



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ-ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Πτυχιακή Εργασία

Θέμα:

**Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ
ΑΓΓΕΛΟΥ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**



Ονοματεπώνυμο φοιτήτριας: ΚΟΥΛΟΥΡΙΔΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Αριθμός μητρώου: Ι2014085

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κα. ΜΑΡΤΙΝΗ ΑΙΛΙΑΝΑ

ΚΕΡΚΥΡΑ, 2018



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ-ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Πτυχιακή Εργασία

Θέμα:

**Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ
ΑΓΓΕΛΟΥ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

Ονοματεπώνυμο φοιτήτριας: ΚΟΥΛΟΥΡΙΔΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Αριθμός μητρώου: Ι2014085

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κα. MARTINH ΑΙΛΙΑΝΑ

ΚΕΡΚΥΡΑ, 2018

ΕΚΟΜΙΣΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

**Καθόμα και ρεμβάζω. Επιθυμίες κ' αισθήσεις
εκομισα στο Τεχν - κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές · ερωτό ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σ' αυτήν.**

**Ξέρει να σχηματίσει Μορφήν της Καλλονής ·
σχεδόν ανεπίστως ο βίον συμπληρούσα,
συνδυάζουσα εντυπώσεις, συνδυάζοντας τις ημέρες.**

Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ, Ποιήματα 1897-1933, Ικάρος 1984

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	4
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	6
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	7
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟ	11
1.1. Ανατροφή, μόρφωση & οι πρώτες επαφές με την τέχνη.....	11
1.2. Οι επισκέψεις στην Ρώμη.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΡΧΑΙΟΛΑΤΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ.....	18
2.1. Γενικές τοποθετήσεις στην Αναγεννησιακή περίοδο	18
2.2. Εννοιολογική διασαφήνιση αρχαιολατρίας.....	20
2.3. Η αρχαιολατρία στην Αναγεννησιακή Ιταλία	20
2.3.1. Πρώιμη Αναγέννηση	21
2.3.2. Υψηλή Αναγέννηση	22
2.4. Η ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας στη Φλωρεντία.....	24
2.5. Ο νεοπλατωνισμός στην Αναγέννηση	25
2.6. Σχέση Μιχαήλ Αγγέλου με Αρχαιότητα..... Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΕΡΓΑ	28
3.1. Κενταυρομαχία -1492.....	28
3.2. Έρως -1496.....	32
3.3. Αφροδίτη & Έρως -1533.....	35
3.4. Μεθυσμένος Βάκχος -1496/1497	38
3.5. Νίκη -1532/1534.....	40
3.6. Σίβυλλες	43
3.7. Μίνως & Χάροντας	47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΕΣ ΣΤΥΛΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ	50
4.1. Δαβίδ	50
4.2. Τάφοι Μεδίκων	52
4.3. Τάφος Πάπα Ιουλίου Β'	53
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	56
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	58
Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία.....	58

Ξενόγλωση βιβλιογραφία.....	59
-----------------------------	----

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση μιας πτυχιακής εργασίας τόσο θεωρητικού, όσο και ερευνητικού περιεχομένου για πολλούς προπτυχιακούς φοιτητές συνιστά ένα δύσκολο εγχείρημα. Συνεπώς, στο σημείο αυτό θα ήθελα να αποδώσω τις ευχαριστίες μου στο καθηγητικό και εκπαιδευτικό προσωπικό του τμήματος Ιστορίας για τη μεταλαμπάδευση των γνώσεών τους και τη συμβολή της επιβλέπουσας καθηγήτριας, κα. Μαρτίνη Αιλιάννα για την ομαλή εκπόνηση της παρούσας εργασίας, η οποία συνέβαλε και βοήθησε σημαντικά στην εκπλήρωση των στόχων της πτυχιακής εργασίας. Τέλος, δίνονται ευχαριστίες και στην οικογένειά μου, η οποία με στήριξε οικονομικά και ψυχολογικά καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Ο Μιχαήλ Άγγελος, όπως τον απεικόνισε ο Volterra	12
Εικόνα 2: Ο επιβλητικός κήπος των Μεδίκων	13
Εικόνα 3: Ο <i>Εσταυρωμένος</i> του Μιχαήλ Άγγελου	14
Εικόνα 4: Η πιετιά του Μιχαήλ Αγγέλου με την αποτύπωση της γνωστής φράσης	16
Εικόνα 5: Η Καθολική Εκκλησία της Ρώμης.....	22
Εικόνα 6: Η <i>Μόνα Λίζα</i> του Λεονάρντο Ντα Βίντσι.....	23
Εικόνα 7: Η <i>Κενταυρομαχία</i> του Μιχαήλ Άγγελου	29
Εικόνα 8: Η <i>Μάχη</i> του Ηρακλή του Bertoldo	30
Εικόνα 9: Ο <i>Έρω</i> ς του Μιχαήλ Άγγελου (μπροστινή όψη)	33
Εικόνα 10: Ο <i>Έρω</i> ς του Μιχαήλ Άγγελου (οπίσθια όψη)	34
Εικόνα 11: Η Θεά Αφροδίτη (Αφροδίτη της Μήλου).....	35
Εικόνα 12: Η αναπαράσταση του Έρωτα στην κλασική ελληνική τέχνη	36
Εικόνα 13: Η αναπαράσταση του Έρωτα στην ελληνιστική περίοδο	37
Εικόνα 14: Η Αφροδίτη & ο Έρωτας του Μιχαήλ Άγγελου	38
Εικόνα 15: Ο Μεθυσμένος Βάκχος του Μιχαήλ Άγγελου	39
Εικόνα 16: Η <i>Νίκη</i> του Μιχαήλ Άγγελου.....	41
Εικόνα 17: Οι <i>Σκλάβοι</i> του Μιχαήλ Άγγελου στην Galleria dell' Accademia.....	41
Εικόνα 19: Η Περσική Σίβυλλα	44
Εικόνα 19: Η Λυβική Σίβυλλα	44
Εικόνα 20: Η Κυμαία Σίβυλλα.....	45
Εικόνα 21: Η Ερυθραία Σίβυλλα.....	45
Εικόνα 22: Η Λυβική Σίβυλλα	46
Εικόνα 23: Η Δελφική Σίβυλλα.....	46
Εικόνα 24: Ο πίνακας Μίνως & Χάροντας του Μιχαήλ Αγγέλου	49
Εικόνα 25: Ο Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου	51
Εικόνα 26: Ο τάφος των Μεδίκων, όπως δημιουργήθηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο.....	52
Εικόνα 27: Ο Απόστολος Ματθαίος, όπως απεικονίστηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο	54
Εικόνα 28: Ο Τάφος του Πάπα Ιουλίου II, όπως δημιουργήθηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο...	55

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία, η οποία τιτλοφορεί ως *Η υποδοχή της κλασικής παράδοσης στα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου: μια κριτική προσέγγιση*, συνιστά μια εργασία θεωρητικού περιεχομένου, η οποία έχει τέσσερις (4) σε αριθμό, κύριους στόχους. Ο πρώτος στόχος της εργασίας είναι να παρουσιαστεί ένα σύντομο βιογραφικό πλαίσιο που αφορά το μελετώμενο καλλιτέχνη και τα έργα του, ενώ, ο δεύτερος στόχος της εργασίας είναι να εξεταστεί το πλαίσιο της αρχαιολατρίας κατά την εποχή της Αναγέννησης.

Ο τρίτος στόχος της εργασίας, είναι να εξεταστεί με κριτικό τρόπο η πληθώρα επιλεγμένων έργων του Μιχαήλ Αγγέλου που διέπονται από κλασικό υπόβαθρο, με εκτεταμένες αναφορές στον τρόπο με τον οποίο η κλασική παράδοση ενσάρκωσε τα έργα του μελετώμενου, αυτού, καλλιτέχνη. Ο τέταρτος και τελευταίος στόχος της εργασίας είναι να παρουσιαστούν ορισμένες επιπρόσθετες επιρροές και στιλιστικές επιδράσεις στα έργα αυτά.

Σημειώνεται ότι για να εκπληρωθούν οι στόχοι αυτοί, η εργασία δομήθηκε σε τέσσερα ξεχωριστά κεφάλαια, καθένα από τα οποία εξυπηρετεί και εκπληρώνει κάθε έναν από τους στόχους της εργασίας. Επίσης, για την εκπλήρωση των στόχων αυτών, χρησιμοποιήθηκε ένα σύνολο ελληνόγλωσσης και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, σε συνδυασμό με τη μελέτη επιλεγμένων έργων του Μιχαήλ Αγγέλου.

Λέξεις- Κλειδιά: Μιχαήλ Άγγελος, Αναγέννηση, κλασική παράδοση, Μικελάντζελο, Αφροδίτη & Έρως, Κενταυρομαχία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εν αρχή, σύμφωνα με την Royce (2005), η τέχνη αποτελεί *μια ανθρώπινη δραστηριότητα, η οποία είναι άκρως σημαντική, διότι ελκύει τις ανθρώπινες αισθήσεις και προκαλεί διεγέρσεις στο νου και τα συναισθήματα*. Μέσω της τέχνης οι άνθρωποι εκφράζονται δημιουργικά και διαμέσου των έργων ή των δημιουργιών τους, τα άτομα αποτυπώνουν τη ψυχική κατάσταση και τα συναισθήματά τους. Σύμφωνα με τον Μητσόπουλο (1976), η τέχνη μπορεί να θεωρηθεί *το επάγγελμα, η δεξιότητα, η ικανότητα, η επαγγελματική μαστοριά και η έκφραση με καλλιτεχνικές μορφές του συναισθηματικού κόσμου (λογοτεχνία, μουσική, εικαστικές τέχνες)*.

Το θηλυκό ουσιαστικό *τέχνη*, προερχόμενο από το ρήμα *τεχνάζω* (Montanari, 2014) ακολουθείται από ένα σύνολο ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Στη μακρά ιστορία της, η τέχνη έχει εξυμνηθεί από μεγάλες προσωπικότητες, όπως τον αρχαίο Έλληνα φιλόσοφο, Αριστοτέλη, ενώ άλλοι μεγάλοι φιλόσοφοι, όπως ο Πλάτωνας, έχουν αντιτεθεί στη σχετική σημασία της. Ο μαθητής του Πλάτωνα, Σωκράτης, στους διαλόγους του αναφέρει αρκετές συζητήσεις με το δάσκαλό του, οι οποίες αφορούν θέματα σχετικά με την τέχνη (Adam, 1996): στον Φαίδρο ο Πλάτωνας σημειώνει ότι η τέχνη δεν έχει λογική και τη συγκρίνει με άλλες μορφές θεϊκής τρέλας (π.χ. όνειρα και ερωτισμός) (Θεοδωρακόπουλος, 2000), ενώ στη Δημοκρατία, απαγορεύει τη μεγάλη ποιητική τέχνη του Ομήρου (Adam, 1996).

Η τέχνη έχει οριστεί ως όχημα για την έκφραση ή την επικοινωνία των συναισθημάτων και των ιδεών, ένα μέσο για να εξερευνήσει και να εκτιμήσει κανείς τα επίσημα στοιχεία για τον εαυτό του (Freud, 2017). Επίσης, σημειώνεται ότι η θεωρία της τέχνης ως μορφή έχει τις ρίζες της στη φιλοσοφία του Εμμανουήλ Καντ, και αναπτύχθηκε στις αρχές του εικοστού αιώνα από τον Κλάιβ Μπελ (Ντινόπουλος, 2008).

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αν και δεν ασχολείται με την τέχνη καθ' αυτή, ασχολείται με έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, τον Μιχαήλ Άγγελο, έναν από τους πιο διάσημους καλλιτέχνες της Ιταλίας, ο οποίος ασχολήθηκε με την τέχνη της ποίησης, της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής (Vasari, Sadowski & Gaston, 2003).

Μέσα από την εργασία τούτη, εξετάζεται και αναλύεται σε έναν ικανοποιητικό βαθμό η υποδοχή της κλασικής παράδοσης στο ευρύ έργο του μελετώμενου καλλιτέχνη, με έξι φορές αναφορές στον τρόπο με τον οποίο ένας τέτοιος

καλλιτέχνης, με έμφυτο ταλέντο και πάθος για τη γλυπτική, αλλά και την τέχνη γενικότερα, μπόρεσε να δημιουργήσει μια πληθώρα έργων τα οποία αντανάκλουν την εσωτερική του πάλη ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα, ανάμεσα στον χριστιανισμό και στον παγανισμό (Μερτζάνη & Πετρίδου, 2011).

Σημειώνεται ότι η επιλογή της παρούσης θεματολογίας δεν είναι διόλου τυχαία. Η μελέτη των κλασικών έργων μέσα από την Αναγέννηση δίνει μια διαφορετική προσέγγιση των πραγμάτων και αλλάζει την οπτική από την οποία γίνονται διακριτά από τους ανθρώπους. Άλλωστε, ιδέες αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων, όπως του Πλάτωνα, αναζωπυρώθηκαν, κάτω από διαφορετικές συνθήκες στον ιταλικό χώρο. Η ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας στην Φλωρεντία προσέγγισε πολλούς ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης, δίνοντας μια νέα ώθηση στα πεπραγμένα (Ντινόπουλος, 2008).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟ

1.1.Ανατροφή, μόρφωση & οι πρώτες επαφές με την τέχνη

Ο Μιχαήλ Άγγελος (βλ. εικόνα 1), γνωστός και με το πλήρες όνομά του *Μικελάντζελο ντι Λοντοβίκο Μπουοναρότι Σιμόνι*, γεννήθηκε στις 6 Μαρτίου εν έτη 1475 στη μικρή κωμόπολη του Καπρέζε της Ιταλίας και συνιστούσε γόνο του Λοντοβίκο ντι Μπουοναρότι ντι Σιμόνι και της Φραντσέσκας ντι Νέρι ντελ Μινιάτο ντι Σιένα. Η οικογένεια του Μιχαήλ Αγγέλου είχε ευγενή καταγωγή, συνεπώς και πλούσια οικονομική δύναμη, η οποία ανατράπηκε κατά τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα (Liebert, 1983).

Εικόνα 1: Ο Μιχαήλ Άγγελος, όπως τον απεικόνισε ο Volterra



Ο Μιχαήλ Άγγελος είχε άλλα τέσσερα αδέρφια, όμως μετά τη γέννα του τελευταίου αδερφού, ο ίδιος έχασε τη μητέρα του και την ανατροφή του ανέλαβε μια παραμιάνα στην πόλη της Φλωρεντίας, περίπου 60 χιλιόμετρα από το Καπρέζε. Ο Μιχαήλ Άγγελος από ήδη μικρή ηλικία παρουσίασε μια έντονη κλίση στην τέχνη της ζωγραφικής και μαθήτευσε κοντά στον ουμανιστή¹ ζωγράφο Φραντσέσκο ντ' Ουρμπίνο², ενώ μετέπειτα μαθήτευσε και κοντά στο ζωγράφο Ντομένικο Γκιρλαντάιο³, όπου ήρθε και σε επαφή με τη νωπογραφία και έκανε τις πρώτες του εξασκήσεις πάνω στο σχεδιασμό (Wallace, 2011).

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης εξασκήθηκε και στην τέχνη της γλυπτικής, ιδίως από το γλύπτη Μπρετόλντο ντι Τζοβάνι⁴, μέσα στον Κήπο των Μεδίκων (βλ. εικόνα 2)⁵. Χάρis στην καλλιτεχνική φλέβα του, ο Μιχαήλ Άγγελος ήρθε πολύ σύντομα σε

¹ Ο ουμανισμός αποτελεί πνευματικό ρεύμα της Αναγεννησιακής περιόδου και είναι ευρύτερα γνωστός και ως *ανθρωπισμός*. Το ρεύμα αυτό, καταρρίπτει την ιδέα του υπερφυσικού και της μετά θάνατον ζωής, ενώ οι βασικές του αρχές διέπονται από την έννοια της λογικής, της ενσυναίσθησης και του ενδιαφέροντος για την ανθρωπότητα.

² Ο ζωγράφος αυτός συνιστά έναν Ιταλό ζωγράφο, ο οποίος ήταν ευρύτερα γνωστός για τη φιλοτεχνία εικόνων θρησκευτικού χαρακτήρα.

³ Ο ζωγράφος αυτός συνιστά έναν επίσης Ιταλό ζωγράφο της Αναγεννησιακής περιόδου, ο οποίος ήταν ευρύτερα γνωστός για τις νωπογραφίες του.

⁴ Ο γλύπτης αυτός αποτελεί έναν από τους πιο γνωστούς μαθητές του Ντονατέλο και μια σημαντική προσωπικότητα αναφορικά με την τέχνη κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

⁵ Ο κήπος των Μεδίκων, γνωστός και ως η Βίλα των Μεδίκων συνιστά μια αρχοντική κατοικία, η οποία αποτελούσε το σήμα κατατεθέν της Ιταλίας την τότε εποχή. Κατά τη Ρωμαϊκή εποχή, αποτελούσε μέρος των Λουκούλλειων Κήπων και συνοδεύεται από μια μεγάλη κρήνη στο μπαλκόνι, το οποίο προσφέρει ίσως και την ωραιότερη θέα στην Ρώμη.

επαφή με τον Λορέντσο των Μεδίκων⁶, ο οποίος τον εκπαίδευσε πλάι στους γιούς του. Παράλληλα, λίγο καιρό μετά, ήρθε σε επαφή με τον ποιητή Άντζελο Πολιτσιάνο⁷, ενώ άρχισε να επηρεάζεται και από τις ιδέες του νεοπλατωνισμού (Wallace, 2011).⁸

Κατά τις περιόδους αυτές, ο Μιχαήλ Άγγελος κατάφερε να ολοκληρώσει δυο από τα πιο γνωστά μαρμάρινα ανάγλυφα, την Παναγία της Σκάλας⁹ (1490-1492) και τη Μάχη των Κενταύρων (Wallace, 2011)¹⁰.

Εικόνα 2: Ο επιβλητικός κήπος των Μεδίκων



Στις 8 Απριλίου εν έτη 1492, ο Λορέντσο αποβιώνει και ο Μιχαήλ Άγγελος επιστρέφει στα πάτρια εδάφη, ενώ μετέπειτα φιλοξενείται στο μοναστήρι Σάντο Σπίριτο¹¹, όπου και του δίνεται η ευκαιρία να εκπαιδευτεί πάνω στις βασικές ανατομικές γνώσεις, μέσα από τη μελέτη που διενεργούσε στους αποθνήσκοντες στο γειτονικό νοσοκομειακό χώρο. Για να ανταποδώσει τη φιλοξενία στο μοναστήρι, ο

⁶ Ο Λορέντσο των Μεδίκων αποτελούσε την πιο επιφανή προσωπικότητα της τότε εποχής.

⁷ Ο ποιητής Άντζελο Πολιτσιάνο αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους Ιταλούς ουμανιστές ποιητές της εποχής, με καταγωγή από την Τοσκάνη.

⁸ Ο νεοπλατωνισμός ως έννοια αναφέρεται στην περίοδο αυτή, κατά την οποία οι αρχές και οι ιδέες του πλατωνισμού λαμβάνουν χώρα την ύστερη αρχαιότητα, δηλαδή από τον 3^ο έως τον 6^ο αιώνα. Ο νεοπλατωνισμός αποτέλεσε μια σχολή με μεταφυσικό, ηθικό και μυστικιστικό χαρακτήρα και συχνά συνδέεται με την ιστορία των θρησκειών, αλλά και οτιδήποτε αφορά απόκρυφα γεγονότα.

⁹ Η Παναγία της Σκάλας αποτελεί ένα από τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου, προς τιμήν του Λορέντσο των Μεδίκων, θεματολογία που προτάθηκε από τον Πολιτσιάνο.

¹⁰ Η Μάχη των Κενταύρων αποτελεί ένα ακόμα έργο του Μιχαήλ Αγγέλου, το οποίο επίσης δόθηκε προς τιμήν του Λορέντσο των Μεδίκων και επίσης προτάθηκε από τον Πολιτσιάνο στη θεματολογία του.

¹¹ Το μοναστήρι Σάντο Σπίριτο βρίσκεται στο ορεινό σημείο της σημερινής Φλωρεντίας και τη σημερινή εποχή αποτελεί βασικό τουριστικό αξιοθέατο της Ιταλίας.

καλλιτέχνης δημιούργησε έναν *Εσταυρωμένο*¹² (1493) από ξύλο (βλ. εικόνα 3), ενώ την ίδια περίπου περίοδο φιλοτεχνήθηκε και το γλυπτό *Ηρακλής*¹³, το οποίο δόθηκε στο Παλάτσο Στρότσι¹⁴, ενώ μετέπειτα καταστράφηκε τον 18^ο αιώνα (Smithers, 2016).

Εικόνα 3: Ο Εσταυρωμένος του Μιχαήλ Άγγελου



Μετά το θάνατο του Λορέντσο, τα ηνία της εξουσίας ανέλαβε ο υιός του, ο Πιέρος των Μεδίκων¹⁵, καθεστώς το οποίο κατέρρευσε μετά από την άνοδο του μοναχού Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα¹⁶, ο οποίος την τότε εποχή ήταν αρκετά γνωστός για τα καυστικά κηρύγματά του. Φοβούμενος ο Μιχαήλ Άγγελος για αντίποινα από τον μοναχό, λόγω του ότι ήταν ευνοούμενος από τους Μεδίκους, ο καλλιτέχνης έφυγε από τη Φλωρεντία, επισκέφθηκε τη Βενετία και αργότερα, εγκαταστάθηκε στη Μπολόνια (Savari, Sadowski & Gaston, 2003).

¹² Ο Εσταυρωμένος αποτελεί ένα έργο του Μιχαήλ Αγγέλου που δόθηκε προς τιμήν του μοναστηρίου Σάντο Σπίριτο

¹³ Το γλυπτό του Ηρακλή δόθηκε στην αρχή στο Παλάτσο Στρότσι και πριν καταστραφεί, μεταφέρθηκε στη Γαλλία.

¹⁴ Το Παλάτσο Στρότσι αποτελεί ένα από τα ανάκτορα και αρχοντικά της Φλωρεντίας, ένα από τα πρώτα που υιοθέτησαν το αρχιτεκτονικό Αναγεννησιακό στυλ.

¹⁵ Ο Πιέρος των Μεδίκων είναι γνωστός και ως Πέτρος ο Ποδάγρας και αποτελεί τον πρωτότοκο υιό του Κόζιμου των Μεδίκων.

¹⁶ Ο Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα αποτελεί πολιτικό και θρησκευτικό ηγέτη του τάγματος των Δομινικανών στη Μπολόνια της Ιταλίας, ο οποίος επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τον Μακιαβέλι.

Στη Μπολόνια, ο καλλιτέχνης κατάφερε να ολοκληρώσει τρία σε αριθμό γλυπτά, τα οποία τοποθετήθηκαν στην εκκλησία του Σαν Ντομένικο¹⁷, ενώ την ίδια περίοδο άρχισε να γίνεται διακριτό το γεγονός ότι ο Μιχαήλ Άγγελος –σε αντίθεση με τον Λεονάρντο ντα Βίντσι¹⁸, επηρεάστηκε σε σημαντικό βαθμό από τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα, τα οποία φημολογείται ότι συνέβαλαν και στη διαμόρφωση της θρησκευτικής του συγκρότησης (Savari, Sadowski & Gaston, 2003).

1.2.Οι επισκέψεις στην Ρώμη

Ο Μιχαήλ Άγγελος το καλοκαίρι του 1496 επισκέφτηκε την πρωτεύουσα της Ιταλίας, την Ρώμη, ενώ προηγουμένως είχε δημιουργήσει έναν ερωτιδέα από μάρμαρο, δημιουργία η οποία συνοδευόταν από μια θεματολογία, η οποία δυσκόλευε την πώληση του έργου, εξαιτίας του καθεστώτος του Σαβοναρόλα. Θέλοντας να βοηθήσει τον Μιχαήλ Άγγελο, ο Λορέντσο Ποπολάνο¹⁹ πρότεινε στον καλλιτέχνη να προχωρήσει στην αλλοίωση των χαρακτηριστικών του έργου, έτσι ώστε να φαίνεται ότι η δημιουργία αποτελεί μια αρχαία δημιουργία (Barenboim, 2011).

Χάρis στη συμβουλή αυτή, ο ερωτιδέας έφθασε στα χέρια του καρδινάλιου Ραφαέλε Ριάριο²⁰, ο οποίος τοποθέτησε στην αυλή του και τον *Βάκχο*, μετά από ιδιαίτερη παραγγελία στον Μιχαήλ Άγγελο. Ο ίδιος καλλιτέχνης φιλοτέχνησε και μια πιετά στο Βατικανό, στη Βασιλική του Αγίου Πέτρου²¹. Η δημιουργία αυτή αναπαριστά την Παναγία να κρατάει στα χέρια της το σώμα του Ιησού Χριστού μετά από τη σταύρωση (Χρυσανθος, 2000).

Το προαναφερθέν έργο (πιετά) αποτέλεσε και το πιο καταξιωμένο έργο του καλλιτέχνη την τότε εποχή, ενώ αποτελούσε και το μοναδικό έργο, το οποίο περιλάμβανε και την υπογραφή του Μιχαήλ Αγγέλου, ο οποίος χάραξε με ιδιαίτερο τρόπο τη φράση *Michel Angelus Bonarotus Florent Faciebat*²² (βλ. εικόνα 4). Καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στην Ρώμη, ο Μιχαήλ Άγγελος φιλοτέχνησε

¹⁷ Η Εκκλησία του Σαν Ντομένικο, γνωστή και ως Εκκλησία του Αγίου Δομίνικου είναι από τις σημαντικότερες εκκλησίες στη Μπολόνια και αποτελούσε την έδρα του τάγματος των Δομινικανών.

¹⁸ Ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της Ιταλίας, αλλά και του τομέα της τέχνης, κατά την Αναγεννησιακή περίοδο.

¹⁹ Ο Λορέντσο Ποπολάνο αποτελεί τον εξάδελφο του Πιερφραντσέσκο των Μεδίκων και συγγενικό πρόσωπο γενικότερα του οίκου των Μεδίκων.

²⁰ Ο Ραφαέλε Ριάριο συνιστά έναν από τους Καρδινάλιους της εποχής, ο οποίος είχε μεγάλο πάθος για τη συλλογή έργων τέχνης.

²¹ Η Βασιλική του Αγίου Πέτρου εντοπίζεται στο σημερινό Βατικανό, πάνω από τον τάφο του Απόστολου Πέτρου και συνοδεύεται από τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης και του μπαρόκ.

²² Η φράση αυτή μεταφράζεται ως *Κατασκευασμένο από τον Μιχαήλ Άγγελο Μπονοναρότι της Φλωρεντίας*.

περαιτέρω έργα, όπως τον *Δαβίδ*²³, προς τιμήν του Καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας²⁴, έργο το οποίο αποτέλεσε και το σύμβολο της τότε νέας Δημοκρατίας της Φλωρεντίας (Χρύσανθος, 2000).

Εικόνα 4: Η πιετά του Μιχαήλ Αγγέλου με την αποτύπωση της γνωστής φράσης



Το 1508 με 1512 στην Ρώμη, ο Μιχαήλ Άγγελος ασχολήθηκε με τη διακόσμηση του θόλου του Παπικού Παρεκκλησίου- Καπέλα Σιξτίνα²⁵, ζωγραφίζοντας περισσότερες από τριακόσιες σε αριθμό, φιγούρες της Βίβλου²⁶, καθώς και διάφορα θρησκευτικά γεγονότα, όπως είναι η Γένεση²⁷, ο Καταυλισμός του Νώε²⁸ και η Δευτέρα Παρουσία²⁹ (Μέρτζανη & Πετρίδου, 2011).

Το 1528, ο Μιχαήλ Άγγελος καλείται να υπερασπιστεί την πόλη του, έναντι στα στρατεύματα του Καρόλου Ε'³⁰, όπου και εκτελούσε χρέη επόπτη στα έργα για

²³ Ο Δαβίδ αποτελεί ένα από τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου με Αναγεννησιακές επιρροές, το οποίο έργο φιλοξενείται σήμερα στη Γκαλλερία ντ' Ακαντεμίας της Φλωρεντίας.

²⁴ Ο Καθεδρικός Ναός της Φλωρεντίας βρίσκεται στη σημερινή Φιρένζε της Ιταλίας και αποτελεί πρότυπο της γοθικής αρχιτεκτονικής.

²⁵ Η Καπέλα Σιξτίνα αποτελεί ένα από τα παρεκκλήσια του Αποστολικού Παλατιού, της επίσημης οικίας του Πάπα, η οποία βρίσκεται στο σημερινό Βατικανό της Ιταλίας και συνοδεύεται από τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης.

²⁶ Η Βίβλος αποτελεί το ιερό βιβλίο των Χριστιανών και είναι γνωστή και ως Θεία Γραφή.

²⁷ Η Γένεση αποτελεί ένα από τα θρησκευτικά γεγονότα του Χριστιανισμού και αναφέρεται στη γέννηση του Ιησού Χριστού.

²⁸ Ο Καταυλισμός του Νώε είναι ένα ακόμα χριστιανικό γεγονός που εξιστορεί την περιπέτεια του Νώε, ένας από τους Εβραϊκούς πατριάρχες.

²⁹ Η Δευτέρα Παρουσία αναφέρεται στην επιστροφή του Ιησού Χριστού στη Γη και συνιστά ένα από τα σημαντικότερα θρησκευτικά γεγονότα του δόγματος του Χριστιανισμού.

³⁰ Ο Κάρολος Ε', γνωστός και ως Κάρολος Κούνιντος, αποτελεί τον αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και σύζυγος της γνωστής Βασιλίσσας Ισαβέλλας της Πορτογαλίας.

την οχύρωση της πόλεως. Ωστόσο, πριν πολιορκηθεί η Ρώμη, ο καλλιτέχνης καταφεύγει στη Γαλλία, με αποτέλεσμα να χαρακτηριστεί ως λιποτάκτης³¹. Βέβαια, λίγο καιρό μετέπειτα υπέβαλε αίτηση για επιστροφή. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1530, ο Μιχαήλ Άγγελος ολοκλήρωσε το έργο του για τον Τάφο του Ιουλίου Β'³², ενώ τα τελευταία έτη της εξουσίας του Πάπα Παύλου Γ', ο καλλιτέχνης ανέλαβε τις διαδικασίες για την αναμόρφωση της πλατείας του Καπιτωλίου και του Παλάτσο Φαρνέζε (Wallace, 2011).

Στις 18 Φεβρουαρίου 1564 ο Μιχαήλ Άγγελος αποβιώνει, σε ηλικία 89 ετών, αφήνοντας τη ψυχή του στο Θεό, το σώμα του στη γη και τα υλικά αγαθά στους πιο κοντινούς συγγενείς, σύμφωνα με τη διαθήκη του (Wallace, 2011).

³¹ Η έννοια του λιποτάκτη αναφέρεται στο στρατιωτικό, ο οποίος καταφεύγει στην εγκατάλειψη των στρατιωτικών ή πολεμικών του καθηκόντων, δίχως να λάβει άδεια από τις αρμόδιες αρχές.

³² Ο Τάφος του Ιουλίου Β' αποτελεί τον τάφο του Πάπα Ιουλίου Β', γνωστός και ως Τζουλιάνο ντέλλα Ρόβερε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΡΧΑΙΟΛΑΤΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

2.1.Γενικές τοποθετήσεις στην Αναγεννησιακή περίοδο

Συνεχίζοντας, προτού επιτευχθεί μια περιγραφική και κριτική ανάλυση της αρχαιολατρίας στην εποχή της Αναγέννησης, οφείλεται να γίνουν ορισμένες αναφορές και γενικές τοποθετήσεις στην Αναγεννησιακή περίοδο. Η Αναγέννηση ως περίοδος της ιστοριογραφίας, αποτελεί το χρονικό, αυτό, σημείο, το οποίο ενέπνευσε ένα κίνημα, το οποίο μπορεί να τοποθετηθεί μεταξύ του δέκατου πέμπτου (15^{ου}) και δέκατου έβδομου (17^{ου}) αιώνα (Παλιγγίνης, 2009).

Το κίνημα αυτό είχε ως αφετηρία την Ιταλία την εποχή του ύστερου Μεσαίωνα³³, ενώ μετέπειτα εξαπλώθηκε και στη λοιπή Ευρώπη. Ο όρος της Αναγέννησης χρησιμοποιείται αρκετά συχνά για να δηλώσει κανείς και τη συγκεκριμένη περίοδο ιστορικού χαρακτήρα, όμως με μεγαλύτερη ελευθερία, καθώς, οι αλλαγές που ακολούθησαν δεν εξαπλώθηκαν με την ίδια ταχύτητα σε όλο τον κόσμο (Αθανασόπουλος, 2001).

Η Αναγέννηση και το πολιτιστικό κίνημα που ενέπνευσε οδήγησε στο να ανθήσει η λογοτεχνία³⁴, η επιστήμη³⁵, η τέχνη, η θρησκεία³⁶ και η πολιτική επιστήμη³⁷, ενώ παράλληλα αποτέλεσε και την αφορμή για να βιωθεί η μελέτη των κλασσικών συγγραφέων, να αναπτυχθεί η γραμμική προοπτική³⁸ στην τέχνη της ζωγραφικής και να εκτελεστούν ορισμένες εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις. Όλα αυτά συνιστούν ένα σύνολο πνευματικής μεταμορφώσεως, η οποία είχε ως συνέπεια να θεωρηθεί η Αναγέννηση ως μια γέφυρα μεταξύ της Μεσαιωνικής και της Σύγχρονης περιόδου (Αθανασόπουλος, 2001).

Κατά τη διάρκεια της Αναγεννησιακής περιόδου σημειώθηκε ένα σύνολο καινοτομιών σε πνευματικό επίπεδο, αλλά και αναταραχές κοινωνικού και πολιτικού χαρακτήρα, γεγονότα τα οποία συνδέονται άμεσα με τα καλλιτεχνικά ρεύματα και τη

³³ Ο Μεσαίωνας

³⁴ Η λογοτεχνία αποτελεί

³⁵ Η επιστήμη αποτελεί

³⁶ Η θρησκεία αποτελεί

³⁷ Η πολιτική επιστήμη αποτελεί

³⁸ Η έννοια της γραμμικής προοπτικής

συμβολή διαφόρων προσωπικοτήτων, όπως είναι ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι. Οι προσωπικότητες αυτές ενέπνευσαν και την ορολογία του *Homo Universalis*³⁹ (Μέρτζανη & Πετρίδου, 2011).

Η πλειοψηφία των μελετητών συμφωνεί στο γεγονός ότι η Αναγεννησιακή περίοδος έχει τις ρίζες της στην Ιταλική Φλωρεντία, ιδίως στην Τοσκάνη, ενώ ταυτόχρονα έχει σημειωθεί ένα πλήθος από θεωρίες και προσεγγίσεις που αφορούν τα βασικά χαρακτηριστικά της Αναγέννησης, οι οποίες εστιάζουν στους παράγοντες που οδήγησαν για την ανάπτυξη του συναφούς κινήματος, παράγοντες οι οποίοι είχαν ως επί το πλείστον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα και βρίσκονταν υπό την εξουσία της τότε οικογένειας των Μεδίκων (Jaeger, 1977).

Οι μελετητές σημειώνουν ότι όταν αναφέρεται η έννοια της Αναγέννησης, οι περισσότεροι σκέφτονται μια δημοκρατική κυβέρνηση, όπου όλοι ψηφίζουν για εκπροσώπους που θα εκπροσωπούν τα συμφέροντά τους στην κυβέρνηση. Ωστόσο, η Φλωρεντία την εποχή της Αναγέννησης, ήταν μια Δημοκρατία υπό την έννοια ότι υπήρχε ένα σύνταγμα το οποίο περιόριζε τη δύναμη της ευγένειας (καθώς και τους εργάτες) και εξασφάλιζε ότι κανένα άτομο ή ομάδα δε μπορούσε να έχει πλήρη πολιτικό έλεγχο (Ντινόπουλος, 2008).

Η πολιτική εξουσία κατοικούσε στα χέρια εμπόρων μεσαίας τάξης, μερικές πλούσιες οικογένειες (όπως η οικογένεια των Μεδίκων, σημαντικοί προστάτες τέχνης που αργότερα θα κυβερνούσαν τη Φλωρεντία) και τις ισχυρές συντεχνίες (Brotton, 2007).

Επίσης, υπάρχει το συχνό ερώτημα του για ποιο λόγο ξεκίνησε η Αναγέννηση στη Φλωρεντία. Υπάρχουν πολλές απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα, όμως μόνο μια απάντηση φαίνεται να ικανοποιεί την πλειοψηφία των μελετητών επί του θέματος: ο έκτακτος πλούτος που συσσωρεύτηκε στη Φλωρεντία κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου μεταξύ μιας αυξανόμενης μεσαίας και ανώτερης κατηγορίας εμπόρων και τραπεζιτών, οδήγησε στην Αναγέννηση (Παλιγγίνης, 2009).

Η Φλωρεντία θεωρήθηκε ως το ιδανικό κράτος της πόλης, ένα μέρος όπου η ελευθερία του ατόμου ήταν εγγυημένη. Το 1400 η Φλωρεντία ασχολήθηκε με έναν αγώνα με τον Δούκα του Μιλάνου.⁴⁰ Ο λαός της Φλωρεντίας φοβόταν την απώλεια

³⁹ Η έννοια του *Homo Universalis*

⁴⁰ Ο Δούκας του Μιλάνου

της ελευθερίας και της δημοκρατίας, όμως, ευτυχώς για τη Φλωρεντία, ο Δούκας του Μιλάνου αρρώστησε βαριά από πανώλη⁴¹ και απεβίωσε το 1402 (Παλιγγίνης, 2009).

Στη συνέχεια, μεταξύ του 1408 και του 1414 η Φλωρεντία απειλήθηκε και πάλι, αυτή τη φορά από τον Βασιλιά της Νάπολης⁴², ο οποίος απεβίωσε πριν μπορέσει να κατακτήσει με επιτυχία τη Φλωρεντία. Το 1423 ο λαός της Φλωρεντίας προετοιμάστηκε για πόλεμο εναντίον του γιου του Δούκα του Μιλάνου, ο οποίος ηττήθηκε το 1425. Οι Φλωρεντινοί πολίτες ερμήνευσαν αυτές τις στρατιωτικές «νίκες» ως σημάδια της εύνοιας και της προστασίας του Θεού. Φαντάστηκαν ως η «Νέα Ρώμη» - με άλλα λόγια, ως κληρονόμοι της Αρχαίας Ρωμαϊκής Δημοκρατίας, ήταν έτοιμοι να προχωρήσουν παρακάτω και να εξελιχθούν σε όλους τους τομείς, ιδίως του πνευματικού και του καλλιτεχνικού (Αθανασόπουλος, 2001).

2.2.Εννοιολογική διασαφήνιση αρχαιολατρίας

Η έννοια της αρχαιολατρίας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην παρούσα εργασία και ιδίως στο παρόν κεφάλαιο. Η αρχαιολατρία (archeolatry στην αγγλική βιβλιογραφία), αποτελεί ουσιαστικό θηλυκού γένους και δηλώνει την εκτίμηση των αρχαίων έργων, του πολιτισμού και της αρχαιότητας⁴³ γενικότερα, σε ένα μεγάλο βαθμό. Η ίδια λέξη προέρχεται από το επίθετο *αρχαίος* και το ρήμα *λατρεύω*. Μια συναφή έννοια είναι αυτή της αρχαιοφιλίας (Αργυρόπουλος, 2009).

2.3.Η αρχαιολατρία στην Αναγεννησιακή Ιταλία

Γνωστή ως η Αναγέννηση, η περίοδος αμέσως μετά τον Μεσαίωνα στην Ευρώπη είδε μια μεγάλη αναβίωση του ενδιαφέροντος για την κλασική εκμάθηση και τις αξίες της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Στο πλαίσιο της πολιτικής σταθερότητας και της αυξανόμενης ευημερίας, η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών - συμπεριλαμβανομένου του τυπογραφείου⁴⁴, ενός νέου συστήματος αστρονομίας και η ανακάλυψη και εξερεύνηση νέων ηπείρων, συνοδεύτηκε από την ανθοφορία της φιλοσοφίας, της λογοτεχνίας και ειδικότερα της τέχνης (Παλιγγίνης, 2009).

Το στυλ ζωγραφικής, γλυπτικής και διακοσμητικών τεχνών που αναγνωρίστηκε με την Αναγέννηση, εμφανίστηκε στην Ιταλία στο έργο Ιταλών

⁴¹ Η έννοια της πανώλης

⁴² Ο Βασιλιάς της Νάπολης

⁴³ Η περίοδος της αρχαιότητας παραπέμπει

⁴⁴ Η έννοια του τυπογραφείου

καλλιτεχνών, όπως του Μιχαήλ Αγγέλου. Εκτός από την έκφραση της κλασικής ελληνορωμαϊκής παράδοσης, η αναγεννησιακή τέχνη προσπάθησε να συλλάβει την εμπειρία του ατόμου και την ομορφιά και το μυστήριο του φυσικού αρχαίου κόσμου (Παλιγγίνης, 2009).

2.3.1. Πρώιμη Αναγέννηση

Οι ρίζες της αναγεννησιακής τέχνης μπορούν να ανιχνευθούν στην Ιταλία στα τέλη του δέκατου τρίτου (13^{ου}) και στις αρχές του δέκατου τέταρτου (14^{ου}) αιώνα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η οποία είναι γνωστή ως Πρώιμη Αναγέννηση, οι Ιταλοί μελετητές και καλλιτέχνες είδαν τους εαυτούς τους να αναζωπυρώνονται στα ιδανικά και τα επιτεύγματα της κλασικής ρωμαϊκής κουλτούρας. Οι συγγραφείς όπως ο Petrarch (1304-1374) και ο Giovanni Boccaccio (1313-1375) κοίταζαν πίσω στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη και προσπάθησαν να αναβιώσουν τις γλώσσες, τις αξίες και τις πνευματικές παραδόσεις των πολιτισμών αυτών, μετά τη μακρά περίοδο στασιμότητας που ακολούθησε την πτώση στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία τον έκτο (6^ο) αιώνα (Obolovitch, 2016).

Ο ζωγράφος της Φλωρεντίας Giotto (1267-1337), ο πιο διάσημος καλλιτέχνης της Αναγέννησης, έκανε τεράστιες προόδους στην τεχνική της ρεαλιστικής αντιπροσώπευσης του ανθρώπινου σώματος. Οι τοιχογραφίες του λέγεται ότι έχουν διακοσμήσει καθεδρικούς ναούς στην Ασίζη, τη Ρώμη, την Πάδοβα, τη Φλωρεντία και τη Νάπολη (<http://un.uobasrah.edu.iq/lectures/1415.pdf>).

Τον τελευταίο δέκατο τέταρτο (14^ο) αιώνα της Αναγεννησιακής περιόδου, οι άνθρωποι άρχισαν να υποφέρουν από την πανώλη, ενώ είχαν ξεσπάσει και διάφοροι πόλεμοι, με αποτέλεσμα οι καλλιτεχνικές επιρροές από την Αναγέννηση να μην εμφανιστούν ξανά, μέχρι τα πρώτα χρόνια του επόμενου αιώνα. Το 1401, ο γλύπτης Lorenzo Ghiberti (1378-1455) κέρδισε ένα σημαντικό ανταγωνισμό για να σχεδιάσει ένα νέο σύνολο χάλκινων θυρών για το Βαπτιστήριο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας, ενώ μετέπειτα κάνει την εμφάνισή του και ο νεαρός Donatello (περίπου τα έτη 1386-1466), ο οποίος αργότερα θα εμφανιστεί ως δάσκαλος της πρώιμης αναγεννησιακής γλυπτικής με αρχαίες επιρροές

Ο άλλος μεγάλος καλλιτέχνης που εργαζόταν κατά την περίοδο αυτή ήταν ο ζωγράφος Masaccio (1401-1428), γνωστός για τις επιρροές του από την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, αλλά και για τις τοιχογραφίες του στην Αγία Τριάδα στην

εκκλησία Santa Maria Novella (περίπου το 1426) και στο παρεκκλήσι Brancacci της εκκλησίας της Santa Maria del Carmine (περίπου το 1427) στη Φλωρεντία. Ο Masaccio ζωγράφισε για λιγότερο από έξι χρόνια, αλλά είχε μεγάλη επιρροή στην πρώιμη αναγέννηση για την πνευματική φύση του έργου του, καθώς και το βαθμό του νατουραλισμού (<http://un.uobasrah.edu.iq/lectures/1415.pdf>).

Αν και η Καθολική Εκκλησία (βλ. εικόνα 5) παρέμεινε κύριος προστάτης των τεχνών κατά την Αναγέννηση - από τους παπικούς και άλλους ιεράρχες σε μοναστήρια, και άλλες θρησκευτικές οργανώσεις - έργα τέχνης ανατέθηκαν όλο και περισσότερο από την πολιτική κυβέρνηση, τα δικαστήρια και τους πλούσιους ανθρώπους. Μεγάλο μέρος της τέχνης που παρήχθη κατά τη διάρκεια της πρώιμης Αναγέννησης ανατέθηκε από τις πλούσιες εμπορικές οικογένειες της Φλωρεντίας, κυρίως από την οικογένεια των Μεδίκων (<http://un.uobasrah.edu.iq/lectures/1415.pdf>).

Εικόνα 5: Η Καθολική Εκκλησία της Ρώμης



2.3.2. Υψηλή Αναγέννηση

Μέχρι τα τέλη του δέκατου πέμπτου (15^{ου}) αιώνα, η Ρώμη είχε δηλώσει τη Φλωρεντία ως το κύριο κέντρο της αναγεννησιακής τέχνης, φθάνοντας σε ένα υψηλό σημείο κάτω από τον ισχυρό και φιλόδοξο Πάπα Λέο X' (γιο του Λορέντζο των Μεδίκων). Τρεις μεγάλοι δάσκαλοι - ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ραφαήλ - κυριάρχησαν στην εποχή που ήταν γνωστή ως η Υψηλή Αναγέννηση, η οποία κράτησε χονδρικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1490 μέχρι την

απελευθέρωση της Ρώμης από τα στρατεύματα του ιερού Ρωμαίου αυτοκράτορα Κάρολου Β' της Ισπανίας το 1527 (Davidson, 2009).

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι αποτελούσε το λεγόμενο *απόλυτο αναγεννησιακό άνθρωπο*, ιδίως για τα διάνοιά του, τα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα, το ταλέντο του, αλλά και για την έκφρασή του απέναντι στις ανθρωπιστικές και κλασικές-αρχαίες αξίες. Τα πιο γνωστά έργα του, όπως η *Μόνα Λίζα* (1503-05) (βλ. εικόνα 6), *Η Παναγία των Βράχων* (1485) και η τοιχογραφία *Το Τελευταίο Δείπνο* (1495-98), παρουσιάζουν την απaráμιλλη του ικανότητα να απεικονίζει το φως και τη σκιά, καθώς και τη φυσική σχέση μεταξύ των μορφών - ανθρώπων, ζώων και αντικειμένων - και το τοπίο γύρω τους (<http://un.uobasrah.edu.iq/lectures/1415.pdf>).

Εικόνα 6: Η *Μόνα Λίζα* του Λεονάρντο Ντα Βίντσι



Με τη σειρά του, ο Μιχαήλ Άγγελος, (1475-1564) υιοθέτησε το ανθρώπινο σώμα για έμπνευση και δημιούργησε έργα σε τεράστια κλίμακα. Καθοριστικό παράγοντα έπαιξε η πρόσβασή του στην ελίτ της Φλωρεντίας μέσω της Αυλής των Μεδίκων. Όπως αναφέρθηκε ήδη στο πρώτο μέρος της εργασίας, ο Μιχαήλ Άγγελος σε πολύ μικρή ηλικία ήρθε σε επαφή με τον αρχαίο κόσμο παρατηρώντας τα αγάλματα στην αυλή των Μεδίκων. Η συνάντηση αυτή ήταν μοιραία για τον νεαρό καλλιτέχνη.

Αν και ο Μιχαήλ Άγγελος θεωρούσε τον εαυτό του ως γλύπτη πρωτίστως, πέτυχε το μεγαλείο του και ως ζωγράφος, κυρίως με τη γιγαντιαία του τοιχογραφία που κάλυπτε το ανώτατο όριο του παρεκκλησίου της Καπέλα Σιζτίνα που αναφέρθηκε σε προηγούμενο σημείο της εργασίας. Όπως και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, έτσι και ο Μιχαήλ Άγγελος, είχε επηρεαστεί σημαντικά από τις αρχαίες κλασικές αξίες και παραδόσεις (Smithers, 2006).

Πολλά έργα αναγεννησιακής τέχνης απεικονίζουν θρησκευτικές εικόνες, συμπεριλαμβανομένων θεμάτων όπως η Παναγία (ή η Μαντόνα), και συναντήθηκαν από τους σύγχρονους ακροατές της εποχής στο πλαίσιο των θρησκευτικών τελετουργιών. Σήμερα, θεωρούνται μεγάλα έργα τέχνης, αλλά εκείνη την εποχή θεωρούνταν κυρίως ως λατρευτικά αντικείμενα (Smithers, 2006).

2.4. Η ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας στη Φλωρεντία

Εν συνεχεία, ένα βασικό γεγονός που διέπει την αρχαιολατρία την εποχή της Αναγέννησης είναι η ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας στη Φλωρεντία της Ιταλίας. Η Πλατωνική Ακαδημία, που ιδρύθηκε από τον Κόζιμο των Μεδίκων στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα (60's), διαμόρφωσε τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική κουλτούρα της Φλωρεντίας στην αναγεννησιακή εποχή και επηρέασε την επιστήμη, τη θρησκεία, την τέχνη και τη λογοτεχνία σε όλη την Ευρώπη στη σύγχρονη εποχή (Davidson, 2009).

Η εξέλιξη της Πλατωνικής Ακαδημίας μπορεί να απεικονιστεί καλά από μια σειρά εικόνων που δείχνουν πώς οι σύγχρονοι καλλιτέχνες αντιπροσώπευαν τις αμοιβαίες σχέσεις τους με τον οίκο των Μεδίκων και των κορυφαίων μελετητών και φιλοσόφων της Φλωρεντίας (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

Οι πλατωνικές εικόνες και τα σύμβολα αφθονούν στον παπισμό του Λέοντα Χ. Ήδη το 1513 ο Aldus Manutius στη Βενετία γνώριζε ότι το καταλληλότερο κείμενο ήταν αυτό για τους εκκλησιαστικούς πρίγκιπες των έργων του Πλάτωνα που εκδόθηκαν από τον Marcus Musius, κείμενο το οποίο είχε σκοπό να υπενθυμίσει στους Φλωρεντινούς τις πολιτιστικές δόξες της πρώιμης κυριαρχίας του οίκου των Μεδίκων, όπως είναι προφανές από οι δύο τελευταίες γραμμές της επιγραφής (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>):

*En hospes, όπως ο Marsilius Sophiae pater, Platonicum qui dogma, culpa temporum Situ
obrutum, illustrans et Atticum decus Servans Latio dedit.*

Οι πρώτες πηγές του δέκατου έκτου (16^{ου}) αιώνα, περιγράφουν το όχημα της πολιτιστικής κηδεμονίας του Lorenzo ως *Academia literatorum* ή *Academia Medicum* (το οποίο συχνά συγχέεται με το Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας ή χρησιμοποιείται ως πιο κομψός όρος για το Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας). Δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι η ιδέα της Πλατωνικής Ακαδημίας της Φλωρεντίας, που ιδρύθηκε από τον Λορέντζο, είχε ως στόχο να διαλύσει τις ομίχλες και το μεσαιωνικό σκοτάδι –

άλλωστε γι αυτό απευθύνθηκε στους ιστορικούς της Εποχής του Λόγου (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

2.5.Ο νεοπλατωνισμός στην Αναγέννηση

Ο πλατωνισμός, ειδικά στη νεοπλατωνική του μορφή, υπέστη αναγέννηση στην Αναγέννηση, ως μέρος μιας γενικής αναζωπύρωσης του ενδιαφέροντος για την κλασική αρχαιότητα. Το ενδιαφέρον για τον Πλατωνισμό ήταν ιδιαίτερα έντονο στη Φλωρεντία κάτω από την επήρεια του οίκου των Μεδίκων. Κατά τη διάρκεια των συνεδριών στη Φλωρεντία του Συμβουλίου της Φερράρα-Φλωρεντίας το 1438-1445, κατά τις αποτυχημένες προσπάθειες να θεραπευτεί το σχίσμα των Ορθοδόξων και Καθολικών εκκλησιών, ο Κόζιμο των Μεδίκων και ο πνευματικός του κύκλος γνωρίστηκαν με τον νεοπλατωνικό φιλόσοφο Πλήθων, των οποίων ο λόγος για τον Πλάτωνα και τους Αλεξανδρινούς μύστες τόσο γοήτευσε τη γνωστή κοινωνία της Φλωρεντίας, που τον ονόμασαν το δεύτερο Πλάτωνα (Brotton, 2007).

Το 1459 ο Ιωάννης Αργυρόπουλος διδάσκει την ελληνική γλώσσα και τη λογοτεχνία στη Φλωρεντία και ο Μασσίλιο Φίτσιο έγινε μαθητής του. Όταν ο Κόζιμο αποφάσισε να αναδιοργανώσει την Ακαδημία του Πλάτωνα στη Φλωρεντία, επέλεξε τον Ficino, ο οποίος έκανε την κλασική μετάφραση του Πλάτωνα από τα ελληνικά στα λατινικά (που εκδόθηκε το 1484), καθώς και μια μετάφραση μιας συλλογής Ελληνιστικών ελληνικών κειμένων του Ερμητικού Corpus, και τα συγγράμματα πολλών από τους Νεοπλατωνιστές, για παράδειγμα, τον Πορφυρό, τον Ιάμβλιχο, τον Πλωτίνο και άλλους (Brotton, 2009).

Υπάρχουν πολλές παρανοήσεις σχετικά με την πλατωνική παράδοση και την «αναβίωση» της στην Ιταλική Αναγέννηση. Για παράδειγμα, πραγματικά δεν υπάρχει ένα στερεό συνεκτικό σώμα φιλοσοφίας που είναι πλατωνικό, αλλά μάλλον μια σειρά φιλοσοφιών ανοιχτά ή σιωπηρά προερχόμενων από την εργασία του Αθηναίου φιλόσοφου του 4ου αιώνα (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

Τέλος, οι ιστορίες της Αναγέννησης τείνουν να θέτουν τον Αναγεννησιακό Πλατωνισμό σε σύγκρουση με τον Αριστοτελισμό και το μεσαιωνικό παράγωγο του, τον Σχολαστικισμό. Αυτές είναι οι αντιπολιτευτικές φιλοσοφίες, ή έτσι λένε οι ιστορίες, με διαμετρικά αντίθετους στόχους. Η πραγματικότητα είναι κάπως διαφορετική: το φιλοσοφικό ένστικτο στην ιταλική αναγέννηση ήταν να συνθέσει συστήματα σκέψης, να βρει μια κοινή, παγκόσμια φιλοσοφία που να περιλαμβάνει

ένα ευρύ φάσμα ανθρώπινης σκέψης
(<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

Ο μεγαλύτερος από αυτούς τους συνθέτες ήταν ο Νεοπλατωνικός φιλόσοφος Pico della Mirandola, ο οποίος προσπάθησε να συνθέσει τον Πλατωνισμό, τον Αριστοτελισμό, τον Στωϊσμό, την εβραϊκή σκέψη, τον εβραϊκό μυστικισμό, την αραβική φιλοσοφία και μια πληθώρα άλλων σε ένα ενιαίο φιλοσοφικό σύστημα (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

Στην ιστορία των ιδεών, ο αναγεννησιακός νεοπλατωνισμός είναι πιο σημαντικός για τη διάδοσή του σε μια ποικιλία φιλοσοφιών και πολιτιστικών δραστηριοτήτων, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική και η μουσική. Οι ανθρωπιστές, αρχίζοντας από τον Petrarch, συνδέθηκαν εν μέρει με την πλατωνική φιλοσοφική προσέγγιση ως αντίδραση κατά του Αριστοτελισμού, αν και οι πρώτοι ανθρωπιστές γνώριζαν ελάχιστα ή τίποτα για τον Πλατωνισμό. Μόνο μετά την άφιξη των βυζαντινών φιλοσόφων, και κυρίως του Ιωάννη Χρυσολά και του Πλέθου, οι Ιταλοί εισήχθησαν πραγματικά σε ολόκληρο το σώμα πλατωνικών έργων (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

Ο πρώτος που αναλάμβανε την μετάφραση και τη μετάδοση του Πλάτωνα στην υπόλοιπη Ευρώπη ήταν ο Καρδινάλιος Βησσαρίωνας, ο οποίος, ως φοιτητής του Pletho όταν επισκέφτηκε την Ιταλία, είχε ενσωματώσει πλήρως τις πλατωνικές ιδέες. Αυτό το μεταφραστικό έργο, το οποίο ξεκίνησε από το Βησσαρίωνα, θα ολοκληρωνόταν μερικές δεκαετίες αργότερα, όταν ο Ficino ανέλαβε το καθήκον να μεταφράσει όλα τα έργα του Πλάτωνα στα Λατινικά (<http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>).

2.6. Σχέση Μιχαήλ Αγγέλου με αρχαιότητα

Ο Μιχαήλ Άγγελος μπροστά στην αναγεννησιακή έξαρση και στα διάφορα γεγονότα που συνέβησαν στη γεννέτειρά του, δημιούργησε ένα προσωπικό στυλ επηρεασμένο από τα κλασικά έργα της αρχαιότητας. Η “ένταξή” του στην Αυλή των Μεδίκων τον έκαναν να έρθει σε επαφή όχι μόνο με αρχαία γλυπτά και έργα αλλά και με σημαντικούς ανθρώπους της κοινωνικής φλωρεντινής ελίτ.

Με την ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας, ο καλλιτέχνης είχε τη δυνατότητα να ακούσει τις απόψεις του Φίτσινο και του Πίκο ντελα Μιράντολα και να γίνει θεατής μιας αναζωπύρωσης της κλασικής αρχαιότητας. Όπως αναφέρθηκε και λίγο παραπάνω, διάφοροι Έλληνες είχαν καταφθάσει στην Φλωρεντία διδάσκοντας την ελληνική γλώσσα, δίνοντας μια νέα μορφή στα λόγια των αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων.

Έτσι, ο Μιχαήλ Άγγελος δεχόμενος όλα αυτά τα ερεθίσματα, σχημάτισε ένα δικό του ιδεολογικό σύστημα το οποίο το διοχέτευσε πάνω στα έργα του. Ξεκινάει, λοιπόν, μια σειρά από διάφορα έργα τα οποία έχουν, όπω θα δούμε στη συνέχεια, άμεση σχέση με την αρχαιότητα, προσπαθώντας να τα εντάξει στα νέα αναγεννησιακά δεδομένα.

Από την άλλη πλευρά, αξίζει να γίνει μια διευκρίνιση άκρως σημαντική. Το γεγονός ότι ο Μιχαήλ Άγγελος έδειχνε τόσο ενδιαφέρον για τον αρχαίο κλασικό κόσμο δεν συνάδει με το ότι ο ίδιος ήταν παγανιστής. Αγαπούσε το Θεό του, και αυτό φαίνεται και στα μετέπειτα έργα του, π.χ Καπέλα Σιζτίνα, και είχε μια ιδιαίτερη σχέση μαζί του. Ωστόσο προσπάθησε να συνδυάσει τη δική του θρησκεία με το στυλ και την ομορφιά της κλασικής αρχαιότητας.

Εν συνεχεία, αφού αναλύθηκε σε ικανοποιητικό βαθμό η αναζωπύρωση της κλασικής αρχαιότητας την περίοδο της Αναγέννησης, θα προχωρήσουμε στην ανάλυση έργων του Μιχαήλ Αγγέλου και στη σύγκρισή τους με έργα της κλασικής παράδοσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΕΡΓΑ

3.1.Κενταυρομαχία -1492

Η Κενταυρομαχία (The Battle of Centaurs στην αγγλική βιβλιογραφία, βλ. εικόνα 7), αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά έργα που δημιούργησε ο μελετώμενος Ιταλός αναγεννησιακός καλλιτέχνης, έργο που δημιουργήθηκε γύρω στο 1492. Ήταν το τελευταίο έργο που δημιούργησε ο ίδιος υπό την αιγίδα του Λορέντσο των Μεδίκων, ο οποίος πέθανε λίγο μετά την ολοκλήρωσή του. Εμπνευσμένο από ένα κλασικό ανάγλυφο που δημιούργησε ο Bertoldo di Giovanni, το μαρμάρινο γλυπτό απεικονίζει τη μυθική μάχη μεταξύ των Λαπήθων και των Κενταύρων. Το ίδιο θέμα αποτελούσε ένα δημοφιλές θέμα της τέχνης στην αρχαία Ελλάδα και η ιστορία προτάθηκε στον Μιχαήλ Άγγελο από τον κλασικό μελετητή και ποιητή Πολιζιάνο (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Εικόνα 7: Η Κενταυρομαχία του Μιχαήλ Αγγέλου



Η Μάχη των Κενταύρων ήταν μια αξιοσημείωτη γλυπτική με διάφορους τρόπους, υποδηλώνοντας τη μελλοντική γλυπτική κατεύθυνση του Μιχαήλ Αγγέλου, η οποία είχε πάρα πολλά στοιχεία από τον κλασικό μύθο. Ήταν επίσης το πρώτο γλυπτό που ο Μιχαήλ Αγγέλος δημιούργησε χωρίς τη χρήση ενός ειδικού τρυπανιού που χρησιμοποιείται στο χώρο της γλυπτικής τέχνης (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Αναλυτικότερα, το συγκεκριμένο έργο αντικατοπτρίζει ένα σύγχρονο τρόπο αναπαράστασης και αναπαραγωγής των αρχαίων καλλιτεχνικών θεμάτων και κλασικών μύθων. Επηρεασμένος ο Μιχαήλ Αγγέλος από το έργο του Bertoldo, *Η Μάχη του Ηρακλή* (βλ. εικόνα 8), ο ίδιος μέσω της Μάχης των Κενταύρων προσπάθησε να αναπαλαιώσει μια αρχαία ρωμαϊκή θεματολογία, η οποία δυστυχώς δεν ολοκληρώθηκε ποτέ (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Εικόνα 8: Η Μάχη του Ηρακλή του Bertoldo



Η σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση σημειώνει ότι η αιτία που δεν ολοκλήρωσε ο Μιχαήλ Άγγελος το συγκεκριμένο έργο, βαρβαίνει την απώλεια ισχύος του οίκου των Μεδίκων, ενώ άλλοι μελετητές σημειώνουν ότι ο καλλιτέχνης ήθελε να συμπεριλάβει το συγκεκριμένο έργο στην κατηγορία των *non finito* γλυπτών του. Ανεξάρτητα από το αν το συγκεκριμένο έργο σκόπιμα παρέμεινε ατελές, ο Μιχαήλ Άγγελος θεωρούσε το γλυπτό αυτό ως το καλύτερο από τα πρώτα του έργα, στο οποίο έργο απεικονίζεται μια μάχη μεταξύ των Λαπήθων και των Κενταύρων κατά την γαμήλια γιορτή του Πυρίθου (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Ο Πύριθος, βασιλιάς των Λαπήθων, είχε πολύ καιρό συγκρουστεί με τους γειτονικούς Κενταύρους. Για να σηματοδοτήσει τις καλές του προθέσεις, ο ίδιος κάλεσε τους Κενταύρους στο γάμο του στην Ιπποδαμία, του οποίου το όνομα μεταφράζεται κυριολεκτικά ως η *Πόλη των Αλόγων*, με στόχο να προτείνει κάποια σύνδεση με αυτούς. Κάποιοι από τους Κενταύρους, που είχαν υπερβολικό ενθουσιασμό στο όλο γεγονός, ήπιαν λίγο παραπάνω στο γάμο και όταν η νύφη παρουσιάστηκε για να χαιρετήσει τους καλεσμένους, ένας από τους μεθυσμένους Κενταύρους, ο Ευρύτιος, προσπάθησε να απαγάγει τη νύφη (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Αυτό το γεγονός οδήγησε όχι μόνο σε μια άμεση σύγκρουση, αλλά σε ένα μακροχρόνιο πόλεμο, πριν οι απογοητευμένοι Κένταυροι εκδιωχθούν από τη

Θεσσαλία στα βορειοδυτικά. Ο μύθος αυτός αποτελούσε, όπως προσημειώθηκε, ένα δημοφιλές θέμα για την ελληνική γλυπτική και τη ζωγραφική. Οι Έλληνες γλύπτες της Σχολής του Φειδία κατάλαβαν τη μάχη των Λαπήθων και Κενταύρων ως συμβολική της μεγάλης σύγκρουσης της τάξης και του χάους και πιο συγκεκριμένα μεταξύ των πολιτισμένων Ελλήνων και των Περσικών «βαρβάρων» (<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>).

Γιατί όμως ο Μιχαήλ Άγγελος αποφάσισε να δημιουργήσει το συγκεκριμένο γλυπτό. Σύμφωνα με τον John F. Moffitt, στο έργο του “Another look at Michelangelo’s Centauromachia”, ο καλλιτέχνης είχε δεχθεί επιρροές από τις “Μεταμορφώσεις” του Οβιδίου, ο οποίος είχε γράψει για το συγκεκριμένο θέμα. Διάβαζοντας λοιπόν ο Μιχαήλ Άγγελος το συγκεκριμένο απόσπασμα, το οποίο από μόνο του έβγαζε αυτή τη βιαιότητα της μάχης, αποφάσισε να το απεικονίσει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.⁴⁵

Η τεχνική που χρησιμοποιεί ανταποκρίνεται στα αρχαία πρότυπα αναπαριστώντας τις κινήσεις των μορφών με κλασικό τρόπο. Αυτό φαίνεται άλλοστε και από την στάση των μορφών. Για παράδειγμα, η μορφή του Λάπηθου που κρατάει την πέτρα έχει καθαρά αρχαιοελληνικά χαρακτηριστικά, τόσο σε σώμα όσο και σε πρόσωπο.⁴⁶

Οι μάχες μεταξύ των Λαπήθων και των Κενταύρων απεικονίστηκαν στις γλυπτικές ζωφόρους του Παρθενώνα και στο ναό του Διός στην Ολυμπία, ενώ παράλληλα ο Scigliano υποδεικνύει ότι η μάχη των Κενταύρων του Μιχαήλ Αγγέλου αντικατοπτρίζει επίσης τα θέματα των Ελλήνων πάνω σε βάρβαρους και του πολιτισμού πάνω στην αγριότητα, αλλά στο έργο του Μιχαήλ Άγγελου βλέπει κανείς και κάτι επιπλέον: το θρίαμβο της πέτρας πάνω από τη σάρκα, καθώς στο έργο ο Μιχαήλ Άγγελος απεικονίζει τους Λαπήθους να πολεμούν χρησιμοποιώντας βράχους, καθώς η λατινική λέξη *lapiae* μεταφράζεται ως *βράχος*.

⁴⁵ John F. Moffitt, “Another look at Michelangelo’s Centauromachia”, σελ. 17 (Άρθρο από JSTOR)

⁴⁶ John F. Moffitt, “Another look at Michelangelo’s Centauromachia”, σελ. 19 (Άρθρο από JSTOR)

3.2. Έρως -1496

Σύμφωνα με διάφορες εκτιμήσεις, τα δύο τρίτα των έργων των παλαιών δασκάλων θεωρούνται χαμένα. Πολλά από αυτά είναι γνωστά από αρχειακά ή πρωτογενή υλικά, και όμως σήμερα δεν υπάρχει καμία ιδέα για το πού βρίσκονται. Μερικά από αυτά τα χαμένα έργα είναι ακόμα πιο σημαντικά για την τέχνη από αυτά που επιβίωσαν. Η μελέτη της ιστορίας ορισμένων χαμένων έργων μπορεί να φωτίσει τα σκοτεινά παρεκκλήσια της ιστορίας της τέχνης και μερικές προσωπικότητες μπορεί να εμφανιστούν μπροστά σε ένα εντελώς διαφορετικό φως από ό, τι συνηθίζεται να τους βλέπει κανείς (Richman- Abdou, 2018).

Από την άλλη πλευρά, αυτή η γνώση θα οδηγεί στο να παρθεί μια πιο προσεκτική στάση απέναντι σε αυτή την τέχνη, να χρησιμοποιηθούν σύγχρονες μεθόδους προστασίας και να μη θεωρείται οποιοδήποτε έργο τέχνης ως δεδομένο. Λίγοι συνειδητοποιούν ότι η σημαντικότερη φιγούρα της Αναγέννησης - ο Μιχαήλ Άγγελος - ξεκίνησε την καριέρα του ως πλαστογράφος γλυπτών. Σήμερα, το έργο του *Έρως* κοσμεί ακόμη και τα καλύμματα των κινητών και οι τοιχογραφίες και τα σχέδια έχουν αποκτήσει απίστευτη τιμή.

Τα πιο πολύτιμα γλυπτά στην ιταλική αγορά τέχνης ήταν τα ρωμαϊκά μαρμάρινα αγάλματα. Ο Μιχαήλ Άγγελος φαίνεται να έχει δημιουργήσει ένα γλυπτό που μπορεί να πωληθεί ως πρωτότυπο, αρχαίο. Ο πρώτος βιογράφος του Paolo Giovio (1483-1552) έγραψε ότι ο Μιχαήλ Άγγελος πέτυχε την υψηλότερη δόξα στη γλυπτική όταν έφτιαξε το γλυπτό από μάρμαρο, τον "*Έρωτα*" κρατώντας τον κρυφό για κάποιο χρονικό διάστημα και στη συνέχεια το παρουσίασε στο φως, αφού είχε προσθέσει ορισμένες δευτερεύουσες ατέλειες που εφαρμόστηκαν σκόπιμα σε αυτό το γλυπτό με τέτοιο τρόπο που ο *Έρως* έμοιαζε με έναν αρχαίο Έλληνα (<http://www.bu.edu/av/core/journal/xxvi/Richards.pdf>).

Στην κλασσική μυθολογία, ο Cupid (από τη λατινική λέξη Cupīdō, που σημαίνει επιθυμία), είναι ο θεός της επιθυμίας, της ερωτικής αγάπης, της έλξης και της στοργής. Μάλιστα, συχνά απεικονίζεται ως ο γιος της Θεάς του Έρωτα και της Ομορφιάς, της Αφροδίτης (βλ. εικόνα 11) και του Θεού του Πολέμου, του Άρη (βλ. εικόνα 12). Στη λατινική βιβλιογραφία, συχνά αναφέρεται ως Amor, λέξη η οποία δηλώνει την αγάπη. Ο Έλληνας ομόλογος του θεού αυτού, είναι ο Έρως (Richman- Abdou, 2018). Επίσης, στο έργο "*Eros, Empathy, Ascription, and Breasts of Michelangelo*" αναφέρεται ότι ο Έρως ήταν ταυτόχρονα σύμβολο της ελευθερίας,

όπως τον περιγράφει και ο Πλάτωνας στο ‘Συμπόσιον’. Αργότερα την εποχή του Νεοπλατωνισμού μεταφράστηκε και ως χριστιανικό σύμβολο της αγάπης.

Ο Μιχαήλ Άγγελος δημιούργησε το συγκεκριμένο έργο το 1496 (βλ. εικόνα 9 & 10), όταν ήταν μόλις είκοσι ενός (21) ετών και, σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, ο καλλιτέχνης είχε στο νου του έναν αρχαίο ρωμαϊκό τεχνουργό, καθώς έφτιαχνε το γλυπτό, κάτι το οποίο αποδεικνύει ότι τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου διέπονται από επηρεασμούς από τις αρχαίες εποχές και τους κλασικούς μύθους του. Ακόμη, σημαντική επίδραση άσκησε η ίδια η Νεοπλατωνική Ακαδημία καθώς εκεί ο καλλιτέχνης έμαθε από πρώτο χέρι την ιδέα του Έρωτα.⁴⁷

Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η μορφή του Έρωτα έχει στιγματίσει τον καλλιτέχνη καθώς εμφανίζεται και σε άλλα έργα. Ωστόσο το συγκεκριμένο γλυπτό,παρέμεινε στη Μάντοβα μέχρι να αγοραστεί από τον βασιλιά Κάρολο Α΄ και να παραδοθεί στην Αγγλία το 1631. Δυστυχώς, το άγαλμα καταστράφηκε πιθανότατα στη φωτιά στο Whitehall το 1698.

Εικόνα 9: Ο Έρωτας του Μιχαήλ Άγγελου (μπροστινή όψη)



⁴⁷ Seymour Howard, “Artibus et Historiae”, κεφάλαιο “Eros, Empathy, Expectation, Ascription, and Breasts of Michelangelo”, σελ. 85 (Άρθρο από JSTOR)

Εικόνα 10: Ο Έρως του Μιχαήλ Αγγελου (οπίσθια όψη)



Η ικανότητα να μιμείται κανείς, με βάση τα προλεγόμενα, την ρωμαϊκή γλυπτική ήταν ένα σημάδι ικανότητας στην Αναγέννηση. Στα στούντιο της τότε εποχής, στα οποία κάθε καλλιτέχνης συμμετείχε ως τον 19^ο αιώνα, η δουλειά των ήταν να μιμούνται τα ρωμαϊκά ύφη, κάτι το οποίο οδήγησε στην αντιγραφή των παλαιών έργων. Η αντιγραφή δεν ήταν μόνο μια αποδεκτή πρακτική στην εποχή του Μιχαήλ Αγγέλου, ήταν απαραίτητη και, στην περίπτωση του Μιχαήλ Αγγέλου, η

πράξη της πλαστογραφίας βοήθησε να στηρίξει την καριέρα του και τελικά να φτάσει στη φήμη και την τύχη που απέκτησε μετέπειτα (Allegretto, 2011).

Ο Καρδινάλιος Ριάριο, ανακαλύπτοντας την ασυνήθιστη ύπαρξη του γλυπτού αυτού, δεν απέρριψε τον καλλιτέχνη. Αντίθετα, ήταν τόσο εντυπωσιασμένος από την ικανότητα του Μιχαήλ Αγγέλου που έγινε ο πρώτος του προστάτης στη Ρώμη. Μέσα σε ένα χρόνο, ο Καρδινάλιος είχε παραγγείλει δύο άλλα γλυπτά από τον Μιχαήλ Άγγελο μεταξύ των 1496 και 1497. Ήταν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου στη Ρώμη που το γλυπτό του Μιχαήλ Άγγελου *Pietà* (1498-99) τοποθετήθηκε στη Βασιλική του Αγίου Πέτρου (Allegretto, 2011).

Το ανανεωμένο ενδιαφέρον της Αναγέννησης της Ιταλίας για τον αρχαίο κόσμο σήμαινε ότι τα ρωμαϊκά έργα τέχνης πωλούνταν για υψηλότερες τιμές από τη σύγχρονη τέχνη. Στα μέσα της δεκαετίας του '90, ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν σε απελπιστική ανάγκη χρημάτων. Αφού εγκατέλειψε το στούντιο του ζωγράφου Domenico Ghirlandaio το 1489, όπου είχε μαθητεύσει στην ηλικία των 13 ετών, σπούδασε με τη βοήθεια του γλύπτη Bertoldo di Giovanni (Allegretto, 2011).

Με τη στήριξη των Μεδίκων, ο Μιχαήλ Άγγελος παρήγαγε μερικά από τα παλαιότερα γλυπτά του, όπως τον *Έρωτα*. Αν και είναι ακόμα ασαφές ποιος ήταν ο επιδιωκόμενος στόχος με το να κυκλοφορήσει στην αγορά ο *Έρως* ως αντίκα, ο καλλιτέχνης έλαβε πλήρη αναγνώριση για τον επηρεασμό του από τις αρχαίες εποχές (Richman- Abdou, 2018).

3.3.Αφροδίτη & Έρως -1533

Εικόνα 11: Η Θεά Αφροδίτη (Αφροδίτη της Μήλου)



Παρόλο που ο Έρως γενικά απεικονίζεται ως μια λεπτή φτερωτή φιγούρα στην κλασική ελληνική τέχνη (βλ. εικόνα 13), κατά την ελληνιστική περίοδο,

εμφανίζονταν ολοένα και περισσότερο ως ένα παχουλό αγόρι (βλ. εικόνα 14). Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η εικονογραφία του Έρωτος, απέκτησε το τόξο και το βέλος που αντιπροσωπεύουν την πηγή εξουσίας του: ένα πρόσωπο, ή ακόμα και μια θεότητα, που πυροβολείται από το βέλος του Cupid είναι γεμάτο με ανεξέλεγκτη επιθυμία (Allegretto, 2011).

Εικόνα 12: Η αναπαράσταση του Έρωτα στην κλασική ελληνική τέχνη



Στους μύθους, ο Cupid είναι ένας δευτερεύων χαρακτήρας που χρησιμεύει ως επί το πλείστον για να θέσει τα συναισθήματα των ανθρώπων σε κίνηση. Είναι βασικός χαρακτήρας μόνο στην ιστορία του Έρωτα και της Ψυχής, καθώς, όταν τραυματίζεται από τα δικά του όπλα, βιώνει τη δοκιμασία της αγάπης. Παρόλο που δεν αναφέρονται άλλες εκτεταμένες ιστορίες γι' αυτόν, η παράδοσή του είναι πλούσια σε ποιητικά θέματα (Allegretto, 2011).

Εικόνα 13: Η αναπαράσταση του Έρωτα στην ελληνιστική περίοδο



Οι Ρωμαίοι ερμήνευαν τους μύθους και τις έννοιες του Ελληνικού Έρωτα για τον Έρωτα στη δική τους λογοτεχνία και τέχνη, ενώ οι μεσαιωνικοί και αναγεννησιακοί μυθογράφοι συγχωνεύουν τα δυο πρόσωπα. Στην ελληνική παράδοση ο Έρως είχε μια διπλή, αντιφατική γενεαλογία. Ήταν ένας από τους αρχέγονους θεούς που δημιουργήθηκε από δυο θεούς του Δωδεκάθεου, ενώ στη *Θεογονία* του Ησίοδου, μόνο το Χάος και η Γαία (Γη) εμφανίζονται ως οι πρωτεργάτες του θεού Έρωτα (Allegretto, 2011).

Ο Έρως (Cupid) και η Αφροδίτη (Venus) και οι μύθοι για αυτούς, επηρέασαν σημαντικά τον Μιχαήλ Άγγελο, αφού ο ίδιος οδηγήθηκε στο να δημιουργήσει το ομώνυμο έργο που παρουσιάζεται στην εικόνα 15 παρακάτω. Οι επιρροές του Μιχαήλ Αγγέλου από τους κλασικούς μύθους για τον Έρωτα και την Αφροδίτη, αλλά και από την αναπαράσταση του Έρωτα ως ένα παχουλό αγόρι με τόξο και βέλος, γίνονται ιδιαίτερα διακριτές από τη θέαση του συγκεκριμένου έργου (Allegretto, 2011).

Στο έργο αυτό, φαίνεται ότι η Αφροδίτη ξαπλώνει γυμνή σε ένα μπλε-γκρι ύφασμα, με το κεφάλι της στα δεξιά και τον Έρωτα να την αγκαλιάζει από πίσω. Καθώς τη φιλάει, αφαιρεί ένα βέλος από το τόξο του. Στα αριστερά υπάρχει ένα τετράγωνο βάθρο από το οποίο κρέμεται ένα τόξο και δύο μάσκες. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει ένα αγαλματάκι και αριστερά από το κέντρο εντοπίζεται ένα μακρινό, λοφώδες τοπίο (Allegretto, 2011).

Εικόνα 14: Η Αφροδίτη & ο Έρωτας του Μιχαήλ Αγγέλου



Τέλος, στο παρόν σημείο οφείλεται να γίνει έξοχη αναφορά στο γεγονός ότι τα έργα Έρωτας και Αφροδίτη & Έρωτας, ταυτίζονται πιθανότατα με το θέμα του Ελληνιστικού Ερμαφρόδιτου, κάτι το οποίο αναδεικνύει τις στιλιστικές επιρροές του καλλιτέχνη από τις ελληνιστικές και αρχαϊκές περιόδους (Allegretto, 2011). Συγκεκριμένα, ο μύθος για τον Ερμαφρόδιτο, γιό του Ερμή και της Αφροδίτης, παραδίδεται από τον Οβίδιο, ο οποίος ήταν μια από τις επιρροές του Μιχαήλ Αγγέλου και για άλλα έργα του, όπως είδαμε παραπάνω.

3.4.Μεθυσμένος Βάκχος -1496/1497

Από την αρχή της καριέρας του, ο Michelangelo έγινε γνωστός για το εξαιρετικό του ταλέντο, ιδιαίτερα στη γλυπτική. Ο Βάκχος (βλ. εικόνα 16) είναι ένα από τα πρώτα του έργα και δείχνει τον Ρωμαίο Θεό του κρασιού με σταφύλια και ένα κύπελλο στο χέρι του. Πίσω από αυτόν στέκεται μια *faun*, δηλαδή μια παρουσία που είναι μισή κατσίκια και μισός άνθρωπος, που τρώει σταφύλια που πέφτουν από το χέρι του Βάκχου (Allegretto, 2011).

Ο Bacchus δημιουργήθηκε το 1496/1497 και, το υψηλό κέντρο ισορροπίας σε αυτό το γλυπτό είναι ότι ο καλλιτέχνης φαίνεται να έρχεται σε επαφή με το ρωμαϊκό Θεό, καθώς υπονοούσε ότι η γλυπτική αποτελεί κάτι μεθυστικό για έναν καλλιτέχνη. Το επίπεδο λεπτομέρειας για αυτό το γλυπτό είναι εκπληκτικό, όπως με όλο το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου. Είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών, αφού δημιούργησε μια ισχυρή

φιγούρα αλλά με παχουλή σάρκα, δίνοντάς του την αίσθηση του ανδρόγυνου στοιχείου που συνδέεται με τον Bacchus και μέσω της θέσης του, το άγαλμα φαίνεται σχεδόν να κινείται (Allegretto, 2011). Η κινητικότητα δίνεται από τη στάση του σώματος. Τα δάχτυλα του αριστερού ποδιού ίσα που ακουμπούν το έδαφος, ενώ το δεξί πατάει στο έδαφος.

Εικόνα 15: Ο Μεθυσμένος Βάκχος του Μιχαήλ Άγγελου



Γύρω από το κεφάλι του Bacchus υπάρχει ένα στεφάνι από φύλλα κισσού, αν και πολλοί υποθέτουν ότι είναι φύλλα αμπέλου. Στην πραγματικότητα, τα φύλλα του κισσού έχουν τοποθετηθεί στο κεφάλι του αγάλματος από τον καλλιτέχνη, ως αφιέρωμα στον ίδιο τον Βάκχο, καθώς το φυτό είναι ιερό για αυτόν τον Θεό. Περίπου τριάντα έτη μετά την ολοκλήρωση του έργου, ο Maarten van Heemskerck σκιαγράφησε το γλυπτό στον κήπο του Jacopo Galli. Πρόκειται για ένα αξιοσημείωτο σκίτσο, διότι μέχρι στιγμής ο Βάκχος είχε χάσει το χέρι κρατώντας το κύπελλο του κρασιού. Το πέος είχε επίσης κοπεί σε σημαντικό βαθμό και, είναι ενδιαφέρον να υπάρχει μια τέτοια τεκμηρίωση της κατάστασης ενός γλυπτού τόσο σύντομα μετά τη δημιουργία του (Allegretto, 2011).

Μερικοί ιστορικοί υποδεικνύουν ότι η ζημιά ήταν μια σκόπιμη προσπάθεια να γίνει το άγαλμα παλαιότερο και μεγαλόπρεπο από ό,τι ήταν πραγματικά, κάτι το οποίο έρχεται σε άμεση σχέση με τα στοιχεία των αγαλμάτων και των γλυπτών της αρχαίας και κλασικής εποχής. Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στο άγαλμα του Απόλλωνα του Μπελβεντέρε, το οποίο βρέθηκε ακρωτηριασμένο και με σημαντικές ζημιές.

Έτσι και για το συγκεκριμένο γλυπτό, πίστευαν ότι ο ακρωτηριασμός και οι “ζημιές” θα κάνουν τον θεατή να φέρει στο μυαλό του το διάσημο άγαλμα του Απόλλωνα.⁴⁸ Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου, το κύπελλο προστέθηκε στο άγαλμα, αν και δεν αποκαταστάθηκε τίποτα άλλο (Allegretto, 2011).

Η έμπνευση για το έργο φαίνεται να είναι η περιγραφή της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου Γέροντος, ενός χαμένου χάλκινου γλυπτού από τον Πραξιτέλη, που απεικονίζει το έργο *Bacchus, Drunkenness and a Satyr*. Επίσης, σχετικά με την κόμη της μορφής, ο Μιχαήλ Άγγελος είχε διαβάσει ίσως το έργο του Διόδωρου Σικελιώτη “*Bibliotheca Historika*”, το οποίο είχε μεταφραστεί στα Λατινικά από τον Poggio Bracciolini το 1472.⁴⁹

Σημειώνεται ότι μέσα από το συγκεκριμένο έργο διαφαίνεται καθαρά το γεγονός ότι ο Μιχαήλ Άγγελος επηρεάστηκε σημαντικά από τους κλασικούς και αρχαίους μύθους και γενικότερα την αρχαία παράδοση, αφού ο Βάκχος ενσαρκώνει το Θεό Διόνυσο, τον Θεό του κρασιού και του γλεντιού στο Δωδεκάθεο. Αναλυτικότερα, ο Διόνυσος συχνά απεικονιζόταν όπως ακριβώς και ο Βάκχος, με ένα ποτήρι κρασί στο χέρι και σάτυρους τριγύρω του (faun) να χορεύουν εκστατικά χορούς με συνοδεία μουσικής.

Για τη μορφή του Σάτυρου έχουν ειπωθεί από ερευνητές διάφορες προτάσεις επιρροής. Αν παρατηρήσει κανείς προσεχτικά τον Σάτυρο φαίνεται ότι έχει ομοιότητες με ένα άλλο γλυπτό του Θεού Πάνα το οποίο ονομάζεται “*Satyr della Valle*”, και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Καπιτωλίου στη Ρώμη.

3.5. *Νίκη -1532/1534*

Ένα ακόμα αξιοσημείωτο έργο του μελετώμενου καλλιτέχνη, είναι η *Νίκη* (έργο γνωστό και ως *The Genius of Victory* στην αγγλική βιβλιογραφία) και το συγκεκριμένο έργο είναι ένα μαρμάρινο γλυπτό που δημιουργήθηκε τα έτη 1532-1534 από τον Μιχαήλ Άγγελο, που παράγεται ως μέρος ενός σχεδίου για τον τάφο του Πάπα Ιούλιο Β. Έχει ύψος 2,61 μ. και βρίσκεται πλέον στο Salone dei Cinquecento του Palazzo Vecchio στη Φλωρεντία (βλ. εικόνα 17) (Barenboim, 2011).

⁴⁸ Luba Freedman, “*Artibus et historiae*”, κείμενο “*Michelangelo’s Reflections on Bacchus*”, σελ. 124 (άρθρο από JSTOR)

⁴⁹ Luba Freedman, “*Artibus et historiae*”, κείμενο “*Michelangelo’s Reflections on Bacchus*”, σελ. 128 (άρθρο από JSTOR)

Εικόνα 16: Η Νίκη του Μιχαήλ Άγγελου



Η ακριβής ημερομηνία εκτέλεσης του αγάλματος είναι άγνωστη, αλλά συνήθως σχετίζεται με το έργο για τον τάφο του Ιούλιου Β. Θεωρείται ότι προοριζόταν για μία από τις κατώτερες κόγχες ενός από τα τελευταία έργα για τον τάφο, ίσως εκείνου του 1532 για τον οποίο έγιναν επίσης οι *Σκλάβοι* στην Galleria dell'Accademia της Φλωρεντίας (βλ. εικόνα 18). Από την άλλη πλευρά, το μνημείο μπορεί να έχει συνδυαστεί με ένα παρόμοιο ζευγάρι μαχητών, ένα μοντέλο πηλού στην Casa Buonarroti - τον αποκαλούμενο Hercules-Samson (Barenboim, 2011).

Εικόνα 17: Οι Σκλάβοι του Μιχαήλ Άγγελου στην Galleria dell' Accademia



Με το περίφημο άγαλμα η Νίκη σχηματίζει μια ενδιαφέρουσα υποσημείωση στην ιστορία, καθώς το 1868, τρία χρόνια μετά το άνοιγμα του Εθνικού Μουσείου του Bargello, το άγαλμα συμπεριλήφθηκε στη συλλογή της φλωρεντινής γλυπτικής. Επιστράφηκε στο Palazzo Vecchio στις 6 Νοεμβρίου 1921 και τώρα βρίσκεται σε μια θέση στο σύγχρονο κέντρο του πίσω τοίχου της αίθουσας, όπου από τότε που η Φλωρεντία ήταν η πρωτεύουσα της Ιταλίας (1865) (Barenboim, 2011).

Η χρονολόγηση και η απόδοση του αγάλματος στο έργο βασίζονται σε στιλιστικά στοιχεία που συνδέουν την εργασία με τους σκλάβους, όπως φαίνεται και από τη συστροφή του σώματος και την έντονη ανατομία, καθώς και ανάλογες διαστάσεις. Επιπλέον, το κεφάλι έχει μια κορώνα από φύλλα δρυός που υπαινίσσεται το έμβλημα Della Rovere (Barenboim, 2011).

Το γλυπτό δεν αντιπροσωπεύει μια στιγμή μάχης, αλλά χρησιμεύει ως αλληγορία της νίκης. Απεικονίζει τον νικητή που κυριαρχεί στον υποτακτικό άτομο που ηττείτο με μεγάλη ευκινησία, με ένα πόδι που εμποδίζει το σώμα του αιχμάλωτου, ο οποίος είναι διπλωμένος στα δυο και αλυσοδομένος. Ο νεαρός άνδρας είναι όμορφος και κομψός, ενώ ο κυριαρχούμενος άνθρωπος είναι γερασμένος και γενειοφόρος, με αδύναμο σώμα και παραιτημένη έκφραση. Οι επιφάνειες αντιμετωπίζονται εκφραστικά για να ενισχυθεί η αντίθεση μεταξύ των δύο μορφών (Barenboim, 2011).

Σημειώνεται ότι το έργο *Η Νίκη* είναι ένα πιο εξελιγμένο έργο, το οποίο ξεχωρίζει από τους *Σκλάβους* με την ελαφρύτερη κομψότητά του. *Μια μάλλον ζωντανή νεολαία, σε μια πληγείσα και μη πειστική στάση, μισοκνημνεί στη σκύψιμη φιγούρα των κατακτηθέντων. Κοντά στη νίκη στο συναίσθημα είναι οι μορφές του Giuliano de' Medici, του δούκα του Nemours και του Lorenzo de' Medici, καθώς και του Δούκα του Urbino. Στη ζωή, αυτοί οι πρίγκιπες δεν ήταν σχεδόν ήρωες για να διεγείρουν τη φαντασία, αλλά έτσι έγιναν στα γλυπτά του Μιχαήλ Αγγέλου, ο οποίος, χωρίς καμία προσπάθεια στην προσωπογραφία, δημιούργησε δύο κλασικές εικόνες condottieri* (Barenboim, 2011).

3.6.Σίβυλλες

Επιπρόσθετα, ένα ακόμα επιπρόσθετο έργο του Μιχαήλ Αγγέλου είναι οι Σίβυλλες, γνωστές και ως Sybille στην αγγλική βιβλιογραφία. Οι ίδιες αποτελούσαν στην αρχαία Ελλάδα γυναίκες με ικανότητες μαντικές ή/και προφητικές, ενώ η πρώτη αναφορά σε αυτές ως ομάδα, καταγράφηκε από τον Ρωμαίο συγγραφέα Λακταντή στις αρχές του 4ου αιώνα μ.Χ. Οι Σίβυλλες εκπροσωπούνταν στην τέχνη ήδη από τον Μεσαίωνα καθώς και από τα πρώτα έργα της Αναγέννησης. Ο Βαρό αριθμούσε δέκα Σίβυλλες, αν και άλλες αρχαίες πηγές διαφέρουν ως προς τον αριθμό (Smithers, 2016).

Στο ανώτατο όριο του παρεκκλησίου της Σιζτίνης, ο Μιχαήλ Άγγελος έχει αποτυπώσει ζωγραφικά εννιά Σίβυλλες, όπου λέγεται ότι οι πέντε από αυτές προέρχονταν από τη γέννηση ενός ανερχόμενου Σωτήρα. Οι προφητείες των παγανιστών προφητειών έγιναν δεκτές από τους Χριστιανούς ως εκπληρωμένες με τη γέννηση του Χριστού. Έτσι, οι προφύτες της Παλαιάς Διαθήκης και οι Σίβυλλες της παγανιστικής αρχαιότητας πρόβλεψαν την ίδια την έλευση του Χριστού και απεικονίζονται μαζί στο παρεκκλήσι της Σιστίνας (Smithers, 2016).

Ο Μιχαήλ Άγγελος ζωγράφισε αυτά τα στοιχεία μεγαλύτερα από οποιαδήποτε άλλη στο παρεκκλήσι της Σιζτίνης. Κατά τη διάρκεια του Μιχαήλ Αγγέλου υπήρξε ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για τα κείμενα της κλασσικής και πρώτης χριστιανικής περιόδου και η απεικόνισή τους από τον Μιχαήλ Άγγελο δείχνει τη μετατόπιση της θεολογίας εκείνη τη χρονική περίοδο (Smithers, 2016).

Αναλυτικότερα, γύρω από το κέντρο της οροφής του Παρεκκλησιού της Σιστίνας υπάρχουν δώδεκα προφητικές μορφές που αντιπροσωπεύουν τον ερχομό του

Χριστού. Επτά από αυτούς είναι Ισραηλινοί Προφήτες, και οι υπόλοιποι πέντε είναι οι θηλυκές Σίβυλλες του Κλασσικού Κόσμου. Οι εναλλασσόμενες αρσενικές και θηλυκές φιγούρες καθίστανται σε θρόνους και απεικονίζονται χειρόγραφα ανάγνωσης, βιβλία ή κύλινδροι (Smithers, 2016).

Η πρώτη Σίβυλλα που ζωγράφισε ο Μιχαήλ Άγγελος, είναι η Περσική, η οποία εντοπίζεται στην εικόνα 19. Η Περσική Σίβυλλα ζωγραφίστηκε από τον καλλιτέχνη σε μεγάλο μέγεθος και λέγεται ότι παρουσιάστηκε έτσι ώστε να αναφέρεται στο θρίαμβο της Παναγίας απέναντι στα Τέρατα της Αποκάλυψης (Smithers, 2016).

Εικόνα 18: Η Περσική Σίβυλλα



Η ίδια έχει παρουσιαστεί σκελετωμένη, να κοιτάει το βιβλίο της, ενώ παράλληλα, η Λιβυκή Σίβυλλα (βλ. εικόνα 20), παρουσιάζεται έτσι ώστε να προφητεύει για την ημέρα όπου μετά από ορισμένα βιβλικά γεγονότα, οι άνθρωποι θα κρυφτούν κάτω από τη γη. Οι άλλες Σίβυλλες που ζωγράφισε ο καλλιτέχνης είναι η Κυμαία (βλ. εικόνα 21), η οποία προφήτεψε τη γέννηση του Χριστού από μια Παρθένο, η Ερυθραία (βλ. εικόνα 22), η οποία πρόβλεψε τη Δευτέρα Παρουσία (βλ. εικόνα 23), η Λυβηκή (βλ. εικόνα 24) και η Δελφική (βλ. εικόνα 25) (Smithers, 2016).

Εικόνα 19: Η Λυβική Σίβυλλα



Εικόνα 20: Η Κυμαία Σίβυλλα



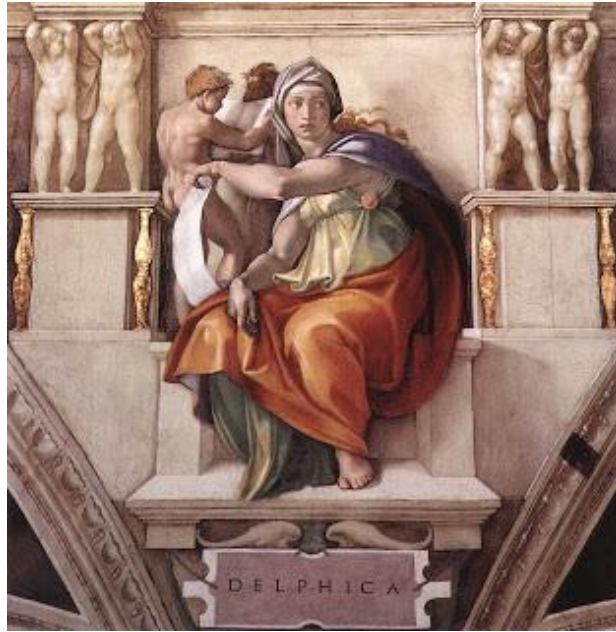
Εικόνα 21: Η Ερυθραία Σίβυλλα



Εικόνα 22: Η Λοβητική Σίβυλλα



Εικόνα 23: Η Δελφική Σίβυλλα



Παράλληλα, σημειώνεται ότι η παρουσία αυτών των Σιβυλλών δεν έχει καθόλου τυχαίο χαρακτήρα, καθώς η ύπαρξη αυτών των μορφών αναφέρεται στην ύπαρξη των σημαντικότερων αρχαίων πολιτισμών: ο αρχαίος Ελληνικός πολιτισμός εκπροσωπείται από τη Δελφική (χάρη στο μαντείο των Δελφών⁵⁰), ο Περσικός από την Περσική, ο Ιωνικός από την Ερυθραία, ο Αφρικάνικος από τη Λυβική και ο Ιταλικός από την Κυμαία. Από το γεγονός αυτό, φαίνεται με έμμεσο τρόπο η επιρροή του καλλιτέχνη από τους αρχαίους πολιτισμούς και τους μύθους αυτών (Smithers, 2016).

3.7.Μίνως & Χάροντας

Τέλος, ένα ακόμα σημαντικό έργο του Μιχαήλ Αγγέλου που δέχθηκε στιλιστικές επιδράσεις από αρχαία έτη και πολιτισμούς, πόσο μάλλον του ελληνικού, είναι το έργο *Μίνως & Χάροντας*. Παρόλο που είναι σίγουρα ένας πίνακας για τη Δευτέρα Παρουσία, μια εποχή που ο Θεός / Χριστός θα έρθει να κρίνει τους ζωντανούς και τους νεκρούς, αλλά και ένας πίνακας για την Τελική Κρίση, μια εποχή που οι ψυχές θα κριθούν επαρκείς για τον Ουρανό ή αρκετά κακές για την Κόλαση, είναι επίσης μια τεράστια τοιχογραφία που απεικονίζει τις ιδέες του Μιχαήλ Αγγέλου για το τι μπορεί να συμβεί στη ψυχή του ανθρώπου μετά το θάνατο (Smithers, 2016).

Η τελευταία θεματολογία παραπέμπει και στα ιδεώδη, ιδανικά και μελέτες των αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων, αλλά και στην κεντρική θεματολογία

ενασχόλησης των αρχαίων ελλήνων και ανθρώπων της ελληνιστικής περιόδους. Το θέμα της Τελευταίας Κρίσης προσφέρεται για μια έκθεση της μελέτης της ανθρώπινης ζωής μετά το θάνατο. *Αλλά είναι σαφές από τον τρόπο που ο Μιχαήλ Άγγελος αναφέρει τη σύνθεση ότι σκέφτεται μόνο για τον ανθρώπινο θάνατο. Άλλοι μελετητές επεσήμαναν ότι στη διαρρύθμιση του τείχους οργανώνει ανθρώπινες μορφές σε ομάδες με τέτοιο τρόπο ώστε ολόκληρη η επιφάνεια να σχεδιάζεται ως ανθρώπινη σκελετική κεφαλή* (Smithers, 2016).

Οι καμάρες στην κορυφή είναι τα μάτια, η κοιλότητα της μύτης είναι ο κύκλος γύρω από τον Χριστό και το χαμόγελο με τα δόντια προτείνεται από τις καμπύλες μορφές που κρέμονται στον ουρανό στην ισορροπία μεταξύ ουρανού και γης. Οι οπές των ματιών, η ρινική κοιλότητα και το ανοιχτό στόμα με δόντια εμπίπτουν στην ίδια ουσιαστική ευθυγράμμιση με τις ομάδες μορφών στην Τελευταία Απόφασή του. Έχει χρησιμοποιήσει το σχήμα του ανθρώπινου προσώπου μετά το θάνατο για να καθορίσει τη δική του μελέτη των πιθανών τύπων για την ανθρώπινη ψυχή μετά το θάνατο (Smithers, 2016).

Το πρόσωπο του σκελετού είναι ντυμένο σε λευκό ταφικό ύφασμα και το χέρι του στο κάλυμμα αποκαλύπτει τον αντίχειρα και τα δάχτυλα που κρατούν το πηγούνι σε μια σκεπτικιστική στάση. Το αν το πρόσωπο γελάει ή κλαίει είναι σκοπίμως διφορούμενο. Στη Χριστιανική άποψη του Μιχαήλ Αγγέλου, ο καθοριστικός παράγοντας της μοίρας του ατόμου μετά το θάνατο είναι η θρησκευτική ευσέβεια κάποιου κατά τη διάρκεια της ζωής του. Συνεπώς, στην εικόνα του τοίχου του οραματίζεται μόνο δύο πράγματα που συμβαίνουν στους ανθρώπους μετά το θάνατο: είτε αποστέλλονται στον ουρανό είτε στην κόλαση (Smithers, 2016).

Η κόλαση του Μιχαήλ Άγγελου, έχει πολλά στοιχεία της κόλασης του Δάντη, του παγανιστικού Boatman Charon που οδηγεί ψυχές πάνω στον ποταμό Styx, με τον Μίνωα να υιοθετεί τον ρόλο του δικαστή. Στον πίνακα του Μιχαήλ Αγγέλου (βλ. εικόνα 25), η φιγούρα του Χάροντα απεικονίζεται με τον ίδιο να κρατά ένα αμαξάκι απειλητικό που χρησιμοποιεί για να σπρώξει τα φοβισμένα σώματα από την φτερωτή βάρκα στο νερό και να προσγειωθεί. Στα δεξιά ο Μίνως περιμένει με φίδι περιτυλιγμένο γύρω από τον κορμό του για την αιώνια πυρκαγιά στο παρασκήνιο (Smithers, 2016).

Εικόνα 24: Ο πίνακας Μίνως & Χάροντα του Μιχαήλ Αγγέλου



Ο Μίνως συζητήθηκε πολύ στη βιβλιογραφία, καθώς είναι δικαστής στην κόλαση και οι σπείρες του φιδιού υποδηλώνουν τον κύκλο της κόλασης στην οποία θα αποσταλεί μια ψυχή, αλλά ο ίδιος ο Μίνως είναι και παράλληλα ο διάβολος και υποφέρει από το δάγκωμα του φιδιού καθώς κοιτάζει τους καταραμένους. Η αυτοπεποίθηση του καλλιτέχνη εκτείνεται σε μια πεποίθηση ότι ο ίδιος αξίζει να ζήσει στον ουρανό μετά το θάνατο. Χρωματίζει τον εαυτό του στη σφαίρα των ευλογημένων στον τοίχο, γεγονός που ανακαλύφθηκε από τον μελετητή Frederick Hartt (Smithers, 2016).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΕΠΙΠΡΟΣΘΕΤΕΣ ΣΤΥΛΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

4.1.Δαβίδ

Στη στροφή του νέου αιώνα, ο Μιχαήλ Άγγελος επέστρεψε στη Φλωρεντία, στεφανωμένος με τις δάφνες αυτής της επιτυχίας. Έφερε μαζί του μια προμήθεια δεκαπέντε μικρών αγαλμάτων για το παρεκκλήσι Piccolomini στον καθεδρικό ναό της Σιένα. Ξεκίνησε επίσης εργασίες σε τέσσερις άλλες μορφές αγίων, αλλά το 1503 απελευθερώθηκε από τον επείγοντα χαρακτήρα αυτής της υποχρέωσης με το θάνατο του Πάπα Πίου II, ο οποίος του είχε δώσει την εντολή (Wallace, 2011).

Σε κάθε περίπτωση, ενδιαφερόταν πρωτίστως για μια εντολή που του δόθηκε από τους διαχειριστές του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας, που του είχαν αναθέσει ένα τεράστιο μαρμάρινο τεμάχιο, το οποίο όλοι θεωρούσαν ακατάλληλο, αφού ένας πρώην γλύπτης είχε ήδη αρχίσει να το χαράζει. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης έπεισε τις τότε αρχές της Φλωρεντίας να τον αφήσουν να δημιουργήσει τη φιγούρα του Δαβίδ, ώστε να αναδείξει τη δική του αντίληψη περί γλυπτικής (Wallace, 2011).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ο λόγος που ο καλλιτέχνης επέλεξε να δημιουργήσει τη συγκεκριμένη φιγούρα. Αρκετά χρόνια πριν, ο διάσημος γλύπτης Donatello, είχε φιλοτεχνήσει έναν χάλκινο Δαβίδ, το πρώτο άγαλμα της Αναγέννησης. Ωστόσο λόγω των διαφόρων πολιτικών αναταράξεων στη Φλωρεντία, ο Μιχαήλ Άγγελος αποφάσισε να δημιουργήσει αυτό το ογκώδες άγαλμα για να αναδείξει την αρετή της Φλωρεντινής Δημοκρατίας και να επισκιάσει το παλαιό καθεστώς των Μεδίκων.

Ακόμη, ενδιαφέρον προξενεί το γεγονός ότι η συγκεκριμένη απεικόνιση του Δαβίδ δεν μοιάζει με προηγούμενες συνθέσεις. Ο Μιχαήλ Άγγελος ακολούθησε την αρχή του ντιζένιο η οποία βασίζεται στην γνώση της αντρικής μορφής. Η αρχή αυτή υποστηρίζει ότι η γλυπτική είναι ανώτερη από τις άλλες τέχνες γιατί αντικατοπτρίζει τη θεία δημιουργία.

Επίσης σε σχέση με άλλες δημιουργίες του Δαβίδ, ο συγκεκριμένος δεν παριστάνεται μαζί με τον νεκρό Γολιάθ αλλά λίγο πριν την μάχη. Τέλος η μορφή παρόλο που παριστάνει ένα Βιβλικό πρόσωπο, δεν έχει γίνει περιτομή, όπως στον πραγματικό Δαβίδ. Αυτό αναδεικνύει την αρχαία ελληνική αισθητική που διέπει τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου.

Ο μαρμάρινος Δαβίδ, ο οποίος ολοκληρώθηκε σε δύομισι χρόνια, παραμένει ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα γλυπτικής του Μιχαήλ Αγγέλου και είναι αναμφίβολα το πιο διάσημο και αναγνωρίσιμο άγαλμα στην ιστορία της τέχνης. Πολιτικά, συμβόλιζε τη Φλωρεντιανή Δημοκρατία, ένα ανεξάρτητο κράτος πόλης που απειλείται από όλες τις πλευρές από πιο ισχυρούς εχθρούς, μια άποψη που υποστηρίζεται από το αρχικό της περιβάλλον έξω από το Palazzo della Signoria στην Piazza della Signoria, έδρα της πολιτικής κυβέρνησης στη Φλωρεντία (Wallace, 2011).

Μέσα από τούτο το δημιούργημα, προκαλούνται εκπλήξεις από το γεγονός ότι ένας άνθρωπος που ήταν 26 ετών τότε, κατάφερε να επιτύχει με άμεσο τρόπο την αναπαράσταση του Δαβίδ, κάτι το οποίο θεωρείται παράλληλα και ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ελληνικής αρχαιότητας. Ο Δαβίδ (βλ. εικόνα 26), παρουσιάζεται από τον Μιχαήλ Άγγελο ως έφηβος, μιμούμενος τις κλασικές διαστάσεις των αγαλμάτων και προσθέτοντας σε αυτές εκφραστικές προτάσεις και ιδέες που προέρχονται από την ελληνιστική και αρχαϊκή ελληνική παράδοση: τεράστιο κεφάλι, σγουρά μαλλιά, μακριά χέρια, λεπτά χείλη, μακριά και λεπτά πόδια (Wallace, 2011).

Εικόνα 25: Ο Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου



4.2. Τάφοι Μεδίκων

Επίσης, ένα ακόμα σημαντικό έργο του μελετώμενου καλλιτέχνη, είναι ο τάφος των Μεδίκων (βλ. εικόνα 27) (Wallace, 2011).

Εικόνα 26: Ο τάφος των Μεδίκων, όπως δημιουργήθηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο



Αναλυτικότερα, οι δύο τάφοι, παρόλο που είναι παρόμοιοι στη συνολική σύνθεση, παρουσιάζουν λεπτές αντιθέσεις και με πολλούς τρόπους σχολιάζουν το κοινό χαρακτήρα κάθε ανθρώπου. Ενώ ο Giuliano είναι τοποθετημένος με εξωστρεφή τρόπο, ο Μιχαήλ Άγγελος απεικονίζει τον Lorenzo να υποχωρεί στις σκιές, με το σώμα του κλειστό και τα πόδια του σταυρωμένα. Στην κεντρική μορφή του τάφου του Lorenzo de 'Medici, ο Μιχαήλ Άγγελος μας δίνει μια εικόνα ενός μυστηριωδώς ενδοσκοπικού ανθρώπου. Το φως, που διακόπτεται από το κράνος της φιγούρας και εμποδίζεται από το αριστερό του χέρι, δεν φθάνει σε κανένα μέρος του προσώπου του. Ο αριστερός αγκώνας του στηρίζεται απαγορευτικά σε ένα κλειστό κιβώτιο χρήματος διακοσμημένο με μια άγρια μάσκα (Wallace, 2011).

Τόσο αυτή η φιγούρα όσο και αυτή του Giuliano στερούνται τη φωτιά και την ενέργεια προηγούμενων γλυπτών. Μία εξήγηση για αυτή την αλλαγή στο έργο του καλλιτέχνη είναι η σωματική και ψυχική του εξάντληση. Παρά το γεγονός αυτό, οι τάφοι των Μεδίκων παρουσιάζουν πολλά στοιχεία, τα οποία φαίνεται ότι προέρχονται από αρχαίες παραδόσεις (Wallace, 2011).

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, ο τρόπος που δημιουργήθηκαν και σχεδιάστηκαν οι τάφοι, παραπέμπουν στους τάφους της αρχαίας

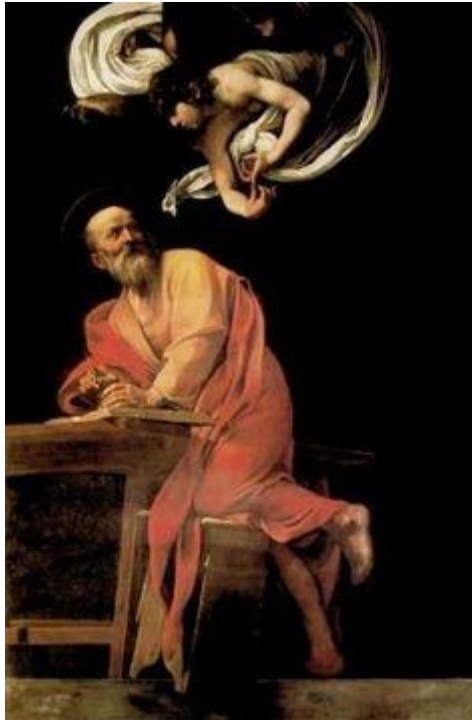
αιγυπτιακής εποχής, ενώ παράλληλα ο σχεδιασμός των φιγούρων της οικογένειας των Μεδίκων έχουν πολλά στοιχεία από την αρχαία ελληνική παράδοση, καθώς θυμίζουν αρκετά τα αγάλματα και τα γλυπτά των αρχαίων ελλήνων φιλόσοφων (Wallace, 2011).

4.3.Τάφος Πάπα Ιουλίου Β΄

Ο Μιχαήλ Άγγελος κλήθηκε κάποια στιγμή στη Ρώμη από τον Ιούλιο Β (ο πρώην Giuliano della Rovere), ο οποίος τον ανέθεσε να σχεδιάσει τον τάφο του. Αυτό επρόκειτο να ξεπεράσει εκείνους όλων των προκατόχων του και επρόκειτο να τοποθετηθεί δίπλα στο θρόνο του Αγίου Πέτρου στην καρδιά του μεγαλύτερου ναού του Χριστιανισμού. Ο γλύπτης ταξίδεψε στην Καρράρα για να εποπτεύσει την εξόρυξη του μαρμάρου που θα χρειαζόταν και θα είχε αποσταλεί στη Ρώμη, αλλά σε αυτό το σημείο ο Πάπας άρχισε να σκέφτεται το έργο. Αυτό μπορεί να οφείλεται στις ιδέες των αντιπάλων καλλιτεχνών, ειδικά του Donato Bramante, ή αλλιώς σε μια ξαφνική σκέψη στο μυαλό του Πάπα, μήπως μια τέτοια χειρονομία αυτο-δοξασίας μπορεί να πάει πολύ μακριά (Wallace, 2011).

Ο Μιχαήλ Άγγελος, που δεν μπορούσε να σκεφτεί τίποτα άλλο από αυτό το εκπληκτικό έργο, αντέδρασε βίαια. Πλούσια βέβαιος ότι δεν μπορούσε να αντικατασταθεί, δεν δίστασε να προσβάλει τον Πάπα. Πίσω στη Φλωρεντία, και πιθανότατα ακόμα στη ζέση του θυμού του, άρχισε να σκαλίζει έναν από τους δώδεκα αποστόλους που είχαν ανατεθεί στον Καθεδρικό Ναό. Αυτός ήταν ο άγιος Ματθαίος (βλ. εικόνα 28), ο οποίος επρόκειτο να παραμείνει ημιτελής, αλλά για το ανθρώπινο είδος, είναι η πιο τέλεια επίδειξη για το πώς απελευθερώνεται η εικόνα, καθαρή και αδιανόητη, από το χέρι ενός γλύπτη, όπως του Μιχαήλ Αγγέλου (Wallace, 2011).

Εικόνα 27: Ο Απόστολος Ματθαίος, όπως απεικονίστηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο



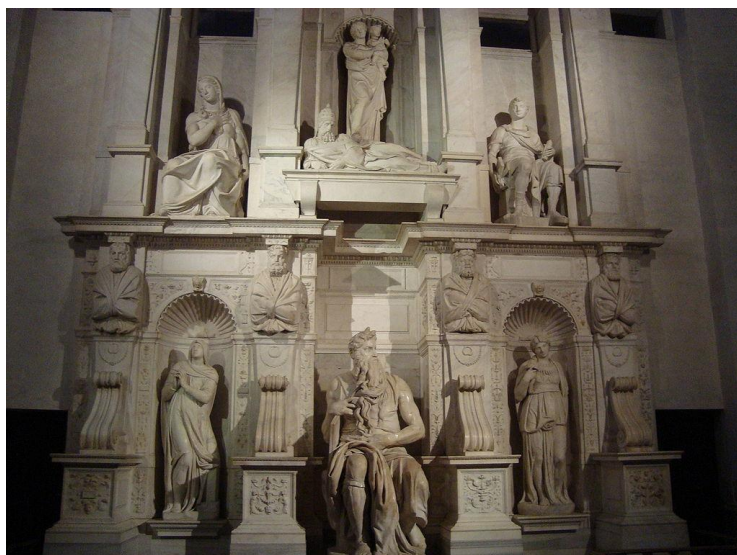
Η συμφιλίωση με τον Πάπα ήρθε λίγο αργότερα, στη Μπολόνια το 1506. Ο Πάπα Ιούλιος II προφανώς συνειδητοποίησε ότι ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν ένας καλλιτέχνης διαφορετικός από τους άλλους και ότι έπρεπε να συμβιβαστεί με αυτόν που τολμούσε να του αντιταχθεί. Οπότε, ο Μιχαήλ Άγγελος προχώρησε στη δημιουργία ενός αγάλματος του Πάπα Ιουλίου II, το οποίο τοποθετήθηκε στην πρόσοψη του San Petronio στη Μπολόνια το 1508, αλλά καταρρίφθηκε το 1511 κατά την επιστροφή στην εξουσία της οικογένειας Bentivoglio (Wallace, 2011).

Μετά το θάνατο του Πάπα Ιουλίου II το 1513, ο Michelangelo ανανέωσε τη σύμβαση με τους κληρονόμους του, την οικογένεια Della Rovere και έθεσε ως στόχο να δημιουργήσει τον τάφο του ίδιου Πάπα το συντομότερο δυνατόν. Ο επόμενος Πάπας, όμως, ήταν ένας παλιός φίλος του καλλιτέχνη, ο Giovanni de Medici που πήρε το όνομα του Λέοντα X και μετά από τρία χρόνια έγινε ανυπόμονος να προσλάβει τον καλλιτέχνη για δικούς του σκοπούς. Ήθελε να οικοδομήσει την πρόσοψη του οικογενειακού παρεκκλησίου Medici του San Lorenzo στη Φλωρεντία (Wallace, 2011).

Μετά το θάνατο του Λέοντα X το 1521, και το σύντομο κατάκτημα του Αδριανού VI (1522-3), ακολούθησε μια μακρά περίοδο απογοήτευσης πάνω στον τάφο και επίσης, όπως φαίνεται, από τύψεις. Αυτό διήρκεσε μέχρι την κατάρτιση της τέταρτης σύμβασης το 1532, κατά την οποία το έργο μειώθηκε περαιτέρω σε μια

ενιαία πρόσοψη που στέκεται μπροστά στον τοίχο (βλ. εικόνα 29). Με τη μορφή αυτή ανεγέρθηκε τελικά στο San Pietro στο Vincoli το 1545 (Wallace, 2011).

Εικόνα 28: Ο Τάφος του Πάπα Ιουλίου II, όπως δημιουργήθηκε από τον Μιχαήλ Αγγέλο



Αν ακολουθήσει κανείς την εξέλιξη της στάσης του Μιχαήλ Αγγέλου στον τάφο του Ιούλιου Β, όπως αποκαλύπτεται στις επιστολές του, θα διαπιστώσει πως η αποφασιστικότητά του να ολοκληρώσει το έργο, άρχισε να εξασθενεί γύρω στο 1523. Πριν από αυτό το έτος, όμως, υπήρξε μια ολόκληρη σειρά ισχυρών δημιουργιών που προορίζονταν για τον τάφο. Ο Μωυσής χρονολογείται από το 1513 έως το 1515 και φαίνεται να έχει εμπνευστεί από το θυμό του γλύπτη για την καταστροφή της χάλκινης φιγούρας του Ιούλιου II στη Μπολόνια. Με τη χειρονομία της περιορισμένης και συμπαγούς δύναμης, ο Μωυσής είναι το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα αυτής της *terribilita* που είναι η νέα και προσωπική διάσταση του Michelangelo (Wallace, 2011).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά, ο Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, γεννημένος στην περιοχή της Φλωρεντίας, ήταν ένας από τους τρεις μεγαλύτερους παλιούς δασκάλους της αναγεννησιακής τέχνης. Το ψευδώνυμό του - *il divino*, το θεϊκό - ήταν μια κατάλληλη απεικόνιση των εξαιρετικών δωρεών του ως ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας και μηχανικός. Είκοσι χρόνια νεώτερος από τον αντίπαλό του Λεονάρντο ντα Βίντσι (1452-1519) και οκτώ χρόνια παλαιότερος από τον αντίπαλό του Ραφαήλ (1483-1520), η εξαιρετική ποικιλία του ταλέντου του, τον έκανε να θεωρείται μία από τις μεγάλες εμπνευσμένες δυνάμεις στην Υψηλή Αναγέννηση.

Ο ίδιος, ανανέωσε την κλασική ιδέα ότι το γυμνό ανθρώπινο σώμα είναι ένα επαρκές όχημα για την έκφραση όλων των συναισθημάτων που μπορεί να απεικονίσει ένας ζωγράφος, μια έννοια που είχε τεράστια επίδραση στην επακόλουθη ανάπτυξη της ακαδημαϊκής τέχνης - και στην τέχνη ως σύνολο. Πάνω απ' όλα, προώθησε την ιδέα ότι η ζωγραφική και η γλυπτική αξίζουν την ίδια θέση με την

αρχιτεκτονική και ότι οι ζωγράφοι και οι γλύπτες ήταν πραγματικοί καλλιτέχνες, και όχι απλοί διακοσμητές.

Η δημιουργική παραγωγή του Michelangelo τον έκανε έναν από τους πιο διερευνημένους καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης και, αρκετά από τα έργα του, κυρίως τα αγάλματα του Πιέτα και του Δαβίδ, και οι τοιχογραφίες του στο Παρεκκλήσι της Σιστίνας στη Ρώμη - θεωρούνται ως μερικά από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά επιτεύγματα στην ιστορία της τέχνης. Η θέση του ανάμεσα στους καλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών είναι εξασφαλισμένη.

Ο καλλιτέχνης αυτός, σύμφωνα με τη βιβλιογραφική επισκόπηση που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, επηρεάστηκε βαθύτατα από τα στοιχεία που διέπουν την αρχαία ελληνική και ελληνιστική περίοδο (αρχαιολατρία) και αυτό το γεγονός αναλύθηκε κριτικά μέσα από επιλεγμένα έργα του. Έτσι, στην περίπτωση του έργου Κενταυρομαχία, ο ίδιος επηρεάστηκε από τους αρχαίους μύθους και τα συμμετέχοντα πρόσωπα και προσωπικότητες της τότε εποχής –αφού οι Κένταυροι κυριαρχούσαν συχνά στους αρχαίους μύθους, ενώ στην περίπτωση του έργου Έρως και Έρως και Αφροδίτη, ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από τις διάφορες κλασικές ενσαρκώσεις του Έρωτα και της Αφροδίτης, αλλά και από τους μύθους για αυτούς.

Στην περίπτωση του γλυπτού Μεθυσμένος Βάκχος, ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από τους μύθους και τις μορφές που ενσάρκωνε ο Θεός Διόνυσος, αλλά και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των αρχαίων Ελλήνων, κάτι το οποίο παράλληλα ισχύει και για το γλυπτό Νίκη. Οι πίνακες Σίβυλλες και Μίνωας και Χάροντας δείχνουν με εξαιρετικό τρόπο ότι ο καλλιτέχνης είχε επηρεαστεί βαθύτατα από τη χριστιανική θρησκεία, αλλά και τα αρχαϊκά θρησκευτικά πρότυπα, τα οποία εντοπίζονται ακόμα και στην παραμικρή λεπτομέρεια στα έργα του.

Το γλυπτό Δαβίδ αναπαριστά με ακόμα πιο έντονο τρόπο ότι ο Μιχαήλ Άγγελος προσπαθούσε να αποτυπώσει σε μια γλυπτική φιγούρα, έναν άνθρωπο που ερχόταν σε μερική ή πλήρη συμφωνία με τα μορφολογικά και εξωτερικά πρότυπα της αρχαίας Ελληνικής περιόδου, ενώ οι Τάφοι των Μεδίκων και ο Τάφος του Πάπα Ιουλίου II, αποδεικνύουν ότι ο καλλιτέχνης είχε επηρεαστεί σημαντικά και από τα καλλιτεχνικά αρχαϊκά πρότυπα.

Όλα τα προλεγόμενα, τα οποία, φυσικά, υπάγονται στην αρχαιολατρία κατά την περίοδο της Αναγέννησης, συνιστούν ένα σημαντικό κομμάτι στην ιστορία της τέχνης κατά την Αναγεννησιακή περίοδο και, ο Μιχαήλ Άγγελος αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους, ο οποίος αναβίωσε τις κλασικές και αρχαϊκές

αξίες, προώθησε την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή παράδοση και συντέλεσε στην παγκόσμια αναγνώρισή της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

1. Adam, J. (1996). *Σωκράτης & Πλάτωνας: Η φιλοσοφία τους*. Αθήνα: Ιάμβλιχος
2. Αργυρόπουλος, Β.Μ. (2009). *Αρχαιολατρία & γλώσσα*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος
3. Brotton, J. (2007). *Η Αναγέννηση: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, μετάφραση Λίλιαν Δογιαμά, Μαρία Πουλέα, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
4. Αθανασόπουλος, Κ.Γ. (2001). *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, τόμος Α: Η Φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6ο ως τον 16ο αι.*, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
5. Freud, S. (2017). *Λογοτεχνία, τέχνη & ψυχανάλυση*. Αθήνα: Νίκας- Ελληνική Παιδεία
6. Hetzler F. M. (1989). «Υλη και πνεύμα. Οι έσχατες πραγματικότητες της τέχνης», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 6 (1989), 139-144
7. Jaeger, W. (1977). «Κλασική αρχαιότητα και ούμανισμός», *Λόγος & Πράξη*, Τεύχος 4, σσ. 48-52.
8. Θεοδορακόπουλος, Ι.Ν. (2000). *Πλάτωνος Φαίδρος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

9. Μέρτζανη, Ε. & Πετρίδου, Β. (2011). *Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας ΙΤΥΕ
10. Μητσόπουλος, Θ. (1976). *Ορθογραφικό-ερμηνευτικό λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Στρουμπούκη
11. Montanari, F. (2015). *Σύγχρονο λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα
12. Ντινόπουλος, Θ. (2008). *Εγκέφαλος & Τέχνη*. Αθήνα: Παρισιάνου Α.Ε.
13. Ξανθάκη-Καραμάνου, Γ. (1991). *Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασική εποχή (4^{ος} αιώνας). Τραγωδία και κωμωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα
14. Παλιγγίνης, Β.Χ. (2009). *Ο κόσμος του πνεύματος στην Αναγέννηση και την Μεταρρύθμιση*, Εκδόσεις Οδός Πανός
15. Πλάντζος, Δ. (2011). *Ελληνική τέχνη & αρχαιολογία*. Αθήνα: Καπόν
16. Χρύσανθος, Χ. (2000). *Ιταλική Ζωγραφική του 14ου και 15ου αιώνα, Αναγέννηση στην Ιταλία*. Θεσσαλονίκη

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

1. Barenboim, P. (2011). *Michelangelo in the Medici Chapel: Genius in details*. LOOM, Moscow
2. Carroll, N. (2000). *Theories of Art Today*. Texas
3. Danto, A. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Oxford: Oxford University Press
4. Kennick, W.E. (1979). *Art and philosophy: readings in aesthetics* New York: St. Martin's Press
5. Liebert, R. (1983). *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of his Life and Images*. New Haven and London: Yale University Press.
6. Royce, P.A. (2002). *The anthropology of Dance*. Chicago: Chicago University Press
7. Shiner, L. (2003). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press
8. Smithers, T. (2016). *Michelangelo in the New Millennium: Conversations about Artistic Practice, Patronage and Christianity*. Boston: Brill
9. Vasari, G., Sadowski, F. & Gaston, V. (2003). *Life of Michelangelo*, Alba House Society of St. Paul

10. Wallace, W. E. (2011). *Michelangelo: The Artist, the Man and his Times*. Cambridge University Press

Διαδικτυακή βιβλιογραφία

1. <http://un.uobasrah.edu.iq/lectures/1415.pdf>
2. <https://www.theodysseyonline.com/revival-greek-roman-impact-renaissance>
3. <http://discovery.ucl.ac.uk/69111/1/Cultural%20Memory%20FINAL%20REVISED%20VERSION.pdf>
4. <http://assets.press.princeton.edu/chapters/i8076.pdf>
5. <https://1.cdn.edl.io/pROZupMYONVAjT1STHsoBNW47Pf2D1Lhy6mIjYh5HEY9Sj24.pdf>
6. <http://portal.lvc.edu/vhr/articles/williams.pdf>
7. <http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/UA%20Michelangelo%20s%20Battle%20of%20the%20Lapiths%20and%20Centaurs%20and%20the%20Emergence%20of%20the%20Male%20Nude%20as%20a%20Visual%20Language.pdf>
8. <https://mymodernmet.com/art-history-of-cupid/>
9. <http://www.bu.edu/av/core/journal/xxvi/Richards.pdf>

Άρθρα από JSTOR

1. John F. Moffitt, ‘‘Another look at Michelangelo’s Centauromachia’’
2. Seymour Howard, ‘‘Artibus et Historiae’’, κεφάλαιο ‘‘Eros, Empathy, Expectation, Ascription, and Breasts of Michelangelo’’
3. Luba Freedman, ‘‘Artibus et historiae’’, κείμενο ‘‘Michelangelo’s Reflections on Bacchus’’