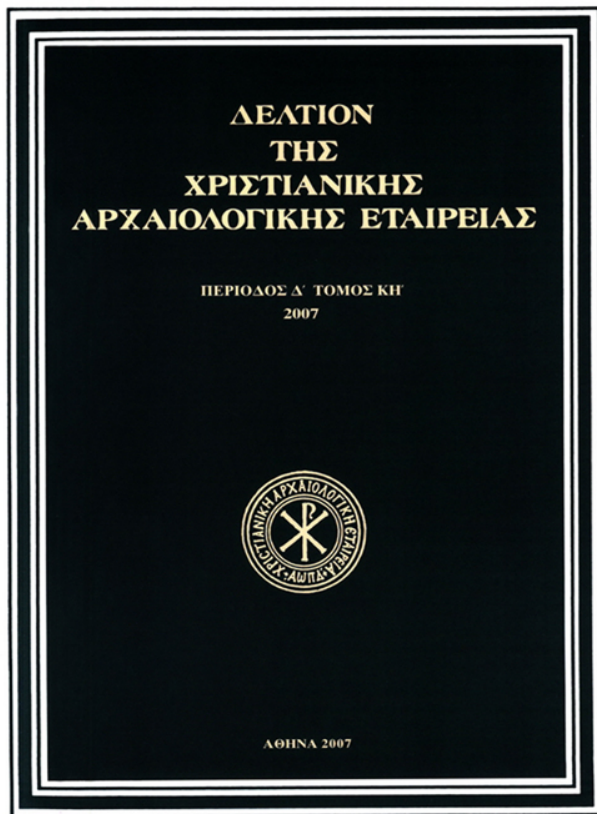


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 28 (2007)

Δελτίον ΧΑΕ 28 (2007), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παύλου Μ. Μυλωνά (1915-2005)



Οι εικόνες του ζωγράφου Δανιήλ στην Άθυτο Χαλκιδικής και άλλα έργα του στο Άγιον Όρος και στα Άγραφα. Σχόλια και παρατηρήσεις

Αγγελική ΣΤΡΑΤΗ

doi: [10.12681/dchae.591](https://doi.org/10.12681/dchae.591)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΤΡΑΤΗ Α. (2011). Οι εικόνες του ζωγράφου Δανιήλ στην Άθυτο Χαλκιδικής και άλλα έργα του στο Άγιον Όρος και στα Άγραφα. Σχόλια και παρατηρήσεις. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 28, 247–256.

<https://doi.org/10.12681/dchae.591>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι εικόνες του ζωγράφου Δανιήλ στην Άθυτο
Χαλκιδικής και άλλα έργα του στο Άγιον Όρος και
στα Άγραφα. Σχόλια και παρατηρήσεις

Αγγελική ΣΤΡΑΤΗ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΗ' (2007) • Σελ. 247-256

ΑΘΗΝΑ 2007

Αγγελική Στρατή

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΔΑΝΙΗΛ ΣΤΗΝ ΑΘΥΤΟ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ ΚΑΙ ΆΛΛΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΚΑΙ ΣΤΑ ΑΓΡΑΦΑ. ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ*

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στην Άθυτο Χαλκιδικής φυλάσσονται δύο φορητές εικόνες, του Χριστού Παντοκράτορος (Εικ. 1) και της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας (Εικ. 2), διαστ. 0,765×0,39×0,035 και 0,71×0,44×0,027 μ., αντίστοιχα, που φέρουν την επωνυμία «Ο Δίκαιος Κριτής» και «Η Άμόλυντος»¹. Η λεπτομερής εξέταση και ανάλυσή τους έδειξε ότι ανήκαν στις δεσποτικές εικόνες τέμπλου ενός άγνωστου μικρού ναού².

Επειδή είναι γνωστό ότι ο ναός του Αγίου Δημητρίου της Αθύτου πυρπολήθηκε το 1821 και επανοικοδομήθηκε το 1859³, θεωρούμε βέβαιο ότι οι δύο εικόνες δεν προέρχονται από το ναό στον οποίο φυλάσσονται αλλά πιθανώς από κάποιο παρεκκλήσι ή εξωκλήσι του χωριού. Μπορούσαμε να υποθέσουμε επίσης και την πιθανή προέλευσή τους από κάποια αγιορειτική μονή και

ότι ίσως αποτελούν δωρεά για τον εξοπλισμό του ναού την περίοδο της επανοικοδόμησής του⁴.

Εικόνες του Χριστού Δίκαιου Κριτή και της Θεοτόκου Αμολύντου

Οι εικονογραφικοί τύποι του Χριστού ένθρονου, μετωπικού και ευλογούντος⁵, και της Θεοτόκου Αμολύντου, συνδεομένης με την Παναγία του Πάθους⁶, είναι κοινί στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη των εικόνων⁷.

Το πρόσωπο των μορφών πλάθεται με τη βοήθεια λαδοπράσινων προπλασμών και ρόδιων σαρκώματων, ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται λευκές ψμμιυθίες, σε μορφή μικρών παράλληλων γραμμών, με σκοπό την ανάδειξη του όγκου και της πλαστικότητας. Ο ίδιος

* Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στη συνάδελφο Σταυρούλα Σδρόλια για τη ευγενική διάθεση φωτογραφιών από το αρχείο της 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, αλλά και για τους γόνιμους προβληματισμούς και τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας πάνω σε θέματα που αφορούν στην παρούσα μελέτη.

¹ *Εικόνων κάλλος άθέατον* (επιμ. 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης «Ορμύλια»), Αθήνα 2004, 206-223, εικ. 1-14 (Ι. Α. Παπάγγελος, Α. Στρατή, Μοναχή Δανηλία), όπου και λεπτομερής ιστορική και αισθητική ανάλυση των εικόνων.

² Ο.π., κυρίως 209, 212-213.

³ Ι. Α. Παπάγγελος, *Χαλκιδική, Θεσσαλονίκη* 1981, 91-93.

⁴ Στην κτηματική περιφέρεια της Αθύτου υπήρχαν, μέχρι το 1932, τα μεγάλα και παλαιά αγιορειτικά μετόχια των μονών Μεγίστης Λαύρας και Αγίου Παντελεήμονος, με τις οποίες οι Αθυτιώτες διατηρούσαν στενές σχέσεις.

⁵ Ο τύπος αυτός, που επικρατεί κυρίως από το 14ο αιώνα, καθιερώθηκε κυρίως από τον Ανδρέα Ρίτζο. Βλ. αντιπροσωπευτικά δείγματα από την Πάτμο και το Σεράγεβο: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 59-60, αριθ. 9, πίν. 13 και V. Djurić, *Icons*

de Yougoslavie, Βελιγράδι 1961, 55, 56, 115, αριθ. 52, πίν. LXXII (εικόνα Δέησης, έργο του Νικολάου Ρίτζου), του δεύτερου μισού του 15ου και των μέσων του 16ου αιώνα, αντίστοιχα.

⁶ Για την Παναγία Αμόλυντο βλ. Th. Gouma-Peterson, «Crete, Venice, the “Madonneri” and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum», *Bulletin Allen Memorial Art Museum, Oberlin College XXV.2* (1968), 57-61, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τον τύπο αυτό και την αποκρυστάλλωση του αντίστοιχου τύπου της Παναγίας του Πάθους στην κρητική ζωγραφική του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, βλ. ενδεικτικά Α. Δρανδάκη, *Εικόνες. 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή P. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002, 120-123, αριθ. 25 (υποσημ. 3), όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷ Για ενδεικτικά παραδείγματα πρβλ., εκτός από την αναφορά στην υποσημ. 5 (εικόνες Χριστού), και τις εικόνες της Παναγίας Αμολύντου από τη μονή Τοπλού Λασηθίου Κρήτης, του 15ου αιώνα, και του Μουσείου Ζακύνθου, του 1641, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Άγία Πετρούπολη* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993, 495-496, αριθ. 139. Μ. Αχμεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 151-153, αριθ. 38 (εικόνες Θεοτόκου).



Εικ. 1. Ναός Αγίου Δημητρίου Αθύτου. Εικόνα του Χριστού Δίκαιου Κριτή.

⁸ Για τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής αυτής και του σημαντικότερου εκπροσώπου της Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθά, βλ. ενδεικτικά Μ. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1976-1970) (*Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, V, Λονδίνο 1976), 311-352. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστόμιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 185, υποσημ. 4. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά τήν Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 381-396, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

τρόπος πλασίματος κυριαρχεί και στα γυμνά μέρη του σώματος (λαιμός και χέρια). Είναι χαρακτηριστική για το ζωγράφο η χρήση κόκκινης πινελιάς μεταξύ των φρυδιών και του επάνω βλεφάρου.

Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων αποδίδονται άλλοτε ως παράλληλες, άλλοτε ως διαγώνιες, ανήσυχα διευθετημένες γραμμές, που έχουν περισσότερο διακοσμητικό παρά λειτουργικό χαρακτήρα. Έτσι, παρά το γεγονός ότι ζωγραφίζονται σύμφωνα με τα πρότυπα της κρητικής σχολής, ουσιαστικά απομακρύνονται από τις κατακτήσεις της που κυριαρχούν στη μνημειακή ζωγραφική κυρίως των καθολικών του Αγίου Όρους και της Θεσσαλίας κατά το 16ο αιώνα⁸. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά αποτελούν γνώριμα στοιχεία της ζωγραφικής του αιώνα αυτού και κυρίως του δεύτερου μισού του, η χρήση των οποίων όμως επεκτείνεται και κατά το 17ο αιώνα⁹.

Μεταξύ του θρόνου και του υποποδίου του Χριστού υπάρχει η εξής αναθηματική επιγραφή, με μαύρα μικρά γράμματα: *μν(ήσθη)τι κ(ύρι)ε τὰς ψυχὰς τῶν δούλων σου Γαβριὴλ μοναχοῦ νίκου αρχοντοῦς καὶ λάσκαρι τῶν ἐξοδιαστῶν καὶ διὰ χειρὸς δανιὴλ (μον)αχοῦ*, όπως φάνηκε καθαρά κατά τη διαγνωστική εξέταση και ανάλυση της εικόνας¹⁰. Στο κάτω αριστερό άκρο της εικόνας της Παναγίας σώζεται η ακόλουθη μικρογράμματη αφιερωτική επιγραφή με κόκκινα στοιχεία: *δέησις τοῦ δούλου τ(οῦ) Θ(εο)ῦ δυο...τε καὶ γραμματικῆς καὶ τῶν τέκνων αὐτῶν. Ἔτους ζρ'ω*. Με δεδομένο και τεκμηριωμένο στοιχείο ότι από τη χρονολογία της επιγραφής διατηρήθηκε μόνο το ζρ' (7100) και ακολουθεί διάστημα με ίχνη δύο (;) γραμμάτων, προκύπτει η χρονολόγηση της εικόνας μας σε κάποιο έτος μετά το 1593/4 (ζρα') ή, και το πιθανότερο, μετά το 1603/4 (ζρια'), με χαμηλότερο όριο το 1691/2 (ζρθ'). Τα τεχντροπικά όμως χαρακτηριστικά και των δύο εικόνων, όπως και η εμφανής ομοιότητά τους, επιβάλλουν τη χρονολόγησή τους στο πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα.

Με το συνδυασμό και την ερμηνεία των πληροφοριών,

⁹ Για τη ζωγραφική αυτή, που διαφοροποιείται από εκείνη του Θεοφάνη και τα γνωρίσματά της, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά τήν Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 82-87, κυρίως 93-97. Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, σποραδικά και κυρίως 158-213, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁰ *Εικόνων κάλλος* (υποσημ.1), 214-223, εικ. 9-11.

που αντλήθηκαν από την ακτινογραφία και την υπέρυθρη ανακλαστογραφία, επιβεβαιώθηκε η αρχική υπόθεση, ότι είναι έργα του ίδιου καλλιτέχνη¹¹. Πρόκειται για τον Δανιήλ μοναχό, το όνομα του οποίου απαντά πολλαπλώς στη ζωγραφική τόσο της τελευταίας εικοσαετίας, όσο και της πρώτης του 17ου αιώνα¹².

Στη μέχρι τώρα γνωστή βιβλιογραφία αναφέρονται τρεις ζωγράφοι με το όνομα Δανιήλ¹³. Από αυτούς, ο τρίτος ζωγράφος, που φέρει το όνομα Δανιήλ μοναχός¹⁴, δραστηριοποιείται στο χώρο της μοναστικής πολιτείας του Αγίου Όρους και συγκεκριμένα στη μονή Διονυσίου¹⁵. Εκεί ζωγραφίζει στα παρεκκλήσια του Αγίου Γεωργίου (1609)¹⁶, των Αγίων Πάντων (1627)¹⁷ –σε συνεργασία με το μαθητή του Μερκούριο–, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (νοσοκομείο) (1608, 1615)¹⁸, των Αρχαγγέλων (τέλη 16ου-αρχές 17ου αι.)¹⁹ και στο αντίστοιχο των Αγίων Αναργύρων στο μετόχι της μονής, γνωστό ως Μονοξυλίτης (Μάρτιος-Απρίλιος του 1615)²⁰. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται επίσης και κάποιες φορητές εικόνες²¹.

Τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ζωγράφου Δανιήλ, που εντοπίζονται αρχικά στις δεσποτικές εικόνες από το ναό του Αγίου Δημητρίου Αθύτου (Εικ. 1 και 2) και κατόπιν στα αποδιδόμενα σε αυτόν έργα (τοιχογραφίες και εικόνες), διαμορφώνονται ως εξής: Χαρακτηριστική και αξιοπρόσεκτη είναι η δυσαναλογία στις διαστά-

Εικ. 2. Ναός Αγίου Δημητρίου Αθύτου. Εικόνα της Παναγίας Αμολύντων.



¹¹ Ο.π., 222.

¹² Χατζηδάκης, "Ελληνες ζωγράφοι, 254-255.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Ο.π., 255 (πρόκειται για τον Δανιήλ υπ' αριθ. 3). Βλ. επίσης Κ. Μ. Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Δανιήλ και το έργο του στη μονή Διονυσίου. Πρώτα στοιχεία», *Ανασκαφή και μελέτη, ΙΙΙ, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων Τρίτου Επιστημονικού Συμποσίου*, Αθήνα 2000, 12-13.

¹⁵ Για το ζωγράφο και το έργο του στη μονή Διονυσίου βλ. Κ. Μ. Βαφειάδης, *Ο γραπτός διάκοσμος τριών παρεκκλησίων της Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους και ο ζωγράφος Δανιήλ (1603-1605). Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής στον Αθω του 16ου-17ου αιώνα* (αδημοσ. διδακτ. διατριβή), Αθήνα 2003. Ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει στο έργο του Δανιήλ και τις τοιχογραφίες της τράπεζας (βλ. σχέδ. υποσημ. 12). Ο G. Trumler (*Αθως. Το Άγιον Όρος*, Άγιον Όρος 1993, 71, εικ. στη σ. 74), έχει αποδώσει επίσης τις τοιχογραφίες της μονής (1603) και της τράπεζας της στο ζωγράφο Δανιήλ.

¹⁶ Χατζηδάκης, "Ελληνες ζωγράφοι, 255 (τοιχογραφίες, αριθ. 1), εικ. 129, 130. Σ. Ν. Καδάς, *Η Ίερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Ιστορία - Τέχνη - Κεμήλια*. Προσκνηματικός Οδηγός, Άγιον Όρος 1997, 90.

¹⁷ Χατζηδάκης, ό.π., 255 (τοιχογραφίες, αριθ. 2). Καδάς, ό.π., 90-91.

¹⁸ Χατζηδάκης, ό.π., 255 (τοιχογραφίες, αριθ. 3). Καδάς, ό.π., 87-88.

¹⁹ Χατζηδάκης, ό.π., 255 (τοιχογραφίες, αριθ. 4). Καδάς, ό.π., 86.

²⁰ Καδάς, ό.π., 34-36. Σ. Οφλίδης, Ε. Καλαϊτζή-Οφλίδη, *Μονοξυλίτης ή Μονοξυλίδιον. Το μετόχι της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*, Άγιον Όρος 1998, 177, 181-184.

²¹ Πρόκειται για τις εικόνες *Επί σοι χαίρει* (1620) και *Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στη μονή Μεγίστης Λαύρας*. Θ. Χ. Αλιπράντης, *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα ή κτίσις...» sé φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2005, 47-48, αριθ. 8, εικ. 8, 8α-δ. Χατζηδάκης, "Ελληνες ζωγράφοι, 255 (εικόνες, αριθ. 2).

σεις του σώματος των μορφών, όπου και υπάρχει σαφής υπεροχή του κάτω μέρους έναντι του άνω μέρους του σώματος. Έτσι, στις καθημένες μορφές, τόσο του Χριστού όσο και της Παναγίας, ο κορμός αποδίδεται μακρύτερος σε σχέση με τα πόδια, λόγω της ανεπτυγούς και λανθασμένης προσπάθειας του ζωγράφου για προοπτική βράχυνση.

Το σχέδιο αναδεικνύει έναν ικανό και επιμελή ζωγράφο, με τη βοήθεια του οποίου περιγράφονται και τονίζονται, με το δικό του τρόπο και τεχνική, τα επιμέρους φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών.

Πάνω από τα μεγάλα και αμυγδαλωτά μάτια, τονισμένα από παχιά και βαριά βλέφαρα, και τα σπαθωτά, εκφραστικά και κομψά πλασμένα φρύδια, στο μέτωπο κυριαρχούν έντονες τοξωτές αυλακώσεις, που στα νεανικά πρόσωπα είναι απαλότερες. Η κανονική, λεπτή μάλλον, μύτη, τονισμένη με έντονη σκιά που καταλήγει μέχρι το πάνω χείλος, ενώνεται διχαλωτά με τα φρύδια. Τα αυτιά, που καλύπτονται μερικώς από τα μαλλιά, έχουν το σχήμα μηνίσκου και πλαταίνουν στο λοβό (Εικ. 1). Όταν όμως ζωγραφίζονται ολόκληρα, είναι ελαφρώς προεξέχοντα και σχηματοποιημένα (Εικ. 2). Το στόμα σχηματίζεται μικρό, με λεπτά χείλη. Το πάνω χείλος είναι παχύτερο με ανασηκωμένες τις άκρες, ενώ το κάτω, σαφώς φωτεινότερο, τονίζεται από τη χαρακτηριστική σκιά του πηγουνιού.

Τα μαλλιά και τα γένια του Χριστού Δίκαιου Κριτή αποδίδονται καστανόξανθα με καλλιγραφική διάθεση, χωρίς όμως επιμελημένο σχέδιο (Εικ. 1). Αντίθετα, στο μικρό Χριστό της εικόνας της Θεοτόκου Αμολύντου είναι μεν ίδιου χρώματος, πλάθονται όμως με κυματοειδείς έντονες αυλακωτές γραμμές που απολήγουν σε βοστρύχους (Εικ. 2).

Όσον αφορά στην απόδοση των γυμνών σημείων και μελών του, ξεχωρίζουν κυρίως οι ανατομικές λεπτομέρειες στη βάση του λαιμού που πλάθουν την κλειδα σε σχήμα που θυμίζει κάλυκα. Τα χέρια σχεδιάζονται λίγο μικρότερα του κανονικού, χωρίς ιδιαίτερες ανατομικές λεπτομέρειες, με μόνη εξαίρεση τις αρθρώσεις του καρπού και των δακτύλων.

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, τα οποία διαφοροποιούν και εκφράζουν την ανεξάρτητη καλλιτεχνική πορεία και προσωπικότητα του ζωγράφου μοναχού Δανιήλ, έχουμε τη δυνατότητα να αποδώσουμε στο χρωστήρα του και έναν αριθμό από φορητές και δεσποτικές εικόνες τέμπλου, που φυλάσσονται, κατά κύριο λόγο, στην αγιορειτική μονή Διονυσίου.

Ο ζωγράφος μας, εκτός από τις εικόνες του τέμπλου του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου (της Θεοτόκου, του Χριστού με τον Πρόδρομο και του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου) και των βημοθύρων του (1609)²², ζωγράφησε και τις εικόνες του τέμπλου, το επιστύλιο με τη Μεγάλη Δέηση και τα βημόθυρα του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στον Μονοξυλίτη²³. Στο μετόχι αυτό εγκαταστάθηκε ο Δανιήλ το 1614 και αργότερα τον ακολούθησε ο μαθητής του Μερκούριος²⁴. Σε αυτόν οφείλεται επίσης η ανέγερση και η τοιχογράφηση του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων.

Στην εικόνα της Σύναξης των Αγίων Αναργύρων, αφιερωμένη στους πάτρωνες του παρεκκλησίου –σήμερα τοποθετημένη στο εικονοφυλάκιο της μονής–, υπάρχουν όλα τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Δανιήλ²⁵.

Στη συνέχεια εξετάζουμε αναλυτικότερα τις εικόνες που μπορούν να αποδοθούν, με σχετική ασφάλεια, στο χρωστήρα του μοναχού ζωγράφου και σήμερα φυλάσσονται στο εικονοφυλάκιο της μονής Διονυσίου.

Εικόνα του αγίου Μοδέστου, πατριάρχη Ιεροσολύμων²⁶

Η εικόνα (Εικ. 3), διαστ. 0,46×0,31×0,03 μ., ζωγραφισμένη σε ενιαίο κομμάτι ξύλου, φέρει αυτόξυλο πλαίσιο που περιγράφεται με κόκκινη στενή ταινία. Είναι ενυπόγραφη, όπως φαίνεται από την κόκκινη μικρογραμμάτη επιγραφή στο κάτω μέρος: *συνδρομητής Άθανάσιος μοναχός. Χείρ Δανιήλ (μον)αχ(ού)*.

Ο άγιος, ντυμένος την επισκοπική στολή, εικονίζεται στηθιαίος και μετωπικός μέσα σε χρυσό βάθος, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας στο αριστερό πολύ-

²² Καδάς, ό.π., 90.

²³ Οφλίδης, Καλαϊτζή-Οφλίδη, ό.π., 177, 182-183 (οι δεσποτικές εικόνες βρίσκονται σήμερα στο νέο ξυλόγλυπτο τέμπλο του νεόδμητου (1960) παρεκκλησίου του Οσίου Διονυσίου). Καδάς, ό.π., 86.

²⁴ Αυτό επιβεβαιώνεται από την αναγραφή του ονόματος του Δανιήλ στα βημόθυρα του τέμπλου στο παρεκκλήσιο των Αγίων

Αναργύρων. Καδάς, ό.π., 36. Οφλίδης, Καλαϊτζή-Οφλίδη, ό.π., 177, εικ. στη σ. 186.

²⁵ Οφλίδης, Καλαϊτζή-Οφλίδη, ό.π., εικ. στη σ. 180.

²⁶ Η συντηρημένη εικόνα καταγράφηκε και φωτογραφήθηκε από τη 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, με αριθμό καταγραφής 21/1997. Μνεία της γίνεται και από τους Οφλίδη, Καλαϊτζή-Οφλίδη, ό.π., 182.

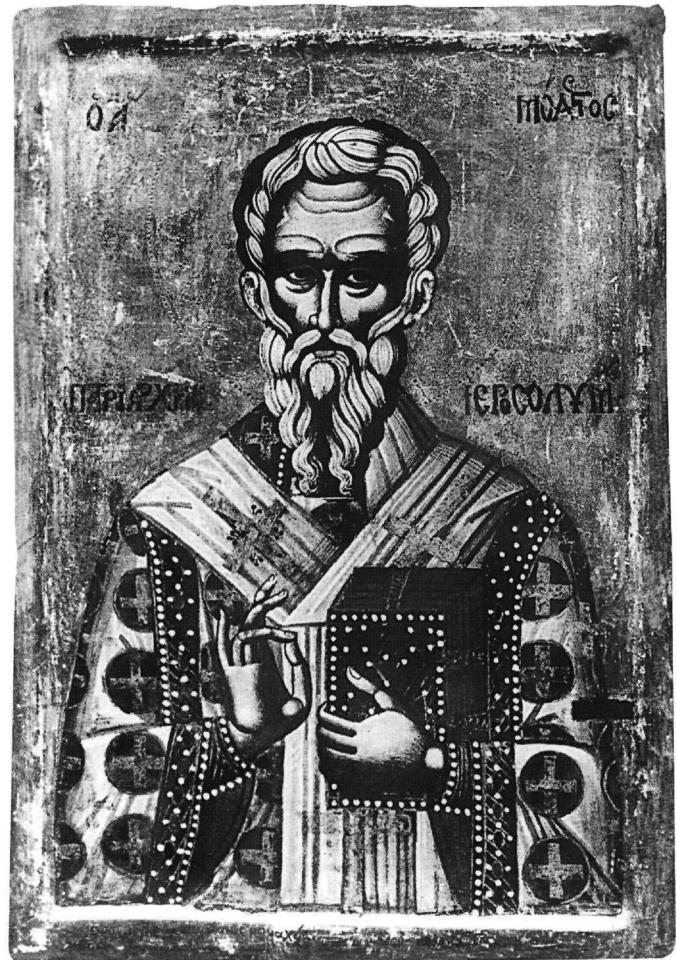
τιμο κλειστό κώδικα. Ο άγιος Μόδεστος φέρει απλό χρυσό φωτοστέφανο, έχει λευκά μαλλιά και μακριά γενειάδα, αντίθετα από την περιγραφή του στην *Ερμηνεία*, όπου αναφέρεται φαλακρός²⁷. Ψηλά, εκατέρωθεν των ώμων του, διακρίνεται η μεγαλογράμματη με κόκκινα στοιχεία επιγραφή: Ο Α(ΓΙΟ)C ΜΟΔΕCOC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΙΕΡΟCΟΛΥΜ(ΩΝ).

Εικόνα του αγίου Μαξίμου του Ομολογητή²⁸

Η εικόνα (Εικ. 4), διαστ. 0,29×0,21×0,03 μ., ζωγραφισμένη σε δύο κομμάτια ξύλου, έχει χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο. Η επιγραφή Ο Α(ΓΙΟ)C ΜΑΞΙΜΟC ταυτίζει τον εικονιζόμενο με τον άγιο Μάξιμο τον Ομολογητή, μεγάλο μαχητή της Ορθοδοξίας, ο οποίος μαρτύρησε το 662 για την υπεράσπισή της²⁹. Εικονίζεται στηθιαίος, μετωπικός και σύμφωνα με την εικονογραφία του ως γηραιός μοναχός με κοντά λευκά μαλλιά, μακριά γενειάδα, ντυμένος με χιτώνα, μανδύα και ανάλαβο³⁰. Ο χρυσός φωτοστέφανός του, παρόμοιας τεχνικής με εκείνον του Χριστού Δίκαιου Κριτή (Εικ. 1), είναι διακοσμημένος στο εσωτερικό του με περίγραμμα από πέταλα και μικρά στικτά τρίφυλλα³¹. Με τα δύο του χέρια ξετυλίγει οριζόντια ενεπίγραφο ειλητήριο με την επιγραφή: ΑΕΙ ΜΕΝ ΕΡΓ/ΑΖΟΥ Τ(ΗΝ) CΩΤΗΡΙΑΝ. ΜΑΛΙCΤΑ ΔΕ ΕΝ/ΤΩ Κ(Α)ΡΩ ΤΟΥ ΤΕ/ΛΟΥC. ΤΟ ΓΗ(ΡΑC)/ ΗΛΘΕ ΤΗΝ / ΕΞΟΔΟΝ ΠΡΟC/ΔΟΚΑ. Το κείμενο δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία*³² και πιθανώς αποτελεί επινόηση του ζωγράφου ή παραγγελία κάποιου μοναχού, με προφανή και σαφή διδακτικό χαρακτήρα.

Εικόνα της αγίας Μαρίας Μαγδαληνής³³

Η αγία Μαρία η Μαγδαληνή παριστάνεται έως τη μέση, μετωπική, σε εικόνα με αυτόξυλο πλαίσιο, διαστ. 0,33×0,23×0,03 μ., μέσα σε χρυσό βάθος (Εικ. 5). Η επι-



Εικ. 3. Μονή Διονυσίου Αγίου Όρους. Εικόνα του αγίου Μοδέστου, πατριάρχη Ιεροσολύμων.

γραφή Η Α(ΓΙ)Α ΜΑΡΙΑ Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ταυτίζει την αγία, η οποία, ακολουθώντας την εικονογραφία της³⁴, είναι ντυμένη με σκούρο πράσινο φόρεμα και κόκκινο μαφόριο, ενώ κρατεί σταυρό στο αριστερό χέρι. Στο δε-

²⁷ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμῆως, Πετροῦπολη 1909, 155, 268 (στο ἐξῆς: *Ἐρμηνεία*). Πα την εικονογραφία του βλ. *LChrI* 8, 1976, 20 (G. Kaster), ὅπου και σχετικὴ βιβλιογραφία.

²⁸ Η συντηρημένη εικόνα ἔχει καταγραφῆ και φωτογραφηθεῖ ἀπὸ τη 10η Εφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων, με ἀριθμὸ καταγραφῆς 30/1997.

²⁹ Πα το βίο και την εικονογραφία του βλ. *LChrI* 7, 1974, 620-621 (G. Kaster), ὅπου και σχετικὴ βιβλιογραφία. Ε. Voordeckers, «L'icônographie de Saint Maxime le Confesseur dans l'art des églises de rite byzantine», *Prohistor* (Τιμητικὸς τόμος για τον Caroli Laga), Leuven 1994, 339-359.

³⁰ *Ἐρμηνεία*, 163, 285, 293.

³¹ Παρόμοιου τύπου διακόσμηση ὑπάρχει και στο φωτοστέφανο της εικόνας του Χριστοῦ, που χρονολογεῖται γύρω στο 1600 και βρισκεται στο Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετροῦπολης. Βλ. *Εικόνες κρητικῆς τέχνης* (υποσημ.7), 359-360, ἀριθ. 19 (Υ. Piatnitsky).

³² Το κείμενο δεν ἀπαντᾶ ἀλλοῦ και δεν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλες σωζόμενες πηγές.

³³ Η συντηρημένη εικόνα ἔχει καταγραφῆ και φωτογραφηθεῖ ἀπὸ τη 10η Εφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων, με ἀριθμὸ καταγραφῆς 19/1997.

³⁴ Πα το βίο της αγίας και την εικονογραφία της βλ. *LChrI* 7, 1974, 516-541 (M. Anstett-Janssen).



Εικ. 4. Μονή Διονυσίου Αγίου Όρους. Εικόνα του αγίου Μαξίμου του Ομολογητή.

ξί χέρι, καλυμμένο με το μαφόριο, στηρίζει μυροδόχο άωτο σφαιρικό αγγείο, όμοιο με αυτό που κρατούν οι ιαματικοί άγιοι³⁵. Ο περίτεχνα διακοσμημένος χρυσός φωτοστέφανός της είναι παρόμοιος τόσο με του Χριστού Δίκαιου Κριτή (Εικ. 1) όσο και με του αγίου Μαξίμου του Ομολογητή (Εικ. 4).

Εικόνα της Μεσοπεντηκοστής³⁶

Η εικόνα (Εικ. 6), διαστ. 0,465×0,30×0,03 μ., είναι ζωγραφισμένη σε ενιαίο κομμάτι ξύλου και έχει χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο. Η επιγραφή *μυσοπεντικός* +

³⁵ Εδώ μάλλον η αγία εικονίζεται με την ιδιότητα της μυροφόρου, στην οποία ενυπάρχει και το στοιχείο της θεραπεύτριας σύμφωνα και με την *Ερμηνεία*, 279.

³⁶ Η συντηρημένη εικόνα έχει καταγραφεί και φωτογραφηθεί από τη 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, με αριθμό καταγραφής 49/1997.



Εικ. 5. Μονή Διονυσίου Αγίου Όρους. Εικόνα της αγίας Μαρίας της Μαγδαληνής.

στην πίσω πλευρά της εικόνας ταυτίζει τη σκηνή με το σπάνιο εικονογραφικό θέμα της Μεσοπεντηκοστής³⁷. Εδώ ο Χριστός καθισμένος σε ψηλό θρόνο και κάτω από κιονοστήριχο ρόδινο κιβώριο, σε ώριμη πλέον ηλικία, δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Είναι ντυμένος με κόκκινο, στο χρώμα του κρασιού, χιτώνα και πράσινο μάτιο διανθισμένο με χρυσοκονδυλιές, έχει το δεξί χέρι υψωμένο σε θέση διδασκαλίας και κρατεί με το αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με το ακόλουθο ευαγγελικό χωρίο: *Ο ΔΙΨΩΝ / ΕΡΧΕΘΩ / ΠΡΟΣ ΜΕ / Κ(ΑΙ) ΠΙΝΕΤΩ* (Ιω. ζ', 36). Πίσω από το χρυσομένο σύνθρονο παρατάσσονται οι μαθητές του Ιησού, χωρισμένοι σε

³⁷ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ch. Walter, «Mid-Pentecost», *EChR* 3.2 (1970), 231-234. Ο ίδιος, «The Earliest Representation of Mid-Pentecost», *Zograf* 8 (1978), 15-16. Δ. Πάλλας, «Ο Χριστός ως ή θεία σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιάς θεολογικής έννοιας», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), 131-137.



Εικ. 6. Μονή Διονυσίου Αγίου Όρους. Εικόνα της Μεσοπεντηκοστής.

δύο ομίλους, αριστερά πέντε και δεξιά τέσσερις. Το βάθος της σκηνής κλείνει τμήμα κτίσματος δεξιά και δεύτερο κιβώριο πράσινου χρώματος αριστερά. Στο μέσον, εκατέρωθεν του Χριστού και κάτω από αυτόν, κάθονται οι Εβραίοι της συναγωγής σε τέσσερις ομάδες από δύο και τρία άτομα. Το θέμα, σχετικά σπάνιο στα μετα-

βυζαντινά χρόνια, απαντά κυρίως στην εικονογραφηση των ευαγγελισταρίων³⁸ η οποία, ως εκ τούτου, πρέ-

³⁸ Βλ. κυρίως Ν. Γκιολές, «Ο Ίησους διδάσκων ἐν τῇ συναγωγῇ τῆς Ναζαρέτ. Σχολία τινὰ περὶ τῆς εἰκονογραφίσεως τῆς ἀρχῆς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους», *ΕΕΒΣ* 50 (1999-2000), 274-278.



Εικ. 7. Μονή Κορώνης Αγράφων. Χριστός Σωτήρ.

πει να επηρέασε κατόπιν τόσο τη μνημειακή ζωγραφική³⁹, όσο και τη ζωγραφική των φορητών εικόνων⁴⁰. Η τελευταία έρευνα απέδωσε τις εικόνες αυτές –μαζί με κάποιες άλλες– με ασφάλεια στο χέρι του ζωγράφου Δανιήλ, όχι μόνο επειδή υπάρχει σχεδόν απόλυτη ομοιότητα και με τις ενυπόγραφες εικόνες του, αλλά και με-

³⁹ Για σχετικά παραδείγματα από τη μνημειακή ζωγραφική της Σερβίας του 14ου αιώνα, βλ. G. Babić, «O Prerolovljenju praznika», *Zograf* 7 (1977), 23-27, εικ. 2, 3. Γκιολές, ό.π., 279-280, εικ.15-20.

⁴⁰ Για ενδεικτικά αγιορειτικά παραδείγματα βλ. Τσιγαρίδας, ό.π.



Εικ. 8. Μονή Κορώνης Αγράφων. Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος.

γάλη τεχνοτροπική συνάφεια και σχέση με τις τοιχογραφίες, ιδίως των παρεκκλησίων της μονής Διονυσίου⁴¹. Έτσι, το ιδιαίτερο πλάσιμο των προσώπων από τον Δανιήλ, γνωστό και από τις εικόνες του ναού του Αγίου Δημητρίου Αθύτου (Εικ. 1 και 2), με τα ελαφρά σηκωμένα προς τα έξω φρύδια, τις έντονες τοξωτές αυλακώσεις του μετώπου, τα λοξά αμυγδαλωτά μάτια και το κάπως αφηρημένο βλέμμα, τις έντονες σκιές στην άκρη του χείλους, τους σχετικά ευρείς κυλινδρικούς λαμμούς, την αρκετά επιτηδευμένη και σχηματοποιημένη τριχοφυΐα, απαντά επίσης και στις αγιορειτικές εικό-

(υποσημ. 8), 194, εικ. 16. *Κεμήλια Πρωτάτου*, Β', Άγιον Όρος 2004, 226, εικ. 111, του 17ου αιώνα (Α. Παλιούρας, Ί. Ταβλάκης).

⁴¹ Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Δανιήλ», ό.π. (υποσημ. 14).

νες με τον ίδιο πανομοιότυπο τρόπο. Στα χαρακτηριστικά αυτά προσθέτουμε και την απόλυτη συνάφεια και ομοιότητα, με την οποία αποδίδεται ο επιμελημένα κομψός γραφικός χαρακτήρας του ζωγράφου τόσο στις επιγραφές, όσο και στην υπογραφή του⁴².

Το όνομα του Δανιήλ, ως μοναχού ζωγράφου, υπάρχει επίσης και στην κτητορική επιγραφή του ναού της Παναγίας Πορταρέας (1581), στη Πορταριά του Πηλίου⁴³, αφιερωμένου στην Κοίμηση της Θεοτόκου. Μία φορητή εικόνα του 1580, που φέρει την ίδια υπογραφή και βρίσκεται στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Καμπανέλια Σκοπέλου, αποτελεί πιθανότατα έργο του ζωγράφου αυτού⁴⁴. Εδώ ο καλλιτέχνης ακολουθεί με τις επιταγές της κρητικής σχολής, όπως βέβαια εκδηλώνεται στα έργα της λεγόμενης «δεύτερης γενιάς» στον ευρύτερο θεσσαλικό χώρο⁴⁵, αλλά ουσιαστικά υπολείπεται αυτών, κυρίως όσον αφορά στο χαλαρό άτονο σχέδιο και πλάσιμο⁴⁶. Στο έργο του υπάρχει ισχυρή επίδραση της τέχνης της ηπειρωτικής Ελλάδας⁴⁷. Τα γνωρίσματα αυτά δεν συνηγορούν καθόλου στην ταύτιση του Δανιήλ του ναού της Πορταριάς με το ζωγράφο μας.

Αντίθετα, στον Δανιήλ μοναχό, στον οποίο οφείλεται ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Κο-

ρώνης Αγράφων (1587)⁴⁸, παρατηρούμε την επικράτηση του ίδιου καλλιτεχνικού πνεύματος τόσο ως προς το πλάσιμο και το σχέδιο, όσο και ως προς το γενικό καλλιγραφικό πνεύμα, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε διεξοδικότερα παραπάνω. Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται με την παράθεση κάποιων ενδεικτικών παραδειγμάτων.

Η τοιχογραφημένη μορφή του Χριστού Σωτήρος (Εικ. 7) και η δεσποτική εικόνα του τέμπλου με τον Χριστό Παντοκράτορα (Εικ. 8) στη μονή Κορώνης⁴⁹ σχετίζονται πολύ στενά, από τεχνοτροπική άποψη, με την εικόνα του Χριστού Δίκαιου Κριτή στην Άθυτο (Εικ. 1). Τα επιμέρους φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών πλάθονται και σχεδιάζονται με παρόμοιους τρόπους και συγγενική τεχνική. Το ίδιο μπορεί να λεχθεί τόσο για το πλάσιμο των γυμνών μερών, όσο και για την απόδοση των ενδυμάτων (διάρθρωση πτυχώσεων χιτώνα και ιματίου του Χριστού), του κατεξοχήν συμβόλου του Σωτήρος (παρόμοια στάχωση του ευαγγελίου) και των επιγραφών (ίδιος καλλιγραφικός χαρακτήρας).

Οι μεμονωμένες μορφές των αγίων Τρύφωνος και Πλάτωνος σε στηθάρια, επίσης στη μονή⁵⁰ Κορώνης, θυμίζουν, ως προς το πλάσιμο και την καλλιγραφική διακοσμητικότητα, εκτός από τις εικόνες της Άθυτου, και τις εικόνες της μονής Διονυσίου (Εικ. 3, 4, 5 και 6).

⁴² Πρβλ. την υπογραφή του ζωγράφου στην εικόνα του Χριστού της Άθυτου, αλλά και στις εικόνες του τέμπλου του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στον Μονοξυλίτη και του αγίου Μοδέστου στη μονή Διονυσίου, αντίστοιχα.

⁴³ Για το ζωγράφο αυτό, βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι* (υποσημ. 12), 254· επίσης Φ. Πιομίνος, *Έλληνες άγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984, 92. Β. Ν. Παννόπουλος, «Αί παρά την Δημητριάδα βυζαντινά μοναί», *ΕΕΒΣ* 2 (1925), 210-140, κυρίως 238-239. Ο ίδιος, «Η επί του Πηλίου μονή του Άγίου Δημητρίου», *ΕΕΒΣ* 11 (1935), 238-239.

⁴⁴ *ΑΔ* 19 (1964), Χρονικά, 278-279 (Π. Λαζαρίδης).

⁴⁵ Πρόκειται για την ομάδα των ζωγράφων που εμπνέονται μεν από τη ζωγραφική τέχνη του Θεοφάνη, ουσιαστικά όμως απομακρύνονται από το καλλιτεχνικό του περιβάλλον, εκφράζοντας ένα διαφορετικό, περισσότερο ακαδημαϊκό πνεύμα, επικεντρωμένο στην άσπρη τεχνική και την επιμελημένη μορφολογία. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις τοιχογραφίες του νέου καθολικού της μονής του Μεγάλου Μετέωρου (1552) και του καθολικού της μονής Ρουσάνου (1560) στα Μετέωρα, Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, πίν. στις σ. 97-173. Δ. Ζ. Σοφιανός, *Μετέωρα. Όδοιπορικό*, Μετέωρα 1990, 71-85, αντίστοιχα· επίσης τις τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα (1573). Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, 237-244 (όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία), εικ. 127-145. Πρόσφατα έχει υποστηριχθεί η στενή σχέση του ζωγράφου του καθολικού του Μεγά-

λου Μετέωρου με το ζωγράφο που φιλοτέχνησε τις αφηγηματικές εικόνες στο καθολικό της μονής Διονυσίου (1546/7). Κ. Μ. Βαφειάδης, «Οι ζωγράφοι του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετέωρου (1552)», *Εικοστό Πέμπτο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2005, 23.

⁴⁶ Από φωτογραφίες του μνημείου, που έθεσε στη διάθεσή μου, από το αρχείο της 7ης Ε.Β.Α., η Στ. Σδρόλια, συμπεραίνεται ότι ο ομόνυμος με το ζωγράφο μας αγιογράφος ακολουθεί από τη μια, με το δικό του τρόπο, την ομάδα των θεσσαλικών μνημείων, από την άλλη όμως υστερεί αρκετά αυτών σε πολλούς τομείς.

⁴⁷ Μια χαλαρή σχέση μπορεί να διαπιστωθεί με μνημεία τόσο της Βέροιας, όσο και της Δυτικής Μακεδονίας, του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα. Βλ. Θ. Παπαζώτος, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας στον Άλιάκιον», *Μακεδονικά* 21 (1981), 93-106, εικ. 1-8.

⁴⁸ Για τις τοιχογραφίες της μονής βλ. Α. Δεριζιώτης, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς Μονής της Κορώνης», *Καρδιτσιώτικα Χρονικά* 3 (1997), 47-57, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Ο Γ. Βιταλιώτης υποστηρίζει ότι η ζωγραφική της μονής των Αγράφων συνδέει κατά κάποιο τρόπο τον ακαδημαϊσμό των κρητικών ή βορειοελλαδικών εργαστηρίων με το αντικλασικό ρεύμα που εμπνέεται από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική του βαλκανικού χώρου. J. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Étienne aux Météores. La première phase des peintures murales* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Π, Παρίσι 1998, 413-417.

⁴⁹ Οι φωτογραφίες προέρχονται από το φωτογραφικό αρχείο της 7ης Ε.Β.Α.

⁵⁰ Δεριζιώτης, ό.π., εικ. 9.

Οι παρατηρήσεις αυτές βοηθούν στην εξαγωγή των ακολούθων, πιστεύουμε αδιάσειστων, συμπερασμάτων. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός –ο τρίτος στη σειρά σύμφωνα με την κατάταξη του Μ. Χατζηδάκη⁵¹–, η τεκμηριωμένη δραστηριότητα του οποίου εκτείνεται περίπου από το 1587 έως και το 1615, ζωγράφησε εκτός από τις τοιχογραφίες και τις εικόνες του τέμπλου της μονής Κορώνης Αγράφων και τις αποδιδόμενες σε αυτόν τοιχογραφίες στα παρεκκλήσια της μονής Διονυσίου, και τις εικόνες τόσο του εικονοφυλακίου της ίδιας μονής, όσο και εκείνες του ναού του Αγίου Δημητρίου Αθύτου. Το έργο του, αφού πρώτα εκδηλώνεται ουσιαστικά στην περιοχή των θεσσαλικών Αγράφων κατά

την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα, σφραγίζει κατόπιν, με την έντονη και ακάματη δραστηριότητά του, τη ζωγραφική στον Άθω και κατ' επέκταση στη Χαλκιδική κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Στον πλούσιο καλλιτεχνικό χώρο της μοναστικής πολιτείας φαίνεται πως διαμόρφωσε και οριστικοποίησε την εικαστική προσωπικότητά του –μετά την εμπειρία του στη Θεσσαλία– και συγκεκριμένα στη μονή Διονυσίου. Ο Δανιήλ, μοναχός πλέον της μονής⁵², προφανώς επηρεάστηκε και διδάχθηκε από τους παλαιότερους ονομαστούς ζωγράφους που δραστηριοποιούνταν εκεί⁵³, αλλά δευτερευόντως από το έργο του περώνυμου κρητικού ζωγράφου Τζώρτζη⁵⁴.

Angeliki Strati

LE ICONE DEL PITTORE DANIELE AD ATHYTOS NELLA CALCIDICA E ALTRE SUE OPERE SUL MONTE ATHOS E AD AGRAFA. COMMENTI E CONSIDERAZIONI

Nel presente articolo vengono messe a confronto le due icone del Cristo Pantocratore e della Theotokos Amolyntos provenienti dalla chiesa di San Demetrio ad Athytos nella Calcidica (Figg. 1 e 2), opere del pittore Daniele monaco, e un gruppo di quattro icone custodite nella sagrestia del monastero Dionisiou sul Monte Athos. Si tratta delle icone di San Modesto Patriarca di Gerusalemme (Fig. 3), di San Massimo Omologita (Fig. 4), di Santa Maria Maddalena (Fig. 5) e della festa di “Mezza Pentecoste” (Fig. 6).

L'esame e l'analisi dettagliata hanno dimostrato che le icone possono essere attribuite con certezza al pittore Daniele, di cui esistono cicli di pitture parietali in varie cappelle del monastero Dionisiou sul Monte Athos. Le icone e gli affreschi

attribuiti a Daniele risalgono al periodo tra l'ultimo ventennio del XVI secolo e il primo quarto del XVII secolo. Affinità con la pittura di queste opere presenta l'icona del monastero Koronis ad Agrafa in Tessaglia (1587), dal momento che i tratti caratteristici delle pitture parietali del suddetto monastero sono simili a quelli delle icone di Athytos e del Monte Athos, nonché a quelli del monastero Dionisiou.

Si deduce quindi che il pittore Daniele, la cui attività è attestata dal 1587 al 1615, dipinse non solo gli affreschi e le icone dell'iconostasi del monastero Koronis ad Agrafa (Figg. 7 e 8) insieme alle cappelle a lui stesso attribuite del monastero Dionisiou, ma anche le icone della sagrestia del monastero Dionisiou e della chiesa di San Demetrio ad Athytos.

⁵¹ Βλ. υποσημ. 12.

⁵² Βλ. Καδάς, *Ἡ Ἱερά Μονή Διονυσίου* (υποσημ. 16). Οφλίδης, Καλαϊτζή-Οφλίδη, *ό.π.*, στις υποσημ. 20 και 24, αντίστοιχα.

⁵³ Είναι προφανές ότι, εφόσον ο Δανιήλ αφιέρωσε μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του στη ζωγραφική της μονής Διονυσίου, επηρεάστηκε από το περιβάλλον του Αγίου Όρους και κυρίως από της μονής στην οποία ήταν εντεταγμένος. Βλ. ενδεικτικά τις αποσπασματικές τοιχογραφίες της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας (16ος αι.) και του Αγίου Μανδηλίου (17ος αι.), *Θησαυροί τοῦ*

Ἁγίου Ὄρους, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997², 45-46, αριθ. κατ. 1.7, 1.8 (Ι. Ταβλάκης) αντίστοιχα.

⁵⁴ Στον Τζώρτζη ή Ζώρτζη αποδίδονται οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής (1537-1547), βλ. *Ἱερά Μονή Ἁγίου Διονυσίου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ*, Ἁγίου Ὄρους 2003. Για το ζωγράφο, βλ. ενδεικτικά Γ. Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο τοῦ 16ου αἰώνα ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη», *ΕΕΠΣΑΠΘ* 6 (1974), 93-98. Garidis, *La peinture murale* (υποσημ. 9), 159-160, 352, 241 (μονή Δούσικου), όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.