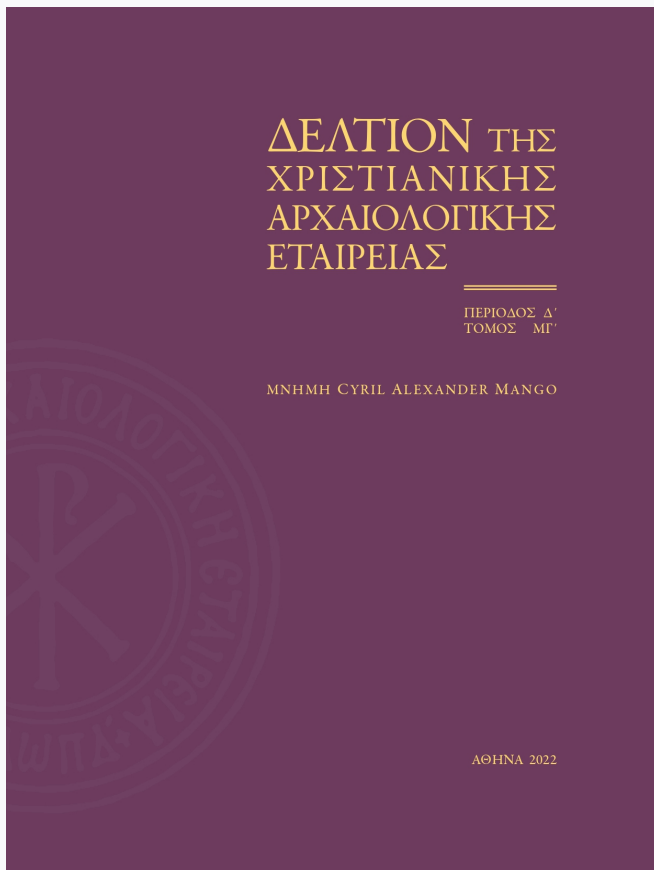


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 43 (2022)

Δελτίον ΧΑΕ 43 (2022), Περίοδος Δ'



Αμφίγραπτη εικόνα με τη Σταύρωση (14ος αιώνας) και την Παναγία Ελεούσα (1828) από τον Άγιο Αλύπιο Καστοριάς

Αγγελική ΣΤΡΑΤΗ (Angeliki STRATI)

doi: [10.12681/dchae.34385](https://doi.org/10.12681/dchae.34385)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΤΡΑΤΗ (Angeliki STRATI) Α. (2023). Αμφίγραπτη εικόνα με τη Σταύρωση (14ος αιώνας) και την Παναγία Ελεούσα (1828) από τον Άγιο Αλύπιο Καστοριάς. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 43, 231–242. <https://doi.org/10.12681/dchae.34385>

## Αγγελική Στρατή

# ΑΜΦΙΓΡΑΠΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΤΗ ΣΤΑΥΡΩΣΗ (14<sup>ος</sup> ΑΙΩΝΑΣ) ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΛΕΟΥΣΑ (1828) ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΛΥΠΙΟ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

Η αδημοσίευτη αμφίγραπτη εικόνα λιτανείας, που εκτίθεται στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς, προέρχεται από τον ναό του Αγίου Αλυπίου ενορίας Οικονόμου της πόλης. Φέρει στην κύρια όψη τη νεότερη παράσταση της Παναγίας Ελεούσας (1828) και στη δευτερεύουσα τη Σταύρωση, της αρχικής φάσης. Αν και με πολλές φθορές στο ξύλο και στη ζωγραφική επιφάνεια, είναι φανερό ότι η Σταύρωση έγινε από τον ίδιο ζωγράφο ή το ίδιο εργαστήριο που τοιχογράφησε τον ναό του Αγίου Αλυπίου (δεύτερο μισό του 14ου αιώνα). Η ζωγραφική της χαρακτηρίζεται από υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα και αρτιότητα.

### Λέξεις κλειδιά

14ος αιώνας, παλαιολόγεια περίοδος, βυζαντινή ζωγραφική, εικόνα λιτανείας, εικόνα αμφιπρόσωπη, Σταύρωση, Καστοριά, ναός Αγίου Αλυπίου.

Στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς<sup>1</sup> εκτίθεται αμφίγραπτη εικόνα λιτανείας με παράσταση Παναγίας Οδηγήτριας στον τύπο της Ελεούσας, στην κύρια (Εικ. 1),

\* Έφορος Αρχαιοτήτων ε.τ., [stratiangeliki@gmail.com](mailto:stratiangeliki@gmail.com)

\*\* Θεμέλιες ευχαριστίες οφείλονται στις φίλες συναδέλφους Ανδρομάχη Σκρέκα, διευθύντρια της Εφορείας Αρχαιοτήτων Καστοριάς, και Αμαλία Γκιμουρτζίνα, προϊσταμένη του Τμήματος Συντήρησης της ίδιας Εφορείας για την πολύτιμη βοήθειά τους σε όλα τα στάδια της μελέτης τής εν λόγω εικόνας. Οφείλω να ευχαριστήσω και τους δύο ανώνυμους κριτές που συνέβαλαν ουσιαστικά στην αρτιότερη παρουσίαση της μελέτης.

<sup>1</sup> Για την ιστορία, το σκεπτικό της επανέκθεσης και την εκθεσιακή αφήγηση, βλ. Α. Στρατή – Α. Σκρέκα, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Η επανέκθεση / Byzantine Museum of Kastoria. The Re-exhibition*, Καστοριά 2017. Βλ. επίσης Α. Στρατή, «Η επανέκθεση του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς. Μία νέα μουσειολογική προσέγγιση», *ΑΕΜΘ* 31 (2018) (υπό έκδοση).

The unpublished bilateral processional icon is exhibited in the Byzantine Museum in Kastoria and comes from the church of Hagios Alypios in the Oikonomou parish. On the main side is the later depiction of Panagia Eleoussa (1828) and on the reverse side, the Crucifixion, which is part of the earlier icon. The wood and the painting are extremely damaged. The original icon of the Crucifixion was executed by the same painter or workshop that painted the wall paintings in the church of Hagios Alypios (second half of the 14th century). The painting is of high quality and perfection.

### Keywords

14th century; Palaiologan period; Byzantine painting; processional icons; bilateral icons; Crucifixion; Kastoria; Hagios Alypios church.

και Σταύρωσης (Εικ. 2), στη δευτερεύουσα όψη<sup>2</sup>. Αρχικά η εικόνα ήταν στον ναό του Αγίου Αλυπίου ενορίας Οικονόμου στην Καστοριά<sup>3</sup> και μεταφέρθηκε,

<sup>2</sup> Για την εικόνα υπάρχει απλή αναφορά από τον Ε. Ν. Τσιγαρίδα, «Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου Καστοριάς», *ΠΑΕ* 1992, 258, πίν. 108, ο οποίος την χρονολογεί στον 14ο-15ο αιώνα.

<sup>3</sup> Για τον ναό και τις εργασίες αποκατάστασης και συντήρησης των τοιχογραφιών του, βλ. Χ. Σαρρηγιαννίδου, *Ο ναός του Αγίου Αλυπίου ενορίας Οικονόμου Καστοριάς / The Church of Agios Alypios in the Oikonomou Parish of Kastoria*, Καστοριά 2014, 39, εικ. 57 και Α. Στρατή – Χ. Σαρρηγιαννίδου, «Ολοκλήρωση του έργου “Συντήρηση τοιχογραφιών του Ι. Ν. Αγίου Αλυπίου Καστοριάς”». Νέα στοιχεία για τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού», *ΑΕΜΘ* 27 (2013), Θεσσαλονίκη 2018, 21-32, εικ. 1-15, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τον τοιχογραφικό διάκοσμο του Αγίου Αλυπίου, βλ. επίσης Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων*

άγνωστο πότε, στο Βυζαντινό Μουσείο, κυρίως για λόγους προστασίας και φύλαξης της.

Η εικόνα, διαστάσεων 108×65×3 εκ., αποτελείται από δύο άνισου πλάτους τεμάχια ξύλου, ενώ κάτω στο μέσον διακρίνεται ορθογώνια εγκοπή, στην οποία προσαρμοζόταν η λαβή για τις περιφορές. Η τεχνική είναι αυγοτέμπερα με την προετοιμασία πάνω σε ύφασμα. Η διατήρησή της είναι από μέτρια έως κακή. Οι δύο παραστάσεις δεν είναι σύγχρονες. Η Σταύρωση, όπως θα τεκμηριωθεί λεπτομερέστερα παρακάτω, μπορεί να χρονολογηθεί στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Τη μεγαλύτερη όμως φθορά είχε υποστεί, στο πέρασμα των αιώνων, η πλευρά με την Παναγία Ελεούσα και για τον λόγο αυτό αντικαταστάθηκε με το νεότερο ζωγραφικό στρώμα του 1828.

### Η Παναγία Ελεούσα, 1828

Η παράσταση περιβάλλεται από χαμηλό και φαρδύ αυτόξυλο πλαίσιο που καλύπτεται με σκουροκάστανη ταινία. Η Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας εικονίζεται ως την οσφύ, στραμμένη ελαφρά προς τα αριστερά (Εικ. 1). Έχει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος και κρατάει με το αριστερό στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό. Το ευρύ σώμα της καταλήγει σε κωνοειδή λαϊμό και ωοειδές κεφάλι. Φοράει υπόλευκο κεκρύφαλο και ιώδες μιάτιο με πράσινη την εσωτερική πλευρά και κοσμημένη παρυφή. Το εσωτερικό φόρεμα είναι κυανού χρώματος.

Ο μεγαλόσωμος Χριστός, καθισμένος αναπαυτικά στην αγκαλιά της μητέρας του, ευλογεί με υψωμένο το δεξί χέρι και κρατάει στο αριστερό κλειστό ειλητάριο. Είναι ντυμένος με γαλαζωπό, ζωσμένο στη μέση, χιτώνα με χρυσή διάλιθη περίκλειση στον λαϊμό και πορτοκαλόχρωμο μιάτιο. Και τα δύο ενδύματα διανθίζονται με στικτό διάκοσμο.

Οι χρυσοί φωτοστέφανοι, του Χριστού σταυροφόρος με την επιγραφή *Ο ΩΝ* στις κάθετες κεραιές του σταυρού, περικλείονται με παχιά, καστανού χρώματος, γραμμή. Επάνω από τα κεφάλια των μορφών αναγράφονται οι συντομογραφίες *M(HTH)P Θ(EO)Y*

(1360-1450), Θεσσαλονίκη 2016, 147-167, σχέδ. 17, 18, εικ. 98-107 (το κείμενο είναι βιβλιογραφικά ενημερωμένο έως το 2012 με την παρουσίαση των τοιχογραφιών πριν από τις εργασίες συντήρησής τους).



Εικ. 1. Καστοριά, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφίγραπτη εικόνα, κύρια όψη. Παναγία η Ελεούσα, 1828.

(σε μέταλλα) και *Ι(ΗCOY)C Χ(ΠICTO)C* αντίστοιχα, και πιο κάτω η επιγραφή *Η ΕΛΕΟΥΣΑ*. Αριστερά, πλάι στον δεξί ώμο της Παναγίας, αναγράφεται η ακόλουθη αφιερωτική επιγραφή με μαύρα γράμματα (1828) / *ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ / + ΔΕΗCΕΙC ΤΩΝ ΔΟΥ/ ΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ / ΝΙΚΟΛΑCΙ / CΙΟΠ (·)*.

Το στρώμα της ζωγραφικής που καλύπτει την κύρια όψη της εξεταζόμενης εικόνας, δεν είναι, όπως προαναφέρθηκε, το αρχικό, το οποίο διατηρείται αποσπασματικά και σε κακή κατάσταση μόνο στην οπίσθια όψη της, στην παράσταση της Σταύρωσης. Ως υπόθεση θα μπορούσε να προταθεί ότι η αρχική ζωγραφική



Εικ. 2. Καστοριά. Βυζαντινό Μουσείο. Αμφίγραπτη εικόνα, δευτερεύουσα όψη. Η Σταύρωση, δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

πολύ πιθανό είχε το ίδιο εικονογραφικό θέμα, όπως απεικονίζεται σήμερα με την Παναγία που φέρει την προσωνημία η Ελεούσα. Η αρχική παράσταση καταστράφηκε, άγνωστο πότε, και αντικαταστάθηκε με τη ζωγραφική του 1828.

## Η Σταύρωση

Η κατάσταση διατήρησης της δευτερεύουσας όψης της εικόνας είναι πολύ κακή, με διάσπαρτες εκτεταμένες φθορές τόσο στο ξύλο όσο και στη ζωγραφική επιφάνεια (Εικ. 2). Η Σταύρωση ακολουθεί ολιγοπρόσωπο εικονογραφικό τύπο, ισόροπο και συμμετρικό, με κυρίαρχο στοιχείο την ανθρώπινη μορφή, ενώ απλά και διακριτικά υποδηλώνεται το αρχιτεκτονικό βάθος. Τον κατακόρυφο άξονα της παράστασης καταλαμβάνει ο μεγάλος μαύρος σταυρός, στερεωμένος στην κορυφή μικρού σπηλαιώδους βράχου, του Γολγοθά. Πάνω στον σταυρό εικονίζεται προσηλωμένο το νεκρό σώμα του Χριστού, ο κορμός του οποίου λυγίζει αριστερά, διαγράφοντας από το στήθος μέχρι τους μηρούς διπλή καμπύλη σαν ανάστροφο «S». Το κεφάλι του είναι γερμένο στον δεξιό ώμο και το αριστερό χέρι, που σώζεται εν μέρει, κάμπτεται στο σημείο του αγκώνα. Η όλη στάση του αποτυπώνει την ευαγγελική ρήση από τον Ιωάννη (Ιω. ιθ', 30): «καὶ κλίνας τὴν κεφαλὴν παρέδωκεν τὸ πνεῦμα». Τα πόδια έχουν δεξιά κατεύθυνση έως τα γόνατα και καρφώνονται χωριστά πάνω στο υποπόδιο (*suppedaneum*) του σταυρού. Ο Εσταυρωμένος φοράει υπόλευκο διάφανο περιζώμα που πτυχώνεται μπροστά, δεμένο χαμηλά στη μέση με κόμπο. Τα μάτια του είναι κλειστά και τα καστανόξανθα μαλλιά πέφτουν πίσω από τον αριστερό ώμο. Από τον κατεστραμμένο ένσταυρο βαθυγάλαζο φωτοστέφανό του σώζεται καλύτερα το αριστερό τμήμα και οι κόκκινες κεραίες του σταυρού. Αίμα στάζει από τα καρφωμένα κάτω άκρα, ενώ αίμα και ύδωρ από τη λογιζόμενη πλευρά.

Ο Γολγοθάς απεικονίζεται ως χαμηλός βραχώδης λόφος με μυτερές κορυφές που αποδίδονται με τόνους του κόκκινου και υπόλευκες ανταύγειες. Η φθορά της ζωγραφικής δεν επιτρέπει την εξακριβωση της παρουσίας του κρανίου του προπάτορα Αδάμ στο σπηλαιώδες άνοιγμα.

Ελάχιστα ίχνη ζωγραφικής διασώζονται στην αρι-



Εικ. 3. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος της Σταύρωσης, άνω τμήμα (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

στερή πλευρά της εικόνας, όπου εικονιζόταν η Παναγία. Η εκτεταμένη καταστροφή αυτής της πλευράς καθιστά αδύνατη οιαδήποτε απόπειρα αποκατάστασης και ανασύνθεσής της.

Στα αριστερά του Εσταυρωμένου σώζονται το μεγαλύτερο τμήμα του σώματος του αγαπημένου μαθητή του Χριστού, αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Εικ. 2-4). Ο Ιωάννης, όρθιος και ολόσωμος, στέκεται κάτω από τον Σταυρό, απορροφημένος στη θλίψη του. Φοράει λευκοροδίνο χιτώνα και βαθυγάλαζο μιάτιο. Ο φωτοστέφανός του αποδίδεται κόκκινος. Έχει νεανική όψη, μαλλιά κοντά, σγουρά και πυκνά. Γέρνει ελαφρά τους ώμους μπροστά, κλίνει το κεφάλι κάτω και αγγίζει το πηγούνι του με την παλάμη του δεξιού χεριού. Το



Εικ. 4. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος της Σταύρωσης, κάτω τμήμα (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

αριστερό χέρι διακρίνεται να βγαίνει από το μιάτιο κρατώντας την παρυφή του ενδύματος. Η συγκρατημένη στάση του σώματος αλλά και η χειρονομία του δεξιού χεριού υπογραμμίζουν τη βαθιά του θλίψη.

Το βάθος της εικόνας είναι ασημί, έχει όμως εκπέσει στο μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο κάτω μισό τείχη με τοξωτές θυρίδες και ανοίγματα υποδηλώνουν διακριτικά την Ιερουσαλήμ.

Πάνω από το κεφάλι του Χριστού αναπτύσσεται η επιγραφή με κόκκινα γράμματα *H[CTAY]/[PΩCIC]*, ενώ η συντομογραφία *[IHCΟΥC] / X(PICTO)C* αναγράφεται στην οριζόντια κεραία του σταυρού εκατέρωθεν της κεφαλής του Χριστού.

Η εικονογραφία της σκηνης ακολουθεί τις ευαγγελικές

περικοπές: Ματθ. κζ', 33-56, Μάρκ. ιε', 22-41, Λουκ. κγ', 33-49, Ιωάν. ιθ', 17-37 και την «Ερμηνεία» του Διονυσίου του εκ Φουρνά<sup>4</sup> υιοθετώντας τον απλό τύπο, σε αντίθεση με άλλες πιο σύνθετες απεικονίσεις του θέματος. Χαρακτηρίζεται από ευρυθμία και ισορροπημένη διάθεση, με κυρίαρχη τη μορφή του Εσταυρωμένου, επικουρούμενη συμμετρικά κυρίως από την Παναγία και τον Ιωάννη. Από εικονογραφικής πλευράς<sup>5</sup> η παράσταση, αν και πολύ κατεστραμμένη, περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία του τύπου που διαμορφώθηκε από τη μεσοβυζαντινή εποχή και περιορίζεται κατά κύριο λόγο στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του θέματος.

Ο τύπος της Σταύρωσης, έτσι όπως απεικονίζεται στην εικόνα της Καστοριάς, σχετίζεται άμεσα με το ομόθεμο εικονίδιο από το επιστύλιο τέμπλου, του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, της αγιορείτικης μονής Βατοπαιδίου<sup>6</sup>, ο οποίος κατόπιν καθιερώνεται στην παλαιολόγεια τέχνη, τόσο στη μνημειακή ζωγραφική όσο και στις φορητές εικόνες<sup>7</sup>. Το διάφανο περιζώμα του Χριστού απαντάται επίσης και σε εικόνα Σταύρωσης της μονής του Σινά με μετάλλια αγίων και αγγέλων (δεύτερο ή τρίτο τέταρτο του 12ου αιώνα)<sup>8</sup>, στο Τετραεύαγγελο της Πάρμας<sup>9</sup> και στον κώδικα αριθ. 762 της μονής Βατοπαιδίου (12ος αιώνας)<sup>10</sup>.

Η παράσταση της Σταύρωσης στην κατεστραμμένη όψη της καστοριανής εικόνας εντάσσεται στην εικονογραφική εξέλιξη του θέματος από τον 14ο κυρίως

<sup>4</sup> Διονύσιος ο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 107-108.

<sup>5</sup> Για την εικονογραφία της Σταύρωσης, βλ. «Kreuzigung Christi», *RbK V* (1995), στήλ. 284-356 (M. Mass), και L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Παρίσι 1957, 462 κ.ε. Για τη Σταύρωση στη δυτική τέχνη, βλ. κυρίως *LChrI 2* (1970), στήλ. 616-620.

<sup>6</sup> Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου – Άγιον Όρος 2006, 45, 47, 56, εικ. 22, 23, 28, 29, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

<sup>7</sup> Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα στο Ε. Ν. Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Άγιον Όρος 2011, 119-121.

<sup>8</sup> Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995, εικ. 29.

<sup>9</sup> Μ. Χατζηδάκης, «Εικόνες επιστυλίου από τὸ Ἅγιον Ὅρος», *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), 390-391, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>10</sup> Π. Κ. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Ν. Καδάς – Αι. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, *Οί θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Σειρά Α'. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Δ', Αθήνα 1991, εικ. 219.



Εικ. 5. Καστοριά, ναός του Αγίου Αλυπίου. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

έως και τον 15ο αιώνα. Ο λιτός και απέριτος τριπρόσωπος τύπος και οι στάσεις των σωζόμενων εικονιζόμενων μορφών απαντούν σε πολλές ομόθεμες εικόνες τόσο από τον ελλαδικό όσο και από τον μικρασιατικό χώρο αλλά και την Κύπρο<sup>11</sup>.

Στις αμφίγραπτες εικόνες το θέμα της Παναγίας βρεφοκρατούσας στη μία όψη και της Σταύρωσης στην άλλη απαντάται πολύ συχνά τόσο στους βυζαντινούς όσο και τους μεταβυζαντινούς χρόνους, καθώς αποτυπώνει το δόγμα της θείας ενανθρώπισης και της σωτηρίας μέσω του θείου Πάθους<sup>12</sup>, θέματα που συνδέ-

ονται κυρίως με τη λιτανευτική χρήση των εικόνων<sup>13</sup>.

Η, μικρής έκτασης, σωζόμενη ζωγραφική στη δευτερεύουσα όψη δεν επιτρέπει την πλήρη εξέταση και ανάλυσή της, τόσο από τεχνική όσο και από τεχνολογική πλευρά. Από ό,τι συνάγεται μόνο από το πρόσωπο του Ιωάννη του Θεολόγου, τα πλατιά και επίπεδα πλασίματα διαμορφώνονται με λαδοπράσι-νους προπλασμούς, απλουστευμένους όγκους, ελαφρά ροδίσιματα και ελάχιστα φωτίσιματα (Εικ. 2, 3). Γενικά κυριαρχεί η γραμμική διαγραφή των επιμέρους φυσιολογικών χαρακτηριστικών, με επικρατούσα τάση τη σχηματοποίηση των όγκων. Η έκφραση στο πρόσωπο του μαθητή του Χριστού είναι ήρεμη, με μόλις διαγραφόμενη την ψυχική κατάσταση του, τη βαθιά

<sup>11</sup> Για ανάλογα παραδείγματα, βλ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Παλαιολόγια αμφιπρόσωπη εικόνα από το Διδυμότειχο», *ΑΔ* 56 (2001), Μέρος Α' – Μελέτες, Αθήνα 2006, 396-397 και Φλ. Καραγιάννη (επιστ. επιμ.), *Το ημέτερον κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη* (Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1968-2018, Ιωβηλαίον), Θεσσαλονίκη 2018, αριθ. και εικ. 5: Παναγία Οδηγήτρια Ρευματοκρατόρισα και Σταύρωση (Μ. Παϊσίδου).

<sup>12</sup> Για περισσότερα, βλ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν*, Αθήνα 1990, 44-47. Η ίδια, «Δύο ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας στὴ

Ρόδο», *ΔΧΑΕ Λ'* (2009), 199-214, και η ίδια, «Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Ποίημα ἀριστοκρατικῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων», *ΔΧΑΕ ΛΖ'* (2016), 107-124, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>13</sup> Για την εικαστική και θεολογική σύνδεση της Παναγίας με το Πάθος, βλ. Μ. Βασιλάκη – Ν. Τσιρώνη, «Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας και ἡ σχέση τους με τὸ Πάθος», Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, Αθήνα – Μιλάνο 2000, 453-463, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

οδύνη και θλίψη μπροστά στον μαρτυρικό θάνατο του διδασκάλου του. Η περισυλλογή φανερώνει κλασικό και υψηλό ήθος στη διατύπωση του πόνου. Η πτυχολογία των ενδυμάτων, χυτή και ρέουσα, αναδεικνύει τον σχετικά περιορισμένο σωματικό όγκο των μορφών (Εικ. 3, 4, 5). Η χρωματική κλίμακα στα ενδύματα είναι περιορισμένη και ο συνδυασμός των χρωμάτων πραγματοποιείται με επιδέξιο τρόπο, ενώ η απόδοση των αρχιτεκτονημάτων, λιτή και διακριτική, συμβάλλει στην ισορροπία και ευρυθμία της σύνθεσης (Εικ. 2).

Ο τρόπος που αποδίδεται το νεανικό πρόσωπο του αγαπημένου μαθητή του Χριστού (Εικ. 3), με τον κοντό, χοντρό και πλατύ στη βάση λαϊμό, το σαρκωμένο πηγούνι, τα βαθιά σκιασμένα μάτια με το έντονο πλάγιο βλέμμα και τον τονισμό των δακρυγόνων ασκών, τη λεπτή και μακριά μύτη, το σχετικά μικρό στόμα με τα άσαρκα ρόδινα χείλη, αλλά και η εν γένει συγκρατημένη στάση και η μετριασμένη θλίψη, αποτυπωμένη στο πρόσωπό του, απαντώνται σχεδόν πανομοιότυπα και στις τοιχογραφίες του ίδιου του ναού του Αγίου Αλυπίου, οι οποίες πρέπει να χρονολογηθούν, κατά την άποψή μας, στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα<sup>14</sup>.

Για επιβεβαίωση της διαπίστωσης αυτής, παραθέτουμε ενδεικτικά τη σκηνή της Ανάληψης του Χριστού, που ιστορείται στην αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου του ναού, και συγκεκριμένα τη μορφή του έντρομου νεαρού αποστόλου, ο οποίος, βαθιά συγκλονισμένος, συμμετέχει με δραματική ένταση και πάθος στο θείο γεγονός (Εικ. 5). Η παραβολή της μορφής του Ιωάννη της εικόνας μας (Εικ. 3) με τον νεανία απόστολο από τον ναό του Αγίου Αλυπίου (Εικ. 5), απεικονίσεις που διακρίνονται για τον πανομοιότυπο φυσιογνωμικό τύπο, τον κοινό καλλιτεχνικό τρόπο, την ίδια τεχνοτροπική απόδοση αλλά και το ίδιο πνεύμα, αποδεικνύει με πολύ πειστικό τρόπο την άποψη αυτή.

Επιπλέον, σε ένα κυρίαρχο κοινό καλλιτεχνικό κλίμα και στην ίδια εικονογραφική παράδοση εντάσσεται και το παιδικό πρόσωπο του Χριστού, το οποίο απεικονίζεται τόσο στην Θεοτόκο που φέρει την επωνυμία

<sup>14</sup> Στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και πιθανότατα στη δεκαπενταετία 1370-1385, τις χρονολογεί επίσης ο Τσιγαρίδας, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 3), 167. Την ίδια άποψη συμμερίζονται και οι Στρατή – Σαρρηγιαννίδου, «Ολοκλήρωση του έργου», ό.π. (υποσημ. 3), 31.



Εικ. 6. Καστοριά, ναός του Αγίου Αλυπίου. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα.

Η *Χειροποίητος* του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας του ιερού<sup>15</sup> όσο και στην Παναγία Γλυκοφιλούσα στο αψίδωμα του νότιου τοίχου του ναού (Εικ. 6)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Βλ. Σαρρηγιαννίδου, *Ο ναός του Αγίου Αλυπίου*, ό.π. (υποσημ. 3), εικ. 34-36 και 23, 26, 27 αντίστοιχα.

<sup>16</sup> Στο ίδιο, εικ. 38, 40.





Εικ. 7. Καστοριά, ναός του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη. Η Μεταμόρφωση, λεπτομέρεια.

Η προσεκτική και αναλυτική προσέγγιση των τοιχογραφιών του Αγίου Αλυπίου και τα συγκριτικά παραδείγματα που παρατέθηκαν, οδηγούν με ασφάλεια στην υιοθέτηση της άποψης, σύμφωνα με την οποία κοινό ήταν είτε το καλλιτεχνικό εργαστήριο είτε ο ζωγράφος που εκτέλεσε τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού και την εξεταζόμενη αμφίγραπτη εικόνα με προφανή λιτανευτική χρήση.

Στενή καλλιτεχνική και τεχνοτροπική συνάφεια με τη ζωγραφική του Αγίου Αλυπίου εντοπίζεται και στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη (τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα) στην Καστοριά<sup>17</sup>, όπου

<sup>17</sup> Για τη ζωγραφική του μνημείου, βλ. Α. Στρατή, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη στην Καστοριά. Σχόλια και παρατηρήσεις στην παλαιότερη ζωγραφική του (τοιχογραφίες και εικόνες)»,

κυριαρχεί παρόμοιο αισθητικό ύφος και ήθος στο πλάσιμο των προσώπων, στη σωματική απόδοση των εικονιζόμενων μορφών και στην κοινή πραγμάτευση των μορφολογικών λεπτομερειών. Ως επιβεβαίωση της διαπίστωσης αυτής αναφέρουμε ενδεικτικά δύο παραδείγματα με τη νεανική μορφή του Ιωάννη από τις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης (Εικ. 7) και της Σταύρωσης (Εικ. 8)<sup>18</sup>.

Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο. Κύριλλος και Μεθόδιος: Το Βυζάντιο και ο κόσμος των Σλάβων, 28-30 Νοεμβρίου 2013, Θεσσαλονίκη 2015, 239-250, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Τσιγαρίδας, Καστοριά, ό.π. (υποσημ. 3), 169-199, εικ. 108-139.

<sup>18</sup> Τσιγαρίδας, Καστοριά, ό.π. (υποσημ. 3), εικ. 119, 135 και 121, 130 αντίστοιχα.



Εικ. 8. Καστοριά, ναός του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη. Η Σταύρωση.

Επιπλέον, αξίζει να τονιστεί η προσωπογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια της κεφαλής του αγίου Ιωάννη της εικόνας μας (Εικ. 2) με τον αρχάγγελο Γαβριήλ από την παράσταση του Ευαγγελισμού στον καστοριανό ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού (1368-1385)<sup>19</sup>.

Ανάλογο καλλιτεχνικό ύφος, τόσο με τον ζωγραφικό

διάκοσμο του Αγίου Αλυπίου όσο και με την εικόνα μας, απαντάται και στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου του Τζώτζα (1360-1380) στη συνοικία Απόζαρι της Καστοριάς<sup>20</sup>, όπως για παράδειγμα στην Παναγία από τη σκηνή της Δέησης και στον άγιο Νικόλαο τον Νέο, που βρίσκονται στον βόρειο τοίχο του ναού<sup>21</sup>.

Σε παρόμοιο καλλιτεχνικό επίπεδο, με κάποιες όμως διαφοροποιήσεις, εντάσσεται και ο εντοίχιος διάκοσμος του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη

<sup>19</sup> Ό.π., εικ. 72, 94. Συνολικά για την παλαιολόγεια φάση της ζωγραφικής του ναού, βλ. ΑΙ. Τρίφονα, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, I (Κείμενο), II (Σχέδια και φωτογραφίες) (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, ανοιχτής πρόσβασης στο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28323>), Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2010. Για τον ναό και τις εργασίες αποκατάστασης και συντήρησης των τοιχογραφιών του, που έγιναν πρόσφατα, βλ. Ι. Σίσιου, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Βουνού Καστοριάς*, Καστοριά 2017, εικ. σ. 33 (Ο Ευαγγελισμός).

<sup>20</sup> Για τον ναό και τη ζωγραφική του, μετά τις εργασίες αποκατάστασης και συντήρησης των τοιχογραφιών του, βλ. Χ. Σαρρηγιαννίδου – Α. Γκιμουρτζίνα, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου του Τζώτζα Καστοριάς / The church of Hagios Nikolaos tou Tzotza in Kastoria*, Καστοριά 2015, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Τσιγαρίδας, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 3), 75-103, εικ. 40-62.

<sup>21</sup> Σαρρηγιαννίδου – Γκιμουρτζίνα, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*, ό.π. (υποσημ. 20), εικ. 22, 24 αντίστοιχα.

(1383/84) στη συνοικία Μητροπόλεως της Καστοριάς<sup>22</sup>.

Όμοιες καλλιτεχνικές και τεχνοτροπικές συγγένειες εντοπίζονται επίσης σε άλλα τοιχογραφημένα μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Καστοριάς, όπως στον ναό της Γέννησης της Παναγίας στο νησί Mali Grad (1368/69) (αλβανική Πρέσπα)<sup>23</sup>, στον Χριστό Ζωοδότη στο Borje (1389/90) στην Αλβανία<sup>24</sup> και στον Άγιο Δημήτριο στη Boboštica (τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα), κοντά στην Κορυτσά<sup>25</sup>.

Η καλλιτεχνική ποιότητα της εικόνας από τον Άγιο Αλύπιο, παρά την πολύ μεγάλη καταστροφή τόσο της ξύλινης όσο και της ζωγραφικής επιφάνειάς της, και ο σύνδεσμός της με τη ζωγραφική μνημείων της Καστοριάς, της Μεγάλης Πρέσπας και της Αλβανίας του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα μάς δίνει τη δυνατότητα να την εντάξουμε στην παραγωγή ενός τοπικού εργαστηρίου και να την χρονολογήσουμε στο ίδιο περίπου χρονικό διάστημα. Την ίδια περίοδο, παρά τις συνθήκες ξένης κατοχής, διαδοχικά σερβικής<sup>26</sup>, αλβανικής<sup>27</sup> και τέλος οθωμανικής-τουρκικής<sup>28</sup>, η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν αναστέλλεται τόσο στην πόλη της Καστοριάς όσο και στην ευρύτερη περιφέρειά της. Συνεπώς, δραστηριοποιούνται με μεγάλη πυκνότητα

τοπικά εργαστήρια παραγωγής φορητών εικόνων είτε για τον εμπλουτισμό των ναών και των καθολικών μνημείων είτε για τις λατρευτικές ανάγκες του κλήρου, των προσκυνητών, των αρχόντων και του λαού<sup>29</sup>. Οι εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα εκπροσωπούν δύο βασικά καλλιτεχνικά ρεύματα, στα οποία εντάσσονται και τα σύνολα της εντοίχιας ζωγραφικής αυτής της περιόδου. Το πρώτο ρεύμα εκφράζει ακαδημαϊκές και κλασικιστικές τάσεις, ενώ το δεύτερο, που επικρατεί, απηχεί αντικλασικά χαρακτηριστικά, στο πνεύμα του εκφραστικού ρεαλισμού της βυζαντινής ζωγραφικής<sup>30</sup>.

Επιπροσθέτως, η ανέγερση και διακόσμηση δέκα ναών στην Καστοριά και στην περιφέρειά της κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα<sup>31</sup>, όπως και η φιλοτέχνηση την ίδια περίοδο πλήθους εικόνων αναδεικνύουν την πόλη ως ένα δραστήριο και ακμάζον οικονομικό και παράλληλα καλλιτεχνικό κέντρο, με επικεφαλής την τοπική αριστοκρατία. Προϊόν του πολιτιστικού και καλλιτεχνικού κέντρου, του οποίου η δραστηριότητα των προικισμένων και εξαιρετων ζωγράφων εξαπλώνεται στον χώρο της Άνω και Μείζονος Μακεδονίας, αποτελεί, παρά την κακή κατάσταση διατήρησής της, και η αμφίγραπτη εικόνα από τον Άγιο Αλύπιο.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις και επισημάνσεις οδηγούν με ασφάλεια στα ακόλουθα συμπεράσματα: η δευτερεύουσα όψη της αμφίγραπτης εικόνας με τη Σταύρωση έγινε είτε από τον ίδιο ζωγράφο είτε από ένα κοινό καλλιτεχνικό εργαστήριο που ανέλαβε και έφερε σε πέρας την τοιχογράφηση του Αγίου Αλυπίου,

<sup>22</sup> Για τη ζωγραφική του μνημείου, βλ. Ν. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*, τ. Α' (Κείμενο), τ. Β' (Εικόνες) (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, ανοιχτής πρόσβασης στο: <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/29197>), Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2013. Τσιγαρίδας, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 3), 201-241, εικ. 140-171.

<sup>23</sup> Τσιγαρίδας, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 3), 381-409, εικ. 312-339. Για νεότερα στοιχεία και εκτενέστερη ανάλυση, βλ. S. Bogevska-Carupano, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe – milieu du XVIe siècle*, Turnhout 2015, 357-462, σχέδ. 61-70, εικ. III 53-59, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>24</sup> Τσιγαρίδας, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 3), 433-451, εικ. 362-377, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>25</sup> Ο.π., 411-431, εικ. 341-360, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>26</sup> Ε. Δρακοπούλου, «Η σερβική παρουσία στην Καστοριά τις παραμονές της τουρκικής κατάκτησης», *Πρακτικά Συνεδρίου «Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα»*, Αθήνα 1996, 88-96.

<sup>27</sup> Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αιώνας)*. *Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές*, Αθήνα 1997, 64-65, 95-97.

<sup>28</sup> Ο.π., 99-100, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>29</sup> Για την παραγωγή των εικόνων και τα εργαστήρια που δραστηριοποιούνται στην Καστοριά και στην περιφέρειά της κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, βλ. την πρόσφατη έκδοση: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος-16ος αιώνας)*, Αθήνα 2018, 120-129, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>30</sup> Μ. Chatzidakis, «Classicisme et les tendances populaires au XIV siècle. Les recherches sur l'évolution du style», *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Rapports*, I, Βουκουρεστί 1974, 177-186.

<sup>31</sup> Για τους ναούς της Καστοριάς και του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου της, βλ. επίσης Ι. Σίσιου, *Η καλλιτεχνική σχολή της Καστοριάς κατά τον 14ο αιώνα* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, , ανοιχτής πρόσβασης στο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/38739>), Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Φλώρινα 2013.

και χαρακτηρίζεται από υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα, άριστη επιδεξιότητα και αρτιότητα. Πρόκειται για τοπικό εργαστήριο που δραστηριοποιείται στον γεωγραφικό χώρο της Μείζονος Μακεδονίας και της Αλβανίας κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, στο οποίο πιθανότατα χρονολογείται και η Σταύρωση της

αμφίγραπτης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς.

#### Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-8: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Καστοριάς, φωτογράφος Μάνος Σινόπουλος.

### Angeliki Strati

## ICONA BILATERALE CON LA CROCIFISSIONE (XIV SECOLO) E LA VERGINE ELEOUSSA (1828) DEL MUSEO BIZANTINO DI KASTORIA

**N**el Museo Bizantino di Kastoria è esposta un' icona da processione bilaterale con le raffigurazioni della Panaghia Odigitria del tipo Eleoussa sul recto e della Crocifissione sul verso. Originariamente l'icona si trovava nella chiesa di Sant'Alipio della parrocchia Oikonomou a Kastoria ed è stata trasferita nel Museo Bizantino, per ragioni di protezione e custodia, in data non nota.

L'icona, 108×65×3 cm, consiste di due tavole di legno e nella parte centrale verso il basso si distingue una fenditura rettangolare per inserire l'asta per la processione. La tecnica pittorica è tempera all'uovo con la preparazione direttamente su tela, lo stato conservativo da cattivo a mediocre. Probabilmente il lato con la raffigurazione della Panaghia Eleoussa ha subito la maggiore ed irreversibile lesione, così fu sostituita con uno strato pittorico più recente, nel 1828. Supponiamo che la pittura originaria avrebbe dovuto avere lo stesso argomento iconografico, la Panaghia Eleoussa che vediamo oggi (Fig. 1).

Lo stato di conservazione dell'icona sul lato con la Crocifissione è pessimo, con lesioni estese sul legno e sulla superficie pittorica (Fig. 2). Il tema iconografico comprende poche persone, la composizione è simmetrica ed equilibrata e prevale la figura umana, mentre lo sfondo architettonico è suggerito in modo discreto. Sull'asse

verticale della rappresentazione si trova la Croce sul Golgota. Cristo morto si trova appeso alla croce mentre dal nimbo crucisignato molto danneggiato si salva solo la parte sinistra. Dai piedi dove furono infissi i chiodi gocciola il sangue e dalla piaga del costato che provocò la lancia sgorgano sangue e acqua. Il Golgota è raffigurato come una collina bassa e rocciosa.

Sul lato destro del Crocifisso, si salva gran parte del corpo di San Giovanni Teologo (Fig. 3, 4). San Giovanni, sotto la Croce in piedi a figura intera, appare tutto rattristato. La postura riservata insieme al gesto della mano destra, sottolineano il suo dolore. Si salvano pochissime tracce sul lato sinistro dell'icona, dove, secondo l'iconografia consueta dovrebbe collocarsi la figura della Madonna. La lesione estesa di questo lato non permette alcun tentativo di restauro né la ricostruzione della scena.

Lo sfondo dell'icona è argenteo, scadente però sulla maggior parte della superficie salvata. Nella metà inferiore si distinguono delle mura con archi e aperture che suggeriscono la città di Gerusalemme.

L'iconografia dell'episodio segue le citazioni evangeliche e la "Ermeneutica della Pittura" di Dionisio da Furnà, adottando il tipo semplice, invece delle altre più complicate raffigurazioni del tema ed è caratterizzata da

euritmia armoniosa e dal senso equilibrato. La Crocifissione dell'icona di Kastoria viene assegnata allo sviluppo iconografico di tale argomento notato in primo luogo dal XIV fino al XV secolo.

Sulle icone bilaterali il tema della Madonna con Bambino su un lato e della Crocifissione sull'altro, si riscontra spesso durante il periodo bizantino e post-bizantino siccome rappresenta il Dogma della Divina Incarnazione e della Salvezza attraverso la Passione di Gesù, argomenti prevalentemente collegati alla destinazione processionale delle icone.

La parte limitata della superficie pittorica salvata sul verso dell'icona non permette l'osservazione completa e la sua analisi, dal punto di vista tecnico o di stile. Da quanto si deduce solo dal viso di San Giovanni Teologo, le larghe e piatte pennellate della modellazione formano le carnagioni di base di colore verde oliva, con una volumetria semplificata, leggere sfumature di ocre rosa e pochissime lumeggiature. In generale, prevale la descrizione schematica dei particolari delle sembianze, verso una schematizzazione dei volumi. Il panneggio, fluente e sciolto, evidenzia parzialmente il volume dei corpi sottostanti.

Da quanto si desume solo dalla pittura salvata, il viso paffuto del discepolo più amato di Cristo, con il mento carnoso, gli occhi profondi cerchiati di ombre e lo sguardo obliquo, il naso sottile senza narici, le labbra scarne e rosee, e soprattutto la sua attitudine riservata e la tristezza trattenuta, si riscontrano quasi identiche negli affreschi della stessa chiesa di Sant'Alipio, datate, secondo la nostra opinione, nella seconda metà del XIV secolo (Fig. 5, 6).

L'approccio analitico molto attento degli affreschi di Sant'Alipio e i paradigmi comparativi portano con certezza all'adozione dell'opinione secondo la quale la bottega

artistica o il pittore della decorazione murale della chiesa ha eseguito anche l'icona bilaterale in questione.

Una stretta relazione artistica con la pittura di Sant'Alipio presenta anche quella di San Nicola Kyritzis (ultimo quarto del XIV secolo) a Kastoria, in cui si riscontra uno stile estetico simile alla modellazione dei visi, alla resa dei corpi delle figure e alla conformazione comune dei particolari morfologici (Fig. 7, 8).

Simili relazioni nella resa delle persone e dello stile pittorico, si stabiliscono in certe figure delle chiese di San Giorgio della Montagna (*του Βουνού*) (1368-1385) e di San Nicola di Tzotzas (1360-1380), sempre in Kastoria.

Inoltre, le stesse affinità artistiche e di stile si trovano anche negli affreschi murali di altri monumenti, fuori Kastoria, nella sua periferia più vasta: nella chiesa di Panaghia a Mali Grad (1368/69) della Prespa albanese, nella chiesa di Cristo Zoodotis a Borje (1389/90) in Albania, e nella chiesa di San Demetrio a Boboštica (ultimo quarto del XIV secolo) vicino a Coriza.

Le suddette osservazioni ed affermazioni portano con certezza alle seguenti conclusioni: il lato secondario dell'icona bilaterale della chiesa di Sant'Alipio è stato eseguito dallo stesso pittore oppure da una bottega artistica comune che intraprese la decorazione murale della chiesa e si contraddistingue per l'alta qualità e integrità artistica. Si tratta di una bottega locale attiva entro i confini geografici della Macedonia maggiore e dell'Albania durante la seconda metà del XIV secolo, periodo in cui si colloca anche la data della Crocifissione dell'icona bilaterale del Museo Bizantino di Kastoria.

*Sovrintendente Onorario  
stratiangeliki@gmail.com*