

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 34 (2013)

Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη (1961-2010)



Ιδιαιτερότητες στον αρχικό τοιχογραφικό
διάκοσμο του ναού του Αγίου Αθανασίου στον Άνω
Παρακάλαμο Ιωαννίνων (1546)

Νίκη ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1718](https://doi.org/10.12681/dchae.1718)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ Ν. (2013). Ιδιαιτερότητες στον αρχικό τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού του Αγίου Αθανασίου στον Άνω Παρακάλαμο Ιωαννίνων (1546). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 34, 191–202.

<https://doi.org/10.12681/dchae.1718>

ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΣΤΟΝ ΑΡΧΙΚΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΑΝΩ
ΠΑΡΑΚΑΛΑΜΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ (1546)*

Στον αρχικό τοιχογραφικό διάκοσμο του Αγίου Αθανασίου (1546), τα θέματα αντλούνται από τη βυζαντινή παράδοση της ευρύτερης περιοχής, με ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία που είναι ιδιαίτερος σπάνια, όπως η απεικόνιση του Χριστού στη Βαϊοφόρο και στην Κοίμηση και ο σχολιασμός των παραστάσεων με δίστιχα ιαμβικά επιγράμματα του Χριστόφορου Μυτιληναίου. Επιπλέον, διαπιστώνονται κοινές καταβολές μεταξύ του ανώνυμου ζωγράφου του Αγίου Αθανασίου και του Ηπειρώτη ζωγράφου Ευστάθιου Ιακώβου και τίθεται το ζήτημα της ταύτισής τους.

In the initial painted decoration of St. Athanasios (1546), themes are drawn from the Byzantine tradition in the broader region. Some of the iconographical elements are particularly rare, such as the representation of Christ in the Entry into Jerusalem and in the Dormition, as well as the distich iambic epigrams of Christopher of Mytilene, used to comment on the depicted scenes. In addition, the common roots ascertained between the anonymous painter of St. Athanasios and the painter Eustathios Iakovou of Epiros point to the direction of their identification.

Ο αρχικός τοιχογραφικός διάκοσμος¹ του μικρού καμαροσκέπαστου ναού του Αγίου Αθανασίου² (Εικ. 3), σύμφωνα με επιγραφή στο νότιο τείχος του Βήματος, ανάγεται στο έτος 1546 (Εικ. 1).

Από το αρχικό εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Αθανασίου έχουν διασωθεί συνολικά δεκατέσσερις παραστάσεις, που κοσμούν την ανώτερη ζώνη των τοίχων του Ιερού, του κυρίως ναού και του ανατολικού τμήμα-

Λέξεις κλειδιά

1546, Ήπειρος, Ανω Παρακάλαμος, ζωγραφική, τοιχογραφίες, εικονογραφία.

Keywords

1546, Epiros, Ano Parakalamos, painting, wall paintings iconography.

* Το θέμα με τον ίδιο τίτλο παρουσιάστηκε στο 32ο Συμπόσιο της ΧΑΕ (Αθήνα 2012, 22-23) και περιλαμβάνεται στη διδακτορική μου διατριβή με θέμα *Le chiese della Metamorfofis a Repetista e di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos. Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area Epirota, dal XV secolo al 1546*, η οποία εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο της Ραδονά Ιταλίας και υποστηρίχθηκε το Νοέμβριο του 2011, με επιβλέποντα τον καθηγητή της Ιστορίας της Βυζαντινής Τέχνης Italo Furfan και τη συμμετοχή στη συμβουλευτική επιτροπή της Αγγελικής Σταυροπούλου, καθηγήτριας της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, τους οποίους ευχαριστώ θερμά. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τη Βαρβάρα Παπαδοπούλου, Προϊσταμένη της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και τις συντηρήτριες Αυγή Ευθυμιάδου και Ελένη Σταύρακα, τόσο για την αποκάλυψη της επιγραφής του 1546 όσο και για τον καθαρισμό της σκηνής της Βαϊοφόρου. Επίσης, θερμές ευχαριστίες οφείλω στην αρχαιολόγο Αργυρώ Καραμπερίδη, για την ανεκτίμητη βοήθειά της και τις παρα-

τηρήσεις της κατά τη διάρκεια της μελέτης αυτής.

¹ Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες που κοσμούν τμήμα του Βήματος, το θόλο, το δυτικό τμήμα του νάρθηκα και τη νότια όψη του μνημείου είναι νεότερες και ανάγονται στο 17ο αιώνα. Στις τοιχογραφίες του θόλου έχουν διαπιστωθεί επαφές με Λινοτοπίτες ζωγράφους (Α. Καραμπερίδη, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, 260, 380).

² Αρχικά ο ναός ήταν στεγασμένος με δίρριχτη στέγη και έλαβε τη σημερινή μορφή μετά από διαδοχικές οικοδομικές επεμβάσεις. Σημαντικότερη είναι αυτή του 1550/1, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στη δυτική όψη του μνημείου, όταν ο ναός υπερυψώθηκε και στεγάστηκε με καμάρα. Ο ναός αποτελούσε το καθολικό μικρής μονής, όπως διαπιστώνεται από τα ερείπια κτηρίων στη νότια πλευρά του και από την κτητορική επιγραφή του 1688, που αναφέρεται στη νεότερη φάση τοιχογράφησης τμήματος του νάρθηκα.



Εικ. 1. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Νότιος τοίχος του Ιερού, επιγραφή.

τος του νάρθηκα, καθώς και έντεκα ολόσωμοι άγιοι, ο άγιος Αθανάσιος ένθρονος και η Δέηση που διατάσσονται στην αντίστοιχη υποκειμένη ζώνη. Στο νότιο τοίχο απεικονίζονται στο ναό, από Α. προς Δ., η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος (Εικ. 2) και στο νάρθηκα η Μεταμόρφωση. Οι σκηνές συνεχίζονται με κυκλική φορά στην αντίστοιχη ζώνη της βόρειας πλευράς με το Νιπτήρα στο νάρθηκα, την Προδοσία, τη Σταύρωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και την Ανάσταση στο ναό. Στο μέτωπο της αψίδας απεικονίζεται η μνημειακή σκηνή της Ανάληψης, που καταλαμβάνει το ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου του Βήματος, ενώ ο Ευαγγελισμός έχει μεταφερθεί στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, μαζί με τη Φιλοξενία του Αβραάμ³. Η Κοίμηση της Θεοτόκου κοσμεί το αέτωμα στη δυτική πλευρά του κυρίως ναού. Στους πλάγιους

τοίχους του κυρίως ναού και του νάρθηκα, κάτω από τη ζώνη με τις παραστάσεις, εικονίζονται οι άγιοι Αθανάσιος ένθρονος και Νικόλαος, Αντώνιος και Ευθύμιος, ολόσωμοι και μετωπικοί στον κυρίως ναό και οι άγιοι Ιωαννίκιος, Εφραΐμ και Συμεών ο Στυλίτης στο νάρθηκα. Στην αντίστοιχη ζώνη του βόρειου τοίχου απεικονίζονται η τριμορφη Δέηση, ανατολικά πλησίον του Ιερού και απέναντι από τον άγιο Αθανάσιο, και στη συνέχεια προς Δ. οι στρατιωτικοί άγιοι Δημήτριος, Γεώργιος και Θεόδωρος ο Τήρων. Στη χαμηλότερη ζώνη του ανατολικού τμήματος του βόρειου τοίχου του νάρθηκα παριστάνονται οι άγιοι Αρτέμιος και Μηνάς. Τμήματα της αρχικής τοιχογράφησης του ναού διακρίνονται, κάτω από νεότερο στρώμα ζωγραφικής, σε διάφορα σημεία της κόγχης και των τοίχων του Ιερού, καθώς και σε μικρότερη ζώνη πάνω από τις ευαγγελικές παραστάσεις του κυρίως ναού, στην οποία πιθανώς απεικονίζονται ημίσωμοι προφήτες ή άγιοι που ευλογούν με το δεξί και κρατούν ανοικτό ειλητάριο με το αριστερό, στα πρότυπα του εικονογραφικού προγράμματος ναών του 15ου και 16ου αιώνα στη Μακεδονία, στην Αχρίδα, στη Σερβία, στην Ήπειρο⁴.

Ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου είναι προσκολλημένος στην παράδοση, εμπνέεται και αντλεί τα θέματά του από καθιερωμένα παλαιότερα κυρίως πρότυπα ή από σύγχρονά του αντίστοιχης αντίληψης, που εντοπίζονται κυρίως σε τοιχογραφημένα μνημεία στη Μακεδονία, στην Αχρίδα, στη Σερβία, στην Ήπειρο. Οι επιρροές από σύγχρονα ζωγραφικά έργα που εντάσσονται στη «Σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας» και στην Κρητική Σχολή δεν φαίνεται να είναι άμεσες ή σημαντικές. Η εικονογραφία των παραστάσεων είναι η καθιερωμένη στη γενική της διατύπωση. Σε ορισμένες όμως παραστάσεις ο ζωγράφος προτιμά κάποια εικονογραφικά στοιχεία που απαντώνται σπάνια και διαφοροποιούνται από την καθιερωμένη εικονογραφία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του

³ Πρόκειται για παράδειγμα μεταφοράς ευχαριστιακών και δογματικών θεμάτων από το Βήμα στο νάρθηκα, που είναι ήδη γνωστή από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και απαντάται συνήθως σε καθολικά μονών. Ενδεικτικά, βλ. S. Tomekonić, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe première moitié du XIIIe s.)», *Byzantion* 58 (1988), 147, 151. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 171-172.

⁴ Α. Ευγγόπουλος, *Τὰ μνημεία τῶν Σερβίων*, Αθήνα 1957, 102-110, πίν. 19.1. R. Stanić, «Les fresques de l'ermitage inférieur de St. Sava près de Studenica», *ZLU* 9 (1973), σχέδ. I, IV, εικ. 15. Γ. Γού

ναρης, *Οί τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, 25, πίν. 5β, 10β. Ο ίδιος, «Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας στήν Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981) (στο εἶξ: Γούναρης, «Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη»), 6-8, πίν. 8, 10, 11, 14, 16. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Αχρίδα 1980, σχέδ. 33-34, 42-43, 49-50, 76, 94, 96. Ο ίδιος, «La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak», *Zograf* 26 (1997), 110, πίν. 107-108. X. Μεράντζας, I. Κωστή, «Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου», *Δωδώνη* 33 (2004), 153-154, εικ. 51-59.



Εικ. 2. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Νότιος τοίχος κυρίως ναού, εικονογραφικό πρόγραμμα. Αποψη από Δ.

Χριστού στην παράσταση της Βαϊοφόρου, ο οποίος παριστάνεται ιππαστί πάνω στο ζώο (Εικ. 4). Η στάση αυτή είναι γνωστή από την παλαιοχριστιανική γλυπτική, όπου συνεχίζεται η απεικόνισή του ως *adventus*, κατά

τα πρότυπα της ρωμαϊκής εικονογραφίας των αυτοκρατόρων, που στη Δύση συνεχίζεται χωρίς διακοπή⁵. Αντίθετα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη επικρατεί η μετωπική ή πλάγια στάση του Χριστού, με διά-

⁵ Για την εικονογραφία, βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι 1960 (πρώτη

έκδοση Παρίσι 1916), 255-284. E. Baldwin Smith, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton



Εικ. 3. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Άποψη από ΝΔ.

φορες παραλλαγές. Από αυτές πλησιέστερη στη στάση του Χριστού στον Άγιο Αθανάσιο είναι η παραλλαγή στην οποία το δεξί πόδι του Χριστού σχηματίζει ορθή γωνία με το σώμα του, με ορατό το άλλο πόδι, όπως στα Μυριοκέφαλα και στον Άγιο Γεώργιο Έμπαρου στην Κρήτη⁶, στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος⁷, στην ψηφιδωτή εικόνα στο μουσείο dell'Opera del Duomo στη Φλωρεντία⁸, στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep⁹. Το μοναδικό, πιθανότατα, γνωστό παράδειγμα που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αντίστοιχο του προτύπου, από το οποίο εμπνεύστηκε ο ανώνυμος

ζωγράφος μας για το στοιχείο αυτό, είναι η παράσταση της Βαΐοφόρου στην αργυρεπίχρυση στάχωση του ελληνικού κώδικα I,53 (=966) της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης στη Βενετία, δώρο του Ιωάννη Η΄ του Παλαιολόγου προς τη Δημοκρατία της Βενετίας, το έτος 1438, που χρονολογείται στο 14ο αιώνα¹⁰.

Σπανιότατη, επίσης, είναι η απεικόνιση μικρών κυπαρισσοειδών δένδρων και ανθοφόρων φυτών χαμηλά στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου του κυρίως ναού, όπου απεικονίζονται οι άγιοι Αθανάσιος, Νικόλαος, Αντώνιος και Ευθύμιος (Εικ. 5). Πρόκειται πιθανότατα για τη συμβολική απεικόνιση παραδεισιακού τοπίου, γνωστή από την παλαιοχριστιανική εποχή¹¹, που αργότερα απαντάται σε διάφορες συμβολικές και αποκαλυπτικές παραστάσεις¹². Η απεικόνιση ολόσωμου αγίου σε φυσικό περιβάλλον απαντάται στην ψηφιδωτή εικόνα του αγίου Νικολάου στην Πάτμο (11ος αι.)¹³. Είναι πολύ πιθανό με το στοιχείο αυτό ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου να παραπέμπει στην πνευματική ζωή της Εκκλησίας, αφού οι εικονιζόμενοι είναι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της¹⁴. Μια σειρά δένδρων, παρόμοιας μορφής με αυτά στο διάκοσμο του Αγίου Αθανασίου, απεικονίζονται στην παράσταση της Βαΐοφόρου στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Καστοριά, έργο του ζωγράφου Ευστάθιου Ιακώβου, πρωτονοταρίου Άρτας του έτους 1552, με διαφορετική όμως αντίληψη, πιθανότατα καθαρά διακοσμητικού χαρακτήρα¹⁵.

University 1918, 121 128· A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Νέα Υόρκη 1968, 44 45· E. Lucchesi Palli, «Einzug in Jerusalem», *RbK* II (1971), στ. 22 30· G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, τ. II, Gütersloh 1968, 28 33· J. Dresken Weiland, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, τ. II, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998, πίν. 10.4, 13.1.4, 23.3, 34.1, 52.4,6· N. Vassilicù, «La rappresentazione dell'Entrata di Gesù a Gerusalemme nella chiesa di Sant'Atanasio nell'Epìro: evoluzione dell'iconografia della scena dall'età paleologa al Cinquecento», *Citazioni, Modelli e Tipologie nella produzione dell'opera d'arte* (Padova, 29 30 maggio 2008) Πρακτικά συνεδρίου (υπό έκδοση), 237 247.

⁶ M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, 52, πίν. 17. K. Gallas K. Wessel M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, εικ. 132, 216.

⁷ G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 68.3.

⁸ I. Furlan, *Le icone bizantine a mosaico*, Μιλάνο Πάδοβα 1979, 81 82, πίν. III.

⁹ Στην παράσταση οι μηροί του Χριστού απεικονίζονται σε ανάλογη στάση, σχηματίζοντας δηλαδή ορθή γωνία με το σώμα, ενώ οι κνήμες και τα πόδια του είναι από την πίσω πλευρά του όνου.

Βλ. G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, τ. III, Παρίσι 1968, πίν. 22.3.

¹⁰ R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Φλωρεντία 1967, πίν. 44, εικ. 76. A. Grabar, «Legature bizantine», *Il Tesoro di San Marco* (επιμ. H. R. Hahnloser), Φλωρεντία 1971, τ. II, 50 52. Τ. Παπαμαστοράκης, «Βυζαντινά παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης», *ΔΧΑΕΚΖ'* (2006), 404 405, εικ. 10.

¹¹ F. Bisconti, «Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto», *RACr* 66 (1990), 25 80. A. Nicoletti, «La rappresentazione dei defunti sulla lastra paleocristiana del Museo Civico Archeologico di Padova», *Bollettino del Museo Civico di Padova LXXXIV* (1995), 7 25.

¹² Όπως στη Δευτέρα Παρουσία. M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985, 22 30.

¹³ Στο κάτω μέρος της εικόνας παριστάνονται δύο ανθισμένα φυτά. Furlan, ό.π., 34 35, εικ. 1. M. Χατζηδάκης, *Φορητές εικόνες. Οίθησαυροί της μονής της Πάτμου* (επιμ. Α. Κομίνης), Αθήνα 1988, 106 107, εικ. 1.

¹⁴ Η ερμηνεία αυτή συνάγεται από το περιεχόμενο των επιγραφών των παραστάσεων, στις οποίες θα επανέλθουμε.

¹⁵ Γούναρης, «Οί τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη», 18, πίν. 10.



Εικ. 4. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Νότιος τοίχος κυρίως ναού, η Βαϊοφόρος.

Στην παράσταση της Προδοσίας τονίζεται ιδιαίτερα η σύλληψη του Χριστού, που απεικονίζεται δεμένος με ένα σχοινί, την άκρη του οποίου κρατεί ο Πόντιος Πιλάτος. Ο τονισμός του επεισοδίου της Σύλληψης με την απεικόνιση σχοινοῦ ή υφάσματος είναι γνωστός από λίγα βυζαντινά

παραδείγματα, με τον Ιουδα ή ένα στρατιώτη να συλλαμβάνουν τον Χριστό¹⁶, ενώ είναι συνηθέστερος σε δυτικά έργα του 15ου και 16ου αιώνα¹⁷. Η παρουσία του Πιλάτου στην παράσταση του Αγίου Αθανασίου, ο οποίος απεικονίζεται σε ήρεμη στάση και χωρίς εχθρική διάθεση,

¹⁶ Στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο (περ. 1200), στους Αγίους Θεοδώρους στη Μάνη (μετά το 13ο αι.), σε δύο παραδείγματα στην Κρήτη, σε Κρύπτη στο Orpido Lucano στην Ιταλία (β' μισό 14ου αι.) ο Χριστός συλλαμβάνεται από ένα στρατιώτη, ενώ στη Βλαχέρνα της Άρτας (περ. 1250) από τον Ιουδα. Βλ. C. Mango - E. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), 147, εικ. 27-29. Th. Iliopoulou Rogan, «Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne», *Actes du XV^e CIEB*, τ. Π, Αθήνα 1981, 216-220, εικ. 1. N. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσης Μάνης*, Αθήνα 1995, 43-44, εικ. 11. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of*

Crete. Rethymnon Province, Λονδίνο 1999, 294-295, εικ. 13, 195. A. Rizzi, «Monachesimo bizantino e chiese rupestri in Basilicata», *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969), πίν. 68c και Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009, 28-30, εικ. 9, 80, 81.

¹⁷ Ενδεικτικά, βλ. Schiller, ό.π. (υποσημ. 5), πίν. 180, 183. J. Campbell Hutchison, *Early German Artists: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer and Copyists* (The Illustrated Bartsch, Commentary), τ. 8.1, Νέα Υόρκη 1996, 81, εικ. C5 και W. L. Strauss (επιμ.), *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer* (The Illustrated Bartsch), τ. 10.1, Νέα Υόρκη 1980, 102, 122, εικ. 7(117), 27(119).



Εικ. 5. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Οι άγιοι Αντώνιος και Ευθύμιος.

οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πιθανότατα πρόκειται για τη συγχώνευση τριών επεισοδίων: της Προδοσίας-Σύλληψης, του Ίδε ο Άνθρωπος και του Ελκόμενου¹⁸.

Στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου ο Χριστός απεικονίζεται καθιστός μέσα σε δόξα κρατώντας την ψυχή της Παναγίας στα χέρια του (Εικ. 6). Το στοιχείο αυτό απαντά με μικρές διαφορές σε δύο ακόμη παραδείγματα στην Καστοριά, που χρονολογούνται στο 13ο αιώνα και στο έτος 1552. Στο πρώτο από αυτά, στην

Κουμπελίδικη, η εικονογραφία της σκηνης συνδέθηκε με το θέμα της έλευσης του Χριστού για να παραλάβει την ψυχή της Παναγίας, όπως περιγράφεται στα Απόκρυφα Ευαγγέλια, που απεικονίζεται στην τέχνη από το 10ο έως το 13ο αιώνα και εξαφανίζεται το 14ο, οπότε προτιμάται η λεπτομέρεια με την Παναγία καθιστή σε δόξα που την κρατούν δύο άγγελοι¹⁹. Το δεύτερο σχετικό παράδειγμα, στον τοιχογραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαν-

¹⁸ Για την εικονογραφία των διαφόρων επεισοδίων, βλ. E. Sandberg Navalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Βερόνα 1929, 242 257, 266 277· Β. Κώττα, «Η Ήξέλιξις τῆς εικονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου (Χριστοῦ) ἐν τῇ Χριστιανικῇ τέχνῃ», *BNJb* 14 (1937 1938), 245 267 και Α. Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ. Εικονογραφία και τυπολογία τῆς παραστάσεως στη βυζαντινὴ τέχνη (4ος 15ος αι.)», *ΔΧΑΕ ΙΘ'*

(1996 1997), 167 200.

¹⁹ Χ. Μαυροπούλου Τσιούμη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στήν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, 60 64, πίν. 15 16. Για την εικονογραφία τῆς Κοίμησης γενικά, βλ. L. Wratzslaw Mitrović N. Okunev, «La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe», *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134 180.



Εικ. 6. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, λεπτομέρεια.

ριώτισσα, παρουσιάζει περισσότερες εικονογραφικές ομοιότητες με την παράσταση στον Άγιο Αθανάσιο, ως προς τη στάση του Χριστού, των επικεφαλής αποστόλων και των αγγέλων που κρατούν αναμμένες λαμπάδες²⁰. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο παραστάσεων συνίσταται στο γεγονός ότι στην παράσταση στον Άγιο Αθανάσιο η δόξα φέρεται από σεραφείμ, που της προσδίδει χαρακτήρα Θεοφάνειας με εσχατολογικό περιεχόμενο²¹. Πιθανολογείται ότι είτε οι δύο παραστάσεις

έχουν κοινό πρότυπο είτε η παράσταση του Αγίου Αθανασίου αποτέλεσε το πρότυπο για τη μεταγενέστερη στο παρεκκλήσι της Μαυριώτισσας.

Σπάνιες εικονογραφικές λεπτομέρειες παρατηρούνται, επίσης, και σε άλλες παραστάσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Αγίου Αθανασίου. Στη σύνθεση της Γέννησης, ο βοσκός φέρει κρεμασμένα στη ζώνη του διάφορα εργαλεία καθημερινής χρήσης, στοιχείο γνωστό από λίγα παραδείγματα του 12ου και του 14ου αιώνα²². Αργότε-

²⁰ Γούναρης, «Οί τοιχογραφίες του Άγιου Ιωάννη», 29-31, πίν. 16, 17.

²¹ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellénique de Venise*, Βενετία 1962, 7-8, πίν. 1-2. Π. Βοκοτόπουλος, «Δύο Μεγάλες Δεήσεις στην Κέρκυρα», *Βυζαντινά* 13.1 (1985), 394, εικ. 2, 4, 5.

²² Η. Αναγνωστάκης-Τ. Παπαμαστοράκης, «Άγραυλοῦντες καί

ἀμέλγοντες», *Η ιστορία του ελληνικού γάλακτος και των προϊόντων του*, 1ο Τριήμερο Εργασίας (Ξάνθη, 7-9 Οκτωβρίου 2005), Πρακτικά, Αθήνα 2008, 213-214, 229-230. G. Galavaris, «Early Icons (from the 6th to the 11th Century)», *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine* (επιμ. Κ. Manafis), Αθήνα 1990, 100-101, εικ. 18. Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, 261, εικ. 220.

ρα το στοιχείο αυτό απαντά στις τοιχογραφίες του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1483)²³. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα καλύμματα της κεφαλής των μάγων, που απεικονίζονται πεζοί στο αριστερό μέρος της παράστασης, παρόμοια με αυτά που φορούν άλλες μορφές στον Άγιο Θεόδωρο στο Βοβοσένο (14ος αι.) και στο Κρεμίκοντζι (1493) στη Βουλγαρία και σε έργα Φλαμανδών ζωγράφων του 15ου αιώνα²⁴, που θυμίζει το τουρμπάνι που φορούν οι μάγοι σε παραστάσεις στην Καστοριά και την Ήπειρο²⁵. Στην παράσταση της Υπαπαντής, η προφήτισσα Άννα κρατεί ανοικτό υψωμένο ειλητό, όπως απαντά σε λίγα παραδείγματα του 14ου²⁶ και του 15ου αιώνα²⁷. Στην παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου, τον Χριστό υποδέχεται σε στάση προσκύνησης η μία μόνο αδελφή του νεκρού, πιθανώς η Μάρθα²⁸, ενώ η Μαρία απεικονίζεται όρθια δίπλα στη σαρκοφάγο, όπως

απαντάται το 13ο και συνεχίζεται σε λίγα παραδείγματα του 14ου και 15ου αιώνα²⁹.

Στη Φιλοξενία του Αβραάμ οι δύο οικοδεσπότες, Αβραάμ και Σάρα, απεικονίζονται στις άκρες της σύνθεσης δίπλα στη τράπεζα, όπως σε κάποια παραδείγματα στην Πελοπόννησο³⁰, στην Κρήτη³¹, στην Άρτα³².

Στο Νιπτήρα ο Ιούδας απεικονίζεται δεξιά, χωρίς φωτοστέφανο, να απομακρύνεται από τη σκηνή, όπως εμφανίζεται στην ίδια παράσταση στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483), που πιθανότατα αποτελεί και το πρότυπο για τη μεταγενέστερη τοιχογραφία στον Άγιο Αθανάσιο³³. Αργότερα σε έργα της «Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας» ο Ιούδας παριστάνεται να συνδιαλέγεται με το σατανά³⁴.

Στον Επιτάφιο Θρήνο οι Ιωσήφ και Ιωάννης απεικονίζονται στη σπάνια παραλλαγή με ανταλλαγή του καθεωμένου τους ρόλου³⁵. Στην παράσταση στον Άγιο

²³ E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1993, 105, 111, πίν. 35.

²⁴ Βλ. D. Piguet Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas Moyen Âge*, Παρίσι 1987, 42 43, εικ. 14. G. Gerov, «La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe début du XVIe siècle. Nouvelles données», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου (Αθήνα 28 29 Μαΐου 1999), Αθήνα 2002, εικ. 22, 23. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Massachusetts 1953, εικ. 84, 199. Ο ίδιος, *Les primitives Flamands*, Farigliano 1992 (μτφρ. στα γαλλικά από το πρωτότυπο: *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press 1971), 126 130, εικ. 99, 100, πίν. XVIII.

²⁵ Στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (1384/5) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1486) στην Καστοριά (Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 146α, 183α) και στην Αγία Παρασκευή στο Μονοδένδρι (αδημοσίευτη παράσταση). Για την κτητορική επιγραφή και το εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Μ. Αχεμιάστου Ποταμιάνου, «Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι της Ήπειρου (1414)», *ΔΧΑΕΚΔ* (2003), 231 242.

²⁶ Στο Πρωτάτο και στο Χιλανδάρι στον Άθω (Ε. Τσιγαρίδας (έπιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος, Έκ του Ίεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2003, εικ. 4 5. Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 10.3, 66.2), στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nago ričino (Millet, *Yougoslavie*, τ. III, ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 82.1), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Volotovo (V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Λονδίνο 1966, 259, εικ. 73).

²⁷ Στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485) στην Καστοριά (Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 183α), στην Κοίμηση της Θεοτόκου (1444) στο Velestovo (Subotić, ό.π. (υποσημ. 4), σχέδ. 42).

²⁸ Σύμφωνα με το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο η Μάρθα υποδέχεται

τον Χριστό, ενώ η Μαρία περιμένει στο σπίτι (ΙΑ', 20).

²⁹ Βλ. ενδεικτικά στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα (Α. Βασιλάκη Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, 40 42, πίν. 22 24), στον Χριστό στη Βέροια (Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 37 40, 130 131, πίν. ΣΤ'), στη Dečani (P. Mijović, *Dečani*, Βελιγράδι 1966, εικ. 21), στο πολύπτυχο με σκηνές του β' μισού του 14ου αιώνα, στο Σινά (Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, πίν. 107), στην περιοχή της Αχρίδας (C. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XVIe siècle*, Αχρίδα 1980, 43, σχέδ. 4. Subotić, ό.π. (υποσημ. 4), 90 91, σχέδ. 69). Στην Κρήτη σε τρία παραδείγματα του 14ου αιώνα, στην περιοχή των Χανίων, απεικονίζεται η μία μόνο αδελφή του Λαζάρου μπροστά στον Χριστό, ενώ η δεύτερη ασπάζεται τον αναστημένο αδελφό (Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, ό.π. (υποσημ. 16), 21, 38, 292, εικ. 10, 174, 191).

³⁰ Στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη (Μ. Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας», *ΔΧΑΕ ΙΔ* (1987 1988), 132, εικ. 13, 16) και στους Ταξιάρχους στην Αγριακόννα (Ε. Δεληγιάννη Δωρη, «Οι τοιχογραφίες του ύστερου βυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόννα», *Πρακτικά Β' Τοπικού Συνεδρίου Αρχαδικών Σπουδών* (Τεγέα Τρίπολις, 11 14 Νοεμβρίου 1988), *Πελοποννησιακά* 17 (1990), 560 563, εικ. 2).

³¹ Spatharakis, *Byzantine Wall Painting of Crete*, ό.π. (υποσημ. 16), 343 344, πίν. 14α, εικ. 133, 295, 298.

³² Στη Βλαχέρνα (Αχεμιάστου Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, ό.π. (υποσημ. 16), 79 81, πίν. 43, εικ. 119).

³³ Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 23), 128 132, πίν. 43.

³⁴ A. Stavropoulou Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001, 61 62, εικ. 18, όπου διάφορα παραδείγματα.

³⁵ O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Νέα Υόρκη 1970, 224 225.

Αθανάσιο, ο πρώτος σκύβει και ασπάζεται το χέρι του νεκρού Χριστού, όπως απαντάται στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483)³⁶, ενώ ο αγαπημένος μαθητής παρακολουθεί όρθιος πίσω από το λίθο.

Ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου προτιμά, επίσης, ορισμένες σπάνιες εικονογραφικές λεπτομέρειες και στις απεικονίσεις αγίων. Ο άγιος Αντώνιος δεν φορεί στην κεφαλή του το καθιερωμένο κουκούλλιο, αλλά τουρμπάνι, όπως στο Πρωτάτο³⁷. Η κίνηση του αγίου Ευθυμίου, να κρατεί με το δεξί χέρι τη μακριά γενειάδα του, απαντά σε ελάχιστα παραδείγματα, όπως στη μονή Ζrze (1368) κοντά στο Prilep³⁸. Ανάλογη κίνηση, ίσως αντιγραφική από την καθημερινότητα, απαντά στην παράσταση του αγίου Αρτεμίου (1537) στη μονή Μολυβδοσκεπάστου, έργο του Ευστάθιου Ιακώβου, πρωτονοταρίου Άρτας, όπου ο άγιος κρατεί με το αριστερό χέρι τη ζώνη του³⁹.

Στην παράσταση του αγίου Συμεών του Στυλίτη, ο σατανάς απεικονίζεται με τη μορφή φιδιού που πληγώνει

την κνήμη του ασκητή, όπως πιθανότατα και στο παρεκκλήσι της Μαυριωτίσας στην Καστοριά⁴⁰. Ο άγιος πιθανότατα δεχόταν την τροφή του από ένα μικρό καλάθι, το οποίο απεικονίζεται κρεμασμένο, δεμένο από την κορυφή του στύλου.

Τα πλούσια κοσμήματα στα ενδύματα των αγίων Αρτεμίου και Μηνά παραπέμπουν σε υφάσματα της ανατολής της ίδιας περιόδου εποχής⁴¹, καθώς και σε διακοσμητικά θέματα σε προγενέστερα ή σχεδόν σύγχρονα έργα των εκπροσώπων της «Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως στις τοιχογραφίες στη μονή Ντίλιου, στη μονή Μυρτιάς, στη Ρασιώτισσα στην Καστοριά⁴².

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου παρουσιάζει ο σχολιασμός των περισσοτέρων παραστάσεων και του συνόλου των αγίων με τα δίστιχα ιαμβικά επιγράμματα του Χριστόφορου Μυτιληναίου⁴³, σε μεγαλογράμματη και μικρογράμματη γραφή⁴⁴ (Εικ. 7-8).

Οι όμοιας μορφής επιγραφές της Βαϊοφόρου, της Έγερ-

³⁶ Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 23), 159 161, πίν. 52, όπου και άλλα παραδείγματα αλλαγής του ρόλου των δύο μορφών. Επιπλέον, βλ. Millet, *Recherches*, ό.π. (υποσημ. 5), 501 502, εικ. 541. Schiller, ό.π. (υποσημ. 5), πίν. 576. G. Valagussa, «Maestro di Faenza», *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. F. F. d'Arcais G. Gentili), Μιλάνο 2002, πίν. σ. 121.

³⁷ Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 46.2.

³⁸ Z. Ivković, «La peinture du XI^e siècle dans le monastère Zrze», *Zograf* 11 (1980), εικ. 1, 11.

³⁹ Αδημοσίευτη παράσταση.

⁴⁰ Η παράσταση στη Μαυριωτίσσα είναι πολύ φθαρμένη (Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη», 63, πίν. 25β). Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. K. Amprazoglou, «Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord Ouest dans la représentation des Stylites», *ΔΧΑΕΚΗ'* (2007), 231 236.

⁴¹ X. Δ. Μεράντζας, *Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηλείου κατά την μεταβυζαντινή περίοδο*, Ιωάννινα 2007, 120 121, εικ. 256α γ. N. Atasoy W. B. Denny L. W. Mackie H. Tezcan, *İpek. The Crescent and the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets* (επιμ. J. Raby A. Effeny), Λονδίνο 2001, 325 326, πίν. 14.

⁴² Α. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός «δύσμοδος» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕΚΒ'* (2001), 291 296, εικ. 5 8. Ο ίδιος, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001 2002), 230 234, εικ. 37.

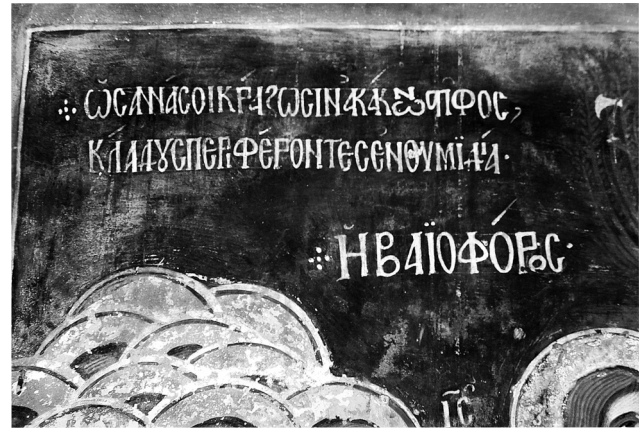
⁴³ Για τον ποιητή και το έργο του, βλ. J. Darrouzès, «Le calendriers byzantins en vers», *REB* 16 (1958), 61 73 E. Follieri, «Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene secondo i mss. Palat. gr. 383 e Paris. gr. 3041», *AnBoll* 77 (1959), 245 304 και η ίδια, *I calendari in*

metro innografico di Cristoforo Mitileneo, Βουξέλλες 1980, τ. I, 3 15.

⁴⁴ Γέννηση: Θ(εδ)ς τὸ τεχθέν ἢ δὲ [μήτηρ παρθένος] τί μείζων ἄλλο καινόν ἴδεν ἢ κτίσις; Υπαπαντή: ΚΟΛΠΟΥΣ Π(ΑΤΡΟΣ)Σ ΤΥΠΟΥΣΙ ΤΟΥ ΣΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΜΟΥ ΤΟΥ ΣΥΜΕΩΝ ΑΙ ΧΕΙΡΕΣ ΑΙ ΦΕΡΟΥΣΙ ΣΕ (Βλ. Follieri, *I calendari*, ό.π., τ. II, 122 123, 158 159). Σταύρωση: [ΖΩΝ ΕΙ ΘΕΟΣ ΣΥ, ΚΑΙ ΝΕΚΡΩΘΕΙ]Σ (Ε)Ν ΞΥ(ΛΩ) [Ω ΝΕΚΡΕ ΓΥ ΜΝΕ, ΚΑΙ ΘΕΟΥ ΖΩΝΤΟΣ ΛΟΓΕ]. Επιτάφιος Θρήνος: ΦΕΡΩΝ ΣΕ ΦΕΥΓΕΙ Σ(ΩΤ)ΕΡ ΙΩΣΗΦ ΠΑΛΑΙ, ΚΑΙ ΝΥΝ ΙΩΣΗΦ, ΑΛΛΟΣ ΕΝ ΘΑ ΝΑΤΩ ΦΕΡΕΙ. Βλ. L. R. Cresci L. Skomorochova Venturini A. Del ponte, *I versetti del Prolog stišnoj. Traduzione slava dei distici e monastici di Cristoforo di Mitilene*, τ. II, Τορίνο 2002, 162. Συμεών ο Στυλίτης: ΛΙΠΩΝ ΣΥΜΕΩΝ ΤΗΝ ΕΠΙ ΣΤΥΛΟΥ ΒΑΣΙΝ / ΤΗΝ ΕΓ ΓΥΣ ΕΥΡΕ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΑΣΙΝ. Αρτέμιος: Ο ΠΑΝΤΑ ΛΑΜ ΠΡΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ ΕΝ ΒΙΩ ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΝΗΛΘΕΝ [ΕΙΣ ΥΠΕΡΛΑΜ ΠΡΟΝ ΚΛΕΟΣ ἢ ΥΠΕΡΤΑΤΟΝ ΚΛΕΟΣ]. Δημήτριος: δημήτριον νύττουσι λόγχοι, Χ(ριστ)έ μου, / ζηλοῦντα πλευράς, λοχωνύττου σου πάθους. Ιωαννίκιος: ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΝ ΕΚ ΓΗΣ ΛΑΜΒΑΝΕΙ / Ο ΤΩ ΛΟΓΩ ΓΗΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΗΞΑΣ ΛΟΓΟΣ. Μηνάς: ΑΙΓΥΠΤΟΣ ΟΝΤΩΣ [ΕΙ Τ]ΕΚΕΙ [ΜΕΓΑ] ΤΙΚΤΕΙ / ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΛΗΘΕΣ ΤΟΥΤΟ ΜΗΝΑΣ / ΔΕΙΚΝΥΕΙ. Νικόλαος: Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΡΕΣΒΕΙΣ ΩΝ ΕΝ ΓΗ ΜΕ(ΓΑΣ) ΚΑΙ ΓΗΣ ΑΠΟΣΤΑΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΕΣΒΕΥΕΙΝ ΖΕΕΙ. Αντώνιος: ΕΧΕΙ ΤΙ ΜΕΙΖΩΝ ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΝΟ(ΩΝ) / ΕΞΑΡΧΟΝ ΑΝΤΩΝΙΟΝ ΑΣΚΗΤΩΝ ΕΧΩΝ. Αθανάσιος: ΑΘΑΝΑΣΙΟΝ ΚΑΙ ΘΑ[ΝΟΝ]ΤΑ ΖΗΝ ΛΕΓΩ] ΟΙ ΓΑΡ ΔΙΚΑΙΟΙ ΚΑΙ ΤΕΘΝΙΚΟΤΕΣ ΖΩΣΙ. Ευθύμιος: ΤΟ ΚΟΙ(ΝΟ)Ν ΕΥΘΥΜΙΕ ΣΟΙ ΚΑΙ ΤΩ ΒΙΩ / ΠΡΟΣ ΑΓΓΕ ΛΟΥΣ Α(ΠΑΙΡ)Ε ΤΟΥΣ ΞΕΝΟΥΣ ΒΙΟΥ. Εφραίμ: ΗΚΟΥΣΕ ΓΛΩΤ ΤΑΝ ΨΑΛΜΙΚΩΣ ΗΝ ΟΥΚ ΕΓΝΩ, / ΕΦΡΑΙΜ ΑΝΩ ΚΑΛΟΥΣΑΝ Ο ΓΛΩΤΤΑΝ ΣΥΡΟΣ. Θεόδωρος: Τροφή κολύβων έστια Τήρων πόλιν, / τροφήν τιθείς άπρακτον ήλισημένην. Γεώργιος: Έχθρους ό τέμνον Γεώργιος έν μάχαις / έκόν παρ' έχθρών τέμνεται διά ξίφους. Βλ. Follieri, *I calendari*, ό.π., τ. II, 9, 56 57, 60 61, 68, 102, 122 123, 142 143, 148, 170, 251.



Εικ. 7. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Βόρειος τοίχος κυρίως ναού, ο άγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια.



Εικ. 8. Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, ναός Αγίου Αθανασίου. Νότιος τοίχος κυρίως ναού, η Βαΐοφόρος, λεπτομέρεια.

σης του Λαζάρου και της Ανάληψης πιθανότατα προέρχονται από έργα μμητών του σημαντικού αυτού βυζαντινού ποιητή⁴⁵, ενώ δεν διακρίνονται οι επιγραφές της Προδοσίας και της Ανάστασης.

Η χρήση μεμονωμένων επιγραμμάτων του Χριστόφορου Μυτιληναίου στη ζωγραφική απαντά από το 13ο αιώνα σε ελάχιστα παραδείγματα, όπως στην Αγία Τριάδα Κρανιδίου, στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού (1244)⁴⁶. Αντίθετα από τις αρχές του 14ου αιώνα η χρήση τους επεκτείνεται, ιδιαίτερα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, και απαντά συστηματικά στην απεικόνιση μηνολογίων στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320)⁴⁷ και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Trescavac (1334-1350)⁴⁸. Το 15ο αιώνα έχουν καταγραφεί σποραδικά παραδείγματα στη Μικρά Ασία, στη Βουλγαρία, στην Κύπρο⁴⁹. Το πρώτο έως τώρα γνωστό παράδειγμα του 16ου αιώνα, τουλάχιστον στις περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου,

με τα ιαμβικά δίστιχα του Χριστόφορου Μυτιληναίου αποτελεί ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου. Αργότερα, το 1552, στο διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα στην Καστοριά διατηρούνται τουλάχιστον δύο ολόκληρα επιγράμματα, που συνοδεύουν τις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου⁵⁰ και η πρώτη στροφή ενός τρίτου, στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού⁵¹.

Από όλα τα παραδείγματα, το πιο κοντινό στο διάκοσμο του Αγίου Αθανασίου είναι αυτό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Trescavac (1334-1350), ως προς τον εκτεταμένο αριθμό των επιγραμμάτων και τη χρήση των σημείων στίξης και σε όσα είναι με μεγαλογράμματη γραφή. Τα δίστιχα ιαμβικά επιγράμματα του Χριστόφορου Μυτιληναίου από το 12ο αιώνα περιλαμβάνονταν στους κώδικες του Συναξαρίου της Κωνσταντινούπολης, μέσω των οποίων διαδίδονται στον ελληνικό και

⁴⁵ Έγερση του Λαζάρου: ΝΕΚΡΟΝ ΑΝΙΣΤΑΣ ΤΕΤΑΡΤΑΙΟΝ ΔΕΙΚΝΥΕΙΣ, ΕΓΕΡΣΙΝ ΛΟΓΕ ΤΗΝ ΚΟΙΝΗΝ ΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ. Βαΐοφόρος: ΩΣΑΝΝΑ ΣΟΙ ΚΡΑΖΩΣΙΝ ΑΚΑΚΩΝ ΣΤΙΦΟΣ, / ΚΛΑΔΟΥΣ ΠΕΡΙΦΕΡΟΝΤΕΣ ΕΝ ΘΥΜΙΔΙΑ. Ανάληψη: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΗΣΑΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ, [ΠΙΣΤΗΝ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΒΕΒΑΙΩ]ΤΕ ΡΑΝ ΔΕΙ[ΞΑΣ]. Για τα ιαμβικά δίστιχα του Μυτιληναίου για τις κλητικές γιορτές, βλ. Follieri, «Il calendario giambico», ό.π., 254 255, 261 263. Για τους μμητές, βλ. Η ίδια, *I calendari*, ό.π., τ. Ι, 224 250.

⁴⁶ S. Kalopissi Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, Μόναχο 1975, 85, 121.

⁴⁷ Ά. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 180 189.

⁴⁸ M. Gligorijević Maksimović, «La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac et les vers de Christophore Mytilène», *Zograf* 8 (1977), 48 54. A. Rhoby, «Die auf Fresken und Mosaiken überlieferten byzantinischen Epigramme Einige grundsätzliche Überlegungen», *Die Kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme*, Akten des Internationalen Workshop (Wien, 1 2 Dezember 2006), Βιέννη 2008 (επιμ. W. Hörandner A. Rhoby), 94 99.

⁴⁹ A. Rhoby, *Byzantinischen Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Βιέννη 2009, 77 78, 373 374.

⁵⁰ Επιγράμματα αδημοσίευτα. Για τις παραστάσεις, βλ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη», 53.

⁵¹ Στο ίδιο, 14.

σλαβικό χώρο και γίνονται ευρέως γνωστά⁵². Αργότερα περιλαμβάνονται σε πλήθος χειρογράφων και στη συνέχεια από το 16ο αιώνα στα Μηναία και σε άλλα έντυπα λειτουργικά βιβλία, που τυπώνονταν στα τυπογραφεία της Ευρώπης και κυρίως της Βενετίας, μεταφρασμένα και σε άλλες γλώσσες ορθόδοξων λαών της Βαλκανικής και της Ρωσίας⁵³.

Ο ανώνυμος ζωγράφος του ναού του Αγίου Αθανασίου φαίνεται πως γνώριζε τα επιγράμματα αυτά, αφού τα μεταγράφει χωρίς να αλλάξει τη μορφή τους και τα διατηρεί ως δίστιχα, ακόμη και στις περιπτώσεις που λόγω του χώρου που έχει στη διάθεσή του αυτό δεν είναι δυνατό. Στις περιπτώσεις αυτές χωρίζει με ορθό τρόπο τους δύο στίχους είτε με στοιχεία της παράστασης είτε αφήνοντας μεγαλύτερο κενό μεταξύ των στίχων. Τα επιγράμματα είναι γενικά ορθογραφήμενα με όλα τα σημεία στίξης και ελάχιστες παραλείψεις. Όπως διαπιστώνεται και από άλλα στοιχεία και επιγραφές του διακόσμου, ο ζωγράφος είναι λόγιος, γνώστης της λειτουργίας και των εκκλησιαστικών κεμένων και κατά πάσα πιθανότητα ιερωμένος.

Οι έμμετρες επιγραφές στη ζωγραφική συνήθως ερμηνεύουν τις παραστάσεις στις οποίες αναγράφονται και είτε συντέθηκαν για να αναγραφούν στα συγκεκριμένα έργα είτε προέρχονται από την υμνογραφία είτε έχουν αντιγραφεί από παλιότερα έργα τέχνης, κυρίως χειρόγραφα⁵⁴. Στην περίπτωση του Αγίου Αθανασίου κατά πάσα πιθανότητα ο ζωγράφος τα αντέγραψε από κάποιο χειρόγραφο ή από κάποια έντυπη έκδοση, ακολουθώντας ταυτόχρονα τη βυζαντινή παράδοση.

Οι σημαντικές εικονογραφικές, κυρίως, ομοιότητες του διακόσμου του Αγίου Αθανασίου με τα υπογεγραμμένα έργα του Ηπειρώτη ζωγράφου Ευστάθιου Ιακώβου, στη μονή της Μολυβδοσκεπάστου (1536/7) και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Μαυριώτισσας (1552) στην Καστοριά, παραπέμπουν στις κοινές καταβολές των δύο ζωγράφων και θέτουν το ζήτημα της ταύτισής τους⁵⁵. Η πιθανή αυτή ταύτιση προς το παρόν δεν είναι δυνατό να επαληθευτεί, αφού το πρώτο έργο του Ηπειρώτη ζωγράφου διατηρείται σε κακή κατάσταση και το δεύτερο, εκτός του ότι διαφέρει από το πρώτο εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, καθότι είναι επηρεασμένο σημαντικά από έργα Κρητικών ζωγράφων, έχει κατά πάσα πιθανότητα δεχθεί και μεταγενέστερες επεμβάσεις.

Η τέχνη του τοιχογραφικού διακόσμου του Αγίου Αθανασίου καταδεικνύει την προσκόλληση του λόγιου ανώνυμου ζωγράφου στην παλαιότερη καλλιτεχνική παράδοση της Μακεδονίας, αλλά και της Ηπείρου, όπως παρατηρείται εξάλλου και σε άλλα έργα της ίδιας εποχής στην περιοχή που δεν εντάσσονται στις δύο σημαντικές καλλιτεχνικές σχολές του 16ου αιώνα⁵⁶.

Όμως η σπουδαιότητα του άγνωστου μέχρι τώρα αυτού χρονολογημένου έργου, με τα σπάνια ή ακόμη και μοναδικά εικονογραφικά θέματα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, η επιλογή των οποίων δεν είναι τυχαία, έγκειται στην προέλευση των προτύπων από τα οποία εμπνεύστηκε, τη σχέση τους με την παλαιότερη παράδοση της περιοχής και με πιθανά αντίστοιχα προγενέστερα έργα που έχουν καταστραφεί ή δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί.

⁵² Follieri, *I calendari*, ό.π. (υποσημ. 43), τ. I, 12 13.

⁵³ Για τις εκδόσεις της Βενετίας ενδεικτικά, βλ. E. Follieri, «Su libri stampati a Venezia nella prima metà del cinquecento, Contributi alla Storia del libro italiano», *Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Φλωρεντία 1969, 145 164. Για τις μεταφράσεις, βλ. Cresci Skomrochova Venturini Delponte, ό.π. (υποσημ. 44), τ. I, 11 15.

⁵⁴ T. Παπαμαστοράκης, «Κείμενα σε μνημειακές παραστάσεις της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου», *29ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2009, 98 99.

⁵⁵ Για το ζωγράφο και τα έργα του, βλ. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, 217 219. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη», 65 73.

⁵⁶ I. Π. Χουλιάρης, «Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο», *ΔΧΑΕ ΛΒ΄* (2011), 115 128. Ενδεικτικά για τις σχολές και τα έργα κυρίως, βλ. M. Αχειμάστου Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995², 173 235.

Niki Vassilicù

PARTICOLARITÀ NELL'ORIGINARIA DECORAZIONE
PITTORICA NELLA CHIESA DI SANT'ATANASIO AD ANO
PARAKALAMOS IN EPIRO (1546)

La decorazione pittorica conservata nella chiesa originaria di Sant'Atanasio risale al 1546, secondo l'iscrizione sul muro sud del bema.

Il programma originario comprende 13 scene evangeliche e una tratta dal Vecchio Testamento, distribuite sul registro superiore del *naos*, del *bema* e nella parte est del nartece, mentre al di sotto sono rappresentati 11 santi in piedi, sant'Atanasio in trono e la *Deesis*. Altri brani della decorazione originaria si distinguono nel bema e nella fascia soprastante le scene evangeliche, in parte coperta da pitture posteriori. In essa presumibilmente erano raffigurati profeti oppure santi in busto, come si riscontra in altri esempi analoghi del XVI secolo in Macedonia, ad Ocrida, in Serbia, in Epiro.

Un elemento distintivo nel ciclo pittorico di Sant'Atanasio offre l'uso degli epigrammi che accompagnano tutte le immagini, tratti dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo, commentati puntualmente: fatto che rinvia alla tradizione macedone e serba del XIV secolo (San Nicola Orfanos a Salonicco e Dormizione della Vergine a Trescavac).

L'ignoto frescante delle pitture di Sant'Atanasio è ancorato alla tradizione e si ispira a prototipi anteriori oppure coevi, in ogni caso di concezione conservativa. In generale, la tipologia usata dal pittore è quella formata nell'ultimo periodo paleologo in Macedonia, a Ocrida, in Serbia, in Epiro, impiegata anche nella seconda metà del XV secolo a Kastorià e alle Meteore, dal cosiddetto *atelier* di Kastorià. Il suo linguaggio è esente da influssi diretti di opere pittoriche delle scuole cinquecentesche della "Grecia nord-occidentale" e cretese. Maggiori affinità si osservano con le opere del pittore epirota Eustathios Iakovou che ha eseguito nell'anno 1536/7 gli affreschi del monastero di Mollivoskepastos e ha dipinto il *parekklesion* di San Giovanni Teologo nel monastero di Mavriotissa a Kastorià (1550). Il fatto che gli affreschi di Sant'Atanasio presentino, principalmente per iconografia, alcuni dettagli quasi unici e caratteristici che si ritrovano nell'opera di Eustathios Iakovou pone la questione se si tratti di opere dello stesso pittore.