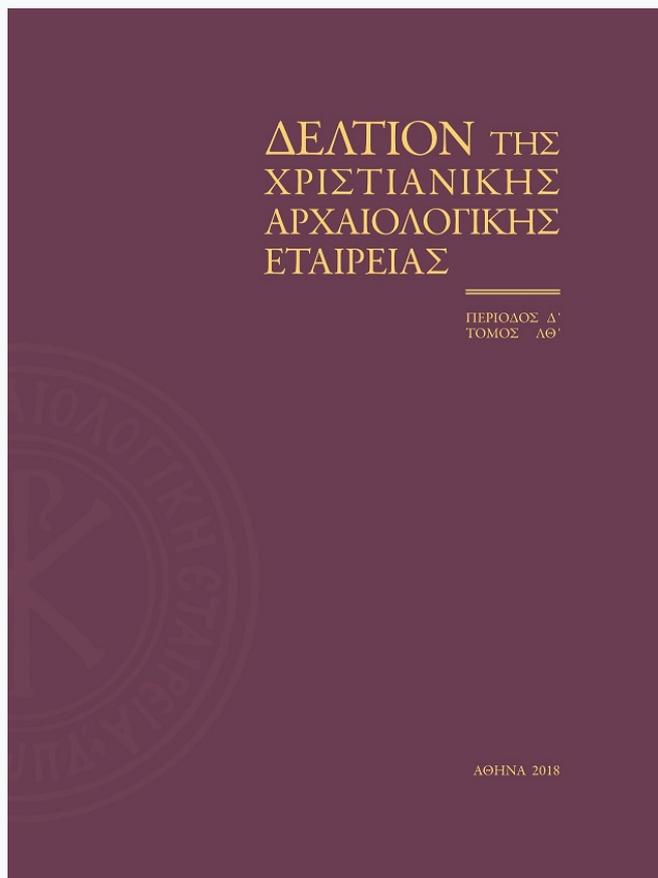


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 39 (2018)

Δελτίον ΧΑΕ 39 (2018), Περίοδος Δ'. Αφιέρωμα στη μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα



Η ζωγραφική του Δαβίδ του Σελενιτσιώτη στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστοριά (1727). Σχόλια και παρατηρήσεις

Αγγελική ΣΤΡΑΤΗ (Angeliki STRATI)

doi: [10.12681/dchae.18576](https://doi.org/10.12681/dchae.18576)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΤΡΑΤΗ (Angeliki STRATI) Α. (2018). Η ζωγραφική του Δαβίδ του Σελενιτσιώτη στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστοριά (1727). Σχόλια και παρατηρήσεις. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 39, 399–414. <https://doi.org/10.12681/dchae.18576>

Αγγελική Στρατή

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΔΑΒΙΔ ΤΟΥ ΣΕΛΕΝΙΤΣΙΩΤΗ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ (1727). ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Δημοσιεύεται η ζωγραφική του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστοριά, έργο του Δαβίδ του επονομαζόμενου Σελενιτσιώτη. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1727, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του ναού, και ακολουθούν το καθιερωμένο, για τους μονόχωρους μεταβυζαντινούς ναούς, εικονογραφικό πρόγραμμα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι αλληγορικές σκηνές του τροχού και του δένδρου της ζωής, των παραβολών του Χριστού και των τιμωριών των αμαρτωλών. Οι τοιχογραφίες του ναού εντάσσονται στο ρεύμα επιστροφής στην τέχνη της παλαιολόγειας εποχής, διατηρούν όμως το ιδιαίτερο προσωπικό ύφος του ζωγράφου.

The paper deals with the painting of the church of Saint John the Forerunner (Hagios Ioannis Prodromos) in Kastoria, a work by David Selenitsiotis. According to the donor inscription, the wall paintings are dated in 1727 and the iconographic programme follows the established layout for single-aisled post-Byzantine churches. The depictions of allegorical scenes, such as the Wheel and the Tree of the Life, the parables of Christ and the punishments of sinners are of particular interest. The wall paintings belong to the movement of the return to the art of the Palaiologean period, although the painter presents a particular personal style.

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινή περίοδος, 1727, μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, κτητορικές επιγραφές, εικονογραφία, τιμωρίες των αμαρτωλών, τροχός και δένδρο της ζωής, παραβολές του Χριστού, ζωγράφος Δαβίδ ο Σελενιτσιώτης, Καστοριά, ναός Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Καστοριάς.

Keywords

Post-Byzantine period; 1727; post-Byzantine wall paintings; foundation inscriptions; iconography; punishments of sinners; Wheel and the Tree of the Life; parables of Christ; painter David Selenitsiotis; Kastoria; church of Agios Ioannis Prodromos in Kastoria.

Η ζωγραφική του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη συνοικία Απόζαρι¹ της Καστοριάς είναι έργο του ζωγράφου Δαβίδ του επονομαζόμενου Σελενιτσιώτη, γνωστού ζωγράφου του 18ου αιώνα, ο οποίος έδρασε στην ευρύτερη περιοχή αυτή την εποχή.

Ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη συνοικία Απόζαρι ανήκει στην ενορία Αγίου Λουκά και καταλαμβάνει τμήμα της πλαγιάς του λόφου της Παναγίας Φανερωμένης της Καστοριάς². Ο σημερινός ναός χρονολογείται στον 18ο αιώνα, σύμφωνα όμως με

* Έφορος Αρχαιοτήτων ε.τ., *stratiangeliki@gmail.com*

** Το άρθρο αποτελεί εκτεταμένη ανάπτυξη της ανακοίνωσης με τίτλο «Η ζωγραφική του Δαβίδ του Σελενιτσιώτη στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστοριά» στο 35ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2015), 111-112.

¹ Απόζαρι ονομάζεται η περιοχή της Καστοριάς που καταλαμβάνει τη βόρεια πλευρά της ομώνυμης λίμνης. Η λέξη είναι σλαβική και σημαίνει καμένη συνοικία, βλ. Α. Κ. Ορλάνδος, «Τὰ βυζαντινά μνημεία τῆς Καστοριάς», *ΑΒΜΕ Δ'* (1938), 176 σημ. 1.

² Για τον ναό και τον ζωγραφικό του διάκοσμο, βλ. Ορλάνδος, ό.π. (υποσημ. 1), 176-180. Ν. Μουτσόπουλος, *Καστοριά, Λεύκωμα. Τοπορική – χωροταξική – πολεοδομική – μορφολογική μελέτη Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1972, αριθ. 57, 58. Ι. Σίσιου, *Καστοριανά μνημεία*, Αθήνα 1995, 53-55, ειχ. 91-99 και πρόσφατα Θ. Ζήκος, «Ο εντόχιος διάκοσμος του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της συνοικίας Απόζαρι της Καστοριάς», *Ελιμειακά* 58 (2007), 32-54, όπου και σχετική βιβλιογραφία (εδώ ο συγγραφέας επικεντρώνεται περισσότερο στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, με μικρή αναφορά στον ζωγράφο και στο έργο του).

ορισμένους μελετητές κτίστηκε πάνω στα ερείπια ενός παλαιότερου ναού³. Στον αρχικό ναό φαίνεται πως ανήκει η πεντάπλευρη εξωτερικά αψίδα του ιερού βήματος, όπου ξεχωρίζουν πλίνθινοι σταυροί. Είναι μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, διαστάσεων 16,80×7,50 μ., με τοιχοποιία από αργολιθοδομή και ενδιάμεσες ξυλοδεσιές. Φέρει υπερυψωμένο γυναικωνίτη στη δυτική πλευρά, που ακολουθεί αρμονικά την κλίση της πλαγιάς. Η μοναδική είσοδος του βρίσκεται στον νότιο τοίχο, ενώ η

πρόσβαση στον κυρίως ναό γίνεται με μικρή κλίμακα.

Από την κτητορική επιγραφή, στον βόρειο τοίχο, απέναντι από την θύρα εισόδου στον ναό, και δίπλα στην θύρα εισόδου προς τον κυρίως ναό, ορίζεται ακριβώς η χρονολόγηση τόσο της ανακαίνισης του ναού, το 1701, όσο και της τοιχογράφησης του, το 1727 (Εικ. 1). Το κείμενο της επιγραφής, με αρκετές διάσπαρτες φθορές και χρωματικές απολεπίσεις, είναι, σύμφωνα με την ανάγνωσή μας, το ακόλουθο⁴:

- 1 + Ο ΘΕΟΤΕΡΠΗΣ ΟΥΤΟΣΙ ΝΕΩΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟ/
ΜΟΥ ΚΑΙ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΑΝΑΚΕΝΗΘΗ ΜΕΝ ΥΔΡΙΜΕΝΟΣ ΕΤΕΙ /
ΑΠΟ ΘΕΟΓΟΝΙΑΣ ΑΨΑ ΑΝΑΛΩΜΑΣΙ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕ ΠΟΤΕ ΕΝ ΛΗΞΕΙ ΓΕ/
ΝΟΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΡΑΛΗ ΜΟΥΣΕΛΙΜΗ. ΕΞΕΙΚΟΝΙΘΗ ΕΥΚΟΣΜΩΣ Ο/
5 ΣΥΜΠΕΡ ΟΥΤΟΣ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΠΑΝΤΩΝ ΕΝ ΑΥΤΩ /
ΔΙΑΤΡΙΒΩΝΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΧΡΙΣΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ. ΑΡΧΙΕΡΑ/
Τ[ΕΥΟΝΤΟΣ] ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΚΑΙ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ /
ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΜΙΧΑΗΛ ΚΕ ΠΑΝΤΩ[Ν ΤΩ]Ν Α[Ρ]Χ[ΟΝ]Τ[Ω]Ν Κ[ΑΙ] ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΧΡΥΣΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΗΜΗΤΡΙ(ΟΥ) ΖΟΥΠΑΝΙΩΤΗ ΣΜΕΡΝΟ ΡΑΛΗ ΚΟΤΖΗ ΑΡΓΥΡΗ /
10 ΑΥΤΟΥΣΤΟΥ ΚΣΤ' ΕΤ[Ο]Σ ΑΠΟ ΤΗ[Σ] ΕΝΣΑΡΚΟΥ ΤΟΥ Σ(ΩΤΗ)Ρ(Ο)Σ ΗΜΩΝ ΟΙΚΟΝΟ/
ΜΙΑΣ ΑΨΚΖ' ΧΕΙΡ ΤΟΥ ΕΛΛΑΧ(Ι)ΤΟΥ ΔΑΒ[ΙΔ].

Μετά το 1701, έτος ανακαίνισης του μνημείου, ως χορηγός της εκκλησίας μνημονεύεται ο Ράλης Μουσελίμης⁵, ο οποίος συνδέεται στενά με αυτήν, εφόσον το όνομά του αναγράφεται στην ακόλουθη αφιερωματική επιγραφή: ΔΗΛΑ ΣΙΝΔΡΟΜΙΣ ΚΑΙ ΗΞΟΔΟΥ/ΡΑΛΙ ΜΗΣΗΛΙΜΙ ΑΨΑ (=1701), που είναι σκαλισμένη στο επιστύλιο του τέμπλου⁶. Σπουδαίο ρόλο

στον εξωραϊσμό του ναού έπαιξαν επίσης ο μητροπολίτης Καστοριάς Χρυσάνθος⁷ και οι άρχοντες επίτροποι Χρυσός Δημητρίου, Δημήτριος Ζουπανιώτης, Σμέρονος, Ράλης Κότζη και Αργύρης. Στο τέλος της επιγραφής αναγράφεται η χρονολογία ολοκλήρωσης της ιστόρησης του ναού (είναι η 26η Αυγούστου 1727) και το όνομα του ζωγράφου Δαβίδ, χωρίς την προσθήκη της καταγωγής του. Πρόκειται για τον ονομαστό Δαβίδ τον Σελενιτσιώτη, τη ζωγραφική τέχνη του οποίου θα πραγματευθούμε εκτενέστερα παρακάτω.

Το εσωτερικό του ναού, συμπεριλαμβανομένου του ιερού, του κυρίως ναού και του γυναικωνίτη, ήταν αρχικά όλο τοιχογραφημένο. Η ζωγραφική του νότιου τοίχου του κυρίως ναού και του αντίστοιχου του γυναικωνίτη

³ Βλ. σχετικά, Π. Τσαμίσης, *Η Καστοριά και τὰ μνημεία της*, Αθήναι 1949, 138. Σίσιου, ό.π. (υποσημ. 2), 53 (η παραπάνω άποψη της πρώτης κατασκευής του ναού στους βυζαντινούς χρόνους, από την οποία διατηρείται μόνον η αψίδα του ιερού, είναι ατεκμηρίωτη, εφόσον δεν έχουν γίνει σχετικές αρχαιολογικές έρευνες).

⁴ Η επιγραφή, με διαφορετικές γραφές, λάθη και παραβλέψεις είναι δημοσιευμένη. Βλ. σχετικά, Ορλάνδος, ό.π. (υποσημ. 1), 176-77 (εδώ ο ζωγράφος αναγράφεται λανθασμένα ως Λαυρέντιος). Σίσιου, ό.π. (υποσημ. 2), 53. Drakopoulou. «Inscriptions de la ville de Kastoria», *REB* 63 (2005), 30-32, εικ. 18 και Ζήκος, ό.π. (υποσημ. 2), 34-35, εικ. 2, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁵ E. Drakopoulou, «Les "honorables archontes", donateurs à Kastoria post-byzantine», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 272, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁶ Για το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού, βλ. Γ. Τ. Αλεξίου, *Χρονολογημένα ξυλόγλυπτα τέμπλα ναών της Καστοριάς. (Α) Άγιος Νικόλαος Δραγοτά (1668), (Β) Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος*

(1701) (μεταπτυχιακή εργασία στη Θεολογική Σχολή του ΑΠΘ, χ.χ.), Καστοριά 1998, 52, πίν. 26 (προσωπική δημοσίευση).

⁷ Ο μητροπολίτης Χρυσάνθος ποίμανε τη Μητρόπολη από το 1719 έως το 1764, βλ. Τσαμίσης, ό.π. (υποσημ. 3). Β. Ατέσης, «Επισκοπικοί κατάλογοι της Έκκλησίας της Ελλάδος απ' αρχής μέχρι σήμερα», *Έκκλησιαστικός Φάρος* 1974, 453. Για τη δραστηριότητά του σε ανεγέρσεις ναών, βλ. R. Rousseva, «Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)», *Μακεδονικά* 35 (2005-2006), 165.



Εικ. 1. Καστοριά, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Απόζαρι. Η κτητορική επιγραφή, 1701 και 1727.

καταστράφηκε στο πέρασμα του χρόνου από διάφορες αιτίες, είτε φυσικές είτε λόγω του ανθρώπινου παράγοντα. Από τον διάκοσμο αυτό διατηρούνται μόνο σπαράγματα τοιχογραφιών στη νοτιοδυτική γωνία του γυναικωνίτη.

Σε γενικές γραμμές οι περισσότερες τοιχογραφημένες σκηνές του ναού βρίσκονται σε σχετικά καλή έως μέτρια κατάσταση, ενώ ορισμένες παρουσιάζουν διάσπαρτες φθορές των κονιαμάτων και απολεπίσεις των χρωμάτων.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί το καθιερωμένο των μονόχωρων μεταβυζαντινών ναών (Εικ. 2) και διανθίζεται με ορισμένες, όχι τόσο συχνές στην εικονογραφία, σκηνές, όπως οι παραβολές του σπορέα⁸ και του υποκριτή⁹, ο τροχός του ανθρώπινου βίου μαζί με το δένδρο της ζωής¹⁰ (Εικ. 8) και ο κεκρυμμένος

θησαυρός¹¹, αλληγορικά θέματα που εμπεριέχουν απώτερους συμβολισμούς και σαφή πολλαπλά μηνύματα ηθικοδιδασκτικού χαρακτήρα.

Στην αφίδα του ιερού εικονογραφείται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα στον τύπο της Πλατυτέρας και οι ιεράρχες άγιοι Νικόλαος, Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος (Εικ. 4) στον ανατολικό τοίχο η Κοινωνία των αποστόλων, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, ο Χριστός ως Άκρα Ταπείνωση¹², που καταλαμβάνει την κόγχη της πρόθεσης (Εικ. 3), και οι ιεράρχες

⁸ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Αγία Πετρούπολη 1909, 114.

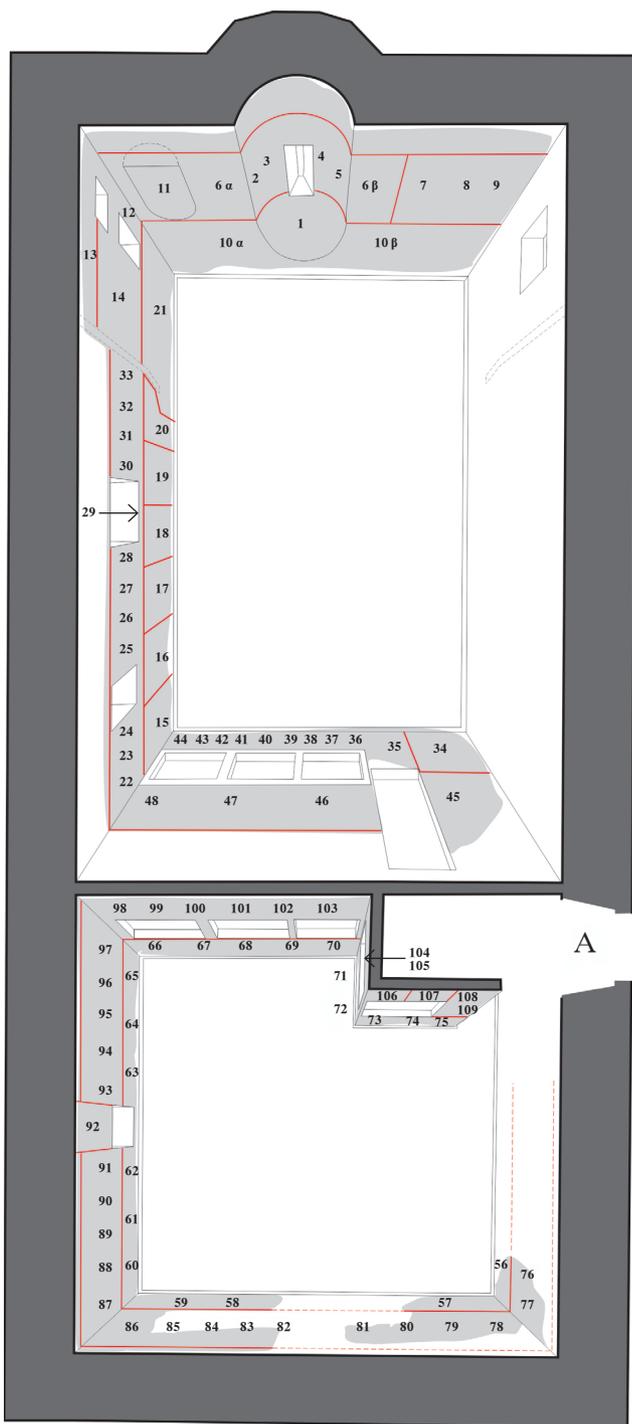
⁹ Αλεξίου, ὀ.π. (υποσημ. 6), 126.

¹⁰ Για το θέμα, ἐπὶ του οποίου ὑπάρχει ἐκτεταμένη βιβλιογραφία, βλ. κυρίως Η. Αντωνόπουλος, «Το τίμημα τῆς τέρψης. Βίος καὶ ἀναβιώσεις του Καιροῦ στη βυζαντινὴ τέχνη», ΔΧΑΕΚ' (1998),

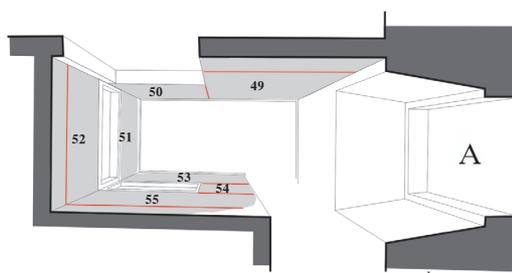
201-212. Ο ἴδιος, «Στροφάδες κέλευθοι: Ἡλιζίες του ἀνθρώπου», *Μίλος Γαρίδης (1926-1996): Αφιέρωμα*, Α', Ιωάννινα 2003, 17-54. Ο ἴδιος, «Ἡ δεκάδα των ἡλικιών: Ἀμφίδρομη γενεαλογικὴ διαδρομὴ», ΔΧΑΕΚΣΤ' (2005), 353-366. Α. Στρατή, «Ο τροχός του ἀνθρώπινου βίου στο ναὸ του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Απόζαρι στην Καστοριά. Εικονογραφία του πρόσκαιρου καὶ του μᾶταιου στη βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη», *Το Ἀρχαιολογικὸ ἔργο στην Ἄνω Μακεδονία. Γ' Ἐπιστημονικὴ Συνάντηση, Αἰανὴ 2011* (υπὸ ἐκδοσῆ).

¹¹ Αλεξίου, ὀ.π. (υποσημ. 6), 115.

¹² Για το θέμα, βλ. ἀναλυτικὰ Η. Belting, «An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980-1981), 1-16, εἰκ. 1-22, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.



Εικ. 2. Καστοριά, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Απόζαρι. Προοπτικό - άνοψη (σχέδιο: Γ. Φουστερίης).



ΥΠΟΜΝΗΜΑ Εικ. 2

Ιερό: 1. Θεοτόκος Πλατυτέρα. 2. Άγιος Νικόλαος. 3. Άγιος Βασίλειος. 4. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. 5. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. 6α, 6β. Κοινωνία των Αποστόλων. 7. Άγιος Αθανάσιος. 8. Άγιος Κύριλλος. 9. Άγιος Σπυρίδων. 10α, 10β. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου. 11. Χριστός Άκρα Ταπείνωση. 12. Άγιος Στέφανος. 13. Η καταδίκη του Άρειου και ο Βύθιος Δράκων. 14. Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. **Βόρειος τοίχος κυρίως ναού:** 15. Σταύρωση. 16. Επιτάφιος Θρήνος. 17. Ανάσταση. 18. Κάθοδος στον Άδη. 19. Απιστία του Θωμά. 20. Μη μου άπτου. 21. Πεντηκοστή. 22. Άγιος Αρσένιος. 23. Άγιος Ευθύμιος. 24. Άγιος Σάββας. 25. Άγιος Τρύφων. 26. Άγιος Θαλλέλαιος. 27. Άγιος Μηνάς. 28. Άγιος Ευστάθιος. 29. Λειτουργική επιγραφή. 30. Άγιος Νικήτας. 31. Άγιος Μερκούριος. 32. Άγιος Αρτέμιος. 33. Άγιος Γεώργιος. **Δυτικός τοίχος κυρίως ναού:** 34. Κοίμηση της Θεοτόκου. 35. Χριστός Αναπεσών. 36. Προφήτης αδιάγνωστος. 37. Προφήτης αδιάγνωστος. 38. Προφήτης Ασαρών. 39. Προφήτης αδιάγνωστος. 40. Χριστός σε μέταλλο. 41. Προφήτης Δαβίδ. 42. Προφήτης Σολομών. 43. Προφήτης Δανιήλ. 44. Προφήτης Μαλαχίας. 45. Αρχάγγελος Μιχαήλ. 46. Απολογία και φυλάκιση του Προδρόμου. 47. Αποκεφαλισμός του Προδρόμου. 48. Συμπόσιο του Ηρώδη. **Είσοδος:** 49. Κοινωνία οσίας Μαρίας Αιγυπτίας. 50. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. 51. Κτητορική επιγραφή. 52. Παραβολή του υποκριτή. 53. Παραβολή του σπορέα. 54. Ο κρυμμένος θησαυρός. 55. Ο όσιος Σισώης στον τάφο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. **Γυναικωνίτης:** 56-65. Προφήτες και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης. 66-70. Η Δέηση με τους τέσσερις ευαγγελιστές. 71. Αγία αδιάγνωστη. 72. Αγία αδιάγνωστη. 73. Αγία αδιάγνωστη. 74. Αγία Ξένη. 75. Αγία Ευγενία. 76. Αγία αδιάγνωστη. 77. Αγία αδιάγνωστη. 78. Αγία Ιου... 79. Αγία Μαύρα. 80. Αγία Σοφία. 81. Αγία Βαρβάρα. 82. Αγία Θεοπίστη. 83. Αγία Ευτυχία. 84. Αγία Γλυκερία. 85. Αγία Θεοφανώ. 86. Αγία Ιουλιανή. 87. Αγία Μηνοδώρα. 88. Αγία Μητροδώρα. 89. Αγία Νυμφοδώρα. 90. Αγία Λαυρεντία. 91. Αγία Ιουστίνη. 92. Αγία Θέκλα. 93. Αγία Θεοκτίστη. 94. Αγία Ευλαμπία. 95. Αγία Θεοδότη. 96. Αγία Τατιανή. 97. Αγία Προκοπία. 98. Ο πόρνος. 99. Η ματαιόδοξη γυναίκα. 100. Η αφυγκρασθείσα τα κακά. 101. Ο μυλωνάς. 102. Η πόρνη. 103. Ο φυλάργυρος. 104. Η μάγισσα. 105. Η κρασοπούλα. 106. Οι κοιμώμενοι την Κυριακή. 107. Η φιλάρεσκη γυναίκα. 108. Ο τροχός του ανθρώπινου βίου. 109. Το δένδρο της ζωής.

άγιοι Αθανάσιος, Κύριλλος και Σπυρίδων. Ο βόρειος τοίχος του ιερού τοιχογραφείται με τις σκηνές της Πεντηκοστής, του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας¹³ και του πρωτομάρτυρα διακόνου Στεφάνου.

Ο βόρειος τοίχος του κυρίως ναού διαιρείται σε δύο ζώνες (Εικ. 2). Στην κατώτερη ζώνη παριστάνονται άγιοι και όσιοι της Ανατολικής Ορθόδοξου Εκκλησίας, ενώ στην ανώτερη τοποθετούνται σκηνές από το Δωδεκάορτο. Με κατεύθυνση από δυτικά προς ανατολικά εικονίζονται οι μοναχοί άγιοι Αρσένιος, Ευθύμιος και Σάββας, κρατώντας ανοικτά ενεπίγραφα ειλητάρια, ακολουθούν οι ιαματικοί Τρύφων και Θαλλέλαιος, και οι στρατιωτικοί άγιοι Μηνάς, Ευστάθιος, Νικήτας, Μερκούριος, Αρτέμιος και Γεώργιος (Εικ. 2 αριθ. 22-33). Στην ανώτερη ζώνη, με την ίδια σειρά, εικονογραφούνται η Σταύρωση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Ανάσταση, η Κάθοδος στον Άδη, η Ψηλάφηση ή Απιστία του Θωμά και η Εμφάνιση του Χριστού στη Μαρία Μαγδαληνή, γνωστή και ως «Μη μου άπτου» (Εικ. 2 αριθ. 15-20). Οι δύο τελευταίες σκηνές ανήκουν στον κύκλο των Εωθινών Ευαγγελίων¹⁴.

Ο δυτικός τοίχος του ναού διαρθρώνεται επίσης σε δύο ζώνες (Εικ. 2). Επάνω εικονίζονται η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντος και η μεγάλη σύνθεση με τον Χριστό σε μετάλλιο στο μέσον να περιβάλλεται από οκτώ προφήτες εκατέρωθεν (Εικ. 2 αριθ. 34-44). Κάτω, μετά την παράσταση του αρχάγγελου Μιχαήλ, ακολουθεί ο κύκλος του τιμώμενου αγίου, ο οποίος περιλαμβάνει τις σκηνές της απολογίας του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και της φυλάκισής του, του αποκεφαλισμού και του συμποσίου του Ηρώδη (Εικ. 2 αριθ. 45-48 και Εικ. 5)¹⁵.

¹³ Η παράσταση εμπεριέχει ευχαριστιακό-λειτουργικό χαρακτήρα. Για την εικονογραφία του θέματος στη βυζαντινή και πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Arch. S. Koukiaris, «The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches», *Zograf* 35 (2010), 63-71, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁴ Για το θέμα και την επέκτασή του στη ζωγραφική των μνημείων του βαλκανικού χώρου, βλ. Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁵ Βλ. Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

Στον γυναικωνίτη, στην κατώτερη ζώνη, στον νότιο, δυτικό και βόρειο τοίχο, παριστάνονται άγιες γυναίκες, μάρτυρες της χριστιανικής πίστης, σύμφωνα με την καθιερωμένη παράδοση. Πρόκειται για τις άγιες Μαύρα, Σοφία, Βαρβάρα, Θεοπίστη, Ευτυχία, Γλυκερία, Θεοφανώ, Ιουλιανή, Μηνοδώρα, Μητροδώρα, Νυμφοδώρα, Λαυρεντία, Ιουστίνη, Θέκλα, Θεοκτίστη, Ευλαμπία, Θεοδότη, Τατιανή, Προκοπία και τέσσερις ακόμη, αταύτιστες (Εικ. 2 αριθ. 76-97). Στην ανώτερη ζώνη και στον νότιο, δυτικό και βόρειο τοίχο εικονίζονται μέσα σε φυτικούς ελισσόμενους βλαστούς αδιάγνωστες ανδρικές μορφές προφητών και δικαίων ανδρών της Παλαιάς Διαθήκης (Εικ. 2 αριθ. 56-65).

Στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου του γυναικωνίτη (Εικ. 2) απεικονίζεται στο μέσον η Δέηση, περικλειόμενη από τους τέσσερις ευαγγελιστές, ενώ στη συνέχεια της ζώνης απεικονίζονται τρεις αδιάγνωστες άγιες και οι άγιες Ξένη και Ευγενία (Εικ. 2 αριθ. 66-70 και 71-75).

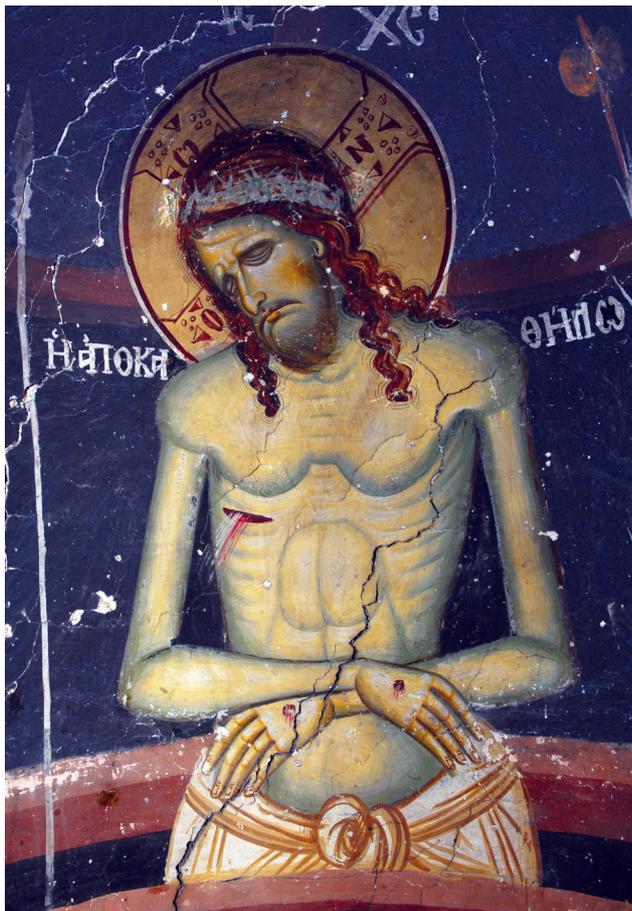
Στην κατώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου απεικονίζονται σε διάχωρα διάφορες τιμωρίες των αμαρτωλών ή των κολασμένων¹⁶, οι οποίες αναγράφονται, σύμφωνα με τις σωζόμενες επιγραφές: ο πόρνος, η ματαιόδοξη, η αφυκρασθείσα τα κακά¹⁷, ο μυλωνάς, η πόρνη, ο φιλάργυρος (Εικ. 2 αριθ. 98-103 και Εικ. 6). Ακολουθούν οι ανεπίγραφες σκηνές που παραπέμπουν στη μάγισσα, στην κρασοπούλα, στους κοιμώμενους την Κυριακή και στη φιλάρεσκη γυναίκα (Εικ. 2 αριθ. 104-107 και Εικ. 7, 8). Τα δύο αμαρτήματα του μυλωνά και της κρασοπούλας ή αλλού του κρασοπούλου (αυτού που νερώνει το κρασί) σχετίζονται με τον αγροτικό χαρακτήρα της οικονομίας της Καστοριάς κατά τον 18ο αιώνα¹⁸.

Οι αμαρτωλοί, άνδρες και γυναίκες, εικονίζονται στην πλειονότητά τους γυμνοί, χωρίς αιδώ, με ρεαλισμό

¹⁶ Για λεπτομερή περιγραφή των σκηνών, βλ. Α. Δεκάξου, *Οι ατομικές τιμωρίες των αμαρτωλών στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, Αθήνα 1998-1999 (<https://www.academia.edu/215448094>, πρόσβαση 3/6/2017), 123-129, πίν. 34-36.

¹⁷ Η Δεκάξου, ό.π. (υποσημ. 16), 124, την αναφέρει ως παρακροάτρια.

¹⁸ Βλ. σχετικά, Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα σε ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 174, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.



Εικ. 3. Ιερό, κόγχη πρόθεσης. Χριστός Άκρα Ταπεινώση (βλ. Εικ. 2 αριθ. 11).

απερίγραπτα ωμό, που σχεδόν προκαλεί το κοινό αίσθημα, να υφίστανται ποικίλες και σκληρές τιμωρίες, ανάλογα με τα αμαρτήματά τους¹⁹. Το θέμα των κολασμών των αμαρτωλών συνδέεται με εκείνο της Δευτέρας Παρουσίας²⁰, εικονογραφικό θέμα που απαντάται

¹⁹ Σύμφωνα με την Ε. Δρακοπούλου, «Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Οι συλλογικοί φόβοι στην Ιστορία, Επιστήμη και Κοινωνία*, Αθήνα 2000, 100-101, εικ. 13-15, «η εικονογραφική κατάχρηση, έξω από τις παραδόσεις της βυζαντινής τέχνης και τεχνοτροπίας, αγγίζει τα όρια της τρομολαγνείας».

²⁰ Γενικά για το θέμα, βλ. Ι. Ρ. Chouliaras, «The post-byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting», *Zograf* 40 (2016), 141-158, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

συχνά σε μνημεία της Καστοριάς αλλά και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου, ήδη από τους πρώιμους μεσοβυζαντινούς χρόνους²¹. Οι μορφές των ατομικών τιμωριών αποκρυσταλλώνονται στην εικονογραφία κατά τον 13ο αιώνα, καθώς, εκτός από τις επικρατούσες μορφές που τιμωρούνται από συμπλέγματα φιδιών²², δημιουργούνται νέοι τύποι τιμωριών, που διαδίδονται στους επόμενους αιώνες και σε όλη την επικράτεια του ελλαδικού και βαλκανικού χώρου. Το θέμα των κολασμών στον χώρο που προηγείται του κυρίως ναού, όπως στον γυναικωνίτη και στον νάρθηκα, έχει κατά κύριο λόγο παιδαγωγική και ηθικοδιδασκτική σημασία για τους πιστούς που εισέρχονται στον ναό²³.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η αλληγορική παράσταση του δένδρου της ζωής του ανθρώπου, το οποίο κατατρώγουν δύο αρουραίοι με την προσωινμία *ή μέρα και ή νύκτα* σε απόλυτο νοηματικό συμβολικό συνδυασμό με τον τροχό της ζωής του ανθρώπου²⁴ (Εικ. 2 αριθ. 108, 109 και Εικ. 8).

Στον χώρο της εισόδου στον ναό παριστάνονται, εκτός από την κτητορική επιγραφή, οι παραβολές του υποκριτή, του σπορέα και του κεκρυμμένου θησαυρού²⁵, καθώς επίσης και η σκηνή του αναχωρητή οσίου Σισώη πάνω από τον τάφο του Μεγάλου Αλεξάνδρου,

²¹ Το παλαιότερο παράδειγμα αποτελεί ο νάρθηκας στον ναό του Αγίου Στεφάνου (αρχές του 10ου αιώνα), βλ. Ν. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005, 91-100, όπου και ανάλογα παραδείγματα.

²² Τα φίδια συμβολίζουν τη σκοτεινή πλευρά της ψυχής και ενσαρκώνουν την αποκρουστική όψη του κακού, βλ. Θ. Μ. Προβατάκης, *Ο Διάβολος εις τήν βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις τήν έρευναν τής όρθοδόξου ζωγραφικής καί γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980, 154-163.

²³ Βλ. σχετική ανάλυση, στο Ε. Πάντου, «Ο ατομικοί κολασμοί των αμαρτωλών σε μεταβυζαντινούς ναούς της Μάνης», *Επιστημονικό Συμπόσιο στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη βυζαντινή Μάνη, Καραβοστάσι Οιτύλου, 21-22 Ιουνίου 2008, Πρακτικά*, Σπάρτη 2008-2009, 253-254, όπου και ανάλογα παραδείγματα.

²⁴ Ό.π. (υποσημ. 10). Βλ. επίσης Λ. Κ. Κωνσταντινίδης, «Τα μοτίβα του τροχού και του δέντρου της ζωής στη μεταβυζαντινή παράσταση της “Ζωής του ανθρώπου” στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Προδόμου στο Απόζαρι Καστοριάς: Σημειολογική προσέγγιση», *27ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2007)*, 58-59 (εδώ αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου λανθασμένα ως Λαυρέντιος).

²⁵ Ό.π. (υποσημ. 8-9, 11).



Εικ. 4. Ιερό, Αψίδα. Η Παναγία και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες Νικόλαος, Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος (βλ. Εικ. 2 αριθ. 1-5).



Εικ. 5. Κυρίως ναός, δυτικός τοίχος. Στην ανώτερη ζώνη: η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο Αναπεσών και ο Χριστός σε μετάλλιο μεταξύ προφητών της Παλαιάς Διαθήκης (βλ. Εικ. 2 αριθ. 34-44). Στην κατώτερη ζώνη ο αρχάγγελος Μιχαήλ και η απολογία (βλ. Εικ. 9), η φυλάκιση και ο αποκεφαλισμός του Προδρόμου και το Συμπόσιο του Ηρώδη (βλ. Εικ. 2 αριθ. 45-48).

που συμβολίζει τη ματαιότητα της επίγειας ζωής του ανθρώπου (Εικ. 2 αριθ. 51-55). Δεξιά από τη θύρα εισόδου του ναού εικονίζεται η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας από τον αβά Ζωσιμά, ενώ ακριβώς δίπλα από αυτήν παριστάνεται ο τιμώμενος άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 2 αριθ. 49, 50)²⁶.

Την κατώτερη ζώνη των τοίχων περιτρέχει απομίμηση βήλου, γνωστή και ως ποδέα (Εικ. 4, 7).

Η διάθρωση του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί τη συνήθη τάση των όψιμων παλαιολόγειων και πρώιμων μεταβυζαντινών χρόνων, που αφορά κυρίως

²⁶ Εικονίζεται στηθαίος μετωπικός και φτερωτός, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας κλειστό ειλητάριο και σταυροφόρο ράβδο στο αριστερό. Για την απεικόνισή του, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, εικ. 97.

σε μονόχωρους δρομικούς ναούς (Εικ. 2). Κάτω από τις αφηγηματικές σκηνές, που καλύπτουν την επάνω ζώνη, οι μεμονωμένες μορφές των αγίων αποδίδονται σε συνεχή παρατακτική διάταξη, χωρίς διαχωριστικά πλαίσια ως επί το πλείστον. Οι συνθέσεις των παραστάσεων παρουσιάζουν αυστηρή συμμετρία και είναι οργανωμένες με επιμέλεια γύρω από έναν κεντρικό κάθετο άξονα, γεγονός που αποδεικνύει τη μεγάλη δεξιότητα και καλλιτεχνική δεινότητα του ζωγράφου (Εικ. 5, 6).

Από τεχνικής άποψης, τόσο στα αγένεια νεανικά πρόσωπα όσο και στις γυναικείες νεανικές μορφές, η χρήση της φωτοσκίασης με τις λαδοπράσινες περιορισμένες σκιές, που διαβαθμίζονται μαλακά είτε με καστανή είτε με ώχρινη σάρκα που ροδίζει στα μάγουλα, αποδίδει πλαστικά και ανάγλυφα τον όγκο (Εικ. 3-9). Στα ηλικιωμένα, γενειοφόρα πρόσωπα άλλοτε οι ρυτίδες άλλοτε οι επί μέρους όγκοι στο μέτωπο ή το μάγουλο αποδίδονται με γραμμική φωτοσκίαση (Εικ. 5, 7).



Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύονται με ενάργεια και σαφήνεια οι πλαστικού χαρακτήρα όγκοι.

Ο ζωγράφος χειρίζεται με εξαιρετική επιδεξιότητα τα χρώματα, συνταιριάζοντάς τα με μοναδική τελειότητα και διαφορετικό, κατά περίπτωση, αισθητικό αποτέλεσμα. Η διαύγεια των χρωμάτων, οι αρμονικά επιλεγμένοι χρωματικοί τόνοι, οι πλατιές φωτεινές επιφάνειες και η άψογη τεχνική εκτέλεση αποδίδουν όχι μόνο τη σφαιρικότητα του όγκου στα πρόσωπα, αλλά παράλληλα συμβάλλουν στη ζωντάνια της έκφρασης, στην ψυχολογική ένταση και στο εσωτερικό κάλλος της μορφής (Εικ. 9).

Από καλλιτεχνικής άποψης οι μορφές είτε στις πολυπρόσωπες σκηνές είτε στις μεμονωμένες απεικονίσεις χαρακτηρίζονται και επιβάλλονται με το εύρος και τη ρωμαλεότητα του σωματικού όγκου, τη ρέουσα πλούσια πτυχολογία, τα πλατιά και εύσαρκα πρόσωπα με τα αδρά και εκφραστικά χαρακτηριστικά, που

ορισμένες φορές γίνονται δύσμορφα, τις κόκκινες κηλίδες και τον ογκώδη, μυώδη και στιβαρό λαιμό. Στο πλάσιμο των προσώπων αλλά και εν γένει όλων των μορφών κυριαρχεί η τάση για ρεαλιστική πραγματέυση, η οποία, σε μερικές περιπτώσεις, καταλήγει σε δυσμορφία, βαναυσότητα και εκτράχυνση (Εικ. 6-8).

Στην απεικόνιση των ατομικών κολασμών στον γυναικωνίτη του ναού υπερέχει η μεγάλη ζωγραφική δεξιότητα, η σχεδιαστική ικανότητα αλλά και το έμφυτο καλλιτεχνικό ταλέντο του Δαβίδ στο πλάσιμο ιδίως του γυμνού σώματος (Εικ. 3, 6-8). Στις σκηνές αυτές ο ζωγράφος χρησιμοποιεί με άνεση και επιδεξιότητα τη γραμμική, την οποία επιβάλλει ως το κύριο ζωγραφικό και εκφραστικό μέσο, υιοθετώντας καινοφανή, για τα αυστηρά και συντηρητικά ήθη της Ανατολικής Ορθόδοξου Εκκλησίας, δικά του καλλιτεχνικά πρότυπα. Ο χρωστήρας του πλάθει και διαμορφώνει το ανθρωπινό γυμνό με φυσιοκρατικό και ρεαλιστικό πνεύμα.



Εικ. 6. Γυναικωνίτης, ανατολικός τοίχος. Στην ανώτερη ζώνη: η Δέηση με τους τέσσερις ευαγγελιστές (βλ. Εικ. 2 αριθ. 66-70). Στην κατώτερη ζώνη οι κολασμοί: ο πόρνος, η ματαιόδοξη γυναίκα, η αφνκρασθείσα τα κακά, ο μυλωνάς, η πόρνη και ο φυλάργυρος (βλ. Εικ. 2 αριθ. 98-103).

Τα νεωτεριστικά πρότυπα που εμφανίζονται και στις υπόλοιπες, αλληγορικού χαρακτήρα, παραστάσεις του γυναικωνίτη, αντικατοπτρίζουν το καινοτόμο, ρηξικέλευθο και δημιουργικό πνεύμα του Δαβίδ. Η υιοθέτηση καινοφανών και «τολμηρών» προτύπων αντανακλάται και στην κοινωνία της Καστοριάς, η οποία αποδεικνύεται την εποχή αυτή ανοιχτή στις νέες καλλιτεχνικές τάσεις και στα πρωτοεμφανιζόμενα καλλιτεχνικά ρεύματα. Η χρήση του γυμνού σώματος στις σκηνές με τους ατομικούς κολασμούς (Εικ. 6-8) σε λατρευτικό χώρο γίνεται με την άδεια και ανοχή της Εκκλησίας για την επιβολή κανόνων ηθικής και άσκησης κοινωνικού ελέγχου σε θρησκευτικό επίπεδο, με την απόλυτη συνεργασία και συναίνεση του αγιογράφου.

Ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, σύμφωνα με τον βυζαντινολόγο Μανόλη Χατζηδάκη, ταυτίζεται με τον Δαβίδ που κατάγεται από την

Σελινίτζα ή Σελενίτσα της Αυλώνας, στη νότια Αλβανία²⁷, η πολυσχιδής καλλιτεχνική δραστηριότητα του οποίου καλύπτει το πρώτο μισό περίπου του 18ου αιώνα. Τη γνώμη αυτή ενστερνίζονται όλοι σχεδόν οι μετέπειτα ερευνητές και μελετητές²⁸. Πρόκειται για έναν από τους περισσότερο ονομαστούς ζωγράφους του

²⁷ Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 29), 102, 235-237. Βλ., επίσης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 3, Αθήνα 2010, 229, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁸ Ε. Ν. Κυριακούδης, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και στο Άγιον Όρος το 18ο αιώνα. Αισθητικές αναζητήσεις και τεχνολογικά ρεύματα», *Θεσσαλονικέων πόλις* 4 (2001), 146-149. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού διημέρου 28-29 Μαΐου 1999*, επιμ. Ε. Δρακοπούλου, Αθήνα 2002, 321-323, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.



Εικ. 7. Γυναικωνίτης, ανατολικός τοίχος. Οι κολασμοί: η μάγισσα και η κρασοπούλα (βλ. Εικ. 2 αριθ. 104, 105). Στην κατώτερη ζώνη: ποδέα.

πρώτου μισού του 18ου αιώνα και συγκαταλέγεται, μαζί με τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά²⁹, στους δύο κυριότερους εκπροσώπους του ρεύματος της ζωγραφικής που ανατρέχει, αντιγράφει και ενσωματώνει πρότυπα της ακμής της παλαιολόγιας ζωγραφικής του 14ου αιώνα³⁰ και, κατά κύριο λόγο, του ναού του Πρωτάτου στις Καρυές του Αγίου Όρους³¹.

Το ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα απαντάται επίσης και στην περιοχή των Πρεσπών και σχετίζεται με την παρουσία λογίων και δραστήριων προσώπων της εκκλησιαστικής ηγεσίας, που δραστηριοποιούνται στην ευρύτερη περιοχή Πρεσπών – Κορυτσάς – Μοσχόπολης και της γειτονικής Καστοριάς³².

Αναβίωση παλαιολογιών προτύπων εκφράζει και

²⁹ Για το έργο του καταγόμενου από τον Φουρνά των Αγράφων ζωγράφου, βλ. G. Kakavas, *Dionysios of Fourna. Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008 και πρόσφατα Μ. Βασιλάκη, «Ακολουθώντας τα βήματα του Διονυσίου του εκ Φουρνά», *ΔΧΑΕ ΛΓ'* (2012), 379-386, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

³⁰ Για την παράλληλη πορεία των δύο ζωγράφων και τη σχέση τους με την παλαιολόγια ζωγραφική, βλ. J. Soria, «Les peintres du XVIIIe s. et la peinture: David Selenica et Denys de Fourna», O. Delouis – A. Couderc – P. Guran (επιμ.), *Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l'époque moderne et contemporaine*, Αθήνα 2013, 179-194, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

³¹ Για τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά και την καλλιτεχνική τάση

επιστροφής κατά τον 18ο στη ζωγραφική του 13ου-14ου αιώνα, βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγράφων και του εργαστηρίου του», Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Χρυσοχοϊδής – Α. Στρατή – Π. Παπαδημητρίου – Α. Τριφοπνα – Γ. Φουστέρης, *Εικόνες Ίερās Μονής Καρακάλλου*, Αγίου Όρους 2011, 201-246, 486 σημ. 1.

³² Μ. Παϊσίδου, «Ο επίσκοπος Παρθένιος και το κίνημα επιστροφής στην παράδοση της “Μακεδονικής σχολής” στην Πρέσπα», 25ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2005), 93-94. Η ίδια, «Η φιλοκαλική αναγέννηση στις τοιχογραφίες των Πρεσπών: Παναγία Πορφύρα – Άγιος Γερμανός», *Μακεδονικά* 41 (2015-2016), 195-212.



Εικ. 8. Γυναικωνίτης, ανατολικός τοίχος. Στην κάτω ζώνη οι κολασμοί: οι Κοιμώμενοι την Κυριακή και η Φιλάρεσκη γυναίκα. Στην κατακόρυφη ζώνη, επάνω ο Τροχός του ανθρώπινου βίου και κάτω το Δένδρο της ζωής (βλ. Εικ. 2 αριθ. 106-109).

η ζωγραφική του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου της μονής Βατοπεδίου Αγίου Όρους, έργο του ζωγράφου Κοσμά από τη Λήμνο (1721), ο οποίος, σύμφωνα με τον Ε. Ν. Τσιγαρίδα, «συνιστά, κατά τη γνώμη μου, μαζί με τον Δαβίδ από τη Σελενίτζα της βορείου Ηπείρου, τον σημαντικότερο σε ποιότητα επώνυμο εκπρόσωπο της επιστροφής και αντιγραφής έργων της λεγόμενης μακεδονικής σχολής στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα»³³.

³³ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της “Μακεδονικής σχολής”», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430-1912, Πρακτικά του 6ου Επιστημονικού Συμποσίου Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, Β΄, Θεσσαλονίκη 1994, 344-356.

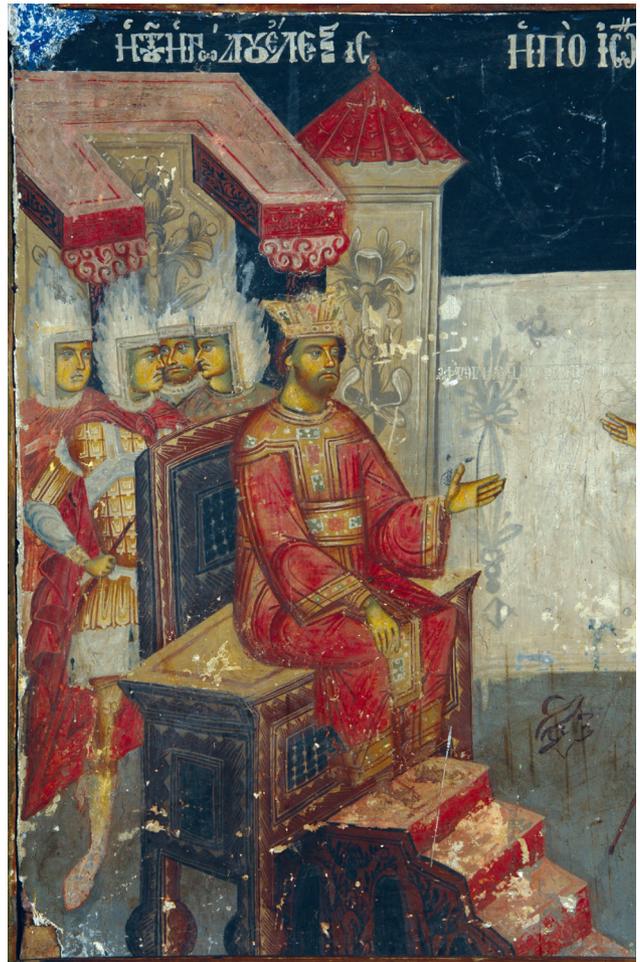
Στο ίδιο πνεύμα τεχνοτροπικού εκλεκτικισμού, αλλά σε ανώτατο καλλιτεχνικά και εικονογραφικά επίπεδο, προσανατολίζεται και η ζωγραφική του Δαβίδ³⁴. Το πρώτο γνωστό έργο του εντοπίζεται στο Άγιον Όρος, όπου διακοσμεί με τοιχογραφίες, σύμφωνα με επιγραφή που δεν σώζεται, τον νάρθηκα του παρεκκλησίου της Παναγίας Πορταίτισσας, γνωστού ως Κουκουζέλισσα, στη μονή της Μεγίστης Λαύρας το 1715³⁵. Η παρουσία του νέου ζωγράφου στην περιώνυμη μοναστική πολιτεία τον φέρνει αναπόφευκτα σε άμεση επαφή και εποπτεία με τον τοιχογραφικό διάκοσμο

³⁴ Κυριακούδης, ό.π. (υποσημ. 28), 146, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁵ Ό.π., 146-147, εικ. 4, 6, 8.

του Πρωτάτου στις Καρυές. Το ανώτερο καλλιτεχνικό και υψηλό, από θεολογική άποψη, επίπεδο της ζωγραφικής του Πρωτάτου (τέλη πρώτης δεκαετίας του 14ου αιώνα)³⁶ εμπνέει και καθοδηγεί τον νέο αγιογράφο, ο οποίος ενστερνίζεται τα καλλιτεχνικά του πρότυπα κυρίως στις μεμονωμένες μορφές των αγίων.

Ενδεικτικά, η γενική τυπολογία των προσώπων, τόσο στον ναό της Καστοριάς όσο και στα αποδιδόμενα στον ζωγράφο μας σύνολα, με το πλατύ και σαρκώδες πρόσωπο, τα αδρά τονισμένα με παχιά μαύρη γραμμή φυσιολογικά χαρακτηριστικά, το πλάσιμο με την εναλλαγή της σκουροπράσινης σκιάς, της ώχρας, του ρόδινου και των λευκών ψιμιθίων, αλλά και η ορθολογική πραγματέυση του σωματικού όγκου (Εικ. 3-6, 9) αποτελούν κοινό τόπο στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου³⁷. Επιπλέον, η γραμμική φωτοσκίαση με την οποία διαγράφονται οι επί μέρους όγκοι και οι ρυτίδες στα μεσήλικα, ηλικιωμένα και γεροντικά πρόσωπα, και η βαθιά και στοχαστική ένταση στο βλέμμα παραπέμπουν σε μορφές από το αγιορείτικο σύνολο, όπως είναι ενδεικτικά οι απόστολοι Πέτρος, Παύλος και Σίμων, οι άγιοι Ιάκωβος ο αδελφόθεος, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Εφραίμ ο Σύρος³⁸. Ο Δαβίδ δεν αρκείται όμως μόνο σε μια απλουστευμένη και επιτυχημένη απομίμηση των προαναφερθέντων προτύπων, αλλά δημιουργεί το δικό του προσωπικό ανεξάρτητο καλλιτεχνικό ύφος και ήθος που καθορίζεται από ρωμαλέα και δυναμική εκφραστικότητα, εμπλουτισμένη με εικαστική πρωτοτυπία και πρωτότυπη σύνθεση.



Εικ. 9. Κυρίως ναός, δυτικός τοίχος. Ο Ηρώδης, λεπτομέρεια από την απολογία του Προδρόμου (βλ. Εικ. 5).

³⁶ Οι πρόσφατες εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών από την Αρχαιολογική Υπηρεσία στο Πρωτάτο άλλαξαν άρδην τα έως τώρα δεδομένα σχετικά με τη ζωγραφική του μνημείου, τόσο ως προς τη χρονολόγησή της όσο και ως προς τους καλλιτέχνες που ανέλαβαν τον διάκοσμό του, βλ. Α. Νάστου – Στ. Στεφανίδης, «Πρωτάτο. Νέα δεδομένα μετά τις εργασίες συντήρησης», *Ι. Κανονίδης (επιμ.), Πρωτάτο II. Η συντήρηση των τοιχογραφιών*, Εφορεία Αρχαιοτήτων Χαλκιδικής και Αγίου Όρους, 2, Πολύγυρος 2015, 24-37, εικ. 3-18, όπου και ενδεικτική βιβλιογραφία (εδώ συνοψίζονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν μετά τη συντήρηση των τοιχογραφιών και την αποκάλυψη των υπογραφών των ζωγράφων Ευτυχίου και Μιχαήλ στις μορφές των στρατιωτικών αγίων Μερκουρίου και Ευσταθίου Πλακίδα, αντίστοιχα).

³⁷ Βλ. ό.π. (υποσημ. 36), τ. 2, εικ. σ. 120-185.

³⁸ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων», *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, εικ. 83, 84, 85-86, 95-96, 128-129, 132.

Συνοψίζοντας, τα πρόσωπα των μορφών του Δαβίδ, είτε ανδρικά είτε γυναικεία, είτε νεανικά είτε ηλικιωμένα, δεν αποπνέουν την ηρεμία, τη γαλήνη και τη βαθιά εσωτερικότητα των αντίστοιχων στο Πρωτάτο, αλλά κυριαρχούνται από ανησυχία, δραματικότητα και έντονο ψυχισμό απηχώντας και την εποχή τους.

Στον ίδιο ζωγράφο ή στο εργαστήριό του αποδίδονται με μεγάλη πιθανότητα οι τοιχογραφίες στον εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Δοχειαρίου, που χρονολογούνται στη δεύτερη δεκαετία του 18ου αιώνα³⁹.

Το δεύτερο, μέχρι σήμερα γνωστό, υπογεγραμμένο

³⁹ Κυριακοΐδης, ό.π. (υποσημ. 28), 147-148, εικ. 7, 9. Βλ., επίσης, Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 36), 356-363, εικ. 34-38.

έργο του Δαβίδ είναι οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη, στη νότια Αλβανία⁴⁰, χρονολογημένες, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, το 1726⁴¹. Εκεί υπογράφει ο ζωγράφος έχοντας επίγνωση της καλλιτεχνικής του αξίας «διὰ χειρὸς πολυίστορός τέ καὶ ὄξυγράφου καλάμου τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου Κύρ Δαβίδ τοῦ Σελενιτζιότου»⁴². Στο πλούσιο εικονογραφημένο σύνολο του μνημείου επαναλαμβάνονται τα γνωρίσματα της τέχνης του Δαβίδ, με κυρίαρχο στοιχείο την καλλιτεχνική ωριμότητά του, η οποία καταλήγει ενίοτε και στα όρια του ακαδημαϊσμού και του μανιερισμού⁴³. Από την επιγραφή του ναού στη Μοσχόπολη συνάγεται ότι ο Δαβίδ ήταν ιερωμένος⁴⁴ και ότι είχε δύο συνεργάτες, τον ιερομόναχο Κωνσταντίνο και τον Χρῆστο⁴⁵.

Το καλοκαίρι του 1727 ο Δαβίδ αναλαμβάνει την τοιχογράφηση του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου

στην Καστοριά, στην κτητορική επιγραφή του οποίου δεν αναφέρει τον τόπο καταγωγής του, όπως συμβαίνει στα προηγούμενα έργα του, για άγνωστο λόγο. Προφανώς ο ζωγράφος είχε πλέον συνείδηση της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας του και της καταξίωσης που απολάμβανε στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο⁴⁶. Η ιστορηση του ναού της Καστοριάς αποτελεί και το τελευταίο γνωστό ενυπόγραφο έργο του.

Στον ζωγράφο του καστοριανού ναού προσγράφονται επίσης, με μεγάλη πειστικότητα, και οι τοιχογραφίες του ιερού του ναού της Νέας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, που, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του μνημείου, χρονολογούνται στα 1727 ή αμέσως μετά⁴⁷. Οι τοιχογραφίες εντοπίζονται στον χώρο του ιερού και αποτελούν το μοναδικό μέχρι σήμερα γνωστό παράδειγμα μνημειακής ζωγραφικής του 18ου αιώνα στη Θεσσαλονίκη⁴⁸. Οι ρωμαλέες και ογκώδεις μορφές, που εντάσσονται με άνεση στον χώρο, οι μνημειακές στάσεις και οι αρμονικές κινήσεις των μορφών, με τα πλατιά σαρκωμένα πρόσωπα και τα αδρά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά⁴⁹, παραπέμπουν βεβαίως στη ζωγραφική του Πρωτάτου, αλλά κυρίως σχετίζονται πολύ στενά με τις τοιχογραφίες του καστοριανού μνημείου και τη ζωγραφική του Δαβίδ, δεδομένης και της μικρής μεταξύ τους χρονικής απόστασης. Η κυρίαρχη τραχύτητα στην τυπολογία των γεροντικών μορφών, συναφής με εκείνη που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του καστοριανού ναού, ενισχύει και τεκμηριώνει την επικρατούσα άποψη ότι πρόκειται για όψιμο έργο του ζωγράφου από τη Σελεντζα⁵⁰. Η καλλιτεχνική ωριμότητα του Δαβίδ, η οποία ανιχνεύεται και στα δύο

⁴⁰ Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ακολουθεί πιστά το καθιερωμένο κατά τον 18ο αιώνα, παρόμοιο με το αντίστοιχο του ναού του Πρωτάτου. Βλ. Rousseva, ό.π. (υποσημ. 7), 163-183.

⁴¹ Κυριακούδης, ό.π. (υποσημ. 28), 148-149, εικ. 10, 11, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Τ. Π. Γιοχάλας – Λ. Έβερτ, *Στη Γη του Πύρρου. Διαχρονικός ελληνοισμός στην Αλβανία*, Αθήνα 1993, εικ. 537-551.

⁴² Για την επιγραφή, βλ. Th. Popa, *Mbishkrime të kishave të Shqipërisë*, επιμ. N. Noprravishta – K. Gjakumis, Τίρανα 1998, αριθ. 331, 166-167. Για τον ζωγράφο, βλ. Th. Popa, «Shkolla e Korçës dhe tradita e saj në pikturen kishtarë», *Konferenca e dytë e studimeve Albanologjike, Me rastin e 500-vjetorit të vdekjes së Gjeorgji Kastriotit-Skenderbeut, Tiranë, 12-18 Janar 1968*, II, Τίρανα 1969, σποραδικά, εικ. 1-6, 9.

⁴³ K. Kirchhainer, «Die Bildausstattungen der Kirchen von Voskroje und ihre Stellung in der nachbyzantinischen Wandmalerei des 18. Jahrhunderts», M. Durand (επιμ.), *Patrimoine des Balkans*, Παρίσι 2005, 53-73.

⁴⁴ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η θρησκευτική ζωγραφική στην Αλβανία από τον 10ο έως τον 19ο αιώνα», *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, Θεσσαλονίκη 14 Μαρτίου – 12 Ιουνίου 2006* (κατάλογος έκθεσης), επιστ. επιμ. Α. Τούρτα, κείμενα καταλόγου Ευγ. Δρακοπούλου, Θεσσαλονίκη 2006, 22 (αναφέρεται ως ιερομόναχος).

⁴⁵ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Τίρανα 1961, 63. Για τον ζωγράφο Κωνσταντίνο, βλ. K. Kallamata, «Constantin Ieromonachou. An Icon Painter in Moschopolis (1693-1726)», *Μοσχόπολις, Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 31 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 1996, Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1999, 65-70, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁴⁶ Ζήκος, ό.π. (υποσημ. 2), 52.

⁴⁷ Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 33), 321.

⁴⁸ Κυριακούδης, ό.π. (υποσημ. 28), 149, εικ. 13-15, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τα νέα στοιχεία που προσέκυψαν μετά τις εργασίες συντήρησης, βλ. Ι. Κανονίδης – Π. Μάστορα, «Συντήρηση των τοιχογραφιών στο ιερό βήμα της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης (Θεσσαλονίκη, Απρίλιος 1998 – Μάρτιος 1999)», *Τετράδια Αρχαιολογίας*, 1, Έφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 7-21, πίν. 3-25.

⁴⁹ Βλ. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 33), εικ. 4-8. Κανονίδης – Μάστορα, ό.π. (υποσημ. 47), εικ. 6-20.

⁵⁰ Ο Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 33), 366 κατατάσσει τις τοιχογραφίες του ναού στο καλλιτεχνικό ρεύμα της επιστροφής στη ζωγραφική των αρχών του 14ου αιώνα και κυρίως στη ζωγραφική του Μανουήλ Πανσελήνου.

μνημεία, διαφοροποιεί τη ζωγραφική του σε σχέση με τα πρώιμα αγιορείτικα έργα του, όπου κυριαρχούν περισσότερο τα παλαιολόγια πρότυπα και η έντονη επιρροή της ζωγραφικής του Πρωτάτου.

Μετά τις παραπάνω διαπιστώσεις, έχουμε τη γνώμη ότι το δημοσιευμένο τμήμα τοιχογραφίας με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, χρονολογημένο στο δεύτερο τέταρτο του 18ου αιώνα, που προέρχεται από τη μονή Σίμωνος Πέτρας στο Άγιον Όρος, εντάσσεται με ασφάλεια στην καλλιτεχνική παραγωγή του Δαβίδ⁵¹.

Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται, επίσης, άλλοτε επιτυχώς, άλλοτε με επιφύλαξη, και αρκετές εικόνες από τον ελλαδικό και τον γειτονικό βαλκανικό χώρο⁵².

⁵¹ *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, Θεσσαλονίκη ²1997, 46-47, εικ. 1.9 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας) (ο μελετητής εντάσσει την τοιχογραφία στο κυρίαρχο ρεύμα της επιστροφής στη ζωγραφική του Πανσελήνου και στον θεωρητικό εκφραστή του Διονύσιο τον εκ Φουρνά).

⁵² Βλ. κυρίως Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1850)*, 3, Αθήνα 2010, 229. Για εικόνες που αποδίδονται στον Δαβίδ και βρίσκονται στη FYROM, βλ. V. Popovska-

Η ακμάζουσα και ευημερούσα πόλη της Καστοριάς κατά το πρώτο κυρίως μισό του 18ου αιώνα, ανοικτή στις νέες ιδέες και στα μεταρρυθμιστικά καλλιτεχνικά ρεύματα που είχαν ως αφετηρία το μεγάλο πνευματικό κέντρο του Αγίου Όρους, έδωσε την ευκαιρία στον φημισμένο ζωγράφο Δαβίδ Σελενιτσιώτη, με το αυτονόμο καλλιτεχνικό ήθος και την ανώτερη ποιότητα της ζωγραφικής του, να εκφράσει με παρηρησία και δυναμισμό τόσο το ήδη γνωστό ζωγραφικό του ταλέντο όσο και την ευρεία και ελληνική λόγια παιδεία του.

Korobar, *Icons from the Museum of Macedonia*, Σκόπια 2004, 21, 291-294, πίν. 117-122. Η ίδια, *Ikonopisot vo Ohrid vo XVIII vek*, Σκόπια 2005, 53-72, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Οι εικόνες αυτές, λόγω της περιορισμένης έκτασης του κειμένου, θα μας απασχολήσουν σε μελλοντική μας μελέτη.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1. 3-9: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Καστοριάς (φωτογράφος Μάνος Σινόπουλος). Εικ. 2: σχέδιο του Γιώργου Φουστέρη.

Angeliki Strati

LA PITTURA DI DAVID SELENITSIOTIS NELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA A KASTORIA (1727). COMMENTI E OSSERVAZIONI*

Il presente studio si concentra sulla pittura salvata nella chiesa di San Giovanni Battista nella rione chiamata Apozari della città di Kastoria, opera del pittore David nato a Selenitsa (regione di Avlona) dell'Albania del Nord. La decorazione pittorica è datata, secondo l'iscrizione dedicatoria, al 1727.

La chiesa, a navata unica, presenta un gineceo nella parte ovest ed è edificata con muratura di pietre non lavorate alteranate a fasce orizzontali di legno. Dal primo edificio si conserva solo l'abside del presbiterio, a

cinque lati all'esterno. Rifatta nel 1701, come risulta dall'iscrizione dedicatoria, fu costruita sui ruderi di una chiesa bizantina più antica. L'interno è istoriato con affreschi eccetto la parete nord della parte centrale e quella corrispondente del gineceo.

In generale, la maggior parte delle scene raffigurate nelle pitture parietali della chiesa si conserva più o meno discretamente, mentre alcune di esse presentano diverse lesioni diffuse riguardanti gli intonaci e certe sfaldature dei colori.

Il programma iconografico è quello consueto nelle chiese del tempo e il pittore accentua, sicuramente dopo la raccomandazione del finanziatore Ralis Muselims

* *The paintings of David Selenitsiotis in Hagios Ioannis Prodromos in Kastoria (1727). Comments and remarks.*

(Fig. 1), le immagini di sante, le *Pene dei dannati* collegate con il tema del Giudizio Universale, le *Parabole di Cristo* e altre scene allegoriche come il *Tesoro nascosto*, la *Ruota della vita* collegata all'*Albero della vita*, tutti con evidenti significati edificanti (Fig. 6-8).

L'articolazione del programma iconografico ricalca la solita tendenza del tardo periodo dei Paleologi e dei primi anni di quello post-bizantino per quel che riguarda le chiese longitudinali a navata unica (Fig. 2). Sotto le scene narrative che occupano il primo registro, le figure singole dei santi sono rese in una continua formazione paratattica, in parte senza riquadri.

Dal punto di vista artistico, le figure sia nelle scene numerose che in quelle con persone singole, sono imponenti e caratterizzate dall'ampiezza e la robustezza dei corpi, dal ricco e fluente panneggio, dal viso largo e pieno e dai lineamenti espressivi e marcati, le macchie rosse e il collo muscoloso e forte. Nella modellazione dei volti e in generale di tutte le figure, domina la tendenza verso la resa realistica che in certi casi arriva alla disarmonia e alla rudezza. Nelle raffigurazioni delle *Pene dei dannati* del gineceo della chiesa prevalgono la grande bravura pittorica e la capacità disegnativa da cui si deduce il talento artistico innato di David nella modellazione in particolare del corpo nudo umano.

In tali scene il pittore adopera con scioltezza e maestria la linea, imposta come il prevalente mezzo espressivo ed artistico, assumendo pure dei modelli occidentali estranei alle modalità etiche severe e conservative della Chiesa Orientale Ortodossa. La sua pennellata forma e plasma il nudo umano con spirito naturalistico e realistico. I modelli modernisti del pittore presenti anche nelle altre scene allegoriche del gineceo rispecchiano l'alto livello culturale di David e dei suoi finanziatori dalle stesse preoccupazioni sociali e preferenze estetiche. L'adozione di modelli avanguardistici e "audaci" si riflette anche nella società di Kastoria, città che risulta in quell'epoca aperta alle novità artistiche e alle modernità delle idee. Il conservatorismo delle pitture sacre, imperante nei primi anni post-bizantini, cede progressivamente il passo ad uno spirito più riformista e innovativo, basato in primo luogo sulla quotidianità.

La pittura di David presenta lo stesso spirito e condivide lo stile artistico del suo coevo Dionisio da Furnà, evidentemente con certe differenziazioni dovute alla sua

personalità e si individua prima di tutto in una tendenza di recupero dei principi estetici e dei stilemi della pittura dei Paleologi del XIV sec. Tale movimento che si riscontra nell'ambito del Monte Athos, ha risonanza prevalentemente nei grandi centri urbani della Macedonia, come nelle città di Thessaloniki, di Kastoria e di Moshopoli dell'odierna Albania, grazie alla erudizione dei pittori che si rivolgevano ai cicli istruiti di borghesi, chierici e monaci.

Gli affreschi della chiesa di Kastoria, come pure quelli del presbiterio della chiesa della Nea Panagia di Thessaloniki, si assegnano alle ultime opere di David (1730 ca) e si distinguono per la loro espressività dinamica, l'abilità artistica, le originalità figurative, l'adozione di scene tratte dalla vita quotidiana nonché di prototipi moderni ed "audaci", l'impiego di apporti occidentali ecc. In questo ricco contesto iconografico, le qualità dell'arte di David, individuate nelle sue opere precedenti, come nella capella Panagia Portaitissa (Koukouzelissa) del Monastero della Grande Lavra del Monte Athos (1715), nel nartece esterno del Monastero di Dochiariou (secondo decennio del XVIII sec.), nella pittura della chiesa di San Nicola di Moshopoli (1726) e in diverse icone portatili attribuitegli, si evidenziano con più robustezza e maturità, caratterizzate da tendenze manieristiche ed accademiche. Tali elementi lo differenziano dalle sue opere primitive nel Monte Athos, anche perché gli stilemi del tempo dei Paleologi esercitano un'influenza immediata, dominante nella formazione estetica del pittore durante il suo esordio.

In conclusione, la decorazione pittorica della chiesa di Kastoria, opera del periodo maturo dell'attività artistica di David Selenitsiotis, riechieggia la corrente imperante nell'arte della pittura nella prima metà del XVIII sec. ed esprime ugualmente lo spirito erudite della borghesia diffuso nella città di Kastoria di quell'epoca.

La città di Kastoria, con la sua prosperità e fioridezza, soprattutto durante la prima metà del XVIII sec. e aperta alle idee nuove e alle correnti artistiche riformatorie provenienti dall'importante centro spirituale del Monte Athos, diede al famoso pittore l'occasione di esprimere con il suo autonomo ethos artistico e la qualità superiore della sua arte, con audacia e dinamismo, il suo talento pittorico già noto e l'ampia cultura ellenica che possedeva.

Sovrintendente Onoraria
stratiangeliki@gmail.com