απόστολοι χωρισμένοι σε τρεις τετράδες κτλ.¹⁹²

Παρά την ευρεία διάδοση που γνώρισαν τα σχήματα αυτά κυρίως σε εικονογραφήσεις κειμένων, αντιθέτως ανέπτυξαν μηδαμινή δυναμική στη μνημειακή ζωγραφική. Σχετικά με αυτό το θέμα, η Conticelli¹⁹³ έχει υποδείξει δύο μόλις μνημεία, χρονολογούνται όμως στην περίοδο του Μεσαίωνα, που σχετίζονται με τα σχήματα του Ισιδώρου και τις σχέσεις Μικροκόσμου – Μακροκόσμου μέσω των αναλογιών των τετράδων στις απεικονίσεις. Πρόκειται για την κρύπτη του Καθεδρικού Ναού της Santa Maria (Anagni) στο Lazio που χρονολογείται μεταξύ 1072 και 1104 και για τον Καθεδρικό της Λωζάνης στην Ελβετία που χρονολογείται στον 13^ο αιώνα.

Επιστρέφοντας στο Studiolo του Francesco I, γύρω από τη νωπογραφία του *Προμηθέα και της Φύσης* απεικονίζονται σε ένα νοητό σταυρό τα τέσσερα στοιχεία, δηλαδή η Γη, η Φωτιά, ο Αέρας και το Νερό (**εικ. 8**).¹⁹⁴

Το στοιχείο της Γης (**εικ. 12**) απεικονίζεται κάτω από το κεντρικό διάχωρο (δηλ. του Προμηθέα) ως γυναικεία καθιστή μορφή με κιτρινοπράσινο ένδυμα που

¹⁹² S. K. Jr Heninger, “Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad”, ό. π., σ. 20.

¹⁹³ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 106-107.

¹⁹⁴ Βλ. Παράρτημα I.1, *Invenzione I*, σ. 399 – 401.

αφήνει ακάλυπτα τα στήθη της και παραπέμπει σε θεότητα – τροφό. Στο δεξιό της χέρι κρατά το κέρας της αφθονίας, στην απόληξη του οποίου περιέχονται καρποί της Γης. Πίσω της απεικονίζεται τοπίο με κορμούς δέντρων που επίσης παραπέμπουν στο στοιχείο της Γης.

Αριστερά από το κεντρικό διάχωρο αποδίδεται το στοιχείο της Φωτιάς (**εικ. 13**). Μπροστά από ερυθρό – ροζ βάθος, που υποδηλώνει το χρώμα της φωτιάς, απεικονίζεται γυναικεία κεκλιμένη μορφή που κρατά στα δύο της χέρια αστραπές, παραδοσιακά σύμβολο του Δία και της Φωτιάς, ενώ στο βάθος πίσω της αποδίδονται σχηματοποιημένες φλόγες. Απέναντι από αυτή την απεικόνιση, τοποθετείται το στοιχείο του Νερού (**εικ. 14**). Στο κέντρο της σύνθεσης, ως προσωποποίηση του Νερού, τοποθετείται γυμνή γυναικεία μορφή σε θαλάσσιο τοπίο, καθισμένη επάνω σε θαλάσσιο τέρας. Με το δεξιό της χέρι κρατά κέρας, μέσα από το οποίο ξεπροβάλλουν οι καρποί της θάλασσας, δηλαδή κοράλια και κοχύλια, σε αντιστοιχία με το κέρας που κρατά η προσωποποίηση του στοιχείου της Γης. Με το αριστερό της χέρι κρατά δίσκο με μαργαριτάρια, επίσης δημιουργήματα του στοιχείου του Νερού, τα οποία φέρει και σε διακόσμηση στη ζώνη που φορά στη μέση της. Η σύνθεση ολοκληρώνεται από δύο ανδρικές μορφές που την πλαισιώνουν και κρατούν κοράλια και μαργαριτάρια, ενώ όλος ο υπόλοιπος ζωγραφικός χώρος καλύπτεται από το υδάτινο στοιχείο και από ανθρώπινες μορφές που ξεπροβάλλουν από αυτό.

Τέλος, το στοιχείο του Αέρα (**εικ. 15**), επάνω από το διάχωρο του Προμηθέα, απεικονίζεται επίσης ως γυναικεία μορφή που κάθεται επάνω σε ουράνιο τόξο και μοιάζει να ίπταται στον χώρο. Το ροζ ύφασμα που καλύπτει μέρος του σώματός της αποδίδεται σε έντονη περιστροφική κίνηση. Έτσι, υπονοείται η κίνηση του Αέρα, όπως και με τις αντιθετικές κινήσεις των χεριών της. Στα πόδια των τεσσάρων στοιχείων απεικονίζονται επίσης τέσσερα ζώα, που συνδέονται με το κάθε στοιχείο: στη Γη απεικονίζεται ένας τυφλοπόντικας, στο Νερό ένα δελφίνι, στον Αέρα ένας χαμαιλέοντας και στη Φωτιά μια σαλαμάνδρα.

Με εντελώς ιδιαίτερο και ασυνήθιστο τρόπο απεικονίζονται οι τέσσερις ποιότητες. Αναπτύσσονται σε τέσσερα ορθογώνια διάχωρο που τοποθετούνται ανάμεσα στα τέσσερα στοιχεία. Ο Borghini επιλέγει να τις αποδώσει ως ερωτιδείς

(putti) που αγκαλιάζονται (εικ. 16).¹⁹⁵ Εμπνέεται από τον Ισίδωρο της Σεβίλλης¹⁹⁶ και ουσιαστικά δημιουργεί ενώσεις των βασικών ποιοτήτων. Σε κάθε διάχωρο οι ερωτιδείς απεικονίζονται σε ζεύγη. Δεν είναι ακριβώς ίδια μεταξύ τους, αλλά το καθένα από αυτά απεικονίζεται με διαφορετικό χρώμα μαλλιών και σώματος, ανάλογα με το στοιχείο από το οποίο προέρχονται, δηλαδή το στοιχείο που βρίσκεται δίπλα τους στην εικονογράφηση του θόλου. Ενδεικτικά αναφέρουμε το ζεύγος των Ξηρών που απεικονίζεται στο ΒΔ άκρο του Studiolo ανάμεσα από τα στοιχεία της Γης και της Φωτιάς. Ο ερωτιδέας που προέρχεται από τη Γη είναι γκριζωπό, ενώ αυτό που προέρχεται από τη Φωτιά κοκκινωπό, επηρεάζονται δηλαδή χρωματικά από το στοιχείο καταγωγής τους. Αντίστοιχα, το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες απεικονίσεις των ποιοτήτων. Ανάμεσα στη Φωτιά και στον Αέρα απεικονίζεται το ζεύγος των Θερμών, ανάμεσα από τον Αέρα και το Νερό το ζεύγος των Υγρών και ανάμεσα στο Νερό και στη Γη το ζεύγος των Ψυχρών.

Στην σχέση στοιχείων – ποιοτήτων αλληλεπιδρούν και οι χυμοί του ανθρώπινου σώματος, όπως προαναφέρθηκε. Σχηματικά, θα μπορούσαμε να αναπαραστήσουμε αυτές τις σχέσεις που προέρχονται από τις γαληνικές θεωρίες, ως εξής:

ΧΥΜΟΙ	ΕΝΩΣΕΙΣ ΠΟΙΟΤΗΤΩΝ	ΣΤΟΙΧΕΙΑ
αίμα =	θερμό + υγρό =	Αέρας
φλέγμα =	ψυχρό + υγρό =	Νερό
κίτρινη χολή =	θερμό + ξηρό =	Φωτιά
μαύρη χολή =	ψυχρό + ξηρό =	Γη

Έτσι, στις τέσσερις γωνίες του Studiolo, και σε συμφωνία με τις παραπάνω αναλογίες, απεικονίζονται τέσσερις ανθρώπινες μορφές που ταυτίζονται με τους χυμούς του ανθρώπινου σώματος – τις ιδιοσυγκρασίες: τη μελαγχολική, τη χολερική, την αιματώδη και τη φλεγματική (από ΒΔ και δεξιόστροφα). Οι τέσσερις μορφές

¹⁹⁵ Οι συνθέσεις των διαχωρών που απεικονίζουν τις τέσσερις ποιότητες αποδίδονται στον ζωγράφο Jacopo Zucchi.

¹⁹⁶ Isidoro, *La natura delle cose*, επιμέλεια: F. Trisoglio, Ρώμη: Città nuova, 2001, σ. 96 – 97.

χωρίζονται σε δύο ομάδες. Οι ανδρικές προσωποποιήσεις του αιματηρού και του χολερικού απεικονίζονται στη νότια πλευρά του Studiolo, ενώ οι γυναικείες προσωποποιήσεις της μελαγχολικής και της φλεγματικής στη βόρεια πλευρά.

Η μελαγχολική ιδιοσυγκρασία (**εικ. 17**) αποτυπώνεται ως μια φτερωτή μορφή που στηρίζει το κεφάλι με το αριστερό της χέρι και κρατά ζυγαριά που τοποθετείται στα δεξιά. Στα πόδια της κάθεται ένα παιδάκι να διαβάζει, ενώ λίγο ψηλότερα απεικονίζεται κλεψύδρα, βιβλίο και σφαιρικός αστρολάβος (*sfera armillare*), στοιχεία που η M. Caciorgna έχει προτείνει ότι προέρχονται από τη *Μελαγχολία* του Dürer.¹⁹⁷ Μέχρι την Αναγέννηση η ιδιοσυγκρασία του μελαγχολικού χαρακτηριζόταν με αρνητικό τρόπο, όμως ο Marsilio Ficino,¹⁹⁸ χρησιμοποιώντας το, αποδιδόμενο στον Αριστοτέλη, *30^ο Πρόβλημα*,¹⁹⁹ αντέστρεψε αυτή την εικόνα, δημιουργώντας ένα νέο γοητευτικό πλαίσιο για την ιδιοσυγκρασία των διανοουμένων, που παραδοσιακά συνδέονταν με την ιδιοσυγκρασία της μελαγχολίας.²⁰⁰ Με την ιδιοσυγκρασία αυτή συνδέονταν επίσης οι αλχημιστές,²⁰¹ αλλά και ο παραγγελιοδότης του Studiolo, ο Francesco.²⁰² Η φλεγματική ιδιοσυγκρασία (**εικ. 18**) αναπαρίσταται ως μια παχουλή, γυμνή και κατάλευκη γυναικεία μορφή, η οποία κάθεται σε ένα κρεβάτι και η εικονογράφησης της συμφωνεί με τις πηγές που περιγράφουν τον φλεγματικό ως οκνηρό και νυσταγμένο.²⁰³

¹⁹⁷ Marilena Caciorgna, ““Il mio maestro, che sono libri”. Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica nella decorazione dello Stanzino di Francesco I”, *L’architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento*, Σιένα: Banca Monte dei Paschi di Siena, 1999, σ. 514-516.

¹⁹⁸ Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, cap. 5, σ. 11.

¹⁹⁹ Το κείμενο πραγματεύεται τις σχέσεις φυσιολογίας και δημιουργικότητας και, κυρίως, την κρίση της μαύρης χολής, που συνδέει τη μελαγχολία με την ιδιοφυΐα. Βλ. Αριστοτέλης, *Μελαγχολία και Ιδιοφυΐα. Το 30ο, 1^ο Πρόβλημα*, εισαγωγή – σχόλια: Jean Pigeaud, μετάφραση: Αλόη Σιδέρη, Αθήνα: Άγρα, 1998.

²⁰⁰ Για τη μελαγχολία στην τέχνη βλ. ενδεικτικά: Raymond Klibansky – Erwin Panofsky - Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Λονδίνο: Nelson, 1964.

²⁰¹ Σχετικά με τη μελαγχολία και την αλχημεία στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση βλ. Noel L. Brann, “Alchemy and melancholy in medieval and renaissance thought”, *Ambix*, τχ. 32, αρ. 3 (Νοέμβριος 1985), σ. 127 -148.

²⁰² Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, ό. π., σ. 25-55.

²⁰³ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 122.

Στο απέναντι άκρο του Studiolo απεικονίζεται η μορφή του αιματώδη (**εικ. 19**), ως μια νεαρή ανδρική μορφή με κόκκινα μαλλιά, η οποία χτυπά μια δεύτερη ανδρική μορφή που βρίσκεται ήδη στο έδαφος. Η απόδοση της συγκεκριμένης ιδιοσυγκρασίας εικονογραφικά παραμένει προβληματική, καθώς δεν γνωρίζουμε το πρότυπο που είχε υπόψη του Borghini. Η Conticelli έχει προτείνει ότι πιθανό κλειδί για την κατανόηση της απεικόνισης είναι η σχέση αίματος και θυμού, που αναφέρεται και στον C. Ripa.²⁰⁴ Τέλος, η χολερική ιδιοσυγκρασία (**εικ. 20**) αποδίδεται ως νεαρός ξανθός άνδρας, που κρατά με τα δυο του χέρια ένα αγγείο και ετοιμάζεται να το ρίξει στο έδαφος. Η ιδιοσυγκρασία αυτή θεωρείται γρήγορη και τολμηρή, κάτι που θα μπορούσε να υπαινίσσεται η κίνηση του, ενώ η διαμόρφωση του σώματος του βρίσκεται σε αντιστοιχία με τις πηγές που τον περιγράφουν, ως άτομο με μεγάλη όρεξη²⁰⁵ και το ξανθό χρώμα των μαλλιών του παραπέμπει στον χυμό της κίτρινης χολής.

Τέλος, η σύνθεση του θόλου περιέχει δύο μικρές απεικονίσεις ζώων στις στενές πλευρές του θόλου και ανάμεσα στις απεικονίσεις των ιδιοσυγκρασιών, οι οποίες σχετίζονται με τον κάτοχο του χώρου. Ανάμεσα στην απεικόνιση της μελαγχολίας και του φλέγματος τοποθετείται *impresa*²⁰⁶ (**εικ. 21**) που απεικονίζει μια νυφίτσα, η οποία φέρει στο στόμα της φυτό (πήγανο) και συνοδεύεται από το motto: AMAT VICTORIA CURAM²⁰⁷ (η νίκη αγαπά την επιμέλεια), motto που είχε υιοθετήσει ο Francesco, προερχόμενο από στίχους του Κάτουλλου.²⁰⁸ Η υιοθέτηση της συγκεκριμένης *impresa*

²⁰⁴ Ο. π., σ. 124-125. Η σχέση οξυθυμίας και αίματος βρίσκει μια βασική της έκφραση στην πλατωνική φιλοσοφία, η οποία τοποθετεί την έδρα του θυμού στην καρδιά. Αντιστοίχως, ο Ιπποκράτης και ο Γαληνός περιγράφουν τον παλμό του θυμού στις αρτηρίες.

²⁰⁵ Ο. π., σ. 125.

²⁰⁶ *Impresa*: είδος εμβλήματος που χρησιμοποιήθηκε ευρέως κατά τη διάρκεια του 15ου και 16ου αιώνα. Αποτελείται από δύο μέρη, την εικόνα (*corpo*, δηλ. σώμα), στην οποία απεικονίζεται συνήθως κάποιο ζώο, φυτό ή αντικείμενο που σχετίζεται με την προσωπικότητα ή την καταγωγή του εικονιζομένου και το ρητό / απόφθεγμα (*motto* ή *anima*, δηλ. ψυχή) που είναι μια λέξη ή μικρή φράση και εκφράζει την εικόνα που συνοδεύει. Στον 16ο αιώνα η θεματική των *impreses* θα γίνει αρκετά δημοφιλής και συστηματικά θα αρχίσουν να εκδίδονται κείμενα με κανόνες για τη σωστή δημιουργία τους. Ενδεικτικά: Paolo Gioiò, *Ragionamento sopra I motti, e disegni d' arme, e d' amore, che communemente chiamano imprese* (1556), Jeronimo Ruscelli, *Le imprese illustri* (1583).

²⁰⁷ Ο Πλίνιος στη *Φυσική Ιστορία* διηγείται ότι η νυφίτσα τρέφεται με το φυτό ruta (το πήγανο) πριν επιτεθεί σε ερπετά και με τον τρόπο αυτό προστατεύεται από το δηλητήριό τους. Βλ. Pliny, *Natural History*, βιβλ. XX, LI.

²⁰⁸ *Carmina*, LXII, 16.

δήλωνε ότι ο Francesco μέσω της σύνεσης θα υπερασπιζόταν τόσο τον εαυτό του, όσο και την επικράτειά του και θα νικούσε τους εχθρούς με την αρετή του.²⁰⁹ Στην αντίστοιχη θέση της άλλης στενής πλευράς του Studiolo και ανάμεσα από τις απεικονίσεις της αιματικής και χολερικής ιδιοσυγκρασίας τοποθετείται δεύτερη *impresa* (εικ. 22), η οποία απεικονίζει ένα κριάρι. Η επιλογή αυτού του θέματος, που οφείλεται στον V. Borghini,²¹⁰ σχετίζεται με το ζώδιο του Δούκα (Κριός) και ακολουθεί την εικονογράφηση της *impresa* του Cosimo στην οποία αναπαρίσταται Αιγόκερως, βάσει του δικού του ζωδίου.

Η αδρή περιγραφή της εικονογράφησης του θόλου ολοκληρώνεται με τα δύο τύμπανα στις στενές πλευρές του Studiolo, που είναι αφιερωμένα στους γονείς του Francesco, Cosimo I (εικ. 23) και Eleonora (εικ. 24). Παρότι τα τύμπανα εικονογραφικά δεν αποτελούν μέρος της διακόσμησης του θόλου, αλλά το ανώτερο τμήμα των υποκείμενων τοίχων, αναφέρουμε την εικονογράφησή τους συνοπτικά. Και στις δύο περιπτώσεις το ζεύγος των προγόνων του Francesco απεικονίζεται σε *tondi*, τα οποία περιβάλλονται από γραπτή ζώνη, διακοσμημένη με σύμβολα του ζωδιακού κύκλου. Στα σφαιρικά τρίγωνα που αναπτύσσονται γύρω από τα *tondi*, τοποθετούνται δύο σκηνές που περιέχουν *putti* και αναπαριστούν τις τέσσερις εποχές του χρόνου (βάσει των καρπών που κρατούν ή τα περιστοιχίζουν), σε αντιστοιχία με τα ζώδια των *tondi*. Έτσι, στην περίπτωση της Eleonora, τα *putti* που απεικονίζονται δίπλα της συμβολίζουν την Άνοιξη και το Καλοκαίρι και τα ζώδια που απεικονίζονται στη γραπτή ταινία γύρω από το *tondo* αντιστοιχούν στις εποχές αυτές (Κριός, Ταύρος, Δίδυμοι - Καρκίνος, Λέων, Παρθένος) και ακολουθούν στο απέναντι τύμπανο και γύρω από την προσωπογραφία του Cosimo οι εποχές του Φθινοπώρου και του Χειμώνα με τα αντίστοιχα ζώδια (Ζυγός, Σκορπιός, Τοξότης - Αιγόκερως, Υδροχόος, Ιχθείς).²¹¹

Η παρουσία των εποχών και των ζωδίων θεωρείται λογική, δεδομένου ότι συχνά αυτά συνοδεύουν τα τετραμερή σχήματα των κοσμογραμμμάτων και βρίσκονται συχνά σε αντιστοιχία με τα τέσσερα στοιχεία, τις τέσσερις ποιότητες κτλ., εξαιτίας της

²⁰⁹ Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Φλωρεντία: Edifir, 1995, σ. 82.

²¹⁰ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 113.

²¹¹ Η πλευρά του Cosimo παρουσιάζει μια αναντιστοιχία στη σχέση μεταξύ των εποχών και των ζωδίων, η οποία έχει δικαιολογηθεί επαρκώς από τον Mino Gabriele, “*Inversione zodiacale e armonia elementare nelle lunette sei duchi dello Studiolo di Francesco I*”, *Fontes, Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica*, τχ. 11-12 (2003), σ. 127 – 133.

παράδοσης που προέρχεται από την ελληνική και λατινική αστρολογία και θέλει τα δώδεκα ζώδια να συνδέονται με τα τέσσερα στοιχεία. Σύμφωνα με αυτή την παράδοση κάθε ζώδιο αντιστοιχεί σε ένα στοιχείο, π. χ. Κριός/ Φωτιά, Ταύρος / Γη, Δίδυμοι / Αέρας και ούτω καθ' εξής. Σύμφωνα με την Conticelli,²¹² η παρουσία του Cosimo και της Eleonora στο Studiolo είχαν αφ' ενός τιμητικό χαρακτήρα, αφ' ετέρου είναι δείγματα του Μικροκόσμου στον οποίο αναφέρεται εν μέρει η εικονογράφηση του χώρου, στη λογική ότι το ανθρώπινο σώμα, ως μικρή έκφραση του σύμπαντος και του χρόνου, κυριαρχείται από τις σχέσεις μεταξύ στοιχείων, ποιοτήτων και χυμών.

3.1.β. Casino di San Marco

Μέρος του κτηριακού συνόλου που περιστοιχίζει τα Orti Medicei (κήποι των Μεδίκων) και σε μικρή απόσταση από το ομώνυμο μοναστήρι, το Casino di San Marco (εικ.) αποτέλεσε έναν από τους πιο γνωστούς εργαστηριακούς χώρους της Φλωρεντίας στα τέλη του 16ου αιώνα και συνδέθηκε στενά με τις επιστημονικές δραστηριότητες και την πατρωνία του Francesco I.

Ο ευρύτερος χώρος του Casino ανήκε στην οικογένεια των Μεδίκων από τον 15ο αιώνα²¹³ και πέρασε στην κατοχή του Francesco το 1574, μετά τον θάνατο του Cosimo,²¹⁴ για να φιλοξενήσει μεγάλο μέρος των καλλιτεχνικών και τεχνικών εργαστηρίων της πόλης. Αποτέλεσε ένα εξαιρετικό παράδειγμα των ισχυρών δεσμών

²¹² Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 129.

²¹³ Προϋπήρχε ένα κτίριο που χτίστηκε το 1442 από τον Michelozzo Michelozzi, υπό την πατρωνία του Cosimo il Vecchio (1389 – 1464). Στη συνέχεια συμπεριέλαβε τα Orti Medicei, έναν συμβολικό χώρο που δημιουργήθηκε υπό την πατρωνία του Lorenzo il Magnifico (1449 – 1492) για να εξυπηρετήσει τα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Το Casino, υπό την ηγεμονία του Francesco I, ενσωμάτωσε τα προϋπάρχοντα κτίρια και αναδιαμορφώθηκε για να εξυπηρετήσει τα εργαστήρια του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης.

²¹⁴ Οι εργασίες του χώρου είχαν ξεκινήσει το 1569 με τη βοήθεια του αρχιτέκτονα Bernardo Buontalenti (1531 – 1608).

των τεχνών και των επιστημών στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα, σε μεγάλο βαθμό απότοκο των συντεχνιών, της αναγνώρισης της κοινωνικής θέσης των καλλιτεχνών και της τάσης για καινοτομία και εφευρέσεις. Όπως έχει παρατηρηθεί, ο Francesco δημιούργησε στο Casino έναν υβριδικό χώρο, στον οποίο η επιστήμη και οι τέχνες ήταν μέρη μιας στρατηγικής σύμπραξης,²¹⁵ μιας επίδειξης της πατρωνίας του Francesco και των ικανοτήτων του -στα πλαίσια του *πολυμαθούς πρίγκιπα*- αλλά και απόδειξη της παραγωγής της Φλωρεντίας, που δεν έμεινε απαρατήρητη από τους επισκέπτες της πόλης, όπως είδαμε παραπάνω με την αναφορά του βενετού πρεσβευτή Gussoni ή την περιγραφή του Montaigne.²¹⁶ Αυτή ήταν μια διαφοροποίηση της διακυβέρνησης του Francesco I, ο οποίος σε αντίθεση με τον πατέρα του Cosimo, που κρατούσε την πολιτική και τα αλχημικά του ενδιαφέροντα διαχωρισμένα, αποφάσισε να τα ενοποιήσει μέσα στους τοίχους του Casino. Παρότι έγινε δημοφιλής μεταξύ των ιταλικών Αυλών και των ευγενών για τα σκευάσματα των εργαστηρίων του, τελικά βιογραφήθηκε ως ένας αναποτελεσματικός κυβερνήτης με ροπή προς τη μελαγχολία, εξαιτίας των αλχημικών του ενδιαφερόντων.

Μεταξύ άλλων, ο Francesco I εγκατέστησε στο Casino ένα υαλουργείο, κλιβάνους για την κατασκευή πορσελάνης και ένα αλχημικό εργαστήριο.²¹⁷ Από πηγές της εποχής γνωρίζουμε ότι σε αυτούς τους χώρους εφαρμόζονταν μέθοδοι εξάχνωσης φυσικών κρυστάλλων, κατασκευάζονταν τεχνητοί πολύτιμοι λίθοι, εκρηκτικά και πυροτεχνήματα, παρασκευάζονταν αλχημικά φαρμακευτικά σκευάσματα, ενώ στους ίδιους χώρους φιλοξενούνταν τα καλλιτεχνικά εργαστήρια ζωγράφων, γλυπτών και χρυσοχόων, αλλά και έργα τέχνης.²¹⁸ Ωστόσο, τη μερίδα του λέοντος κατείχαν οι πρακτικές της αλχημείας.

Ήταν επίσης, ένας χώρος άμεσα σχετιζόμενος με το Studiolo, καθώς θεωρείται δεδομένο πως μέρος των αντικειμένων/σκευασμάτων που παρασκευάζονταν στο

²¹⁵ Marco Beretta, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco”, ό. π., σ. 145.

²¹⁶ Βλ. παραπάνω, σ. 77.

²¹⁷ Marco Beretta, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco”, ό. π., σ. 142.

²¹⁸ Βλ. παραπάνω, περιγραφή Gussoni, σ. 77· Fanny Kieffer, “The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence”, στο Sven Dupré (επιμ.), *Laboratories of Art*, ό. π., σ. 112. Την ίδια περίοδο λειτουργούν παρόμοια εργαστήρια στα Uffizi, υπό τον Francesco. Βασική διαφοροποίηση των δύο χώρων είναι ότι το Casino είναι ένας χώρος πειραμάτων, ενώ τα Uffizi, χώρος παρασκευής δοκιμασμένων συνταγών.

Casino, ως artificialia, θα φυλάσσονταν στα ερμάρια του Studiolo και στην προσωπική συλλογή του Francesco I. Κατά μια έννοια δηλαδή, το Casino ήταν τροφοδότης των συλλογών του Δούκα και έχει προταθεί ότι έργα που εμπεριέχονται στο Studiolo, όπως το *Υαλουργείο* (εικ. 25) του Butteri ή το *Χυτήριο χαλκού* (εικ. 26) του Morandini απεικονίζουν πραγματικούς χώρους εργαστηρίων, που λειτουργούσαν στο Casino.²¹⁹

Το κτήριο έχει αναδιαμορφωθεί τόσες πολλές φορές μέχρι σήμερα,²²⁰ που έχει χάσει την αρχική του δομή και δεν σώζεται καμία συστηματική καταγραφή των έργων τέχνης που περιέχονταν σε αυτό. Ωστόσο, σώζεται η *invenzione* του εικονογραφικού προγράμματος ενός μέρους του Casino, την οποία δημιούργησε ο V. Borghini, βασικός συντελεστής του εικονογραφικού προγράμματος του Studiolo. Η κεντρική ιδέα ήταν η σύνδεση πλανητικών θεοτήτων και ορυκτών / μετάλλων, που θα αντιστοιχούσαν στις κρυμμένες αρετές της ανθρώπινης καρδιάς, με σαφείς αναφορές στις σχέσεις μικροκόσμου-μακροκόσμου και την αλχημεία.²²¹

Ένα από τα ελάχιστα εικονογραφικά κατάλοιπα του Casino, ορατά στο κοινό, είναι ένα διακοσμητικό στοιχείο της πρόσοψης του κτηρίου, η επίστεψη μιας από τις εισόδους, που απεικονίζει έναν πίθηκο, με ανθρώπινα χέρια, να ξεπροβάλλει κάτω από ένα είδος παραπετάσματος, σαν *capriccio* (εικ. 27). Παρότι με την πρώτη ματιά φαίνεται μια αθώα απεικόνιση, ως απλό διακοσμητικό μοτίβο, θεωρούμε ότι αποτελεί ένα στοιχείο δηλωτικό του χώρου, αν σκεφτούμε ότι ο Βοκκάκιος είχε δώσει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία για τους πίθηκους και την έννοια της μίμησης. Σύμφωνα με αυτήν, οι πίθηκοι μπορούν να συγκριθούν με τους ανθρώπους, γιατί μιμούνται τη συμπεριφορά του ανθρώπου, όπως ακριβώς ο άνθρωπος μιμείται τις διαδικασίες της φύσης, μέσω της εξάσκησης των τεχνών, αφού, κατά τον ορισμό του Αριστοτέλη, «τέχνη» σημαίνει «να ενεργεί κανείς όπως η φύση».²²² Αν, λοιπόν, ισχύει το μότο *ars simia naturae* (η τέχνη είναι ο πίθηκος της φύσης) η επίστεψη της εισόδου του Casino εισάγει τον θεατή στις διαδικασίες που επιτελούνται στο εσωτερικό του χώρου και την ίδια στιγμή εικονογραφεί την έννοια που αποτελεί το κεντρικό θέμα του Studiolo, -του δεύτερου αλχημικού χώρου του Francesco- δηλαδή τη σχέση μεταξύ Φύσης και

²¹⁹ Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 300, 368.

²²⁰ Πλέον στεγάζει διοικητική υπηρεσία και δεν είναι ανοιχτό στο κοινό (Corte d'Assise e d'Appello).

²²¹ Julian Kliemann, "Zeichnungsfragmente aus der Werkstatt Vasaris und ein unbekanntes Programm", ό. π., σ. 198 – 206.

²²² Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, ό. π., σ. 70.

Τέχνης. Παράλληλα, αποτελεί ένα δείγμα του υψηλού βαθμού νοηματικής πολυπλοκότητας που επέδειξε η τέχνη της Φλωρεντίας, προσανατολισμένη πολλές φορές σε δυσνόητα θέματα, που είχαν ως σκοπό τη διανοητική πρόκληση του θεατή μέσα στο πλαίσιο του Μανιερισμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄: Μανιερισμός: Πολυπλοκότητα στη μορφή, πολυπλοκότητα στο περιεχόμενο. Τα ιδανικά των ανώτερων κοινωνικά στρωμάτων ως εφαλτήριο για τη διαμόρφωση του στυλ

Το ιδανικό του *πολυμαθούς πρίγκιπα* και οι έννοιες της *virtuosità* και της *curiosità* που εξετάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτέλεσαν χαρακτηριστικά για την κατασκευή της ταυτότητας του ηγεμόνα -και κατ' επέκταση του κύκλου που εξαρτάται από αυτόν- τόσο ισχυρά που διαμόρφωσαν ακόμη και διάφορες πτυχές της τέχνης του 16ου αιώνα στην Ιταλία. Οι παραπάνω παρατηρήσεις αφορούν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, που εννοιολογείται καλύτερα ως ένα κινήγι (*venatio*) αναζήτησης και κατοχής της γνώσης μέσα στο περιβάλλον των Αυλών και θεωρούμε ότι εύγλωττη έκφρασή αυτής της κατάστασης στις εικαστικές τέχνες αποτελεί το παράδειγμα του Μανιερισμού. Η σύνδεσή του με αυτά τα περιβάλλοντα σε επίπεδο παραγγελίας των έργων και το νόημα που αυτά εξέφραζαν, ως προϊόντα μιας αυλικής τέχνης, είχαν ως κύριο στόχο να ικανοποιήσουν αισθητικά τους παραγγελιοδότες και να κολακέψουν με όσα έδειχναν, αλλά κυρίως με όσα απέκρυπταν, το διανοητικό επίπεδο του θεατή.

Ο Μανιερισμός (*Manierismo*)²²³ αποτελεί ένα σύνθετο – και προς συζήτηση - φαινόμενο στην Ιστορία της Τέχνης, καθώς δεν έχει ερμηνευτεί πλήρως η εμφάνισή του, αλλά και ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του. Σε ένα γενικό πλαίσιο, τα χρονικά του

²²³ Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη *maniera*, η οποία στην απόλυτη έννοιά της δηλώνει τον τρόπο και στο πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης σχετίζεται με το στυλ, το ύφος. Σύμφωνα με τον Shearman, η έννοια της *μανιέρας* προέρχεται από τη γαλλική αυλική λογοτεχνία του 13^{ου} – 14^{ου} αιώνα και αφορούσε σε μια επιθυμητή ποιότητα που θα έπρεπε να χαρακτηρίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά, η οποία σχετιζόταν με τους καλούς τρόπους και την αυλική χάρη. Μέσω της λογοτεχνίας φαίνεται ότι πέρασε στην Ιταλία, ως χαρακτηριστικό της ανθρώπινης συμπεριφοράς, για να μετατραπεί σε ποιότητα έργου τέχνης. Ο Cennino Cennini στο *Libro dell' Arte (Trattato della Pittura)* του (π. 1398), χρησιμοποιεί τον όρο με την έννοια του στυλ και συμβουλεύει όποιον επιθυμεί να γνωρίσει το σχέδιο και τη ζωγραφική, να επιλέξει έναν εξαιρετικό ζωγράφο και να μιμηθεί τη *μανιέρα* του, δηλαδή το στυλ του.

Στο γνωστό γράμμα του Raffaello και του Castiglione προς τον Πάπα Λέοντα X το 1519 σχετικά με την αρχιτεκτονική της Ρώμης, αναφέρεται ότι τα κτίσματα των Γόθων στερούνταν κάθε χάρης (*grazia*) και δεν διέθεταν κανένα στυλ (*maniera*), εννοώντας αφενός ότι η *μανιέρα* αποτελούσε μια ποιότητα που σχετιζόταν με την αισθητική αξία των αρχιτεκτονημάτων, αφετέρου ότι η *μανιέρα* αποτελεί ισοδύναμο / ισοβαρές χαρακτηριστικό της *χάρης*.

όρια²²⁴ εκτείνονται από τον θάνατο του Raffaello το 1520 ή τη Λεηλασία της Ρώμης (Sacco di Roma) το 1527 έως την εμφάνιση των Caracci γύρω στα 1585 ή το 1600 και αφορά, κυρίως, στις περιοχές της Ρώμης και της Τοσκάνης (Φλωρεντία – Σιένα), ενώ η πρώτη χρήση του όρου, ως καθορισμός μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής τάσης έγινε από τον Luigi Lanzi, στον πρώτο τόμο της *Storia pittorica della Italia* το 1792. Η αναζήτηση των αιτιών του Μανιερισμού οδήγησε από τα μέσα, περίπου, του 20ου αιώνα μελετητές, όπως οι Hauser και Clark,²²⁵ να διατυπώσουν την άποψη ότι τα εικαστικά αποτελέσματα του Μανιερισμού οφείλονταν στις ανισσοροπίες και τις πιέσεις της κοινωνικής ατμόσφαιρας του Cinquecento. Σύμφωνα με αυτές τις απόψεις, οι πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές κρίσεις του 16ου αιώνα συνέβαλαν στην ανάπτυξη της ψυχολογικής αντίδρασης των καλλιτεχνών, με εμφανή αντανάκλαση στο έργο τους. Μέσα σε αυτό το κλίμα ερμηνείας, οι συνεχείς μετακινήσεις καλλιτεχνών, που προκλήθηκαν εξαιτίας σημαντικών ιστορικών γεγονότων, όπως το Sacco di Roma, είχαν ως επακόλουθο την αποτύπωση του ρευστού και ασταθούς κλίματος της εποχής σε εικαστικά έργα.²²⁶ Ωστόσο, στην παρούσα εργασία και μέσα σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα που σχετίζονται με την πρωτοχημική τεχνολογία και τα αριστοκρατικά ενδιαφέροντα των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, δεν επικεντρωνόμαστε στο φαινόμενο του Μανιερισμού ως κρίση, αλλά ως παράδειγμα για μια περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας που ρέπει προς την εφευρετικότητα και την πολυπλοκότητα.

²²⁴ Στη βιβλιογραφία επικρατεί η άποψη ότι η διάρκεια του Μανιερισμού εκτείνεται από το 1520 έως το 1600. Ο Friedlaender (1957) είχε προτείνει ότι χωρίζεται σε δύο φάσεις: α. 1520 – 50: ευγενές, καθαρό και ιδεαλιστικό στυλ, β. 1550 – 80: ύστερος Μανιερισμός. Ο Freedberg (1965) θεωρεί ότι εκτείνεται μεταξύ 1540 – 80 και αφορά στους περισσότερους καλλιτέχνες της Ρώμης και της Φλωρεντίας. Η Murray (1967) τοποθετεί τα όρια μεταξύ 1520 – 90 για συγκεκριμένους καλλιτέχνες και έργα, ενώ η De Girolami Cheney (1997) έχει προτείνει ότι ο Μανιερισμός θα πρέπει να χωρίζεται σε τρεις φάσεις: α. Πρώιμη Μανιέρα / Μανιερισμό (π. 1520 -30), β. Μανιέρα (π. 1530 – 50), γ. Όψιμη Μανιέρα (π. 1550 – 85). Αντιστοίχως, ο Pinelli (1993) πιστεύει ότι το διάστημα 1515 – 25 υπάρχει μια περίοδος που προηγείται του Μανιερισμού, την οποία ονομάζει «αντικλασικό Πειραματισμό» με κύριους εκπροσώπους τους Pontormo και Rosso.

²²⁵ Arnold Hauser, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst*, Μόναχο: C. H. Beck, 1964· Kenneth Clark, *A Failure of Nerve: Italian Painting 1520-1535. The H. R. Bickley Memorial Lecture*, Οξφόρδη: Clarendon, 1967. Επικουρικά βλ. William J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, Ν. Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2000.

²²⁶ Πρβλ. Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, ό. π., σ. 126 – 127.

Παρότι δεν ήταν η μόνη καλλιτεχνική τάση της περιόδου, δημιούργησε μια αυξανόμενη δυναμική στις ιταλικές Αυλές και είναι, όντως, ο Μανιερισμός αυτός που συνδέθηκε με τους αυλικούς κύκλους των ελίτ του 16ου αιώνα όσο καμία άλλη καλλιτεχνική τάση, κυρίως λόγω των συνθετικών και θεματικών επιλογών των έργων. Ο ουσιαστικός λόγος σύνδεσης του Μανιερισμού με τις ανώτερες κοινωνικά τάξεις, είτε αυτές ονομάζονται Αυλή²²⁷ είτε ειδήμονες,²²⁸ είναι το υψηλό επίπεδο στυλιστικής συνείδησης που επέδειξε η κοινωνική και πνευματική ελίτ του 16ου αιώνα, δηλαδή οι ομάδες που ήταν υπεύθυνες για την παραγγελία της πλειονότητας των καλλιτεχνικών προϊόντων. Σύμφωνα με τον Hauser²²⁹ ο Μανιερισμός είναι το καλλιτεχνικό ύφος μιας αριστοκρατικής, καλλιεργημένης τάξης και αυτή η άποψη περιλαμβάνει τόσο την Αυλή όσο και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα που θέλουν να τη μιμηθούν, μέσα στο πλαίσιο της νέας διαμόρφωσης της ταυτότητας του πάτρωνα.

Είναι η εποχή που αποκαλεί ο Shearman ως «*more cultured age*» χρησιμοποιώντας τα λόγια του Francesco Marcolini (1536), ο οποίος θέλοντας να δηλώσει τη διανοητική και καλλιτεχνική υπεροχή της εποχής του ανέφερε ότι «*υπάρχει, έτσι, μια επίγνωση ενός επί του παρόντος πιο εκλεπτυσμένου γούστου και έργων που είναι βελτιωμένα σε σχέση με αυτά που χρονολογούνται γύρω στα 1500*»²³⁰. Παρότι ο Marcolini αναφέρεται στη μουσική της περιόδου, η διατύπωση περί «βελτίωσης» σε σχέση με τις προηγούμενες εποχές είναι παρούσα και κεντρική σε όλες τις μορφές τέχνης, με εξαιρετικό παράδειγμα, μεταξύ αυτών, την περίπτωση του Vasari. Στον

²²⁷ Αυτή είναι η επικρατούσα άποψη που ακολουθεί η πλειονότητα των μελετητών. Ενδεικτικά: Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 2, ό. π., σ. 133· Frederick Antal, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, Ηράκλειο: ΠΕΚ 1999, σ. 142· Linda Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, Ν. Υόρκη: Frederick A. Praeger 1967, σ. 55· Liana De Girolami Cheney, “Vasari’s position as an exponent of the maniera style”, στο *Readings in Italian Mannerism*, Ν. Υόρκη: Peter Lang 2004, σ. 10· Malcolm Campbell, “Mannerism, Italian Style”, ό. π., σ. 257 – 259· Νίκος Χατζηνικολάου, «Το πρόβλημα της «αυλικής τέχνης» στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα», *MNHΜΩΝ*, τ. 17, Αθήνα 1995, σ. 16.

²²⁸ John Shearman, *Mannerism*, ό. π., σ. 23, 175.

²²⁹ Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, ό. π., σ. 132.

²³⁰ John Shearman, *Mannerism*, ό. π., σ. 137.

πρόλογο του τρίτου μέρους των *Vite*²³¹ ο Vasari ορίζει τη *maniera*²³² ως μια από τις πέντε στυλιστικές ποιότητες,²³³ που πρέπει να περιλαμβάνει ένα έργο τέχνης και παρότι χρησιμοποιούνταν από τους καλλιτέχνες πριν από την εποχή του, ήταν οι καλλιτέχνες του Cinquecento που τελειοποίησαν τη χρήση τους -δηλώνοντας κατ' επέκταση την ανωτερότητα της σύγχρονης ζωγραφικής σε σχέση με τις προηγούμενες γενιές.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα όλο το φάσμα διαφοροποίησης των καλλιτεχνών του Μανιερισμού από την προηγούμενη γενιά καλλιτεχνών αναπόφευκτα θα πρέπει, έστω και σχηματικά, να εξετάσουμε συγκριτικά αυτή την καλλιτεχνική τάση με την πλέον λαμπρή περίοδο της ιταλικής τέχνης. Στην Ωριμη Αναγέννηση η βασική κωδικοποίηση της τεχνοτροπίας συμπυκνώνεται στην αρμονία μορφής και περιεχομένου. Η διαφοροποίηση στην αντίληψη αυτής της κωδικοποίησης είναι ένας από τους παράγοντες που οδήγησαν στη σαφή διάκριση του Μανιερισμού από την προηγούμενη καλλιτεχνική περίοδο, με μια ευκρινή τάση προς τον υποκειμενισμό, τον πειραματισμό ή τη συναισθηματική ένταση, που με μια πρώτη ματιά φαίνεται να κατακερματίζει τους θεμελιώδεις κανόνες της Αναγέννησης.²³⁴ Οι μανιεριστές χρησιμοποίησαν ως πηγή έμπνευσης και πειραματισμού του δασκάλου της Αναγέννησης και την Αρχαιότητα, όμως διαχειρίστηκαν με διαφορετικό τρόπο τα

²³¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Φλωρεντία: Lorenzo Torrentino, 1550. Δεύτερη, διευρυμένη και αναθεωρημένη έκδοση Φλωρεντία: Giunti, 1568. Εδώ, χρησιμοποιούμε την έκδοση του 1568, όπου το προοίμιο (proemio) παρατίθεται χωρίς σελιδαρίθμηση.

²³² Για τον Vasari ο όρος *maniera* λαμβάνει ένα ευρύ φάσμα σημασιών. Στο έργο του συνδέεται, όμως, με τρεις βασικές λειτουργίες: ως μέθοδος ή τεχνική εργασία, ως στυλ ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη, σχολής ή περιόδου και ως αισθητικό στοιχείο, που καθορίζει το έργο τέχνης. Βλ. και Antonio Pinelli, *La bella Maniera. Artisti di Cinquecento tra regola e licenza*, Τορίνο: Einaudi, 2003, σ. 94 – 116· Victor Stoichita, *Μανιερισμός και τρέλα, η περίπτωση Pontormo*, Αθήνα: Νεφέλη, 1982, σ. 34 – 50.

²³³ Ο *κανόνας* (regola) σχετίζεται με τη μέτρηση των κτισμάτων και ο *ρυθμός* (ordine) με τον αρχιτεκτονικό ρυθμό ενός κτηρίου. Συνεπώς, οι δύο αυτές ποιότητες αναφέρονται μόνο σε σχέση με την αρχιτεκτονική. Η *αναλογία* (misura) είναι μια ποιότητα, την οποία μοιράζονται όλα τα είδη τέχνης, ενώ το *σχέδιο* (disegno) ορίζεται ως μίμηση των ωραιότερων εκδηλώσεων της φύσης σε όλες τις μορφές. Η *maniera* έφτασε σε μεγάλη ομορφιά με τη συχνή αντιγραφή των πιο όμορφων πραγμάτων και με τη σύνθεση των πιο ωραίων χεριών ποδιών, κεφαλών σωμάτων, ώστε να δημιουργηθεί μια μορφή με τη μεγαλύτερη δυνατή ομορφιά. Γι' αυτόν τον λόγο ονομάστηκε από τον Vasari ως *bella maniera*. Βλ. Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 2 (primo volume della terza parte), ό. π., χ.σ. στο proemio.

²³⁴ Πρβλ. Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Μιλάνο: Electa, 2012, σ. 9 – 12.

διδάγματα των παλαιότερων γενεών. Όπως παρατηρεί η De Girolami Cheney,²³⁵ οι μανιεριστές, ενώ αντέγραψαν, διερεύνησαν και αμφισβήτησαν την τεχνοτροπία και τα θέματα των προγενέστερων, παρατήρησαν ότι ακόμη και οι δάσκαλοι της Ωριμης Αναγέννησης, αφού πέτυχαν την κλασική ισορροπία και την αρμονία στην τέχνη τους, άρχισαν να επιδεικνύουν μια επιθυμία για αλλαγή και καινοτομία, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις νωπογραφίες του Michelangelo για την Cappella Sistina (εικ. 28). Σε αυτό το πλαίσιο, η γνώση της φύσης ήρθε στους μανιεριστές, όχι μέσω της αντιγραφής της, αλλά από την επεξεργασία των διδαγμάτων των Δασκάλων και της Αρχαιότητας.²³⁶

Οι μανιεριστές δεν στράφηκαν στη φύση για να βρουν τα μοντέλα τους, αλλά αντιθέτως επέλεξαν τα πιο ελκυστικά χαρακτηριστικά από τα έργα των προηγούμενων καλλιτεχνικών εποχών ή από τη φύση. Έτσι, η ιδανική ομορφιά προκύπτει από την επιλογή και τη σύνθεση, που είναι αποτέλεσμα της κρίσης (*giudizio*) του καλλιτέχνη, είναι δηλαδή η *bella maniera*²³⁷ του Vasari.

Ως εκ τούτου, οι μανιεριστές δεν αποσκοπούσαν στην επανάληψη ή την αναδιατύπωση αυτών που είχαν ήδη αναπαρασταθεί με τόσο σαφή τρόπο, αλλά σε έναν νέο πειραματισμό μορφής και περιεχομένου, πολλές φορές ανισομερώς κατανεμημένων στα έργα τους και με μια δυσνόητη εικαστική διήγηση, το νόημα της οποίας προοριζόταν για ένα εκλεκτικό και «ιδιότροπο» κοινό.

Θεμελιώδης έκφραση -για να περιοριστούμε μόνο σε ένα ουσιαστικό παράδειγμα- της μετατόπισης των ενδιαφερόντων και των προθέσεων των καλλιτεχνών της περιόδου αποτελεί η καθιέρωση της *figura serpentinata*,²³⁸ που βρήκε την πρώτη πλαστική της εφαρμογή στο *Πνεύμα της Νίκης* (εικ. 29) (1532-34) του Michelangelo.

²³⁵ Liana De Girolami Cheney, “Vasari’s position as an exponent of the maniera style”, ό. π., σ. 5.

²³⁶ Ο Smyth²³⁶ έχει δείξει τον σημαντικό ρόλο επιρροής των αρχαίων αναγλύφων στη διαχείριση του εικαστικού χώρου των μανιεριστών, όπως στην απομόνωση βασικών μορφών και ομάδων, στη χρήση φωτός και σκιάς, στην ισοπέδωση των μορφών ή στη συγκέντρωσή τους σε έναν ασφυκτικό χώρο. Οι Δάσκαλοι, από την άλλη πλευρά είχαν παρατηρήσει τη φύση και είχαν επιτύχει την τέλεια αναπαράσταση και κατανόησή της. Βλ. Craig Hugh Smyth, “Mannerism and Maniera”, στο *Readings in Italian Mannerism*, ό. π., σ. 69 – 112.

²³⁷ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 230.

²³⁸ Για τη *figura serpentinata* και τις χρήσεις της βλ. και Emil Maurer, *Manierismus: figura serpentinata und andere Figurenideale: Studien, Essays, Berichte*, Μόναχο / Ζυρίχη: W. Fink / Neue Zürcher Zeitung, 2001, σ. 21 – 35.

Το θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της φόρμας δόθηκε από τον G. P. Lomazzo στο *Trattato dell'arte della Pittura* (1585), ο οποίος μέσω μιας παραίνεσης του Michelangelo προς τον Marco da Siena, αναφέρεται στη *furia de la figura* (μανία της μορφής), εννοώντας τη μορφή που επιτυγχάνει τη μεγαλύτερη χάρη, όταν βρίσκεται σε κίνηση. Για την κατανόηση αυτής της φόρμας ο ζωγράφος (και κατ' επέκταση ο γλύπτης) θα πρέπει να έχει κατά νου την κίνηση της φλόγας, που είναι πιο ευκίνητη απ' όλες και κωνική και για την επίτευξή της πρέπει να συνδυάσει μια πυραμιδοειδή φόρμα με τη *serpentinata* (οφιοειδής) πολλαπλασιάζοντάς την επί μία, δύο και τρεις φορές, «όπως η συστροφή ενός ζωντανού φιδιού σε κίνηση, που είναι επίσης και η κίνηση της φλόγας της φωτιάς όταν κυματίζει»,²³⁹ ώστε το αποτέλεσμα να είναι μια μορφή που μοιάζει με το λατινικό γράμμα S.

Σε σχέση με τα προηγούμενα μορφικά σχήματα, η *serpentinata* ωθεί, κατά μία έννοια, στα άκρα το *contrapposto* της Αναγέννησης, καθώς στόχος είναι πλέον όχι μόνο ο χιασμός των μελών του σώματος και η ανάλαφρη κίνηση, αλλά η μέγιστη δυνατή σύσπασή τους.²⁴⁰ Η πιο γνωστή και χαρακτηριστική εφαρμογή της *figura serpentinata* αποδόθηκε από τον Giambologna στην *Αρπαγή των Σαβίνων* (εικ. 30) (1581-3), ο οποίος από ένα ενιαίο κομμάτι μαρμάρου δημιούργησε ένα περίβλεπτο σύμπλεγμα τριών μορφών σε κάθετο άξονα, ενσωμάτωσε τη μέγιστη δυνατή συστροφή των μορφών σε διαφορετικές κατευθύνσεις και τριπλασίασε την *figura serpentinata*, μέσα σε έναν εξαιρετικά περιορισμένο χώρο, εφαρμόζοντας τη συμβουλή του Michelangelo.

Η πλέον αυταπόδεικτη καλλιτεχνική αξία της *Αρπαγής των Σαβίνων*, όμως, σύμφωνα με τον Raffaello Borghini στο *Riposo* (1584) του, είχε μια ανορθόδοξη εκκίνηση. Ο Giambologna δημιούργησε το γλυπτό για να υπερασπιστεί την τιμή του, όταν κάποιοι συνάδελφοί του διέδωσαν τη φήμη πως, παρότι εξάίρετος γλύπτης σε μικρές μπρούτζινες συνθέσεις, ήταν ανίκανος για την πραγματική γλυπτική (*la vera*

²³⁹ Gio. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Μιλάνο: Paolo Gottardo Pontio 1584, σ. 23: «[...] che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando carmina, che è la propria forma della fiamma del foco che ondeggia». Για την πραγματεία του Lomazzo βλ. ενδεικτικά Barbara Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2017· Marilena Kassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1600)*, αδημ. διδ. διατριβή, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Μόναχο, 1979, σ. 66 – 99.

²⁴⁰ Βλ. και Antonio Pinelli, *La bella Maniera*, ό. π., σ. 125 – 127.

scultura), δηλαδή τα μαρμάρινα αγάλματα μεγάλου μεγέθους. Ο Giambologna, επειδή προσβλήθηκε η επιδεξιότητα του (*punto dallo sprone della virtù*), αποφάσισε να δημιουργήσει μια ομάδα μαρμάρινων μορφών, όσο το δυνατόν δυσκολότερη (*le più difficili*) μόνο για να επιδείξει την ποιότητα της τέχνης του (*solo per mostrar l'eccellenza dell'arte*).²⁴¹

Η περιγραφή του Borghini μας δίνει στοιχεία για το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το έργο του Giambologna και παρότι θα μπορούσε να διαβαστεί ως ένα παραλειπόμενο της ιστορίας των *Σαβίνων* και ως μια ιστορία πρόκλησης μεταξύ συναδέλφων, στην πραγματικότητα θέτει το πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Μανιερισμού χρησιμοποιώντας δύο έννοιες-κλειδιά για τον 16ο αιώνα: την επιδεξιότητα (*virtuosità*) του καλλιτέχνη και την ικανότητά του να ξεπερνά τη δυσκολία (*difficoltà*).

4.1. Η *difficoltà* ως μέσο κατάκτησης της *virtuosità*

Με τέτοιους τρόπους οι αισθητικές πεποιθήσεις του καλλιτεχνικού και κοινωνικού περιβάλλοντος έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο στην ανάπτυξη της μανιεριστικής τέχνης. Σε ό,τι αφορά, όμως, το θέμα της παρούσας εργασίας θα εστιάσουμε, κυρίως, στον ρόλο που έπαιξαν οι παραγγελιοδότες στη διαμόρφωση της έννοιας της «πολυπλοκότητας» και στο πώς αυτή επέδρασε στη δομή της σύνθεσης και στο νόημα των έργων του Μανιερισμού.²⁴²

Θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας, πως κατά τον 16ο αιώνα, σε πολλές περιπτώσεις, η άμεση αναγνώριση ή πλήρης κατανόηση του θέματος ενός έργου τέχνης δεν ήταν ο επιδιωκόμενος σκοπός, κυρίως σε ό,τι αφορά στα κοσμικά έργα τέχνης και κατ' επέκταση στα έργα που εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Αναφέρουμε εξ αρχής, πως δεν ισχύει το ίδιο για τα θρησκευτικά έργα, τα οποία έχουν, κατά κανόνα, διαφορετικούς κώδικες κατανόησης και απαιτούν το τελικό αποτέλεσμα να είναι εύληπτο από τους πιστούς που προέρχονται από ένα ετερόκλητο κοινωνικό σύνολο.

²⁴¹ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Φλωρεντία: Giorgio Marescotti 1584, σ. 72. Ο τίτλος του έργου δόθηκε από τον Borghini μεταγενέστερα, όταν ο Francesco I αποφάσισε να τοποθετήσει το γλυπτό στην Piazza della Signoria, όπου βρίσκεται έως σήμερα.

²⁴² John Shearman, *Mannerism*, ό. π., σ. 44.

Επιπλέον, ο ρόλος που έπαιξε η Σύνοδος του Τρέντο (1545 – 1563), στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης, περιχαράκωσε ακόμη περισσότερο τη θρησκευτική τέχνη από την καλλιτεχνική ελευθερία, απαγορεύοντας την αναπαράσταση του γυμνού, την εισαγωγή απρεπών και κοσμικών παραστάσεων σε θρησκευτικούς χώρους και έθεσε τους καλλιτέχνες υπό την επιτήρηση θεολόγων.²⁴³ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαφοροποίησης του κώδικα δημιουργίας και εικονογραφίας στα κοσμικά και θρησκευτικά έργα αποτελεί η περίπτωση των ζωγραφικών *groteschi*.²⁴⁴ Αυτά, ενώ καταδικάζονται από τον Gabriele Paleotti, ως διακοσμήσεις υπόγειων ναών των θεών του Κάτω Κόσμου, που δεν είχαν σχέση με τους Χριστιανούς, θα αποτελέσουν μια διακοσμητική μόδα του 16ου αιώνα και θα χρησιμοποιηθούν ευρέως ως νωπογραφική εικονογράφηση σε χώρους, όπως τα Uffizi στη Φλωρεντία (π.χ. Corridoio di Levante) ή η Biblioteca di San Giovanni Evangelista στην Πάρμα.

Σε σχέση με τα κοσμικά έργα λοιπόν, η περίπλοκη και ασαφής αποτύπωση της σύνθεσης ήταν τα στοιχεία που κέρδιζαν τον θαυμασμό για την επινοητικότητα του καλλιτέχνη και ικανοποιούσαν τον θεατή, καθώς τον έφερναν μπροστά σε μια πρόκληση.²⁴⁵ Η σωστή αποκρυπτογράφηση του έργου έθετε, έτσι, επάξια τον παρατηρητή εντός μιας συγκεκριμένης «κάστας», μιας ελίτ, που κολακευόταν από τέτοιου είδους «παιχνίδια», με πολλά παραδείγματα να είναι δυσερμήνευτα σήμερα, όπως *Η Αλληγορία με την Αφροδίτη και τον Έρωτα* (εικ. 31) του Bronzino και η *Αλληγορία της Αθανασίας* (εικ. 32) του Giulio Romano.

Στα παραπάνω θα πρέπει να συμπληρώσουμε πως σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της πολυπλοκότητας έπαιξε η τεράστια εισροή νέων πληροφοριών, που κατέκλυσαν τον 16ο αιώνα με τη δημιουργία του είδους των εμβλημάτων, τη μόδα των ιερογλυφικών, τη μεγάλη διάδοση των πραγματειών για τις εικαστικές τέχνες και τα μυθογραφικά εγχειρίδια,²⁴⁶ τις αστρολογικές και αλχημικές συλλογές, τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις και τις πολυτελείς δημόσιες τελετές, ακόμη και τις συλλογές σπάνιων αντικειμένων. Πολλές φορές στοιχεία των παραπάνω εκφράστηκαν με τις περίπλοκες *invenzioni* των εικονογραφικών προγραμμάτων, που προσπαθούσαν

²⁴³ Βλ. αναλυτικά Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, ό. π., σ. 149 – 156.

²⁴⁴ Βλ. και παρακάτω, σ. 110.

²⁴⁵ Hessel Miedema, “On Mannerism and maniera”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, τχ. 10, αρ. 1 (1978-1979), σ. 30· John Shaerman, *Mannerism*, ό. π., σ. 161 – 162.

²⁴⁶ Βλ. παρακάτω, σ. 119 – 126.

να συμπεριλάβουν όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες και προωθούσαν την έννοια του κρυμμένου νοήματος μέσα σε ένα έργο, το οποίο γίνεται κατανοητό από τους κατέχοντες τη γνώση και παραμένει άγνωστο στους αδαείς.²⁴⁷ Μια από τις πιο γνωστές μανιεριστικές αποδείξεις αυτής της λογικής είναι τα *Ragionamenti*²⁴⁸ (1588) του Vasari που δείχνουν ότι ένα εικονογραφικό πρόγραμμα χτίζεται επάνω σε μια περίπλοκη δομή νοήματος, γιατί αυτό ήταν μια από τις προτεραιότητες των πατρώνων κατά τον 16ο αιώνα.

Στη διαμόρφωση αυτού του κλίματος συνέβαλε σημαντικά η «λογοτεχνία των τρόπων» (*literary of manners*)²⁴⁹ της εποχής, που πρόβαλε την εικόνα της εκλεπτυσμένης κοινωνίας, η οποία επιζητούσε τις πολύπλοκες επινοήσεις, την εξεζητημένη συμπεριφορά και την επιμονή στη λεπτομέρεια. Αυτός ο τρόπος αντιμετώπισης του κόσμου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη πολύπλοκων και δυσνόητων θεμάτων και συνθέσεων από την πλευρά των καλλιτεχνών και των εικονογράφων, καθώς η κατανόηση και η αποκρυπτογράφησή τους μπορούσε να κολακεύσει τους θεατές, αντίληψη που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην παρατήρηση ότι η *δυσκολία* (*difficultà*) διεγείρει τον νου, βάσει των κικερώνειων απόψεων.

Εκτός, όμως, από τη διέγερση του νου, η έννοια της *δυσκολίας* έλαβε μια εξαιρετικά σημαντική θέση από την Αναγέννηση και μετά, με την έννοια ότι δηλώνει

²⁴⁷ Αναφέρομαι στην τεχνική του πέπλου, βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 133 – 135.

²⁴⁸ Giorgio Vasari, *Ragionamenti, sopra le inventioni da lui dipinte*, Φλωρεντία: Appresso Filippo Giunti, 1588. Πρόκειται για έναν φανταστικό διάλογο μεταξύ του Vasari και του Francesco I, οι οποίοι σε διάστημα μερικών ημερών, περιπλανώνται στους χώρους του Palazzo Vecchio. Στο κείμενο ο Vasari περιγράφει και επεξηγεί τους αφηγηματικούς / αλληγορικούς κύκλους του *Quartiere degli Elementi* (*Sala degli Elementi, Terrazzo di Saturno, Sala di Opi, Sala di Cerere, Sala di Giove, Terrazzo di Giunone, Sala di Ercole*), του *Quartiere de Leone X* (*Sala di Cosimo Vecchio, Sala di Lorenzo, Sala di Leone, Sala di Clemente, Sala di Signor Giovanni, Sala di Cosimo*) και του Salone dei Cinquecento. Ήταν παραγγελία του Cosimo I de' Medici και διακοσμήθηκαν από τον Vasari και τους βοηθούς του κατά τις δεκαετίες 1550 και 1560.

²⁴⁹ Πρόκειται για παρακλάδι του λογοτεχνικού είδους *specula principum*, που κυριολεκτικά σημαίνει «καθρέπτες για πρίγκιπες». Άρχισε να αναπτύσσεται στον Μεσαίωνα και περιελάμβανε εγχειρίδια με οδηγίες διοίκησης ή συμπεριφοράς προς νέους πρίγκιπες. Το πιο γνωστό παράδειγμα αυτού του είδους είναι *Ο Ηγεμόνας* του N. Machiavelli. Στην ίδια λογική αναπτύχθηκε η λογοτεχνία που αφορά στην κοινωνική συμπεριφορά μέσα στις Αυλές. Μεταξύ των πιο γνωστών έργων συγκαταλέγονται τα κείμενα των Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano* (εκδ. 1528), Giovanni della Casa, *Il Galateo, ovvero de' costumi* (1558), Stefano Guazzo, *La civil conversazione* (1572).

μια κατάσταση που, μέσω της αρετής της ικανότητας ή της *επιδεξιότητας* (*facilità*), μπορεί να ξεπεραστεί. Οδήγησε, δηλαδή, στην εκτίμηση και την αναγνώριση της επιδεξιότητας και την ίδια στιγμή έδωσε ώθηση στην πολυπλοκότητα και τις επινοήσεις, που είναι το αποτέλεσμα των συνειδητά αυξανόμενων δυσκολιών, τις οποίες η επιδεξιότητα μπορεί να ξεπεράσει.²⁵⁰ Ένα παράδειγμα των παραπάνω αποτελεί η έννοια της *virtuosità* στις ιταλικές Αυλές και η πεποίθηση πως όσο πιο ενάρετος ο ηγεμόνας τόσο πιο άξιος κάτοχος της εξουσίας,²⁵¹ αφού μέσω της αρετής ξεπερνά οποιαδήποτε δυσκολία. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η θεματική των καλλιτεχνικών *paragone*, αφού ο πυρήνας τους βασίζεται στην ανωτερότητα κάθε τέχνης και ορίζεται βάσει της δυσκολίας που παρουσιάζει, έναντι κάποιας άλλης.

Τα παραπάνω βρήκαν πρόσφορο έδαφος εφαρμογής στο πεδίο της τέχνης, όταν ο Vasari συνέδεσε την επιδεξιότητα με την ιδέα της *χάρης* (*grazia*). Δημιουργώντας ένα νέο πλαίσιο για την καλλιτεχνική δημιουργία της ιταλικής χερσονήσου, στις *Vite* του αποσυνέδεσε τη χάρη από το αυστηρό πλαίσιο της ομορφιάς, όπως υπαγόρευε το Quattrocento, και την ανήγαγε σε έναν παράγοντα τελειότητας της τέχνης, που σχετίζεται πλέον με την κρίση (*giudizio*). Σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες του Quattrocento, οι οποίοι επικεντρώνονταν στην ακρίβεια και τη μεγάλη επιμέλεια της εκτέλεσης ενός έργου, η *τρίτη εποχή* (*terza età*) των καλλιτεχνών προσανατολίστηκε αντιθέτως, στη γρηγοράδα και την άνεση της δημιουργίας, ως επίδειξη της τέχνης τους και δείγμα υπερηφάνειας, με τον Vasari να καυχιέται, ότι έκανε τη δουλειά του:

«όχι μόνο με τη μεγαλύτερη δυνατή ταχύτητα, αλλά και με απίστευτη ικανότητα και χωρίς προσπάθεια».²⁵²

Αντιστοίχως, συμπύκνωνε την πρόοδο που έκανε η γενιά του σε σχέση με τους προηγούμενους αναφέροντας :

«Όμως αυτό που ενδιαφέρει το σύνολο αυτής της τέχνης είναι ότι την έχουν καταστήσει σήμερα εντελώς τέλεια και εύκολη για όποιον κατέχει το σχέδιο, την επινοήση και τον χρωματισμό, ώστε, ενώ πρώτα οι Δάσκαλοί μας έκαναν έναν πίνακα σε έξι χρόνια, σήμερα σε έναν χρόνο αυτοί [οι σημερινοί] οι Δάσκαλοι κάνουν έξι: και εγώ το πιστοποιώ δίχως καμιά αμφιβολία και επειδή το έχω δει και επειδή το έχω κάνει: και

²⁵⁰ John Shearman, *Mannerism*, ό. π., σ. 21.

²⁵¹ Βλ. παραπάνω σ. 59 – 63.

²⁵² Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 3 (secondo volume della terza parte), ό. π., σ. 990.

πολύ περισσότερο φαίνονται [σήμερα] ολοκληρωμένοι και τέλειοι [οι πίνακες] τόσο που δεν τους έκαναν πριν οι άλλοι σπουδαίοι Δάσκαλοι». ²⁵³

Γι' αυτόν τον λόγο, εξάλλου, ο Vasari καταδίκασε το Quattrocento ως *ξηρό*, καθώς η επιμελής μελέτη των καλλιτεχνών κατέληγε στο «να δίνει ξηρότητα στον τρόπο» και σκληρότητα στο εικαστικό αποτέλεσμα, αφού η εργατικότητα που είχε επιδείξει ο καλλιτέχνης κατά τη διαδικασία της δημιουργίας ήταν εμφανής στο τελικό αποτέλεσμα. Αντιθέτως, μόνο μετά τον Leonardo οι καλλιτέχνες ήταν σε θέση να επιτύχουν αυτή τη *λεπτότατη χάρη* (*graziosissima grazia*), η οποία δεν έκανε ορατή την προσπάθεια, αλλά προσέδιδε μια φυσικότητα, η οποία είχε κατακτηθεί μέσα από την επανάληψη και το προσωπικό ταλέντο. Σύμφωνα με τον Vasari, ο καλλιτέχνης έπρεπε να εκπαιδεύσει τον εαυτό του μέσω της προσεκτικής σπουδής και της επιμελούς αντιγραφής για να κατακτήσει την απόλυτη αποδοτικότητα στο σχέδιο και τη ζωγραφική των φυσικών αντικειμένων· αλλά, όταν ερχόταν στην πραγματική εκτέλεση ενός έργου, έπρεπε να δρα όσο το δυνατόν γρηγορότερα, ώστε κανένα ίχνος της προσπάθειάς του να μην εμφανίζεται στον καμβά. ²⁵⁴

Αυτή η εφαρμογή της *χάρης* στις εικαστικές τέχνες, από πλευράς Vasari, αποτελεί την ουσιαστική σύνδεση των τεχνών με τους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς της περιόδου και σχετίζεται με μια έννοια – κλειδί σε όλες, σχεδόν, τις μελέτες περί Μανιερισμού, αυτή της *sprezzatura*. Η τελευταία δείχνει εμφιαστικά τον περίπλοκο δεσμό μεταξύ τεχνών και κοινωνίας και εδώ σκιαγραφεί τις σχέσεις με την Αυλή. Πρόκειται για έναν νεολογισμό, δημιουργημένο από τον B. Castiglione στο *Il libro del Cortegiano* (1528) για να περιγράψει την συμπεριφορά του τέλειου αυλικού ²⁵⁵ και δηλώνει την επιφανειακά άνετη συμπεριφορά, που υπερβαίνει τις δυσκολίες, χωρίς να φανερώνει κάποια καταβαλλόμενη προσπάθεια. Περικλείει, δηλαδή, όπως και η *χάρη*, την έννοια της κατάκτησης της *δυσκολίας*, που κατά τη διάρκεια του Μανιερισμού θα παίζει ακόμη πιο σημαντικό ρόλο, καθώς η υπέρβασή της επιτρέπει

²⁵³ Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 2 (primo volume della terza parte), ό. π., *proemio*, χ. σ.: «[...] *Ma quello che importa il tutto di questa Arte è, che l'hano ridotta hoggi talmente perfetta, e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione ed il colorito, che dove prima da que' nostri Maestri si faceva una tavola in sei nani [sic.], hoggi in un anno questi Maestri ne fanno sei: ed io ne so indubiatamente fede, e di vista e d'opera: e molto piu si veggono finite e perfette, che non facevano prima gli altri Maestri di conto*».

²⁵⁴ Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450 – 1600*, ό. π., σ. 96 – 97.

²⁵⁵ Βλ. ενδεικτικά Peter Burke, *The fortunes of the Courtier*, Οξφόρδη: Blackwell, 1995· Baldassarre Castiglione, *The Book of the Courtier*, επιμέλεια: Daniel Javich, Ν. Υόρκη: W. W. Norton, 2002.

την πορεία προς την πολυπλοκότητα της μορφής, προς τη φαντασία, την επινόηση, ακόμη και το καπρίτσιο και, κυρίως, δηλώνει την ανωτερότητα ενός καλλιτέχνη έναντι κάποιου άλλου.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο θεωρητικός της τέχνης Paolo Pino συμβούλευε τους καλλιτέχνες στο *Dialogo di Pittura* (1548) στα έργα τους:

«να εισάγουν τουλάχιστον μια μορφή, που να είναι εντελώς παραμορφωμένη, ασαφής και δύσκολη, ώστε να μπορούν κατ' αυτόν τον τρόπο να θεωρούνται ως εξαιρετοι από αυτούς που καταλαβαίνουν τους ωραιότερους σκοπούς της τέχνης».²⁵⁶

Με την τελευταία φράση βλέπουμε την ευθεία σύνδεση που λαμβάνει το έργο τέχνης με το κοινό υποδοχής του, αφού η καλλιτεχνική επιδεξιότητα σχετίζεται άμεσα με την αντίστοιχη διανοητική επιδεξιότητα των αυλικών κύκλων ή των ανώτερων στρωμάτων, που επιδίδονται σε ένα κυνήγι κατάκτησης της γνώσης σε επίπεδο έργων τέχνης. Βλέπουμε επίσης, την προτροπή προς τον πειραματισμό, συμπυκνωμένη σε τρεις λέξεις: *παραμορφωμένη, ασαφής, δύσκολη*, προσδιορισμούς που μπορούν να περικλείουν τόσο την επεξεργασία της μορφής συνθετικά, π.χ. με τη χρήση της *figura serpentinata*, τα έντονα, σπασμένα χρώματα της πρώτης φάσης του Μανιερισμού, τα χαμένα προφίλ των ανθρώπινων μορφών ή τις έντονες μυολογίες και συστροφές των σωμάτων όσο και την επεξεργασία ως επινόηση και τη δημιουργία «δυσανάγνωστων», νοηματικά, μορφών με τη χρήση των *groteschi*,²⁵⁷ που βρήκαν εφαρμογή σε

²⁵⁶ Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Βενετία: Paolo Gherardo, 1548, σ. 16.

²⁵⁷ Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη *grotto* (σπηλιά) και σχετίζεται με την ανακάλυψη υπόγειων αιθουσών κάτω από τις θέρμες του Τραϊανού στη Ρώμη στα τέλη του 15ου αιώνα. Μέρος αυτής της ανακάλυψης περιλάμβανε δωμάτια του Χρυσού Παλατιού (*Domus Aurea*) του Νέρωνα, διακοσμημένα στους τοίχους με ευφάνταστες απεικονίσεις φυτών, ζώων, μυθολογικών πλασμάτων και αρχιτεκτονικών στοιχείων. Επειδή αυτοί οι χώροι βρίσκονταν κάτω από το επίπεδο του εδάφους και έμοιαζαν με σπηλιές ονόμασαν *groteschi* τη διακόσμηση που κάλυπτε τους τοίχους. Η λέξη *grotesco* στον 16ο αιώνα έχει διττή σημασία και πολλές φορές κινείται στο όριο μεταξύ της επινόησης και μιας έννοιας με αρνητικό πρόσημο, που δηλώνει την ανικανότητα παραγωγής ενός ζωγραφικού έργου. Στο κείμενο μας αναφερόμαστε μόνο στους συσχετισμούς με την επινόηση, για την εξυπηρέτηση του θέματός μας. Για τη θεωρία και την ανάπτυξη των *groteschi* βλ. Nicole Dacos, *la découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Λονδίνο / Λέυπτεν: Warburg Institute / Brill, 1969· Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Παρίσι: Flammarion, 1997· Alessandra Zamperini, *Le Grotesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Βερόνα: Arsenale Editrice, 2007· Frances S. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image of Play*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2012.

ζωγραφικά έργα και διαθλαστικά σε περίτεχνες διακοσμήσεις κήπων, γλυπτών ή σε τεχνητά σπήλαια.

Ο τελευταίος όρος αποτέλεσε ένα πολύ χαρακτηριστικό δείγμα της μανιεριστικής τέχνης, που εκτός από έναν συγκεκριμένο τύπο ζωγραφικής (*pittura grottesca*²⁵⁸), στον 16ο αιώνα έγινε συνώνυμο της καλλιτεχνικής ελευθερίας και της επινόησης. Το *grottesco* (εικ. 33, εικ. 34) όπως και τα σχεδόν συνώνυμά του *capriccio* ή *bizzarro*, δημιούργησε την αίσθηση μιας παιγνιώδους πραγματικότητας και έγινε μια έννοια που προκαλεί τον κανόνα, μέσω της συνειδητής παρέκκλισης του καλλιτέχνη από αυτόν.²⁵⁹ Συνδέεται, δηλαδή, με το *ingegno*, που σύμφωνα με τη Νεοπλατωνική θεωρία είναι ένα έμφυτο χαρακτηριστικό²⁶⁰ και δηλώνει, ξανά, την ανωτερότητα ενός καλλιτέχνη έναντι κάποιου άλλου. Το ίδιο ισχύει, όμως, και για το κοινό υποδοχής του έργου, αφού προκαλείται το διανοητικό και μορφωτικό επίπεδο του θεατή, ώστε να καταλάβει και να ερμηνεύσει τη σύνθεση που βλέπει.

Παρότι τα παραπάνω αποτελούν πτυχές μόνο του πολυδιάστατου φαινομένου του Μανιερισμού, επιλέγουμε αυτές τις περιπτώσεις γιατί δείχνουν με ξεκάθαρο τρόπο το ρήγμα που συντελείται στους κανόνες της Αναγέννησης. Την ίδια στιγμή, τέτοια παραδείγματα συμβάλλουν στην ίδρυση ενός αντι-κανόνα (*antiregola*) κατά τον Argan,²⁶¹ ως νέα μορφή θέασης του κόσμου, που έχει στον πυρήνα της την εφευρετικότητα και τους νέους δρόμους της επινόησης, τόσο σε επίπεδο φόρμας όσο και περιεχομένου. Για τέτοιους λόγους, η προσωπική *maniera* του κάθε καλλιτέχνη

²⁵⁸ Ως τύπος ζωγραφικής διακόσμησης αφορά στον πολύπλοκο συνδυασμό αντικειμένων, αρχιτεκτονικών μελών, φυτικών μοτίβων και υβριδικών, φανταστικών ή και μυθολογικών μορφών, αποδοσμένων σε μικρή κλίμακα. Κατά κανόνα είναι γεωμετρικές και συμμετρικές συνθέσεις επάνω σε μονόχρωμο βάθος. Συνήθως χρησιμοποιούνταν στη διακόσμηση δωματίων (κυρίως *loggie* και *gallerie*) ή σε χαρακτικά. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι οι διακοσμήσεις στη Sala Ducale (Palazzo Apostolico) στο Βατικανό, το *Corridoio di Levante* (Uffizi) στη Φλωρεντία και η *Biblioteca di San Giovanni Evangelista* στην Πάρμα. Αντίλογος σε αυτή τη «μόδα» ήταν η Αντιμεταρρύθμιση, που με κύριο εκπρόσωπο τον καρδινάλιο Gabriele Paleotti, καταδίκασε τα *grotteschi*, ως διακοσμήσεις υπόγειων ναών των θεών του Κάτω Κόσμου, που δεν είχαν θέση στους τόπους λατρείας των Χριστιανών, όπως προαναφέρθηκε.

²⁵⁹ Για τα παραπάνω θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας και τον ρόλο που έπαιξαν τα *Ιερογλυφικά* του Ωρου Απόλλωνα, καθώς και οι εκδόσεις των εμβλημάτων που κατέκλυσαν την Ιταλία κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα και συνδιαμόρφωσαν το παραπάνω κλίμα. Βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 126 – 130.

²⁶⁰ Frances S. Connelly, *The Grottesque in Western Art and Culture*, ό. π., σ. 41.

²⁶¹ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, τ. II, Φλωρεντία: Sansoni, 1968, σ. 242.

διαμορφώνεται με τρόπους πολύ διαφορετικούς και προσωπικούς, σε σχέση με το Quattrocento, από τις εμβληματικές *Αποκαθλώσεις*²⁶² του Pontormo (εικ. 35) και του Rosso Fiorentino (εικ. 36), έως τις επιμήκεις Παναγίες του Parmigianino (εικ. 37) και τις *cappriciose*, κατά τον Vasari, εντυπώσεις που προκαλεί η Sala dei Giganti (εικ. 38) του Giulio Romano, αν θέλουμε να αναφερθούμε στις πιο «απλές» εκφράσεις της τάσης που μελετάμε. Επιπλέον, όσο πιο πολύ εμπλουτίζεται η εφευρετικότητα στη δημιουργία τόσο ικανοποιείται η ανάγκη για το παράδοξο, το *mostruoso* (τερατώδες) και το *lusus naturae*²⁶³ των Αυλών και των διανοούμενων, καταλήγοντας, μεταξύ

²⁶² Και οι δύο θεωρούνται εξέχοντα παραδείγματα των ενδιαφερόντων και των καινοτομιών του Μανιερισμού, κυρίως σε επίπεδο σύνθεσης, καθώς πρόκειται για θρησκευτικά θέματα, που, εξαιτίας της λειτουργίας τους, δεν προσφέρονται για πολυπλοκότητα στο περιεχόμενο. Ενδεικτικά, στην *Αποκαθήλωση* του Pontormo, ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια σύνθεση χωρίς αναγεννησιακή (σε βαθμίδες μετάβασης) προοπτική και συμπυκνώνει σε έναν εξαιρετικά στενό χώρο ένα πλήθος μορφών, αναπτύσσοντας το θέμα σε έναν κάθετο άξονα. Οι μορφές δεν κινούνται προς μία κατεύθυνση, αλλά κάθε μία κινείται προς διαφορετική. Στο πρώτο επίπεδο οι μορφές αποδίδονται αντιρεαλιστικά αβαρείς, σαν να μην πατάνε στο έδαφος ούτε να κοπιάζουν από το βάρος του σώματος που μεταφέρουν. Τα ενδύματα σε πολλές περιπτώσεις δεν έχουν όγκο, αντιθέτως μοιάζουν σαν να χρωματίζουν τα σώματα των μορφών, ενώ σχεδόν απαλείφονται οι σκιές, που διαγράφονται αμυδρά στο έδαφος. Σε σχέση με την παραδοσιακή απεικόνιση του θέματος, ο Pontormo έχει αφαιρέσει το στοιχείο του Σταυρού από το έργο και έχει δημιουργήσει μια ανεστραμμένη πυραμίδα για τα απεικονιζόμενα πρόσωπα, με τη μορφή του Χριστού στο μέσο, σχεδόν, της σύνθεσης. Επιπλέον, αρκετές μορφές στρέφουν το βλέμμα τους εκτός πίνακα προς τους θεατές και λειτουργούν ως μεσάζοντες ανάμεσα στα εκτυλισσόμενα στον πίνακα γεγονότα και στους θεατές. Αντιστοίχως, παρότι το σώμα του Χριστού είναι τοποθετημένο σε κατατομή προς τα δεξιά, σε μια εσωτερική σύνδεση με τη μορφή της Παναγίας που θρηνεί, η γυναικεία μορφή στο αριστερό άκρο του πίνακα στρέφει βίαια το κεφάλι του προς τον θεατή, σχεδόν μετωπικά, για να δείξει το νεκρό κεφάλι και να κάνει τον θεατή συμμετοχο στο δράμα.

²⁶³ Το *mostruoso* και το *lusus naturae* (παίχνιδι της φύσης / τερατώδες) είναι σχεδόν ισοδύναμα και σημαίνουν το τερατώδες. Συνδέονται με την έννοια του *grotesco*, υπό την έννοια ότι όλα αφορούν κάτι «αφύσικο» και «ασυνήθιστο». Στον 16ο έτυχαν ιδιαίτερης παρατήρησης, κυρίως για δύο λόγους. Ο πρώτος έγκειται στο ότι τα τέρατα αντιμετωπίζονται ως ιδιότροπες πράξεις του Θεού, θαύματα της γόνιμης επιπόνησης της φύσης και οιωνοί, καθώς η φύση ήταν, σύμφωνα με τον Kaufmann, «ένας ευρηματικός τεχνίτης και τα τέρατα τα πιο επιδέξια έργα της». Ο δεύτερος λόγος έγκειται στην αγάπη του 16ου αιώνα να θαυμάζει (και να συλλέγει) ό,τι δεν είχε καταλογηθεί από τους συγγραφείς της Αρχαιότητας, ως ενδιαφέρον και σπάνιο. Βλ. σχ. Paula Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 43, αρ. 2 (Καλοκαίρι 1990), σ. 292 – 331· Suzanne B. Butters, “A Monster’s Plea”, στο Katherine A. McIver – Cynthia Stollhans (επιμ.), *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy, Essays in Honour of Carolyn Valone*, N. Υόρκη: Italica Press, 2015, σ. 177 – 210.

άλλων, σε αποτελέσματα όπως οι γλυπτικές συνθέσεις του Sacro Bosco (εικ. 39) και η πρόσοψη της Casa Zuccari (εικ. 40) στη Ρώμη, έως τους πίνακες του Arcimboldo (εικ. 41) και τα περίτεχνα αντικείμενα των *Wunderkammern*. Έτσι, καταφεύγουν πολλές φορές σε μια «συνεχή πρόκληση των νόμων της φύσης»²⁶⁴ και θέλγουν το μάτι, το γούστο και τη διανοητική κατάσταση του θεατή. Η επινόηση του καλλιτέχνη συναντά την ανάγκη ερμηνείας του έργου από το μορφωμένο κοινό και δημιουργεί ένα είδος συγκοινωνούντων δοχείων στην τέχνη του Μανιερισμού, που τρέφεται από τις ανάγκες και των δύο ομάδων.

Η κατάκτηση των δυσκολιών -μέσω της ικανότητας (*facilità*)- σε τεχνικό επίπεδο, που οδήγησε τους καλλιτέχνες, κατά τον Vasari, σε τελειότερα αποτελέσματα σε σχέση με τις προηγούμενες γενιές, όπως και η τάση για πολυπλοκότητα και διαφοροποίηση, που διαμόρφωσε την προσωπική *maniera* του κάθε καλλιτέχνη, είχαν ως αποτέλεσμα μια σημαντική μετατροπή στην έννοια του ίδιου του έργου τέχνης. Οδήγησαν στην προσωπική *virtuosità* (δεξιοτεχνία) του κάθε καλλιτέχνη και τα έργα απέκτησαν, κατά μία έννοια, αντίστοιχη θέση με τα αντικείμενα μιας συλλογής *Wunderkammer*, δηλαδή ενός μεμονωμένου, μοναδικού αντικειμένου, το οποίο δεν συλλέγεται μόνο επειδή είναι όμορφο ή απεικονίζει ένα συγκεκριμένο θέμα, αλλά γίνεται ιδιαίτερο επειδή αποτυπώνει την *virtuosità* του καλλιτέχνη και θεωρείται άξιο κατοχής από τον ιδιοκτήτη του. Και αυτή η αντίληψη αποτέλεσε, σύμφωνα με τον Burke²⁶⁵ και τον Shearman,²⁶⁶ τη γέννηση της ιδέας ενός έργου τέχνης που δημιουργείται για να αποκτήσει θέση σε μια πινακοθήκη.

²⁶⁴ Antonio Pinelli, *La bella Maniera*, ό. π., σ. 155.

²⁶⁵ Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Ν. Τζέρσευ: Princeton University Press 1994, σ. 239. Και οι δύο αναφέρονται στην τάση που καθιερώνεται αυτή την περίοδο, παρότι μεμονωμένα παραδείγματα, όπως η περίπτωση του Leonardo, είχαν εμφανιστεί νωρίτερα.

²⁶⁶ John Shearman, *Mannerism*, ό. π., σ. 44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄: Επιβιώσεις της κλασικής μυθολογίας στην Αναγέννηση και τον Μανιερισμό

5.1. Θεωρίες επιβίωσης της μυθολογίας έως τον 16ο αιώνα

Για να εξετάσουμε τη θέση και τη χρήση της μυθολογίας κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, θα πρέπει να δούμε συνοπτικά τους τρόπους με τους οποίους αυτή επιβίωσε έως τότε, ώστε να αντιληφθούμε τους λόγους για τους οποίους χρησιμοποιήθηκε το σύστημα ιδεών της μυθολογίας ως μέσο κατανόησης της προεπιστημονικής κατάστασης των χημικών σπουδών.

Ο **Jean Seznec** στη θεμελιώδη μελέτη του *Η επιβίωση των αρχαίων θεών* (1940) έδειξε την εξάρτηση της Αναγέννησης από τον Μεσαίωνα, μέσω του οποίου η παγανιστική Αρχαιότητα παρέμεινε ζωντανή και βρήκε την κλασική της έκφραση την περίοδο της Αναγέννησης. Στη λογική μιας νοητής αλυσίδας, ο Μεσαίωνας παρέλαβε τρία συστήματα ερμηνείας των μύθων και των θεοτήτων από την Αρχαιότητα: α. οι μύθοι αποτελούν χρονικά παραφθαρμένων ιστορικών γεγονότων και οι πρωταγωνιστές τους ήταν άνθρωποι που στη συνέχεια θεοποιήθηκαν, β. οι μύθοι εκφράζουν την ένωση ή την πάλη των βασικών δυνάμεων του σύμπαντος και οι θεοί αποτελούν κοσμικά σύμβολα και γ. οι θεοί και οι μύθοι τους αποτελούν το φανταστικό ένδυμα ηθικών και φιλοσοφικών ιδεών και, άρα, είναι αλληγορίες.²⁶⁷ Παρότι τα τρία παραπάνω συστήματα είναι αντιθετικά μεταξύ τους, εντάσσουν τη μυθολογία στην παγκόσμια ιστορία, στη φυσική επιστήμη και στην ηθική και με αυτούς τους τρόπους θα διατηρηθούν και στην περίοδο της Αναγέννησης και του Μανιερισμού.

Στον βασικό άξονα της σκέψης του Seznec, η επιβίωση των μύθων ορίζεται μέσω τεσσάρων βασικών κατευθύνσεων: α. της ιστορικής παράδοσης, β. της φυσικής παράδοσης, γ. της ηθικής παράδοσης και δ. της εγκυκλοπαιδικής παράδοσης, οι οποίες βοηθούν τους μύθους να επιζήσουν στην πάροδο του χρόνου και να αφομοιωθούν σε νέα πολιτισμικά περιβάλλοντα.

²⁶⁷ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών. Δοκίμιο για τον ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*, μεταφρ.: Ναταλία Αγαπίου, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1996, σ. 4.

α. Στο πλαίσιο της ιστορικής παράδοσης η επιβίωση των αρχαίων θεών ορίζεται μέσω της ιστορίας. Οι ρίζες αυτής της παράδοσης συνδέονται με τη θεωρία του Ευημερισμού,²⁶⁸ η οποία εκφράζει την άποψη ότι οι αρχαίοι θεοί ήταν αρχικά άνθρωποι, που στη συνέχεια θεοποιήθηκαν. Μια από τις πιο γνωστές μορφές που υιοθέτησαν τον Ευημερισμό αποτελεί ο Ισίδωρος της Σεβίλλης (7^{ος} αιώνας), ο οποίος στις *Etymologiae* του κατατάσσει τους θεούς στην παγκόσμια ιστορία, την οποία διαιρεί σε έξι εποχές. Από αυτούς ξεχωρίζει τους ήρωες – εκπολιτιστές, οι οποίοι ίδρυσαν πόλεις, εφεύραν τις τέχνες κτλ. και έζησαν από την εποχή του Προμηθέα και μετά. Με τον τρόπο αυτό, ο Ισίδωρος αφενός συντηρεί τη μνήμη των προσώπων στη ροή του χρόνου, αφετέρου δικαιολογεί τη σημασία τους, αφού υπήρξαν ευεργέτες της ανθρωπότητας. Σε αντίστοιχη γραμμή σκέψης ο Petrus Comestor (12^{ος} αιώνας) έγραψε γύρω στα 1160 το έργο *Historia Scholastica*, με το οποίο παρουσιάζει την ιστορία του εβραϊκού λαού, θεωρώντας ισάξια τα πρόσωπα του μύθου και της Βίβλου, υπό την έννοια ότι παγανιστικοί θεοί βοήθησαν στη βελτίωση της ανθρωπότητας και γι' αυτόν τον λόγο λαμβάνουν τον ίδιο σεβασμό με τους Πατέρες της Εκκλησίας.

Η μεγάλη διάδοση τέτοιων κειμένων μαζί με την εδραίωση των «εθνογενών μύθων», δηλαδή των μύθων που όριζαν έναν ήρωα ή έναν ημίθεο ως πρόγονο ενός ολόκληρου έθνους, κατάφεραν να διατηρήσουν ζωντανή και τη μορφή των θεοτήτων ή των κατορθωμάτων τους, καθώς από την περίοδο του Μεσαίωνα, και στη συνέχεια κατά την Αναγέννηση, παρατηρείται το φαινόμενο της επιλογής μιας μυθικής θεότητας ως γεννήτορα ή προστάτη ενός λαού ή ενός βασιλικού οίκου.²⁶⁹

Τα παραπάνω έδωσαν επιπλέον ώθηση στη θεωρία του Ευημερισμού και άνοιξαν το δρόμο για τους χρονικογράφους του 15^{ου} αιώνα, οι οποίοι ακολούθησαν την παράδοση του Μεσαίωνα και συνέχισαν να γράφουν για τους παγανιστικούς θεούς. Η συνύπαρξη εθνικής και βιβλικής ιστορίας δεν αποτελεί μεμονωμένο παράδειγμα στα προαναφερθέντα έργα, αλλά μια πάγια τακτική που ακολούθησαν όλοι οι συγγραφείς της περιόδου και οι μεταγενέστεροι τους, όταν θέλησαν να γράψουν μια παγκόσμια ιστορία. Η φαινομενικά ασύνδετη συνύπαρξη εθνικών και βιβλικών μύθων δεν αποτέλεσε πεδίο σύγκρουσης για την Εκκλησία και βασικό λόγο αποτέλεσε το γεγονός

²⁶⁸ Η θεωρία αναπτύσσεται στο έργο *Ιερά Αναγραφή* του Ευήμερου (330 – 260 π. Χ.). Βλ. και J. D. Cooke, “Euhemerism, A Medieval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum*, τχ. 2 (1927), σ. 396 – 410.

²⁶⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η μορφή του Ηρακλή, ο οποίος θεωρούνταν γενάρχη των δουκών της Βουργουνδίας. Βλ. Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 25.

ότι ο Ευημερισμός δεν μιλούσε για θεότητες εξαρχής, αλλά για θνητούς που αποθεώθηκαν σε βάθος χρόνου.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα ερανοστών που ακολούθησαν αυτή τη γραμμή στον 15^ο αιώνα, αποτελούν το *Supplementum chronicarum* (1483) του Jacopo da Bergamo και το *De rerum inventoribus* (1499) του Polidoro Virgilio da Urbino, οι οποίοι έβλεπαν στις μυθολογικές θεότητες τους προδρόμους του πολιτισμού. Αντίστοιχα, η εικονογραφική συνύπαρξη μυθολογικών και βιβλικών μορφών δηλώνεται με εύγλωττο τρόπο στο *Florentine Picture Chronicles* (π. 1460 - 1470) που αποδίδεται στον κύκλο του Baccio Baldini και του Maso Finiguerra.

β. Στη δεύτερη κατεύθυνση της σκέψης του Sez nec βρίσκεται η *φυσική παράδοση*, δηλαδή η επιβίωση των μύθων μέσω της φυσικής φιλοσοφίας, η οποία κατά την περίοδο της Αναγέννησης βρίσκει εφαρμογή μέσω της αστρολογίας.²⁷⁰ Τα θεμέλια που είχε χτίσει η Αρχαιότητα, προσφέροντας αφενός μυθολογικά ονόματα σε άστρα και πλανήτες, δημιουργώντας αφετέρου συστήματα αντιστοιχιών,²⁷¹ κληρονομήθηκαν στον Μεσαίωνα και αποτέλεσαν τον βασικό ιστό της μεσαιωνικής κοσμοθεωρίας.²⁷² Με τη σειρά τους αυτά πέρασαν στην Αναγέννηση, είτε επειδή αποτελούσαν ουσιώδες, πλέον, στοιχείο του αρχαίου πολιτισμού, είτε μέσω των επιδράσεων που άσκησε το μεταφραστικό κύμα του 12^{ου} αιώνα, είτε εξαιτίας των ριζωμένων πεποιθήσεων περί δεισιδαιμονίας, που έκανε τον κόσμο να νιώθει αβοήθητος και προσπαθούσε να βρει απαντήσεις στη συμπεριφορά των άστρων. Σε κάθε περίπτωση, οι σχέσεις Μικροκόσμου – Μακροκόσμου, που αλληλεπιδρούν και επηρεάζουν την ανθρώπινη ύπαρξη, βρίσκονται στον πυρήνα της σκέψης της Αναγέννησης και ενθαρρύνονται από τον Ουμανισμό, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Marsilio Ficino, ο οποίος στο *De vita* (1480 – 1489) προσπάθησε να οικοδομήσει όλη την ιατρική επάνω σε αστρολογικές βάσεις.

²⁷⁰ Σύμφωνα με τον Jean Sez nec, ό. π., σ. 45 η αστρολογία στο τέλος του αρχαίου κόσμου είχε συνδεθεί τόσο στενά με την «επιστήμη», που σχεδόν εξουσίαζε όλες τις φυσικές επιστήμες (ιατρική, ορκοτολογία, βοτανική, ζωολογία κτλ.). Ενδεικτικά, αναφέρουμε το παράδειγμα της αρχής της *μελοθεσίας*, βάσει της οποίας κάθε ζώδιο εξουσιάζει ένα μέλος του σώματος και κάθε πλανήτης κυριαρχεί σε ένα όργανο.

²⁷¹ Στο σύστημα αντιστοιχιών οι πλανήτες και τα ζώδια χρησιμεύουν σαν βάση για την ταξινόμηση των στοιχείων, των εποχών και των χυμών.

²⁷² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το σχήμα *Mundus – Annus – Homo*, ως μετεξέλιξη των συστημάτων αντιστοιχίας της Αρχαιότητα.

Σε επίπεδο εικονογραφίας, ένα από τα πιο γνωστά θέματα απεικόνισης των σχέσεων Μακροκόσμου – Μικροκόσμου αποτελούν τα «παιδιά των πλανητών», που εμφανίζονται κατά τον 14^ο αιώνα. Το βασικό εννοιολογικό τους σχήμα δομείται βάσει της λογικής, ότι οι πλανητικές θεότητες (οι μυθολογικές θεότητες) καθορίζουν την ιδιοσυγκρασία, τις ικανότητες, ακόμη και τις επαγγελματικές δραστηριότητες των ατόμων που γεννήθηκαν υπό την επίδραση του εκάστοτε πλανήτη και κατ' επέκταση το κάθε άτομο έλκει τα χαρακτηριστικά του από τη θεότητα. Εικονογραφικά, η ιδέα αυτή εκφράζεται συνήθως ως μια συνέλευση ατόμων, στην οποία προεδρεύει μία θεότητα – συνήθως επάνω σε άρμα – και δύο από τα πιο γνωστά παραδείγματα αποτελούν η εικονογράφηση στο *Salone dei Mesi*²⁷³ (π. 1470) (εικ. 42) του Palazzo Schifanoia στη Φερράρα και η εικονογράφηση του *Salone* στο Palazzo della Ragione της Πάντοβα.²⁷⁴

Αντίστοιχα, οι επιρροές της αστρολογίας εντοπίζονται σε θρησκευτικούς χώρους, όπως στο γνωστό παράδειγμα της διακόσμησης του θόλου της Sagrestia Vecchia (εικ. 43) στη βασιλική του San Lorenzo, για τον οποίο ο Aby Warburg²⁷⁵ είχε προτείνει, ότι οι μυθολογικές μορφές της σύνθεσης αποτελούν προσωποποιήσεις των αστερισμών που φάνηκαν τον ουρανό της Φλωρεντίας τη νύχτα της 9ης Ιουλίου 1422, ημερομηνία που ευλογήθηκε η Αγία Τράπεζα του αναφερόμενου σκευοφυλακίου.²⁷⁶

γ. Με την απόδοση ενός ηθικοπλαστικού νοήματος στην ερμηνεία της μυθολογίας σχετίζεται η τρίτη κατηγορία που διακρίνει ο Sez nec, αυτή της ηθικής παράδοσης, η οποία σχετίζεται με την ανάγκη αναγνώρισης μιας πνευματικής

²⁷³ Βλ. και Aby Warburg, “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, στο *L' Italia e l' arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell' Arte in Roma (1912)*, Ρώμη: Maglione & Strini, 1922, σ. 179 – 193.

²⁷⁴ Ενδιαφέρον δείγμα αυτής της εικονογραφικής παράδοσης θεωρούμε ότι αποτελεί και η εικονογράφηση του κώδικα *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio (De Sphaera)*, φιλοτεχνημένο από Λομβαρδό καλλιτέχνη γύρω στα 1470 για την Αυλή των Sforza στο Μιλάνο.

²⁷⁵ Aby Warburg, “Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, τχ. 2, αρ. 1 (1911), σ. 34 – 36.

²⁷⁶ Η άποψη του Warburg απορρίφθηκε το 1966 από την Gertrud Bing, η οποία πρότεινε ότι ο θόλος εικονογραφεί την 6η Ιουλίου 1439, ημερομηνία της λήξης των εργασιών της Συνόδου της Φλωρεντίας. Την άποψη αυτή υποστήριξε στη συνέχεια ο John L. Heilbron, από το πεδίο της ιστορίας των επιστημών, και στη συνέχεια η Patricia Fortini Brown. Συγκεντρωτικά για τις προτάσεις εικονογράφησης βλ. Patricia Fortini Brown, “Laetentur Caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 44 (1981), σ. 176 – 180.

σημασίας και ενός ηθικού διδάγματος στον κόσμο των παγανιστικών θεοτήτων και εκφράστηκε μέσω της αλληγορίας.²⁷⁷ Η μέθοδος αυτή εφαρμόστηκε ήδη από το τέλος της Αρχαιότητας και υιοθετήθηκε από τους Νεοπλατωνικούς, οι οποίοι την χρησιμοποίησαν σε όλες τις θρησκευτικές παραδόσεις. Έτσι, τα πρόσωπα του μύθου μετατρέπονται σε προσωποποιήσεις εννοιών π.χ. της Φρόνησης, της Τύχης, της Ομόνοιας κτλ. και η μυθολογία λαμβάνει έναν διδακτικό χαρακτήρα. Αυτή η διαδικασία βοήθησε στη μετατροπή των μυθολογικών θεοτήτων σε ακίνδυνες μορφές, οι οποίες δεν θα απειλούσαν τον Χριστιανισμό και έτσι ο Μεσαίωνας κατέληξε να αναγνωρίζει στους μύθους προεικονίσεις της χριστιανικής αλήθειας.

Σε αυτό το πλαίσιο, συγγραφείς, όπως ο Οβίδιος, ανακτούν την αρχική τους αίγλη, που με τις εκδοχές του *Onide moralisé*,²⁷⁸ δηλαδή του ηθικοποιημένου Οβιδίου, οι μεταμορφώσεις που περιγράφει ο λατίνος ποιητής ήταν διδάγματα της χριστιανικής ηθικής. Τα μυθολογικά θέματα φέρουν αντίστοιχα διδάγματα και στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, ο οποίος όμως πάει ένα βήμα πιο πέρα και, αποδεχόμενος την ύπαρξη των παγανιστικών θεοτήτων, πιστεύει ότι αυτές έπαιζαν τον ρόλο προδρόμων, που μπόρεσαν να φωτίσουν τα διδάγματα της Παλαιάς Διαθήκης.²⁷⁹

Παρότι η μέθοδος της αλληγορίας συνεχίζει την περίοδο της Αναγέννησης, μειώνεται η διακαής προσπάθεια σύνδεσης των μύθων με ένα ηθικό νόημα, όμως επιβιώνει η προσπάθεια ανεύρεσης κρυμμένων νοημάτων πίσω από τις παγανιστικές μορφές. Με πυρήνα τη σκέψη του Marsilio Ficino και του κύκλου του διαμορφώνεται η εστία της αλληγορίας στον 15ο και τις αρχές του 16ο αιώνα, όταν οι ουμανιστές, αφού διερεύνησαν τους μύθους για να ανακαλύψουν ιδέες, μπήκαν στον πειρασμό να κρύψουν και οι ίδιοι ιδέες πίσω από τους μύθους.²⁸⁰ Με αυτό τον τρόπο, τα μυθολογικά επεισόδια χρησίμευσαν ως φορείς της φιλοσοφικής σκέψης της Αναγέννησης. Ο τρόπος ερμηνείας της μυθολογίας, από πλευράς ουμανιστών και με τη βοήθεια των νεοπλατωνικών διδαγμάτων, τους οδήγησε στη διαπίστωση ότι υπήρχε μια συγγένεια

²⁷⁷ Ως αλληγορία ορίζεται οποιαδήποτε μεταφορική έκφραση, συχνά και ολόκληρο ποιητικό ή πεζό κείμενο, που κρύβει νοήματα διαφορετικά από εκείνα που φαίνεται ότι δηλώνει.

²⁷⁸ Συντάσσεται κατά τον 14^ο αιώνα και αποδίδεται στον Philippe de Vitry ή τον Chrestien Legouais de Sainte – Maure.

²⁷⁹ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 85.

²⁸⁰ Ό. π., σ. 89. Βλ. και παρακάτω, κεφ. 6, «Αλχημεία και μυθολογία: μεταφορές και αλληγορίες», σ. 136 – 168.

ανάμεσα στην κοσμική σοφία και σε αυτή της Αγίας Γραφής.²⁸¹ Αποτέλεσμα αυτού ήταν να διαμορφωθεί η ιδέα, ότι όλες οι θρησκείες έχουν την ίδια αξία και πίσω από τις μορφές τους κρύβεται μια κοινή αλήθεια.

Ενδιαφέρον είδος εφαρμογής αυτών των ιδεών και του μείγματος της μυθολογίας και της ηθικής εντοπίζεται στην παράδοση των εμβλημάτων,²⁸² που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εικονογραφία της περιόδου. Με αρχή τα *Ιερογλυφικά*²⁸³ του Ώρου Απόλλωνα, οι ουμανιστές άρχισαν να αναζητούν σύγχρονα κρυπτογράμματα αντίστοιχα με τα αρχαία, τα οποία τους έδιναν τη δυνατότητα να ανακαλύψουν κρυμμένα θέματα μέσα στους μύθους, άλλα και να κρύψουν μέσα σε αυτούς νέα νοήματα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Andrea Alciati, *Emblemata* (1531), στο οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ένα πλήθος πηγών από τον Ώρο Απόλλωνα έως τους Λατίνους συγγραφείς και στο οποίο τα μυθολογικά θέματα κατέχουν σημαντική θέση, καθώς συμβολίζουν μια κακία ή μια αρετή και εκφράζουν μια ηθική αλήθεια.

δ. Τέλος, ένας ακόμη τρόπος επιβίωσης των μυθολογικών μορφών εντοπίζεται, σύμφωνα με τη σκέψη του Sezner, στην *εγκυκλοπαιδική παράδοση*, δηλαδή στον τρόπο αντίληψης του κόσμου από τον Μεσαίωνα με την ιδέα της υιοθέτησης της *scientia universalis*, μιας καθολικής γνώσης στην οποία συνυπάρχουν η ιστορική, η φυσική και η ηθική παράδοση. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την παράδοση έπαιξαν οι αριθμητικές σχέσεις που είχε καθιερώσει ο Μεσαίωνας,²⁸⁴ οι οποίες προσφέρονταν για συμμετρίες και συνδυασμούς. Με αυτόν τον τρόπο ανοίγει ο δρόμος για τη δημιουργία πολύπλοκων σχημάτων που είχαν ως σκοπό τη δήλωση βαθύτερων εσωτερικών σχέσεων και την αρμονία μεταξύ των κοσμικών, ιστορικών και ηθικών παραμέτρων από τις οποίες δημιουργείται ολόκληρος ο κόσμος. Αυτός ο τρόπος επιβίωσης προτείνει μια ευρεία σύνδεση της παγκόσμιας γνώσης που περικλείει αριθμητικές σχέσεις όπως το *Mundus – Annus – Homo* μαζί με τις Αρετές ή τις Ελευθέριας Τέχνες

²⁸¹ Ernst H. Gombrich, “Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 11 (1948), σ. 169.

²⁸² Συνοπτικά, το *έμβλημα* είναι μια εικόνα που κρύβει ένα ηθικό δίδαγμα, που με τη βοήθεια ενός εξηγηματικού σχολίου διευκολύνεται ο αναγνώστης να ανακαλύψει την έννοια που κρύβεται πίσω από την εικόνα.

²⁸³ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 126 κ.ε.

²⁸⁴ Ενδεικτικά: δώδεκα Απόστολοι, δώδεκα Προφήτες, τέσσερα στοιχεία, επτά ουράνια σφαίρες, εννέα Μούσες κτλ.

και βρίσκει εφαρμογή στη μνημειακή τέχνη, όπως στην περίπτωση του Campanile της Φλωρεντίας, όπου οι πλανητικοί θεοί κατέχουν την ίδια θέση με τις Αρετές, τις Επιστήμες και τα Μυστήρια.

5.2. Η χρήση της μυθολογίας στην τέχνη του 16ο αιώνα

Στο θεμελιώδες άρθρο “Classical Mythology in Medieval Art”²⁸⁵ το 1933 οι Panofsky και Saxl θέλοντας να δείξουν τον ρόλο της κλασικής μυθολογίας στη μεσαιωνική τέχνη, όρισαν ως οδηγούς κατανόησης του φαινομένου δύο παραμέτρους: την *απεικονιστική παράδοση*, με την οποία ο καλλιτέχνης είχε μια σειρά εκδοχών του θέματος που έφτασαν σε αυτόν ως αναπόσπαστες ενότητες του θέματος και της μορφής και τη *λογοτεχνική παράδοση*, με την οποία ο καλλιτέχνης είχε μόνο κάποιο κείμενο που περιγράφει το μυθολογικό θέμα, για την εικονογράφηση του οποίου θα έπρεπε να δουλέψει σε καινούργιους τύπους ή μορφές, μη έχοντας οπτική σύνδεση με τους τύπους της κλασικής περιόδου.

Το σχήμα αυτό αποτέλεσε τη βάση για την κατανόηση της εξέλιξης των μορφών, σε ένα βαθμό, και για την περίοδο της Αναγέννησης, καθώς βοηθά να δει κανείς την εξέλιξη μιας μορφής στον χρόνο και τους τρόπους επίδρασης των εικόνων και των κειμένων στην απεικόνισή τους. Προσαρμόζοντας τις παραμέτρους των Panofsky - Saxl στη μελέτη της εικονογραφίας του 16ου αιώνα, στο παρόν κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη διαδρομή τεσσάρων μεμονωμένων περιπτώσεων της λογοτεχνικής παράδοσης και θα επικεντρωθούμε στη νέα αντίληψη που διατρέχει τα κείμενα μετά την ουμανιστική αντιμετώπισή τους, την εμπλοκή της τυπογραφίας και την επέλαση των νέων πληροφοριών σχετικά με τη μυθολογία. Επιλέγουμε την εξέταση της λογοτεχνικής παράδοσης, επειδή κατά τον 16ο αιώνα τα κείμενα που εκδίδονται πλέον είναι εικονογραφημένα, συγκροτούν μια απεικονιστική παράδοση για τους συγχρόνους και τους μεταγενέστερους μελετητές και ταυτόχρονα είναι οι φορείς των νέων αντιλήψεων για την μελέτη της μυθολογίας.

²⁸⁵ Erwin Panofsky - Fritz Saxl, “Classical Mythology in Medieval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, τχ. 4, αρ. 2 (Μάρτιος 1933), σ. 228 - 280.

5.2.α. Μυθογράφοι

Το 1587 ο Giovanni Battista Armenini (1530 – 1609), στην πραγματεία του *De' veri precetti della pittura*, απαρίθμησε τους συγγραφείς που θα έπρεπε να έχουν οι καλλιτέχνες στη βιβλιοθήκη τους και τους προέτρεψε να διαβάσουν για τη θεματική των μύθων, μεταξύ άλλων, τη *Γενεαλογία* του Βοκκακίου και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου,²⁸⁶ δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο, τον ρόλο που θεωρούσε πως είχαν οι μυθολογικές πραγματείες, αλλά ταυτόχρονα και τον ρόλο που θεωρούσε πως θα έπρεπε να έπαιζαν στο πεδίο της εικονογραφίας στις εικαστικές τέχνες.

Το παράδειγμα του Armenini δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση προτροπής για τη χρήση τέτοιων έργων, αντιθέτως είναι μια πεπατημένη πρακτική, δημοφιλής κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, που σχετίζεται με τον τρόπο χρήσης των μυθολογικών μορφών, ώστε ο καλλιτέχνης να γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να αναπαρίστανται τα θέματα που καλείται να εικονογραφήσει. Όπως παρατηρεί ο Seznes, η προτροπή για τη χρήση συγγραμμάτων, ως εικονογραφικών οδηγιών, από πλευράς των καλλιτεχνών, οφείλεται στην έλλειψη θεωρητικής παιδείας των ζωγράφων και στην έλλειψη δημιουργικής δύναμης.²⁸⁷ Παρότι σημαντικό ρόλο κατείχαν οι εικονογραφικοί σύμβουλοι, οι οποίοι ήταν επιφορτισμένοι με την επιλογή ενός εικονογραφικού θέματος, οι καλλιτέχνες ήταν αυτοί που θα αισθητοποιήσουν τη σύλληψη του ουμανιστή και για τον λόγο αυτό θα έπρεπε οι μυθολογικές μορφές που φιλοτεχνούν να είναι αναγνωρίσιμες. Το πρόβλημα, ωστόσο, παραμένει το ίδιο: ποιος ήταν ο κατάλληλος τρόπος για να αποδοθεί εικονογραφικά μια μυθολογική μορφή.

Η επίδραση των μυθογραφιών (συγγραμμάτων – εγχειριδίων), ως οδηγιών εικονογράφησης, υπήρξε τεράστια από την περίοδο της Αναγέννησης και σε ένα μεγάλο βαθμό καθόρισε τη μορφή που πήραν οι θεοί στην ιταλική τέχνη και τις μεταλλαγές που γνώρισαν έως τον 16ο αιώνα. Αυτό που θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας είναι ότι η διαμόρφωση της μυθογραφίας στην Αναγέννηση ήταν μια

²⁸⁶ Εκτός από τους παραπάνω αναφέρει ότι θα έπρεπε να διαβαστεί και το «έργο του Αλβέρικου, δηλαδή του Cartari». Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Μιλάνο: V. Ferrario, 1820, σ. 318. Προφανώς, πρόκειται για κάποια σύγχυση μεταξύ των δύο ονομάτων, δηλώνεται, ωστόσο, η βαρύτητα του έργου του Cartari.

²⁸⁷ Jean Seznes, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 238 – 239.

πολιτισμική ανάγκη, με σκοπό να συγκεντρωθεί η γνώση που περιείχαν οι ελληνικοί και ρωμαϊκοί μύθοι και να διατυπωθούν έτσι, ώστε να μπορούν να έχουν πρακτική εφαρμογή στα έργα των καλλιτεχνών, των ποιητών και των λογίων της περιόδου.²⁸⁸ Θα πρέπει, επίσης, να έχουμε στο μυαλό μας ότι η μυθογραφία διαφέρει από μια αποκλειστικά αλληγορική ή συμβολική πραγματεία μύθου, στο ότι είναι ταυτόχρονα μια συλλογή μύθων και ερμηνεία της κλασικής μυθολογίας.²⁸⁹

Ουσιαστικό ρόλο στη διάδοση της μυθολογίας στην Αναγέννηση έπαιξαν οι μυθογράφοι της περιόδου. Η αφετηρία ανάπτυξης αυτού του λογοτεχνικού είδους τοποθετείται χρονολογικά λίγο νωρίτερα από την Αναγέννηση, με τη *Genealogia deorum gentilium* (1360 - 74) του **Βοκκάκιου** (1313 - 1375). Γραμμένη για λογαριασμό του βασιλιά της Κύπρου, Ούγου Δ', αποτελεί μια τεράστια συλλογή κλασικών μύθων και είναι ένα μεταβατικό έργο που έχει τον ρόλο συνδετικού κρίκου μεταξύ Μεσαίωνα και Αναγέννησης. Σε αυτό το εξαιρετικά δημοφιλές κείμενο²⁹⁰ που χωρίζεται σε 15 βιβλία, ο Βοκκάκιος παρουσιάζει εξαντλητικά τουλάχιστον 950 ελληνορωμαϊκές μυθολογικές μορφές,²⁹¹ προσπαθώντας να συνδυάσει την παράδοση της αλληγορίας²⁹²

²⁸⁸ [Vincenzo Cartari], *Vincenzo Cartari's Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια: John Mulryan, Αριζόνα: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012, σ. xix (από την εισαγωγή του επιμελητή).

²⁸⁹ Ο. π., σ. xviii.

²⁹⁰ Εντοπίζονται τουλάχιστον 27 χειρόγραφα και 10 εκδόσεις για το διάστημα 1472 - 1532. Για την εκδοτική πορεία της *Genealogia* βλ. Attilio Hortis, *Studi delle opere latine del Boccaccio*, Τεργέστη: Julius Dase editrice, 1879· E. H. Wilkins, "The Genealogy of the Editions of the *Genealogia Deorum*", *Modern Philology*, τχ. 17 (1919), σ. 425 - 38.

²⁹¹ Για μια γενική εισαγωγή της *Genealogia* βλ. την εισαγωγή του Jon Solomon στο Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, εισαγωγή – μετάφραση – σχολιασμός: Jon Solomon, *The I Tatti Renaissance Library Series*, 46, Κέμπριτζ MA: Harvard University Press, 2011, σ. vii - xxxvi.

²⁹² Η αλληγορία ως ερμηνευτική μέθοδος προσπαθεί να αναγνώσει τη μυθολογία με ηθικοπλαστικό νόημα. Με ρίζες στην Αρχαιότητα εκλαμβάνεται ως συμφιλίωση της φιλοσοφίας με τη λαϊκή θρησκεία, ώστε στο πρόσωπο των θεών να αναγνωρίζονται τα φυσικά σύμβολα και στις περιπέτειές τους ένα ηθικό δίδαγμα, π.χ. κατά τον Cornutus στο *De natura deorum* τα φαλλικά σύμβολα των Ερμών δηλώνουν την πληρότητα και τη γονιμότητα της λογικής. Ένας λόγος εύνοιας της αλληγορικής ερμηνείας ήταν η προσωποποίηση των αφηρημένων εννοιών, όπως η Τύχη, η Ομόνοια, η Φρόνηση κ.ο.κ., παρότι αδυναμία αυτού του συστήματος αποτελεί το γεγονός ότι η αναζήτηση ιδεών πίσω από ένα νόημα που έχει πάψει να είναι κατανοητό, μπορεί να οδηγήσει στην παραποίηση των αρχέγονων μύθων. Ωστόσο η αλληγορική μέθοδος υπήρξε θεμελιώδες εργαλείο για όσους επιθυμούσαν να διαφυλάξουν τη θρησκεία των προγόνων τους και να την αναζωογονήσουν βάσει των απαιτήσεων της εποχής τους.

και της εγκυκλοπαιδικής παράδοσης του Μεσαίωνα.

Παρότι για τη σύνταξη του έργου του χρησιμοποιεί ευρύτατα έργα των προκατόχων του, με πάνω από χίλιες αναφορές σε διαφορετικούς αρχαίους Έλληνες, Ρωμαίους και συγγραφείς του Μεσαίωνα,²⁹³ καταλήγει πολλές φορές να παραπέμπει άκριτα και χωρίς διάκριση. Τα αρχαιοελληνικά του παραθέματα προέρχονται όχι από τις πρωτογενείς πηγές, αλλά είτε από λατίνους συγγραφείς είτε από μεσαιωνικές συλλογές και αντίστοιχα, πολλές φορές παραθέτει τους λατίνους από μεταγενέστερες πηγές, ενώ την ίδια στιγμή περιλαμβάνει και μυθολογικές πραγματείες, όπως αυτές του Υγίνου, του Φουλγέντιου ή του Αλβέριχου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των προβλημάτων που μπορεί να προκύψουν από μια τέτοια διαχείριση των πηγών είναι το πρόβλημα που σχετίζεται με τη μορφή του Δημογόργου (Demogorgon).²⁹⁴ Ο Βοκκάκιος βασιζόμενος στον Θεοδόντιο,²⁹⁵ θεωρεί λανθασμένα τη μορφή αυτή²⁹⁶ ως ιδρυτή και γενεαλογική μήτρα ολόκληρης της γενιάς των μυθολογικών θεοτήτων, ο οποίος, όμως, είναι ένα «βαρβαρικό κατασκεύασμα»²⁹⁷ και όχι μορφή της Αρχαιότητας, καθώς το όνομα του προέρχεται από τη λάθος ανάγνωση της λέξης «Δημιουργός» στον Πλάτωνα (Demogorgon / Demiourgos) και οδηγεί στη δημιουργία μιας τεράστιας παρανόησης στο έργο του Βοκκάκιου. Το παράδειγμα του Δημογόργου είναι ενδεικτικό για τον τρόπο αντιμετώπισης των πηγών του, αφού ο Βοκκάκιος θεωρούσε ότι όλοι οι συγγραφείς του παρελθόντος ήταν φορείς της αλήθειας και αξιόπιστοι, χωρίς να έχει ιδιαίτερα κριτική στάση απέναντί τους.

Η συμβολή της *Genealogia* και του Βοκκάκιου έγκειται στο γεγονός ότι προσπαθεί να ανιχνεύσει συμβολικές σημασίες στους μύθους. Αν και αποφεύγει να αναλύσει τις αντιφάσεις που εντοπίζονται στις πηγές και τον οδηγούν στην άποψη ότι,

²⁹³ Jon Solomon, ό. π., σ. vii.

²⁹⁴ Don Cameron Allen, *Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins Press, 1970, σ. 216· Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 201 – 202· Luc Brisson, *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2004, σ. 147.

²⁹⁵ Βλ. Jon Solomon, “Boccaccio and the Ineffable, Aniconic God Demogorgon”, *International Journal of the Classical Tradition*, τχ. 15, αρ. 1 (Μάρτιος 2012), σ. 35.

²⁹⁶ Για τη χρήση του Δημογόργου στην τέχνη βλ. ενδεικτικά Philippe Morel, “Chaos et Démogorgon. Une peinture énigmatique de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze”, *Revue de l’Art*, τχ. 88, αρ. 1 (1990), σ. 64 – 69.

²⁹⁷ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 202.

ενδεχομένως, υπάρχουν πολλές θεότητες με το ίδιο όνομα, θεωρεί ότι ένας μύθος μπορεί να γνωρίσει πολλαπλές ερμηνείες. Προτείνει δικές του αλληγορίες προστατεύοντας παράλληλα τον εαυτό του από κατηγορίες για ασέβεια απέναντι στα διδάγματα της χριστιανικής ηθικής και στα τελευταία δύο βιβλία του έργου του υπερασπίζεται τη σπουδή της παγανιστικής παράδοσης μέσα σε ένα Χριστιανικό περιβάλλον, όπως το δικό του. Παρότι η συγγραφή της *Genealogia* είναι σε μεγάλο βαθμό εξαρτημένη από τον κόσμο και την αντίληψη του Μεσαίωνα, αποτέλεσε για δύο περίπου αιώνες το κύριο ευρετήριο άντλησης πληροφοριών για τους αρχαίους θεούς από τους λογίους της περιόδου. Η βάση αυτής της επιβίωσης συμπυκνώνεται στον αρχικό στόχο του ίδιου του Βοκκάκιου για τη συγγραφή της *Genealogia*: να απομακρύνει τον πέπλο που σκεπάζει έναν μύθο για να αποκαλύψει το πραγματικό του νόημα.²⁹⁸

Τα μέσα του 16ου αιώνα αποτελούν σημείο καμπής για την εξέλιξη της μυθογραφίας, καθώς σε ένα διάστημα είκοσι ετών (1548 – 1568) εκδίδονται τα τρία δημοφιλέστερα εγχειρίδια της εποχής,²⁹⁹ που ανανεώνουν την παράδοση της μυθογραφίας στην Ιταλία:

1. *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur* (Βασιλεία: Oporinus, 1548) του Lilio Gregorio Giraldi,
2. *Le immagini colla sposizione degli Dei Antichi* (Βενετία: Marcolini, 1556) του Vincenzo Cartari,
3. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Βενετία: Manuzio [sic.], 1568³⁰⁰) του Natale Conti.

Αν και οι τρεις παραπάνω συγγραφείς κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, συνηθίζεται να παρουσιάζονται ως μια ομάδα μυθογράφων, δεδομένου ότι τα κείμενά τους εκδόθηκαν σε κοντινές χρονικές περιόδους, έχουν σε κάποιο βαθμό εξαρτήσεις από τη *Genealogia* του Βοκκάκιου και παρουσιάζουν κοινά δομικά στοιχεία ως προς την ενασχόλησή τους με το παγανιστικό πάνθεον. Στην πραγματικότητα, όμως, δεν

²⁹⁸ Jon Solomon, ό. π., σ. xvi.

²⁹⁹ Περιοριζομαστε στα στενά όρια της ιταλικής χερσονήσου και γι' αυτό παραλείπουμε μυθογράφους όπως ο Georgius Pictor κ. ά.

³⁰⁰ Βιβλιογραφικά αναφέρεται ως έτος της πρώτης έκδοσης του έργου το 1551, όμως αυτή η έκδοση δεν έχει εντοπιστεί πουθενά και γι' αυτό χρησιμοποιούμε την έκδοση του 1568, την οποία η Garner θεωρεί ως *editio princeps*. Βλ. Barbara Carman Garner, "Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 33 (1970), σ. 264.

συνιστούν μια ουσιαστική ομάδα, καθώς προσεγγίζουν τους παγανιστικούς θεούς με διαφορετικό τρόπο ο καθένας και για διαφορετικούς λόγους. Ο πρωιμότερος από αυτούς, ο **Lilio Gregorio Giraldi** (1479 - 1552), έχει χαρακτηριστεί ως ένας “ιστορικός των θεών”³⁰¹ και προσπαθεί να εισαγάγει μια συστηματική σπουδή της μυθολογίας. Βασικός στόχος του Giraldi ήταν να κατανοήσει σε βάθος την Αρχαιότητα και να μεταδώσει αυτή τη γνώση σε όσους ενδιαφέρονταν για τον αρχαίο κόσμο. Διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους μυθογράφους γιατί ενδιαφέρεται για τις διαφορετικές, ανά πολιτισμό, αρχαίες τελετουργίες και για την “πολιτισμική ετερότητα” σύμφωνα με τον Enenkel.³⁰² Γι’ αυτόν τον λόγο στο πρώτο από τα 17 βιβλία (ή *syntagmata*) της *Historia* ο συγγραφέας ασχολείται με ένα εισαγωγικό κείμενο για τη θρησκεία και τη μυθολογία σε διάφορους πολιτισμούς, πριν περάσει στην αναλυτική παρουσίαση των ελληνορωμαϊκών θεοτήτων στα επόμενα 16 βιβλία του έργου του. Πεισισμένος ότι η μελέτη της μυθολογίας μας βοηθά να κατανοήσουμε διαφορετικούς πολιτισμούς,³⁰³ δείχνει ιδιαίτερη επιμονή στην ετυμολογία των ονομάτων και των επιθέτων των θεών.

Μια ουσιαστική διαφορά του Giraldi από τον Βοκκάκιο είναι ότι ο πρώτος βασίζεται εξ’ ολοκλήρου σε πρωτογενείς ελληνικές και ρωμαϊκές πηγές και όχι σε μεταγενέστερα μεσαιωνικά ή σύγχρονά του κείμενα. Αυτό σημαίνει ότι συγκροτεί ένα παγανιστικό πάνθεον βάσει των πολιτισμών και των θεοτήτων που χρησιμοποιούν οι παραπάνω πηγές και την ίδια στιγμή απορρίπτει όσες θεότητες δεν αναφέρονται στους Έλληνες και τους Ρωμαίους συγγραφείς. Αυτή η τελευταία επιλογή του τον οδηγεί στο να αποβάλει από το έργο του μορφές όπως ο Δημογόργων και να επιπλήξει τον Βοκκάκιο, ο οποίος εξαιτίας της κακής γνώσης ελληνικών και της άκριτης διαχείρισης των πηγών του δημιούργησε μια γενεαλογία από μια μυθική μορφή που δεν υπάρχει

³⁰¹ John Mulryan, “Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari’s *Imagini* and Natale Conti’s *Mythologiae*: The Mythographic Tradition in the Renaissance”, *Canadian Review of Comparative Literature*, τχ. 8, αρ. 2 (Ανοιξη 1981), σ. 273.

³⁰² Karl Enenkel, “The Making of 16th-century mythography: Giraldi’s “*Syntagma de Musis* (1507, 1511 and 1539), “*De Deis Gentium Historia*” (ca. 1500-1548) and Julien De Havrech’s “*De Cognominibus Deorum Gentilium*” (1541), *Humanistica Lovaniensia*, τχ. 51 (2002), σ. 18.

³⁰³ Στον πρόλογο του έργου ο Giraldi δίνει μια λίστα με τις βασικές του θεματικές: 1. nomina (ονόματα των θεών, ορισμός, ετυμολογία), 2. cognomina, 3. εικονολογία: effigies (ομοιώματα) και insignia (χαρακτηριστικά), 4. quae patria cuique est (γεωγραφικό εύρος της λατρείας), 5. sacra atque caeremoniae (θρησκευτικές τελετουργίες).

στις πηγές.³⁰⁴

Ανθρωπος εξαιρετικής μόρφωσης, ο Giraldi δημιούργησε ένα εξαιρετικά μεγάλο, σε όγκο, έργο με εξαιρετικά λεπτομερείς πληροφορίες· ένα κείμενο που γράφτηκε για λόγιους και γνώστες της αρχαίας φιλολογίας και όχι για το ευρύ κοινό που δεν μιλούσε λατινικά, όπως οι ζωγράφοι, που έψαχναν για γρήγορες πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο απόδοσης μιας μορφής ή για τα βασικά παραπληρωματικά της στοιχεία.

Το κενό αυτό ήρθε να καλύψει ο δεύτερος μυθογράφος της ομάδας, ο **Vincenzo Cartari** (π. 1531 - 1569), ο οποίος στον αντίποδα του Giraldi εμπλούτισε τα κείμενα του με εικόνες και χρησιμοποίησε τα ιταλικά ως γλώσσα του κειμένου. Έτσι προσέλκυσε το κοινό που απέρριπτε ο Giraldi και για τον λόγο αυτό το έργο του γνώρισε περίπου 16 εκδόσεις³⁰⁵ μέσα σε 100 χρόνια και πιο ευρεία διάδοση από τη μυθογραφία του Giraldi.³⁰⁶ Βασικό μέλημα του Cartari ήταν να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο οι θεοί απεικονίστηκαν από καλλιτέχνες της Αρχαιότητας (σε γλυπτικά και ζωγραφικά έργα) και στη συνέχεια να δει τα νοήματα που προκύπτουν από αυτές τις αναπαραστάσεις. Βασιζόμενος εξ ολοκλήρου σε λογοτεχνικές πηγές και κυρίως στο έργο του Giraldi, ο Cartari μετατόπισε το βάρος της δουλειάς του στη δημιουργία ενός εικονογραφικού λεξικού για τους παγανιστικούς θεούς.

Παρότι η πρώτη έκδοση του κειμένου πραγματοποιήθηκε το 1556 στη Βενετία, η αναθεωρημένη έκδοση του 1571 ήταν αυτή που εδραίωσε την επιτυχία του εγχειρήματος του Cartari, καθώς περιείχε 88 χαλκογραφίες που εικονογραφούσαν το κείμενο, φιλοτεχνημένες από τον Βενετσιάνο Bologna Zaltieri. Αυτά τα χαρακτηριστικά συνόδευσαν τη μυθογραφία του Cartari μέχρι την έκδοση του 1615, όταν αντικαταστάθηκαν από τις ξυλογραφίες του Filippo Feroverde και προστέθηκαν στο κείμενο οι εικόνες των θεών των Ινδιών και τα σχόλια του Lorenzo Pignoria. Μεταξύ

³⁰⁴ Ο. π., σ. 21 - 22.

³⁰⁵ Οι περισσότερες έγιναν σε Βενετία, Λυών και Πάντοβα. Βλ. John Mulryan, “Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari’s *Imagini*”, ό. π., σ. 272 - 283.

³⁰⁶ Για το έργο του Cartari βλ. ενδεικτικά Susan Roberta McDaniel, *Vincenzo Cartari and his works: Translation and mythography in Sixteenth Century Italy*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Yale University, 1976· Caterina Volpi, *Le Immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Ρώμη: De Luca editori d’Arte, 1996· [Vincenzo Cartari], *Vincenzo Cartari’s Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια: John Mulryan, Αριζόνα: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012.

των έργων που έχουν επηρεαστεί από την εικονογράφηση του εγχειριδίου του Cartari συγκαταλέγονται οι νωπογραφίες του Taddeo Zuccari για τη villa Farnese στην Καπραρόλα και του Jacopo Zucchi στο Palazzo Ruspoli της Ρώμης, ενώ ενδεικτικό της δημοτικότητας του έργου του Cartari είναι το γεγονός, ότι ο Lomazzo προέτρεπε τους καλλιτέχνες να διαβάζουν το έργο του.³⁰⁷

Η ομάδα των τριών μυθογράφων κλείνει με τον **Natale Conti** (1520; - 1582) και τη *Μυθολογία* (*Mythologiae*) του. Ο Conti δίνει έμφαση στις αλληγορικές ερμηνείες των μύθων και αποτυπώνει έτσι, ένα ηθικό περιεχόμενο στη μυθογραφία του. Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη: α. στα εισαγωγικά κεφάλαια (Βιβλ. 1), που σχετίζονται με τη φιλοσοφία του μύθου κατά τον συγγραφέα, τις διάφορες ερμηνείες του μύθου και μια σύντομη ιστορία του πολυθεϊσμού και των θυσιών στις παγανιστικές θεότητες, βασιζόμενος στις πληροφορίες που είχε εκθέσει ο Giraldi στο δικό του κείμενο, β. στο κύριο θέμα του, που αφορά στη Χριστιανοποίηση του μύθου (Βιβλ. 2 - 9) και γ. στην ανακεφαλαίωση των προηγούμενων εννέα βιβλίων (Βιβλ. 10).³⁰⁸ Όπως ο Giraldi, έτσι και ο Conti επιλέγει να γράψει στα λατινικά και όχι στα ιταλικά, αλλά το κείμενό του είναι πιο απλό στη δομή και ευανάγνωστο. Για την εξέταση της κάθε θεότητας ακολουθεί μια μέθοδο που χωρίζεται σε δύο διακριτά μέρη· πρώτα δίνει τη γενεαλογία και πληροφορίες για τη ζωή της κάθε θεότητας (ή ήρωα), βάσει των λογοτεχνικών πηγών και στη συνέχεια δίνει την ερμηνεία διαφόρων επεισοδίων της ζωής της. Με αυτόν τον τρόπο δικαιολογεί την ίδια στιγμή τη μελέτη του παγανιστικού μύθου, καθώς αυτός έχει ένα ηθικό και πνευματικό περιεχόμενο. Σε κάποια αντιστοιχία με τα λεγόμενα του Βοκκακίου, ο Conti λέει ότι “από την πρώιμη Αρχαιότητα, οι στοχαστές της Αιγύπτου, και στη συνέχεια της Ελλάδας, κάλυψαν σκόπιμα με το πέπλο του μύθου τις μεγάλες αλήθειες της επιστήμης και της φιλοσοφίας για να τις προφυλάξουν από τη βεβήλωση των ασεβών. Για τον σκοπό αυτό δεν επινόησαν μόνο τις ιστορίες των θεών, αλλά και το ίδιο το παρουσιαστικό τους”.³⁰⁹

Παρότι οι παραπάνω τρεις μυθογράφοι διαφοροποιούνται από τις παλαιότερες γενιές ως προς την καλύτερη γνώση των αρχαίων συγγραφέων, εντούτοις συνεχίζουν να χρησιμοποιούν ένα ευρύ φάσμα πηγών, που περιλαμβάνει από τους εραμιστές των

³⁰⁷ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, ό. π., σ. 665.

³⁰⁸ [Natale Conti], *Natale Conti's Mythologiae, Books I – V*, τ. 1, εισαγωγή - μετάφραση – σχόλια: John Mulryan, Steven Brown, Τέμπε (Αριζόνα): ACMRS, 2006, σ. xxxv (από την εισαγωγή των επιμελητών).

³⁰⁹ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 226 - 227.

ύστερων ρωμαϊκών χρόνων και τους Πατέρες της Εκκλησίας μέχρι συγχρόνους τους συγγραφείς. Χαρακτηριστικά, ο Giraldi θεωρεί ως τον αρχαιότερο συγγραφέα τον Ερμή Τρισμέγιστο. Με αυτόν τον τρόπο η μυθογραφία στον 16ο γίνεται ένα τεράστιο χωνευτήρι όλων των πληροφοριών που έχουν στη διάθεσή τους οι συγγραφείς και αυτό έχει ως άμεσο αποτέλεσμα την ισχυρή παρουσία βαρβαρικών και ψευδοαρχαίων θεών στα έργα αυτά, που οφείλεται σε ένα βαθμό και στην επίδραση των ιερογλυφικών και της μανίας με την Αίγυπτο, που άρχισε τον 15ο αιώνα, αλλά και στην πρόθεση των ίδιων των συγγραφέων να εξετάσουν το σύνολο των θεών της ειδωλολατρίας.

5.2.β. Ιερογλυφικά και εμβλήματα

Η Αίγυπτος αποτέλεσε ένα σπουδαίο κεφάλαιο έμπνευσης για την αναγεννησιακή εποχή, επειδή τροφοδότησε δημιουργικά τους καλλιτέχνες και τους ουμανιστές στην ιταλική χερσόνησο για μια περίοδο 200 περίπου ετών (1500 - 1700) και προσέφερε μια νέα οπτική στον κόσμο των συμβόλων και στην πρόσληψή τους από τη Δύση.

Όλα ξεκινούν το 1422, όταν ο Cristoforo Buondelmonti (1386 - π. 1430) μετέφερε στη Φλωρεντία ένα ελληνικό χειρόγραφο που είχε αγοράσει στην Άνδρο με τον τίτλο *Ιερογλυφικά* και υποτιθέμενο συγγραφέα τον Ώρο Απόλλωνα και ανοίγει έτσι, τον δρόμο για την επέλαση της Αιγύπτου στη Δύση. Τα *Ιερογλυφικά* αποτελούν την ελληνική μετάφραση³¹⁰ ενός αιγυπτιακού κειμένου, γραμμένου πιθανόν κατά τον 5ο αιώνα, το οποίο περιέχει σύντομες περιγραφές του νοήματος 189 ιερογλυφικών και το κάθε σύμβολο σηματοδοτεί μια ιδέα. Παρότι η πρώτη έκδοση του κειμένου

³¹⁰ Ως μεταφραστής παραδίδεται κάποιος “Φίλιππος”, για τον οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτε. Για την αγγλική μετάφραση του κειμένου βλ. Horapollo, *The hieroglyphics*, μετάφραση: George Boas, Ν. Τζέρσεν: Princeton University Press, 1993.

χρονολογείται το 1505 από τον Άλδο Μανούτιο στη Βενετία, η διάδοση του ήταν τεράστια και συνεχής³¹¹ από τη στιγμή της μεταφοράς του στη Φλωρεντία και για όλο τον επόμενο αιώνα. Βασικό στοιχείο της δημοτικότητας του κειμένου ήταν ένα διπλό λάθος: πρώτον, η πεποίθηση των ουμανιστών ότι τα ιερογλυφικά ήταν το κλειδί για την αποκρυπτογράφηση των αιγυπτιακών οβελίσκων που βρίσκονταν στη Ρώμη και ανεγείρονταν κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα³¹² και δεύτερον, η άποψη του Marsilio Ficino ότι τα ιερογλυφικά ήταν η αρχαιότερη αιγυπτιακή γραφή και δεν αναπαριστούσε απλά ιδέες ή έννοιες, αλλά τις ενσάρκωνε.³¹³ Τα παραπάνω θα καταρριφθούν μόλις το 1822, όταν ο Champollion μεταφράζει τμήματα της Στήλης της Ροζέττας και αποδεικνύει ότι η αρχαία αιγυπτιακή γραφή ήταν ιδεογραφική και φωνητική. Μέχρι να φτάσει όμως, η στιγμή της αποκρυπτογράφησης της Ροζέττας, τα ιερογλυφικά θεωρούνταν από τους ουμανιστές μια “ιερή γραφή”, ήταν συνδεδεμένα με την απόλυτη αλήθεια, με την πεποίθηση ότι οι Έλληνες πήραν τη σοφία τους από τους Αιγύπτιους και με την έννοια της *Prisca theologia*.³¹⁴ Όπως παρατηρεί ο Wittkower “αν κάποιος μπορούσε να αποκρυπτογραφήσει τα ιερογλυφικά, θα μπορούσε να έχει πρόσβαση όχι μόνο σε πολλά αρχαία μυστήρια, αλλά πάνω απ’ όλα στο μυστικό του πώς μπορεί να εκφραστεί η ουσία μιας ιδέας, της πλατωνικής της μορφής, μέσω μιας εικόνας”.³¹⁵ Παράλληλα, ένα κύριο χαρακτηριστικό των ιερογλυφικών ήταν πως αυτά τα σύμβολα υποτίθεται ότι είχαν μια απαραίτητη σχέση με αυτό που συμβόλιζαν. Ο τύπος της αντιστοιχίας που υπήρχε μεταξύ αστερισμών και μετάλλων, ίσχυε, επίσης, μεταξύ συμβόλου και ιδέας, λογική που έρχεται από την πεποίθηση ότι υπάρχουν δυνάμεις αντιστοιχιών στο σύμπαν και στον κόσμο των ιδεών.³¹⁶

³¹¹ Karl Giehlow, *The humanist interpretation of hieroglyphs in the allegorical studies of the Renaissance with a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, μετάφραση - εισαγωγή - σχόλια: Robin Raybould, Λέιντεν / Βοστώνη: Brill, 2015· Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren beziehungen und fortwirkungen*, Λειψία: K. W. Hiersemann, 1923· Karl Dannenfeldt, “Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance”, *Studies in the Renaissance*, τχ. 6 (Ιανουάριος 1959), σ. 7 - 27.

³¹² Karl Giehlow, *The humanist interpretation of hieroglyphics*, ό. π., σ. 60 – 61· Liselotte Dieckmann, “Renaissance Hieroglyphics”, *Comparative Literature*, τχ. 9, αρ. 4 (Ανοιξη 1957), σ. 310.

³¹³ Rudolf Wittkower, “Hieroglyphics in the Early Renaissance”, *Allegory and migration of the symbols*, Μπόλντερ: Westview Press, 1977, σ. 116.

³¹⁴ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 146 κ.ε.

³¹⁵ Rudolf Wittkower, “Hieroglyphics in the Early Renaissance”, ό. π., σ. 116.

³¹⁶ Liselotte Dieckmann, “Renaissance Hieroglyphics”, ό. π., σ. 310.

Αυτό που είναι σημαντικό με τη διάδοση των ιερογλυφικών και τη γενικότερη Αιγυπτιομανία της περιόδου είναι η πρόσληψη αυτών των στοιχείων από τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι επιδεικνύουν ιδιαίτερη ευρηματικότητα ως προς τη απόδοση των θεμάτων τους και δεν επιδίδονται σε αντιγραφές των ιερογλυφικών, αλλά προσαρμόζουν αυτές τις εικόνες στο δικό τους ύφος. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν τα σχέδια του Dürer για τη λατινική έκδοση των *Ιερογλυφικών* του Pirckheimer το 1514, με ενδεικτικό παράδειγμα την εικονογράφιση του *Ωροσκόπου* (εικ. 44), στην οποία, βάσει της οδηγίας του Ώρου Απόλλωνα, απεικονίζεται ένας άνδρας να καταπίνει τις ώρες. Ένα δεύτερο, και το πιο εντυπωσιακό, παράδειγμα αυτής της δημιουργικής πρόσληψης αποτελεί η *Hypnerotomachia Poliphili* του Francesco Colonna (1499, Άλδος Μανούτιος), αρχέτυπο εξαιρετικά γνωστό για τη δημιουργική σύνθεση των εικονογραφήσεών του, δημιουργημένο από τον πιο ταλαντούχο δημιουργό ιερογλυφικών της εποχής του. Εδώ, η εικονογράφιση δεν εξαρτάται απόλυτα από το κείμενο του Ώρου, αλλά ο Colonna, σύμφωνα με την τάση της εποχής του και για να εξυπηρετήσει το θέμα του, πάει ένα βήμα παραπέρα και κάνει χρήση των σωζόμενων αρχιτεκτονικών μερών που βρίσκονταν διάσπαρτα στην ιταλική γη. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την περίπτωση της ζωφόρου του ναού του San Lorenzo fuori le Mura (εικ. 45), την οποία χρησιμοποιεί για να οικοδομήσει μια νέα εικαστική γλώσσα μέσα στον φανταστικό κόσμο του Πολύφιλου και της Πόλια. Ένα από τα πιο γνωστά ιερογλυφικά που περιγράφει³¹⁷ και εικονογραφεί (εικ. 46) στην *Υπνερωτομαχία* είναι αυτό που περικλείει την ιδέα του ΑΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ ή *semper festina tarde* και απεικονίζει έναν κύκλο και ένα δελφίни που περιελίσσεται γύρω από μια άγκυρα. Ο κύκλος δηλώνει το “αεί”, το δελφίни την “επίσπευση” και η άγκυρα την “ανάπαυση”.³¹⁸ Το ίδιο ιερογλυφικό, χωρίς τον κύκλο, αλλά με την ίδια σημασία χρησιμοποιήθηκε από τον Άλδο Μανούτιο (εικ. 47) ως σήμα του τυπογραφείου του.

Ένα από τα αποτελέσματα της μόδας των ιερογλυφικών και της Αιγύπτου ήταν τα βιβλία εμβλημάτων που άρχισαν να κατακλύζουν την Ιταλία τον 16ο αιώνα. Τα εμβλήματα συνέχισαν αυτό το πολύπλοκο καλλιτεχνικό πνεύμα του προηγούμενου αιώνα, χωρίς όμως, να συνδέονται αναγκαστικά με τα ιερογλυφικά του Ώρου

³¹⁷ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, κριτική έκδοση - σχόλια: Giovanni Pozzi και Lucia A. Ciapponi, τ. 1, Πάντοβα: Antenore, 1980, σ. 61.

³¹⁸ *Ο. π.*, τ. 2, 1980, σ. 91.

Απόλλωνα, καθώς πολλές φορές προσπάθησαν να φτιάξουν τα δικά τους «ιερογλυφικά» με τη μορφή εμβλημάτων. Κατά κανόνα, το έμβλημα³¹⁹ αποτελείται από τον συνδυασμό τριών μερών, με κείμενο και εικόνα, του *inscriptio* ή *motto* (επιγραφή), της *pictura* (εικόνα) και του *subscriptio* (υπόμνημα), που όλα μαζί νοηματοδοτούν μια ιδέα και χρησιμοποιούνται για να παρουσιάσουν μια ηθική αλήθεια. Το *inscriptio* είναι μια σύντομη φράση ή ρητό, που λειτουργεί ως εισαγωγή του αναγνώστη στο έμβλημα και τοποθετείται στο ανώτερο μέρος, η *pictura* είναι μια εικόνα που απεικονίζει ένα ή περισσότερα αντικείμενα, πρόσωπα, γεγονότα ή μυθολογικά επεισόδια και τοποθετείται κάτω από το *inscriptio* και κάτω από αυτήν τοποθετείται το *subscriptio*, ένα σύντομο κείμενο γραμμένο είτε από τον εμβληματολόγο είτε προερχόμενο από κάποια λογοτεχνική πηγή (εικ. 48). Παρότι τα τρία μέρη συνθέτουν το έμβλημα, θα πρέπει να είναι διακριτά μεταξύ τους. Επίσης, η εικόνα δεν εικονογραφεί το κείμενο, ούτε το κείμενο είναι επεξήγηση της εικόνας.³²⁰ τα τρία τμήματα συνεργάζονται, ως οργανικά τμήματα, για να εξυπηρετήσουν την ιδέα που θέλει να δηλώσει το έμβλημα.

Εισηγητής αυτού του είδους ήταν ο Andrea Alciato (Alciati) (1492 - 1550) με το έργο του *Emblematum liber* (1531), το οποίο αποτέλεσε μια πολύτιμη πηγή για τους καλλιτέχνες και τους εικονογράφους του 16ου αιώνα³²¹ και του 17ου αιώνα. Μεταξύ των συνεχιστών του εγχειρήματος του Alciati συγκαταλέγεται ο Achille Bocchi (1488 – 1562) με το έργο *Symbolicarum quaestionum* (1555), ο οποίος υποστήριζε ότι τα σύμβολα περιείχαν κρυμμένα νοήματα³²² και ο δάσκαλος του Giorgio Vasari, Pierio Valeriano, (1477 – 1558) με το *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorum literis commentarii* (1556). Ο τελευταίος αποτέλεσε τον πιο γόνιμο σχολιαστή του Ώρου Απόλλωνα και τα *Hieroglyphica* του ήταν μια τεράστια συλλογή καταλογογράφησης όλων των γνωστών συμβόλων (ζώων, φυτών, αντικειμένων, μυθολογικών επεισοδίων κτλ.) από την Αρχαιότητα μέχρι την εποχή του. Για τον ίδιο «το να μιλά κανείς με

³¹⁹ Για το έμβλημα και τις διαφοροποιήσεις του σε επιμέρους κατηγορίες (*impresa*, *device* κτλ.) βλ. Mario Praz, *Studies in seventeenth century imagery, Studies of the Warburg Institute*, τ. 3, Λονδίνο: The Warburg Institute, 1939 – 1947.

³²⁰ Liselotte Dieckman, “Renaissance Hieroglyphics”, ό. π., σ. 313.

³²¹ Το κείμενο του Alciati χρησιμοποιήθηκε και με αλχημική ερμηνεία, στη γαλλική του εκδοχή από τον Pierre Vicot στον 16ο αιώνα. βλ. Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, εισαγωγή, επιμέλεια, σχόλια: Mino Gabriele, Φλωρεντία: Adelphi 2015, σ. LXIV – LXXII.

³²² Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Κέιμπριτζ UK: Cambridge University Press, 2004, σ. 96.

ιερογλυφικό τρόπο δεν είναι τίποτε άλλο από το να αποκαλύπτει την αληθινή φύση των θεϊκών και των ανθρώπινων πραγμάτων»³²³ και με το έργο του κατέληξε να μεταμορφώσει τη φιλοσοφία των ιερογλυφικών σε έναν φιλολογικό κλάδο.³²⁴

Παρά την πολύ συγκεκριμένη δομή του εμβλήματος, αυτό που κατέληξε να αναγνωρίζεται ως πιο ισχυρό συστατικό του ήταν το μέρος της εικόνας (*pictura*), καθώς αυτή είχε τη δύναμη να μεταδώσει μια έννοια ή ιδέα στιγμιαία, χωρίς τη μεσολάβηση της γλώσσας. Με εκκίνηση λοιπόν, τα ιερογλυφικά του Ώρου και στη συνέχεια με τα δικά τους εμβλήματα, οι εμβληματολόγοι έδωσαν ιδιαίτερη βαρύτητα στην ισχυρή εικόνα της ιδεογράμματης γλώσσας, ως τρόπο έκφρασης μιας έννοιας και εξέλιξαν αυτή την πρακτική αντικαθιστώντας εν τέλει τα ιερογλυφικά με παραστάσεις αντικειμένων ή μυθολογικών επεισοδίων που έπαιζαν τον ρόλο των συμβόλων.

5.2.γ. Οβίδιος

Θεμελιώδη ρόλο στη διάδοση της μυθολογίας της Αρχαιότητας κατείχαν οι *Μεταμορφώσεις* του **Οβιδίου**, οι οποίες έπαιζαν έναν διπλό ρόλο στην τέχνη του 16ου αιώνα, καθώς αποτελούσαν αφενός λογοτεχνική πηγή, αφετέρου εικονογραφική πηγή, μέσω των εικονογραφήσεων που κοσμούσαν τις πολλαπλές τους εκδόσεις.³²⁵ Η συνεχής και διαδεδομένη χρήση αυτού του κειμένου κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Μανιερισμού αποτελούσε κρίκο μιας αλυσίδας που δημιουργήθηκε από τον 11ο και τον 12ο αιώνα,³²⁶ συνέδεσε τα κείμενα του Λατίνου ποιητή με την αλληγορία και οδήγησε στις ηθικοπλαστικές εκδοχές που εκφράστηκαν

³²³ Rudolf Wittkower, “Hieroglyphics in the Early Renaissance”, ό. π., σ. 128.

³²⁴ Ο. π., σ. 128.

³²⁵ Βλ. και παρακάτω, σ. 157 – 158.

³²⁶ Την περίοδο αυτή κομβικό ρόλο θα παίξουν κείμενα όπως το *Allegoriae super Ovidii Metamorphoses* του Arnolfo di Orleans ή το *Integumenta Ovidi* του Giovanni di Garlandaia, τα οποία με τη σειρά τους αποτέλεσαν τον πυρήνα για τη σύνταξη των *Allegoriae* του Giovanni del Virgilio.

με τον *Ovide moralisé*,³²⁷ την ερμηνεία δηλαδή, κάθε μυθολογικού επεισοδίου του Οβιδίου ως χριστιανική αλληγορία.³²⁸

Όμως, κατά τη μετάβαση από τον 15ο προς τον 16ο αιώνα σημειώνεται μια δεύτερη σημαντική τομή στον τρόπο επιβίωσης αυτού του κειμένου με την εμφάνιση των ιταλικών³²⁹ μεταφράσεων των *Μεταμορφώσεων*, οι οποίες είχαν ως αποτέλεσμα την προώθηση του σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, συμπεριλαμβανομένων και των καλλιτεχνών που επιδίδονταν στη συστηματική χρήση αυτών των εκδόσεων. Σημαντικό σημείο των εκδόσεων που θα ακολουθήσουν από εδώ και πέρα είναι ότι οι συγγραφείς απομακρύνονται από τη μεσαιωνική λογική του *Ovide moralisé*, με την έννοια ότι προσπαθούν να αποτινάξουν τις έντονες χριστιανικές αποχρώσεις στους μύθους, διατηρώντας όμως τις ηθικές ιδέες ερμηνείας.

Εναρκτήριο κείμενο αυτής της περιόδου θεωρείται το *Ovidio metamorphoseos vulgare* του Giovanni Bonsignori, που κυκλοφόρησε στη Βενετία το 1497, παρότι χρονολογείται μεταξύ 1375 – 77.³³⁰ Αποτελεί την πρώτη τυπωμένη εικονογραφημένη και στην ιταλική γλώσσα έκδοση των *Μεταμορφώσεων*, ωστόσο ο συγγραφέας επηρεάζεται περισσότερο από τα σχόλια του Giovanni del Vergilio, παρά απευθείας από τη λατινική πηγή. Η έκδοση συνοδεύεται από 52 χαρακτηριστικά, λογοκριμένα εικονογραφικά, μετά από την παρέμβαση του Πατριάρχη Βενετίας Tommaso Donà, ο οποίος θεώρησε ανήθικη τη γυμνή αναπαράσταση των ανθρώπινων σωμάτων στην εικονογράφηση του κειμένου και υποχρέωσε τον εκδότη Lucantonio Giunta να καλύψει με μαύρο μελάνι τα γεννητικά όργανα των απεικονιζόμενων μορφών (εικ. 49). Παρά τη λογοκρισία που δέχτηκε, έτυχε πολυάριθμων εκδόσεων έως το 1522, όταν κυκλοφόρησε από τον Niccolò degli Agostini το *L' ovidio metamorphoseos*, που αποτέλεσε την πιο δημοφιλή έκδοση των *Μεταμορφώσεων* της περιόδου και συνέχισε

³²⁷ Τα δύο κυριότερα παραδείγματα αποτελούν το *Ovidius Moralizatus* (π. 1340) του Petrus Bercorius και το *Ovide moralisé* (1316- 1328) του Philippe de Vitry ή του Chrestien Legouais de Sainte – Maure, παραγγελία της βασίλισσας της Βουργουνδίας, Jeanne.

³²⁸ Βλ. και Don Cameron Allen, *Mysteriously meant*, ό. π., σ. 163 – 199· Claudia Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi, Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Ρώμη: Lithos, 2003, σ. 8-14· Jeremy Dimmick, “Ovid in the Middle Ages: authority and poetry”, στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge companion to Ovid*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2006, σ. 264 – 287.

³²⁹ *in volgare*, σε αντίθεση με τα προγενέστερα κείμενα που γράφονταν στα λατινικά.

³³⁰ Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte: Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Ρώμη: Bulzoni, 1997, σ. 237 - 250.

να τυπώνεται έως το 1548, έως ότου αντικατασταθεί το 1553 από το *Le Trasformationi* του Lodovico Dolce, με εικονογράφηση του Giovanni Antonio Rusconi και εξάρτηση από τα κείμενα των Bonsignori και Agostini. Η ανανεωμένη εικονογράφηση του Rusconi στο έργο του Dolce έδωσε περαιτέρω ώθηση στον τρόπο απεικόνισης των μυθολογικών θεμάτων και στην αυξανόμενη σημασία που λάμβανε η έννοια της εικόνας³³¹ και οδήγησε σε ακόμη μεγαλύτερη πύκνωση τέτοιων εκδόσεων με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα *Le Metamorphose d' Ovide figurée* (1557) και *Metamorphoses Ovidii* (1563), με εικονογραφήσεις των Bernard Salomon και Virgil Solis, αντίστοιχα, ενώ έπαιξε σημαντικό ρόλο και για την εξέλιξη των βιβλίων των εμβλημάτων, όπως στην περίπτωση του *Emblemata* του Andrea Alciati (1531), τα οποία θα δούμε στη συνέχεια.

Από την πρώιμη Αναγέννηση και μετά οι *Μεταμορφώσεις* αποτέλεσαν ένα σημαντικό κείμενο τόσο για τους πάτρωνες, όσο και για τους ζωγράφους. Για τους πρώτους, η γνώση του κειμένου ήταν ένας τρόπος επίδειξης της κοινωνικής τους θέσης και της ουμανιστικής τους μόρφωσης,³³² ενώ για τους δεύτερους το κείμενο του Οβιδίου αποτέλεσε ένα απαραίτητο εγχειρίδιο, καθώς ήταν η πιο σημαντική λογοτεχνική πηγή για τα μυθολογικά θέματα.³³³

Κοινός τόπος όλων των παραπάνω είναι ο πολύ μεγάλος όγκος πληροφοριών που συγκεντρώνεται στην Ιταλία του 16ου αιώνα και σχετίζεται με τη μυθολογία και τη χρήση της. Η σταδιακή συμπερίληψη της εικόνας μέσα στα κείμενα και ο εμπλουτισμός της λογοτεχνικής παράδοσης με νέες μορφές, ακόμη και λανθασμένες, δείχνουν την ανάγκη για μια συστηματική χρήση ολόκληρου του σώματος γνώσης που έρχεται από το παρελθόν, παρότι πολλές φορές οι συγγραφείς υποπίπτουν σε λάθη, όπως ο Δημογόργων του Βοκκάκιου, η πεποίθηση του Giraldi πως ο Ερμής Τρισμέγιστος είναι ο αρχαιότερος συγγραφέας και η άποψη του Ficino ότι τα ιερογλυφικά ενσαρκώνουν έννοιες και ιδέες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μυθολογία στον 16ο αιώνα δεν τροφοδοτείται μόνο από το κλασικό ελληνορωμαϊκό πάνθεον, το

³³¹ Claudia Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, ό. π., σ. 14.

³³² Luba Feedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2011, σ. 26 – 29.

³³³ Christopher Allen, “Ovid and art”, στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge companion to Ovid*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2006, σ. 354.

οποίο συνεχίζει να κατέχει τη μερίδα του λέοντος, αλλά εμπλουτίζεται με μορφές και παραπληρωματικά στοιχεία από την Ανατολή, στην περίπτωση των μυθογράφων, ή με νέους συμβολισμούς, στην περίπτωση των εμβλημάτων. Όλα τα παραπάνω, μέσω της διάδοσης της τυπογραφίας, έχουν ως αποτέλεσμα την πυροδότηση της φαντασίας και της δημιουργικότητας των καλλιτεχνών και των εικονογραφικών συμβούλων με νέα μοτίβα, έννοιες και σύμβολα, αλλά και ένα πιο ευρύ φάσμα άντλησης πληροφοριών, που επικουρείται από την αυξανόμενη έκδοση κειμένων στην ιταλική γλώσσα, όπως στην περίπτωση του Οβιδίου ή του Cartari.

Αυτό που παρατηρούμε και θεωρούμε πως έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, σε σχέση με το θέμα που εξετάζουμε, είναι ότι σχεδόν όλοι οι προαναφερθέντες συγγραφείς από τον Βοκκάκιο και τον Conti μέχρι τον Bocchi και τον Valeriano διαμόρφωσαν την ιδέα ότι η μυθολογία αποτελεί ένα σύστημα ιδεών, το οποίο κάτω από ένα πέπλο κρύβει το πραγματικό νόημα και τη φύση των πραγμάτων, δηλώνοντας έτσι, τον συμβολικό χαρακτήρα των μύθων και παράλληλα ανοίγει τον δρόμο για διαφορετικές ερμηνείες του μύθου. Όπως προαναφέρθηκε στην κατηγοριοποίηση του Seznec, η Αναγέννηση μείωσε την προσπάθεια σύνδεσης των μύθων με ένα ηθικό νόημα,³³⁴ διατήρησε όμως, την προσπάθεια ανεύρεσης κρυμμένων νοημάτων πίσω από τις παγανιστικές μορφές· αυτό δηλώνεται με όσα λένε οι μυθογράφοι, αλλά και με την επανανάγνωση των κλασικών συγγραφέων, όπως ο Οβίδιος, με νέα ματιά.

Με ρίζες στην πλατωνική φιλοσοφία,³³⁵ η «τεχνική του πέπλου» καλλιεργήθηκε από τον Βοκκάκιο, ο οποίος υποστήριξε ότι οι κρυμμένες αλήθειες, υπό το πέπλο της ποίησης, μπορούν να αποκαλυφθούν και να γίνουν κατανοητές από ένα μορφωμένο κοινό. Με πυρήνα τον Ficino και τον κύκλο του,³³⁶ αυτός ο τρόπος ερμηνείας άρχισε να καλλιεργείται συστηματικά από τον 15ο αιώνα και μετά, όταν οι

³³⁴ Αναφέρομαι φυσικά σε ένα ποσοστό, καθώς η αλληγορία με ηθικοπλαστικό νόημα συνέχισε να επιβιώνει.

³³⁵ Για ολόκληρη τη γραμμή σκέψης μέχρι τον 16ο αιώνα βλ. Michael Murrin, *The Veil of Allegory. Some notes toward a theory of allegorical rhetoric in the English Renaissance*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1969· Jon Whitman (επιμ. – εισαγ.), *Interpretation & Allegory, Antiquity to the Modern Period*, Βοστώνη / Λέυντεν: Brill, 2003· Luc Brisson, *How Philosophers saved Myths: Allegorical interpretation and Classical Mythology*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2004· Pierre Hadot, *The Veil of Isis, an essay on the history of the Idea of Nature*, Κέμπριτζ (ΜΑ) / Λονδίνο: The Harvard University Press, 2006.

³³⁶ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 146 – 152.

ουμανιστές, αφού διερεύνησαν τους μύθους, μπήκαν στον πειρασμό να κρύψουν οι ίδιοι ιδέες πίσω από τους μύθους. Αυτή η αντιμετώπιση του μύθου στον 16ο αιώνα θα παραληφθεί από ένα πλήθος κειμένων που εξετάζουν την εικονογραφία και συνδέουν το πέπλο με τη θεωρία των πολλαπλών στρώσεων του νοήματος ενός εικαστικού έργου και την ιδέα ότι ένα νόημα ή μια ιδέα μπορούν να «επικοινωνήσουν» μέσω της εικόνας.

Μεταξύ των πολλών και σημαντικών συγγραφέων³³⁷ που αναφέρονται σε αυτό το θέμα και εν τέλει στη λειτουργία της αλληγορίας, ξεχωρίζουμε τον Scipione Ammirato, ο οποίος έγραφε στο *Il Rota* (1562), και προσπαθώντας να εξηγήσει την τεχνική του πέπλου σημειώνει:

*«Ήταν αρχαία παρατήρηση όλων των σοφών να προφυλάσσονται με κάθε τρόπο και ευφυΐα [ingegno] να μην φανερώνουν τις ωραίες διδασκαλίες και τις γνώσεις σε όλο τον κόσμο, ώστε να μην εκχυδαϊστούν από τον όχλο. Και αυτή ήταν η αιτία που ανακαλύφθηκαν τα καλύμματα των μύθων κάτω από τα οποία κρύβονταν από εκείνους τους αρχαίους σοφούς όλα τα μυστικά των θεωρητικών γνώσεων, των πραγμάτων της φύσης και όλες οι χρήσιμες και απαραίτητες γνώσεις που ανήκουν στον άνθρωπο. Με συνέπεια ώστε στον αμαθή έμενε η ευχαρίστηση του μύθου και ο σοφός, διεισδύοντας πιο βαθιά, συνέλλεγε τον καρπό του [του μύθου] και επειδή η ποίηση και η ζωγραφική είναι ομομήτριες αδελφές, έτσι ώστε η ποίηση με τα λόγια άρχισε να ερμηνεύει αυτές τις επινοήσεις, έτσι άρχισε η ζωγραφική να απεικονίζει πολλά πράγματα που έμοιαζαν τερατώδη, τα οποία, όμως, κάτω από αυτές τις επινοήσεις περιέκλειαν πολλά ωραία μυστικά».*³³⁸

Στο παραπάνω παράθεμα ο Ammirato αναφέρεται πραγματικά σε ένα πλήθος εννοιών, στην προσπάθειά του να δικαιολογήσει τη χρήση του πέπλου. Ωστόσο αυτό που έχει σημασία για εμάς είναι πως η μυθολογία λειτουργεί ως ένας κώδικας, που έχει αρχαία καταγωγή και συμπεριλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα γνώσεων, που δεν είναι ορατό από το σύνολο του πληθυσμού. Έτσι, η κατανόηση του μύθου εξαρτάται από τον βαθμό της κατάκτησης των επιπέδων των νοημάτων που μπορεί να αντιληφθεί ο θεατής και την ίδια στιγμή δηλώνει τη διάκριση μεταξύ σοφών και αδαών, βάσει του διανοητικού επιπέδου πρόσληψης των πληροφοριών του κάθε ατόμου. Αυτή η ιδέα υπήρξε δελεαστική για τους ειδήμονες του Μανιερισμού, όπως είδαμε παραπάνω, που

³³⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις περιπτώσεις των Cosimo Bartoli, *Ragionamenti Accademici* (1567), Pietro Massolo, *Rime morali* (1583), Cesare Ripa, *Iconologia* (1593).

³³⁸ Scipione Ammirato, *Il Rota, ovvero dell'impresie dialogo*, Νάπολη: 1562, σ. 14 – 15.

προσπαθούσαν να αποκωδικοποιήσουν το κάθε έργο, επιδεικνύοντας το μορφωτικό τους επίπεδο, αλλά και γοητευτική για τους αλχημιστές, που θέλησαν να κρύψουν αλχημικά νοήματα στους μύθους, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ': Αλχημεία και μυθολογία: μεταφορές και αλληγορίες

Η σύνδεση μυθολογίας – αλχημείας εντοπίζεται στα κείμενα – και κατ' επέκταση στα έργα τέχνης με δύο τρόπους: α. με τα *decknamen*, που αποτελούν μια γλώσσα – κώδικα και αφορούν στη σύνδεση πλανητών και μετάλλων και β. με την αλληγορία, που μπορεί με πιο εύλωτο και δημιουργικό τρόπο να περιγράψει τα νοήματα της μεταστοιχειωτικής, της φαρμακευτικής ή ακόμη και της φιλοσοφικής αλχημείας. Αυτή θα αποτελέσει τον κύριο τρόπο ερμηνείας που θα εξετάσουμε σε αυτό το κεφάλαιο. Για να φτάσουμε, όμως, στην αλληγορία θα πρέπει να εξετάσουμε συνοπτικά τη σχέση αλχημείας – μυθολογίας σε επίπεδο μεταφορών (*decknamen*), ώστε να δούμε τη γραμμή εξέλιξης που αρχίζει από την Αρχαιότητα για να καταλήξει στον 16ο αιώνα και αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο κατανόησης των αλχημικών νοημάτων που περιλαμβάνονται στα έργα τέχνης με αλχημικό περιεχόμενο, τα οποία θα εξετάσουμε εικονογραφικά στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Ο ουσιαστικός λόγος για τον οποίο θα αναλύσουμε αρκετά κείμενα με μυθολογικές αναφορές σε αυτό το κεφάλαιο είναι γιατί τα κείμενα είναι αυτά που οδηγούν στη δημιουργία μιας αλχημικής εικονογραφίας. Αποτελούν, δηλαδή, το αναγκαίο πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ένας ξεχωριστός τύπος εικονογραφικής αλληγορίας και δίνουν ταυτόχρονα την ατμόσφαιρα της εποχής.

6.α. Decknamen: τα μέταλλα και η μυθολογία

Στη βιβλιογραφία της αλχημείας συναντάται μια τεχνική, γνωστή στην Αρχαιότητα από τα γραπτά του Ζώσιμου του Πανοπολίτη,³³⁹ που σχετίζεται με τη μυστική γλώσσα των αλχημιστών και είναι γνωστή με τον όρο *Deckname*,³⁴⁰ ο οποίος κυριολεκτικά

³³⁹ Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 17 – 18.

³⁴⁰ Edmund von Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, τ. 1, Βερολίνο: Springer, 1919, σ. 7· Julius Ruska -E. Wiedemann, *Alchemistische Decknamen*, Έρλανγκεν: Max Mencke, 1924· Barbara Obrist, *Les Débuts de l' imagerie alchimique*, Παρίσι: Le Sycomore, 1982· Wouter J. Hanegraaff (επιμ.),

σημαίνει το ψευδώνυμο ή το κεκαλυμμένο όνομα. Είναι, δηλαδή, ένας όρος που κρύβει την πραγματική ταυτότητα μιας ουσίας και αντί να χρησιμοποιείται το πραγματικό όνομα, χρησιμοποιείται ένα άλλο, που σχετίζεται με αυτή κυριολεκτικά ή μεταφορικά.

Με δεδομένο το γεγονός, ότι η αλχημεία αποτελεί μια πρακτική «εσωστρεφή», που δεν είναι ανοιχτή προς το ευρύ κοινό και η εξάσκησή της έχει τη λογική μιας κλειστής κάστας, έπρεπε να εφευρεθούν διάφοροι τρόποι, ώστε οι συντελεστές της να συνεννοούνται και την ίδια στιγμή να διαφυλάσσουν την επικοινωνία τους από εξωτερικούς, και πολλές φορές εχθρικούς, παράγοντες. Εξάλλου, οι ίδιοι οι στόχοι της αλχημείας ήταν αυτοί που καθόριζαν τη μυστικότητά της.³⁴¹

Η χρήση των *decknamen* πέρασε από τον ελληνικό χώρο στην Ανατολή και από εκεί στη Δύση και επιβίωσε ως μια τεχνική μυστική γλώσσα έως την περίοδο που μελετάμε. Τα *decknamen* πρέπει να είναι λογικά και έχουν την ιδιότητα να κρύβουν μια έννοια και ταυτόχρονα να την αποκαλύπτουν. Για παράδειγμα, αν κάποιος θέλει να χρησιμοποιήσει αυτή την τεχνική για τα χρώματα της αλχημικής διαδικασίας, μπορεί με τη λέξη «κοράκι» να υποδηλώσει το μαύρο χρώμα ή να την χρησιμοποιήσει για τις τεχνικές διαδικασίες της αλχημείας, και με τη λέξη «αετός» να υποδηλώσει την εξάτμιση. Παρότι απλός, αυτός ο τρόπος επικοινωνίας σύντομα δημιουργεί σύγχυση, καθώς ο κάθε αλχημιστής μπορεί να χρησιμοποιεί τον δικό του κώδικα και κατ' επέκταση η ίδια λέξη μπορεί να σημαίνει διαφορετικά πράγματα, προστατεύοντας περισσότερο μεμονωμένα κείμενα από αδιάκριτα μάτια, παρά οδηγώντας σε μια κοινή γλώσσα. Όμως, μέσα στη χαώδη λογική των *decknamen*, μια κοινή και συνήθως σταθερή κατηγορία είναι αυτή που συσχετίζει τα μέταλλα με θεότητες προερχόμενες από την ελληνική μυθολογία. Η επιλογή μπορεί εύκολα να δικαιολογηθεί, αν σκεφτεί κανείς πως η μυθολογία είναι ένα δημοφιλές σύστημα ιδεών, γνωστό στο ευρύ κοινό και με συγκεκριμένη δομή. Άρα, μπορεί να διατηρήσει τις διαδικασίες της αλχημείας μυστικές και προσιτές σε ένα μνημένο κοινό, αρκεί αυτό να ξέρει βασικά μυθολογικά πρόσωπα και επεισόδια. Αυτή η χρήση των *decknamen* αποτελεί την πρώτη μορφή σύνδεσης της αλχημείας και της μυθολογίας για το θέμα που μας απασχολεί, που με πολύ απλά λόγια κινείται στα πλαίσια μιας μεταφοράς. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, θυμίζουμε επίσης, ότι η σχέση μετάλλων και θεοτήτων είναι ένας από τους βασικούς

Dictionary of Gnosis, ό. π., σ. 21· Leah DeVun, *Prophecy, alchemy and the end of time*, ό. π., σ. 72· Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 18.

³⁴¹ Αναφέρομαι στη μακροζωία και στη μετατροπή ευτελών μετάλλων σε πολύτιμα.

τρόπους της επιβίωσης της μυθολογίας έως την Αναγέννηση, στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης.³⁴² Σε ό,τι αφορά στη συγκεκριμένη εργασία, θα αρκεστούμε στην παρουσίαση μόνο του τρόπου σύνδεσης των πλανητικών θεοτήτων και των μετάλλων, καθώς αυτά, παρότι εμφανίζονται σε πάρα πολλά κείμενα της περιόδου που μας απασχολεί και κυρίως στα *libri dei segreti*³⁴³, αποτελούν μόνο μια μεταφορά, πολλές φορές ανομοιογενή και δεν δημιουργούν μια παράδοση, όπως θα δούμε ότι κάνουν συγκεκριμένα κείμενα στη συνέχεια.

Η σχέση μετάλλων – πλανητικών θεοτήτων βασίζεται σε μια παράδοση που προέρχεται από τους Βαβυλώνιους, οι οποίοι ήταν οι πρώτοι που συσχέτισαν τη λατρεία των πλανητών με τα μέταλλα.³⁴⁴ Ο συσχετισμός μετάλλων και πλανητών με μορφές της ελληνικής μυθολογίας είχε κυρίως συμβολική λειτουργία, όμως σε ένα βαθμό εξυπηρετούσε και το τεχνικό λεξιλόγιο των αλχημιστών που θεωρούσαν ότι οι διαμορφώσεις των μετάλλων λάμβαναν χώρα στο εσωτερικό της Γης και η μορφοποίησή τους ήταν σε άμεση συνάρτηση με τις πλανητικές επιρροές. Επιπλέον, αυτές οι απόψεις φαίνεται να είχαν γνωρίσει μια ευρεία διάδοση, καθώς απηχούν μια από τις βασικές θέσεις του *Σμαραγδένιου Πίνακα* (*οτιδήποτε βρίσκεται κάτω είναι σαν αυτό που βρίσκεται πάνω*) και τις σχέσεις μικρόκοσμου – μακρόκοσμου.³⁴⁵

Από την Αρχαιότητα³⁴⁶ οι γνωστοί επτά πλανήτες συνδέονταν με επτά μέταλλα, ως εφαρμογή της έννοιας των αντιστοιχιών. Από τον Κέλσο (2^{ος} αιώνας) έως τους

³⁴² Βλ. παραπάνω σ. 114

³⁴³ Για τα *libri dei segreti* βλ. παραπάνω, σ. 64 – 66.

³⁴⁴ Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, *The Metropolitan Museum Art Bulletin*, τχ. 19, αρ. 1, (Καλοκαίρι 1960), σ. 9. Για την επιβίωση των πλανητικών θεοτήτων στην Αναγέννηση βλ. Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π.

³⁴⁵ Βλ. παραπάνω, σ. 39 – 41.

³⁴⁶ Για τη σχέση πλανητών – μετάλλων βλ. Auguste Bouché – Leclercq, *L’astrologie grecque*, Παρίσι: Ernst Leroux 1899, σ. 313 – 323· Marcellin Berthelot, *Οι αρχαίοι Έλληνες Αλχημιστές και η γένεση της Αλχημείας*, Αθήνα: Κορόντζης 2002, σ. 67 – 83. Αναφορά στην αντιστοιχία μεταξύ πλανητών και μετάλλων εντοπίζεται στα σχόλια του Πινδάρου βλ. Pindari, *Opera quae supersunt*, επιμέλεια: Augustus Boeckhiius, Λειψία: Apud Ioann. August. Gottlob Weigel, 1819, σ. 540: με αφορμή τον ισχυρισμό ότι ο Ήλιος θα πρέπει να συνδέεται με τον χρυσό δίνονται οι ακόλουθες αντιστοιχίες: Σελήνη – άργυρος, Άρης – σίδηρος, Κρόνος – μόλυβδος, Δίας – ήλεκτρο (κράμα χρυσού και αργύρου), Ερμής – κασσίτερος, Αφροδίτη – χαλκός. Βλ. και Yannis Almirantis, “The Paradox of the Planetary Metals”, *Journal of Scientific Exploration*, τχ. 19, αρ. 1 (Ιανουάριος 2005), σ. 36.

συγγραφείς του Μεσαίωνα διατυπώθηκαν διάφορες παραλλαγές³⁴⁷ των αντιστοιχιών πλανητών – μετάλλων, για να επικρατήσει, τελικά, το σχήμα που πρότεινε ο Στέφανος Αλεξανδρεύς (7^{ος} αιώνας), το οποίο διαμορφωνόταν ως εξής: Ήλιος – χρυσός, Σελήνη – άργυρος, Δίας – κασσίτερος, Κρόνος – μόλυβδος, Αφροδίτη – χαλκός, Άρης – σίδηρος και Ερμής – υδράργυρος.³⁴⁸

Στην περίπτωση του Ήλιου και της Σελήνης η ερμηνεία της αντιστοιχίας βασίζεται στο χρώμα των μετάλλων και των πλανητών, δηλαδή στο χρώμα του χρυσού και του αργύρου που παραπέμπει απευθείας στο χρώμα των δύο ουράνιων σωμάτων. Η σύνδεση του Δία με τον κασσίτερο προκύπτει μέσω μιας παράδοξης ερμηνείας, σύμφωνα με την οποία η κάμψη του ελάσματος του κασσίτερου παράγει έναν ιδιαίτερο ήχο που θυμίζει βροντή και συνδέεται με τον πατέρα των θεών, καθώς οι βροντές και οι κεραυνοί κυβερνώνται από τον Δία στην ελληνική μυθολογία. Χαρακτηριστικά, οι αλχημιστές αποκαλούσαν τον ήχο που παρήγαγε το συγκεκριμένο μέταλλο ως «κραυγή του κασσίτερου».³⁴⁹ Ο Κρόνος, ως θεός του γήρατος και του χρόνου, σχετίζεται με τον μόλυβδο βάσει του γκρι χρώματός του, το οποίο παραπέμπει στο γήρας, και του βάρους του μετάλλου που συνδέεται με τη βραδύτητα και τη δύσκολη μετακίνηση της τρίτης ηλικίας. Ο χαλκός συνδέεται με την Αφροδίτη μέσω της καταγωγής της θεάς από το νησί της Κύπρου, το οποίο φημιζόταν από την Αρχαιότητα για τα ορυχεία χαλκού, και της λατινικής ετυμολογίας της λέξης του μετάλλου.³⁵⁰ Ο σίδηρος σχετίζεται με τον Άρη, θεό του πολέμου, πιθανόν εξαιτίας της κατασκευής όπλων και ασπίδων από το

³⁴⁷ Για έναν συγκεντρωτικό – συγκριτικό κατάλογο των παραλλαγών των αντιστοιχιών μέχρι τη διάρκεια του Μεσαίωνα βλ. Vladimir Karpenko, “Systems of Metals in Alchemy”, *AMBIX*, τχ. 50, αρ. 2 (Ιούλιος 2003), σ. 211, Πίνακας 1.

³⁴⁸ Το σχήμα που αναφέρουμε είναι το επικρατέστερο, υπάρχουν όμως και παραλλαγές π.χ. στην περίπτωση του Marsilio Ficino (15^{ος}) διαμορφώνεται ως εξής: Ήλιος – χρυσός, Σελήνη – άργυρος, Κρόνος – μόλυβδος, Δίας – ήλεκτρο, Άρης – σίδηρος και χαλκός, Αφροδίτη – ορείχαλκος, Ερμής – κασσίτερος. Βλ. σχετικά Peter J. Forshaw, “Marsilio Ficino and the chemical art”, στο Stephen Clucas κ. ά. (επιμ.), *Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and his Influence*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill 2011, σ. 254.

³⁴⁹ Yannis Almirantis, “the Paradox of the Planetary Metals”, ό. π., σ. 37.

³⁵⁰ Το χημικό στοιχείο του χαλκού συμβολίζεται με τα γράμματα Cu, προερχόμενα από τη λατινική λέξη cuprum, η οποία σχετίζεται ετυμολογικά με την ονομασία της Κύπρου (Cyprus).

συγκεκριμένο υλικό³⁵¹ και τέλος, ο υδράργυρος συνδέεται με τον Ερμή, τον κατεξοχήν φτερωτό θεό, εξαιτίας της δυσκολίας απομόνωσης και της ιδιότητας εξάτμισης του μετάλλου που μοιάζει να έχει την τάση να δραπετεύει.

Με τέτοιους τρόπους, διαπιστώνουμε ότι μεμονωμένοι όροι μπορούν να αποτελέσουν στοιχεία μιας μυστικής γλώσσας, αλλά ταυτόχρονα είναι και ένας τρόπος κατανόησης του κόσμου, βάσει των ήδη γνωστών προσώπων και εννοιών. Αυτή η λειτουργία είναι που θα εξελιχθεί και θα αναπτυχθεί με γόνιμο τρόπο στους επόμενους αιώνες δημιουργώντας μια ιδιαίτερη κατηγορία αλληγορίας που θα περιγράψει μια σειρά μεταμορφωτικών διαδικασιών, θα γνωρίσει ιδιαίτερη τύχη στα κείμενα του 16ου αιώνα και κατ' επέκταση θα λειτουργήσει και σε εικονογραφικό επίπεδο στα έργα που μας απασχολούν στην παρούσα εργασία.

³⁵¹ Lawrence Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 111. Ειρωνεία της ιστορίας αποτελεί το γεγονός πως ο Άρης είναι σήμερα γνωστός ως Κόκκινος Πλανήτης γιατί έχει αποδειχθεί ότι το ερυθρό του χρώμα οφείλεται στις ενώσεις τριοξειδίου του σιδήρου στην επιφάνειά του.

6.β.1. Αλχημικά κείμενα και μυθολογία έως τον 16ο αιώνα

Σε επίπεδο κειμένων, η σύνδεση αλχημείας – μυθολογίας εντοπίζεται για πρώτη φορά σε ένα μη αλχημικό κείμενο, το λεξικό **Σουίδα** του 10ου αιώνα, που έρχεται από τη βυζαντινή παράδοση. Εκεί, το λήμμα *δέρας*³⁵² σχετίζεται με τη μυθολογία των Αργοναυτικών και το χρυσόμαλλο δέρας, όμως, θεωρείται ένα λογοτεχνικό σχήμα, αφού, σύμφωνα με την ερμηνεία του λεξικού, το δέρας είναι ένα βιβλίο γραμμένο επάνω σε δέρμα και περιγράφει τον τρόπο παρασκευής χρυσού μέσω της αλχημείας.³⁵³ Αυτή την ερμηνεία, που αποδίδεται στον **Ιωάννη Αντιοχείας** (7ος αιώνας),³⁵⁴ υιοθέτησε η **Ευδοκία Μακρεμβολίτισσα** (9ος αιώνας) στο σύγγραμμά της *Ιωνία (Violarium)*³⁵⁵ και ο **Ευστάθιος Θεσσαλονίκης** (10ος αιώνας) στις *Παρεκβολές* του.³⁵⁶ Παρότι το συγκεκριμένο παράδειγμα αποτελεί ένα μόνο ψήγμα της σχέσης αλχημείας και μυθολογίας, είναι ενδιαφέρουσα αυτή η διεργασία εξορθολογισμού του μύθου και η προσπάθεια ανίχνευσης μιας διαφορετικής συμβολικής χρήσης των μύθων, που όμως ακόμη, έχουν περιφερειακό ρόλο και δεν αποτελούν βασικό τμήμα ενός κειμένου.

³⁵² *Suidae Lexicon*, τ. 1, ό. π., σ. 525: «τὸ χρυσόμαλλον δέρας, ὅπερ ὁ Ἰάσων διὰ τῆς Ποντικῆς θαλάσσης σὺν τοῖς Ἀργοναύταις εἰς τὴν Κολχίδα παραγενόμενοι ἔλαβον, καὶ τὴν Μήδειαν τὴν Αἰήτου τοῦ βασιλέως θυγατέρα. Τοῦτο δὲ οὐχ ὡς ποιητικῶς φέρεται, ἀλλὰ βιβλίον τῷ ἐν δέρμασι, περιέχον ὅπως δεῖ γίνεσθαι διὰ χημείας χρυσόν. Εἰκότως οὖν οἱ τότε χρυσοῦν ὠνόμαζον αὐτὸ δέρας, διὰ τὴν ἐνέργειαν τὴν ἐξ αὐτοῦ»

³⁵³ Στο ίδιο λεξικό η χημεία ορίζεται ως «ἡ τοῦ ἀργῦρου καὶ χρυσοῦ κατασκευή», βλ. τ. 3, σ. 669.

³⁵⁴ *Suidae Lexicon*, τ. 1, ό. π., σ. 525.

³⁵⁵ *Eudociae Augustae, Violarium*, Λειψία: in aedibus B. G. Teubneri, 1880, σ. 186: CCLXII *Περὶ τοῦ δέρατος τοῦ χρυσομάλλου*: «Δέρας τοῦ κριοῦ πολλοὶ χρυσοῦν εἰρήκασιν, οἷς Ἄπολλώνιος ὁ τὰ Ἀργοναυτικὰ ποιήσας ἠκολούθησεν, ὁ δὲ Σιμωνίδης πορφυροῦν. Διονύσιος δὲ ὁ Μιτυληναῖος ἄνθρωπόν φησι γεγενῆσθαι παιδαγωγὸν τοῦ Φρίξου, ὀνόματι Κριόν. καὶ δέρας χρυσόμαλλον, οὐχ, ὡς ποιητικῶς φέρεται, ἀλλὰ βιβλίον ἦν ἐν δέρμασι γεγραμμένον, περιέχον, ὅπως δεῖ γενέσθαι διὰ χημείας χρυσόν. εἰκότως οὖν οἱ τότε, λέγει, χρυσοῦν ὠνόμαζον αὐτὸ δέρας διὰ τὴν ἐξ αὐτοῦ ἐνέργειαν».

³⁵⁶ Ευσταθίου, *Παρεκβολαί*, στο Karl Otfried Müller, *Geographi Graeci minores*, τ. 2, Παρίσι: A. Firmin Didot, 1861, σ. 340, 689. 35 – 41: «Χρυσὸν γὰρ παρ' αὐτοῖς οἱ χεῖμαρροι καταφέρουσιν, ὃν ὑποδέχονται οἱ ἐκεῖ μαλλωταῖς, ἀφ' ὧν τὸ χρυσόμαλλον ἐμυθεύθη δέρας, οὗ χάριν καὶ ὁ τῶν Ἀργοναυτῶν ἐγένετο πλοῦς. Καίτοι ὁ Χάραξ τὸ χρυσοῦν δέσμα μέθοδον εἶναι λέγει χρυσογραφίας μεμβράνας ἐμπεριειλημμένην, δι' ἣν ὡς λόγου ἀξίαν τὸν τῆς Ἀργοῦς καταρτησθῆναι στόλον φησί».

Στην ίδια αποσπασματική λογική ο **Albertus Magnus** (1193 – 1280) στο έργο του *De Mineralibus*,³⁵⁷ χρησιμοποίησε τον μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας³⁵⁸ και τη μορφή της Γοργούς³⁵⁹ (Μέδουσα) για έναν ήπιο συσχετισμό³⁶⁰ με τις διαδικασίες της αλχημείας,³⁶¹ χωρίς να γίνεται εκτενής αναφορά στους μύθους. Ωστόσο, ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί, κατά την άποψή μας, το γεγονός ότι ο συγγραφέας επιλέγει δύο μύθους που σχετίζονται με τις μεταμορφωτικές δυνάμεις και τον ορυκτό κόσμο. Θυμίζουμε ότι ο Δευκαλίωνας και η Πύρρα δημιούργησαν το ανθρώπινο γένος με τη ρίψη λίθων, οι οποίοι, όταν έπεφταν στο έδαφος μεταμορφώνονταν σε ανθρώπινες μορφές και ότι η Μέδουσα ήταν γνωστή στη μυθολογία για τις μεταμορφωτικές της δυνάμεις, οι οποίες μετέτρεπαν σε πέτρα όποιον την κοιτούσε. Και οι δύο μύθοι που χρησιμοποιεί ο Albertus προέρχονται από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, αλλά στην περίπτωση του Δευκαλίωνα και της Πύρρας ο συγγραφέας σχετίζει τον μύθο με τη δημιουργία των ορυκτών στο εσωτερικό της γης, ενώ στην περίπτωση της Μέδουσας χρησιμοποιεί τον μύθο, ως μια ισχυρή δύναμη που μεταστοιχείωνει τα ζώα, για να μπορέσει να ερμηνεύσει τον τρόπο δημιουργίας των απολιθωμάτων.

Τον κύκλο των αλχημικών κειμένων με αναφορές στη μυθολογία, πριν από την περίοδο της Αναγέννησης, κλείνει ο **Petrus Bonus** με το έργο του *Pretiosa Margarita Novella* (π. 1330 – 1339). Αποτελεί το πιο σημαντικό έργο, του 14ου αιώνα, που θα γνωρίσει αξιοσημείωτη διάδοση μέχρι τις αρχές του 16ου αιώνα³⁶² και θα αποτελέσει

³⁵⁷ Στο *De mineralibus* ο Albertus διατυπώνει τη θεωρία του για τη φύση και την καταγωγή των ορυκτών και των μετάλλων. Ενσωματώνει όλη την «επιστημονική» παράδοση της Αρχαιότητας και του αραβικού κόσμου (με ιδιαίτερη έμφαση στα τέσσερα στοιχεία και τις αναθυμιάσεις του Αριστοτέλη και στη θεωρία Θείου – Υδραργύρου) και θεωρεί τον Θεό ως τον καθολικό διανοητικό παράγοντα, στον οποίο περιέχονται όλες οι ιδέες των πραγμάτων που έχουν διαμορφωθεί στη φύση.

³⁵⁸ Albertus Magnus, *Book of Minerals*, εισαγωγή – μετάφραση: Dorothy Wyckoff, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1967, σ. 19.

³⁵⁹ Ο. π., σ. 53.

³⁶⁰ Sylvain Matton, “L’interprétation alchimique de la mythologie”, *Dix-Huitième Siècle*, τχ. 27 (1995), σ. 77.

³⁶¹ Το *De mineralibus* δεν είναι ένα αμιγώς αλχημικό κείμενο. Ωστόσο, μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με αλχημικά έργα, δεδομένου ότι η μεταλλογένεση και η δημιουργία των ορυκτών θεωρούνταν ότι είχαν κοινές ρίζες με την αλχημεία και την ορυκτολογία και μεταλλευτική.

³⁶² Chiara Crisciani, “The conception of alchemy as expressed in the *Pretiosa Margarita Novella* of Petrus Bonus of Ferrara”, *Ambix*, τχ. xx (1973), σ. 165 και υποσ. 5. Για την πραγματεία βλ. John Maxson

σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους συγγραφείς. Πρόκειται για μια πραγματεία αλχημείας, στην οποία ο συγγραφέας υπερασπίζεται αυτή την «Τέχνη» και αναλύει τους λόγους για τους οποίους η αλχημεία είναι πραγματική και όχι ψεύτικη, εισάγοντας τη διάκριση μεταξύ πραγματικών αλχημιστών και απατεώνων.³⁶³ Ωστόσο, οι αλχημικές ιδέες του Bonus δεν είναι νέες, γιατί αυτός ουσιαστικά ανακυκλώνει τη γνώση του αρχαιοελληνικού και του αραβικού κόσμου, δηλαδή τα κείμενα που ήταν γνωστά κατά τον 14^ο αιώνα. Αυτό που έχει σημασία για το συγκεκριμένο κείμενο είναι, ότι ο συγγραφέας δείχνει πώς η αλχημεία, που κληρονομήθηκε από προγενέστερες πηγές, μπορεί να αναπτυχθεί και να τύχει επεξεργασίας με διαφορετικό τρόπο. Γι' αυτόν τον λόγο το έργο του έχει χαρακτηριστεί ως μια σχολαστικιστική υπεράσπιση της αλχημείας, τοποθετώντας την μέσα στα πλαίσια της συζήτησης φύσης – τέχνης.³⁶⁴

Όσον αφορά στην παρούσα εργασία, η πραγματεία του Bonus είναι σημαντική για δύο λόγους: πρώτον, χρησιμοποιεί μυθολογικά επεισόδια ως μεταφορές μέσα στο κείμενό του και δεύτερον, δομεί ένα θεωρητικό πλαίσιο. Για να υπερασπιστεί την αλχημεία, ο Bonus ισχυρίζεται ότι η γνώση της μεταστοιχείωσης μπορεί να μαθευτεί σε μικρό χρονικό διάστημα. Ωστόσο, εξηγεί ότι η έρευνα γι' αυτή τη γνώση είναι πολύ δύσκολη, εν μέρει επειδή οι μνημένοι στην αλχημεία χρησιμοποιούν λέξεις όχι μόνο με τη συνήθη έννοιά τους, αλλά και με αλληγορικές, μεταφορικές, αινιγματικές και διαφορούμενες έννοιες.³⁶⁵ Σε αντίθεση με τον Albertus Magnus, ο Bonus χρησιμοποιεί με ξεκάθαρο αλχημικό τρόπο οκτώ ελληνορωμαϊκούς μύθους που προέρχονται από τον Οβίδιο και τον Βιργίλιο. Σε αντίθεση όμως με τους δύο αυτούς Ρωμαίους συγγραφείς, περιορίζει τη χρήση τους στα στενά πλαίσια της μεταφοράς, για να παραλληλίσει συγκεκριμένους μύθους με μια πολύ ισχυρή μεταμορφωτική δύναμη της αλχημείας, τη

Stillman, "Petrus Bonus and Supposed Chemical Forgeries", *The Scientific Monthly*, τχ. 17, αρ. 4 (Οκτ. 1923), σ. 318 – 325· Pietro Bono da Ferrara, *Preziosa Margarita Novella*, επιμέλεια – εισαγωγή – σχολιασμός: Chiara Crisciani, Φλωρεντία: La Nuova Italia Editrice, 1976· Thomas Willard, "The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists", στο Alison Keith – Stephen Rupp (επιμ.), *Metamorphosis: The changing face of Ovid in medieval and Early Modern Europe*, Τορόντο: Centre of Reformation and Renaissance Studies, 2007, σ. 151 – 163.

³⁶³ Για το θέμα αυτό βλ. παρακάτω, κεφ. Baldassarre Peruzzi, *Σατιρική αλληγορία*, σ. 225 – 236.

³⁶⁴ William R. Newman, *Promethean Ambitions*, ό. π., σ. 83.

³⁶⁵ Eric John Holmyard, *Alchemy*, ό. π., σ. 141 – 142.

ζύμωση (*fermentum*)³⁶⁶: την Μέδουσα, τον Πρωτέα, την Αθηνά, τον Αινεία με τον χρυσό κλώνο, τον Φαέθωνα, τον Λαβύρινθο (Θησέας – Μινώταυρος), τη Μήδεια που αναζωογονεί τον Αίσωνα, τον Ιάσωνα και το Χρυσόμαλλο Δέρασ και τον μύθο του Πυράμου και της Θίσβης.³⁶⁷ Κοινός παρονομαστής όλων των προαναφερθέντων

³⁶⁶ Κυριολεκτικά σημαίνει ζύμωση και αφορά τη διαδικασία κατά την οποία μια πολύ ισχυρή μεταμορφωτική δύναμη τελειοποιεί την ύλη. Στο κείμενο του Bonus το *fermentum* είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για να τελεστεί το Αλχημικό Έργο.

³⁶⁷ Petro Bono, *Margarita Pretiosa*, στο *BCC*, τ. 2, ό. π., σ. 42 – 43: “Et hoc est veritas, occultata à poetis in fabula Gorgonis que dicit, quod omnes respicientes se convertebat in lapides. Et haec imago lutea, quae semper durescit in igne, & imago cerea, quae in eodem igne liquescit, quas Vergilius describit in Bucolicis. Et haec est fabula Prothei, qui dicitur Deus Marinus, quem Vergilius describit in 4 Georgicorum, qui si capiatur quando dormit, dat response de omnibus praesentibus, praeteritis & futuris, scil. [sic.] quando capitur, transmutare se in omnes formas extraneas & mirabiles: Ita ut nunc fiat sus horridus, nunc serpens, nunc leo, nunc fluvius qui det terribilem sonum, & sic de aliis, ut te illudat, & eum non cognoseas, & ipsum dimittas: sed quanto magis se transformat, tanto vinculis magis retinetur, quousque revertatur in illam formam, in qua invenisti eum dormientem. Ey Aristeus hoc modo cepit & tenuit ipsum, ut ibi dicitur, & c. Minerva secundu poetas dicitur Dea sapientiae maxime, & armorum & lanificiorum, in cuius pectore celatum est caput Gorgonis, & in ea est omnis mirabilis sapientia, quae contundit & superat omnes alios sapientes, & imperitos in lapides & saxa converit, quae aliter dicitur Tritonia. Gorgones aurem secundum poetas tres fuerunt in extrema Africa circa montem Athlantem: quae omnes dicuntur unum solum oculum habuisse: & nomina eorum sunt Stheno, Euryale, Medusa. Et haec est fabula AEnaeae, quam describit Vergilius in sexto AEneidis, qui ivit cum Sibilla Cumea ad accipiendum ramum aureum infernalem, quem nemo accedens accipere potest viribus aliquibus, fed solum si fata eum vocent, quem pro numero quilibet accipiens, Proserpinae uxori Plutonis praesetare deber, quo ramo ablato, semper immediate virescit alter, & sic potest omnia infernalina videre secreta, ut ibi dicitur: Et haec est fabula Ovidij in Metamorphosi de Phaetonte, qui super radium solis, per foramen domus ingredientem, orationibus coagulatu, ambulavit, & gressus est usq; ad coelum ad Solem patre suum, qui incipit regere currum Solis cu equis suis, qui nimium appropinquans terrae, combussi team, & c. Et hoc est fabula ejusdem de aedificio perplexo, quod dicitur Labyrinthus, in insula Creti, cujus unus est inttoitus, & idem exitus secundum veritatem, multiplex autem secundum falsitatem, in quo Minotaurus morabatur, qui devorabat gentes, in cujus ore massae plurimae de febo, & de cera vissum per Theseum projectae sunt, quae inviscantes dentes eius, & vires dentium obtundentes, per ipsum interfectus est armis. Et hoc est fabula ejusdem illius fenis, volentis rejuvenescere, quem Medea docuit, membra sua omnia anatomia divide, & decoqui in aqua usque ad perfectam decoctionem integer, & non ultra, & tunc membra omnia in suis locis glutinantur, & esset factus juvenis: sed cum cuftos dormiret, in complemento decoctionis integrae, resoluta sunt omnia membra in sumum & non reviviscit, & c. Et hoc est aurum in Ovidio occultatum. Et serpens quem interfecit Jason, cujus dentes seminavit, & homines armatos. Et hoc est fabula de mora, quae cum primitus essent alba, facta sunt nigra & rubea, propter

μύθων είναι η συμπερίληψη της έννοιας της μεταμόρφωσης/μετάπλασης και η έννοια της γνώσης, που δεν είναι προσβάσιμη σε όλους, αλλά σε λίγα, συγκεκριμένα μυθολογικά πρόσωπα. Τα πρόσωπα, δηλαδή, που αναφέρονται στους παραπάνω μύθους διακρίνονται από άλλα, εξαιτίας των ιδιαίτερων ικανοτήτων τους· ο Πρωτέας έχει την ικανότητα να αλλάζει μορφή, η Αθηνά έχει το χάρισμα της υπέρτατης γνώσης (*sapientiae maxime*), η Μέδουσα μετατρέπει σε πέτρα τους ανθρώπους με το βλέμμα της κ.ο.κ.

Σε θεωρητικό επίπεδο, η προσέγγιση του Bonus έχει ως εκκίνηση το *Summa Perfectionis magisterii*³⁶⁸ του Geber, στο οποίο αναφέρεται ότι η αλχημεία είναι ένα *donum dei* (δώρο Θεού), το οποίο προσφέρεται μόνο στους εκλεκτούς Του, για να καταλήξει στην άποψη του Bonus ότι η αλχημεία είναι εν μέρει θείκη και βασίζεται σε μια συγκεκριμένη αποκάλυψη που απονέμεται από τον Θεό στους πραγματικά μνημένους.³⁶⁹ Ο Bonus ισχυρίζεται ότι οι προφήτες ήταν οι αρχαίοι αλχημιστές. Σύμφωνα με αυτή τη λογική προτείνει ότι οι Μωυσής, Δαβίδ, Σολομώντας και ο Ευαγγελιστής Ιωάννης ήταν όλοι τους αλχημιστές³⁷⁰ και αντίστοιχα μεταξύ των ιδρυτών της αλχημείας τοποθετεί τον Αδάμ, τον Ασκληπιό και τον Ενώχ / Ερμή.³⁷¹ Αυτή η θεωρία, που εντάσσεται στο ευρύτερο κλίμα της περιόδου για τις σχέσεις θεολογίας και αλχημείας,³⁷² είναι σημαντική καθώς αποτελεί έναν προπομπό για τη θεωρία της *Prisca theologia* του Marsilio Ficino και του Giovanni Pico della Mirandola, παράδοση που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια. Επιπλέον, μεταξύ των αρχαίων πραγματικών αλχημιστών ο Bonus τοποθετεί τον Οβίδιο και τον Βιργίλιο, οι οποίοι, κατά την άποψή του, έγραφαν για την αλχημεία με το πρόσχημα της μυθολογίας.³⁷³ Αυτή η τελευταία σκέψη θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση μεταξύ των αλχημιστών στον 15ο και 16ο αιώνα και θα αποτελέσει τη βασική γραμμή ερμηνείας

effusionem sanguinis Pyrami, qui amore Tisbae, quam credidit à feris interfectam, framae se interfecit, juxta arborem moriferam. Et breviter, hoc est omnis transformation extranea, & impossibilis, quam fabulatoire ipsi narrant”.

³⁶⁸ Βλ. παραπάνω, σ. 46.

³⁶⁹ Chiara Crisciani, “The conception of alchemy”, ό. π., σ. 167.

³⁷⁰ Petro Bono, *BCC*, ό. π., σ. 34.

³⁷¹ Petro Bono, *BCC*, ό. π., σ. 32.

³⁷² Σχετικά βλ. παρακάτω, σ. 146 – 152.

³⁷³ Petro Bono, *BCC*, ό. π., σ. 52.

αυτών των κειμένων, που, υπό το πρίσμα της αλχημείας, συνιστούν ένα είδος αλληγορίας.

6.β.2. *Prisca theologia, Theologia poetica*

Αυτή η διαφαινόμενη σχέση μυθολογίας – αλχημείας θα διαμορφωθεί με δυναμικό τρόπο κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Εφαλτήριο γι' αυτή τη σχέση αποτέλεσε η αντίληψη της Αναγέννησης, ότι οι πρωτογενείς πηγές που περιέγραφαν κλασικούς μύθους δεν περιέγραφαν μια φανταστική ιστορία, αλλά έκρυβαν μια αλήθεια,³⁷⁴ γεγονός που οφείλεται στην τεράστια ώθηση που έλαβε η μυθολογία από τον 15ο αιώνα και μετά. Σε μία δεύτερη ανάγνωση, όμως, το φιλοσοφικό πλαίσιο για τη σχέση αλχημείας - μυθολογίας θα δοθεί έναν αιώνα νωρίτερα από τον Marsilio Ficino (1433 – 1499) και τον Giovanni Pico della Mirandola (1463 – 1494), οι οποίοι με τις έννοιες της *Prisca Theologia* (αρχαία θεολογία) και της *Theologia Poetica* (ποιητική θεολογία) θα ανοίξουν τον δρόμο για τη συμπερίληψη της μυθολογίας στους κόλπους της αλχημείας με πιο συστηματικό τρόπο, σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες. Φυσικά, το πλαίσιο αυτό δεν δημιουργήθηκε με πυρήνα την αλχημεία, αλλά χρησιμοποιήθηκε από αυτήν ως ένας οδηγός, εξαιτίας των αναλογιών που μπορούσαν να προκύψουν μεταξύ της αλχημείας και της θέσης που είχε η Αρχαιότητα στη φιλοσοφική σκέψη του 15ου και 16ου αιώνα.

Η Αναγέννηση διαποτίστηκε με την ιδέα πως όσο πιο απομακρυσμένη χρονικά είναι οποιαδήποτε μορφή γνώσης, τόσο πιο ιερή και αγνή είναι, και άρα πιο κοντά στη δημιουργία του κόσμου και τις αλήθειες της. Η πεποίθηση ότι η Αίγυπτος ήταν το αρχαίο λίκνο όλης της γνώσης, συνδυαστικά με το γεγονός ότι οι Έλληνες φιλόσοφοι την είχαν επισκεφθεί και είχαν ομιλήσει με τους Αιγύπτιους ιερείς, καθιστούσε αυτόματα την αιγυπτιακή γνώση ιερή, παρότι πολλές φορές οδηγούσε σε λάθος

³⁷⁴ Βλ. σχετικά κεφ. 5, «Επιβιώσεις της κλασικής μυθολογίας στην Αναγέννηση και τον Μανιερισμό», σ. 112 – 135.

συμπεράσματα, όπως στην εσφαλμένη κατανόηση των ιερογλυφικών του 15ου αιώνα, που ήδη εξετάσαμε σε αυτή την εργασία.³⁷⁵

Η έννοια της *Prisca theologia* ή *Prisca sapientia* διαμορφώθηκε από τους φιλοσόφους της Όψιμης Αρχαιότητας (Ιάμβλιχος, Πρόκλος κ. ά.) και από τους Πατέρες της Εκκλησίας, κυρίως από τον Άγιο Αυγουστίνο και τον Λακτάντιο, σύμφωνα με τους οποίους οι πιο αρχαίοι φιλόσοφοι και θεολόγοι (Ερμής Τρισμέγιστος, Δημόκριτος, Πλάτωνας κτλ.), παρότι ήταν παγανιστές, γνώρισαν στην Αίγυπτο μέρη της διδασκαλίας του Μωυσή, του πιο αρχαίου θεολόγου.³⁷⁶ Κωδικοποιητής αυτής της θεωρίας στον 15^ο αιώνα είναι ο Marsilio Ficino, επικεφαλής της Πλατωνικής Ακαδημίας στη Φλωρεντία, ο οποίος πίστευε ότι ο Ερμής Τρισμέγιστος³⁷⁷ ήταν σύγχρονος του Μωυσή και ότι είχε ιδρύσει μια παράδοση ανθρώπινης σοφίας, που υπήρχε παράλληλα με τη θεϊκή αποκάλυψη των Γραφών και οδήγησε στα διδάγματα του Πλάτωνα και των συνεχιστών του.³⁷⁸ Στον πρόλογο του *Pimander*³⁷⁹ ο Ficino δίνει τη δική του γενεαλογία της σοφίας, επηρεασμένος από τον Αυγουστίνο και τον

³⁷⁵ Βλ. σχετικά παραπάνω, σ. 126 κ. ε.

³⁷⁶ Για τη διαμόρφωση της *Prisca theologia* μέχρι τον 16^ο αιώνα βλ. κυρίως Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul, 1964· Daniel Pickering Walker, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1972· Charles B. Schmitt, *Prisca Theologia e Philosophia perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna*, Φλωρεντία: Olshki, 1970· Martin Mulson, «Ambiguities of the Prisca Sapientia in Late Renaissance Humanism», *Journal of the History of Ideas*, τχ. 65, αρ. 1 (Ιαν. 2004), σ. 1 – 13.

³⁷⁷ Παραδοσιακά, η καταγωγή του Ερμή Τρισμέγιστου σχετίζεται με τον Αιγύπτιο θεό Theuth, αντιγραφέα των θεών και θεότητα γνώσης, τον οποίο οι Έλληνες ταύτισαν με τον Ερμή και κάποιες φορές του δόθηκε το επίθετο «Τρισμέγιστος». Οι Λατίνοι στη συνέχεια, ταύτισαν τον Ερμή ή Mercurius με τον Theuth. Ο Κικέρωνας στο *De natura deorum* εξηγεί ότι υπήρξαν πέντε πρόσωπα με το όνομα Ερμής. Ο πέμπτος από αυτούς ήταν ο σφαγέας του Άργους, ο οποίος τράπηκε σε φυγή στην Αίγυπτο μετά την πράξη του. Εκεί έδωσε στους Αιγύπτιους τα γράμματα και τους νόμους και πήρε το αιγυπτιακό όνομα Theuth ή Thoth. Για την εξαντλητική παρουσίαση της ιστορίας του Ερμή Τρισμέγιστου βλ. την κλασική μελέτη του André Jean Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, τ. I – IV, Παρίσι: J. Gabalda, 1944 – 54.

³⁷⁸ Brian P. Copenhaver, *Magic*, στο Katharine Park, Lorraine Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3: *Early Modern Science*, Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2006, σ. 522.

³⁷⁹ Η πρώτη από τις πραγματείες που περιέχονται στο *Corpus Hermeticum*. Θέμα του *Pimander* είναι η εξήγηση της δημιουργίας του κόσμου.

Λακτάντιο, η οποία έχει ως απαρχή τον Ερμή Τρισμέγιστο, συνεχίζει με τον Ορφέα, τον Αγλαόφημο, τον Πυθαγόρα και τον Φιλόλαο για να καταλήξει στον Πλάτωνα:

«Τον καιρό που γεννήθηκε ο Μωυσής, διέπρεπε ο αστρονόμος Άτλας, αδελφός του φυσικού φιλοσόφου Προμηθέα και παππούς από μητέρα του γηραιότερου Ερμή, του οποίου εγγονός ήταν ο Ερμής Τρισμέγιστος... Τον έλεγαν Τρισμέγιστο ή τρεις φορές – μεγαλύτερο γιατί ήταν ο μεγαλύτερος φιλόσοφος και ο μεγαλύτερος ιερέας και ο μεγαλύτερος βασιλιάς... [...]Μεταξύ των φιλοσόφων πρώτος αυτός στράφηκε από τα φυσικά και τα μαθηματικά θέματα στην ενατένιση των θεϊκών πραγμάτων και ήταν ο πρώτος που μίλησε με πολύ μεγάλη σοφία για τη Μεγαλειότητα του Θεού, το τάγμα των δαιμόνων και τις μεταμορφώσεις των ψυχών. Έτσι, ονομάστηκε πρώτος συγγραφέας της θεολογίας και τον διαδέχτηκε ο Ορφέας, λαμβάνοντας τη δεύτερη θέση στην αρχαία θεολογία. Μετά τον Αγλαόφημο, ακολούθησε ο Πυθαγόρας στη θεολογική διαδοχή, έχοντας μνηθεί στην τελετουργία του Ορφέα και τον ακολούθησε ο Φιλόλαος, δάσκαλος του θεϊκού μας Πλάτωνα. Με αυτόν τον τρόπο, από μια έξοχη σειρά έξι θεολόγων αναδύθηκε ένα μοναδικό σύστημα αρχαίας θεολογίας, αρμονικό σε κάθε μέρος του, του οποίου οι ρίζες βρίσκονται στον Ερμή και φτάνει την απόλυτη τελειότητα με τον θεϊκό Πλάτωνα. Ο Ερμής έγραψε πολλά βιβλία σχετικά με τη γνώση της θεότητας... μιλώντας συχνά όχι μόνο ως φιλόσοφος, αλλά και ως προφήτης... Προέβλεψε την καταστροφή της παλιάς θρησκείας, την άνοδο της νέας πίστης, την Έλευση του Χριστού, την Κρίση, την Ανάσταση της φυλής των ανθρώπων, τη δόξα των ευλογημένων και τα μαρτύρια των κολασμένων».³⁸⁰

Χωρίς να εισέλθουμε σε περαιτέρω ανάλυση της θεωρίας του Ficino, αυτό που έχει σημασία για την παρούσα εργασία είναι η αντίληψη ότι υπάρχει μια αρχαία πηγή σοφίας, μια αναζήτηση στο απώτερο παρελθόν, η οποία διαμορφώνεται με τον συγκρητισμό μεταξύ φιλοσοφίας, θρησκείας και μυθολογίας («Τον καιρό που γεννήθηκε ο Μωυσής, διέπρεπε ο αστρονόμος Άτλας, αδελφός του φυσικού φιλοσόφου Προμηθέα και παππούς από μητέρα του γηραιότερου Ερμή, του οποίου εγγονός ήταν ο Ερμής Τρισμέγιστος...») και η επικέντρωση στο πρόσωπο του μυθικού, για εμάς, Ερμή Τρισμέγιστου ως φιλοσόφου και προφήτη.

³⁸⁰ Brian P. Copenhaver, *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation with notes and introduction*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2000, σ. xlvi. Λίγο αργότερα, στη *Theologia platonica*, ο Ficino θα αντικαταστήσει στην αλυσίδα των φιλοσόφων τη μορφή του Ερμή Τρισμέγιστου με αυτή του Ζωροάστρη.

Η θέση που είχε λάβει ο Ερμής Τρισμέγιστος,³⁸¹ και κατ' επέκταση η έννοια της *Prisca theologia*, στην Αναγέννηση αποτυπώνεται σε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: Το 1460 έφτασε στη Φλωρεντία από τη Μακεδονία ένα ελληνικό χειρόγραφο του *Corpus Hermeticum* για λογαριασμό του Cosimo de' Medici. Παρότι την ίδια περίοδο στη Φλωρεντία είχαν συγκεντρωθεί χειρόγραφα των έργων του Πλάτωνα προς μετάφραση, το χειρόγραφο του *Corpus Hermeticum*³⁸² θεωρήθηκε τόσο σημαντικό, που οδήγησε τον Cosimo να ζητήσει από τον Marsilio Ficino τη μετάφραση αυτού του κειμένου (η οποία ολοκληρώθηκε το 1463), πριν από τη μετάφραση των έργων του Έλληνα φιλοσόφου.

Αυτό που σε εμάς φαίνεται προβληματικό, δηλαδή η υπεροχή του Ερμή Τρισμέγιστου έναντι του Πλάτωνα, έχει μια πολύ συγκεκριμένη εξήγηση, κομβική για τη σκέψη της Αναγέννησης. Για τον κόσμο του Cosimo και του Ficino, οι οποίοι ακολουθούσαν τα διδάγματα των Πατέρων της Εκκλησίας, ο Ερμής Τρισμέγιστος ήταν μια πραγματική μορφή, κατά πολύ προγενέστερη του Πλάτωνα. Για την Αναγέννηση ο Ερμής Τρισμέγιστος ήταν ένα υπαρκτό πρόσωπο, ένας Αιγύπτιος ιερέας που είχε ζήσει στην πιο απομακρυσμένη Αρχαιότητα και είχε γράψει τα ερμητικά κείμενα. Αυτό είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά λάθη της Αναγέννησης, καθώς ο Ερμής Τρισμέγιστος δεν ήταν ένα υπαρκτό πρόσωπο και τα κείμενα του, τα οποία ο 15^{ος} αιώνας τα χρονολογούσε στην απώτερη Αρχαιότητα, στην πραγματικότητα γράφτηκαν μεταξύ 2^{ου} και 3^{ου} μ. Χ. αιώνα.³⁸³ Η δυναμική που ανέπτυξε το πρόσωπο του Ερμή Τρισμέγιστου αποτυπώθηκε στην τέχνη της περιόδου, η οποία αποτύπωσε τη μορφή αυτή, τις αμέσως επόμενες δεκαετίες μετά τη μετάφραση του Ficino. Μεταξύ των πλέον γνωστών παραδειγμάτων συμπεριλαμβάνεται η απεικόνιση του Ερμή Τρισμέγιστου (εικ. 50) στο *Florentine Picture Chronicle* (π.1460 - 1470) από τον Baccio Baldini, η απεικόνισή του, ως σύγχρονος του Μωυσή (εικ. 51) στον Καθεδρικό ναό της Σιένα το 1486 και ξανά η απόδοσή του ως νεαρού άνδρα μαζί με τον Μωυσή και την Ίσιδα (εικ. 52) σε νωπογραφία του Pinturicchio μεταξύ 1492- 94 στο Βατικανό (Appartamento Borgia). Ακραίο, αλλά εξαιρετικό παράδειγμα, της επίδρασης του Ερμή

³⁸¹ Για τον Ερμή Τρισμέγιστο και τον ρόλο του Ερμητισμού στην Αναγέννηση βλ. Frances Yates, *Giordano Bruno*, ό. π., 1964· Florian Ebeling, *The secret history of Hermes Trismegistus: hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ίθακα: Cornell University Press, 2007, σ. 59 – 90.

³⁸² Το *Corpus Hermeticum* ήταν γνωστό από δευτερογενείς πηγές, αλλά θεωρούνταν χαμένο από τον 5ο αιώνα.

³⁸³ Frances Yates, *Giordano Bruno*, ό. π., σ. 2.

Τρισμέγιστου στην τέχνη είναι η *Αλληγορία της Ευγλωτίας* (εικ. 53) που φιλοτέχνησε ο A. Dürer το 1514, σε ένα σχέδιο υψηλού συγκρητισμού, κεντρικό πρόσωπο του οποίου είναι η μυθολογική μορφή του Ερμή, ο οποίος λαμβάνει, μεταξύ άλλων, το επίθετο Τρισμέγιστος.

Πέρα όμως, από τον ρόλο που έπαιξε ο Ερμής στη φιλοσοφία του Ficino και στον Ουμανισμό της Φλωρεντίας, ο Ερμής Τρισμέγιστος θεωρούνταν ο φιλοσοφικός συγγραφέας στον οποίο αναφέρονταν οι αλχημιστές, όταν άρχισαν να ανιχνεύουν την καταγωγή τη σοφίας τους,³⁸⁴ ήδη από την αραβική *Tabula Smaragdina*³⁸⁵ και το μεσαιωνικό *De compositione alchemicae*, όπου ο Ερμής Τρισμέγιστος κατονομάζεται ως ο ιδρυτής της αλχημείας.³⁸⁶ Όπως παρατηρεί η Pereira, ο Ερμής των αλχημιστών «ήταν ο «εφευρέτης» όλων των επιστημών και των τεχνών, όμως στην προφιλοσοφική, μυθική σκέψη αναπαριστούσε επίσης την ενότητα του Όλου και αυτό το συμβολικό χαρακτηριστικό υπόκειται βαθύτατα τόσο στις τεχνικές όσο και στις θεωρητικές ερμητικές πραγματείες. Η γοητεία που άσκησε ο Ερμής στους αλχημιστές, καθώς και στους φιλοσόφους της Αναγέννησης, είχε τις ρίζες της στην ύπαρξη του ως ισχυρού συμβόλου της ενότητας του θεϊκού, του ανθρώπινου και του φυσικού κόσμου. Είναι αυτή η ενότητα που κάνει την ανθρώπινη δραστηριότητα ικανή να διαπεράσει τα μυστικά επίπεδα όλων των φυσικών δυναμικών και να την οδηγήσει στον υψηλότερο στόχο που μπορεί να συλλάβει το ανθρώπινο μυαλό: την αποκατάσταση της ύλης στην αρχέγονη τελειότητά της».³⁸⁷

Με τέτοιους τρόπους, η μορφή του Ερμή Τρισμέγιστου άρχισε να γράφει μια νέα ιστορία στον 15ο αιώνα. Αυτή η εκ νέου, ανακάλυψη της μορφή, που οι αλχημιστές θεωρούσαν ήδη «γενάρχη» τους, άρχισε να λαμβάνει μεγαλύτερη σημασία από τους εξω - αλχημικούς κύκλους, που τον θεωρούσαν φορέα αρχαίας γνώσης και σοφίας. Αυτό το γεγονός βοήθησε τους αλχημιστές αφενός να αναζητήσουν και να

³⁸⁴ Michela Pereira, “Alchemy and Hermeticism: An Introduction to This Issue”, ό. π., σ. 116· Antonio Clericuzio, “The White Bread of Chemistry. Alchemy, Paracelsianism and the “Prisca Sapiencia””, *Bruniana & Campanelliana*, τχ. 14, αρ. 1 (2008), σ. 107 – 109.

³⁸⁵ Βλ. σχετικά παραπάνω, σ. 39 – 41.

³⁸⁶ Όπως προαναφέρθηκε, με το κείμενο αυτό εισάγεται η αλχημεία στη Δύση και ο ερμητικός μύθος, σύμφωνα με τον οποίο, μετά τον Κατακλυσμό, ο Ερμής Τρισμέγιστος ήταν ο πρώτος που δίδαξε τις ελευθέριες και μηχανικές τέχνες, την αστρολογία και την αλχημεία. Βλ. παραπάνω, σ. 43 και *BCC*, τ. 1, σ. 509.

³⁸⁷ Michela Pereira, “Alchemy and Hermeticism”, ό. π., σ. 119.

δημιουργήσουν μια δική τους γενεαλογία, η οποία θα περιλάβει και τις δικές της αυθεντίες, αφετέρου στο να προσπαθήσουν να βρουν αλχημικά νοήματα και σε άλλες μορφές αρχαίας γνώσης, όπως η μυθολογία, η οποία για την Αναγέννηση δεν ήταν ένα σώμα φανταστικών ιστοριών, αλλά ιστορίες που έκρυβαν αλήθειες. Επιπλέον, η συμπερίληψη του Ερμή Τρισμέγιστου, ως πραγματικού προσώπου, σε αυτή την ευρύτερη συζήτηση περί αρχαίας σοφίας από τους εξω – αλχημικούς κύκλους έδωσε ένα είδος νομιμότητας στους αλχημιστές να υπερασπίζονται την τέχνη τους ως κάτι το αληθινό και όχι ως αποκύημα της φαντασίας τους.

Επικουρικά προς τα παραπάνω και μέσα στα πλαίσια της ιδέας της αρχαίας σοφίας, κινείται η σκέψη του Giovanni Pico della Mirandola (1463 – 1494), ο οποίος διαμόρφωσε την έννοια της *Theologia Poetica* (ποιητική θεολογία) στο έργο του.³⁸⁸ Σύμφωνα με τον Pico, οι παγανιστικές θρησκείες είχαν κρύψει τις υπέρτατες αποκαλύψεις τους σε μύθους και ιστορίες, που είχαν σχεδιαστεί για να μην γίνονται κατανοητές από το πλήθος και έτσι προστάτευαν τα θεϊκά μυστικά τους από τη βεβήλωση. Έτσι, μια φιλοσοφική και θρησκευτική αλήθεια μπορούσε να ανακαλυφθεί μόνο μέσω της αλληγορικής ερμηνείας της παγανιστικής ποίησης και μυθολογίας:

«Όμως ο Ορφέας περιέβαλε τα μυστήρια της διδασκαλίας του (όπως συνήθιζαν οι παλιοί θεολόγοι) με το κάλυμμα του μύθου και τα έκρυψε κάτω από ένα ποιητικό πέπλο τόσο καλά, ώστε όταν διαβάσει κανείς τους ύμνους του, να φαντάζεται ότι δεν κρύβουν κάτι άλλο από κοινά παραμύθια και ανοησίες»³⁸⁹

Εδώ, το γνωστό λογοτεχνικό σχήμα της κάλυψης του νοήματος μιας ιστορίας με τη βοήθεια ενός «πέπλου», χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι τα κρυμμένα νοήματα, αν και φαινομενικά ορατά από όλους (η λογική του κρύβω κάτι σε κοινή θέα), μπορούν να ερμηνευθούν μόνο από αυτούς που έχουν τη γνώση και την κατάλληλη προπαίδεια για να τα αναγνωρίσουν. Εισάγει έτσι μια μυστικιστική χροιά στη χρήση των μύθων, που κλείνει το μάτι στους υπερασπιστές της αλχημείας αναφέροντας:

³⁸⁸ Ο Giovanni Pico della Mirandola σκόπευε να γράψει ένα βιβλίο με τον τίτλο *Poetica Theologia* το οποίο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη έννοια εντοπίζεται σε πολλά από τα υπόλοιπα γραπτά του (*Heptaplus, Oratio de hominis dignitate, Apologia, commento sopra una canzone d' amore*). Για την ποιητική θεολογία βλ. Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Λονδίνο: Faber, 1968, σ. 17 – 25.

³⁸⁹ Giovanni Pico della Mirandola, *Λόγος περί της αξιοπρέπειας του ανθρώπου*, μετάφραση: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αθήνα: Άγρα, 2014, σ. 141 – 143.

«Ήταν η άποψη των αρχαίων θεολόγων ότι τα θεϊκά πράγματα και τα απόκρυφα Μυστήρια δεν πρέπει να αποκαλύπτονται βιαστικά... Γι' αυτόν τον λόγο οι Αιγύπτιοι είχαν γλυπτές Σφίγγες σε όλους τους ναούς τους, για να δείξουν ότι η θεϊκή γνώση [...] πρέπει να καλυφθεί με αινιγματικά πέπλα και ποιητική συγκάλυψη».³⁹⁰

6.β.3. Αλχημικά κείμενα και μυθολογία: Η αλληγορία στον 16ο αιώνα

Μέσα σε ένα τέτοιο θεωρητικό πλαίσιο θεωρούμε πως άρχισε η αλχημεία να εμφανίζεται, με πιο συστηματοποιημένο τρόπο, ως ένα ιδιαίτερο είδος αλληγορίας, βάσει της ευρύτερης κατηγοριοποίησης των μύθων που κάνει ο Seznec,³⁹¹ απαλλαγμένη από τα ηθικοπλαστικά νοήματα. Αυτό το είδος ερμηνείας αρχίζει να θεμελιώνεται από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες του 16ου αιώνα, με δύο σημαντικά κείμενα, που εισάγουν τη λογική του πέπλου και κινούνται σε μια αμιγώς αλληγορική γλώσσα: το *Vellus aureum* (1505) και η *Chrysopoeia* (1515).³⁹² Και τα δύο έργα είναι γραμμένα στα λατινικά και προέρχονται από το χέρι του **Giovanni Aurelio Augurello** (1456 - 1524), προστατευόμενου του Bernardo Bembo, ουμανιστή σε σημαντικούς κύκλους της Βενετίας. Ο Augurello βρισκόταν μέσα στη σφαίρα επιρροής των θεωριών του M. Ficino,³⁹³ ο οποίος με τα κείμενά του επηρέασε σύγχρονους και μεταγενέστερους συγγραφείς, που ήθελαν να συσχετίσουν τη μυθολογία με την αλχημεία. Βασικό χαρακτηριστικό των έργων του Augurello είναι ότι για πρώτη φορά χρησιμοποιούν τον μύθο μέσα σε ένα καθαρά λογοτεχνικό-αλχημικό περιβάλλον, σε αντίθεση με τους προηγούμενους αιώνες.

Στο πρώτο κείμενο του Augurello, το *Vellus aureum* (1505), ο συγγραφέας εισάγει τον αναγνώστη σε ένα όραμα, που έχει ως βασικό του θέμα την περιπλάνηση

³⁹⁰ Edgar Wind, *Pagan mysteries*, ό. π., σ. 17.

³⁹¹ Βλ. παραπάνω, σ. 115 – 116.

³⁹² Και για τα δύο έργα χρησιμοποιήσαμε την έκδοση της BCC, τ. 2, ό. π., σ. 371 – 387: “*Subsectio VII. Ioannis Aurelii Augurelli P. Ariminensis chrysopoeia, & vellus aureum, seu chrysopoeia maior et minor, ad Leonem X. pontificem maximum, cum Natanis Albinei, D. M. carmine aureo*”.

³⁹³ Peter R. Forshaw, “Marsilio Ficino and the chemical art”, ό. π., σ. 252.

του ήρωα και την εύρεση του Χρυσόμαλλου Δέρατος,³⁹⁴ για να καταλήξει με αυτό στην κατοχή του και να *επιστρέψει στην πατρογονική του γη, ως ένας άλλος Ιάσοντας (in patriam rediens, sit alter Jason)*.³⁹⁵ Παρότι το κείμενο δεν διέπεται από πλήθος μυθολογικών αναφορών, αυτό που έχει σημασία είναι ότι ο συγγραφέας δουλεύει έναν μύθο, που χρησιμοποιείται ήδη από την περίοδο του Βυζαντίου ως αλχημική μεταφορά ή ως αλχημικό μοτίβο, για να περιγράψει με αλληγορικό τρόπο (μέσα σε ένα όραμα) τη διαδικασία μεταστοιχείωσης που ακολουθεί στο εργαστήριο ένας αλχημιστής.³⁹⁶ Επιπλέον, στην εισαγωγή του ποιήματος και για να γίνει κατανοητό το περιεχόμενο του έργου, ο Augurello προτρέπει τον αναγνώστη να *αφαιρέσει τον πέπλο, που συχνά εμποδίζει τα μάτια να δουν την αλήθεια*,³⁹⁷ κάνοντας έτσι μια σαφή αναφορά στον ποιητικό πέπλο, που κρύβει τις αλήθειες του κόσμου, γυρίζοντάς μας έτσι στο θεωρητικό πλαίσιο που έχουμε ήδη αναφέρει.

Κοντά στο θέμα του *Vellus aureum* κινούνται χωρία του *De auro libri tres* (Βενετία 1586)³⁹⁸, αποδιδόμενου στον **Gianfrancesco Pico della Mirandola** (1469 – 1533), ανιψιό του Giovanni. Εδώ, ο συγγραφέας μιλώντας για την αλχημεία αναφέρει ότι συνέκρινε τους Λατίνους και τους Έλληνες συγγραφείς και συμβουλευτήκε ένα κείμενο του Μιχαήλ Ψελλού για να δει τί κρυβόταν *κάτω από τους πέπλους των μύθων και τα σύννεφα των αινιγμάτων*,³⁹⁹ για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο Ιάσοντας έπλευσε στην Κολχίδα, όχι για να αρπάξει το χρυσόμαλλο δέρας, αλλά μια περγαμινή από μεμβράνη κριαριού στην οποία περιγραφόταν η διαδικασία δημιουργίας χρυσού,

³⁹⁴ Στο ποίημα ο ήρωας μετά από μια μακρά περιπλάνηση, συναντά ένα κριάρι, το οποίο, αφού το θρέψει, αρχίζουν να αλλάζουν τα χρώματα της προβιάς του, για να καταλήξει σε χρυσή. Η περιπλάνηση του ήρωα μέχρι να βρει το πρόβατο, η προσοχή και η φροντίδα που του δείχνει, καθώς και η μετατροπή των χρωμάτων της προβιάς του, υποδηλώνουν τα στάδια της αλχημικής διαδικασίας.

³⁹⁵ *BCC, ό. π., σ. 387.*

³⁹⁶ Σύμφωνα με τον Zweder Von Martels το ποίημα αποτελεί μια αλληγορία της γνώσης και της σοφίας του Θεού, ενώ το μακρύ ταξίδι του ήρωα μέχρι να βρει το Χρυσόμαλλο Δέρας υποδηλώνει την κάθαρση της ψυχής μετά από μια περίοδο διαλογισμού. Ο διαλογισμός εδώ συνδέεται από τον Martels με τη *vita contemplativa* και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με τη διαδικασία της απομόνωσης που θα πρέπει να επιλέξει ο αλχημιστής για να επιτελέσει το Μεγάλο Έργο. Βλ. Zweder Von Martels, “The Allegorical Meaning of the Chrysopoeia of Ioannes Aurelius Augurellus”, στο Rhoda Schnur (επιμ.), *Acta Conventus Neo – Latini Hafniensis*, Αριζόνα: Arizona State University 1997, σ. 983.

³⁹⁷ *BCC, ό. π., σ. 386.*

³⁹⁸ Γράφεται το 1527.

³⁹⁹ *TC, τ. II, 1602, σ. 371.*

δεδομένο που επαναλαμβάνει την ερμηνεία του Σουίδα. Ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτή την ιστορία είναι η μαρτυρία του μυθογράφου Lilio Gregorio Giraldi,⁴⁰⁰ ο οποίος αναφέρει ότι μετά τη Λεηλασία της Ρώμης (1527) βρήκε καταφύγιο στο κάστρο του Mirandola. Εκεί, έχοντας φέρει μαζί του ένα χειρόγραφο του Μ. Ψελλού, ο Giraldi διάβασε τα *Αργοναυτικά* μαζί με τον Mirandola, ο οποίος είχε μια αλχημική ματιά.⁴⁰¹ Σημασία σε αυτή την πληροφορία έχει το γεγονός ότι ο Giraldi, που αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς μυθογράφους του 16ου αιώνα, φαίνεται να αναγνωρίζει τον αλχημικό τρόπο ερμηνείας των κειμένων, ασχέτως αν ο ίδιος τον χρησιμοποιεί ή όχι στα δικά του κείμενα.

Η χρήση των μύθων αρχίζει να ξεφεύγει από τις επαναλήψεις των προηγούμενων αιώνων και να ακολουθεί μια πιο αυτόνομη και δημιουργική πορεία με το δεύτερο και πιο σημαντικό έργο του Augurello, τη *Chrysopoeia* (1515). Δυσνόητη ως προς το περιεχόμενό της και μη μελετημένη σε βάθος,⁴⁰² η *Chrysopoeia* είναι ένα μεγάλο σε έκταση ποίημα, αφιερωμένο στον Πάπα Leo X. Το ποίημα χωρίζεται σε τρία βιβλία,⁴⁰³ μιμείται τα *Γεωργικά* του Βιργιλίου και έχει ως θέμα του την άψυχη ύλη στο εσωτερικό της γης. Το θέμα του ενδιαφέρει αφενός τους αλχημιστές, καθώς κεντρικός στόχος του έργου τους ήταν να κατανοήσουν τις διαδικασίες της φύσης, ώστε να τη μιμηθούν, αφετέρου όσους ασχολούνται με τη μεταλλουργία, η οποία αρχίζει να διαμορφώνει το θεωρητικό της υπόβαθρο αυτή την περίοδο και μοιράζεται με την αλχημεία τις θεωρίες περί μεταλλογένεσης.

Αυτό που έχει σημασία στην περίπτωση του Augurello είναι ότι προσπαθεί να δημιουργήσει μια «επιστημονική» ποίηση, μιμούμενος τη λατινική διδακτική ποίηση, και για να το καταφέρει αυτό, στηρίζεται ουσιαστικά επάνω σε αυθεντίες, όπως ο

⁴⁰⁰ Για τον Giraldi και το μυθολογικό του έργο βλ. παραπάνω, σ. 123 – 124.

⁴⁰¹ Francois Secret, “Gianfrancesco Pico della Mirandola, Lilio Gregorio Giraldi et l’alchimie”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, τχ. 38, αρ. 1 (1976), σ. 93 – 110.

⁴⁰² Κύριος μελετητής του έργου του Augurello είναι ο Zweder Von Martels, ο οποίος έχει ασχοληθεί κυρίως με την περίπτωση της *Chrysopoeia* σε επίπεδο άρθρων. Η μη ύπαρξη μετάφρασης ολόκληρου του κειμένου από τα λατινικά σε σύγχρονη γλώσσα μέχρι και σήμερα δημιουργεί όμως, διάφορα προβλήματα στη συνολική μελέτη του έργου, καθώς ο Von Martels αναλύει μέρη του έργου που αφορούν το δικό του επιστημονικό πεδίο και όχι το σύνολο του έργου.

⁴⁰³ Για τη θεματολογία του κειμένου βλ. Yasmin Haskell – V. Haskell, “Round and round we go: The Alchemical Opus Circulatorium of Giovanni Aurelio Augurello”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, τχ. 59, αρ. 3 (1997), σ. 586 – 588.

Βιργίλιος.⁴⁰⁴ Για να ερμηνεύσει, δηλαδή, το θέμα που τον απασχολεί χρησιμοποιεί ό,τι μπορεί να του προσφέρει ο ήδη γνωστός του κόσμος και τα προσαρμόζει στο θέμα του, αντί να φτιάξει εξ αρχής έναν καινούργιο κόσμο. Στην προσπάθεια αυτή εμπλέκει μυθολογικές μορφές για να εξηγήσει διάφορες αλχημικές διαδικασίες,⁴⁰⁵ και εισάγει στο αλχημικό πεδίο την έννοια του *spiritus mundi* του Ficino,⁴⁰⁶ το οποίο εξομοιώνει με το ελιξήριο και την αλχημική πεμπτουσία, επηρεάζοντας έτσι τους αλχημιστές για τους επόμενους δύο αιώνες.

Το κείμενο του Augurello θεωρείται ότι άσκησε εξαιρετική επίδραση στους συγχρόνους του. Το πιο γνωστό παράδειγμα αποτελεί το ποίημα *De la transmutatione de metalli* (π. 1555) του **Antonio Allegretti**, αφιερωμένο στον Cosimo I de' Medici και θεωρείται ως μια εκδοχή της *Chrysopoeia*, γραμμένη στα ιταλικά,⁴⁰⁷ κείμενο που θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια στην ανάλυση ενός εικαστικού έργου.⁴⁰⁸ Εδώ, ο συγγραφέας αντιγράφει φράσεις και θέματα από την *Chrysopoeia*, δίνει έμφαση στο πνεύμα που ζει στην ύλη και στις αλληγορίες που παρέχει η μυθολογία, όπως στην περίπτωση της Αθηνάς ή του Προμηθέα, αλλά και στην επίκληση θεοτήτων, όπως ο Ερμής, για να εξυπηρετήσει το περιεχόμενο του κειμένου του. Η προσπάθεια συμπόρευσης αλχημείας και μυθολογίας από πλευράς Allegretti δηλώνεται εξ αρχής στο πρώτους μόλις στίχους του ποιήματός του:

⁴⁰⁴ Didier Kahn, “Alchemical Poetry in Medieval and Early Modern Europe: A Preliminary Survey and Synthesis Part I – Preliminary Survey”, *Ambix*, τχ. 57, αρ. 3 (Νοέμβριος 2010), σ. 254.

⁴⁰⁵ Ενδεικτικά αναφέρει στο 3ο βιβλίο, στ. 445 - 50: «(ή γιατί) να αναλογεί στον Προμηθέα να υποφέρει από τα όρνια και τον βράχο του Καυκάσου; Και να αξιώνεται να τιμωρείται ταυτόχρονα και με τις δύο αυτές ποινές αυτός, ο οποίος από ανοησία έφερε στο φως αυτήν την τέχνη του χρυσού (ενν. την αλχημεία)». Ευχαριστώ την κα Στέλλα Μουστάκη για τη μετάφραση των παραθεμάτων της *Chrysopoeia*.

⁴⁰⁶ Didier Kahn, “Alchemical Poetry, Part I”, ό. π., σ. 259.

⁴⁰⁷ Antonio Allegretti, *De la transmutatione de metalli. Poema del XVI secolo*, εισαγωγή – επιμέλεια: Mino Gabriele (εισαγ. – επιμ.), Ρώμη: Edizioni Mediterranee, 1988, σ. 19.

⁴⁰⁸ Αναφέρομαι στο έργο του Francesco Morandini, *Ο Προμηθέας και η Φύση*, βλ. αναλυτικά παρακάτω, σ. 275 – 293.

Την τέχνη που ο κόσμος πολύ επιθυμεί και πολύ
την ψάχνει κάθε ώρα και τη βρίσκει πάντα
σε διάφορες μορφές και σκοτεινά λεγόμενα
κρυμμένα από τους αρχαίους και τους συγχρόνους,
που μέχρι στιγμής την έχουν εξασκήσει και γράψει.
Την τέχνη που στους θεράποντές της υπόσχεται,
αν απευθείας ακολουθήσουν τα σημάδια
της Φύσης, χρυσό πολύ και άργυρο.⁴⁰⁹

Σε αντίθεση, πλέον, με τους προηγούμενους αιώνες, ο Allegretti πραγματεύεται όσα κρύβονται από τους αρχαίους στα γραπτά τους, όμως εντάσσει σε αυτή τη λογική και τους σύγχρονους συγγραφείς, οι οποίοι, επηρεασμένοι από τους αρχαίους, μπορούν να κρύψουν κρυφά νοήματα στα έργα τους. Αυτό το πράττει ο Augurelli με τα έργα του, το πράττει και ο Allegretti, ο οποίος το δηλώνει στους αρχικούς στίχους του μακροσκελούς ποιήματός του. Η προτροπή για αναζήτηση αλχημικών νοημάτων σε έργα κλασικών συγγραφέων της Αρχαιότητας που είχε δοθεί από τον Petrus Bonus στον 14ο αιώνα και από το θεωρητικό πλαίσιο της *prisca theologia* στον 15ο, συνεχίζεται στον 16ο αιώνα. Πέρα όμως, από τους ήδη καταγεγραμμένους μύθους οι συγγραφείς αυτού του αιώνα δεν επαναλαμβάνουν απλώς τους ήδη γνωστούς μύθους, αλλά εμπλουτίζουν τις σχέσεις αλχημείας – μυθολογίας με νέα μυθολογικά πρόσωπα ή επεισόδια, π.χ. ο John Baptist von Helmont πίστευε πως η Glaura, μια νύμφη που αναφέρεται στη *Chrysopoeia* του Augurello, ήταν μια μυστική αναφορά στο ορυκτό θείο.⁴¹⁰ Σε αυτή τη λογική η μυθολογία γίνεται ένα όχημα γι' αυτή τη γραμμή σκέψης και οποιοσδήποτε μύθος μπορεί να ερμηνευθεί ως αλχημικός, αρκεί ο συγγραφέας να δηλώσει ότι κάνει έναν συγκεκριμένο παραλληλισμό.

Αυτή η προσπάθεια σύζευξης μυθολογίας και αλχημείας βασιζόταν αφενός στο δημιουργικό πνεύμα του εκάστοτε συγγραφέα, αφετέρου στο θεωρητικό πλαίσιο, που έχει ήδη προαναφερθεί, και στη γνώση του παρελθόντος. Όταν ο Allegretti προτρέπει τους αναγνώστες να «ακολουθήσουν τα σημάδια της Φύσης», χρησιμοποιεί ένα ακόμη δεδομένο, τον κεντρικό ρόλο της Φύσης στο αλχημικό έργο και τις αντιλήψεις γι' αυτήν στον 16ο αιώνα, καθώς και τη θέση που έχει, αναφορικά με τη μυθολογία. Για

⁴⁰⁹ Antonio Allegretti, *De la trasmutatione de metalli*, ό. π., σ. 45, στ. 1 – 8.

⁴¹⁰ Zweder Von Martels, “Augurello’s “Chrysopoeia” (1515)”, ό. π., σ. 184.

να γίνει πιο σαφές αυτό που εννοούμε, θα χρησιμοποιήσουμε το παράδειγμα των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Για τους καλλιτέχνες και τους εικονογράφους της περιόδου οι *Μεταμορφώσεις* ήταν ένα βιβλίο αναφοράς και μια πηγή έμπνευσης, ενώ ο ίδιος ο Οβίδιος θεωρούνταν αυθεντία. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο στο έργο του Οβιδίου είναι ότι ο συγγραφέας μας εισάγει σε έναν κόσμο όπου η φύση διαποτίζεται από υπερφυσικά γεγονότα, τα οποία είχαν ένα συγκεκριμένο στόχο: τη μεταμόρφωση. Τον πρώτο λόγο έχει η φύση, η οποία στο σύμπαν του Οβιδίου είναι μεταβλητή είτε αυθόρμητα, είτε από την επίδραση μιας θεϊκής παρέμβασης και οδεύει πάντα σε μια αλλαγή. Στον 16ο αιώνα η φύση θεωρείται μια ζωντανή δύναμη και αυτό συνδέεται με τη μεταμόρφωση, η οποία στο μυαλό του αναγεννησιακού ανθρώπου προωθεί την ιδέα ότι όλα τα σώματα είναι έμβια, μπορούν να αλλάξουν τη μορφή τους και ότι η ύλη και το πνεύμα μπορούν να αλληλεπιδράσουν.⁴¹¹ Σε αυτό το πλαίσιο τόσο ο τίτλος, όσο και το θέμα του έργου του Οβιδίου προσφέρονται για αλχημική έρευνα, καθώς η έννοια της μεταμόρφωσης είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μεταστοιχείωση της ύλης και τις μεταμορφωτικές δυνάμεις της φύσης, ενώ την ίδια στιγμή ικανοποιούν το αίτημα των αλχημικών συγγραφέων για αναζήτηση αλχημικών νοημάτων στους μύθους των αρχαίων.⁴¹² Εξάλλου, ένας από τους απώτερους στόχους της αλχημείας είναι η μίμηση της φύσης και οι *Μεταμορφώσεις* μπορούν να αποτελέσουν ένα ανεξάντλητο πεδίο πειραματισμού και ερμηνείας των μύθων με αλχημική ματιά, αφού για τους αλχημιστές το κείμενο προωθεί τη λογική της μεταμόρφωσης μέσα σε μια μεταμόρφωση. Μέσα στα χαρακτηριστικά παραδείγματα που αξιοποιούν αυτή την πηγή περιλαμβάνεται ο Ioannes Agrippa, ο οποίος για τη συγγραφή του αλχημικού του ποιήματος *Vellus aureum*⁴¹³ (1560), αναφέρει ότι έχει αντιγράψει αρχαίους και σύγχρονους συγγραφείς

⁴¹¹ Christopher Allen, “Ovid and art”, στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge companion to Ovid*, Κέιμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2002, σ. 339.

⁴¹² Ενδεικτικά, μπορεί να συνδεθεί με απόσπασμα από την ιστορία του Πυθαγόρα στο 15ο βιβλίο (στ. 252 – 259) των *Μεταμορφώσεων*: «Ούτε το κάθε είδος κρατάει την ίδια όψη, μα η καινοτόμος φύση των όντων άλλη από άλλη μορφή συνέχεια αναμορφώνει. Σ’ όλο το σύμπαν, πιστέψτε με, κανένα πράγμα δεν χάνεται όντως, αλλά ποικίλλει κι ανανεώνει μορφές· κι η γέννα αρχή σημαίνει πλάσματος άλλου, απ’ ό,τι πριν ήταν· και ο θάνατος σημαίνει παύση αυτού του ίδιου. Και ίσως, άμα μεταφερθούνε εδώ εκείνα κι εκεί ετούτα, στο σύνολό τους αμετάβλητα τα πάντα μένουν. Λοιπόν πιστεύω κανένα πράγμα πολύ δεν μένει με ίδια όψη». Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του Θ. Τσόχαλη.

⁴¹³ Ο Agrippa αντιγράφει τη *Chrysopoieia* του Augurello, δημιουργεί όμως ένα ακόμη μεγαλύτερης έκτασης ποίημα. Σε ό,τι αφορά στο μυθολογικό κομμάτι, ζητά τη συνδρομή διαφόρων θεών για να τον

και μεταξύ άλλων και τον Οβίδιο.⁴¹⁴ Αντίστοιχα, ο Aegidius de Vadis συνόδευσε το αντίγραφο της *Chrysopoeia* του Augurello που είχε στην κατοχή του με κείμενα του Λακτάντιου, του Αριστοτέλη, του Πλίνιου και του Οβίδιου.⁴¹⁵

Τη θεωρητική γραμμή της κρυμμένης, με τη βοήθεια ενός πέπλου, αλήθειας ακολουθεί στενά ένας άλλος συγγραφέας, ο **Giovanni Bracesco** (π. 1481 – 1555;), με δύο αλχημικά κείμενα, γραμμένα σε μορφή διαλόγου, που γνώρισαν αξιοσημείωτη διάδοση κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα.⁴¹⁶ Το πρώτο,⁴¹⁷ *Il legno della vita* (Ρώμη, 1542) είναι ένας διάλογος μεταξύ του Δημογόργονα και του Raimondo σχετικά με το μυστικό της μακροζωίας, το οποίο αποδίδεται σε ένα φάρμακο βασιζόμενο στην πεμπουσία. Το δεύτερο κείμενο με τον τίτλο *L' espositione di Geber filosofo* (Βενετία, 1544) είναι ένας διάλογος μεταξύ του Δημογόργονα και του Geber, στον οποίο το βασικό θέμα συζήτησης αφορά στη μεταστοιχείωση των μετάλλων⁴¹⁸ και αναπτύσσεται η άποψη ότι ο αλχημιστής μιμείται με την τέχνη του τις μεταμορφωτικές διαδικασίες των μετάλλων στη φύση.

Ενδιαφέρον στοιχείο των δύο διαλόγων είναι η επιλογή των προσώπων που παίρνουν μέρος. Απ' τη μια πλευρά ο συγγραφέας επιλέγει την, φανταστική και προερχόμενη από τον Βοκκάκιο,⁴¹⁹ μορφή του Δημογόργονα, μορφή που σχετίζεται με τη δημιουργία του κόσμου, ενώ από την άλλη πλευρά επιλέγει τους Raimondo (Lull) και Geber, εμβληματικές μορφές για την αλχημεία, καθώς και οι δύο θεωρούνταν

βοηθήσουν στην εκπλήρωση του δύσκολου έργου του, μεταξύ αυτών τον Απόλλωνα, τον Ήφαιστο και τον Ιανό, τον θεό που στέκεται στην αρχή και το τέλος του αλχημικού έργου.

⁴¹⁴ Zweder Von Martels, “Augurello’s “Chrysopoeia” (1515)”, *ό. π.*, σ. 192.

⁴¹⁵ *Ο. π.*, σ. 185.

⁴¹⁶ Γνώρισαν όμως και την κριτική των συγχρόνων του, όπως η περίπτωση του μυθογράφου Natale Contis. Βλ. Sylvain Matton, “L’ herméneutique alchimique de la fable antique”, εισαγωγή στην αναστ. έκδοση: A. – J. Pernety, *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au meme principe* (1758), Παρίσι: La Table d’ émeraude, 1992, χ. σ.

⁴¹⁷ Και για τα δύο κείμενα του Giovanni Bracesco έχουμε χρησιμοποιήσει την εξής έκδοση, στην οποία περιλαμβάνεται και το *legno della vita: La espositione di Geber filosofo, di M. Giovanni Bracesco da Iorci Nuovi, nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della Natura*, Βενετία: Gabriele Giolito, 1562.

⁴¹⁸ Ο διάλογος χωρίζεται σε δύο μέρη: στο πρώτο μέρος δίνονται οι βασικές αλχημικές θεωρίες, οι οποίες ασχολούνται με τη μεταστοιχείωση των μετάλλων, ενώ το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στην αναζήτηση της Φιλοσοφικής Λίθου.

⁴¹⁹ Για τον Δημογόργονα βλ. παραπάνω σ. 122.

αυθεντίες στο συγκεκριμένο πεδίο⁴²⁰ και προέρχονται από τον κόσμο της αραβικής παράδοσης. Ένα δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως ο κάθε διάλογος ασχολείται με τις θεματικές που αποτελούν τους βασικούς στόχους της αλχημείας, δηλαδή τη επιμήκυνση της ανθρώπινης ζωής (*legno della vita*) και την μεταστοιχείωση των μετάλλων (*Espositione di Geber*).

Σε αυτή τη λογική, δηλαδή στο ότι η αλχημεία έχει δύο διακριτούς στόχους (τη διαιώνιση και τη μεταστοιχείωση), χρησιμοποιούνται τα μυθολογικά πρόσωπα και τα μυθολογικά επεισόδια στα κείμενα του Bracresco. Σε ό,τι αφορά το *Legno della vita*, όπου η συζήτηση αφορά στο φάρμακο, το οποίο οδηγεί στην μακροζωία, ο συγγραφέας αναφέρεται στο επεισόδιο της αναζωογόνησης του Αίσωνα από τη Μήδεια και τη μυθολογική μορφή του Ασκληπιού,⁴²¹ δημιουργώντας μια αναλογία μεταξύ των φυτών που χρησιμοποιούσαν αυτές οι μορφές και του φαρμάκου της μακροζωίας. Παρότι η χρήση μύθων - παραδειγμάτων μέσα στο κείμενο είναι εξαιρετικά περιορισμένη, αυτό που έχει σημασία, ως προς τη χρήση της μυθολογίας, είναι ότι ο συγγραφέας κάνει σαφές και επαναλαμβάνει πως οι αρχαίοι είχαν κρύψει με το πέπλο των μύθων την επιστήμη της μακροζωίας (την αλχημεία) και ότι συχνά στα κείμενά τους μιλούσαν για παρομοιώσεις,⁴²² ανακαλώντας έτσι στη μνήμη μας τη θεωρία της *prisca theologia* και της *theologia poetica*, τις οποίες ο Bracresco γνώριζε, καθώς στο κείμενο του παραπέμπει στον M. Ficino και τον G. Pico della Mirandola.⁴²³

Σε αντίθεση με το παραπάνω κείμενο, οι μύθοι και η χρήση τους στο πεδίο της αλχημείας θα βρουν πιο προσοδοφόρο έδαφος ανάπτυξης στο δεύτερο κείμενο του Bracresco, *La espositione di Geber filosofo*, όπου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί έναν μεγαλύτερο αριθμό μύθων (23) για να ερμηνεύσει τις λειτουργίες και τα στοιχεία που συγκροτούν το αλχημικό έργο και με στόχο να αναδείξει τη μεταστοιχειωτική χρήση της αλχημείας που βρίσκεται κρυμμένη στην ιστορία του Δαίδαλου και του Ίκαρου ή το άρμα του Φαέθωνα, έως τον ευνουχισμό του Κρόνου από τον Δία ή τον Άργο με τα

⁴²⁰ Για τον Raimondo Lull και τον Geber βλ. παραπάνω σ. 45 – 46.

⁴²¹ Giovanni Bracresco, *La espositione di Geber*, ό. π., σ. 140: “DEM.: Debbe forse essere quella herba con laquale Medea rivotò Esone alla gioventù: Et con la quale Esculapio suscitava quegli che erano presso che morti”. [στο παράθεμα ακολουθείται η ορθογραφία του κειμένου].

⁴²² Giovanni Bracresco, *La espositione di Geber*, ό. π., σ. 140, 148 – 149.

⁴²³ Ό. π., σ. 146, 149.

εκατό μάτια.⁴²⁴ Για τον Bracesco το πυκνό σύννεφο στο οποίο μετατράπηκε ο Δίας για να σαγηνεύσει την Ιώ συμβολίζει την πήξη του ελιξηρίου· η κατακρήμνιση του Ηφαίστου στο νησί της Λήμνου δηλώνει την προετοιμασία του χημικού στοιχείου του θείου· ο Φοίνικας που αναγεννάται δηλώνει τον πολλαπλασιασμό του ελιξηρίου κ.ο.κ. Αυτό που κάνει, λοιπόν, ο Bracesco, πέρα από την αλληγορική ερμηνεία των μύθων, είναι και μια διάκριση, ηθελημένα ή όχι, μεταξύ της φαρμακευτικής και της μεταστοιχειωτικής αλχημείας και κατ' επέκταση κάνει μια ανάλογη διάκριση των μύθων. Επιπλέον, ο συγγραφέας παραθέτει ονόματα βασικών θεοτήτων του Ολυμπίου πανθέου, όταν θέλει να μιλήσει για τα μέταλλα, υιοθετώντας τη λογική των *decknamen* που συνεχίζει να επιβιώνει στον 16ο αιώνα, κυρίως όσον αφορά στα μέταλλα και στις πλανητικές θεότητες στις οποίες αντιστοιχούν. Για να δικαιολογήσει και για να εντάξει σε ένα θεωρητικό πλαίσιο αυτή τη χρήση των μύθων αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Αυτή είναι η αιτία που πολλοί αμαθείς θέλουν να λένε ότι ο Πλίνιος και ο Αλβέρτος [δηλ. ο Μέγας] ήταν ψεύτες: γι' αυτό και εκείνο που οι σοφοί έχουν πει ως ομοιότητα, ή ως αλληγορία, πολλοί το παίρνουν κατά γράμμα, γ' αυτό εξαπατούνται.⁴²⁵

Ένα ακόμη πιο περίπλοκο παράδειγμα της σύνδεσης αλχημείας – μυθολογίας παρέχει το *Della trasmutazione metallica sogni tre* (Μπρέσια, 1572)⁴²⁶ του **Giovanni**

⁴²⁴ Αναλυτικά οι μύθοι που αναφέρονται αφορούν: την ιστορία του Ηρακλή και του Ανταίου, τον Δία που μετατράπηκε σε χρυσή βροχή για να σαγηνεύσει τη Δανάη, τον Άργο με τα εκατό μάτια, την ιστορία του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, τη Μέδουσα, τον Γανυμήδη, τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο, τον χρυσό κλώνο, τον Δία που ενουχίζει τον Κρόνο, το άρμα του Φαέθωνα, την πάνοπλη Αθηνά, τη συνάντηση του Ηφαίστου και της Αθηνάς, τον μύθο της Ιούς, την επιστροφή του Θησέα στην Αθήνα, το επεισόδιο του Κατακλυσμού, τον Άρη με την Ήρα, τη Λητώ στη Δήλο, τον Ήφαιστο στη Λήμνο, τον μύθο της Αταλάντης, τον Θησέα με τον Μινώταυρο, τον Φοίνικα και τέλος το μυθικό, για τον 16ο αιώνα πρόσωπο του Δημογόργονα, που, παρότι δεν ανήκει στο ελληνορωμαϊκό πάνθεον, λογίζεται ως τέτοιος.

⁴²⁵ Giovanni Bracesco, *La esposizione di Geber, ó. π., σ. 59*: «GEB.: *Questa è la causa che, molti ignoranti vogliono dire che Plinio & Alber. sono stati bugiardi: imperò che quello che gli sapienti hanno detto per similitudine, ovvero per allegoria, molti lo pigliano secondo la lettera, però si trovano ingannati.*»

⁴²⁶ Προηγούμενη έκδοση του κειμένου, με λίγο διαφορετικό τίτλο θεωρείται η: *Il Metamorfofi Metallico et Humano di G. B. Nazari, nel quale si contengono Quattro sogni*, Μπρέσια: F. Marchetti, 1564. Για το κείμενό μας χρησιμοποιήσαμε την έκδοση του 1599, με συμπληρωματικά κείμενα.

Battista Nazari (1533 – 1599).⁴²⁷ Επηρεασμένο από την *Υπνερωτομαχία του Πολύφλου*, αλλά και τα αλχημικά οράματα του Ζώσιμου,⁴²⁸ διηγείται, υπό τη μορφή τριών ονείρων, ένα ταξίδι που δηλώνει τα τρία στάδια της αλχημικής διαδικασίας και γνώσης: τη σοφιστική, την πραγματική και τη φιλοσοφική αλχημεία, επηρεασμένο σαφώς από τις συζητήσεις που είχαν ήδη ξεκινήσει λίγα χρόνια πριν, σχετικά με τη λειτουργία της αλχημείας.⁴²⁹ Σε αυτό το φανταστικό ταξίδι, ο αναγνώστης καλείται να ακολουθήσει τον ήρωα σε μια περιπλάνηση μέσα από δάση, κήπους και λίμνες έως περίτεχνες αρχιτεκτονικές κατασκευές και αινιγματικές περιγραφές, ενταγμένες μέσα στη λογική του φανταστικού και τη θεωρία των ονείρων⁴³⁰ που ανθίζουν στον 16ο αιώνα.

Από τις πρώτες κιόλας σελίδες ο συγγραφέας διαχωρίζει τη θέση του, σε σχέση με τη λειτουργία της αλχημείας, και υποστηρίζει ότι δεν πιστεύει στη μεταστοιχείωση των μετάλλων, αλλά αντιθέτως προωθεί την ιδέα της φιλοσοφικής αλχημείας,⁴³¹ η

⁴²⁷ Για το έργο του Nazari βλ. Alfredo Perifano, *L' alchimie a la cour de Come Ier de Medicis: Culture scientifique et systeme politique*, δακτυλ. δ.δ., Παρίσι: Universite de Paris VIII· σ. 74 – 87, του ιδίου, “Sogno, alchimia e mnemotecnica nel *Della tramutatione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari”, στο Ugo Rozzo – Mino Gabriele (επιμ.), *Storia per parole e per immagini*, Ούντινε: Forum 2006, σ. 131 – 145· Valentina Conticelli (επιμ.), *L' alchimia e le arti: La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, Λιβόρνο: Sillabe 2012, σ. 66.

⁴²⁸ Για τα οράματα του Ζώσιμου, βλ. ενδεικτικά, F. Sherwood Taylor, “The Visions of Zosimos”, *Ambix*, τχ. 1 (Μάιος 1937), σ. 88 – 92· John. M. Stillman, *The Story of Alchemy and Early Chemistry*, Νέα Υόρκη: Dover 1960, σ. 162 – 165.

⁴²⁹ Αναφέρομαι στην περίπτωση του Benedetto Varchi και του κειμένου *Questione dell' alchimia* (1544). Βλ. και παρακάτω, σ. 231 – 232.

⁴³⁰ Πρόκειται για μια μακρά παράδοση που βασίζεται σε κείμενα της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα. Μεταξύ των πολυάριθμων εγχειριδίων που τυπώθηκαν στον 16ο αιώνα ξεχωρίζει το *Somium Synesiorum* (Βασιλεία 1562) του Girolamo Cardano. Με τον τίτλο του έργου ο συγγραφέας αποτίει φόρο τιμής στη θεωρία των ονείρων του Συνέσιου (4ος αιώνας). Για τον Συνέσιο, η άυλη φαντασία στην ονειρική κατάσταση βρίσκεται πιο κοντά στην αγνή Ύπαρξη και μέσω των ονείρων έχουμε μια ένδειξη του θεϊκού. Έτσι, όταν μπαίνει κάποιος στην κατάσταση του ονείρου, μπορεί να συμβουλευτεί τους θεούς. Αντίστοιχα για τον Ficino ο ύπνος είναι μια μορφή *ταξιδιού (vacatio)*, είναι μια κατάσταση κατά την οποία μπλοκάρονται οι εξωτερικές αισθήσεις και οι εσωτερικές ενεργοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να επικοινωνούν με τις θεϊκές δυνάμεις. Βλ. σχετικά Francesco Gandolfo, *Il “Dolce Tempo”. Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1978.

⁴³¹ Για τον Nazari η φιλοσοφική αλχημεία είναι η μόνη που παράγει την πραγματική μεταμόρφωση, δηλαδή τη μεταμόρφωση προς το θεϊκό.

οποία κινείται σε επίπεδο ιδεών και δεν αναλώνεται στα υλικά πράγματα. Αυτή όμως καλύπτεται από μια μυστική γλώσσα για να ξεφύγει από τα χέρια των αχρείων:

«[...] *Απ' αυτό γεννήθηκε ότι πολλοί αρχαίοι Φιλόσοφοι, όπως ο Ερμής, ο Moriëno [sic], και άλλοι αναζητώντας με το πνεύμα να μιμηθούν τη φύση, ανακάλυψαν βαθιά και θεϊκά μυστικά. Κι έτσι αυτού του είδους η γνώση ονομάστηκε Χημεία ή Αλχημεία: Η οποία περνώντας από σοφό σε σοφό πάντα καλυμμένη κάτω από μύθους, μορφές και αινίγματα, ώστε αυτή [η γνώση] δεν μπορούσε να την κατέχει κανένας μαινόμενος και φιλάργυρος*».⁴³²

Ο Nazari δηλώνει με ποιόν τρόπο μεταφέρεται η γνώση από γενιά σε γενιά, ώστε να μην πέσει στα χέρια αυτών που τελικά θα την καπηλευθούν. Αυτή η μεταφερόμενη γνώση από άτομο σε άτομο θυμίζει τη λογική λειτουργίας των *decknamen*, που προωθεί ένα «κλειστό» σύστημα γνώσης μόνο για τους μνημένους, ενώ την ίδια στιγμή προϊδεάζει τον αναγνώστη για το συμβολικό σύμπαν που θα δομήσει το έργο του και το οποίο συντίθεται από κρυπτογραφικούς όρους, λογοτεχνικές μεταφορές, μνημοτεχνικά σχήματα και επανερμηνείες της μυθολογίας, όλα εμπλεκόμενα σε περίτεχνες περιγραφές τοπίων ή αρχιτεκτονημάτων:

«[...] *Στα άλλα τμήματα [ενός αρχιτεκτονήματος] φαίνονταν σκαλισμένοι διάφοροι μύθοι και ποιητικές «δηλώσεις», κάτω από τον πέπλο των οποίων κρυβόταν η θεϊκή τέχνη, με τρόπο που στο πρώτο τμήμα είδα τον μύθο της Πύρρας και του Δευκαλίωνα· στον δεύτερο αυτόν της Αητούς, στο νησί του Δαιδάλου⁴³³ (sic.)· στο τρίτο αυτόν του Δία μεταμορφωμένου σε χρυσή βροχή· στο τέταρτο αυτόν του Δαίδαλου και του Ίκαρου· στο πέμπτο αυτόν του Άργου, τα μάτια του οποίου μεταμορφώθηκαν στην ουρά του Παγωνιού· στο έκτο είδα τον μύθο της Γοργούς, η οποία μετατρέπει κάθε τι σε πέτρα· στο έβδομο είδα αυτόν του Ηρακλή και του Ανταίου, στο όγδοο αυτόν του Ορφέα, ο οποίος με τη γλυκιά του αρμονία προσείλκυε κοντά του όλα τα ζώα· δεν επιθύμησα τόσο την υψηλή γλυπτική των οκτώ προαναφερθέντων μύθων, όσο, όταν βλέποντας στο γυαλιστερό διάζωμα, είδα πρώτα σκαλισμένο τον μύθο του Δία που κόβει τα γεννητικά όργανα του Κρόνου, του πατέρα του, μετά το άρμα του Φαέθωνα, τον Δία που*

⁴³² G.B. Nazari, *Della tramutatione metallica sogni tre*, Μπρέσια: Pietro Maria Marchetti, 1599, χ.σ. (στο τμήμα της αφιέρωσης του κειμένου).

⁴³³ *nell' Isola di Dedalo*. Θεωρούμε ότι κάνει λάθος και αντί να γράψει Delo (Δήλος) γράφει Dedalo (Δαίδαλος).

μεταμορφώθηκε σε πυκνό σύννεφο και περικύκλωσε τη δύστυχη Ιώ, μετά την Αταλάντη κατά τη διάρκεια της τάχιστης πορείας, επίσης τον μύθο του Θησέα στον Λαβύρινθο, μετά αυτόν του Δημογόργονα και πολλούς άλλους κάτω από των οποίων την ποιητική μυθοποίηση κρυβόταν το θεϊκό φιλοσοφικό μυστικό. Δεν χόρταινε η ψυχή μου, ούτε μπορούσα να αποφασίσω να προχωρήσω ακόμη το ταξίδι που είχα αρχίσει, καθώς έβλεπα και θαύμαζα τόσο την περίτεχνη κατασκευή, όσο και τις διάφορες ποιητικές συνθέσεις»⁴³⁴.

Πέρα από την κεντρική ιδέα του Nazari, το κείμενο είναι πολύπλοκο ως προς την αποκωδικοποίηση του λέξη προς λέξη, είναι όμως ταυτοχρόνως δηλωτικό της προόδου που κάνει η αλληγορία σε σχέση με την αλχημεία στον 16ο αιώνα, η οποία αρχίζει να γίνεται όλο και πιο περίπλοκη, όλο και πιο λεπτομερής στις περιγραφές της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους αποτελεί το *Auriloquio* (π. 1560 – 1570) του **Vincenzo Percolla** (; - ;), ο οποίος «ωθεί στα άκρα» αυτού του είδους την ερμηνεία και δημιουργεί ένα κείμενο που περιλαμβάνει την αναλυτική περιγραφή τουλάχιστον 209 ελληνορωμαϊκών μύθων,⁴³⁵ προερχόμενων στη συντριπτική τους πλειοψηφία από

⁴³⁴ G.B. Nazari, *Della tramutazione metallica sogni tre*, ό. π., σ. 127 – 128.

⁴³⁵ Ενδεικτικά: μήλο της Έριδος, Μινώταυρος, Θησέας, Λυγκέας, Πήγασος, Τοξότης, Πολυξένη και Πολύδωρος, Δευκαλίωνα, Γλαύκος, Αχιλλέας, Αργώ, Μίνωας, Ήφαιστος, Ασκληπιός στη Ρώμη, Νάρκισσος, Λαομέδων, Αίμος και Ροδόπη, Αφροδίτη και Άρης, Αινείας στον Άδη, Τεγέας, Φαεθωνίδες και Κύκνος, Άκις, Κύκνος (γιος του Ποσειδώνα), Αφροδίτη και Δαίδαλος, γέννηση του Έρωτα, σύντροφοι του Διομήδη, Μινυίδες, Κέρβερος, Δαίδαλος και Ίκαρος, Ανταίος, Αντιγόνη, Πυγμαλία Οινόη, Μαρσύας, Βηλίδες, Λέων της Νεμέας, Γανυμήδης, Ενδυμίων, Κάστορας και Πολυδεύκης, Δάφνη και Υάκινθος, οι κόρες του Εχίωνα, Tazza, Αποθέωση του Ρωμούλου, Μέμνων, Σίσυφος, Εριχθόνιος, όφις του Ασκληπιού, Πελίας, Κέρβερος (δεύτερο επεισόδιο), Άδραστος, Πενθέας, Αιγόκερως, Καρκίνος, Νότιος Στέφανος, Διδώ, Alatrione, κηρύκειο του Ερμή, Κάδμος και Ερμιόνη, γέννηση του Άρη, Τάλως, Μύσκελλος, Θησέας και Ηρακλής, Πόρος, Κόρακας, Κορονίδα, Αίγινα, Ακοίτη, Τίθων, Κυάνη, Εγερία, λύκος, Δάφνις, Celmo, γέννηση της Αφροδίτης, Κύηκας, Αίσοντας, Αγχίσης, Κράθις, Θάνατος του Αχιλλέα, αιμομιξία του Δία, λύρα, Αρίων, ανάσταση του Πέλοπα, Ιπποδάμεια, Alchate, Πελεκάνος, Περιφήτης, Ύαινα, Ερμαφρόδιτος, Τιτιός, Δίρκη, Συμπληγάδες, Ασκάλαφος, Λωτίς, Φοίνικας, Θυέστης και Ατρέας, Κρέουσα, Πύραμος και Θίσβη, Προκρούστης, θάνατος του Ανδρόγεους, Νιόβη, Ορφέας, Περίδες, βουνό Χίμαιρα, Χρυσόμαλλο Δέρας, Εγκέλαδος, Σειρήνες, Αγήνορας, Γοργώ, Μέδουσα, Αγλαυρος, Μινώταυρος (δεύτερη φορά), Certione, Περσέας, Πρωτέας, Ιχθύες, Πυθαγόρας, Προιτίδες, Άψυρτος, Atheone, Κρόνος, Αταλάντη, Δημογόργονα, Αμφίονας, Πλειάδες, Κέρες και Ποσειδώνας, Ιώ, Ινώ και Αθάμαντας, Μύρρα, Κάκος, Αρετούσα, Ωλενος και Ληθαία, Νυκτιμένη, Θέτις, Πηλέας, Τρωικός πόλεμος, Τειρεσίας, Προμηθέας, Αινείας, Καλλιστώ, Χιόνη, Ύδρα, Ήβη, αποθέωση του

τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου. Το *Auriloquio* χωρίζεται σε μικρά κεφάλαια τα περισσότερα από τα οποία επεξηγούν έναν μύθο και είναι προσανατολισμένο στη μεταστοιχειωτική αλχημεία. Αρχίζει με τους βασικούς σκοπούς της αλχημείας, τη δημιουργία της ύλης και των μετάλλων, παραπέμπει σε αλχημικές αυθεντίες της περιόδου, όπως ο Αριστοτέλης ή ο Geber και επεξηγεί πώς αυτή η αλχημεία βρίσκεται κρυμμένη στην ποίηση χρησιμοποιώντας τον μύθο του χρυσού μήλου (*μήλο της Εριδος*):

«Αυτό που είπα βρίσκεται κρυμμένο στον μύθο του χρυσού μήλου, στον οποίο λέγεται ότι ο Δίας έστειλε από τον ουρανό ένα χρυσό μήλο, στο οποίο ήταν γραμμένες αυτές οι λέξεις «το ωραίο μήλο, το ωραίο δώρο, ας δοθεί στην πιο ωραία», και έκανε να φτάσει το μήλο στα χέρια της Αθηνάς, της Ήρας και της Αφροδίτης, παίρνοντάς το κάθε μια από αυτές, και μη μπορώντας να συμφωνήσουν κάλεσαν ως κριτή τον Πάρη. Η Αθηνά για να κερδίσει το ωραίο μήλο υποσχέθηκε στον Πάρη τη γνώση· η Ήρα τα πλούτη και η Αφροδίτη την πιο ωραία γυναίκα του κόσμου. Ο Πάρης βλέποντάς τες όλες γυμνές, έκρινε ότι η Αφροδίτη είναι η πιο ωραία και της έδωσε το χρυσό μήλο και η Αφροδίτη σε αυτόν την πιο ωραία γυναίκα του κόσμου. Με το ωραίο χρυσό μήλο εννοείται το ελιζήριο, διότι το μήλο σαν μήλο είναι στρογγυλό και σφαιρικό έχοντας περάσει απ' όλη την κυκλική πορεία των στοιχείων⁴³⁶ και χρυσό διότι από την αληθινή ουσία του χρυσού αποτελείται: στάλθηκε από τον Δία στη γη· γι' αυτό από τον ύψιστο Θεό αποκαλύφθηκε στους ανθρώπους. Το έδωσε στα χέρια των τριών αθάνατων θεοτήτων· των τριών αθάνατων γνώσεων. Έφτασε στα χέρια της Φιλοσοφίας που λέγεται Αθηνά χάρη στη γνώση της· της Ιατρικής που λέγεται Ήρα από την ωφέλεια, της ποίησης που λέγεται Αφροδίτη επειδή είναι ανειλικρινής και λάγνα: Στα χέρια της φιλοσοφίας έφτασε όταν μέσω αυτής αποκαλύφθηκε από τον Θεό στους φιλοσόφους: έφτασε στα χέρια της Ιατρικής, όταν με αυτό το ελιζήριο οι Φιλόσοφοι θεράπευαν τους εαυτούς τους από όλες τις ασθένειες: έφτασε στα χέρια της Ποίησης, όταν έγραψαν γι' αυτήν (οι φιλόσοφοι) κάτω από τον πέπλο των μύθων αυτών των τριών γνώσεων, κάθε μία απ' αυτές απαιτούσε αυτό το ελιζήριο να είναι δικό της. Η φιλοσοφία απαιτούσε, σαν εκείνη που

Ηρακλή, Χείρωνας, Κατακλυσμός (Δευκαλίωνας και Πύρρα), Σεμέλη, Πυγμαλίων, Ιάσοντας, Λητώ, Λευκοθέα, Ωρίων κ. ά.

⁴³⁶ Η κυκλική πορεία αναφέρεται στον όρο *circolazione* του αλχημικού έργου και με τη λέξη *στοιχεία* εννοεί τα τέσσερα βασικά στοιχεία: αέρας, γη, φωτιά, νερό.

ανακαλύπτει, ότι έπρεπε να το δείξει εκείνη για φυσικούς⁴³⁷ λόγους. Η ιατρική απαιτούσε να ασχοληθεί εκείνη μιας και υπήρχε μέσα της ο πόσιμος χρυσός, φάρμακο αληθινό, παγκόσμιο και τελειότατο. Η ποίηση επιπλέον απαιτούσε ότι αυτή η ίδια μόνη της έπρεπε να ασχοληθεί μαζί του, όπως είχε ασχοληθεί και με τα άλλα τμήματα της φυσικής φιλοσοφίας και με τα άλλα μυστικά της φύσης. Ήρθαν στην κρίση του Πάρη· του σώφρονος φιλοσόφου, ο οποίος για να δώσει σωστή κρίση για την ομορφιά τους θέλησε να τις θαυμάσει γυμνές· γι' αυτόν τον λόγο δεν είναι καλός φιλόσοφος, γιατρός ούτε ποιητής εκείνος που δεν τις βλέπει γυμνές από τα ποιητικά τους ενδύματα, παρατηρώντας την αντιστροφή του συναισθήματος. Η φιλοσοφία του υποσχέθηκε τη γνώση, γιατί αν για τη φιλοσοφία είχε γραφτεί κάνοντας λεπτομερή ανάλυση των τεσσάρων βασικών ποιοτήτων και της πεμπτουσίας, θα μπορούσε να αποκτήσει κανείς την αληθινή και αποδεικτική γνώση των φυσικών πραγμάτων, η ιατρική όσο την αφορούσε υποσχόταν τα πλούτη διότι μέσα σε αυτά (τα πλούτη) μελετάει κανείς το κέρδος, και όχι για την αγάπη της γνώσης, αλλά η ποίηση υποσχόταν την πιο ωραία γυναίκα του κόσμου διότι κρυμμένη μέσα στους πιο ευχάριστους μύθους θα ήταν σπανιότατο πράγμα στον κόσμο, όπως πράγματι είναι. Και αν το σπάνιο είναι πολύτιμο, το σπανιότατο θα έπρεπε να είναι πολυτιμότερο και θα του είχε δώσει τη σπανιότητα, η οποία είναι η πιο ωραία ποιότητα που βρίσκεται στον κόσμο. Ο Πάρης δικαιοτάτος κριτής, δικαιοτάτος φιλόσοφος, καθώς έπρεπε εκείνος να το δώσει στην πιο ωραία το έδωσε στην ποίηση, η οποία κρύβοντας το στη γλυκύτητα των μύθων του έδωσε τη σπανιότητα, (δηλαδή) την πιο ωραία γυναίκα, την πιο ωραία ποιότητα του κόσμου». ⁴³⁸

Με αυτό το παράθεμα παίρνουμε μια γεύση του κόσμου που προσπαθεί να φτιάξει ο Vincenzo Percolla, ώστε να εξηγήσει τη χρήση της ποίησης, ως γνώσης, που χρησιμοποιείται μέσα στα πλαίσια της αλχημείας με όχημα τον μύθο του μήλου της Έριδος. Παρότι η παράθεση του μύθου παρουσιάζει ανομοιομορφίες, σε σχέση με την επικρατούσα εκδοχή του μύθου⁴³⁹ π.χ. εδώ το μήλο το στέλνει ο Δίας και όχι η Έριδα, η Ήρα υπόσχεται στον Πάρη σωματική δύναμη και όχι πλούτη κτλ., εντούτοις ο συγγραφέας προσπαθεί να χρησιμοποιήσει όλα τα στοιχεία της ιστορίας και αφού τα

⁴³⁷ Αναφέρεται στη φυσική φιλοσοφία.

⁴³⁸ Vincenzo Percolla, *Auriloquio nel quale si tratta dello ascoso secreto dell'Alchimia*, επιμέλεια – σχόλια: Carlo Alberto Anzuini, Παρίσι / Μιλάνο: S.E.H.A. / ARCHE, 1996, σ. 23 -24.

⁴³⁹ Ενδεικτικά, Apollodorus, *Epitome*, III, 2. Σύμφωνα με την εκδοχή που παρουσιάζει ο Απολλόδωρος η Ήρα υπόσχεται να τον κάνει βασιλιά, η Αθηνά νικηφόρο πολεμιστή και η Αφροδίτη δεσμεύεται να του προσφέρει ως σύζυγο την Ελένη.

παρουσιάσει, επιδίδεται σε μια ανάλυση του μύθου με αλχημικούς όρους. Ακόμη και αν δεν γνωρίζουμε τίποτα για την παιδεία του συγγραφέα, φαίνεται από το κείμενο ότι έχει βασικές γνώσεις της αλχημικής διαδικασίας και της φυσικής φιλοσοφίας («κυκλική πορεία των στοιχείων»), αλλά και γνώσεις σχετικά με τις αντιλήψεις περί φύσης που επικρατούν στον 16ο αιώνα. Όταν αναφέρει, λοιπόν, πως «Και αν το σπάνιο είναι πολύτιμο, το σπανιότατο θα έπρεπε να είναι πολυτιμότερο και θα του είχε δώσει τη σπανιότητα, η οποία είναι η πιο ωραία ποιότητα που βρίσκεται στον κόσμο» μας φέρνει στο νου τις απόψεις που συνδέουν τη γνώση με το κυνήγι (*venatio*), αλλά και την αναζήτηση των σπάνιων και θαυμαστών παραγώγων της φύσης, τα οποία αποτελούν πυρήνα της συλλογής των *Wunderkammern* και δηλώνουν πως όσοι κατέχουν αυτού του είδους τις σπανιότητες, κατέχουν τη γνώση του κόσμου.⁴⁴⁰

Τη μερίδα του λέοντος στο *Auriloquio* κατέχουν οι εργαστηριακές διαδικασίες της αλχημείας (ζύμωση, απόσταξη, παρασκευή διαλυμάτων κτλ.) και αυτός είναι ο βασικός πυρήνας του έργου, επεξηγώντας κάθε φορά τις συγκεκριμένες διαδικασίες μέσω μυθολογικών προσώπων και επεισοδίων, όπως στην περίπτωση του μύθου του Προκρούστη που ο συγγραφέας τον σχετίζει με τη διαδικασία του πολλαπλασιασμού του ελιξήριου:

«Γι' αυτή τη λειτουργία του πολλαπλασιασμού που γίνεται συνήθως με το θείο και τον υδράργυρο γίνεται λόγος στον μύθο του Προκρούστη. Λέγεται ότι ο Προκρούστης ήταν κακοποιός που τους ξένους που φιλοξενούσε τους ζάπλωνε όλους σ' ένα κρεβάτι και εκείνους που ήταν πιο κοντοί από το κρεβάτι τους τέντωνε με δύναμη ώστε να φτάσουν στο μήκος του κρεβατιού και τους πιο μακρείς κόβοντάς τους τα πόδια ομοίως τους εξίσωνε με το κρεβάτι. Αυτό το πράγμα μαθαίνοντας ο γενναίος Θησέας, τον σκότωσε. Ο Προκρούστης είναι το ελιξήριο που στο κρεβάτι του αγγείου φιλοξενεί τους ξένους του, τα άτομα με τα οποία πολλαπλασιάζεται [το ελιξήριο]. Εκείνοι που είναι κοντοί και δεν απλώνονται σε όλο το κρεβάτι, σε όλο το βάζο, επειδή είναι το γήινο θείαφι, τους κερώνει⁴⁴¹ και στους υδραργυρικούς επειδή είναι υπερβολικά μακρείς ώστε εξατμίζονται, σ' αυτούς κόβει τα πόδια τους στερεοποιεί⁴⁴² και όλους τους ξένους τους εξισώνει τραβώντας τα στοιχεία του θείου και στερεοποιώντας τα στοιχεία του

⁴⁴⁰ Βλ. τα *Wunderkammern* βλ. και παραπάνω, σ. 61 – 63.

⁴⁴¹ Αναφέρεται σε αλχημική διαδικασία (*incerazione*).

⁴⁴² Αναφέρεται σε αλχημική διαδικασία (*fissazione*)

υδράργυρου.⁴⁴³ *Αλλά παρεμβαίνει ο Θησέας ο χρυσός, το υγροποιημένο μέταλλο και τον σκοτώνει μεταμορφώνοντάς τον σε νεκρό χρυσό μέταλλο».*⁴⁴⁴

Τέτοια παραδείγματα δείχνουν τόσο την πρόοδο της δημιουργικής σκέψης του 16ου αιώνα, όσο και την πρόοδο της αλληγορίας σε σχέση με το θέμα που μας απασχολεί, που με αυτό το κείμενο φτάνει στα όρια της μυθογραφικής παραγωγής της αλχημείας στον 16ο αιώνα και θα πρέπει να συνδέεται με τα εμβληματικά αλχημικά έργα του 17ου αιώνα και την *Atalanta fugiens* του M. Maier.

Ανακεφαλαιώνοντας όλα τα παραπάνω, είδαμε ότι η σχέση μυθολογίας – αλχημείας πέρασε σταδιακά από το επίπεδο της μεταφοράς μεμονωμένων λέξεων (decknamen), κυρίως με τις σχέσεις μετάλλων – πλανητών, στο επίπεδο της αλληγορίας με την άνθιση των αλχημικών κειμένων στον 16ο αιώνα. Κεντρικό σημείο για την ανάπτυξη της σχέσης μυθολογίας – αλχημείας είναι η πεποίθηση της Αναγέννησης ότι τα αρχαία μυθολογικά κείμενα δεν περιέγραφαν μια φανταστική ιστορία, αλλά έκρυβαν μια αλήθεια, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Με οδηγό αυτό το δεδομένο, οι αλχημικοί συγγραφείς έλαβαν υπόψη τους α. τη θεωρία της *Prisca theologia* του M. Ficino και υιοθέτησαν τη μορφή του Ερμή Τρισμέγιστου ως γενάρχη τους για τη διαμόρφωση μιας αλχημικής γενεαλογίας που είχε τις ρίζες της στην Αρχαιότητα και β. τη *Theologia poetica* του G. Pico della Mirandola, που προωθούσε την ιδέα ότι οι μύθοι έκρυβαν θεϊκά μυστικά, τα οποία μπορούσαν να αποκωδικοποιηθούν από ένα μνημένο κοινό. Αυτές οι δύο παράμετροι δημιούργησαν έναν ισχυρό δεσμό μεταξύ της μυθολογίας και της αλχημείας, που εκφράστηκε εύγλωττα στα αλχημικά κείμενα του 16ου αιώνα. Σημείο αναφοράς των παραπάνω ήταν η χρήση της λογοτεχνικής μεταφοράς του ποιητικού «πέπλου» με τον οποίο καλύπτεται το νόημα μιας ιστορίας, κάτι που χρησιμοποίησαν όλοι οι αλχημικοί συγγραφείς από τον Bonus έως τον Augurello και από τον Bracesco έως τον Percolla, όπως αναλύσαμε σε αυτό το κεφάλαιο. Αυτό το λογοτεχνικό σχήμα οδήγησε με τη σειρά του τους αλχημικούς συγγραφείς σε δύο λύσεις: είτε στη δημιουργία νέων κειμένων που περιείχαν μυθολογικά γεγονότα και πρόσωπα για να εξηγήσουν μια αλχημική διαδικασία, είτε στην ανάγνωση της αρχαίας γραμματείας (κυρίως τον Οβίδιο και τον Βιργίλιο) με μια αλχημική ματιά. Για τη δεύτερη περίπτωση χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, οι οποίες

⁴⁴³ Αναφέρεται στη θεωρία θείου – υδραργύρου.

⁴⁴⁴ Vincenzo Percolla, *Auriloquio*, ό. π., σ. 109 – 110.

προσφέρονταν για αλχημική έρευνα, καθώς κεντρικό θέμα του έργου είναι μια σειρά υπερφυσικών γεγονότων που οδηγούν σε κάποια μεταμόρφωση. Αφού, λοιπόν, η μεταμόρφωση είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μεταστοιχείωση της ύλης, ικανοποιείται με το κείμενο αυτό, το αίτημα των αλχημικών συγγραφέων για αναζήτηση αλχημικών νοημάτων στους μύθους της Αρχαιότητας. Την ίδια στιγμή, αυτή η ανάγνωση οδηγεί σε ένα ακόμη δεδομένο για την εικονογραφία της περιόδου. Εκτός από τα αμιγώς αλχημικά κείμενα, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως λογοτεχνικές πηγές για ένα έργο τέχνης με αλχημικό περιεχόμενο, το ίδιο μπορεί να γίνει και με κλασικά λογοτεχνικά κείμενα, όπως στην περίπτωση των *Μεταμορφώσεων*, αρκεί το περιβάλλον που διαμορφώνει το έργο τέχνης να θεωρεί ότι η λογοτεχνική πηγή μπορεί να ερμηνευθεί με αλχημικό τρόπο.

Β΄ ΜΕΡΟΣ
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

Εισαγωγικές παρατηρήσεις β' μέρους

Στις αναλύσεις των έργων του β' μέρους της εργασίας εφαρμόζεται η κατηγοριοποίηση των δύο βασικών κατευθύνσεων, δηλαδή, της φαρμακευτικής και της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, όπως έχουν προταθεί από την ιστορία της αλχημείας και έχουν διαμορφωθεί στον 16ο αιώνα. Και οι δύο περιπτώσεις αφορούν σε ένα μεγάλο και ετερογενές πλέγμα πρακτικών, οι οποίες στον 16ο αιώνα δεν είναι διαχωρισμένες, καθώς δεν υφίσταται ακόμη η έννοια των σαφώς καθορισμένων επιστημονικών πεδίων και αρκετοί κλάδοι, όπως η μεταλλουργία, δημιουργούν τα θεμέλιά τους την περίοδο που εξετάζουμε.

Θα σημειώσουμε μόνο μερικές παρατηρήσεις αναφορικά με τις δύο κατηγορίες, πριν εισέλθουμε στην ανάλυση των έργων. Το πεδίο της φαρμακευτικής αλχημείας αποτελεί ένα ευρύ πεδίο φαρμακευτικών εφαρμογών, όπως τα αντίδοτα και τα ελιξήρια, που συνήθως, περιστρέφονται και ομαδοποιούνται γύρω από τη διαδικασία της απόσταξης. Κατά τον 16ο αιώνα, σύμφωνα με την πλειοψηφία των ερευνητών, η απόσταξη δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις αμιγώς φαρμακευτικές, ιατρικές ή βοτανικές πρακτικές, οι οποίες ενσωματώνουν την αλχημεία, ιδιαίτερα μετά από τη διατύπωση της *χημιατρείας* και την ιατρική μεταρρύθμιση του Παράκελσου.⁴⁴⁵

Αντίστοιχα, το πεδίο της μεταστοιχειωτικής αλχημείας δεν αφορά μόνο στη μεταλλαγή των βασικών μετάλλων σε χρυσό και άργυρο, αλλά, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της μίμησης της φύσης, επιδιώκει να «πειραματιστεί» εν γένει με τη μεταλλαγή της ύλης, τις δυνατότητες και τα όριά της και γι' αυτόν τον λόγο διαδικασίες, όπως η παρασκευή χρωμάτων, η παρασκευή πορσελάνης ή ο εργαστηριακός καθαρισμός των μετάλλων εμπεριέχονται μέσα στις αλχημικές διαδικασίες της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

⁴⁴⁵ Βλ. ενδεικτικά Dario Franchini κ. ά., *La Scienza a Corte*, ό. π., σ. 28· Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan*, ό. π., σ. 249· Tara Nummedal, *Alchemy and Authority*, ό. π., σ. 33· Valeria Finucci, *The Prince's Body*, ό. π., σ. 132 – 133· Meredith Ray, *Daughters of Alchemy*, ό. π., σ. 4· Fanny Kieffer, “The Laboratories of Art and Alchemy”, ό. π., σ. 111.

Α. Έργα με θέμα τη φαρμακευτική αλχημεία

1. Giovanni Stradano (Jan van der Straet), *Ο Οδυσσεύς, ο Ερμής και η Κίρκη*.

Στο έργο που μας απασχολεί κεντρικό θέμα αποτελεί το επεισόδιο της συνάντησης του Ερμή με τον Οδυσσεύα στο νησί της Κίρκης, την Αιαία (**κατ. 1**). Σύμφωνα με την *Οδύσσεια* του Ομήρου, που αποτελεί την κύρια λογοτεχνική πηγή του έργου (κ, 210 – 335), όταν ο Οδυσσεύς έφτασε στο νησί, η Κίρκη μεταμόρφωσε με τη βοήθεια μαγικών φίλτρων τους συντρόφους του σε χοίρους. Ο Οδυσσεύς κατάφερε να σώσει τους συντρόφους του με τη βοήθεια του Ερμή, ο οποίος του προσέφερε το φυτό μάλυ, ώστε να μην μεταμορφωθεί και ο ίδιος σε χοίρο.

Ο πίνακας *Ο Οδυσσεύς, ο Ερμής και η Κίρκη* βρίσκεται στον τοίχο του Νερού⁴⁴⁶ στο Studiolo του Francesco I στη Φλωρεντία και εικονογραφικά⁴⁴⁷ η αναπαράσταση του θέματος γνώρισε αξιόλογη διάδοση στην Ιταλία του 16^{ου} αιώνα.⁴⁴⁸ Η σύνθεση του

⁴⁴⁶ Το έργο βρίσκεται τοποθετημένο στη συγκεκριμένη θέση βάσει της ανασύστασης του χώρου που πραγματοποίησε ο Roggi το 1910. Όλοι οι μεταγενέστεροι ερευνητές θεωρούν ότι το έργο θα πρέπει να ήταν τοποθετημένο στον τοίχο της Φωτιάς και κάτω από τον πίνακα *Οι Αλχημιστές*, επίσης φιλοτεχνημένο από τον Stradano. Εδώ διατηρούμε τη διάταξη που καταλαμβάνουν τα έργα στον χώρο σήμερα και όχι την πιθανή θέση τους βάσει της υποθετικής διάταξης του χώρου.

⁴⁴⁷ Για την εικονογραφία της παράστασης του Οδυσσεύα με την Κίρκη βλ. Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano*, Μιλάνο: Jaca Book, 1996.

⁴⁴⁸ Η απεικόνιση εικονογραφικών κύκλων με επεισόδια από την ιστορία του Οδυσσεύα εμφανίζει ιδιαίτερη πύκνωση στην περιοχή της Βόρειας και Κεντρικής Ιταλίας (Γένοβα, Μπέργκαμο, Μπολόνια, Ρώμη) από τα μέσα του 16ου αιώνα. Παρότι δεν γνωρίζουμε τον λόγο διάδοσης του συγκεκριμένου θέματος, ο Jan L. de Jong, “An Important Patron and an Unknown artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci – Sacchiotti in Rome”, *The Art Bulletin*, τχ. 74, αρ. 1 (Μαρτ. 1992), σ. 149, θεωρεί ότι πιθανόν σχετίζεται με το θέμα της περιπλάνησης και το συσχετίζει με τον εικονογραφικό κύκλο του Αινεία, που αναπτύσσει μια παρόμοια δυναμική αυτή την περίοδο στις ίδιες περιοχές. Για τα νωπογραφικά σύνολα που απεικονίζουν τον Οδυσσεύα βλ. Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse*, ό. π.

Giovanni Stradano⁴⁴⁹ αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα τα οποία αποτυπώνονται κάθετα στον ζωγραφικό χώρο και περιλαμβάνουν βαθμιδωτά διαφορετικές σκηνές του επεισοδίου που μας απασχολεί.

Στην αριστερή πλευρά του πρώτου επιπέδου απεικονίζεται όρθιος ο Οδυσσέας σε κατατομή προς τα δεξιά να λαμβάνει το μώλυ από ανδρική μορφή που τοποθετείται λίγο πιο πίσω και ταυτίζεται με τον Ερμή βάσει των παραπληρωματικών στοιχείων που φέρει, δηλαδή τον πέτασο και το κηρύκειο, ενώ γύρω τους απεικονίζονται διάφορα ζώα.⁴⁵⁰ Στο δεύτερο επίπεδο, δεξιά, απεικονίζεται η συνέχεια της ιστορίας. Μια ανδρική μορφή γονατίζει για να λάβει το φίλτρο που του προσφέρει η Κίρκη, τη στιγμή που αυτή με το ραβδί της φαίνεται να μεταμορφώνει τις υπόλοιπες μορφές σε χοίρους. Αριστερά και λίγο πιο πίσω αποτυπώνεται γυναικεία μορφή να ταΐζει μια ομάδα χοίρων, πιθανόν τους μεταμορφωμένους συντρόφους του Οδυσσέα και στο βάθος

⁴⁴⁹ Giovanni Stradano (Jan van der Straet) (Μπρυζ 1523 – Φλωρεντία 1605): Σε μικρή ηλικία μαθήτευσε κοντά στον πατέρα του και στη συνέχεια δίπλα στον Maximilian Franck. Το διάστημα 1537 – 40 συνέχισε τις σπουδές του στην Αμβέρσα με τον Pieter Aertsen. Το 1545 έφυγε για την Ιταλία, μετά από εξάμηνη παραμονή στη Λυόν. Κατά την πρώτη παραμονή του στη Φλωρεντία (1546 - 50) ασχολήθηκε κυρίως με τον σχεδιασμό ταπισερί για το ταπητουργείο (Arazzeria Medicea) του Cosimo I de' Medici και την ίδια περίοδο πιθανόν πραγματοποίησε νοπογραφίες στην περιοχή της Ρέτζιο – Εμίλια. Μεταξύ 1550 – 1553 μετακινήθηκε στη Ρώμη και συνεργάστηκε με τους Daniele da Volterra και Francesco Salviati. Ο τελευταίος φαίνεται ότι επηρέασε σε σημαντικό βαθμό το εικαστικό του ιδίωμα. Από το 1557 εντοπίζεται ξανά στη Φλωρεντία, όπου εργάζεται, υπό την επίβλεψη του Vasari, για τη διακόσμηση του Palazzo Vecchio δημιουργώντας νοπογραφίες και σχέδια για ταπισερί. Το 1563 διετέλεσε υπάλληλος της Accademia del Disegno (ξανά στη συνέχεια το 1586 και 1591). Πήρε μέρος στις τελετές για την κηδεία του Michelangelo το 1564 και των γάμων του Francesco I και της Joanna της Αυστρίας το επόμενο έτος. Μεταξύ 1567 – 77 εργάστηκε για τη διακόσμηση του studiolo του Francesco I και πραγματοποίησε σειρά σχεδίων ταπισερί για τη διακόσμηση της κατοικίας του Cosimo I στο Poggio a Caiano. Από το 1571 φαίνεται ότι εργαζόταν πλέον μόνος του και το 1576 πήγε στη Νάπολη μετά από αίτημα του Ιωάννη της Αυστρίας. Ασχολήθηκε με την κοσμική και τη θρησκευτική ζωγραφική, τη χαρακτηριστική, τον σχεδιασμό ταπισερί και την εικονογράφηση κειμένων. Για τα βιογραφικά στοιχεία πρβλ. Alessandra Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Μιλάνο: Jandi Sapi, 1997· Alessandra Baroni - Manfred Sellink, *Stradanus, 1523 – 1605. Court Artist of the Medici*, Τύρνχαουτ: Brepols, 2012.

⁴⁵⁰ Τα ζώα γύρω τους είναι οι μεταμορφωμένοι άνθρωποι πριν από την έλευση του Οδυσσέα στο νησί.

απεικονίζεται γυναικεία μορφή σε δωμάτιο κρεβατοκάμαρας με αργαλειό, που θα μπορούσε να ταυτιστεί με την Κίρκη.⁴⁵¹

Όπως προαναφέρθηκε, βασική λογοτεχνική πηγή του έργου είναι η *Οδύσσεια* του Ομήρου,⁴⁵² με αναφορές από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου,⁴⁵³ με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας οπτικός συγκερασμός των περιγραφών μεταξύ της ραψωδίας κ του ομηρικού κειμένου και του δέκατου τέταρτου βιβλίου του Λατίνου συγγραφέα, αφού ο Stradano φαίνεται να χρησιμοποιεί τμήματα και από τα δύο κείμενα ταυτοχρόνως για να αναπτύξει τη ζωγραφική του σύνθεση.⁴⁵⁴ Σε αντίθεση με τις λογοτεχνικές πηγές, δεν φαίνεται να εντοπίζεται κάποιο εικονογραφικό πρότυπο του έργου, αν και ο Stradano είχε απεικονίσει τη συνάντηση Οδυσσέα – Κίρκης στο Palazzo Vecchio (*Sala di Penelope*) δέκα περίπου χρόνια νωρίτερα⁴⁵⁵ (1562) και φαίνεται ότι διατήρησε τη στάση της απόδοσης της Κίρκης (εικ. 54) στο έργο του Studiolo. Η συνύπαρξη της συνάντησης Ερμή με το μώλυ – Οδυσσέα και Κίρκης – Οδυσσέα στον ίδιο ζωγραφικό χώρο έχει απεικονιστεί στα μέσα του 16^{ου} αιώνα από τον Ponsio Jacquio στο Palazzo Ricci – Sacchetti της Ρώμης,⁴⁵⁶ χωρίς όμως να είναι γνωστό αν ο Stradano ή ο Borghini γνώριζαν τη σύνθεση του Jacquio.

⁴⁵¹ Ο Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 410 θεωρεί ότι η σκηνή του βάθους αναφέρεται στην Κίρκη και στον αθάνατο καμβά που ύφαινε, όπως περιγράφεται στην *Οδύσσεια* (κ, 220 – 228). Παραδοσιακά, όμως, ο αργαλειός συνδέεται με τη μορφή της Πηνελόπης.

⁴⁵² *Οδύσσεια*, κ, 275 – 306 (όσον αφορά στη συνάντηση μεταξύ Οδυσσέα και Ερμή, καθώς και στην αναφορά στο μώλυ, όχι στο σύνολο του επεισοδίου).

⁴⁵³ *Μεταμορφώσεις*, XIV, 254 -261.

⁴⁵⁴ Για την αναλυτική παρουσίαση των λογοτεχνικών πηγών βλ. Marilena Caciorgna, “Radice atra, purpureus flos. Ulisse, Mercurio e l’erba moly nello stanzino di Francesco I de’Medici. Fonti letterarie e tradizione iconografica”, *L’art de la renaissance entre science et magie*, Παρίσι / Ρώμη: Somogy, 2006, σ. 269 – 294. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι η περιγραφή, σύμφωνα με την οποία η Κίρκη προσφέρει στον Οδυσσέα να πει το μαγικό φίλτρο από χρυσή κούπα αναφέρεται στην *Οδύσσεια* (κ, 314 – 318), ενώ η περιγραφή των ενδυμάτων της Κίρκης στις *Μεταμορφώσεις* (XIV, 261 – 263). Ο Scott Schaefer, *The studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 409 προτείνει ως πιθανή πηγή και τη *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου (VII, 12 – 18).

⁴⁵⁵ Σε διαφορετικό επεξηγηματικό πλαίσιο, από αυτό του studiolo. Αποτελεί μέρος ενός ιδιωτικού χώρου, που σχετίζεται με τη γυναικεία αρετή και τον οικογενειακό πυρήνα. Βλ. και Alessandra Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano*, ό. π., σ. 92.

⁴⁵⁶ Jan L. de Jong, “an Important Patron and an Unknown Artist”, ό. π., σ. 149 – 150, Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse*, ό. π., σ. 457.

Ο Rinehart⁴⁵⁷ έδειξε, ότι αρχική πρόθεση του Vincenzo Borghini ήταν να εικονογραφήσει τον «Οδυσσέα που λαμβάνει το μώλυ από την Αθηνά», γεγονός που δηλώνει ότι ο ουμανιστής του Francesco I είχε κατά νου το σύγγραμμα *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*⁴⁵⁸ του Achille Bocchi. Στο έμβλημα CXXIX (εικ. 55) απεικονίζεται ο Οδυσσέας να λαμβάνει το μώλυ από τον Ερμή, ο οποίος συμβολίζει την ευγλωττία, υπό την παρουσία της Αθηνάς, η οποία συμβολίζει τη Σοφία. Το συγκεκριμένο έμβλημα εικονογραφούσε τη φράση *Usum magistrum unum optimum* και το νόημά του ήταν ότι δεν φτάνει μόνο η ενασχόληση με τη ρητορική και τη διαλεκτική, αλλά πρέπει να ασχοληθεί κανείς επί μακρόν με την εφαρμογή, την παρατήρηση της πραγματικότητας και να αποκτήσει εμπειρία ακόμη και με ρίσκο.⁴⁵⁹

Δεδομένου, όμως, ότι η Αθηνά δεν περιλαμβάνεται στην τελική σύνθεση του Stradano, πιστεύουμε ότι βασικό θέμα της πρότασης του Borghini ήταν η εικονογράφηση του φυτού μώλυ για τους συμβολισμούς που έφερε αυτό. Το μώλυ που περιγράφεται, μεταξύ άλλων, από τον Όμηρο⁴⁶⁰ και τον Πλίνιο,⁴⁶¹ αλλά και από μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως ο Andrea Mattioli,⁴⁶² θεωρείται φυτό με μαγικές ιδιότητες, το οποίο μπορούσαν να εντοπίσουν μόνο οι θεοί και είχε ιδιαίτερη εμφάνιση, με λευκό άνθος και μαύρη ρίζα.

⁴⁵⁷ Michael Rinehart, “A document from the Studiolo of Francesco I”, *Art, the Ape of Nature. Studies in honour of H. W. Janson*, Ν. Υόρκη: Prentice – Hall 1981, σ. 275 – 289.

⁴⁵⁸ Πρώτη έκδοση: Μπολόνια, 1555. Στο κείμενό μας έχουμε χρησιμοποιήσει την έκδοση του 1574.

⁴⁵⁹ Για το υπόμνημα του εμβλήματος βλ. Achillis Bocchii, *Bonon. Symbolicarum Quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Μπολόνια: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574, σ. CCLXXXI – CCLXXXIII.

⁴⁶⁰ *Odyssea*, κ, 302 – 306: «ὦς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον ἼΑργειφόντης ἐκ γαίης ἐρύσας, και μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξεν. ρίζηι μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος· μῶλυ δε μιν καλέουσι θεοί· χαλεπὸν δε τ' ὀρύσσειν ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται».

⁴⁶¹ *Natural History*, Book XXV. VIII.

⁴⁶² Ο Mattioli μεταφράζει τα κείμενα του Διοσκουρίδη στα ιταλικά. Βλ. *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli sanese, medico cesareo et del serenissimo principe Ferdinando arciduca d' Austria nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale hora di nuovo dal suo istesso autore ricoretti e in più di mille luoghi aumentati*, Lib. III, Βενετία: Vincenzo Valgrisi, 1568, σ. 780 [1η εκδ. 1544].

Λίγα χρόνια πριν την απεικόνιση του Bocchi, ο Andrea Alciati (1492 – 1550) είχε συμπεριλάβει το φυτό (εικ. 56) στην έκδοση του *Emblematum libellus* (1546)⁴⁶³ συνοδευόμενο από το motto *facundia difficilis* (η ευλωτία είναι δύσκολη) και το αντίστοιχο επιγραμματικό κείμενο:

«Υπήρχε η ιστορία που ο Ερμής έδωσε αυτό στον άνδρα από την Ιθάκη ως αντίδοτο στο μαγικό κρασί της Αιαίας Κίρκης. Μώλυ λέγεται: ξεριζώνεται με δυσκολία από τη μαύρη του ρίζα, όμως το άνθος του είναι ιώδες[sic.] και μοιάζει με γάλα. Όλοι προσελκύονται από τη λαμπρότητα της ευλωτίας και της ευφράδειας: όμως ένα τέτοιο μεγάλο δώρο είναι το αποτέλεσμα μεγάλης προσπάθειας.»⁴⁶⁴

Το έμβλημα αυτό επαναλαμβάνεται στις επόμενες εκδόσεις⁴⁶⁵ με διαφορετική εικόνα πλέον, όπου απεικονίζεται ο Ερμής να δίνει στον Οδυσσέα το μώλυ (εικ. 57), το οποίο αποδίδεται σε πολύ μικρότερη κλίμακα από την έκδοση του 1546. Πέραν, όμως, της εικονογραφίας του φυτού και τις παραλλαγές απεικόνισης στις πολυάριθμες εκδόσεις του έργου του Alciati, κάθε φορά το έμβλημα που μας απασχολεί τοποθετείται στην κατηγορία *Scientia* (Γνώση). Θεωρούμε ότι αυτό σχετίζεται τόσο με το επεξηγηματικό κείμενο του εμβλήματος, δηλαδή με την έννοια της προσπάθειας για την επίτευξη κάποιου στόχου, που κατά τον Κικέρωνα συνδέεται με την έννοια της *ευλωτίας*,⁴⁶⁶ όσο και με το μώλυ καθεαυτό, το οποίο περιγράφεται από τον Alciati ως

⁴⁶³ Τα *Εμβλήματα* του Alciati εκδίδονται για πρώτη φορά το 1531 και είναι μια συλλογή 212 εμβλημάτων – ποιημάτων στα λατινικά. Κάθε ένα από τα εμβλήματα που περιέχονται στο βιβλίο αποτελούνται από το motto (παροιμία ή αινιγματική φράση), μια εικόνα και ένα κείμενο επιγραμματικά δοσμένο. Στις πρώτες δύο εκδόσεις των *Εμβλημάτων* (1531, 1534 βλ. *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, (εισαγωγή – μετάφραση – σχολιασμός M. Gabriele, Μιλάνο 2009) δεν περιλαμβάνεται το μώλυ, το οποίο εικονογραφείται από την έκδοση του 1546 (Βενετία) και μετά, η οποία περιέχει μια σειρά 86 νέων εμβλημάτων.

⁴⁶⁴ Andrea Alciati, *Emblematum libellus nuper in lucem editus*, Βενετία: Aldus, 1546, c. 13v.: *Antidotum Aeaeta medicata in pocula Circes / Mercuriam hoc Ithaco fama decisse fuit. / Moly vocant: id vix radice evellitur atra, / Purpureus sed flos, lactis et instar habet. / Eloquii candor facundiaque alluit omnes: / Sed multi res est tanta laboris opus.*

⁴⁶⁵ Εδώ χρησιμοποιούμε την έκδοση της Λυών το 1550. Η εικονογράφηση του εμβλήματος, με παραλλαγμένη εικονογραφία, επαναλαμβάνεται στην έκδοση της Αμβέρσας το 1574.

⁴⁶⁶ Στο προοίμιο του *De Oratore* αναφέρεται η διαφωνία μεταξύ του Κικέρωνα και του αδελφού του Κόιντου σχετικά με την ευλωτία. Σύμφωνα με τον Κικέρωνα, αυτή είναι προϊόν μάθησης. Για να στηρίξει την άποψη του αναφέρει τη σπανιότητα κορυφαίων ρητόρων μέσα στην ιστορία συγκριτικά με τους πολιτικούς, τους φιλοσόφους, τους ποιητές, τους μαθηματικούς κ. ά. Αυτή η σπανιότητα, κατά τον Κικέρωνα, οφείλεται στο γεγονός ότι η ευλωτία απαιτεί γνώση πολύ περισσότερων πραγμάτων.

αντίδοτο και εντάσσεται έτσι στον χώρο των «επιστημών» της περιόδου που εξετάζουμε. Αν λάβουμε υπόψη μας τα λεγόμενα του Κικέρωνα, ότι, δηλαδή, η ευγλωττία είναι προϊόν μάθησης, ότι απαιτεί τη γνώση πολλών πραγμάτων και ότι είναι χαρακτηριστικό των πιο μορφωμένων ανθρώπων, αυτό δικαιολογεί την παρουσία του εμβλήματος που εξετάσαμε στην κατηγορία *Scientia* (Γνώση) και διευρύνει την ερμηνεία του όρου πέραν της ρητορικής. Τα παραπάνω αποκτούν νόημα, αν συνδυαστούν με την άποψη ότι, κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, φορείς και κάτοχοι της γνώσης ήταν οι ηγεμόνες ή οι «πολυμαθείς πρίγκιπες», όπως είδαμε νωρίτερα,⁴⁶⁷ καθώς και με τα χαρακτηριστικά της *virtuosità* και της *curiosità* των ιταλικών Αυλών, οι οποίες προωθούσαν την άποψη ότι οι ηγεμόνες ήταν άξιοι κάτοχοι της εξουσίας, αφού είχαν γνώση των μυστικών της φύσης.

Επανερχόμενοι στην ερμηνεία του πίνακα, πρόθεσή μας είναι να δείξουμε ότι το μόλυ είναι το αντικείμενο – κλειδί για την αποκρυπτογράφηση του αλχημικού νοήματος του έργου του Stradano και ότι το θέμα της σύνθεσης αφορά σε ένα αντίδοτο, σε αντίθεση με προηγούμενους μελετητές, αρκετοί εκ των οποίων πιστεύουν ότι το έργο μπορεί να ερμηνευθεί με αλχημικούς όρους για διαφορετικούς, όμως λόγους. Ο Feinberg⁴⁶⁸ πρότεινε ότι το έργο θα έπρεπε να βρίσκεται τοποθετημένο στον τοίχο της Φωτιάς, ως μέρος ενός συνόλου έργων που θα σχετίζονταν με «χημικώς» επεξεργασμένα υλικά και αλχημικές προμήθειες. Έτσι στο ερμάρι πίσω από το έργο θα πρέπει να φυλάσσονταν, μεταξύ άλλων, υδράργυρος,⁴⁶⁹ θείο, χλωριούχο αμμώνιο και αλχημικά δείγματα. Παρόλα αυτά, ο Feinberg δεν κάνει καμία αναφορά στην εικονογραφία της σκηνής, πέραν της παρουσίας του Ερμή που παραδοσιακά σχετιζόταν με την αλχημεία.

Λίγο αργότερα η Caciorgna,⁴⁷⁰ που έχει σχολιάσει εκτενώς τις λογοτεχνικές πηγές του έργου, λαμβάνοντας υπόψη την «διπλή φύση» του φυτού μόλυ, με τη μαύρη

Αντίστοιχα, στο πρώτο βιβλίο του *De Oratore* (I. 5) θεωρεί ότι η ευγλωττία περιλαμβάνεται στις τέχνες των πιο μορφωμένων ανθρώπων και απαιτεί έναν μεγάλο όγκο γνώσης.

⁴⁶⁷ Βλ. παραπάνω, κεφ. 2.1, σ. 58 – 64.

⁴⁶⁸ Larry J. Feinberg, “The Studiolo of Francesco I reconsidered”, ό. π., σ. 53

⁴⁶⁹ Η παρουσία του υδραργύρου προκύπτει από την παρουσία του Ερμή στο έργο και σχετίζεται με τη θεωρία θείου – υδραργύρου του Jabir.

⁴⁷⁰ Marilena Caciorgna, “Radice atra, purpureus flos”, ό. π., σ. 269 -294.

ρίζα και το λευκό άνθος, το σχετίζει με τη νεοπλατωνική έννοια της παιδείας⁴⁷¹ και προσπαθεί να το συνδέσει με τις αντίστοιχες χριστιανικές ερμηνείες⁴⁷² προτείνοντας δύο επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας, σχετικά με την ουράνια και τη γήινη σφαίρα ύπαρξης,⁴⁷³ δηλώνοντας όμως ότι ένα από αυτά δεν ήταν γνωστό την εποχή του Borghini. Σύμφωνα με την Caciorgna η απεικόνιση του Stradano περιλαμβάνει στη δεξιά πλευρά του πίνακα κάποια στοιχεία που θυμίζουν σπηλιά, ενώ στο αριστερό τμήμα διαρθρώνεται καθαρά ένας αρχιτεκτονικός χώρος και αυτό θα μπορούσε να συμβολίζει την τοποθέτηση του Οδυσσέα μεταξύ γήινου και ουράνιου χώρου,⁴⁷⁴ για να καταλήξει στο ότι ο Ερμής και η Κίρκη θα μπορούσαν να αναπαριστούν, βάσει αναλογιών, την αντίθεση μεταξύ αληθινής και ψεύτικης αλχημείας.⁴⁷⁵ Η παραπάνω ερμηνεία εντούτοις, θεωρούμε ότι δεν συνδέει την παράσταση με τη λειτουργία του ερμαρίου, καθώς αναφέρεται με φιλοσοφικούς όρους στην ανάλυση του έργου, παρότι ξέρουμε ότι οι απεικονίσεις στην κατώτερη ζώνη διακόσμησης του Studiolo έχουν λειτουργικό ρόλο.

Παρότι και η Conticelli⁴⁷⁶ θεωρεί ότι ο πίνακας θα πρέπει να ερμηνεύεται μέσα σε ένα αλχημικό πλαίσιο, αναφέρει, ωστόσο, λογοτεχνικές πηγές⁴⁷⁷ μεταγενέστερες του έργου του Stradano για να δείξει ότι, αν και ετεροχρονισμένα, το απεικονιζόμενο επεισόδιο θα μπορούσε να ερμηνευθεί με ένα αλχημικό λεξιλόγιο. Υποθέτει επίσης,

⁴⁷¹ Η Caciorgna επαναλαμβάνει την άποψη που είχε διατυπώσει ο Hugo Rahner, *Miti greci nell'interpretazione Cristiana*, Μπολόνια: Edizioni Dehoniane, 1990, σ. 205 - 247. Η έννοια της παιδείας σχετίζεται με την εκπαίδευση της ψυχής του ανθρώπου, που τον βοηθά να μεταβεί από το σκοτάδι στο φως. Σε αυτή τη διαδικασία έχει ενεργό ρόλο ο Ερμής, που ενσαρκώνει τον Λόγο και οδηγεί τις ψυχές από το σκοτάδι στο φως. Βάσει αυτής της άποψης, ο Οδυσσέας, που συνδέεται με το μάλυ, ενσαρκώνει τον άνθρωπο που βρίσκεται τοποθετημένος μεταξύ Θεού και δαίμονα, ουρανού και κόλασης και με τη βοήθεια του Λόγου θα επαναπατριστεί στη σφαίρα του φωτός.

⁴⁷² Βλ. και Hugo Rahner, *Miti greci nell'interpretazione Cristiana*, ό. π., σ. 222 – 245.

⁴⁷³ *Epigrammatum anthologia Palatina*, τ. 2, XV, 12 (ΛΕΟΝΤΟΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ). Σε αυτό το απόσπασμα χρησιμοποιείται η ιστορία της Κίρκης και του Οδυσσέα για να περιγραφεί το θεμελιώδες πρόβλημα του ανθρώπου που βρίσκεται αιώνια μεταξύ των δύο κόσμων, του ουρανού και της γης (ουράνια και γήινη σφαίρα).

⁴⁷⁴ Marilena Caciorgna, “Radice atra, purpureus flos”, ό. π., σ. 280.

⁴⁷⁵ Ό. π.

⁴⁷⁶ Valentina Conticelli, “Guardaroba di cose rare”, ό. π., σ. 341 – 342.

⁴⁷⁷ Αναφέρεται στα *Pandora Magnalium Naturalium* (1608) του Benedictus Figulus, *Septimana Philosophica* (1620) του Michael Maier και *Viridarium Chymicum* (1624) του Stolcius.

ότι η μεταμόρφωση των συντρόφων του Οδυσσέα θα πρέπει να συνδέεται με τη μεταμόρφωση της ύλης που προσπαθεί να επιτύχει το Αλχημικό Έργο και ότι η απεικόνιση του Stradano θα πρέπει να εντάσσεται στις πρώιμες προσπάθειες απεικόνισης αυτής της ερμηνείας, χωρίς όμως να στηρίζει επαρκώς την άποψη αυτή.

Αν και συμφωνούμε με το γενικό πλαίσιο σύνδεσης της μεταμόρφωσης στην αλχημική διαδικασία και της μεταμόρφωσης στον μύθο, άποψή μας είναι ότι το πεδίο ενδιαφέροντος δεν είναι η μεταμόρφωση των συντρόφων του Οδυσσέα, αλλά θα πρέπει να μετατοπιστεί στο μώλυ, το οποίο πιστεύουμε ότι οπτικοποιεί την έννοια του αντίδοτου και πιστεύουμε ότι αυτό είναι το κύριο εικονογραφικό στοιχείο που σχετίζεται με την αλχημεία. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο θα μπορούσε να συνδεθεί με την φαρμακευτική αλχημεία, δεδομένου ότι ένας από τους δύο στόχους της είναι η εξάλειψη των ασθενειών και η επίτευξη της πανάκειας. Η παραπάνω υπόθεση ενισχύεται από τη σχέση του ίδιου του Francesco I με τα αντίδοτα και την παράδοση των δηλητηρίων της Αναγέννησης, αλλά και με τα πρόσωπα του μυθολογικού επεισοδίου, όπως περιγράφονται από τις πηγές.

Κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, η Κίρκη αποτέλεσε την αρχετυπική μορφή μάγισσας, την πλέον αναγνωρίσιμη και «διαβόητη στην ιταλική *intelligentsia*», όπως παρατηρεί ο Tal,⁴⁷⁸ που σε επίπεδο εικονογράφησης έγινε γνωστή για τη μεταμόρφωση των συντρόφων του Οδυσσέα.⁴⁷⁹ Από την αφήγηση του Ομήρου πληροφορούμαστε ότι η Κίρκη προσωποποιεί μια μεταμορφωτική δύναμη και στο κείμενο χαρακτηρίζεται ως *πολυφάρμακος* (κ, 276), αυτή που γνωρίζει πολλά φάρμακα ή μαγικά φίλτρα, προερχόμενη από τη λέξη *φάρμακον*, που στο ομηρικό λεξιλόγιο έχει την έννοια του ναρκωτικού ή του δηλητηρίου.⁴⁸⁰ Στο επεισόδιο της συνάντησης με τον Οδυσσέα, το μώλυ περιγράφεται ως *φάρμακον έσθλόν* (κ, 287, 292), δηλαδή ως καλό βότανο που λειτουργεί ως αντίδοτο για τα κακά και *λυγρά φάρμακα* (κ, 213, 236) που έδωσε η Κίρκη στους συντρόφους του Οδυσσέα.

⁴⁷⁸ Guy Tal, “Disbelieving in Witchcraft: Allori’s Melancholic Circe in the Palazzo Salviati”, *Athanos*, τχ. 22 (2004), σ. 57.

⁴⁷⁹ Μεταξύ άλλων, την έχουν απεικονίσει οι: P. Tibaldi (1550/51) στο Palazzo Poggi (Μπολόνια), Marc Duval/ Maitre Ponce (1553/56) στο Palazzo Ricci – Sacchetti (Ρώμη), G. B. Castello (1560/65) στο Palazzo della Meridiana (Γένοβα), A. Allori (1575/76) στο Palazzo Portinari – Salviati (Φλωρεντία).

⁴⁸⁰ Henry G. Liddell – Robert Scott, *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 3-4, Αθήνα: Ιωάννης Ν. Σιδέρης, 1925, σ. 517.

Η παράδοση, σύμφωνα με την οποία η Κίρκη έχει την ιδιότητα να μεταμορφώνει και να συνδέεται με τα δηλητήρια, διατηρήθηκε στον 16ο αιώνα. Εκτός από τα έργα του Alciati και του Bocchi, στα οποία αναφερθήκαμε ήδη, η Κίρκη επιβιώνει και στην επιδραστική *Mythologiae*⁴⁸¹ (1551) του Natale Conti, ο οποίος της αφιερώνει ένα κεφάλαιο,⁴⁸² στο οποίο αναφέρεται στην ιστορία της, στις μαγικές της ιδιότητες και στο επεισόδιο με το μάλυ. Αντίστοιχα, σε κείμενα με αλχημικές αναφορές, η βασίλισσα της Αιαίας αναφέρεται για τα ισχυρά της δηλητήρια στο *De Occulta Philosophia libri tres* (1531) του Cornelio Agrippa von Nettesheim - στα κεφάλαια *De veneficiis earundemque potentia* και *De colyriis et unctionibus, philtris eorumque virtutibus* – και στο *De Re Metallica* (1556) του Giorgio Agricola.

Βάσει των παραπάνω, θεωρούμε ότι στο έργο του Studiolo η Κίρκη μπορεί να προσωποποιεί τα δηλητήρια, ενώ αντιθετικά ο Ερμής, που προσφέρει το μάλυ,⁴⁸³ ως αντίδοτο, στον Οδυσσέα είναι μια μορφή ευεργετική. Παρότι δεν σώζονται γραπτές μαρτυρίες του Borghini ή του Vasari, δηλαδή των υπεύθυνων για την εικονογράφηση του Studiolo, με συγκεκριμένες αναφορές στην επιλογή των απεικονιζόμενων προσώπων του έργου, γνωρίζουμε ότι σε ολόκληρη την διακόσμηση του Palazzo Vecchio αρκετές φορές επαναλαμβάνονται μοτίβα ή μυθολογικά πρόσωπα. Έτσι, στο *Ragionamenti* (1588)⁴⁸⁴ του Giorgio Vasari, που αποτελεί έναν φανταστικό διάλογο μεταξύ του Vasari και του Francesco I, οι δυο τους περιπλανώνται στο εσωτερικό του Palazzo Vecchio και ο Vasari (που εκπόνησε το εικονογραφικό πρόγραμμα) εξηγεί

⁴⁸¹ *Mythologiae sive Explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralibus philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicuè demonstrator*. Ο Natale Conti (1520 – 1582), μαζί με τους Vincenzo Cartari και Lilio Gregorio Giraldi, αποτελεί έναν από τους πιο γνωστούς μυθογράφους του 16^{ου} αιώνα. Βλ. αναλυτικά παραπάνω, σ. 120– 127.

⁴⁸² *De Circe*, Cap. VI, σ. 305 – 309. Η παραπομπή αντιστοιχεί στην έκδοση του 1616.

⁴⁸³ Ενδιαφέρουσα περίπτωση στην εικονογραφία του Ερμή με το μάλυ θεωρούμε ότι αποτελεί η συμπερίληψή του στη ζωφόρο με τους «*Σοφούς της Αρχαιότητας*» (εικ. 58) της Spezieria di San Giovanni Evangelista της Πάρμα. Παρότι η απεικόνιση αυτή δημιουργείται σε ένα περιβάλλον διαφορετικό από αυτό της Φλωρεντίας, είναι ενδεικτική για την επιβίωση του μυθολογικού επεισοδίου κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα σε έναν χώρο που σχετίζεται με την παρασκευή φαρμάκων. Εδώ, ο Ερμής αποδίδεται να αντιγράφει κείμενο από ένα βιβλίο, ενώ η μορφή συνοδεύεται από επιγραφή που παραπέμπει στη Ραψωδία κ της *Οδύσσειας* και αφορά στο μάλυ και την Κίρκη. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι ο Ερμής απεικονίζεται απαλλαγμένος από κάθε εικονογραφικό στοιχείο που θα παρέπεμπε σε αρχαία θεότητα, αλλά παρουσιάζεται ως οποιαδήποτε ανθρώπινη μορφή του 16ου αιώνα.

⁴⁸⁴ Εκδόθηκε μετά τον θάνατο του Giorgio Vasari (1511 – 1574).

στον νεαρό Δούκα το περιεχόμενο της διακόσμηση του παλατιού. Όταν φτάνουν στη *Sala degli Elementi* και στην απεικόνιση του Ερμή (**κατ. 2**) του Cristofano Gherardi,⁴⁸⁵ ο Vasari εξηγεί στον Francesco ότι στον αγγελιοφόρο των θεών αποδίδονται: «η γνώση των ορυχείων και της Αλχημείας και των μυστικών της φύσης, και των ισχυρών θεραπειών κατά των ασθενειών, που μολύνουν τα ανθρώπινα σώματα».⁴⁸⁶ Στις δύο μυθολογικές μορφές της Κίρκης και του Ερμή, που προσωποποιούν το σχήμα δηλητήριο – αντίδοτο, μπορεί να προστεθεί η μορφή του Οδυσσέα, ο οποίος κατά τον Lorandi⁴⁸⁷ ενσαρκώνει μια *εικόνα γνώσης* (*sapientiae imago*), που λαμβάνει το μώλυ και το εφαρμόζει ως αντίδοτο για να προστατευθεί από την Κίρκη – δηλητήριο.

Η παρασκευή και η χρήση των αντιδότων γνώρισε ευρεία διάδοση κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα που εκτεινόταν πέρα από τον προφανή λόγο, δηλαδή την αντιμετώπιση των παρενεργειών των δηλητηρίων. Στις ιταλικές Αυλές, και κυρίως στην περίπτωση της Φλωρεντίας, η γνώση των δηλητηρίων και των αντιδότων μετατρέπεται σε ένα ισχυρό όπλο, καθώς αποτελεί έναν τρόπο εξόντωσης των πολιτικών αντιπάλων, μέσω της δολοφονίας με τη χρήση δηλητηρίων ή ως ένα εργαλείο σύσφιξης διπλωματικών σχέσεων.⁴⁸⁸ Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο Francesco I

⁴⁸⁵ Cristofano Gherardi (Σαν Σεπόλκρο, 1508 – Φλωρεντία, 1559): Μαθήτευσε κοντά στον Raffaello dal Colle στην πόλη καταγωγής του. Το 1529 μετακόμισε στη Φλωρεντία και έγινε ένας από τους πιο σταθερούς συνεργάτες του Giorgio Vasari. Το 1537 εξορίστηκε από τη Φλωρεντία, ως σκευωρός κατά των Μεδίκων, αλλά επανήλθε το 1554, όταν έλαβε συγχώρεση από τον Cosimo I de' Medici. Μεταξύ των πιο σημαντικών του έργων θεωρούνται οι πίνακες που φιλοτέχνησε για την εκκλησία του San Giovanni Carbonara στη Νάπολη, υπό τις οδηγίες του Giorgio Vasari και μεταξύ των ετών 1555 – 9, ξανά υπό την καθοδήγηση του Vasari, μεγάλο μέρος του Quartiere degli Elementi στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας. Το τελευταίο έμεινε ανολοκλήρωτο εξαιτίας του ξαφνικού θανάτου του. Για τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη πρβλ. Jane Turner (εκδ.), *The Dictionary of Art*, τ. 12, Ν. Υόρκη: Grove's Dictionaries, 1996, σ. 527.

⁴⁸⁶ Giorgio Vasari, *Ragionamenti. Sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime*, Φλωρεντία: Appresso Filippo Giunti, 1588, σ. 20: «[...] e si per la cognitione che ha delle miniere, e dell'Archimia, e de segreti di natura, e rimedij potentissimi contro alle malattie, che infettano i corpi umani, tutte cose attribuite a Mercurio.» Το συγκεκριμένο παράθεμα εμφανίζεται παραλλαγμένο στην έκδοση του Milanese, όπου έχουν εξαλειφθεί οι αναφορές στην αλχημεία και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των λαθών της έκδοσης. Βλ. σχ. Paola Tinagli - Baxter, *Vasari's Ragionamenti: The text as a key to the decorations of Palazzo Vecchio*, αδημοσ. Διδακτορική Διατριβή, University of Edinburgh 1988, σ. 4 – 5.

⁴⁸⁷ Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse*, ό. π., σ. 25.

⁴⁸⁸ Meredith Ray, *Daughters of Alchemy*, ό. π., σ. 17.

στέλνει αντίδοτα στον Cesare Gonzaga,⁴⁸⁹ τον Gonzalo II Fernandez de Cordoba,⁴⁹⁰ τον Alessandro Verri⁴⁹¹ και την Ana Mendoza de la Cerda,⁴⁹² ανταλλάσσει αντίδοτα με θεραπευτικές πέτρες,⁴⁹³ τα προσφέρει ως δώρα σε πρέσβεις,⁴⁹⁴ ενώ, αντίστοιχα, γίνονται προς αυτόν - και τη δεύτερη σύζυγό του, Bianca Cappello⁴⁹⁵- αιτήματα για την αποστολή αντιδότων.⁴⁹⁶ Υπό την κυριαρχία των Μεγάλων Δουκών της Τοσκάνης η διάδοση και η ζήτηση των αντιδότων μοιάζει να εξελίσσεται σε ένα ιδιότυπο είδος εμπορίου, ως μέρος μιας «ολόκληρης οικονομίας της μυστικότητας»,⁴⁹⁷ όπως εύστοχα έχει χαρακτηρίσει ο D. Jütte τις οικονομικές σχέσεις που προκύπτουν από τα πειράματα και τις εφαρμογές των *libri dei segreti* σε εργαστηριακούς χώρους.

⁴⁸⁹ ASF, MdP, Vol. 215, fol. 1 (9/12/1561). Ο Cesare Gonzaga (1530 – 1575) ήταν δεύτερος κόμης της Γκουαστάλλα. Βλ. Παράρτημα II.1, σ. 409.

⁴⁹⁰ ASF, MdP, Vol. 3113, fol. 29 (10/1/1566). Ο Gonzalo II Fernandez de Cordoba (1520 – 1578) ήταν Διοικητής του Δουκάτου του Μιλάνο και Δούκας της Σέσσα. Βλ. Παράρτημα II.2, σ. 409.

⁴⁹¹ ASF, MdP, Vol. 3116, fol. 2 (10/7/1577, γράμμα ευχαριστίας του A. Verri προς τον Francesco). Βλ. Παράρτημα II.3, σ. 409.

⁴⁹² ASF, MdP, Vol. 4901, fol. -, (1/3/1571). Η Ana Mendoza de la Cerda (1540 – 1592) ήταν σύζυγος του Rui Gomes da Silva, πρίγκιπα του Έμπολι. Βλ. Παράρτημα II.4, σ. 409.

⁴⁹³ ASF, MdP, Vol. 4906, fol. 194 (10/1/1576): «[...] *Cheffiniler mi ha consegnato un pacchetto nel quale mi dice esserci certi pietri bizzarri et non so che altro che dona a V. A. [...] Cheffiniler desidera molto che l'A. V. si degni mandarli per la prima occassione una cassetta di quei suoi oli da veleno et altre acque buone che ella fa distillare [...]*».

⁴⁹⁴ Ενδεικτικά για την περίπτωση της επίσκεψης του Βενετού πρέσβη A. Gussoni το 1576 στο Casino di San Marco, ο τελευταίος αναφέρει: «[...] *e mi ha detto averne voluto far l'esperienza quanto al veleno, in persone condannate alla morte facendoli bere del veleno, e guarendogli poi del tutto con detto suo olio, del quale ha voluto farmi parte di una piccola ampollina [...]*». Στο *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, τ. III. 1, επιμέλεια: A. Segarizzi, Μπάρι: Gius. Laterza & figli, 1916, σ. 226.

⁴⁹⁵ ASF, MdP, Vol. 5929, fol. 258r (4/9/1581). Γράμμα του Scipione Piccolomini προς την Bianca Cappello: « *Ritrovandomi in gran pericolo per causa dei molti nemici marchigiani, et tuttavia dubbitando di qualche assassinamento et in particolare di veleno et sapendo quanto l' Altezza sua sia abbondantissima d' ogni ottimo remedio et virtù per li molti suoi rarissimi secreti, ho preso ardire [...] di supplicarla [...] che si degni restar servita di favorirmi di quanto alla bontà della medesima parrà che sia a più proposito, occorrendo il caso, a potersi liberare dai detti veleni [...]* ».

⁴⁹⁶ ASF, MdP, Vol. 4906, fol. 27 (26/12/1575). Γράμμα του Giulio del Caccia προς τον Francesco για την αποστολή αντιδότου στην Maria Enriquez y Toledo. Βλ. Παράρτημα II.5, σ. 410.

⁴⁹⁷ Daniel Jütte, “Trading the Secrets: Jews and the Early Modern Quest for Cladestine Knowledge”, *Isis*, τχ. 103, αρ. 4 (Δεκ. 2012), σ. 682.

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο του προσωπικού ενδιαφέροντος του Francesco I γι' αυτή τη θεματική, κατά την άποψή μας αποτυπώνεται, όχι τυχαία, και στην προσωπική του *impresa* (εικ. 21), που απεικονίζεται στον θόλο του Studiolo, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο,⁴⁹⁸ αλλά και σε άλλους χώρους⁴⁹⁹ (εικ. 59), και φέρει το motto: AMAT VICTORIA CURAM, δηλαδή η νίκη αγαπά την επιμέλεια. Νόημα της *impresa* ήταν ότι ο Francesco, μέσω της σύνεσης θα υπερασπιζόταν τον εαυτό του, όσο και την περιοχή της κυριαρχίας του και θα νικούσε τους εχθρούς μέσω της αρετής του, υιοθετώντας τους στίχους από το *Carmina* (62.16) του Κάτουλλου.⁵⁰⁰ Το απεικονιστικό μέρος της *impresa* εικονογραφεί την περιγραφή του Πλίνιου,⁵⁰¹ ο οποίος διηγείται ότι η νυφίτσα, πριν επιτεθεί στα ερπετά, τρέφεται με το φυτό *πήγανον* που λειτουργεί ως αντίδοτο στο δηλητήριό τους. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο σε σχέση με το *πήγανον* της *impresa* του Francesco είναι ότι αυτό ταυτίζεται από τον Γαληνό, τον Διοσκουρίδη και τον Αέτιο με το μώλυ.⁵⁰² Η επιλογή, λοιπόν, της οπτικοποίησης της χρήσης του αντιδότη τόσο στον πίνακα του Stradano όσο και στην *impresa* του Francesco I, θεωρούμε ότι δεν είναι ευκαιριακή, αλλά συνδέεται με την ενασχόληση του Δούκα με τα δηλητήρια και τα αντίδοτα και ότι μέσω της γνώσης των μυστικών τους θα μπορούσε να προστατεύσει την κυριαρχία και τον εαυτό του.

Είναι γνωστό βιβλιογραφικά, πως ο Francesco I θεωρούνταν σχεδόν εμμονικός⁵⁰³ με τα αντίδοτα και τις χρήσεις τους· ενδεικτικά παραδείγματα της μανίας

⁴⁹⁸ Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του θόλου βλ. παραπάνω, σ. 86 – 94.

⁴⁹⁹ Η συγκεκριμένη *impresa* απεικονίζεται και στη γνωστή Porta delle Suppliche της Φλωρεντίας, όπου οι κάτοικοι της πόλης μπορούσαν να εναποθέσουν τις αιτήσεις τους προς τον Δούκα.

⁵⁰⁰ Ο. π., σ. 92.

⁵⁰¹ Pliny, *Natural History*, Βιβλ. XX.LI.

⁵⁰² Claudii Galeni, *De simplicium medicamentorum facultatibus libri XI*, Λυών: Apud Gulielmum Rouillium, 1561, σ. 491· Dioscorides, *De materia medica*, Γ', xlvι· 'Αετίου 'Αμιδηνοῦ, *Βιβλίων ἰατρικῶν*, τ. Α', Βενετία: Aldus, 1534, σ. 18r.

⁵⁰³ Αυτή η εμμονή δημιούργησε μια παράδοση γύρω από τον θάνατο του Francesco I και της συζύγου του, Bianca Cappello, σύμφωνα με την οποία οι δύο τους πέθαναν την ίδια μέρα (Οκτώβριος 1587) από δηλητηρίαση με αρσενικό. Μόλις την τελευταία δεκαετία και μετά από τοξικολογικές εξετάσεις έχει αποδειχθεί ότι ο θάνατός τους επήλθε από ελονοσία. Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Guglielmo Enrico Sartini, *Della morte di Francesco I de' Medici e di Bianca Cappello, relazione storica*, Estr. dall' Archivio Storico Italiano, Nuova Serie, t. XVIII, P. I, Φλωρεντία: M. Cellini, 1836· Francesca Mari, Donatella Lippi, "The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Cappello: an arsenic murder?", *BMJ*, τχ. 33 (2006), σ. 1299 – 1301· Gino Fornaciari (κ. ά.), "Malaria was "the killer" of

του ήταν η κατοχή, του αδιανόητου για εμάς σήμερα, bezoar (**εικ. 60**),⁵⁰⁴ αλλά και οι δοκιμές αντιδότητων, που λάμβαναν χώρα στην Αυλή των Μεδίκων και στις οποίες τον ρόλο του πειραματόζωου έπαιζαν οι φυλακισμένοι της εποχής, που δηλητηριάζονταν και ενίοτε πέθαιναν για να βρεθεί η σωστή δόση.⁵⁰⁵

Με όλα τα παραπάνω θα μπορούσε να συνδεθεί η ήδη διατυπωμένη πρόταση, ότι ο Οδυσσέας, που λαμβάνει το μώλυ, είναι ο ίδιος ο Francesco. Γι' αυτή την εκδοχή είναι ενδιαφέρουσα η σύγκριση του προσώπου του Οδυσσέα (**εικ. 61**) με την απεικόνιση του Francesco I (**εικ. 62**) στον πίνακα *Οι Αλχημιστές*, φιλοτεχνημένο επίσης από τον Stradano και τοποθετημένο στον τοίχο της Φωτιάς. Παρότι δεν μπορούμε να εξετάσουμε την ορθότητα αυτής της πρότασης, θεωρούμε πιθανή τη συμπερίληψη της μορφής του Δούκα σε ένα ακόμη έργο του Studiolo, καθώς είναι ένας χώρος άμεσα συνδεδεμένος με αυτόν και στον οποίο έχει ήδη απεικονιστεί τουλάχιστον τρεις φορές ο ίδιος και μέλη της οικογένειάς του.⁵⁰⁶

Francesco I de' Medici (1531 – 1587)", *The American Journal of Medicine*, τχ. 123, αρ. 6 (2010), σ. 568 – 569.

⁵⁰⁴ Πρόκειται για μια "πέτρα", στην πραγματικότητα ένα πολύ συμπαγές σώμα ύλης, που δημιουργείται από τη συσσώρευση τροφών, τριχών και ακαθαρσιών στο στομάχι των μηρυκαστικών ζώων και θεωρούνταν ότι είχε θεραπευτικές ιδιότητες. Η συνήθης πρακτική της περιόδου ήταν, αφού το bezoar αφαιρεθεί από το στομάχι του εκάστοτε ζώου, να τοποθετείται σε κάποιο διάλυμα για να το πιεί ο ασθενής. Βλ. Peter Borschberg, "The Euro-Asian Trade in Bezoar Stone (approx. 1500 to 1700)", στο Michael North (επιμ.), *Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400 – 1900*, Μπέριλινγκτον: Ashgate, 2010, σ. 29 – 43.

⁵⁰⁵ Αποτελεί μια διαδεδομένη πρακτική στην Ιταλία του 16ου αιώνα, που δεν περιορίζεται στα όρια της Τοσκάνης, αλλά ακολουθείται ακόμη και από τον Πάπα (Κλήμης VII). Alisha Rankin, "Poison Trials on Condemned Criminals under Pope Clement VII: A Medical and Moral Testimonial", στο <http://www.medicin.org/poison-trials-on-condemned-criminals-under-pope-clement-vii-a-medical-and-moral-testimonial-by-alisha-rankin/> [επίσκεψη στις 26/11/2017]. Sheila Barker, "Poisons and the Prince: Toxicology and Statecraft at the Medici Grand Ducal Court", στο Philip Wexler (επιμ.), *Toxicology in the Middle Ages and Renaissance*, Λονδίνο: Elsevier, 2017, σ. 78 – 79.

⁵⁰⁶ Στο studiolo του Palazzo Vecchio εκτός από τον πίνακα *Οι Αλχημιστές*, όπου ο Francesco απεικονίζεται να δουλεύει μέσα στο αλχημικό εργαστήριο του Casino di San Marco, προσωπογραφία του Φλωρεντινού Δούκα προτείνεται και για τον πίνακα *Το Χρυσοχοείο* του Alessandro Fei, αλλά και για την *Αταλάντη και τον Ιππομένη* του Sebastiano Marsili. βλ. Valentina Conticelli, "Guardaroba di cose rare", ό. π., σ. 352, 196 -197. Επίσης, έχει προταθεί ότι στον πίνακα *Οι αδελφές του Φαέθωνα / Η ανακάλυψη του Κεχριμπαριού* του Santi di Tito, η κεντρική γυναικεία μορφή είναι η Lucrezia de' Medici, αδελφή του Francesco, βλ. Corinne Mandel, "Santi di Tito's creation of Amber in Francesco I's Scrittoio:

Συμπερασματικά, θεωρούμε ότι τα αντίδοτα, η χρήση και η παρασκευή τους, κατείχαν σημαντικό ρόλο στα ενδιαφέροντα του Francesco και το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε να είναι αυτό, το οποίο ο Borghini προόριζε για την εξωτερική διακόσμηση του ερμαρίου που θα περιείχε «πολύτιμα φάρμακα, όπως βάλσαμα, κέρατο μονόκερου, θεραπείες δηλητηρίων και παρόμοια πράγματα».⁵⁰⁷ Με τον τρόπο αυτό εξυπηρετείται η λειτουργία του χώρου, καθώς το Studiolo διατρέχεται στο κατώτερο τμήμα όλων των τοίχων του από ερμάρια, μέσα στα οποία φυλάσσονταν τα πολύτιμα αντικείμενα του Francesco. Η εξωτερική πλευρά τους διακοσμούσαν με πίνακες, όπως το έργο που εξετάσαμε, και κύριος σκοπός της εικονογράφησης ήταν το απεικονιζόμενο έργο να υπαινίσσεται τα αντικείμενα που φυλάσσονταν στο εσωτερικό, λειτουργώντας ως εικονογραφικός κατάλογος και οπτικός ευρητηριασμός της συλλογής, ανακαλώντας έντονα τα συστήματα μνημοτεχνικής που επιβίωναν κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα.

Με το έργο του Stradano θεωρούμε, ότι ο εικονογράφος εκπληρώνει ταυτόχρονα δύο ζητούμενα: α. χρησιμοποιεί το μώλυ, που ταυτίζεται με το πήγανο της impresa του Francesco I για να δηλώσει μια πτυχή της φαρμακευτικής αλχημείας, προσφιλή στους Μέδικους και β. χρησιμοποιεί τις μυθολογικές μορφές, μετακινώντας τα νοηματικά τους σύμβολα για να εξυπηρετήσει το θέμα της απεικόνισης. Ο Ερμής, που στην εικονογραφία του Palazzo Vecchio συνδέεται εννοιολογικά με την αλχημεία και τα μυστικά της φύσης δίνει στον Οδυσσέα / Francesco, που ενσαρκώνει μια εικόνα γνώσης (*sapientiae imago*), ένα φυτό, το οποίο μπορούν να εντοπίσουν μόνο οι θεοί. Έτσι, ο Ερμής γίνεται μια μορφή που *μεταβιβάζει*, μεταφέρει και εξοπλίζει με τη γνώση τον Μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης, εκπληρώνοντας την ίδια στιγμή το ισχυρότερο ιδανικό των Αυλών του 16ου αιώνα ανανεώνοντας ταυτόχρονα τις ερμηνείες και τους συμβολισμούς που φέρουν οι μυθολογικές μορφές μέσα σε ένα νέο, προεπιστημονικό πλαίσιο.

a swan song for Lucrezia de' Medici", *The Sixteenth Century Journal*, τχ. 31, αρ. 3 (Φθινοπ. 2000), σ. 719 – 752.

⁵⁰⁷ ASA, AV, 14 (XLVIII) cc. 78 – 79 (3/10/1570). Γράμμα του V. Borghini προς τον G. Vasari: «[...] e c'è lo armadio, che ha dua quadri di fuori da dipingere, ove staranno medicine preziose, come balsami, corno d' unicorno, rimedi di veleni e simil cose». Βλ. και Παράρτημα I.2, σ. 406 – 408.

2. Girolamo Macchietti, *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσωνα*

Στο έβδομο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*⁵⁰⁸ του Οβιδίου, λογοτεχνική πηγή⁵⁰⁹ του πίνακα που εξετάζουμε, περιγράφεται το αίτημα του Ιάσωνα, ο οποίος ζητά από τη Μήδεια να αναζωογονήσει τον πατέρα του, Αίσωνα, με τις μαγικές της γνώσεις. Για να ικανοποιήσει την επιθυμία του Ιάσωνα, η Μήδεια επικαλείται όλες τις χθόνιες θεότητες, ταξιδεύει με άρμα που σέρνεται από δράκους σε διάφορα μέρη της Θεσσαλίας και συλλέγει βότανα και τα κατάλληλα υλικά. Όταν επιστρέφει, φτιάχνει βωμούς με αγάλματα της Εκάτης και της Νεότητας για να προσφέρει θυσίες, ετοιμάζει ένα μαγικό φίλτρο, που αποτελεί ελιξήριο νεότητας και τελικά αναζωογονεί τον Αίσωνα, μεταμορφώνοντάς τον από γηραιά μορφή σε νεανική.

Στον πίνακα του Girolamo Macchietti⁵¹⁰ (**κατ. 3**) απεικονίζεται η σκηνή της παρασκευής του φίλτρου, τη στιγμή που η Μήδεια ανακατεύει το μείγμα, λίγο πριν να το προσφέρει στον γηραιό άνδρα.⁵¹¹ Αριστερά, ο Αίσοντας είναι ξαπλωμένος μπροστά από το βάθρο των αγαλμάτων της Εκάτης –της κατεξοχόν προστάτιδας της μαγείας– και της Νεότητας (Ηβη / Iuventas), ανήμπορος και κουρασμένος. Παρότι δεν απεικονίζεται η σκηνή της μεταμόρφωσης και της επιτυχούς λειτουργίας του φίλτρου

⁵⁰⁸ *Μεταμορφώσεις* VII, 159 – 293.

⁵⁰⁹ Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 342· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 336· Marta Privitera, *Girolamo Macchietti, un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535 – 1592)*, Μιλάνο: Jandi Sapi 1996, σ. 127· Larry J. Feinberg, “The studiolo of Francesco I reconsidered”, ό. π., σ. 55· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 208.

⁵¹⁰ Girolamo Macchietti (π. 1535 – 1592): Μαθήτευσε ζωγραφική κοντά στον Michele Tosini. Από το 1556 έως το 1561 εργάστηκε, υπό την επίβλεψη του Giorgio Vasari, για τη διακόσμηση του Palazzo Vecchio, πιθανόν ως σχεδιαστής ταπισερί. Το διάστημα 1561–62 διέμεινε στη Ρώμη για σπουδές και το 1563 επέστρεψε στη Φλωρεντία. Έγινε μέλος της νεοσύστατης Accademia del Disegno και πήρε μέρος στις εργασίες των τελετών της κηδείας του Michelangelo και του γάμου του Francesco I de' Medici, που τελέστηκαν υπό την αιγίδα της Accademia. Τη δεκαετία του 1570 φιλοτέχνησε δύο έργα για τη διακόσμηση του studiolo του Francesco. Τα τελευταία έτη της ζωής του έζησε στη Νάπολη, το Μπενεβέτο και την Ισπανία. Για τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη πρβλ. Marta Privitera, *Girolamo Macchietti, un pittore dello Studiolo*, ό. π.

⁵¹¹ Ο τίτλος του έργου *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσωνα* καταγράφεται πρώτη φορά το 1584 από τον R. Borghini. Βλ. Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Φλωρεντία: Appresso Giorgio Marescotti, 1584, σ. 604.

στον οργανισμό του Αίсона, στον πίνακα χρησιμοποιούνται εικονογραφικά στοιχεία που δηλώνουν την έκβαση του γεγονότος: το ξερό κλαδί ελιάς που κρατά η Μήδεια, μόλις ακουμπά το φίλτρο γίνεται χλωρό και βγάζει φύλλα και καρπούς, ενώ τα άνθη και τα φυτά που βρίσκονται στα πόδια των μορφών δημιουργούνται από τις σταγόνες που πετάγονται στο έδαφος από το εσωτερικό του λέβητα. Με αυτόν τον τρόπο, ο ζωγράφος υπαινίσσεται την ανανέωση που θα επέλθει και στη μορφή του Αίсона με το φίλτρο, παραλείποντας, όμως, την αιματηρή⁵¹² αφήγηση του Οβιδίου. Αντιθέτως, το συγκεκριμένο, αιματηρό, επεισόδιο εικονογραφείται συχνά στις αναγεννησιακές εκδόσεις του Οβιδίου από την εικονογράφηση του Bonsignori⁵¹³ (εικ. 63) έως τις ξυλογραφίες των *Trasformazioni* του L. Dolce (εικ. 64), αλλά και σε νωπογραφικές συνθέσεις, όπως στην περίπτωση των Carracci (εικ. 65) για το Palazzo Fava στην Μπολόνια.⁵¹⁴

Ο Macchietti παραλείπει το πιο δραματικό στοιχείο της αφήγησης του Οβιδίου, δηλαδή το άνοιγμα του λαιμού του Αίсона από το ξίφος της Μήδειας και την αποστράγγιση του αίματός του για να αντικατασταθεί από το φίλτρο της (στ. 285 – 287), παρότι υπήρχαν, ήδη, εικονογραφικά πρότυπα για την απεικόνιση του επεισοδίου. Κάποιοι μελετητές⁵¹⁵ θεωρούν ότι ο καλλιτέχνης συνειδητά έχει παραλείψει μια τέτοια απεικόνιση, για να «εξαγνίσει» το έργο από στοιχεία που θα παρέπεμπαν σε χαρακτηριστικά μιας μαγικής ιεροτελεστίας νεκρομαντείας, σε αντίθεση με τις εικονογραφημένες εκδόσεις του Οβιδίου. Με τον τρόπο αυτόν, ο Macchietti επικεντρώνεται στον ευεργετικό χαρακτήρα που θα είχε το φίλτρο της Μήδειας στον ηλικιωμένο Αίсона.

Ο πίνακας αποτελεί το πιο λιτό, συνθετικά, έργο του Studiolo, καθώς ο καλλιτέχνης επικεντρώνεται στα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα του μυθολογικού επεισοδίου, χωρίς την προσθήκη διακοσμητικών στοιχείων. Στο πρώτο επίπεδο, οι δύο

⁵¹² *Μεταμορφώσεις*, VII, στ. 285 – 286: *Τούτα η Μήδεια ευθύς ως είδε, με λεπτό ξίφος του γέρον ανοίγει τη σφαγή, ώστε το παλιό αίμα να χυθεί έξω κι αυτό με μείγμα, που είχε φτιάξει ν' αναπληρώσει.* [Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του Θ. Τσόχαλη, *Οβιδίου Μεταμορφώσεις*, Αθήνα 2009].

⁵¹³ Αποτελεί την πρώτη ιταλική εικονογραφημένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* (Βενετία 1497), σε μετάφραση του Giovanni Bonsignori από λατινικό κείμενο του 14ου αιώνα. Η εικονογράφηση της έκδοσης επαναλήφθηκε και σε μεταγενέστερες εκδόσεις. Βλ. σχ. παραπάνω, σ. 131 – 133.

⁵¹⁴ Βλ. αναλυτικά παρακάτω, κεφ. *Η ζωφόρος του Αίсона*, σ. 303 – 316.

⁵¹⁵ Marta Privitera, *Girolamo Macchietti*, ό. π., σ. 48· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 209.

μορφές τοποθετούνται σε απόσταση μεταξύ τους, δημιουργώντας μια εσωτερική ισορροπία με τον κίονα και τον βωμό στο δεύτερο επίπεδο, επιτρέποντας να αναπτυχθεί σταδιακά ο κενός χώρος από το πρώτο επίπεδο ως το βάθος στο κέντρο της σύνθεσης. Παρότι αυτού του είδους η σύνθεση δεν αποτελεί τυπικό γνώρισμα του Μανιερισμού, δεδομένου ότι δεν συμπίπτει πλήθος μορφών, μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοια, ακριβώς επειδή ο καλλιτέχνης διαχειρίζεται το ζωγραφικό χώρο έξω από τους κανόνες της Αναγέννησης και της σύνθεσης σε πυραμίδα. Αντιστοίχως, η επιλογή της τοποθέτησης των πρωταγωνιστών στα δύο άκρα του πίνακα, υποβοηθείται από τις έντονες χρωματικές μεταβάσεις που επιλέγει ο Macchietti. Ξεκινώντας από το σκουρόχρωμο βάθος, περνά σε ένα αντιθετικά φωτεινό δεύτερο επίπεδο που δημιουργείται από τον βωμό και τον κίονα και λειτουργούν ως χρωματικό υπόστρωμα για να αναπτύξει τις μορφές του πρώτου επιπέδου. Παρότι, όμως, προσπαθεί να συνθέσει μια φιλόδοξη νυχτερινή σύνθεση, παρατηρούμε πως δεν αποφεύγει κάποια σοβαρά τεχνικά λάθη. Έτσι, αν και στο πρώτο επίπεδο τοποθετεί μια τεχνητή πηγή φωτός, δηλαδή τη φωτιά κάτω από τον λέβητα με το φίλτρο της Μήδειας, η σκιά στα πόδια του Αίσινα είναι παράλογα τοποθετημένη προς τα πίσω, ενώ θα έπρεπε να είναι προς τ' αριστερά.

Ο τελευταίος αποδίδεται σε χαλαρή στάση, με επεξεργασμένη μυολογία, ενώ περιμένει να λάβει το φίλτρο της Μήδειας. Σε σχέση με τις εικονογραφικές πηγές της μορφής, ο Schaefer πρότεινε ότι αυτή θα πρέπει να επηρεάζεται από τον τύπο του *Φαύνου Barberini*⁵¹⁶ (εικ. 66) και η επιλογή της χρήσης ενός αρχαίου τύπου, ίσως αποδίδει φόρο τιμής στη συλλογή αρχαίων γλυπτών που επιδίδονταν οι Μέδικοι.⁵¹⁷ Ως εικονογραφική πηγή για τις μορφές της Μήδειας, της Εκάτης και της Νεότητας έχει, ορθώς, προταθεί από την Carrara⁵¹⁸ και την Conticelli⁵¹⁹ το χαρακτηριστικό του René Boyvin, *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσινα* (1563), σε σχέδιο του Leonard Thiry,

⁵¹⁶ Scott Schaefer, ό. π., σ. 343. Αναφέρουμε τον γλυπτικό τύπο και όχι καθεαυτό το γλυπτό, καθώς ο *Φαύνος Barberini* ανακαλύφθηκε στη Ρώμη στις αρχές της δεκαετίας του 1620.

⁵¹⁷ Marta Privitera, *Girolamo Macchietti*, ό. π., σ. 127.

⁵¹⁸ Eliana Carrara, “Borghini e le stampe: alcune incisioni citate in opere di Vasari e della sua cerchia”, *Ricerche di Storia dell’arte*, n. 73, 2001, σ. 60 – 62.

⁵¹⁹ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 211. Επίσης, θεωρεί ότι η χρήση του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού δηλώνει το ενδιαφέρον του Macchietti για την εικονογραφική κουλτούρα του Fontainebleau, όμως δεν γνωρίζουμε αν το χαρακτηριστικό αυτό προτάθηκε από τον ίδιο τον Macchietti ή τον Borghini.

εμφανώς επηρεασμένο από τη Σχολή του Fontainebleau. Εδώ, όμως, προκύπτει ένα πρόβλημα, καθώς οι δύο ερευνήτριες αναφέρονται σε ένα χαρακτηριστικό με τον ίδιο τίτλο και από τον ίδιο χαρακτήρα, παρουσιάζοντας, όμως, δύο διαφορετικές εκδοχές του χαρακτηριστικού.⁵²⁰

Παρότι το χαρακτηριστικό που χρησιμοποιεί η Conticelli (**εικ. 67**) έχει κοινά στοιχεία με το έργο του Macchietti, κυρίως στις μορφές της Εκάτης και της Νεότητας, δεν απεικονίζει την προετοιμασία αναζωογόνησης, αλλά την αμέσως επόμενη σκηνή του μύθου, καθώς η μορφή του Αίσονα αποδίδεται νεανική και άρα αναζωογονημένη. Η εκδοχή που παρουσιάζει η Carrara (**εικ. 68**) σαφώς υπερτερεί, καθώς αποτυπώνει με τον ίδιο τρόπο τις μορφές της Εκάτης και της Νεότητας, αποτυπώνει τον Αίσονα, ενώ περιμένει να λάβει το φίλτρο, και επιπλέον φαίνεται ότι επηρεάζεται σε σχέση με τον τρόπο απεικόνισης της Μήδειας. Η τελευταία τόσο στο χαρακτηριστικό, όσο και στο έργο του Macchietti αποδίδεται με παρόμοια στάση σώματος, με ύφασμα να καλύπτει μέρος του σώματός της, να κρατά κλαδί ελιάς με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο ρίχνει συστατικά του φίλτρου μέσα στον λέβητα και συνοδεύεται από αγγείο που θυμίζει οινοχόη. Εκτός της προαναφερθείσας εικονογραφικής πηγής, η απόδοση της Μήδειας του Macchietti φαίνεται ότι δέχεται επιρροές από τον τρόπο που χειρίζεται τη γυναικεία μορφή ο Parmigianino, που ο Macchietti θα μπορούσε να είχε δει κατά την επίσκεψή του στην περιοχή της Emilia,⁵²¹ ενώ με τη στάση του σώματός της ανακαλεί τη διάρθρωση της *figura serpentina*. Επιπλέον, ο τρόπος απόδοσης της κεφαλής της Μήδειας θυμίζει έντονα τον τρόπο απόδοσης της γυναικείας κεφαλής στην *Αλληγορία της Σύνεσης* (**εικ. 69**), που φιλοτέχνησε ο Macchietti τα ίδια περίπου χρόνια.⁵²²

Πέρα από τη σωστή εκδοχή του σχεδίου που επηρέασε το έργο που εξετάζουμε, αυτό που, κατά τη γνώμη μας, έχει ιδιαίτερη σημασία για την εικονογραφική πηγή του πίνακα του Macchietti είναι να εξετάσουμε το πλαίσιο στο οποίο ανήκει αυτή η

⁵²⁰ Το χαρακτηριστικό του R. Boyvin αναφέρεται αρχικά από τους Françoise και Henry Bardon, “Médée rajouissant Eson. Propositions et perspectives”, *Hommages à Marcel Renard*, Βρυξέλλες: Latomus, 1969, τ. 1, σ. 83 – 93, οι οποίοι θεωρούν ότι το επεισόδιο Μήδειας – Αίσονα αντιγράφει την πάλη της ιατρικής έναντι της ηλικίας και επαναλαμβάνεται από τον S. Schaefer, *The studiolo of Francesco*, ό. π., σ. 344, υποσημ. 4. Χρησιμοποιούμε τις θέσεις των Carrara και Conticelli επειδή είναι αυτές που δίνουν φωτογραφίες των δύο εκδοχών του χαρακτηριστικού του Boyvin.

⁵²¹ Marta Privitera, *Girolamo Macchietti*, ό. π., σ. 52.

⁵²² Federico Berti – Gianfranco Luzzetti (επιμ.), *La Bella Maniera in Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, Φλωρεντία: Polistampa, 2008, σ. 132 – 135.

εικονογραφική πηγή -που δεν έχει απασχολήσει τη βιβλιογραφία έως σήμερα- και η πιθανή σύνδεσή της με το θέμα που μας απασχολεί, δηλαδή την αλχημεία. Κατά την έρευνά μας, διαπιστώσαμε ότι το χαρακτηριστικό του Boyvin⁵²³ δεν αποτελεί μεμονωμένο χαρακτηριστικό, αλλά μέρος της εικονογράφησης ενός κειμένου με αλχημικό περιεχόμενο, το οποίο θεωρούμε ότι λειτουργεί εξίσου ως λογοτεχνική πηγή, πέραν του Οβιδίου, για τον πίνακα που εξετάζουμε.

Το χαρακτηριστικό του Boyvin είναι μέρος μιας σειράς 26 χαρακτικών, που συνοδεύουν ένα κείμενο του Jacques Gohory (1520–1576), το οποίο αναφέρεται στον μύθο του Ιάσονα και την εύρεση του Χρυσόμαλλου Δέρατος και κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1563. Η έκδοση αυτή κυκλοφόρησε ταυτόχρονα στα λατινικά και στα γαλλικά με τον τίτλο *Hystoria Iasonis Thessaliae Principis de Cochica / Livre des la conqueste de la Toison d' or par le prince Jason de Thessalie* με τους ίδιους συντελεστές έκδοσης και την ίδια εικονογράφηση. Παρότι δεν γνωρίζουμε πώς μπορεί το κείμενο να είχε φτάσει στη Φλωρεντία και ειδικότερα στα χέρια των εμπλεκομένων, με το εικονογραφικό πρόγραμμα, προσώπων, υπάρχουν διάφοροι λόγοι που θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν την ύπαρξη του στη βιβλιοθήκη των Μεδίκων, πέρα από την προφανή ομοιότητα του έργου που εξετάζουμε με το χαρακτηριστικό Boyvin, που δηλώνει την ευθεία σύνδεσή τους.

Πρώτον, τόσο ο Cosimo I όσο και ο Francesco I είχαν στην κατοχή τους κείμενα αλχημικού περιεχομένου, εξαιτίας του ενδιαφέροντός τους για την αλχημεία.⁵²⁴ Δεύτερον, το κείμενο του Gohory, με την εξιστόρηση του μύθου του Ιάσονα, ήταν αφιερωμένο στον βασιλιά της Γαλλίας, Κάρολο τον 9ο, γιο της Κατερίνας των Μεδίκων, δηλαδή μέλος της ίδιας οικογένειας με αυτή του Cosimo και του Francesco.⁵²⁵ Επιπλέον, ο Κάρολος ήταν μέλος του Τάγματος του Χρυσόμαλλου Δέρατος, τάγμα το οποίο συμπεριλάμβανε τις υψηλότερες τάξεις των Ευρωπαίων ηγεμόνων και στο οποίο ανήκαν επίσης ο Cosimo I (1546) και ο Francesco I (1585). Για τους τελευταίους η συμμετοχή στο συγκεκριμένο τάγμα ήταν ιδιαίτερα σημαντική,

⁵²³ Ως «χαρακτικό Boyvin» από εδώ και στο εξής εννοώ την εκδοχή της Carrara, βάσει της διευκρίνησης που έχουμε ήδη κάνει στο κείμενο. Η Carrara, “Borghini e le stampe”, ό. π., σ. 62 δηλώνει ότι η εκδοχή που παρουσιάζει προέρχεται από τη συλλογή της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Cabinet des estampes), ενώ η Conticelli, “Guardaroba di cose rare”, ό. π., σ. XLIX δεν δηλώνει τη συλλογή προέλευσης του έργου.

⁵²⁴ Βλ. παραπάνω, σ. 74 – 75.

⁵²⁵ Βλ. Παράρτημα II.6, σ. 410.

καθώς αυτή αποτελούσε έναν τρόπο εφαρμογής της εξωτερικής τους πολιτικής και απόδειξη της παρουσίας τους μεταξύ των πιο ισχυρών οικογενειών σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στα αρχεία της οικογένειας, στο *Mediceo del Principato*, εντοπίσαμε αναφορές που παραπέμπουν σε συχνή αλληλογραφία για θέματα του τάγματος και για ενημέρωση των μελών για εκδηλώσεις και προσθήκες νέων μελών.⁵²⁶ Τόσο επί Cosimo I όσο και επί Francesco I είναι εμφανής η προσπάθεια ανάδειξης της συμμετοχής τους στο τάγμα, καθώς το χρυσό περιδέραιο, διακοσμημένο με το χρυσόμαλλο δέρας που κατείχαν όλα τα μέλη, εμφανίζεται πολύ συχνά σε ζωγραφικά, γλυπτικά και νωπογραφικά έργα που απεικονίζουν τους Μεδίκους.⁵²⁷

Ο συγγραφέας του κειμένου, Jacques Gohory,⁵²⁸ ήταν ένας διπλωμάτης και νομικός στο Κοινοβούλιο του Παρισιού, αλλά και λογοτέχνης με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις απόκρυφες επιστήμες –κυρίως την αλχημεία– και εισηγητής των θεωριών του Παράκελσου στη Γαλλία. Το ευρύ πεδίο γνώσεων του Gohory, αλλά και ο προσανατολισμός των αναζητήσεών του δηλώνονται στο κείμενο του *De Usu & Mysteriis Notarum*⁵²⁹ (1550), όπου περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τη μαγεία του Trithemius, την τέχνη του Raimond Lull, θεωρίες μνημοτεχνικής και το *De Triplici Vita* του Ficino, δηλαδή κείμενα που σχετίζονται με το πεδίο της αλχημείας. Αντίστοιχα, η υπεράσπιση των θέσεων του Παράκελσου και η γοητεία που άσκησαν οι χρήσεις και οι δυνατότητες της φαρμακευτικής αλχημείας φαίνονται στον

⁵²⁶ Ενδεικτικά: ASF, MdP, Vol. 7, fol. 15 (Απρίλιος 1546)· ASF, MdP, Vol. 9, fol. 10 (12/9/1547, Cosimo I προς Nicolas de Nicolay), ASF, MdP, Vol. 401, fol. 563 (7/3/1551 [χωρίς αποστολέα] προς Cosimo I)· ASF, MdP, Vol. 479, fol. 592 (20/7/1559, Pandolfo di Luigi della Stufa προς Cosimo I)· ASF, MdP, Vol. 5037, fol. 302 (2/12/1574, Catherine de Boisot [χωρίς παραλήπτη])· ASF, MdP, Vol. 1213, fol. 183 (7/8/1584, Ciro di Giulio Alidosi προς Belisario di Francesco Vinta).

⁵²⁷ Μεταξύ αυτών αναφέρουμε την απεικόνιση του Cosimo I να φορά το περιδέραιο του Τάγματος στον πίνακα του Sebastiano Marsili, *Αταλάντη και Ιππομένης*, στο Studiolo.

⁵²⁸ Για τον Jacques Gohory βλ. Willis H. Bowen, *Jacques Gohory (1520 – 1576)*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Harvard University, Κέμπριτζ 1935· J. R. Partington, *A History of chemistry*, τ. II, Λονδίνο: MacMillan St. Martin's Press 1969, σ. 162 – 163· Didier Kahn, «La paracelsisme de Jacques Gohory», στο *Paracelse et les siens, actes du colloque international de Paris, 15 – 16 décembre 1994*, Παρίσι: La Table d'Emeraude 1996, σ. 81 – 130· Allen G. Debus, *The French Paracelsians: The Chemical Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*, Κέμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press 2001 (1^η εκδ. 1991).

⁵²⁹ *De Usu et Mysteriis Notarum liber, in quo vetusta literarum et numerorum ac divinatorum ex Sibylla nominum ratio explicatur*, Παρίσι: apud V. Sertenas, 1550.

σχολιασμό του *De vita longa*, ως μέρους του *Compendium*⁵³⁰ που εξέδωσε στο Παρίσι γύρω στα 1560. Πρακτική αποτύπωση των ενασχολήσεών του με τη φαρμακευτική αλχημεία αποτέλεσε το 1571 η ίδρυση μιας ιδιωτικής Ακαδημίας, του *Lycium Philosophal*,⁵³¹ στο σπίτι του στο Παρίσι. Εκεί, με τη βοήθεια του κατάλληλου εξοπλισμού,⁵³² επιδιδόταν στην προετοιμασία φαρμάκων και αλχημικών πειραμάτων, σε μια δομή που φέρνει στο μυαλό μας τους στόχους και τους σκοπούς των αντίστοιχων Ακαδημιών του Rucelli και του Fioravanti στην Ιταλία, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.⁵³³

Για να επανέλθουμε στο ζήτημα που μας αφορά, στο συγγραφικό και μεταφραστικό έργο του Gohory συγκαταλέγονται έργα ιπποτικής λογοτεχνίας, όπως η έκδοση και ο σχολιασμός του γαλλικού κειμένου *Le Fontaine Perilleuse*, η μετάφραση τριών βιβλίων του *Amadis de Gaule* και η συμμετοχή του στη μετάφραση της *Υπερωτομαχίας*, υπό τον Jean Martin. Κοινός τόπος της ενασχόλησής του με όλα τα παραπάνω κείμενα ήταν η πεποίθησή του ότι τα έργα αυτά ήταν αλχημικές πραγματείες.

Στην ίδια κατηγορία ανήκει το υπό εξέταση κείμενο και συγκεκριμένα η λατινική έκδοσή του, *Hystoria Iasonis Thessaliae Principis de Colchica*, την οποία εντοπίσαμε στη Bibliothèque nationale de France (BnF),⁵³⁴ δηλαδή το κείμενο που συνοδεύει τα χαρακτηριστικά του Boyvin, στο οποίο ο Gohory αφηγείται την αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος ως αλχημικής αλληγορίας.⁵³⁵ Ο συγγραφέας περιγράφει αρχικά τα μυθολογικά επεισόδια της ιστορίας του Ιάσονα και στη συνέχεια προβαίνει σε μια αλχημική ερμηνεία των βασικών επεισοδίων του μύθου, επικαλούμενος τα

⁵³⁰ *Theophrasti Paracelsi Philosophiae et Medicinae utriusque universae compendium: Ex optimis quibuscumque ejus libris, cum scholiis in libros III ejusdem de vita longa*, Παρίσι: Rovillii [π. 1560].

⁵³¹ Henry Heller, *Labour, Science and Technology in France 1500 – 1620*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2002, σ. 113· *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ό. π., σ. 435.

⁵³² Διατηρούσε έναν φαρμακευτικό κήπο και ένα αλχημικό εργαστήριο.

⁵³³ Βλ. παραπάνω, κεφ. 2.2, «Τα libri dei segreti και οι άτυπες Ακαδημίες», σ. 67 – 68.

⁵³⁴ *Hystoria Jasonis, Thessaliae principis, de Colchica velleris aurei expeditione: cum figuris aere excusis, earumque expositione, versibus priscorum poetarum*, ab Iacobo Gohorio Parisiensi, Παρίσι 1563. Βλ. Παράρτημα II.6, σ. 410 – 417.

⁵³⁵ Antoine Faivre, *The Golden Fleece and Alchemy*, Ν. Υόρκη: State University of New York Press 1993, σ. 20· D. P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Πενσυλβάνια: The Pennsylvania State University Press 2000, σ. 97 – 98· *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, ό. π., σ. 435.

αλχημικά κείμενα του Chrysogonus Polydorus και τη *Chrysopoeia* του Giovanni Aurelio Augurello,⁵³⁶ σε αντίθεση με τη γαλλική εκδοχή του κειμένου, όπου ο συγγραφέας περιγράφει τον μύθο του Ιάσονα, χωρίς, όμως, να συνεχίζει με την ερμηνεία του. Το επεισόδιο της Μήδειας που αναζωογονεί τον Αίσονα και απεικονίζει ο Boyvin, σύμφωνα με τον Gohory συνδέεται με τον πόσιμο χρυσό (*aurum poculorum / poculerum*), ο οποίος θεραπεύει τα ανθρώπινα σώματα και ως φάρμακο τα προστατεύει στο τέλος της ζωής:

«Ωστόσο, αυτός ο πόσιμος χρυσός (τον οποίο αναφέρει ο *Hermolaus Barbarus* σχετικά με το νερό στο έργο του για τον *Διοσκουρίδη*) λέγεται ότι γιατρεύει τα ανθρώπινα σώματα και τα διατηρεί σαν αποκαταστημένα και προστατευμένα μέχρι την τελευταία μέρα της ζωής [τους]. Γι' αυτόν τον λόγο η Μήδεια πλάθεται στον μύθο να επαναφέρει τον Αίσονα, τον πατέρα του Ιάσονα, από τα γηρατειά στη νεότητα».⁵³⁷

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, θεωρούμε ότι τεκμηριώνεται επαρκώς η αλχημική ερμηνεία του πίνακα του Macchietti βάσει του κειμένου που συνοδεύει την εικονογραφική πηγή του έργου, καθώς και ο ρόλος της Μήδειας που παρασκευάζει τον πόσιμο χρυσό. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούμε ότι το κείμενο του Gohory αποτελεί μια εξακριβωμένη, αλχημική λογοτεχνική πηγή του εικονογραφικού προγράμματος του Studiolo του Francesco, τη δεύτερη που έχει εντοπιστεί έως σήμερα για το σύνολο του χώρου⁵³⁸ και μπορεί να λειτουργήσει ως δεύτερη λογοτεχνική πηγή για τη σύνθεση που μελετάμε, μαζί με τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.

Κατ' επέκταση πιστεύουμε ότι το βασικό ερμηνευτικό θέμα της *Μήδειας που αναζωογονεί τον Αίσονα* είναι η απεικόνιση ενός αλχημικού ελιξηρίου, εδώ με τη

⁵³⁶ Για τον Augurello βλ. και παραπάνω, σ. 153 – 155.

⁵³⁷ J. Gohory, *Hystoria Iasonis Thessaliae Principis de Colchica*, Παρίσι, 1563, χ. σ.: “At quoniam hoc aurum poculerum (de quo Hermolaus Barbarus c. de aqua in Dioscoridem) corporibus humanis mederi eaque velut sarta recta usque ad extremum vitae diem tueri fertur: ideò Medea Aesonem Iasonis patrem è senio in inventutem restituere fingitur?”. Για ολόκληρο το κείμενο βλ. Παράρτημα II.6, σ. 416. Ευχαριστώ τον δρ. Κλασικής Φιλολογίας Γ. Φαρακλό για τη μετάφραση του κειμένου.

⁵³⁸ Ως πρώτη εννοείται το αλχημικό ποίημα του Allegretti για το έργο *Ο Προμηθέας και η Φύση*, βλ. αναλυτικά εδώ, σ. 287 – 293.

μορφή του πόσιμου χρυσού,⁵³⁹ δηλαδή ενός σκευάσματος που χρησιμοποιείται στη φαρμακευτική αλχημεία για να καταπολεμήσει ασθένειες και για να παρατείνει την ανθρώπινη ζωή. Η χρήση του πόσιμου χρυσού και οι ιδιότητές του ήταν γνωστές στους Μέδικους, γεγονός που επιβεβαιώνεται τόσο από το αρχαιακό υλικό της οικογένειας,⁵⁴⁰ όσο και από συνταγές που περιείχε το *Capricci medicinali* (1561) του Leonardo Fioravanti, κείμενο αφιερωμένο στον Cosimo I, σε ένα κεφάλαιο του οποίου αναφέρονται οι τρόποι παρασκευής του πόσιμου χρυσού.⁵⁴¹

Υπό αυτό το πρίσμα, η Μήδεια, η οποία παρασκευάζει το φίλτρο, προσωποποιεί τις θεραπευτικές δυνάμεις, ενώ ο Αίσονας προσωποποιεί το γήρας. Σε συσχετισμό με τη μορφή της Μήδειας βρίσκονται και οι άλλες δύο γυναικείες μυθολογικές μορφές που περιλαμβάνονται στον πίνακα, δηλαδή της τρίμορφης⁵⁴² Εκάτης και της Νεότητος (Ηβη). Η τελευταία είναι η θεότητα που προσφέρει το νέκταρ στο συμπόσιο των θεών, δηλαδή την τροφή που, μαζί με την αμβροσία, διατηρούσε

⁵³⁹ Ο πόσιμος χρυσός (oro potabile) αποτελούσε διαδεδομένη θεραπεία από την περίοδο του Μεσαίωνα. Ενδεικτικά βλ. Ernst Darmstaedter, “Per la storia dell’ “aurum potabile””, *Archeion*, τχ. 5 (1924), σ. 251 – 271· Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan*, ό. π., σ. 249· Michela Pereira, *Arcana Sapienza: l’alchimia dale origini a Jung*, Ρώμη: Carocci, 2001, σ. 145.

⁵⁴⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε το γράμμα του Vincenzo Marostica προς τον Cosimo I (10/6/1570). Ο πρώτος προσφέρει τις υπηρεσίες του στον Δούκα, αναφέροντας ότι γνωρίζει τον τρόπο παρασκευής του πόσιμου χρυσού και προτίθεται να τον κάνει γνωστό στον Cosimo, αν ο τελευταίος τον πάρει υπό την προστασία του. (ASF, MdP, c. 459 r/v. Δημοσιεύεται από την Valentina Conticelli, “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia”, ό. π., σ. 230).

⁵⁴¹ Leonardo Fioravanti, *Capricci medicinali, divisi in tre libri*, Βενετία: Lodovico Avanzo, 1561, βιβλ. II, κεφ. 22: «A fare l’oro potabile, di mirabile virtù con pocca fatica, e spesa, e con brevità di tempo», σ. 96 – 97. Το κείμενο του Fioravanti κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά και με τον τίτλο *Secreti medicinali*, χωρίς όμως να αλλάζει το περιεχόμενό του.

⁵⁴² Η απεικόνιση της Εκάτης ως τρίμορφη θεότητα έχει μακρά παράδοση από την Αρχαιότητα. Ο Πausανίας (*Graeciae Descriptio*, 2.30.2) αναφέρει το πρώτο άγαλμα της τρίμορφης Εκάτης στην είσοδο της Ακρόπολης, ως *Ἐκάτη – Ἄρτεμις Ἐπιπυργιδία*. Το τρίμορφο της θεότητας μπορεί να συσχετισθεί με το γεγονός πως κατά την αρχαιοελληνική αντίληψη η Εκάτη είχε πρόσβαση και συμμετείχε στις τρεις επικράτειες του κόσμου, δηλαδή αυτών που κυβερνά ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Άδης και αποτελούσε ενδιάμεσο στον κόσμο θεών και θνητών.

την αθανασία.⁵⁴³ Η Εκάτη, κατά τον Διόδωρο τον Σικελιώτη,⁵⁴⁴ αποτελεί το αρχέτυπο της φαρμακευτικής μαγείας. Σύμφωνα με την Αβαγιανού⁵⁴⁵ η αμφισημία της λέξης *φάρμακον* (δηλητήριο ή γιατρικό) αντιπροσωπεύεται από τις δύο κόρες της Εκάτης, βάσει της διήγησης του Διόδωρου. Έτσι, η Κίρκη είναι η φαρμακεύτρια, ενώ η Μήδεια είναι εκείνη που καθιερώνει τα γιατρικά, άρα προσωποποιεί τις ευεργετικές δυνάμεις. Αυτό έρχεται σε υποστήριξη της θέσης της Wygant, η οποία αναφέρει ότι στον πίνακα του Studiolo απεικονίζεται μια «θεραπευτική Μήδεια»,⁵⁴⁶ αλλά πιθανόν και στο ότι ο τρόπος απεικόνισης της σκηνής παραλείπει οποιοδήποτε αιματηρό επεισόδιο, όπως προαναφέρθηκε, γεγονός που θα συνέδεε απευθείας τη Μήδεια με πρακτικές μαγείας.

Παρότι η χρήση ελιξηρίων συνδέεται με την παραδοσιακή ιατρική ως είδος θεραπείας, σχετίζεται στενά και με την αλχημεία,⁵⁴⁷ από τη στιγμή που η τελευταία άρχισε να εμπλέκεται με την ιατρική και τη φαρμακοποιία σε επίπεδο ιατρικών εφαρμογών, με τις χρήσεις της απόσταξης και με την παράδοση των *libri dei segreti*.⁵⁴⁸

⁵⁴³ Homeri, *Ιλιάδος* Δ, στ. 1 – 3.

⁵⁴⁴ *Βιβλιοθήκη Ιστορική*, 4. 45. 2.: [...] φιλότεχον δ' εἰς φαρμάκων θανασίμων συνθέσεις γενομένην το καλούμενον ἀκόνιτον ἐξευρεῖν, και τῆς ἐκάστου δυνάμεως πείραν λαμβάνειν μίσγουσαν ταῖς διδομέναις τοῖς ξένοις τροφαῖς.

⁵⁴⁵ Αφροδίτη Αβαγιανού, «Γυναίκα – Μάγισσα: Θνητή και Αθάνατη», στο *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2008, σ.100.

⁵⁴⁶ Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France. Stages and Histories, 1553 – 1797*, Άλντερσοτ: Ashgate Pub. Company, 2007, σ. 38.

⁵⁴⁷ Η λέξη *ελιξήριο* αποτελεί τον όρο – κλειδί για την κατανόηση του δεύτερου στόχου της αλχημείας κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, την επίτευξη της μακροβιότητας και την εξάλειψη των ασθενειών. Κατά την ελληνιστική περίοδο η λέξη *ξηρίον* δήλωνε το φάρμακο, που σε μορφή σκόνης χρησιμοποιούνταν για την επούλωση πληγών. Πιθανόν, εξαιτίας της εννοιολογικής του σχέσης με τη λέξη *φάρμακον* χρησιμοποιήθηκε από αλχημιστές της αρχαιότητας, όπως τον Ζώσιμο και τον Ψευδο – Δημόκριτο, για να περιγράψει τον βασικό παράγοντα που επιτρέπει τη μεταστοιχείωση. Βλ. Lawrence M. Principe, *The secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 26. Αντίστοιχα, κατά τη διάρκεια της αραβικής φάσης της αλχημείας ο Jabir χρησιμοποίησε την αραβοποιημένη εκδοχή της λέξης *ξηρίον*, το al – iksir (= ελιξήριο). Σύμφωνα με αυτόν, το ελιξήριο «γιατρεύει» τα μέταλλα με την προσαρμογή της αναλογίας των ποιοτήτων τους, όπως ένα φάρμακο γιατρεύει την ασθένεια με την προσαρμογή των αναλογιών των χυμών στο ανθρώπινο σώμα. Η θεμελίωση της ιδέας του ελιξηρίου ως μέσου μακροζωίας και ίασης άρχισε να καθιερώνεται την περίοδο της Μεσαιωνικής Αλχημείας από τον Jean de Roquetaillade με το κείμενό του *De consideratione quintae essentiae omnium rerum*, με το οποίο επεκτείνει την αλχημεία στο πεδίο της φαρμακολογίας. Για τον Jean de Roquetaillade βλ. παραπάνω, σ. 49 – 51.

⁵⁴⁸ Βλ. σχετικά παραπάνω, σ. 64 – 67.

Η διάδοση και η ανάπτυξη των ελιξηρίων θα πρέπει να εξετάζεται επίσης σε σχέση με τον σκεπτικισμό που γνώρισε η παραδοσιακή ιατρική μετά τις επιδημίες της βουβωνικής πανώλης, της γρίπης, του τύφου και της σύφιλης που έπληξαν την Ευρώπη. Παρότι η ιατρική μπορούσε να θεραπεύσει, ο μεγάλος αριθμός θανάτων που προκλήθηκε από τις επιδημίες ώθησε μεγάλο τμήμα του πληθυσμού να στραφεί σε εναλλακτικές θεραπείες και μέσα σε αυτό το κλίμα άνθισε η γειτνίαση της ιατρικής με την αλχημεία, κυρίως μέσω των φαρμακευτικών σκευασμάτων.⁵⁴⁹

Επικουρικά στα παραπάνω θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η παρασκευή ελιξηρίων, όπως και των αντιδότην (βλ. Κεφάλαιο: *Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η Κίρκη*) σχετιζόταν στενά με την οικογένεια των Μεδίκων, δηλαδή τον παραγγελιοδότη του έργου, και η απεικόνιση τέτοιων θεμάτων σε έναν ιδιωτικό χώρο, όπως το Studiolo, θεωρούμε ότι ικανοποιεί το αίτημα του Francesco I να δημιουργηθεί και να διακοσμηθεί ένας προσωπικός του χώρος βάσει των ιδιαίτερων ενδιαφερόντων του. Στο αρχαιακό υλικό αναφέρονται αρκετές περιπτώσεις που πιστοποιούν την ενασχόληση του Francesco με τα ελιζήρια, όπως εντοπίσαμε στην περίπτωση της αλληλογραφίας⁵⁵⁰ του Δούκα της Τοσκάνης με τον Pedro de Luna y Peralta, Δούκα της Μπιβόνα (Σικελία), όπου ο Francesco I του στέλνει τη συνταγή ενός ελιξηρίου (elisir vitis), με την παράκληση να μην μοιραστεί με άλλους, επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα τον μυστικό χαρακτήρα των συνταγών την περίοδο αυτή.

Με δεδομένες τις ανάγκες του Studiolo, ως χώρου φύλαξης των πολύτιμων αντικειμένων του Δούκα, η σύνθεση του Macchietti εξυπηρετεί ξανά τη λογική του οπτικού ευρητηριασμού του χώρου μέσω του μυθολογικού επεισοδίου που απεικονίζεται, τα πρόσωπα του οποίου λειτουργούν ως σύμβολα για την έννοια του ελιξηρίου. Κεντρικό ρόλο κατέχει σαφώς η Μήδεια, η οποία επιλέγεται εξαιτίας των μαγικών της γνώσεων, απαλλαγμένη όμως από όσα στοιχεία την σχετίζουν παραδοσιακά με «κακόβουλες» και επιβλαβείς πρακτικές και δίνεται έμφαση στον θεραπευτικό της ρόλο, ο οποίος συνδέεται με την αλχημεία για τους λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω. Τέλος, αν ισχύουν οι κοντινές νοηματικές σχέσεις μεταξύ της Μήδειας και της Κίρκης, όπως είδαμε παραπάνω, τα απεικονιζόμενα στο Studiolo έργα, δηλαδή, *Η Μήδεια που αναζωογονεί τον Αίσονα* και *Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η*

⁵⁴⁹ William Eamon, “Alchemy in popular culture: Leonardo Fioravanti and the search for the Philosopher’s Stone”, *Early Science and Medicine*, τχ. 5 (2000), σ. 204.

⁵⁵⁰ ASF, MdP, Vol. 229, fol. 157 (30/4/1568), Βλ. Παράρτημα II, 7. σ. 418.

Κίρκη θα μπορούσαν να είναι αυτά τα δύο έργα, που θα ήταν προορισμένα για το «ερμάριο με τις δύο ζωγραφισμένες πόρτες, στο οποίο θα βρίσκονταν [εντός του] πολύτιμα φάρμακα», σύμφωνα με γράμμα του V. Borghini προς τον G. Vasari σχετικά με την εικονογράφηση του χώρου.⁵⁵¹

⁵⁵¹ ASA, AV, 14 (XLVIII), cc. 77-78 (3/10/1570), Βλ. Παράρτημα I.2, σ. 406 – 408.

3. Domenico Buti, *Ο Απόλλων παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα*.

Σύμφωνα με τον μύθο, η ιστορία του Ασκληπιού, γιου του Απόλλωνα και της Κορωνίδας, αρχίζει με ένα τραγικό γεγονός. Όπως μας πληροφορεί ο Οβίδιος,⁵⁵² ο Απόλλωνας ερωτεύτηκε την Κορωνίδα, αλλά κατά τη διάρκεια της απουσίας του η νεαρή κοπέλα τον πρόδωσε με τον Ίσχυ. Όταν ο Απόλλωνας πληροφορήθηκε το γεγονός από το κοράκι που τον υπηρετούσε, από την οργή του σκότωσε την κοπέλα με ένα βέλος. Πριν ξεψυχήσει, όμως, η Κορωνίδα του αποκάλυψε ότι ήταν έγκυος και ο Απόλλωνας, αφού έσωσε το έμβρυο από την κοιλιά της, το πήγε στον Κένταυρο Χείρωνα για να το μεγαλώσει.

Στον πίνακα του Domenico Buti⁵⁵³ (**κατ. 4**) οι τρεις πρωταγωνιστές του μύθου, μετά τη δολοφονία της Κορωνίδας, απεικονίζονται σε πρώτο επίπεδο, τη στιγμή που ο Απόλλωνας παραδίδει τον μικρό Ασκληπιό στον Χείρωνα.⁵⁵⁴ Το έργο παλαιότερα ονομαζόταν *Το Χυτήριο / Αποστακτήριο*⁵⁵⁵ (*La Fonderia*)⁵⁵⁶ και ο Lensi Orlandi⁵⁵⁷

⁵⁵² *Μεταμορφώσεις*, II, στ. 531 – 634..

⁵⁵³ Domenico Buti (; - Φλωρεντία 1590): Γνωρίζουμε ελάχιστα για τη ζωή και τη δραστηριότητά του. Υπήρξε εγγεγραμμένος στην Accademia del Disegno της Φλωρεντίας και, πιθανόν, γι' αυτόν τον λόγο επιλέχθηκε μεταξύ των ζωγράφων, που διακόσμησαν το studiolo. Θεωρείται μαθητής του Santi di Tito και τα έτη 1581 και 1584 χρημάτισε ύπατος της προαναφερθείσας Ακαδημίας. Εκτός από τον *Απόλλωνα που παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα* γνωρίζουμε ότι φιλοτέχνησε *Το μαρτύριο του Αγ. Λαυρεντίου* (1574) στη Badia a Settimo και νωπογραφίες στη Santa Maria Novella (1580 – 84) της Φλωρεντίας. για τα βιογραφικά του καλλιτέχνη πρβλ. Dominic Ellis Colnaghi, *A Dictionary of Florentine painters: From 13th to the 17th Centuries*, Λονδίνο: John Lane the Bodley Head LTD, 1928, σ. 60.

⁵⁵⁴ Ο Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 294 θεωρεί ότι στο ντουλάπι πίσω από τον πίνακα θα πρέπει να φυλασσόταν η πέτρα Μπέζοαρ (Bezoar), την οποία είχε στη συλλογή του ο Francesco I και τη χρησιμοποιούσε ως προστασία. Βλ. και παραπάνω σ. 187.

⁵⁵⁵ Εκτός από την έννοια του χυτηρίου, η λέξη *fonderia* στο λεξικό της Crusca σημαίνει τον εργαστηριακό χώρο στον οποίο οι «χημικοί» παρασκευάζουν φάρμακα και θεραπείες. Βλ. *Vocabolario della Crusca*, τ. 2, Φλωρεντία, 1691 [3η έκδ.], σ. 704. Στο έργο που εξετάζουμε ο τίτλος «Αποστακτήριο» είναι μάλλον πιο σωστός, δεδομένου ότι η δεξιά μορφή στο πρώτο επίπεδο, που κινείται προς το βάθος, μεταφέρει στο κεφάλι μια γλάστρα με φυτό.

⁵⁵⁶ Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, ό. π., σ. 107, 133.

⁵⁵⁷ Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 177 – 178.

αρχικά θεώρησε ότι το μυθολογικό θέμα του πρώτου επιπέδου αναπαριστούσε την παράδοση του Αχιλλέα από τον Ασκληπιό στον Χείρωνα. Η απόδοση όμως, της ανδρικής μορφής στο αριστερό άκρο του πίνακα, με τα ξανθά μαλλιά, τη φαρέτρα περασμένη στον κορμό της και τόξο στα πόδια ταυτίζεται με την εικονογραφία του Απόλλωνα και η τοποθέτησή του μαζί με την παιδική μορφή και τον Κένταυρο παραπέμπουν στο επεισόδιο της παράδοσης του Ασκληπιού στον Χείρωνα, όπως περιγράφεται από λογοτεχνικές πηγές⁵⁵⁸ και έχουν δείξει μεταγενέστεροι μελετητές.⁵⁵⁹

Στις λογοτεχνικές πηγές οι τρεις πρωταγωνιστές του έργου συνδέονταν με κάποιο τρόπο τόσο με την ιατρική όσο και με τη βοτανολογία και έτσι επιβίωσαν μέχρι και τον 16ο αιώνα. Από τον Όμηρο μέχρι τον Υγίνο, ο Ασκληπιός και ο Χείρωνας θεωρούνταν εφευρέτες της ιατρικής και της χειρουργικής,⁵⁶⁰ ενώ ο Πλίνιος αναφέρει ότι ο Χείρωνας ήταν ο ιδρυτής της βοτανικής και της φαρμακευτικής⁵⁶¹ και του απέδιδε την εύρεση διαφόρων φυτών, που λειτουργούσαν ως πανάκεια για τον ανθρώπινο οργανισμό.⁵⁶² Η παράδοση που συνδέει τις τρεις μυθολογικές μορφές με την ιατρική, τα βότανα και τη φαρμακευτική θα επιβιώσει και στους μεταγενέστερους αιώνες. Ο Jacopo da Bergamo,⁵⁶³ βασισμένος σε ένα βαθμό στη *Genealogia* του Βοκκάκιου, επαναλαμβάνει τη σχέση του Χείρωνα με την ιατρική και καταχωρίζει τον Απόλλωνα και τον Ασκληπιό σε ένα κεφάλαιο με τον τίτλο “Viri disciplines excellentes” στο ενημεριστικό⁵⁶⁴ πλαίσιο επιβίωσης των θεών την περίοδο μεταξύ Μεσαίωνα και Αναγέννησης. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να προστεθούν οι εκδοχές του Απόλλωνα

⁵⁵⁸ Πίνδαρος, *Πυθιόνικος*, 3ος· Apollodorus, *The Library*, III.x.3· Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, II, 628 – 630.

⁵⁵⁹ Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 293 – 295· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 330· Larry J. Feinberg, “The studiolo of Francesco I...”, ό. π., σ. 52· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 321.

⁵⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά Homeri, *Ιλιάδος*, Λ, 832· Apollodorus, *The Library*, III.x.3, Aelian, *On the characteristics of the Animals*, II.18, X.49· Hygini, *Fabulae*, CCLXXIV· Πίνδαρος, *Πυθιόνικος*, 3ος· Plato’s, *Republic*, 599c· Diodorus of Sicily, *Βιβλιοθήκη Ιστορική*, 4.71.3, 5.74.6· Aelius, *Περί ζώων*, 10.49, Flavii Philostrati, *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον*, Γ’. XLIV.

⁵⁶¹ Pliny, *Natural History*, Βιβλ. VII.LVI.

⁵⁶² Pliny, *Natural History*, XXV. 32-34.

⁵⁶³ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 23.

⁵⁶⁴ Για τον Ευημερισμό βλ. παραπάνω, σ. 113 – 114.

– ιατρού⁵⁶⁵ και του Ασκληπιού – ιατρού (**εικ. 70**), που περιλαμβάνονται από τον Baccio Baldini στο *Florentine Picture Chronicles* (π. 1460 – 1470), το οποίο δημιουργεί έναν συγκερασμό των στοιχείων που συνυπήρχαν στη φλωρεντινή πραγματικότητα των μέσων του 15ου αιώνα, παράλληλα με τη μετάφραση των κειμένων του Ερμή Τρισμέγιστου από τον Marsilio Ficino και τη διαμόρφωση της Πλατωνικής Ακαδημίας στην ίδια πόλη.⁵⁶⁶

Στην αλχημική παράδοση, ο Bono da Ferrara στο έργο του *Pretiosa Margarita Novella*⁵⁶⁷ (1330) αναφέρει τον Ασκληπιό μεταξύ των πιθανών ιδρυτών της αλχημείας, ο Giovanni Bracesco (16ος αιώνας) στα κείμενά του συνδέει τόσο τον Απόλλωνα όσο και τον Ασκληπιό με τη μεταστοιχειωτική και την φαρμακευτική εκδοχή της αλχημείας,⁵⁶⁸ ενώ ο Vincenzo Percolla (16ος αιώνας) στο *Auriloquio* αναφέρει και τους τρεις πρωταγωνιστές του πίνακα του Studiolo ως ιδρυτές της ιατρικής σε συσχετισμό, όμως, με την αλχημεία.⁵⁶⁹

Εικονογραφικά, το μυθολογικό επεισόδιο της παράδοσης του Ασκληπιού δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση και οι πρωταγωνιστές απεικονίστηκαν συνήθως σε άλλες πτυχές της προσωπικής τους μυθολογίας. Η συνύπαρξη των τριών προσώπων εντοπίζεται στη γνωστή τοιχογραφία της Πομπηίας (**εικ. 71**) και σε μεμονωμένες

⁵⁶⁵ Εδώ, ο Απόλλωνας φέρει στοιχεία ανατολίτη μάγου και δεν θυμίζει στα εξωτερικά του χαρακτηριστικά εικονογράφηση ελληνικής θεότητας, αντιθέτως παρουσιάζεται ως ιατρός με απόκρυφες γνώσεις, που στέκεται στο κέντρο ενός μαγικού κύκλου και συνοδεύεται από δαιμονικές μορφές, κρατώντας ένα ουροδοχείο, παραδοσιακό εργαλείο διάγνωσης, στο ένα χέρι και ένα βιβλίο με το άλλο. Το θέμα του Apollo medicus εντοπίζεται, επίσης, και σε μικρογραφία χειρογράφου του 9^{ου} αιώνα (ms. CII, fol. 91v, Vercelli, Biblioteca Capitolare).

⁵⁶⁶ Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of Renaissance*, Λονδίνο: Thames & Hudson 2002, σ. 57. Ο Larry J. Feinberg, “The studiolo of Francesco I...”, ό. π., σ. 61 πιστεύει ότι η μορφή του Ασκληπιού είχε συνδεθεί στενά με την Αυλή των Μεδίκων, εξαιτίας των ερμητικών κειμένων που μετέφρασε ο Marsilio Ficino για τον Cosimo il Vecchio και κυρίως λόγω του κειμένου *Asclepius*. Σε αυτό το πλαίσιο προτείνει ότι στον αποθηκευτικό χώρο πίσω από τον πίνακα του Buti θα έπρεπε να φυλάσσονται θεραπευτικά αντικείμενα ή φυλαχτά, γιατί ο Ασκληπιός μέσα από τα ερμητικά κείμενα είχε συνδεθεί με τη μαγεία και την ιατρική.

⁵⁶⁷ Κατά πάσα πιθανότητα ο Vincenzo Borghini είχε στην κατοχή του αντίτυπο της έκδοσης του Percolla. Βλ. Anna Maria Testaverde – Matteini, “La biblioteca erudite di Don Vincenzo Borghini”, στο Gian Carlo Garfagnini (επιμ.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del ‘500*, τ. II, Φλωρεντία: L. S. Olschki, 1983, σ. 611 – 643.

⁵⁶⁸ Giovanni Bracesco, *La esposizione di Geber*, ό. π., σ. 42, 140.

⁵⁶⁹ Percolla Vincenzo, *Auriloquio*, ό. π., σ. 181, 160.

εικονογραφήσεις του Οβιδίου, όπως στις *Μεταμορφώσεις* (εικ. 72) της έκδοσης του Mainz (1545) και στις *Μεταμορφώσεις* (1553) του Lodovico Dolce (εικ. 73). Τα παραπάνω παραδείγματα αποτελούν τρεις από τις ελάχιστες παραστάσεις με τη συμπερίληψη των τριών πρωταγωνιστών του έργου του Buti, παρότι δεν αποτελούν εικονογραφική πηγή για το έργο του Studiolo.

Αν επανέλθουμε, όμως, στα στενά όρια της Φλωρεντίας κατά την περίοδο της κυριαρχίας του Cosimo I και του Francesco I, θα δούμε ότι ο Ασκληπιός -η κεντρική μορφή στο έργο που εξετάζουμε- είχε εμφανιστεί αρκετές φορές σε έργα τέχνης και η παρουσία του θα μπορούσε να σχετιστεί με την πατρωνία της φαρμακευτικής αλχημείας από την πλευρά των Μεδίκων, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται μια παραγγελία αγάλματος με τη μορφή του Ασκληπιού, που έδωσε ο Cosimo I γύρω στα 1537 στον γλύπτη Niccolò Tribolo (εικ. 74) για τη διακόσμηση του κήπου της Villa de Castello λίγο έξω από τη Φλωρεντία, το οποίο ολοκληρώθηκε από τον Antonio di Gino Lorenzi και σήμερα φυλάσσεται στο Palazzo Medici – Riccardi (εικ. 75). Αντιστοίχως, επί κυριαρχίας Francesco I, ο Ασκληπιός απεικονίστηκε στην Galleria degli Uffizi (1581). Στον θόλο αριθμ. 13 (εικ. 76) του Corridoio di Levante, που φιλοτεγήθηκε από τους Antonio Tempesta και Alessandro Allori. Εδώ ο Ασκληπιός αποδίδεται ανάμεσα σε παραστάσεις με εργασίες εργαστηρίου, σε μεγάλη ηλικία, να φορά ιερατικό καπέλο και συνοδευόμενος από τα παραπληρωματικά του στοιχεία, το φίδι και την οζώδη βακτηρία,⁵⁷⁰ -όπως, δηλαδή, έκανε την εμφάνισή του κατά τη διάρκεια της *Mascherata della Genealogia degli Dei* το 1565 στην πόλη της Φλωρεντίας- ενώ στην κεντρική παράσταση της οροφής (εικ. 77) απεικονίζεται σκηνή απόσταξης, σαφώς επηρεασμένης από τους *Αλχημιστές* του Stradano (εικ. 5), που βρίσκονταν στο Studiolo.

Με μια πρώτη ματιά, στον πίνακα του Buti είναι κατανοητό ότι παρουσιάζεται η ομάδα τριών θεοτήτων που σχετίζονται με την ιατρική, τη βοτανική και τη φαρμακευτική ή καλύτερα οι μορφές που σχετίζονται ευρέως με όλο το φάσμα της έννοιας της θεραπείας και της ίασης. Έτσι, σε πρώτο επίπεδο και πολύ κοντά στον

⁵⁷⁰ Ως γηραιά μορφή με ιερατική περιβολή, οζώδη βακτηρία και φίδι στο χέρι ο Ασκληπιός είχε αποδοθεί το 1565 στη *Mascherata della Genealogia degli Dei* (εορταστική παρέλαση και εφήμερες κατασκευές για τους εορτασμούς του γάμου του Francesco), ως συμπληρωματική μορφή στο Άρμα του Ήλιου. Το σχέδιο του κοστουμιού αποδίδεται στον Alessandro Allori (BNCF, MS. Pal. C. B. III. 53/1) και οι λογοτεχνικές πηγές για την αποτύπωση της μορφής ήταν κείμενα του Πανσανία και του Cornutus.

θεατή τοποθετείται η ομάδα του Απόλλωνα, του Ασκληπιού και του Χείρωνα, *all' antica* και χωρίς ιδιαίτερα παραπληρωματικά στοιχεία. Τόσο η μορφή του Απόλλωνα όσο και του Χείρωνα είναι εύκολα αναγνωρίσιμες από την παραδοσιακή εικονογραφία τους, την οποία εφαρμόζει εδώ ο Buti, κάτι που δεν συμβαίνει όμως, με την παιδική μορφή του Ασκληπιού. Αυτή αναγνωρίζεται μόνο αν γνωρίζει κανείς το συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο και εικονογραφικά θυμίζει όχι μια μυθολογική μορφή, αλλά τις απεικονίσεις του Χριστού από την προηγούμενη γενιά των Φλωρεντινών μανιεριστών, ιδίως του Bronzino (εικ. 78) και του Pontormo (εικ. 79), ως γυμνή παιδική μορφή, με ανοιχτόχρωμα και βοστριχωτά μαλλιά. Το σύνολο της σύνθεσης αναπτύσσεται σε έναν μακρόστενο και περιορισμένο χώρο, όπως και σε άλλα έργα στο Studiolo, ο οποίος χωρίζεται σε τρία επίπεδα -οργανικά διαρθρωμένα, όπως θα δούμε- και περιέχει πλήθος μορφών, αντικειμένων και αρχιτεκτονικών μερών, ενταγμένο μέσα στο κλίμα της Ύστερης Μανιέρας υπό την καθοδήγηση του Vasari. Ενδιαφέρον στοιχείο της σύνθεσης είναι η ανδρική μορφή στο δεξί άκρο του πίνακα, λίγο πιο πίσω από τον Χείρωνα, η οποία μεταφέρει μια γλάστρα με φυτό⁵⁷¹ στο κεφάλι και στρέφει έντονα τον κορμό για να κοιτάξει κατάματα τον θεατή, ένα γνωστό τέχνασμα⁵⁷² της περιόδου, που μοιάζει να λειτουργεί ως μεσάζων και εισάγει τον θεατή στον χώρο του πίνακα.

Κατά την άποψή μας, κεντρική ιδέα του πίνακα είναι η συνύπαρξη ενός μυθολογικού και ενός πραγματικού θέματος, που σχετίζονται με την πατρωνία των Μεδίκων στις πρακτικές τέχνες, ιδίως στο πεδίο της ιατρικής αλχημείας και αποτελεί φόρο τιμής στον πατέρα του παραγγελιοδότη, τον Cosimo I de' Medici.

Τα δύο κεντρικά στοιχεία για μια τέτοια ερμηνεία είναι η μορφή του Ασκληπιού και ο εικαστικός χώρος γύρω από τις μυθολογικές μορφές. Εκτός από το μυθολογικό επεισόδιο του πρώτου επιπέδου, το μεγαλύτερο μέρος της υπόλοιπης σύνθεσης καλύπτεται από μορφές εργατών, που κατευθύνονται προς το βάθος για να

⁵⁷¹ Ο Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 178, είχε υποστηρίξει ότι η γλάστρα, ως αγγείο, θα πρέπει να συνδέεται με τη rosa mistica, το άνθος του «Μεγάλου Έργου» των αλχημιστών, ενώ πρόσφατα η Valentina Conticelli, "*Guardaroba di cose rare*", ό. π., σ. 323, υποστήριξε πως το ίδιο άνθος θα πρέπει να ταυτιστεί με τη rosa alchemica / rosa rubea (εικ. 13). Η εικονογραφία της ανήκει στην παράδοση του *Donum Dei*, κειμένου εξαιρετικά διαδεδομένου, στο οποίο παρουσιάζονται τα δώδεκα στάδια του «Μεγάλου Έργου» σε δώδεκα εικόνες.

⁵⁷² Αντίστοιχες μορφές τεχνιτών, που κοιτούν έξω από το έργο και προς τον θεατή εντοπίζονται και σε άλλα έργα που περιλαμβάνονται στο studiolo: στην *Ανακάλυψη του μπαρουτιού* του Jacopo Corpi (εικ. 14), στο *Ορυχείο* (εικ. 15) του Jacopo Zucchi και στους *Αλχημιστές* του Giovanni Stradano.

καταλήξουν σε ένα ιδιόμορφο εργαστηριακό όργανο, που τοποθετείται στο κέντρο του έργου και γύρω από το οποίο απεικονίζεται πληθώρα τεχνιτών να τελούν διάφορες εργασίες. Είναι σχεδόν σίγουρο ότι ο χώρος, που αποδίδεται στο έργο του Buti, αντιστοιχεί σε έναν υπαρκτό εργαστηριακό χώρο, που λειτουργούσε στη Φλωρεντία, καθώς πολλά από τα εργαστήρια που γνωρίζουμε ότι λειτουργούσαν υπό την επίβλεψη των Μεδίκων, όπως το *Υαλουργείο* (εικ. 25) ή το *Χυτήριο* (εικ. 26) έχουν αναπαρασταθεί σε ζωγραφικά έργα του Studiolo.

Αναφορικά με το εργαστηριακό όργανο που απεικονίζεται στο έργο που εξετάζουμε, έχει ορθώς υποστηριχθεί⁵⁷³ πως αυτό μπορεί να ταυτιστεί με το *athanor* (εικ. 18), ένα συγκεκριμένο είδος αποστακτήρα που περιγράφεται από τον Sisto di Noccia, βασικό αλχημιστή της Αυλής των Μεδίκων, στο έργο του *Opera*. Η δομή αυτού του κυκλικού αποστακτήρα φυτικών προϊόντων θυμίζει επίσης, τον κλίβανο (εικ. 19) που απεικονίζει ο Mattioli στο κεφάλαιο που αναφέρεται για την απόσταξη των φυτών, το όργανο απόσταξης του Biringuccio (εικ. 20), αλλά και τους αποστακτήρες που απεικονίζονται στους *Αλχημιστές* του Stradano, έργο στο οποίο απεικονίζεται και ο ίδιος ο Francesco I να έχει ενεργό ρόλο στις αλχημικές εργασίες που περιγράφονται στον πίνακα.⁵⁷⁴ Σε σχέση με το τελευταίο έργο πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι ο *Απόλλων που παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα* είναι τοποθετημένος στον τοίχο της Φωτιάς,⁵⁷⁵ δηλαδή στον τοίχο του Studiolo που ήταν αφιερωμένος στις εργασίες που σχετίζονταν με τη φωτιά, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η αλχημεία. Η σύνθεση του Buti βρίσκεται στην κατώτερη ζώνη διακόσμησης του τοίχου, και σύμφωνα με το σχήμα διαμόρφωσης του χώρου, που είχε προτείνει ο Borghini, οι δύο ζώνες διακόσμησης των τοίχων βρίσκονταν σε άμεσο συσχετισμό με το αντίστοιχο στοιχείο του θόλου, άρα τα δύο έργα πρέπει να έχουν μια κοινή νοηματική λογική.

Θα πρέπει, επίσης, να έχουμε στο μυαλό μας, ότι η πρακτική της απόσταξης εισάγεται στον πίνακα του Buti ως μια ιδέα μέσα σε ένα ευρύτερο τεχνολογικό πλαίσιο. Στον 16ο αιώνα οι αλχημικές και ιατροφαρμακευτικές δραστηριότητες στον τομέα της απόσταξης δεν ήταν διακριτές αλλά άμεσα συνυφασμένες. Παράλληλα, αυτή η ανάπτυξη των φαρμακευτικών σκευασμάτων -μέσω της απόσταξης- ήταν ένα εξαιρετικά σημαντικό μέσο για την προβολή της Αυλής της Φλωρεντίας τόσο εντός

⁵⁷³ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 324.

⁵⁷⁴ Για την ανάλυση του έργου βλ. Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 331 – 338.

⁵⁷⁵ Για την αναλυτική διάρθρωση του χώρου βλ. παραπάνω, σ. 81 – 86.

όσο και εκτός των ορίων της πόλης· ένα εξαιρετικό παράδειγμα της προώθησης της «οικονομίας της γνώσης». Ο Baccio Baldini, αρχίατρος του Cosimo I, έγραφε χαρακτηριστικά για τον τελευταίο:

«[...] αυτός [ο Cosimo] ολόκληρο τον χρόνο έκανε με διάφορους τρόπους αποστάξεις φυτών, φύλλων και λουλουδιών, βγάζοντας από αυτά υγρά και πολυτιμότερα έλαια και έφτιαχνε με πολλούς τρόπους φάρμακα τόσο απλά όσο και σύνθετα, τα οποία έδινε σε όποιον από τους υπηκόους του είχε ανάγκη, αλλά έστελνε ακόμα πολύ πρόθυμα σε ολόκληρη την Ευρώπη σε όποιον του τα ζητούσε, με πολύ μεγάλη ωφέλεια εκείνων που τα χρησιμοποιούσαν, ευγένεια πραγματικά αντάξια των μεγάλων Πριγκίπων τέτοια που περισσότερο από κάθε άλλο πράγμα τους κάνει να μοιάζουν με τον Θεό, διότι κατ' αυτόν τον τρόπο δίνουν στους ανθρώπους το μεγαλύτερο ευεργέτημα που μπορούν να τους δώσουν προσφέροντας ή διατηρώντας την υγεία τους, δίχως την οποία πραγματικά δεν μπορούν να απολαύσουν κανένα από εκείνα τα δώρα που ο Ύψιστος και Πανάγαθος Θεός τους έδωσε».⁵⁷⁶

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ενδεικτικό της χρήσης και της σημαντικής θέσης που είχε η απόσταξη την περίοδο της κυριαρχίας του Cosimo I. Την ίδια στιγμή, όμως, δηλώνεται και ένας τρόπος αυτοπροβολής της Αυλής τόσο εντός των ορίων της πόλης όσο και εκτός, μέσω της πατρωνίας των Μεδίκων. Ο Cosimo I γίνεται ένας προμηθευτής των θεραπευτικών μυστικών της φύσης, που δεν είναι γνωστά στον υπόλοιπο πληθυσμό, γεγονός που δηλώνει με πρακτικό τρόπο την κομβική για την ανάπτυξη της πατρωνίας έννοια του πολυμαθούς Πρίγκιπα, όπως είδαμε παραπάνω,⁵⁷⁷ ενός ειδήμονα, που συνδυάζει την εξουσία με τη γνώση. Ταυτόχρονα, είναι ορατή μια προσπάθεια εξομοίωσης της μορφής του Πρίγκιπα με αυτή του Θεού και η τάση για την ανάπτυξη ενός μοτίβου επίγειας θεότητας για τον Cosimo I.

Η ενασχόληση του Cosimo I με τις φαρμακευτικές χρήσεις των φυτών δεν ήταν ευκαιριακή, αλλά στενά συνδεδεμένη τόσο με την ιστορία της οικογένειας των Μεδίκων όσο και με την πολιτική του ίδιου και του γιού του, Francesco I, στη συνέχεια. Μεταξύ άλλων, ο Cosimo ίδρυσε το 1544 την έδρα Βοτανικής στην Πίζα, το 1545

⁵⁷⁶ Baccio Baldini, *Vita di Cosimo Medici, Primo Gran Duca di Toscana*, Φλωρεντία: Stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1587, σ. 86 – 87.

⁵⁷⁷ Βλ. παραπάνω, κεφ. 2.1., σ. 58 – 64.

εγκαινίασε δύο βοτανικούς κήπους στη Φλωρεντία και την Πίζα,⁵⁷⁸ το 1550 προέβη σε σημαντική αναδιάρθρωση του *Ricettario Fiorentino*,⁵⁷⁹ ελέγχοντας έτσι τη συντεχνία των φαρμακοποιών και το 1555/6 εγκαθίδρυσε το πρώτο αλχημικο – φαρμακευτικό εργαστήριο στο Palazzo Vecchio.⁵⁸⁰ Στα εργαστήρια των Μεδίκων η βοτανική έβρισκε ένα ευρύ φάσμα εφαρμογών που περιλάμβανε αρώματα και καλλυντικά ή θεραπείες όλων των ειδών, μέχρι παρασκευές δηλητηρίων και αντιδότην, όλα σε συσχετισμό με την αλχημεία, καθώς η τελευταία και η βοτανική ήταν στενά συνδεδεμένες στον τομέα της ιατρικής απόσταξης,⁵⁸¹ με αποτέλεσμα να δοθεί μια αποφασιστική ώθηση στα εργαστήρια της Fonderia, αλλά και στη δευτερογενή παραγωγή της Φλωρεντίας. Εξάλλου, αν ο ένας στόχος της αλχημείας ήταν η μεταστοιχείωση των μετάλλων -τα βότανα και εδώ είχαν ορισμένες φορές έναν συγκεκριμένο ρόλο-,⁵⁸² ο δεύτερος ήταν η εύρεση της πανάκειας και η εξάλειψη των ασθενειών και αυτός ήταν ένας στόχος που έλαβε αξιοσημείωτη προσοχή στην Αυλή της Φλωρεντίας για πολλούς και διαφορετικούς λόγους.

Η σχέση του Cosimo I με την ιατρική και την παρασκευή φαρμάκων μπορεί να εξηγηθεί τόσο με την προσπάθεια της αυτοπροβολής της Αυλής όσο και με την ιστορία της ίδιας της οικογένειας των Μεδίκων. Το όνομα της οικογένειας Medici = ιατροί συνδέθηκε από τον 14ο αιώνα με την προσπάθεια εγκαθίδρυσης μιας παράδοσης με

⁵⁷⁸ Lucia Tongiorgi Tomasi, *Il giardino dei semplici dello studio pisano. Collezionismo, scienza e imagine tra Cinque e Seicento*, Πίζα: Nistri – Lischi e Pacini 1980. Στον Βοτανικό Κήπο της Φλωρεντίας σώζεται πέτρινη προτομή του Ασκληπιού, φιλοτεχνημένη στα μέσα του 16ου αιώνα, αποδιδόμενη στον Antonio Gino Lorenzi.

⁵⁷⁹ Suzanne Butters, *The triumph of Vulcan*, ό. π., σ. 246. Το *Ricettario Fiorentino* εκδόθηκε για πρώτη φορά στη Φλωρεντία το 1498. Αποτελεί το πρώτο επίσημο κείμενο φαρμακοποιίας της Φλωρεντίας, το οποίο έπρεπε οι φαρμακοποιοί των Μεδίκων να ακολουθούν πιστά αναφορικά με τη χρήση των φαρμάκων και τη σύνθεση των συνταγών.

⁵⁸⁰ Valentina Conticelli, “Una storia di storie. La Fonderia del Granduca: Laboratorio, Wunderkammer e Museo Farmaceutico”, *L'alchimia e le arti: La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, σειρά: *I mai visti*, v. 12, Λιβόρνο: Sillabe, 2012, σ. 14.

⁵⁸¹ Fanny Kieffer, “The Laboratories of Art and Alchemy”, ό. π., σ. 119.

⁵⁸² Οι ρίζες, τα φύλλα και τα άνθη συγκεκριμένων φυτών, όπως το ραπανάκι και το ευφόρβιο, χρησιμοποιούνταν ως βασικά συστατικά σε λουτρά βαφής για τη σκλήρυνση μετάλλων και κυρίως για την κατεργασία του ατσαλιού. Αντίστοιχα, ο Marco Settimani, διευθυντής του Osedale degli Innocenti στις αρχές του 17ου αιώνα, περιέγραφε ότι αποστάγματα σκουληκιών, ραπανακίων και πράσων μπορούσαν να βοηθήσουν στην επεξεργασία του πορφυρίτη. Βλ. και Suzanne Butters, *The triumph of Vulcan*, ό. π., σ. 218.

τον ιατρικό κλάδο, που είχε επίσης ως σκοπό να προσδώσει θεϊκές ιδιότητες στους Δούκες της Φλωρεντίας. Πτυχές των παραπάνω αποτυπώθηκαν στο οικογένειο της οικογένειας, αποτελούμενο από μικρές σφαίρες (palle)⁵⁸³ που ομοιάζουν με χάπια (εικ. 21) και στην υιοθέτηση των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού -προστατών των ιατρών- ως προστατών – αγίων της οικογένειας.⁵⁸⁴ Ο Cosimo I μοιραζόταν το βαπτιστικό του όνομα με τον έναν από αυτούς και είχε απεικονιστεί ως Άγιος Κοσμάς (εικ. 22) από τον Giorgio Vasari, ενώ το σύνολο της οικογένειας, εξαιτίας αυτής της ιατρικής παράδοσης, εμφανιζόταν ως το ύψιστο γιατρικό για τα πολιτικά προβλήματα της πόλης.⁵⁸⁵ Εκτός, όμως, από την προσωποποίηση του Cosimo I ως Αγίου Κοσμά, αυτού του είδους η θεϊκή εξομοίωση βρήκε εφαρμογή και στο παγανιστικό πάνθεον με τη μορφή του Ασκληπιού. Στον επικήδειο του Cosimo I, ο Bernardo Davanzati Bostichi ανέφερε χαρακτηριστικά για τον Δούκα: «[...] Μηχανές, μυστικά αποστάγματα, φάρμακα, ισχυρές θεραπείες, επειδή οι άνθρωποι από την πόλη, αλλά και οι ξένοι και οι πρίγκιπες απευθύνονταν σε αυτόν, σχεδόν σαν να ήταν ο θεός Ασκληπιός [...]».⁵⁸⁶

Αντίστοιχα, ο βιογράφος του Cosimo, Giovambattista Cini, έγραφε για τους Πρίγκιπες και τους ξένους υπηκόους, που απευθύνονταν στον Δούκα της Τοσκάνης: «[...] Έχοντας ανακαλύψει, ανάμεσα σε άλλα, στις αποστάξεις και σε άλλα ιατρικά πράγματα που είχε πετύχει με την εμπειρία, και [έχοντας] βάλει σε χρήση πράγματα τόσης χρησιμότητας και αξίας, ώστε σ' αυτόν που ήταν πάρα πολύ γενναιόδωρος και

⁵⁸³ Κατά μια δεύτερη εκδοχή αυτές οι σφαίρες (palle) σχετίζονται με τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων και αποτελούσαν μια μεταφορά για τη Χρυσή Εποχή των Μεδίκων. Βλ. Janet Cox – Rearick, *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, N. Τζέρσευ: Princeton University Press, 1984, σ. 48, 146.

⁵⁸⁴ Οι δύο άγιοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις παραγγελίες έργων τέχνης της οικογένειας. Βλ. αναλυτικά Ludovica Sebreghondi, “Cosma e Damiano. Santi Medici e Medicei”, στο Elena Giannarelli (επιμ.), *Cosma e Damiano: dall’Oriente a Firenze*, Φλωρεντία: Edizioni della Meridiana, 2002, σ. 75 – 97.

⁵⁸⁵ Dale V. Kent, *Cosimo de’ Medici and the Florentine Renaissance, The Patron’s oeuvre*, N. Χέιβεν / Λονδίνο: Yale University Press, 2000, σ. 18 – 19.

⁵⁸⁶ Bernardo Davanzati - Bostichi, *Operette scelte originali e inedotte di Bernardo Davanzati Bostichi*, χ.τ., 1845, “Orazione in morte del Gran Duca Cosimo I”, σ. 120. (Η επισήμανση του ονόματος του Ασκληπιού είναι δική μας).

[θεωρούνταν] σχεδόν ο νέος Ασκληπιός ολόκληρης της Ευρώπης, προσέτρεχαν οι άνθρωποι για να μπορέσουν ν' απελευθερωθούν από τα προβλήματα της υγείας τους».⁵⁸⁷

Στα παραπάνω αποσπάσματα βλέπουμε μια λιγότερο γνωστή θεοποίηση ενός Μέδικου με μια παγανιστική θεότητα, αυτή του Cosimo I με τον Ασκληπιό, αλλά το ενδιαφέρον σημείο και στα δύο αποσπάσματα είναι ότι ο παραλληλισμός αυτός γίνεται όχι μόνο επειδή η μορφή του Ασκληπιού σχετιζόταν με την ίαση, αλλά επειδή ο Cosimo I ίδρυσε ένα αποστακτήριο στη Φλωρεντία, μέσω του οποίου παρασκεύασε φαρμακευτικά και αλχημικά σκευάσματα. Βάσει των παραπάνω, θεωρούμε ότι η παιδική μορφή του Ασκληπιού στον πίνακα του Buti προσωποποιεί τον ίδιο τον Cosimo, ο οποίος με τη βοήθεια του Χείρωνα μυείται στα μυστικά της αλχημείας και της απόσταξης. Υπενθυμίζουμε, ότι στο κέντρο του δεύτερου επιπέδου του έργου που εξετάζουμε, η μορφή του Χείρωνα μαζί με τον Ασκληπιό εμφανίζονται πάλι, αυτή τη φορά με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή, ενώ ο Χείρωνας δείχνει στον μικρό Ασκληπιό τον κλίβανο απόσταξης στο βάθος του έργου, σαν να τον μυεί στα μυστικά της απόσταξης. Κατά την άποψή μας, αυτό αποτελεί και το κεντρικό θέμα του έργου, εναρμονισμένο με τη συνήθεια του Μανιερισμού για απόθεση του κεντρικού θέματος στο δεύτερο ή τρίτο επίπεδο της σύνθεσης και εδώ παρατηρούμε ότι όλες οι μορφές του έργου (εκτός από τις τρεις μυθολογικές μορφές του πρώτου επιπέδου) κινούνται προς το εσωτερικό του πίνακα, με κατεύθυνση προς τον αποστακτήρα. Συνδυαστικά με τα παραπάνω, θα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι ο Χείρωνας εκτός, από την προσωποποίηση του δασκάλου, ενσάρκωνε -εξαιτίας του *Ηγεμόνα* του N. Machiavelli-⁵⁸⁸ και την έννοια της *virtù* (αρετή), την οποία δίδασκε στους νεαρούς πρίγκιπες, γεγονός που μας κάνει να σκεφτούμε πάλι την επιδιωκόμενη ιδιότητα της *virtuosità* σε σχέση με τις Αυλές του 16ου αιώνα.

Σε σχέση με την εικονογραφία του Ασκληπιού στον 16ο αιώνα θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η παρουσία του μαζί με όργανα εργαστηρίου, κυρίως με τη συνοδεία άμβυκων και αποστακτήρων, δεν περιορίζεται στο παράδειγμα που εξετάζουμε, αλλά

⁵⁸⁷ Giovambattista Cini, *Vita del Serenissimo Signor Cosimo de' Medici, Primo Granduca di Toscana*, Φλωρεντία: Giunti, 1611, σ. 521 – 2. Το κείμενο εκδόθηκε μετά τον θάνατο του G. Cini (1525 – π. 1586). (Η επισήμανση του ονόματος του Ασκληπιού είναι δική μας).

⁵⁸⁸ Στον *Ηγεμόνα* ο Χείρωνας παρουσιάζεται ως δάσκαλος μυθολογικών προσώπων και αποτελεί ένα βασικό συστατικό μιας αλληγορίας. Ο πρίγκιπας για να είναι ικανός να κυβερνήσει θα πρέπει να γνωρίσει τη διπλή φύση των πραγμάτων, όπως στην περίπτωση του Χείρωνα, που έχει μια ανθρώπινη και μια ζώωδη φύση. Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, ό. π., σ. 64 – 65.

εντοπίζεται σε αρκετά έργα,⁵⁸⁹ δηλώνοντας τον συσχετισμό των ιδιοτήτων που εκπροσωπούσε ο θεός με τις πρακτικές εκφάνσεις της ιατρικής και της φαρμακευτικής και υπαινισσόταν μέσα σε αυτό το πλαίσιο τους δεσμούς του με την αλχημεία. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται στην εικονογραφία της θεότητας ένα νέο παραπληρωματικό στοιχείο, επινοημένο στον 16ο, που δεν σχετίζεται με την κλασική του εικονογραφία, αλλά δημιουργείται τότε και σχετίζεται με τις ανάγκες και τις ανακαλύψεις της εποχής.

Επιστρέφοντας στο έργο του Buti, θεωρούμε ότι ο πίνακας έχει ως κεντρικό θέμα τον Ασκληπιό, ως έναν φόρο τιμής στον πατέρα του παραγγελιοδότη, τον Cosimo I και στις πρακτικές απόσταξης που αυτός καθιέρωσε στην πόλη της Φλωρεντίας. Η συμπερίληψη προσώπων της οικογένειας των Μεδίκων στον χώρο του Studiolo δεν είναι μεμονωμένη, αλλά εντοπίζεται και σε άλλα έργα, όπως στους *Αλχημιστές* του Stradano και αυτές οι περιπτώσεις θεωρούμε πως έχουν ως στόχο την ενσάρκωση του ιδανικού πρίγκιπα, που ενεργούσε για την υγεία και τη σωτηρία του λαού του. Την ίδια στιγμή, η ταύτιση του Ασκληπιού με τον Cosimo, δηλώνει τη σημαντική γενεαλογία από την οποία προέρχεται ο Francesco στην αλυσίδα της εξουσίας και της πολιτικής, που προσπάθησαν να εγκαθιδρύσουν οι Μεδικοί και εδώ εκφράζεται στο επίπεδο της φαρμακευτικής αλχημείας.

⁵⁸⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε την ελαιογραφία *Η Αλληγορία της Ιατρικής* (εικ. 88), άγνωστου Λομβαρδού καλλιτέχνη (μέσα 16^{ου} αιώνα, Museo Civico di Crema e del Cremasco), όπου ο απεικονίζεται ο Ασκληπιός, ο Ιπποκράτης ή ο Γαληνός και ο Διοσκουρίδης. Στα πόδια του τελευταίου απεικονίζεται φούρνος απόσταξης. Επίσης, στη νωπογραφία της *Επιστήμης* (εικ. 89) (π. 1599, Ρώμη, Palazzo Zuccaro, Sala del Disegno) ο Ασκληπιός περιβάλλεται από αντίστοιχα όργανα εργαστηρίου. Τα έργα αυτά δεν ερμηνεύονται ως αλχημικά, όμως η παρουσία οργάνων εργαστηρίου, ως παραπληρωματικά στοιχεία, υπαινίσσονται τις συνδέσεις ιατρικής και αλχημείας, δεδομένου ότι τα αντικείμενα που απεικονίζονται συνδέονται με βασικές λειτουργίες της αλχημικής πρακτικής.

4. Michelangelo Merisi da Caravaggio (αποδ.), *Ο Δίας, Ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας*

Ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας (κατ. 5) αποτελεί τη μόνη, αποδιδόμενη⁵⁹⁰ στον Caravaggio (1571 – 1610),⁵⁹¹ τοιχογραφία, φιλοτεχνημένη πιθανόν μεταξύ 1596-1600⁵⁹² για τον καρδινάλιο Francesco Maria del Monte (1549 – 1626).⁵⁹³ Αναφέρουμε

⁵⁹⁰ Το θέμα της απόδοσης του έργου στον Caravaggio έχει απασχολήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα τους μελετητές, προκαλώντας αντικρουόμενες απόψεις. Υπέρ της πατρότητας του Caravaggio έχουν τοποθετηθεί μελετητές, όπως οι Zandri, Gregori, Bernardini και Frommel, ενώ στον αντίποδα βρίσκονται, μεταξύ άλλων, οι Cinotti, Hibbard, Nicolson και Bologna. Για την περίπτωση των τελευταίων, δηλαδή για τους μελετητές που δεν αποδέχονται την απόδοση στον Caravaggio, πιθανότερος δημιουργός του έργου θεωρείται ο Pomarancio ή ο Pietro Facchetti, ενώ σύμφωνα με αυτές τις προτάσεις τα χρονολογικά όρια του έργου ανεβαίνουν στην πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα. Για τη σύνοψη των θέσεων βλ. Maurizio Marini, *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, Ρώμη: Newton & Compton, 1987, σ. 405-407· John T. Spike, *Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Abbeville Press, 2001, χ.σ. (στο συνοδευτικό υλικό του καταλόγου, αρ. 13).

⁵⁹¹ Για τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη βλ. ενδεικτικά *The Age of Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Metropolitan Museum of Art: Electa / Rizzoli 1985· Maurizio Marini, *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, ό. π.

⁵⁹² Χρησιμοποιούμε τις χρονολογίες που προτείνονται από την πλειονότητα των ερευνητών. Για τη σύνοψη των θέσεων πρβλ. Maurizio Marini, *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, ό. π., σ. 405-407· John T. Spike, *Caravaggio*, ό. π., χ. σ. (στο συνοδευτικό υλικό του καταλόγου, αρ. 13). Τα χρονολογικά όρια της δημιουργίας του έργου καθορίζονται από το ιδιοκτησιακό καθεστώς του κτηρίου και από την τεχνολογική ομοιότητα του έργου με την αντίστοιχη καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου από πλευράς Caravaggio. Ως *terminus post quem* ορίζεται το έτος 1596, όταν ο Del Monte αγοράζει για πρώτη φορά το κτίριο. Πιθανή ημερομηνία φιλοτέχνησης του έργου θεωρείται το 1599, όταν ο Del Monte αγόρασε εκ νέου το κτίριο και προχώρησε σε ανακατασκευές των χώρων του.

⁵⁹³ Francesco Maria Bourbon del Monte Santa Maria (Βενετία 1549 – Ρώμη 1626): καρδινάλιος, διπλωμάτης, πρέσβης του Ferdinando de' Medici στη Ρώμη και σημαντικός πάτρωνας των τεχνών. Υπήρξε εξαιρετικά πολυμαθής προσωπικότητα και είχε έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική, τη ζωγραφική, το θέατρο και την αλχημεία. Η συλλογή έργων τέχνης που είχε στην κατοχή του, αποτελούνταν από περισσότερα από εξακόσια έργα και, εκτός του Caravaggio, υπήρξε πάτρωνας των Andrea Sacchi, Antiveduto Grammatica, Geritt van Honthorst και Simon Vouet. Ο Caravaggio έζησε

εξαρχής ότι πρόθεσή μας δεν είναι η απόδειξη της πατρότητας του έργου, αλλά η ανάλυση της εικονογραφίας του μέσα σε ένα αλχημικό πλαίσιο, καθώς αυτό είναι το θέμα της παρούσας εργασίας. Δεδομένου ότι η σύνθεση πληροί τα γεωγραφικά και χρονολογικά όρια της εργασίας και τοποθετείται μέσα σε ένα αλχημικό περιβάλλον, δηλαδή του παραγγελιοδότη του έργου, θα επικεντρωθούμε στις αλχημικές ερμηνείες και όχι στο σύνολο των αναλύσεων που εμφανίζονται στη βιβλιογραφία.

Η πρωιμότερη σωζόμενη μαρτυρία για το συγκεκριμένο έργο προέρχεται από τις *Vite* (1672) του Giovan Pietro Bellori, ο οποίος στο τέλος της βιογραφίας του καλλιτέχνη έγραφε σχετικά με το έργο που θα εξετάσουμε:

«Λέγεται ακόμη [ότι δημιουργήθηκε] στη Ρώμη από το χέρι του ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας στους Κήπους Ludovisi στην Porta Pinciana, στο casino του καρδινάλιου Del Monte, ο οποίος, καθώς μελετούσε χημικά φάρμακα, διακόσμησε το camerino του αποστακτηρίου του με αυτά, συνδυάζοντας αυτούς τους θεούς με τα στοιχεία [και] με τη σφαίρα του κόσμου ανάμεσά τους. Λέγεται ότι ο Caravaggio μαθαίνοντας πως τον κατηγορήσαν πως δεν ήξερε [να σχεδιάζει] ούτε τα επίπεδα ούτε την προοπτική, τόσο βοηθήθηκε τοποθετώντας τις μορφές που να φαίνονται από κάτω προς τα επάνω, θέλοντας να αντισταθμίσει τις πιο δύσκολες βραχύνσεις. Είναι αλήθεια ότι αυτοί οι θεοί δεν διατηρούν τις φόρμες τους και είναι ζωγραφισμένοι με λάδι στον θόλο, αφού ο Michele δεν είχε ακουμπήσει ποτέ νωπογραφία [...]».⁵⁹⁴

Το έργο που κατονομάζει και περιγράφει πρώτος ο Bellori ως ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας διακοσμεί τον θόλο ενός μικρού δωματίου, στον πρώτο όροφο της Villa Ludovisi,⁵⁹⁵ σε έναν χώρο που σήμερα λειτουργεί ως διάδρομος

υπό την προστασία του Del Monte το διάστημα μεταξύ 1596 – 1600, περίοδο κατά την οποία φιλοτέχνησε, μεταξύ άλλων, τους *Χαρτοκλέφτες* (1595 – 96) και την *Αγ. Αικατερίνη της Αλεξανδρείας* (π. 1598), ενώ ο Del Monte έπαιξε σημαντικό ρόλο για να λάβει ο καλλιτέχνης την παραγγελία στο Παρεκκλήσι Contarelli (1599 – 1600) στον ναό San Luigi dei Francesi. Το 1593 ο Cesare Ripa του αφιέρωσε την πρώτη έκδοση της *Εικονολογίας* του και από το 1596 υπήρξε προστάτης της Ακαδημίας του Αγ. Λουκά στη Ρώμη.

⁵⁹⁴ Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, τ. 1, Ρώμη: Mascardi, 1672.

⁵⁹⁵ Το συμβατικό όνομα *villa Ludovisi*, που αποδίδεται σήμερα στο οίκημα, προέρχεται από τον μεταγενέστερο ιδιοκτήτη της, τον καρδινάλιο Ludovico Boncompagni Ludovisi. Ο καρδινάλιος Francesco Maria Del Monte -και παραγγελιοδότης του έργου που εξετάζουμε- αγόρασε το εν λόγω οίκημα (και τον αμπελώνα που το περιέβαλε) κοντά στην Porta Pinciana της Ρώμης στις 26 Νοεμβρίου 1596 από τον Francesco Neri, με σκοπό να γίνει η εξοχική του κατοικία. Τον Σεπτέμβριο του 1597 ο Del Monte πούλησε την ιδιοκτησία στον καρδινάλιο Pietro Aldobrandini και την πήρε εκ νέου πίσω τον

μεταξύ της Sala della Fama, δηλαδή του κύριου δωματίου του ορόφου, και μιας μεταγενέστερης προσθήκης. Πρόκειται για τη μοναδική τοιχογραφία που διασώζεται στον συγκεκριμένο χώρο και θεωρείται πως συνδέεται με τα αλχημικά ενδιαφέροντα του ιδιοκτήτη του χώρου, του καρδινάλιου Del Monte.

Η ενασχόληση του Del Monte με την αλχημεία εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο των αναζητήσεών του για την ιατρική και τη φαρμακολογία, καθώς τα φάρμακα και οι θεραπείες είχαν ιδιαίτερη σημασία τόσο για την υγεία του ίδιου όσο και για την πολιτική του δραστηριότητα, ως όργανο διπλωματίας. Στα εργαστήρια που διατηρούσε, τόσο στον χώρο που εξετάζουμε όσο και στην κατοικία του στη via Ripetta, διατηρούσε δύο αποστακτήρια (*distillerie/fonderie*⁵⁹⁶) με προσωπικό εξειδικευμένο στη χημεία (*distillatori*),⁵⁹⁷ γεγονός που επιβεβαιώνει την περιγραφή του χώρου που εξετάζουμε από τον Bellori.⁵⁹⁸ Αυτά τα αποστακτήρια, όπως και τα αλχημικά βιβλία που είχε στην κατοχή του, θεωρούνται οι βασικές αποδείξεις του ενδιαφέροντος του Del Monte για την αλχημεία και εντάσσονται στο πλαίσιο των επιδιώξεων των μορφωμένων ερασιτεχνών «επιστημόνων» του 16ου και 17ου αιώνα.⁵⁹⁹

Μέσα σε έναν στενό, ορθογώνιο ζωγραφικό χώρο απεικονίζονται στις στενές πλευρές οι τρεις γιοί του Κρόνου και στο κέντρο μια μεγάλη, υπόλευκη σφαίρα. Στη μια πλευρά αποτυπώνεται ο Δίας, να πετάει, επάνω σε έναν αετό, ένα από τα παραδοσιακά παραπληρωματικά του στοιχεία, και γύρω του ανεμίζει ένα λευκό

Απρίλιο 1599, την οποία διατήρησε υπό την κατοχή του μέχρι το 1621. Για τις διαδοχικές ιδιοκτησίες του χώρου βλ. Zygmunt Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte, 1549 – 1626*, τ. 1: *Mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1994, σ. 117· Giuliana Zandri, “Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte”, *Storia dell’arte*, v. 3, Φλωρεντία: La Nuova Italia editrice, 1969, σ. 338· Franca Trinchieri Camiz, “*Luogo molto vago et delizioso*” il casino del cardinale Del Monte ed un suo soffitto dipinto da Caravaggio”, *Ricerche di Storia dell’arte*, v. 47, Ρώμη: La Nuova Italia scientifica, 1992, σ. 82, 88.

⁵⁹⁶ Εκτός από την έννοια του χυτηρίου, η λέξη *fonderia* στο λεξικό της Crusca σημαίνει τον εργαστηριακό χώρο στον οποίο οι «χημικοί» παρασκευάζουν φάρμακα και θεραπείες. Βλ. *Vocabolario della Crusca*, τ. 2, Φλωρεντία: Stamperia dell’Accademia della Crusca, 1691 (3η έκδ.), σ. 704.

⁵⁹⁷ Zygmunt Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte, 1549 – 1626*, τ. 2: *il “dossier” di lavoro di un prelado*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1994, σ. 433 – 434.

⁵⁹⁸ Βλ. παραπάνω σ. 213.

⁵⁹⁹ Franca Trinchieri Camiz, “Music and Painting in Cardinal del Monte’s Household”, *Metropolitan Museum Journal*, τχ. 26 (1991), σ. 214.

ύφασμα. Στην αντιθετική πλευρά της σύνθεσης απεικονίζεται το ζεύγος Πλούτωνα και Ποσειδώνα. Ο πρώτος αποδίδεται όρθιος και γυμνός, να κρατά στο χέρι του δίκρανο, ενώ τον συντροφεύει ο τρικέφαλος Κέρβερους, δηλωτικό παραπληρωματικό στοιχείο της συγκεκριμένης μυθολογικής μορφής. Δίπλα του ο Ποσειδώνας, σε αντίστοιχη λογική, κρατά με το ένα του χέρι τρίαινα και με το άλλο πιάνει τον λαιμό ενός θαλάσσιου αλόγου που τον συνοδεύει. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνεται από την ημιδιάφανη και υπόλευκη σφαίρα, εντός της οποίας υπάρχει άλλη μία μικρότερη, και η οποία διατρέχεται διαγώνια από μια ζωδιακή ταινία.

Η ταυτόχρονη ύπαρξη των τριών θεοτήτων στο έργο παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο, αυτό του διαμερισμού των τριών βασιλείων του κόσμου από τους τρεις γιούς του Κρόνου μετά την ανατροπή του τελευταίου. Το μυθολογικό γεγονός παραδίδεται από τον Όμηρο στην *Ιλιάδα* (Ο, 187 – 193): «*Είμαστε τρία αδέρφια, παιδιά του Κρόνου και της Ρέας, ο Δίας κι εγώ, τρίτος ο Άδης, κύριος στον κάτω κόσμο. Στα τρία τα πάντα μοιρασμένα, κι έχει ο καθένας τον δικό του κλήρο. Κληρώνοντας, στη γκρίζα θάλασσα έλαχε σ' εμένα παντοτινά να μένω· στον Άδη έπεσε το ζοφερό σκοτάδι· στον Δία ο ουρανός απέραντος, με τον αιθέρα και τα νέφη· η γη ορίστηκε κοινή για όλους, μαζί κι ο μέγας Όλυμπος*».⁶⁰⁰ Παρότι το μυθολογικό επεισόδιο που περιγράφεται είναι σημαντικό για τη γενεαλογία της ελληνικής μυθολογίας, τα εικαστικά έργα που πραγματεύονται το θέμα είναι μάλλον μηδαμικά, με πιο γνωστό παράδειγμα τον *Δία, τον Ποσειδώνα και τον Πλούτωνα να τραβούν κλήρους για τα βασίλειά τους* (εικ. 90) του G. Romano και το αντίστοιχο χαρακτηριστικό (εικ. 91), που αντιγράφει το παραπάνω έργο, του G. Bonasone.

Η τοιχογραφία κατέχει ιδιαίτερη θέση στην εικαστική παραγωγή του ιταλικού χώρου στο μεταίχμιο μεταξύ 16ου και 17ου αιώνα, εξαιτίας τόσο του δυσνόητου θέματός της όσο και της ιδιαίτερης προοπτικής που έχει χρησιμοποιηθεί. Επιπλέον, θα συμπληρώσουμε ότι η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα υιοθέτησης εικονογραφικών και τεχνοτροπικών στοιχείων της μανιεριστικής παράδοσης, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Παρότι ο Bellori αναφέρει πως ο Caravaggio απεικόνισε με τον συγκεκριμένο τρόπο το θέμα του, ώστε να «κρύψει» το γεγονός ότι δεν ήταν ικανός να δουλέψει σε

⁶⁰⁰ Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του Δημήτρη Μαρωνίτη: Ομήρου, *Ιλιάς*, Αθήνα: Άγρα, 2012. Το χωρίο αναφέρεται και από τον Christoph Luitpold Frommel, “Caravaggios Frühwerk und des Kardinal Francesco Maria Del Monte”, *Storia dell'arte*, αρ. 9/10 (1971), σ. 28.

διαφορετικά συνθετικά επίπεδα ή μέσω της κλασικής γραμμικής προοπτικής, ο καλλιτέχνης τοποθέτησε σε πρώτο επίπεδο μορφές μεγάλου μεγέθους, έτσι ώστε την ίδια στιγμή να δηλώνεται η επιλογή του να αποδώσει το θέμα του με συγκεκριμένη τεχνική, αυτή της *di sotto in su*⁶⁰¹ (από κάτω προς τα πάνω) και προοπτική βατράχου. Με αυτόν τον ψευδαισθησιακό χώρο και την απότομη προοπτική ακολουθεί στενά τη μανιεριστική παράδοση των προγενέστερων έργων του 16ου αιώνα των οροφωγραφιών της Βόρειας Ιταλίας και κυρίως της Λομβαρδίας.⁶⁰² Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι η απεικόνιση του *Απόλλωνα και της Αρτέμιδος* (εικ. 92α) του Giulio Romano, όπως σωστά έχει παρατηρήσει η πλειονότητα των ερευνητών, και δηλώνει ότι υπήρχε προεργασία σε αυτό το είδος σύνθεσης, που θυμίζει έντονα την προοπτική του βατράχου. Θεωρούμε ότι αυτό το έργο θα μπορούσε να έχει λειτουργήσει ως συνθετικό πρότυπο για το έργο του που εξετάζουμε (92β), τόσο ως προς την τοποθέτηση των μορφών στις δύο στενές πλευρές της σύνθεσης όσο και προς την απεικόνιση του θαλάσσιου ίππου που συντροφεύει τον Ποσειδώνα.

Παρότι, όμως, το έργο του G. Romano βρίσκεται πολύ κοντά συνθετικά με τον *Δία, τον Ποσειδώνα και τον Πλούτωνα*, ως προς την τοποθέτηση των μορφών και τη διευθέτηση του εικαστικού χώρου, προτείνουμε ότι το συνθετικό σχήμα της ανδρικής μορφής (Δίας) που ακουμπά τη σφαίρα έχει ως εκκίνηση προγενέστερα θρησκευτικά έργα, που σχετίζονται με τη θεματική της Δημιουργίας του Κόσμου, όπως στην περίπτωση των Giusto de' Menabui (εικ. 93), Bartolo di Fredi (εικ. 94), Giovanni di Paolo (εικ. 95) και της μεταγενέστερης μετάπλασης του θέματος, όπως στην περίπτωση του Michelangelo Buonarroti (εικ. 96). Στη δυτική θρησκευτική τέχνη τα προαναφερθέντα έργα συνιστούν παραδείγματα του μοτίβου της «θείας χειροφάνειας» (*chirofania divina*),⁶⁰³ ως μοτίβο της θεϊκής ζωογόνησης. Με το συγκεκριμένο μοτίβο

⁶⁰¹ Τεχνική της ζωγραφικής οροφωγραφίας, σχεδιασμένη να δημιουργεί την ψευδαίσθηση πως οι μορφές αναρτώνται πάνω από τον θεατή και βλέπονται από κάτω. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η οροφωγραφία της Camera degli Sposi του Andrea Mantegna και οι συνθέσεις του Rubens στον Ναό των Ιησουιτών στην Αμβέρσα.

⁶⁰² Mina Gregori, "Caravaggio Today", *The Age of Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Metropolitan Museum of Art: Electa / Rizzoli, 1985, σ. 36 – 37.

⁶⁰³ Martin Kirigin, *La mano divina nell' iconografia cristiana*, Studi di antichità cristiana 31, Βατικανό: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1976, σ. 96 – 110. Μεταφράζουμε ακριβώς την ιταλική ορολογία, που σημαίνει το θεϊκό χέρι που δίνει ζωή, καθώς δεν απαντάται αντίστοιχη ορολογία στα ελληνικά.

ως εικονογραφικό πρότυπο για το έργο που εξετάζουμε, κυρίως όσον αφορά την παρουσίαση του σύμπαντος ως σφαίρα -με τη Γη στο κέντρο και τον ζωδιακό κύκλο ως εξωτερική επικάλυψή της- όπως και με τη μορφή του Θεού, που ακουμπάει και ζωογονεί το σύμπαν, θεωρούμε ότι ο δημιουργός του έργου φιλοτεχνεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μετάπλαση ενός θρησκευτικού θέματος σε μυθολογικό για να εξυπηρετηθεί η σύνθεση που εξετάζουμε και δηλώνει ταυτόχρονα την ευρεία ευρηματικότητά του ζωγράφου.

Σε αντίθεση με το παραπάνω εικονογραφικό πρότυπο που προτείνουμε, οι εικονογραφικές επιρροές των τριών μυθολογικών μορφών του έργου έχουν ερευνηθεί διεξοδικά από προγενέστερους μελετητές, οι οποίοι έχουν δείξει τις εξαρτήσεις του έργου, μεταξύ άλλων, από συγκεκριμένα στοιχεία της Capella Sistina (εικ. 97), από τα νωπογραφικά σύνολα του Pellegrino Tibaldi (εικ. 98) στην Μπολόνια και του Giulio Romano στη Μάντοβα, όπως είδαμε παραπάνω, καθώς και από τα χαρακτηριστικά των Caraglio (εικ. 99α-γ), Goltzius (εικ. 100α-β) και del Cort. Στα παραπάνω θα προσθέσουμε μόνο *Τον Ζέφυρο που μεταφέρει την Ψυχή* (εικ. 101) του Giulio Romano αναφορικά με τη μορφή του Ποσειδώνα και την προοπτική του απεικόνιση, που παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με την απόδοση της αντίστοιχης μορφής στο έργο που εξετάζουμε, παρότι ο κατάλογος των επιρροών της σύνθεσης μπορεί να θεωρηθεί μακρύς και σχετίζεται άμεσα με την εφευρετικότητα του ίδιου του καλλιτέχνη και την ικανότητά του να επεξεργάζεται προγενέστερες εικαστικές απεικονίσεις. Επιπλέον, ως προς τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του Ποσειδώνα (εικ. 102), έχει προταθεί ότι απεικονίζεται ο ίδιος ο ζωγράφος, αν συγκριθεί με την αυτοπροσωπογραφία⁶⁰⁴ του στο *Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* (εικ. 103), που φιλοτεχνήθηκε την ίδια περίοδο.⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ Ενδεικτικά βλ. Giuliana Zandri, “Un probabile dipinto”, ό. π., σ. 341· Franca Trinchieri Camiz, “*Luogo molto vago et delizioso*”, ό. π., σ. 82· Catherine Puglisi, *Caravaggio*, ό. π., σ. 110· John T. Spike, *Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Abbeville Press, 2010, σ. 66. Έχει επίσης, προταθεί ότι και οι τρεις μυθολογικές μορφές του έργου είναι αυτοπροσωπογραφίες του Caravaggio. Βλ. Lorenza Rossi, “Riflessioni e proposte per una nuova lettura del dipinto su muro eseguito da Caravaggio nel Casino Del Monte”, *Arte. Documento*, v. 8, 1994, σ. 181 – 184.

⁶⁰⁵ Για τη στυλιστική ανάλυση του έργου βλ. Giuliana Zandri, “Un probabile dipinto”, ό. π., σ. 340 – 342· Maurizio Marini, *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio “Pictor praestantissimus”*, Ρώμη: Newton & Compton, 1987, σ. 405 – 406· Mina Gregori, “Contributi alla lettura del murale per il cardinal Del Monte”, *Come dipingeva Caravaggio: atti della giornata di studio*, Μιλάνο: Electa, 1996, σ. 102 – 120.

Εκτός από τις τρεις μυθολογικές μορφές, το επόμενο σημαντικό στοιχείο του έργου είναι η ουράνια σφαίρα, που καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης και είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από τις καθιερωμένες απεικονίσεις του γεωκεντρικού συστήματος της εποχής,⁶⁰⁶ όπως παρουσιάζεται ενδεικτικά στο *De Sphaera mundi* (εικ. 104) (π. 1230) του Johannes de Sacrobosco ή στην *Κοσμογραφία* (εικ. 105) του P. Arrian το 1524.⁶⁰⁷ Επιπλέον, η δομή της σφαίρας στον *Δία, τον Ποσειδώνα και τον Πλούτωνα*, ως μια κρυστάλλινη σφαίρα, η οποία εντός της περικλείει μια δεύτερη μικρότερη, σχεδόν πάντα ταυτίζεται με το σύστημα απεικόνισης του υποσελήνιου και του υπερσελήνιου χώρου (στην αλχημεία ως σχέση μακρόκοσμου – μικρόκοσμου), όπως έχει αποδοθεί από τον Raffaello στη *Stanza della Segnatura* με την απεικόνιση του πρώτου κινούντος (*primo mobile*) και τη μορφή της μούσας Ουρανίας (εικ. 108),⁶⁰⁸ έργο, που, αν θεωρήσουμε σωστή την απόδοση της σύνθεσης που εξετάζουμε στον Caravaggio, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί ως πρότυπο, στη λογική του *aemulatio*.⁶⁰⁹

Η εικονολογική ανάλυση του πίνακα, σε σχέση με το αλχημικό περιεχόμενο του έργου, άρχισε το 1969 από τη G. Zandri, την «εισηγήτρια» της απόδοσης του έργου στον Caravaggio, η οποία υποστήριξε ότι οι τρεις θεοί του έργου αναπαριστούν τρία από τα τέσσερα θεμελιώδη στοιχεία. Ο Δίας αντιστοιχεί στον αέρα, ο Ποσειδώνας στο νερό και ο Πλούτωνα στη γη. Για να δικαιολογήσει την απουσία του τέταρτου στοιχείου, δηλαδή της φωτιάς, υποστήριξε ότι ο εικονογράφος του θόλου χρησιμοποίησε τη θεωρία των τριών στοιχείων, βάσει των διαδεδομένων θεωριών της εποχής, δίνοντας το παράδειγμα του Παράκελσου⁶¹⁰ και την άποψη του G. Cardano

⁶⁰⁶ Για την ανάλυση του θέματος βλ. S. K. Heninger, *The cosmographical glass: Renaissance diagrams of the universe*, Σαν Μαρίνο (Καλιφόρνια): Huntington Library, 1977, σ. 31 κ.ε.

⁶⁰⁷ Εκτός από τις παραπάνω απεικονίσεις η σφαίρα με τη διαγώνια ταινία του ζωδιακού κύκλου, που υποδηλώνει τον κόσμο έχει αποτυπωθεί σε πλήθος εικαστικών έργων. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, ένα σχέδιο του Baldassarre Peruzzi με το *Άρμα της Κυβέλης* (εικ. 106), τον γλυπτό *Απόλλωνα* (1542-47) του Danese Cattaneo (εικ. 107) στη Βενετία και την *Disputa sull' Eucaristia* στα τέλη του 16ου αιώνα του Ventura Salimbeni.

⁶⁰⁸ Την υπόδειξη έκανε πρώτος ο Christoph Luitpold Frommel, “Caravaggios Frühwerk und des Kardinal Francesco Maria Del Monte”, ό. π., σ. 29.

⁶⁰⁹ Για το *aemulatio* βλ. G. W. Pigman III, “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 33, αρ. 1 (1980), σ. 1 – 32· Jan-Dirk Müller, κ. ά (επιμ.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450 – 1620)*, Βερολίνο / Βοστώνη: De Gruyter, 2011.

⁶¹⁰ Αναφέρεται στη θεωρία του *Tria Prima*, βλ. αναλυτικά παραπάνω, σ. 52

στο *De subtilitate* (1550), όπου υποστήριζε πως τα θεμελιώδη στοιχεία είναι τρία (αέρας, νερό, γη) μειώνοντας κατ' επέκταση σε τρεις τις ιδιοσυγκρασίες, τις ποιότητες κ.ο.κ.⁶¹¹ Η θέση αυτή, όμως έχει αμφισβητηθεί από το γεγονός ότι το σχήμα των τεσσάρων στοιχείων ήταν εξαιρετικά ισχυρό πριν, αλλά και μετά τη διατύπωση της θεωρίας του Cardano και επιπλέον δεν γνωρίζουμε κάποια εικονογράφηση που να ακολουθεί τη θεωρία του Cardano, καθώς, παραδοσιακά, τα θεμελιώδη στοιχεία παρουσιάζονται ως τέσσερα και όχι τρία.⁶¹²

Λίγα χρόνια αργότερα η N. Cole Wallach (1974-75)⁶¹³ διατύπωσε την ιδέα ότι οι τρεις μυθολογικές μορφές αναπαριστούν τα αντίστοιχα μέρη της θεωρίας *Tria Prima* του Παράκελσου· αντιστοιχούν, δηλαδή, στο θείο, τον υδράργυρο και το άλας. Την παραπάνω σκέψη ακολούθησε και ο A. Moir (1982),⁶¹⁴ ο οποίος προσπάθησε να συνδέσει τη θεωρία του Παράκελσου με τη Φιλοσοφική Λίθο, που είναι το «ελιξήριο της μακροζωίας». Αντίστοιχα, ο M. Calvesi (1990)⁶¹⁵ θεώρησε ότι στο έργο αναπαρίστανται τα τέσσερα στοιχεία, τα τρία ως μυθολογικές θεότητες και ως τέταρτο (φωτιά) ο «ηλιακός κύκλος» στο κέντρο της σύνθεσης. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Calvesi, οι τρεις θεότητες συμβολίζουν τις μεταβάσεις της ύλης ή των μορφών και υπαινίσσεται με αυτόν τον τρόπο τη μεταμόρφωση. Εντούτοις, ένα ουσιώδες πρόβλημα στην ανάλυση του Calvesi είναι ότι, αφενός χρησιμοποιεί μια πλειάδα μεταγενέστερων του έργου κειμένων, για να στηρίξει τις θέσεις του: από τον C. della Riviera και τον A.J. Pernety έως τον Ath. Kircher και τον R. Fludd, αφετέρου ότι η σφαίρα στο κέντρο της σύνθεσης δεν είναι ένας ηλιακός κύκλος, αλλά η απεικόνιση του γεωκεντρικού σύμπαντος, όπως είδαμε παραπάνω.

Πάντα μέσα σε ένα αλχημικό πλαίσιο, η Puglisi (1998)⁶¹⁶ συνέδεσε το έργο με τις δραστηριότητες του Del Monte ως ερασιτέχνη επιστήμονα. Κατά την άποψή της το έργο μπορεί να αναφέρεται στην προετοιμασία του Μεγάλου Έργου της αλχημείας. Πιο συγκεκριμένα, κάτω από τα ζωδιακά σύμβολα του Κριού και του Ταύρου, που απεικονίζονται στο κέντρο της ζωγραφισμένης ζωδιακής ταινίας, οι τρεις θεοί μπορεί

⁶¹¹ Giuliana Zandri, “Un probabile dipinto”, ό. π., σ. 342.

⁶¹² Franca Trinchieri Camiz, “Luogo molto vago et delizioso”, ό. π., σ. 86.

⁶¹³ N. Cole Wallach, “An Iconographic Interpretation of a Ceiling Painting Attributed to Caravaggio”, *Marsyas*, τχ. 17, 1974-75, σ. 101 – 112.

⁶¹⁴ Alfred Moir, *Caravaggio*, N. Υόρκη: H. N. Abrams, 1982, σ. 86.

⁶¹⁵ Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Τορίνο: G. Einaudi, 1990, σ. 173 – 190.

⁶¹⁶ Catherine Puglisi, *Caravaggio*, ό. π., σ. 112.

να συμβολίζουν τις αλχημικές φάσεις της μεταμόρφωσης της ύλης από γη σε νερό και στη συνέχεια σε αέρα.

Σε αντίθεση με τους παραπάνω μελετητές, που κάθε φορά προτείνουν μια συγκεκριμένη λογοτεχνική πηγή, θέση μας είναι ότι στον *Δία, τον Ποσειδώνα και τον Πλούτωνα* δεν εικονογραφείται μια συγκεκριμένη λογοτεχνική πηγή, αλλά ένα αλχημικό θέμα βάσει των εννοιολογικών αντιστοιχιών, που προκύπτουν από τους συσχετισμούς μεταξύ της μυθολογίας και της αλχημικής θεωρίας και δημιουργούν μια αλληγορία. Το παράθεμα του Ομήρου για τον διαχωρισμό των βασιλείων του κόσμου στους τρεις γιους του Κρόνου δηλώνει την διαίρεση του σύμπαντος, όμως την ίδια στιγμή η ταυτόχρονη παρουσία τους σε ένα έργο δηλώνει το σύνολο του κόσμου, ως μια ολότητα· συνάμα, σηματοδοτείται μια νέα αρχή του κόσμου μετά την ανατροπή του Κρόνου. Αν θεωρήσουμε, ότι η συγκεκριμένη παράσταση σχετίζεται με το μοτίβο της Δημιουργίας του Κόσμου, όπως προαναφέρθηκε, τότε πιστεύουμε ότι οι απεικονιζόμενες μυθολογικές θεότητες, και κυρίως αυτή του Δία, αντικαθιστούν τη μορφή του Δημιουργού και γίνονται η κινητήρια δύναμη, που ενεργοποιεί το σύμπαν. Πρέπει να δηλώσουμε εδώ πως για να εξετάσουμε το έργο θεωρούμε πως αυτό διαχωρίζεται σε δύο βασικά τμήματα: το πρώτο είναι η σφαίρα στο κέντρο της σύνθεσης και το δεύτερο είναι ο υπόλοιπος χώρος που καταλαμβάνεται από τις τρεις μυθολογικές θεότητες και το ουράνιο τοπίο με τα σύννεφα.

Για να κατανοήσουμε το περιεχόμενο του έργου που εξετάζουμε, θα πρέπει να πάμε πίσω χρονολογικά και να θυμηθούμε το κοσμολογικό σύστημα του Αριστοτέλη και του Πτολεμαίου, δηλαδή τη βασική δομή του γεωκεντρικού συστήματος, που βρίσκεται σε ισχύ την περίοδο φιλοτέχνησης του παρόντος έργου.⁶¹⁷ Στο κέντρο της σύνθεσης που μας αφορά, απεικονίζεται η ουράνια σφαίρα (**εικ. 109**), στο κέντρο της οποίας τοποθετείται η Γη, ενώ λίγο παραπέρα απεικονίζεται ως φωτεινή σφαίρα ο Ήλιος, σε μια αποτύπωση που είναι γνωστή και από εικονογραφήσεις της εποχής, όπως είδαμε παραπάνω. Σύμφωνα με τον Σταγειρίτη, ο κόσμος με τη Γη και τους υπόλοιπους πλανήτες ορίζεται από ομόκεντρους κύκλους, κέντρο του οποίου είναι η Γη. Ένας δεύτερος διαχωρισμός του κόσμου γίνεται σε υπερσελήνιο κόσμο (από τη Σελήνη και πάνω) και σε υποσελήνιο κόσμο (από τη Σελήνη και κάτω και περιλαμβάνει τη Γη). Έτσι, σύμφωνα με το πτολεμαϊκό σύμπαν, που είδαμε στην απεικόνιση του P. Arrian (**εικ. 105**), η Γη βρίσκεται στο κέντρο του σύμπαντος και γύρω της κινούνται κυκλικά

⁶¹⁷ Θυμίζουμε ότι το τηλεσκόπιο εφευρέθηκε το 1608 στις Κάτω Χώρες.

οι υπόλοιποι πλανήτες, ενώ η σφαίρα των απλανών αστερών ορίζει τα απώτερα όρια του σύμπαντος⁶¹⁸ και σε όλες τις προαναφερθείσες απεικονίσεις είδαμε ότι αυτή οριοθετείται με τη ζωδιακή ταινία. Τα τέσσερα βασικά στοιχεία (γη – φωτιά – νερό – αέρας⁶¹⁹) βρίσκονται στον υποσελήνιο κόσμο, άρα στο έργο που εξετάζουμε τοποθετούνται εντός της διάφανης σφαίρας.

Βάσει αυτής της λογικής, οι αναπαραστάσεις των τριών θεοτήτων ως τρία από τα πρωταρχικά στοιχεία ή ως μέρη της θεωρίας της *Tria Prima* δεν θα μπορούσε να ισχύει, καθώς αυτοί απεικονίζονται στον υπερσελήνιο κόσμο και όχι στον υποσελήνιο. Αντιθέτως, στη σκέψη του Αριστοτέλη υπάρχει ένα πέμπτο πρωταρχικό στοιχείο, το *πρώτο στοιχείο* ή *αιθέρας* ή *πρώτο σώμα*⁶²⁰ (ή πεμπτουσία), που βρίσκεται στον υπερσελήνιο κόσμο του σύμπαντος και έχει σχέση με τη γένεση. Ο *αιθέρας* ή *πέμπτο στοιχείο* είναι το θεϊκό στοιχείο,⁶²¹ που «κατοικεί» στο μέρος του ουρανού, όπου κατοικούν οι θεοί, εκεί, δηλαδή, που απεικονίζονται οι τρεις γιοί του Κρόνου στο έργο που εξετάζουμε, και δεν υπόκειται στη διαδικασία της γένεσης και της φθοράς.

Βάσει του παραπάνω συστήματος, μπορούμε να συγκρίνουμε το ζωγραφικό όριο της διάφανης σφαίρας με το ανώτατο όριο του σύμπαντος. Κατ' επέκταση η μορφή του Δία, που ακουμπά τη σφαίρα και μοιάζει να την κινεί ή να την ζωογονεί, θα μπορούσε να συγκριθεί, ως προσωποποίηση, με το *πρώτον κινούν* του αριστοτελικού κόσμου (ο Δίας επάνω στον αετό είναι ακίνητος, αντιθέτως κινείται μέσω του αετού, ο οποίος πετάει). Αν την ίδια στιγμή απομονώσουμε ολόκληρο τον εικαστικό χώρο, που περιβάλλει τη σφαίρα του κέντρου, δηλαδή τις τρεις θεότητες και το ουράνιο τοπίο, αυτός ο χώρος προσωποποιεί ό,τι καταλαμβάνει στο αριστοτελικό σύμπαν ο *αιθέρας* ή το *πρώτο στοιχείο*.

Αυτή ακριβώς η έννοια του πέμπτου στοιχείου είναι το κλειδί για τη σχέση του απεικονιζόμενου θέματος με την αλημεία, το οποίο ως *πεμπτουσία* (*quintessence*) θα αρχίσει να παίζει και έναν διαφορετικό ρόλο από τον Μεσαίωνα και μετά. Στον 13ο

⁶¹⁸ Αντίστοιχα, για τη φυσική φιλοσοφία που επιβιώνει στον 16ο αιώνα, η σφαίρα της Σελήνης ορίζει το σύνορο ανάμεσα στον φθαρτό και μεταβαλλόμενο υποσελήνιο κόσμο και τον άφθαρτο και αμετάβλητο υπερσελήνιο ουρανό. Βλ. Peter Bowler – Iwan Rhys Morus, *Η ιστορία της νεότερης επιστήμης, μια επισκόπηση*, μετάφραση: Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιστημ. επιμέλεια: Θεόδωρος Αραμπατζής, φαίδρα Παπανελοπούλου, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2012, σ. 25 – 27.

⁶¹⁹ Aristotle, *Meteorologica*, I, 339a, 11 – 19.

⁶²⁰ Aristotle, *De Caelo*, A', 2, 3· *Meteorologica*, I, 338b, 339b, 15 – 30.

⁶²¹ Aristotle, *De Mundo*, 2.6.

αιώνα από το τάγμα των Φραγκισκανών μοναχών (Bonaventura da Iseo, Roger Bacon, Jean de Roquetaillade) αρχίζει να διατυπώνεται η ιδέα μιας πιθανής σχέσης μεταξύ αλχημείας και φαρμακολογίας, που αναφέρεται για πρώτη φορά στη χρήση των ελιξηρίων και θεραπειών για την επιμήκυνση της ζωής. Η ουσία που θα μπορούσε να αποτρέψει τη γήρανση, σύμφωνα με τον de Roquetaillade, προήλθε από την απόσταξη του κρασιού και ήταν το αλκοόλ, ή «νερό της ζωής», κατ' αντιστοιχία προς τον λατινικό αλχημικό όρο *aqua vitae*.⁶²² Θεωρούσε αυτή την απόσταξη ως «πέμπτη ουσία» του οίνου (*quinta essentia*), δηλαδή την καθαρότερη και πληρέστερη ουσία, δανειζόμενος την ορολογία του Αριστοτέλη (πέμπτο στοιχείο). Σύμφωνα με τον de Roquetaillade, η πέμπτη ουσία, που είναι διαφορετική από τις τέσσερις πρωταρχικές ποιότητες και είναι άφθαρτη, μπορεί να εκχυλιστεί μέσω της ανθρώπινης επεξεργασίας⁶²³ και λειτουργεί ουσιαστικά ως συντηρητικό της ανθρώπινης υγείας. Εξαιτίας της άφθαρτης ύλης της, η πεμπτουσία θεωρήθηκε το φάρμακο που προσφέρει την επιμήκυνση της ζωής.

Η επιβίωση της παραπάνω ιδέας θα επανέλθει στα τέλη του 15ου αιώνα -και θα επιβιώσει με τη σειρά της και στον 16ο αιώνα-, όταν το 1489, ο Marsilio Ficino στο *De vita coelitus compranda* συνέδεσε το ζωτικό πνεύμα του κόσμου (*spiritus mundi*), το οποίο μπορεί να ταυτιστεί με το *πρώτο κινούν*, με την αλχημική πεμπτουσία, δηλαδή την φυσική ουσία που μπορεί να εξαχθεί με τη βοήθεια της απόσταξης και των εργαστηριακών τεχνικών,⁶²⁴ όπως είδαμε παραπάνω.

Βάσει όλων των προηγούμενων, θεωρούμε ότι η παράσταση της οροφής του αποστακτηρίου του Del Monte ικανοποιεί τις δημοφιλείς για την εποχή σχέσεις

⁶²² Ο Arnaldo da Villanova θεωρείται ότι είναι ο πρώτος Ευρωπαίος που απομόνωσε το αλκοόλ από τη κρασί και ονόμασε την αποσταγμένη ουσία *aqua vitae*.

⁶²³ Jean de Roquetaillade, *Liber de consideratione quintae essentiae omnium rerum*, Βασιλεία, 1597, σ. 15 - 16.

⁶²⁴ Marsilio Ficino, *Three Books of Life*, Carol V. Kaske – John R. Clark (επιμ. – μτφρ.), N. Υόρκη: Medieval & Renaissance Texts & Studies in conjunction with the Renaissance Society of America 1989, σ. 255 – 257· Sylvain Matton, “Marsile Ficin et l’ alchimie: sa position, son influence”, Jean - Claude Margolin – Sylvain Matton, *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Παρίσι: J. Vrin 1993, σ. 123 – 192· William R. Newman, “From Alchemy to “Chymistry””, στο Katharine Park – Lorraine Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3, Κέμπριτζ: Cambridge University Press 2008, σ. 500· Peter J. Forshaw, “Marsilio Ficino and the Chemical Arts”, στο Stephen Clucas - Peter J. Forshaw – Valery Rees (επιμ.), *Laus Platonici philosophi: Marsilio Ficino and his influence*, Λέοντεν / Βοστώνη: Brill 2011, σ. 260.

μακροκόσμου – μικροκόσμου, με την έννοια, ότι εικονογραφείται μια γενική έννοια, η οποία αφορά στο σύμπαν ή μακρόκοσμο (αιθέρας / πεμπτουσία) και αντιστοιχεί στον άνθρωπο ή μικρόκοσμο με την αλχημική πεμπτουσία, η παρασκευή της οποίας θα λάμβανε χώρα μέσα σε έναν εργαστηριακό χώρο, όπως αυτόν που εξετάζουμε. Υπό αυτό το πρίσμα, οι τρεις μυθολογικές θεότητες προσωποποιούν μια ζωογόνο δύναμη, με την παρουσία τους στη θεϊκή σφαίρα, που κινητοποιεί τις πράξεις των ανθρώπων στη γήινη σφαίρα.

Έτσι, στη σύνθεση του *Δία*, του *Ποσειδώνα* και του *Πλούτωνα* χρησιμοποιήθηκαν διαδοχικά μυθολογικά και θρησκευτικά πρότυπα για να δημιουργηθεί μια νέα σύνθεση, που αφορά σε ένα πεδίο που δεν σχετίζεται ούτε με τη θρησκεία ούτε με τη μυθολογία, αλλά με την αλχημεία. Παρότι με την πρώτη ματιά, οι τρεις μυθολογικές μορφές είναι αναγνωρίσιμες από τα παραπληρωματικά τους στοιχεία, η σύνθεση ως σύνολο δεν συναντάται σε κανένα μυθολογικό επεισόδιο. Αντιθέτως, για να εξυπηρετήσει τη διακόσμηση του χώρου, ο καλλιτέχνης δημιουργεί εξ αρχής μια παράσταση, βασιζόμενος σε μυθολογικά στοιχεία, και μεταπλάθει τον μύθο του διαμερισμού των τριών βασιλείων από του γιους του Κρόνου για το αλχημικό περιβάλλον του αποστακτηρίου του Del Monte, ικανοποιώντας ταυτόχρονα το αίτημα των letterati του 16ου αιώνα για πολύπλοκα και δυσνόητα θέματα.

II. Έργα με θέμα την μεταστοιχειωτική αλχημεία

1. Baldassarre Peruzzi, *Σατιρική αλληγορία: Ο εξαγνισμός του Ερμή*.

Φιλοτεχνημένο μεταξύ 1526 – 1532,⁶²⁵ το σχέδιο του Baldassarre Peruzzi (1481 – 1536)⁶²⁶ πραγματεύεται μια αλληγορία με σατυρική διάθεση, ένα καπρίτσιο με πρωταγωνιστή τον Ερμή (**κατ. 6**). Το έργο, που σήμερα ανήκει στη συλλογή του

⁶²⁵ Χρησιμοποιούμε τη χρονολόγηση που δίνει ο Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Βιέννη: A. Schroll, 1968, σ. 157.

⁶²⁶ Baldassarre Peruzzi (Ancaiano (Siena) 1481 – Roma 1536): Ιταλός αρχιτέκτονας, ζωγράφος και σχεδιαστής. Είναι γνωστός κυρίως για το αρχιτεκτονικό του έργο, θεωρείται ο πρώτος αρχιτέκτονας του 16ου αιώνα που πειραματίστηκε με τη μη – κλασική γεωμετρική φόρμα και ένας από τους πρώτους που πειραματίστηκε με το αξονομετρικό σχέδιο. Μεγάλωσε στη Σιένα και ο Vasari αναφέρει ότι μαθήτευσε κοντά σε κάποιον χρυσοχόο. Έλαβε την πρώτη του ανεξάρτητη παραγγελία ως ζωγράφος το 1501 για μια σειρά νωπογραφιών στο παρεκκλήσι του Αγ. Ιωάννη στον Καθεδρικό της Σιένας. Μετακόμισε στη Ρώμη το 1503 και άρχισε να δουλεύει στις stanze του Βατικανό ως βοηθός του Raffaello. Στη συνέχεια έλαβε μια παραγγελία για τη φιλοτέχνηση νωπογραφιών για το ναό του Αγ. Ονούφριου (1504 – 06) και το 1508 έγινε μέλος της Αδελφότητας του Αγ. Ρόκκου στην ίδια πόλη. Από το 1506 ασχολήθηκε με την κατασκευή της villa Farnesina, του Agostino Chigi, η οποία θεωρείται ως έργο αναφοράς αρχαίων μοτίβων. Για την ίδια villa φιλοτέχνησε επίσης τον γνωστό αστρολογικό χάρτη του πάτρωνα, A. Chigi, στο δωμάτιο της Γαλάτειας. Μετά τον θάνατο του Raffaello το 1520, εργάστηκε ως αρχιτέκτονας (coadjutore) στον Αγ. Πέτρο στο Βατικανό. το 1527 επέστρεψε στη Σιένα και έλαβε τη θέση του αρχιτέκτονα της Δημοκρατίας της ομώνυμης πόλης. Το μεγαλύτερο μέρος της δραστηριότητάς του σχετίστηκε με την κατασκευή οχυρωματικών έργων της πόλης και υπήρξε στρατιωτικός σύμβουλος κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Φλωρεντίας. Κατά την παραμονή του στην πόλη έλαβε αρκετές ιδιωτικές και εκκλησιαστικές παραγγελίες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Palazzo Neri – Pollizi, το οποίο φέρει επιδράσεις από την παραμονή του Peruzzi στη Ρώμη. Τελευταίο και σημαντικό αρχιτεκτονικό έργο του Peruzzi είναι το Palazzo Massimo alle Collone (αρχ. 1532) στη Ρώμη, με αναφορές στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και κατασκευαστικές λύσεις που προσαρμόζουν τη διάταξη του κτιρίου στον περιβάλλοντα χώρο. Ο Peruzzi θεωρείται καλλιτέχνης και αρχιτέκτονας μεγάλης ευρυμάθειας, ικανός να υπηρετήσει διαφορετικά καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά είδη. Για τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη πρβλ. ενδεικτικά Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*. Ρώμη: Reale accademia d'Italia, 1934· Ann C. Huppert, *Becoming an Architect in Renaissance Italy. Art, Science, and the career of Baldassarre Peruzzi*, N. Χέυβεν: Yale University Press, 2015.

Λούβρου, θεωρείται ως ένα μέρος από τα σχέδια του περίφημου *Libro de' disegni*⁶²⁷ του Giorgio Vasari. Η σύνθεση διαμορφώνεται σε έναν φανταστικό χώρο, που αποτελείται από πλήθος αρχιτεκτονικών κτισμάτων στο βάθος, ενώ το πρώτο επίπεδο καταλαμβάνεται από μια διευρυμένη ομάδα ατόμων, που διαμορφώνεται γύρω από τη μορφή του Ερμή.

Πρωταρχική πηγή για το σχέδιο του Peruzzi είναι οι *Vite* του Vasari, στις οποίες περιγράφει το σχέδιο, που είχε στην κατοχή του, στο τμήμα της βιογραφίας του Baldassarre Peruzzi: “Σχεδίασε ο Baldassarre εξαιρετικά, με μεγάλη ευφροσύνη και επιμέλεια, με όλους τους τρόπους, αλλά περισσότερο απ’ οτιδήποτε άλλο με μολύβι, με ακουαρέλα και *chiaroscuro*· όπως φαίνεται σε πολλά σχέδιά του, που έχουν οι καλλιτέχνες⁶²⁸ και ιδιαιτέρως σε πολλά φύλλα του Βιβλίου μας: σε ένα από αυτά υπάρχει μια ψεύτικη, φανταστική ιστορία, δηλαδή μια πλατεία γεμάτη αρχιτεκτονικά τόξα, κολοσσούς, θέατρα, οβελίσκους, πυραμίδες, ναούς διαφόρων τύπων, στοές, και άλλα πράγματα, φτιαγμένα όλα *all’ antica*· και πάνω σε μια βάση βρίσκεται ο Ερμής, τον οποίο περιβάλλουν όλα τα είδη των αλχημιστών με φουσερά μικρά και μεγάλα, μπουκάλια και άλλα όργανα απόσταξης, κάνοντάς του κλύσμα για να καθαρίσει το σώμα του, με μια επινόηση και ένα καπρίτσιο όχι τόσο γελοία, όσο ωραία.”⁶²⁹

⁶²⁷ Το *libro de' disegni* ήταν η συλλογή σχεδίων του Giorgio Vasari, που συχνά αναφέρεται στο κείμενο των *Vite*. Αποτελούσε ένα corpus σχεδίων που περιείχε έργα καλλιτεχνών προγενέστερων και συγχρόνων του Vasari. Θεωρείται ότι η συγκέντρωση των σχεδίων είχε αρχίσει ήδη από το 1527 και πιθανόν διαμορφώθηκε παράλληλα με τις *Vite*. Δεν γνωρίζουμε τον τρόπο ταξινόμησης της συλλογής ούτε την ακριβή τους χρήση, παρότι πιθανολογείται πως λειτουργούσαν ως εικαστική τεκμηρίωση πληροφοριών που έδιναν οι *Vite*. Η Ragghianti Collobi υπολογίζει το σύνολο των σχεδίων μεταξύ 1000 και 2000, ενώ σήμερα σώζεται ένα μόνο ποσοστό, διασκορπισμένο σε διάφορα μουσεία. Βλ. σχτ. Otto Kurz, “Giorgio Vasari’s Libro de’Disegni”, *Old Master Drawings*, τχ. 12 (1938), σ. 1 – 10· Licia Ragghianti Collobi, *Il libro de’Disegni del Vasari*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1974· Catherine Monbeig Goguel, “Vasari’s Attitude toward Collecting”, στο Philip Jacks (επιμ.), *Vasari’s Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1998, σ. 111 – 120.

⁶²⁸ Εννοεί την πρακτική των καλλιτεχνών της περιόδου να συλλέγουν σχέδια.

⁶²⁹ Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 2 (primo volume, terza parte), ό. π., σ. 144: «Disegnò Baldassarre eccellentemente in tutt’i modi, e con gran giudizio e diligenza, ma più di penna, d’acquerello e chiaroscuro, che d’altro; come si vede in molti disegni suoi, che sono appresso gli artefici, e particolarmente nel nostro Libro in diverse carte: in una delle quali è una storia finta per capriccio, cioè una piazza piena d’archi, colossi, teatri, obelisci, piramidi, tempi di diverse maniere, portici, ed altre cose, tutte fatte all’antica; e sopra una base è Mercurio, al quale correndo intorno tutte le sorti

Όπως προαναφέρθηκε, το βάθος της σύνθεσης διαρθρώνεται από πλήθος αρχιτεκτονικών κτισμάτων, τα οποία τοποθετούνται με τρόπο τέτοιο, ώστε να εξυπηρετείται η κεντρική προοπτική της σύνθεσης. Ο Peruzzi δομεί έναν χώρο, μια πλατεία, η οποία οριοθετείται από κτήρια που λειτουργούν ως σκηνικό,⁶³⁰ για να εντάξει τη σκηνή του πρώτου επιπέδου και κατά τη άποψή μας αντανακλά την αρχαιοδιφική τάση της περιόδου, που εκδηλώνεται σε πολυάριθμα σχέδια του 16ου αιώνα, αλλά ενδεχομένως και ως πεπατημένη επιλογή του καλλιτέχνη, αφού θυμίζει έντονα την αρχιτεκτονική διακόσμηση του χώρου στην ελαφρώς προγενέστερη νομογραφία με τα *Εισόδια της Θεοτόκου* (1523) (εικ. 110), στη Santa Maria della Pace της Ρώμης.

Από αριστερά προς τα δεξιά τα κτήρια που αποτυπώνονται αποτελούν δείγματα αρχιτεκτονικής από τον ελλαδικό και τον ρωμαϊκό κόσμο, δημιουργώντας ένα ουτοπικό σύνολο μέσα στο οποίο εντάσσει την αλληγορική σκηνή του. Έτσι, στον ίδιο χώρο και αριστερόστροφα, έχει προταθεί⁶³¹ ότι τοποθετεί, μεταξύ άλλων, μια θριαμβευτική αψίδα, το Κολοσσαίο, ένα άγαλμα του Ποσειδώνα (ενδεχομένως το Colossus Neronis), τον Πύργο των Αέρηδων με περίτεχνη ζωόμορφη επίστεψη, το Πάνθεον, μια στήλη στον τύπο της στήλης του Αυρηλίου ή του Τραϊανού, οβελίσκους, ένα υπαίθριο θέατρο, έναν κυκλοτερή ναό στον τύπο του tempietto, κ. ά.

Στο πρώτο επίπεδο τοποθετείται μια μεγάλη ομάδα ανδρικών μορφών, η οποία χωρίζεται σε δύο υποομάδες: μια μεγαλύτερη στο κέντρο της σύνθεσης και μια μικρότερη στ' αριστερά. Στην πρώτη, διευρυμένη ομάδα το κεντρικό πρόσωπο είναι η μορφή του Ερμή, που βρίσκεται στο κέντρο και ταυτίζεται από τα παραπληρωματικά στοιχεία της κλασικής του εικονογραφίας, δηλαδή το κηρύκειο και τον φτερωτό

d'archimisti, con soffietti, mantici, bocce, ed altri instrumenti da stillare, gli fanno un serviziale per farlo andar del corpo, con non meno ridicola che bella invenzione e capriccio».

⁶³⁰ Η μορφή της θυμίζει, ως ανάμνηση, τη λογική της ιδανικής πόλης του 15ου αιώνα και τις αντίστοιχες ασκήσεις προοπτικής.

⁶³¹ Giorgio Vasari, *Le Opere, con nuove annotazioni e commenti*, τ. IV, επιμέλεια – σχόλια: Gaetano Milanese, Φλωρεντία: G. C. Sansoni, 1906, σ. 610 (από τα σχόλια του επιμελητή): Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, ό. π., σ. 155 – 156· Rolf Quednau, “*Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*”, στο Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (επιμ.), *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura*, Ρώμη: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, σ. 405 – 431.

πέτασο. Οι υπόλοιπες μορφές τοποθετούνται κυκλικά γύρω του, κρατούν μουσικό όργανο και φουσερά, τα οποία τοποθετούν στον πρωκτό του Ερμή και βάσει της περιγραφής του Vasari κάνουν ένα είδος κλύσματος στη συγκεκριμένη θεότητα, ώστε να την εξαγνίσουν. Αντιστοίχως, από τα δεξιά πλησιάζουν άλλες δύο, γηραιές, μορφές, που κρατούν φουσερά και άμβυκες και ετοιμάζονται να πάρουν μέρος στη διαδικασία. Σε αντίθεση με τη γυμνότητα του Ερμή, η πλειονότητα⁶³² των υπόλοιπων μορφών είναι ντυμένες με ενδυμασίες που συναντώνται στον 16ο αιώνα,⁶³³ και η παρουσία του Ερμή ανάμεσα σε πραγματικές μορφές μπορεί να δηλώνει ότι η πράξη που λαμβάνει χώρα είναι φανταστική και υποδηλώνει κάτι διαφορετικό από αυτό που απεικονίζει. Στο σύνολο των μορφών δεν εντοπίζουμε κάποια εμφανή επιρροή από προγενέστερο ή σύγχρονο καλλιτέχνη, κατά την άποψή μας, όμως, οι δύο μεμονωμένες μορφές στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης (η δεξιά μορφή της αριστερής υποομάδας και η αριστερή μορφή της δεξιάς υποομάδας) (**εικ. 111**) ανασυγκροτούν εικονογραφικά τη μορφή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη (**εικ. 112**) στη *Σχολή των Αθηνών* του Raffaello.

Παρότι το έργο του Peruzzi τοποθετείται χρονολογικά κοντά στο χρονολογικό όριο της Λεηλασίας της Ρώμης (1527), που σύμφωνα με ορισμένους μελετητές αποτελεί την αφετηρία του Μανιερισμού, τόσο το βάθος της σύνθεσης, όσο και το πρώτο επίπεδο διαπνέονται από έντονα μανιεριστικά στοιχεία. Ο εικαστικός χώρος περικλείεται στις τρεις πλευρές από σχεδόν συμπίεσμένα και ποικίλα κτήρια, με ευδιάκριτα και περίτεχνα διακοσμητικά στοιχεία. Χωρίς πρόθεση για αυστηρή ισορροπία, καταργεί τους κανόνες της Ωριμης Αναγέννησης και οδεύει προς τα χαρακτηριστικά του Μανιερισμού, πάντα, όμως, με μια διάθεση ανανέωσης, καθώς διατηρεί τους κανόνες της προοπτικής. Αντιστοίχως, το πρώτο συνθετικό επίπεδο δομείται στην ανάμνηση της αναγεννησιακής πυραμίδας με κάθετο άξονα τη μορφή του Ερμή, στα όρια της οποίας όμως, επίσης συμπίεζει έναν μεγάλο αριθμό μορφών, - που θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό τη συμπίεση του χώρου στις ρωμαϊκές σαρκοφάγους,

⁶³² Διακρίνονται δύο μορφές σε πρώτο επίπεδο, με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή, οι οποίες απεικονίζονται είτε γυμνές είτε ημίγυμνες και θα μπορούσαν να εκπροσωπούν πρόσωπα κατώτερης κοινωνικής τάξης. Κυρίως η στάση της δεξιάς μορφής θυμίζει τις απεικονίσεις επαιτών ή προσωποποιήσεις ποταμών σε ζωγραφικούς πίνακες της περιόδου.

⁶³³ Ενδεικτικά, τα καπέλα των μορφών μπορούν να συγκριθούν αυτά που φορούν καλλιτέχνες, όπως οι Giotto, Filippo Brunelleschi, Tiziano και Domennico Puligo στις εικονογραφήσεις των *Vite* του Giorgio Vasari. Αντιστοίχως, πρβλ. με την προσωπογραφία του Baldassare Castiglione (1514-15) από τον Raffaello.

από τις οποίες επηρεάζεται η μανιεριστική απόδοση του χώρου. Οι μορφές τοποθετούνται ευδιάκριτα σε διαφορετικές στάσεις, με χαρακτηριστικά παραδείγματα την ημικλινή γυμνή ανδρική μορφή στο κέντρο της σύνθεσης και τη στραμμένη με τα νώτα και σε συστροφή μορφή του Ερμή. Διατηρεί, δηλαδή, ένα βασικό συνθετικό σχήμα, διαμορφώνοντάς το περαιτέρω στη λογική του Μανιερισμού.

Μέχρι σήμερα η ερμηνεία του σχεδίου κινείται προς δύο συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Η πρώτη, με εισηγητή τον Bottari, εντοπίζεται στα σχόλια της έκδοσης των *Vite* του Vasari το 1759.⁶³⁴ Ο Bottari παρακάμπτοντας τους αλχημιστές, που αναφέρει ο Vasari στη βιογραφία του Peruzzi, διατυπώνει την άποψη ότι το σχέδιο πραγματεύεται τη διάκριση μεταξύ τίμιων και άπληστων καλλιτεχνών και ότι ο Ερμής προσωποποιεί τον προστάτη των τεχνών. Βάσει αυτής της ερμηνείας η αριστερή ομάδα του σχεδίου, που είναι απομακρυσμένη από τον Ερμή, αποτελείται από τους τίμιους και ενάρετους καλλιτέχνες και σύμφωνα με τον Bottari απεικονίζονται οι Raffaello, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Giovanni da Udine και ο ίδιος ο Peruzzi. Στην ομάδα που περιβάλλει τον Ερμή, ο Bottari τοποθετεί τον Giuliano da Sangallo και τον Bramante.⁶³⁵

Στον αντίποδα αυτής της ερμηνείας βρίσκεται η άποψη του Milanese⁶³⁶ και του Frommel,⁶³⁷ οι οποίοι υποστηρίζουν ότι το σχέδιο θα πρέπει να συνδέεται με την αλχημεία. Ο τελευταίος μελετητής συμφωνεί με την άποψη του Milanese ότι πρέπει το σχέδιο να σχετίζεται με το 1ο κεφάλαιο του 2ου βιβλίου της *Pirotechnia* του V.

⁶³⁴ Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, τ. II, εισαγωγή – σχόλια: Giovanni Gaetano Bottari, Ρώμη: Pagliarini, 1759, σ. 202 – 204 (από τα σχόλια του επιμελητή). Στα σχόλια του ο Bottari για το συγκεκριμένο σχέδιο παραθέτει και την ερμηνεία του J. B. Mariette, κατόχου του σχεδίου πριν περάσει στη συλλογή του Λούβρου.

⁶³⁵ Ο. π., σ. 203 – 204.

⁶³⁶ Giorgio Vasari, *Le opere*, ό. π., σ. 610 (από τα σχόλια του επιμελητή).

⁶³⁷ Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, ό. π., σ. 156 – 158.

Biringuccio, το οποίο αφορά στον υδράργυρο,⁶³⁸ και επικυρώνει αυτή την ερμηνεία, δείχνοντας ότι ο Peruzzi⁶³⁹ και ο Biringuccio γνωρίζονταν προσωπικά.

Επανεξετάζοντας το σχέδιο και τις ερμηνείες του σχεδίου του Peruzzi θα προσπαθήσουμε να προτείνουμε μια νέα ερμηνεία που συνδέει όλες τις παραπάνω μέσω ενός πολύ συγκεκριμένου αλχημικού πλαισίου. Θεωρούμε ότι η σύνθεση του Peruzzi είναι μια εικαστική απόδοση του *Quaestio de alchimia* (*Ερώτημα περί της αλχημείας*), μιας φιλοσοφικής συζήτησης που έχει τις ρίζες της στον Μεσαίωνα⁶⁴⁰ και φτάνει στο απόγειό της στα μέσα περίπου του 16ου αιώνα, σχετίζεται με την αλχημεία, τη ζωγραφική, τη διαμάχη φύσης - τέχνης και περιλαμβάνει την περίπτωση του κειμένου του V. Biringuccio.

Το ερώτημα που θέτει το *Quaestio* αφορά στη συζήτηση περί της αλχημείας και αν αυτή είναι αληθινή ή ψεύτικη, και πώς διακρίνεται η διαφορά τους. Είναι μια εξέταση στην οποία θα εμπλακούν διάφοροι επαγγελματικοί κλάδοι και θα προκαλέσει μια ευρεία συζήτηση ακόμη και σε θεολογικό επίπεδο, η οποία θα επικεντρωθεί γύρω από δύο ερωτήματα: πρώτον, αν οι αλχημικές διαδικασίες είναι λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει ο άνθρωπος και δεύτερον, αν αυτές οι διαδικασίες βρίσκονται εκτός των ορίων της ανθρώπινης δραστηριότητας, κατά συνέπεια, αν είναι ασεβείς πράξεις.

⁶³⁸ Vanoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia. Libri X. Dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte e diversita di Miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione over gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile à questa*, Βενετία: Venturino Roffinello, 1540, σ. 22 κ.ε. Σε αυτό το κεφάλαιο ο Biringuccio αναφέρεται στις ιδιότητες του υδραργύρου, στα μέρη όπου μπορεί να τον εντοπίσει κανείς και να τον εξορύξει. Συνεχίζει αναφέροντας ότι οι αλχημιστές προσπαθούν να τον τελειοποιήσουν με την τέχνη τους και ότι από αυτή την πρόθεση έχουν προκύψει αρκετές διαμάχες και κλείνει το κεφάλαιο με την επεξεργασία του υδραργύρου.

⁶³⁹ Δεν γνωρίζουμε, βάσει τεκμηρίων, αν ο Peruzzi είχε αλχημικά ενδιαφέροντα, όμως θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι γνώριζε τις αλχημικές θεωρίες της εποχής. Ο R. Adams στη διατριβή του αναφέρει ότι ο Peruzzi, όταν προσέφερε τις υπηρεσίες του στη Δημοκρατία της Σιένας, είχε βρει μια μέθοδο συνδυασμών μετάλλων για να δημιουργήσει νομίσματα με πραγματική αξία μικρότερη από τη φαινομενική, χρησιμοποιώντας ευτελή μέταλλα τα οποία έκανε να μοιάζουν με πολύτιμα, υπονοώντας ότι γνώριζε τις τεχνικές των αλχημιστών. Βλ. Robert Adams, *Baldassare Peruzzi: Architect to the Republic of Siena 1527 – 1535*, αδημ. Διδακτορική Διατριβή, New York University, 1977, σ. 247 – 248.

⁶⁴⁰ Για το θέμα αυτό στον Μεσαίωνα βλ. Chiara Crisciani, “La “Quaestio de alchimia”, ανάτυπο από το περ. *Medioevo*, τχ. 2 (1976), σ. 119 – 168, William R. Newman, *Promethean Ambitions*, ό. π., σ. 34 – 114.

Πυρήνας όλης της συζήτησης είναι αφενός η Φύση και η επιτυχής μίμησή της, αφετέρου ποια είναι η τέχνη που μπορεί να φτάσει πιο κοντά στην τελειοποίησή της.⁶⁴¹

Η συζήτηση αυτή δεν περιορίζεται σε αυστηρά αλχημικούς κύκλους, αλλά βρίσκει έκφραση σε έναν ευρύτερο κύκλο διανοουμένων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Cristoforo Landino, ο οποίος στον σχολιασμό της *Θείας Κωμωδίας* αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ αληθινής και σοφιστικής αλχημείας (*vera e sophistica*), δηλαδή, της νόμιμης και της παράνομης, αυτής που προσπαθεί να μιμηθεί τη φύση και αυτής που προσπαθεί να πλαστογραφήσει τη φύση.⁶⁴² Αντίστοιχο διαχωρισμό κάνει ο Giovanni Francesco Pico della Mirandola στο *Opus aureum* (1515), στο οποίο καταδικάζει τους παραχαράκτες και επαινεί τους πραγματικούς αλχημιστές, οι οποίοι διακρίνονται ακόμη και για τις φιλοσοφικές τους γνώσεις. Η αρτιότερη έκφραση αυτής της διαμάχης στον 16ο αιώνα κωδικοποιείται στο κείμενο του Benedetto Varchi, *Questione sull'alchimia* (1544), στο οποίο ο συγγραφέας κάνει λόγο για τρία είδη αλχημείας: την πραγματική (*vera*), τη σοφιστική (*sopistica*) και την πλαστή (*falsa*).⁶⁴³ Αναλύει τη λειτουργία της κάθε μιας και υποστηρίζει την πιθανότητα

⁶⁴¹ Ο Newman, *Promethean Ambitions*, ό. π., σ. 112 – 113 αναφέρει με αρκετά εύσημο τρόπο τις αντιθέσεις που προέκυπταν σε αυτό το θέμα μεταξύ των τεχνών και σημειώνει σε σχέση με την υπεροχή της αλχημείας: «Σε αντίθεση με τους γιατρούς, που επίσης χρησιμοποιούσαν φυσικούς παράγοντες, οι αλχημιστές πίστευαν ότι μπορούν να προκαλέσουν τη φύση να παράγει νέες ουσίες μέσω της μεταστοιχείωσης. Σε αντίθεση με τους κηπουρούς, που πίστευαν ότι μπορούν επίσης να μεταμορφώσουν είδη (φυτών) μέσω τουμπολιάσματος, οι αλχημιστές έλεγαν ότι θα μπορούσαν ευρέως να επιταχύνουν τις διαδικασίες που η φύση επιτελούσε υπογείως μέσα στα θερμαινόμενα φλασκιά τους. Και πάνω απ' όλα, σε αντίθεση με τους γλύπτες, τους αρχιτέκτονες και τους ζωγράφους, που μόνο επιδρούσαν επιφανειακά και με απατηλή μετάλλαξη, οι αλχημιστές επέμεναν ότι η τέχνη τους μπορούσε να αποκαλύψει την Αριστοτελική αρχή της αλλαγής στη βαθιά δομή της ύλης».

⁶⁴² Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, τ. II, επιμέλεια: P. Procacciali, Ρώμη: Salerno Editrice, 2001, σ. 949 – 950.

⁶⁴³ Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση κειμένου, υπό τη μορφή φιλοσοφικού ερωτήματος, που κατέχει σημαντική θέση στις αντιλήψεις περί αλχημείας στον 16ο αιώνα. Το κείμενο είναι αφιερωμένο στον Bartolomeo Bettini, γνωστό Φλωρεντινό έμπορο και φίλο του Varchi, όμως, θεωρείται σχεδόν σίγουρο πως είναι έμμεσα γραμμένο ως δουκική παραγγελία για τον Cosimo I de' Medici. Αρχικό θέμα της συζήτησης είναι αν μπορεί να αποδειχθεί πιθανή ή μη πιθανή η αλχημεία, σύμφωνα με τις αρχές του Αριστοτέλη. Για τον Varchi, η τριμερής διάκριση της αλχημείας έγκειται στα εξής: α. η αληθινή αλχημεία είναι αυτή που μεταστοιχείώνει την ύλη σύμφωνα με τους νόμους της φύσης, β. η σοφιστική αλχημεία σχετίζεται με την παραχάραξη νομισμάτων και την πλαστογραφία· είναι μια παράνομη τέχνη που τιμωρείται από τους νόμους, γ. η πλαστή αλχημεία, που είναι πιο βλαβερή από τη

ύπαρξης της θεωρητικής αλχημείας. Βασική επιρροή για το κείμενο του Varchi και τον διαχωρισμό των ειδών αλχημείας είναι η *Pirotechnia* του V. Biringuccio, γεγονός που μας κάνει να επιστρέψουμε ξανά στο σχέδιο του Peruzzi.

Σχετικά με το σχέδιο του Peruzzi, θεωρούμε ότι σωστά οι Milanesi και Frommel συνδέουν το έργο με την *Pirotechnia* του V. Biringuccio, όμως πιστεύουμε ότι αυτό θα πρέπει να συνδέεται με το 1ο κεφάλαιο του 9ου Βιβλίου της *Pirotechnia*, του κεφαλαίου, δηλαδή, που αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ αληθινής και ψεύτικης αλχημείας⁶⁴⁴ και όχι με το 2ο Βιβλίο, που αφορά στον υδράργυρο. Εδώ, ο Biringuccio κάνει μια σαφή διάκριση. Όσοι ασχολούνται με την τέχνη της αλχημείας ακολουθούν δύο μονοπάτια. Το πρώτο είναι αυτό που βασίζεται στους «σοφούς φιλοσόφους» και είναι η αληθινή αλχημεία. Αυτοί οι αλχημιστές θεωρούν ότι είναι μιμητές και βοηθοί της Φύσης, οι οποίοι, μέσω των διαδικασιών επεξεργασίας, βελτιώνουν τα σώματα. Αυτού του είδους η αλχημεία, σύμφωνα με τον Biringuccio, είναι χρήσιμη για τις ανθρώπινες ανάγκες, καθώς «δίνει γέννηση κάθε μέρα σε νέα και μεγαλοπρεπή αποτελέσματα, όπως η εξαγωγή ιατρικών ουσιών, χρωμάτων, αρωμάτων [...]. Είναι γνωστό ότι πολλές τέχνες έχουν προκύψει ολοκληρωτικά από αυτή».⁶⁴⁵

Το δεύτερο μονοπάτι, η σοφιστική αλχημεία, σχετίζεται με τους απατεώνες και τους πλαστογράφους. Αφορά πράγματα όμορφα στο μάτι, αλλά ψεύτικα στην ύλη. Ο στόχος της είναι επιβλαβής και γι' αυτό θεωρείται μια διαβόητη και αξιόμηπη τέχνη, που προσπαθεί να παραπλανήσει τους ανθρώπους με ψεύτικα αποτελέσματα.

Εν ολίγοις, ο Biringuccio, που θεωρείται η πηγή για το σχέδιο του Peruzzi, με το παραπάνω κεφάλαιο παίρνει μέρος στη συζήτηση περί της διάκρισης της αλχημείας και θεωρούμε ότι αυτό αποτυπώνεται και στο έργο που εξετάζουμε. Όπως προαναφέρθηκε, η σύνθεση του Peruzzi φαίνεται να αποτυπώνει δύο υποομάδες, μία γύρω από τον Ερμή και τον εξαγνισμό του (κέντρο και δεξιά) και μία με μερικές μορφές που δεν έχουν ενεργό ρόλο στη σύνθεση και φαίνεται να παρατηρούν. Θεωρούμε ότι

σοφιστική, γιατί είναι αντίθετη στη φύση και κάνει χρήση μαντικών και νεκρομαντικών στοιχείων. Για το κείμενο του Varchi βλ. Benedetto Varchi, *Questione sull'alchimia, codice inedito*, Φλωρεντία: Stamperia Magheri, 1827. Για την ανάλυση του κειμένου βλ. Alfredo Perifano, *L'alchimie à la cour de Come Ier de Medicis*, ό. π., σ. 186 – 238· Lionel Devlieger, *Benedetto Varchi, On the Birth of Artefacts. Architecture, alchemy and power in Late – Renaissance Florence*, διδακτ. διατριβή, Πανεπιστήμιο της Γάνδης, 2005, σ. 176 – 181.

⁶⁴⁴ Vanoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, ό. π., σ. 123v. – 123r.

⁶⁴⁵ Ό.π., σ. 123r.

η ομάδα των παρατηρητών είναι αυτή που εκπροσωπεί την αληθινή αλχημεία που δεν εμπλέκεται με την πλαστογραφία και ότι η κίνηση της δεξιάς μορφής με τον δείκτη του χεριού προς τον ουρανό, δηλώνει τη σύνδεση της αληθινής αλχημείας με τον κόσμο των ιδεών ή τη φιλοσοφία, με τον κόσμο των «σοφών φιλοσόφων», όπως αναφέρει ο Biringuccio. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η συνθετική αποτύπωση των μορφών αυτών θα μπορούσε να έχει ως αφετηρία τις μορφές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη από τη *Σχολή των Αθηνών* του Raffaello, όπως προτείναμε πιο πάνω.

Αντιθέτως, στην κεντρική ομάδα της σύνθεσης θεωρούμε ότι απεικονίζονται οι εκπρόσωποι της σοφιστικής αλχημείας, ένα κράμα διαφορετικών ανθρώπων, που προσπαθούν με κάθε τρόπο να επεξεργαστούν ή να βιάσουν τη φύση της αλχημείας. Ο σαφώς σατιρικός χαρακτήρας της σύνθεσης αυτής της ομάδας μπορεί να υποδηλώνει μια ειρωνεία για την εργασία που απεικονίζεται, δηλαδή τον εξαγνισμό του Ερμή και το ανομοιόμορφο πλήθος μπορεί να υποδηλώνει ότι οποιοσδήποτε μπορεί να προσπαθήσει να εξασκήσει τη γοητευτική, σοφιστική τέχνη. Αυτού του είδους η διάκριση και ερμηνεία, κατά τη γνώμη μας, θα μπορούσε να δικαιολογήσει την περιγραφή του Vasari για το σχέδιο, ο οποίος ανέφερε ότι τον Ερμή «περιβάλλουν όλα τα είδη των αλχημιστών».

Επιπλέον, αυτού του είδους η απεικόνιση, ο εξαγνισμός του Ερμή, που παραπέμπει στη στερεοποίησή του (μέσω του παγώματος),⁶⁴⁶ ως προσωποποίηση του μετάλλου του υδραργύρου, θεωρούμε ότι αποτελεί έναν κοινό τόπο στον 16ο αιώνα, συνώνυμο με τις απατηλές πρακτικές της αλχημείας. Αυτό φαίνεται στη βιογραφία του Parmigianino από τον Vasari, όταν ο τελευταίος αφηγούνται την παρακμή του καλλιτέχνη εξαιτίας της ενασχόλησής του με την αλχημεία:

«[...] επειδή είχε αρχίσει να μελετάει την αλχημεία, είχε εγκαταλείψει όλα όσα σχετίζονταν με τη ζωγραφική, σκεπτόμενος ότι πρέπει γρήγορα να πλουτίσει, παγώνοντας τον υδράργυρο (Ερμή)».⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Πρόκειται για τη στερεοποίηση του υδραργύρου, ο οποίος στα λατινικά (mercury) παραπέμπει επίσης στην ελληνορωμαϊκή θεότητα. Για τον Ερμή και τη σχέση του με τον υδράργυρο βλ. και παραπάνω, σ. 138 – 140..

⁶⁴⁷ Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 2 (primo volume della terza parte), ό. π., σ. 236: «perche havendo cominciato à studiare le cose dell'Alchimia, haveva tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire, congelando Mercurio».

Την ίδια ενασχόληση απέδιδε ο Vasari στον γλύπτη Giovanfrancesco Rustici, ο οποίος προσπαθούσε να παγώσει τον υδράργυρο.⁶⁴⁸ Αντίστοιχα, ο Giovan Paolo Lomazzo σε ένα από τα σατιρικά ποιήματα των *Rime* (1587) του αναφέρει:

«Υπάρχουν κάποιοι ακόμη αμαθείς που με την Αλχημεία, πιστεύουν ότι στερεοποιούν τον μεγάλο Ερμή, χωρίς να βλέπουν πως αυτός είναι πάντα ασταθής».⁶⁴⁹ Και στις δύο περιπτώσεις ο Ερμής και η στερεοποίησή του εμφανίζεται ως κοινή αναφορά προς τους απατηλούς στόχους της αλχημείας, γεγονός που ταυτόχρονα σημαίνει ότι αυτή η πρακτική ήταν γνωστή και εκτός των αυστηρά αλχημικών κύκλων, όπως στα παραπάνω παραδείγματα και το σχέδιο του Peruzzi.

Βάσει των παραπάνω, βλέπουμε ότι δύο από τους βασικούς θεωρητικούς της τέχνης του 16ου αιώνα γνώριζαν για τις πρακτικές της αλχημείας. Αυτό το γεγονός δεν πρέπει να θεωρείται περίεργο ή δυσνόητο, δεδομένου ότι μέχρι και τον 16ο αιώνα οι καλλιτεχνικές εργασίες είχαν πολλές φορές συναντηθεί με την αλχημική τέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση της παρασκευής χρωμάτων και η προτροπή του Cennino Cennini, ο οποίος συμβούλευε τους ζωγράφους να στρέφονται προς την αλχημεία για τεχνητά χρώματα από ορυκτά, όπως το κιννάβαρι και η σπανδαράχη, δίνοντας τις συνταγές παρασκευής τους.⁶⁵⁰ Αντιστοίχως, ο Vasari αναφέρει ότι τα χρώματα της τέμπερας προέρχονται εν μέρει από τα ορυχεία, εν μέρει από τους αλχημιστές.⁶⁵¹ Στην ίδια λογική τα *libri de' segreti* περιέχουν συνταγές παρασκευής χρωμάτων και στα σημειωματάρια του Leonardo da Vinci (manuscript B, *Codex Atlanticus*) εντοπίζονται συνταγές που προέρχονται από αλχημικές διαδικασίες.⁶⁵² Αυτή τη θετική πλευρά της αλχημείας πιστοποιεί και ο Biringuccio

⁶⁴⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite*, τ. 3 (secondo volume, terza parte), ό. π., σ. 601: «[...] Consumandosi oltre cio la vita, e i danari dietro a cercare di congelare Mercurio, in compagnia d'un altro cervello cosi fatto, chiamato Raffaello Baglioni».

⁶⁴⁹ Giovan Paolo Lomazzo, *Rime*, Μιλάνο: Pontio, 1587, σ. 123: «Sonvi ignoranti ancor che nell' Archimia / Si credono affisar il gran Mercurio / Senza mirar come egli è instabil sempre». Και σε άλλα ποιήματα των *Rime* περιέχονται ειρωνικά και πικρόχολα σχόλια για την αλχημεία. Σε ένα από αυτά αναφέρεται στη *falsa alchimia*, γεγονός που πέρα από τη στάση του Lomazzo απέναντι στην αλχημεία δηλώνει και την διάκριση σε πλαστή και αληθινή αλχημεία με τη χρήση της λέξης *falsa*. Βλ. σχ. *Rime*, ό. π., σ. 367.

⁶⁵⁰ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, επιμέλεια: Gaetano και Carlo Milanese, Φλωρεντία: Monnier, 1859. Εκτός από τα προαναφερθέντα χρώματα, αναφέρει επίσης τα: minium, arzica, verderame, biacca.

⁶⁵¹ Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 1, ό. π., σ. 51.

⁶⁵² William R. Newman, *Promethean Ambitions*, ό. π., σ. 120 – 121.

αναφορικά με τα χρώματα, όπως είδαμε παραπάνω, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι οι ζωγράφοι ήταν θετικοί ως προς τους στόχους της αλχημείας, παρά μόνο ότι αναγνώριζαν τα θετικά αποτελέσματα ενός κλάδου της, αυτού της εργαστηριακής επεξεργασίας των χρωμάτων.

Στον αντίποδα των παραπάνω υπήρχαν παραδείγματα καλλιτεχνών, οι οποίοι θεωρούνταν «θύματα» της πλαστής αλχημείας, όπως αποτυπώθηκε στην περίπτωση του Parmigianino και του Cosimo Rosselli που περιέγραψε ο Vasari,⁶⁵³ και όπως έμμεσα δηλώνει ο γλύπτης Vincenzo Danti σε ένα ποίημά του.⁶⁵⁴

Όλα τα παραπάνω είναι δείγματα της αλληλεπίδρασης διαφόρων στοιχείων της αλχημείας στους εικαστικούς κλάδους, καθώς οι μεν εμπλέκονταν στις εργασίες των δε. Τέτοιου είδους επικαλύψεις θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν την ύπαρξη καλλιτεχνών (μεταξύ άλλων) στο σχέδιο του Peruzzi, όχι με την έννοια που προτείνει ο Bottari (ενάρητοι – άπληστοι καλλιτέχνες και ο Ερμής ως προστάτης των τεχνών) και απορρίπτει ο Frommel, αλλά ως φωνές μιας συζήτησης που κεντρικό της θέμα έχει την αληθινή ή πλαστή αλχημεία και το στρατόπεδο που επιλέγει ο καθένας βάσει των πεποιθήσεων και των προσδοκιών του.

Συνδεδειγμένος κρίκος όλων των παραπάνω –και κεντρική μορφή στο έργο που αναλύουμε- είναι αναμφίβολα η μορφή του Ερμή, ο οποίος στον 16ο αιώνα αποτέλεσε το κατεξοχήν σχετιζόμενο με την αλχημεία πρόσωπο και το όνομά του συμπεριλήφθηκε με διαφορετικές εκδοχές στο πεδίο αυτό. Έτσι, το όνομα Ερμής μπορεί να συμβολίζει τον πλανήτη Ερμή, το στοιχείο του ορυκτού υδραργύρου, αλληγορίες των μυθολογικών επεισοδίων της ελληνορωμαϊκής θεότητας του Ερμή-Μερκούριου, τον Ερμή Τρισμέγιστο, μια μυστική ουσία (όπως δηλώνεται στη θεωρία του *θείου – υδραργύρου*), την ίδια την αλχημεία ή και συνδυασμούς των παραπάνω.

Στη σύνθεση του Peruzzi τα χαρακτηριστικά παραπληρωματικά στοιχεία του θεού, το κηρύκειο και ο πέτασος, μένουν αναλλοίωτα, όπως τα γνωρίζουμε από την κλασική εικονογραφία και είναι δηλωτικά και αναγκαία για την ταύτιση του προσώπου.⁶⁵⁵ Παρότι, όμως, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά δεν διαφοροποιούνται από

⁶⁵³ Giorgio Vasari, *Le vite*, τ. 1, ό. π., σ. 439.

⁶⁵⁴ Αναφέρομαι στο ποίημα *Capitolo in dispregio dell'alchimia*, το οποίο έχει θεωρηθεί αυτοβιογραφικό ποίημα του Danti. βλ. σχ. Michael Cole – Diletta Gamberini, “Vincenzo Danti’s Deceits”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 69, αρ. 4 (2016), σ. 1297 – 1342.

⁶⁵⁵ Για την εξέλιξη της μορφής του Ερμή βλ. Mirella Levi D’ Ancona, *Botticelli’s Primavera: a botanical interpretation including astrology, alchemy, and the Medici*, Φλωρεντία: L.S. Olschki, 1983, σ. 112 –

αυτά που έχει η κλασική εικόνα του θεού, η μορφή νοηματοδοτείται διαφορετικά, λαμβάνοντας εδώ μια έννοια και ένα περιεχόμενο που δεν υπήρχε στην Αρχαιότητα.

Στο συγκεκριμένο σχέδιο θεωρούμε ότι ο Ερμής προσωποποιεί μια αλληγορία της αλχημείας, μέσω της σύνδεσής του ονόματος του θεού με το χημικό στοιχείο του υδραργύρου (Mercury = mercury), σύνδεση που έχει δημιουργηθεί εξαιτίας της ρευστότητας του χημικού στοιχείου του υδραργύρου, που δύσκολα στερεοποιείται και του χαρακτηριστικού του Ερμή να πετάει και να συμβολίζει την κίνηση, την αλλαγή μιας κατάστασης, τις μεταβάσεις.⁶⁵⁶ Λειτουργεί, δηλαδή, ως ένα οπτικό *deckname*, που έχει ως εκκίνηση την αντιστοιχία πλανητών – μετάλλων (Ερμής – υδράργυρος) και καταλήγει, μέσω αυτής της σύνδεσης, να δηλώνει μια διαδικασία επεξεργασίας του υδραργύρου, αυτής που αναφέρουν οι Vasari («παγώνοντας τον υδράργυρο») και Lomazzo («στερεοποιούν τον Ερμή»), η οποία αφορά στην πήξη ή στερεοποίηση (*coagulatio*) του υδραργύρου και συναντάται συχνά τόσο σε αλχημικά κείμενα, όπως στο *Summa perfectionis* του Ψευδο – Geber, όσο και στην αλχημική ρήση *solve et coagula*, η οποία δηλώνει την τελειοποίηση του αλχημικού έργου.⁶⁵⁷

Επειδή εδώ, βάσει του *Quaestio de alchimia*, απεικονίζεται ως κεντρική μορφή της πλαστής αλχημείας, δηλαδή της αλχημείας που προσπαθεί να δημιουργήσει χρυσό, η σύνθεση θα πρέπει να συμπεριληφθεί στην ομάδα της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, βάσει του διαχωρισμού που έχουμε προτείνει στην παρούσα εργασία.

118· Sonja Brink, *Mercurius Medicus: Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts*, Βορμς: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1987· *Mercurio à la Renaissance: actes des Journées d'étude des 4 – 5 octobre 1984*, Lille, Παρίσι: Libr. H. Champion, 1988· Luba Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Κέιμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2003, σ. 156 – 160, 192 – 193.

⁶⁵⁶ Βλ. και Jean – Pierre Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, μετάφραση: Στέλλα Γεωργούδη, τ. Α', Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, 1989, σ. 200 – 201.

⁶⁵⁷ Η ρήση *solve et coagula* κυριολεκτικά σημαίνει «υγροποίησε και στερεοποίησε» και αναφέρεται στις διαδικασίες επεξεργασίας ενός υλικού, απαραίτητες ώστε να προκύψει μια τελειοποιημένη αλχημική ουσία.

2. Domenico Beccafumi, Πέντε αλχημικά χαρακτηριστικά

Η απεικόνιση των αλχημικών πρακτικών σε σχέση με την επεξεργασία μετάλλων (με απώτερο σκοπό τη δημιουργία χρυσού) εντοπίζεται σε μια σειρά χαρακτηριστικών του Domenico Beccafumi⁶⁵⁸ (1486 – 1551), γνωστή βιβλιογραφικά ως τα «δέκα αλχημικά – μεταλλουργικά χαρακτηριστικά»⁶⁵⁹ του Σιενέζου καλλιτέχνη. Χρονολογημένα μεταξύ

⁶⁵⁸ Beccafumi [Mecarino, Meccherino] Domenico (1484 – 1551): Γεννημένος ως Domenico di Pace, μετονομάστηκε ως προστατευόμενος του Lorenzo Beccafumi, Σιενέζου πολίτη και ιδιοκτήτη γης, στην υπηρεσία του οποίου εργαζόταν ο πατέρας του. Πιθανόν μαθήτευσε κοντά σε κάποιον Σιενέζο ζωγράφο και στη συνέχεια έφυγε για τη Ρώμη, όπου μελετησε τα έργα του Michelangelo και του Raffaello. Επέστρεψε στη Σιένα και το 1512 συνεργάστηκε με τον Sodoma για τη διακόσμηση του Palazzo Borghesi. Το 1518 άρχισε να δημιουργεί τις νωπογραφίες για τον ναό του Santo Bernardino στην ίδια πόλη και το επόμενο έτος άρχισε να εργάζεται για τον Καθεδρικό Ναό της Σιένας. Εργάστηκε, επίσης, ως γλύπτης και χαράκτης. Πρβ. *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Μιλάνο: Electa, 1990· Piero Torriti, *Beccafumi*, Μιλάνο: Electa, 1998.

⁶⁵⁹ Ενδεικτικά, Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Φλωρεντία: Giulio Nannini & Figlio, 1988, Piero Torriti, *Beccafumi*, Μιλάνο: Electa, 1998, σ. 302 – 306. Οι πρώτες αναφορές για τη σύνδεση των χαρακτηριστικών του Beccafumi με την αλχημεία εντοπίζονται στις *Vite* του Vasari (τ. 3, σ. 380): «stampò con acqua forte alcune storiette molto capricciose d' archimia; dove Giove e gli altri Dei volendo congelare Mercurio, lo mettono in un crogiuolo legato, e facendogli fuoco attorno Vulcano e Plutone, quando pensarano che dovesse fermarsi, Mercurio volò via e se ne andò in fumo». Η περιγραφή του Vasari έχει συνδεθεί με τα χαρακτηριστικά που εξετάζουμε, παρότι φέρει εμφανώς διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις απεικονίσεις των χαρακτηριστικών και την τεχνική που χρησιμοποιείται για την εκτέλεσή τους. Ο Johann Passavant, *Le peintre – graveur*, τ. VI, Λειψία: R. Weigel, 1860, σ. 151 θεώρησε ότι η περιγραφή του Vasari δεν είναι ακριβής και ο G. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Meccherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstmuseen*, τ. 60, 1939, σ. 103 – 110: ανέπτυξε την άποψη ότι η περιγραφή στις *Vite* θα πρέπει να αφορά σε άλλη σειρά χαρακτηριστικών που λανθάνει. Η πλειονότητα των μελετητών θεωρεί ότι τα χαρακτηριστικά αποτελούν μέρος της εικονογράφησης κάποιου αλχημικού ή μεταλλουργικού κειμένου της εποχής: Ο G. Hartlaub (1939) συνδέει τις ξυλογραφίες με το κείμενο *De Re Metallica* (1550) του Georg Agricola, επικρατεί όμως η άποψη του Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Μιλάνο: Bramante, 1967, σ. 130 – 131 και του Mino Gabriele (1988) που συνδέουν τα έργα με το *De la Pirotechnia* (1540) του Vannoccio Biringuccio. Παρότι δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα με ποιο κείμενο συνδέονται τα χαρακτηριστικά του Beccafumi, δεν θα προχωρήσουμε σε κάποια υπόθεση προέλευσής τους, δεδομένου ότι θεωρούνται αλχημικά από το σύνολο των μελετητών και με γνώμονα ότι στη συγκεκριμένη εργασία μας απασχολεί η εικονογραφική χρήση των μυθολογικών θεοτήτων.

1530 – 1535⁶⁶⁰ μπορούν να διαιρεθούν σε δύο ομάδες με πρωταγωνιστή τον Ήφαιστο. Η πρώτη (χαρακτικά αριθ. 1 – 5) εικονογραφεί τη σύλληψη των μετάλλων από τον Ήφαιστο, με τη βοήθεια ενός ακόμη προσώπου που ενσαρκώνει τον «Δάσκαλο», δηλαδή τον θεωρητικό οδηγό του αλχημιστή. Η δεύτερη (χαρακτικά αριθ. 6 – 10) αφιερώνεται σε εργασίες εργαστηρίου, όπως η τήξη, η απόσταξη κτλ., σε εργασίες που σχετίζονται με την αλχημεία, αλλά και με τις πιο γνωστές μεταλλουργικές δραστηριότητες, όπως η κατασκευή πυροβόλων και καμπανών (εικ. 113).⁶⁶¹

Από τη συγκεκριμένη σειρά μας απασχολεί η εικονογράφηση της πρώτης ομάδας,⁶⁶² καθώς πρόκειται για αλχημικές εικονογραφήσεις που υιοθετούν ένα συμβολικό / μεταφορικό λεξιλόγιο με τη χρήση μορφών της ελληνορωμαϊκής μυθολογίας, τόσο ως απεικόνιση των μετάλλων με τη μορφή των πλανητικών θεοτήτων⁶⁶³ όσο και με τη χρήση της μορφής του Ηφαίστου.

Ως μέλος του Δωδεκάθεου, ο Ήφαιστος στην ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία παρουσιάζεται ως ο θεός της φωτιάς και ο θεϊκός τεχνίτης που παρέχει εργαλεία, όπλα και κοσμήματα σε θεούς και ανθρώπους.⁶⁶⁴ Με αυτές τις ιδιότητες

⁶⁶⁰ A. De Marchi, “Illustrazioni alchemico – metallurgiche”, στο *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Μιλάνο: Electa, 1990, σ. 502 – 504, Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 305.

⁶⁶¹ Βλ. το έβδομο χαρακτικό της σειράς.

⁶⁶² Για τους τίτλους των χαρακτικών έχουμε διατηρήσει την ονομασία που ακολουθείται στη βιβλιογραφία, δεδομένου ότι είναι αποδεκτή από την πλειονότητα των ερευνητών.

⁶⁶³ Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι σχέσεις μετάλλων – πλανητικών θεοτήτων βασίζεται σε μια μακρά παράδοση, που έχει τις ρίζες της στην απώτερη Αρχαιότητα. Ο συσχετισμός μετάλλων – πλανητών, υπό τη μορφή ελληνορωμαϊκών θεοτήτων αποτέλεσε έναν από τους βασικούς τρόπους επιβίωσης της μυθολογίας από τον Μεσαίωνα κι έπειτα. Σε ό,τι αφορά την αλχημεία, ο συσχετισμός αυτός εξυπηρετούσε το τεχνικό λεξιλόγιο των αλχημιστών, που θεωρούσαν ότι η διαμόρφωση των μετάλλων γινόταν στο εσωτερικό της γης και η μορφοποίησή τους ήταν σε άμεση συνάρτηση με τις πλανητικές επιρροές, βάσει των αναλογιών μακρόκοσμου – μικρόκοσμου. Σε σχέση με τα χαρακτικά που θα αναλυθούν στη συνέχεια, υπενθυμίζουμε ότι το σύνθετο σχήμα αντιστοιχιών πλανητών – μετάλλων οριζόνταν ως εξής: Ήλιος (Απόλλωνας) – χρυσός, Σελήνη (Άρτεμις) – άργυρος, Δίας – κασσίτερος, Κρόνος – μόλυβδος, Αφροδίτη – χαλκός, Άρης – σίδηρος και Ερμής – υδράργυρος.

⁶⁶⁴ Homeri, *Ιλιάδος*, A. 571 – 608, Ξ. 338-339, Σ. 368 – 617, Φ. 328 – 82· *Odyssea*, ζ. 232-235, θ. 266 – 366, ω. 71-73· Hesiod, *Theogony*, 570 – 72, 927 – 29, 945· *Ομηρικός Ύμνος στον Ήφαιστο*· Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1 – 81, 365 – 69· *Ορφικός Ύμνος στον Ήφαιστο*· Apollonius Rhodius, *Argonautica*, I. 202 – 05, I. 850 – 60· Virgil, *Aeneid*, 8. 416 – 54· Apollodorus, *The Library*, I.IV.3-4, I.VI.2, III.XIV.6, III.XVI.1· Pausanias, *Graeciae Descriptio*, 1. 20. 3, 2. 31. 3, 8. 53. 5· Luciani, *Θεών διάλογοι*, «Ήφαιστος και Απόλλων», «Ήφαιστος και Δίας».

επιβίωσε και στις μεταγενέστερες εποχές μέχρι τον 16ο αιώνα. Όμως, παρότι μέλος του Δωδεκάθεου, δεν υπήρξε θεότητα «πρώτης γραμμής», όπως ο Απόλλωνας ή ο Δίας, οι οποίοι συνδέθηκαν με διάφορες αλληγορίες και ήταν υπεύθυνοι ακόμη και για τον χαρακτήρα και τις κλίσεις των ανθρώπων στους αιώνες που εξετάζουμε. Ανήκε περισσότερο σε αυτό που ο Torquato Tasso ονόμαζε «la plebe degli dei» (οι πληβείοι των θεών) και η απεικόνισή του, που σχετίζεται σχεδόν αποκλειστικά με τις εργασίες του, έφερε πιο πολύ τα χαρακτηριστικά ενός τεχνίτη παρά μιας θεϊκής μορφής. Στα εικαστικά έργα του 16ου αιώνα παρουσιάζεται, συνήθως, ως εύρωστη μορφή,⁶⁶⁵ είτε γυμνή είτε με ελαφριά ένδυση και το χαρακτηριστικό παραπληρωματικό του στοιχείο είναι το σφυρί. Μεταξύ των πιο δημοφιλών ζωγραφικών θεμάτων με πρωταγωνιστή τον Ηφαίστο συγκαταλέγεται *Η δημιουργία των φτερών του Έρωτα*, *Η κατασκευή της ασπίδας του Αχιλλέα* και *Η απιστία της Αφροδίτης με τον Άρη*, ενώ αξιοσημείωτη πύκνωση στον 16ο αιώνα εμφανίζει το θέμα του *Σιδηρουργείου του Ηφαίστου*, το οποίο αρκετές φορές σχετίζεται εννοιολογικά με το στοιχείο της Φωτιάς.⁶⁶⁶

Βασική διαφοροποίηση στην ιστορία της εικονογραφίας του Ηφαίστου είναι ότι στα χαρακτηριστικά του Beccafumi, η μορφή του επιφορτίζεται με την εύρεση των μετάλλων στη φύση και τις εξειδικευμένες εργασίες της επεξεργασίας τους. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης ή ο εικονογράφος των χαρακτηριστικών, επιλέγει να επεκτείνει τις ιδιότητες του Ηφαίστου για να στηρίξει το θέμα του, δημιουργώντας μια νέα μορφή χρήσης της θεότητας την περίοδο που εξετάζουμε.

⁶⁶⁵ Όταν παρουσιάζεται καθιστός να εκτελεί εργασίες υπονοείται η δύσμορφη φύση του, μετά από την πτώση του από τον Όλυμπο. Βλ. Erwin Panofsky, *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη 1991, σ. 67 – 68.

⁶⁶⁶ Michael A. Jacobsen, “Vulcan Forging Cupid’s Wing”, *The Art Bulletin*, τ. 54, ν. 4 (Δεκ. 1972), σ. 418· Jane Davidson – Reid, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300 – 1990s*, τ. I, Ν. Υόρκη: Oxford University Press 1993, σ. 505.

2.1 Ο Ήφαιστος και ο Δάσκαλος στο εργαστήριο

Στο πρώτο χαρακτηριστικό με τίτλο *Ο Ήφαιστος και ο Δάσκαλος στο εργαστήριο* (κατ. 7.1) αποδίδεται στο αριστερό τμήμα το ζευγάρι των δύο προαναφερόμενων μορφών, οι οποίοι αποτελούν και τους πρωταγωνιστές της σειράς του Beccafumi, αφού συμπεριλαμβάνονται και στα δέκα χαρακτηριστικά. Απεικονίζονται μέσα σε εσωτερικό χώρο, με αψιδωτή είσοδο προς την πλευρά του θεατή, τη στιγμή που η μορφή του Ήφαιστου φαίνεται να καταπιάνεται με κάποια δραστηριότητα, σε έναν χώρο που μοιάζει με εργαστήριο, βάσει της ζυγαριάς, του αμονιού και της εστίας που περιλαμβάνονται στον χώρο. Η μισόγυμνη ανδρική μορφή που τοποθετείται δίπλα στην εστία, με το αμόνι και τα εργαλεία ταυτίζεται εικονογραφικά με τον Ήφαιστο, όπως στα παραδείγματα των Piero di Cosimo (εικ. 114), Giovanni Battista Palumba (εικ. 115), Antonio Lombardo (εικ. 116) ή του Marcantonio Raimondi (εικ. 117), αλλά και στις διάφορες εικονογραφήσεις του Οβιδίου (εικ. 118), που αποτέλεσε ένα από τα βασικά εγχειρίδια εικονογραφίας της εποχής. Το σύνολο των εικονογραφήσεων της συγκεκριμένης θεότητας αφορά στη μεταλλουργική του ιδιότητα και παρουσιάζεται, κυρίως, στις απεικονίσεις των επεισοδίων της σφυρηλάτησης των φτερών του Έρωτα ή της σύλληψης του Άρη και της Αφροδίτης με τη βοήθεια ενός διχτυού. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, στην περίπτωση του Beccafumi ο Ήφαιστος δεν παρουσιάζεται μόνο ως μεταλλουργός ή κατασκευαστής αντικειμένων, με την έννοια ότι επεξεργάζεται τα μέταλλα, αλλά είναι η μορφή που επιφορτίζεται με την εύρεση και τη συλλογή τους από τη φύση, τρόπος εικονογράφησης που φαίνεται να μην έχει κάποιο προηγούμενο, αλλά χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη για να στηρίξει το θέμα του και έτσι διευρύνει τις ιδιότητες της μυθολογικής θεότητας.

Πίσω από τον Ήφαιστο, διακρίνεται η μορφή του Δασκάλου να σκύβει πάνω του και να τον ακουμπάει στον ώμο σε μια κίνηση οικειότητας, σαν να επιτηρεί την εργασία και να τον συμβουλεύει. Σε αντίθεση με τη μυθολογική μορφή του Ήφαιστου, ο Δάσκαλος είναι ντυμένος με σύγχρονη (στον 16ο αιώνα) ενδυμασία και καπέλο, γεγονός που βοηθάει τον αναγνώστη να αναγνωρίσει σύγχρονες του εικόνες στη μορφή του Δασκάλου και να δει αντίστοιχα, την αντίθεση με τη μορφή του Ήφαιστου, που παρουσιάζεται σχεδόν γυμνή, προωθώντας την ιδέα της απεικόνισης των μορφών της Αρχαιότητας. Το συγκεκριμένο ζευγάρι, θεωρείται από προηγούμενους ερευνητές ότι

κωδικοποιεί το δίπολο «θεωρίας» και «πρακτικής»,⁶⁶⁷ καθώς σε αυτό το χαρακτηριστικό, αλλά και σε όλα τα υπόλοιπα που θα ακολουθήσουν, η μια μορφή φαίνεται να δρα και η άλλη να βρίσκεται στον χώρο και να επιτηρεί. Στην ίδια λογική μπορούμε να υποθέσουμε, ότι ο Ήφαιστος προσωποποιεί τη μορφή του αλχημιστή, ο οποίος συνοδεύεται και επικουρείται από τη μορφή του Δασκάλου, που προσωποποιεί τη γνώση, προϋπόθεση των δραστηριοτήτων του Ηφαίστου.

Το μοτίβο της μορφής του Δασκάλου, η οποία επιτηρεί ή συμβουλεύει κάποια άλλη μορφή που εκτελεί μια εργασία, εντοπίζεται σε αρκετά εικονογραφικά παραδείγματα, σε εικονογραφήσεις ιατρικού – αλχημικού – φαρμακευτικού χαρακτήρα, ήδη από την περίοδο του Quattrocento.⁶⁶⁸ Μεταξύ αυτών, συγκαταλέγονται οι προμετωπίδες των έργων του Giovanni Mesue σε κώδικα του 15ου αιώνα,⁶⁶⁹ στον *Αλχημιστή* (1558) (εικ. 119) του Pieter Bruegel και λίγο αργότερα και στους *Αλχημιστές* (εικ. 5) του G. Stradano, στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας. Επιπλέον, οι σχέσεις μαθητείας αυτού του είδους ήταν καθιερωμένες στις δομές των εργαστηρίων (botteghe) από τη διάρκεια της Αναγέννησης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι δύο μορφές Ηφαίστου και Δασκάλου φαίνονται να συνεργάζονται γύρω από εργασίες που σχετίζονται με τη φωτιά, τη μεταλλουργία και την αλχημεία και με δεδομένο ότι το παρόν χαρακτηριστικό αποτελεί το πρώτο από τη σειρά που εξετάζουμε, πιστεύουμε ότι εικονογραφεί τις προετοιμασίες των εργασιών που σχετίζονται με τα μέταλλα.

Στο δεξίο μέρος της ξυλογραφίας αποδίδεται βραχώς τοπίο μέσα από το οποίο ξεπροβάλλουν έξι ανθρώπινες μορφές, σχηματικά αποδοσμένες, οι οποίες προσωποποιούν τα μέταλλα ως πλανητικές θεότητες. Από αυτές διακρίνονται δύο, αυτή του Δία, κάτω δεξιά να κρατά την αστραπή, ως συμβολισμό του κασσίτερου, και του Ερμή, επάνω δεξιά να κρατά το κηρύκειο και να φορά φτερωτό κράνος, ως συμβολισμό του υδραργύρου. Με τα ίδια χαρακτηριστικά ο Ερμής θα απεικονιστεί ξανά στο δεύτερο, τρίτο και πέμπτο χαρακτηριστικό της σειράς και ο Δίας στο δεύτερο.

Κατά μία έννοια, στον εικαστικό χώρο περιγράφεται ακροθιγώς το δίπολο τέχνης και μίμησης, με το παράδειγμα της φυσικής και της τεχνητής παραγωγής δημιουργίας μετάλλων, με τη δημιουργία στη φύση δεξιά και τη δημιουργία στο

⁶⁶⁷ Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche*, ό. π., σ. 7.

⁶⁶⁸ Ό. π., σ. 7.

⁶⁶⁹ Vat. Urb. lat. 242, δημοσιεύεται στο Giovanni Carbonelli, *Sulle fonti storiche*, ό. π., σ. 182.

εργαστήριο αριστερά. Λειτουργεί ως εισαγωγή για τη διαδικασία της μεταστοιχείωσης, τοποθετώντας στον χώρο τους βασικούς παράγοντες της διαδικασίας (τα μέταλλα και ο αλχημιστής), που θα λάβει χώρα στη συνέχεια, χωρίς να αλληλεπιδρούν αυτοί οι δύο κόσμοι μεταξύ τους. Επιπλέον, ο Gabriele⁶⁷⁰ υποστηρίζει ότι η εγγύτητα του εργαστηρίου και των μετάλλων δηλώνει κάποια επιρροή από το *De la Pirotechnia*⁶⁷¹ του V. Biringuccio, ο οποίος συνιστά τη δημιουργία καλυβών και εργαστηρίων σε κοντινή απόσταση από τα ορυχεία, ώστε να εξυπηρετούνται με άνεση οι εργαζόμενοι σε αυτά.

2.2 Ο Ήφαιστος και ο Δάσκαλος ετοιμάζονται να συγκεντρώσουν τα μέταλλα

Το δίδυμο Ηφαιστου – Δασκάλου εμφανίζεται σε αυτό το δεύτερο χαρακτηριστικό (κατ. 7.2) σε εξωτερικό χώρο, να κατευθύνεται προς το βραχώδες τοπίο στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης. Το σφυρί που κρατά στο χέρι του ο Ήφαιστος δηλώνει την πρόθεση της συλλογής των μετάλλων, ενώ ο Δάσκαλος συνεχίζει να τοποθετείται λίγο πιο πίσω, χωρίς να έχει εμφανώς ενεργητικό ρόλο στη σκηνή, αλλά συνοδεύει ξανά τον Ήφαιστο. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης τα μέταλλα αναγνωρίζονται με τη μορφή των πλανητικών θεοτήτων και σε αυτή την περίπτωση μπορούν να ταυτιστούν με

⁶⁷⁰ Ο. π., σ. 8.

⁶⁷¹ Το *De la Pirotechnia* (1540) του Σιενέζου, Vannoccio Biringuccio (1480 – π.1539) αποτελεί το πρωιμότερο τυπωμένο κείμενο μεταλλουργίας και ένα από τα σημαντικότερα κείμενα ορυκτολογίας και μεταλλουργίας του 16ου αιώνα. Η δομή του κειμένου χωρίζεται σε δέκα βιβλία, καθένα από τα οποία καλύπτει ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων που σχετίζονται με το αντικείμενο αυτό, από την περιγραφή των μετάλλων, τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στις μεταλλουργικές λειτουργίες και τη χρήση οξέων έως τη χύτευση, τη χρήση πυρίτιδας και πυροτεχνημάτων. Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται και θεματικές που συνδέονται ευθέως με την αλχημεία στις πρακτικές της εκφάνσεις, με τη χρήση της μεθόδου της απόσταξης ή της εξάχνωσης.

περισσότερες μορφές σε σχέση με το προηγούμενο χαρακτηριστικό: ο Κρόνος – μόλυβδος απεικονίζεται να κρατά το δρεπάνι, ο Ερμής – υδράργυρος κρατά το κηρύκειο, φορά φτερωτό κράνος και δείχνει προς τα επάνω, ο Δίας – κασσίτερος κρατά την αστραπή, η Αφροδίτη – χαλκός με το περιστέρι, ο Άρης – σίδηρος φορώντας πολεμικό κράνος και κρατώντας δόρυ, ενώ στο αριστερό άκρο περιλαμβάνεται μια ακόμη μορφή σε προφίλ, που δεν ταυτίζεται, καθώς δεν φέρει κάποιο χαρακτηριστικό, αλλά πρέπει να θεωρηθεί ως απεικόνιση του Απόλλωνα (Ήλιος) ή της Αρτέμιδος (Σελήνη), βάσει των υπόλοιπων δύο γνωστών πλανητών – μετάλλων.

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του χαρακτηριστικού εντοπίζεται στην απεικόνιση της γυμνής γυναικείας μορφής στο αριστερό τμήμα, στο ανώτερο τμήμα του βράχου, η οποία δεν ταυτίζεται με τα μέταλλα. Με το ένα της χέρι κρατά βάζο που στρέφει προς τον ουρανό και με το άλλο φαίνεται να χύνει κάποιο υγρό προς το έδαφος, επάνω ακριβώς από τα μέταλλα – θεότητες. Η στάση αυτή και οι κινήσεις της (λαμβάνει και δίνει) την καθιστούν ως μια μορφή μεσάζουσα ή μια ζωογόνος δύναμη, αποτελώντας έτσι, μια εικονογράφηση της Φύσης, ως παραλλαγή της Φύσης – τροφού. Ο Gabriele⁶⁷² έχει παρατηρήσει, ότι η γυναικεία μορφή που δέχεται και προσφέρει, κάποιες φορές με τη συνοδεία ενός αγγείου και περιβάλλεται από τον ήλιο και τη σελήνη είναι μια αναπαράσταση της ερμητικής εικονογραφίας και αντιστοιχεί στη Φύση – χορηγό (natura dispensatrice). Στα παραπάνω θα προσθέσουμε μια εικονογραφική λεπτομέρεια αναφορικά με την προσωποποίηση της Φύσης, που κατά την άποψή μας δηλώνει μια πιο ενδιαφέρουσα πτυχή της εικονογράφησης της, στην οποία, μέχρι τώρα, δεν έχει δοθεί σημασία βιβλιογραφικά. Αν παρατηρήσουμε καλύτερα τη μορφή της Φύσης, θα δούμε ότι πρόκειται για μια πολυμαστική θεότητα (**εικ. 120**). Αυτή η εικονογράφηση της Φύσης αντλεί την καταγωγή της από την εικονογράφηση της Αρτέμιδος της Εφέσου, η οποία αρχικά (ως Φύση στον 16ο αιώνα) απεικονιζόταν ως γυναικεία μορφή, με στέμμα και πέπλο στο κεφάλι, με πολυάριθμα στήθη και το κάτω μέρος του σώματός της καλυμμένο με στενό ένδυμα, διακοσμημένο με αναπαραστάσεις ζώων (**εικ. 121**), για να καταλήξει μετά τα μέσα του 16ου αιώνα να απεικονίζεται ως γυμνή γυναικεία μορφή που ακουμπά τα στήθη της, υπαινισσόμενη ότι το γάλα τους μπορεί

⁶⁷² Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche*, ό. π., σ. 13, υπ. 20. Δίνει τα παραδείγματα: Μπολόνια, Biblioteca dell' Archiginnasio, ms. A. 2162, f. 11· Λέυντεν, Bibliothek der Rijksuniversiteit, cod. Voss. Chym. F. 29, ff. 73r και 89r· Μάντσεστερ, J. Rylands University Library, ms. germ. 1, f. 2v· Μόντενα, Biblioteca Estense, ms. Camp. 269, ff. 5r και 6r.

να ζωογονήσει τον κόσμο. Η Φύση του Beccafumi υιοθετεί μια ενδιάμεση παραλλαγή, έχει απαλλαχθεί από το ένδυμα με τη διακόσμηση ζώων, τον πέπλο και το στέμμα, όμως αντιθέτως διατηρεί τη γυμνότητα και τους πολλούς μαστούς. Κατά την έρευνά μας, δεν έχουμε εντοπίσει άλλη απεικόνιση που να αναπαριστά αυτή την παραλλαγή, παρά μόνο την απεικόνιση της Φύσης (**κατ. 9**) στο κέντρο του θόλου του Studiolo του Francesco I στη Φλωρεντία, έργο μεταγενέστερο, που θα αναλυθεί στη συνέχεια και εντάσσεται στη θεματική της παρούσας εργασίας. Η πολυμαστική απεικόνιση της Φύσης δηλώνει τη ζωογόνο δύναμή της και υπαινίσσεται τον ρόλο της τροφού που μπορεί να αναλάβει, ενώ η γυμνότητά της - και η απουσία πέπλου, που είχε η Άρτεμις της Εφέσου - μπορεί να συνδεθεί με τη λογική ότι έτσι αποκαλύπτει τα μυστικά της, βάσει της ρήσης του Ηράκλειτου *φύσις κρύπτεσθαι φιλεί* (η φύση αρέσκειται στο να κρύβεται).⁶⁷³ Μπορεί, δηλαδή, να θεωρηθεί μια απεικόνιση του λογοτεχνικού μοτίβου της γυμνής αλήθειας, ως γυμνή φύση, που αποκαλύπτει τα μυστικά της στον αλχημιστή, ο οποίος έτσι οδηγείται στο σωστό μέρος για την εξόρυξη μετάλλων, καθ' υπόδειξη της Φύσης.

Αντιστοίχως, εντοπίζουμε τη Φύση – τροφό στις εικονογραφήσεις (**εικ. 122 - 123**) του Antonio Neri⁶⁷⁴ (1576 – 1614) για το αλχημικό του χειρόγραφο *Il Tesoro del Mondo*,⁶⁷⁵ γραμμένο γύρω στα 1599. Εδώ, η προσωποποιημένη Φύση τρέφει, μέσω του γάλακτος που κυλά από το στήθος της, τα μέταλλα και στη συνέχεια τους πολύτιμους λίθους, που δηλώνονται με τα ονόματα και τα αλχημικά τους σύμβολα στο τοπίο του κάτω μέρους της σύνθεσης.

Παρότι τα παραδείγματα που δίνει ο Gabriele και η εικονογράφιση που εμείς προτείναμε από τον Neri καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό πλαίσιο, καθώς είναι έργα

⁶⁷³ Αυτή η φράση θα αποτελέσει τη βάση μιας διαφορετικής εικονογραφίας της Φύσης στον 17ο αιώνα. Βλ. Pierre Hadot, *The veil of Isis: An essay on the history of the idea of Nature*, Κέιμπριτζ (ΗΠΑ): Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

⁶⁷⁴ Ο Antonio Neri (1576 – 1614) υπήρξε αλχημιστής, υαλοουργός και Καθολικός ιερέας. Εργάστηκε στην υπηρεσία του Antonio de' Medici και ήταν συγγραφέας του βιβλίου *L'Arte Vetraria* (1612), του πρώτου τυπωμένου συγγράμματος, αφιερωμένου στην παρασκευή γυαλιού.

⁶⁷⁵ *Libro intitolato il tesoro del mondo di Prete Antonio Neri – che tratta di Alchimia con diverse figure, non solo di fornì, vasi, et instrumenti chimici, ma altre figure intorno alla miniere di tutti i metalli*. Γλασκόβη, University of Glasgow, ms. Freguson 67. Το χειρόγραφο περιλαμβάνει 175 συνταγές και 61 εικονογραφήσεις. Οι συνταγές καλύπτουν ευρεία γκάμα προετοιμασίας χημικών και μεταλλικών διεργασιών, καθώς και τον εξοπλισμό για την παρασκευή της Φιλοσοφικής Λίθου. Αναφέρεται επίσης, σε προγενέστερους αλχημιστές, όπως στους Raymond Lull, Arnold Villanova και Cosimo I de' Medici.

μεταγενέστερα ή προγενέστερα του Beccafumi, τα αναφέρουμε γιατί δείχνουν πως στον 16^ο αιώνα έχει διαμορφωθεί ένα ισχυρό μοτίβο που συνδέει τη Φύση με τα μέταλλα, και σε ένα αλχημικό πλαίσιο, και το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό είναι μέρος αυτής της παράδοσης.

Με τη χρήση της μορφής της Φύσης και της παρουσίας των μετάλλων θεωρούμε ότι περιγράφεται η φυσική διαδικασία διαμόρφωσης των μετάλλων στη φύση, την οποία ασπαζόταν ο 16ος αιώνας και σχετιζόταν με τη θεωρία της δημιουργίας τους στο εσωτερικό της γης. Η γνώση του τρόπου διαμόρφωσής τους είναι σημαντική για την αλχημεία, αφού σκοπός της «χρυσοφόρας τέχνης» είναι να μιμηθεί τη Φύση και να επιτύχει την τεχνητή παρασκευή των μεταλλευμάτων σε εργαστηριακό χώρο. Πυρήνα της σκέψης της μεταστοιχείωσης αποτελούν οι θεωρίες αμοιβαίας αλληλομετατροπής των τεσσάρων στοιχείων και των αναθυμιάσεων⁶⁷⁶ του Αριστοτέλη, βάσει της οποίας ορυκτά και μέταλλα διαμορφώνονται στο εσωτερικό της γης, κατά μία έννοια «τρέφονται» από αυτή και βάσει της συμπύκνωσης της αναθυμιάσης σχηματίζεται το κάθε μέταλλο. Η διαμόρφωση των μετάλλων στο εσωτερικό της Γης δηλώνεται σαφώς στα πιο σημαντικά μεταλλουργικά κείμενα της περιόδου, όπως στο *De Re Metallica* (1556) του Georgius Agricola.⁶⁷⁷ Στο *De la Pirotechnia* του Biringuccio, όπως και στο κείμενο του Neri, η Φύση συνθέτει τα μέταλλα και η διαμόρφωσή τους σχετίζεται με τις επιδράσεις του ουράνιου κόσμου και

⁶⁷⁶ *Meteorologica*, Γ, 378a 15 – 378b 5: ὅσα δ' ἐν αὐτῇ τῇ γῆ, ἐγκατακλειομένη τοῖς τῆς γῆς μέρεσιν, ἀπεργάζεται, λεκτέον. ποιεῖ γὰρ δύο διαφορὰς σωμάτων διὰ τὸ διπλῆ πεφυκέναι καὶ αὐτῇ, καθάπερ καὶ ἐν τῷ μετεώρῳ· δύο μὲν γὰρ αἱ ἀναθυμιάσεις, ἡ μὲν ἀτμιδώδης ἡ δὲ καπνώδης, ὡς φαμεν, εἰσίν· δύο δὲ καὶ τὰ εἶδη τῶν ἐν τῇ γῆ γιγνομένων, τὰ μὲν ὀρυκτὰ τὰ δὲ μεταλλευτά. ἡ μὲν οὖν ξηρὰ ἀναθυμίασις ἐστὶν ἢ τις ἐκπυροῦσα ποιεῖ τὰ ὀρυκτὰ πάντα, οἷον λίθων τε γένη τὰ ἄτηκτα καὶ σανδαράκην καὶ ὄχραν καὶ μίλτον καὶ θεῖον καὶ τὰλλα τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ πλεῖστα τῶν ὀρυκτῶν ἐστὶν τὰ μὲν κονία κεχρωματισμένη, τὰ δὲ λίθος ἐκ τοιαύτης γεγρονῶς συστάσεως, οἷον τὸ κιννάβαρι. τῆς δ' ἀναθυμιάσεως τῆς ἀτμιδώδους, ὅσα μεταλλεῦται, καὶ ἐστὶν ἢ χυτὰ ἢ ἐλατά, οἷον σίδηρος, χρυσός, χαλκός. ποιεῖ δὲ ταῦτα πάντα ἡ ἀναθυμίασις ἡ ἀτμιδώδης ἐγκατακλειομένη, καὶ μάλιστα ἐν τοῖς λίθοις, διὰ ξηρότητα εἰς ἐν συνθλιβομένη καὶ πηγνυμένη, οἷον ἡ δρόσος ἢ πάχνη, ὅταν ἀποκριθῆ. ἐνταῦθα δὲ πρὶν ἀποκριθῆναι γεννᾶται ταῦτα. διὸ ἐστὶ μὲν ὡς ὕδωρ ταῦτα, ἐστὶν δ' ὡς οὐ· δυνάμει μὲν γὰρ ἡ ὕλη ὕδατος ἦν, ἐστὶ δ' οὐκέτι, οὐδ' ἐξ ὕδατος γενομένου διὰ τι πάθος, ὡς περ οἱ χυμοί· οὐδὲ γὰρ οὕτω γίνεταί τὸ μὲν χαλκός τὸ δὲ χρυσός, ἀλλὰ πρὶν γενέσθαι παγείσης τῆς ἀναθυμιάσεως ἕκαστα τούτων ἐστίν. διὸ καὶ πυροῦται πάντα καὶ γῆν ἔχει· ξηρὰν γὰρ ἔχει ἀναθυμίασιν· ὁ δὲ χρυσός μόνος οὐ πυροῦται.

⁶⁷⁷ Georg Agricola, *De Re Metallica*, επιμέλεια – μετάφραση: Herbert C. Hoover – Lou H. Hoover, Λονδίνο: The Mining Magazine, 1912, σ. 11 – 12.

των υδάτων, όπου στο χαρακτηριστικό δηλώνονται με την παρουσία του Ήλιου, της Σελήνης και της βροχής.⁶⁷⁸ Με εκκίνηση την ίδια σκέψη, στην αλχημική λογοτεχνία η Φύση που τρέφει στην κοιλιά της τα μέταλλα κατέχει σημαντικό ρόλο στο *De la Transmutatione de Metallis* (1554 - 1555) του Antonio Allegretti, λογοτεχνική πηγή για έργο που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, το οποίο περιγράφει τη Φύση με τον ίδιο τρόπο.⁶⁷⁹

Κατά μια άλλη αλχημική εκδοχή η Karpinski⁶⁸⁰ προτείνει ότι ο Ήλιος ή χρυσός αντιπροσωπεύει το αλχημικό θείο, η Σελήνη ή ασήμι δηλώνει τον αλχημικό υδραργύρο και η ένωσή τους συμβολίζει το «Πνευματικό και ζωντανό Ύδωρ» του Geber, δηλαδή Τη Φιλοσοφική Λίθο. Επικουρικά με τα παραπάνω, η Karpinski συμπληρώνει ότι στην *Pretiosa Margarita Novella* (π. 1330) ο Petrus Bonus αναφέρει πως όταν τα δύο «νερά» του θείου και του υδραργύρου ενώνονται, λαμβάνει χώρα μια πήξη με ένα λευκό χρώμα που θυμίζει χιόνι και η λευκότητα αυτή υποδηλώνει την αιώνια ειρήνη και ομόνοια των στοιχείων και την εκπλήρωση του Μεγάλου Έργου της αλχημείας.⁶⁸¹

Θεωρούμε εν μέρει σωστές τις επισημάνσεις της Karpinski, στο σκέλος που αφορά τη χρήση θείου – υδραργύρου, βασική αλχημική θεωρία με ρίζες στην αριστοτελική σκέψη και διαμορφωμένη στην αραβική περίοδο της αλχημείας⁶⁸² από τον Jabir και τον Geber στη συνέχεια, ως θεμελιώδη διαδικασία μεταστοιχείωσης της ύλης και των μετάλλων σε χρυσό. Πιστεύουμε όμως, ότι η απεικόνιση του Ήλιου και της Σελήνης στο χαρακτηριστικό δεν αποτελεί αποτύπωση των συγκεκριμένων μετάλλων αλλά μιας φυσικής διαδικασίας, που επιτελείται με τη θεωρία *Θείου – Υδραργύρου*. Η άποψή μας ενισχύεται από το γεγονός, ότι ο Beccafumi επιλέγει σε όλα τα χαρακτηριστικά να αποδώσει τα μέταλλα ως προσωποποιημένες θεότητες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, παρότι οι μορφές των μετάλλων – θεοτήτων απεικονίζονται περιληπτικά και δυσδιάκριτα κατά περιπτώσεις, ο καλλιτέχνης φαίνεται να αποτυπώνει έξι πλανητικές θεότητες ως μέταλλα στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, γεγονός που σημαίνει ότι μεταξύ αυτών θα πρέπει να συμπεριλαμβάνεται ο χρυσός (ήλιος) ή ο

⁶⁷⁸ Vanoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, ό. π., libro primo, χ. σ.

⁶⁷⁹ Βλ. παρακάτω, κεφ. *Ο Προμηθέας και η Φύση*, σ. 281 – 284.

⁶⁸⁰ Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Νέα σειρά, τχ. 19, αρ. 1 (Καλοκαίρι 1960), σ. 10 - 11.

⁶⁸¹ Ό. π., σ. 11.

⁶⁸² Για τη θεωρία *Θείου – Υδραργύρου* βλ. παραπάνω, σ. 42.

άργυρος (σελήνη) και θα έπρεπε να αποδίδονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην συγχέονται οι συμβολισμοί μεταξύ τους.

2.3 Η εξάχνωση ή η απόδραση των μετάλλων

Πιο δυναμική σε κίνηση, η τρίτη σύνθεση (**κατ. 7.3**) έχει προταθεί ότι απεικονίζει το στάδιο της εξάχνωσης,⁶⁸³ δηλαδή μιας μεθόδου μετατροπής της ύλης από τη στέρεη στην αέρια μορφή, πρόταση με την οποία δεν συμφωνούμε. Ο εικαστικός χώρος χωρίζεται κάθετα σε δύο μέρη. Το αριστερό τμήμα της σύνθεσης σε πρώτο επίπεδο περιλαμβάνει τις προσωποποιήσεις των μετάλλων, που φαίνεται να κινούνται προς τα αριστερά. Οι περισσότερες μορφές είναι ημιτελείς και σχηματικά αποδοσμένες, χωρίς να γίνεται κάποια διάκριση μεταξύ τους. Αναγνωρίζονται μόνο οι δύο μορφές του πρώτου επιπέδου από τα παραπληρωματικά τους στοιχεία: δεξιά, η Αφροδίτη (χαλκός) από το περιστέρι που κάθεται επάνω στο αριστερό της χέρι και ο Κρόνος (μόλυβδος) στα αριστερά, από το δρεπάνι που κρατά στο δεξί του χέρι. Πλήρως αναγνωρίσιμη είναι η μορφή του Ερμή επάνω δεξιά στο δεύτερο επίπεδο, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες μορφές. Αν και αποδίδεται επίσης σχηματικά, είναι εύκολα αναγνωρίσιμος βάσει των παραπληρωματικών του στοιχείων: με το κηρύκειο στο χέρι, τα φτερωτά σανδάλια και το φτερωτό κράνος. Ορθά έχει προταθεί πως αυτή απεικονίζεται πιο ψηλά από τις υπόλοιπες μορφές εξαιτίας της μεταβλητότητας του μετάλλου⁶⁸⁴ και της τάσης του να εξατμίζεται κατά την εξάχνωση. Θα συμπληρώσουμε πως την ίδια σημασία λαμβάνει και η κίνηση του δεξιού του χεριού, που υψώνεται με τον δείκτη στραμμένο προς τον ουρανό⁶⁸⁵ και δηλώνει την ασταθή συμπεριφορά του μετάλλου σε

⁶⁸³ Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche*, ό. π., σ. 9.

⁶⁸⁴ Ό. π., σ. 9.

⁶⁸⁵ Δημοφιλής κίνηση του Ερμή στην εικονογραφία του 16ου αιώνα, βιβλιογραφικά γνωστή ως *index finger*.

συνδυασμό με την ικανότητα του θεού να πετά. Αντιστοίχως, μπορεί να υποτεθεί ότι στο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, η μορφή του Κρόνου βρίσκεται πιο κοντά στον Ήφαιστο, γιατί είναι το μέταλλο (μόλυβδος) που θεωρείται πως είναι το πιο «αργό» απ' όλα και είναι αυτό με το οποίο αρχίζει η αλχημική διαδικασία.⁶⁸⁶

Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και σε πρώτο επίπεδο απεικονίζεται ο Ήφαιστος σε αντίστοιχη έντονη κίνηση με έντονες συστροφές στον κορμό του, κρατά ανάποδα την δάδα με τη φωτιά και το σφυρί και στρέφεται προς τη δεξιά πλευρά, προς την αντίθετη κατεύθυνση από τα μέταλλα. Πίσω του, σε δεύτερο επίπεδο και ανάμεσα από τα βράχια απεικονίζεται η μορφή του Δασκάλου να παρατηρεί τη σκηνή που εκτυλίσσεται μπροστά του, σε μια στάση που δηλώνει περισυλλογή, έχει μακρά παράδοση στην ιστορία της τέχνης και κυρίως, στην τέχνη αυτής της περιόδου. Ο τρόπος απόδοσης του Δασκάλου θυμίζει την εξαιρετικά δημοφιλή στάση απόδοσης της μελαγχολικής μορφής, όπως έχει αποδοθεί στη μορφή του Ηράκλειτου (εικ. 124) στη *Σχολή των Αθηνών* (1510 – 1511) του Raffaello ή στη *Μελαγχολία* (1514) (εικ. 125) του Dürer και σχετίζεται με μια μακρά παράδοση στο πεδίο της αλχημείας, η οποία συνδέει τον απομονωμένο τρόπο δράσης των αλχημιστών με τη μελαγχολική ιδιοσυγκρασία.⁶⁸⁷

Μια από τις πιο γνωστές πτυχές της αλχημείας ήταν η τάση της για μυστικότητα και αυτός ήταν ο βασικός λόγος που οδήγησε στη δημιουργία των *decknamen*, όπως είδαμε παραπάνω. Μεταξύ των αλχημιστών, η γνώση για τις διαδικασίες μεταστοιχείωσης ήταν κάτι που δεν έπρεπε να συζητείται δημόσια και αυτό οδηγούσε αναπόφευκτα στην εσωστρέφεια. Τα παραπάνω δημιούργησαν μια ιδιότυπη παράδοση που ήθελε τους αλχημιστές να εργάζονται και να πειραματίζονται μόνοι τους, τόσο ως

⁶⁸⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση της περιγραφής του Κρόνου από τον Basilio Lapi, ο οποίος στο έργο του με τίτλο *Libro de' minerali et distillatione* (1537 – 57), BNCF, Magl. XVI, 143r περιγράφει αναφορικά με τη φύση του μόλυβδου: “*Saturno freddo e seccho in migliore grado al quale el piombo si conviene, et pero gli alchimisti dicono el piombo esser Saturno*”.

⁶⁸⁷ Για τη μελαγχολία και την τέχνη βλ. τις κλασικές μελέτες των Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The character and conduct of the artists: a documented history from Antiquity to the French Revolution*, Ν. Υόρκη: Random House, 1963· Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Λονδίνο: Nelson, 1964. Βλ. επίσης Noel L. Brann, *The debate over the origin of Genius during the Italian Renaissance. The theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Λέυντεν: Brill, 2002· Laurinda Dixon, *The dark side of genius: the melancholic persona in art, ca. 1500 – 1700*, Πεννσυλβάνια: Pennsylvania State University Press, 2013.

προϋπόθεση της ολοκλήρωσης του έργου τους, όσο και ως προστασία από τα αδιάκριτα βλέμματα. Αυτή είναι η λογική που εντοπίζεται πίσω από τα «όνειρα του Ζώσιμου» στην Αρχαιότητα και παραμένει ενεργή μέχρι και τον 16ο αιώνα, μετά από την ώθηση που έλαβε η θεωρία του *furor divinus* από τον Ficino και η επιβίωση της θεωρίας του Αριστοτέλη που συνέδεε τα ιδιοφυή άτομα με τη μελαγχολία.⁶⁸⁸ Σε αυτό το πλαίσιο ο Mario Equicola σημειώνει ότι οι μελαγχολικοί προδιατίθενται «στη μαγεία, την αλχημεία και τα μαθηματικά»⁶⁸⁹, ενώ ο Vasari θεωρούσε ότι ο Parmigianino ήταν μελαγχολικός εξαιτίας της ενασχόλησής του με την αλχημεία.⁶⁹⁰ Αντίστοιχα, η σύνδεση της απομονωμένης εργασίας του αλχημιστή με τη μελαγχολία σε επίπεδο αλχημικών κειμένων προτείνεται από τον Ψευδο – Αλβέρτο τον Μέγα,⁶⁹¹ ο οποίος προτρέπει αυτόν που εξασκεί την αλχημεία να είναι σιωπηλός και απομονωμένος, ώστε να μην εντοπίζεται από κανέναν το μυστικό του, ενώ στον 16ο αιώνα υπονοείται στο *Della trasmutazione de metalli* του Antonio Allegretti⁶⁹² και εκφράζεται με ξεκάθαρο τρόπο στο *Nuova Minera d'oro* του Falvio Girolami κατά την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα.⁶⁹³

⁶⁸⁸ Βλ. σχετικά Αριστοτέλης, *Μελαγχολία και ιδιοφυία, το 30ο,1 πρόβλημα*, εισαγωγή – σχόλια: Jackie Pigeaud, μετάφραση: Αλόη Σιδέρη, Αθήνα: Άγρα, 1998.

⁶⁸⁹ Mario Equicola, *Di natura d' amore*, χ.τ., 1536, σ. 122v.

⁶⁹⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite*, τ. 3, ό. π., σ. 236: “Francesco finalmente, avendo pur sempre l'animo a quella sua alchimia, come gl'altri che le impazzano dietro una volta, et essendo di delicato e gentile, fatto con la barbe e chiome lunghe e mal conce, quasi un uomo sabatico et un altro da quello che era stato, fu assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febre grave e da un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passar a miglior vita.”

⁶⁹¹ *De Alchemia, TC*, τ. II, σ. 122v.

⁶⁹² Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche*, ό. π., σ. 9.

⁶⁹³ Flavio Girolami, *Nuova Minera d'oro*, Βενετία: Barezzo Barezzi, 1590, σ. 68 – 69.

2.4 Η «σύλληψη» των μετάλλων

Στο επόμενο χαρακτηριστικό, απεικονίζεται η σύλληψη των μετάλλων (κατ. 7.4), η στιγμή που ο Ήφαιστος «συλλαμβάνει» στο εργαστήριο τα μέταλλα και ξεκινά την επεξεργασία τους, ενώ ο Δάσκαλος πίσω του παρατηρεί τη σκηνή. Αυτή η διαδικασία έχει ταυτιστεί από τον Gabriele⁶⁹⁴ με τη διαδικασία της κυπέλλωσης, δηλαδή, τη διαδικασία διύλισης των πολύτιμων μετάλλων. Αυτή η διαδικασία, όμως, δεν γίνεται κατανοητή από τον θεατή, παρά μόνο όταν υπονοείται με το κτήριο στο δεξί μέρος της σύνθεσης, στο οποίο διακρίνεται ένα φουσερό. Δεν συμφωνούμε απολύτως με αυτή την ερμηνεία, καθώς αυτού του είδους οι εικονογραφήσεις κειμένων σε βιβλία του 16ου αιώνα συνήθως εικονογραφούν συγκεκριμένες, ειδικές και κατανοητές διαδικασίες και μας φαίνεται δύσκολο να εικονογραφείται μια διαδικασία που υπονοείται από ένα φουσερό στο δεξί άκρο του έργου. Επιπλέον, η διαδικασία διύλισης ορίζεται ως μια διαδικασία επεξεργασίας μιας ουσίας μέσω του διαχωρισμού της, γεγονός που δηλώνει αντίθετη πράξη από τη διαδικασία σύλληψης που εικονογραφείται. Θεωρούμε έτσι ότι και αυτή η σκηνή συνεχίζει να αφορά τις προπαρασκευαστικές εργασίες, ίσως την απομόνωση των μετάλλων πριν την εργαστηριακή μετατροπή τους. Πιστεύουμε ότι απομονώνει τα μέταλλα που βρίσκονταν ελεύθερα στα ορυχεία (που δηλώνονται με τους όγκους βράχων) και σε προηγούμενη ξυλογραφία τα βρίσκει ελεύθερα στα έγκατά τους. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που έχει σημασία τόσο για το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό όσο και για τα υπόλοιπα της σειράς είναι η προσπάθεια απόδοσης ενός τεχνικού θέματος με την εικονογραφία της μυθολογίας. Προφανώς, η εικονογραφική απόδοση των μετάλλων κωδικοποιείται, βάσει της χρήσης των *decknamen* των μετάλλων, και η μορφή του Ηφαίστου προσωποποιεί τη μορφή του τεχνίτη, αλλά η συγκεκριμένη ανάγνωση θα μπορούσε να αποκωδικοποιηθεί μόνο από ένα κοινό που είναι εξοικειωμένο με αυτές τις εργασίες.

⁶⁹⁴ Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico – metallurgiche*, ό. π., σ. 10.

2.5 Η στερεοποίηση των μετάλλων

Στο τελευταίο χαρακτηριστικό της ομάδας (κατ. 7.5), τον κεντρικό ρόλο στο στάδιο επεξεργασίας δηλώνει το αμόνι του Ηφαίστου, το οποίο τοποθετείται στο κέντρο της σύνθεσης, σαν βωμός και γύρω του βρίσκονται ατάκτως τοποθετημένα διάφορα άλλα αντικείμενα μεταλλουργίας. Κεντρικό πρόσωπο, ξανά, είναι ο Ήφαιστος, να κρατά σφυρί στο δεξί του χέρι και αλυσίδα στο αριστερό, με την οποία κρατά τα μέταλλα και δηλώνει την εξουσία του επάνω σε αυτά και ο τρόπος απόδοσης της σύλληψης των προσωποποιημένων μετάλλων θυμίζει, κατά την άποψή μας τις απεικονίσεις του *Γαλάτη* ή *Όγμιου Ηρακλή*, αναφορικά με τη χρήση της αλυσίδας (εικ. 126). Από τα προσωποποιημένα μέταλλα διακρίνεται σε πρώτο επίπεδο ο Κρόνος – μόλυβδος, που κρατά αντεστραμμένα το δρεπάνι του, η Αφροδίτη – χαλκός με το περιστέρι στην αγκαλιά της και ο Ερμής – υδράργυρος να ίπταται στο βάθος, με το κηρύκειο στο αριστερό του χέρι και να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα μέταλλα, για να δηλωθεί η ευμετάβλητη φύση του και η δυσκολία του να στερεοποιηθεί. Διακρίνονται, όμως, και κάποια τεχνικά λάθη στη χάραξη: οι αλυσίδες, με τις οποίες ο Ήφαιστος συλλαμβάνει τα μέταλλα, δεν έχουν αποτυπωθεί πλήρως επάνω στο χαρτί, με αποτέλεσμα αυτή που θεωρητικά συγκρατεί τον Ερμή, να παρουσιάζει ένα κενό και η αλυσίδα να τοποθετείται εντελώς αντιρεαλιστικά προς τα επάνω, χωρίς να προκύπτει εμφανές σημείο σύνδεσης με τη μορφή. Αντίστοιχο λάθος αποτύπωσης στη χάραξη παρατηρούμε στη βάση της λαβής του δρεπανιού του Κρόνου, που φαίνεται να μην το κρατάει η μυθολογική μορφή και αυτό να αποδίδεται ξανά με αντιρεαλιστικό τρόπο, καθώς στέκεται μόνο του ανάποδα στο έδαφος.

Κοινός τόπος στα χαρακτηριστικά της σειράς είναι ότι η «ανάγνωση» του θέματος δεν μπορεί να επιτευχθεί, αν προσπαθήσουμε να διαβάσουμε τις απεικονίσεις μόνο με τα εικονογραφικά εργαλεία που προσφέρουν τα εγχειρίδια μυθογραφίας της εποχής ή τα αρχαία κείμενα. Αν χρησιμοποιούσε κανείς αυτή τη μέθοδο, θα κατέληγε να ερμηνεύσει ένα άγνωστο και πλαστό μυθολογικό γεγονός, π.χ. αν διάβαζε κανείς με αυτόν τον τρόπο το πέμπτο χαρακτηριστικό της σειράς με θέμα τη *Στερέωση των μετάλλων*, θα θεωρούσε ότι ο Ήφαιστος φυλακίζει τις μυθολογικές μορφές του Δωδεκάθεου, επεισόδιο που δεν παραδίδεται από καμία πηγή. Αντιθέτως, η παράσταση μπορεί να βρει μια λογική ερμηνεία μέσα στο κλίμα της μεταφορικής γλώσσας των *decknamen*

(μέταλλα – θεότητες, Ήφαιστος – αλχημιστής / τεχνίτης) σε ένα είδος απεικόνισης που σχετίζεται με την πραγματικότητα των τεχνικών εργασιών του 16ου αιώνα.

Κατά την έρευνά μας δεν έχουμε εντοπίσει άλλη εικονογραφική πηγή που να πραγματεύεται αυτό το θέμα, δηλαδή την εξόρυξη ή την εργαστηριακή προετοιμασία των μετάλλων από τον Ήφαιστο. Εικονογραφήσεις με αντίστοιχες τεχνικές εργασίες αρχίζουν να εμφανίζονται στον 16ο αιώνα, ως συμπληρωματικό υλικό στα εγχειρίδια μεταλλουργίας, που αρχίζουν να τυπώνονται σε αυτόν τον αιώνα. Θυμίζουμε ότι τα χαρακτηριστικά του Beccafumi είναι προγενέστερα μόλις πέντε χρόνια από την *Pirotechnia* του Biringuccio και περίπου είκοσι από το *De re metallica* του Agricola, δηλαδή, από τα πρώτα τυπωμένα εγχειρίδια μεταλλουργίας της Ευρώπης, που σε μεγάλο βαθμό καταγράφουν τις, ήδη γνωστές, μεταλλουργικές τεχνικές, οι οποίες ήταν σε χρήση, αλλά αποτελούσαν ένα είδος πρακτικής γνώσης και μέχρι τότε αποτυπώνονταν μόνο στα *libri dei segreti*. Εκεί, αυτού του είδους η εικονογράφηση αποδίδει τεχνίτες να τελούν τις εργασίες, άτομα, δηλαδή, κατώτερων κοινωνικών τάξεων, που συγκαταλέγονται στους τομείς των μηχανικών τεχνών – των κατώτερων των τεχνών, σε σχέση με τις ελευθέριας (εικ. 127 – 128).

Στην περίπτωση των χαρακτηριστικών του Beccafumi, ο καλλιτέχνης έχει επιλέξει στη θέση του τεχνίτη να τοποθετήσει μια μυθολογική θεότητα. Τοποθετεί, λοιπόν, τον Ήφαιστο σε ένα περιβάλλον που δεν σχετίζεται με τη μυθολογική ιστορία του, σε επίπεδο λογοτεχνικών και εικονογραφικών πηγών, αλλά προσπαθεί να τον εντάξει στην πραγματικότητα του 16ου αιώνα. Προσπαθεί, δηλαδή, να δημιουργήσει μια εικόνα της μεταβαλλόμενης πραγματικότητας του 16ου αιώνα με τα εικονογραφικά εργαλεία που του προσφέρει το εικονογραφικό παρελθόν του· πρέπει να δημιουργήσει εξ αρχής ένα εικονογραφικό πρότυπο για τις καθημερινές εργασίες και η γλώσσα που εξυπηρετεί αυτή την προσπάθεια είναι αυτή της μυθολογίας.

Παρότι η μορφή του Ήφαιστου θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση στα αλχημικά κείμενα από τα μέσα του 16ου αιώνα και μετά,⁶⁹⁵ η σχέση του θεού με το πεδίο της αλχημείας πρέπει να θεωρείται σχεδόν σίγουρη, δεδομένου ότι οι πρακτικές της

⁶⁹⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις περιπτώσεις των *Legno della vita* (1542) και *L' espositione di Geber filosofo* (1544) του Giovanni Bracesco και το *De la trasmutatione de metalli* (π. 1555) του Antonio Allegretti.

μεταστοιχειωτικής αλχημείας εντάσσονταν στις «τέχνες της φωτιάς».⁶⁹⁶ Μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία για τη σχέση του Ηφαίστου με την αλχημεία παρουσιάζεται στη *Μυθολογία* του Natale Conti, ένα από τα δημοφιλέστερα εγχειρίδια μυθογραφίας του 16ου αιώνα.⁶⁹⁷ Στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στον Ήφαιστο, ο Conti αναφέρεται εκτενώς στους αλχημιστές λέγοντας: «Γνωρίζω ότι οι άνθρωποι που ενθουσιάζονται με τη μετατροπή των μετάλλων με τη φωτιά έχουν τις δικές τους απόψεις σχετικά με αυτόν τον μύθο και γνωρίζω επίσης, πως έχουν προσπαθήσει να τις προσαρμόσουν [τις απόψεις] στα πειράματα που διεξάγουν με τα αγγεία τους».⁶⁹⁸ Παρότι η άποψη του Conti είναι αρνητική τόσο για την αλχημεία όσο και γι' αυτού του είδους την ερμηνεία του μύθου του Ηφαίστου, την ίδια στιγμή αναγνωρίζει, με τα λεγόμενά του, ότι οι αλχημιστές του 16ου αιώνα συνδέουν τις πρακτικές τους με τη συγκεκριμένη μορφή.

Κατά την άποψή μας, τα χαρακτηριστικά του Beccafumi αποτελούν μια πρόωμη έκφραση της σύνδεσης μεταξύ Ηφαίστου και αλχημείας, σε επίπεδο εικονογραφίας. Παρότι οι εργασίες που απεικονίζονται σε αυτά τα χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να καταταχθούν σε ένα αυστηρά μεταλλουργικό πλαίσιο, χωρίς να υπονοείται η συμπερίληψη της αλχημείας, η χρήση των θεοτήτων ως προσωποποίησης των μετάλλων είναι αυτή που δηλώνει την αλχημική χρήση και ερμηνεία του έργου, καθώς αυτά έχουν τον ρόλο των *decknamen*, της μεταφορικής γλώσσας που χρησιμοποιεί η αλχημεία για να κρύψει τα νοήματά της. Επικουρικά προς τα παραπάνω, θυμίζουμε ότι στα χαρακτηριστικά 1, 2, 3, χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα αλχημικά μοτίβα, όπως αυτό του Αλχημιστή και του θεωρητικού του οδηγού ή η μελαγχολική στάση του θεωρητικού οδηγού τα οποία παραπέμπουν σε αλχημικά θέματα και αλχημική εικονογραφία. Τα παραπάνω, μαζί με την απεικόνιση της πολυμαστικής Φύσης, που επίσης αποτελεί ένα εικονογραφικό μοτίβο της περιόδου, δηλώνουν την ίδια στιγμή πως ο δημιουργός των χαρακτηριστικών γνωρίζει και υιοθετεί ένα ευρύ φάσμα μοτίβων του 16ου αιώνα, παρότι με την πρώτη ματιά τα χαρακτηριστικά που εξετάζουμε είναι σχηματικά αποδοσμένα, χωρίς να είναι ιδιαίτερα επιμελημένα και μοιάζουν με σκαριφήματα.

⁶⁹⁶ Θυμίζουμε ότι στις απεικονίσεις του *Σιδηρουργείου του Ηφαίστου* το εικονογραφικό θέμα πολλές φορές συνδέεται με το στοιχείο της Φωτιάς.

⁶⁹⁷ Το κείμενο του Conti είναι μεταγενέστερο των χαρακτηριστικών που εξετάζουμε (εκδίδεται το 1568). Το χρησιμοποιούμε εδώ στη λογική ενός μυθογραφικού εγχειριδίου, που καταγράφει όλες τις προγενέστερες χρήσεις του μύθου.

⁶⁹⁸[Conti Natale], *Natale Conti's Mythologiae, Books I – V*, τ. 1, ό. π., σ. 133.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρούμε ότι ο Ήφαιστος ενσαρκώνει μια μορφή που γνωρίζει τα μυστικά της αλχημείας, σε επίπεδο εξόρυξης και επεξεργασίας των μετάλλων. Υπό αυτή την έννοια, είναι μια μορφή που μπορεί να καθοδηγήσει και να μεταβιβάσει τη γνώση της αλχημείας στην ανθρωπότητα και μπορεί να θεωρηθεί μορφή ισάξια του Προμηθέα ή ακόμη και του Οδυσσέα,⁶⁹⁹ που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο προς μπορεί να προσωποποιήσει μια εικόνα γνώσης (*sapientiae imago*).⁷⁰⁰ Από δευτερεύουσα θεότητα, στην υπηρεσία της οποίας στρέφονται οι υπόλοιποι θεοί λόγω των μεταλλουργικών του ιδιοτήτων, ο Ήφαιστος μετατρέπεται σε αυτόνομη - πάντα στη λογική των εικαστικών απεικονίσεων- εκφράζοντας τη δική του, αυτόνομη *virtù* και εκπροσωπώντας την ίδια στιγμή το αίτημα της *virtuosità*, που αποτελούσε ιδανικό των ανώτερων κοινωνικών τάξεων.⁷⁰¹ Με αυτόν τον τρόπο, κατά την άποψή μας, ο Ήφαιστος επαναφέρει και ανανεώνει την έννοια του *homo faber*⁷⁰² (άνθρωπος – δημιουργός) της Πρώιμης Αναγέννησης και καθώς ενσαρκώνει, σύμφωνα με τον Ficino⁷⁰³ τις πρακτικές ικανότητες, γίνεται μια μορφή που αποκαλύπτει τα μυστικά της αλχημείας και της μεταλλουργίας.

⁶⁹⁹ Anthony Miller, “Vindicating Vulcan: Renaissance Manuals of Mining and Metallurgy”, στο Juanita Feros Ruys (επιμ.), *What Nature Does Not Teach: Didactic Literature in the Medieval and Early Modern Periods*, χ.τ.: Brepols, 2008, σ. 453.

⁷⁰⁰ Βλ. παραπάνω, κεφ. «Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η Κίρκη», σ. 175 – 189.

⁷⁰¹ βλ. παραπάνω σ. 62.

⁷⁰² Ο όρος δίνεται από τον Giannozzo Manetti στο *de dignitate et excellentia hominis* (1452).

⁷⁰³ Michael J. B. Allen, “Prometheus among the Florentines: Marsilio Ficino on the myth of Triadic Power”, *Rinascimento*, τ. LI (2011), σ. 35. Ο Ficino δημιουργεί ένα τριαδικό σχήμα σε σχέση με τον μύθο του Προμηθέα και την παραλαβή της φωτιάς που περιλαμβάνει την Αθηνά και τον Ήφαιστο. Η Αθηνά προσωποποιεί την ευφυΐα, ο Ήφαιστος τις πρακτικές ικανότητες και η φωτιά είναι το εργαλείο.

3. Girolamo Olgiati, *Αλληγορία της Αλχημείας / Mercurius philosophorum*

Το χαρακτηριστικό *Αλληγορία της Αλχημείας* (κατ. 8) του Girolamo Olgiati⁷⁰⁴ αποτελεί μια ιδιαίτερα περίπλοκη, ερμηνευτικά, περίπτωση εικαστικής σύνθεσης, που με την πρώτη ματιά θυμίζει έντονα τα μανιεριστικά grotteschi, όμως, στην πραγματικότητα είναι ένα αμιγώς αλχημικό έργο, που δομείται πάνω σε ένα πλήθος αλχημικών συμβολισμών. Μέσα σε ελλειψοειδή εικαστικό χώρο, ο οποίος οριοθετείται από ένα πλαίσιο με τα δώδεκα ζωδιακά σύμβολα, απεικονίζεται όρθια γυμνή ανδρική μορφή, γύρω από το σώμα της οποίας περιελίσσεται ένα φίδι και καταλήγει στο κεφάλι της. Στο αριστερό χέρι κρατά σκήπτρο, στο δεξί ένα ζεύγος φτερών και στον θώρακά της απεικονίζονται τρεις κεφαλές ζώων: κριαριού, λέοντα και αίγας. Στο κεφάλι φέρει κράνος με φτερά, ενώ από τα πλάγια του λαιμού εκφύονται ακόμη δύο κεφαλές, σε κατατομή προς τον θεατή. Στα πόδια της μορφής απεικονίζονται ένας φοίνικας και ένας δράκος.

Κύρια ένδειξη για το αλχημικό περιεχόμενο της σύνθεσης είναι οι επιγραφές που φέρει γύρω από την κεντρική παράσταση, όμως ένα σημαντικό πρόβλημα για την ερμηνεία του έργου είναι τα μηδαμινά βιβλιογραφικά δεδομένα, που έχουμε στη διάθεσή μας.⁷⁰⁵ Ο τίτλος του έργου, *Αλληγορία της Αλχημείας*, δόθηκε από τον Erwin Panofsky το 1933, όταν του ζητήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο να αναλύσει το περιεχόμενο του έργου. Ο διακεκριμένος μελετητής θεώρησε σωστά, ότι πρόκειται για ένα αλχημικό έργο και ανέλυσε το αλχημικό του περιεχόμενο, κυρίως, βάσει των επιγραφών της σύνθεσης σε ένα ανέκδοτο γράμμα του προς το Μουσείο, το οποίο παρουσιάζουμε στο παράρτημα της εργασίας.⁷⁰⁶ Παρότι η ανάλυση του Panofsky δίνει

⁷⁰⁴ Girolamo (Hieronymus) Olgiati / Olgiato: Γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για τη ζωή και το έργο του. Υπήρξε χαράκτης, ενεργός στη Βενετία μεταξύ των ετών 1567 – 1575 και θεωρείται μιμητής του Ολλανδού ζωγράφου και χαράκτη Cornelius Corn (π. 1533 – 1578). Βλ. ενδεικτικά: Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs*, τ. VIII, Παρίσι: Gründ, 1976, σ. 5· *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler*, τ. XXV, Λειψία: Verlag E.A. Seemann, 1931, σ. 594.

⁷⁰⁵ Κατά την έρευνα μας, η μόνη βιβλιογραφική αναφορά που εντοπίσαμε προέρχεται από τον Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, ό. π., σ. 126, υποσημ. 7 .

⁷⁰⁶ Βλ. Παράρτημα II.8, σ. 418 – 420.

τις βασικές κατευθύνσεις για το έργο που μελετάμε, σε αυτή δεν γίνεται καμία σχεδόν αναφορά στην εικονογραφία της σύνθεσης, πέρα από το εικονογραφικό της πρότυπο και η ερμηνεία του βασίζεται στις επιγραφές του έργου.

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, πρόθεσή μας είναι να αναλύσουμε πλήρως την εικονογραφία της σύνθεσης, ώστε να αποκωδικοποιήσουμε το νοηματικό του περιεχόμενο με τη χρήση αρχετυπικών μορφών και εννοιών και με εκκίνηση την ελληνική μυθολογία να εξετάσουμε το νόημα της σύνθεσης στο πλαίσιο μιας αλληγορίας. Με τα παραπάνω θεωρούμε ότι προκύπτουν αρκετές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τη θέση του Panofsky και επιτυγχάνεται η αληθινή ερμηνεία της σύνθεσης, όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια. Εξ αρχής αναφέρουμε ότι το έργο μπορεί να ερμηνευθεί μόνο με αυστηρά τεχνικούς όρους και σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την εικονογραφία της μεταστοιχειωτικής αληθιμότητας, όπως αυτή παρουσιάζεται σε εικονογραφήσεις τεχνικών κειμένων.

Το εικονογραφικό πρότυπο

Αν ανατρέξουμε στην εικονογραφία της Αρχαιότητας, θα δούμε ότι το χαρακτηριστικό που εξετάζουμε φέρει αρκετά κοινά στοιχεία με ένα ρωμαϊκό ανάγλυφο του 2ου αιώνα, με τον τίτλο *Ο Αιώνας / Φάνης μέσα στον ζωδιακό κύκλο*⁷⁰⁷ (εικ. 129), σήμερα στη Galleria Estense της Μόντενα, το οποίο λειτουργεί ως εικονογραφικό πρότυπο για τη σύνθεση που μας ενδιαφέρει.⁷⁰⁸ Πολύ συνοπτικά, το ανάγλυφο της Μόντενα συνοψίζει στοιχεία της μυθολογικής και ορφικής παράδοσης, σε μια σύνθεση που θεωρείται προβληματική εξαιτίας των πολλών συγκρητιστικών στοιχείων που

⁷⁰⁷ Χρησιμοποιούμε τον τίτλο που υιοθετεί το Μουσείο στο οποίο ανήκει το ανάγλυφο. Βλ. <http://www.galleriaestense.org/opera/rilievo-con-aionphanes-entro-zodiaco/> [επίσκεψη στις 26/11/2015]. Βλ. και Marco Scalini, Nicoletta Giordani (επιμ.), *Rinascimento privato: aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, Μιλάνο: Silvana, 2010, σ. 49 – 50.

⁷⁰⁸ Το πρότυπο δίνεται από τον Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, ό. π., εικ. 36. Η Simona Cohen, *Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2014, σ. 23, 275 – 278 υποστηρίζει ότι το ανάγλυφο, που ανήκε στις αρχαιολογικές συλλογές ενός κλάδου της οικογένειας Este, θα πρέπει να ήταν γνωστό στις αρχές του 16ου αιώνα.

περιέχει, μέσω των οποίων έρχονται σε ώσμωση αρκετές θρησκευτικές παραδόσεις και μυθολογικές μορφές από διάφορους πολιτισμούς.⁷⁰⁹

Στο ανάγλυφο της Μόντενα απεικονίζεται όρθια ανδρική μορφή, που ταυτίζεται με τον ορφικό Φάνη, στο σώμα της οποίας περιελίσσεται φίδι, με το κεφάλι του να καταλήγει στο κεφάλι της ανδρικής μορφής. Στο ύψος του θώρακα φέρει τις κεφαλές τριών ζώων (αίγας, λέοντος και κριαριού), στο δεξί χέρι κρατά αστραπή και στο αριστερό ένα σκήπτρο. Από τους ώμους του εκφύονται φτερά και τα άκρα μιας ημισελήνου, ενώ τα πόδια του καταλήγουν σε οπλές ζώων. Επάνω από το κεφάλι και κάτω από τα πόδια του τοποθετούνται τα δύο φλεγόμενα μέρη του κοσμικού αβγού, από το οποίο ξεπροβάλλει η μορφή. Το κεντρικό θέμα τοποθετείται μέσα σε ελλειψοειδή γλυφή, οι παρυφές της οποίας διακοσμούνται με τα δώδεκα ζώδια, χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του *Αιώνα*,⁷¹⁰ ενώ στις τέσσερις άκρες του αναγλύφου τοποθετούνται τέσσερις ανδρικές κεφαλές σε κατατομή, που προσωποποιούν τους ανέμους.

⁷⁰⁹ Για την εικονογραφία του αναγλύφου βλ. Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszeit*, Μόναχο: Oscar Beck, 1910, σ. 400 κ.ε.· Franz Cumont, “Mithra et l’Orphisme”, *Revue de l’histoire des religions*, τχ. 109 (1934), σ. 63 – 72· Doro Levi, “Aion”, *Hesperia: Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, τχ. 13, αρ. 4 (Οκτ. – Δεκ. 1944), σ. 299 – 301· Martin Nilsson, “The syncretistic relief at Modena”, *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, τχ. 24, αρ. 1 (1945), σ. 1 – 7· Martin L. West, *The Orphic Poems*, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1983, σ. 253 – 254· Maria Papathanassiou, “On the astronomical explanation of Phanes’s relief at Modena”, *Archaeoastronomy*, τχ. 16, xxii (1991), σ. 1 – 13, Simona Cohen, *Time and Temporality*, ό. π., σ. 23, 275 – 278.

⁷¹⁰ Ο *Αιώνας*, ως ελληνιστική θεότητα, εμφανίζεται στην εικονογραφία σε δύο βασικές παραλλαγές. Η πρώτη, που εμφανίζεται σε περιοχές της ευρύτερης ανατολικής Μεσογείου του 3ου αιώνα, απεικονίζει τον Αιώνα ως ανδρική μορφή να κρατά και να γυρίζει έναν τροχό, όπως εμφανίζεται στα παραδείγματα των ψηφιδωτών δαπέδων από την Αντιόχεια (εικ. 130) και τη Shabba, κοντά στη Δαμασκό και συμβολίζει την έννοια του κυκλικού χρόνου. Η δεύτερη παραλλαγή, που εμφανίζεται σε παραδείγματα από τον ιταλικό χώρο μεταξύ 2ου και 4ου αιώνα, απεικονίζει τον Αιώνα εντός του τροχού, ο οποίος, πλέον, διακοσμείται από τα δώδεκα ζωδιακά σύμβολα και η ανδρική μορφή μπορεί να τον γυρίζει ευρισκόμενη εντός του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το ψηφιδωτό, που φυλάσσεται στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου (εικ. 131) και προέρχεται από ρωμαϊκή βίλλα στο Sassoferato και η απεικόνιση του Αιώνα, ως μέρος της διακόσμησης του *Δίσκου Parabiago* (εικ. 132). Ειδικά για την τελευταία περίπτωση είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η μορφή του Αιώνα συνοδεύεται από έναν οβελίσκο, πάνω στον οποίο περιελίσσεται ένα φίδι και ταυτίζεται με το δέντρο της ζωής, δηλώνοντας ως σύνολο την αθανασία.

Η πλειονότητα των ερευνητών συμφωνεί ότι η απεικονιζόμενη μορφή πρέπει να ταυτίζεται ή να έλκει τα βασικά χαρακτηριστικά της από τον ορφικό θεό Φάνη, αρχέγονη θεότητα της ορφικής κοσμογονίας.⁷¹¹ Σε ό,τι αφορά το χαρακτηριστικό που εξετάζουμε, θα πρέπει να συγκρατήσουμε ότι ο Φάνης περιγράφεται στις πηγές ως η θεότητα που γεννήθηκε από το κοσμικό αβγό, που διαμορφώθηκε από τον Χρόνο, και αναφέρεται ως *πρωτόγονος*.⁷¹² Είναι μια ερμαφρόδιτη (*διφυής*) θεότητα που έχει την ικανότητα να δημιουργεί τα πάντα και να αυτοαναπαράγεται. Έχει χρυσά φτερά, ακτινοβολεί και φέρει τα κεφάλια κριαριού, λέοντα και αιγόκερου.⁷¹³

Αντιστοίχως, σε σχέση με την έννοια του *Αιώνα*, πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι αυτός παρουσιάζεται με το παραπληρωματικό του στοιχείο, τον τροχό. Συμβολίζει τα δώδεκα στοιχεία του ζωδιακού κύκλου, που με τη σειρά τους δηλώνουν τη διαίρεση του έτους σε δώδεκα τμήματα και κατ' επέκταση την αέναη ανανέωση των φαινομένων της φύσης. Έτσι, όπως αναφέρει ο Levi, ο Αιώνας με τη συνοδεία του συγκεκριμένου παραπληρωματικού στοιχείου είναι το «αιώνιο πλάσμα, ο κυβερνήτης του σύμπαντος, χωρίς αρχή και τέλος, που ήταν και είναι ο αμετάβλητος και αιώνιος δημιουργός των φαινομένων της φύσης».⁷¹⁴

Σε κάθε περίπτωση, η μορφή του Φάνη / Αιώνα, που παρουσιάζει συσχετισμούς με την έννοια του *χρόνου*, προσωποποιεί την αρχέγονη πηγή από την οποία γεννιούνται τα κοσμικά στοιχεία,⁷¹⁵ ενώ οι μάσκες των ζώων που παρουσιάζονται στον θώρακα της απεικονιζόμενης μορφής πιστεύεται ότι παραπέμπουν στα αντίστοιχα ζωδιακά σύμβολα και σηματοδοτούν την έναρξη των εποχών.⁷¹⁶

Κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 16ου αιώνα το ανάγλυφο της Μόντενα λειτούργησε ως μια εικονογραφική μήτρα για μια σειρά ζωγραφικών και γλυπτικών

⁷¹¹ Για τον συγκεντρωτικό κατάλογο των πηγών βλ. *LIMC*, VII.1, σ. 363 – 364· *REAL*, τ. 38, στ. 1761 – 1773.

⁷¹² Orphēi, *Hymni*, Πρωτογόνου, θυμίαμα σμύρναν: *Πρωτόγονον καλέω διφυή, μέγαν, αίθερόπλαγκτον, ώιογενή, χρυσέαισιν, άγαλλόμενον περύγεσσι, ταυροβόαν, γένεσιν θνητών τ' ανθρώπων, σπέρμα πολύμνηστον, πολύοργιον, Ήρικεπαῖον, ἄρρηκτον, κρύφιον ροιζήτορα, παμφαές ἔρνος, ὄσσαν ὄς σκοπέεσσαν ἀπημαύσας ὀμίχλην πάντη δινηθείς ριπαῖς κατὰ κόσμον λαμπρόν ἄγων φάος ἀγνόν, ἀφ' οὗ σε Φάνητα κικλήσκω ἠδέ Πρίηπον ἄνακτα καί Ἀνταύγην ἑλίκωπον. ἀλλά, μάκαρ, πολύμητι, πολύσπορε, βαῖνε γεγηθώς ἐς τελετήν ἁγίαν πολυποίκιλον ὄργιοφάνταις.*

⁷¹³ Martin West, *The Orphic Poems*, ὁ. π., σ. 70.

⁷¹⁴ Doro Levi, “Aion”, ὁ. π., σ. 292.

⁷¹⁵ Simona Cohen, *Time and Temporality*, ὁ. π., σ. 25.

⁷¹⁶ Doro Levi, “Aion”, ὁ. π., σ. 301· Simona Cohen, *Time and Temporality*, ὁ. π., σ. 23.

έργων, που εντοπίζονται σε διάφορες περιοχές της Β. Ιταλίας και δηλώνουν τη διάδοση που γνώρισε το θέμα, πιθανόν εξαιτίας της ασυνήθιστης εικονογραφίας του, αλλά και της προτίμησης της μανιεριστικής τέχνης για δυσνόητα και περίπλοκα θέματα και για πτυχές της *mostruosità*. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται τα, αποδιδόμενα στον Tiziano Minio, ανάγλυφα του Odeo Cornaro της Πάντοβα (**εικ. 133**) και της Biblioteca Marciana στη Βενετία (**εικ. 134**), η νωπογραφία του Francesco Salviati στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας (**εικ. 135**) και τα σχέδια των Benvenuto Cellini (**εικ. 136**) και Baldassarre Peruzzi (**εικ. 137**), τα οποία σχεδόν αντιγράφουν την αρχική σύνθεση της Μόντενα.⁷¹⁷

Παρότι το έργο που εξετάζουμε υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό τη σύνθεση της Μόντενα, παρουσιάζει κάποιες εικονογραφικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες μπορούν να συσχετιστούν με την εικονογραφία και τη λογοτεχνία της αλχημείας. Πιο συγκεκριμένα, στο χαρακτηριστικό του Olgiate (**κατ. 8**), η μορφή του Φάνη δεν φέρει φτερά στους ώμους, ενώ τα πόδια του καταλήγουν σε πέλματα, αντί για οπλές. Δεν απεικονίζονται τα μέρη του κοσμικού αβγού να πλαισιώνουν τη μορφή. Στο δεξί του χέρι κρατά φτερά αντί για κεραυνό, φορά κράνος με φτερά, από τα πλαϊνά του κεφαλιού του αναγνωρίζονται ακόμη δύο ανθρώπινα κεφάλια και εκατέρωθεν των ποδιών του απεικονίζονται δύο μυθικά ζώα: ένας αναγεννώμενος φοίνικας και ένας δράκος.

Απόλλων και Άρτεμις

Ίσως η πιο σημαντική διαφοροποίηση που φέρει το χαρακτηριστικό του Olgiate, σε σχέση με το εικονογραφικό του πρότυπο, είναι ότι αυτό παρουσιάζει ουσιαστικά μια τρίμορφη θεότητα. Από τα δύο κεφάλια που απεικονίζονται σε κατατομή πίσω από το κεφάλι του Φάνη, το δεξί, που παρουσιάζεται πιο σκοτεινό, φέρει πάνω του μια ημισέληνο, η οποία ως μυθολογικό σύμβολο παραπέμπει στη μορφή της Αρτέμιδος (**εικ. 138 - 139**) και παραπέμπει στη Σελήνη. Αν η μορφή της Αρτέμιδος συνδυαστεί με την αντίστοιχη της ανδρική κεφαλή που εκφύεται αριστερά, τότε η αριστερή

⁷¹⁷ Αναφέρομαι σε μερικά από τα πιο γνωστά παραδείγματα, που φαίνεται να έχουν ως πρότυπο το ανάγλυφο της Μόντενα. Η εμφάνιση αυτών των συνθέσεων ενισχύει, κατά την άποψή μας, τη θέση ότι το ανάγλυφο θα πρέπει να ήταν γνωστό στις αρχές του 16ου αιώνα. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 707.

ανδρική κεφαλή, που μοιάζει να ακτινοβολεί, μπορεί να ταυτιστεί με τον αδελφό της, τον Απόλλωνα, που σχετίζεται με τον Ήλιο (εικ. 140 - 141).⁷¹⁸ Οι δύο αυτές μορφές, που είχαν γεννηθεί ως δίδυμα παιδιά, λειτουργούν ως αρχέτυπα για τις έννοιες του θηλυκού / αρσενικού και κατ' αναλογία για το αντιθετικό σχήμα Σελήνη / Ήλιος, σχεδόν πάντα στα αλχημικά κείμενα και ιδίως στην εικονογράφηση τεχνικών κειμένων. Σε σχέση με την κεντρική μορφή του Φάνη, η παρουσία των δύο προαναφερθεισών μορφών μπορεί να δικαιολογηθεί, αν θυμηθούμε ότι αυτός στις αρχαίες πηγές περιγράφεται ως ένας ερμαφρόδιτος θεός, που περιέχει εντός του και τις δύο φύσεις, τη θηλυκή και την αρσενική.

Η ταυτόχρονη παρουσία, ως αλληλεπίδραση, δύο μορφών που εκπροσωπούν τα δύο φύλα έχει ιδιαίτερη σημασία στο πεδίο της αλχημείας και κωδικοποιεί την έννοια της μίξης (*conjunctio*): τη διαδικασία, κατά την οποία δύο αντίθετες θεμελιώδεις ουσίες ενώνονται για να δημιουργήσουν μία νέα τρίτη ουσία, εντός της οποίας συνυπάρχουν στοιχεία από τις αντιθετικές αρχικές.⁷¹⁹ Αυτή η διαδικασία ένωσης στην αλχημική λογοτεχνία παρουσιάζεται ως ένας «χημικός γάμος» και εκφράζεται με τη σεξουαλική ένωση δύο αρχετυπικών αντιθετικών στοιχείων, που έχουν τον ρόλο των γονέων και τα οποία δημιουργούν τον *αλχημικό Ερμαφρόδιτο*, *ανδρόγυνο* ή *rebis*.⁷²⁰ Περιλαμβάνει, δηλαδή, τις δύο προαναφερθείσες εικονογραφημένες έννοιες του αρσενικού – θηλυκού, με την εικονογραφία του Απόλλωνα και της Αρτέμιδος.

Βασική ιδέα και αίτημα της αλχημικής θεωρίας είναι τα ατελή σώματα να γίνουν τέλεια και κατ' επέκταση, στο πεδίο της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, τα βασικά μέταλλα να γίνουν ευγενή. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας μίξης δύο στοιχείων, η ένωση των οποίων δημιουργεί μια βελτιωμένη ουσία. Η ιδέα της «βελτίωσης» είναι κομβική και επαναλαμβανόμενη στο αλχημικό έργο. Πραγματοποιείται μέσω της υγροποίησης και της στερεοποίησης και δηλώνεται συχνά με τον *τόπο Solve et coagula, et habebis magisterium* (*υγροποίησε και στερεοποίησε, και θα έχεις αποκτήσει το*

⁷¹⁸ Lyndy Abraham, *A dictionary of Alchemical Imagery*, Κέιμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 1998, σ. 8.

⁷¹⁹ Stanton J. Linden (επιμ. – εισαγ.), *The Alchemical Reader: From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2003, σ. 17.

⁷²⁰ Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, ό. π., σ. 98· Stanton J. Linden, *The Alchemy Reader*, ό. π., σ. 17· Pamela Smith, *The Body of the Artisan: Art and experience in the Scientific Revolution*, Σικάγο: Chicago University Press, 2004, σ. 132· Wouter J. Hanegraaff (επιμ.), *Dictionary of Gnosis*, ό. π., σ. 39· Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, ό. π., σ. 78 – 79.

θαυμαστό αριστούργημα). Κάθε φορά που τελείται αυτή η μέθοδος προκύπτει μια πιο αγνή μορφή της ύλης, η οποία έρχεται κάθε φορά πιο κοντά στην *prima materia* (πρώτη ύλη),⁷²¹ που ταυτόχρονα αποτελεί και την *ultima materia*, δηλαδή τον στόχο των αλχημιστών. Επιπλέον, αυτή η διαδικασία μίξης κάθε φορά εμπεριέχει έναν συμβολικό θάνατο, έναν αφορισμό της αλχημικής παράδοσης που αναφέρει ότι δεν μπορεί να υπάρξει γέννηση χωρίς τη φθορά.⁷²²

Η αλχημική διαδικασία του *conjunctio* περιγράφεται εικονογραφικά στο δημοφιλές *Rosarium Philosophorum* (εικ. 142), μεσαιωνικό κείμενο – ορόσημο, το οποίο τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1550 στη Φρανκφούρτη, αλλά και σε άλλα κείμενα που γνώρισαν ευρεία διάδοση κατά τον 15ο και 16ο αιώνα.⁷²³ Όλα τους έχουν ως κοινή ρίζα τις διαδικασίες που περιγράφονται στο *Tabula Smaragdina* του 8^{ου} αιώνα και αφορούν στην ένωση δύο κύριων αντίθετων δυνάμεων, οι οποίες συναντιούνται για να δημιουργήσουν μία νέα: «*Πατέρας του είναι ο Ήλιος και Μητέρα του η Σελήνη*». Έτσι, παρατηρούμε ότι αυτή η αντιθετική δύναμη που παρουσιάζεται ως έννοια στον 8^ο αιώνα, συνεχίζει να επιβιώνει, στις βασικές της κατευθύνσεις, ως τον 16ο αιώνα, όπου όμως, προχωρώντας ένα βήμα παρακάτω, περιγράφεται πλέον και με εικονογραφικό τρόπο και δημιουργεί μια εικονογραφική παράδοση.

Αυτό το σχήμα αρσενικού – θηλυκού, Ήλιου – Σελήνης, Απόλλωνα – Αρτέμιδος κτλ. είχε ως σκοπό την προετοιμασία της Φιλοσοφικής Λίθου και λειτουργούσε ως κωδικό όνομα (*deckname*)⁷²⁴ για να αποκρύψει τις έννοιες το Θείου (θειάφι) (αρσενικό) και του Υδραργύρου (θηλυκό), ακολουθώντας την παράδοση της ομώνυμης θεωρίας του Jabir, που βασίζεται στα δύο πιο πολυαναφερόμενα στοιχεία στην ιστορία της αλχημείας.⁷²⁵ Υπενθυμίζουμε πως το θείο και ο υδράργυρος που περιγράφουμε εδώ δεν αποτελούν τα χημικά στοιχεία που ξέρουμε σήμερα, αλλά δύο «αρχές» που κατέχουν και αντιπροσωπεύουν τα στοιχεία της αναφλεξιμότητας και της

⁷²¹ Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, ό. π., σ. 35. Χρησιμοποιούμε τον όρο *Prima materia* με την έννοια ότι είναι η πρωταρχική και πιο καθαρή μορφή ύλης, πριν γνωρίσει τις προσμίξεις άλλων στοιχείων.

⁷²² Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy, the secret art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1992, σ. 11.

⁷²³ Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν κείμενα όπως το *Aurora Consurgens*, το *Splendor Solis*, το *Buch der heiligen Dreifaltigkeit* και το ποίημα *Sol und Luna*. Για τα κείμενα αυτά βλ. και παραπάνω σ. 47.

⁷²⁴ Για τα *decknamen* και τη χρήση τους ως αλχημική μεταφορά βλ. παραπάνω, σ. 136 - 140

⁷²⁵ Βλ. και παραπάνω σ. 42.

ευτηκτότητας, αντίστοιχα,⁷²⁶ και ανάλογα με τον βαθμό μίξης αυτών των «αρχών» δημιουργούνται τα διάφορα μέταλλα. Από αυτές τις δύο «αρχές», σημαντικότερο ρόλο φαίνεται να κατέχει ο υδράργυρος για λόγους που θα εξηγήσουμε στη συνέχεια.

Σε αυτή τη γραμμή σκέψης, ο Albertus Magnus αναφέρει στο *De Mineralibus* σχετικά με τη σύσταση των μετάλλων: «[...] Θα πρέπει πρώτα να αναφέρουμε αυτά τα πράγματα που είναι γενικά για τα μέταλλα, όπως ο Πατέρας και η Μητέρα τους, όπως λένε μεταφορικά οι συγγραφείς της αλχημείας: Για το Θείο είναι, τρόπον τινά, ο Πατέρας και για τον Υδράργυρο η Μητέρα· ή για να το θέσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια, μπορούμε να πούμε ότι στη σύσταση των μετάλλων το Θείο λειτουργεί σαν να ήταν η ουσία του ανδρικού σπέρματος και ο Υδράργυρος όπως το υγρό της εμμηνόρροιας»⁷²⁷ και συνεχίζει αναφέροντας πως η ένωση μια ουσίας με θερμές και ξηρές ποιότητες με μία άλλη που έχει κρύες και υγρές παράγει έναν συνδυασμό που λέγεται ερμαφρόδιτος.⁷²⁸ Ένας από τους λόγους που ο υδράργυρος θεωρούνταν η «Μητέρα» των μετάλλων ήταν η ικανότητα του να δημιουργεί αμαλγάματα⁷²⁹ με άλλα μέταλλα και οι μικρές ουσίες χρυσού ή αργύρου που μπορούσαν να εξαχθούν από αυτά ενθάρρυναν την πεποίθηση ότι αυτά τα μέταλλα διαμορφώνονταν από τον ίδιο τον υδράργυρο.⁷³⁰ Αντιστοίχως, το θείο θεωρούνταν «Πατέρας» των μετάλλων εξαιτίας των θερμών και ξηρών ποιοτήτων του, οι οποίες είναι οξείες (π.χ. έχει την ιδιότητα να στερεοποιεί τα υγρά με τα οποία έρχεται σε επαφή) και έχουν τη δύναμη να «αποτυπώνουν» τη μορφή του επάνω στα πράγματα, παρά να δέχεται «αποτυπώματα».⁷³¹ Βάσει των παραπάνω, η αρσενική και θηλυκή μορφή (Απόλλων – Άρτεμις) στα πλαϊνά της κεφαλής του Φάνη δηλώνουν την προέλευση του ίδιου του Φάνη και τον αλχημικό γάμο. Όμως, κάπου εδώ είναι ώρα να αναρωτηθούμε, αν, όντως, η κεντρική μορφή που εξετάζουμε είναι ο Φάνης.

⁷²⁶ Η θεωρία του Jabir βασιζόταν στη θεωρία των *αναθυμιάσεων* του Αριστοτέλη. Το θείο, που αποτελεί το στοιχείο της αναφλεξιμότητας, σχετίζεται με τη Φωτιά και τον Αέρα, ενώ ο υδράργυρος, που αποτελεί το στοιχείο της ευτηκτότητας, σχετίζεται με το Νερό και τη Γη.

⁷²⁷ Albertus Magnus, *The Book of Minerals*, ό. π., σ. 204.

⁷²⁸ Ό. π., σ. 205.

⁷²⁹ Η αραβική προέλευση της λέξης amal al-jama'a δηλώνει τη σεξουαλική ένωση.

⁷³⁰ Albertus Magnus, *The Book of Minerals*, ό. π., σ. 206 (από τα σχόλια της επιμελήτριας).

⁷³¹ Ό. π., σ. 205.

Ερμής – *Mercurius Philosophorum*

Αν επιμείνουμε στην έννοια του *conjunctio* θα δούμε πως βιβλιογραφικά και εικονογραφικά (εικ. 143 - 145) εντοπίζονται αρκετά παραδείγματα που αναφέρουν ότι αυτή η διαδικασία του «αλχημικού γάμου» μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου έδωσε ως αποτέλεσμα ένα παιδί, τον Υδράργυρο των Φιλοσόφων (*Mercurium Philosophorum*), που είναι το βασικό συστατικό της Φιλοσοφικής Λίθου.⁷³² Στο *Turba Philosophorum* διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

«Εδώ γεννιέται το παιδί του Ήλιου και της Σελήνης / ίσο με το οποίο κανένα δεν μπορεί να βρεθεί στη γη / αλλά στον κόσμο είναι, ωστόσο, γνωστό / λέγεται *Mercurius Philosophorum*».⁷³³

Ο όρος υδράργυρος, που χρησιμοποιείται στην έννοια Υδράργυρος των Φιλοσόφων (*Mercurius Philosophorum*), λεξιλογικά, σχεδόν πάντα ταυτίζεται με τον όρο *mercurius*,⁷³⁴ (*Mercurius* = Ερμής), συμβολίζει τον καθολικό παράγοντα μεταστοιχείωσης⁷³⁵ στην ιστορία της αλχημείας, ταυτίζεται με την *prima materia*⁷³⁶ και έχει την ικανότητα να αναδημιουργείται.⁷³⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, με τη διαδικασία της

⁷³² Αναφερθήκαμε και πιο πριν σε αυτή τη διαδικασία, που δίνει ένα αποτέλεσμα με διάφορα ονόματα, όπως *αλχημικός Ερμαφρόδιτος* ή *rebis*. Ο *Υδράργυρος των Φιλοσόφων* αποτελεί παραλλαγή της ίδιας έννοιας, που παρουσιάζει πλήθος ονομάτων στην αλχημική λογοτεχνία. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες παραλλαγές αυτής της έννοιας παρουσιάζεται στο *Rosarium Philosophorum*, Εκεί, κεντρική ιδέα είναι ότι οι ουσίες του Ήλιου και της Σελήνης πρέπει να υγροποιηθούν σε ένα όξινο λουτρό για να γίνουν ένα ερμαφρόδιτο σώμα. Το σώμα αυτό στη συνέχεια καταστρέφεται / αποσυντίθεται (ως ένας συμβολικός θάνατος) για να αναστηθεί, όταν η ψυχή του, δηλαδή το *mercurium*, ενωθεί με τις ουράνιες δυνάμεις και στη συνέχεια βρεθεί σε ένα καινούργιο σώμα (εικ. 145). Ο Ερμής, εδώ ως μεταστοιχειωτικός παράγοντας και μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα, αν κάποιος σκεφτεί τη διαδικασία της απόσταξης. Με τη μέθοδο αυτή θερμαίνεται ένα μείγμα (Ήλιος και Σελήνη) που περιέχει ένα υγρό, μέχρι το υγρό να βράσει, οπότε σχηματίζει ατμούς (*mercurium* ως ψυχή). Οι ατμοί αυτοί στη συνέχεια ψύχονται και μετατρέπονται σε μια ουσία «καθαρότερη» από την αρχική.

⁷³³ *Hie ist geboren Solis und Lune kindt / Desgleichen nyemant auf Erden findt / Und in die weldt doch gern eckhennt / Mercurius philosophorum ist er gennent.*

⁷³⁴ Διαχωρίζεται από τον όρο *argent – vive / argento vivo*, που συνήθως αναφέρεται α. στην «αρχή» του υδραργύρου β. στον υδράργυρο, που δεν έχει επεξεργαστεί με τη διαδικασία της απόσταξης.

⁷³⁵ Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, ό. π., σ. 124.

⁷³⁶ Michela Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Ρώμη: Carocci, 2001, σ. 142, 155· Bruce Moran, *Distilling Knowledge*, ό. π., σ. 18 – 20, 27.

⁷³⁷ Pamela Smith, *The Body of the Artisan*, ό. π., σ. 134.

απόσταξης,⁷³⁸ μια ουσία μετατρέπεται σε «καθαρότερη» από την αρχική και αυτή η διαδικασία μπορεί να επαναληφθεί έως ότου η ύλη φτάσει στην τελειότερη μορφή της. Υπό αυτή την έννοια, ο υδράργυρος είχε τον πιο σημαντικό ρόλο στη μεταστοιχειωτική αλχημεία γιατί τα πιο επιθυμητά μέταλλα, ο χρυσός και ο άργυρος, στη σύστασή τους έχουν τις πιο μεγάλες περιεκτικότητες υδραργύρου από όλα τα υπόλοιπα. Με αυτόν τον τρόπο και με τη συνδρομή του *Mercurius Philosophorum* εκπληρώνονται τρεις βασικές αρχές στη θεωρία της αλχημείας: α. πώς τα ατελή σώματα μπορούν να γίνουν τέλεια, β. η έννοια του *solve et coagula*, μέσω της υγροποίησης των ουσιών και στη συνέχεια της στερεοποίησης των ατμών, γ. η απαίτηση για τη συμβολική γέννηση και την αποσύνθεση, ώστε να προκύψει μια νέα ουσία.

Η επιλογή της ταύτισης του Ερμή με το στοιχείο του υδραργύρου (*mercurius*) είναι μακρά, όπως έχουμε αναφέρει και αλλού.⁷³⁹ Δημιουργήθηκε εξαιτίας της ρευστότητας του χημικού στοιχείου του υδραργύρου, που δύσκολα στερεοποιείται, και του χαρακτηριστικού του Ερμή να πετάει, που συμβολίζει την κίνηση και φυλακίζεται με δυσκολία εξαιτίας των φτερωτών σανδαλιών του. Γι' αυτούς τους λόγους θεωρούμε ότι η κεντρική μορφή στο χαρακτικό που εξετάζουμε δεν είναι ο Φάνης, αλλά ο Ερμής, ως *Mercurius Philosophorum*. Μέσω αυτής της σύνδεσης μπορεί να γίνει κατανοητή η αντικατάσταση της αστραπής στα χέρια του αναγλύφου της Μόντενας με ένα ζεύγος φτερών και το φτερωτό κράνος που έχει τοποθετηθεί στο κεφάλι της μορφής. Και τα δύο στοιχεία παραπέμπουν ευθέως στην κλασική εικονογραφία του Ερμή και την ίδια στιγμή υπονοούν τη διαδικασία της απόσταξης (εξάτμιση της ύλης) για το στοιχείο του υδραργύρου. Μέσα σε αυτή τη λογική, πιστεύουμε ότι έχουν απαλειφθεί οι οπλές στα πόδια της μορφής και τα φτερά από τους ώμους της. Η διαφοροποίηση της απεικονιζόμενης μορφής από τον κλασικό Ερμή, που συνιστά και το βασικό στοιχείο

⁷³⁸ Στις αλχημικές πρακτικές, η απόσταξη θεωρούνταν ο τρόπος που θα οδηγούσε στη δημιουργία διαφορετικών μετάλλων. Η διαφοροποίηση των μετάλλων βασίζεται στις αναλογίες των ποσοστών θείου και υδραργύρου που περιέχουν, καθώς και στον βαθμό καθαρότητας αυτών των ουσιών, π.χ. ο σίδηρος περιέχει περισσότερο θείο απ' ό,τι υδράργυρο και επιπλέον στο μέταλλο αυτό και οι δύο «αρχές» είναι ακάθαρτες, ενώ ο χρυσός περιέχει ελάχιστο θείο, μεγάλη περιεκτικότητα υδραργύρου και καλό επίπεδο καθαρότητας των «αρχών». Συνοπτικά, όσο πιο ατελές το μέταλλο, τόσο πιο μεγάλη η περιεκτικότητα σε θείο. Αντιθέτως, τα τέλεια μέταλλα (χρυσός – άργυρος) έχουν μεγάλη περιεκτικότητα σε υδράργυρο και αυτό αποτελεί έναν από τους βασικούς λόγους για τους οποίους η χρήση του υδραργύρου στην αλχημεία παίζει τόσο σημαντικό ρόλο.

⁷³⁹ Βλ. παραπάνω, σ. 140 – 141, 236, 247.

ταύτισής της με ένα αμιγώς αλχημικό σύμβολο, θεωρούμε ότι είναι οι δύο κεφαλές, του Απόλλωνα και της Αρτέμιδος, που εκφύονται από τα πλαϊνά της κεφαλής του Ερμή – *Mercurius Philosophorum*, που δηλώνουν τον μεταστοιχειωτικό παράγοντα του coniunctio και ότι αυτή η μορφή είναι το αποτέλεσμα του αλχημικού γάμου.

Παρότι η τριπλή μορφή του Ερμή – *Mercurius Philosophorum* δεν γνώρισε ευρεία διάδοση, εντοπίζεται ακόμη μια περίπτωση αυτής της εικονογραφίας σε ένα αλχημικό χαρακτηριστικό (εικ. 146) της Biblioteca Medicea Laurenziana στη Φλωρεντία. Σε αυτό απεικονίζεται η μορφή του Ερμή – *Mercurius Philosophorum*, που αναγνωρίζεται από την τριπλή κεφαλή και τον φτερωτό πέτασο. Αποδίδεται επάνω σε έναν φτερωτό δράκο, σε μια σκηνή «πάλης», να κρατά με το ένα χέρι το στόμα του δράκου και με το άλλο να προσπαθεί να βάλει την ουρά του στο στόμα. Βάσει των γενικών κατευθύνσεων που δώσαμε νωρίτερα σε σχέση με τους συμβολισμούς του δράκου και του Ερμή, θεωρούμε ότι απεικονίζεται ο παράγοντας της μεταστοιχειώσεως που «ωθεί» την επιτέλεση της διαδικασίας της αποσύνθεσης, μέσω της οποίας θα επέλθει ξανά η γέννηση μιας «βελτιωμένης» ουσίας και διαφοροποιείται από την κλασική μορφή του Ερμή, εξαιτίας του τρίμορφου χαρακτήρα του, που δηλώνει και εδώ τον μεταστοιχειωτικό παράγοντα. Το ίδιο τριαδικό σχήμα (αρσενικό / θηλυκό / υδράργυρος των φιλοσόφων) συμπεριλαμβάνεται στην εικονογράφηση του *Della tramutazione metallica sogni tre* (εικ. 147) του G. Nazari (1572), όπου δηλώνεται επίσης η ανάγκη αποτύπωσης της ίδιας μεταστοιχειωτικής δύναμης, όπως στην περίπτωση του Olgiate, η οποία εικονογραφείται ως ένα τέρας (mostro⁷⁴⁰) με τα σύμβολα του Ήλιου, της Σελήνης, του υδραργύρου των φιλοσόφων και με ανθρώπινα πόδια, που φορούν φτερωτά σανδάλια και παραπέμπουν στο παραπληρωματικό σύμβολο του Ερμή.

⁷⁴⁰ Giovanni Battista Nazari, *Della tramutazione metallica sogni tre*, (1^η εκδ. 1572, εδώ χρησιμοποιούμε την έκδοση της Μπρέσια, 1599), σ. 147: Cap. 20, *Il mostro instato dalla Donzella disse molte parole dal suo stato: [...] Chi mi vide, ò mi ha veduto, non mi ha però conosciuto, & chi non mi vede, ne conosce, mi ricerca. Il mio padre, & mia madre, mi hanno generato, & io di prima generai quelli. Io son padre, & figliuolo; Io son madre, padre, & figliuolo; Io son invisibile quando volo, & impalpabile quando fuggo per aria: Ma toccandomi son visibile, & palpabile [...]*.

Οι επιγραφές

Το ερμηνευτικό σχήμα που προτείνουμε μπορεί να στηριχθεί περαιτέρω αν συνδυαστεί με την επιγραφή που τοποθετείται στο ανώτερο μέρος της σύνθεσης και κατά μία έννοια λειτουργεί ως εισαγωγή του θεατή στο εικονογραφικό θέμα που αναπτύσσεται από κάτω:

HOC MONSTRUM GENERAT, TUM PERFICIT IGNIS, ET AZOCH.

Πριν, όμως, προχωρήσουμε στη μετάφραση και την ερμηνεία της επιγραφής, θεωρούμε ότι είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε ορισμένους όρους. Η λέξη *azoch* / *azoth*⁷⁴¹ αποτελεί έναν τεχνικό όρο του αλχημικού λεξιλογίου με αμέτρητες αναφορές και διαφορετικές ερμηνείες, ανάλογα με το περιεχόμενο του κειμένου κάθε φορά. Μεταξύ των πιο συχνών αναφέρονται η πεμπτουσία, το ελιξήριο ή ο υδράργυρος.⁷⁴² Στη δική μας περίπτωση θεωρούμε ότι έχει την έννοια του υδραργύρου, που μαζί με το θείο αποτελούν τις δύο «αρχές» της μεταστοιχειωτικής αλχημείας ήδη από την περίοδο της αραβικής αλχημείας και είναι αυτά που, στη σωστή τους μίξη, δημιουργούν τη Φιλοσοφική Λίθο ή την παρασκευή χρυσού.

Βάσει των αναλογιών που προαναφέρθηκαν θεωρούμε ότι η λέξη *ignis* (Φωτιά) αφορά το Θείο (Θείο / αρσενικό / Φωτιά) και προσωποποιείται με την αριστερή κεφαλή της μορφής, ενώ η λέξη *azoch* αφορά στον Υδράργυρο (Υδράργυρος / θηλυκό / Νερό⁷⁴³) και αναπαρίσταται με τη δεξιά κεφαλή.

⁷⁴¹ Η αλχημική ερμηνεία της λέξης *azoch* ως υδράργυρος αναγνωρίζεται και από τον Panofsky στο γράμμα του προς το Βρετανικό Μουσείο. Βλ. Παράρτημα, II.8, σ. 419.

⁷⁴² Ενδεικτικά: Morienus, *Liber de Compositione Alchemicae*, στο BCC, τ. I, σ. 514 – 516· Arnaldo da Villanova, *Speculum Alchymiae*, στο TC, τ. IV, Στρασβούργο, 1613, σ. 523 – 524· David L' Agneau, *Harmonia seu consensus philosophorum chemicorum*, ό. π., σ. 729. Συγκεντρωτικά οι εκδοχές της λέξης *azoc* και *azoch* / *azoth* δίνονται από τον Antoine – Joseph Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Παρίσι: Bauche, 1758, σ. 51, 52 – 53. Αρκετές φορές η λέξη *azoch* αποτελεί μέρος της φράσης *ignis et azoch sufficient*, που είναι εξαιρετικά διαδομένη στα αλχημικά κείμενα. Όμως και σε αυτές τις περιπτώσεις υποδηλώνεται μια διαδικασία καθαρισμού και επεξεργασίας, όπως και στην περίπτωση της επιγραφής που μας αφορά.

⁷⁴³ Ερμηνεία της φράσης *ignis et azoth* ως φωτιά και νερό δίνεται από τον Arnaldo da Villanova. Βλ. Antoine – Joseph Pernety, *Dictionnaire*, ό. π., σ. 52. Παρότι το λεξικό του Pernety κυκλοφόρησε στα

Βάσει αυτών θεωρούμε ότι η επιγραφή μπορεί να μεταφραστεί ως:

Αυτό το τέρας γεννά [την ύλη], αμέσως μετά τελειοποιεί [την ύλη] η φωτιά και το azoch.

Αν αυτά συνδυαστούν με όσα αναφέραμε πιο πάνω, πιστεύουμε ότι ο Ερμής ως *prima materia* γεννά την ύλη, η οποία στη συνέχεια μέσω της φωτιάς και του νερού, δηλαδή μέσω μιας διαδικασίας καθαρισμού που παραπέμπει στο *conjunctio* (αλχημικός γάμος) και στην απόσταξη, μετατρέπεται σε μία τελειότερη ή «καθαρότερη» μορφή. Επιπλέον, η λέξη *monstrum* (τέρας) μπορεί να χαρακτηρίσει τη μορφή που απεικονίζεται, καθώς δεν αποδίδεται σε μια συμβατική, ανθρώπινη απεικόνιση. Με δεδομένα τα παραπάνω, δεν συμφωνούμε με την άποψη του Panofsky που ερμηνεύει τη λέξη *monstrum* ως χρόνο,⁷⁴⁴ εξαιτίας της εικονογραφίας των αρχαίων προτύπων, που σχετίζουν τον ζωδιακό κύκλο με την έννοια του *Αιώνα*, αλλά πιστεύουμε ότι σχετίζεται με τον Ερμή – *Mercurius Philosophorum*. Επιπλέον, θεωρούμε ότι η επιλογή της λέξης *monstrum* είναι απολύτως ταιριαστή γι' αυτή τη μη-λογική σύνθεση, αν σκεφτούμε ξανά την εμμονή του 16ου αιώνα για τη *mostruosità* και αυτού του είδους τις συνθέσεις.

Στο ίδιο πρόσωπο, δηλαδή στον Ερμή-υδράργυρο, θεωρούμε ότι αναφέρεται και η δεύτερη επιγραφή στο κάτω μέρος του χαρακτηριστικού:

Quidquid in Arte sacra, doctissima Turba [Philo]sophor[um] scripsit, mysterius plena figura notat; Materia in varias formas, mutata videtur, Ast optata, scienti, unica, et efficitur.

μέσα του 18ου αιώνα, το χρησιμοποιούμε γιατί ο συγγραφέας γράφει τα λήμματα βασισμένος σε προγενέστερες πηγές, που αφορούν στην περίοδο που μελετάμε.

⁷⁴⁴ Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, σ. 126, υποσημ. 7: «[...] Η επιγραφή *Hoc monstrum generatum perficit ignis et Azoch* σημαίνει ότι ο χρόνος γεννά τις πρώτες ύλες, ενώ η φωτιά και ο υδράργυρος τις τελειοποιούν (η συντονισμένη επίδραση της φωτιάς και υδραργύρου μπορούσε, υποτίθεται, να μετατρέψει την ακατέργαστη ύλη σε «φιλοσοφική λίθο») [...]».

[Οτιδήποτε στην Ιερή τέχνη, έγραψε το πάνσοφο *Turba Philosophorum*, αναφέρει τη μυστηριώδη πλήρη μορφή. Ύλη σε διάφορες μορφές, φαίνεται μεταμορφωμένη, αλλά αν επιλεγεί από τον επαΐοντα (είναι) μοναδική και ολοκληρώνεται.]

Με σαφείς αναφορές στην αλχημική τέχνη⁷⁴⁵ και στο κείμενο *Turba Philosophorum*,⁷⁴⁶ η επιγραφή αναφέρεται πάλι στον παράγοντα που ταυτίζεται με τον Ερμή - υδράργυρο, εδώ ως *μυστηριώδης πλήρης μορφή* και στην προηγούμενη επιγραφή ως *τέρας*. Εξαιτίας των χαρακτηριστικών που φέρει και που χωρίς την παρουσία του δεν μπορεί να ολοκληρωθεί το αλχημικό έργο, αποτελεί τον καθολικό παράγοντα της μεταστοιχείωσης, που μπορεί να οδηγήσει τα πάντα σε μια δυνατότερη μορφή μέσω της γέννησης και της αποσύνθεσης και αυτό δηλώνεται με την παρουσία των δύο μυθικών ζώων που τοποθετούνται στα πόδια του.

Ο φοίνικας και ο δράκος

Τόσο ο φοίνικας, όσο και ο δράκος αποτέλεσαν δύο αγαπητά θέματα της αλχημικής εικονογραφίας και λειτούργησαν ως σύμβολα που κρύβουν συγκεκριμένες διαδικασίες ή σκευάσματα. Από την Αρχαιότητα ο φοίνικας συγκαταλέγεται μεταξύ των μυθικών πτηνών,⁷⁴⁷ στενά συνδεδεμένος με τον Ήλιο, με εξαιρετική δύναμη και

⁷⁴⁵ Για την αλχημική τέχνη ως *Arte sacra* βλ. Giovanni Carbonelli, *Sulle fonti storiche*, ό. π., σ. 6.

⁷⁴⁶ Το κείμενο ταυτίζεται και από τον Panofsky, ο οποίος, όμως, παραπέμπει σε εκδόσεις μεταγενέστερες του χαρακτηριστικού του Oligiati. Πρβλ. Παράρτημα, II.8, σ. 419. Το *Turba Philosophorum* είναι κείμενο άγνωστου συγγραφέα από τον αραβικό κόσμο, που γράφτηκε γύρω στο 900 και γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Δύση, καθώς εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από μεταγενέστερους αλχημιστές. Θέμα του είναι η συνάντηση φιλοσόφων και η μεταξύ τους συζήτηση για κοσμολογικά και αλχημικά θέματα. Συνομιλητές είναι εννέα Προσωκρατικοί φιλόσοφοι, μεταξύ των οποίων ο Αναξαγόρας, ο Αναξίμανδρος, ο Εμπεδοκλής, ο Λεύκιππος κ.ά.: καθένας εκ των οποίων εκθέτει τις απόψεις του για τη σύνθεση της ύλης, υπό την προεδρία του Πυθαγόρα. Με τη χρήση των αρχαίων μορφών δηλώνεται η υιοθέτηση των ελληνικών στοιχείων στον αραβικό κόσμο, αλλά και η εξέλιξη και η συμπερίληψη της φυσικής φιλοσοφίας στο πεδίο της αλχημείας.

⁷⁴⁷ Herodoti, *Historiae*, B, 73.

κυρίως γνωστός επειδή είχε την ιδιότητα να αναπαράγεται μόνος του και να αναγεννά τον εαυτό του.⁷⁴⁸ Με τη ίδια δυναμική επιβίωσε κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα μέσω της μεγάλης επίδρασης των ιερογλυφικών και των εμβλημάτων, όπου περιγράφηκε με παρόμοιο τρόπο (εικ. 148) και συνδέθηκε με τον Ήλιο στα *Hieroglyphica* του Ώρου Απόλλωνα⁷⁴⁹ και του Valeriano,⁷⁵⁰ τα οποία αποτέλεσαν μια από τις βασικές πηγές της εικονογραφίας του 16^{ου} αιώνα, της αναγέννησης του ερμητισμού και συνδέθηκαν στενά με τα κείμενα της αλχημείας. Επίσης, εξαιτίας της σύνδεσής του με τον Ήλιο (αρσενικό / Ήλιος / θείο), θεωρούμε ότι επιλέχθηκε να τοποθετηθεί στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Βάσει όλων των παραπάνω, και κυρίως εξαιτίας της εικονογραφίας της μορφής του φοίνικα τόσο στο χαρακτηριστικό που εξετάζουμε όσο και στο εικονογραφικό παράλληλο που δίνουμε ως συγκριτική απεικόνιση, διαφωνούμε με την άποψη του Panofsky, ο οποίος θεωρεί ότι στη σύνθεση απεικονίζεται ένας αετός και ότι αυτός θα πρέπει να συνδέεται με τον υδράργυρο.⁷⁵¹

Ισχυρό σύμβολο του αλχημικού λεξιλογίου υπήρξε η μορφή του δράκου, ο οποίος σε διάφορες παραλλαγές εκφράζει ένα πλήθος συμβολισμών και απεικονίζεται με σημαντικές διαφοροποιήσεις, ενώ συχνά είναι γνωστός με το όνομα *βασιλίσκος*. Στον 14^ο αιώνα διαμορφώθηκαν δύο γενικές «έννοιες» του βασιλίσκου:⁷⁵² η πρώτη αφορά στον δηλητηριώδη βασιλιά των ερπετών, που ήταν γνωστός από τον Πλίνιο⁷⁵³ και τον Ώρο Απόλλωνα⁷⁵⁴ και διαιωνίστηκε μέσω των εγκυκλοπαιδειών του Μεσαίωνα, ως ένα ζώο που σχετίζεται με την έννοια της αιωνιότητας και μπορεί να σκοτώνει μέσω της όρασης ή της αναπνοής του. Η δεύτερη έννοια ορίζει τον βασιλίσκο ως ένα χιμαιρικό τέρας με φιδίσια ουρά, πόδια κόκορα και κάποιες φορές με φτερά και

⁷⁴⁸ Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, 10, 391 – 407· Pliny, *Natural History*, Βιβλ. X, II.

⁷⁴⁹ Horapollo Nilous, *The hieroglyphics*, Βιβλίο II, μετάφραση: Alexander Cory Turner, Λονδίνο: Pickering 1840, σ. 121 – 122.

⁷⁵⁰ Piero Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Βασίλειο: M. Isengrin, 1556, σ. 144 – 145.

⁷⁵¹ βλ. Παράρτημα II.8, σ. 420.

⁷⁵² Laurence A. Breiner, “The career of the Cockatrice”, *Isis*, τχ. 70, αρ. 1 (Μάρτιος 1979), σ. 34 – 35.

⁷⁵³ Pliny, *Natural History*, Βιβλ. VIII, XXXIII.78.

⁷⁵⁴ Horapollo, *The hieroglyphics*, Βιβλίο I, ό. π., σ. 5 – 6· Piero Valeriano, *Hieroglyphica*, ό. π., σ. 105 – 106.

σύμφωνα με κάποιους μελετητές η μορφή του κατάγεται από εικονογραφημένα κείμενα.⁷⁵⁵

Σε κάθε περίπτωση, η μορφή του βασιλίσκου συνδέθηκε από νωρίς με την αλχημεία, είτε ως πραγματικό ζώο, είτε ως αποκύημα της φαντασίας των συγγραφέων. Ο Αλβέρτος ο Μέγας συνέδεσε τον βασιλίσκο με τα κείμενα του Ερμή Τρισμέγιστου και υποψιαζόταν ότι δεν αποτελούσε υαρκτό πλάσμα, αλλά όνομα αλχημικού ελιξηρίου για τη μεταστοιχείωση των μετάλλων.⁷⁵⁶ Σύμφωνα με το λεξικό του Pernety⁷⁵⁷ ο φτερωτός δράκος – όπως στην περίπτωση του Olgiafi – συμβολίζει τον υδράργυρο⁷⁵⁸ ή το γυναικείο ωάριο και αυτό θα μπορούσε να δικαιολογήσει την τοποθέτησή του στη δεξιά πλευρά του χαρακτηριστικού, κάτω από τη μορφή που συμβολίζει, όπως είδαμε παραπάνω, το σχήμα θηλυκό / Σελήνη / υδράργυρος. Αντίστοιχος συσχετισμός μεταξύ του βασιλίσκου και της γυναικείας φύσης δηλώνεται από τον Παράκελσο, ο οποίος περιγράφοντας το πιο ισχυρό τέρας, δηλαδή τον βασιλίσκο, σημειώνει ότι αυτός σκοτώνει με το βλέμμα του εξαιτίας του δηλητηρίου που βρίσκεται στα μάτια του και, για άγνωστους λόγους, προέρχεται από την εμμηνόρροια των γυναικών.⁷⁵⁹

Επιπλέον, η απεικόνιση του βασιλίσκου ή του δράκου που τρώει ή δαγκώνει την ουρά του (όπως στη σύνθεση που εξετάζουμε) έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ιστορία της εικονογραφίας, εκτός από τα στενά αλχημικά όρια, και, για μία ακόμη φορά, δηλώνει πλήθος ενεργειών. Κατά μία άποψη αυτή η εικονογραφική εκδοχή αποτελεί μετεξέλιξη του ουροβόρου όφεως (**εικ. 149**), ο οποίος κατείχε σημαντική θέση στην αλχημεία της ελληνιστικής Αρχαιότητας. Στις διάφορες αλχημικές εκδηλώσεις του, ο ουροβόρος όφης δίνει έμφαση «στην ιδέα της ανάπτυξης ή της αναγέννησης, της κατάληξης σε μια επιστροφή της πρωταρχικής κατάστασης»⁷⁶⁰ και

⁷⁵⁵ Laurence A. Breiner, “The career of the Cockatrice”, ό. π., σ. 35.

⁷⁵⁶ Albertus Magnus, *The Book of Minerals*, ό. π., σ. 129, υποσημ. 5 (σχόλιο της επιμελήτριας).

⁷⁵⁷ Antoine – Joseph Pernety, *Dictionnaire*, ό. π., σ. 118.

⁷⁵⁸ Ο ίδιος συμβολισμός δίνεται και στο λήμμα του *βασιλίσκου* στο ίδιο λεξικό, σ. 55.

⁷⁵⁹ Paracelsus, the Great, *Concerning the nature of the things*, στο *Hermetic and Alchemical Writings of Aureolus Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim, called Paracelsus the Great*, επιμέλεια – μετάφραση – σχολιασμός: Arthur Edward Waite, τ. 1, Λονδίνο: James Elliott & Company, 1894, σ. 122 – 123.

⁷⁶⁰ H. J. Sheppard, “The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins”, *Ambix*, τχ. 10, 2 (1962), σ. 94.

η κυκλική φύση της απεικόνισής του συμβολίζει την έννοια του Όλου ή της Ενότητας, της ρήσης *ἐν τῷ πᾶν*, από ένα ερπετό που δαγκώνει την ουρά του και με αυτόν τον τρόπο αφαιρεί το παλιό του δέρμα. Ως μετεξέλιξη αυτής της εικονογραφίας και της έννοιας, ο δράκος ή ο βασιλίσκος αποτελεί ένα μυθικό ον, το οποίο όταν απεικονίζεται να δαγκώνει, μπορεί, αφού πάρει μέρος στην παρασκευή του χρυσού⁷⁶¹ (*ultima materia*), να διαλυθεί και να επανέλθει στην πρώτη ύλη του (*prima materia*).⁷⁶² Η ίδια ιδέα επαναλαμβάνεται σε διάφορα κείμενα που βλέπουν το φως κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, όπως την περίπτωση του Παράκελσου, ο οποίος τοποθετεί τον βασιλίσκο μεταξύ των ζώων που μπορούν να αναπαράγονται μέσω της αποσύνθεσης,⁷⁶³ αλλά και στο *Turba Philosophorum*, όπου αναφέρεται ότι ο δράκος είναι ένα ζώο που δεν πεθαίνει ποτέ.⁷⁶⁴

Κοντά στις έννοιες που υπαινίσσονται με την παρουσία του φοίνικα και του δράκου / βασιλίσκου, δηλαδή της αναγέννησης και της γέννησης μέσω της αποσύνθεσης, βρίσκονται οι έννοιες της Ολότητας και της Ενότητας στην αλχημική θεωρία. Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια του κυκλικού χρόνου, που συμβολίζεται με τον ζωδιακό κύκλο στη σύνθεση και αντιγράφει το ανάγλυφο της Μόντενα, μπορεί να ερμηνευθεί ως μια διαδικασία με αρχή και τέλος που υποδηλώνει την ενότητα και την ολότητα, την επίτευξη της τελειότητας. Αντίστοιχα, οι μάσκες των ζώων στον θώρακα, έχουν ερμηνευθεί για το αρχαίο πρότυπο ως απεικόνιση τριών ζωδιακών συμβόλων (του κριού, του λέοντα και του αιγόκερου), τα οποία αναπαριστούσαν την έναρξη των εποχών.⁷⁶⁵ Παρότι δεν γνωρίζουμε ποιος ήταν ο ακριβής τους συμβολισμός στη σύνθεση του Olgiatei, γνωρίζουμε ότι η συγκεκριμένη άποψη περί συσχετισμού εποχών και ζωδίων επιβίωσε κατά τον 16^ο αιώνα, όπως αποτυπώνεται σε σχέδιο με

⁷⁶¹ Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, ό. π., σ. 16: ο βασιλίσκος ήταν σύμβολο του αλχημικού ελιξήριου και μπορούσε να μετατρέψει τα βασικά μέταλλα σε χρυσό.

⁷⁶² Antoine – Joseph Pernety, *Dictionnaire*, ό. π., σ. 119.

⁷⁶³ Paracelsus the Great, *Concerning the nature of the things*, ό. π., σ. 122.

⁷⁶⁴ *The Turba Philosophorum or Assembly of the Sages, called also the Book of Truth in the Art and the Third Pythagorical Synod*, επιμέλεια - μετάφραση: Arthur Edward Waite, Λονδίνο: George Redway, 1896, σ. 178.

⁷⁶⁵ Simona Cohen, *Time and Temporality*, ό. π., σ. 23.

επεξηγηματικό κείμενο, που αποδίδεται στον Pellegrino Tibaldi (εικ. 150) και είναι σχεδόν ταυτόσημο συνθετικά με τη σύνθεση του Olgiati.⁷⁶⁶

Πριν ολοκληρώσουμε την ανάλυση της εικονογραφίας του εξεταζόμενου χαρακτηριστικού θα επιμείνουμε για λίγο, στην τεκμηρίωση που πρότεινε ο Panofsky, σε σχέση με τον αλχημικό χαρακτήρα του έργου. Κατά την άποψη του Panofsky, στο έργο του Olgiati δεν απεικονίζεται ο Ερμής ως μυθολογική ή πλανητική θεότητα, αλλά είναι μια κοσμολογική αλληγορία, που ενσαρκώνει την πολλαπλή δομή του Σύμπαντος χάρη στη δύναμη του χρόνου. Επιπλέον, θεωρεί ότι το χαρακτηριστικό συνδέεται με την αλχημεία επειδή στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης απεικονίζονται δύο αγγεία με φλόγες, τα οποία, κατά την άποψή του, συνιστούν ένα αλχημικό μοτίβο. Για τη στήριξη αυτής της θέσης προτείνει ένα σχέδιο του Dürer, στο οποίο απεικονίζεται ένας αλχημιστής και δίπλα του ένα αγγείο.⁷⁶⁷

Ανακεφαλαιώνοντας όλα τα παραπάνω, θεωρούμε ότι η σύνθεση του Olgiati αποτελεί ένα εικονογραφικό συμπύλημα αρκετών τάσεων του 16ου αιώνα: από τις απεικονίσεις των ιερογλυφικών του Ωρου Απόλλωνα και του P. Valeriano ή των ζώων στα *Βιβλία περί ζώων / Bestiaries*, μέχρι την κλασική εικονογραφία της μυθολογίας ή την πιο τεχνική της αλχημείας και την παράδοση των εμβλημάτων, αν σκεφτούμε ότι η δομή του χαρακτηριστικού του Olgiati (επιγραφή – εικόνα – επεξηγηματική επιγραφή) είναι σε απόλυτη αρμονία με τη δομή των εμβλημάτων (motto – εικόνα – επίγραμμα)⁷⁶⁸ του 16ου αιώνα.

Για τη δόμηση της σύνθεσης επιχειρείται η υιοθέτηση ενός εικονογραφικού προτύπου (της Μόντενας) όχι μόνο ως «βάση» για την εξέλιξη μιας συνθετικής ή σχεδιαστικής απόδοσης, αλλά ως επανάχρηση των βασικών χαρακτηριστικών που

⁷⁶⁶ Το αποδιδόμενο, στον Pellegrino Tibaldi (1527 – 1596), σχέδιο είναι αχρονολόγητο και δεν είναι δυνατό να επιβεβαιωθεί αν είναι προγενέστερο ή μεταγενέστερο του χαρακτηριστικού του Olgiati. Ωστόσο, διαφοροποιείται εικονογραφικά στο ότι η κεντρική μορφή δεν φορά φτερωτό πέτασο στο κεφάλι, δεν περιέχονται οι επιγραφές της σύνθεσης του Olgiati και στο ότι δεν γίνεται καμία αναφορά στο επεξηγηματικό κείμενο στην αλχημεία. Το σχέδιο, αρχικά θεωρήθηκε ως δημιούργημα του Perin del Vaga, επειδή στο υπόμνημα αναφέρεται το όνομά του, όμως τα στοιχεία αυτά αποτελούν μεταγενέστερη γραφή επάνω στο σχέδιο.

⁷⁶⁷ Βλ. Παράρτημα II.8, σ. 419. Κατά την έρευνά μας εντοπίσαμε το σχέδιο στο οποίο αναφέρεται ο Panofsky στις συλλογές της Albertina στη Βιέννη.

⁷⁶⁸ Για τα Εμβλήματα βλ. αναλυτικά παραπάνω, σ. 129 – 131.

φέρει η μορφή του προτύπου, δηλαδή του Φάνη. Έτσι, οδηγείται τελικά στη μεταμόρφωση του αρχικού θέματος, για να εξυπηρετήσει ένα νέο εννοιολογικό πλαίσιο, το οποίο αποκόπτεται από την αρχική χρήση, για χάρη μιας μορφής (δηλ. τον Ερμή – *Mercurius Philosophorum*), που έτσι κι αλλιώς δεν ήταν κατασκεύασμα της Αρχαιότητας και άρα θα πρέπει να εφευρεθεί ο τρόπος απεικόνισής της, με τη βοήθεια των εικονογραφικών παραδόσεων, που επιβίωναν στον 16ο αιώνα.

Κατά την άποψή μας, η οικειοποίηση του αναγλύφου της Μόντενας επιλέγεται εξαιτίας της μορφής του Φάνη, ο οποίος αφενός αποτελεί μια αρχέγονη θεότητα, μυθολογικά συνδεδεμένη με τη διαμόρφωση της ύλης, αφετέρου επειδή είναι μια ερμαφρόδιτη θεότητα που μπορεί να αναγεννάται μόνη της. Μοιράζεται, δηλαδή, τα ίδια χαρακτηριστικά με τον Ερμή ως *Mercurium Philosophorum*, ο οποίος ταυτίζεται με την πρώτη ύλη (*prima materia*), την οποία γεννά και τελειοποιεί, περιέχει εντός του τα δύο φύλα και ταυτίζεται με τον αλχημικό *Ερμαφρόδιτο*⁷⁶⁹ στην αλχημική λογοτεχνία.

Την ίδια στιγμή, εξαιτίας της ταύτισης της λέξης *mercurium* με τον Ερμή, επιλέγονται τα πιο γνωστά παραπληρωματικά στοιχεία του αγγελιοφόρου των θεών, δηλαδή τα φτερά, για να αποδοθεί το κεντρικό νόημα της σύνθεσης, ο *Mercurius Philosophorum*. Θεωρούμε πως, τελικά, είναι η μορφή του Ερμή που λειτουργεί ως κλειδί για την κατανόηση του έργου, καθώς αποτελεί το πιο γνωστό μυθολογικό πρόσωπο που σχετίζεται με την αλχημεία και η απεικόνισή του θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα *deckname*, αναγνωρίσιμο στους μνημένους της χρυσοφόρας τέχνης. Τον ίδιο ρόλο πιστεύουμε ότι έχουν το ζευγάρι Απόλλωνα – Αρτέμιδος, που μπορούν επίσης, να λειτουργήσουν ως *decknamen*.

Με αυτόν τον τρόπο βλέπουμε ότι στο χαρακτηριστικό του Ολγιατί έχουν ενσωματωθεί ταυτόχρονα στοιχεία από δύο μυθολογικές μορφές (Φάνης – Ερμής), που λειτουργούν ως πρότυπα, με αποτέλεσμα όχι μόνο να δημιουργείται μια εντελώς νέα μυθολογικό – αλχημική μορφή, αλλά και να μετακινείται το εννοιολογικό πλέγμα τους από το πεδίο της θρησκείας (ως παγανιστικές θεότητες) σε αυτό της αλχημείας και των προ-επιστημονικών διαδικασιών.

⁷⁶⁹ Antoine – Joseph Pernety, *Dictionnaire*, ό. π., σ. 32, λ. *Androgine / Hermaphrodite: Nom que les Chymistes Hermétiques ont donné à la matiere purifiée de leur pierre, après la conjunction. C' est proprement leur mercure, qu' ils appellant male & femelle, Rebis, & de tant d' autres noms, qu' ou peut voir dans l' article Matiere [...]*.

Βάσει των παραπάνω πιστεύουμε ότι το χαρακτηριστικό του Olgiatei μπορεί να ερμηνευθεί ως μια «Αλληγορία της Αλχημείας», όπως για διαφορετικούς λόγους έχει υποστηρίξει ο Panofsky, ή, κατά την άποψή μας, ως απεικόνιση του Mercurius Philosophorum, επειδή το κεντρικό πρόσωπο που απεικονίζεται μπορεί να ταυτιστεί με τον Ερμή – *Mercurium Philosophorum* και τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία του έργου ταυτίζονται με την έννοια της Ενότητας και της Ολότητας στην αλχημεία, από τα δύο μυθικά ζώα (φοίνικας – δράκος) που αναγεννιούνται μόνα τους, έως τους συμβολισμούς που φέρουν οι μάσκες των ζώων στον θώρακα της μορφής και ο ζωδιακός κύκλος. Παρότι, ορθώς, ο Panofsky έχει επισημάνει ότι στη σύνθεση δεν απεικονίζεται ο Ερμής ως μυθολογική ή πλανητική θεότητα, θα διαφωνήσουμε με την ερμηνεία μιας κοσμολογικής αλληγορίας, αφού, κατά την άποψή μας, είναι η μυθολογική μορφή του Ερμή και η εικονογραφία του που λειτουργούν ως μήτρα για τη μετάπλαση μιας έννοιας, που δεν αναφέρεται σε μια κοσμολογική αλληγορία, αλλά σε μια συγκεκριμένη αλχημική διαδικασία.

4. Francesco Morandini (il Poppi), *Ο Προμηθέας και η Φύση*

Όπως προαναφέρθηκε, η κεντρική νωπογραφία στον θόλο του Studiolo του Francesco I είναι *Ο Προμηθέας και η Φύση* (κατ. 9) του Francesco Morandini⁷⁷⁰ (il Poppi), η οποία φιλοτεχνήθηκε το 1570, υπό την καθοδήγηση του Vincenzo Borghini.⁷⁷¹ Θέμα της νωπογραφίας είναι η σχέση Φύσης – Τέχνης και το συγκεκριμένο έργο λειτουργεί ως νοηματικός πυρήνας για ολόκληρο το εικονογραφικό πρόγραμμα του Studiolo, για έναν χώρο, δηλαδή, που περιέχει πλήθος ζωγραφικών και γλυπτικών έργων και τα οποία λειτουργούν ως σύνολο. Εξαρχής, πρόθεση του Vincenzo Borghini ήταν να δημιουργήσει μια *invenzione*⁷⁷² αφιερωμένη στη σχέση Φύσης και Τέχνης στο κέντρο της οποίας θα περιλαμβανόταν «η απεικόνιση της Φύσης, που είχε για συντροφιά της τον Προμηθέα».⁷⁷³

⁷⁷⁰ Francesco Morandini (π. 1544 – 1597): Γεννήθηκε γύρω στα 1544 στο Poppi και στις αρχές της δεκαετίας του 1560 πήγε στη Φλωρεντία. Το 1564 αναφέρεται στο αρχείο της Accademia del Disegno και υπήρξε ένας από τους προστατευόμενους του V. Borghini. Υπήρξε μαθητής του G. Vasari, με τη βοήθεια του οποίου συμμετείχε στην αναδιαμόρφωση του Palazzo Vecchio για τον Cosimo I, στους εορτασμούς των γάμων του Francesco I με την κατασκευή εφήμερων και στη διακόσμηση του studiolo του τελευταίου. Για το studiolo φιλοτέχνησε στην οροφή τα έργα *Προμηθέας και Φύση* και *Τα Τέσσερα Στοιχεία*, ενώ για την διακόσμηση των τοίχων συνέθεσε τα έργα *Ο Αλέξανδρος δίνει την Καμπάση στον Απελλή* και *Το χυτήριο*. Το στυλ του επηρεάστηκε αρχικά από τον G. Vasari και στη συνέχεια επέδειξε ομοιότητες με αυτό του G. B. Naldini, του A. del Sarto. Αντίστοιχα, σε μεμονωμένα έργα παρουσιάζονται στυλιστικές ομοιότητες με την τεχνοτροπία του Parmigianino (π.χ. στον *Χρυσό Αιώνα*) και του Pontorno (στο *Χυτήριο*). Για τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη πρβλ. Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Φλωρεντία: Edifir, 1995.

⁷⁷¹ Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., τ. II, σ. 532, Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό π., σ. 99.

⁷⁷² Βλ. Παράρτημα I.1, σ. 399.

⁷⁷³ Ό. π., *Invenzione* I.1, σ. 399: «[...] Et però nel tondo del mezzo, [...] sarà dipinta la Natura, che harà in compagnia sua Prometheo».

Ο Προμηθέας

Ο συσχετισμός του Προμηθέα με την Τέχνη βασίζεται σε μια μακρά παράδοση που αρχίζει από τους αρχαίους συγγραφείς και επιβιώνει με σθένος την περίοδο που εξετάζουμε.⁷⁷⁴ Από τις αρχαίες πηγές εκτενή αναφορά στον ρόλο και το έργο του Προμηθέα κάνουν οι Ησίοδος, Αισχύλος και Πλάτωνας. Ο ρόλος του Προμηθέα ως εκπολιτιστή⁷⁷⁵ εντοπίζεται στον Αισχύλο, όπου ο γιος του Ιαπετού φέρνει στους ανθρώπους εκτός από τη φωτιά, τη λογική, την ερμηνεία των ονείρων, τους αριθμούς, τα γράμματα και όλες τις τέχνες.⁷⁷⁶ Επιπλέον, ο Αισχύλος μας πληροφορεί ότι ο Προμηθέας ήταν αυτός που έδωσε στους ανθρώπους τους θησαυρούς που κρυβόντουσαν στα σπλάχνα της Γης, δηλαδή, τον χαλκό, τον σίδηρο, τον χρυσό και τον άργυρο.⁷⁷⁷ Η τελευταία περίπτωση μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, δεδομένης της σχέσης των μετάλλων αυτών με την αλχημεία, αλλά και του ενδιαφέροντος που επέδειξαν οι Μέδικοι για τα μέταλλα.⁷⁷⁸

Με το πέρασμα των αιώνων, η μορφή του Προμηθέα συνδέθηκε με διάφορες ιδιότητες, αν και πάντοτε παρέμενε η μορφή που έμαθε στους ανθρώπους τις τέχνες. Μεταξύ άλλων, αναφέρεται ως πατέρας της φιλοσοφίας, εφευρέτης της γλυπτικής,⁷⁷⁹ πατέρας της αστρολογίας, ως η μορφή που δημιούργησε τον άνθρωπο από πηλό και

⁷⁷⁴ Hesiod, *Theogony*, 507 – 616, *Works and Days*, 48 – 89· Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, *Προμηθεύς Ανόμενος*, *Προμηθεύς Πυρφόρος*· Aristophanes, *The Birds* 1493 – 1552· Plato, *Protagoras*, 320d – 322a· Apollonius Rhodius, *Argonautica*, 2. 1247-1259, 3. 844-866.

⁷⁷⁵ Jean – Pierre Vernant, *Μύθος και αρχαία σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, τ. Β΄, μετάφραση: Στέλλα Γεωργούδη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος 1989, σ. 13. Ο Αισχύλος αναφέρεται στην «εκπολιτιστική φωτιά» που φέρει ο Προμηθέας.

⁷⁷⁶ Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, στ. 442-507.

⁷⁷⁷ *Ο. π.*, στ. 500-501.

⁷⁷⁸ Βλ. σχετικά Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan*, ό. π., σ. 254 – 260 και εδώ, παραπάνω, σ. 74.

⁷⁷⁹ Lactantius, *Divine Institutes*, 2. XI· Fulgentii, *Mitologiarum*, II, VI.

νερό⁷⁸⁰ ή αυτός που δημιούργησε τα δαχτυλίδια⁷⁸¹ και έμαθε στους ανθρώπους να τα φοράνε.⁷⁸²

Στην επιβίωση της μορφής του Προμηθέα σημαντικό ρόλο έπαιξε η *Γενεαλογία* (*Genealogia deorum gentilium*, 1360) του Βοκκάκιου, που αν και μεταβατικό έργο μεταξύ Μεσαίωνα και Αναγέννησης, αποτέλεσε κύρια πηγή των λογίων αναφορικά με τους αρχαίους θεούς για δύο περίπου αιώνες.⁷⁸³ Ο Προμηθέας κατέχει ιδιαίτερη θέση στο κείμενο, καθώς εκπροσωπεί την πνευματική αφύπνιση που οδηγεί τον άνθρωπο προς τον πολιτισμό από την προηγούμενη ζωώδη κατάσταση στην οποία βρισκόταν. Ως homo doctus εντοπίζει τις ατέλειες του homo naturalis και, μέσω της εκπαίδευσης και των αγαθών που προσφέρει στην ανθρωπότητα (δηλ. στον homo naturalis), επιτυγχάνει να τον μεταπλάσει σε homo civilis με το δώρο της φωτιάς.⁷⁸⁴ Ακριβώς αυτή η μετάβαση ανακοινώνει ουσιαστικά και τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος των ουμανιστών και την επιβίωση της μορφής του Προμηθέα.⁷⁸⁵

⁷⁸⁰ Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, I, 78 – 83.

⁷⁸¹ Isidori Ispaniensis Episcopi, *Etymologiarum*, VIII.XI.8, XIX.XXXII. Ο Προμηθέας, στο τέλος του μαρτυρίου του, φόρεσε έναν κρίκο από την αλυσίδα που ήταν δεμένος, ως υπενθύμιση του μαρτυρίου του. Αυτή η εκδοχή του μύθου γνώρισε μεγάλη διάδοση στην απολογητική λογοτεχνία του Μεσαίωνα, αλλά και στη συνέχεια, καθώς η ικανότητά του να φτιάχνει δαχτυλίδια σχετίζεται με μια ερμηνεία του μύθου που θεωρούσε τον Προμηθέα ως δημιουργό του ανθρώπου. Μεταξύ άλλων, ο Polidoro Virgilio da Urbino (1470 – 1550) στο έργο του *De Rerum Inventoribus* (Βενετία, 1499) αφιερώνει ένα κεφάλαιο στον Προμηθέα ως εφευρέτη των δαχτυλιδιών.

⁷⁸² Pliny, *Natural History*, Βιβλίο XXXVII, I. Για την αναλυτική παρουσίαση των ιδιοτήτων του Προμηθέα και την παρουσία του σε λογοτεχνικές πηγές από την αρχαιότητα έως τον 18^ο αιώνα βλ. Olga Raggio, “The Myth of Prometheus: its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, τχ. 21(1958), σ. 44 – 62.

⁷⁸³ Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 204.

⁷⁸⁴ Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, Βιβλ. IV, κεφ. XLIV. Ο Βοκκάκιος θεωρεί ότι ο Προμηθέας δεν είναι ένα πρόσωπο αλλά δύο. Ο πρώτος είναι ο ίδιος ο Θεός και ο δεύτερος ήταν Ασσύριος βασιλιάς που έμαθε τους αστερισμούς κατά τη διάρκεια του μαρτυρίου του στον Καύκασο και στη συνέχεια δίδαξε αυτή την επιστήμη στους ανθρώπους. Ο πρώτος λειτουργεί ως θεός – δημιουργός και ο δεύτερος Προμηθέας (ως ιστορικό πρόσωπο, μέσα στα πλαίσια της ευημεριστικής παράδοσης) έχει συμβολική / ηθική σημασία. Βλ. και Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Μόναχο: Boer, 1991, σ. 23 -25.

⁷⁸⁵ Την γραμμή που χάραξε ο Βοκκάκιος ακολουθεί και ο M. Ficino. Στο *Quaestiones Quinque de Mente* (1476-77), αναφέρεται στο μύθο του Προμηθέα και τον θεωρεί ως μεταφορά της ανθρώπινης ψυχής που

Στην εικονογραφική παράδοση και σε σύμπνοια με το κλίμα της εποχής, η μορφή του Τιτάνα απεικονίζεται από τον 15^ο αιώνα σε δημοφιλή «χρονικά» που συμπεριλαμβάνουν τις μορφές της Αρχαιότητας μαζί με βιβλικά πρόσωπα σε ένα ευημεριστικό πλαίσιο. Στην εικονογράφηση του Leonardo da Besozzo (**εικ. 151**) για το κείμενο *Imagines vivorum illustrium usque ad Bonifatium octavum* (1435-1442) ο γιος του Ιαπετού αποδίδεται ως γενειοφόρος σοφός που κρατά με το αριστερό του χέρι ένα άγαλμα, σε μια σκηνή που ανακαλεί τη διπλή φύση του Προμηθέα, όπως περιγράφεται από τον Βοκκάκιο και συνδέεται με τον Προμηθέα – Θεό – Δημιουργό, ο οποίος από την λάσπη φτιάχνει τον άνθρωπο.⁷⁸⁶ Κοινό εικονογραφικό πρότυπο με το παραπάνω έργο φαίνεται να έχει και η απεικόνιση του Προμηθέα (**εικ. 152**) στο *Florentine Picture Chronicle* (π. 1460 - 1470) του κύκλου του Baccio Baldini, που απεικονίζει επίσης τον γενειοφόρο Προμηθέα ως σεβάσμια μορφή που έπλασε τον άνθρωπο, τον οποίο κρατά με το αριστερό του χέρι. Και στην περίπτωση του Leonardo da Besozzo και σε αυτή του κύκλου του Baccio Baldini απηχούνται επίσης οι επιρροές των εξαιρετικά δημοφιλών γραπτών του Petrus Comestor, όπου ο Προμηθέας πιστεύεται ότι έπλασε τους ανθρώπους είτε μεταφορικά, επειδή δίδαξε τους αγράμματους, είτε επειδή δημιούργησε ανδρείκελα.⁷⁸⁷

Αν επανέλθουμε στα αυστηρά όρια της Φλωρεντίας, λίγες δεκαετίες αργότερα ο Pomponius Gauricus καταγράφει τον Τιτάνα ως τον πρώτο γλύπτη στο έργο του *De Scultura* (Φλωρεντία 1504) και ο Alessandro Allori⁷⁸⁸ το 1566 τον απεικονίζει στα σωζόμενα σχέδια της *Mascherata della Genealogia degli Dei*, στα πλαίσια των μεγαλοπρεπών εορτών που οργάνωσε ο Cosimo των Μεδίκων για τους γάμους του Francesco και της Ιωάννας της Αυστρίας.⁷⁸⁹ Ακολουθώντας την παράδοση του 15^{ου} αιώνα, ο Προμηθέας (**εικ. 153**) εμφανίστηκε στους δρόμους της πόλης ξανά ως γενειοφόρος σοφός με το ανθρώπινο ομοίωμα στο ένα χέρι του και με την αναμμένη

αγωνίζεται να φτάσει σε μια ανώτερη αλήθεια μέσω της αυτοσυγκέντρωσης. Βλ. Olga Raggio, “The myth of Prometheus”, ό. π., σ. 54.

⁷⁸⁶ Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται ο Πυγμαλίων να δημιουργεί τον άνθρωπο στον κώδικα Panciatichi 63 (Φλωρεντία, BNCF) και χρονολογείται στα μέσα του 14ου αιώνα.

⁷⁸⁷ Βλ. και Jean Seznec, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών*, ό. π., σ. 16. Ο Petrus Comestor ουσιαστικά κωδικοποιεί το μυθολογικό υλικό που προσέφερε ο Ισίδωρος της Σεβίλλης στο *Etymologiae* του 7^{ου} αιώνα και κατατάσσει τους θεούς στην παγκόσμια ιστορία.

⁷⁸⁸ Τα σχέδια της *Mascherata* αποδίδονται στον Alessandro Allori.

⁷⁸⁹ Εντάσσεται στα πλαίσια των μανιεριστικών intermezzi.

δάδα στο άλλο, στα πλαίσια μιας γιορτής – πομπής που βασιζόταν στο κείμενο του Βοκκακίου και συνεχίζει την αποτύπωση της ιδέας ότι ο Προμηθέας είναι ο πατέρας των τεχνών, μέσω των συμβολισμών που φέρουν τα αντικείμενα που κρατάει.

Στην οροφή του Studiolo ο Προμηθέας αποδίδεται στην άκρη μιας σπηλιάς – προφανώς στο βουνό του Καυκάσου – να κρατά κλαδί με φωτιά⁷⁹⁰ και γύρω του να υπάρχουν αλυσίδες, στοιχεία που υπαινίσσονται τόσο τη συμβολή του στο ανθρώπινο γένος, όσο και το μαρτύριο που έλαβε από τον Δία για την ύβρη που διέπραξε. Στα πόδια του αντίστοιχα, απεικονίζονται πολύτιμοι λίθοι, τροχός και δύο στενόμακτρα αντικείμενα που θυμίζουν ράβδους και υπαινίσσονται τις ιδιότητες του Προμηθέα ως τεχνίτη (artefice), όπως είδαμε παραπάνω.

Λογοτεχνική πηγή για το έργο που εξετάζουμε αποτελεί η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου,⁷⁹¹ όπως πληροφορούμαστε από τον ίδιο τον Borghini,⁷⁹² σύμφωνα με τον οποίο ο Τιτάνας θεωρείται εφευρέτης των πολύτιμων λίθων και των δαχτυλιδιών. Στη νωπογραφία του Morandini ο Προμηθέας απεικονίζεται στο δεξιό μέρος της σύνθεσης γυμνός, σε μια στάση που ανακαλεί έντονα τις απεικονίσεις του τύπου του *Ηρακλή Επιτραπέζιου* (εικ. 154), όπως έχει επισημάνει ο Schaefer,⁷⁹³ ενώ σύμφωνα με τη Giovannetti⁷⁹⁴ η διάρθρωση των ποδιών της μορφής θυμίζει την απόδοση της μορφής του Lorenzo de' Medici από τον Michelangelo για τη Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Η αναμμένη δάδα και η μακριά γενειάδα μπορεί να θεωρηθεί επιβίωση των απεικονίσεων που εμφανίζονται στην ιταλική εικονογραφία από τον 15^ο αιώνα και αναφέρθηκαν παραπάνω, ενώ η παράλειψη του ανθρώπινου ομοιώματος στο άλλο χέρι του, αντικαθίσταται από μια ακατέργαστη πέτρα που λαμβάνει από τη μορφή της Φύσης, σε μια κίνηση που θυμίζει έντονα τη *Δημιουργία του Αδάμ* (εικ. 155) από τον Michelangelo.

Μέσα στο πλαίσιο ανανέωσης και επαναταξινόμησης της μυθολογικής παράδοσης του 16ου αιώνα, ο Προμηθέας έλαβε μια ενδιαφέρουσα θέση ως φορέας

⁷⁹⁰ Jean – Pierre Vernant, *Μύθος και αρχαία σκέψη*, ό. π., σ. 14. Ο Προμηθέας δίνει στο ανθρώπινο γένος την τεχνητή φωτιά, την οποία κρύβει στο κοίλο μέρος ενός νάρθηκα, κν. κουφόξυλου, σύμφωνα με τεχνική της περιόδου για την μεταφορά φωτιάς.

⁷⁹¹ Pliny, *Natural History*, XXXVII, I - II.

⁷⁹² Βλ. Παράρτημα I.1, σ. 399.

⁷⁹³ Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 210.

⁷⁹⁴ Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, ό. π., σ. 82.

γνώσης και έκφραση της *περιέργειας*, που θεωρούμε ότι έχει σημαντικό ρόλο για το έργο που εξετάζουμε.

Στα *Emblemata* του Alciati ο γιος του Ιαπετού πρωταγωνιστεί σε ένα έμβλημα (εικ. 156) που τον απεικονίζει κατά τη διάρκεια του μαρτυρίου του στον Καύκασο, συνοδευόμενο από το motto: *Δεν πρέπει να ανησυχούμε για πράγματα που είναι πάνω από εμάς*.⁷⁹⁵ Αυτή η ρήση σχετίζεται με την πεποίθηση ότι υπάρχει μια σφαίρα «υψηλών» πραγμάτων που ήταν απαγορευμένα στην ανθρώπινη γνώση⁷⁹⁶ και με τα οποία δεν θα έπρεπε να ασχολούνται οι άνθρωποι σε θρησκευτικό, πολιτικό, κοσμικό και φυσικό επίπεδο.⁷⁹⁷

Παρότι, όμως, ο Προμηθέας έχει διαπράξει μια ύβρη, εξαιτίας της μεταφοράς της φωτιάς, και έτσι έχει αποκαλύψει την απαγορευμένη γνώση, στο έμβλημα του Alciato αυτή η λογική έχει αντιστραφεί, βάσει του επιγράμματος που ολοκληρώνει το έμβλημα. Σε αυτό αναφέρει ότι *Διάφορες ανησυχίες ροκανίζουν τα μυαλά των σοφών, που λαχταρούν να γνωρίσουν τις περιπέτειες του ουρανού και των θεών*.⁷⁹⁸ Με άλλα λόγια, η εικόνα του Προμηθέα που υφίσταται το μαρτύριο από τον αετό του Δία παραλληλίζεται με τις ανησυχίες των μορφωμένων ανθρώπων που αναζητούν τη γνώση, και το αιώνια μαρτύριο με την αιώνια έρευνα, αντιστρέφοντας με αυτόν τον τρόπο την έννοια της περιέργειας από αμαρτία σε αρετή για όποιον έχει τη γνώση και την αντοχή να ερευνά.

Η ιδέα του Alciato δεν είναι καινούργια, αντιθέτως έρχεται από το παρελθόν, από τον Κικέρωνα, που θεωρούσε τον Προμηθέα ως παράδειγμα ηρωικής αντοχής και κυρίως από τον Φουλγέντιο και τον Ficino, που δεν τον υποβίβαζαν για την ασεβή του περιέργεια, αλλά έκαναν ένα παραλληλισμό μεταξύ της αιώνιας δοκιμασίας του Τιτάνα

⁷⁹⁵ Quae supra nos, ea nihil ad nos. Για το συγκεκριμένο έμβλημα συμβουλευτήκαμε την έκδοση της Λυόν, 1548: Andreae Alciati, *Emblemata*, Λυόν: Gulielmum Rouillium, 1548, σ. 81.

⁷⁹⁶ Αυτή η ιδέα πηγάζει από θέση ότι η πηγή της κοσμικής δύναμης (του Θεού) τοποθετείται στους ουρανούς και είναι κοινή σε πολλούς πολιτισμούς.

⁷⁹⁷ Αναφέρομαι στον όρο *arcana* (*arcana naturae, arcana Dei, arcana imperii* κ.ο.κ.). Για το θέμα της «απαγορευμένη γνώσης» και τον συμβολισμό της ελληνορωμαϊκής μυθολογίας βλ. Carlo Ginzburg, “High and Low: The theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Past and Present*, τχ. 73 (Νοεμβ. 1976), σ. 28 – 41.

⁷⁹⁸ *Caucasia aeternum pendens in rupe Prometheus / Dirripitur sacri praepetis ungue iecus. / Et nollet fecisse hominem: figulosque perosus / Accensam: raptο damnat ab igne facem. / Roduntur variis prudentum pectora curis, / Qui coeli affectant scire, deumque vices.* Andreae Alciati, *Emblemata*, ό. π., σ. 81.

με την έννοια της έρευνας.⁷⁹⁹ Ωστόσο, με τον Alciato και την παράδοση των εμβλημάτων ισχυροποιείται αυτή η ερμηνεία της ιστορίας του Προμηθέα, σε επίπεδο απεικόνισης και η μορφή του γίνεται σύμβολο για τη διανοητική περιέργεια, κάτι που είναι αλληλένδετο με τα περιβάλλοντα των συλλογών, στα οποία ανήκει το έργο που εξετάζουμε.

Η Φύση

Στην αριστερή πλευρά του έργου η σύνθεση καλύπτεται από την κεκλιμένη μορφή της Φύσης, ως πολυμαστικής θεότητας, να περιστοιχίζεται από διάφορα ζώα και ένα μωρό, τα οποία τρέφονται από τα τέσσερα στήθη της. Η απεικόνιση, όπως παρατηρεί η Conticelli,⁸⁰⁰ δεν ακολουθεί μια διαδεδομένη παράδοση εικονογράφησης που έρχεται απευθείας από την Αρχαιότητα, όμως αποτελούσε αγαπητό θέμα, τόσο για τον Borghini, όσο και για τους Μεδίκους. Η ύπαρξη αυτής της μορφής σε ένα από τα τετράδια του πρώτου, με τη μορφή της *impresa* (εικ. 157),⁸⁰¹ δηλώνει ότι ο ουμανιστής του Francesco είχε ήδη κατά νου την εικαστική απόδοση της έννοιας της Φύσης, πολύ πριν διαμορφωθεί για την κεντρική σύνθεση του Studiolo, καθώς αποδίδεται επίσης ξαπλωμένη με ζώα και μωρό να τρέφονται από τα στήθη της. Η χρήση τεσσάρων πλασμάτων που τρέφονται από τη θεότητα πρέπει να εξεταστεί σε σχέση με τους υπόλοιπους συνδυασμούς των τετράδων που υπάρχουν στον χώρο του Studiolo, βάσει των ιπποκρατικο – γαληνικών συστημάτων που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο,⁸⁰² καθώς η Φύση απεικονίζεται στο κέντρο του εικονογραφικού προγράμματος που αυτά περιλαμβάνονται. Με τα πλάσματα που τρέφονται από τα στήθη της πρέπει να συνδέονται και τα υπόλοιπα ζώα που απεικονίζονται πίσω από τη θεότητα και συμβολίζουν τον φυσικό κόσμο, σε μια απεικόνιση που θυμίζει την

⁷⁹⁹ André Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Γενεύη: E. Droz, 1954, σ. 175.

⁸⁰⁰ Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 138-146.

⁸⁰¹ Για τις *imprese* του Borghini βλ. Julian Kliemann, “*Zeichnungsfragmente*”, ό. π., σ. 157 – 165.

⁸⁰² Βλ. παραπάνω, σ. 87 – 92.

εικονογράφηση του κειμένου *il Tesoretto* (εικ. 158 - 159) του Brunetto Latini, ως προς την τοποθέτηση των ζώων στον χώρο.⁸⁰³

Η Φύση αποτέλεσε αγαπητό θέμα απεικόνισης και για τους Μεδίκους είτε με τη μορφή της ρωμαϊκής θεότητας Tellus είτε ως Opīs, δηλαδή τη θεότητα που αντιστοιχεί στη μορφή της Ρέας στο ελληνικό πάνθεον. Παρότι η τελευταία δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει τις ίδιες ιδιότητες με τη Φύση, σε κάποιες απεικονίσεις της, παίρνει τα χαρακτηριστικά της, ως τροφός των πλασμάτων, μέσω της βασικής της ιδιότητας που σχετίζεται με την αφθονία. Στην περίπτωση του Studiolo, η Φύση φαίνεται να βρίσκεται πιο κοντά στην εικονογράφηση της ρωμαϊκής θεάς Tellus, η οποία στην αρχαιότητα απεικονίζεται με ένα ή περισσότερα μωρά ή αγγελάκια (*amorini*) γύρω της, που λέγονται *καρποί*, τα παιδιά της θεότητας που συμβολίζουν τους καρπούς της γης.⁸⁰⁴

Ανάμεσα στα πρότυπα της απεικόνισης της Φύσης, όπως παραδίδεται στο Studiolo, συγκαταλέγεται η απεικόνιση πολυμαστικής γυναικείας μορφής που συνδέεται με τον τύπο της *Αρτέμιδος της Εφέσου*, ο οποίος γνώρισε ευρεία διάδοση κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα. Στα πιο γνωστά παραδείγματα απεικόνισης αυτού του τύπου, περιλαμβάνεται η απεικόνιση της *Αρτέμιδος της Εφέσου* (εικ. 160) στην *Sala del trionfo della Virtù* της Casa Vasari στο Αρέτσο, το σχέδιο (εικ. 161) του B. Cellini για την σφραγίδα της Accademia del Disegno της Φλωρεντίας και η διακόσμηση της βάσης του *Περσέα* (εικ. 162) του ίδιου καλλιτέχνη με την απεικόνιση της *Αρτέμιδος* στις γωνίες, το γλυπτό του Niccolò Tribolo (εικ. 163) και η παράσταση της *Προσφορά στην Κυβέλη* (εικ. 164) στη Sala degli Elementi του Palazzo Vecchio, την οποία ο Vasari ταύτιζε με τη Γη⁸⁰⁵ και σε μια ευρύτερη προσέγγιση με τη Φύση, που με τα στήθη της έτρεφε όλα τα πλάσματα. Αντίστοιχα, η διάδοση του θέματος αυτού αποτυπώθηκε και στα εγχειρίδια εικονολογίας της περιόδου, όπως στην

⁸⁰³ Δημοσιεύονται από την Mechthild Modersohn, *Natura als Goettin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Βερολίνο: Akademie Verlag, 2003.

⁸⁰⁴ LIMC, 1, σ. 969-970. Οι *καρποί* και η Tellus συχνά συνόδευαν και άλλες θεότητες, μεταξύ των οποίων και ο Προμηθέας.

⁸⁰⁵ Giorgio Vasari, *Ragionamenti*, ό. π., σ. 20: «nell' altro è il sacrificio della Dea Cibale [Cibele], cioè Terra; vedetela che ell' è con quelle tante poppe per nutrire tutte le creature animate».

περίπτωση του *Imagini delle Dei de gl' Antichi*⁸⁰⁶ (1556) του Vincenzo Cartari, όπου ο τύπος αυτός ταυτίζεται με τη Φύση (εικ. 165).

Ο Kemp⁸⁰⁷ παρατηρεί, ότι η διάδοση του θέματος της Αρτέμιδος της Εφέσου στην εικονογραφία του 16^{ου} αιώνα πρέπει να κατάγεται από έναν μεικτό τύπο προσωποποίησης της Φύσης, που μόνο εν μέρει έλκει τα χαρακτηριστικά της από την Αρχαιότητα. Κοντά στην εικονογραφία του παραπάνω θέματος βρέθηκε και η εικονογραφία της Κυβέλης, της Tellus και της Ορί, οι οποίες μαζί με τη μορφή της Αρτέμιδος της Εφέσου προσωποποιούν την εικόνα της θεότητας – τροφού, η οποία είναι σε θέση να ζωογονεί, μέσω του θηλασμού, τόσο τις ανθρώπινες μορφές, όσο και τα ζώα και αποτελεί με αυτό τον τρόπο την προσωποποίηση της Φύσης.⁸⁰⁸ Στην αναπαράσταση αυτού του θέματος στο περιβάλλον των Μεδίκων μπορούν να συμπεριληφθούν η απεικόνιση της *Φύσης που τρέφει τον κόσμο* (εικ. 166) από τον Matteo da Faenza, το *Συντριβάνι της Ηρας* (εικ.167) του Bartolomeo Ammannati, αλλά και η *Faunessa* (εικ.168) του Valerio Cioli. Στο ίδιο πλαίσιο, αναπαραστάθηκε αρκετές φορές η Φύση με τη συνοδεία ζώων, όπως στην περίπτωση του χαρακτηριστικού του Giangiacomo Caraglio, που απεικονίζει την Ορί (εικ.169) και αποτέλεσε το πρότυπο του γλυπτού της ίδιας θεότητας (εικ.170), το οποίο φιλοτεχνήθηκε από τον Bartolomeo Ammannati ως μια από τις γλυπτικές συνθέσεις που διακοσμούσαν το Studiolo και βρισκόταν σε απόλυτη σύμπνοια με τις προθέσεις του Vasari για τη διακόσμηση του τοίχου της Γης στο Studiolo, όπως φαίνεται στο προπαρασκευαστικό σχέδιο (εικ. 171) που σώζεται στη Dijon. Η διάδοση του θέματος αποτυπώνεται και σε

⁸⁰⁶ Το *Imagini delli Dei de gl' Antichi* (Βενετία 1556) του Vincenzo Cartari (π. 1531 – μετά το 1571) είναι ένα εγχειρίδιο μυθογραφίας που λειτούργησε σε μεγάλο βαθμό ως εικονογραφικός οδηγός για τους καλλιτέχνες του 16ου αιώνα. Αφορά στην απεικόνιση του ελληνορωμαϊκού πάνθεον, όμως στις «εικόνες των θεών» που αποτυπώνει, εμπλέκονται αρκετές φορές μυθολογικές μορφές διαφορετικής προέλευσης με έμφαση στις θεότητες της Ανατολής. Η πρώτη, ανεικονική, έκδοση του έργου αφιερώθηκε στον Luigi d' Este και από την τρίτη έκδοση του 1571 άρχισε να περιέχει 88 εικονογραφήσεις από τον Bolognino Zaltieri. Μαζί με τα αντίστοιχα εγχειρίδια των Lilio Gregorio Giraldi και Natale Conti αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα εγχειρίδια μυθολογίας που εμφανίστηκαν στα μέσα του 16^{ου} αιώνα.

⁸⁰⁷ Wolfgang Kemp, *Natura: Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, διδακτορική διατριβή, Τύμπιγκεν, 1973, σ. 29.

⁸⁰⁸ Βλ. επίσης τα σχέδια του Pippo Ligorio (1513 -1583), ο οποίος στα έργα του απεικονίζει τη μορφή της Φύσης σε ένα κλίμα συγκριτισμού ενδεικτικό για την περίοδο που μελετάμε και σε περιοχές εκτός Φλωρεντίας.

διακοσμήσεις χρηστικών αντικειμένων, όπως στην περίπτωση της διάσημης *Saliera* (αλατιέρα) (εικ. 172) του B. Cellini, η οποία, αν και φιλοτεχνήθηκε για ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον παραγγελίας, δηλώνει τον βαθμό οικειοποίησης και αποδοχής του θέματος από τους καλλιτέχνες της Φλωρεντίας.

Το θέμα της Φύσης και η απεικόνισή της έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εικονογραφία του 16ου αιώνα, όπως είδαμε παραπάνω, με τις πολυάριθμες παραλλαγές που γνώρισε. Στα προ-επιστημονικά περιβάλλοντα ερμηνεύεται σχεδόν πάντα ως τροφός και σχετίζεται με τη θεωρία πως τα μέταλλα δημιουργούνται και διαμορφώνονται στην κοιλιά της γης.⁸⁰⁹ Αυτή η θεωρία αποτέλεσε τον πυρήνα της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, αφού σκοπός της ήταν να μιμηθεί τις διαδικασίες της δημιουργίας και ωρίμανσης των μετάλλων στο εσωτερικό / στην κοιλιά της Φύσης, με τεχνητό τρόπο και σε μικρότερο χρονικό διάστημα. Όπως υποστηρίξαμε στην περίπτωση της Φύσης του Beccafumi,⁸¹⁰ θεωρούμε ότι και εδώ έχουμε μια παραλλαγή της Φύσης, που συνδέεται με την παράδοση της ηρακλείτειας ρήσης *φύσις κρύπτεσθαι φιλεί* (η φύση αρέσκεται στο να κρύβεται) και απεικονίζει εικαστικά το λογοτεχνικό μοτίβο της γυμνής αλήθειας, που ως γυμνή Φύση, αποκαλύπτει τα μυστικά της στον αλχημιστή αποτυπώνοντας στην ουσία την έννοια του *arcana naturae*.

Άμεση εικονογραφική πηγή για την απεικόνιση της Φύσης πρέπει να θεωρηθεί η, προαναφερθείσα, *impresa* (εικ. 157) του V. Borghini, στην οποία απεικονίζεται γυναικεία θεότητα που τρέφει από τα στήθη της τρία ζώα και ένα μωρό και φέρει το motto “NIL REICIT” (*τίποτα δεν αποκλείεται*), το οποίο θα μπορούσε να σχετίζεται με την παρουσία των ζώων και του μωρού, υπογραμμίζοντας την ικανότητα της Φύσης να τρέφει όλα τα πλάσματα, αλλά και να διαμορφώνει τα μέταλλα. Οι μόνες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την παράσταση του Studiolo είναι ότι η Φύση της *impresa* φέρει κορώνα στο κεφάλι⁸¹¹ και ότι ένα από τα τρία ζώα που τρέφονται από αυτήν, στο Studiolo, είναι ένας μονόκερος.

⁸⁰⁹ Βλ. παραπάνω, σ. 243 – 244.

⁸¹⁰ ό. π., σ. 243.

⁸¹¹ Η Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 144 – 145 έχει δείξει ότι ο Borghini βασίστηκε σε ένα απόσπασμα από το *Discorso della religion antica da romani* (1559) του Γάλλου αρχαιοδίφη Guillaume Du Choul για την απεικόνιση της Φύσης στα τετράδιά του, στο οποίο περιγράφεται με κορώνα στο κεφάλι. Αναφέρει επίσης, ότι το μοναδικό έργο που εντοπίζεται να εικονογραφεί τον θηλασμό ζώων και μωρού ταυτόχρονα, προέρχεται από ένα εντελώς διαφορετικό

Ο Μονόκερως

Κατά την άποψή μας η επιλογή του μονόκερου δεν πρέπει να θεωρείται τυχαία στο συγκεκριμένο έργο, ούτε σχετίζεται με τους παραδοσιακούς συμβολισμούς που έφερε το μυθικό ζώο, ως σύμβολο αγνότητας ή αλληγορικό στοιχείο της Ενσάρκωσης.⁸¹² Αντιθέτως, εδώ χρησιμοποιείται εύστοχα για να υπογραμμίσει τον ρόλο και την εξουσία του πάτρωνα, αφού στον 16ο αιώνα ο μονόκερως θεωρείται η επιτομή των μυστικών της φύσης -εδώ βρίσκεται σε αρμονία με την απεικόνιση της πολυμαστικής Φύσης- και αποτελεί σημαντικό αντικείμενο των συλλογών των Wunderkammern. Η κατοχή του κέρατου αυτού του θρυλικού ζώου ήταν το πιο λαμπρό επίτευγμα των συλλογών (εικ. 173), εξαιτίας τόσο της σπανιότητάς του όσο και των υποτιθέμενων ιδιοτήτων του ως ισχυρό αντίδοτο ή θεραπεία για δηλητήρια⁸¹³ και η απόκτησή του αποτελούσε δήλωση δύναμης και εξουσίας. Ως τέτοιο αντικείμενο έχει καταγραφεί στον θησαυρό του Αγίου Μάρκου στη Βενετία και την παπική *guardaroba* στο Βατικανό και μεταξύ των πιο γνωστών -και περήφανων- ιδιοκτητών του κέρατου του μονόκερου συγκαταλέγονταν ο Guglielmo Gonzaga στη Μάντοβα, ο καρδινάλιος του Τρέντο και ο Francesco I de' Medici, παραγγελιοδότης του έργου που εξετάζουμε.⁸¹⁴

καλλιτεχνικό περιβάλλον και είναι το χαρακτηριστικό *L'infanzia aurora della vita*, του Hieronymus Wierix (Βρυξέλλες, Bibliothèque Royale Albert I, Cabinets des Estamps, F. 63 folio).

⁸¹² Βλ. Margaret B. Freeman, *The Unicorn Tapestries*, Ν. Υόρκη: Metropolitan Museum of Art, 1976, σ. 33 – 65. Η βασική περιγραφή του μονόκερου, που κληροδοτήθηκε στον Μεσαίωνα από την Αρχαιότητα, ακολουθεί την παράδοση του Φυσιολόγου. Βάσει αυτής ο μονόκερως είναι ένα πολύ άγριο ζώο που σκοτώνει με το κέρατό του κάθε κυνηγό που τον πλησιάζει. Αν, όμως, βρεθεί μπροστά σε μια παρθένο, το ζώο αναπηδά στον κόρφο της και το κορίτσι τον αιχμαλωτίζει. Μέσα στο αλληγορικό πλαίσιο καθιερώθηκε ως συμβολισμός του πνευματικού Χριστού (*Christus spiritualis unicornis*) και έλαβε, επίσης, σημαντική θέση στα μεσαιωνικά *Βιβλία περί ζώων* (Bestiaries), στις συλλογές που συγκεντρώναν το σύνολο των πραγματικών και φανταστικών ζώων.

⁸¹³ Βλ. ενδεικτικά Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the order of Nature, 1150 – 1750*, Ν. Υόρκη: MIT Press, 1998, σ. 74 – 75· Jacques Le Goff, *Ηρωες και θαυμαστά του Μεσαίωνα*, Αθήνα: Κέδρος 2005, σ. 136 – 137· Daniel Jütte, *The Age of Secrecy*, ό. π., σ. 79· Valentina Conticelli (επιμ.), *L'alchimia e le arti*, ό. π., σ. 136 [συγγραφή λήμματος: Marino Marini].

⁸¹⁴ Andrea Bacci, *L'alicorno, discorso dell'eccellente medico et filosofo M. A. B., nel quale si tratta della natura dell'alicorno e delle sue virtù eccellentissime. Al Serenissimo Don Francesco Medici, Gran Principe di Toscana*, Φλωρεντία: Giorgio Marescotti, 1573, σ. 52, 55 – 56· Dario A. Franchini, κ. ά, *La scienza a Corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Ρώμη: Bulzoni, 1979, σ. 115 – 121.

Το 1569 ο Cosimo είχε δαπανήσει 10.000 σκούντι⁸¹⁵ για την αγορά ενός κέρατου από μονόκερω και το 1573 ο Antonio Bacci, ιατρός του Cosimo, έγραψε μια πραγματεία⁸¹⁶ για τον φτερωτό μονόκερω, αφιερωμένη στον Francesco I, στην οποία προσπαθούσε να συμπεριλάβει τις διαδεδομένες πεποιθήσεις της περιόδου σχετικά με τις ιδιότητες του ζώου.⁸¹⁷ Ενδεικτική της απήχησης των ιδεών που σχετίζονταν με τον μονόκερω και τις θεραπευτικές του ιδιότητες είναι η απεικόνιση του (εικ. 174) σε διακόσμηση γουδιού στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, σε ένα, δηλαδή, από τα χρηστικά αντικείμενα που συνδέονταν με τα πεδία των φαρμακευτικών παρασκευών και της αλχημείας. Η απεικόνισή του, λοιπόν, στο Studiolo του Francesco πιθανόν αποτελεί επιλογή του ίδιου του πρίγκιπα, η συλλογή του οποίου στο σύνολό της ήταν πρακτικά δήλωση της *virtuosità*, της δύναμης και της εξουσίας του στη φύση και στα μυστικά της.⁸¹⁸

Το Πνεύμα

Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που μας απασχολεί στην απεικόνιση της σύνθεσης του Morandini είναι η ύπαρξη του ερωτιδέα στο ανώτερο τμήμα του έργου, τοποθετημένου στο αριστερό άκρο του πίνακα, επάνω από την πλευρά της Φύσης και ανάμεσα σε πουλιά. Η Conticelli έχει προτείνει ότι πρόκειται για την προσωποποίηση του Πνεύματος (*il Genio*).⁸¹⁹ Στην ανάλυσή της χρησιμοποιεί την έννοια της γενεσιουργού Φύσης, κυρίαρχης ιδέας την περίοδο του Μεσαίωνα, η οποία με τη θέληση του Θεού, τρέφει όλα τα πλάσματα και επιτρέπει τη διαίωνισή τους. Ο Guglielmo di Conches, αντίστοιχα, υπογράμμισε ότι ο Θεός κυβερνά τον κόσμο διαμέσου της Φύσης, η οποία καθορίζει ότι από ένα γένος θα γεννηθεί το ίδιο γένος. Συνδυαστικά με τα παραπάνω, η Conticelli χρησιμοποιεί την παράδοση του γενέθλιου *genius* (ή του διπλού

⁸¹⁵ Valentina Conticelli (επιμ.), *L'alchimia e le arti*, ό. π., σ. 136 [συγγραφή λήμματος: Marino Marini].

⁸¹⁶ Andrea Bacci, *L'alicorno*, ό. π.

⁸¹⁷ Valentina Conticelli, ό. π., σ. 146.

⁸¹⁸ Στην πραγματικότητα το υποτιθέμενο κέρατο του μονόκερου προερχόταν από την επεξεργασία του κέρατου του ναρβάλ ή του ελεφαντόδοντου.

⁸¹⁹ Valentina Conticelli, ό. π., σ. 147 – 149.

πνεύματος),⁸²⁰ σύμφωνα με την οποία κάθε πλάσμα που γεννιέται συνοδεύεται από το πνεύμα – προστάτη σε όλη τη ζωή του, ως προσωποποίηση της ψυχής του κάθε ανθρώπου, το οποίο συχνά έχει απεικονιστεί ως ερωτιδέας, όπως στην περίπτωση της *Αλληγορίας της ανθρώπινης ζωής (εικ. 175)* του Giorgio Ghisi. Τα παραπάνω την οδήγησαν στο συμπέρασμα, ότι το πνεύμα της νωπογραφίας του Morandini αποτελεί μέρος του ζεύγους Πνεύματος και Φύσης και εκφράζει τον διπλό ρόλο της θεάς, της δημιουργού και τροφού. Σε αυτό το ζεύγος το πνεύμα ενεργεί ως προστάτης κάθε πλάσματος, που μεσολαβεί μεταξύ των ουράνιων ιδεών και των επίγειων μορφών και κάνει το κάθε πλάσμα μια ξεχωριστή μορφή. Την ερμηνεία αυτή, όμως, θα εξετάσουμε πιο κάτω.

Αλχημική ερμηνεία της σύνθεσης

Στη μέχρι σήμερα βιβλιογραφία, το έργο που εξετάζουμε αναφέρεται ως ένα από τα «αλχημικά» έργα του Studiolo, με διαφορετικές όμως αναφορές κάθε φορά ως προς τη σύνδεση του με τη «χρυσοφόρα τέχνη». Η αλχημική ερμηνεία ξεκίνησε από τον Berti (1967),⁸²¹ ο οποίος ανέφερε συνδέσεις των έργων του Studiolo με την αλχημεία, εξαιτίας των επιστημονικών ενδιαφερόντων του Francesco, και θεωρούσε το έργο του Morandini ως τη νωπογραφία – κλειδί για την κατανόηση ολόκληρου του χώρου. Στη συνέχεια, ο Lensi Orlandi (1978),⁸²² θεώρησε ότι στο έργο του Morandini η Φύση δίνει στον Προμηθέα τη Φιλοσοφική Λίθο, χωρίς όμως να στηρίζει επαρκώς την άποψη αυτή. Ο Dezzi Bardeschi⁸²³ (1980) υιοθέτησε την εκδοχή της ύπαρξης της Φιλοσοφικής Λίθου και προσέθεσε μια αλχημική ανάγνωση της μορφής του Προμηθέα, βασιζόμενος

⁸²⁰ Για την χρήση του Πνεύματος στη λογοτεχνία της Αναγέννησης και την έννοια του διπλού γενέθλιου Πνεύματος (Genio) βλ. D. T. Starnes, “The figure Genius in the Renaissance”, *Studies in the Renaissance*, τ.11 (1964), σ. 234 – 244. Βλ. και E. C. Knowlton, “The Allegorical figure Genius”, *Classical Philology*, τχ. 15, αρ. 4 (Οκτ. 1920), σ. 380 – 384.

⁸²¹ Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, ό. π., σ. 99 – 103.

⁸²² Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 130. Για να στηρίζει την υπόθεσή του αναφέρεται στην περιγραφή της Φιλοσοφικής Λίθου του Fulcanelli, ο οποίος, όμως, έζησε στον 20^ο αιώνα.

⁸²³ Marco Dezzi – Bardeschi (επιμ.), *Lo stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Φλωρεντία: Le Lettere, 1980, σ. 42.

στο *Dictionnaire Hermétique* (1758) του Antoine – Joseph Pernetty, το οποίο, όμως, είναι χρονολογικά μεταγενέστερο του έργου που εξετάζουμε.

Στην ίδια «αλχημική γραμμή», η Conticelli⁸²⁴ (2007), υποστηρίζοντας τη θέση του Lensi Orlandi, πρότεινε τη σύνδεση του έργου του Morandini με το αλχημικό ποίημα του Antonio Allegretti,⁸²⁵ *De la trasmutazione de metalli*⁸²⁶ (1554 – 1555), κείμενο αφιερωμένο στον Cosimo I, που βρίθει μυθολογικών αναφορών. Αυτή η πηγή μπορεί να μας οδηγήσει σε περαιτέρω σχόλια και συμπεράσματα για το έργο του Morandini, καθώς και για τη θέση της αλχημείας σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα της ιταλικής χερσονήσου.

Το δεύτερο μέρος του ποιήματος του Allegretti ανοίγει με τον Προμηθέα,⁸²⁷ ο οποίος περιγράφεται ως ο πρώτος αλχημιστής, που έμαθε την τέχνη από την Αθηνά και μετέδωσε τα μυστικά της γέννησης των μετάλλων και των ορυκτών στους ανθρώπους. Πριν από την εμφάνισή του στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, η παρουσία του υπονοείται στο πρώτο μέρος, όταν ο Allegretti αναφέρεται στα μέταλλα (I, 195 – 245)⁸²⁸ και σύμφωνα με τον οποίο η γέννηση των μετάλλων και των ορυκτών στη φύση

⁸²⁴ Valentina Conticelli, ό. π., σ. 156 – 164.

⁸²⁵ Φιλόσοφος και ποιητής που διατηρούσε στενούς δεσμούς με τη φλωρεντινή Αυλή. Μετά το 1528 συνόδευσε τον καρδινάλιο Giovanni Gaddi στη Ρώμη και ανέπτυξε σχέσεις με τους Sebastiano del Piombo και Benvenuto Cellini. Ήταν επίσης, στενός φίλος του Benedetto Varchi, με την καθοδήγηση του οποίου συνέθεσε το αστρολογικό ποίημα *Delle cose del cielo* (1561). Εκτός από τον Varchi, γνώριζε και τον Leonardo Fioravanti, άτομο που θα μπορούσε να ενθαρρύνει την έλξη του για την αλχημεία. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Allegretti βλ. και Antonio Allegretti, *De la trasmutazione de metalli, Poema d'alchimia del XVI secolo*, Mino Gabriele (επιμ.), Ρώμη: Mediterranee, 1998, σ. 10 – 14.

⁸²⁶ Για το ποίημα και την ανάλυσή του βλ. και εδώ, σ. 156 – 157.

⁸²⁷ *De la trasmutazione de metalli*, II, 1 – 14: *Antiquissima fama vive ancora come Prometeo in ciel salisse, e 'l foco furasse a Giove e 'l conduce in terra, e come da Minerva hebbe in segreto quest' arte c' ha per fin l' argento e l' oro, che d' anni pieno e già vicino a morte a sé chiamò alcuni amici suoi degni d' un tanto dono, e mostrò loro che non solo si cangia e si trasforma l' un metallo nell' altro, ma che l' arte può ancor fare argento puro e oro.*

⁸²⁸ Ό. π., I, 195 – 245: *In aspri monti tengon quello splendor le gemme ascose a noi sì grato, e di cotanto costo. Nel ventre della terra hanno la sede i freddi e pigri metalli, in cui molti secoli e molti ha la Natura spesi nel creargli, e condurgli ad esser tali; onde alcun disse, ch' esser non posseva di generare in lor desio, né possa: ma chi con occhio d' intelletto chiaro rimirerà della Natura in seno, vedrà ch' a questi ha dispensato il caro tesoro della vita, e 'l privilegio come le cose naturali han tutte, di nascere, e produrre il suo simile. Ma non sono i lor parti agli occhi nostri si manifesti, e conti, come quegli de gli altri misti; e di questo è cagione la lor molta materia dura e densa, che tiene in sé rinchiuso il vivo*

γίνεται με πιο δύσκολο και περίπλοκο τρόπο απ' ότι στα υπόλοιπα πλάσματα ή είδη. Στο εσωτερικό των μετάλλων ζει ένα πνεύμα (ο Allegretti χρησιμοποιεί τη διάκριση ψυχή – σώμα – πνεύμα) που μπορεί να δείξει τη δύναμή του μόνο αν ελευθερωθεί από τη σκληρή ύλη που βρίσκεται φυλακισμένο. Το πνεύμα αυτό μπορεί να αποδράσει μόνο χάρη στην παρέμβαση που μπορεί να προσφέρει ένα *συνετό και ριψοκίνδυνο χέρι* (I, 243: *ch' una prudente avventurosa mano*) -δηλαδή του Προμηθέα-, το οποίο θα το ελευθερώσει και θα επιτρέψει στις δυνάμεις των μετάλλων να λειτουργήσουν σε λιγότερο χρόνο απ' ότι με τη φυσική διαδικασία ωρίμανσης των μετάλλων και των ορυκτών που ζουν στην κοιλιά της Φύσης (I. 199 – 201: *Nel ventre della terra hanno la sede i freddi e pigri metalli, in cui molti secoli e molti ha la Natura spesi nel creargli, e condurgli ad esser tali*). Με τον τρόπο αυτό ο Allegretti «προοικονομεί» / προϊδεάζει για την παρουσία του Προμηθέα, ο οποίος στη συνέχεια δηλώνεται, όπως είδαμε παραπάνω, ως αλχημική μορφή και το πρόσωπο που μπορεί να μεταμορφώσει τα μέταλλα, εν τέλει με τεχνητό τρόπο, δηλαδή με τον τρόπο που επιδιώκει η αλχημεία, μιμούμενη τη φύση. Επίσης, η απεικόνιση του Προμηθέα μπροστά από μια σπηλιά στον πίνακα του Morandini, μπορεί να παραλληλιστεί με την κοιλιά της φύσης, το μέρος όπου ζουν και ωριμάζουν τα μέταλλα, ενώ το μαρτύριο του στον Καύκασο μπορεί να συμβολίζει τη μακρά και επίπονη και μοναχική εργασία των αλχημιστών, όπως είδαμε και σε προηγούμενο έργο.⁸²⁹

Η χρήση της μορφής του Προμηθέα δεν πρέπει να θεωρείται επινόηση του Allegretti, αλλά υιοθέτηση της ερμηνείας του Προμηθέα – αλχημιστή, όπως αυτή δηλώθηκε από τον Giovanni Aurelio Augurello (1441 – 1524), μέλος της Accademia

spirito, ch' a le create cose infonde, e dona egli solo la vita, il moto e 'l senso, dove mostrar le forze sue non puote, se da pronta virtù vivace e calda fuor non è tratto, ond' impedito giace. Tutto quel giro, per lo quale il cielo le sue gran braccia stende e cinge, e serra l'aria, la terra, l'acque dolci e salse, e tutto quello che nel mondo ha vita, un'anima lo muove e lo governa. Ma perché senza corpo non può stare parte alcuna dell'anima, di corpo son le parti del mondo e 'l mondo istesso, tra questo e quella è lo spirito, il quale dir non si può ch' anima o corpo sia, che d' ambedue partecipa, e congiunge in un essere medesimo quegli estremi. Sempre desia questo spirito, e sempre opra che 'l mar, l'aria, la terra, e 'l cielo nell' essere s' avanzino, e che in loro ogni cosa si mute e si trasformi: e che le piante e gli animali c' hanno ragione, e quei che di ragion son privi generino il suo simile, per fare le loro schiatte, e le lor speci eterne. Questo spirito vive ancor nell' oro, dove sta chiuso, e desiando aspetta ch' una prudente avventurosa mano apra quella prigionia, e fuor nel tragga, e lo reduca a tal, ch' operar possa le sue potenze e le virtù occulte.

⁸²⁹ Βλ. παραπάνω, σ. 249.

Platonica Fiorentina, στο έργο του *Chrysopeia*⁸³⁰ (1515), ένα από τα πιο δημοφιλή και γνωστά αλχημικά έργα των αρχών του 16ου αιώνα. Το έργο που είχε αφιερωθεί στον Πάπα Leo X de' Medici αποτέλεσε βάση τόσο για το κείμενο του Allegretti – γνωρίζουμε ότι αντιγράφει ολόκληρες φράσεις και ιδέες⁸³¹ -, όσο και επιρροή για πρόσωπα σχετιζόμενα με την αλχημεία, όπως ο Giulio Camillo Delminio ή ο Henricus Cornelius Agrippa.⁸³²

Κεντρικό πρόσωπο στο ποίημα του Allegretti είναι η Φύση, η οποία, σε αντιστοιχία με την απεικόνιση του Studiolo, είναι η τροφός όλων των πλασμάτων, ακόμη και των μετάλλων ή των ορυκτών, τα οποία μεγαλώνουν στην κοιλιά της,⁸³³ όπως είδαμε και στην περίπτωση του Beccafumi (**κατ. 7.2**) και σύμφωνα με τις αλχημικές πεποιθήσεις της περιόδου. Επανερχόμενοι στο Studiolo και ακολουθώντας την αφήγηση του Allegretti, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η Φύση – τροφός δίνει στον Προμηθέα – αλχημιστή, δηλαδή στη μορφή που γνωρίζει τα μυστικά της αλχημείας, μια ακατέργαστη πέτρα που δηλώνει το αδιαμόρφωτο μέταλλο ή πέτρωμα που βρίσκεται στην κοιλιά της. Η ακατέργαστη ύλη δηλώνεται τόσο από το γκρι χρώμα και ακανόνιστο σχήμα που προσφέρει η Φύση στη σύνθεση του Morandini, όσο και από την *invenzione* του Borghini, ο οποίος δήλωνε ότι η Φύση θα μπορούσε να εικονογραφείται, ενώ προσφέρει, μεταξύ άλλων, μια «τραχιά και ακατέργαστη ύλη»⁸³⁴ (*materia rozza et informe*). Η άγουρη αυτή ύλη θα μπορούσε, με την επέμβαση του Προμηθέα, να ωριμάσει πλέον με τεχνητό τρόπο, δηλαδή τον αλχημικό, και σε μικρότερο χρονικό διάστημα.⁸³⁵

Αν ακολουθήσουμε, λοιπόν, την αλχημική γραμμή ερμηνείας του έργου του Morandini συνδυαστικά με το αλχημικό ποίημα του Allegretti, πιστεύουμε ότι ο ερωτιδέας που απεικονίζεται στο ανώτερο άκρο του έργου δεν αποτελεί απλά ένα *genio*, αλλά το πνεύμα (*spirito*) που βρίσκεται στο εσωτερικό των μετάλλων, βάσει της

⁸³⁰ Για τον Προμηθέα στο κείμενο της *Chrysopeia*, βλ. *TC*, τ. III, ό. π., σ. 209, 238 – 239.

⁸³¹ Antonio Allegretti, *De la trasmutatione de metalli*, ό. π., σ. 19 – 20, Zweder Von Martels, “Augurello’s “Chrysopoeia” (1515)”, ό. π., σ. 187 – 188.

⁸³² Zweder Von Martels, ό. π., σ. 185 – 191.

⁸³³ *De la trasmutatione de metalli*, I, 199 – 201.

⁸³⁴ Βλ. Παράρτημα I.1, 399.

⁸³⁵ *De la trasmutatione de metalli*, I, 255-259: [...] *che può l'arte in tempo breve quello istesso operare, che la Natura in molte etati e molte a pena face, c' havrete per compagna una gioconda speculazion di cose rare e belle.*

αφήγησης του Allegretti, και απελευθερώνεται, όταν ο Προμηθέας, το «συνετό και ριψοκίνδυνο χέρι», λαμβάνει την ύλη από την Φύση.

Το πνεύμα (ως *spirito*) είναι μια έννοια που εντοπίζεται στην αλχημική λογοτεχνία και πολλές φορές ταυτίζεται με την έννοια της πεμπτουσίας.⁸³⁶ Ενδεικτικά, στο *Expositio epistulae Alexandris Regis*⁸³⁷ αναφέρεται ότι «η πεμπτουσία είναι το πνεύμα που ζωντανεύει όλα τα πράγματα και τα μεταμορφώνει, που δίνει ζωή σε κάθε σπέρμα, ανάβει κάθε φως και κάνει κάθε άνθος να ανθίσει». Επιπλέον, στο ίδιο κείμενο γίνεται μια διάκριση σχετικά με τη φύση της πεμπτουσίας, η οποία «δεν είναι ούτε θερμή, ούτε υγρή, ούτε κρύα, ούτε ξηρή, ούτε αρσενική, ούτε θηλυκή», αποκλείονται, δηλαδή δομικά στοιχεία της σύστασής της που την ξεχωρίζουν από τις τέσσερις ποιότητες, οι οποίες απεικονίζονται στο Studiolo με τη μορφή των μικρών *putti* και από το ζεύγος αρσενικού – θηλυκού, που συμβολίζεται στον ίδιο χώρο με τις προσωπογραφίες του Cosimo I και της Eleonora. Αντιστοίχως, η ίδια άποψη για την διαφορετική σύσταση της πέμπτης ουσίας επαναλαμβάνεται από τον Johannes de Rupescissa στο σύγγραμμα *De considertione quintae essentiae rerum omnium*,⁸³⁸ στον Philip Ulstad⁸³⁹ και στο κείμενο *Rosarium Philosophorum*.⁸⁴⁰ Στο ίδιο πλαίσιο ο

⁸³⁶ Αρχική αναφορά για την πεμπτουσία εντοπίζεται στην αριστοτελική θεωρία, όπου εκτός από τα τέσσερα βασικά στοιχεία γίνεται λόγος και για ένα πέμπτο, τον αιθέρα ή πρώτο σώμα (*De Caelo*, I, 3, 270b, *De Mundo*, 2, 392a, *Meteorologica*, I, III, 339b). Από αυτό αποτελούνται οι ουρανοί, γεννιέται μόνο του και είναι άφθαρτο. Είναι καθαρό και θεϊκό και ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα τέσσερα στοιχεία, γη – νερό – αέρα – φωτιά. Η θεωρία του Αριστοτέλη παρέχει ουσιαστικά, την αρχική έννοια του αιθέρα, όμως οι στωικοί και οι νεοπλατωνικοί είναι αυτοί που οδηγούν με τα κείμενά τους τους αλχημιστές στην έννοια αλχημικής πεμπτουσίας.

⁸³⁷ [Guglielmo Gratarolo], *Artis Auriferae, quam Chemiam vocant*, Βασιλεία: Cong. Vvaldkirchii, 1610, σ. 245 – 247 [1η εκδ. πιθανόν το 1572].

⁸³⁸ Για τον Jean de Roquetaillade η πεμπτουσία είναι όπως ο ουρανός, άφθαρτη και αναλλοίωτη, δημιουργήθηκε από τον Θεό στη Φύση για να θεραπεύσει τα σώματα, προφυλάσσει από τη φθορά, θρέφει και αυξάνει τη ζωή. Βρίσκεται πιο πάνω από τα μεταστοιχειωτικά ποσοστά της ύλης και δεν είναι ούτε υγρή, ούτε θερμή, ούτε ξηρή, ούτε κρύα. Βλ. Lynn Thorndike, *A History of Magic*, ό. π., τ. 3, σ. 725 – 30, Mino Gabriele, *Alchimia e Iconologia*, ό. π., σ. 21.

⁸³⁹ *Coelum Philosophorum*, Λυών: Gulielmum Rouillium, 1572, σ. 13 – 20. Η πρώτη έκδοση του κειμένου έγινε το 1525.

⁸⁴⁰ Έχει δημιουργηθεί πιθανόν, στα μέσα του 14ου αιώνα. Βλ. *Artis Auriferae, quam Chemiam vocant*, Βασιλεία, 1572, II, σ. 268 – 269.

Cristoforo Parisiense⁸⁴¹ χαρακτηρίζει την πεμπτουσία «ζωντανό πνεύμα» (vino spirito) και ο Paracelsus⁸⁴² «ζωτικό πνεύμα» (spirito vitale).

Θα επιστρέψουμε, όμως, στην αμιγώς μυθολογική πλευρά του έργου που μελετάμε και στη μορφή του Προμηθέα. Από τις πολλαπλές αναφορές του Αισχύλου, με τον Προμηθέα εκπολιτιστή, πατέρα διαφόρων τεχνών και το πρόσωπο που προσφέρει στο ανθρώπινο γένος του θησαυρούς της γης, έως τον Πλίνιο, που αναφέρεται σε αυτόν ως εφευρέτη των πολύτιμων λίθων, και τον Βοκκάκιο, ο οποίος ως homo doctus εκπροσωπεί την πνευματική αφύπνιση, η χρήση της μορφής του Προμηθέα έχει έναν κοινό παρονομαστή: είναι η μορφή που με την παρέμβασή της - ακόμη και με ριψοκίνδυνο τρόπο, κατά τον Allegretti- προσφέρει τη γνώση στον άνθρωπο.

Τα εικονογραφικά πρότυπα της περιόδου που μελετάμε οδηγούν ένα βήμα παραπέρα τον τρόπο αντίληψης και ερμηνείας της μορφής του Τιτάνα, καθώς είτε στην απεικόνιση του Leonardo da Besozzo είτε σε αυτή του Baccio Baldini ή του Alessandro Allogi ο Προμηθέας, που δημιουργεί ένα άγαλμα από τον πηλό, είναι η μορφή που κατέχει τη γνώση της μετάλλαξης και της επεξεργασίας της ύλης, που σημαίνει ότι σε επίπεδο απεικόνισης παρατηρείται ήδη μια μετάπλαση του μύθου. Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε έτσι να προτείνουμε ότι η χρήση της μορφής στο έργο του Morandini γνωρίζει μια μετάπλαση, σε εικονολογικό επίπεδο, ως μορφή που κατέχει τη γνώση της μεταστοιχείωσης και μέσω της παρέμβασής της μπορεί να την μεταβιβάσει, σε ένα αλχημικό, πλέον, περιβάλλον.

Με αυτόν τον τρόπο ο εικονογράφος του προγράμματος χρησιμοποιεί μια απεικόνιση του Προμηθέα, που δεν προέρχεται από κανένα επεισόδιο του μύθου του, όπως περιγράφουν οι κλασικές λογοτεχνικές πηγές: αντιθέτως, δημιουργεί εξ αρχής ένα νέο μυθολογικό επεισόδιο για να εξυπηρετήσει το νόημα που θέλει να αποδώσει. Αυτό γίνεται κατανοητό μέσω των συσχετισμών που μπορεί να κάνει ο θεατής, προϋποθέτον δηλαδή το υψηλό μορφωτικό του επίπεδο και τη συνθετική του ικανότητα, στοιχεία που εντάσσονται μέσα στη μανιεριστική ανάγκη για περίπλοκα και δυσνόητα θέματα.

⁸⁴¹ *Elucidarius seu artis transmutatoriae summa major*, στο *TC*, τ. VI, σ. 218, 273, 290. Τα κείμενα χρονολογούνται όμως πιο νωρίς, καθώς ο Cristoforo Parisiense έζησε τον 15^ο αιώνα.

⁸⁴² *De Artificio Supernaturali*, στο *TC*, τ. I, σ. 280, 283.

Όπως έχουμε επισημάνει στο θεωρητικό πλαίσιο για τη διαχείριση της γνώσης στον 16ο αιώνα με άξονες τα χαρακτηριστικά της *virtuosita* και της *curiosita*, στόχος των συλλογών των *Kunst-und Wunderkammern*, όπως το *Studiolo* του Francesco I, ήταν η επίδειξη της μόρφωσης και των δυνατοτήτων του ιδιοκτήτη τους, ο οποίος όχι μόνο γνώριζε τα μυστικά της φύσης, αλλά μπορούσε και να τα χειριστεί. Αυτή ακριβώς θεωρούμε ότι είναι η λογική πίσω από την απεικόνιση της νωπογραφίας που εξετάζουμε, η οποία ενώνει δύο διαφορετικά μοτίβα: αυτό της γυμνής Φύσης, ως γυμνής αλήθειας, που αποκαλύπτει και προσφέρει τα μυστικά της, κυρίως με την ακατέργαστη ύλη στα χέρια της, και αυτό του Προμηθέα, όχι πλέον ως φορέα μιας ύβρεως, αλλά ως εφευρέτη, ως το κατεξοχήν πρόσωπο που είναι ικανό να διαχειριστεί τη γνώση. Τα δύο εικονογραφικά μοτίβα θεωρούμε ότι ενώνονται με την πηγή του *Allegretti* και δίνουν ένα αλχημικό νόημα μέσα στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων του παραγγελιοδότη. Με αυτόν τον τρόπο πιστεύουμε ότι ο Προμηθέας, εκπρόσωπος πλέον της μεταλλαγής της διανοητικής περιέργειας από αμάρτημα σε αρετή, μεταπλάθει την ύλη -το ελευθερωμένο πνεύμα (*spirito*) που απεικονίζεται ως ερωτιδέας- μέσω των αλχημικών διαδικασιών, μέσα σε έναν χώρο που αποτελεί την επιτομή της πολιτιστικής πολιτικής των Μεδίκων, οι οποίοι θεωρούσαν την απόκτηση της γνώσης ως βασικό κλειδί για την πολιτική καταξίωση.

5. Andrea del Minga, *Δευκαλίωνας και Πύρρα*.

Ο πίνακας *Δευκαλίωνας και Πύρρα* (**κατ. 10**) του Andrea del Minga⁸⁴³ (1535 – 1596) βρίσκεται τοποθετημένος στον τοίχο της Γης, στο Studiolo του Francesco I, και απεικονίζει το πιο σημαντικό επεισόδιο του μύθου, δηλαδή τη στιγμή που το ζευγάρι πετάει πίσω του τις πέτρες και με αυτόν τον τρόπο αναδημιουργεί το ανθρώπινο γένος. Το εικονογραφικό θέμα του Δευκαλίωνα και της Πύρρας ήταν αρκετά διαδεδομένο στην Ιταλία του 16ου αιώνα, με αρκετές εκδοχές να εντοπίζονται στο Κεντρικό και Βόρειο τμήμα της χώρας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι συνθέσεις του Peruzzi στη Ρώμη (**εικ. 176**), του Beccafumi στη Φλωρεντία (**εικ. 177**) και τη Σιένα (**εικ. 178**) ή του Giolfino στη Βερόνα (**εικ. 179**), ενδεικτικές εκδοχές⁸⁴⁴ της διάδοσης και της επεξεργασίας του θέματος, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Παρότι ο μύθος αναφέρεται σε πολυάριθμες λογοτεχνικές πηγές από την Αρχαιότητα,⁸⁴⁵ έως σήμερα πηγή της συγκεκριμένης απεικόνισης θεωρούνται οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (I, 244 – 415). Βάσει της αφήγησης, ο Δευκαλίωνας και

⁸⁴³ Andrea del Minga (Andrea di Mariotto Cini, Φλωρεντία, 1535 – 1596): Μαθήτευσε στο εργαστήριο του Ridolfo del Ghirlandaio και του Michele Tosini. Το 1554 εγγράφεται στην Compagnia di San Luca, γεγονός που δηλώνει ότι είναι, πλέον, ανεξάρτητος ζωγράφος, και το 1561 ανοίγει δικό του εργαστήριο στο Palagio di Parte Guelfa. Τα έτη μεταξύ 1555 – 1561 φιλοτέχνησε με τον γλύπτη Baccio Bandinelli έργα προς τιμήν της Eleonora di Toledo, συνεργασία που του άνοιξε τον δρόμο για την είσοδό του στην Αυλή των Μεδίκων. Ως μέλος της Accademia del Disegno και με την καθοδήγηση του Vasari, πήρε μέρος στη διακόσμηση του Studiolo του Francesco I, με τον πίνακα *Δευκαλίωνας και Πύρρα* τα έτη 1571 – 1572. Ως μέλος της ομάδας του Vasari, πήρε μέρος και στο πρόγραμμα ανέγερσης των νέων βωμών της βασιλικής της Santa Croce, ενώ στον ίδιο ναό φιλοτέχνησε ένα έργο για το Παρεκκλήσι της οικογένειας Pazzi. Πρβλ. Alessandro Nesi, *Andrea del Minga (1535 – 1596): un pittore dello Studiolo tra “calumnia” e... fortuna*, Φλωρεντία: Eidi Edizioni, 2014.

⁸⁴⁴ Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα στον ιταλικό χώρο έχουν ασχοληθεί με το συγκεκριμένο θέμα, σε ζωγραφικά έργα, μεταξύ άλλων, οι: Raffaello, Jacopo Ripanda, Schiavone, Tintoretto, Hermann Postumus, Lelio Orsi, Lattanzio Ganbara κ. ά. Στο περιβάλλον των Μεδίκων ο Δευκαλίων και η Πύρρα απεικονίστηκαν ξανά τη δεκαετία του 1580, σε μικρογραφική απόδοση, σε μια νωπογραφία του Bernardino Poccetti στη Grotta del Buontalenti των κήπων Boboli.

⁸⁴⁵ Ενδεικτικά: Hesiod, *Γυναικών Κατάλογος*, fragm. 2 - 7, 84· Thucydides, *Historiae*, A, 3,2· Πλάτωνος, *Τίμαιος*, III, 22a· Apollodorus, *The Library*, I, VII. 2· Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, I, 240 – 415.

η Πύρρα, μετά τον Κατακλυσμό που προκάλεσε ο Δίας, κατέληξαν στο βουνό του Παρνασσού, όπου βρισκόταν ένα μαντείο με ιέρεια τη Θέμιδα. Απελπισμένοι από τα αποτελέσματα της καταστροφής και έχοντας γνώση ότι είναι οι τελευταίοι επιζήσαντες, απευθύνθηκαν στο μαντείο για να μάθουν αν θα μπορούσε να αντιστραφεί το αποτέλεσμα της θεομηνίας. Αφού, λοιπόν, έβρεξαν τα ρούχα και το κεφάλι τους με νερό από τον Κηφισό ποταμό, κατέληξαν στο μαντείο, με τον χρησμό της Θέμιδας να τους υποδεικνύει: «*Αποχωρήστε απ' το ναό μου και σκεπάστε την κεφαλή σας και τους ζωσμένους χιτώνες λύστε και της μεγάλης μητέρας πίσω στα νώτα να ρίξετε τα οστά της*».⁸⁴⁶ Το ζευγάρι κατάλαβε ότι ο χρησμός ανέφερε μεταφορικά τις λέξεις «μητέρα» και «οστά» και, καθώς απομακρύνονταν από τον ναό, άρχισαν να ρίχνουν πίσω τους πέτρες, γιατί αντιλήφθηκαν πως η «μεγάλη μητέρα» ήταν η Γη και τα «οστά» της ήταν οι πέτρες. Οι πέτρες που έριχνε πίσω της η Πύρρα μετατρέπονταν σε γυναικείες μορφές και οι πέτρες που έριχνε πίσω του ο Δευκαλίωνας μετατρέπονταν σε ανδρικές.

Στον πίνακα του Andrea del Minga ο Δευκαλίωνας και η Πύρρα τοποθετούνται σε ένα ήρεμο φυσικό περιβάλλον με μόνη υπόμνηση της καταστροφής, που μόλις έχει ολοκληρωθεί, το βαρύ σύννεφο στον ουρανό. Οι πρωταγωνιστές τοποθετούνται στο πρώτο επίπεδο να ρίχνουν πίσω τους πέτρες, ενώ ήδη στο βάθος, κάποιες από αυτές έχουν μεταμορφωθεί σε ανθρώπινες μορφές, οι οποίες κατευθύνονται προς το κυκλοειδές οικοδόμημα στο κέντρο της σύνθεσης, που πρέπει να ταυτίζεται με το μαντείο του Παρνασσού.

Ο πίνακας φαίνεται να παρουσιάζει κοινά στοιχεία με οβιδιακές εικονογραφήσεις σε μεμονωμένα τμήματα της σύνθεσης, παρότι ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει κανένα προϋπάρχον έργο. Μια από τις πρώτες και πιο διαδεδομένες συνθέσεις με αυτό το θέμα απεικονίζεται στην έκδοση των *Μεταμορφώσεων* του Bonsignori του 1497 (εικ. 180), όμως η επεξεργασία του θέματος είναι εντελώς διαφορετική τόσο στον τρόπο απόδοσης των μορφών, όσο και στην ανάπτυξη του εικαστικού χώρου. Παρ' όλα αυτά κάποια βασικά στοιχεία της αφήγησης παραμένουν τα ίδια και στα δύο έργα, όπως οι δημιουργημένοι από τις πέτρες άνθρωποι, ο κυκλικός ναός στο βάθος και το ήρεμο τοπίο με τα σύννεφα.

⁸⁴⁶ Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, I, 381 – 383. Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του Θ. Τσόχαλη, Αθήνα 2009.

Στην ίδια λογική κινείται η εικονογράφηση του Bernard Salomon στο *La Metamorphose d' Ovide figurée*, που εκδόθηκε στη Λυόν το 1557 (εικ. 181), έκδοση που κυκλοφόρησε και στα λατινικά από τους Gabriele Simeoni το 1559⁸⁴⁷ και Virgil Solis το 1563,⁸⁴⁸ χωρίς ουσιαστικές διαφορές στις ξυλογραφίες της εικονογράφησης. Τις δύο τελευταίες γνωρίζουμε ότι τις είχε στην κατοχή του ο V. Borghini,⁸⁴⁹ εικονογράφος του Studiolo, και πιθανόν επηρέασαν σε έναν βαθμό τον ιστοριοδίφη, αναφορικά με την απόδοση του θέματος. Κοινά στοιχεία με το έργο του Del Minga παραμένουν το ζευγάρι του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, οι δημιουργημένοι από τις πέτρες άνθρωποι και ο κυκλικός ναός.

Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της εικονογράφησης του Salomon είναι η κορδέλα / μαντήλι που καλύπτει τα μάτια του Δευκαλίωνα. Στο κείμενο του Οβιδίου αναφέρεται ότι το ζευγάρι όφειλε να σκεπάσει το κεφάλι του και γι' αυτό τον λόγο σε αρκετές απεικονίσεις του μύθου σε ζωγραφικά ή χαρακτικά έργα της περιόδου οι δύο πρωταγωνιστές παρουσιάζονται με σκούφους ή καλύμματα κεφαλής.⁸⁵⁰ Η συγκεκριμένη προτροπή θεωρούμε ότι έχει ιδιαίτερη αξία για τον μύθο που περιγράφεται, καθώς γίνεται για να μην γνωρίσουν οι πρωταγωνιστές τον τρόπο με τον οποίο οι πέτρες μεταμορφώνονται σε ανθρώπινα όντα. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, στο έργο του Del Minga οι δύο πρωταγωνιστές απεικονίζονται με δεμένα τα μάτια και χωρίς να φορούν καλύμματα στο κεφάλι, σε μια παραλλαγή που δεν ακολουθεί την οβιδιακή περιγραφή και τις εικονογραφήσεις του κειμένου. Κατά την έρευνά μας, η μόνη προγενέστερη απεικόνιση που αποδίδει και τους δύο πρωταγωνιστές με δεμένα τα μάτια προέρχεται από την εικονογράφηση του *La Bible des Poètes* (εικ. 182) του Colard Mansion για γαλλικές εκδόσεις μεταξύ 1493 και 1531, χωρίς όμως να γνωρίζουμε τον βαθμό επιρροής τους στο ιταλικό κοινό.

Στα εικονογραφικά πρότυπα του έργου θα μπορούσε να προταθεί για τη στάση του σώματος του Δευκαλίωνα (εικ. 183α) κάποια εξάρτηση από την απόδοση της

⁸⁴⁷ Gabriello Simeoni, *La vita et metamorphoseo d' Ovidio figurato e abbreviato d' epigrammi da M. G. S. con altre stanze sopra gl' effetti della luna*, Λυόν: Giovanni di Tormes, 1559.

⁸⁴⁸ *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus autem et Allegoris Elegiaco versu accuratissime Expositae*, Φρανκφούρτη: G. Coruinus, 1563.

⁸⁴⁹ Gustavo Bertoli, "Conti e corrispondenza di Don Vincenzo Borghini con i Giunti stampatori e i librai di Firenze", *Studi sul Boccaccio*, 21(1993), σ. 319.

⁸⁵⁰ Για την απεικόνιση του θέματος βλ. Jane Davidson - Reid, *The Oxford guide to Classical Mythology*, ό. π., σ. 344 – 345.

μορφής της Πύρρας (**εικ. 183β**) στη σύνθεση του Lattanzio Gambarra, που φιλοτέχνησε το 1568 ως μέρος του εικονογραφικού κύκλου για το Palazzo Cimaschi της Μπρέσια. Αντιστοίχως, για τη μορφή της Πύρρας (**εικ. 184α**) μπορεί να προταθεί ένας συσχετισμός με τον *Δαβίδ* (**εικ. 184β**) του Michelangelo, ως προς τη στάση του σώματος και, κυρίως, τον σταθερό άξονα του *contrapposto* της μορφής και την τοποθέτηση του αριστερού χεριού, με το οποίο συγκρατεί το φόρεμά της. Ένα, επίσης, ενδιαφέρον στοιχείο στην εικονογραφία της Πύρρας είναι πως, παρότι ο ζωγράφος ντύνει και αποδίδει τη μορφή με στοιχεία που παραπέμπουν στην εικονογραφία της Αρχαιότητας, όπως τα αρχαιοπρεπή ενδύματα που φορά, την ίδια στιγμή τοποθετεί στο κεφάλι της σύγχρονα κοσμήματα και την απεικονίζει ως μια σύγχρονη, πραγματική μορφή: τα κοσμήματα κεφαλής που φορά δεν είναι αρχαία, όπως θα ταίριαζε σε μια σύνθεση με μυθολογικό θέμα, αλλά κοσμήματα του 16ου αιώνα και η απεικόνιση της Πύρρας μοιάζει με τη μορφή της Joanna της Αυστρίας (**εικ. 185**), συζύγου του Francesco I.⁸⁵¹

Η χρήση του συγκεκριμένου μύθου συνδέθηκε τόσο με την έννοια της γονιμότητας -στη λογική της καρποφόρας ένωσης ενός ζευγαριού-, όπως στην περίπτωση του Raffaello⁸⁵² όσο και ως παράλληλη ιστορία με αυτή του Χριστιανικού Κατακλυσμού με την ταύτιση της μορφής του Δευκαλίωνα με τον Νώε, όπως στην περίπτωση του *Florentine Picture Chronicles* του κύκλου του Baldini (**εικ. 186**) ή ακόμη και ως απεικόνιση του τύπου της *Δέησης*, όπως στην περίπτωση του Tintoretto (**εικ. 187**). Για την περίπτωση του έργου του del Minga, όμως, θεωρούμε ότι δεν ισχύει τίποτα από τα παραπάνω.

Σύμφωνα με το μόνο σωζόμενο σχέδιο του Vasari⁸⁵³ (**εικ. 171**), για προπαρασκευαστικό στάδιο της εικονογράφησης, ο τοίχος της Γης του Studiolo, δηλαδή ο τοίχος στον οποίο ανήκει το έργο που εξετάζουμε, αφορούσε σε πολύτιμα

⁸⁵¹ Corinne Mandel, “Bartolommeo Trallesi’s “Rain of Gold” and the Politics of Power in Francesco I’s Scrittoio in the Palazzo della Signoria, Florence”, *RACAR: revue d’art Canadienne / Canadian Art Review*, τχ. 22, αρ. 1 (1995), σ. 65.

⁸⁵² Ο μύθος φιλοξενείται, σε μορφή σχεδίου, στην πίσω όψη των προσωπογραφιών του Agnolo και της Maddalena Doni (π. 1506, λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Palazzo Pitti). Έχει προταθεί πως τα σχέδια υπήρχαν πριν φύγουν από το εργαστήριο του καλλιτέχνη και πως συμβολίζουν τη μυθική αναγέννηση σε σχέση με το νέο ζευγάρι, ώστε να δηλώσουν μια αλληγορία για την αποτελεσματική ένωσή τους.

⁸⁵³ Michael Rinehart, “A Drawing by Vasari for the Studiolo of Francesco I”, *The Burlington Magazine*, τχ. 106, αρ. 731 (Φεβρ. 1964), σ. 74 – 77.

αντικείμενα της φύσης: πέτρες, μέταλλα, ορυκτά που αντλούνται από ορυχεία.⁸⁵⁴ Παρότι το σχέδιο ανήκει σε μια πρώιμη διαμόρφωση του χώρου, που δεν ακολουθήθηκε κατά γράμμα,⁸⁵⁵ νομίζουμε ότι δίνει τις γενικές κατευθύνσεις για τη χρήση του συγκεκριμένου τοίχου και αυτό επικυρώνεται από το κείμενο της πρώτης *invenzione*⁸⁵⁶ του V. Borghini, ο οποίος, επίσης, αναφέρει ότι στον τοίχο της Γης θα περιέχονταν πολύτιμα μέταλλα, όπως ο χρυσός ή ο άργυρος και πολύτιμες πέτρες που αποτελούν τα «οστά της γης» (*ossa della terra*), καθώς και αντικείμενα που κατασκευάζονται από αυτά. Η συγκεκριμένη φράση είναι σε άμεση σχέση με τον μύθο που εξετάζουμε, καθώς εντοπίζεται και στο κείμενο του Οβίδιου,⁸⁵⁷ και αποτελεί τον χρησμό του μαντείου, που προτρέπει τον Δευκαλίωνα και την Πύρρα να ρίξουν πίσω τους τα οστά της μεγάλης μητέρας (*ossaque post tergum magnae iactate parentis*).

Η συζήτηση για την ερμηνεία του πίνακα θα μπορούσε να κλείσει κάπου εδώ, αφού η λογοτεχνική πηγή του έργου παρέχει ακριβώς το νόημα που ο Borghini περιγράφει στην *invenzione* του. Όμως, τα πράγματα γίνονται λίγο πιο περίπλοκα, αν σκεφτούμε τη δομή ολόκληρου του χώρου και τον ρόλο που εξυπηρετεί κάθε πίνακας μέσα σε αυτόν. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, το εικονογραφικό πρόγραμμα του Studiolo διέπεται από μια συγκεκριμένη διάρθρωση, που συνδέει τις έννοιες του μακρόκοσμου και του μικρόκοσμου, με αρχή την εικονογράφηση του θόλου και κινούμενο προς τις δύο ζώνες διακόσμησης των τοίχων, σε κάθετη διάταξη. Σύμφωνα με τον Borghini, σκοπός της δημιουργίας του συγκεκριμένου δωματίου ήταν η ανάγκη του πρίγκιπα να τοποθετήσει σε αυτόν τον χώρο αντικείμενα της προσωπικής του συλλογής. Γι' αυτόν τον λόγο η ανώτερη ζώνη διακόσμησης τοίχων ήταν αφιερωμένη στις ανθρώπινες δραστηριότητες και τέχνες, που συνδέονται με το αντίστοιχο στοιχείο (Γη, Φωτιά, Αέρας, Νερό), το οποίο βρίσκεται τοποθετημένο πάνω

⁸⁵⁴ Ο Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 350, έχει υποστηρίξει πως πίσω από τον πίνακα θα πρέπει να φυλάσσονταν απολιθώματα. Αντιστοίχως, ο Larry J. Feinberg, "The Studiolo of Francesco I", ό. π., σ. 59 θεωρεί ότι εκεί φυλάσσονταν είτε χρυσά αντικείμενα είτε αντικείμενα σκαλισμένα από σκληρές πέτρες, όπως ο αχάτης και ο πορφυρίτης.

⁸⁵⁵ Στο σχέδιο του Vasari το ανώτερο τμήμα της διακόσμησης καταλαμβάνεται από οβάλ σκηνή με δύο ανθρώπινες μορφές και δυσδιάκριτο θέμα. Τελικά αυτός ο ζωγραφικός χώρος χρησιμοποιήθηκε για την προσωπογραφία του Cosimo I, αντί της προαναφερθείσας σκηνής.

⁸⁵⁶ Βλ. Παράρτημα Ι.1, σ. 400.

⁸⁵⁷ *Μεταμορφώσεις*, Ι, 383.

από την ανώτερη ζώνη. Αντίστοιχα, η κατώτερη ζώνη διακόσμησης, που επίσης σχετίζεται άμεσα με την ανώτερη, αποτελούνταν από μια σειρά είκοσι έργων, τα οποία λειτουργούσαν ως πρόσοψη ερμαρίων, στο εσωτερικό των οποίων θα φυλάσσονταν τα αντικείμενα της συλλογής και η εικαστική τους διακόσμηση θα έπρεπε, την ίδια στιγμή, να υπαινίσσεται το αντικείμενο που φυλάσσεται εντός του ερμαρίου,⁸⁵⁸ αλλά και μια έννοια που να σχετίζεται με το αντίστοιχο στοιχείο του θόλου. Πιο συγκεκριμένα, το έργο που εξετάζουμε βρίσκεται κάτω από το στοιχείο της Γης. Γι' αυτόν τον λόγο έχει τοποθετηθεί στην ανώτερη ζώνη απεικόνισης ο πίνακας με τίτλο *Το ορυχείο*⁸⁵⁹ (εικ. 82) του Jacopo Zucchi, που συνδέεται με την εξόρυξη και κατ' επέκταση με το στοιχείο της γης. Βάσει αναλογιών, λοιπόν, θα έπρεπε κάτω από το *Ορυχείο*, δηλαδή στην κατώτερη ζώνη απεικόνισης να τοποθετηθεί ένας πίνακας, που να συνδέεται με όλα τα παραπάνω.

Δεδομένου ότι ο χώρος του Studiolo έχει μια πολύ συγκεκριμένη λειτουργία και σχετίζεται με τις συλλογές και τις τεχνικές εργασίες, ο πίνακας με τον *Δευκαλίωνα και την Πύρρα* δεν θα μπορούσε να έχει θέση εκεί ως χριστιανική ή γαμήλια αλληγορία. Αντιθέτως, μια διαφορετική οπτική, πιο ταιριαστή με τον χώρο, δίνεται από τις αλχημικές πηγές που συνδέουν τον μύθο με την έννοια της μετατροπής των μετάλλων.

Με αρχή το *De Mineralibus* του Αλβέρτου του Μέγα κατά τον 13ο αιώνα και με μια ιδιαίτερη πύκνωση κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα στα έργα του Giovanni Bracesco *De alchimia dialogo duo* (1546) και *La Esposizione di Geber filosofo* (1562), στο *Trasmutatione metallica sogni tre* (1572) του Nazari, στο *De veritate et antiquitate artis chemicæ* (1561)⁸⁶⁰ και στο *Auriloquio* (16^{ος}) του Vincenzo Percolla, η ιστορία του Δευκαλίωνα και της Πύρρας χρησιμοποιείται συστηματικά για να δηλώσει με μια συμβολική γλώσσα τη μετατροπή των μετάλλων στο εσωτερικό της γης (και που μπορούν να αντιγραφούν εργαστηριακά).

Από τα παραπάνω κείμενα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *La Esposizione di Geber filosofo* του Giovanni Bracesco,⁸⁶¹ που αναφέρεται αναλυτικά στον μύθο. Ένα

⁸⁵⁸ Η δομή του χώρου έχει σήμερα διαφοροποιηθεί. Αρχικά, πίσω από τον *Δευκαλίωνα και την Πύρρα* υπήρχε εντοιχισμένο ερμάριο, εντός του οποίου φυλάσσονταν αντικείμενα. Από τις αρχές του 20ου αιώνα, η τοιχοποιία πίσω από το έργο έχει αφαιρεθεί και στη θέση της έχει δημιουργηθεί μια πόρτα, που συνδέει το studiolo με τη Sala dei Cinquecento.

⁸⁵⁹ Για την ανάλυση του έργου βλ. Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 187 – 190.

⁸⁶⁰ Επαναλαμβάνονται ουσιαστικά οι θέσεις του Giovanni Pico della Mirandola.

⁸⁶¹ Βλ. παραπάνω, σ.159 – 161.

απόσπασμα έχει ήδη αναλύσει η Conticelli,⁸⁶² θεωρούμε, όμως, ότι ο σχολιασμός του συγκεκριμένου μύθου από τον Bracesco περιέχει μερικά ακόμη στοιχεία, τα οποία μπορούν να συσχετιστούν με το έργο που αναλύουμε και πιστεύουμε ότι δεν έχουν σχολιαστεί εκτενώς. Στο παράθεμα που δίνει η Conticelli γίνεται λόγος για την επιβίωση του Δευκαλίωνα και της Πύρρας μετά από τον Κατακλυσμό και σημειώνεται πως οι πέτρες που πέταγε πίσω της η Πύρρα δήλωναν το θηλυκό στοιχείο, δηλαδή τον υδράργυρο, ενώ οι πέτρες που πέταγε πίσω του ο Δευκαλίοντας το αρσενικό, δηλαδή το θείο. Αν, όμως, δούμε όλη την ανάπτυξη του μύθου στο κείμενο του Bracesco, θα καταλάβουμε πως, παρότι η γλώσσα του συγγραφέα είναι μεταφορική, πίσω από τον μύθο του Δευκαλίωνα και της Πύρρας κρύβεται μια συγκεκριμένη αλχημική διαδικασία, αυτή της πύρωσης ή φρύξης (*calcinazione*),⁸⁶³ αναφέροντας ότι οι πέτρες της μεγάλης μητέρας, που λέγονται οστά, είναι τα οξείδια (*calci*) του μετάλλου μας.⁸⁶⁴ Η πύρωση ήταν μια ευρέως γνωστή διαδικασία συνδεδεμένη με την αλχημεία τόσο στα εξω-αλχημικά περιβάλλοντα⁸⁶⁵ της Τοσκάνης όσο και στον στενό κύκλο της οικογένειας των Μεδίκων, όταν ο Cosimo I, αναζητούσε μέσω του γραμματέα του, Lorenzo di Andrea Pagni, υλικά για αλχημικά πειράματα και μεταξύ αυτών οξειδωμένα (*calcinati*) μέταλλα.⁸⁶⁶ Στον Cosimo I ήταν, επίσης, αφιερωμένο το κείμενο *Capricci*

⁸⁶² Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 192. “Di Pirra & Deucalione, dicano i Poeti, che al tempo del diluvio si salvarono sopra una navicella. Per il diluvio, sono significate le nostre acque bianche, per Pirra et Deucalione insieme, egli è significato quello solfo sottile, detto Hermafrodito. Questi si salvano sopra la navicella, cioè, in quella pellicola la quale viene sopra l’acqua a modo di olio, Nella archa di Noè fu salvata la generatione humana dal diluvio, et di tutti gli animali perfetti, vi fu salvato il maschio / la femina, per le pietre le quali gettò Pirra, & si conversono in femine e gli è significato quello ar. vi., il quale dopo la distillatione resta boccia fisso, & terreo. Per le pietre le quali gettò Deucalione, le quali si conversono in maschii e gli è significato quello solfo grosso detto marte”.

⁸⁶³ Αποτελεί μια χημική διαδικασία κατά την οποία ένα μέταλλο θερμαίνεται τόσο ώστε να απομακρυνθούν τα υγρά στοιχεία που φέρει και να μετατραπεί σε μια πιο ευκατέργαστη μορφή.

⁸⁶⁴ Giovanni Bracesco, *La espositione di Geber filosofo*, ό. π., σ. 72 – 73: [...] Le pietre essere generate dal caldo ardente, pigliando la affirmation dalla antiqua favola di Pirra et Deucalione detta, nella quale le pietre della grande madre, si dicano ossa [...] Le pietre le quali sono generate dal caldo ardente, sono le calci del nostro metallo [...].

⁸⁶⁵ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Βενετία: Giovanni Alberti, 1612 (1η εκδ.), σ. 142. Η πύρωση (*calcinazione*) ορίζεται ως μια αλχημική διαδικασία.

⁸⁶⁶ MdP, Vol. 1170, fol. 605, 23/09/1543· Vol. 1170, fol. 586, 26/09/1543. Για την τελευταία επιστολή βλ. Παράρτημα II.9, σ. 421.

medicinali (1561) του Leonardo Fioravanti, στο οποίο αναφέρονταν αναλυτικά, στα κεφάλαια περί αλχημείας, οι τρόποι πύρωσης των επτά μετάλλων.⁸⁶⁷

Παρότι αυτές οι διαδικασίες φαίνονται εξαιρετικά περίπλοκες και προσανατολισμένες αυστηρά προς ειδικά περιβάλλοντα, θα προσθέσουμε πως η πύρωση ήταν, εκτός των άλλων, η διαδικασία μέσω της οποίας παράγονταν χρώματα από πετρώματα, από την Αρχαιότητα⁸⁶⁸ έως την περίοδο που μελετάμε, με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα το κιννάβαρι ή το βερμιγιόν. Αυτού του είδους οι εφαρμογές, εξάλλου, ήταν οι μόνες συνεισφορές της αλχημείας που θεωρούνταν χρήσιμες από τους «επιστημονικούς κύκλους» του 16ου αιώνα σε ό,τι αφορά το πεδίο της μεταστοιχειωτικής αλχημείας,⁸⁶⁹ οι οποίοι τάσσονταν κατά της μετατροπής των μετάλλων σε χρυσό.

Ο μύθος του Δευκαλίωνα και της Πύρρας αποτελεί έναν από τους κατεξοχήν μεταμορφωτικούς μύθους, ο οποίος συνδέεται με την αναγέννηση και τη μεταστοιχείωση της ύλης (οι πέτρες γίνονται άνθρωποι), μέσω της πραγματοποίησης του χρησμού του μαντείου. Στην αλχημική λογοτεχνία, με την τεχνική του πέπλου, δηλαδή του κρυμμένου νοήματος στα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων, όπως ο Οβίδιος, ο μύθος του Δευκαλίωνα και της Πύρρας μετατρέπεται σε μια αλληγορία για τη μετατροπή της ύλης εξαιτίας των δύο αρχετυπικών στοιχείων που περιέχει (αρσενικό – θηλυκό). Αυτά τα στοιχεία αναλογούν, κατ' αντιστοιχία, στα στοιχεία του θείου και του υδραργύρου, δηλαδή τα βασικά στοιχεία της αλχημικής θεωρίας,⁸⁷⁰ που μέσω της πύρωσης μετατρέπουν τελικά την ύλη, όπως στην ορθόδοξη εκδοχή του μύθου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο εικονογράφος και ο ζωγράφος του έργου που εξετάζουμε, δεν χρειάζεται να επινοήσουν μια καινούργια σύνθεση για να απεικονίσουν το θέμα της μετατροπής των μετάλλων, αλλά μπορούν να

⁸⁶⁷ Leonardo Fioravanti, *Capricci medicinali*, ό. π., σ. 160 – 162 v-r: Cap. 42: Come si fa calcinato i corpi metallici per alchimia· Cap. 43: Come si calcina l'oro per lavorare sopra l'arte alchimica & l'ordine, che si tiene· Cap. 44: Come si calcina l'argento per l'operationi di alchimia· Cap.45: Come si calcina il ferro per servirsene nell'arte alchimica, la qual calcina si chiama crocum ferro· Cap. 46: A calcinare il stagno per varie & diverse materie, & operationi· Cap. 47: A calcinare l'argento vivo in diversi modi per servirsene in piu cose· Cap. 48: Come si calcina il rame in diversi modi per alchimia & altre cose.

⁸⁶⁸ Ενδεικτικά Pliny, *Natural history* (Βιβλία III και XXXIII), μετάφραση: John Bostock, Λονδίνο: Baldwin & Cradock, 1828, XXXIII. XL.

⁸⁶⁹ Vanoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, ό. π., σ. 123r.

⁸⁷⁰ βλ. θεωρία *Θείου – Υδραργύρου*, σ. 42.

χρησιμοποιήσουν τη συμβατική απεικόνιση του μύθου, για να αποδώσουν μια τεχνική διαδικασία, αρκεί αυτός που βλέπει την απεικόνιση του Δευκαλίωνα και της Πύρρας να ξέρει τη διαδικασία που κρύβεται πίσω από την ιστορία τους. Εφαρμόζεται δηλαδή, η λογοτεχνική τεχνική του πέπλου σε ένα εικαστικό περιβάλλον, όπου, ως μέσον, πλέον δεν χρησιμοποιείται η λογοτεχνία, αλλά η ζωγραφική για τη μετατόπιση του νοήματος.

Κατά την άποψή μας και αν επανέλθουμε ξανά στη δομή του χώρου, θεωρούμε λογική την τοποθέτηση του *Δευκαλίωνα και της Πύρρας* κάτω από το *Ορυχείο* του Zucchi, καθώς, βάσει της ανάλυσης που προηγήθηκε, ο ένας πίνακας δηλώνει την εξόρυξη των πετρωμάτων και ο άλλος την επεξεργασία τους. Αποκλείοντας, λοιπόν, τις δημοφιλείς μορφές αλληγορίας που προτείνονται για την κατανόηση του μύθου του Δευκαλίωνα κατά τον 16ο αιώνα, θεωρούμε ότι η ερμηνεία του Bracresco είναι αυτή που μπορεί να βρει καλύτερη εφαρμογή στον τοίχο της Γης και κάτω από το *Ορυχείο* του Zucchi, καθώς αυτός ο πίνακας δηλώνει την εξόρυξη των πετρωμάτων και ο πίνακας του del Minga την επεξεργασία τους, οδηγώντας στην ανάγνωση του χώρου από ένα γενικό μέρος σε ένα πιο ειδικό (Γη – εξόρυξη – επεξεργασία).

III. Νωπογραφικό σύνολο με θέμα τη φαρμακευτική και τη μεταστοιχειωτική αλχημεία

Ludovico, Agostino και Annibale Carracci, *Η ζωφόρος του Ιάσονα*

Η *ζωφόρος του Ιάσονα* είναι ένα νωπογραφικό σύνολο (εικ. 188) στο Palazzo Fava της Μπολόνιας και αποτελεί τμήμα της πρώτης μεγάλης παραγγελίας εικονογραφικού προγράμματος, που φιλοτέχνησαν από κοινού οι Ludovico (1555 – 1619), Agostino (1557 – 1602) και Annibale (1560 – 1609) Carracci στη γενέθλια πόλη τους.⁸⁷¹ Πρόκειται για μια ζωγραφική ζωφόρο, που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1583-84⁸⁷² και διακόσμησε την κεντρική αίθουσα του πρώτου ορόφου⁸⁷³ του Palazzo Fava με παραγγελιοδότη τον ιδιοκτήτη του κτηρίου, Filippo di Anton Francesco Fava, μέλος μιας από τις πιο παλιές οικογένειες της Μπολόνιας.⁸⁷⁴

⁸⁷¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de pittori Bolognesi*, τ. I, Μπολόνια: Domenico Barbieri, 1678, σ. 368: Αναφέρει ότι η παραγγελία ανατέθηκε στους νεαρούς Carracci με τη μεσολάβηση του πατέρα των Annibale και Agostino, Antonio, ο οποίος ήταν ράφτης του Filippo Fava. Στο ίδιο απόσπασμα ο Malvasia συμπληρώνει χαρακτηριστικά πως οι Carracci ήθελαν να λάβουν την παραγγελία για να γίνουν γνωστοί και έτσι «ήταν έτοιμοι να ζωγραφίσουν υπό οποιουδήποτε όρους». Για τα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών βλ. ενδεικτικά Anne Summerscale (μτφρ. – σχολ.), *Malvasia's Life of the Carracci*, Πεννσυλβάνια: Pennsylvania State University Press 2000, σ. 102· David Posner, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian Painting around 1590*, τ. I, Λονδίνο: Phaidon, 1971· Andrea Emiliani (επιμ.), *The Carracci: early masterpieces by Ludovico, Agostino and Annibale from Mannerism to Baroque*, Ρίμινι: NFC edizioni, 2015.

⁸⁷² Η χρονολογία 1584 επιγράφεται κάτω από τη μορφή του Δία, που χωρίζει τη 17η από τη 18η σκηνή και θεωρείται ότι δηλώνει την ολοκλήρωση της ζωφόρου. Η πρώτη και ολοκληρωμένη περιγραφή του νωπογραφικού συνόλου δίνεται από τον Malvasia στο *Felsina Pittrice* (1678).

⁸⁷³ Τα δύο παρακείμενα δωμάτια διακοσμήθηκαν από τους ίδιους καλλιτέχνες με ιστορίες από την Αινειάδα και με μια ζωφόρο αφιερωμένη στην Ευρώπη.

⁸⁷⁴ Έχουμε ελάχιστα στοιχεία στη διάθεσή μας για τον παραγγελιοδότη των νωπογραφιών, η πλειονότητα των οποίων δίνεται από τον Luigi Spazzaferro και αποτελούν γενικές πληροφορίες για την οικογένεια. Ο Filippo Fava ήταν ένα από τα έξι παιδιά του dottor Anton Francesco Fava με την Caterina

Το είδος της ζωγραφικής ζωφόρου αποτέλεσε δημοφιλή τρόπο φιλοτέχνησης νωπογραφικών συνόλων στα μέσα του 16ου αιώνα στην Μπολόνια και αφορά σε έναν ζωγραφικό κύκλο αφήγησης, δομημένο σε διάχωρα ή πίνακες απεικονίσεων, μέσα σε διακοσμητικά πλαίσια, με διαφορετικά επεισόδια επικών ή μυθολογικών γεγονότων.⁸⁷⁵

Η *ζωφόρος του Ιάσονα* διαιρείται σε 18 πίνακες (riquadri), αφηγείται τις περιπέτειες του ήρωα και είναι τοποθετημένη στο υψηλότερο τμήμα των τοίχων της κεντρικής αίθουσας του πρώτου ορόφου, κάτω από μια οροφή με φατνώματα (εικ. 189). Οι πίνακες χωρίζονται μεταξύ τους με γραπτές μορφές αρχαίων θεοτήτων, οι οποίες αποδίδονται μέσω της φωτοσκίασης με έντονη πλαστικότητα και χρησιμοποιούνται ως όρια (termini) για κάθε πίνακα. Επιπλέον, σε κάθε γωνία της αίθουσας τα termini τοποθετούνται ως ζεύγος αντίκλιτων μορφών. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η εντύπωση μιας ενιαίας ιστορίας, στην οποία το κάθε επεισόδιο οριοθετείται βάσει των termini, που λειτουργούν ως πλαίσια.⁸⁷⁶ Σε κάθε μακρύ τοίχο φιλοξενούνται πέντε σκηνές και σε κάθε στενό τέσσερις. Ο κάθε τοίχος αντιπροσωπεύει ένα κεφάλαιο της ιστορίας του Ιάσονα: α. Η νεότητα του Ιάσονα, β.

Bonfigli. Αφού πέθαναν οι μεγαλύτεροι αδελφοί του χωρίς απογόνους, ο Filippo, που δεν κατείχε κανέναν ακαδημαϊκό τίτλο, βρέθηκε στην κεφαλή της οικογένειας και παντρεύτηκε τη Ginevra Orsi με την οποία απέκτησε έξι παιδιά. Το πιο γνωστό μέλος της οικογένειας ήταν ο πατέρας του Filippo, Anton Francesco, ιατρός, που δίδαξε για πολλά χρόνια στο Studio (Πανεπιστήμιο) της Μπολόνιας. Από το 1529 έως το 1532 κατείχε την προπαιδευτική έδρα της Λογικής και ως αναπληρωτής την έδρα της Φιλοσοφίας μέχρι το 1543, όταν έλαβε ως τακτικός καθηγητής την προαναφερθείσα έδρα. Βλ. σχ. Luigi Spezzaferro, "I Carracci e I Fava: alcune ipotesi", *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Μπολόνια: Nuova Arte editoriale, 1984, σ. 276.

⁸⁷⁵ Η εισαγωγή και ανάπτυξη αυτού του είδους διακόσμησης στη Μπολόνια εντοπίζεται μεταξύ 1550 – 1580. Εμφανίζεται με δύο τρόπους: είτε ως συνεχόμενος κύκλος αφήγησης με διαφορετικά διακοσμητικά στοιχεία, που διαχωρίζουν τις βασικές σκηνές και παράλληλα «συγκρατούν» τη ροή της αφήγησης, είτε ως ένα περίπλοκο σύστημα μεμονωμένων αναπαραστάσεων με αναφορές σε διαφορετικούς τόπους της αφήγησης μιας ιστορίας. Το διάστημα 1550 – 1580 τέτοιες απεικονίσεις δημιούργησαν οι Niccolò dell'Abate και Pellegrino Tibaldi στα palazzi Torfanini, Leoni, Poggi, Barbazzi και Vizzani. Για την δομή και την ανάπτυξη της ζωγραφικής ζωφόρου στη Μπολόνια βλ. Anton W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550 – 1580)*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1984, σ. 11 – 80.

⁸⁷⁶ Το σύνολο των termini έχει ταυτιστεί με τις συγκεκριμένες μυθολογικές θεότητες και προσωποποιήσεις εννοιών, ξεκινώντας από την πρώτη σκηνή: Αφροδίτη, Βάκχος, Έρωτας, Ήφαιστος, Αίολος, Cerere, Ποσειδώνας, Ερμής, Πλούτωνας, Ήρα, Πάνας, Fato, Vertumno, Απόλλωνας, Φήμη, Άρης, Δίας, Κρόνος, Νίκη.

Το ταξίδι των Αργοναυτών, γ. Οι περιπέτειες στην Κολχίδα, δ. Τα γεγονότα της Ιωλκού μετά την επιστροφή του Ιάσονα.⁸⁷⁷

Το συγκεκριμένο νωπογραφικό σύνολο έχει μελετηθεί αρκετές φορές έως σήμερα για δύο βασικούς λόγους. Ο πρώτος είναι η διερεύνηση της απόδοσης και της ταύτισης των έργων της ζωφόρου με το χέρι καθενός από τους τρεις Carracci βάσει της στυλιστικής ανάλυσης των έργων⁸⁷⁸ και ο δεύτερος αφορά στις φιλολογικές και εικονογραφικές πηγές, στις οποίες έχει βασιστεί η σύνθεση.⁸⁷⁹ Στο παρόν κεφάλαιο, επικεντρώνοντας στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, θα επιχειρήσουμε, περισσότερο ως μια υπόθεση εργασίας, την επανεξέταση της ερμηνείας του νωπογραφικού συνόλου. Θα προτείνουμε την επίλυση συγκεκριμένων λογοτεχνικών και εικονογραφικών προβλημάτων, βάσει αλχημικών δεδομένων, και θα μελετήσουμε επιπλέον παραμέτρους, που έως σήμερα δεν έχουν απασχολήσει τους ερευνητές, καθώς η συγκεκριμένη εικαστική σύνθεση δεν έχει μελετηθεί ποτέ ως αλχημική. Για τους παραπάνω λόγους θα εστιάσουμε στην εξέταση μόνο μιας πιθανής λογοτεχνικής πηγής του έργου και όχι στο σύνολο των εικονογραφικών και λογοτεχνικών πηγών του έργου. Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή της εργασίας, το παρόν εικαστικό σύνολο δεν εξετάζεται ως μανιεριστική σύνθεση, αλλά συμπεριλαμβάνεται εδώ, καθώς εντάσσεται στα χρονολογικά και γεωγραφικά όρια της εργασίας, μοιράζεται το ίδιο κοινωνικό

⁸⁷⁷ Στον τελευταίο τοίχο υπήρχε ακόμη μία σκηνή (19η) που αναπαριστούσε τη δολοφονία της Γλαύκης / Κρέουσας, σήμερα κατεστραμμένη. Η περιγραφή της σύνθεσης είναι γνωστή από το κείμενο του Malvasia (παρότι περιέχει λάθη σε επιμέρους σκηνές). Anne Summerscale (εισαγωγή – μετάφραση - σχόλια), *Malvasia's life of the Carracci*, ό. π., σ. 107.

⁸⁷⁸ Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, *Paragone*, τ. 7, τχ. 79 (Ιούλιος 1956), σ. 17-48· Stephen Ostrow, “Annibale Carracci and the Jason Frescoes: Towards an Internal Chronology”, *Art Bulletin*, τχ. 46 (1964), σ. 86 – 9· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Μπολόνια: R. Patron 1966, σ. 7 – 23, 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 27-30.

⁸⁷⁹ Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi con “Storie di Giasone” in palazzo Fava”, *Arte antica e moderna*, τχ. 9 (1960), σ. 68 – 75· Diane De Grazia (επιμ.), *Correggio e il suo lascito, disegni del cinquecento emiliano*, Πάρμα: Artegrafica Silva, 1984, σ. 394 – 396· Maria Luisa Pagliani, “Per l'esegesi del ciclo di Giasone”, στο *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1984· Clare Robertson, “I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava”, *Accademia Clementina, Atti e memorie*, τχ. 32 (1993), σ. 271 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci visual narrative and heroic poetry after Ariosto: the ‘Story of Jason’, in Palazzo Fava”, *Word & Image*, τχ.18, αρ. 2 (2002), σ. 210 – 230· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone in Palazzo Fava a Bologna di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Μπολόνια: Bononia Univeristy Press, 2010, σ. 64 – 83.

πλαίσιο με τα έργα των προηγούμενων κεφαλαίων και ανταποκρίνεται στην παράμετρο της αλχημικής λογοτεχνικής πηγής που ορίσαμε στη μεθοδολογία μας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Πριν εξετάσουμε, όμως, συγκεκριμένα προβλήματα του νωπογραφικού συνόλου, θα πρέπει να δώσουμε μια συνοπτική περιγραφή της ιστορίας που αναπτύσσεται στους τέσσερις τοίχους του Palazzo Fava. Η πρώτη ομάδα έργων ξεκινά με τη νεότητα του Ιάσονα στην Ιωλκό και εισάγει τον θεατή στα γεγονότα που προηγήθηκαν της Αργοναυτικής Εκστρατείας. Η πρώτη σκηνή (**κατ. 11**) απεικονίζει την ψεύτικη ταφή που οργάνωσαν οι γονείς του ήρωα, για να γλιτώσει ο Ιάσοντας από τον σφετεριστή του θρόνου, Πελία, και συνεχίζει με την παράδοσή του στον Χείρωνα, ο οποίος τον ανέθρεψε και τον δίδαξε όλες τις τέχνες. Η επόμενη σκηνή (**κατ. 12**) προχωρά την αφήγηση μερικά χρόνια μετά και αποδίδει τη συνάντηση του Ιάσονα με τους γονείς του, μετά την ενηλικίωση του, ενώ στο βάθος εμφανίζεται ξανά ο Χείρωνας να θεραπεύει διάφορα ζώα. Σε αυτό το σημείο, η αφήγηση εμπλουτίζεται με τη μορφή του Πελία, ο οποίος με τη συνοδεία μιας μεγάλης πομπής (**κατ. 13**) κατευθύνεται προς το ιερό του Ποσειδώνα για να πραγματοποιήσει μια θυσία (**κατ. 14**), όταν εμφανίζεται μπροστά του ο Ιάσοντας. Εδώ υπονοείται η αναγνώριση της μορφής του Ιάσονα από τον Πελία, όταν ο πρώτος πλησιάζει προς τον τόπο της θυσίας, μεταφέροντας στους ώμους του μια γηραιά γυναίκα. Σύμφωνα με τον μύθο είναι η μεταμορφωμένη Ήρα, την οποία μετέφερε στους ώμους του ο Ιάσοντας περνώντας τον ποταμό Άναυρο και κατά τη διαδρομή έχασε το σανδάλι του (μονοσάνδαλος), εκπληρώνοντας έτσι την προφητεία του μαντείου. Ο εικονογραφικός κύκλος της πρώτης ομάδας ολοκληρώνεται με την κατασκευή της Αργούς (**κατ. 15**), που επικυρώνει την απόφαση του Ιάσονα να φέρει το χρυσόμαλλο δέρας στην Ιωλκό και εισάγει τον θεατή στη δεύτερη ομάδα έργων, που αφορά αποκλειστικά στο ταξίδι προς την Κολχίδα.

Η πρώτη σκηνή της δεύτερης ομάδας απεικονίζει την αναχώρηση προς την Κολχίδα (**κατ. 16**) με τη συμπερίληψη των πιο γνωστών ηρώων που πήραν μέρος στην εκστρατεία, μεταξύ των οποίων αναγνωρίζονται ο Ορφέας, ο Ηρακλής και οι Βορεάδες, ενώ η επόμενη σκηνή απεικονίζει το πέρασμα από τη λιβυκή έρημο και τη μάχη με τις Άρπυιες (**κατ. 17**). Η εικαστική αφήγηση συνεχίζει με μια σκηνή θυσίας και ευχαριστίας προς του θεούς (**κατ. 18**), που υποδηλώνει την ολοκλήρωση του

ταξιδιού προς την Κολχίδα και η ομάδα του δεύτερου τοίχου κλείνει με τη συνάντηση του Ιάσονα με τον Αιήτη⁸⁸⁰ (**κατ. 19**).

Οι υπόλοιπες πέντε απεικονίσεις της τρίτης ομάδας σχετίζονται με τους άθλους του ήρωα και την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος στην Κολχίδα. Η απεικόνιση αρχίζει με τη συνάντηση Μήδειας και Ιάσονα (**κατ. 20**), σε μια σκηνή που δηλώνεται τόσο η βοήθεια που παρέχει η Μήδεια, με τα μαγικά της φίλτρα, για την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος όσο και η ερωτική σχέση που συνάπτουν οι δύο ήρωες, καθώς επιβεβαιώνεται με την παρουσία του ερωτιδέα. Στη συνέχεια, αποδίδεται η επιτέλεση των άθλων από τον Ιάσονα: απεικονίζεται να υποδουλώνει τους δύο ταύρους με τα χάλκινα πόδια και την πύρινη ανάσα, να οργώνει με αυτούς τον αγρό του Άρη και να σπέρνει τα δόντια του δράκου, από τα οποία γεννιούνται οι πολεμιστές (**κατ. 21**). Η αφήγηση προχωρά με την αλληλοεξόντωση των πολεμιστών (**κατ. 22**), την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα, αφού νάρκωσε τον δράκο, (**κατ. 23**) και ολοκληρώνεται με την φυγή των Αργοναυτών από την Κολχίδα, ενώ η Μήδεια διαμελίζει τον αδελφό της Άψυρτο επάνω στην Αργώ (**κατ. 24**), για να αποσπάσει την προσοχή του πατέρα της, ο οποίος επιλέγει να μαζέψει τα μέλη του νεκρού γιου του, αντί να κυνηγήσει τους Αργοναύτες.

Ο τελευταίος τοίχος της αίθουσας διακοσμείται με τα γεγονότα που ακολούθησαν μετά την επιστροφή των Αργοναυτών στην Ιωλκό και επικεντρώνεται σε πτυχές της ιστορίας της Μήδειας. Η αφήγηση ανοίγει με την παράδοση του χρυσόμαλλου δέρατος στον Πελία (**κατ. 25**) και προχωράει με την αναζωογόνηση του Αίσονα, που αναπτύσσεται σε δύο σκηνές. Στην πρώτη αναπαρίσταται η προετοιμασία της αναζωογόνησης (**κατ. 26**), ενώ στην επόμενη απεικονίζεται το πιο αιματηρό επεισόδιο του μύθου, δηλαδή η διάνοιξη του λαιμού της γηραιάς μορφής πριν η Μήδεια του χορηγήσει το φίλτρο της αναζωογόνησης (**κατ. 27**). Ο κύκλος κλείνει με την απάτη της Μήδειας, που οδήγησε στον θάνατο του Πελία (**κατ. 28**).

Το σύνολο των μελετητών της ζωφόρου συμφωνεί ότι ο δημιουργός του έργου έχει χρησιμοποιήσει μια πλειάδα φιλολογικών πηγών και έχει συγχωνεύσει κλασικές πηγές με στοιχεία από μυθογραφικές πηγές του 16ου αιώνα. Όσον αφορά στις κλασικές πηγές, έχουν ορθώς προταθεί τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου, ο τέταρτος *Πυθιόνικος* του Πινδάρου, τα *Αργοναυτικά* του Valerio Flacco και οι τμήμα του έβδομου βιβλίου (στ. 1-356) των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, καθώς καλύπτουν

⁸⁸⁰ Κατά μία άλλη εκδοχή απεικονίζεται η συνάντηση με τον βασιλιά Κύζικο.

ολόκληρη την ιστορία του Ιάσονα, όπως παρουσιάζεται στο Palazzo Fava. Ο Πίνδαρος περιγράφει τη νεότητα του Ιάσονα, ο Απολλώνιος αφηγείται την ιστορία της συνάντησης του Ιάσονα και του Πελία μέχρι τη φυγή στην Κολχίδα, ο Flacco το ταξίδι των ηρώων κατά την αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος και ο Οβίδιος αναφέρει τα γεγονότα που συνέβησαν μετά την επιστροφή του ήρωα στην Ιωλκό. Εκτός, όμως, από τις παραπάνω πηγές έχουν προταθεί ακόμη τρεις πηγές, χρονολογημένες στον 16ο αιώνα, που σχετίζονται με τον μύθο και την απεικόνιση των Carracci. Πρόκειται για το *Mythologiae* του Natale Conti, ως πηγή για το σύνολο σχεδόν του μύθου, το *Livre de la Conquete de la Toison d'or, par le Prince Iason de Tessalie* του Jacques Gohory, ως εικονογραφική πηγή για συγκεκριμένες απεικονίσεις του νωπογραφικού συνόλου και το *Immagini colla sposizione degli Dei Antichi* του Vincenzo Cartari ως λογοτεχνική πηγή για το σύνολο των απεικονίσεων των ζωγραφικών *termini*. Αν συγκεντρώσει, λοιπόν, κανείς τις βιβλιογραφικές αναφορές για την *Αίθουσα του Ιάσονα*, έρχεται αντιμέτωπος με έναν πολύ μεγάλο όγκο πηγών, όσον αφορά το εικονογραφικό πρόγραμμα. Τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο περίπλοκα, αν σκεφτούμε ότι πολλές από τις παραπάνω πηγές μπορούν να συνυπάρχουν σε μία μεμονωμένη σκηνή, χωρίς να είμαστε σίγουροι τελικά για την πρωταρχική πηγή του έργου. Ενδεικτικά, για την τέταρτη σκηνή (**κατ. 14**), που απεικονίζει τη συνάντηση Πελία και Ιάσονα, έχουν προταθεί ως πηγές ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, ο Valerio Flacco και ο Conti· αντίστοιχα, για την έκτη σκηνή (**κατ. 16**), που απεικονίζει την αναχώρηση των Αργοναυτών, έχουν προταθεί ως λογοτεχνικές πηγές ο Πίνδαρος, ο Απολλώνιος ο Ρόδιος και ο Conti.

Τα παραπάνω είναι αλληλένδετα με ένα ουσιαστικό πρόβλημα στην ανάλυση του νωπογραφικού συνόλου, δηλαδή την έλλειψη της *invenzione* των έργων και το ποιος ήταν αυτός που την συνέταξε. Παρότι η συνήθης πρακτική του 16ου αιώνα είναι να επιφορτίζεται ένας ουμανιστής με τη δημιουργία της,⁸⁸¹ έχει προταθεί, από τον Malvasia⁸⁸² και μετά, ότι τον ρόλο του ουμανιστή του εικονογραφικού προγράμματος

⁸⁸¹ Για το σχήμα *πάτρωνας* – εικονογραφ. σύμβουλος – καλλιτέχνης βλ. Charles Hope, “Artists, Patrons and Advisers in Italian Renaissance”, ό. π., σ. 293 – 343.

⁸⁸² Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, ό. π., σ. 368. Έχει, ωστόσο, παρατηρηθεί ότι ο Malvasia χρησιμοποίησε ένα γενικευτικό σχήμα για να διαχωρίσει τις εργασίες των τριών Carracci στη *ζωφόρο του Ιάσονα*, ακολουθώντας την διαίρεση *inventio* – *dispositio* – *compositio*, χωρίς όμως να υπάρχουν επαρκή στοιχεία γι’ αυτή τη θέση.

θα πρέπει να είχαν οι ίδιοι οι Carracci, είτε σε συνεργασία μεταξύ τους⁸⁸³ είτε μεμονωμένα ο Agostino, που θεωρείται ο πιο μορφωμένος από τους τρεις.⁸⁸⁴

Αν και η εμπλοκή των Carracci στον ρόλο των εικονογράφων φαίνεται πιθανή, έχει ήδη διατυπωθεί η άποψη πως αυτός ο τόσο μεγάλος αριθμός πηγών είναι ικανός να πτοήσει ακόμη και έναν ουμανιστή με κλασική παιδεία,⁸⁸⁵ πόσο μάλλον τους ζωγράφους του 16ου αιώνα, που, κατά κανόνα, δεν έχουν αυτού του είδους τη μόρφωση. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός, ότι στα άλλα δύο δωμάτια του Palazzo Fava, που φιλοτέχνησαν οι ίδιοι καλλιτέχνες, δεν χρησιμοποιείται τόσο μεγάλος αριθμός πηγών. Ενισχύεται, επίσης, από το γεγονός, ότι το σύνολο της εργασίας των Carracci εκτελέστηκε «για πολύ χαμηλή τιμή».⁸⁸⁶

Εκτός από τις κλασικές λογοτεχνικές πηγές που προαναφέρθηκαν, υπάρχει ακόμη μία, σύγχρονη των Carracci, η οποία από τη δεκαετία του 1960 έχει απασχολήσει τους μελετητές, καθώς από άλλους θεωρείται διαδοχικά σωστή και από άλλους λανθασμένη. Πρόκειται για το *Livre de la Conquete de la Toison d'or* του Jacques Gohory -το οποίο συναντήσαμε ξανά στην παρούσα εργασία-⁸⁸⁷ που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1563 με εικονογράφηση του Rene Boyvin και σχέδια του Leonard Thiry.

Αρχικά, προτάθηκε ως εικονογραφική πηγή από τον Ostrow,⁸⁸⁸ σε μια δελεαστική πρόταση εξαιτίας των ομοιοτήτων που παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά του κειμένου με συγκεκριμένες σκηνές από τη *Ζωφόρο του Ιάσονα*, απορρίφθηκε, όμως, στη συνέχεια από τη De Grazia.⁸⁸⁹ Το βασικό επιχείρημα της απόρριψης ήταν πως «είναι δύσκολο να σκεφτούμε ότι οι Carracci είχαν χρησιμοποιήσει ένα σύγχρονό τους γαλλικό ποίημα, που απομακρύνονταν ριζικά από τις κλασικές αφηγήσεις των ιστοριών των Αργοναυτών, για μια διακόσμηση ενός δωματίου του οποίου οι

⁸⁸³ Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 69· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 272 – 275.

⁸⁸⁴ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, ό. π., σ. 277· Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, τ. 1, ό. π., σ. 116· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 273 – 274.

⁸⁸⁵ Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 294.

⁸⁸⁶ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, ό. π., σ. 368.

⁸⁸⁷ βλ. παραπάνω, κεφ. *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσονα*, σ. 189 – 200.

⁸⁸⁸ Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75.

⁸⁸⁹ Diane De Grazia (επιμ.), *Correggio e il suo lascito: disegni del Cinquecento Emiliano*, Πάμμα: Artegrafica Silva, 1984, σ. 394 – 396.

νωπογραφίες ήταν ολοκληρωτικά εμπνευσμένες από τους στίχους του Πινδάρου, του Απολλώνιου και του Οβιδίου σχετικά με τη ζωή του Ιάσονα».⁸⁹⁰ Σε υπεράσπιση της παραπάνω θέσης, η Robertson⁸⁹¹ απέρριψε με τη σειρά της το κείμενο του Gohory και τα χαρακτηριστικά του Boyvin, αναφέροντας πως δεν υπάρχουν αποδείξεις για το αν οι Carracci διάβαζαν γαλλικά και σπανίως η επιλογή των θεμάτων για τις νωπογραφίες αλληλοεπικαλύπτονται με αυτά των χαρακτηριστικών. Μόνο σχετικά πρόσφατα ο Campbell αγνόησε τις παραπάνω απόψεις και επανέφερε το θέμα της πηγής του Gohory σε μια προσπάθεια ένταξης του κειμένου και της εικονογραφίας του στην παράδοση της ιπποτικής λογοτεχνίας και της ηρωικής ποίησης.⁸⁹²

Κατά την άποψή μας, τόσο η υπόθεση της De Grazia όσο και αυτή της Robertson είναι προβληματικές. Και οι δύο θεωρούν ότι πρέπει να απορρίπτεται το γαλλικό κείμενο του Gohory ως *εικονογραφική* και *λογοτεχνική* πηγή της *Ζωφόρου του Ιάσονα*, προβάλλοντας, ωστόσο, επιχειρήματα που αφορούν μόνο τη λογοτεχνική χρήση της πηγής αναφέροντας, ότι οι Carracci δεν γνωρίζουν γαλλικά και ότι ο μύθος των Αργοναυτικών εμπνέεται μόνο από αρχαία κείμενα, χωρίς, όμως, αυτό να αποδεικνύεται. Τα παραπάνω επιχειρήματα θεωρούμε ότι δεν ευσταθούν, καθώς η εικονογράφηση του κειμένου θα μπορούσε να αποτελεί έμπνευση για το νωπογραφικό σύνολο, ακόμη και αν οι Carracci δεν μιλούν τη γαλλική γλώσσα. Επίσης, η συνύπαρξη διαφορετικών λογοτεχνικών πηγών, τόσο αρχαίων όσο και συγχρόνων δεν είναι απαγορευτική, αλλά σχετίζεται με τη βούληση του εικονογράφου του εκάστοτε ζωγραφικού έργου και γνωρίζουμε ότι αυτή η πρακτική εφαρμόζεται ήδη από την Αναγέννηση, όπως στην περίπτωση της *Γέννησης της Αφροδίτης* του Sandro Botticelli. Ακόμη, η χρήση των πολλαπλών πηγών και η απόδοση των μορφών είναι ένα θέμα που απασχολεί έντονα ολόκληρο τον 16ο αιώνα και αυτός είναι ένας βασικός λόγος που εμφανίζονται και χρησιμοποιούνται ευρέως τα μυθογραφικά εγχειρίδια της περιόδου.

Επιπλέον, το επιχείρημα τόσο της χρήσης μιας γαλλικής πηγής, όσο και το γεγονός ότι οι Carracci δεν μιλούσαν γαλλικά θεωρούμε ότι δεν ισχύει, αφού κατά την έρευνά μας εντοπίσαμε στη Bibliothèque nationale de France (BnF) τη λατινική εκδοχή του κειμένου του Gohory με τίτλο *Hystoria Iasonis Thessaliae Principis de Colchica*,

⁸⁹⁰ Ο. π., σ. 394.

⁸⁹¹ Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 293.

⁸⁹² Stephen Campbell, “The Carracci visual narrative and heroic poetry after Ariosto”, ό. π., σ. 210 – 230.

που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά (1563) με τους ίδιους συντελεστές έκδοσης και την ίδια εικονογράφηση από τον Boyvin.⁸⁹³ Σε αντίθεση με τη γαλλική γλώσσα, που πιθανόν δεν γνώριζαν οι Carracci, γνωρίζουμε ότι ο Agostino και ο Annibale Carracci είχαν λάβει λατινική εκπαίδευση⁸⁹⁴ και θεωρούμε πιθανό πως ήταν σε θέση να χρησιμοποιήσουν την πηγή που προτείνουμε.

Εντούτοις, με τη λατινική εκδοχή του κειμένου προκύπτει ένα νέο δεδομένο. Το κείμενο αυτό δεν είναι πιστή μετάφραση της γαλλικής εκδοχής, αλλά παραλλαγή του. Ενώ στη γαλλική εκδοχή ο συγγραφέας αρκείται στο να περιγράψει τον μύθο του Ιάσονα και στη συνέχεια περνά στην εικονογράφηση του κειμένου, η λατινική εκδοχή, που προτείνουμε, πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα και μετά την περιγραφή του μύθου παρατίθεται η ερμηνεία του, η οποία σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι αλχημική. Λειτουργεί, έτσι, σαν ένα σχεδόν αυτόνομο κείμενο σε σχέση με το γαλλικό και φαίνεται προσανατολισμένο στη λειτουργία των μυθογραφικών κειμένων της περιόδου, στα οποία η ερμηνεία ακολουθεί μετά την παράθεση του μύθου.

Η ερμηνεία του Gohory, που βασίζεται σε ένα προγενέστερο, αλχημικό κείμενο του Chrysogonus Polydorus,⁸⁹⁵ εστιάζει σε τρία σημεία του μύθου: στο ταξίδι των Αργοναυτών, στα επεισόδια που διαδραματίζονται στον αγρό του Άρη στην Κολχίδα και στα μάγια της Μήδειας, μετά από την επιστροφή στην Ιωλκό. Σύμφωνα με την αλχημική ερμηνεία του κειμένου, το μακρύ και επικίνδυνο ταξίδι των Αργοναυτών δηλώνει τη δυσκολία του υλικού της Φιλοσοφικής Λίθου. Επειδή ο Άρης είναι ο θεός των μετάλλων, η Φιλοσοφική Λίθος φυλάσσεται στον Αγρό του, δηλαδή στο μέρος που λαμβάνουν χώρα οι άθλοι του Ιάσονα για την κατάκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος στην Κολχίδα. Οι ταύροι με τα χάλκινα πόδια και την πύρινη ανάσα δηλώνουν την επεξεργασία της Λίθου. Αποτελούν μια μεταφορά για τον εργαστηριακό εξοπλισμό του αλχημιστή και σύμφωνα με τον Gohory είναι οι κλίβανοι επεξεργασίας. Περιγράφονται ως επικίνδυνοι γιατί, ως κλίβανοι, παράγουν φωτιά με τέτοια δύναμη,

⁸⁹³ Για τη λατινική εκδοχή του κειμένου βλ. Παράρτημα II.6, σ. 410 - 417. Ευχαριστώ τον δρ. κλ. φιλολογίας Γεράσιμο Φαρακλό για τη μετάφραση του κειμένου.

⁸⁹⁴ Charles Dempsey, "Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century", *The Art Bulletin*, τχ. 62, αρ. 4 (Δεκ. 1980), σ. 559 – 64.

⁸⁹⁵ Chrysogonus Polydorus (επιμ. – σχολ.), *Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi*, Νυρεμβέργη: Ioan. Petreius 1545, χ. σ. [praefatio ad lectorem]. Και σε αυτή την περίπτωση πηγή για την ερμηνεία του μύθου είναι το λήμμα *δέρας* από το λεξικό του Σουίδα. Βλ. παραπάνω, σ. 142.

που μπορεί να καταστρέψει είτε την ύλη είτε τα αγγεία, που χρησιμοποιούνται για την επεξεργασία, είτε τον ίδιο τον αλχημιστή εξαιτίας της βλαβερής οσμής που εκλύει. Ο δράκος-φύλακας του Χρυσόμαλλου Δέρατος είναι ο υδράργυρος⁸⁹⁶ και η νάρκωσή του από τον Ιάσονα δηλώνει τη μετατροπή του υδράργυρου σε χρυσό. Σε αντίθεση με την παραπάνω ανάλυση, που σχετίζεται με τις διαδικασίες της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, η ερμηνεία του Gohory ολοκληρώνεται με την αναζωογόνηση του Αίσινα από τη Μήδεια, που, κατά την άποψή μας, δηλώνει τη φαρμακευτική αλχημεία, καθώς συνδέει αυτό το μυθολογικό επεισόδιο με τον πόσιμο χρυσό. Βάσει της αλχημικής ερμηνείας του Gohory ο μύθος του Ιάσινα και του Χρυσόμαλλου Δέρατος και η ιστορία της Μήδειας αποτελούν μια αλληγορία για την επεξεργασία του μετάλλου του χρυσού με αλχημικό τρόπο, αλλά και για τη φαρμακευτική εφαρμογή του μετάλλου ως αλχημικού πόσιμου χρυσού. Συμπυκνώνονται, δηλαδή, και οι δύο κατευθύνσεις της αλχημείας στον 16ο αιώνα και γι' αυτό εξετάζεται εδώ ως μεμονωμένη περίπτωση.

Ένα, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της λατινικής έκδοσης του Gohory είναι πως το κείμενο αυτό κινείται στο όριο μεταξύ ενός μυθογραφικού και ενός αλχημικού κειμένου· περιέχει τη βασική δομή της μυθογραφίας (παράθεση μύθου – ερμηνεία μύθου), αλλά την ίδια στιγμή, αν απομονωθεί το τμήμα του κειμένου στο οποίο αναπτύσσεται η αλχημική ερμηνεία, αυτό μπορεί να διαβαστεί ως ένα αμιγώς αλχημικό κείμενο. Επιπλέον, κατά την έρευνά μας, διαπιστώσαμε πως αποτελεί την μόνη αλχημική πηγή με μυθολογικό θέμα στον 16ο αιώνα, που εμπεριέχει πλήρη εικονογράφηση του θέματος το οποίο πραγματεύεται.

Θεματικά τα επεισόδια που ερμηνεύει ως αλχημικά ο Gohory απεικονίζονται και στις νωπογραφίες της ζωφόρου που εξετάζουμε, όπου και στις δύο περιπτώσεις οι καλλιτέχνες επιμένουν στη λεπτομερή απεικόνιση δύο συγκεκριμένων επεισοδίων: στους άθλους του Ιάσινα στον αγρό του Άρη μέχρι την κατάκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος (3 σκηνές στη ζωφόρο, 5 χαρακτηριστικά στον Gohory) και στην αναζωογόνηση του Αίσινα από τη Μήδεια (2 σκηνές στη ζωφόρο, 4 στα χαρακτηριστικά του Gohory). Ο σχεδόν διπλός αριθμός των χαρακτηριστικών έναντι των νωπογραφιών σε αυτές τις

⁸⁹⁶ Ο υδράργυρος αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία σχεδόν όλων των αλχημικών θεωριών και θεωρείται ότι σε συνδυασμό με το θείο (θειάφι), μπορούν να μετατρέψουν την ύλη. Στο κείμενο γίνεται διπλή χρήση του όρου υδράργυρος, που στα ιταλικά ορίζεται είτε ως *argento vivo* είτε ως *mercurio*. Στην πρώτη περίπτωση συνδέεται με τον στέρεο υδράργυρο (*argento vivo*), ενώ στη δεύτερη (*mercurio*) δηλώνει τον εξαχνωμένο υδράργυρο, που ως αέριο θυμίζει τον φτερωτό Ερμή και είναι άπιαστος.

περιπτώσεις καλύπτεται από το γεγονός ότι στις παραπάνω νωπογραφικές σκηνές εμπριέχονται πάνω από ένα επεισόδια, π.χ. στην 11η σκηνή (**κατ. 21**) του νωπογραφικού συνόλου συνυπάρχουν τα επεισόδια της υποδούλωσης των ταύρων, το όργωμα του Αγρού του Άρη και η σπορά των δοντιών του δράκου.

Ωστόσο, όσον αφορά στην εικονογραφική χρήση των χαρακτηριστικών του Gohory, θα συμφωνήσουμε με την άποψη των Ostrow⁸⁹⁷ και Campbell,⁸⁹⁸ οι οποίοι υποστήριζαν -εξετάζοντας τη γαλλική εκδοχή του κειμένου- πως αυτή δεν θα πρέπει να θεωρείται βασική εικονογραφική πηγή, αλλά περισσότερο ως επιρροή για τη δημιουργία της ζωφόρου τόσο για την σειρά των γεγονότων των Αργοναυτικών στην εικαστική αφήγηση των Carracci όσο και για τη χρήση μεμονωμένων στοιχείων, που εντοπίζονται στο νωπογραφικό σύνολο. Οι Carracci δεν αντιγράφουν τα χαρακτηριστικά του Boyvin, αλλά ενσωματώνουν στοιχεία από αυτά στην εικαστική τους αφήγηση, αφού τα μεταπλάσουν και αφαιρέσουν τα μανιεριστικά στοιχεία της Σχολής του Fontainebleau.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα της υιοθέτησης και μετάπλασης στην οποία επιδίδονται οι ζωγράφοι είναι η σκηνή με τη *Συνάντηση του Ιάσονα και της Μήδειας*, που αντιστοιχεί στο 8ο χαρακτηριστικό της εικονογράφησης του Boyvin (**εικ. 190 α – β**). Εδώ, ως βασικά στοιχεία επιρροής έχουν θεωρηθεί η απεικόνιση των μορφών του Ιάσονα και της Μήδειας, να ενώνουν τα χέρια, η προσφορά του αγγείου με το φίλτρο προς τον Ιάσονα, ο κυκλοειδής ναός και ο η παρουσία του ερωτιδέα, που, ενώ στον Boyvin στοχεύει από μακριά το ζευγάρι, στην περίπτωση των Carracci επισφραγίζει τη συμφωνία του ζευγαριού. Σε αντίθεση, όμως, με το χαρακτηριστικό του Boyvin στη νωπογραφία των Carracci η φύση κατέχει οργανικό ρόλο στη σύνθεση και είναι έντονα τα στοιχεία της βενετσιάνικης ζωγραφικής, ιδίως στα χρώματα και τις υφές των ενδυμάτων, στοιχεία που δηλώνουν τη δυναμική της ζωγραφικής των Carracci και τις δυνατότητες μετάπλασης και συμπερίληψης διαφορετικών ζωγραφικών παραδόσεων στο έργο τους.

Ένα δεύτερο παράδειγμα είναι η επιρροή που δέχεται η σκηνή της *Φυγής των Αργοναυτών* από το ομώνυμο 15ο χαρακτηριστικό του Boyvin (**εικ. 191α-β**), στα οποία απεικονίζεται ο διαμελισμός του Άψυρτου από την Μήδεια. Ενώ ως λογοτεχνική πηγή του έργου έχουν προταθεί τα *Αργοναυτικά* (Βιβλ. IV, στ. 534 – 553), στα οποία περιγράφεται πως ο Ιάσοντας σφαγιάζει τον Άψυρτο σε ένα νησί, εντούτοις η απόδοση

⁸⁹⁷ Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 69.

⁸⁹⁸ Stephen Campbell, “The Carracci visual narrative and heroic poetry after Ariosto”, ό. π., σ. 219.

των Carracci ακολουθεί την απεικόνιση του Boyvin με τη Μήδεια να δολοφονεί τον αδελφό της επάνω στην Αργώ. Οι Carracci ακολουθούν τη βασική σύνθεση του χώρου με την Αργώ να απεικονίζεται στα δεξιά και άλλα πλοία στο δεύτερο επίπεδο αριστερά, ενώ έχουν αντιστρέψει τη θέση της Μήδειας, που υψώνοντας ένα ξίφος διαμελίζει το σώμα του αδελφού της και την έχουν μεταφέρει στην πρύμνη του πλοίου, ενώ ο Boyvin την τοποθετεί στην πλώρη.

Επανερχόμενοι στην λογοτεχνική χρήση του κειμένου που εξετάζουμε, θεωρούμε πως η αλχημική ερμηνεία του μύθου των Αργοναυτικών από τον Gohory δεν πρέπει να θεωρείται μια μεμονωμένη περίπτωση. Αφενός ο Gohory ήταν γνωστός στους πανεπιστημιακούς και ουμανιστικούς κύκλους για το συγγραφικό του έργο, αλλά και ως βασικός εισηγητής του Παράκελσου στη Γαλλία,⁸⁹⁹ αφετέρου, όμως, στον 16ο αιώνα και βάσει των τεκμηρίων που έχουμε στη διάθεσή μας, ο Ιάσοντας και η αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος ήταν ο πιο γνωστός αλχημικός μύθος. Κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της ιδέας έπαιξαν πολλοί παράγοντες. Ένας από αυτούς φαίνεται πως ήταν η ερμηνεία της λέξης *δέρας* στο Λεξικό του Σουίδα, σύμφωνα με το οποίο το δέρας είναι ένα βιβλίο γραμμένο επάνω σε δέρμα και περιγράφει τον τρόπο παρασκευής χρυσού μέσω της αλχημείας.⁹⁰⁰ Αυτή η ερμηνεία συμπεριλήφθηκε στον συντριπτικό αριθμό των αλχημικών κειμένων του 16ου αιώνα και είχε λάβει σχεδόν τον ρόλο της αυθεντίας, ως προς την απαρχή της σύνδεσης μεταξύ μυθολογίας και αλχημείας για τους συγγραφείς του 16ου αιώνα, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας. Έτσι, τα *Αργοναυτικά*, με εκκίνηση την ερμηνεία του Σουίδα, έλαβαν αξιόλογη θέση στα πιο γνωστά αλχημικά κείμενα, όπως το *Vellus aureum* (1505) και το *Chrysopoeia* (1515) του Giovanni Aurelio Augurello,⁹⁰¹ στο *De Auro* (1527) του Giovanni Francesco Pico della Mirandola,⁹⁰² στην εισαγωγή του Chrysogonus Polydorus για το *Alchemiae Gebri* (1545),⁹⁰³ μεταξύ άλλων.⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ Βλ. παραπάνω, κεφ. *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσωνα*, σ. 189 – 200.

⁹⁰⁰ *Suida Lexicon*, τ. 1, ό. π., σ. 525.

⁹⁰¹ Βλ. παραπάνω, σ. 153 – 154.

⁹⁰² βλ. παραπάνω, σ. 154 – 155.

⁹⁰³ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 895.

⁹⁰⁴ Σε αυτά τα αλχημικά κείμενα μπορούν να προστεθούν τα κείμενα των Bernard Penotus, *Chrysorrhoeas, sive de arte chemica dialogus* (1577) και του Βρετανού Richard Bostocke, *The Difference between the Auncient Phisike...and the Latter Phisike* (1585).

Αντιστοίχως, μυθολογικά πρόσωπα που συνδέθηκαν με τα Αργοναυτικά κατέλαβαν ιδιαίτερη θέση στην αλχημική παράδοση, όπως η περίπτωση της Μήδειας που αναζωογονεί τον Αίσονα. Τόσο από τον Gohory, όπως είδαμε παραπάνω, όσο και από συγγραφείς όπως ο Giovanni Bracesco⁹⁰⁵ ή ο Flavio Girolamo,⁹⁰⁶ το συγκεκριμένο επεισόδιο θεωρήθηκε ως αλληγορία για ένα από τα πιο γνωστά αλχημικά ελιξήρια, τον πόσιμο χρυσό.⁹⁰⁷

Όλα τα παραπάνω αφορούν αναμφίβολα κείμενα που στοχεύουν σε ένα εξειδικευμένο κοινό και ευδοκίμησαν σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα, σχετιζόμενα με τη γνώση, τα πειράματα, τις επιστήμες και την αλχημεία. Ένα τέτοιο περιβάλλον ήταν η Μπολόνια του 16ου αιώνα. Πόλη συνδεδεμένη με το αρχαιότερο πανεπιστήμιο (Studio) της Ιταλίας και την πιο διάσημη ιατρική σχολή, η οποία αποτέλεσε το κυρίαρχο κέντρο ιατρικής και φαρμακευτικής γνώσης στην Ευρώπη του 16ου αιώνα. Η ισχυρή και συνεχής παρουσία του *Κολλεγίου των Ιατρών* στην κοινωνική ζωή της πόλης φαίνεται από δύο ενδεικτικά παραδείγματα: το πρώτο είναι τα δημόσια μαθήματα ανατομίας, που διεξάγονταν κάθε χρόνο την περίοδο του Καρναβαλιού,⁹⁰⁸ στα οποία συχνά καλούνταν και η πνευματική ελίτ ενός τόπου, καθώς σε αυτά τα μαθήματα ο ανατόμος κατά μία έννοια αποκάλυπτε τα μυστικά νοήματα της φύσης και το μάθημα συνοδευόταν από συζητήσεις περί φυσικής φιλοσοφίας. Ένα δεύτερο παράδειγμα, είναι το *Protomedicato* της Μπολόνιας, υπεύθυνο, μεταξύ άλλων, για τον έλεγχο των φαρμακείων και τον κατάλογο αντιδότην της πόλης. Μεταξύ των αρμοδιοτήτων του *Protomedicato* ήταν και η παρασκευή του *θηριακού* (teriac), ενός εξαιρετικά δημοφιλούς αντιδότην, που παρασκευαζόταν υπό τον έλεγχο υπό τον έλεγχο του Κολλεγίου των Ιατρών, με δημόσια τελετή μια φορά τον χρόνο, παρουσία των διοικητικών αρχών της Μπολόνιας.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον ανήκε και η οικογένεια Fava. Παρότι οι γνώσεις μας για τη μόρφωση, τα ενδιαφέροντα και την επαγγελματική του δραστηριότητα είναι μηδενικές, από τον Malvasia γνωρίζουμε, ότι η κατεστραμμένη σήμερα, παλαιά κατοικία της οικογένειας θεωρούνταν «αένη φωλιά και έδρα της φιλοσοφίας και της

⁹⁰⁵ Βλ. παραπάνω, σ. 160.

⁹⁰⁶ Flavio Girolami, *Nuova minera d'oro*, Βενετία: Barezzo Barezzi, 1590, σ. 154.

⁹⁰⁷ Βλ. αναλυτικά, κεφ. *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσονα*, σ. 189 – 200.

⁹⁰⁸ Giovanna Ferrari, “Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna”, *Past & Present*, τχ. 117 (Νοεμβ. 1987), σ. 50 – 106.

ιατρικής»,⁹⁰⁹ εξαιτίας των ενασχολήσεων μελών της οικογένειας με αυτά τα θέματα και ήταν διακοσμημένη με μυθολογικά θέματα από τον Pellegrino Tibaldi, μεταξύ των οποίων ξεχώριζε μια παράσταση της Μήδειας να αναζωογονεί τον Αίσονα.⁹¹⁰ Έχει υποστηριχθεί ότι το εικονογραφικό θέμα της ζωφόρου των Carracci σχετιζόταν με την οικογένεια, η οποία είχε σχέσεις με επιστημονικούς κύκλους γύρω από το Studio της Μπολόνιας.⁹¹¹ Ο Spezzaferro έχει προσπαθήσει να αναδείξει την παρουσία του Filippo Fava σε επιστημονικούς κύκλους της πόλης, κυρίως εξαιτίας των πιθανολογούμενων σχέσεών του με καθηγητές του Studio, όπως ο Pendasio ή ο Cardano, αλλά και εξαιτίας της κοινωνικής θέσης του πατέρα του, Anton Francesco Fava, ο οποίος υπήρξε καθηγητής Φιλοσοφίας στο Studio και εξέχον πρόσωπο στο *Protomedicato*, καθώς ο ίδιος διατέλεσε Protomedico της πόλης.

Ωστόσο, όλα τα παραπάνω είναι ενδείξεις, από τη στιγμή που δεν έχουμε στα χέρια μας τεκμήρια, που να πιστοποιούν τους δεσμούς τους παραγγελιοδότη με αλχημικά περιβάλλοντα, παρότι φαίνεται να ζει μέσα σε ένα προνομιακό περιβάλλον γνώσης στην Μπολόνια. Αντιστοίχως, η λατινική εκδοχή του κειμένου του Gohory, που προτείναμε, θα μπορούσε να πιστοποιεί την αλχημική ερμηνεία του νωπογραφικού συνόλου, όμως από τη στιγμή που δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποια εκδοχή χρησιμοποιήθηκε για τα έργα των Carracci, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την συμπερίληψή της *Ζωφόρου του Ιάσονα* ως αλχημικού συνόλου στην παρούσα εργασία και γι' αυτό εξετάζεται ως υπόθεση εργασίας.

⁹⁰⁹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 193: «[...] nel cortiletto della casa degli antichi Favi, ove già per tanto tempo tenne perpetuo nido e sede la filosofia e la medicina [...]».

⁹¹⁰ Στο κείμενο του Malvasia αναφέρεται ως «Μήδεια που αναζωογονεί τον Ιάσονα», το οποίο θεωρείται λάθος από το σύνολο των μελετητών. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, ό. π., σ. 194.

⁹¹¹ Luigi Spezzaferro, “I Carracci e I Fava”, ό. π., σ. 286.

Συμπεράσματα

*We are unfashioned creatures,
but half made up.*
Mary Shelley, *Frankenstein*

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν επιχειρήσαμε να συγκροτήσουμε μια αυτόνομη κατηγορία απεικονίσεων στη μυθολογική εικονογραφία του 16ου αιώνα, έργων, δηλαδή, με μυθολογικό θέμα και αλχημικό περιεχόμενο, και εξετάσαμε περιπτώσεις συνθέσεων, που θέτουν τη μυθολογία στην υπηρεσία της αλχημείας. Δεδομένου ότι η σχετική βιβλιογραφία για τη συγκεκριμένη θεματική είναι ακόμη περιορισμένη στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, για τη δόμηση της παραπάνω κατηγορίας προσεγγίσαμε με διεπιστημονικό τρόπο το αντικείμενο που μας απασχολεί και μελετώντας την ιστορία της αλχημείας στον 16ο αιώνα, αξιοποιήσαμε, στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης τα πορίσματα της ιστορίας των επιστημών, της κοινωνικής ιστορίας και των τεχνικών της λογοτεχνίας.

Για την εμφάνιση της εν λόγω αυτόνομης κατηγορίας στην τέχνη του 16ου αιώνα, θεωρούμε ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο ένα σύνολο συγκεκριμένων, αν και ετερογενών, παραγόντων, που εκφράστηκαν ή μορφοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της περιόδου: Πρώτον, η ανάπτυξη των πρακτικών της αλχημείας και η πύκνωση των αλχημικών κειμένων στον ιταλικό χώρο. Δεύτερον, η έννοια της γνώσης και της κατοχής της, που εκφράστηκαν αρχικά ως ιδανικό των ανώτερων κοινωνικά στρωμάτων, και κατ'επέκταση του πιο σημαντικού ποσοστού παραγγελιοδοτών της τέχνης του 16^{ου} αιώνα. Τρίτον, η ανασύνταξη του μυθολογικού corpus, το οποίο εμπλουτισμένο με την εισροή νέων κειμένων, νέων λογοτεχνικών ειδών και νέων μορφών, κατέκλυσε τον καλλιτεχνικό κόσμο πιο ανανεωμένο και, ενδεχομένως, πιο συστηματοποιημένο από ποτέ.

Τα παραπάνω συνδυασμένα, με τις, ήδη διατυπωμένες σε προηγούμενους αιώνες, θεωρίες της *Prisca theologia*, της *Theologia poetica* και της λογοτεχνικής «τεχνικής του πέπλου», επανεκτιμήθηκαν από τους αλχημικούς συγγραφείς του 16ου

αιώνα και έδωσαν μια νέα κατεύθυνση στα μυθολογικά θέματα του Μανιερισμού προς την πλευρά της αλχημείας. Οι μεν θεωρίες του Marsilio Ficino και του Giovanni Pico della Mirandola υπερασπίστηκαν την άποψη πως υπήρχε μια αρχαία πηγή γνώσης και την ιδέα ότι οι μύθοι έκρυβαν θεϊκά μυστικά, τα οποία μπορούσαν να αποκωδικοποιηθούν από ένα μνημένο κοινό. Η δε «τεχνική του πέπλου» επαναδιατυπώθηκε και κατά μια έννοια συνένωσε ή συγχρόνισε όλους τους προαναφερθέντες παράγοντες, αφού σύμφωνα με αυτήν οι κρυμμένες αλήθειες, υπό το πέπλο της ποίησης, μπορούσαν να αποκαλυφθούν και να γίνουν κατανοητές από ένα μορφωμένο κοινό. Αυτή η τεχνική, που συνδέθηκε βαθιά με τα πολλαπλά επίπεδα νοημάτων ενός έργου, διέγειρε αφενός τους ειδήμονες και τους πάτρωνες του Μανιερισμού, που προσπάθησαν να αποκωδικοποιήσουν το κάθε έργο, και αφετέρου τους αλχημιστές, που θέλησαν να κρύψουν αλχημικά νοήματα στους μύθους σε επίπεδο κειμένων, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας και, όπως προσπαθήσαμε να αποδείξουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας, σε επίπεδο εικονογραφίας.

Τόσο για τους τρεις παράγοντες όσο και για τις τρεις θεωρίες που προαναφέραμε, το σημείο σύγκλισης είναι το ίδιο: η ανάγνωση ενός κρυφού νοήματος είτε από το μνημένο κοινό, στην περίπτωση της αλχημείας, είτε από ένα μορφωμένο κοινό, στην περίπτωση των ειδημόνων και των πατρώνων. Η γνώση γίνεται κτήμα μιας κλειστής κάστας ανθρώπων, που αυτομάτως τοποθετείται σε μια κοινωνική ελίτ. Κατά την άποψή μας, τη λογική αυτή παραλαμβάνει ο Μανιερισμός και -όσον αφορά στη χρήση του από τις Αυλές και τις ανώτερες κοινωνικά τάξεις του 16ου αιώνα- επεξεργάζεται αυτόν τον κώδικα τόσο σε επίπεδο φόρμας με την τάση για πιο περίπλοκα συνθετικά σχήματα, που δηλώνει την επίδειξη της ικανότητας του καλλιτέχνη, όσο και σε επίπεδο περιεχομένου με πιο δυσνόητα θέματα, η αναγνώριση των οποίων κολακεύει το διανοητικό επίπεδο του θεατή.

Με εκκίνηση όλα τα προηγούμενα και ακολουθώντας την ιστοριογραφία της αλχημείας στον 16ο αιώνα, επεξεργαστήκαμε, τα έργα τέχνης με τρόπο που έως τώρα δεν είχε δοκιμαστεί ερευνητικά, δηλαδή ως μια αυτόνομη κατηγορία εικονογραφίας μυθολογικών έργων, που σχετίζεται με την επιβίωση της μυθολογίας μέσα από τη φυσική παράδοση, βάσει του σχήματος του Sez nec, και μπορεί να διαχωριστεί σε δύο είδη: τη φαρμακευτική και τη μεταστοιχειωτική αλχημική αλληγορία. Για την απόδειξη της θέσης μας, ορίσαμε εξαρχής συγκεκριμένα κριτήρια ένταξης των έργων στη συγκρότηση της θεματικής, τα οποία δοκιμάσαμε κατά την ανάλυση των εικαστικών

έργων και δείξαμε ότι λειτουργούν. Σε αντίθεση με μεγάλο μέρος της υπάρχουσας βιβλιογραφίας που εκλάμβανε ένα έργο ως αλχημικό επειδή αυτό μπορεί να περιείχε κάποιο στοιχείο μεταμόρφωσης, βάσει της λογοτεχνικής πηγής του, δείξαμε ότι μέσα στο προεπιστημονικό πλαίσιο που αναλύσαμε, τα έργα απέκτησαν συγκεκριμένη νοηματοδότηση και έγιναν φορείς απεικόνισης συγκεκριμένων αλχημικών εννοιών.

Έτσι, στο είδος της φαρμακευτικής αλχημικής αλληγορίας είδαμε ότι η σύνθεση του Giovanni Stradano, *Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η Κίρκη* απεικονίζει μια περίπτωση αντιδότου, μέσω της απεικόνισης του φυτού μώλυ, και η σύνθεση του Girolamo Macchietti, *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσονα* συμβολίζει μια περίπτωση αλχημικού ελιξηρίου, δηλαδή του πόσιμου χρυσού. *Ο Απόλλωνας που παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα* του Domenico Buti εκφράζει φόρο τιμής στον Cosimo I, εξαιτίας της ενασχόλησης του Δούκα με τις πρακτικές της απόσταξης, και αντίστοιχα, το, αποδιδόμενο στον Caravaggio, έργο με τίτλο *Ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας* εικονογραφεί την έννοια της αλχημικής πεμπτουσίας μέσα στο αλχημικό αποστακτήριο του Καρδινάλιου del Monte.

Στο είδος της μεταστοιχειωτικής αλχημικής αλληγορίας *Η Σατιρική αλληγορία* του Baldassarre Peruzzi αποδίδει εικονογραφικά το θέμα του *Quaestio de alchimia*, δηλαδή της συζήτησης που περιστρέφεται γύρω από το ερώτημα περί αληθινής και ψεύτικης αλχημείας, ενώ στα πέντε αλχημικά χαρακτηριστικά του Domenico Beccafumi απεικονίζονται τα στάδια εργασίας του αλχημιστή, από την εύρεση των μετάλλων στη φύση μέχρι την επεξεργασία τους. *Η Αλληγορία της Αλχημείας* του Girolamo Olgiati απεικονίζει την, δημοφιλή αλχημικά, έννοια του *Mercurius Philosophorum*, ο Francesco Morandini δημιουργεί μια αλληγορία για την αλχημική μεταλλαγή της ύλης και ο Andrea del Minga αποδίδει το αλχημικό στάδιο της πύρωσης (*calcinazione*). Τέλος, αναφορικά με τη *Ζωφόρο του Ιάσονα* από τους τρεις Carracci, το θέμα της σύνθεσης μπορεί να συμπεριληφθεί και στα δύο είδη αλχημικής αλληγορίας που ορίσαμε, καθώς περιγράφεται η αλχημική επεξεργασία του χρυσού, που εντάσσεται στο πεδίο της μεταστοιχειωτικής αλχημείας, αλλά και το σκεύασμα του πόσιμου χρυσού, που αφορά στη φαρμακευτική αλχημεία.

Από τη μελέτη όλων των έργων προκύπτουν δύο κατηγορίες, ως προς τη χρήση των μυθολογικών μορφών μέσα σε ένα μεμονωμένο εικαστικό έργο: η πρώτη αφορά στη χρήση των μορφών είτε ως μεταφορών, βάσει της λογικής των *decknamen*, είτε ως δομικών μερών για τη δημιουργία μιας αλληγορίας. Οι μεν μεταφορές ορίστηκαν βάσει

των σχέσεων μεταξύ μετάλλων και πλανητών, όπως στην περίπτωση του Ερμή στη σύνθεση του Reguzzi ή των προσωποποιημένων μετάλλων στα χαρακτηριστικά του Beccafumi, οι δε αλληγορίες διαποτίστηκαν από τα φιλοσοφικά ρεύματα της Αναγέννησης και, αφού αφαίρεσαν τις ηθικοπλαστικές έννοιες που είχαν κληρονομήσει από τον Μεσαίωνα, προσέγγισαν εκ νέου τη μυθολογία για να δημιουργήσουν νέες νοηματικά ιστορίες. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε, ότι ακόμη και στην περίπτωση απεικόνισης μεμονωμένων μορφών ως μεταφορών ή *decknamen*, το σύνολο της σύνθεσης αφορά σε μια αλληγορία που δομείται επάνω σε αυτές τις μορφές, άρα αναφερόμαστε τελικά σε αλληγορίες, που σε αυτές τις περιπτώσεις δομούνται επάνω στα *decknamen*.

Η δεύτερη -και πιο σημαντική- κατηγορία αφορά στην εικαστική απόδοση του μυθολογικού επεισοδίου ή της μυθολογικής μορφής στα εξεταζόμενα έργα, η οποία αποτυπώνεται, επίσης, με δύο τρόπους: α. είτε ως υιοθέτηση ενός γνωστού, από την εικονογραφία και τη λογοτεχνία, επεισοδίου ενός μύθου, όμως με νοηματική μετατόπιση προς το αντικείμενο της αλχημείας, είτε β. ως μετάπλαση ενός μύθου ή των εικονογραφικών χαρακτηριστικών της μυθολογικής μορφής, πάντα σε σχέση με τις κλασικές πηγές. Στην πρώτη περίπτωση περιλαμβάνονται τα έργα *Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η Κίρκη* του Giovanni Stradano, *Η Μήδεια να αναζωογονεί τον Αίσονα* του Girolamo Macchietti και ο *Δευκαλίωνας και η Πύρρα* του Andrea del Minga. Και στις τρεις περιπτώσεις απεικονίζονται μορφές αναγνωρίσιμες, από τα παραπληρωματικά τους χαρακτηριστικά ή από την περιγραφή του μύθου, όπως αποτυπώνεται στον Όμηρο (λογοτεχν. πηγή για τον πίνακα του Stradano) ή στον Οβίδιο (λογοτεχν. πηγή και για τα τρία προαναφερθέντα έργα), καθώς ό,τι αναπαρίσταται στα έργα περιγράφεται από αυτές τις δύο λογοτεχνικές πηγές. Ωστόσο, αυτό που νοηματοδοτεί τα παραπάνω έργα δεν βρίσκεται στις λογοτεχνικές πηγές, αλλά με εκκίνηση αυτές μετακινείται στον χώρο της αλχημείας, μέσω των κρυμμένων νοημάτων στα έργα, π.χ. το φίλτρο αναζωογόνησης του Αίσονα γίνεται ο αλχημικός πόσιμος χρυσός.

Στη δεύτερη περίπτωση, δηλαδή της μετάπλασης του μύθου εντάσσεται η πλειονότητα των εξεταζόμενων έργων (1. *Ο Απόλλων παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα*, 2. *Ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας*, 3. *Η Σατιρική αλληγορία*, 4. τα αλχημικά χαρακτηριστικά του Domenico Beccafumi, 5. *Η Αλληγορία της Αλχημείας*, 6. *Ο Προμηθέας και η Φύση*). Κοινός τόπος όλων των παραπάνω περιπτώσεων είναι η μετάπλαση του μύθου, μερική ή ολική, σε σχέση με τα πρότυπα των έργων, δηλαδή, τις λογοτεχνικές και εικονογραφικές πηγές. Αν προσπαθήσουμε να ταυτίσουμε τα

θέματα των έργων με συγκεκριμένα μυθολογικά επεισόδια θα αποτύχουμε, καθώς τα επεισόδια αυτά δεν υπάρχουν. Παρότι τα παραπληρωματικά στοιχεία πολλών μορφών, βάσει της κλασικής τους εικονογραφίας, ορθά μας οδηγούν στην ταύτιση συγκεκριμένων θεοτήτων, εντούτοις η ανάγνωση ολόκληρης της σκηνής παρεκκλίνει από τον μύθο, επειδή αυτός δεν είναι υπαρκτός και «το μυθολογικό επεισόδιο» επινοείται εξ αρχής στον 16ο αιώνα. Οι μορφές του Δία, του Ποσειδώνα και του Πλούτωνα στο ομώνυμο έργο, που αποδίδεται στον Caravaggio, μπορούν εύκολα να ταυτιστούν βάσει των παραπληρωματικών τους στοιχείων, όπως και η ταυτόχρονη παρουσία των τριών θεοτήτων βάσει της ομηρικής αφήγησης του διαμερισμού των τριών βασιλείων του κόσμου. Ωστόσο, τα πράγματα γίνονται πιο περίπλοκα και σχεδόν αμήχανα, όταν βρισκόμαστε μπροστά στη σφαίρα, που καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης και διαρρηγνύει τους δεσμούς με τη μυθολογική παράδοση, καθώς αυτή προέρχεται από τα διδάγματα της προεπιστημονικής σκέψης και την παράδοση της φυσικής φιλοσοφίας. Αντίστοιχα, η παράδοση του Ασκληπιού στον Χείρωνα από τον Απόλλωνα, που είναι ένα γνωστό μυθολογικό επεισόδιο, μπορεί να ταυτιστεί βάσει της μυθολογικής παράδοσης. Αυτό όμως, είναι το πρώτο συνθετικό επίπεδο του συγκεκριμένου ζωγραφικού έργου. Στον υπόλοιπο εικαστικό του χώρο απεικονίζεται ένα τεχνολογικό εργαστήριο του 16ου αιώνα, που δεν έχει καμία σχέση με τον μύθο, δηλαδή, στο σώμα του μύθου -όπως παραδίδεται από τις πηγές- έχει παρεισφύσει ένα υπαρκτό στοιχείο του 16ου αιώνα. Στα παραπάνω παραδείγματα μπορεί να προστεθεί η περίπτωση της *Αλληγορίας της Αλχημείας* του Girolamo Olgiati, ως ολικής μετάπλασης μύθου. Ο καλλιτέχνης βασιζόμενος σε ένα συγκεκριμένο αρχαίο ανάγλυφο που απεικονίζει τη μορφή του ορφικού Φάνη, διατηρεί τα βασικά δομικά στοιχεία, προσθέτει όμως βασικά παραπληρωματικά χαρακτηριστικά του Ερμή, για να δημιουργήσει ένα *deckname*, και καταλήγει να απεικονίσει μια μορφή που δεν ταυτίζεται ούτε με τον Φάνη ούτε με τον Ερμή, αλλά επινοεί μια μορφή, που βασισμένη στη μυθολογία αποδίδει εικονογραφικά μια αλημική έννοια. Τα παραπάνω, παράλληλα, δηλώνουν ακριβώς αυτή την προτίμηση του Μανιερισμού για περίπλοκα και δυσνόητα θέματα, που δοκιμάζουν τα συνθετικά όρια των καλλιτεχνών και τα διανοητικά όρια των θεατών.

Τα εικαστικά έργα, λοιπόν, στο σύνολό τους παρουσιάζουν αλληγορίες και στην πλειονότητά τους μεταπλάσεις μύθων, ως όχημα για την κατανόηση των συμβολισμών της προεπιστημονικής κατάστασης της χημείας. Κατά την άποψή μας, ένα σημαντικό

και κοινό στοιχείο που παρουσιάζει η πλειονότητα των εξεταζόμενων έργων δεν είναι μόνο η επιλογή της μυθολογίας ως δημοφιλούς συστήματος απεικόνισης, που θα μπορούσε να γίνει κατανοητό σε μια μερίδα του κοινού, αλλά και η επιλογή απεικόνισης συγκεκριμένων μορφών, που στο μεγαλύτερο ποσοστό μοιράζονται ένα κοινό χαρακτηριστικό. Αποτελούν μορφές που ενσαρκώνουν τη γνώση (*sapientiae imago*) και μπορούν να τη μεταβιβάσουν, έννοιες, δηλαδή, σε άμεσο συσχετισμό με το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο, που ορίσαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, μέσα στο οποίο εντάσσεται και η αλχημεία. Η Κίρκη γνωρίζει την παρασκευή των δηλητηρίων και η Μήδεια των αντιδότηων, ο Απόλλων, ο Χείρων κι ο Ασκληπιός χειρίζονται την ιατρική και τη βοτανολογία. Ο Ερμής μεταβιβάζει τη χρήση του φυτού μάλυ, το οποίο γνωρίζουν μόνο οι θεοί, στον Οδυσσέα, ο οποίος ενσαρκώνει με τη σειρά του τη γνώση, όπως και ο Προμηθέας, αλλά και ο Ήφαιστος ή ο Ιάσοντας, αν ισχύει η υπόθεση εργασίας που επιχειρήσαμε παραπάνω. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να συμπεριληφθούν οι μορφές του Δευκαλίωνα και της Πύρρας, οι οποίοι εκτός από αρχετυπικές μορφές του αρσενικού και του θηλυκού, λαμβάνουν οδηγίες ή τους μεταβιβάζεται ο τρόπος επαναδημιουργίας του ανθρώπινου γένους με μυστικό τρόπο, δηλαδή, βάσει του χρησμού, που εναρμονίζεται με την αντίληψη των μυστικών διεργασιών της αλχημείας. Ωστόσο, σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα η γνώση δεν παραμένει πλέον στα όρια των παραδοσιακών πηγών, αλλά απεγκλωβίζεται από αυτές. Οι μορφές, ενώ διατηρούν τα δομικά εννοιολογικά τους χαρακτηριστικά, μετακινούνται νοηματικά και βασικές τους ιδιότητες εφαρμόζονται σε ένα αλχημικό πλαίσιο γνώσης και μεταβίβασης ακόμη και των *μυστικών της Φύσης* με αλχημικό τρόπο. Τέλος, όλες οι περιπτώσεις που εξετάσαμε μπορούν να ενταχθούν στην ευρύτερη συζήτηση περί Φύσης και Τέχνης, όχι τόσο σε επίπεδο μίμησης της μορφής, αλλά σε επίπεδο μίμησης του περιεχομένου, αφού τελικά όλα τα προαναφερθέντα έργα εικονογραφούν αλληγορίες ή διεργασίες, που αφορούν θεματικά τη μίμηση της φύσης και τους τρόπους που αυτή δημιουργεί π.χ. μέταλλα στο εσωτερικό της γης ή θεραπευτικά σκευάσματα, πλέον με τεχνητά, εργαστηριακά μέσα.

Ολοκληρώνοντας τα συμπεράσματα, θα κλείσουμε με μια τελευταία παρατήρηση. Παρότι η χρήση των μύθων στην παρούσα εργασία εστιάζει σε ένα συγκεκριμένο είδος απεικονιστικής επιβίωσης του μύθου, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα παράδοξο. Μορφές που έχουν δημιουργηθεί στην Αρχαιότητα για να εκφράσουν ένα συγκεκριμένο θρησκευτικό πλαίσιο -το παγανιστικό-, στην περίπτωση μας καταλήγουν να δηλώνουν μια κατάσταση που σχετίζεται με τον επιστημονικό χώρο·

έννοιες ασύμβατες, καθώς προέρχονται από διαφορετικές θεωρήσεις του κόσμου, σύμφωνα με τα σημερινά εργαλεία κατανόησης. Όπως αναφέρθηκε, όμως, στην εισαγωγή της εργασίας, σύμφωνα με τον Graf, οι μύθοι μεταλλάσσονται για να μπορέσουν να επιβιώσουν. Αν οι συνθήκες αλλάξουν, θα πρέπει να αλλάξει και ο μύθος, για να συνεχίσει να υπάρχει.

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
ΕΡΓΩΝ**

1. Giovanni Stradano (Jan van der Straet), *Ο Οδυσσεύς, ο Ερμής και η Κίρκη*.



Χρονολόγηση: 1570 (στο κέντρο του πρώτου επιπέδου)

Τεχνική: λάδι σε ξύλο

Διαστάσεις: 116x70 εκ. (χωρίς κορνίζα)

153x89,5 εκ. (με κορνίζα)

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Studiolo Francesco I

Υπογραφή: JOANNES STRATENSIS FLANDRUS (στο πρώτο επίπεδο, στο κέντρο)

Προέλευση – Διαδρομή έργου: Εξήλθε από το Studiolo γύρω στα 1620. Τοποθετήθηκε στον ημιώροφο του Palazzo Pitti (θερινό ανάκτορο του Granduca) πριν το 1638. Εισήχθη στην Galleria degli Uffizi το 1771. Μεταφέρθηκε στο Μοναστήρι San Michele στο San Salvi (Φλωρεντία) μετά το 1890 και παρέμεινε εκεί έως το 1910, όταν επανατοποθετήθηκε στο Studiolo του Palazzo Vecchio.

Περιγραφή: Μέσα σε ελλειψοειδή ζωγραφικό χώρο απεικονίζονται σε πρώτο επίπεδο και αριστερά δύο ανδρικές μορφές. Η αριστερή αποδίδεται σε κατατομή προς τα δεξιά. Φορά πρασινωπή πολεμική ενδυμασία και περικεφαλαία που καταλήγει σε λοφίο με κοκκινωπά φτερά. Στον δεξί του ώμο πορπώνεται μακρύς υποκόκκινος μανδύας, ενώ στη μέση του διακρίνεται ξίφος. Με το δεξιό του χέρι φαίνεται να λαμβάνει κάποιο είδος φυτού, που του δίνει η διπλανή μορφή. Η δεύτερη μορφή του επιπέδου απεικονίζεται όρθια και φορά κόκκινο μανδύα, που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του σώματός της. Φορά στο κεφάλι πέτασο με φτερά και κρατά με το δεξιό χέρι κρατά κηρύκειο· φέρει, δηλαδή, τα χαρακτηριστικά αντικείμενα του θεού Ερμή. Γύρω από τις δύο μορφές απεικονίζονται πέντε ζώα που μοιάζουν με σκυλιά, τα οποία φαίνεται να παρατηρούν τις δύο ανθρώπινες μορφές. Το δεύτερο επίπεδο καταλαμβάνεται από δύο ομάδες, αριστερά και δεξιά στη σύνθεση, οι οποίες τοποθετούνται μέσα σε στενόμακρο αρχιτεκτονικό χώρο, διαμορφωμένο στη λογική της loggia, το στενό άκρο της οποίας καταλήγει σε παραπέτασμα, που οδηγεί στο τρίτο επίπεδο. Η δεξιά ομάδα του δευτέρου επιπέδου απεικονίζει στο κέντρο μια γυναικεία καθιστή μορφή, που με το ένα της χέρι προσφέρει ένα αγγείο πόσεως στον γονατιστό άνδρα δίπλα της, ενώ με το άλλο κρατά ένα μακρύ ραβδί. Η άκρη του ραβδιού ακουμπά μια μορφή με ανθρώπινα χέρια και ζωόμορφο κεφάλι, γεγονός που υποδηλώνει διαδικασία μεταμόρφωσης. Λίγο πιο πίσω τοποθετείται μια παρόμοια μορφή που βρίσκεται επίσης, σε διαδικασία μεταμόρφωσης. Δεξιά της γυναικείας μορφής με το ραβδί απεικονίζεται ομάδα γυναικών που κρατούν διάφορα αγγεία και έχουν μάλλον βοηθητικό ρόλο. Λίγο πιο πίσω, στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης απεικονίζεται η δεύτερη ομάδα με όρθια γυναικεία μορφή να ταΐζει μια ομάδα χοίρων. Το τρίτο επίπεδο της σύνθεσης, πίσω από το ανοιχτό παραπέτασμα, καταλαμβάνεται από οικιακό χώρο με μεγάλο κρεβάτι με ουρανό στο κέντρο, έναν αργαλειό στα δεξιά και μια γυναικεία μορφή.

Βιβλιογραφία: Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio*, Μιλάνο / Ρώμη: Bestetti & Tumminelli, 1929, σ. 231-238· Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, τ. IX, μέρος VI, Μιλάνο: U. Hoepli, 1933, σ. 291· Walter Vitzthum, *Lo studiolo di Francesco I a Firenze*, σειρά: *L'arte racconta*, τχ. 16, 1965, σ. 8· Mario Bucci, *Lo studiolo di Francesco*, Φλωρεντία: Sadea / Sansoni, 1965, αρ. 13· Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 409-413· Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 148 – 151· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 331· Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse*, ό. π., σ. 463· Alessandra Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet*, ό. π., σ. 47, 138· Marilena Caciorgna, “Radice atra, purpureus flos”, ό. π., σ. 269-294· Valentina Conticelli, “Guardaroba di cose rare”, σ. 338-342· Alessandra Baroni - Manfred Sellink, *Stradanus, 1523 – 1605. Court Artist of the Medici*, ό. π., σ. 82 – 83.

Σχέδια:



Giovanni Stradano, *Ο Οδυσσέας, ο Ερμής και η Κίρκη*, 1570, πένακι και καφέ μελάνι σε χαρτί, 29,8x22 εκ., Inv. no. 12969, Windsor Castle, Royal Library

2. Cristofano Gherardi (il Doceno), *Ερμής*



Χρονολόγηση: π. 1555

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Μπροστά από απροσδιόριστο ουδέτερο βάθος απεικονίζεται ανδρική μορφή με κεφάλι σε κατατομή προς τα δεξιά και το σώμα κατά μέτωπο. Φορά κοντό

σομόν χιτώνα και ιμάτιο σε γαλάζιους τόνους. Με το δεξί του χέρι κρατά κηρύκειο, ενώ το αριστερό δείχνει προς τα επάνω με τον δείκτη να προτάσσεται. Στο κεφάλι φέρει πέτασο με φτερά και στα πόδια φορά φτερωτά σανδάλια, το ανώτερο τμήμα των οποίων διακοσμείται με κεφαλές ζώων. Στο ανώτερο και στο κατώτερο τμήμα του κορμού του φέρει ύφασμα δεμένο με κόμπους και στο ύψος του θώρακα φαίνεται περασμένος διαγώνια ιμάντας. Πατά επάνω σε λευκό πανί και απροσδιόριστο αντικείμενο. Η μορφή είναι τοποθετημένη σε κόγχη γραπτού αρχιτεκτονικού χώρου, η οποία επιστέφεται από φτερωτή κεφαλή. Αριστερά και δεξιά του Ερμή κρέμονται χρυσαφίες διακοσμητικές ταινίες με καρπούς.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Vite* (1568), ό. π., σ. 471· του ιδίου, *Ragionamenti*, ό. π., σ. 20· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 69· Ugo Muccini – Alessandro Cecchi, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Φλωρεντία: Lettere, 1991, σ. 47, 57· Luba Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Κέμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2003, σ. 36 – 38.

Σχέδια: ---

3. Girolamo Macchietti – *Η Μήδεια αναζωογονεί τον Αίσονα*



Χρονολόγηση: 1570-1572

Τεχνική: λάδι σε ξύλο

Διαστάσεις: 121x84 εκ. (χωρίς κορνίζα)

153x105 εκ. (με κορνίζα)

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Studiolo Francesco I

Υπογραφή: MO GIR. MACCHIETTI (κάτω αριστερά, στην πέτρα στα πόδια του Αίσονα).

Προέλευση – διαδρομή έργου: Εξήλθε από το Studiolo γύρω στο 1620. Τοποθετήθηκε στον ημιώροφο του Palazzo Pitti (θερινό ανάκτορο του Granduca) πριν το 1638. Εισήχθη στην Galleria degli Uffizi το 1771. Βρίσκεται στο Palazzo Vecchio από το 1865 και το 1910 επανατοποθετήθηκε στο Studiolo.

Περιγραφή: Μπροστά από ανοιχτό χώρο, πιθανόν κατά τη διάρκεια της νύχτας, απεικονίζονται σε πρώτο επίπεδο δύο ανθρώπινες μορφές. Αριστερά απεικονίζεται γυμνή ανδρική μορφή, ανακεκλιμένη επάνω σε κόκκινο μαξιλάρι, σε χαλαρή στάση. Αποδίδεται μετωπική με το κεφάλι σε κατατομή προς τα δεξιά. Φορά καπέλο, φέρει γενειάδα, ένα ύφασμα καλύπτει τα γεννητικά του όργανα και στρέφει το κεφάλι προς τη γυναικεία μορφή στη δεξιά πλευρά του πίνακα. Αυτή απεικονίζεται όρθια και γυμνή, σε στάση τριών τετάρτων προς τ' αριστερά. Τα μαλλιά της είναι λυμμένα και ανεμίζουν, ενώ ένα διάφανο ύφασμα περιτρέχει διάφορα σημεία του κορμού της. Αποδίδεται μπροστά από έναν λέβητα, ο οποίος βρίσκεται επάνω σε φωτιά. Με το δεξί της χέρι σε έκταση προς τ' αριστερά φαίνεται να ρίχνει μερικά φύλλα μέσα στον λέβητα, ενώ με το δεξί χέρι κρατά ένα κλαδί. Πίσω της και δεξιά τοποθετείται ένα περίτεχνα διακοσμημένο αγγείο σε χρυσούς και ασημένιους τόνους, που θυμίζει λήκυθο / οινόχοη. Μπροστά από τα πόδια των μορφών, στο κατώτερο μέρος του πίνακα απεικονίζονται διάφορα φυτά και λουλούδια. Στο δεύτερο επίπεδο αριστερά αποτυπώνεται ένας βωμός με δύο γυναικεία αγάλματα. η μορφή αριστερά απεικονίζεται μετωπική και τρίμορφη, να κρατά με το αριστερό της χέρι ένα αγγείο με φωτιά, ενώ με το δεξί χέρι ένα είδος βέργας. Η μορφή δεξιά παρουσιάζεται σε κατατομή με χαμένο προφίλ, να κρατά με το δεξί της χέρι ένα μεγάλο κλαδί. Στη δεξιά πλευρά του δεύτερου επιπέδου απεικονίζεται ένα τμήμα αρράβδωτου κίονα με βάση. Το βάθος του πίνακα ολοκληρώνεται με βραχώδες σκουρόχρωμο τοπίο, τη στιγμή της αυγής ή του δειλινού.

Βιβλιογραφία: Raffaello Borghini, *Il Riposo*, ό. π., σ. 604· Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*, τ. I, Φλωρεντία: per Gaet. Cambiagi stamp. granducale, 1779, σ. 145· Adolfo Lensi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 231-238, Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, ό. π., σ. 291-474, Walter Vitzthum, *Lo studiolo di Francesco I*, ό. π., σ. 8, Mario Bucci, *Lo studiolo di Francesco I*, ό. π., no. 25, Pietro Bargellini, *Scoperta di Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 81ff, Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 342-344, Ettore Allegrì – Alessandro Cecchi, *Il*

Palazzo Vecchio, ό. π., σ. 336, Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 172-173, Marta Privitera, *Girolamo Macchietti*, ό. π., σ. 48, 50, 52, 127, Eliana Carrara, “Borghini e le stampe...”, ό. π., σ. 60-62, Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, ό. π., σ. 117, 121, Joscelyn Godwin, *The pagan dream of Renaissance*, ό. π., σ. 101-108, Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 208-212, Aby Wygant, *Medea, magic and modernity*, ό. π., σ. 38 – 40, Federico Berti – Gianfranco Luzzetti, *la Bella Maniera*, ό. π., σ. 134.

Σχέδια: -----

4. Domenico Buti, *Ο Απόλλων παραδίδει τον Ασκληπιό στον Χείρωνα*.



Χρονολόγηση: 1570

Τεχνική: λάδι σε ξύλο

Διαστάσεις: 117x67 εκ. (χωρίς κορνίζα)

153x81 εκ. (με κορνίζα)

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Studiolo Francesco I

Υπογραφή: NICUS DE BUTIS FACIEBAT (κάτω αριστερά – στον ώμο της αριστερής γλάστρας) MDLXX (κάτω δεξιά – στον ώμο της δεξιάς γλάστρας).

Προέλευση – Διαδρομή έργου: Εξήλθε από το Studiolo γύρω στα 1620. Τοποθετήθηκε στον ημιώροφο του Palazzo Pitti (θερινό ανάκτορο του Granduca) πριν το 1638. Εισήχθη στην Galleria degli Uffizi το 1771. Μεταφέρθηκε στο Μοναστήρι San Michele στο San Salvi (Φλωρεντία) μετά το 1890 και παρέμεινε εκεί έως το 1910.

Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται τρεις γυμνές ανδρικές μορφές που ταυτίζονται με τον Απόλλωνα, τον Ασκληπιό και τον κένταυρο Χείρωνα (από αριστερά προς τα δεξιά). Αριστερά, απεικονίζεται η γυμνή μορφή του Απόλλωνα, με το κεφάλι στραμμένο προς τα δεξιά και αντικρίζει τον Χείρωνα. Αποδίδεται όρθιος σε *contrapposto* με κοντά κοκκινωπά μαλλιά. Ένα ύφασμα καλύπτει τα γεννητικά του όργανα και ο κορμός του διατρέχεται διαγώνια από κοκκινόλευκη κορδέλα – ιμάντας φαρέτρας. Στα πόδια του τοποθετείται τόξο. Με το αριστερό του χέρι αγγίζει τον Χείρωνα, ενώ με το δεξιό δείχνει προς ακαθόριστο μέρος, έξω από την ζωγραφική επιφάνεια. Στο κέντρο απεικονίζεται η παιδική μορφή του Ασκληπιού. Αποδίδεται όρθιος, σε *contrapposto* και γυμνός με το σώμα του κατά τομή προς τα δεξιά, ενώ με τα χέρια του αγκαλιάζει τον Χείρωνα. Το κεφάλι του σε έντονη στροφή προς τ' αριστερά κοιτά προς την πλευρά του Απόλλωνα. Δεξιά, απεικονίζεται σε προφίλ η επιβλητική μορφή του κενταύρου Χείρωνα, που με το αριστερό του χέρι ακουμπά τον Απόλλωνα και με το δεξιό τον μικρό Ασκληπιό. Γύρω από τα πόδια και των τριών μορφών τοποθετούνται γλάστρες και φυτά στα έδαφος.

Οι τρεις μορφές του πρώτου επιπέδου περικυκλώνονται από κενταύρους και ανδρικές μορφές που τοποθετούνται στο δεύτερο επίπεδο σε μικρή κλίμακα και οι οποίες κινούνται προς το βάθος. Στο κέντρο του δεύτερου επιπέδου απεικονίζεται μορφή κενταύρου που αγκαλιάζει με το αριστερό του χέρι μια παιδική μορφή και δείχνει προς το βάθος, ενώ αριστερά και δεξιά οι ανδρικές μορφές που κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση μεταφέρουν διάφορα αντικείμενα (διαφόρων τύπων γλάστρες με φυτά). Στο δεξί άκρο του πίνακα απεικονίζεται ανδρική μορφή που κοιτάει προς την πλευρά του θεατή, φέρει τα χέρια επάνω από το κεφάλι και μεταφέρει γλάστρα με φυτό με κόκκινο άνθος.

Η μετάβαση από το δεύτερο προς το τρίτο επίπεδο πραγματοποιείται με την βοήθεια στενόμακρου αψιδωτού οικοδομήματος με κίονες που φέρουν ιωνικά κιονόκρανα. Καταλήγει σε χώρο που επιστέφεται με θόλο, στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται ένα είδος κυκλικού πολυεπίπεδου κλιβάνου, επάνω στον οποίο

τοποθετούνται άμβυκες. Γύρω από τον κλίβανο απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές σε διάφορες εργασίες. Στο δεξί μέρος απεικονίζονται δύο μορφές να κάθονται σε τραπέζι, επάνω στο οποίο βρίσκονται διάφορα φυτά.

Βιβλιογραφία: Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio storico*, ό. π., σ. 145· Alfredo Lensi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 231-238· Adolfo Venturi, *Storia dell'arte*, ό. π., σ. 342· Walter Vitzthum, *Lo studiolo di Francesco*, ό. π., σ. 8· Mario Bucci, *Lo studiolo di Francesco I*, ό. π., αρ. 33· Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 293-295· Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 177-178· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 330· Larry J. Feinberg, “The studiolo of Francesco”, ό. π., σ. 61· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 321-325.

Σχέδια: -----

5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Ο Δίας, ο Ποσειδώνας και ο Πλούτωνας*



Χρονολογία: π. 1597 – 1600

Τεχνική: τοιχογραφία (λάδι)

Διαστάσεις: π. 300x180 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Villa Ludovisi

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο, στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται μεγάλη ημιδιάφανη και υπόλευκη σφαίρα, η οποία διατρέχεται διαγώνια από μια ζώνη, διακοσμημένη με τα ζωδιακά σύμβολα, ενώ εντός της σφαίρας περιέχεται μια δεύτερη μικρότερη, σε σκουρόχρωμους τόνους. Η μία στενή πλευρά του έργου καταλαμβάνεται από ανδρική μορφή, η οποία κάθεται επάνω σε έναν αετό, που ίπταται και καλύπτεται μερικώς από ένα λευκό ύφασμα, το οποίο αιωρείται στον χώρο. Η απέναντι στενή πλευρά καταλαμβάνεται από δύο ανδρικές μορφές με τη συνοδεία ζώων και παραπληρωματικών στοιχείων. Αριστερά απεικονίζεται όρθια ανδρική μορφή με το κεφάλι στραμμένο ελαφρώς προς τα δεξιά και προς τα κάτω. Αποδίδεται γυμνή, με ύφασμα σε ελαιοπράσινους τόνους να καλύπτει τη βουβωνική χώρα. Κάθεται αδέξια επάνω σε θαλάσσιο ίππο με πέλματα που καταλήγουν σε ουρές ψαριού, το οποίο πιάνει στο ύψος του λαιμού με το δεξί της χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά τρίαινα, που μόλις διακρίνεται ανάμεσα στα πόδια του, και ταυτίζεται με τον Ποσειδώνα. Δεξιά τοποθετείται μια τρίτη ανδρική μορφή, όρθια και γυμνή με το κεφάλι στραμμένο προς

τ' αριστερά. Κρατά με τα δύο της χέρια ένα δίκρανο και γύρω από το αριστερό της πόδι και πίσω από την πλάτη της περιελίσσεται καφέ ύφασμα, ενώ ανεμίζει. Στα πόδια της αποδίδεται φανταστικό ζώο με τρεις κεφαλές, που μοιάζει με σκύλο και ταυτίζεται με τον Κέρβερο, ενώ η ανδρική μορφή ταυτίζεται με τον Πλούτωνα. Το βάθος της σύνθεσης καλύπτεται από γαλάζιο ουρανό, μερικώς καλυμμένο από σύννεφα.

Βιβλιογραφία: Giovan Pietro Bellori, *Vite*, ό. π., σ. 222· Giuliana Zandri, “Un probabile dipinto...”, ό. π., σ. 338 – 343· Christoph Lutipold Frommel, “Caravaggios Frühwerk...”, ό. π., σ. 28· N. Cole Wallach, “An iconographic Interpretation...”, ό. π., σ. 101 – 112· Alfred Moir, *Caravaggio*, ό. π., σ. 86· Howard Hibbard, *Caravaggio*, ό. π., σ. 334 – 335· Mina Gregori, “Caravaggio Today”, *The Age of Caravaggio*, ό. π., σ. 36 – 37· Maurizio Marini, *Caravaggio*, ό. π., σ. 27 – 34, 154, 405 – 407· Dante Bernini, “Su alcune incerte lettere intorno al Caravaggio e al suo inizio Romano”, *Caravaggio: nuove riflessioni*, Ρώμη: Palombi 1989, σ. 70 – 74· Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, ό. π., σ. 165 – 196· Franca Trinchieri – Camiz, “Music and Painting...”, ό. π., σ. 214· της ίδιας, ““Luogo molto vago...”, ό. π., σ. 81 – 88, Ferdinando Bologna, *L' incredulità del Caravaggio e l' esperienza delle “cose naturali”*, Τορίνο: Bollati Boringhieri 1992, σ. 347 – 348· Lorenza Rossi, “Riflessioni e proposte per una lettura...”, ό. π., σ. 181 – 184· Christoph luitpold Frommel, “Caravaggio, Minniti e il Cardinal Francesco Maria Del Monte”, Stefania Macioce (επιμ.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Ρώμη: Logart Press 1996, σ. 18 – 32· Maria Grazia Bernardini, “Il dipinto del Caravaggio nel Casino Ludovisi: I risultati del restauro”, Mina Gregori (επιμ.), *Come dipingeva il Caravaggio, atti della giornata di studio*, Μιλάνο: Electa 1996, σ. 102 – 105· Mina Gregori, “Contribuiti alla lettura del murale per il Cardinal Del Monte”, ό. π., σ. 106 – 120· Catherine Puglisi, *Caravaggio*, ό. π., σ. 110 – 115· Helen Langton, *Caravaggio: a life*, ό. π., σ. 110· Andrew Graham – Dixon, *Caravaggio*, ό. π., σ. 159· John T. Spike, *Caravaggio*, ό. π., σ. 66 – 69.

Σχέδια: -----

6. Baldassare Peruzzi, *Σατιρική Αλληγορία: ο εξαγνισμός του Ερμή*



Χρονολόγηση: 1526 – 1532

Τεχνική: πένακι και καφέ μελάνι σε χαρτί

Διαστάσεις: 33x51 εκ.

Τόπος: Παρίσι, Musée du Louvre, Departament des Arts graphiques (inv. 1419r)

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: Στον 16ο αιώνα ήταν στην κατοχή του Giorgio Vasari, ως μέρος του *Libro de' Disegni*. Στον 18ο αιώνα ανήκε στη συλλογή του Pierre – Jean Mariette, από τον οποίο αγοράστηκε το 1775 για το Cabinet du roi και στη συνέχεια ενσωματώθηκε στις συλλογές του Λούβρου.

Περιγραφή: Σε πλατεία, που περικλείεται από πλήθος οικοδομημάτων και γλυπτικών συνθέσεων, απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο πολυπρόσωπη ομάδα ανθρώπων. Αυτή διαιρείται σε δύο υποομάδες και συμπληρώνεται από μεμονωμένες μορφές που

κινούνται αυτόνομα στον χώρο, αριστερά και δεξιά της σύνθεσης: αριστερά αποδίδεται παιδική μορφή, ενδεδυμένη με ρούχα εποχής, που κρατά φουσέρο και φαίνεται να παίζει με έναν σκύλο. Δεξιά, μεμονωμένη μορφή, με μακρύ μανδύα και κουκούλα αποδίδεται, ενώ απομακρύνεται από τη σκηνή δράσης. Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται ομάδα σε κυκλική διάταξη, να περιβάλλει γυμνή ανδρική μορφή, με τα νώτα στραμμένα στον θεατή και δεσπόζει στη σύνθεση. Η μορφή αποδίδεται σε υψηλότερο επίπεδο από τα υπόλοιπες και ταυτίζεται με τον Ερμή, καθώς κρατά το κηρύκειο και φορά φτερωτό πέτασο. Μπροστά του διακρίνονται τρεις μορφές με μουσικό όργανο και φουσέρα, που τοποθετούνται στον προκτό του Ερμή. Αριστερά τους, αποτυπώνεται ομάδα πέντε ατόμων, η οποία παρατηρεί το επεισόδιο με τον Ερμή και συνομιλούν μεταξύ τους. Όλες οι μορφές έχουν γενικευτικά χαρακτηριστικά και είναι ενδεδυμένες, εκτός από τις δύο γυμνές τους πρώτου επιπέδου, με ρούχα εποχής.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, ό. π., terza parte, σ. 144· Giorgio Vasari, *Vite* (εκδ. Bottari), ό. π., σ. 202 – 204· Giorgio Vasari, *Le Opere* (εκδ. Milanesi), ό. π., σ. 610· Otto Kurz, “Giorgio Vasari’s Libro de’Disegni”, ό. π.· Christoph Luitpold Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler*, ό. π., σ. 155 – 158· Roseline Bacou, Françoise Viatte, *Italian Renaissance Drawings from the Musée du Louvre*, Ν. Υόρκη: The Metropolitan Museum of Art, 1974, χ. σ., αρ. 52· Rolf Quednau, “*Aemulatio veterum*”, ό. π., σ. 405 – 431· Cristiano Tessari, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell’antico*, Μιλάνο: Electa, 1995, σ. 90-91· Beate Reifenscheid, *Zeichnungen aus der Toscana, das Zetalter Michelangelos*, Μόναχο / Ν. Υόρκη: Prestel, 1997, σ. 200.

Σχέδια: -----

7.1. Domenico Beccafumi, *Ο Ηφαιστος και ο Δάσκαλος στο εργαστήριο*



Χρονολόγηση: 1530-1535

Τεχνική: ξυλογραφία

Διαστάσεις: 18x12 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 86552.

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Περιγραφή: Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης και σε εσωτερικό κτηρίου, που διακρίνεται μέσα από ανοιχτή αψίδα, απεικονίζονται δύο ανδρικές μορφές. Η πρώτη αποδίδεται συνοπτικά, σε κατατομή, με ένδυμα να καλύπτει το τμήμα μεταξύ της μέσης και των μηρών και σκύβει προς τη φωτιά που καίει μπροστά της. Πίσω της διακρίνεται δεύτερη μορφή, επίσης σε κατατομή. Φέρει γενειάδα, καπέλο και ένδυμα και με το δεξί της χέρι ακουμπά τον ώμο της μορφής μπροστά. Στον εσωτερικό χώρο διακρίνεται αμόνι μπροστά από τη φωτιά και ζυγαριά λίγο πιο πίσω και πιο ψηλά. Στο δεξιό μέρος

της σύνθεσης απεικονίζεται βραχώδες τοπίο μέσα από το οποίο ξεπροβάλλουν έξι ανθρώπινες μορφές έως το ύψος των ώμων περίπου. Από αυτές, η μορφή που τοποθετείται στο ανώτερο επίπεδο φέρει πέτασο και κρατά κηρύκειο, στοιχεία που επιτρέπουν την ταύτιση της μορφής με τον Ερμή. Αντίστοιχα, η ανδρική μορφή που απεικονίζεται κάτω δεξιά και κρατά σχηματοποιημένο κεραυνό ταυτίζεται με τον Δία.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, (1568), terza parte, σ. 380· Giorgio Vasari, *Vite*, (εκδ. Bottari), τ. II, ό. π., σ. 56· Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786, σ. 216· Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, ό. π., σ. 151· G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871, σ. 550· Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράμπουργκ 1932 σ. 131-2· G. F. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, τχ. 60, (1939), σ. 103 – 110· V. Bianchi – E. Bruno, “Alcune rarissime stampe di soggetto alchimistico attribuite a D. Beccafumi, *Minerva farmaceutica*, τχ. 7, (1958), σ. 112 – 114· Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, ό. π., σ. 8 – 14, Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, ό. π., σ. 130 – 1· Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970, σ. 110-111, 508-509· Edizioni Bacceschi – Giuliano Briganti, *L’opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977, σ. 113· Jacques Van Lennep, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984, σ. 153, 301· Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche*, ό. π.,· A. DeMarchi, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, ό. π., σ. 502 – 4· Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 302 – 6· Valentina Conticelli [συγγρ. λήμματος], *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 74 – 77.

Σχέδια: -----

7.2.Domenico Beccafumi, Ο Ήφαιστος και ο Δάσκαλος ετοιμάζονται να συγκεντρώσουν τα μέταλλα



Χρονολόγηση: 1530-1535

Τεχνική: ξυλογραφία

Διαστάσεις: 17,7x12,2 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 86559.

Υπογραφή: ανυπόγραφο

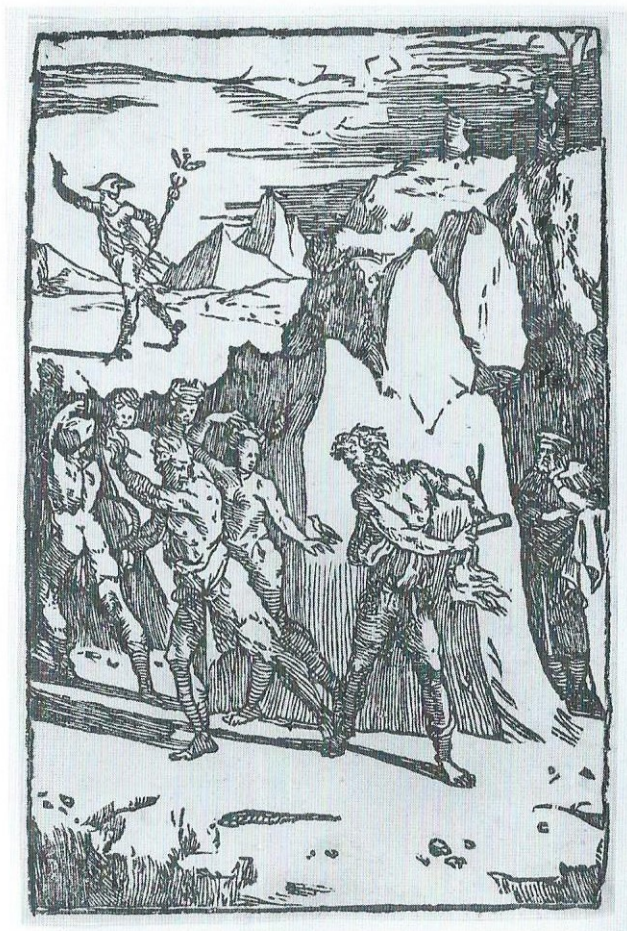
Περιγραφή: Σε εξωτερικό, ακαθόριστο χώρο απεικονίζονται δύο ομάδες προσώπων. Αριστερά και σε βραχώδες τοπίο διακρίνονται έξι ανθρώπινες μορφές, σχηματικά αποδοσμένες έως το ύψος των ώμων ή της μέσης. Η κάθε μία από αυτές κρατά ένα αντικείμενο στο χέρι, που επιτρέπει την ταύτισή τους με μυθολογικές μορφές. Στο ανώτερο μέρος της ομάδας αυτής απεικονίζεται όρθια, γυμνή γυναικεία μορφή που

κρατά στα χέρια της δύο αγγεία. Το αριστερό της χέρι στρέφεται προς τα κάτω και φαίνεται να χύνεται υγρό από το αγγείο που κρατά, ενώ το δεξί προς τον ουρανό. Στο δεξί μέρος της σύνθεσης απεικονίζονται δύο ανδρικές μορφές, σε κατατομή, να βαδίζουν προς τα αριστερά. Η πρώτη μορφή φέρει γενειάδα και σχηματικά αποδοσμένο ένδυμα, που μοιάζει με χλαμύδα και κρατά στο αριστερό της χέρι σφυρί. Η δεύτερη τοποθετείται λίγο πιο πίσω, φέρει επίσης γενειάδα και φορά μανδύα, ενώ με το αριστερό της χέρι ακουμπά τον ώμο της μορφής που προηγείται. Σε δεύτερο επίπεδο και στο άνω μέρος της σύνθεσης τοποθετείται σχηματοποιημένη σελήνη και ήλιος, αριστερά και δεξιά αντίστοιχα. Μεταξύ των δύο στοιχείων απεικονίζονται σύννεφα και στο κέντρο της σύνθεσης σχηματοποιημένη βροχή.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, (1568), terza parte, σ. 380· Giorgio Vasari, *Vite*, (εκδ. Bottari), τ. II, ό. π., σ. 56· Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786, σ. 216· Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, ό. π., σ. 151· G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871, σ. 550· Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράιμπουργκ 1932 σ. 131-2· G. F. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, τχ. 60, (1939), σ. 103 – 110· V. Bianchi – E. Bruno, “Alcune rarissime stampe di soggetto alchimistico attribuite a D. Beccafumi, *Minerva farmaceutica*, τχ. 7, (1958), σ. 112 – 114· Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, ό. π., σ. 8 – 14, Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, ό. π., σ. 130 – 1· Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970, σ. 110-111, 508-509· Edi Bacceschi – Giuliano Briganti, *L’opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977, σ. 113· Jacques Van Lennep, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984, σ. 153, 301· Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche*, ό. π.,· A. DeMarchi, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, ό. π., σ. 502 – 4· Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 302 – 6· Valentina Conticelli [συγγρ. λήμματος], *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 74 – 77.

Σχέδια: -----

7.3. Domenico Beccafumi, *Η εξάχνωση ή η απόδραση των μετάλλων*



Χρονολόγηση: 1530-1535

Τεχνική: ξυλογραφία

Διαστάσεις: 17,8x11,7 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 86558

Υπογραφή: ανυπόγραφο

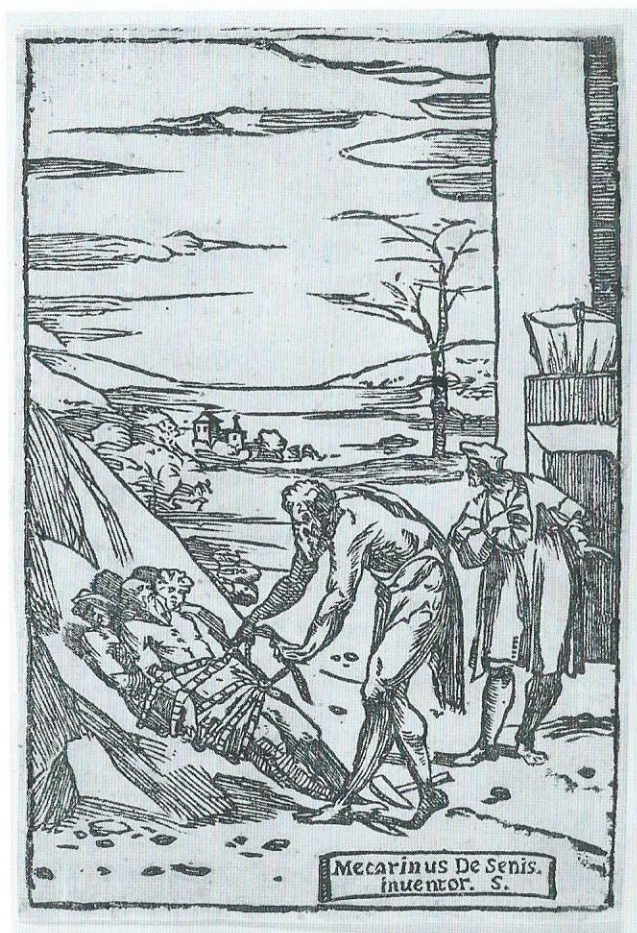
Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο και στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης απεικονίζεται ομάδα έξι ατόμων. Η μορφή στο αριστερό άκρο αποδίδεται με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή και γυμνή. Πίσω της δεξιά διακρίνονται τα κεφάλια δύο άλλων μορφών. Μπροστά τους απεικονίζεται ανδρική μορφή σε κίνηση προς τα αριστερά και με το κεφάλι στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ένδυμα καλύπτει το τμήμα μεταξύ της μέσης και των μηρών του, κρατά στο δεξί της χέρι δρεπάνι και με το αριστερό απροσδιόριστο αντικείμενο. Ακριβώς πίσω της τοποθετείται γυναικεία μορφή σε παρόμοια στάση σώματος και γυμνή. Φέρει το δεξί της χέρι στο κεφάλι και πάνω στο

αριστερό της χέρι κάθεται μικρό πτηνό. Στο κέντρο και προς τα δεξιά του ίδιου επιπέδου απεικονίζεται όρθια ανδρική μορφή σε αντίθετη κίνηση με τις προηγούμενες δύο. Ο άνδρας αποδίδεται με γενειάδα, απλοποιημένο ένδυμα και στα χέρια του κρατά σφυρί και αντεστραμμένο, αναμμένο δαυλό. Τη σύνθεση κλείνει δεξιά ανδρική μορφή που προβάλλει πίσω από βράχους. Φορά μακρύ ένδυμα και καπέλο, φέρει γενειάδα και το αριστερό της χέρι ακουμπά στο πηγούνι, ενώ φαίνεται να παρατηρεί τις γύρω μορφές. Το πρώτο επίπεδο χωρίζεται από το δεύτερο με τη βοήθεια βραχώδους τοπίου που αναπτύσσεται διαγώνια στον χώρο και καθοδικά από δεξιά προς τ' αριστερά. Στο αριστερό τμήμα του δεύτερου επιπέδου απεικονίζεται ανθρώπινη μορφή σε κατατομή προς τ' αριστερά. Φορά σχηματοποιημένο μανδύα και στρέφει το δεξί της χέρι προς τον ουρανό. Φέρει επίσης, φτερωτά σανδάλια, κρατά κηρύκειο στο αριστερό χέρι και στο κεφάλι φορά πέτασο.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, (1568), terza parte, σ. 380· Giorgio Vasari, *Vite*, (εκδ. Bottari), τ. II, ό. π., σ. 56· Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786, σ. 216· Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, ό. π., σ. 151· G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871, σ. 550· Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράμπουργκ 1932 σ. 131-2· G. F. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, τχ. 60, (1939), σ. 103 – 110· V. Bianchi – E. Bruno, “Alcune rarissime stampe di soggetto alchimistico attribuite a D. Beccafumi, *Minerva farmaceutica*, τχ. 7, (1958), σ. 112 – 114· Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, ό. π., σ. 8 – 14, Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, ό. π., σ. 130 – 1· Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970, σ. 110-111, 508-509· Edi Bacceschi – Giuliano Briganti, *L’opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977, σ. 113· Jacques Van Lennep, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984, σ. 153, 301· Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche*, ό. π.,· A. DeMarchi, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, ό. π., σ. 502 – 4· Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 302 – 6· Valentina Conticelli [συγγρ. λήμματος], *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 74 – 77.

Σχέδια: -----

7.4. Beccafumi Domenico, *Η «σύλληψη» των μετάλλων*



Χρονολόγηση: 1530-1535

Τεχνική: ξυλογραφία

Διαστάσεις: 17,4x12 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 86551

Υπογραφή: Mecarinus De Senis. / inventor. S. (κάτω δεξιά και μέσα σε πλαίσιο)

Περιγραφή: Μπροστά σε τοπίο με λιγοστά σπίτια στο βάθος και άφυλλο δέντρο στα δεξιά, απεικονίζεται στο κέντρο του πρώτου επιπέδου ανδρική μορφή με χιτώνα και γενειάδα. Βρίσκεται σκυμμένος να αλυσοδένει μια ομάδα τριών (ή πέντε) ατόμων που κείτονται επάνω σε βράχο. Στο δεξί τμήμα του ίδιου επιπέδου και λίγο πιο πίσω από τη σκυμμένη ανδρική μορφή, απεικονίζεται όρθιος άνδρας με μακρύ ένδυμα και

καπέλο, ο οποίος φαίνεται να παρατηρεί τη σκηνή που εκτυλίσσεται μπροστά του. Πίσω του διακρίνεται τμήμα απροσδιόριστης, λιτής κατασκευής.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, (1568), terza parte, σ. 380· Giorgio Vasari, *Vite*, (εκδ. Bottari), τ. II, ό. π., σ. 56· Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786, σ. 216· Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, ό. π., σ. 151· G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871, σ. 550· Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράμπουργκ 1932 σ. 131-2· G. F. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, τχ. 60, (1939), σ. 103 – 110· V. Bianchi – E. Bruno, “Alcune rarissime stampe di soggetto alchimistico attribuite a D. Beccafumi, *Minerva farmaceutica*, τχ. 7, (1958), σ. 112 – 114· Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, ό. π., σ. 8 – 14, Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, ό. π., σ. 130 – 1· Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970, σ. 110-111, 508-509· Edi Bacceschi – Giuliano Briganti, *L’opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977, σ. 113· Jacques Van Lennep, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984, σ. 153, 301· Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche*, ό. π.,· A. DeMarchi, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, ό. π., σ. 502 – 4· Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 302 – 6· Valentina Conticelli [συγγρ. λήμματος], *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 74 – 77.

Σχέδια: -----

7.5. Beccafumi Domenico, *Η Στερεοποίηση των μετάλλων*



Χρονολόγηση: 1530-1535

Τεχνική: ξυλογραφία

Διαστάσεις: 17,5x12,1 εκ.

Τόπος: Ρώμη, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 86556

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Περιγραφή: Σε εξωτερικό, απροσδιόριστο χώρο, με συννεφιασμένο ουρανό, απεικονίζονται σε πρώτο επίπεδο δύο ομάδες ατόμων. Η αριστερή ομάδα αποτελείται από όρθια ανδρική μορφή με μακρύ ένδυμα, καπέλο και γενειάδα. Αποδίδεται κατά τρία τέταρτα δεξιά ως προς τον θεατή. Δίπλα της τοποθετείται μια δεύτερη ανδρική μορφή με ιμάτιο και γενειάδα. Το σώμα της αποδίδεται σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά και το κεφάλι της σε κατατομή προς την ίδια κατεύθυνση. Με το δεξί χέρι κρατά σφυρί, ενώ με το αριστερό τραβά την αλυσίδα με την οποία είναι δεμένη η ομάδα στο δεξί μέρος της σύνθεσης. Μπροστά της τοποθετείται ακαθόριστος όγκος, μάλλον

κορμός δέντρου, επάνω στον οποίο βρίσκεται ένα αμόνι και στο έδαφος, γύρω του, απεικονίζεται σφυρί και λαβίδα. Στο δεξί άκρο της ξυλογραφίας απεικονίζεται ομάδα ατόμων που περικλείονται από αλυσίδα. Διακρίνεται όρθια ανδρική μορφή σε κατατομή προς τα αριστερά. Φέρει το αριστερό της χέρι προς το στήθος και στα πόδια της τοποθετείται δρεπάνι. Λίγο πιο πίσω διακρίνονται τρεις γυναικείες και ανδρικές μορφές, όχι ευδιάκριτες και σχηματικά αποδοσμένες. Πάνω από την ομάδα ίπταται ανδρική μορφή σε κατατομή προς τα αριστερά (πρέπει, επίσης, να είναι αλυσοδεμένη), η οποία υψώνει το δεξί της χέρι προς τον ουρανό. Φορά πέτασο στο κεφάλι και κρατά κηρύκειο.

Βιβλιογραφία: Giorgio Vasari, *Le Vite*, (1568), terza parte, σ. 380· Giorgio Vasari, *Vite*, (εκδ. Bottari), τ. II, ό. π., σ. 56· Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786, σ. 216· Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, ό. π., σ. 151· G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871, σ. 550· Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράιμπουργκ 1932 σ. 131-2· G. F. Hartlaub, “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, τχ. 60, (1939), σ. 103 – 110· V. Bianchi – E. Bruno, “Alcune rarissime stampe di soggetto alchimistico attribuite a D. Beccafumi, *Minerva farmaceutica*, τχ. 7, (1958), σ. 112 – 114· Caroline Karpinski, “The Alchemist’s illustrator”, ό. π., σ. 8 – 14, Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, ό. π., σ. 130 – 1· Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970, σ. 110-111, 508-509· Edi Bacceschi – Giuliano Briganti, *L’opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977, σ. 113· Jacques Van Lennep, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984, σ. 153, 301· Mino Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche*, ό. π.,· A. DeMarchi, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, ό. π., σ. 502 – 4· Piero Torriti, *Beccafumi*, ό. π., σ. 302 – 6· Valentina Conticelli [συγγρ. λήμματος], *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 74 – 77.

Σχέδια: ----

8. Girolamo Olgiati, *Αλληγορία της Αλχημείας*



Χρονολόγηση: 1569

Τεχνική: χαλκογραφία

Διαστάσεις: 67,9 x 21 εκ.

Τόπος: Λονδίνο, The British Museum

Υπογραφή: Hieronymus Olgiatus F. (κάτω κέντρο)

Επιγραφές: α. HOC MONSTRVM GENERAT, TVM PERFICIT IGNIS, ET AZOCH
(στο επάνω μέρος, μέσα σε λευκή κορδέλα)

β. Quidquid in Arte sacra, doctissima Turba sophor / Scripsit, mysterius plena figura notat, Ast optata, scienti, unica et efficitur (στο κάτω μέρος, σε λευκό βάθος).

Προέλευση – Διαδρομή έργου: Αγοράστηκε το 1862 από το British Museum. Πιθανόν, προέρχεται από τη συλλογή του Dr. Henry Wellesley.

Περιγραφή: Μέσα σε ελλειψοειδή εικαστικό χώρο, ο οποίος οριοθετείται από μια ταινία με τα δώδεκα ζωδιακά σύμβολα, απεικονίζεται όρθια γυμνή ανδρική μορφή, κατενώπιον προς τον θεατή, με το κεφάλι ελαφρώς στραμμένο προς τα δεξιά. Γύρω από το σώμα της μορφής περιελίσσεται ένα φίδι, που καταλήγει στο κεφάλι της. Με το αριστερό χέρι κρατά ένα σκήπτρο, με το δεξί ένα ζεύγος φτερών και στον θώρακά της απεικονίζονται τρεις κεφαλές: κριαριού, λέοντος και αίγας. Στο κεφάλι φέρει ένα κράνος με φτερά, ενώ από τα πλάγια του λαιμού εκφύονται ακόμη δύο κεφαλές, σε κατατομή προς τον θεατή. Η δεξιά, με χαμένο προφίλ, φέρει μια ημισέληνο επάνω στο κεφάλι της. Γύρω από τα πόδια της κεντρικής μορφής απεικονίζονται δύο ζώα. Ο εικαστικός χώρος έξω από την ελλειψοειδή σύνθεση διακοσμείται από απλή οριζόντια χάραξη, ως λεπτή ταινία. Στο ανώτερο τμήμα περιλαμβάνεται μια λευκή κορδέλα με επιγραφή. Στο κατώτερο τμήμα περιλαμβάνεται επίσης, επιγραφή μέσα σε ορθογώνιο πίνακα, που επιστέφεται αριστερά και δεξιά από δύο αγγεία, στον τύπο του αρύβαλλου, από το στόμιο των οποίων εξέρχονται φλόγες.

Βιβλιογραφία: Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας*, ό. π., σ. 126, υποσημ. 7.

Σχέδια: -----

9. Francesco Morandini (il Poppi), *Ο Προμηθέας και η Φύση*.



Χρονολόγηση: 1570 – 1572

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ. δ.

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Studiolo Francesco I

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε ουδέτερο ανοιχτόχρωμο βάθος και μπροστά από την είσοδο μιας σπηλιάς, που καταλαμβάνει το δεξί μέρος της σύνθεσης, τοποθετούνται σε πρώτο επίπεδο δύο ανθρώπινες μορφές. Δεξιά απεικονίζεται γυμνή ανδρική μορφή, με μακριά γενειάδα, σε ενεργητική στάση. Με το αριστερό της χέρι κρατά μια αναμμένη δάδα και με το δεξί φαίνεται να ακουμπά ένα απροσδιόριστο σφαιρικό αντικείμενο, που μοιάζει με πέτρα. Αποδίδεται μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος, που υποδηλώνει τον σκοτεινό χώρο του σπηλαίου, στην αριστερή πλευρά του οποίου τοποθετούνται δύο αλυσίδες. Αντιστοίχως, δίπλα στο αριστερό πόδι της μορφής τοποθετείται ένας τροχός, πέντε αντικείμενα που μοιάζουν με επεξεργασμένους πολύτιμους λίθους και δύο επιμήκεις γκρι ράβδοι. Αριστερά, σε όλο το μήκος του πρώτου επιπέδου απεικονίζεται ανακεκλιμένη γυμνή γυναικεία μορφή, με το πρόσωπο σε κατατομή προς τα δεξιά και το σώμα κατ' ενώπιον ως προς τον θεατή. Αποδίδεται ως πολυμαστική μορφή, με τέσσερα στήθη, από τα οποία τρέφονται ένα μωρό, ένα κουνέλι, ένας μονόκερως και ένα φίδι. Με το αριστερό υψωμένο της χέρι κρατά, και ενδεχομένως προσφέρει ένα ακαθόριστο σφαιρικό αντικείμενο προς την ανδρική μορφή, ενώ με το αριστερό αγκαλιάζει το μωρό που τη θηλάζει. Μπροστά από τα πόδια της τοποθετείται ένα κοράλι και ο χώρος πίσω της καταλαμβάνεται από πλήθος ζώων, χαρτογραφικά αποδοσμένων και σε στενό ζωγραφικό χώρο. Μεταξύ αυτών αναγνωρίζονται ένα λιοντάρι, ένας ταύρος, ένας ελέφαντας και, πιθανότατα μια καμηλοπάρδαλη. Στο ανώτερο αριστερό τμήμα της σύνθεσης απεικονίζεται ένας ερωτιδέας, να ίπταται και να παρατηρεί τη σκηνή που διαδραματίζεται στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης. Όλος ο ουδέτερος χώρος γύρω του συμπληρώνεται με διάφορα πτηνά που πετάνε και τέσσερα από αυτά κάθονται δεξιά στα τοιχώματα του βράχου – σπηλαίου.

Βιβλιογραφία: Raffaello Borghini, *Il Risposo*, ό. π., σ. 642· Olga Raggio, “The myth of Prometheus...”, ό. π., σ. 59· Scott Schaefer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 373 – 379 [και διάσπαρτα]· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, ό. π., σ. 324· Marco Dezzi – Bardeschi (επιμ.), *Lo Studiolo del Principe*, ό. π., σ. 42· Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 128 – 135· Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini, detto il Poppi*, ό. π., σ. 81 – 83· Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, ό. π., σ. 101 – 103· Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of Renaissance*, ό. π., σ. 102· Claudia Cieri – Via, *L'arte delle metamorfosi*, ό. π., σ. 199· Valentina Conticelli, “Prometeo, Natura e il Genio”, ό. π., σ. 321-356· της ίδιας, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”, ό. π., σ. 99-164.

10. Andrea del Minga, *Δευκαλίωνας και Πύρρα*



Χρονολόγηση: 1570-1572

Τεχνική: λάδι σε ξύλο

Διαστάσεις: 121x86 εκ. (χωρίς κορνίζα)

154x109,5 εκ. (με κορνίζα)

Τόπος: Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Studiolo Francesco I

Υπογραφή: V A MINGHI (κάτω αριστερά)

Προέλευση – Διαδρομή έργου: Εξήλθε από το Studiolo γύρω στα 1620. Τοποθετήθηκε στον ημιώροφο του Palazzo Pitti (θερινό ανάκτορο του Granduca) πριν το 1638. Εισήχθη στην Galleria degli Uffizi το 1771. Μεταφέρθηκε στο Μοναστήρι San Michele στο San Salvi (Φλωρεντία) μετά το 1890 και παρέμεινε εκεί έως το 1910, έτος κατά το οποίο επανήλθε στο Studiolo.

Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο, μπροστά από βραχώδες τοπίο, απεικονίζονται δύο όρθιες ανθρώπινες μορφές σε βηματισμό. Δεξιά απεικονίζεται ανδρική μορφή να φορά υποκόκκινο ύφασμα, ως ένδυμα, που καλύπτει τον κορμό και το ανώτερο τμήμα των μηρών, ενώ διαγώνια ο κορμός της μορφής καλύπτεται από χρυσίζον ύφασμα που πορπώνεται στο ύψος του θώρακα. Φέρει ψηλά τα χέρια κρατώντας μια μεγάλη πέτρα και σκύβει το κεφάλι προς τα κάτω, ενώ τα μάτια της καλύπτονται από μαντήλι. Αριστερά απεικονίζεται γυναικεία μορφή με υποκόκκινο και γαλάζιο ένδυμα, που αφήνει γυμνό το αριστερό της στήθος, τα χέρια και τα πόδια. Υψώνει το αριστερό της χέρι επάνω από το κεφάλι της κρατώντας πέτρα, ενώ με το δεξί συγκρατεί μέρος του ενδύματός της. Τα μάτια της καλύπτονται από μαντήλι και στα μαλλιά της φέρει διάδημα. Πίσω και ψηλά, στο κέντρο του δεύτερου επιπέδου του έργου τοποθετείται κυκλικό οικοδόμημα, προς το οποίο κατευθύνονται πέντε γυμνές ανθρώπινες μορφές. Ο υπόλοιπος εικαστικός χώρος καταλαμβάνεται από βραχώδες τοπίο διακοσμημένο με φυτά, ενώ στο βάθος αριστερά διακρίνονται θαλάσσιες ακτές.

Βιβλιογραφία: Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio istoria*, ό. π., σ. 145· Adolfo Lensi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 231-238· Adolfo Venturi, *Storia dell'arte*, ό. π., σ. 291-474· Poggi 1940, σ. 182, Mario Bucci, *Lo studiolo di Francesco*, ό. π., χ.σ., αρ. 4· Scott Schaeffer, *The Studiolo of Francesco I*, ό. π., σ. 349-352· Giulio Lensi Orlandi, *L'arte segreta*, ό. π., σ. 185 – 186· Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Il Palazzo Vecchio*, ό. π., σ. 332-333· Larry J. Feinberg, “The Studiolo of Francesco”, ό. π., σ. 59· Valentina Conticelli, “*Guardaroba di cose rare*”, ό. π., σ. 190-193· Alessandro Nesi, *Andrea del Minga (1535 – 1596): un pittore dello Studiolo tra calumnia e ...Fortuna*, Φλωρεντία: Edifir Edizioni, 2014 σ. 41-46.

Σχέδια: -----

11. Annibale Carracci (αποδ.), *Η ψεύτικη κηδεία του Ιάσονα*



Χρονολόγηση: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Στο πρώτο και στο δεύτερο επίπεδο απεικονίζεται πολυπρόσωπη πομπή ανθρώπων που κινείται από αριστερά προς τα δεξιά, σε νοητό ημικύκλιο και καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του εικαστικού χώρου του πρώτου επιπέδου. Η κεφαλή της πομπής δεξιά απαρτίζεται από τρία παιδιά με λευκά ενδύματα και δάδες, που φαίνεται να οδηγούν τις υπόλοιπες μορφές. Δεξιά τους και στο κέντρο του πρώτου επιπέδου ακολουθούν ακόμη επτά παιδικές μορφές, με ίδια ενδυμασία κρατώντας στα χέρια τους, πιθανόν, ταφικά αγγεία. Η πομπή ολοκληρώνεται με την παρουσία τεσσάρων ενήλικων ανδρικών μορφών, οι οποίες μεταφέρουν στους ώμους ξύλινη σαρκοφάγο. Στο βάθος δεξιά απεικονίζεται μορφή Κενταύρου, να κρατά με το δεξί του χέρι ρόπαλο στραμμένο προς το έδαφος, σύμβολο ειρήνης σε αυτή τη στάση, ενώ αριστερά του

διακρίνεται σχηματικά αποδοσμένη μορφή ζώου ή δεύτερου Κενταύρου. Όλη η σκηνή διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της νύχτας, με τμήματα του έναστρου ουρανού να δηλώνονται στο κέντρο της σύνθεσης. Στο μέσο του δεύτερου επιπέδου απεικονίζεται κορμός δέντρου.

Αριστερό *terminum*⁹¹²: Αποδίδεται όρθια γυμνή γυναικεία μορφή, με το σώμα σε κατατομή προς τα δεξιά και το κεφάλι στραμμένο προς τη μεριά του θεατή. Κρατά με το αριστερό της χέρι χρυσό στρογγυλό αντικείμενο και με το δεξιό ύφασμα, περασμένο πάνω από τον αντίχειρα του χεριού της. Το αριστερό της πέλμα σταυρώνεται πίσω από το δεξιό της και δίπλα στα πόδια της τοποθετείται ένα πτηνό, που μοιάζει με περιστέρι.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 369· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 258 – 259· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, Μ. Kokole, Β. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 64 – 66.

Σχέδια:

1. Annibale Carracci (αποδ.), *Σπουδή για νεαρή μορφή*, μολύβι σε χαρτί, 22,7x19,2 εκ., Οξφόρδη, Ashmolean Museum
2. Annibale Carracci (αποδ.), *Παιδάκι με βάζο και σπουδή για προφίλ νεαρής μορφής*, 25,6x20,9 εκ., μολύβι σε χαρτί, Windsor Castle, Royal Library.

⁹¹² Δεδομένου ότι δύο *termini* (όρια) πλαισιώνουν την κάθε σκηνή, τα δεξιά *termini* επαναλαμβάνονται, ως ενδιάμεσα όρια για δύο σκηνές. Για να αποφύγουμε τις επαναλήψεις θα περιγράψουμε μόνο το αριστερό όριο κάθε σκηνής, εκτός από τις περιπτώσεις των έργων που τοποθετούνται στις γωνίες της αίθουσας, στις οποίες τα *termini* τους διπλασιάζονται για λόγους ομοιομορφίας της ζωφόρου.

12. Annibale Carracci (αποδ.), *Η νεότητα του Ιάσονα*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε ανοιχτό, εξωτερικό χώρο και στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται σκηνή συνάντησης. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης απεικονίζεται ανδρική μορφή σε κατατομή προς τα δεξιά, να πλησιάζει με ανοιχτά τα χέρια την πολυπρόσωπη ομάδα στα δεξιά του. Στο κέντρο της σύνθεσης αποτυπώνεται μορφή Κενταύρου, ενώ ασχολείται με ένα ζώο. Αριστερά και διαγώνια της μορφής του Κενταύρου ο χώρος καταλαμβάνεται από διάφορα ζώα, σχηματικά αποδοσμένα. Σε δεύτερο επίπεδο αριστερά απεικονίζεται σκηνή συμποσίου με ανθρώπινες μορφές να είναι τοποθετημένες γύρω από ορθογώνιο τραπέζι και κάτω από παραπέτασμα.

Αριστερό terminum: Απεικονίζεται γυμνή ολόσωμη ανδρική μορφή κατ' ενώπιον του θεατή. Το σώμα του είναι τοποθετημένο σε contrapposto και πίσω από αυτό διακρίνεται ιμάτιο. Με το αριστερό χέρι κρατά αγγείο πόσεως ανοιχτού τύπου και με

το δεξιό βακτηρία, γύρω από την οποία περιελίσσεται κισσός. Στο δεξιό τμήμα της κεφαλής του διακρίνεται ένα τσαμπί σταφυλιού.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 369· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 259 – 260· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 66 - 67.

Σχέδια: -----

13. Agostino και Annibale Carracci (αποδ.), *Ο Πελίας προχωρά προς τη θυσία*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ. δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε εξωτερικό χώρο απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο πομπή, διαιρεμένη σε δύο ομάδες, με κατεύθυνση προς τ' αριστερά. Η πομπή απεικονίζεται σε ημικυκλική διάρθρωση με τις πρώτες μορφές να έχουν προσεγγίσει το κυκλοειδές κτήριο, που δεσπόζει στο βάθος της σύνθεσης. Το αριστερό τμήμα της σύνθεσης καλύπτεται από μορφές που παίζουν μουσικά όργανα, μορφές με αγγεία στο κεφάλι και ολοκληρώνεται από ημίγυμνη ανδρική μορφή, με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή, να κρατά μαχαίρια στο αριστερό του χέρι και πέλεκυ στο δεξί, ενώ συνοδεύει αγελάδα. Το δεξί μέρος της σύνθεσης καταλαμβάνεται από το δεύτερο μέρος της πομπής. Σε αυτή προΐστανται δύο ανδρικές μορφές με πολυποίκιλα ενδύματα, που συνοδεύονται από πολυπρόσωπη ομάδα ανδρών και δύο παιδιών.

Αριστερό terminum: Αποδίδεται ολόσωμος και γυμνός ερωτιδέας κατ' ενώπιον του θεατή. Τα μάτια του καλύπτονται από ταινία και με τα χέρια του κρατά ένα τόξο με βέλος. Το δεξιό του πόδι τοποθετείται επάνω σε απροσδιόριστο αντικείμενο, που μοιάζει με κορμό ξύλου.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 369· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 260· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 67 - 68.

Σχέδια: -----

14. Agostino Carracci, (αποδ.), *Η συνάντηση Πελία και Ιάσονα*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε εξωτερικό χώρο απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο σκηνή θυσίας. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνεται από βωμό επάνω στον οποίο θυσιάζεται ένα ζώο. Ο βωμός πλαισιώνεται από πολυπρόσωπη ομάδα ανδρών και δύο παιδικές μορφές, πιθανόν ενώ παίρνουν μέρος στο τελετουργικό και πιθανόν προσφέρουν ένα κουτί στη γηραιά δαφνοστεφανωμένη μορφή, με τα λευκά ενδύματα, δίπλα στον βωμό. Στα δεξιά του βωμού τα βλέμματα των μορφών στρέφονται προς την ανδρική μορφή που τους πλησιάζει, μεταφέροντας στους ώμους της μια γυναίκα. Στο αριστερό άκρο του πίνακα και πολύ κοντά στον θεατή εικονίζεται ομάδα τριών μουσικών. Η σκηνή ολοκληρώνεται με μερική απεικόνιση κυκλοειδούς κτηρίου στ' αριστερά, ενώ το βάθος διακοσμείται με κάστρο αριστερά και βραχώδες τοπίο δεξιά.

Αριστερό terminum: Αποδίδεται ολόσωμη, γυμνή και γενειοφόρα ανδρική μορφή σε κατατομή προς τα δεξιά με το κεφάλι στραμμένο προς τον θεατή. Με το δεξιό του χέρι κρατά σφυρί και με το αριστερό κεραινό. Πίσω από το σώμα του διακρίνεται τμήμα ματιού και μερικώς αποδοσμένο αμόνι.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 369 - 370· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 260· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 68 - 71.

Σχέδια:



Agostino Carracci (αποδ.), *Θυσία του Πελία στον Ποσειδώνα*, π. 1584, πενάκι σε χαρτί, 27x40,6 εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Departament des Arts graphiques

15. Annibale Carracci (αποδ.), *Η κατασκευή της Αργούς*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε εξωτερικό χώρο, το βάθος του οποίου καταλαμβάνει τοπίο, απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο η κατασκευή ξύλινου πλοίου. Μπροστά από το πλοίο απεικονίζεται ανδρική μορφή με γένια, κορώνα στο κεφάλι και επίσημα ενδύματα. Αποδίδεται μετωπικός με το κεφάλι σε κατατομή προς τα δεξιά. Με το δεξί του χέρι παίρνει τα καρφιά, που του δίνει η παιδική μορφή δίπλα του, ενώ με το αριστερό φαίνεται σαν να τα τοποθετεί στο πλοίο. Αριστερά του απεικονίζεται ανδρική μορφή, με τα νώτα στραμμένα προς τον θεατή. Μέρη του σώματός του καλύπτονται από ύφασμα που μοιάζει με προβιά, κρατά με το αριστερό του χέρι ρόπαλο στραμμένο προς το έδαφος και φαίνεται να παρατηρεί τις τρεις μορφές, που τοποθετούνται μπροστά από τα πόδια του και ασχολούνται με την κατασκευή του πλοίου. Στο δεξί μέρος του

πρώτου επιπέδου απεικονίζεται πάνοπλη ανδρική μορφή σε στάση τριών τετάρτων, ενώ παρατηρεί τη γονατιστή ανδρική μορφή, που ασχολείται με σκοινιά. Ο κενός χώρος μεταξύ των μορφών του πρώτου επιπέδου και του κατώτερου ορίου του πίνακα καταλαμβάνεται από διάφορα εργαλεία και σκοινιά. Επάνω στο πλοίο απεικονίζονται διάσπαρτες ανθρώπινες μορφές εν ώρα εργασίας, ενώ στο βάθος αριστερά απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές, σχηματικά αποδοσμένες, να κόβουν δέντρα και να τα μεταφέρουν για την κατασκευή του πλοίου. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με την ύπαρξη κυκλοειδούς κτηρίου στο βάθος αριστερά.

termini: Ως αριστερό όριο απεικονίζεται γυμνή, ολόσωμη ανδρική μορφή. Στο κεφάλι φορά ένα είδος κράνους και φέρει μακριά γενειάδα, η οποία κινείται προς τα δεξιά. Πίσω από το σώμα του διακρίνεται ιμάτιο, ενώ με το δεξιό του χέρι κρατά απροσδιόριστο αντικείμενο που μοιάζει με σκήπτρο. Δεξιά από τα πέλματά του τοποθετείται στρογγυλή ανθρώπινη κεφαλή, που μοιάζει να φυσάει και κοιτά προς τα επάνω. Ως δεξιό όριο απεικονίζεται ολόσωμη γυναικεία μορφή σε κατατομή προς τ' αριστερά με το κεφάλι σε στάση τριών τετάρτων. Φορά μακρύ χιτώνα με ιμάτιο, στο αριστερό της χέρι κρατά άνθη και στο κεφάλι φέρει ένα είδος στέμματος.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 370· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 260 - 261· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 71.

16. Ludovico Carracci και βοηθοί (αποδ.), *Η αναχώρηση των Αργοναυτών*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται δύο πολυπρόσωπες ομάδες στο αριστερό και δεξί μέρος της σύνθεσης, αφήνοντας κενό τον μεταξύ τους ζωγραφικό χώρο. Η αριστερή ομάδα αποτελείται από πέντε ανδρικές μορφές με πλήρη πολεμική εξάρτυση, οι οποίες συνοδεύονται από μια έκτη ανδρική μορφή στο δεξί άκρο, που διαφοροποιείται από το ένδυμα της, το οποίο μοιάζει με χιτώνα και κρατά μουσικό όργανο, που μοιάζει με βιολί. Η δεξιά ομάδα του πρώτου επιπέδου αποτελείται από τέσσερις μορφές, οι δύο από τις οποίες είναι μερικώς αποδοσμένες. Η αριστερή μορφή της ομάδας είναι επίσης ντυμένη με στρατιωτική ενδυμασία, κρατά ασπίδα και είναι στραμμένη προς τ' αριστερά, ενώ αμέσως δεξιά της απεικονίζεται ανδρική ημίγυμνη μορφή, να κρατά ρόπαλο στραμμένο προς το έδαφος, με τα νώτα στραμμένα προς τον

θεατή και το κεφάλι προς τ' αριστερά. Στο δεύτερο επίπεδο και στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζονται δύο φτερωτές, ημίγυμνες, ανδρικές μορφές, η μία εκ των οποίων στρέφει τα νώτα προς τον θεατή και η άλλη κοιτάει προς τις μορφές του πρώτου επιπέδου. Αυτές οι δύο μορφές φαίνεται να αποτελούν το τελευταίο μέρος μιας σειράς προσώπων που εκτείνεται από το δεύτερο επίπεδο έως το βάθος και καταλήγει στο πλοίο που απεικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης.

Αριστερό terminum: Απεικονίζεται ολόσωμη γυναικεία μορφή σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά. Φορά μακρύ χιτώνα, που διαγράφει το σώμα της και στα χέρια της κρατά βέλος και τόξο.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 370· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 261· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 72.

Σχέδια: -----

17. Annibale Carracci (αποδ.), *Το πέρασμα από τη λιβυκή έρημο*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζεται σκηνή μάχης μεταξύ πολεμιστών και άγριων ζώων. Από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται οι μορφές δύο πολεμιστών να επιτίθενται με δόρυ και ξίφος σε αιλουροειδές, στο κέντρο ημίγυμνη ανδρική μορφή να επιτίθεται με ρόπαλο σε λιοντάρι και δεξιά ένας ακόμη πολεμιστής με ασπίδα και ξίφος να αμύνεται απέναντι στα πτηνά, που καταλαμβάνουν τον ζωγραφικό χώρο από πάνω τους. Στο δεξί άκρο του πρώτου επιπέδου φαίνεται τμήμα νεκρής αρκούδας. Στο δεύτερο επίπεδο και αριστερά απεικονίζεται η μεταφορά πλοίου από ομάδα ανδρών. Αριστερό terminum: Αποδίδεται ολόσωμη γυμνή μορφή γενειοφόρου άνδρα, με το σώμα κατ' ενώπιον προς το θεατή και το κεφάλι σε κατατομή προς τα δεξιά. Το σώμα του αποδίδεται με έντονη μυολογία, σε συστροφή προς τα δεξιά. Στο κεφάλι φέρει στέμμα, με το δεξιό του χέρι κρατά τρίαινα, με το αριστερό μίαντες και πατά με το

αριστερό του πόδι επάνω σε θαλάσσιο ζώο, που μοιάζει με δελφίни, η ουρά του οποίου κρύβει τα γεννητικά όργανα της μορφής.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 370· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 261· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 72 - 73.

Σχέδια: -----

18. Ludovico Carracci (αποδ.), *Θυσία και ευχαριστία*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε παραθαλάσσιο χώρο με πλοίο στην ακτή, όπως δηλώνεται στο βάθος, απεικονίζεται πολυπρόσωπη σύνθεση κατά τη διάρκεια μιας θυσίας. Στο αριστερό τμήμα και στο κέντρο της σύνθεσης, σε πρώτο επίπεδο, αποδίδονται δύο ομάδες στρατιωτών γύρω από βωμό, επάνω στον οποίο θυσιάζεται ένας ταύρος. Η μόνη μορφή που διαφοροποιείται μεταξύ αυτών είναι μια ανδρική μορφή στο δεξί τμήμα, που απεικονίζεται ημίγυμνη, με μακριά μαλλιά και γένια, να κρατά με το αριστερό της χέρι ρόπαλο στραμμένο προς το έδαφος, που εικονογραφικά ταυτίζεται με τη μορφή του Ηρακλή. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης και σε δεύτερο επίπεδο απεικονίζονται νεανικές μορφές κατά τη διάρκεια πάλης και τοξοβολίας, πιθανόν μέρος της διαδικασίας της τελετουργίας της θυσίας, που λαμβάνει χώρα στο πρώτο επίπεδο.

Αριστερό terminum: Αποδίδεται όρθια, γυμνή ανδρική μορφή κατ' ενόπιον του θεατή. Στο κεφάλι φορά φτερωτό πέτασο, πίσω από τους ώμους της διακρίνεται τμήμα ματιού. Με το δεξιό της χέρι κρατά κηρύκειο και με το αριστερό ένα είδος μουσικού αυλού.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 370 - 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ίδιου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 261 - 262· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 73.

Σχέδια: -----

19. Annibale Carracci (αποδ.), *Η συνάντηση του Ιάσονα με τον Αιήτη*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε εξωτερικό, παραθαλάσσιο χώρο απεικονίζεται, στο κέντρο του πρώτου επιπέδου και ελαφρώς δεξιά, σκηνή συνάντησης μεταξύ δύο ανδρικών μορφών, ενώ έχουν τα χέρια ανοιχτά και είναι μερικώς σκυμμένες. Η αριστερή μορφή φορά μακρύ μπροκάρ ένδυμα σε χρυσοίς τόνους και η δεξιά πολεμική ενδυμασία, κράνος και περικνημίδες. Δεξιά τους αποδίδεται ανδρική μορφή σε κατατομή προς τ' αριστερά να φορά καφέ ένδυμα, που μοιάζει με εξωμίδα, κρατά ρόπαλο και έχει περασμένο στον κορμό της θήκη με τόξα. Πίσω της διακρίνονται τρεις μορφές πολεμιστών με κράνη και ασπίδα. Στο κέντρο του πρώτου επιπέδου και πίσω από τις δύο εναγκαλιζόμενες μορφές απεικονίζεται ανδρική μορφή σε κατατομή προς τ' αριστερά και την κεφαλή κατ' ενώπιον του θεατή με γκρι ένδυμα, ενώ παίζει βιολί (lira

da braccio). Στο αριστερό άκρο του πρώτου επιπέδου τοποθετούνται δύο ακόμη ανδρικές μορφές, η πρώτη σε κατατομή με χαμένο κορμό στο πλαίσιο της σύνθεσης και η δεύτερη σε κατατομή προς τα δεξιά, με πολυποίκιλτα ενδύματα, να δείχνει προς το πλοίο στο βάθος της σύνθεσης. Το δεύτερο επίπεδο του έργου τοποθετείται χαμηλότερα, ώστε να δίνεται η ψευδαίσθηση του βάθους. Καταλαμβάνεται από μεμονωμένες ομάδες ανθρώπων, που παρατηρούν το πλοίο, από πολεμιστές και από μουσικούς, με σάλπιγγες. Στο βάθος της σύνθεσης απεικονίζεται ξύλινο πλοίο, στο οποίο επιβιβάζεται μια ομάδα ανθρώπων, αριστερά αποδίδεται τμήμα τοπίου με βάρκα και προβλήτα και δεξιά εικονίζεται ιδιόμορφη αρχιτεκτονική εξέδρα με μουσικούς και μεμονωμένες ομάδες ανθρώπων με γενικευτικά χαρακτηριστικά.

termini: Αριστερό όριο: Απεικονίζεται όρθια, γυμνή ανδρική μορφή με το σώμα στραμμένο προς τα δεξιά και το κεφάλι σε αντίθετη κατεύθυνση, να κοιτά προς τα επάνω. Στρέφει το αριστερό της χέρι προς τα επάνω και με το δεξιό κρατά ένα δίκρανο. Σταυρώνει τα πόδια της στο ύψος των πελμάτων και πίσω τους τοποθετείται δικέφαλος σκύλος. Δεξιό όριο: Αποδίδεται πιθανόν γυναικεία μορφή, ολόσωμη, σε κατατομή προς τα αριστερά. Φορά μακρύ χιτώνα και ιμάτιο και κρατά τα χέρια της ενωμένα, κοντά στο κατώτερο τμήμα του κορμού της. Μπροστά από τα πόδια της εικονίζεται σχηματικά αποδοσμένο πτηνό.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 262 - 263· Diane DeGrazia, *Correggio e il suo lascito*, ό. π., σ. 394 – 396· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 74 - 76.

Σχέδια:



Annibale Carracci (αποδ.), *Συνάντηση Ιάσωνα και Αιήτη*, π. 1584, πενάκι σε χαρτί, 25x31 εκ., Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung.

20. Annibale Carracci (αποδ.), *Συνάντηση Ιάσωνα και Μήδειας*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσωνα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε εξωτερικό χώρο απεικονίζεται σύνθεση με δύο επεισόδια, που διαχωρίζονται μεταξύ τους από ένα πράσινο δέντρο στο κέντρο του πρώτου επιπέδου. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης αποδίδεται η συνάντηση ενός ζευγαριού, τα χέρια των οποίων ενώνει ερωτιδέας, που φέρει μαντήλι στα μάτια. Η γυναικεία μορφή αποδίδεται σε κατατομή προς τα δεξιά, με πολυποίκιλα ενδύματα, κόσμημα κεφαλής με διάφανο πέπλο και σκουλαρίκι. Το δεξιά της χέρι ενώνεται, μέσω του ερωτιδέα, με το αντίθετο της ανδρικής μορφής και με το αριστερό χέρι κρατά δίσκο. Η ανδρική μορφή απεικονίζεται σε κατατομή προς τ' αριστερά, ενώ λαμβάνει αγγείο από τον δίσκο, που του προσφέρει η γυναικεία μορφή. Αποδίδεται με πολεμική ενδυμασία σε κόκκινους τόνους, πράσινο ιμάτιο, περικνημίδες και περικεφαλαία με λευκό λοφίο. Πίσω τους,

και μπροστά από ξέφωτο δάσους, μερικώς αποδοσμένου, τοποθετείται κυκλοειδής ναός, μπροστά από τον οποίο διακρίνεται βωμός με τρίμορφο άγαλμα (μία ανθρώπινη κεφαλή στο κέντρο και δύο κεφαλές ζώων, να εκφύονται από τις παρυφές του λαιμού). Ο ελεύθερος χώρος μεταξύ του ναού και των δέντρων περιέχει ζώα που μοιάζουν με κουνέλια και ένα ελάφι. Το αριστερό επεισόδιο της σύνθεσης απεικονίζει συμπόσιο, που λαμβάνει χώρα στο δεύτερο επίπεδο και στο βάθος του έργου. Αποτελείται από πλήθος μορφών γύρω από τραπέζι, σχηματικά αποδοσμένων και σε γκρι τόνους. Η σκηνή εκτυλίσσεται εντός αρχιτεκτονικού χώρου διακοσμημένου με ασπίδες. Στον πρώτο όροφο του κτίσματος και δεξιά τοποθετείται ορχήστρα και λίγο αριστερά της φτερωτή μορφή που ίπταται και θυμίζει ερωτιδέα. Μπροστά από το κτίσμα, στο επίπεδο του εδάφους απεικονίζεται ελάφι.

Αριστερό terminum: Αποδίδεται ολόσωμη και όρθια γυναικεία μορφή, με το σώμα σε κατατομή προς τα δεξιά και το κεφάλι σε στάση τριών τετάρτων προς την ίδια κατεύθυνση. Φορά κάλυμμα κεφαλής, μακρύ χιτώνα και μάτιο. Με το αριστερό της χέρι κρατά υψωμένο κυκλικό αντικείμενο και με το δεξιό συγκρατεί μέρος των ενδυμάτων της.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 263 - 264· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 76 - 77.

21. Ludovico Carracci (αποδ.), *Ο Ιάσοντας υποδουλώνει τους ταύρους*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσωνα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Εντός οριοθετημένου, αρχιτεκτονικά, χώρου, που μοιάζει με αρένα σε πρώτο επίπεδο αποδίδεται η μορφή όρθιου άνδρα, κατ' ενώπιον του θεατή με πολεμική ενδυμασία και εξάρτυση, ανάμεσα σε δύο ταύρους. Μπροστά από τα πόδια του πολεμιστή τοποθετείται αγγείο, στην επιφάνεια του εδάφους και λίγο πιο δεξιά ένα αλέτρι. Στο δεύτερο επίπεδο απεικονίζονται επίσης, δύο ανδρικές μορφές, που πιθανόν ταυτίζονται με τη μορφή του πρώτου επιπέδου. Αριστερά, η μορφή αποδίδεται να οργώνει τη γη με τους δύο ταύρους και δεξιά να ρίχνει απροσδιόριστα αντικείμενα, που μοιάζουν με σπόρους προς τη γη, από την οποία ξεπροβάλλουν ανδρικές μορφές με κράνη και αιχμές δόρατος. Στο βάθος του έργου και σε ψηλότερο επίπεδο, που ορίζεται από την ύπαρξη ψηλού τοίχου, τοποθετείται πλήθος μορφών, που παρακολουθούν τη σκηνή του πρώτου επιπέδου. Στο κέντρο απεικονίζεται βασιλικό

ζεύγος κάτω από τέντα, καθώς η σχηματοποιημένη αριστερή μορφή φαίνεται να φορά στέμμα και αντικείμενο που μοιάζει με σκήπτρο. Ο υπόλοιπος ζωγραφικός χώρος καταλαμβάνεται από μορφές πολεμιστών, που κρατούν δόρατα, από δύο δέντρα κοντά στο αριστερό και δεξιό όριο της σύνθεσης και από τμήμα καταρτιών πλοίου, πίσω από την τέντα και αριστερά.

Αριστερό terminum: Απεικονίζεται ανθρωπόμορφο ον, ολόσωμο σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά, με το κεφάλι στραμμένο ελαφρώς προς το έδαφος. Φέρει ανδρικά χαρακτηριστικά προσώπου και γενειάδα, έχει έντονο μείδισμα και από το μέτωπο εκφύονται δύο κέρατα. Φορά ένα είδος προβιάς και τα πόδια καταλήγουν σε σπλές ζώων. Με τα δυο του χέρια κρατά αυλό (πολυκάλαμη σύριγγα) και με το δεξιό του χέρι συγκρατεί ψηλή βακτηρία. Πίσω από τα πόδια της μορφής διακρίνεται απροσδιόριστος όγκος.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 264· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 77 - 78.

Σχέδια: -----

22. Ludovico Carracci (αποδ.), *Η μάχη των πολεμιστών που γεννήθηκαν από τα δόντια του δράκου*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Εντός οριοθετημένου, αρχιτεκτονικά, χώρου απεικονίζεται ένα πεδίο μάχης τη στιγμή που εκτυλίσσεται ένα αιματηρό επεισόδιο. Το μεγαλύτερο μέρος του κέντρου του πρώτου επιπέδου καταλαμβάνεται από πολυπρόσωπη σύνθεση πολεμιστών να μάχονται, από τραυματισμένες μορφές στο έδαφος και διαμελισμένα πτώματα. Στο αριστερό τμήμα του επιπέδου αποδίδεται μορφή πολεμιστή με κόκκινο θώρακα και πράσινο ιμάτιο, τη στιγμή που ακουμπάει το ξίφος του και ετοιμάζεται να εισέλθει στη μάχη. Στο βάθος της σύνθεσης και σε ψηλότερο επίπεδο αποδίδεται πλήθος να παρατηρεί τη σκηνή, όπως και στην προηγούμενη σύνθεση.

Αριστερό terminum: Απεικονίζεται όρθια ανδρική μορφή με το σώμα κατ' ενώπιον του θεατή και το κεφάλι στραμμένο προς τ' αριστερά. Φορά μακρύ ιμάτιο, που πορπώνεται στον αριστερό της ώμο. Με το δεξιό της χέρι κρατά φλεγόμενη δάδα και με το αριστερό απροσδιόριστο αντικείμενο που μοιάζει με ταινία σε γκρι τόνους.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ίδιου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 264· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 78.

Σχέδια: -----

23. Agostino Carracci (αποδ.), *Η κατάκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Εντός του ίδιου χώρου, όπως και στις δύο προηγούμενες σκηνές, απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο και στο κέντρο ανδρική μορφή με πολεμική ένδυση και εξάρτηση, ενώ κατεβάζει από ένα δέντρο χρυσή προβιά κριαριού (χρυσόμαλλο δέρας). Στη βάση του κορμού τοποθετείται ένας φτερωτός δράκος να κοιμάται και λίγο πιο μπροστά του ένα αγγείο, από το οποίο ρέει υγρό προς το έδαφος. Εντός του δεύτερου επιπέδου, που οριοθετείται από ψηλό τείχος, αποδίδεται αριστερά ζεύγος ταύρων με αλέτρι περασμένο στους λαιμούς τους και δεξιά ξύλινος διάδρομος διαφυγής. Στο κατώτερο άκρο του ξύλινου διαδρόμου τοποθετείται η μορφή του πρώτου επιπέδου μαζί με την χρυσή προβιά, καθώς εξέρχεται και στο ανώτερο δύο ανδρικές μορφές: η αριστερή με πολεμική ενδυμασία και η δεξιά με τόξο περασμένο γύρω από τον κορμό της, να φορά ένα είδος προβιάς. Το βάθος του έργου

συμπληρώνεται από σχηματικά αποδοσμένη τοπιογραφία δεξιά και το βασιλικό ζεύγος με τη συνοδεία πολεμιστών στα αριστερά.

Αριστερό terminum: Αποδίδεται όρθια ανδρική και μετωπική μορφή. Φορά απροσδιόριστο ένδυμα, τμήμα του οποίου συγκρατεί με το αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξιό κρατά δυσδιάκριτο ζώο. Η μορφή φέρει μακριά γενειάδα και αποδίδεται σε ελαφριά κίνηση προς τα εμπρός με το δεξιό του πόδι σε κίνηση διασκελισμού.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 264 - 265· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 78 - 79.

Σχέδια: -----

24. Ludovico Carracci (αποδ.), *Η φυγή των Αργοναυτών*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ. δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Το πρώτο επίπεδο της σύνθεσης καταλαμβάνεται στο μεγαλύτερο μέρος του από ξύλινο πλοίο με πολεμιστές. Στην πλώρη διακρίνεται όρθια ανδρική μορφή, να κρατά απροσδιόριστο αντικείμενο, που μοιάζει με το χρυσόμαλλο δέρας της προηγούμενης σύνθεσης και μπροστά από τα πόδια της τοποθετείται μια δεύτερη ανδρική μορφή, επάνω στην κουπαστή του πλοίου, που δείχνει προς τη θάλασσα. Στην πρύμνη του πλοίου απεικονίζεται πιθανόν γυναικεία μορφή με ξίφος υψωμένο στο δεξιό της χέρι τη στιγμή που διαμελίζει ένα πτώμα. Μπροστά από το πλοίο και αριστερά αποδίδεται μια βάρκα με δύο μορφές, ενώ στον θαλάσσιο χώρο γύρω τους διακρίνονται ανθρώπινα μέλη, σχηματικά αποδοσμένα. Στο βάθος του έργου αριστερά παρουσιάζεται πλήθος πλοίων και βραχώδες τοπίο.

termini: Αριστερό όριο: αποδίδεται όρθια, γυμνή ανδρική μορφή σε ελαφρύ διασκελισμό. Απεικονίζεται μετωπική και ρωμαλέα. Με το αριστερό της χέρι κρατά βιολί, το οποίο συγκρατείται στον ώμο της και με το δεξιό απροσδιόριστο αντικείμενο που μοιάζει με δοξάρι. Στο ύψος της λεκάνης της και δεξιά ξεπροβάλλει φαρέτρα με βέλη και πίσω από τη μορφή διακρίνονται τμήματα μανδύα. Δεξιό όριο: Απεικονίζεται ολόσωμη και φτερωτή γυναικεία μορφή με το σώμα σε κατατομή προς τ' αριστερά και το κεφάλι στραμμένο προς τον θεατή. Φορά ποδήρη χιτώνα, στο κεφάλι φέρει στεφάνι και παίζει μουσικό όργανο.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 265· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 79 - 80.

Σχέδια: -----

25. Agostino Carracci (αποδ.), *Η παράδοση του Χρυσόμαλλου Δέρατος στον Πελία*



Χρονολογία: π. 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Σε παράκτιο χώρο και μπροστά από σχηματικά αποδοσμένο αρχαιοπρεπές κτήριο με κίονες στην πρόσοψη απεικονίζεται πολυπρόσωπη σκηνή συνάντησης δύο ομάδων. Στο κέντρο της σύνθεσης αποδίδονται τρεις ανδρικές μορφές· οι δύο από αυτές φαίνεται να προσφέρουν το χρυσόμαλλο δέρας των προηγούμενων συνθέσεων, προς την αριστερή μορφή, που απεικονίζεται με τα χέρια σε στάση υποδοχής. Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης δεσπόζει γυναικεία μορφή σε στάση τριών τετάρτων προς τ' αριστερά, με στέμμα στο κεφάλι και πολύτιμα ενδύματα, ενώ ο χώρος πίσω της συμπληρώνεται από ανδρικές μορφές, σχηματικά αποδοσμένες. Μεταξύ αυτών διακρίνεται ανδρική μορφή με μακριά λευκή γενειάδα και κόκκινο ένδυμα. Αντιστοίχως, στο αριστερό τμήμα του πρώτου επιπέδου

παρουσιάζεται πλήθος ανδρικών μορφών, από τις οποίες ξεχωρίζει γενειοφόρος άνδρας με χρυσοκίτρινο ένδυμα και τη βακτηρία στο αριστερό του χέρι και στο βάθος μορφή με τουρμπάνι.

Αριστερό *terminum*: Απεικονίζεται ολόσωμη ανδρική μορφή πολεμιστή με το σώμα στραμμένο σε στάση τριών τετάρτων προς το εσωτερικό της σύνθεσης και το κεφάλι στραμμένο στην αντίθετη κατεύθυνση. Φορά πολεμική ενδυμασία, στο κεφάλι φέρει κράνος και με το δεξιό του χέρι κρατά δόρυ.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 265· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, Μ. Kokole, Β. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 80 - 81.

Σχέδια:

Annibale Carracci (αποδ.), *Σπουδή για τη μορφή της Μήδειας*, π. 1584, πενάκι σε χαρτί, 26,4x15,2 εκ., inv. 1534f, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi

26. Ludovico Carracci (αποδ.), *Τα μάγια της Μήδειας*



Χρονολογία: 1584 (στα πόδια του Δία)

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Στη σύνθεση αποδίδεται νυχτερινό τοπίο σε εξωτερικό, φυσικό χώρο. Στο πρώτο επίπεδο δεξιά απεικονίζεται γυμνή γυναικεία μορφή, μέσα σε λίμνη, να πλένει τα πόδια της. Στο δεύτερο επίπεδο δεξιά αποδίδεται τριποδικός λέβητας επάνω σε εστία. Αριστερά στο ίδιο επίπεδο απεικονίζεται κάποιο είδος ιερού με δύο αγάλματα. Το αριστερό άγαλμα διακρίνεται ως τρίμορφο και το δεξιό πιθανόν απεικονίζει γυναικεία μορφή. Μπροστά τους βρίσκονται δύο βωμοί, επάνω στους οποίους έχουν τοποθετηθεί θυσίες ζώων και δίπλα τους πλησιάζει μια γυμνή γυναικεία μορφή με δάδα, που ετοιμάζεται να επιτελέσει τη θυσία. Λίγο πιο πίσω της, παρουσιάζεται ζευγάρι γυμνών ανθρώπινων μορφών, σχηματικά αποδοσμένων. Το βάθος του έργου ολοκληρώνεται με το νυχτερινό τοπίο και τον έναστρο ουρανό με φεγγάρι αριστερά, ενώ στο δεξιό τμήμα αποτυπώνεται ένα είδος άρματος να ίπταται στον ουρανό.

Αριστερό terminum: Αποτυπώνεται ολόσωμη ανδρική μορφή με πολεμική ενδυμασία. Αποδίδεται ελαφρώς προς τα δεξιά με το κεφάλι σε στάση τριών τετάρτων προς την ίδια κατεύθυνση. Φορά χλαμύδα, θώρακα διακοσμημένο με αποτροπαϊκή κεφαλή, περικνημίδες και κράνος. Με το δεξιό του χέρι κρατά δόρυ, με το αριστερό ασπίδα και διακρίνεται τμήμα μανδύα που συγκρατείται στην πλάτη του.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 265· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 81 - 82.

Σχέδια: -----

27. Ludovico Carracci (αποδ.), *Η αναζωογόνηση του Αίσωνα*



Χρονολογία: 1584 (στα πόδια του Δία – αριστερό terminum)

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης αποδίδεται όρθια, γυμνή γυναικεία μορφή, που επιτελεί μια αιματηρή διαδικασία, τοποθετώντας ένα μαχαίρι στον λαιμό της ανδρικής μορφής, που βρίσκεται ξαπλωμένη επάνω σε απροσδιόριστο αντικείμενο, καλυμμένο με πολύχρωμα υφάσματα. Δεξιά και λίγο πιο πίσω τοποθετείται ένας τριποδικός λέβητας επάνω σε εστία και στο επίπεδο του εδάφους ένα μικρό αγγείο και πιθανόν κλαδιά. Η σκηνή εκτυλίσσεται εντός αρχιτεκτονικού χώρου, στο αριστερό μέρος του οποίου τοποθετείται ένα άγαλμα, ενώ δεξιά σε δεύτερο επίπεδο προς το βάθος απεικονίζεται ομάδα ανθρώπων, με γενικευτικά χαρακτηριστικά, εκ των οποίων διακρίνεται μια μορφή πολεμιστή και μία γυναικεία με μακρύ κίτρινο μάτιο. Ο αρχιτεκτονικός χώρος του βάθους οριοθετείται από σειρά κιόνων και δύο παράθυρα.

Αριστερό terminum: Απεικονίζεται ολόσωμη, γυμνή ανδρική μορφή να κάθεται επάνω σε έναν αετό, ο οποίος τοποθετείται επάνω σε απλή ορθογώνια βάση. Η μορφή κρατά με το δεξιό της χέρι κεραυνό και με το αριστερό απροσδιόριστο αντικείμενο που μοιάζει με βέργα.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l’esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 265 - 266· Clare Robertson, “I Carracci e l’invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 82 - 83.

Σχέδια: -----

28. Ludovico Carracci (αποδ.), *Η απάτη της Μήδειας μπροστά στα παιδιά του Πελία*



Χρονολογία: 1584

Τεχνική: νωπογραφία

Διαστάσεις: χ.δ.

Τόπος: Μπολόνια, Palazzo Fava, Αίθουσα του Ιάσονα

Υπογραφή: ανυπόγραφο

Προέλευση – Διαδρομή έργου: in situ

Περιγραφή: Στο πρώτο επίπεδο αριστερά απεικονίζεται γυναικεία μορφή σε κατατομή προς τα δεξιά με πολυποίκιλα ενδύματα, τη στιγμή που τοποθετεί ένα πρόβατο μέσα σε έναν τριποδικό λέβητα, που βρίσκεται επάνω σε εστία. Δεξιά του λέβητα αποδίδεται μια ομάδα τριών μορφών, ντυμένων με πολυτελή ενδύματα, να παρατηρούν τη διαδικασία, που επιτελείται μπροστά στα μάτια τους. Δεξιά και εντός αρχιτεκτονικού κτίσματος, που πλαισιώνεται από κίονες, παρουσιάζεται, σε μικρότερη κλίμακα, μια ομάδα τριών μορφών, που παρατηρούν μια γυμνή, πιθανόν νεκρή, μορφή μέσα σε λέβητα. Το βάθος του έργου συμπληρώνεται με εξωτερικό φυσικό χώρο και αριστερά διακρίνεται μεμονωμένη ανθρώπινη μορφή σε μικρογραφική απόδοση.

termini: Αριστερό όριο: Απεικονίζεται όρθια ανδρική μορφή κατ' ενώπιον του θεατή σε ελαφρύ διασκελισμό προς τα εμπρός. Η απεικόνιση φέρει φθορές στο ανώτερο τμήμα της, που κάνουν δυσδιάκριτα τα χαρακτηριστικά του προσώπου, καθώς και τα χαρακτηριστικά της μορφής που κρατά με τα δυο της χέρια επάνω από τον αριστερό ώμο. Από αυτήν διακρίνεται μόνο το αριστερό της πόδι, που ανήκει σε νήπιο. Πίσω από τα πόδια της ανδρικής μορφής αποδίδεται απροσδιόριστο αντικείμενο που μοιάζει με ξύλο.

Δεξιό όριο: Απεικονίζεται ολόσωμη γυναικεία μορφή με το σώμα σε κατατομή προς τ' αριστερά και το κεφάλι στραμμένο προς τον θεατή. Φορά ποδήρη χιτώνα, στο κεφάλι φέρει στέμμα και με τα χέρια της κρατά κράνος και κλωνάρι φυτού.

Βιβλιογραφία: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, ό. π., σ. 371· Francesco Arcangeli, “Sugli inizi dei Carracci”, ό. π., σ. 17 – 48· Stephen Ostrow, “Note sugli affreschi”, ό. π., σ. 68 – 75· του ιδίου, “Annibal Carracci and the Jason Frescoes: Toward an Internal Chronology”, *The Art Bulletin*, τχ. 46, αρ. 1 (Μάρτ. 1964), σ. 86 – 89· Anna Ottani, *Gli affreschi dei Carracci*, ό. π., σ. 41 – 59· Donald Posner, *Annibale Carracci*, ό. π., σ. 8· Maria Luisa Pagliani, “Per l'esegesi del ciclo”, ό. π., σ. 266 - 267· Clare Robertson, “I Carracci e l'invenzione”, ό. π., σ. 291 – 302· Stephen Campbell, “The Carracci, visual sources and heroic poetry”, ό. π., σ. 210 – 230· Daniele Benati - Eugenio Riccomini (επιμ.), *Annibale Carracci*, Μιλάνο: Electa, 2006, σ. 434-437· Giovanna Perini, “Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna”, M. Kokole, B. Murovec, κ. ά., *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Λουμπλιάνα: ZRC-SAZU, 2006, σ. 189 – 205· Andrea Emiliani, *Le storie di Giasone*, ό. π., σ. 83.

Σχέδια: -----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα I

1. 8-10/1570: Δύο εικονογραφικές invenzioni του Vincenzo Borghini για το Studiolo του Francesco I, απευθυνόμενες στον Giorgio Vasari. [Δημοσιεύονται από τον Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., τ. II, σ. 886 – 891]

Invenzione I

Lo stanzino, che di nuouo si fabrica, per quello intendo ha da seruire per una guardaroba di cose rare et pretiose et per ualuta et per arte, come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lauorati et vasi, ingegni et simil cose, non di troppa grandezza, risposte ne' proprij armadij, ciascuna nel suo genere.

L' inuentione mi pare che si dimandi conforme alla meteria et alla qualità delle cose, che ui si hanno a riporre, talchè la renda la stanzauaga et non sia interamente fuori di questo proposito, anzi serua in parte come per un segno et quasi inuentario da ritrouar le cose, accennando in un certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl' armadij quel che e serbono dentro da loro.

La stanza è quadra bisilunga et ui ha nicchi per 8 statue, nel palco 9 quadri per pittura et intorno a gl' armadij altri spartimenti per diuerse historie.

Io so che non mancheranno molte et più ingegnose inuentioni che non sarà questa. Pur per dire quel che m' è uenuto in fantasia, considerando che simil cose non sono tutte della natura ne tutte dell' arte, ma ui hanno ambedue parte, aiutandosi l' una l' altra – come, per dare un esempio, la natura dà il suo diamante o carbonchio o cristallo et simile altra materia rozza et informe, et l' arte gli pulisce, riguarda, intaglia etc. – però hauea pensato che tutta questa inuentione fusse dedicata alla natura et all' arte, mettendoci statue che rappresentino quelli che furno o inuentori o cagione o (come credette l' antica poesia) tutori et preposti a' tesori della natura, et historie di pittura che mostrino anche loro la varietà et l' artificio di quelle; Et però nel tondo del mezzo, che è nel cielo, sarà dipinta la Natura, che harà in compagnia sua Prometheo, il primo inuentore delle pietre pretiose et degl' anelli, come testimonia Plinio, et che per ciò dette occasione alla fauola dell' essere stato legato nel monte Caucaso, mentre che ui s' affatica grandamente intorno cin infinita industria per cauarne i diamanti et altre gioie.

Et perchè la natura ha per subietto nelle sue operationi et effetti principalmentei quattro elementi, de' quali due sono come il corpo et le materie di queste cose, che è la terra et l' acqua, gli altri due seruono per efficienti et per operatori, che è l' aria et molto più il fuoco, essendo le facce quattro, io ne accomonderei uno per ciascuna in quel miglior modo che si potessi (che già non si possono queste cotali inuentioni cosi schizare per l' appunto), et accomondando la natura delle cose alla qualità di questi elementi il più gentilmente che si può et talmente che si distinguessino le materie et si adornassi la stanza di varietà di figure d' ogni età, sesso, qualità et proportione, acciò che l' arte et gl' artefici ci habbino campo da poter mostrar l' ingegno dell' inuentioni et l' industria delle mani. Però farei cosi, cominciandomi dalla Terra:

In una faccia nelle due nicchie metterei la statua di Plutom non quel fratello di Gioue, ma un altro, creduto da poeti dio della ricchezza, che non ha proprio nome appresso di noi: che sarà una figura secca et quasi strutta, come sono i tisichi, attribuendoli l' oro, argento et simil metalli, ricchi et pretiosi, doue uerrebono le medaglie, smalti, lauori d' oro et simil cose.

Nell' altra la Terra o Ope, che la si habbia a chiamare per i profidi, diaspri, calcidonj, agate, plasme et tutte l' altre sorte di marmi et mischi fini, che s' intagliano, se ne fa vasj et altri lauori belli, che sono le pietre, come dir, l' ossa della terra. Et queste sono le più care, et ci si potrebbero anche aggiungere, come cosa dependente da' suoi figliuoli, ossa et corna d' animali, come l' auorio etc., et legni rari, come hebani etc.; et le historie che corrisponderanno di sopra et intorno à queste statuette, si piglieranno à proposito, come siano fermi gli spatij et la forma per l' appunto.

Per l' Acqua metterei nelle nicchie due statue di donne, perchè l' acqua è molto generatiua; come per il Fuoco gli torrei ambe due maschi, che è attiuissimo: Ma tutto si può variare a suo gusto. Per la prima piglierei Venere in su la sua conca marina, con perle in mano. Nell' altra Amphitrite o altra nimfa marina, la qual vorrei da mezzo in giù pesce, come sono le Syrene, con ambre et coralli in mano, che sono le gioie del mare etc.; et se altre cose ci sono che dependino dall' acque, sarà qui il luogo loro.

Et ne due quadri del palco, che corrispondono a queste due nicchie et d' intorno et ne suoi armadij, si metteranno, come disopra è detto, historiette conformi al proposito della materia et alle persone che sono espresse nelle due statue.

Per l' Aria pensauo di pigliare per la femina Giunone, tenuta da gl' antichi signora dell' aria et gouernatrice de matrimonij, in protetione della quale sono gl' anelli et le gioie et pietre pretiose, come diamanti, carbonici etc. et altri che si legano in anello. Per il

mastio metterei il vento Borea, che sarebbe un giouane con l' ale, che uarierebbe da gl' altri et risponderebbe à quell' Amphitrite, persona fuor di natura anch' ella; et à lui darei in mano il cristallo, che si congela per il gran freddo, nel quale tiene Borea il primo luogo. Et in conseguenza uerrebbero porcellane et uetri et altre compositionj, che si fanno con l' arte; et delle historie si replica il medesimo che dell' arte.

Nell' ultimo per il Fuoco metterei Apollo, signor della luce et del calore, un bellissimo giouane, per i colori, i quali hanno l' essere con la luce, che comprenderebbe non solo il Lapis Lazzuli, ma molte altre miniere anchora di colori, fatti dalla natura miracolosi et non punto meno dall' arte, et certe cose anchor che fussino à proposito di medicine, come corna et ossa di certi animali ò sughi d' herbe ò compositioni et simil cose da signori grandi, pur che fussino rare, anzi uniche et come miracoli della natura.

Nell' altra nicchia metterei Vulcano per le miniere forti, come acciaij, ferri, doue ha il principal luogo in operare il fuoco, e per molti lauori di orioli, madre da' mprontare ingegni da aprire et serrare, intendendo sempre di cose singolari, et che portin seco una certa marauiglia, che le comuni non s' hanno à riporre in simil luoghi.

In questo modo mi pare che ci fussi compreso quaso tutto et con qualche ordine, et ci fussi anche varieta et vaghezza.

Negl' altri quadretti, che rimangono nelle 4 facciate, si accomoderanno historiette ò figure in ciascun luogo, al proposito delle cose, che ui saranno riposte, armadio per armadio; le quali, ferma l' inuentione, sarà facil cosa trouare et stabilire tutto; Però fate ueder questo all' Altezza del Principe, et sadisfacendo auisate, che si farà quel poco che manca. Et bisognando o crescere o sminuire ò alterare etc., non sarà difficil cosa.

Invenzione II

“Essendo sodisfatta la prima inuentione al ser.mo principe et essendo gia fatto nel quadro del mezzo della uolta la natura et l’ arte, la quale arte si è figurata con la persona di Prometeo, resta hora à disegnare il resto della uolta oue sono ancora otto quadri, ne quali, poi che piace à S.A. l’ inuentione di cui ui ho ragionato, resta fermare il luogo et la qualità delle figure che ci uanno, senza entrare in più lunghezza di dire tutte le considerationj che ci uengono et la dependentia dell’ una con l’ altra, perchè ueramente l’ è quasi una historia continuata, però uenendo all’ effetto.

Ne’ quattro quadri che uengono nel mezzo sopra ciascuna delle quattro facciate et che mettono in mezzo in forma di croce la historia del mezzo, s’ hanno à figurare i quattro elementi, che sono i principali ministrj ò parti che le uogliamo dire in questo basso mondo della natura et i quali, mescolandosi insieme con l’ aiuto del cielo, ci generano ciò che noi ci habbiamo di bello et di buono; et la terra uerrà in quello che è verso la sala grande (et tenete à mente questo ordine, perchè, fermo che gli è una di queste figure, non si può più mutare cosa alcuna nè sotto nè sopra nè dagli lati, tanto uengono concatenate et legate insieme tutte le parti sue: che senza guastare il tutto non se ne può muouere alcuna; doue che nel principio non rileuerebbe molto metteria più in una [sic] facciata che in un’ altra, pur che poi si seguitassi l’ ordine cominciato, benchè per più cautela, io ho scritto in sù lo spartimento quadro per quadro et luogo per luogo. Viene dunque la terra da quale parte che guarda la sala grande, la quale uoi dipingerete col suo capo intorriato, posta a sedere in terra fra molti fiori et herbe, con un cornucopia ne l’una delle manj pieno copiosamente di tutti i frutti et biade che ella genera, quando uoi gli facessj il grembo pieno di pietre pretiose et miniere, che con l’altra mano le trassinasse, non ui uo’ dire quanto mi piacerebbe che non potrebbe tornar meglio. Animali intorno non ci farei, eccetto che una talpa la quale accomoderei sotto piedi, et quando fussi come un cammeo, non mi dispiacerebbe, che parebbe una sua impresa o contra segno che noi uogliam dire per darla a conoscere. Hor questo sarà rimesso in uoi, et farete come ui parrà che torni meglio et con più gratia della pittura.

L’ acqua uerrà da quella banda che è uerso San Piero Scheraggio, et le figurerete in mezzo del mare o a seder sopra un pesce o sopra un carro in forma di nicchio ò come meglio parrà a uoj, con pesci intorno et uccelli d’ acqua et mostri marini; et in una delle manj anche ella un cornucopia pieno di coralli et di perle et di conchiglie et di purpure

marine et altre ricchezze che genera il mare, con l' altra mano terrà il freno de mostri che guidorno il suo carro se uelo farete; el animale nel suo cammeno un delfino.

L' aria uiene incontro alla terra, cioè da quella parte che è verso la camera del principe; et questa dipingerete in aria a sedere sopra l' arco baleno et intorno a lei nugoli, uenti et balenj (poi che tuoni non si possono dipingere); in mano non gli farete cornucopia, poi che questo con quell' altro elemento che segue son sterili; pure per non la lasciare interamente spogliata, gli farei in una delle manj un uasselto come una tazza pieno di rugiada et di manna, - se ci facessj cristallj et diaccj etc. non mi dispiacerebbe – il color della ueste, ch' io m' ero dimenticato, ha essere azzurro come quel della terra d' una biffa che pieghi al tanè, et quel de l' acqua al uerde, et quel del fuoco al rosso et sotto per suo proprio animale gli farete il camaleonte.

Resta il fuoco nella parte uesto la dogana, che sarà pur anche lei una donna, come che rappresenti più la natura et qualità del fuoco che il nome; et questa farete a sedere sopra certe fiamme in un campo rosso accomodato al fuoco, et in mano harà un fulmine et sotto per suo proprio animale la salamandra.

Restono nella uolta ancora quattro quadri che son quegli che uengono ne' canti, ne' quali io ho disegnato, come ui dissj, di figurare il legamento et la conuenientia che ha l' uno elemento con l' altro, mediante la quale uengono a unirsi et legarsi insieme et far quella mirabili catena della natura che conserua il tutto; Perchè la terra ha due qualità, che l' è secca et fredda, et col freddo s' unisce con l'acqua che è fredda et humida, et questa fa il medesimo con la aria che è humida et calda, la quale aria col caldo s' aggiugne al foco di natura caldo e secco, col qual secco egli si rappicca con la terra, et cosj fa la natura questo bel ballo che non solo mantiene questo maggior mondo, ma questo minore ancora da ciasun di noi che habbiamo ancora noi i nostri quattro elementi: la maninconia, fredda et secca come la terra; la flemma, fredda et humida come l'acqua; il sangue, come l' aria humido et caldo, et la collera, calda et secca come il fuoco. Ma tornando al mondo uniuersale (benchè anche questo non sarà detto fuor di proposito), io uorrei in ciasun di questi canti duo huominj o giovani ò puttinj, come a uoi parrà che s' abbracciassino insieme, et in due che uengano in un quadro fussino nella medesima grandezza, qualità, forma, colore et in somma che non ui si potessi notare differentia alcuna, et questi uorrej che uscissino, come si uede, in certi fregi di grottesche a fogliamj di certi fiori o boccie o festoni i cornucopij, che uscissino da' quadri del mezzo, come dal quadro, doue è la terra, ne nascessin due che l' un si gettassj verso il canto a man ritta et l' altro uerso la man manca con quel bel modo et garbo che

uoi saprete fare; et se nascessin da que' cammej che ho tocco di sopra, non sare' [sarebbe] forse male.

Et per cominciarj da un capo; nel canto che uiene la sala et San Piero Scheraggio uerranno i dua freddi, uno che uscirà dalla terra et l' altro dall' acqua, il qual freddo ha esser un giouane neruoso et fiero, di colore moretto, et gli ornamenti del cornucopia ò uiluppo, donde egli esce, ha essere di diaccio et di neue et simil cose fredde etc.

Nel canto che uiene uerso San Piero Scheraggio et la camera del principe uengono due humidi, uno che nasce da l' acqua che gli è à lato, l' altro dall' aria che pur gli è da lato sopra alla camera del principe; i qualli hanno à esser due figure grasse, pigre e sonnachiose; et gli ornamenti delle loro grottesche d' uve, herbe che nascheno in acqua et cose palustre, et non ui fare' [farebbe] male qualche ranocchio o simil cose che uoi saprete ghiribizzare.

Dalla parte che fa angulo fra la camera del principe et la dogana uengono due caldi et nascheno da l'aria l' uno et l' altro dal fuoco che gli mettono in mezzo, che hanno a essere ambi duoi uiuaci, lieti et spiritosi et di buon colore, et tali ancora hanno a essere gli ornamenti de i loro uilucchi pieni di fiori et cose orientale, come pepe et garofali, se si posson dipingere, che a questo penserete uoi.

Seguita che rilega ogni cosa il canto che uiene fra la dogana et la sala grande, oue saranno due secchi, cioè quel che uiene dal fuoco et quel che uien dalla terra. Et così ciascheduno elemento uien messo di quegli elementi a quali ell' è comune; che fa l' inuentione uaga, unita et proportionata. Et per tornare a' secchi: egli hanno a essere come il nome suona asciutti, pallidi et tutti maninconia, et tali hanno a esser i loro ornamenti di rami secchi, spinosi et senza foglie, et di questi ornamenti (se bene ho detto così) potrete aggiungere ò leuar voi come ui parrà che stia meglio, che, hauendo preso bene il concetto, non ui sarà difficile accomodar tutto bene et a proposito. Et perchè e' ui auanza certi quadretti nelle teste, che sono lunghi quanto i quadri sopradetti, ma più stretti assai; se e' ui pare che il luogo lo cappia et che ui possino stare con gratia i due del mezzo, gli uorrei lasciare per epitaffi; et i quattro che auanzano et uengon nè canti, se a uoi pare, potresti mettere le quattro complessioni in questo modo:

Nel canto fra sala et dogana dirimpetto a duo secchi la maninconia; sotto i duo freddi la flemma; sotto i due humidi il sangue, et sotto i due caldi la collera; le quali quattro complessionj, come si habbino a dipingere, uoi lo sapete meglio di me, et poi il luogo è stretto di sorte che non ui ua modo d' allagarsi in troppe cose, et quando non ui paressi

a proposito et che cosi la cosa si minuzzassi troppo, lasciate le stare et fate grottesche a uostro modo, che poco inporta, et facendosi non farà male.

Restono que duoi semicirculi che uengono nel muro piano causati dalla volta a botte: l' uno dalla camera del principe et l' altro dalla parte della sale, doue uoi haueuj disegnato di fare un tondo, entroui una figura con certi ornamenti intorno, il che io approuo; ma sol uorrei in cambio di tondo uno ouato, spianato per terram cio è che andassi per larghezza et non in altezza, et in ciascun di loro uorrei far due figure a sedere o mezzo a ghiacere in terra, che nell' uno, cio è uerso la sala grande, fusse il uerno et l' autunno che guardassino l' uno in uerso l' altro, et cosi torneranno bene et a proposito delle figure della uolta. Et da l' altra parte, cioè sopra la camera del principe, saranno la primauera et la state, le quali come si habbino a figurare lo sapete uoi meglio di me etc. Ma quando e' ui uenissi anche bene farui due tondi à lato l' uno à l' altro et incatenati insieme, lo potete fare, et io nel disegno ho tocco l' uno et l' altro modo, et se qualche nuova fantasia ui occorressi che hauessi più del uago, tanto meglio sarebbe.

Et poi che io ho messo mani in pasta, io non ci uoglio hauer più a ritornare et hauendo in questo cielo disegnata la forza della natura co' suoi istrumenti et qualità tutte, mediante le quali ella adopera, resta hora dal fregio in giù, doue posa la uolta, disegnare la parte dell' ingegno et dell' arte; et perchè delle statue se n' è parlato a bastanza, resta solo fermare i luoghi loro; et cominciandosi dalla facciata verso la sala grande nel canto che è verso la dogana, uien la statua di Pluto, dio delle ricchezze, che ha essere una figura pallida e piena di pensierj come sono gli auari, et quadra troppo bene sotto la maninconia, che, quanto più si mette insieme questa inuentione, ueggio che sempre più corrispondono et quadran fra loro tutte le parti sue. Nell' altro angulo della medesima facciata uien la statua di Ope sotto la flemma. Nella facciata uerso San Piero Scheraggio sopra l'uscio della chiocciola et sotto la medesima flemma uiene Anfitrite, che non posson quadrar meglio queste due donne sotto questo humore flemmatico.

Nell' altro canto ha ire quella di Venere, et nel medesimo canto nella facciata della camera del principe quella di Giunone, ambedue sotto l' humore sanguigno; uedete quanto bene nella medesima faccia sopra l' uscio della camera del principe uiene la statua del Febo, et queste sono ambedue sotto la collera. Nell' altro canto della medesima facciata uiene la statua di Vulcano pur sotto la maninconia, che quanto torni bene si giudica facilmente, essendo il ghiribizzare intorno a fuochi et lambicchi et getti esercito comunemente di persone maninconiche, come si finge Vulcano et si rappicca con Pluto detto di sopra.

Restonci quattro storie ne' uani che rimangono fra queste statue nel fregio che rigira intorno la stanza tutta, com' è nel disegno, l' inuention dele quali è facile; ma uorrebbono esser ricche di figure et fatte uagamente, perchè percuoton subito negl' occhi et si godono et guston più che quelle del palco. Et quando all' inuention sotto la terra hanno a esser persone che cauino miniere, pietre, metalli et simili cose in diuersi modi et con uari ingegni, come uoi sapete ben fare.

Sotto l'acqua ha essere una pesca di perle et di coralli, fatta da ninfe marine et tritonj, simile a quella che facesti nella sala degli elementi, et sarà molto piacevole et uaga.

Sotto l' aria ne uorrei una bizzarra et strauagante, cioè che fingessi monti asprissimi più che la nostra pietra piana o la Vernia o il Caucaso degli antichi, doue con fune, scale di corda (che questa è la catena che fingono di Prometeo) et con altri ingegni fussin persone che andassin cercando i diamanti, i cristalli et fussino appiccati a que balzj come picchi etc., che m' immagino che per esser la stanza piccola et piccoli li spatij, non uogliano anche essere molte grandi le figure, et mi par uedere che queste storiette habbino a tornare una cosa uezzosa col disegno uostro et con la diligentia et patientia de vostri giouanj che bisogna si spoglino in capegli a far qual cosa di buono.

Resta sotto il fuoco, doue ho disegnato che sarà bellissimo uedere una storia di notte, cioè una fucina di lambicchi et di getti, oue que' fuochi et que' riuerberi con que' neri faranno una ulsta marauigliosa.

Resta che m' era uenuto in consideratione che il campo, oue uanno que' due secchi et que' freddi, sare' forse ben uariarlo da quello de gl' altri quadri che sono intorno, in modo che e' non fussino d' aria, ma o rossi o tanè o d' altro colore che rappresentassino un certo che di grottesca; pure a questo penserete uoi.

Et questo è tutto quel ch' io ho da dirui intorno a questa materia, rimettendo tutto al giuditio uostro».

2. ASA, AV, 14(XLVIII), cc. 78-79 (V. Borghini προς G. Vasari στις 3/10/1570)

[Δημοσιεύεται και από τον Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, ό. π., τ. II, σ. 530 – 532]

Magnifico messer Giorgio. Ho la vostra molto grata, perché, essendo piena d'allegrezze, ha rallegrato ancor me, in risposta della quale per cominciarci da un capo

del tornar mio: spiritus quidem promptus est, caro autem infirma, che da due giorni in qua m'ha preso una doglia di rene, che non è renella, ma secondo me o scesa o ventosità, che non mi dà molta noia, ma mi tien bene in molto sospetto, e non vorrei, or che questa materia è mossa, exasperarla col cavalcar. Però mi ero risoluto di starmi così quieto tre o quattro giorni e veder che exito la pigliava; che, se bene non è d'importanza, né mi dà per ora più molestia che tanto, non vorrei che la diventassi e me ne dessi, massime che io sento sensibilmente che, come la mi dà noia e lo mi quieto e mi levo massime dallo scrivere, la si passa subito, che mi dice che l'è un po' di scesa che si passerà via. Quanto allo stanzino ho gran piacer che l'Altezza del principe sia contento della invenzione; e quanto a quel che resta a fare, bisognerebbe che io sapessi per l'appunto la disposizione del luogo e la grandezza delle storie, ma sopra tutto che si fussi fermo le cose che hanno a ire negli armarii (notate bene tutta questa parte che io dico ora) per poter accomodare le picture di fuori alle cose di dentro, i quali armarii, se fussin corrispondenti alle cose di sopra, tornerebbono anche molto meglio, cioè: le cose del fuoco, come stillamenti e lavori fatti a fuoco di ferro, acciaio, vetri e simili fussino sotto la statua di Vulcano et l'elemento del fuoco; le medaglie, i lavori d'oro, rubini e miniere et simil cose sotto quella di Pluto et d'Ope e sotto lo elemento della terra; et così le gioie sotto Giunone, i cristalli sotto Zefiro, le perle sotto Venere, e così il resto; e ferma questa distinzione, mi bisognerebbe saper quante storie bisogna per armario et quel che v'ha a ire, come dir: e c'è lo armadio, che ha dua quadri di fuori da dipigner, ove staranno medicine preziose, come balsami, corno d'unicorno, rimedii di veleni e simil cose; in un altro v'arà verbigrazia un quadro solo e dentro staranno medaglie, e così del resto; e vorrei saper la grandezza de' quadri e come disegnate far le figure grandi; che secondo la capacità del quadretto bisogna eleggere le istorie, che non ogni storia cape commodamente in ogni spazio.

Et anche sopra questo arò caro saper l'intenzione vostra, cioè: come vorresti le storie, o copiose o semplice; ma credo che sia bene vi sia de l'une e de l'altre. Messer Giorgio, io comincio a invecchiar, el cervello non mi serve più, massime che io ho tanti pensieri e tante fatiche per lo spedale, che me lo consumano a fatto. Ho cominciato a rindirizzar certe faccende, rassettar certe scritture, e la matassa mi cresce ogn'ora fra le mani et con tanti capi e sì scompigliati che a Dio piaccia ch'io possa ritrovar il bandolo buono. Ma spero in Dio et in loro Altezze, che m'hanno fatto e promesso sempre bene, cioè alle cose loro, che lo spedale è loro e non mio, che io potrò pur una volta non riposare, che questo non aspetto in tanto volume di faccende, ma bene

passarle con l'animo un po' più quieto. Questo tutto vi dico, perché non so, come saprò riuscire a queste invenzioni, che vorrebbero esser ingegnose, leggiadre et aver un certo garbo et spirito grazioso; et io non leggo più e non mi ricordo di cosa buona, del vecchio non c'è più e del nuovo non s'impara; ma l'amore che io porto al mio grazioso signore mi potrebbe forse aiutare un poco. Voi intendete come sta il caso e quel che io disegno e quel ch'io posso, et fin' a ora ci comincio a pensar, se bene non ho qui libri a proposito. Cominciate intanto a mandarmi qualcosa, et io andrò ghiribizzando. La lista de' pictori e sculptori, che voi dite di mandar con la vostra, non v'era; penso ve la siate dimenticata. Il mandato con la vostra non venne a ora, che, avendo a risponder io, fussi a otta a tornar; però l'ho indugiato a mandar stamattina. Mi piace de' favori che ben gli meritate, ma, messer Giorgio mio, la fortuna non dà ogni cosa a uno; però vi bisogna, quando avete qualche traversia, che n'avete pure qualcuna et molte più che io non vorrei e che voi non meritate, o siano di fratelli o d'altro, andar contrapesando e considerando, che delle grazie di Dio et della natura e della fortuna non ne tocca per avventura a un pezzo tante per uomo quante a voi: et di questo ringraziare Dio, datore d'ogni bene, e contro a quelle armarsi di pazienza et di prudenzia. E risolvetevi, che in questo mondo generalmente non si puo avere ciò che l'uom vuole, et a chi manca una cosa et a chi un'altra, e si vede che questo mondo ci mesce per lo più di molto amaro fra un poco di dolce; onde se a voi fra tanti dolci tocca un po' d'amaro, voi avete vantaggio; se e' non è così, ma avete anche voi di molte fiele con poco me le, non siate peggio degli altri. E così andate inanzi il più allegramente che si può. Orsù che io non vo entrare in far prediche, che le sapresti non solo dire meglio di me, ma che più importa, operare con gli effetti. Iddio ci aiuti tutti e dia la grazia sua. Se leggiessi questi due capitoli di sopra, che parlono dello stanzino, al principe, non sare' forse male, che aiuterebbono la risoluzione; pur me ne rapporto a voi. Qui è piovuto e piove, non però disonestamente e non credo che sia male, pure a Dio si rimetta ogni cosa, il quale sia sempre d'ogni cosa laudato. Da Poppiano a 3 di ottobre 1570. Don Vincenzo B. Vostro Al Molto Magnifico medsser Giorgio Vasari, Pittore et Achitettore di loro Altezze Serenissime.

Παράρτημα II

1. ASF, MdP, Vol. 215, fol. 1 (Francesco I προς Cesare Gonzaga στις 9/12/1561)

[...] Havendo io inteso da Antonio [Serguidi] mio secretario il dispiacere che V. S. Ill.ma s'era preso del mio male per molta affettione, che mi porta, non ho voluto lassare hora, che per gratia di Dio spero d'esserne fuora, per trovarmi già quattro giorni libero di febbre, di non rallegramene seco, per il molto contento che ella n'è per sentire, et con questa occasione ancora mandargli l'olio contro il veleno, et quella Medaglia di Adriano, con il rovescio della Galea, ch'io le promessi la quale m'incresce, che non sia molto più bella [...].

2. ASF, MdP, Vol. 3113, fol. 29 (Francesco I προς Fabrizio Ferrari, στις 10/1/1566)

[...] Olio contro la febbre quartana non è stato mai in questa casa, ma si bene contro a veleno, del quale si manda un'ampolletta [...]

3. ASF, MdP, Vol. 3116, fol. 2 (Alessandro Verri προς Francesco I, στις 10/7/1577)

[...] Quanto per l'elisir et oglio contra veleno mandatomi, di che la ringracio [...]

4. ASF, MdP, Vol. 4901, fol. -, (Francesco I προς Leonardo de' Nobili, στις 1/3/1571)

[...] Abbiamo destinato costà in vostra compagnia M. Giulio del Caccia, il quale partirà fra sei o otto giorni et seco porterà l'ampolletta del olio contra veleno per la moglie del S.r Ruigomez [...]

5. ASF, MdP, Vol. 4906, fol. 27 (Giulio del Caccia προς Francesco I, στις 26/12/1575).

[...] L'Erbolaio del Duca d'Alva mi mandò già circa due mesi sono quattro cornetti di un liquore di erba per ammazzare animali grossi et certe punte di ferro che si mettano in cima di bacchette di legno pulite et lunghe due terzi di braccio l'una, et si tirano credo io, con la balestra a bolzoni et mandommi a dire che V.A. già li havea chiesto di questo liquore ma per non haver mai fatto del buono come questo ha tardato tanto a mandarglielo [...]. La Duchessa d'Alva bacia le mani di V.A.S. et dice che ha consumato quell'olio da veleni che le diede già V.A. et ne vorrebbe dell'altro [...]

6. BnF, RES – J – 863: Iacobo Gohorio Parisiensi, *Hystoria Iasonis Thessaliae Principis de Colchica velleris aurei expeditione: cum figuris aere excusis, earumque expositione, versibus Priscorum Poetarum*, Parisiis: Cum Privilegio Regis, 1563 [χ.σ.]

Carolo Nono, Francorum Regi.

Quum quicquid otij (Rex maxime) & succisiuae operae mihi à muneribus quibusdam / domesticis negotiis relinquebatur, id omne libentiùs in historiae oblectatione quam in alia quacunque ingenii occupatione collocarem (quippe quam veteres magistrum vitae, nuntiam antiquitatis, memoria rerum praeteritarum, lumen Veritatis praedicaverunt) incidi in Colchicam velleris aurei expeditione, quam tibi praeter caeteras excusis aere figuris expressam offerre in animu induxi. Nam, quae ex omnium seculorum recordatione fama esset illustrior & periculorum terrae marisque, magnitudine & monstrorum novitate admirabilior, nulla meo iudicio reperieba. Sed quoniam ea mihi valdè confusa & opinionibus ob scriptorum varietatem intricata videbatur, Iacobum Gohorium Parisiensem virum apprime eruditum adivi (cuius multa extat doctrinae in diversis linguis monumenta) ut veritate huius historiae tot tantisque tenebris involuta à figmentis fabularum distingueret atque explicaret. Picturae artificem praestantem (ut res ipsa testis est) Leonardum Tyrium Belga adhibui; cuius aegregiae manus delineamenta Renatus Boyvinus Andensis aere eleganter excudit. Quo in opere profectò neque curae, neque sumptui peperci, spe ductus, opus hoc tibi gratum futurum: ad cuius fortè exemplar aulaeae quandoq; serico cincti atque auro iubeas (aularum regiarum ornamenta)

aemula[.] iis tuae Psiches fabulae, velperistilia aut ambulacra insigni Colchicorum miraculorum pictura exornari. At quia (Horatio indice)

Segnius irritant animos demissa per aurem.

Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, *Existimani delineationem rei plus habituram cuiusdam latetis energiae quam nudam solum & simplice de descriptione verboru. Hanc verò illi comite Gohorius adiunxit cuius tanqua viva voce imago velut mortua loqui & abditas mentis cogitationes enuntiare videatur. Quod cum paucis tantum versibus factum esset cuique figurae ab eo subnexis quibus solum aliquam partem reigestae subodorari liceret: statuit cotinua quoque oratione integrum rei quasi gustum exhibere, quo spectatoris unà & lectoris auditatem expleret. Lingua verò tua (Rex potentissime) licet longè lateque in multas regiones, etiam ultrà imperii tui fines diffundatur: latina tamen paulò latiùs patet, qua pariter hanc historiam pluribus gentibus communicandam ille indicavit. Ab huius autem velleris augusta antiquitate Philippus Dux Sequanorum cognomento Probus, insigne equestris sui ordinis instituit: cuius torquem haereditarium hodiè collo gestat Rex Hispaniae frater optimus, tecum ob ius Burgundionum domus quodammodo communem: ut tibi quoque possis aliquid iuris in hoc vellere Colchico vindicare. Cuius laboris atque impensae ratio mihi perbellè costabit, si tibi (Rex optime) id sentiam (ut spero) aliqua ex parte placuisse. Lutetiae, iij.non. Iulij. Ann. 1563.*

Ioannes de Mauregard Parisiensis. //

Historia Iasonis de Colchica velleris
aurei expeditione.

Ab Iacobo Gohorio Parisiensi.

Iasonis Historia de Colchica expeditione est inter omnes omnium gentium historias, tam personarum qui eam susceperut praestantia quam rerum magnitudine & periculorum novitiate celeberrima.⁹¹³ Sed tot minibus scriptorium cotrectata, grammaticorum Theonis, Sophoclis, Servii, Fulgentii, Hyginii, historicorum Diodori Siculi, Iustini, poetaru Orphei, Apollonii Rhodii, Valerii Flacci, Ovidii Nasonis, (quibus audenti semper ampla fuit potestas) fieri non potuit quin multas vanitatum & nugarum sordes contraheret. Verum datur haec venia antiquitati etia in veris (ut Livius

⁹¹³ Πλαγίωσις στο δεξιό περιθώριο: *Autores varii de vellere Colchico*

ait)⁹¹⁴ rerum gestarum monumentis ut consecrdo origines suas, augustiora omnia faciat: quorum magna partem nec affirmare nec refellere in animo est. Quicquid autem veri fictivè de hac re comperi, iam paucis complectar.

Iason patrem habuit Aesonem Crethei filium, Thessaliae regé, matrem Polymila (utaliis placet) Alcimede:⁹¹⁵ quem pater senio consecutus fertur Peliae fratri in tutelam commendasse, tradito etiam regno, ea tamen lege ut illud filio adulto restitueret. Mater ob suspectam patruí fidem, puerum Chironi centauro educandum dedit. A quo iis omnibus quae principem adolescentem decebant, quum ad aetatem pervenisset in qua tutore amplius onó indigeret, rerumque administrandarum potens esset, ad Peliam regnum paternum repetitum venit. Qui egregiam Iasonis indolem veritus (quò eum suo sceptro vel capiti imminentem versutè tanquam in discrimen certissimum ablegaret) generosum eius animu capescendae in Colchos expeditionis (aurei velleris ergo) cupiditate facilè incendit.⁹¹⁶ Cuius rei fama quinquaginta heroas graecae iventutis in periculi societatem subito pellexit: inter quos Hercules, Theseus, Thelamon, Castor & Pollux, Orpheus, Hylas puer, Calais & Zethes precipui fuere. Arietis autem huius origo à Neptuno & Theophane fuisse perhibetur, quem Jupiter vel Iuno Phrixo & Helle liberis Athamantis Thebarum regis & Nepheles dederint quo noverce Inus insidias veriti, pontu traicerent: quem Helle decidit noménque suum reliquit. Diodorus historiae // scriptor esistimat insigne fuisse arietis navi insculptum: alii ei nomine nutritium eorum decumque fugae extitisse. At Phrixus⁹¹⁷ transmissa sinu Colchos ad Aeaete Regem pervenit: ubi arietem Neptuno (ut aliis placet Marti) immolavit:⁹¹⁸ vellusque aureum in arbore ad templum appendit: nec multo post a rege Calciope filia uxore accepta, ab eodem postremum (per oraculum ab Aeoliis cavere iusso) crudeliter interemptus. Condita⁹¹⁹ igitur navis fuit, huiusce velleris consequendi gratia (quae prima Plinio longa fuisse creditor) de qua in vetere tragaedia.

*Utinam*⁹²⁰ *ne in nemore Pelio*

⁹¹⁴ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *T. Livius*.

⁹¹⁵ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *AEson. Pelias. Chiron*.

⁹¹⁶ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Expeditionis Colchicae socii. [...] Aurei velleris origo. Hellespontus*.

⁹¹⁷ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Phryxus*.

⁹¹⁸ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Calciope*.

⁹¹⁹ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Plinius*.

⁹²⁰ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Cicero. Argonavis*.

Caesae cecidissent abiegnae ad terram trabes.

Navis haec Argo Ciceroni nominata, quia

Argiui in ea delectiuri

Vecti petebant pellem inauratam arietis.

Ea primum⁹²¹ in Lemno insulam appulit: cuius regina hypsiphyle Iasonis pulchritudine capta, non solum hospitio sed etiam thalamo eum excepit. Inde in Traciam: cuius Phineus Rex ad modum senex propè fame peribat (quod harpyiae eius mensam foedabant: quas Argonautarum adventus per Calaim & zethé fugavit. Phineus tanti beneficii gratia Iasonem edocuit qua arte per angustias inter Cyaneas petras concurrentes penetraret, quae Symplegades nuncupantur.⁹²² Tandem Colchos pervenit: regionem iuxta Pontum (Plinio autore) velleribus aureis inclitam: ubi regnauerant Saluces & Esubopes, qui terram virgine nacti plurimu argenti aurique eruisse dicuntur in Suonarum gete: unde in illoru regia aureae & argenteae camerae trabes & colunae atque parastete meoratur. Regnabat etiam Aeetes, qui liberos ex Persa uxore sustulerat Medea, Calciope, Ab syrto, de quibus paulo aliter Cicero. Quid Medaeae (ait) respondebis? quae duobus aquis Sole & Oceano, Aeaeta patre, matre Idyia procreata est. Quid huius Absyrto fratri, qui est apud Pacuvium Egialeus: qui si dii non sunt vereor quid agat Ino: hec enim omnia ex eode fonte fluxerunt. Ab hoc rege recepti heroes Argonaute Iasonque privatim à Medaea:⁹²³ quae quidem eius amore mirum immodum accensa, omni ope ivit ad monstra debellanda, ita ut tandem vellus aureum adipisceretur: Hic fabulae initium animadvertas.

Primus itaque labor fuit in Tauris aripedibus ignivomisque domandis, quibus ora, visco, pixide incluso, obstruxit. Secundus in Martis agro arando, feminandisque dentibus vipereis: è quibus nati illicò gigantes armati, post iactum lapidis vel secundum Flaccum, galee ad Iasone, mutuo inter se conflict periere.

Tertius in dracone pervigili sopiedo. Hanc opem tulit Medaea Iasoni data coniugii fide: quem velleris aurei compotem in greciam comitari cupiens, Argonavim cum heroibus ipsa conscendit. At pater Aeetes navigio perfequitur: Illam verò (ut Ciceronis verbis enarrem) ex Ponto profugientem praedicant in fuga frattis sui membra // in iis locis quâ

⁹²¹ Πλαγίοτιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Hypsiphyle regina. Phineus. Cyanae petrae.*

⁹²² Πλαγίοτιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Colchis. Plinius. Aeaetes. Cicer. dena.deo.*

⁹²³ Πλαγίοτιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Medaea Fabula. Tauri aripedes. Dentes viperi. Draco pervi[...]. Vellus aureum. Cic[.]pro lege Manil.*

se parens perfequeretur, difsipavisse, ut eorum collectio dispersa, moerorque patrius perfequendi celeritatem retardaret: ad dit Pacuvius.⁹²⁴ *Sibi salutem ut familiari pareret parricidio.*

Itaque Iason multum terra marique iactatus, in patriam tandem rediit portumque Iolciacum appulit. Verum per longi diuturnique itineris moras duos ex ea liberos suscepit.⁹²⁵ In Thessalia Medaea AEsonem socerum senio extremo consectum invenit, iamque altetum pedem in cymba Charontis habentem, fuis artibus in pristinum inventutis florem roburque resituit. Nam cum nuda ipsa, de nocte, lunae stellarumq; auxilium implorasset,⁹²⁶ currus illi de coelo à draconibus alatis demittitur: quo conscenso & herbis lapidibusque mirae virtutis procul undique conquisitis, conficit in ahenis medicamen, arietem nigrum Hecati immolat, cui Hebbaéque sacra facit: sanguinem vetustum de senis gutture educit, arietinum recentem cum reliquis succis infundit. Quo exemplo illectae filiae regis Peliae, cum Medaea agunt ut par officium in parentem suum conferat: illa quò maiorem fiduciam tantae rei concipiant, arietem veterrimum in agni speciem reducit: undè miserae puellae audacter in patris iugulum (spe melioris vitae status) armatas manus intulerunt: cui Medaea languenti semimortuoque supremam addidit. Fugit illa porrò & euadit. Sed Iason tantae in humanitatis horrore ab eius consortio adeò abhorret, ut repudiatam sibi suas res habere iubeat: Et sic aversum ab ae animum conestim in Creusae, Creontis Corinthiorum Regis filiae amorem convertit.⁹²⁷ Cui ipso nuptiarum die Medaea muneris nuptialis instar scriniolum per communes liberos mittit, ante commonefactos ut si continuo Creusa aperuisset, illi celery fuga suae saluti consulerent. Nam è pixide reclusa protinus ignis emicuit inextinguibilis, quoquidem nova nupta Creonq, deinde regia tota conflagavit: uno Iasone saluo, nempè unguentorum vi quibus perfuso semel corpore à flammis tavorum & Draconis illaesus evaferat.⁹²⁸ Quid faciat Medaea sublata pellice virum ad se revocare tamen non potest: unde in tatum furorem transuersa rapitur, ut (si credere Poetis fas est)utrumque filium sua manu iugulet discerpat que: Iason ense stricto in vindictam procur[.]it, illa draconico curru sub limis in aera elabatur. Iasonem

⁹²⁴ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Pacuvius*.

⁹²⁵ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Medaea filii duo*.

⁹²⁶ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *AEson inventuti restitutus. Pelias Rex filiarum manibus recatur Arias in agnum. Iason Medaeam repudiar*.

⁹²⁷ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Creusam uxore ducit*.

⁹²⁸ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Creusa & Creon igne conflagrat*.

quidam authores sunt prae doloris rabie sibi tunc ipsum manus cosciuisse.⁹²⁹ At qui inter priscos scriptores maiorem posteritatis fidem meriti sunt, ij, omni tantorum scelerum immanitate procul à Medaea atque ingratitude pariter macula ab Iasone abuersa absterfaue⁹³⁰ (quae ad Arabum Philosophis fabulosa tantum rerum maximarum acincredibilium naturae operum inuolucra & integumenta existimantur) ij (inquam) Iasonem Medaeamq;⁹³¹ scribunt, & si leue aliquod divortii genus & frigusculum amoris (invidia fortè & calumnia Graecorum in exteram foeminam) intercesserit, novissimum tamen virae spatium foelicissimè & iucundissimè Colchis transegisse. Quò partim Medae pietas virum abduxit ad auxilium Regi parenti ferendum, quem intellexerant, regno à vicinis gentibus explulsum: partini amor patriae iùsq; legitimu // regionis⁹³² potiundae totius terrarum orbis opulentissimae, post socerum autem regno restitutum, ingentia bella cum sinitimis gessit captasque vrbes, alias AEetae provinciis adiecit, alias populis expeditionis sociis assignavit. Primus mortalium post Herculem & Liberum (qui reges Orientis suisse dicuntur) eam coeli plagam do muisse fertur: per quam fermè totam illi ut conditori templa cum divinis honoribus extracta, quae post multos annos⁹³³ Parmenio ductor Alexandri Magni exercitus passim dirvi iussit, ne cuiusquam nomen in Asia venerabilius quam Alexandri existeret. Post eius obitum (Trogo authore) Medus privignus (is ex AEgeo rege Atheniesiu divortij tempore genitus) in Medae matris honorem Medaeam urbem condidit, regnumque ex nomine suo⁹³⁴ Medorum constituit, sub ditione postea imperium orientis fuit. Condita quoque Armenia (cuius sines secundum Parthiam omnium regnorum magnitudinem superant) ab Armenio Iasonis comite: ne cuiusquam principis maiestatem longius latiusque patuisse existimes. Quantum⁹³⁵ ad mysteria fabulae attinet, ut rerum abstrusarum studiosis satis quoq; in hac parte fiat (ne quis fortè aniles ineptias antiquis vatibus placuisse arbitretur, ta in his Medee facris quam in similibus Cadmi (eu enim au ri metalla invenisse, eorumq; coflaturan perhibet) quam itiden in malis aureis hesperidu custodéq; Dracone:

⁹²⁹ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Medaea utruque dicerpit filii.*

⁹³⁰ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Arabu parabolae.*

⁹³¹ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Medaea cu Iaone [sic.] in gratia redit.*

⁹³² Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *AEaetes ab Iasone iregnum restitutus.*

⁹³³ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Iason deus in Oriente. Trogus Popeius.*

⁹³⁴ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Medorum. imperium. Armenia.*

⁹³⁵ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Fabulae interpretatio.*

Chrysogoni Polydori⁹³⁶ interpretationem hic annectam, rectam pravamue, sapientum iudicio relinquens. Navigatio (inquit) periculosa difficultatem indagande materie lapilli (ut vocant) Philosophici indicat. Ea, quia telluris vicem obtinet à marte metallorum Deo, Ager Martius appellatur:& quia purganda praeparanda & perficienda est, ut sit idonea ad recipiendum semen, fingitur à Tauris ignem spirantibus exaranda & excolenda. Hi Tauri fornaces sunt quae construcrae fuerint & ignem continuum certa vi modoque exhibuerint, aut materia corrumpitur, aut vasa destruitur aut artifex odore noxio afflatur. Draco pervigil Hydrargyron est grecis, latinis argetum vivum (vomica liquoris aeterni) dentes Echionii seu viperei, Mercurius est sublimis, eò quòd eboris candore, ossium duritiem & incredibilem mordacitatenon sine veneno teneat. Is dum sublimis fertur, vase vitreo galeae simillimo excipitur: Itaque dentes viperei Iasoni in galea afferuntur, ut seminis locoin argum Martium spargat. Nam Mercurius ex ea terra toties in sublime tolli debet, donec in ea figatur, id est, non ampliùs igne spiritum exhalet. Quòd dum fit, hastularum more è terra surgit, quarum quedam erecte, quedam inclinatae, quedam omninò transuersae, & quasi iugulis hostium intentae, continuè in longum crescunt, ut moveri videntur, & speciem confertissimi exercitus iam iam acerimè confligentis exhibere. Ideò viriarmati finguntur enasci, qui mutuis vulneribus cadant, id est, tandem in ea terra sepulti figantur. Quòd, quia vi cerrae materiae fit (quae silicis Philosophici partem constituit, nomenque totius per excellentiam usurpat) saxo gigantes terrigenas Iason dicitur interimere. Iamque opus exegit: superest pervigilem sopire Draconem, id est, arge // ntum vivum convertere in aurum argentumue opere fixationis non ut Chrysogonus existimavit projectionis quod ubi contigit tum vellus aureum Iason rapit ex arbore. At quoniam hoc aurum poculetum (de quo Hermolaus Barbarus c. de aqua in Dioscoridem) corporibus humanis mederi eaque velut sarta recta usque ad extremum vitae diem tueri fertur:⁹³⁷ ideò Medaea AEsonem Iasonis patrem è senio in inventutem restituere fingitur. De hoc vellere aureo cecinit Aurelius Augurellus versu lyrico (praeter tres de Chrysopeia libros qui publicè circumferuntur) de quo ipsius haec sententia est: ne quis fortè falsa opinione teneatur.

Meram (Quirine) lucseramus fabulam

Hanc quam tibi nunc mittimus.

Sunt qui subesse nonnihil tamen putant,

⁹³⁶ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Chrysogonus Polydorus*.

⁹³⁷ Πλαγίότιτλος στο δεξιό περιθώριο: *Aurelius Augurellus lib. Lyr.*

*Quod fors nec ipse attenderim.
Hinc illae ineptae fictions saepius
Et longa commentaria. Supersedeto tu nec (ut rerum omnium
Scrutator es gravissimus)
His è tenuibus erui quic quam veis,
Quod nec subest reconditum.
Nonnulla priscis excidisse vatibus
Ferunt furore percitis.
At esse paucis illa verè cognita,
Abstrusa namque permanent,
Educat ipsa quis è penetralibus
Reddatque aperta posteris
Quae vix probarim: tam potest antiquitas
Quam nos fidem verbis damus.
At excitari dixerim tamen, Ferrique mentis impetus,
Id vel movente extrinsecus causa, vel id
Coelo favente prodeat.
Haec, rectene an secus, verane aut falsa sint: quado mihi ars huius modi non satis
perspecta & cognita est, liberum cuique esto iudicium.*

I.G.P. //

PRIVILEGIUM

*Cautum est auctoritate Regia, ne quis hunc librum Hystoriae Iasonis Thessaliae
principis de Colchica velleris aurei expeditione aere, aqua vel chrysulca typisue
excudat, excusumue vendat absque consensu M. Ioannis de Mauregard actuarii seu
graphiarii. De Poissiaco intra sex annos à die Privilegii illi concessi numerandos, sub
mulctis in eo expressis, Dati Gailloni decimoquarto die mensis Iulii. Domini Millesimo
quingagesimo sexagesimo tertio, regni Caroli ix. Francorum Regis. |*

7. ASF, MdP, Vol. 229, fol. 157 (Francesco I de' Medici προς Pedro de Luna y Peralta στις 30/4/1568)

[...] Le mando ancora la ricetta dell'olio contro a veleno, et dell'elisir vitis nel modo medesimo che lo facciamo noi qui, la quale harò ben caro che serva per notizia sola di lei stessa, senza che la partecipi con altri, non havendo mai voluto fin qua darla ad alcuno [...].

8. The British Museum, Department of Prints and Drawings, τεκμηριωτικό υλικό αντικειμένου 1862,0712.591 [χαρακτικό G. Olgiati]. (Γράμμα του Erwin Panofsky προς τον Έφορο του Μουσείου (χ.ό.), στις 3/11/1933).

Alte Rabenstrase [sic.], 34.

Hamburg.

3rd November 1933

Dear Sir,

Kindly forgive my being late in acknowledging your letter imparting to me the astrological analysis of your picture. I don't think that this analysis has any value whatever, because (as stated in my letter to Mrs. Y. Pokorny) the main figure of the [...] has nothing to do with Mercury in the sense of a mythological or planetarian divinity, but is basically a cosmological allegory, [...] to [em]body the manifold structure of the Universe, changeable as it is, thanks to the power of time.

On the other hand, I am glad to inform you that I am now able to offer a [...] solution of the more specific problem involved.

As pointed out in my letter to Mrs. Pokorny, the hexameters beginning "Quidquid in arte sacra..." may be translated as follows: "This mysterious figure denotes that was written by the [...] of wise men, most experienced in the sacred art, [...] that matter is changeable in many ways, but can be unified in accordance with the wishes of the Initiated". Now it struck me that the expression "Turba Sophorum" ("the brood of wise men") is also the title of a very famous treatise on Alchemy, translated

from the Arabic (“Turba Philosophorum”, printed in Strasbourg 1622 and 1615, furthermore Basle 1610 under the title “Artis auriferae, quam Chemiam vocant, volumina duo, quae continent Turbam Philosophorum”). Thus I ventured the conjecture that the picture right bear upon this “science” which, in point of fact, was called “Arte sacra” in those days and was so much in vogue during the 16th and // 17th centuries. This conjecture proved true and affords a satisfactory explanation of the whole thing.

1. The relation to Alchemy is confirmed by the two vases belching fire; there is also a Dürer drawing (Lippman 456) representing an alchemist which exhibits a similar motif, and many other instances can be adduced.
2. The word “Azoch” in the upper inscription reading “Hoc monstrum generat, tum perficit ignis et azoch” is a technical term of Alchemy, meaning quicksilver or mercury in the purely chemical sense of the word. Thus this line is to be translated: “This monster brings forth, then fire and quicksilver do the perfecting”. Now it was a favourite belief of the alchemists that quicksilver was the very substratum of the “Philosopher’s Stone”, and the united action of quicksilver and fire (“ignis et Azoch”) was believed to perform the decisive operation on the “raw or impure matter”, called “Laton” in the alchemistic slang. In an ancient special dictionary of this curious language (Lexicon Chymicum, 1612) we find the following statements: “Azoch is quicksilver, the substratum of the Philosopher’s Stone. Therefore it is said that Azoch and fire are sufficient to blanch the Laton”, and: “Laton means the raw or impure matter. If it is not blanched, it is no use, but if it brightens, it changes into gold”. Thus the meaning of the line “Hoc monstrum...” is as clear as an alchemistic sentence can be expected to be: This monster [that is to say, the creative power of the Universe] produces ([...], matter, changeable in many ways); then Fire and Quicksilver perfect it, or finish the operation (that is to say, transform the matter into gold, thanks to their capacity of blanching or brightening the raw material).
3. The “Turba Philosophorum” is, in point of fact, essentially based on the theory expounded in the hexameters “quidquid in arte sacra...”, namely on the idea

that matter in general, and the Philosopher's Stone in particular, is changeable, and still a unity. In the Basle edition quoted above, we find for instance such statements as the following (p. 108): "In fact, it is one thing in which elements are contained, water // soul, oil, quicksilver and gold, fire, the Eagle, tears and the whole raw material of the perfect body".

4. Even the eagle and the dragon, on which the main figure stands, could be invested with an alchemical meaning, for the Dragon means again quicksilver, and the Eagle means the "Spirit" or "Precipitate" of quicksilver (according to Ruland's dictionary).

To sum it up: the curious late-antique figure of Phanes, as rendered in the Modena relief (cf. my book "Hercules am Scheidewege, Plate V, 8) which in the Weimar drawing (Plate V, 9) had been interpreted as a personification of the "Year" (cf. the inscription reproduced on p. 9 of my book), was subject to an even more arbitrary interpretation, when the visual data were considered from the view-point of Alchemy, as is indubitably the case both in your picture and the Olgiati-engraving. The whole composition can now be called an intricate and rather cryptic, still not inexplicable "ALLEGORY OF ALCHEMY", the fundamental principles of this science being expounded in the inscriptions, while the two vases are meant to be a kind of emblem of that "Sacred Art".

I am sorry that this analysis has led us into a sphere even more remote than that of astrology, but this solution has the advantage of being based on authentic contemporary sources and of being confirmed by the term "Azoch" which is an undeniable proof of the fact that the whole thing bears upon Alchemy.

Looking forward to the pleasure of your acquaintance

I am, very sincerely yours,

E. Panofsky, Ph.D.

9. ASF, MdP, Vol. 1170, fol. 586 (Lorenzo di Andrea Pagni προς Pier Francesco Riccio στις 26/9/1543)

[...] Sua excellentia [Cosimo I] hebbe il cristallo, piombo, et scaglia che in suo nome domandai alla signoria nostra ma mi dice che il cristallo che ha mandato non è calcinato, però me lo ha reso et comandato che io glielo ritorni perché vostra signoria lo facci calcinare, o da don Amadio [di Giovanni] o da qualche altro archimista [alchimista], dicendo che tutti lo sapranno fare.

ΠΗΓΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στις πρωτογενείς πηγές εντάσσονται κείμενα που έχουν εκδοθεί κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα, ενώ στις δευτερογενείς πηγές (Βιβλιογραφία) εκτός από τις νεότερες και σύγχρονες μελέτες, περιλαμβάνονται και κείμενα συγγραφέων των παραπάνω αιώνων, που, όμως, έχουν εκδοθεί σχολιασμένα και υπομνηματισμένα κατά τον 19ο και 20ο αιώνα.

I. Αρχαιακό υλικό

ASA, AV, 14 (XLVIII), cc. 78 – 79.

ASF, MdP, Vol. 7, 9, 195, 215, 229, 254, 401, 479, 1170, 1213, 3079, 3113, 3116, 4901, 4106, 5037, 5929.

BNCF, MS. Magl., XV. 64, XVI. 36, 63 (4 vols.), 64, 78, 112, 126.

BNCF, MS. Pal., 851 – 852, 857 – 858, 860, 862 – 863, 865 – 866, 871 – 872, 1043, 1139, C.B. III. 53/I.

BML, *Acquisti e doni*, 29.

II. Αρχαία κείμενα

Aelian, *On the characteristics of Animals*, τ. I – III, μετάφραση: A. F. Scholfield, *Loeb Classical Library 446*, Λονδίνο / Κέιμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 1958.

Αετίου Ἀμιδινοῦ, *Βιβλίων ἰατρικῶν*, τ. Α΄, Βενετία: Aldus, 1534.

Aeschyli Tragoediae: cum incerti poetae Prometheo, επιμέλεια: Martin L. West, Στουτγάρδη: B. G. Teubner, 1990.

Apollodorus, *The Library*, τ. I – II, επιμέλεια - μετάφραση: James George Frazer, *Loeb Classical Library 121-122*, Λονδίνο / Ν. Υόρκη: Heinemann / Putnam's sons, 1921.

Apollonius Rhodius, *Argonautica*, επιμέλεια – μετάφραση: William H. Race, *Loeb Classical Library 1*, Λονδίνο / Κέιμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 2009.

Aristophanes, *Fabulae*, τ. 1: *Acharnenses· Equites· Nubes· Vespae· Pax· Aves*, επιμέλεια: N. G. Wilson, Οξφόρδη: E. Typographeo Clarendoniano, 2007.

- Aristotle, *Meteorologica*, επιμέλεια - μετάφραση: H. D. P. Lee, *Loeb Classical Library* 397, Λονδίνο / Κέιμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 1952.
- , *De Caelo*, επιμέλεια - μετάφραση: J. L. Stocks, Οξφόρδη: The Clarendon Press, 1922.
- , *Opera*, τ. III (*Meteorologica, De Mundo, De Anima, De Sensu et Sensili, De Memoria, De Insomnis, De Divinat. per. somn., De Longitudine Vitae, De Juventute etc., De Respiratione*), επιμέλεια: Immanuelis Bekkeri, Οξφόρδη: E. Typographeo Academico, 1837.
- , *Ethica Nicomachia*, επιμέλεια: Franciscus Susemihl, Λειψία: In aedibus B. G. Teubneri, 1880.
- Catullus Gaius Valerius, *Carmina*, επιμέλεια: R.A.B. Mynors, Οξφόρδη: E. Typographeo Clarendoniano, 1960 (1η εκδ. 1958).
- Cicero Marcus Tullius, *De Inventione: De optimo genere oratorum. Topica*, επιμέλεια - μετάφραση: H. M. Hubbell, *The Loeb Classical Library*, Λονδίνο / Κέιμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 1949.
- , *De Oratore*, επιμέλεια: Kazimierz F. Kumanienci, Λειψία: BSB B. G. Teubner, 1969.
- Diodorus of Sicily, [*Βιβλιοθήκη Ιστορική*], τ. II – III, επιμέλεια - μετάφραση: C. H. Oldfather, Κέιμπριτζ, MA: Harvard University Press, 1961.
- Dioscorides Pedanii, *De materia medica, libri quinque*, επιμέλεια – εισαγωγή: Curtius Sprengel, τ. 1, Λειψία: Car. Cnoblochii, 1829.
- Eudociae Augustae, *Violarium*, Λειψία: in aedibus B. G. Teubneri, 1880.
- Ευσταθίου, *Παρεκβολαί*, στο Karl Otfried Müller, *Geographi Graeci minores*, τ. 2, Παρίσι: A. Firmin Didot, 1861.
- Epigrammatum anthologia Palatina, cum planudeis et appendice nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum*, τ. 2, Παρίσι: Editoribus Firmin Didot et sociis, 1864.
- Galenii Claudii, *De simplicium medicamentorum facultatibus libri XI*, Λυών: Apud Gulielmum Rouillium, 1561.
- Fulgentii Fabii Planciadis, *Opera*, επιμέλεια: Rudolfus Helm, Λειψία: In aedibus B. G. Teubneri, 1898.
- Herodoti, *Historiae*, τ. I (‘*Ιστοριῶν Α’- Δ’*), επιμέλεια: Carolus Hude, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1972.

- Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, επιμέλεια - μετάφραση: Glenn W. Most, *Loeb Classical Library 57*, Λονδίνο / Κέιμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 2006.
- Homère, *Hymnes*, επιμέλεια - μετάφραση: Jean Humbert, Παρίσι: Les Belles Lettres, 1967.
- Homeri, *Opera* [Ιλιάδα], τ. I – II, επιμέλεια: David B. Monro – Thomas W. Allen, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1978.
- Homerus, *Odyssea*, επιμέλεια – εισαγωγή: Martin L. West, *Bibliotheca scriptorium Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Βερολίνο: De Gruyter, 2017.
- Hygini, *Fabulae*, έκδοση – επιμέλεια: Mauricius Schmidt, Ιένα: apud Hermannum Dufft, 1872.
- Isidori Hispaniensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum, libri XX*, τ. I (I – X), επιμέλεια: W. M. Lindsay, Οξφόρδη: E. Typographeo Clarendoniano, 1911.
- Lactantius, *Divine Institutes*, εισαγωγή - σχόλια – μετάφραση: Anthony Bowen – Peter Garnsey, Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 2003.
- Luciani Samosatensis, *Opera*, τ. I, [...] Caroli Iacobitz, Λειψία: sumptibus et typis B. G. Teubneri, 1881.
- Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, μετάφραση: Θ. Τσόχαλης, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση, 2008.
-----, *Μεταμορφώσεων βιβλίο δέκατο*, μετάφραση: Τάσος Νικολόπουλος, Αθήνα: Στιγμή, 2004.
- Ομήρου, *Ιλιάς*, μετάφραση: Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα: Άγρα, 2012.
- Orphei, *Hymni*, εκδοτική επιμέλεια: Huilelmus Quandt, Δουβλίνο: Apud Weidmannos, 1973.
- Pausanias, *Graeciae Descriptio*, τ. I – III, επιμέλεια: M. H. Rocha – Pereira, Λειψία: BSB B. G. Teubner, 1973 – 1990.
- Philostrati Flavii, *Opera*, τ. I, επιμέλεια: C. L. Kayser, Λειψία: In aedibus B. G. Teubneri, 1870.
- Pindari, *Opera quae supersunt*, επιμέλεια: Augustus Boeckhius, Λειψία: Apud Ioann. August. Gottlob Weigel, 1819.
-----, *Carmina cum fragmentis*, τ. 1-2, επιμέλεια: Hervicus Maehler, Λειψία: B. G. Teubner, 1971.
- Πίνδαρος, *Πυθιονικοί*, μετάφραση: Θρασύβουλου Σταύρου, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1980.

- Plato, *Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus*, επιμέλεια - μετάφραση: W. R. M. Lamb, *Loeb Classical Library 165*, Λονδίνο / Κέμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 2012 (1η εκδ. 1924).
- , *The Republic*, τ. II, επιμέλεια - μετάφραση: Christopher Emlyn-Jones, William Preddy, *Loeb Classical Library 276*, Λονδίνο / Κέμπριτζ, MA: Heinemann / Harvard University Press, 2013.
- , *Τίμαιος*, εισαγωγή – σχόλια: R. D. Archer-Hind, Λονδίνο: MacMillan, 1888.
- Pliny, *Natural History*, τ. II (Βιβλία III – VII), επιμέλεια - μετάφραση: H. Rackham, *Classical Library 352*, Λονδίνο / Κέμπριτζ MA: Heinemann / Harvard University Press, 1942.
- , *Natural History*, τ. III (Βιβλία VIII – IX), επιμέλεια - μετάφραση: H. Rackham, *Classical Library 353*, Λονδίνο / Κέμπριτζ MA: Heinemann / Harvard University Press, 1956.
- , *Natural History*, τ. VI (Βιβλία XX – XXIII), επιμέλεια - μετάφραση: W.H.S. Jones, *Loeb Classical Library 392*, Λονδίνο / Κέμπριτζ MA: Heinemann / Harvard University Press, 1951.
- , *Natural History*, τ. VII (Βιβλία XXIV – XXVII), επιμέλεια - μετάφραση: W.H.S. Jones, A.C. Andrews, *Loeb Classical Library 393*, Λονδίνο / Κέμπριτζ MA: Heinemann / Harvard University Press, 1956.
- , *Natural History*, τ. X (Βιβλία XXXVI – XXXVII), επιμέλεια - μετάφραση: D. E. Eichholz, Λονδίνο / Κέμπριτζ MA: Heinemann / Harvard University Press, 1962.
- , *Natural history* (Βιβλία III και XXXIII), επιμέλεια - μετάφραση: John Bostock, Λονδίνο: Baldwin & Cradock, 1828.
- Plutarchi Chaeronensis, *Moralia*, τ. II, επιμέλεια: Gregorius N. Bernardakis, Λειψία: In aedibus B. G. Teubneri, 1889.
- Thucydides, *Historiae*, τ. I (*Ιστοριών Α' - Δ'*), επιμέλεια: Henricus Stuart Jones, Οξφόρδη: E. Typographeo Clarendoniano, 1970.
- Virgil, *Aeneid*, τ. II (*Aeneid VII – XII, the minor poems*), επιμέλεια - μετάφραση: H. Rushton Fairclough, *Loeb Classical Library 64*, Λονδίνο / Ν. Υόρκη: Heinemann / Putnam's sons, 1918.
- , *Αινειάδα*, μετάφραση: Θεόδωρος Παπαγγελής, Αθήνα: MIET, 2018.

III. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

Alciati Andreae, *Emblematum libellus, nuper in lucem editus*, Βενετία: apud Aldi filios, 1546 [1η εκδ. 1531].

-----, *Emblemata*, Λυόν: Gulielmum Rouillium, 1548.

-----, *Emblemata D. A.A., denno ab ipso Autore recognita, at, quae desiderabatur, imaginibus locupletata*, Λυόν: apud Guliel. Rouilium, 1550.

Ammirato Scipione, *Il Rota, ovvero dell'imprese dialogo*, Νάπολη: 1562.

Bacci Andrea, *L'alicorno, discorso dell'eccellente medico et filosofo M. A. B., nel quale si tratta della natura dell'alicorno e delle sue virtù eccellentissime. Al Serenissimo Don Francesco Medici, Gran Principe di Toscana*, Φλωρεντία: Giorgio Marescotti, 1573.

Baldini Baccio, *Vita di Cosimo Medici, Primo Gran Duca di Toscana*, Φλωρεντία: Stamperia di Bartolomeo Sermartelli 1587.

Becher Johann Joachim, *Institutiones Chimicae Prodromae, id est, J. J. B. Oedipus Chemicus, Obscuriorum Terminorum & Principiorum Chemicorum, Mysteria aperieus & resolvens*, Άμστερνταμ: Apud Elizeum Weyerstraten, 1664.

Bellori Giovan Pietro, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, τ. 1, Ρώμη: Mascardi, 1672.

Biringuccio Vanoccio, *Pirotechnia. Libri X. Dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte e diversita di Miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione over gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile à questa*, Βενετία: Venturino Roffinello, 1540.

Bocchii Acchillis, *Bonon. Symbolicarum Quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Μπολόνια: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574 [1η εκδ. 1555].

Dei Bonsignori Giovanni, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Βενετία: Giovanni Rosso, 1497.

Borghini Raffaello, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri Pittori, e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose*

- principali appartamenti a dette arti s'insegnano*, Φλωρεντία: appresso Giorgio Marescotti 1584.
- Bracesco Giovanni, *La esposizione di Geber filosofo, di M. G. B. da Iorci Nuovi, nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della Natura*, Βενετία: Gabriele Giolito, 1562.
- Cini Giovambattista, *Vita del Serenissimo Signor Cosimo de' Medici, Primo Granduca di Toscana*, Φλωρεντία: Giunti, 1611.
- Coelum Philosophorum*, Λυών: Guliellmum Rouillium, 1572 [1η εκδ. 1572].
- Comitis Natalis [Conte Natale], *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem. In quibus omnia prope Naturalis et Moralis philosophie dogmata sub antiquorum fabulis cincta fuisse Demonstratur*, Βενετία, 1568.
- , *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope Naturalis et Moralis philosophie dogmata sub antiquorum fabulis cincta fuisse Demonstratur*, Πάντοβα: apud Petrum Paulum Tozziani, 1616.
- de Roquetaillade Jean, *Liber de consideratione quintae essentiae omnium rerum*, Βασιλεία, 1597.
- Della Valle Guglielmo, *Lettere senesi*, τ. III, Ρώμη: Giovanni Zempel, 1786.
- Dolce Lodovico, *Le Trasformationi*, Βενετία: G. Giolito, 1553.
- Equicola Mario, *Di natura d' amore*, χ.τ., 1536.
- [Ficino Marsilio], *Marsilii Ficini Florentini, Medici atque Philosophi celeberrimi de vita libri tres [...]*, Παρίσι: Apud Vinantium Gaultherot, sub intersignio Sancti Martini, in via Iacobeae, 1547.
- Fioravanti Leonardo, *Capricci medicinali, divisi in tre libri*, Βενετία: Lodovico Avanzo 1561.
- , *Capricci medicinali, libri quattro*, Βενετία: Melchior Sessa, 1582.
- Fracastoro Girolamo, *Syphilis sive morbus gallicus*, Βερόνα: da Sabbio, 1530.
- Galluzzi Jacopo Ruguccio, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, 8 τόμοι, Φλωρεντία: Gaetano Cambiagi stampatore granducale, 1781.
- Girolami Flavio, *Nuova Minera d'oro*, Βενετία: Barezzo Barezzi, 1590.
- Gohorio Iacobo (Gohory Jacques), *Hystoria Iasonis Thessalie Principis de Colchica, velleris aurei expeditione*, Παρίσι: Cum Privilegio Regis, 1563.
- , *Livre de la Conqueste de la Toison d'or, par le Prince Iason de Thessalie*, Παρίσι: Cum Privilegio Regis, 1563.

- [Grataroli Guglielmo], *Artis Auriferae, quam Chemiam vocant*, Βασιλεία: Conr. Vvaldkirchii, 1610.
- Lomazzo Giovan Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Μιλάνο: Paolo Gottardo Pontio 1585.
- , *Rime*, Μιλάνο: Pontio, 1587.
- Manget Jean – Jacques, *Bibliotheca Chemica Curiosa, seu rerum ad alchemiam pertinentium thesaurus instructissimus*, τ. 1 – 2, Γενεύη: Sumpt. Choet, G. De Tournes, Cramer, Perachon, Ritter, & S. De Tournes, 1702.
- Malvasia Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite de pittori Bolognesi*, τ. I, Μπολόνια: Domenico Barbieri, 1678.
- Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus autem et Allegoris Elegiaco versu accuratissime Expositae*, Φρανκφούρτη: G. Corvinus, 1563.
- Matthioli Pietro Andrea, *I Discorsi di M. P. A. M. sanese, medico cesareo et del serenissimo principe Ferdinando arciduca d' Austria nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale hora di nuovo dal suo istesso autore ricoretti e in più di mille luoghi aumentati*, Lib. III, Βενετία: Vincenzo Valgrisi, 1568 [1η εκδ. 1544].
- Nazari Giovanni Battista, *Della tramutazione metallica sogni tre*, Μπρέσια: Pietro Maria Marchetti, 1599.
- Ovidij Nasonis P. dess aller sinnreichsten Poeten Metamorphosonis*, Mainz: 1545.
- Pino Paolo, *Dialogo di Pittura*, Βενετία: Paulo Gherardo, 1548.
- Pernety Antoine – Joseph, *Dictionnaire Mytho-Hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Παρίσι: Bauche, 1758.
- Polydorus Chrysogonus (επιμ. – σχολ.), *Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi*, Νυρεμβέργη: Ioan. Pettreius 1545.
- Simeoni Gabriello, *La vita et metamorphoseo d' Ovidio figurato e abbreviato d' epigrammi da M. G. S. con altre stanze sopra gl' effetti della luna*, Λυόν: Giovanni di Tornes, 1559.
- Sprengius Iohannis M., *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, enarrationibus autem et allegoriis elegiaco versu accuratissime expositae*, Φρανκφούρτη: apud Georgius Corvinum, Sigismundum Feyerabent, 1563.
- Suidae Lexicon, Graece & Latine*, τ. 1-3, Κέιμπριτζ: Typis Academmicis, 1705.

Theatrum Chemicum, praecipuus selectorum auctorum tractatus de Chemiae et Lapidis Philosophici Antiquitate, τ. I – VI, Στρασβούργο: Lazarus Zetzner, 1602 – 1661.

Valeriano Piero, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Βασιλεία: M. Isengrin, 1556.

Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Φλωρεντία: Lorenzo Torrentino, 1550.

-----, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte, e di nuovo ampliate*, τ. I-III, Φλωρεντία: appresso i Giunti, 1568.

-----, *Ragionamenti. Sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime*, Φλωρεντία: Appresso Filippo Giunti, 1588.

Vocabolario degli accademici della Crusca, Βενετία: Giovanni Alberti, 1612 [1η εκδ.].

-----, Φλωρεντία: Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691 [3η εκδ.].

IV. Βιβλιογραφία

Αβαγιανού Αφροδίτη, «Γυναίκα – Μάγισσα: Θνητή και Αθάνατη», στο Αβαγιανού Αφροδίτη (επιμ.), *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σ. 83 – 144.

Abraham Lyndy, *A dictionary of Alchemical Imagery*, Κέιμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 1998.

Adams Robert, *Baldassare Peruzzi: Architect to the Republic of Siena 1527 – 1535*, αδημοσ. Διδακτορική Διατριβή, New York University, 1977.

Agricola Georg, *De Re Metallica*, επιμέλεια – μετάφραση: Herbert C. Hoover – Lou H. Hoover, Λονδίνο: The Mining Magazine, 1912.

Alciato Andrea, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, εισαγωγή – επιμέλεια – σχόλια: Mino Gabriele, Φλωρεντία: Adelphi, 2015.

Allegretti Antonio, *De la trasmutatione de metalli, Poema d'alchimia del XVI secolo*, επιμέλεια-εισαγωγή: Mino Gabriele, Ρώμη: Mediterranee 1998 [1η εκδ. 1981].

Allen Christopher, “Ovid and art”, στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge companion to Ovid*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2006, σ. 336 – 367.

- Allen Don Cameron, *Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins Press, 1970.
- Allen Michael J. B., “Prometheus among the Florentines: Marsilio Ficino on the myth of Triadic Power”, *Rinascimento*, τ. LI (2011), σ. 27 – 44.
- Allegri Ettore – Cecchi Alessandro, *Il Palazzo Vecchio e i Medici*, Φλωρεντία: S.P.E.S. 1980.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler von der Antike bis zur Gegenwart*, τ. XXV, Λειψία: Verlag E.A. Seemann, 1931.
- Almirantis Yannis, “The Paradox of the Planetary Metals”, *Journal of Scientific Exploration*, τχ. 19, αρ. 1 (Ιανουάριος 2005), σ. 31 – 42.
- Antal Frederick, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 1999.
- Arcangeli Francesco, “Sugli inizi dei Carracci”, *Paragone*, τ. 7, τχ. 79 (Ιούλιος 1956), σ. 17-48.
- Αριστοτέλης, *Μελαγχολία και ιδιοφυία, το 3ο, 1 πρόβλημα*, εισαγωγή – σχόλια: Jackie Pigeaud, μετάφραση: Αλόη Σιδέρη, Αθήνα: Άγρα, 1998.
- Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, τ. II, Φλωρεντία: Sansoni, 1968.
- Armenini Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura*, σχόλια: Stefano Ticozzi, Μιλάνο: V. Ferrario, 1820.
- Bacceschi Edi –Briganti Giuliano, *L'opera completa di Beccafumi*, Μιλάνο: Rizzoli, 1977.
- Balbini Laura, ““Manifestare gli occulti segreti della natura”. Giovan Battista Della Porta e la letteratura dei segreti”, στο Antonio Cleruzio κ. ά. (επιμ.), *Il Rinascimento e l'Europa: Le scienze*, τ. V, Βιτσέντσα: Angelo Colla Editore, 2008, σ. 149 – 161.
- Bardon Françoise και Henry, “Médée rajeunissant Eson. Propositions et perspectives”, στο *Hommages à Marcel Renard*, τ. 1, Βρυξέλλες: Latomus, 1969, σ. 83 – 93.
- Bargellini Pietro, *Scoperta di Palazzo Vecchio*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1968.
- Barker Sheila, “Poisons and the Prince: Toxicology and Statecraft at the Medici Grand Ducal Court”, στο Philip Wexler (επιμ.), *Toxicology in the Middle Ages and Renaissance*, Λονδίνο: Elsevier, 2017, σ. 71 – 82.
- Barocchi Paola – Bertelà Gaeta Giovanna, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, τ. I: *Da Cosimo I a Cosimo II, 1540 – 1621*, Φλωρεντία: Studio per edizione scelte, 2002.

- Baroni Vannucci Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus Pictor et inventor*, Μιλάνο: Jandi Sapi, 1997.
- Baroni Alessandra – Sellink Manfred, *Stradanus, 1523 – 1605. Court Artist of the Medici*, Τύρνχαουτ: Brepols, 2012.
- Belloni Gino - Drusi Riccardo (επιμ.), *Vincenzo Borghini, filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I, Biblioteca di bibliografia italiana*, τ. 174, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 2002.
- Belozerskaya Marina, *Luxury arts of the Renaissance*, Λ. Αντζελες: J. Paul Getty Museum / Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005.
- Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs e tous les temps et de tous les pays*, τ. I - X, Παρίσι: Gründ, 1976.
- Beretta Marco, “Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574 – 1621)”, στο Sven Dupré (επιμ.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century, Archimedes 37*, Βερολίνο: Springer, 2014, σ. 129 – 156.
- Bertelli Sergio, Cardini Franco, Garbero – Zorzi Elvira (επιμ.), *The courts of the Italian renaissance: Politics, Patronage and Royalty, 1400 – 1800*, Ν. Υόρκη: Sidgwick & Jackson Ltd., 1986.
- Berthelot Pierre Marcellin, *Les Origines de l' alchimie*, Παρίσι: G. Steinheil, 1885.
- , *Οι αρχαίοι Έλληνες Αλχημιστές και η γένεση της Αλχημείας*, Αθήνα: Κορόντζης, 2002.
- Berti Federico –Luzzetti Gianfranco (επιμ.), *La Bella Maniera in Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, Φλωρεντία: Polistampa, 2008.
- Berti Luciano, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Πιστόια: maschietto&ditore, 2002 [1η εκδ. Φλωρεντία 1967].
- Bertoli Gustavo, «Conti e corrispondenza di Don Vincenzio Borghini con i Giunti stampatori e i librai di Firenze», *Studi sul Boccaccio*, τχ. 21 (1993), σ. 279 – 358.
- Biagioli Mario, “Galileo’s System of Patronage”, *History of Science*, τχ. 28 αρ. 1 (1990), σ. 1 - 62.
- Biringuccio Vannoccio, *The Pirotechnia. The classic Sixteenth-Century Treatise on metals and Metallurgy*, μετάφραση – σχόλια: Cyril Stanley Smith, Martha Teach Gnudi, Ν. Υόρκη: Dover Publications, 1990.

- Blunt Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450 – 1600*, Οξφόρδη: The Clarendon press, 1940.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogy of the Pagan Gods*, έκδοση - μετάφραση Jon Solomon, *The I Tatti Renaissance Library Series*, 46, Κέιμπριτζ, MA: Harvard Univeristy Press, 2011.
- Bonardel Françoise, *Ο Ερμητισμός*, μετάφραση: Δ. Στεφανής, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994.
- Bonito Oliva Achille, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Μιλάνο: Electa, 2012 [1η εκδ. 1976].
- Bono Pietro da Ferrara, *Preziosa Margarita Novella*, επιμέλεια – εισαγωγή – σχόλια: Crisciani Chiara, Φλωρεντία: La Nuova Italia Editrice, 1976.
- Boschloo Anton W. A., *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550 – 1580)*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- Bouché – Leclercq Auguste, *L'astrologie grecque*, Παρίσι: Ernst Leroux 1899.
- Bouwsma William J., *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, Ν. Υόρκη/Λονδίνο: Yale University Press, 2000.
- Bowen Willis H., *Jacques Gohory (1520 – 1576)*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Harvard University, Κέιμπριτζ, 1935.
- Bowler Peter – Rhys Morus I wan, *Η ιστορία της νεότερης επιστήμης, μια επισκόπηση*, μετάφραση: Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιστημ. επιμέλεια: Θεόδωρος Αραμπατζής, Φαίδρα Παπανελοπούλου, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2012.
- Brann Noel L., “Alchemy and melancholy in medieval and renaissance thought: A query into the mystical basis of their relationship”, *Ambix*, τχ. 32, αρ. 3 (Νοέμβριος 1985), σ. 127 -148.
- , *The debate over the origin of Genius during the Italian Renaissance. The theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Λέυντεν: Brill, 2002.
- Breiner Laurence A., “The career of the Cockatrice”, *Isis*, τχ. 70, αρ. 1 (Μάρτιος 1979), σ. 30 – 47.
- Brink Sonja, *Mercurius Mediceus: Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhubderts*, Βορμς: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1987.
- Brisson Luc, *How Philosophers saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Σικάγο: Chicago University Press, 2004.

- Bucci Mario, *Lo studiolo di Francesco I*, “Forma e colore”, Φλωρεντία: Sadea / Sansoni, 1965.
- Burckhard Jacob, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μετάφραση: Τοπάλη Μαρία, Αθήνα: Νεφέλη, 1997.
- Burke Peter, *The Italian Renaissance, culture and society in Italy*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1994 [1^η εκδ. 1972].
- , *The fortunes of the Courtier*, Οξφόρδη: Blackwell, 1995.
- Butters Suzanne, *The Triumph of Vulcan. Sculptors’ tools, porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, τ. I-II, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1996.
- , “A Monster’s Plea”, στο Katherine A. McIver – Cynthia Stollhans (επιμ.), *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy, Essays in Honour of Carolyn Valone*, Ν. Υόρκη: Italica Press, 2015, σ. 177 – 210.
- Caciorgna Marilena, “«Il mio maestro, che sono I libri». Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica nella decorazione dello Stanzino di Francesco I”, στο *L’architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento*, Σιένα: Banca Monte dei Paschi di Siena, 1999, σ. 505 – 527.
- , “Radice atra, purpureus flos. Ulisse, Mercurio e l’erba moly nello stanzino di Francesco I de’ Medici. Fonti letterarie e tradizione iconografica”, στο *L’art de la Renaissance entre science et magie*, Παρίσι / Ρώμη: Somogy, 2006, σ. 269 – 294.
- Calvesi Maurizio, *Le realtà del Caravaggio*, Τορίνο: G. Einaudi, 1990.
- Camillo Giulio, *L’idea del teatro, con “l’idea dell’eloquenza”, il “de transmutatione” e altri testi inediti*, επιμέλεια: Bolzoni Lina, Μιλάνο: Adelphi, 2015.
- Campbell Malcolm, “Mannerism, Italian Style”, στο *Readings in Italian Mannerism*, Ν. Υόρκη: Peter Lang, 2004 [1^η εκδ. 1997], σ. 247 – 272.
- Campbell Stephen, *The Cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d’ Este*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 2004.
- , “The Carracci visual narrative and heroic poetry after Ariosto: the ‘Story of Jason’, in Palazzo Fava”, *Word & Image*, τχ.18, αρ. 2 (2002), σ. 210 – 230.
- Carbonelli Giovanni, *Sulle fonti storiche della chimica e dell’alchimia in Italia*, Τρέντο: La Finestra, 2003 [1^η εκδ. 1925].
- Carrara Eliana, “Borghini e le stampe: alcune incisioni citate in opere di Vasari e della sua cerchia”, *Ricerche di Storia dell’arte*, τχ. 73 (2001), σ. 57 – 64.

- [Cartari Vincenzo], *Vincenzo Cartari's Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια: John Mulryan, Αριζόνα: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012.
- Castiglione Baldassarre, *The Book of the Courtier, the Singleton Translation: an authoritative text, criticism*, επιμέλεια: Daniel Javich, Ν. Υόρκη: W. W. Norton, 2002.
- Cennini Cennino, *Il libro dell'arte*, επιμέλεια: Gaetano και Carlo Milanesi, Φλωρεντία: Monnier, 1859.
- Chastel André, *Marsile Ficcin et l'art*, Γενεύη: E. Droz, 1954.
- Cieri Via Claudia, *L'arte delle metamorfosi, Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Ρώμη: Lithos, 2003.
- Clark Kenneth, *A Failure of Nerve: Italian Painting 1520-1535, The H. R. Bickley Memorial Lecture*, Οξφόρδη: Clarendon, 1967.
- Clericuzio Antonio, “The White Bread of Chemistry. Alchemy, Paracelsianism and the “Prisca Sapientia””, *Bruniana & Campanelliana*, τχ. 14, αρ. 1 (2008), σ. 107 – 116.
- Clulee N. H., “*Astronomia inferior*: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee”, στο William R. Newman - Anthony Grafton (επιμ.), *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, 2001, σ. 173 – 233.
- Cohen Simona, *Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2014.
- Cole Michael – Gamberini Diletta, “Vincenzo Danti's Deceits”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 69, αρ. 4 (2016), σ. 1296 – 1342.
- Cole Wallach N., “An Iconographic Interpretation of a Ceiling Painting Attributed to Caravaggio”, *Marsyas*, τχ. 17 (1974-75), σ. 101 – 112.
- Colnaghi Dominic Ellis, *A Dictionary of Florentine painters: From 13th to the 17th Centuries*, Λονδίνο: John Lane the Bodley Head LTD, 1928.
- Connelly Frances S., *The Grottesque in Western Art and Culture. The Image of Play*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2012.
- [Conti Natale], *Natale Conti's Mythologiae, Books I – V*, τ. 1, εισαγωγή - μετάφραση – σχόλια: John Mulryan, Steven Brown, Τέμπε (Αριζόνα): ACMRS, 2006.
- Conticelli Valentina, “Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, τχ. 46, αρ. 2 (2002), σ. 321 – 356.

- , “Lo Studiolo di Francesco I e l’alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563 – 1581)”, στο Philippe Morel (επιμ.), *L’art de la Renaissance entre science et magie*, Παρίσι / Ρώμη: Somogy 2006, σ. 207 – 268.
- , «*Guardaroba di cose rare et preziose*». *Lo studiolo di Francesco I de’ Medici. Arte, storia e significati*, Λουγκάνο: Agora Publishing, 2007.
- , “Una storia di storie. La Fonderia del Granduca: Laboratorio, Wunderkammer e Museo Farmaceutico”, στο Conticelli Valentina (επιμ.), *L’alchimia e le arti* (βλ.), σ. 13 – 33.
- , (επιμ.), *L’alchimia e le arti: La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, σειρά: *I mai visti*, αρ. 12, Λιβόρνο: Sillabe 2012.
- Cox – Rearick Janet, *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Ν. Τζέρσευ: Princeton University Press, 1984.
- Chiara Crisciani, “The conception of alchemy as expressed in the *Pretiosa Margarita Novella* of Petrus Bonus of Ferrara”, *Ambix*, τχ. 20 (1973), σ. 165 – 181.
- , “La “*Quaestio de alchimia*”, ανάτυπο από το περ. *Medioevo*, τχ. 2 (1976), σ. 119 – 168.
- Crisciani Chiara - Pereira Michela, “Black Death and Golden Remedies. Some remarks on alchemy and the plague”, στο Agostino Paravicini Bagliani – Francesco Santi (επιμ.), *The Regulation of Evil. Social and Cultural Attitudes to Epidemics in the Late Middle Ages*, Φλωρεντία: Sismel, 1998, σ. 7 - 39.
- , “Giovanni di Rupescissa: sapere, alchimia e profezia”, στο *I Francescani e le scienze: atti del XXXIX Convegno internazionale*, Σπολέτο: Fondazione Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, 2012, σ. 239 – 279.
- Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, κριτική έκδοση – σχόλια: Giovanni Pozzi και Lucia A. Ciapponi, τ. 1 - 2, Πάντοβα: Antenore, 1980.
- Cooke J. D., “Euhemerism, A Medieval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum*, τχ. 2 (1927), σ. 396 – 410.
- Copenhaver Brian P., *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation with notes and introduction*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2000.
- Cumont Franz, “Mithra et l’Orphisme”, *Revue de l’histoire des religions*, τχ. 109 (1934), σ. 63 – 72.

- Dacos Nicole, *la découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Λονδίνο / Λέυντεν: Warburg Institute / Brill, 1969.
- Dannenfeldt Karl, “Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance”, *Studies in the Renaissance*, τχ. 6 (Ιανουάριος 1959), σ. 7 - 27.
- Darmstaedter Ernst, “Per la storia dell’ “aurum potabile””, *Archeion*, τχ. 5 (1924), σ. 251 – 271.
- Daston Lorraine - Park Katharine, *Wonders and the order of Nature, 1150 - 1750*, Ν. Υόρκη: MIT Press, 1998.
- Davanzati – Bostichi Bernardo, *Operette scelte originali e inedotte di Bernardo Davanzati Bostichi*, χ. τ., 1845.
- Davidson - Reid Jane, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*, τ. I – II, Ν. Υόρκη: Oxford University Press, 1993.
- De Girolami Cheney Liana, “Vasari’s position as an exponent of the maniera style”, στο *Readings in Italian Mannerism*, Ν. Υόρκη: Peter Lang 2004, σ. 9 – 25. [1η εκδ. 1997].
- Diane De Grazia (επιμ.), *Correggio e il suo lascito, disegni del cinquecento emiliano*, Πάρμα: Artegrafica Silva, 1984.
- De Jong Jan L., “An Important Patron and an Unknown artist: Giovanni Ricci, ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci – Sacchetti in Rome”, *The Art Bulletin*, τχ. 74, αρ. 1 (Μαρτ. 1992), σ. 135 – 156.
- De Marchi A, “Illustrazioni alchemico metallurgiche”, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Μιλάνο: Electa, 1990, 502 – 504.
- De Montaigne Michel, *Viaggio in Italia*, εισαγωγή: Greco Giovanni, μετάφραση – σημειώσεις: Camesasca Ettore, Ρώμη: RCS, 2013.
- Debus Allen, *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ν. Υόρκη: Science History Publications, 1977.
- , “Iatrochemistry and the Chemical Revolution”, στο Z.R.W.M. von Martels (επιμ.) *Alchemy Revisited: Proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen*, Λέυντεν / Ν. Υόρκη: Brill, 1990, σ. 51 – 66.
- , *The French Paracelsians: The Chemical Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*, Κέιμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2001 [1^η εκδ. 1991].

- Dempsey Charles, “Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century”, *The Art Bulletin*, τχ. 62, αρ. 4 (Δεκ. 1980), σ. 552 – 569.
- Devlieger Lionel, *Benedetto Varchi, On the Birth of Artefacts. Architecture, alchemy and power in Late – Renaissance Florence*, δ.δ., Πανεπιστήμιο της Γάνδης, 2005.
- DeVun Leah, *Prophecy, alchemy, and the end of time: John of Rupescissa in the late Middle Ages*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 2009.
- Dezzi – Bardeschi Marco (επιμ.), *Lo stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Φλωρεντία: Le Lettere, 1980.
- Dieckmann Liselotte, “Renaissance Hieroglyphics”, *Comparative Literature*, τχ. 9, αρ. 4 (Ανοιξη 1957), σ. 308 – 321.
- Dimmick Jeremy, “Ovid in the Middle Ages: authority and poetry”, στο Philip Hardie (επιμ.), *The Cambridge companion to Ovid*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2006, σ. 264 – 287.
- Dixon Laurinda, *The dark side of genius: the melancholic persona in art, ca. 1500 – 1700*, Πεννσυλβάνια: Pennsylvania State University Press, 2013.
- Dupré Sven (εισαγ.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century*, *Archimedes* 37, Βερολίνο: Springer, 2014, σ. vii – xix.
- Eamon William – Paheau Françoise, “The Accademia Segreta of Girolamo Ruscelli: A Sixteenth – Century Italian Scientific Society”, *Isis*, τχ. 75, αρ. 2 (Ιούνιος 1984), σ. 327 – 342.
- Eamon William, “Science and Popular Culture in Sixteenth Century Italy: The ‘Professors of secrets’ and Their Books”, *The Sixteenth Century Journal*, τχ. 16, αρ. 4 (Χειμ. 1985), σ. 471 - 485.
- , “Court, Academy, and Printing House: Patronage and Scientific Careers in Late - Renaissance Italy”, στο Bruce T. Moran (επιμ.), *Patronage and Institutions: Science, technology and medicine at the European Courts, 1500 - 1700*, Ν. Υόρκη: Boydell Press, 1991, σ. 25 - 50.
- , “Nature as a Hunt”, *Physis*, τ. XXXI (1994), σ. 393 - 432.
- , “Alchemy in popular culture: Leonardo Fioravanti and the search for the Philosopher’s Stone”, *Early Science and Medicine*, τχ. 5 (2000), σ. 196 – 213.
- , “The ‘secrets of nature’ and the moral economy of early modern science”, *Micrologus*, τχ. XIV (2006), σ. 215 – 235.

- Ebeling Florian, *The secret history of Hermes Trismegistus: hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ίθακα: Cornell University Press, 2007.
- Edwards Karen Victoria, *Rethinking the reinstallation of the studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio*, αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας της Τέχνης, Case Western Reserve University, Οχάιο 2007.
- Eisenbichler Konrad, “Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city”, *Renaissance Studies*, τχ. 13, αρ. 4 (Δεκέμβριος 1999), σ. 430 – 439.
- Eisler Robert, *Weltenmantel und Himmelszeit*, Μόναχο: Oscar Beck, 1910.
- Emiliani Andrea, *Le storie di Giasone in Palazzo Fava a Bologna di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Μπολόνια: Bononia Univeristy Press, 2010.
- (επιμ.), *The Carracci: early masterpieces by Ludovico, Agostino and Annibale from Mannerism to Baroque*, Ρίμινι: NFC edizioni, 2015.
- Enenkel Karl, “The Making of 16th-century mythography: Giraldi’s “Syntagma de Musis (1507, 1511 and 1539), “De Deis Gentium Historia” (ca. 1500-1548) and Julien De Havrech’s “De Cognominibus Deorum Gentilium” (1541), *Humanistica Lovaniensia*, τχ. 51 (2002), σ. 9 – 53.
- Evans R. J. W. – Marr Alexander (επιμ.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Άλντερσοτ: Ashgate, 2006.
- Fagiolo Dell’Arco Maurizio, *Il Parmigianino: un saggio sull’ermetismo nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1970.
- Faivre Antoine, *The Golden Fleece and Alchemy*, Ν. Υόρκη: State University of New York Press, 1993.
- Feinberg J. Larry, “The studiolo of Francesco I reconsidered”, στο *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press - Detroit Institute of Arts, 2002, σ. 47 – 65.
- Ferrari Giovanna, “Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna”, *Past & Present*, τχ. 117, (Νοεμβ. 1987), σ. 50 – 106.
- Festugière André Jean, *La révélation d’Hermès Trismégiste*, τ. I – IV, Παρίσι: J. Gabalda, 1944 – 54.
- Ficino Marsilio, *Three Books of Life*, επιμέλεια – μετάφραση: Carol V. Kaske – John R. Clark, Ν. Υόρκη: Medieval & Renaissance Texts & Studies in conjunction with the Renaissance Society of America, 1989.
- Findlen Paula, “The Museum: Its classical etymology and Renaissance genealogy”, *Journal of the History of the Collections*, τχ. 1 (1989), σ. 59-78.

- , “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 43, αρ. 2 (Καλοκαίρι 1990), σ. 292 – 331.
- , *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Μπέρκλεν: University of California Press, 1994.
- Finucci Valeria, *The Prince’s Body. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Κέμπριτζ, MA / Λονδίνο: Harvard Univeristy Press, 2015.
- Forshaw Peter J., “Marsilio Ficino and the Chemical Arts”, στο Stephen Clucas - Peter J. Forshaw – Valery Rees (επιμ.), *Laus Platonici philosophi: Marsilio Ficino and his influence*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2011, σ. 249 – 272.
- Fortini Brown Patricia, “Laetentur Caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 44 (1981), σ. 176 – 180.
- Franchini Dario A., κ.ά., *La scienza a Corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Ρώμη: Bulzoni, 1979.
- Freedman Luba, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Κέμπριτζ / Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2003.
- , *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2011.
- Freeman Margaret B., *The Unicorn Tapestries*, Ν. Υόρκη: Metropolitan Museum of Art, 1976.
- Frey Karl, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, mit kritische Apparate versehen, τ. I-II, Μόναχο: Georg Müller, 1923 – 1930.
- Frommel Christoph Luitpold, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Βιέννη: A. Schroll, 1968.
- , “Caravaggios Frühwerk und des Kardinal Francesco Maria Del Monte”, *Storia dell’arte*, τχ. 9/10 (1971), σ. 5- 52.
- Gabriele Mino, *Le incisioni alchemico – metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Φλωρεντία: Giulio Giannini & Figlio, 1988.
- , “Linguaggi alchemici e iconografia Cristiana: il caso del Parmigianino”, στο Sylvia Ferino – Pagden (επιμ.), *Parmigianino e la pratica dell’alchimia*, Μιλάνο: Silvana, 2003, σ. 19 – 37.

- , “Inversione zodiacale e armonia elementare nelle lunette sei duchi dello Studiolo di Francesco I”, *Fontes, Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica*, τχ. 11-12 (2003), σ. 127 – 133.
- , *Alchimia e iconologia*, Ούντινε: Forum, 2008 [1η εκδ. 1997].
- Gandolfo Francesco, *Il “Dolce Tempo”. Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Ρώμη: Bulzoni, 1978.
- Garner Carman Barbara, “Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 33 (1970), σ. 264 – 291.
- Giehlow Karl, *The humanist interpretation of hieroglyphs in the allegorical studies of the Renaissance with a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, μετάφραση - εισαγωγή – σχόλια: Robin Raybould, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2015.
- Ginzburg Carlo, “High and Low: The theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Past and Present*, τχ. 73 (Νοεμβ. 1976), σ. 28 – 41.
- Giovannetti Alessandra, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Φλωρεντία: Edifir, 1995.
- Godwin Joscelyn, *The pagan dream of Renaissance*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2002.
- , *Magic*, στο Katharine Park, Lorraine Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3: *Early Modern Science*, Ν. Υόρκη: Cambridge University Press, 2006, σ. 518 – 540.
- Graf Fritz, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο: ΠΕΚ, 2011.
- Graham Daniel, «Εμπεδοκλής και Αναξαγόρας: Η απάντηση στον Παρμενίδη», στο Α. Α. Long, *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι, συναγωγή συστατικών μελετημάτων*, επιμέλεια: Δανήλ Ι. Ιακώβ, μετάφραση: Θεοδόσης Νικολαΐδης – Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα: Παπαδήμας, 2005.
- Graham – Dixon Andrew, *Caravaggio: a life sacred and profane*, Λονδίνο / Ν. Υόρκη: Allen Lane, 2010.
- Gregori Mina, “Caravaggio Today”, *The Age of Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Metropolitan Museum of Art: Electa / Rizzoli, 1985, σ. 28 – 47.
- , “Contributi alla lettura del murale per il cardinal Del Monte”, *Come dipingeva Caravaggio: atti della giornata di studio*, Μιλάνο: Electa, 1996, σ. 102 – 120.
- Grimes Shannon L., *Zosimus of Panopolis: Alchemy, nature, and religion in Late Antiquity*, αδημοσ. διδακτ. διατριβή, Syracuse University, 2006.

- Guthmüller Bono, *Miti, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Ρώμη: Bulzoni, 1997.
- Hadot Pierre, *The Veil of Isis, an essay on the history of the Idea of Nature*, Κέμπριτζ (MA) / Λονδίνο: The Harvard University Press, 2006.
- Hanegraaff Wouter J. (επιμ.), *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2006.
- Hartlaub G. F., “De Re Metallica. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi, genannt il Mecherino”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, τχ. 60 (1939), σ. 103 – 110.
- Haskell Yasmin – Haskell V., “Round and round we go: The Alchemical Opus Circulatorium of Giovanni Aurelio Augurello”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, τχ. 59, αρ. 3 (1997), σ. 583 – 606.
- Hauser Arnold, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst*, Μόναχο: C. H. Beck, 1964.
- , *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 2: *Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση: Τάκης Κονδύλης, Αθήνα: Κάλβος, 1969.
- Heikamp Detlef, “Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τχ. 26, αρ. 3 (1963), σ. 193 – 268.
- Heller Henry, *Labour, Science and Technology in France 1500 – 1620*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2002.
- Heninger S. K. Jr., “Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad”, *Studies in the Renaissance*, τχ. 8 (1961), σ. 7 – 35.
- , *The cosmographical glass: Renaissance diagrams of the universe*, Σαν Μαρίνο (Καλιφόρνια): Huntington Library, 1977.
- Hirsch Rudolf, “The invention of printing and the diffusion of alchemical and chemical knowledge”, *Chymia*, τχ. 3 (1950), σ. 115 – 141.
- Hollingsworth Mary, *Patronage in Renaissance Italy: from 1400 to the early sixteenth century*, Λονδίνο: John Murray, 1994.
- Holmyard E. J., “The Emerald Tablet”, *Nature*, τχ. 112 (1923), σ. 525 – 526.
- , *Alchemy*, Χάρμοντσογορθ: Penguin Books, 1957.
- Hope Charles, “Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance”, στο Guy Fitch Lytle, Stephen Orgel (επιμ.), *Patronage in the Renaissance*, Ν. Τζέρσευ: Princeton University Press, 1981, σ. 293 – 343.

- Hopkins Arthur John, *Alchemy Child of Greek Philosophy*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1934.
- Horapollo Nilous, *The hieroglyphics*, Βιβλίο I - II, μετάφραση: Turner Cory Alexander, Λονδίνο: Pickering, 1840.
- , *The Hieroglyphics*, μετάφραση: Boas George, Ν. Τζέρσευ: Princeton University Press, 1993.
- Hortis Attilio, *Studi delle opere latine del Boccaccio*, Τεργέστη: Julius Dase editrice, 1879.
- Huppert Ann C., *Becoming an Architect in Renaissance Italy. Art, Science, and the career of Baldassarre Peruzzi*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 2015.
- Impey Oliver - MacGregor Arthur (επιμ.), *The Origins of Museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth- century Europe*, Λονδίνο: House of Stratus, 2001.
- Isidoro, *La natura delle cose*, επιμέλεια: F. Trisoglio, Ρώμη: Città nuova, 2001.
- Jensen William B. (επιμ.), *The Leyden and Stockholm Papyri. Greco-Egyptian Chemical Documents from the early 4th century AD.*, Oesper Collection in the History of Chemistry, Σινσινάτι: Univeristy of Cincinnati, 2008.
- Judey Jacob, *Domenico Beccafumi*, διδακτορική διατριβή (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau), Φράμπουργκ, 1932.
- Jütte Daniel, “Trading in Secrets: Jews and the Early Modern Quest for Clandestine Knowledge”, *Isis*, τχ. 103, αρ. 4 (Δεκέμβριος 2012), σ. 668 – 686.
- , *The age of Secrecy. Jews, Christians, and the Economy of Secrets, 1400 – 1800*, Ν. Χέιβεν / Λονδίνο: Yale University Press, 2015.
- Kahn Didier, «La paracelsisme de Jacques Gohory», στο *Paracelse et les siens, actes du colloque international de Paris, 15 – 16 décembre 1994*, Παρίσι: La Table d’Emeraude, 1996, σ. 81 – 130.
- , “Alchemical Poetry in Medieval and Early Modern Europe: A Preliminary Survey and Synthesis Part I – Preliminary Survey”, *Ambix*, τχ. 57, αρ. 3 (Νοέμβριος 2010), σ. 249 – 274.
- Karpenko Vladimir, “Systems of Metals in Alchemy”, *AMBIX*, τχ. 50, αρ. 2 (Ιούλιος 2003), σ. 208 – 230.
- Karpinski Caroline, “The Alchemist’s illustrator”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Νέα σειρά, τχ. 19, αρ. 1 (Καλοκαίρι 1960), σ. 8 – 19.

- Kassimatis Marilena, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1600)*, αδημοσίευτη διδ. διατριβή, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Μόναχο, 1979.
- Kemp Martin, ““Wrought by No Artist’s Hand”: The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in some Artifacts from the Renaissance”, στο Claire Farago (επιμ.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450 - 1650*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 1995, σ. 177 - 196.
- Kemp Wolfgang, *Natura: Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, διδακτορική διατριβή, Τύμπιγκεν, 1973.
- Kempers Bram, *Painting, Power and Patronage. The rise of the professional artist in the Italian Early Sixteenth Century*, Λονδίνο: Allen Lane the Penguin Press, 1992.
- Kent Dale V., *Cosimo de’Medici and the Florentine Renaissance, The Patron’s oeuvre*, Ν. Χέιβεν / Λονδίνο: Yale University Press, 2000.
- Kieffer Fanny, “The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects”, στο Sven Dupré (επιμ.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century*, *Archimedes* 37, Βερολίνο: Springer, 2014, σ. 129 – 156.
- Kirigin Martin, *La mano divina nell’iconografia cristiana*, Studi di antichità cristiana 31, Βατικανό: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1976.
- Kirk Geoffrey S., Raven John E., Schofield Malcom, *Οι προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*, μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1998.
- Klibansky Raymond –Panofsky Erwin –Saxl Fritz, *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Λονδίνο: Nelson, 1964.
- Kliemann Julian, “Zeichnungsfragmente aus der Werkstatt Vasaris und ein unbekanntes Programm Vincenzo Borghinis für das Casino Mediceo in Florenz. Borghinis “inventioni per pitture fatte”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, τχ. 20 (1978), σ. 157 – 208.
- Klossowski de Rola Stanislas, *Alchemy, the secret art*, Λονδίνο: Thames & Hudson 1992 [1η εκδ. 1973].
- Kurz Otto, “Giorgio Vasari’s Libro de’Disegni”, *Old Master Drawings*, τχ. 12 (1938), σ. 1 – 10.
- Landino Cristoforo, *Comento sopra la Comedia*, επιμέλεια: P. Procacciali, τ. II, Ρώμη: Salerno Editrice, 2001.
- Langdon Helen, *Caravaggio: a life*, Λονδίνο: Chatto & Windus, 1998.

- Langedijk Karla, *The portraits of the Medici. 15th – 18th centuries*, τ. I-III, Φλωρεντία: Studio per edizioni scelte, 1981-1987.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, τ. I – XVIII, Ζυρίχη: Artemis, 1981 – 2009.
- Le Goff Jacques, *Ηρώες και θαυμαστά του Μεσαίωνα*, Αθήνα: Κέδρος, 2005.
- Lee W. Rensselaer, “Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting”, *The Art Bulletin*, τχ. 22, αρ. 4 (Δεκ. 1940), σ. 197-269.
- Leicester Henry M., *The historical background of Chemistry*, Ν. Υόρκη: Dover Publications, 1971 [1η εκδ. 1956].
- Lemay R., “L’ authenticité de la Préface de Robert de Chester à sa traduction du Morienus”, *Chrysopoeia*, τχ. 4 (1990 - 1991), σ. 3 - 32.
- Lensi Alfredo, *Il Palazzo Vecchio*, Μιλάνο / Ρώμη: Bestetti & Tumminelli, 1929.
- Lensi Orlandi Giulio, *L’arte segreta: Cosimo e Francesco de’Medici, alchimisti*, Φλωρεντία: Convivio, 1991 [1η εκδ. 1978].
- Levere Trevor Harvey, *Transforming Matter: A history of chemistry from alchemy to the buckyball*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Levi Doro, “Aion”, *Hesperia: Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, τχ. 13, αρ. 4 (Οκτ. – Δεκ. 1944), σ. 269 – 314.
- Levi D’Ancona Mirella, *Botticelli’s Primavera: a botanical interpretation including astrology, alchemy, and the Medici*, Φλωρεντία: L.S. Olschki, 1983.
- Liddell Henry G. –Scott Robert, *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 3-4, Αθήνα: Ιωάννης Ν. Σιδέρης, 1925.
- Liebenwein Wolfgang, *Studiolo, storia e tipologia di uno spazio culturale*, Μόντενα: F. C. Panini, 2005 [1η έκδ. 1977].
- Linden Stanton J. (επιμ. – εισαγ.), *The Alchemical Reader: From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2003.
- Lindsay Jack, *The origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Λονδίνο: Muller, 1970.
- Lorandi Marco, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano*, Μιλάνο: Jaca Book, 1996 [1η εκδ. 1995].
- Lugli Adalgisa, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’ Europa*, Μιλάνο: G. Mazzotta, 1983.
- Machiavelli Niccolò, *Il Principe*, επιμέλεια: Luigi Firpo, Τορίνο: Einaudi, 1961.
- Magnus Albertus, *The Book of Minerals*, εισαγωγή – μετάφραση: Dorothy Wyckoff, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1967.

- Mandel Corinne, “Bartolommeo Traballese’s “Rain of Gold” and the Politics of Power in Francesco I’s Scrittoio in the Palazzo della Signoria, Florence”, *RACAR: revue d’art Canadienne / Canadian Art Review*, τ. 22, ν. 1 (1995), σ. 53 – 79.
- , “Santi di Tito’s creation of Amber in Francesco I’s Scrittoio: a swan song for Lucrezia de’ Medici”, *The Sixteenth Century Journal*, τχ. 31, αρ. 3 (Φθινοπ. 2000), σ. 719 – 752.
- Maresca Paola, *Alchimia, magia e astrologia nella Firenze dei Medici. Giardini e dimore simboliche*, Φλωρεντία: Angelo Pontecorboli, 2012.
- Marini Maurizio, *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio “Pictor praestantissimus”*, Ρώμη: Newton & Compton, 1987.
- Matton Sylvain, “L’ herméneutique alchimique de la fable antique”, εισαγωγή στην αναστ. έκδοση: A. – J. Pernety, *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au meme principe (1758)*, Παρίσι: La Table d’ émeraude 1992, χ. σ.
- , “Marsile Ficin et l’alchimie: sa position, son influence”, Jean - Claude Margolin – Sylvain Matton, *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Παρίσι: J. Vrin 1993, σ. 123 – 192.
- , “L’ interprétation alchimique de la mythologie”, *Dix-Hutième Siècle*, τχ. 27, (1995), σ. 73 – 87.
- Maurer Emil, *Manierismus: figura serpentinata und andere Figurenideale: Studien, Essays, Berichte*, Μόναχο / Ζυρίχη: W. Fink / Neue Zürcher Zeitung, 2001.
- Maxson Stillman John, “Petrus Bonus and Supposed Chemical Forgeries”, *The Scientific Monthly*, τχ. 17, αρ. 4 (Οκτ. 1923), σ. 318 – 325.
- Μέριανος Γεράσιμος – Σακορράφου Σάντυ, «Μαρτυρίες περί αλχημείας στο Βυζάντιο σε μη αλχημικά κείμενα», στο *Επιστήμη και Τεχνολογία, Ιστορικές και Ιστοριογραφικές Μελέτες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 2013, σ. 45 – 65.
- Mercur à la Renaissance: actes des Journées d’étude des 4 – 5 octobre 1984*, Lille, Παρίσι: Libr. H. Champion, 1988.
- Miedema Hessel, “On Mannerism and maniera”, *Simiolus: Netherlands Quarterly fir the History of Art*, τχ. 10, αρ. 1 (1978-1979), σ. 19 – 45.
- Miller Anthony, “Vindicating Vulcan: Renaissance Manuals of Mining and Metallurgy”, στο Juanita Feros Ruys (επιμ.), *What Nature Does Not Teach: Didactic Literature in the Medieval and Early Modern Periods*, χ.τ.: Brepols 2008, σ. 449 – 472.
- Moir Alfred, *Caravaggio*, Ν. Υόρκη: H. N. Abrams, 1982.

- Monbeig Goguel Catherine, “Vasari’s Attitude toward Collecting”, στο Philip Jacks (επιμ.), *Vasari’s Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1998, σ. 111 – 120.
- Moran Bruce T., “Introduction” στη θεματική “Focus: Alchemy and the History of Science”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), σ. 300 – 304.
- Morel Philippe, “Chaos et Démogorgon. Une peinture énigmatique de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze”, *Revue de l’Art*, τχ. 88, αρ. 1 (1990), σ. 64 – 69.
- , *Les Grottesques. Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Παρίσι: Flammarion, 1997.
- Muccini Ugo – Cecchi Alessandro, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Φλωρεντία: Lettere, 1991.
- Müller Jan-Dirk, κ. ά (επιμ.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450 – 1620)*, Βερολίνο / Βοστώνη: De Gruyter, 2011.
- Mulryan John, “Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari’s *Imagini* and Natale Conti’s *Mythologiae*: The Mythographic Tradition in the Renaissance”, *Canadian Review of Comparative Literature*, τχ. 8, αρ. 2 (Ανοιξη 1981), σ. 272 – 283.
- Mulsow Martin, «Ambiguities of the Prisca Sapiencia in Late Renaissance Humanism», *Journal of the History of Ideas*, τχ. 65, αρ. 1 (Ιαν. 2004), σ. 1 – 13.
- Murray Linda, *The Late Renaissance and Mannerism*, Ν. Υόρκη: Grederick A. Praeger, 1967.
- Murrin Michael, *The Veil of Allegory. Some notes toward a theory of allegorical rhetoric in the English Renaissance*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1969.
- Nagler G. K., *Die Monogrammisten*, τ. IV, Μόναχο: G. Franz, 1871.
- Nesi Alessandro, *Andrea del Minga (1535 – 1596): un pittore dello Studiolo tra “calumnia” e... Fortuna*, Φλωρεντία: Edifir Edizioni, 2014.
- Newman William R. – Principe Lawrence M., “Alchemy vs. Chemistry: The Etymological Origin of a Historiographic Mistake”, *Early Science and Medicine*, τχ. 3, αρ. 1 (1998), σ. 32 – 65.
- Newman William R., *Promethean Ambitions, Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Σικάγο: Chicago University Press, 2004.
- , *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origin of the Scientific Revolution*, Σικάγο: Chicago University Press, 2006.

- , “From Alchemy to “Chymistry””, στο Katharine Park – Lorraine Daston (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, τ. 3, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2008, σ. 497 – 515.
- , “What Have We Learned from the Recent Historiography of Alchemy?”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), σ. 313 – 321.
- Nilsson Martin, “The syncretistic relief at Modena”, *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, τχ. 24, αρ. 1 (1945), σ. 1 – 7.
- Nummedal Tara, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Σικάγο / Λονδίνο: University of Chicago Press, 2007.
- Obrist Barbara, *Les Débuts de l’imagerie alchimique*, Παρίσι: Le Sycomore, 1982.
- Ostrow Stephen, “Note sugli affreschi con “Storie di Giasone” in palazzo Fava”, *Arte antica e moderna*, τχ. 9 (1960), σ. 68 – 75.
- , “Annibale Carracci and the Jason Frescoes: Towards an Internal Chronology”, *Art Bulletin*, τχ. 46 (1964), σ. 86 – 9.
- , *Agostino Carracci*, αδημοσ. διδ. διατριβή, New York University, 1966.
- Ottani Anna, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Μπολόνια: R. Patron 1966.
- Pagel Walter, *Paracelsus. An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance*, Βασιλεία / Ν. Υόρκη: Karger, 1982.
- Pagliani Maria Luisa, “Per l’esegesi del ciclo di Giasone”, στο *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Μπολόνια: Nuova Alfa Editoriale, 1984, σ. 253 – 273.
- Panofsky Erwin - Saxl Fritz, “Classical Mythology in Medieval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, τχ. 4, αρ. 2 (Μάρτιος 1933), σ. 228 - 280.
- Panofsky Erwin, *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη 1991[1η έκδοση 1939].
- Papathanassiou Maria, “Stephanus of Alexandria: Pharmaceutical Notion and Cosmology in his alchemical work”, *Ambix*, τχ. 37, αρ. 3 (Νοέμβριος 1990), σ. 121 – 133.
- , “On the astronomical explanation of Phanes’s relief at Modena”, *Archaeoastronomy*, τχ. 16, xxii (1991), σ. 1 – 13.
- Paracelsus the Great, *Hermetic and Alchemical Writings of Aureolus Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim*, επιμέλεια – μετάφραση – σχολιασμός: Arthur Edward Waite, τ. 1, Λονδίνο: James Elliott & Company, 1894.

- Partington James R., *A History of chemistry*, τ. II, Λονδίνο: MacMillan St. Martin's Press 1969 [1η έκδοση Λονδίνο 1961].
- Passavant Johann David, *Le peintre-graveur*, τ. VI, Λειψία: R. Weigel, 1860.
- Paulys real-encyclopädie der classischen altertumswissenschaft*, τ.1, Στουτγάρδη: J.B. Metzlerscher, 1894.
- Pelli Bencivenni Giuseppe, *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*, τ. I, Φλωρεντία: per Gaet. Cambiagi stamp. granducale, 1779.
- Percolla Vincenzo, *Auriloquio nel quale si tratta dello ascoso secreto dell'Alchimia*, επιμέλεια – έκδοση: Carlo Alberto Anzuini, Παρίσι / Μιλάνο: S.E.H.A. / ARCHE, 1996.
- Pereira Michela, “Alchemy and Hermeticism: An Introduction to this Issue”, *Early Science and Medicine*, τχ. 5, αρ. 2 (2000), σ. 115 – 120.
- , *Arcana Sapienza: l'alchimia dale origini a Jung*, Ρώμη: Carocci, 2001.
- , “I Francescani e l'alchimia”, στο *Convivium Assiense, Ricerche dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Assisi*, τχ. 10 (2008), σ. 117 – 157.
- Perifano Alfredo, *L' alchimie à la cour de Come Ier de Medicis: Culture scientifique et systeme politique*, δακτυλ. δ.δ., Παρίσι: Universite de Paris VIII, 1989.
- , *L' alchimie à la Cour de Come Ier de Medicis: savoir, culture et politique*, Παρίσι: H. Champion, 1997.
- , “Sogno, alchimia e mnemotecnica nel *Della tramutatione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari”, στο Ugo Rozzo – Mino Gabriele (επιμ.), *Storia per parole e per immagini*, Ούντινε: Forum 2006, σ. 131 – 145.
- Piccinelli Roberta (επιμ. – εισαγ.), «La rivalità culturale e artistica tra Medici e Gonzaga. “La caccia ai bei quadri e alle belle statue di Toscana”», *Le Collezioni Gonzaga: carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Μιλάνο: Silvana, 2000, σ. 13 – 45.
- Pickering Walker Daniel, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1972.
- Pico della Mirandola Giovanni, *Λόγος περί της αξιοπρέπειας του ανθρώπου*, μετάφραση: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αθήνα: Άγρα, 2014.
- Pigman III G. W., “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, τχ. 33, αρ. 1 (1980), σ. 1 – 32.
- Pinelli Antonio, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Μιλάνο: Einaudi 2003. [1η εκδ. 1993].

- Posner David, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian Painting around 1590*, τ. I, Λονδίνο: Phaidon, 1971.
- Praz Mario, *Studies in seventeenth century imagery, Studies of the Warburg Institute*, τ. 3, Λονδίνο: The Warburg Institute, 1939 – 1947.
- Principe Lawrence M. – DeWitt Lloyd, *Transmutations: Alchemy in Art. Selected Works from the Eddleman and Fisher Collection Heritage Foundation*, Φιλαδέλφεια: Chemical Heritage Foundation, 2002.
- Principe Lawrence M., “Alchemy Restored”, *Isis*, τχ. 102, αρ. 2 (2011), σ. 305 – 309.
-----, *The secrets of Alchemy*, Σικάγο / Λονδίνο: University of Chicago Press, 2013.
- Privitera Marta, *Girolamo Macchietti, un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535 – 1592)*, Μιλάνο: Jandi Sapi, 1996.
- Puglisi Catherine, *Caravaggio*, Λονδίνο: Phaidon, 1998.
- Quednau Rolf, “*Aemulatio veterum*. Lo studio e la recezione dell’antichità in Peruzzi e Raffaello”, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (επιμ.), *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura*, Ρώμη: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, σ. 399 – 431.
- Ragghianti Collobi Licia, *Il libro de’Disegni del Vasari*, Φλωρεντία: Vallecchi, 1974.
- Raggio Olga, “The Myth of Prometheus: its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, τχ. 21 (1958), σ. 44 -62.
- Rahner Hugo, *Miti greci nell’interpretazione Cristiana*, Μπολόνια: Edizioni Dehoniane, 1990.
- Ray Meredith K., *Daughters of Alchemy. Women and scientific culture in early modern Italy*, Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press, 2015.
- Read Jan, “Some alchemical engravings”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 85, αρ. 499 (Οκτώβριος 1944), σ. 239 – 247.
- Reifenscheid Beate, *Zeichnungen aus der Toscana, das Zetaler Michelangelos*, Μόναχο / Ν. Υόρκη: Prestel, 1997.
- Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, τ. III, (επιμ. A. Segarizzi), Μπάρι: Gius. Laterza & figli, 1916.
- Rendler Paul, *The University of Mantua, the Gonzaga and the Jesuits, 1584 – 1630*, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2009.

- Rinehart Michael, “A Drawing by Vasari for the Studiolo of Francesco I”, *The Burlington Magazine*, τχ. 106, αρ. 731 (Φεβρ. 1964), σ.74 – 77.
- Rinehart Michael, “A document from the Studiolo of Francesco I”, στο *Art, the Ape of Nature. Studies in honour of H. W. Janson*, Ν. Υόρκη: Prentice – Hall 1981, σ. 275 – 289.
- Robertson Clare, “I Carracci e l’invenzione: osservazioni sull’origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava”, *Accademia Clementina, Atti e memorie*, τχ. 32 (1993), σ. 271 – 302.
- Rossi Lorenza, “Riflessioni e proposte per una nuova lettura del dipinto su muro eseguito da Caravaggio nel Casino Del Monte”, *Arte. Documento*, τχ. 8 (1994), σ. 181 – 184.
- Rossi Paolo, *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*, Ν. Υόρκη: Harper & Row, 1970.
- , “Society, culture and the dissemination of learning”, στο *Science, culture and popular belief in Renaissance Europe*, Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1991, σ. 143 – 175.
- Rousseau Claudia, *Cosimo I de’ Medici and astrology: the symbolism of prophecy*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1983.
- Ruska Julius - Wiedemann E., *Alchemistische Decknamen*, Έρλανγκεν: Max Mencke, 1924.
- Sanminiatielli Donato, *Domenico Beccafumi*, Μιλάνο: Bramante, 1967.
- Saxl Fritz, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*. Ρώμη: Reale accademia d’Italia, 1934.
- Scalini Marco, Giordani Nicoletta (επιμ.), *Rinascimento privato: aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, Μιλάνο: Silvana, 2010.
- Schaefer Scott, *The Studiolo of Francesco I De’ Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Bryn Mawr College, 1976.
- , “The Studiolo of Francesco I de’Medici: A Checklist of the Known Drawings”, *Mater Drawings*, τχ. 20, αρ. 2 (1982), σ. 125 – 193.
- Schlosser Julius von, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Λειψία: Klinkhardt & Bierman, 1908.
- Scorza S. A., “Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 44 (1981), σ. 57 – 75.

- Sebregondi Ludovica, “Cosma e Damiano. Santi Medici e Medicei”, στο Elena Giannarelli (επιμ.), *Cosma e Damiano: dall’Oriente a Firenze*, Φλωρεντία: Edizioni della Meridiana, 2002, σ. 75 – 97.
- Secret Francois, “Gianfrancesco Pico della Mirandola, Lilio Gregorio Giraldi et l’alchimie”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, τχ. 38, αρ. 1 (1976), σ. 93 – 110.
- See Watson Elizabeth, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Κέμπριτζ UK: Cambridge University Press, 2004.
- Seznec Jean, *Η επιβίωση των αρχαίων θεών. Δοκίμιο για τον ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση: Ναταλία Αγαπίου, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη (Δήμος Ηρακλείου), 1996 [1η εκδ. 1940].
- Shearman John, *Mannerism*, Λονδίνο: Penguin, 1990 [1η εκδ. 1967].
- Sheppard H. J., “The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins”, *Ambix*, τχ. 10, αρ. 2 (1962), σ. 83 – 96.
- Smith Pamela, *The Body of the Artisan: Art and experience in the Scientific Revolution*, Σικάγο: Chicago University Press, 2004.
- Schmitt Charles B., *Prisca Theologia e Philosophia perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna*, Φλωρεντία: Olshki, 1970.
- Sherwood Taylor F., “The Visions of Zosimos”, *Ambix*, τχ. 1 (Μάιος 1937), σ. 88 – 92.
- Smyth Craig Hugh, “Mannerism and Maniera”, στο *Readings in Italian Mannerism*, Ν. Υόρκη: Peter Lang 2004 [1η εκδ. 1997], σ. 69 – 112.
- Solomon Jon, “Boccaccio and the Ineffable, Aniconic God Demogorgon”, *International Journal of the Classical Tradition*, τχ. 15, αρ. 1 (Μάρτιος 2012), σ. 31 – 62.
- Spezzaferro Luigi, “I Carracci e I Fava: alcune ipotesi”, στο *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Μπολόνια: Nuova Arte editoriale, 1984, σ. 275 – 291.
- Spike John T., *Caravaggio*, Ν. Υόρκη: Abbeville Press 2010 [1η εκδ. 2001].
- Stavenhangen L., “The original text of the Latin “Morienus”, *Ambix*, τχ. 17, (1970), σ. 1 – 12.
- Steiner Reinhard, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Μόναχο: Boer, 1991.

- Stillman John M., *The Story of Alchemy and Early Chemistry*, Νέα Υόρκη: Dover, 1960.
- Stoichita Victor Ieronim, *Μανιερισμός και τρέλα, η περίπτωση Pontormo*, Αθήνα: Νεφέλη, 1982.
- Summerscale Anne (εισαγωγή - μετάφραση – σχόλια.), *Malvasia's Life of the Carracci*, Πεννσυλβάνια: Pennsylvania State University Press 2000
- Tal Guy, “Disbelieving in Witchcraft: Allori's Melancholic Circe in the Palazzo Salviati”, *Athanos*, τχ. 22 (2004), σ. 57 – 65.
- Testaverde - Matteini Anna Maria, “La biblioteca erudite di Don Vincenzo Borghini”, στο: Gian Carlo Garfagnini (επιμ.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500. τ. 2: Musica e spettacolo, Scienze dell'uomo e della natura*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1983, σ. 611 – 643.
- The Turba Philosophorum or Assembly of the Sages, called also the Book of Truth in the Art and the Third Pythagorical Synod*, επιμέλεια - μετάφραση: Arthur Edward Waite, Λονδίνο: George Redway, 1896.
- Thorndike Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, τ. 1 – 6, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1923 – 1941.
- Thornton Dora, *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 1997.
- Tinagli - Baxter Paola, *Vasari's Ragionamenti: The text as a key to the decorations of Palazzo Vecchio*, αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, University of Edinburgh, 1988.
- Tongiorgi Tomasi Lucia, *Il giardino dei semplici dello studio pisano. Collezionismo, scienza e imagine tra Cinque e Seicento*, Πίζα: Nistri – Lischi e Pacini, 1980.
- Torriti Piero, *Beccafumi*, Μιλάνο: Electa, 1998.
- Tosi Alessandro (επιμ.), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1989.
- Tramelli Barbara, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Λέυντεν / Βοστώνη: Brill, 2017.
- Trinchieri – Camiz Franca, “Music and painting in Cardinal del Monte's Household”, *Metropolitan Museum Journal*, τχ. 26 (1991), σ. 213 – 226.
- , ““Luogo molto vago et delizioso...”: Il casino del Carndinale Del Monte ed un suo soffitto dipinto da Caravaggio”, *Ricerche di Storia dell'arte*, τχ. 47, Ρώμη: La Nuova Italia scientifica 1992, σ. 81 – 88.

- Turner Jane (εκδ.), *The Dictionary of Art*, τ. 1 - 34, Ν. Υόρκη: Grove's Dictionaries, 1996.
- Turpin Adriana, "The New World collections of Duke Cosimo I de' Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio", στο *Curiosity and Wonder from Renaissance to the Enlightenment*, Άλντερσοτ: Ashgate, 2006, σ. 63 - 85.
- Van Lennep Jacques, *Alchimie: contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Βρυξέλλες: Crédit communal, 1984.
- Vasari Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, τ. I - III, εισαγωγή – σχόλια: Giovanni Gaetano Bottari, Ρώμη: Pagliarini, 1759 – 60.
- , *Le Vite*, τ. I – IX, επιμέλεια – σχόλια: Gaetano Milanesi, Φλωρεντία: G. C. Sansoni 1906 [1η εκδ. 1878].
- Vasoli Cesare, *La cultura delle corti*, Μπολόνια: Cappelli, 1980.
- Varchi Benedetto, *Questione sull'alchimia, codice inedito*, Φλωρεντία: Stamperia Magheri, 1827.
- Venturi Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, τ. IX, μέρος VI, Μιλάνο: U. Hoepli, 1933.
- Vernant Jean – Pierre, *Μύθος και αρχαία σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, τ. Α' - Β', μετάφραση: Στέλλα Γεωργούδη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, 1989.
- Vitzthum Walter, *Lo studiolo di Francesco a Firenze*, σειρά: "L'arte racconta", τχ. 16, (1965).
- Volkman Ludwig, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren beziehungen und fortwirkungen*, Λειψία: K. W. Hiersemann, 1923.
- von Lippmann Edmund, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, τ. 1, Βερολίνο: Springer 1919.
- , *Beiträge zur Geaschichte der Naturwissenschaft und der Technik*, Βερολίνο: Springer, 1923.
- Von Martels Zweder, "The Allegorical Meaning of the Chrysopoeia of Ioannes Aurelius Augurellus", στο Rhoda Schnur (επιμ.), *Acta Conventus Neo – Latini Hafniensis*, Αριζόνα: Arizona State University 1997, σ. 979 – 988.
- Von Martels Zweder, "Augurello's "Chrysopoeia" (1515) – A Turning point in the Literary Tradition of Alchemical Texts", *Early Science and Medicine*, τχ. 5, αρ. 2 (2000), σ. 178 – 195.
- Walker D. P., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Πενσυλβάνια: The Pennsylvania State University Press, 2000.

- Warburg Aby, “Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, τχ. 2, αρ. 1, (1911), σ. 34 – 36.
- , “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, στο *L’ Italia e l’ arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma (1912)*, Ρώμη: Maglione & Strini, 1922, σ. 179 – 193.
- Wazbinski Zygmunt, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte, 1549 – 1626*, τ. 1: *Mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, τ. 2: *il “dossier” di lavoro di un prelato*, Φλωρεντία: Leo S. Olschki, 1994.
- Webster Charles, *Paracelsus: Medicine, Magic and Mission at the End of Time*, Ν. Χέιβεν: Yale University Press, 2008.
- West Martin L., *The Orphic Poems*, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1983.
- Whitman Jon (επιμ. – εισαγ.), *Interpretation & Allegory, Antiquity to the Modern Period*, Βοστώνη / Λέυντεν: Brill, 2003.
- Wilkins E. H., “The Genealogy of the Editions of the Genealogia Deorum”, *Modern Philology*, τχ. 17 (1919), σ. 425 - 38.
- Willard Thomas, “The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists”, στο Alison Keith – Stephen Rupp (επιμ.), *Metamorphosis: The changing face of Ovid in medieval and Early Modern Europe*, Τορόντο: Centre of Reformation and Renaissance Studies 2007, σ. 151 – 163.
- Wind Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Λονδίνο: Faber, 1968.
- Wittkower Rudolf, *Born under Saturn. The character and conduct of the artists: a documented history from Antiquity to the French Revolution*, Ν. Υόρκη: Random House, 1963.
- , “Hieroglyphics in the Early Renaissance”, *Allegory and migration of the symbols*, Μπόλντεν: Westview Press, 1977, σ. 114 – 128.
- Wygant Amy, *Medea, Magic and Modernity in France. Stages and Histories, 1553 – 1797*, Άλντερσοτ: Ashgate Pub. Company, 2007.
- Χατζηνικολάου Νίκος, «Το πρόβλημα της «αυλικής τέχνης» στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα», *MNHΜΩΝ*, τ. 17, Αθήνα 1995, σ. 9 – 35.
- Yates Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul, 1964.
- , *The Art of Memory*, Λονδίνο: Routledge & K. Paul, 1966.

Zambelli Paola, “Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino ed europeo”, στο *La corte, il mare, i mercanti; La rinascita della Scienza; Editoria e Società; Astrologia, magia e alchimia. Firenze e la Toscana dei Medici nell’ Europa del Cinquecento*, Φλωρεντία: Edizioni medicee, 1980, σ. 313 – 324.

Zamperini Alessandra, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Βερόνα: Arsenale Editrice, 2007.

Zandri Giuliana, “Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte”, *Storia dell’arte*, τ. 3, (1969), Ρώμη: La Nuova Italia editrice, σ. 338 – 343.

Zilsel Edgar, “The sociological roots of science”, στο Diederick Raven, κ. ά (επιμ.), *The social origins of Modern Science*, Ντόρντρεχτ: Springer, 2003, σ. 7 -21.

Zorzi Marino, “Ermete Trismegisto nelle biblioteche veneziane”, στο Carlos Gilly, Cis van Heertm (επιμ.), *Magia, Alchimia, Scienza dal ‘400 al ‘700. L’influsso di Ermete Trismegisto*, τ. 1, Φλωρεντία: Centro Di, 2002, σ. 113 – 121.

V. Ηλεκτρονικές Πηγές

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/mss/norm/ALCH00017>

<http://www.galleriaestense.org/opera/rilievo-con-aionphanes-entro-zodiaco/>

<http://www.medici.org/poison-trials-on-condemned-criminals-under-pope-clement-vii-a-medical-and-moral-testimonial-by-alisha-rankin/> [επίσκεψη στις 26/11/2017]

<http://www.iconos.it>

