

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 33 (2012)

Δελτίον ΧΑΕ 33 (2012), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημήτρη Κωνσταντίου (1950-2010)



**Ανθίβολο άγνωστου ιχνογράφου - εικόνα
Καπεσοβίτη ζωγράφου**

Γεώργιος ΒΕΛΕΝΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1248](https://doi.org/10.12681/dchae.1248)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΕΛΕΝΗΣ Γ. (2014). Ανθίβολο άγνωστου ιχνογράφου - εικόνα Καπεσοβίτη ζωγράφου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 33, 229–240. <https://doi.org/10.12681/dchae.1248>

Γεώργιος Βελένης

ΑΝΘΙΒΟΛΟ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΙΧΝΟΓΡΑΦΟΥ - ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΗ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Η γνωστή εικόνα της Γαλακτοτροφούσας της Συλλογής Βελιμέζη, που σύμφωνα με την επιγραφή της κατασκευάστηκε το έτος 1778, αποδίδεται στον ζωγράφο Ιωάννη από το Καπέσοβο της Ηπείρου, τον γιο του Αναστασίου και μετέπειτα μοναχού Αθανασίου.

The well-known icon of the Virgin Galaktotrophousa in the Velimezis Collection, which according to its inscription was painted in 1778, is attributed to the painter Ioannis from Kapesovo, Epirus, the son of Anastasios, who later became the monk Athanasios.

Στο Μουσείο Μπενάκη φυλάγεται μικρό ανθίβολο διαστάσεων 20,6×25,3 εκ., το οποίο συσχετίστηκε εύλογα με τη γνωστή εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη¹, διαστάσεων 37,5×45 εκ., όπου εικονίζεται η Παναγία Γαλακτοτροφούσα με την προσωνυμία η Σπηλαιώτισσα (Εικ. 1-2)². Το ανθίβολο φέρει στο κάτω μέρος του μεγαλογράμματη επιγραφή με το εξής κείμενο (Εικ. 3): *Αντίτυπον τῆς εἰκόνας, ὅπου ὁ ἱερός Λουκάς ἰστόρησεν, τῆς*

*ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἥτις ἐν τῷ Μεγάλῳ Σπηλαιῷ εὑρίσκεται*³. Ἴδιο επιγραφικό κείμενο υπάρχει και στην αντίστοιχη θέση της φορητῆς εικόνας (Εικ. 4)⁴, με τη διαφορά ότι στην κάτω δεξιά γωνία της μνημονεύεται και το όνομα του ζωγράφου [*χειρ Ἰω(άννου)*], καθώς και το έτος κατασκευῆς της (1778)⁵.

Προσπάθεια για ειδικότερη ταύτιση του ζωγράφου Ιωάννη δεν είχε γίνει στο παρελθόν⁶, εξαιτίας της δυ-

Λέξεις κλειδιά

18ος αιώνας, Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή Βελιμέζη, Ανθίβολο Γαλακτοτροφούσας, Εικόνα Γαλακτοτροφούσας, Ζωγράφος Ιωάννης, Καπεσοβίτες ζωγράφοι.

Keywords

18th century, Benaki Museum, Velimezis Collection, Anthibolon (=pricked cartoon) of the Galaktotrophousa, Icon of the Galaktotrophousa, Painter Ioannis, painters from Kapesovo.

¹ Ευχαριστώ το Μουσείο Μπενάκη για την άδεια αναδημοσίευσής του ανθιβόλου (Αρ. Ευρ. 33151, © 2001, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα) και τον κ. Χρήστο Φ. Μαργαρίτη για την ευγενική παραχώρηση μιας έγχρωμης φωτογραφίας της Γαλακτοτροφούσας, η οποία, για τεχνικούς λόγους, δημοσιεύεται εδώ ασπρόμαυρη. Για έγχρωμη εκδοχή της εικόνας βλ. Ν. Chatzidakis, *Icons of the Velimezis Collection*, Benaki Museum, Athens 1998, αρ. 61.

² Μ. Vassilaki, «Workshop Practices and Working Drawings of Icon Painters», *Griechische Ikonen, Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, 71-75, εικ. 65, 66, 68. Της ίδιας, «Εκτυπο και διάτρητο ανθίβολο με την Παναγία Σπηλαιώτισσα», *Χαίρε Κεχαριτωμένη. Εικόνες από τη Συλλογή Βελιμέζη, Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2004, 90-95. Για το ανθίβολο του Μουσείου Μπενάκη βλ. και Α. Κατσελάκη και Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009, 34, εικ. 26.

³ Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος της Παναγίας υπάρχει και σε ιχνογράφημα που περιλαμβάνεται στη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη, η οποία φέρει συνοδευτική επιγραφή ταυτότητας του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας (η σπηλαιώτισσα), καθώς

και ένα παρόμοιο κείμενο με εκείνο της μεγάλης επιγραφῆς, αλλά στο πίσω μέρος του ιχνογραφήματος (όλα σε μικρογράμματη γραφή). Βλ. *Εκ Χιονιάδων, σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, κατάλογος έκθεσης, Βόλος 2004, 101, αρ. 66 (λ. Μ. Νάνου, με τη σχετική εικόνα).

⁴ Η επιγραφή της εικόνας αναπτύσσεται σε μία σειρά και είναι ορθογραφήμενη. Η αντίστοιχη του ανθιβόλου, είναι ανορθογραφή, ενώ το καταληκτικό τμήμα της περνά σε επόμενη σειρά, χωρίς να δηλώνεται το όνομα του κατασκευαστή.

⁵ Vassilaki, «Workshop», ό.π., 71, εικ. 66 και Ν. Chatzidakis, ό.π., 406-409.

⁶ Κατά τη διάρκεια συγγραφῆς του ανά χειράς άρθρου πληροφορήθηκα από τον Γιάννη Βαράλη, τον οποίο και ευχαριστώ, ότι με τον ζωγράφο που υπογράφει την εικόνα της Γαλακτοτροφούσας της Συλλογῆς Βελιμέζη ασχολείται και η Μαρία Νάνου σε σχετικό άρθρο που υπέβαλε για δημοσίευση στον παρόντα τόμο. Από επικοινωνία που είχα μαζί της προέκυψε αυθόρμητα ότι οι απόψεις μας, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την ταύτιση του ζωγράφου, ταυτίζονται. Αρχικά, σκεφτήκαμε να προοίμια σε μία από κοινού δημοσίευση και αφού ανταλλάξαμε τα κείμενά μας αποφασίσαμε να



Εικ. 1. Ανθίβολο Παναγίας Γαλακτοτροφούσας του Μουσείου Μπενάκη (© 2001 Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα).

σκολίας που προέκυπτε από το πλήθος των ζωγράφων που έφεραν το ίδιο όνομα στο αντίστοιχο χρονικό πλαίσιο⁷. Ωστόσο, κρίνοντας από τα παλαιογραφικά

στοιχεία των επιγραφών που συνοδεύουν την εικόνα, μπορεί να ειπωθεί με ασφάλεια ότι πρόκειται για Ηπειρώτη ζωγράφο. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγούν

δώσουμε δύο ξεχωριστά άρθρα εστιάζοντας ο καθένας σε διαφορετικά ζητήματα, όπως και έγινε. Ταυτόχρονα, εκτιμώντας τις προοπτικές που ανοίγονται από τη βαθύτερη μελέτη των ανθιβόλων και των ιχνογραφημάτων, καταλήξαμε να συνεργαστούμε και να εκπονήσουμε ένα πρόγραμμα ευρύτερου ενδιαφέροντος για τα σχέδια εργασίας των ζωγράφων της Ηπείρου, ειδικότερα

των Καπεσοβιτών.
⁷ Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, 322-339, όπου, μετά τα μέσα του 18ου αι. και έως τις τρεις πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα αναφέρονται 27 ζωγράφοι με το ίδιο όνομα.



Εικ. 2. Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας της Συλλογής Βελιμέζη.

τόσο τα εικονογραφικά⁸, όσο και τα τεχνοτροπικά της στοιχεία, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

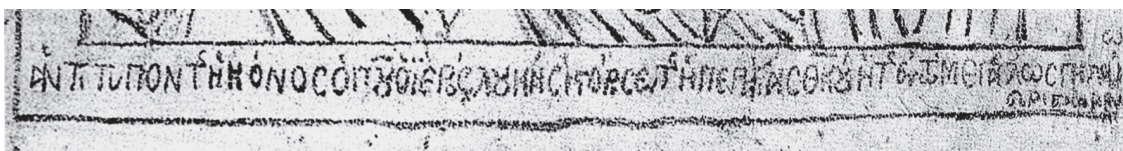
Η «γραμματοσειρά» που χρησιμοποιείται στα επιγραφικά κείμενα της συγκεκριμένης εικόνας είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική και σχετίζεται άμεσα με έναν τρόπο γραφής, ο οποίος απαντά σε σημαντικό αριθμό εκκλησιών της Ηπείρου, που τοιχογραφήθηκαν από καπεσο-

βίτικα συνεργεία⁹ και χρονολογούνται με ακρίβεια από τα μέσα του 18ου αιώνα έως και την πρώτη δεκαετία του επόμενου. Σε ορισμένες από αυτές διαπιστώνεται πολύ μεγάλη γραφολογική συγγένεια και μάλιστα σε βαθμό που μπορεί να ειπωθεί με ασφάλεια ότι ο εξαιρετος γραφέας των επιγραφικών κειμένων της Γαλακτοτροφούσας ταυτίζεται με τον Ιωάννη, τον επικεφαλής

⁸ Για τα εικονογραφικά ζητήματα της Γαλακτοτροφούσας και τις εφαρμογές του θέματος σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων βλ. το άρθρο της Μαρίας Νάνου στον παρόντα τόμο.

⁹ Δ. Κωνσταντίος, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το

Καπέσοβο της Ηπείρου, Αθήνα 2001, 27-46 (έκδοση των κτητορικών επιγραφών με αντιστοιχία πινάκων από 25-33) και 47-48 (κατάλογος με τα ονόματα των ζωγράφων και τα έργα τους κατά χρονολογική σειρά).



Εικ. 3. Η επιγραφή του ανθιβόλου του Μουσείου Μπενάκη (λεπτομέρεια της εικ. 1, τυπωμένη αντίστροφα).



Εικ. 4. Η επιγραφή της εικόνας της Συλλογής Βελιμέζη (λεπτομέρεια της εικ. 2).

ζωγράφο του οικογενειακού συνεργείου που ανέλαβε την τοιχογράφησή τους. Στη συγκεκριμένη ομάδα¹⁰ ανήκουν το καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στη Χρυσοβίτσα (1781), ο Άγιος Νικόλαος στο Τσεπέλοβο (1786), το καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μακρίνο (1792), ο Άγιος Νικόλαος στο Καπέσοβο (1793), ο Άγιος Γεώργιος στους Νεγάδες (1795), ο νάρθηκας του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1800) και η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Αρτσίστα, τη σημερινή Αρίστη (1806)¹¹.

Στο πρώτο από τα παραπάνω μνημεία (Χρυσοβίτσα), ο Ιωάννης συνεργάζεται με τον αδελφό του Γεώργιο και σε όλα τα υπόλοιπα, της ίδιας ομάδας, με τον γιο του Αναστάσιο. Δυστυχώς, η κτητορική επιγραφή των τοιχογραφιών της Χρυσοβίτσας είναι δυσδιάκριτη¹² και, καθώς παραμένει ακαθάριστη δεν είναι εύκολο να αποφανθεί κανείς εάν γράφτηκε από τον Ιωάννη ή από τον αδελφό του Γεώργιο.

Σε όλα τα υπόλοιπα μνημεία, ο Ιωάννης συνεργάζεται με τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη. Η γραφή στις

κτητορικές επιγραφές τους¹³ είναι ολόδια με της επιγραφής που υπάρχει στο κάτω μέρος της εικόνας με την Γαλακτοτροφούσα της Συλλογής Βελιμέζη. Επομένως, από άποψη παλαιογραφικών στοιχείων, ο γραφέας των κτητορικών επιγραφών που συνοδεύουν τα έξι τελευταία μνημεία της παραπάνω ομάδας ταυτίζεται με τον γραφέα των επιγραφικών κειμένων της Γαλακτοτροφούσας, που δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Ιωάννη τον Καπεσοβίτη, τον γιο του μοναχού Αθανασίου.

Φυσικά, θα μπορούσε κανείς να θέσει το ερώτημα, μήπως όλες οι επιγραφές των έργων που προαναφέρθηκαν συμπεριλαμβανομένης και της Γαλακτοτροφούσας δεν γράφτηκαν από τον Ιωάννη, αλλά από τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη. Η περίπτωση αυτή μπορεί να αποκλειστεί¹⁴, δεδομένου ότι η εξεταζόμενη γραφή απαντά και σε πρώιμα έργα του Ιωάννη¹⁵, που τοιχογραφήθηκαν ενόσω επικεφαλής του συνεργείου ήταν ο πατέρας του, ο γνωστός Αναστάσιος και μετέπειτα μοναχός Αθανάσιος¹⁶. Δηλαδή σε εποχή που ο ομόνυμος εγγονός ήταν παιδί ή δεν είχε ακόμη γεννηθεί.

¹⁰ Από τον σχετικό κατάλογο που συνέταξε ο Κωνστάντιος, ό.π., 47-48 λείπει ο Άγιος Νικόλαος Τσεπελόβου (1786), για τον οποίο γίνεται λόγος στο επίμετρο του πονήματός του. Για πληρέστερο κατάλογο των Καπεσοβιτών ζωγράφων και των έργων τους και μάλιστα με ορθότερη χρονολογική σειρά, βλ. Γρ. Μανόπουλος, «Επανεξέταση των επιγραφών των Καπεσοβιτών ζωγράφων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 37(2003), 300-303.

¹¹ Κατά πάσα πιθανότητα, η κτητορική επιγραφή του τελευταίου μνημείου της σειράς (του έτους 1806), γράφτηκε από τον γιο του Ιωάννη, τον Αναστάσιο αναγνώστη.

¹² Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 30β.

¹³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 30γ, 31α β, 32α, 32γ, 150α.

¹⁴ Φυσικά υπάρχουν και περιπτώσεις που ο γραφέας μιας συνοδευτικής επιγραφής είναι διαφορετικός από τον κύριο ζωγράφο

ενός εικαστικού έργου, όπως ενδέχεται να συμβαίνει με την εικόνα του Αγίου Αθανασίου του ίδιου Καπεσοβίτη ζωγράφου, για την οποία γίνεται λόγος παρακάτω. Πρόκειται για θέμα που απαιτεί ειδική μελέτη. Πάντως, το σύνθετο είναι γραφέας και ζωγράφος στην ίδια παράσταση να ταυτίζονται.

¹⁵ Βλ. τον σχετικό κατάλογο που παραθέτει ο Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 47-48, καθώς και τους αντίστοιχους πίνακες των επιγραφών (ειδικότερα τους πίν. 26β, 27α β, 28β, 29α).

¹⁶ Για την ταύτιση του «κατά κόσμο» Αναστασίου με τον μοναχό Αθανάσιο, που με βρίσκει απόλυτα σύμφωνο, βλ. Μανόπουλος, ό.π., 309-312, όπου, κατά την προσωπική μου άποψη, παρατίθεται το αρτιότερο και ορθότερο μέχρι στιγμής γενεαλογικό δένδρο των Καπεσοβιτών ζωγράφων.



Εικ. 5. Το πάνω τμήμα της εικόνας της Αγίας Αικατερίνης από τον ομώνυμο ναό των Ιωαννίνων (λεπτομέρεια από φωτογραφία της 8ης ΕΒΑ).

Η ταύτιση του ζωγράφου που υπογράφει την Γαλακτοτροφούσα της Συλλογής Βελιμέζη με τον Ιωάννη από το Καπέσοβο ενισχύεται και από τεχνοτροπικά στοιχεία. Οι προπλασμοί, τα φώτα και, κυρίως, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Παναγίας και του θείου Βρέφους βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με εικόνες άλλων αγίων, καθώς και με παραστάσεις τοιχογραφιών.

Ανάμεσα στις εικόνες που υπογράφονται από τον Ιωάννη, η πιο κοντινή από τεχνοτροπική άποψη με την Γαλακτοτροφούσα της Συλλογής Βελιμέζη είναι η εικόνα της Αγίας Αικατερίνης (1770) του ομώνυμου ναού των Ιωαννίνων. Παρότι πρόκειται για δύο διαφορετικές μεταξύ τους γυναικείες μορφές, οι κεφαλές τους αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο (Εικ. 5-6)¹⁷: ραδινός κυλινδρικός λαίμος με πτυχή στη βάση του, καλοσχεδιασμένα αμυγδαλωτά μάτια με λεπτές βλεφαρίδες σε ισοκατανομή και παρόμοιοι εικαστικοί χειρισμοί τόσο στα φώτα, όσο και στους προπλασμούς.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που σχεδιάζει ο Ιωάννης το αντί του θείου βρέφους στην εικόνα της Γαλακτοτροφούσας και γενικά σε όλες τις ανδρικές μορφές των έργων του ίδιου ζωγράφου που φέρουν κοντή κόμη, όπως για παράδειγμα στην πολυπρόσωπη παράσταση του Νιπτήρα στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων¹⁸. Κατά κανόνα, υπερτονίζεται η κρέμαση του λοβίου στο κάτω τμήμα του αυτιού, από όπου φύεται η εσωτερική νεύρωση του πτερυγίου απολήγοντας σε φαρδιά διχάλα, στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί εντελώς φυσιοκρατικό¹⁹. Με παρόμοιο τρόπο σχεδιάζονται τα ίδια μέρη και στην εικόνα του Αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας (1772), που φυλάγεται στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο και αποτελεί το πλέον γνωστό από τα ενυπόγραφα φορητά έργα του Ιωάννη²⁰.

Αξιοσημείωτος στις τοιχογραφίες του Ιωάννη είναι και ο τρόπος απόδοσης των γυμνών άκρων, ειδικότερα στα

¹⁷ ΥΠΠΟ - 8η ΕΒΑ, *Τα μνημεία των Ιωαννίνων* (επιμέλεια Β. Παπαδοπούλου), Ιωάννινα 2009, 91-94, όπου δημοσιεύεται έγχρωμη φωτογραφία ολόκληρης της εικόνας.

¹⁸ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 6β. Βλ. και την έγχρωμη εικόνα στο εξώφυλλο του ίδιου βιβλίου (για λεπτομέρειες).

¹⁹ Με ανάλογο τρόπο, αλλά όχι εντελώς ίδιο, σχεδιάζουν το αντί και ορισμένοι ζωγράφοι του 16ου και 17ου αι., κυρίως Κρητικοί, που έχουν θητεύσει στη Βενετία, όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός και ο Εμμανουήλ Τζάνες. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, εικ. 33, 35, 37, 39, 110, 140, 147, 209, 210, 214, 220,

224, 231. Βλ. και Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Ηράκλειο 2004, εικ. 48, 83, 84, 96, 128.

²⁰ Μ. Χατζηδάκης, *ό.π.*, 336, εικ. 202, όπου καταλογογραφούνται οι έως τότε γνωστές εικόνες του ίδιου ζωγράφου. Στο μεταξύ έχουν βρεθεί και άλλες, οποίες μνημονεύονται στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Κ. Κοντοπανάγου, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήπειρο (1795) και το έργο των Καπέσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου Αναγνώστη*, Ιωάννινα 2010, 365-366. Βλ. και το άρθρο της Μ. Νάνου στον παρόντα τόμο.



Εικ. 6. Το πάνω τμήμα της εικόνας της Συλλογής Βελιμέζη (λεπτομέρεια της εικ. 2).

σώματα των ανδρικών μορφών: μέλη εύρωστα, στιβαρά, με τονισμένες τις αρθρώσεις και καλοσχεδιασμένα. Όλα μαρτυρούν πολύ καλή γνώση της ανατομίας. Στο χέρι του θα απέδιδα τα δύο εντυπωσιακά ανθίβολα από την κεντρικό τμήμα της πολυπρόσωπης παράστασης της Μαστίγωσης που συνδέθηκε με την αντίστοιχη παράσταση των τοιχογραφιών του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο (1761)²¹. Παρόμοιος είναι ο εικαστικός χειρισμός του ίδιου θέματος στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (1760)²², που προηγείται χρονικά, καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795)²³. Τις τρεις αυτές παραστάσεις θα τις απέδιδα στον Ιωάννη, θεωρώντας ότι στα δύο πρώτα έργα συμμετείχε ως δεύτερος ζωγράφος στο συνεργείο του πατέρα του Αναστασίου και μετέπειτα μοναχού Αθανασίου. Για τον τρόπο χειρισμού του ίδιου θέματος από τον πατέρα, διδασκόμαστε από την υποδεέστερη τεχνοτροπικά παράσταση της Μαστίγωσης στους Ταξίαρχες Κάτω Σουδενών (1749),

έργο που υπογράφεται μόνο από τον Αναστάσιο, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του, από την οποία προκύπτει η προσωπική του γραφή (Εικ. 7)²⁴.

Καθώς φαίνεται, ο Ιωάννης ξεπέρασε κατά πολύ τον πατέρα του, ήδη από την εποχή που συνεργαζόταν μαζί του. Στη συνέχεια εξελίχθηκε σε κορυφαίο ζωγράφο της εποχής του και υπήρξε ο καλύτερος και πλέον περιζήτητος στη βορειοδυτική Ελλάδα κατά το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα και έως τις αρχές του επόμενου, που αποσύρθηκε ή απεβίωσε σε προχωρημένη ηλικία.

Το τελευταίο από τα σωζόμενα τοιχογραφημένα σύνολα του Ιωάννη που έφερε σε πέρας μαζί με τον γιο του Αναστάσιο είναι του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Αρτσίστα (Αρίστη), το οποίο ολοκληρώθηκε στις 20/7/1806²⁵. Με τον πατέρα του Αναστάσιο και μετέπειτα μοναχό Αθανάσιο μνημονεύεται για πρώτη φορά το έτος 1754, στην κτητορική επιγραφή του ναού των Ταξιαρχών στη Ζαγόριανη (σημερινή Χρυσόρραχη)²⁶.

²¹ *Εκ Χιονάδων*, ό.π., 64 65 (λ. Μ. Νάνου). Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 75β.

²² Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 76. Για τη χρονολογία (1760) βλ. Γρ. Μανόπουλος, ό.π., 306 307, όπου η διάρθωση που προτείνεται είναι αδιαμφισβήτητη σωστή.

²³ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 77α.

²⁴ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 28 29, πίν. 75α.

²⁵ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 45.

²⁶ Η επιγραφή είναι μισοκατεστραμμένη. Στην ελλειπή της μορφή

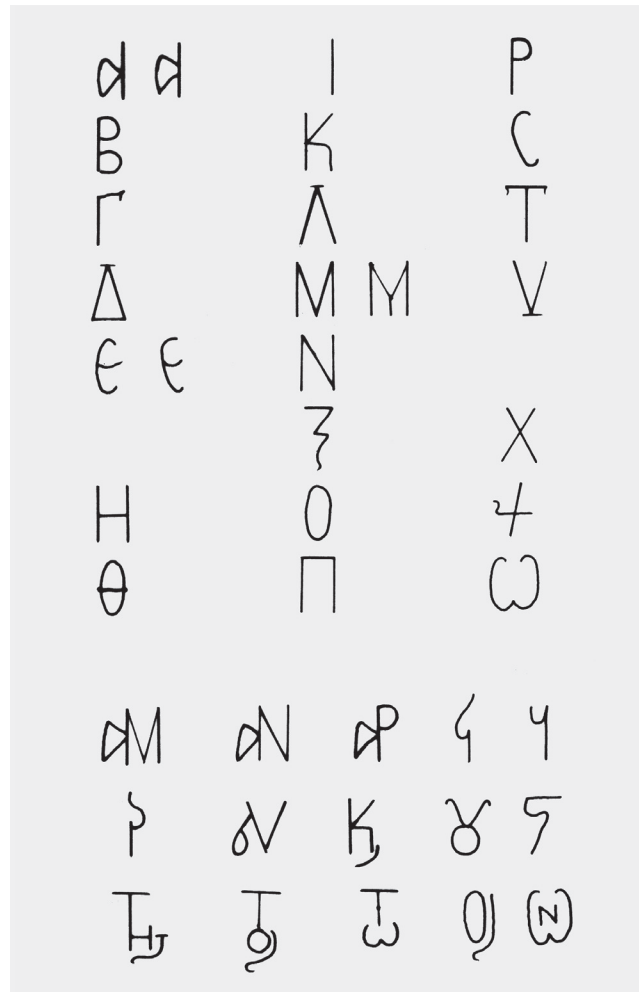
τη δημοσίευσε ο Σ. Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων, Ηπειρωτική Εστία* 14 (1965), 52, αρ. 16. Το όνομα του Αναστασίου θα υπήρχε στο χάσμα που δηλώνει ο εκδότης πριν από τη φράση «...Ιωάννου υιού αυτού εκ κόμης Καπεσόβου κατά τὸ ἔτος ,αψνδ´(=1754) ...». Βλ. και Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 29 30. Το όνομα του επικεφαλής ζωγράφου δηλώνεται στο τύμπανο του ανακουφιστικού τόξου της δυτικής εισόδου, όπου διαβάζουμε «Ἐτει ,αψνδ´(=1754)/ χεῖρ Ἀναστα/σίου.».

Ωστόσο, η συμμετοχή του Ιωάννη στο συγκεκριμένο αυτό μνημείο θα πρέπει να ήταν εντελώς δευτερεύουσα²⁷.

Ανάμεσα στους δύο ναούς, που μόλις αναφέρθηκαν, μεσολαβούν 52 χρόνια. Εάν λοιπόν θεωρήσουμε ότι η καλλιτεχνική πορεία του Ιωάννη ξεκίνησε στα χρόνια της εφηβείας του, όπως συνηθιζόταν έως και τα μέσα του περασμένου αιώνα με τους ασκούμενους σε χειρονακτικά επαγγέλματα, τότε θα πρέπει να έζησε γύρω στα 65-70 χρόνια με καλλιτεχνική δράση μισού αιώνα ζωής.

Επισημαίνεται ότι το όνομα του Ιωάννη δεν μνημονεύεται στην επιγραφή του νάρθηκα της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, η τοιχογράφηση του οποίου ολοκληρώθηκε στις 27/4/1759²⁸. Ωστόσο το ένα από τα ανώνυμα τέκνα, που αναφέρονται στην κτητορική επιγραφή ως συνεργάτες του Αναστασίου²⁹, δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Ιωάννη. Στο χέρι του θα μπορούσε να αποδοθεί ολόκληρο το μεγαλογράμματο επιγραφικό κείμενο, επειδή τα σχήματα των γραμμάτων εμφανίζονται ολόδια και σε οψιμότερα έργα του (Εικ. 8), όπου εργάστηκε ως επικεφαλής ζωγράφος, όπως στο καθολικό της μονής Μακρινού (1792)³⁰, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793)³¹, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795)³² και στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1800)³³.

Το έτος 1759 αποτελεί σταθμό στην καλλιτεχνική πορεία του Ιωάννη. Τον Ιανουάριο είχε ολοκληρωθεί η τοιχογράφηση του καθολικού της μονής Προδρομού στη Βάνιτσα, το σημερινό Λυκοτρίχι ή Κρούα, και τρεις μήνες αργότερα του νάρθηκα της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων. Έκτοτε εμφανίζεται αδιάκοπα, τόσο στα έργα που συμμετέχει ως συνεργάτης, όσο και σε εκείνα που αναλαμβάνει ως επικεφαλής ζωγράφος³⁴.



Εικ. 7. Ιδεατά σχήματα γραμμάτων και συνενώσεων από την κτητορική επιγραφή του ναού των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών.

²⁷ Όλες οι παραστάσεις που έχω υπόψη μου μαζί με τις επιγραφές τους αποτελούν έργα του Αναστασίου, όπως π.χ. οι Ιεράρχες του Ιερού, η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο Κωνσταντίνος, ο Παχώμιος και ο Ραφαήλ. Για την παράσταση της Κοίμησης βλ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 98β. Για όλες τις υπόλοιπες, συμπεριλαμβανομένης και της δυτικής εισόδου, ευχαριστώ τον δρ. Ι. Χουλιαρά που έθεσε υπόψη μου τις σχετικές φωτογραφίες από το προσωπικό του αρχείο.

²⁸ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 30 31, πίν. 26β.

²⁹ Η αντίστοιχη φράση της συγκεκριμένης επιγραφής μεταγράφεται από τον εκδότη της ως εξής: «διὰ χειρὸς ἀναστασίου κ(αὶ) τοῦ τέκνου» (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 30). Προτείνω την ανορθόγραφη μεταγραφή «διὰ χειρὸς ἀναστασίου κ(αὶ) τὸν τέκνον», επειδή το γράμμα νι, τόσο στο άρθρο, όσο και στο ουσιαστικό φαίνεται ξεκάθαρα (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 26β). Του ίδιου, Ο Καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος στο νησί των Ιωαννίνων, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου 700*

χρόνια 1292-1992, 29 31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999, 162 163, όπου η σχετική φράση μεταγράφεται με τον ίδιο τρόπο (τοῦ τέκνου). Ωστόσο, στα σχόλια που παραθέτει ο ίδιος εκδότης γίνεται λόγος για δύο γιους.

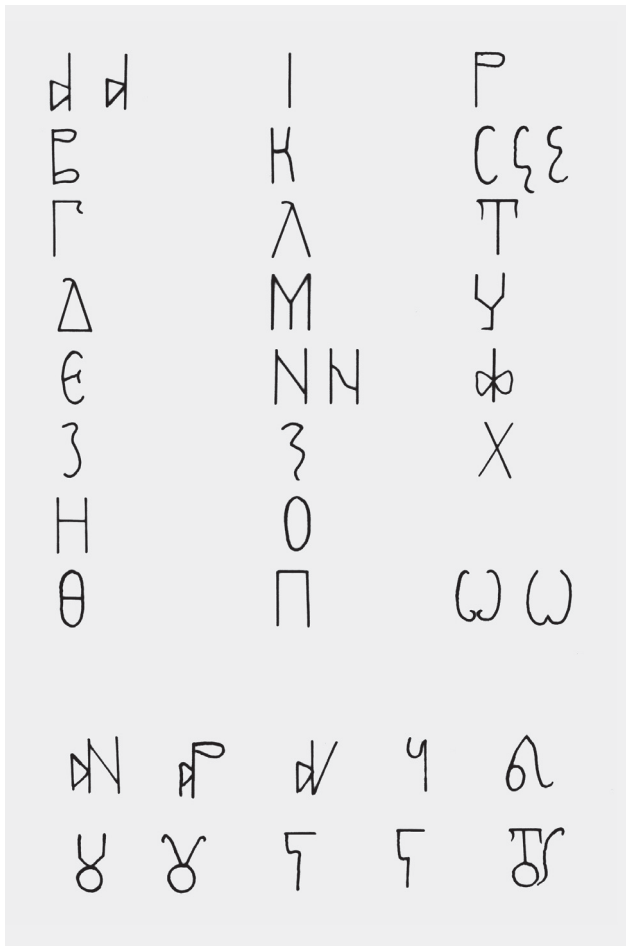
³⁰ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 30γ.

³¹ Ο.π., πίν. 31α.

³² Ο.π., πίν. 31β.

³³ Ο.π., πίν. 32α.

³⁴ Τα παραδείγματα που ενισχύουν τη σχετική άποψη είναι πολλά. Ενδεικτικά αναφέρεται η παράσταση του Μυστικού Δείπνου στον ναό της Θεοτόκου στο Καπέσοβο (1761) και η αντίστοιχη στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795), οι οποίες αποτελούν έργα του ίδιου ζωγράφου. Στον αρχαιότερο από τους δύο ναούς ο Ιωάννης συνεργάστηκε με τον πατέρα του, ενόσω έφερε το όνομα Αναστάσιος, ενώ στον δεύτερο ναό, όπου εργάζεται ως επικεφαλής, μνημονεύεται ως Ιωάννης του Αθανασίου (μοναχού). Το ίδιο συμβαίνει και με την παράσταση της Ανάστασης στο καθολικό



Εικ. 8. Ιδεατά σχήματα γραμμάτων και συνενώσεων από την κτητορική επιγραφή του νάρθηκα της μονής Ελεούσας Νήσου Ιωαννίνων.

Στα δύο παραπάνω μνημεία της Ηπείρου ο Ιωάννης εμφανίζεται ως ένας ολοκληρωμένος ζωγράφος. Ο πατέρας του τον εμπιστεύεται, εκτιμά τις δεξιότητές του ως

γραφέα και ζωγράφου, ταυτόχρονα, και του αναθέτει κάποιες από τις κύριες παραστάσεις των εικονογραφικών προγραμμάτων και την επιμέλεια της κτητορικής επιγραφής στην Ελεούσα³⁵. Αντιθέτως, πέντε χρόνια νωρίτερα, στους Ταξίαρχες της Χρυσόρραχης (1754), δεν του έδωσε πολλές πρωτοβουλίες. Ενδέχεται μάλιστα να τον είχε χρησιμοποιήσει περισσότερο ως βοηθό-υπηρέτη και λιγότερο ως μαθητευόμενο ζωγράφο. Ωστόσο δεν χωρεί αμφιβολία ότι, στην πράξη, ο Αναστάσιος υπήρξε ο πρώτος διδάξας την τέχνη της ζωγραφικής στον Ιωάννη.

Πολύ πιθανή φαίνεται και μια έξωθεν μαθητεία του Ιωάννη και μάλιστα σε ξένο τόπο. Εξάλλου, ο πρόσκαιρος ξενητεμός για επαγγελματικά οφέλη, αποτελούσε σύνθετο φαινόμενο εκείνη την εποχή και γενικότερα στους μετά την Άλωση χρόνους. Θα ήταν εύλογο, λοιπόν, να υποθέσει κανείς μια ολιγόχρονη μαθητεία του Ιωάννη εκτός οθωμανικού κράτους, στα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσής του. Μέσα από μία τέτοια διαδικασία θα μπορούσαν να γίνουν πολύ πιο κατανοητά τα πολλαπλά δυτικότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του, όπως έχει ήδη επισημανθεί³⁶. Ωστόσο, στην περίπτωση του Ιωάννη, νομίζω ότι δεν πρόκειται για έμμεσες δυτικές επιδράσεις μέσω προτύπων, αλλά για μια βιωματική σχέση με την τέχνη της Δύσης αφομοιωμένη και προσαρμοσμένη στην ορθόδοξη τοπική παράδοση³⁷. Όλα δείχνουν ότι πρόκειται για έναν ζωγράφο με θητεία εκτός ελλαδικού χώρου³⁸, την οποία θα τοποθετούσα μεταξύ 1754 και 1759.

Η καλλιτεχνική παραγωγή του Ιωάννη σε φορητές εικόνες και τοιχογραφημένα σύνολα είναι εξαιρετικά πλούσια και ασύγκριτης ποιότητας. Ο ίδιος θα πρέπει να είχε στην κατοχή του σειρά ανθιδόλων και σχεδίων, καμωμένα από το δικό του χέρι ή και άλλων, καθώς και φερόμενων από ξένους τόπους³⁹. Πρόκειται για ένα γενικότερο ζήτημα που απαιτεί επισταμένη έρευνα, κυρίως σε

της μονής Ρογκοβού (1760) και την αντίστοιχη στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795), οι οποίες αποτελούν επίσης έργα του Ιωάννη, όπως προκύπτει από τα παλαιογραφικά, τα τεχνολογικά και τα εικονογραφικά τους στοιχεία. Για εποπτικό υλικό βλ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 59α, 60α, 93β και 94β (αντίστοιχα).

³⁵ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 26β.

³⁶ Ο.π., 137.

³⁷ Για εικαστικές μαρτυρίες δυτικών επιδράσεων στη ζωγραφική της βορειοδυτικής Ελλάδας βλ. D. Triantaphylopoulos, «Die nach byzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln», *Miscellanea Byzantina Monacensia* 30, Μόναχο 1985, 233.

Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ηπειρος και Επτάνησα: Διακίνηση ιδεών στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης», *Ηπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος 20ός αι.)*, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 319 κ.ε.

³⁸ Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και το επίπεδο των γραμματικών γνώσεων του Ιωάννη, το οποίο ήταν πολύ υψηλότερο από του πατέρα του, καθώς και από του κατασκευαστή του ανθιδόλου του Μουσείου Μπενάκη, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

³⁹ Για ένα τέτοιο ξενόφερτο, προφανώς, σχέδιο, που δεν αποκλείεται να βρισκόταν αρχικά στην κατοχή του Ιωάννη, βλ. *Εκ Χιωνιάδων*, 165 (λ. Ν. Μπονόβας).

αρχεία και συλλογές⁴⁰. Προς το παρόν, εκείνο που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι το ανθίβολο με την Παναγία Γαλακτοτροφούσα του Μουσείου Μπενάκη δεν κατασκευάστηκε από τον Ιωάννη, ούτε παράχθηκε κατευθείαν από την σχετική εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη. Προς αυτή την άποψη οδηγούν τα διαφορετικά μεγέθη των δύο έργων, καθώς και τα επιμέρους γνωρίσματα, τόσο τα παλαιογραφικά, όσο και εκείνα που σχετίζονται με τη σχεδιαστική απόδοση των μορφών τους⁴¹.

Επισημαίνεται ότι οι επιμέρους αναλογίες στα δύο έργα είναι τόσο διαφορετικές που ούτε καν την αντιγραφή μέσω βοηθητικού κανάβου θα μπορούσε να επικαλεστεί κανείς για άμεσο συσχετισμό τους. Στο ανθίβολο, για παράδειγμα, το πρόσωπο του θείου Βρέφους βρίσκεται πολύ πιο κοντά με το πρόσωπο της Μητέρας, σε αντίθεση με την εικόνα, όπου απέχουν πολύ περισσότερο. Στο ανθίβολο, το σώμα του Χριστού είναι κάπως συνεπτυγμένο σε αντίθεση με της εικόνας όπου εμφανίζεται αισθητά ραδινό. Επίσης, στην εικόνα, το μαφόριο της Παναγίας σχεδιάζεται με τρεις θλάσεις πάνω από την αγκώνα, ενώ στο ανθίβολο με τέσσερις και μάλιστα σε ψηλότερη θέση από την κλειδώση. Αξιοπρόσεκτη είναι και η διαφορά στον τρόπο απόδοσης του λαϊμού της Παναγίας στα δύο έργα. Στο ανθίβολο αποδίδεται με καμπύλες απολήξεις στη βάση του, θυμίζοντας κόλουρο κώνο, ενώ στην εικόνα του Ιωάννη σχεδιάζεται αυστηρά κυλινδρικός, όπως συμβαίνει κατά κανόνα σε μετωπικές ή ελαφρώς στραμμένες μορφές σε έργα του ίδιου ζωγράφου⁴².

Όλα τα παραπάνω, καθώς και άλλες λεπτομέρειες⁴³, συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι το ανθίβολο του Μουσείου Μπενάκη προέρχεται από εικόνα μικρότερων δια-

στάσεων από εκείνη της Συλλογής Βελιμέξη. Ο κατασκευαστής του εικονιδίου από το οποίο προήλθε το ανθίβολο, φαίνεται να είχε υπόψη του τη μεγαλύτερη εικόνα του Ιωάννη και, κατά το πλέον πιθανό, θα πρέπει να ήταν Ηπειρώτης. Όπως και να έχει το θέμα, πρόκειται για ζωγράφο υποδεέστερο του Ιωάννη. Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για τον κατασκευαστή του έκτυπου ανθιβόλου της Γαλακτοτροφούσας, το οποίο, είναι μεν διάτρητο, αλλά δεν χρησιμοποιήθηκε για κατασκευή άλλης εικόνας, όπως προκύπτει από την παντελή απουσία υπολειμμάτων καρβουνόσκονης στην πίσω πλευρά⁴⁴.

Η γραφή του ανθιβόλου έχει κάποια από τα βασικά ηπειρώτικα χαρακτηριστικά, ενώ, ταυτόχρονα παρουσιάζει και κάποιες ουσιώδεις διαφορές, τουλάχιστον από εκείνη του Ιωάννη Αντιπαραβάλλοντας την επιγραφή που βρίσκεται στο κάτω μέρος του ανθιβόλου με την αντίστοιχη της εικόνας από τη Συλλογή Βελιμέξη (Εικ. 3-4), διαπιστώνονται σαφείς διαφορές στα σχήματα ορισμένων χαρακτήρων (Εικ. 9-10), όπως στα γράμματα Α, Ε, Θ, Κ, Μ, Ρ, Τ, Ω, στις συνενώσεις ΑΝ, ΕΥ, ΣΤ, ΟΥ και στη συλλαβή Τ(ι)Σ. Το πλήθος των διαφορών συνιστά ισχυρή ένδειξη ότι ο γραφέας της επιγραφής που αποτυπώθηκε στο ανθίβολο, δηλαδή ο κατασκευαστής του, δεν μπορεί να είναι ο Ιωάννης.

Δυστυχώς, λείπει η μικρή εικόνα από την οποία παράχθηκε το ανθίβολο και δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν η γραφή της επιγραφής βρισκόταν πιο κοντά σε αυτή του ανθιβόλου ή σε εκείνη της εικόνας της Συλλογής Βελιμέξη, από την οποία, το μόνο στοιχείο που κληροδοτήθηκε, μέσω της ενδιαμέσης εικόνας, είναι ο τρόπος απόδοσης της συντομογραφίας ΘΥ στο πάνω μέρος του ανθιβόλου, με το χαρακτηριστικό ύψιλον που υπάρχει στην αντίστοιχη θέση⁴⁵.

⁴⁰ Προς αυτή την κατεύθυνση έχουν γίνει αξιολογικές προσπάθειες. Βλ. Κατσελάκη και Νάνου, *Ανθίβολα*, 21 29 και 324 334, όπου η σχετική βιβλιογραφία, καθώς και την επί πλέον εργασία των ίδιων, *Ανθίβολα σχέδια εργασίας από τη συλλογή Μακρή Μαργαρίτη και η σχέση τους με τα τοπικά καλλιτεχνικά εργαστήρια της Ηπείρου, Πρακτικά Α' Επιστημονικού Συμποσίου της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2009, 299 326.

⁴¹ Από άποψη αναλογιών και φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, αλλά και σε επίπεδο λεπτομερειών, κυρίως στα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας, το ιχνογράφημα της συλλογής Γιαννούλη βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη, έναντι του ανθιβόλου του Μουσείου Μπενάκη. Βλ. *Εκ Χιονιάδων*, ό.π., 101, αρ. 66 (λ. Νάνου), καθώς και τα αντίστοιχα σχόλια στο σχετικό άρθρο της ίδιας ερευνήτριας στον παρόντα τόμο.

⁴² Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 6β.

⁴³ Ο ανθικός διάκοσμος, με τον οποίο εμπλουτίζονται τα ενδύματα της Παναγίας στο ανθίβολο, απουσιάζει από την συγκεκριμένη εικόνα του Ιωάννη. Επίσης, οι περισσότερες πτυχώσεις δεν βρίσκονται σε αντιστοιχία ανάμεσα στα δύο έργα.

⁴⁴ Vassilaki, Workshop, ό.π., 74. Η άποψη ότι το διάτρητο ανθίβολο του Μουσείου Μπενάκη δεν χρησιμοποιήθηκε για κατασκευή εικόνας είναι εύλογη. Ωστόσο, δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι παρέμεινε σε πλήρη αχρηστία. Δεν αποκλείεται να είχε χρησιμοποιηθεί με κάποιο διαφορετικό τρόπο, καθώς και για άλλου είδους παραγωγές, όπως για παράδειγμα ως μήτρα για την κατασκευή άλλων ανθιβόλων, εφαρμόζοντας τη μέθοδο της αντιγραφής με στίξεις, που μπορούσε να γίνεται με ακίδα, χωρίς να λερωίνεται το ιχνογράφημα στην πίσω επιφάνεια.

⁴⁵ Επισημαίνεται ότι το χαρακτηριστικό εκείνο ύψιλον χρησιμοποιείται και σε όλες τις συνενώσεις με το όμιχρον στη δίφθογγο



Εικ. 9. Ιδεατά σχήματα γραμμάτων και συνενώσεων από το ανθίβολο του Μουσείου Μπενάκη.



Εικ. 10. Ιδεατά σχήματα γραμμάτων και συνενώσεων από την εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη.

Εάν υπήρχε η πρωτότυπη εικόνα από την οποία παράχθηκε το ανθίβολο⁴⁶, θα μπορούσαν να γίνουν και άλλες εκτιμήσεις, τόσο για τον ζωγράφο της, όσο και τον κατασκευαστή του ιχνογραφήματος, οι γραμματικές γνώσεις του οποίου ήταν χαμηλότερου επιπέδου από του

Ιωάννη. Επισημαίνεται ότι το κάτω επιγραφικό κείμενο στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη είναι πολύ καλά ορθογραφημένο. Ο Ιωάννης χρησιμοποιεί ορθά τους τόνους και τα πνεύματα και φτάνει στο σημείο να δηλώνει ακόμη και την υπογεγραμμένη. Αντιθέτως, το αντί-

ΟΥ. Αντιθέτως, στην κάτω επιγραφή της εικόνας, όπου και όταν είναι μόνο του, υιοθετείται ο δεύτερος τύπος της γραφής του Ιωάννη, που παραπέμπει σε μικρογράμματο ύψιλον.

⁴⁶ Για τους όρους *αρχέτυπο*, *πρωτότυπο*, *αντίγραφο*, *ανθίβολο* κλπ βλ. Μ. Vassilaki, «An ikon of the Entry into Jerusalem and a question of archetypes, prototypes and copies in Late and Post Byzantine icon painting», *ΔΧΑΕ* 17 (1993 1994), 271 284. Στην περίπτωση μας, ως αρχέτυπο του ανθιβόλου του Μουσείου Μπενά

κη κλαμβάνεται η εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη και ως πρωτότυπο η άγνωστη μικρή εικόνα (η ενδιάμεση) από την οποία παράχθηκε το ανθίβολο. Ωστόσο, σύμφωνα με την απόλυτη σημασία των λέξεων, αλλά και σύμφωνα με τη διαδικασία της παραγωγής, ως αρχέτυπο θα ήταν συνεπέστερο να θεωρείται η εικόνα της μόνης Σπηλαίου, από την οποία προέκυψε το «*αντίτυπον*» του Ιωάννη, όπως δηλώνεται στη σχετική επιγραφή της δικής του εικόνας.

στοιχο κείμενο στην επιγραφή του ανθιβόλου είναι ανορθόγραφο, η περισπωμένη είναι ανύπαρκτη, όπως και η υπογεγραμμένη, και χρησιμοποιεί τη δασεία σχεδόν αδιακρίτως⁴⁷.

Φυσικά, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν και κατά πόσο ορθογραφημένο ήταν το επιγραφικό κείμενο της ενδιάμεσης εικόνας, κάτι που δεν εξυπακούεται με βάση την ορθότητα του αρχέτυπου, αλλά ούτε συνάγεται από την ανορθογραφία του τελικού προϊόντος. Είναι αυτονόητο ότι ο κατασκευαστής του ανθιβόλου δεν θα αντέγραφε ένα προς ένα όλα τα σχήματα των γραμμάτων, ειδικά στην περίπτωση μιας τόσο μακρόσυρτης επιγραφής και με τόσο μικρά γράμματα. Αναμενόμενη

λεπτομέρεια μιας πιστής αντιγραφής, θα ήταν η σχεδιαστική απόδοση των συντομογραφημένων λέξεων ΜΗΡ ΘΥ με τα μεγάλα γράμματα και τα τυποποιημένα υπερκείμενα σύμβολα.

Προς το παρόν, ο ακριβής χρόνος κατασκευής του ανθιβόλου του Μουσείου Μπενάκη παραμένει άγνωστος, όπως και ο ιχνογράφος του⁴⁸. Για τη χρονολόγησή του, ενδεικτικό *terminus postquem* συνιστά το υδατόσημο, βάσει του οποίου θα μπορούσε να τοποθετηθεί μετά το 1790⁴⁹ και, ειδικότερα, πριν από τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 19ου αιώνα, επειδή μια οψιμότερη χρονολόγηση δεν ενισχύεται ούτε από τα παλαιογραφικά⁵⁰, αλλά ούτε και από τα εικονογραφικά δεδομένα⁵¹.

⁴⁷ Όλες οι λέξεις γράφονται με δασεία. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η πρόθεση *ἐν*.

⁴⁸ Μία συνολική μελέτη της γραφής των Ηπειρωτών ζωγράφων και ειδικότερα των Καπεσοβιτών ενδέχεται να οδηγήσει στην ταύτιση του κατασκευαστή του ανθιβόλου. Προς το παρόν, εκείνοι που μπορούν να αποκλειστούν από τους απογόνους του Αναστασίου είναι ο γιος του Ιωάννης και ο εγγονός του Αναστάσιος αναγνώστης οικονόμος (δηλαδή, ο γιος του Γεωργίου ιερέα και οι κονόμου). Η γραφή του τελευταίου είναι επίσης χαρακτηριστική και, από άποψη ποιότητας, ανταγωνίζεται εκείνη του θείου του Ιωάννη. Βλ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 32β, 33β.

⁴⁹ Vassilaki, «Workshop», ό.π., 75, 118 (αρ. 76).

⁵⁰ Λείπουν παντελώς οι αρχαιοπρεπείς τύποι γραμμάτων, η παρουσία των οποίων αποκτά όλο και μεγαλύτερο έδαφος μετά τη δεύτερη δεκαετία του 19ου. Επισημαίνεται ότι το σχετικό φαινόμενο έχει τις απαρχές του στα χρόνια της Αναγέννησης και εμφανίζεται στον ελλαδικό χώρο ήδη από τον 16ο αιώνα. Στα βυζαντινά χρόνια απαντά εξαιρετικά σπάνια και μόνο ως εξαίρεση θα πρέπει να εκλαμβάνεται. Για ένα τέτοιο παράδειγμα βλ. C. Mango, «Byzantine Epigraphy», *Paleografia e codicologia greca, Atti del Colloquio internazionale (Berlino-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983)*, Alessandria 1991, 243-244, εικ. 21.

⁵¹ Για τα τελευταία βλ. το σχετικό άρθρο της Μ. Νάνου στον παρόντα τόμο.

Georgios Velenis

UN DESSIN (*ANTHIVOLO*) D'UN DESSINATEUR INCONNU – UNE ICÔNE DE PEINTRE DE KAPESSOVO

Vers la fin du siècle précédent est publié un *anthivolo* du Musée Benaki, mis en rapport avec l'icône bien connue de la collection Velimezis qui représente la Vierge allaitante (Figs 1-2). L'*anthivolo* porte dans sa partie inférieure une inscription en lettres majuscules avec le texte suivant: *Ἀντίτυπον τῆς εἰκόνης, ὅπου ὁ ἱερεὺς Λουκάς ἱστορήσεν, τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἧτις ἐν τῷ Μεγάλῳ Σπηλαίῳ εὐρίσκεται*. Le texte de l'inscription ci-dessus occupe également le même endroit de l'icône (Fig. 3). La seule différence réside dans le fait que l'inscription de l'icône relate en plus le nom du peintre (Ioannis) ainsi que la date de sa réalisation (1778).

Dans le passé, il n'y pas eu d'efforts d'identifier l'artiste de l'icône à cause du grand nombre de peintres qui partageaient le même nom. Toutefois, d'après les éléments stylistiques et paléographiques de l'œuvre (Figs 5-8), il résulte aisément qu'il s'agit du peintre Ioannis, originaire de

Kapessovo d'Épire, qui fut le fils d'Anastasios devenu ensuite le moine Athanasios. Le père et le fils, deux artistes excellents nous sont connus par des ensembles picturaux qu'ils ont réalisés ensemble ainsi que par une série d'icônes portatives peintes par Ioannis.

L'*anthivolo* est directement lié avec l'icône de la collection Velimezis mais il constitue une œuvre postérieure datée probablement vers la fin du XVIIIe ou le début du XIXe siècle. Le réalisateur de l'*anthivolo* pourrait être proche du peintre Ioannis de Kapessovo. Pourtant nous ne pouvons pas exclure la probabilité d'être originaire d'un lieu différent ou d'un autre géniteur.

D'après la qualité du dessin et l'écriture personnelle de l'auteur de l'*anthivolo*, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un peintre médiocre dont le niveau intellectuel est bien inférieur à celui du peintre Ioannis.