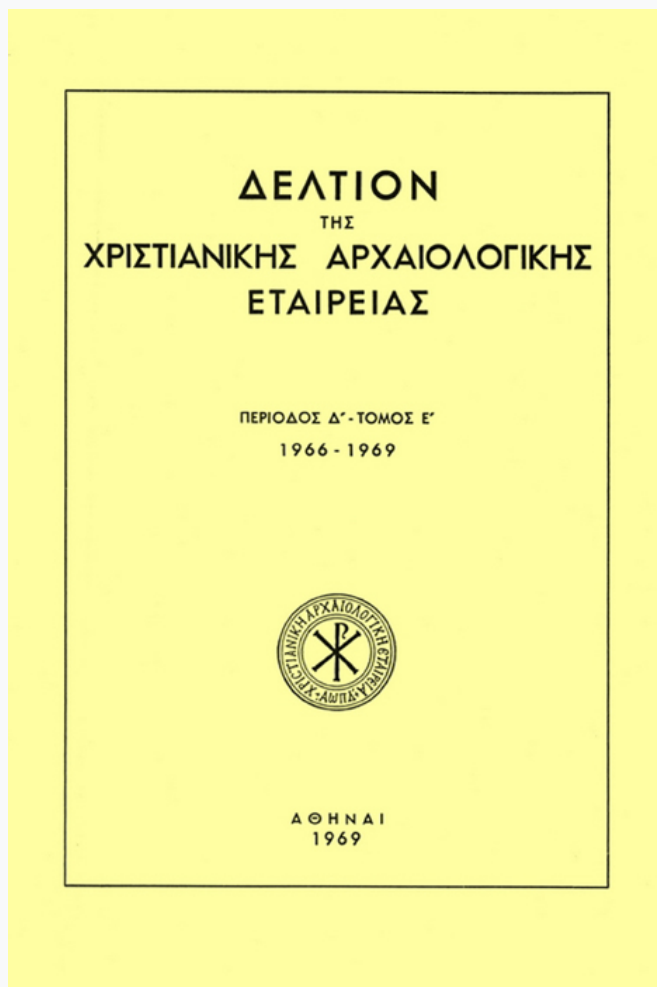


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν. 115)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.798](https://doi.org/10.12681/dchae.798)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1969). Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν. 115). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 303-308. <https://doi.org/10.12681/dchae.798>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν.
115)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 303-308

ΑΘΗΝΑ 1969

Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

(ΠΙΝ. 115)

Ἡ ἀξιόλογη ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀπὸ τὴν Καστοριά πὸν δημοσιεύει στὸν ἴδιο τόμο ὁ Ν. Ζίας¹, νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ σὲ στενότερα χρονολογικὰ ὄρια, ἐὰν παραβληθῆ μ' ἓνα μνημεῖο τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στὸ μοναστήρι τῆς Μυρτιάς (Αἰτωλία) πὸν ἔχει ζωγραφίσει ὁ Ξένος Διγενῆς «ἐκ χώρας Μουχλίου τοῦ Μορέως», τὸ 1491². Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ θὰ ἐξετασθοῦν προβλήματα ἐντοπισμοῦ τῆς εἰκόνας.

Ἡ παραβολὴ τῆς εἰκόνας μὲ τὴν τοιχογραφικὴ παράσταση τοῦ ἴδιου ἁγίου (πίν. 115 α - β) φανερώνει ἐκπληκτικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα, παρὰ τὴ μεγάλη διαφορὰ στὶς διαστάσεις καὶ στὸν τρόπο ἐπεξεργασίας. Ἡ τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες τονισμένες μὲ τὰ λεπτὰ γραμμικὰ φῶτα, πὸν σχηματίζουν τὶς χαρακτηριστικὲς τριγωνικὲς σκιὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ πὸν περιγράφουν τὰ κρανιακὰ ἐξογκώματα, εἶναι ἡ ἴδια³. Ὁ τρόπος πὸν ἀποδίδεται ἡ κόμη καὶ ἡ ἄλλη τριχοφυΐα, πὸν ἔχουν τὸν ἴδιο σχηματισμό, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος, καθὼς καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ. Ἔτσι καὶ στὶς δύο παραστάσεις τὸ πλάσιμο ἀποδίδεται κρουστὸ καὶ τὸ σχέδιο εἶναι σφικτό, μὲ θεληματικὴ ἀκρίβεια ἐκτελεσμένο. Φυσιογνωμικά, ὄχι μόνον ἀνήκουν καὶ τὰ δύο πρόσωπα στὸν ἴδιο τύπο, ἀλλὰ θὰ προχωροῦσε κανεὶς νὰ πῆ ὅτι καὶ στὶς δύο εἰκόνες παριστάνεται ἡ προσωπογραφία, ἂν ὄχι τοῦ ἴδιου ἀνθρώπου, τοῦλάχιστο προσώπων πὸν ἀνήκουν στὴν ἴδια οἰκογένεια. Τέλος, τὸ ἡμερο ἡθος πὸν φανε-

1. Ν. Ζίας, Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ΔΧΑΕ, περ. Δ, τ. Ε, 1969, σ. 275 κέ. Διαστάσεις τῆς εἰκόνας 107 × 61 ἐκ. Προέρχεται ἀπὸ τὸν Ἁγ. Νικόλαο τῆς Εὐπραξίας, ἔχει περισυλλεγῆ ἀπὸ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία καὶ φυλάσσεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Ὁρφανοτροφείου. Ἐχει συντηρηθῆ ἀπὸ τὸν Φ. Ζαχαρίου. Ὁ Ζίας τὴν χρονολογεῖ στὸν 15^ο αἰώνα. Πρβλ. ΑΔ 21 (1966) Β', Χρονικά, σ. 30.

2. Οἱ τοιχογραφίες δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν Ἁ. Ὁρλάνδον, ΑΒΜΕ, Θ, 1961, σ. 75 - 112 καὶ εἰδικότερα σ. 84 - 103, πίν. 2 - 9. Ὁ ἅγιος Νικόλαος δημοσιεύθηκε μόνον ὀλόσωμος. Πρβλ. Π. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 22 (1967), Β', Χρονικά, σ. 330.

3. Γιὰ τὴν καταγωγὴ καὶ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς αὐτῆς βλ. Ἁ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆνα 1957, σ. 16 κέ.

ρώνει αυτοσυγκέντρωση και στοχαστικό δράματισμό⁴, πλησιάζει ουσιαστικότερα τις δύο άγιογραφίες.

Μήπως ή στενή αυτή συγγένεια τής εικόνας τής Καστοριάς με την τοιχογραφία τής Μυρτιάς θα μάς οδηγοῦσε στο συμπέρασμα ότι και οί δύο παραστάσεις εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου; Τὸ ἐνδεχόμενο αὐτὸ δὲν θὰ πρεπε κατ' ἀρχὴν ν' ἀποκλεισθῆ, γιατί ὁ ζωγράφος Ξένου Διγενῆς ἔχει ἐκτελέσει τοιχογραφίες, ὄχι μόνο στὴν Κρήτη καὶ στὴν Αἰτωλία, ἀλλὰ καὶ στὴν βόρειο Ἑλλάδα, στὴν περιοχή Πωγωνιανῆς, στὰ παλαιὰ Φρασανά (τώρα Κάτω Μερόπη), σὲ χροινὰ ἀκαθόριστη ἀκόμη⁵. Ἐπομένως ή παρουσία ἑνὸς ἔργου τοῦ στὴν Καστοριά δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανη. Ὑπάρχουν ὅμως μερικὲς διαφορὲς ποὺ κάνουν δύσκολη τὴν ἀπόδοση τῆς εἰκόνας στὸν ἴδιο ζωγράφο Ξένο Διγενῆ. Πρῶτα, δὲν φαίνεται ή γραφή νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι: στὴν εἰκόνα μοιάζει πιὸ σταθερὴ ἀλλὰ καὶ πιὸ κομψή. Ἐπειτα, στὴν εἰκόνα ή συγκρότηση τῆς κεφαλῆς με τὸ ὑπερψωμένο κρανίο καθὼς καὶ ή σύνθεση τοῦ προσώπου κυριαρχοῦνται ἀπὸ τεκτονικὴ ἀντίληψη ποὺ ἐκφράζεται με τὴν ἰδιαίτερη προσοχὴ στὴν αὐστηρὰ συμμετρικὴ διάταξη καὶ στὸν τονισμό τοῦ κατακόρυφου ἄξονα με τὸν «σοῦρδον» τῆς κορυφῆς καὶ τὸν συμμετρικὸ χωρισμὸ στὸ ὑπογένειο. Ὁ ὄγκος τοῦ κρανίου, τέλος, περιβάλλεται ἀπὸ δύο μεγάλες συμμετρικὲς καμπύλες μαλλιῶν. Σὲ παραβολὴ με τὴν εἰκόνα, ή τοιχογραφία παρουσιάζει, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, κάποιαν ἀμέλεια ὡς πρὸς τὶς συνθετικὲς ἀναζητήσεις, καθὼς καὶ κάπως γραμμικότερη διαγραφή τῶν ἐξογκωμάτων τοῦ κρανίου. Τέλος, οί μικρὲς σκηνὲς στὸ περιθώριο τῆς εἰκόνας (πίν. 115 β) δὲν παρέχουν καμιά ἀφορμὴ σύγκρισης με τὶς σκηνὲς τοῦ Ξένου. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ή ταύτιση τῶν δύο ζωγράφων δὲν εἶναι πιθανή.

Μὲ βάση ὅμως τὶς ὡς τώρα παρατηρήσεις μπορούμε νὰ ἐντάξουμε καὶ τὰ δύο ἔργα σὲ μιὰ σειρά παραστάσεων τοῦ ἴδιου ἀγίου, ποὺ θὰ τὴν ἀρχίζαμε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στὸ Ἄβδοῦ Κρήτης, ἔργο τῶν Μανουὴλ καὶ Ἰωάννη Φωκάδων τοῦ 1445 καὶ θὰ τὴν

4. Ὁ Ὀρλάνδος χαρακτηρίζει τὰ πρόσωπα τοῦ Διγενῆ: «τὰς κεφαλὰς διαπνέει μία εὐγενῆς καὶ ρεαλιστικὴ μελιχλιότης», στὸ ἴδιο, σ. 103.

⁵ Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες στὴν Κρήτη (Ἀπάνω Φλώρια Σελήνου) μένει μόνον ή ἐπιγραφή τοῦ 1462, Gerola IV, 449, ἀρ. 24. Ὁ Κ. Λασσιθιωτὰκης προτείνει τελευταία τὴν ἀπόδοση στὸν Ξ. Διγενῆ τῶν δύο τοιχογραφιῶν μιᾶς ἄλλης ἐκκλησίας τῆς περιοχῆς, στὸ Ζυμβραγοῦ Κισσάμου (Κρητ. Χρον. 21, 1969, σ. 229 κέ. εἰκ. 97 - 98). Σχέση ὑπάρχει, ἀλλὰ ταύτιση ζωγράφων εἶναι ἀπίθανη.

5. Ὁ Λαμπρίδης, Ἡπειρωτικὰ Μελετήματα, τ. ΣΤ, 1888, σ. 16 καὶ Ζ, 1889, σ. 36 ἀναφέρει ὅτι ὁ ναὸς ἱστορήθη «παρὰ τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς» με τὴ χρονολογία 1413 (Μήπως 1493;). Πρβλ. Μ. Χατζιδάκης, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, Ἀθήναι 1953, σ. 19.

σταματούσαμε στην όμολογη παράσταση στον "Άγιο Νικόλαο Άναπαυσά στα Μετέωρα, έργο του κρητικού Θεοφάνη Στρελίτζα, στα 1527⁶. Η σχέση ανάμεσα στις τέσσερες αυτές παραστάσεις, που μπορούν εύκολα να πολλαπλασιασθούν και μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα (1445 - 1527) αλλά και πριν και μετά από αυτό, είναι τόσο τυπολογική όσο και τεχνική και τεχνοτροπική. Είναι εύκολο να τοποθετηθούν οι δύο άγιογραφίες που μās άπασχολούν ανάμεσα στις δύο άκραιο παραστάσεις του 1445 και του 1527 και αυτό άποτελεί μίαν άκόμη ένδειξη και για τη χρονολογική συνάφειά τους. Πάντως, ή έσωτερική συνοχή και των τεσσάρων εικόνων τις έντάσσει σε μιá ένιαία παράδοση, πριν και μετά την "Άλωση, αυτήν που θ' άποτελέσει τη βάση της κρητικής ζωγραφικής. Για να γίνει αισθητότερη ή στενή συνοχή τους πρέπει να παραβληθούν με σύγχρονές τους παραστάσεις του ίδιου άγιου στην περιοχή που βρίσκεται ή εικόνα. Π.χ. στις τοιχογραφίες δυο ναών της Καστοριάς, του Άγιου Νικολάου της Εύπραξίας (1486), από τον όποιο και προέρχεται ή εικόνα μας, και του όμώνυμου ναού του «Μαγαλιού» (1505)⁷, ό άγιος Νικόλαος άνήκει σε τέλεια διαφορετικόν άνθρωπινο τύπο και έχει έκτελεσθή με έντελώς διαφορετικήν αντίληψη της μορφής : ή σκιά είναι λίγη, οι φωτεινές επιφάνειες πλατειές και τό σχέδιο χαρακτηρίζει κάποια πλαδαρότητα. Τό ήθος έχει μιá σκόπιμη βαναυσότητα. Πρόκειται για παράλληλη, αλλά έντελώς διαφορετική παράδοση.

Οί διαφορές αυτές ανάμεσα στις δύο σειρές δέν είναι συμπτωματικές. Η διακόσμηση των δύο εκκλησιών της Καστοριάς άνήκει σε ένα εργαστήριο, σε μιá «σχολή», που την ξεχώρισε πρώτος ό Ξυγγόπουλος στο παλιό καθολικό των Μετεώρων, στον "Άγιο Νικόλαο της Εύπραξίας καθώς και στο Πογκάνοβο⁸. Ό Πελεκανίδης σωστά της άποδίδει και τη Βαΐοφόρο, ύπόλοιπο από την άρχική διακόσμηση του ναού του Άγιου Νικολάου της Θεολογίας⁹. Ό Svet. Radojčić άναγνώρισε αυτό τό ίδιο εργαστήριο στο

6. Βλ. Ξυγγόπουλος, στο ίδιο, πίν. 19, 2 και 23.

7. Βλ. επιγραφές στον Ά. Όρλάνοδον, ABME, Δ, 1938, σ. 167 και φωτογραφίες στού Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 175α και 188α. Πρβλ. και τον άγ. Νικόλαο, στον "Άγ. Νικήτα (Σκόπια), του 1484, στού R a d o j č i ć (πίο κάτω, σημ. 10) είκ. 1, έργο του ίδιου εργαστηρίου.

8. Βλ. Ξυγγόπουλος, στο ίδιο, σ. 63 κέ.

9. Στ. Πελεκανίδη, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 και του ίδιου, Καστοριά, πίν. 249α. Νομίζω ότι στο ίδιο εργαστήριο μπορούν να άποδοθούν άκόμη στην Καστοριά α) οί τοιχογραφίες του Άγ. Νικολάου Μαγαλιού (1505), Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 188 β) τά ύπολείμματα από τη διακόσμηση του Άγ. Σπυρίδωνος, Όρλάνοδος, στο ίδιο, είκ. 123 και 127 και γ) στην Παναγία Ρασιώτισσα, ή Παναγία ανάμεσα σε δύο άγγέλους, Πελεκανίδης, στο ίδιο, πίν. 229. Δηλ. τουλάχιστον πέντε εκκλησίες της Καστοριάς είχαν διακοσμηθή από τό εργαστήριο αυτό.

Trescanaé και σὲ ἄλλες τρεῖς ἐκκλησίες τῆς Γιουγκοσλαβίας¹⁰. Πρόκειται ἴσως γιὰ τὸ μόνο ἀξιόλογο ἑλλαδικὸ ἐργαστήριο τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐργάζεται τις τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} αἰώνα σ' ὅλες τις βαλκανικὲς χῶρες καὶ ἀφήνει καταβολὲς ποὺ θὰ εἶναι αἰσθητὲς στὴ βαλκανικὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸν 16^ο αἰώνα. Ἡ καταγωγὴ τοῦ ἐργαστηρίου νομίζω ὅτι μπορεῖ μὲ πολλὴ πιθανότητα νὰ τοποθετηθῆ στὴν Καστοριά¹¹. Ἐνῶ ἡ τέχνη του, ὅπως ὑποδηλώθηκε πιὸ πάνω, εἶναι ἐντελῶς ἄσχετη μὲ τὴ ζωγραφικὴ ποὺ καλλιεργεῖται ἀπὸ ὀρισμένους ἀξιόλογους ζωγράφους στὴν Κρήτη τὸν 15^ο αἰώνα, ὅπως οἱ Φωκάδες, ὁ Ξένος Διγενῆς, ἀργότερα ὁ Ἄνδρέας Ρίτζος, ὁ Ἄνδρέας Παβίας κ.ἄ.¹²

Ἡ θέση εἰδικότερα τοῦ Ξένου Διγενῆ, ποὺ ἔρχεται στὴν Κρήτη ἀπὸ τὸ Μοριᾶ, πιθανώτατα μετὰ τὸ 1453, ἐργάζεται ἐκεῖ τὸ 1462 καὶ ξαναφεύγει, ἄγνωστο πότε, γιὰ τὴ Στερεὰ Ἑλλάδα, εἶναι ἰδιότυπη. Εἶναι ζήτημα ἂν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἀντιπρόσωπος τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς, γιὰτὶ ἀσφαλῶς ἔχει μάθει τὴν τέχνη του στὴν πατρίδα του, ἀφοῦ ἀνήκει στὴν πρώτη γενεὰ τῶν ζωγράφων ποὺ ἔφθασαν στὴν Κρήτη, μετὰ τὴν Ἄλωση, διαμορφωμένοι καλλιτέχνες, φέρνοντας στὸ ἐνετοκρατούμενο νησί τὴν τέχνη τῶν ἀδούλων ἀκόμη ἐλληνικῶν περιοχῶν τῶν μέσων τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Τὴν ὀριστικὴ μορφή τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς ὅμως θὰ δώσουν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐπόμενης γενεᾶς, αὐτοὶ ποὺ ὥριμασαν ἐκεῖ στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} καὶ στὶς δύο πρῶτες τοῦ 16^{ου} αἰώνα, αὐτοὶ ποὺ σημειώνουν δίπλα στὸ ὄνομά τους, «ὁ Κρής» ἢ De Candia¹³. Γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὅτι ὁ Ξένος Διγενῆς ἀντιπροσωπεύει τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ· ἄλλωστε ὁ ἴδιος, ὡς τὸ τέλος, ὑπερηφανεύεται γιὰ τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τὸ Μορέα καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν μαρτυρία γιὰ τὴν συνειδητὴ προσήλωση τοῦ ζωγράφου στὶς καλλιτεχνικὲς του ρίζες. Ἀπὸ τὸ ὡς τώρα γνωστὸ τοῦ ἔργο εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Ξένος δουλεύει πάντα σὲ ὀρισμένη

10. S. v. Radojčić, Une école de peinture de la deuxième moitié du XV^e siècle (σερβ. μὲ γαλλ. περίλ.), Recherches sur l'art, Matica Srpska, Novi Sad, τ. I, 1965, σ. 68 - 104, εἰκ. 1 - 16.

11. Ἐκτενέστερες σκέψεις γιὰ τὸ ἐργαστήρι αὐτὸ, γιὰ τὴν ἔκταση καὶ τὴ σημασία του γιὰ τὴ βαλκανικὴ τέχνη βλ. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1550), Proceedings of the Conference «Aspects of the Balkans: Continuity and Change», University of California, Los Angeles, 1969 (τυπώνεται).

12. M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite Italogrecque, etc., «Venezia e il Levante fino al xv secolo, Atti del I convegno intern. di Storia della Civiltà Veneziana, San Giorgio Maggiore 1 - 5, Giugno 1968», a cura di A. Pertusi, Firenze L.S. Olschki (τυπώνεται).

13. Γιὰ τὴν διαμόρφωση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς βλ. Ξυγούλου, Σχεδιάσμα, σ. 80 κέ. Βλ. καὶ Chatzidakis, στὸ ἴδιο, καὶ τοῦ Ἰδίου, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumb. Oaks Papers, τ. 23, 1969 (τυπώνεται).

παλαιολόγεια παράδοση διαμορφωμένη πριν από την "Αλωση και σ' αυτήν την ίδια παράδοση δουλεύει και ο ζωγράφος της εικόνας της Καστοριάς.

Αυτή ή όμοιογένεια στην καταγωγή των δύο έργων επέτρεψε τις αναλυτικότερες συγκρίσεις που έγιναν πιο πάνω, από τις οποίες, νομίζω ότι διαπιστώθηκε α) ότι από την κοινή καλλιτεχνική παράδοση προέρχεται ο τύπος της φυσιογνωμίας και η τεχνική του σκιοφωτισμού και ότι η παράδοση αυτή είναι ξένη προς την τέχνη της Καστοριάς την εποχή αυτή, β) ότι από το πνεύμα της εποχής προέρχονται τεχνικές λεπτομέρειες, όπως οι έντονα τριγωνικές σκιές στα μάτια, ο οικογενειακός άερας των προσώπων και η συγγένεια στο έκφραζόμενο ήθος και, τέλος, γ) ότι μπορούμε να αποδώσουμε στην προσωπική προσφορά του καλλιτέχνη κυρίως την διαφορά στην έκφραστικότητα της γραμμής αλλά και στο είδος της συνθετικής αναζήτησης, που αποτελούν και ποιοτική διαφορά, όχι όμως άσχετη με την διαφορά του είδους. "Η απόδοση μιας μορφής επάνω σε φορητή εικόνα, που είναι έργο με αυτοτέλεια, απαιτεί μεγαλύτερη συνθετική προσπάθεια, από την απόδοσή της σε μια τοιχογραφημένη επιφάνεια, όπου κάθε μορφή ανήκει σ' ένα μεγαλύτερο σύνολο.

Το συμπέρασμα για το θέμα της χρονολογίας της εικόνας θα ήταν ότι ο ζωγράφος της, πιθανότατα όχι καστοριανός, πρέπει να είναι σύγχρονος περίπου με τον Ξένο Διγενή. Ακριβέστερος προσδιορισμός θα ήταν, για την ώρα, παράτολμος.

M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

R É S U M É

LA DATATION D'UNE ICÔNE DE CASTORIA (PL. 115)

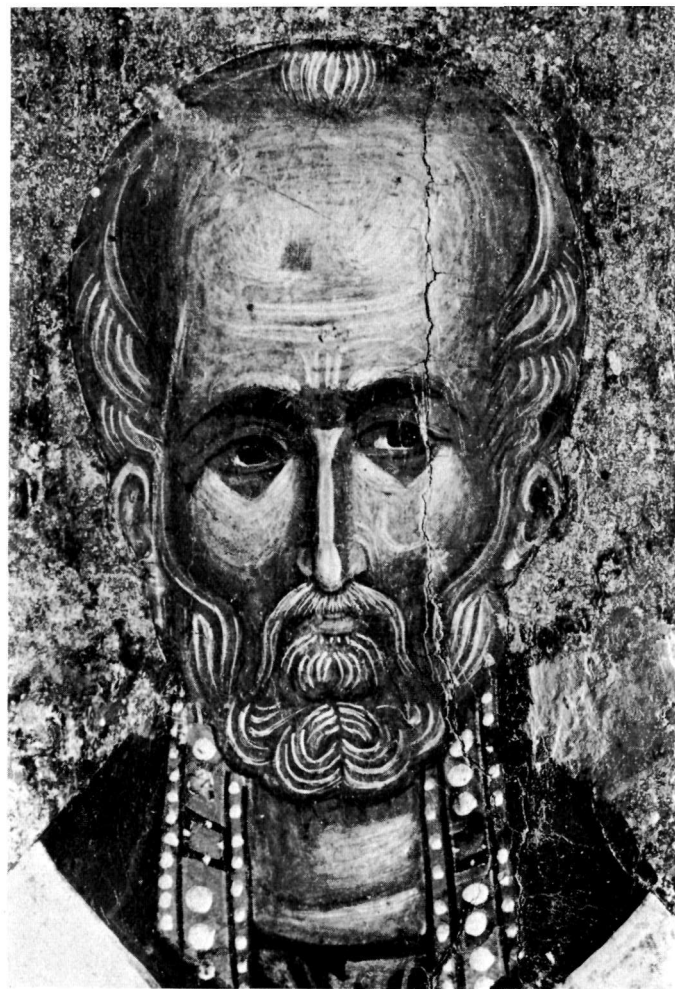
L'icône bilatérale publiée dans ce même volume par M. N. Zias (p. 275 et s.) pourrait être datée dans la seconde moitié du 15^e siècle par comparaison avec une peinture murale de 1491, oeuvre du peintre Xénos Digénis, dans l'église du petit monastère de Myrtia en Étolie. En effet, l'analyse comparative des deux têtes de Saint Nicolas, celle de l'icône et celle de la peinture murale (pl. 115 a-b), prouve une parenté étroite quant à la technique du modelé, quant au type humain, ainsi que quant à l'expression de ces visages paisibles à la vie contemplative. La comparaison avec des images du même saint en Crète (1445) et aux Météores (1527) indiquerait que toutes ces images appartiennent à une même tradition aussi bien iconographique que stylistique, celle qui a servi de base pour la formation de la peinture crétoise de la fin du 15^e et du début du 16^e siècle.

Cette tradition, qui remonte à l'art de Constantinople, est étrangère à l'art de Castoria du 15^e siècle qui est pourtant d'une importance particulière pour l'époque. Les différences entre l'icône et la fresque — formalisme plus grand de l'icône — seraient dues surtout à une différence de tempérament artistique, mais le fait que les deux images en question appartiennent à des catégories artistiques différentes ne devrait pas être négligé.

M. CHATZIDAKIS



α. Μονή Μυρτιδῶν. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια).
Τοιχογραφία τοῦ Ξένου Διγενῆ, 1491. (Φωτ. Γ. Μαίλη).



β. Καστοριά. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια).
Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα, ἄρ. 430. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).