



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
—ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837—

ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ:

ΙΣΤΟΡΙΑ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΚΛΑΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία

«Βενετία: εκεί που η Δύση συναντά το Βυζάντιο. Μελέτη του οσμωτικού πολιτισμού της Βενετίας μέσα από το χειρόγραφο *BNM, cod. Lat. I, 100 [=2089]*».

Αικατερίνη Πατινιώτη (ΑΜ: 7566022300012)

Τριμελής Επιτροπή: Γεράσιμος Παγκράτης, Καλλιρρόη Λινάρδου, Αναστασία Δρανδάκη

Αθήνα 2026

Περιεχόμενα

<i>Ευχαριστίες</i>	2
<i>Εισαγωγή</i>	4
<i>Μέρος Α: Ιστορικό, πολιτικό, πολιτιστικό πλαίσιο</i>	10
<i>Κεφ. 1: Andrea Dandolo & Βενετία</i>	10
<i>Κεφ. 2: Άγιος Μάρκος και δημόσιος χώρος</i>	28
<i>Κεφ. 3: Οι καλλιτεχνικές αναθέσεις του Andrea Dandolo</i>	46
<i>Μέρος Β: Το Ευαγγελιστάρι & οι μικρογραφίες του</i>	72
<i>Κεφ. 1: Τα μαρκιανά χειρόγραφα</i>	72
<i>Κεφ. 2: Το ευαγγελιστάριο BNM, Lat. I, 100 [=2089]</i>	78
<i>Μέρος Γ: Ερωτήματα & Συμπεράσματα</i>	133
<i>Ερώτημα 1: Είναι το ευαγγελιστάρι προϊόν του βενετικού οσμωτικού πολιτισμού;</i>	133
<i>Ερώτημα 2: Γιατί ο Dandolo παραγγέλλει ένα υβριδικό χειρόγραφο;</i>	137
<i>Συμπεράσματα</i>	142
<i>Βιβλιογραφία</i>	148
<i>Περίληψη</i>	162
<i>Abstract</i>	163
<i>Παράρτημα 1</i>	164
<i>Παράρτημα 2</i>	167

Ευχαριστίες

Πριν προχωρήσω στο κύριο σώμα της εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους εκείνους που με βοήθησαν και με υποστήριξαν σε όλη αυτή τη διαδρομή, ξεκινώντας από το ίδιο το Τμήμα της Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας και τους καθηγητές που στελεχώνουν το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα, που στάθηκαν δίπλα σε όλους τους φοιτητές, πάντα πρόθυμοι να μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις τους.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, πρώτα από όλους, τον κ. Γεράσιμο Παγκράτη, καθηγητή του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, που δέχθηκε να είναι ο επιβλέπων καθηγητής μου και την κα. Αναστασία Δρανδάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ, η οποία δέχθηκε να είναι μέλος της τριμελούς επιτροπής. Βεβαίως, ευχαριστώ την κα. Καλλιρρόη Λινάρδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Βυζαντίου και του Δυτικού Μεσαίωνα στο Τμήμα Ιστορίας της Τέχνης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, που μου πρότεινε να διαβάσω τη διατριβή της Rane A. Katzenstein και μέσα από τη μελέτη της προέκυψε η συγκεκριμένη διπλωματική.

Σημαντικό είναι να αναφέρω τις ευχαριστίες μου στο προσωπικό της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης στη Βενετία, που κατά τη διάρκεια της επίσκεψής μου για τη μελέτη του χειρόγραφου αλλά και αργότερα, όταν χρειάστηκα συμπληρωματικές πληροφορίες, ήταν πάντα ευγενικοί και πρόθυμοι να βοηθήσουν. Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να ευχαριστήσω την κα. Βίκυ Φραγκουλοπούλου, φοιτήτρια επίσης του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, η οποία, ως κάτοικος Βενετίας, με βοήθησε αρκετές φορές με βιβλιογραφία που ήταν διαθέσιμη μόνο εκεί. Επίσης, ευχαριστώ τις συμφοιτήτρίες μου και καλές μου φίλες, κα. Γεωργία Λεβεντζώνη και κα. Σοφία Κατάρα, για την αμέριστη υποστήριξή τους και την ενθάρρυνσή τους σε όλη αυτή τη διαδρομή.

Ευχαριστώ, επίσης, την καρδιακή μου φίλη και συνάδελφο κα. Μαρία Κρέτση, για την κατανόησή της και την υποστήριξή της σε επαγγελματικό και κυρίως σε προσωπικό επίπεδο. Φυσικά, ευχαριστώ τους φίλους μου για την κατανόησή και την υπομονή τους. Ένα μεγάλο ευχαριστώ θέλω να απευθύνω στην οικογένειά μου και κυρίως στον σύζυγό μου, κ. Αντώνιο Νικόλαο Κυριακίδη, ο οποίος πίστευε πάντα σε

εμένα, ακόμα και όταν εγώ αμφέβαλα για τον εαυτό μου. Τον ευχαριστώ που με την υπομονή και τη συμπαράστασή του με βοήθησε να ολοκληρώσω αυτό το ταξίδι.

Εισαγωγή

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελούν οι μικρογραφίες του ευαγγελισταρίου¹ *BNM cod. Lat. I, 100 [=2089]*², που βρίσκεται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη. Όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω, το συγκεκριμένο χειρόγραφο είναι μέρος ενός συνόλου τριών λατινικών λειτουργικών χειρογράφων³, που περιλαμβάνει επίσης ένα ευχολόγιο (*Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Lat. III, 111 [=2116]*) και ένα επιστολάριο (*Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Lat. I, 101 [=2660]*), τα οποία δημιουργήθηκαν στο δεύτερο τέταρτο του δέκατου τέταρτου αιώνα, παρήχθησαν από το ίδιο εργαστήριο, αν και ίσως από διαφορετικούς μικρογράφους, και προορίζονταν για χρήση μέσα στον Άγιο Μάρκο κατά τις μεγάλες εορτές⁴. Το συγκεκριμένο σύνολο αποτελεί μέρος της μεγάλης καλλιτεχνικής εκστρατείας που οργανώθηκε από τον δόγη Andrea Dandolo (1343-1354) προκειμένου να εμπλουτιστεί ο διάκοσμος του Αγίου Μάρκου⁵.

Πρόκειται για μία ομάδα χειρογράφων με εξαιρετική σημασία καθώς οι μικρογραφίες τους δύνανται να αποτελέσουν το έναυσμα για τη μελέτη όχι μόνο της

¹ Το ευαγγελιστάριο περιέχει τις περικοπές, δηλαδή τα καθημερινά ευαγγελικά αναγνώσματα που συνδέονται με τις γιορτές της Εκκλησίας και γι' αυτό ακολουθούν την ημερολογιακή σειρά των εκκλησιαστικών γιορτών. Ο Γιώργος Γαλαβάρης αναφέρει ότι ο όρος «ευαγγελιστάριο» δεν απαντά στα βυζαντινά χειρόγραφα, ωστόσο, έχει καθιερωθεί. Γιώργος Γαλαβάρης, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2006 (4), σ. 13. Ingo F. Walther, Norbert Wolf, *Codices illustres. The World's Most Famous Illuminated Manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Ιταλία 2001, σ. 25. Γιώργος Γαλαβάρης, «The Liturgical Books of the Orthodox Church and their illustration», στο Jenny Albany (επιμ.), *The Splendour of Heaven: Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece. September 2001–January 2002*, Frankfurt, Dommuseum, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2001, (ανάτυπο) σσ. 74-83, σ. 79.

² Στο εξής ευαγγελιστάρι ή ευαγγελιστάριο, για λόγους συντομίας.

³ Stefania Gerevini, *Facing Crisis. Art as Politics in Fourteenth-Century Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2024, σ. 66. Rane A. Katzenstein, «Three liturgical manuscripts from San Marco: Art & Patronage in Mid-Trecento Venice», (διδακτορική διατριβή) Πανεπιστήμιο Harvard (UMI 8806096), Μασαχουσέτη 1987, σσ. 240, 253.

⁴ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. Abstract, 2, 70, 78, 80-81, 83. Holger A. Klein, «Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200-1400», στο Henry Maguire, Robert S. Nelson (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον, 2010, σσ. 193-225, σ. 200. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Βυζαντιναι παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27 (2006), σσ. 391-410, σ. 391. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 66, 69. Helena Katalin Szepe, «Doge Andrea Dandolo and Manuscript Illumination», στο Federica Toniolo, Gennaro Toscano (επιμ.), *Biblioteca d' arte, 38. Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi di onore di Giordana Mariani Canova*, Silvana Editoriale, Μιλάνο 2012, σσ. 158-162, σ. 158.

⁵ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 16-17.

πρώιμης βενετικής ζωγραφικής αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη εκφράζει τις ανησυχίες και τα προβλήματα της εποχής στην οποία παράχθηκε ή ακόμη πώς η μικρογραφική τέχνη χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να εξυπηρετηθούν συγκεκριμένοι πολιτικοί σκοποί.

Τα τρία χειρόγραφα βρέθηκαν στην κατοχή της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης το 1801, αφού είχε προηγηθεί, στις 29 Ιουνίου 1801, αίτημα από τον Jacopo Morelli, Διευθυντή της Βιβλιοθήκης, προς την αυστριακή κυβέρνηση να μεταφέρει έξι χειρόγραφα από το Θησαυροφυλάκιο του Αγίου Μάρκου στη Μαρκιανή⁶. Ο λόγος που αιτήθηκε τη μεταφορά τους, σύμφωνα με αυτά που περιγράφει ο ίδιος, ήταν το ακατάλληλο περιβάλλον στο οποίο φυλάσσονταν, καθώς λόγω των υψηλών επιπέδων υγρασίας σε συνδυασμό με την έλλειψη αερισμού, τα χειρόγραφα φθείρονταν σημαντικά⁷. Πράγματι, σήμερα και στα τρία χειρόγραφα εντοπίζονται ζημιές λόγω της μούχλας που έχει αναπτυχθεί στα φύλλα τους. Ωστόσο, σύμφωνα με τα αρχεία του τμήματος συντήρησης της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, το Ευαγγελιστάριο απολυμάνθηκε και αποκαταστάθηκε μεταξύ του 1975 και 1978⁸.

Εν μέρει λόγω της κατάστασής τους, που δεν επέτρεπε στους μελετητές να τα εξετάσουν, τα χειρόγραφα αυτά έχουν παραμεληθεί από τη σύγχρονη έρευνα⁹. Ωστόσο, με τη βοήθεια της τεχνολογίας, η κατάσταση έχει πλέον αλλάξει. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της επίσκεψής μου στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, στο πλαίσιο της έρευνας που έκανα για τη διπλωματική αυτή εργασία, όταν ζήτησα από τις υπεύθυνες του τμήματος χειρογράφων να δώ το χειρόγραφο, με ενημέρωσαν ότι το ευαγγελιστάριο βρισκόταν υπό συντήρηση, ωστόσο όλα τα *versa* φύλλα του ήταν διαθέσιμα σε ηλεκτρονικό αρχείο¹⁰. Ένας ακόμη λόγος για τη μη επισταμένη μελέτη των μικρογραφιών τους είναι οι βυζαντινές σταχώσεις τους, τις οποίες διατηρούσαν μέχρι το 1950, καθώς οι περισσότεροι ερευνητές επικεντρώθηκαν σε αυτές και όχι στα χειρόγραφα¹¹. Βεβαίως, μέσα στη διατριβή της η Rane A. Katzenstein αναφέρεται και

⁶ Holger A. Klein, ό.π., σ. 200. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 61. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

⁷ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 62.

⁸ Στο ίδιο, σσ. 62, 63.

⁹ Στο ίδιο, σσ. 2-3.

¹⁰ Δυστυχώς, όπως με ενημέρωσαν το επιστολόγιο έχει υποστεί τόσο φθορά που η διαδικασία ψηφιοποίησής του ήταν αδύνατη.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 3.

αναλύει επισταμένως και άλλους λόγους για τους οποίους θεωρεί ότι τα συγκεκριμένα χειρόγραφα δεν έλαβαν την απαιτούμενη προσοχή από τους μελετητές¹².

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να αναφερθεί ότι το έναυσμα για τη συγκεκριμένη μελέτη μου το έδωσε η καθηγήτριά μου στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, κα. Καλλιρόη Λινάρδου, η οποία μου πρότεινε να μελετήσω τη διατριβή της Katzenstein, με τίτλο «Three liturgical manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice». Επομένως, θεωρείται απαραίτητο να αναφέρουμε κάποιες πληροφορίες σχετικά με τη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία. Αρχικά, όπως εξηγεί η ίδια, οργανώνει τη μελέτη της σε τρεις ενότητες: 1. περιγραφή των κωδίκων, και ως προς το κειμενικό και ως προς το ζωγραφικό τους περιεχόμενο, και στην περίπτωση του Ευαγγελισταρίου προχωρά σε ανασύστασή του 2. διερεύνηση του καλλιτεχνικού χαρακτήρα των μικρογραφιών και στοιχειοθέτηση καταλόγου από τριάντα πέντε χειρόγραφα και μεμονωμένες μικρογραφίες, που αποδίδονται στους καλλιτέχνες των μαρκιανών χειρογράφων, με αποτέλεσμα την καταγραφή της εξέλιξης του στιλ τους από το 1325 έως το 1351, περίπου και, 3. διερεύνηση της καταγωγής των χειρογράφων, την οποία προσπαθεί να ορίσει και μέσα από την κωδικολογική τους μελέτη¹³.

Βεβαίως, προκειμένου να θέσει τα χειρόγραφα στο ευρύτερο κοινωνικό και ιστορικό τους πλαίσιο, μελετά τον Andrea Dandolo, τον αναθέτη των χειρογράφων, και επικεντρώνεται στα ουμανιστικά του ενδιαφέροντα, στην ευρύτερη καλλιτεχνική του εκστρατεία και τη σχέση του με τον Άγιο Μάρκο· του δουκικού παρεκκλησίου όπου φυλάσσονταν τα λείψανα του προστάτη-αγίου της Βενετικής Δημοκρατίας, όπου τελούταν η τελετή στέψης των δόγηδων και αποτελούσε το μέρος ανάπαυσης αρκετών από αυτούς ενώ ταυτόχρονα, είναι και άμεσα συνδεδεμένος με την ίδια τη μεσαιωνική βενετική τέχνη¹⁴.

Παρόλο που η προϋπάρχουσα της διατριβής της έρευνα δίνει πληροφορίες σχετικά με τη χρονολόγησή τους και με τον καθορισμό του τόπου παραγωγής τους, η ίδια προβαίνει σε επαναπροσδιορισμό της χρονολόγησης και της καταγωγής τους. Εξετάζει, επομένως, τόσο τις γιορτές που περιλαμβάνονται στα χειρόγραφα, καθώς οι χρονολογίες καθιέρωσης των επίσημων εορτών παρέχουν *termini ante* και *termini post quem*, όσο και την τεχνοτροπία των μικρογραφιών και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι

¹² Στο ίδιο, σσ. 3-10.

¹³ Στο ίδιο, σσ. Abstract, 43-44, 45-61, 79-80, 84-143, 253.

¹⁴ Στο ίδιο, σσ. Abstract, 1.

οι κώδικες δημιουργήθηκαν από το 1325 έως το 1350, και πιο συγκεκριμένα στα τέλη της δεκαετίας του 1330 ή στη δεκαετία του 1340, και ότι προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο· ίσως το πιο σημαντικό εργαστήριο στη Βενετία στα μέσα του δέκατου τέταρτου αιώνα¹⁵.

Επιπλέον, εκκινώντας από προϋπάρχουσες εικονογραφικές έρευνες, προχωρεί και η ίδια στην εικονογραφική μελέτη των μικρογραφιών των μαρκιανών χειρογράφων προκειμένου να κατανοήσει από πού αντλούν τα πρότυπά τους. Η ίδια εντοπίζει και βυζαντινά και γοτθικά στοιχεία στην εικονογραφία των κωδίκων και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι παρόλο που μέχρι τα μέσα του δέκατου τέταρτου αιώνα στη βενετική τέχνη συνυπάρχουν και τα δύο στυλ, σταδιακά η βενετική μικρογραφία απομακρύνεται από τη βυζαντινή παράδοση και τείνει προς τη γοτθική τεχνοτροπία. Ωστόσο, προτείνει, αντί να προσπαθήσει κάποιος να ξεχωρίσει τα βυζαντινά από τα γοτθικά στοιχεία, να προσπαθήσει να διακρίνει τα αμιγώς βενετικά· μία σύγχρονη προσέγγιση που συσχετίζει την εικονογραφία, αλλά και τις δουκικές αναθέσεις, με τον μύθο¹⁶ της Βενετίας¹⁷. Υπό αυτό το πρίσμα, οι μελετητές, πλέον, συνδέουν τη βενετική εικονογραφία με θεμελιώδη χαρακτηριστικά της βενετικής κοινωνίας και τα αντιμετωπίζουν ως μέσο έκφρασης συγκεκριμένων πολιτικών προβληματισμών και θέσεων, εντάσσοντας την τέχνη στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα¹⁸. Εξετάζοντας υπό αυτή την οπτική τις μικρογραφίες των χειρογράφων, εντοπίζει μοτίβα που θεωρεί ότι επιλέχθηκαν, είτε από τους καλλιτέχνες είτε από τον αναθέτη, προκειμένου να αναδείξουν τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες της συγχρονίας τους, να προβάλλουν πολιτικούς σκοπούς, να ενισχύσουν το κύρος της ίδιας της Βενετίας ή να λειτουργήσουν ως τεκμήρια για το επίσημο ιστορικό αφήγημα¹⁹.

Διαβάζοντας τη διατριβή της, η εντύπωση που μου άφησε είναι ότι, στην πραγματικότητα, τα χειρόγραφα γίνονται το όχημα για να διερευνήσει την πρώιμη βενετική τέχνη και τον πολιτισμό που αναπτύχθηκε στη Βενετία του δέκατου τέταρτου

¹⁵ Στο ίδιο, σσ. 30-35, 39, 64-70, 76, 78-83, 154.

¹⁶ Όπως πολύ εύστοχα σχολιάζει η Debra Pincus, όταν αναφερόμαστε στον μύθο της Βενετίας, αναφερόμαστε στην ικανότητά της να κατασκευάζει για τον εαυτό της ένα εξιδανικευμένο παρελθόν, ένα παρελθόν με ποιότητα μύθου. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics», στο *Artibus et Historiae*, 13/26 (1992), σσ. 101-114, σ. 109.

¹⁷ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 173-187, 191-194, 207-210, 215-216, 254.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 194.

¹⁹ Στο ίδιο, σσ. 194-195, 209-210, 217, 254.

αιώνα, καθώς μέσω αυτών μελετά τις κυρίαρχες τάσεις της τέχνης, τα εργαστήρια που δραστηριοποιούνται στην περιοχή, τις βυζαντινές της επιρροές, την εξέλιξη της γοτθικής τεχνοτροπίας, το τελετουργικό που ακολουθείται στον Άγιο Μάρκο αλλά και τις δουκικές πατρωνίες που σχετίζονται με καλλιτεχνικά προγράμματα στη βασιλική, με το ερώτημα που υποβόσκει να είναι αν και πώς όλα αυτά, τελικώς, εξυπηρετούν την ενίσχυση του μύθου της²⁰.

Η παρούσα εργασία, από την άλλη, θα ακολουθήσει τον αντίθετο δρόμο, καθώς το καθαυτό αντικείμενο μελέτης της αποτελεί η διακόσμηση του ευαγγελισταρίου και θα χρησιμοποιήσει το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο προκειμένου να κατανοήσει πρότυπα και επιρροές. Στόχος, επομένως, δεν είναι να καταγράψουμε τις εξελίξεις της πρώιμης βενετικής τέχνης, αλλά να αναγνωρίσουμε τα χαρακτηριστικά και τις επιρροές της ώστε να μπορέσουμε να απαντήσουμε στα δύο ερωτήματα που διατρέχουν τη μελέτη μας: είναι το χειρόγραφο προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού; και αν είναι, γιατί ο Dandolo παρήγγειλε ένα λειτουργικό χειρόγραφο του οποίου οι μικρογραφίες φέρουν και βυζαντινά στοιχεία και χαρακτηριστικά;

Επομένως, η παρούσα εργασία λαμβάνει ως δεδομένα κάποια από τα συμπεράσματα της Katzenstein, όπως για παράδειγμα, τη χρονολόγησή τους, το μέρος παραγωγής τους ή το ότι πρόκειται για ανάθεση του Andrea Dandolo, που αποτελεί μέρος του ευρύτερου καλλιτεχνικού του προγράμματος, κι επιδιώκει να πάει ένα βήμα παρακάτω τις θέσεις της, καθώς από τη μία διερευνά τις μικρογραφίες από ένα διαφορετικό σημείο οπτικής και θέτει διαφορετικά ερωτήματα και από την άλλη, εμπλουτίζει κάποιες από τις θέσεις της ερευνήτριας με τα συμπεράσματα της νεότερης από τη διατριβή έρευνας.

Πρόκειται, συνεπώς, για μια μικτή εργασία, που συνδυάζει τόσο τη βιβλιογραφική μελέτη, προκειμένου, αρχικά, να τοποθετήσει το χειρόγραφο στο ιστορικοκοινωνικοπολιτικό του πλαίσιο, και στη συνέχεια, να αναλύσει και να θέσει σε σύγκριση τις μικρογραφίες του, ενώ ταυτόχρονα, πρόκειται για μία πρωτότυπη έρευνα, η οποία θέτει στο μικροσκόπιο την πρωτογενή πηγή, το ίδιο το χειρόγραφο. Η πρωτοτυπία της όμως έγκειται και κάπου άλλου: είναι η πρώτη φορά που

²⁰ Στο ίδιο, σσ. 11, 13-14, 16-18, 24-25, 143-144, 150-152, 155-157, 160-162, 164-165, 167, 171-172, 191, 216-217.

δημοσιεύονται οι μικρογραφίες του ευαγγελισταρίου έγχρωμες και με ποιότητα τέτοια που επιτρέπει την περαιτέρω και πιο προσεκτική μελέτη τους. Επομένως, αυτό που προσδοκά η συγκεκριμένη εργασία είναι να δώσει ένα νέο έναυσμα στη σύγχρονη έρευνα να επιστρέψει σε αυτή την ομάδα χειρογράφων και να τη μελετήσει πιο διεξοδικά, τώρα που πλέον η τεχνολογία μάς επιτρέπει τη μελέτη χωρίς τον κίνδυνο φθοράς των υπό μελέτη αντικειμένων. Επιπλέον, εντάσσει το χειρόγραφο σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο: όχι σε έναν πολιτισμό με ξεκάθαρες βυζαντινές ή γοτθικές επιρροές, αλλά σε έναν ωσμωτικό πολιτισμό που αναπτύσσεται στη Βενετία.

Προκειμένου να ολοκληρωθεί η έρευνα ακολουθήθηκε η εξής μεθοδολογία: το πρώτο που έπρεπε να γίνει, από τη στιγμή που τελείωσε η μελέτη της διατριβής, ήταν μία επίσκεψη στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας, προκειμένου να έρθω σε επαφή με το χειρόγραφο. Παρόλο που δε μου δόθηκε η ευκαιρία να δω και να μελετήσω το φυσικό αντικείμενο, είχα πλήρη πρόσβαση στις ψηφιοποιημένες, πλέον, σελίδες του. Στη συνέχεια, μέσα από έναν τεράστιο όγκο βιβλιογραφίας, μιας και η Βενετία, η βενετική τέχνη, ο Άγιος Μάρκος είναι ζητήματα με τα οποία έχουν ασχοληθεί πολλοί ερευνητές, ξεχώρισα και επικεντρώθηκα στη μελέτη βιβλίων και άρθρων που αφορούν τη βενετική, τη γοτθική, τη βυζαντινή τέχνη, τον ίδιο τον Andrea Dandolo, τη Βενετία και τον μύθο της. Αφού ολοκληρώθηκε αυτή η βιβλιογραφική έρευνα, εστίασα στις μικρογραφίες και στα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά ώστε να μπορέσω να απαντήσω στα ερωτήματα που έχουν ήδη τεθεί.

Επομένως, η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο μέρος αφορά τον προσδιορισμό του ιστορικού, πολιτικού και πολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται το χειρόγραφο. Χωρίζεται σε τρία κεφάλαια, όπου το πρώτο αναφέρεται στον Andrea Dandolo, ως προσωπικότητα και ως δόγη, και στα πιο σημαντικά ιστορικά γεγονότα που σημειώθηκαν κατά τη διάρκεια της δογείας του. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στη διακόσμηση του δημόσιου χώρου γύρω από τον Άγιο Μάρκο αλλά και στην ψηφιδωτή διακόσμηση της βασιλικής ενώ, το τρίτο κεφάλαιο αφορά τις καλλιτεχνικές αναθέσεις του δόγη. Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στο χειρόγραφο, με το πρώτο του κεφάλαιο να μάς συστήνει και τα τρία μαρκιανά χειρόγραφα και το δεύτερο να ασχολείται αποκλειστικά με το ευαγγελιστάριο και τη διακόσμησή του. Τέλος, στο τρίτο μέρος, το οποίο χωρίζεται σε τρία κεφάλαια, βρίσκουμε την απάντηση στα δύο ερωτήματα που διατρέχουν την έρευνά μας και τα συμπεράσματα αυτής.

Στο τέλος της εργασίας, υπάρχουν δύο παραρτήματα: στο *Παράρτημα 1* αναφέρονται όλες οι μικρογραφίες, όπως τις έχει κατονομάσει η Rane R. Katzenstein. Εδώ να αναφέρουμε ότι, αφού ολοκληρώθηκε η έρευνα για την παρούσα εργασία, κρίθηκε απαραίτητο να γίνουν κάποιες σχετικές διορθώσεις στον κατάλογο μικρογραφιών της Katzenstein. Στο *Παράρτημα 2* βρίσκονται όλες οι ψηφιοποιημένες σελίδες του χειρογράφου.

Μέρος Α: Ιστορικό, πολιτικό, πολιτιστικό πλαίσιο

Κεφ. 1: Andrea Dandolo & Βενετία

Η παρούσα εργασία ξεκινά με τον Andrea Dandolo, τον δόγη που θεωρείται ο αναθέτης των χειρογράφων, και την κατάσταση που επικρατεί στη Βενετία κατά τη δογεία του, προκειμένου να γίνει κατανοητό το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασε ο δόγης και μέσα στο οποίο παραγγέλθηκαν τα τρία χειρόγραφα, και πιο συγκεκριμένα το υπό μελέτη ευαγγελιστάρι. Ωστόσο, δεν θα γίνει μία λεπτομερής ανάλυση της βενετικής ιστορίας και του βενετικού πολιτισμού των μέσων του δέκατου τέταρτου αιώνα, καθώς δεν είναι αυτός ο στόχος της εργασίας.

Ο Andrea Dandolo, μέλος γνωστής και ιδιαιτέρως σημαντικής αριστοκρατικής οικογένειας και απόγονος του Enrico Dandolo (1192-1205), υπήρξε μία εντυπωσιακή μορφή και μία ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα προσωπικότητα της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα, της χρυσής εποχής της Δημοκρατίας²¹. Σε αντίθεση με τους προγενέστερους δόγηδες, δεν ξεχώρισε λόγω της στρατιωτικής του σταδιοδρομίας,

²¹ Marin Serban, «A Double Pathfinder's Condition: Andrea Dandolo and his Chronicles», *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica in Venezia*, τόμ. XII & XIII, Βουκουρέστι/Βενετία 2010-2011, σσ. 41-122, σ. 54. John Julius Norwich, *Ιστορία της Βενετίας*, (μτφρ. Παπαγεωργίου Δημήτρης), Φόρμυζ, Αθήνα 1993, σ. 212. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” Andrea Dandolo e la cultura veneziana a metà del Trecento», στο Giorgio Padoan (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 123-156, σ. 131. Fritz Saxl, *A Heritage of Images: A Selection of Lectures*, Penguin Books, Λονδίνο 1970, σ. 46. Rane R. Katzenstein, ό.π., σ. 233. Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Aldo Martello-Giunti Editore S.P.A., Φλωρεντία 1977, σ. 113. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Ρώμη 1994, σ. 266.

αλλά λόγω της προσωπικότητάς του, της καλλιέργειας του πνεύματός του και του φιλόδοξου οράματος που έτρεφε για τη Βενετία²². Έδρασε το πρώτο μισό του δέκατου τετάρτου αιώνα, αρχικά ως προκουράτορας της βασιλικής του Αγίου Μάρκου και στη συνέχεια ως δόγης²³.

Γεννήθηκε, σύμφωνα με τον Marino Sanudo²⁴, στις 3 Μαΐου ή στις 30 Απριλίου του 1306²⁵. Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας, πιθανότατα νομική, όπου ήρθε σε επαφή με τη διανόηση της ηπειρωτικής Ιταλίας και διατήρησε επαφή με τους ουμανιστικούς κύκλους μέχρι το τέλος της ζωής του²⁶. Αρκετοί μελετητές, μάλιστα, τονίζουν ότι πρόκειται για τον πρώτο Βενετό κάτοχο διδακτορικού τίτλου²⁷. αν και πρόκειται για μία πληροφορία που δεν επιβεβαιώνεται μέσα από σύγχρονές του

²² Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1973, σ. 180. Fritz Saxl, ό.π., σ. 46. Alethea Wiel, *A history of Venice: from its founding to the unification of Italy*, Barnes & Noble Publishing Inc., Η.Π.Α. 2006, σ. 210. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 251. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα* (μτφρ. Κουρεμένος Κώστας), Γεράσιμος Δ. Παγκράτης (επιστ. επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, σ. 262. Debra Pincus, ό.π., σ. 104.

²³ Debra Pincus, ό.π., σσ. 104-105. Maria Da Villa Urbani, *The Basilica of Saint Mark and the Gold Altarpiece*, Storti Edizioni, Βενετία 2000, σ. 66. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 262. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

²⁴ Ο Marino Sanudo θεωρείται ο πιο σημαντικός Βενετός ιστορικός του πρώτου μισού του δέκατου έκτου αιώνα, ο οποίος σε πενήντα οκτώ τόμους χρονικογραφεί τη δημόσια και ιδιωτική ζωή της Βενετίας από το 1496 έως το 1533. Guido Perocco, «Venice and the Treasury of San Marco», στο David Buckton, Christopher Entwistle, Rowena Prior (επιμ.), *The Treasury of Marco, Venice*, Olivetti, Μιλάνο 1984, σσ. 5-33, σ. 5.

²⁵ Marin Serban, ό.π., σ. 54. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Giorgio Ravegnani, «Dandolo, Andrea» στο *Dizionario Biografico degli italiani*, τόμ. 32, 1986.

²⁶ Daniel Savoy, «Keeping the Myth Alive: Andrea Dandolo and the Preservation of Justice at the Palazzo Ducale in Venice», *Artibus et Historiae*, 36/71 (2015), σσ. 9-29, σ. 18. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance: Andrea Dandolo and the Construction of the Ruler in Fourteenth-Century Venice», στο John Martin, Dennis Romano (επιμ.), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2000, σσ. 89-136, σσ. 93, 110. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity: the Venetian sense of the past*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν/Λονδίνο 1996, σ. 34. Alethea Wiel, ό.π., σ. 204. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. Marin Serban, ό.π., σ. 54. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering at the Basilica of San Marco: The Contribution of Doge Andrea Dandolo», στο Ettore Vio (επιμ.), *San Marco. La Basilica di Venezia. Arte, Storia, Conservazione*, τομ. 1, Marsilio Editori, Βενετία 2019, σσ. 319-329, σ. 319. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Rusconi, Μιλάνο 1998, σ. 176. Giorgio Ravegnani, ό.π. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges of Venice*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2000, σ. 132. Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», στο Eric R. Dursteler (επιμ.), *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Brill, Λέιντεν 2013, σσ. 57-575, σ. 575.

²⁷ Ο Francesco Sansovino, στη χρονικογραφία του *Venetia, città nihilissima et singolare*, αναφέρει σχετικά: «Fu questo Principe dottissimo, e primo de nobili Vinitiani, che ricevesse l'insegna del Dottorato». Francesco Sansovino, *Venetia, città nihilissima et singolare*, Iacomo Sansovino, Venetia 1581, σ. 568.

πηγές²⁸. Επίσης, υπάρχει η πληροφορία, και πάλι όχι τεκμηριωμένη, ότι δίδασκε για κάποιο διάστημα ως καθηγητής νομικής στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας²⁹.

Παρόλο που οι σπουδές του δεν επιβεβαιώνονται, δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει τη στέρεη νομική του κατάρτιση, η οποία μαρτυρείται, αφενός από τον σύγχρονό του Guglielmo Cortusi, ο οποίος τον χαρακτηρίζει «*legali scientia decoratus*³⁰», και αφετέρου από τη σύνταξη της *Summula statutorum floridorum Veneciarum*³¹ και του *Εκτου Βιβλίου του Βενετικού Θεσμικού Σώματος (Liber Sextus)*· τη συλλογή των βενετικών νόμων, η οποία αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τη βενετική ηγεσία³². Επιπλέον, εξέδωσε όλες τις συνθήκες που είχαν συναφθεί μεταξύ της Βενετίας και των κρατών της Ανατολής (*Liber Blancus*) αλλά και με τα κράτη της Ιταλίας (*Liber Albus*)³³. Θεωρείται, επίσης, βέβαιο ότι είχε λάβει και φιλολογική, φιλοσοφική και ιστορική παιδεία, η οποία επιβεβαιώνεται από την ιστοριογραφική του δραστηριότητα, καθώς είναι υπεύθυνος για δύο χρονικά, γραμμένα στα λατινικά: την *Chronica brevis*³⁴ και τη *Chronica per extensum descripta* ή *Chronica extensa*³⁵. το ένα

²⁸ Marin Serban, ό.π., σσ. 55, 56. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Zorzi Alvise, ό.π., σ. 176. Debra Pincus, «Andrea Dandolo (1343-1354) and Visible History: The San Marco Projects», στο Charles M. Rosenberg (επιμ.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, University of Notre Dame Press, Ιντιάνα 1990, σσ. 191-206, σ. 192. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 132.

²⁹ Giorgio Ravegnani, ό.π. Marin Serban, ό.π., σ. 55. Alethea Wiel, ό.π., σ. 204. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212.

³⁰ Σημαίνει: καταρτισμένος στη νομική.

³¹ Συντάχθηκε όσο ακόμα ο Andrea Dandolo ήταν προκουράτορας και στόχευε να χρησιμεύσει ως εγχειρίδιο για τους επαγγελματίες δικαίους. Marin Serban, ό.π., σ. 90. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 26.

³² Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 5, 26-27. Alethea Wiel, ό.π., σ. 210. Marin Serban, ό.π., σ. 90. Zorzi Alvise, ό.π., σ. 176. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 114. Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, memory and Myth in Renaissance Venice*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν/Λονδίνο 2007, σ. 54.

³³ Σύμφωνα με τον Giorgio Cracco, όπως τον παραθέτει η Stefania Gerevini, το *Liber Albus* και το *Liber Blancus*, αποτελούσαν ένα ισχυρό νομικό και πολιτικό εργαλείο για τη Βενετία καθώς, μέσω της γραπτής πιστοποίησης των προνομίων και των δικαιωμάτων της στο εξωτερικό, είχε τη δυνατότητα να ενισχύσει τις εδαφικές και εμπορικές της φιλοδοξίες. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 28. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Patricia Fortini Brown, ό.π., σ. 34. Giorgio Ravegnani, ό.π. Daniel Savoy, ό.π., σ. 18. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 114. Fritz Saxl, ό.π., σσ. 46-47.

³⁴ Ο Pietro Antonio Pacifico στο χρονικό του, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue & antiche della Città di Venetia*, που δημοσιεύθηκε στη Βενετία το 1697, αναφέρει «*questo Doge scrisse l'Historie de Venetiani fino à suo tempo visse 12 anni, e morì [...]*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue & antiche della Città di Venetia*, Βενετία 1697, σ.74. Την ίδια πληροφορία επαναλαμβάνει και στο χρονικό του που ακολουθεί το 1727, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, «*Alla fine avendo egli scritte l Istorie de Veneziani fino al suo tempo [...]*». Pacifico Pietro Antonio, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, Βενετία 1727, σσ. 70-71.

³⁵ Ο Francesco Sansovino αναφέρει σχετικά: «*Scrisse la historia lagra e copiosa e gli Annali assai ristretti, non pure della sua Patria, ma anco del mondo*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 568. Η *Chronica*

αφορούσε την ιστορία της Βενετίας μέχρι την εποχή του και το άλλο, μία παγκόσμια ιστορία, θα λέγαμε με σημερινούς όρους, που ξεκινούσε από το έτος 48 και έφτανε μέχρι το 1280³⁶. Για τη συγγραφή τους άντλησε πληροφορίες από παλαιότερες πηγές και ενσωμάτωσε στα έργα του τα πιο αξιόπιστα στοιχεία. Ωστόσο, η σύγχρονη έρευνα αμφισβητεί την αξιοπιστία της ιστορικής του γραφής, καθώς φαίνεται ότι έκανε επιλεκτική χρήση των πηγών ενώ τα όρια μεταξύ γεγονότος και μύθου ήταν δυσδιάκριτα· πρόκειται για μία τάση, η οποία, σύμφωνα με την Patricia Fortini Brown, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη όταν κάποιος μελετά τις καλλιτεχνικές του αναθέσεις, καθώς και αυτές είχαν έναν συγκεκριμένο στόχο: τη θεμελίωση του ιστορικού παρελθόντος της Βενετικής Δημοκρατίας³⁷.

Ο Andrea Dandolo εξελίχθηκε και ανελίχθηκε γρήγορα στην πολιτική σκηνή της Βενετίας. Σε ηλικία μόλις είκοσι δύο ετών, το 1328³⁸, ψηφίστηκε, αν και με οριακή πλειοψηφία, προκουράτορας (*procuratore de supra*)³⁹ του Αγίου Μάρκου· μία θέση που διατήρησε 15 χρόνια. Ενδεχομένως, οι αρνητικές ψήφοι οφείλονταν στο νεαρό της ηλικίας του⁴⁰. Παρόλα αυτά, ο διορισμός του μαρτυρεί εξαιρετικές ικανότητες, καθώς

extensa είναι το εκτενέστερο από τα δύο χρονικά, όπου η Βενετία σκιαγραφείται ως το πρότυπο της θείας δικαιοσύνης· αποτέλεσε θεμελιώδες κείμενο για τις μεταγενέστερες ιδεαλιστικές απεικονίσεις της. Daniel Savoy, *ό.π.*, σ. 18.

³⁶ Giorgio Ravegnani, *ό.π.* Zorzi Alvise, *ό.π.*, σ. 176. Helena Katalin Szepe, *ό.π.*, σ. 158. John Julius Norwich, *ό.π.*, σ. 212. Patricia Fortini Brown, *ό.π.*, σ. 34. Margaret L. King, *ό.π.*, σσ. 572-573. Marin Serban, *ό.π.*, σ. 41. Miika Kuha, «The Early Circulation of Andrea Dandolo's *Chronica per descripta* in the light of the ms. Turin, Biblioteca Nazionale Univeritaria, J.IV.7» *Renaissanceforum* 11 (2016), σσ. 127-144, σσ. 128-129. Andrea Da Mosto, *ό.π.*, σ. 114. Iain Fenlon, *ό.π.*, σ. 54. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», *ό.π.*, σ. 194. Τίτος Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 391. Stefania Gerevini, *ό.π.*, σ. 5.

³⁷ Patricia Fortini Brown, *ό.π.*, σ. 34.

³⁸ Σε έγγραφο, που σήμερα βρίσκεται στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας (*Archivio di Stato di Venezia*), στις 4 Οκτωβρίου 1328, ο Andrea Dandolo αναφέρεται ως *procuratore de supra*. Giorgio Ravegnani, *ό.π.*

³⁹ Οι *procuratori de supra* ήταν αξιωματούχοι υπεύθυνοι για τη συντήρηση, τις κατασκευές και τη χρήση των χώρων της βασιλικής. Εκτός από τον Άγιο Μάρκο, ήταν υπεύθυνοι και για τα κτήρια της πλατείας αλλά και για την ασφάλεια και τη διαφύλαξη των θησαυρών που φυλάσσονταν στο Θησαυροφυλάκιο της βασιλικής. Το αξίωμα ήταν ισόβιο και θεωρείτο το δεύτερο υψηλότερο, μετά του δόγη. Η *Procuratoria* του Αγίου Μάρκου είχε ενεργό συμμετοχή στις καλλιτεχνικές αποφάσεις που αφορούσαν τη διακόσμηση μέσα στον ναό, καθώς κανένα έργο, ή ακόμη και αλλαγή, δεν ξεκινούσε χωρίς τη σύμφωνη γνώμη της, ενώ ακόμα και η παροχή λειτουργικών βιβλίων ήταν μέρος των αρμοδιοτήτων της. Ενδεικτικό ως προς τα καθήκοντά τους είναι το έγγραφο στο οποίο αναφέρεται η Katzenstein και περιέχει οδηγίες για την παραγωγή βιβλίων μονοφωνικής ψαλμωδίας: «*in carta bergamina, nelli quali hanno da fare le maiuscole di belli colori et d' una misura a proportion di ditti libri, eccettuando però le maiuscole di tutti gli introiti, le quali hanno da essere fatte per mano di miniatori, a spese della Procuratia*». Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», *ό.π.*, σ. 320. Ranee A. Katzenstein, *ό.π.*, σσ. 227-228. Ferdinando Ongania, *Documenti per la storia dell'Augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, Βενετία 1886, σ. XII. Iain Fenlon, *ό.π.*, σ. 94. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, *ό.π.*, σ. 131.

⁴⁰ Lino Lazzarini, *ό.π.*, σ. 131. Giorgio Ravegnani, *ό.π.* Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», *ό.π.*, σ. 93. Daniel Savoy, *ό.π.*, σ. 18. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, *ό.π.*,

το αξίωμα απαιτούσε εμπειρία στους τομείς της διαχείρισης περιουσίας, του δικαίου ανηλίκων, του οικογενειακού, του κληρονομικού και του χρηματοοικονομικού δικαίου⁴¹. Διατήρησε το αξίωμα του προκουράτορα μέχρι το 1343⁴².

Την περίοδο αυτή, εκλέχθηκε αρκετές φορές σύμβουλος (*savio*), με διάφορες αρμοδιότητες και αποστολές. Ωστόσο, η έρευνα εμφανίζεται διχασμένη σχετικά με τις θέσεις που ανέλαβε και την όποια συμμετοχή του σε στρατιωτικές επιχειρήσεις⁴³. Σε κάθε περίπτωση, ο Andrea Dandolo δε θεωρείται «άνθρωπος των όπλων» και οι μελετητές δεν αποκλείουν η όποια ανάμειξή του σε πολεμικές δραστηριότητες να επινοήθηκε κατά τη διάρκεια της δογείας του, προκειμένου να τού προσδώσει μεγαλύτερο κύρος. Παρόλα αυτά, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι πριν ακόμη αναλάβει το αξίωμα του δόγη, το *cursus honorum* του περιλάμβανε αξιώματα με σημαντικές νομικές και δικαστικές ευθύνες⁴⁴.

Μετά τον θάνατο του δόγη Francesco Dandolo, την 1η Οκτωβρίου 1339, ο Andrea Dandolo μαζί με τον Marino Falier και τον Bartolomeo Gradenigo έθεσαν υποψηφιότητα για το αξίωμα του δόγη⁴⁵. Σε αυτή την εκλογική αναμέτρηση νικητής αναδείχθηκε ο Bartolomeo Gradenigo (1339-1342), μετά τον θάνατο του οποίου (28 Δεκεμβρίου 1342), ο Andrea ήταν ένας από τους πέντε διορθωτές⁴⁶ (*corretore*) της

σσ. 57, 180. Marin Serban, ό.π., σ. 57. Debra Pincus, «Venice and Its Doge in the Grand Design. Andrea Dandolo and the Fourteenth-Century Mosaics of the Baptistry», στο Henry Maguire, Robert S. Nelson (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2010, σσ. 245-271, σ. 246. Iain Fenlon, ό.π., σ. 53. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ο.π., σ. 262. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 26. Hans Belting, «Dandolo's Dreams: Venetian State Art and Byzantium», στο Sarah T. Brooks (επιμ.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2006, σσ. 138-153, σ. 138. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σσ. 104-105. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale, Andrea Dandolo e il Petrarca», στο Giorgio Padoan (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 169-177, σ. 170. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113.

⁴¹ Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 26.

⁴² Giorgio Ravegnani, ό.π.

⁴³ Marin Serban, ό.π., σσ. 57-59. Giorgio Ravegnani, ό.π. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113

⁴⁴ Marin Serban, ό.π., σ. 58. Giorgio Ravegnani, ό.π. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 26.

⁴⁵ Giorgio Ravegnani, ό.π. Marin Serban, ό.π., σ. 59. Alethea Wiel, ό.π., σ. 204. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 131.

⁴⁶ Οι *Correttori della promissione ducale* είναι οι «διορθωτές», δηλαδή εκείνοι που διαμορφώνουν και επικαιροποιούν κάθε *promissione* ανάλογα με τις ανάγκες κάθε περιόδου. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. XXVI. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 21.

Δουκικής Υπόσχεσης (*Promissione Ducale*⁴⁷)· του κειμένου στο οποίο θα ορκιζόταν μετά την εκλογή του⁴⁸.



Εικόνα 1: Σελίδα από την *promissione* του Andrea Dandolo (1342), Μουσείο Correr, Βενετία.⁴⁹

⁴⁷ Η *promissione ducale* είναι η δουκική υπόσχεση, ο όρκος που έδινε ο νεοεκλεγμένος δόγης, με τον οποίο ουσιαστικά επιβάλλονταν νομικοί περιορισμοί στις εξουσίες του. Θεσμοθετήθηκε το 1130, εκδιδόταν μετά τον θάνατο του εκάστοτε δόγη και επαναπροσδιόριζε τις εξουσίες του νέου. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 14. Andrew Hopkins, «Architecture and Memory in Venice», στο Jorg Oberste, Sabine Reichert (επιμ.), *Stadtgeschichte(n): Erinnerungskulturen der vormodernen Stadt*, Schnell & Steiner, Γερμανία 2017, σσ. 249-278, σ. 253. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age 697-1797*, Abbeville Press, Νέα Υόρκη 1983, σσ. 29, 33. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 21.

⁴⁸ Marin Serban, ό.π., σσ. 79-80. Giorgio Ravegnani, ό.π. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Lino Lazzarini, ό.π., σ. 132.

⁴⁹ Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σσ. 32-33.

Στις 4 Ιανουαρίου 1343⁵⁰, εκλέχθηκε δόγης⁵¹, στη νεαρή ηλικία των τριάντα έξι ετών⁵². αξίωμα που διατήρησε μέχρι τον θάνατό του το 1354⁵³. Ήταν μία δύσκολη νίκη, με κάποιους να θεωρούν ότι η υποψηφιότητά του έγινε δεκτή ως λύση ανάγκης, γιατί το αρμόδιο σώμα δεν κατάφερε να συμφωνήσει σε κάποιον πιο ώριμο ηλικιακά υποψήφιο. Σίγουρα όμως πρέπει να έπαιξε σημαντικό ρόλο και η οικογένεια από την οποία προερχόταν, η οποία είχε ήδη αναδείξει τρεις δόγηδες, αλλά και η μέχρι τότε πορεία του, είτε ως προκουράτορας στον Άγιο Μάρκο είτε ως νομομαθής και ιστορικός⁵⁴.

Αφοσιωμένος και στενός συνεργάτης του Andrea Dandolo⁵⁵ ήταν ο Μέγας Καγκελάριος⁵⁶ Benintendi de' Ravagnani, ο οποίος κινήθηκε στους ουμανιστικούς κύκλους του Πετράρχη, συμπαρασύροντας σε αυτούς και τον ίδιο τον Dandolo. Οι δύο συνεργάτες διατήρησαν φιλική επαφή και αλληλογραφία με τον ποιητή⁵⁷. Μάλιστα, ο Πετράρχης είχε πλέξει δημόσια το εγκώμιο του Dandolo λέγοντας ότι επρόκειτο για έναν άνδρα «διάσημο τόσο για το υψηλό του αξίωμα όσο και για τις σπουδές του στις

⁵⁰ Οι πηγές αναφέρουν ως έτος εκλογής του Dandolo το 1342 γιατί το βενετικό έτος άλλαζε στις 25 Μαρτίου.

⁵¹ Ο Pietro Antonio Pacifico αναφέρει σχετικά: «*Andrea Dandolo Doge LIV nell'Anno 1342*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., σσ. 70-71.

⁵² Ο Francesco Sansovino αναφέρει σχετικά: «*Et fu assunto a tanto grado d'età di trentatre anni essendo Procurator di San Marco*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 568. Ανάλογη πληροφορία κατατίθεται και από τον Pietro Antonio Pacifico: «*Fu questo Principe dottissimo e benchè di foli trentatre anni, era già Procurator di San Marco, e fu eletto Doge*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., σσ. 70-71.

⁵³ Giorgio Ravegnani, ό.π. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 170. Alethea Wiel, ό.π., σ. 204. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σσ. 104-105. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Lino Lazzarini, ό.π., σ. 131. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 93. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 251. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. Marin Serban, ό.π., σσ. 78-79. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 176. Iain Fenlon, ό.π., σ. 53. Fritz Saxl, ό.π., σ. 46. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 131. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 66.

⁵⁴ Giorgio Ravegnani, ό.π. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 251.

⁵⁵ Στο εξής και «Dandolo» προς χάριν συντομίας.

⁵⁶ Η Καγκελαρία ήταν το όργανο που στήριζε τον διοικητικό και γραφειοκρατικό μηχανισμό της Βενετίας. Marco Pozza, «Ravegnani, Benintendi» στο *Dizionario Biografico degli italiani*, τόμ 86, 2016.

⁵⁷ Ο Francesco Sansovino αναφέρει σχετικά: «*Amò grandemente i letterati e però gli su molto cara l'amicizia del Petrarca*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569. Για να επιβεβαιώσει και ο Pietro Antonio Pacifico: «*amò grandemente i letterati e stimò di molto l'amicizia del Petrarca*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., 70-71. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 263. Fritz Saxl, ό.π., σ. 47. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 93. Marco Pozza, ό.π. Iain Fenlon, ό.π., σ. 54. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 132. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), ό.π., σ. 266. Hans Belting, ό.π., σ. 148. Daniel Savoy, ό.π., σ. 18. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Patricia Fortini Brown, ό.π., σ. 34. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 66. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϋ 1997, σ. 134. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 176.

ελευθέριες τέχνες»⁵⁸, ενώ τον χαρακτήρισε «δίκαιο, ακέραιο, γεμάτο ζήλο και αγάπη για την πατρίδα του, και συγχρόνως λόγιο, με σπάνια ευγλωττία, σοφό, προσηνή και ανθρώπινο»⁵⁹.

Δόγης και Καγκελάριος, δύο προσωπικότητες, ανοιχτές στις αξίες και στα προστάγματα της πρωτο-ουμανιστικής παιδείας, με διάθεση να προσφέρουν έργο, έδειξαν στην πράξη την αφοσίωσή τους στη Βενετία και προασπίστηκαν τη *venezianità*: αυτή την ποιότητα που αφορά την πολιτισμική, ηθική και πολιτική ταυτότητα της Βενετίας, η οποία κρίθηκε απαραίτητο να προβληθεί, ακόμα και μέσα από το ίδιο το δουκικό παρεκκλήσι και το εικονογραφικό του πρόγραμμα, σε μία περίοδο που, όπως φαίνεται, υπήρχε έντονη αμφισβήτηση και ανησυχία⁶⁰.

Ο Andrea Dandolo υπήρξε ένας από τους παράγοντες που διαμόρφωσαν την ιστορική ταυτότητα της Βενετικής Δημοκρατίας, καθώς με το έργο του, πολιτικό, εικαστικό και συγγραφικό, συνέβαλλε στην κατασκευή ενός ιδεατού ιστορικού παρελθόντος για την πόλη του και στη διαμόρφωση της «αυτοεικόνας»⁶¹ της Βενετίας, αφού παρουσίασε τόσο το κράτος του όσο και το δουκικό του αξίωμα ως ιστορικά και θεϊκά νομιμοποιημένα⁶². Αξίζει να αναφέρουμε ότι έδωσε νέα πνοή στο αξίωμα του δόγη καθώς, ενώ οι αρμοδιότητές του περιορίζονταν και ο ίδιος εξαρτιόταν σημαντικά από το Συμβούλιο των Δέκα ταυτόχρονα, αύξησε τον συμβολικό του ρόλο ως προσωποποίηση της «ιδιαιτέρας θέσης» της Βενετίας στο θεϊκό σχέδιο, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει η Ανδρονίκη Διαλέτη, καθώς οι Βενετοί είχαν την αντίληψη ότι η πόλη τους ήταν μια οργανωμένη κοινότητα, που είχε μία προκαθορισμένη θέση μέσα σε ένα θεόθεν καθορισμένο κοσμικό σύστημα⁶³. Κατάφερε, λοιπόν, να προβάλλει το

⁵⁸ Ο Daniel Savoy και η Ranee A. Katzenstein παραθέτουν σχετικά: «*Andreas, Non minus bonarum artium studiis quam tanti magistratus in signibus vir clarus*». Daniel Savoy, ό.π., σ. 27. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 233.

⁵⁹ Ο Andrea Da Mosto παραθέτει σχετικά: «*iustus, amans patriae, magnos cui fecit amicos, ingenio praestans, eloquio omnipotens*». Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113. Iain Fenlon, ό.π., σ. 54. Patricia Fortini Brown, ό.π., σ. 34. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 93. Lino Lazzarini, ό.π., σσ. 125-126. Alethea Wiel, ό.π., σ. 210. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 180.

⁶⁰ Lino Lazzarini, ό.π., σσ. 139, 144. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 256.

⁶¹ Λέγοντας η «αυτοεικόνα» της Βενετίας εννοούμε την εικόνα που πρόβαλλε η ίδια τόσο εκτός των εδαφικών της ορίων όσο και στο εσωτερικό της, στους πολίτες της.

⁶² Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 391. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

⁶³ Fritz Saxl, ό.π., σ. 47. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition of the Venetian Republic», στο Anthony Molho, Kurt Raaflaub, Julia Emlen (επιμ.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, The University of Michigan Press, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1991, σσ. 511-548, σ. 523. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Κυβερνώντες και κυβερνώμενοι: ιδεολογία, πολιτική ισχύς και κοινωνικές ιεραρχίες στη μητρόπολη και την αυτοκρατορία», στο Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, Άννα Πούπου (επιμ.), *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος – 18ος αι. Κοινωνία,*

ιδεώδες του δόγη ως την ενσάρκωση του ίδιου του βενετικού κράτους, με αποτέλεσμα το αξίωμα να ιεροποιηθεί και ο δόγης, ο *solus patronus et verus gubernator ecclesiae et capellae Sancti Marci*⁶⁴, να θεωρηθεί μία σχεδόν ιερή μορφή, ενδεδυμένη με θεία δύναμη, η οποία ενσαρκώνει την ιδιαίτερη σχέση μεταξύ Θεού και Βενετίας· μία μορφή που βρισκόταν στο επίκεντρο των περισσότερων βενετικών τελετουργιών και που, όπως ο ίδιος αναφέρει στο έργο του *Chronica extensa*, αποτελεί το κεντρικό και ενοποιητικό στοιχείο στην ιστορία της Βενετίας και την κινητήριό δύναμη για την εξέλιξη του βενετικού κράτους, αναλαμβάνοντας να εκπληρώσει το πεπρωμένο του⁶⁵.

Όταν ανέλαβε δόγης, η Βενετία βρισκόταν σε περίοδο αλλαγών, και ο ίδιος ήρθε αντιμέτωπος με μια σειρά πολιτικών προκλήσεων και σημαντικών αποφάσεων που έπρεπε να παρθούν, καθώς η Δημοκρατία διήνυε μία από τις πιο κρίσιμες περιόδους της ιστορίας της, ενώ ακόμα προσαρμοζόταν στην πολύ σημαντική συνταγματική μεταρρύθμιση, γνωστή ως *serrata del maggior consiglio*⁶⁶. μία διαδικασία που προκάλεσε έντονη πολιτική και διοικητική αναθεώρηση και επιταχύνθηκε σημαντικά επί δογείας Dandolo⁶⁷.

Μία ακόμα σημαντική αλλαγή που ανιχνεύεται στα μέσα του δέκατου τέταρτου αιώνα, είναι το έντονο ενδιαφέρον που επιδεικνύει η Βενετία για την επέκτασή της προς την ενδοχώρα, το οποίο εκδηλώθηκε το 1339 όταν προσάρτησε το Τρεβίζο, αφήνοντας πίσω της τη μακρόχρονη παράδοση διαχωρισμού της από την *terraferma*.

Οικονομία, Πολιτισμός, Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σσ. 74-110, σ. 86. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 89, 98. Stefania Gerevini, ό.π., σ. 206.

⁶⁴ Σημαίνει: «ο μόνος προστάτης και αληθινός κυβερνήτης της Εκκλησίας και Παρεκκλησίου του Αγίου Μάρκου».

⁶⁵ John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 134. Ανδρονίκη Διαλέτη, ό.π., σ. 86. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 89, 94, 98, 115, 123. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 233. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 522.

⁶⁶ Η *Serrata* είναι ένα από τα πιο πολυσυζητημένα γεγονότα στην πολιτική ιστορία της Βενετίας, η οποία ξεκίνησε το 1297 και περιλάμβανε μια σειρά νομοθετικών πράξεων που, κατά τις επόμενες δεκαετίες, μεταμόρφωσαν μόνιμα τα κριτήρια επιλεξιμότητας και τις διαδικασίες εισδοχής στο Μεγάλο Συμβούλιο. Παράλληλα, το Μεγάλο Συμβούλιο έγινε το κατεξοχήν όργανο διακυβέρνησης. Σταδιακά, ο διορισμός όλων των δημόσιων αξιωματούχων άρχισε να τίθεται σε ψηφοφορία από το Συμβούλιο, και οι υποψήφιοι επιλέγονταν κατά κανόνα από τις τάξεις του ίδιου του Μεγάλου Συμβουλίου. Η διαδικασία αυτής της κοινωνικής και πολιτικής μεταρρύθμισης ολοκληρώθηκε τον δέκατο πέμπτο αιώνα. Γεώργιος Πλουμίδης, *Η Βενετοκρατία στην ελληνική Μεσόγειο*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Ιωάννινα 1991 (2), σ. 15. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 4-5, 19-20.

⁶⁷ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247. Lino Lazzarini, ό.π., σ. 131. Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 4-5, 19-21, 25, 27, 112. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 16. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 191. Daniel Savoy, ό.π., σ. 10.

Αρχίζει, λοιπόν τότε, να διαμορφώνεται η ιδέα μίας «μεγαλύτερης Βενετίας» της *Venetia Magna*, όπως περιγράφεται τη δεκαετία του 1450⁶⁸.

Επίσης αξίζει να αναφερθεί ότι ένα από τα πρώτα πράγματα που έκανε, με την ανάληψη του αξιώματος, ήταν να υπογράψει συμμαχία με την Κύπρο και τους Ιππότες της Ρόδου εναντίον των Τούρκων· μία συμμαχία από την οποία κανείς δε βγήκε νικητής και που διαλύθηκε το 1351, όταν η Βενετία έπρεπε να επικεντρωθεί στη σύγκρουσή της με τη Γένοβα⁶⁹.

Στην αρχή όλα φαίνονταν να πηγαίνουν καλά, καθώς η πρώτη διετία της διακυβέρνησής του κύλησε με σχετική ηρεμία. Εξάλλου, κατά το πρώτο μισό, κυρίως του δέκατου τέταρτου αιώνα, η Βενετία ευημερούσε λόγω της οικονομικής, εμπορικής και ναυτιλιακής εξάπλωσής της. Αρκετοί ιστορικοί θεωρούν ότι τη συγκεκριμένη περίοδο, η Βενετία ήταν στο απόγειο της δύναμης και της επέκτασής της⁷⁰.

Η δογεία του, όμως, δεν ήταν ανέφελη⁷¹. Τα προβλήματα δεν άργησαν να φανούν· τον Αύγουστο του 1345, η Βενετία αντιμετώπισε προβλήματα με την Ζάρα⁷², η οποία εξεγέρθηκε με την υποστήριξη του Λουδοβίκου του Μέγα, βασιλιά της

⁶⁸ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 517. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247. Luigi Coletti, «Le arti figurative», στο Ortega y Gasset José (επιμ.), *La civiltà veneziana del Trecento*, Sansoni, Φλωρεντία 1956, σ. 113. Margaret L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton University Press, Νιού Τζέρσεϊ 1986, σ. 208. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 11, 15-16.

⁶⁹ Alethea Wiel, ό.π., σ. 205. Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 4, 14. Stefania Gerevini, «Art as Politics in the Baptistry and Chapel of Sant' Isidoro at San Marco, Venice», *Dumbarton Oaks Papers* 74 (2020), σσ. 243-268, σ. 245.

⁷⁰ Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 176. Giorgio Ravegnani, ό.π. Elizabeth Horodowich, *A Brief History of Venice. A New History of the City and Its People*, Constable & Robinson Ltd, Λονδίνο 2009, σσ. 93, 111-112. Lino Lazzarini, «Sulla cultura e la civiltà veneziana del Trecento», *Lettere Italiane*, 10/1 (Gennaio-Marzo 1958), σσ. 60-77, σ. 61.

⁷¹ Ο Hans Belting παραπέμπει στον Frederic Lane, ο οποίος χαρακτηρίζει την περίοδο δογείας του Dandolo ως «την πιο καταστροφική δεκαετία που γνώρισαν ποτέ οι Βενετοί, μια δεκαετία ρημαγμένη τόσο από την πανούκλα όσο και από τον πόλεμο». Hans Belting, ό.π., σ. 138. Η Stefania Gerevini, αντίστοιχα, παραπέμπει στον Marino Sanudo, ο οποίος μιλά για τη δογεία του Dandolo ως εξής: «κατά τη διάρκεια της θητείας του ως δόγη, ο πόλεμος, η πανούκλα και ο λιμός ήταν σχεδόν αδιάκοποι». Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 12. John Julius Norwich, ό.π., σ. 212.

⁷² Ο Francesco Sansovino αναφέρει σχετικά: «*Si guerreggiò sotto lui con Zaratini, che s'erano ribellati la settima volta. Ma si come la guerra fu difficile e pericola così alla fine arrecò gloria e splendore, perciocché il Rè su gravemente rotto, e Zara ricorse alla misericordia de Padri*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569. Αντίστοιχα, το πρόβλημα με τη Ζάρα επισημαίνει και ο Pietro Antonio Pacifico, στην έκδοση της *Cronica Veneta* το 1697: «*Zara di unuovo si ribellò*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto*, ό.π., σ. 74. Βεβαίως, δεν παραλείπει να το αναφέρει και στην *Cronica Veneta, Sacra e profana*: «*Si guerreggiò sotto di Lui co' Zaratini che per la settima volta s' erano ribellati, e rotto da' Veneziani l' Esercito del Re d' Ongheria, s' arrecò gloria, e splendore alla Repubblica, imperciocchè Zara ricorse alla clemenza de Padri Senatori*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., 70-71.

Ουγγαρίας, και του Beltrando, πατριάρχη της Ακυληίας. Η Βενετία κατάφερε την καταστολή της ύστερα από προσπάθεια δεκαέξι μηνών. Με την ανακατάληψη της πόλης συντάχθηκε η *Cronica Iadretina*, ένα προπαγανδιστικό έργο ή του Benintendi Ravegnani ή του Rafaino Caresini⁷³, που «αποδείκνυε» το νόμιμο δικαίωμα της Βενετίας επί της Ζάρα⁷⁴. Το 1348, σειρά είχε το Κόπερ, το οποίο, εκμεταλλευόμενο την κατάσταση στην οποία είχε περιπέσει η Βενετία λόγω της πανώλης, εξεγέρθηκε για σύντομο διάστημα⁷⁵.

Το 1347, η πόλη ήρθε αντιμέτωπη με έναν λιμό, για τον οποίο ο Sanudo αναφέρει ότι «αν δεν υπήρχε το κεχρί, πολλοί θα είχαν πεθάνει από την πείνα»⁷⁶. Ακολούθησε στις 25 Ιανουαρίου 1348, ισχυρός σεισμός⁷⁷, ο οποίος προκάλεσε τρόμο⁷⁸ και ανασφάλεια στους Βενετούς αλλά και σημαντικές υλικές καταστροφές, τόσο σε κατοικίες όσο και σε κανάλια, με τους αρμόδιους να λαμβάνουν όλα τα κατάλληλα μέτρα για να αντιμετωπίσουν τις καταστροφές⁷⁹.

Φαίνεται ότι τα προβλήματα δε σταματούν, καθώς, μετά τον σεισμό, ξέσπασε η επιδημία της πανώλης⁸⁰. Ο φόβος ήταν τόσο έντονος, που όπως μαρτυρούν οι πηγές,

⁷³ Ο Rafaino Caresini διετέλεσε μέγας καγκελάριος από το 1365 ως το 1390. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo», στο Giorgio Padoan (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 157-168, σσ. 161-162.

⁷⁴ Alethea Wiel, ό.π., σ. 205. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 131. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 115. Giorgio Ravegnani, ό.π. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 245. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 16.

⁷⁵ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 16.

⁷⁶ Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 115. Marin Serban, ό.π., σ. 81. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 131. Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 4.

⁷⁷ Ο Pietro Antonio Pacifico αναφέρεται σε αυτόν και στην *Cronica Veneta* και στην *Cronica Veneta Sacra e Profana*: «il giorno di San Paolo fu un terremoto spaventosissimo, che rouinò molte Chiese, campanili, e altri Edifici». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto*, ό.π., σ. 74. «Avvennero al suo tempo due funestissimi accidenti, l'uno fu un terremoto così gagliardo nel giorno di San Paolo, che rovinarono molti Edifizj, Chiese e Campanili, [...]». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., 70-71. Στον σεισμό επίσης αναφέρεται και ο Francesco Sansovino: «A Avennero oltre a ciò due fieri accidenti in questo tempo. L'uno fu un terrmoto, nel giorno di San Paolo, così grande, che andarono a terra diversi campanili e faccie di Chiese, onde da indi in poi si chiama anchora San Paolo de i terremoti». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569.

⁷⁸ Φαίνεται ότι ήταν τόσο έντονος ο τρόμος που σημάδεψε τη συλλογική μνήμη, καθώς επιγραφή, γραμμένη στη δημόδη γλώσσα, τοποθετήθηκε πάνω από την πύλη της *Scuola Grande della Carità* για να το μνημονεύσει. Η επιγραφή φέρει την πληροφορία ότι ο σεισμός «προκάλεσε τέτοιο τρόμο ώστε σχεδόν όλοι νόμιζαν πως θα πεθάνουν, και ότι η γη έτρεμε για περίπου σαράντα ημέρες». Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 18.

⁷⁹ Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 177. Marin Serban, ό.π., σ. 81. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 131. Giorgio Ravegnani, ό.π. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 115. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Elizabeth Horodowich, ό.π., σ. 112. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 4, 18. Alethea Wiel, ό.π., σ. 205.

⁸⁰ Η πρώτη επίσημη αναφορά στην πανώλη χρονολογείται στις 30 Μαρτίου 1348, όταν το Μεγάλο Συμβούλιο όρισε συμβουλευτική επιτροπή προκειμένου να οργανώσει και να συντονίσει την

ο πατέρας δεν ήθελε να πλησιάσει τον γιο, ούτε ο γιος τον πατέρα. Καταβλήθηκε κάθε δυνατή προσπάθεια για να αναχαιτιστεί η επιδημία, χωρίς όμως ιδιαίτερα αποτελέσματα⁸¹. Ο Sanudo αναφέρει ότι τα θύματα της πανώλης ήταν τόσα που χρειάστηκαν τα κοιμητήρια από τέσσερις εκκλησίες για να ταφούν οι νεκροί, οι οποίοι θάβονταν ο ένας πάνω στον άλλον· πολύ ζοφερά περιγράφει ότι «τα σπίτια άδειασαν και αναζητούσαν ενοικιαστές περισσότερο από ό,τι οι ενοικιαστές σπίτια»⁸². Υπολογίζονται 600 θάνατοι την ημέρα. Θεωρείται ότι τα τρία πέμπτα του πληθυσμού πέθαναν και 50 οικογένειες πατρικίων αφανίστηκαν. Προκειμένου να καλυφθεί το κενό που άφησαν αυτές οι οικογένειες, αποφασίστηκε να δοθεί το προνόμιο της αριστοκρατίας σε ξένους κατοίκους της πόλης, οι οποίοι όμως έπρεπε να κατοικούν εκεί το λιγότερο δύο χρόνια⁸³.

Και μόλις άρχισαν να επουλώνονται οι πληγές από τις φυσικές καταστροφές και την επιδημία, επέστρεψαν τα προβλήματα με τη Γένοβα, που είχαν ξεκινήσει ήδη από το 1256⁸⁴, καθώς η Βενετία μαθαίνει ότι οι Γενοβέζοι, προσπαθώντας να ανακόψουν την ακμή που σημείωναν οι βενετικές κτήσεις στην Κριμαία και στη

υγειονομική αντίδραση της πόλης. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 18. Στην πανώλη αναφέρεται και ο Francesco Sansovino στη χρονικογραφία του: «*L'altro fu quella horrenda peste, uscita prima dalle parti di Tartaria e poi diffusa per tutto il mondo, della quale il Boccaccio scrisse con tanta eloquenza e accuratezza. Per la quale nel mese di maggio morirono i due terzi delle persone, e fra l'altra tutte le donne pregne e durò per sei mesi.*» Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569. Ενώ δε λείπει και από τα χρονικά του Pietro Antonio Pacifico: «*poi venne una horrenda peste dalle parti di Tartaria, per il qual male morì due terzi della Città, mà particolarmente tutte le Donne grauide, e questo durò 6 mesi.*» Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto*, ό.π., σ. 74. «*[...] l'altro una Peste fierissima venuta dalle parti di Tartaria, da cui si misero a morte ben due terzi della Città, e particolarmente le Donne gravide, la quale durò per sei mesi continui.*» Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., σσ. 70-71.

⁸¹ Giorgio Ravegnani, ό.π. Michelangelo Muraro, ό.π., σ. 167, Alethea Wiel, ό.π., σσ. 205-206. Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 179. Marin Serban, ό.π., σ. 81. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 251. Lino Lazzarini, «*Dux Ille Danduleus*» ..., ό.π., σ. 131. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σσ. 253, 262. Debra Pincus, «*Andrea Dandolo...*», ό.π., σ. 192. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 177. John Julius Norwich, ό.π., σ. 213. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 4, 18, 25. Zorzi Alvise, Venice. *The Golden Age...*, ό.π., σ. 248. Elizabeth Horodowich, ό.π., σσ. 93, 112. Γιάννης Μήλιος, *Βενετία: Μια συνάντηση που στέριωσε απρόβλεπτα. Πραγματεία για τον καπιταλισμό και τη διαδικασία γένεσής του*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σσ. 231-232. Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies. Architecture and Urbanism*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2001, σ. 113.

⁸² Alethea Wiel, ό.π., σ. 206. Giorgio Ravegnani, ό.π.

⁸³ John Julius Norwich, ό.π., σσ. 213-214. Elizabeth Horodowich, ό.π., σ. 112. Alethea Wiel, ό.π., σ. 206. Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 25. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 177.

⁸⁴ Οι συγκρούσεις με τη Γένοβα σταμάτησαν το 1380. Άλλες φορές είχαν τη μορφή στρατιωτικής σύγκρουσης, άλλες του εμπορικού πολέμου ενώ άλλες φορές ήταν σε επίπεδο διπλωματίας. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 14.

Θάλασσα του Αζόφ, είχαν κατασχέσει στην Κάφα βενετικά πλοία⁸⁵. Φυσικά, οι σχέσεις τους ήταν επισφαλείς από καιρό λόγω του μεταξύ τους εμπορικού ανταγωνισμού για την επικράτηση στην Ανατολή. Τελικώς η σύρραξη δεν αποφεύχθηκε και το 1350 ξεσπά ο Γ' Γενονατικός πόλεμος (1350-1355)⁸⁶.

Όταν το 1353 ο πόλεμος μεταξύ Γένοβας και Βενετίας αναζωπυρώθηκε, οι Γενοβέζοι στράφηκαν στον αρχιεπίσκοπο και άρχοντα του Μιλάνου, Giovanni Visconti, ζητώντας του στρατιωτική και οικονομική βοήθεια με αντάλλαγμα την υποταγή τους στο Μιλάνο⁸⁷. Παρόλο που ο Visconti από καιρό ήθελε τη Γένοβα στις κτήσεις του, αντιλήφθηκε πόσο καταστροφική μπορούσε να αποβεί η μεταξύ τους σύρραξη και έτσι εστίασε στην επίτευξη της ειρήνης⁸⁸. Τότε στράφηκε στον Πετράρχη, από τον οποίο ζήτησε να μεσολαβήσει για να αποκατασταθεί η ειρήνη μεταξύ της βενετικής δημοκρατίας και της Γένοβας⁸⁹.

Για τον Πετράρχη ήταν μία εύκολη απόφαση γιατί από τη μία, η ειρήνη είχε γι' αυτόν και πολιτική και ανθρωπιστική αξία και αφετέρου, διατηρούσε ήδη φιλικές σχέσεις με τον δόγη και στη μέχρι τότε αλληλογραφία τους, συζητούσαν, εκτός από θέματα όπως η φιλία και η ειρήνη, και για το επίμαχο πολιτικό ζήτημα της εποχής: την εμπόλεμη κατάσταση μεταξύ Βενετίας και Γένοβας⁹⁰. Το βασικό επιχείρημά του ήταν ότι και οι δύο πόλεις ανήκαν σε ένα ευρύτερο ενιαίο σύνολο· το ιταλικό και υποστήριζε ότι ο βενετικός πατριωτισμός θα έπρεπε να παραμεριστεί υπέρ του ιταλικού

⁸⁵ Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 131. Elizabeth Horodowich, ό.π., σσ. 93, 112. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 177. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 4, 14. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 254. Giorgio Ravegnani, ό.π.

⁸⁶ Giorgio Ravegnani, ό.π. John Julius Norwich, ό.π., σσ. 213-214. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σσ. 254-255, 262. Fritz Saxl, ό.π., σ. 44. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 45, 245, 254. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 14. Alethea Wiel, ό.π., σ. 207. Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 179. Marin Serban, ό.π., σ. 81. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 251. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 131. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 115. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 90. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Elizabeth Horodowich, ό.π., σ. 114. Γιάννης Μήλιος, ό.π., σ. 232.

⁸⁷ Alethea Wiel, ό.π., σσ. 208-209. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 179.

⁸⁸ Alethea Wiel, ό.π., σ. 209. Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. John Julius Norwich, ό.π., σσ. 217-218. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 179.

⁸⁹ Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σσ. 126-127. Alethea Wiel, ό.π., σ. 208. John Julius Norwich, ό.π., σ. 218. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 263. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 179.

⁹⁰ Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σσ. 125-126. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σσ. 176, 179. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 263. Fritz Saxl, ό.π., σ. 47. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 134. John Julius Norwich, ό.π., σ. 218. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), ό.π., σ. 266. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 254. Alethea Wiel, ό.π., σ. 208. Hans Belting, ό.π., σ. 147. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 242-243. Lino Lazzarini, «Sulla cultura e la civiltà...», ό.π., σ. 65. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 15. Daniel Savoy, ό.π., σ. 20.

εθνικισμού⁹¹. Επομένως καταλαβαίνουμε ότι τη στιγμή που ο Dandolo υπηρετούσε και προωθούσε τη *venezianità*, ο Πετράρχης άνοιγε τον διάλογο για την *italianità*⁹². Άρα δεν είναι να απορεί κανείς γιατί η μεσολάβηση του ποιητή δε στέφθηκε τελικώς με επιτυχία⁹³, παρόλο που ο Dandolo ήταν ένας ιδιαιτέρως καλλιεργημένος πολιτικός, που θαύμαζε τον ουμανιστή Πετράρχη και φιλοδοξούσε να συνδυάσει τη γνώση με την αρετή βάσει των προτύπων του ουμανισμού⁹⁴. Από την άλλη, ο Πετράρχης, όταν κατάλαβε ότι οι προσπάθειές του δεν είχαν το αναμενόμενο αποτέλεσμα παραδέχεται: «Πέταξα τα λόγια μου στον αέρα, και έχοντας έρθει όλο ελπίδες, επέστρεψα λυπημένος, ντροπιασμένος και φοβισμένος... Ούτε τα δικά μου λόγια ούτε καν του Κικέρωνα δε θα μπορούσαν να φτάσουν σε αφτιά που ήταν πεισματικά κλειστά ή να ανοίξουν αδιάλλακτες καρδιές»⁹⁵. Από τη μεταξύ τους αλληλογραφία, γίνεται κατανοητό ότι ο Πετράρχης λειτουργεί ως ουμανιστής λόγιος και διαμεσολαβητής, που επιδιώκει την ειρήνη, ενώ ο Dandolo, ως ο πολιτικός που είναι υπεύθυνος για τη διαφύλαξη της δημοκρατίας και της ελευθερίας του κράτους του και φαίνεται ότι στην εσωτερική του πάλη, μεταξύ του πολιτικού και του ανθρώπου των γραμμάτων τελικώς, επικράτησε ο πολιτικός⁹⁶. Ωστόσο, η απόφασή του αυτή ήταν η αιτία να χαρακτηριστεί από αρκετούς σύγχρονους του ως πολεμοχαρής⁹⁷.

Ο πόλεμος κράτησε αρκετά χρόνια και γνώρισε διάφορες διακυμάνσεις, με συμμαχίες συνεχώς να συνάπτονται και να αναδεικνύεται τότε η μία δύναμη νικήτρια

⁹¹ Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 180. 263. Hans Belting, ό.π., σ. 144.

⁹² Χαρακτηριστικά αναφέρει σε επιστολή του: «Μη θεωρείς δεδομένο ότι η Βενετία θα είναι ασφαλής αφού η Ιταλία χαθεί», υποστηρίζοντας ότι ο ιταλικός εθνικισμός θα έπρεπε να υπερισχύσει του βενετικού πατριωτισμού. Hans Belting, ό.π., σ. 144.

⁹³ Το 1354 σε επιστολή του στον Πετράρχη έγραφε: «Ξέρεις από τη μαρτυρία του Κικέρωνα, τον οποίο τιμάς, ότι είναι καλύτερα να είσαι νεκρός παρά υποδουλωμένος, και πως τίποτα δεν είναι πιο απεχθές από την ατιμία ή πιο χυδαίο από τη δουλεία: και επειδή γεννηθήκαμε με τιμή και ελευθερία, πρέπει είτε να τη διαφυλάξουμε και να την υπερασπιστούμε είτε να πεθάνουμε μαζί της». Daniel Savoy, ό.π., σ. 20. Η Stefania Gerevini παραθέτει, επίσης, επιστολή του δόγη προς τον ποιητή όπου αποκαλύπτονται αυτά που πραγματικά σκέφτεται για τη Γένοβα και διακρίνονται τα πατριωτικά του αισθήματα: «*Bellum ita suscepimus ut nihil aliud quam pacem honorabilem patrie, que vita nostra nobis est carior, querere videamur, et quemadmodum superbe ac violenter nos agere si aspernemur placatum cedentemque hostem, sic nunc, cum prope confractum resistentem ac tergiversantem traxerimus, nulla verecundia sumus obstricti si bella hos contra permittimus qui pacem pati minime potuerunt*». Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 254. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 15.

⁹⁴ Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», ό.π., σ. 573. Hans Belting, ό.π., σ. 147. Alethea Wiel, ό.π., σσ. 208-209. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 179. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 126. Fritz Saxl, ό.π., σ. 46.

⁹⁵ John Julius Norwich, ό.π., σ. 218.

⁹⁶ Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 180. Hans Belting, ό.π., σ. 147. Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», ό.π., σ. 573. Marin Serban, ό.π., σ. 86. Daniel Savoy, ό.π., σ. 20.

⁹⁷ Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 180. Giorgio Ravegnani, ό.π.

και τότε η άλλη, μέχρι το 1355 οπότε υπογράφηκε ανακωχή μεταξύ των δύο πόλεων⁹⁸. Ωστόσο, αυτό το δυσάρεστο γεγονός ήταν η αιτία να βρεθεί ο Πετράρχης στη Βενετία και να σηματοδοτήσει τις απαρχές της Αναγέννησης στη Δημοκρατία, με τη βενετική παράδοση να συναντά τον ιταλικό ουμανισμό. Παράλληλα, την καθιστά, εκτός από εμπορικό, και διανοητικό κέντρο, που συγκεντρώνει σημαντικές προσωπικότητες του πνεύματος⁹⁹.

Από όσα έχουμε αναφέρει, γίνεται κατανοητό ότι ο Dandolo ανέλαβε τα ηνία της Βενετίας σε μία δύσκολη και κρίσιμη περίοδο της ιστορίας της. Όμως παρά τις φυσικές καταστροφές, την επέλαση της πανώλης και τους πολέμους στους οποίους ενεπλάκη, το βενετικό κράτος εξακολούθησε να προβάλλει πολιτική και κοινωνική σταθερότητα και οι πολίτες του εξακολουθούσαν να αποκαλούν την πόλη τους «*La Serenissima*», η «γαληνοτάτη» δημοκρατία· μία πολιτεία με πολιτική σταθερότητα, χωρίς εσωτερικές εντάσεις ή αναταραχές¹⁰⁰.

Στις 7 Σεπτεμβρίου 1354, σε ηλικία μόλις σαράντα έξι ετών, και λίγο πριν το τέλος του Γ' Γενουατικού πολέμου, ο Dandolo πέθανε¹⁰¹. Σύμφωνα με την Alethea Wiel, ο δόγης πέθανε από την αγωνία του ενόσω γίνονταν οι προετοιμασίες για την άμυνα και προστασία της πόλης¹⁰², εκφράζοντας μία άποψη ορισμένων χρονικογράφων που είχαν επηρεαστεί από την εικόνα που είχαν σχηματίσει για τον Dandolo και από τα συναισθήματά τους προς αυτόν¹⁰³. Ωστόσο, η πραγματική αιτία θανάτου του πιθανώς ήταν η πανώλη¹⁰⁴. Σύμφωνα με τον Sanudo, πέθανε ύστερα από 22 μέρες ασθένειας και όντας υπό την επίβλεψη των ιατρών Antonio da Cremona και Francesco da Roma, οι οποίοι ήταν παρόντες κατά τη σύνταξη της διαθήκης του, ενώ ο χρονικογράφος

⁹⁸ Giorgio Ravegnani, ό.π. John Julius Norwich, ό.π., σσ. 214-216.

⁹⁹ Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», ό.π., σσ. 572, 575. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 91-92.

¹⁰⁰ Giorgio Ravegnani, ό.π. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 134. Hans Belting, ό.π., σ. 138. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος στο παρελθόν και το παρόν: συμβολισμοί, αφηγήσεις, ιστοριογραφικές διαδρομές», στο Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, Άννα Πούπου (επιμ.), *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος – 18ος αι. Κοινωνία, Οικονομία, Πολιτισμός*, Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σσ. 9-38, σ. 15.

¹⁰¹ Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 179. Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», ό.π., σ. 573. Alethea Wiel, ό.π., σ. 210. John Julius Norwich, ό.π., σ. 220. Giorgio Ravegnani, ό.π. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 170. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247.

¹⁰² Alethea Wiel, ό.π., σ. 210.

¹⁰³ Marin Serban, ό.π., σ. 91.

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 91. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247.

Caroldo (1480-1539) συμπληρώνει ότι οι προετοιμασίες για την άμυνα της πόλης επιβάρυναν την ήδη κλονισμένη υγεία του¹⁰⁵.

Στη διαθήκη του, την οποία συνέταξε στις 3 Σεπτεμβρίου, λίγες μέρες πριν από τον θάνατό του, εξέφρασε την επιθυμία του να ταφεί στον Άγιο Μάρκο¹⁰⁶, σε ένα ταφικό μνημείο που θα συνέβαλλε στην ομορφιά της εκκλησίας, και όχι στην αλλοίωση ή στην παραμόρφωσή της¹⁰⁷. Το ταφικό του μνημείο βρίσκεται στο Βαπτιστήριο¹⁰⁸ και ήταν ο τελευταίος δόγης που ετάφη στη βασιλική¹⁰⁹. Πρόκειται για ένα μνημείο γοτθικού ρυθμού, πιθανόν έργο των *de Sanctis* ή της σχολής τους, που απεικονίζει τον Δόγη να κοιμάται ξαπλωμένος πάνω στην σαρκοφάγο¹¹⁰.

Ο Leonardo Dandolo, γιος του δόγη, και ο Ravignani, ζήτησαν από τον Πετράρχη να γράψει το κείμενο που θα κοσμούσε το επιτάφιο μνημείο του. Ο ποιητής καθυστέρησε αρκετά, κι έτσι χρησιμοποιήθηκε κείμενο αγνώστου συγγραφέα. Τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Dandolo, το 1357, ο Πετράρχης με επιστολή του στον

¹⁰⁵ Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 115. Giorgio Ravegnani, ό.π.

¹⁰⁶ «... eligimus speulturam nostram in ecclesia Sancti Marci, sed libenter vellemus, pro consolatione animae nostrae, esse in capella Sancti Johannis Evangeliste, et quod ibi fiat sepulcrum in loco decenti et secundum honorem ducatus, in ornatum et non deformitate ecclesiae, in quo, si Dominacio et procuratores predicti voluerint consentire, ponatur etiam consors nostra». Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 112. Andrea Da Mosto, ό.π., σσ. 117-118. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 134-135.

¹⁰⁷ Marin Serban, ό.π., σ. 92. Giorgio Ravegnani, ό.π. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 112. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σσ. 134-135. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 134-135. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 247. Iain Fenlon, ό.π., σσ. 55-56. Hans Belting, ό.π., σ. 148.

¹⁰⁸ Ο Sansovino γράφει: «*Et il Doge venuto a morte, su riposto nel Battisterio di S. Marco e hebbe in Palazzo questo Breve*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569. Στον θάνατο του Andrea Dandolo και στην ταφή του στο Βαπτιστήριο αναφέρεται και ο Pietro Antonio Pacifico: «[...] e fu sepolto nel Battistero di S. Marco». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto*, ό.π., σ. 74. Και: «[...] venne a morte dopo undeci anni e nove mesi di Principato, e fu sepolto nella Capella del Battisterio in San Marco». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., σσ. 70-71.

¹⁰⁹ Marin Serban, ό.π., σ. 92. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 195, 198-199. Alethea Wiel, ό.π., σ. 210. Ferdinando Ongania, ό.π., σ. XII. John Julius Norwich, ό.π., σ. 220. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 117. Giorgio Ravegnani, ό.π. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 66. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 146. Hans Belting, ό.π., σ. 148.

¹¹⁰ Giorgio Ravegnani, ό.π. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 117.

Ravignani ζήτησε συγγνώμη για την καθυστέρηση και έστειλε το κείμενο¹¹¹ που προοριζόταν για το μνημείο¹¹².

Από αυτή τη σύντομη αναφορά στο πρόσωπο του σημαντικού δόγη, Andrea Dandolo, γίνεται κατανοητό ότι πρόκειται για έναν άνθρωπο του πνεύματος, που μυήθηκε στον κόσμο του ουμανισμού, και που επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία και τη νομική¹¹³. Όντας ο ίδιος λόγιος, είχε σχέσεις με τους περισσότερους σύγχρονους του Ιταλούς λογίους ενώ ξεχώρισε το ενδιαφέρον του για τις τέχνες, των οποίων υπήρξε σημαντικός μαικήνας¹¹⁴. Ήταν άνθρωπος αγαπητός και ευγενής· γι' αυτό τον αποκαλούσαν *contesin* ή *cortesin*, ή ακόμη και *cortese e conte di virtù*¹¹⁵ ενώ ο Μέγας Καγκελάριος Rafaino Caresini κάνει λόγο για έναν άνδρα τέτοιας πνευματικής και ηθικής στάθμης, ώστε, αν είχε ζήσει περισσότερο, με τη βοήθεια του Θεού, θα είχε ανυψώσει ακόμη περισσότερο την πατρίδα του¹¹⁶.

Επιπλέον, ο Benintendi de' Ravignani σε επιστολή του, στις 9 Σεπτεμβρίου 1355, αναφέρεται στον δόγη Andrea Dandolo ως «*Quel grande doge dei Dandolo*¹¹⁷» ενώ ο Πετράρχης σε επιστολή που έστειλε στον Guido Sette, αρχιεπίσκοπο της Γένοβας, αφού πλέον ο δόγης είχε πεθάνει, μιλά με θαυμασμό για τον άνθρωπο, τον δεινό ρήτορα, τον λόγιο και μορφωμένο, που τον χαρακτήριζε η καλοσύνη, η ακεραιότητα, η αγάπη για τη Βενετία και τη δημοκρατία, η ευγένεια. Ωστόσο δεν παραλείπει να επισημάνει το πάθος που ανίχνευσε στον Dandolo για την επιδίωξη του πολέμου, παρόλο που ο ίδιος θεωρούσε ότι αυτό το πολεμοχαρές πάθος δεν ταίριαζε

¹¹¹ «*En domus Andreae Veneti Ducis ultima quanta est / Alta sed assurgens spiritus astra tenet. / Publica lux jacet hic, et quartum sidus honorum / Stirpis Danduleae gloria prima Ducum. / Hunc animi vigilem temeraria Graecia sensit, / Et levis antique redita Creta jugo. / Hunc comes Albertus Tyrolis nostra perurgens / Vastatis propriis qui meruit veniam. / Hunc Justinopolis fervens et Jadra rebellis / Pertinuere trucem, percoluere pium. / Hic Januam bello claram, pelagoque superbam / Fregit as Algerium, servitioque debit. / Justus, amans patriae, magnos cui fecit amicos / Ingenio praestans, eloquio omnipotens*» Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 144.

¹¹² Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 144. Giorgio Ravegnani, ό.π.

¹¹³ Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 66. Fritz Saxl, ό.π., σ. 46. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192. Margaret L. King, «The Venetian Intellectual World», ό.π., σσ. 571-572. Miika Kuha, ό.π., σ. 127. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 233. Alethea Wiel, ό.π., σ. 210. Patricia Fortini Brown, «Painting and History in Renaissance Venice», *Art History* 7/3 (1984), σσ. 263-294, σ. 267. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 104.

¹¹⁴ John Julius Norwich, ό.π., σ. 212. Marin Serban, ό.π., σσ. 82-83. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113.

¹¹⁵ Σημαίνει: «ευγενής και κόμης της αρετής».

¹¹⁶ Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 113-114. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 176. Giorgio Ravegnani, ό.π. Hans Belting, ό.π., σ. 148.

¹¹⁷ Δηλαδή, «εκείνος ο μεγάλος δόγης από την οικογένεια των Dandolo».

στη φύση του χαρακτήρα του αλλά ούτε και στον τρόπο ζωής του¹¹⁸. Φαίνεται, όμως, ότι οι απόψεις για τον δόγη δίσταντο, καθώς υπάρχει σχετική μαρτυρία με την οποία εκφράζεται δημόσια η αποδοκιμασία προς το πρόσωπο του δόγη: «Άνδρας στην ηλικία νέος, αλλά στη σκέψη πάρα πολύ γέρος· ευγενής, αυλικός, γενναιόδωρος, σοφότατος, αξιαγάπητος και πολύ καλός στον λόγο... αλλά γεμάτος ματαιοδοξία, ψέμα, αδυναμία και έλλειψη ψυχικού σθένους¹¹⁹».

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί ότι, όχι μόνο κατάφερε να εδραιώσει τη μεταφυσική αντίληψη περί θεϊκής υπόστασης του δόγη, την αντίληψη, δηλαδή, περί ιερού δόγη, ο οποίος αναλαμβάνει να εκπληρώσει το πεπρωμένο της Βενετίας, αλλά και να προβάλλει την ιδέα μιας Βενετίας που έχει ως επίκεντρό της τον *princeps*· μία ιδέα που αντικατοπτρίζεται και μέσα στις καλλιτεχνικές του αναθέσεις και μέσα από τα κείμενά του. Έτσι ο δόγης καθίσταται ο εμπνευσμένος ηγέτης ενός σταθερού κυβερνητικού συστήματος με το οποίο εξασφάλιζε στη Βενετία επιτυχίες, δύναμη και ισχύ¹²⁰.

Αυτή η σύνθεση του «γραφειοκρατικού» με το υπερβατικό, όπως το περιγράφει ο Guido Ruggiero, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες συνεισφορές του Andrea Dandolo σε αυτό το «έργο τέχνης» της βενετικής διακυβέρνησης¹²¹. Επιπλέον, ο Fritz Saxl συμπληρώνει ότι πρόκειται για έναν δόγη, μία από τις σημαντικότερες μορφές της ιστορίας της Βενετίας, που κατάφερε να συνδέσει το δουκικό του έργο με την κουλτούρα και τον πολιτισμό της περιόδου μέσα στην οποία έδρασε¹²².

Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι πρόκειται για μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, καθώς οι σύντροφοί του και οι σύγχρονοί του είτε τον εξύμνησαν είτε τον μίσησαν. Η καλλιέργειά του και η λογιосύνη του αναγνωρίστηκαν αργότερα όπως αργότερα, επίσης, υποστηρίχθηκε ότι αν η περίοδος της δογείας του ήταν ειρηνική, τότε, ενδεχομένως, θα είχε τη δυνατότητα να επιδείξει τις αρετές του¹²³.

¹¹⁸ Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σσ. 123, 129, 147. Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone...*, ό.π., σ. 180. Giorgio Ravegnani, ό.π.

¹¹⁹ «*Vir etate juvenis sensuque vetustissimus generosus, curialis, largus, sapeintissimus, amalibis et pulcriloquio bene summus... sed vanagloria, mendacio, et imbecillitate et inanimositate plenissimus*». Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 252. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 114. Giorgio Ravegnani, ό.π.

¹²⁰ Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 91, 94, 123. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 192, 194.

¹²¹ Τον Guido Ruggiero παραθέτει η Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 94.

¹²² Τον Fritz Saxl παραθέτει ο Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 136.

¹²³ Miika Kuha, ό.π., σ. 128. Frederic C. Lane, Venice. *A Maritime Republic*, ό.π., σ. 181. Marin Serban, ό.π., σ. 80.

Κεφ. 2: Άγιος Μάρκος και δημόσιος χώρος

Αφού εξετάσαμε τον Andrea Dandolo, ως προσωπικότητα και ως πολιτικό, και τον εντάξαμε στην ιστορική του πραγματικότητα και, πριν μελετήσουμε τις καλλιτεχνικές του αναθέσεις, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στο υπάρχον καλλιτεχνικό και πολιτιστικό περιβάλλον, το οποίο ο ίδιος θέλησε να εμπλουτίσει. Φυσικά, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας δε θα μελετήσουμε συνολικά τη βενετική τέχνη ούτε την καλλιτεχνική δραστηριότητα σε όλο το Βένετο· θα εστιάσουμε σε συγκεκριμένα σημεία της διακόσμησης του εσωτερικού του Αγίου Μάρκου αλλά και του δημόσιου χώρου γύρω από αυτόν. Γιατί όμως επιλέξαμε τη βασιλική και τον περιβάλλοντα χώρο της; Γιατί αποτελούν το πολιτικό και καλλιτεχνικό κέντρο της Βενετικής Δημοκρατίας, γιατί εκεί «πλάθεται» το ιστορικό παρελθόν και η συλλογική μνήμη της και γιατί αυτούς τους χώρους θέλησε να εξωραΐσει με τις πατρωνίες του ο δόγης.

Θα ξεκινήσουμε με μία κοινή παραδοχή μίας μεγάλης μερίδας της έρευνας: η Βενετία χρησιμοποίησε τις τέχνες ως μέσο αφήγησης της ιστορίας της και διαμόρφωσης της ιστορικής και συλλογικής της μνήμης¹²⁴. Δεν περιορίστηκε όμως μόνο εκεί· για τη διαμόρφωση του ιστορικού της αφηγήματος χρησιμοποιήθηκαν ιερά λείψανα, λάφυρα και σπόλια¹²⁵.

Όσον αφορά τα ιερά λείψανα, φαίνεται ότι οι Βενετοί, από πολύ νωρίς είχαν αρχίσει να επιδίδονται σε κλοπές ιερών λειψάνων (*sacra furta*) από περιοχές της Ανατολής¹²⁶, με πρώτη σημαντική την κλοπή των λειψάνων του αγίου Μάρκου τον ένατο αιώνα¹²⁷. Η πρακτική αυτή έφτασε στο αποκορύφωμά της μετά το τέλος της Δ΄

¹²⁴ Andrew Hopkins, ό.π., σσ. 249-250.

¹²⁵ Σπόλια σύμφωνα με την Karen Mathews είναι τα επαναχρησιμοποιημένα αρχιτεκτονικά στοιχεία και καλλιτεχνήματα από παλαιότερους ή ξένους πολιτισμούς. Karen Mathews, «Holy Plunder and Stolen Treasures: Portable Luxury Objects as War Trophies in the Italian Maritime Republics, 1100-1400», στο Julia C. Fischer (επιμ.), *More Than Mere Playthings: The Minor Arts of Italy*, Cambridge Scholars Publishing, Νιουκάστλ 2016, σσ. 59-82.

¹²⁶ David M. Perry, «Paul the Martyr and the Venetian Memories of the Fourth Crusade», στο Nicholas Paul, Suzanne Yeager (επιμ.), *Remembering the Crusades: Myth, Image, and Identity*, John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2012, σσ. 215-232, σ. 224. Karen Mathews, ό.π., σσ. 59, 65.

¹²⁷ Andrew Hopkins, ό.π., σ. 250. Erica D'Amico, «Approaches and Perspectives on the origins of Venice», *Memoirs of the American Academy in Rome* 62 (2017), σσ. 209-230, σ. 210. Alessia Devitini, «The beginnings of a legend: from Byzantine art to Romanesque», στο Stefano Zuffi (επιμ.), *Art in Venice*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999, σσ. 8-55, σ. 11. Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. History-Architecture-Sculpture*, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 1960, σ. 9. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σσ. 13, 243. Michelangelo Muraro,

Σταυροφορίας, οπότε οι Βενετοί σταυροφόροι έφεραν από την Κωνσταντινούπολη, μεταξύ άλλων, ένα κομμάτι Τιμίου Σταυρού, ένα δοχείο με το αίμα του Χριστού, μέρος της κάρας του Ιωάννη του Βαπτιστή, κομμάτι του Ιερού Σπόγγου¹²⁸, τα οποία τοποθετήθηκαν στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου ή στο Θησαυροφυλάκιο της¹²⁹. Απέκτησαν, λοιπόν, μακρά παράδοση στις ιερές κλοπές από την Ανατολή και με τις αφηγήσεις τους συγκρότησαν τον αστικό και θρησκευτικό μυθοπλαστικό λόγο τους, καθώς σύμφωνα με τον David M. Perry, δεν πρόκειται για απλές μεταφορές και μετατοπίσεις λειψάνων, αφού με τον σφετερισμό τους, ουσιαστικά, απογυμνώνεται η πρωτεύουσα της χριστιανικής αυτοκρατορίας του Κωνσταντίνου και ενισχύεται η Βενετία¹³⁰.

Εκτός όμως από τις ιερές κλοπές, οι Βενετοί επιστρέφοντας από την Κωνσταντινούπολη έφεραν μαζί τους και σπόλια, όπως κίονες, κιονόκρανα, μαρμάρινες πλάκες, κ.α., τα οποία χρησιμοποίησαν για να κοσμήσουν την πρόσοψη

«The Myth of Venice», στο Michelangelo Muraro, André Grabar (επιμ.), *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 9-29, σ. 11. Otto Demus, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Dumbarton Oaks, Ουάσινγκτον 1988, σ. 2. Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1981, ό.π., σ. 80. Thomas E.A. Dale, «Cultural Hybridity in Medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the Fourth Crusade», στο Henry Maguire, Robert S. Nelson (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσινγκτον 2010, σσ. 151-191, σ. 152. Γιώργος Πλουμίδης, ό.π., σ. 14. Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies...*, ό.π., σ. 2. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 221.

¹²⁸ Ο Holger A. Klein κάνει αναφορά στην *Chronica extensa* του Andrea Dandolo, όπου καταγράφεται ότι το συγκεκριμένο λείψανο ήταν ένα από τα τέσσερα κειμήλια που έστειλε ο Enrico Dandolo στη Βενετία μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης: «Ο δόγης απέκτησε τον χρυσόδετο, θαυματουργό Σταυρό, τον οποίο ο Κωνσταντίνος, μετά την ανεύρεσή του από τη μητέρα του, έφερε μαζί του στις μάχες, καθώς και δοχείο με το θαυματουργό Αίμα του Ιησού Χριστού, και τον βραχίονα του μάρτυρος Αγίου Γεωργίου, και τμήμα του κρανίου του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή· τα οποία ο δόγης διέταξε να μεταφερθούν στη Βενετία, για να φυλαχθούν στο παρεκκλήσιό του.» Ωστόσο, όπως ξεκαθαρίζει, το γεγονός ότι το λείψανο είχε αποσταλεί στη Βενετία από τον Enrico Dandolo δεν μπορεί να τεκμηριωθεί. Holger A. Klein, ό.π., σσ. 212, 217. Επιπλέον ο Charles Freeman αναφέρει ότι μετά τη Δ' Σταυροφορία, «ο Dandolo είχε επιλέξει ορισμένους από τους θησαυρούς της Κωνσταντινούπολης που ήθελε να στείλει πίσω στη Βενετία, και με την πάροδο των ετών ακολούθησε μια σταθερή ροή λαφύρων...». Tom Rosenblatt, «The Arrangement of the Tetrarchs and Quadriga», *Bowdoin Journal of Art* (2016), σσ. 1-21, σ. 11.

¹²⁹ Karen Mathews, ό.π., σ. 65. Tom Rosenblatt, ό.π., σσ. 1-2. Robert S. Nelson, «Υψηλή δικαιοσύνη: η Βενετία, ο άγιος Μάρκος και τα λάφυρα του 1204», στο Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος (επιμ.), *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2007, σσ. 143-158, σ. 152. David M. Perry, ό.π., σ. 231. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 15. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 26. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 22. Thomas F. Mathews, *Byzantium. From Antiquity to the Renaissance*, Harry N. Abrams Incorporated, Νέα Υόρκη, 1998, σ. 151.

¹³⁰ David M. Perry, ό.π., σσ. 222, 225-226.

άλλα και το εσωτερικό της Βασιλικής¹³¹. Η παράδοση της Βενετίας να συγκεντρώνει ως λάφυρα από τις στρατιωτικές της επιτυχίες, όχι αιχμαλώτους ή εμπορεύματα, αλλά πολυτελή αντικείμενα και σπόλια φαίνεται ότι ξεκίνησε με τις σταυροφορίες. Με την οικειοποίηση και την έκθεση αυτών των σπολίων μέσα στο νέο τους αρχιτεκτονικό περιβάλλον, απαλλαγμένα από το βάρος της μέχρι πρότινος λειτουργικότητάς τους, τα αντικείμενα αποκτούσαν νέα νοήματα και νέα συμβολική αξία ως λάφυρα νίκης εναντίον ισχυρών εχθρών¹³². Μερικά από τα σπόλια που κοσμούν τον Άγιο Μάρκο και τον δημόσιο χώρο γύρω από αυτόν, όπου εκφράζεται η πολιτική ιδεολογία της Βενετίας, είναι τα χάλκινα άλογα (*Quadriga*)¹³³ της πρόσοψης της Βασιλικής, οι *Pilastri Acritani* που στέκουν μπροστά από τη νότια πρόσοψη, η κεφαλή ενός αυτοκράτορα, οι *Τετράρχες* που στολίζουν τον εξωτερικό τοίχο του Θησαυροφυλακίου αλλά και τα σμάλτα που κοσμούν την *Pala d'oro*¹³⁴.

Για ποιο λόγο όμως η Βενετία επιδόθηκε σε αυτή την πρακτική; Αυτό που έχει σίγουρα ενδιαφέρον, να αναφέρουμε πρώτα, είναι ότι, ανάλογα με το μήνυμα που ήθελε να επικοινωνήσει, διαμόρφωνε και ανακατασκεύαζε την αφήγηση του κάθε αντικειμένου και την προσάρμοζε στην εκάστοτε πολιτική της πραγματικότητα¹³⁵, ενώ σίγουρα δεν μπορεί να μην της αναγνωριστεί η ικανότητα χειραγώγησης των ιστορικών αφηγήσεων ή των οπτικών συμβόλων, προκειμένου να αυτοπροβληθεί ως η πάντα

¹³¹ Karen Mathews, ό.π., σ. 65. Thomas F. Mathews, ό.π., σ. 151. Robert Oertel, *Early Italian Painting to 1400*, Frederick A. Praeger, Νέα Υόρκη 1968, σ. 35. John Steer, *A Concise History of Venetian Painting*, Praeger Publishers, Νέα Υόρκη 1970, σ. 11. André Grabar, «The Byzantine Heritage», στο Muraro Michelangelo, André Grabar (επιμ.), *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 31-82, σ. 53.

¹³² Karen Mathews, ό.π., σσ. 59, 74, 78.

¹³³ Παρόλο που πολλοί ερευνητές έχουν αποδεχτεί τη θεωρία ότι το Τέθριππο έφτασε στη Γαληνοτάτη από την Κωνσταντινούπολη, ο Nelson υποστηρίζει ότι κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος για την καταγωγή και την προέλευσή του. Υπάρχει βεβαίως η μαρτυρία του Χωνιάτη για τα χάλκινα άλογα που βρίσκονταν στην αφετηρία του ιπποδρόμου, ωστόσο δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι πρόκειται για το ίδιο σύμπλεγμα. Robert S. Nelson, ό.π., σ. 154.

¹³⁴ Karen Mathews, ό.π., σ. 65. Andrew Hopkins, ό.π., σσ. 249-250. Tom Rosenblatt, ό.π., σ.1. Robert S. Nelson, ό.π., σ. 156. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σσ. 521, 527.

¹³⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι στήλες της Άκρας (*Pilastri Acritani*), που σήμερα γνωρίζουμε ότι προέρχονται από τον Άγιο Πολύευκτο της Κωνσταντινούπολης, και η *pietra del bando*, που πιθανολογείται ότι ανήκε στο σύμπλεγμα του Φιλαδελφίου στην Κωνσταντινούπολη. Όταν όμως τοποθετήθηκαν στο νέο τους πλαίσιο, η διαδρομή τους μεταβλήθηκε, καθώς οι μεν στήλες διαδόθηκε ότι ήταν λάφυρα από την Πτολεμαΐδα της Παλαιστίνης, τη γενουατική Άκρα, και παρέπεμπαν στη Μάχη του Αγίου Σάββα και στη νίκη των Βενετών επί της Γένοβας και, η δε *pietra del bando*, συμβόλισε τη βενετική νίκη και πάλι επί της Γένοβας στην Ανατολή. Επομένως, φαίνεται ότι, σε αυτές τις δύο περιπτώσεις, ενδιέφερε περισσότερο να τονίσουν τις νίκες της Βενετίας επί της ανταγωνίστριας και αντίπαλης πόλης Γένοβας παρά να τα «συστήσουν» ως λάφυρα της Δ' Σταυροφορίας. Karen Mathews, ό.π., σ. 73. Robert S. Nelson, ό.π., σ. 156.

ελεύθερη¹³⁶, χριστιανική πόλη, με ευγενική καταγωγή¹³⁷, που αποστολή της έχει την προάσπιση του χριστιανικού μηνύματος¹³⁸.



Εικόνα 2: *Pilastri Acritani* ή πεσοί της Πτολεμαΐδος.¹³⁹

¹³⁶ Ο αδελφός Paolino, βενετός Φραγκισκανός μοναχός και πρεσβευτής στη Νάπολη, γράφει στις τρεις εκδοχές της χρονικογραφίας του για τη Βενετία, που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1313 και 1334: «Οι λαοί της Ιταλίας δεν μπορούν – ούτε πρέπει – να ζουν υπό υποδούλωση, διότι η ελευθερία έχει την έδρα της στην Ιταλία. Όμως, στο πλέον θαυμάσιο τέλειο κράτος της Βενετίας, το οποίο προηγείται των σημαντικότερων περιοχών της Ιταλίας, η ιταλική ελευθερία διαφυλάσσεται στον υπέρτατο βαθμό». Daniel Savoy, ό.π., σ. 20. Η Patricia Fortini Brown παραθέτει από τη *Cronaca veneziana* του Giovanni Diacono, του πρώτου χρονικογράφου της Βενετίας, ότι οι κάτοικοι της πρώτης Βενετίας, μη επιθυμώντας «να περάσουν υπό την εξουσία των Λομβαρδών... αναζήτησαν καταφύγιο στα κοντινά νησιά». Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σσ. 512-513.

¹³⁷ Με ευγενική και αριστοκρατική καταγωγή «ντύνει» τη Βενετία ο Martino da Canal όταν γράφει ότι ευγενείς άνδρες και γυναίκες «Έφεραν μαζί τους χρυσό και αργυρό σε μεγάλες ποσότητες, και έτσι ανήγειραν ωραίους ναούς και κωδωνοστάσια και καμπάνες· και στην κύρια πόλη έχτισαν εβδομήντα ναούς, που ολοκληρώνονται με μεγάλα κωδωνοστάσια και καμπάνες, και διέσπειραν μέσα στα αλμυρά νερά πολλές μονές». Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 514. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 24.

¹³⁸ Η Patricia Fortini Brown παραθέτει τον Marino Sanudo, οποίος, περίπου το 1493, γράφει στο *Laus Urbis Venetae*, για τη Βενετία: «Αυτή η πόλη της Βενετίας, κοινή πατρίδα όλων· ελεύθερη γη που ποτέ δεν υποδουλώθηκε όπως οι υπόλοιπες· χτισμένη από χριστιανούς όχι από επιθυμία, αλλά από φόβο· όχι με σύνεση, αλλά από ανάγκη· και όχι από βοσκούς όπως η Ρώμη, αλλά από έναν ισχυρό και εύπορο λαό· και αυτός ο λαός, από τότε έως σήμερα, υπήρξε πάντοτε προπύργιο έναντι των Βαρβάρων και μαχητής υπέρ της πίστης του Χριστού». Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 511. Karen Mathews, ό.π., σ. 75. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σσ. 106, 109. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 15. Margaret L. King, *Venetian Humanism...*, ό.π., σ. 210. Daniel Savoy, ό.π., σ. 20.

¹³⁹ <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Luca-Carlevaris/592607/The-Piazzetta-at-Venice.html>.

Σύμφωνα με την Karen Mathews η έκθεση σπολίων από την κατακτημένη πρώην πρωτεύουσα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η οικειοποίησή τους και η ένταξή τους στον αστικό χώρο της Βενετίας, οπτικοποιούσε τον θρίαμβό επί της Κωνσταντινούπολης, ενώ ταυτόχρονα πρόβαλε τον δικό της ρόλο ως τη νέα αυτοκρατορική πρωτεύουσα, την κληρονόμο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας¹⁴⁰. Την ίδια άποψη με τη Mathews υιοθετεί και ο Robert S. Nelson, όταν υποστηρίζει ότι στόχος των Βενετών ήταν να διατυμπανίσουν ότι η Κωνσταντινούπολη ήταν πλέον υπό τον απόλυτο έλεγχό τους¹⁴¹. Εξάλλου, ήδη από την αρχαιότητα, τα λάφυρα, ως αντικείμενα οικειοποίησης, ήταν φορτισμένα με νοήματα που αφορούσαν σχέσεις εξουσίας, καθώς η απόκτησή τους όριζε τη σχέση κατακτητή και κατακτημένου. Η αφαίρεσή τους από το αρχικό τους περιβάλλον ήταν μία πράξη βίαιη και μία πράξη ταπείνωσης για τους ηττημένους ενώ, αντίθετα, προσέθετε κύρος και δύναμη στους νικητές. Ταυτόχρονα, λειτουργούσαν προειδοποιητικά για τους επίδοξους αντιπάλους αλλά και εμψυχωτικά για τους πολίτες της πόλης τονώνοντας το πατριωτικό τους αίσθημα¹⁴².

Ο Fabio Bary¹⁴³ εξηγεί ότι η Βενετία είχε μετατραπεί, πλέον, από υποτελής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας σε κυρίαρχό της· από «προνομιούχο θυγατέρα» της σε κληρονόμο της¹⁴⁴. Επομένως η πρόσοψη του Αγίου Μάρκου «μετατράπηκε σε έναν

¹⁴⁰ Karen Mathews, ό.π., σ. 65. Η ίδια άποψη υποστηρίζεται και από τους: Tom Rosenblatt, ό.π., σ. 1. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 521. Maria Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», στο *The Art Bulletin*, 77/3 (Σεπτ. 1995), σσ. 479-496, σ. 479. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 13. Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Mediterranean Empire», στο Marc Jurdjevic, Rolf Strom-Olsen (επιμ.), *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir. Essays and Studies*, 39, Center for Reformation and Renaissance Studies, Τορόντο 2016, σσ. 43-89, σ. 45. Maria Georgopoulou, «Venice and the Byzantine Sphere» στο Helen C. Evans (επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1577)*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2004, σσ. 489-513, σ. 493. Sergio Bettini, «Venice, the *Pala d' Oro*, and Constantinople», στο David Buckton, Christopher Entwistle, Rowena Prior (επιμ.), *The Treasury of Marco, Venice*, Olivetti, Μιλάνο 1984, σσ. 35-64, σ. 42. Armin F. Bergmeier, «The Production of ex Novo Spolia and the Creation of History in Thirteenth-Century Venice», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 62 (2020), σσ. 127-157, σσ. 127-128.

¹⁴¹ Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «Μετά το 1204, οι Βενετοί συμπεριφέρθηκαν όχι ως καλλιεργημένοι συλλέκτες βυζαντινών αρχαιοτήτων ή ως πρώτο-ουμανιστές, αλλά ως κατακτητές που επιδείκνυναν τα λάφυρά τους σε όλους, εκτεθειμένα στον πλέον περιοπτο και πολιτικά σημαντικότερο χώρο της πόλης». Robert S. Nelson, ό.π., σσ. 157-158. Cutler Anthony, «From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750», στο *Dumbarton Oaks Papers*, «Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th centuries» 49 (1995), σσ. 237-267, σ. 238.

¹⁴² Karen Mathews, ό.π., σσ. 75-76. Tom Rosenblatt, ό.π., σ. 1. Elizabeth Rodini, «Mapping narrative at the church of San Marco: A study in visual storytelling», *World & Image* 14/4 (1998), σσ. 387-396, σ. 394.

¹⁴³ Τον Fabio Bary παραθέτει ο Tom Rosenblatt, ό.π., σ. 2.

¹⁴⁴ Την άποψη του Fabio Bary συμμερίζονται και οι Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 27. Maria Georgopoulou, «Late Medieval Crete...», ό.π., σσ. 479, 495. Thomas E.A. Dale, «Cultural Hybridity...», ό.π., σ. 152. Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies...», ό.π., σ. 45. Maria

πίνακα ανακοινώσεων της κατάκτησης· σε μια εκκλησία που υλοποιήθηκε όχι από τα λάφυρα (*ex manubiis*), αλλά με τα λάφυρα (*cum manubiis*)»¹⁴⁵, ενώ ο Otto Demus, στο ίδιο κλίμα, συμπληρώνει ότι η δύναμη και ο πλούτος που είχε αποκτήσει η Βενετία μετά τη Δ' Σταυροφορία έπρεπε να εκτεθεί στο «έθνος» και στον κόσμο¹⁴⁶.

Η Debra Pincus, μέσα από το παράδειγμα του *Τέθριππου*, το οποίο μεταφέρεται αρχικά από τη Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη και από εκεί στη Βενετία, δηλώνοντας τη μεταβίβαση της εξουσίας, εμπλουτίζει αυτή την σκέψη και υποστηρίζει ότι η Βενετία, μέσα από αυτό το γλυπτικό σύνολο, προβάλλει τη σχέση της με τις δύο «Ρώμες»· την Παλαιά Ρώμη, των αυτοκρατόρων και των παπών, και τη Νέα Ρώμη, την Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για μία σημαντική αλλά και ευέλικτη κληρονομιά, την οποία χρησιμοποιεί σύμφωνα με τις μεταβαλλόμενες συγκυριακές της ανάγκες. Επομένως, εκτός από το προφανές ιστορικό υπόβαθρο που αποκτά, χρησιμοποιεί αυτή τη διττή κληρονομιά ανάλογα με τις εκάστοτε πολιτικές και οικονομικές στρατηγικές που ακολουθεί¹⁴⁷. Αυτή η πρακτική που ξεκίνησε τον δέκατο τρίτο αιώνα, φαίνεται ότι συνεχίστηκε και κατά τον δέκατο τέταρτο, με τον δόγη Andrea Dandolo, καθώς από τη μία στη *Cronica extensa* υιοθετεί την εκδοχή περί ίδρυσης της Βενετίας από τον Αντήνορα, προσδίδοντας στη Βενετία αρχαιότητα και καθιστώντας τη, μάλιστα, ανώτερη της Ρώμης, αφού ιδρύεται νωρίτερα από αυτήν, και από την άλλη, επαναφέρει τους βυζαντινούς στρατιωτικούς αγίους στο προσκήνιο, κυρίως με την εκ νέου ανακάλυψη των λειψάνων του βυζαντινού αγίου Ισιδώρου¹⁴⁸.

Georgopoulou, «Venice and the Byzantine Sphere», ό.π., σσ. 489, 493. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 101.

¹⁴⁵ Tom Rosenblatt, ό.π., σ. 2.

¹⁴⁶ Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 13.

¹⁴⁷ Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σσ.101-102, 104.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 104-105. Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 250. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 196. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 133.



Εικόνα 3: Το Τέθριππο, Άγιος Μάρκος, Βενετία.¹⁴⁹

Λάφυρα όπως οι *Τετράρχες* ή το *Τέθριππο* δε δηλώνουν μόνο την πεποίθηση της Βενετίας περί κληρονόμου της Κωνσταντινούπολης, αλλά, ταυτόχρονα, κάνουν αναγωγή στην έννοια της ρωμαϊκότητας (*Romanitas*): έννοια ιδιαιτέρως σημαντική για τους Βενετούς, καθώς δηλώνει τη σύνδεσή τους με το αρχαίο ρωμαϊκό παρελθόν¹⁵⁰. Τη σύνδεση αυτή με την αρχαιότητα τη βρίσκουμε και σε μία από τις εκδοχές του ιδρυτικού μύθου, όπως τον αφηγείται ο Giovanni Diacono¹⁵¹, που θέλει την περιοχή να πρωτοκατοικείται από πληθυσμούς της ενδοχώρας όπου αναζητήσαν καταφύγιο λόγω των βαρβαρικών εισβολών¹⁵². Αυτή είναι μία από τις εκδοχές σχετικά με την καταγωγή της· μία άλλη τη θέλει να κατάγεται από την Τροία και, πιο συγκεκριμένα, τον

¹⁴⁹

https://katerinamorgan.art/blogs/history-of-art/the-horses-of-saint-mark-oldest-horse-sculpture?srsId=AfmBOoqSJUmRc_KxDbySO0hHVOtxwZD0X6JapSuzQT-ozCWxfOF0c9B

¹⁵⁰ Andrew Hopkins, ό.π., σ. 250. Tom Rosenblatt, ό.π., σ. 1. Erica D'Amico, ό.π., σσ. 209, 211. Thomas E.A. Dale, ό.π., σ. 152. Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies...», ό.π., σ. 45. Maria Georgopoulou, «Venice and the Byzantine Sphere», ό.π., σ. 493. Sergio Bettini, ό.π., σ. 42. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 6.

¹⁵¹ Βλ. το άρθρο της Erica D'Amico, ό.π., όπου αναλύεται λεπτομερώς η ιστοριογραφική παράδοση σχετικά με τον ιδρυτικό μύθο της Βενετίας.

¹⁵² Erica D'Amico, ό.π., σσ. 209, 218. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σσ. 512-513. Alessia Devitini, ό.π., σ. 10. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 11. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος...», ό.π., σ. 10. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 10. Edward Muir, ό.π., σ. 68.

Αντήνορα¹⁵³, μία αφήγηση ιδιαιτέρως ελκυστική για τους Βενετούς γιατί, εκτός του ότι τους «έντυνε» με αρχαία καταγωγή, τούς απέδιδε ευγενές αίμα και μία επιτακτική ανάγκη για ελευθερία και αυτοκυριαρχία, καθώς ο λαός της Τροίας προκειμένου να μην υποταχθεί σε άλλη δύναμη προτίμησε να εγκαταλείψει την πόλη του. Επιβεβαίωσε, επομένως, την αφήγησή τους ότι το γένος τους ήταν ανέκαθεν ελεύθερο και ανεξάρτητο και ποτέ δε χρειάστηκε να βρεθεί κάτω από οποιαδήποτε εξουσία κοσμική ή εκκλησιαστική¹⁵⁴. Από την άλλη, ο Jacopo Dondi¹⁵⁵, στα μέσα του δέκατου τέταρτου αιώνα, γράφει ότι η Βενετία ιδρύθηκε στις 25 Μαρτίου 421¹⁵⁶ από τρεις υπάτους από την Πάδοβα· ημερομηνία που δέχθηκε και ο Andrea Dandolo και την ενέταξε στο χρονικό του, καθιερώνοντάς την¹⁵⁷. Η 25η Μαρτίου είναι μία μέρα αρκετά φορτισμένη, καθώς από τη μία, συνδεόταν με την ίδρυση της Ρώμης και από την άλλη είναι η μέρα που γιορτάζεται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, ο οποίος σταδιακά έγινε το σύμβολο των απαρχών της Βενετίας¹⁵⁸.

Την έλλειψη αρχαίας ρωμαϊκής καταγωγής έρχεται να καλύψει η σύνδεση με μία άλλη σημαντική παράδοση, τη βυζαντινή, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τη βασιλική του Αγίου Μάρκου, καθώς, ενώ χτίστηκε ως δουκικό παρεκκλήσι τον ένατο αιώνα για να στεγάσει τα λείψανα του ομώνυμου αγίου, κατά τον δέκατο και ενδέκατο αιώνα ανοικοδομήθηκε στα πρότυπα του ναού των Αγίων Αποστόλων, της Κωνσταντινούπολης¹⁵⁹. Μάλιστα, ο Otto Demus υποστηρίζει ότι διακοσμώντας τον

¹⁵³ Όπως αναφέρει η Patricia Fortini Brown, ο Giovanni Diacono στην πρώτη έκδοση του *Chronicon Altinate* απέδωσε στη Βενετία τρωαδική καταγωγή όταν αναφερόμενος στον Αντήνορα γράφει: «ο οποίος έφτασε στην ακτή της λιμνοθάλασσας με επτά γαλέρες και σε εκείνο το μέρος ίδρυσε την πόλη που ονομάστηκε Ακυλμία, επειδή σχετιζόταν με τα νερά [*aquis*]». Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 513.

¹⁵⁴ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σσ. 513-514. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 58. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος...», ό.π., σ. 10. Alethea Wiel, ό.π., σσ. 1-2. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 105. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 243. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 41. Edward Muir, ό.π., σσ. 66-67. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 87.

¹⁵⁵ Η Patricia Fortini Brown εξηγεί ότι ο Jacopo Dondi ήταν ιατρός από την Πάδοβα, που εγκαταστάθηκε στη Βενετία τη δεκαετία του 1330 και απέκτησε την ιδιότητα του βενετού πολίτη. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 38.

¹⁵⁶ Ο Iain Fenlon μας πληροφορεί ότι η εκδοχή ότι η Βενετία ιδρύθηκε την ημέρα του Ευαγγελισμού αναφέρεται και στο χρονικό του Martin da Canal, *Les escriptoires de Venise*. Iain Fenlon, ό.π., σ. 57.

¹⁵⁷ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σσ. 512-514, 517. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος...», ό.π., σσ. 10, 12. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 11. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 38, 41. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 110. Daniel Savoy, ό.π., σσ. 13, 18. Edward Muir, ό.π., σ. 71. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 131-132. Iain Fenlon, ό.π., σ. 58.

¹⁵⁸ Edward Muir, ό.π., σ. 71. Iain Fenlon, ό.π., σ. 58.

¹⁵⁹ Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σσ. 1, 5, 92. Alessia Devitini, ό.π., σ. 12. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 4, 44. Alethea Wiel, ό.π., σ. 36. Frederic C. Lane, *Venice. A*

δημόσιο χώρο με σπόλια είτε από την ύστερη αρχαιότητα είτε από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, η Βενετία καταφέρνει να κατασκευάσει ένα πρώιμο χριστιανικό παρελθόν και να διεκδικήσει τη θέση της στον κόσμο και την ιστορία¹⁶⁰. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Demus, ο Άγιος Μάρκος δεν είχε ανάλογο στον μεσαιωνικό κόσμο καθώς ήταν όχι μόνο ναός αλλά και μαρτύριο για τον προστάτη της πόλης, ήταν παλάτι και αίθουσα στέψης των δόγηδων, ήταν το δουκικό παρεκκλήσι, ακόμη και κοινοβούλιο¹⁶¹. Κατάφερε έτσι να ξεπεράσει και τον ναό των Αποστόλων και την Αγία Σοφία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας που είχε ως πρότυπα¹⁶².

Σε αντίθεση με αρκετούς μελετητές που θεωρούν ότι ένας από τους λόγους που ο δημόσιος χώρος γύρω από τον Άγιο Μάρκο έχει διακοσμηθεί και εμπλουτιστεί με σπόλια και λάφυρα από τους πολέμους και τις νίκες της Βενετίας είναι προκειμένου να εκφραστεί η θριαμβολογική ιδεολογία της Γαληνοτάτης ή να οπτικοποιηθεί η υπεροχή της, ο Armin F. Bergmeier υποστηρίζει ότι, πράγματι, αρκετά δομικά υλικά μεταφέρθηκαν από την Κωνσταντινούπολη όχι όμως για να εκτεθούν αυτούσια αλλά για να αποτελέσουν την πρώτη ύλη για αντικείμενα που σχεδιάστηκαν και δημιουργήθηκαν από Βενετούς τεχνίτες ή καλλιτέχνες, κάποια από τα οποία, μάλιστα, αποτελούν βενετικές απομιμήσεις¹⁶³ προτύπων του πέμπτου ή έκτου αιώνα. Επομένως, δεν μπορούμε πια να μιλάμε για πολεμικά λάφυρα, ενώ η άποψη ότι τα αντικείμενα αυτά εκτέθηκαν σε δημόσιους χώρους προκειμένου να εκφράσουν τη νίκη της Βενετίας επί της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας καταρρίπτεται¹⁶⁴. Άρα, λαμβάνοντας υπόψη την έλλειψη πρωιμότερου μόνιμου υλικού πολιτισμού και ιστορικού

Maritime Republic, ό.π., σσ. 88, 204. Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies...*, ό.π., σ. 2. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 11. Steven Runciman, «Το Βυζάντιο και ο Δυτικός πολιτισμός», στο *Η βυζαντινή τέχνη τέχνη ευρωπαϊκή*, Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως. Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, Αθήνα 1964, σσ. 19-41, σ. 29. Γεώργιος Πλουμίδης, ό.π., σ. 9. Thomas F. Mathews, ό.π., σ. 150. Iain Fenlon, ό.π., σ. 89. André Grabar, ό.π., σ. 37. Steven Runciman, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, (μτφ. Δέσποινα Δετζώρτζη), Γαλαξίας Εκδ. Ερμείας, Αθήνα 1969, σ. 332.

¹⁶⁰ Τον Otto Demus παραθέτει η Patricia Fortini Brown, Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 15-16.

¹⁶¹ Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 56. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2.

¹⁶² Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 56. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 5. André Grabar, ό.π., σ. 37. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 296. Steven Runciman, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, ό.π., σ. 332.

¹⁶³ Ο Armin F. Bergmeier παραθέτει τον Henry Maguire, ο οποίος υποστηρίζει ότι πολλά από τα αντικείμενα που θεωρούνται βυζαντινής προέλευσης στην πραγματικότητα είναι φτιαγμένα από Βενετούς και η πραγματική τους ταυτότητα προδίδεται μόνο μετά από πολύ προσεκτική ματιά σε πολύ μικρές λεπτομέρειες. Armin F. Bergmeier, ό.π., σ. 129.

¹⁶⁴ Armin F. Bergmeier, ό.π., σσ. 127-128, 130, 152, 157. Την ίδια άποψη εκφράζει και η Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 16.

παρελθόντος, γίνεται κατανοητό ότι με τη χρήση των «*ex novo spolia*», όπως τα ονομάζει ο Bergemeier, επιτυγχάνεται η σύνδεση με ένα ρωμαϊκό παρελθόν, όπως αυτό έχει επιβιώσει στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, και μία δήλωση ότι η Βενετία μοιράζεται την ίδια ιστορία ή την ίδια πολιτισμική ταυτότητα με την Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, δηλώνοντας ότι η ρωμαϊκή κληρονομιά συνεχίζεται αδιάλειπτα στη Βενετία του δέκατου τρίτου αιώνα¹⁶⁵.

Αντίστοιχα, η Erica D'Amico εστιάζει στην απουσία μόνιμου υλικού πολιτισμού¹⁶⁶, που θα σηματοδοτούσε τα πρώτα χρόνια της ύπαρξης της πόλης· έναν υλικό πολιτισμό που θα της προσέδιδε την ταυτότητά της και ένα ιστορικό παρελθόν¹⁶⁷. Εξηγεί, λοιπόν, ότι, λόγω αυτής της απουσίας, η Βενετία κατασκεύασε, μέσα από πηγές, τον δικό της ιδρυτικό μύθο, στην υπηρεσία του οποίου τέθηκε και ο ίδιος ο ναός του Αγίου Μάρκου, ο οποίος έγινε το σύμβολο της βενετικής ταυτότητας¹⁶⁸ και της πνευματικής και κοσμικής εξουσίας¹⁶⁹. το σημείο όπου συγκροτείται και διαμορφώνεται η συλλογική μνήμη των Βενετών¹⁷⁰, κατά το πρότυπο της Αγίας Σοφίας, που σχεδιάστηκε για να αποτελέσει το θρησκευτικό και πολιτικό κέντρο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και αντικατόπτριζε τη δύναμη του αυτοκράτορα¹⁷¹. Αντίστοιχα, η ευρύτερη διαμόρφωση της *piazza* και της *piazzetta*, στον περιβάλλοντα χώρο του Αγίου Μάρκου, που συντελέστηκε στα μέσα του δέκατου τρίτου αιώνα, παρέπεμπε στα αυτοκρατορικά *fora* της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας¹⁷². Επομένως, όπως αρχιτεκτονικό πρότυπο για τον Άγιο Μάρκο ήταν το Αποστολείο¹⁷³, ώστε η βασιλική να αποκτήσει αποστολικό χαρακτήρα, έτσι και η διαμόρφωση του δημόσιου

¹⁶⁵ Armin F. Bergmeier, ό.π., σσ. 131, 152, 156-157.

¹⁶⁶ Σύμφωνα με την Patricia Fortini Brown η έλλειψη ιστορικού παρελθόντος αποδεικνύεται με τον χάρτη του τέταρτου αιώνα, *Tabula Peutingeriana*, που απεικονίζει το ρωμαϊκό οδικό δίκτυο της εποχής, και η βενετική λιμνοθάλασσα ήταν ένας θαλάσσιος δρόμος, χωρίς σημαντική κατοίκηση. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 6.

¹⁶⁷ Erica D'Amico, ό.π., σ. 213.

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σσ. 213-214.

¹⁶⁹ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 526. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 3, 56. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Iain Fenlon, ό.π., σ. 50.

¹⁷⁰ Erica D'Amico, ό.π., σ. 211.

¹⁷¹ Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 56. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 255. André Grabar, ό.π., σ. 32.

¹⁷² Iain Fenlon, ό.π., σ. 88.

¹⁷³ Iain Fenlon, ό.π., σ. 89. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 18. Alessia Devitini, ό.π., σ. 11. André Grabar, ό.π., σ. 37. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 296. Steven Runciman, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, ό.π., σ. 332.

χώρου γύρω από αυτόν παραπέμπει στην Κωνσταντινούπολη, τόσο σε χωροταξία όσο και σε διακόσμηση, προσδίδοντας στην πόλη έναν αυτοκρατορικό χαρακτήρα¹⁷⁴.

Η Βενετία δεν έθεσε μόνο τη διακόσμηση της πρόσοψης της βασιλικής ή τη διάρθρωση του περιβάλλοντα χώρου στην υπηρεσία της ιστορικής αφήγησης και της διαμόρφωσης της ιστορικής της ταυτότητας· ανάλογη τακτική ακολούθησε και στο εσωτερικό του Αγίου Μάρκου. Στο κεφάλαιο αυτό δε θα αναλωθούμε σε λεπτομερείς περιγραφές ή αναλύσεις των ψηφιδωτών προγραμμάτων, αλλά συνοπτικά θα αναφερθούμε στην εικονογράφηση των τριών επεισοδίων από τον βίο του ευαγγελιστή Μάρκου, το *praedestinatio* ή *vaticinatio*, το *translatio* και το *apparitio* ή *inventio*, προκειμένου να αναδείξουμε τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει την πολιτική σκέψη.

Στον ψηφιδωτό διάκοσμο, λοιπόν, με τις έντονες βυζαντινές επιρροές, ακόμα και στον χειρισμό του φωτός¹⁷⁵, απεικονίζεται η σκηνή της Μεταφοράς (*translatio*) του σκηνώματος του Αγίου Μάρκου¹⁷⁶ από την Αλεξάνδρεια στη Βενετία, το 828-829¹⁷⁷, και αναπαρίστανται οι δύο έμποροι, ο Tribunus και ο Rusticus, τη στιγμή που απομακρύνουν το λείψανο του αγίου από τον τάφο και το τοποθετούν στο πλοίο¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Iain Fenlon, ό.π., σ. 89.

¹⁷⁵ Erica D'Amico, ό.π., σ. 210.

¹⁷⁶ Βλ. Το άρθρο του David M. Perry, ό.π., για την παρουσίαση και την ανάλυση του *Translatio corporis beatissimi Pauli martyris de Constantinopoli Venetias*, την αφήγηση, δηλαδή, της ιερής κλοπής του λειψάνου του Αγίου Μάρκου που συντάχθηκε το 1222 από ανώνυμο μοναχό της μονής του San Giorgio Maggiore. Σχετικά με τη μετακομιδή των λειψάνων του αγίου, βλ. το άρθρο της Elizabeth Rodini, ό.π., όπου επίσης αναλύει την υπεροχή της εικαστικής αφήγησης έναντι της λεκτικής. Για λεπτομερή αφήγηση της μετακομιδής των λειψάνων, βλ. το βιβλίο του Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π.

¹⁷⁷ Andrew Hopkins, ό.π., σ. 250. Erica D'Amico, ό.π., σ. 210. Alessia Devitini, ό.π., σσ. 11-12. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 8-9. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 13, 243. Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σ. 11. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Edward Muir, ό.π., σ. 80. Thomas E.A. Dale, ό.π., σσ. 152, 164. Γεώργιος Πλουμίδης, ό.π., σ. 14. Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies...*, ό.π., σ. 2. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 221.

¹⁷⁸ Erica D'Amico, ό.π., σ. 211. Elizabeth Rodini, ό.π. σσ. 387-388, 390. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 13. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 511. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος...», ό.π., σ. 112. Alethea Wiel, ό.π., σσ. 36, 38. Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σ. 11. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Edward Muir, ό.π., σ. 81. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 48. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 243. Frederic C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, ό.π., σ. 88.



Εικόνα 4: Η μεταφορά του σώματος του Αγίου Μάρκου στον Άγιο Μάρκο, ψηφιδωτό, Άγιος Μάρκος, Βενετία.¹⁷⁹

Πλέον ο άγιος Μάρκος γίνεται ο προστάτης της πόλης, αντικαθιστώντας τον μέχρι πρότινος προστάτη Άγιο Θεόδωρο, τον βυζαντινό στρατιωτικό άγιο· μία πράξη που σηματοδοτεί τη σταδιακή ανεξαρτητοποίηση της Βενετίας από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία¹⁸⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι το λείψανο του αγίου, σύμφωνα με την αφήγηση, παραδόθηκε στον δόγη και όχι σε κάποιο εκκλησιαστικό αξιωματούχο, όπως επίτροπο ή πατριάρχη· μία κίνηση που θεμελίωσε τον δεσμό μεταξύ των δόγηδων και του αγίου και που καθιστούσε τη λατρεία του πολιτικό ζήτημα και καθήκον¹⁸¹. Επίσης, αν και στον δυτικό Μεσαίωνα, ο επίσκοπος ήταν στο κέντρο της διοίκησης, στη Βενετία επικεφαλής ήταν ο δόγης· μία πρακτική που, ενδεχομένως, αντλούσε από τη βυζαντινή παράδοση, όπου ο κλήρος έπεται του αυτοκράτορα¹⁸².

¹⁷⁹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 257.

¹⁸⁰ Erica D'Amico, ό.π., σ. 214. Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σ. 11. Andrew Hopkins, ό.π., σ. 252. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 518. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 19. Alethea Wiel, ό.π., σ. 39. Alessia Devitini, ό.π., σ. 11. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο βενετικός μύθος...», ό.π., σ. 12. Edward Muir, ό.π., σ. 83. André Grabar, ό.π., σ. 37.

¹⁸¹ Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 138. Edward Muir, ό.π., σ. 83.

¹⁸² Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 139.

Το επόμενο ψηφιδωτό είναι γνωστό ως *Προφητεία (praedestinatio)*¹⁸³ και απεικονίζει αποκοιμισμένο τον άγιο Μάρκο στη βάρκα του. Πρόκειται για την αφήγηση που θέλει τον ευαγγελιστή να ταξιδεύει για να διαδώσει το μήνυμα του χριστιανισμού και όταν, πια, διασχίζει τη λιμνοθάλασσα να έχει αποκοιμηθεί. Τότε, στο όνειρό του τού αποκαλύπτεται ένας άγγελος, ο οποίος, αφού τού απηύθυνε τον χαιρετισμό «*Pax Tibi, Marce Evangelista Meus*»¹⁸⁴ τού προφήτευσε ότι στο μέρος ανάπαυσής του θα ιδρυθεί μία σημαντική πόλη¹⁸⁵ και θα ανεγερθεί ναός για να διαφυλάξει το σώμα του¹⁸⁶.

¹⁸³ Σύμφωνα με τη Rane A. Katzenstein, η συγκεκριμένη διήγηση εμφανίζεται πρώτη φορά τη δεκαετία του 1260 από τον Martino da Canal, στον ύμνο του για τον Άγιο Μάρκο. Ακολούθως, ο Dandolo συμπεριέλαβε τον θρύλο του *Praedestinatio* στην *Chronica per extensum descripta*. Μάλιστα, σε αυτή την εκδοχή της αφήγησης μαζί με την αγγελική προφητεία για την επιστροφή των λειψάνων στη Βενετία δίνεται και η υπόσχεση για την ευημερία της εκλεκτής πόλης. («...*et urgente vento, naviculam ad tumbam ligavit: apparuitque ei, in estaxi posito, angelus Dei dicens: Pax tibi Marce, hic requiescet corpus tuum. Cui, cum se passurum illico naufragium, hesitaret, subintulit angelus: Ne timeas evangelista Dei, quia adhuc tibi grandis restat via; multaque te, pro Christi nomine, oportet pati; post vero passionem tuam circumvicinarum regionum devoti et fideles populi, infidelium crebas persecuciones declinare volentes, hic mifiricam urbem fabricabunt; et corpus tuum denique habere merebuntur; quod summa veneracione colent, tuisque meritis et precibus plurima beneficia consecuturi sunt*»). Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 197-198, 224.

¹⁸⁴ Η φράση «*pax tibi Marce*» όπως και η φράση «*Evangelista meus*» προέρχονται από διαφορετικά επεισόδια της ζωής του αγίου. Ωστόσο, ο Andrea Dandolo στο χρονικό του τις πήρε, τις ένωσε και τους πρόσθεσε τη φράση «*hic requiescet corpus tuum*» συμβάλλοντας στον μύθο του *praedestinatio*. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 519. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 93, 122. Daniel Savoy, ό.π., σ. 14. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 271.

¹⁸⁵ Η Debra Pincus και ο Edward Muir αναφέρονται στο σημείο που ο άγγελος προφητεύει στον ευαγγελιστή τη σχέση που θα αποκτήσει με τη Βενετία: «Χαίρε, Μάρκε· εδώ θα αναπαυθεί το σώμα σου... θα οικοδομήσουν μια θαυμαστή πόλη... και χάρη στην αρετή και την προστασία σου είναι προορισμένοι να απολαύσουν άφθονα αγαθά». Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 271. Edward Muir, ό.π., σ. 79.

¹⁸⁶ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 519. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σσ. 8-13. Alethea Wiel, ό.π., σσ. 32-33. Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σ. 11. Edward Muir, ό.π., σ. 79. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 243. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 1. Erica D'Amico, ό.π., σ. 211. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 24. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 14. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 197.



Εικόνα 5: Ο άγιος Μάρκος φτάνει στην Αλεξάνδρεια, ψηφιδωτό, Παρεκκλήσι Ζήνωνος, Άγιος Μάρκος, Βενετία.¹⁸⁷

Υπάρχει ένα ακόμα επεισόδιο που αφορά τον ευαγγελιστή· το λεγόμενο *apparitio*, κατά το οποίο τα λείψανα είχαν χαθεί κατά τη διάρκεια ανακατασκευής του ναού και αποκαλύφθηκαν, στις 25 Ιουνίου 1094, με θαυματουργό τρόπο μέσα από έναν κίονα, στο παρεκκλήσι του αγίου Ιακώβου, αφού είχε προηγηθεί από τους κατοίκους της πόλης τρεις μέρες νηστείας, προσευχής και λιτανεία με παρόντες τον πατριάρχη και τον αρχιεπίσκοπο¹⁸⁸. Ο συγκεκριμένος θρύλος φαίνεται ότι εφευρέθηκε τον δέκατο τρίτο αιώνα, καθώς δεν υπήρχε νωρίτερα καμία αναφορά σε αυτόν, είτε κειμενική είτε αναπαραστατική¹⁸⁹. Επομένως, γίνεται κατανοητό ότι ο ψηφιδωτός διάκοσμος τίθεται στην υπηρεσία του ιστορικού αφηγήματος ενώ αποκτά και τεκμηριωτικό χαρακτήρα για την ίδια την πόλη, ο οποίος εκφράζεται, ήδη από τον δέκατο τρίτο αιώνα, με τον χρονικογράφο, Martino da Canal¹⁹⁰ να αναφέρει: «Κι αν κάποιος από εσάς θέλει να

¹⁸⁷ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 256.

¹⁸⁸ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 519. Alethea Wiel, ό.π., σσ. 80-81. Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σ. 11. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σσ. 2-3. Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 208-209, 219. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 24. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 12-13. Edward Muir, ό.π., σ. 86. Thomas E.A. Dale, ό.π., σσ. 164-165.

¹⁸⁹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 209.

¹⁹⁰ Ο Guido Perocco αναφέρει ότι ο Martino da Canale ήταν Βενετός χρονικογράφος, του δεύτερου μισού του δέκατου τρίτου αιώνα, ο οποίος συνέγραψε (στη γαλλική γλώσσα) το έργο *Les Estoires de Venise*, αποτελούμενο από εκατόν ενενήντα έξι κεφάλαια. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 6. Ο Otto Demus συμπληρώνει ότι ο Martino da Canale ήταν αυτός που αναφέρθηκε για πρώτη φορά στα επεισόδια του *apparitio* και του *praedestinatio*. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 13-14.

επιβεβαιώσει ότι τα πράγματα συνέβησαν όπως σας τα αφηγήθηκα, ας έρθει να δει την όμορφη εκκλησία του κυρίου μας Αγίου Μάρκου στη Βενετία και να κοιτάξει κατευθείαν την πρόσοψή της — διότι ολόκληρη η ιστορία είναι γραμμένη εκεί, ακριβώς όπως σας την είπα»¹⁹¹.



Εικόνα 6: Σκηνές από τη ζωή και το Μαρτύριο του αγίου Μάρκου, ψηφιδωτό, Παρεκκλήσι Ζήνωνος, Άγιος Μάρκος, Βενετία.¹⁹²

Γιατί όμως επέλεξαν τον Άγιο Μάρκο; Σύμφωνα με τον Otto Demus γιατί ο ευαγγελιστής Μάρκος υπήρξε ο μαθητής του Αγίου Πέτρου, ο οποίος, υπό την καθοδήγηση του δασκάλου του, συνέγραψε ευαγγέλιο στη Ρώμη. Επομένως, θεωρήθηκε ότι το ευαγγέλιό του συγγράφηκε για να απευθυνθεί στους Ιταλούς·

¹⁹¹ Rance A. Katzenstein, ό.π., σ. 209. Elizabeth Rodini, ό.π. σ. 389. Patricia Fortini Brown, «Painting and History...», ό.π., σ. 264. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 520. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 48. Thomas E.A. Dale, ό.π., σ. 164.

¹⁹² Erica D'Amico, ό.π., σ. 212.

γεγονός που τον αναγάγει σε έναν μάλλον Ιταλό απόστολο¹⁹³. Επιπλέον, θεωρείται ο αποστολικός ιεραπόστολος της βόρειας Αδριατικής και άρα ο πραγματικός ιδρυτής του πατριαρχείου της Βενετίας¹⁹⁴. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρούσαν και αποκαλούσαν τους εαυτούς τους *primogeniti filii eius*, δηλαδή «πρωτότοκους υιούς» του Αγίου Μάρκου, δικαιολογώντας την ιερή κλοπή που είχαν διαπράξει, ενώ, κυρίως με την αφήγηση του *translatio*¹⁹⁵, διακήρυσσαν ότι τα λείψανα ανήκαν δικαιωματικά στη Βενετία¹⁹⁶.

Γιατί επέλεξαν τα συγκεκριμένα επεισόδια από τον βίο του; Εκτός από το προφανές, που είναι η σύνδεση του αγίου με τη Βενετία, το ψηφιδωτό πρόγραμμα, ουσιαστικά, αποτελεί μία «αυτοπροσωπογραφία» της βασιλικής, που προβάλλει μία ιστορική στιγμή για την ίδρυση της πόλης και αποτελεί τεκμήριο για την καταγωγή της, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη βενετική ταυτότητα και το ιστορικό της αφήγημα, αναπληρώνοντας με κάποιο τρόπο, αφετέρου, το κενό που δημιουργεί η έλλειψη ρωμαϊκής καταγωγής ή ένδοξου χριστιανικού παρελθόντος, καθώς τής προσδίδεται πλέον η αποστολική καταγωγή, και αφετέρου, σηματοδοτώντας τη χειραφέτηση της Βενετίας από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία¹⁹⁷.

Από την άλλη, η αποστολική καταγωγή που τής προσδίδεται με τη μεταφορά του αγίου στη Βενετία αποδεικνύει ότι η Γαληνοτάτη είναι επάξια κληρονόμος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας¹⁹⁸. Ταυτόχρονα, μέσα από αυτά τα τρία επεισόδια που σχετίζονται με τον προστάτη άγιο και το γεγονός ότι τα ιερά του λείψανα πλέον ήταν στην κατοχή της Βενετίας, επιβεβαιώνοντας, δηλαδή, το αφήγημα του *praedestinatio*, μπορούσε πλέον να αυτοπροβάλλεται ως μία πολιτεία, της οποίας η μοίρα είχε προδιαγραφεί από τη θεία βούληση, ότι η ίδια ήταν μέρος ενός θεϊκού σχεδίου,

¹⁹³ Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 10. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2.

¹⁹⁴ Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 10. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2.

¹⁹⁵ Rane A. Katzenstein παραθέτει το κείμενο που αναγράφεται στο *Translatio Sancti Marci*: «*Si de predicatione eius tractandum est scimus quia primum aquilegiam civitatem Ytaliae duxit ad fidem quae sita est in provincia illa quae ex antiquo venecia nuncupatur, de qua nos orti sumus. Ergo nos sumus primogeniti filii eius, qui primi ab eo per evangelium geniti sumus.*». Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 223-224.

¹⁹⁶ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 224. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 11, 57-58. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Edward Muir, ό.π., σ. 80.

¹⁹⁷ Andrew Hopkins, ό.π., σ. 250. Elizabeth Rodini, ό.π. σσ. 387-389, 393. Erica D'Amico, ό.π., σ. 211. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σσ. 8, 13. Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 13. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 11. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 518.

¹⁹⁸ Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 13.

δηλώνοντας, με αυτόν τον τρόπο, το θεϊκώς προ-καθορισμένο πεπρωμένο της. Αποκτούσε έτσι μία εξουσία προερχόμενη απευθείας από τον Θεό, με αποτέλεσμα να «προβιβάζεται» σε έναν τόπο ευλογημένο και οι Βενετοί σε έναν λαό εκλεκτό.¹⁹⁹



Εικόνα 7: Apparitio, ψηφιδωτό, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁰⁰

Τεχνοτροπικά, σύμφωνα με τη Patricia Fortini Brown, η ψηφιδωτή διακόσμηση αντλεί από τη βυζαντινή αυτοκρατορική παράδοση και πιο συγκεκριμένα από το

¹⁹⁹ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 519. Elizabeth Rodini, ό.π. σσ. 387, 393. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 8. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σσ. 8, 14. Edward Muir, ό.π., σσ. 65-66, 84. Daniel Savoy, ό.π., σσ. 14, 18. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Κυβερνώντες και κυβερνώμενοι...», ό.π., σ. 87. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 246. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 24-25.

²⁰⁰ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 78.

ψηφιδωτό του San Vitale στη Ραβέννα, γεγονός που αποδεικνύει, όπως υποστηρίζει, ο Demus την ανάγκη της να δημιουργήσει ένα εθνικό παρελθόν²⁰¹. Επιπλέον, σύμφωνα με την Elizabeth Rodini δεν είναι τυχαία η επιλογή του μέσου²⁰², καθώς η τέχνη του ψηφιδωτού είναι μία τέχνη που αναπτύχθηκε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και διδάχθηκε στους βενετούς ψηφοθέτες από βυζαντινούς τεχνίτες²⁰³. Άρα το ψηφιδωτό εικονογραφικό πρόγραμμα αποτελεί μία έμμεση δήλωση της σχέσης Βενετίας και Ανατολικής Αυτοκρατορίας και ενδεχομένως, αντανακλά τις φιλοδοξίες της πρώτης ως προς τη θέση της στην Ανατολή²⁰⁴.

Ωστόσο, ο André Grabar, διασαφηνίζει το εξής: η τεχνοτροπία της ψηφιδωτής διακόσμησης του Αγίου Μάρκου του εντέκατου και του δωδέκατου αιώνα θεωρείται βυζαντινή· αυτό όμως δε σημαίνει ότι πρόκειται για μία στείρα μίμηση των προτύπων. Το αντίθετο μάλιστα· παρά το βυζαντινότροπο ύφος, εκείνος εντοπίζει πρωτοτυπία ως προς τη θέση που τοποθετούνται συγκεκριμένες παραστάσεις, ενώ δεν ακολουθούνται πάντα τα βυζαντινά πρότυπα, είτε ως προς την εικονογραφία, η οποία, σε κάποιες περιπτώσεις, εμπνέεται από τη Δύση, είτε ως προς την απόδοση των μορφών, η οποία σε κάποιες σκηνές είναι πιο φυσιοκρατική από ό,τι συνηθίζει η βυζαντινή τέχνη²⁰⁵.

Επομένως, γίνεται εμφανές ότι αυτό που έβλεπαν επισκέπτες και Βενετοί πολίτες στις δημόσιες συγκεντρώσεις ήταν κυρίως λάφυρα και σπόλια, η ένταξή των οποίων στο νέο τους αρχιτεκτονικό περιβάλλον συνέβαλε στο ιστορικό αφήγημα και στη δημιουργία της συλλογικής μνήμης και τα οποία έγιναν σύμβολα νίκης, αστικής ταυτότητας, πολιτικής δύναμης και οικονομικής υπεροχής²⁰⁶. Γι' αυτό και τα σημεία έκθεσής τους δεν ήταν τυχαία, καθώς, συνήθως, τοποθετούνταν σε χώρους με βαρύνουσα σημασία, όπως για παράδειγμα η Βασιλική του Αγίου Μάρκου, που εκτός από ένα θρησκευτικό κτήριο ήταν και το πολιτικό κέντρο της Βενετίας, ενώ το Θησαυροφυλάκιο, με τα έργα που φιλοξενεί, γίνεται το σύμβολο της πόλης και το

²⁰¹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 12, 15-16. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 92.

²⁰² Elizabeth Rodini, ό.π. σ. 394.

²⁰³ Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 6. Thomas E.A. Dale, ό.π., σ. 152. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 32. André Grabar, ό.π., σ. 43. Grabar André, *The Great Centuries of Painting. Byzantine Painting (Historical and critical study)*, Skira, Ελβετία 1953, σ. 119. Εδώ να σημειωθεί ότι ο Otto Demus δε θεωρεί ότι υπάρχουν αρκετά τεκμήρια που να επιβεβαιώνουν την εισροή ψηφοθετών από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σσ. 13-14.

²⁰⁴ Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 5. Elizabeth Rodini, ό.π. σ. 394.

²⁰⁵ André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σσ. 45, 47-48, 50, 52.

²⁰⁶ Robert S. Nelson, ό.π., σ. 156. Karen Mathews, ό.π., σσ. 76-78. Erica D'Amico, ό.π., σ. 214. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Maria Georgopoulou, «Late Medieval Crete...», ό.π., σ. 479.

μέρος από το οποίο αντλεί ισχύ²⁰⁷. Σε όλη αυτή τη ρητορική συνηγορεί και η ψηφιδωτή διακόσμηση της Βασιλικής καθώς το εικονογραφικό της πρόγραμμα υπογραμμίζει τη σύνδεσή της με τη Ρωμαϊκή αλλά και τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία προσδίδοντας στη Γαληνοτάτη μία ένδοξη καταγωγή και μία σπουδαία κληρονομιά. Συνεπώς, η τέχνη τίθεται στην υπηρεσία της αυτοαναφορικότητας και του αυτοπροσδιορισμού της Βενετίας και έρχεται να λύσει τα σημαντικά προβλήματα της έλλειψης ιστορικού παρελθόντος και ταυτότητας. Μέσα, λοιπόν, σε αυτό το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον κινήθηκε ο Andrea Dandolo, και έχοντας τη συγκεκριμένη εμπειρία προχώρησε και ο ίδιος στις δικές του καλλιτεχνικές αναθέσεις.

Κεφ. 3: Οι καλλιτεχνικές αναθέσεις του Andrea Dandolo

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους αυτής της εργασίας θα εστιάσουμε στο πρόγραμμα πατρωνίας του Andrea Dandolo, που αφορούν τον Άγιο Μάρκο. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η τέχνη της Βενετίας, μέχρι την εποχή του, είναι άμεσα συνδεδεμένη με το ιστορικό της αφήγημα και παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. Επομένως, έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε αν και οι δικές του αναθέσεις εξυπηρετούν συγκεκριμένους στόχους και σκοπούς.

Τα δώδεκα χρόνια, λοιπόν, της δογείας του (1342–1354) σηματοδοτούνται από έναν εντυπωσιακό κατάλογο καλλιτεχνικών αναθέσεων. Μάλιστα, θεωρείται υπεύθυνος για αναθέσεις ήδη από το 1328, όταν ακόμη τελούσε προκουράτορας²⁰⁸. Σύμφωνα με την Pincus, από τις αναθέσεις του καταλαβαίνουμε τη φιλοδοξία του, την περιπλοκότητα της προσωπικότητάς του αλλά και την ευαισθησία του απέναντι στην τέχνη, διότι, καθώς φαίνεται, ήταν ανοιχτός σε διάφορες καλλιτεχνικές προσεγγίσεις και τάσεις. Επίσης υποστηρίζει ότι τόσο μέσα από τις καλλιτεχνικές του αναθέσεις όσο

²⁰⁷ Karen Mathews, ό.π., σ. 75. Erica D'Amico, ό.π., σ. 209. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 169. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 2. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 255. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σσ. 6, 8.

²⁰⁸ Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 111. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 134. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σσ. 245-246, 248, 250. Iain Fenlon, ό.π., σ. 54. Fritz Saxl, ό.π., σ. 50. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 170.

και μέσα από τα κείμενά του προβάλλει την ιδέα μίας Βενετίας που έχει ως επίκεντρό της τον ίδιο τον δόγη²⁰⁹.

Πριν προχωρήσουμε στο πρόγραμμα των παραγγελιών του Dandolo για τον Άγιο Μάρκο, να αναφέρουμε ότι τού αποδίδονται και κάποιες κοσμικές αναθέσεις. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα αναφερθούμε ενδεικτικά σε κάποιες εργασίες που έγιναν στο δουκικό παλάτι και στην παραγγελία ενός πολυτελούς χειρόγραφου.

Αποδίδεται, λοιπόν, στον Andrea Dandolo η επέκταση της νέας αίθουσας στο *palazzo ducale*, που ξεκίνησε στις 28 Δεκεμβρίου 1340, όντας ακόμη μέλος της προκουρατορίας²¹⁰. Την επίβλεψη του έργου είχε ο αρχιτέκτονας του κράτους Pietro Basegio και θεωρείται ότι εκφράζει απόλυτα τις πολιτικές φιλοδοξίες της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα²¹¹. Πολύ σύντομα να σημειώσουμε ότι οι εργασίες στο δουκικό παλάτι χαρακτηρίζονται από τον δυισμό που χαρακτηρίζει και τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά έργα της περιόδου, καθώς από τη μία διατηρεί στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης της Βενετίας αλλά από την άλλη, φαίνεται να στρέφεται προς τον πολιτισμό της δυτικής Ευρώπης²¹². Επομένως, κατά τον Guido Perocco, η ανακατασκευή του παλατιού σηματοδοτεί την πολιτική στροφή της Βενετίας προς τη Δύση, για την οποία θεωρεί ότι σημαντικό ρόλο έχει παίξει ο ίδιος ο Andrea Dandolo²¹³.

Επιπλέον, τεκμηριώνεται, σύμφωνα με τον Daniel Savoy²¹⁴, η εμπλοκή του στην γλυπτική διακόσμηση της πρόσοψης του δουκικού παλατιού, η οποία ξεκίνησε το 1340 περίπου²¹⁵ και περιλάμβανε αναπαραστάσεις της Παλαιάς Διαθήκης,

²⁰⁹ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 245. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 192.

²¹⁰ Giorgio Ravegnani, ό.π. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 245. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 134. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 165. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σσ. 170-171. Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter, Race, and a Humanist Ideology of Empire in the Art of Trecento Venice», στο *Speculum* 98 (2023), σσ. 1-48, σ. 39. Alessia Devitini, «Enchanted Gothic tracery: the fourteenth and early fifteenth centuries», στο Zuffi Stefano (επιμ.), *Art in Venice*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999, σελ. 56-91, σ. 58. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 320. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 121, 123.

²¹¹ Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 165. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 123.

²¹² Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 170. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 32.

²¹³ Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 170.

²¹⁴ Όπως παραθέτει, το όνομα του Andrea Dandolo υπάρχει σε έγγραφο του 1335, που αφορά την πληρωμή δύο λιθοξόνων για ποσότητα πέτρας από την Ίστρια, η οποία χρησιμοποιήθηκε για να σμιλευθεί ένας λέων που τοποθετήθηκε «πάνω από την πόρτα του παλατιού. Daniel Savoy, ό.π., σ. 20.

²¹⁵ Οι εργασίες εξωραϊσμού του δουκικού παλατιού ολοκληρώθηκαν στα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα. Daniel Savoy, ό.π., σ. 11.

αρχαγγέλους, αγίους, προσωποποιήσεις αρετών και την προσωποποίηση της Βενετίας²¹⁶. Ο Savoy υποστηρίζει ότι, αν και πρόκειται για μία συλλογική προσπάθεια, αντανακλά τις πολιτικές πεποιθήσεις του Dandolo και ότι το συγκεκριμένο γλυπτικό πρόγραμμα εκφράζει τις φιλοδοξίες της νεοσύστατης βενετικής κυβέρνησης αλλά και την πολιτική εικόνα που η Βενετία προβάλλει για τον εαυτό της: την εικόνα της ιδανικής χριστιανικής πόλης²¹⁷. Σύμφωνα, πάντα, με τον Savoy, η πεποίθηση του Dandolo ότι στις υποχρεώσεις του δόγη ήταν η επιβολή της δικαιοσύνης και η διαφύλαξη της ελευθερίας δεν αποτυπώνεται μόνο στον γλυπτικό διάκοσμο της πρόσοψης του *palazzo ducale* αλλά και στο εικονογραφικό πρόγραμμα του δουκικού παρεκκλησίου: των δύο κτιρίων που ενώνονταν, τόσο συμβολικά όσο και χωροταξικά, κάτω από την αιγίδα του δουκικού αξιώματος²¹⁸.



Εικόνα 8: "VENECIA", 1340 περ., δυτική πρόσοψη δουκικού παλατιού, Βενετία.²¹⁹

²¹⁶ Daniel Savoy, ό.π., σσ. 9, 18, 20.

²¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 8-10, 14. Την ίδια άποψη με τον Daniel Savoy συμμερίζονται οι: Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 171. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 121.

²¹⁸ Daniel Savoy, ό.π., σ. 20.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 20.

Επίσης, ο Dandolo θεωρείται ότι ανέθεσε στον Guido de Columnis την εκτέλεση του πολυτελούς χειρόγραφου *Historia destructionis Troiae* ή *Historia Troiana*²²⁰, το οποίο ενισχύει την εκδοχή περί καταγωγής της Βενετίας από την Τροία και τον Αντήνορα και, εμμέσως, δικαιολογεί τις αξιώσεις της στην ανατολική Μεσόγειο²²¹. Το χειρόγραφο έχει μελετηθεί εκτενώς από τον Hugo Buchtal, ο οποίος αναφέρει ότι παρόλο που το κείμενο είναι λατινικό, οι μικρογραφίες του είναι έντονα βυζαντινότητες και επικοινωνούν στενά με τη ζώσα βυζαντινή παράδοση²²². Αξίζει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με την Katzenstein, ο δόγης ζήτησε από τον μικρογράφο να ενσωματώσει στη διακόσμηση του χειρόγραφου μοτίβα από το *Βιβλίο της Γένεσης*, του έκτου αιώνα, που σήμερα βρίσκεται στη Βιέννη και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα πρώιμα βυζαντινά χειρόγραφα που έχουν διασωθεί²²³.

Παρόλα αυτά, οι καθόλα τεκμηριωμένες αναθέσεις του δόγη σχετίζονται με τον Άγιο Μάρκο και τον εμπλουτισμό του διακόσμου του, στον οποίο έπαιξε ιδιαιτέρως σημαντικό ρόλο, καθώς επί δογείας του εντάθηκε η καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Βασιλική²²⁴. Βεβαίως, η καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα και πατρωνία, που συνεχίστηκε για όλη τη διάρκεια της ζωής του, συμβάλλει από τη μία, στην ενδυνάμωση του προσωπικού του κύρους και στην εξύψωση του αξιώματός του και από την άλλη, στη θεμελίωση ενός ιστορικού παρελθόντος για τη Βενετία καθώς, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Buchtal, με τις επιλογές του αναδεικνύεται η σχέση της Βενετίας με τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και εκφράζεται η πεποίθηση ότι ήταν η νόμιμη διάδοχός της²²⁵.

Τα έργα που αποτελούν δικές του αναθέσεις αφορούν την αποκατάσταση και τον εμπλουτισμό της *Pala d' oro*, την ανάθεση στον Paolo Veneziano για την *Pala*

²²⁰ Σήμερα το χειρόγραφο βρίσκεται στη Μαδρίτη. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 243

²²¹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 41. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 39. Hans Belting, ό.π., σ. 144.

²²² Hans Belting, ό.π., σ. 144. Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 38, 231. Ο Hugo Buchtal, όπως τον παραθέτει η Rane A. Katzenstein, υποστηρίζει ότι πρόκειται ίσως για το περισσότερο βυζαντινό από όλα τα ιταλικά χειρόγραφα του δέκατου τέταρτου αιώνα που μας είναι γνωστό. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 38.

²²³ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 243.

²²⁴ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 245. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 194-195. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 319. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 248. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 93-94. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 1-2. Otto Demus, *The Mosaic Decoration...*, ό.π., σ. 13.

²²⁵ Rane A. Katzenstein, ό.π., Abstract, σσ. 243, 246. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 34, 39. Iain Fenlon, ό.π., σ. 55.

feriale, η ψηφιδωτή διακόσμηση του Βαπτιστηρίου, το παρεκκλήσι του Αγίου Ισιδώρου και το ψηφιδωτό του πρόγραμμα²²⁶.

Την περίοδο της δογείας του Dandolo²²⁷, και πιο συγκεκριμένα κατά τα έτη 1343-1345, η *pala d'oro* ανακαινίστηκε και συνδέθηκε με τη δουκική εξουσία²²⁸. Το έργο φέρει τη χρονολογία 3 Ιανουαρίου 1343, ξεκινά με τον αργυροχρυσόχοο Giovan Paolo Bonensegna και ολοκληρώνεται αργότερα από τον Paolo Veneziano, με την *Coperta della Pala d'oro* ή *Pala feriale*²²⁹.

²²⁶ Giorgio Ravegnani, ό.π. Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 111. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 134. Iain Fenlon, ό.π., σσ. 54-55. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 195. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), ό.π., σ. 266. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 1-2. Hans Belting, ό.π., σ. 138.

²²⁷ Η εμπλοκή του Dandolo στον εμπλουτισμό της *pala d'oro* τεκμηριώνεται από σύγχρονό του χρονικογράφο στο έργο *Chronica Venetiarum quae dicitur Justiniana*, ο οποίος αναφέρει: «*Dux palam auream altaris S. Marci gemis et perlis fecit de novo ditissime reparati*». Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 223-224.

²²⁸ Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 233, 246. Sergio Bettini, ό.π., σ. 42. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σσ. 320-321. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σσ. 250-251. Iain Fenlon, ό.π., σσ. 52-54. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 2, 206. Holger A. Klein, ό.π., σ. 198. Giorgio Ravegnani, ό.π., Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158. Daniel Savoy, ό.π., σ. 19.

²²⁹ Holger A. Klein, ό.π., σ. 198. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 165. Iain Fenlon, ό.π., σ. 54. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 209. Hans Belting, ό.π., σ. 140. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158. Francesca Flores D'Arcais, «Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico», στο Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili, (επιμ.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Silvana Editoriale, Μιλάνο 2002, σσ. 19-31, σ. 25.



Εικόνα 9: Pala d'oro.²³⁰

Η *pala* θεωρείται η απόδειξη της βυζαντινής παράδοσης²³¹ που διατρέχει τη Βενετία, ενώ σύμφωνα με την Pincus, αποκτά νέα σημασιодότηση, καθώς δηλώνει την

²³⁰ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 56.

²³¹ Η Debra Pincus αναφέρει ότι η *pala d'oro* θεωρείται το σημαντικότερο βυζαντινό απόκτημα της Βενετίας, προερχόμενο από την καρδιά της Νέας Ρώμης. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 197.

πρόσμιξη ανατολικών και δυτικών στοιχείων, με την προσθήκη γοτθικού πλαισίου στον ήδη βυζαντινό της χαρακτήρα και συνδυάζοντας το ανατολικό εικονοστάσι με το δυτικό πολύπτυχο²³². Επιπλέον, ο κεντρικός πυρήνας, που τον αποτελούσαν μεσοβυζαντινά σμάλτα²³³, εμπλουτίστηκε με νεοκατασκευασμένες βενετικές μιμήσεις, από Βενετούς τεχνίτες. Το σύνολο των σμάλτων επανατοποθετήθηκε σε πολυτελή κορνίζα με επίχρυσες αψίδες, γοτθικού στιλ, και πολύτιμους λίθους και συνοδεύτηκε από εκτενείς ιστοριογραφικές επιγραφές²³⁴, σε γοτθική κεφαλαιογράμματα γραφή²³⁵, από τις οποίες: η μία αναφέρεται στον δόγη Pietro Orseolo I (976), ο οποίος παρήγγειλε την πρώτη *Pala d'Oro* στην Κωνσταντινούπολη, στον Ordelafo Falier (1102–1117), ο οποίος την εμπλούτισε με σμάλτα το 1105, και στον δόγη Pietro Ziani (1205–1229),

²³² Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σσ. 105-106. John Steer, ό.π., σ. 11. Sergio Bettini, ό.π., σ. 42. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σσ. 320-321.

²³³ Ο Holger A. Klein παραπέμπει στα Απομνημονεύματα του Συρόπουλου, όπου περιγράφει τις αντιδράσεις της συνοδείας του αυτοκράτορα Ιωάννη Η' Παλαιολόγου, που βρέθηκε στη Βενετία με αφορμή τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας, όταν αντίκρουσε και αναγνώρισε τα βυζαντινά σμάλτα, στις αρχές του Φεβρουαρίου του 1438: «Τα αντικείμενα εκεί ήταν εξαιρετικά πολύτιμα και πράγματι πολύ πλούσια, διακοσμημένα με ανεκτίμητους λίθους εξαιρετικού μεγέθους και καθαρότητας. Υπήρχαν επίσης πολυάριθμες ιερές μορφές, κατασκευασμένες από διαφορετικά υλικά, όλες ύψιστης ποιότητας και εκλέπτυνσης. Ορισμένες ήταν λαξευμένες σε λίθο με μεγάλη δεξιοτεχνία, άλλες φιλοτεχνημένες με άριστη αισθητική από τον καθαρότερο χρυσό. Είδαμε επίσης τις ιερές εικόνες από αυτό που αποκαλείται ιερό τέμπλο, λαμπρές μέσα στη χρυσή τους ακτινοβολία και κατακλύζοντας τους θεατές με τον αριθμό των πολύτιμων λίθων τους, το μέγεθος και την ομορφιά των μαργαριταριών τους, καθώς και με τη δεξιοτεχνία και την ποικιλία των τεχνών που είχαν επιστρατευθεί. Τα αντικείμενα αυτά μεταφέρθηκαν εδώ σύμφωνα με τον νόμο της λείας (νόμος της λείας), αμέσως μετά την κατάκτηση της πόλης μας από τους Λατίνους, και επανενώθηκαν υπό τη μορφή μιας πολύ μεγάλης εικόνας επάνω από την κύρια Αγία Τράπεζα του κεντρικού ιερού βήματος. Οι μεγάλες της θύρες ανοίγουν μόνο δύο φορές τον χρόνο, κατά τη Γέννηση του Χριστού και κατά την ιερά εορτή του Πάσχα. Μεταξύ όσων αντικρίζουν αυτήν την εικόνα των εικόνων, εκείνοι στους οποίους ανήκει αισθάνονται υπερηφάνεια, χαρά και αγαλλίαση· ενώ όσοι προέρχονται από εκείνους από τους οποίους αφαιρέθηκε —εάν τύχει να παρίστανται, όπως συνέβη στη δική μας περίπτωση— τη βλέπουν ως αντικείμενο λύπης, οδύνης και ταπείνωσης. Μας είπαν ότι οι εικόνες αυτές προέρχονταν από το τέμπλο της Μεγάλης Εκκλησίας. Ωστόσο, γνωρίζαμε με βεβαιότητα, από τις επιγραφές και τις απεικονίσεις των Κομνηνών, ότι προέρχονταν από τη Μονή του Παντοκράτορος.» Holger A. Klein, ό.π., σ. 194.

²³⁴ Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 106. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 143. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 233. Sergio Bettini, ό.π., σσ. 42, 44. Alessia Devitini, «The beginnings of a legend...», ό.π., σ. 36. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 36. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 321. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 251. Iain Fenlon, ό.π., σ. 52. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 197-198. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 133-134. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σσ. 134-135. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 51. Holger A. Klein, ό.π., σσ. 196-197, 199. Daniel Savoy, ό.π., σ. 19. André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σ. 53. Agostino Pertusi, «Cultura Bizantina a Venezia», στο Gianfranco Folena (επιμ.), *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, τόμ. 1, Neri Pozza, Βιτσέντσα 1976, σσ. 326-349, σ. 333. Ο David Buckton και ο John Osborne αναφέρουν ότι οι πληροφορίες που αναγράφονται στις επιγραφές της *Pala d'oro* καταγράφονται από τον Andrea Dandolo και στην *Chronica per extensum descripta*. David Buckton, John Osborne, «The Enamel of Doge Ordelafo Falier on the Pala d'Oro in Venice», *Gesta* 39/1 (2000), σσ. 43-49, σ. 43.

²³⁵ Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 321.

υπεύθυνο για την αποκατάστασή της το 1209²³⁶, ενώ η άλλη αφορά τη δική του επέμβαση και ανανέωση²³⁷, που της έδωσε και τη σημερινή της μορφή²³⁸. Μέσω αυτών των επιγραφών, η *pala* τεκμηριώνει τη σταθερότητα και τη συνέχεια των βενετικών πολιτικών θεσμών και την αδιάκοπη συνέχεια της δουκικής διαδοχής²³⁹. Ταυτόχρονα, τοποθετώντας το δικό του όνομα δίπλα στα ονόματα των προκατόχων του, αναδεικνύεται ο σεβασμός που έτρεφε γι' αυτούς²⁴⁰. Επιπλέον είναι ένα έργο που υμνεί τόσο τη Βενετία όσο και τον προστάτη αγίο της, όπως μαρτυρά σχετικό έγγραφο που ενέκρινε τις εργασίες της *pala*, το οποίο αναφέρει ότι στόχος ήταν η δημιουργία ενός έργου «αντάξιου ενός αγίου τόσο μεγάλου όσο ο Άγιος Μάρκος και μιας πόλης τόσο μεγαλοπρεπούς όσο η Βενετία»²⁴¹.

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα έργο με βυζαντινή πρώτη ύλη, ή μιμούμενη βυζαντινή, το οποίο όμως ανταποκρίνεται στα μεγάλα ιταλικά αλτάρια του δέκατου τέταρτου αιώνα²⁴², και δηλώνει από τη μία τη σύνδεση της Βενετίας με την Ανατολική

²³⁶ Η Debra Pincus και η Stefania Gerevini μεταγράφουν την επιγραφή: «ANNO MILLENO CEN / TENO IVNGITO QVIN / TO: TUNC ORDELAFVS / FALED RVS IN URBE DVDABAT HEC NOVA FACTA / FVIT GEMIS DITIS / DIMA PALA: QUE REN / UATA FVIT TE PETRE DVCANTE ZIANI / ET PROCVRABAT / TVNC ANGELUS ACTA / FALED RVS ANNO MILL / ENO BIS CENTENO / WUE NOUENO». Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 321. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 51.

²³⁷ Daniel Savoy, ό.π., σ. 19. Ranee A. Katzenstein, ό.π., σ. 234. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 6. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 165. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 197-198. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σσ. 135. David Buckton, John Osborne, ό.π., σ. 43. Hans Belting, ό.π., σ. 141. Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 391. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158. Η Debra Pincus και η Stefania Gerevini μεταγράφουν τη σχετική επιγραφή: «POST QVADRAGEN / O QVINTO POST MI / LLE TRECENTOS: DA / DVLUS ANDREAS, PRECLA / RUS HONORE DVCABIT: NOBILIBUS QUE UIRIS / TVNC PROCVRANTIBUS AL / MA ECCLESIAM MARCI U / ERERANDAM IVRE BE / ATI DE: LAVREDANIS / MARCO FRESCO QUI / RINO: TVNC VETUS / HEC PALA GEMIS / PRECIOSA NOVATUR». Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 321. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 51.

²³⁸ Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 6. Sergio Bettini, ό.π., σ. 42. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 36. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σσ. 133-134. David Buckton, John Osborne, ό.π., σ. 43. Holger A. Klein, ό.π., σσ. 197-199. Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 391. Ο Sergio Bettini μας πληροφορεί ότι πρόκειται για ένα έργο που πέρασε από διάφορα στάδια μέχρι να αποκτήσει την τελική του μορφή και παραπέμπει στον χρονικογράφο Ιωάννη τον Διάκονο, ο οποίος επιβεβαιώνει τις επιγραφές αναφέροντας ότι η πρώτη παραγγελία έγινε από τον δόγη Pietro Orseolo (976-978) στην Κωνσταντινούπολη και καλύφθηκε με δικά του έξοδα. Το 1105, ο Ordelaf Falier την εμπλούτισε με ένα νέο προπέτασμα (*antependium*), κατασκευασμένο εξ ολοκλήρου από χρυσό και διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους και σμάλτα. Στη συνέχεια, το 1209, πέρασε σε μία νέα φάση με τον Pietro Ziani (1205-1229), και διακοσμήθηκε κυρίως με λάφυρα ή σπόλια που συγκεντρώθηκαν μετά την Δ' Σταυροφορία. Sergio Bettini, ό.π., σ. 39.

²³⁹ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 206. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 198. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 134. Holger A. Klein, ό.π., σ. 209. Γιώργος Γαλαβάρης, ό.π., σ. 391.

²⁴⁰ Ranee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 249-250.

²⁴¹ Holger A. Klein, ό.π., σσ. 198, 225.

²⁴² Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 106.

Αυτοκρατορία²⁴³ και από την άλλη, τη διηνεκή ύπαρξη του βενετικού κράτους²⁴⁴, ενώ σύμφωνα με την Brown, αποτελεί την απόλυτη έκφραση της βενετικής αισθητικής²⁴⁵. Η Katzenstein υποστηρίζει ότι η ανάθεση για το μεγάλο αλτάρι ήταν αποτέλεσμα των προσωπικών θρησκευτικών αισθημάτων του Dandolo²⁴⁶, αλλά και ένας τρόπος να εναρμονιστεί με την τάση που κυριαρχεί τον δέκατο τρίτο αιώνα και στις αρχές του δέκατου τέταρτου στην Ιταλία, σύμφωνα με την οποία η Αγία Τράπεζα αποκτά σημαντικό ρόλο στον χώρο και αναδεικνύεται ως μέρος του σκηνικού της ευχαριστιακής τελετής, προκειμένου να συμπλεύσει με τις επικρατούσες θρησκευτικές πεποιθήσεις περί Θείας Μετάληψης²⁴⁷.

Η ανακαίνιση της *Pala* περιλάμβανε και την ανάθεση του Andrea Dandolo στον Paolo Veneziano μιας ζωγραφιστής *pala feriale*, η οποία, ουσιαστικά, ήταν το κάλυμμα της *pala d'oro* τις καθημερινές μέρες²⁴⁸. Αυτό το πολυτελές κάλυμμα συνδυάζει τη βυζαντινή τεχνοτροπία με τον γοτθικό ρυθμό, καθώς οι ιερές μορφές που απεικονίζονται στην άνω ζώνη φέρουν βυζαντινά στοιχεία, ενώ οι αφηγηματικές σκηνές από τον βίο του Αγίου Μάρκου στην κάτω ζώνη διακρίνονται από έναν γοτθικό νατουραλισμό²⁴⁹.

²⁴³ Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 33. Otto Demus, *The Church of San Marco...*, ό.π., σ. 24. Ο Holger A. Klein παραπέμπει στον Τίτο Παπαμαστοράκη, ο οποίος υποστήριξε ότι ο Dandolo θέλησε να ενσωματώσει το βυζαντινό παρελθόν σε ένα βενετικό παρόν. Holger A. Klein, ό.π., σ. 206.

²⁴⁴ Η αίσθηση της ιστορικής συνέχειας που καλείται να μεταδώσει η *pala* διαφαίνεται, όπως μας πληροφορεί η Patricia Fortini Brown και στις αναφορές που κάνει ο ίδιος ο Dandolo για αυτήν στην *Chronica extensa* του. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 36.

²⁴⁵ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 36.

²⁴⁶ Η Rane A. Katzenstein υποστηρίζει ότι το θρησκευτικό αίσθημα και η λατρεία του Dandolo προς τα λείψανα είναι εμφανή στο διάταγμα που εξέδωσε το 1353, με το οποίο αναγνωρίζει ρητώς ότι η αφοσίωση στα λείψανα του Αγίου Μάρκου αποτελεί παραδοσιακό δουκικό καθήκον «*si que inter mortales ullum laudis locum teneat beneficii gratitudo, illas honorificentias intactas servare, quas nobis iugi sollicitudine paravit antiquitas, nichilo minoris quam novas edere censeamus, in quo et nostra sublimatur autoritas, posterorum providetur utilitas, et accepti numeris grata memoria commendatur. Quo circa recensentes in animo quantis precessorum nostrorum laboribus et exquisitis vigiliis corpus et thesaurum inextimabile gloriosi nostri signiferi sancti Marci de transmarinis partibus sit quesitum, quantaque devotione dedicatam ab eis in ipsius honorem basilicam, sibi capellam propriam diligentes et verj patronatus ministerium exercentes in ea, statum ipsius nedum conservare, sed augere semper in melius studuerunt, non inmerito libenter occurrimus, ne quavis insolentia vel errore eius, imo verius nostris in hac parte iuribus derogetur*». Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 250-251.

²⁴⁷ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 249.

²⁴⁸ Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, Φλωρεντία 1964, σ. 36. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37. Lino Lazzarini, «*Dux Ille Danduleus*»...», ό.π., σ. 134. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 252. Iain Fenlon, ό.π., σσ. 53-54, 57. John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 135. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 2, 51. Hans Belting, ό.π., σ. 140. Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 391. Giorgio Ravegnani, ό.π. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

²⁴⁹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37.

Στο επάνω μέρος βρίσκουμε από αριστερά, τις προτομές του Αγίου Γεωργίου, του Αγίου Μάρκου, της Παναγίας της Οδύνης, του Πάσχοντος Χριστού, του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή, του Αγίου Πέτρου και του Αγίου Νικολάου ενώ στο κάτω μέρος υπάρχουν επτά επεισόδια από τη ζωή του Αγίου Μάρκου. Στην κορυφή των κιόνων τοποθετούνται ανάγλυφες οι μορφές του Ευαγγελισμού: του Αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Παρθένου²⁵⁰. μία επιλογή που παραπέμπει στην εκδοχή περί ίδρυσης της πόλης την ημέρα του Ευαγγελισμού και ενισχύει την ιστορική αποστολή της Βενετίας²⁵¹.

Το έργο φέρει την ημερομηνία 22 Απριλίου 1345 και το υπογράφουν, εκτός από τον Paolo Veneziano και οι γιοί του Luca και Giovanni Veneziano²⁵². Σύμφωνα με την Brown αποτελεί την οπτική απόδειξη της μετάβασης από τη βυζαντινή αισθητική στη δυτική παράδοση· γεγονός που το αποδίδει στη ζωγραφική τέχνη του Paolo Veneziano²⁵³.



Εικόνα 10: *Pala feriale*, Paolo Veneziano, Luca & Giovanni Veneziano, 1342-1345, ζωγραφική σε ξύλο, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁵⁴

²⁵⁰ Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana...*, ό.π., σ. 36. Hans Belting, ό.π., σ. 141. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 38. Iain Fenlon, ό.π., σ. 57.

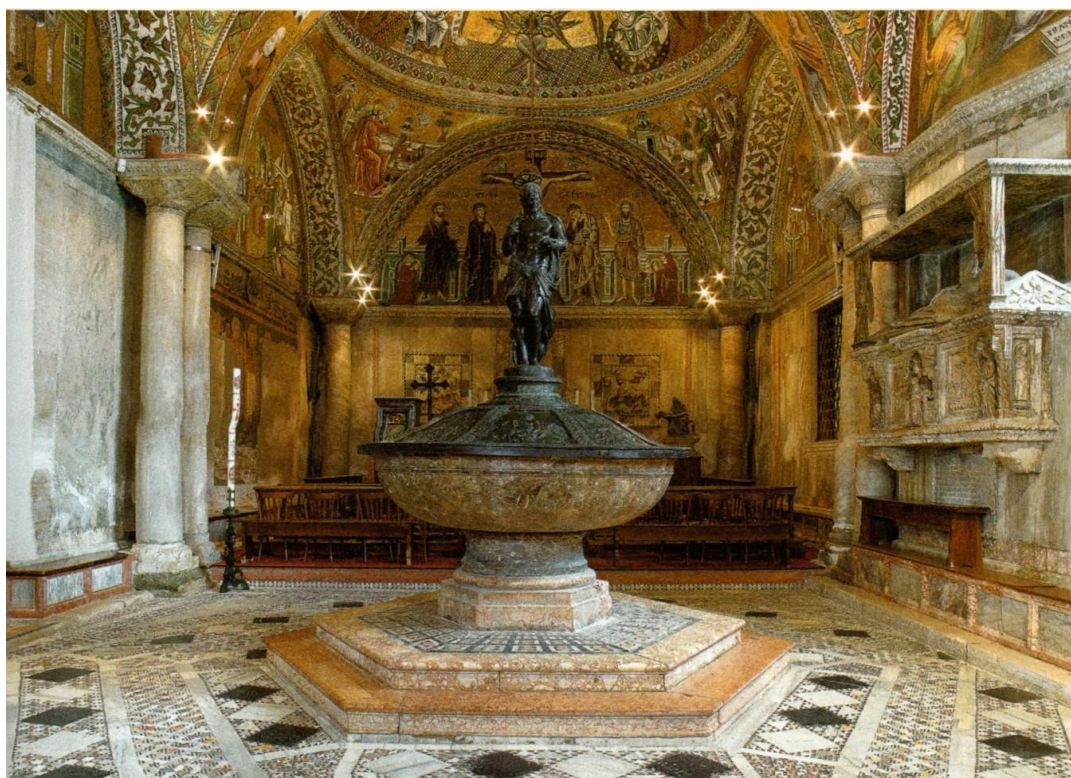
²⁵¹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 38. Iain Fenlon, ό.π., σ. 57.

²⁵² Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 51. Hans Belting, ό.π., σσ. 140-141. Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 391. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 33. Iain Fenlon, ό.π., σ. 53. Francesca Flores D'Arcais, ό.π., σ. 25.

²⁵³ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37.

²⁵⁴ <https://www.savevenice.org/project/pala-feriale-cover-for-the-pala-doro>.

Η επόμενη καλλιτεχνική ανάθεση του Dandolo με την οποία θα ασχοληθούμε είναι το Βαπτιστήριο και το εικονογραφικό του πρόγραμμα. Πολύ επιλεκτικά, θα εστιάσουμε στις αναπαραστάσεις εκείνες που θα βοηθήσουν να γίνει κατανοητός ο λόγος και τα κίνητρα που κρύβονται πίσω από τις εικαστικές επιλογές του δόγη.



Εικόνα 11: Το Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁵⁵

Το ψηφιδωτό πρόγραμμα, λοιπόν, του Βαπτιστηρίου, του οποίου οι εργασίες ξεκίνησαν, πιθανώς, όσο ο Dandolo ήταν ακόμα προκουράτορας²⁵⁶ του Αγίου Μάρκου και ολοκληρώθηκαν κατά τη διάρκεια της δογείας του, λίγο πριν τον θάνατό του το 1354²⁵⁷, θεωρείται ένα από τα σημαντικά αριστουργήματα της βυζαντινής ζωγραφικής,

²⁵⁵ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 147.

²⁵⁶ Ο Michelangelo Muraro αναφέρει ότι υπάρχει επιβεβαίωση από τον Rafaino Caresini, σύγχρονο χρονικογράφο του Andrea Dandolo και Μέγα Καγκελάριο, ότι ο δόγης ήταν υπεύθυνος για την ψηφιδωτή διακόσμηση του Βαπτιστηρίου του Αγίου Μάρκου. Ωστόσο, η υπόθεση κάποιων μελετητών ότι η διακόσμηση του Βαπτιστηρίου είχε ξεκινήσει πριν την εκλογή του Andrea Dandolo δεν έρχεται σε αντίθεση με τη μαρτυρία του Caresini. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 161.

²⁵⁷ Daniel Savoy, ό.π., σ. 19. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 42. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 243, 246. Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 161. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 171. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 69. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 322. Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 32. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σσ. 266, 268. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 2. Holger A. Klein, ό.π., σ. 206. Giorgio Ravegnani, ό.π. Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 118. Francesca Flores D'Arcais, ό.π., σ. 25.

η οποία από το 1260 και έξης αναβιώνει στη Βενετία²⁵⁸. Υιοθετεί την τεχνοτροπία της παλαιολόγειας τέχνης, και παρόλο που οι μορφές ακολουθούν τα ιταλικά εικονογραφικά πρότυπα και αποδίδονται ρεαλιστικά, η κομψότητα, η επιμήκυνση των προσώπων τους και τα αρχιτεκτονικά βάθη παραπέμπουν στις μορφές από το διακοσμητικό πρόγραμμα της Μονής της Χώρας (σήμερα Καχριέ Τζαμί)²⁵⁹.

Το γεγονός ότι το Βαπτιστήριο αφιερώθηκε στον Ιωάννη τον Πρόδρομο ήταν συνηθισμένη πρακτική στη Μεσόγειο του ύστερου Μεσαίωνα. Ωστόσο, η Gerevini θεωρεί ότι δεν ήταν αυτός ο μόνος λόγος· πίσω από την απόφαση να τιμήσει ως κύριο άγιο τον Πρόδρομο κρύβονταν σύγχρονα πολιτικά μηνύματα, καθώς, δε θεωρεί ότι ήταν τυχαίο το γεγονός ότι ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ήταν ο άγιος προστάτης της Γένοβας²⁶⁰. Επομένως, με την αφιέρωσή του στον Βαπτιστή, αμφισβητείται η προστασία του προς τη Γένοβα ενώ, υπογραμμίζεται η εύνοιά του προς τη Βενετία²⁶¹.

²⁵⁸ Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 266. Charles Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, (μτφρ. Μαντώ Β. Παπαδάκη), Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1988 (3), σ. 538.

²⁵⁹ Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σσ. 266, 270. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 246. John Steer, ό.π., σσ. 11, 12. André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σ. 47. Francesca Flores D'Arcais, ό.π., σ. 25. Charles Delvoye, ό.π., σ. 538.

²⁶⁰ Τα λείψανα του Ιωάννη μεταφέρθηκαν το 1098 από την πόλη Μύρα στη Λιγουρία. Ήδη από τον δωδέκατο αιώνα, ο Βαπτιστής τιμάται στον καθεδρικό του Αγίου Λαυρεντίου στη Γένοβα, όταν το 1179 ο Πάπας Αλέξανδρος Γ΄ αναγνώρισε επίσημα την παρουσία των λείψανων και κατασκευάστηκε πολύτιμη αργυρή λάρνακα για τη φύλαξη και την προσκύνησή τους. Το 1327, η κυβέρνηση της Γένοβας αναγνώρισε με έγγραφο τον Ιωάννη τον Πρόδρομο ως «σεβαστό Πατέρα της Πόλης». Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 258.

²⁶¹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 258-260.



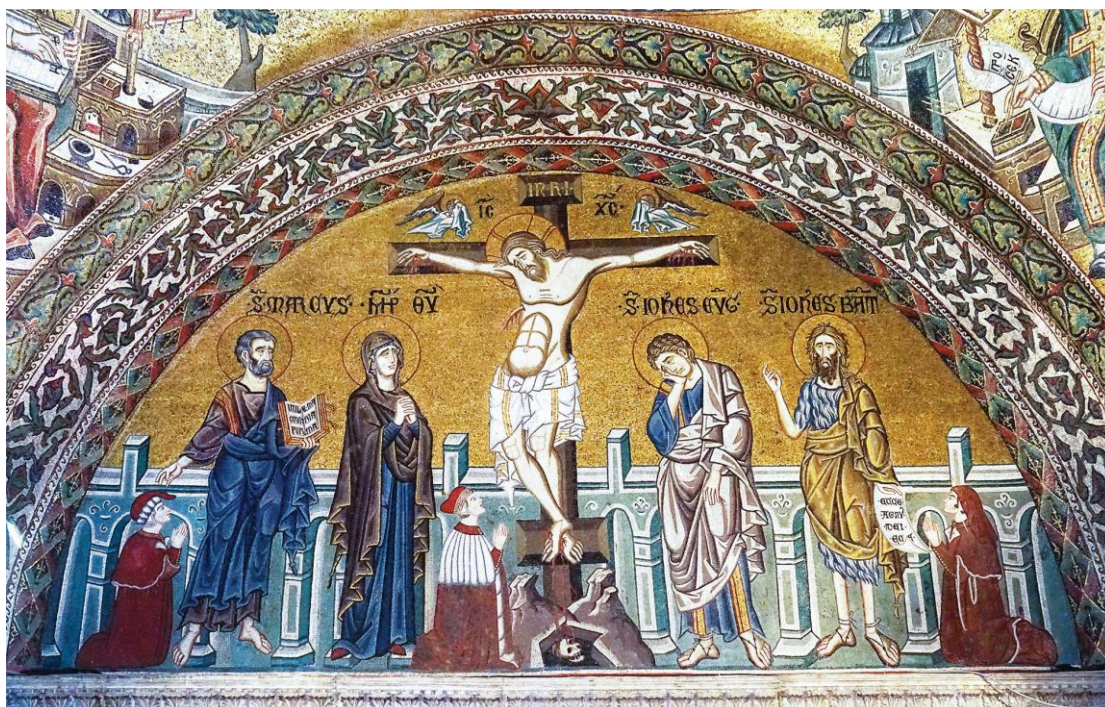
Εικόνα 12: Ο αποκεφαλισμός του Βαπτιστή· η Σαλώμη παρουσιάζεται στον Ηρώδη με την κάρα του Βαπτιστή, ψηφιδωτό, Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία²⁶².

Στο ψηφιδωτό του πρόγραμμα, περιλαμβάνει την σκηνή της Σταύρωσης στην οποία συμμετέχουν ο Άγιος Μάρκος, η Παρθένος, ο Εσταυρωμένος Χριστός, ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής, τους οποίους πλαισιώνουν εκπρόσωποι της βενετικής άρχουσας τάξης: στα αριστερά ο μέγας καγκελάριος του Dandolo, Benintendi de' Ravagnani, δεξιά ένας νεαρός ευγενής, ο *capo dei cittadini*, που εκπροσωπεί την τάξη των πολιτών, ενώ στο κέντρο εμφανίζεται ο ίδιος ο Dandolo, γονατιστός μπροστά στον σταυρό, με το βλέμμα στραμμένο προς τον τρούλο, όπου ο Χριστός εικονίζεται σε δόξα²⁶³. Οι πέντε ιερές μορφές διατηρούν βυζαντινά χαρακτηριστικά ενώ οι τρεις γονατιστές κοσμικές μορφές ακολουθούν περισσότερο τη δυτική παράδοση αφού χαρακτηρίζονται από εντονότερη φυσιοκρατία²⁶⁴.

²⁶² Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 247.

²⁶³ Daniel Savoy, ό.π., σ. 19. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 246. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Κυβερνώντες και κυβερνώμενοι...», ό.π., σ. 87. Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 125. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 322. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 271. Iain Fenlon, ό.π., σ. 57. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 195. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 134. Hans Belting, ό.π., σ. 148.

²⁶⁴ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 42.



Εικόνα 13: Σταύρωση με τον δόγη και τους αξιωματούχους της Καγκελαρίας, ψηφιδωτό, Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁶⁵

Επομένως, στο ψηφιδωτό, ο δόγης και οι πολιτικοί αξιωματούχοι τοποθετούνται παρόντες και μάρτυρες της Σταύρωσης μεταφέροντας το μήνυμα ότι οι κυβερνώντες της πόλης ήταν μέρος της κοσμικής οικονομίας και έπαιζαν σημαντικό ρόλο για την πορεία προς τη σωτηρία και τη θεία αποκάλυψη²⁶⁶. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Savoy, υποστηρίζει ότι απεικονίζοντας τον δόγη παρών στην σκηνή της Σταύρωσης, τοποθετεί τόσο τον ίδιο όσο και το βενετικό κράτος στην ουράνια σφαίρα²⁶⁷, ενώ η Pincus συμπληρώνει ότι όπως ο δόγης τοποθετείται σε προνομιακή θέση στα πόδια του Χριστού, αντίστοιχα και η Βενετία κατέχει προνομιακή θέση στα σχέδια του Θεού για την ανθρωπότητα, εκφράζοντας απόλυτα την ιδέα που είχε ο Dandolo για τη Βενετία και για το δουκικό αξίωμα, που καθιστούσε τον δόγη ιερό πρόσωπο μέσα από το οποίο ενσαρκώνεται το θεϊκό σχέδιο²⁶⁸. Επιπλέον, συμπληρώνει ότι αυτή η θρησκευτική σκηνή, στην πραγματικότητα αποτελεί το πορτρέτο του ίδιου του βενετικού κράτους,

²⁶⁵ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 248.

²⁶⁶ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 253. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 208. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 270.

²⁶⁷ Daniel Savoy, ό.π., σ. 19.

²⁶⁸ Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σσ. 111, 123. Στην Debra Pincus παραπέμπει και η Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 255 και Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 126.

καθώς στις δύο πλευρές της σκηνής τοποθετούνται μορφές της άρχουσας τάξης της Βενετίας: από τη μία ο Μέγας Καγκελάριος και από την άλλη ένας νεαρός ευγενής, που εισέρχεται στο *cursus honorum*²⁶⁹.

Παρόλο που αρκετοί ερευνητές, όπως είδαμε, ερμηνεύουν τη συμπερίληψη των κοσμικών μορφών στην σκηνή ως ένδειξη της αυτοπεποίθησης και της θριαμβευτικής ιδεολογίας της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα, η Gerevini το αντιμετωπίζει από διαφορετική οπτική και υποστηρίζει ότι το πολιτικό αξίωμα παρουσιάζεται ως «υπηρεσία» και «αυτοθυσία», ενώ το σύνολο των θεσμών είχε ως καθήκον του το όφελος ολόκληρης της κοινότητας²⁷⁰. Ταυτόχρονα, προτείνει ότι θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως η επίκληση της άρχουσας τάξης για προστασία από τους πάτρωνες άγιους της πόλης, γιατί η σύγκρουση με τη Γένοβα είχε εξασθενήσει αρκετά τη Βενετία και τους κατοίκους της²⁷¹. Από την άλλη, η Διαλέτη υποστηρίζει ότι η τοποθέτηση του δόγη ως μάρτυρα στη Σταύρωση δημιουργεί έναν οπτικό παραλληλισμό μεταξύ δόγη και Χριστού που παραπέμπει στην ελέω Θεού βασιλεία και στη θεία βούληση, η οποία ήταν σημαντική για τους Βενετούς, καθώς θεωρούσαν ότι σε αυτήν οφειλόταν η ευημερία και η μακροήμερευση της πόλης τους²⁷².

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή που απεικονίζει την *Αποστολή των Αποστόλων*²⁷³ ή το *Βάπτισμα των Εθνών*.

²⁶⁹ Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 111. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 196. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 134.

²⁷⁰ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 208.

²⁷¹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 254-255.

²⁷² Ανδρονίκη Διαλέτη, «Κυβερνώντες και κυβερνώμενοι...», ό.π., σ. 87.

²⁷³ Το συγκεκριμένο ευαγγελικό επεισόδιο αναφέρεται σε ζητήματα δύναμης και μετάθεσής της, καθώς ο Ιησούς, σύμφωνα με το , «συγκάλεσε τους Δώδεκα και τους έδωσε δύναμη και εξουσία», πριν τους στείλει να κηρύξουν τη βασιλεία του Θεού. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 265.



Εικόνα 14: Η αποστολή των Αποστόλων ή Το βάπτισμα των εθνών, ψηφιδωτό, Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁷⁴

Μελετώντας η Pincus το συγκεκριμένο θέμα, υποστηρίζει ότι ενώ πρόκειται για μία εικονογραφία με βυζαντινή προέλευση, στην ουσία εκφράζει τις αποικιακές διεκδικήσεις της Βενετίας²⁷⁵. Πιο αναλυτικά, ο κάθε απόστολος απεικονίζεται να τελεί το μυστήριο της Βάπτισης σε διαφορετική περιοχή του κόσμου, η οποία, εκτός από το ότι δηλώνεται με ακρίβεια, υπονοείται και μέσω των ενδυμάτων και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των προσώπων των βαπτιζομένων. Αυτή ακριβώς η επίδειξη ανθρωπογεωγραφίας μέσω της παράστασης της *Αποστολικής Αποστολής*, αποτελεί την

²⁷⁴ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 249.

²⁷⁵ Την Pincus παραθέτει η Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 265. Την ίδια άποψη με την Pincus εκφράζουν και οι John T. Paoletti, Gary M. Radke, ό.π., σ. 137.

έκφραση και τη νομιμοποίηση των διεθνών φιλοδοξιών της Βενετίας²⁷⁶. Ταυτόχρονα, με τον τρόπο που εικονογραφείται φαίνεται σαν να ενώνει και να συγκεντρώνει όλες τις χριστιανικές περιοχές, παρέχοντας μία εικόνα χριστιανικής ενότητας· γεγονός που δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο, αν σκεφτεί κανείς ότι η αντιτουρκική συμμαχία ήταν ενεργή την περίοδο που εικονογραφήθηκε το Βαπτιστήριο²⁷⁷. Ο Thomas Dale, στο ίδιο μήκος κύματος, υποστηρίζει ότι αντανakλά την ιδέα που αναδύεται σταδιακά στη Βενετία ότι πρόκειται για μία «αυτοκρατορία» στην οποία ο χριστιανισμός αποκτά κεντρικό ρόλο²⁷⁸. Επομένως, όλη αυτή η οπτική ρητορική συμφωνεί με τη ρητορική του μύθου που ήθελε τη Βενετία να έχει τον ρόλο της υπερασπίστριας και της προστάτιδας του χριστιανικού κόσμου²⁷⁹. Ταυτόχρονα, η Pincus λαμβάνοντας υπόψη τη γεωγραφική ακρίβεια που εντοπίζεται στην σκηνή, συμπεραίνει ότι αντανakλά τη βενετική εμπορική αυτοκρατορία του δέκατου τρίτου και δέκατου τέταρτου αιώνα και ισχυρίζεται ότι η εντολή του Χριστού προς τους αποστόλους για τη δημιουργία μίας χριστιανικής αυτοκρατορίας παραπέμπει στη φιλοδοξία της Βενετίας να εγκαθιδρύσει μία χριστιανική εμπορική αυτοκρατορία, παραλληλίζοντας την εμπορική αυτοκρατορία των Βενετών με τη χριστιανική αυτοκρατορία των Αποστόλων²⁸⁰.

Ως προς την τεχνολογία τους, τα ψηφιδωτά συνδυάζουν βυζαντινά με δυτικά πρότυπα και τεχνολογίες²⁸¹, με αποτέλεσμα ο Enzo De Franceschi να περιγράφει το εικονογραφικό πρόγραμμα ως έναν εσκεμμένο «διανοητικό χιασμό ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση», ενώ η Pincus τονίζει ότι παρά την πιστότητα αυτών των ψηφιδωτών προς τα βυζαντινά πρότυπα δεν τους λείπει η ελευθερία ως προς τον χειρισμό και την προσαρμογή τους στο ευρύτερο πλαίσιο²⁸². Αντίστοιχα, η Stefania Gerevini υποστηρίζει ότι το Βαπτιστήριο είναι το σημείο όπου η βενετική τέχνη συναντά τη βυζαντινή²⁸³. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του ωσμωτικού πολιτισμού αποτελεί η αναπαράσταση του Χριστού με την ιεραρχία των αγγέλων,

²⁷⁶ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 265-266. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 259. Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 32.

²⁷⁷ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 266.

²⁷⁸ Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 4.

²⁷⁹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 266. Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 511. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 15. Margaret L. King, *Venetian Humanism...*, ό.π., σ. 210.

²⁸⁰ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 262.

²⁸¹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 66. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 266. Hans Belting, ό.π., σ. 144.

²⁸² Στον Enzo De Franceschi και στην Debra Pincus παραπέμπει η Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243.

²⁸³ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 246.

καθώς όπως εξηγεί, ενώ τα χερουβείμ και τα σεραφεείμ και άλλες αγγελικές μορφές απεικονίζονται συχνά στη βυζαντινή εικονογραφία ως συνοδοί του Ιησού που στηρίζουν τη δόξα του, η απόδοση των εννέα αγγελικών τόξων, όπως εδώ, είναι σπάνια στη βυζαντινή θρησκευτική τέχνη²⁸⁴.



Εικόνα 15: Χριστός και ιεραρχία των αγγέλων, Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία²⁸⁵.

Στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα του Andrea Dandolo συμπεριλαμβάνεται και το παρεκκλήσι του Αγίου Ισιδώρου. Όπως αφηγείται ο ίδιος στην *Chronica extensa*, ο δόγης Domenico Michiel, το 1125²⁸⁶, μετέφερε τα λείψανα του αγίου από τη Χίο στη

²⁸⁴ Στο ίδιο, σσ. 266-267.

²⁸⁵ Στο ίδιο, σσ. 249.

²⁸⁶ Η Stefania Gereveni υποστηρίζει ότι η λατρεία του Αγίου Ισιδώρου πριν τον δέκατο τέταρτο αιώνα δεν είναι επαρκώς τεκμηριωμένη, καθώς το παλαιότερο σωζόμενο χειρόγραφο που καταγράφει την μεταφορά (*translatio*) των λειψάνων του στη Βενετία φέρεται να έχει γραφτεί από τον αυτόπτη μάρτυρα Cerbanus Cerbani τον δωδέκατο αιώνα. Στην πραγματικότητα όμως, το τεκμήριο χρονολογείται στα μέσα ή τα τέλη του δέκατου τέταρτου, ενώ τα παλαιότερα βενετικά λειτουργικά βιβλία που τιμούν τον άγιο τοποθετούνται χρονολογικά στη δεκαετία του 1340. Ο Andrea Dandolo ήταν αυτός, ο οποίος,

Βενετία, αλλά με την πάροδο του χρόνου η θέση τους ξεχάστηκε για να ανακαλυφθούν εκ νέου (*reinventio* ή *apparitio*²⁸⁷) από τον ίδιο τον Dandolo μέσα στον Άγιο Μάρκο²⁸⁸. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο αφιέρωσε το παρεκκλήσι στη μνήμη του αγίου Ισιδώρου, η διακόσμηση του οποίου ολοκληρώθηκε μετά τον θάνατό του, το 1355, από τον διάδοχό του Giovanni Gradenigo²⁸⁹. Το συγκεκριμένο επεισόδιο, που θυμίζει το *apparitio* των λειψάνων του Αγίου Μάρκου, προσφέρει ακόμα έναν προστάτη άγιο στη Βενετία και ταυτόχρονα, ενισχύει τον διαμεσολαβητικό ρόλο του δόγη²⁹⁰.

Το ψηφιδωτό πρόγραμμα, προϊόν του ωσμωτικού πολιτισμού που αναπτύσσεται στη Βενετία, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η

ενέταξε το επεισόδιο στη *Chronica extensa*, την οποία συνέθεσε αφού εκλέχθηκε δόγης το 1343. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 255.

²⁸⁷ Ο Iain Fenlon αναφέρει ότι το επεισόδιο του *apparitio* του αγίου Ισιδώρου μαρτυρείται από τον Rafaino Caresini. Iain Fenlon, ό.π., σ. 55. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο αναφέρεται και ο Francesco Sansovino: «*Ritrovò in San Marco il corpo di San Isidoro*». Francesco Sansovino, ό.π., σ. 569. Ενώ αναφορά σε αυτό κάνει και ο Pietro Antonio Pacifico στα δύο χρονικά του: «*Andrea Dandolo della sua età di 33 anni, questo ritrovò corpo di Sant'Isidoro in S. Marco*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta*, ovvero Succinto racconto, ό.π., σ. 74. Και: «*Egli ritrovò nella Chiesa Ducale il corpo di Sant' Isidoro*». Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, ό.π., σσ. 70-71. Το αφήγημα του *reinventio* καταγράφεται σε μακροσκελή επιγραφή: ««+Corp[us] B[ea]ti Ysidori, p[raese]nti / ar[c]ha claud[it]ur, Venec[ia]s delat[um] a Chio p[er] D[omi]nu[m] / D[omi]nicu[m] Michael, inclutu[m] venec[iarum] duce[m], i[n] / MCXXC, q[uo]d oculte i[n] Ecc[lesia] S[ancti] Marci p[er]ma[n]- / sit usq[ue] ad i[n]ceptionem edificacio[n]is hui[us] capele suo / no[m]i[n]e edhificat[e] incept[e] duca[n]te d[omi]no A[n]drea Da[n]- / dulo, i[n]clito Venec[iarum] duce [et] t[em]p[or]e nobiliu[m] / viro[rum] d[omi]nor[um] Marci Lauredano [et] Ioh[annis] Delphin[o], / p[ro]cur[atorum] ecc[lesie] S[ancti] Marci [et] [com]plete duca[n]t[e] / D[omi]no Ioha[n]n[e] G[ra]do[n]icho i[n]clit[o] Venec[iarum] Duce [et] / t[em]p[or]e nobiliu[m] viro[rum] d[omi]nor[um] Marci Lauredano / [et] Nicolai Lio[n] et Ioh[annis] Delphin[o] p[ro]cur[atorum] / ecc[lesie] s[ancti] Marci i[n] MCCCCLV, me[n]se Julii, die X». Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 250. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 324.

²⁸⁸ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 39. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 247-249. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 205, 255. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 69. Iain Fenlon, ό.π., σ. 55. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 196. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 133. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 2. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 105.

²⁸⁹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 39. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σ. 246. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 243, 250. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σ. 171. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 69. Debra Pincus, «The Beginning of Gothic Lettering...», ό.π., σ. 323. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 250. Iain Fenlon, ό.π., σ. 55. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 196. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 2, 3. Giorgio Ravegnani, ό.π., Andrea Da Mosto, ό.π., σ. 118. Debra Pincus, «Venice and the Two Romes: ...», ό.π., σ. 105. Hans Belting, ό.π., σ. 142. Holger A. Klein, ό.π., σ. 207. Fritz Saxl, ό.π., σ. 51. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 270.

²⁹⁰ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 250. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σσ. 196-197. Debra Pincus, *The Tombs of The Doges...*, ό.π., σ. 133. Iain Fenlon, ό.π., σ. 55.

αφηγηματικότητα, αναπαριστά τον βίο, το μαρτύριο του αγίου και τη μεταφορά (*translatio*) των λειψάνων του στο παρεκκλήσι²⁹¹.



Εικόνα 16: Ο Χριστός ένθρονος μεταξύ του Αγίου Ισιδώρου και του Αγίου Μάρκου, παρεκκλήσι αγίου Ισιδώρου, Άγιος Μάρκος, Βενετία.²⁹²

²⁹¹ Robert Oertel, ό.π., σ. 327. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 39. Maria Da Villa Urbani, ό.π., σ. 69. Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 196. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 270.

²⁹² Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 102.



Εικόνα 17: Άποψη από το παρεκκλήσι Αγίου Ισιδώρου, Άγιος Μάρκος, Βενετία²⁹³.

²⁹³ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 251.



Εικόνα 18: Ψηφιδωτή διακόσμηση παρεκκλησίου αγίου Ισιδώρου, Άγιος Μάρκος, Βενετία²⁹⁴.

²⁹⁴ Στο ίδιο, ό.π., σ. 252.

Το παρεκκλήσι του αγίου Ισιδώρου χτίστηκε ενόσω μαινόταν ο πόλεμος με τη Γένοβα· γεγονός που κάνει την Gerevini να υποστηρίζει ότι η εικονογράφηση του εκφράζει τις στρατιωτικές ανησυχίες του δόγη και αποτελεί, ουσιαστικά, μία πολιτική δήλωση καθώς νομιμοποιεί την εμπλοκή της Βενετίας στην ανατολική Μεσόγειο και την αντιπαλότητά της με τη Γένοβα²⁹⁵.

Επίσης, το ψηφιδωτό πρόγραμμα πραγματεύεται τη σχέση μεταξύ χριστιανικής αρετής και πολιτικής αριστείας, δηλαδή πώς μπορεί κανείς να διασφαλίσει την ασφάλεια της πόλης του συμπλέοντας με τον θείο νόμο· ένα θέμα που φαίνεται ότι απασχόλησε αρκετά τον Dandolo, ο οποίος κυβέρνησε τη Βενετία σε μία δύσκολη περίοδο της ιστορίας της. Ως ένας πολιτικός ηγέτης που έπρεπε, μεταξύ άλλων να πάρει και την απόφαση για την εμπλοκή ή όχι του κράτους του σε πόλεμο, ο Dandolo, χρησιμοποιεί τη διακόσμηση του παρεκκλησίου, που αφηγείται, δίπλα στον βίο του αγίου, τη στρατιωτική εκστρατεία του δόγη Michiel στη Χίο – ενός ισχυρού στρατιωτικού ηγέτη, εγγυητή της δικαιοσύνης και ταυτόχρονα, ευσεβή χριστιανού – προκειμένου να δημιουργήσει ένα ιστορικό προηγούμενο για τον δικό του ρόλο ως δόγη σε καιρό πολέμου²⁹⁶. Επομένως, η εικονογραφία του παρεκκλησίου σχετίζεται με την εικόνα του δόγη, της εξουσίας του και της καλής ηγεσίας και αποτελεί μία σύνθεση αγιογραφίας και κοσμικής ιστορίας²⁹⁷.

Όσον αφορά την τεχνοτροπία του, ο Fritz Saxl αναφέρεται στα ψηφιδωτά του παρεκκλησίου του Αγίου Ισιδώρου και διακρίνει ένα ανανεωμένο βυζαντινό ύφος, το οποίο εμπλουτίζεται με φυσιοκρατικά στοιχεία, με αποτέλεσμα οι μορφές πλέον να δείχνουν όχι μόνο πιο συμπαγείς αλλά και πιο εκφραστικές²⁹⁸. Αντίστοιχα, ο Grabar, χωρίς να παραβλέπει τον βυζαντινό τους χαρακτήρα, αναγνωρίζει τις δυτικές γοθτικές επιρροές²⁹⁹.

²⁹⁵ Τη δεκαετία του 1350, όταν ο Andrea Dandolo ανήγειρε στον Άγιο Μάρκο το παρεκκλήσι του αγίου Ισιδώρου, η Χίος ήταν προπύργιο της Γένοβας στην ανατολική Μεσόγειο. Επομένως, με το *reinventio* του αγίου και την επιλογή της ψηφιδωτής διακόσμησης, όχι μόνο επικαλέστηκε την εύνοια και την προστασία ενός ακόμη αγίου, αλλά υπονόμωσε έμμεσα τη νομιμότητα της γενουατικής κυριαρχίας στη Χίο και, κατ' επέκταση, στην ανατολική Μεσόγειο. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 255, 257-258. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 14-15, 206-207, 210.

²⁹⁶ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 25, 206-207.

²⁹⁷ Στο ίδιο, σσ. 25, 206-207.

²⁹⁸ Fritz Saxl, ό.π., σ. 52. Στον Fritz Saxl παραπέμπει και ο Muraro Michelangelo, Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 158.

²⁹⁹ André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σ. 52.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, και ταυτόχρονα το πρώτο μέρος της εργασίας που μάς συστήνει το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασε ο Andrea Dandolo, κρίνεται απαραίτητο να γίνει αναφορά στο πώς η έρευνα έχει αντιμετωπίσει στο σύνολό τους τα καλλιτεχνικά προγράμματα που παρήγγειλε.

Μιλώντας γενικά για τις δουκικές αναθέσεις, η Katzenstein υποστηρίζει ότι, καθώς ανέλαβε το αξίωμα του δόγη σε εξαιρετικά νεαρή ηλικία, δεν είχε στη φαρέτρα του σημαντική στρατιωτική υπηρεσία, όπως συνέβαινε με τους προκατόχους του. Επομένως, με τις καλλιτεχνικές αναθέσεις του, ενδεχομένως, θέλησε να αναβαθμίσει το κύρος του και να συνδεθεί με τους ένδοξους προκατόχους του³⁰⁰. Ενώ, ο Iain Fenlon συμπληρώνει ότι με τις αναθέσεις του ενισχύει τους δεσμούς μεταξύ του δόγη και του ευαγγελιστή Μάρκου, σε μια περίοδο μάλιστα, που η Βενετία έπρεπε να αντιμετωπίσει την πανώλη, φυσικές καταστροφές και μία πολεμική σύγκρουση³⁰¹.

Όσον αφορά τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών του αναθέσεων, μεγάλο μέρος της έρευνας υποστηρίζει ότι παρόλο που είναι εμφανείς οι βυζαντινές επιρροές, εντοπίζονται δυτικά στοιχεία, με αποτέλεσμα αυτές οι αναθέσεις να εμπίπτουν στη συζήτηση περί υβριδικότητας³⁰². Μάλιστα, ο Hans Belting έχει αναφερθεί σε αυτά ως «υβριδικά και εκπληκτικά από κάθε δυνατή έννοια» και «το μεγάλο αίνιγμα της τέχνης του δέκατου τέταρτου αιώνα στη Βενετία»³⁰³. Όμως θέτει το ερώτημα, κατά πόσο οι Βενετοί διέκριναν ένα βυζαντινό ύφος ή αν το θεωρούσαν ως το εθνικό τους ιδίωμα, το οποίο αποτελούσε την ειδοποιό διαφορά σε σχέση με τους υπόλοιπους κατοίκους της ιταλικής χερσονήσου· ένα χαρακτηριστικό που έκανε τη Βενετία να ξεχωρίζει ως μία υπερπόντια δύναμη με βυζαντινή παράδοση, ανώτερη, κυρίως, της Γένοβας³⁰⁴. Φαίνεται ότι την άποψη του Belting ενστερνίζεται και η Μαρία Γεωργοπούλου όταν σημειώνει ότι η μετάφραση του βυζαντινού στοιχείου στο βενετικό ιδίωμα φέρει μία πολιτιστική ή και πολιτική σημασία, καθώς παραπέμπει στην πολιτισμική υπεροχή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας³⁰⁵.

³⁰⁰ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 251-252.

³⁰¹ Iain Fenlon, ό.π., σσ. 58-59.

³⁰² Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 3, 38. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 256. Hans Belting, ό.π., σ. 142.

³⁰³ Στον Hans Belting παραπέμπουν η Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243 και η Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 256.

³⁰⁴ Hans Belting, ό.π., σ. 114.

³⁰⁵ Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies...*, ό.π., σσ. 1-2.

Η Gerevini, από τη μεριά της, εκφράζει την άποψη ότι μεγάλο μέρος της έρευνας ερμηνεύει τις καλλιτεχνικές αναθέσεις του Dandolo ως θριαμβολογία της επάξιας διαδόχου της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και ως επίδειξη των αξιώσεών της ως ανερχόμενη αποικιακή δύναμη³⁰⁶. Αντίστοιχα ο Belting βλέπει ότι η επιλογή της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας δεν είναι τυχαία, αλλά αντιπροσωπεύει τόσο τις αξιώσεις της Βενετίας ως κληρονόμου της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας όσο και τις αξιώσεις του ίδιου του Dandolo να προσδώσει στον εαυτό του βασιλικές-δουκικές ποιότητες, σε μια προσπάθεια ενίσχυσης του κύρους του δόγη, του οποίου οι εξουσίες είχαν περιοριστεί σημαντικά.³⁰⁷ Ενώ η Pincus συμπληρώνει ότι σε μία περίοδο αστάθειας και συγκρούσεων για τη Βενετία, το καλλιτεχνικό πρόγραμμα που αναπτύσσεται συμβάλλει στη διαμόρφωση του μύθου της και αποτελεί υπενθύμιση της ένδοξης πολιτικής και θρησκευτικής ιστορίας της³⁰⁸.

Σκεπτόμενη, όμως, η Gerevini ότι εκείνη την περίοδο η Βυζαντινή Αυτοκρατορία είχε αποδυναμωθεί σημαντικά, με αποτέλεσμα να μην αποτελεί, πλέον, πρότυπο πολιτικής και εδαφικής ισχύος, θεωρεί ότι οι αναθέσεις του Dandolo είναι κάτι παραπάνω από θριαμβολογία. Παράλληλα, λαμβάνει υπόψη το γεγονός ότι την περίοδο που η διακόσμηση του Αγίου Μάρκου εμπλουτιζόταν και εξωραϊζόταν, η Βενετία αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα και υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική δράση του δόγη δεν είναι απλώς έκφραση των δικών του καλλιτεχνικών ανησυχιών αλλά έκφραση του πολιτικού του προγράμματος και των πολιτικών εντάσεων που καλείται να αντιμετωπίσει η Γαλινοτάτη³⁰⁹. Επομένως, το εικονογραφικό πρόγραμμα του δόγη οπτικοποιεί, ουσιαστικά, τις νέες ιδέες περί διακυβέρνησης και κράτους, όπως αυτές αποκρυσταλλώνονται τον δέκατο τέταρτο αιώνα και αποτελεί οπτική εκδήλωση μιας σύνθετης πολιτικής αντίληψης, η οποία αναδιαμόρφωσε τους τρόπους με τους οποίους η Βενετία φανταζόταν και αναπαριστούσε το κύρος, την εξουσία και τη νομιμότητά της — τόσο σε τοπικό επίπεδο όσο και στον ευρύτερο μεσογειακό χώρο³¹⁰. Ταυτόχρονα, συμβάλλει στον επαναπροσδιορισμό της φύσης και λειτουργίας του δουκικού αξιώματος, μέσα σε ένα μεταβαλλόμενο πολιτικό και θεσμικό πλαίσιο, και στη

³⁰⁶ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 3, 36-37.

³⁰⁷ Hans Belting, ό.π., σ. 147. Την άποψη του Hans Belting παραθέτει και η Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 37.

³⁰⁸ Τις απόψεις της Debra Pincus παραθέτει η Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 37 και ο Klein Holger, ό.π., σ. 209.

³⁰⁹ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 5, 13, 25.

³¹⁰ Στο ίδιο, σ. 211. Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 245.

μακρόχρονη διαδικασία συγκρότησης της αυτοεικόνας της ως της νόμιμης διαδόχου της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης, της οποίας η μοίρα ήταν θεϊκώς προδιαγεγραμμένη³¹¹. Εν ολίγοις, οι αναθέσεις του Dandolo λειτουργούν ως μέσο διαχείρισης κρίσεως, καθώς επικοινωνεί το μήνυμα της θεσμικής συνέχειας και της εδραίωσης των θεμελίων της πολιτικής εξουσίας σε μια περίοδο κατά την οποία η νομιμότητα, η σταθερότητα και η αποτελεσματικότητα των βενετικών θεσμών τέθηκαν σε αμφισβήτηση³¹².

Επιπλέον, σύμφωνα με την Debra Pincus, το κύριο χαρακτηριστικό που διαπερνά τις καλλιτεχνικές αναθέσεις του Dandolo, ακόμη και το ίδιο του το συγγραφικό έργο, είναι ο ισχυρός συνδυασμός παρελθόντος και παρόντος³¹³, καθώς από τη μία η αφοσίωσή του στο παρελθόν είναι εμφανής ενώ από την άλλη, προβαίνει στην αναδιαμόρφωσή του προκειμένου να εξυπηρετήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το παρόν. Αντίστοιχα, η Gerevini υποστηρίζει ότι η συνύπαρξη του «παλαιού» με το «νέο» δεν αντανakλά μόνο τη βενετική διεκδίκηση ενός αποστολικού ή βυζαντινού παρελθόντος αλλά αντιπροσωπεύει την αμφίσημη στάση των Βενετών απέναντι στην παράδοση και στην καινοτομία, ενώ συμπληρώνει ότι μέσα σε αυτόν τον πολυτάραχο δέκατο τέταρτο αιώνα, η Βενετία προσπάθησε να επαναπροσδιοριστεί, να ορίσει εκ νέου ποια ήταν, σε ποιον ανήκε και πώς κυβερνιόταν. Οι αναθέσεις, λοιπόν, του Andrea Dandolo στον Άγιο Μάρκο αλλά και τα χρονικά που συνέγραψε και τα νομικά του κείμενα φιλοδοξούν να δώσουν απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα και τις ανησυχίες³¹⁴.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο στυλιστικός δυισμός αποτελεί χαρακτηριστικό της τέχνης της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα, καθώς από τη μία η τέχνη της δεν έχει καταφέρει ακόμα να αποδεσμευτεί από την επιρροή της βυζαντινής παράδοσης, την οποία, κατά τον Guido Perocco, θαυμάζει, γι' αυτό την ενστερνίζεται και την

³¹¹ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 245, 268. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 126. Την ίδια άποψη με την Gerevini, ότι οι καλλιτεχνικές αναθέσεις του Dandolo συνδέονταν τόσο με το δουκικό αξίωμα όσο και με το πολιτικό του πρόγραμμα εκφράζει και ο Lino Lazzarini, «“Dux Ille Danduleus” ...», ό.π., σ. 134.

³¹² Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 268. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 26, 205-206.

³¹³ Η Debra Pincus εξηγεί ότι την ανάγκη συνδυασμού του παρελθόντος και του παρόντος, την εντοπίζουμε και στο διάταγμά του *Pro capellanis ecclesie*, όπου τονίζει ότι αποτελεί δουκική ευθύνη να τιμάται το παρελθόν ενώ προχωράμε στο παρόν: «...illās bonorificentias intactas servare, quas nobis iugi silicitudine paravit antiquitas, nichilo minoris quam novas edere censeamus...». Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 256.

³¹⁴ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 211-212.

οικειοποιείται, ενώ από την άλλη, τη γοητεύουν οι καινοτομίες και η φυσιοκρατία της ιταλικής τέχνης.³¹⁵ Η Pincus, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρεί ότι οι καλλιτεχνικές αναθέσεις προδίδουν το όραμά του δόγη, που δεν ήταν άλλο από τη συνύπαρξη ανατολικών και δυτικών καλλιτεχνικών στοιχείων· την αρμονική συνύπαρξη των δύο πολιτισμών³¹⁶.

Τέλος, η διττή αυτή καλλιτεχνική γλώσσα δεν είναι απλώς αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης των δύο πολιτισμών, αλλά αντανακλά τις σχέσεις εξουσίας και τα δίκτυα ανταγωνισμού που αναπτύσσονται στον ύστερο μεσαιωνικό μεσογειακό κόσμο και ταυτόχρονα τα συσχετίζει με τις διεθνείς προκλήσεις που αντιμετωπίζει τον δέκατο τέταρτο αιώνα η Βενετία, καθώς αυτός ο στυλιστικός δυισμός προβάλλει την ισχυροποίηση της θέσης της στη Μεσόγειο, σε σχέση με τους ανταγωνιστές της, μεταξύ των οποίων και η Γένοβα, και τον ρόλο της ως φύλακα του χριστιανισμού³¹⁷.

Μέρος Β: Το Ευαγγελιστάρι & οι μικρογραφίες του

Κεφ. 1: Τα μαρκιανά χειρόγραφα

Μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του εμπλουτισμού της *pala d'oro* και του υπόλοιπου εικονογραφικού προγράμματος του Andrea Dandolo που αφορούσε τον άγιο Μάρκο εντάσσεται και το υπό μελέτη χειρόγραφο³¹⁸, το οποίο, σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές αναθέσεις του δόγη, διαμορφώνει ένα ενιαίο και πολυτελές περιβάλλον μέσα στο οποίο τελούταν η λειτουργία³¹⁹.

³¹⁵ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 15.

³¹⁶ Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 198.

³¹⁷ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σσ. 245, 260-261.

³¹⁸ Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 1, 16-17, 232-233, 236. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σσ. 251-252. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 66.

³¹⁹ Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 232-233, 237. Iain Fenlon, ό.π., σ. 54. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 37.

Πρόκειται για ένα χειρόγραφο, το οποίο ήταν μέρος ενός συνόλου τριών χειρογράφων, γραμμένων στα λατινικά – ενός ευχολογίου (*BNM, Lat. III, III [=2116]*), ενός επιστολαρίου (*BNM, Lat. I, 101 [=2260]*) και, φυσικά, του ευαγγελισταρίου (*BNM, Lat. I, 100 [=2089]*), που προορίζονταν για λειτουργική χρήση³²⁰ μέσα στο δουκικό παρεκκλήσι και δημιουργήθηκαν περίπου στο δεύτερο τέταρτο του δέκατου τέταρτου αιώνα (1325-1350), από ένα από τα πιο διακεκριμένα εργαστήρια της Βενετίας³²¹.

Καθένα είχε διαφορετικό μέγεθος και σχεδιάστηκε ειδικά ώστε να μπορέσει να δεθεί με τα πολύτιμα βυζαντινά εξώφυλλα, τα οποία είχαν κατασκευαστεί σε διάφορες χρονικές στιγμές, μεταξύ ένατου και δέκατου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, είχαν φτάσει στη Βενετία ως λάφυρα και βρίσκονταν στο θησαυροφυλάκιο του ναού τουλάχιστον από το 1325³²². Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους μελετητές, οι σταχώσεις του επιστολαρίου και του ευαγγελισταρίου κατασκευάστηκαν στην Κωνσταντινούπολη· του μεν επιστολαρίου κατά τον ένατο αιώνα και του ευαγγελισταρίου κατά τον δέκατο³²³. Όσον αφορά το εξώφυλλο του ευχολογίου, η έρευνα εμφανίζεται διχασμένη, καθώς κάποιοι το θεωρούν βυζαντινό και άλλοι βενετική απομίμηση παλαιότερου βυζαντινού προτύπου του δέκατου τρίτου αιώνα³²⁴. Καθώς ήταν διακοσμημένα με σμάλτα και πολύτιμους λίθους, ενδεχομένως, αρχικά είχαν σχεδιαστεί και χρησιμοποιηθεί ως δίπτυχες εικόνες και όχι ως σταχώσεις³²⁵. Άποψη με την οποία δε συμφωνεί ο Τίτος Παπαμαστοράκης, ο οποίος υποστηρίζει ότι, η στάχωση που χρησιμοποιήθηκε, για παράδειγμα, στο ευαγγελιστάριο φιλοτεχνήθηκε

³²⁰ Τα χειρόγραφα χρησιμοποιούνταν στη βασιλική μέχρι την πτώση της Δημοκρατίας το 1797. Helena Katalin Szepe, *ό.π.*, σ. 158.

³²¹ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, *ό.π.*, σ. 37. Rane A. Katzenstein, *ό.π.*, σσ. Abstract, 1-2, 10-11, 63, 68, 70, 78, 233, 236, 253. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, *ό.π.*, σ. 66, 69. Holger A. Klein, *ό.π.*, σ. 200. Iain Fenlon, *ό.π.*, σ. 54. Τίτος Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 391. Helena Katalin Szepe, *ό.π.*, σ. 158.

³²² Rane A. Katzenstein, *ό.π.*, σσ. 62, 79, 236-237, 240-241. Τίτος Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 391. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, *ό.π.*, σσ. 37-38. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», *ό.π.*, σ. 252. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, *ό.π.*, σ. 66. Holger A. Klein, *ό.π.*, σ. 200-201. Iain Fenlon, *ό.π.*, σ. 54. Σύμφωνα με τη Rane A. Katzenstein και τον Τίτο Παπαμαστοράκη, οι βυζαντινές σταχώσεις ταυτίζονται με αντικείμενα που καταγράφονται σε κατάστιχο του 1325: «*Libros sex cum cartis quorum tabullae sunt ornatae cum figuris auri ad smaldum cum paucis perlis*». Rane A. Katzenstein, *ό.π.*, σ. 239. Τίτος Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σσ. 391-392.

³²³ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, *ό.π.*, σ. 66. Helena Katalin Szepe, *ό.π.*, σ. 158. Holger A. Klein, *ό.π.*, σ. 202.

³²⁴ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, *ό.π.*, σ. 66. Holger A. Klein, *ό.π.*, σ. 202. Rane A. Katzenstein, *ό.π.*, σ. 237.

³²⁵ Rane A. Katzenstein, *ό.π.*, σσ. 236-237, 239. Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, *ό.π.*, σ. 37. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, *ό.π.*, σ. 69. Τίτος Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 405.

εξ αρχής για να επενδύσει ένα ευαγγελιστάριο και συμπληρώνει ότι ο Dandolo γνώριζε ποια ακριβώς ήταν η αρχική τους χρήση³²⁶.

Τα τρία αυτά χειρόγραφα ανήκαν αρχικά στον Άγιο Μάρκο ενώ σήμερα βρίσκονται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (*Biblioteca Nazionale Marciana*), στην οποία μεταφέρθηκαν, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην *Εισαγωγή*, ύστερα από αίτημα, στις 29 Ιουνίου 1801, του Jacopo Morelli, διευθυντή της βιβλιοθήκης, στην αυστριακή κυβέρνηση να μεταφέρει πέντε κώδικες³²⁷, που του είχαν τραβήξει την προσοχή ήδη από το 1792, γιατί οι συνθήκες στις οποίες φυλάσσονταν δεν ήταν κατάλληλες, καθώς υπήρχε κακός αερισμός και υγρασία³²⁸. Δυστυχώς, η ζημιά δεν απετράπη, καθώς και τα τρία χειρόγραφα υπέστησαν φθορές, αφού μούχλα εντοπίζεται σε αρκετά από τα φύλλα τους³²⁹.

Όσον αφορά τον διάκοσμο των εξώφυλλων, δυστυχώς, του επιστολαρίου και του ευαγγελισταρίου δεν έχει διασωθεί ακέραιος³³⁰, ενώ το ευαγγελιστάρι και το ευχολόγιο απομακρύνθηκαν από τις βυζαντινές τους σταχώσεις και, λίγο πριν το 1961, ξανασταχώθηκαν με ξύλινα εξώφυλλά καλυμμένα από δέρμα³³¹.

³²⁶ Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σσ. 408-409.

³²⁷ «*due di questi sono greci e tre latini, tutti più o meno di grande antichità*». Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 61-62.

³²⁸ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 66. Holger A. Klein, ό.π., σ. 200. Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 61-62.

³²⁹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 62.

³³⁰ Holger A. Klein, ό.π., σ. 204.

³³¹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 62, 56.



Εικόνα 19: Βυζαντινή στάχωση, τέλη ένατου ή αρχές δέκατου αιώνα, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Βενετία³³².



Εικόνα 20: Βυζαντινή στάχωση, τέλη δέκατου ή αρχές ενδέκατου αιώνα. Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Βενετία³³³.

³³² Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 68.

³³³ Στο ίδιο, σ. 68.



Εικόνα 21: Βυζαντινή ή βενετική στάχωση, δωδέκατος ή δέκατος τρίτος αιώνας με βενετικές προσθήκες τον δέκατο τέταρτο, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Βενετία³³⁴.

Γιατί όμως ο Dandolo επέλεξε αυτές τις σταχώσεις για τους κώδικες που παρήγγειλε; Σύμφωνα με τον Holger Klein, τόσο ο εμπλουτισμός της *pala* με βυζαντινά σμάλτα όσο και η παραγγελία των χειρογράφων, προορισμένων να ενταχθούν σε βυζαντινές σταχώσεις, μαρτυρούν από τη μία, την αντίληψη ότι μέσα από την παλαιότητα των εξωφύλλων αναβαθμίζεται το κύρος των ιερών κειμένων αλλά και από την άλλη, το ενδιαφέρον του Dandolo για τα βυζαντινά κειμήλια. Εκτός όμως από αυτό το προσωπικό, ενδεχομένως, ενδιαφέρον, ο δόγης θέλησε να εγγράψει το βενετικό παρόν μέσα στο βυζαντινό παρελθόν προκειμένου να υπογραμμιστεί η μακραίωνη παράδοση που ακολουθεί τη Βενετία και να τονιστούν οι αποστολικές ρίζες της λατρείας του Αγίου Μάρκου³³⁵.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Παπαμαστοράκης θεωρεί ότι αυτή η καλλιτεχνική επιλογή του Dandolo, των τριών βυζαντινών σταχώσεων που περιβάλλουν τρία λατινικά

³³⁴ Στο ίδιο, σ. 69.

³³⁵ Holger A. Klein, ό.π., σσ. 204, 206, 210.

χειρόγραφα, δεν είναι παρά μία πολιτική επιλογή, με την οποία επιδιώκει την ενσωμάτωση του βυζαντινού στο βενετικό κόσμο³³⁶.

Η Brown, από τη μεριά της, βρίσκει αναλογίες μεταξύ της *Pala d'oro* και των χειρογράφων και εξηγεί ότι όπως στην *pala* έτσι και στα χειρόγραφα το παλαιό και το νέο συνενώνονται, δημιουργώντας ένα νέο αντικείμενο που ενσωματώνει τόσο την σεβάσμια αρχαιότητα όσο και τη λαμπρή νεωτερικότητα³³⁷. Άποψη που συμμερίζεται και η Gerevini, η οποία, αναλογιζόμενη αυτές τις ομοιότητες, τις θεωρεί την απόδειξη ότι ο εμπλουτισμός της *pala d'oro* αποτελούσε μέρος μιας γενικότερης αναμόρφωσης του χώρου της Αγίας Τράπεζας, ενώ συνεχίζει ότι ο θεατής, που μπορούσε να παρατηρήσει από κοντά τις σταχώσεις, βίωνε μία εμπειρία που συνδύαζε τη θρησκευτική αφήγηση με την ιερή εικονογραφία· μία ανάλογη εμπειρία που δημιουργούσαν και η *pala d'oro* και η *pala feriale*³³⁸.

Όσον αφορά την τεχνοτροπία και την εικονογραφία των μικρογραφιών τους, η Katzenstein υποστηρίζει ότι πρότυπο³³⁹ των εικονογράφων αποτέλεσαν συνθέσεις πολυτελών βυζαντινών χειρογράφων, με στόχο, αν όχι να ανταγωνιστούν, τουλάχιστον να μιμηθούν τα βυζαντινά λειτουργικά βιβλία. Εξάλλου, τα μαρκιανά χειρόγραφα ήταν κώδικες που χρησιμοποιούνταν κατά τη λειτουργία μέσα στον Άγιο Μάρκο, την κεντρική εκκλησία της Βενετίας, που είχε ως πρότυπό της βυζαντινό ναό και ανταγωνιζόταν σε κύρος τις βυζαντινές εκκλησίες³⁴⁰. Ωστόσο, δεν μπορεί να μην παρατηρήσει κανείς ότι το γοτθικό στοιχείο είναι έκδηλο τόσο στην εικονογραφία τους (από την επιλογή θεμάτων μέχρι την επιλογή συγκεκριμένων μοτίβων) όσο και στην τεχνοτροπία τους³⁴¹, ενώ θεωρεί ότι το εργαστήριο που τα παρήγε αντανakλά το σταδιακά διαμορφούμενο γοτθικό ύφος που αναπτύσσεται στη Βενετία εκείνη την περίοδο³⁴². Άλλωστε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μέχρι τα μέσα του δέκατου τέταρτου αιώνα, το βυζαντινό και το γοτθικό συνυπάρχουν στη Βενετία³⁴³.

³³⁶ Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 392.

³³⁷ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 37-38.

³³⁸ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 69, 70.

³³⁹ Ως πρότυπό τους εντοπίζει και ένα πολυτελές βυζαντινό ψαλτήρι που ήταν γνωστό στη Βενετία. Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 182, 216.

³⁴⁰ Rancee A. Katzenstein, ό.π., σσ. 187, 191.

³⁴¹ Την ίδια άποψη με τη Rancee A. Katzenstein εκφράζει και ο Holger Klein. Holger A. Klein, ό.π., σ. 200.

³⁴² Στο ίδιο, σσ. 156, 175-176, 180, 253.

³⁴³ Στο ίδιο, σσ. 175, 182.

Κεφ. 2: Το ευαγγελιστάριο BNM, Lat. I, 100 [=2089]

Στα προηγούμενα κεφάλαια θέσαμε και αναλύσαμε, βασιζόμενοι στην υπάρχουσα έρευνα, το ιστορικοπολιτικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε το υπό μελέτη ευαγγελιστάριο. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο εστιάζει σε αυτόν τον λειτουργικό κώδικα και μελετά μέρος από τις μικρογραφίες του, που φυλάσσονται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, προκειμένου να απαντηθούν τα δύο ερωτήματα που διατρέχουν τη μελέτη μας: α) αν πρόκειται για προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού και, β) αν ναι, για ποιο λόγο ο Dandolo επιλέγει να παραγγείλει ένα λειτουργικό χειρόγραφο για τον Άγιο Μάρκο, του οποίου οι μικρογραφίες φέρουν βυζαντινά χαρακτηριστικά· ειδικά αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι τον δέκατο τέταρτο αιώνα αναδύεται στη Βενετία ο γοτθικός ρυθμός.

Αρχικά, να πούμε ότι ο κώδικας είναι σήμερα κατακερματισμένος και σπαράγματά του βρίσκονται στο Βερολίνο, το Παρίσι και το Λος Άντζελες³⁴⁴, ενώ ο κύριος όγκος του φυλάσσεται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας. Φαίνεται ότι την περίοδο που μεταφέρθηκε στη Μαρκιανή αφαιρέθηκαν κάποια από τα φύλλα, από τα οποία κάποια τεμαχίστηκαν περαιτέρω προκειμένου να αναδειχθούν οι μικρογραφίες τους³⁴⁵. Από τις περισσότερες από τις εκατόν δέκα μικρογραφίες που διαθέτετε, σήμερα διασώζονται ενενήντα πέντε, ενώ από τα ογδόντα πέντε φύλλα που φυλάσσονται στη μαρκιανή, μικρογραφίες διαθέτουν τα εξήντα δύο³⁴⁶. Πιο αναλυτικά, εκτός από τα ογδόντα πέντε φύλλα της Μαρκιανής, είκοσι εφτά σπαράγματα βρίσκονται στο *Kupferstichkabinett of the Staatlichen Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz*, στο Βερολίνο, πέντε στο *Musée Marottan*, στο Παρίσι και ένα που πωλήθηκε από τη *Sotheby's* στο Λονδίνο, στις 24 Ιουνίου 1986 (*lot no. 18*), και τώρα ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στο Λος Άντζελες³⁴⁷. Σύμφωνα με την Helena Katalin Szepe, υπάρχει άλλο ένα φύλλο που έχει αποσπαστεί και διατηρείται ακέραιο, το οποίο φέρει μικρογραφία με τον Χριστό που μιλά στους Αποστόλους και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών στο Μόντρεαλ³⁴⁸.

³⁴⁴ Rance A. Katzenstein, ό.π., σσ. 3, 54.

³⁴⁵ Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

³⁴⁶ Rance A. Katzenstein, ό.π., σ. 57.

³⁴⁷ Rance A. Katzenstein, ό.π., σσ. 54, 101. Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

³⁴⁸ Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

Οι διαστάσεις του είναι 28,4x20,6εκ.³⁴⁹ και η αργυρεπίχρυση στάχωσή του, που θεωρείται ότι κατασκευάστηκε σε κωνσταντινοπολίτικο εργαστήριο, χρονολογείται στο δεύτερο μισό του δέκατου αιώνα³⁵⁰. Όπως περιγράφει ο Παπαμαστοράκης³⁵¹, «η καθεμιά από τις δύο όψεις κοσμεύεται με δώδεκα μέταλλα τα οποία περιλαμβάνουν μορφές αποστόλων και αγίων και περιβάλλουν ένα ορθογώνιο πλακίδιο στο κέντρο με τη μορφή του Χριστού στην πρόσθια όψη και της δεόμενης Παναγίας στην οπίσθια, μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους»³⁵². Όσον αφορά το κειμενικό του περιεχόμενο, περιέχει αναγνώσεις του Ευαγγελίου για τη λειτουργία³⁵³. Επιπλέον, σύμφωνα με την Katzestein, όλες οι μικρογραφίες έχουν εκτελεστεί από τον ίδιο καλλιτέχνη³⁵⁴, που είναι πλέον γνωστός, όπως μας πληροφορεί η Szepe, ως ο «δεξιότεχνος (*Master*) του ευαγγελισταρίου της Μαρκιανής»³⁵⁵.

Σε αυτό το σημείο να σημειώσουμε ότι η Katzestein στη διατριβή της ανακατασκευάζει το ευαγγελιστάριο και ονοματίζει τις μικρογραφίες που βρίσκονται στη Μαρκιανή. Αντλώντας πληροφορίες από εκεί, στο *Παράρτημα Ι* της παρούσας εργασίας υπάρχει κατάλογος με τις μικρογραφίες και σημειώνονται και διορθώσεις πάνω στα στοιχεία που παραθέτει η Katzestein.

Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη του χειρόγραφου με την παράθεση κάποιων γενικών πληροφοριών που παρέχονται από την εν λόγω διατριβή σχετικά με τη διάρθρωση του χειρογράφου και των μικρογραφιών και με κάποιες επιπλέον παρατηρήσεις που έγιναν στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας.

Αρχικά, η Katzestein διευκρινίζει ότι οι μικρογραφίες στο ευαγγελιστάριο τοποθετούνται στην αρχή κάθε ανάγνωσης όπως τοποθετούνται στην αρχή κάθε περικοπής στα βυζαντινά ευαγγελιστάρια³⁵⁶. Κάθε μικρογραφία είναι ορθογώνια και έχει έκταση έξι και κάποιες φορές εφτά γραμμές, και από το αριστερό περιθώριο φτάνει μέχρι τα μισά του κειμένου. Η κάθε σελίδα με την οποία ξεκινά μια καινούρια

³⁴⁹ Rane A. Katzestein, ό.π., σ. 101.

³⁵⁰ Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σσ. 397, 400.

³⁵¹ Το άρθρο του «Βυζαντινά παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης» προσφέρει μία λεπτομερή περιγραφή και ανάλυση της στάχωσης τόσο του ευαγγελισταρίου όσο και των υπόλοιπων δύο χειρογράφων.

³⁵² Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σ. 400.

³⁵³ Rane A. Katzestein, ό.π., σ. 57.

³⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 57.

³⁵⁵ Helena Katalin Szepe, ό.π., σ. 158.

³⁵⁶ Rane A. Katzestein, ό.π., σ. 189.

περικοπή, εκτός από τη μικρογραφία φέρει φυτικό διάκοσμο, που εκτείνεται στα τρία περιθώρια της σελίδας και επεκτείνεται και στο τέταρτο και ξεκινά με τη φράση «*in illo tempore*» (Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ...). Το αρχίγραμμα «*I*», έκτασης τριών γραμμών, φέρει είτε φυτικό διάκοσμο είτε, κάποιες φορές, απεικονίζει μία μορφή ή ένα μικρό ζώο. Οι υπόλοιπες σελίδες δε φέρουν διακόσμηση³⁵⁷.



Εικόνα 22: λεπτομέρεια από f. 004v.

Αυτές είναι οι πληροφορίες που παίρνουμε από την Katzenstein. Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας παρατηρήθηκε ότι στο φύλλο 71v, του οποίου η μικρογραφία αφορά τον Ιωάννη τον Βαπτιστή να παρουσιάζεται βρέφος στον ναό και τον πατέρα του να αναγράφει το όνομά του σε κύλινδρο³⁵⁸, το κείμενο δε φαίνεται να ξεκινά με τη φράση «*in illo tempore*»· κατ' επέκταση και το διακοσμημένο αρχίγραμμα δεν είναι το «*I*».

³⁵⁷ Στο ίδιο, σσ. 57, 79.

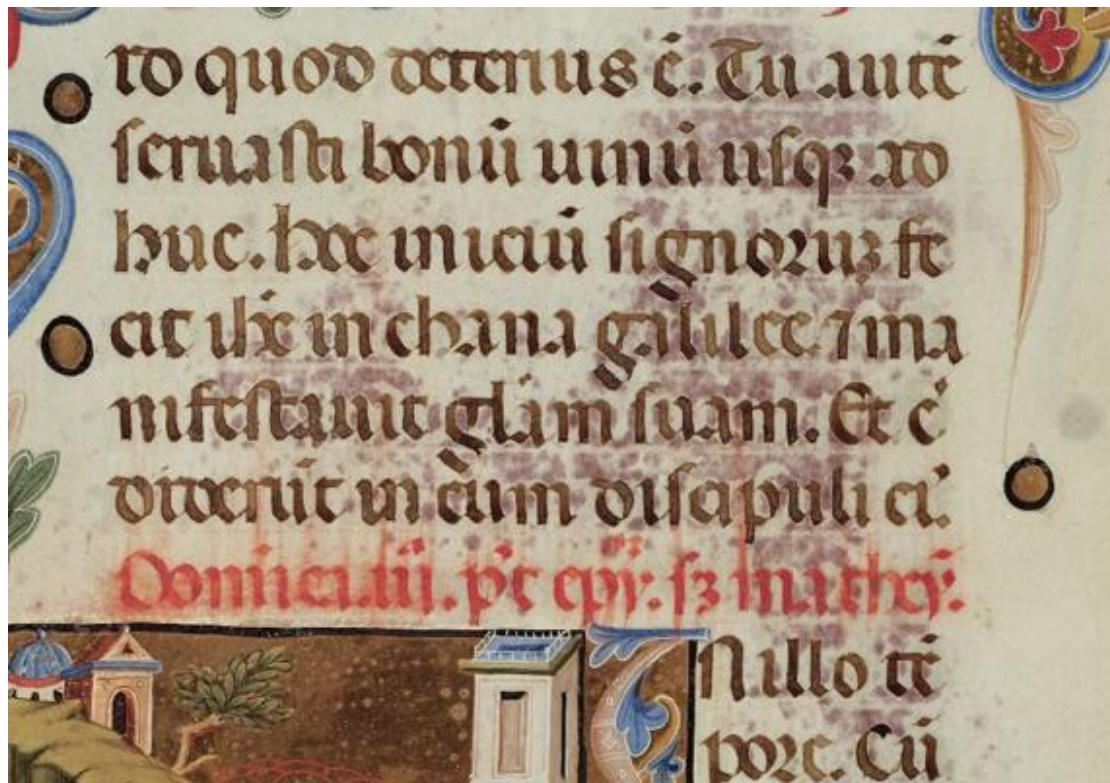
³⁵⁸ Στο ίδιο, Παράρτημα 1.



Εικόνα 23: λεπτομέρεια από f. 71v.

Επίσης παρατηρήθηκε ότι χρησιμοποιείται, σε κάποια σημεία του κειμένου, κόκκινο μελάνι. Αν και δεν μπορούμε να προτείνουμε κάποια εξήγηση σε αυτό, θεωρούμε ότι, τουλάχιστον, δηλώνει το τέλος κάθε περικοπής, καθώς η επόμενη φράση που βλέπουμε να αναγράφεται, κάθε φορά³⁵⁹, είναι «*in illo tempore*».

³⁵⁹ Εκτός από το f. 71v, που αναφέρθηκε πρωτύτερα.



Εικόνα 24: λεπτομέρεια από f. 2v.



Εικόνα 25: λεπτομέρεια από f. 4v.



Εικόνα 26: λεπτομέρεια από f. 62v.

Ξεκινώντας την πιο λεπτομερή εξέταση του χειρόγραφου, να ξεκαθαρίσουμε εδώ ότι θα ασχοληθούμε μόνο με τις σελίδες που φέρουν μικρογραφίες. Οι σελίδες που έχουν μόνο κείμενο δε θα μας απασχολήσουν στη συγκεκριμένη εργασία, αφενός γιατί δεν πρόκειται για μία παλαιογραφική ή φιλολογική μελέτη, και αφετέρου γιατί σε μεγάλο βαθμό είναι δυσανάγνωστες λόγω της φθοράς που έχουν υποστεί. Ωστόσο στο *Παράρτημα 2*, είναι διαθέσιμες όλες οι σελίδες του χειρογράφου.

Επομένως, μιας και δε γίνεται κειμενική μελέτη, δεν είναι δυνατό να αποφανθούμε για το αν και κατά πόσο οι μικρογραφίες συμφωνούν με το κείμενο, το οποίο συνοδεύουν. Ενδεχομένως, όμως, υπάρχει μεταξύ τους συνάφεια. Σε αυτό το συμπέρασμα καταλήγουμε παρατηρώντας, ενδεικτικά, το κείμενο σε κάποιες σελίδες. Για παράδειγμα, η μικρογραφία του φύλλου 049v αναπαριστά τον Χριστό να θεραπεύει τον άνθρωπο με υδρωπικία στο σπίτι ενός από τους άρχοντες των Φαρισαίων το Σάββατο³⁶⁰ και στο κείμενο διακρίνεται η λέξη «*sabbato*».

³⁶⁰ Στο ίδιο, Παράρτημα 1.



Εικόνα 27: λεπτομέρεια από f. 049v.

Επίσης, στο φύλλο 54v, ο Χριστός θεραπεύει τον γιο ενός ευγενή στην Καπερναούμ³⁶¹ και στη σελίδα διαβάζουμε τη λέξη «*saphamaū*».



Εικόνα 28: λεπτομέρεια από f. 054v.

Τέλος, στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού³⁶², στο φύλλο 064v, διακρίνεται το όνομα του αρχάγγελου Γαβριήλ «*gabriel angelus*».



Εικόνα 29: λεπτομέρεια από f. 064v.

³⁶¹ Στο ίδιο, Παράρτημα 1.

³⁶² Στο ίδιο, Παράρτημα 1.

Προχωρώντας, όπως έχει ήδη επισημάνει η Katzenstein, όλες οι εικονογραφημένες σελίδες φέρουν φυτικό διάκοσμο³⁶³, ο οποίος, όμως, δεν είναι ο ίδιος σε όλες· παρουσιάζει παραλλαγές με αποτέλεσμα η διακόσμηση να αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον και ταυτόχρονα, αναδεικνύεται η καλλιτεχνική ικανότητα του μικρογράφου.



Εικόνα 30: λεπτομέρεια από τον φυτικό διάκοσμο στο f. 1v.

³⁶³ Στο ίδιο, σσ. 57, 79.



Εικόνα 31: λεπτομέρεια από τον φυτικό διάκοσμο στο f. 2v.

Σύμφωνα με τη Lynley Anne Herbert, τα γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα, που βρίσκουμε είτε σε εικόνες είτε σε χειρόγραφα, ενδέχεται να παραπέμπουν σε σταυροφορική τέχνη και κατ' επέκταση στην Κωνσταντινούπολη³⁶⁴. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χρήση αυτού του είδους διακόσμησης συνέδεε το έργο με το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κέντρο, με αποτέλεσμα τα έργα που φέρουν φυτικό διάκοσμο να αποκτούν, κατ' αναλογία, λίγο από τη μεγαλοπρέπεια και το κύρος της βυζαντινής πρωτεύουσας και της τέχνης της. Οπότε, και στο δικό μας το χειρόγραφο, πιθανώς, ο φυτικός διάκοσμος δεν τοποθετείται μόνο για να εμπλουτίσει το χειρόγραφο αλλά για να παραπέμψει επίσης στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης, καθώς, όπως αναφέραμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, για τη Βενετία του δέκατου τέταρτου αιώνα η σύνδεση με τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και, κυρίως, με την πρωτεύουσά της, είχε ιδιαίτερη βαρύτητα.

Ενδιάμεσα στον φυτικό διάκοσμο που περιτρέχει όλα τα εικονογραφημένα φύλλα και τα περιθώριά τους, ξεχωρίζουν διάφορα ζώα, μυθικά ή όχι, όπως δράκοι,

³⁶⁴ Lynley Anne Herbert, «Duccio's Metropolitan Madonna: Between Byzantium and the Renaissance», *Arte medievale* (2010-2011), σσ. 97-120, σ. 110.

πτηνά, και κάποιες ανθρωπόμορφες φηγούρες. Σύμφωνα με τον Henry Maguire³⁶⁵ σειρήνες, κένταυροι, δράκοι και άλλα σύνθετα όντα απαντώνται σε εκκλησιαστικά βυζαντινά χειρόγραφα³⁶⁶. Μάλιστα, συμπληρώνει ο Grabar, ενώ μετά την Εικονομαχία δε βρίσκουμε στη μνημειακή ζωγραφική μορφές που παραπέμπουν σε παγανιστικό ρεπερτόριο, από τον δέκατο αιώνα και μετά, οι βυζαντινοί μικρογράφοι εμπλούτιζαν τη διακόσμηση των θρησκευτικών χειρογράφων με εξωτικά ζώα ή κοσμικά θέματα όπως σκηνές κυνηγιού, ακροβάτες, χορευτές, πτηνά, κρήνες, κλπ³⁶⁷. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Maguire, αυτές οι μορφές, που παρέπεμπαν στον παγανισμό, δεν εκλαμβάνονταν, απαραιτήτως, ως μορφές της αρχαιότητας αλλά ως μορφές της κοσμικής τέχνης, την οποία μέχρι τον δέκατο πέμπτο αιώνα δε θαύμαζαν, τη θεωρούσαν όμως αστεία και διεγερτική, σε αντίθεση με τη θρησκευτική που ήταν πάντα σοβαρή³⁶⁸. Επομένως, η κοσμική διακόσμηση των περιθωρίων των χειρογράφων καθιστούσε το κείμενο, αντιθετικά, πιο ιερό, ενώ υποστηρίζει ότι αν και κατά την παλαιολόγεια περίοδο, κοσμικά μοτίβα, όπως θαλάσσια τέρατα, κλπ., υπήρχαν στα περιθώρια χριστολογικών σκηνών, η σοβαρότητα των ιερών μορφών όχι μόνο δεν αλλοιωνόταν αλλά αντιθέτως, ενισχυόταν³⁶⁹. Ωστόσο, τέτοιες μορφές δεν απαντώνται μόνο στα βυζαντινά χειρόγραφα αλλά και στη ρομανική εκκλησιαστική τέχνη³⁷⁰, της οποίας αποτελούν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό³⁷¹. Ο Χαράλαμπος Χοτζάκογλου

³⁶⁵ Ιδιαίτερος ενδιαφέρον το άρθρο του Henry Maguire, «The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature», όπου αναφέρεται στην κοσμική τέχνη που συναντάμε σε διάφορα έργα θρησκευτικής τέχνης και διακόσμησης, όπως κένταυρους, παραμορφωμένα σώματα, υβριδικά όντα. Εστιάζει, κυρίως, σε παραδείγματα από τον ένατο έως τον δωδέκατο αιώνα. Ωστόσο, όπως εξηγεί στο τέλος του άρθρου, η πρακτική δε σταματά εκεί· συνεχίζεται και στην όψιμη βυζαντινή τέχνη, και κυρίως στην παλαιολόγεια περίοδο. Henry Maguire, «The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature» στο *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), σσ. 189-205.

³⁶⁶ Henry Maguire, ό.π., σσ. 193, 203.

³⁶⁷ André Grabar, *The Great Centuries of Painting.*, ό.π., σ. 30. André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σ. 78

³⁶⁸ Henry Maguire, ό.π., σσ. 203-204.

³⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 205.

³⁷⁰ Ο Henry Maguire παραθέτει τον κιστερκιανό Άγιο Βερνάρδο του Κλερβώ και αυτά που εξέφρασε όταν ήρθε σε επαφή με την κοσμική τέχνη των κλυνιακών μοναστηρίων του δωδέκατου αιώνα: «Στους περίστυλους διαδρόμους των μοναστηρίων, κάτω από το βλέμμα των αδελφών που είναι αφοσιωμένοι στην ανάγνωση, τι θέση έχουν εκείνες οι γελοίες τερατουργίες, εκείνη η θαυμαστή άμορφη καλλιμορφία και καλλιμορφη αμορφία; ... Εκείνα τα άγρια λιοντάρια; Εκείνοι οι τερατώδεις κένταυροι; Εκείνα τα ημιάνθρωπα όντα; ... Εδώ βλέπεις πολλά σώματα κάτω από ένα κεφάλι, εκεί πάλι πολλά κεφάλια επάνω σε ένα σώμα. Εδώ εμφανίζεται ένα τετράποδο με ουρά φιδιού, εκεί ένα ψάρι με κεφάλι τετραπόδου... Με λίγα λόγια, παντού παρουσιάζεται μια τόσο πλούσια και τόσο θαυμαστή ποικιλία μορφών, ώστε είναι πιο ευχάριστο να διαβάσει κανείς τα μάρμαρα παρά τα χειρόγραφα». Henry Maguire, ό.π., σ. 189.

³⁷¹ Henry Maguire, ό.π., σ. 189. Χαράλαμπος Γ. Χοτζάκογλου, *Σκιάποδες, Στερνοκέφαλοι, Κυανοκέφαλοι. Προέλευση και πρόσληψη τριών αρχαιοελληνικών τεράτων στη βυζαντινή τέχνη και η «Σχολή των Θηβών»*, Μουσείον Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2003, σ. 42.

υποστηρίζει ότι η απόδοση τεράτων και μυθικών ζώων στη δυτική εκκλησιαστική τέχνη θα μπορούσε να σχετιστεί με τους Κιστερκιανούς μοναχούς, οι οποίοι στις αρχές του δέκατου τρίτου αιώνα, επιλέγουν να περιγράφουν την κοσμική κοινωνία ως νοσηρή και αμαρτωλή σε αντίθεση με την υγιή κοινωνία της Εκκλησίας³⁷².



Εικόνα 32: λεπτομέρεια από f. 020v.



Εικόνα 33: λεπτομέρεια από f. 023v.

³⁷² Χαράλαμπος Γ. Χοτζάκογλου, ό.π., σ. 44.



Εικόνα 34: λεπτομέρεια από f. 028v.



Εικόνα 35: λεπτομέρεια από f. 031v .



Εικόνα 36: λεπτομέρεια από f. 031v.



Εικόνα 37: λεπτομέρεια από f. 039v.



Εικόνα 38: λεπτομέρεια από f. 082v.

Αυτό που γενικά παρατηρείται στην απόδοση των κοσμικών μορφών, όπως για παράδειγμα στα πτηνά ή στον σκύλο στο *f. 031v* και στο *f. 082v*, είναι η φυσιοκρατία. Επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο τεχνίτης κατείχε τη σχετική τεχνογνωσία και ότι όπου η απόδοση απομακρύνεται από τον νατουραλισμό είναι γιατί ακολουθεί τις επιταγές της θρησκευτικής τέχνης.



Εικόνα 39: μικρογραφία f. 057v.

Στο φύλλο 057v, όπου απεικονίζεται η απόδοση του φόρου στον Καίσαρα³⁷³, σε πρώτο πλάνο βλέπουμε τον Χριστό να πληρώνει και τον εισπράκτορα να λαμβάνει τον φόρο. Πίσω από τον εισπράκτορα τοποθετούνται ανδρικές μορφές, για τις οποίες, λόγω των ενδυμάτων τους, υποθέτουμε ότι είναι Ρωμαίοι στρατιώτες. Στην κοιλιακή χώρα του πρώτου εισπράκτορα φαίνεται να σχηματίζεται ένα πρόσωπο. Τι ακριβώς συμβαίνει; Μήπως πρόκειται για μία σχηματική αναπαράσταση της πανοπλίας του; Ή μήπως η μορφή του παραπέμπει στους Στηθοκέφαλους, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Χοτζάκογλου, στον γυμνό κορμό τους σχηματιζόταν ένα πρόσωπο, με οφθαλμούς, μύτη και στόμα³⁷⁴; Αν όμως εικονίζεται ένας Στηθοκέφαλος, για ποιο λόγο ο εικονογράφος κάνει αυτή την επιλογή; Μήπως επειδή πρόκειται για την απόδοση του φόρου στους Ρωμαίους και θέλει τους απεικονίσει ως μυθικά τέρατα; Αν σκεφτούμε ότι την περίοδο που εικονογραφείται το χειρόγραφο, η Βενετία βρίσκεται σε έντονη σύγκρουση με τη Γένοβα, θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να ισχυριστούμε ότι η μορφή

³⁷³ Rane A. Katzenstein, ό.π., Παράρτημα 1.

³⁷⁴ Χαράλαμπος Γ. Χοτζάκογλου, ό.π., σ. 40.

του «εχθρού» Ρωμαίου Στηθοκέφαλου παραπέμπει στην ανταγωνίστρια εχθρική δύναμη Γένοβα;

Στη συνέχεια, παρατηρείται ότι όλα τα αρχιγράμματα είναι διακοσμημένα· τα περισσότερα από αυτά με φυτικά μοτίβα.



Εικόνα 40: αρχίγραμμα από f. 001v.



Εικόνα 41: αρχίγραμμα από f. 015v.

Ωστόσο, βρίσκουμε και αρχιγράμματα που κοσμούνται διαφορετικά, όπως στα *f. 036v*, *037v*, *039v*, όπου το γράμμα «I» αποκτά ανθρώπινη μορφή, ή στο *f. 057v*, που αναπαριστά ένα ζώο. Σύμφωνα με τον Γιώργο Γαλαβάρη, όσον αφορά τα βυζαντινά χειρόγραφα, στο κόσμημα και στα αρχιγράμματα, ο εκάστοτε καλλιτέχνης είχε τη δυνατότητα να ξεφύγει από τις συμβάσεις και την αυστηρή εκκλησιαστική παράδοση και να εκφραστεί πιο ελεύθερα αναδεικνύοντας την τέχνη του³⁷⁵.



Εικόνα 42: αρχίγραμμα από f. 036v.



Εικόνα 43: αρχίγραμμα από f. 037v.



Εικόνα 44: αρχίγραμμα από f. 039v.



Εικόνα 45: αρχίγραμμα από f. 057v.

³⁷⁵ Γιώργος Γαλαβάρης, *Ελληνική Τέχνη*, ό.π., σ. 16.

Στη συνέχεια της μελέτης μας, θα εστιάσουμε σε μεμονωμένες μικρογραφίες, καθώς δεν είναι δυνατό στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας να αναλυθούν όλες όσες περιέχει το χειρόγραφο. Ξεχωρίσαμε τις μικρογραφίες για τις οποίες ήταν εφικτό να βρεθούν αντίστοιχα παραδείγματα τόσο στη δυτική όσο και στη βυζαντινή παράδοση ώστε να μπορέσουμε να μιλήσουμε είτε για εικονογραφικά πρότυπα είτε για στυλιστική απόδοση.

Ξεκινώντας με το *f. 001v*, βρίσκουμε τη μικρογραφία που αναπαριστά τον Γάμο στην Κανά³⁷⁶, ο οποίος αφορά το πρώτο θαύμα του Χριστού και δεν ήταν σύνηθες θέμα εικονογράφησης κατά τον δέκατο τέταρτο αιώνα στην Ιταλία³⁷⁷.

³⁷⁶ Rane A. Katzenstein, ό. π., Παράρτημα 1.

³⁷⁷ Η ευαγγελική περικοπή για τον γάμο στην Κανά βρίσκεται στο *Κατά Ιωάννην* 2:1-2 και αφορά το πρώτο θαύμα του Χριστού. Η αφήγηση λέει ότι ο Χριστός και οι μαθητές του ήταν καλεσμένοι σε γάμο στην Κανά της Γαλιλαίας, όπου παραβρέθηκε και η μητέρα του, η οποία τού επισήμανε ότι τελείωσε το κρασί. Τότε, εκείνος της αποκρίθηκε: «τι κοινό υπάρχει, γυναίκα, μεταξύ εμού του Μεσσία και εσένα, που με γέννησες ως άνθρωπο; Δεν ήρθε ακόμη η ώρα μου να κάνω θαύματα εμπρός στους ανθρώπους». Ωστόσο, εκείνη κατάλαβε ότι θα έλυνε το πρόβλημα, γι' αυτό και είπε στους υπηρέτες να κάνουν ό,τι τους προστάξει. Τότε εκείνος τους ζητά να γεμίσουν τις στάμνες, που χρησιμοποιούσαν για να πλένονται, με νερό. Στη συνέχεια, τους είπε να φωνάξουν τον αρχιτρίκλινο (τον υπεύθυνο του κρασιού) και όταν αυτός εμφανίστηκε, του ζήτησε να πει από το περιεχόμενο της στάμνας. Όταν εκείνος δοκίμασε, κατάλαβε ότι έπινε κρασί και ο Χριστός του λέει: «κάθε άνθρωπος που κάμνει τραπέζι βάζει, σύμφωνα με την συνήθεια που υπάρχει, πρώτα το καλό κρασί και όταν οι άνθρωποι πιούν μέχρι μέθης, τότε προσφέρει το κατώτερο. Σου όμως εφύλαξες το εκλεκτό κρασί έως αυτήν την στιγμήν». Amy L. Neff, «The Humble Man's Wedding: Two Franciscan Miracle at Cana», στο Colum Hourihane (επιμ.), *Gothic: Art and Thought in the Middle Ages*, Princeton University, 2011, σσ. 292-323, σσ. 293, 295. https://web.archive.org/web/20191219052203/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Iwannhn_Euaggelio/Kata_Iwannhn_Euaggelio_kef.2.htm.



Εικόνα 46: Ο γάμος στην Κανά, μικρογραφία από f. 001v.

Η μικρογραφία αναπαριστά το θαύμα, το οποίο συντελείται σε εσωτερικό χώρο. Η σκηνή προβάλλεται μπροστά από χρυσό φόντο, το οποίο καθιστά την σκηνή μη φυσιοκρατική και παραπέμπει στη βυζαντινή παράδοση, της οποίας ζητούμενο δεν είναι η απόδοση της πραγματικότητας, αλλά να προβάλλει μια πνευματική, υπερβατική, πραγματικότητα³⁷⁸, γι' αυτό και ο υλικός κόσμος αποδίδεται σχηματικά³⁷⁹. Το χρυσό βάθος κοσμεύεται με ρομβοειδή σχήματα, τα οποία περιέχουν σταυροειδή άνθη σε κόκκινο και μπλε. Σύμφωνα με την Herbert, οι καλλιτέχνες, που ενσωμάτωναν στα έργα τους γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα, αποζητούσαν τη σύνδεση με την

³⁷⁸ Ναυσικά Πανσελήνου, *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999 (9), σ. 276. Γιώργος Γαλαβάρης, *Ελληνική Τέχνη*, ό.π., σ. 14.

³⁷⁹ Victor Bychkov, *Βυζαντινή Αισθητική. Θεωρητικά προβλήματα*, (μτφ. Χαραλαμπίδης Κωνσταντίνος Π.), Ε. Τζαφέρη, Αθήνα 1999, σ. 184-185.

Κωνσταντινούπολη ώστε να αποκτήσουν κατ' αναλογία λίγο από τη μεγαλοπρέπεια και το κύρος της, καθώς θεωρούνται ότι αντλούν από τη σταυροφορική τέχνη³⁸⁰.

Η προτίμηση της Βενετίας στη σταυροφορική τέχνη, εκτός από την πολυπόθητη σύνδεσή της με τη βυζαντινή πρωτεύουσα, μπορεί να εξηγηθεί και λόγω της σταυροφορικής της προπαγάνδας εναντίον των Τούρκων-απίστων, η οποία όπως αναφέρει η Katzenstein, σημάδεψε τα πρώτα τριάντα χρόνια του δέκατου τέταρτου αιώνα³⁸¹. απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι ο Dandolo, μόλις ανέλαβε το αξίωμα, υπέγραψε την αντιτουρκική συμμαχία³⁸². Φαίνεται ότι η δουκική καγκελαρία, η οποία ήταν υπεύθυνη και για την επίβλεψη των νεοπαραγγελθέντων χειρογράφων, ήταν όχι μόνο ενήμερη αλλά και σημαντικά ενεργή σε όλη την προσπάθεια για μία νέα σταυροφορία³⁸³. Επομένως, είναι λογικό να σκεφτεί κανείς ότι οι εικονογράφοι των χειρογράφων ενσωμάτωσαν στα χειρόγραφα σταυροφορικά μοτίβα³⁸⁴, προκειμένου να προβάλλουν τις τρέχουσες πολιτικές αντιλήψεις.

Ακόμα ένας λόγος που μας κάνει να σκεφτούμε ότι η επιλογή του συγκεκριμένου μοτίβου δεν είναι τυχαία είναι η άποψη που εκφράζεται από τον Fr. Thiriet και τον Frederic Lane, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο Andrea Dandolo λόγω της καταγωγής του από τον Enrico Dandolo, ενδεχομένως, να ήθελε να αποκαταστήσει το κύρος του δουκικού αξιώματος στο βαθμό που τού προσέδωσε ο Enrico με το νικηφόρο αποτέλεσμα της Δ' Σταυροφορίας³⁸⁵. Πιο συγκεκριμένα, ο Thiriet το 1972, θέτει το ερώτημα: «Ποιος μπορεί να πει ότι ο δόγης δεν σκέφτηκε ποτέ να αποκαταστήσει πλήρως το έργο που είχε οικοδομήσει ο πρόγονος του, Enrico;» και τον συμπληρώνει ο Lane: «Και γιατί ο Andrea έδινε υπερβολική σημασία στις νομικές μορφές; Ή γιατί πίστευε ότι ακόμα και στην εποχή του η μεγαλοπρέπεια της Βενετίας απαιτούσε οι δόγηδες να είναι ισχυροί ηγέτες; Ονειρευόταν να επαναφέρει τον δόγη σε θέση εξουσίας όπως αυτή που είχε ουσιαστικά ο πρόγονος του, Enrico Dandolo, ο κατακτητής της Κωνσταντινούπολης; [...]»³⁸⁶. Τέλος, φαίνεται ότι ο Belting,

³⁸⁰ Lynley Anne Herbert, σ. 110.

³⁸¹ Rance A. Katzenstein, ό.π., σ. 204.

³⁸² Rance A. Katzenstein, ό.π., σσ. 204-205. Alethea Wiel, ό.π., σ. 205. Giorgio Ravegnani, ό.π. Stefania Gerevini, *Facing Crisis* ..., ό.π., σ. 4.

³⁸³ Rance A. Katzenstein, ό.π., σ. 205.

³⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 205.

³⁸⁵ Τους Fr. Thiriet και Frederic Lane παραπέμπει ο Serban Marin, ό.π., σσ. 92-93.

³⁸⁶ Serban Marin, ό.π., σσ. 92-93.

εκφράζοντας την άποψη ότι στόχος του ήταν να αποκαταστήσει την πολιτική και πολιτισμική προβολή της Βενετίας, απλώς ενισχύει το επιχείρημα³⁸⁷.

Στη συνέχεια, παρατηρούμε ότι οι μορφές, τοποθετούνται μπροστά από αρχιτεκτονήματα – μία βυζαντινή σύμβαση που ακολουθεί ο μικρογράφος προκειμένου να δηλώσει ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο – καθισμένες γύρω από ένα στρογγυλό τραπέζι, όπου στη δεξιά μεριά κάθεται ο Χριστός, ο οποίος δηλώνεται με το φωτοστέφανο που φορά, και δίπλα του η Μαρία με μπλε μαφόριο, η οποία απλώνει τα χέρια της προς τον Χριστό, σε μία κίνηση παράκλησης, και, προφανώς, τον ενημερώνει ότι το κρασί έχει τελειώσει. Ο Χριστός χειρονομεί και φαίνεται ότι είναι η στιγμή που ζητά από τους υπηρέτες να γεμίσουν τις λίθινες στάμνες με νερό. Δίπλα από τη Μαρία υποθέτουμε ότι κάθονται ο γαμπρός³⁸⁸ και η νύφη, που και οι δύο κοιτούν προς τη μεριά του Χριστού. Στην άλλη άκρη του τραπεζιού, κάθεται ένας ηλικιωμένος άνδρας, με λευκά μαλλιά και γενειάδα, ο οποίος επίσης σηκώνει τον δεξιό του δείκτη, σε μία κίνηση που δηλώνει ότι συμμετέχει κι εκείνος ενεργά στην σκηνή. Θεωρούμε ότι ο άνδρας αυτός, που απεικονίζεται με κάλυμμα κεφαλής, που θυμίζει το *cornu* της επίσημης δογικής αμφίεσης, είναι ο αρχιτρίκλιος³⁸⁹, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται και σε άλλες εικονογραφήσεις του θαύματος, που μελετήθηκαν στο πλαίσιο της εργασίας και που θα παρουσιαστούν παρακάτω. Η παρουσία του, εξάλλου, θεωρείται δικαιολογημένη, μιας και είναι αυτός που δοκιμάζει το περιεχόμενο της στάμνας, το οποίο από νερό έγινε κρασί· άρα είναι εκείνος που επιβεβαιώνει το θαύμα.

Το τραπέζι είναι στρωμένο με τα απαραίτητα για το φαγητό, όπως κανάτες, πιάτα, ποτήρια γεμάτα με κόκκινο κρασί. Ωστόσο, δεν μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για μία επιτυχημένη προσπάθεια απόδοσής τους, αλλά για μία μάλλον σχηματική απόδοση. Επίσης, το τραπέζι είναι σαν να γέρνει προς τα εμπρός και ο Χριστός και ο αρχιτρίκλιος φαίνονται σαν να κάθονται όχι δίπλα σε αυτό αλλά πάνω του. Εδώ να επισημάνουμε ότι ο μικρογράφος, ενδεχομένως, κάνει χρήση της «ανάστροφης» ή αλλιώς «σχετικής» προοπτικής, η οποία, όπως εξηγεί η Ιωάννα

³⁸⁷ Hans Belting, ό.π., σ. 141.

³⁸⁸ Σύμφωνα με τον θρύλο, ο γαμπρός ήταν ο Ιωάννης ο Ευαγγελιστής, ο οποίος όταν κατάλαβε το θαύμα του Χριστού, έγινε ακόλουθός του, εγκαταλείποντας τη νύφη. Amy L. Neff, ό.π., σ. 297.

³⁸⁹ Αυτός που επιβλέπει τα του συμποσίου.
https://web.archive.org/web/20191219052203/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Iwannhn_Euaggelio/Kata_Iwannhn_Euaggelio_kef.2.htm

Στούφη-Πουλημένου, στόχο δεν έχει να αποδώσει το βάθος, αλλά δημιουργεί την αίσθηση ότι οι μορφές και τα αντικείμενα κινούνται προς τον θεατή³⁹⁰.

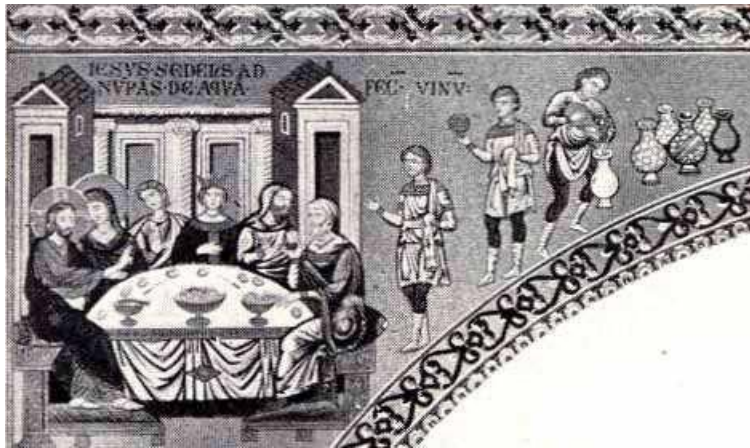
Μπροστά, βλέπουμε τους υπηρέτες, γυρισμένους πλάτη προς τον αναγνώστη, να γεμίζουν τις στάμνες με το νερό, όπως τους ζητήθηκε. Οι μορφές είναι ογκηρές, και οι πτυχώσεις των υφασμάτων, κυρίως του Ιησού και του αρχιτρίκλινου, υπονοούν τον σωματικό όγκο που κρύβεται κάτω από αυτές, ενώ τα πόδια του δεύτερου είναι πολύ λεπτά σε σχέση με το σώμα του. Αντίστοιχα, βλέπουμε ότι οι πτυχώσεις από τα ενδύματα των υπηρετών αποδίδονται με αρκετή φυσιοκρατία, η οποία όμως δεν εντοπίζεται και στο μέγεθος των μορφών, καθώς οι καθιστές μορφές καλύπτουν περίπου τα δύο τρίτα των αρχιτεκτονημάτων που βρίσκονται πίσω τους. Με αυτή την παρατήρηση θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η προοπτική δεν έχει αποδοθεί με πολλή επιτυχία.

Προκειμένου να μπορέσουμε να διατυπώσουμε την άποψή μας σχετικά με το αν η μικρογραφία αντλεί από τη βυζαντινή παράδοση, μελετήσαμε και συγκρίναμε τη μικρογραφία του χειρόγραφου με τη νωπογραφία του αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, που εκτελέστηκε στα τέλη του δέκατου τρίτου αιώνα, το ψηφιδωτό του Μονρεάλε, του όψιμου δωδέκατου αιώνα και τον γάμο της Κανά, όπως εικονογραφείται σε μικρογραφία ευαγγελίου του δέκατου τρίτου αιώνα, που βρίσκεται σήμερα στο Άγιο Όρος, στη Μονή Ιβήρων.

³⁹⁰ Ιωάννα Στούφη-Πουλημένου, *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Έννοια, Αθήνα 2020, σ. 417.



Εικόνα 47: Ο γάμος στην Κανά, νωπογραφία, άγιος Φραγκίσκος, Ασίζη, τέλη δέκατο τρίτου αιώνα³⁹¹.



Εικόνα 48: Ο γάμος στην Κανά, καθεδρικός του Μονρεάλε (από τη λιθογραφία του D.B. Gravina, 1859)³⁹².

³⁹¹ Amy L. Neff, ό.π., σ. 292.

³⁹² Στο ίδιο, σ. 301.



Εικόνα 49: Ο γάμος στην Κανά, μικρογραφία ευαγγελίου (Ιβήρων 5, f. 363v) δέκατου τρίτου αιώνα, όρος Άθως³⁹³.

Και στις τρεις περιπτώσεις βλέπουμε με την πρώτη ματιά το στρωμένο τραπέζι που τοποθετείται μπροστά από το αρχιτεκτόνημα. Στο κέντρο του τραπεζιού τοποθετείται και ο γαμπρός με τη νύφη· παρόλο που, όπως μας πληροφορεί η Amy Neff, δεν υπάρχει αναφορά σε αυτή στο ευαγγελικό κείμενο³⁹⁴. Στο τραπέζι κάθονται, εκτός από το ζευγάρι, ο Χριστός, ο αρχιτρίκλινος και η Παναγία· ωστόσο σε κάθε παράσταση κάθονται σε διαφορετική θέση. Μάλιστα, στην περίπτωση του ευαγγελίου του δέκατου τρίτου αιώνα, η Παναγία είναι όρθια και μιλά στον Χριστό, ο οποίος, όπως τοποθετείται, είναι σαν να κάθεται πάνω στο τραπέζι, θυμίζοντας τη μικρογραφία του μαρκιανού χειρογράφου. Στις άλλες τρεις περιπτώσεις, η Παναγία κάθεται δίπλα στον Χριστό, είναι γυρισμένη προς το μέρος του και φαίνεται από τη χειρονομία που κάνει ότι τού μιλά και τον παρακαλεί για κάτι. Άρα, στις τρεις από τις τέσσερις περιπτώσεις³⁹⁵, είναι εμφανής η χειρονομία ικεσίας και μεσολάβησης, με τη χαρακτηριστική στάση σώματος για τη βυζαντινή εικονογραφία, η οποία όμως δεν απαντάται πάντα στις δυτικές μεσαιωνικές εικονογραφήσεις του θαύματος³⁹⁶.

Στη νωπογραφία από τον άγιο Φραγκίσκο, δυστυχώς η μορφή του Χριστού δε διακρίνεται, ωστόσο η Amy Neff, που την έχει μελετήσει, μας πληροφορεί ότι κάθεται προς τα αριστερά του τραπεζιού και διακρίνονται το φωτοστέφανό του και τα πόδια

³⁹³ Στο ίδιο, σ. 301.

³⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 297.

³⁹⁵ Στην περίπτωση της νωπογραφίας, δυστυχώς, τα χέρια της Μαρίας και η χειρονομία της την ώρα που απευθύνεται στον Χριστό δεν είναι πλέον ευδιάκριτα. Στο ίδιο, σ. 304.

³⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 304.

του πάνω στο σκαμνί³⁹⁷. Στην άλλη άκρη του τραπεζιού, βρίσκεται ο αρχιτρίκλινος, ο οποίος, στον άγιο Φραγκίσκο και στο Μονρεάλε κρατά το ποτήρι του στο χέρι έτοιμος να δοκιμάσει, ή έχοντας μόλις δοκιμάσει το περιεχόμενό του, ενώ στη μικρογραφία του χειρόγραφού μας και στη μικρογραφία του ευαγγελίου, παρουσιάζεται χωρίς ποτήρι, ως ένας ηλικιωμένος άνδρας με λευκή κόμη και γενειάδα. Μπροστά και πάλι από το τραπέζι οι υπηρέτες γεμίζουν τις στάμνες με νερό· αν και στον καθεδρικό του Μονρεάλε και στη μικρογραφία του ευαγγελίου τοποθετούνται στο πλάι της σκηής. Σε όλες τις περιπτώσεις, εκτός από τη μαρκιανή μικρογραφία, οι υπηρέτες βλέπουν τον θεατή κατά πρόσωπο.

Αντίστοιχα, προκειμένου να δούμε πώς εικονογραφείται το επεισόδιο στη δυτική μεσαιωνική παράδοση, το συγκρίναμε με τη μικρογραφία του χειρόγραφου *Supplicationes variae*, και με την απόδοση του επεισοδίου από τον Giotto, στο παρεκκλήσι Αρένα.

³⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 295.



Εικόνα 50: Ο γάμος στην Κανά, μικρογραφία από το χειρόγραφο *Supplicationes variae*, Plut. 25.3, f. 370v, περ. 1293, Biblioteca Medicaea-Laurenziana, Φλωρεντία³⁹⁸.

Εδώ οι διαφορές είναι εμφανείς. Δεν υπάρχουν αρχιτεκτονήματα, ενώ το τραπέζι είναι ημικυκλικό και όχι ορθογώνιο, όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις. Επίσης, εκτός από τους βασικούς πρωταγωνιστές της σκηνής, τον Χριστό, την Παναγία, τη νύφη, τον γαμπρό, τον αρχιτρίκλινο, τους υπηρέτες, όλους, δηλαδή όσοι συντέλεσαν ώστε να επιτελεστεί το θαύμα, η σκηνή σε αυτή τη μικρογραφία είναι πιο

³⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 296.

πολυπρόσωπη, καθώς προστίθενται και επιπλέον μαθητές, τους οποίους τους διακρίνουμε από τα φωτοστέφανά τους. Και πάλι, όμως, βρίσκουμε την Παναγία δίπλα στον Χριστό σε στάση παράκλησης. Σύμφωνα με την Neff, η συγκεκριμένη περίπτωση αντλεί από παραδείγματα από την περιοχή της Γερμανίας του δωδέκατου και δέκατου τρίτου αιώνα³⁹⁹.



Εικόνα 51: Ο γάμος στην Κανά, περικοπή από το *St. Ehrentraud, Salzburg, clm. 15903*, f. 22ν, περ. 1140, Bayerische Staatsbibliothek, Μόναχο⁴⁰⁰.

Εμφανώς διαφορετικός είναι και ο τρόπος που αποδίδεται η σκηνή από τον Giotto, στο παρεκκλήσι Αρένα, στην Πάδοβα.

³⁹⁹ Στο ίδιο, σσ. 301-302.

⁴⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 302.



Εικόνα 52: Ο γάμος στην Κανά, Giotto, παρεκκλήσι Αρένα, Πάδοβα, περ. 1305⁴⁰¹.

Επομένως, παρατηρούμε ότι, τόσο στη βυζαντινή απόδοση της σκηνής όσο και στη δυτική, οι πρωταγωνιστές είναι ίδιοι, αν και σε κάποιες περιπτώσεις η σκηνή εμπλουτίζεται με την παρουσία περισσότερων μαθητών του Χριστού ή περισσότερους υπηρέτες. Επίσης, σε όλες τις περιπτώσεις η σκηνή εκτυλίσσεται γύρω από το τραπέζι του γάμου, ενώ οι στάμνες, όπου συντελείται το θαύμα βρίσκονται σε περίοπτη θέση. Από την άλλη παρατηρείται ότι και στα τρία παραδείγματα από τη βυζαντινή παράδοση το τραπέζι τοποθετείται μπροστά από αρχιτεκτονήματα, ακολουθώντας τη βυζαντινή σύμβαση που δηλώνει ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο, ενώ δεν είδαμε κάτι παρόμοιο στα παραδείγματα από τη δυτική εικονογραφία· εκτός από την περίπτωση του Giotto, που η σκηνή τοποθετείται σίγουρα σε εσωτερικό χώρο. Επίσης, εμφανείς είναι οι διαφορές τους ως προς την τεχνοτροπία: ως προς την απόδοση του

⁴⁰¹ Στο ίδιο, σ. 311.

χώρου, του τραπεζιού, των μορφών αλλά και της προοπτικής και του όγκου. Στα παραδείγματα από τον βυζαντινό χώρο η πτυχολογία υπονοεί τον σωματικό όγκο που καλύπτουν τα ενδύματα ενώ γίνεται στοιχειώδης προσπάθεια απόδοσης του βάθους, η οποία επιτυγχάνεται κυρίως με την τοποθέτηση των μορφών μπροστά από τα αρχιτεκτονήματα. Από την άλλη, οι μικρογραφίες από το *Supplicationes variae* αλλά και από τις περικοπές του *St. Ehrentraud* χαρακτηρίζονται από επιπεδότητα. Ενώ το αντίθετο παρατηρείται στη νωπογραφία του Giotto, όπου η προοπτική αποδίδεται καλύτερα από όλα τα παραδείγματα, και της βυζαντινής και της δυτικής παράδοσης, ενώ όλα τα στοιχεία αποδίδονται πιο φυσιοκρατικά.

Όσον αφορά τη μικρογραφία από το μαρκιανό ευαγγελιστάριο παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες και εικονογραφικές και τεχνοτροπικές με τα παραδείγματα από τη βυζαντινή παράδοση. Επομένως, το πρότυπο του μικρογράφου φαίνεται να προέρχεται από την Ανατολή, το οποίο εμπλουτίζει με φυτικά μοτίβα εντός ρόμβων, που κοσμούν τον χρυσό κάμπο και παραπέμπουν στη σταυροφορική τέχνη⁴⁰², προκειμένου να το προσαρμόσει στη συγχρονία του και να εκφράσει τα ζητήματα που απασχολούν τη Βενετία, όπως η σταυροφορική προπαγάνδα και η σύνδεσή της με την Κωνσταντινούπολη.

Η επόμενη μικρογραφία στην οποία θα σταθούμε βρίσκεται στο φύλλο 017ν και αναπαριστά το δείπνο στην Εμμαούς⁴⁰³, του οποίου την ευαγγελική αφήγηση βρίσκουμε στο *Κατά Λουκά Ευαγγέλιο 24:13-35*⁴⁰⁴.

⁴⁰² Lynley Anne Herbert, ό.π., σ. 110. Σύμφωνα με τον ορισμό του Kurt Weitzman (1963) οι σταυροφορικές εικόνες δημιουργούνται σε σταυροφορικό έδαφος, από σταυροφόρο καλλιτέχνη, για σταυροφόρο παραγγελιοδότη. Ο Παπαμαστοράκης εμπλουτίζει την σκέψη του Weitzman και προσθέτει ότι η σταυροφορική τέχνη πρέπει να πληροί τρία κριτήρια: το αισθητικό, όπου καλλιτέχνες με δυτική καλλιτεχνική παιδεία ενσωματώνουν στα έργα τους βυζαντινά πρότυπα, το τοπικό, σύμφωνα με το οποίο τα σταυροφορικά έργα φιλοτεχνούνται από δυτικούς καλλιτέχνες που βρίσκονται σε σταυροφορικό έδαφος, και το χρονικό, καθώς πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η σταυροφορική παρουσία στην Ανατολή, που χρονολογείται από το 1099 έως το 1291. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Οι “σταυροφορικές” εικόνες της έκθεσης», στο Αναστασία Δρανδάκη (επιμ.), *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σσ. 47-63, σσ. 47, 49.

⁴⁰³ Rane A. Katzenstein, ό.π., *Παράρτημα 1*.

⁴⁰⁴ Δύο μαθητές του Χριστού πήγαιναν προς την Εμμαούς, ένα χωριό έξω από την Ιερουσαλήμ. Τους πλησίασε ένας άνδρας, ο Χριστός, τον οποίο όμως δεν αναγνώρισαν γιατί κάποια υπερφυσική δύναμη δεν τους το επέτρεψε. Τότε, ο άνδρας τους ρώτησε για τι πράγμα συζητάνε και είναι σκυθρωποί. Ο ένας από τους δύο μαθητές, ο Κλεόπας τον ρώτησε αν πραγματικά, παρόλο που ήταν προσκυνητής και κατοικούσε στην Ιερουσαλήμ, δεν είχε μάθει τι είχε συμβεί. Εκείνος απάντησε όχι, και τότε εκείνοι τον πληροφόρησαν σχετικά με τον Ιησού τον Ναζωραίο, ο οποίος κήρυξε και έκανε θαύματα. Επίσης, τον πληροφόρησαν ότι παραδόθηκε στους αρχιερείς και οι άρχοντες, οι οποίοι τον καταδίκασαν και τον σταύρωσαν. Εκείνοι, όμως, ήλπιζαν ότι ο Μεσσίας θα ελευθέρωνε το Ισραήλ, και μάλλον, προβληματισμένοι, δηλώνουν ότι τρίτη μέρα μετά τη Σταύρωσή του και ακόμη δεν είχαν δει κάτι που να δικαιολογούσε την ελπίδα τους αυτή. Ωστόσο συνέβη κάτι άλλο· οι γυναίκες που επισκέφθηκαν το



Εικόνα 53: Δείπνο στην Εμμαούς, μικρογραφία από f. 017v.

μνήμα του, δε βρήκαν το σώμα του. Τότε ένας άγγελος παρουσιάστηκε και τις πληροφόρησε ότι ο Ιησούς ζει. Την ιστορία των γυναικών επιβεβαίωσαν και κάποιοι άλλοι από τον κύκλο των ακολούθων του, οι οποίοι επισκέφθηκαν το μνήμα του και βρήκαν τα πράγματά του αλλά όχι το σώμα του. Τότε, ο Χριστός τους απάντησε ότι είναι δύσπιστοι ως προς τους προφήτες που είχαν μιλήσει για όλα αυτά. Εξάλλου, αυτά έπρεπε να συμβούν, σύμφωνα με τη θεία θέληση, προκειμένου να δοξαστεί το όνομα του Χριστού με την Ανάστασή του. Καθώς πλησίαζαν το χωριό, εκείνος απομακρύνθηκε από τους δύο μαθητές, οι οποίοι όμως τον παρακάλεσαν να μείνει μαζί τους, μιας και σιγά-σιγά νύχτωνε. Τότε, εκείνος, πράγματι τους ακολούθησε στο σπίτι, όπου θα διανυκτέρευαν. Όταν έκατσαν στο τραπέζι να φάνε, πήρε το ψωμί, το ευλόγησε, ευχαρίστησε τον Θεό, όπως συνήθιζε να κάνει, και αφού το έκοψε σε κομμάτια, τούς το μοίρασε. Τότε εκείνοι, αμέσως, τον αναγνώρισαν κι εκείνη τη στιγμή, ο Χριστός εξαφανίστηκε από τα μάτια τους. Την επόμενη μέρα γύρισαν στην Ιερουσαλήμ και εξιστόρησαν αυτό που είχαν ζήσει. Ioannis Spatharakis, «An Exceptional Representation of the Supper at Emmaus», στο *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, Μαίρη Ασπρα-Βαρδαβάκη (γεν. επιμ.), τομ. 2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 2003, σσ. 769-784, σσ. 771-772. https://web.archive.org/web/20191219052203/http://users.sch.gr/aiaagr/Kainh_Diathikh/Kata_Iwannhn_Euaggelio/Kata_Iwannhn_Euaggelio_kef.2.htm

Εδώ να σημειώσουμε ότι σύμφωνα με τις πληροφορίες που παραθέτει ο Ioannis Spatharakis, ο Λουκάς αναφέρει μόνο τον έναν από τους δύο μαθητές: τον Κλεόπα. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά ονοματίζει και τον δεύτερο που δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Λουκά και τον περιγράφει ως έναν ηλικιωμένο άνδρα με μυτερή γενειάδα. Ioannis Spatharakis, ό.π., σσ. 771-772.

Στη μικρογραφία, βλέπουμε τον Χριστό να κάθεται στο κέντρο ενός στρωμένου τραπεζιού, που στις δύο άκρες του υπάρχουν δύο άνδρες, που θεωρούμε ότι είναι οι δύο μαθητές του που συνάντησε στο δρόμο, καθώς φορούν φωτοστέφανα. Η σκηνή και εδώ, όπως και στον γάμο της Κανά, πλαισιώνεται από δύο αρχιτεκτονήματα, και ακολουθώντας τη βυζαντινή σύμβαση, υπονοεί ότι διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο⁴⁰⁵. Σε αυτή τη μικρογραφία, το βάθος κοσμείται με διαφορετικό μοτίβο από τη μικρογραφία του φύλλου 001ν, αλλά και πάλι παραπέμπει σε φυτικό διάκοσμο, καθώς θυμίζει άκανθα, η οποία ζωγραφίζεται χρυσή σε μπλε φόντο.

Ο Χριστός στο κέντρο του τραπεζιού αναπαρίσταται με την *tunica exomis*⁴⁰⁶, που αφήνει να φανεί ο γυμνός κορμός του, ώστε να έρθει σε συμφωνία με την ευαγγελική αφήγηση που θέλει το γεγονός να συμβαίνει μετά την Ανάστασή του. Μπροστά του κρέμεται ένα μαύρο πουγκί, που περνά χιαστί από τον δεξί του ώμο και καταλήγει κάτω από το αριστερό του χέρι. Στο πουγκί είναι ζωγραφισμένο ένα κοχύλι· σημάδι κατατεθέν των προσκυνητών του Αγίου Ιακώβου στην Κομποστέλα, και φαίνεται ότι συνάδει με το ευαγγελικό κείμενο στο *Κατά Λουκάν*, όπου αναφέρεται ότι ο Χριστός παρουσιάστηκε στους μαθητές του ως προσκυνητής. Ο Ioannis Spatharakis επισημαίνει ότι στη δυτική εικονογραφία έχει υιοθετηθεί ο τύπος του Χριστού-προσκυνητή προκειμένου να μεταφερθεί το ευαγγελικό μήνυμα ότι οι μαθητές του όταν τον είδαν, δεν τον αναγνώρισαν⁴⁰⁷.

Η μικρογραφία αναπαριστά τη στιγμή που ο Χριστός ευλογεί τον άρτο, τον οποίο βλέπουμε να τον κρατάει με το ένα χέρι και με το άλλο να κάνει τη χειρονομία της ευλογίας. Οι μαθητές τον κοιτούν και χειρονομούν, σηκώνοντας το ένα χέρι τους και δείχνοντας προς το μέρος τους, σημάδι ότι μόλις τον έχουν αναγνωρίσει.

Όσον αφορά τις τεχνοτροπικές λεπτομέρειες, κι εδώ οι πλαϊνές μορφές τοποθετούνται όχι δίπλα στο τραπέζι αλλά πάνω σε αυτό, και, ενδεχομένως, κι εδώ κάνει χρήση της ανάστροφης προοπτικής, μιας και τα αντικείμενα στο τραπέζι είναι σαν να γέρνουν προς τα εμπρός. Τα αντικείμενα – τα ποτήρια, οι κανάτες, η πιατέλα με το φαγητό – δεν αποδίδονται φυσιοκρατικά ενώ τα χαρακτηρίζει η επιπεδότητα. Όσον αφορά τις μορφές γίνεται προσπάθεια εξατομικευμένης απόδοσης των προσώπων τους

⁴⁰⁵ Σύμφωνα με το ευαγγελικό κείμενο η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο. Ioannis Spatharakis, ό.π., σσ. 777.

⁴⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 777.

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 779.

ενώ διαφέρουν και στη σωματική τους διάπλαση, με τον Χριστό να είναι ο πιο αδύνατος – ενδεχομένως, παραπέμπει στο Μαρτύριό του που είχε προηγηθεί – ενώ ο άνδρας που κάθεται στα δεξιά να είναι ο πιο ογκηρός· με τον σωματικό όγκο να δηλώνεται μέσω των πτυχώσεων των ενδυμάτων. Επίσης, ο γυμνός κορμός του Χριστού αποδίδεται μάλλον σχηματικά παρά νατουραλιστικά.

Όσον αφορά την εικονογραφική απόδοση του δείπνου στην Εμμαούς, συνήθως, κατά την παλαιολόγια περίοδο, εικονογραφείται σε τρεις σκηνές: ο δρόμος προς την Εμμαούς, το Δείπνο στην Εμμαούς και η επιστροφή των δύο μαθητών στην Ιερουσαλήμ⁴⁰⁸. Ωστόσο, στο δικό μας χειρόγραφο εικονογραφείται μόνο η σκηνή του δείπνου και μάλιστα, η στιγμή της ευλογίας του άρτου και της αποκάλυψης της ταυτότητας του προσκυνητή.

Την αναπαράσταση της ευαγγελικής αφήγησης παρακολουθεί ο Σπαθαράκης και σε βυζαντινά και σε δυτικά παραδείγματα. Για παράδειγμα, στο βυζαντινό τετραευαγγέλιο των μέσων του εντέκατου αιώνα, που σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (*Paris. Gr. 74*) στα φύλλα 162ν και 163r⁴⁰⁹, όπου και στις δύο μικρογραφίες εικονογραφείται μόνο ο δρόμος προς την Εμμαούς.



Εικόνα 54: Ο δρόμος προς την Εμμαούς, λεπτομέρεια από f. 162ν.

⁴⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 772.

⁴⁰⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f162.item.zoom#>.



Εικόνα 55: Ο δρόμος προς την Εμμαούς, μικρογραφία από f. 163r.

Στο ελαφρώς μεταγενέστερο τετραευαγγέλιο *Laur. Plut. VI. 23*⁴¹⁰, που χρονολογείται στα τέλη του εντέκατου αιώνα και σήμερα βρίσκεται στη Φλωρεντία, στο φύλλο 164r, το θέμα απεικονίζεται σε τρεις σκηνές⁴¹¹.



Εικόνα 56: μικρογραφία από το f. 164r.

Σε αυτό το χειρόγραφο, οι τρεις σκηνές τοποθετούνται γραμμικά και χωρίζονται μεταξύ τους με αρχιτεκτονήματα. Η πρώτη σκηνή αφορά τον δρόμο προς την Εμμαούς, η δεύτερη μπορεί να ερμηνευθεί ως η σκηνή που οι μαθητές προσκαλούν τον Χριστό να δειπνήσει μαζί τους, ενώ στην τρίτη βλέπουμε τους μαθητές που συναντιούνται με τους υπόλοιπους ακόλουθους του Χριστού και τους εξιστορούν την εμπειρία τους⁴¹².

Στα τέλη του δωδέκατου αιώνα, βρίσκουμε το Δείπνο στην Εμμαούς στην ψηφιδωτή διακόσμηση του Μονρεάλε στη Σικελία⁴¹³.

⁴¹⁰ <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/84713>.

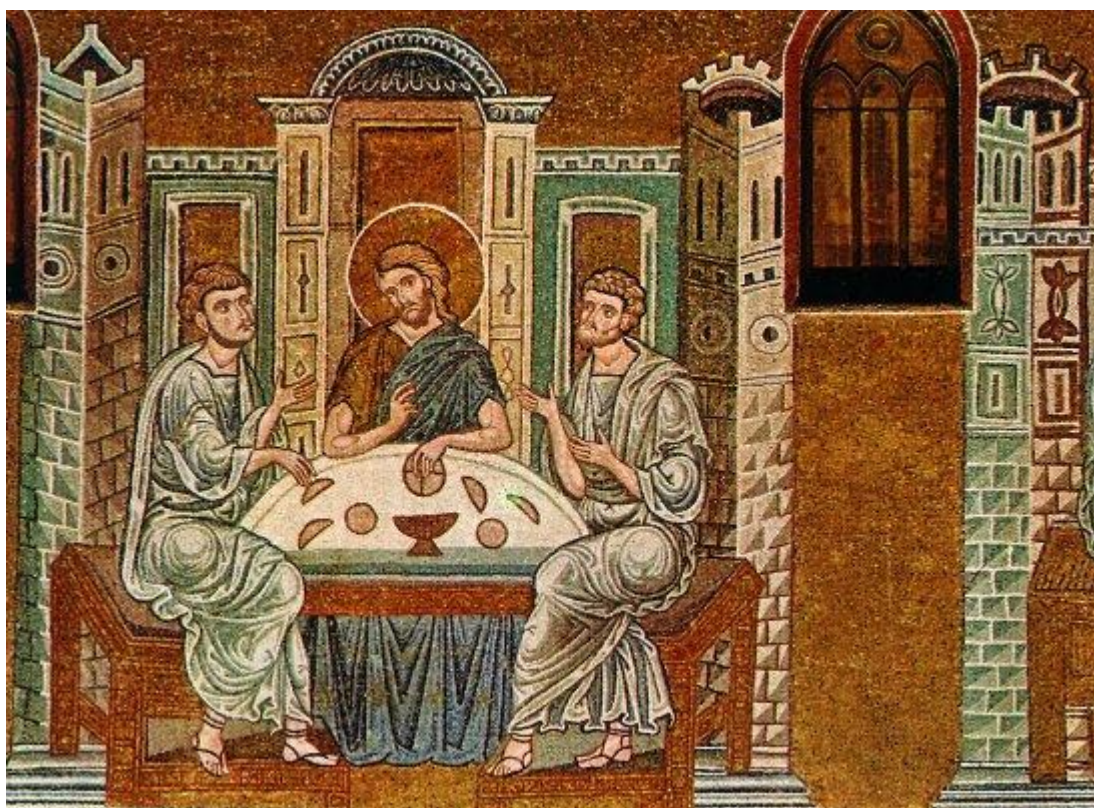
⁴¹¹ Ioannis Spatharakis, ό.π., σ. 775.

⁴¹² Στο ίδιο, σ. 775.

⁴¹³ Στο ίδιο, σσ. 776-777.



Εικόνα 57: (αριστερά) Ο δρόμος προς την Εμμαούς, (δεξιά) Το δείπνο στην Εμμαούς, ψηφιδωτό, τέλη δωδέκατου αι., Μονρεάλε, Σικελία⁴¹⁴.



Εικόνα 58: Το δείπνο στην Εμμαούς, λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό στο Μονρεάλε, Σικελία⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Στο ίδιο, σ. 774.

⁴¹⁵ <https://ficonofue.fuesp.com/ficha/45851>.

Το ψηφιδωτό παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με τη μαρκιανή μικρογραφία, καθώς κι εδώ οι τρεις μορφές τοποθετούνται μπροστά από αρχιτεκτονήματα – τα οποία σε αυτή την περίπτωση είναι πιο λεπτομερή και πιο νατουραλιστικά αποδομένα. Επίσης, κάθονται γύρω από ένα τραπέζι – που όμως σε αυτή την περίπτωση είναι ημικυκλικό – και τα αντικείμενα πάνω του, και σε αυτή την περίπτωση, αποδίδονται αφαιρετικά. Στις δύο πλαϊνές άκρες του τραπεζιού κάθονται οι μαθητές και στο κέντρο ο Χριστός, που εδώ ο χιτώνας του καλύπτει ολόκληρο τον κορμό του· αναπαρίσταται και πάλι η στιγμή που ευλογεί τον άρτο. Οι μαθητές κάνουν τις ίδιες χειρονομίες και σηκώνουν το ένα τους χέρι και δείχνουν και οι δύο προς τον Χριστό· σημάδι διαλόγου, που δείχνει, ενδεχομένως, ότι είναι η στιγμή που τον αναγνωρίζουν.

Εικονογραφικές ομοιότητες με τη μικρογραφία εντοπίζονται και στη νωπογραφία των Μιχαήλ και Ευτύχιου Αστραπά, στον Στάρο Ναγκορίτσιο της Βόρειας Μακεδονίας, που χρονολογείται το 1316-1318. Βεβαίως, εμφανείς είναι και οι διαφορές τους, όπως ότι το τραπέζι είναι ορθογώνιο και άδειο· δεν υπάρχουν ποτήρια, πιάτα ή οτιδήποτε άλλο θα δήλωνε ότι είχε στρωθεί για δείπνο. Επίσης, με τελείως διαφορετικό τρόπο, αποδίδεται και ο άρτος.



Εικόνα 59: Το δείπνο στην Εμμαούς, νωπογραφία, Μιχαήλ & Ευτύχιος Αστραπάς, 1316-1318, Staro Nagoricino, Άγιος Γεώργιος, Β. Μακεδονία⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Nemad Vukicevic, copyright: BLAGO Fund, Inc.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που παραθέτει ο Σπαθαράκης, το αρχαιότερο παράδειγμα της αναπαράστασης της σκηνής του Δείπνου στη δυτική παράδοση είναι η αργυρή λειψανοθήκη του Πάπα Πασχάλη Α΄, από τις αρχές του ένατου αιώνα, ενώ για τη βυζαντινή τέχνη, τα μωσαϊκά του Μονρεάλε, στα τέλη του δωδέκατου αιώνα⁴¹⁷.



Εικόνα 60: Το δείπνο στην Εμμαούς, ασημένια λειψανοθήκη Πασχάλη Α΄, περ. 820, Μουσείο Sacro Vaticano⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Ioannis Spatharakis, ό.π., σσ. 778, 781.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, σσ. 772, 774.

Αν και το εικονογραφικό μοτίβο είναι το ίδιο, είναι εμφανείς οι τεχνοτροπικές διαφορές της συγκεκριμένης αναπαράστασης στη λειψανοθήκη με τα προηγούμενα παραδείγματα και με την αναπαράσταση της μαρκιανής μικρογραφίας.

Επομένως, καταλαβαίνουμε ότι στη βυζαντινή τέχνη, αν και διάφορα επεισόδια από τη συγκεκριμένη ευαγγελική αφήγηση έχουν εικονογραφηθεί, η σκηνή του δείπνου εικονογραφείται για πρώτη φορά στα τέλη του δωδέκατου αιώνα· αρκετά αργότερα από ό,τι συνέβαινε στη δυτική τέχνη⁴¹⁹, επιτρέποντάς μας να υποθέσουμε ότι όσον αφορά το συγκεκριμένο επεισόδιο, η βυζαντινή παράδοση αντλεί το εικονογραφικό της πρότυπο από τη δυτική. Επίσης, ο Σπαθαράκης λαμβάνοντας υπόψη τον αριθμό των εικονογραφήσεων της διαδρομής προς την Εμμαούς και τον αριθμό εικονογραφήσεων της σκηνής του δείπνου, υποστηρίζει ότι οι βυζαντινοί καλλιτέχνες, και πιο συγκεκριμένα, εκείνοι που δρούσαν υπό την επίδραση της Κωνσταντινούπολης, έδειχναν μια προτίμηση για τη διαδρομή σε σχέση με το δείπνο⁴²⁰.

Συνεπώς, για τη συγκεκριμένη μικρογραφία μπορούμε να πούμε ότι, παρόλο που παραπέμπει στη βυζαντινή παράδοση με τη χρήση των αρχιτεκτονημάτων για να δηλώσει τον χώρο όπου διαδραματίζεται η σκηνή, αντλεί την εικονογραφία της από τη δυτική παράδοση, μιας και αυτή αποτελεί το πρότυπο και για τη βυζαντινή της απόδοση. Ωστόσο, τεχνοτροπικά τείνει προς την Ανατολή, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη την απόδοση των μορφών, την πτυχολογία και την απόδοση του σωματικού τους όγκου και τη χρήση της ανάστροφης προοπτικής, τον σχηματικό τρόπο με τον οποίο αποδίδονται τα υλικά αντικείμενα.

Στο φύλλο 064ν⁴²¹ αναπαρίσταται ο Ευαγγελισμός.

⁴¹⁹ Στο ίδιο, σ. 778.

⁴²⁰ Στο ίδιο, σσ. 778, 781.

⁴²¹ Rane A. Katzenstein, ό.π., *Παράρτημα 1*.



Εικόνα 61: Ευαγγελισμός, μικρογραφία f. 064v.

Η σκηνή τοποθετείται σε χρυσό κάμπο και σε εσωτερικό χώρο, όπου η Μαρία, που φορά μπλε μαφόριο που κοσμείται με λευκά αστέρια, παρουσιάζεται καθιστή να διαβάσει κάποιο βιβλίο όταν της εμφανίζεται ο αρχάγγελος. Κάτω από το μαφόριο ξεχωρίζει ανοιχτόχρωμο ένδυμα. Μόλις τον βλέπει, αγκαλιάζει τον κίονα που βρίσκεται δίπλα της, μάλλον σε ένδειξη φόβου ή ταραχής. Πίσω της αρχιτεκτόνημα, που ενδεχομένως, δηλώνει το σπίτι της και ένα ολάνθιστο καταπράσινο δέντρο, που είναι σαν να έχει φυτρώσει στη στέγη. Στο θωράκιο στη βάση του οικοδομήματος αριστερά υπάρχει κρήνη, από όπου αναβλύζει νερό. Ο αρχάγγελος χειρονομεί, με το αριστερό του χέρι να είναι ανασηκωμένο· φαίνεται ότι εκείνη τη στιγμή μεταφέρει στη Μαρία το μήνυμα. Τα ενδύματά του ανεμίζουν, υπονοώντας ότι βρίσκεται σε κίνηση και κάνοντας τη μορφή πιο αέρινη και ανάλαφρη. Και πάλι γίνεται χρήση της ανάστροφης προοπτικής μιας και το αρχιτεκτόνημα και το κάθισμα στο οποίο κάθεται η Μαρία φαίνονται να γέρνουν προς τον θεατή, ενώ οι μορφές είναι δυσανάλογα μεγάλες σε σχέση με το κτίσμα.

Τη συγκεκριμένη μικρογραφία αναλύει η Katzenstein και υποστηρίζει ότι η απόδοση του θέματος από τον μικρογράφο υιοθετεί κάποια από τα καινοτόμα στοιχεία που εμφανίζονται στη Βενετία, τα τρία πρώτα τέταρτα του δέκατου τέταρτου αιώνα, κατά την αναπαράσταση του Ευαγγελισμού, όπως είναι ο κίονας, το δέντρο και το φρέαρ από όπου αναβλύζει νερό, τα οποία, όπως υποστηρίζει, δεν μπορούν να εξηγηθούν πλήρως από τη βυζαντινή εικονογραφία, ωστόσο υπάρχει λόγος που ο μικρογράφος επιλέγει να τα συμπεριλάβει⁴²². Αναλύοντάς τα, υποστηρίζει ότι το δέντρο ενδεχομένως είναι μία αναφορά στην αναγέννηση της φύσης που συντελείται την άνοιξη, την εποχή που γιορτάζεται ο Ευαγγελισμός. Η άνοιξη, όμως, μέσα από τους Βυζαντινούς συγγραφείς, ήδη από τον έκτο αιώνα, αποκτά και θρησκευτικό νόημα καθώς συνδέεται με την ανανέωση της ανθρωπότητας και της λύτρωσής της, που συντελείται μέσω της ενσάρκωσης τη στιγμή του Ευαγγελισμού⁴²³.

Όσον αφορά το νερό που αναβλύζει από το πλάι του οικοδομήματος, θεωρεί ότι παραπέμπει στην πρόσληψη της Μαρίας ως πηγή αέναης ροής ή ως ποταμός. Ωστόσο, δεν αποκλείει να ακολουθείται το απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιακώβου, στο οποίο το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε δύο στάδια: στο πρώτο, ο άγγελος βρίσκει τη Μαρία όταν είναι στο πηγάδι και γεμίζει τη στάμνα της και στο δεύτερο, όταν φοβισμένη πάει στο σπίτι της, τής εμφανίζεται εκ νέου ο αρχάγγελος και της αναγγέλλει ότι πρόκειται να γίνει η μητέρα του Θεού. Έτσι, μέσω του φρεατίου, κάνει αναγωγή στο πρώτο επεισόδιο⁴²⁴, ενώ ταυτόχρονα, εξηγείται και ο κίονας τον οποίο αγκαλιάζει με ένταση η Παναγία. Ενδεχομένως, λοιπόν, πρόκειται για συγχώνευση των δύο επεισοδίων, κάτι που, κάποιες φορές, έκαναν οι βυζαντινοί καλλιτέχνες από τον δωδέκατο αιώνα και εξής⁴²⁵.

Τέλος, η στήλη μπορεί να προοικονομεί είτε τη Γέννηση, καθώς σύμφωνα με το *Meditations on the Life of Christ*⁴²⁶, η Μαρία την ώρα της γέννας, σηκώθηκε και πιάστηκε από κολώνα, ή μπορεί να προοικονομεί τα Πάθη, παραπέμποντας στη στήλη του Μαστιγώματος⁴²⁷. Ωστόσο, η ίδια θεωρεί ότι η απάντηση βρίσκεται αλλού: στα

⁴²² Στο ίδιο, σσ. 200-201.

⁴²³ Στο ίδιο, σ. 201.

⁴²⁴ Στο ίδιο, σσ. 201-202.

⁴²⁵ Στο ίδιο, σ. 202.

⁴²⁶ Σημαντικό επιδραστικό θρησκευτικό έργο του όψιμου Μεσαίωνα από τον ιταλικό χώρο. https://muse.jhu.edu/book/63053#info_wrap.

⁴²⁷ Στο ίδιο, σσ. 202-203.

ημερολόγια του Niccolo da Poggibonsi⁴²⁸, ενός προσκυνητή κληρικού, που είχε επισκεφθεί το σπίτι της Μαρίας τη δεκαετία του 1340 και περιγράφει ότι στο σπίτι υπάρχει η στήλη που αγκάλιασε η Μαρία όταν της εμφανίστηκε ο αρχάγγελος⁴²⁹. Ο προσκυνητής, όπως και πολλοί άλλοι που ταξίδευαν στους Αγίους Τόπους, περνούσαν από τη Βενετία και κατά την αναχώρηση και κατά την επιστροφή τους. Έτσι αυτές οι περιγραφές όχι μόνο ήταν γνωστές στους Βενετούς αλλά τους κέντριζαν και το ενδιαφέρον, αφού, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Βενετία διένυε μία περίοδο, που η σταυροφορική προπαγάνδα ήταν έντονη και οι Άγιοι Τόποι βρίσκονταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της βενετικής ηγεσίας, αφενός γιατί ενδιαφερόταν για την εδραίωση της εμπορικής της υπεροχής στην Ανατολή και αφετέρου, γιατί τους απασχολούσε η αποκατάσταση του Βασιλείου της Ιερουσαλήμ⁴³⁰. Και όπως αναφέραμε ήδη και νωρίτερα, στην ανάλυση του *f. 001v*, δεν ήταν απίθανο η δουκική καγκελαρία, υπεύθυνη και για τη σταυροφορική εκστρατεία αλλά και για την επίβλεψη της παραγωγής των νέων λειτουργικών χειρόγραφων, να επέλεξε τη συμπερίληψη εικονογραφικών μοτίβων που θα εξυπηρετούσαν τους πολιτικούς της σκοπούς⁴³¹.

Όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, έτσι και αυτή τη μικρογραφία θα την αντιπαραβάλουμε με Ευαγγελισμούς τόσο από τον βυζαντινό όσο και από τον δυτικό χώρο.

⁴²⁸ Στο ημερολόγιό του ο Niccolo da Poggibonsi γράφει: «...Μέσα υπάρχει μια πανέμορφη εκκλησία, ακριβώς στο σημείο όπου βρισκόταν το σπίτι της Κυρίας μας, όταν ο άγγελος της έκανε τον Ευαγγελισμό· αλλά τώρα η εκκλησία έχει γκρεμιστεί, εκτός από το δωμάτιο της Κυράς μας. Το εν λόγω δωμάτιο είναι πολύ μικρό και διακοσμημένο· το σπίτι ήταν χτισμένο επάνω σε σπηλιά λαξευμένη στον βράχο. Μέσα υπάρχει η στήλη που αγκάλιασε η Αγία Μαρία από φόβο, όταν ο άγγελος της εμφανίστηκε· η εν λόγω στήλη είναι τόσο χοντρή όσο μπορεί να την αγκαλιάσει ένας άνθρωπος. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 203.

⁴²⁹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 203.

⁴³⁰ Στο ίδιο, σ. 204.

⁴³¹ Στο ίδιο, σ. 205.



Εικόνα 62: Ευαγγελισμός, ψηφιδωτό, Μονή της Χώρας, αρχές δέκατου τέταρτου αιώνα⁴³².

Ξεκινάμε με τον Ευαγγελισμό, την ψηφιδωτή διακόσμηση του νάρθηκα της μονής της Χώρας, που φιλοτεχνήθηκε στις αρχές του δέκατου τέταρτου αιώνα. Φυσικά υπάρχουν εμφανείς διαφορές στην εικονογραφία των δύο συνθέσεων: όπως για παράδειγμα, στην ψηφιδωτή αναπαράσταση τοποθετούνται κτήρια και στις δύο πλευρές της παράστασης, ενώ ο άγγελος, μία αέρινη και αεικίνητη μορφή, ίπταται πάνω από τη Μαρία, η οποία σκύβει πάνω από το φρέαρ. Βεβαίως, μπορούμε να δούμε κι εδώ το χρυσό φόντο, τα δέντρα και το φρέαρ, όπως στη μαρκιανή μικρογραφία· η διαφορά είναι ότι στη μικρογραφία το νερό αναβλύζει ενώ εδώ βλέπουμε μόνο το πηγάδι.

Άλλη περίπτωση από τον βυζαντινό χώρο είναι η ψηφιδωτή εικόνα (περ. 1320) που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο *Victoria & Albert*, στο Λονδίνο.

⁴³² <https://monuments.hist.auth.gr/index.php/2017/11/10/monitischoras/>



Εικόνα 63: Ο Ευαγγελισμός, ψηφιδωτή εικόνα, περ. 1310, Μουσείο Victoria & Albert, Λονδίνο⁴³³.

Εδώ έχουμε τη Μαρία όρθια, μπροστά από τον θρόνο και τα αρχιτεκτονήματα, τον αρχάγγελο αντίκρυ της να της απευθύνει τον λόγο και το Άγιο Πνεύμα, με τη μορφή ακτίνας, να της αγγίζει το κεφάλι. Από αυτή την εικόνα λείπουν τα καινούρια μοτίβα που επισήμανε η Katzenstein.

Έναν ακόμη Ευαγγελισμό έχουμε στο Τετραευάγγελο από τη Μονή Ιβήρων, που χρονολογείται, λίγο μετά το 1250.

⁴³³ <https://collections.vam.ac.uk/item/O93208/the-annunciation-mosaic-unknown/>.



Εικόνα 64: Ο Ευαγγελισμός, Τετραεὐάγγελο, κωδ. 5, f. 222α, λίγο μετά το 1250, Μονή Ιβήρων, Άγιο Όρος⁴³⁴.

Σε αυτή την αναπαράσταση, εκτός από το χρυσό φόντο, τα αρχιτεκτονήματα και το δέντρο, η στάση του σώματος και η κίνηση του αρχάγγελου, που είναι κοινά με τη μικρογραφία, υπάρχουν και εμφανείς διαφορές: το φρέαρ ή το νερό δεν απεικονίζονται, η Μαρία στέκει όρθια μπροστά από τον θρόνο της, ο κίονας παραλείπεται, ενώ μια μικρή μορφή με κόκκινο ένδυμα κάθεται στα δεξιά της, η οποία, σύμφωνα με τον Γαλαβάρη, είναι η θεραπαίνιδα της Θεοτόκου⁴³⁵, και η χρωματική παλέτα είναι τελείως διαφορετική, αφού τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στη μικρογραφία του τετραεὐάγγελου είναι πιο απαλά.

Αυτό που μέχρι στιγμής συμπεραίνουμε είναι ότι ο Ευαγγελισμός είναι ένα θέμα που αναπαρίσταται με διάφορους τρόπους στη βυζαντινή παράδοση. Υπάρχουν φυσικά πάντα οι πρωταγωνιστές, η Μαρία και ο Αρχάγγελος, η σκηνή όμως εμπλουτίζεται, κατά περίπτωση, με διάφορες συμπληρωματικές λεπτομέρειες, όπως δέντρα, φρεάτια, κίονες, περισσότερα ή λιγότερα αρχιτεκτονήματα. Επίσης, σε άλλες περιπτώσεις η Μαρία μπορεί να είναι καθιστή, σε άλλες όρθια, σε άλλες να διαβάζει και σε άλλες να γνέθει, ενώ ο αρχάγγελος μπορεί να στέκει δίπλα της ή να ίπταται.

⁴³⁴ Γιώργος Γαλαβάρης, *Ελληνική Τέχνη*, ό.π., σ. 165.

⁴³⁵ Στο ίδιο, σ. 251.

Αντίστοιχα, από τη δυτική παράδοση, θα αντιπαραβάλλουμε τον *Ευαγγελισμό* του Giotto, στο παρεκκλήσι Arena, στην Πάδοβα που φιλοτεχνήθηκε το 1306.



Εικόνα 65: Ο Ευαγγελισμός, Giotto, νωπογραφία, παρεκκλήσι Αρένα, Πάδοβα, 1306⁴³⁶.

Ο *Ευαγγελισμός* του Giotto είναι ένας Ευαγγελισμός διαφορετικός τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά. Οι δύο μορφές είναι γονατιστές και αντίκρυ η μία στην άλλη και η Μαρία φορά ενδύματα που δεν παραπέμπουν στη θρησκευτική παράδοση, αλλά φαίνεται ότι αντανakλούν τα ενδύματα της Πάδοβας των αρχών του δέκατου τέταρτου αιώνα. Το αρχιτεκτονικό πλαίσιο και τα παραπετάσματα αποδίδονται φυσιοκρατικά ενώ ο καλλιτέχνης έχει καταφέρει να αποδώσει την προοπτική με αρκετή επιτυχία. Επίσης διαφορετική είναι και η χρωματική παλέτα με το απαλό ροζ να κυριαρχεί, ακόμα και στα ενδύματα και στα φτερά του αρχάγγελου.

Ο Duccio, λίγο αργότερα, φιλοτεχνεί τον δικό του *Ευαγγελισμό*.

⁴³⁶ Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϊ 2011 (7), σ. 80.



Εικόνα 66: Ο Ευαγγελισμός, Duccio, 1308-1311, ζωγραφική σε ξύλο, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο⁴³⁷.

Εδώ το χρυσό φόντο απουσιάζει. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε εσωτερικό χώρο και η Μαρία στέκει όρθια μπροστά από μία πόρτα. Στο χέρι της κρατά ένα βιβλίο, όπως και στη μικρογραφία, ενώ ενδιάμεσα στις δύο μορφές τοποθετείται γλάστρα με ανθισμένο λουλούδι, που, μπορούμε να πούμε ότι παραπέμπει στο ανθισμένο δέντρο της μαρκιανής εκδοχής. Ο αρχάγγελος, παρά το γεγονός ότι τοποθετεί το ένα πόδι μπροστά και το άλλο πίσω, με ανασηκωμένη τη φτέρνα, σαν μόλις να έκανε ένα βήμα, φαίνεται πιο στατικός από τον αρχάγγελο του χειρογράφου μας ή τον αρχάγγελο της Μονής της Χώρας.

437

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Annunciation_-_WGA06752.jpg.

Ο τελευταίος Ευαγγελισμός που θα δούμε είναι του Paolo Veneziano (περ. 1333) που βρίσκεται στον San Pantalon.



Εικόνα 67: Ευαγγελισμός, Paolo Veneziano, νωπογραφία, περ. 1333, εκκλησία San Pantalon⁴³⁸.

Επίσης ένας διαφορετικός Ευαγγελισμός με τη Μαρία καθιστή σε θρόνο και τον Αρχάγγελο να γονατίζει μπροστά της την ώρα που της μεταφέρει το μήνυμα ενώ από πάνω το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή ακτίνας την ακουμπά στο κεφάλι.

Επομένως, παρατηρείται ότι όπως στη βυζαντινή παράδοση έτσι και στη δυτική, ο Ευαγγελισμός αποδίδεται με διαφορετικούς τρόπους. Μάλιστα, δεν επιλέχθηκαν τυχαία αυτοί οι τρεις Ευαγγελισμοί, καθώς οι δημιουργοί τους, ο Giotto, ο Duccio και ο Paolo Veneziano από τη μία, έδρασαν την περίοδο που εικονογραφήθηκε το χειρόγραφο και από την άλλη, είναι καλλιτέχνες που ενώ παρακολουθούν και υιοθετούν τις καινοτομίες που σημειώνονται εκείνη την περίοδο στη δυτική τέχνη και στην ιταλική χερσόνησο, η βυζαντινή επιρροή είναι διακριτή στα έργα τους⁴³⁹.

⁴³⁸ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciazione_Paolo_Veneziano.jpg.

⁴³⁹ Frederick Hartt, David G. Wilkins, ό.π., σ. 73. Alessia Devitini, «Enchanted Gothic tracery, ό.π., σ. 59. John Steer, ό.π., σσ. 15, 18.

Συνεπώς, τι θα μπορούσαμε να πούμε για τη συγκεκριμένη μικρογραφία; Από ποια παράδοση αντλεί το πρότυπό της; Όπως είδαμε τόσο στη βυζαντινή τέχνη όσο και στη δυτική, δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος και σταθερός εικονογραφικός τρόπος απόδοσης του Ευαγγελισμού. Αντίθετα, το επεισόδιο αποδίδεται με διάφορους τρόπους, με τη στάση, την κίνηση των μορφών και το περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται να αλλάζει. Επομένως, είναι δύσκολο να προτείνουμε μία συγκεκριμένη παράδοση από την οποία αντλεί ο μικρογράφος μας· ειδικά αν σκεφτούμε ότι στοιχεία της μικρογραφίας βρήκαμε και σε βυζαντινά έργα και σε δυτικά. Λαμβάνοντας, όμως, υπόψη την τεχνοτροπία, το χρυσό βάθος, τη μορφολογία, την απόδοση της προοπτικής θα λέγαμε και γι' αυτή τη μικρογραφία, όπως και τις προηγούμενες που έχουμε ήδη μελετήσει, ότι παραπέμπει περισσότερο στη βυζαντινή παράδοση· ότι αφήνει μία βυζαντινή αίσθηση.

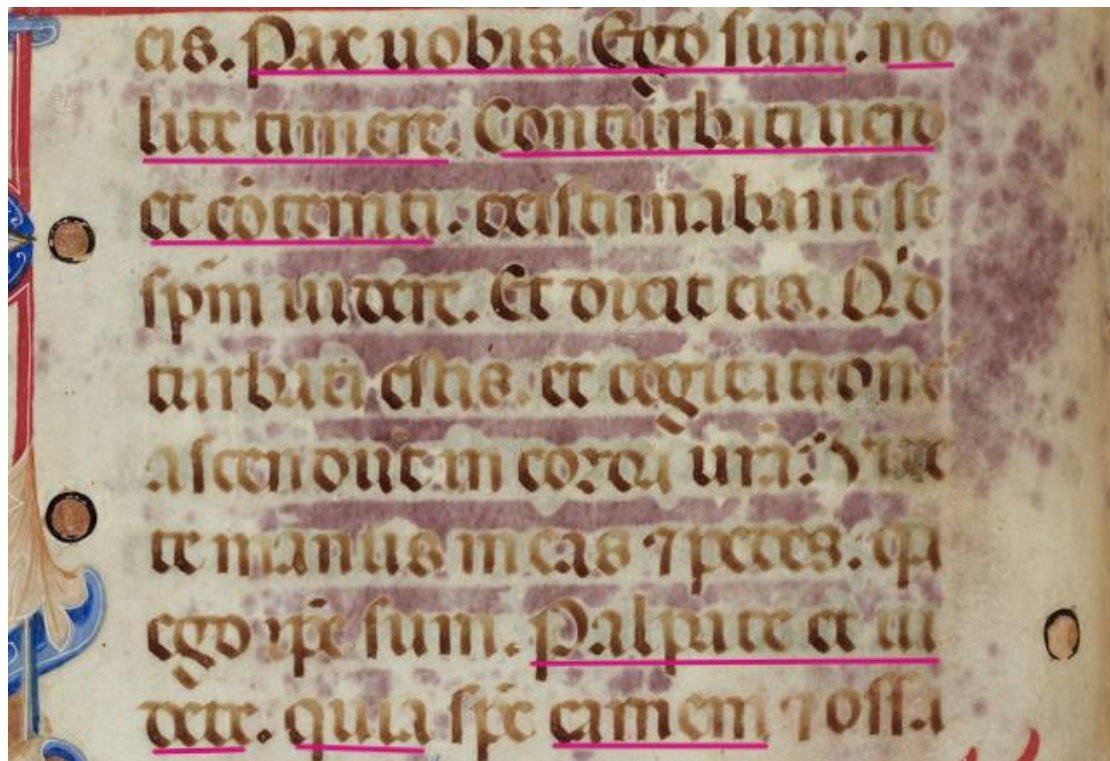
Μία ακόμα μικρογραφία που θα μελετήσουμε βρίσκεται στο *f. 020v* και αφορά την εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του⁴⁴⁰. Μελετώντας πιο προσεκτικά το κείμενο από το συγκεκριμένο φύλλο, διαπιστώθηκε ότι αφορά το χωρίο από το *κατά Λουκά 24: 36-40*⁴⁴¹. Στο σημείο αυτό, ο Λουκάς αναφέρεται στη στιγμή που οι δύο μαθητές του Χριστού επιστρέφουν από την Εμμαούς και εξιστορούν στους υπόλοιπους συντρόφους τους την εμπειρία τους. Τότε εμφανίστηκε μπροστά τους ο Χριστός και τους έδειξε τα σημάδια από τη Σταύρωση που πιστοποιούσαν ότι ήταν Εκείνος με σάρκα και οστά και τούς εξήγησε ότι έγινε ακριβώς ό,τι τούς είχε πει ότι έπρεπε να γίνει προκειμένου να επέλθει η άφεση αμαρτιών και ότι εκείνοι ήταν πλέον αυτοί που έπρεπε να συνεχίσουν το κήρυγμά του⁴⁴². Επομένως, πρόκειται για την αναπαράσταση των *Πορευθέντων* και την τελευταία εμφάνιση του Αναστημένου Χριστού στους μαθητές του.

⁴⁴⁰ Rane A. Katzenstein, ό.π., *Παράρτημα 1*.

⁴⁴¹ ³⁶ *Dum autem haec loquuntur, stetit Jesus in medio eorum, et dicit eis: Pax vobis: ego sum, nolite timere.* / ³⁷ *Conturbati vero et conterriti, existimabant se spiritum videre.* / ³⁸ *Et dixit eis: Quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra?* / ³⁹ *videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum; palpite et videte, quia spiritus carnis et ossa non habet, sicut me videtis habere.* / ⁴⁰ *Et cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes.*
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Luca%2024&version=VULGATE;NIV>

⁴⁴²

https://web.archive.org/web/20191229055727/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Loukan_Euaggelio/Kata_Loukan_Euaggelio_kef.24.htm#H_poreia_pros_tous_Emmaous



Εικόνα 68: λεπτομέρεια από f. 020v.



Εικόνα 69: μικρογραφία από f. 020v.

Στη μικρογραφία, λοιπόν, βλέπουμε τον Χριστό να στέκεται ανάμεσα στις δύο ομάδες που σχηματίζουν οι μαθητές του. Έχει τα χέρια του ανοιχτά και δείχνει τις παλάμες του, παραπέμποντας στο *Κατά Λουκάν* (24:39-40) που εξιστορεί ότι τούς έδειξε τα σημάδια του Πάθους του προκειμένου να τους πείσει για την ταυτότητά του⁴⁴³. Ο πρώτος μαθητής από αριστερά του τον κοιτά, έχει τον κορμό του στραμμένο προς το μέρος του και απλώνει τα χέρια προς εκείνον· ίσως, σε μία προσπάθεια να εκφράσει τη χαρά του. Ο πρώτος μαθητής από δεξιά, κρατά ένα πιάτο που έχει μέσα ένα ψάρι, παραπέμποντας στον στίχο που θέλει τον Χριστό να ζητά από τους μαθητές του κάτι να φάει κι εκείνοι του πρόσφεραν ψάρι και κηρήθρα⁴⁴⁴. Οι δύο ομάδες των μαθητών τοποθετούνται μπροστά από αρχιτεκτονήματα ενώ, πίσω από τη μορφή του Χριστού το χρυσό φόντο διακοσμείται, και πάλι, με γεωμετρικά μοτίβα.

Ο Νικόλαος Γκιολές στο κείμενό του «Πορευθέντες» αναφέρει ότι μεταξύ της Αναστάσεως και της Ανάληψης συνέβησαν διάφορα γεγονότα, με σημαντικότερο να είναι η τελευταία εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του. Όμως στις ευαγγελικές αφηγήσεις ο χρόνος, ο χώρος και ο τρόπος που διαδραματίστηκε η συνάντηση παρουσιάζει διαφορές. Η μόνη ομοιότητα είναι η εντολή που έλαβαν κατά τη διάρκεια αυτής της συνάντησης από τον Χριστό: να κηρύξουν το Ευαγγέλιο σε κάθε άκρη της γης⁴⁴⁵. Επιπλέον, μελετά διάφορους τρόπους με τους οποίους η συγκεκριμένη αφήγηση έχει απεικονιστεί: ο Χριστός, είτε στέκει ανάμεσα στους μαθητές και με το ένα χέρι κρατά ειλητό και με το δεξί τους ευλογεί είτε στέκει στη μέση, με τους μαθητές του χωρισμένους σε δύο ομάδες να τον πλαισιώνουν, και τους ευλογεί με τα δύο χέρια απλωμένα στο πλάι είτε τοποθετείται στα δεξιά της σκηνης, κρατά ειλητό στο αριστερό χέρι, ευλογεί με το δεξί και βαδίζει προς την ομάδα των αποστόλων⁴⁴⁶. Ο Γκιολές αναφέρει ότι ο Χριστός που «στέκεται στη μέση και ευλογεί με τα δύο χέρια» ευλογεί κατά τον «ελληνικό τρόπο», μία τυπολογία που ακολουθεί η βυζαντινή τέχνη και αποδίδει το ευαγγελικό κείμενο που θέλει τον Χριστό να στέκει ανάμεσα στους

⁴⁴³ ³⁹ «ἴδετε τὰς χεῖράς μου καὶ τοὺς πόδας μου, ὅτι αὐτὸς ἐγώ εἰμι· ψηλαφήσατέ με καὶ ἴδετε, ὅτι πνεῦμα σὰρκα καὶ ὀστέα οὐκ ἔχει καθὼς ἐμὲ θεωρεῖτε ἔχοντα», ⁴⁰ «καὶ τοῦτο εἰπὼν ἐπέδειξεν αὐτοῖς τὰς χεῖρας καὶ τοὺς πόδας.» https://web.archive.org/web/20191229055727/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Loukan_Euaggelio/Kata_Loukan_Euaggelio_kef.24.htm#H_poreia_pros_tous_Emmaous.

⁴⁴⁴ ⁴¹ «ἔτι δὲ ἁπιστοῦντων αὐτῶν ἀπὸ τῆς χαρᾶς καὶ θαυμαζόντων εἶπεν αὐτοῖς· ἔχετε τι βρώσιμον ἐνθάδε;», 24: 42, «οἱ δὲ ἐπέδωκαν αὐτῷ ἰχθύος ὀπτοῦ μέρος καὶ ἀπὸ μελισσίου κηρίου». https://web.archive.org/web/20191229055727/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Loukan_Euaggelio/Kata_Loukan_Euaggelio_kef.24.htm#H_poreia_pros_tous_Emmaous

⁴⁴⁵ Νικ. Γκιολές, «Πορευθέντες». *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, χ.ο., Αθήνα 1979, σ. 104.

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, σσ. 108-140.

μαθητές και να τους δείχνει τις παλάμες⁴⁴⁷. Επομένως, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σε αυτή την περίπτωση ο μικρογράφος ακολουθεί τη βυζαντινή εικονογραφία.

Όσον αφορά τη στυλιστική απόδοση της σκηνής, βλέπουμε μια προσπάθεια απόδοσης της προοπτικής και του βάθους, καθώς στην πρώτη σειρά διακρίνονται οι μορφές ολόκληρες, στη σειρά που ακολουθεί διακρίνεται μέρος του σώματος και του προσώπου τους και πίσω βλέπουμε μόνο τα φωτοστέφανα ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι οι μορφές απλώνονται στον χώρο, ενώ όλοι οι μαθητές στέκουν μπροστά από οικοδομήματα. Βεβαίως, διαφέρει κατά πολύ με τον τρόπο που αποδίδεται η προοπτική εκείνη την περίοδο στην υπόλοιπη ιταλική χερσόνησο, όπως είδαμε σε προηγούμενα παραδείγματα. Επίσης, παρατηρείται ότι ο μικρογράφος προσπαθεί να αποδώσει εξατομικευμένα χαρακτηριστικά σε κάθε μαθητή, ενώ ο Χριστός και ο Πέτρος κρατούν τα ίδια χαρακτηριστικά προσώπου σε κάθε μικρογραφία. Τέλος, ο σωματικός όγκος, κι εδώ, διαγράφεται με τη βοήθεια της πτυχολογίας.

Τι κρύβεται όμως πίσω από τη συγκεκριμένη εικονογράφηση; Ο Γκιολές αναφέρει ότι οι παραστάσεις που συνδέονται με την αφήγηση που μας απασχολεί ερμηνεύονται και ως «*missio apostolorum*⁴⁴⁸», η Αποστολή των Αποστόλων. Επίσης, συνδέεται με το βάπτισμα, καθώς σύμφωνα με το κατά Ματθαίου 28: 19⁴⁴⁹, ο Χριστός τούς έδωσε εντολή να βαπτίσουν όλα τα έθνη. Ανάλογη παράσταση με την Αποστολή των Αποστόλων βρίσκουμε μέσα στο Βαπτιστήριο του Αγίου Μάρκου, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενη ενότητα.

⁴⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 133.

⁴⁴⁸ Νικ. Γκιολές, ό.π., σ. 107.

⁴⁴⁹ «πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη, βαπτίζοντες αὐτοὺς εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος». http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Mathaion_Euaggelio/Kata_Mathaion_Euaggelio_kef.28.htm



Εικόνα 70: Η αποστολή των Αποστόλων, Βαπτιστήριο, Άγιος Μάρκος, Βενετία⁴⁵⁰.

Είναι, λοιπόν, τυχαίο, που ο Andrea Dandolo, υπεύθυνος για την ψηφιδωτή διακόσμηση του Βαπτιστηρίου αλλά και για την παραγγελία του ευαγγελισταρίου, φροντίζει η *Αποστολή των Αποστόλων* να συμπεριληφθεί στο ψηφιδωτό πρόγραμμα αλλά και στη διακόσμηση του χειρόγραφου; Η άποψη που εκφράζεται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας είναι πως όχι. Εδώ θα συμφωνήσουμε με την άποψη που διατύπωσε η Pincus για την ψηφιδωτή παράσταση, ότι, δηλαδή, εκφράζει τις αποικιακές διεκδικήσεις της Βενετίας⁴⁵¹. Επομένως, υποστηρίζεται ότι μέσα από τη μικρογραφία εκφράζεται το επεκτατικό όραμα της Βενετίας και η φιλόδοξη εξωτερική της πολιτική, καθώς περνά το μήνυμα ενός κράτους που θέλει να εξαπλωθεί και να

⁴⁵⁰ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 249.

⁴⁵¹ Την Pincus παραθέτει η Stefania Gerevini. Στο ίδιο, σ. 265.

επεκτείνει τη δύναμη και την ισχύ της· είτε εμπορική είτε πολιτική είτε οικονομική. Ταυτόχρονα, οι βυζαντινολόγοι συνδέουν τη βυζαντινή εικονογράφηση της εντολής του Χριστού με τον θρίαμβο της ορθοδοξίας και την ανάδειξη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ως προστάτιδας του χριστιανικού κόσμου⁴⁵². Ανάλογα, λοιπόν, και η Βενετία, μέσα από αυτές τις εικονογραφήσεις, προβάλλει τον εαυτό της ως προστάτιδα μίας χριστιανικής αυτοκρατορίας· κάτι που όπως έχουμε ήδη επισημάνει μέσα από τις μελέτες των Pincus και Dale αποτελεί μέρος του μύθου και των φιλοδοξιών της⁴⁵³.

Τέλος, στο σημείο αυτό, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί ότι από τις 85 μικρογραφίες που σώζονται στη Μαρκιανή, οι 15 απεικονίζουν τον Χριστό να μιλά με τους μαθητές του⁴⁵⁴ (f. 024v, 026r, 027v, 028v, 029v, 031v, 034r, 039v, 062v, 063v, 066r, 067r, 073r, 079v, 083v). Είναι τυχαίο; Από τη στιγμή που δεν μπορούμε να ταυτίσουμε το κείμενο με συγκεκριμένα ευαγγελικά χωρία δεν μπορούμε να δώσουμε μία σίγουρη απάντηση. Ωστόσο, από όσα έχουμε μελετήσει καμία επιλογή του Dandolo, και κατ' επέκταση του μικρογράφου, δεν είναι τυχαία.

⁴⁵² Στο ίδιο, σ. 126.

⁴⁵³ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 262. Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 4.

⁴⁵⁴ Σύμφωνα με τα στοιχεία που παραθέτει η Katzenstein στη διατριβή της. Rane A. Katzenstein, ό.π., Παράρτημα 1.



Εικόνα 71: μικρογραφία από f. 024v

Για παράδειγμα, στο f. 024v, ο Χριστός μπροστά από αρχιτεκτόνημα, με το ένα χέρι κρατά ειλητό και με τον δείκτη του άλλου χεριού σηκωμένο είτε απευθύνεται στους μαθητές του είτε τους ευλογεί· εκείνοι στέκουν μπροστά του και τον ακούν προσεκτικά. Την ίδια εικονογραφία βρίσκουμε και στα υπόλοιπα *folios*, εκτός από το 062v, 066r, 073r. Μικρές διαφορές παρατηρούνται στον κάμπο της σύνθεσης, στη μορφολογία των αρχιτεκτονημάτων ή στη διάταξη των μορφών – σε άλλες ο Χριστός τοποθετείται στη δεξιά μεριά της μικρογραφίας και σε άλλες στην αριστερή.

Λαμβάνοντας υπόψη από τη μία, το γεγονός ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο, της Αποστολής των Αποστόλων είχε ιδιαίτερη σημασία για τη Βενετία καθώς εξέφραζε και την αυτοεικόνα της και τις βλέψεις της και από την άλλη, τον Γκιολέ που αναφέρει ότι ένας τρόπος εικονογράφησης της συγκεκριμένης σκηνής είναι με τον Χριστό να τοποθετείται στη δεξιά πλευρά του φύλλου, να κρατά με το ένα χέρι ειλητό και με το άλλο να ευλογεί το πλήθος των μαθητών καθώς βαδίζει προς το μέρος τους⁴⁵⁵, θα

⁴⁵⁵ Νικ. Γκιολές, ό.π., σσ. 108-140.

μπορούσαμε να προτείνουμε ότι ακόμη κι αν δεν πρόκειται για την εικονογράφιση του ίδιου πάντα επεισοδίου, ενδεχομένως, αποτελεί έμμεση αναφορά στην *Αποστολή των Αποστόλων*.



Εικόνα 72: μικρογραφία από f. 026r.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, κρίνεται σκόπιμο να γίνουν κάποιες γενικές παρατηρήσεις σχετικά με τις μικρογραφίες του χειρόγραφου. Είδαμε ότι ο μικρογράφος, εικονογραφικά, δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο δυτικό ή ένα βυζαντινό πρότυπο· αντίθετα, μάλλον πρόκειται για μία μίξη στοιχείων και χαρακτηριστικών.

Αντίστοιχα, και η τεχνοτροπία του δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε αμιγώς γοτθική ούτε αμιγώς βυζαντινή· και πάλι φέρει στοιχεία και από τις δύο παραδόσεις. Για παράδειγμα, τα αρχιτεκτονήματα παραπέμπουν στη βυζαντινή παράδοση με τις ραδινές αναλογίες τους και με το δυσανάλογο, σε σχέση με τις ανθρώπινες μορφές, μέγεθός τους, γεγονός που καταδεικνύει τον διακοσμητικό τους ρόλο⁴⁵⁶, αφού στόχος

⁴⁵⁶ Charles Delvoye, ό.π., σσ. 518-519.

του βυζαντινού καλλιτέχνη δεν είναι να δημιουργήσει ένα φυσιοκρατικό για την αφήγηση περιβάλλον αλλά, απλώς, να πλαισιώσει τις μορφές του⁴⁵⁷. Παρόμοια, το φυσικό τοπίο, τα δέντρα, οι ορεινοί όγκοι αποδίδονται σχηματικά και αφαιρετικά, ακολουθώντας και πάλι τη βυζαντινή παράδοση⁴⁵⁸, καθώς, όπως παρατηρεί ο Κωνσταντίνος Βαφειάδης, η παλαιολόγεια βυζαντινή τέχνη ενδιαφέρεται περισσότερο για το νόημα και την ιδέα παρά για τη φυσιοκρατική απόδοση της μορφής ή του τοπίου. Πολύ εύστοχα αναφέρει ότι η «αληθοφάνεια στην τέχνη των Κομνηνών και αργότερα των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων αφορά μάλλον στο νου και το λόγο, παρά στους οφθαλμούς»⁴⁵⁹.

Επιπλέον, ο μικρογράφος μας, όπως ήδη σχολιάσαμε, παρά το γεγονός ότι προσπαθεί να αποδώσει την προοπτική και το βάθος, δεν τα καταφέρνει απόλυτα. Μάλιστα, αντί να υιοθετεί τα σημαντικά επιτεύγματα που έχουν καταφέρει οι καλλιτέχνες που υπηρετούν τη δυτική παράδοση⁴⁶⁰, και για τα οποία, ενδεχομένως είναι ενήμερος, εκείνος φαίνεται ότι προτιμά τη βυζαντινή ανάστροφη προοπτική.

Από την άλλη, όσον αφορά την απόδοση της ανθρώπινης μορφής δεν μπορούμε να πούμε ότι στις μικρογραφίες μας συναντάμε αυτό που αναφέρει ο David Talbot Rice: τις εξατομικευμένες ζωηρές και εκφραστικές μορφές, που δίνουν την εντύπωση ότι έχουν δημιουργηθεί από ζωντανά μοντέλα⁴⁶¹, παρόλο που ανιχνεύσαμε μία προσπάθεια απόδοσης εξατομικευμένων χαρακτηριστικών, κυρίως, στις πολυπρόσωπες μικρογραφίες. Αυτό που συναντάμε, ωστόσο, είναι, όπως έχει επισημάνει ήδη η Katzenstein στη διατριβή της, το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης που υπηρετεί το γοτθικό στιλ έχει αντιληφθεί τη μορφή ως έναν τρισδιάστατο όγκο, τον οποίο αποδίδει μέσα από την πτυχολογία των ενδυμάτων⁴⁶².

Επομένως, όπως αναφέρει και η Katzenstein, στη Βενετία του δέκατου τέταρτου αιώνα το βυζαντινότροπο στιλ συναντά το γοτθικό, το οποίο σταδιακά κερδίζει έδαφος⁴⁶³. Και το ευαγγελιστάρι φαίνεται να αποτελεί χαρακτηριστικό

⁴⁵⁷ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 150.

⁴⁵⁸ Constantine Cavarnos, *Orthodox Iconography*, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, Μασαχουσέτη 1992 (4), σ. 37. Γιώργος Γαλαβάρης, *Ελληνική Τέχνη*, ό.π., σ. 14.

⁴⁵⁹ Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική. Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, 1150-1450*, Αθήνα 2015, σ. 375.

⁴⁶⁰ Charles Delvoye, ό.π., σ. 519.

⁴⁶¹ David Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, Frederick A. Praeger, Νέα Υόρκη, 1963, σσ. 220, 223, 235.

⁴⁶² Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 172.

⁴⁶³ Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 144, 147.

παράδειγμα αυτής της μίξης στοιχείων, χαρακτηριστικών, εικονογραφίας και τεχνοτροπίας.

Μέρος Γ: Ερωτήματα & Συμπεράσματα

Στο προηγούμενο μέρος αυτής της εργασίας μελετήσαμε το ευαγγελιστάριο και κάποιες από τις μικρογραφίες του και τοποθετηθήκαμε σχετικά με την εικονογραφία και την τεχνοτροπία τους. Σε αυτό το τρίτο και τελευταίο μέρος, με τη βοήθεια της υπάρχουσας έρευνας, θα απαντήσουμε στα δύο ερωτήματα που διατρέχουν αυτή τη μελέτη: 1. αν το ευαγγελιστάρι αποτελεί προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού και, 2. αν ναι, για ποιο λόγο ο Dandolo επιλέγει το λειτουργικό του χειρόγραφο να φέρει και βυζαντινά χαρακτηριστικά.

Ερώτημα 1: Είναι το ευαγγελιστάρι προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού;

Πριν απαντήσουμε σε αυτό το πρώτο ερώτημα είναι απαραίτητο να παρουσιάσουμε τι αναφέρει η έρευνα για τον ωσμωτικό πολιτισμό που αναπτύσσεται στη Βενετία. Από τις πληροφορίες που έχουμε παραθέσει στα κεφάλαια του πρώτου μέρους, είναι εμφανές ότι η βυζαντινή τέχνη είναι παρούσα παντού στη Βενετία· στον δημόσιο χώρο και στις προσόψεις του Αγίου Μάρκου, στο εσωτερικό της βασιλικής και στο εικονογραφικό της πρόγραμμα. Όμως, η βενετική τέχνη δεν είναι απλώς μία τέχνη βυζαντινή καθώς δέχεται επιρροές και ερεθίσματα, όχι μόνο από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, αλλά και από τη δυτική τέχνη και την τέχνη της υπόλοιπης ιταλικής χερσονήσου και από τη Μέση Ανατολή⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ Ο Thomas E.A. Dale, στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο του «Cultural Hybridity in Medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the Fourth Crusade», υποστηρίζει ότι ο Άγιος Μάρκος συνδυάζει τη βυζαντινή τεχνοτροπία με την ισλαμική κουλτούρα. Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας δε θα αναλύσουμε τη συγκεκριμένη άποψη, καθώς αντικείμενό της αποτελεί ο συγκερασμός της ανατολικής με τη δυτική παράδοση. Thomas E.A. Dale, «Cultural Hybridity...», ό.π.

Βεβαίως, η έντονη βυζαντινή παρουσία δε θα πρέπει να μας ξενίζει καθώς από πολύ νωρίς ξεκινούν οι στενές επαφές Βενετίας και Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και κατ' επέκταση και οι πολιτισμικές ανταλλαγές και αλληλεπιδράσεις, μιας και, ήδη από τον έβδομο αιώνα, η περιοχή της λιμνοθάλασσας οργανώθηκε ως δουκάτο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας υπό την ηγεσία του εξαρχάτου της Ραβέννας⁴⁶⁵. Συνεπώς, καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα υπήρχε συνεχής αλληλεπίδραση μέσω γάμων, δώρων αλλά και εξαιτίας των αδιάκοπων εμπορικών σχέσεων και των βενετικών πληθυσμών που ήταν εγκατεστημένοι στην Κωνσταντινούπολη⁴⁶⁶, ενώ ήδη από τον δωδέκατο αιώνα σημειώνονται σημαντικές καλλιτεχνικές ανταλλαγές καθώς αρκετά έργα και καλλιτέχνες έφτασαν στη Βενετία, και μαζί τους η τεχνοτροπία και τα εικονογραφικά τους πρότυπα τα οποία δίδαξαν στους Βενετούς καλλιτέχνες⁴⁶⁷. Επομένως, η στενή αυτή επαφή είχε ως αποτέλεσμα την αφομοίωση της βυζαντινής τεχνοτροπίας από τους Βενετούς καλλιτέχνες, σε τέτοιο βαθμό, που κάποιες φορές είναι δύσκολο για τους ερευνητές να ξεχωρίσουν αν πρόκειται για βυζαντινό έργο ή για έργο φιλοτεχνημένο από Βενετό καλλιτέχνη που έχει μνηθεί στη βυζαντινή παράδοση⁴⁶⁸. Αντίστοιχα, η Katzenstein εκφράζει την άποψη ότι, ενδεχομένως, στη συγχρονία της, αυτή η εξ Ανατολής τεχνοτροπία να μην εκλαμβάνόταν ως βυζαντινή, ως διαφορετική ή ξεχωριστή από τη δική τους βενετική τέχνη,⁴⁶⁹ για να συμφωνήσει με τον Belting, ο οποίος έθεσε το ερώτημα αν, πράγματι, οι Βενετοί διέκριναν ένα βυζαντινό ύφος ή αν θεωρούσαν ότι αυτό ήταν το εθνικό τους ιδίωμα, που τους έκανε να διαφέρουν από τους υπόλοιπους κατοίκους της ιταλικής χερσονήσου⁴⁷⁰.

Ωστόσο, σταδιακά, και κυρίως κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας, ενώ η Γαληνοτάτη διατηρεί μέσα από το πρόσωπο του δόγη τελετουργίες και τα χαρακτηριστικά μιας κρατικής θρησκείας – πρακτική που παραπέμπει στη Βυζαντινή

⁴⁶⁵ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 8. Kurt Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), σσ. 49-83, σ. 61. Steven Runciman, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, ό.π., σ.332.

⁴⁶⁶ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 8. Anastasia Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», στο A. Drandaki (επιμ.), *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Onassis Cultural Center, Νέα Υόρκη 2009, σσ. 11-18, σ. 12. André Grabar, «The Byzantine Heritage», ό.π., σσ. 31-32, 53. Frederic C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα*, ό.π., σ. 295. Steven Runciman, «Το Βυζάντιο...», ό.π., σ. 31. Thomas E.A. Dale, «Cultural Hybridity...», ό.π., σ. 151.

⁴⁶⁷ David Talbot Rice, *Βυζαντινή Τέχνη*, (μτφ. Ανδρέας Παππάς), Υποδομή, Αθήνα 1994, σ. 176. Robert Oertel, ό.π., σ. 35. John Steer, ό.π., σ. 11. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 268.

⁴⁶⁸ David Talbot Rice, *Βυζαντινή Τέχνη*, ό.π., σ. 176.

⁴⁶⁹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 254.

⁴⁷⁰ Hans Belting, ό.π., σ. 114.

Αυτοκρατορία – η υπόλοιπη αισθητική της στρέφεται προς τη Δύση⁴⁷¹. Έτσι, τον δέκατο τέταρτο αιώνα, παρά το γεγονός ότι διατηρεί, ακόμη, τις βυζαντινές της επιρροές, συστήνεται ως η «Νέα Ρώμη», η πραγματική κληρονόμος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και απομακρύνεται, σταδιακά, από τη βυζαντινή παράδοση, καθώς ψάχνει στη Δύση και στην υπόλοιπη ιταλική χερσόνησο τα καλλιτεχνικά της πρότυπα, με την Πάδοβα να της ασκεί σημαντική πολιτιστική επιρροή⁴⁷². Ενδεχομένως, σε αυτή τη μετατόπιση να έπαιξε ρόλο και η παρουσία του Πετράρχη και η παραμονή του στη Βενετία⁴⁷³ ή η σταδιακή ανεξαρτητοποίηση από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, καθώς η Γαληνοτάτη εξελίσσεται σε κοσμοπολίτικο κέντρο ενός διεθνούς εμπορικού δικτύου⁴⁷⁴. Τότε, λοιπόν, δέχεται τις επιρροές του γοθικού ρυθμού και διαμορφώνει μία ιδιαίτερη αισθητική, που έχει ως αποτέλεσμα η ζωγραφική και η μικρογραφία να αποκτήσουν έναν πιο φυσιοκρατικό χαρακτήρα⁴⁷⁵. χωρίς όμως να απελευθερώνεται πλήρως από τη βυζαντινή της παράδοση⁴⁷⁶. Επομένως, τον δέκατο τέταρτο αιώνα η βενετική τέχνη παρουσιάζει ακόμη στενούς δεσμούς με την τέχνη της Ανατολικής Αυτοκρατορίας⁴⁷⁷, με κύριο εκφραστή της τον Paolo Veneziano, ο οποίος συνδυάζει τη βυζαντινή τεχνοτροπία της παλαιολόγιας ζωγραφικής με την τέχνη που αναπτύσσεται στην ιταλική χερσόνησο, και πιο συγκεκριμένα την τέχνη του Giotto⁴⁷⁸.

Ο Michelangelo Muraro, παρόλο που εξηγεί ότι η βενετική τέχνη είναι ένας επιτυχημένος συνδυασμός γαλλικών και ρομανικών επιρροών, βυζαντινής

⁴⁷¹ Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 32. Michelangelo Muraro, «The Flowering of the Arts», στο Michelangelo Muraro, André Grabar, *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 115-220, σ. 125. Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 1. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 240. Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana...*, ό.π., σ. 19.

⁴⁷² Steven Runciman, «Το Βυζάντιο...», ό.π., σ. 32. Edward Muir, ό.π., σ. 24. John White, *Art and Architecture in Italy, 1250 to 1400*, Penguin Books, Βαλτιμόρη 1966, σ., 278. Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 37. John Steer, ό.π., σ. 15. Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σσ. 174, 177.

⁴⁷³ Guido Perocco, «Il Palazzo Ducale...», ό.π., σσ. 174-175.

⁴⁷⁴ Thomas E.A. Dale, «Cultural Encounter...», ό.π., σ. 1.

⁴⁷⁵ Lino Lazzarini, «Sulla cultura e la civiltà...», ό.π., σ. 65. Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 9, 143, 172. Alessia Devitini, «The beginnings of a legend...», ό.π., σ. 58. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 240.

⁴⁷⁶ Lino Lazzarini, «Sulla cultura e la civiltà...», ό.π., σσ. 65-66. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σ. 240.

⁴⁷⁷ Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σσ. 238, 240, 242, 248. Bettini Sergio, «Il cammino dell'arte dalla Venezia Paleocristiana alla Venezia bizantina», *Le origini di Venezia*, Sansoni, Φλωρεντία 1964, σσ. 185-215, σ. 214. Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana...*, ό.π., σ. 18-19, 21.

⁴⁷⁸ Michelangelo Muraro, «The Flowering of the Arts», ό.π., σ. 122. Luigi Coletti, ό.π., σσ. 132-135. John White, ό.π., σσ. 278, 377. Rodolfo Pallucchini (επιμ.), *Storia di Venezia*, ό.π., σσ. 246, 248, 250. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 171-172. John Steer, ό.π., σ. 22. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 33.

σοβαρότητας και αραβικών και γερμανικών στοιχείων, η οποία καταφέρνει τον δέκατο τέταρτο αιώνα να ανανεώσει τον γοτθικό ρυθμό και να τον εμπλουτίσει με αραβικά στοιχεία δημιουργώντας ένα ύφος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί βενετικό γοτθικό⁴⁷⁹, υποστηρίζει ότι, τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, δεν έχει αποκτήσει ακόμη τη δική της καλλιτεχνική ταυτότητα⁴⁸⁰. Ωστόσο, πρόκειται για μία άποψη που δεν υιοθετείται από την παρούσα εργασία. Το γεγονός ότι η βενετική τέχνη διαλέγει από τον κάθε πολιτισμό, με τον οποίο αλληλεπιδρά, τα χαρακτηριστικά που την ενδιαφέρουν ή της προσφέρουν τα επιχειρήματα που χρειάζεται για να τεκμηριώσει το ιστορικό της αφήγημα και το ιστορικό της παρελθόν αποτελεί, από μόνο του, απόδειξη ότι δεν είναι έρμαιο στις διάφορες καλλιτεχνικές επιρροές τις οποίες, θεωρητικά, υιοθετεί αδιακρίτως. Αντιθέτως, αποδεικνύει ότι έχει ισχυρή κρίση και βούληση και κατασκευάζει μόνη της την ταυτότητά της μέσα από τις καλλιτεχνικές της επιλογές.

Η Gerevini, από την άλλη, συνοψίζει τις δύο απόψεις που έχουν εκφραστεί για τη βενετική τέχνη: η μία υποστηρίζει ότι η Βενετία βασίζει τη δημόσια εικόνα της και την πολιτιστική της ταυτότητα στη μίμηση της βυζαντινής τεχνοτροπίας ενώ η άλλη, υποστηρίζει ότι η Βενετία γίνεται ένα “πραγματικό” καλλιτεχνικό κέντρο, όταν οι καλλιτέχνες της αποδεσμεύονται από αυτήν την παράδοση και υιοθετούν τις καλλιτεχνικές καινοτομίες της ιταλικής ενδοχώρας⁴⁸¹. Η παρούσα εργασία δε θα ταχθεί ούτε με τη μία άποψη ούτε με την άλλη. Αυτό που προτείνει είναι ότι η Βενετία μπορεί να προβάλλει τη δική της βενετική τέχνη, η οποία υιοθετεί στοιχεία, είτε βυζαντινά είτε από τη δυτική τέχνη και την τέχνη που αναπτύσσεται στην ιταλική ενδοχώρα, και να τα αφομοιώνει με τέτοιο τρόπο ώστε με την οικειοποίησή τους να ενσωματώνονται σε ένα ενιαίο οργανικό σύνολο και να συγκροτούν τον βενετικό ωσμωτικό πολιτισμό.

Ο βενετικός πολιτισμός, λοιπόν, είναι ένας πολιτισμός μοναδικός, «αυτοδημιούργητος», που δεν έχει παράλληλο με άλλον πολιτισμό της ιταλικής χερσονήσου⁴⁸². Μάλιστα, κάποιοι ιστορικοί της τέχνης μιλούν για μία «βενετικότητα» που χαρακτηρίζει την τέχνη της Γαληνοτάτης· ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που της

⁴⁷⁹ Michelangelo Muraro, «The Myth of Venice», ό.π., σσ. 23-24.

⁴⁸⁰ Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 159.

⁴⁸¹ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σ. 39.

⁴⁸² Zorzi Alvise, *Venice. The Golden Age...*, ό.π., σ. 17. Robert Oertel, ό.π., σ. 327. John Steer, ό.π., σ. 11.

προσδίδει μία ξεχωριστή καλλιτεχνική ταυτότητα⁴⁸³, το οποίο, κατά τη γνώμη μας, οφείλει σε μεγάλο βαθμό στη συνεχή διάδρασή της με τη βυζαντινή τέχνη.

Επομένως, παρόλο που πρόκειται για μία πολυμορφική πόλη που συνδυάζει αρκετά πολιτιστικά στοιχεία που αντλούν επιρροή τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση ή την ίδια την ιταλική χερσόνησο, η Βενετία καταφέρνει να τα περικλείει σε ένα συνεκτικό σύνολο και να αποπνέει την ολότητα⁴⁸⁴.

Επομένως, μιλάμε για έναν πολιτισμό που όχι μόνο υιοθετεί αλλά και οικειοποιείται στοιχεία από τους πολιτισμούς με τους οποίους συναντάται, αλληλεπιδρά και δημιουργεί ένα πλούσιο πολιτισμικό και καλλιτεχνικό μωσαϊκό, που το χαρακτηρίζει η πολιτισμική υβριδικότητα. Συνεπώς, το χειρόγραφό μας, όπως το έχουμε εξετάσει και το έχουμε αναλύσει, αποτελεί προϊόν αυτού του ωσμωτικού πολιτισμού που συνδυάζει χαρακτηριστικά και τεχνοτροπίες από τις παραδόσεις με τις οποίες έρχεται σε επαφή η Βενετία και δημιουργεί ένα συνεκτικό όλον; Η απάντηση είναι ναι, γιατί όπως είδαμε εικονογραφικά και τεχνοτροπικά αντλεί στοιχεία και από τη δυτική και από τη βυζαντινή παράδοση· γιατί συνδυάζει το παλαιό με το καινούριο, καθώς το νέο χειρόγραφο φιλοτεχνήθηκε για να φιλοξενηθεί στην παλαιά βυζαντινή στάχωση· και γιατί, οι μικρογραφίες του, που αποπνέουν μία βυζαντινή αίσθηση, συνοδεύουν ένα λατινικό κείμενο. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα θρησκευτικό χειρόγραφο, που το χαρακτηρίζει η πολιτισμική υβριδικότητα, που χαρακτηρίζει και την υπόλοιπη βενετική τέχνη, και το οποίο όχι μόνο καταφέρνει να ενταχθεί αρμονικά στο περιβάλλον του Αγίου Μάρκου αλλά αποτελεί και δομικό στοιχείο της θείας λειτουργίας του.

Ερώτημα 2: Γιατί ο Dandolo παραγγέλλει ένα υβριδικό χειρόγραφο;

Στην προηγούμενη ενότητα υποστηρίχθηκε ότι το ευαγγελιστάρι αποτελεί προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού συνδυάζοντας βυζαντινά και γοθικά στοιχεία και χαρακτηριστικά. Σε αυτή την ενότητα καλούμαστε να απαντήσουμε στο

⁴⁸³ John Steer, ό.π., σσ. 6, 11.

⁴⁸⁴ Michelangelo Muraro, «Petrarca, Paolo Veneziano...», ό.π., σ. 160. Lino Lazzarini, «Sulla cultura e la civiltà...», ό.π., σ. 61.

δεύτερο ερώτημα, που προκύπτει: για ποιο λόγο ο Dandolo επιθυμεί ένα υβριδικό λειτουργικό χειρόγραφο που θα χρησιμοποιείται στο δουκικό παρεκκλήσι; Γιατί παραγγέλνει ένα ευαγγελιστάρι, το οποίο κοσμείται με μικρογραφίες όχι αμιγώς γοθτικές, από τη στιγμή, μάλιστα, που ο γοθτικός ρυθμός όχι μόνο αναδύεται εκείνη την περίοδο στη Βενετία αλλά, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, απηχεί τις επεκτατικές βλέψεις της; Προκειμένου να απαντήσουμε, θα ανατρέξουμε στη σχετική βιβλιογραφία.

Αρχικά, να σημειώσουμε ότι, λαμβάνοντας υπόψη όσα έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο σχετικά με το υπόλοιπο εικονογραφικό πρόγραμμα που δημιουργήθηκε υπό την επίβλεψη του δόγη, η θέση που υποστηρίζεται στη συγκεκριμένη εργασία είναι ότι η επιλογή της τεχνοτροπίας και του ύφους δεν είναι τυχαία. Εξάλλου, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει και η Debra Pincus, ο Dandolo είχε την εξαιρετική ικανότητα να κινείται με αυτοπεποίθηση και στον εικαστικό και στον λογοτεχνικό χώρο και μπορούσε να χειρίζεται και τους δύο χώρους προς το συμφέρον του⁴⁸⁵.

Επιστρέφοντας στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας, έγινε ξεκάθαρο ότι ένα από τα μείζονα θέματα που απασχόλησαν τη Βενετία ήταν να αποκτήσει ιστορικό παρελθόν και ταυτότητα και να αποδείξει ότι ήταν η επάξια κληρονόμος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την υπαρξιακή της ανησυχία και το γεγονός ότι αφενός, οι προκάτοχοι του αξιώματος κόσμησαν τον δημόσιο χώρο γύρω από τον Άγιο Μάρκο αλλά και το εσωτερικό του με έργα είτε βυζαντινής προέλευσης είτε βυζαντινής τεχνοτροπίας και αφετέρου, ο ίδιος ο Dandolo μέσα από το συγγραφικό του έργο και το πρόγραμμα παραγγελιών του επιδιώκει να νομιμοποιήσει το βενετικό ιστορικό παρελθόν⁴⁸⁶, οικειοποιούμενος τη βυζαντινή παράδοση⁴⁸⁷, δε θα ήταν παράτολμο να υποθέσει κανείς ότι το ευαγγελιστάρι υιοθετεί βυζαντινά χαρακτηριστικά προκειμένου να υπογραμμίσει και αυτό με τη σειρά του τη στενή σχέση ανάμεσα στις δύο πολιτικές οντότητες και την ένδοξη καταγωγή της Γαληνοτάτης. Αντίστοιχα, ο Τίτος Παπαμαστοράκης, όταν μελετά τις βυζαντινές σταχώσεις, υποστηρίζει ότι οι Βενετοί κοιτούσαν πάντα προς το Βυζαντινή Αυτοκρατορία και την Κωνσταντινούπολη, καθώς πάντα επιθυμούσαν η πόλη τους να

⁴⁸⁵ Debra Pincus, «Hard times and Ducal Radiance...», ό.π., σ. 93.

⁴⁸⁶ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σσ. 34, 39.

⁴⁸⁷ Anastasia Drandaki, «Between Byzantium and Venice», ό.π., σ. 13.

ταυτίζεται με αυτό το ισχυρό κράτος, γι' αυτό η καλλιτεχνική επιλογή του Dandolo, δύο βυζαντινές και μία βυζαντινίζουσα στάχωση να περιβάλλουν τα τρία λατινικά χειρόγραφα, δεν είναι παρά μία πολιτική επιλογή με την οποία επιδιώκει την ενσωμάτωση του βυζαντινού στον βενετικό κόσμο⁴⁸⁸.

Μία άλλη υπόθεση είναι ότι ο Dandolo επιλέγει τον υβριδικό χαρακτήρα για το χειρόγραφό του γιατί θέλει να δηλώσει τις πολιτικές θέσεις της Βενετίας: από τη μία, να υποστηρίξει τη σταυροφορική προπαγάνδα που ήταν διάχυτη κατά τη δογεία του και από την άλλη, να εκφράσει τις επεκτατικές της τάσεις στην ενδοχώρα. Πιο αναλυτικά, έχουμε ήδη αναφέρει ότι μελετητές όπως ο Thiriet και ο Lane εξέφρασαν την άποψη ότι ο Andrea Dandolo φέρει το βάρος της καταγωγής του από τον Enrico Dandolo και, ενδεχομένως, φιλοδοξούσε να επαναφέρει το αξίωμα του δόγη στη θριαμβευτική θέση που κατείχε μετά την Δ' Σταυροφορία⁴⁸⁹. Το επιχείρημα αυτό φαίνεται ότι ισχυροποιείται αν σκεφτεί κανείς ότι πρώτον, πολύ γρήγορα μετά την ανάληψη του αξιώματός του υπέγραψε την αντιτουρκική συνθήκη και, δεύτερον, ότι η Βενετία αυτοπροβαλλόταν ως το κράτος που τού είχε ανατεθεί ο σημαντικός ρόλος του προστάτη μιας χριστιανικής αυτοκρατορίας· μία αντίληψη που εκφράστηκε με την εικονογράφηση της *Αποστολής των Αποστόλων* στο Βαπτιστήριο και στην αντίστοιχη μικρογραφία στο χειρόγραφο (f. 20v). Από την άλλη, δηλώσαμε επίσης ότι με την προσάρτηση του Τρεβίζο, το 1339, η Βενετία εξέφρασε τις βλέψεις της προς την *terraferma*, τη χρονική στιγμή που άρχισε να εκφράζεται η ιδέα της *Venetia Magna*.⁴⁹⁰ Επομένως, το ευαγγελιστάρι υιοθετεί τη βυζαντινή παράδοση, και όπως αναλύσαμε σε κάποιες μικρογραφίες και τη σταυροφορική τέχνη, και εκφράζει τις επεκτατικές τάσεις της Βενετίας προς την Ανατολή και τη φιλοδοξία της να ηγηθεί μίας χριστιανικής αυτοκρατορίας και ταυτόχρονα, φέρει γοτθικά χαρακτηριστικά, εκφράζοντας τη σταδιακή μετακίνηση της Γαληνοτάτης προς τη Δύση.

Από την άλλη, το ευαγγελιστάρι αποτελούσε μόνο μέρος της ευρύτερης καλλιτεχνικής εκστρατείας του Dandolo, στην οποία εντασσόταν και ο εμπλουτισμός της *pala d'oro* και η κατασκευή της *pala feriale*. Η *pala d'oro*, όπως αναφέρει η Gerevini, συνδύαζε το παλαιό με το νέο, το τοπικό με το ξένο, καθώς ένα βυζαντινό

⁴⁸⁸ Τίτος Παπαμαστοράκης, ό.π., σσ. 392, 409.

⁴⁸⁹ Τους Fr. Thiriet και Frederic Lane παραπέμπει ο Serban Marin, ό.π., σσ. 92-93.

⁴⁹⁰ Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition...», ό.π., σ. 517. Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 247. Luigi Coletti, ό.π., σ. 113. Margaret L. King, ό.π., σ. 208. Stefania Gerevini, ό.π., σσ. 11, 15-16.

μεταλλικό τέμπλο συνδυαζόταν με ένα βενετικό ζωγραφικό τέμπλο⁴⁹¹. Κατ' αντιστοιχία, λοιπόν, και το καινούριο λειτουργικό χειρόγραφο με το λατινικό του κείμενο σταχωμένο σε βυζαντινά περιβλήματα συνδυάζει το παλαιό με το νέο και το τοπικό με το ξένο. Επομένως, το ευαγγελιστάρι, η *pala d'oro* και η *pala feriale* αποτελούν ένα οργανικό σύνολο στο οποίο συνενώνονται αρμονικά η Ανατολή με τη Δύση, καθώς και τα τρία έργα υιοθετούν τον στυλιστικό δυισμό που εκφράζει τη βενετική πολιτισμική πραγματικότητα.

Η Pincus, με τη σειρά της, υποστηρίζει ότι οι καλλιτεχνικές του αναθέσεις προδίδουν το όραμά του, που δεν ήταν άλλο από τη συνύπαρξη ανατολικών και δυτικών καλλιτεχνικών στοιχείων· η αρμονική συνύπαρξη των δύο πολιτισμών⁴⁹². Επιπλέον, θεωρεί ότι αυτό που χαρακτηρίζει τις καλλιτεχνικές του αναθέσεις είναι ο συνδυασμός παρελθόντος και παρόντος⁴⁹³. από τη μία, η αφοσίωσή του στο παρελθόν είναι εμφανής ενώ από την άλλη, το αναδιαμορφώνει και το χρησιμοποιεί με τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το παρόν. Αντίστοιχα, η Gerevini υποστηρίζει ότι η συνύπαρξη του «παλαιού» με το «νέο» υπογραμμίζει την βενετική επιδίωξη για ένα αποστολικό ή βυζαντινό παρελθόν και ταυτόχρονα, δηλώνει την αμφίσημη στάση των Βενετών απέναντι στην παράδοση και στην καινοτομία, σε μια περίοδο, μάλιστα, πολιτικού επαναπροσδιορισμού. Επομένως, οι αναθέσεις του, στην πραγματικότητα, αντανakλούν αυτούς τους προβληματισμούς.⁴⁹⁴ Κατ' αναλογία, λοιπόν, και το ευαγγελιστάρι δηλώνει τον σεβασμό του δόγη προς το παρελθόν, και δη το βυζαντινό παρελθόν και από την άλλη, με τη γοτθίζουσα τεχνοτροπία τιμά το παρόν και τις καινοτομίες που συστήνει.

Απάντηση στο ερώτημα θα μπορούσε να μας δώσει και η ανάθεση του Dandolo στον Guido de Columnis για τη δημιουργία του πολυτελούς χειρόγραφου *Historia destructionis Troiae* ή *Historia Troiana*⁴⁹⁵, του οποίου οι μικρογραφίες συνοδεύουν ένα λατινικό κείμενο και ταυτόχρονα, αντανakλούν τη ζώσα βυζαντινή παράδοση⁴⁹⁶. Σύμφωνα με την υπάρχουσα έρευνα, ο δόγης επιδιώκει με αυτή την παραγγελία να

⁴⁹¹ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 208-209.

⁴⁹² Debra Pincus, «Andrea Dandolo...», ό.π., σ. 198.

⁴⁹³ Debra Pincus, «Venice and Its Doge...», ό.π., σ. 256.

⁴⁹⁴ Stefania Gerevini, *Facing Crisis...*, ό.π., σσ. 211-212.

⁴⁹⁵ Σήμερα το χειρόγραφο βρίσκεται στη Μαδρίτη. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 243

⁴⁹⁶ Hans Belting, ό.π., σ. 144. Rane A. Katzenstein, ό.π., σσ. 38, 231. Ο Hugo Buchta, όπως τον παραθέτει η Rane A. Katzenstein, υποστηρίζει ότι πρόκειται ίσως για το περισσότερο βυζαντινό από όλα τα ιταλικά χειρόγραφα του δέκατου τέταρτου αιώνα που μας είναι γνωστό. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 38.

ενισχύσει την εκδοχή περί τρωικής καταγωγής της Βενετίας και, εμμέσως, να δικαιολογήσει τις αξιώσεις της στην ανατολική Μεσόγειο⁴⁹⁷. Ο Buchtal, ο οποίος μελέτησε ενδελεχώς το χειρόγραφο υποστήριξε ότι το καλλιτεχνικό μέσο εξέφρασε τις προσωπικές ανησυχίες του Andrea Dandolo⁴⁹⁸. Αναλόγως και η νέα αυτή ανάθεση του δόγη αφορά ένα χειρόγραφο του οποίου οι μικρογραφίες παραπέμπουν στη βυζαντινή παράδοση και συνοδεύουν ένα λατινικό κείμενο.

Τέλος, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι το λειτουργικό χειρόγραφο προοριζόταν για χρήση μέσα στον Άγιο Μάρκο, το μέρος που συνδέεται στενά με τη βυζαντινή παράδοση⁴⁹⁹, επομένως, δε θα πρέπει να μας ξενίζει η απόφαση να την ενσωματώνει.

Συνεπώς, στο ερώτημα γιατί ο Andrea Dandolo επιλέγει ο διάκοσμος του νέου του λειτουργικού χειρόγραφου να συνδυάζει τον βυζαντινό με τον γοτθικό ρυθμό απαντάμε, αρχικά, ότι πρόκειται για μία απόφαση που συμπλέει με την επικρατούσα βενετική πολιτιστική τάση· τον στυλιστικό δυισμό που χαρακτηρίζει την τέχνη της Βενετίας το *Trecento*.⁵⁰⁰ Δεύτερον, οι βυζαντινίζουσες μικρογραφίες ενισχύουν το αφήγημα ότι η Βενετία δικαιωματικά πρέπει να θεωρείται η κληρονόμος της Κωνσταντινούπολης, λύνοντας έτσι το πρόβλημα ενός ένδοξου ιστορικού παρελθόντος και ταυτόχρονα εκφράζει τις πολιτικές της φιλοδοξίες για επέκταση στην Ανατολική Μεσόγειο, ενώ με τα γοτθικά της χαρακτηριστικά στρέφεται προς τη Δύση και οραματίζεται τη «Μεγάλη Βενετία». Τρίτον, καταφέρνει να συνδυάσει το παρελθόν με το παρόν, την παράδοση με τη νεωτερικότητα· έννοιες, που όπως είδαμε, ήταν ιδιαίτερες σημαντικές για τον δόγη, ενώ καταφέρνει τη συνένωση και τη συνύπαρξη των δύο πολιτισμών, με τους οποίους διατηρεί σημαντικούς δεσμούς. Άρα, το ευαγγελιστάρι αποτελεί παράδειγμα του ωσμωτικού πολιτισμού της Βενετίας και απαντά στα καίρια πολιτικά και υπαρξιακά της ζητήματα.

⁴⁹⁷ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity...*, ό.π., σ. 41. Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 39. Hans Belting, ό.π., σ. 144.

⁴⁹⁸ Στον Buchtal παραπέμπει η Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 42.

⁴⁹⁹ Rane A. Katzenstein, ό.π., σ. 13.

⁵⁰⁰ Stefania Gerevini, «Art as Politics...», ό.π., σ. 243. Guido Perocco, «Venice and the Treasury...», ό.π., σ. 15.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι οι μικρογραφίες του ευαγγελισταρίου *BNM cod. Lat. I, 100 [=2089]*, το οποίο βρίσκεται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη στη Βενετία. Αφορμή για τη μελέτη του στάθηκε η διατριβή της Rane A. Katzenstein, «Three liturgical manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice». Ενώ ο αρχικός στόχος ήταν η μελέτη των μικρογραφιών του χειρογράφου και η για πρώτη φορά έγχρωμη δημοσίευσή τους, κατά τη διάρκεια της έρευνας προέκυψαν δύο ερωτήματα: αν το ευαγγελιστάρι εντάσσεται στον ωσμωτικό πολιτισμό της Βενετίας του δέκατου τέταρτου αιώνα και αν ναι, γιατί ο Andrea Dandolo, ο αναθέτης του, επέλεξε μία υβριδική διακόσμηση για τον λειτουργικό του κώδικα και όχι μία αμιγώς γοτθική. Μήπως τα βυζαντινά χαρακτηριστικά των μικρογραφιών φέρουν κάποια πολιτικά μηνύματα ή εκφράζουν κάποιες από τις θέσεις και τους προβληματισμούς του δόγη;

Ξεκινώντας, στην *Εισαγωγή*, κρίθηκε απαραίτητο να αναφέρουμε κάποια σημαντικά στοιχεία από τη διατριβή της Katzenstein, προκειμένου να καταστεί σαφές ότι ο τρόπος που προσεγγίζει εκείνη τα τρία χειρόγραφα και ο τρόπος που αντιμετωπίζει η συγκεκριμένη εργασία το ευαγγελιστάρι διαφέρουν σημαντικά.

Στη συνέχεια, περνώντας στο πρώτο μέρος της εργασίας, αρχικά θέτουμε το ιστορικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το χειρόγραφο. Έτσι, το πρώτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στον Andrea Dandolo, όπου αναφέρονται πληροφορίες για τον ίδιο αλλά και τα σημαντικά ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν τη δογεία του. Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να κατανοήσουμε κάποια πράγματα για την προσωπικότητά του και κάποιες από τις πολιτικές του θέσεις ώστε, αργότερα, να μπορέσουμε να εκφράσουμε υποθέσεις σχετικά με τις καλλιτεχνικές του πατρωνίες, και κυρίως, αυτή του ευαγγελισταρίου. Ως κατακλείδα αυτού του κεφαλαίου, μπορούμε να πούμε, ότι πρόκειται για έναν λόγιο πολιτικό άνδρα, τον οποίο χαρακτήριζε η αφοσίωσή του στο κράτος του. Με το έργο του και την προσωπικότητά του συνέβαλε στη διαμόρφωση του ιστορικού της αφηγήματος και της «αυτοεικόνας» της Βενετίας ενώ προήγαγε το δουκικό αξίωμα, προσδίδοντάς του έναν ιερό χαρακτήρα.

Στη συνέχεια, μελετάμε το ευρύτερο πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε το ευαγγελιστάρι. Γυρίζοντας πίσω στον χρόνο, στην περίοδο μετά τη Δ΄ Σταυροφορία, επικεντρωνόμαστε στη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου έξω από τον Άγιο Μάρκο, την *piazza* και την *piazzetta*, αλλά και σε σημεία από τη διακόσμηση του εσωτερικού της βασιλικής. Μέσα από αυτό το κεφάλαιο, γίνεται κατανοητή, πρώτα από όλα η ανάγκη της Βενετίας να προασπιστεί την εικόνα της πάντα ελεύθερης, με ευγενική καταγωγή, χριστιανικής πόλης, που ως αποστολή της έχει ανατεθεί η προάσπιση του χριστιανικού λόγου. Επιπλέον, φαίνεται η μεγάλη ανάγκη της να δηλώσει ότι όχι μόνο επικράτησε και νίκησε τη μέχρι τότε σπουδαία Βυζαντινή Αυτοκρατορία αλλά είναι και η επάξια κληρονόμος της. Μία ακόμη επιδίωξή της είναι να καταφέρει να εδραιώσει ένα σπουδαίο ιστορικό παρελθόν, γι' αυτό κι εμφανίζονται πολλές και διάφορες εκδοχές του ιδρυτικού της μύθου. Φαίνεται, λοιπόν, ότι σε αυτά τα ερωτήματα και σε αυτά τα προβλήματα απαντά με τον ψηφιδωτό διάκοσμο της βασιλικής αλλά και με τη χρήση σπολίων και λαφύρων, που ήρθαν στην κατοχή της μετά τη Δ΄ Σταυροφορία, και με τα οποία διαμορφώνει, κυρίως, τον περιβάλλοντα χώρο του Αγίου Μάρκου. Επομένως, χρησιμοποίησε την τέχνη για να δηλώσει το ιστορικό της παρελθόν και να διαμορφώσει την ταυτότητά της ενώ, κυρίως μέσα από τα ψηφιδωτά που κοσμούν τον Άγιο Μάρκο, η Βενετία υπογραμμίζει μία πολύ σημαντική πεποίθηση που είχε για τον εαυτό της: ότι πρόκειται για μία πόλη-κράτος, της οποίας το πεπρωμένο ήταν θεϊκώς προδιαγεγραμμένο· ένας τόπος ευλογημένος, που τον κατοικούσε ένας λαός εκλεκτός και γι' αυτό έχαιραν εξουσίας προερχόμενη απευθείας από τον Θεό.

Επιστρέφοντας στην περίοδο της δογείας του Andrea Dandolo, σειρά έχουν οι καλλιτεχνικές πατρωνίες του δόγη, κυρίως οι θρησκευτικές, που αφορούσαν τον εμπλουτισμό και τον εξωραϊσμό του Αγίου Μάρκου. Φαίνεται ότι και οι δουκικές αναθέσεις ακολουθούν τη μέχρι τότε βενετική πρακτική: η τέχνη τίθεται στην υπηρεσία του αυτοπροσδιορισμού της Βενετίας, καθώς για άλλη μια φορά τονίζεται η σχέση της με τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και υπογραμμίζεται η ιδέα ότι είναι η νόμιμη διάδοχός της. Επιπλέον τονίζεται η συνέχεια της δουκικής διαδοχής, η προνομιακή θέση της Βενετίας στο θεϊκό σχέδιο αλλά και η ιερότητα του δουκικού αξιώματος. Μέσα από συγκεκριμένες εικονογραφίες, όπως η *Αποστολή των Αποστόλων*, εκφράζονται οι πολιτικές βλέψεις της Γαληνοτάτης για επέκταση της πολιτικής και οικονομικής της ισχύς στην Ανατολική Μεσόγειο αλλά και το όραμά της για μία χριστιανική

αυτοκρατορία, στην οποία θα κατέχει την κυρίαρχη θέση, ως προστάτιδα του χριστιανικού κόσμου. Αντίστοιχα, στη διακόσμηση του παρεκκλησίου του Αγίου Ισιδώρου γίνονται έμμεσες αναφορές στην αντίπαλη Γένοβα και στη μεταξύ τους εμπόλεμη κατάσταση και ενισχύεται η εικόνα του δόγη και της καλής του ηγεσίας. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η τεχνοτροπία που χρησιμοποιήθηκε, καθώς τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν υπό την πατρωνία του – και η *pala d'oro* και η *pala feriale* αλλά και τα ψηφιδωτά σύνολα – συνδυάζουν ανατολικά και δυτικά στοιχεία και χαρακτηριστικά, απόδειξη του ωσμωτικού πολιτισμού που συναντάται στη Βενετία. Τι δηλώνεται όμως μέσα από αυτή την υβριδική τεχνοτροπία; Αρχικά, υπενθυμίζεται η σημαντική καταγωγή της Βενετίας σε μία περίοδο που αντιμετώπιζε σημαντικά πολιτικά προβλήματα. Επιπλέον συνδυάζεται το παρελθόν, που τόσο σεβόταν ο δόγης, με το παρόν, που τόσο ήθελε να εξυπηρετήσει, συνδυάζεται το παλαιό – η παράδοση – με το νέο – η καινοτομία· χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν και στο συγγραφικό έργο του Dandolo και εκφράζουν το όραμά του για αρμονική συνύπαρξη των δύο πολιτισμών.

Μέρος αυτού του καλλιτεχνικού προγράμματος αποτελεί και το ευαγγελιστάρι. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας επαναλαμβάνονται κάποιες από τις παρατηρήσεις της Katzenstein σχετικά με τη διάρθρωση των φύλλων αλλά προτείνονται και κάποιες καινούριες. Για παράδειγμα στο φύλλο 71v, το κείμενο της ανάγνωσης δε φαίνεται να ξεκινά με τη φράση «*in illo tempore*», όπως συμβαίνει σε όλα τα υπόλοιπα φύλλα του χειρογράφου, και γι' αυτό είναι και το μόνο φύλλο, του οποίου το διακοσμημένο αρχίγραμμα δεν είναι το «I». Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι όπως το κάθε ανάγνωσμα ξεκινά με τη φράση «*in illo tempore*» φαίνεται ότι στο τέλος κάθε αναγνώσματος χρησιμοποιείται κόκκινο μελάνι. Επίσης, προτείνεται ότι οι μικρογραφίες έχουν άμεση σύνδεση με το κείμενο που συνοδεύουν.

Όσον αφορά τον φυτικό διάκοσμο, ο οποίος στολίζει όλα τα εικονογραφημένα φύλλα, αλλά και τα γεωμετρικά μοτίβα που κοσμούν το χρυσό βάθος κάποιων μικρογραφιών, για παράδειγμα του *f. 001v*, προτείνεται ότι, ενδεχομένως, παραπέμπουν στη σταυροφορική τέχνη και στην Κωνσταντινούπολη υπογραμμίζοντας για άλλη μία φορά τη βαρύτητα που έχει για τη Βενετία η σύνδεσή της με τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, ενώ ταυτόχρονα, εκφράζονται οι πολιτικές αντιλήψεις και διαθέσεις του Andrea Dandolo, ο οποίος, υπό το βάρος της καταγωγής του, θέλησε να

αποκαταστήσει το κύρος του δουκικού αξιώματος και της ίδιας της Βενετίας στο βαθμό που το είχε καταφέρει ο πρόγονός του Enrico Dandolo.

Εκτός από τον φυτικό διάκοσμο βρίσκουμε και μορφές από την κοσμική τέχνη ή μυθικά όντα, κάποια από τα οποία αποδίδονται εξαιρετικά φυσιοκρατικά αποκαλύπτοντας τις ζωγραφικές ικανότητες του μικρογράφου. Επιπλέον, επισημάναμε ότι στο φύλλο 057ν υπάρχει μία μορφή, ένας στρατιώτης που συνοδεύει τον εισπράκτορα του φόρου, στου οποίου την κοιλιακή χώρα φαίνεται να σχηματίζεται ένα πρόσωπο. Το ερώτημα, λοιπόν, που προκύπτει είναι αν πρόκειται για μία σχηματική απόδοση της πανοπλίας του ή αν υπάρχει ο μικρογράφος έχει στο μυαλό του τους Στηθοκέφαλους.

Ένα ακόμη στοιχείο που προτείνει η συγκεκριμένη εργασία αφορά τη μικρογραφία στο *f. 020ν*, την οποία η Katzenstein ονοματίζει ως ο *Χριστός εμφανίζεται στους μαθητές του*. Αυτό που υποστηρίζεται είναι ότι πρόκειται για την αναπαράσταση των *Πορευθέντων*, την τελευταία, δηλαδή, εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του, όπου τους δίνει την εντολή να διασκορπιστούν στον κόσμο και να μεταδώσουν το χριστιανικό μήνυμα· συμπέρασμα στο οποίο καταλήξαμε μέσα από τη μελέτη του άρθρου του Νικόλαου Γκιολέ αλλά και τη μελέτη του κειμένου που συνοδεύει τη μικρογραφία. Μιας και η εικονογραφία των *Πορευθέντων* ερμηνεύεται και ως η *Αποστολή των Αποστόλων*, που περιλαμβάνεται στο ψηφιδωτό πρόγραμμα του Βαπτιστηρίου, υποστηρίζεται ότι τόσο η ψηφιδωτή αναπαράσταση όσο και η μικρογραφική εκφράζει τις αποικιακές φιλοδοξίες της Βενετίας, την επιθυμία της, δηλαδή, να ισχυροποιηθεί πολιτικά και οικονομικά στην Ανατολή, και το όραμά της να αναχθεί σε προστάτιδα της χριστιανικής αυτοκρατορίας.

Τελειώνοντας, εξετάσαμε τις μικρογραφίες που αναπαριστούν τον Γάμο στην Κανά, το Δείπνο στην Εμμαούς και τον Ευαγγελισμό προκειμένου να προτείνουμε τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά τους προτυπα. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήξαμε είναι ότι ο μικρογράφος δεν ακολουθεί αυστηρά ένα βυζαντινό ή ένα γοτθικό εικονογραφικό πρότυπο ενώ και η τεχνοτροπία τους φέρει στοιχεία και από τις δύο παραδόσεις.

Έτσι προέκυψε το ερώτημα αν το χειρόγραφο ανήκει στον βενετικό ωσμωτικό πολιτισμό. Προκειμένου να απαντήσουμε, μελετήσαμε τη σχετική βιβλιογραφία, όπου ο Michelangelo Muraro υποστηρίζει ότι η βενετική τέχνη καταφέρνει τον επιτυχημένο

συνδυασμό βυζαντινής τέχνης και γοτθικού ρυθμού, ωστόσο τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου τέταρτου αιώνα δεν έχει διαμορφώσει ακόμη τη δική της καλλιτεχνική ταυτότητα. Η Gereveni παρουσιάζει τις δύο απόψεις που εκφράζονται για την τέχνη που αναπτύσσεται στη Βενετία: η μία ότι ο πολιτισμός της εξαρτάται από τη μίμηση της βυζαντινής τεχνοτροπίας και η άλλη, ότι αναδεικνύεται τελικώς ως καλλιτεχνικό κέντρο όταν καταφέρνει να αποδεσμευτεί από αυτή την εξάρτηση με την εξ Ανατολής τέχνη. Αυτό που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι η βενετική τέχνη δεν υιοθετεί τη στείρα μίμηση βυζαντινών προτύπων· έχει τη δική της δυναμική και καταφέρνει να διατηρεί τη βυζαντινή της παράδοση, την οποία, όμως, εμπλουτίζει με γοτθικά και νεωτερικά στοιχεία. Καταφέρνει να αναμειγνύει με τέτοιο τρόπο χαρακτηριστικά από τους πολιτισμούς με τους οποίους αλληλεπιδρά ώστε να δημιουργεί ένα οργανικό σύνολο, με το οποίο εκφράζει τις ανάγκες και τους προβληματισμούς της. Πρόκειται, λοιπόν, για μία τέχνη υβριδική, μία τέχνη «βενετική». Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της, υποστηρίζεται ότι το ευαγγελιστάριο που παρήγγειλε ο Andrea Dandolo ανήκει στον ωσμωτικό πολιτισμό της Βενετίας, καθώς καταφέρνει και συνενώνει βυζαντινά και γοτθικά χαρακτηριστικά, το παρόν με το παρελθόν, το παλαιό με το νέο, και όλα αυτά τα χρησιμοποιεί προκειμένου να εκφράσει πολιτικές θέσεις και φιλοδοξίες της συγχρονίας του.

Οπότε, προκύπτει και το δεύτερο ερώτημα: γιατί ο δόγης ήθελε ένα χειρόγραφο που να εκφράζει αυτό τον υβριδικό πολιτισμό και δεν επέλεξε μία αμιγώς γοτθική τεχνοτροπία, δεδομένου ότι και τεχνοτροπικά το γοτθικό στοιχείο αναδύεται και κερδίζει έδαφος στην περιοχή της λιμνοθάλασσας αλλά και σημασιολογικά, μπορεί να εκφράσει τις βλέψεις της Βενετίας για επέκταση προς τα δυτικά και τη δημιουργία της *Venetia Magna*; Αρκετοί μπορεί να είναι οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτή την επιλογή. Αρχικά, γιατί απηχεί τις σχέσεις της Βενετίας με τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Όπως εξετάσαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, αφενός, η Βενετία, από πολύ νωρίς, φαίνεται ότι ένιωσε επιτακτική την ανάγκη να αποκτήσει ένα ιστορικό παρελθόν και μία καταγωγή που θα τη συνέδεε με την Ανατολική Αυτοκρατορία και αφετέρου, ο ίδιος ο Dandolo μέσα από το συγγραφικό του έργο αλλά και τις καλλιτεχνικές του αναθέσεις προσπαθεί να ικανοποιήσει αυτή την ανάγκη και να νομιμοποιήσει αυτό το παρελθόν που τόσο πολύ χρειάζεται το κράτος του. Επιπλέον αυτή η διττή τεχνοτροπία εκφράζει και τις διττές πολιτικές φιλοδοξίες της Βενετίας: από τη μία την επιθυμία της για κυριαρχία στην Ανατολική Μεσόγειο, έχοντας τον ρόλο της υπερασπίστριας και της προστάτιδας

του χριστιανικού κόσμου και από την άλλη, την τάση της για επέκταση στην ενδοχώρα. Μία ακόμη εξήγηση είναι ότι το ευαγγελιστάριο αποτελεί μέρος του προγράμματος του εμπλουτισμού της *pala d'oro* και της κατασκευής της *pala feriale*, και όπως τα δύο αυτά έργα, αντανακλά την αρμονική συνύπαρξη των δύο πολιτισμών ενώ συνδυάζει και αυτό με τη σειρά του το παλαιό με το καινούριο, το παρελθόν με το παρόν, εκφράζοντας από τη μία τη βενετική πολιτισμική πραγματικότητα και από την άλλη, έννοιες που φαίνεται ότι απασχολούν τον ίδιο τον Andrea Dandolo. Ενώ τέλος, είναι σημαντικό να σκεφτούμε ότι το χειρόγραφο δημιουργήθηκε για να χρησιμοποιηθεί μέσα στον Άγιο Μάρκο, τη βασιλική που συνδέεται άμεσα με τη βυζαντινή τεχνοτροπία, επομένως, λογικά ακολουθείται και σε αυτό η ίδια στυλιστική επιλογή.

Συνεπώς, η Βενετία είναι το μέρος όπου η Δύση συναντά την Ανατολή· το μέρος όπου αναπτύσσεται ένας πολύ ενδιαφέρον υβριδικός πολιτισμός που ενώνει χαρακτηριστικά και στοιχεία από τις δύο παραδόσεις και δημιουργεί μία τέχνη που τη χαρακτηρίζει η «βενετικότητα». Προϊόν αυτού του πολιτισμού είναι και το ευαγγελιστάριο, το οποίο ήταν ανάθεση του Dandolo, και αποτελεί μέρος του ευρύτερου καλλιτεχνικού του προγράμματος, το οποίο επίσης το χαρακτηρίζει ο στυλιστικός δυισμός που χαρακτηρίζει την τέχνη του *Trecento* στη Βενετία. Μέσω αυτού του ευαγγελισταρίου και των καλλιτεχνικών του χαρακτηριστικών εκφράζονται οι πολιτικές βλέψεις και φιλοδοξίες, οι προβληματισμοί και οι θέσεις του δόγη και κατ' επέκταση του βενετικού κράτους, όπως ακριβώς εκφράζονται και μέσα από τη διαμόρφωση της *piazza* και της *piazzetta*, μέσα από τον ψηφιδωτό διάκοσμο του Αγίου Μάρκου και μέσα από τις καλλιτεχνικές αναθέσεις του Andrea Dandolo.

Έχοντας, λοιπόν, συστήσει εκ νέου το χειρόγραφο και εντάσσοντάς το σε ένα νέο πολιτιστικό πλαίσιο, διαφορετικό από αυτό που συστήνει Katzenstein στη διατριβή της, η οποία μιλά για βενετικά, βυζαντινά και γοτθικά χαρακτηριστικά και όχι για έναν ενιαίο πολιτισμό, η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να ανακινήσει το ενδιαφέρον των μελετητών ώστε να επιστρέψουν σε αυτό και να το επανεξετάσουν είτε μόνο του είτε σε συνδυασμό με τα άλλα δύο χειρόγραφα που το συνοδεύουν, τώρα που πλέον η ψηφιοποιημένη τεχνολογία επιτρέπει τη μελέτη του, παρά τις όποιες φθορές που μπορεί να έχει υποστεί το ίδιο το φυσικό αντικείμενο.

Βιβλιογραφία

BNM cod. Lat. I, 100 [=2089]

Alvise Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Rusconi, Μιλάνο 1998.

Alvise Zorzi, *Venice. The Golden Age 697-1797*, Abbeville Press, Νέα Υόρκη 1983 (<https://archive.org/details/venicegoldenage60000zorzi/page/n7/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Belting Hans, «Dandolo's Dreams: Venetian State Art and Byzantium», στο Brooks Sarah T. (επιμ.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2006, σσ. 138-153 (<https://www.metmuseum.org/met-publications/byzantium-faith-and-power-1261-1557-perspectives-on-late-byzantine-art-and-culture>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Bergmeier Armin F., «The Production of ex Novo Spolia and the Creation of History in Thirteenth-Century Venice», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 62 (2020), σσ. 127-157 (<https://www.jstor.org/stable/27035621>, τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

Bettini Sergio, «Il cammino dell'arte dalla Venezia Paleocristiana alla Venezia bizantina», *Le origini di Venezia*, Sansoni, Φλωρεντία 1964, σσ. 185-215.

Bettini Sergio, «Venice, the *Pala d'Oro*, and Constantinople», στο Buckton David, Entwistle Christopher, Prior Rowena (επιμ.), *The Treasury of Marco, Venice*, Olivetti, Μιλάνο 1984, σσ. 35-64 (<https://www.metmuseum.org/met-publications/the-treasury-of-san-marco-venice>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Brown Patricia Fortini, «Painting and History in Renaissance Venice», *Art History* 7/3 (1984), σσ. 263-294 (https://www.academia.edu/817417/Painting_and_History_in_Renaissance_Venice, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026)

Brown Patricia Fortini, «Ritual Geographies in Venice's Mediterranean Empire», στο Jurdjevic Marc, Strom-Olsen Rolf (επιμ.), *Rituals of Politics and Culture in Early*

Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir. Essays and Studies, 39, Center for Reformation and Renaissance Studies, Τorónton 2016, σσ. 43-89 (https://www.academia.edu/25824076/Ritual_Geographies_in_Venices_Colonial_Empire_in_Rituals_of_Politics_and_Culture_in_Early_Modern_Europe_Essays_in_Honour_of_Edward_Muir_ed_Mark_Jurdjevic_and_Rolf_Str%C3%B8m_Olsen_Essays_and_Studies_39_Toronto_Centre_for_Reformation_and_Renaissance_Studies_2016_43_89, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Brown Patricia Fortini, «The Self-Definition of the Venetian Republic», στο Molho Anthony, Raaflaub Kurt, Emlen Julia (επιμ.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, The University of Michigan Press, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1991, σσ. 511-548 (<https://archive.org/details/citystatesinclas0000unse/page/n5/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Brown Patricia Fortini, *Venice & antiquity: the Venetian sense of the past*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν/Λονδίνο 1996 (<https://archive.org/details/veniceantiquityv0000brow/page/n7/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Buckton David, Osborne John, «The Enamel of Doge Ordelaaffo Falier on the Pala d'Oro in Venice», *Gesta* 39/1 (2000), σσ. 43-49 (<https://www.jstor.org/stable/767152>, τελευταία ανάκτηση 10.05.2026).

Bychkov Victor, *Βυζαντινή Αισθητική. Θεωρητικά προβλήματα*, (μτφρ. Χαραλαμπίδης Κωνσταντίνος Π.), Ε. Τζαφέρη, Αθήνα 1999.

Cavarnos Constantine, *Orthodox Iconography*, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, Μασαχουσέτη 1992 (4).

Coletti Luigi, «Le arti figurative», στο Ortega y Gasset José (επιμ.), *La civiltà veneziana del Trecento*, Sansoni, Φλωρεντία 1956.

Cutler Anthony, «From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750», στο *Dumbarton Oaks Papers*, «Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th centuries» 49 (1995), σσ. 237-267 (<https://www.jstor.org/stable/1291714>, τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

D'Amico Erica, «Approaches and Perspectives on the origins of Venice», *Memoirs of the American Academy in Rome* 62 (2017), σσ. 209-230 (<https://www.jstor.org/stable/26787026>, τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

D'Arcais Francesca Flores, «Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico», στο D'Arcais Francesca Flores, Gentili Giovanni, (επιμ.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Silvana Editoriale, Μιλάνο 2002, σσ. 19-31.

Da Mosto Andrea, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Aldo Martello-Giunti Editore S.P.A., Φλωρεντία 1977.

Da Villa Urbani Maria, *The Basilica of Saint Mark and the Gold Altarpiece*, Storti Edizioni, Βενετία 2000 (<https://archive.org/details/basilicaofsaintm0000davi/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Dale Thomas E.A., «Cultural Encounter, Race, and a Humanist Ideology of Empire in the Art of Trecento Venice», στο *Speculum* 98 (2023), σσ. 1-48. (https://www.researchgate.net/publication/366773099_Cultural_Encounter_Race_and_a_Humanist_Ideology_of_Empire_in_the_Art_of_Trecento_Venice, τελευταία ανάκτηση 09.05.2026)

Dale Thomas E.A., «Cultural Hybridity in Medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the Fourth Crusade», στο Maguire Henry, Nelson Robert S. (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2010, σσ. 151-191.

Delvoye Charles, *Βυζαντινή τέχνη*, (μτφρ. Παπαδάκη Μαντώ Β.), Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1988 (3).

Demus Otto, *The Church of San Marco in Venice. History-Architecture-Sculpture*, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 1960.

Demus Otto, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Dumbarton Oaks, Ουάσιγκτον 1988 (<https://archive.org/details/mosaicdecoration0000demu/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Devitini Alessia, «Enchanted Gothic tracery: the fourteenth and early fifteenth centuries», στο Zuffi Stefano (επιμ.), *Art in Venice*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999, σελ. 56-91 (https://archive.org/details/artinvenice0000unse_x5m3/page/n7/mode/2up, τελευταία ανάκτηση, 09.05.2026)

Devitini Alessia, «The beginnings of a legend: from Byzantine art to Romanesque», στο Zuffi Stefano (επιμ.), *Art in Venice*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999, σσ. 8-55 (https://archive.org/details/artinvenice0000unse_x5m3/page/n7/mode/2up, τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

Drandaki Anastasia, «Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», στο Drandaki A. (επιμ.), *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Onassis Cultural Center, Νέα Υόρκη 2009, σσ. 11-18

(https://www.academia.edu/2047861/Between_Byzantium_and_Venice_Icon_painting_in_Venetian_Crete_in_the_Fifteenth_and_Sixteenth_Centuries_in_A_Drandaki_ed_The_Origins_of_El_Greco_Icon_Painting_in_Venetian_Crete_exh_cat_Onassis_Cultural_Center_November_2009_February_2010_New_York_2009) (τελευταία ανάκτηση 18.05.2026).

Fenlon Iain, *The Ceremonial City. History, memory and Myth in Renaissance Venice*, Yale University Press, Ντιού Χέιβεν/Λονδίνο 2007.

Georgopoulou Maria, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», στο *The Art Bulletin*, 77/3 (Σεπτ. 1995), σσ. 479-496 (<https://www.jstor.org/stable/pdf/3046122.pdf>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Georgopoulou Maria, «Venice and the Byzantine Sphere», στο Evans Helen C. (επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1577)*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2004, σσ. 489-513 (<https://www.metmuseum.org/met-publications/byzantium-faith-and-power-1261-1557>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Georgopoulou Maria, *Venice's Mediterranean Colonies. Architecture and Urbanism*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2001.

Gerevini Stefania, «Art as Politics in the Baptistery and Chapel of Sant' Isidoro at San Marco, Venice», *Dumbarton Oaks Papers* 74 (2020), σσ. 243-268.

Gerevini Stefania, *Facing Crisis. Art as Politics in Fourteenth-Century Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2024.

Grabar André, «The Byzantine Heritage», στο Muraro Michelangelo, Grabar André (επιμ.), *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 31-82. (<https://archive.org/details/venicechurchofst0000mura/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026)

Grabar André, *The Great Centuries of Painting. Byzantine Painting (Historical and critical study)*, Skira, Ελβετία 1953 (https://archive.org/details/grabar-andre-l-eglise-de-boiana-2nd-ed.-sofija-1978_202102/Andre%20Grabar%20-%20Byzantine%20Painting%20Historical%20and%20critical%20study%201953/mod e/2up, τελευταία ανάκτηση 09.05.2026)

Hartt Frederick, Wilkins David G., *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϊ 2011 (7).

Herbert Lynley Anne, «Duccio's Metropolitan Madonna: Between Byzantium and the Renaissance», *Arte medievale* (2010-2011), σσ. 97-120 (https://www.academia.edu/5629722/Duccio_s_Metropolitan_Madonna_Between_Byzantium_and_the_Renaissance, τελευταία ανάκτηση 16.05.2026).

Hopkins Andrew, «Architecture and Memory in Venice», στο Oberste Jorg, Reichert Sabine (επιμ.), *Stadtgeschichte(n): Erinnerungskulturen der vormodernen Stadt*, Schnell & Steiner, Γερμανία 2017, σσ. 249-278 (https://www.academia.edu/35670159/Architecture_and_Memory_in_Venice, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Horodowich Elizabeth, *A Brief History of Venice. A New History of the City and Its People*, Constable & Robinson Ltd, Λονδίνο 2009.

http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Mathaion_Euaggelio/Kata_Mathaion_Euaggelio_kef.28.htm (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://collections.vam.ac.uk/item/O93208/the-annunciation-mosaic-unknown/> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciazione_Paolo_Veneziano.jpg

(τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Annunciation_-_WGA06752.jpg (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://ficonofue.fuesp.com/ficha/45851>, (τελευταία ανάκτηση 17.06.2026).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f162.item.zoom#> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

https://katerinamorgan.art/blogs/history-of-art/the-horses-of-saint-mark-oldest-horse-sculpture?srsltid=AfmBOoqSJUmRc_KxDbrySO0hHVOtxwZD0X6JapSuzQT-ozCWxfOF0c9B (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://monuments.hist.auth.gr/index.php/2017/11/10/monitischoras/> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

https://muse.jhu.edu/book/63053#info_wrap (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/84713> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

https://web.archive.org/web/20191219052203/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Iwannhn_Euaggelio/Kata_Iwannhn_Euaggelio_kef.2.htm (τελευταία ανάκτηση, 16.05.2026).

https://web.archive.org/web/20191229055727/http://users.sch.gr/aiasgr/Kainh_Diathikh/Kata_Loukan_Euaggelio/Kata_Loukan_Euaggelio_kef.24.htm#H_poreia_pros_tous_Emmaous (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Luca%2024&version=VULGATE;NIV> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Luca-Carlevaris/592607/The-Piazzetta-at-Venice.html> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

<https://www.savevenice.org/project/pala-feriale-cover-for-the-pala-doro> (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

Katzenstein Ranee A., «Three liturgical manuscripts from San Marco: Art & Patronage in Mid-Trecento Venice», (διδακτορική διατριβή) Πανεπιστήμιο Harvard (UMI 8806096), Μασαχουσέτη 1987.

King Margaret L., «The Venetian Intellectual World», στο Dursteller Eric R. (επιμ.), *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Brill, Λέιντεν 2013, σσ. 57-575 (https://archive.org/details/isbn_9789004252516, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

King Margaret L., *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton University Press, Νιού Τζέρσεϋ 1986.

Klein Holger A., «Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200-1400», στο Maguire Henry, Nelson Robert S. (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2010, σσ. 193-225.

Kuha Miika, «The Early Circulation of Andrea Dandolo's *Chronica per descripta* in the light of the ms. Turin, Biblioteca Nazionale Univeritaria, J.IV.7» *Renaessanceforum* 11 (2016), σελ. 127-144 (https://www.academia.edu/30762737/The_Early_Circulation_of_Andrea_Dandolos_Chronica_per_extensum_descripta_in_the_light_of_the_ms_Turin_Biblioteca_Nazionale_Universitaria_J_IV_7_Renaessanceforum_11_2016_pdf, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026)

Lane Frederic C., *Venice. A Maritime Republic*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1973 (<https://archive.org/details/venicemaritimere0000lane/page/n7/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Lane Frederic C., *Βενετία η θαλασσοκράτειρα* (μτφρ. Κουρεμένος Κώστας), Παγκράτης Γεράσιμος Δ. (επιστ. επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.

Lazzarini Lino, «“Dux Ille Danduleus” Andrea Dandolo e la cultura veneziana a metà del Trecento», στο Padoan Giorgio (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 123-156.

Lazzarini Lino, «Sulla cultura e la civiltà veneziana del Trecento», *Lettere Italiane*, 10/1 (Gennaio-Marzo 1958), σσ. 60-77 (<https://www.jstor.org/stable/26246012>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Maguire Henry, «The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature» στο *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), σσ. 189-205 (<https://www.jstor.org/stable/pdf/1291800.pdf>, τελευταία ανάκτηση 16.05.2026).

Mathews Karen, «Holy Plunder and Stolen Treasures: Portable Luxury Objects as War Trophies in the Italian Maritime Republics, 1100-1400», στο Fischer Julia C. (επιμ.), *More Than Mere Playthings: The Minor Arts of Italy*, Cambridge Scholars Publishing, Νιουκάστλ 2016, σσ. 59-82 (https://www.academia.edu/35829106/Holy_Plunder_and_Stolen_Treasures_Portable_Luxury_Objects_as_War_Trophies_in_the_Italian_Maritime_Republics_1100_1400_in_Fischer_More_Than_Mere_Playthings_The_Minor_Arts_of_Italy_Newcastle_2016), τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Mathews Thomas F., *Byzantium. From Antiquity to the Renaissance*, Harry N. Abrams Incorporated, Νέα Υόρκη, 1998 (<https://archive.org/details/byzantiumfromant0000math/mode/2up>), τελευταία ανάκτηση 07.05.2026)

Muir Edward, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1981.

Muraro Michelangelo, «Petrarca, Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo», στο Padoan Giorgio (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 157-168.

Muraro Michelangelo, «The Flowering of the Arts», στο Muraro Michelangelo, Grabar André, *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 115-220 (<https://archive.org/details/venicechurchofst0000mura/mode/2up>) (τελευταία ανάκτηση 18.05.2026).

Muraro Michelangelo, «The Myth of Venice», στο Muraro Michelangelo, Grabar André (επιμ.), *Venice. The Church of St. Mark's. The Treasure of St. Mark's. The Ducal Palace. The Gallerie dell'Accademia. The Architecture and Monuments of Venice*, Portland House, Νέα Υόρκη 1987, σσ. 9-29 (<https://archive.org/details/venicechurchofst0000mura/mode/2up>), τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

Neff Amy L., «The Humble Man's Wedding: Two Franciscan Miracle at Cana», στο Hourihane Colum (επιμ.), *Gothic: Art and Thought in the Middle Ages*, Princeton University, 2011, σσ. 292-323

(https://www.academia.edu/6267254/The_Humble_Man_s_Wedding_Two_Franciscan_Images_of_the_Miracle_at_Cana_Gothic_Art_and_Thought_in_the_Middle_Ages_ed_Colum_Hourihane_Index_of_Christian_Art_Princeton_University_2011_292_323, τελευταία ανάκτηση 16.05.2026).

Nelson Robert S., «Υψηλή δικαιοσύνη: η Βενετία, ο άγιος Μάρκος και τα λάφυρα του 1204», στο Βοκοτόπουλος Παναγιώτης Λ. (επιμ.), *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2007, σσ. 143-158.

(https://www.academia.edu/3585119/High_Justice_Venice_San_Marco_and_the_Spoils_of_1204_in_Panayotis_L_Vocotopoulos_ed_Byzantine_Art_in_the_Aftermath_of_the_Fourth_Crusade_The_Fourth_Crusade_and_its_Consequences_Athens_2007_143_151, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Norwich John Julius, *Ιστορία της Βενετίας*, (μτφρ. Παπαγεωργίου Δημήτρης), Φόρμιγξ, Αθήνα 1993.

Oertel Robert, *Early Italian Painting to 1400*, Frederick A. Praeger, Νέα Υόρκη 1968.

Ongania Ferdinando, *Documenti per la storia dell'Augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, Βενετία 1886
(https://archive.org/details/gri_33125014620641, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Pacifico Pietro Antonio, *Cronica Veneta Sacra e Profana*, Βενετία 1727
(<https://books.google.gr/books?id=kRpZAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=true>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Pacifico Pietro Antonio, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue & antiche della Città di Venetia*, Βενετία 1697
(<https://archive.org/details/cronicaveneta00pacigoog>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026)

Pallucchini Rodolfo (επιμ.), *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Ρώμη 1994.

Pallucchini Rodolfo, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, Φλωρεντία 1964.

Paoletti John T., Radke Gary M., *Art in Renaissance Italy*, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϋ 1997 (<https://archive.org/details/artinrenaissance0000paol/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Perocco Guido, «Il Palazzo Ducale, Andrea Dandolo e il Petrarca», στο Padoan Giorgio (επιμ.), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, L.S. Olschi, Φλωρεντία 1976, σσ. 169-177.

Perocco Guido, «Venice and the Treasury of San Marco», στο Buckton David, Entwistle Christopher, Prior Rowena (επιμ.), *The Treasury of Marco, Venice*, Olivetti, Μιλάνο 1984, σσ. 5-33 (<https://www.metmuseum.org/met-publications/the-treasury-of-san-marco-venice>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Perry David M., «Paul the Martyr and the Venetian Memories of the Fourth Crusade» στο Paul Nicholas, Yeager Suzanne (επιμ.), *Remembering the Crusades: Myth, Image, and Identity*, John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2012, σσ. 215-232.

Pertusi Agostino, «Cultura Bizantina a Venezia», στο Folena Gianfranco (επιμ.), *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, τόμ. 1, Neri Pozza, Βιτσέντσα 1976, σσ. 326-349.

Pincus Debra, «Andrea Dandolo (1343-1354) and Visible History: The San Marco Projects», στο Rosenberg Charles M. (επιμ.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, University of Notre Dame Press, Ιντιάνα 1990, σσ. 191-206 (<https://archive.org/details/artpoliticsinlat0000unse/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Pincus Debra, «Hard times and Ducal Radiance: Andrea Dandolo and the Construction of the Ruler in Fourteenth-Century Venice», στο Martin John, Romano Dennis (επιμ.), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2000, σσ. 89-136.

Pincus Debra, «The Beginning of Gothic Lettering at the Basilica of San Marco: The Contribution of Doge Andrea Dandolo», στο Vio Ettore (επιμ.), *San Marco. La Basilica di Venezia. Arte, Storia, Conservazione*, τομ. 1, Marsilio Editori, Βενετία 2019, σσ. 319-329 (https://www.academia.edu/117184505/The_Beginning_of_Gothic_Lettering_at_the_Basilica_of_San_Marco_The_Contribution_of_Doge_Andrea_Dandolo, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Pincus Debra, «Venice and Its Doge in the Grand Design. Andrea Dandolo and the Fourteenth-Century Mosaics of the Baptistery», στο Maguire Henry, Nelson Robert S. (επιμ.), *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσιγκτον 2010, σσ. 245-271.

Pincus Debra, «Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics», στο *Artibus et Historiae*, 13/26 (1992), σσ. 101-114 (<https://www.jstor.org/stable/1483433>, τελευταία ανάκτηση 05.05.2026).

Pincus Debra, *The Tombs of The Doges of Venice*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2000 (<https://archive.org/details/tombsofdogesofove00pinc/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Pozza Marco, «Ravegnani, Benintendi» στο *Dizionario Biografico degli italiani*, τόμος 86, 2016 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/benintendi-ravegnani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benintendi-ravegnani_(Dizionario-Biografico)/), τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Ravegnani Giorgio, «Dandolo, Andrea» στο *Dizionario Biografico degli italiani*, τόμ. 32, 1986 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-dandolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-dandolo_(Dizionario-Biografico)/), τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Rodini Elizabeth, «Mapping narrative at the church of San Marco: A study in visual storying», *World & Image* 14/4 (1998), σσ. 387-396 (<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.1998.10443964>, τελευταία ανάκτηση 08.05.2026).

Rosenblatt Tom, «The Arrangement of the Tetrarchs and Quadriga», *Bowdoin Journal of Art* (2016), σσ. 1-21 (https://www.academia.edu/23970244/The_Arrangement_of_the_Tetrarchs_and_Quadriga, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026)

Runciman Steven, «Το Βυζάντιο και ο Δυτικός πολιτισμός», στο *Η βυζαντινή τέχνη τέχνη ευρωπαϊκή*, Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως. Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, Αθήνα 1964, σσ. 19-41.

Runciman Steven, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, (μτφρ. Δετζώρτζη Δέσποινα), Γαλαξίας Εκδ. Ερμείας, Αθήνα 1969.

Sansovino Francesco, *Venetia, città nihilissima et singolare*, Iacomo Sansovino, Venetia 1581 (https://archive.org/details/gri_venetiacitta00sans, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Savoy Daniel, «Keeping the Myth Alive: Andrea Dandolo and the Preservation of Justice at the Palazzo Ducale in Venice», *Artibus et Historiae*, 36/71 (2015), σσ. 9-29 (<https://www.jstor.org/stable/24595926?seq=1>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Saxl Fritz, *A Heritage of Images: A Selection of Lectures*, Penguin Books, Λονδίνο 1970 (<https://archive.org/details/heritageofimages0000saxl>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Serban Marin, «A Double Pathfinder's Condition: Andrea Dandolo and his Chronicles», *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica in Venezia*, τόμ. XII & XIII, Βουκουρέστι/Βενετία 2010-2011, σσ. 41-122 (https://www.academia.edu/18914359/A_Double_Pathfinder_s_Condition_Andrea_Dandolo_and_His_Chronicles, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Spatharakis Ioannis, «An Exceptional Representation of the Supper at Emmaus», στο *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, Άσπρα-Βαρδαβάκη Μαίρη (γεν. επιμ.), τομ. 2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π, Αθήνα 2003, σσ. 769-784.

Steer John, *A Concise History of Venetian Painting*, Praeger Publishers, Νέα Υόρκη 1970 (<https://archive.org/details/concisehistoryof00stee/page/n5/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026).

Szepe Helena Katalin, «Doge Andrea Dandolo and Manuscript Illumination», στο Toniolo Federica, Toscano Gennaro (επιμ.), *Biblioteca d' arte, 38. Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi di onore di Giordana Mariani Canova*, Silvana Editoriale, Μιλάνο 2012, σσ. 158-162 (https://www.academia.edu/21331255/Doge_Andrea_Dandolo_and_Manuscript_Illumination, τελευταία ανάκτηση 05.05.2026).

Talbot Rice David, *Art of the Byzantine Era*, Frederick A. Praeger, Νέα Υόρκη, 1963 (https://archive.org/details/isbn_9780500180211/mode/2up) (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

Talbot Rice David, *Βυζαντινή Τέχνη*, (μτφ. Παππάς Ανδρέας), Υποδομή, Αθήνα 1994.

Walther Ingo F., Wolf Norbert, *Codices illustres. The World's Most Famous Illuminated Manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Ιταλία 2001 (https://archive.org/details/codicesillustres0000walt_u215/mode/2up, τελευταία ανάκτηση 05.05.2026).

Weitzmann Kurt, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), σσ. 49-83 (<https://www.jstor.org/stable/1291242>) (τελευταία ανάκτηση, 18.05.2026).

White John, *Art and Architecture in Italy, 1250 to 1400*, Penguin Books, Βαλτιμόρη 1966 (<https://archive.org/details/artarchitecturei0000whit/mode/2up>) (τελευταία ανάκτηση 18.05.2026).

Wiel Alethea, *A history of Venice: from its founding to the unification of Italy*, Barnes & Noble Publishing Inc., Η.Π.Α. 2006 (<https://archive.org/details/historyofvenicef0000wiel/page/n9/mode/2up>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Βαφειάδης Κωνσταντίνος Μ., *Ύστερη βυζαντινή ζωγραφική. Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, 1150-1450*, Αθήνα 2015 (<https://www.academia.edu/19710872>) (τελευταία ανάκτηση 17.05.2026).

Γαλαβάρης Γιώργος, «The Liturgical Books of the Orthodox Church and their illustration», στο Albany Jenny (επιμ.), *The Splendour of Heaven: Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece. September 2001–January 2002*, Frankfurt, Dommuseum, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2001, (ανάτυπο) σσ. 74-83.

Γαλαβάρης Γιώργος, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2006 (4).

Γκιολέ Νικ., «Πορευθέντες». *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, χ.ο., Αθήνα 1979.

Διαλέτη Ανδρονίκη, «Κυβερνώντες και κυβερνώμενοι: ιδεολογία, πολιτική ισχύς και κοινωνικές ιεραρχίες στη μητρόπολη και την αυτοκρατορία», στο Διαλέτη Ανδρονίκη, Πλακωτός Γιώργος, Πούπου Άννα (επιμ.), *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος – 18ος αι. Κοινωνία, Οικονομία, Πολιτισμός*, Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σσ. 74-110. (<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-821>, τελευταία ανάκτηση 06.05.2026).

Διαλέτη Ανδρονίκη, «Ο βενετικός μύθος στο παρελθόν και το παρόν: συμβολισμοί, αφηγήσεις, ιστοριογραφικές διαδρομές», στο Διαλέτη Ανδρονίκη, Πλακωτός Γιώργος,

Πούπου Άννα (επιμ.), *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος – 18ος αι. Κοινωνία, Οικονομία, Πολιτισμός, Κάλλιπος*, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σσ. 9-38. (<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-821>, τελευταία ανάκτηση 07.05.2026)

Μήλιος Γιάννης, *Βενετία: Μια συνάντηση που στέριωσε απρόβλεπτα. Πραγματεία για τον καπιταλισμό και τη διαδικασία γένεσής του*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020.

Πανσελήνου Ναυσικά, *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999 (9).

Παπαμαστοράκης Τίτος, «Βυζαντιναί παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27 (2006), σσ. 391-410 (<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/view/4289>, τελευταία ανάκτηση 05.05.2026).

Παπαμαστοράκης Τίτος, «Οι “σταυροφορικές” εικόνες της έκθεσης», στο Δανδράκη Αναστασία (επιμ.) *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σσ. 47-63.

Πλουμίδης Γεώργιος, *Η Βενετοκρατία στην ελληνική Μεσόγειο*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Ιωάννινα 1991 (2).

Στούφη-Πουλημένου Ιωάννα, *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Έννοια, Αθήνα 2020.

Χοτζάκογλου Χαράλαμπος Γ., *Σκιάποδες, Στερνοκέφαλοι, Κυανοκέφαλοι. Προέλευση και πρόσληψη τριών αρχαιοελληνικών τεράτων στη βυζαντινή τέχνη και η «Σχολή των Θηβών»*, Μουσείον Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2003.

Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί το λατινικό χειρόγραφο *BNM cod. Lat. I, 100 [=2089]*, το οποίο μαζί με ένα ευχολόγιο⁵⁰¹ και ένα επιστολάριο⁵⁰², φιλοτεχνήθηκε στο δεύτερο τέταρτο του δέκατου τέταρτου αιώνα σε εργαστήριο της Βενετίας. Τα τρία χειρόγραφα ήταν μέρος της ευρύτερης καλλιτεχνικής εκστρατείας του δόγη Andrea Dandolo (1343-1354), που στόχο είχε τον εμπλουτισμό της διακόσμησης του Αγίου Μάρκου. Αφορμή για τη μελέτη του αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή της Rane A. Katzenstein, «Three liturgical manuscripts from San Marco: Art & Patronage in Mid-Trecento Venice». Ακολούθησε μελέτη μιας ευρύτερης βιβλιογραφίας που αφορούσε τη βενετική, τη γοτθική και τη βυζαντινή τέχνη αλλά και τον Andrea Dandolo, τη Βενετία και τον μύθο της. Η εργασία καλείται να απαντήσει δύο ερωτήματα: αν το ευαγγελιστάρι αποτελεί προϊόν του βενετικού ωσμωτικού πολιτισμού και, αν ναι, γιατί ο δόγης επιλέγει ένα υβριδικό λειτουργικό χειρόγραφο για τον Άγιο Μάρκο. Για την καλύτερη εξυπηρέτηση του ζητούμενου, χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο, εστιάζει στον Andrea Dandolo και στη δογεία του, μελετά τη διακόσμηση της βασιλικής και του περιβάλλοντος χώρου και τελειώνει με το πρόγραμμα των δουκικών καλλιτεχνικών αναθέσεων. Το δεύτερο μέρος εστιάζει στο χειρόγραφο, στη διαδρομή του και κυρίως, στις μικρογραφίες του. Τέλος, στο τρίτο μέρος απαντώνται τα ερωτήματα και καταγράφονται τα συμπεράσματα. Πρόκειται για μία μικτή εργασία, που συνδυάζει βιβλιογραφική και πρωτότυπη έρευνα και φιλοδοξεί να ανακινήσει το ερευνητικό ενδιαφέρον γύρω από το συγκεκριμένο χειρόγραφο. Επιπλέον, εξετάζει το χειρόγραφο, όχι ως προϊόν ενός πολιτισμού με βυζαντινές ή γοτθικές επιρροές, αλλά ως προϊόν του ωσμωτικού πολιτισμού που αναπτύσσεται στη Βενετία το *Trecento*. Τέλος, αναδεικνύει την άποψη ότι η τέχνη τίθεται στην υπηρεσία της πολιτικής σκοπιμότητας.

⁵⁰¹ *BNM cod. Lat. III, 111 [-2116]*

⁵⁰² *BNM cod. Lat. I, 101 [=2660]*

Abstract

This thesis examines the Latin evangeliary *BNM cod. Lat. I, 100* [=2089], which, along with a sacramentary⁵⁰³ and an epistolary⁵⁰⁴, was produced during the second quarter of the fourteenth century in a Venetian workshop. These three manuscripts were part of Doge Andrea Dandolo's (1343-1354) broader artistic campaign, aimed at the embellishment of St. Mark's Basilica. The starting point for this study was Rancee A. Katzenstein's doctoral dissertation, "*Three liturgical manuscripts from San Marco: Art & Patronage in Mid-Trecento Venice*", which was followed by an extensive study of the literature concerning Venetian, Gothic, and Byzantine art, as well as Andrea Dandolo, Venice, and its myth. The thesis addresses two questions: whether this evangeliary is considered a product of Venice's osmotic culture and, if so, why the Doge chose a hybrid liturgical manuscript for St. Mark's Basilica. To answer those two questions, the study consists of three parts. The first part focuses on Andrea Dandolo and his dogeship, examines the decoration of the basilica and its public space, and concludes with the ducal patronage. The second part refers to the manuscript itself, its history, and, mainly, its miniatures. Finally, at the third part, the two questions are answered and the conclusions are presented. This study combines bibliographical and original research, and aims at attracting the scholarly interest in this specific manuscript. Additionally, it examines the manuscript not as a product of a culture merely carrying Byzantine or Gothic influences, but as a product of the osmotic culture that developed in Trecento Venice and finally, underlines the idea that art is used to serve political ambitions.

⁵⁰³ *BNM cod. Lat. III, 111* [-2116]

⁵⁰⁴ *BNM cod. Lat. I, 101* [=2660]

Παράρτημα 1

Στο Παράρτημα 1, αντλώντας πληροφορίες από τη διατριβή της Rane A. Katzenstein, στοιχειοθετείται κατάλογος με τις μικρογραφίες που κοσμούν τα φύλλα του χειρογράφου που είναι διαθέσιμα στη Μαρκεσιανή Βιβλιοθήκη, ενώ προτείνονται και κάποιες διορθώσεις στα στοιχεία που παραθέτει η Katzenstein.

Να σημειώσουμε ότι η Katzenstein στην ανακατασκευή του ευαγγελισταρίου όπου ονοματίζει τις μικρογραφίες, όταν αναφέρεται στα *folia recta*, αναγράφει μόνο τον αριθμό (π.χ. 8), ενώ όταν αναφέρεται σε *folia versa*, γράφει 8ν.

<i>Folio</i>	<i>Μικρογραφία</i>	<i>Σχόλιο</i>
001v	Ο γάμος στην Κανά	
002v	Η θεραπεία του λεπρού	
004v	Η παραβολή των εργατών του αμπέλωνος	
006v	Η παραβολή του σπορέως	
008r	Η θεραπεία του τυφλού της Ιεριχώ	
009v	Ο πρώτος πειρασμός του Χριστού	
011r	Η θεραπεία του λεπρού	
012r	Η θεραπεία του βωβού δαιμονιζομένου	
014r	Ο δεύτερος πολλαπλασιασμός του άρτου και των ιχθύων. (Ο χορτασμός των πεντακισχιλίων)	
015v	Ο Χριστός πριν πετροβοληθεί από τους Ιουδαίους.	
017v	Δείπνο στην Εμμαούς	
020v	Ο Χριστός εμφανίζεται στους μαθητές	
022r	Η ψηλάφηση του Θωμά	
023v	Η παραβολή του Καλού Ποιμένος	
024v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	

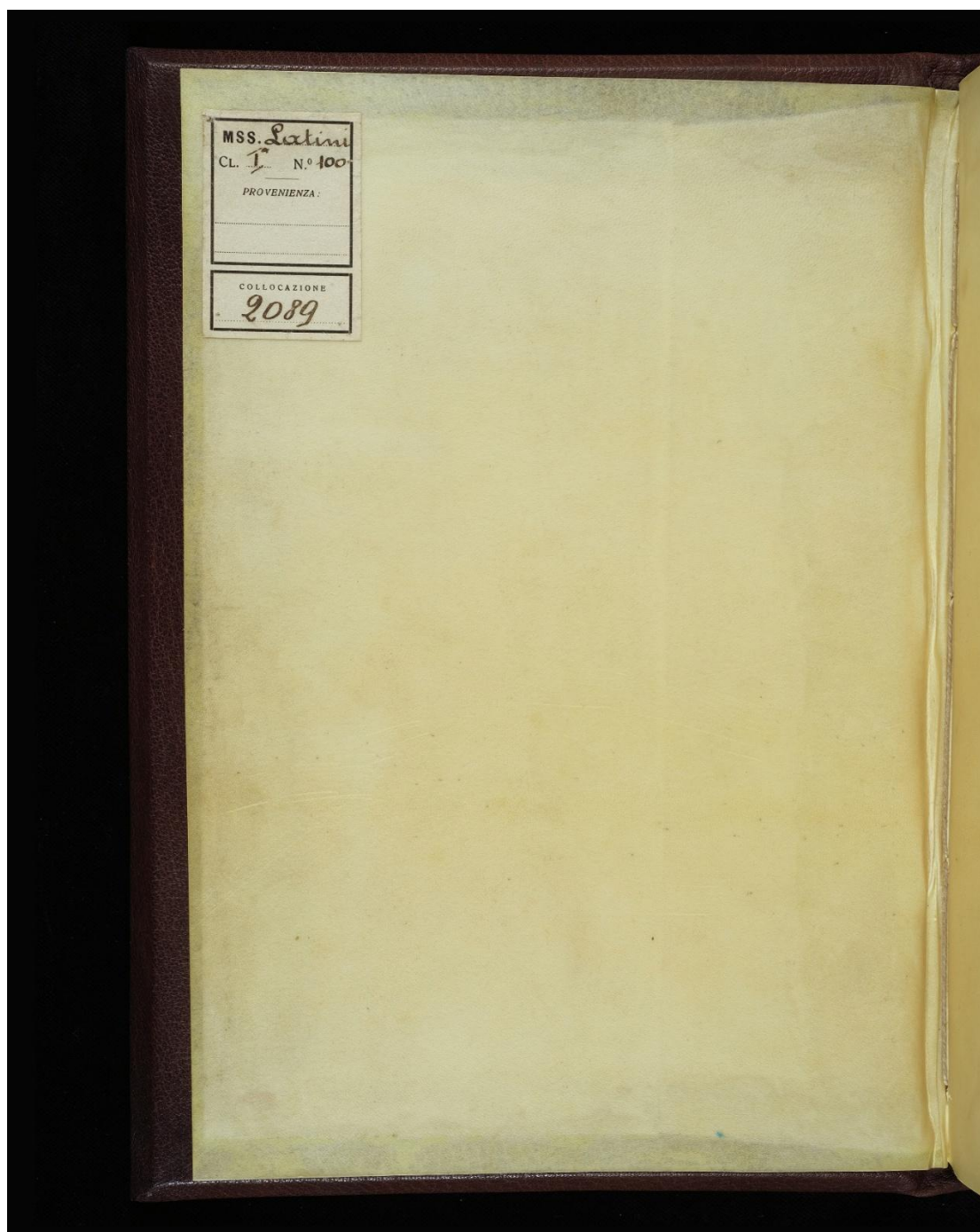
026r	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
027v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
028v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
029v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
031v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
032v	Η παραβολή του Απολωλότες Προβάτου	
034r	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
035r	Η θαυμαστή αλιεία	
036v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές και στους Φαρισαίους	
037v	Ο πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων. (Ο χορτασμός των τετρακισχιλίων στη θάλασσα της Γαλιλαίας)	
038v	Η παραβολή περί του Δέντρου και των Καρπών	
039v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές του	
041r	Η Κάθαρση του Ναού	
042r	Η παραβολή του Τελώνου και του Φαρισαίου	
043r	Η θεραπεία του κωφάλαλου στη Δεκάπολη	
044r	Η παραβολή του Καλού Σαμαρείτη	
046r	Η θεραπεία των Δέκα Λεπρών	
047r	Η παραβολή με τα πετεινά του ουρανού	
048v	Η ανάσταση του υιού της χήρας της Ναϊν	
049v	Η θεραπεία του υδρωπικού	
051r	Η αμφισβήτηση της εξουσίας του Ιησού	
052r	Η θεραπεία του παραλυτικού στην Καπερναούμ	
053r	Η παραβολή των Βασιλικών Γάμων	

054v	Η θεραπεία του υιού του Βασιλικού (στην Καπερναούμ)	
055v	Η παραβολή του Μνησίκακου Δούλου	
057v	Ο Χριστός αποδίδει φόρο στον Καίσαρα	
058v	Η δοκιμασία του Φιλίππου (σχετικά με τον χορτασμό των πεντάκισχιλιάδων)	
062v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
063v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
064v	Ευαγγελισμός	
066r	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
<i>Σε αυτό το σημείο, η Katzenstein επαναλαμβάνει τον αριθμό φύλλου (66r) και το θέμα.</i>		
067r	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
068v	Ο Χριστός συζητά με τον Νικόδημο	
070v	Η θεραπεία των ασθενών μέσω της αφής του ιματίου του Χριστού	
071v	Η Ονοματοδοσία του Προδρόμου	
073r	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
074r	Η Ομολογία του Πέτρου	
075r	Ο Πέτρος μιλά με τον Χριστό	
076r	Η φιλοπρωτία των μαθητών Ιακώβου και Ιωάννου (υιών του Ζεβεδαίου)	
077r	Ο Χριστός περπατά πάνω στο νερό	
078r	Ο Χριστός συζητά με τον Νικόδημο	
079v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	
080v	Η κλήση του Ματθαίου	<i>Εδώ η Katzenstein τοποθετεί την Κλήση του Ματθαίου στο f. 81v, το οποίο όμως δεν έχει μικρογραφία.</i>
<i>Στο f. 82r αναφέρει ότι υπάρχει μικρογραφία ότι ο Χριστός ευλογεί ένα μικρό παιδί. Στο συγκεκριμένο φύλλο όμως υπάρχει μόνο κείμενο.</i>		
082v	Η κλήση του Ζακχαίου	<i>Η Katzenstein τοποθετεί το συγκεκριμένο θέμα στο f. 83v.</i>

083v	Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές	<i>Η Katzenstein τοποθετεί το συγκεκριμένο θέμα στο f. 84v.</i>
084v	Η διδασκαλία του Χριστού και η θεραπεία κάθε νόσου και αδυναμίας.	<i>Η Katzenstein τοποθετεί το συγκεκριμένο θέμα στο f. 85v, όπου υπάρχει μόνο κείμενο.</i>

Παράρτημα 2

Σε αυτό το Παράρτημα παρατίθενται τα όλα τα *verso* των φύλλων και κάποια από τα *recto* που είναι διαθέσιμα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη. Εδώ, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί ότι κατά τη διάρκεια της επίσκεψής μου στη Βιβλιοθήκη, δε μου επιτράπη να δω το ίδιο το χειρόγραφο. Ωστόσο, μού παρασχέθηκε πλήρης πρόσβαση σε ηλεκτρονικό αρχείο, το οποίο περιείχε όλα τα *verso* των *folios*. Σε δεύτερο χρόνο, επικοινωνήσα με τη μαρκιανή και μού έστειλαν ηλεκτρονικά τα *recto*, που περιείχαν μικρογραφίες.



Lat-01_0100-02089_000w0cpa



Lat-01_0100-02089-001v, Ο γάμος στην Κανά

ro quod ceterus ē. Tu autē
 seruasti bonū unū usq; ad
 huc. hęc iniciū signorū fe-
 cit ih̄c in chana galilee. ma-
 nifestauit glām suam. Et cō-
 dixerūt in eū discipuli ei.
Domine ih̄u. p̄t ep̄i. s; math̄i.



Nillo tē-
 pore. Cū
 descēdis-
 ih̄c de mōte
 secutē s̄c̄ eūz
 turbe m̄lte.

Et ecce leprosus ueniēs. adorabat
 eū dicens. Dne. si uis potes me

subiectum meum. s. tantū
die uerbo. et sanabitur puer
meus. Nam ego homo sum
sub potestate constitutus. ha
bēs sub me milites. Et dico
huic uate et uadit. et alio ue
ni et uenit. et seruo meo fac hoc
et facit. Audies autē ih̄c mi
racus ē. et sequentibz se dixit.
Amen dico uob. nō inueni
tantā fidem in isrl̄. Dico autē
uob. qđ multi ueniēt ab oriē
te et occidēte. et recūbēt cu abrahā
et isaach et iacob in regno celoz.
filij autē regni eicientur in te

forte colligites grana. et ro-
 cetis ei eis siml' et taci. Simi-
 te usq; cresce usq; ad messes.
 et tēpore messis dicā mello-
 nby. Colligite primū grana
 et alligate ea i fasciculos ad
 burnou. Tūcū aut xps
 te i horreū meū. *Omnia mie
 ptuagesima. fm matheum.*



In illo tē-
 pore. Di-
 xit ihes'
 discipul' su-
 is parabolam
 hanc. Simi-

os stantes. et dicit illis. Quid
hic statis tota die ociosi.
Dicit ei. Quia nemo nos
duxit. Dicit illis. Ite et uos
in uinea mea. Cum sero au-
tem factum esset. dicit dominus ui-
necuratori suo. Noli ope-
rarios. et redde illis mercedem.
Incipiens a nouissimis usque
ad primos. Cum uenisset ergo
huiusmodi circa undecimam horam
uenerunt. acceperunt singulis
denarios. Venientes autem et
primi. arbitrati sunt quod plu-
cent accepturi. Acceperunt



Lat-01_0100-02089-006v, Η παραβολή του σπορέως

ecceus autem pabolis ut uide
as non uideat. et non possit in
telligere. Quia uideat pabola.
Sicut et scribitur. Quia autem se
cunda. hi sunt qui audiunt deinde
uenit diabolus et tollit uerbum de
corde eorum. ne crederent salui fi
ant. Nam qui super peram. hi sunt qui
cum audient. cum gaudio susci
piunt uerbum. Et hi merces non
habent. quia ad tempus credunt. et in te
pore sepe per omnia reuertuntur. Quia
autem in spiritu decepti sunt. hi sunt
qui audiunt. et ad sollicitudinem
bonorum operum et uoluptatibus



Lat-01_0100-02089-008r, Η θεραπεία του τυφλού της Ιεριχώ

scripta sunt p. p. p. s. de filio
hominis. Cum autem ceciderit
et non resurget. Et postquam fla-
gellauerint occiderint eum.
et die tertio resurget. Et ipsi
nichil horum intellexerunt.
Erat autem uerbum istud ab-
sconditum ab eis. et non in-
telligebant. que dicebant.
factum est autem cum appi-
queret iericho. cecus quidam
sedebat secus uiam menori-
cans. Et cum audiret turbas
pretereuntem. interrogauit



Lat-01_0100-02089-009v, Ο πρώτος πειρασμός του Χριστού

Itēnū assumpsit eū diabo-
lus in montem excelsum
ualde. et ostendit ei omnia
regna mundi et gloriam
eorum. et dixit illi. Hec oī
a tibi dabo. si prociuens ad
orauens me. Tūc dicit ei
ihesus. Nāce sathanas. scri-
ptum est enim. Dominus
deum tuum adorabis. et il-
li soli seruiēs. Tūc reliquit
eum diabolus. et ecce ange-
li accesserūt. et ministrabāt
ei. *Domine scilicet Iesu
Christe. Secūm martīrū.*



Lat-01_0100-02089-011r, Η θεραπεία του λεπρού

creat illum. et dicit illi. Si
de nemini dicens. sed uoce
ostende te principi sacerdo
tum. et offer pro emunda
tione que precepit moysē
in testimonium illis. At il
le egrediens. cepit predica
re et diffundere sermonem.
ita ut iam non possit ma
nifeste in tione in ciuitate.
sed foris in desertis locis.
Et conueniebant ad eum
undique. Dominica tercia
a quadragesima. Sequa
sa euangelij. Secūm lucam.



Lat-01_0100-02089-012r, Η θεραπεία του βωβού δαιμονιζομένου

regnū in seipm̄ diuisū de
solabitur. ⁊ domus sup̄ to
mū cecidit. Si autē ⁊ sathanā
in seipm̄ diuisus ē. quomō
stabit regnū ipius. q̄ dīc
tis ī beelzebub eiecit me de
monia? Si autē ego ī beel
zebub eicio demonia. filij i
uī in quo eiciunt? Itē ipi
iudices uī enī. Porro si ī
digito dei eicio demonia. p
fecto peruenit in uos regnū
dei. Cum fortis armatus ī
custodit atrium suū. in
pace sunt omnia que pos

nam. Et tunc uadit. 7 as
sumit septem alios spiri
tus nequiores sc. 7 ingressi
habitant ibi. Et sunt nomi
na horum illius. peiora prio
ribus. Et cum est aut cum
hic dicit. Et tollens uocor
quodam mulier de turba. di
xit illi. Beatus uenter qui
te portauit. et ubi que su
xisti. Et ille
inimico.
Et
serbum
et creaturam illius. Do
minum quamquam quodam
ma. Sequitur. In nomine.



Lat-01_0100-02089-014r, Ο δεύτερος πολλαπλασιασμός του άρτου και των ιχθύων (ο χορτασμός των πεντακισχιλίων).

ergo



Lat-01_0100-02089-015v, Ο Χριστός πριν πετροβοληθεί από τους Ιουδαίους

quia testimonium habes. A
braham mortuus est. et pro
phete. et tu dicis si quis ser
monem meum seruauit. i
non gustabit mortem in æ
num. Numquid tu maior es
patre nro abraham qui mor
tuus est? Et ipse mortui se.
quid te ipsum facis? Respondit
ille. Si ego glorifico meipsum.
gloria mea nichil est. Est pater
meus qui glorificat me. quem
nec dicatis quia deus noster est.
et non cognouistis eum. Ego
autem noui eum. Et si dixerit



Lat-01_0100-02089-017v, Δείπνο στην Εμμαούς

illa in his diebus. Quibus
ille dicit. Quia. Et dixerunt.
De ihu nazareno. q. fuit vir
ppha potens in opere et sermo
ne coram deo et omni populo.
et quomodo tradiderunt ei
summi sacerdotes et principes
nri in dampnatione mortis.
et crucifixerunt eum. Nos au
tem sperabam. quia ipse esset
receptoris isrl. Et nunc super
hec omnia. tertia dies est hodi
e. quod hec facta sunt. Sed et mu
lieres que cum ex nris tenuerunt
nos. que ante lucem fu

~ enit ~

tis. interpretabatur illis i
omnibus scripturis que
te ipse erant. Et appropin
uerunt castello quo ibant
et ipse se finxit longius ire.
Et ceciderunt illum dicentes.
Mane nobiscum quoniam
ad uesperam scit. et inclinata
est iam dies. Et intrauit ad
illis. Et factum est dum recu
beret cum illis. accepit panem
benedixit ac fregit. et por
gebat illis. Et aperti sunt o
culi eorum. et cognouerunt
eum. Et ipse euasit ex oculis



Lat-01_0100-02089-020v, Ο Χριστός εμφανίζεται στους μαθητές

niam necesse est impleri o
mnia que scripta sunt in
lege moysi et prophetis ⁊
psalmis de me. Tunc ape
runt illis sensum. ut intel
ligerent scripturas. ⁊ dicit
eis. Quoniam sic scriptum
est. et sic oportebat christum
pati. et resurgere a mortu
is tertia die. Et predicari i
nomine eius penitentiam
et remissionem peccatorum
in omnes gentes. *Domini
ca octava pasce. Sequētia sū
euangelij. Scdm iohannes.*



Lat-01_0100-02089-022r, Η ψηλάφηση του Θωμά

pater. et ego mitto uos. Ihesu
cū dixisset. in sufflauit et di-
xit eis. Accipite spiritum sanctum.
quorum remissionis peccata re-
mittuntur eis. et quorum retine-
ntis retenta sunt. Thomas
autem unus de duodecim qui di-
citur didimus. non erat cum eis
quando uenit ihesus. Dixerunt
ergo alii discipuli. Vidimus
dominum. Ille autem dixit eis. Nisi
uerberabo in manibus et fricabo
clauorum. et mittam digitum
meum in locum clauorum. et mit-
tam manum meam in latus



Lat-01_0100-02089-023v, Η παραβολή του Καλού Ποιμένος



Lat-01_0100-02089-024v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

dicō uobis. quia plorabi
tis et flebitis uos. mundus
autē gaudēbit. uos autē co
tristabimini. sed tristitia ue
stra uertetur ī gaudiū. Mu
lier cum panē tristitiam ha
bet. quia uenit hora ei⁹. Cum
autē peperit puerum. iā nō
meminit pressurē ppter gau
diū. qā natus ē homo in
mundum. Et uos igit nūc
quidē tristitiam habetis. I
terum autē uidebo uos. et ga
udēbit cor ur̄m. Et gaudiū
ur̄m nemo tollet a uobis.



Lat-01_0100-02089-026r, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

nō ueniet ad uos. Si autē
abiero. mittā eum ad uos.
Et cū uenerit. ille arguet q̄
dum. de peccato. ⁊ de iusticia.
et de iudicio. De peccato q̄tē.
quia nō crediderūt in me. De
iusticia uero. q̄a ad patres
uero. ⁊ iam n̄ uidebitis me.
De iudicio aut. q̄a princip
huius mundi iudicatus est.
Adhuc multa habeo uobi
dicere. sed nō potestis porci
re modo. Cum aut uenerit
ille sp̄s ueritatis. docebit i
uos om̄em ueritatē. Non enī



Lat-01_0100-02089-027v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές



Lat-01_0100-02089-028v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές



Lat-01_0100-02089-029v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

mitte lacanum. ut intingat
extremum digiti sui. & aqua
ut refingeret linguam cre
am. qui tunc dicit in hac fla
ma. Et dicit illi abraham.
fili. recordare quia recepisti
bona in uita tua. & lacanis
similiter mala. Nunc autem
hic consolat. tu uenisti
cans. Et in his omnibus i
ter nos & eos magni
fima. & pro
lunt. & in his ad nos
non possunt. neque in hac
transire. Et ait. Rogo et



Lat-01_0100-02089-031v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές



Lat-01_0100-02089-032v, Η παραβολή του Απολωλότες Προβάτου

nam agente. quā supra no
naginta nouem iustes qui
non indigent penitētia. At
que mulier habens ōgmas
decem. et si perdidit drag
mam unam. nonne accen
dit lucernam et euertit do
mum. et quērit diligenter
donec inueniat. Et cum in
uenient eam. cōuocat amicos
et uicinas dicens. Cōgratula
mini michi. qā inuēi drag
mam quā perdidērā. Ita di
co uobis. gaudiū erit coram
angelis dēi sup uno peccato

re penitenciam agente. **Do**
ca. iiii. p^r penit. s^m lucem.



Nullo tē
 pore. Di
 cit ihes
 discipul' su
 is. Estote mi
 sericordes. sicut

et pater ur misericors ē. No
 lite iudicare. 7 nō iudicabi
 mini. Nolite cōtempnare.
 7 nō contempnabimini. Di
 mittite. 7 dimittetur uobi.
 Date. 7 dabitur uob. Mensu
 ram bonā et confertā 7 cōgi

tatam ⁊ super effluentē. da-
bunt in finem unum. Eades
quippe mēsurā quā mēsi-
fuētis. remittet vobis. Di-
cebat aut illis ⁊ similitudi-
nem. Nūq̄ potest cec' cecū
dūcē. nōne ambo in foucā
cadūt? Nō est discipul' sup
magistrū. perfectus autem
omnis erit. si sit sic magister
et. Quid aut vides festucā i
oculo fr̄is tui. tale aut q̄
i oculo tuo ē nō videris. Et
quomōdō potes dicē fr̄i tui.
frater sine cicā festucā te



Lat-01_0100-02089-035r, Η θαυμαστή αλιεία

piscatores autē descendērūt
et lauabant retia. Ascendēs
autē in unā nauem que erat
symonis. rogauit ut a terra
reduceret pusillū. Et sedens
docebat de nauicula turbas.
Nō cessauit autē loqui. dixit
ad symonē. Duc in altū. et
laxate retia uia in capturas.
Et respondēs symon dixit illi.
Preceptor p totā noctē labo
rantes nichil cepim⁹. in uer
bo autē tuo laxabo rete. Et cū
hoc dixisset. cōcluserūt pisa
um multitudinē copiosā.



Lat-01_0100-02089-036v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές και στους
 Φαρισαίους



Lat-01_0100-02089-037v, Ο πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων (Ο χορτασμός των τετρακισχιλίων στη θάλασσα της Γαλιλαίας)



Lat-01_0100-02089-038v, Η παραβολή περί του Δέντρου και των Καρπών



Lat-01_0100-02089-039v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

et sede cito scribe quinquaginta.
Deinceps alio dicit. Tu uero
quantum scribis? Qui a
it. Centum et sex et nona. A
it illi. Accipe litteras tuas.
et scribe octoginta. Et lauda
uit dñs in illis iniquita
tis. quia per prophetas
Quia felix semper
denique
ratione
bis o
de iniquitate ut
cum delectatis reprobis
in eterna calernia. Amen.



Lat-01_0100-02089-041r, Η Κάθαρση του Ναού

te undiq3. et ad terram pro
sterment te. 7 filios tuos qui
in te sunt. Et non reliquet
in te lapidem sup lapidem.
eo quod no agnouerit tem
pus uisitationis tue. Et in
gressus in templum. cepit ei
cere uendentes i illo et emen
tes. 7 mensas mulanor
effudit. 7 cathedras uen
dentium et in ipsis emic. Et
dixit illis. Scriptum e. qa
domus mea domus oratio
nis uocabitur. Vos aut fe
cistis illam speluncā latro

num. Et erat cotidie docēs
in tēplo. **Ecce. xi. p'pēt f'm**



Lucam.
Nullo tē
pore di
cebat illi su
ad quos tū
qui in se cō

fitebāt tāquā iusti. 7 a
spemabāt in ceteris. parabo
lam istam. Quis ex vobis ascen
debat in tēplū ut oraret. vn'
phariseus 7 alter publican'.
Phariseus stans. hec apud
se orabat. Deus grās ago ti



bi. quia non sum sicut ceteri
hominū. Raptores. iniusti.
adulteri. uelut etiā hic pu
blicanus. Ieiuno bis in sab
bato. decimas do omniū que
possum. Et publican' a lon
ge stans. nolebat nec oculos
ad celum leuare. sed percu
tebat pectus suū dicens. Deus
propiti' esto mihi pecca
tori. Nam et tu es nob. rescen
dit hic iustificatus iocundus
suam ab illo. Quia omnis
qui se exaltat humiliabit.
et qui se humiliat exaltabi



Lat-01_0100-02089-043r, Η θεραπεία του κωφάλαου στη Δεκάπολη

guam eius. et suspirans i
celum. ingemuit et ait illi.
Ephra. quod est ad apertē.
Et statim aperte sunt aure
eius. et solutum est uin
culum lingue eius. et loque
batur recte. Et precepit illi.
ne euadirent. Quanto ar
tem eis. implebat tanto
magis. et predicabant.
et eo amplius admiraban
tur dicentes. Bene omnia
fecit. et surdos fecit audire
et mutos loqui. *Unica. xij.
p̄t penit. Scōm lucam.*



Lat-01_0100-02089-044r, Η παραβολή του Καλού Σαμαρείτη

nam possidebo. At ille dicit
ad eum. In lege quid scrip-
tum ē? Quomodo legis? Il-
le respondens dicit. Diliges
dominum deum tuum. ex toto cor-
de tuo. et ex tota anima tua. et ex
omnibus uisibus tuis. et ex
omni mente tua. et perimu-
tum facies ipsum. Dicitque
illi. Recte respondisti. hoc fac
et uiues. Ille autem uolens iu-
stificare se ipsum. dicit ad illum.
Et quis est meus proximus?
Suspiciens autem ihesus. di-
xit. homo quidam descen-

et uinum. Et ponens illū
in iumen tū suum. duxit
in stabulum. et curam ei
egit. Et altera die. prouit
duos denarios. et dedit sta-
bulano. et ait. Curā illius
habe. et quodcūq; super e
rogaueris. ego cum redie-
ro reddam tibi. Quis hor-
tium uidetur tibi proximū
fuisse illi qui inquit i la-
trones? At ille dixit. Qui
fecit miām in illū. Et ait
illi ihs. Vade et tu fac simi-
liter. *Dominica. xiiij. post*



Lat-01_0100-02089-046r, Η θεραπεία των Δέκα Λεπρών

ceruotibus. Et factum ē dū
uenerunt. mundati sunt. 2^{us} mis
aut ex illis. ut uidit quia
mundatus est. regressus ē
cum magna uoce. magnifi
cans deum. Et cecidit in fa
ciem ante pedes eius. grās
agens. Et hic erat samari
tanus. Respondens autem
ihc dixit. Nonne uocē mun
dati. ut resideretis ubi sēt?
Non est inuentus qui resi
deret et careret gloriā deo. nisi
hic alienigena. Et ait illi ie
sus. Surge et uade. quia fiō



Lat-01_0100-02089-047r, Η παραβολή με τα πετεινά του ουρανού

neq; corpori ur̃o quid iou
amini. Nonne anima plu
est quam esca. et corp' plus
quam uestimentum? Re
spicite uolatilia celi. quom
am nō serunt. neq; merūt.
neq; congregāt in horrea. ⁊
pater uester celestis pascat
illa. Nonne ues magi plu
nis estis illis. Quis autem
uim cogitans potest adice
re ad satietatem suam cubitū
unū? Et de uestimēto q̃ro
solliciti estis? Considerate li
lia agri. quomodo crescūt.



Lat-01_0100-02089-048v, Η ανάσταση του υιού της χήρας της Ναϊν



notatior te sit inuitatus ab
illo. et ueniens is qui te
illum inuitauit. dicat tibi.
Da hunc locum. Et tunc in
cipias cum rubore nouissi
mum locum tenere. Sed cu
inuitatus fueris. nate reu
be in nouissimo loco. ut cu
uenient qui te inuitauit. i
dicat tibi. Amice. ascende
superius. Tunc erit tibi glo
ria. coram simul discuben
tibus. Quia omnis qui se
exaltat humiliabitur. q
se humiliat exaltabitur.



Lat-01_0100-02089-051r, Η αμφοβήτηση της εξουσίας του Χριστού

le est hunc. Diliges. primum
tuum. sicut te ipsum. In his du
obus mandatis. tota lex pen
det et prophete. Congregati au
tem phariseis. interrogavit
eos ille dicens. Quid vobis in
datur de christo. cui filius est? Vi
cunt ei. dauid. At illi. Quo
modo ergo dauid in spiritu vo
cat eum dominum dicens. Dixit
dominus domino meo. sedet a dextris
meis. donec ponam inimicos
tuos scabellum pedum tuorum.
Si ergo dauid vocat eum do
minum. quomodo filium ei?

est: Et nemo poterat respo-
dere ei uerbum. neq; ausus
fuit quisquā ex illa die am-
plius interrogare. *Occi. p. m. j.*
post penite. Scdm mattheum.



Nullo tē-
pōe. Ascē-
dens ih̄s
in manuclā.
transiit.
et uenit in ci-
uitatē suam. Et ecce offēbat
ei paralyticū iacentē ilecto.

Et uidens ih̄s fidem illorum.
dixit paralytico. Cōfite fili.

remittuntur tibi peccata tua.
Et ecce quidā de scribis dice
runt in tra se. hic bla phemat.
Et cum uidisset ih̄s cogita
tiones eorū dixit. Ut qd co
gitatis mala in cordibz ue
stris? Quid ē facilius dicē
dimittuntur tibi peccata tu
a. an dicē surge et ambula?
Ut scatis autē qd filiū ho
minis habet potestātē i ter
ra dimittendi peccata. Tūc
ait paralytico. Surge. colle
geatū tuū. & uade in domum
tuam. Et surrexit & abiit in



Lat-01_0100-02089-053r, Η παραβολή των Βασιλικών Γάμων

nuptias. et nolebāt uenire.
Iterū misit alios suos dicēs.
Dicit iuicatis. ecce prandī
meū parū. cūm mei et al
talia occisa sūt. 7 oīa parata.
uenite ad nuptias. Illi autē
neglexerūt. Et abiit. alius
in uillā suā. alius uō ad ne
gociationē suā. Reliqui uō
tenuerūt suos ei. 7 cumely
affectos occiderūt. Rex autē cū
auisset in ciuitas ē. 7 missi ex
ciuitatibz suis perdidit hominibz
illos. 7 ciuitatē illoz succen
dit. Tūc aut suis suis. Sup



Lat-01_0100-02089-054v, Η θεραπεία του υιού του Βασιλικού (στην Καπερναούμ)



Lat-01_0100-02089-055v, Η παραβολή του μνησικάκου δούλου

uus ille. inuenit unum dō
conseruus suis. qui debebat
ei centum denarios. et tenēs
fussocabat eum dicens. Pro
de quod debes. Et preceps
conseruus eius. rogauit
eum dicens. Pacientiam
habe in me. et omnia red
dam tibi. Ille autem nol
uit. sed abiit et misit eum i
carcerem. donec rediret uni
uersum debitum. Quētes
autem conserui illius que
fiebant. constiterunt val
de. Et uenerunt. et narrare

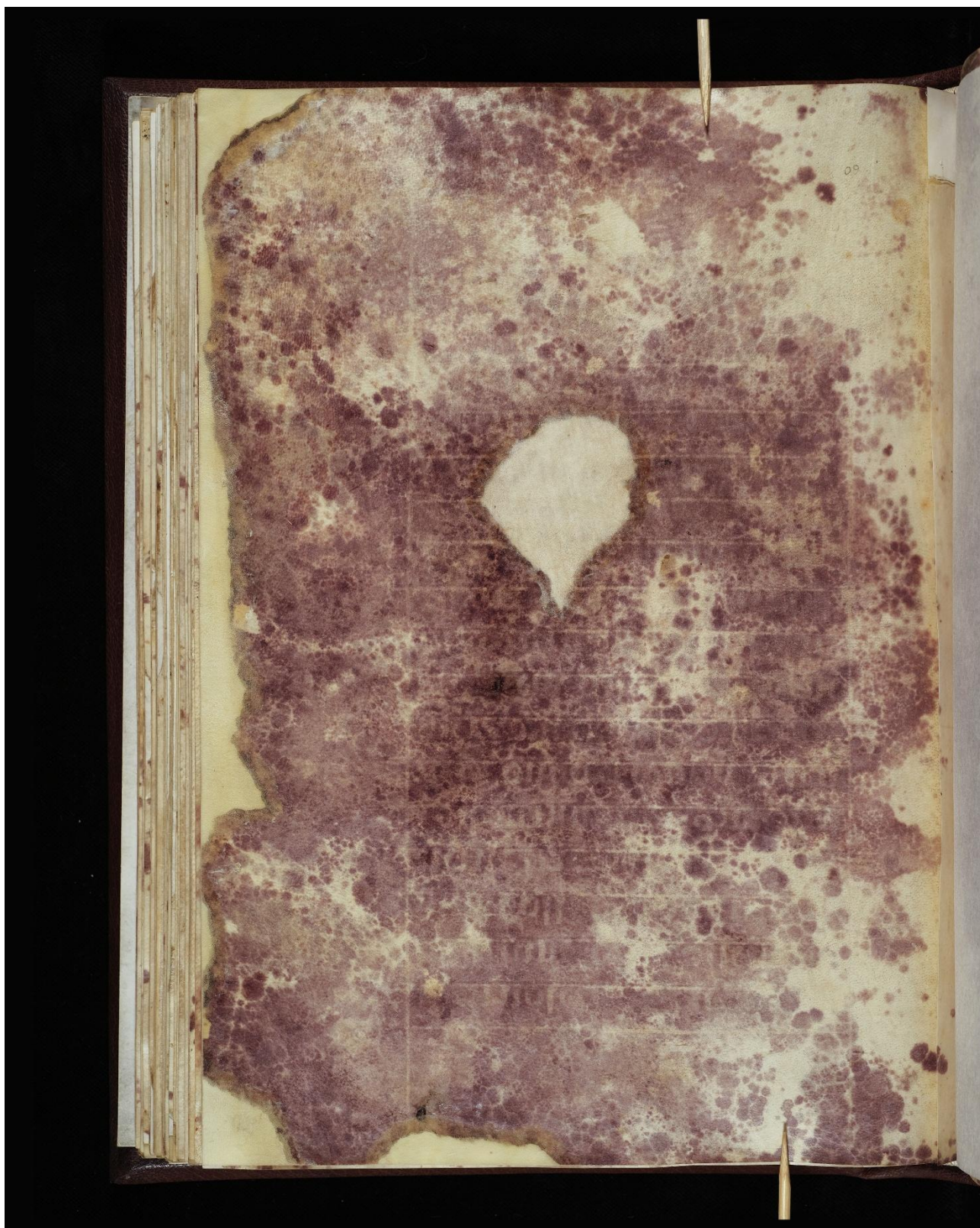


Lat-01_0100-02089-057v, Ο Χριστός αποδίδει φόρο στον Καίσαρα

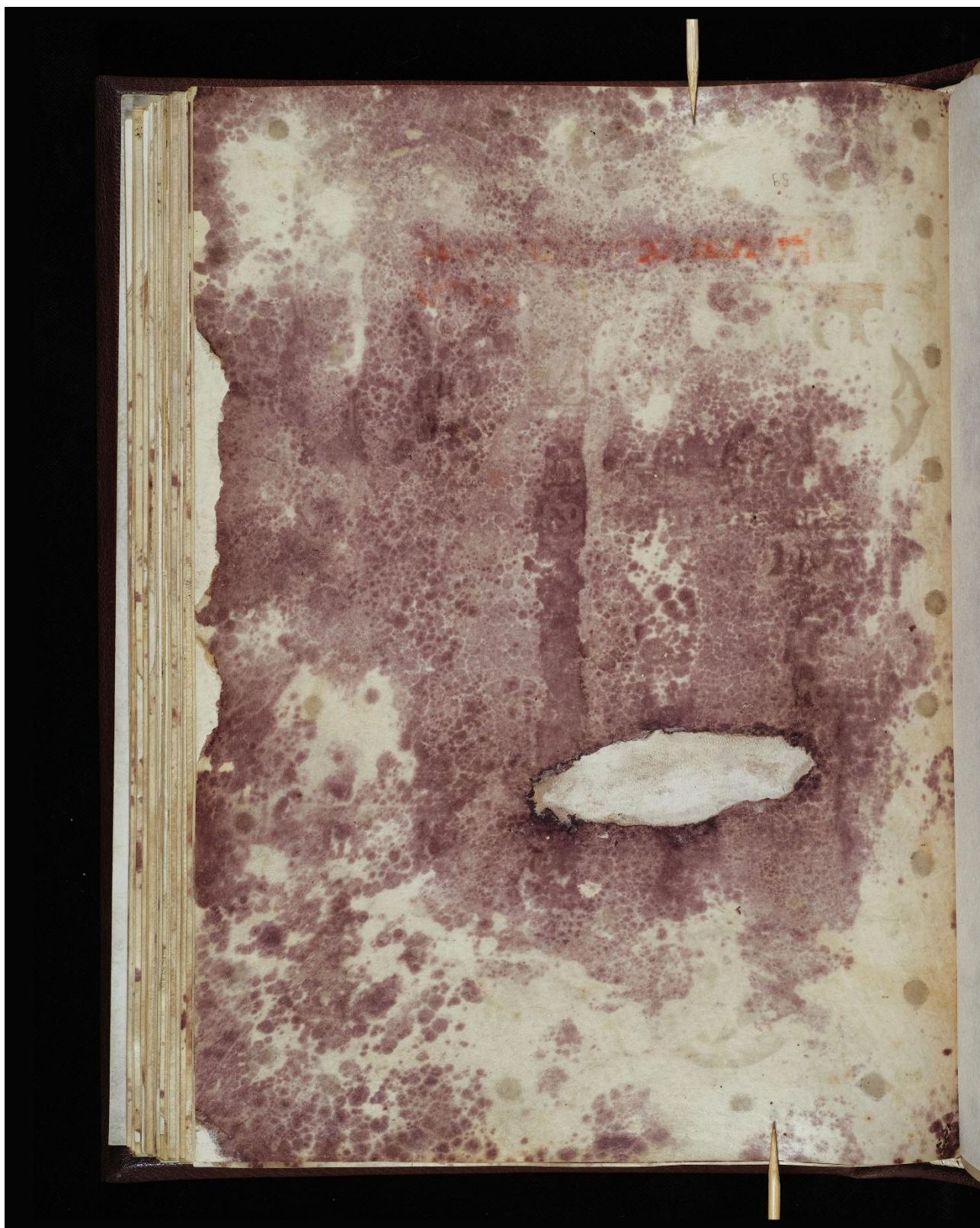


Lat-01_0100-02089-058v, Η δοκιμασία του Φιλίππου (σχετικά με τον χορτασμό των πεντάκισχιλιάδων)

19
tum uolebant. Et autem im-
pleti sunt. dixit discipulis
suis. Colligite que superre-
uerunt fragmenta. ne pereant.
Collegerunt ergo. et impleve-
runt duodecim cophinos frag-
mentorum. et quoniam per omnes
ordines. qui supererant
illis. qui manducauerunt.
Illi ergo cum uidisset
quod faceret signum. dicebat
qui ibi. uere propheta. qui
dicit. et in manduca-
mentum. et in manduca-
mentum. et in manduca-
mentum.



Lat-01_0100-02089-060v



Lat-01_0100-02089-061v

pualetur ad uis eā. 7c talo
 clauis regni celoz. Et quod
 cūq; ligaueris sup terram
 erit ligatū in celis. Et qd
 cūq; solueris sup terra. erit
 solutū et in celis. *In scā Genā
 di archiepī 7 cō. sm mathan.*



Nullo tē
 pore. Di
 xit ihes
 discipul su
 is. Nichil o
 perū quod
 non reuelatur. et occultū qd
 nō scatur. Quod dico uob



Lat-01_0100-02089-063v, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

In annunciatione bte uir-
gis marie. Secū lucam.

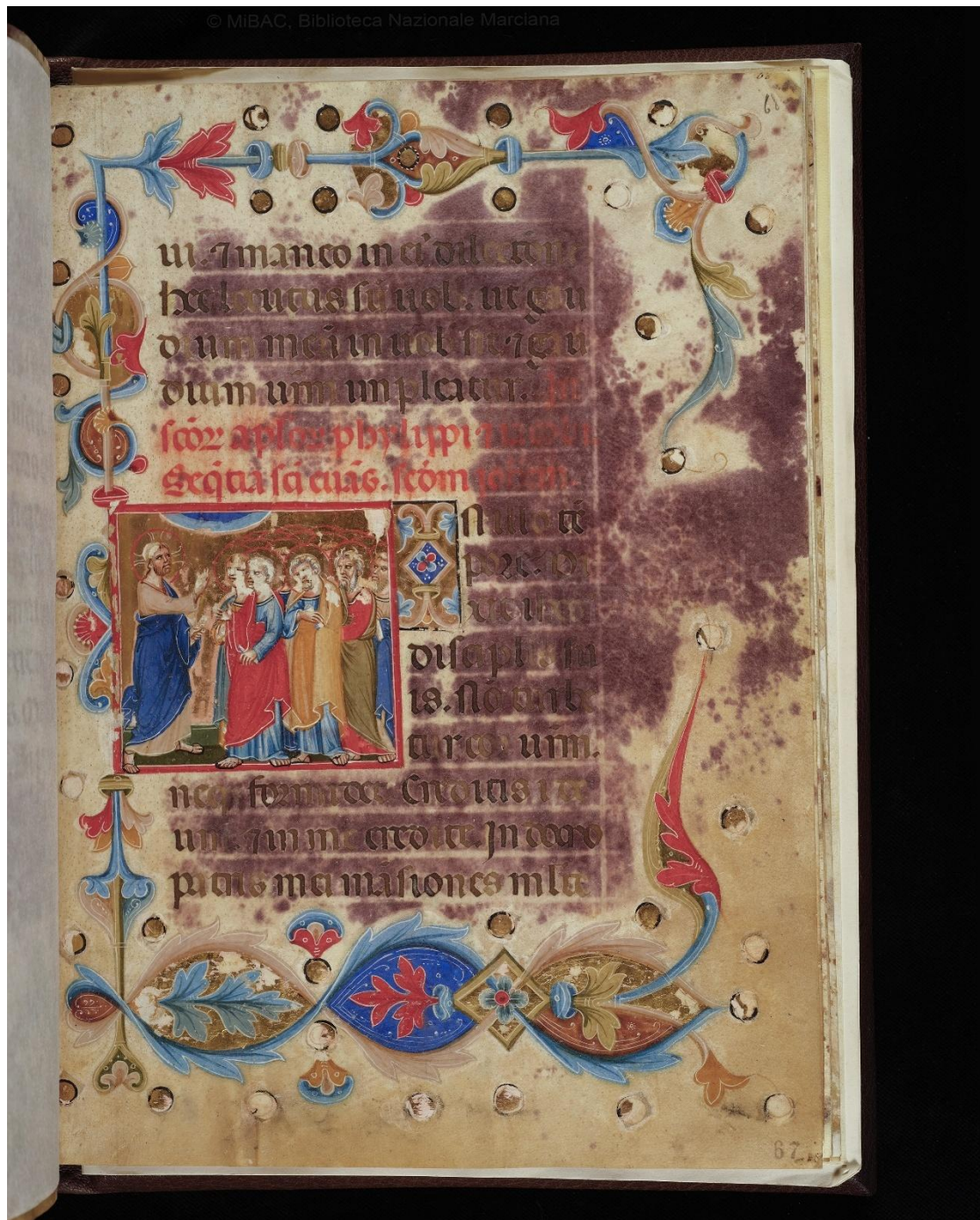


In il-
lo tē-
pore
missus
ē gabriel
angelus
a dō. iā

uitatem galilee cui nomē
naceareth. ad uirginem de
sponsa ei uir. cui nomen e-
rat ioseph de domo dauid.
In nom uirginis maria. Et i-
gressus ad eā dixit. Ave grā

angelū. Quomō fiet istud.
qm̄ nūq̄ cognosco. Et re
spōdens angelus. dīc ei. Spē
ses sup̄ueniet ī te. 7 uirtus
altissimi obūbrabit tē. p̄
que. 7 qđ nascetur ex te sc̄m.
uocabitur filius dei. Et ecce
helisabeth cognata tua. 7 ip̄a
cepit filiū in senectute sua.
Et hīc mensis ē sc̄tus illi q̄
uocatur stentis. quia n̄ ē
impossibile apud deū om̄e
uerbum. Dicit autē maria.
Ecce ancilla dñi fiat michi
sc̄m uerbū tuum. *Incipit*

Quia si me non manserit. mittet
ignis sic palmetos et arbores. et
colligat eos. et ignem mittet
et ardet. Si manseritis in me. et
verba mea in uobis manserint. quod
cumque uolueritis petitis et fi
et uobis. In hoc clarificatus est
pater meus. ut fructum plurimum
afferatis. et efficiamini mei
discipuli. Sic dilectat me pa
ter. et ego dilecti uos. Manete
in dilectione mea. Si precep
ta mea seruaueritis. mane
bitis in dilectione mea. Sicut
et ego precepta patris mei sua



Lat-01_0100-02089-067r, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

sunt. Si quominus dixis-
sem vobis quia uero parat ero
vobis locum. Et si abiero et prope-
ro uobis locum. iterum uenio et acci-
piam uos ad me ipsum. Ut ubi
ego sum. et uos sitis. Et quoniam ego
uero satis. et uia satis. Dicit
ei theomas. Domine. nescimus quoniam
uadis. et quomodo possumus
uia scire. Dicit ei ille. Ego sum
uia. uita et uita. Et nemo
uenit ad patrem. nisi per me.
Si cognouissetis me. et patrem
meum utique cognouissetis. Et
amodo cognoscetis eum. et ui-



Lat-01_0100-02089-068v, Ο Χριστός συζητά με τον Νικόδημο

ut in regnum dei. Quod na-
tum ē ex carne. caro est. Et
quod natum est ex spiritu.
spiritus est. Non miraris i-
quia dixi tibi oportet uos i-
nasci de uo. Spiritus ubi
uult spirat. et uocem eius au-
dis. sed nescis unde ueniat
aut quo uadat. Sic ē omnis
qui natus ē ex spiritu. Res-
pondit nichodemus. et dixit ei.
Quomodo possunt hec fieri?
Respondit ih̄s. et dixit ei. Tu
es magister in isrl̄. et hec ig-
nas? Amen amen dico tibi.



Lat-01_0100-02089-070v, Η θεραπεία των ασθενών μέσω της αφής του ματίου του Χριστού

multa est in celo. In scilicet
baptiste. Secum lucam.



Et
sa
lech im
pletum
est tempu
panendi.
et peperit

filium. Et audivit iocundam
et cognata ei quoniam magnifi
cavit dominus in seam cum illa
et congratulabatur ei. Et fac
tum est in die octavo venit
circumcidere puerum. et vocabit

um. Et factus est timor su-
per omnes iuvenes eorum.
et super omnia montana iu-
dee. diuulgabantur omnia
uerba hęc. Et posuerunt omnes
qui audierant in corde su-
o dicentes. Quis putat pu-
er iste enit? Et enim manu
domini erat cum illo. Et cacha-
as pater et impletus est spi-
ritu sancto et prophetauit di-
cens. Benedictus dominus deus
isrl: quia iusticia dicit et fecit
redemptionem plebis sue.
In apparitione beati marci



Lat-01_0100-02089-073r, Ο Χριστός απευθύνεται στους μαθητές

ut mittat operarios in me-
sem suam. Itē. ecce ego mit-
to uos. sicut agnos inter lu-
pos. Nolite portare sacculum.
neq; peram. neq; calceamen-
ta. ⁊ neminē priuam saluta-
ueritis. In quācumque do-
mum intraueritis. primū
dicite pacē huic domui. Et
si ibi fuerit filius pacis. req-
uescat in illam pax uestra.
Sin autem ad uos nō fuerit.
In eam autē domo manete.
edentes et bibentes q̄ apud
illos sūt. Dignus ē enī op̄



Lat-01_0100-02089-074r, Η Ομολογία του Πέτρου

num et pphetas. Dicit illi ihc.
Nos aut que me et dicatis.
Respondens aut symon petrus
dixit. Tu es xpc filius dei uiui.
Respondens aut ihc. dixit ei. Be-
natus es symon bariona. quia
caro et sanguis non reuelauit
tibi sed pater meus qui est in
celis. Et ego dico tibi quia tu
es petrus. et super hanc petram
construam ecclesiam meam. Et
portam inferi non preualebit ut
roueritis ista. Et tibi dabo cla-
ues in regnum celorum. Et quodcumque
ligaueris super terra. erit



Lat-01_0100-02089-075r, Ο Πέτρος μιλά με τον Χριστό

in regeneratione cum sece
rit filius hominis in sece
maiestatis sue. secebitis 7
ues super sedes duodecim.
iudicantes duodecim trib
isrl. Et omnis qui relique
rit domum. uel fratres. aut
sorores. aut patrem. aut
matrem. aut uxo rem. aut
filios. aut agros. propter
nomen meum. centuplus
accipiet. et uitam eternam
possidebit. *In festo sci iacobi
apli. Sequencia sancti. euan
geli. secundum mattheum.*



Lat-01_0100-02089-076r, Η φιλοπρωτία των μαθητών Ιακώβου και Ιωάννου (υιόν του Ζεβεδαιου)

cunt ei. Possumus. At illi.
Calicem quod meum bibetis.
sedent aut ad dexteram meam
et ad sinistram non est meum
dare uobis. sed quibus paratum est
a patre meo. Et audientes de-
cent. indignati sunt de duobus
fratribus. Ihesus aut uocauit eos ad
se. et ait. Scitis quia principes
gentium dominantur eorum. et qui
maiores sunt potestatem exer-
cent super eos. Non ita erit inter
uos. Sed qui uult uoluerit
inter uos maior fieri. sit uir
minister. Et qui uoluerit me



Lat-01_0100-02089-077r, Ο Χριστός περπατά στο νερό

montem solus orat. Vespere
autē facto. solus erat ibi.
Nam cula autē in medio ma-
ris iactabatur fluctib. Erat
enī eis cōtrarius uentus.
Quarta autē uigilia noctis.
uenit ad eos ambulans su-
pra mare. Et uidētes eū sup-
mare ambulātem. turbati
sunt dicētes. quia fantasma
est. Et p̄ timore clamauerūt.
Sed ipse locutus ē eis di-
cens. Nolite fiduciā ego sū
nolite timere. Respondens
autē petrus dicit. Dñe si tu



Lat-01_0100-02089-078r, Ο Χριστός συζητά με τον Νικόδημο

dico tibi. nisi quis natus i
fuerit denuo nō pōt uidere
regnū dei. Dīc ad eū nichode
mus. Quō pōt hō nasci cū sic
senex? Nūq̄ pōt inuētrē ma
tris sue iterato intrare 7 rena
sa. Am. am. dico ē. n̄ q̄s rena
tis fuerit ex aq̄ 7 spū. n̄ pōt
intrare in regnū dei. Qd̄ natus
ē ex carne. carne ē. Et q̄ natus
ē ex spū. spū ē. Nō inuenis q̄ di
xit. op̄t ut ues nasci denuo.
Spū ubi uult spirat. 7 uocē ei
audis. s̄ n̄ scis unde ueniat
aut quo uadat. Sic ē omis

circum in ipm nō perat. sed
habeat uitā eterna. In scā vie
coris. q. scōm matheum.



In illo tē
pore. Di
xit ihes'
discipulis su
is. Nichilo
pertum qd'

nō uelletis. et oculum q'
ne scaturiat. qd' dico uob
i tenebris dicite illumine.
et qd' oīn auditis. p
dicite sup̄ terrā. Et nolite a
mētē eos qui occidunt cor



aduocans ille paruulum.
statuit eum in medio eorum et
dicit. Amen dico uobis. nisi con-
uerſi fueritis et efficiamini
ſic paruuli. non intrabitis
in regnum celorum. Quicumque
humiliauerit ſe ſic paru-
lus iſte. hic eſt maior in regno
celorum. Et qui ſuſceperit unum
paruulum tale in nomine meo.
me ſuſcipit. Qui autem ſcien-
tiam uenerit unum de pusillis iſtis
qui in me credunt. expedit ei
ut ſuſpendatur mola aſinae
in collo eius. et temeretur in profun-



Lat-01_0100-02089-082v, Η κλήση του Ζακχαίου



Lat-01_0100-02089-084v, Η διδασκαλία του Χριστού και η θεραπεία κάθε νόσου και αδυναμίας

oecum aut ap loz nomina
sue. Petrus. Simon q
u. Iacob
frater
h. I. Iacobus philippus et
bartholomaeus. Thomas et
matheus publican. Iacob
alph. et thaddeus. Symon
chananensis. Iudas scarioth
q tradidit eu. Ihs du oecum
misit ille. p. p. eis dicens.
In uia gentium ne abieritis.
In uia aut. Ihs. Antanoz
ne relinquant. Ihs. p. p. ite
ad om. loz que parente com