ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης»
Ειδίκευση «Ιστορία της Τέχνης»

Το Σχέδιο στη Φλωρεντινή Αναγέννηση
Επιλογή έργων του Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
από το Ashmolean Museum-University of Oxford

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Αφροδίτη Γιάννη

Τριμελής Βαθμολογική Επιτροπή:
Δημήτρης Παυλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης
Ευθυμία Μαυρομιχάλη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Νικολέττα Γιαντσή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μεσαιωνικής Ιστορίας της Δύσεως

ΑΘΗΝΑ 2019

Το Σχέδιο στη Φλωρεντινή Αναγέννηση
Επιλογή έργων του Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
από το Ashmolean Museum-University of Oxford

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης»
Ειδίκευση «Ιστορία της Τέχνης»

Το Σχέδιο στη Φλωρεντινή Αναγέννηση
Επιλογή έργων του Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
από το Ashmolean Museum-University of Oxford

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Αφροδίτη Γιάννη

Τριμελής Βαθμολογική Επιτροπή:
Δημήτρης Παυλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης
Ευθυμία Μαυρομιχάλη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Νικολέττα Γιαντσή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μεσαιωνικής Ιστορίας της Δύσεως

ΑΘΗΝΑ 2019

Στοιχεία φοιτήτριας:

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης»

Ειδίκευση «Ιστορία της Τέχνης»

Αφροδίτη Γιάννη

Α.Μ. 1561201701010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 8

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 12

ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ 20

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «DISEGNO» ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ - ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΕΣ 24

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΣΧΕΔΙΟΥ ΤΗΣ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ 31

ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ 38

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 1501-1505, Η ΜΑΧΗ ΣΤΗΝ CASCINA 52

ΡΩΜΗ 1508-1512, ΣΧΕΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΡΟΦΗ ΤΗΣ CAPPELLA SISTINA 61

Ο MICHELANGELO ΩΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΣ-Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ 81

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 86

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ ΤΟΥ MICHELANGELO ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ASHMOLEAN 94

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 101

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ 107

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ 112

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Michelangelo Buonarroti (1475-1564) υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους-αν όχι ο μεγαλύτερος-Ιταλούς καλλιτέχνες της ώριμης Αναγέννησης. Ακόμη και πέντε αιώνες μετά τον θάνατό του, το έργο του παραμένει διαχρονικό, αναβιώνοντας τις αξίες του Ουμανισμού. Ίσως, να είναι ακριβώς αυτός ο βαθιά ανθρώπινος χαρακτήρας του έργου του, που συντείνει στη διατήρηση της διαχρονικότητάς του. Βιρτουόζος και πολύπλευρος ο Michelangelo ασκούσε την τέχνη της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής με τη μέγιστη δυνατή δεξιοτεχνία, ενώ παράλληλα ασχολούταν και με την ποίηση.

Κάθε καινούρια παραγγελία που αναλάμβανε αποτελούσε για τον καλλιτέχνη την αρχή μιας εντατικά δημιουργικής διαδικασίας, κατά την οποία ο ίδιος προσπαθούσε να αναπτύξει επαναστατικές λύσεις για την απεικόνιση των προτεινόμενων θεμάτων. Οι παραγγελιοδότες και πάτρωνές του δεν ήταν ποτέ σίγουροι για το τι θα παραλάβουν ως τελικό έργο. Η δυναμική προσωπικότητά του, η οποία αποτυπωνόταν στις συνθέσεις του, χαρακτηριζόμενη ως «terribilità», καθώς και η επινοητική και συνάμα διεισδυτική του ματιά στην εξέταση διαχρονικών ερωτημάτων της ανθρώπινης ύπαρξης δημιουργούν διαύλους επικοινωνίας με τον σύγχρονο θεατή. Πέρα από την διαχρονικότητά του, ο Michelangelo ήταν ένας από τους ελάχιστους καλλιτέχνες της εποχής του, η αξία του οποίου είχε αναγνωριστεί από τους συγχρόνους του, αποδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό «divino,θεϊκός».

Ζώντας σε μια περίοδο αλλαγών και μεταρρυθμίσεων, η τέχνη του Michelangelo δε θα μπορούσε να μην αντλήσει ερεθίσματα από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντασσόταν. Βαθιά επηρεασμένη από τις αρχές της αρχαίας γλυπτικής, αλλά και τη χριστιανική μεσαιωνική παράδοση και την αναβίωσή της από την προτεσταντική επανάσταση στη Βόρεια Ευρώπη στα πλαίσια της Αντιμεταρρύθμισης, η τέχνη του Ιταλού ζωγράφου-γλύπτη χαρακτηριζόταν από ένα πολύπλευρο πνευματικό υπόβαθρο. Σε μια εποχή έντονης διαμάχης μεταξύ παπικών και κοσμικών αρχόντων, με κυρίαρχες προσωπικότητες τον Lorenzo Il Magnifico (1449-1492), τον Πάπα Ιούλιο Β΄ (1444-1513) και τον Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας (1494-1547), ο καλλιτέχνης κατάφερε να ενσωματωθεί και στους δύο κύκλους· τη φλωρεντινή αυλή των Μεδίκων και την παπική αυλή της Ρώμης, μοιράζοντας τη ζωή του μεταξύ των δύο πόλεων.

Παρά το γεγονός ότι η πλειονότητα των ερευνητών, που μελετούν τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, εστιάζει στο ζωγραφικό ή γλυπτικό του έργο, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι ο Michelangelo υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους σχεδιαστές, παραμένοντας πιστός στις αξίες της Φλωρεντινής Σχολής. Το Σχέδιο, ευρύτερα γνωστό με την τεχνική ορολογία «disegno», αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας του. Πολλά από τα σχέδια του Michelangelo καταστράφηκαν με το πέρασμα του χρόνου, ενώ είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης έκαψε μεγάλο αριθμό αυτών. Οι λόγοι για τους οποίους προέβη σε μια τέτοια πράξη, δυστυχώς, παραμένουν άγνωστοι. Ενδεχομένως, ο ευερέθιστος χαρακτήρας του να τον οδήγησε στην καταστροφή των σχεδίων εκείνων, το τελικό αποτέλεσμα των οποίων, ίσως να μην πληρούσε τις απαιτήσεις του. Αν βέβαια λάβουμε υπόψη μας το ανταγωνιστικό κλίμα που επικρατούσε μεταξύ του Michelangelo και των σύγχρονών του καλλιτεχνών, όπως ο Bramante (1444-1514) και ο Raffaello (1483-1520), δεν αποκλείεται το γεγονός ο καλλιτέχνης να κατέστρεψε τα σχέδιά του προκειμένου οι «ανταγωνιστές» του να μην έχουν πρόσβαση σε αυτά.

Σήμερα διασώζονται συνολικά περίπου εξακόσια σχέδια του Michelangelo. Οι τρεις μεγαλύτερες συλλογές παγκοσμίως, που φιλοξενούν τα σχέδια του καλλιτέχνη, ανήκουν στην Casa Buonarroti στη Φλωρεντία, το Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο και το Ashmolean Museum of Art and Archaeology του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Η τρίμηνη πρακτική άσκηση που εκπόνησα στη συλλογή Σχεδίων και Χαρακτικών του τμήματος Δυτικοευρωπαϊκής Τέχνης του Ashmolean Museum στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος Ιστορίας της Νεότερης Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών ήταν αυτή που με οδήγησε στην ανάληψη του θέματος της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η οποία εστιάζει στην εξέταση επιλεγμένων σχεδίων της παραπάνω συλλογής.

Το ενδιαφέρον μου για τον Ιταλικό πολιτισμό σε όλες τις εκφάνσεις του: φιλοσοφία, λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος, τέχνη, ήδη από τα προπτυχιακά μου χρόνια, σε συνδυασμό με τη γνώση της ιταλικής γλώσσας, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του επιστημονικού πεδίου της Ιταλικής Αναγέννησης. Παράλληλα, η τρίμηνη παραμονή μου στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, με βοήθησε να έρθω σε επαφή με πληθώρα αναγεννησιακών έργων, μουσείων και μνημείων και ως εκ τούτου να αποκτήσω μεγαλύτερη εξοικείωση με την ιταλική αναγεννησιακή τέχνη. Η εργασία μου στο Ashmolean σε μια περίοδο κατά την οποία το μουσείο αποφάσισε να εστιάσει στην παραπάνω καλλιτεχνική περίοδο αποδείχθηκε ιδανική. Ήδη από τις

πρώτες μέρες της εργασίας μου στο μουσείο, θεωρήθηκε σκόπιμη η ένταξή μου στο ερευνητικό πρόγραμμα «Italian Drawings Project» στα πλαίσια της εκπαίδευσής μου, με στόχο την κατά το δυνατόν μεγαλύτερη εξοικείωσή μου με τη συλλογή. Το πρόγραμμα αυτό αποτελεί μια συνεργασία του Ashmolean με το Μουσείο J. Paul Getty του Λος Άντζελες, στοχεύοντας στην κατάρτιση νέων Επιμελητών και Ιστορικών Τέχνης. Απώτερος σκοπός του τετραετούς αυτού προγράμματος είναι η συγγραφή ενός δίτομου έργου, το οποίο θα παρουσιάζει τα σχέδια της Ιταλικής Σχολής της Αναγεννησιακής περιόδου της συλλογής του Ashmolean, θέτοντας νέα ερωτήματα και παρουσιάζοντας νέα ερευνητικά δεδομένα μετά την πρόσφατη συντήρηση των σχεδίων.

Πέρα από τις ώρες συνεργασίας με τους συντελεστές του προγράμματος, απαραίτητη κρίθηκε και η παρακολούθηση σεμιναρίων και διαλέξεων καθηγητών και εξωτερικών συνεργατών του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, σχετικών με την τέχνη του αναγεννησιακού σχεδίου, προκειμένου να είμαι σε θέση να ξεχωρίζω τις διαφορετικές τεχνικές σχεδίασης, τα υλικά, τις κατηγορίες των σχεδίων και τα «χέρια» των εκάστοτε καλλιτεχνών. Η συμμετοχή μου στο παραπάνω πρόγραμμα αλλά και η παραμονή μου στην πόλη της Οξφόρδης με έκαναν να καταλάβω σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο Έλληνας φοιτητής Ιστορίας της Τέχνης, που διαμένει στην Ελλάδα. Οφείλω να σημειώσω ότι η συγγραφή της συγκεκριμένης διπλωματικής θα ήταν αδύνατη χωρίς την πρόσβαση στις βιβλιοθήκες της Οξφόρδης, καθώς οι βιβλιογραφικές πηγές ευρωπαϊκής τέχνης και δη αυτές που αφορούν το ιταλικό αναγεννησιακό σχέδιο στην Ελλάδα είναι ελάχιστες.

Κλείνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που συντέλεσαν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης, Δημήτρη Παυλόπουλο, για τη στήριξη και τις γνώσεις που μου παρείχε κατά τη διάρκεια του διετούς αυτού μεταπτυχιακού προγράμματος. Ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω, επίσης, στην Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Τέχνης, Ευθυμία Μαυρομιχάλη, τόσο για την καθοδήγησή της, όσο και για την ευκαιρία που έδωσε σε εμένα και τους συμφοιτητές μου να έρθουμε σε επαφή με ερευνητές του εξωτερικού, που ειδικεύονται στο ερευνητικό πεδίο της Αναγέννησης, μέσω των Ημερίδων *Thomas Puttfarken I* (*Όψεις της Σύγχρονης Έρευνας για την Ιταλική Αναγέννηση*-Δεκέμβριος 2016) *και Thomas Puttfarken II* (*Ιδιωτικά Παρεκκλήσια στην Ιταλική Αναγέννηση: Καλλιτέχνες, Πάτρωνες, Εικονογραφία*-Μάρτιος 2018). Ιδιαίτερα

ευχαριστώ και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μεσαιωνικής Ιστορίας της Δύσεως, Νικολέττα Γιαντσή-Μελετιάδη, που δέχθηκε να ενταχθεί στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησης της εργασίας μου.

Ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω, επίσης, στους επόπτες της πρακτικής άσκησης που εκπόνησα κατά την εργασία μου στο Ashmolean: Dr. Jim Harris, Andrew W Mellon Foundation Teaching Curator Ashmolean Museum of Art and Archaeology-University of Oxford και Dr. Caroline Palmer, Print Room Supervisor στο ίδιο μουσείο, για την άριστη συνεργασία και στήριξη. Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω και στους συντελεστές του προγράμματος «Italian Drawings Project», οι οποίοι με μύησαν στην τέχνη του Αναγεννησιακού σχεδίου. Ευχαριστώ από καρδιάς την Catherine Whistler, Προϊσταμένη της Συλλογής Δυτικοευρωπαϊκής Τέχνης του μουσείου και Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, για την εκπαίδευση που μου παρείχε, καθώς και για την άδεια μελέτης των σχεδίων που συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα εργασία, καθώς και τους Angelamaria Aceto, Research Assistant, Ashmolean Museum, University of Oxford και Ian Hicks, Ashmolean-Getty Paper Project Research Fellow για τις γνώσεις με τις οποίες με εφοδίασαν.

Ευχαριστώ ακόμη τους συντηρητές σχεδίων του τμήματος Δυτικοευρωπαϊκής τέχνης του μουσείου, Alexandra Greathead-Paper Conservation Manager, Beth Twinn και Lara Daniels, οι οποίοι με βοήθησαν στην κατανόηση πιο τεχνικών θεμάτων αναφορικά με τις διαφορετικές τεχνικές, αλλά και τα υλικά σχεδίασης. Ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω και στους υπεύθυνους του Τμήματος Φωτογραφίας Amy Taylor -Picture Library Manager και Alice Howard-Picture Library Assistant για την άδεια χρήσης των φωτογραφιών της συλλογής. Ευχαριστώ, ακόμη, τον Christopher Dogue, για την διεκπεραίωση των γραφειοκρατικών διαδικασιών που απαιτούσε η συγκεκριμένη πρακτική άσκηση, καθώς και το προσωπικό των βιβλιοθηκών Sackler, Teylorian και Weston της Οξφόρδης και Fondazione Giorgio Cini και Biblioteca Nazionale Marciana της Βενετίας, για τη βοήθειά τους στην ανεύρεση του απαραίτητου βιβλιογραφικού υλικού.

Τέλος ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου για την πολύτιμη στήριξή της σε κάθε μου βήμα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έννοια του «disegno» στη Φλωρεντινή Αναγεννησιακή τέχνη αποτελεί έναν από τους βασικότερους άξονες μελέτης και ερμηνείας των έργων της περιόδου. Η ιταλική λέξη «disegno» εμπεριέχει ταυτόχρονα ένα θεωρητικό και ένα πρακτικό υπόβαθρο, καθώς χρησιμοποιείται για να περιγράψει τόσο την έννοια της σύλληψης, των πρώτων ιδεών του καλλιτέχνη για τη σύνθεση ενός έργου, όσο και την καθ' αυτού σχεδιαστική διαδικασία αποτύπωσης των ιδεών στο χαρτί. Η θεωρητική βάση του «disegno» απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς. Κατά τον 16ο αιώνα, μάλιστα, καταβάλλεται για πρώτη φορά συστηματική προσπάθεια, αναγνώρισης της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής ως ελευθέριες/καλές τέχνες με ενοποιητικό στοιχείο το Σχέδιο, καθώς μέχρι τότε εντάσσονταν στις πρακτικές/χειρωνακτικές ασχολίες.[1]

Ένας από τους θερμότερους υποστηριχτές του διανοητικού υποβάθρου που απαιτούσε το Σχέδιο, ως ο ακρογωνιαίος λίθος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας την περίοδο της Αναγέννησης, ήταν ο Giorgio Vasari (1511-1574), ιδρυτής της πρώτης Ακαδημίας Καλών Τεχνών με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Η Φλωρεντινή Ακαδημία Σχεδίου, ιδρύθηκε το 1563 με επίτιμο Πρόεδρό της τον Michelangelo (1475-1564). Ο Vasari φρόντισε να προβάλει την έννοια του σχεδίου, ως μια από τις υψηλότερες καλλιτεχνικές αξίες, μέσα από τους *Βίους* του, όπου εξαίρει τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες ως άριστους στην τέχνη τους, διαφοροποιώντας τους από καλλιτέχνες άλλων πόλεων εκτός Φλωρεντίας. Διαφοροποιητικό στοιχείο δεν ήταν άλλο από την σχεδιαστική τους ικανότητά, την οποία προωθούσε η φλωρεντινή παράδοση. Αντίθετος πόλος της Φλωρεντινής σχολής, υπήρξε αυτή της Βενετίας, η οποία προωθούσε ως πρωταρχικό παράγοντα για τη δημιουργία ενός άρτιου έργου το χρώμα. Χαρακτηριστικό της διαμάχης μεταξύ των δύο σχολών είναι το σχόλιο του Vasari στην δεύτερη έκδοση των *Βίων* του, ο οποίος συγκρίνοντας έργα του Michelangelo με την *Δανάη* του Tiziano Vecellio (1490-1576) (Galleria Nazionale di Capodimonte, Νάπολη) γράφει: «Οι Βενετσιάνοι ποτέ δεν έμαθαν να σχεδιάζουν».[2]

---

[1] E. K. Barzman, *Perception, Knowledge and the Theory of Disegno, in Sixteenth Century Florence,* Feinberg 1991, σ. 37-48.

[2] G. Vasari, *Le vite de' più eccelenti scultori ed architettori,* P. Barocchi, R. Bettarini (επιμ.), Φλωρεντία 1987, τ. IV, σ. 164.

Παρά το γεγονός ότι γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για την θεωρητική αντίληψη του Michelangelo όσον αφορά την έννοια του Σχεδίου, είμαστε σε θέση να ξέρουμε ότι είχε υιοθετήσει την άποψη του Vasari περί του πρωταρχικού ρόλου του «disegno» στην διαμόρφωση των καλλιτεχνών. Ενδεχομένως, η γνωστότερη ρήση που να καταδεικνύει την πίστη αυτή του Michelangelo, αποτυπώνεται σε ένα σχέδιό του, σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, μέσα από το οποίο απευθύνεται στον μαθητή του, Antonio Mini, γράφοντας: «Σχεδίαζε Antonio, σχεδίαζε και μην σπαταλάς τον χρόνο σου».[3] Η επιγραφή αυτή δεν είναι το μόνο στοιχείο που αποδεικνύει τη σημασία που απέδιδε ο Michelangelo στην τέχνη του Σχεδίου. Σε επιστολή του 1518 σε έναν ακόμη μαθητή του, τον Pietro Urbano, ο ζωγράφος – γλύπτης προτρέπει τον νεαρό μαθητευόμενο να δουλέψει σκληρά και «σε καμία περίπτωση να μην παραμελήσει την μελέτη του σχεδίου».[4]

Θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί μια επιλογή σχεδίων του Michelangelo από το τμήμα δυτικοευρωπαϊκής τέχνης της συλλογής σχεδίων και χαρακτικών του Ashmolean Museum of Art and Archaeology-University of Oxford, τα οποία εντάσσονται σε δύο καλλιτεχνικά σύνολα· τη μάχη στη Cascina, η οποία αφορά νωπογραφίες για την Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου στο Palazzo Vecchio στη Φλωρεντία και τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών της οροφής της Cappella Sistina στο Αποστολικό Παλάτι του Βατικανού. Παρά το γεγονός ότι η έρευνα γύρω από το πεδίο της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης εμπλουτίζεται συνεχώς με νέες μελέτες και καινούρια ερευνητικά πορίσματα, παρατηρείται ότι η πλειονότητα των δημοσιεύσεων εστιάζει σε έργα ζωγραφικής, γλυπτικής ή αρχιτεκτονικής, ενώ λιγότεροι είναι οι θεωρητικοί εκείνοι που ασχολούνται με την μελέτη των σχεδίων της περιόδου.

Ένα από τα βασικότερα εγχειρίδια που αφορούν σχέδια ιταλικής Αναγέννησης της συλλογής του Ashmolean αποτελεί ο κατάλογος του Sir Karl Parker (1895-1992), ο οποίος δημοσιεύτηκε το 1956. Ωστόσο, καθώς ο Parker προσπάθησε να συμπεριλάβει τον συνολικό αριθμό σχεδίων της ιταλικής σχολής της συλλογής του μουσείου, που ξεπερνούσαν τα 11.000, τα λήμματα που αφορούν τα σχέδια του Michelangelo είναι σαφώς περιορισμένης έκτασης, περιλαμβάνοντας μόνο βασικές πληροφορίες, κυρίως εικονογραφικές. Τα σχέδια των δύο σημαντικότερων καλλιτεχνών της συλλογής, αυτά του Michelangelo και του Raffaello, αποτέλεσαν βασικό αντικείμενο μελέτης του Sir

[3] P. C. Marani, *The drawings of a Genius,* Βιέννη 2010, σ. 52.
[4] S. Mara, *Il libro dei disegni della biblioteca Ambrosiana,* Ρώμη 2010, σ. 158-159.

John Charles Robinson (1824-1913), *A critical account of the drawings by Michael-Angelo and Raffaello in the University Galleries Oxford,* δημοσιευμένης το 1870. Ο Robinson μελετά τα σχέδια των καλλιτεχνών, εξετάζοντας τα διαφορετικά είδη τους ανάλογα με τη χρήση τους, ενώ παράλληλα προβαίνει και σε συγκρίσεις με ζωγραφικά και γλυπτικά έργα της περιόδου της Αναγέννησης. Μολαταύτα, παρά το γεγονός ότι ο Robinson ασχολείται εν μέρει και με το καίριο ζήτημα της αυθεντικότητας των σχεδίων ή των αποδόσεών τους σε μιμητές, τείνει να υιοθετεί τις ήδη παγιωμένες απόψεις περί της καλλιτεχνικής πατρότητας των σχεδίων, χωρίς να θέτει την οποιαδήποτε αμφιβολία παρά την εξέλιξη της έρευνας στο πεδίο αυτό.

Η επέτειος των τετρακοσίων χρόνων από τη γέννηση του Michelangelo το 1875, πυροδότησε την έκδοση σειράς μονογραφιών με θέμα τη ζωή και το έργο του καλλιτέχνη. Ένα θεμελιώδες βιβλίο είναι το δίτομο έργο του Aurelio Gotti (1833-1904), με τίτλο *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1875), που εστιάζει σε βιογραφικές πληροφορίες καλλιτέχνη. Σε αυτήν τη μονογραφία βασίστηκαν και τα εξίσου σημαντικά έργα των Springer (1825-1891) (*Michelangelo in Rome, 1508-1512,* [1875], *Raffael und Michelangelo* [1878[1], 1883[2], 1895[3]] και Symonds (1840-1893) (*The life of Michelangelo Buonarroti based on studies in the archives of Buonarroti falimy at Florence* [1893]), τα οποία μεταξύ άλλων προσδιορίζουν σαφώς το ιστορικό πλαίσιο δράσης του καλλιτέχνη.

Αναφορικά με την καλλιτεχνική πατρότητα των σχεδίων του Michelangelo της συλλογής του Ashmolean, ο Giovanni Morelli (1816-1891), διαδεχόμενος τον Robinson, ήταν αυτός που καθιέρωσε συστηματικά τη μορφολογική-εικονογραφική απόδοση των σχεδίων στον εκάστοτε καλλιτέχνη. Ο Morelli απέρριψε κάθε άλλο κριτήριο ταύτισης των σχεδίων, πέρα από τις εικονογραφικές ομοιότητες – στυλ με ήδη ταυτισμένα έργα. Αυτή η αντίληψη, παρά το γεγονός ότι ο Morelli εστίασε περισσότερο σε σχέδια και λιγότερο σε ζωγραφικά έργα, υιοθετήθηκε από μεταγενέστερους ερευνητές, εγκαθιδρύοντας την εφαρμογή ενός συστήματος «μορφολογικής ταξινόμησης» των έργων κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η οποία λειτούργησε ως εργαλείο για τη χρονολόγηση και την ταυτοποίηση των έργων. Ωστόσο, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η μέθοδος αυτή θεωρήθηκε πιο αποτελεσματική για την ταυτοποίηση έργων ησσόνων καλλιτεχνών, οι οποίοι δεν διαφοροποιούσαν το στυλ τους και ως εκ τούτου στα έργα τους διακρίνουμε ένα είδος

επαναληπτικότητας.[5] Η εφαρμογή της παραπάνω μεθόδου σε καλλιτέχνες που άλλαζαν το στυλ τους συχνά και δραστικά, ήταν σχεδόν αναποτελεσματική, ιδίως σε ότι αφορά την τέχνη του σχεδίου, όπου οι τελευταίοι πειραματίζονταν με ποικιλία υλικών και τεχνικών, που αναμφίβολα διαφοροποιούσε το σχεδιαστικό αποτέλεσμα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η μέθοδος του Morelli εφαρμόστηκε πιστά από τον Sir John Beazley (1885-1970) για την ταξινόμηση της αθηναϊκής κεραμεικής, στην οποία συναντάμε επαναλαμβανόμενα εικονογραφικά μοτίβα.

Η συμβολή του Bernard Berenson (1865-1959) στη μελέτη του Michelangelo, αλλά και της Φλωρεντινής Αναγεννησιακής τέχνης γενικότερα, κρίνεται εξίσου καθοριστική. Οι δύο εκδόσεις του βιβλίου *Drawings of the Florentine Painters* (1903[1], 1938[2]) προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των μελετητών γύρω από την τέχνη του «disegno». Όπως και ο Morelli, έτσι και ο Berenson επιδίδεται στη μελέτη σχεδίων του Michelangelo από τη συλλογή του Ashmolean, εστιάζοντας περισσότερο σε μια εικονογραφική προσέγγιση, ενώ σε ότι αφορά την πατρότητα ορισμένων σχεδίων, ο ίδιος αμφισβητεί την ταύτιση τους με τον Michelangelo θέτοντας κατά βάση έναν περιορισμένο αριθμό εικονογραφικών κριτηρίων.

Ο κατάλογος σχεδίων των Arthur Popham (1889-1970) και Johannes Wilde (1891-1970): *The Italian drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of his Majesty the Kind at Windsor Castle* (1949), όπου μελετάται μεγάλος αριθμός σχεδίων του Michelangelo, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στον επαναπροσδιορισμό του σχεδίου ως έργου τέχνης και στα κριτήρια εξέτασης των εκάστοτε δημιουργιών. Ενώ, λοιπόν, προπολεμικά, είχε επικρατήσει μια αμιγώς εικονογραφική προσέγγιση της τέχνης του σχεδίου, με πολλούς από τους μελετητές να εξετάζουν σχέδια, παραβλέποντας έννοιες όπως τα είδη των σχεδίων, τις τεχνικές και τα μέσα σχεδίασης, αλλά και τις διαφορετικές λειτουργίες των έργων και παραμένοντας προσκολλημένοι σε ένα αισθητικό-εικονογραφικό αποτέλεσμα, μεταπολεμικά η αντιμετώπιση αυτή άλλαξε. Πλέον, το Σχέδιο αντιμετωπιζόταν ως μια πολυσύνθετη ολότητα εννοιών, η οποία κατείχε πολλαπλές λειτουργίες. Τώρα προστέθηκαν νέα κριτήρια εξέτασης και μελέτης των εκάστοτε σχεδίων, όπως η τεχνική, το μέσο, ο σκοπός της δημιουργίας του, η κατηγορία στην οποία εντάσσεται αλλά και η σχέση του με έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής.

[5] G. Morelli, «Handzeichnungen Italienischen Meister in Photographischen Aufnahmen von Braun in Dornach», *Kunstchronik,* τ. III, Απρίλιος 1892, σ. 373-378.

Ένα από τα βασικότερα μειονεκτήματα των καταλόγων που αφορούσαν έργα του Michelangelo, ήταν η πλήρης ή μερική έλλειψη εικόνων των εκάστοτε σχεδίων του καλλιτέχνη, καθώς οι συγγραφείς περιορίζονταν στην αναφορά του ταξιθετικού αριθμού του σχεδίου και σε μια περιγραφική ανάλυση. Το πρώτο συστηματικό σώμα εικόνων με σχέδια του Ιταλού καλλιτέχνη δημοσιεύτηκε το 1909 από τον Ιστορικό Τέχνης Karl Frey.[6] Ακολούθησε η έκδοση του καταλόγου του Luitpold Dussler (1895-1976) το 1959, ο οποίος παρά την κριτική που δέχθηκε, για τα δεδομένα της εποχής περιελάβανε έναν ικανοποιητικό αριθμό εικόνων με σχέδια του καλλιτέχνη.[7] Μερικά χρόνια αργότερα, το 1962 εκδίδεται το θεμελιώδες έργο, *Michelangelo e la sua scuola, I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi,* της Paola Barocchi (1927-2016), το οποίο μπορεί να έχει ως βασικό αντικείμενο μελέτης τα σχέδια της συλλογής του Uffizi, ωστόσο, είναι η πρώτη φορά που μέσω των συγκρίσεων των σχεδίων της συλλογής του Uffizi με αυτής του Ashmolean, τα σχέδια του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης ενσωματώνονται οργανικά στις αντίστοιχες μεγάλες φλωρεντινές συλλογές. Ο κατάλογος αυτός της Barocchi πυροδότησε, επίσης, μια εξαιρετικά σημαντική κριτική του Michael Hirst (1933-2017), στην οποία ο συγγραφέας από τη μια προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την καλλιτεχνική πατρότητα ορισμένων σχεδίων, που η Barocchi απέδωσε σε μαθητές του Michelangelo, και αφετέρου διατυπώνει την άποψη ότι η λειτουργικότητα του εκάστοτε σχεδίου παίζει καθοριστικό ρόλο στην εικονογραφική του διαμόρφωση.[8]

Η έκδοση της εκτενούς ανθολογίας του Frederick Hartt (1914-1991) πάνω στα σχέδια του Michelangelo το 1975[9], προετοίμασε το έδαφος για το εξαιρετικά σημαντικό *Corpus dei disegni di Michelangelo* (1975-1980) του Charles de Tolnay (1899-1981), ο οποίος είχε ήδη επιδοθεί στη συγγραφή σειράς μονογραφιών για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη (*The youth of Michelangelo* – 1943, *Michelangelo II: The Sistine Chapel* – 1945, *Michelangelo III: The Medici Chapel* – 1948, *Michelangelo IV: The tomb of Julius II* – 1954 κ.ά.). Το σύνταγμα αυτό αποτελεί μέχρι και σήμερα ένα από τα βασικότερα – ίσως και το πιο βασικό – εγχειρίδιο αναφοράς στον συνολικό αριθμό των διασωθέντων σχεδίων του Michelangelo συμπεριλαμβάνοντας έγχρωμες

[6] K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Herausgegeben und mit kritischen Apparate,* Βερολίνο 1909.
[7] L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo, Kritischer Katalog,* Βερολίνο 1959.
[8] M. Hirst, «Michelangelo drawings in Florence», *The Burlington Magazine,* CV, 721, Απρίλιος 1963, σ. 166-171.
[9] F. Hartt, *Handlist of newly accepted drawings by Michelangelo,* Λονδίνο 1975.

εικόνες και των δύο όψεων των σχεδίων (rectos και versos) συνοδευόμενες από σχόλια και περιγραφές. Επιπλέον, η σημασία του συγκεκριμένου συντάγματος έγκειται, επίσης, στο γεγονός ότι ο ερευνητής είναι σε θέση να εξετάσει τα σχέδια του καλλιτέχνη ως σύνολο, και ως εκ τούτου να προβεί ευκολότερα σε συνδέσεις ή συγκρίσεις με άλλα έργα. Η υπάρχουσα βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε ακόμη περισσότερο μετά από τη δημοσίευση των μονογραφιών του Hirst το 1988 και το 1989 με τίτλους *Michelangelo and His Drawings* και *Michelangelo Draftsman* αντίστοιχα.

Μια προσπάθεια χρονολογικής ταξινόμησης των σχεδίων του Michelangelo καταβάλλεται από τον Hugo Chapman με το βιβλίο του *Michelangelo Drawings: Closer to the Master* (2005), στο οποίο ο συγγραφέας προβαίνει στον διαχωρισμό των σχεδίων ανά καλλιτεχνική περίοδο. Εξίσου χρήσιμη κρίνεται και η συμβολή του Ιωαννίδη, ο οποίος ασχολήθηκε εκτενώς με σχέδια τόσο του Raffaello, όσο και του Michelangelo. Ο κατάλογος σχεδίων που δημοσίευσε το 2007 (*The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean)* αποτελεί μια εκτενή μελέτη των έργων του καλλιτέχνη. Ο συγγραφέας επιδίδεται στην ανάδειξη των επιρροών που εντοπίζονται μεταξύ των διαφορετικών σχεδίων του Michelangelo, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται και σε αντίγραφα σχεδίων του καλλιτέχνη από μαθητές ή μιμητές του, εντασσόμενα στη συλλογή του Ashmolean, από τα οποία αντλούμε πληροφορίες για χαμένα αυθεντικά σχέδια του Michelangelo. Πληροφορίες για τα αντίγραφα σχεδίων του Michelangelo της συλλογής του Ashmolean, εντοπίζουμε, επίσης, στο παράρτημα του καταλόγου του Parker, γραμμένο από τον Hugh Macandrew (1931-1993) και δημοσιευμένο το 1980.

Ασφαλώς θα ήταν παράλειψή μας να μην αναφερθούμε στη συμβολή της προϊσταμένης της συλλογής του τμήματος δυτικό ευρωπαϊκής του μουσείου, Catherine Whistler, η οποία δημοσίευσε δύο μονογραφίες πάνω στο θέμα το 1990 (*Drawings by Michelangelo and Raphael*) και το 1992 σε συνεργασία με τον επιμελητή της ίδιας συλλογής Colin Harrison (*Old Master Drawings from the Ashmolean*).

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η αναλυτικότερη προσέγγιση της έννοιας του Φλωρεντινού Αναγεννησιακού Σχεδίου μέσα από έργα του Michelangelo της συλλογής του Ashmolean. Η εργασία δομείται σε επτά κεφάλαια. Τα τέσσερα πρώτα κινούνται σε ένα πιο θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο θίγονται ζητήματα όπως η διαμόρφωση της συλλογής του μουσείου από τον Sir Thomas Lawrence (1769-1880), θεωρητικές πραγματείες σχετικά με την έννοια του «disegno» στην Ιταλική Αναγεννησιακή τέχνη, με αναφορές στους βασικότερους θεωρητικούς εκπροσώπους και καλλιτέχνες της

εποχής, καθώς και η ίδρυση και λειτουργία της Ακαδημίας Σχεδίου (Academia del Disegno) της Φλωρεντίας κατά τον 16ο αιώνα. Ένα από τα κεφάλαια του πρώτου αυτού μέρους είναι αφιερωμένο στα είδη των αναγεννησιακών σχεδίων, τα υλικά και τις τεχνικές σχεδίασης. Όποιος γνωρίζει κάπως την ελληνική βιβλιογραφία της δυτικοευρωπαϊκής Ιστορίας της Τέχνης, διαπιστώνει μετά λύπης την έλλειψη εγχειριδίων ή μονογραφιών που να αναλύουν την κατηγοριοποίηση των σχεδίων ανάλογα με τα είδη τους, ενώ ακόμη και οι διαφορετικές τεχνικές σχεδίασης αποτελούν ακόμη θολό ερευνητικό πεδίο για τα ελληνικά δεδομένα. Στο κεφάλαιο αυτό, επιχειρείται, επίσης, η μετάφραση στα ελληνικά τεχνικών όρων, οι οποίοι έχουν ήδη παγιωθεί στην αγγλική και ιταλική ορολογία, αλλά δυστυχώς όχι και στην ελληνική.

Το δεύτερο τμήμα της εργασίας περιλαμβάνει δύο κεφάλαια, τα οποία αφιερώνονται στην καλλιτεχνική δημιουργία του Michelangelo και ένα ακόμη κεφάλαιο, που αφορά την πρόσληψη του έργου του διαχρονικά. Παρά το γεγονός ότι τα σχέδια της συλλογής του Ashmolean καλύπτουν όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας του ζωγράφου-γλύπτη, λόγω της περιορισμένης έκτασης, η συγκεκριμένη εργασία εξετάζει δύο μεγάλα σύνολα σχεδίων, στα οποία επιδόθηκε ο Michelangelo, κατά την ώριμη περίοδο δημιουργίας του. Το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στα φλωρεντινά χρόνια του καλλιτέχνη και πιο συγκεκριμένα στην περίοδο 1501-1505. Λόγω της μεγάλης καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου, στην εργασία αυτή αναλύονται σχέδια της συλλογής του Ashmolean με θέμα την μάχη στην Cascina. Πρόκειται για παράσταση νωπογραφίας που προοριζόταν να κοσμήσει την Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου (Sala di Maggior Consiglio) στο Palazzo Vecchio στη Φλωρεντία. Δυστυχώς, το έργο δεν ολοκληρώθηκε, εξαιτίας της αναχώρησης του Michelangelo για την Ρώμη, με την ελπίδα να αναλάβει την κατασκευή του ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β΄, και ως εκ τούτου τα διασωθέντα σχέδια είναι τα μόνα που μπορούν να μας παρέχουν μια εικόνα για το τι είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στην περίοδο 1508-1512, κατά την οποία ο Michelangelo βρισκόταν στη Ρώμη για τη δημιουργία των νωπογραφιών της οροφής της Capella Sistina. Πιο συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται τα σχέδια για τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών της οροφής (1511-12). Πρόκειται κατά κύριο λόγο για «concetti/ συλλήψεις» και «σπουδές», που εικονίζουν στην πλειονότητα τους Προπάτορες του Χριστού, χωρίς να εκλείπουν και οι μορφές Σιβυλλών ή Ignudi. Πέρα από την εικονογραφική ανάλυση των έργων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρχική προέλευση των σχεδίων και ο τρόπος με τον οποίο αυτά κατέληξαν στη

συλλογή του Ashmolean. Μεταξύ των ζητημάτων που θίγονται στο κεφάλαιο αυτό συμπεριλαμβάνεται και ο προβληματισμός γύρω από την έννοια της «terribilità», η οποία χαρακτηρίζει το ευρύτερο έργο του Michelangelo, καθίσταται, ωστόσο, ιδιαίτερα εμφανής μέσα από την εξέταση των σχεδίων της οροφής της Capella Sistina. Παράλληλα, εξετάζονται και πιο τεχνικά θέματα, όπως η ύπαρξη ή μη «cartone» για τη μεταφορά των προπαρασκευαστικών σχεδίων στους τοίχους του παρεκκλησίου. Τέλος, θα γίνει αναφορά στην πρόσληψη του έργου του Michelangelo τόσο από σύγχρονούς του καλλιτέχνες και θεωρητικούς, όσο και διαχρονικά.

Τέλος, οφείλουμε να σημειώσουμε, πως παρά το γεγονός ότι η Capella Sistina αποτελεί ένα από το πιο δημοφιλή έργα του Michelangelo, σε επίπεδο έρευνας, η μελέτη των σχεδίων καταλαμβάνει για ακόμη μια φορά τον μικρότερο αριθμό δημοσιεύσεων. Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η ανατροφοδότηση της έρευνας με ορισμένα νέα δεδομένα που προέκυψαν μετά τη συντήρηση των σχεδίων της συλλογής του Ashmolean τον Μάρτιο του 2019 στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Italian Drawings Project» υπό την εποπτεία της Catherine Whistler.

ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Η συλλογή του Μουσείου Ashmolean φιλοξενεί 57 συνολικά ενυπόγραφα σχέδια του Michelangelo, αριθμό που την καθιστά, την τρίτη μεγαλύτερη συλλογή παγκοσμίως, μετά την Casa Buonarroti στη Φλωρεντία και το Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο. Ο συνολικός αριθμός των σχεδίων αυτών, προήλθε από την ιδιωτική συλλογή του Sir Thomas Lawrence (1769-1831), ενός εκ των σημαντικότερων Βρετανών προσωπογράφων του 19ου αιώνα, ο οποίος διατέλεσε Πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου.[10]

Ο Lawrence υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους συλλέκτες σχεδίων ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης, με έμφαση σε έργα του Michelangelo. Δεν είναι απόλυτα σαφές το πότε ξεκίνησε τη δημιουργία της συλλογής του. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ιδίου, ήδη από την νεανική του ηλικία συνήθιζε να αντιγράφει αναγεννησιακά σχέδια μέσω χαρακτικών. Παρά το γεγονός, ότι η δεκαετία του 1790 αποτέλεσε μια από τις πιο κερδοφόρες περιόδους της καλλιτεχνικής του πορείας, καθώς μεγάλο ποσοστό αγοραστών ενδιαφερόταν για τα έργα του, ο ίδιος δεν προέβη στην αγορά σχεδίων εκείνη την περίοδο, αφήνοντας μια από τις μεγαλύτερες συλλογές που τέθηκε προς πώληση, αυτή του Sir Joshua Reynolds (1723-1792), να περάσει σε άλλους συλλέκτες. Το πιθανότερο είναι ότι ο Lawrence ξεκίνησε τη δημιουργία της συλλογής του συστηματικά πλέον και σε μεγάλη κλίμακα μετά το 1820.[11]

Ο Lawrence διατηρούσε στην κατοχή του περίπου 145 σχέδια που αποδίδονταν στον Michelangelo. Ωστόσο, έπειτα από εκτενή έρευνα και χημικές διεργασίες, αποκαλύφθηκε ότι 57 συνολικά έργα αποτελούν πρωτότυπες δημιουργίες του Michelangelo, ενώ τα υπόλοιπα αποδίδονται στον κύκλο των «μαθητών-συνεχιστών» του. Η προέλευση των σχεδίων που κατάφερε να αποκτήσει ο Lawrence δεν είναι απόλυτα γνωστή. Αναμφίβολα, το μεγαλύτερο τμήμα αυτών το αγόρασε, χρησιμοποιώντας ως μεσάζοντα, τον έμπορο τέχνης Samuel Woodburn (1783-1853), ο οποίος διατηρούσε πάνω από πέντε γκαλερί στο Λονδίνο. Ένα μέρος των σχεδίων, αποτελούσε τμήμα ιδιωτικών συλλογών Βρετανών καλλιτεχνών, κατά βάση σπουδές ανατομικών μελών, καθώς τα ολοκληρωμένα σχέδια και οι σπουδές νωπογραφιών αγοράζονταν από Βρετανούς αριστοκράτες ή Βασιλικούς οίκους ανά την Ευρώπη. Τμήμα των σχεδίων του Michelangelo, αγοράστηκε επίσης από τη συλλογή του

---

[10] P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum,* Κέμπριτζ 2007, σ. 1-9.

[11] E. Borough Johnson, *The drawings of Michelangelo,* Λονδίνο 1908, σ. 35-42.

Ολλανδού ζωγράφου Sir Peter Lely (1618-1680), αν και ελάχιστα εξ αυτών ήταν ενυπόγραφα, από τη συλλογή Devonshire, καθώς και από αυτήν του Βρετανού ζωγράφου Jonathan Richardson (1667-1745) του Πρεσβύτερου.

Μια ακόμη σημαντική πηγή εμπλουτισμού της συλλογής Lawrence ήταν Γάλλοι συλλέκτες και connoisseurs του 18ου αιώνα, οι οποίοι εντάχθηκαν στον κύκλο του καλλιτέχνη, κατά κύριο λόγο μετά την ανακήρυξή του ως προέδρου της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου. Ιδιαιτέρως σημαντική αποδείχθηκε η γνωριμία του Lawrence με τον Γάλλο χαράκτη και Ιστορικό Τέχνης Pierre – Jean Mariette (1694-1774), ο οποίος ήταν στενός φίλος του τραπεζίτη και συλλέκτη του «βασιλιά των συλλεκτών», όπως τον χαρακτήριζαν, Pierre Crozat (1665-1740). Ο Mariette ήταν εκείνος που καταλογογράφησε τη συλλογή του Crozat, μετά τον θάνατό του, για την δημοπρασία του 1741. Ο ίδιος ο Mariette αγόρασε περίπου 40 σχέδια που αποδίδονταν στον Michelangelo. Μετά τον θάνατό του, το 1774, ένα τμήμα της συλλογής του αγοράστηκε από τον οίκο των Ligne, και μετέπειτα πέρασε στην κατοχή του Δούκα της Αυστρίας, Albert Casimir August von Saxe-Techen (1738-1822). Ένα άλλο κομμάτι αγοράστηκε από τον τραπεζίτη Marquis de Lagoy (1764-1829), ο οποίος με τη σειρά του το πούλησε στον Woodburn το 1821.[12]

Το 1824 ο Lawrence αγόρασε, επίσης, έναντι 500 λιρών, εκατό σχέδια διαφόρων Ιταλών καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων περιλαμβανόταν περιορισμένος αριθμός σχεδίων του Michelangelo από την συλλογή του Βιεννέζου Κώμη Von Fries. Ένα χρόνο αργότερα, το 1825, απέκτησε τρία ακόμη σχέδια από τον φίλο και συνάδελφό του Conrad Metz. Σε επιστολή του προς τον Metz, ο Lawrence αναφέρει: «Διατηρώντας την πρώτη συλλογή στην Ευρώπη αυτών των δύο μεγάλων καλλιτεχνών (ενν. του Michelangelo και του Raffaello), μπορώ πλέον να ξεχωρίσω με γυμνό μάτι τα αυθεντικά έργα από τις απομιμήσεις».[13] Το 1826 ο Lawrence αγόρασε δύο ακόμη σχέδια του Michelangelo από την συλλογή Baron Dominique-Vivant Denon, ένα χρόνο μετά τον θάνατο του Γάλλου συλλέκτη, όπως πληροφορούμαστε από την αλληλογραφία του προς τον Woodburn.[14]

---

[12] K. Clark, D. Badniel, *Exhibition of Italian Art at Burlington House,* Λονδίνο 1930, σ. 22-34.

[13] R. Taggart, «The Drawings Collection of Milton McGreevy», *The Art Bulletin*, τ. IV, 1965, σ. 8-9.

[14] Πιο συγκεκριμένα ο Lawrence γράφει: «Στενοχωρήθηκα πολύ για τον θάνατο του Denon. Είναι πραγματικά μεγάλη απώλεια για τον χώρο της τέχνης. Ο κύριος Ford με πληροφόρησε ότι είχε στην κατοχή του έξι έργα του Raffaello και δύο του Michelangelo. Ο ανιψιός του δεν έχει κανένα ενδιαφέρον για την τέχνη, ως εκ τούτου ο Ford θεωρεί ότι η απόπειρα αγοράς τους από πλευράς σου, θα είναι σίγουρα επιτυχής». D.E Williams, *The life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1831, τ. ΙΙ, σ. 418-420.

Ωστόσο, οι προαναφερθείσες αγορές ήταν κατά βάση μικρής κλίμακας καθώς κινούνταν σε περιορισμένο αριθμό έργων. Μεγάλο τμήμα της συλλογής Lawrence προήλθε από την άμεση αγορά σχεδίων, χωρίς την παρουσία του Woodburn ως μεσάζοντα, από τον συλλέκτη William Young Ottley (1771-1836), συγγραφέα ενός από τα πρωιμότερα και σημαντικότερα εγχειρίδια για τα Ιταλικά αναγεννησιακά σχέδια με τίτλο: *Italian School of Design* (1808). Στο συγκεκριμένο βιβλίο περιλαμβάνεται ένας μεγάλος αριθμός απεικονίσεων σχεδίων από τη συλλογή του Ottley. Ο Woodburn μας πληροφορεί ότι ο Lawrence αγόρασε το 1822-23 σχεδόν το σύνολο των σχεδίων του Michelangelo που συμπεριλαμβάνονταν στην προαναφερθείσα συλλογή, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζει τον ακριβή αριθμό των έργων, έναντι 10.000 λιρών, ποσό που κατά τον Woodburn θεωρούνταν αρκετά υψηλό για την ποιότητα των αγορασθέντων σχεδίων.[15]

Δεύτερη μεγάλης κλίμακας πηγή εμπλουτισμού της συλλογής Lawrence αποτέλεσε η συλλογή του Γάλλου ζωγράφου και καλλιτεχνικού συμβούλου του Ναπολέοντα, Jean Baptiste Wicar (1762-1834). Μετά την μετακόμιση του τελευταίου στην έπαυλή του στη Ρώμη, το 1823, ο ζωγράφος αποφάσισε να πουλήσει τμήμα της συλλογής του. Ο Lawrence που είχε ήδη επισκεφθεί τον Wicar στην Ρώμη, γνωρίζοντας το μέγεθος της συλλογής, απευθύνθηκε στον Woodburn για την αγορά των σχεδίων του Michelangelo που συμπεριλαμβάνονταν σε αυτή.[16] Οι διαπραγματεύσεις του Woodburn με τον Wicar ήταν αρκετά απαιτητικές. Σε επιστολή της 14ης Ιανουαρίου 1823 προς τον Lawrence, ο Woodburn γράφει, ότι ο Wicar επεδίωξε να του πουλήσει σχέδια μιμητών του Michelangelo ως αυθεντικά. Τελικά οι δύο πλευρές κατέληξαν στην τιμή των 11.000 σκούδων.[17] Την 1η Φεβρουάριου 1823 ο Woodburn ανακοινώνει και επισήμως στον Lawrence πως κατάφερε να αγοράσει τα σχέδια από τον Wicar, ο οποίος, έχοντας μετανιώσει για την απώλειά τους, επιχείρησε να τα ξαναγοράσει, προσφέροντας μάλιστα ποσό μεγαλύτερο της τιμής πώλησης, χωρίς όμως αποτέλεσμα.[18] Μολαταύτα,

---

[15] S. Woodburn, *The Lawrence Gallery. A Series of Fac-similes of Original Drawings by M. Angelo Buonarroti Selected from the Matchless Collection Formed by Sir Thomas Lawrence, Late President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1853, σ. 67.

[16] Σε επιστολή της 17ης Δεκεμβρίου 1822 προς τον Woodburn ο Lawrence γράφει: «Μετέφερε τα συγχαρητήριά μου στον κύριο Wicar, και τις θερμές μου ευχαριστίες για την ξενάγηση που μου έκανε στην συλλογή του». D.E. Williams, *The life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., President of the Royal Academy*, 1831, τ. ΙΙ, σ. 285.

[17] S. Woodburn, *Some Account of the drawings by Raffaelle Sanzio of Urbino in the Lawrence Gallery, Ninth Exhibition, June 1836, A catalogue of one hundrend original drawings by Raffaelle collected by Sir Thomas Lawrence, Late President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1836, σ. 2.

[18] G. Somes Layard, *Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag*, Λονδίνο 1906, σ. 93.

ο Lawrence δεν κατάφερε να αποκτήσει τον συνολικό αριθμό σχεδίων του Michelangelo της συλλογής Wicar, καθώς τμήμα τους αγοράστηκε από τον μεγάλο του αντίπαλο, τραπεζίτη και συλλέκτη Thomas Dimsdale (1712-1800). Τα σχέδια αυτά πέρασαν στην κατοχή του Lawrence μετά τον θάνατο του Dimsdale, τον Απρίλιο του 1823, έναντι του ποσού των 5.500 λιρών.[19]

Λίγο πριν από τον θάνατό του, το 1831, ο Lawrence κληροδότησε τη συλλογή του στο βρετανικό διπλωματικό σώμα, έναντι 18.000 λιρών, ποσό που δεν πλησίαζε ούτε προσεγγιστικά την τιμή αγοράς των έργων. Ωστόσο, η προσφορά δεν έγινε δεκτή και έτσι τα έργα τέθηκαν υπό την διαχείριση του Archibald Keightley, συμβολαιογράφου του Lawrence, ο οποίος τα πούλησε στον Woodburn έναντι 16.000 λιρών.

Μερικά χρόνια μετά την αγορά των σχεδίων, ο Woodburn εξέθεσε σε μια από τις γκαλερί του στην περιοχή St Martin's Lane στο Λονδίνο, το 1836, 100 σχέδια αποδιδόμενα στον Michelangelo. Δύο χρόνια αργότερα, ένα μέρος των σχεδίων της έκθεσης αυτής, αγοράστηκαν από τον Βασιλιά της Ολλανδίας Γουλιέλμο Β' (1792-1849). Το 1846 το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης αγόρασε από τον Woodburn, χάρη στην ευγενική χορηγία του Λόρδου Eldon, 87 σχέδια, τα οποία πέρασαν στην κατοχή του Ashmolean, ως Πανεπιστημιακού Μουσείου. Από αυτά, τα 57 φέρουν την υπογραφή του Michelangelo.

[19] J. Fisher, *Drawings and Studies by Michelangelo in the University Galleries, Oxford,* Λονδίνο 1879, σ.11.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «DISEGNO» ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ - ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΕΣ

Ο ορισμός της έννοιας του «Σχεδίου» («Disegno») αποτέλεσε πεδίο πολλαπλών προσεγγίσεων κατά την περίοδο της Αναγέννησης, καθώς δεν ήταν λίγοι οι θεωρητικοί, οι φιλόσοφοι αλλά και οι καλλιτέχνες που εξέφρασαν τις σκέψεις και τους προβληματισμούς τους γύρω από αυτό μέσα από θεωρητικές πραγματείες της εποχής.

Στο βιβλίο του *Il libro dell' Arte* ο Cennino Cennini (1360-1427) χαρακτηρίζει το «Σχέδιο» ως το «θεμέλιο της τέχνης» («il fondamento dell' arte»). Παραμένοντας πιστός στις αρχές της Φλωρεντινής Σχολής υπογραμμίζει, μάλιστα, ότι το σχέδιο προηγείται ιεραρχικά του χρώματος, συμπληρώνοντας πως ο καλός σχεδιαστής είναι προικισμένος από την ίδια τη φύση με ταλέντο, το οποίο θα εκφραστεί ακόμη και χωρίς καμία καθοδήγηση από τον δάσκαλο. Ωστόσο, ο Cennini δεν παραλείπει να προάγει το σχέδιο, και δη το αντιγραφικό, ως το πρώτο στάδιο εκπαίδευσης των νέων καλλιτεχνών. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά: «Από το σχέδιο ξεκινάς. Είναι πιο συμφέρον για εσένα να έχεις την ικανότητα να μπορείς να σχεδιάζεις όσο πιο πιστά/ρεαλιστικά γίνεται», υπογραμμίζοντας έτσι την ανάγκη σχεδιαστικής ακρίβειας και πιστότητας.[20]

Παράλληλα, επηρεασμένος από τις πραγματείες του Πλίνιου του Πρεσβύτερου (23-79 μ.Χ.)[21], ο Ιταλός γλύπτης φροντίζει να δώσει και μια πιο θεωρητική διάσταση στο Σχέδιο, γράφοντας πως: «η έννοια του *Disegno* αποτελεί την πρώτη σκέψη του καλλιτέχνη, την ιδέα και την εικόνα που γεννιέται σταδιακά στη φαντασία του». Και συνεχίζει: «όσο περισσότερο εξασκείται κανείς στο σχέδιο με πένα, τόσο πιο ικανός γίνεται στο να σχεδιάζει μέσα στο κεφάλι του».[22]

Ιδιαιτέρως διαδεδομένη την περίοδο της Αναγέννησης, στα πλαίσια αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, όπως υπογραμμίζει ο Berenson (1865-1959), ήταν η πραγματεία του Αθηναίου Ξενοκράτη, γλύπτη του 3ου π.Χ. αιώνα, της Σχολής του

[20] C. Cennini, *Il libro dell' arte,* F. Brunello (επιμ.), Βιτσέντζα 1971, σ. 321, 323.

[21] Ο Πλίνιος απευθυνόμενος στον Απελλή τον συμβουλεύει να μην αντιμετωπίζει το Σχέδιο ως ένα μέσο εξάσκησης της τέχνης του, αλλά ως μια ηθική αρχή και πνευματική κατάσταση του καλλιτέχνη. Βλ. Πλίνιου του Πρεσβύτερου, *Naturalis Historia*, H. Rackham (επιμ.), Κέμπριτζ 1946, τ. XXXV, σ. 10.

[22] Αντιστοίχως, 500 χρόνια μετά ο ποιητής και κριτικός Charles Baudelaire γράφει: «όλοι οι σωστοί και αληθινοί σχεδιαστές σχεδιάζουν πρώτα την εικόνα στο μυαλό τους και όχι απευθείας εκ του φυσικού». C. Baudelaire, *Selected Writings on Art and artist,* Βιρτζίνια 1972, σ. 264.

Λυσίππου. Η πραγματεία αυτή έχει χαθεί, ωστόσο, ένα μεγάλο μέρος της διασώθηκε μέσω του Πλινίου, ο οποίος αναπαρήγαγε τμήμα των θεωριών του. Πιο συγκεκριμένα, ο Ξενοκράτης γράφει: «το να σχεδιάζεις το περίγραμμα των σωμάτων (extrema corpum) και συνάμα να μεταβάλλεις τον εξωτερικό ρυθμό της μορφής, είναι κάτι που εντοπίζεται σπάνια στο μονοπάτι της τέχνης. Η γραμμή του περιγράμματος, στην πραγματικότητα, θα πρέπει να είναι κλειστή και να ολοκληρώνεται με τέτοιο τρόπο, που να προωθεί άλλες φόρμες πέρα από αυτή που σχεδιάζει ο καλλιτέχνης».[23] Με άλλα λόγια αυτή η «γραμμή του περιγράμματος» αποκτά για τον Ξενοκράτη, κατά τον Berenson, μια εκφραστική αξία. Εξισώνεται έτσι με την «λειτουργική γραμμή» («linea funzionale»), με την οποία ο συγκεκριμένος ιστορικός τέχνης περιγράφει την ενεργητική κίνηση των γραμμών που χαρακτηρίζει τα σχέδια της Φλωρεντινής Αναγεννησιακής τέχνης.[24]

Σε αντίθεση με τον Cennini, ο οποίος, εκτός από τον πρακτικό χαρακτήρα, απέδιδε και μια θεωρητική διάσταση στην έννοια του σχεδίου, για τον Alberti (1404-1472) το Σχέδιο είχε έναν αμιγώς μαθηματικό χαρακτήρα. Για τον προαναφερθέντα καλλιτέχνη και θεωρητικό το Σχέδιο ταυτιζόταν με το εξωτερικό περίγραμμα των μορφών. («Ο ζωγράφος σχεδιάζοντας οφείλει να δίνει έμφαση στο περίγραμμα των μορφών. Οι γραμμές του περιγράμματος πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να είναι πάρα πολύ λεπτές. Τόσο λεπτές, που σχεδόν να μην είναι εύκολα διακριτές».) Παράλληλα, ο Alberti φρόντισε να αναδείξει τη στενή σχέση σχεδίου και προοπτικής, καθώς χωρίς «τα σωστά περιγράμματα, και τον απαιτούμενο σκιοφωτισμό, είναι αδύνατη η επίτευξη σωστής προοπτικής για τη σύνθεση». Επιπλέον, στην προσπάθειά του να ορίσει την έννοια της ζωγραφικής αναφέρει: «η ζωγραφική είναι η αρμονική σύζευξη σχεδίου, προοπτικής και χρώματος».[25] Επομένως, για τον Alberti το Σχέδιο αποτελούσε ένα από τα τρία ισοδύναμα μέρη που συνθέτουν ένα ζωγραφικό έργο και όχι το θεμέλιο της ζωγραφικής, κατά τα πρότυπα της Φλωρεντινής Σχολής.[26] Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Piero della Francesca (1416-1492), ο οποίος γράφει: «Το Σχέδιο είναι το προφίλ και τα περιγράμματα που εμπεριέχονται σε μια φιγούρα».[27]

---

[23] Nat. hist, XXXV, 67-69. Το απόσπασμα προέρχεται από ιταλική μετάφραση του R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell' arte classica,* Φλωρεντία 1943, σ. 68-69.

[24] B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visive,* Φλωρεντία 1948, σ. 112.

[25] S. Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento,* Ρώμη 1997, σ. 31-101.

[26] L. B. Alberti, *Della Pittura,* L. Malle (επιμ.), Φλωρεντία 1950, σ. 158-160.

[27] P. Della Francesca, *De prospective pingendi,* G. Fasola Nicco (επιμ.), Φλωρεντία 1942, σ. 27-28.

Σε αντίθεση με τον Alberti, ο Lorenzo Ghiberti (1381-1455) γράφει πως: «το Σχέδιο αποτελεί το θεμέλιο και τη θεωρητική βάση της ζωγραφικής και της γλυπτικής». Εφόσον, λοιπόν, το Σχέδιο αποτελεί ένα είδος θεωρίας, κατά τον Ghiberti, αυτό συνεπάγεται ότι η σύλληψη και η εφαρμογή του απαιτεί την ενεργοποίηση διανοητικών μηχανισμών. Αναδεικνύεται έτσι η άρρηκτη σχέση του Σχεδίου και της «διάνοιας», που μας παραπέμπει σε αντίστοιχες αντιλήψεις του Cennini.[28]

Για τον Leonardo da Vinci (1452-1519), όπως αποκαλύπτει ο ίδιος στο *Trattato della Pittura*, το σχέδιο αποτελεί «μια κριτική επισκόπηση της φυσικής πραγματικότητας».[29] Υπό το πρίσμα αυτό, το Σχέδιο θεωρείται ένα όργανο επιστημονικής αναζήτησης, που συσχετίζεται με την αναλυτική μελέτη της φύσης και των ζωντανών οργανισμών. Έχοντας ενσωματωμένη στους κόλπους του την έννοια της γραμμικότητας, για τον Da Vinci η ορθή χρήση του Σχεδίου μπορούσε να οδηγήσει σε αποτελέσματα μαθηματικής ακρίβειας. Όπως, υπογραμμίζει ο ίδιος: «Στη φύση δεν υπάρχει η έννοια της γραμμής, η γραμμή είναι μια κατ' εξοχήν αφαιρετική διανοητική μαθηματική έννοια». Ωστόσο, το ανώτερο επιστημονικό όργανο για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη ήταν η ζωγραφική, η οποία ξεχώριζε από τις υπόλοιπες επιστήμες λόγω της δημιουργικής έκφρασης που τη συνοδεύει. Και φυσικά η ζωγραφική δεν ήταν τίποτα άλλο από μια κατ' εξοχήν διανοητική επιστήμη, η οποία απαιτούσε τον συνδυασμό γεωμετρικής και ατμοσφαιρικής προοπτικής, καθώς και την κατάλληλη χρήση του χρώματος, του φωτός και της σκιάς. Ως εκ τούτου στα μάτια του Da Vinci το Σχέδιο αποτελούσε μια μη ολοκληρωμένη («non finito») ζωγραφική εικόνα, η οποία, ωστόσο, δεν αντιμετωπιζόταν ως το πρώτο βήμα για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης, αλλά ως ο εσωτερικός πυρήνας του ζωγραφικού, εγγύτερος στην πρωταρχική φυσική κατάσταση των όντων.[30]

Σε αντίθεση με τη Φλωρεντινή Σχολή, η οποία έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο Σχέδιο ως πυρήνα των καλών τεχνών, η Βενετσιάνη Σχολή εστίαζε περισσότερο στη σημασία του χρώματος. Ως εκ τούτου οι βενετικής καταγωγής Paolo Pino (1534-1565) (*Dialogo di Pittura*, 1584) και Ludovico Dolce (1508-1568) (*Dialogo della Pittura intitolato l' Aretino*, 1557) τοποθετούν την έννοια του σχεδίου στο τριπλό σχήμα «invenzione, disegno, colorito» («επινόηση, σχέδιο, χρώμα»). Όπως γίνεται αντιληπτό, το σχήμα αυτό περιγράφει τα διαφορετικά στάδια δημιουργίας ενός έργου τέχνης. Μάλιστα, οι

[28] L. Ghiberti, *Commentari,* O. Morisani (επιμ.), Νάπολη 1947, σ. 38.
[29] Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura,* Borzelli (επιμ.), Ρώμη 1984, σ. 45.
[30] C. Luporini, *La mente di Leonardo,* Φλωρεντία 1953, σ. 267-270.

προαναφερθέντες θεωρητικοί διαχωρίζουν ξεκάθαρα την αντίθεση μεταξύ «invenzione» και «disegno». Σύμφωνα με τον Dolce η «επινόηση/invenzione» προέρχεται από δύο διαφορετικά τμήματα: «την ιστορία και τη διανοητική ικανότητα του καλλιτέχνη». Στην πραγματικότητα, πρόκειται για το αντικείμενο της φαντασίας του καλλιτέχνη, το οποίο εκφράζεται μέσα από το «disegno». Επομένως, σε αυτήν την περίπτωση το Σχέδιο λαμβάνει τον χαρακτήρα ενός εργαλείου απόδοσης της αρχικής «επινόησης» του καλλιτέχνη. Επιπλέον, για τον Dolce το Σχέδιο ως έννοια εμπερικλείει μια ακόμη θεωρητική αρχή, αυτή της «επιλογής». Όπως γράφει χαρακτηριστικά: «όταν ο ζωγράφος μετουσιώνει σε σκίτσα τις πρώτες του φαντασίες, προβαίνει σε μια διαδικασία επιλογής και συνάμα αξιολόγησης. «Ποιες από τις επινοήσεις μου πρέπει να συμπεριλάβω στο σχέδιο, με βάση την τελική σύνθεση που επιδιώκω να δημιουργήσω», σκέφτεται (ενν. ο καλλιτέχνης), «ή ποιες από αυτές είμαι αρκετά ικανός να σχεδιάσω;».[31] Από τη δική του πλευρά, ο Paolo Pino δεν αντιμετωπίζει το Σχέδιο ως περίγραμμα, αλλά ως ένα συνδυασμό περιγράμματος και chiaroscuro, με στόχο τη δημιουργία του κατάλληλου προπαρασκευαστικού σταδίου, πριν την κάλυψη με χρώμα.[32]

Παραμένουμε στη Βενετσιάνικη Σχολή, για να εξετάσουμε μια εντελώς διαφοροποιημένη αντίληψη περί σχεδίου, διατυπωμένη από τον Antonfrancesco Doni (1513-1574) (*Disegno partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della Scoltura et Pittura,* Βενετία 1549). Ο Doni μεταφέρει την έννοια του «Σχεδίου» σε μια φιλοσοφική, μεταφυσική σφαίρα, επηρεασμένος από τους νεοπλατωνικούς και τους αριστοτελικούς φιλοσόφους, άποψη που υιοθετήθηκε τον επόμενο αιώνα και από τον Federico Zuccari (1539-1609). Ο Doni αντιμετωπίζει το σχέδιο ως «την ικανότητα του καλλιτέχνη να δει ολόκληρο το σύμπαν» («un' inventione di tutto l' universe») και να το αποτυπώσει στο χαρτί. Ξεκινώντας από την ίδια τη θεϊκή ύπαρξη και φτάνοντας μέχρι τα θνητά όντα, στα οποία δίνει μορφή κατά βάση μέσω του χρώματος.

Μια πανανθρώπινη χροιά στην έννοια του «disegno» δίνει και ο Giorgio Vasari (1511-1574) γράφοντας πως το σχέδιο «αντλεί από πολλά και διαφορετικά πράγματα μια καθολική κρίση (giudizio universale), παρόμοια με τη γενική ιδέα όλων των φυσικών πραγμάτων». Μολαταύτα, ο Vasari αρνείται τη μεταφυσική διάσταση του σχεδίου, συνδέοντάς το με τη φαντασία και την «εσωτερική σύλληψη» του καλλιτέχνη.

[31] R.W. Lee, *Ut picture poesis. La teoria umanistica della pittura,* Φλωρεντία 1974, σ. 197-267.
[32] P. Pino, *Il dialogo di Pittura,* R. Pallucchini (επιμ.), Βενετία 1946, σ. 38-40.

Πιο συγκεκριμένα, διαβάζουμε: «το Σχέδιο αποτελεί την έκφραση και την άμεση δήλωση της ιδέας που έχει ο καλλιτέχνης στην ψυχή του, της σύλληψης που έχει πλάσει με τη φαντασία του». Η πρακτική του σχεδίου για τον παραπάνω θεωρητικό αποτελεί μια πορεία εξωτερίκευσης του εσωτερικού κόσμου στη φυσική πραγματικότητα, αφήνοντας ωστόσο το στίγμα της ψυχικής διάθεσης του καλλιτέχνη, αλλά και των διεργασιών της φαντασίας του. Παράλληλα, ο Vasari φροντίζει να υπογραμμίσει και έναν από τους λειτουργικούς ρόλους του Σχεδίου γράφοντας πως: «το σχέδιο βοηθά τον καλλιτέχνη να θυμάται («ricordare») τις αρχικές του ιδέες και να τις εξελίσσει δουλεύοντας τες».[33]

Με την άποψη του Vasari συμπορεύεται σε μεγάλο βαθμό και ο Raffaello Borghini (1537-1588) στο έργο του *Il Riposo* (Φλωρεντία 1584), στο οποίο διαβάζουμε: «Το Σχέδιο δεν είναι τίποτα άλλο από την ικανότητα του καλλιτέχνη να δίνει ιδανική μορφή στις εικόνες της ψυχής». Και συνεχίζει: «Πρόκειται για μια εικονοποίηση με γραμμές αυτού που πρώτα ο καλλιτέχνης συνέλαβε με την ψυχή του και στη συνέχεια το έπλασε με τη φαντασία του. Ωστόσο, προκειμένου να γίνει εικόνα αυτό που προστάζει η διάνοια, απαιτείται εκπαίδευση και μακροχρόνια εξάσκηση, έτσι ώστε το χέρι να μάθει να χειρίζεται την πένα, το κάρβουνο και το μολύβι».[34] Ο Borghini επηρεασμένος τόσο από τον Cennini, όσο και από τον Vasari, αντιμετωπίζει το χέρι του καλλιτέχνη, ως ένα όργανο έκφρασης της φαντασίας και της διάνοιας του τελευταίου.[35]

Εκφραστής τόσο του Vasari όσο και του Borghini υπήρξε και ο θεωρητικός Giovanni Battista Armenini (1530-1609) (*Veri precetti della pittura,* 1587), ο οποίος δίνει τον εξής ορισμό όσον αφορά το Σχέδιο: «το σχέδιο αποτελεί αρχικά μια αδιαμόρφωτη εικόνα στο μυαλό του καλλιτέχνη, η οποία σταδιακά αποτυπώνεται σε μικρά κομμάτια χαρτιού. Δεν πρόκειται για διαδικασία μεταφυσική, ούτε θεία, αντιθέτως αποτελεί μια δυναμική διαδικασία εξάσκησης και βελτίωσης του καλλιτέχνη, ξεκινώντας από το σκίτσο. Μάλιστα, ο καλλιτέχνης φροντίζει να επιλέξει το κατάλληλο υλικό προκειμένου να σχεδιάσει με τέτοιο τρόπο, ώστε να καλύψει τυχόν

[33] G. Vasari, *Le vite de' più eccelenti scultori ed architettori,* G. Milanesi (επιμ.), Φλωρεντία 1878, σ. 58 και G. Vasari, *Le vite de' più eccelenti scultori ed architettori,* P. Barocchi, R. Bettarini (επιμ.), Φλωρεντία 1949, σ. 478-479.

[34] L. Grassi, *Storia del Disegno,* Ρώμη 1947, σ. 22.

[35] Συγκεκριμένα ο Vasari γράφει: «Το χέρι του καλλιτέχνη είναι το μέσο με το οποίο ο τελευταίος μετά από χρόνια μελέτης και εξάσκησης, φτάνει στο σημείο να εκφράζει μέσα από το σχέδιο με άριστο τρόπο οποιοδήποτε δημιούργημα της φύσης, είτε χρησιμοποιώντας πένα, είτε κάρβουνο, είτε μολύβι. Αυτό συμβαίνει γιατί μετά από μακροχρόνια προσπάθεια και δουλειά, το χέρι μπορεί πλέον να εξωτερικεύσει τη διάνοια (l' intelletto) και να γνωρίσει την τελειότητα της τέχνης». L. Grassi, 1947, σ. 23.

αδυναμίες του. Με το πέρασμα του χρόνου και την εξάσκηση, το μάτι του συνηθίζει να τρέχει πιο γρήγορα από το μυαλό του, και ως εκ τούτου οι σχεδιαστικές αδυναμίες περιορίζονται».[36] Το διαφοροποιητικό στοιχείο του συγκεκριμένου ορισμού είναι η αναφορά στην επιλογή του κατάλληλου υλικού, η οποία σύμφωνα με τον Armenini, καθορίζει και την ποιότητα του τελικού αποτελέσματος, ανάλογα πάντα και με την σχεδιαστική ικανότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη.

Παραμένοντας σε θεωρητικές πραγματείες του 16ου αιώνα ενδιαφέρον παρουσιάζουν αυτές του Λομβαρδού θεωρητικού και ζωγράφου, Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) (*Trattato della Pittura,* 1584 και *Idea del Tempio della Pittura,* 1590). Ο Lomazzo ταυτίζει την έννοια του «Disegno» με αυτή της «ευρυθμίας». Ο προαναφερθείς θεωρητικός αντιμετωπίζει το Σχέδιο ως μια φόρμα με ιδανικές αναλογίες τόσο στις γραμμές, όσο και στην απόδοση του φωτός, της σκιάς και του χρώματος. Αυτή η φόρμα, η οποία θέτει πάντα στο επίκεντρο την έννοια του μέτρου, αποτελεί το θεμέλιο, την κεντρική αρχή που «προσδίδει σταθερότητα στο τελικό ζωγραφικό έργο». «Πρόκειται για τη βάση πάνω στην οποία ξεκουράζεται», όπως γράφει χαρακτηριστικά, «η σύνθεση». Μάλιστα, ο Lomazzo αναγνωρίζει ακόμη και την ύπαρξη ρυθμού στη διαδικασία σχεδίασης, αναπαράγοντας θεωρίες των Περιπατητών – Σχολαστικών φιλοσόφων.[37]

Ο τελευταίος θεωρητικός και γλύπτης που τοποθετείται στα όρια 16ου και 17ου αιώνα είναι ο Federico Zuccari (1539-1609) με την πραγματεία του *L' idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (1607). Ενδιαφέρον στην προσέγγιση του Zuccari περί Σχεδίου παρουσιάζει το γεγονός ότι ο τελευταίος ταυτίζει το σχέδιο με την ιδέα σύλληψής του, στην οποία μάλιστα δίνει θεϊκό χαρακτήρα. Για τον Zuccari, ακολουθώντας τα χνάρια των νεοπλατωνιστών, το Σχέδιο έχει προκύψει από μια καθολική μεταφυσική αρχή, η οποία εκφράζεται μέσα από τη μορφή που δίνει στα πράγματα ο καλλιτέχνης. «Το σχέδιο», γράφει, «βρίσκεται σε όλα τα πράγματα, δημιουργήματα ή μη, θεατά ή αόρατα, πνευματικά ή σωματικά. Και ως τέτοιο, το σχέδιο δεν αφορά μόνο το μυαλό του καλλιτέχνη, αλλά την ολότητά του». Μάλιστα, σύμφωνα με τον Zuccari, ακόμα και η ετυμολογία της λέξης «disegno», η οποία κατά τον ίδιο αναλύεται ως «Segno da Dio» δηλαδή «Σημάδι από τον Θεό» προδίδει τη θεϊκή διάσταση της έννοιας του

[36] E. J. Olszewski, *Giovanni Battista Armenini. On the true Precepts of the Art of Painting,* Νέα Υόρκη 1977, σ. 189-200.

[37] G. P. Lomazzo, *Scritti sulle Arti,* R.P. Ciardi (επιμ.), Φλωρεντία 1973, τ. 1, σ. 169-180 και M. Κασιμάτη, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo-Lomazzo (1538-1600)*, Μόναχο 1979.

σχεδίου. Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί η διάκριση που κάνει ο Zuccari μεταξύ «εσωτερικού» και «εξωτερικού» σχεδίου. «Το εσωτερικό σχέδιο» αναφέρει χαρακτηριστικά «αποτελεί την πρώτη σύλληψη στο μυαλό του καλλιτέχνη, ενώ το εξωτερικό δομείται από το σύνολο των γραμμών που απαιτούνται για τη διαμόρφωση μιας φιγούρας». Ωστόσο, ο Zuccari φροντίζει να υπογραμμίσει ότι το εξωτερικό σχέδιο δεν έχει μαθηματικό ή γεωμετρικό χαρακτήρα, ως σύνολο γραμμών, καθώς προέρχεται από τις εσωτερικές αρχές, ιδέες και πεποιθήσεις του καλλιτέχνη. «Η γραμμή με μαθηματικό χαρακτήρα», λέει, «είναι ένα νεκρό πράγμα και όχι η επιστήμη του Disegno».

Τέλος, ο συγκεκριμένος θεωρητικός προβαίνει σε εκτενέστερη κατηγοριοποίηση των σχεδιαστικών ειδών. Έτσι μιλά για το «disegno lineare/ naturale», δηλαδή το γραμμικό/ φυσικό σχέδιο, το κατώτερο όλων, λόγω της μαθηματικής και μόνο διάστασής του. Συνεχίζει με το «disegno artificiale», το οποίο εκφράζει ποικίλες ιδέες του καλλιτέχνη, κινείται, ωστόσο, κατά βάση σε ιστορικά-ποιητικά πλαίσια. Και καταλήγει στην ανώτερη κατηγορία σχεδίου, το «disegno artificiale ma fantastico» το οποίο διακρίνεται για τον καθολικό και πανανθρώπινο χαρακτήρα του περιλαμβάνοντας την έκφραση κάθε ανθρώπινης έκφανσης, όσο περίεργη και αν φαντάζει αυτή.[38]

[38] F. Zuccaro, *Scritti d' arte,* L.S. Olschki (επιμ.), Φλωρεντία 1961, σ. 145-156 και E. Panofsky, *Idea contribuito alla storia dell' estetica,* Φλωρεντία 1952, σ. 231-233.

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΣΧΕΔΙΟΥ ΤΗΣ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ

Στις 31 Ιανουαρίου 1563 ιδρύθηκε η Ακαδημία Σχεδίου (Accademia del Disegno) της Φλωρεντίας. Τα εγκαίνιά της περιγράφονται από τον ιδρυτή της Giorgio Vasari σε επιστολή του προς τον Cosimo Ι΄ (1519-1574), δούκα της Φλωρεντίας.[39] Ένα σύνολο περίπου εβδομήντα καλλιτεχνών είχαν συγκεντρωθεί σε ένα από τα παρεκκλήσια της Santa Maria Novella, αναμένοντας την άφιξη του Vicenzo Borghini (1515-1580), διευθυντή του Ospedale degli Innocenti. Ακολούθησαν εναρκτήριοι λόγοι και εκλογή των υψηλόβαθμων μελών. Principe της Ακαδημίας, ανακηρύχθηκε ο Cosimo των Μεδίκων, ο οποίος είχε στηρίξει με μεγάλα χρηματικά ποσά την ίδρυση και τη λειτουργία της. Επιστάτης με καθήκοντα τον συντονισμό των καλλιτεχνών, την επικοινωνία με τον Cosimo και την εξασφάλιση της εύρυθμης λειτουργίας της Ακαδημίας εκλέχθηκε ο Vicenzo Borghini, ενώ Πρόεδρός της ανακηρύχθηκε ομόφωνα ο Michelangelo, καθώς όπως γράφει ο Vasari αναγνωριζόταν καθολικά από τους Φλωρεντινούς ως « il padre e maestro di pittura, scultura ed architettura» («ο πατέρας και δάσκαλος της ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής»).[40]

Η ονομασία της Ακαδημίας ως «Ακαδημία Σχεδίου» υπογραμμίζει τη σημασία που κατείχε το σχέδιο τόσο για τους καλλιτέχνες – μέλη της, όσο και για τη Φλωρεντινή καλλιτεχνική παράδοση της Αναγέννησης. Με δεδομένο ότι στην Ακαδημία διδάσκονταν οι τρεις κυρίαρχες τέχνες της εποχής: η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, τα ιδρυτικά μέλη της εξήραν ως ενοποιητικό στοιχείο και βάση των τριών αυτών τεχνών το σχέδιο.[41] Προάγγελος της Ακαδημίας Σχεδίου υπήρξε η Αδελφότητα του Αγίου Λουκά, ιδρυθείσα στη Φλωρεντία ήδη από το 1339.[42] Προστάτης τόσο της Αδελφότητας, όσο και της Ακαδημίας Σχεδίου ήταν ο Ευαγγελιστής Λουκάς, όντας και ο ίδιος ζωγράφος.[43] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο

---

[39] G. Gaye, *Carteggio Inedito D'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI,* Φλωρεντία 1840, τ. 3, σ. 82-83.

[40] G. Vasari, *Le vite dei più eccelenti pittoti, scultori et architetti*, G. Milanesi (επιμ.), Φλωρεντία 1878-85, τ. VI, σ. 267.

[41] E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory,* Λονδίνο 1940, σ. 15.

[42] A. Nocentini, *Cenni storici sulla Academia delle Arti del Disegno,* Φλωρεντία 1963, σ. 3. Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Le origini dell' Academia delle Arti sono da ricercarsi nelle prime organizzazioni religiose o corporative dell' antica Firenze. Già nel 1339, infatti esisteva la compagnia di San Luca, il più antico documento che ne fa menzione, lo statuto, è appunto di tale data».

[43] Η Αδελφότητα του Αγίου Λουκά (Compagnia di San Luca), αποτέλεσε ένωση Φλωρεντινών καλλιτεχνών, που περιλάμβανε μερικούς από τους γνωστότερους ζωγράφους και γλύπτες της εποχής όπως οι: Benozzo Gozzoli (1420-1497), Donatello (1366-1466), Lorenzo Ghiberti (1381-1455), Leonardo da Vinci και Michelangelo Buonarroti. Η Αδελφότητα του Αγίου Λουκά θεωρείται πρόδρομος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά (Accademia di San Luca), η οποία ιδρύθηκε το 1593 με πρωτοβουλία του Federico Zuccari και έδρα της τη Ρώμη.

θρησκευτικός χαρακτήρας της Αδελφότητας του Αγίου Λουκά, υιοθετήθηκε και από την Ακαδημία Σχεδίου, στο καταστατικό της οποίας προβλεπόταν τα μέλη της να συμμετέχουν σε συγκεκριμένες θρησκευτικές εορτές κατά την διάρκεια του έτους, να παρευρίσκονται στην κηδεία θανόντων μελών, να λαμβάνουν τη Θεία Κοινωνία τέσσερεις φορές το χρόνο κ.ά. Ως εκ τούτου γίνεται αντιληπτό ότι η Ακαδημία Σχεδίου, προσπάθησε να συνενώσει τον θρησκευτικό χαρακτήρα της Αδελφότητας του Αγίου Λουκά με έναν πιο ακαδημαϊκό χαρακτήρα.[44]

Θεμελιώδης φυσιογνωμία για την ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου θεωρήθηκε από τον Vasari ο Φλωρεντινός γλύπτης, αρχιτέκτονας και μέλος του τάγματος των Σερβητών της Μαρίας, Fra Giovanni Angelo da Montorsoli (1507- 1563), ο οποίος προσέφερε τον χώρο που λειτούργησε ως αρχικός πυρήνας της Ακαδημίας, το παρεκκλήσιο του Αγίου Λουκά ή αλλιώς των Ζωγράφων.[45] Το παρεκκλήσιο του Αγίου Λουκά αποτέλεσε αρχικά ιδιωτικό παρεκκλήσιο της οικογένειας Benizi με ταφική λειτουργία, μέχρι και το 1496, οπότε ο Matteo di Giovanni, τελευταίος απόγονος της οικογένειας, το δώρισε στο εκκλησιαστικό συγκρότημα της Βασιλικής της Santissima Annunziata. Το 1561 ο Montorsoli με τη βοήθεια του φίλου του, Πατέρα Zaccaria Faldossi, ζήτησε από τους μοναχούς την πατρωνία του παρεκκλησίου, στο οποίο έθεσε ως ρήτρα να ενταφιαστεί ο ίδιος μετά τον θάνατό του αλλά και άποροι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες.[46] Ο Montorsoli κληροδότησε το παρεκκλήσιο στην Αδελφότητα του Αγίου Λουκά (Compagnia di San Luca), η οποία δεν είχε εξασφαλίσει επίσημο χώρο συναντήσεων των μελών της μέχρι τότε. Ως πρώτο καλλιτέχνη που θα ενταφιαζόταν στο παρεκκλήσιο, ο Vasari πρότεινε τον Pontormo (1494-1557), ο οποίος είχε πεθάνει λίγα χρόνια νωρίτερα και είχε ενταφιαστεί στο Chiostrino dei Voti της SS. Annunziata.

Για τον Vasari η ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου ήταν μια ευκαιρία να εφαρμόσει στην πράξη τις πεποιθήσεις του σχετικά με τη σημασία της εκπαίδευσης του καλλιτέχνη. Στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι ο πατέρας του, ήδη από την παιδική του ηλικία, τον είχε μυήσει στον «δρόμο της καλλιτεχνικής αρετής και πιο συγκεκριμένα στο σχέδιο».[47] Η επίτευξη της αρετής (virtù), σύμφωνα με τον παραπάνω θεωρητικό, δεν απαιτούσε μόνο ταλέντο, αλλά και σκληρή δουλειά, η οποία

---

[44] C. I. Cavallucci, *Notizie Storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze,* Φλωρεντία 1873, σ. 324-345.

[45] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Montorsoli, ήδη από τα νεανικά του χρόνια, υπήρξε βοηθός του Michelangelo, και όπως μας πληροφορεί ο Vasari, ο καλλιτέχνης έδινε στον νεαρό μαθητευόμενο μισθό για τις υπηρεσίες του. P. Barocchi, *G. Vasari: La vita di Michelangelo,* Μιλάνο 1962, σ. 269.

[46] E. M. Casalini, *La Santissima Annunziata di Firenze,* Φλωρεντία 1980, σ. 53-57.

[47] Vasari-Milanesi, VI, σ. 655.

προϋπέθετε οργανωμένη και συστηματική εκπαίδευση του εκάστοτε εκκολαπτόμενου καλλιτέχνη.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να προσδιορίσουμε τη διάσταση που λάμβανε ο όρος «Ακαδημία» πριν την ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου της Φλωρεντίας, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα τον καινοτόμο χαρακτήρα της. Με πρότυπο την Ακαδημία του Πλάτωνα, ο όρος «Ακαδημία» είχε εμπεδωθεί ως μια ομάδα ανθρώπων ή μια οργάνωση, η οποία ήταν αφιερωμένη στη διεξαγωγή συζητήσεων γύρω από θέματα φιλοσοφίας, ποίησης ή φιλολογίας, ενώ οι «καλές τέχνες», με τη σύγχρονη χρήση του όρου, λογίζονταν ως εφαρμοσμένες πρακτικές.[48] Χαρακτηριστικό παράδειγμα Ακαδημίας με τον προαναφερθέντα χαρακτήρα ήταν η «Ακαδημία της Φλωρεντίας» γνωστή και ως «Accademia degli Umidi» («Ακαδημία των Ψυχρών»), ιδρυθείσα το 1540.[49]

Η «Accademia degli Umidi», αρχικά, λειτουργούσε άτυπα μέχρι που πέρασε υπό την προστασία του Cosimo των Μεδίκων. Η πρωτοβουλία αυτή του δούκα θεωρήθηκε ιδανική ευκαιρία από τον Vasari, ώστε να ζητήσει από τον τελευταίο να χρηματοδοτήσει τη δημιουργία μιας Ακαδημίας Καλών Τεχνών, την «Ακαδημία Σχεδίου». Μάλιστα, η επιλογή του Michelangelo ως επίτιμου προέδρου της Ακαδημίας αυτής δεν ήταν τυχαία. Η περίπτωση του συγκεκριμένου καλλιτέχνη αποτελούσε ιδανικό παράδειγμα της θεωρητικής κατάρτισης, αλλά και του κοινωνικού κύρους που μπορούσε να συνοδεύει έναν καλλιτέχνη. Την εποχή εκείνη ο Michelangelo είχε ήδη ενταχθεί τόσο στους παπικούς κύκλους, όσο και στην αυλή των Μεδίκων. Ως εκ τούτου, το παράδειγμά του αποτελούσε την πιο τρανταχτή απόδειξη ότι οι προσδιοριζόμενες, με βάση τη σύγχρονη ορολογία «καλές τέχνες», που τότε θεωρούνταν «εφαρμοσμένες» και άρα κατώτερες της θεωρητικής ελίτ της φιλοσοφίας ή της φιλολογίας, μπορούν να εξισωθούν με αυτές.[50] Το παράδειγμα του Michelangelo, αποδείκνυε ότι τα μέλη της νέας προτεινόμενης Ακαδημίας Σχεδίου, πληρούσαν το βεληνεκές της κυρίαρχης θεωρητικής ελίτ.[51]

Στόχος του Vasari ήταν η ίδρυση μιας Ακαδημίας, η οποία θα εστίαζε στη διδασκαλία της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής σε νέους

---

[48] N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present,* Κέμπριτζ 1940, σ. 296.

[49] Η ονομασία έρχεται σε αντίθεση με την Ακαδημία της Πάντοβας, που έφερε τη χαρακτηριστική ονομασία «Accademia degli Infiammati» («Ακαδημία των Φλογερών»), ιδρυθείσα και αυτή το 1540.

[50] C. Goldstein, «Towards a definition of Academic Art», *Art Bulletin,* LVII, 1975, σ. 102.

[51] Πριν την ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου της Φλωρεντίας, ο όρος «Ακαδημία» είχε χρησιμοποιηθεί και από τον γλύπτη Baccio Bandinelli (1488-1560) αναφερόμενος στον κύκλο μαθητών που διατηρούσε πρώτα στη Ρώμη το 1530 και έπειτα στην Φλωρεντία το 1550.

καλλιτέχνες, εντάσσοντας όμως τη διδασκαλία αυτή σε ένα θεωρητικό λογοτεχνικό - φιλοσοφικό πλαίσιο. Η συνένωση τριών διαφορετικών μέχρι τότε συντεχνιών σε μια Ακαδημία, με ενοποιητικό στοιχείο το σχέδιο, το οποίο αποτελούσε και το πρωταρχικό στάδιο της εκπαίδευσης των καλλιτεχνών, θεωρήθηκε μια από τις μεγαλύτερες καινοτομίες της εποχής. Άλλωστε, και ο ίδιος ο Vasari είχε δημιουργήσει το δικό του *Libro de' Disegni*, συλλογή σχεδίων που προσέφερε μια γενική ιδέα για την εικονογραφία από τον Cimabue (1240-1302) ως την εποχή του καλλιτέχνη.[52] Ωστόσο, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι το Σχέδιο, ως έννοια, για τον Vasari δεν είχε μόνο καλλιτεχνικό-πρακτικό χαρακτήρα, αλλά και ηθικό χαρακτήρα, καθώς όπως γράφει ο ίδιος στους *Βίους* του, η άριστη επίδοση στο σχέδιο ήταν αυτή που θα οδηγούσε τον καλλιτέχνη στην virtù, δηλαδή την αρετή.[53]

Η διαμόρφωση του «προγράμματος σπουδών» της Ακαδημίας Σχεδίου από τον Vasari βασίστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό στις θεωρητικές πραγματείες των Alberti (1404 -1472) και Cennini (γ. 1370). Με στόχο να αναγάγει την Ακαδημία Σχεδίου σε προγενέστερα πρότυπα Σχολών, ώστε να ισχυροποιήσει ακόμη περισσότερο τον χαρακτήρα της, ο Vasari αναφέρεται στην Σχολή του Leonardo στο Μιλάνο και του Ghiberti στο Βαφτιστήριο της Φλωρεντίας.[54]

Σε επιστολή του Vasari προς τον Michelangelo στις 17 Μαρτίου 1563 διαβάζουμε πως ο βασικός ρόλος της Ακαδημίας Σχεδίου ήταν η διδασκαλία των νέων μελών μέσα από την πρακτική της αντιγραφής. Ενώ, παράλληλα απαραίτητη κρινόταν και η θεωρητική τους κατάρτιση μέσω της διδασκαλίας της ιστορίας της Ακαδημίας, με συχνές αναφορές στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά. Επιπλέον, ιδιαιτέρως σημαντική ήταν και η συχνή μνεία στον ευεργέτη της Ακαδημίας, δούκα Cosimo Ι΄.[55]

Στα πρακτικά ίδρυσης και λειτουργίας της Ακαδημίας συναντάμε συχνά άρθρα που σχετίζονται με διοικητικά καθήκοντα, συναντήσεις των μελών, συμμετοχή σε θρησκευτικές εορτές, αγαθοεργίες κ.ά. Μια από τις σημαντικότερες αρχές που εισηγήθηκε ο Vasari ήταν η προϋπόθεση, όλα τα μέλη της Ακαδημίας να είναι εγγεγραμμένα σε έναν κατάλογο, συνοδευόμενα από λίστα με το σύνολο των έργων τους και την τοποθεσία ενταφιασμού τους μετά τον θάνατό τους. Μάλιστα, υπήρχε η

---

[52] O. Kurz, «Giorgio Vasari's Libro de' Disegni», *Old Master Drawings,* XII, 1938, σ. 27-30.
[53] W. Vitzthum, «The Accademia del Disegno at the Uffizi», *Master Drawings,* I, 1963, σ. 57.
[54] A. Chastel, «Vasari et la legend Mediceene: L' ecole du Jardin de Saint-Marc», *Studi Vasariani*, σ. 163, 165.
[55] G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura,* Μιλάνο 1922-25, III, σ. 529.

πρόβλεψη δημιουργίας ενός μεγάλου έργου, που θα συμπεριελάμβανε τα πορτρέτα, των σημαντικότερων μελών της Ακαδημίας, το οποίο, δυστυχώς, δεν υλοποιήθηκε. Ο Vasari φρόντισε να χρησιμοποιήσει πολλά από τα στοιχειά των καταλόγων αυτών για τη συγγραφή των *Βίων* του, στην δεύτερη έκδοση των οποίων ενσωμάτωσε και ξυλογραφίες με τα πορτρέτα εξεχόντων καλλιτεχνών, αφήνοντας έτσι ένα εξαιρετικά σημαντικό αρχείο για την μελέτη της ιστορίας της τέχνης διαχρονικά.[56]

Μεγάλης σημασίας, μεταξύ άλλων, κρίνεται το άρθρο 31 του καταστατικού, το οποίο προέβλεπε τη δημιουργία βιβλιοθήκης, που εκτός των άλλων θα συμπεριελάμβανε σχέδια και προπλάσματα των καλλιτεχνών της Ακαδημίας, με στόχο να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης για τις επόμενες γενιές. Επιπλέον, στο καταστατικό ορίζεται και ο τρόπος εμπλουτισμού της Ακαδημίας με νέα μέλη. Πιο συγκεκριμένα, κάθε χρόνο επιλέγονταν τρία εκλεγμένα μέλη, ένας ζωγράφος, ένας γλύπτης και ένας αρχιτέκτονας, οι οποίοι είχαν την υποχρέωση να επιβλέπουν την εξέλιξη των μαθητών των ιδιωτικών εργαστηρίων τους. Ύστερα από μια περίοδο μαθητείας που καθοριζόταν από τον εκάστοτε καλλιτέχνη-δάσκαλο, ο τελευταίος όριζε έναν μαθητευόμενο του εργαστηρίου του ως υποψήφιο μέλος της Ακαδημίας. Κατόπιν, ο επιλεχθείς μαθητής υπέβαλε σε επιτροπή, που εκλεγόταν από τα ανώτερα μέλη της Ακαδημίας, ένα σχέδιό του, το οποίο υπόκειτο σε αξιολόγηση και εφόσον αυτό πληρούσε ορισμένα κριτήρια, ο μαθητής γινόταν δεκτός ως νέο, εκπαιδευόμενο μέλος της Ακαδημίας.[57]

Η διδασκαλία του σχεδίου, κυρίως μέσω της αντιγραφής, κατείχε εξέχοντα ρόλο στην εκπαίδευση των μαθητευόμενων, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Ωστόσο, δεν υπήρχε πρόβλεψη για το αν η αντιγραφή θα βασιζόταν σε αρχαία πρότυπα ή σε μοντέλα εκ του φυσικού. Επιπλέον, από τα αρχεία της Ακαδημίας γνωρίζουμε ακόμη ότι οι μαθητές διδάσκονταν μεταξύ άλλων γεωμετρία, προοπτική και ανατομία. Μολαταύτα, οφείλουμε να τονίσουμε ότι το πρόγραμμα διδασκαλίας, έπειτα από τη συμβολή του Michelangelo στη διαμόρφωσή του, άφηνε στους εκπαιδευόμενους το περιθώριο της καλλιτεχνικής ελευθερίας, καθώς όπως υπογραμμίζει και ο Vasari, η εφαρμογή και η πιστή τήρηση κανόνων, έχει ως αποτέλεσμα το τελικό έργο να χάσει την επιθυμητή χάρη του και να αποκτήσει μια αντιαισθητική σκληρότητα.[58]

---

[56] C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop, Theory and Practice, 1300-1600,* Νέα Υόρκη 1999, σ. 135-148.

[57] C. Goldstein, «Vasari and the Florentine Accademia del Disegno», *Zeitschrift fur Kunstgeschichte,* 1975, τ. 38, σ. 145-152.

[58] Vasari-Milanesi, VI, σ. 638.

Εκτός από τον Vasari σημαντικό πρόσωπο για την ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου ήταν ο θεωρητικός και σύμβουλος στην αυλή του Cosimo, Vincenzo Borghini. Ο Vincenzo Borghini γεννήθηκε στις 29 Οκτωβρίου 1515, γιος του Domenico di Piero Borghini, γόνος εξαμελούς οικογένειας. Εντάχθηκε στο τάγμα των Βενεδικτίνων μοναχών το 1531. Η φιλομάθειά του για έργα κλασικής ιταλικής λογοτεχνίας, όπως αυτά του Βοκάκιου (1313-1375) και του Δάντη (1265-1321), του εξασφάλισαν την απαραίτητη κατάρτιση για την ένταξή του στους ανώτερους κύκλους των Φλωρεντινών φιλοσόφων και θεωρητικών. Ο Borghini υπήρξε, επίσης, συλλέκτης σχεδίων, με τον Vasari να θεωρείται εκείνος που τον έστρεψε στον δρόμο της συλλεκτικής δραστηριότητας.[59]

Η πολυετής συνεργασία του Vasari με τον Borghini είχε ως κοινό παρονομαστή τη θεωρητική κατάρτιση των δύο ανδρών. Πιο συγκεκριμένα, ο Borghini ήταν αυτός που συμβούλευε τον Vasari για τα εικονογραφικά προγράμματα που απεικόνιζε ο τελευταίος στις συνθέσεις του, με χαρακτηριστικότερο τις νωπογραφίες του Palazzo Vecchio, ενώ σημαντική κρίνεται και η συμβολή του για την δεύτερη έκδοση των *Βίων*, το 1568. Η αλληλογραφία που διασώζεται σήμερα μεταξύ των δύο ανδρών περιλαμβάνει 84 συνολικά επιστολές. Από αυτές, χαρακτηριστικό της στενής φιλίας τους είναι η επιστολή που απευθύνει ο Vasari στον Borghini στις 10 Σεπτεμβρίου 1549 ζητώντας του να δει την οικογένεια της Niccolossa (Cosina) Bacci, εξετάζοντας το αν ήταν ικανή να αναθρέψει τη μελλοντική σύζυγο του.[60]

Η επιτυχής πορεία της Ακαδημίας ανακλάται στην αύξηση των εγγεγραμμένων μελών, ιδίως μετά το ταξίδι του Vasari στη Βενετία τον Οκτώβρη του 1566, οπότε καλλιτέχνες όπως ο Tiziano (1488-1576), ο Tintoretto (1518-1594), ο Palladio (1508-1580), ο Giuseppe Salviati (1520-1575), ο Danese Cattaneo (1509-1572) και ο Zelotti (1526-1578), υπέβαλαν την επιθυμία τους να ενταχθούν στην Ακαδημία. Παρόλα αυτά, στο εσωτερικό της Ακαδημίας παρατηρείται σταδιακά μια γενικευμένη αποδιοργάνωση, η οποία καθίσταται εμφανής μέσα από την μη τήρηση του αρχικού προβλεπόμενου προγράμματος σπουδών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διδασκαλία της γεωμετρίας, που μετά από την αναχώρηση του Pier Antonio Cataldi

[59] R. Scorza, «Vicenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* τ. 66, 2003, σ. 63-122.

[60] T. Reynolds, *The Accademia del Disegno in Florence, It's Formation and Early Years,* Μίσιγκαν 1974, σ. 89-104.

(1552-1626), υπεύθυνου για τη διδασκαλία του συγκεκριμένου αντικειμένου, από τη Φλωρεντία το 1569 το μάθημα έπαψε να διδάσκεται για τα επόμενα είκοσι χρόνια.[61]

Όπως πληροφορούμαστε από τον Federico Zuccaro, τα πράγματα έγιναν ακόμη χειρότερα μετά τον θάνατο του Vasari. Ο μόνος τρόπος επιβίωσης της Ακαδημίας ήταν, σύμφωνα με τον Zuccaro, η δημιουργία ενός συμπυκνωμένου και κατανοητού προγράμματος σπουδών, το οποίο έπρεπε να τεθεί σε εφαρμογή το συντομότερο δυνατόν. Ο Zuccaro πρότεινε τον πλήρη διαχωρισμό μεταξύ διδακτικών και διοικητικών καθηκόντων. Επίσης, ο ίδιος εισηγήθηκε την ύπαρξη ειδικά διαρρυθμισμένου χώρου για τη δημιουργία σχεδίων εκ του φυσικού παρουσία τεσσάρων διδασκόντων, δύο ζωγράφων και δύο γλυπτών, εκλεγμένων για μια περίοδο τεσσάρων μηνών, οι οποίοι θα ήταν υποχρεωμένοι να παρέχουν στους μαθητές πρακτικές συμβουλές αλλά και θεωρητικές γνώσεις. Τέλος, βραβεία θα απονέμονταν σε ετήσια βάση στους μαθητές που θα διακρίνονταν. Ο Zuccaro είχε την ευκαιρία να εφαρμόσει τις παραπάνω προτάσεις του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά που ίδρυσε στη Ρώμη, καθώς καμία από αυτές δεν υιοθετήθηκε από την Ακαδημία Σχεδίου της Φλωρεντίας. Με το πέρασμα των δεκαετιών, η Ακαδημία Σχεδίου εξισωνόταν όλο και περισσότερο με τις συντεχνίες, ιδίως μετά τον νέο κανονισμό του 1585.

[61] J. Schulz, «Vasari at Venice», *Burlington Magazine,* CIII, 1961, σ. 500.

ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό καταβάλλεται προσπάθεια ορισμού και περιγραφής των διαφορετικών ειδών και τεχνικών σχεδίασης, ενώ παράλληλα, επιχειρείται η παράθεση της αντίστοιχης ορολογίας σε τρεις γλώσσες (ελληνικά, ιταλικά, αγγλικά) με στόχο την κατά το δυνατόν κάλυψη του υπάρχοντος βιβλιογραφικού κενού για τα ελληνικά δεδομένα. Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η εκτενής διαίρεση των ειδών των αναγεννησιακών σχεδίων στις υποκατηγορίες που αναφέρονται παρακάτω αποτελεί ένα συμβατικό δημιούργημα ιστορικών τέχνης του 20ου αιώνα, προκειμένου να διευκολύνουν τη μελέτη τους.[62] Την περίοδο της Αναγέννησης οι βασικές κατηγορίες σχεδίων στις οποίες αναφέρονταν οι καλλιτέχνες της εποχής ήταν οι εξής: «concetti», «schizzi», «studi», «modello» και «cartone», οι οποίες αναλύονται εκτενέστερα παρακάτω.[63]

Θεμελιώδες έργο για τη μελέτη των σχεδίων του Michelangelo αποτελεί το βιβλίο του Charles de Tolnay (1899-1981), *Corpus dei Disegni di Michelangelo,* το οποίο εκδόθηκε σε τέσσερεις τόμους μεταξύ του 1975 και του 1980 και συγκεντρώνει τον συνολικό αριθμό των διασωθέντων σχεδίων που αποδίδονται στον Ιταλό καλλιτέχνη. Μέσα από τη μελέτη του corpus αυτού, καταδεικνύεται ότι τα σχέδια του Michelangelo διακρίνονται για τους διαφορετικούς σκοπούς δημιουργίας τους, ενώ παράλληλα, λαμβάνοντας υπόψη μας το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης ήταν ενεργός ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας καθώς και σχεδιαστής διακοσμητικών αντικειμένων, σε πιο περιστασιακή βάση, γίνεται αντιληπτό ότι τα σχέδια που παρήγαγε ποικίλουν τόσο ως προς τις πολλαπλές λειτουργίες τους, όσο και ως προς τα διαφορετικά είδη.[64]

Τα είδη των σχεδίων, στα οποία επιδόθηκε ο Michelangelo, μπορούν να διακριθούν σε δύο βασικές κατηγορίες: τα μορφικά, δηλαδή τα σχέδια εκείνα που εικονίζουν μορφές ανθρώπων ή ζώων («figurativi/ figural») και τα αρχιτεκτονικά («architettonici/ architectural»), τα οποία περιλαμβάνουν κυρίως κατόψεις κτιρίων.[65] Η πρώτη κατηγορία σχεδίων, που περιλαμβάνει μορφές ανθρώπων και ζώων, μπορεί να χωριστεί στις εξής υποκατηγορίες:

---

[62] S. Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento,* Ρώμη 1997, σ. 35-36.
[63] P. Goldman, *Looking at Drawings, A Guide to Technical Terms,* Λονδίνο 1979, σ. 45-68.
[64] S. Lambert, *Drawing: Technique and Purpose,* Λονδίνο 1981, σ. 36-57.
[65] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, σ. 47-48.

1. Συλλήψεις («Concetti»): Πρόκειται για τις πρωτόλειες σκέψεις και ιδέες του καλλιτέχνη, οι οποίες αποτυπώνονται στο χαρτί σε μικρή κλίμακα, συνήθως με γρήγορες και αφαιρετικές γραμμές (εικ. 1). Είναι χαρακτηριστικό ότι στις «συλλήψεις» συναντάμε πολλαπλές μορφές στο ίδιο χαρτί, άναρχα τοποθετημένες, ενώ πολύ συχνά εντοπίζονται «pentimenti».[66]

2. Αδρά σκίτσα («vagi schizzi figurativi»/«Loose sketches»): Πρόκειται για ελαφρώς πιο μορφοποιημένα σχέδια σε σύγκριση με τα «concetti», που εστιάζουν κυρίως στην απόδοση μιας μεμονωμένης πόζας μιας μορφής ή και ολόκληρης της σύνθεσης (εικ. 2).

3. Μεμονωμένα σκίτσα μορφών («schizzi figurativi individuali»/«individual figure sketches»): Πρόκειται για σκίτσα στα οποία ο καλλιτέχνης πειραματίζεται με τις διαφορετικές πόζες των μορφών, εντασσόμενες σε ένα σύνολο λιγότερο ή περισσότερο καθορισμένο.

4. Προσχέδια συνθέσεων («schizzi di composizione»/«compositional draughts»): στο στάδιο αυτό η σύνθεση μορφοποιείται ακόμη περισσότερο, ενώ παρατηρούνται και ορισμένες λεπτομέρειες, χωρίς ωστόσο το σχέδιο να αγγίζει την σχεδιαστική πιστότητα του «modello» (βλ. παρακάτω), (εικ. 3).

5. Σπουδές μορφών («studi figurativi»/ «figure studies»): πρόκειται για σχεδόν ολοκληρωμένα σχέδια, στα οποία εικονίζονται μεμονωμένες φιγούρες ή ομάδες μορφών, των οποίων οι πόζες και η θέση τους στην τελική σύνθεση είναι καθορισμένες. Οι σπουδές διακρίνονται για την σχεδιαστική τους λεπτομέρεια (εικ. 4).

6. Σπουδές ανατομικών μελών ή τμημάτων του σώματος των μορφών («studi di membri anatomici»/«studies of anatomical parts»): Τα σχέδια αυτά αποτελούν κατά βάση πειραματισμούς του καλλιτέχνη ως προς την απόδοση της πόζας ή μιας συγκεκριμένης κίνησης.

7. Σπουδές πτυχώσεων και ενδυμάτων («studi di pieghe»/«studies of drapery»)

8. Μοντέλο («modello»/«model»): Θεωρείται το ακριβώς επόμενο στάδιο μετά τις σπουδές. Πρόκειται για σχέδια στα οποία οι μορφές τελειοποιούνται πλήρως, και γίνονται τα τελευταία ραφιναρίσματα στην τελική σύνθεση του έργου. Το μοντέλο,

[66] Με τον όρο «pentimenti» αναφερόμαστε στις διαδοχικές αλλαγές που πραγματοποιεί ο καλλιτέχνης στην προσπάθειά του να αποδώσει μία μορφή, κυρίως ως προς την στάση ή την απεικόνιση μελών. Πολλές φορές συναντάμε παραδείγματος χάρη την μετατόπιση ενός χεριού ψηλότερα ή χαμηλότερα της αρχικής απόδοσης ή τη διαδοχική συστροφή ενός κεφαλιού, προκειμένου να εντοπιστεί η καταλληλότερη γωνία απεικόνισής του. Τα ίχνη των διαδοχικών αυτών αλλαγών, που αποτυπώνονται στο χαρτί ονομάζονται «pentimenti». Ο όρος προέρχεται από το ιταλικό ρήμα «pentirsi» που σημαίνει «μετανοώ».

ωστόσο, αφορά κατά βάση την σχεδιαστική απόδοση γλυπτών και όχι τόσο ζωγραφικών έργων (εικ. 5).[67]

9. Σχέδιο μεταφοράς της σύνθεσης («Cartone»): Πρόκειται για το τελικό σχέδιο, αποδοσμένο με τις ακριβείς διαστάσεις της τελικής σύνθεσης, εάν πρόκειται για ζωγραφικό έργο, με στόχο την μεταφορά του στον καμβά ή τον τοίχο. Η μεταφορά γίνεται με την τεχνική του «pricking» (διάτρησης). Πιο συγκεκριμένα, ο καλλιτέχνης τρυπά πάνω στο αρχικό σχέδιο τις γραμμές που θέλει να μεταφέρει στον καμβά ή τον τοίχο και έπειτα απλώνει στο πίσω μέρος της επιφάνειας του σχεδίου κιμωλία ή κάρβουνο, με αποτέλεσμα η κιμωλία να περνά μέσα από τις τρύπες σε ένα ενδιάμεσο «cartone» αποτυπώνοντας τα αρχικά περιγράμματα. Στη συνέχεια, ο καλλιτέχνης με την ίδια διαδικασία περνά το ήδη τρυπημένο πρώτο «cartone» στην τελική επιφάνεια της σύνθεσης, η οποία στην συνέχεια χρωματίζεται. Η δημιουργία του ενδιάμεσου «cartone» αποδίδεται καθαρά σε λόγους διατήρησης αρχείου από την πλευρά του καλλιτέχνη, καθώς το πρώτο «cartone» ύστερα από τα πολλαπλά τρυπήματα, καταστρέφεται (εικ. 6).[68]

10. Σχέδιο περιγραμμάτων στην τελική επιφάνεια της σύνθεσης

11. Σχέδιο Παρουσίασης («disegno di presentazione»/«presentational drawing»): Πρόκειται για μια κατηγορία σχεδίων ιδιαίτερα διαδεδομένη κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Τα σχέδια της κατηγορίας αυτής, αποτελούν απεικονίσεις των τελικών συνθέσεων, κυρίως νωπογραφιών, σε μικρότερη κλίμακα, οι οποίες προσφέρονταν ως δώρα σε επιφανείς οίκους ή σε φίλους των καλλιτεχνών. Τα σχέδια αυτά είχαν ήδη από τον 15ο αιώνα αυτόνομη καλλιτεχνική αξία (εικ. 7).[69]

12. Σχέδια αρχείου («ricordi»/«record drawings»): Πρόκειται για σχέδια, κατά κύριο λόγο γλυπτών, τα οποία ο Michelangelo δημιουργούσε μετά την ολοκλήρωση των έργων με στόχο τη διατήρηση αρχείου, ωστόσο ελάχιστα εξ αυτών διασώζονται σήμερα.[70]

13. Σχέδια διδασκαλίας («disegni di insegnamento»/«teaching drawings»): Στην περίπτωση του Michelangelo, τα διασωθέντα σχέδια διδασκαλίας είναι λιγοστά, καθώς

---

[67] J. Watrous, *The craft of old master drawings,* Wisconsin 1957, σ. 178-190.
[68] P. Rawson, *Drawing,* Λονδίνο 1969, σ. 325-40.
[69] L. Grassi, *Storia del Disegno: Svolgimento del Pensiero Critico e un Catalogo,* Ρώμη 1957, σ. 156-179.
[70] J. Meder, W. Ames, *The Mastery of Drawings,* Νέα Υόρκη 1978, τ. 1, σ. 245-269.

ο κύκλος των μαθητών του ήταν αρκετά μικρός, σε αντίθεση με τον Raffaello, ο οποίος διατηρούσε ένα πολύ διευρυμένο κύκλο μαθητών (εικ. 8).[71]

14. Αντίγραφα των ήδη υπαρχόντων σχεδίων από τον ίδιο τον καλλιτέχνη με στόχο να εντοπίσει την καταλληλότερη γωνία θέασης των έργων, αλλά και την απαιτούμενη φωτεινότητα.

15. Σχέδια που αντιγράφουν έργα άλλων καλλιτεχνών («copie di altri artisti»/ «copies after other artists»), από τα οποία ο Michelangelo υιοθετούσε στοιχεία, που ενσωμάτωνε δημιουργικά στις δικές του συνθέσεις.

Η δεύτερη βασική κατηγορία σχεδίων στην οποία επιδόθηκε ο Michelangelo είναι τα «αρχιτεκτονικά/ διακοσμητικά σχέδια».[72] Η κατηγορία αυτή διακρίνεται στις εξής υποκατηγορίες:

1. Συλλήψεις («Concetti»): Κατ' αντιστοιχία με τα μορφικά «concetti», τα αρχιτεκτονικά είναι πολύ πρώιμα σχεδιάσματα αρχιτεκτονικών συνόλων, κυρίως κατόψεων ή και προσόψεων (εικ. 9).

2. Αδρά αρχιτεκτονικά σκίτσα («vagi schizzi arcitettonici»/ «loose architectural sketches», περισσότερο μορφοποιημένα σε σύγκριση με τα «concetti» (εικ. 10).

3. Μεμονωμένα σκίτσα αρχιτεκτονικών μελών ή διακοσμητικών μοτίβων («schizzi arcitettonici individuali»/ «individual architectural sketches»), τα οποία προορίζονταν να ενταχθούν σε μεγαλύτερα σύνολα περισσότερο ή λιγότερο καθορισμένα.[73]

4. Σπουδές αρχιτεκτονικών μελών ή αρχιτεκτονημάτων («studi arcitettonici o studi di membri arcitettonici»/ «architectural studies or studies of architectural parts»). Πρόκειται για σχέδια σχεδόν ολοκληρωμένα, των οποίων η θέση στο τελικό σύνολο έχει ήδη καθοριστεί.

5. Μοντέλο («modello»/«model»): Πρόκειται για ολοκληρωμένο σχέδιο λεπτομερειακά αποδοσμένο, το οποίο περιλαμβάνει όλα τα τμήματα του τελικού αρχιτεκτονικού συνόλου ή τα μισά στην περίπτωση των συμμετρικών διαξονικών συνθέσεων. Το μοντέλο εστιάζει κυρίως σε κατόψεις ορόφων ή ισογείων ή σε διακοσμητικά σύνολα και συνήθως ακολουθείται από τη δημιουργία ενός τριών διαστάσεων προπλάσματος σε πηλό ή ξύλο (εικ. 11).[74]

---

[71] B. Berenson, *The drawings of Florentine Painters,* Σικάγο 1938, τ. 2, σ. 175-189.

[72] K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum II: Italian Schools,* Οξφόρδη 1972, σ. 257-289.

[73] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. P. Ward Jackson, *Victoria and Albert Museum Catalogues, Italian Drawings I: 14th – 16th centuries,* Λονδίνο 1979.

[74] J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford,* Οξφόρδη 1976, τ. 1, σ. 195-209.

6. Σχεδιαγράμματα με τα ακριβή σχήματα και τις διαστάσεις των προπλασμάτων

7. Σκίτσα μαρμάρινων ογκόλιθων («schizzi di blochi di marmo»/ «block marble sketches»), τα οποία περιλαμβάνουν σχεδιαγράμματα με τις διαστάσεις των όγκων μαρμάρου που απαιτούνται για τα διαφορετικά αρχιτεκτονικά σύνολα, το μέγεθος και το σχήμα των μεμονωμένων μελών/ενοτήτων με τις οποίες δομείται το σύνολο.

8. Σχέδια αρχείου («ricordi»/ «records»), κατ' αναλογία με τα μορφικά

9. Αντίγραφα αρχαίων αρχιτεκτονικών μελών, όπως κίονες ή κιονόκρανα

10. Θεωρητικά σχέδια («disegni teoretici»/ «theoretical drawings»), στα οποία αναλύονται οι αρχές βάσει των οποίων δομήθηκε η τελική κατασκευή.

Ως προς τα μέσα και τις τεχνικές σχεδίασης που χρησιμοποιούσε ο Michelangelo, από τα διασωθέντα σχέδια διαπιστώνεται ότι οι πιο διαδεδομένες τεχνικές ήταν οι: πένα και μελάνι, μαύρη και κόκκινη κιμωλία φυσική κιμωλία, καθώς και το κάρβουνο, ενώ σπανιότερα χρησιμοποιούσε την τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος (metal-point), και αυτής της υδροκομμιογραφίας (gouache).[75] Στις σελίδες που ακολουθούν καταβάλλεται προσπάθεια να εξετασθούν μεμονωμένα οι πιο δημοφιλείς τεχνικές σχεδίασης με στόχο την πληρέστερη κατανόησή τους και την συνακόλουθη αρτιότερη προσέγγιση των σχεδίων του Michelangelo.

Πένα και μελάνι/ penna et inchiostro/ pen and ink:

Η συνηθέστερη μέθοδος σχεδίασης στην οποία επιδιδόταν ο Michelangelo μέχρι και το 1510 ήταν αυτής της «πένας και μελανιού» (εικ. 12). Όπως αναφέρει ο Ιταλός βιογράφος Ascanio Condivi (1525-1574) με αφορμή ένα σχέδιο νεαρής ηλικίας του καλλιτέχνη, που προοριζόταν για τον καρδινάλιο Raffaelle Riario (1461-1521): «ο Michelangelo χρησιμοποίησε πένα και μελάνι για τη δημιουργία του έργου, κατά την προσφιλή του συνήθεια, καθώς εκείνη την εποχή (ενν. το 1496) η χρήση της κιμωλίας δεν ήταν ακόμα διαδεδομένη».[76]

Όσον αφορά τις πένες, ως μέσο σχεδίασης, αυτές διακρίνονται σε τρία είδη ανάλογα με το υλικό κατασκευής τους: την πένα από καλάμι, από φτερό και από μέταλλο. Η αρχαιότερη μορφή πένας που χρησιμοποιούνταν ήδη από την αρχαία Αίγυπτο και μεταγενέστερα από τους Ρωμαίους ήταν αυτή της πένας από καλάμι. Το χαρακτηριστικό της πένας αυτής ήταν η εξαιρετικά πλατιά μύτη, η οποία διευκόλυνε

---

[75] U. Weekes, *Techniques of drawings from the 15th to 19th century with illustrations from the collections of drawings in the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1999, σ. 45-52.

[76] A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore, architetto, e gentiluomo fiorentino, publicata mentre viveva,* Φλωρεντία 1553, σ. 75-77.

τη δημιουργία γραμμών μεγάλου φάρδους και μικρού μήκους. Ωστόσο, κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους οι γραφείς των χειρόγραφων θεώρησαν την πένα από καλάμι εξαιρετικά δύσχρηστη για λεπτή γραφή και ως εκ τούτου σταδιακά το είδος αυτό εγκαταλείφθηκε.[77]

Στο δεύτερο είδος πένας, αυτής από φτερό, αναφέρεται για πρώτη φορά τον 7ο αιώνα ο Άγιος Ισίδωρος της Σεβίλλης (560-636 μ.Χ.), ωστόσο, το συγκεκριμένο είδος άρχισε να χρησιμοποιείται πιο συστηματικά ως μέσο σχεδίασης από τον 12ο αιώνα και μετά, οπότε οι καλλιτέχνες επέλεγαν φτερά κύκνων για έργα υψηλής ποιότητας. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, οι καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένου και του Michelangelo, χρησιμοποιούσαν αυτό το είδος πένας, καθώς η απόληξη του φτερού ήταν αρκετά μυτερή και επέτρεπε λεπτομερειακότερη δουλειά, ενώ παράλληλα το φτερό ως υλικό μπορούσε να συγκρατήσει μεγαλύτερη ποσότητα μελανιού. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Cennino Cennini: «η πένα από φτερό επέτρεπε στον καλλιτέχνη να επιτύχει από τη μια σχεδιαστική λεπτομέρεια και ακρίβεια, λόγω της λεπτότητας της γραμμής και από την άλλη μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία στην απόδοση της κίνησης, λόγω της ευκαμψίας του υλικού, συγκριτικά με την μεταλλική ακίδα».[78] Μολαταύτα, η πένα από φτερό χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από τη Γερμανική σχολή του 15ου και 16ου αιώνα σε σύγκριση με την Ιταλική.

Η τρίτη και τελευταία κατηγορία πένας είναι η μεταλλική, η οποία χρησιμοποιούνταν ήδη από τη ρωμαϊκή εποχή. Κατά τον 15^{ο} και 16^{ο} αιώνα, χρυσές ή ασημένιες πένες προσφέρονταν ως δώρα στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Μολαταύτα, το είδος αυτό πένας δεν επιλεγόταν από τους καλλιτέχνες λόγω της σκληρότητας του υλικού και του περιορισμού της σχεδιαστικής ελευθερίας που αυτή συνεπαγόταν.

Όσον αφορά τα μελάνια, την περίοδο στην οποία έδρασε ο Michelangelo χρησιμοποιούνταν τρία είδη μελανιών. Το πρώτο είδος είναι αυτό του ανθρακικού μελανιού. Πρόκειται για το αρχαιότερο είδος, το οποίο ξεκίνησε να παράγεται στην Κίνα. Η παρασκευή του απαιτούσε άνθρακα, κοινώς κάρβουνο, κονιορτοποιημένο, το οποίο αναμειγνυόταν με ένα συνδετικό υλικό, συνήθως σπόρους ακακίας ή άλλων φυτών, που λειτουργούσαν ως «κόλλα». Το ανθρακικό μελάνι χαρακτηρίζεται για το έντονο μαύρο χρώμα του, το οποίο δεν ξεθωριάζει με το πέρασμα των χρόνων. Το πρώτο ευρωπαϊκό εγχειρίδιο παρασκευής ανθρακικού μελανιού τυπώθηκε τον 12ο

---

[77] A. E. Popham, P. Pounchey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings of the British Museum: The 14th and 15th centuries,* Λονδίνο 1950, σ. 174-176.

[78] C. Cennini, *Il libro dell' Arte,* Φλωρεντία 1390^{1}, Βιτσέντζα 1971^{2}, σ. 27-28.

αιώνα, ενώ η χρήση του διευρύνθηκε μετά το 1531 από Γερμανούς κυρίως σχεδιαστές. Το ανθρακικό μελάνι, όντας πιο ακριβό, χρησιμοποιήθηκε κυρίως για τη δημιουργία σχεδίων και όχι τόσο ως γραφική ύλη, για την οποία ήταν πιο διαδεδομένο το οικονομικότερο μελάνι σιδήρου.[79]

Το μελάνι σιδήρου, σε αντίθεση με το ανθρακικό, ήταν αποτέλεσμα της χημικής αντίδρασης δεψικού οξέος (tannic acid) και συγκολλητικών ουσιών, ώστε να δημιουργηθεί ένα υγρό μείγμα. Ωστόσο, η χημική σύσταση του μελανιού αυτού ήταν μεταβλητή, όσον αφορά το χρώμα και τη σύστασή του, με το πέρασμα των χρόνων. Πιο συγκεκριμένο, κατά τις πρώτες ώρες δημιουργίας του, το μελάνι σιδήρου έχει ένα χαρακτηριστικό βιολετί-γκρι χρώμα, το οποίο όμως όταν απλωθεί στο χαρτί, και μετά την έκθεση του μελανιού στον αέρα, αποκτά το τυπικό μαύρο χρώμα. Μολαταύτα, το μελάνι σιδήρου μετά από χρόνια έχει την ιδιότητα να ξεθωριάζει και από μαύρο να γίνεται καφέ. Επίσης, αν το συγκεκριμένο μελάνι βρεθεί σε όξινο περιβάλλον, η οξύτητά του αυξάνεται και το χαρτί στο οποίο έχει απλωθεί καταστρέφεται. Πολλά από τα σχέδια καλλιτεχνών, όπως ο Michelangelo, ο Guercino (1591-1666), ο Tiepolo (1696-1770) και ο Van Eyck (1390-1441) καταστράφηκαν λόγω της οξείδωσης του χαρτιού.[80]

Σε περίπτωση που οι καλλιτέχνες επιθυμούσαν να χρησιμοποιήσουν καφέ μελάνι, αντί για μαύρο, επέλεγαν το λεγόμενο bistre. Πρόκειται για ένα είδος μελανιού, το οποίο παραγόταν από την ανάμειξη στάχτης καμένου ξύλου, κατά προτίμηση οξιάς και συνδετικών ουσιών. Το χρώμα του μελανιού ποίκιλε από ανοιχτό κίτρινο σε καφέ, ωστόσο η ένταση των αποχρώσεων δεν άγγιζε ούτε κατά προσέγγιση την ένταση του μαύρου μελανιού. Η πρώτη αναφορά στο bistre έγινε από τον Γάλλο Jehan le Begue, το 1431, ωστόσο, ως μέσο σχεδίασης το bistre εντοπίζεται σε μεταγενέστερες αναφορές των Lomazzo (1584), Baldinucci (1681) και van Hoogstraeten (1678). Ο γαλλικός όρος «bistre» καθιερώθηκε τον 18ο αιώνα από τον Sir Theodore Turquet de Mayerne (1573-1655), καθώς πριν χρησιμοποιούνταν περιγραφικοί όροι που σχετίζονταν με την σύσταση του μελανιού. Από τον 19ο αιώνα και εξής για την

[79] J. Wilde, *Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings of the British Museum: Michelangelo and his Studio,* Λονδίνο 1953, σ. 78-99.

[80] N. Ash, S. Homolka, S. Lussier, R. Pollak, E. Spaulding, R. Wolcott, *Descriptive terminology for works of art on paper: guidelines for the accurate and consistent description of the materials and techniques of drawings, prints, and collages,* Φιλαδέλφεια 2014, σ. 50-55.

επίτευξή καφέ αποχρώσεων με τη χρήση μελανιού, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν τη γνωστή «sepia».[81]

Φυσική Κιμωλία/ gesso naturale / natural chalk:

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης η χρήση φυσικής κιμωλίας ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη. Ως φυσικό ορυκτό, η κιμωλία μετά την εξόρυξη κοβόταν σε συγκεκριμένα σχήματα και ήταν έτοιμη για χρήση χωρίς καμιά περεταίρω κατεργασία. Οι αποχρώσεις των κιμωλιών επιτυγχάνονταν από την ανάμειξη της κιμωλίας με άλλα φυσικά ορυκτά, όπως το κάρβουνο (μαύρη κιμωλία), ο αιματίτης (κόκκινη), η ώχρα (κίτρινη) ή ο ασβεστίτης (λευκή) σε συνδυασμό με ένα μείγμα πηλού. Η περιεκτικότητα του μείγματος σε πηλό ήταν αρκετά σημαντική καθώς καθόριζε την σκληρότητα της κιμωλίας. Όσο πιο υψηλή ήταν η περιεκτικότητα σε πηλό, τόσο πιο μαλακή η κιμωλία και άρα πιο εύκολη στη σχεδίαση. Αντιθέτως, η χαμηλή περιεκτικότητα πηλού καθιστούσε την κιμωλία πιο ξηρή, πιο σκληρή και άρα πιο δύσκολη στη διαχείρισή της από τον καλλιτέχνη. Η ποιότητα της κιμωλίας εξαρτάται από την καθαρότητα του παραπάνω μείγματος. Πετρώδη ψήγματα στην κιμωλία ήταν αρκετά για να αφήσουν σημάδια στο χαρτί του καλλιτέχνη.[82]

Ο Michelangelo, όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοί του καλλιτέχνες, χρησιμοποιούσαν πολύ συχνά την κιμωλία ως μέσω σχεδίασης, λόγω της ευκολίας διαχείρισης του υλικού και της ταχύτητας εκτέλεσης του έργου που αυτή συνεπαγόταν. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Ιταλό ζωγράφο και βιογράφο Ascanio Condivi (1525-1574), ο Michelangelo ξεκίνησε να χρησιμοποιεί συστηματικά πλέον την κιμωλία μετά το 1510, καθώς πριν το 1496 η χρήση της δεν ήταν διαδεδομένη.[83] Επίσης, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε κατ' αποκλειστικότητα την μαύρη και την κόκκινη κιμωλία.

Μαύρη Κιμωλία/ gesso nero/ black chalk:

Η μαύρη φυσική κιμωλία (εικ. 13), μείγμα κάρβουνου και πηλού, αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Cennino Cennini (1360-1427) στα τέλη του 14ου αιώνα, ο οποίος εστιάζει στο ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για την εξόρυξή της στο Pietmond στην Ιταλία. Ακολουθούν αντίστοιχες αναφορές των Giorgio Vasari (1511-1574) και Filippo Baldinucci (1625-1697). Η χρήση της κιμωλίας ως υλικό σχεδίασης, αντικατέστησε σε

[81] J. Watrous, *The craft of old Master drawings,* Μάντισον 1957, σ. 56-61.

[82] A. E. Popham, *A Handbook to the Drawings and Water-Colours in the Departement of Prints and Drawings, Ashmolean Museum,* Λονδίνο 1939, σ. 67-83.

[83] A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone,* Ρώμη 1553, σ. 62-63.

μεγάλο βαθμό την τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος (metal-point)[84] στα τέλη του 15ου αιώνα και καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου. Καθοριστικό παράγοντα αντικατάστασης του μεταλλικού αποτυπώματος από την κιμωλία έπαιξε η διάδοση του χαρτιού, η τιμή του οποίου από τον 15ο αιώνα και εξής έγινε ιδιαίτερα προσιτή συγκριτικά με τον 14ο αιώνα. Η διάδοση του χαρτιού οδήγησε σε σχέδια μεγαλύτερων διαστάσεων, η δημιουργία των οποίων απαιτούσε ένα πιο εύπλαστο και μαλακό υλικό, όπως η κιμωλία εν αντιθέσει με την τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος, η οποία συνδεόταν με σχέδια μικρών διαστάσεων, ιδιαίτερα λεπτομερειακά αποδοσμένα.[85]

Η διαδεδομένη χρήση της μαύρης κιμωλίας κατά τον 16ο αιώνα συνδέεται άμεσα και με τη σταδιακή αντικατάσταση της αυγοτέμπερας από τα χρώματα με λάδι, τα οποία με τη σειρά τους συνεπάγονταν τη δημιουργία έργων μεγαλύτερων διαστάσεων. Οι ελαιογραφίες αποκτούν τώρα μεγαλύτερη ζωγραφικότητα και σχεδιαστική ελευθερία. Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες υιοθετώντας τις παραπάνω αρχές, επιλέγουν τεχνικές σχεδίασης που εξασφάλιζαν πιο ζωγραφικά αποτελέσματα. Η μαύρη κιμωλία θεωρήθηκε το καταλληλότερο υλικό για την επίτευξη των παραπάνω επιδιώξεων, τόσο για την ελευθερία σχεδίασης που προσέφερε στον καλλιτέχνη, όσο και για το μεγάλο εύρος τονικοτήτων από το ελαφρύ γκρι μέχρι το σκούρο μαύρο, το οποίο εξασφάλιζε πιστότητα στην απόδοση των φωτοσκιάσεων. Η χρήση της μαύρης κιμωλίας προσέφερε στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να αποτυπώσει σχεδιαστικά την ελευθερία της κίνησης, αλλά και την πλαστικότητα των μορφών.[86]

Κόκκινη κιμωλία/ gesso rosso/ red chalk:

Η κόκκινη κιμωλία (εικ. 14), μείγμα αιματίτη και πηλού, σκληρότερη από τη μαύρη, χρησιμοποιούταν κατά βάση για έργα μικρότερων διαστάσεων, στα οποία επιδιωκόταν μεγαλύτερη σχεδιαστική ακρίβεια. Σε αντίθεση με τη μαύρη κιμωλία, το εύρος τονικοτήτων της κόκκινης κιμωλίας ήταν εμφανώς πιο περιορισμένο. Η ένταση του κόκκινου χρώματος που αποτυπωνόταν στο χαρτί καθοριζόταν από τον τρόπο χρήσης της κιμωλίας. Πιο συγκεκριμένα, όταν οι καλλιτέχνες επεδίωκαν μια πιο ψυχρή απόχρωση του κόκκινου, με μεγαλύτερη ένταση, φρόντιζαν να αυξήσουν την υγρασία της κιμωλίας με την προσθήκη νερού ή και σάλιου, ενώ αντιθέτως όταν επιθυμούσαν πιο θερμές αποχρώσεις, αλλά με μικρότερη χρωματική ένταση, έτριβαν την κιμωλία

[84] Αναλυτική αναφορά στην τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος γίνεται στις σελίδες 45-46.
[85] F. Ranalli, *Storie delle Belle Arti in Italia,* Φλωρεντία 1856, σ. 134-140.
[86] F. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy,* Λονδίνο 1981, σ. 83-97.

και άπλωναν τα ψήγματά της στο χαρτί με τα δάχτυλα, επιτυγχάνοντας έτσι ένα πιο πορτοκαλίζον αποτέλεσμα.[87]

Ο Vasari το 1555 αναφέρει ως πηγή προέλευσης της κόκκινης κιμωλίας τη Γερμανία, ωστόσο μεταγενέστερες πηγές αναφέρονται σε εξορύξεις από την Ιταλία, την Ισπανία, την Γαλλία και τη Φλάνδρα. Ο Leonardo da Vinci (1452-1519) ήταν ο πρώτος Ιταλός αναγεννησιακός καλλιτέχνης που χρησιμοποίησε συστηματικά την κόκκινη κιμωλία. Κατά την ώριμη Αναγέννηση, η χρήση της κόκκινης κιμωλίας ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη Φλωρεντία και την Πάρμα, με τους Ιταλούς καλλιτέχνες να την προτιμούν κυρίως για την απόδοση των «μαλακών» τόνων της γυμνής σάρκας. Ο Michelangelo θεωρήθηκε ο κατ' εξοχήν δεξιοτέχνης της κόκκινης κιμωλίας, κυρίως όσον αφορά τα σχέδια παρουσίασης της δεκαετίας του 1520, στα οποία ο ίδιος έπαιζε με τις αντιθέσεις, με στόχο να αναδείξει τις σχεδιαστικές του ικανότητες. Οι αντιθέσεις μεταξύ της λεπτομερειακής απόδοσης και των πιο ελεύθερων περιγραμμάτων, της κίνησης και της ακαμψίας, του φωτός και της σκιάς είναι χαρακτηριστικές. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι σε αντίθεση με τους ομοτέχνους του, ο Michelangelo δεν πουλούσε τα σχέδια παρουσίασής του, αλλά τα δώριζε σε σημαντικά, συνήθως υψηλά ιστάμενα άτομα του κύκλου του.[88]

Κατεργασμένες Κιμωλίες - Κρητιδογραφία/ pastel:

Σκόπιμη κρίνεται η διάκριση μεταξύ των φυσικών κιμωλιών, οι οποίες χρησιμοποιούνταν κατά κόρον στην Αναγέννηση και των κατεργασμένων, ευρύτερα γνωστών ως «παστέλ». Αρκετές φορές στην προσπάθεια αναγνώρισης των διαφορετικών τεχνικών σχεδίασης, η διάκριση μεταξύ των δύο κατηγοριών, ιδίως αν πρόκειται για το μαύρο και το κόκκινο χρώμα, καθίσταται δύσκολη. Το χρονολογικό κριτήριο παίζει καθοριστικό ρόλο, καθώς η χρήση των παστέλ, ήταν συνηθέστερη από τον 18ο αιώνα και εξής, χωρίς ωστόσο, να αποκλείονται και παραδείγματα χρήσης τους κατά τον 15ο και 16ο αιώνα σε πιο περιορισμένη κλίμακα.

Οι κατεργασμένες κιμωλίες προέρχονται από την ανάμειξη ξηρής χρωστικής με συνδετικά υλικά, όπως η τραγακάνθη, η μεθυλοκυτταρίνη, ή ακόμη και το μέλι ή η μπύρα, με στόχο τη δημιουργία ενός στέρεου σώματος, το οποίο αφού το έπλαθαν στο επιθυμητό σχήμα, το στέγνωναν και ήταν έτοιμο για χρήση. Οι κατεργασμένες κιμωλίες, σηματοδότησαν τη χρήση μεγαλύτερης χρωματικής γκάμας και

[87] W. Strauss, T. Felker, *Drawings defined,* Νέα Υόρκη 1987.
[88] A. Sidney, *Michelangelo the Florentine,* Νέα Υόρκη 1957.

τονικοτήτων. Από πλευράς ορολογίας δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ των όρων «κατεργασμένη κιμωλία» και «παστέλ». Ωστόσο, ο όρος «παστέλ», θεωρείται επινόηση του 18ου αιώνα.[89]

Η πρώτη αναφορά στις κατεργασμένες κιμωλίες έγινε από τον Leonardo da Vinci, ο οποίος τις ονόμαζε ως «ο τρόπος του ξηρού χρωματισμού», τον οποίο διδάχθηκε από τον Γάλλο καλλιτέχνη Jean Perreal (1450-1530), που ήρθε στο Μιλάνο ως μέλος της αυλής του βασιλιά Λουδοβίκου XII το 1499. Την ίδια χρονιά ο da Vinci φιλοτέχνησε το πορτρέτο της Isabella d' Este (1474-1539) χρησιμοποιώντας κίτρινο, καφέ και ροζ παστέλ. Κατά την διάρκεια του 16ου αιώνα, η διαδικασία παρασκευής παστέλ περιγράφεται σε δύο κείμενα. Το πρώτο τυπώθηκε στην Κολωνία το 1583 από τον Petrus Gregorius (1540-1597) και το δεύτερο ένα χρόνο αργότερα, το 1584, από τον Ιταλό Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), στο βιβλίο του *Trattato dell' arte della pittura.*[90] Παρά το γεγονός ότι τα παστέλ επέτρεπαν στον καλλιτέχνη να πειραματιστεί με ποικιλία χρωματικών τονικοτήτων, ο Michelangelo παρέμεινε πιστός στα πιο παραδοσιακά μέσα χρησιμοποιώντας φυσικές κιμωλίες.[91]

Κάρβουνο/ Carbone/ Carbon:

Ένα ακόμη υλικό σχεδίασης που συναντάμε πολύ συχνά, ιδίως την περίοδο της Αναγέννησης, είναι το κάρβουνο. Το κάρβουνο, προϊόν καύσης του ξύλου, χρησιμοποιούνταν ήδη από τους Προϊστορικούς χρόνους, όπως αποδεικνύεται από τοιχογραφίες στα σπήλαια της Αλταμίρα, ενώ ακόμη συχνότερη ήταν η χρήση του στην αρχαία Ελλάδα και Ιταλία, κυρίως στην Πομπηία. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης η χρήση του κάρβουνου ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Ιταλία, κυρίως όσον αφορά την δημιουργία των σχεδίων μεταφοράς (cartone). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι καλλιτέχνες τρυπούσαν τα περιγράμματα του σχεδίου που ήθελαν να μεταφέρουν στο τοίχο ή στον καμβά και στη συνέχεια, περνούσαν με κάρβουνο την πίσω όψη του «cartone», με αποτέλεσμα το αρχικό σχέδιο να αποτυπώνεται κατοπτρικά στην καινούρια επιφάνεια. Πολύ συχνή χρήση του κάρβουνου συναντάμε και στα προπαρασκευαστικά σχέδια ελαιογραφιών σε ξύλο της Ολλανδικής Αναγέννησης.[92]

---

[89] J. Ambers, C. Higgitt, D. Saunders, *Italian Renaissance drawings: technical examination and analysis,* Λονδίνο 2010, σ. 125-136.

[90] G. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura,* Μιλάνο 1584, σ. 45-52.

[91] G. Monnier, *Pastels from the 16th to the 20th century,* Γένοβα 1984, σ. 94-99.

[92] E. Beltrame Quattrochi, *Disegni Toscani e Umbri del primo Rinascimento delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe,* Ρώμη 1979, σ. 54-82.

Διακριτά χαρακτηριστικά του κάρβουνου είναι το γκρι χρώμα που αφήνει στο χαρτί, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το έντονο μαύρο της κιμωλίας. Επίσης, λόγω της σύστασης του υλικού, οι σχεδιαστικές γραμμές που παράγονται από τη χρήση του, είναι πιο ελεύθερες και δεν μπορούν να φτάσουν στην σχεδιαστική ακρίβεια της κιμωλίας ή ακόμη περισσότερο της πένας. Ωστόσο, το κάρβουνο ως υλικό είναι πιο εύκολα διαχειρίσιμο, ως προς την απόδοση διαφορετικών τόνων ή φωτοσκιάσεων, ενώ παράλληλα είναι το πλέον κατάλληλο υλικό για ενδεχόμενες διορθώσεις, σε περίπτωση που ο καλλιτέχνης ήθελε να κάνει αλλαγές στο σχέδιο, καθώς σβηνόταν γρήγορα με τη χρήση φτερού. Παρά το γεγονός ότι το κάρβουνο, δεν ήταν το πρώτο υλικό σχεδίασης κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα, οι Ακαδημίες του 19ου αιώνα επανάφεραν τη χρήση του σε μεγάλη κλίμακα, καθώς οι πηγές εξόρυξης της φυσικής κιμωλίας είχαν αρχίσει ήδη να στερεύουν την περίοδο αυτή.[93]

Μεταλλικό Αποτύπωμα / punta d' argento/ metal-point:

Η τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος (εικ. 15) ήταν αρκετά διαδεδομένη μεταξύ των καλλιτεχνών κατά την περίοδο της Αναγέννησης, με κυριότερο εκπρόσωπό της τον Raffaello, καθώς την συναντάμε σε πολλά από τα σχέδιά του, ενώ υπολογίζεται ότι ο συνολικός αριθμός σχεδίων ήταν ακόμη μεγαλύτερος, ωστόσο, λόγω της ευαισθησίας των έργων που συνεπάγεται η χρήση της τεχνικής αυτής, πολλά από τα σχέδια καταστράφηκαν με το πέρασμα του χρόνου.

Πιο συγκεκριμένα, η συνηθέστερη κατηγορία της συγκεκριμένης τεχνικής είναι το λεγόμενο «silver-point», το «αποτύπωμα ασημιού». Για την παραγωγή σχεδίων με την τεχνική αυτή απαιτείται ειδική προετοιμασία της επιφάνειας του χαρτιού. Ειδικότερα, οι καλλιτέχνες παρασκεύαζαν ένα μείγμα σκόνης, είτε από λευκό μόλυβδο, είτε από οστά ζώων ή κέλυφος αβγών, στο οποίο προσέθεταν ως συγκολλητική ουσία υγρό, το οποίο είχε παραχθεί από την ανάμειξη νερού και δέρματος ζώου, συνήθως κουνελιών. Το μείγμα αυτό το περνούσαν ως βάση πάνω στο χαρτί. Επίσης, δεν είναι λίγες οι φορές που στο παραπάνω μείγμα προσέθεταν και φυσικές χρωστικές, κυρίως ανοιχτών ροζ αποχρώσεων, με στόχο να αναδειχθεί ακόμη περισσότερο το σχέδιο. Αφού, λοιπόν, είχαν ήδη προετοιμάσει κατάλληλα την επιφάνεια του χαρτιού, χρησιμοποιούσαν ως εργαλείο ένα είδος πένας, την οποία όμως, αντί για μελάνι την γέμιζαν με ρευστό

[93] P. Goldman, *Looking at prints, drawings, watercolours, a Guide to terminal terms,* Λονδίνο 1998, σ. 35-49.

ασήμι. Έπειτα, ο καλλιτέχνης έκανε το επιθυμητό σχέδιο στο χαρτί, οι γραμμές του οποίου οξειδώνονταν πολύ γρήγορα, όταν το ασήμι ερχόταν σε επαφή με τον αέρα.[94]

Το βασικότερο χαρακτηριστικό της τεχνικής αυτής είναι η λεπτότητα των περιγραμμάτων, καθώς και η σχεδιαστική ακρίβεια και λεπτομέρεια. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι κατά τους Μεσαιωνικούς χρόνους η τεχνική χρησιμοποιούνταν από τους εικονογράφους χειρόγραφων. Το 1390 ο Cennino Cennini στο βιβλίο του *Il Libro dell' Arte,* προάγει την τεχνική του «αποτυπώματος ασημιού» («silver-point») ως την πρώτη τεχνική που θα πρέπει να γνωρίζει ένας μαθητευόμενος καλλιτέχνης, λόγω του ελέγχου και της σχεδιαστής πειθαρχίας που απαιτεί. Στα μειονεκτήματά της, ωστόσο, συγκαταλέγεται η ολοκληρωτική έλλειψη τονικοτήτων και σκιοφωτισμών στο σχέδιο, τα οποία επιτυγχάνονταν αφενός με την προσθήκη λευκής ουσίας παχύρευστης σύστασης (υδροκομμιογραφία-gouache) στα σημεία που ο καλλιτέχνης επιθυμούσε να προσδώσει περισσότερο φως και αφετέρου αραιωμένου μελανιού (wash), που απλωνόταν με ειδική βούρτσα σε σημεία όπου ο καλλιτέχνης επεδίωκε να δώσει ένταση στους πιο σκοτεινούς τόνους του έργου.[95]

Κατά τον 15ο αιώνα, η τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στους Leonardo da Vinci, Pietro Perugino (1446-1523), Fra Filippo Lippi (1406-1449), καθώς και στους Jan van Eyck και Rogier van der Weyden (1400-1464), οι οποίοι την προτιμούσαν για τη δημιουργία προσωπογραφιών. Ο Michelangelo φαίνεται ότι δεν επιδόθηκε σε μεγάλο βαθμό στη χρήση της συγκεκριμένης τεχνικής, καθώς είναι ελάχιστα τα σχέδια τα οποία διασώζονται σήμερα. Από τον 16ο μέχρι και τον 19ο αιώνα, με τους ζωγράφους να επιδιώκουν μεγαλύτερη ζωγραφική ένταση στα έργα τους, η τεχνική σχεδόν εγκαταλείφθηκε με εξαίρεση τον Rembrandt van Rijn (1606-1669) και τον Hendrick Goltzius (1558-1617), για να αναβιώσει και πάλι, ελαφρώς παραλλαγμένη, στα τέλη του 19ου αιώνα στην Αγγλία, με τους ζωγράφους-σχεδιαστές να δείχνουν μια εμφανή προτίμηση στο χρυσό πλέον αποτύπωμα («golden-point»), κυρίως λόγω της αύξησης των δημοσιεύσεων αναγεννησιακών εγχειριδίων τεχνικών σχεδίασης, όπως του Cennini, που προωθούσαν την τεχνική του «μεταλλικού αποτυπώματος».[96]

---

[94] R. Mayer, *The Artist's Handbook of materials and techniques,* S. Sheehan (επιμ.), Νέα Υόρκη 1991[5], σ. 2.
[95] F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell' arte del disegno,* Φλωρεντία 1681, σ. 48.
[96] T. Burns, *Luminous trace: drawing and writing in metalpoint*, Λονδίνο 2012, σ. 35-42.

Υδροκομμιογραφία - Gouache/ bianca/ bodycolour:

Η τεχνική της υδροκομμιογραφίας (εικ. 16), ευρύτερα γνωστή ως gouache, ήταν ιδιαίτερα προσφιλής κατά την περίοδο της Αναγέννησης, και χρησιμοποιούνταν κατά κύριο λόγο από τους καλλιτέχνες με σκοπό να προσδώσουν φωτεινότητα σε συγκεκριμένα σημεία των έργων τους. Ειδικά, όταν η απόχρωση του χαρτιού ήταν πιο σκούρα, το gouache θεωρούνταν το ιδανικό υλικό για την επίτευξη της αίσθησης του σκιοφωτισμού («chiaroscuro»). Πιο συγκεκριμένα, το gouache ως υλικό ήταν ακουαρέλα, την οποία αναμείγνυαν με μια συμπαγή, λευκή ουσία όπως ανθρακικό μόλυβδο, σκόνη κιμωλίας ή οξείδια ψευδαργύρου, με στόχο να γίνει συμπαγής, αδιαφανής και αδιαπέραστη. Ο όρος «gouache» πρωτοεμφανίστηκε στην Γαλλία τον 18ο αιώνα, ωστόσο, η τεχνική αυτή χρησιμοποιούνταν στην δυτική Ευρώπη, ήδη από τους Μεσαιωνικούς χρόνους. Συνταγές για την παρασκευή gouache συναντάμε ήδη από τον 12ο αιώνα στο βιβλίο του μοναχού Θεόφιλου (Roger of Helmarshausen) *De Diversis Artibus,* ο οποίος χρησιμοποιούσε ασπράδια αβγού για να δέσει το μείγμα.[97]

Αυξημένη χρήση της τεχνικής αυτής παρατηρούμε τόσο στα σχέδια του Michelangelo, όσο και του Raffaello. Από τον 16ο μέχρι και τον 18ο αιώνα, με τους ζωγράφους να δείχνουν εμφανώς την προτίμησή τους στην ελαιογραφία, το gouache άρχισε να εγκαταλείπεται σταδιακά, με εξαίρεση τους καλλιτέχνες που παρήγαγαν μινιατούρες. Από τον 18ο αιώνα και εξής παρατηρήθηκε αναβίωση της τεχνικής του gouache κυρίως από Βρετανούς καλλιτέχνες όπως ο J.M.W. Turner (1775-1851), ο Edward Burne Jones (1833-1898) και ο John Ruskin (1819-1900), οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την τεχνική αυτή για να δώσουν μεγαλύτερη έμφαση στις αντιθέσεις μεταξύ των χρωμάτων και των τόνων.[98]

---

[97] Theophilus, *De diversis artibus,* Μόναχο 1110-1140, σ. 33-47.

[98] M. B. Cohn, *Wash and Gouache, A study of the development of materials of watercolour,* Κεμπρίτζ 1977, σ. 189-195.

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ 1501-1505, Η ΜΑΧΗ ΣΤΗΝ CASCINA

Μέσα από τα τέσσερα κεφάλαια που προηγήθηκαν καταβλήθηκε προσπάθεια να σκιαγραφηθεί το θεωρητικό πλαίσιο της έννοιας του «Disegno» στην Ιταλία κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Ως εκ τούτου, τα κεφάλαια που ακολουθούν εστιάζουν σε συγκεκριμένα έργα του Michelangelo, τα οποία εντάσσονται σε μεγαλύτερες ζωγραφικές συνθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται σχέδια του καλλιτέχνη από τη συλλογή του Ashmolean, που είτε μελετώνται ως αυτόνομο σύνολο σχεδίων, στην περίπτωση που το τελικό έργο έχει χαθεί, είτε σε σύγκριση με την τελική σύνθεση, εάν αυτή σώζεται. Η πρώτη, λοιπόν, σύνθεση που θα εξετάσουμε, είναι τα σχέδια του καλλιτέχνη για την επονομαζόμενη «Μάχη στην Cascina». Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος βασίστηκε, μεταξύ άλλων, στο γεγονός ότι μετά από την πρόσφατη συντήρηση των σχεδίων αυτών, τα οποία ήταν ήδη μερικώς μελετημένα, προέκυψαν νέα ερευνητικά δεδομένα, που δεν έχουν ερευνηθεί ακόμη επαρκώς.

Μετά από ένα σύντομο ταξίδι στη Ρώμη, ο Michelangelo επέστρεψε στη Φλωρεντία την άνοιξη του 1501. Το πολιτικό σκηνικό είχε αλλάξει ριζικά από την τελευταία επίσκεψη του καλλιτέχνη στην γενέτειρά του το 1497. Το 1498 η διαμάχη μεταξύ των υποστηρικτών και των κατήγορων του Savonarola (1452-1498) κατέληξε στη δίκη και την εκτέλεση του ιεροκήρυκα με εντολή του πάπα Βοργία Αλέξανδρο Ζ' (1431-1503). Ωστόσο, ακόμη και μετά τον θάνατό του, οι υποστηριχτές του στο Φλωρεντινό σώμα του Μεγάλου Συμβουλίου (Maggior Consiglio)[99], συνέχισαν να αναπαράγουν τα δόγματα των κηρυγμάτων του.[100] Παράλληλα, το 1502, η φλωρεντινή κυβέρνηση εισήγαγε ένα νέο ισόβιο αξίωμα στο corpus της, αυτό του Gonfaloniere, ο οποίος λειτουργούσε ως εκπρόσωπος του Μεγάλου Συμβουλίου στο βασικό σώμα αρχόντων της φλωρεντινής κυβέρνησης. Στόχος της δημιουργίας αυτού του νέου αξιώματος ήταν η διατήρηση μιας ενιαίας πολιτικής, κυρίως όσον αφορά θέματα διπλωματίας και εξωτερικής πολιτικής, κάτι το οποίο ήταν αδύνατον να επιτευχθεί με τη συνεχή εναλλαγή των μελών του συγκεκριμένου σώματος.[101]

---

[99] Το «Μεγάλο Συμβούλιο» αποτελούσε ένα από τα βασικότερα όργανα της Φλωρεντινής κυβέρνησης που απαρτιζόταν από 3000 Φλωρεντινούς άρρενες πολίτες και συνεδρίαζε ανά τακτά χρονικά διαστήματα στην Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου («Sala del Maggior Consiglio») του Palazzo Vecchio.

[100] A. Luchinat, «Michelangelo e i Medici», στο M. Chiarini (επιμ.) *L' ombra del genio, Michelangelo e l' arte a Firenze, 1573-1631,* Μιλάνο 2002, σ. 249-263.

[101] J. Najemy, *Storia di Firenze, 1200-157,* Ρώμη 2014, σ. 348-420.

Πρώτος εκλεγμένος εκπρόσωπος του αξιώματος του Gonfaloniere ήταν ο Piero Soderini (1450-1522), ο οποίος προερχόταν από οικογένεια αριστοκρατών της Φλωρεντίας που διατηρούσε στενούς δεσμούς με την οικογένεια των Μεδίκων. Η απήχησή του στο σώμα του Μεγάλου Συμβουλίου ήταν ιδιαίτερα μεγάλη, κυρίως λόγω της απουσίας του από την Φλωρεντία την περίοδο της διαμάχης που αφορούσε τον Savonarola, από την οποία και βγήκε αλώβητος, χωρίς να ταυτιστεί με καμία από τις δύο αντικρουόμενες πλευρές. Μολαταύτα, τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η Φλωρεντινή Δημοκρατία μεταξύ 1501 και 1505, ιδίως όσον αφορά την εξωτερική πολιτική, ήταν σημαντικά. Το φλωρεντινό κράτος ήταν στρατιωτικά αδύναμο και η πρόσληψη μισθοφόρων με στόχο τον περιορισμό των ενδεχόμενων εξωτερικών εισβολών ήταν αρκετά δύσκολη, λόγω της αδυναμίας του Μεγάλου Συμβουλίου να επιβάλει νέους φόρους. Η συνεργασία του φλωρεντινού κράτους με τη Γαλλία, εκτός από τον περιορισμό της εξουσίας των Μεδίκων, που της εξασφάλισε, έδειχνε να μην αποφέρει άλλα οφέλη στην πόλη. Χωρίς, ωστόσο, την στήριξη του γαλλικού κράτους, η εισβολή της δημοκρατίας της Πίζας, φάνταζε πολύ πιθανή και απειλητική για τη Φλωρεντία κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.[102]

Η πενταετία μεταξύ 1501-1505 θεωρείται μια από τις σημαντικότερες και παραγωγικότερες περιόδους της καλλιτεχνικής πορείας του Michelangelo. Έργα όπως το μαρμάρινο κολοσσιαίο γλυπτό του Δαβίδ, για πολλά χρόνια τοποθετημένο έξω από το Palazzo Vecchio, σήμερα στην Πινακοθήκη της Ακαδημίας της Φλωρεντίας, η Παναγία της Bruges, Taddei (Royal Accademy of Arts, Λονδίνο), Pitti (Museo Nazionale del Bargello, Φλωρεντία) και Doni Tondo (Uffizi, Φλωρεντία) δημιουργήθηκαν αυτήν την πενταετία.[103] Τα σχέδια αυτής της περιόδου αποκαλύπτουν ότι ο Michelangelo μεταπηδούσε συνεχώς από την μία παραγγελία στην άλλη. Αυτή η συνεχόμενη εναλλαγή ιδεών αποτυπώνεται σε φύλλα χαρτιού, όπου ο καλλιτέχνης δουλεύει παράλληλα διαφορετικές παραγγελίες. Ως εκ τούτου, είναι αρκετά συχνό το φαινόμενο να συναντάμε στο ίδιο φύλλο χαρτιού σχέδια που προορίζονταν για διαφορετικές συνθέσεις, αποδοσμένα σε μικρή κατά βάση κλίμακα. Επίσης, χαρακτηριστικό της περιόδου είναι ότι ο καλλιτέχνης σχεδίαζε και στις δύο όψεις του χαρτιού, πρακτική που όσο περνάμε στα ώριμα έργα του, καταργείται για λόγους διατήρησης αρχείου. Ως προς τις τεχνικές, αυτή που κυριαρχεί είναι η χρήση της

[102] J. Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici,* Ρώμη 2017, σ. 294-302.
[103] H. Einem, *Michelangelo,* Λονδίνο 1973, σ. 25-39.

πέννας με μελάνι, η οποία διευκόλυνε περισσότερο στην απόδοση των εκάστοτε λεπτομερειών.[104]

Μια από τις σημαντικότερες παραγγελίες που δέχθηκε ο καλλιτέχνης την περίοδο αυτή ήταν το έργο που αφορούσε τη Μάχη στην Cascina, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Ως αποτέλεσμα, οι πληροφορίες για τη σύνθεση μπορούν να αντληθούν μόνο από τα προπαρασκευαστικά σχέδια («disegni preparatori»/ «preparatory drawings»), το μεγαλύτερο τμήμα των οποίων ανήκει στη συλλογή του Ashmolean.

Επτά χρόνια μετά την ολοκλήρωση της κατασκευής της Αίθουσας του Μεγάλου Συμβουλίου (Sala del Maggior Consiglio), το 1495, οι τοίχοι παρέμεναν αδιακόσμητοι. Το 1498 ανατέθηκε στον Φλωρεντινό αρχιτέκτονα και ξυλουργό, Baccio d' Agnolo (1462-1543), η κατασκευή των καθισμάτων της αίθουσας, καθώς και του πλαισίου της εικόνας βωμού, τη φιλοτέχνηση της οποίας είχε αναλάβει ο Filippino Lippi (1457-1504), χωρίς ωστόσο να την ολοκληρώσει. Το 1502 ο Andrea Sansovino (1467-1529) ανέλαβε τη δημιουργία μαρμάρινου γλυπτού του *Χριστού ως Σωτήρα*, το οποίο παρέπεμπε άμεσα στην ημέρα εκδίωξης των Μεδίκων από την Φλωρεντία, ανήμερα του εορτής του Σωτήρα (9 Νοεμβρίου).[105] Τον ίδιο χρόνο, ο Soderini ανέθεσε στον Leonardo da Vinci, που βρισκόταν εκείνη την περίοδο στη Φλωρεντία, με στόχο την κατασκευή μηχανής που θα στερούσε στην πόλη της Πίζας την πρόσβαση στη θάλασσα, αλλάζοντας την κατεύθυνση της φοράς του ποταμού Arno, τη διακόσμηση ενός εκ των τοίχων της κεντρικής Αίθουσας με νωπογραφία σκηνής από τη Μάχη στο Anghiari.[106] Δύο χρόνια αργότερα, το 1504, ο Soderini ανάθεσε στον Michelangelo την νωπογραφία της Μάχης στην Cascina, η οποία προοριζόταν για την αριστερή πλευρά του ίδιου τοίχου, ως συμπληρωματική σκηνή μάχης στην ήδη υπάρχουσα του da Vinci.[107] Τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους ο Michelangelo «κατέλαβε» τη Μεγάλη Αίθουσα του Ospedale dei Tintori στον S. Onofrio ως χώρο μελέτης και δημιουργίας του «cartone» για τη σύνθεση.

---

[104] A. Perrig, *The drawings of Michelangelo, The science of attribution,* Λονδίνο 1997, σ. 35-48.

[105] E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici,* Φλωρεντία 1980, σ. 135-147.

[106] Η μάχη στο Anghiari, η οποία έλαβε χώρα το 1440 μεταξύ της Φλωρεντίας και της πόλης του Μιλάνου, σηματοδοτεί μια από τις σημαντικότερες νίκες της Φλωρεντινής Δημοκρατίας. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με έργα του da Vinci σχετικά με την παραπάνω μάχη βλ. B. Meyer, «Leonardo's Battle of Anghiari. Proposals for some sources and a reflection», *The Art Bulletin,* τ. 66, ν. 3, 1984, σ. 67-82.

[107] Η μάχη στην Cascina αποτέλεσε τη δεύτερη μεγάλη στρατιωτική νίκη στην ιστορία της Φλωρεντίας, το 1364, έναντι της Δημοκρατίας της Πίζας αυτή τη φορά.

Δυστυχώς, η προοπτική της άμεσης σύγκρισης μεταξύ των δύο μεγάλων Φλωρεντινών καλλιτεχνών, τοποθετώντας τις δημιουργίες τους τη μια δίπλα στην άλλη, δεν επέφερε αποτελέσματα. Η σύνθεση του Michelangelo έφτασε μέχρι τη δημιουργία του «cartone» και ορισμένων προπαρασκευαστικών σχεδίων των *Λουόμενων* που προορίζονταν για το κεντρικό κομμάτι του τελικού έργου.[108] Ωστόσο, όταν ο καλλιτέχνης κλήθηκε στη Ρώμη από τον Πάπα Ιούλιο Β' (1443-1513), το 1505, εγκατέλειψε το έργο. Μολαταύτα, ούτε ο Leonardo ολοκλήρωσε τη δική του σύνθεση, καθώς τον Μάιο του 1506 άφησε τη Φλωρεντία και επέστρεψε στο Μιλάνο, παρά το γεγονός ότι το έργο είχε προχωρήσει σε μεγάλο βαθμό. Δυστυχώς, οι πειραματισμοί του με τα διαφορετικά έλαια των χρωμάτων οδήγησαν στην σταδιακή απολέπιση του έργου, όπως συνέβη και με τον *Μυστικό Δείπνο* (Santa Maria delle Grazie, Μιλάνο). Η σύνθεση καλύφθηκε ολοκληρωτικά το 1560 από τον Vasari, ο οποίος είχε αναλάβει την ανακατασκευή της Αίθουσας του Palazzo Vecchio.[109]

Η σκηνή των Λουομένων που φιλοτέχνησε ο Michelangelo, όπως διασώζεται από τον Φλωρεντινό χρονογράφο του 14ου αιώνα, Filippo Villani, τοποθετείται χρονικά την παραμονή της μάχης στη Cascina. Όντας καλοκαίρι του 1364, οι στρατιώτες έβγαλαν τις πανοπλίες τους και την ώρα που έπαιρναν το μπάνιο τους στον Arno, ο επικεφαλής του τάγματος, Manno Donati, θέλησε να τους δοκιμάσει, ώστε να δει πόσο ετοιμοπόλεμοι είναι. Ξαφνικά, ξεκίνησε, λοιπόν, να φωνάζει ότι οι εχθροί πλησιάζουν.[110] Το ίδιο περιστατικό, ελαφρώς διαφοροποιημένο, περιγράφεται και στην *Λατινική Ιστορία του Φλωρεντινού Λαού,* από τον Leonardo Bruni (1370-1444), μετάφραση της οποίας πρέπει να ήταν γνωστή στον Michelangelo. Κατά τον Bruni επρόκειτο για πραγματική αιφνίδια επίθεση που δέχθηκαν οι Φλωρεντινοί στρατιώτες την ώρα που έπαιρναν το μπάνιο τους. Είναι πιθανότερο ο καλλιτέχνης να εμπνεύστηκε από αυτήν, την πιο ηρωική εκδοχή, τη σύνθεσή του.[111]

Η επιλογή των συγκεκριμένων θεμάτων για τη διακόσμηση της Αίθουσας του Μεγάλου Συμβουλίου κατά την περίοδο αυτή, ήταν μια πρωτοβουλία που προωθήθηκε κατά κύριο λόγο από τον Niccolò Machiavelli (1469-1527), ο οποίος, όντως μέλος του πολιτικού σώματος της Φλωρεντίας ως διπλωμάτης, αποσκοπούσε στη δημιουργία μόνιμου φλωρεντινού στρατιωτικού σώματος, ώστε η πόλη να μην εξαρτάται από

[108] C. Gould, *The battle of Cascina,* Νιούκασλ 1966, σ. 325-327.
[109] R. Hatfield, *Finding Leonardo, the case for recovering the battle of Anghiari,* Φλωρεντία 2008.
[110] P. Burke, *Il Rinascimento europeo, centri e periferie,* Οξφόρδη 1998, σ. 247-250.
[111] H. Chapman, *Michelangelo drawings, closer to the Master,* Νιού Χάβιν 2006, σ. 71-97.

μισθοφόρους. Τι καλύτερο, λοιπόν, από το να εξάρει μέσω των νωπογραφιών αυτών, τη φιλοπατρία των Φλωρεντινών πολιτών, υπενθυμίζοντάς τους τις στρατιωτικές νίκες της πόλης τους;

Δυστυχώς, το «cartone» της σύνθεσης των Λουόμενων του Michelangelou καταστράφηκε λίγα χρόνια μετά τη δημιουργία του από ζωγράφους που προσπαθούσαν να το αντιγράψουν. Μια γενική εικόνα του πώς θα ήταν το «cartone» διασώζεται χάρη σε πίνακες, σχέδια ή χαρακτικά μεταγενέστερων καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν έρθει σε επαφή με το έργο του Michelangelo, πρωτογενώς ή δευτερογενώς. Το καλύτερα σωζόμενο έργο που αποτυπώνει, κατά τον πληρέστερο δυνατό τρόπο, τη σύνθεση του Michelangelo, στο βαθμό που είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, είναι η ελαιογραφία σε κλίμακα του γκρι του Bastiano da Sangallo (1481-1551), η οποία, ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν αγγίζει την σχεδιαστική ικανότητα του Michelangelo (εικ 17).[112] Σε αντίθεση με τη σύνθεση του Sangallo, όπου οι μορφές των Λουόμενων, παρουσιάζονται ασφυκτικά αποδοσμένες σε ημικυκλική διάταξη, χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις λεπτομέρειες, ιδίως όταν πρόκειται για συμπλέγματα μορφών, βάσει διασωθέντων σχεδίων είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι ο Michelangelo δούλευε ξεχωριστά το σώμα της κάθε μορφής πριν το εντάξει στην τελική σύνθεση.[113]

Από τα διασωθέντα σχέδια του Michelangelo με θέμα την μάχη στην Cascina, αυτό, που αποδίδει με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο τη σύνθεση που είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης, βρίσκεται σήμερα στη συλλογή του Uffizi στην Φλωρεντία (εικ. 18). Το συγκεκριμένο σχέδιο, φιλοτεχνημένο με κάρβουνο, μας παρέχει μια ιδέα για τις αρχικές ιδέες του Michelangelo πάνω στο έργο, καθώς το τελικό «cartone», αν κρίνουμε από την ελαιογραφία του Sangallo, πρέπει να ήταν αρκετά διαφοροποιημένο. Όπως γίνεται αντιληπτό, αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να δοθεί έμφαση στο βάθος της σύνθεσης, όπου και στρέφεται η πλειονότητα των λουόμενων.[114]

Στη συλλογή του Ashmolean εντοπίζονται τέσσερα συνολικά σχέδια, τα οποία, σύμφωνα με την πλειονότητα των ερευνητών και την Προϊσταμένη της Συλλογής, Catherine Whistler, ταυτίζονται με τη μάχη στην Cascina. Και στα τέσσερα εικονίζονται σκηνές έφιππων στρατιωτών εν ώρα μάχης.[115] Ως εκ τούτου, οι μελετητές

[112] A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica,* Τορίνο 2002, σ. 127-128.
[113] H. Mackowsky, *Michelangelo,* Βερολίνο 1908, σ. 391-399.
[114] P. Barocchi, *Michelangelo e la scuola, i disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi,* Φλωρεντία 1962, σ. 169-205.
[115] C. Whistler, *Old Master Drawings from the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1992, σ. 135-139.

υποστηρίζουν ότι τα συγκεκριμένα σχέδια θα λειτουργούσαν συμπληρωματικά με τις μορφές των λουόμενων στην τελική σύνθεση του έργου.[116]

Το πρώτο σχέδιο της συλλογής (εικ. 19) (wa1846.39, P.II 293)[117], διπλής όψεως με την τεχνική πένας και μελανιού σκόνης σιδήρου, αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της χαοτικής σκέψης του καλλιτέχνη. Στην μπροστινή όψη του χαρτιού ο Michelangelo προσπαθεί να συνθέσει ένα από τα σονέτα του, με θέμα την παντοδυναμία του Θεού και των πλασμάτων που αυτός δημιούργησε. Οι λέξεις απλώνονται άναρχα στο χαρτί, με τον καλλιτέχνη να προσθαφαιρεί ανά τακτά διαστήματα στίχους ή φράσεις.

Στην πίσω όψη του χαρτιού εικονίζεται μορφή αλόγου. Το σχέδιο εντάσσεται στα λεγόμενα «disegni di pratica» (σχέδια πρακτικής εξάσκησης), στα οποία ο καλλιτέχνης προσπαθεί να βελτιώσει τις σχεδιαστικές του ικανότητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Michelangelo δουλεύει το σώμα του αλόγου, ακριβώς με τον ίδιο τρόπου που επεξεργαζόταν τα ανθρώπινα σώματα. Ως εκ τούτου, θέλοντας να δώσει έμφαση στη μυολογία του ζώου, απομονώνει το σώμα από το κεφάλι, με στόχο να τα δουλέψει το καθένα ξεχωριστά.[118]

Στην κάτω αριστερή γωνία του χαρτιού, διακρίνεται ένα μικρό σχέδιο που εικονίζει σκηνή μάχης μεταξύ ενός έφιππου στρατιώτη και δύο πεζών (εικ. 20). Σύμφωνα με τον Robinson (1824-1913), το σχέδιο προοριζόταν για το βάθος της σύνθεσης της μάχης στην Cascina.[119] Έχοντας ήδη εξασκηθεί στην απόδοση του αλόγου στατικά, ο Michelangelo επιχειρεί να πειραματιστεί με πιο δυναμικές φόρμες. Το άλογο τώρα αποδίδεται σε κίνηση, τη στιγμή που ο αναβάτης του, εκπροσωπώντας τις δυνάμεις της Πίζας, επιτίθεται σε ένα πεζό Φλωρεντινό στρατιώτη. Το συγκεκριμένο σχέδιο εντάσσεται στην κατηγορία των «concetti». Μικρής κλίμακας, με γρήγορες, δυναμικές

---

[116] Σύμφωνα με τους Clark και Pedritti, δεν αποκλείεται το γεγονός τα σχέδια αυτά να μην συνδέονται με τη μάχη της Cascina, αλλά με αυτή του Anghiari, την οποία ο Leonardo da Vinci άφησε ημιτελή. Δεν είναι απίθανο, σύμφωνα με τους προαναφερθέντες ερευνητές, ο Michelangelo να προθυμοποιήθηκε να ολοκληρώσει τη νωπογραφία, μετά την αναχώρηση του Leonardo για το Μιλάνο, χωρίς ωστόσο αποτέλεσμα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. K. Clark, C. Pedritti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle,* Λονδίνο 1969, σ. 172-208.

[117] Η συντομογραφία wa1846.39 αποτελεί τον ταξιθετικό αριθμό του σχεδίου στη συλλογή του Ashmolean, ενώ η συντομογραφία P.II 293 συμβολίζει τον αριθμό του σχεδίου στον κατάλογο Parker (K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of drawings in the Ashmolean Museum, II, The Italian Schools,* Οξφόρδη 1956).

[118] B. Berenson, *The drawings of Florentine Painters*, Λονδίνο 1903, τ. 1, σ. 177-178.

[119] J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford,* Οξφόρδη 1870, σ. 325-326.

γραμμές. Η ταχύτητα απόδοσης των περιγραμμάτων καθιστά το σύμπλεγμα αναβάτη και αλόγου δυσδιάκριτο ως προς τον προσδιορισμό των ορίων της κάθε μορφής.

Το επόμενο σχέδιο (εικ. 21) (wa1846.40, P.II 294) εντάσσεται στην κατηγορία των σπουδών. Η τεχνική σχεδίασης είναι πένα με μελάνι σιδήρου. Αρκετά δουλεμένο, τόσο σε επίπεδο φωτοσκιάσεων, όσο και ως προς την τεχνική του «hatching», το σχέδιο εικονίζει έναν έφιππο στρατιώτη σε θέση επίθεσης.[120] Το άλογο σε καλπασμό ποδοπατά με τα δύο μπροστινά του πόδια τρεις αμυνόμενους πεζούς στρατιώτες. Στα δεξιά της σύνθεσης διακρίνεται η μορφή ενός όρθιου στρατιώτη, αποδοσμένη με πολύ αδρά περιγράμματα να κρατά λόγχη, ενώ πίσω από τον έφιππο στρατιώτη διακρίνεται ένας πεζός συμπολεμιστής του. Η στάση του έφιππου στρατιώτη, ενδεχομένως, να παραπέμπει στο γλυπτό του Δισκοβόλου, καθώς διασώζεται σειρά σπουδών του Michelangelo (εικ. 22) με βασικό αντικείμενό τους τη μίμηση της στάσης του σώματος του γλυπτού του Μύρωνα (480-440 π.Χ.).

Αινιγματικό στοιχείου του έργου αποτελεί η επιγραφή στην κάτω αριστερή πλευρά της σύνθεσης: «Michel Angelo Buonarota». Παρά το γεγονός ότι το σχέδιο αποδίδεται με βεβαιότητα στον Michelangelo, κατόπιν συγκρίσεων με αντίστοιχα έργα της περιόδου, αλλά και χημικών αναλύσεων, ο γραφικός χαρακτήρας δεν φαίνεται να ταυτίζεται με εκείνον του καλλιτέχνη, συμπέρασμα που εξάγεται από τη σύγκριση της συγκεκριμένης επιγραφής με τη γραφή του Michelangelo, όπως αυτή αποτυπώνεται στα σονέτα του. Σύμφωνα με τον Hirst (1933-2017), η επιγραφή αποδίδεται στον νεότερο ανιψιό του Michelangelo, στην κατοχή του οποίου πέρασαν ορισμένα σχέδια μετά από τον θάνατο του καλλιτέχνη. Ενδεχομένως, ο ανιψιός του να έγραψε το όνομα του Michelangelo εν είδη υπογραφής στο κατώτερο τμήμα με στόχο την αύξηση της αξίας του σχεδίου ως ενυπόγραφο.[121]

Ο προβληματισμός που προκύπτει, ωστόσο, από την παραπάνω ερμηνεία είναι το γεγονός ότι στην επιγραφή δεν διαβάζουμε «Michel Angelo Buonaroti», όπως ο καλλιτέχνης συνήθιζε να υπογράφει τα έργα του, αλλά «Michel Angelo Buonarota». Ως εκ τούτου, η Fisher συνδέει την επιγραφή αυτή με την ιδιωτική συλλογή Buona Rota, στην κατοχή της οποίας ενδέχεται να πέρασε το σχέδιο για ένα χρονικό διάστημα,

[120] Με τον όρο «hatching» προσδιορίζουμε την προσφιλή συνήθεια του Michelangelo να χρησιμοποιεί χιαστί γραμμές με σκοπό να «πλάσει τους όγκους» των μορφών του και να δώσει την αίσθηση του σκιοφωτισμού. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. C. James, *Visual Identification and Analysis of Old Master Drawing Techniques*, Φλωρεντία 2010.

[121] M. Hirst, «Michelangelo drawings in Florence», *The Burlington Magazine,* τ. 721, Απρίλιος 1963, σ. 166-171.

πριν αγοραστεί από τον Woodburn. Έτσι, δεν αποκλείεται το πρώτο τμήμα της επιγραφής να αναφέρεται στον δημιουργό του έργου και το δεύτερο στον συλλέκτη.[122]

Το επόμενο σχέδιο (εικ. 23) (wa1846.41, P.II 295) δουλεμένο με πένα, καφέ μελάνι και μαύρη μαλακή φυσική κιμωλία αποτελεί ένα ακόμη έργο για τη μάχη στην Cascina. Εντασσόμενο στην κατηγορία των σκίτσων, παρατηρούμε τέσσερεις διαφορετικές μορφές ή τμήματά τους στην μπροστινή όψη του χαρτιού, καθώς η πίσω, η οποία φαίνεται ότι απεικόνιζε τη μορφή αναβάτη, έχει σχεδόν καταστραφεί. Ξεκινώντας από το κέντρο της σύνθεσης διακρίνουμε, κατ' αντιστοιχία με τα προηγούμενα σχέδια, τη μορφή αναβάτη σε στάση ρίψης ακοντίου. Το σώμα του διαγράφει μια χαρακτηριστική καμπύλη προς τα εμπρός με εξηρμένη μυολογία στα πόδια. Το άλογο στηριζόμενο στα πίσω πόδια αποδίδεται σε στάση καλπασμού με το κεφάλι να συστρέφεται προς τα δεξιά. Όπως αναφέρει η Barocchi (1927-2016) ένα αντιπροσωπευτικό στοιχείο της τέχνης του Michelangelo είναι η εκφραστικότητα των μορφών, ακόμη και αν αυτές είναι ζωικές. Έτσι, στην όψη του αλόγου, οι μελετητές διακρίνουν την αγωνία του ζώου την ώρα της μάχης. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα είδος συναισθησίας μεταξύ αναβάτη και αλόγου, καθώς και τα δύο όντα μοιράζονται τον φόβο του θανάτου και την αγωνία της επιβίωσης. Η σχέση που δημιουργείται μεταξύ των δύο, τονίζεται ακόμη περισσότερο από την επιγραφή στα αριστερά του συμπλέγματος, γραμμένη από το χέρι του Michelangelo: «Amis ami sarebbe».[123]

Προχωρώντας κυκλικά και αριστερόστροφα, ύστερα από συντήρηση που υπέστη το σχέδιο, αποκαλύφθηκε η πίσω όψη ενός αναβάτη, αποδοσμένη με την τεχνική της μεταλλικής ακίδας, ενώ πάνω από αυτή βλέπουμε μια ακόμη φιγούρα αλόγου με μαύρη φυσική κιμωλία. Τέλος στην πάνω δεξιά γωνία του χαρτιού, διακρίνουμε το άνω τμήμα του κορμού ανθρώπινης μορφής. Όπως γίνεται αντιληπτό, τα συγκεκριμένα σκίτσα αποτελούν πειραματισμούς του καλλιτέχνη, προκειμένου να καθορίσει τις μορφές που θα απαρτίζουν την τελική σύνθεση. Ως προς την απόδοση των αλόγων, εμφανείς είναι οι επιδράσεις αντίστοιχων σχεδίων του Leonardo da Vinci, που βρίσκονται σήμερα στην Βασιλική Συλλογή του Windsor Castle στο Ηνωμένο Βασίλειο (εικ 24).[124]

---

[122] J. Fisher, *Facsimiles of Original Studies by Michael Angelo in the University Galleries, Oxford,* Λονδίνο 1965, σ. 352-360.

[123] P. Barocchi, *Michelangelo, mostra di disegni, manoscritti e documenti,* Φλωρεντία 1964, σ. 35-36.

[124] D. Franklin, *Leonardo da Vinci e Michelangelo, and the Renaissance in Florence,* Φλωρεντία 2005, σ. 135-163.

Το τελευταίο σχέδιο της συλλογής του Ashmolean (wa1846.42, P.II 296) που αφορά τη μάχη στην Cascina, διπλής όψεως, εντάσσεται στην κατηγορία των σπουδών (εικ. 25). Αρκετά δουλεμένο κυρίως όσον αφορά την απόδοση της μυολογίας και των περιγραμμάτων. Στην περίπτωση του συγκεκριμένου σχεδίου κρίνεται σκόπιμο να ξεκινήσουμε από την πίσω όψη (verso), ώστε να κατανοήσουμε έπειτα καλύτερα την μπροστινή.

Στην πίσω όψη του σχεδίου, δουλεμένη με μαύρη φυσική κιμωλία, διακρίνουμε τη μορφή ενός άνδρα που βοηθά έναν συμπολεμιστή του να ανέβει στο άλογο. Το γεγονός ότι οι μορφές εικονίζονται γυμνές, λειτουργεί ενισχυτικά στην υπόθεση ότι η σπουδή προοριζόταν για το βάθος της σύνθεσης της μάχης της Cascina, καθώς πρόκειται για στρατιώτες που βγήκαν αιφνιδίως από τον ποταμό λόγω της επίθεσης του στρατού της Πίζας. Επιπλέον, οι ομοιότητες των μορφών με αντίστοιχο σχέδιο του Michelangelo, σήμερα στο Λούβρο (εικ. 26), της ίδιας περιόδου με θέμα την παραπάνω μάχη επιβεβαιώνουν τη θεματολογική ταύτιση του έργου.[125] Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι ο Michelangelo δεν δίσταζε να συμπεριλάβει σε μεγαλεπήβολες συνθέσεις, όπως αυτή που προοριζόταν για την κεντρική αίθουσα συνεδριάσεων του Palazzo Vecchio, σκηνές που δεν σχετίζονταν αποκλειστικά και μόνο με την επίδειξη του θάρρους και της ανδρείας των εικονιζόμενων στρατιωτών μπροστά στον κίνδυνο, αλλά και πιο ανθρώπινες στιγμές, όπως η αλληλοβοήθεια μεταξύ δύο συμπολεμιστών. Το συγκεκριμένο σχέδιο είναι ενυπόγραφο στην πάνω δεξιά γωνία του, ενώ ακριβώς κάτω από την υπογραφή παρατηρούμε την αριθμητική επιγραφή «2.3», η οποία αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη.

Στην μπροστινή όψη του χαρτιού (recto) (εικ. 22) ο καλλιτέχνης δουλεύει σε μεγαλύτερη κλίμακα με πένα και μελάνι σιδήρου τον κορμό (torso) ενός εκ των στρατιωτών της πίσω όψης. Πρόκειται για σπουδή ανδρικού γυμνού με μυολογία λεπτομερειακά αποδοσμένη, κυρίως με τη χρήση της προσφιλούς στον Michelangelo τεχνικής του «hatching». Η επίδραση από την αρχαία ελληνική γλυπτική της κλασικής περιόδου είναι χαρακτηριστική. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί η ομοιότητα που εντοπίζεται μεταξύ της μιχαηλαγγελικής σπουδής και της ελαιογραφίας του Tiziano (1488-1576) με θέμα τη δολοφονία του Αγίου Πέτρου (εικ. 27). Η στάση της μορφής του εκτελεστή προσομοιάζει, εμφανώς, τον κορμό που φιλοτέχνησε ο Michelangelo.[126]

---

[125] L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo,* Βερολίνο 1959, σ. 127-132.

[126] A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti narata con l' aiuto di nuovi documenti,* Φλωρεντία 1875, σ. 234.

ΡΩΜΗ 1508-1512, ΣΧΕΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΡΟΦΗ ΤΗΣ CAPPELLA SISTINA

Το δεύτερο σύνολο σχεδίων αφορά τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών της οροφής της Cappella Sistina στο Αποστολικό Παλάτι του Βατικανού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εξέταση των συγκεκριμένων σχεδίων παρουσιάζει η σύγκρισή τους με τα τελικά έργα, ώστε να κατανοήσουμε τις αρχικές ιδέες του καλλιτέχνη και το πως αυτές εξελίχθηκαν, αλλά και ο τρόπος απόκτησης της συγκεκριμένης συλλογής σχεδίων από το Ashmolean. Τέλος, οφείλουμε να σημειώσουμε, ότι κατ' αντιστοιχία με το σύνολο σχεδίων για τη μάχη στη Cascina, τμήμα των σχεδίων της οροφής της Cappella Sistina συντηρήθηκαν εκ νέου τον Μάρτιο του 2019 και ως εκ τούτου προέκυψαν νέα ερευνητικά δεδομένα, τα οποία βρίσκονται υπό μελέτη και δημοσίευση από τους επιμελητές της συλλογής.

Στα τέλη του 1505 ο Michelangelo κλήθηκε στη Ρώμη για την κατασκευή του ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β', κατά κόσμων Giuliano della Rovere (1443-1513), ανιψιό του Πάπα Σίξτου Δ' (1414-1484). Η χρονολογία αυτή σηματοδοτεί την έναρξη της μακροχρόνιας συνεργασίας του καλλιτέχνη με την παπική αυλή μέχρι τον θάνατό του.[127] Οι μισθολογικές απολαβές του Michelangelo από το παπικό κράτος ξεπερνούσαν κατά πολύ τις χρηματικές αμοιβές που λάμβανε από τον Soredini στη Φλωρεντία. Ως εκ τούτου, ο καλλιτέχνης άφησε ημιτελή τη νωπογραφία που προοριζόταν για την Αίθουσα του Μεγάλου Συμβουλίου στο Palazzo Vecchio και μετέβη στη Ρώμη, όπου εκτός από την αμοιβή του, ο Πάπας του κάλυπτε τα έξοδα διαμονής και μεταφοράς.[128] Η αμοιβή του καλλιτέχνη για το ταφικό μνημείο κυμαινόταν στα 10.000 δουκάτα και το έργο προβλεπόταν να ολοκληρωθεί εντός πενταετίας.[129]

Ενώ, όμως, ο καλλιτέχνης είχε ήδη ξεκινήσει να σχεδιάζει τον τάφο του Ιουλίου Β', έχοντας προβεί στην παραγγελία μαρμάρων από την Carrara, ο Πάπας ανέβαλε το έργο. Απογοητευμένος ο Michelangelo επιστρέφει στη Φλωρεντία, όπου αναλαμβάνει μια σειρά από νέες παραγγελίες (*Άγιος Ματθαίος*, Accademia, Φλωρεντία). Ο καλλιτέχνης γράφει σε επιστολή του το 1542: «Υπεύθυνη για τις διαφορές που προέκυψαν μεταξύ εμού και του Πάπα Ιουλίου Β' δεν είναι άλλη από τη ζήλια του Bramante (1444-1514)

[127] F. Hartt, *Michelangelo Pittore,* Μιλάνο 1964, σ. 142-145.
[128] N. Baldini, *Il primo soggiorno di Michelangelo a Roma: fonti cinquecenteschi e testimonianze documentarie,* Ρώμη 1999, σ. 156-160.
[129] M. Valerio, *Michelangelo,* Μιλάνο 1965, σ. 35-42.

και του Raffaello. Είμαι σίγουρος ότι αυτή είναι η αιτία που το ταφικό μνημείο δεν ολοκληρώθηκε, μόνο και μόνο για να με καταστρέψουν».[130]

Μολαταύτα, ο Πάπας έχοντας εκτιμήσει το ταλέντο του Michelangelo θέλησε να τον αξιοποιήσει στη δημιουργία ενός άλλου μεγαλεπήβολου έργου: τις νωπογραφίες της οροφής της Cappella Sistina στο Αποστολικό Παλάτι του Βατικανού. Ο Michelangelo, όπως μας πληροφορεί ο σύγχρονός του καλλιτέχνης Cosimo Rosselli (1439-1507), αρνούνταν κατηγορηματικά να αναλάβει το συγκεκριμένο έργο, αυτοπροσδιοριζόμενος περισσότερο ως γλύπτης και λιγότερο ως ζωγράφος. «Ο Michelangelo ανέφερε επανειλημμένα ότι δεν είχε καμία απολύτως πρόθεση να ζωγραφίσει την οροφή και παρά το γεγονός ότι η Αγιότητα του Ιουλίου επιθυμούσε να του επιβάλει την εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου, ο ίδιος επέμενε πως δεν προτίθεται να αναλάβει τίποτα άλλο εκτός από την κατασκευή του ταφικού μνημείου».[131]

Είναι χαρακτηριστικό ότι λίγο μετά την πρόταση που δέχθηκε από τον Πάπα, ο Michelangelo του στέλνει επιστολή στην οποία εκφράζει την βαθύτατη δυσαρέσκειά του για την απαξίωση των υπηρεσιών που προσέφερε στην παπική αυλή και την εκδίωξή του από την πόλη της Ρώμης ως εγκληματία.[132] Συνεχίζοντας σε έντονους τόνους, αναφέρει πως, εφόσον ο Πάπας δεν ενδιαφέρεται πλέον για την κατασκευή του ταφικού μνημείου, που του είχε προταθεί αρχικά, ο ίδιος αισθάνεται απαλλαγμένος από τις υποχρεώσεις του απέναντι στην παπική αυλή και ως εκ τούτου δεν αποδέχεται οποιαδήποτε πρόταση για τη συμμετοχή του σε άλλο έργο.[133]

Το 1508 ο Michelangelo επέστρεψε στη Ρώμη με την προοπτική επανέναρξης της κατασκευής του ταφικό μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β', η οποία όμως ακυρώθηκε για δεύτερη φορά. Ο Condivi (1525-1574) γράφει: «Ο Michelangelo πήγε στη Ρώμη, όπου ο Ιούλιος Β' ήταν πεπεισμένος να αξιοποιήσει τον καλλιτέχνη, όχι για το ταφικό του μνημείο, αλλά για τις νωπογραφίες της οροφής του παρεκκλησίου του Πάπα Σίξτου Δ', κατόπιν προτροπών των Bramante και άλλων αντιπάλων του Michelangelo, οι οποίοι κατάφεραν να πείσουν τον Πάπα για το εξαιρετικό αποτέλεσμα του έργου. Αυτό το έκαναν κακοπροαίρετα, με απώτερο σκοπό να αποσπάσουν την προσοχή του Πάπα από τη δημιουργία οποιουδήποτε γλυπτικού συνόλου και επειδή γνώριζαν με βεβαιότητα,

[130] P. Barocchi, *Il carteggio di Michelangelo, Lettere di Michelangelo e i suoi correspondenti,* Φλωρεντία 1967, τ. 3, σ. 273.
[131] A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti,* Φλωρεντία 1876, σ. 46.
[132] F. Hartt, *The paintings of Michelangelo,* Λονδίνο 1965, σ. 122-134.
[133] A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti,* Ρώμη 1553, σ. 74.

είτε ότι ο Michelangelo θα απέρριπτε την πρόταση και στην περίπτωση αυτή θα απογοήτευε τον Πάπα χάνοντας έτσι την εύνοιά του, είτε ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης δε θα έφτανε ποτέ τη δεξιοτεχνία του Raffaello και έτσι θα αποκαλυπτόταν η ζωγραφική του αδυναμία».[134]

Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Carl Justi (1832-1912), στην οποία περιγράφεται ιδιαίτερα γλαφυρά η συναισθηματική κατάσταση του Michelangelo κατά την τρίτη περίοδο παραμονής του στη Ρώμη: «Έχοντας φτάσει στο απόγειο της δύναμής του ως γλύπτης, τότε στην ηλικία των τριάντα ετών, βυθίστηκε στο σχεδιασμό του μαυσωλείου του Πάπα Ιουλίου Β', στο οποίο επρόκειτο να συμπεριλάβει περίπου σαράντα αγάλματα. Τώρα του είπαν ξαφνικά να σταματήσει. Αυτό ήταν ένα πλήγμα που ταρακούνησε αρκετά τον ώριμο άνδρα. Έτσι έφυγε αρνούμενος να επιστρέψει αν δεν του επέτρεπαν να ολοκληρώσει το έργο. Ωστόσο, επέστρεψε και δέχθηκε να αναλάβει το καινούριο έργο (ενν. την cappella sistina), το οποίο όπως δήλωνε ο ίδιος δεν ήταν πραγματική τέχνη. Έπειτα, ξαφνικά, αυτή η δυσαρέσκειά του μετατράπηκε σε έναν δημιουργικό πυρετό. Ο καλλιτέχνης που απαξίωνε το νέο αυτό έργο, αποφάσισε τώρα να μετουσιώσει τις ήδη υπάρχουσες ιδέες του σε νέες μορφές έκφρασης. Πολύ καλά, σκέφτηκε, αν θέλετε να με αναγκάσετε να γίνω ζωγράφος, θα ζωγραφίσω ένα παρεκκλήσι γεμάτο μορφές γλυπτών σύμφωνα με το γούστο μου. Έτσι, ζωγράφισε μια οροφή γεμάτη από τα γλυπτά, τα οποία του είχαν στερήσει τη δυνατότητα να τα δημιουργήσει».[135]

Η Cappella Sistina, βόρεια της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου, ανοικοδομήθηκε από τον Πάπα Sixtus IV' της οικογένειας della Rovere μεταξύ του 1475 και του 1481 και στις 9 Αυγούστου 1483 αφιερώθηκε στην Ανάληψη της Παρθένου Μαρίας. Αποτελούσε το λατρευτικό παρεκκλήσι του Πάπα, των Καρδιναλίων αλλά και του παπικού συμβουλίου, οι οποίοι συγκεντρώνονταν εκεί τουλάχιστον τρεις φορές τον χρόνο για την τέλεση λειτουργιών.[136] Ως προς τον εικονογραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου, οι πλευρικοί τοίχοι είχαν διακοσμηθεί, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1480, από μια ομάδα που απαρτιζόταν από τους σημαντικότερος καλλιτέχνες της εποχής, συμπεριλαμβανομένων των Cosimo Rosselli (1439-1507), Sandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1449-1494) και Pietro Perugino (1446-1523). Όλοι οι παραπάνω καλλιτέχνες είχαν αναπτύξει δεσμούς με τον Lorenzo

---

[134] A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti,* 1553, σ. 82.
[135] C. Justi, *Michelangelo: Beitrage zur Erklarung der Werke und des Menshen,* Λειψία 1900, σ. 15.
[136] C. Gould, «Some Addenda to Michelangelo Studies», *Burlington Magazine,* 1951, σ. 279.

τον Μεγαλοπρεπή (1449-1492) και η άφιξή τους στη Ρώμη στις αρχές του 1480 συνδέεται κατά πάσα πιθανότητα με την πρόθεση του Μεδίκου να συνάψει ειρήνη με τον Πάπα Σίξτο Δ'.[137]

Ο Michelangelo ξεκίνησε την προετοιμασία για την εκτέλεση του έργου από τον Μάιο του 1508, η οποία διήρκεσε περίπου μέχρι και τον Ιούλιο. Πρωταρχικό μέλημα του καλλιτέχνη ήταν η κατασκευή της σκαλωσιάς, η οποία θα του επέτρεπε να φτάσει στο ύψος της οροφής. Ο Πάπας Ιούλιος Β' είχε αναθέσει στον Bramante τη δημιουργία της, ωστόσο ο Michelangelo δεν έμεινε ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα και εν τέλει τη σχεδίασε μόνος του.[138] Επιπλέον, μέχρι και τον Ιούλιο ο καλλιτέχνης είχε επιμεληθεί την προετοιμασία της οροφής καλύπτοντάς την με γύψο. Από σχέδια και επιστολές του Michelangelo είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η φιλοτέχνηση των νωπογραφιών της οροφής χωρίστηκε σε δύο φάσεις. Η πρώτη εκτείνεται χρονικά από το 1508 έως το 1510 και η δεύτερη από το 1510 έως το 1512.[139]

Για τον Michelangelo το διάστημα κατά το οποίο εργάστηκε για την τοιχογράφηση του παρεκκλησίου, ήταν αρκετά επίπονο σωματικά και ψυχολογικά. Σε μια από τις επιστολές που απηύθυνε στον αδελφό του το φθινόπωρο του 1509 διαβάζουμε: «Ζω εδώ υπομένοντας το άγχος και τη μέγιστη σωματική κούραση. Δεν έχω κανένα φίλο, οποιουδήποτε είδους, και δεν θέλω και κανένα. Δεν έχω ούτε τον απαιτούμενο χρόνο για να φάω. Για το λόγο αυτό δεν πρέπει να με απασχολείς με οτιδήποτε άλλο, γιατί δεν μπορώ να ανταπεξέλθω σε αυτό».[140]

Όταν ο Michelangelo εργαζόταν ακόμη στο πρώτο μισό του παρεκκλησίου (1508-10), ο Πάπας Ιούλιος Β' κατάφερε να ισχυροποιήσει την ισχύ της παπικής εκκλησίας της Ρώμης έναντι των δυνάμεων των Ενετών, κατόπιν σύναψης συνεργασίας με τον Αυτοκράτορα Μαξιμιλιανό Α' (1459-1519) και τους βασιλείς του γαλλικού κράτους.[141] Το 1510 ο Πάπας σε μια ύστατη προσπάθεια να περιορίσει την εξουσία του Alfonso d' Este (1476-1534) στη Φερράρα, μετακομίζει για ένα χρονικό διάστημα στην Μπολόνια προκειμένου να συντονίσει τις στρατιωτικές επιχειρήσεις του επικεφαλής του μισθοφορικού στρατού, Μαρκησίου της Μάντοβας, Francesco Gonzaga (1466-1519),

---

[137] A. Paolucci, *La cappella Sistina,* Ρώμη 2016, σ. 135-147.

[138] H. von Geymuller, *Michelangelo Buonarroti als architekt,* Μόναχο 1904, σ. 284-287.

[139] Ch. Tolnay, «Alcune recenti scoperte e risultati negli studi Michelangioleschi», *Accademia Nazionale dei Lincei,* Ρώμη 1971, σ. 3-18.

[140] W. Binni, «Michelangelo scrittore» στο G. Gronchi (επιμ.), *Atti del convegno di Studi Michelangioleschi,* Ρώμη 1967, σ. 28.

[141] P. Meller, «Aggiornamenti bibliografici», *Michelangelo artista, pensatore, scrittore,* Νοβάρα 1965, σ. 123-134.

χωρίς όμως αποτέλεσμα. Τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους ο Michelangelo επισκέφθηκε τον Πάπα στην Μπολόνια προκειμένου να ζητήσει την αμοιβή που του αναλογούσε για την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος των νωπογραφιών και να πάρει την έγκρισή του για τη συνέχιση του έργου.[142] Την περίοδο που ο καλλιτέχνης απουσίαζε από τη Ρώμη, ο Bramante βρήκε την ευκαιρία να αφήσει τον Raffaello να μπει στην cappella Sistina, ώστε ο τελευταίος να έρθει σε επαφή με τις νωπογραφίες, καθώς ο Michelangelo του το είχε απαγορεύσει.[143]

Παρά τα προβλήματα υγείας ο Πάπας Ιούλιος Β' συνέχισε τις στρατιωτικές επιχειρήσεις πολιορκώντας, αυτήν τη φορά με επιτυχία, την πόλη της Mirandola τον Ιανουάριο του 1511. Ωστόσο, λίγους μήνες αργότερα μια δολοφονία έπληξε τους κόλπους της παπικής αυλής. Ο ανιψιός του Πάπα, Francesco Maria della Rovere (1490-1538), προσπαθώντας να απομονώσει τον Ιούλιο Β' από τους συμμάχους του, δολοφόνησε τον Καρδινάλιο Francesco Alidosi (1455-1511), επιβεβαιώνοντας την φήμη του αιμοσταγούς δολοφόνου, καθώς τέσσερα χρόνια πριν είχε προβεί στη δολοφονία του εραστή της αδελφής του, Giovanni Andrea Bravo. Ο Καρδινάλιος Alidosi διατηρούσε, ήδη από τα νεανικά του χρόνια, στενές σχέσεις με τον Michelangelo εισάγοντάς τον στους παπικούς κύκλους.[144]

Τα αποκαλυπτήρια του πρώτου τμήματος των νωπογραφιών έγιναν στις 15 Αυγούστου 1511, οπότε και ξεκίνησε και η δεύτερη φάση ολοκλήρωσης πλέον της οροφής. Στη συλλογή του Ashmolean συμπεριλαμβάνονται έντεκα συνολικά σχέδια του Michelangelo, που αφορούν τη δεύτερη αυτή φάση των νωπογραφιών, από τα οποία αντλούμε μεγάλο εύρος πληροφοριών για τον τρόπο δουλειάς του καλλιτέχνη, αρχικές ιδέες που τελικά δεν υλοποιήθηκαν, τη μεταφορά των σχεδίων από το «cartone» στην οροφή κ.ά. Τα συγκεκριμένα σχέδια εντάσσονται σε δύο κατηγορίες. Τα περισσότερα από αυτά αποτελούν πρώτες ιδέες του καλλιτέχνη, γνωστά ως «concetti» ή «primi pensieri», ενώ σε πιο περιορισμένη κλίμακα συναντάμε «σπουδές» είτε ολόκληρων μορφών, είτε ανατομικών μελών δουλεμένων πιο λεπτομερειακά, συνήθως εκ του φυσικού. Τα διασωθέντα αυτά σχέδια εικονίζουν στην πλειονότητα τους Προπάτορες του Χριστού, χωρίς να εκλείπουν και οι μορφές Σιβυλλών ή

---

[142] B. Georges, *Michelangelo, his life, his times, his era,* Λονδίνο 1963, σ. 48-52.

[143] Δεν είναι λίγοι οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι ο Raffaello ύστερα από την επίσκεψή του στην Cappella Sistina ενσωμάτωσε στη *Σχολή των Αθηνών* των Δωματίων της Υπογραφής («Stanze della Segnatura») τη μορφή του Ηράκλειτου, που αποτελεί προσωπογραφία του Michelangelo. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. E. Sgarbi, *Raffaello, Le Stanze della Segnatura,* Ρώμη 2010, σ. 352-360.

[144] J. Beck, «Cardinal Alidosi, Michelangelo and the Sistine Ceiling», *Artibus et Historiae,* τ. 11, ν. 22, 1990, σ. 63-77.

Ignudi.[145] Μάλιστα, ο Michelangelo, λειτουργώντας περισσότερο ως γλύπτης, συνήθιζε να χρησιμοποιεί ακόμη και για τις «σπουδές» του ζωντανά μοντέλα, τα οποία πόζαραν στο εργαστήριό του με στόχο την ρεαλιστικότερη απόδοση των σωμάτων, της κίνησης, της μυολογίας και των όγκων, ασχέτως αν αυτού του είδους τα προπαρασκευαστικά σχέδια μεταφέρονταν εν τέλει στην τελική σύνθεση ή όχι.[146]

Ως προς τις διαστάσεις, πρόκειται για σχέδια μικρού μεγέθους που δεν ξεπερνούν τα 14 εκατοστά ύψος και τα 15 εκατοστά πλάτος. Οι τεχνικές της πένας και μελανιού, καθώς και των φυσικών κιμωλιών, κυρίως μαύρης και κόκκινης κυριαρχούν. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να σημειώσουμε πως για την αναπαραγωγή των σχεδίων του συγκεκριμένου κεφαλαίου έχει εξασφαλιστεί άδεια μελέτης, καθώς ορισμένες από τις πληροφορίες που θα αναφερθούν παρακάτω αποτελούν πορίσματα που εξάχθηκαν το τελευταίο τρίμηνο στα πλαίσια του νέου ερευνητικού προγράμματος του Ashmolean σε συνεργασία με το Μουσείο Paul Getty του Λος Άντζελες με τίτλο: «Italian Renaissance Drawings» υπό την εποπτεία της Προϊσταμένης της Συλλογής Δυτικοευρωπαϊκής Τέχνης και Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, Catherine Whistler.

Τα σχέδια της συλλογής αποτελούσαν αρχικά ενιαίο σύνταγμα (corpus) προερχόμενο από ένα τετράδιο σχεδίων του Michelangelo. Ο συλλέκτης έργων ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης, William Young Ottley, αγόρασε τα έντεκα σχέδια της συλλογής του Ashmolean, κατά την παραμονή του στην Ιταλία μεταξύ 1791 και 1801, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε περεταίρω πληροφορίες για το πως αυτά βρέθηκαν στα χέρια του. Όταν ο Ottley αγόρασε τα συγκεκριμένα σχέδια, το αρχικό τετράδιο είχε ήδη καταστραφεί, προκειμένου τα τελευταία να πουληθούν ως μεμονωμένα έργα και κατ' αυτόν τον τρόπο να αυξηθεί η αγοραστική τους αξία. Τέσσερα μάλιστα από τα σχέδια είχαν κολληθεί στο ίδιο φύλλο χαρτιού, ώστε αυτό να πουληθεί ως έργο μεγαλύτερων διαστάσεων. Τα φύλλα του τετραδίου φαίνεται ότι κόπηκαν με ιδιαίτερη προσοχή από την πλευρά της ένωσης με τα υπόλοιπα, καθώς δεν υπάρχουν σημάδια που να προδίδουν σκίσιμο. Δυστυχώς, ο συνολικός αριθμός σχεδίων που περιελάβανε το αρχικό τετράδιο δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ασφάλεια.[147]

---

[145] M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings,* Λονδίνο 1988, σ. 16-45.

[146] J. Hall, *Michelangelo and the re-invention of the human body,* Λονδίνο 2005, σ. 278-290.

[147] M. Hirst, «Il modo delle attitudini: Michelangelo's Oxford sketchbook for the ceiling», στο *The Sistine Chapel: The art, the history and the restoration,* Νέα Υόρκη 1986, σ. 208-217.

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι τα συγκεκριμένα σχέδια δημιουργήθηκαν ως σύνολο την ίδια χρονική περίοδο, είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε την ακριβή χρονολόγησή τους, βάσει επιγραφής, γραμμένης από τον ίδιο τον καλλιτέχνη σε ένα από αυτά, όπου αναφέρεται η «15η Σεπτεμβρίου». Η επιγραφή αυτή σε συνδυασμό με τις ήδη υπάρχουσες πληροφορίες σχετικά με τη χρονολόγηση των νωπογραφιών του παρεκκλησίου μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Michelangelo καταπιάστηκε με το σύνολο σχεδίων που αφορά το δεύτερο τμήμα της οροφής από τον Σεπτέμβριο του 1511 και για περίπου ένα χρόνο, αφού το έργο ολοκληρώθηκε το 1512.[148] Επιπλέον, ένα ακόμη στοιχείο που εξάγεται από τη μελέτη των συγκεκριμένων σχεδίων είναι ότι ο Michelangelo πριν την έναρξη του εγχειρήματος των νωπογραφιών δεν είχε δημιουργήσει εξαρχής ένα συνολικό πλάνο, αλλά προχωρούσε σταδιακά. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που σε ορισμένα φύλλα χαρτιού συναντάμε σχέδια προερχόμενα από διαφορετικά τύμπανα του παρεκκλησίου.[149]

Η απόδοση των σχεδίων αυτών στον Michelangelo, πριν τα τελευταία περάσουν στη συλλογή του Ashmolean, έγινε αρχικά από τον Ottley και μετέπειτα από τον Lawrence. Ωστόσο, ο Berenson (1865-1959) υιοθετώντας την αντίληψη περί καλλιτεχνικής αξίας μόνο των ολοκληρωμένων έργων, χαρακτήρισε τα σχέδια αυτά ως «προχειρότητες, που δημιουργήθηκαν βιαστικά» και ως εκ τούτου αρνήθηκε την ταύτισή ορισμένων εξ' με τον Michelangelo, αποδίδοντας τα σε μιμητές του. Επιπλέον, ο παραπάνω ερευνητής αρνήθηκε τη σύνδεση του συνόλου των συγκεκριμένων σχεδίων με την Cappella Sistina, καθώς, όπως ισχυρίστηκε, ορισμένα από αυτά δεν μπορούν να ταυτιστούν με τις τελικές νωπογραφίες της οροφής. [150] Μετά την επίσημη τοποθέτηση του Berenson, δεν ήταν λίγοι οι ερευνητές που ακολούθησαν την παραπάνω θέση. Ο επαναπροσδιορισμός της ταυτότητας των έργων έγινε από τον Parker το 1965 με τον κατάλογο *Collection of drawings in the Ashmolean Museum, II, The Italian Schools,* μέσα από τον οποίο αποκαταστάθηκε τόσο η καλλιτεχνική πατρότητα των έργων, όσο και το ευρύτερο καλλιτεχνικό σύνολο στο οποίο εντάσσονται, ανεξάρτητα από το γεγονός αν ορισμένα από τα σχέδια αυτά μετουσιώθηκαν σε νωπογραφίες ή παρέμειναν στο στάδιο των αρχικών ιδεών του καλλιτέχνη.

---

[148] R. Salvini, *La Cappellla Sistina in Vaticano,* Ρώμη 1965, σ. 148-152.
[149] M. Hirst, *Michelangelo Draftsman,* Ουάσιγκτον 1988, σ. 56-76.
[150] B. Berenson, *The drawings of the Florentine Painters,* Λονδίνο 1970, τ. 1, σ. 285-286.

Το πρώτο σχέδιο της συλλογής (wa1846.45, P.II 299), διπλής όψεως, εντάσσεται στην κατηγορία των «concetti» (εικ. 28). Και οι δύο όψεις είναι δουλεμένες με την τεχνική της πένας και μελανιού, ενώ σε ορισμένα σημεία εντοπίζονται ίχνη μαύρης φυσικής κιμωλίας. Ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία του έργου διαβάζουμε την επιγραφή «di quindici di sectebre» («από τις 15 Σεπτεμβρίου»), χάρη στην οποία τοποθετούμε χρονολογικά την έναρξη της δεύτερης φάσης των νωπογραφιών, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, τον Σεπτέμβριο του 1511. Ακριβώς κάτω από την επιγραφή, στα αριστερά του χαρτιού, εικονίζεται μια καθιστή γυναικεία μορφή σκυμμένη προς τα εμπρός. Η συγκεκριμένη φιγούρα ταυτίζεται με τη μορφή της συζύγου του βασιλιά και Προπάτορα του Ιησού, Ιεροβάμ, μητέρας του Αβία, που την συναντάμε τόσο στην αριστερή πλευρά του νοτίου τυμπάνου της Cappella Sistina σε κατάσταση εγκυμοσύνης όσο και στη δεξιά σκυμμένη με τον μικρό Αβία πίσω της (εικ. 29).[151]

Στα δεξιά της γυναικείας μορφής διακρίνουμε μια καθιστή ανδρική φιγούρα με το ένα πόδι λυγισμένο στο γόνατο να γράφει με πένα πάνω σε ένα βιβλίο. Η μορφή αποτελεί με βεβαιότητα μια πρώτη σύλληψη για την απόδοση ενός εκ των Προφητών της οροφής, η οποία ωστόσο δεν ενσωματώθηκε στο τελικό έργο. Προχωρώντας δεξιόστροφα διακρίνουμε μια ακόμη καθήμενη ανδρική μορφή αποδοσμένη σε κατά τομή. Βάσει της μέχρι τώρα δημοσιευμένης βιβλιογραφίας η μορφή χαρακτηριζόταν ως ignudo. Μολαταύτα, μετά από την πρόσφατη συντήρηση που υπέστη το σχέδιο, αποδείχθηκε ότι δεν πρόκειται για νεανική φιγούρα, αλλά για μορφή ηλικιωμένου άνδρα, όπως προκύπτει από τη γενειάδα, η οποία είχε χαθεί λόγω της αλλοίωσης του μελανιού. Έτσι, τα νέα ερευνητικά δεδομένα θέλουν τον συγκεκριμένο άνδρα να ταυτίζεται είτε με τον Προφήτη Δανιήλ, είτε με τον ηλικιωμένο Ιερεμία. Αντιθέτως, οι δύο εναπομείνασες μορφές που ολοκληρώνουν το σχέδιο ταυτίζονται με τις αντίστοιχες των ignudi.[152]

Όσον αφορά την πίσω όψη του σχεδίου (εικ. 30), η πλειονότητα των μορφών αποτελεί πρώτες ιδέες του καλλιτέχνη, κυρίως Προφήτες, οι οποίες ωστόσο δεν εντάχθηκαν στην τελική σύνθεση. Ως εκ τούτου, αξίζει να σταθούμε περισσότερο στην όρθια ανδρική μορφή με γυρισμένη την πλάτη προς τον θεατή, εικονιζόμενη κεντρικά στην επάνω ζώνη, καθώς και στον γονατισμένο άνδρα της επάνω δεξιάς γωνίας. Οι δύο

[151] D. Sutton, *Italian Drawings from the Ashmolean Museum, Oxford,* Λονδίνο 1970, σ. 73-74.
[152] A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600,* Οξφόρδη 1940, σ. 122-125.

αυτές ανδρικές μορφές σχετίζονται με ένα από τα λοφία της νοτιοδυτικής πλευράς της Cappella Sistina, το οποίο είναι αφιερωμένο στην απεικόνιση τριών σκηνών από τη ζωή και την τιμωρία του Χαμάν (εικ. 31).[153]

Ο Χαμάν, απόγονος του βασιλιά των Αμαληκιτών, Αγάγκ, διατέλεσε σύμβουλος στην αυλή του βασιλιά Αχασέρου. Έμεινε γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους διώκτες του Εβραϊκού λαού, πράξη που προκάλεσε την οργή του Θεού και την τιμωρία του. Στην νωπογραφία της Cappella Sistina βλέπουμε στα δεξιά τον βασιλιά Αχασέρο να προστάζει τον Χαμάν να αγοράσει ρούχα στον Μαρδοχέο, πατέρα μιας εκ των γυναικών του χαρεμιού του, Εσθήρ. Στην αριστερή σκηνή αποκαλύπτεται η συνωμοσία του Χαμάν περί δολοφονίας του βασιλιά και στο κέντρο εικονίζεται η τιμωρία του μέσω της σταύρωσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Michelangelo χρησιμοποιεί ως διακριτό στοιχείο της μορφής του Χαμάν, το φαιό κίτρινο χρώμα της ενδυμασίας του. Οι μορφές που δεσπόζουν στο σχέδιο της συλλογής του Ashmolean σχετίζονται με τη δεξιά σκηνή. Η όρθια φιγούρα του σχεδίου ταυτίζεται με αυτή του Χαμάν, τον οποίο βλέπουμε στη νωπογραφία να διαβαίνει την πόρτα του ανακτόρου προκειμένου να εκτελέσει τη διαταγή του βασιλιά, ενώ αντιστοίχως η καθιστή φιγούρα του σχεδίου, ταυτίζεται με την αντίστοιχη μορφή ενός από τους υπηρέτες του Αχασέρου.[154]

Το επόμενο σχέδιο της συλλογής (wa1846.46, P.II 300), δουλεμένο εξολοκλήρου με πένα και μελάνι, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο ο Michelangelo περνούσε από την πρώτη «σύλληψη» στην αναλυτικότερη προσέγγιση των μορφών (εικ. 32). Παρά το γεγονός ότι αρχικά υποστηριζόταν πως ο καλλιτέχνης δούλευε τις μορφές ως ολότητα, περνώντας από το στάδιο του «concetto» ή «σκίτσου» σε αυτό της «σπουδής», βάσει της πλειονότητας των σχεδίων τόσο της συλλογής του Ashmolean, όσο και της Casa Buonarrotti, αποδεικνύεται ότι η μετάβαση από τα πρωιμότερα στα μεταγενέστερα σχεδιαστικά στάδια γινόταν τμηματικά με στόχο την πληρέστερη απόδοση των λεπτομερειών. Ενώ, λοιπόν, ο καλλιτέχνης αποτύπωνε αρχικά τις πρώτες του ιδέες στο χαρτί με γρήγορες γραμμές, σκιτσάροντας αδρά την εκάστοτε μορφή, στη συνέχεια δούλευε μεμονωμένα τμήματά της, κυρίως ανατομικά μέλη και έπειτα περνούσε στην πιο ανεπτυγμένη απόδοσή της.[155]

---

[153] E. Wind, *The religious symbolism of Michelangelo, The Sistine Ceiling,* Οξφόρδη 2000, σ. 110-113.

[154] M. Hirst, «Obsernations on Drawings for the Sistine Ceiling», *Michelangelo, The Sistine Chapel: a glorious restoration,* P. Pietrangeli (επιμ.), Βατικανό 1994, σ. 8-25.

[155] A. Venturi, «Disegni inediti di Michelangelo», *l' Arte,* XXIV, 1921, σ. 224-227.

Ως εκ τούτου στην κάτω αριστερή γωνία του σχεδίου παρατηρούμε τη γεροντική μορφή του Βοόζ από το τύμπανο του νοτίου τοίχου του παρεκκλησίου, στο οποίο εικονίζεται ο ίδιος με την οικογένειά του (εικ. 33). Η μορφή του Βοόζ αποτελεί γελοιογραφία του Πάπα Ιουλίου Β' που κοιτάζει το σκαλισμένο πρόσωπό του στην απόληξη του σκήπτρου του.[156] Στην επάνω ζώνη του σχεδίου παρατηρούμε ότι ο καλλιτέχνης δουλεύει μεμονωμένα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τα άνω άκρα της μορφής, πριν προβεί στην πιο λεπτομερειακή απόδοσή της ως ολότητα.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ο Michelangelo δεν είχε δημιουργήσει εξαρχής το γενικό πλάνο των σκηνών που θα συμπεριλαμβάνονταν στην Cappella Sistina. Αντιθέτως, δούλευε σταδιακά το έργο πειραματιζόμενος με διαφορετικούς συνδυασμούς σκηνών της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης. Έτσι, είναι αρκετά συχνό το φαινόμενο να συναντάμε στο ίδιο σχέδιο μορφές από διαφορετικά τμήματα της οροφής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πίσω όψη του σχεδίου που εξετάζουμε (εικ. 34), στην οποία συναντάμε μορφές από τρία διαφορετικά τμήματα του παρεκκλησίου. Στην κάτω δεξιά γωνία διακρίνουμε μια γυναικεία μορφή με βρέφος στην αγκαλιά, η οποία ταυτίζεται με τη γυναίκα του Βοόζ που κρατά στα χέρια της τον γιο της Ωβήδ από το νότιο τύμπανο του παρεκκλησίου (εικ. 33). Στο ίδιο σχέδιο, στην επάνω δεξιά γωνία, βλέπουμε τον προφήτη Ιωνά, περιβαλλόμενο από δύο ερωτιδείς (putti), τον οποίο ο καλλιτέχνης επιλέγει να εικονίσει στην τελική σύνθεση στο μεσαίο τμήμα του θόλου, πάνω από τον τοίχο του ιερού (εικ. 35), ενώ στο κέντρο του σχεδίου εντοπίζουμε ένα πρώτο σχεδίασμα της μητέρας του Αβία, παράσταση προερχόμενη από τύμπανο του νοτίου τοίχου, σκυμμένης, με το κεφάλι της να ακουμπά στα γόνατα (εικ. 29).[157]

Ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία ως προς την απεικόνιση μορφών από διαφορετικά τμήματα της οροφής στο ίδιο φύλλο χαρτιού συναντάμε στο σχέδιο με ταξιθετικό αριθμό wa1846.49 (P.II 303) (εικ. 36). Όσον αφορά το συγκεκριμένο σχέδιο αξίζει να σταθούμε περισσότερο στην πίσω του όψη (verso). Από τις μορφές που απεικονίζονται σε αυτό, μέχρι στιγμής, έχουν ταυτιστεί με βεβαιότητα συνολικά τρεις. Ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία του σχεδίου διακρίνουμε μια πολύ πρώιμη απεικόνιση του Αμιναδάβ από το τύμπανο του νοτίου τοίχου (εικ. 37), ενώ στα δεξιά του δεσπόζει η μορφή του Αδάμ, αποδοσμένη με πολύ αδρά περιγράμματα (εικ. 38). Στο κέντρο του

[156] C. Bell, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford,* Οξφόρδη 1914, σ. 22-23.
[157] C. De Tolnay, *Michelangelo,* Πρίνστον 1975, σ. 39-40.

σχεδίου εξίσου χαρακτηριστική είναι και η μορφή του κοιμώμενου άνδρα, η οποία ταυτίζεται με τον γιο του Ιούδα, Ηρ, που πέθανε πρόωρα. Η μορφή του Ηρ κοσμούσε το τύμπανο που βρίσκεται στο δεξιό τμήμα του τοίχου του ιερού, το οποίο όμως καταστράφηκε λόγω της δημιουργίας της νωπογραφίας της Δευτέρας Παρουσίας. Ως αποτέλεσμα, η σύνθεση που στόλιζε κάποτε τον τοίχο διασώζεται σήμερα μόνο μέσω χαρακτικών (εικ. 39). Όσον αφορά τη μορφή του Ηρ, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στη συλλογή του Ashmolean διασώζεται και η «σπουδή» της με μαύρη φυσική κιμωλία (wa1846.51, P.II 305) (εικ. 2). Έτσι καθίσταται πιο άμεση η σύγκριση μεταξύ του αδρά αποδοσμένου «concetto» και της πιο λεπτομερειακά δουλεμένης «σπουδής».[158]

Μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα, ότι το συγκεκριμένο σχέδιο εντάσσεται στην κατηγορία των σχεδίων αρχείου («ricordi»), τα οποία ο καλλιτέχνης διατηρούσε θεωρώντας πως κάποιες από τις ιδέες αυτές μπορούν να αξιοποιηθούν μελλοντικά. Έτσι, η μορφή του Αδάμ, όπως αποδίδεται στο συγκεκριμένο σχέδιο, χρησιμοποιείται, με ελαφρώς διαφοροποιημένη στάση, δεκατρία χρόνια μετά για την απεικόνιση της Ημέρας στο ταφικό παρεκκλήσι των Μεδίκων στη βασιλική του San Lorenzo στη Φλωρεντία (εικ. 40).[159]

Το επόμενο σχέδιο της συλλογής (wa1846.47, P.II 301) (εικ. 40) αποδίδει μια από τις πιο επιβλητικές νωπογραφίες της οροφής, αυτή του *Διαχωρισμού του Φωτός από το Σκότος* (εικ. 41), που συνοδεύει το κυρίως πεδίου του διαχωρισμού των υδάτων την τέταρτη μέρα της Δημιουργίας. Ως γνωστόν ο Michelangelo προχωρώντας από πεδίο σε πεδίο ζωγράφιζε τη μορφή του Θεού κατά τι μεγαλύτερη για να εξισορροπήσει την προοπτική σύντμηση των μορφών του θόλου και να μην δημιουργηθεί η εντύπωση επιμήκυνσης του παρεκκλησίου. Αποδίδοντας τη μορφή του Θεού που διαχωρίζει το φως από το σκότος, ο καλλιτέχνης επεδίωξε και κατόρθωσε κάτι ιδιαιτέρως ασυνήθιστο για να τα δεδομένα της εποχής, που συναντάμε μεταγενέστερα στην τέχνη του Μπαρόκ. Πέτυχε να ζωγραφίσει τον Θεό, ώστε να είναι ορατός και από τις τέσσερις όψεις, περιβαλλόμενος συνάμα από τις γυμνές μορφές των ignudi. Σύμφωνα με τον Francesco della Rovere (1490-1538), επίσκοπο του Benevento, ο Θεός διαχώρισε το φως από το σκότος έχοντας στο μυαλό του την άμωμη σύλληψη της Θεοτόκου.[160]

---

[158] C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo,* Νοβάρα 1975, τ. 1, ν. 167.

[159] C. de Tolnay, «I progetti di Michelangelo per la facciata di S. Lorenzo a Firenze. Nuove Ricerche». *Commentari,* XXIII, 1972, σ. 53-72.

[160] Francesco della Rovere, *L' Orazione della Immacolata,* επιμ. D. Cortese, Πάδοβα 1985, σ. 77: «Nonne Genesis cap pr dictum est Filiat luxu et facta est lux illa sancta et immaculate que lucet in

Ο Petrus Galatinus (1460-1530), μάλιστα, προχωρά ένα βήμα παραπέρα, υποστηρίζοντας πως ο Θεός κατά τη δημιουργία του Αδάμ και της Εύας ξεχώρισε από το σπέρμα του μια ιδιαίτερα ευγενή ύλη, που όταν ο Αδάμ αμάρτησε, ο Θεός τη διατήρησε αδιάφθορη, και συνέχισε να τη διατηρεί επί αιώνες, ώστε αυτή η ανέγγιχτη από την αμαρτία ύλη της δημιουργίας να μπορέσει να χρησιμοποιηθεί για τη γέννηση του Μεσσία.[161] Σύμφωνα με τον Heinrich Pfeiffer (1972-2016), ο Michelangelo ακολουθεί αυτόν τον θεολογικό συμβολισμό. Ως εκ τούτου, στον διαχωρισμό του φωτός από το σκότος απεικονίζει τον Θεό να απωθεί με το αριστερό του χέρι το σκότος και συνάμα να πλάθει με το δεξί έναν φωτεινό σχηματισμό, παριστάνοντας έτσι τον Θεό σαν ένα είδος καλλιτέχνη.[162]

Στο σχέδιο της συλλογής, δουλεμένο με πένα και μελάνι και ελάχιστα ίχνη μαύρης φυσικής κιμωλίας, βλέπουμε τον καλλιτέχνη να πειραματίζεται με τις διαφορετικές όψεις της μορφής του Θεού εν κινήσει. Η αέρινη κίνηση της θεϊκής ύπαρξης, στην οποία κυριαρχούν τα καμπυλόγραμμα περιγράμματα αντιτίθεται με τις πιο στιβαρές και στατικές μορφές των ignudi που εικονίζονται στην ίδια πλευρά του σχεδίου. Συγκρίνοντας το συγκεκριμένο σχέδιο με την τελική νωπογραφία, ο Robertson επισημαίνει πως η σχεδιαστική ενεργητικότητα της κίνησης του Θεού, δυστυχώς δεν αποτυπώνεται στο τελικό έργο. Στην επάνω δεξιά γωνία του σχεδίου, εντοπίζεται επιγραφή («M…fer roma Silvio i roma falconi da magliano silvio di mesfere… ma Damagliano in roma»), η αποκρυπτογράφηση της οποίας επαναπροσδιορίστηκε κατόπιν πρόσφατης συντήρησης του σχεδίου. Ωστόσο, φαίνεται ότι η επιγραφή είναι μεταγενέστερη του καλλιτέχνη, καθώς ο γραφικός χαρακτήρας δεν συνάδει με αυτόν του Michelangelo.[163]

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο ο Michelangelo χαρακτηριζόταν από τους συγχρόνους του ως ο καλλιτέχνης εκείνος στο πρόσωπο του οποίου ενσαρκώνεται η αρμονική σύζευξη ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής. Έτσι, στο σχέδιο με ταξιθετικό αριθμό wa1846.43, P.II 297, το οποίο εντάσσεται στην κατηγορία των σπουδών, βλέπουμε και τις τρεις τέχνες να αποτυπώνονται σε ένα

---

tenebris, sine qua factum est nihil, que divinum illum solemn obis peperit in terries a quo salvatum fuit genus humanum».

[161] Petrus Galatinus, *De arcanis catholicae veritalis,* 1518, σ. 60, σημ. 1: «Nam cum Deus Adam plasmaret, fecit quasi massam, ex cui parte nobiliori accepit intemeratae matris, Messiae materiam, ex residuo vero eius et superfluitate Adam formavit».

[162] H. Pfeiffer, *Καπέλα Σιξτίνα, Νέα ερμηνευτική προσέγγιση μετά την αποκατάσταση των τοιχογραφιών,* Βατικανό 2007, σ. 225-226.

[163] I. G. Robertson, «Report of the Keeper of the Department of Western Art for the year 1963» στο *Ashmolean Museum, Report of the Visitors,* Οξφόρδη 1963, σ. 24-54.

φύλλο χαρτιού (εικ. 42). Το σχέδιο είναι δουλεμένο με την τεχνικής της κόκκινης φυσικής κιμωλίας, καθώς και της πένας και μελανιού.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, από τις μορφές που προορίζονταν για τις ζωγραφικές συνθέσεις του καλλιτέχνη. Στην κεντρική ζώνη του σχεδίου δεσπόζει λεπτομερειακή απόδοση του δεξιού χεριού της Λιβυκής Σίβυλλας από τις νωπογραφίες της Cappella Sistina (εικ. 44). Ο Tolnay (1899-1981), ήταν ο πρώτος που υποστήριξε ότι το συγκεκριμένο σχέδιο της συλλογής του Ashmolean σχετίζεται άμεσα με αντίστοιχο σχέδιο που βρίσκεται σήμερα στη συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, στο οποίο εικονίζεται, μεταξύ άλλων, το αριστερό χέρι της Σίβυλλας (εικ. 43). Κατά τον Tolnay, τα δύο αυτά σχέδια αποτελούν τμήμα του ίδιου τετραδίου σχεδίων του Michelangelo, τα οποία αποκόπηκαν προκειμένου να πουληθούν ως μεμονωμένα έργα. Στο σχέδιο της συλλογής του Ashmolean εικονίζεται, επίσης, η μορφή ενός από τους ερωτιδείς (putti) που συνοδεύουν την Λιβυκή Σίβυλλα στην νωπογραφία του Βατικανού.[164]

Παράλληλα με τις νωπογραφίες της Cappella Sistina ο καλλιτέχνης δεν έπαψε να δουλεύει σε επίπεδο σχεδίων το ταφικό μνημείο του Πάπα Ιουλίου Β', διατηρώντας ακέραιη την πίστη ότι το μνημείο θα κατασκευαστεί, παρά τις δυσκολίες που συναντούσε στην πορεία. Ως αποτέλεσμα, στην κατώτερη ζώνη του σχεδίου ο Michelangelo πειραματίζεται με μια από τις γλυπτικές μορφές του μνημείου, αυτή του θνήσκοντος σκλάβου (εικ. 45). Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ οι μορφές για την Cappella Sistina είναι δουλεμένες με κόκκινη κιμωλία, λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων τους, οι διαφορετικές αποδόσεις για τη μορφή του θνήσκοντος σκλάβου είναι δουλεμένες με πένα και μελάνι, τόσο λόγω των μικρότερων διαστάσεων, όσο και της μεγαλύτερης σχεδιαστικής λεπτομέρειας στην οποία επιδόθηκε ο καλλιτέχνης. Οι μορφές για το ταφικό μνημείο σχεδιάστηκαν μετά από εκείνες για την Cappella Sistina, κατά την προσφιλή συνήθεια του Michelangelo να «γεμίζει» το χαρτί με συμπληρωματικά σχέδια μικρότερων διαστάσεων, συνήθως φιλοτεχνημένα με διαφορετικά υλικά και τεχνικές σε σχέση με τα κεντρικά. Κατά πάσα πιθανότητα «οι θνήσκοντες σκλάβοι» αποτελούν προπαρασκευαστικά σχεδιάσματα για τα κέρινα προπλάσματα των μορφών, τα οποία προστέθηκαν στη συνέχεια σε ένα ξύλινο

[164] C. de Tolnay, *Michelangelo II, The Sistine Chapel,* Πρίνστον 1945, σ. 167-178.

πρόπλασμα του συνολικού ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β', κατασκευασμένο το 1513.[165]

Προσπαθώντας να προσεγγίσουμε εικονογραφικά τα μικρότερα αυτά σχέδια των σκλάβων, στεκόμαστε αρχικά στη μορφή του άνδρα που αποδίδεται μετωπικά με λυγισμένο το δεξί του πόδι, να στέκεται μπροστά από έναν θώρακα πολεμιστή, πατώντας ένα κράνος. Η συγκεκριμένη εικονογραφία μας παραπέμπει σε ηττημένους πολεμιστές, όπως αυτοί αποτυπώνονται σε τρόπαια ρωμαϊκής τέχνης και ρωμαϊκά ανάγλυφα, μεγάλο αριθμό των οποίων είχε μελετήσει ο Michelangelo το 1505. Βάσει των παραπάνω, εξάγεται το συμπέρασμα ότι οι μορφές του θνήσκοντα σκλάβου παραπέμπουν σε αιχμαλώτους πολέμου. Άλλωστε, μια τέτοιου είδους εικονογραφία είναι αναμενόμενο να αναπαράγεται από τον καλλιτέχνη, αν λάβουμε υπόψη μας ότι προς το τέλος της κυριαρχίας του Πάπα Ιουλίου Β', είχαν σημειωθεί σημαντικές νίκες του παπικού κράτους επί των ξένων δυνάμεων, οι οποίες είχαν ως αποτέλεσμα την αύξηση των αιχμαλώτων.[166]

Παράλληλα, στην επάνω δεξιά γωνία του σχεδίου διακρίνουμε ένα αρχιτεκτονικό αυτή τη φορά έργο του Michelangelo, που σχετίζεται με τον βασικό αρχιτεκτονικό κορμό του ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β’. Συγκρίνοντας το συγκεκριμένο σχέδιο με το τελικό έργο που υλοποίησε ο Antonio da Pontassieve τον Ιούλιο του 1513, αποδεικνύεται ότι ο Michelangelo είχε πολύ πιο μεγαλεπήβολα σχέδια, επηρεασμένος κατά κύριο λόγο από τον διακοσμητικό χαρακτήρα της ελληνιστικής γλυπτικής.[167]

Το επόμενο σχέδιο (wa1846.50, P.II 304) δουλεμένο με μαύρη φυσική κιμωλία μας εισάγει σε ένα ακόμη εξίσου σημαντικό στοιχείο της τέχνης του Michelangelo, που σχετίζεται με την ιδιάζουσα εκφραστικότητα των μορφών του (εικ. 46). Πιο συγκεκριμένα, η γεροντική φιγούρα του σχεδίου με την χαρακτηριστική κύρτωση προς τα εμπρός, προοριζόταν αρχικά για τη μορφή του Βοόζ, χωρίς ωστόσο η τελευταία να αποτυπωθεί στην τελική νωπογραφία κατ’ αυτόν τον τρόπο. Μάλιστα, ο καλλιτέχνης, όταν ακόμη φιλοτεχνούσε το συγκεκριμένο σχέδιο, είχε ήδη στο μυαλό του την τελική θέση του Βοόζ στο τύμπανο του νοτίου τοίχου του παρεκκλησίου, καθώς φρόντισε να σχεδιάσει την καμπύλη του τυμπάνου αδρά στα χαρτί, η οποία ακολουθεί αρμονικά την κυρτή γραμμή του σκυμμένου ηλικιωμένου άνδρα. Επίσης, ο καλλιτέχνης εντείνει

[165] P. LeBrooy, *Michelangelo Models formely in the Paul von Praun Collection,* Λονδίνο 1972, σ. 11-15.
[166] A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art,* Κέμπριτζ 2000, σ. 143-148.
[167] H. V. Einem, *Michelangelo,* Λονδίνο 1973, σ. 39-49.

ακόμη περισσότερο την ρεαλιστικότητα της σύνθεσης, αποδίδοντας τον ηλικιωμένο να συνοδεύεται από ένα σκύλο, ο οποίος γαβγίζει σε μια άλλη ανδρική μορφή που επιχειρεί να τον προσεγγίσει προσφέροντας του φαγητό.[168]

Η μορφή του γερασμένου Βοόζ μας επιτρέπει να θίξουμε σε ένα πολύ γενικό πλαίσιο το ζήτημα της «terribilità», που χαρακτήριζε τις μορφές του Michelangelo, με τα σχέδια του τελευταίου να εμπεριέχουν μια αυτοβιογραφική συναισθηματική ένταση. Οι βιογράφοι του μιλούν για την «terribilità» του καλλιτέχνη, αναφερόμενοι όχι μόνο στον συγκρουσιακό και ευερέθιστο χαρακτήρα του, αλλά και στη δυναμικότητα που εκφράζεται μέσα από τα σχέδιά του.[169] Από επιστολές και μαρτυρίες της εποχής γνωρίζουμε ότι ο Michelangelo ήταν ιδιαίτερα οξύθυμος. Ο Πάπας Λέων Ι' (1475-1521) προβαίνοντας σε μια σύγκριση μεταξύ του Raffaello και του Michelangelo, αναφέρει για τον τελευταίο: «Μα είναι απαίσιος, δεν μπορεί κανείς να δουλέψει μαζί του».[170] Ο φίλος του Michelangelo Sebastiano del Piombo (1485-1547), σε επιστολή της 15ης Οκτωβρίου 1520, μεταφέρει στον καλλιτέχνη την αγανάκτηση του Πάπα. «Ωστόσο, απάντησα στην Αγιότητά του ότι η «terribilità» σου δεν είναι σε θέση να βλάψει κανέναν και ότι είσαι «terribile» (φοβερός) εξαιτίας του πάθους που αισθάνεσαι για τα έργα με τα οποία καταπιάνεσαι».[171] Μερικές εβδομάδες αργότερα ο Sebastiano ξαναγράφει στον Michelangelo: «Σχετικά με την «terribilità» σου, προσωπικά δεν σε βρίσκω φοβερό, παρά μόνο στην τέχνη σου, καθώς πιστεύω ότι είσαι από τους σπουδαιότερους δασκάλους που υπήρξαν ποτέ».[172]

Αυτή η ευερεθιστότητα που συνόδευε τον Michelangelo μέχρι τα βαθιά του γεράματα, αποτυπώνεται σε πολλά από τα σχέδιά του, ένα από τα οποία είναι και αυτό που εξετάζουμε. Το έντονο βλέμμα της μορφής του Βοόζ, η στάση του σώματός του, αλλά και το μισάνοιχτο στόμα, ανταποκρίνεται στην «terribilità» του καλλιτέχνη, προκαλώντας ένα είδος δέους στον θεατή, εκπληρώνοντας, παράλληλα, μια από τις βασικές αρχές και επιδιώξεις της φλωρεντινής αναγεννησιακής τέχνης, που δεν είναι

---

[168] P. Joannides, «Idea and image: studies in Italian renaissance drawings» στο *The Burlighton Magazine,* 1981, τ. 123, τευχ. 943, σ. 620-622.

[169] K. Brandt, «Michelangelo's Early Projects for the Sistine ceiling: their Pictorial and Artistic Consequences» στο *Michelangelo Drawings*, C. Smith (επιμ.), Λονδίνο 1992, σ. 56-87.

[170] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πάπας Λέοντας Ι', δευτερότοκος γιος του Lorenzo του Μεγαλοπρεπούς (1449-1492) γνώριζε τον Michelangelo από τη νεανική του ηλικία, όταν ακόμη ο καλλιτέχνης διέμεινε στο σπίτι του Lorenzo και εκπαιδεύτηκε κοντά στα παιδιά του. Βλ. L. Landucci, *A Florentine Diary,* Λονδίνο 1927, σ. 35.

[171] D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art,* Πρίνστον 1981, σ. 234-242.

[172] M. Kemp, «The super-artist as genius: the sixteenth century view» στο *Genius: The History of an Idea,* P. Murray (επιμ.), Οξφόρδη 1989, σ. 32-53.

άλλη από την πρόκληση του γνωστού «stupore e maraviglia».[173] Η μορφή είναι άκρως υποβλητική μέσα στη ρεαλιστικότητά της. Ακόμη και οι δυναμικές γραμμές των περιγραμμάτων της υποδεικνύουν τον αψύ χαρακτήρα του καλλιτέχνη. Το σύνολο των μορφών της Cappella Sistina, καταδεικνύουν με τον πιο εμφατικό τρόπο, ότι ο Michelangelo δεν εξιδανικεύει τις μορφές, ούτε στέκεται πιστά στην ομορφιά των κλασικών προτύπων, τα οποία θαύμαζε και μελετούσε, αλλά φροντίζει να την μεταπλάσει σε μια ανδροπρεπή σύνθεση με δυναμικές φόρμες.[174]

Ο καλλιτέχνης δεν επιτυγχάνει ούτε κατά προσέγγιση τη «γλυκύτητα και την ηρεμία» των μορφών του Raffaello. Και πώς θα μπορούσε άλλωστε; Αφού για τον ίδιο η τέχνη ήταν ο καθρέφτης της ψυχής και της ιδιοσυγκρασίας του. Το σχέδιο για τον Michelangelo ήταν μια μορφή αυτό-έκφρασης, η οποία αποτυπώνεται στις δυναμικές γραμμές των σωμάτων και στα τελικά σκληρά περιγράμματα των συνθέσεων. Τα πιο ολοκληρωμένα σχέδιά του, αποκαλύπτουν, επίσης, έναν μοναδικό έλεγχο στις τονικές εναλλαγές, οι οποίες αναδεικνύουν μια σχεδόν απτική ποιότητα των μορφών.[175]

Αυτή η σκληρότητα των περιγραμμάτων και η εναλλαγή των τονικοτήτων, ιδίως της μαύρης φυσικής κιμωλίας αναδεικνύεται εμφανώς μέσα από το σχέδιο wa1846.44, P.II 298 (εικ. 47). Το σχέδιο αναπαριστά τον Ιωσαφάτ, τέταρτο βασιλιά του βασιλείου του Ιούδα, από το τύμπανο που στην τελική νωπογραφία κοσμεί τον βόρειο τοίχο του παρεκκλησίου (εικ. 48). Η ταχύτητα απόδοσης των περιγραμμάτων είναι χαρακτηριστική. Φαίνεται ότι η αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να εικονίσει τη συγκεκριμένη μορφή να διαβάζει, στη συνέχεια, όμως, το αρχικό σχέδιο άλλαξε με την προσθήκη μιας πένας στο δεξί χέρι του εικονιζόμενου άνδρα. Έτσι ο τελευταίος μετατρέπεται από αναγνώστη σε γραφέα. Η αλλαγή αυτή, ενδεχομένως να σχετίζεται με την επιθυμία του Michelangelo να εξασφαλίσει συνοχή στη μετάβαση από το ένα πεδίο της οροφής στο άλλο. Ως εκ τούτου, δεν αποκλείεται ο καλλιτέχνης να επεδίωξε τη σύνδεση μεταξύ της Κυμαίας Σίβυλλας, η οποία εικονίζεται να διαβάζει ένα βιβλίο στην προσπάθειά της να αποκωδικοποιήσει το μέλλον (εικ. 49), η οποία προηγείται της νωπογραφίας του Ιωσαφάτ, και του Προφήτη Δανιήλ που έπεται, ο οποίος παριστάνεται να γράφει σε έναν κώδικα (εικ. 50). Στην τελική νωπογραφία φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης έχει απλοποιήσει κατά πολύ τις πτυχώσεις του ενδύματος του Ιωσαφάτ, τις οποίες επιλέγει να αποδώσει πιο ευθύγραμμα συγκριτικά με το αρχικό

[173] D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art,* Πρίνστον 1981, σ. 171-177.
[174] J. Wilde, *Michelangelo, Six lectures by Johannes Wilde,* Οξφόρδη 1978, σ. 48-85.
[175] B. Luciano, *Michelangelo, I Disegni di casa Buonarroti,* Φλωρεντία 1985, σ. 7-15.

σχέδιο. Το προτεταμένο αριστερό πόδι της μορφής εικονίζεται κατά τι πιο λυγισμένο, ενώ η μυολογία αποδίδεται πιο εξηρμένη στο σχέδιο συγκριτικά με το τελικό έργο.[176]

Η καλλιτεχνική πατρότητα του συγκεκριμένου σχεδίου αποτέλεσε το μήλον της έριδος μεταξύ των ερευνητών, καθώς ορισμένοι το αποδίδουν σε μαθητές του Michelangelo και όχι στον ίδιο τον καλλιτέχνη. Βασικός υπέρμαχος της άποψης ότι το σχέδιο πρέπει να αποδοθεί στον Michelangelo είναι η Brandt (γ. 1934) με κύριο επιχείρημα, μεταξύ άλλων, τις προσωπογραφικές ομοιότητες του Ιωσαφάτ με την Κυμαία Σίβυλλα, όπως αυτές αποτυπώνονται σε ταυτοποιημένο σχέδιο του Michelangelo, σήμερα στη συλλογή της Biblioteca Reale στο Τορίνο (εικ. 51).[177]

Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται ο Ιωαννίδης (γ. 1945), ο οποίος υποστηρίζει πως ο το σχέδιο πρέπει να αποδοθεί σε μαθητή του Michelangelo, καθώς ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός του συγκεκριμένου σχεδίου χειρίζεται την κόκκινη φυσική κιμωλία, δεν παραπέμπει σε καμία περίπτωση στο χέρι του Michelangelo. Η χαρακτηριστική τεχνική του «hatching», την οποία ο Michelangelo χρησιμοποιούσε κατά κόρον, τώρα έχει αντικατασταθεί από ευθύγραμμες παράλληλες γραμμές, ενώ ταυτόχρονα παρατηρούμε λεπτότερες γραμμές στις πιο αιχμηρές γωνίες, και πιο παχιές κατακόρυφες γραμμές να υπερκαλύπτουν το ένδυμα του Ιωσαφάτ, με στόχο να δημιουργηθεί η αίσθηση του σκιοφωτισμού και των διαφορετικών τονικοτήτων στις πτυχώσεις. Επιπλέον, η αντίθεση που υπάρχει μεταξύ των σκληρών περιγραμμάτων του κεφαλιού της μορφής και των πιο «μαλακών» γραμμών του ενδύματος, αποτελεί κατά τον παραπάνω ερευνητή δείγμα πως το σχέδιο δεν μπορεί να αποδοθεί στον Michelangelo.[178]

Έχοντας εξετάσει το σύνολο των σχεδίων της συλλογής του Ashmolean που αφορούν την Cappella Sistina, είτε μεμονωμένα, είτε σε σύγκριση με τα τελικά έργα, οφείλουμε πριν ολοκληρώσουμε το συγκεκριμένο κεφάλαιο να αναφερθούμε σε ένα τελευταίο μείζον ζήτημα αναφορικά με τις νωπογραφίες του παρεκκλησίου: την ύπαρξη ή μη «cartone», αλλά και τον τρόπο μεταφοράς των σχεδίων στο τελικό έργο. Είμαστε, πλέον, σε θέση να γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι ο Michelangelo είχε προβεί στη δημιουργία «cartone» για τις νωπογραφίες της οροφής, παρά τις δυσκολίες και τον

---

[176] F. Mancinelli, «La progettazione della volta della Cappella Sistina di Michelangelo», στο C. Smyth (επιμ.), *Michelangelo's Drawings,* Ουάσιγκτον 1992, σ. 43-57.

[177] K. Brandt, «Michelangelo's early projects for the Sistine ceiling: Their practical and artistic consequences», στο C. Smyth (επιμ.), *Michelangelo's Drawings,* Ουάσιγκτον 1992, σ. 57-89.

[178] P. Joannides, «A propos d' une sanguine nouvellement attribuèe à Michel Ange (1475-1564). La connaissance des dessins de l'artiste en France au XVIe siècle», *Revue du Louvre,* XLIII, Ιούνιος 1994, σ. 15-29.

χρόνο που αυτό συνεπαγόταν. Η φιλοτέχνηση «cartone» τόσο μεγάλων διαστάσεων απαιτούσε τη συγκόλληση πολλών φύλλων χαρτιού μικρότερων διαστάσεων, ώστε να δημιουργηθεί μια αρκετά μεγάλη επιφάνεια σχεδίασης. Η σχεδιαστική αυτή επιφάνεια τοποθετούταν αρχικά στους τοίχους του εργαστηρίου του Michelangelo και υγραινόταν, ώστε να μειωθούν οι ενδεχόμενες πτυχώσεις του χαρτιού. Στη συνέχεια, αφού το χαρτί στέγνωνε, ώστε να είναι απόλυτα ξηρό, ο Michelangelo ξεκινούσε να περνάει τα προπαρασκευαστικά σχέδια στο «cartone». Ο συνηθέστερος τρόπος μεταφοράς ενός σχεδίου μικρότερων διαστάσεων σε μια μεγαλύτερη επιφάνεια γινόταν με την τεχνική του καννάβου σχεδίασης. Ωστόσο, βάσει των διασωθέντων αρχείων δεν έχει εντοπιστεί, μέχρι στιγμής, κάποιο δείγμα που να υποδηλώνει τη χρήση της παραπάνω τεχνικής από τον Michelangelo. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο ο καλλιτέχνης να περνούσε τα σχέδια με ελεύθερο χέρι.[179]

Πριν τη δημιουργία του «cartone» είτε ο ίδιος ο Michelangelo, είτε κάποιος μαθητής-βοηθός του, έπαιρνε τις διαστάσεις του εκάστοτε πεδίου της οροφής, ώστε να εξασφαλιστεί σχεδιαστική πιστότητα. Δυστυχώς, κανένα από τα «cartone» της οροφής δεν σώζεται σήμερα. Η μόνη αναφορά σε αυτά γίνεται από τον Vasari, ο οποίος γράφει πως ο Michelangelo δώρισε ορισμένα «cartone» που προορίζονταν για την οροφή του παρεκκλησίου σε φίλους του.[180] Περισσότερες πληροφορίες για τα «cartone» της Cappella Sistina αντλήθηκαν κατά κύριο λόγο μετά τη συντήρηση των νωπογραφιών, οπότε και αποκαλύφθηκαν κάτω από τις πινελιές χρώματος στρογγυλά αποτυπώματα κιμωλίας σε σχήμα τελείας (spolveri), τα οποία είναι χαρακτηριστικά σημάδια μεταφοράς της σύνθεσης. Ο καλλιτέχνης τρυπά το «cartone» και στη συνέχεια διαγράφει με κιμωλία τα περιγράμματα, ώστε τα τελευταία να περάσουν από το χαρτί στον τοίχο. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι φορές που ο Michelangelo φρόντιζε να περνά πάνω από τα αρχικά περιγράμματα κιμωλίας μαύρο χρώμα καθιστώντας τα ακόμη πιο έντονα, ώστε να αποδώσει ακόμη πιο πιστά την τελική σύνθεση.[181]

Εκτός από τα σημάδια κιμωλίας στην οροφή του παρεκκλησίου εντοπίζονται και τρύπες από καρφιά, καθώς ο καλλιτέχνης, προκειμένου να περάσει στη διαδικασία μεταφοράς του σχεδίου, στερέωνε το «cartone» στον τοίχο καρφώνοντάς το. Κατά τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών, όταν η βασική επιδίωξη του καλλιτέχνη ήταν η κατά

---

[179] J. Spike, *Michelangelo Sacred and Profane, Masterpiece Drawings*, Φλωρεντία 2013, σ. 21-35.

[180] H. Macandrew, *Ashmolean Museum Oxford, Catalogue of Collection's Drawings,* τ. 3, *Italian Schools Supplement*, Οξφόρδη 1980, σ. 38.

[181] C. White, C. Whistler, C. Harrison, *Old Master Drawings from the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1992, σ. 79-95.

το δυνατόν ταχύτερη ολοκλήρωση του έργου, ο Michelangelo χρησιμοποίησε για τη μεταφορά του «cartone», όχι τόσο την τεχνική της διάτρησης (pricking), όσο αυτή της αδρής χάραξης του σχεδίου από το χαρτί στον νωπό ακόμη γύψο της οροφής με αιχμηρό εργαλείο. Η τεχνική αυτή ήταν σαφώς γρηγορότερη, σε σύγκριση με το «pricking», που συχνά απαιτούσε την παρουσία εργαστηρίου ή βοηθών, οι οποίοι επιδίδονταν στο τρύπημα του αρχικού σχεδίου, πριν τη μεταφορά του από τον καλλιτέχνη. Ωστόσο, η τεχνική της αδρής χάραξης, χρησιμοποιούνταν σπανιότερα, καθώς το «cartone» καταστρεφόταν σχεδόν ολοσχερώς μετά την πρώτη του χρήση, ενώ παράλληλα η τεχνική του «τρυπήματος» (pricking) εξασφάλιζε πολύ μεγαλύτερη σχεδιαστική ακρίβεια στη μεταφορά.[182]

Στην πρώτη φάση των νωπογραφιών ο Michelangelo χρησιμοποίησε έναν συνδυασμό και των δύο τεχνικών. Ενώ, δηλαδή, φρόντισε να μεταφέρει τα μεγαλύτερα τμήματα του «cartone» με την τεχνική του «pricking», επέλεξε να χρησιμοποιήσει την τεχνική της αδρής εγχάραξης για μικρότερα κομμάτια των συνθέσεων, όπως είναι οι πτυχώσεις των ενδυμάτων των Σιβυλλών ή των Προφητών. Επιπλέον, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι ορισμένες νωπογραφίες του παρεκκλησίου, κυρίως αυτές που αφορούν τα τύμπανα με τους Προπάτορες του Χριστού, δημιουργήθηκαν χωρίς την χρήση «cartone», πράγμα εξαιρετικά απαιτητικό για την εποχή. Στις περιπτώσεις αυτές ο Michelangelo βασίστηκε σε σειρά προπαρασκευαστικών σχεδίων, κατά βάση σπουδών, τις οποίες πέρασε ελεύθερα στους τοίχους.[183]

Τέλος, αναφορικά με την τοιχογράφηση της Capella Sistina, ένα ακόμη ζήτημα που απασχολεί μέχρι και σήμερα τους ερευνητές είναι η ύπαρξη ή μη εργαστηρίου ή έστω βοηθών που συνεργάστηκαν με τον Michelangelo κατά τη διάρκεια των εργασιών του παρεκκλησίου. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρά το γεγονός ότι ο Michelangelo είχε λάβει επίσημη εκπαίδευση-μαθητεία μόνο σε ότι αφορά το κομμάτι της ζωγραφικής, ο ίδιος δεν ένιωθε την απαιτούμενη αυτοπεποίθηση ως ζωγράφος. Η έλλειψη εμπειρίας του καλλιτέχνη όσον αφορά τη ζωγραφική νωπογραφιών, καθώς και οι δυσκολίες που αντιμετώπισε στην αρχή του έργου ως προς την εξεύρεση και εφαρμογή της κατάλληλης συνταγής για τη δημιουργία του γύψου, ήταν αυτή που τον οδήγησε να ζητήσει από τον Ιταλό ομότεχνό του, Francesco Granacci (1469-1543), να του

[182] F. Hartt, *Michelangelo Drawings,* Νέα Υόρκη 1972, σ. 78-115.
[183] M. Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance Art, Projects and Patrons, Workshops and Art Market,* Πρίνστον 1981, σ. 315-322.

συστήσει Ιταλούς ζωγράφους που ειδικεύονταν στην τεχνική της νωπογραφίας, ώστε να τον βοηθήσουν στο απαιτητικό εγχείρημα της οροφής της Cappella Sistina.[184]

Ο Vasari αναφέρεται σε μια ομάδα πέντε Φλωρεντινών καλλιτεχνών, οι οποίοι όμως δεν ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις του Michelangelo και έτσι ο τελευταίος διέκοψε τη συνεργασία μαζί τους, κλειδώνοντας τους έξω από το παρεκκλήσι, αντίδραση αναμενόμενη για τον οξύθυμο και ευερέθιστο χαρακτήρα του καλλιτέχνη. Ως εκ τούτου, φαίνεται ότι ο Michelangelo εργάστηκε κατά βάση μόνος του, με εξαίρεση τη συνεργασία του με τον Pietro d' Argenta, ο οποίος επιδιδόταν σε δευτερεύουσες εργασίες, όπως το τρύπημα των «cartone» και το τρίψιμο των απαιτούμενων υλικών για τη δημιουργία των χρωμάτων.[185]

[184] F. Mancinelli, *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito,* Βατικανό 1990, σ. 45-50.
[185] A. Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco, tecnica e conservazione della Volta Sistina,* Φλωρεντία 1986, σ. 15-25.

Ο MICHELANGELO ΩΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΣ-Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Ο Michelangelo υπήρξε μια από τις πιο αμφίσημες καλλιτεχνικές προσωπικότητες της Ιταλικής Αναγέννησης. Κατά τη διάρκεια της ζωής του η τέχνη του έλαβε διθυραμβικά αλλά και άκρως επικριτικά σχόλια, κινούμενη σε έναν άξονα μεταξύ της «divinità» και της «terribilità». «Δεν αμφιβάλω πως οι άγγελοι κατεβαίνουν από τον Παράδεισο για να καθοδηγήσουν τα χέρια σου» είπε ο Luca Signorelli (1445-1523) στον καλλιτέχνη βλέποντάς τον να σχεδιάζει στο εργαστήριό του.[186] Ο Ludovico Ariosto (1474-1533) στην 33η στροφή του ποιήματός του Orlando Furioso γράφει: «Michelangelo più che mortale, Michelangelo divino/ Ο Michelangelo είναι κάτι περισσότερο από θνητός, είναι θεϊκός».[187] Ενώ ο Vasari στους *Βίους* του αναφέρει: «Η διάνοια αυτή που υπερβαίνει όλες τις άλλες, του παρελθόντος και του παρόντος, που σκορπίζει την ιδιοφυία του στους γύρω του, είναι ο Michelangelo, ο θεϊκός δάσκαλος σε τρεις τέχνες με ενοποιητικό στοιχείο το σχέδιο. Ο Michelangelo δεν ξεπερνά μόνο τους καλλιτέχνες εκείνους που κατάφεραν να κατακτήσουν τη φύση, αλλά και τους φημισμένους καλλιτέχνες της αρχαιότητας. Αυτός είναι ο μοναδικός νικητής και των δύο, καθώς και της ίδιας της φύσης, η οποία γέννησε όλα αυτά τα παράξενα δημιουργήματα, που χάρη στη δύναμη του θεϊκού του πνεύματος και στην αρετή της δημιουργικής του ενέργειας, τη διανοητική του ικανότητα και τη δεξιοτεχνία του, ο Michelangelo κατάφερε να τα μετατρέψει σε τέχνη».[188] Παράλληλα, σε επιστολή του Βενετσιάνου καλλιτέχνη Sebastiano del Piombo προς τον Michelangelo, γραμμένη το 1520, διαβάζουμε: «θέλω να σε δω αυτοκράτορα του κόσμου/ imperator del mondo».[189] Από τα παραπάνω είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τον βαθμό επιτυχίας και αναγνώρισης που έχαιρε η τέχνη του Michelangelo κατά την περίοδο της ώριμης Αναγέννησης.

Από την άλλη πλευρά δεν ήταν λίγοι αυτοί που διατήρησαν μια άκρως επικριτική στάση απέναντι στην τέχνη του, κατηγορώντας τον για «θρησκευτική βεβήλωση», στερεοτυπική επαναληπτικότητα, «δαιμονικές μορφές» κ.ά. Πιο συγκεκριμένα, ο Pietro Aretino (1492-1556), έχοντας έρθει σε επαφή με ένα από τα σχέδια του καλλιτέχνη, που προοριζόταν για τη νωπογραφία της *Δευτέρας Παρουσίας* γράφει το 1550: «Είναι ντροπή ως χριστιανός να παρατηρώ την ασυδοσία ελευθερίας με την

---

[186] G. Milanesi, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti,* Ρώμη 1875, ν. CCCLIV, σ. 391.
[187] A. Monti, *L' Ariosto e Michelangelo, Il Buonarroti II,* canto XXXIII, Ρώμη 1867.
[188] Vasari-Milanesi, IV, σ. 13.
[189] J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Michelangelo and his Studio,* Λονδίνο 1953, σ. 125.

οποία ο Michelangelo επέλεξε να εικονίσει τη *Δευτέρα Παρουσία*, μόνο και μόνο επειδή βάζει την καλλιτεχνική του επιδεξιότητα πάνω από την πίστη».[190] Αυτός ο τόνος κριτικής υιοθετήθηκε κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης σε τέτοιο βαθμό που υπό την θρησκευτική εξουσία του Πάπα Παύλου Δ', η καταστροφή της νωπογραφίας της Τελικής Κρίσης αποτελούσε ένα αρκετά πιθανό σενάριο.[191]

Οι «θρησκευτικές επιθέσεις» που δέχθηκε το έργο του Michelangelo ενισχύθηκαν ακόμη περισσότερο από τις αισθητικές επικρίσεις. Ο Ludovico Dolce (*Dialogo della Pittura*-1557) κατηγορεί τον Michelangelo για στερεοτυπικούς χαρακτήρες σε αντίθεση με την πρωτοτυπία του Raffaello γράφοντας: «Αν έχεις δει μια από τις μορφές του Michelangelo τις έχεις δει όλες. Ο τρόπος που σχεδιάζει επαναλαμβάνεται απαράλαχτα».[192] Μια πιο κλασικιστική αισθητική υιοθετήθηκε κατά τον 17ο και 18ο αιώνα από τους Giovanni Bellori (1613-1696), Ronald Freart de Chambray (1606-1676), Andrè Fèlebien (1619-1695) και Roger de Piles (1635-1709), οι οποίοι στρέφονταν περισσότερο στα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ισχυριζόμενοι πως παρά την αναγνώριση που δέχθηκε, η τέχνη του Michelangelo ήταν καταστροφική. Οι παραπάνω θεωρητικοί αντιτίθεντο στην άποψη του Vasari ότι ο Raffaello όφειλε το μεγαλείο της τέχνης του στον Michelangelo, αναφέροντας πως πηγή έμπνευσής του ήταν η αρχαία ελληνική τέχνη και τίποτε άλλο.[193] Ο Winckelmann (1717-1768) γράφει στο ίδιο κλασικιστικό πνεύμα: «Η φαντασία του Michelangelo ήταν πολύ άγρια για λεπτεπίλεπτα συναισθήματα και ευγενική χάρη. Αυτός θεωρούσε την ευχαρίστηση προϊόν συναισθημάτων και όχι γνώσεων. Ωστόσο, η αντίληψή του για το ωραίο ήταν άκαμπτη και χωρίς καμία ευαισθησία. Οι εύρωστες, μυώδεις μορφές των σχεδίων του είναι αναμφίβολα ανώτερες, αλλά οι κινήσεις και οι χειρονομίες των νέων του και των γυναικείων μορφών του ανήκουν σε έναν άλλον κόσμο. Ο Michelangelo ήταν αυτός που άνοιξε τον δρόμο για την υποβάθμιση της αισθητικής της τέχνης: τα μονοπάτια αυτά οδήγησαν αργότερα τον Bernini σε βάλτους».[194] Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και ο Francesco Milizia (1725-1798) στο *Dell' Arte di vedere* (1781).

---

[190] L. Dolce, *Dialogo della Pittura,* Φλωρεντία 1557, σ. 132-134.
[191] Vasari – Milanesi, VII, σ. 65, 240.
[192] R. Eitelberger von Edelberg, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,* Βιέννη 1871, σ. 82.
[193] H. v. Einem, *Michelangelo,* Λονδίνο 1973, σ. 3.
[194] H. v. Einem, *Michelangelo und die Antike. Stil und Uberlieferung,* Ντίσελντορφ 1970, σ. 148.

Εναντίον αυτών των κλασικιστικών αντιλήψεων στράφηκε ο Sir Joshua Reynolds (1723-1792) λέγοντας: «Δεν μπορώ να μην εκφράσω τον θαυμασμό μου για αυτόν τον θεϊκό άνδρα. Πιστεύω ότι η τελευταία λέξη που πρέπει να αρθρώσω ως Πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας είναι το όνομα Michelangelo».[195] Στα τέλη του 18ου αιώνα, οπότε ξεκίνησαν να διαδίδονται θεωρητικές προσεγγίσεις περί της δημιουργικής προσωπικότητας των καλλιτεχνών, άρχισε μια επαναξιολόγηση του έργου του Michelangelo. Ο Γερμανός ποιητής και μυθιστοριογράφος Johann Jakob Wilhelm Heinse (1749-1803) στο μυθιστόρημά του *Ardinghello* (1787) γράφει: «Κανένας δεν έχει δει στην πραγματικότητα μορφές τόσο θεϊκές, όσο αυτές του Michelangelo. Και το ερώτημα είναι έχει η μοντέρνα τέχνη να επιδείξει πιο αριστοκρατικές μορφές; Οι Προφήτες και οι Σίβυλλές του ανακλούν ένα ακόρεστο μεγαλείο και ένα πάθος για έμπνευση».[196] Στις διαλέξεις του, ο Johann Heinrich Fuseli (1741-1825), μαθητής του Reynolds, αναφερόμενος στον Michelangelo είπε: «Η παραμόρφωση μετατρεπόταν από αυτόν σε μεγαλείο. Ένα ταπεινό σχέδιο ζητιάνου από το δικό του χέρι μετέτρεπε τον άποροο άνδρα σε Πατριάρχη της φτώχειας».[197] Ο Goethe (1749-1832) θαύμαζε την ανδροπρέπεια των μορφών της Cappella Sistina. Το μεγαλείο του βρίσκεται πάνω από κάθε περιγραφή» έλεγε. Ωστόσο, η υψηλότερη αξία στη φιλοσοφία του Goethe δεν ήταν «το μεγαλείο» αλλά «το ωραίο» και έτσι ο Michelangelo παραχώρησε τη θέση που κατείχε στο Πάνθεο του Goethe στον Raffaello, του οποίου η τέχνη πλησίαζε περισσότερο τα κλασικά πρότυπα.[198]

Παρά την επαναξιολόγηση του έργου του από μια σειρά θεωρητικών και καλλιτεχνών στα τέλη του 18ου αιώνα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η τέχνη του Michelangelo συνέχισε να αντιμετωπίζεται ως η έκφραση μιας δυναμικής αλλά συνάμα βίαιης προσωπικότητας. Μια αντίληψη που διατηρήθηκε ακόμη και κατά τον 19ο αιώνα. Ο Jacob Burckhardt (1818-1897) κινούμενος περισσότερο γύρω από την έννοια της «terribilità» γράφει στον *Κικέρωνά* του: «Η αρχική εντύπωση που δίνουν οι μορφές που σχεδιάζει, δεν έχει τίποτα το ευγενικό ή αριστοκρατικό, αλλά κάτι το εν δυνάμει δαιμονικό».[199] Σε μια επιλογή σημειώσεων του Wölfflin (1864-1945) από διαλέξεις του Burckhardt, οι οποίες εστίαζαν στην βιαιότητα που αποπνέουν τα έργα του Michelangelo, διαβάζουμε: «Εντός των επόμενων ετών αναμένουμε ένα πλήθος

[195] R. Frey, *Discourses delivered at the Royal Academy,* Λονδίνο 1905, 7η συζήτηση.
[196] H. v. Einem, *Michelangelo,* Λονδίνο 1973, σ. 4.
[197] E. C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli,* Λονδίνο 1951, σ. 248
[198] H. v. Einem, *Goethe-Studien,* Μόναχο 1970, σ. 73-74.
[199] J. Burckhardt, *Gesamtausgabe,* IV, Στουτγάρδη 1933, σ. 74.

στενόμυαλων, ανόητων, ιδίως στις βόρειες χώρες που θα ασχολούνται με το έργο του Michelangelo, μέχρι να μπει ένα τέλος σε όλο αυτό. Μου κάνει μεγάλη εντύπωση σήμερα, όταν κάποιος αποδέχεται άκριτα έναν καλλιτέχνη με μια τέτοια δύναμη σαν τον Michelangelo. Αν κάποιος συνειδητά αποδίδει υπεροχή στον καλλιτέχνη αυτό, το κάνει μόνο και μόνο επειδή ανοίγει τα μάτια του για να δει μόνο τα έργα που δημιούργησε, παραβλέποντας τον απαράδεκτο και βίαιο χαρακτήρα του».[200]

Αντιθέτως, οι Delacroix (1798-1863) και Rodin (1840-1917) αντιμετώπισαν την τέχνη του Michelangelo με τελείως διαφορετικό τρόπο. Στο δοκίμιο του *Sur le jugement dernier* ο Delacroix έγραψε: «Ο Michelangelo είναι ο πατέρας της μοντέρνας τέχνης, είναι αυτός που σηματοδοτεί το οριστικό τέλος αυτού που εγώ ορίζω ως γοτθική τέχνη».[201] «Ο Michelangelo» σημειώνει ο Rodin, «είναι ο τελευταίος και πιο σπουδαίος από τους καλλιτέχνες της γοτθικής τέχνης. Η ψυχή έκανε στροφή στον ίδιο της τον εαυτό, υποφέροντας και δίνοντας μάχη ενάντια στο κατεστημένο, αυτά υπήρξαν τα στοιχεία της έμπνευσής του».[202]

Μολαταύτα, από τον 20ο αιώνα και εξής οι ερευνητές ξεκίνησαν να αξιολογούν το έργο αλλά και την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Michelangelo εντάσσοντας την στα ιστορικό-κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής του. Είναι γεγονός ότι ο δυτικοευρωπαϊκός πολιτισμός ερχόταν πάντα αντιμέτωπος με τη σχέση που διατηρούσε με την αρχαιότητα. Στα πλαίσια αυτά η τέχνη του Michelangelo επικρίθηκε με βάση τα κλασικιστικά ιδεώδη. Ωστόσο, η επαναξιολόγηση των Μεσαιωνικών χρόνων επέφερε και μια αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε σήμερα την Αναγέννηση, η οποία οικειοποιήθηκε στοιχεία όχι μόνο του αρχαίου πολιτισμού, αλλά και του μεσαιωνικού. Αυτή η αποδοχή έκανε τους σύγχρονους ερευνητές να μελετούν την τέχνη του Michelangelo ως τέτοια. Δηλαδή ως μια τέχνη, κατά την εξέταση της οποίας δεν πρέπει να εστιάζουμε αποκλειστικά στη σχέση της με την αρχαιότητα, αλλά και στα στοιχεία εκείνα που άντλησε από τον Μεσαίωνα. Παράλληλα, η ανάδειξη του Μανιερισμού ως ανεξάρτητου καλλιτεχνικού ρεύματος, μεταξύ της Ώριμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ, διευκόλυνε ακόμη περισσότερο τη μελέτη και την κατανόηση των ύστερων έργων του Michelangelo. Επιπλέον, οφείλουμε να σημειώσουμε τον καταλυτικό ρόλο που έπαιξε ο Heinrich Wölfflin στην προσέγγιση του έργου του Michelangelo μέσα από την μονογραφία *Die Jugendwerke des*

---

[200] J. Burckhardt, *Gesamtausgabe,* III, Στουτγάρδη 1929, σ. 81.
[201] E. Delacroix, *Sur le jugement dernier,* Παρίσι 1837.
[202] A. Rodin, *Entretiens reunis par Paul Gsell,* Παρίσι 1911, σ. 283.

Michelangelo (1891), στην οποία απέκλεισε τις ήδη γνωστές βιογραφικές πληροφορίες γύρω από τη ζωή του καλλιτέχνη και εστίασε στο καλλιτεχνικό του έργο αυτό καθ' αυτό, εξετάζοντάς το ανεπηρέαστα από τον χαρακτήρα και τα προσωπικά του βιώματα.

Αναμφίβολα, η καλλιτεχνική δημιουργία του Michelangelo ξεπέρασε τα στενά όρια της εποχής του, παραμένοντας διαχρονική μέχρι τις μέρες μας. Η διαχρονικότητα της τέχνης του έγκειται μεταξύ άλλων στο γεγονός ότι η ανάγκη έκφρασης των προσωπικών συναισθημάτων του καλλιτέχνη, εξισώνεται με τη σημασία επιλογής του κατάλληλου θέματος. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ένας από τους βασικούς άξονες μελέτης των έργων του Michelangelo είναι η σχέση μεταξύ της εκτέλεσης μιας παραγγελίας και του τρόπου έκφρασης της εσωτερικής ανάγκης του καλλιτέχνη για δημιουργία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συλλογή σχεδίων του τμήματος δυτικοευρωπαϊκής τέχνης του Ashmolean περιλαμβάνει πάνω έντεκα χιλιάδες σχέδια ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης, από τα οποία, τα 57 φέρουν την υπογραφή του Michelangelo. Τα σχέδια αυτά αγοράστηκαν από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης το 1846, χάρη στην ευγενική χορηγία του Λόρδου Eldon, από τον έμπορο τέχνης και γκαλερίστα Samuel Woodburn και στη συνέχεια πέρασαν στην κατοχή του Ashmolean, ως πανεπιστημιακού μουσείου.

Βάσει της σύγχρονης Θεωρίας της Τέχνης το σχέδιο αντιμετωπίζεται πλέον ως δημιουργία με αυτόνομη καλλιτεχνική αξία.[203] Ποια ήταν όμως η σημασία του σχεδίου κατά την περίοδο που έδρασε ο Michelangelo και πώς αυτό οριζόταν ως έννοια; Όπως καταδείχθηκε μέσα από τα κεφάλαια που προηγήθηκαν ο ορισμός της έννοιας του «Disegno» την περίοδο της Αναγέννησης αποτέλεσε πεδίο έντονου προβληματισμού. Ο Cennino Cennini όριζε το Σχέδιο ως «την πρώτη σκέψη του καλλιτέχνη, την ιδέα και την εικόνα που γεννιέται σταδιακά στη φαντασία του», ενώ για τον Alberti το Σχέδιο ταυτιζόταν με το εξωτερικό περίγραμμα των μορφών, φροντίζοντας, ωστόσο, να επισημάνει τη στενή σχέση σχεδίου και προοπτικής. Άκρως θεωρητική διάσταση στο Σχέδιο έδινε και ο Lorenzo Ghiberti, ο οποίος υπογράμμιζε την άρρηκτη σύνδεση του σχεδίου με τη «διάνοια», ενώ ο Leonardo da Vinci αντιμετώπιζε το Σχέδιο ως όργανο επιστημονικής αναζήτησης, που συσχετίζεται με την αναλυτική μελέτη της φύσης και των ζωντανών οργανισμών.

Σε αντίθεση με τη Φλωρεντινή Σχολή, η οποία έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο σχέδιο ως πυρήνα των Καλών Τεχνών, η Βενετσιάνικη Σχολή εστίαζε περισσότερο στη σημασία του χρώματος. Ως εκ τούτου, οι βενετικής καταγωγής Paolo Pino και Ludovico Dolce τοποθετούσαν την έννοια του Σχεδίου στο τριπλό σχήμα «invenzione, disegno, colorito» («επινόηση, σχέδιο, χρώμα»). Μια εντελώς διαφοροποιημένη αντίληψη περί σχεδίου, διατυπώθηκε από τον Antonfrancesco Doni, ο οποίος απέδωσε στην έννοια του «Σχεδίου» μια φιλοσοφική, μεταφυσική διάσταση, αντιμετωπίζοντάς το ως «την ικανότητα του καλλιτέχνη να δει ολόκληρο το σύμπαν». Αντιθέτως, ο Vasari αρνήθηκε το μεταφυσικό χαρακτήρα του Σχεδίου, συνδέοντάς το με τη φαντασία και την «εσωτερική σύλληψη» του καλλιτέχνη, προσδίδοντάς του, όμως, παράλληλα μια καθολική, πανανθρώπινη διάσταση. Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε

[203] Η μεταστροφή αυτή στην αντιμετώπιση της τέχνης του Σχεδίου παρατηρήθηκε για πρώτη φορά στις αρχές του 19ου αιώνα, όταν η τέχνη ξεκίνησε να αποκτά σταδιακά έναν πιο εμπορικό και μαζικό χαρακτήρα. Βλ. K. Berger, *The Theory of Art,* Οξφόρδη 1999, σ. 122-127.

και ο Raffaello Borghini, ο οποίος αντιμετώπιζε το Σχέδιο ως την ικανότητα του καλλιτέχνη να δίνει ιδανική μορφή στις εικόνες της ψυχής. Από τη δική του πλευρά, ο Λομβαρδός θεωρητικός Gian Paolo Lomazzo ταυτίζει την έννοια του «Disegno» με αυτή της «ευρυθμίας». Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η προσέγγιση του Federico Zuccari, ο οποίος έδινε στο Σχέδιο θεϊκό χαρακτήρα. Για τον Zuccari, ακολουθώντας τα χνάρια των νεοπλατωνιστών, το Σχέδιο έχει προκύψει από μια καθολική μεταφυσική αρχή, η οποία εκφράζεται μέσα από τη μορφή που δίνει ο καλλιτέχνης στα πράγματα.

Η σημασία του σχεδίου για την Φλωρεντινή παράδοση της Αναγέννησης αναδεικνύεται από την ίδρυση της Ακαδημίας Σχεδίου («Accademia del Disegno») στη Φλωρεντία το 1531 από τον Giorgio Vasari. Με δεδομένο ότι στην Ακαδημία διδάσκονταν οι τρεις κυρίαρχες τέχνες της εποχής: η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, τα ιδρυτικά μέλη της εξήραν ως ενοποιητικό στοιχείο και βάση των τριών αυτών τεχνών το σχέδιο. Προάγγελος της Ακαδημίας Σχεδίου υπήρξε η Αδελφότητα του Αγίου Λουκά, ιδρυθείσα στη Φλωρεντία ήδη από το 1339. Η εκλογή του Michelangelo, ως Επίτιμου Προέδρου της Ακαδημίας, καθιστά σαφή την πρόθεση του Vasari να εξισώσει τις προσδιοριζόμενες σήμερα ως «καλές τέχνες», οι οποίες την εποχή εκείνη αναγνωρίζονταν ως «εφαρμοσμένες πρακτικές» με τη θεωρητική ελίτ της φιλοσοφίας-φιλολογίας. Η περίπτωση του Michelangelo αποτελούσε ιδανικό παράδειγμα της θεωρητικής κατάρτισης, αλλά και του κοινωνικού κύρους που μπορούσε να συνοδεύει έναν καλλιτέχνη, καθώς ο συγκεκριμένος ζωγράφος-γλύπτης είχε ενταχθεί τόσο στους παπικούς κύκλους, όσο και στην αυλή των Μεδίκων. Ως αποτέλεσμα, το παράδειγμά του αποδείκνυε ότι τα μέλη της νέας προτεινόμενης Ακαδημίας Σχεδίου, πληρούσαν το βεληνεκές της κυρίαρχης θεωρητικής ελίτ.

Η διαμόρφωση του «προγράμματος σπουδών» της Ακαδημίας Σχεδίου από τον Vasari βασίστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό στις θεωρητικές πραγματείες των Alberti (1404 -1472) και Cennini (γ. 1370). Πρωταρχικό στοιχείο ήταν η διδασκαλία του αντιγραφικού σχεδίου, χωρίς ωστόσο να είμαστε βέβαιοι, για το αν αυτή βασιζόταν σε αρχαία πρότυπα ή χρησιμοποιούνταν συστηματικά μοντέλα εκ του φυσικού. Επιπλέον, οι μαθητευόμενοι καλλιτέχνες διδάσκονταν γεωμετρία, ανατομία και προοπτική, ενώ παράλληλα απαραίτητη κρινόταν και η θεωρητική τους κατάρτιση μέσω της διδασκαλίας της ιστορίας της Ακαδημίας, με συχνές αναφορές στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά. Ιδιαιτέρως σημαντική ήταν, επίσης, και η συχνή μνεία στον ευεργέτη της Ακαδημίας, Δούκα Cosimo Ι'. Μετά τον θάνατο του Vasari, το 1574, η Ακαδημία άρχισε σταδιακά να υπολειτουργεί.

Δεδομένης της έλλειψης εγχειριδίων στην ελληνική βιβλιογραφία που να αναφέρονται εξολοκλήρου στην ορολογία, τα είδη και τις τεχνικές των αναγεννησιακών σχεδίων, θεωρήθηκε σκόπιμο τμήμα της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας να εστιάσει στα διαφορετικά είδη αναγεννησιακών σχεδίων και στις τεχνικές αυτών, ενώ παράλληλα επιχειρήθηκε η παράθεση της αντίστοιχης ορολογίας σε τρεις γλώσσες (ελληνικά, ιταλικά, αγγλικά). Την περίοδο της Αναγέννησης οι βασικές κατηγορίες σχεδίων ήταν πέντε: «concetti», «schizzi», «studi», «modello» και «cartone». Αν και η διάκριση μεταξύ των διαφόρων κατηγοριών είναι σε ορισμένες περιπτώσεις δυσδιάκριτη, αξίζει να σημειωθεί ότι οι καλλιτέχνες της εποχής, χρησιμοποιούσαν την παραπάνω ορολογία και κατηγοριοποίηση ήδη από την πρώιμη αναγεννησιακή περίοδο.

Από τις παραπάνω κατηγορίες τα σχέδια του Michelangelo που συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή του Ashmolean εντάσσονται κατά κύριο λόγο σε αυτές των «συλλήψεων/ concetti» και των σπουδών. Ως προς τις τεχνικές και τα υλικά σχεδίασης ο Michelangelo χρησιμοποιούσε κυρίως πένα και μελάνι στα πρώτα χρόνια της πορείας του, περίπου μέχρι και το 1505-10, ενώ στα ώριμα και ύστερα χρόνια βλέπουμε να επικρατεί η χρήση της φυσικής κόκκινης και μαύρης κιμωλίας, αλλά και του κάρβουνου σε πιο περιορισμένο αριθμό έργων. Ένας βασικός παράγοντας, που συντέλεσε στη μεταβολή αυτή, ήταν η διάδοση του χαρτιού, η οποία συνεπαγόταν σχέδια μεγαλύτερων διαστάσεων, η δημιουργία των οποίων απαιτούσε ένα πιο εύπλαστο και μαλακό υλικό, όπως η κιμωλία. Επίσης, η κιμωλία ως υλικό έδινε στον καλλιτέχνη μεγαλύτερη σχεδιαστική ελευθερία και του επέτρεπα να επιτύχει περισσότερο ζωγραφικά αποτελέσματα. Σε περιορισμένο αριθμό σχεδίων του καλλιτέχνη συναντάμε, επίσης, την τεχνική του μεταλλικού αποτυπώματος, καθώς και αυτή της υδροκομμιογραφίας.

Μέσα από τη μελέτη μιας επιλογής σχεδίων του καλλιτέχνη από τη συλλογή του μουσείου, είμαστε σε θέση να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα τόσο για τον τρόπο δόμησης των εκάστοτε έργων, όσο και για την πορεία σχεδίασης. Θα ξεκινήσουμε, λοιπόν, από τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης επέλεγε να δομήσει τα σχέδια του είτε πρόκειται για συλλήψεις (concetti), είτε για σπουδές. Ως προς την χρήση του χαρτιού είναι χαρακτηριστικό ότι ο Michelangelo, όσον αφορά τα μορφικά σχέδια, που καταλαμβάνουν και την πλειονότητα των έργων του, κατά την ώριμη καλλιτεχνική του περίοδο (περ. 1500-1534), χρησιμοποιούσε μόνο την μια όψη του χαρτιού, σε αντίθεση με τα πρώιμα έργα του, όπου συναντάμε σκίτσα να καλύπτουν και τις δύο

όψεις. Με δεδομένο ότι από το 1500 και εξής οι παραγγελίες που δεχόταν ο ζωγράφος - γλύπτης, είχαν αυξηθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό, το πιθανότερο είναι ότι ο καλλιτέχνης προέβη σε αυτήν την επιλογή για λόγους διατήρησης αρχείου, καθώς κατ' αυτόν τον τρόπο ήταν ευκολότερο να οργανώσει τα μπλόκ σχεδίων του.

Επιπλέον, παρατηρείται ότι σε αντίθεση με την νεανική καλλιτεχνική του περίοδο, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα είδος πειραματισμού, αλλά και πηγαίου αυθορμητισμού, που αποτυπώνεται στο χαρτί μέσα από την ύπαρξη πολλών ετερόκλητων στοιχείων (μορφές ανθρώπων, ζώων, στίχοι από ποιήματα), κατά τα ώριμα χρόνια του, ο Michelangelo σχεδίαζε στην ίδια όψη του χαρτιού αντικείμενα του ίδιου είδους. Επιπλέον, εξίσου αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης δεν επαναχρησιμοποιούσε ποτέ τα ήδη χρησιμοποιημένα φύλλα χαρτιού μετά από χρόνια, ακόμη και αν υπήρχε κενή επιφάνεια σχεδίασης. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τη χρονολόγηση των σχεδίων, καθώς στις περιπτώσεις που το σχέδιο είναι διπλής όψεως, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι και οι δύο όψεις δημιουργήθηκαν περίπου την ίδια χρονική περίοδο.

Ως προς τη λογική της πορείας σχεδίασης παρατηρείται ότι ο καλλιτέχνης δομούσε συμμετρικά τις μορφές του, ξεκινώντας πάντα από το κέντρο του χαρτιού. Πιο συγκεκριμένα, ο Michelangelo ξεκινώντας από το κέντρο, καθόριζε τον προσανατολισμό των μορφών ανάλογα με τον χώρο για τον οποίο προοριζόταν το τελικό έργο. Σημαντικό ρόλο έπαιζε η ύπαρξη ή μη παραθύρων στον χώρο, καθώς ο καλλιτέχνης ενδιαφερόταν για το αισθητικό αποτέλεσμα που θα προσέδιδε στο έργο το φυσικό φως. Ως προς το μέγεθος των σχεδίων, η πλειονότητα αυτών δομείται σε μικρή κλίμακα που δεν ξεπερνά το μέγεθος μιας σελίδας χαρτιού Α4, ακόμα και αν πρόκειται για μεγάλες συνθέσεις, καθώς ο καλλιτέχνης επέλεγε να «σπάει» τις συνθέσεις, δουλεύοντας τμηματικά διαφορετικά κομμάτια κάθε φορά.

Ως προς την απόδοση των περιγραμμάτων παρατηρείται ένα είδος σύνδεσης μεταξύ της ενεργητικότητας της απεικονιζόμενης μορφής και της δυναμικότητας του περιγράμματος. Πιο συγκεκριμένα, ο Michelangelo χρησιμοποιούσε πιο «δυναμικά» περιγράμματα, που προσδιορίζονται από πολλαπλές γραμμές, σχεδόν επαναλαμβανόμενες με μια χαρακτηριστική ταχύτητα στην απόδοση τους, τα οποία καθίστανται εμφανή στο σχεδιαστικό αποτέλεσμα αναπαριστώντας «δυναμικές» - «ενεργητικές» φιγούρες. Αυτή η «ενεργητικότητα» ορίζεται είτε θεματολογικά, ανάλογα με τον ρόλο της εκάστοτε μορφής, είτε κινησιολογικά, ανάλογα με την κίνηση ή την στατικότητα της. Επιπλέον, οφείλουμε να τονίσουμε τη συχνή χρήση της

τεχνικής του «hatching», κατά την οποία ο Michelangelo χρησιμοποιούσε χιαστί γραμμές με σκοπό να «πλάσει τους όγκους» των μορφών του και να δώσει την αίσθηση του σκιοφωτισμού.

Στη συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάστηκαν δύο σύνολα σχεδίων του Michelangelo, εντασσόμενα στην ώριμη καλλιτεχνική περίοδο του ζωγράφου-γλύπτη. Το πρώτο αφορά την μάχη στη Cascina και το δεύτερο συμπεριλαμβάνει σχέδια για τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών της οροφής της Cappella Sistina. Τα σχέδια για τη μάχη στη Cascina, η οποία προοριζόταν να κοσμήσει έναν από τους τοίχους της Αίθουσας του Μεγάλου Συμβουλίου στο Palazzo Vecchio, φιλοτεχνήθηκαν σε μια περίοδο καίριων πολιτικών αλλαγών για τη Φλωρεντία, καθώς βρισκόμαστε μερικά χρόνια μετά το θάνατο του Savonarola, με τον Piero Soredini και τον Niccolò Machiavelli να κυριαρχούν στην πολιτική σκηνή της πόλης.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι αφενός τα συγκεκριμένα σχέδια είναι τα μόνο που μας εξασφαλίζουν μια εικόνα για τη σύνθεση που είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης, καθώς το έργο δεν ολοκληρώθηκε και αφετέρου ότι μετά την πρόσφατη συντήρηση των σχεδίων, προέκυψαν νέα ερευνητικά δεδομένα, που δεν έχουν μελετηθεί ακόμη επαρκώς. Από την άποψη των ειδών σχεδίασης που αφορούν τη μάχη στη Cascina, δεσπόζουν αυτά που εντάσσονται στην κατηγορία των σπουδών και των σκίτσων, ενώ θεματολογικά κυριαρχούν μορφές πεζών στρατιωτών, αναβατών και αλόγων. Από τον τρόπο με τον οποίο ο Michelangelo αποφασίζει να δομήσει τις συνθέσεις του γίνεται αντιληπτή η καλλιτεχνική φάση στην οποία βρίσκεται ο ζωγράφος-γλύπτης. Τα περιγράμματα των σχεδίων αυτών είναι πιο αυστηρά δομημένα σε σχέση με την ελευθερία που επιδιώκεται σε μεταγενέστερα έργα. Οι φόρμες είναι δυναμικές, αλλά δεν ξεπερνούν την ένταση των ύστερων έργων, ενώ η έμφαση στη σχεδιαστική ακρίβεια και λεπτομέρεια είναι πολύ περισσότερο αισθητή στα έργα της περιόδου. Η σκέψη του Michelangelo διακρίνεται για τον «ατιθάσευτο», ακόμα, χαρακτήρα της, ο οποίος αποτυπώνεται πηγαία και στις δύο όψεις του χαρτιού, πρακτική που στα ύστερα έργα εγκαταλείπεται. Αισθητές είναι και οι επιδράσεις από την αρχαία ελληνική γλυπτική, οι οποίες στα ύστερα έργα δίνουν τη θέση τους σε πιο μανιεριστικά πρότυπα, αλλά και προγενέστερων Ιταλών καλλιτεχνών, όπως ο Leonardo da Vinci.

Το δεύτερο σύνολο σχεδίων που εξετάστηκε στα πλαίσια της συγκεκριμένης διπλωματικής αφορά τη δεύτερη φάση των νωπογραφιών της οροφής της Cappella Sistina στο Αποστολικό Παλάτι του Βατικανού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εξέταση των συγκεκριμένων σχεδίων παρουσιάζει η σύγκρισή τους με τα τελικά έργα, ώστε να κατανοήσουμε τις αρχικές ιδέες του καλλιτέχνη και το πως αυτές εξελίχθηκαν, αλλά και ο τρόπος απόκτησης της συγκεκριμένης συλλογής σχεδίων από το Ashmolean μέσω του συλλέκτη έργων ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης William Young Ottley.

Στη συλλογή του Ashmolean συμπεριλαμβάνονται έντεκα συνολικά σχέδια του Michelangelo, που αφορούν τη δεύτερη αυτή φάση των νωπογραφιών. Τα συγκεκριμένα σχέδια εντάσσονται σε δύο κατηγορίες. Τα περισσότερα από αυτά αποτελούν πρώτες ιδέες του καλλιτέχνη, γνωστά ως «concetti» ή «primi pensieri», ενώ σε πιο περιορισμένη κλίμακα συναντάμε «σπουδές» είτε ολόκληρων μορφών, είτε ανατομικών μελών δουλεμένων πιο λεπτομερειακά, συνήθως εκ του φυσικού. Τα διασωθέντα αυτά σχέδια εικονίζουν στην πλειονότητα τους Προπάτορες του Χριστού, χωρίς να εκλείπουν και οι μορφές Σιβυλλών ή Ignudi. Ως προς τις διαστάσεις, πρόκειται για σχέδια μικρού μεγέθους που δεν ξεπερνούν τα 14 εκατοστά ύψος και τα 15 εκατοστά πλάτος. Οι τεχνικές της πένας και μελανιού, καθώς και των φυσικών κιμωλιών, κυρίως μαύρης και κόκκινης κυριαρχούν. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα συγκεκριμένα σχέδια αποτελούσαν αρχικά ενιαίο σώμα, προερχόμενα από ένα τετράδιο σχεδίων του Michelangelo, από το οποίο και αποκόπηκαν για να πουληθούν ως μεμονωμένα έργα τέχνης. Το σύνολο των συγκεκριμένων σχεδίων χρονολογείται μεταξύ του 1511 και του 1512. Παρά το γεγονός ότι ο Berenson αρνήθηκε την ταύτιση του συνόλου των σχεδίων με τον Michelangelo, ο Parker ήταν αυτός που το 1965 αποκατέστησε την καλλιτεχνική πατρότητα των έργων.

Στα σχέδια αυτά διακρίνουμε μια μεταγενέστερη καλλιτεχνική φάση της ώριμης περιόδου του Michelangelo, συγκριτικά με τα αντίστοιχα που φιλοτέχνησε για τη μάχη στη Cascina. Οι μορφές αρχίζουν τώρα να εμφανίζουν έκδηλα, πλέον, έναν έντονα αυτοβιογραφικό χαρακτήρα στα πλαίσια της «terribilità», που χαρακτήριζε τον ζωγράφο-γλύπτη. Για τον Michelangelo, το σχέδιο αποτελούσε ένα προσωπικό είδος γραφής, καθώς του παρείχε την ικανότητα να «σκέφτεται με το χέρι». Κάθε σκέψη, που περνούσε από το μυαλό του, μετουσιωνόταν σε σχέδια, τα οποία απλώνονταν άναρχα σε φύλλα χαρτιών. Στα σχέδια της Cappella Sistina οι γραμμές αποκτούν ακόμη πιο δυναμικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα η σχεδιαστική ελευθερία κυριαρχεί με στόχο την φυσικότητα της φόρμας. Ο ανδροπρεπής χαρακτήρας των εκάστοτε

μορφών συνεχίζει να είναι παρών, αποδιδόμενος ακόμη πιο εμφατικά με το παιχνίδισμα των τονικών εναλλαγών.

Ένα από τα καίρια ζητήματα που τίθενται όσον αφορά τα σχέδια για τις νωπογραφίες οροφής της Cappella Sistina, είναι ο τρόπος μεταφοράς των προπαρασκευαστικών σχεδίων στους τοίχους. Τα σημάδια αποτυπωμάτων κιμωλιών στους τοίχους του παρεκκλησίου, αλλά και η εύρεση καρφιών, μας οδηγούν στην εξαγωγή του συμπεράσματος ότι ο Michelangelo είχε προβεί στη δημιουργία «cartone» για τη μεταφορά των σχεδίων. Κατά την πρώτη φάση των νωπογραφιών κυριαρχούσε η μεταφορά με την τεχνική της διάτρησης (prickting), ενώ στη δεύτερη φάση, οπόταν ο καλλιτέχνης επιθυμούσε ταχύτερα αποτελέσματα, επιλέχθηκε ένας συνδυασμός μεταξύ της διάτρησης και της αδρής χάραξης. Επιπρόσθετα, οφείλουμε να σημειώσουμε, ότι κατά τη διάρκεια των εργασιών του παρεκκλησίου ο Michelangelo εργαζόταν σχεδόν εξολοκλήρου μόνος του, καθώς είναι ελάχιστα τα δείγματα που καταδεικνύουν συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες-βοηθούς.

Τέλος, το τελευταίο κομμάτι της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διπλωματικής εστιάζει στην πρόσληψη του Michelangelo ως σχεδιαστή τόσο από καλλιτέχνες και θεωρητικούς της εποχής του, όσο και μεταγενέστερα. Κατά τη διάρκεια της ζωής του η τέχνη του Michelangelo έλαβε διθυραμβικά αλλά και άκρως επικριτικά σχόλια, κινούμενη σε έναν άξονα μεταξύ της «divinità» και της «terribilità». Έτσι από τη μια μεριά σε επιστολές της εποχής διαβάζουμε σχόλια για την ιδιοφυία του Ιταλού καλλιτέχνη και τη θεϊκή ικανότητά του να δημιουργεί έργα που ξεπερνούν: την ομορφιά των κλασικών προτύπων, την τεχνική εκτέλεση όλων των προγενέστερων και συγχρόνων του καλλιτεχνών, ακόμη και το μεγαλείο της ίδιας της φύση. Από την άλλη πλευρά δεν ήταν λίγοι αυτοί που διατήρησαν μια άκρως επικριτική στάση απέναντι στην τέχνη του, κατηγορώντας τον για «θρησκευτική βεβήλωση», στερεοτυπική επαναληπτικότητα, «δαιμονικές μορφές» κ.ά. Ο Pietro Aretino κατηγόρησε τον Michelangelo για ασυδοσία ελευθερίας στην απεικόνιση θρησκευτικών θεμάτων, ενώ ο Ludovico Dolce για στερεοτυπικούς χαρακτήρες. Κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, η πιο κλασικιστική αντίληψη θεωρητικών, όπως ο Andrè Fèlebien, Roger de Piles και Winckelmann, θεώρησε την τέχνη του Michelangelo, όχι μόνο «βάναυση» αλλά και καταστροφική για τις επόμενες γενεές.

Στα τέλη του 18ου αιώνα, οπότε ξεκίνησαν να διαδίδονται θεωρητικές προσεγγίσεις περί της δημιουργικής προσωπικότητας των καλλιτεχνών, άρχισε μια επαναξιολόγηση του έργου του Michelangelo, με τους Johann Jakob Wilhelm Heinse, Heinrich Fuseli και Goethe να αναφέρονται στο πάθος και το μεγαλείο της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, το οποίο ανακλάται και στα έργα του. Μολαταύτα, παρά τη μερική επαναξιολόγηση του έργου του, η τέχνη του Michelangelo συνέχισε να αντιμετωπίζεται και κατά τον 19ο αιώνα ως η έκφραση μιας δυναμικής αλλά συνάμα βίαιης προσωπικότητας. Οι Burckhardt και Wölfflin υπήρξαν από τους βασικότερους εκπροσώπους της αντίληψης, ότι η βίαιη προσωπικότητα του ζωγράφου-γλύπτη υποβιβάζει την τέχνη του. Περνώντας στον 20ο αιώνα η τέχνη του Michelangelo επανεκτιμήθηκε κυρίως λόγω της επανεξέτασης του μεσαιωνικού πολιτισμού και της σύνδεσής του με την Αναγέννηση. Ως αποτέλεσμα, η τέχνη του Ιταλού ζωγράφου-γλύπτη αντιμετωπίστηκε πλέον ως ένα μείγμα επιδράσεων όχι μόνο του κλασικού πολιτισμού, αλλά και μεσαιωνικών στοιχείων, τα οποία ασφαλώς αφομοιώθηκαν δημιουργικά από τον ίδιο ως καλλιτέχνη, αλλά και ως προσωπικότητα. Παράλληλα, η ανάδειξη του Μανιερισμού ως ανεξάρτητου καλλιτεχνικού ρεύματος, μεταξύ της Ώριμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ, διευκόλυνε ακόμη περισσότερο τη μελέτη και την κατανόηση των ύστερων έργων του Michelangelo.

Εν κατακλείδι, ο Michelangelo υπήρξε ένας από τους πιο διαχρονικούς καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης. Τα έργα του, είτε πρόκειται για σχέδια είτε για ζωγραφικά έργα, είτε για γλυπτά μιλούν στον εκάστοτε θεατή με μια ιδιάζουσα γλώσσα· τη γλώσσα μιας καλλιτεχνικής «ιδιοφυΐας» γεμάτης πάθος για την τέχνη του. Οι συγκρούσεις πολλές· συγκρούσεις με τους γύρω του, με τον εαυτό του, με το έργο του. Μέσα όμως από αυτόν τον έντονα συγκρουσιακό χαρακτήρα γεννήθηκαν δημιουργίες που ακόμη και σήμερα παραμένουν ζωντανές και πυροδοτούν διαχρονικά νέες μελέτες, προσεγγίσεις, οπτικές.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ ΤΟΥ MICHELANGELO ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ASHMOLEAN

Εικ. 1

Μορφές για την Cappella Sistina, 1508-1516, πένα και καφέ μελάνι πάνω σε κιτρινωπό χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ. Ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία και δεξιόστροφα διακρίνονται: ο Προφήτης Ιωνάς συνοδευόμενος από δύο ερωτιδείς, γυναικεία μορφή με μωρό στην αγκαλιά, που ταυτίζεται με τη σύζυγο του βασιλιά Εζεκία να κρατά στην αγκαλιά της τον γιο τους Μανασσή. Συνεχίζοντας δεξιόστροφα εικονίζονται: μορφή Προπάτορα του Ιησού, η μορφή του γερασμένου Βοόζ, η Βηθσαβέε, μητέρα του Σολομώντα, να κρατά αδράχτι, συνοδευόμενη από τον Δαβίδ και τον μικρό Σολομώντα, ερωτιδέας (putto) και τέλος η μορφή Σίβυλλας, συνοδευόμενη από την επιγραφή «dagli bere». Βιβλιογραφία: De Tonlay, 1945, σ. 214, Parker, 1956, ν. 303, Hirst, 1998, σ. 36.

Εικ. 2

Μορφή Προπάτορα του Ιησού από την Cappella Sistina*,* 1511-1512, μαύρη κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 14 x 14,4 εκ., βιβλιογραφία: Fisher, 1879, σ. 14, Hirst, 1986, σ. 208-210.

Εικ. 5

Θρήνος για τον νεκρό Χριστό (Pietà)*,* 1560-1564, μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 10,8 x 28,1 εκ., βιβλιογραφία: Woodburn, 1853, ν. 35, Berenson, I, 1938, σ. 235-236.

Εικ. 7

Ιδεατό Κεφάλι*,* 1520 - 1525, κόκκινη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 20,5 x 16,5 εκ., βιβλιογραφία: Lamarche-Vadel, 1981, σ. 136, ν. 157, Pignatti, 1981, σ. 110.

Εικ. 8

Σπουδές Ματιών, 1550 - 1552, κόκκινη και μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 25,4 x 33,8 εκ., βιβλιογραφία: Hirst, 1988, ν. 23, Perrig, 1997, σ. 77-78.

Εικ. 9

Πρόσοψη για το ταφικό παρεκκλήσιο των Μεδίκων. Στην επάνω αριστερή γωνία παρατηρείται επιγραφή: «a di 16 di gugnio porta monagniola…ve(n)tuno soldi al

fornaio e chomi(n)cio taglie [nella sagrestia;]…nuova nel 1524», π. 1524, μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 12,7 x 21,2 εκ., βιβλιογραφία: Contardi, 1990, σ. 184, Perrig, 1997, σ. 224.

Εικ. 10

Σκίτσο τρούλου, π. 1550-1560, μαύρη φυσική κιμωλία, 25 x 40,2 εκ., βιβλιογραφία: Millon-Lambugnani, 1994, ν. 406.

Εικ. 11

Πρόσοψη τμήματος της Βασιλικής του San Lorenzo, π. 1532, μολύβι και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 27,3 x 15,7 εκ., βιβλιογραφία: Frey, 1909-11, ν. 135, Wilde, 1953, σ. 89-90.

Εικ. 12

Σπουδή γυναικείας γεροντικής μορφής με αγόρι, π. 1516-1534, πένα και καφέ μελάνι πάνω σε μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 32,9 x 19,2 εκ., βιβλιογραφία: Robinson, 1870, ν. 49, Contardi, 1990, σ. 200, Perrig, 1997, σ. 127-130.

Εικ. 13

Παράσταση στρατιωτών, π. 1545-1550, μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 15 x 10,5 εκ., βιβλιογραφία: Goldman, 1998, σ. 135-136, Wilde, 1953, ν. 94, σ. 167.

Εικ. 14

Σαμψών και Δαλιδά, π. 1525-1530, κόκκινη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 27,2 x 39,5 εκ., βιβλιογραφία: Grassi, 1957, σ. 122, Lambert, 1981, σ. 25-37, Hall, 2005, σ. 156-157.

Εικ. 19

Σπουδή αλόγου και στίχοι σονέτων (παρατίθενται παρακάτω), π. 1501-1505, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 42,7 x 28,3 εκ., βιβλιογραφία: De Tolnay, 1972, σ. 70-71, Perrig, 1997, σ. 247, Luchinat, 2002, σ. 249-263, Ιωαννίδης, 2007, σ. 73-77.

Colui ch(e) ltucto fe, fece ogni parte
e poi deltucto la piu bella scelse
p(er) mostrar quivi le suo cose eccelse
Coma facto or cholla sua divinarte

Colui che ’il tutto fe’, fece ogni parte
e poi del tutto la pi`u bella scelse,
per mostrar quivi le suo cose eccelse,
com’ha fatto or colla sua divin’arte.

Gssngdo in[?] felice catuo pugieti serafilis
postargio evıgero mifus gia cociessdin
or lasso, inlpecto nos bagniado spesspio
chotrari imie poglia essos quate permalios
E sse i dannosis e preteristi stralis
chelmie ıdurato cor campo lui stesso
palsegnios delmiu cor non fur mapressori
por puois acholpii vedichar te stessonior
dique begliochi efie tucti mortali
Da quanti lacci amor daquate rete
vagho uccelleto p(er) malıgnia sorte
champa molti anni p(er) morire po pgg{io}
tal di me donne amor chome vede{te}
p(er) darmi inquesta eta piu c{hrudel} m{or}te
champ{ato} ma molt’anni

pungienti sera felis
alla tuo veloci
per stare io e vinger io mi fus gia conciessdin
Amore evitar me fu gi`a concesso

ostare e vincer mi fu gi`a concesso;
or, lasso, il petto vo bagnando spesso
contr’a mie voglia, e.sso quante tu vali.
E.sse i dannosi e preteriti strali
al segno del mie cor non fur ma’ presso
or puoi a colpi vendicar te stesso
di que’ begli occhi, e fien tutti mortali.
Da quanti lacci ancor, da quante rete
vago uccelletto per maligna sorte
campa molt’ anni per morire po’ peggio
tal di me, donne, Amor, come vedete,
per darmi in questa et`a pi`u crudel morte,
campato m’ha gran tempo, come veggio.

questo `e ben quel, che chi pu`o mai non vuole
tuai creduto a’ favole e parole
e premiato chi e del ver nemico
Fui io sono gia tuo buo servo antico
acte so dato come eraggi al sole
e delmio tepo not’incresce o duole
emeti pinico se pi`u m’
Gia sperai asceder per la tua altezza
el gusto peso e la potete spada
fussi albisiognio etno la voce decho

Ma alcielo equel chogni virtu disprezza
locarla almodo si vuol chaltri vada
a preder frutto dun arbor ch' secco

Signor, se vero `e alcun proverbio antico,
questo `e ben quel, che chi pu`o mai non vuole.
Tu hai creduto a favole e parole
e premiato chi `e del ver nimico.
I' sono e fui gi`a tuo buon servo antico,
a.tte son dato come e' raggi al sole,
e del mie tempo non ti incresce o dole,
e men ti piaccio se pi`u m'affatico.
Gi`a sperai ascender per la tua altezza,
e 'l giusto peso e.lla potente spada
fussi al bisogno, e non la voce d'ecco.
Ma 'l cielo `e quel c'ogni virt`u disprezza
locarla al mondo, se vuol c'altri vaa
a prender frutto d'un arbor ch'`e secco.

Come puo esser chio no sia piu mio
Oddio oddio oddio
Chi m'ha tolto a me stesso (chi mi tolse `a me stesso)
Ch'`a me fusse piu presso
o piu di me che mi possere [poss'essere] io
o piu di me potessi ch'o possio
o dio o dio o dio
come mi passa elcore
chi no par che mitochi?
Ch' cosa e questo amore
c'al Core entra per gli ochi (e s'avieche trabo chi)
per poco spatio
dentro par che cres [ca]
. . . foco . . . d'acquapar che nosca
Come pu`o esser ch'io non sia pi`u mio?
O.dDio, o.dDio, o.dDio,
chi m'ha tolto a me stesso,
c'a me fusse pi`u presso
o pi`u di me potesse che poss'io?
O.dDio, o.dDio, o.dDio,
come mi passa el core
chi non par che mi tocchi?
Che cosa `e questo, Amore
c'al core entra per gli occhi,
per poco spazio dentro par che cresca
E s'avien che trabocchi?

Chi e quel che ˜p forza acte mimena
oilme oilme oilme
legato e strecto e s˜o libero e sciolto
Se tu incateni altrui s˜eza catena

e senza mane o braccia mai [mi hai] racolto
chi mi difendera dal tuo bel volto

Chi `e quel che per forza a.tte mi mena,
oimm`e, oimm`e, oimm`e,
legato e stretto, e son libero e sciolto?
Se tu incateni altrui senza catena,
e senza mane o braccia m'hai raccolto,
chi mi difender`a dal tuo bel volto?

Εικ. 21

Σπουδή για τη μάχη στην Cascina, σκηνή μάχης μεταξύ έφιππων και πεζών στρατιωτών, π. 1505-1525, πένα και καφέ μελάνι σε χαρτί ώχρας, 17,9 x 25,1 εκ., βιβλιογραφία: Ryan, 1996[1], σ. 3-7, 259-63, 1998[2], σ. 43-45, Perrig, 1997, σ. 247.

Εικ. 22

Σπουδή ανδρικού γυμνού, π. 1503-1504, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 26 x 17 εκ., βιβλιογραφία: Berenson, 1903, I, σ. 178, Wilde, 1953, σ. 8, Lamarche-Vadel, 1981, σ. 27, ν. 29.

Εικ. 23

Σκίτσο για τη μάχη στην Cascina. Ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία και κινούμενοι δεξιόστροφα διακρίνουμε τη μορφή αλόγου σε καλπασμό, το άνω τμήμα κορμού ανδρικού γυμνού και αναβάτη να ιππεύει άλογο, π. 1505-1525, πένα, καφέ μελάνι και μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 19 x 25,8 εκ., βιβλιογραφία: Barocchi, 1962, σ. 316, De Tolnay, 1975, τ. I, ν. 39, σ. 125-130.

Εικ. 25

Σκηνή από τη μάχη στη Cascina με παράσταση αναβατών. Στην επάνω αριστερή και δεξιά γωνία του σχέδιο διακρίνονται οι εξής επιγραφές: «de michelagno» «clii» και «Michelangelo», «2.3» αντίστοιχα, π. 1503-1504, μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 26 x 17 εκ., βιβλιογραφία: Berenson, 1961, ν. 1557, Hartt, 1971, ν. 34, De Tolnay, 1975, τ. I, ν. 39.

Εικ. 28

«Συλλήψεις» για τα τύμπανα της Cappella Sistina, π. 1511-12, πένα και μελάνι σε χαρτί, 14 x 13,2 εκ. Στην επάνω αριστερή γωνία του έργου διακρίνεται επιγραφή «di quindici di sectebre» («από τις 15 Σεπτεμβρίου»). Ακριβώς κάτω από την επιγραφή, στα αριστερά του χαρτιού, εικονίζεται καθιστή γυναικεία μορφή σκυμμένη προς τα

εμπρός, σύζυγος του Ιεροβάμ. Στα δεξιά της γυναικείας μορφής παρατηρείται καθιστή ανδρική φιγούρα με το ένα πόδι λυγισμένο στο γόνατο να γράφει με πένα πάνω σε ένα βιβλίο, απόδοση ενός εκ των Προφητών της οροφής. Προχωρώντας δεξιόστροφα διακρίνονται τρεις ανδρικές φιγούρες, μια καθήμενη αποδοσμένη σε κατά τομή, ταυτιζόμενη με τον Προφήτη Δανιήλ και δύο ακόμη αδρά δουλεμένες, αταύτιστες. Βιβλιογραφία: Sutton, 1970, σ. 73-74, Macchioni, 1975, σ. 42-44, Luciano, 1985, σ. 172-177.

Εικ. 30

«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina*,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί, 14 x 13,2 εκ. Ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία και δεξιόστροφα παρατηρείται καθήμενος ανδρικός κορμός, ανδρική μορφή με γυρισμένη την πλάτη προς τον θεατή-απόδοση του Χαμάν, τρεις ανδρικές φιγούρες αναγνωστών, γονατιστή ανδρική φιγούρα, η οποία ταυτίζεται με μορφή υπηρέτη του βασιλιά Αχασέρου και σύμπλεγμα μορφών. Βιβλιογραφία: Meder, 1978, σ. 36-38, Wind, 2000, σ. 110-113, Marani, 2010, σ. 127.

Εικ. 32

«Συλλήψεις» για τα τύμπανα της Cappella Sistina, π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί ώχρας, 13,5 x 14,5 εκ. Στην επάνω ζώνη εικονίζονται λεπτομέρειες των άνω άκρων της μορφής του Βοόζ, η οποία διακρίνεται στην κάτω δεξιά ζώνη του σχεδίου, δίπλα από την μετωπική μορφή Προφήτη στα αριστερά. Βιβλιογραφία: Venturi, 1921, σ. 224-227, Justi, 1900, σ. 98, Lambert, 1981, σ. 145-147, Hirst, 1988, σ. 56-58.

Εικ. 34

«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina*,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί, 13,5 x 14,5 εκ., Στην επάνω αριστερή γωνία καθώς και στο κέντρο διακρίνεται σκυμμένη γυναικεία μορφή, η οποία ταυτίζεται με τη μητέρα του Αβία,. Στην επάνω αριστερή γωνία εικονίζεται ο Προφήτης Ιωνάς, ενώ κάτω δεξιά παρατηρείται γυναικεία μορφή με βρέφος στην αγκαλιά, ταυτιζόμενη με τη σύζυγο του Βοόζ. Βιβλιογραφία: Bell, 1914, σ. 22-23, De Tolnay, 1975, σ. 39-40.

Εικ. 36

«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina*,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 13,8 x 14,3 εκ. Στην επάνω αριστερή γωνία και δεξιόστροφα διακρίνονται οι

μορφές των Αμιναδάμ και Αδάμ, αταύτιστη ανδρική φιγούρα σκυμμένη προς τα εμπρός, η μορφή του Ηρ, κοιμώμενου, και αταύτιστη καθήμενη ανδρική μορφή. Βιβλιογραφία: Blunt, 1940, σ. 118-120, Berenson, 1970, σ. 278-280.

Εικ. 40

«Συλλήψεις» για τον Διαχωρισμό του Φωτός από το Σκότος, π. 1511-1512, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ., βιβλιογραφία: De Tolnay, 1975, τ. 1, ν. 167, Mancinelli, 1990, σ. 245-247, Summers, 1981, σ. 122-124.

Εικ. 42

Σπουδές για την Cappella Sistina και τον τάφο του Πάπα Ιουλίου Β'. Στην επάνω αριστερή γωνία διακρίνεται η πρόσοψη του ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου Β', στο κέντρο μορφή Ignudo και το αριστερό χέρι της Λιβυκής Σίβυλλας, ενώ στο κατώτερο τμήμα του σχεδίου παρατηρούνται σπουδές θνήσκοντος σκλάβου, π. 1511-1512, κόκκινη φυσική κιμωλία, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 28,6 x 19,4 εκ., βιβλιογραφία: Goldman, 1998, σ. 49-50, Forcellino, 2002, σ. 82-85.

Εικ. 46

Ηλικιωμένος Άνδρας, ταυτιζόμενος με πρώιμη απόδοση της μορφής του Βοόζ, π. 1511-1512, μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ., βιβλιογραφία: Einem, 1973, σ. 45-47.

Εικ. 47

Ιωσαφάτ, π. 1511-1512, κόκκινη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 20,5 x 21,2 εκ., βιβλιογραφία: Mancinelli, 1992, σ. 43-57, Brandt, 1992, σ. 57-89.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alberti L. B., *Della Pittura,* L. Malle (επιμ.), Φλωρεντία 1950.

Allegri E., A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici,* Φλωρεντία 1980.

Ambers J., C. Higgitt, D. Saunders, *Italian Renaissance drawings: technical examination and analysis,* Λονδίνο 2010.

Ames-Lewis F., *Drawing in Early Renaissance Italy,* Λονδίνο 1981.

Ash N., S. Homolka, S. Lussier, R. Pollak, E. Spaulding, R. Wolcott, *Descriptive terminology for works of art on paper: guidelines for the accurate and consistent description of the materials and techniques of drawings, prints, and collages,* Φιλαδέλφεια 2014.

Baldini N., *Il primo soggiorno di Michelangelo a Roma: fonti cinquecenteschi e testimonianze documentarie,* Ρώμη 1999.

Baldinucci F., *Vocabolario toscano dell' arte del disegno,* Φλωρεντία 1681.

Bambach C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop, Theory and Practice, 1300-1600,* Νέα Υόρκη 1999.

Barbera S., *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento,* Ρώμη 1997.

Barocchi P., *Il carteggio di Michelangelo, Lettere di Michelangelo e i suoi correspondenti,* Φλωρεντία 1967.

Της ίδιας, *G. Vasari: La vita di Michelangelo,* Μιλάνο 1962.

Της ίδιας, *Michelangelo e la scuola, i disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi,* Φλωρεντία 1962.

Barzman E. K., *Perception, Knowledge and the Theory of Disegno, in Sixteenth Century Florence,* Feinberg 1991.

Baudelaire C., *Selected Writings on Art and artist,* Βιρτζίνια 1972.

Beck J., «Cardinal Alidosi, Michelangelo and the Sistine Ceiling», *Artibus et Historiae,* τ. 11, ν. 22, 1990, σ. 63-77.

Bell C., *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford,* Οξφόρδη 1914.

Beltrame Quattrochi E., *Disegni Toscani e Umbri del primo Rinascimento delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe,* Ρώμη 1979.

Berenson B., *The drawings of the Florentine Painters,* Λονδίνο 1970.

Του ίδιου, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visive,* Φλωρεντία 1948.

Berger K., *The Theory of Art,* Οξφόρδη 1999.

Bianchi - Bandinelli R., *Storicità dell' arte classica,* Φλωρεντία 1943.

Binni W., «Michelangelo scrittore» στο G. Gronchi (επιμ.), *Atti del convegno di Studi Michelangioleschi,* Ρώμη 1967, σ. 28.

Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600,* Οξφόρδη 1940.

Borough Johnson E., *The drawings of Michelangelo,* Λονδίνο 1908.

Bottari G., Ticozzi S., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura,* Μιλάνο 1922-25.

Brandt K., «Michelangelo's Early Projects for the Sistine ceiling: their Pictorial and Artistic Consequences» στο C. Smith (επιμ.), *Michelangelo Drawings*, Λονδίνο 1992, σ. 56-87.

Burckhardt J., *Gesamtausgabe,* IV, Στουτγάρδη 1933.

Του ίδιου, *Gesamtausgabe,* III, Στουτγάρδη 1929.

Burke P., *Il Rinascimento europeo, centri e periferie,* Οξφόρδη 1998.

Burns T., *Luminous trace: drawing and writing in metalpoint*, Λονδίνο 2012.

Byam Shaw J., *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford,* Οξφόρδη 1976.

Casalini E. M., *La Santissima Annunziata di Firenze,* Φλωρεντία 1980.

Cavallucci C. I., *Notizie Storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze,* Φλωρεντία 1873.

Cennini C., *Il libro dell' arte,* F. Brunello (επιμ.), Βιτσέντζα 1971.

Chapman H., *Michelangelo drawings, closer to the Master,* Νιού Χάβεν 2006.

Chastel A., «Vasari et la legend Mediceene: L' ecole du Jardin de Saint-Marc», *Studi Vasariani*, σ. 163, 165.

Clark K., Badniel D., *Exhibition of Italian Art at Burlington House,* Λονδίνο 1930.

Clark K., Pedritti C., *The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle,* Λονδίνο 1969.

Cohn M. B., *Wash and Gouache, A study of the development of materials of watercolour,* Κεμπρίτζ 1977.

Condivi A., *Vita di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore, architetto, e gentiluomo fiorentino, publicata mentre viveva,* Φλωρεντία 1553.

Του ίδιου, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone,* Ρώμη 1553.

Contardi A., *Michelangelo Architetto,* Ρώμη 1990.

Conti A., *Michelangelo e la pittura a fresco, tecnica e conservazione della Volta Sistina,* Φλωρεντία 1986.

Delacroix E., *Sur le jugement dernier,* Παρίσι 1837.

Dolce L., *Dialogo della Pittura,* Φλωρεντία 1557.

Dubreton J., *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici,* Ρώμη 2017.

Dussler L., *Die Zeichnungen des Michelangelo,* Βερολίνο 1959.

Einem H., *Michelangelo,* Λονδίνο 1973.

Του ίδιου, *Goethe-Studien,* Μόναχο 1970.

Του ίδιου, *Michelangelo und die Antike. Stil und Uberlieferung,* Ντίσελντορφ 1970.

Eitelberger von Edelberg R., *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,* Βιέννη 1871.

Fisher J., *Drawings and Studies by Michelangelo in the University Galleries, Oxford,* Λονδίνο 1879.

Του ίδιου, *Facsimiles of Original Studies by Michael Angelo in the University Galleries, Oxford,* Λονδίνο 1965.

Forcellino A., *Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione erotica,* Τορίνο 2002.

Francesca, Piero della, *De prospective pingendi,* G. Fasola Nicco (επιμ.), Φλωρεντία 1942.

Franklin D., *Leonardo da Vinci e Michelangelo, and the Renaissance in Florence,* Φλωρεντία 2005.

Frey K., *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Herausgegeben und mit kritischen Apparate,* Βερολίνο 1909.

Frey R., *Discourses delivered at the Royal Academy,* Λονδίνο 1905.

Galatinus P., *De arcanis catholicae veritalis,* 1518.

Gaye G., *Carteggio Inedito D'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI,* Φλωρεντία 1840.

Georges B., *Michelangelo, his life, his times, his era,* Λονδίνο 1963.

Geymuller H., *Michelangelo Buonarroti als architekt,* Μόναχο 1904.

Ghiberti L., *Commentari,* O. Morisani (επιμ.), Νάπολη 1947.

Goldman P., *Looking at prints, drawings, watercolours, a Guide to terminal terms,* Λονδίνο 1998.

Του ίδιου, *Looking at Drawings, A Guide to Technical Terms,* Λονδίνο 1979.

Goldstein C., «Towards a definition of Academic Art», *Art Bulletin,* LVII, 1975, σ. 102.

Του ίδιου, «Vasari and the Florentine Accademia del Disegno», *Zeitschrift fur Kunstgeschichte,* τ. 38, 1975, σ. 145-152.

Gotti A., *Vita di Michelangelo Buonarroti,* Φλωρεντία 1876.

Του ίδιου, *Vita di Michelangelo Buonarroti narata con l' aiuto di nuovi documenti,* Φλωρεντία 1875.

Gould C., *The battle of Cascina,* Νιού Κάσλ 1966.

Του ίδιου, «Some Addenda to Michelangelo Studies», *Burlington Magazine,* 1951, σ. 279.

Grassi L., *Storia del Disegno: Svolgimento del Pensiero Critico e un Catalogo,* Ρώμη 1957.

Του ίδιου, *Storia del Disegno,* Ρώμη 1947.

Hall J., *Michelangelo and the re-invention of the human body,* Λονδίνο 2005.

Hartt F., *Handlist of newly accepted drawings by Michelangelo,* Λονδίνο 1975.

Του ίδιου., *Michelangelo Drawings,* Νέα Υόρκη 1972.

Του ίδιου, *The paintings of Michelangelo,* Λονδίνο 1965.

Του ίδιου, *Michelangelo Pittore,* Μιλάνο 1964.

Hatfield R., *Finding Leonardo, the case for recovering the battle of Anghiari,* Φλωρεντία 2008.

Hirst M., «Obsernations on Drawings for the Sistine Ceiling», στο P. Pietrangeli (επιμ.), *Michelangelo, The Sistine Chapel: a glorious restoration,* Βατικανό 1994, σ. 8-25.

Του ίδιου, *Michelangelo and his Drawings,* Λονδίνο 1988.

Του ίδιου, *Michelangelo Draftsman,* Ουάσιγκτον 1988.

Του ίδιου, «Il modo delle attitudini: Michelangelo's Oxford sketchbook for the ceiling», στο *The Sistine Chapel: The art, the history and the restoration,* Νέα Υόρκη 1986, σ. 208-217.

Του ίδιου, «Michelangelo drawings in Florence», *The Burlington Magazine,* τ. 721, Απρίλιος 1963, σ. 166-171.

James C., *Visual Identification and Analysis of Old Master Drawing Techniques*, Φλωρεντία 2010.

Joannides P., *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum,* Κέμπριτζ 2007.

Του ίδιου, «A propos d' une sanguine nouvellement attribuèe à Michel Ange (1475-1564). La connaissance des dessins de l'artiste en France au XVIe siècle», *Revue du Louvre,* XLIII, Ιούνιος 1994, σ. 15-29.

Του ίδιου, «Idea and image: studies in Italian renaissance drawings» στο *The Burlighton Magazine,* 1981, τ. 123, τευχ. 943, σ. 620-622.

Justi C., *Michelangelo: Beitrage zur Erklarung der Werke und des Menshen,* Λειψία 1900.

Κασιμάτη Μ., *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo-Lomazzo (1538-1600)*, Μόναχο 1979.

Kurz O., «Giorgio Vasari's Libro de' Disegni», *Old Master Drawings,* XII, 1938, σ. 27-30.

Lamarche-Vadel B., *Michelangelo,* Νέα Υόρκη 1995.

Lambert S., *Drawing: Technique and Purpose,* Λονδίνο 1981.

Landucci L., *A Florentine Diary,* Λονδίνο 1927.

LeBrooy P., *Michelangelo Models formely in the Paul von Praun Collection,* Λονδίνο 1972.

Lee R.W., *Ut picture poesis. La teoria umanistica della pittura,* Φλωρεντία 1974.

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura,* P. Borzelli (επιμ.), Ρώμη 1984.

Lomazzo G. P., *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura,* Μιλάνο 1584.

Του ίδιου, *Scritti sulle Arti,* R. P. Ciardi (επιμ.), τ. 1, Φλωρεντία 1973.

Luchinat A., «Michelangelo e i Medici», στο M. Chiarini (επιμ.) *L' ombra del genio, Michelangelo e l' arte a Firenze, 1573-1631,* Μιλάνο 2002, σ. 249-263.

Luciano B., *Michelangelo, I Disegni di casa Buonarroti,* Φλωρεντία 1985.

Luporini C., *La mente di Leonardo,* Φλωρεντία 1953.

Macandrew H., *Ashmolean Museum Oxford, Catalogue of Collection's Drawings,* τ. 3, *Italian Schools Supplement*, Οξφόρδη 1980.

Macchioni S., *Il disegno nell' arte italiana,* Φλωρεντία 1975.

Mackowsky H., *Michelangelo,* Βερολίνο 1908.

Mancinelli F., «La progettazione della volta della Cappella Sistina di Michelangelo», στο C. Smyth (επιμ.), *Michelangelo's Drawings,* Ουάσιγκτον 1992, σ. 43-57.

Της ίδιας, *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito,* Βατικανό 1990.

Mara S., *Il libro dei disegni della biblioteca Ambrosiana,* Ρώμη 2010.

Marani P. C., *The drawings of a Genius,* Βιέννη 2010.

Mason E. C., *The Mind of Henry Fuseli,* Λονδίνο 1951.

Mayer R., *The Artist's Handbook of materials and techniques,* S. Sheehan (επιμ.), Νέα Υόρκη 1991[5].

Meder J., W. Ames, *The Mastery of Drawings,* Νέα Υόρκη 1978.

Meller P., «Aggiornamenti bibliografici», *Michelangelo artista, pensatore, scrittore,* Νοβάρα 1965.

Meyer B., «Leonardo's Battle of Anghiari. Proposals for some sources and a reflection», *The Art Bulletin,* τ. 66, ν. 3, 1984, σ. 67-82.

Milanesi G., *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti,* Ρώμη 1875.

Millon A., M. Lambugnani, *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo, The Representation of Architecture,* Ρώμη 1994.

Monnier G., *Pastels from the 16th to the 20th century,* Γένοβα 1984.

Monti A., *L' Ariosto e Michelangelo, Il Buonarroti II,* canto XXXIII, Ρώμη 1867.

Morelli G., «Handzeichnungen Italienischen Meister in Photographischen Aufnahmen von Braun in Dornach» στο *Kunstchronik,* III, Απρίλιος 1892, σ. 373-378.

Nagel A., *Michelangelo and the reform of art,* Κέμπριτζ 2000.

Najemy J., *Storia di Firenze, 1200-157,* Ρώμη 2014.

Nocentini A., *Cenni storici sulla Academia delle Arti del Disegno,* Φλωρεντία 1963.

Olszewski E. J., *Giovanni Battista Armenini. On the true Precepts of the Art of Painting,* Νέα Υόρκη 1977.

Panofsky E., *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory,* Λονδίνο 1940.

Του ίδιου, *Idea contribuito alla storia dell' estetica,* Φλωρεντία 1952.

Paolucci A., *La cappella Sistina,* Ρώμη 2016.

Parker K. T., *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum II: Italian Schools,* Οξφόρδη 1972.

Perrig A., *The drawings of Michelangelo, The science of attribution,* Λονδίνο 1997.

Pevsner N., *Academies of Art, Past and Present,* Κέμπριτζ 1940.

Pfeiffer H., *Καπέλα Σιξτίνα, Νέα ερμηνευτική προσέγγιση μετά την αποκατάσταση των τοιχογραφιών,* Βατικανό 2007.

Pignatti T., *Le scuole di Venezia,* Μιλάνο 1981.

Pino P., *Il dialogo di Pittura,* R. Pallucchini (επιμ.), Βενετία 1946.

Popham A. E., *A Handbook to the Drawings and Water-Colours in the Departement of Prints and Drawings, Ashmolean Museum,* Λονδίνο 1939.

Popham A. E., P. Pounchey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings of the British Museum: The 14th and 15th centuries,* Λονδίνο 1950.

Ranalli F., *Storie delle Belle Arti in Italia,* Φλωρεντία 1856.

Rawson P., *Drawing,* Λονδίνο 1969.

Reynolds T., *The Accademia del Disegno in Florence, It's Formation and Early Years,* Μίσιγκαν 1974.

Robertson I. G., «Report of the Keeper of the Department of Western Art for the year 1963», *Ashmolean Museum, Report of the Visitors,* Οξφόρδη 1963, σ. 24-54.

Του ίδιου, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford,* Οξφόρδη 1870.

Rodin A., *Entretiens reunis par Paul Gsell,* Παρίσι 1911.

Rovere F., *L' Orazione della Immacolata,* D. Cortese (επιμ.), Πάδοβα 1985.

Ryan Ch., *Michelangelo, The Poems,* Λονδίνο 1997.

Salvini R., *La Cappellla Sistina in Vaticano,* Ρώμη 1965.

Schulz J., «Vasari at Venice», *Burlington Magazine,* CIII, 1961, σ. 500.

Scorza R., «Vicenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* τ. 66, 2003, σ. 63-122.

Sgarbi E., *Raffaello, Le Stanze della Segnatura,* Ρώμη 2010.

Sidney A., *Michelangelo the Florentine,* Νέα Υόρκη 1957.

Somes Layard G., *Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag*, Λονδίνο 1906.

Spike J., *Michelangelo Sacred and Profane, Masterpiece Drawings*, Φλωρεντία 2013.

Springer J., *Michelangelo in Rome, 1508-1512,* Λονδίνο 1875.

Strauss W., T. Felker, *Drawings defined,* Νέα Υόρκη 1987.

Summers D., *Michelangelo and the Language of Art,* Πρίνστον 1981.

Sutton D., *Italian Drawings from the Ashmolean Museum, Oxford,* Λονδίνο 1970.

Symonds J., *The life of Michelangelo Buonarroti based on studies in the archives of Buonarroti falimy at Florence,* Λονδίνο 1893.

Taggart R., «The Drawings Collection of Milton McGreevy», *The Art Bulletin*, τ. IV, 1965, σ. 8-9.

Theophilus, *De diversis artibus,* Μόναχο 1110-1140.

Tolnay Ch., *Corpus dei disegni di Michelangelo,* Νοβάρα 1975.

Του ίδιου, *Michelangelo,* Πρίνστον 1975.

Του ίδιου, «I progetti di Michelangelo per la facciata di S. Lorenzo a Firenze. Nuove Ricerche». *Commentari,* XXIII, 1972, σ. 53-72.

Του ίδιου, «Alcune recenti scoperte e risultati negli studi Michelangioleschi», *Accademia Nazionale dei Lincei,* Ρώμη 1971, σ. 3-18.

Του ίδιου, *Michelangelo IV: The tomb of Julius II,* Πρίνστον 1954.

Του ίδου, *Michelangelo III: The Medici Chapel,* Πρίνστον 1948.

Του ίδιου, *Michelangelo II, The Sistine Chapel,* Πρίνστον 1945.

Του ίδιου, *History and Technique of Old Master Drawings,* Νέα Υόρκη 1943.

Του ίδιου, *The youth of Michelangelo,* Πρίνστον 1943.

Valerio M., *Michelangelo,* Μιλάνο 1965.

Vasari G., *Le vite de' più eccelenti scultori ed architettori,* G. Milanesi (επιμ.), Φλωρεντία 1878.

Vasari G., *Le vite de' più eccelenti scultori ed architettori,* P. Barocchi και R. Bettarini (επιμ.), Φλωρεντία 1949.

Venturi A., «Disegni inediti di Michelangelo», *l' Arte,* XXIV, 1921, σ. 224-227.

Vitzthum W., «The Accademia del Disegno at the Uffizi», *Master Drawings,* I, 1963, σ. 57.

Wackernagel M., *The world of the Florentine Renaissance Art, Projects and Patrons, Workshops and Art Market,* Πρίνστον 1981.

Ward Jackson P., *Victoria and Albert Museum Catalogues, Italian Drawings I: 14th – 16th centuries,* Λονδίνο 1979.

Watrous J., *The craft of old master drawings,* Wisconsin 1957.

Weekes U., *Techniques of drawings from the 15th to 19th century with illustrations from the collections of drawings in the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1999.

Whistler C., *Old Master Drawings from the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1992.

Της ίδιας, *Drawings by Michelangelo and Raphael,* Οξφόρδη 1990.

White C., C. Whistler, C. Harrison, *Old Master Drawings from the Ashmolean Museum,* Οξφόρδη 1992.

Wilde J., *Michelangelo, Six lectures by Johannes Wilde,* Οξφόρδη 1978.

Του ίδιου, *Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings of the British Museum: Michelangelo and his Studio,* Λονδίνο 1953.

Του ίδιου*, The Italian drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of his Majesty the Kind at Windsor Castle,* Λονδίνο 1949.

Williams D. E., *The life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1831.

Wind E., *The religious symbolism of Michelangelo, The Sistine Ceiling,* Οξφόρδη 2000.

Woodburn S., *The Lawrence Gallery. A Series of Fac-similes of Original Drawings by M. Angelo Buonarroti Selected from the Matchless Collection Formed by Sir Thomas Lawrence, Late President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1853.

Woodburn S., *Some Account of the drawings by Raffaelle Sanzio of Urbino in the Lawrence Gallery, Ninth Exhibition, June 1836, A catalogue of one hundrend original drawings by Raffaelle collected by Sir Thomas Lawrence, Late President of the Royal Academy,* Λονδίνο 1836.

Zuccaro F., *Scritti d' arte,* L. S. Olschki (επιμ.), Φλωρεντία 1961.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

A

Agnolo, Baccio d': 56

Alberti: 26, 35

Alidosi, Francesco: 68

Aretino, Pietro: 84

Argenta, Pietro d': 83

Ariosto, Ludovico: 84

Armenino, Giovanni Batti Sta: 29

B

Βοκάκιος: 37

Bacci, Niccolossa (Cosina): 38

Baldinucci, Filippo: 46, 47

Barocchi, Paola: 17

Beazley, John: 16

Bellori, Giovanni: 85

Berenson, Bernard: 16, 25, 70

Borghini, Raffaello: 29

Borghini, Vicenzo: 32, 37

Botticelli, Sandro: 67

Bramante: 9, 65

Bravo, Giovanni Andrea: 68

Bruni, Leonardo: 57

Burckhardt, Jacob: 86

Buonarroti, Michelangelo: σ. 8, 14, 15, 16, 17, 19, 32, 34, 39, 47, 48, 53, 55, 62

Burne Jones, Edward: 53

Γ

Γουλιέλμος Β': 24

C

Cataldi, Pier Antonio: 38

Cattaneo, Danese: 38

Cennini, Cennino: 25, 26, 29, 35, 51

Chambray, Ronald Freart de: 85

Chapman, Hugo: 18

Cimabue: 35

Condivi, Ascanio: 44, 47, 65

Crozat, Pierre: 22

D

Dante Aligheri: 37

Delacroix, Eugène: 87

Dimsdale, Thomas: 24

Dolce, Ludovico: 27, 28, 85

Donati, Manno: 57

Doni, Antonfrancesco: 28

Dussler, Luitpold: 17

E

Este, Alfonso d': 68

Este, Isabella d': 49

Eyck, Jan van: 46, 52

F

Faldossi, Zaccaria: 33

Fèlebien, Andrè: 85

Francesca, Piero della: 26

Furioso, Orlando: 84

Fuseli, Johann Heinrich: 86

G

Galatinus, Petrus: 75

Ghiberti, Lorenzo: 27

Ghirlandaio, Domenico: 67

Giovanni, Matteo di: 33

Goethe, Johann Wolfgang von*: 86*

Goltzius, Hendrick: 52

Gonzaga, Francesco: 68

Gotti, Aurelio: 15

Granacci, Francesco: 83

Gregorius, Petrus: 49

Guercino: 45

H

Harrison, Colin: 18

Hartt, Frederick: 17

Helmarshausen, Roger: 52

Hirst, Michael: 17
Hoogstraeten, Samuel van: 46

I

Ισίδωρος της Σεβίλλης: 44

J

Justi, Carl: 66

K

Keightley, Archibald: 24

Λ

Λύσσιπος: 26
Λουκάς Ευαγγελιστής: 32

L

Λέων Ι' (Giovanni di Lorenzo de' Medici): 78
Lagoy, Marquis de: 22
Lawrence, Thomas: 19, 21, 22, 24
Lely, Peter: 22
Lippi, Fra Filippo: 52, 56
Lomazzo, Gian Paolo: 30, 46, 49

M

Μαξιμιλιανός Α': 67
Μύρωνας: 60
Macandrew, Hugh: 18
Machiavelli, Niccolò: 57
Mariette, Pierre – Jean: 22
Medici, Cosimo I' de': 32, 35, 36, 37
Medici, Lorenzo de': 8, 67
Metz, Conrad: 22
Milizia, Francesco: 85
Mini, Antonio: 14
Morelli, Giovani: 15
Montorsoli, Fra Giovanni Angelo da: 33

Ν

Ναπολέων, Βοναπάρτης : 23

Ξ

Ξενοκράτης: 25, 26

Ο

Ottley, William Young: 23, 69, 70

Π

Πλάτωνας: 34

Πλίνιος: 25

Ρ

Palladio, Andrea: 38

Parker, Carl: 14, 15, 70

Perreal, Jean: 49

Perugino, Pietro: 52, 67

Pfeiffer, Heinrich: 75

Piles, Roger de: 85

Pino, Paolo: 27

Piombo, Sebastiano del: 78, 84

Ponteassieve, Antonio da: 77

Pontormo, Jacopo: 33

Popham, Arthur: 16

R

Reynolds, Joshua: 21, 86

Riario, Raffaelle: 44

Richardson, Jonathan: 22

Rijn, Rembrandt van: 52

Robinson, Charles: 15, 59

Rodin, Auguste: 87

Rosselli, Cosimo: 65

Rovere, Giuliano della (Πάπας Ιούλιος Β΄): 57, 64, 65, 66, 67

Rovere, Fransesco della (Πάπας Sixtus IV’): 64, 66, 67

Rovere, Francesco Maria della: 68

Ruskin, John: 53

S

Salviati, Giuseppe: 38

Sangallo, Bastiano da: 58

Sansovino, Andrea: 56

Santi, Raffaello: 9, 51, 53, 65, 66, 68, 78, 79, 85

Savonarola, Girolamo: 54

Saxe-Techen, Albert Casimir August von: 22

Signorelli, Luca: 84

Soderini, Piero: 55, 56, 64

Springer, John :15

Symonds, John: 15

T

Tiepolo, Giovanni Battista: 45

Tintoretto: 38

Tolnay, Charles de: 17, 39

Turner, William: 53

Turquet, Theodore: 46

U

Urbano, Pietro: 14

V

Vasari, Giorgio: 13, 28, 29, 33, 35, 36, 37, 48, 81, 85

Vecellio, Tiziano: 13, 62

Villani, Filippo: 57

Vinci, Leonardo da: 27, 48, 49, 56, 61

W

Weyden, Rogier van der: 52

Whistler, Catherine: 18, 20, 59

Wicar, Jean Baptiste: 23

Wilhelm Heinse, Johann Jakob: 86

Winckelmann, Johan Joachim: 85

Wilde, Johannes: 16

Wölfflin, Heinrich: 86, 87

Woodburn, Samuel: 21, 61

Z

Zelotti, Giovanni: 38

Zuccari, Federico: 28, 30, 31, 38

Παράρτημα Εικόνων

Τα πνευματικά δικαιώματα © των εικόνων: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 40, 42, 46, 47 ανήκουν στο Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford.

Εικ. 1, Michelangelo Buonarroti, *Μορφές για την Cappella Sistina,*
1508-1516, πένα και καφέ μελάνι πάνω σε κιτρινωπό χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ.

Εικ. 2, Michelangelo Buonarroti, *Μορφή Προπάτορα του Ιησού από την Cappella Sistina,* 1511-1512, μαύρη κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 14 x 14,4 εκ.

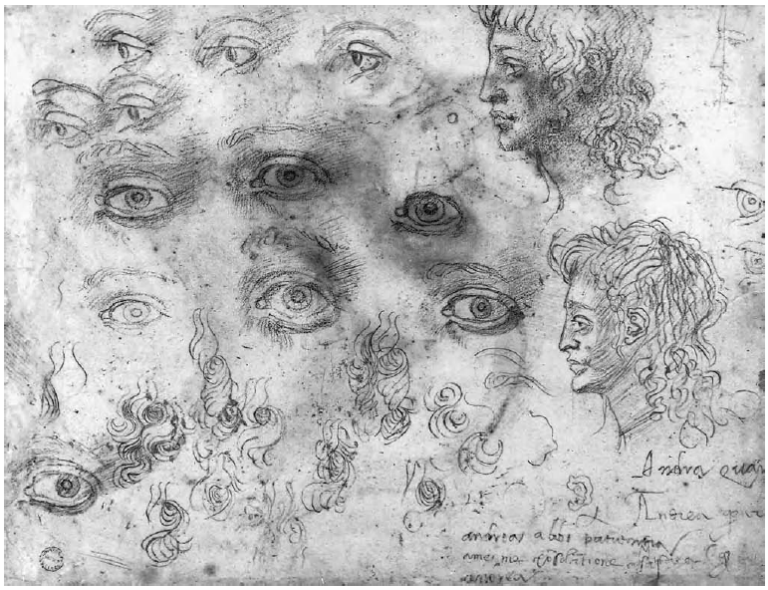
Εικ. 3, Raffaello Sanzio, *Disputà,* 1508-1510, αραιωμένο μελάνι και υδροκομμιογραφία, 23,3 x 40 εκ.

Εικ. 4, Michelangelo Buonarroti, *Παναγία, Χριστός και Αγία Άννα,* 1501-1502, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 25,7 x 17,5 εκ.

Εικ. 5, Michelangelo Buonarroti, *Θρήνος για τον νεκρό Χριστό (Pietà),* 1560-1564, μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 10,8 x 28,1 εκ.

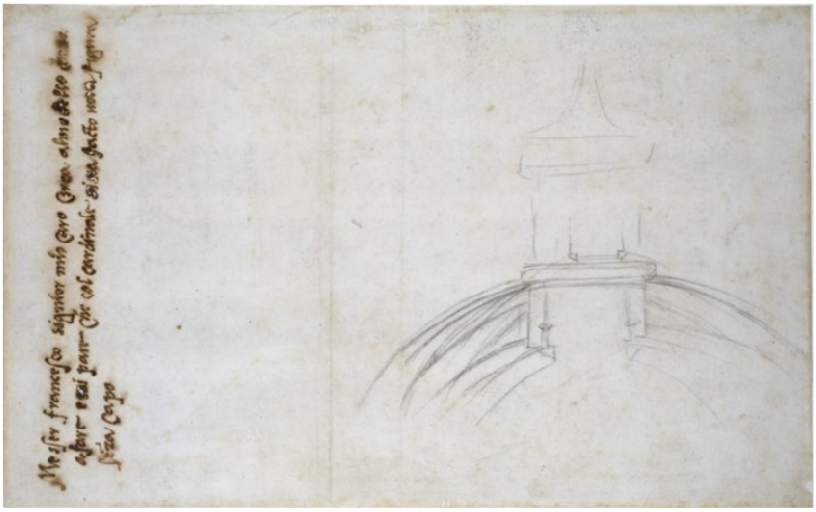
Εικ. 6, Raffaello Sanzio, *Μορφές Αποστόλων,* 1519-1520, μαύρη φυσική κιμωλία, 49,9 x 36,4 εκ.

Εικ. 7, Michelangelo Buonarroti, *Ιδεατό Κεφάλι,* 1520 - 1525, κόκκινη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 20,5 x 16,5 εκ.

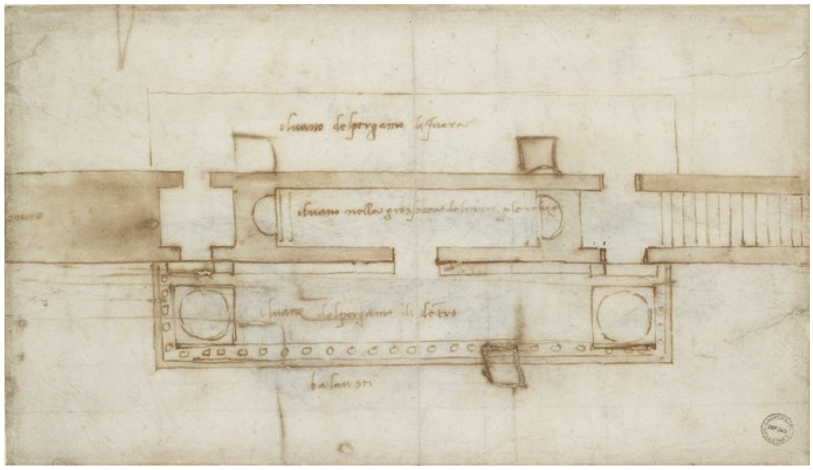


Εικ. 8, Michelangelo Buonarroti, *Μάτια,* 1550 - 1552, κόκκινη και μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 25,4 x 33,8 εκ.

Εικ. 9, Michelangelo Buonarroti, *Πρόσοψη για το ταφικό παρεκκλήσιο των Μεδίκων,* π. 1524, μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 12,7 x 21,2 εκ.



Εικ. 10, Michelangelo Buonarroti, *Σκίτσο τρούλου,* π. 1550-1560, μαύρη φυσική κιμωλία, 25 x 40,2 εκ.



Εικ. 11, Michelangelo Buonarroti, *Πρόσοψη τμήματος της Βασιλικής του San Lorenzo,* π. 1532, μολύβι και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 27,3 x 15,7 εκ.

Εικ. 12, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή Μάγισσας με αγόρι,* π. 1516-1534, πένα και καφέ μελάνι πάνω σε μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 32,9 x 19,2 εκ.

Εικ. 13, Michelangelo Buonarroti, *Στρατιώτες*, π. 1545-1550,
μαύρη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 15 x 10,5 εκ.

Εικ. 14, Michelangelo Buonarroti, *Σαμψών και Δαλιδά*, π. 1525-1530, κόκκινη
φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 27,2 x 39,5 εκ.

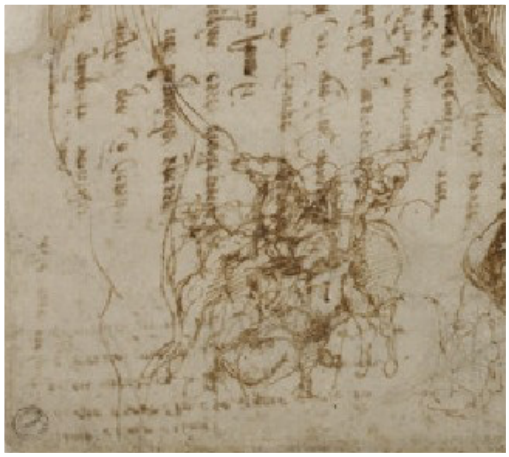
Εικ. 15, Raffaello Sanzio, *Αθηνά, Σχολή των Αθηνών,* π. 1508-1510, αποτύπωμα ασημιού (silver-point) και υδροκομμιογραφία σε χαρτί με ροζ επίστρωση, 27,4 x 20,1 εκ.

Εικ. 16, Raffaello Sanzio, *Μητέρα που αγκαλιάζει παιδί,* π. 1512, αποτύπωμα ασημιού (silver-point) και υδροκομμιογραφία σε χαρτί με γκρι επίστρωση, 16,1 x 12,8 εκ.

Εικ. 17, Bastiano da Sangallo, *Μάχη στην Cascina,* π. 1542, ελαιογραφία σε ξύλο σε κλίμακα του γκρι, 77 x 130 εκ., Holkham Hall, Ηνωμένο Βασίλειο.

Εικ. 18, Michelangelo Buonarroti, *Μάχη στην Cascina,* π. 1504, κάρβουνο και μεταλλικό αποτύπωμα (silverpoint) σε κιτρινωπό χαρτί, 23,5 x 35,6 εκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

Εικ. 19, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή αλόγου και στίχοι σονέτων,* π. 1501-1505, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 42,7 x 28,3 εκ.



Εικ. 20, Michelangelo Buonarroti, *Σκηνή έφιππου και πεζών στρατιωτών για τη μάχη στην Cascina,* λεπτομέρεια, π. 1501-1505, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί.

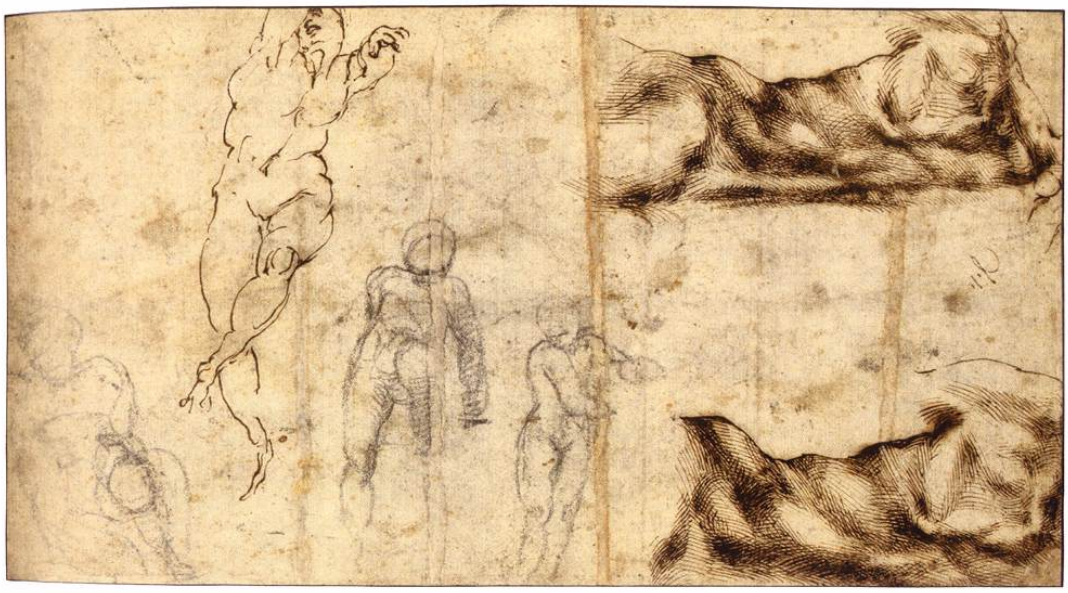
Εικ. 21, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή για τη μάχη στην Cascina,* π. 1505-1525, πένα και καφέ μελάνι σε χαρτί ώχρας, 17,9 x 25,1 εκ.

Εικ. 22, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή ανδρικού γυμνού,* π. 1503-1504, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 26 x 17 εκ.

Εικ. 23, Michelangelo Buonarroti, Σκίτσο *για τη μάχη στην Cascina,* π. 1505-1525, πένα, καφέ μελάνι και μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 19 x 25,8 εκ.

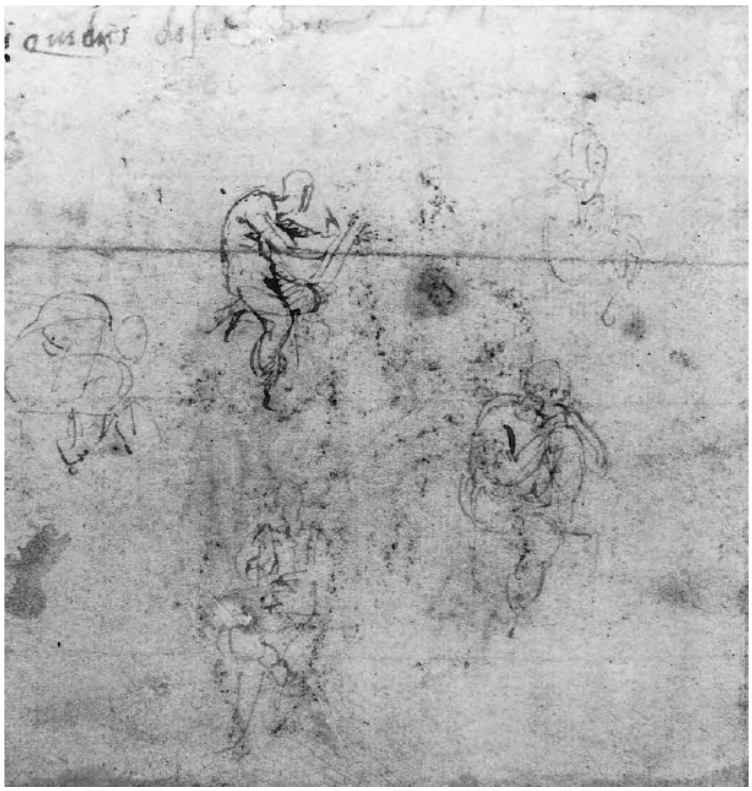
Εικ. 24, Leonardo da Vinci, *Σπουδές αλόγων,* π. 1490, πένα και καφέ μελάνι σε χαρτί με καφεκόκκινη επίστρωση, 19,2 x 25,6 εκ., Βασιλική Συλλογή, Windsor Castle, Ηνωμένο Βασίλειο.

Εικ. 25, Michelangelo Buonarroti, *Αναβάτες*, π. 1503-1504, μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 26 x 17 εκ.

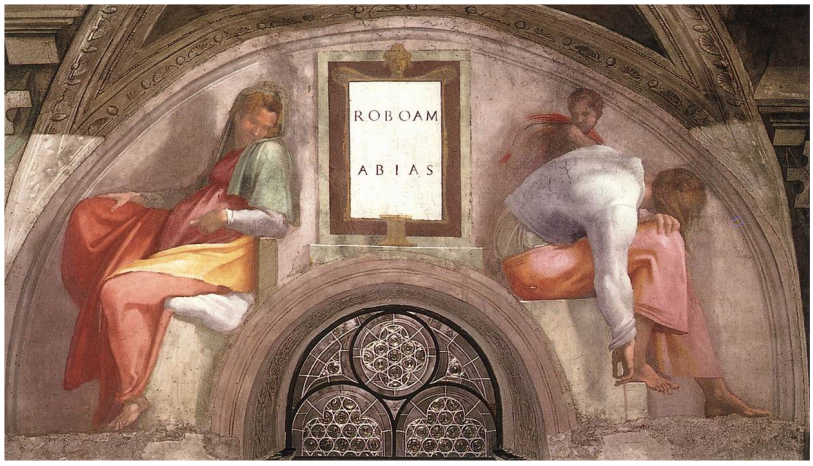


Εικ. 26, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή για τη μάχη στην Cascina,* π. 1503-1504, μαύρη φυσική κιμωλία και καφέ μελάνι σε χαρτί, 33,2 x 17,4 εκ., © Museè du Louvre

Εικ. 27, Tiziano Vecellio, *Η εκτέλεση του Αγίου Πέτρου,*
π. 1654, ελαιογραφία σε καμβά, 50 x 30,6 εκ.,
Άγιος Ιωάννης και Παύλος, Βενετία.

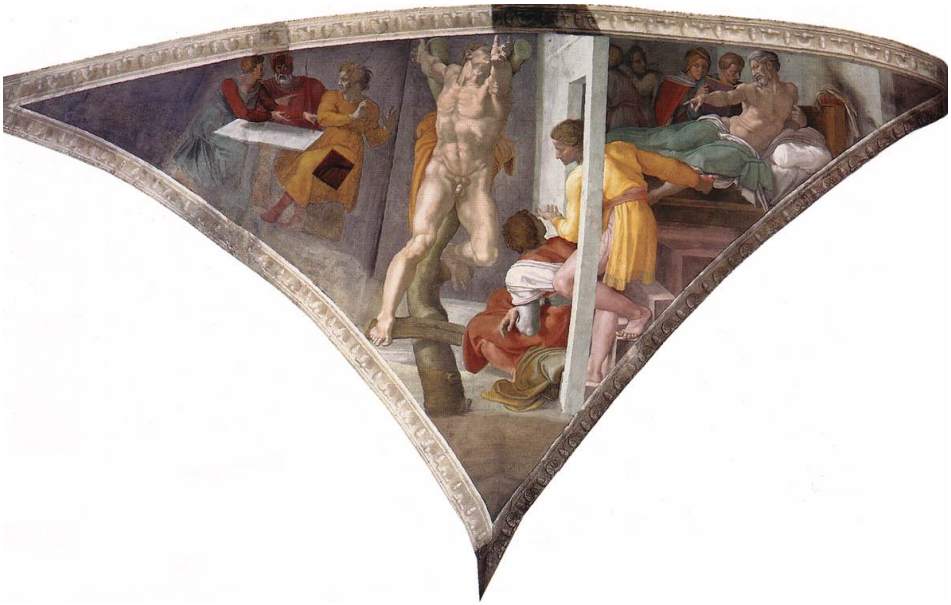


Εικ. 28, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για τα τύμπανα της Cappella Sistina,* π. 1511-12, πένα και μελάνι σε χαρτί, 14 x 13,2 εκ.

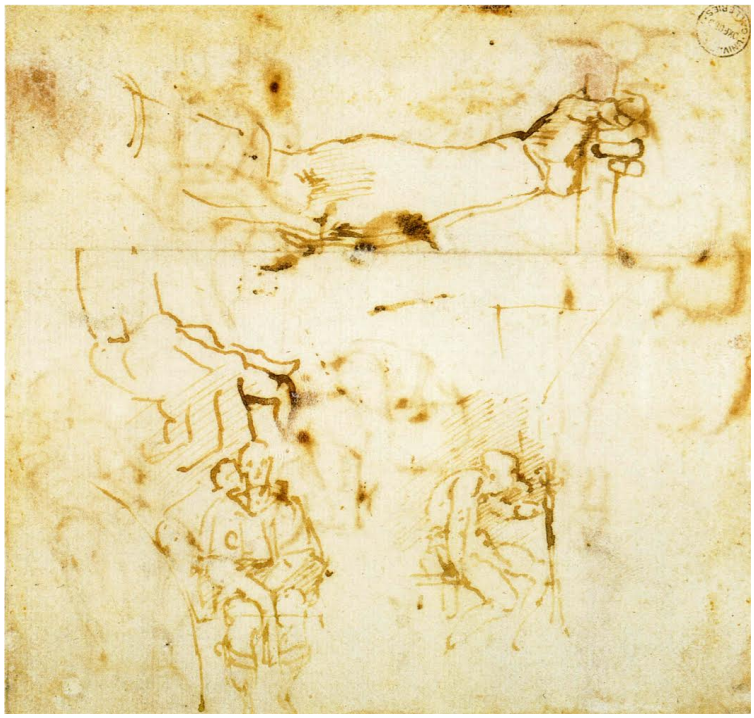


Εικ. 29, Michelangelo Buonarroti, *Ιεροβάμ και Αβίας,* π. 1511-1512, νωπογραφία, τύμπανο νοτίου τοίχου της Cappella Sistina, Βατικανό.

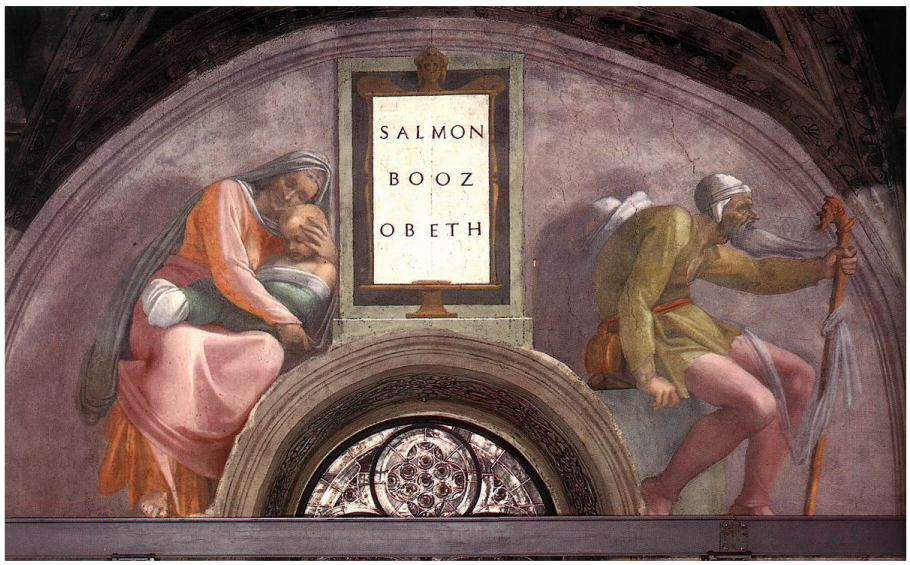
Εικ. 30, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina,*
π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί, 14 x 13,2 εκ.



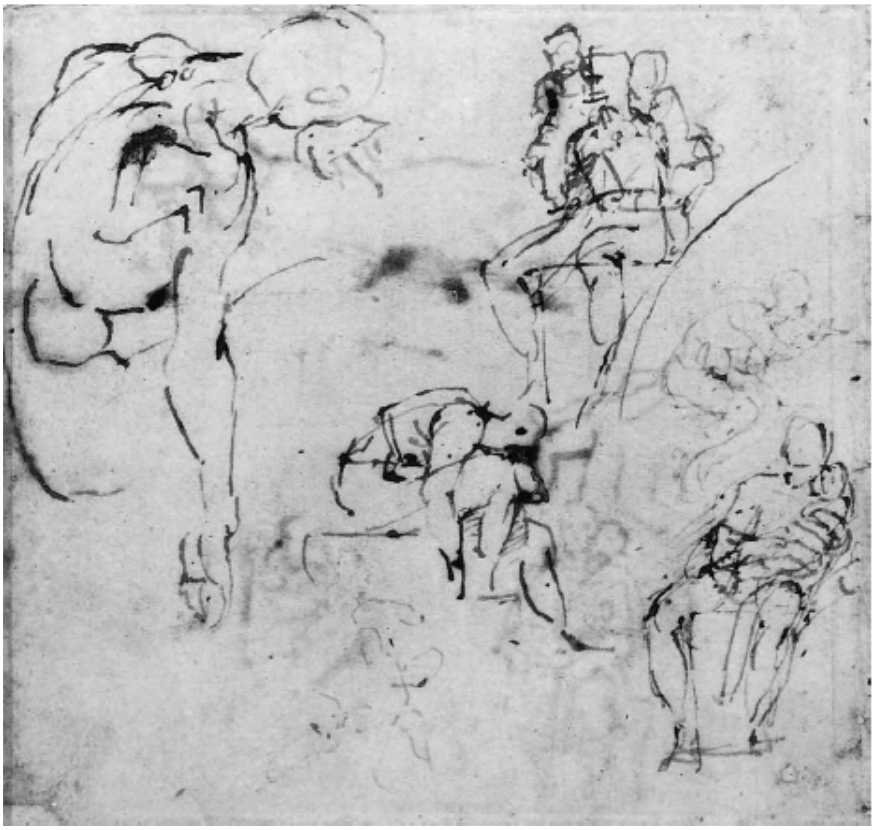
Εικ. 31, Michelangelo Buonarroti, *Σκηνές από τη ζωή του Χαμάν,* π. 1511-1512, νωπογραφία,
λοφίο νότιο-δυτικού τοίχου της Cappella Sistina, Βατικανό.



Εικ. 32, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για τα τύμπανα της Cappella Sistina,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί ώχρας, 13,5 x 14,5 εκ.



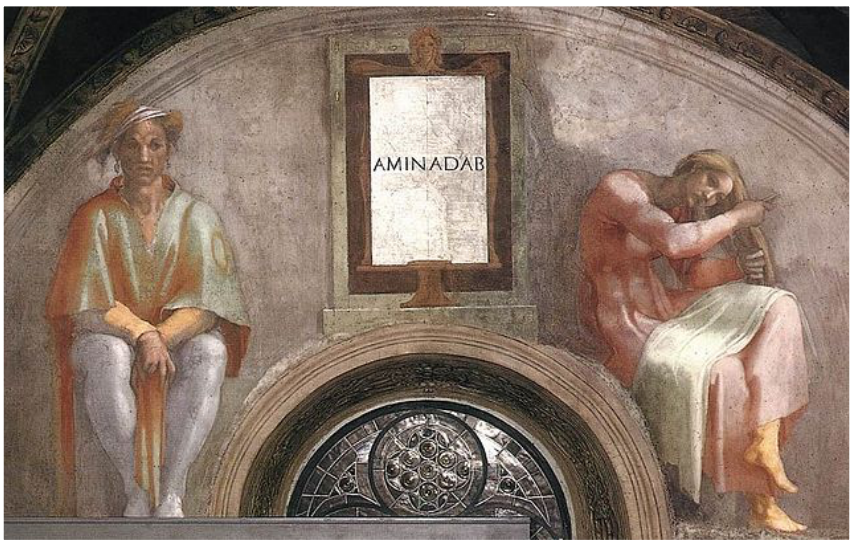
Εικ. 33, Michelangelo Buonarroti, *Σαλμών, Βοόζ, Ωβήδ,* π. 1511-1512, νωπογραφία, 340 x 650 εκ., τύμπανο νοτίου τοίχου της Cappella Sistina, Βατικανό.



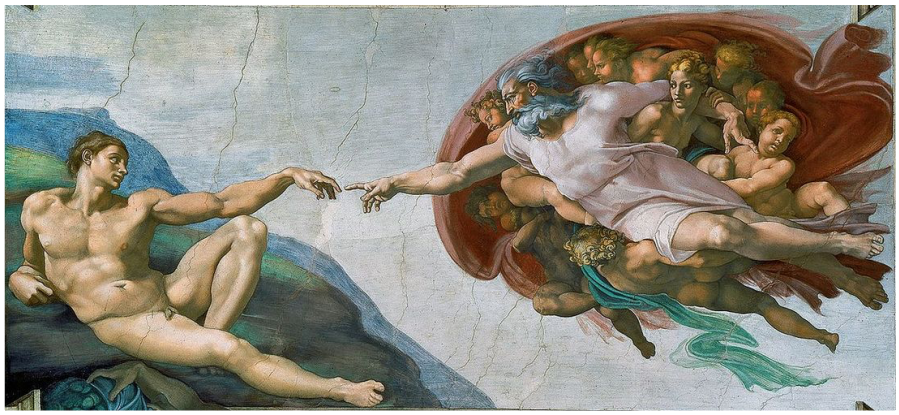
Εικ. 34, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε χαρτί, 13,5 x 14,5 εκ.

Εικ. 35, Michelangelo Buonarroti, *Προφήτης Ιωνάς*, π. 1511-1512, νωπογραφία, 400 x 380 εκ., μεσαίο τμήμα θόλου της Cappella Sistina, Βατικανό.

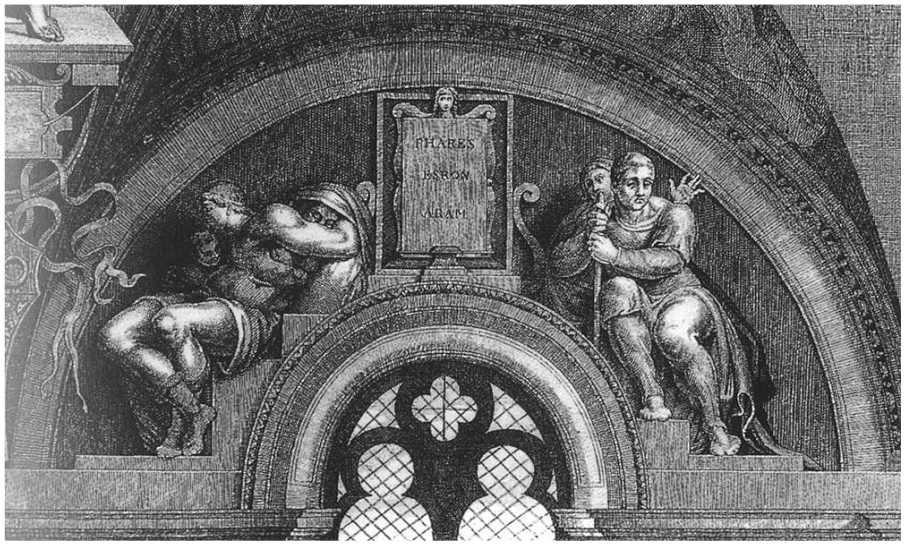
Εικ. 36, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για την Cappella Sistina,* π. 1511-1512, πένα και μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 13,8 x 14,3 εκ.



Εικ. 37, Michelangelo Buonarroti, *Αμιναδάβ,* π. 1511-1512, νωπογραφία, τύμπανο νοτίου τοίχου της Cappella Sistina, Βατικανό.



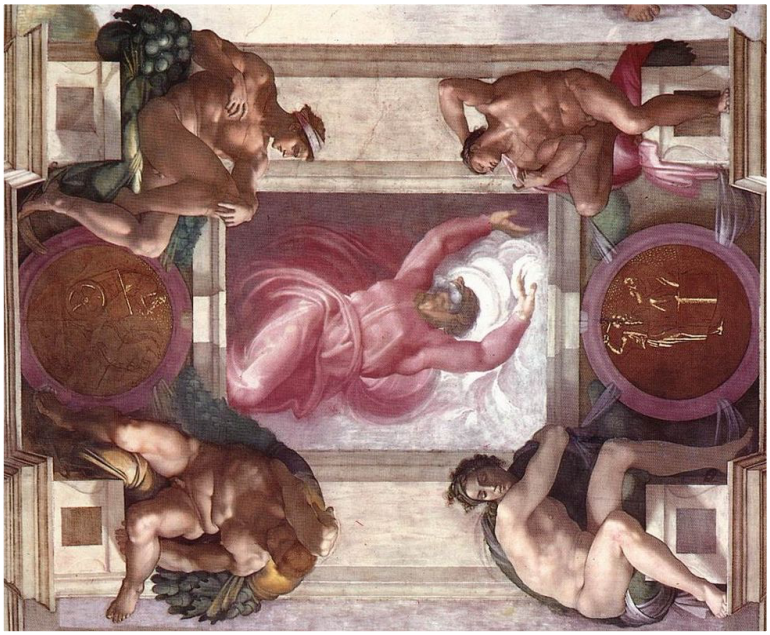
Εικ. 38, Michelangelo Buonarroti, *Αδάμ,* π. 1511-1512, νωπογραφία, κεντρικό τμήμα θόλου της Cappella Sistina,Βατικανό.



Εικ. 39, Αγνώστου, *Ηρ,* π. 1511-1512, χαλκογραφία, παράσταση από το τύμπανο του δεξιού τμήματος του τοίχου του ιερού της Cappella Sistina,Βατικανό.

Εικ. 40, Michelangelo Buonarroti, *Ημέρα,* π. 1524-25, παρεκκλήσι των Μεδίκων, Βασιλική San Lorenzo, Φλωρεντία.

Εικ. 40, Michelangelo Buonarroti, *«Συλλήψεις» για τον Διαχωρισμό του Φωτός από το Σκότος,* π. 1511-1512, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ.



Εικ. 41, Michelangelo Buonarroti, *Διαχωρισμός του Φωτός από το Σκότος,*
π. 1511-1512, νωπογραφία, κεντρικό τμήμα θόλου της Cappella Sistina, Βατικανό.

Εικ. 42, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδές για την Cappella Sistina και τον τάφο του Πάπα Ιουλίου Β'*, π. 1511-1512, κόκκινη φυσική κιμωλία, πένα και καφέ μελάνι σε κιτρινωπό χαρτί, 28,6 x 19,4 εκ.

Εικ. 43, Michelangelo Buonarroti, *Σπουδή για την Λιβυκή Σίβυλλα*, π. 1511-1512, κόκκινη φυσική κιμωλία σε κιτρινωπό χαρτί, 28,9 x 21,4 εκ., © Metropolitan Museum of Art of New York.

Εικ. 44, Michelangelo Buonarroti, *Λιβυκή Σίβυλλα,* π. 1511-1512, νωπογραφία, δυτικό τμήμα θόλου, Cappella Sistina, Βατικανό.

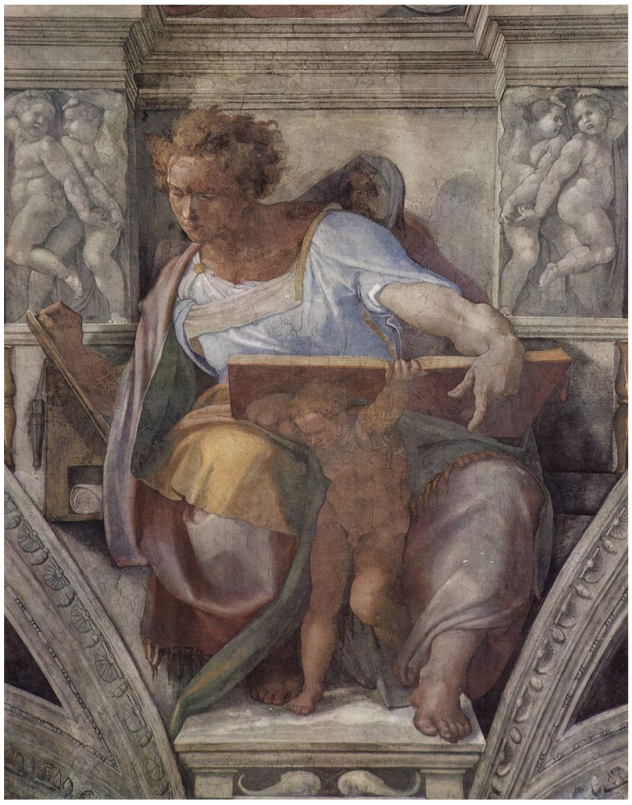
Εικ. 45, Michelangelo Buonarroti, *Θνήσκων Σκλάβος,* π. 1513-1516, Μουσείο Βατικανού.

Εικ. 46, Michelangelo Buonarroti, *Ηλικιωμένος Άνδρας*, π. 1511-1512, μαύρη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 13,5 x 14,8 εκ.

Εικ. 47, Michelangelo Buonarroti, *Ιωσαφάτ,* π. 1511-1512, κόκκινη φυσική κιμωλία σε χαρτί, 20,5 x 21,2 εκ.

Εικ. 48, Michelangelo Buonarroti, *Ιωσαφάτ,* π. 1511-1512, νωπογραφία, τύμπανο βορείου τοίχου της Cappella Sistina, Βατικανό.

Εικ. 49, Michelangelo Buonarroti, *Κυμαία Σίβυλλα*, π. 1511-1512, νωπογραφία, Cappella Sistina, Βατικανό.



Εικ. 50, Michelangelo Buonarroti, *Προφήτης Δανιήλ*, π. 1511-1512, νωπογραφία, Cappella Sistina, Βατικανό.

Εικ. 51, Michelangelo Buonarroti, *Κυμαία Σίβυλλα*, π. 1509-10,
μαύρος γραφίτης σε χαρτί, 20,8 x 31,5 εκ., © Biblioteca Reale Torino.