

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 6 (1972)

Δελτίον ΧΑΕ 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παναγιώτη Μιχαηλί (1903-1969)



Η τύχη ενός βυζαντινού χειρογράφου την εποχή της Αναγέννησης (Laurent. LXXIV, 7) (πίν. 53-56)

Αικατερίνη ΣΑΜΑΛΤΑΝΟΥ-ΤΣΙΑΜΚΑ

doi: [10.12681/dchae.813](https://doi.org/10.12681/dchae.813)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΑΜΑΛΤΑΝΟΥ-ΤΣΙΑΜΚΑ Α. (1972). Η τύχη ενός βυζαντινού χειρογράφου την εποχή της Αναγέννησης (Laurent. LXXIV, 7) (πίν. 53-56). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 6, 169-179.
<https://doi.org/10.12681/dchae.813>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η τύχη ενός βυζαντινού χειρογράφου την εποχή της
Αναγέννησης (Laurent. LXXIV, 7) (πίν. 53-56)

Αικατερίνη ΣΑΜΑΛΤΑΝΟΥ-ΤΣΙΑΜΚΑ

Δελτίον ΧΑΕ 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Παναγιώτη Μιχελή (1903-1969) • Σελ. 169-179

ΑΘΗΝΑ 1972

Η ΤΥΧΗ ΕΝΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΥ
ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ (Laurent. LXXIV, 7)*

(ΠΙΝ. 53 - 56)

Γνωρίζουμε ότι οί ούμανιστές και οί καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης διαχώριζαν τὴν ἐποχὴ τους, καθὼς καὶ τὴν ἀρχαιότητα, ἀπὸ τοὺς «σκοτεινοὺς» μεσαιωνικοὺς χρόνους. Ἡ Ἰταλία ἦταν δεκτικὴ στὰ διδάγματα τῆς ἀρχαιότητος καὶ οἱ ἀντιλήψεις τῶν Ἰταλῶν σχετικὰ μὲ αἰσθητικὰ θέματα ἔδειχναν συνειδητὴ στροφὴ πρὸς τὰ ἀρχαῖα πρότυπα. Ἀντίθετα, ὁ συντηρητισμὸς τῆς θρησκευτικῆς μεσαιωνικῆς τέχνης, δηλαδὴ ἡ ἐπανάληψη τῶν τύπων, τῆς τεχνικῆς καὶ τῶν μορφῶν εἶχε τελείως παρεξηγηθῆ καὶ ὑπῆρξε ὁ στόχος τῶν ἐπικρίσεων τους. Παράδειγμα, ὁ γνωστὸς γλύπτης τοῦ Quattrocento, Lorenzo Ghiberti, στὰ «*Commentaria*» του, παραδέχεται καὶ θαυμάζει τὴν τελειότητα καὶ ὑπεροχὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ἐνῶ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ σὰν «ἀδέξια»¹. Τὸν ἐπόμενο αἰῶνα ὁ Ραφαήλ στὸ περίφημο γράμμα του πρὸς τὸν πάπα Λέοντα Γ' (1519), ὑποστηρίζει ὅτι ἡ τέχνη εἶχε χειροτερέψει σημαντικὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσαίωνα σὲ πολλὰς χώρες, ἀκόμα καὶ στὴν Ἑλλάδα. Ἡ χώρα αὐτὴ παλαιότερα ἔδωσε στὴν ἀνθρωπότητα τοὺς τελειότερους καλλιτέχνες, ἐνῶ τὸν καιρὸ τοῦ μεσαίωνα ἡ ζωγραφικὴ, ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχασαν τὴν ἀξία τους: «*ma si distendesse anchora in Grecia, dove gia furono gli inventori e gli perfetti maestri di tutte l'arti, onde anchor là naque una maniera di pittura e di scultura et architettura pessima e di niuno valore . . .*»².

Οἱ γνώμες αὐτὲς τῶν δύο καλλιτεχνῶν δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιασοῦν, ἐὰν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τοὺς κανόνες τῆς φυσιοκρατικῆς αἰσθητικῆς τῆς

* Ἡ μελέτη αὐτὴ βασίζεται κυρίως σὲ ἓνα κεφάλαιο τῆς ἀνέκδοτης διπλωματικῆς διατριβῆς μου (Master of Arts), τὴν ὁποία παρουσίασα στὸ Courtauld Institute of Art τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου ὁ 1969. Εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ κ. J. Hirst γιὰ τὴν πολὺτιμη βοήθειά του.

1. Βλ. J. von Schlosser, *Lorenzo Ghiberti Denkwürdigkeiten, I Commentarii*, 2 τ., Berlin 1912 καὶ E. G. Holt, *A documentary history of Art*, τ. I, New York 1957, σ. 153.

2. V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, σ. 86.

Ἀναγέννησης, οἱ ὅποιοι ἦσαν τελείως διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς. Ὅπως γνωρίζομε, ὁ ὀλοφάνερος θαυμασμός τῶν Δυτικῶν καὶ ἰδιαίτερα τῶν Ἰταλῶν γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ἦταν κυρίως ἀποτέλεσμα τῶν διαφορῶν ἀνασκαφῶν κλασσικῶν (δηλ. ρωμαϊκῶν) μνημείων ποὺ ἐγίναν τὸν 15ο-16ο αἰῶνα. Ἡ συστηματικὴ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ὁδήγησε τοὺς Δυτικοὺς στὴν αὐστηρὴ σύγκριση ἀνάμεσα στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τοῦ μεσαιῶνα καὶ στὰ καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἀρχαιότητος. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν μιὰ σύγχυση καὶ παρανόηση τοῦ μεσαιωνικοῦ πνεύματος καὶ ἰδίως τῆς τέχνης. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ βυζαντινοὶ θησαυροὶ δὲν ἔλειπαν ἀπὸ τὶς ἰδιωτικὲς συλλογὲς τὸν 15ο καὶ 16ο αἰῶνα. Ἕνας ἐνθουσιώδης συλλέκτης βυζαντινῆς τέχνης ἦταν καὶ ὁ καρδινάλιος Pietro Barbo (ἀργότερα πάπας Παῦλος Β')³. Ἡ πλούσια συλλογὴ του μποροῦσε νὰ συναγωνισθῇ τὶς γνωστὲς συλλογὲς τῶν Μεδίκων ἢ ἀκόμα καὶ τοῦ καρδινάλιου Βησσαρίωνα⁴.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἡ βυζαντινὴ τέχνη (καλουμένη μεταβυζαντινὴ) ἐπηρεάσθηκε σημαντικὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Δύσης, κυρίως ἀπὸ χαλκογραφίες. Ἐχει ἀποδειχθεῖ ὅτι ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὴ *Σφαγὴ τῶν νηπίων*, χαλκογραφία τοῦ Marcantonio Raimondi, ὅταν ζωγράφιζε στὰ 1535 τὸ Καθολικὸ τῆς τῆς Μονῆς Λαύρας στὸν Ἄθωνα. Τὸ παράδειγμά του ἀκολούθησε ὁ Φράγκος Κατελάνος στὴ Μονὴ Βαρλαάμ Μετεώρων τὸ 1548⁵. Ἀργότερα ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἐπηρεάσθηκε ἀπὸ ἄλλη χαλκογραφία τοῦ Raimondi, τὸν *Μυστικὸ Δεῖπνο*⁶. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο δημιουργήθηκε μιὰ καινούργια εἰκονογραφικὴ παράδοση, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν δυτικὴ τέχνη. Γνωρίζοντας λοιπὸν ὅλα αὐτὰ εἶναι φυσικὸ νὰ συμπεράνομε ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη ὄχι μόνον ἔπαυσε νὰ ἀσκή ἐπιρροὴ στὴ Δύση, ἀλλὰ ἀντίθετα δέχεται φανερὲς ἐπιρροὲς ἀπὸ αὐτήν.

3. Βλ. E. Müntz, *Les Arts à la cour des Papes, Paul II* (1464 - 71), μέρος II, Paris 1879, σ. 135 κ.έ.

4. E. Müntz, ὁ. π., σ. 143 καὶ 298, σημ. 3. Ὁ ἴδιος ὁ Βησσαρίων ἀποκάλυψε τὸν πλοῦτο τῆς συλλογῆς του στὴ διαθήκη του. Μετὰ τὸ θάνατό του ὁ Λαυρέντιος τῶν Μεδίκων ἀγόρασε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς συλλογῆς του (βλ. R. Weiss, *The study of ancient numismatics during the Renaissance*, *The Numismatic Chronicle*, τ. 8, 1968, σ. 179).

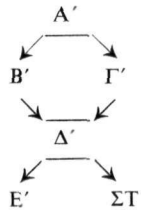
5. Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν*, Ἀθήναι 1957, εἰκ. 31.

6. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ Ἰταλικὴ χαλκογραφία, *Κρητικὰ Χρονικά*, τ. 1, 1947, σ. 27-46 γιὰ τὸν Θεοφάνη, τὸν Δαμασκηνὸ καὶ γιὰ ἄλλες παρόμοιες ἐπιρροὲς. Ἐπίσης ἕνας ἄλλος ζωγράφος τῆς Ἀναγέννησης, ὁ Giovanni Bellini ἐπηρεάσε τὸν Θεοφάνη βλ. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur lepeintre Philippe le Crétois*, D.O.Pap., nos. 23-24, 1969-70, σ. 331-2.

Ένα όμως βυζαντινό χειρόγραφο του 10ου αιώνα αποτελεί ίσως μοναδική εξαίρεση, γιατί απέκτησε ιδιαίτερη σπουδαιότητα τον 16ο αιώνα στη Ρώμη και στο Παρίσι. Πρόκειται, για ένα ιατρικό βυζαντινό εικονογραφημένο χειρόγραφο [*Laurent. LXXIV, 7 (A')*], που στάθηκε η πηγή για τη συγγραφή και εικονογράφηση τριών άλλων χειρογράφων, ενός λατινικού [*Paris. Lat. 6866 (E')*] και δύο ελληνικών [*Paris. Graec. 2247 (ΣΤ')*] και [*Paris Graec. 2248 (Δ')*]⁷. Τέλος, η λατινική μετάφραση του ελληνικού κειμένου εκδόθηκε εικονογραφημένη στο Παρίσι το 1544 με τον τίτλο «*De Chirurgia e Graeco in Latinum conversa interprete . . .*» (πίν. 54, 2).

Το βυζαντινό χειρόγραφο περιέχει εικονογραφημένα ιατρικά συγγράμματα του βυζαντινού γιατρού Νικήτα⁸. Δύο από αυτά, το δοκίμιο του Ἀπολλωνίου από το Κίτιο της Κύπρου (1ος αἰ. π.Χ.) «*Περὶ Ἀρθρῶν*» και τοῦ Σορανοῦ ἀπὸ τὴν Ἔφεσο (2ος αἰ. π.Χ.) «*Περὶ Ἐπιδέσμων*» εἶναι εἰκονο-

7. Προβαίνω σὲ σχηματικὴ παράσταση τῆς ἐξάρτησης τῶν χειρογράφων μεταξὺ τους καὶ παραθέτω τὰ στοιχεῖα τοῦ κάθε χειρογράφου. Περιγραφή τοῦ καθενὸς θὰ γίνῃ στὶς ἐπόμενες σελίδες :



A' = *Laurent. LXXIV, 7* βυζαντινό χειρόγραφο του 10ου αιώνα, η συλλογή συγγράμμάτων του γιατρού Νικήτα (άρ. 112 στο «*Index Librorum*» του καρδινάλιου Ridolfi).

B' = Ἀντίγραφο τοῦ κειμένου τοῦ Α', ἐπιμελημένο ἀπὸ τὸν Ἰανὸν Λάσκαρι (άρ. 113 στὴ συλλογὴ τοῦ Ridolfi καὶ τὸ κείμενο τοῦ *Paris. Graec. 2248*), πρὶν τὸ 1534.

Γ' = Σχέδια τοῦ Ἰωάννου Σαντοριναίου, βασισμένα στὶς βυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ Α' (άρ. 114 στὴ συλλογὴ τοῦ Ridolfi καὶ ἡ εἰκονογράφηση τοῦ *Paris. Graec. 2248*), πρὶν τὸ 1534.

Δ' = B' + Γ' *Paris. Graec. 2248*.

E' = *Paris. Lat. 6866*. μετάφραση τοῦ Α' στὰ λατινικά, περιέχει σχέδια τὰ περισσότερα ἐκτελεσμένα ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ ζωγράφο Francesco Salviati (c. 1541).

ΣΤ' = *Paris. Graec. 2247*, κείμενο ἴδιο μὲ τοῦ Β', τὰ σχέδια ἐκτελεσμένα κυρίως ἀπὸ τὸ μαθητὴ τοῦ Salviati (c. 1541).

8. Περιγραφή τοῦ χειρογράφου βρίσκουμε στὸν A. M. Bandini, *Catalogus Codicum Graecorum Bibliothecae Laurentianae*, τ. III, Florentiae 1764-70, στήλη 53 κ.έ., στὸν H. Schönc, *Apollonius von Kitium*, Leipzig 1896, W. Brockbank, *The man who was Vidius*, *Annals of the Royal College of Surgeons of England*, τ. 19. ἀρ. 5, 1956, σ. 270 καὶ τελευταία «*Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Ἐδρωπαϊκὴ*», Ἐνάτη ἔκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ζάππειον Μέγαρον, Ἀθήναι 1964, σ. 300, ἀρ. 362.

γραφημένα με πενήντα ἔξη μικρογραφίες. Αὐτὲς παριστάνουν συνήθως φάσεις ἐγχειρήσεων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἰατρικῆς καὶ τρόπους ἀντιμετώπισης ἐξαρθρωμάτων καὶ καταγμάτων. Στὶς περισσότερες εἰκόνες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἄρρωστο εἰκονίζεται καὶ ὁ γιατρὸς μετὸ βοήθου του (πίν. 53,1). Καθὼς πολλὰ στοιχεῖα μαρτυροῦν, τὸ χειρόγραφο ἀντιγράφηκε ἀπὸ κάποιον ἀρχαῖο πρότυπο, ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν Ἱπποκρατικὴ παράδοση τῆς χειρουργικῆς, ὅπως αὐτὴ διασώθηκε διὰ μέσου τῶν βυζαντινῶν χρόνων καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ κυριώτερη σημασία του ὡς πρὸς τὴν προέλευσή του. Ξέρομε ὅτι ὁ περίφημος Ἑλληνας λόγιος Ἰανὸς Λάσκαρις ἀγόρασε τὸ χειρόγραφο στὶς 3 Ἀπριλίου τοῦ 1492 στὸ Ἡράκλειο Κρήτης γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Λαυρεντίου τῶν Μεδίκων⁹. Τὸ ἀναφέρει ὁ ἴδιος σὲ ἓνα ἐπίγραμμα του (στίχος 21) ποὺ βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ *Paris. Graec. 2248* (Δ'): «Ἑλλάδος ἐς δ' αἶαν Λαυρέντιος ἦνικ' ἔπεμψεν». Προηγουμένως εἶχεν ἐπαινέσει τὸν γιατρὸ Νικήτα (στίχος 15) «Ἄλλ' ὃ γε Νικήτας σοφίης πρόμος»¹⁰.

Ἀργότερα, ἄγνωστο πότε, τὸ χειρόγραφο τῶν συγγραμμάτων τοῦ Νικήτα μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῶν Μεδίκων στὴ συλλογὴ τοῦ καρδινάλιου Ridolfi, καταχωρισμένο μετὸν ἀριθμὸ 112 (βλ. *Paris. Graec. 3074, Index Librorum R^m D^m Nikolas Cardinalis Rodulphi*, φ. 17^r)¹¹. Τελικὰ ὅμως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Καρδινάλιου ξαναβρῆκε τὴ θέση του στὴ συλλογὴ τῶν Μεδίκων. Σήμερα φυλάγεται στὴ Bibliotheca Laurenziana τῆς Φλωρεντίας.

Στὸ «*Index Librorum*» τοῦ Ridolfi βρίσκονται δύο ἀκόμα χειρόγραφα (ἀρ. 113, 114 = Β', Γ') ποὺ σχετίζονται μετὸ τὴ συλλογὴ συγγραμμάτων τοῦ Νικήτα (ἀρ. 112 = Α'). Τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ (ἀρ. 113 = Α') εἶναι ἓνα ἀντίγραφο τοῦ βυζαντινοῦ χειρογράφου, ποὺ ἐπιμελήθηκε ὁ Λάσκαρις τὸ 1534, πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του¹². Ὁ Ἑλληνας λόγιος στὸ ἀντίγραφό του αὐτὸ συμπλήρωσε τὰ διάφορα μέρη τοῦ παλινοῦ χειρογράφου ποὺ εἶχαν καταστραφεῖ. Τὴν γραφὴν τοῦ ἀντιγράφου τοῦ Λάσκαρι ἀνέλαβε ὁ Γεώργιος Βάλσαμος¹³, προστατευόμενος τοῦ δασκάλου ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1531¹⁴.

9. Émile Legrand, *Bibliographie Hellénique... aux XVe et XVIe siècles*, τ. II, Paris 1885, σ. 325. Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὅτι δὲν ἀγοράστηκε ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Λάσκαρι, ὅπως λανθασμένα ἀναφέρεται στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσης «Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Ἐδρωπαϊκῆ», ὅ.π., σ. 300.

10. Τὸ ἐπίγραμμα δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν É. Legrand, ὅ.π., τ. III, σ. 412.

11. Παραμένει ἄγνωστη ἀκόμα ἡ χρονολογία καὶ ἡ αἰτία τῆς μεταφορᾶς τοῦ χειρογράφου.

12. H. Schöne, ὅ.π., σ. XVII.

13. Ὁ ἀρ. 113 περιέχει τὴν σχετικὴ πληροφορία τῆς γραφῆς τοῦ χειρογράφου.

14. Γιὰ τὸν Γ. Βάλσαμο βλ. Μ.Ι. Μανούσακα, Ἀρσενίου Μονεμβασίας τοῦ Ἀποστόλου ἐπιστολαὶ ἀνέκδοτοι, Ἐπετηρὶς Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου, τ. 8-9, 1958-9, σ. 12, ἐπιστολὴ 9.

Τὸ δεύτερο χειρόγραφο (ἀρ. 114 = Γ') περιέχει σειρὰ σχεδίων μετὸν τίτλο: «τὰ διαγράμματα τῶν προγεγραμμένων χειρουργικῶν πραγματειῶν διαγεγραμμένα παρὰ Ἰωάννου τοῦ Σαντοριναίου». Ἀργότερα τὰ δύο χειρόγραφα (Β', Γ') ἐνώθηκαν καὶ σήμερα παρουσιάζονται μετ' ἓνα ἀριθμὸν *Paris. Graec. 2248* (Δ').

Ὁ Ἰωάννης ὁ Σαντοριναῖος (ὁ ὑπεύθυνος τῶν σχεδίων) ἦταν γιατρός καὶ καταγόταν ἀπὸ τὴ Ρόδο, δὲν γνωρίζομε ὅμως πολλὰ γι' αὐτόν. Τὰ ἐρασιτεχνικὰ σχέδιά του (πίν. 53,2)¹⁵ εἶναι σχηματικὰ καὶ κάπως ἀδέξια, χωρὶς καλλιτεχνικὰς ἀξιώσεις. Ἄλλωστε ὁ ἴδιος ὁ δημιουργὸς τῶν σχεδίων αὐτῶν ἀσφαλῶς δὲν ἀπέβλεπε στὴν καλλιτεχνικὴ τους ἀξία. Μοναδικὸς σκοπὸς τοῦ Σαντοριναίου ἦταν νὰ ἀναπαραστήσῃ ἀπλοποιημένο τὸ βυζαντινὸ πρότυπό του (πίν. 53,1). Γιὰ τὴ βέβαιη ἀπόδοσις τῆς ἐκτέλεσης τῶν σχεδίων στὸν γιατρό, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε δημιουργηθῆ σύγχυσις ἀνάμεσα στοὺς παλαιότερους συγγραφεῖς, ἐφόσον ὁ ἴδιος ὁ Λάσκαρις ἐπαινεῖ τὸν Σαντοριναῖο γιὰ τὰ σχέδιά του:¹⁶

«Ἰωάννου τοῦ Λασκάρεως

*Εἰς Ἰωάννην τὸν Σαντορινὸν τὸν Ρόδιον
Τίς τὰδ' ἀκεσορῆς διαγράμματα δηρὸν ἀμανρὰ
αἰθις ἔθηκε φανὰ προπίσι πευκαλίμης;*

*Ἐκ Θήρης μὲν ἄνωθεν ἐπήλυδες ἐς Ρόδον ἰορὴν
Σαντορινοῦ πρόγονοι, τῶν κλέος εὐρὸν πέλει
καυτὸς ἄριστος ἀνὴρ, κοῦδ' ἐν λογίοις ἀγέραςος
μοῦνος ἀνιχνεύσας θήραμα κοσμοφελές,
βάθρα, βρόχους, τονίων ἐπιδέσμων σχήματ' ἔτευξεν
πάγχρης, ἰσοθέω πατρὶ χαριζόμενος».*

Ἀπὸ τὸ παραπάνω ἐπίγραμμα διαπιστώθηκε ὅτι ὁ Σαντοριναῖος σηματοποίησε καὶ ἔκανε περισσότερο κατανοητὰ τὰ βυζαντινὰ πρότυπά του. Πρόσθεσε ἀκόμα καὶ ἄλλα σχέδια ἐπιδέσμων, ποὺ δὲν τὰ συναντᾶμε στὸ βυζαντινὸ πρότυπο. Τὰ σχέδια αὐτὰ ἀφιερώθηκαν στὸν Πάπα («ἰσοθέω πατρὶ χαριζόμενος»), ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ εἶναι ὁ Κλήμης Ζ'.

15. Μερικὰ δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν C. E. Kellie, *Santorinos of Rhodes and the illustrations to the Chirurgia of Vidus Vidius*, διάλεξι, Μάϊος 1959 (χ.τ.).

16. É. Legrand, ὁ.π., τ. III, σ. 410. Σχετικὰ μετὴ τῆς θέσης τοῦ ἐπιγράμματος στὸ φύλλο 12^r, ὁ συγγραφεὺς θὰ πρέπη νὰ ἐννοῇ ὅτι βρίσκεται στὸ *Paris. Graec. 2248* (Δ') καὶ ὄχι στὸ *Paris. Graec. 2247* (ΣΤ'), διότι ἀναφέρει τὰ «ἀδέξια» σχέδια τοῦ Σαντοριναίου ποὺ βρίσκονται στὸ χειρόγραφο *Paris. Graec. 2248*.

Ἐπομένως μπορούμε νά χρονολογήσουμε τὰ σχέδια πρὶν τὸ 1534, τὸ ἔτος τοῦ θανάτου τοῦ Πάπα.

«Νῦν δὲ πατὴρ Κλήμης ξυνήν θέτο
καὶ κατένευσεν ἰητρῶν τέχνην
σῶν ἔμεν ὡς τὸ πάρος». ¹⁷

Ἐποθέτω ὅτι ὁ Κλήμης Ζ' εἶχε προγραμματίσει μιὰ μελλοντικὴ ἔκδοση τοῦ βυζαντινοῦ κειμένου ποῦ ἡ προετοιμασία τῆς διακόπηκε μὲ τὸν θάνατό του. Διαφορετικά, πῶς ἀλλοιῶς θὰ μπορούσαμε νά ἐξηγήσουμε τὴν ἔκφραση τοῦ ἐπιγράμματος «ξυνήν θέτο»; Ἐάν δεχθοῦμε αὐτὴ τὴν ἄποψη, τότε θὰ ἦταν ἐπόμενο νά ὑποστηρίξουμε ὅτι καὶ τὰ σχέδια τοῦ Σαντοριναίου ἔγιναν μὲ σκοπὸ νά συνοδεύσουν τὴν ἔκδοση τοῦ κειμένου. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς τοῦ κειμένου μὲ τὶς παραστάσεις πραγματοποιήθηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Vidus Vidius στὴν ἔκδοσή του «*De Chirurgia*», τὴν ὁποία ἀφιέρωσε στὸν Φραγκίσκο Α' τὸ 1544.

Ὁ φλωρεντινὸς γιατρὸς Vidus Vidius ἀνέλαβε τὴ μετάφραση τοῦ βυζαντινοῦ χειρογράφου (Α') στὰ λατινικά, μὲ τὴν παρότρυνση, ἐπίβλεψη καὶ παρακολούθηση τοῦ καρδινάλιου Ridolfi. Ἡ τελειωμένη ἔκδοση (πίν. 54,2) ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κείμενο περιέχει ἰατρικὰ σχόλια τοῦ Vidius, ἀναφορὲς στὸ βυζαντινὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο καὶ στὴ συμβολὴ τοῦ Καρδινάλιου ¹⁸. Ἡ εἰκονογράφηση ἔγινε στὴ Γαλλία μὲ ξυλογραφίες (πίν. 54, 1) βασισμένες ὅπως θὰ δοῦμε σὲ σχέδια Ἰταλοῦ ζωγράφου (πίν. 55,1) ποῦ περιέχονται στὸ *Paris. Lat. 6866* (Ε') τὸ ὁποῖο ἀναφέραμε στὴν ἀρχή.

Τὸ λατινικὸ χειρόγραφο (Ε') περιέχει τὸ ἴδιο κείμενο μὲ τὸ ἑλληνικὸ *Paris. Graec. 2247* (ΣΤ'). Τὸ δεύτερο εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λάσκαρι (Β'). Τὸ κείμενο καὶ τῶν δύο (Ε' καὶ ΣΤ') γράφτηκε ἀπὸ τὸν Christopher Auer, τὸν καλλιγράφο τοῦ Georges d' Ar magnac, πρεσβευτοῦ τοῦ βασιλιᾶ Φραγκίσκου Α' στὴ Ρώμη ¹⁹. Ἀπὸ ἄποψη περιεχομένου οἱ εἰκόνες τῶν δύο χειρογράφων εἶναι ὅμοιες, διαφέρουν ὅμως σὲ καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Τὰ περισσότερα σχέδια στὸ λατινικὸ (Ε') ἀποδίδονται στὸν Ἰταλὸ

17. Στίχοι 29-30 στὸ *Paris. Graec. 2248* (Δ'), γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε λόγος στὴν ἀρχὴ (βλ. σημ. 10).

18. Vidus Vidius, *Chirurgia e Graeco in Latinum conversa, Vido Vidio Florentino interprete, cum nonnullis eiusdem Vidii commentarii*, Paris 1544, σ. iii: «*Graecum otiam volumen quod Cardinalis Rodolphus consensu omnium in Italia summus literarum patronus ad te missit . . .*».

19. L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, τ. I, Paris 1868, σ. 154 καὶ H. O mont, *Collection des Chirurgiens Grecs avec dessins attribués au Primatice*, Paris 1908, σ. 7, σημ. 2.

ζωγράφο Francesco Salviati (πίν. 55,1) ἄν παραβάλομε ἓνα αὐθεντικὸ σχέδιο τοῦ Salviati (Gernsheim 10703, Uffizi) (πίν. 56,3) μὲ ἓνα σχέδιο τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου (πίν. 56,4), γίνεται πιὸ καθαρή αὐτὴ ἢ διαπίστωση. Φυσιολογικά καὶ τὰ δύο πρόσωπα ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο. Παρατηροῦμε ἀκόμη ὁμοιότητες καὶ στενὴ συγγένεια στὴν ἐκτέλεση καὶ στὴν τεχντροπία τους.

Ὅταν ἐξετάσουμε κατόπιν ἓνα σχέδιο τοῦ ἑλληνικοῦ χειρογράφου (πίν. 55,2) σὲ παραβολὴ μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ λατινικοῦ (πίν. 55, 1), παρατηροῦμε ποιοτικὲς διαφορᾶς. Ὑστερα ἀπὸ ἐκτενέστερη ἀνάλυση τῶν σχεδίων καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ σχέδια τοῦ Francesco Salviati (πίν. 55,1) χαρακτηρίζονται ἀπὸ εὐχέρεια καὶ σταθερότητα. Ἀντίθετα, τὰ περισσότερα σχέδια τοῦ ἄλλου χειρογράφου (πίν. 55,2) ὑστεροῦν σὲ ἐσωτερικὴ δύναμη καὶ σταθερότητα. Ὁ δημιουργὸς τῶν τελευταίων θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὁ βοηθὸς τοῦ Salviati. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικὰ αὐθεντικὰ σχέδια τοῦ Salviati ποὺ παραδόξως λείπουν ἀπὸ τὸ λατινικὸ χειρόγραφο²⁰. Τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα τῆς τεχντροπίας τοῦ βοηθοῦ φαίνεται καθαρὰ στὴν ἀπόδοση τῶν φωτοσκιάσεων, ὅπου χρησιμοποιεῖ ἔντονες πινελιὲς (*wash*). Ἀπὸ τίς ἀναλύσεις καὶ παρατηρήσεις αὐτὲς μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε καὶ νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ὑπεροχὴ τοῦ διδασκάλου ὡς πρὸς τὸν μαθητὴ του²¹.

Οἱ παλαιότεροι συγγραφεῖς ὑποστήριξαν ὅτι τὰ σχέδια εἶχαν φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ ἓνα μόνο ζωγράφο, τὸν Francesco Primaticcio²². Τὸ λάθος αὐτὸ εἶχε δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴν παρανόηση τοῦ παρακάτω κειμένου (*Paris. Lat. 6866, φ. 305r*): «... *quantum laboris susceperim, quantum exhausserim, praeter complures alios, testis mihi est Johannes Santorineus Rhodius, et ipse reverendissimi cardinalis mei familiaris; testis etiam Franci-*

20. Ὁ καθηγητὴς J. Hirst ἀσχολήθηκε μὲ τὴν συμβολὴ τοῦ Francesco Salviati στὰ χειρόγραφα αὐτὰ καὶ εἶχε τὴν εὐγένεια νὰ μοῦ ἀνακοινώσῃ τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐρευνᾶς του πρὶν ἢ μελέτη του ἐκδοθῆ (βλ. J. Hirst, Salviati, *illustrateur de Videus, Vidius Revue de l' Art*, ἀρ.6, 1969, σ. 19-29). Ὁ συγγραφεὺς ἀσχολήθηκε, σ' αὐτὴ τὴ μελέτη του ἐλάχιστα μὲ τὸν Σαντοριναῖο καὶ ὑποτίμησε τελείως τὴ συμμετοχὴ του. Ἀντίθετα, στὴ δική μου μελέτη, θὰ προσπαθῶ νὰ ἀναπτύξω τὴ σπουδαιότητα τῆς συμμετοχῆς τοῦ Ἑλληνα γιατροῦ. Ἀξίζει νὰ παρατεθῆ μία παρατήρηση τοῦ J. Hirst ὅτι τὰ φύλλα 213r, 219v καὶ 220v τοῦ *Paris. Graec. 2247 (ΣΤ')* εἶναι αὐθεντικὰ τοῦ Salviati καὶ λείπουν ἀπὸ τὸ λατινικὸ χειρόγραφο (Ε').

21. Σχετικὰ μὲ τὴ χρονολόγησι τῶν χειρογράφων, ὁ J. Hirst ἐπρότεινε τὸ ἔτος 1539 γιὰ τὴ συγγραφὴ τους καὶ τὸ ἔτος 1541 γιὰ τὰ σχέδια τοῦ Salviati. Ἐπομένως θὰ πρέπει νὰ ἔγιναν ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή τοῦ ζωγράφου ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴ Βενετία.

22. H. Oumont, ὀ.π., καὶ L. Dimier, *Le Primaticcio*, Paris 1928, σ. 23.

scus Primaticius Bononiensis, regis Galliarum pictor eximius, quorum aliquando opera usus sum»²³.

Ὁ Vidius πουθενὰ δὲν ἀναφέρει ὅτι ὁ Primaticio εἰκονογράφησε τὴν ἐκδοσὴ του. Ἀντίθετα μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Σαντοριναῖος καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Φραγκίσκου Ἀ΄ Primaticio στάθηκαν μάρτυρες τῶν κόπων πού ὁ ἴδιος κατέβαλε γιὰ νὰ τελειώσῃ τὸ ἔργο πού εἶχε ἀναλάβει²⁴. Ὁ ρόλος ὅμως τοῦ Primaticio παραμένει σκοτεινός. Ἴσως, ἐπειδὴ ἦταν ὁ διακεκριμένος ζωγράφος τοῦ βασιλιᾶ, εἶχε καὶ τὸ κύρος νὰ προτείνῃ τὸν συμπατριώτη του Salviati σὰν τὸν πιὸ κατάλληλο καλλιτέχνη γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ βιβλίου τοῦ Vidius. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι νὰ ἐγνώριζε καὶ τὴν προηγούμενη εἰκονογράφηση ἐνὸς ἄλλου βιβλίου καὶ πάλι ἀφιερωμένου στὸν Φραγκίσκο Ἀ΄ (πρόκειται γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Giulio Camillo, πού ἀναφέρει καὶ ὁ Giorgio Vasari)²⁵, τὴν ὁποία εἶχε φιλοτεχνήσει ὁ Salviati.

Συνοψίζοντας, μποροῦμε νὰ δεχθοῦμε ὅτι τὸ πρότυπο τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου (ΣΤ΄ καὶ Ε΄) ἀπὸ ἄποψη κειμένου καὶ εἰκόνων εἶναι σίγουρα ἡ συλλογὴ συγγραμμάτων τοῦ Νικίτα (*Laurent. LXXIV, 7*). Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ εἶναι καὶ τὸ σπάνιο ἑλληνικὸ χειρόγραφο πού ἀναφέρει ὁ Vidius (*Paris. Lat. 6866, φ. 364v*): «*Extat in Bibliotheca Cardinalis Rodulphi patroni mei optimi praeter cetera praeclara rarissimaque volumina graeca codex vetustissimus*».²⁶

Ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένῃ πρόβλημα τὸ πῶς βρέθηκε τὸ χειρόγραφο (Α΄) ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῶν Μεδίκων στὴ συλλογὴ τοῦ Ridolfi (παρουσιάζεται

23. Ἡ παράγραφος αὐτὴ δὲν περιλαμβάνεται στὸ «*De Chirurgia*». Τὸ κείμενο ἔχει δημοσιευθῆ ἀπὸ τὸν É. Legend, ὁ.π., τ. III, σ. 410.

24. Οἱ πρῶτοι συγγραφεῖς πού ἀμφισβήτησαν τὴν ἀπόδοση τῶν σχεδίων στὸν ζωγράφο Primaticio ἦταν οἱ A. E. Popham καὶ J. Wilde, οἱ ὁποῖοι ἐπρότειναν τὸν Francesco Salviati (βλ. A. E. Popham - J. Wilde, *The Italian drawings of the XV-XVI centuries at Windsor Castle*, London 1949, σ. 303). Ἀφορμὴ τῆς παρατήρησής τους αὐτῆς ἦταν τὸ σχέδιο ἀρ. 756 στὴ συλλογὴ τοῦ Windsor πού δείχνει ἓνα προπαρασκευαστικὸ στάδιο, μία μελέτη γιὰ ἓνα τελειωμένο σχέδιο. Ὑστερα ἀπὸ τοὺς δύο αὐτοὺς συγγραφεῖς ὁ C. E. Kellert ἀναγνώρισε τὴ συμμετοχὴ τοῦ Salviati ἀλλὰ παρέλειψε νὰ δώσῃ τὴν ἀπαιτούμενη ἐξηγήσει (βλ. C. E. Kellert, *Medical illustration and the School of Fontainebleau*, Exhibition at Newcastle — upon — Tyne, July 1957 καὶ τοῦ ἴδιου *The School of Salviati and illustrations of the Chirurgia of Vidus Vidius (1544)*, *Medical History*, τ. 2, ἀρ. 4, 1958, σ. 264-68). Ὁ J. Hirst μὲ πληροφορήσε, ὅτι ὑπάρχει ἓνα ἀκόμη προπαρασκευαστικὸ σχέδιο ἐκτελεσμένο πιθανὸν ἀπὸ τὸ μαθητὴ τοῦ Ραφαήλ Gianfrancesco Penni (βλ. Angel M. de Barcia, *Catalogo de la Coleccion de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1909, ἀρ. 7616). Δυστυχῶς παρὰ τὴν προσπάθειά μου δὲν κατόρθωσα νὰ ἀποκτήσω φωτογραφία τοῦ σχεδίου.

25. Ὁ J. Hirst μοῦ γνωστοποίησε αὐτὴ τὴν ὑπόθεση σχετικὰ μὲ τὸν πιθανὸ ρόλο τοῦ Primaticio.

26. Τὸ κείμενο δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν H. Schöne, ὁ.π., σ. XVII, σημ. 18.

μέ τον ἀρ. 112 στὸ «*Index Librorum*» τοῦ Καρδινάλιου). Ἴσως ὁ ἴδιος ὁ Λάσκαρις εἶχε τὸ χειρόγραφο στὴ διάθεσή του ὡς τὸ 1534 (ἡμερομηνία τοῦ θανάτου του)²⁷, ὁπότε καὶ πέρασε στὴ συλλογὴ τοῦ Καρδινάλιου²⁸.

Ἀπὸ τίς παρατηρήσεις ποῦ ἀναπτύχθηκαν ἐδῶ, μπορούμε νὰ συμπεράνομε ὅτι τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λάσκαρι [*Paris Graec. 2248* (Δ')] μετὰ τὰ σχέδια τοῦ Σαντοριναίου ἔπαιξαν κάποιο μεσάζοντα ρόλο ἀνάμεσα στὸ βυζαντινὸ χειρόγραφο *Laurent. LXXIV,7* (Α') καὶ στὰ δύο χειρόγραφα ποῦ ἔφερε ὁ Vidius στὴ Γαλλία τὸ 1542, [*Paris. Lat. 6866* (Ε') καὶ *Paris. Graec. 2247* (ΣΤ')] ²⁹. Πρῶτα, σχετικὰ μετὰ τὸ κείμενο, ὁ Λάσκαρις στὸ ἀντίγραφο ποῦ ἔκανε, συμπλήρωσε τὰ μέρη τοῦ παλινοῦ χειρογράφου ποῦ εἶχαν καταστραφεῖ. Ἐπειτα, σχετικὰ μετὰ τίς εἰκόνες, ὁ Ἰωάννης Σαντοριναῖος εἶχε ἐπιανεθεῖ ἀπὸ τὸν Λάσκαρι, γιατί μετὰ τὰ πολύτιμα ἀπλοποιημένα σχέδιά του ἔδωσε μιὰ καθαρῶτερη εἰκόνα τῶν πρωτοτύπων. Ἀξίζει νὰ παραβάλουμε καὶ πάλι τὴν βυζαντινὴ παράσταση (πίν. 33,1) μετὰ τὸ ἀντίστοιχο σχηματικὸ σχέδιο τοῦ Σαντοριναίου (πίν. 53,2) γιὰ νὰ διακριθῇ ἡ συμβολὴ τοῦ Ἑλληνα γιατροῦ.

Ὁ ρόλος τοῦ Σαντοριναίου γίνεται περισσότερο κατανοητὸς ὅταν μελετήσουμε ἕνα ἄλλο σχέδιό του (πίν. 56,1) «*Περὶ ὄμων*». Στὰ πλάγια τοῦ σχεδίου ὑπάρχουν ἀποσπασματικὰ σκίτσα ἀπὸ ἕνα καλλιτέχνη τοῦ 16ου αἰῶνα, μᾶλλον τοῦ ἴδιου τοῦ Francesco Salviati (πίν. 56,2). Εἶναι πιά φανερὸ ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ τελευταίου σκίτσου, ὅτι ὁ Ἰταλὸς ζωγράφος ἐγνώριζε καὶ χρησιμοποίησε ὡς ἕνα σημεῖο τὰ ἀπλοποιημένα σχέδια τοῦ γιατροῦ

27. Σχετικὰ μετὰ τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία τοῦ θανάτου τοῦ Λάσκαρι (7 Δεκ. 1534), βλ. G. Mercati, *Quando mori G. Lascaris*, *Rheinisches Museum für Philologie*, 1910, σ. 318. Τὸ ἄρθρο αὐτὸ μετὰ τὸ σημαντικὸ ντοκουμέντο ποῦ περιέχει ἔχει δυστυχῶς ἀγνοηθῆ ἀπὸ μερικοὺς μεταγενεστέρους συγγραφεῖς.

28. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Λάσκαρις ἦταν στενὰ συνδεδεμένος μετὰ τὸν Καρδινάλιο. Ἐδῶριζε στὸν Ridolfi ἀκόμα καὶ χειρόγραφα (βλ. R. Ridolfi, *La biblioteca del Cardinale Ridolfi*, *La Bibliofilia*, τ. 31, Μάιος 1929, σ. 180, σημ. 1). Τελικὰ ὁ Καρδινάλιος ἀπέκτησε κατόπιν ὑποθήκης τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Λάσκαρι στὶς 7 Φεβρ. 1527 (ἑπτὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Ἑλληνα λογίου). Μετὰ αὐτὸ τὸν τρόπο πλουτίστηκε ἀρκετὰ ἡ βιβλιοθήκη τοῦ Ridolfi (βλ. L. Dorez, *Un document nouveau sur la bibliothèque de Jean Lascaris*, *Revue des Bibliothèques*, τ. 2, 1892, σ. 280-1).

29. Ἴσως ἀναρωτηθεῖ κανεὶς γιὰ ποῖο λόγο ἐγινε τὸ ἐλληνικὸ χειρόγραφο (ΣΤ') ἀφοῦ ἦταν ὁμοιο στὸ κείμενο καὶ στὶς εἰκόνες μετὰ τὸ λατινικὸ (Ε'). Τὰ σχέδια ποῦ περιέχει εἶναι ἐκτελεσμένα ὅπως εἶδαμε ἀπὸ μαθητὴ τοῦ Salviati, ἀλλὰ περιέχει καὶ μερικὰ ἀπὸ τὸ χερί τοῦ διδασκάλου. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι νὰ ἐγινε τὸ χειρόγραφο γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Φραγκίσκου Α'. Τὸ πάθος τοῦ βασιλιᾶ τῆς Γαλλίας γιὰ τὰ ἐλληνικὰ χειρόγραφα ἦταν γνωστὸ (βλ. L. Delisle, ὁ.π., σ. 154 καὶ 159 ὅπου μαθαίνουμε ὅτι ὁ βασιλιᾶς ἔστειλε τὸν Pietrus Gyllius στὴν Ἑλλάδα μετὰ σκοπὸ τὴν ἀναζήτηση χειρογράφων).

Σαντοριναίου³⁰. Θα πρέπει λοιπόν να προηγήθηκε ένα είδος συνεργασίας με τον Έλληνα γιατρό, ή, εάν δεν συνέβηκε κάτι παρόμοιο, τουλάχιστον μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ο Ίταλός ζωγράφος είχε στη διάθεσή του τα σχέδια του γιατρού (όπως είδαμε, τα σχέδια του Σαντοριναίου βρίσκονταν στη συλλογή του Ridolfi). Τέλος, ο Vidius έδήλωσε ότι ο Σαντοριναίος στάθηκε μάρτυρας των κόπων που κατέβαλε για την τελειωμένη έκδοση. Δηλαδή, ο Έλληνας γιατρός παρακολούθησε από κοντά την πορεία της έκδοσης και προσέφερε δίχως αμφιβολία την πολύτιμη συμμετοχή του.

Σ' αυτή την μελέτη παρακολουθήσαμε την εξέλιξη της τύχης του βυζαντινού ιατρικού χειρογράφου, που έφερε ο Ίανος Λάσκαρις από την Κρήτη. Οί Ίταλοί εκτίμησαν βέβαια το χειρόγραφο, όχι για την καλλιτεχνική αξία των βυζαντινών του παραστάσεων, αλλά για το πολύτιμο επιστημονικό περιεχόμενό του. Έξ' άλλου, ενώ το κείμενο άπλως και μόνο μεταφράστηκε, οί βυζαντινές παραστάσεις παραχώρησαν τη θέση τους σε σχέδια της εποχής εκείνης. Είναι όμως κάπως είρωνικό το γεγονός ότι οί βυζαντινές παραστάσεις, οί τόσο «αδέξια» φτιαγμένες, όπως θα τις χαρακτήριζαν οί Ίταλοί της Αναγέννησης, όχι μόνο βοήθησαν στην κατανόηση του κειμένου, αλλά αποδείχθηκαν απαραίτητες σ' έναν αξιόλογο ζωγράφο όπως ήταν ο Francesco Salviati. Ο Ίταλός καλλιτέχνης δεν είχε παρά να τις προσαρμόση στους αισθητικούς κανόνες της εποχής του, δημιουργώντας έτσι τα όμορφα σχέδια που είδαμε.

ΑΙΚ. ΣΑΜΑΛΤΑΝΟΥ - ΤΣΙΑΚΜΑ

30. Προκαλεί έντυπωση το γεγονός ότι παραμελήθηκε αυτή ή μαρτυρία από τον J. Hirst, και ίσως γ' αυτό το λόγο στη μελέτη του αγνόησε τη συμμετοχή του Σαντοριναίου.

S U M M A R Y

THE FATE OF A BYZANTINE MANUSCRIPT
DURING THE RENAISSANCE (Laurent. LXXIV, 7)

(PL. 53 - 56)

It is known that Post-byzantine painting was greatly influenced by Western painting mainly through the wide circulation of prints. There is a unique case, however, of a byzantine medical manuscript of the 10th cent. (Laurent. LXXIV, 7) bought by Janus Lascaris in 1492 on account of Lorenzo di Medici, which constituted the source for the text of two 16th century Greek manuscripts (Paris. Graec. 2247 and 2248) and of one in Latin (Paris. Lat. 6866). The latter lead to a Parisian edition of 1544 translated into Latin by Vidus Vadius and dedicated to King Francis I, entitled «De Chirurgia e Graeco in Latinum conversa interprete . . .» (pl. 54, 2).

This article is mainly concerned with the illustrations accompanying the text of the manuscripts made by the 16th century artist Francesco Salviati and his assistant (pls. 55, 1-2). These drawings were based on the original byzantine illustrations and on some schematic drawings made by a friend of Janus Lascaris, the Greek doctor Johannes Santorineus (pls. 53, 1-2). The purpose of this study is to evaluate the importance of the intermediary role of the doctor's drawings which clarified the byzantine illustrations and served as the prototype for Salviati's drawings (pls. 53, 1-2 and 55, 1).

EK. SAMALTANOU - TSIKMA



1. Laurent. LXXI, 7 (10ος αί.). Φλωρεντία.



2. 'Ιωάννης Σαντοριναίος, Paris. Graec. 2248. Σχέδιο.



1. Από την έκδοση του Vidius «Chirurgia». Ξυλο-
γραφία.

CHIRURGIA
 è Græco in Latinum conuersa,
 Vido Vido Florentino in-
 terprete, cum nonnullis
 eiusdem Vidij cō-
 mentarijs.

Indicem auctorum & operum sequenti paginâ quarto.



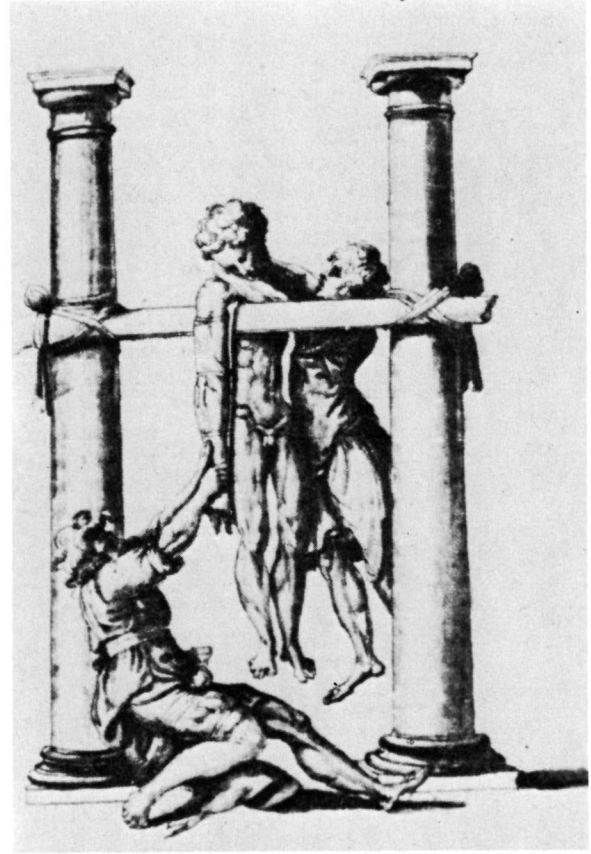
Cum priuilegijs Rom. Pontificis,
 GALLIARVM REGIS, ET DVVIS
 Ferrariz, quorum exemplum indicij librorum subiecimus.

Excudebat Petrus Galterius Lucetiz
 Parisiorum, pridie Calendas Maij.
 M. D. XLIIII.

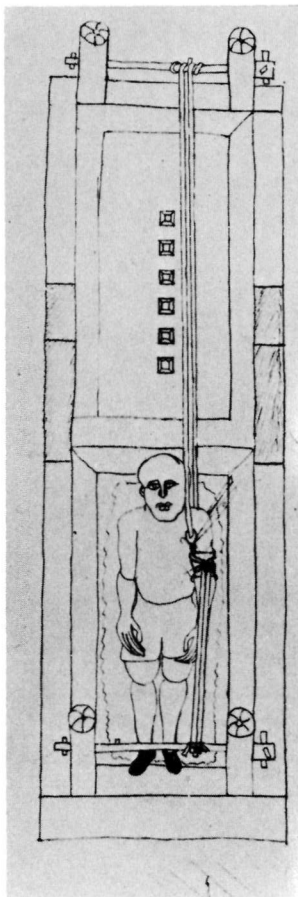
2. Έξώφυλλο του βιβλίου του Vidius «Chirurgia»
 (1544)



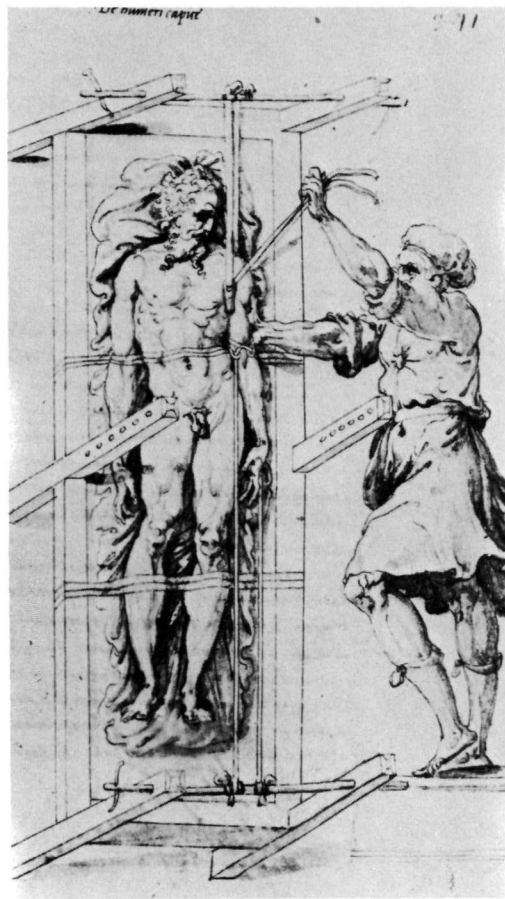
1. Salviati, Paris. Lat. 6866 (c. 1541). Σχέδιο.



2. Μαθητής του Salviati, Paris. Graec. 2247 (c. 1541). Σχέδιο.



1. Ιωάννης Σαντοριναός, «Περί ώμου», Paris. Graec. 2248.



2. F. Salviati, Paris Lat. 6866 (C. 1541). Σχέδιο.



3. F. Salviati, Gernsheim 10703, Uffizi, Φλωρεντία. Σχέδιο.



4. F. Salviati, Paris. Lat. 6866, (c. 1541). Σχέδιο.