



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI
ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO: XXII

**LE CHIESE DELLA METAMORFOSIS A REPETISTA E
DI SANT'ATANASIO AD ANO PARAKALAMOS.
Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area
Epirota,
dal XV secolo al 1546.**

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Itallo Furlan

Dottoranda : Niki Vassilicù

INDICE

Introduzione	1-5
I. PROFILO STORICO-CULTURALE DELL'EPIRO DALLA FONDAZIONE DEL DESPOTATO (1204) ALLA FINE DEL '500	6-16
I.1. Il Despotato dell'Epiro (1204-1430)	6-11
I.2. La conquista Ottomana (1430-fine del Cinquecento)	11-16
II. PALIÀ POGDORIANI- CITAZIONI STORICHE	17-20
III. LA CHIESA DELLA METAMORFOSIS A REPETISTA (PAITONIA)	21-39
III. 1. L'edificio: tipologia, morfologia, tecnica	21-25
III. 2. Il programma iconografico degli affreschi	26-28
III. 3. Descrizione e analisi iconografica degli affreschi	28
III. 3.1. <i>La Madre di Dio</i>	28-32
III. 3. 2. <i>I Padri della liturgia e Santo Stefano</i>	32-35
<i>San Gregorio Teologo (?)</i>	32-33
<i>Sant'Atanasio</i>	33-34
<i>San Giovanni Crisostomo</i>	34
<i>San Basilio (?)</i>	34-35
<i>Il protomartire Stefano (?)</i>	35-36
III. 4. Tecnica e stile degli affreschi	37-38
III. 5. Conclusioni sull'iconografia e lo stile degli affreschi-datazione	38-39
IV. LA CHIESA DI SANT'ATANASIO AD ANO PARAKALAMOS	
IV. 1. L'edificio: tipologia, morfologia, tecnica	40-44
IV. 2. Il programma iconografico della chiesa originaria (1546)	44-52
IV. 3. Descrizione ed analisi iconografica degli affreschi	
IV. 3. 1. Le scene	53
<i>L' Annunciazione</i>	53-56
<i>La Natività di Cristo</i>	56-61
<i>La Presentazione di Gesù al Tempio</i>	62-66
<i>La Trasfigurazione</i>	66-67

<i>La Resurrezione di Lazzaro</i>	67-68
<i>L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme</i>	68-74
<i>La Lavanda</i>	74-78
<i>Il Tradimento di Giuda</i>	78-82
<i>La Crocifissione</i>	83-85
<i>Il Compianto sul Cristo morto (Thrènos)</i>	85-88
<i>La Discesa agli Inferi (Anastasis)</i>	89-91
<i>L'Ascensione</i>	92-97
<i>La Dormizione della Vergine (Koimesis)</i>	97-102
<i>Santa Trinità ossia L'Ospitalità di Abramo</i>	102-103
IV. 3. 2. I Santi	104-105
<i>Sant' Atanasio</i>	105-106
<i>San Nicola</i>	106-108
<i>Sant'Antonio</i>	108-109
<i>Sant'Eutimio</i>	109-110
<i>San Teodoro tiro</i>	110-111
<i>San Demetrio, Megas Dux</i>	111-113
<i>San Giorgio, Tropaeophoros</i>	113-114
<i>San Gioannicio</i>	114-115
<i>Sant' Efrem siro</i>	115-116
<i>San Simeone stilita.</i>	116-117
<i>Sant' Artemio</i>	117-118
<i>San Mena</i>	118
IV. 3. 3. La Deesis	119-120
IV. 3. 4. I motivi ornamentali	120-121
V. Gli epigrammi	122
V. 1. Commentario	122-134
V. 2. Conclusioni sugli epigrammi	135-139
VI. Conclusioni generali sull'iconografia	139-144
VII. Tecnica e stile degli affreschi	144-148
VIII. Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area epirota, dal XV secolo al 1546-conclusioni	149-150
Bibliografia	151-194
Catalogo dei libri liturgici del rito greco-ortodosso	195

Lessico di termini	196
Lista delle illustrazioni	197-207
Riassunto in lingua greca	207
Illustrazioni	

Introduzione

È probabile che le chiese della Metamorfosis a Repetista e di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos, ubicate a nord della capitale dell'Epiro Ioannina, nella presumibile area d'estensione dell'antica cittadina di Pogdoriani, siano i monumenti affrescati ecclesiastici più antichi dell'area.

Nel presente studio si considerano, principalmente, gli affreschi della Metamorfosis, conservati nella conca absidale e sul muro est della *prothesis*, ed il ciclo pittorico della chiesa originaria di Sant'Atanasio, risalente secondo l'iscrizione al 1546, per seguire gli svolgimenti pittorici nella piccola cittadina, dal XV secolo al 1546.

Partendo dall'investigazione del tessuto storico-culturale della regione epirota, dalla fondazione del "Despotato d'Epiro" fino ai due primi secoli dell'occupazione ottomana, il lavoro prosegue con l'esame delle due chiese.

Gli elementi architettonici e morfologici della chiesa della Metamorfosis, di tipologia che adotta la variante A3 delle chiese con tetti congiunti a croce, incrociati con l'iconografia e lo stile della decorazione pittorica, confermerebbero la datazione dell'edificio alla prima metà del XV secolo.

Gli affreschi conservati nell'interno della chiesa comprendono la Vergine con Gesù, nel tipo di Vlachernitissa e quattro padri officianti nella conca absidale, e il protomartire Stefano sul muro est della *prothesis*. L'iconografia e lo stile delle pitture rinviano all'arte del periodo paleologo, con maggiori riscontri in cicli pittorici a Kastorià, a Ocria, al lago di Prespa. Più strette affinità iconografiche e stilistiche, invece, si ritrovano in brani presenti in tre cicli pittorici: due si trovano in Epiro-nel katholikon del monastero di Santa Paraskevi a Monodendri (1413-1414) e nella chiesa di San Nicola a Malouni (prima metà del XV secolo)-; il terzo nell'eremitaggio di Panaghia Eleousa (1410), ubicato nel lago di Prespa. Ritenendo, pertanto, che la decorazione pittorica della Metamorfosis sia posteriore di quella di Santa Paraskevi, si avanza l'ipotesi di una ragionevole datazione *post* l'anno 1414 ed *ante* il 1430, anno dell'occupazione di Ioannina dagli ottomani.

L'originaria chiesa di Sant'Atanasio presentava navata unica con tetto a due spioventi. Nell'anno 1550-1551, testimoniato dall'iscrizione sul frontone della facciata ovest del monumento, il piccolo edificio venne innalzato, ampliato verso ovest e coperto con volta a botte longitudinale.

L'interno della chiesa attuale conserva, quasi intero il ciclo pittorico originario, risalente al 1546, secondo l'iscrizione sul muro sud del bema. Il resto delle pitture sono posteriori e si datano al XVII secolo.

IL programma originario comprende 13 scene evangeliche e una tratta dal Vecchio Testamento, distribuite sul registro superiore del naos e nella parte est del nartece, mentre al di sotto sono rappresentati 11 santi in piede, *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 in busto, come si riscontra in altri esempi analoghi del XVI secolo in Macedonia, ad Ocrida, in Serbia, in Epiro.

Dalle originarie scene evangeliche, prima della ricostruzione dell'iconostasio, si trovavano nel bema: l'*Ascensione*, sul frontone sopra la conca absidale, la *Natività*, sul muro meridionale, e ad essa antistante la *Discesa agli Inferi*. Il programma continuava nel naos con sei scene distribuite sul registro superiore delle pareti laterali: *Presentazione di Gesù al Tempio*, *Resurrezione di Lazzaro* e *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, a sud, e *Tradimento*, *Crocifissione*, e *Compianto*, sulla parte opposta. L'ultima composizione nel naos, la *Dormizione della Vergine*, occupa il frontone occidentale della chiesa originaria. Il programma del naos è integrato con la rfigurazione dei santi *Atanasio*, *Nicola*, *Antonio* ed *Eutimio*, sul muro meridionale; dei santi militari *Teodoro tiro*, *Demetrio*, *Giorgio* e la *Deesis* sulla parete settentrionale.

Nel programma iconografico del nartece si inseriscono temi, che tradizionalmente furono rappresentati nel bema: l'*Annunciazione* e l'*Ospitalità d'Abramo*, sul frontone sopra l'arco posteriore di rinforzo. Sulla parete sud in alto è rappresentata la *Trasfigurazione* e, sotto, i santi *Gioannico*, *Efremo il siro* e *Simeone stilita*. Infine sulla parete settentrionale esiste la scena della *Lavanda* e nel registro sottostante i santi *Artemio* e *Mena*.

L'elemento distintivo nel ciclo pittorico di Sant'Atanasio è 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, ancorato alla tradizione, si ispira a prototipi anteriori oppure coevi, comunque di concezione conservativa. In generale, la tipologia usata dal pittore sta 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.

Anche l'analisi stilistica ha portato ad individuare un linguaggio ancorato al periodo paleologo, 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 1537 gli affreschi del monastero di Molivoskepastos e ha dipinto il *parekklesion* di San Giovanni Teologo nel monastero di Mavriotissa a Kastorià (1550). Il fatto che per iconografia e per stile gli affreschi di Sant'Atanasio presentino alcuni dettagli unici e caratteristici che si ritrovano nell'opera di Eustathios Iakovou pone la questione se si tratti di opere dello stesso pittore, proposta per la prima volta in questo lavoro.

Dallo studio dei due cicli pittorici conservati a Palià Pogdoriani si chiarisce come gli svolgimenti pittorici del piccolo centro epirota s'inseriscano nella tradizione paleologa quale si articola nell'ambito culturale e artistico della Macedonia, collegandosi maggiormente con le produzioni artistiche di Kastorià, del lago di Prespa, di Ocrida. Per certi particolari iconografici invece, scelti da entrambi i pittori e presenti in altre imprese pittoriche dell'Epiro, sembra probabile un'attaccamento e una continuità con la tradizione locale epirota. Della fisionomia artistica di quest'ultima regione il lavoro fa emmergere gli aspetti sinora ignorati dagli studi.

A questo punto vorrei ringraziare tutti quelli che mi hanno in qualche modo aiutato e sostenuto durante la preparazione del lavoro.

Il primo ringraziamento va al professore Italo Furlan, mio maestro fin dai tempi dell'Università, per aver preso l'incarico del supervisore, seguirmi nella stesura della tesi e prestarmi consigli pregevoli durante la preparazione del lavoro.

Ringraziamenti vanno alle professoresse Giovanna Valenzano, per la lettura dei testi e tutti i consigli offerti, ed Angeliki Stavropoulou, dell'Università di Ioannina, per avermi seguito durante la preparazione del lavoro e scambiarsi idee utili.

Ringrazio, inoltre, la professoressa Antonella Nicoletti per il suo sostegno in vari modi, i direttori della Scuola di Dottorato professori Alessandro Ballarin e Vittoria Romani e tutti i docenti del Dipartimento delle Arti Visive e della Musica, che mi hanno sostenuto in qualsiasi modo, come anche il personale amministrativo.

Menziono Titos Papamastorakis, professore dell'Università di Atene, mancante da poco, per i consigli sull'argomento degli epigrammi.

Vorrei ringraziare anche l'amica Elena Pavone, per aver letto e corretto il testo, ed i colleghi ed amici Fabio Bossetto, Valentina Cantone, Marta Boscolo, Roberto Friso e i dottorandi del XXII ciclo per aver fatto il mio soggiorno a Padova piacevole e avermi aiutato durante il corso.

Desiderei ringraziare la direttrice Barbara Papadopoulou, l'archeologa Argyro Karamberidi e le restauratrici Avghi Eythymiadou ed Eleni Stavraka, della Soprintendenza locale di Ioannina (VIII Ephoreia Byzantinòn kai Metabyzantinòn Archaïoteton, del Ministero Ellenico di Cultura), per l'appoggio ed i lavori di restauro eseguiti agli affreschi della chiesa di Sant'Atanasio.

Per il materiale fotografico degli affreschi del monastero di Molyvdoskepastos ringrazio il collega Giannis Houliaras.

Durante lo studio e la preparazione della tesi ho avuto il sostegno dei colleghi e cari amici Argyro Karamberidi, Antonis Bekiaris, Vasso Papagheorghiou, Ioulia Pitouli, Giannis Bourdekas. Di grande sostegno mi sono stati mia sorella, mio cognato e mio nipote Costantinos.

La direttrice Katerina Dellaporta ed i colleghi della Soprintendenza delle Cicladi (Il Ephoreia Byzantinòn kai Metabyzantinòn Archaïoteton, del Ministero Ellenico di Cultura) ringrazio per la loro comprensione.

Il lavoro non sarebbe stato iniziato e terminato senza il finanziamento del Ministero Ellenico di Cultura.

La tesi va dedicata alla memoria dei miei carissimi genitori e di mio nipote Nicola che mi mancano tanto.

I. PROFILO STORICO-CULTURALE DELL'EPIRO DALLA FONDAZIONE DEL DESPOTATO (1204) ALLA FINE DEL CINQUECENTO .

I.1. Il Despotato dell'Epiro (1204-1430)

Dopo la caduta di Costantinopoli nell'anno 1204, in mano dei cavalieri della IV crociata, l'impero bizantino fu frammentato in vari stati indipendenti. Tra essi il cosiddetto "Despotato dell'Epiro" fondato da Michele Comneno Duca, cugino degli imperatori Isacco II Angelo e Alessio III, con capitale la città di Arta. Questo stato si estendeva da Durazzo, a nord, fino a Lepanto al sud, e dall' isola di Corfù a ovest fino alla Tessaglia ad est (fig. 2). Il fondatore del "Despotato dell'Epiro" Michele I (1205-1215) non fu mai proclamato despota dall' imperatore. Dopo la sua fuga da Costantinopoli fu seguito da membri di grandi famiglie costantinopolitane che alcuni si installarono ad Arta ed altri invece, come i Filanthropini e i Statigopouli, a Ioannina, il secondo centro dello stato epirota¹.

Il "Despotato" arrivò al culmine della sua potenza quando fu governato da Teodoro Comneno Duca (1215-1230), fratello e successore del fondatore. Egli conquistò Salonicco nel 1224 mentre teneva sotto il suo controllo l'Epiro, la Macedonia, la Tessaglia e parte della Grecia centrale. Il suo tentativo di liberare Costantinopoli fu fallito ed è stato catturato e accecato dai Bulgari. Dopo la sua liberazione, nel 1237, tornò a Salonicco cacciò il fratello Manuele (1230-1237) che governava la città e proclamò, come successore del regno di Salonicco suo figlio Giovanni².

Intanto Michele II (1231-1267/8), figlio del fondatore Michele I e nipote di Teodoro, tornò dall'esilio si insediò ad Arta e diventò il capo dello stato dell'Epiro, con il titolo ufficiale di despota. Nel 1246 Salonicco passò definitivamente sotto l'impero di Nicea e Michele II stabilizzò la sua posizione come governatore autonomo della maggior parte della Tessaglia e dell' Epiro, che confinavano con il territorio dell'impero di Nicea. Michele continuò la politica d'espansione di suo zio Teodoro, ma senza successo. La guerra tra i

¹ Per la fondazione e la storia del Despotato si vedono: NICOL, *The Despotate*; IDEM, *The Despotate, 1267-1479*.

² NICOL, *Late Byzantine Period*, pp. 199-201.

due stati si concluse con la sconfitta del despota dell'Epiro e dei suoi alleati da parte dell'esercito di Teodoro II Laskaris, imperatore di Nicea, nella battaglia di Pelagonia nel 1259³.

Michele II dopo la liberazione di Costantinopoli nel 1261 da Michele VIII Paleologo, ottenne la sua autonomia contro la volontà dell'imperatore bizantino e governò il suo stato aiutato dalla moglie Teodora Petroleifa. Essa fu una donna di forte personalità che dopo la morte del marito diventò monaca e dopo morte fu proclamata santa e fino ad oggi rimane la santa protettrice e patrona della città di Arta⁴.

Michele II dopo la sua morte, nel 1268, lasciò con il suo testamento l'Epiro, l'Etolia e l'Acarnania a suo figlio Niceforo I e la Tessaglia a Giovanni, suo figlio illegittimo. Niceforo I (1268-1296) governò da Arta continuando la politica del padre. Il suo matrimonio con Anna Paleologina, nipote dell'imperatore bizantino Michele VIII Paleologo, non impedì una nuova contrapposizione a causa dell'unione della chiesa mediata dall'imperatore bizantino. Dopo la morte di Niceforo I l'influenza bizantina crebbe sotto Anna che governò l'Epiro come reggente con il figlio minorrenne Tommaso (1296-1318). Anna si trovò tra l'influenza di Costantinopoli e la potenza della casa degli Angioini che dominava parte dell'Albania ed era in possesso di alcune fortezze del Despotato, ottenuto attraverso il matrimonio di Filippo principe di Taranto con la figlia di Niceforo Thamar⁵.

La seconda metà del XIII secolo è l'epoca in cui i despoti dell'Epiro, specialmente Michele II e Niceforo I, con le proprie spose costruirono nella città di Arta e altrove gli edifici di culto più importanti, decorati con pitture e sculture, in alcuni casi di qualità alta⁶. A questa attività costruttiva ed artistica parteciparono artisti da Costantinopoli e dall'Italia. Le forme architettoniche e la pittura del Despotato non rimasero una realtà strettamente locale ma influenzarono l'architettura in varie zone nei Balcani⁷ e la decorazione

³ NICOL, *Late Byzantine Period*, pp. 201-202.

⁴ ΚΩΤΣΟΚΩΣΤΑΣ, *Η βυζαντινή Ηπειρος*, pp.17-18; ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Άρτα*, p.14.

⁵ Per questo matrimonio e per i matrimoni misti in generale: NICOL, *Byzantium*, IV, *Mixed Marriages in Byzantium in the Thirteenth Century*, p.167.

⁶ Per tutti i monumenti del Despotato si rimanda all'ultimo catalogo: ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ e ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, a cura, *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*.

⁷ ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp. 225-226.

pittorica di qualche chiesa nell'area di Otranto⁸. L'esecuzione degli affreschi, inoltre, di Palià Mitropoli (tra il 1215-1216 e il 1224-1225), a Veria in Macedonia, attribuiti a pittori provenienti dallo stato dell'Epiro e collegati allo stesso despota Teodoro, rinforza la funzione dell'area epirota come probante centro artistico-culturale dell'epoca⁹.

Nel 1304 Carlo II di Napoli proclamò la guerra contro Anna che si costrinse a lasciare Arta e a rifugiarsi a Ioannina, il secondo centro del Despotato, che era una città fortificata, considerata inattaccabile. Nel 1318 il despota Tommaso fu ucciso dal proprio nipote Nicola Orsini, conte di Cefalonia, che diventò despota ad Arta (1318-1323) e con lui iniziò il periodo in cui il despotato viene governato dalle case italiane. Egli non fu mai riconosciuto dagli abitanti di Ioannina che passarono invece dalla parte di Costantinopoli. Per la loro fedeltà all'imperatore, Andronico II con i *crisobulla*, degli anni 1319 e 1321, attribuì alla città di Ioannina ed ai suoi abitanti dei considerevoli privilegi. Intanto Nicola Orsini che governava Arta si proclamò despota dall'imperatore bizantino con la condizione di lasciare indisturbata Ioannina¹⁰. Nicola Orsini fu ucciso dal suo fratello Giovanni II Orsini (1323-1336/7), che aveva occupato Arta partendo da Cefalonia. Giovanni diventò il nuovo despota usando anche il nome di Angelo Comneno Duca, il quale ereditò dalla madre Maria che era sorella del despota Tommaso. Egli adottò la fede ortodossa e sposò Anna, figlia del *protovestiaros* Andronico Paleologo, governatore di Belegrada (Berati)¹¹. Giovanni fu avvelenato intorno al 1337 dalla moglie Anna Paleologina che poi diventò *basilissa*, essendo madre di Niceforo II e di Thomaide minorenni.

Dopo la morte di Giovanni Orsini, intorno al 1337, l'Epiro fu governato dalla moglie Anna e dal figlio Niceforo II. La guerra civile che scoppiò nell'impero bizantino dopo la morte dell'imperatore Adronico III Paleologo offrì l'ultima occasione ad Anna per ottenere l'indipendenza del suo territorio senza successo. Nel 1340 l'Epiro, la Tessaglia e la Macedonia passarono per un breve periodo sotto il controllo dell'imperatore Giovanni Catacuzeno.

⁸ SAFRAN, *San Pietro at Otranto*, pp.159-161.

⁹ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ (ΠΑΡΑΖΟΤΟΣ), *Η Βέρια (Veria)*, pp. 248-249.

¹⁰ NICOL, *The Despotate, 1267-1479*, pp. 81-88; ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, pp. 43-45.

¹¹ NICOL, *The Despotate, 1267-1479*, pp. 92-93.

Ormai la situazione dell'impero bizantino, dilaniato dalla guerra civile, era critica. I serbi trovarono l'occasione di penetrare nei territori delle odierne Grecia settentrionale ed Albania per concludere in tre anni, dal 1346 fino al 1348, la conquista dell'Epiro e della Tessaglia. Dopo la conclusione delle operazioni, attorno al 1348, Stefano Dušan passò all'organizzazione politico-militare dei territori conquistati. Affidò la Tessaglia al cesare Gregorio Prëljub e l'Etolia al fratellastro Simeone Paleologo Uroš, discendente dalla casa paleologa, nato dall'unione del sovrano serbo Stefano Dečanski e la principessa bizantina Maria Palaiologina, figlia del cesare Giovanni Paleologo. Il matrimonio di Simeone Paleologo Uroš con Tomaide (1349?), figlia di Giovanni II Orsini (†1337), ultimo dei despotti dell'Epiro e di Anna Paleologa, sanciva l'alleanza e gli forniva una certa legittimità d'ordine dinastico.

La morte di Stefano Dušan (1355) e l'instabilità e i conflitti nell'area daranno l'occasione a Niceforo II Orsini di riprendere la Tessaglia e l'Epiro e scacciare dal dominio del Despotato il cognato Simeone ed inviarlo a Kastorià, dove poi fu proclamato imperatore. Con il nuovo titolo il serbo sovrano marciò verso i confini della Serbia per impadronirsi del potere del padre e del fratello. L'impresa fu interrotta dall'improvvisa scomparsa di Niceforo Orsini, morto in una battaglia contro gli Albanesi (1359), che offrì a Simeone nuove prospettive. Difatti, egli si diresse contro la Valacchia (odierna Tessaglia) di cui si impadronì, fissando la sua residenza imperiale nella città di Trikala. Intanto l'Epiro fu sottoposto alla forte pressione degli Albanesi e così gli abitanti di Ioannina chiesero aiuto a Simeone che nominò Tommaso Preljubović quale signore della loro città. Dal 1367 Tommaso si stabilì ad Ioannina con la sposa Maria Aggelina Paleologina, figlia di Simeone, dove rimase e governò fino al 1384, quando fu ucciso dalle sue guardie del corpo. Nonostante che Tommaso fosse stato un tiranno per gli abitanti della città, la salvò, tuttavia, dalla minaccia degli albanesi, che dominavano Arta e tentarono di conquistare anche Ioannina, e fu chiamato "sterminatore degli albanesi" (αλβανιοκτόνος). Lo stesso Tommaso in conflitto permanente con la chiesa locale si

contradistingue, assieme alla moglie, per le generose e ricche donazioni a vari monasteri athoniti e alle Meteore¹².

Dopo la morte di Tommaso e fino alla conquista della città da parte degli ottomani Ioannina fu governata da due membri di case italiane, nominati despota dall'imperatore bizantino. Il primo fu Isau Buondelmonti parente della casa dei Tocco che possedeva dopo gli Orsini parte delle isole ioniche. Costui arrivò alla città nel 1385 chiamato dalla vedova di Tommaso Maria Aggelina e subito diventò suo sposo. L'ultimo despota dell'intero Epiro fu Carlo Tocco che arrivò a Ioannina nel 1411, dopo la morte di suo zio Isau Buondelmonti¹³. L'Epiro essendo all'estremità occidentale dell'impero bizantino era più vicino all'Italia e l'Adriatico che a Costantinopoli. Ugualmente sono documentate attività commerciali del Despotato che si svolgevano con Venezia e Ragusa. Tra il 1314 e il 1319 la presenza dei Veneziani come mercanti e residenti nella capitale, Arta, sul Golfo di Ambracia, a Valona sulla costa albanese ed in altre parti dell'Epiro è documentata tra il 1314 e il 1319. Ad Arta è certo che lavorarono artigiani ed artisti italiani, come mostrano le sculture della Parigoritissa¹⁴ ed è certa l'importazione in città dei prodotti italiani¹⁵. Arta fu il centro commerciale dell'Epiro e viene menzionata insieme a Corfù in vari documenti di Ragusa riguardanti attività commerciali tra le due città. Anche Ioannina, la seconda città del Despotato, situata lontano dal mare, pur non essendo durante il periodo bizantino un centro commerciale testimonia varie attività commerciali con l'Occidente. Anzi sono attestati da vari documenti sia contatti commerciali con Ragusa sia l'interesse di Venezia per il grano prodotto nell'area della città e per le saliere della costa epirota. Inoltre i contatti di Ioannina con Venezia si desumono anche dalla circolazione delle monete sia fiorentine che veneziane, ricavate da scavi archeologici nella zona

¹² Per il periodo di serbocrazia nell'Epiro si vedono: NICOL, *Late Byzantine Period*, pp. 211-217; IDEM, *The Despotate, 1267-1479*, pp.139-156; ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, pp.45-49 RIGO, *La politica religiosa degli ultimi Nemanja*, passim e in modo particolare pp. 203-212. Per le donazioni di Tommaso e di Maria si rimanda a: SUBOTIĆ, *Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας*.

¹³ ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, pp.49-52.

¹⁴ NICOL, *Byzantium and Venice*, pp. 240-241; IDEM, NICOL, *The Despotate, 1267-1479*, capp. 2, 3, pp.35-80; IDEM, *Venezia e Bisanzio*, pp. 201, 310-311.

¹⁵ Per le ceramiche e gli altri prodotti italiani importate ad Arta si rimanda a: PΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ e ΤΣΟΥΡΙΣ, *Late Byzantine Ceramics from Arta*, passim ed in modo particolare pp.254-259.

della città¹⁶ e dagli oggetti di culto regalati dai sovrani locali a monasteri nell'Athos, nelle Meteore e altrove¹⁷.

I.2. La conquista Ottomana (1430-fine del Cinquecento)

Ormai dalla fine del XIV secolo gli Ottomani avevano conquistato l'Albania meridionale e l'Epiro settentrionale. All'anno 1430 Carlo Tocco, l'ultimo despota dell'Epiro, abbandonò Ioannina. Sinan Pasca, il capo delle truppe Ottomane, offrì agli abitanti di Ioannina dei privilegi per arrendersi senza resistenza. Con il cosiddetto "ορισμός" di Sinan, un patto scritto in greco, gli abitanti della città tra l'altro sarebbero stati salvi, sicuri e liberi di vivere nella propria cittadella, avrebbero potuto praticare liberamente la propria religione, le loro chiese sarebbero rimaste intatte, il metropolita avrebbe potuto mantenere le sue autorità e i conquistatori non avrebbero costruito dei luoghi di culto propri dentro le mura della città. Gli arconti locali accettarono il patto ed Ioannina cadde in mano degli Ottomani nel 9 ottobre 1430. Al 1449 con la conquista di Arta la regione fece parte dell'impero ottomano, con eccezione dell'area costale in cui dominavano i Veneziani¹⁸.

Con la conquista dell'Epiro da parte degli Ottomani inizia un nuovo periodo storico- culturale per l'area, con il centro spostato da Arta ad Ioannina. I privilegi ottenuti dai conquistatori non solo per la città subito dopo l'occupazione, ma in seguito anche per altre zone dell'area, e le libertà date agli abitanti furono un fattore essenziale e favorevole per lo sviluppo economico e culturale di Ioannina. Per il resto della regione invece, che non fu privilegiata, le condizioni sotto il dominio Ottomano non erano così favorevoli e gli abitanti di alcune province furono costretti ad abbandonare le

¹⁶ ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, 264-272.

¹⁷ Alcuni di questi oggetti regalati da Tommaso Preljubović al monastero di Vatopedi all'Athos erano prodotti veneziani: ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινή Μικροτεχνία*, pp. 468-470, 478-481, tavv. 392-393, 426-430. Per le altre donazioni dello stesso despota e della moglie: ΣΥΒΟΤΙĆ, *Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας*.

¹⁸ Per la presenza degli epiroti in Italia: ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ e ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ, *Δημογραφικές εξελίξεις*, pp. 260-261. Per la presenza dei Veneziani ed il controllo delle coste dell'Epiro: ΗΑΚΚΑΡΑΙΝΕΝ, *Venetian Presence in Thesprotia*, passim ed in modo particolare pp. 223-227.

pianure e spostarsi sulle montagne in posti più sicuri. Subito dopo l'occupazione è documentata la presenza di profughi e mercanti epiroti in diverse città italiane-Ancona, Napoli, Livorno, e specialmente a Venezia-dove si stabilirono oppure viaggiavano per commerciare i prodotti della propria patria¹⁹.

La libertà religiosa data dai conquistatori non solo agli arconti e agli abitanti di Ioannina ma anche agli abitanti di altre zone durante il Cinquecento favorì, presumibilmente, la decorazione di alcuni luoghi di culto esistenti con affreschi di alta qualità e anche la costruzione di nuove chiese decorate con pitture. Dal XV secolo, invece, le chiese affrescate conservate nell'area Epirota sono poche. Alla prima metà del secolo si datano gli affreschi di Santa Paraskevi a Monodendri (1414)²⁰ a nord di Ioannina, e la seconda fase della decorazione di San Nicola presso Malouni (prima metà del XV secolo)²¹ in Thesprozia a nord-ovest della capitale epirota. Il ciclo pittorico più importante della seconda metà del secolo è l'ultima opera nota del pittore Xenos Dighenis nella chiesa della Dormizione della Vergine a Kato Meropi, a nord di Ioannina (dopo il 1491)²². A queste opere pittoriche, finora inedite oppure parzialmente notate, si aggiungono gli affreschi di Metamorfosis a Repetista (prima metà del XV secolo).

Il Cinquecento, invece, fu per l'Epiro, specialmente per la zona di Ioannina, un secolo di produzione artistica considerevole. Il ciclo pittorico più importante dell'epoca nell'area Epirota, creato e completato in tre momenti diversi (prima del 1542 (1531-32?), 1542 e 1560), fu quello del katholicon del monastero di San Nicola, il cosiddetto "ton Filanthropinon" oppure "tou Spanou", sull'isola nel lago di Ioannina²³. Il naos fu decorato in due momenti diversi: prima del

²⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*), con la bibliografia anteriore.

²¹ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ., *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*.

²² Il pittore, originario del Peloponneso, firmò gli affreschi nella chiesa di Aghion Pateron ad Arano Floria (1462) a Creta (ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων*) e la decorazione del vecchio katholicon nel monastero di Myrtià in Etolia(1491), nella Grecia occidentale (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*; GARIDIS, *La peinture murale*, pp.153-155.

²³ Per il monastero e gli afreschi si vedono: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios*

1542 (1531-32?) sono state eseguite le pitture delle tre zone basse mentre nel 1542 sono stati decorati il resto del naos ed il narthex. I tre esonarteci (chiamati *exartikoi* nell'iscrizione votiva) che avvolgono l'edificio principale sono stati decorati con affreschi nell'anno 1560. Nelle 11 iscrizioni di vario tipo, sparse in diversi posti nell'interno del katholicon, sono menzionati membri della famiglia di Filanthropini²⁴, i quali contribuirono alle fasi costruttive e decorative della chiesa. Malgrado le date diverse dell'esecuzione degli affreschi l'insieme del ciclo pittorico del monastero di Filantropinon si considera un'opera artistica omogenea, con piccole differenze nell'iconografia e nello stile. La prima fase degli affreschi, in cui si riconosce la continuità della pittura paleologa, con influssi sia dalla scuola cretese sia dall'arte Occidentale, i quali furono assorbiti e resi dal pittore ignoto in modo eccezionale, è secondo Myrtali Acheiamastou-Potamianou "esemplare eccezionale della cultura locale". Comunque è il migliore e finora l'esemplare più importante della scuola pittorica locale, nota come "scuola della Grecia nord-occidentale"²⁵. Si tratta di un linguaggio artistico riconoscibile anche in altri cicli pittorici del Cinquecento nell'Epiro e altrove²⁶. Poco dopo gli affreschi del naos di "Filanthropinon" è datato il secondo ciclo

Nikolaos ton Philanthropinon); ΕΑΔΕΜ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*; ΕΑΔΕΜ, *Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών (The Wall-Painting of the Monastery of Saint Nicholas of the Filanthropinoi)*; GARIDIS, *La peinture murale*, pp.235-240.

²⁴ Si tratta di una famiglia constantinopolitana stabilita a Ioannina dopo il 1204. Per la famiglia e il rapporto con la città ed il restauro del monastero si rimanda a: ΧΡΥΣΟΣ, *Το ιστορικό πλαίσιο της πρώτης ανακαίνησης (CHRYSOS, The Historical Background for the Renewal)*, passim ed in modo particolare, p. 569.

²⁵ Chiamata anche "scuola di Tebe", dalla città d'origine dei pittori noti, "scuola di Ioannina", dalla prima opera nota (prima fase decorativa del monastero di Filanthropinon) e "scuola epirota". Per la scuola e le varie teorie dell'ambito culturale in cui è stata formata indicativamente: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon)*, passim, ed in modo particolare pp. 197-235, 243-258; ΕΑΔΕΜ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, pp.195-208; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, pp.162-178; ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ (ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ), *Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες (Byzantine Tradition and Western Innovations)*.

²⁶ Per le varie opere della "scuola" si vedono: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon)*, pp.173-196, 241-242; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp. 135-176; GARIDIS, *La peinture murale*, pp. 233-271; ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων (DELYANNI –DORI, On the Painters Workshop of Kondaris)*, passim ed in modo particolare pp. 103-124.

pittorico, fatto eseguire dall'egumeno Nifone nel 1542-43, nell'attiguo monastero di San Nicola, il cosiddetto "Ntiliou" o "Stratigopoulou"²⁷. Nel 1563-64, il patriarca Joasaph II, originario di Krapsi, ordinò ai fratelli Giorgio e Fraggos Kondaris di Tebe l'esecuzione delle pitture nella chiesa di San Nicola nel suo paese d'origine²⁸. Nel 1568 Joasaph Filanthropinòs, committente dei cicli pittorici del 1542 e del 1560 nel monastero di Filanthropinòn, diventò il fondatore della chiesa della Metamorfosis a Vertsista, decorata dal pittore Fraggos Kondaris²⁹. Sono state attribuite ai fratelli Kondaris oppure alla loro bottega anche le pitture di San Demetrio (1558) a Veltsista³⁰, del katholicòn del monastero di Eleousa (fine del XVI secolo, ed il più probabile dopo il 1584) sull'isola del lago di Ioannina³¹ e le pitture degli esonarteci del katholicòn del monastero di Filanthropinòn (1560)³².

Il primo pittore noto della "scuola della Grecia nord-occidentale" e probabilmente il più importante fu Frangos Katelanos di Tebe, noto dall'unica opera firmata nel parekklession di San Nicola, nel monastero di Lavra (1560) sull'Athos³³. La mano di egli si riconosce senza dubbi anche nella decorazione pittorica nel naos del *katholicòn* del monastero di Barlaam (1548) sulle Meteore, finanziata dai fratelli Nectario e Theofanis della famiglia Apsaras di Ioannina³⁴. All'attività dello stesso artista si aggiungono opere pittoriche attribuitegli in Macedonia e nella Grecia occidentale³⁵.

²⁷ Si tratta di due famiglie dell'aristocrazia locale, legati con il monastero. Di esse i Stratigopouloi, si stabilirono alla città dopo il 1204. Per la storia del monastero e gli affreschi: ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*.

²⁸ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.137-153.

²⁹ Per la chiesa e gli affreschi si vede la monografia: ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, passim.

³⁰ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ –ΜΑΚΡΗ, Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα, passim.

³¹ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της μονής Ελεούσας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Quelques remarques sur les peintures murales du monastère de Panaghia Eléoussa), passim.

³² ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών*, pp.228-229.

³³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής*, pp. 118-119.

³⁴ Per la famiglia, le donazioni, i finanziamenti e la bibliografia precedente si rimanda indicativamente a: ΤΟΥΡΤΑ, *Οι Αψαράδες και τα Ιδρύματά τους* (TOURTA, *The Religious Foundatios of the Apsaras Family*), passim.

³⁵ Per i cicli pittorici attribuiti al pittore e la teoria opposta :GARIDIS, *La peinture murale*, pp. 260-261.

Fraggos Katelanos influenzò i suoi contemporanei e la sua arte trova imitatori anche nei secoli successivi. Secondo Miltos Garidis, l'abilità del pittore nell'usare e rendere il colore ed i suoi disegni rivelano influssi dall'arte italiana che il pittore conosceva molto bene, avanzando l'ipotesi che l'artista sia stato in Italia dove avrebbe conosciuto l'arte del Rinascimento. In più, sempre secondo lo stesso studioso, i cicli ecclesiastici e laici di Ioannina e di Trikala erano più maturi dei cicli monastici dell'Athos e in grado di accettare le innovazioni dell'arte di Katelanos, le quali invece non alteravano la tradizione della pittura paleologa³⁶.

Nell'Epiro dalla prima metà del Cinquecento e fino alla prima fase decorativa del katholicon del monastero di Filanthropinon (1531-32, o prima del 1542), sono conservati pochi monumenti con decorazioni pittoriche, inedite oppure sporadicamente citate, nelle quali si nota la continuità della tradizione artistica paleologa nell'area³⁷. Alla stessa tradizione rinviano anche gli affreschi inediti del Cinquecento³⁸ nel santuario del katholicon nel monastero della Dormizione della Vergine, il cosiddetto "Molyvdoskepastos", a nord di Ioannina vicino alla frontiera con l'Albania, eseguiti in due date diverse: nel 1521-22 e nel 1536-37. La decorazione pittorica della seconda data è firmata dal pittore Eustathios Iakovou, protonotario di Arta, autore anche delle pitture nel parekklesion di San Giovanni Teologo, nel monastero di Mavriotissa a Kastoria (1552)³⁹. Un linguaggio ancorato alla tradizione paleologa si riconosce anche in cicli pittorici della prima metà del XVI secolo nell'Epiro e nell'Albania del sud, attribuiti alla stessa bottega di frescantì⁴⁰.

Nella seconda metà del Cinquecento, esistono sia opere pittoriche che continuano oppure imitano l'arte avanzata della "scuola della Grecia nord-

³⁶ IDEM, *La peinture murale*, pp.258-261.

³⁷ Si citano gli affreschi: di Kato Lapsista presso Ioannina, del 1508 (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.30, 44,92,97,188,204,213,221,231; GARIDIS, *La peinture murale*, pp.320; ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων* (HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters*), pp. 116-119.

³⁸ Esiste anche una fase antecedente datata nel XIV secolo.

³⁹ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.4-5.

⁴⁰ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων* (HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters*), passim.

occidentale”⁴¹ sia altre di carattere retrospettivo, nelle quali si preferisce l’iconografia e lo stile tradizionale più remoto⁴².

L’unico esempio, fin ora noto nell’Epiro, quasi contemporaneo della seconda fase della decorazione nel monastero di Filanthropinon (1542) e degli affreschi del monastero di Ntiliou (1543) che non rientra nell’ambito della scuola locale è la prima fase pittorica della decorazione di Sant’Atanasio ad Ano Parakalamos (1546).

⁴¹ IDEM, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική*, 47-179, 503-507.

⁴² ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ e ΚΩΣΤΗ., *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584)* (ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ e ΚΟΣΤΙ, *The Painting of Saint Athanassios (1584)*), passim.

II. PALIÀ POGDORIANI- CITAZIONI STORICHE

Paitonià o Paidonià, appartenente a Repetista, ed Ano Parakalamos dove si trovano le chiese della Metamorfosis e di Sant'Atanasio sono attualmente paesini quasi spopolati, di pochi abitanti, mentre una volta facevano parte della cittadina di Pogdoriani, estesa nell'area, nota da documenti vari⁴³. Finora non esistono testimonianze riguardanti l'epoca esatta della fondazione di Pogdoriani e neppure di un cambiamento del nome di un paese già esistente, a parte qualche teoria priva di documentazione⁴⁴. Il nome indubbiamente è slavo e significa: la città sotto la montagna⁴⁵.

Prima della conquista dell'Epiro da parte degli ottomani non ci sono notizie di Pogdoriani, mentre invece nel registro ottomano delle tasse degli anni 1488 e 1489 si menziona Pogdoriani insieme ad Ioannina⁴⁶. Le citazioni sulla cittadina diventano più rilevanti dal Cinquecento in poi, contenute principalmente in documenti patriarcali, riguardanti il monastero dell'Annunciazione della Vergine, noto come Sosino, situato su un piccolo monte nell'area di Pogdoriani⁴⁷. Nei due *sigillia* patriarcali dell'anno 1598 (marzo e aprile), riguardanti la fondazione del monastero in quell'anno, si cita la sua posizione “εν τη Πογδοριανή” (a Pogdoriani), in quello del mese di marzo, mentre, nel secondo “εν χώρα Πογδοριανή” (nel territorio di Pogdoriani). Ugualmente appare Pogdoriani anche in documenti simili posteriori, degli anni 1605, 1623, 1626, 1744 e 1831⁴⁸. L'iscrizione votiva dell'esonartece del katholicòn dello stesso monastero (datata tra gli anni 1726-1728 oppure nel 1742) informa dei lavori fatti dall'egumeno Niceforo, originario di Pogdoriani⁴⁹.

⁴³ Si trova sopra la valle del fiume Kalamas (antico Thyamis).

⁴⁴ Per la fondazione della cittadina al X secolo dai Bulgari si rimanda a: ΓΚΟΓΚΟΣ, *Παρακάλαμος*, I, pp.286-293.

⁴⁵ In greco: Πογδοριανή, Πογδοριανή, Υπεκδοριανή, Μπογδοριανή; in Paleoslavo: Podъgorjane; in Sloveno: Podgorjani; in Polacco: Podgorzany; in Ucraino: Pidhorany (VASMER, *Die Slaven in Griechenland*, p. 47, n., 260).

⁴⁶ ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, p.317

⁴⁷ Il monte, alto circa 700 metri, si trova tra la presumibile area d'estensione di Pogdoriani e la valle di Kalamas.

⁴⁸ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, pp. 96-106, 114-129.

⁴⁹ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Το καθολικό της Μονής Σωσίνου*, p.78, fig.25.

L'iscrizione su un calice (fine XVI secolo-inizio XVII secolo) nella collezione del Patriarcato ecumenico a Costantinopoli, informa che è stato regalato dal fondatore "Ioannis Simotas al monastero dell'Annunciazione della Vergine che si trova sulla montagna di Sosino nel territorio di Mpodgoriani"⁵⁰.

Maggiori informazioni danno gli storiografi dell'Ottocento con molteplici notizie su Pogdoriani, alcune delle quali non si verificano da altri documenti storici. Aravantinos la descrive come "paesino che in passato era una cittadina considerevole dove si trova il monastero Stauropighion⁵¹ di Sosino, una volta ricco ed ora povero"⁵². Secondo Lambridis, Pogdoriani con altri paesi vicini appartenevano alla madre del Sultano ed erano sotto la sua protezione, pagando una tassa annuale al suo voivoda (una specie di gestore ed esattore di tasse), il quale per un secolo e mezzo (circa nel periodo 1430-1580) aveva la sede a Pogdoriani. La cittadina almeno per due secoli dopo la conquista annoverava 700 famiglie e durante il XVII secolo aveva 243 coscritti e pagava ai conquistatori 7000 bianchi di tasse all'anno. Dopo il 1718, invece, la popolazione appare ridotta in 280 famiglie. Aravantinos e Lambridis danno informazioni varie sulla storia di Pogdoriani. Tra esse anche dell'esistenza dell'esarcato di Pogdoriani, con sede il monastero di Sosino ed esarca l'egumeno⁵³.

Nella documentazione lagunare della storia di Pogdoriani si aggiungono i monumenti ecclesiastici conservati nell'area, in cui presumibilmente si estendeva il paese (fig. 3). Malgrado, attualmente non esistono le 40 chiese che secondo Tsigaras⁵⁴ aveva il paese, quelle che si conservano testimoniano il periodo della prosperità della cittadina. Di esse le più antiche sono le chiese della Metamorfosis a Paitonià (Repetista), del XV secolo, e di

⁵⁰ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Κεϊμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, p. 63, fig. 17.

⁵¹ Stauropogion (Σταυροπήγιον) è il monastero nelle fondazioni del quale è stata fissata una croce patriarcale. Tali monasteri erano indipendenti dalle autorità ecclesiastiche locali, sorvegliati direttamente dal Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli (HERMAN, *Ricerche sulle istituzioni monastiche bizantine*).

⁵² "Χωρίον της Ηπείρου, κώμη άλλοτε αξιόλογος....., όπου άλλοτε πλούσιον και νύν πτωχόν μοναστήριον Σταυροπηγιόν υπάρχει, καλούμενο του Σωζίνου.....": ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, II, 1856, pp. 131-32.

⁵³ ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Περιγραφή της Ηπείρου*, I, pp. 17,39,167,176; ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, I, p. 247, II, pp. 39, 53-5, III, *Κουρεντιακά και Τσαρκοβιστιακά*, Αθήνα 1887, pp. 14, 32, 39, 53-54.58,60,66,67,72,74 . Per la storia di Pogdoriani: ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, pp. 72-73.

⁵⁴ ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ηπειρωτικά*, pp. 306-316.

Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos (dal XV secolo con diverse fasi posteriori), che si presentano in seguito. Ad esse si aggiunge il monastero dell'Annunciazione della Vergine o di Sosino, del quale il catholicòn fu fondato nell'anno 1598, da un ricco arconte di Moldavia di nome Ioannis Simotas, originario di Pogdoriani, uomo importante della corte di Moldavia e commerciante nella stessa area, amico di Meletios Pegas, patriarca d'Alessandria in Egitto. Egli donò al monastero terre e oggetti, che sono descritte nel primo sigillio della fondazione. L'interno del catholicòn era decorato con affreschi datati nel 1602, i quali in parte sono stati coperti da uno strato posteriore, del 1838⁵⁵. L'informazione di Lambridis, senza alcuna documentazione, che Neagoe Basarab, il Voivoda (Principe) di Vallachia fra il 1512 e il 1521, finanziò il monastero di Sosino nel 1517 è in contrapposizione all'anno della fondazione del catholicòn nel 1598⁵⁶. Vranousis basandosi su questa informazione e sui riferimenti nei vari *siggilia* riguardanti l'esistenza del monastero in passato, avanza l'ipotesi che si tratti di un tempo remoto⁵⁷. L'ipotesi, finora, non è stata verificata da fonti storiche oppure da reperti archeologici che documentino l'esistenza di un edificio anteriore esistente nella stessa posizione del monastero attuale. Quindi, si pone la problematica se esistesse un monastero chiamato Sosino in un'altra posizione dell'area, oppure Neagoe finanziò un altro edificio ecclesiastico di Pogdoriani. Nella zona esiste un altro monastero, dedicato a Sant'Elia, fondato probabilmente nel secolo XVI o nel XVII, epoca a cui è stata datata la chiesa originaria. Presumibilmente nel XVIII secolo il catholicòn fu ampliato e decorato con affreschi⁵⁸. Le altre chiese che sono conservate nell'area sono di un'epoca posteriore, con la prima fase costruttiva dal XVIII secolo in poi⁵⁹.

⁵⁵ Per la storia e l'architettura del monastero si vedono: ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, passim; ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Το καθολικό της Μονής Σωσίνου*, pp. 76-80, figg. 24-27, e passim.

⁵⁶ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, VI, pp. 14, 21, 73; ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, 95-96.

⁵⁷ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, p. 99.

⁵⁸ ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, I, pp. 584-585, figg. 761-766; ΤΣΑΛΗΣ, *Η αρχιτεκτονική του καθολικού της μονής Προφήτου Ηλίου*.

⁵⁹ Come per esempio le chiese di: San Giovanni Teologo ad Ano Parakalamos, probabilmente prima metà del XVIII secolo; Panaghia a Paitonià (Presentazione

L'attività costruttiva di edifici ecclesistici e la loro decorazione con affreschi, presumibilmente, rispecchia le esigenze degli abitanti e la possibilità di finanziare lavori del genere. La mancanza, almeno finora, di monumenti ecclesiasici databili prima del XV secolo potrebbe essere un'indizio della fondazione della cittadina in quell'epoca, maggiormente documentata nei secoli successivi. In più gli affreschi di Sant'Atanasio (1546, 1688 e inizio del XVII secolo) e quelli nei monasteri di Sosino (1602) e di Sant'Elia (inizio XVIII secolo) testimoniano la situazione economica e culturale dell'area e rispecchiano l'epoca della maggior prosperità di Pogdoriani e dei suoi abitanti.

della Vergine al Tempio), XVIII secolo. Per tutte le chiese esistenti nell'area si vede: ΓΚΟΓΚΟΣ, *Παρακάλαμος*, I, pp. 387-436.

III. LA CHIESA DELLA METAMORFOSIS A REPETISTA (PAITONIA)

III. 1. L'edificio: tipologia, morfologia, tecnica

La chiesa della Metamorfosis si trova a Paitonià, attualmente appartenente al comune di Repetista, nella presumibile area di Palià Pogdoriani, distante circa 40 chilometri a nord di Ioannina, capitale dell'Epiro⁶⁰. Nella stessa area, a poca distanza, esiste anche la chiesa di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos⁶¹ (fig. 3).

L'edificio attuale si articola in due spazi⁶²: il naos ad unica navata, coperto con tetti congiunti a croce ed il nartece coperto con volta a botte longitudinale, collegato con il naos tramite un arco di rinforzo, fatto di conci di tufo e corsi di due mattoni alterne⁶³ (figg. 5,6). Il naos, senza il settore dell'abside, è lungo di circa 4,75 metri e largo di circa 2,75 metri, mentre il nartece che ha la stessa larghezza è lungo di circa 3,75 metri. L'intera costruzione, senza l'abside, internamente è lunga di circa 8,35 metri, mentre esternamente, compreso lo spessore dei muri, di circa 10 metri e larga di 4 metri.

L'opera muraria dell'intero edificio è fatta a blocchi grezzi connessi con malta e pochi mattoni interi o spezzati usati sporadicamente (figg. 7,8). Quindi il naos ed il nartece sono stati costruiti contemporaneamente e appartengono alla stessa fase originaria perchè un'ipotesi avanzata in passato che riteneva il nartece aggiunto posteriormente, non sarebbe verosimile in quanto nella muratura dei due spazi esiste omogeneità tecnica e tra essi non appaiono

⁶⁰Il monumento era stato citato in passato da qualche autore del luogo (ΓΚΟΓΚΟΣ, *Παρακάλαμος*, I, pp.405-408) e ultimamente è stato inserito nell'ultimo catalogo dei monumenti bizantini dell'Epiro (ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα*).

⁶¹ Di circa a 1 chilometro di distanza verso nord-est.

⁶² La stanza che era stata posteriormente aggiunta, a ovest del nartece, è distrutta.

⁶³ La soluzione di un arco di rinforzo tra il nartece ed il naos si ritrova in qualche esempio del periodo bizantino, con i due vani coevi oppure con il nartece posteriormente aggiunto (KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, I, tavv. 49, 50, II, pp. 31-32, 136-137). La stessa soluzione si tramanda nell'Epiro e altrove in qualche esempio postbizantino: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ), *Ο ναός του Αγίου Μηνά (The Church of Hagios Menas)*, p. 111, fig. 6; KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, II, pp. 66-67, 83-84, 145-146.

segni di connessione⁶⁴ (fig. 9). L'abside della chiesa si struttura a tre lati all'esterno e semicircolare all'interno, decorata esternamente da una fascia con losanghe fatte a mattoni⁶⁵, un ornato che non si incontra nell'Epiro dal Cinquecento in poi⁶⁶ (fig. 10-12).

Attualmente l'ingresso della chiesa si trova sul lato settentrionale del narteca, a forma rettangolare verso l'interno e ad arco verso l'esterno, fatto con doppie file di mattoni e blocchi di tufo alterne (fig. 13). Questa porta ha sostituito un'apertura ad arco che era più alta e più larga, quasi di dimensioni doppie, la quale si trovava in origine sullo stesso lato del narteca⁶⁷. Sulla muratura con cui è stata tamponata l'apertura originaria appare una parola scritta a mattoni: ΕΤΟΥΣ (anno)⁶⁸ (fig. 14).

Dunque il narteca inizialmente aveva tre porte: due ad arco delle stesse dimensioni messe frontalmente nei due pareti laterali, e una rettangolare sul lato occidentale, la quale presumibilmente era l'ingresso originario della chiesa (figg. 15,16). Le due aperture ad arco probabilmente sono state chiuse quando si innalzarono i muri laterali dei vani angolari del naos, con l'uso di blocchi di tufo, per unificare la copertura longitudinale dell'intera costruzione⁶⁹. In origine queste due aperture monumentali ad arco che

⁶⁴ Nel catalogo dei monumenti bizantini dell'Epiro è citato che il narteca fosse posteriore del naos per quanto sull'esterno dell'edificio esistevano dei solchi sulla muratura che sembravano segni di connessione: ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος*, p.200.

⁶⁵ Il motivo, noto dal periodo mediobizantino, diventa più frequente nei monumenti tardobizantini nel Despotato dell'Epiro e nel Peloponneso (ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp. 170-173, con diversi esempi; ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών* (DRANDAKIS *Peintures murales de Saint-Démétrius a Krokéai*), pp. 205-208, figg. 5-8, con tanti altri esempi).

⁶⁶ Si conserva invece in qualche esemplare datato nel XV-primi anni del XVI secolo l'ornato con spinapesce fatta a mattoni (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Hagios Menas*), p. 118). Una spinapesce fatta a mattoni decora anche l'abside di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos presentata in seguito.

⁶⁷ La porta attuale è larga di circa 75cm, mentre l'apertura ad arco era larga di 1,5m.

⁶⁸ Presumibilmente in origine esisteva anche la data la quale purtroppo è stata perduta.

⁶⁹ Probabilmente il tetto longitudinale del naos inizialmente era più basso di quello del narteca, come per esempio nella chiesa tardobizantina della Dormizione della Vergine a Oxyliothos in Eubea, (ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (*Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp. 101-105, tav. 36) e nella chiesa postbizantina dell'Evangelista Luca a Lambrika in Attica, nella quale il narteca è anteriore del naos (ΜΠΟΥΡΑ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, p. 87, figg. 75-77). Nonostante che le chiese dello

esistevano nel narteca⁷⁰ è probabile che conducessero a due vani laterali, attualmente distrutti⁷¹.

Il narteca è privo di finestre mentre il naos si illumina da quattro aperture: due lucernaii, uno rettangolare nell'abside (figg. 10-12) e l'altro ad arco sull'timpano meridionale del transetto (figg. 16,17); una finestra bifora con lobi liberi sul timpano settentrionale del transetto⁷² (fig. 9) e infine una finestrella monofora sulla parete laterale settentrionale. L'arco dell'ultima è formato da corsi di due mattoni e blocchi di tufo alterne, incoronato da una fila di mattoni (fig.18).

La chiesa tipologicamente è *staurepistegos*, cioè con tetto cruciforme, ad unica navata, appartenente alla variante A3, secondo la classificazione

stesso tipo architettonico in origine comunemente erano senza narteca, il quale si aggiungeva posteriormente, non manca qualche esempio fuori dal canonico nelle chiese bizantine (ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), p. 102, sch. 5). Con il narteca quasi coevo con il naos è la chiesa della Metamorfosis presso Galaxidi, fondata dal despota di Arta Michele II (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρατηρήσεις στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ *Observations on the Church of the Transfiguration*), p. 199, fig. 1; ΙΔΕΜ, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος*, p. 62, fig. 1. Nel periodo postbizantino nell'Épiro esistono esempi con il naos ed il narteca coevi: Il *katholicòn* con tetto cruciforme del monastero di San Giovanni Prodromo sull'isola nel lago di Ioannina, del 1506-1507 e la chiesa di San Mena a Monodendri, della prima metà del XVII secolo: ΤΟΥΡΤΑ, *Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες*, p. 81, sch. 2; ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ *The Church of Hagios Menas*), p.111, fig.6.

⁷⁰ Nell'Épiro aperture ad arco nei pareti laterali del narteca sono usati anche nel *katholicòn* con tetto cruciforme del monastero di San Giovanni Prodromo sull'isola nel lago di Ioannina, del 1506-1507: ΤΟΥΡΤΑ, *Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες*, p.83, sch. 2. Nel *katholicòn* del monastero di Molyvdoskepastos il narteca del XVI secolo, posteriormente aggiunto al naos, ha doppie aperture ad arco in entrambi i lati lunghi: ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η Κόνιτσα και η ευρύτερη περιοχή της*, p. 82, figg. 2,5,6,7. Ugualmente il narteca tardobizantino, anteriore del naos, dell'Evangelista Luca a Lambrika in Attica porta larghe aperture ad arco in tutti i tre lati: ΜΠΟΥΡΑ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, p.87-88, figg.75-77.

⁷¹ A distanza di circa 2 metri dai due lati lunghi della chiesa si distinguono reperti di muri. Quindi questi vani laterali sarebbero una specie di esonarteci oppure di portici chiusi o aperti, soluzione che è frequente nell'Épiro dal XVI secolo in poi: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπινών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp. 27, 35-37; ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Hagios Menas*), p.118; ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η Κόνιτσα και η ευρύτερη περιοχή της*, p. 82, figg. 2,5,6,7.

⁷² Finestre bifore si aprono invece su ambedue i timpani del transetto nella Metamorfosis presso Galaxidi: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρατηρήσεις στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Observations on the Church of the Transfiguration*), fig. 3-7; ΙΔΕΜ, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος*, tavv. 21-22.

proposta da Orlandos⁷³ (fig.6). Questa tipologia, con i tetti congiunti a croce, fece la sua apparizione nell'area della Grecia durante il XIII secolo⁷⁴ ed è stata applicata comunemente in piccole chiese ad unica navata prive di narteca⁷⁵.

Nell'area del Despotato dell'Epiro esistono esemplari principalmente a tre navate⁷⁶, nelle quali il narteca è unificato con i vani occidentali del naos, con qualche esempio isolato ad unica navata⁷⁷. Il fatto che in qualche caso isolato le chiese bizantine dello stesso tipo ad unica navata hanno il narteca ed il naos coevi è stato paragonato con gli edifici a tre navate nell'area del Despotato dell'Epiro ed è stato escluso che sia verosimile un rapporto diretto⁷⁸. La pianta del *katholicòn*, invece, del monastero di San Demetrio a Kypseli⁷⁹, sempre nell'area del Despotato, si differenzia dalle chiese di Kato

⁷³ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί*, passim ed in modo particolare pp. 45-46. La prima classificazione di Orlandos posteriormente è stata ampliata con l'aggiunta di una categoria in più e diversi varianti (KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, I, pp. 23-25; ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Haghios Menas*), pp. 116-118). Le chiese con tetto cruciforme sono coperte da una volta a botte longitudinale interrotta sulla crociera da una volta trasversale più alta. Nella variante 3 della categoria A, la pianta è rettangolare, con lo spessore dei muri laterali diminuito nel punto del transetto, andando a formare una specie di nicchia all'interno dell'edificio, e con archi ciechi nei vani angolari (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί*, pp.45-46, fig. 3).

⁷⁴ Questo tipo architettonico era più frequente in Eubea, nell'Epiro, nel Pelopponeso e a Creta. Per le teorie principali dell'origine del tipo a) dalle chiese bizantine con cupola, b) dall'Oriente, c) dall'evoluzione del narteca bizantino con tetto cruciforme e d) come influsso dalle basiliche italiane con transetto si vedono: ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί*, p. 52; DIMITROCALLIS, *L'origine delle chiese dal tetto cruciforme*, passim; KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, I, pp. 90-126, 146-155, con tutta la bibliografia per le diverse teorie; ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, pp.166-168.

⁷⁵ La mancanza del narteca dalle chiese con tetto congiunto a croce dell'epoca bizantina non si considera casuale, collegata alle esigenze liturgiche ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης* (ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Church architecture in the Bishopric of Olena*), pp. 372-374, con diversi esempi e la bibliografia anteriore).

⁷⁶ KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, pp.127-130; (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ *The Church of Haghios Menas*), p. 117.

⁷⁷ Si cita la chiesa della Metamorfosis presso Galaxidi, della metà del XIII secolo (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρατηρήσεις στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Observations on the Church of the Transfiguration*), p. 199, fig. 1, ed passim; IDEM, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος*, p. 62, fig. 1, ed passim.

⁷⁸ Per l'argomento si vede: ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης* (ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Church architecture in the Bishopric of Olena*), p.373.

⁷⁹ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η μονή του Αγίου Δημητρίου Κυψέλης* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Monastery of St. Demetrius in Kypseli*), pp.9-13.

Panaghia ad Arta, di Porta Panaghia presso Trikkala e di Megali Panaghia a Paramythià⁸⁰, ed ha il naos a tre navate, coperto con tetto congiunto a croce, circondato dai tre lati da un portico chiuso, il quale verso est si rende in due parekklesia che affiancano il santuario. In questo caso la parte occidentale del portico che è separato dal naos potrebbe avere la funzione di narteca.

La tradizione delle chiese con tetti congiunti a croce fu tramandata nell'Epiro nel periodo postbizantino, per quanto un gran numero di chiese dello stesso tipo è stato costruito nei secoli XVI e XVII nell'area di Ioannina e in modo particolare nella zona a nord della città⁸¹.

Dunque la tipologia della chiesa della Metamorfosis a Repetista, appartenente alla variante A3 delle chiese con tetti congiunti a croce, si usa in un numero ridotto di chiese datate nei secoli XIII-XIV, situate principalmente nel Pelopponeso e a Creta, mentre la stessa variante si tramanda anche nei secoli posteriori (XV-XVII), senza nessun esempio finora noto nell'Epiro⁸². L'opera muraria composta da conci di pietre con l'uso sporadico di mattoni o tegole spezzati e l'ornato dell'abside fatto a mattoni non si incontrano nell'Epiro oltre il XVI secolo. A tutto questo si aggiunge l'esistenza degli affreschi conservati nell'interno della chiesa, che vengono presentati in seguito e vanno datati alla prima metà del XV secolo e quindi anche l'edificio probabilmente è della stessa epoca oppure precedente di qualche anno la decorazione pittorica⁸³.

⁸⁰ La pianta di queste chiese, che hanno la stessa tipologia, è quasi uguale e presenta il narteca unificato con il naos (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Άρτα*, pp. 94-95; ΠΑΣΑΛΗ, *Η Μεγάλη Παναγία* (PASALI, *The Church of Megale Panaghia*), p. 370-371, figg. 2-3.

⁸¹ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Haghios Menas*), pp. 117-118; KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, pp.127-130; ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο σταυρεπίστεγος ναός των Ταξιαρχών* (ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *The cross-vaulted church of the Taxiarches*), p. 65, ed passim; ΙΔΕΜ, *Ο Άγιος Γεώργιος στο Βασιλικό* (*Saint George's church in Vassiliko*), pp.501-506, ed pasim.

⁸² Per gli esempi della stessa variante in Grecia si vedono: KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, pp.127-145 ; ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης* (ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Church architecture in the Bishopric of Olena*), I, pp. 392-394. Per le chiese nell'Epiro si vede: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Haghios Menas*), pp. 117-118.

⁸³ Un'ipotesi della datazione della chiesa molto prima della decorazione pittorica non si giustifica dalla morfologia e dalla tecnica della costruzione dell'edificio.

III. 2. Il programma iconografico degli affreschi

La decorazione pittorica conservata nell'interno della chiesa della Metamorfosis è limitata nel bema: sulla conca absidale e nella *prothesis* (fig. 19) . Le altre superfici non conservavano l'intonaco⁸⁴, salvo una piccola parte della parete settentrionale del nartece a sinistra dell'ingresso, dove si distinguono tracce di colore rosso, indicativi per l'esistenza di decorazione pittorica almeno nel punto (fig. 20).

Gli affreschi della conca absidale sono distribuiti in due registri sovrapposti, distinti da una fascia di color rosso, contornata da due linee nere⁸⁵. Sul registro superiore è raffigurata la Vergine con Cristo Emmanuele, che si usa comunemente per la decorazione dell'abside dopo l'iconoclastia⁸⁶ (fig.21). Sotto appaiono quattro padri della chiesa officianti, rappresentati a metà figura con rotoli aperti con scritte nelle mani, girati leggermente di tre quarti e distribuiti in due coppie divise dal lucernaio dell'abside⁸⁷ (fig. 22). Di essi quelli che appaiono sulla parte sinistra si dirigono verso destra, mentre i raffigurati sulla parte opposta si rivolgono verso sinistra.

Infine sul muro orientale del bema, a sinistra della conca absidale nel posto della *prothesis*, è raffigurato un santo diacono, probabilmente santo Stefano, che tradizionalmente dal IX secolo appare nel santuario come partecipante nella celebrazione della messa⁸⁸ (fig. 23).

⁸⁴ Attualmente l'interno porta l'intonaco, il quale è stato messo durante i lavori di restauro eseguiti dalla Soprintendenza di Ioannina (VIII Soprintendenza di Antichità Bizantine e Postbizantine, del Ministero Ellenico di Cultura).

⁸⁵ La distribuzione decorativa delle absidi a due registri, distinti e sovrapposti, si giustifica dalle fonti letterarie e dalle omelie dei padri della chiesa ed è nota dall'iconografia teofanica, con Cristo nel registro superiore e la Vergine con gli apostoli collocati al di sotto come testimoni di fatti storici e di misteri celesti (CANTONE, *L'ars monastica*, passim ed in modo particolare pp. 73-79, 93-101, figg. 22, 24, 30, 33).

⁸⁶ Per la raffigurazione e la stabilizzazione del tema della Vergine con Gesù sull'abside dopo l'iconoclastia si rimanda a: GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, pp. 252-269; DUFRENNE, *Le programmes iconographiques*, pp.50-51; ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, pp.125-127.

⁸⁷ Dal XII secolo i santi-vescovi nelle absidi non appaiono frontalmente ma volti verso il centro con rotoli aperti in mano, sui quali appaiono brani della liturgia (BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, pp. 269, 270-272).

⁸⁸ Comunemente si colloca a sinistra dell'abside oppure nella conca della *prothesis*: ΚΟΥΜΟΥΣΣΙ, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi*, pp. 59-60, tav. 17.1 ; ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ (ΠΑΡΑΖΟΤΟΣ), *Η Βέροια (Veria)*, pp.195, fig. 64α; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η*

Il programma iconografico del santuario della Metamorfosis per la stessa tematica e la distribuzione uguale degli argomenti in due registri sovrapposti è molto frequente e trova paragone in cicli pittorici datati dal XIII secolo in poi sparsi in Grecia, in Serbia, a Ocrida, a Creta e altrove, dove molto spesso nel registro inferiore oltre agli officianti esiste la composizione di *Melismos*, con Cristo sacrificato variamente rappresentato, e due angeli-diaconi che partecipano all'evento eucaristico. Tra i padri officianti raffigurati nella conca non mancano quasi mai Basilio e Giovanni Crisostomo, mentre Gregorio Teologo qualche volta non appare e va sostituito. Poi seguono Sant'Atanasio, San Nicola, San Cirillo e altri santi-vescovi a volte locali⁸⁹.

Nell'area epirota l'iconografia della conca absidale distribuita in due registri, con la stessa variante della *Vlachernitissa*, con Cristo entro il medaglione, si usa in due cicli pittorici datati alla prima metà del XV secolo, che si trovano a nord-est e a nord-ovest di Ioannina: nella conca della chiesa di Santa Paraskevi a Monodendri e di San Nicola a Malouni in Thesprozia⁹⁰.

La stessa tradizione iconografica probabilmente si tramanda nella regione dell'Epiro e nelle aree limitrofe anche nella seconda metà del secolo applicata nei cicli pittorici di piccole chiese ritrovata nell'opera pittorica di Xenos Digenis al monastero di Myrtià in Etolia (1491)⁹¹, agli affreschi di San Giorgio a Lapsista (1508) presso Ioannina, al Katholicòn del monastero di

μονή Πατέρων (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), pp. 89-90; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), pp. 95, 189-190, 318. Nella conca della protesis è rappresentato il Protomartire anche nel ciclo pittorico Trecentesco (c. 1348) ai Santi Anargyroi a Ocrida (osservazione propria). Certamente non manca qualche esempio isolato in cui il Santo è raffigurato a destra dell'abside oppure in altri posti: ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ (ΠΑΡΑΖΟΤΟΣ), *Η Βέροια (Veria)*, pp.192-193, 196; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), p. 173; ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*.

⁸⁹ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός* (KONSTANTINIDI, *The Melismos*), passim ed in modo particolare, per i tipi iconografici di *Melismos* e la distribuzione dei partecipanti, pp. 65-158.

⁹⁰ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός* (KONSTANTINIDI, *The Melismos*, pp.170; ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ, ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*. Nel registro inferiore a Santa Paraskevi è raffigurato il Melismòs con quattro officianti divisi in due coppie- a sinistra Sant'Atanasio, San Basilio e a destra San Giovanni Crisostomo e San Gregorio Teologo, mentre, a San Nicola il *Melismos* con due angeli-diaconi.

⁹¹ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p. 91, tavv. 4,5; ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (PALIOURAS, *Byzantine Aitoloakarnania*), pp. 116-118, 214.

Molivoskepastos⁹² e ad altre pitture parietali di piccole chiese in aree limitrofe⁹³.

In conclusione il programma iconografico conservato nella *Metamorfosis* non presenta divergenze e si inserisce nella *koinè* stabilizzata nel periodo paleologo, come si applica invece in piccole chiese dove presumibilmente per mancanza di spazio manca il *Melismòs* dal registro inferiore, insinuato dai padri partecipanti alla liturgia⁹⁴.

III. 3. Descrizione ed analisi iconografica degli affreschi

III. 3.1. *La Madre di Dio*

La Vergine è rappresentata frontalmente di mezza figura in piedi, con Cristo Emmanuele raffigurato sul busto entro una gloria di luce⁹⁵, nella variante iconografica di *Vlachernitissa*⁹⁶ (fig. 25). La Madre di Dio è raffigurata orante con le mani alzate, indossando un *maforion* ampio di color rosso chiaro, decorato con ornati cruciformi sulle spalle e a balze sul braccio destro⁹⁷. La

⁹² ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων* (HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters*), pp. 116, 118, 120. L'affresco di Molivoskepastos è inedito e probabilmente parte della fase del 1537, opera del pittore Eustathios Iakovou, protonotario di Arta (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 72, tav. 32).

⁹³ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, pp. 86-87, tavv. XXIII-XXV; SUBOTIC, *L'école de peinture*, pp. 220-225.

⁹⁴ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (PALIOURAS, *Byzantine Aitolokarnania*), fig. 57. Al ciclo pittorico di San Nicola presso Vevi, nell'area di Ocrida (affreschi terminati dopo il 1460), il frescante per mancanza di spazio ha dipinto il *Melismòs* sul registro anteriore sotto il medaglione con Cristo: SUBOTIC, *L'école de peinture*, pp. 201-202, disegni nn. 68, 69. La soluzione in cui manca il *Melismòs* si osserva nella decorazione pittorica della conca absidale (XVII secolo) nel katholicon del monastero di Sant'Atanasio situato nella stessa area di Palià Pogdoriani presentato nei capitoli seguenti.

⁹⁵ La fessura verticale che esiste sulla muratura ha distrutto parte del viso della Vergine.

⁹⁶ Si pensa che la denominazione e l'iconografia derivano da un'icona che si trovava nel *parekklesion* di Soros al monastero di Vlacherna a Consantinopoli dove si custodiva il *maforion* della Vergine: Per il tipo iconografico di *Vlachernitissa* e le varianti diverse: GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, pp. 263-269; IDEM, *Iconographie chrétienne*, p. 143; ΤΑΤΙĆ-DURIĆ, *Le porte de Verbe*, passim; ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, pp. 126-127; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Wall-Paintings of the Blacherna*), pp. 97-99.

⁹⁷ Gli ornati del *maforion* della Madre di Dio sono considerati simboli della sua Verginità (ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας*

modalità con cui ricade il *maforion* dalle braccia formando un orlo zigzagante e svelando la tunica grigia con le maniche lunghe a righe rimanda alla veste della Vergine orante a figura intera che appare in cicli pittorici d'età paleologa a Salonicco, a Ocrida, al parekklesion di Santo Stefano a Sopocani, nell'area macedone⁹⁸.

Cristo è raffigurato frontalmente di busto entro una gloria di luce oviforme⁹⁹, benedicente con la mano destra, mentre regge un rotolo con righe con la sinistra (fig. 27). È vestito con una tunica bianca a righe rosse poste in verticale con sopra un manto rosso con sfumature dorate, come si usa in altri cicli pittorici del XV secolo¹⁰⁰.

Sullo sfondo della composizione, ai lati del nimbo della Vergine, esistono due ottagonni formati da due quadrati intrecciati¹⁰¹ che contengono le scritte abbreviate: M(HTH)P Θ(EO)Y (Madre di Dio) (fig. 28).

(GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*), pp. 323-324, fig. 378).

⁹⁸ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.63-66, tavv. 1,2; GROZDANOV, *La peinture murale*, fig. 100.

⁹⁹ Comunemente Cristo appare entro un medaglione rotondo. Per esempi del periodo paleologo e dei secoli XVI e XVII nell'Epiro e altrove: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp. 44-45, tavv. 19, 24; ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική* (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ *Religious Wall Paintings*), pp. 50, 172, 388, figg.29, 114, 290. Per altri esempi dei secoli XIII, XIV, XV: ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μέσα Μάνη* (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Messa Magne, Magne occidental*), pp. 33, 65, 67, 134, 136, 237-238, 347-348, figg. 5 in p. 137, 21 in p. 247, tavv. 10, 54; CHATZIDAKIS, a cura, *Naxos*, pp. 70 fig. 4, 85 fig. 5; . Cristo appare dal VI-VII secolo entro un medaglione rotondo posto sul busto della Madre anche nel tipo iconografico di *Nicopeia* nel quale la Vergine non è orante e regge invece con le mani il medaglione: CHATZIDAKIS, a cura, *Naxos*, pp. 21, 100, 102 fig. 4.

¹⁰⁰ SUBOTIC, *L'ecole de peinture*, p. 38, disegno 15; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, p. 113, tav. XLVI; ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, tav. 4.

¹⁰¹ Un motivo uguale che contiene scritte riguardanti l'identificazione dell'immagine è noto dall'icona musiva di San Demetrio, nel Museo Civico di Sassoferato, datata all'ultimo quarto del XIV secolo (FURLAN, *Le icone bizantine*, p.96, fig. 41). Lo stesso dettaglio si riscontra anche negli affreschi delle chiese della Vergine nell'isola di Mali Grad (1368-1369) e di Cristo *Zoodotes* a Borje (1390-1391) in Albania, attribuiti alla bottega di Kastorià, attiva in zona nella seconda metà del XIV secolo (CVETKOVSKI, *Notes from the Church of the Virgin*, p.124, figg. 9,10,18). La stessa forma geometrica appare come ornato nel registro inferiore degli afreschi del katholicon del monastero di Pantanassa presso Filippiada in Epiro (metà del XIII secolo), nell'ingresso del santuario raffigurato nella scena della *Presentazione di Gesù al Tempio* a *Panaghia tou Arakos* a Lagoudera in Cipro, 1192, (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παντάνασσα*; ΦΙΛΙΔΟΥ, *Η μονή της Παναγίας Παντάνασσας*, p. 276; WINFIELD e WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos*, fig. 25). Per l'applicazione simbolica dello stesso tema nella miniatura e nella pittura

Nonostante che l'immagine della Vergine *Vlachernitissa* a Metamorfosis corrisponde alle abitudini iconografiche correnti all'epoca paleologa la presenza di alcuni dettagli la distaccano dal comune trovandosi concreti riscontri in pochi cicli pittorici. La raffigurazione della Vergine a mezza figura, trova paragone nella *Vlachernitissa* nel ciclo pittorico del eremitaggio di Panaghia Eleousa sulle roccie del lago di Prespa (1409-1410), opera del monaco Gioannicio¹⁰². Altre affinità iconografiche si riscontrano in due programmi iconografici in Epiro, ubicati a nord di Ioannina, risalenti alla prima metà del XV secolo. Il primo, probabilmente il più antico, è l'affresco del *katholicòn* nel monastero di Santa Paraskevi a Monodedri (1414)¹⁰³ in cui si presentano affinità nell'attitudine e nelle vesti della Vergine, in modo particolare nelle maniche, nel manto di Cristo, nel uso dei motivi geometrici simili, entro i quali si contengono le scritte che identificano la raffigurata. La mancanza del medaglione dalla composizione a Santa Paraskevi non distacca i due affreschi per il fatto che Cristo appare avvolto dal *maforion* della Madre in modo particolare che rimanda alla forma rotonda, elemento ritrovato anche nella *Vlachernitissa* a Panaghia Eleousa al lago di Prespa¹⁰⁴. Il secondo esempio epirota con l'immagine affrescata della Vergine *Vlachernitissa*, risalente alla prima metà del XV secolo, si rincontra nella chiesa di San Nicola a Malouni in Thesprozia, situata sulla stessa valle del fiume Kalamas verso ovest (fig. 26). In essa si notano affinità nell'attitudine

monumentale si vedono: EVANS, a cura, *Byzantium*, P. Medvedev, scheda n. 168, pp.283-284. *The Radoslav Gospels*. Serbia 1429; EMMANOUEL, *Religious Imagery in Mystra*, pl. 27b. 1; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), p. 119, fig. 62; ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου* (TOURTA, *The churches of Ayios Nikolaos*), p.131, tavv. 17, 73α.

¹⁰² SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, p. 38, disegno 15; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, p. 113, tav. XLVI.

¹⁰³ Immagine inedita. È stata pubblicata l'iscrizione votiva ed è citata sporadicamente l'iconografia dell'affresco: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*); ΕΑΔΕΜ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (*The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), p.44.

¹⁰⁴ SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, p. 38, disegno 15; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, p. 113, tav. XLVI.

della Vergine e di Cristo e nella forma oblunga del medaglione, la quale a San Nicola presumibilmente è condizionata dall'immagine di Cristo¹⁰⁵ (figg. 25,26). L'elemento della forma ellittica della gloria di luce entro la quale è raffigurato Cristo è nota dal mosaico con la *Vlachernitissa* nel esonartece di San Salvatore di Chora (Kariye Cami) a Costantinopoli (1315-1320), nel quale la denominazione della Vergine η Χώρα του Αχωρήτου (terra dell'incontenibile) è usata in senso simbolico dell'Incarnazione Divina¹⁰⁶. Ovviamente non si tratta di un'influsso diretto dell'affresco di Metamorfosis dal capolavoro constantinopolitano. Il frescante ignoto della piccola chiesa a Repetista presumibilmente ha ricercato il suo prototipo in altre opere pittoriche nell'ambito culturale in cui sia formato. Infatti la diversificazione della gloria di luce dalla forma rotonda si rinscontra nel Quattrocento in cicli pittorici della Grecia Nord-Occidentale (Epiro e Lago di Prespa)¹⁰⁷ e a Ocria¹⁰⁸. Si suppone che appartengono alla stessa tradizione iconografica l'affresco ai Santi Cirico e Giulitta a Veria (1589) e gli affreschi epiroiti esistenti vicino a Palià Pogoriani, datati al XVII secolo, nei quali invece la gloria è cuoriforme¹⁰⁹. La modalità con cui appare il medaglione con Cristo sul *maforion* della Vergine, è una caratteristica citata anche sopra che trova paragone agli affreschi di Panaghia Eleousa al lago di Prespa¹¹⁰ e di Santa Paraskevi a Monodendri (1414)¹¹¹, dai quali, invece, manca la gloria e Cristo è avvolto alla veste della Madre.

¹⁰⁵ La parte inferiore della gloria che avvolge il corpo di Cristo è più larga appoggiata sulla piega a forma V del *maforion* della Vergine, mentre, in alto la larghezza è diminuita.

¹⁰⁶ UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, I, 40-41.

¹⁰⁷ San Nicola a Malouni, della prima metà del XV secolo: ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*. Nel lago di Prespa si citano l'immagine isolata della Vergine, nella quale dentro la gloria oviforme esiste un rettangolo rosso(1455-56), e dell'eremitaggio di *Mikri Analepsis* (XV secolo): ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ, ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ, ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, figg. 27, 41-42.

¹⁰⁸ SUBOTIC, *L'école de peinture*, disegno n. 109 ; IDEM, *Saints Constantin et Helene*, disegno n. 5.

¹⁰⁹ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ), *Η Βέροια (Veria)*, tav. 96α; ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο Άγιος Γεώργιος στο Βασιλικό* (ΕΚΟΝΟΜΟΥ, *Saint George's church in Vassiliko*), p. 536, figg. 21, 22

¹¹⁰ SUBOTIC, *L'école de peinture*, p. 38, disegno 15; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, p. 113, tav. XLVI.

¹¹¹ Affresco inedito.

Un'altro particolare che distingue la composizione con la *Vlachernitissa a Metamorfosis* dagli esempi di paragone citati è la decorazione della croce del nimbo di Cristo. Esso rimanda a cicli pittorici provinciali dell'età paleologa, i quali presentano estrema profusione ornamentale¹¹², e in altre opere pittoriche dei secoli XIII e XIV ad Arta, in Macedonia e altrove, in cui la croce del nimbo di Cristo è ornato con pietre preziose e perle¹¹³. Posteriormente nell' Epiro si incontra all'opera pittorica attribuita a Xenos Digenis presso Kato Meropi datata dopo il 1491¹¹⁴.

In conclusione dal punto di vista iconografico l'affresco con la *Valchernitissa a Metamorfosis* non si distacca dalla tradizione paleologa e trova maggiori affinità nei particolari ad altre composizioni pittoriche simili nelle aree dell'Epiro, del lago di Prespa e a Ocrida, risalenti alla prima metà del XV secolo. Il tipo iconografico della Vergine ed i motivi geometrici usati per le scritte d'identificazione dell'immagine collegano maggiormente la *Vlachernitissa a Metamorfosis* con l'affresco a Santa Paraskevi a Mondendri (1414). Probabilmente l'ignoto frescante del ciclo pittorico nella chiesa di Palià Pogdoriani conosceva l'affresco del 1414, il quale particolarmente nei dettagli gli è servito come prototipo.

III.3. 2. I Padri della liturgia e Santo Stefano

San Gregorio Teologo (?)

Il primo padre, raffigurato di leggero tre quarti sulla parte sinistra della conca absidale, è voltato a destra verso il centro dell'altare (fig.29). La tunica (*sticharion*) è bianca, mentre il manto (*phelonion*) è quadrettato con linee rosse incrociate nei lati dei quadrati con altre linee corte e di spessore

¹¹² ΚΟΥΜΟΥΣΣΙ, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi*, pp. 224-227, figg. 18.2, 19, 25.

¹¹³ Indicativamente: ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), pp. 216, 294, 319, tav. 46, 74, 79, figg. 180, 181, 298, 301, 370 ; ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέρροια* (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, *Veria*)), pp.260-262, tav. 51.

¹¹⁴ Affresco inedito. Per il pittore e le sue opere: ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων*, passim.

diminuito. La stola che copre le spalle (*omophorion*) è bianca con grandi croci di color rosso scuro¹¹⁵ (fig. 30).

Sulle mani tiene un rotolo aperto dove appare la scritta in maiuscolo tratta dalla liturgia (fig.31):

ΕΞΕΡΕΤΟ/ΤΗΣ ΠΑΝΑ/ΓΙΑΣ ΑΧΡΑ/[Ν]ΤΟΥ ΔΕΣ[ΣΠΟΙΝΗΣ]¹¹⁶.

L'iscrizione che descriveva il raffigurato non è salvata, a parte la lettera Γ, appena distinta a sinistra dell'immagine. Quindi per identificarlo servono altri elementi come l'età¹¹⁷ e la scritta sul rotolo. Comunemente la stessa iscrizione appare nel rotolo di San Cirillo e raramente su quello di San Gregorio il Teologo¹¹⁸. Una scritta uguale appare sul rotolo semiaperto di San Gregorio nelle pitture del vicino monastero epirota di Santa Paraskevi a Monodendri (1313-1314), di Theotokos Ljeviška a Prizren (1309-1313), di San Giorgio a Kritsa nell'isola di Creta (c. 1320), di Santi Apostoli a Neromana in Etolia (1372-1373), della Dormizione della Vergine a Velestovo (1444)¹¹⁹.

L'iscrizione sul rotolo incrociata con la raffigurazione del personaggio d'età avanzata accanto all'altare, la lettera conservata del nome e la mancanza del copricapo caratteristico, che comunemente porta San Cirillo, avvalorano l'ipotesi dell'identificazione con san Gregorio il Teologo.¹²⁰

Sant'Atanasio

Il secondo padre in fila sulla parte sinistra della conca absidale è sant'Atanasio ugualmente rappresentato con il primo padre, con vesti simili e il rotolo semiaperto nelle mani (fig. 29). Il santo è identificabile dall'iscrizione salvata in parte, a destra della testa, riguardante il suo nome: ΑΘ/ΑΝΑ/ΣΗ/ΟΣ. Sul rotolo che tiene con le mani appare la scritta in maiuscolo (fig.32): Ο ΕΥΛΟΓ(ΩΝ)/ΤΟΥΣ ΕΥ/ΛΟΓΟΥ(ΝΤΕΣ) ΣΕ/Κ(ΥΠΙ)Ε [.....]. La stessa iscrizione

¹¹⁵ Per il costume episcopale si vedono: THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin*, passim; WALTER, *Pictures of a clergy*, pp. 231-233.

¹¹⁶ BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, p. 272, n.21.

¹¹⁷ Dionisio di Fournà lo descrive vecchio calvo, con la barba larga e peli ricci (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, pp. 154, 291).

¹¹⁸ BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, p. 272, n. 21 e pp. 273-278, nn. 19, 23, 24, 25, 30, 31, 35, 40; ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός (KONSTANTINIDI, The Melismos)*, pp. 226, n. 27, 231-238.

¹¹⁹ Ivi, pp. 170, 186, 191, 217, 226, 232-233, fig. 120.

¹²⁰ Ivi, pp.131-133. 232-233. L'ipotesi che si tratti di un altro Gregorio, come per esempio Gregorio di Nizza, va esclusa perchè non corrispondono l'età e neanche l'iscrizione sul rotolo.

si incontra nei rotoli che tengono San Gregorio il Taumaturgo, San Nicola e Sant'Atanasio¹²¹. Con la stessa scritta sul rotolo è raffigurato sant'Atanasio in pochi esempi pittorici dei secoli XIV e XV (prima metà) situati a Creta, a Ocrida, in Etolia¹²². Un esempio posteriore offrono gli affreschi del monastero di Myrtià in Etolia, firmati da Xenos Digenis (1491)¹²³.

San Giovanni Crisostomo

San Giovanni Crisostomo è il primo padre sulla parte destra della conca absidale (fig. 33), accompagnato dall'iscrizione che appare divisa in due parti dalla testa del raffigurato (fig.34): a sinistra, Ο ΑΓΗΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗ)/Σ, e a destra, Ο ΧΡΗ/[ΟΣΤΟΜΟΣ].

Sul suo rotolo semiaperto appare la scritta in maiuscolo: ΟΤΙ ΠΡΕ/ΠΗ ΣΙ ΠΑ/ΣΑ ΔΟ/ΞΑ ΤΗΜΗ/[ΚΑΙ] ΠΡΟ[ΣΚΥΝΗΣΙΣ....] (fig. 35). Il brano è tratto dalla liturgia di san Giovanni Crisostomo¹²⁴, e da quello che si sa finora questa scritta non appare su rotoli aperti degli officianti del bema in altri cicli pittorici d'età bizantina¹²⁵.

San Basilio (?)

Il volto del padre che appare dopo San Giovanni Crisostomo è quasi completamente distrutto e privo di un'iscrizione d'identificazione (fig. 33). Si differenzia dalle altre figure per la modalità che tiene un rotolo, più lungo e quasi completamente aperto, con la parte inferiore libera e ondeggiante¹²⁶ (fig.

¹²¹ BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, p. 272, n. 28 e pp. 273-278, nn. 15, 26, 28, 38, 40.

¹²² Ivi, pp. 276-277, nn. 26, 28, 40; ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός (ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΙ, The Melismos)*, pp. 168, 192, 198, 209, 216, 227, 229, figg. 133-134, 168-170, tavv. XXXVIII, XLVIII;

¹²³ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p. 91, tav. 5.

¹²⁴ ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αἱ Τρεῖς λειτουργίαι*, p. 31, 1-4.

¹²⁵ BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, p. 272, n. 28 e pp. 273-278; ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός (ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΙ, The Melismos)*, pp. 144-158, 219-229.

¹²⁶ Il rotolo assomiglia a quelli che tengono i padri officianti a Palià Metropoli a Veria, nella fase degli affreschi legata al despota epirota Teodoro Angelo (datata nel decennio tra il 1215-16 e il 1224-25) e considerata opera di pittori provenienti dall'Epiro: ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέροια (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, Veria)*, pp. 242-249, tav.6.

36). L'iscrizione in maiuscolo che esiste sul cartiglio comunemente corrisponde a san Giovanni Crisostomo e raramente ad altri officianti (fig.37): [Ο Θ(ΕΟ)Σ, Ο Θ(ΕΟ)Σ]/[ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ]ΟΥΡ/ΑΝΗΟΝ/ΑΡΤΟΝ/ΤΗΝ ΤΡΟ/ΦΗΝ/ΤΟΥ ΠΑΝ/ΤΟΣ [ΚΟΣΜΟΥ.....].

Tra i padri raffigurati nella conca absidale sul cartiglio dei quali appare lo stesso brano della liturgia è anche san Basilio¹²⁷. In più non mancano gli esempi di paragone in cui egli occupa il posto del secondo padre a destra della conca absidale¹²⁸.

Interessante è il costume dei quattro padri officianti nella conca absidale di Metamorfosis perchè rimandano al motivo dipinto che orna la facciata del eremitaggio di Panaghia Eleousa al lago di Prespa (1410) e nell'ornamento della fascia che divide i registri pittorici sovrapposti a San Nicola a Malouni in Tesprozia (prima metà del XV secolo)¹²⁹ (Fig. In modo analogo è resa la tunica di Cristo nella composizione pittorica di Panaghia Eleousa nel lago di Prespa (1373)¹³⁰. Lo stesso motivo si usa in modi diversi anche in cicli pittorici del XV secolo che rientrano nelle produzioni della scuola di Ocrida¹³¹.

Le iscrizioni che appaiono sui cartigli aperti presentano errori ortografici, come anche le scritte che indentificano le immagini, sono indicative dell'educazione di livello basso dell'autore.

¹²⁷ Ivi, pp. 219, 234-236; BABIĆ e WALTER, *The Incriptions upon Liturgical Rolls*, p. 273 n. 6; La stessa iscrizione usa anche il pittore Xenos Digenis nell'immagine di San Basilio agli affreschi di Myrtiàs in Etolia (1491): ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), p. 122 n. 54. Nel Cinquecento appare più spesso la stessa iscrizione sul cartiglio di San Basilio in cicli pittorici epiroti: ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, p. 32, fig. 4a; ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική* (ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Religious Wall Paintings*), p. 140.

¹²⁸ Indicativamente: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός* (ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *The Melismos*), pp. 162 n. 4, 164 n. 15, 170 n. 50, figg. 58, 263; ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p. 91; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, tavv.XXIV.

¹²⁹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, pp. 108-128, fig. 17; SUBOTIC, *L'ecole de peinture*, figg. 10, 12; ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ ed altri, *Τα Μνημεία των Πρεσπών*, pp. 55-59, fig. 31.

¹³⁰ Ivi, p. 53, fig.28.

¹³¹ SUBOTIC, *L'ecole de peinture*, disegno n.32, fig. 26.

Il protomartire Stefano (?)

Il santo diacono è raffigurato frontalmente a figura quasi intera sulla parete orientale della parte settentrionale del bema che funziona come *prothesis*, entro un riquadro formato da una fascia rossa (fig.19). È rappresentato giovane con capelli corti e con i tradizionali attributi diaconici: una tunica chiara (*orarion*)¹³² e un *loros* rosso ricadente sulla spalla sinistra (figg. 38,39). Con la mano destra tiene una croce mentre in quella sinistra un cofanetto per l'incenso con coperchio piramidale. Sotto il lato inferiore del riquadro sono dipinti inversamente otto o nove archetti rossi probabilmente destinati ai nomi degli offerenti o per altri ragioni¹³³.

Collocazione e iconografia del santo diacono a Metamorfosis ammettono di identificarlo con il protomartire Stefano¹³⁴. Con la croce nella mano destra e con il cofanetto per l'incenso in quella sinistra l'immagine trova paragoni in cicli pistorici ad Arta, in Macedonia¹³⁵.

¹³² WALTER, *Pictures of a Clergy*, p. 233.

¹³³ Nella basilica di Sant' Achilleio sull'isoletta del lago di Prespa sotto gli archetti dipinti nella conca absidale (inizio XI secolo) si menzionano le sedi dei vescovadi sotto l'Arcivescovado di Ocrida; ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ ed altri, *Τα Μνημεία των Πρεσπών*, p. 30, fig. 11.

¹³⁴ Per la collocazione del santo nel bema, l'iconografia con le varianti in cui regge con la mano destra un incensiere oppure un candeliere e la bibliografia anteriore: ΚΟΥΜΟΥΣΣΙ, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi*, p. 59-60, tav. 17.1; CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*, pp. 83-85, fig. 70; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), pp. 95, 173, 190, 318, figg. 67, 68, 137, 151, 363; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), p. 89, fig. 23.

¹³⁵ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), pp. 95, 318, figg. 67, 68; SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, fig. 14.

III. 4. Tecnica e stile degli affreschi

Lo stato di conservazione degli affreschi della *Metamorfosis* offre scarse opportunità di un'analisi tecnica-stilistica dettagliata. Nelle immagini conservate si distinguono comunque alcuni aspetti di tecnica e di stile che potrebbero condurre a conclusioni verosimili sull'argomento.

La gamma cromatica usata dal frescante è ridotta in pochi colori con dominanti: il rosso e il bianco per i vestiti, ocre per i volti e i nimbi delle figure trova analogie con il ciclo pittorico di San Nicola a Malouni in Tesprozia (prima metà del XV secolo), nel quale i colori sono pure limitati, con maggiore preferenza del rosso e del bianco (figg. 19, 24, 26) .

Nell'esecuzione degli affreschi emergono accurata tecnica pittorica e abilità maggiori negli occhi dei volti conservati delle figure e anche nelle vesti della Vergine e di Cristo. Gli occhi grandi della Vergine, con l'iride sferica di colore scuro e la pupilla un po' più chiara, appena distinta, sono contornati da una linea sottile scura che si allunga verso l'esterno dell'occhio (fig.40). Questa maniera si riscontra uguale agli affreschi di Santa Paraskevi a Monodendri (1413-14)¹³⁶, di San Nicola a Malouni (fig. 41) e nelle pitture dell'eremitaggio di Panaghia Eleousa¹³⁷. Il danneggiamento del volto della Vergine provocato da una fessura verticale non permette di individuare correttamente le tinte, le pennellate o i passaggi di chiaroscuro. Comunque sembra che il frescante abbia realizzato i particolari dell'incarnato attraverso graduali passaggi di colore i quali aggiunti alle lueggiate bianche intorno agli occhi e sopra le ciglia e le sopraciglia servono a rendere il volume. Riferimenti analoghi presenta la resa dell'incarnato e degli occhi dei padri nel registro inferiore, notevole da quelli meglio conservati (figg. 42, 43).

Il *maforion* avvolge la Vergine in modo morbido con il drappeggio piuttosto lineare che segue, invece, il movimento della raffigurata e lascia trasparire la corporatura (fig. 21) .

Nel redimento, invece, degli abiti, dei capelli, della barba dei padri, assomiglianti tra di loro, si usa un linguaggio lineare e grafico, con aspetti ingenui, notati anche in altri particolari: la mano sinistra di Cristo sembra

¹³⁶ Affresco inedito.

¹³⁷ ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ ed altri, *Τα Μνημεία των Πρεσπών*, fig.35.

quella di un'adulto, senza canoni di simmetria (fig. 27). Queste caratteristiche rimandano allo stile degli affreschi dell'eremitaggio di Eleusa al lago di Prespa (1409-1410)¹³⁸, con alcuni elementi in comune con affreschi risalenti intorno alla metà del XV secolo nell'area di Ocrida¹³⁹.

La differenza stilistica può essere dovuta o ad una volontaria e maggiore attenzione per la resa delle immagini sacre della Vergine e di Cristo, che si nota anche nei volti dei padri, o all'esecuzione delle parti meno curate da parte di un'aiutante¹⁴⁰.

Infine tutti i corpi delle immagini, i loro volti, le mani e le vesti sono contornati da una linea spessa di color scuro (figg. 27, 28,30-36).

III. 5. Conclusioni sull'iconografia e lo stile degli affreschi-datazione

Per i riferimenti iconografici del ciclo pittorico della Metamorfosis suppongo che l'ignoto frescante pur avvalendosi della tipologia corrente nell'ultimo periodo paleologo, lasci trasparire nei dettagli maggiori affinità iconografiche con cicli pittorici del XV secolo, sia nell'area epirota che nelle zone limitrofe della Macedonia e di Ocrida.

Dall'analisi iconografica sopra raffrontata appare evidente uno stretto legame iconografico con affreschi nell'Epiro e nelle aree limitrofe della Macedonia e di Ocrida, stabilito grazie alla presenza di alcuni dettagli caratteristici: motivi geometrici con le scritte nella composizione di *Vlachernitissa*, riscontrati nell'affresco del vicino monastero di Santa Paraskevi a Monodendri (1414); motivi ornamentali nel costume dei padri officianti con esempi pittorici di paragone al lago di Prespa (Vergine con Gesù, 1373, e decorazione esterna

ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ ed altri, *Τα Μνημεία των Πρεσπών*, fig.35.

¹³⁸ Pelekanidis considerò gli affreschi di Eleousa come un caso isolato, con tecnica ancorata nel XIII secolo, iconografia influenzata dalla tradizione paleologa e di stile grafico: ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, pp. 108-128, 136, tavv. XXXIX-XLVIII.

¹³⁹ Al ciclo pittorico a Sant'Elia a Dolgaec (1454-55) il profeta Elia, San Clemente di Ocrida e San Sabba di Serbia hanno i capelli e barba uguali: SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.197-198, figg. 20, 22,28.

¹⁴⁰ Per le botteghe pittoriche, i pittori e gli aiutanti nei secoli XV e XVI: ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων (DELYANNI –DORI, On the Painters Workshop of Kondaris)*, passim e in modo particolare pp. 125-137.

della chiesa di Eleousa, 1410) e a San Nicola a Malouni (prima metà del XV secolo).

Suppongo inoltre che il modello di *Vlachernitissa con Cristo Emmanuele* nella *Metamorfosis* vada ricercato nell'affresco di Santa Paraskevi a Monodendri, presumibilmente noto al frescante ignoto. Le differenze notate durante l'analisi iconografica si considerano scelte del frescante proprie dell'ambito culturale e condizionate dalla sua capacità artistica. L'influenza dei modelli iconografici entro le zone dell'Epiro, della Macedonia e di Ocrida con alcuni particolari iconografici riscontrati in pochi esempi pittorici di paragone negli eremitaggi del lago di Prespa e in opere pittoriche monastiche ad Ocrida e al ciclo pittorico di San Nicola a Malouni, incrociata con le scritte di ortografia errate, potrebbe condurre ad elaborare l'ipotesi che il frescante della *Metamorfosis* fosse un monaco di basso livello educativo¹⁴¹. Tale ipotesi si giustifica anche dal fatto che lo stile degli affreschi trova paragone, principalmente agli affreschi di chiese monastiche della prima metà del XV secolo. In più nell'area protetta di Palià Pogdoriani la presenza delle comunità monastiche si ipotizza fin dal inizio della fondazione della cittadina, risalente probabilmente al XV secolo. Inoltre a nord della stessa area esistono eremitaggi, con dipinti risalenti al XIII secolo¹⁴², e non mancano le testimonianze per l'esistenza di eremitaggi nelle sponde del vicino fiume Kalamas¹⁴³.

La accentuata avvicinanzza sia iconografica che stilistica degli affreschi della *Metamorfosis* con i cicli pittorici dell'eremitaggio di Panaghia Eleousa al lago di Prespa (1409-1410) e di Santa Paraskevi a Monodendri (1413-1414) conduce ad una datazione degli affreschi nella prima metà del XV secolo, probabilmente prima della conquista di Ioannina dagli ottomani (1430). Quindi si avanza l'ipotesi che gli affreschi della chiesa della *Metamorfosis* risalgano *post quem* l'anno 1414, anno di datazione delle pitture di Santa Paraskevi, e *ante quem* l'anno 1430.

¹⁴¹ Per i pittori nel periodo tardobizantino: KALOPISSI-VERTI, *Painters in Late Byzantine Society*, passim.

¹⁴² ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Το ασκηταριό των «Αγίων» στην περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων*.

¹⁴³ ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), pp.39-41.

IV. LA CHIESA DI SANT'ATANASIO AD ANO PARAKALAMOS

IV. 1. L'edificio: tipologia, morfologia, tecnica

La chiesa di Sant'Atanasio si trova a nord-est della chiesa della Metamorfosis, sulla cima di una collina ad Ano Parakalamos, una volta funzionante come *katholicòn* di un piccolo monastero, attualmente in rovina (figg. 3,4).

La chiesa attuale presenta varie fasi costruttive e cronologiche, facilmente riconoscibili nella muratura (figg.44-47). Il piccolo edificio originario era ad unica navata, lunga internamente 5,55 metri e larga 4 metri, con copertura lignea a due spioventi (fig. 46). L'abside semicircolare, con una piccola finestra monolobata, era ornata a spinapesce fatta di mattoni, conservata in parte (figg.48-49). In seguito questa chiesa originaria fu ampliata verso ovest, con l'aggiunta dell'attuale nartece, che aveva tre aperture, a nord, a ovest e a sud. Ovviamente nell'anno 1546, quando è stata eseguita la prima fase degli affreschi, l'apertura verso nord è stata chiusa¹⁴⁴. Sul frontone della facciata ovest dell'edificio esiste un'iscrizione in due file, scritta con mattoni, riguardante il committente e l'anno, in cui sono stati fatti altri lavori: , ζΝΘ/ΦΙΛΟΘΕΟΣ (fig.50). Secondo questa iscrizione, che continua la tradizione bizantina, l'anno corrisponde al 7059 dalla creazione del mondo (1550-51 dalla nascita di Cristo) e committente fu un certo Filotheos¹⁴⁵. Sopra l'epigrafe sono collocati due mattoni quadrati sui quali appaiono l'abbreviazione del nome del committente, a sinistra, e l'anno, a destra. Dunque nell'anno 1550-1551 l'edificio ha subito delle alterazioni strutturali. Precisamente il naos e il nartece sono stati innalzati, circa 50 centimetri, e coperti con volta a botte longitudinale. Probabilmente la costruzione dell'arco, tra il naos e il nartece, fu indispensabile per il rinforzo della volta e così i due spazi, i quali inizialmente presumibilmente erano divisi, in tal modo sono stati unificati. Non si esclude che nello stesso anno sia stata costruita anche la

¹⁴⁴ L'apertura si nota sia all'esterno che all'interno dell'edificio, sotto gli affreschi.

¹⁴⁵ Per le iscrizioni in mattoni nel Despotato Epiro e altrove si rimanda a: ΤΣΟΥΡΗΣ, Ο *κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp. 145-148.

stanza ausiliare a ovest del narcece, con il quale comunica con una porta ad arco¹⁴⁶. Posteriormente, non essendo possibile precisare la data, è stato aggiunto un'altro spazio a sud del complesso (naos, narcece e spazio ausiliare), una specie di esonartece o portico con tetto a unica falda sporgente, con quattro aperture rettangolari¹⁴⁷. Al di fuori dell'edificio principale, a sud di esso, esistevano altre costruzioni, attualmente in rovina. Di esse meglio si conserva un edificio rettangolare fatto di blocchi di pietre, il quale presumibilmente aveva più piani ed era, una specie di torre(?)¹⁴⁸. Comunque nell'insieme si tratta di un piccolo monastero funzionante almeno fino all'anno 1688, come si menziona nell'iscrizione sopra la porta occidentale del narcece, riguardante l'esecuzione degli affreschi che decorano in parte questo spazio¹⁴⁹.

La parte più antica del complesso, cioè il naos, il narcece e lo spazio occidentale non presenta alcuna caratteristica considerevole perchè l'apparecchiatura muraria è di *opus incertum* con pezzi di tegole o mattoni usati sporadicamente. L'unico ornato è la spinapesce fatta di mattoni sull'abside¹⁵⁰. Il senso decorativo invece aumenta nella parte innalzata (1550-1551) dove sono inseriti dei mattoni rotondi, a nord e a sud, che riprendono

¹⁴⁶ Il paragone più vicino a tale soluzione presenta il monastero di Filanthropinon nell'isola del lago di Ioannina, dove esiste uno spazio uguale, il quale invece funziona come esonartece (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.35-37, disegno1).

¹⁴⁷ Non si esclude che questa costruzione è coeva con parte delle pitture del narcece, i quali, secondo l'iscrizione votiva, sono stati eseguiti nell'anno 1688.

¹⁴⁸ Senza un'indagine archeologica non è possibile specificare con certezza la tipologia e l'uso delle costruzioni.

¹⁴⁹ Nell'iscrizione che si presenta dettagliatamente, trascritta e tradotta, nel capitolo seguente, si menziona che questo monastero, cioè di Sant'Atanasio, insieme al Patriarca e al egumeno del monastero vicino di Sosino, ha contribuito all'esecuzione degli affreschi.

¹⁵⁰ Lo stesso motivo decorativo nell'abside oppure nella facciata orientale si incontra anche in altre chiese nell'Epiro datate dal periodo tardobizantino fino alla fine del XV secolo. Nel periodo tardobizantino sono datate le chiese di San Nicola presso Malouni in Thesprozia, inizio del XV secolo (ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*) e di San Giorgio a Kato Lapsista presso Ioannina (ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp.48-49). Per la tecnica costruttiva in Epiro e le chiese datate nella seconda metà del XV secolo e l'inizio del XVI secolo si vede: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ), *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (*The Church of Hagios Menas*), p. 118. Per lo stesso ornato nel periodo del Despotato dell'Epiro si vede: ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp. 162-163, figg. 5,6, 29, 44, 47.

un motivo della decorazione esterna delle chiese del Despotato dell'Epìro¹⁵¹ (figg. 53-54). In più, presumibilmente per ordine del committente Filotheos, il suo nome abbreviato appare, oltre che sulla facciata ovest, anche sopra l'abside su un mattone quadrato, posto invece nella fase costruttiva originaria della chiesa¹⁵² (figg. 50-52). Allora si pone la problematica sulla funzione e il rapporto del committente Filotheos con la chiesa di Sant'Atanasio. Un monaco di nome Filotheos, nell'anno 1598, scrisse e firmò un memorandum, nel margine di un libro liturgico, il quale si trovava nel vicino monastero dell'Annunciazione della Vergine, noto come Sosino. La distanza massima dei 48 anni del memorandum dalla data nell'iscrizione di Sant'Atanasio non proibisce, anzi rende molto suggestiva l'ipotesi che si tratti dello stesso personaggio¹⁵³.

Nelle fasi costruttive dell'edificio originario, precisamente in quelle *ante quem* il 1546, anno dell'esecuzione della prima fase delle pitture, non ci sono elementi morfologici e architettonici tali sui quali basarsi per sostenere con certezza una datazione precisa dei lavori. Comunque la tecnica costruttiva, con blocchi grezzi e pezzi di mattoni, insieme all'ornato nell'abside, usato anche in altre chiese nell'Epìro, non si incontrano nell'area oltre l'inizio del XVI secolo¹⁵⁴. Allora si avanza l'ipotesi che la fondazione della chiesa originaria, che presumibilmente funzionava come *katholicòn* di un piccolo monastero, risalga al secolo XV.

A questo punto si ritiene opportuno citare alcune informazioni storiche, riguardanti l'importante monastero dell'Annunciazione della Vergine, noto come Sosino, che sta sulla cima di un piccolo monte antistante alla collina

¹⁵¹ Lo stesso particolare esiste nella decorazione esterna a Santa Teodora (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ e ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, a cura, *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, tav. p. 41) e a Kato Panaghia ad Arta (ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, pp.66, 68). Mattoni rotondi invece con la croce greca sono usati a Pantanassa presso Filippiada (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παντάνασσα*, p. 22, fig. 19).

¹⁵² I mattoni sono due, messi l'uno accanto all'altro. Il nome abbreviato si distingue bene su quello a sinistra. Non si esclude la ripetizione anche su quello di destra, perchè si vede una delle lettere del nome, la Θ.

¹⁵³ Il libro "Το Τυπικόν και τα Απόρρητα" di Andreas Kounadis, stampato a Venezia (1a ed. 1545, 2a ed. 1577), si trovava nel monastero (ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, p.106).

¹⁵⁴ L'ultimo edificio in cui appare lo stesso motivo è la chiesa di San Giorgio a Kato Lapsista, del 1508 (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (ΒΟΚΟΤΟΡΟΥΛΟΣ), *Ο ναός του Αγίου Μηνά (The Church of Haghiios Menas)*, p. 118. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (ΒΟΚΟΤΟΡΟΥΛΟΣ), *Ο ναός του Αγίου Μηνά (The Church of Haghiios Menas)*, p. 118).

dove si trova il complesso di Sant'Atanasio¹⁵⁵ (fig.4). Il *katholicòn* di Sosino, citato anche sopra, fu fondato nell'anno 1598, da un certo Ioannis Simotas, originario di Pogdoriani, mercante e arconte in Moldavia. Lo storico epirota Leandros Vranoussis studiò i documenti riguardanti la storia dell' monastero e nel suo saggio sul argomento cita e commenta due punti interessanti: il primo è l'informazione di Lambridis che Neagoe Basarab, Voivoda di Vallachia (1512-1521), finanziò il monastero di Sosino nel 1517, cioè 81 anni prima della fondazione del *katholicòn*. Il secondo punto è la frase “καθώς ἦν ἔκπλαι και ὡς ἐμαρτυρήθη από τε γράμματος σιγιλιώδους του μακαρίτου πατριάρχου κύρ Ματθαίου και ἀπό ζώσης μαρτυρίας και ἐγγράφου ἀναφορᾶς των ἐντοπίων ἰ ερωμένων και κληρικῶν”, contenuta in un sigillo patriarcale (1621-1623) riguardante i privilegi del monastero¹⁵⁶. Allora Vranoussis avanzò l'ipotesi che questi due punti indicassero l'esistenza del monastero prima della fondazione dell'attuale *katholicòn*, anche in tempi tanto remoti¹⁵⁷, ipotesi accettata in seguito anche da altri autori¹⁵⁸. Finora questa ipotesi non è stata verificata da altri documenti e da indagini archeologiche¹⁵⁹. Allora si pone la domanda se veramente esistesse un monastero o una chiesa anteriore nello stesso luogo dell'attuale monastero dell'Annunciazione della Vergine, noto come Sosino, oppure si tratti dello spostamento della sede originaria del monastero¹⁶⁰. Per dare una risposta plausibile si dovranno esaminare tutti i dati finora noti. L'unico edificio ecclesiastico anteriore nell'area, probabilmente un piccolo monastero oppure sito di anacoreti, vicinissimo al monastero di Sosino, è il complesso di Sant'Atanasio, almeno finchè non ne risulti qualcosa in contrario. In esso presumibilmente, come è stato citato sopra, sono state riconosciute delle fasi costruttive di varie epoche,

¹⁵⁵ Il monte di Sosino sta proprio davanti alla collina di Sant'Atanasio- li separa un stretto passaggio- e in un certo modo la nasconde dalla valle di Kalamas.

¹⁵⁶ =come era dai vecchi tempi e come fu testimoniato nella lettera sigillata del patriarca Matteo e dalle testimonianze orali e dal rapporto scritto del clero e dei laici del luogo.

¹⁵⁷ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπειρω μονή Σωσίνου*, pp.95, 98-99.

¹⁵⁸ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Το καθολικό της Μονής Σωσίνου*, p. 77.

¹⁵⁹ Ultimamente sono stati fatti dei lavori nel monastero (scavi e restauro degli edifici ausiliari) e non sono state scoperte fasi costruttive anteriori del *katholicòn*.

¹⁶⁰ Come è stato presumibilmente con il monastero di Pateron a Lithino, situato nella stesa valle di Kalamas, collegato in vari modi con il monastero di Sosino ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), pp. 39-41, 54-55.

con la fase originaria risalente al XV secolo. La seconda fase costruttiva è datata *ante quem* l'anno 1546, senza essere possibile avanzare un'ipotesi sulla data precisa, la terza nel 1550-1551, nella quale seguono altre fasi posteriori. Finora esistevano solo indizi dell'esistenza di un vecchio monastero nell'area di Sosino. I dati che riguardano il monastero dell'Annunciazione incrociati con le fasi costruttive della chiesa di Sant'Atanasio, con la sua vicinanza al Sosino e con l'anno 1427 oppure 1477 e 1487¹⁶¹, conducono ad ipotizzare che questi riguardino un monastero più antico collocato nell'area di Pogdoriani. A questo punto si potrebbe avanzare l'attraente ipotesi che questo monastero fosse quello di Sant'Atanasio¹⁶².

IV.2. Il programma iconografico della chiesa originaria (1546)

L'interno e parte del muro esterno sud della chiesa di Sant'Atanasio sono decorati con affreschi eseguiti in epoche diverse, i più antichi dei quali occupano le pareti del naos e parte del narteca. Nella volta del naos, invece, si conservano pitture datate alla prima metà del XVII secolo, mentre nel narteca risalgono all'anno 1688, secondo l'iscrizione sulla parete ovest¹⁶³.

¹⁶¹ L'anno esiste all'inizio di un codice manoscritto del XVII secolo, contenente i donatori del monastero di Sosino. Secondo Vranoussis la data è stata aggiunta posteriormente e non prima del XIV secolo (ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, p. 107).

¹⁶² Il cambiamento della dedicazione non sarebbe una novità perchè non mancano esempi simili (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (ΚΑΡΑΜΒΕΡΙΔΙ, *The monastery of "Pateron"*), p. 39).

¹⁶³ L'iscrizione trascritta qui sotto è piena di errori sintattici ed ortografici:
ΑΝΕΓΕΡΘΥ ΚΑΙ ΑΝΕΣΤΟΡΙΘΙ Ο ΘΥΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝ/ΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΗΣ
ΠΑΤΡΟΣ ΥΜΟΝ/ΑΘΑΝΑΣΥΟΥ ΚΑΙ ΚΥΡΙΛΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΩΝ ΑΛΕ/ΞΑΝΔΡΥΑΣ
ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΟΙΣ/ ΚΟΠΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ
ΤΑΥΤΙΣ/ ΤΟΥ ΠΑΝΗΥΕΡΟΤΑΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ/ΠΟΛΕΟΣ
ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΓΟΥΜΕΝΟΥ ΣΕΣΥΝΟΥ ΔΑΝΗΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ/ ΙΕΡΑΤΕΒΟΝΤΟΣ
ΙΩΑΝΝΗ ΙΕΡΕΟΣ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΕΤΕΛΙΟΘΙ ΕΝ ΜΗΝΥ/ ΟΚΤΟΒΡΙΟ ΕΝ
ΕΤΙ ΑΧΠΗ 1688 (=La santa e venerabile chiesa del nostro santo padre Atanasio
del grande e Cirillo patriarchi d'Alessandria si costruì e si dipinse con la fatica e il
contributo del santo medesimo monastero, del santissimo patriarcha di
Constantinopoli, del tutore monaco Daniele egumeno del monastero di Sosinou,
sotto il sacerdozio dei preti Giovanni e Giorgio. È stata terminata nel mese di ottobre
dell'anno ΑΧΡΗ 1688).

Per la datazione, invece, della fase più antica della decorazione pittorica della chiesa esiste un'iscrizione sulla zona inferiore della parete meridionale del bema, posta dentro a una cornice fatta da linee nere di spessore variabile: Ἔτους , ζΝΔ μηνί, Ἰουλλίω (anno 7054 nel mese di luglio) (fig. 55). L'anno 7054 dalla fondazione del mondo corrisponde a quello del 1546 dalla nascita di Cristo. Perciò la fase originaria delle pitture risale a soli 4 anni prima del 1550, anno in cui l'originaria piccola chiesa a capriate venne innalzata e coperta a volta.

La parete orientale del bema è suddivisa da una striscia rossa in due zone orizzontali: su quella superiore, sopra la conca absidale, è rappresentata l'*Ascensione*, su quella sottostante compaiono padri della chiesa (fig. 56). Nella parte alta della conca absidale è raffigurata la Vergine a mezzo busto con Cristo Emmanuele, nel tipo della *Vlachernitissa* (fig.57). Più sotto appaiono quattro *Padri officianti*, da sinistra verso destra: *san Gregorio il Teologo*, *san Giovanni Crisostomo*, *san Basilio*, *san Gregorio di Nizza(?)* (fig.58). Sulla superficie verticale a sinistra della conca si distingue *sant'Ignazio*, in gran parte distrutto dalla piccola conca della *prothesis*, costruita in seguito, sulla quale appare *Cristo della Passione*¹⁶⁴ (fig.59). Dall'altra parte invece è raffigurato un padre di nome *san Giovanni*, probabilmente un patriarca. Queste immagini, ad eccezione della scena dell'*Ascensione*, fanno parte di un programma decorativo posteriore, che probabilmente replica quello dello strato pittorico originario¹⁶⁵ (fig. 60). Appartengono ad una decorazione posteriore anche le immagini dei *santi Cirillo e Spiridone* sul registro inferiore del muro sud e quelle dei *santi Giacomo e Stefano* su quello nord. Una piccola parte della pittura del registro inferiore sulla parete settentrionale del bema è distrutta; sotto appare lo strato

Per la datazione degli affreschi sulla volta e l'attribuzione a pittori provenienti da Linotopi: ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), pp.108-109, nn. 681,683, 360,n.283, 380.

¹⁶⁴ Per la decorazione della *prothesis* si rimanda a: DUFRENNE, *Décor de la prothèse*, passim.

¹⁶⁵ La pittura è in parte distrutta nella mano destra di San Basilio, rappresentato sul registro inferiore della conca absidale, nelle vesti di San Giovanni Theologo nella zona inferiore della parete orientale e nella parte più bassa della parete meridionale del bema.

originario della decorazione della quale si distingue un frammento, probabilmente parte della scena della *Visione di Pietro d'Alessandria*¹⁶⁶.

La pareti laterali del *naos* e del *bema* sono suddivise in tre registri orizzontali: su quello minore in alto (circa 50 centimetri di larghezza), in parte coperto dalle pitture posteriori della volta, meglio distinguibile sopra la scena della *Resurrezione di Lazzaro*, si vede una mano e parte dei vestiti dei raffigurati (fig. 61-62). Avanzo qui l'ipotesi che si tratti di busti di profeti oppure di santi che alzano la mano destra nell'atto di benedizione e tengono rotoli aperti nella mano sinistra¹⁶⁷ (fig.63). Una specie di zooforo in cui le figure si rappresentano in coppie, l'una girata verso l'altra, un'iconografia molto diffusa nella pittura del secolo XV nella zona d'Ocrida¹⁶⁸ e in Serbia¹⁶⁹. La stessa tradizione continua durante il secolo XVI in Serbia¹⁷⁰, in Macedonia¹⁷¹, nell'Epiro¹⁷², riprendendo quella del tardo periodo paleologo in cui personaggi del Vecchio Testamento in busto già dalla fine del secolo XIII vengono incorporati nel programma iconografico delle chiese affrescate¹⁷³.

¹⁶⁶ Per questo tema si vedono: MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, II, pp. 99-115; AKTOBOVA-JANDOVA, *La vision de saint Pierre*, passim.

¹⁶⁷ La conservazione frammentaria del registro non offre elementi sufficienti per concludere con esattezza sulla ricostruzione iconografica.

¹⁶⁸ Chiesa del Profeta Elia (1454-55) a Dolgaec, dove esistono due freggi con busti di profeti ed angeli entro medaglioni; chiesa della Dormizione della Vergine (1444-1450) a Velestovo, dove i profeti sono rappresentati entro medaglioni; chiesa dell'Ascensione (tra il 1426 ed il 1461-62) di Cristo a Leskoec, zona nella parte più bassa della volta con busti di profeti in medaglioni; Nelle pitture del monastero (1475-6) di Dragalevci (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, disegni 33-34, 42-43, 49-50, 76, 94, 96).

¹⁶⁹ Ciclo pittorico della chiesa rupestre (intorno al 1490) del monastero di Gornjak, dove coppie di profeti si raffigurano sopra le scene evangeliche (SUBOTIĆ, *Gornjak*, p. 110, tavv. pp.107-108).

¹⁷⁰ Affreschi dell'eremitaggio di San Saba (XVI secolo) presso il monastero di Studenica (STANIĆ, *Les fresques de l'ermitage inférieur de St. Sava*, disegni I, IV, fig.15).

¹⁷¹ A Kastorià nei cicli pittorici del parekklesion di San Giovanni Teologo, 1552 (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.6-8, tavv. 8,10,11,14,16) e dei Santi Apostoli, 1547 (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav. 194β; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώπισσα*, p. 25, tavv. 5β, 10β); a Sèrvia agli affreschi dei Santi Anargyroi, 1510 oppure 1600, (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σέρβια (ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ Servia)*, pp. 102-110, tav.19,1); ad Aiani nelle pitture di Taxiarches (1549), opera del diacono Zaccharia, dove tra le figure isolate del registro inferiore e la zona con le scene evangeliche intercorre un secondo freggio con busti di santi entro medaglioni (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, pp. 449, figg. 31-32).

¹⁷² ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ e ΚΩΣΤΗ., *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584)* (ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ e ΚΩΣΤΗ, *The Painting of Saint Athanassios (1584)*, pp.153-154, figg.51-59).

¹⁷³ ΒΟЈВОДИЋ, *On the Images of the Old Testament*, disegno 1.

Sulla fascia centrale (alta circa 1,15 metri) del bema e del naos sono rappresentate alcune scene cristologiche entro riquadri: sulla parete meridionale, dal bema verso ovest, la *Natività*, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Vaioforos* (fig.64). Sulla parete settentrionale sono raffigurate, da ovest verso il *bema*, le scene del *Tradimento di Giuda* e la *Crocifissione* (fig.65), seguite dal *Threnos* e l'*Anastasis*. Il frontone occidentale del *naos* è occupato dalla *Koimesis* (fig. 66).

Nella zona inferiore della parete meridionale del *naos* in prossimità dell'*iconostasio* è raffigurato *Sant'Atanasio* in trono, in collocazione analoga a quella riservata al santo patrono in alcuni cicli pittorici di chiese ad unica navata in Macedonia dal XII secolo fino al XV secolo¹⁷⁴ e nell'Epiro in un esempio probabilmente del XV secolo¹⁷⁵. Presumibilmente l'anonimo pittore continua la stessa tradizione nel XVI secolo come succede per altri della sua epoca nella vicina Macedonia¹⁷⁶. Di seguito, accanto a *Sant'Atanasio*, sono raffigurati in piedi *San Nicola*, *Sant'Antonio* e *Sant'Euthimio* (fig. 64). Sulla parete antistante, di fronte al santo patrono, è rappresentata la *Deesis*, nella collocazione riservata usualmente per tale immagine in cicli pittorici d'età paleologa in Macedonia, ad Ocrida ed in Serbia, un'usanza continuata nell'area anche nei secoli XV e XVI¹⁷⁷. Dopo la *Deesis*, verso ovest,

¹⁷⁴ Per la bibliografia generica sull'argomento si rimanda a: ΤΟΜΕΚΟΝΙĆ, *Saint patron*, passim. Il santo patrono è raffigurato sul muro sud della chiesa a Kastorià nei cicli pittorici di: San Nicola Kasnitzes (fine XII secolo), Sant'Atanasio tou Mousake (1384-85) (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, p.54 fig.4, p.59 fig. 11, p.109 fig.2), San Nicola tes Monaches Eupraxias, 1485 (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, figg. 179α, 188α), di San Giorgio tou Vounou, c. 1385 (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), p. 217, figg. 123-124, con altri esempi.); per altri esempi in Macedonia si vedono: ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, pp.432; ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σέρβια* (ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Servia*), pp. 62-64, 79, tav. 14.2; ad Ocrida al ciclo pittorico di San Nicola (c. 1460) presso Vevi (SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, disegno 69).

¹⁷⁵ Al ciclo pittorico di San Nicola (prima metà del XV sec.) a Malouni, dove il santo patrono è raffigurato seduto in trono entro una conca poco profonda sulla parete sud del naos (ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*; ΕΑΔΕΜ, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου*).

¹⁷⁶ Ai cicli pittorici di Santi Anargyroi (1510 oppure 1600) a Serbia (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ), *Σέρβια* (ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Servia*), p.104, tav. 20.2), di Taxiarches (1549) e di San Nicola ad Aiani (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, pp. 450, 456, fig.33).

¹⁷⁷ Per la collocazione della *Deesis* vicino al bema si vedono; DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin*, pp. 80-82; ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.76-79; la composizione della *Deesis* situata sulla parete nord si trova nelle chiese : di

appaiono tre santi guerrieri in piedi, *San Demetrio*, *San Giorgio* e *San Teodoro* (fig. 65).

Degli affreschi del nartece, coperto di pitture, una parte soltanto appartiene alla prima fase decorativa. Si tratta di quattro scene e di cinque santi monaci e guerrieri distribuiti in due registri sovrastanti. Sul frontone sopra l'arco di rinforzo che separa il nartece dal *naos* è raffigurata l'*Ospitalità di Abramo*, affiancata inferiormente dall'arcangelo Gabriele a sinistra e dalla Vergine a destra, cioè dalla scena dell'*Annunciazione* (fig.67). Sulla parete meridionale nella zona superiore è raffigurata la *Metamorfosis* e in quella inferiore tre santi eremiti in piedi, *Sant'Gioannicio*, *Sant'Efrem siro* e *San Simeone stilita* (fig.68). Sulla parete antistante in alto, è rappresentata la *Lavanda dei Piedi* e sotto due santi guerrieri in piedi, *Sant'Artemio* e *San Mena*.

Il piccolo ciclo cristologico di Sant'Atanasio comprende quattordici scene: dieci appartengono al *Dodekàorton*, *Natività*, *Presentazione di Gesù al Tempio*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Vaioforos*, *Metamorfosis*, *Annunciazione*, *Koimesis*, *Crocifissione*, *Anastasis* ed *Ascensione*, a cui si aggiungono tre dal ciclo della passione, *Tradimento*, *Lavanda dei Piedi* e *Threnos*, e una dall'Antico Testamento, la *Santa Trinità* ossia l'*Ospitalità di Abramo*. Delle Dodici Grandi Feste mancano il *Battesimo* e la *Pentecoste*. La scena del *Battesimo* probabilmente era situata sulla parete orientale del nartece¹⁷⁸ ai lati

Sant'Atanasio tou Mousakes (1384-85), di San Nicola Kyritzis (XIV secolo), di San Nicola Magaleiou (XV), di San Nicola tes Monaches Eupraxias (1485) a Castorià (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, figg. 150β, 155β, 168β, 179, 186), di San Giorgio tou Vounou (c. 1385) a Castorià (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), pp. 218, figg. 123, 139, dove ci citano vari esempi), di Taxiarches (1549) ad Aiani (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, fig.34), di San Nicola Bolnica (v. 1330-1340), di Zaum (1361), della cappella sud (1365) di Peribleptos, di San Demetrio (fine secolo XIV), di Sant'Atanasio (fine del secolo XIV) presso il monastero di Kalište (GROZDANOV, *La peinture murale*, fig. 4, p.196, figg. 105, 169, 180) ed in diverse altre chiese del XV a Ocrida (SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, disegni 9, 18, 34, 50, 70, 79, 114).

¹⁷⁸ Sulla parete orientale del nartece si trova: a San Nicolaos tou Kasnitzes (fine XII sec), a Santo Stefano (inizio XIII sec.) ed a Panagia Mavriotissa (1259-1264) a Castorià (PELEKANIDIS, CHATZIDAKIS, *Kastoria*, pp. 9-10, pp. 18-19 figg.14-15, pp.51, 65 fig.20, pp. 68, 79-81 fig.13-14); a Santa Sofia (intorno al 1263) a Trebizonda (TALBOT RICE, *The Church of Haghia Sophia*, pp. 144, 166, tavv. 37,B, 57,B); nella cappella di San Giorgio (1555) al monastero di San Paolo all'Athos (MILLET, *Monuments*, tav. 190, 1); nel monastero di Filanthropinon (1531-32 o prima del 1542) sull'isola di Ioannina (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*, p.39); nel monastero Ntiliou (1543) sull'ago di Ioannina la

dell'ingresso verso il naos, quando i due spazi erano separati, prima della costruzione dell'apertura ad arco che attualmente li unifica¹⁷⁹, collocazione che si giustifica con le cerimonie del battesimo e della benedizione svolte in tale spazio¹⁸⁰. La mancanza della *Pentecoste* non è giustificata dall'aggiunta dell'*Ospitalità di Abramo* per il fatto che le due scene in alcuni casi coesistono¹⁸¹. Le scene del *Tradimento*, della *Lavanda dei Piedi* e del *Threnos* appaiono nella pittura monumentale già dal periodo mediobizantino¹⁸².

La monumentale scena dell'*Ascensione* (fig. 56) situata sul frontone sopra la conca absidale del bema¹⁸³, culmina con la figura di Cristo entro la gloria ed occupa lo spazio maggiore di tutte le scene. La figura seduta di Cristo visibile sulla parte più alta dell'edificio è paragonabile al Pantocratore raffigurato sulle cupole.

scena è rappresentata sulla parete nord del nartece (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, pp.16-17, fig. 76, dove si citano vari esempi della rappresentazione della scena nel nartece).

¹⁷⁹ La scena non appare nel programma iconografico nei cicli di San Giorgio tou Vounou a Castorià (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), p. 219) o della *Metamorfosis* (1568) a Veltsista (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.209-211).

¹⁸⁰ MILLET, *Recerches*, p.198, fig.172; ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία των Χαλκέων*, pp.2-3; CHATZIDAKIS, *Particularités iconographiques*, pp.112-113; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, pp.16-17.

¹⁸¹ PASSARELLI, *Icone*, pp. 243-244; ambedue le scene esistono per esempio nei cicli pittorici del XV a Creta (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp.185, 195, 197, 203; IDEM, SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, pp. , 306, 342-43), nell'icona del Museo Bizantino di Atene (inizio del XV secolo) ritenuta opera cretese (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, p.86, n.23, *ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ*, n. 125); nel programma iconografico della *Metamorfosis* a Veltsista in Epiro (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.37-39, 90-91, figg.9, 32b).

¹⁸² Le scene del *Tradimento* e della *Lavanda* esistono nel nartece a Dafni (fine XI sec.); a Osios Lucas (intorno al 1040) invece nel ciclo è inserita solo la *Lavanda* sempre nel nartece (DIEZ e DEMUS, *Byzantine Mosaics*, pp. 47, 63-66, tav. XII, figg. 94, 96, 98.); a Nea Moni (1049-1055) le due scene appaiono nell'esonartece (ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, pp. 38, 83-87, 181-182, 184-186, II, tavv. 94-101, 102, 106, 107, 254, 258-267, 268, 272, 273). Per la comparsa del *Threnos* nella pittura e i vari esempi si vede: VELMANS, *L'arte monumentale*, pp. 142-143; KITSINGER, *Reflections*, pp. 51-58. Per l'evoluzione dell'iconografia e i vari esempi d'età paleologa: SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos*, figg.5-8,10-12.

¹⁸³ Per la collocazione della scena sul frontone sopra la conca absidale si vedono: PΑPASTAVROU, *L'Annonciation*, pp.129-131; PΑPASTAVROU: *Remarques sur la décoration*, pp. 148-149; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp. 88-89; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών*, p.89, figg. 64-66. Per le soluzioni diverse; ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, pp. 268-277; DUFRENNE, *Le programmes iconographiques*, p. 28; SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, p.28.

Il tema dell'*Annunciazione*, per il suo contenuto dogmatico dell' Incarnazione Divina ed il ruolo svolto dalla Vergine, già dal periodo paleocristiano viene rappresentato nel santuario. Dopo l'iconoclastia viene probabilmente spostato nel *naos*. Dal XI secolo in poi si stabilizza nella parte orientale del *naos* oppure nel *bema*¹⁸⁴. La collocazione della scena nel nartece non è frequente¹⁸⁵ e per ogni esempio si offre una spiegazione diversa¹⁸⁶. Nell'affresco di San Nicola ad Ocrida (1480) tale soluzione è giustificata dal fatto che la decorazione della facciata est dell'attuale nartece corrisponde al programma iconografico di refettori sull'Athos, suggerendo l'ipotesi che questo spazio svolgesse anche una funzione analoga¹⁸⁷. La scelta della collocazione dell'*Annunciazione* (c. 1276) sul portale occidentale del *katholikon* del monastero di Gradac si giustifica per ragioni di dedizione della chiesa a questa festività¹⁸⁸.

La scena posta sopra l'ingresso principale della chiesa con i due protagonisti raffigurati separatamente assume un contenuto simbolico¹⁸⁹. Ovviamente la collocazione della scena, in stretto rapporto con quella dell'*Ospitalità di Abramo*, rimanda alla rappresentazione dei due temi nel *bema*, come si osserva a Creta, nel Peloponeso e altrove nei secoli XIV e XV¹⁹⁰: un

¹⁸⁴ ΜΑΝΤΑΣ, Το εικογραφικό πρόγραμμα, pp. 175-183; ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, Remarques sur la décoration, pp. 143-147; ΕΑΔΕΜ, *L'Annonciation*, pp. 111-172; ΒΑΡΑΛΗΣ, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού (VARALIS, *Observations sur l'emplacement de l'Annonciation*), passim.

¹⁸⁵ A Qaranleq Kilissè (metà del XI sec.) in Cappadocia si trova sulla parete est e inquadra la porta d'entrata al *naos* (DE JERPHANION, *Les églises rupestres*, I, pp.396,410); a Santa Sofia (intorno al 1263) a Trebizonda, occupa l'arco sopra la porta d'accesso dal nartece al *naos* (TALBOT RICE, *The Church of Haghia Sophia*, pp. 144, 165, fig. 108); nella cappella di San Giorgio (1555) al monastero di San Paolo all'Athos appare sulla parete est, a nord della porta d'entrata al *naos*, sopra la scena del Battesimo (MILLET, *Monuments*, tav. 190, 1).

¹⁸⁶ ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, *L'Annonciation*, pp. 122-123.

¹⁸⁷ SUBOTIC, *L'école de peinture*, pp. 111, 205-206.

¹⁸⁸ MILLET, *La peinture du moyen âge*, II, album présenté par A. Frolov, Paris 1957, tavv.63.1, 3.

¹⁸⁹ Per il contenuto simbolico della scena e le varie fonti si vedono: ΜΑΝΤΑΣ, Το εικογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος, pp.180-181; ΒΑΡΑΛΗΣ, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού (VARALIS, *Observations sur l'emplacement de l'Annonciation*), pp. 212-213, con citazione di vari esempi e la bibliografia sul carattere simbolico di tale collocazione.

¹⁹⁰ SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, pp.12, 50, 75, 95, 112, 116, 121, 159, 171, 235, 270-271; IDEM, *Dated Byzantine*, pp.33, 36, 40, 63, 73, 76, 97, 108, 111, 133, 148, 153, 161, 163, 181, 185, 190, 193, 195, 197, 207, 211, 213, 215; ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, Ταξίάρχες στη Αγριακόνα, pp. 549-551; CHASSOURA, *Les*

programma iconografico che nel nostro caso si sposta sulla parte orientale del narteca¹⁹¹. La tendenza a spostare i temi eucaristici e dogmatici dal bema al narteca corrisponde alla funzione della parte occidentale delle chiese monastiche come prescritto nei *Typika* monastici già dal periodo mediobizantino¹⁹². La rappresentazione della *Lavanda*¹⁹³ nel narteca trova spiegazione nel fatto che il Giovedì Santo si svolge in questo spazio l'omonima cerimonia (Νιπτήρ) e parallelamente si collega, in rapporto con la rappresentazione *del Battesimo di Cristo*, con il contenuto simbolico battesimale della scena¹⁹⁴. La scena teofanica della *Trasfigurazione* di contenuto escatologico appare nel bema già dal periodo paleocristiano¹⁹⁵. Le iscrizioni in maiuscolo e in corsivo che accompagnano le scene e le figure isolate sono tratte dalla liturgia del giorno della festa o dei santi raffigurati¹⁹⁶. L'uso di epigrafi per la descrizione degli eventi o delle figure rappresentate non è inusuale nell'arte bizantina¹⁹⁷, specialmente nella pittura

peintures de Longanikos-Lakonie, pp.51, 58, con vari altri esempi nel Pelopponeso; nel ciclo pittorico della Koimesis a Oxylythos in Eubea nel narteca appare solo la scena dell'*Ospitalità di Abramo* (ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp.110,145).

¹⁹¹ Come succede a Panaghia (1417), Diblochori, Agios Basileios nella provincia di Rethymnon a Creta, dove il programma dell'arco trionfale del bema è spostato sulla parte orientale del narteca (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp.171-172).

¹⁹² ΤΟΜΕΚΟΒΙĆ, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, pp. 147, 151.

¹⁹³ La scena nel periodo mediobizantino in alcuni casi faceva parte del programma iconografico del bema (SAFRAN, *San Pietro at Otranto*, pp. 40-44, 128, 255-259, 356 ; ΜΑΝΤΑΣ, *Το εικογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος* (ΜΑΝΤΑΣ, *Das Bema und sein ikonographisches Programm*, pp.171-173;).

¹⁹⁴ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα*, pp.149-152, dove si citano le fonti letterarie e la bibliografia anteriore sul tema; ΤΟΜΕΚΟΒΙĆ, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, pp. 150-151.

¹⁹⁵ ΜΑΝΤΑΣ, *Το εικογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος* (ΜΑΝΤΑΣ, *Das Bema und sein ikonographisches Programm*), pp. 189-192.

¹⁹⁶ Per la liturgia delle feste mobili si vedono: ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ ΧΑΡΜΟΣΥΝΟΝ, Ev Αθήναις 1959 (contiene gli uffizi dalla domenica di Pasqua a quella dopo la Pentecoste); ΤΡΙΩΔΙΟΝ, Ev Αθήναις 1960 (libro con gli uffizi della Grande Quaresima cominciando dalle tre domeniche che la precedono e fino al Sabato Santo). Per le feste di data fissa: Ο ΜΕΓΑΣ ΣΥΝΑΞΑΡΙΣΤΗΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ, Έκδοσις Β΄, Αθήναι 1966; ΜΗΝΑΙΑ, 12 voll., Ev Αθήναις 1959-1972; ΜΗΝΑΙΑ ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΝΙΑΥΤΟΥ, 6 voll., Ev Ρώμη 1896 (libri dei mesi con i testi delle feste per ogni giorno del mese).

¹⁹⁷ Per gli epigrammi bizantini e le iscrizioni si vedono: RHOBY, *Die auf Fresken und Mosaiken*, passim.

paleologa caratterizzata da una propulsione narrativa influenzata dalla liturgia, tramandato anche in quella postbizantina¹⁹⁸.

Il programma iconografico di Sant'Atanasio, nonostante l'eccezionalità che tuttavia trova dei paragoni, segue, nei punti più essenziali, i canoni validi per la decorazione delle chiese bizantine e postbizantine. Il numero limitato delle scene vangeliche probabilmente è stato condizionato da una parte dal tipo architettonico della chiesa ad un'unica navata con copertura a capriate, che limita lo spazio per la decorazione, e parallelamente come riflesso della tradizione paleologa in Macedonia dove si osserva analoga preferenza per i cicli limitati¹⁹⁹ tramandata anche nei secoli posteriori²⁰⁰. D'altra parte non va esclusa l'ipotesi che si tratti di una scelta personale di poche scene monumentali di contenuto dogmatico e liturgico posta dal committente o dall'artista, presumibilmente competenti della teologia e del dogma ortodosso, coincidenti in alcuni casi nei monumenti provinciali. Ovviamente anche la funzione dell'edificio come *katholikon* di un piccolo monastero va valutata come fattore per la formazione del ciclo pittorico condizionato dalle ufficiature svolte nelle chiese monastiche.

¹⁹⁸ In corsivo sono alcune scritte nel *katholicon* del monastero dei Filanthropinon ad Ioannina (1531-32 o prima del 1542), nella cappella di Mavriotissa a Kastorià (1552).

¹⁹⁹ Per esempio nel ciclo pittorico di san Giorgio tou Vounou (1385) a Castorià le scene vangeliche sono tredici, di cui quattro sulla parete meridionale (*Natività, Presentazione di Gesù al Tempio, Resurrezione di Lazzaro, Vaioforos*), quattro su quella settentrionale (*Crocifissione, Threnos, Lithos* e *Anastasis*), due sul frontone orientale (*Ascensione, Annunciazione*) e tre su quello occidentale (*Metamorfosis, Koimesis, La Cattura di Cristo*). Per questi affreschi ed il rapporto del programma iconografico con altri si vede: ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), pp.216-220. Nell'Epiro la stessa tradizione si nota agli affreschi inediti di Santa Paraskevi (1413-14) a Monodendri.

²⁰⁰ Come per esempio nei cicli pittorici del XV secolo a Ocrida (SUBOTIC, *L'école de peinture*, schem. 15-18, 32-35, 41-44, 48-51, 69-71, 111-114) ed in alcuni casi del XVI secolo nell'area della Grecia occidentale (ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία* (SEMOGLOU, *Le décor murale du catholicon du monastère Myrtia en Étolie*), pp.187-191).

IV. 3. Descrizione ed analisi iconografica degli affreschi

IV. 3. 1. Le scene

Le scene del ciclo cristologico e la *Koimesis* descritte ed analizzate sotto seguono l'ordine cronologico degli eventi come appare nei Vangeli ed in altri testi sacri. Per ultima viene esaminata la scena dell'*Ospitalità di Adamo* tratta dal Vecchio Testamento.

L'Annunciazione (figg. 70-72)

La scena²⁰¹ collocata sulla parete orientale del narcece, sul timpano dell'arco posteriormente aggiunto, è divisa in due parti dalla composizione dell'*Ospitalità di Abramo* (fig. 70). L'arcangelo Gabriele a sinistra è raffigurato di tre quarti con le ali orizzontali davanti ad una costruzione bassa in forma di portico nell'atto di dirigersi verso la Vergine (fig.71), rappresentata dalla parte opposta. Il piede sinistro, che appare alzato e puntato sulle dita, serve d'aiuto per la ricostruzione della parte distrutta della figura che probabilmente faceva un passo in avanti con la mano destra nell'atto di conversazione, tenendo lo scettro con la mano sinistra. Lo stesso tipo iconografico è riprodotto nelle pitture nel parekklesion di San Giovanni Teologo (1552) del monastero di Mavriotissa a Castorià²⁰².

La Vergine a destra è rappresentata in piedi vestita di rosso davanti ad un trono privo di spalliera, sul quale appare un cuscino bianco, ornato con fasce e righe rosse (fig. 72). È voltata di tre quarti verso l'arcangelo con la testa inclinata e la mano destra in avanti avvolta dalla veste, dalla quale sporge la palma aperta in alto pronta a ricevere la colomba, il simbolo dello spirito santo, che arriva volando. Sullo sfondo esistono due edifici di altezza diversa con

²⁰¹ La composizione è in parte distrutta dalla costruzione dell'arco posteriore e dall'immagine dell'arcangelo non si sono salvate le mani, parte dell'ala sinistra e il piede sinistro. Dall'immagine della Vergine sono state distrutte la parte inferiore del corpo e la mano sinistra.

²⁰² ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.12-13, tav. 5.

tetti di tegole, disposti uno con l'asse in profondità e l'altro in senso orizzontale²⁰³.

Sopra le teste delle due figure appare un'iscrizione abbreviata tratta dal vangelo di Luca (1:28,38):

X(AIPE) K(E)X(A)P(I)T(O)M(E)N(H) O K(YPIO)Σ M(E)T(A) Σ(OY). ΙΔ(OY) Η Δ(OY)Λ(H) KY(PIOY) Γ(E)N(OITO) M(OI) K(A)T(A) T(O) P(H)M(A) C(OY)²⁰⁴.

Sotto, dalla parte della Vergine, esiste in maiuscolo l'abbreviazione: M(HTH)P Θ(EO)Y (Madre di Dio). L'epigrafe in maiuscolo davanti alla Madre di Dio si riferisce al tema raffigurato: [EY]ΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (=Annunciazione).

La scelta dell'artista per la disposizione dei protagonisti separatamente rappresentati, con Gabriele a sinistra e la Vergine a destra, non è una novità ma appare nell'iconografia del tema già dal secolo X, e domina nell'arte paleologa²⁰⁵ continuando ad essere usata in diversi casi nell'arte dopo la caduta di Costantinopoli in mano degli ottomani²⁰⁶. Nel Cinquecento in area epirota in cicli pittorici della scuola locale la scena è rappresentata sulle pareti verticali del bema oppure del naos e le due figure appaiono insieme, come accade pure in altri esempi dello stesso periodo²⁰⁷.

²⁰³ Per il simbolismo delle architetture nell'*Annunciazione* e la loro referenza topografica, con il primo esempio nel vangelo di Rabbula (586) dove è rappresentata una casa schematica con frontone triangolare si vede: FOURNÉE, *Architectures symboliques*, passim.

²⁰⁴ =Ave piena di grazia il Signore con te. Ecco l'ancella del Signore fece me secondo il tuo Verbo. Le stesse frasi appaiono nella scena nella pittura monumentale dal XII secolo in poi (MEGAW e HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, p.313, figg.28-29; HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p.103, figg.36-39; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, p.55 figg.6,8). La seconda frase fa parte dell'iscrizione che esiste sopra la Vergine al ciclo pittorico dei Santi Costantino ed Elena (1400) a Ocria (SUBOTIC, *Saints Constantin et Helene* figg. 17,18); Nel parekklesion di San Giovanni il Teologo a Castorià appare solo la prima parte dell'iscrizione ugualmente abbreviata (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.12, tav.5).

²⁰⁵ Per il tipo iconografico in cui le due figure si rappresentano separatamente si vedono: ΒΑΡΑΛΗΣ, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού* (VARALIS *Observations sur l'emplacement de l'Annonciation*), pp.205-210. Lo stesso tipo si usa anche in alcuni portali lignei del periodo paleologo (ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, *Ξυλόγλυπτη πόρτα στη Μολυβδοσκέπαστη Ιωαννίνων*, pp.86,94, con vari altri esempi).

²⁰⁶ Come per esempio: nel vecchio *katholicòn* (1483) del monastero della Trasfigurazione sulle Meteore (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, p.102, tavv.33-34); nei cicli pittorici del Cinquecento sul Athos (MILLET, *Monuments*, tavv.119.4-5,182.1-2, 190.1, 224.1-2, 236.1-2).

²⁰⁷ Per qualche esempio si vedono: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηώνων*, fig.13; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*,

La tipologia primitiva della Vergine raffigurata in atteggiamento d'elocuzione con l'arcangelo è ripresa e domina nell'arte paleologa e in quella postbizantina, dove appare in due varianti: seduta o in piedi tenendosi con la mano sinistra la veste oppure mentre fila la lana²⁰⁸. Nonostante la conservazione parziale della nostra immagine si notano delle somiglianze nella tipologia e nell'atteggiamento delle due figure con le composizioni nel *parekklesion* di San Giovanni il Teologo nel monastero di Mavriotissa (1552) e nei Santi Apostoli (1547) a Kastorià²⁰⁹, immagini di un'iconografia analoga impiegata dai pittori cretesi sull'Athos²¹⁰.

La rappresentazione della discesa dello spirito santo tra raggi di luce come colomba viene usata dagli artisti bizantini in diversi casi dal XII secolo in poi²¹¹ a differenza dell'apparenza naturalistica della colomba volante che si avvicina alla mano della Vergine scelta dal nostro ignoto artista (fig. 10). Nonostante che questo particolare diventi in età paleologa più naturalistico, la colomba è sempre in stretto rapporto con la luce celestiale²¹² elemento presente anche nell'arte del Cinquecento²¹³. Per questo particolare il paragone più vicino alla nostra immagine è quello dell'affresco nel monastero epirota di Santa Paraskevi (1414) a Monodendri nel quale sono uguali il gesto della vergine e la raffigurazione naturalistica della colomba, che invece è contenuta entro la luce²¹⁴. Lo spirito santo come colomba nimbata diretta

fig.13; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, p.13; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, p.45, tav.5α.

²⁰⁸ Per l'iconografia e la tipologia della scena si rimanda a: MILLET, *Recerches*, pp.67-92, figg.8-34; SCHILLER, *Ikonographie*, I, pp.44-65, tavv.64-129; ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, *L'Annonciation*, pp.47-105.

²⁰⁹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, TAVV. 194, 205; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη* tav. 5; IDEM, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, tav. 5α.

²¹⁰ Nel *Catholikon* (1544) del monastero di Xenophon e nella cappella di San Giorgio (1555) al monastero di San Paolo (MILLET, *Monuments*, tavv. 182.1-3, 190.1).

²¹¹ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p.101; ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, *L'Annonciation*, pp. 81-84.

²¹² Si citano indicativamente alcuni esempi dell'arte paleologa e del Cinquecento: ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, p.110, fig.3; SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, fig. 104; MILLET, *Monuments*, tavv.58.2, 182.2,236.2.

²¹³ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, tav.5.α; MILLET, *Monuments*, tavv.156.1, 182.2, 238.3.

²¹⁴ Affreschi inediti, osservazione propria. Per il monastero, l'iscrizione votiva ed il programma iconografico si rimanda a: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά*, p. 304-305; ΠΟΛΙΤΗΣ, *Η κτητορική επιγραφή της Μονής της Αγίας Παρασκευής*, p. 421-426; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτητορική παράσταση της μονής της Αγίας*

velocement verso il nimbo della Vergine appare nell'*Annunciazione*, al ciclo pittorico di Aghioi Pateres (1462) a Creta, opera di Xenos Digenis²¹⁵. I raggi discendenti che dal cielo si dirigono verso la Vergine sono un'elemento iconografico usato nella scena dell'Annunciazione sia in Oriente che in Occidente per rappresentare l'intervento divino nell'Incarnazione del Verbo²¹⁶. In pochi esempi bizantini si usa solo la luce²¹⁷ ed in altri invece non esistono la luce e neanche la colomba, come all'affresco cinquecentesco nel katholikon del monastero di Lavra (1535) sull'Athos²¹⁸.

La rappresentazione naturalistica, invece, dello spirito santo senza l'apparenza della luce celestiale rimanda alle prime raffigurazioni del tema, come per esempio a Santa Maria Maggiore a Roma oppure nella miniatura della *Pentecoste* al codice di Rabbula²¹⁹, posteriormente trova dei paragoni nell'arte medievale europea, specialmente nella miniatura²²⁰.

La Natività di Cristo (figg. 73-75,142)

L'evento della nascita di Cristo è narrato e descritto nei quattro vangeli, nei testi apocrifi, nella poesia liturgica e nelle omelie dei padri²²¹.

La scena (fig. 73) si svolge inquadrata da un paesaggio montuoso e roccioso di forma piramidale, dadove fioriscono piccole piante. L'evento principale della nascita occupa la parte centrale della composizione. In primo piano, davanti

Παρασκευής (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*), pp. 231-234.

²¹⁵ ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων*, tav.146.

²¹⁶ Per le varie fonti e la rappresentazione in Occidente ed in Oriente si rimanda a: ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *L'Annonciation*, pp.80-83.

²¹⁷ Come per esempio: le miniature del codice 587μ (ultimo quarto del XI secolo) nel monastero di Dionysiou e del codice 5 (intorno al 1250) nel monastero Iviron sull'Athos (ΓΑΛΛΑΒΑΡΗΣ, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, pp. 230, 251, figg. 79, 178); l'icona con l'*Annunciazione* (primo terzo o primo quarto del XIV sec.) al Victoria and Albert Museum a Londra (FURLAN, *Le icone bizantine*, n. 31, p.83, tav.31; ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, n. 87, pp.211,tav.87).

²¹⁸ MILLET, *Monuments*, tav. 119.5.

²¹⁹ BRENK, *S. Maria Maggiore*, fig. 46; BERNABÒ, a cura, *Rabbula*, pp.111-112, tav. XXVIII.

²²⁰ SCHILLER, *Ikonographie*, I, figg. 90, 95, 101, 108, 110; DILINGER, *The Illuminated Book*, pp. 226, 337, figg. IV-26a, VI-36a; DODWELL, *The Canterbury School*, tavv. 66-67; DE BENEDICTIS, a cura, *La miniatura*, p. 20, fig. III.12, tavv. XXXVII, CXLII, figg. 186, 286; VIDAS, *The Christina Psalter*, p.56, tav. I.

²²¹ Per le varie fonti: PASSARELLI, *Icône*, pp.97-124.

all'apertura di una grotta, si mostra la Vergine stesa su un materasso rosso (στρωμνή) e voltata verso sinistra dove sta Gesù Bambino fasciato in una mangiatoia del tipo di un sarcofago, formata da lastre di pietre, simbolo del futuro sacrificio di Cristo²²² (fig. 74) La mano sinistra della Vergine è appoggiata sul grembo, con quella destra, invece, indicare verso Cristo. Sopra la mangiatoia si distinguono due animali, di cui uno è un bue e l'altro probabilmente un asino.

A sinistra del riguardante, sul lato superiore della composizione, sono raffigurati due angeli che rappresentano la natura angelica accorsa ad assistere all'evento; sul lato opposto un angelo annuncia la notizia ad un pastore giovane che gli viene incontro tenendo nella mano destra un flauto e nella sinistra un bastone. Alla cintura gli sono appesi vari attrezzi necessari per la sua attività, di cui si distingue una forbice usata per la tosatura degli animali (fig. 76). Sotto gli angeli del lato sinistro sono raffigurati i tre magi mentre raggiungono la grotta a piedi.

La parte inferiore dell'immagine, a sinistra del riguardante, è occupata da Giuseppe che alza la mano sinistra a palma aperta e tiene invece la destra appoggiata sul ginocchio²²³. Davanti gli sta un pastore barbuto, che lo ascolta silenzioso o doloroso, con la mano destra messa sulla bocca, e con la sinistra appoggiata sul bastone²²⁴. Dalla parte opposta è rappresentato l'episodio del bagno in cui l'aiutante, Salome, sta in piedi, versando con un recipiente l'acqua nella vasca; l'ostetrica, invece, è seduta tenendo Gesù bambino nudo sospeso sopra la vasca. Nell'angolo inferiore della scena, in uno spazio racchiuso dalla veste dell'ostetrica sono raffigurati alcuni animali, probabilmente pecore.

Nella parte superiore della composizione, dal cielo sopra la cima della montagna discende sulla terra un fascio di luce che comprende in sé la stella

²²² MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow*, p.139.

²²³ Comunemente Giuseppe è raffigurato con il capo appoggiato sulla mano, attitudine interpretata come semplice meditazione o espressione di tristezza: MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow*, p.138-139. Per le prime figurazioni di Giuseppe si vede: TESTINI, *Iconografia di Giuseppe*, passim. Giuseppe in pochi casi tocca con la mano sinistra la sua barba (WEITZMANN, *S. Maria di Castelseprio*, p. 56, fig.5).

²²⁴ Per l'interpretazione del gesto con la mano messa sulla bocca (gesto di silenzio o di dolore) si vede: GRABAR, *Iconographie de silence*, pp.126-128; MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow*, 151-153.

che guida i magi, suddiviso in tre raggi nel suo percorso discendente, di cui il più lungo si dirige verso la grotta e la mangatoia.

Nella parte più alta del quadro corre la seguente scritta in corsivo, divisa in due parti dal fascio di luce della stella: Θεός τὸ τεχθέν ἢ δὲ [μήτηρ παρθένος]· τί μείζων ἄλλο καινόν ἢ δὲν ἢ κτίσις;²²⁵ (fig. 142).

Sotto la scritta in maiuscolo, Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΝΗΣΙΣ, si riferisce al tema raffigurato.

Lo schema iconografico della scena segue la tipologia tradizionale con i vari episodi evangelici già stabilizzata nell'arte mediobizantina, usata con l'aggiunta di elementi secondari fino al XV secolo ed in seguito tramandata nelle opere postbizantine²²⁶.

La Vergine stesa sul materasso sofferente per le doglie del parto, rende il tipo iconografico frequente in età paleologa²²⁷ come è trasformato nella variante dei pittori cretesi nei monasteri di Lavra (1535)²²⁸ e di Dionisiou (1547)²²⁹ all'Athos e dell'epirota Eustathios Iakovou nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià²³⁰, affreschi che hanno elementi comuni con la composizione di Sant'Atanasio. Tra questi il più caratteristico quello della formazione di un angolo dal corpo della Vergine e della mangiatoia derivante dall'arte paleologa costantinopolitana nota da pitture a Creta²³¹. Il gesto di

²²⁵ Si tratta del sinassario di Natale (ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ, p. 208). I stessi versi, un'epigramma di Cristoforo Mitilineo (1000-1020), si ritrovano nella *Natività* a Santa Triada (1244) a Kranidi (KALOPISSI –VERTI, *Die kirche der Hagia Triada*, pp.85, 121.) ed al *parekklesion* di San Giovanni (1552) a Kastorià (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.14.)

²²⁶ Per l'iconografia della scena si rimanda a: MILLET, *Recerches*, pp.93-169; ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις*, passim; REAU, *Iconographie*, II, 2, Paris 1957, pp. 213-255; SCHILLER, *Iconographie*, I, pp. 69-99, tavv. 143-224; HADERRMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp. 109-118; LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les representations de la Nativité*.

²²⁷ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ e ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, p. 99, figg. 41, 137-138, dove ci cita la bibliografia e gli esempi antecedenti. Per il secondo tipo in cui la Vergine sta seduta sul letto o in ginocchio davanti al Bambino si rimanda a: ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.45-47; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (ΚΑΡΑΜΒΕΡΙΔΙ, *The monastery of "Pateron"*), p.130, fig.75.

²²⁸ MILLET, *Monuments*, tavv. 119.2 e 199.1.

²²⁹ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, p. 55, fig. 2, dove si citano esempi anche della variante con la Vergine in ginocchio.

²³⁰ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα*, tav.30; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp. 13-14, tav. 6α.

²³¹ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, pp.378-379, 386-387, tavv. 192α, 192β.

Maria è identico agli affreschi dell'Athos un'elemento che compare in cicli pittorici primitivi²³² oppure in miniature²³³.

Il pittore usa per il dettaglio dell'angelo che dà l'annuncio al pastore un prototipo analogo a quello usato da Teofane il cretese²³⁴ e dall'ignoto pittore dell'affresco del monastero di Filanthropinon (1531-32 o prima del 1542)²³⁵, discendente dalla pittura paleologa²³⁶. Il pastore che smette di suonare e riceve l'annuncio della notizia da un'angelo, tenendo in mano uno strumento musicale, è proposto negli affreschi di Studenica (1313-14) e in altri esempi paleologi²³⁷, un'elemento iconografico usato anche dai pittori italiani del Trecento²³⁸.

Il gesto inusuale di Giuseppe in discussione con il pastore²³⁹, si incontra anche all'affresco dei Santi Apostoli (1547) a Kastorià ed in un'icona del XVI sec., opere del pittore Onufrio²⁴⁰. Il cambiamento del gesto si nota già in età paleologa negli affreschi di Christòs (1315) a Veria²⁴¹, della Pantanassa

²³² Come per esempio al ciclo di Santa Maria in Cosmedin a Roma dove invece la Vergine non è rivolta a Gesù Bambino ma a Giuseppe (MILLET, *Recerches*, fig. 49).

²³³ Si nota il menologio di Basilio (976-1025) della Biblioteca Vaticana (Vat. Gr.1613) dove invece la Vergine nella variante in cui appare seduta (SPATHARAKIS, *Corpus*, I, no 35, pp. 16-17, II, fig. 71).

²³⁴ CHATZIDAKIS, *Thèophane le Crètois*, p.324, figg. 8,35.

²³⁵ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philantrhopinon*), pp. 55-57, tavv. 35-36.

²³⁶ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), p.85, figg.41,43, 87;ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, p.98, figg. 41,137, 138; SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp. 94-95. fig. 85.

²³⁷ TODIC, *Serbian Medieval*, p. 122, pl.63; ĆIRCOVIC, KORAC, BABIC, *Studenica*, p. 118, tav. 103. 1313-14; SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp. 94-95, fig. 85.

²³⁸ CARLI, *Duccio*, tav. 16.

²³⁹ Comunemente Giuseppe appoggia il capo sulla mano (messo sotto il mento o sulla guancia). Per l'iconografia di Giuseppe v.s. note 61, 62. Nel mosaico di Osios Lucas Giuseppe sta con le mani incrociate sul petto in un gesto di debolezza (DIEZ e DEMUS, *Byzantine Mosaics*, pp.53-54, figg. 3-4). Giuseppe è raffigurato con la mano sinistra a palma aperta nell'affresco di Panagia Phorbiotissa o di Asinou, nel ciclo datato nel XIV sec. Sulla mano destra invece appoggia il capo (STYLIANOU e STYLIANOY, *The Painted Churches*, pp.126-127, fig. 66.)

²⁴⁰ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα, pp.38-39, tav. 5, β; ΡΟΠΑ, *Icons et miniatures*, p. 65.

²⁴¹ Giuseppe è raffigurato con la mano destra piegata davanti al petto e con l'altra appoggiata sul ginocchio sinistro (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, tav. Γ).

(intorno al 1430) a Mistrà²⁴². Giuseppe è raffigurato con la mano sinistra a palma aperta all'affresco di Panagia Phorbiotissa o di Asinou, nel ciclo datato nel XIV secolo, dove invece sulla mano destra appoggia il capo²⁴³. Questo cambiamento della posizione delle mani e della postura di Giuseppe si nota anche in varie opere italiane del Duecento e del Trecento²⁴⁴.

Il particolare del bagno, con l'aiutante raffigurata in piedi mentre versa l'acqua nella vasca e l'ostetrica seduta che tiene nelle sue mani Cristo sospeso dentro la vasca è analogo a quello rappresentato in età paleologa nella pittura monumentale in Macedonia²⁴⁵ noto anche in altri esempi come l'icona cretese della prima metà del Quattrocento nel Museo Bizantino di Atene²⁴⁶ parallelamente alla variante in cui l'ostetrica controlla la temperatura dell'acqua²⁴⁷.

Inoltre si notano alcuni dettagli nell'abbigliamento dei personaggi raffigurati come i cappelli dei pastori e dei magi che esigono maggiore attenzione. Il genere del copricapo dei pastori che trova paragoni con le pitture d'età paleologa a Sopocani, a Kastorià, a Veria²⁴⁸ si ritrova anche nell'arte postbizantina nel ciclo pittorico del monastero di Filanthropinon²⁴⁹. Il tipo dei capricapi dei tre magi invece è insolito nell'arte bizantina e postbizantina con eccezione di pochi esempi dell'ultimo periodo paleologo e della seconda metà del XV secolo come quelli a Castorià²⁵⁰ oppure nell'Epiro²⁵¹, dove le stesse

²⁴² Giuseppe è girato verso il pastore che suona il flauto, con le mani alzate a palme aperte (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp. 98, 278, fig.123).

²⁴³ STYLIANOU e STYLIANOY, *The Painted Churches*, pp.126-127, fig. 66.

²⁴⁴ CARLI, *Nicola e Giovanni Pisano*, pp. 191-217, tav. p. 202-203; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, figg. 25,140; D'AMICO e BOSNIAK, *Il Trecento adriatico*, scede nn. 39,40,pp.180-183.

²⁴⁵ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), figg. 41,43,87, 88.

²⁴⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, n. cat. 25, pp.96-97.

²⁴⁷ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, p.87, tav. 19, con diversi esempi della stessa variante.

²⁴⁸ HAMANN-MAC LEAN, HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, tav. 126; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav. 183 α; ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), p. 161, fig. 92.

²⁴⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), fig. 35.

²⁵⁰ A Sant'Atanasio tou Mousaki (1384-85) ed a San Nicola tes Monaches Eupraxias 1486 (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv. 146α,183α).

figure portano una specie di turbante. Gli unici esempi con cui si potrebbe fare un paragone si trovano in due cicli di affreschi dei secoli XIV e XV in Bulgaria²⁵². Presumibilmente per questo dettaglio la fonte d'ispirazione del nostro artista non proviene dall'arte bizantina; il suo modello sembra originato nell'arte europea del Quattrocento, per esempio quella fiamminga primitiva, dove si notano alcuni esempi analoghi²⁵³.

Nell'immagine ci sono altri particolari come l'isolamento del gregge e la raffigurazione degli attrezzi appesi alla cintura del pastore, di tradizione remota oppure tratti dalla vita quotidiana, ritrovabili in pochi esempi del periodo mediobizantino²⁵⁴ e del ultimo periodo paleologo²⁵⁵, posteriormente ritrovati agli affreschi nel Vecchio Katholikòn (1483) del monastero della Metamorfosis sulle Meteore²⁵⁶.

La forma della luce divisa in tre raggi acuti è un particolare discendente dall'arte paleologa usato specialmente in cicli pittorici i quali si collegano con il movimento esicasta²⁵⁷ che nei secoli XIV e XV influenza l'arte e suscita nuovi temi iconografici²⁵⁸.

²⁵¹ Nel ciclo pittorico del monastero di Santa Paraskeve a Monodentri del 1414 (gli affreschi sono inediti ed è stata pubblicata solo l'iscrizione votiva: ΠΟΛΙΤΗΣ, *Η κτητορική επιγραφή της Μονής της Αγίας Παρασκευής*; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτητορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*), con descrizione del programma iconografico, pp. 231-234.

²⁵² Nella scena del *Tradimento* a San Teodoro presso Boboševo (prima metà del XIV sec.) esiste una figura che porta un copricapo analogo (PIGUET-PANAYOTOVA, *Recerches sur la peinture*, p. 42-43, fig. 14); Nel ciclo del Akathistos (1493) a Kremikovtzi (ΓΕΡΟΒ, *La peinture monumentale en Bulgarie*, figg. 22,23).

²⁵³ ΠΑΝΟΦΣΚΥ, *Early Netherlandish*, figg.84, 199; *IDEM*, *Les primitives*, pp. 126-130, fig. 99, 110, tav. XVIII.

²⁵⁴ Per questi due particolari con esempi e rimandi alla bibliografia precedente si vede: ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ e ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ (ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ e ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ), *Αγραυλοῦντες*, pp.213-214, 229-230; Si aggiunge l'icona con la Natività e scene dall'Infanzia di Cristo (prima metà del XII sec.) nel monastero di Santa Caterina al Sinai in cui uno dei pastori appare con oggetti appesi alla sua cintura (GALAVARIS, *Early Icons*, pp.100-101, fig. 18).

²⁵⁵ Si cita la miniatura del codice 937 (Tetravangelo, 1360 c.) nel monastero di Vatopedi all'Athos (ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, p.261, fig. 220).

²⁵⁶ GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp. 105, 111, tav. 35.

²⁵⁷ ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα* (ΚΑΤΣΙΟΤΙ, *Observations on 14th and 15th Century Painting*), p.329.

²⁵⁸ VELMANS, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale*, passim ed in modo particolare pp.218-220.

La Presentazione di Gesù al Tempio (figg. 76-78, 147)

La composizione illustra il racconto del vangelo di Luca (Lc 2, 22-38) e l'evento come è stato descritto dettagliatamente nei sermoni dei padri della chiesa e cioè l'incontro fra il Cristo e il giusto Simeone nel Tempio, con la presenza della Vergine, di Giuseppe e della profetessa Anna²⁵⁹. I quattro personaggi formano due coppie disposte simmetricamente nella composizione: sulla sinistra è raffigurata la Vergine che tende le mani per ricevere Cristo tenuto da Simeone (figg. 76-77). La *Theotokos* è seguita da Giuseppe che reca tra le mani l'offerta di due colombe. Dietro Simeone invece è rappresentata la profetessa Anna che alza la mano destra con un gesto apparso dal XI secolo²⁶⁰ e regge con la mano sinistra un rotolo aperto volato in aria dove si vede l'iscrizione: ΟΥΤΟΣ Ε/ΣΤΙΝ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ/ ΠΕΡΙ ΟΥ/...../ΟΙ ΠΡ...²⁶¹ (fig. 78).

Al centro della scena si vede un altare sormontato da un *ciborium*, al quale si appendono almeno tre lampade a olio accese. La mensa è coperta da una podea a pieghe di color rosso. Sullo sfondo della scena sono dipinti tre edifici di cui due sono sormontati da una specie di baldacchino impostato su quattro colonne. Il terzo invece è una torre alta almeno tre piani traforata da aperture bilobate.

Sulla parte superiore della scena esiste una scritta in maiuscolo separata in due parti dal baldacchino dell'altare: ΚΟΛΠΟΥΣ Π(ΑΤΡΟ)Σ ΤΥΠΟΥΣΙ ΤΟΥ ΣΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΜΟΥ ΤΟΥ ΣΥΜΕΩΝ ΑΙ ΧΕΙΡΕΣ ΑΙ ΦΕΡΟΥΣΙ ΣΕ²⁶² (fig. 147).

L'iconografia della scena segue la tipologia con Cristo nelle mani di Simeone, che appare dopo l'iconoclastia, diventa frequente dalla seconda metà del

²⁵⁹ MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*, p. 264.

²⁶⁰ ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni*, p. 121, tav. 15, 143.

²⁶¹ Il testo intero non è leggibile a causa del cattivo stato di conservazione. Probabilmente si tratta di un brano analogo a quello dell'affresco nel parekklesion di San Giovanni Teologo nel monastero di Mavriotissa a Castorià: ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΡΙ ΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΠΡΟΚΑΤΗΓΓΕΙΛΑΝ=Lui è Cristo per cui tutti i profeti preannunciarono (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 15, tav.6β). L'iscrizione tradizionale sul rotolo di Anna è diversa: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΕ ο ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, pp. 87, 274; ΔΙΟΝΙΣΙΟ ΔΑ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνευτικά*, p.117. HETHERINGTON, *The "Painter's Manual"*, p.32).

²⁶² Si tratta delle due strofe del sinassario di Υραπαντή, (ΜΗΝΑΙΑ, III, Μήν Φεβρουάριος Β', p. 484).

secolo XII e domina nell'iconografia della scena dal secolo XIV in poi²⁶³. Lo schema simmetrico con la Vergine e Simeone raffigurati nel centro della composizione, seguiti rispettivamente da Giuseppe ed Anna, frequentemente usato dalla fine del XII secolo continua ad apparire nelle opere paleologhe²⁶⁴ e nell'arte italiana del Duecento e del Trecento nelle opere di Cavallini di Duccio, di Ambrogio Lorenzetti, di Giotto²⁶⁵.

L'evento si svolge davanti al santuario rappresentato come una mensa coperta da una *podea* e sormontata da un baldacchino, come appare già dal XII secolo e diventa comune in età paleologa²⁶⁶. La mensa appoggiata su un unico piede e coperta dalla *podea* si ritrova agli affreschi del Parekklesion di San Giovanni il Teologo (1552) a Castorià²⁶⁷, della Metamorfosis a Veltsista (1568)²⁶⁸, nell'icona (1535) del monastero di Lavra all'Athos, opera di Theofane il Cretese²⁶⁹, pitture che usano una tipologia diversa, con lo spostamento di Anna dalla parte sinistra della composizione²⁷⁰. Invece, in altri affreschi cinquecenteschi della stessa tipologia asimmetrica nei monasteri

²⁶³ Questo tipo costituisce la variante E secondo la classificazione proposta da Xyngopoulos (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*, pp. 332). Per l'iconografia della scena si vede anche: SHORR, *Presentation in the Temple*, pp. 17-32; REAU, *Iconographie*, pp. 261-266; SHILLER, *Iconography*, I, pp. 90-94; MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*, pp.263-267.

²⁶⁴ BOYD, *The Church of the Panagia Amasgou*, 294-296, fig. C,19,23; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, n. 15, pp.60-63, tav. p.61; ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, pp.391, 395, tav. 193; CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*, pp.103-105, fig. 13; MILLET, *La peinture du moyen âge*, II, album présenté par A. Frolov, Paris 1957, tav. 73.1.

²⁶⁵ ANDALORO e ROMANO, *Arte e iconografia*, tav. 118; CARLI, *Duccio*, tav.18; IDEM, *Lorenzetti*, fig. p. 38; SEMENZATO, *Giotto*, tav. 21.

²⁶⁶ Ugualmente è rappresentato l'altare: a San Giorgio (1191) a Kurbinovo (HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp.118-122; nella chiesa di Cristòs (1315) a Veria (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, tav. Δ); a San Nicola Orfanòs (1310-20) a Salonicco (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.89-91, tav.21); nella cappella sud della Peribleptos (XIV sec.) e nella chiesa dei Santi Constantino ed Elena (c. 1400) ad Ocriida (GROZDANOV, *La peinture murale*, p. 202, disegno n. 42.); al Profeta Elia (1454-5) a Dolgaec, nella Dormizione della Vergine (1444) a Velestovo, nella chiesa dell'Ascensione di Cristo (1461-62) a Lesskoec (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.197-204, disegni nn.33, 42, 78); nelle chiese Eisodia tis Theotokou (fine XIV sec.) a Sclaverochori e Panayia (1401-2) a Kapetaniana nell'isola di Creta (ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, pp.391, 395, tav.193).

²⁶⁷ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.14-15, fig. 6β.

²⁶⁸ STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.50-51, fig. 15a.

²⁶⁹ CHATZIDAKIS, *Thèophane le Crètois*, fig. 36.

²⁷⁰ Per questo tipo iconografico con riferimento agli altri esempi paleologi si vede anche: CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings*, I, pp.115-117, II, tavv. 9, 36a,236.

insulari di Ioannina, discendente anche essa da modelli paleologi²⁷¹, alle Meteore²⁷² e sul Monte Athos²⁷³ la scena si svolge davanti alle porte chiuse del *bema*²⁷⁴.

Il particolare della profetessa Anna con il rotolo aperto volante rimanda agli affreschi nei monasteri di Protaton (fine XIII o inizio XIV sec.) e di Chilandar (inizio XIV sec.) all'Athos²⁷⁵ e alle pitture di San Giorgio (1318) a Staro Nagoričino²⁷⁶, di Dormizione a Volotovo (c. 1380)²⁷⁷, di San Nicola tes monaches Eupraxias (1485) a Castorià²⁷⁸, della Dormizione della Vergine (1444) a Velestovo²⁷⁹.

Il particolare del rotolo chiuso sopra l'altare, dove comunemente è posto un codice, deriva dall'arte paleologa e trova paragone in affreschi nel Peloponneso²⁸⁰, sull'isola di Tilos²⁸¹.

La luce, già dal periodo paleocristiano interpretata simbolicamente, è usata per illuminare i luoghi sacri con lampade ad olio pendenti, rappresentate nelle raffigurazioni relative²⁸². Questo elemento iconografico si riscontra nella

²⁷¹ Nei monasteri di Filanthropinon e di Ntiliou (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp. 58-59, fig.38^a; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, fig.17).

²⁷² Nel *katholicòn* del monastero di San Nicola Anapafsas (1527), opera del cretese Theofane (ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Άγια Μετέωρα (SOFIANOS, TSIGARIDAS, Holy Meteora, pp. 91-92, 107, tav.p.197).

²⁷³ ΣΧΑΤΣΙΔΑΚΙΣ, *Thèophane le Crètois*, fig. 70.

²⁷⁴ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp.103-107, fig.42; ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Ο εις Αρτόν Πεθύμνης*, pp.104-107, tav. Ζ' n.2.

²⁷⁵ Μανουήλ Πανσέληνος, fig. 4-5; MILLET, *Monuments*, tavv. 10, 3 e 66,2.

²⁷⁶ MILLET, *La peinture du moyen âge*, fasc. III, Album présenté par A. Frolov, Paris 1962, tav. 82, 1.

²⁷⁷ LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*, p.259, fig. 73.

²⁷⁸ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav.183,α.

²⁷⁹ SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, disegno n. 42.

²⁸⁰ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη* (ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Les fresques de Saint-Nicolas a Agoriani*), p. 134, fig. 21; CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*, p. 105, fig. 13.

²⁸¹ ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα* (ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Observations on 14th and 15th Century Painting*), tav.141γ.

²⁸² Per il contenuto simbolico della luce si rimanda a: GALAVARIS, *Some Aspects of Symbolic Use of Lighths*, passim; Per l'uso ecclesiastico degli oggetti d'illuminazione ed il passaggio nell'iconografia si rimanda a: BOURAS e M. PAGANI, *Ligthing*, pp. 26-29, figg. 5, 26-27; Per qualche esempio di lampade d'argento si vede: BOYD, *A Bishop's Gift*, passim.

pittura bizantina in scene svolte nel santuario²⁸³ tra cui la *Presentazione di Gesù al Tempio*²⁸⁴. Lo stesso particolare continua a comparire anche nel Cinquecento nelle opere dei pittori cretesi all' Athos ed altrove dove una lampada è appesa al *ciborium*²⁸⁵ ed appare pure agli affreschi fatti da altri pittori, come per esempio Eustathios Iakovou al *Parekklesion* di San Giovanni Teologo²⁸⁶ a Kastorià.

L'altare rappresentato nella scena allude al luogo sacro in cui si svolge l'episodio ed a volte, specialmente in età paleologa e nel periodo post-bizantino, è affiancato da edifici di forme varie²⁸⁷. Le costruzioni alte in più piani della nostra immagine nonostante la versione schematica riflettono gli edifici di una città medievale italiana come appare nell'arte del Trecento²⁸⁸. Non va esclusa l'ipotesi che la fonte d'ispirazione dell'artista sia stato un

²⁸³ Come per esempio nella *Presentazione della Vergine al Tempio* agli affreschi: di Panaghia tou Arakos (1192) a Cipro (WINFIELD e WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos*, tavv. 24-25), di Koimesis a Oxilithos in Eubea (EMMANOYHΛ, *Oi τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (EMMANOYEL, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), p. 123, tav. 55), di Panaghia a Spilià e di Santo Stefano (fine XIV-inizio XV sec.) a Kissamos sull'isola di Creta (PASSARELLI, *Creta*, figg. 142, 143); ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Oi τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*, p.138, tav. 22, fig.105

²⁸⁴ Per i vari esempi si rimanda a: EMMANOYHΛ, *Oi τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (EMMANOYEL, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp. 123-124. Inoltre si aggiungono gli esempi di San Nikita (inizio XIV sec.) a Čručer (MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, album présenté par A. Frolow, Paris 962, tav.36.2), di San Nicola sull'isola di Tilos (ΚΑΤΣΙΩΤΗ, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα (ΚΑΤΣΙΟΤΙ, *Observations on 14th and 15th Century Painting*), p.329, tav.141γ);

²⁸⁵ Nel *katholicon* di Lavra (1535), nella cappella di San Giorgio nel monastero di San Paolo (1555), nel *katholicon* di Dionysiou, nel *katholicon* di Docheiariou (MILLET, *Monuments*, tav. 119.5, 198.2, 188.2, 222.3); ΓΚΙΟΛΕΣ, *Oi τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, figg. 8, 78.

²⁸⁶ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Oi τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.14-15, tav.6β.

²⁸⁷ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Oi τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*, tav. 22, fig. 105; GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, tav.37; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), fig.38α; ΓΚΙΟΛΕΣ, *Oi τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, figg.8, 78;

²⁸⁸ Indicativamente si vedono: CARLI, *Duccio*, tavv. 25, 29; CARLI, *Lorenzetti*, tav. XVII.

edificio esistente presumibilmente con elementi occidentali interpretato schematicamente²⁸⁹.

La Trasfigurazione (figg. 79-80)

Nel centro della composizione, che è in cattivo stato di conservazione, è raffigurato Cristo con l'aureola rossa²⁹⁰, probabilmente entro una gloria di luce, fiancheggiato dai profeti Elia, a sinistra, e Mosè, a destra, dalla parte del riguardante (fig. 79). Le tre figure sono rappresentate in cima a tre formazioni rocciose diverse²⁹¹. Nella parte inferiore della composizione appaiono i tre apostoli, che hanno accompagnato Cristo sul monte Tabor; Pietro, Giacomo e Giovanni²⁹². Il discepolo più giovane a destra, identificabile con Giovanni, è vestito di rosso ed è raffigurato capovolto, stupito dall'evento qui rappresentato, con la mano sinistra sulla bocca e la destra stesa verso il suolo (fig. 80). L'apostolo Giacomo, in mezzo, sta inginocchiato con la mano sinistra sulla tempia e l'altra stesa in basso verso Giovanni. Ugualmente è raffigurato Pietro che sta a sinistra (fig. 80).

L'iconografia tradizionale, stabilizzata dal XI secolo, è quella con Giovanni in mezzo e gli altri due apostoli posti simmetricamente ai lati, corrispondente al vangelo di Luca²⁹³. Nella composizione di Sant'Atanasio l'ordine con il quale sono rappresentati gli apostoli corrisponde ai racconti evangelici di Matteo (17,1) e di Marco (9,2) e trova riferimenti in qualche esempio d'età paleologa in Macedonia²⁹⁴ e altrove²⁹⁵.

²⁸⁹ Per la fonte d'ispirazione alle architetture reali si rimanda a: STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, p. 57 e nota n. 219, con bibliografia sull'argomento; VELMANS, *La periferia orientale*, p. 96.

²⁹⁰ Per il particolare dell'aureola rossa si rimanda alle noti nn. 393, 394, 395, 396, 397.

²⁹¹ Per l'iconografia della scena si rimanda a: MILLET, *Recerches*, pp.216-231, figg. 187, 193, 196, 197; SCHILLER, *Ikono-graphie*, I, 1966, pp. 155-161, figg. 411, 413.

²⁹² Mtt 17,1-6; Mc. 9, 2-13; Lc. 9, 26-36.

²⁹³ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp.144-147, figg. 65-67; MOYRIKI, *The Mosaics of Nea Moni*, pp.128-129, tavv.24, 154.

²⁹⁴ Mosaico in Santi Apostoli a Salonicco (ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, pp.20-21, tav. 18); affresco nel monastero di Chilandar sull'Athos (MILLET, *Monuments*, tav.67.2).

²⁹⁵ Come per esempio nel ciclo pittorico di San Nicola (c.1400) sull'isola di Tilos (ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα* (ΚΑΤΣΙΟΤΙ, *Observations on 14th and 15th Century Painting*), tav.143.

Il movimento di Giovanni è simile a quello dello stesso apostolo in alcune immagini d'età paleologa, come nella miniatura del codice di Giovanni Catacuzeno, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Par.Gr.1242,f.92v), eseguita nel 1375²⁹⁶. Questo codice è stato ritenuto il prototipo a cui si è ispirato Teofane il cretese per l'icona con lo stesso tema (1546) nel monastero di Stavronikita al Monte Athos²⁹⁷. L'esempio più vicino per il movimento di Giacomo e Giovanni si trova all'affresco (1552) nel Parekklesion di San Giovanni Teologo a Kastorià, nel quale rispetto all'affresco di Sant'Atanasio i due apostoli scambiano posto e movimento²⁹⁸.

La Resurrezione di Lazzaro (figg. 81-82, 150)

Sul lato sinistro della composizione (fig. 81) appare in primo piano Cristo accompagnato da undici discepoli, mancante probabilmente Giuda. Sono rappresentati scalati in profondità con primo tra loro Pietro e con l'apparenza solo dei nimbi degli ultimi quattro. Davanti ai piedi di Cristo si distingue in *proskynesis*²⁹⁹ una sola donna, probabilmente Marta una delle due sorelle di Lazzaro³⁰⁰ (fig. 82).

Dalla parte opposta della scena si vede Lazzaro ad occhi aperti bendato dal sudario, dentro un sepolcro-sarcofago raffigurato in posizione verticale. Due personaggi sono raffigurati, mentre spostano la pietra sepolcrale appena tolta. Accanto alla tomba stanno due gruppi di persone composti di una donna e un giudeo ciascuno. Probabilmente la donna, che sta accanto alla tomba con la mano destra coperta dal vestito, è Maria la seconda sorella di Lazzaro.

Sulla parte superiore della composizione corre la scritta in maiuscolo:

²⁹⁶ Giovanni è raffigurato in centro (SPATHARAKIS, *Corpus*, I, pp.66-67, n. 269, II, fig. 479).

²⁹⁷ CHATZIDAKIS, *Thèophane le Crètois*, p.337-338, fig.72.

²⁹⁸ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp. 18-20, tav. 8

²⁹⁹ Per l'atto di *proskynesis* si rimanda a: CUTLER, *Proskynesis and Anastasis* in "Transfigurations", pp.53-110, ed in modo particolare per la posizione di Marta e Maria, pp.64-65.

³⁰⁰ Presumibilmente segue il racconto evangelico di Giovanni (GV.11, 20-21) secondo il quale Marta quando ha sentito dell'arrivo di Cristo è andata per riceverlo e Maria invece è rimasta a casa.

ΝΕΚΡΟΝ ΑΝΙΣΤΑΣ ΤΕΤΑΡΤΑΙΟΝ ΔΕΙΚΝΥΕΙΣ, ΕΓΕΡΣΙΝ ΛΟΓΕ ΤΗΝ ΚΟΙΝΗΝ ΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ³⁰¹(fig.150).

Davanti alla testa di Cristo, sotto il nome abbreviato Ι(ΗΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C, c'è un'altra scritta in corsivo: λάζαρε δεύρο έξω (Lazzaro esci fuori).

Sullo sfondo della composizione, tra i due gruppi dei raffigurati esiste anche l'iscrizione, riguardante il tema rappresentato: Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ/ ΛΑΖΑΡΟΥ, si riferisce al tema raffigurato.

La tipologia della composizione è quella tradizionale, con Lazzaro raffigurato vivo dentro il sepolcro verticalmente rappresentato, stabilizzata dal XI secolo³⁰².

L'elemento interessante dell'unica donna raffigurata davanti ai piedi di Cristo, se non segue semplicemente il testo nel vangelo di Giovanni, trae l'origine dall'iconografia in cui una delle due sorelle è raffigurata, mentre comincia ad alzarsi³⁰³. Presumibilmente questo particolare evoluto in età paleologa³⁰⁴ è trasformato nella variante in cui appare solo Marta in *proskinesis* davanti a Cristo, mentre Maria è raffigurata in piedi in un posto accanto al sepolcro, un'iconografia che appare sporadicamente solo nei secoli XIV e XV³⁰⁵ ed in

³⁰¹ Probabilmente l'epigrafe è tratta dalla liturgia.

³⁰² Per l'iconografia della scena si vedono: MILLET, *Recerches*, pp. 232-254; MÂLE, *La Résurrection de Lazare*, pp. 44-52; WESSEL, *Erweckung des Lazarus*, coll. 388-414; ΒΑΚΑΛΟΒΑ e ΠΕΤΚΟΒΙĆ, *Iconografia*, p.162; ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, pp.176-177.

³⁰³ Iconostasi con scene mariane ed il *Dodecaorton* (ultimo quarto del XII sec.), polittico con Dodecaorton (fine XII sec.) ed iconostasi con Dodecaorton (c. 1200) nel monastero di Santa Caterina al Sinai (ΜΟΥΡΙΚΙ, *Icons from the 12th to the 15th Century*, tavv. 25, 28, 31); icona (seconda metà del XII sec.) nel Museo Bizantino di Atene (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, tav.30; *THE WORLD*, p.137, tav.108); PELEKANIDIS, CHATZIDAKIS, *Kastoria*, p.17. fig. 11.

³⁰⁴ Probabilmente la fase preliminare di questo elemento iconografico si trova a cicli pittorici come quelli della Madre di Dio a Studenica e di Peribleptos a Ocrida dove una delle due donne è raffigurata quasi alzata (MILLET, *La peinture du moyen âge*, I, Paris 1954, tav. 37.1, III, Paris 1962, tav.3.3).

³⁰⁵ Un esempio anteriore offre l'avorio con la *Resurrezione di Lazzaro* nel British Museum a Londra (WEITZMANN, *The ivories of the So-Called Grado Chair* in "Studies in the Arts at Sinai", VI, pp.119-165, fig.12, ed in modo particolare p. 133. Per il XIII ed il XIV secolo si citano gli affreschi: di Omorfi Ekklesia (ultimo ventennio del XIII sec.) ad Atene (ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας* (VASILAKI-KARAKATSANI, *The Wall Paintings*), pp. 40-42, tavv. 22, 24); di Cristos a Verria, opera di Kalliergis (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp. 37-40, 130-131, tav. ΣΤ'); del monastero di Decani (ΜΙΛΟΒΙĆ, *Dečani*, fig. 21); ancora a cicli pittorici del XIV e del XV secolo nella zona di Ocrida (GROZDANOV, *La peinture murale*, p. 43, disegno 4; SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, pp. 90-91, disegno n. 69); al polittico con feste (seconda metà del XIV secolo) del monastero di Santa Caterina al Sinai

qualche esempio nell'arte italiana del Trecento in opere in cui esistono degli influssi reciproci con l'arte bizantina³⁰⁶. Non va esclusa l'ipotesi che si tratti di un elemento remoto tramandato ed incluso nell'iconografia posteriore suggestionato dalla scena di *Noli me tangere*³⁰⁷.

La mancanza dello sfondo paesistico e della città di Betania, sempre presente dal XIII secolo in poi³⁰⁸, rimanda ad un prototipo remoto³⁰⁹.

L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme (figg. 83-87, 151)

Nell'affresco di Sant'Atanasio al centro della composizione (fig. 83) è Cristo, raffigurato a cavalcioni su un asino diretto verso destra (fig. 84). La sua mano destra è in atto di conversazione o di benedizione, mentre con la sinistra tiene un rotolo chiuso. L'animale, a testa bassa, sembra quasi sospeso in aria.

Il lato sinistro della scena è occupato dal gruppo dei dodici apostoli aureolati, scalati in profondità: due sono rappresentati integralmente in primo piano, di tre appaiono le teste, degli altri si vedono i nimbi. Pietro il primo tra di loro appoggia la mano destra sull'animale.

Sul lato destro del riquadro appare Gerusalemme ed un gruppo di giudei, uomini e donne con le teste coperte, che aspettano Cristo davanti alla porta della città (figg. 85-86). Il primo tra di loro, con la barba lunga e la testa coperta, regge in mano un fascio di rami. La città è protetta da mura merlate, su cui si alzano cinque torri rettangolari con piccole aperture. Nel centro delle mura è dipinto un unico edificio cupolato. Tra gli giudei e Cristo esiste un'albero, sul quale stanno due ragazzi, spezzando dei rami con

(ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, n. 105-110, pp.15-216, tav. 107). A Creta in tre cicli pittorici (datati dal 1370 al 1400), in provincia di Chania, appare solo Marta davanti a Cristo mentre Maria bacia il fratello risorto (SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, pp. 21, 38, 292, figg. 10, 174, 191).

³⁰⁶ CARLI, *Duccio*, tav. 31; VELMANS, *Deux manuscrits enluminés*, p. 218, fig. 10.

³⁰⁷ Come per esempio nella Capsula di Brivio (inizio del V secolo) in cui nella scena della *Resurrezione di Lazzaro* davanti al sepolcro sono raffigurati Cristo e davanti a lui una sola donna in ginocchio (NOGA-BANAI, *The Trophies of the Martyrs*, pp.122, 158, fig.3).

³⁰⁸ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, p. 119, fig.48.

³⁰⁹ Per qualche esempio in cui manca il paesaggio e la Bitania si citano: la miniatura (879) del codice Par. Gr. 510, 169v (SPATHARAKIS, *Corpus*, I, pp. 6-9, II, fig. 13); l'icona (seconda metà del XII sec.) nel Museo Bizantino di Atene (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, p. 198, n. 30).

un'accetta³¹⁰, mentre altri due si arrampicano sulla pianta, attrezzati con accette (fig. 87).

Nel centro della parte della composizione, in primo piano sotto il somarello, si vedono altri due infanti: il primo offre un mazzo di rami all'animale, mentre l'altro è raffigurato nell'atto di togliersi la tunica per distenderla davanti al Cristo.

La scena è accompagnata da tre iscrizioni in maiuscolo. La prima bistrofa, in alto a sinistra, contiene riferimenti iconografici:

ΩΣΑΝΝΑ ΣΟΙ ΚΡΑΖΩΣΙΝ ΑΚΑΚΩΝ ΣΤΙΦΟΣ, / ΚΛΑΔΟΥΣ ΠΕΡΙΦΕΡΟΝΤΕΣ
ΕΝ ΘΥΜΙΔΙΑ³¹¹ (fig. 151).

La seconda epigrafe, Ἡ ΒΑΪΟΦΪΡΟΣ, si riferisce al tema raffigurato, mentre la terza è abbreviata ed identifica Cristo: Ἰ (ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Il pittore ignoto della scena a Sant'Atanasio ha scelto per la sua composizione lo schema tradizionale stabilito nel periodo mediobizantino³¹², usato anche in età paleologa e nei secoli successivi³¹³. La scena si svolge sullo stesso piano con figure disposte in modo paratattico. Un certo senso di profondità è suggerito dal doppio colore nello sfondo della composizione, dalla modalità della raffigurazione dei gruppi degli apostoli e degli ebrei, dalla gamba del bambino che toglie la tunica e dalla zampa anteriore sinistra dell'asino.

³¹⁰ Per gli attrezzi agricoli si rimanda a: BRYER, *Byzantine Agricultural Implements*, pp.73-74 ; ΛΙΒΕΡΗ, *Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία και μηχανές*(LIVERI, *Byzantinische Agrikulturwerkzeuge und Maschinen*), p.282.

³¹¹ Il brano è analogo a quello del vangelo apocrifo di Nicodemo o Acta Pilati.A.I,3 (C. DE TISCENDORF, *Evangelia Apokrypha*, Hildesheim 1966, p.218) o di un'omelia di san Cirillo (MIGNÉ, *PG*, LXXVII (77), 1053, 1054, 1057).

³¹² Per l'iconografia mediobizantina indicativamente: HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp. 135-142; ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni* , I, pp. 177-179, tavv. 92, 93 e 250-253.

³¹³ Per l'età paleologa si citano indicativamente: ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp. 94-96, tavv. 23-24; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp. 40-43, tavv. 21-23, tav. a colori Z; MILLET, FROLOW, *La peinture du moyen âge*, II, Paris 1957, fig. 74, n. 3; Ivi, III, Paris 1962, fig. 22, n.3 ; SUBOTIC, *Le débuts de la vie monastique*, pp. 127-181, tav. 19 ; ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας* (VASILAKI-KARAKATSANI, *The Wall Paintings*), pp. 42-44, tav.25; CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings*, I, pp. 123-125, II, tavv. 40, 41,147,154-157, 240; CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*, pp.126-129, fig. 91 ; ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, pp.105-107, figg. 54, 55; ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις*, pp. 269-270, tav. 61, n.2. Per qualche esempio del Cinquecento si rimanda a: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU), *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.69-70.

Cristo viene, comunemente, raffigurato con le gambe sospese in davanti o piegate di lato. Nelle prime rappresentazioni del tema invece su sarcofagi e bassorilievi prodotti nei secoli IV e V, sta sull'animale a cavalcioni, tipologia che diventa comune in Occidente anche nei secoli successivi³¹⁴. In Oriente invece la posizione di Cristo sull'animale è diversa, con le gambe sospese frontalmente verso lo spettatore o piegate di lato³¹⁵. In qualche caso è raffigurato con le gambe piegate in modo che quella destra formi con il corpo un angolo retto, dove, però è visibile anche il piede sinistro, come negli affreschi di Myriokefala (XII sec.) e di San Giorgio ad Embaros (1436-37) a Creta³¹⁶, di Chilandar al Monte Athos³¹⁷, di San Nicola a Prilep³¹⁸, nella doppia icona di Firenze³¹⁹. L'unico esempio bizantino, a me noto, in cui Cristo probabilmente appare a cavalcioni è la legatura preziosa del codice greco I,53 della Biblioteca Marciana di Venezia, appartenente al Tesoro di San Marco³²⁰.

La rappresentazione della montagna dal XII secolo in poi diventa un'elemento comune per questa scena³²¹ che posteriormente manca nelle composizioni: della Cappadocia³²², nell'affresco collegato con l'arte cappadocese di Gardenitsa nel Peloponneso³²³, nell'affresco di Myriokefala a Creta³²⁴, di due

³¹⁴ Per l'iconografia si vedono: MILLET, *Recerches*, p.25. Per le prime raffigurazioni dell'evento: GRABAR, *Christian Iconografy*, pp. 44-45; DRESKEN –WEILAND, *Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia*, tavv. 10.4, 13.1,4, 23.3, 34.1, 52.4,6.

³¹⁵ Per l'iconografia si rimanda a: BALDWIN SMITH, *Early Christian Iconography*; REAU, *Iconographie*, II, 1957, pp. 396-401; MILLET, *Recerches*, pp. 255-284; LUCCHESI PALLI, *Einzug in Jerusalem*, in "Reallexikon zur byzantinischen kunst", II, 1971, coll. 22-30; SCHILLER, *Ikono-graphie*, II, 1968, pp. 28-33.

³¹⁶ BISSINGER, *Kreta*, p. 52, tav.17; GALLAS, WESSEL, BORBOUDAKIS, *Kreta*, figg. 132, 216.

³¹⁷ MILLET, *Monuments*, tav.68, n.3.

³¹⁸ MILLET, FROLOW, *La peinture du moyen âge*, III, Paris 1962, tav. 22, n.3.

³¹⁹ FURLAN, *Le icone bizantine*, pp. 81-82, tav. III.

³²⁰ GALLO, *Il tesoro di S. Marco*, tav. 44, fig. 76; GRABAR, *Legature bizantine*, pp.50-52, n. cat. 38, tav.XXXVIII; ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Βυζαντινά παρενδύσεις Ενετίας* (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Luxurius Books-covers in the Biblioteca Marciana*), pp. 404-405, fig. 10.

³²¹ Per il periodo mediobizantino si vede:HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 139.

³²² RESTLE, *Die Byzantinische Wandmalerei*, II, figg. 106, 177-178, 231, 233-234, III, figg. 524-526, 538; JOLIVET-LÉVY, *L'arte della Cappadocia*, tavv. 23, 27, 80,81.

³²³ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μέσα Μάγη (DRANDAKIS, *Messa Magne, Magne occidental*), pp. 259-306, tav.67.

³²⁴ BISSINGER, *Kreta*, p.52, tav.17.

manoscritti armeni del XIII secolo, attribuiti a T'oros Roslin³²⁵, nell'affresco di San Giorgio a Godivje presso Ocrida³²⁶, probabilmente nella pittura nel *parekklesion* di San Nicola nel monastero della Madre di Dio a Studenica (inizio del XIII sec.)³²⁷, nella stessa scena a Panaghia Kera a Creta³²⁸. Nel *parekklesion* nord (1364-1365) della Peribleptos ad Ocrida, non è raffigurato il Monte degli Ulivi, suggerito da una linea curva dietro la quale appaiono i discepoli³²⁹.

L'asino raffigurato a zampe sospese è un particolare usato anche negli affreschi: a San Giovanni Lampadistis a Cipro³³⁰, in due cicli pittorici (fine XIII-inizio XIV sec.) sull'isola d'Eubea³³¹, a Yrapanti (1366-67) alle Meteore³³², a San Nicola a Prilep³³³, al *katholicon* del monastero di Filanthropinon (1531 o prima del 1542)³³⁴, al monastero di Myrtià in Etolia (1539)³³⁵.

Il bambino che si toglie la tunica, per stenderla davanti a Cristo, è un particolare iconografico molto frequente, ritenuto elemento mutuato dalla scena del *Battesimo*³³⁶. In diversi casi il bambino rimane nudo come nei mosaici della Cappella Palatina a Palermo³³⁷, negli affreschi a Kastorià³³⁸, nell'Epiro³³⁹, in vari casi nel Peloponneso e altrove³⁴⁰. Il bambino con due

³²⁵ DER NERSESSIAN, *Miniature Painting*, I, pp. 51, 53-54, II, p. 129, figg.180,181; EADEM, *L' Illustration des Psautier*, figg.12, 255.

³²⁶ SUBOTIĆ, *L' école de peinture*, pp. 193-194, disegno n.9.

³²⁷ MILLET, FROLOW, *La peinture du moyen âge*, I, Paris 1954, p. IX, tav. 31, n.1.

³²⁸ ΜΥΛΟΠΟΤΑΜΙΤΑΚΗ, Ο ναός της Παναγίας Κεράς, pp. 26-28,fig. 16.

³²⁹ GROZDANOV, *La peinture murale*, pp. 201-202, disegno n. 39 e fig. 115.

³³⁰ ΠΑΡΑΓΕΟΡΓΗΙΟΥ, *Masterpieces*, p.26, tav.XXVIII.

³³¹ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (EMMANOYEL, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp.61-62, 118, tavv. 14, 43).

³³² SUBOTIC, *Le débuts de la vie monastique*, pp. 127-181, tav. 19.

³³³ MILLET, FROLOW, *La peinture du moyen âge*, III, Paris 1962, tav. 22, n.3

³³⁴ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*, fig. 6.

³³⁵ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p. 94, fig.10.

³³⁶ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (EMMANOYEL, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp. 61-64.

³³⁷ KITZINGER, *I mosaici normani*, I, 1992, fig. 195.

³³⁸ PELEKANIDIS, CHATZIDAKIS, *Kastoria*, pp.106-119, fig.4; DJURIC, *Mali-Grad*, tav. 16.

³³⁹ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp. 54-56, fig. 16b.

³⁴⁰ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη* (EMMANOYEL, *Les fresques de Saint-Nicolas a Agoriani*), p. 139, nota n. 101.

tuniche di cui toglie l'esterna, si ritrova a Cipro³⁴¹, in Serbia³⁴², a Mistrà³⁴³, in pitture del Cinquecento a Monte Athos e a Kastorià³⁴⁴. Il particolare con i ragazzi che recidono rami o che salgono sull'albero è un elemento comune che si accentua in età paleologa³⁴⁵ e in quella post-bizantina³⁴⁶. Aumentate analogie iconografiche si riscontrano ad esempi a Cipro e a Kastorià, per il numero dei ragazzi sull'albero.

L'edificio cupolato, raffigurato nel centro della città, è un elemento comune dall'età paleologa in poi³⁴⁷. La forma della città con le torri rettangolari e l'edificio cupolato in centro, sono motivi presenti agli affreschi di Chilandar³⁴⁸, di Ravanica³⁴⁹, di Veltsista³⁵⁰. L'atteggiamento di Pietro con la mano appoggiata sull'animale è un elemento ritrovabile nell'iconografia della scena negli affreschi di San Demerio Katzouris³⁵¹ presso Arta, di San Nicola Orfanos³⁵² a Salonico.

In ogni caso il frescante della composizione a Sant'Atanasio è stato ispirato alla tradizione bizantina ed in alcuni particolari ha scelto volontariamente i suoi modelli a tipologie primitive. L'unico esempio coevo con cui si notano maggiori affinità iconografiche è l'affresco nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo (1552) nel monastero di Mavriotissa a Kastorià, eseguito da un

³⁴¹ ΡΑΡΑΓΕΟΡΓΗΙΟΥ, *Masterpieces*, p.26, tav.XXVIII; ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ e ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *The Painted Churches*, fig. 177.

³⁴² MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, 1962, tavv. 5, n. 1, 3-4.

³⁴³ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, p.123, fig.49.

³⁴⁴ MILLET, *Monuments*, tav. 125, n.1, 156, n.2, 187, n.5; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.17-18, tav. 10; ΙΔΕΜ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώπισσα*, fig. 27α.

³⁴⁵ Per vari esempi: ΡΑΡΑΓΕΟΡΓΗΙΟΥ, *Masterpieces* p.26, tav.XXVIII; ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ e ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *The Painted Churches*, fig.177; MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, 1962, tavv. 5, n. 1, 3-4; ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *Arilje*, tav. 26.; ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, figg. 49 e 134.

³⁴⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπινών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*, pp.68-69, tav.6; ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής*, p. 37; ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, p.194, n. 132.

³⁴⁷ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, p.26, tav.25,n.2.

³⁴⁸ MILLET, *Monuments*, tav. 68,n.3

³⁴⁹ DJURIC, *Byzantinische Fresken*, pp.139-141, fig.111.

³⁵⁰ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, *Les peintures murales*, pp. 54-56, fig. 16b.

³⁵¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η πρώιμος παλαιολόγειος*, tav. 61, n.2. La scena si svolge da destra a sinistra e Pietro tiene la mano sinistra sull'animale; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), pp. 158-159, figg. 107-108.

³⁵² La mano sinistra sull'animale e la mano destra avvolta nel mantello nel atto di conversazione (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, tav. 24.)

pittore epirota: Eustathios Iakovou, protonotario d'Arta³⁵³. Gli elementi comuni nei due affreschi sono: la tipologia uguale dell'asino, la forma delle mura della città, il tipo uguale dell'albero e dei rametti caduti per terra, i quattro ragazzi sull'albero e le accette tenute da loro, il ragazzo che toglie la tunica³⁵⁴ e l'altro che offre il rametto all'animale, la modalità della rappresentazione del gruppo dei giudei. Le maggiori differenze consistono nella raffigurazione tradizionale di Cristo, con le gambe sospese in avanti, la rappresentazione degli apostoli raffigurati senza aureola e l'apparizione della montagna nell'affresco di Kastorià. In ogni modo forse l'affresco anteriore di Sant'Atanasio sia stato nei dettagli il prototipo per quello posteriore di Kastorià oppure i due pittori hanno scelto un modello in comune.

La *Lavanda* (figg. 88-90)

L'episodio nel quale Cristo lava i piedi dei suoi discepoli, dopo l'Ultima Cena, è raccontato nel vangelo di Giovanni (GV:13,1-15) e nonostante la mancanza di testimonianze precise, gradualmente si collega con il battesimo degli apostoli ed il rito battesimale³⁵⁵.

Nella composizione di Sant'Atanasio (fig. 88) Cristo con il nimbo rosso è raffigurato nella parte sinistra della scena, di fronte ad un edificio con aperture ad arco, mentre asciuga il piede di Pietro, con un panno bianco a strisce nere, il *lention*, secondo il racconto. Il discepolo tiene la mano destra in alto, puntando con il sulla testa (fig. 89), un gesto inusuale che si ritrova in due manoscritti miniati a Londra e a Berlino, datati al XI secolo³⁵⁶ e posteriormente in età paleologa nel ciclo pittorico di Ravanica³⁵⁷ e in età postbizantina nel monastero di Xenofon sull'Athos³⁵⁸. Il resto degli apostoli

³⁵³ Il ciclo pittorico a Kastorià è la seconda opera firmata dello stesso pittore. La prima è l'ultimo strato degli affreschi nel monastero di Molivoskepastos (1536-1537) a nord di Ioannina (Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη...*, passim e in modo particolare pp. 3-4, 17-18, 65-73; M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde...*, pp.217-219).

³⁵⁴ La sottoveste del fanciullo a Kastorià è di unico colore.

³⁵⁵ Per il significato della Lavanda ed il collegamento con il battesimo degli apostoli si rimanda a: KANTOROWICZ, *The Baptism*, passim; SCHILLER, *Iconography*, 41-43.

³⁵⁶ SCHILLER, *Ikono-graphie*, II, tavv. 133,134.

³⁵⁷ LJUBINKOVIĆ, *Ravanica*, fig. 25.

³⁵⁸ MILLET, *Monuments*, tav. 174, n.4

sono rappresentati in due file su una panchina sostenuta da colonine ed archetti. Nella prima fila si trovano cinque discepoli, di cui quattro, in movimenti vari, si rivolgono a Cristo, con l'ultimo privo d'aureola girato di spalle. Sulle aureole di due delle tre figure in mezzo si distinguono iscrizioni abbreviate, composte dalle lettere minuscole μ, τ (ματθαίος=matteo), e μ, κ, ρ (μάρκος=marco), riguardanti l'identità. Invece sull'aureola del terzo apostolo esiste solo la lettera λ(ουκάς)=luca e sopra la testa dell'ultima figura è scritto abbreviato il nome ιου(δας)=giuda³⁵⁹. Accanto a Cristo in primo piano è dipinto il recipiente con l'acqua.

Il tipo iconografico³⁶⁰ scelto dal pittore degli affreschi di Sant'Atanasio, basato sulla posizione di Cristo nella parte sinistra dell'immagine davanti al gruppo degli apostoli, con Pietro primo tra di loro, è conosciuto dal periodo mediobizantino³⁶¹.

L'elemento iconografico con Giuda (fig. 90) che si allontana dalla scena è raro nell'arte bizantina³⁶². Invece, in alcuni esemplari d'età paleologa lo stesso apostolo si distacca, invece, dal gruppo come succede nelle pitture a Chilandar e al Protaton all'Athos³⁶³, a Creta³⁶⁴, ad Ocrida³⁶⁵, a Salonicco³⁶⁶, in

³⁵⁹ I nomi abbreviati oppure solo l'iniziale sui nimbi degli apostoli si ritrova al ciclo pittorico di Omorfi Ecclissia (ultimo ventennio del XIII sec.) ad Atene (ΒΑΣΙΛΑΚΗ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας* (VASILAKI-KARAKATSANI *The Wall Paintings*), pp. 41, 44, tavv. 23, 34, 50). L'apostolo Pietro si identifica con la lettera iniziale del nome nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme agli affreschi di Sotiros (tra il 1260 e il 1280) ad Alepochori (ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα* (ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Frescoes of the Church of the Savior*), p. 24, tavv. 25- 26). A Creta in qualche caso isolato, come per esempio negli affreschi di San Demetrio (1372-73) ed a San Giorgio (1441) a Kalamiou in provincia di Chania, le iniziali dei nomi degli apostoli sono scritte sui loro nimbi (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp. 119-120, 193-194, figg. 110, 169). In altri casi invece nella stessa isola analoghe iscrizioni appaiono sopra le teste dei raffigurati come per esempio agli affreschi di San Giovanni Battista (1389-1390) a Kritsa, di San Giorgio (1401) ad Artos, di Panaghia (1391) a Roustika (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp. 133-136, figg.118; IDEM, *Byzantine Wall Paintings*, pp. 62, 194, figg. 44, 254, 255).

³⁶⁰ Per l'iconografia della scena si vede: MILLET, *Recerches*, pp. 310-325; SCHILLER, *Iconography*, 43-48.

³⁶¹ Per questo tipo si rimanda a: ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, pp. 181-182, II, tav. 94, con riferimento al secondo tipo iconografico, con la raffigurazione di Cristo e Pietro nel centro della scena.

³⁶² Ad Asinou (1105) l'ultimo degli apostoli probabilmente è Giuda, con il mento sporgente e il viso a caricatura (SACOPOULO, *Asinou*, p. 47, tav. XIII). In un codice copto miniato (1178-1180) un apostolo è raffigurato di spalle nell'estremità della miniatura (WEITZMANN, *The study of Byzantine Book*, p. 32, fig. 26).

³⁶³ In ambedue i casi Giuda è raffigurato in primo piano di profilo mentre slaccia il suo sandalo (MILLET, *Monuments*, tavv. 20,1 e 69,1).

Serbi³⁶⁷. Un'interpretazione analoga si osserva negli affreschi cinquecenteschi nell'Epiro³⁶⁸ dove l'apostolo isolato slaccia il suo sandalo. Invece all'affresco del monastero di Filanthropinòn sull'isola nel lago di Ioannina si trovano tre apostoli davanti alla panchina, mentre slacciano i loro sandali; dietro il primo di loro esiste una figura rappresentata di profilo identificata con Giuda, un elemento usato anche a Rasiotissa a Kastorià³⁶⁹. La distinzione di Giuda dal resto degli apostoli nella *Lavanda* è un elemento iconografico reperibile anche nelle opere italiane del Trecento, come nel caso in cui Duccio lo raffigura di spalle³⁷⁰. Maggiori analogie con la nostra composizione si notano, per quanto riguarda la figura di Giuda, nella stessa scena nel vecchio *Katholicon* del monastero della Trasfigurazione alle Meteore (1483), probabile prototipo per il nostro anonimo pittore. In essa il traditore è rappresentato senza l'aureola, separato dal resto degli apostoli, mentre si allontana dalla scena³⁷¹. In Epiro nei cicli pittorici posteriori di Sant'Atanasio Giuda è raffigurato nella scena della *Lavanda* con le spalle verso Cristo, dialoga con il diavolo³⁷².

Il particolare dell'apostolo traditore che si allontana dalla scena già noto dal XII secolo nella composizione della *Comunione degli Apostoli* ad Asinou (1105) in Cipro³⁷³, era diventato frequente in età paleologa ritrovato in vari esempi a Creta³⁷⁴, a Kastorià³⁷⁵, nella zona di Ocrida³⁷⁶, nell'Epiro agli

³⁶⁴ SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, fig.130.

³⁶⁵ Agli affreschi dell'Ascensione (la decorazione fu terminata nel 1461) a Leskoec (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.202-204, disegno n.78).

³⁶⁶ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, tav. 33.

³⁶⁷ HAMANN-MAC LEAN e HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, tav. 238.

³⁶⁸ ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιο*, pp. 52-54, fig.21; STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp 59-62, fig.18.

³⁶⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών*, 1a Edizione, p.72, fig. 49α; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, tav. 28.

³⁷⁰ CARLI, *Duccio*, tav. 33.

³⁷¹ GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp. 128-132, tav.43.

³⁷² Per questo particolare ed i vari esempi analoghi si rimanda a: STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp 61-62, fig.18 ; *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου (TOURTA, The churches of Ayios Nikolaos)*, pp. 99-101, figg. 56α-β.

³⁷³ SACOPOULO, *Asinou*, p.71-72, tavv. XX e XXg,h.

³⁷⁴ SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, fig. 112

³⁷⁵ A Sant'Atanasio του Mousaki (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav.144β.)

³⁷⁶ A San Nicola (decorazione terminata al 1460) a Vevi (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.201-202, disegno n.68.

affreschi del Cinquecento e del Seicento³⁷⁷. Lo stesso apostolo si differenzia dall'intero gruppo anche in altre scene³⁷⁸.

Un altro elemento iconografico della nostra composizione è quello dell'aureola rossa di Cristo, noto dal XI secolo nella scena dell'*Anastasis* per i nimbi dei profeti-re, che è stato ritenuto di funzione simbolica o puramente decorativa, senza escludere la possibilità della duplice funzione³⁷⁹. Posteriormente nei secoli XII e XIII il nimbo rosso continua ad usarsi per i sovrani, per Cristo, per la Vergine ed insieme a nimbi di vari colori per altri personaggi come gli apostoli³⁸⁰. Dal XIV secolo si moltiplicano gli esempi in Macedonia, nei quali è presente questo particolare³⁸¹, molto frequente anche in cicli pittorici nell'isola di Creta del XIV secolo e della prima metà del XV³⁸². Nel Cinquecento nell'Epiro il nimbo rosso si riscontra nell'affresco con l'*Anastasis* al monastero di Filanthropinon³⁸³.

³⁷⁷ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών*, 1a Edizione, pp.45-46; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, *Les peintures murales*, p.31-32,fig.3a-b; *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου (TOURTA, The churches of Ayios Nikolaos)*, p. 60, figg. 33α-β.

³⁷⁸ Nella scena dell'Ultima Cena ad Omorfi Ecclissia (ultimo ventennio del XIII sec.) ad Atene Giuda, seduto tra il settimo e l'ottavo apostolo, è rappresentato senza l'aureola (ΒΑΣΙΛΑΚΗ –ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας (VASILAKI-KARAKATSANI, The Wall Paintings)*, p. 62, tav. 49. Ugualmente, nella stessa scena, Panselinos negli affreschi di Protaton, raffigura l'apostolo traditore senza l'aureola accanto a Cristo (MILLET, *Monuments*, tav. 19.1, 26.2; *Μανουήλ Πανσέληνος*, fig.64).

³⁷⁹ ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, 138-139, II, tavv. 48, 180.

³⁸⁰ Per l'evoluzione di questo motivo decorativo si rimanda a :ΤΟΜΕΚΟΝΙĆ , *Évolution d'un procédé decoratif*, passim e specialmente pp. 327, 332-341, dove si citano vari esempi; *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, p.197-198, figg.101-102, con citazione di diversi esempi a Kastorià.

³⁸¹ Specialmente nelle icone, con l'uso del nimbo colorato anche per la Vergine ed i santi: icona con *Cristo della Passione* (fine XIV sec.) dal monastero di San Giovanni a Poganovo, attribuita ad un pittore greco, dove il raffigurato appare con l'aureola rossa (CHATZIDAKIS e BABIĆ, *Le icone della penisola balcanica*, fig. a pag.196); l'icona con la *Vergine Glykofiloussa* nel Museo Bizantino di Atene (seconda metà del XIV secolo), di provenienza Macedone, in cui la Madre di Dio appare con il nimbo rosso (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, n. 17, p.68, tav. p. 69);ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, pp. 68, 69, 73, 75, figg. 24, 100, 102,103, 119,129.

³⁸² SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, tavv. 3a, 13, 15a, 27b, 32b; IDEM, *Dated Byzantine*, figg. 11, 16, 26, 66, 82,89, 98,110, 112-113,118-119,141,163,166,178.

³⁸³ Con nimbo rosso è raffigurato il primo re a sinistra:ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon)*, tav.12 ; ΕΑΔΕΜ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών*, fig.29.

La forma e la decorazione del recipiente che contiene l'acqua rimanda a modelli anteriori, come si nota dalla somiglianza con quello di un bassorilievo su una colonna di un ciborio a San Marco a Venezia (XIII sec.)³⁸⁴.

Il Tradimento di Giuda (figg. 91-92)

La scena rappresenta l'episodio del tradimento di Giuda e della cattura di Cristo, raccontato dai quattro vangeli (Matteo 26,47-56; Marco 14, 43-50; Luca 22, 47-54; Giovanni 18, 2-12).

Il centro della composizione è occupato dalle figure di Cristo, che tiene un rotolo chiuso nella mano destra, e di Giuda avvicinato da sinistra, mentre gli dà il bacio del tradimento (fig. 91). Ambedue le figure portano nimbi colorati di colore diverso: giallo-oro per il nimbo di Cristo, grigiastro per quello di Giuda. I protagonisti dell'episodio sono affiancati da due gruppi, composti di tre civili e due soldati ciascuno³⁸⁵. Il civile che sta accanto a Cristo (fig.92), si distingue dal resto dei partecipanti per l'abbigliamento, per il ruolo svolto nell'evento ed anche per lo stato d'animo: indossa una tunica rossa, dello stesso colore di quella di Cristo, e porta sulla testa un copricapo particolare, che rimanda alle corone oppure agli *skiadia* reali, come appaiono in manoscritti e pitture del XIV e del XV secolo³⁸⁶. Sembra che si tratti della persona che ha arrestato Cristo, legandolo con la corda che tiene con la mano destra. Questo

³⁸⁴ SCHILLER, *Iconography*, fig.118.

³⁸⁵ Per l'introduzione dei soldati nella scena si rimanda a: STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, passim.

³⁸⁶ Si citano come esempi : la miniatura con il ritratto del più giovane dei due Gordiani nel codice di Zonaras della biblioteca Estense di Modena (Mutitensis gr. 122), datata nella seconda metà del XV secolo (ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ, *Μαρτυρίες για τους χρήστες του Ζωνάρá* (GRATZIOU, *Evidence on the Users of the Zonaras Codex*), dove la bibliografia e la critica precedente relativamente al codice e la datazione delle miniature. Per la miniatura citata si rimanda a p. 49, fig. 7); la miniatura del ritratto dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo in un codice nel Sinai (MS. Sinait.gr. 2123) nella quale il sovrano è raffigurato di profilo mentre porta il suo *skiadion* particolare nel tipo iconografico noto dai medaglioni opere di Pisanello e di Antonio Avelino (SPATHARAKIS, *The Portrait*, pp.51-53, figg.20-22); miniature di due codici miniati a Beograd (XIV sec.) e a Sofia (XV sec.) in cui alcune figure appaiono con corone e copricapi particolari (MAKSIMOVIC, *Srpske srednjovekovne minijature*, Figg. 66, 67, 69, 72, 114,117); affresco nella chiesa di San Demetrio nel monastero di Peć con i ritratti dell'arcivescovo Joanikije II, del re Stefano Dušan, del "re giovane", il successore al trono Stefano Uroš e di San Sava, il primo arcivescovo serbo.1345 (SUBOTIĆ, *Terra Santa*, pp.210-215. tav. 22).

personaggio appare il più calmo tra la folla, costituita da civili e soldati in movimenti intensi, nell'atto di elevare bastoni, fiaccole, spade e lance. Gli elmi dei due soldati che stanno a destra di Cristo, assomigliano a quelli che esistono a Mileseva³⁸⁷, all'arte italiana del Trecento³⁸⁸, a Kastorià³⁸⁹, nell'Epìro³⁹⁰ nei quali invece manca la cresta. Essa si ritrova in caschi di tipo diverso nel Cinquecento nell'Epìro nei cicli pittorici della scuola locale³⁹¹. Il "casco" particolare di forma triangolare del militare che sta tra Cristo ed il personaggio che l'ha arrestato è identico a quello che porta San Mercurio negli affreschi posteriori (1552) nel *Parekklesion* di San Giovanni Teologo³⁹² a Kastorià, con esempi anteriori nella stessa città e nell'Epìro³⁹³. Infine il terzo tipo d'elmo, portato dall'ultimo soldato del gruppo a destra trova riferimento agli affreschi d'Anapavvas (1527) alle Meteore, prima opera di Teofane il cretese³⁹⁴.

L'angolo inferiore destro della composizione è occupato dall'immagine dell'episodio di Pietro con Malco. L'apostolo sta in piedi con il corpo piegato in avanti nel momento in cui ha già tagliato con la sua lunga spada l'orecchio

³⁸⁷ RADOJČIĆ, *Mileševa*, tavv. IX, XXXVI.

³⁸⁸ Si cita l'esempio dell'affresco con la *Crocifissione* nella basilica inferiore di Assisi, opera di Pietro Lorenzetti (Brandi, *Pietro Lorenzetti*, tavv. II,V).

³⁸⁹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv. 123β, 156, 157, 163.

³⁹⁰ Nel ciclo pittorico nella chiesa monastica di *Santa Paraskevi* (1413-1414) a Monodentri (inedito, osservazione propria). Per il monastero, l'iscrizione votiva ed il programma iconografico si rimanda a: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά*, p. 304-305; ΠΟΛΙΤΗΣ, *Η κτητορική επιγραφή της Μονής της Αγίας Παρασκευής*, p. 421-426; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτητορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*).

³⁹¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), tavv. 8, 10α, 50, 52, 54; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, Ντίλιου, figg. 29, 35; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*, figg. 18, 23, 26, 27, 59.

³⁹² ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tav. 30.

³⁹³ Nelle pitture di *Taxiarches Mitropoleos*, datati al 1359-1360 (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav. 123 β; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, CHATZIDAKIS, p. 101, fig. 15; affresco (prima del 1542) nel monastero di Filanthropinon (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*, fig. 27).

³⁹⁴ ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS, TSGARIDAS, *Holy Meteora*), tav. p. 210.

sanguinante di Malco, tenendolo fermo con la mano sinistra posta sulla spalla³⁹⁵.

L'organizzazione della scena con Cristo e Giuda nella parte centrale della composizione affiancati dalla "folla" divisa in due gruppi è nota dal periodo preiconoclasta ed è stata usata ininterrottamente fino alla fine del XII secolo³⁹⁶. La stessa tipologia posteriormente si ritrova a Patmos³⁹⁷, a Mileševa³⁹⁸, a Melnik³⁹⁹, nella chiesa superiore della basilica d'Assisi⁴⁰⁰, a Creta⁴⁰¹, a Cipro⁴⁰², in Eubea⁴⁰³. Dopo l'anno 1453 questa tipologia presumibilmente viene abbandonata e si ritrova in pochi esempi nelle isole di Creta⁴⁰⁴ e di Cipro⁴⁰⁵.

Si nota inoltre che nella nostra composizione la cattura di Cristo, accentuata dall'uso della corda legata intorno al suo corpo, iconograficamente si riscontra nell'arte bizantina e post-bizantina in pochi esempi nella scena del

³⁹⁵ Il particolare dell'orecchio sanguinante appare nell'iconografia della scena dal XI secolo (San Marco a Venezia)

³⁹⁶ Per l'iconografia della scena si rimanda a: MILLET, *Recerches*, pp. 326-344; SCHILLER, *Ikonographie*, pp. 62-66; SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta*, pp. 231-241; STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, passim ed in modo particolare per l'evoluzione della scena pp. 570-573; ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, *Η προδοσία του Ιούδα*, passim, e specialmente pp.241-243.

³⁹⁷ Affreschi della seconda fase costruttiva (intorno al 1200) del refettorio del monastero di San Giovanni Teologos (ΚΟΛΛΙΑΣ, *Τοιχογραφίες*, pp.64-65, fig.35).

³⁹⁸ Affresco nel vecchio nartece (1233-1242) nella chiesa del monastero di Mileševa (MILLET, *La peinture du moyen âge*, I, album présenté par A. Frolow, Paris 1954, tav.67.3; RADOJČIĆ, *Mileševa*, tav. XXXVI).

³⁹⁹ Affresco nella basilica di San Nicola (fine XII-inizio XIII sec.) nella città medievale bizantina di Melnik (MAVRODINOVA, *La peinture murale en Bulgarie*, fig. 29).

⁴⁰⁰ BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco*, tav. 59; POESCHKE, *Die Kirche San Francesco*, tav.117; LUNGI, *The Basilica of the St Francis*, fig. p. 59.

⁴⁰¹ Si cita l'affresco di Panaghia Rustica (1390-1391) a Rethymnon (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp.137-141, fig.125; IDEM, *Byzantine Wall Paintings*, fig. 246).

⁴⁰² Affreschi nelle chiese: di Panaghia Phorbiotissa (ultimo quarto del XIV secolo) ad Asinou dove invece nella folla si trovano solo soldati e di Sant'Eracleidios (c. 1400) nel monastero di San Giovanni Lampadistis a Kalopanayotis (c. 1400) dove sono raffigurati anche civili (STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, pp.575-577, figg. 319, 321-322).

⁴⁰³ EMMANOYΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (EMMANOYEL, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*), pp. 64,118, tavv.15, 45.

⁴⁰⁴ Agli affreschi di San Giorgio (1453) ad Apano Simi, opera del pittore Manouel Fokas (GALLAS, WESSEL, BORBOUDAKIS, *Kreta*, fig.421).

⁴⁰⁵ Affresco nella chiesa dell'Arcangelo Michele (1474) a Pedoulas, con raffigurazione solo di militari (STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, pp. 577-578, fig. 323).

*Tradimento*⁴⁰⁶. Tra questi l'affresco nel naos di Panaghia Vlacherna (c. 1250) presso Arta, in cui lo stesso Giuda cattura Cristo⁴⁰⁷. Gli esempi sono moltiplicati nell'arte europea⁴⁰⁸, specialmente nelle opere d'artisti tedeschi, dei secoli XV e XVI⁴⁰⁹. Nell'iconografia bizantina e postbizantina invece Cristo appare con le mani legate in uno degli episodi seguenti delle varie interrogazioni e processi davanti ad Anna e Caiafa, a Pilato, ad Erode e specialmente nella scena dell'*Elkomenos* (L'andata al Calvario)⁴¹⁰. L'inserimento di Pilato nella scena del Tradimento che tiene la corda con cui è stato catturato Cristo, senza nessun segno di violenza, fa pensare alla fusione di tre episodi preceduti la crocifissione, in una sola composizione: Tradimento-Cattura, Ecce Homo e Calvario⁴¹¹. L'episodio con Pietro e Malco, con i due protagonisti voltati verso l'estremità del riquadro, segue la tradizione degli affreschi della Macedonia nel Trecento, nei quali questo particolare in un certo modo è isolato dall'evento principale

⁴⁰⁶ Nell'*Enkleistra* di San Neophytos (c. 1200) a Cipro, in cui appare una corda legata intorno al petto di Cristo tenuta da un soldato (MANGO e E. HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos*, p.147, figg.27-29); Nella chiesa dei Santi Teodori (gli affreschi sono datati dal XIII secolo in poi) a Mani nel Pelopponeso (ILIOPOULOU-ROGAN, *Quelques fresques caractéristiques*, pp. 216-220, fig.1; ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μέσα Μάνη (DRANDAKIS, Messa Magne, Magne occidental), pp.43-44, fig.11). Lo stesso dettaglio esiste anche a Creta dal XIV secolo (SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, pp. 294-295, figg. 13, 195).

⁴⁰⁷ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Wall-Paintings of the Blacherna*, pp.28-30, figg. 9,80,81. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*), p. 236,tav. 52, figg. 205, 206.

⁴⁰⁸ A Oppido Lucano nella Cripta di S. Antuono, nella scena della *Cattura di Cristo* (seconda metà del XIV sec.) un soldato tiene la corda, con la quale legò Cristo: RIZZI, *Monachesimo bizantino*, tav. 68 c.

⁴⁰⁹ SCHILLER, *Ikonographie*, tavv.180, 183; CAMPBELL, *Early Germans Artists*, New York 1996, p. 81, 020 C5; STRAUSS, a cura, *Albrecht Dürer*, New York 1980, p.102, fig.7(117), p.122, fig. 27(119) e Part 2 commentary, New York 1981, p.24-25, figg. C1, C2, C3.

⁴¹⁰ Per l'iconografia dei vari episodi e della scena dell'*Elkomenos* si rimanda a: ΚΩΤΤΑ, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου*; SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta*, pp. 242-257, 266-277; ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού (KATSELAKI, *The Way to Cavalry*).

⁴¹¹ Per esempio La *Derisione di Cristo* nei mosaici di San Marco a Venezia con la raffigurazione di Pilato con un rotolo aperto è trasformatata nella scena di Ecce Homo (DEMUS, *The Mosaics of San Marco*, I, texte pp.199-202, I 2, tavv.66-69).

della scena⁴¹². Analogamente i pittori cretesi del Cinquecento rappresentano l'episodio nell'angolo inferiore destro della composizione⁴¹³.

La raffigurazione di Giuda con l'aureola di diverso colore da quella di Cristo è un elemento iconografico raro e l'uso nell'affresco di Panaghia Forbiotissa ad Asinou a Cipro è stato interpretato come influsso dall'arte cappadocense oppure della Puglia e della Calabria, senza escludere l'ipotesi che si tratti di un motivo introdotto dall'occidente⁴¹⁴. Nel nostro caso la fonte d'ispirazione del pittore presumibilmente va ricercata nella tradizione artistica del Despotato dell'Epiro⁴¹⁵ dalla quale probabilmente s'influenza per questo particolare anche il pittore del Cinquecento Eustathios Iakovou originario d'Arta⁴¹⁶.

Una nota naturalistica nella composizione offrono le piante bianche, dipinte pitturate sul suolo, nella parte inferiore della scena, allusive allo svolgimento dell'episodio in un giardino, secondo il vangelo di Giovanni (18, 1-2).

⁴¹² Come succede negli affreschi di San Nicola Orfanos (inizio del XIV sec.) a Salonico (ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* (ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Nikolaos Orphanos*), tav.41; ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp. 114-115, tav.35), di Christos (1315) a Verria (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, p.46, tav. 24), di San Nikita (1309-1314) presso Čučer (MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, album présenté par A. Frolow, Paris 1962, tav.43.3).

⁴¹³ Come per esempio: Teofane il cretese nel ciclo pittorico di Anapvasas (1527) alle Meteore (ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS, TSIGARIDAS, *Holy Meteora*), tav. p. 105) e Zorzis al monastero di Dionysiou (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, pp. 78-80, fig. 24).

⁴¹⁴ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *The Militarization of the Betrayal*, pp.576, tav.319.

⁴¹⁵ Giuda appare con l'aureola grigia in due almeno esempi con il *Tradimento* ad Arta: Il primo, datato alla metà del XIII secolo, si trova nel ciclo pittorico di Vlacherna nel ciclo pittorico di alta qualità collegato con l'arte di Constantinopoli e di Salonico. L'altro esempio è un frammento del *Tradimento* (1295-96) proveniente da Kokkini Ekkliasia a Voulgareli, tuttora esposto al Museo Bizantino di Ioannina (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13^ο αιώνα*, pp.181-183, tavv. 8,14; ΕΑΔΕΜ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας (The Wall-Paintings of the Blacherna)*, pp.29-30, figg. 9, 80, 81; ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Άρτα*, pp.79-87, 121-125 figg.91, 142); ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*), pp. 236-237, 319-320, tavv. 52, 79.

⁴¹⁶ Nell'affresco dell'*Ultima Cena* (1552) nel *Parekklession* di Mavriotissa a Castorià Giuda appare con l'aureola grigia (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, 20-21, tav.9β).

La Crocifissione (figg. 93-95)

La fonte d'ispirazione per l'iconografia della crocifissione di Cristo sono i racconti evangelici (Mt. 27, 33-56; Mc. 15, 22-27; Lc. 23, 33-49; Gv. 19, 17-37). Nel centro della composizione è raffigurato Cristo crocefisso con la testa chinata verso destra: il corpo ad arco con la caratteristica curva bizantina e le braccia flesse, rappresentano un corpo senza vita (fig. 93). Cristo indossa un perizoma rosso di stoffa unica annodato in davanti. Sotto la croce nella roccia si apre la caverna con le ossa. Nella parte sinistra della composizione è raffigurata la Vergine accompagnata da quattro donne secondo il racconto di Matteo⁴¹⁷; due sono rappresentate integralmente e le altre, in secondo piano, sono seminascolte e si scorgono solo le aureole. La Madonna appoggia il capo sulla mano sinistra, mentre alza la destra con la palma aperta (fig. 94). Sul lato destro del quadro è rappresentato san Giovanni evangelista seguito da Longino, il centurione romano, che si convertì sotto la croce che Cristo era il figlio di Dio⁴¹⁸ (fig.95). Sotto le braccia della croce volano due angeli dolorati dalla morte del figlio di Dio.

Sullo sfondo della scena appaiono le mura della città di Gerusalemme.

In entrambi i lati del braccio orizzontale della croce appare l'iscrizione: Η ΤΑΥ ΠΟΙΟΙΣ.

Nella parte superiore della composizione, sopra la croce esiste un'altra scritta, della quale, per il cattivo stato di conservazione, è visibile solamente qualche lettera.

Lo schema laconico⁴¹⁹ usato a Sant'Atanasio è quello tradizionale nella variante in cui la Vergine con le sue compagne sta a sinistra e Giovanni, invece, con il centurione, sulla destra, viene usato in diversi cicli pittorici d'alta qualità, nell'ambito della rinascenza paleologa nella zona della

⁴¹⁷ Secondo l'evangelista (Mtt. 27, 55-56) tra le donne presenti erano: Maria Maddalena, Maria di Giacomo e madre di Giuseppe e la madre dei figli di Zebedeo. Marco invece (15, 40-41) nomina: Maria Maddalena, Maria di Giacomo il piccolo, e la madre di Giosito e Salome. Luca (23, 49) non nomina nessuna delle donne e Giovanni invece quattro con la Vergine: La Vergine e la sua sorella, Maria di Klopā e Maria Maddalena.

⁴¹⁸ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αἱ παραστάσεις τοῦ εκατοντάρχου Λογγίνου, passim.

⁴¹⁹ Per l'iconografia della scena indicativamente: MILLET, *Recherches*, pp.396-460 ; HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp.147-152 ; SCHILLER, *Ikonoğrafie*, II, pp. 88-99.

Macedonia⁴²⁰. La stessa tipologia, che s'incontra frequentemente dal XIII secolo in poi con esempi in Macedonia⁴²¹, a Creta⁴²², in Etolia⁴²³ è usata nel Cinquecento dai pittori cretesi⁴²⁴.

Per l'atteggiamento della Vergine e di San Giovanni il pittore ripete modelli d'età paleologa come appaiono nei cicli pittorici di Christòs a Veria⁴²⁵, di Protaton e di Chiladar sull'Athos⁴²⁶, di Studenica⁴²⁷, d'Ocrida⁴²⁸. Il movimento rapido di Giovanni con il piede destro in avanti rimanda agli affreschi di Veria e di Salonicco ed in altri posteriori in Macedonia⁴²⁹.

Dall'età paleologa in poi il numero delle donne che accompagnano la Vergine aumenta, comunemente ne appaiono tre, raramente quattro o cinque⁴³⁰. Nel Cinquecento comunemente sono raffigurate tre o quattro accompagnatrici, prive di nimbo, con qualche esempio in cui il gruppo diventa numeroso⁴³¹. Il

⁴²⁰ Si citano indicativamente gli affreschi: a Christòs a Verria, opera di Kalliergis (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp.65-66, tavv.Θ,Ι, 30-34), ai monasteri di Vatopedi, di Chiladar e di Protaton all'Athos (MILLET, *Monuments*, tavv.12.3,79.3,82.2), a San Nicolaos Orfanòs a Salonicco (VELMANS, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos*, pp.160-161, tav.20; ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.98-99,tav.27.

⁴²¹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv. 124. β, 156 β, 162. β; ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*),pp.297-298, figg. VIα, 54, 177;GROZDANOV, *La peinture murale*, disegno n. 9, fig. 174, 184; SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, disegno nn.34,43,50,70,79.

⁴²² SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, figg. 14, 141, 214; IDEM, *Dated Byzantine*, figg.166, 168,178.

⁴²³ Afreschi della chiesa del monastero di Myrtia in Etolia, datati al 1491, di Xenos Digenis (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, tav.7).

⁴²⁴ Si citano gli esempi di *Anapansas* alle Meteore (ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS e TSIGARIDAS, *Holy Meteora*), tav.216), di Xenofon all'Athos (MILLET, *Monuments*, tavv.174.5).

⁴²⁵ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp. 65-66, tavv.Θ, Ι, 30-34.

⁴²⁶ MILLET, *Monuments*, tavv. 12,3 e 79,1.

⁴²⁷ HAMANN-MAC LEAN e HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, fig. 261.

⁴²⁸ GROZDANOV, *La peinture murale*, fig. 184.

⁴²⁹ Si citano gli esempi: di Sant'Andrea Rousoulis (c.1430) a Kastorià (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*),fig. 177, del monastero di Lešani, affresco datato al 1451-52 (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.199-200, disegno n. 50).

⁴³⁰ Per l'età paleologa si cita come esempio l'affresco di Protaton sull'Athos in cui le donne non portano l'aureola (MILLET, *Monuments*,tav. 12.3; *Μανουήλ Πανσέληνος*, tav.15). Accompagnano invece la Vergine quattro donne con l'aureola agli affreschi di Sant'Elia (1454-55) a Dolgaec presso Ocrida (SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, pp.197-198, disegno n.34), in tre esempi a Creta datati dal XIV secolo in poi (SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, fig. 15; IDEM, *Dated Byzantine*, fig.166; GALLAS, WESSEL, BORBOUDAKIS, *Kreta*, fig.104).

⁴³¹ Per qualche esempio si rimanda a: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών*, pp. 87-88, fig.62; MILLET, *Monuments*, tavv. 162.1,174.3,181.1; Theofane il cretese agli affreschi del *katholicòn* (1535) di

confronto dell'immagine di Sant'Atanasio con l'affresco (1552) nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo a Kastorià dimostra che il gruppo si ripete ugualmente nella composizione posteriore con la differenza che le donne che seguono la Vergine sono cinque, come alla *Crocifissione* a Sant'Andrea Rousoulis (c. 1430) nella stessa città⁴³².

La raffigurazione del centurione, in chitone corto e corazza, con la lancia nella mano sinistra, e con l'altra alzata verso il crocefisso, a volte in benedizione, ripete modelli noti da alcuni affreschi paleologi a Kastorià⁴³³, a Mali Grad⁴³⁴ e da altri del XV secolo nella zona di Ocrida⁴³⁵.

Il perizoma di Cristo, fatto di unica stoffa, annodato attorno alla vita con un lembo cadente riflette quello all'affresco di Protaton sull'Athos⁴³⁶ ma anche quello all'opera (1552) di Eustathios Iakovou al *parekklesion* di Mavriotissa a Kastorià⁴³⁷ con il nodo differenziato che invece si avvicina di più all'intrecciatura che si usa agli affreschi di Sant'Atanasio tou Mousaki (1383-84) a Kastorià⁴³⁸ e della Vergine (1368-69) sull'isola di Mali Grad⁴³⁹ ed in qualche croce dipinta italiana del Duecento⁴⁴⁰.

Il Compianto sul Cristo morto ossia Thrènos (figg. 96-98, 152,153)

L'evento della richiesta del corpo di Cristo e del lamento su di lui è descritto dal Vangelo apocrifo di Nicodemo⁴⁴¹.

Grande Lavra sull'Athos dipinge un gruppo numeroso conforme agli affreschi paleologi di Chilandar, di Studenica ((MILLET, *Monuments*, tavv. 69.2, 129.2 ; IDEM, *La peinture du moyen âge*, III, tav.63.1).

⁴³² Sono diventate cinque con l'aggiunta della terza donna in prima fila (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tav.11α). Per l'affresco di Sant'Andrea si rimanda a: ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan*), fig.178.

⁴³³ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, pp.90-91, fig.63; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv.124β, 156β; PELEKANIDIS, CHATZIDAKIS, *Kastoria*, p. 98, fig.10.

⁴³⁴ DJURIC, *Mali-Grad*, fig.40 ; MILLET, *Recerches*, fig.435.

⁴³⁵ SUBOTIĆ, *L'école de peinture*, disegni nn. 9,34,79.

⁴³⁶ *Μανουήλ Πανσέληνος*, figg.15-16.

⁴³⁷ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tav.12.

⁴³⁸ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, p.112,fig.6.

⁴³⁹ Questi due cicli e le pitture di Cristo (1390) a Borje, in territorio albanese, sono state attribuite alla stessa bottega (DJURIC, *Mali-Grad*, pp.49-50, figg. 37,40).

⁴⁴⁰ SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta*, pp.108-113, fig.76b.

⁴⁴¹ GOUNELLE, *L'Évangile de Nicodème*, pp. 259-271

Il corpo di Cristo, privo di vita, è raffigurato su una pietra rossa (ερυθρός λίθος) con i piedi estesi verso l'angolo posteriore. La Vergine sta seduta sull'estremità sinistra del *lithos*, con i piedi dalla parte del riguardante. Tra le braccia tiene strettamente la testa del figlio morto, mentre la sua guancia tocca teneramente quella di Cristo, in un gesto pienamente doloroso ed affettuoso (figg. 96-97).

In secondo piano, dietro la Vergine, si distinguono due donne che lamentano sul corpo di Cristo, con i loro capelli sciolti e con le mani alzate. Accanto a loro sta Giovanni con un'espressione di forte dolore. Dietro il *Lithos*, nella parte destra dell'immagine, sono raffigurati Giuseppe d'Arimatea, mentre bacia la mano ferita di Cristo, e Nicodemo dietro una scala (fig.98). Il fondo della composizione occupa la croce, la lancia e la spugna, simboli del sacrificio di Cristo.

All'episodio rappresentato si riferisce un'epigrafe in maiuscolo, divisa in due parti dall'asse orizzontale della croce: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ (=compianto funerario). Sopra la croce esiste un'altra iscrizione in maiuscolo⁴⁴² (fig.152-153):

ΦΕΡΩΝ ΣΕ ΦΕΥΓΕΙ Σ(ΩΤ)ΕΡ ΙΩΣΗΦ ΠΑΛΛΙ, ΚΑΙ ΝΥΝ ΙΩΣΗΦ ΑΛΛΟΣ ΕΝ ΘΑΝΑΤΩ ΦΕΡΕΙ.

Sulla facciata della pietra esiste un'altra epigrafe polistrofa in minuscolo, che è divisa in due parti da una piccola anfora:

Σέ τόν ἀναβαλλόμενον ἀπό τοῦ ξύλου [το φῶς ὡσπερ ἰ μάτιον, καθελών Ἰωσήφ] ἀπό τοῦ ξύλου [σύν Νικοδήμω, και] θεωρήσας [νεκρόν γυμνόν ἄταφον, εὐσμπάθητον θρηνον/[ἀναλαβών ὁδυρόμενος ἔλεγεν· Οἱ μοι, γλυκύτατε Ἰησοῦ!] ὄν πρό μικροῦ ὁ ἥλιος ἐν σταυρῷ [κρεμάμενον θεασάμενος, ζόφον περιεβάλλετο, και ἡ γῆ τῷ φόβῳ ἐκυμαίνετο,] και διερρήγνυτο ναοῦ τό καταπέτασμα· ἀλλ' ἰδοὺ νῦν βλέπω σε, δι' ἐμέ ἐκουσίως ὑπελθόντα θάνατον· πῶς σε κηδεύσω Θεέ μου; ἢ πῶς σινδόσιν εἰλήσω;] ποίαις [χερσί δέ προσψαύσω, τό σόν ακήρατον σῶμα; ἢ ποῖα ἄσματα μέλψω, τῇ σῆ ἐξόδῳ Οἱ κίρμον; Μεγαλύνω τά Πάθη σου,

⁴⁴² Si tratta di un inno dell'ultima parte dei Vespri del Venerdì Santo (ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 1960, p. 414.).

ὕμνο λογῶν καὶ τὴν Ταφὴν σου, σὺν τῇ Ἀναστάσει, κραυγάζων· Κύριε δόξα σοι.]⁴⁴³.

Il nostro pittore ignoto per l'iconografia usa lo schema con l'aggiunta del *Lithos* nella scena, introdotto dalla fine del XII secolo e diventato comune in età postbizantina⁴⁴⁴. La variante con la Vergine che abbraccia il corpo del figlio, seduta sul *lithos* dalla parte del riguardante, fu usata nel Cinquecento dai pittori cretesi e dall'artista ignoto della prima fase degli affreschi al *katholicon* nel monastero di Filanthropinòn⁴⁴⁵. Maggiori invece conformità iconografiche, per la posizione e l'attitudine della Vergine, si notano con la scena nei Santi Apostoli (1547) a Kastorià, opera del pittore Onufrio⁴⁴⁶. Probabilmente i due pittori hanno usato prototipi comuni, in cui si riflettono elementi del *Threnos* d'alcune opere del XII secolo, da dove manca la pietra d'unzione⁴⁴⁷, oppure d'età paleologa dove si notano maggiori somiglianze, come l'affresco a San Nicola a Prilep⁴⁴⁸ e la miniatura di un codice, del XIV secolo⁴⁴⁹, senza escludere l'influenza da altre immagini dell'ultimo periodo paleologo, dove invece la Vergine è raffigurata dietro il *lithos*⁴⁵⁰.

La deposizione del corpo di Cristo direttamente sulla pietra-sarcofago senza sindone è un'elemento raro, noto dal XIV secolo⁴⁵¹, che posteriormente si

⁴⁴³ La traduzione sotto, nel capitolo sugli epigrammi.

⁴⁴⁴ Il *lithos*, sul quale, secondo la tradizione, fu deposto il corpo di Cristo, appare nell'iconografia della scena dopo l'anno 1170, quando fu trasportato da Efeso a Costantinopoli. Per l'iconografia della scena si rimanda a: MILLET, *Recerches* 489-515; SCHILLER, *Ikonographie*, II, pp. 187-192; ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός-Θρήνος* (SOTIRIOU, *Mise au Tombeau-Trène*), passim; SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos*, passim.

⁴⁴⁵ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηών* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.89-90, tav.57α, con diversi esempi del Cinquecento, nei quali appare la stessa variante.

⁴⁴⁶ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*, pp.48-52, tavv. 8 α, 9 β.

⁴⁴⁷ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, pp.155-158, figg. 74-75.

⁴⁴⁸ MILLET, *La peinture du moyen âge, III*, album présenté par A. Frolov, 1962, tav.⁴⁴⁸

⁴⁴⁹ L'iscrizione dedicatoria è di Demetrios Palaeologos Aggelos Doukas, identificato con Demetrios (1322 - 1340) despota di Salonicco (SPATHARAKIS, *Corpus*, p.60, n.237, fig.428)

⁴⁵⁰ CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings*, I, pp.126-128, II, tavv. 8, 42-45., 158a.

⁴⁵¹ Come per esempio a San Nicolaos Orfanòs a Salonicco (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.126-127, tav.44); Per altri esempi si rimanda a: LYMBEROPOULOU, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana*, p. 80.

ritrova all'affresco nel vecchio *katholicòn* della Metamorfosis sulle Meteore⁴⁵² in alcuni esempi del Cinquecento e del Seicento nell'Epiro⁴⁵³ e nel parekklesion di San Giovanni Teologo a Kastorià⁴⁵⁴.

Il pittore di Sant'Atanasio raffigura Giuseppe, mentre bacia la mano di Cristo, atteggiamento che comunemente spetta a Giovanni, un particolare noto dagli affreschi del vecchio *Katholicòn* (1483) di Metamorfosis sulle Meteore⁴⁵⁵.

Le due donne con le mani alzate sono raffigurate anche agli affreschi di Panaghia Eleousa al lago di Prespa (1410)⁴⁵⁶. Per lo stesso brano presenta maggiore somiglianza all'affresco del 1552, opera del pittore epirota Eustathios Iakovou, nel parekklesion di San Giovanni Teologo a Kastorià (1552)⁴⁵⁷.

L'esistenza di un vaso davanti al *Lithos* è un elemento iconografico noto ma raramente usato che probabilmente allude ai profumi che si usarono per pulire il corpo e prepararlo per la sepoltura come si rappresenta in vari casi nell'arte occidentale⁴⁵⁸. Nell'arte bizantina un vaso si ritrova agli affreschi di San Panteleimon (1164) a Nerezi⁴⁵⁹, di Peribleptos ad Ocrida⁴⁶⁰, del monastero di Decani⁴⁶¹, di San Giovanni Battista (1389-90) a Creta⁴⁶²,

⁴⁵² GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, p.161, tav.52, nota 563, con esempi anteriori e posteriori.

⁴⁵³ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπινών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.89-90, tav.57α; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *The monastery of "Pateron"*), p.179, fig.102.

⁴⁵⁴ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tavv.11β, 13.

⁴⁵⁵ L'attitudine di Giuseppe nella scena è stata interpretata come variazione dell'iconografia tradizionale citando diversi esempi anteriori in cui esiste scambio di ruolo tra i raffigurati (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp.159-161, tav.52, n. 553). Agli esempi citati si aggiunge: il quadro di Bologna in cui Giovanni bacia i piedi e Giuseppe sta dietro il *lithos* con le mani verso quelle di Cristo (SCHILLER, *Ikono-graphie*, II, 1968, tav.576; MILLET, *Recerches*, pp.501-502, fig.541; VALAGUSSA, *Maestro di Faenza*, tav. in pagina 121. *Maestro di Faenza*, doc. circa 1260-1280); per la funzione dei vari personaggi si vede: DEMUS, *Byzantine Art and the West*, 224-225.

⁴⁵⁶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*, pp.119-121, tav.XLIV.

⁴⁵⁷ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.23-24, tavv.11β, 13.

⁴⁵⁸ SCHILLER, *Ikono-graphie*, tavv.578, 587, 588, 589, 605, 618, 639.

⁴⁵⁹ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, fig.77.

⁴⁶⁰ MILJKOVIĆ-PEPEK, *Michel et Eutych*, tav.IX. tav.IX.

⁴⁶¹ ΜΙΛΟΒΙĆ, *Dečani*,

⁴⁶² SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp. 135, fig. 119.

dell'Ascensione di Cristo (tra il 1426 e il 1461-2) a Lescoec presso Ocrida⁴⁶³, di San Nicola Magaleiou (XV sec.) a Kastorià⁴⁶⁴.

La Discesa agli Inferi ossia Anastasis (figg. 99-100)

La scena è in cattivo stato di conservazione ed è difficile distinguere tutti i particolari iconografici (fig.99). Il centro della composizione, comunque, occupa Cristo, rivolto e movimentato verso destra, dove è raffigurato Adamo con Eva, ambedue stanti dentro un sarcofago, ed almeno tre personaggi nimbati⁴⁶⁵. Cristo, con la mano destra, trae Adamo dal sarcofago, mentre con l'altra regge la croce, simbolo del sacrificio.

Sulla parte destra della scena si distinguono i due profeti-re, Davide e Salomone, raffigurati in piedi, dentro un sarcofago⁴⁶⁶. Poi seguono altri personaggi, scalati in profondità. La prima figura dopo Salomone, con capelli lunghi, probabilmente s'identifica con San Giovanni Battista⁴⁶⁷.

Sotto i piedi di Cristo sono rappresentati: un mostro incatenato, probabilmente il diavolo⁴⁶⁸, e gli accessori delle porte spezzate dell'Ade (fig. 100).

Sopra la testa di Cristo si distinguono le abbreviazioni IC XC ed un'iscrizione in maiuscolo che si riferisce al tema raffigurato: Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ.

Nella parte superiore della scena si distinguono alcune lettere in corsivo che probabilmente appartengono ad un'iscrizione analoga a quella della *Natività*, raffigurata sulla parete antistante del bema.

L' iconografia tradizionale dell'Anastasis, in cui si raffigura Cristo disceso agli inferi, probabilmente è evoluta nel corso del IX secolo e si stabilizza nel X

⁴⁶³ SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, pp.202-204, disegno n. 79.

⁴⁶⁴ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav.1171,β.

⁴⁶⁵ Si distingue parte di altri tre o quattro nimbi.

⁴⁶⁶ I due profeti probabilmente appaiono nell'iconografia dell'immagine dell'*Anastasis* tra l'inizio e la fine del IX secolo e la loro presenza diventa canonica nei secoli successivi (KARTSONIS, *Anastasis*, pp.186-203).

⁴⁶⁷ Comunemente si raffigurano i profeti-re Salomone e Davide, a volte con l'aggiunta anche di San Giovanni Prodromo ed altri profeti. Per i personaggi raffigurati nella scena: ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, p.101 note 504,505; ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Οι ανεπίγραφτοι ανιστάμενοι στην εις Αδου Κάθοδον*; ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Le décor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560)*, p. 61, note 550, 551.

⁴⁶⁸ Per la rappresentazione del diavolo nell'arte bizantina: ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, pp. 72-78; Mango, *Diabolus Byzantinus*, passim.

secolo⁴⁶⁹; dal XIII secolo in poi si distinguono due tipi con varianti diverse: nel primo tipo Cristo regge in mano una croce oppure un rotolo, mentre trae Adamo dal sarcofago, tenendolo per mano, con Eva raffigurata dietro di lui⁴⁷⁰. Nel secondo tipo, chiamato simmetrico, Cristo si raffigura in centro, mentre eleva i due progenitori, che lo affiancano⁴⁷¹. Nel Cinquecento i pittori della scuola “della Grecia nord-occidentale” preferiscono il secondo tipo⁴⁷² come fanno pure i cretesi all’Athos⁴⁷³ ed Onufrio al ciclo pittorico nei Santi Apostoli a Kastorià⁴⁷⁴. Il primo tipo rovesciato, in cui Cristo è diretto verso destra dove stanno Adamo, Eva ed altri personaggi, viene usato, invece, da Teofane il cretese, nella sua prima opera firmata (1527) ad Anapavsas alle Meteore⁴⁷⁵; dal pittore cretese Antonio agli affreschi di Xenophon (1544) all’Athos⁴⁷⁶; dal pittore epirota Eustathios Iakovou al parekklesion di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià⁴⁷⁷; dal pittore ignoto degli affreschi nel monastero di Myrtià (1539) in Etolia⁴⁷⁸.

⁴⁶⁹ Per le prime raffigurazioni, l’evoluzione dell’iconografia e le varianti si vede: KARTSONIS, *Anastasis*, passim ed in modo particolare pp.69-81, 134-140, 152-164, 227-236.

⁴⁷⁰ ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, pp.28-32; ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp.128-134, tav.52.

⁴⁷¹ DER NERESSIAN, *Program and Iconography*, pp.320-322; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp.66-69, tavv. ΙΑ, 35; ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 100-102, tavv.28-29.

⁴⁷² ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΡΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.91-93, tavv.12,58β; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, pp. 97-101, fig. 37; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.99-100, fig.35a; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώπισσα*, pp.134-138, tav.32β; SEMOGLOY, *Les dons et le pardon*, passim.

⁴⁷³ MILLET, *Monuments*, tavv. 129.1, 154.2, 189.4, 197.1,223.1,260.1; Per l’affresco al monastero di Dionysiou ed altri esempi si rimanda a: ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, p.90, fig. 35.

⁴⁷⁴ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώπισσα*, pp. 56-60.

⁴⁷⁵ ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS, TSIGARIDAS, *Holy Meteora*, tav.220).

⁴⁷⁶ MILLET, *Monuments*, 173.3.

⁴⁷⁷ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.25-26, tav.14α.

⁴⁷⁸ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p.108, tav.11; (SEMOGLOY, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία* (SEMOGLOY, *Le décor murale du catholicon du monasterère Myrtia en Étolie*), pp.204-206, fig.9.

La composizione di Sant'Atanasio invece rende il tipo iconografico primitivo⁴⁷⁹ in cui Adamo ed Eva sono raffigurati dalla parte sinistra, come appare agli affreschi nel parekklesion di Santa Sofia a Mistra⁴⁸⁰, di Sant'Atanasio tou Mousaki (1384-85) a Kastorià⁴⁸¹, di Metamorfosis (1483) alle Meteore⁴⁸²; nell'icona (inizio XV sec.) nel Museo Bizantino d'Atene⁴⁸³.

La figura sotto i piedi di Cristo trionfante, apparsa dalle prime raffigurazioni della scena rappresenta la personificazione delle potenze degli inferi, l'Ade e Satana, identificabile anche con la Morte come risultato della fusione delle forze delle tenebre⁴⁸⁴. Non c'è dubbio che la figura mostruosa con le corna della nostra composizione si identifica con il diavolo, frequentemente rappresentato in Occidente⁴⁸⁵. Nell'iconografia bizantina si usa la personificazione del mitologico Ade prigioniero⁴⁸⁶, con alcuni esempi isolati appare come un mostro incatenato⁴⁸⁷. Dal XVI in poi il tipo tradizionale della forma umana dell'Ade, usato in varie scene, si modifica, si allontana dalla rappresentazione del personaggio mitologico e comunemente si usa la personificazione del diavolo raffigurato come un mostro, interpretato in modi diversi⁴⁸⁸. La figura bestiale nell'immagine di Sant'Atanasio rimanda ad un

⁴⁷⁹ Lo stesso tipo appare per esempio alle miniature del XI e del XII secolo dei manoscritti n. 587μ del monastero di Dionysiou e nel codice Skevofilakiou 1 del monastero di Grande Lavra sull' Athos (ΓΑΛΛΑΒΑΡΗΣ, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, pp.228-230, 237-38, fig.71, 119). Specialmente con la prima miniature esistono maggiori affinità iconografiche: Cristo svolto vesro destra, Adamo ugualmente rapresentato dentro il sarcofago.

⁴⁸⁰ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου*, pp.476, fig.12; ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, a cura, *Δρανδάκη*, III, pp.435-467.

⁴⁸¹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv.149β.

⁴⁸² Malgrado lo stesso tipo esistono dei particolari notevolmente diversi: Cristo non tiene la croce e benedice con la mano destra, i sarcofagi sono numerosi (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp.165-168, tav.58).

⁴⁸³ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, pp. 86-89, n.23; ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ, p. 156, n.125.

⁴⁸⁴ KARTSONIS, *Anastasis*, pp.70-76.

⁴⁸⁵ SCHILLER, *Ikonographie*, III, 1971, figg. 132,135,138, 148,152,153,162.

⁴⁸⁶ KARTSONIS, *Anastasis*, figg.62, 67, 68, 85; ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, p. 32, tav.53; ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων*, pp. 109-110, tav.30α; ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα* (ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Frescoes of the Church of the Savior*), pp.29-30, tav.34.

⁴⁸⁷ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv. 126β; SUBOTIC, *L'ecole de peinture*, disegni n n. 70,79.

⁴⁸⁸ GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier*, pp.31-81.

tipo di demone del *Giudizio Universale*, sulla facciata occidentale della chiesa del monastero di Voronet (1547)⁴⁸⁹.

L'Ascensione (figg.101-108, 154)

L'evento dell'*Ascensione* di Cristo si descrive nel Vangelo di Luca (Lc 24, 50-52), negli Atti degli Apostoli (At. 1, 9-12) e si cita nel Vangelo di Marco (Mc 16, 19) e nel Vangelo Apocrifo di Nicodemo⁴⁹⁰.

Per la raffigurazione della scena l'ignoto frescante usa il tipo iconografico detto "bizantino" che appare nell'arte paleocristiana, si stabilizza dopo l'iconoclastia, usato ininterrottamente anche nel periodo postbizantino⁴⁹¹. Nella parte superiore della composizione due angeli portino Cristo, seduto in un campo di luce (mandorla), di forma circolare; con la mano destra egli fa scendere la sua benedizione (fig. 101-102). Sotto è raffigurata frontalmente, in piedi su un piedistallo, la Vergine orante, come simbolo dell'*Ekklesia*⁴⁹² (fig.103). La Madre di Dio è accompagnata da due angeli e dal numero storico degli undici apostoli divisi in due gruppi; un angelo e cinque apostoli alla sua destra e un angelo con sei apostoli alla sua sinistra.

Ciascun angelo tiene con la mano sinistra un rotolo aperto, con iscrizioni (figg. 104-105). Di esse, meglio conservata è quella a destra, scritta in maiuscolo,

⁴⁸⁹ COMARNESCO, *Voronet*, tavv. 76-77.

⁴⁹⁰ Per la varie fonti si rimanda a: PASSARELLI, *Icône*, pp. 216-218.

⁴⁹¹ Questo tipo chiamato anche "siriaco-palestinese" o "orientale" si distingue dal secondo tipo chiamato "ellenistico", "latino" o "occidentale" in cui Cristo sale in cielo con l'aiuto della mano di Dio. Per l'iconografia in generale si vede: DEWALD, *The Iconography*, passim; WESSEL, *Himmelfahrt*, coll. 1224-1256; REAU, *Iconographie*, II, 2a parte, 1957, 582-590; ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης*, passim; ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, passim; SCHILLER, *Ikonoographie*, III, 1971, pp. 144-164, tavv. 447-521; ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, pp. 89-336; SANDBERG-VAVALÁ, *La croce dipinta*, pp. 171-198.

⁴⁹² Per il simbolismo e il significato della rappresentazione della Vergine nell'*Ascensione* si vede: THÉREL, *Le Triomphe*, pp.40-45, 109-117.

dove si legge un brano tratto dagli Atti degli Apostoli: ΟΥΤΟΣ Ε/ΛΕΥΣΕΤΑΙ/ΠΑΛΙΝ/ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ/ΕΘΕΑΣΑ/ΣΘΑΙ ΑΥΤΟΝ⁴⁹³ (fig.104).

Nei due angoli superiori della scena, sopra i due gruppi degli apostoli, si rappresentano due profeti in busto, con cartigli aperti in mano; la figura a sinistra si identifica con il profeta Elia dall'iscrizione: Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΗΛΙΟΥ (Il profeta Elia). Sul suo rotolo aperto è scritto:

ΖΗΛΩΝ /ΕΖΗΛΩ/ ΚΑ Κ(ΥΡΙ)Ω/ ΤΩ ΠΑΝΤΟ/ΚΡΑ/ΤΟΡΙ⁴⁹⁴(fig.106).

L'uso dello stesso brano, scritto sul rotolo del profeta rappresentato sulla cupola, in diversi monumenti d'età paleologa nel despotato di Morava ed a Novgorod, si collega con la corrente esicasta, estesa nell'area⁴⁹⁵. Dalla parte opposta è raffigurato Eliseo, identificabile dall'iscrizione, Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΕΛΙΣΣΑΙΟΣ (il profeta Eliseo), comunemente rappresentato con il maestro Elia⁴⁹⁶ (fig. 107). La rappresentazione di profeti con rotoli aperti accanto alle scene del Nuovo Testamento, è tradizionale, collegata con il concetto teologico dell'armonia del Vecchio e del Nuovo Testamento⁴⁹⁷, confermata

⁴⁹³ Atti degli Apostoli 1, 11-12, οὕτως ἐλεύσεται πάλιν ὁ ν τρόπον ἐ θεάσασθε αὐ τόν πορευόμενον εἰ ς τόν οὐρανόν (=Così di nuovo ritornerà da voi, nello stesso modo in cui l' avete visto salire al cielo). Nella liturgia dell'esperinos della festa si legge: «οὕτος ἐλεύσεται πάλιν ὁ ν τρόπον ἐ θεάσασθε αὐτόν» (ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, p.166). Un'iscrizione analoga esiste sopra la Vergine e i due angeli nell'Ascensione nella cupola di Santa Sofia (ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης*, p.70.) e nell'abside di San Giorgio (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, fig. 1) a Salonico. A San Nicola Kasnitzes (XI sec.) a Kastorià l'epigrafe in maiuscolo corre sopra la Vergine e gli apostoli (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv.43-45). A santi Apostoli (1375-1380) di Longanikos l'iscrizione esiste sopra i due angeli, raffigurati nell'estremità, nella parte inferiore della scena (CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*, pp. 149-150, figg. 76a,b.).

⁴⁹⁴ E un brano dal Vecchio Testamento (ΒΑΣΙΛΕΙΩΝ Γ', ΙΘ', 10, 14) che si legge il giorno della festa della Metamorfosis.

⁴⁹⁵ Per il collegamento del brano con l'esicasmò ed i vari esempi in cui esso appare si rimanda a : ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, pp.199, 295.

⁴⁹⁶ Per le coppie dei profeti si vede: ΡΟΡΟΝΙΧ, *Hitherto*, passim. Per le raffigurazioni di Elia ed Eliseo si rimanda a: ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, pp.200-2003. Anche altri profeti sono collegati con l'evento: Elia e Mosè sono collegati con l'Ascensione in vari testi theologici (per la bibliografia si rimanda: ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, pp.60-61). Elia ed Esaia si collegano nell'omelia per l'Ascensione di san Giovanni Crisostomo (ΜΙΓΝΕ, *Patrologiae*, p.449, n. 5.). Nelle pitture di San Pietro a Bijelo Polje in Montenegro (inizio XIV sec.) i profeti Esaia e Zaccaria sono raffigurati accanto all'Ascensione (WESSEL, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar*, pp.295-305; ΣΙΜΙĆ, *La fresque de l'Ascension*, pp. 21-24).

⁴⁹⁷ MILLET, *Recerches*, pp. 268-269; RABAR, *La peinture religieuse*, I, pp. 340-41, II, tavv. LVIII, LXII, LXII ; DUFRENNE, *Quelques aspects*, p.26 ; J. LEROY, *Les manuscrits syriaques*, I, pp. 164-165. Per la presenza di profeti nell'Ascensione si cita: ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ-ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, *The church of Christ*, pp. 51-81.

dagli affreschi della Cappadocia e dalle miniature mediobizantine⁴⁹⁸ e diventata comune nell'arte paleologa⁴⁹⁹ e post-bizantina⁵⁰⁰.

Lo sfondo dietro agli apostoli riempiono blocchi rocciosi da dove si elevano cespugli ed alberelli. Lo sfondo dietro Cristo e la Madonna, invece, costituisce la superficie colorata; un colore unico dietro Cristo e due colori dietro la Vergine. Il suolo della scena è pieno di piccole piante fiorite.

La composizione accompagnano altre scritte, riferite all'evento, ai personaggi e alla festa dell'Ascensione. Sopra l'immagine della Madonna corre un'epigrafe in maiuscolo, trascritta in parte: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΗΣΑΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ [...]ΤΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙ[...]⁵⁰¹.

Nell'altezza della testa della Madonna, separata in due parti, esiste l'iscrizione che indica l'evento: Η ΑΝΑ-ΛΗΨΙΣ (l'Ascensione). Sotto, l'abbreviazione Μ(ΗΤΗ)Ρ [Θ(ΕΟ)Υ] (Madre di Dio), accentua il ruolo della Vergine nell'incarnazione di Dio.

Sul lato inferiore a sinistra della scena corre l'iscrizione in corsivo:

Ἀνελήφθης ἐν δόξῃ Χ(ριστ)ῆ ὁ Θ(ε)ὸς ἡμῶν χαροποιήσας τοὺς μαθητάς, τῆ ἑπαγγελίᾳ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος □ βεβαιωθέντων αὐτῶν]/Διὰ τῆς εὐλογίας ὅτι σὺ εἶ ὁ υἱὸς τοῦ Θ(εο)ῦ ὁ λυτρωτὴς [τοῦ κόσμου] ⁵⁰² (fig.108).

⁴⁹⁸ Per alcuni esempi si rimanda a: JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines*, pp. 97, 197, 309, tav. 12, fig.2, tav.16, fig. 16, tav.6, fig. 1, tavv. 64, 170 ; DER NERSESSIAN, *L'illustration*, tav. 8, fig.16, tav.37, fig.115, Londres, Add. 19.352 (1066), fol.9r, fol.71r ; DUFRENNE, *L'illustration des psautiers*, tavv. 3, 4, 8, Pantocrator n.61 (IX sec.), foll. 24v, 26v, 55v. Tavv. 49, 51, British Museum Add. 40.731 (fine X o inizio XI sec.), foll. 21v, 74v. Per altri esempi: ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, pp.20-21.

⁴⁹⁹ PROLOVIĆ, *Heiligen Andreas an der Treska*, pp. 150-151, fig. 28, tav. 50; ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp.91, 94, fig. 39; ΡΙΓΟΥΕΤ-ΠΑΝΑΥΟΤΟΒΑ, *Recerches sur la peinture*, p. 26; ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, pp.20-21. ⁴⁹⁹

⁵⁰⁰ GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, p. 122 ; GARIDIS, *La peinture murale*, figg. 25,40; LECAQUE, *Nouvelles données*, p.174; ΣΔΡΟΛΙΑ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού Πέτρας*, I, p 311.

⁵⁰¹ Probabilmente si tratta di un'iscrizione analoga a quella esistita nel parekklesion di San Giovanni (1552) nel monastero di Mavriotissa a Castorià: «ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΗΣΑΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ, ΠΙΣΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑΣ». L'iscrizione è stata paragonata con l'inno della festa: «ἐκ δεξιᾶς καθίσας πατρικῆς Λόγε, Μύσταις παρασχὼν πίστιν ἀσφαλεστέραν». (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 29).

⁵⁰² Traduzione tratta da PASSARELLI, *Icone*, p. 211: «Ascendesti nella gloria, o Cristo Dio nostro, e rallegrasti con la promessa dello Spirito Santo i discepoli, rassicurati dalla tua benedizione, perchè tu sei il Figlio di Dio, il Redentore del

Infine nel lato destro della scena in basso esiste un'altra iscrizione in corsivo: [Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας οἱ κονο]μίαν, και τὰ ἐπί γῆς ἐνώσας τοῖς οὐρανίοις. ἀνελήφθης ἐν δόξῃ, / [Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν,] οὐδαμόθεν χ[ωρι]ζόμε[νος, ἀλλά μένων] ἀδιάστατος, και βοῶν τοῖς ἀγαπῶσι σ□□ / Ἐγὼ εἰμί [μεθ' ὑμῶν,] και ουδεὶς καθ' ὑμῶν⁵⁰³ (fig.154).

La tipologia usata dal pittore di Sant'Atanasio è di tradizione paleologa⁵⁰⁴, usata dai cretesi⁵⁰⁵ e da altri pittori nelle opere postbizantine⁵⁰⁶. La Vergine orante raffigurata frontalmente, affiancata da angeli⁵⁰⁷, appare nell'arte paleocristiana e si tramanda all'arte paleologa⁵⁰⁸ e postbizantina⁵⁰⁹. Un dettaglio interessante sono i rotoli aperti con epigrafi. L'elemento appare nell'arte bizantina in età paleologa, si usa in un numero limitato di esemplari e poi diventa comune nell'arte postbizantina⁵¹⁰. L'atteggiamento dell'angelo

mondo». Si tratta dell'apolytikion, l'ultimo inno della Messa Serale (Εσπερινός Esperinos) del giorno prima della Festa dell'Ascensione (ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, Αθήναι 1959, p. 161; DONADEO, *L'anno liturgico*, pp.83-84).

⁵⁰³ Traduzione tratta da PASSARELLI, *Icone*, p. 211: «Avendo portato a termine il piano di salvezza ed avendo unito le creature terrestri alle celesti, sei asceso al cielo nella gloria, o Cristo Dio nostro, per non allontanartene più, ma per rimanervi ininterrottamente, dicendo a coloro che ti amano: lo sono con voi e nessuno è contro di voi». Si tratta del Kontakion, inno della messa del mattino della festa (ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, Αθήναι 1959, p. 164).

⁵⁰⁴ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, pp.60-63, tav. 29; GOUMA-PETERSON, *A Palaeologan Ascension*, I, pp.107-113, tav. 56; ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp. 135-143, figg. 54, 147, 148.

⁵⁰⁵ CHATZIDAKIS, *Icons*, tav. 201. Lo stesso tipo seguono: Theofanis nel Katholikòn di Lavra (1535), però con la Vergine raffigurata di profilo nel tipo di Protaton, e i pittori della cappella di San Giorgio (1555) del monastero di San Paolo e del naos (1544) del monastero di Xenofonte a Monte Athos (MILLET, *Monuments*, tavv. 13,2, 120,4, 169,4 e 188,2.).

⁵⁰⁶ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.27-29, fig. 15α; ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, fig. 40; ΓΑΡΙΔΗΣ e ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μοναστήρια νήσου*, figg.10, 403.

⁵⁰⁷ Si distingue dall'altro tipo in cui è raffigurata di profilo girata verso Cristo (per alcuni esempi di questo tipo dall'età paleologa in poi: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*, p.89, figg. 64-66.⁵⁰⁷

⁵⁰⁸ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*, pp. 135-143, tavv.54-57, 147-148, dove anche altri esempi d'età paleologa.

⁵⁰⁹ Per diversi esempi si vedono: *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου* (TOURTA, *The churches of Ayios Nikolaos*), pp. 81-82, tavv. 45α, 47α, 99β; ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (KARAMBERIDI, *The monastery of "Pateron"*), pp. 175-177, note 1248, 1249, 1250.

⁵¹⁰ Per l'argomento ed alcuni esempi bizantini si vede: ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, p.321. Per altri esempi bizantini e post bizantini e l'uso nell'arte occidentale si rimanda: STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp. 88-89, note 441, 445; SEMOGLU, *Le décor mural*, pp. 65-67. Altri esempi dove ambedue gli angeli tengono rotoli con iscrizioni si trovano: a Υραπαντι (1366-67) a Meteora (SUBOTIC, *Le débuts de la vie monastique*, disegno 1.), a Metamorfosis (tardo XV sc) a Kythira (CHATZIDAKIS e ΒΙΤΗΑ, *The Island*, pp. 224-227. n. 25, figg. 1,6.), a Mikri Episkopi

sinistro nella composizione di Sant'Atanasio è analogo a quello nell'affresco del monastero di Filanthropinon (1542), con la differenza che nell'affresco anteriore tiene il rotolo con la mano destra⁵¹¹. Due angeli con rotoli aperti si ritrovano a Odighitria (intorno al 1450) a Leukada, dove tengono il rotolo con la mano destra⁵¹². Analogie nell'atteggiamento degli angeli, con cambiamento della posizione, si osservano nell'affresco di Santa Sofia a Salonicco (fine IX sec.)⁵¹³. Somiglianze nell'atteggiamento degli angeli e della Vergine ci sono negli affreschi nella chiesa dei Santi Costantino e Elena (1400) e della Vergine di Bolnica (1400) ad Ocrida⁵¹⁴ e nei gesti degli angeli in altri monumenti del XV secolo nella stessa area e in Macedonia, negli affreschi che seguono la tradizione del XIV⁵¹⁵. Sono identici invece sia per la posizione sia per l'atteggiamento gli angeli nella miniatura del codice di Rabbula (586)⁵¹⁶ e nell'affresco sull'abside di San Giorgio a Salonicco (tardo IX sec)⁵¹⁷. Esistono, invece, maggiori conformità con l'affresco di Odighitria nell'isola di Leukada, dove ambedue gli angeli tengono i rotoli aperti e la loro posizione e l'atteggiamento sono analogi con l'affresco di Sant'Atanasio⁵¹⁸.

Il pittore usa per la raffigurazione del dettaglio degli angeli un prototipo primitivo tramandato nel corso dei secoli, riapparso e interpretato in alcuni

(1444) a Creta (SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*, pp 195-96, n. 64, fig. 170.). Probabilmente il rotolo lo tiene un solo angelo a Sklaverochori (fine XIV sec.) a Creta (ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις, ταν. ΚΒ'*) e a Panaghia Kyriotissa (c. 1490) a Veria (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέροια* (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, *Veria*), p.274-75, tav.25).

⁵¹¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*, p. 89, figg. 64-66.

⁵¹² PALLAS, *L'eglise Odighitria*, passim; ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ, tav.96.

⁵¹³ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης*, fig. p. 75; ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ψηφιδωτά*, tav.46.

⁵¹⁴ GROZDANOV, *La peinture murale*, pp.205, 214, figg. 194, 204.

⁵¹⁵ SUBOTIĆ, *L'ecole de peinture*, disegni n. 32, 48, 77. Sant'Elia a Dolgaec (1454-55), Ognisanti a Lešani (1451-52), Ascensione a Leskoec (1461-2). A Leskoec gli angeli tengono nella mano destra un rotolo aperto, invece a Sant'Elia sembra che lo tiene solo quello a sinistra. A Veria a Panaghia Kyriotissa (c. 1490) l'angelo a sinistra tiene il rotolo con la mano sinistra e con la destra indica in alto; invece a Panaghia Chaviara (ultimo decimo del XV sec.) gli angeli non tengono il rotolo ma il loro atteggiamento e quello della Vergine è identico all'affresco di Sant'Atanasio (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέροια* (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, *Veria*), pp.270-71, 274-75, tavv. 23).

⁵¹⁶ *THE RABBULA COSPELS*, f.13b; J. LEROY, *Les manuscrits syriaques*, II, tav. 33. Gli angeli nel posto del rotolo tengono lo scettro.

⁵¹⁷ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, p. 5, fig.1.

⁵¹⁸ L'angelo a sinistra si rivolge alla Vergine, raffigurata di profilo, davanti al gruppo degli apostoli (ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ, tav.96); KATSELAKI, *The Wall-paintings*, pp.57-65, 85-86.

affreschi dall'età paleologa in poi, fenomeno che caratterizza l'arte dell'ultimo periodo dell'impero bizantino⁵¹⁹. Lo stretto rapporto iconografico del dettaglio con affreschi a Salonico e in Macedonia e l'apparizione anche nell'isola di Leukada, potrebbe condurre alla ricostruzione dell'ambito artistico dal quale è stato influenzato il frescante. Probabilmente, malgrado le differenze esistenti, il prototipo usato è analogo a quello dell'affresco nel parekklesion di San Giovanni Teologo nel monastero di Kastorià, opera di Eustathios Iakovou, protonotario di Arta⁵²⁰.

Un dettaglio notevole della composizione è il motivo decorativo che appare, all'inizio e alla fine, dell'ultima strofa delle due iscrizioni in corsivo che accompagnano la scena. Si tratta di un rametto che la sua forma rimanda alle iniziali in codici membranacei e cartacei del XIV e XV secolo⁵²¹. Un motivo analogo si ritrova nel ciclo pittorico del parekklesion di San Giovanni nel monastero di Mavriotissa a Kastorià, nell'iscrizione che accompagna l'immagine dell'osios Sisois⁵²².

La Dormizione della Vergine ossia Koimesis (figg.109-111)

La composizione è rappresentata sul frontone occidentale del *naos*, contrapposta alla scena dell'*Ascensione* situata su quello orientale della chiesa.

In centro è raffigurata la Vergine stesa sul letto, con le mani incrociate e la testa appoggiata su un cuscino rettangolare (fig. 109). Poco più in alto appare Cristo seduto in gloria, tenendo in braccio destro l'anima della Theotokos, raffigurata come una neonata avvolta in pani bianchi (fig.110). Sotto i piedi di Cristo sono raffigurati due ali rosse aperti, le quali presumibilmente

⁵¹⁹ Per l'interpretazione di modelli antichi in età paleologa si vede: GRABAR, *À propos d'une icone byzantine*, pp.289-304.⁵¹⁹

⁵²⁰ I due affreschi appartengono alla stessa tipologia; gli angeli che reggono la gloria con Cristo sono due; la posizione e l'atteggiamento della Vergine sono uguali; il gesto del secondo apostolo, nel gruppo a sinistra, è simile; il movimento degli angeli è conforme. La maggiore differenza consiste alla mancanza dei rotoli iscritti, in mano degli angeli dall'affresco di Kastoria: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp. 27-29, tav. 15α.

⁵²¹ Bessarione e l'Umanesimo, A. CUNA, sceda n. 5, p.385, fig. 5, P. ELEUTERI, schede nn. 9,10, 98, 112, pp. 390-91, 485, 502, figg. 9,10,98, 112.

⁵²² Osservazione propria. Per l'affresco: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp.59-60, tavv. 25β,30

appartengono ad un serafino. L'immagine di Cristo è affiancata da due angeli che tengono in mano una candela accesa⁵²³.

Undici apostoli e tre vescovi sono raffigurati in due gruppi affiancati al letto⁵²⁴. A sinistra appaiono cinque apostoli aureolati, messi in due file verticali con primo probabilmente Pietro, e due vescovi. Il più anziano di loro tiene in mano un libro aperto, sulla pagina sinistra del quale si legge: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΟΙ ΑΜΩ/ΜΟΙ ΕΝ Ο/[ΔΩ] ΟΙ/ /[ΠΟΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ ΚΥΡΙΟΥ]⁵²⁵ (fig.111). Dalla parte opposta stanno sei apostoli, sempre aureolati, dei quali cinque sono scalati di due file, mentre il sesto sta davanti con le mani sul letto della Vergine, ed un vescovo.

Davanti al letto, in primo piano, si distingue la testa di un'angelo, che probabilmente faceva parte dell'episodio del tentativo di profanazione, noto come di lefonia⁵²⁶.

La scena è accompagnata dall'iscrizione in maiuscolo: Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ, che si riferisce all'episodio rappresentato.

La soluzione scelta dall'artista ignoto degli affreschi di Sant'Atanasio con Cristo raffigurato entro la mandorla al lato del catafalco, circondato dai discepoli e da qualche vescovo, si adegua alla tradizione bizantina⁵²⁷. Cristo seduto in gloria, raffigurato nel momento in cui ha già ricevuto l'anima della Vergine, è un elemento insolito, usato con alcune differenze in due esempi a Kastorià, datati al XIII secolo e al 1552⁵²⁸. Nel primo esempio in Kumbelidiki il particolare è stato collegamento con il tema dell'arrivo di Cristo per ricevere

⁵²³ Questo particolare risale all'età paleologa (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, p.104-105, tav.30).

⁵²⁴ Oltre agli apostoli nella Dormizione della Vergine erano presenti i vescovi: Dionisio Areopagita, Giacomo il fratello del Signore, Sant'Ieroteo e San Timoteo (WRATISLAW-MITROVIC e ΟΚΥΝΕΥ, *La dormition de la Sainte Vierge*, 139; ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, p.80).

⁵²⁵ Il testo sulla pagina destra non si distingue, a causa del cattivo stato di conservazione, ed è stato ricostruito rispetto al testo analogo degli affreschi nel parekklession di San Giovanni Teologo a Castorià (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.30).

⁵²⁶ WRATISLAW-MITROVIC e ΟΚΥΝΕΥ, *La dormition de la Sainte Vierge*, p.151.

⁵²⁷ Per l'iconografia si rimanda a: WRATISLAW-MITROVIC e ΟΚΥΝΕΥ, *La dormition de la Sainte Vierge*; SCHILLER, *Ikonographie*, IV,2, 1980, pp.92-95.

⁵²⁸ Nel primo esempio Cristo, in gloria sorretta da due angeli, regge in braccio l'anima della Vergine, mentre nel secondo gli angeli affiancano Cristo e tengono ceri in mano (ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ- ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη*, tavv.15,16, tavv.15,16; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tavv.16,17).

l'anima della Vergine, descritto nei vangeli Apocrifi, che è stato rappresentato nella pittura dal X al XIII secolo; scompare nel XIV secolo quando si utilizza il dettaglio con la Vergine ascesa in una gloria tenuta da due o più angeli⁵²⁹. Inoltre lo schema in questione è stato interpretato come immagine che riflette la teoria della duplice Metastasi della Vergine, che è stata sviluppata nel X secolo da Giovanni Geometra. Tale teoria è collegata con la rappresentazione dell'anima alata della Vergine in qualche esempio d'età paleologa in Grecia ed in un numero maggiore di riferimenti in Serbia, in cicli pittorici eseguiti da maestri greci di Salonicco⁵³⁰, espressa frequentemente in Occidente, con la raffigurazione dell'anima della Vergine in *imago clipeata*⁵³¹. Un'iconografia relativa dell'affresco di Kumbelidiki è stata scelta da Lorenzo Veneziano nella scena di *Dormitio Virginis* nel polittico Proti (1366)⁵³² ed in qualche altro esempio del Trecento italiano⁵³³.

Il secondo esempio nel ciclo pittorico del *Parekklesion* di San Giovanni Teologo a Kastorià (1552), opera dell'epirota Eustathios Iakovou, presenta maggiori affinità con la composizione di Sant'Atanasio: Cristo è ugualmente raffigurato seduto entro la gloria con l'anima della Vergine nel braccio destro⁵³⁴, i due angeli reggono ceri accesi (fig. 112). Tale raffigurazione nell'affresco cinquecentesco di Kastorià è stata interpretata da una parte come rappresentazione del testo apocrifo, espressa dal pittore con una certa libertà e parallelamente è stato ritenuto che l'affresco anteriore di Kumbelidiki

⁵²⁹ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ- ΤΣΙΟΥΜΗ , *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη*, pp. 60-64, tavv.15,16; Per gli esempi del XIV secolo si vedono anche: WRATISLAW-MITROVIC e OKUNEV, *La dormition de la Sainte Vierge*, pp.166-167; SCHILLER, *Ikonographie*, IV.2, 1980, tavv.653-655.

⁵³⁰ SEMOGLU *Le voyage outre-tombe de la Vierge*, pp. 89-93 ; SUBOTIC, *Le débuts de la vie monastique*, fig. 17; ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ππερωτή ψυχή της Θεοτόκου* (XYNGOPOULOS, *L'âme ailée*).

⁵³¹ La teoria consiste nell'assunzione (metastasi) separata dell'anima dal corpo (SEMOGLU *Le voyage outre-tombe de la Vierge*, pp.86-88, 94-97). Per esempi con l'anima della Vergine in *imago clipeata* si vede: SCHILLER, *Ikonographie*, IV.2, 1980, tavv. 596, 597, 598, 599, 603, 614.

⁵³² PALUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, fig. 512; GUARNIERI, *Lorenzo*, pp. 54-55, cat. nn. 20 e 55, Tavv. XXIX, XXX, fig.16.

⁵³³ PALUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, fig. 665. Nella tavola con i *Funerali della Vergine* (c.1350), nella Pinacoteca di Forlì, attribuita al "Maestro di Forlì", Cristo è raffigurato in piedi in gloria sorretta da quattro angeli, mentre regge in braccio un figuretta femminile, simbolo dell'anima della Vergine (PASI, *Icone tardo*, pp.103,134-138, fig.8).

⁵³⁴ SACOPOULO, *Asinou*, p.42, tav. Xb; EMMANUEL, *Die Fresken der Muttergottes-Hodegetria-Kirche in Spelies*, tav.4.

fu il prototipo per quello posteriore⁵³⁵. Inoltre i due affreschi cinquecenteschi presentano affinità anche nell'atteggiamento dell'apostolo che sta in seconda fila, girato dalla parte opposta del letto della Vergine⁵³⁶, un elemento iconografico usato almeno dal XII secolo in poi⁵³⁷.

Nell'iconografia della scena a Sant'Atanasio appare un'altro elemento che manca nei due esempi citati: la figura seduta di Cristo è sorretta da un serafino che appare, invece, sopra la mandorla nella scena della *Dormizione*, dal XIV secolo in poi⁵³⁸. L'immagine di Cristo seduto su serafini⁵³⁹ con o senza la gloria di luce, come appare in alcune icone risalenti ai secoli XIV e del XVI, assume un carattere escatologico e nello stesso momento teofanico⁵⁴⁰. Inoltre il programma iconografico delle cupole in età paleologa, in cui si configura il Pantocratore circondato da angeli, cherubini, serafini e ruote, è collegato con la liturgia e viene paragonato con la rappresentazione della *Maiestas* liturgica, che decora le absidi in Asia Minore ed in Georgia nel periodo mediobizantino⁵⁴¹.

Interessante è la decorazione del letto della Vergine, simile ad un tendaggio appeso ad anelli, paragonabile a quella nella miniatura del codice Skevofylakiou 1 nel monastero di Grande Lavra (1120-1130) sull'Athos⁵⁴² e nell'icona del XIII con la Dormizione della Vergine, nel monastero di

⁵³⁵ I due angeli sono raffigurati in piedi ai lati di Cristo seduto, tenendosi certi in mano :ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.31, tavv.16,17.

⁵³⁶ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.30, tavv.16-17.

⁵³⁷ Si citano indicativamente la miniatura del codice di Skevofylakiou 1 di Grande Lavra (1120-1130) e l'affresco inedito di Santa Paraskevi (1414) a Monodendri.

⁵³⁸ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου (ΒΑΛΤΟΥΙΑΝΝΙ, *The Dormition by Andreas Ritzos*), pp. 357-358, tavv. ΚΑ', 175-177, ΚΑ'; ΛΙΒΑΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, pp.155-157, fig.65. Nella scena a San Nicola tes Rodias (inizio XIII sec.) presso Arta appare un serafino accanto alla gloria di luce, sopra il gruppo sinistro degli apostoli (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Βυζαντινά Μνημεία της Άρτης*, pp.143,147, dove la datazione degli affreschi nella prima metà di XIV secolo; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*), pp.79-83, figg.47-49).

⁵³⁹ Il color rosso delle ali rimanda alla descrizione dei serafini dal Profeta Esaia (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου* (ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Dome Iconography*), p. 124.

⁵⁴⁰ ΣΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ, *Ιcônes de Saint-Georges des Grecs*, n. 2, pp. 7-8, tav. I.2; ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Δύο Μεγάλες Δεήσεις*, p.394, figg. 2,4,5.

⁵⁴¹ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου* (ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Dome Iconography*), pp.79, 124-128.

⁵⁴² ΓΑΛΛΑΒΑΡΗΣ, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, pp.237-238, fig.119.

Mavriotissa a Castorià⁵⁴³. Tale decorazione ricorda le stoffe decorative dei tavoli in scene diverse dipinte dall'età paleologa in poi nel mondo ortodosso⁵⁴⁴, assomiglianti ai finti velari dipinti occidentali⁵⁴⁵, in precedenza presenti anche in opere in stretto rapporto con l'Occidente⁵⁴⁶. La stessa soluzione usa il pittore Xenos Digenis, operante nella seconda metà del XV secolo nell'Epiro, in Etolia e a Creta⁵⁴⁷. Il particolare non manca posteriormente nelle opere pittoriche della scuola locale epirota del Cinquecento, usato per altri dettagli, in scene diverse⁵⁴⁸. L'esempio conforme all'affresco di Sant'Atanasio, si riscontra nella scena della *Presentazione di Gesù al Tempio* nel *Parekklesion* di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià⁵⁴⁹

⁵⁴³ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιο Όρος* (TSIGARIDAS, *Portable Icons in Helladic Macedonia and Mount Athos*), p.125, fig.5.

⁵⁴⁴ Nell'Ultima Cena: nel parekklesion di Omorfi Ecclesia (c.1285) ad Atene (ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας* (VASILAKI-KARAKATSANI, *The Wall Paintings*), p.64. tav. 49; a San Giorgio ad Ubisi (XIV sec.) in Georgia occidentale (LORDKIPANIDZE, *The Scene of the Last Supper*, fig.1; VELMANS, *Deux décors de la fin du XIVE siècle en Géorgie*, fig.2). Nel tavolo della raffigurazione della *Santa Trinità* nell'Odighitria (1311) a Spilies in Eubea (ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικά Μνημεία*, tav.98; EMMANUEL, *Die Fresken der Muttergottes-Hodegetria-Kirche in Spilies*, tav. 5). Nella scena di Melismos a Taxiarches a Castorià (1359-1360), e a San Salvatore (c. 1400) a Višni presso Ocria (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός* (KONSTANTINIDI, *The Melismos*), pp. 201, 211, figg.186, 233). Probabilmente sulla spalliera del trono di San Nicola al ciclo pittorico di Sant'Atanasio (XIII sec.) a Geraki nel Pelopponeso (ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, *Νέες τοιχογραφίες στο Γεράκι*, fig.9). Agli affreschi con l'*Inno Acatisto* ai monasteri di Decăni e di Mateiç (PATTERSON-ŠEVČENCO N., *Icons in the Liturgy*, pp.49-50, figg.11,12). La stessa soluzione si usa per un velario dipinto al ciclo pittorico dei Santi Pietro e Paolo (XIV sec.) a Tirnovo in Bulgaria (GRABAR, *La peinture religieuse*, tavv. XLIV, XLIX).

⁵⁴⁵ Come i velari finti dipinti nella Cripta della Basilica di Aquileia datati alla prima metà del XIII secolo (DALLA BARBA BRUSIN e LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia*, pp. 89-93, figg. 209-211)

⁵⁴⁶ BUCHTHAL, *Miniature Painting*, p. tav. 6a.

⁵⁴⁷ Si cita la decorazione dell'altare nella *Comunione degli Apostoli* sulla conca absidale del ciclo pittorico inedito di Panaghia a Kato Meropi (tra il 1462 ed il 1491). Per l'attribuzione degli affreschi a Xenos Digenis e la datazione degli affreschi si rimanda a: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινά*, pp. 256-257; ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων*, pp.567-569. Nella *Presentazione della Vergine al Tempio* (1491) nel monastero di Mirtià in Etolia appare un tendaggio appeso ad anelli (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, tav.9).

⁵⁴⁸ Indicativamente si citano gli affreschi del monastero di Filanthropinon (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), tav. 2, figg. 19,24, 32α, 55β).

⁵⁴⁹ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.14, tav. 6β.

Lo spazio disponibile sarebbe sufficiente per la decorazione architettonica, che tradizionalmente accompagna la scena nell'arte bizantina e postbizantina; Il pittore ignoto, invece, preferisce eliminarla come fa posteriormente Frangos Kondaris all'affresco nella chiesa della Metamorfosis (1568), nella vicina Veltsista, seguendo la tradizione legata alle opere italiane bizantineggianti del Trecento e del Quattrocento⁵⁵⁰.

Santa Trinità ossia L'Ospitalità di Abramo (figg.112-114)

Nel centro della composizione sono raffigurati tre angeli seduti intorno ad un tavolo semicircolare, avvolto da una tovaglia bianca decorata alle estremità, con una fascia ornata da motivi geometrici di color nero (fig.112). L'angelo al centro è rappresentato frontalmente, benedice con la mano destra e tiene lo scettro nella mano sinistra. Gli altri due angeli sono seduti alle estremità del tavolo su due sedie di legno con spalliera bassa, come al sedile dei tre angeli all'affresco di San Giorgio (1401) presso Artos nell'isola di Creta⁵⁵¹. Ambedue tengono la mano destra sopra il tavolo nell'atto di benedizione e con l'altra lo scettro. Sul tavolo ci sono raffigurati due pani, due vasi a collo alto per il vino o l'acqua, tre vasi aperti con piede, contenenti il cibo, un bicchiere e un coltello con manico. Alle due estremità della scena si distinguono Abramo, probabilmente la figura a sinistra, e Sara dalla parte opposta, raffigurati in piedi, con vasi nelle mani, aperto quello dell'ospitante e con coperchio l'altro(figg. 113-114).

Tra gli angeli in mezzo e quello a destra c'è scritto la parola ΤΡΙΑΣ (Trinità) che si riferisce al simbolismo dell'episodio rappresentato⁵⁵². Presumibilmente l'aggettivo ΑΓΙΑ (Santa) esiste a sinistra dell'angelo, nella parte della composizione coperta da sali e polvere. Sulla testa, di due almeno dei tre angeli, appaiono le abbreviazioni Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Lo schema iconografico del pittore di Sant'Atanasio è quello stabilizzato dal XIV secolo e sopravvissuto posteriormente nei secoli XV e XVI, in un gran

⁵⁵⁰ STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp.92-93, note nn. 459-461, fig.33a.

⁵⁵¹ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Ο εις Αρτόν Πεθύμνης*, pp. 75-76, tavv. Β.2 e Γ.

⁵⁵² Si tratta del banchetto offerto da Abramo ai tre angeli, simbolo della Santa Trinità, contenuto nel Vecchio Testamento (ΓΕΝΕΣΙΣ 18, 1-15).

numero di opere pittoriche con piccole variazioni iconografiche⁵⁵³. La raffigurazione di Abramo e Sara all'estremità della composizione, fuori del tavolo dove stano i tre angeli, trova paragone in età paleologa in cicli pittorici nel Peloponneso⁵⁵⁴, a Creta⁵⁵⁵ ad Arta⁵⁵⁶.

Il tavolo semicircolare coperto dal *cheiromaktro*, steso dalla parte interna s'incontra nel Cinquecento in diverse opere pittoriche all'Athos, nell'Epiro, alle Meteore⁵⁵⁷.

Le iscrizioni abbreviate sopra la testa degli angeli, che nominano Cristo è un elemento che rimanda all'affresco nel monastero di Dragalevci (1475-1476) vicino Sofia in Bulgaria, attribuito a maestri provenienti da Ocrida⁵⁵⁸.

IV. 3. 1. I Santi (figg. 115-133)

La descrizione e l'analisi iconografica dei santi iniziano dal santo patrono sulla parete meridionale del naos, accanto all'iconostasi, e continua verso ovest con quelli sullo stesso lato dell'edificio per passare poi alle immagini sulla parete settentrionale del narteca e del naos. I santi sulla parete meridionale della chiesa (naos e narteca), con eccezione i due vescovi-padri della chiesa, *Sant'Atanasio* e *San Nicola*, sono monaci-anacoreti,

⁵⁵³ Per l'iconografia si rimanda a: ALPATOV, *La "Trinité" dans l'art byzantin*, 154-174; ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ* (CHARALAMBOUS-MOYRIKI, *La représentation de la Philoxénie d'Abraham*), pp.88-112. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Ταξιάρχες στη Αγριακόνα* (DELIYANNI-DORIS, *The Mural Paintings of Taxiarches at Agriakona*), pp. 560-563.

⁵⁵⁴ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη* (EMMANOYEL, *Les fresques de Saint-Nicolas a Agoriani de Laconie*), p.132, figg.13,16; ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Ταξιάρχες στη Αγριακόνα* (DELIYANNI-DORIS, *The Mural Paintings of Taxiarches at Agriakona*), pp.560-563, fig.2.

⁵⁵⁵ ΣΠΑΘΗΡΑΚΗΣ, *Byzantine Wall Paintings*, pp. 343-344, tav. 14a, figg.133, 295, 298; PASSARELLI, *Creta*, figg. 113, 114.

⁵⁵⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Wall-Paintings of the Blacherna*), pp. 79-81, tav. 43, fig. 119; ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*), pp.263-264, figg.241-243.

⁵⁵⁷ ΠΑΖΑΡΑΣ, *Τρεις εικόνες του κύκλου του Θεοφανη του Κρητός*, pp.378-381, figg.11,12; ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, pp.37-38, fig.9;

⁵⁵⁸ СУБОТИЋ, *L'école de peinture*, pp. 206-209, disegno n.97, fig.91. L'iscrizione abbreviata accompagna l'angelo in centro, identificabile con Cristo (ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Bizantine Monuments of Arta*), p.134, fig.120.

contrapposti ai santi martiri che sono raffigurati sulla parete antistante, come martiri nel nartece e come guerrieri nel naos. Le immagini dei santi *Atanasio, Nicola, Antonio ed Eutimio* nel naos sono situati dentro una specie di giardino formato da alberi-cipressi dipinti tra di loro e da piccole piante fiorite, spuntate dal suolo (figg. 115-119). Presumibilmente si tratta di un'ambientazione paradisiaca nota dalle prime raffigurazioni cristiane dell'aldilà che accompagnerà l'arte figurativa paleocristiana⁵⁵⁹, che poi diventerà elemento dell'iconografia d'alcune scene simboliche ed apocalittiche⁵⁶⁰. La combinazione iconografica, invece, dei santi della zona inferiore rappresentati in mezzo al verde non è per niente frequente anche se è nota dalle raffigurazioni paleocristiane⁵⁶¹. Una soluzione relativa presenta la raffigurazione degli apostoli nelle scene del *Battesimo* e dell'*Ascensione* nel programma iconografico delle cupole⁵⁶². Si noti, infine, l'icona musiva di *San Nicola* a Patmos (XI sec.), in cui sulla zona bassa verdeggiante, esistono due pianticelle fiorite⁵⁶³. In ogni caso, la raffigurazione in paradiso dei santi-padri della chiesa, *Atanasio e Nicola*, e degli asceti fondatori del monachesimo, *Antonio ed Eutimio*, non va considerata come una scelta causale. I distici giambici che accompagnano le quattro immagini si riferiscono alla loro vita dopo la morte⁵⁶⁴: Atanasio anche morto vive perchè i giusti essendo morti vivono; Nicola un grande intercessore in terra continua a rimanere tale anche dopo la morte; Antonio in cielo è più grande anche delle Intelligenze ed

⁵⁵⁹BISCONTI, *Sulla concezione figurativa dell' "habitat"paradisiaco*, passim ed in modo particolare pp. 58-80; L'iconografia dei defunti raffigurati in un paesaggio paradisiaco è frequente anche in lastre paleocristiane (NICOLETTI, *La rappresentazione dei defunti*, pp.22-25).

⁵⁶⁰ Per esempio nella scena del Giudizio Universale (GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier*, pp.22-30). L' ambiente naturalistico in altre scene svolte all' aperto (l'*Ascensione*, il *Tradimento*, *Battesimo* e.c.c.) è di concezione diversa.

⁵⁶¹ Si citano indicativamente i mosaici di San'Apollinare Nuovo a Ravenna (DEICHMANN., *Frühchristliche Bauten und Mosaiken*, tavv.98-106, 120-135; GRABAR, *Martyrium*, II, *Iconography*, pp.124-128, III, tavv. XLVI. 1,2).

⁵⁶² Come per esempio ai mosaici del Battistero degli Ariani a Ravenna, di Santa Sofia a Salonico, di San Marco a Venezia dove gli alberi tra gli apostoli presumibilmente alludono al luogo in cui si sono svolti questi eventi (DEICHMANN., *Frühchristliche Bauten und Mosaiken*, tavv. 251, 257-268; ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης*, p. 71; DEMUS, *The Mosaics of San Marco*, tavv.234,249-260).

⁵⁶³ FURLAN, *Le icone bizantine*, pp.35-35, tav. 1; ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Φορητές εικόνες*, pp. 106-107, fig. 1.

⁵⁶⁴ Per i distici si rimanda sotto al capitolo sugli epigrammi, dove le iscrizioni si trascrivono, si commentano e si traducono.

Eutimio va dagli angeli che sono estranei dalla vita. Presumibilmente il pittore interpreta questi versi in un modo personale e gli usa come fonte d'ispirazione per la raffigurazione dei santi in un paesaggio paradisiaco⁵⁶⁵. Si rappresenta quindi la vita spirituale della chiesa, i difensori della fede che insieme ai santi guerrieri raffigurati sulla parete antistante hanno "combattuto" contro i nemici del cristianesimo e dopo la morte diventano intercessori tra dio ed i fedeli.

Sant' Atanasio (figg. 117-119, 144)

Il santo patrono della chiesa è raffigurato seduto in un trono di legno con schienale (figg. 117, 118). La sua mano destra è nascosta dall'iconostasio del 1688, che ha sostituito l'originario spostato verso ovest, del quale il segno si distingue tuttora dalla parte del bema. Lo *sticharion* del santo è giallastro ed il suo *polystavrion* è decorato con croci di colori vari, mentre l'*omophorion* con croci dorate e nere. L'*epitrachelion* e l'*epigonation* sono decorati con vari motivi geometrici⁵⁶⁶.

Con la mano sinistra tiene un vangelo aperto dove è scritto in maiuscolo su ambedue le pagine: ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ΜΗ ΦΟΒΟΥ ΤΟ Μ/(Ι)Κ(ΡΟΝ) ΠΟΙΜΝΙΟΝ/ΟΤΙ ΕΥΔΟΚΗ/ΣΕΝ Ο Π(ΑΤΗ)Ρ ΗΜΩΝ/ ΔΟΥΝΑΙ Υ/ΜΙΝ ΤΗΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ⁵⁶⁷.

Nella parte anteriore dell'immagine esiste un'epigrafe in maiuscolo che è divisa in due parti dalla testa del santo:

ΑΘΑΝΑΣΙΟΝ ΚΑΙ ΘΑ[ΝΟΝΤΑ ΖΗΝ ΛΕΓΩ] ΟΙ ΓΑΡ ΔΙΚΑΙΟΙ ΚΑΙ ΤΕΘΝΙΚΟΤΕΣ ΖΩΣΙ⁵⁶⁸ (fig.144).

L'ultima iscrizione si riferisce all'identità della figura rappresentata: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ/ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ (=Sant'Atanasio Patriarca d'Alessandria)⁵⁶⁹.

⁵⁶⁵ Come appare nella scena del Giudizio Universale (SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*, pp. 318-319, fig.223; IDEM, *Dated Byzantine*, p.158, fig.140; ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS, TSIGARIDAS, *Holy Meteora*), figg. pp. 281,283).

⁵⁶⁶ Per il costume episcopale bizantino si rimanda a: THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin*, passim ;WALTER, *Art and Ritual*, pp. 7-34.

⁵⁶⁷ =Non temere, piccolo gregge, perchè al nostro Padre è piaciuto a darvi il regno. Si tratta di un brano tratto dal vangelo di Luca (12:32-33).

⁵⁶⁸ Si tratta del sinassario della festa del santo (ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ, Ιανουάριος ΙΗ', p.160; ΜΗΝΑΙΑ, III, Μήν Ιανουάριος ΙΗ', p. 285).

Il tipo iconografico usato a Sant'Atanasio corrisponde alla descrizione che fa Dionisio di Fournà nel suo manuale: vecchio, calvo con la barba larga⁵⁷⁰. Secondo un'altra descrizione invece, del XII secolo, era uomo di mezza età⁵⁷¹.

Il pittore usa per il nostro affresco il tipo iconografico⁵⁷² in cui si riconosce il ritratto del santo come appare in qualche esempio nei secoli XIV e XV nella zona della Macedonia⁵⁷³ e dell'Epiro⁵⁷⁴. Specialmente con l'affresco epirota, nel monastero di Santa Paraskevi a Monodendri (1414), si osserva un rapporto così stretto, che l'ipotesi che si tratti del prototipo per il ritratto posteriore sarebbe verosimile. Lo stesso tipo usa anche il pittore epirota Eustathios Iakovou, nella rappresentazione del santo sulla conca absidale nel parekklesion di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià⁵⁷⁵.

San Nicola di Mira (figg. 115,120,141)

⁵⁶⁹ Sant'Atanasio, tra i primi padri della chiesa, nacque ad Alessandria intorno al 296 e morì nel anno 373. Da diacono partecipò al primo concilio ecumenico di Nicea (325) convocato per la difesa contro l'arianesimo. Dopo il 326 diventò vescovo di Alessandria (ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ, pp. 298-299). Festeggia il 18 gennaio.

⁵⁷⁰ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, pp.154,267,291; HETHERINGTON, *The "Painter's Manuel"*, London 1974, p.54.

⁵⁷¹ CHATZIDAKIS, *Studies in Byzantine Art*, III, *Εκ των Ελπίου του Ρωμίου*, p.413.

⁵⁷² Per l'iconografia generica si rimanda a: MISLIVEĆ, *Athanasius*. Per le prime raffigurazioni del santo e le varianti dell'iconografia si rimanda a: WALTER, *Art and Ritual*, p.104; WEITZMANN, *The Icons*, pp.48-49, B24, tavv.LXXIIa, LXXIIIa; MANGO e HAWKINS, *The Mosaics of St. Sofia at Istanbul. The Church Fathers*, pp.18-20, figg.37-38.

⁵⁷³ Si citano indicativamente gli affreschi in Sant'Atanasio tou Mousaki (1384-1385) e in Taxiarches Metropoleos (1359-1360) a Castorià in cui la barba del santo è formata da riccioli (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv.121,145β). Uguale è la fisionomia e la barba del santo in un'icona proveniente dalla chiesa di Santa Paraskevi a Verria, in Macedonia, datata al ultimo quarto del XV secolo (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, p.73, fig.119).

⁵⁷⁴ Affreschi inediti di Santa Paraskevi (1414) a Monodendri, dove Sant'Atanasio appare con gli altri padri della chiesa sulla conca absidale. Per la datazione ed il programma iconografico si vede: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*).

⁵⁷⁵ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.10, fig.3.

San Nicola il vescovo di Mira in Licia⁵⁷⁶, è raffigurato in piedi con la mano destra nell'atto di benedizione, mentre con la mano sinistra tiene un vangelo chiuso (fig. 115). Sotto indossa una tunica lunga grigia (*sticharion*), sopra un mantello rosso (*phelonion*) e sulle spalle una stola bianca (*omophorion*) decorata con tre croci nere. L'*epitrachelion* e l'*epigonation* sono decorati con piccoli motivi rotondi e rettangolari bianchi e rossi che sembrano perle e pietre preziose⁵⁷⁷.

L'immagine del santo viene accompagnata da due iscrizioni in maiuscolo di cui quella più in alto è tratta dal suo sinassario: Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΡΕΣΒΕΙΣ ΩΝ ΕΝ ΓΗ ΜΕΓΑΣ ΚΑΙ ΓΗΣ ΑΠΟΣΤΑΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΕΣΒΕΥΕΙΝ ΖΕΕΙ⁵⁷⁸ (fig.141). La stessa iscrizione esiste anche agli affreschi nel parekklesion di San Giovanni Teologo a Kastorià⁵⁷⁹. Le altre iscrizioni, invece, si riferiscono all'identità dell'immagine raffigurata: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ/ Ο ΕΝ ΜΥΡΟΙΣ/ Ο ΤΑΧΥΣ ΒΟΗΘΟΣ(=San Nicola di Mira, l'assistente veloce)⁵⁸⁰.

Il tipo iconografico del santo frontalmente raffigurato in piedi, vestito da vescovo, benedicente, con un codice chiuso nella mano sinistra noto dal XII secolo continua ad essere usato posteriormente⁵⁸¹ accanto alla variante usata dai pittori cretesi in cui appare seduto in trono⁵⁸². La fisionomia del santo è quella caratteristica dei suoi ritratti com'è stata stabilizzata dal XI

⁵⁷⁶ Fu uno dei 318 santi padri della chiesa che parteciparono al primo concilio ecumenico di Nicea (325) e morì nel anno 330. Festeggia il 6 dicembre (CIOFFARI, *San Nicola nelle fonti letterarie*; DELEHAYE, *Synaxarium*, pp.281-282).

⁵⁷⁷ Per il costume episcopale: THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin*, passim.

⁵⁷⁸ Si tratta del sinassario della festa (ΣΥΝΑΞΑΡΙΣΤΗΣ, p. 206).

⁵⁷⁹ Osservazione propria. Per gli affreschi si rimanda a: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*.

⁵⁸⁰ Non mi risulta San Nicola ugualmente soprannominato da altri esempi pittorici. Presumibilmente la fonte d'ispirazione dell'artista sarà la liturgia del giorno della festa del santo e specialmente quella del Vespro (ΜΗΝΑΙΑ, II, p.386) dove si legge: Νίκη φερωνύμως, του πιστού λαού ανεδείχθης, εν πειρασμώ κραταιά, Άγιε Νικόλαε, θεράπων όντως Χριστού· πανταχού γάρ καλούμενος, οξέως προφθάνεις (Vittoria giustamente del popolo fedele sei valorizzato, poderosa nella tentazione, San Nicola, vero aiutante (assistente) di Cristo perchè ovunque tu sia chiamato arrivi velocemente).

⁵⁸¹ Per l'iconografia generica bizantina si rimanda a; PATTERSON ŠEVČENKO, *San Nicola*, con rimandi alla bibliografia antecedente; Per l'iconografia generica ed in modo particolare Cipro si vedono: TRIANTAFYLLOPOULOS, *Il culto e l'immagine*, figg. 2,3; IDEM, *San Nicola*, passim; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ), *Η Βλαχέρνα της Άρτας* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Wall-Paintings of the Blacherna*), pp.39-40, fig. 23.

⁵⁸² VASSILAKI, *San Nicola nella pittura di icone*, figg.1-8.

secolo, con il cranio sporgente e tondeggiante, stempiato, con un ricciolo al centro del capo e con la barba bianca arrotondata⁵⁸³.

I tratti fisionomici e la resa schematica della barba del santo sono caratteristiche note già dalla seconda metà del XIII secolo da un'icona nel Museo di Kastorià⁵⁸⁴. Le stesse caratteristiche si ritrovano posteriormente in vari esemplari pittorici nella stessa città macedone⁵⁸⁵.

Il particolare della mano destra del santo che è alzata in angolo con il corpo (fig. 120), collega la nostra immagine con le opere di Xenos Digenis (1491)⁵⁸⁶, con la prima opera di Teofane il cretese (1527) alle Meteore⁵⁸⁷, e con l'opera del pittore epirota Eustathios Iakovou (documentato 1537-1552) a Kastorià⁵⁸⁸. Il dettaglio della mano sinistra del santo con cui tiene il vangelo, comunemente velata, è noto da esempi macedoni dei secoli XIV e XV⁵⁸⁹, diventa più frequente in opere del XV secolo⁵⁹⁰, ritrovata negli affreschi Cinquecenteschi nei monasteri di Filanthropinon e di Diliou sull'isola del lago di Ioannina⁵⁹¹.

Sant'Antonio (figg. 115, 116, 121,143)

Il fondatore del monachesimo e padre della vita degli anacoreti del deserto è raffigurato in piede con l'abito monastico⁵⁹². Indossa la tunica, l'*analavos*

⁵⁸³ BACCI, a cura, *San Nicola*, figg. Cat. II, 5-10, IV,13.

⁵⁸⁴ ΚΑΚΑΒΑΣ, *Βυζαντινό Μουσείο* (ΚΑΚΑΒΑΣ, *Byzantine Museum*), pp.6, 13, fig. p. 10.

⁵⁸⁵

⁵⁸⁶ Ai cicli pittorici (1491) del monastero di Myrtias (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p.87, tav.2) e di Panaghia a Kato Meropi (affreschi inediti). Per il pittore e le sue opere si rimanda a: ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων*, passim.

⁵⁸⁷ ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS, TSIGARIDAS, *Holy Meteora*), tavv. pagg. 228, 229.

⁵⁸⁸ Osservazione propria. Per l'affresco si rimanda a: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.53.

⁵⁸⁹ Come per esempio in due icone a Verria (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, pp.63-64, 72-73, figg.80,118).

⁵⁹⁰ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Φορητές εικόνες*, pp. 111-113, figg. 13,15.

⁵⁹¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.96-97, tavv.13,59; ΓΑΡΙΔΗΣ e ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μοναστήρια νήσου*, fig.390.

⁵⁹² Sant'Antonio, padre della vita ascetica e monastica, nacque il 251 in Egitto e morì il 17 gennaio del 356. Per 20 anni si ritirò nel deserto dove affrontò varie tentazioni. Nel 335 tornò ad Alessandria ad assistere alla lotta della chiesa contro l'arianesimo. Festeggia il 17 gennaio.

grigio con croci bianche, un *perivolarion* viola e sulla testa porta il *koukoullion*⁵⁹³, che qui appare come un turbante diverso da quello noto dagli esempi dell'arte bizantina e postbizantina (figg.115,116,121). Si tratta, invece, dell'elemento iconografico che caratterizza di San Giovanni Damasceno⁵⁹⁴. L'unico esempio noto in cui il santo è raffigurato con una specie di turbante è quello nel monastero di Protaton sull'Athos⁵⁹⁵, considerata probante fonte d'ispirazione del nostro frescante, interpretato in modo personale, cercando insieme alla carnagione scura del viso del santo ad alludere all'origine africana.

L'iscrizione che appare nella parte anteriore dell'immagine, è tratta dal sinassario del santo: ΕΧΕΙ ΤΙ ΜΕΙΖΟΝ ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΝΟΩΝ/ ΕΞΑΡΧΟΝ ΑΝΤΩΝΙΟΝ ΑΣΚΗΤΩΝ ΕΧΩΝ⁵⁹⁶ (fig.144).

Le altre scritte, invece, concernono l'identità dell'immagine: Ο ΑΓΙΟΣ/ ΑΝΤΩΝΙΟΣ/ Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ (Sant'Antonio, il professore del deserto). Nonostante che con tale soprannome sia noto Sant'Eutimio⁵⁹⁷ il pittore preferisce dare questo titolo al capo degli asceti, presumibilmente ispirandosi ai testi liturgici in cui Sant'Antonio si cita come professore del deserto⁵⁹⁸.

Sant'Eutimio (figg. 121-122,145)

Il santo è rappresentato frontalmente in piedi, vecchio, quasi calvo con la testa priva di capelli, con un solo ciuffo sopra la fronte, con la barba bianca molto lunga⁵⁹⁹, indossando gli abiti da monaco⁶⁰⁰(fig.121). Con la mano destra anzichè benedire afferra la barba (fig. 122).

⁵⁹³ Per l'abito monastico si vede : MIGNE, *Patrologiae*, CLV, 192, 355.

⁵⁹⁴ Il monaco Dionisio nella sua *Hermeneia* descrive i due santi con copricapo (*skepasma*) o con *koukoullion* (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, pp. 162,273,274, 292,294).

⁵⁹⁵ MILLET, *Monuments*, tav. 46.2.

⁵⁹⁶ ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ, Ιανουάριος ΙΖ', p. 152.

⁵⁹⁷ DELEHAYE, *Synaxarium*, p.406.

⁵⁹⁸ Τον καθηγητήν σε τιμώμεν Αντώνιε (in te Antonio onoriamo il professore); Εν ερήμοις, σαφέστατα καθηγητής ταύτης εγένου πιστός (nei deserti, esplicitamente sei divenuto professore del deserto fedele): ΜΗΝΑΙΑ, III, 265, 273.

⁵⁹⁹ Con la barba molto lunga è descritto il santo da Dionisio di Fournà (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, p.162).

Le iscrizioni in maiuscolo che appaiono nella parte anteriore dell'immagine si riferiscono, quella in alto al sinassario del santo e quella sotto all'identità: ΤΟ ΚΟΙ(ΝΟ)Ν ΕΥΘΥΜΙΕ ΣΟΙ ΚΑΙ ΤΩ ΒΙΩ/ ΠΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΥΣ ΑΠΑΙΡΕ ΤΟΥΣ ΞΕΝΟΥΣ ΒΙΟΥ⁶⁰¹ (fig.145).

Ο ΑΓΙΟΣ /ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ (=Sant'Eufemio il Grande).

Nelle prime raffigurazioni il santo appare con capelli corti e in seguito, a partire dal XII secolo, ha la fronte alta⁶⁰², in un tipo iconografico che perdomina in età postbizantina⁶⁰³. La variante in cui il santo appare quasi calvo con un ciuffo sulla testa, di tradizione paleologa, si ritrova all'affresco nel vecchio katholicon della Trasfigurazione sulle Meteore(1483)⁶⁰⁴. Un indizio per il prototipo a cui si è ispirato il nostro pittore ignoto offre l'affresco nel monastero di Zrze (1368), presso Prilep, in cui il santo è dello stesso tipo iconografico e in più appare mentre afferra la barba con la mano destra⁶⁰⁵. Forese si tratta di un gesto presumibilmente ispirato dalla vita quotidiana, come quello di sant'Artemio nel ciclo pittorico del 1537 nel monastero di Molyvdoskepastos nell'Epiro, opera del pittore Eustathio Iakovou, in cui il santo con la mano sinistra tiene la cintura⁶⁰⁶.

San Teodoro tiro (figg. 123-124,148)

Il Santo vestito da guerriero è in piedi con il busto leggermente girato verso destra, dalla parte di san Demetrio, con il volto di leggero tre quarti e lo sguardo rivolto allo spettatore (figg. 123-124). Con la mano destra regge la lancia, mentre con quella sinistra probabilmente tiene una spada lunga con la

⁶⁰⁰ Nacque a Melitene in Armenia intorno al 377 e morì il 20 gennaio del 473. All'inizio della sua vita da presbitero fu curatore dei monasteri della sua città nativa e poi di quelli della Palestina.

⁶⁰¹ ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ, Ιανουάριος Κ', p. 175.

⁶⁰² Per l'evoluzione dell'iconografia si rimanda a : ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, pp.181-183; GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp. 286-287.

⁶⁰³ Si citano indicativamente gli esempi nel monastero di Dionysiou sull'Athos, 1546-47, affresco eseguito dal pittore cretese Zorzis (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, p.153, fig.74, con vari altri esempi della stessa epoca); nel ciclo pittorico a San Mena a Monodendri, 1619-20 (ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου* (TOURTA., *The churches of Ayios Nikolaos*), pp.151, figg. 23, 95.

⁶⁰⁴ GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, p. 287, tav.99, con citazione di diversi esempi d'età paleologa, p.303, n. 146.

⁶⁰⁵ ΙΒΚΟΒΙĆ, *La peinture du XIVe siècle*, figg. 1, 11.

⁶⁰⁶ Affresco ineditto.

punta in basso⁶⁰⁷. Indossa una corazza con due striscie large incrociate, ornate con motivi floreali. Sulle sue spalle appare un mantello rosso annodato in davanti, ornato con perle bianche sparse sul tessuto oppure in combinazione con i due motivi floreali che ornano la parte più larga della veste.

L'immagine del santo accompagnano due iscrizioni che esistono nell'altezza della sua testa. Quella più in alto si riferisce al sinassario del santo e quella sotto, invece, riguarda la sua identificazione (fig.148):

Τροφή κολύβων ἔστι ἃ Τήρων πόλιν, /τροφήν τιθείς ἄπρακτον ἡ λισγημένην⁶⁰⁸

Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ/ Ο ΤΗΡΩΝ (San Teodoro tiro).

L'iconografia del santo guerriero completamente armato, stabilizzata in età paleologa⁶⁰⁹, è preferita dai pittori nella prima metà del Cinquecento nell'Epiro e altrove⁶¹⁰. La nostra immagine è in particolare paragonabile, per alcuni elementi come la lancia verticale, la spada puntata verso il basso, con gli affreschi nel katholicon di Filanthropinon⁶¹¹, per la corazza e la lancia verticale con l'affresco di Ntiliou,⁶¹². Riscontri iconografici esistono, inoltre, con le immagini dei santi Teodoro nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo a Kastoria⁶¹³.

San Demetrio, Megas Dux (figg. 125,138)

Il santo, rappresentato frontalmente vestito da guerriero, indossa una tunica rossa corta con maniche lunghe, probabilmente ornata con fasce perlate e motivi geometrici, e sopra una corazza fatta di lastre metalliche quadrate (fig.

⁶⁰⁷ Gran parte dell'immagine è distrutta oppure conservata male.

⁶⁰⁸ Si tratta del sinassario del miracolo dei *kollyva*, celebrato il sabato della prima settimana della Quaresima (ΤΡΙΩΔΙΟΝ, Σάββατο της Α΄ Εβδομάδας Νηστειών, p. 291).

⁶⁰⁹ WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 64-65; IDEM, *Theodore*, passim.

⁶¹⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), p.107, tav.16α, 67α, con diversi esempi dello stesso tipo e l'ipotesi che il probabile prototipo dell'immagine è l'affresco inedito (1414) in Santa Paraskevi a Monodendri.

⁶¹¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), p.107, tav.16α, fig.67α.

⁶¹² ΓΑΡΙΔΗΣ e ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μοναστήρια νήσου*, tav.409.

⁶¹³ Immagine inedita: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.55.

125). Nella mano destra regge la lancia, mentre con la sinistra tiene una spada. Dietro la sua spalla destra si distingue parte di uno scudo a forma triangolare, mentre l'altra è coperta dal mantello. Egli porta una specie di corona, fatta da una fila di perle.

Nell'altezza della testa dell'immagine esiste un'iscrizione bistrofa in corsivo, tratta dal sinassario del santo (fig. 138): δημήτριον νύπτουσι λόγχοι Χ(ριστ)έ μου/ ζηλούντα πλευράς λοχονύκτου σου πάθους⁶¹⁴.

Sotto esiste un'iscrizione in maiuscolo relativamente all'identificazione della figura:

Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ/Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ (=San Demetrio il grande duca)⁶¹⁵.

Questo tipo iconografico del santo guerriero stabilizzato in età paleologa⁶¹⁶ continua ad essere usato anche nell'arte postbizantina⁶¹⁷.

La raffigurazione del santo con il titolo del grande duca⁶¹⁸ è di tradizione locale della Macedonia ed appare nella pittura monumentale per la prima volta agli affreschi di Sant'Atanasio tou Mousaki (1384) a Castorià, dove invece l'immagine è accompagnata dalla parola Απόκαυκος⁶¹⁹, che fu collegata con Sant'Demetrio, a causa di una leggenda comparsa a Salonicco durante il XIV secolo⁶²⁰. Nella stessa città agli affreschi di Sant'Andrea Rousoulis (c.1430) ed in un'icona nel Museo Bizantino, esiste l'iscrizione grande duca accanto alla figura del santo⁶²¹. Dopo la metà del XV secolo lo stesso titolo appare in diversi esempi macedoni oppure influenzati dall'arte

⁶¹⁴ Si tratta del sinassario (ΜΗΝΑΙΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ, 1960, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ ΚΣΤ', συναξάριον p. 149).

⁶¹⁵ San Demetrio come grande duca accanto a San Giorgio è raffigurato ad Aghios Andreas Rousouli (xv sec.) a Castorià, dove invece della lancia tiene nella mano sinistra una spada (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav.166).

⁶¹⁶ Per l'iconografia bizantina del santo si rimanda a: WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, pp. 76-80.

⁶¹⁷ Per l'iconografia postbizantina si rimanda a: ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ (ASPRA-VARDAVAKI), *Μια μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Δημητρίου (A post-Byzantine Icon of St. Demetrios)*, pp.116-123.

⁶¹⁸ Il grande duca era il capo supremo della flotta bizantina e del settimo grado nella gerarchia aulica.

⁶¹⁹ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Τα μνημεία της Καστοριάς*, p.153; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav. 152,α; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, p.106.

⁶²⁰ Come per esempio nel ciclo pittorico del 1539 nel monastero di Myrtià in Etolia: ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, p.89.

⁶²¹ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων*, (TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*), p. 306, fig174; ΚΑΚΑΒΑΣ, *Βυζαντινό Μουσείο (ΚΑΚΑΒΑΣ, Byzantine Museum)*, pp. 12, 23.

macedone⁶²² che poi si tramanda e si incontra in cicli pittorici nell'ambito della scuola "della Grecia nord-occidentale"⁶²³.

Il medaglione sul petto del santo noto dall'età paleologa⁶²⁴ è un dettaglio iconografico che riappare nella decorazione pittorica del monastero di Filanthropinòn e poi diventa uno degli elementi iconografici caratteristici delle opere della scuola "della Grecia nordoccidentale" particolarmente in quelle eseguite da Frangos Katelanos oppure attribuite a questo pittore⁶²⁵.

Lo scudo triangolare del santo è simile a quello che regge *San Teodoro Stratelates* nel parekklession di San Giovanni Teologo a Kastorià (1552), opera del pittore epirota Eustahios Iakovou⁶²⁶.

San Giorgio, Tropaeophoros (figg. 126,149)

Il santo guerriero è dipinto in piedi frontalmente. Indossa una tunica corta con maniche e una corazza fatta di lastre metalliche quadrate, che è decorata davanti con fascie ornate con motivi floreali ed un medaglione (fig. 126). Le spalle sono coperte da un mantello rosso ornato con sparsi motivi geometrici dorati. Nella mano destra regge la lancia e con quella sinistra tiene lo scudo appoggiato per terra. Sui capelli ricci ci sono due file di perle incrociate e decorate nel punto d'incrocio con un gioiello d'oro.

Accompagnano il santo due iscrizioni, di cui la prima è un distico in corsivo tratto dal sinassario, mentre l'altra in maiuscolo identifica la figura (fig.149):

⁶²² Si cita l'affresco nel *catholicòn* del monastero della Metamorfosis sulle Meteore (1483), opera della cosiddetta bottega di Castorià, in cui il santo appare in un tipo iconografico diverso (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, p.277, tav.92, dove si citano altri esempi dello stesso periodo e dei secoli XVI e XVII).

⁶²³ STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, p. 124, fig. 49a ; (ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία* (SEMOGLOU, *Le décor murale du catholicon du monasterère Myrtia en Étolie*), pp. 185-237

⁶²⁴ SIMIC-LAZAR D., *Kalenić et la dernière période*, tav. XXIX; SUBOTIC, *Terra Sacra*, tavv. a colori 16, 30.

⁶²⁵ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών* (ACHEIMASTOU-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp.96-97, tavv. 13,16,59-62α, 66-69, 76α, 84α, con citazione degli esempi in cui esiste lo stesso particolare. Lo stesso dettaglio si incontra anche nell'icona con San Demetrio nel Museo Bizantino di Atene (intorno il 1560), attribuita a Frangos Katelanos (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*, n.49, p.168).

⁶²⁶ Immagine inedita. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 55.

1) Ἐχθρούς ὁ τέμνων Γεώργιος ἐν μάχαις/ ἐκὼν παρ' ἐχθρῶν τέμνεται διαξίφους⁶²⁷.

2) Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ / Ο ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ⁶²⁸.

Il tipo iconografico di San Giorgio guerriero con armatura completa, con una fila di perle sulla testa e con un medaglione sul torace è noto dall'età paleologa⁶²⁹. In diversi esempi paleologi lo stesso santo anziché reggere la lancia alza con la mano destra la spada, variante iconografica che si tramanda nell'arte postbizantina e comunemente si usa dai pittori della scuola "epirota" del Cinquecento⁶³⁰. Il medaglione sul torace del santo, è un'elemento iconografico diffuso nella Grecia nord-occidentale nel Cinquecento e collega l'immagine agli affreschi di Filantropinon e di Ntilliou⁶³¹.

San Gioannicio (figg.127, 139)

Il santo-monaco dell'Asia Minore⁶³² è raffigurato in piedi con la barba bianca lunga vestito con gli abiti da monaco mentre benedice con la mano destra e tiene con la destra un cartiglio aperto⁶³³, sul quale appare l' epigrafe (fig. 127): Β(Ο)ΙΩΤΙΚ(ΟΝ)/ΒΟΥΛΗΜΑ ΠΑΝ ΦΥ/ΓΕΙΝ ΘΕΛ[Ε]/ΗΣΥΧΙΑΝ ΔΕ/ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗΝ /ΑΓΑΠΑ⁶³⁴.

⁶²⁷ Si tratta del sinassario (ΜΗΝΑΙΑ, IV, 23 aprile, p. 375).

⁶²⁸ Il santo è noto con nominativi vari, *Μεγαλομάρτυς, Ταξίαρχης, Καλλίνικος, Τροπαιοφόρος* (WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, p.109).

⁶²⁹ Indicativamente si citano gli esempi: l'affresco nel monastero di Rečani, del 1370, (DJORDJEVIĆ, *The Wall-Paintings of the Serbian Nobility*, fig. 93); nel monastero di Kalenic, prima metà del XV secolo (SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić*, tav. XXIX); le pitture di San Demetrio del Patriacato di Peć, del 1345, opera di un greco di nome Ioannis e della Madonna di Ljeviša a Prizren, c. 1310-1313, opera di Michele Astrapas (SUBOTIC, *Terra Sacra*, tavv. a colori 16,30).

⁶³⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), p.107, tavv.16β, 68, con citazione di esempi paleologi e del Cinquecento.

⁶³¹ Indicativamente: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), pp. 97-100, 107-108, tavv. 13,16, figg.59-62, 68; ΓΑΡΙΔΗΣ e ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μοναστήρια νήσου*, tavv. 408-409.

⁶³² Il santo nacque nel 740 in Bitinia e diventò monaco sul monte Olimpo (ΜΗΝΑΙΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ Δ', p. 30)

⁶³³ Analogamente descritto da Dionisio da Fournà (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, pp.165,285, 295.

⁶³⁴ = Sta lontano da ogni volontà della vita terrena, desidera la tranquillità e ama il silenzio. Dionisio da Fournà attribuisce il testo a Sant'Arzenio (ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ

L'immagine è accompagnata da due iscrizioni in maiuscolo rispettivamente alla festa e all'identità del raffigurato (fig. 139):

a) ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΝ ΕΚ ΓΗΣ ΛΑΜΒΑΝΕΙ/ Ο ΤΩ ΛΟΓΩ ΓΗΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΗΞΑΣ ΛΟΓΟΣ⁶³⁵ e b) Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ/ Ο ΕΝ ΤΩ ΟΛΥΜΠΩ ΜΕΓΑΣ (San Gioannicio il Grande sull'Olimpo).

La rappresentazione pittorica di San Gioannicio è rara. Probabilmente il santo viene introdotto nel programma iconografico delle chiese monastiche all'Athos, alla fine del secolo XIII -inizio XIV secolo⁶³⁶. La stessa tradizione si tramanda al centro monastico nel secolo XVI, applicata da Theofane il cretese e da altri pittori che inseriscono il santo-monaco nei programmi pittorici dei monasteri⁶³⁷. Il tipo iconografico agli affreschi di Sant'Atanasio è analogo a quello usato da Panselino al monastero di Protaton (C. 1290) e dal pittore cretese agli affreschi nel nartece del monastero di Dochiariou (1568) all'Athos⁶³⁸.

Sant' Efrem siro (figg. 128,146)

Il celebre eremita della Mesopotamia è rappresentato in abiti da monaco con la testa e le spalle coperte dal *koukoullion*, mentre con le mani davanti al petto tiene un cartiglio aperto dove appare l'iscrizione (fig.128):

ΦΡΙΤΤΩ ΚΑΙ/ΔΕΙΛΙΩ ΑΔΕΛ/ΦΟΙ ΟΤΑΝ ΕΙΣ/ [...] ΛΑΒΩ ΤΗΝ Ω/PAN ΤΗΣ/ΚΡΙ/ΣΕΩΣ

Le altre iscrizioni che appaiono in alto si riferiscono al sinassario e all'identità del santo (fig.146):

ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*, p. 286). Lo stesso testo si legge sul cartiglio di San Sabba in un'icona, firmata da Emmanuel Tzanes Mpounialis (1659), di collezione privata (ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, p. 61, n. 76, tav. 64)

⁶³⁵ Sinassario: ΜΗΝΑΙΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ Δ', p. 30.

⁶³⁶ Ciclo pittorico di Protaton, attribuito a Panselino (c. 1290) e di Vatopedi (1311-12): ΤΟΥΤΟΣ e ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής* (ΤΟΥΤΟΣ e FΟΥΣΤΕΡΙΣ, *Corpus de la peinture monumentale*), pp. 47, 55.128, 130.

⁶³⁷ Ivi, pp.91, 93, 188, 244,308, 309,351,356; ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Wall-Painting of the Monastery of Saint Nicholas of the Filanthropinoi*), p.192.

⁶³⁸ Affreschi inediti. Le informazioni sono state fornite da Antonis Bekiaris, che sta preparando la tesi di Dottorato sugli affreschi del monastero di Dochiariou all'Athos.

a) ΗΚΟΥΣΕ ΓΛΩΤΤΑΝ ΨΑΛΜΙΚΩΣ ΗΝ ΟΥΚ ΕΓΝΩ, /ΕΦΡΑΙΜ ΑΝΩ ΚΑΛΟΥΣΑΝ Ο ΓΛΩΤΤΑΝ ΣΥΡΟΣ⁶³⁹ e b) Ο ΑΓΙΟΣ ΕΦΡΑΙΜ/ Ο ΕΚ ΣΥΡΙΑΣ (Sant'Efrem siro).

La tipologia del santo d'origine paleologa⁶⁴⁰ continua ad apparire anche nei cicli pittorici del Cinquecento. Identico con piccole differenze appare il santo nell'affresco della prima metà del Cinquecento nel monastero epirota di Molyvdoskepastos (1521 oppure 1537)⁶⁴¹ e alle pitture di San Giovanni Teologo a Kastoria (1552)⁶⁴².

San Simeone stilita (figg. 129-130,136)

Il santo è raffigurato sulla parete meridionale del narcece, accanto all'entrata. È rappresentato a mezzo busto, con la barba bianca corta e la testa coperta dal *koukoullion*, dentro il suo abitacolo, sulla cima di una colonna, avvolta da un serpente (fig. 129). Alza la mano sinistra con la palma aperta verso il riguardante, nell'atto di benedizione, mentre con la destra tiene una croce. Il piede sinistro del santo, pendente attraverso un'apertura dell'abitacolo, è pieno di ferite sanguinanti, provocate dai morsi del serpente, raffigurato con la bocca aperta da dove si vede la lingua rossa (fig.130). Interessante è il particolare del cestino appeso ad una corda.

L'immagine è accompagnata da due iscrizioni suddivise in due parti dalla testa del raffigurato. La prima, bistrofa in maiuscolo, è tratta dalla liturgia della festività del santo (fig. 136): ΛΙΠΩΝ ΣΥΜΕΩΝ ΤΗΝ ΕΠΙ ΣΤΥΛΟΥ ΒΑΣΙΝ/ ΤΗΝ ΕΓΓΥΣ ΕΥΡΕ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΑΣΙΝ⁶⁴³. La seconda invece si riferisce all'identità del santo: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ Ο ΣΤΥΛΙΤΗΣ (San Simeone lo stilita).

⁶³⁹ Συναξάριον, ΜΗΝΑΙΟΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ ΚΗ' , p. 232. Nel testo Ο ΓΛΩΣΣΑΝ ΣΥΡΟΣ.

⁶⁴⁰ Per l'origine paleologa e l'uso posteriore: ΠΑΙΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς* (PAISIDOU, *Les peintures murales du XVII^e siècle dans les églises de Castoria*), p.231, tav. 49α.

⁶⁴¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*), tav.74β

⁶⁴² ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.63, tav.25β.

⁶⁴³ Si tratta del sinassario (ΜΗΝΑΙΑ, I, 1 settembre, p. 17)

L'iconografia dell'immagine nei punti essenziali è quella tradizionale⁶⁴⁴. L'elemento, invece, dell'avvolgimento della colonna da un serpente e le ferite provocati dal rettile è inusuale⁶⁴⁵. Probabilmente il frescante ha preferito rappresentare il racconto del discepolo Antonio, secondo il quale San Simeone era stato ferito al piede dal diavolo⁶⁴⁶. Probabilmente, il particolare esiste anche nell'immagine del santo al *parekklesion* di San Giovanni Teologo a Mavriotissa a Kastoria⁶⁴⁷.

Sant' Artemio (figg.131,132, 137)

Il santo è raffigurato in piedi, con una croce doppia in mano destra dipinta a rovescio, con gli assi verso il basso (fig.131). L'altra mano, invece, è abbassata lungo il corpo. Indossa una veste civile, decorata con vari motivi rotondi che contengono ornamenti floreali, la quale è avvolta nella vita da una fascia rossa, annodata in davanti (fig.132). Il mantello rosso è foderato, da una stoffa giallastra con motivi a forma di losanghe, formate con il colore nero, e bordato da una fascia perlata. Sulla testa ci sono due file incrociate sulla fronte fatte di pietre preziose o di perle.

Sull'altezza della testa esistono due iscrizioni in maiuscolo relativamente all'identità dell'immagine (fig.137):

1) Ο ΠΑΝΤΑ ΛΑΜΠΡΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ ΕΝ ΒΙΩ ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΠΗΛΘΕΝ [ΕΙΣ ΥΠΕΡΛΑΜΠΡΟΝ ΚΛΕΟΣΙ]⁶⁴⁸; 2) Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ (Sant'Artemio).

Il tipo iconografico usato dal pittore è quello in cui il santo appare come martire vestito da civile⁶⁴⁹. In modo analogo, con gli attributti del martire, si

⁶⁴⁴ Per l'iconografia del santo: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην, in "Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών", ΙΘ, 1949, pp. 116-129; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Itinéraires archéologique dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon stylite le jeune, Bruxelles 1967, pp. 169-217; AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques, passim*.

⁶⁴⁵ L'elemento invece della gamba ferita ed inverminata, ispirato alla vita del santo, noto dal XII secolo nell'area di Kastoria e posteriormente diffuso in zona, si riprende nel Cinquecento (AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques*, pp.231-236).

⁶⁴⁶ AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques*, p.231.

⁶⁴⁷ L'immagine è in cattivo stato di conservazione: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 65, tav.31β.

⁶⁴⁸ Si tratta del sinassario (ΜΗΝΑΙΑ, I, 20 ottobre, p. 474).

⁶⁴⁹ Lo stesso santo appare anche come militare. Per le fonti letterarie ed i vari tipi iconografici si rimanda a: WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, pp. 191-194.

riscontrano diversi santi militari, tra essi Artemio, in opere pittoriche inserite nella scuola “epirota” del Cinquecento⁶⁵⁰.

Il tipo della tunica del martire scelto dal frescante, dal punto di vista decorativo, suggerisce le stoffe ottomane del XV e del primo XVI⁶⁵¹. Il frescante probabilmente sia stato ispirato dalla vita quotidiana ed ecclesiastica e dalle stoffe ricamate dell’epoca, come fa anche Frangos Kondaris al ciclo pittorico della Trasfigurazione a Veltsista⁶⁵².

San Mena (figg. 131, 133,140)

Il martire d’Egitto⁶⁵³ è raffigurato accanto a Sant’Artemio, rappresentato e vestito ugualmente (fig.131). Indossa una tunica a strisce orizzontali ornata da motivi floreali (fig.133). Il suo mantello, perlato alle estremità è foderato con una stoffa con motivi geometrici. Con la mano destra tiene in alto la croce del suo martirio. Sulla testa porta una fila di perle, la corona dei martiri.

Le due iscrizioni in maiuscolo si riferiscono alla festa e all’identità della figura dipinta (fig.140):

1) ΑΙΓΥΠΤΟΣ ΟΝ[(ΤΩΣ ΕΙ Τ]ΕΚΕΙ [ΜΕΓΑ] ΤΙΚΤΕΙ/ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΛΗΘΕΣ ΤΟΥΤΟ ΜΗΝΑΣ/ ΔΕΙΚΝΥΕΙ⁶⁵⁴; 2) Ο ΑΓΙΟΣ /ΜΗΝΑΣ (San Mena).

La raffigurazione tradizionale del santo da civile⁶⁵⁵ è caratteristica della scuola locale epirota e si adatta all’iconografia del Cinquecento nell’Epiro⁶⁵⁶.

⁶⁵⁰ Per l’argomento ed altri esempi: STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp. 124-125, figg.47-50b.

⁶⁵¹ ATASOY, DENNY, MACKIE, TEZCAN, *Ipek. The crescent*, tav. 14, pp. 325-326. Per le stoffe ottomane in Epiro nel periodo postbizantino: ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ, *Ο «Τόπος της Αγιότητος»*, pp. 106-141. Per i vestiti degli afreschi dei *santi Artemio e Mena a Sant’Atanasio*: Ivi, pp.120-121, figg. 256α-γ.

⁶⁵² STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp. 125-12, figg.47-50b

⁶⁵³ Per le fonti letterarie sulla vita ed il culto del santo vedi: WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, pp. 181-185.

⁶⁵⁴ Si tratta del sinassario (ΜΗΝΑΙΑ, II, 11 novembre, p. 117).

⁶⁵⁵ Per l’iconografia del santo e le varianti diverse si vedono: WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, pp. 185-190; WOODFIN, *An Officer and a Gentleman*, passim.

⁶⁵⁶ Per l’iconografia e la decorazione dei vestiti v.s. note nn. 655-657.

IV.3. 3. La Deesis (figg.134-135)

La *Deesis*, in origine collocata sulla parete settentrionale del naos accanto all'iconostasi⁶⁵⁷, è formata da Cristo, la Vergine e San Giovanni il Precursore⁶⁵⁸.

Cristo è raffigurato nel centro della composizione seduto, su un trono ligneo con schienale a curva, accompagnato dalla Vergine rappresentata in piedi alla sua destra e da San Giovanni il Precursore alla sua sinistra (fig.134). Alza la mano destra nell'atto di benedizione mentre con la mano sinistra tiene un vangelo aperto. Sotto indossa lo *sticharion* a maniche lunghe fermate nei polsi dagli *epimanikia* e sopra il *sakkos* decorato con motivi cruciformi. Sulla testa porta il *kamelaukion*, decorato con perle e motivi floreali, dal quale sono appesi i lunghi *prependoulia*, fatti da perle bianche e pietre preziose. I piedi appoggiano su un cuscino rosso messo su un piedistallo. Sopra il trono esiste un'iscrizione in maiuscolo che descrive il raffigurato:

Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΩΝ (= Re dei Regnanti).

Il tipo iconografico di Cristo in cui coesistono le sue funzioni simboliche sia dell'Imperatore che del Grande Sacerdote appare nella pittura monumentale dal XIV secolo⁶⁵⁹ e diventa nei secoli successivi un tema molto amato dai pittori cretesi specialmente nell'arte delle icone⁶⁶⁰.

La Vergine è raffigurata di tre quarti rivolta verso Cristo indirizzandogli il suo gesto di intercessione. L'immagine accompagnano le abbreviazioni ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ (=Madre di Dio) e l'appellativo Η ΠΑΡΑΚΛΗΣΙΣ (=mediazione o intercessione) (fig. 135). L'appellativo della Vergine, di tradizione paleologa, si

⁶⁵⁷ San Giovanni attualmente si trova nel bema a causa dello spostamento posteriore dell'iconostasi (1688) in sostituzione di quello originario.

⁶⁵⁸ Per l'iconografia generica del tema si rimanda a: ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis*; WALTER, *Two Notes on the Deesis*; IDEM, *Further Notes on the Deesis*.

⁶⁵⁹ Per l'iconografia si vede: ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η μορφή του Χριστού*, pp. 67-76.

⁶⁶⁰ Per l'esistenza di un prototipo cretese del XV secolo usato posteriormente si rimanda a: CHATZIDAKIS, *Icons of Patmos*, pp. 64, 66-67, tavv. 19,83, 88.

riscontra in cicli pittorici in Macedonia e in Sebia dal XIII secolo⁶⁶¹ e dopo viene usato dai pittori della cosiddetta bottega di Kastoria⁶⁶².

La figura di San Giovanni è quasi completamente distrutta. Si distingue solamente la sua testa leggermente inclinata verso Cristo.

La tipologia della nostra immagine, trova riscontri alla Deesis nel vecchio katholikon della Trasfigurazione alle Meteore (1483)⁶⁶³ e ad affreschi a Kastoria e ad Ocrida⁶⁶⁴. Nei particolari, invece, come il tipo di trono e la raffigurazione di Cristo in funzione dublice, collega l'immagine con l'icona cretese con Cristo Re dei reggenti e Grande Sacerdote della collezione dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia (XVI secolo)⁶⁶⁵.

Il nostro frescante, comunque per comporre la Deesis è ispirato a diversi modelli paleologi e del XV.

IV. 3. 4. I motivi ornamentali

Il pittore del ciclo pittorico di Sant'Atanasio ha usato alcuni motivi ornamentali per riempire oppure decorare piccole parti vuote delle pareti.

Una motivo vegetale decora la zona inferiore della parete orientale del *bema*. Si tratta di una pianta germogliata con un fiore con quattro petali rossi e chiari, usati in alternazione, contornati da una linea larga nera. Il germoglio nero che parte da entrambi i lati del fiore indica presumibilmente la continuazione e la ripetizione del motivo che attualmente è nascosto dalla decorazione dello strato pittorico posteriore. Lo stesso motivo con piccole differenze si usa per

⁶⁶¹ Per il tipo della Vergine e gli esempi: ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp. 78-80, tavv. 124,128,132.

⁶⁶² Si citano indicativamente gli affreschi nel vecchio katholikon del monastero della Trasfigurazione alle Meteore, del 1483 (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp.272, 274, tavv. 14, 87).

⁶⁶³ Nel affresco alle Meteore, la Vergine tiene un rotolo iscritto, l'aureole di Cristo è particolare, formata da due rettangoli sovrapposti, Cristo è raffigurato come imperatore (GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*, pp.272-275).

⁶⁶⁴ Indicativamente: ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tavv. 152, 168, 172b, 174,186; SUBOTIC, *L'école de peinture, schémi* 34,50,70,79, fig. 100.

⁶⁶⁵ CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, n. 85, p.110, tav.55; KAZANAKI-LAPPA, *Arte bizantina e postbozantina a Venezia*, pp.64-65.

l'ornamento del vuoto tra i profeti sulla zona anteriore della parete meridionale del naos.

Il piccolo rametto bianco che appare all'inizio e alla fine delle iscrizioni in corsivo nella scena dell'*Ascensione*, fatto con lo stesso colore delle lettere, rimanda ai motivi ornamentali che appaiono prima del testo nei manoscritti oppure nei libri cinquecenteschi a stampa. Nella pittura monumentale lo stesso motivo accompagna qualche iscrizione al ciclo pittorico nel parekklession di San Giovanni Theologos a Castorià (1552).

Un maggiore spirito decorativo invece si distingue nelle vesti dei santi Artemio e Mena che indossano tuniche riccamente ornate, con motivi floreali, alcuni dei quali si riscontrano al ciclo nel monastero di Mirtià (1539)⁶⁶⁶.

Il frescante, comunque, per i motivi ornamentali si influenza dalle opere della scuola della Grecia nord-occidentale⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία* (SEMOGLOU, *Le décor murale du catholicon du monastère Myrtia en Étolie*), pp.230-234, figg.37.

⁶⁶⁷ Per l'argomento e le due correnti diverse, della scuola cretese e della Grecia nordoccidentale: passim ed in modo particolare pp. 291-296, figg.5-8: ΣΕΜΟΓΛΟΥ Ο καλλιτεχνικός «δυϊσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα (SEMOGLOU, *Le "dualisme" artistique dans la peinture murale du XVIe siècle*), pp. 291-296, figg.5-8.

V. Gli epigrammi *

L'esistenza d'epigrammi che accompagnano e commentano quasi tutte le scene e le figure isolate nel ciclo pittorico di Sant'Atanasio è un fenomeno interessante che esige maggiore attenzione ed analisi⁶⁶⁸.

Si distinguono vari tipi di iscrizioni: quelle iconografiche in maiuscolo che descrivono il tema raffigurato, le abbreviate che nominano le varie figure, altre sia in maiuscolo che in corsivo contenenti maggiori informazioni relativamente alla festa o alla figura rappresentata e infine quelle sugli cartigli oppure sui libri aperti.

Maggiore importanza presentano gli epigrammi scritti in maiuscolo oppure in corsivo che accompagnano le varie scene ed i santi dove si osserva uno stretto rapporto tra testo ed immagine. Nella descrizione e nell'analisi iconografica degli affreschi tutte le iscrizioni sono state semplicemente trascritte e integrate in base ai libri liturgici ortodossi contemporanei, senza alcun commento sugli autori dei vari inni, sul controllo di sintassi e dell'ortografia, sulle fonti d'ispirazione del pittore, sulla probabile spiegazione di scelta tale.

V.1. Commentario

San Simeone stilita (1 o 2 settembre)

L'epigrafe bistrofa che accompagna l'immagine di San Simeone è scritta in maiuscolo ed è suddivisa in due parti dalla testa del raffigurato (fig.136):

ΛΙΠΩΝ ΣΥΜΕΩΝ ΤΗΝ ΕΠΙ ΣΤΥΛΟΥ ΒΑΣΙΝ/ ΤΗΝ ΕΓΓΥΣ ΕΥΡΕ ΤΟΥ ΘΕΟΥ
ΛΟΓΟΥ ΣΤΑΣΙΝ⁶⁶⁹.

* Gli epigrammi sono esaminati iniziando dal 1° settembre, inizio dell' ἴ νδίκτος (inizio dell'anno bizantino) con le commemorazioni delle feste e dei santi contenute nel sinassario Costantinopolitano e nei Menaia (DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*; ΜΗΝΑΙΑ)

⁶⁶⁸Per la bibliografia generica sull'argomento e i rimandi nella bibliografia precedente si vedono: RHOBY, *Die auf Fresken und Mosaiken*; RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*.

Si tratta del primo distico (1o settembre) dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo⁶⁷⁰ dove l'autore cita lo strumento dell'asceti (στῦλος=colonna) del santo, come fa pure nei suoi calendari in sticheri e in canoni⁶⁷¹.

L'artefice degli affreschi riproduce l'epigramma sullo sfondo dell'immagine del santo rispettando la forma originaria in due strofe senza commettere errori di sintassi o di ortografia e malgrado l'uso di lettere maiuscole mette tutti i segni d'interpunzione.

Si osserva inoltre che l'uso della parola στῦλος nel poema si collega con il soprannome del santo e con la sua iconografia.

Sant'Artemio (20 ottobre)

Sullo sfondo della composizione all'altezza della testa del santo esiste questa iscrizione monostica in maiuscolo (fig.137):

Ο ΠΑΝΤΑ ΛΑΜΠΡΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ ΕΝ ΒΙΩ ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΝΗΛΘΕΝ [ΕΙΣ
ΥΠΕΡΛΑΜΠΡΟΝ ΚΛΕΟΣ oppure ΥΠ'ΕΡΤΑΤΟΝ ΚΛΕΟΣ]⁶⁷².

Anche questo è un distico, tratto dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo che il pittore trascrive trasformandolo in monostico per motivi di spazio rispettando però la forma originaria dividendo le due strofe ai lati della

⁶⁶⁹ =Simeone, lasciato l'incedere sulla colonna, trovò la sede vicino a Dio Verbo (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 82).

⁶⁷⁰ Cristoforo Mitileneo, considerato il “*miglior poeta bizantino*”, nacque e passò la maggior parte della sua vita a Constantinopoli nella prima metà del XI secolo. Delle sue opere sono giunte fino a noi, per mezzo dei manoscritti, un canzoniere (στίχοι διάφοροι) comprendente 145 poesie varie e quattro calendari metrici. Degli ultimi, due sono di tipo classico (uno in trimetri giambici oppure “dodecasillabo bizantino” e l'altro in esametri) e gli altri due nei metri dell'innografia ecclesiastica bizantina (uno in sticheri e l'altro in canoni). Per la vita e le opere di Cristoforo Mitileneo si vedono: DARROUZÈS, *Le calendriers*, pp. 61-73; FOLLIERI, *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene*; EADEM, *I calendari*, passim, con rimandi alla bibliografia precedente, e specialmente per alcune informazioni sulla biografia e le opere conosciute del poeta, I, pp. 3-15; per il calendario giambico di Cristoforo Mitileneo nelle traduzioni slave si vede: CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*; per i sinassari giambici si rimanda a; HUNGER, *Byzantinische namensdeutungen*, passim.

⁶⁷¹ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.9.

⁶⁷² =Artemio, splendente sotto ogni aspetto in vita, decapitato ascese in suprema gloria oppure in luninosissima gloria (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 158).

testa del santo. Si notano due errori nell'uso dei segni d'interpunzione: ανήλθεν anzichè ανήλθεν e βίω invece di βίω⁶⁷³.

San Demetrio (26 ottobre)

L'iscrizione bistrofa in corsivo che accompagna il santo appare all'altezza della testa che la separa in due parti (fig. 138):

δημήτριον νύπτουσι λόγχοι, Χ(ριστ)έ μου,/ ζηλοῦντα πλευρᾶς, λογχοῦπτου
σοῦ πάθους⁶⁷⁴.

Si tratta dell'epigramma dedicato al santo tratto dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo che l'artefice riproduce rispettando la forma bistrofa pur dividendolo con l'immagine in due parti. Si nota che per l'iniziale della prima parola del distico, trattandosi del nome del Santo, usa la lettera minuscola e non quella maiuscola. Si osserva inoltre che l'ultima parte del poema differisce rispetto alle edizioni conosciute: σοῦ al posto di σῆς, πάθους anzichè πάθος, una virgola in più dopo il sostantivo πλευρᾶς, λογχοῦπτου invece di λογχοῦκτου⁶⁷⁵.

San Gioannicio (4 novembre)

L'immagine è accompagnata da due iscrizioni in maiuscolo: la prima appare sul cartiglio aperto che tiene il santo e la seconda sullo sfondo in alto della composizione:

a) Β(Ο)ΙΩΤΙΚ(ΟΝ)/ΒΟΥ/ΛΗΜΑ ΠΑΝ ΦΥ/ΓΕΙΝ ΘΕΛ[Ε]/ΗΣΥΧΙΑΝ ΔΕ/ ΚΑΙ
ΣΙΩΠΗΝ /ΑΓΑΠΑ.

b) ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΝ ΕΚ ΓΗΣ ΛΑΜΒΑΝΕΙ/ Ο ΤΩ ΛΟΓΩ ΓΗΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ
ΠΗΞΑΣ ΛΟΓΟΣ⁶⁷⁶ (fig. 139).

⁶⁷³ Per il distico e le varianti conosciute si rimanda a :FOLLIERI, *I calendari*, II, pp.56-57, nota 108.

⁶⁷⁴ =Le lance, o Cristo mio, pungono Demetrio che emula la sofferenza del tuo costato punto dalla lancia (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 162).

⁶⁷⁵ FOLLIERI, *I calendari*, II, pp.60-61, nota 138.

⁶⁷⁶ =Il Verbo di Dio, cha ha formato la terra con la parola stessa, prende dalla terra Gioannicio(CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 175).

La seconda epigrafe è un'epigramma, opera di Cristoforo Mitileneo, tratta dal suo calendario giambico. Anche qui il pittore rispetta la forma bistrofa del poema nonostante la divisione dell'iscrizione creata dalla testa dell'asceta. A parte la dieresi nell'iniziale I del nome del santo e l'accento circonflesso usato nel participio πῆξας, non si notano variazioni rispetto alle edizioni note⁶⁷⁷. Un altro elemento che si nota nell'iscrizione è quello delle linee orizzontali tracciate dall'artefice prima della scrittura.

San Mena (11 novembre)

L'iscrizione appare sullo sfondo dell'immagine sull'altezza della testa del raffigurato ed è scritta in lettere maiuscole (fig. 140):

ΑΙΓΥΠΤΟΣ ΟΝΤΩΣ [ΕΙ Τ]ΕΚΕΙ [ΜΕΓΑ] ΤΙΚΤΕΙ/ΤΜΗΘΕΙΣ ΑΛΗΘΕΣ ΤΟΥΤΟ
ΜΗΝΑΣ/ ΔΕΙΚΝΥΕΙ⁶⁷⁸.

È un epigramma di Cristoforo Mitileneo tratto dal suo calendario giambico dedicato al santo egiziano. Nonostante che l'artista riproduca l'epigramma in tre linee, si nota che trascrive la prima strofa nella forma originaria, della seconda invece sposta l'ultima parola sotto a destra cercando così di non alterare troppo il distico. In confronto con le edizioni più conosciute si notano alcune differenze: τέκει nel posto di τέκη oppure τέκοι, spostamento dell'aggettivo μέγα prima del verbo τίκτει⁶⁷⁹.

San Nicola di Mira (6 dicembre)

L'epigrafe che accompagna l'immagine del santo è scritta in maiuscolo in una sola linea separata in due parti dalla testa del raffigurato (fig. 141):

⁶⁷⁷ F OLLIERI, *I calendari*, II, p.68, nota 16.

⁶⁷⁸ = L'Egitto difatti quando genera, genera qualcosa di grande: che questo sia vero lo dimostra Mena decapitato (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 185-186).

⁶⁷⁹ FOLLIERI, *I calendari*, II, p. 74 e n.61, dove si fa riferimento alle varianti delle edizioni.

Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΡΕΣΒΕΙΣ ΩΝ ΕΝ ΓΗ ΜΕΓΑΣ ΚΑΙ ΓΗΣ ΑΠΟΣΤΑΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΕΣΒΕΥΕΙΝ ΖΕΕΙ⁶⁸⁰.

Questo epigramma proviene dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo che nella nostra composizione è diviso in due parti seguendo la forma originaria di due versi. Si nota un errore ortografico (πρέσβεις in cambio di πρέσβυς) e l'uso del participio ἀποστάς invece di μεταστάς, in una variante usata anche nei menaia⁶⁸¹.

Nella pittura l'unico esempio a me noto in cui appare lo stesso epigramma accanto all'immagine del santo si ritrova nel ciclo pittorico del *parekklesion* di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià, opera del pittore epirota Eustathios Iakovou. Nonostante che il pittore non rispetti qui la forma originaria del distico separando l'epigrafe dalla testa del raffigurato, commette lo stesso errore ortografico ed usa la stessa variante⁶⁸².

La Natività di Cristo (25 dicembre)

L'epigramma che esiste nella parte superiore del quadro è scritto in corsivo diviso in due parti dalla luce che scende dal cielo (fig.142):

Θ(ε)ς τὸ τεχθέν ἢ δὲ [μήτηρ παρθένο]· τί μείζων ἄλλο καινόν ἢ δὲν ἢ κτίσις,⁶⁸³

Si tratta del distico che il poeta Cristoforo Mitileneo dedica alla grande festività, contenuto nel suo calendario giambico. Si nota che il pittore ha ottenuto la separazione del poema rispettando la forma originaria. D'altra parte ha compiuto un errore ortografico: μείζων invece di μείζον. La forma ἢ δὲν anziché εἶ δὲν potrebbe non essere un errore ma una variante dell'aoristo εἶ δὸν senza l'aumento e cioè ἢ δὸν⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ =Nicola, che era in terra un grande intercessore, anche una volta allontanatosi dalla terra ferve per intercedere (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, pp. 213-214).

⁶⁸¹ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.102, nota 31; ΜΗΝΑΙΑ, II, p.401.

⁶⁸² Osservazione propria. Per l'affresco si rimanda a; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 53, dove non esiste qualche riferimento all'epigramma.

⁶⁸³ =È Dio il nato, la madre è vergine: quale altra più grande novità vide il creato? (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, pp. 243-244).

⁶⁸⁴ FOLLIERI, *I calendari*, II, pp.122-123.

Con questo epigramma si esaltano l'incarnazione divina (Θεός τὸ τεχθέν), la verginità della Madre di Dio (μήτηρ παρθένος) e l'importanza dell'evento per tutto l'universo (τί μείζων ἄλλο καινόν ἢ ὄθεν ἢ κτίσις) tutti elementi di carattere dogmatico, senza nessun riferimento agli elementi iconografici dell'evento rappresentato, mentre in altri casi della rappresentazione di inni della festa, come per esempio dello stichero di Natale, esiste una chiara identificazione tra cantico e pittura⁶⁸⁵.

Lo stesso epigramma appare nella scena della *Natività* a Santa Triada (1244) a Kranidi nel Pelopponeso e al *parekklesion* di San Giovanni Theologos (1552) a Castorià in provincia della Macedonia in Grecia⁶⁸⁶.

Sant'Antonio (17 gennaio)

L'iscrizione che appare nella parte anteriore dell'immagine è scritta in maiuscolo in due linee (fig. 143):

EXEI TI MEIZON OYYPANOS KAI TON NOQN,/ EΞAPXON ANTΩNION
ΑΣΚΗΤΩΝ ΕΧΩΝ⁶⁸⁷.

Si tratta di un distico dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo dedicato al giorno della commemorazione del santo che si riproduce nel nostro affresco nella sua forma originaria di due versi nonostante la divisione del poema determinata dalla testa del raffigurato. Si nota solo un'errore ortografico: μεῖ ζων anzi che μεῖ ζον.⁶⁸⁸

Sant'Atanasio (18 gennaio)

Il santo regge con la mano sinistra un vangelo aperto dove è scritto in maiuscolo su ambedue le pagine (fig. 144):

⁶⁸⁵ SAVAGE, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium*, p.102.

⁶⁸⁶ KALOPISSI –VERTI, *Die kirche der Hagia Triada*, pp.85, 121; ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.14, tav. 6^a, dove appare solo il primo verso perchè la parte destra dell'immagine è distrutta.

⁶⁸⁷ =Il cielo ha qualcosa di più grande anche delle Intelligenze, poichè ha Antonio, capo degli asceti (CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, pp. 51-52).

⁶⁸⁸ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.142.

ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ΜΗ ΦΟΒΟΥ ΤΟ Μ/(Ι)Κ(ΡΟΝ) ΠΟΙΜΝΙΟΝ/ΟΤΙ
ΕΥΔΟΚΗ/ΣΕΝ Ο Π(ΑΤΗ)Ρ ΗΜΩΝ/ ΔΟΥΝΑΙ Υ/ΜΙΝ ΤΗΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ⁶⁸⁹.

Nella parte anteriore dell'immagine esiste un'epigrafe in maiuscolo che è divisa in due parti dalla testa del santo:

ΑΘΑΝΑΣΙΟΝ ΚΑΙ ΘΑ[ΝΟΝΤΑ ΖΗΝ ΛΕΓΩ] ΟΙ ΓΑΡ ΔΙΚΑΙΟΙ ΚΑΙ
ΤΕΘΝΙΚΟΤΕΣ ΖΩΣΙ⁶⁹⁰.

L'autore dell'epigramma è Cristoforo Mitileneo che nel suo calendario giambico celebra Sant'Atanasio il 18 gennaio insieme a San Cirillo. Si nota che la divisione del distico in due parti rispetta la forma originaria in due versi. Nel secondo verso si osservano delle divergenze sintattiche e ortografiche: il verbo ζῶσι è spostato alla fine del secondo verso e τεθνικότες anziché τεθνηκότες⁶⁹¹.

Sant'Eutimio (20 gennaio)

Un distico in maiuscolo appare nella parte anteriore dell'immagine (fig. 145):
ΤΟ ΚΟΙ(ΝΟ)Ν, ΕΥΘΥΜΙΕ, ΣΟΙ ΚΑΙ ΤΩ ΒΙΩ/ ΠΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΥΣ ΑΠΑΙΡΕ
ΤΟΥΣ ΞΕΝΟΥΣ ΒΙΟΥ⁶⁹².

Si tratta di un'epigramma dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo copiato nella forma del distico originario. Si osserva una differenza nell'inizio del distico: Τό invece di τί⁶⁹³.

Lo stesso distico scritto in corsivo accompagna l'immagine del Santo nel ciclo pittorico (1334-1335) del monastero di Trescavac, presso Prilep, dove si notano errori ortografici⁶⁹⁴.

⁶⁸⁹ =Non temere piccolo gregge perchè il nostro Padre si è compiaciuto a dare a voi il regno:Si tratta di un brano tratto dal vangelo di Luca (12:32-33).

⁶⁹⁰=Dico che Atanasio vive anche da morto: perchè i giusti vivono anche una volta morti (CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, pp. 52-53).

⁶⁹¹ FOLLIERI, *I calendari*, II, p. 142-143.

⁶⁹² = Il comune tra te e la vita, o Euthimio: vattene dagli angeli che sono estranei dalla vita (CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, p. 55).

⁶⁹³ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.148.

⁶⁹⁴ GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIC, *La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac*, p. 51; [Τί κοινόν Ευθύμ]ιε σύ κ(αί) τῷ [βίω,/Προς ἀγγέλους ἄπερε [τους] ξένους βίου; MIJOVIĆ, *Ménolog*, pp. 307,309; RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*, pp.116-117.

Sant'Efrem siro (28 gennaio)

Esistono due iscrizioni in maiuscolo la prima delle quali appare sul cartiglio davanti al petto del santo e la seconda occupa invece parte dello sfondo sulla parte alta dell'immagine:

a) ΦΡΙΤΤΩ ΚΑΙ/ΔΕΙΛΙΩ ΑΔΕΛΦΟΙ ΟΤΑΝ ΕΙΣ/ [...] ΛΑΒΩ ΤΗΝ Ω/PAN ΤΗΣ/ΚΡΙ/ΣΕΩΣ⁶⁹⁵.

b) ΗΚΟΥΣΕ ΓΛΩΤΤΑΝ ΨΑΛΜΙΚΩΣ ΗΝ ΟΥΚ ΕΓΝΩ,/ΕΦΡΑΙΜ ΑΝΩ ΚΑΛΟΥΣΑΝ Ο ΓΛΩΤΤΑΝ ΣΥΡΟΣ⁶⁹⁶ (fig.146).

È anche questo un'epigramma di Cristoforo Mitileneo proveniente dal suo calendario giambico copiato nella forma originaria di un distico⁶⁹⁷.

Lo stesso epigramma accompagna il santo negli affreschi del monastero (1334-1350) di Treskavac⁶⁹⁸.

La Presentazione di Gesù al Tempio (2 febbraio)

Sulla parte alta del quadro appare un'epigramma scritto in maiuscolo separato in due parti dal baldacchino dell'altare (fig.147):

ΚΟΛΠΟΥΣ Π(ΑΤΡΟΣ)Σ ΤΥΠΟΥΣΙ ΤΟΥ ΣΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΜΟΥ ΤΟΥ ΣΥΜΕΩΝ ΑΙ ΧΕΙΡΕΣ ΑΙ ΦΕΡΟΥΣΙ ΣΕ⁶⁹⁹.

Si tratta anche in questo caso di un epigramma distico dal calendario giambico di Cristoforo Mitileneo, che rispetta la divisione delle due strofe utilizzando il baldacchino dell'altare e che non contiene nessun errore ortografico oppure sintattico⁷⁰⁰. Si osserva inoltre che Cristo portato da Simeone è un elemento iconografico contenuto nel poema.

⁶⁹⁵ Il testo si riferisce al Giudizio Universale.

⁶⁹⁶ =Efrem il Siro di lingua udì al modo dei Salmi una lingua che non comprese, che chiamava in alto (CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, pp. 71-72).

⁶⁹⁷ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.154-155, nota 167, dove si citano le edizioni e le varianti.

⁶⁹⁸ MIJOVIĆ, *Ménolog*, p.308, tav. 142, dove si nota che nella seconda strofa anzi che ΓΛΩΤΤΑΝ è scritto ΓΛΩΣΣΑΝ.

⁶⁹⁹ =Le mani di Simeone che ti portano simboleggiano, o Cristo mio, il seno di tuo Padre (CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, p. 84).

⁷⁰⁰ FOLLIERI, *I calendari*, II, pp.158-159.

San Teodoro Tiro (17 febbraio)

All'altezza della testa del santo esiste l'epigramma in due strofe scritto in corsivo (fig. 148):

Τροφή κολύβων ἐστὶ τῆρων πόλιν, / τροφήν τιθείς ἄπρακτον
ἡλισγημένην⁷⁰¹

Al posto dell'epigramma scritto da Cristoforo Mitileneo dedicato alla festa del martire (17 febbraio) come appare nei Menaia⁷⁰² qui il pittore ha preferito un distico contenuto nel *Triodion* relativo alla celebrazione della festa mobile del miracolo del santo noto dei *kollyva*, celebrato il sabato della prima settimana della Quaresima⁷⁰³.

In confronto con il distico contenuto nel libro liturgico si notano delle differenze: κολύβων scritta con una λ anziché con due e ἡλισγημένην nel posto di ἡλιγισμένην⁷⁰⁴.

San Giorgio (23 aprile)

Il distico che accompagna l'immagine è scritto in corsivo (fig. 149):

Ἐχθροῦς ὁ τέμνων Γεώργιος ἐν μάχαις/ ἐκὼν παρ' ἐχθρῶν τέμνεται διὰ
ξίφους⁷⁰⁵.

Anche questa volta il pittore usa un'epigramma di Cristoforo Mitileneo dedicato alla commemorazione del santo (23 aprile), tratto dal calendario giambico del poeta⁷⁰⁶. Lo stesso epigramma appare nei cicli pittorici dei

⁷⁰¹ =Tiro nutre la città con il cibo dei *Kollyva* lasciando intatti gli alimenti contaminati.

⁷⁰² Per il distico del 17 febbraio si rimanda a: FOLLIERI, *I calendari*, II, p. 170; ΜΗΝΑΙΑ, III, p. 607.

⁷⁰³ ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 2003, p.291; per la celebrazione del miracolo in data diversa (11 febbraio) si vede: DELEHAYE, *Synaxarium*, p. 459 n.50.

⁷⁰⁴ Il verbo è ἀλισγέω-ῶ ed il sostantivo ἀλίσγημα-ματος.

⁷⁰⁵ =Giorgio, che decapita i nemici in battaglie, di sua volontà viene decapitato dai nemici con la spada (CRESCI, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, p. 304).

⁷⁰⁶ FOLLIERI, *I calendari*, II, p.251.

monasteri di Trescavac (XIV sec.) presso Prilep e di Kremikovtzi (1493) in Bulgaria⁷⁰⁷.

La Dormizione della Vergine (15 agosto)

Uno dei due vescovi a sinistra tiene in mano un codice aperto sulle pagine del quale si legge: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΑΜΩ/ΜΟΙ ΕΝ Ο/[ΔΩ] ΟΙ/ /[ΠΟΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ ΚΥΡΙΟΥ]⁷⁰⁸.

La Resurrezione di Lazzaro (festa mobile)

L'iscrizione in maiuscolo che commenta la scena corre in una sola linea sulla parte superiore della composizione (fig. 150):

ΝΕΚΡΟΝ ΑΝΙΣΤΑΣ ΤΕΤΑΡΤΑΙΟΝ ΔΕΙΚΝΥΕΙΣ, ΕΓΕΡΣΙΝ ΛΟΓΕ ΤΗΝ ΚΟΙΝΗΝ ΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ⁷⁰⁹.

Si osserva che mentre tutte le parole si presentano attaccate il pittore divide l'epigramma in due parti lasciando un piccolo spazio vuoto in centro, probabilmente rispettando la forma originaria di un distico.

L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme (festa mobile)

L'epigramma in lettere maiuscole è di due strofe in alto nella parte sinistra della composizione (fig. 151):

ΩΣΑΝΝΑ ΣΟΙ ΚΡΑΖΩΣΙΝ ΑΚΑΚΩΝ ΣΤΙΦΟΣ, / ΚΛΑΔΟΥΣ ΠΕΡΙΦΕΡΟΝΤΕΣ ΕΝ ΘΥΜΙΔΙΑ⁷¹⁰.

⁷⁰⁷ GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, *La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac*, p. 135; MIJOVIC, *Ménologe*, pp. 313, 315; RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*, n. 58, p.134.

⁷⁰⁸ =Beati i puri nel cammino che procedono secondo la legge del Signore. Il testo della pagina destra per il cattivo stato di conservazione non si distingue ed è stato ricostruito rispetto al testo analogo agli affreschi nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo a Kastorià (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.30). Si tratta del primo verso del 118 Salmo di Davide (*ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ*, p. 143).

⁷⁰⁹ =Risorto il morto da quattro giorni, o Verbo, mostri la salvezza comune del intero creato.

⁷¹⁰ =Osanna acclama a te la folla degli innocenti portando in giro i rami con gioia.

In questo epigramma si fa riferimento all'elemento iconografico degli innocenti che acclamano Cristo portando in mano dei rami. Infatti nella composizione esiste un ragazzo che tienei due rami ed altri quattro che stanno sull'albero. Si nota un solo errore di ortografia: ΘΥΜΙΔΙΑ anzichè ΘΥΜΗΔΙΑ.

La Crocifissione (festa mobile)

Nella parte anteriore della composizione, a sinistra sopra la croce, si distinguono quattro lettere maiuscole, dell'ultima parte d'un iscrizione:

[.....]ΣΝΞΥ. Sopra le lettere si distinguono dei segni che potrebbero indicare delle parole abbreviate.

Al Venerdì Santo, giorno della commemorazione della Crocifissione, è dedicato dal poeta Cristoforo Mitileneo un distico giambico:

Ζῶν εἶ Θεός σύ, και νεκρωθείς ἐν ξύλῳ,
ᾧ νεκρέ γυμνέ, καί Θεοῦ ζῶντος Λόγε.⁷¹¹

Si avanza dunque l'ipotesi che le lettere che si distinguono fanno parte delle ultime parole del primo verso dell'epigramma Cristoforeo:

[.....]Σ (Ε)Ν ΞΥ(ΛΩ).

Il Compianto sul Cristo morto (festa mobile)

Due iscrizioni accompagnano la composizione. La prima è in maiuscolo ed appare nella zona anteriore dell'immagine (figg.152-153):

ΦΕΡΩΝ ΣΕ ΦΕΥΓΕΙ Σ(ΩΤ)ΕΡ ΙΩΣΗΦ ΠΑΛΛΑΙ, ΚΑΙ ΝΥΝ ΙΩΣΗΦ, ΑΛΛΟΣ ΕΝ
ΘΑΝΑΤΩ ΦΕΡΕΙ ⁷¹².

Si tratta del distico che Cristoforo Mitileneo nel suo calendario giambico dedica al giorno della Sepoltura del Cristo, ad opera di Giuseppe di Arimathea⁷¹³.

⁷¹¹ =Tu sei il Dio vivente e morto sulla croce, o cadavere nudo e Verbo del Dio Vivente (ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 2003, p. 910; CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, p.162).

⁷¹² =Un tempo Giuseppe , o Salvatore, fuggi portandoti via e ora un altro Giuseppe ti porta alla sepoltura.

⁷¹³ CRESCI, DELPONTE, SKOMOROCHOVA –VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, II, Torino 2002, p.163.

La seconda è scritta in corsivo, in cinque linee ed è divisa in due parti dal vaso dipinto davanti al *lithos*:

Σέ τόν ἀναβαλλόμενον ἀπό τοῦ ξύλου [το φῶς ὡσπερ ἰ μάτιον, καθελών Ἴωσήφ] ἀπό τοῦ ξύλου [σύν Νικοδήμῳ, και] θεωρήσας [νεκρόν γυμνόν ἄταφον, εὐσμπάθητον θρηνον/[ἀναλαβών ὁ θυρόμενος ἔλεγεν· Οἱ μοι, γλυκύτατε Ἰησοῦ!] ὃν πρό μικροῦ ὁ ἥλιος ἐν σταυρῷ [κρεμάμενον θεασάμενος, ζόφον περιεβάλλετο, και ἡ γῆ τῷ φόβῳ ἐκυμαίνετο,] και διερρήγνυτο ναοῦ τό καταπέτασμα· ἀλλ' ἰδοὺ νῦν βλέπω σε, δι' ἐμέ ἐκουσίως ὑπελθόντα θάνατον· πῶς σε κηδεύσω Θεέ μου; ἢ πῶς σινδόσιν εἰλήσω;] ποίαις [χερσί δέ προσπαύσω, τό σόν ακήρατον σῶμα; ἢ ποῖα ἄσματα μέλψω, τῆ σῆ ἐξόδῳ Οἱ κτίρμον; Μεγαλύνω τά Πάθη σου, ὑμνολογῶ και την Ταφή σου, σύν τῆ Ἀναστάσει, κραυγάζων· Κύριε δόξα σοι.]⁷¹⁴.

Si tratta di un inno (*idiomelon*) cantato nell'ultima parte della liturgia dei Vespri di Venerdì Santo⁷¹⁵.

Si noti che le iscrizioni si riferiscono al ruolo svolto da Giuseppe di Arimatea nel compianto e nella Sepoltura di Cristo ed ovviamente alla sua presenza negli episodi, giustificando così in un certo modo alcuni elementi iconografici.

L'Ascensione (festa mobile)

La composizione è la più commentata tra tutte le scene ed è accompagnata da varie iscrizioni in maiuscolo ed in corsivo.

Sotto a sinistra esiste una in corsivo in due linee: :

Ἀνελήφθης ἐν δόξῃ Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν χαροποιήσας τοὺς μαθητάς, τῆ ἐπαγγελίᾳ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος □ βεβαιωθέντων αὐτῶν]/Διά τῆς εὐλογίας

⁷¹⁴ =Te che la luce ti avvolge come il tuo mantello, allontanandoti Giuseppe dal legno insieme a Nicodemo, e vedendoti morto, nudo, insepolto, iniziando compianto compassionevole, pieno di lacrime diceva: ahimè dolcissimo Cristo che poco prima il sole che ti vedeva appeso sulla croce si ravvolse dal buio e la terra con paura si scuoteva e si strappava il velo del tempio. Ma ecco che adesso vedo che hai accettato bene volontariamente la morte per me. Come posso seppellirti mio Dio? Come la sindone mettere? Con quali mani toccare il corpo immacolato? e quali inni cantare nel tuo funerale mio Cristo? Sublimo la tua passione e glorifico la tua sepoltura insieme all'Anastasis, cantando Signore gloria a te.

⁷¹⁵ ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 1960, p. 414, ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 2003, p. 951.

ὄτι σύ εἶ ὁ υἱός τοῦ Θεοῦ ὁ λυτρωτής [τοῦ κόσμου] ⁷¹⁶. Si tratta dell'*apolytikion*, inno principale della festività il quale si canta per la prima volta alla fine dei Vespri del giorno prima della festa dell'Ascensione e viene ripetuto nelle ufficiature dei giorni successivi ⁷¹⁷.

Sotto a destra l'iscrizione in corsivo è scritta in tre linee (fig. 154):

[Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας οἱ κονο]μίαν, και τὰ ἐπί γῆς ἐνώσας τοῖς οὐρανίοις. ἀνελήφθης ἐν δόξῃ, / [Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν,] οὐδαμόθεν χ[ωρι]ζόμε[νος, ἀλλά μένων] ἀδιάστατος, και βοῶν τοῖς ἀγ[απῶσι σ□□] / Ἐγὼ εἰμί [μεθ' ὑμῶν,] και ουδεὶς καθ' ὑμῶν ⁷¹⁸.

Si tratta del *kontakion*, inno principale ripetuto nelle ufficiature della festività dell'Ascensione ⁷¹⁹ un cantico scritto da Romano il Melodo ⁷²⁰.

Sopra l'immagine della Vergine esiste una scritta in maiuscolo:

ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΗΣΑΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ [...]ΤΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙ[...] ⁷²¹.

Sul cartiglio dell'angelo a sinistra è scritto:

ΟΥΤΟΣ Ε/ΛΕΥΣΕΤΑΙ/ΠΑΛΙΝ/ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ/ΕΘΕΑΣΑ/ΣΘΑΙ ΑΥΤΟΝ ⁷²². Si tratta di un brano tratto dagli Atti degli Apostoli compreso nella liturgia della festa. Si nota un errore ortografico: ΕΘΕΑΣΑΣΘΑΙ invece di ΕΘΕΑΣΑΣΘΕ ⁷²³.

⁷¹⁶ =Ascendesti nella gloria, o Cristo Dio nostro, e rallegrasti con la promessa dello Spirito Santo i discepoli, assicurati dalla tua benedizione, perchè tu sei il Figlio di Dio, il Redentore del mondo (PASSARELLI, *Icone*, p. 211).

⁷¹⁷ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 2002, pp.396, 411,412,418.

⁷¹⁸ =Avendo portato a termine il piano di salvezza ed avendo unito le creature terrestri alle celesti, sei asceso al cielo nella gloria, o Cristo Dio nostro, per non allontanartene più, ma per rimanervi ininterrottamente, dicendo a coloro che ti amano: Io sono con voi e nessuno è contro di voi (PASSARELLI, *Icone*, p. 211).

⁷¹⁹ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 1959, p. 164; ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 2002, pp. 404,412.

⁷²⁰ ROMANO, II, p. 30. Romano poeta di *Kontakia*, noto come il melodo, originario di Emesa in Syria, nacque poco prima del 490. Dopo aver trascorso qualche tempo a Berito, come diacono della chiesa della Ressurrezione, si trasferì a Constantinopoli, tra il 515 ed il 517, dove si stabilì presso la chiesa della Vergine Kyriotissa. La sua morte avvenne nel periodo tra il 550 ed il 562 (ROMANO, I, 33-38).

⁷²¹ Probabilmente si tratta di un'iscrizione analoga a quella esistita nel *parekklesion* di San Giovanni (1552) nel monastero di Mavriotissa a Castoria: «ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΙΣΑΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ, ΠΙΣΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑΣ». L'iscrizione è stata paragonata con il sinassario, il distico dedicato alla festa «ἐκ δεξιᾶς καθίσας πατρικῆς Λόγε, Μύσταις παρασχών πίστιν ἀσφαλεστέραν» (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p. 29; ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 2002, p.404).

⁷²² =Cosi ritornerà nello stesso modo in cui lo avete visto.

Sui rotoli aperti di Elia e di Elisseo è scritto:

ΖΗΛΩΝ /ΕΖΗΛΩ/ΚΑ Κ(ΥΡΙ)Ω /ΤΩ ΠΑΝΤΟ/ ΚΡΑ/ΤΟΡΙ⁷²⁴.

ΕΙΠΕΝ/Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΑΝ/ΤΟΙΣ ΠΡΟ/ΣΤΑ..ΜΑΣΙ/ΜΟΥ .../[ΠΟΡ]ΕΥΕΣΘΑΙ.

V. 2. Conclusioni sugli epigrammi

Il maggior numero delle iscrizioni sono distici di metro classico scritti da Cristoforo Mitileneo, tratti dal suo calendario giambico⁷²⁵. Gli epigrammi apparsi sulle scene mobili della *Vaiofòros*, della *Resurrezione di Lazzaro*, dell'*Ascensione*, considerata la loro morfologia, potrebbero attribuirsi allo stesso poeta oppure a qualche autore di calendari metrici composti sul modello cristoforeo⁷²⁶. Considerando però il programma iconografico di Sant'Atanasio non si può parlare di un ciclo affrescato di menologi per il fatto che non si rappresentano feste e santi di tutti i giorni dell'anno oppure di qualche mese intero. Si nota invece che per ogni mese si raffigura almeno una festa oppure un santo, i più importanti, con eccezione dei mesi di maggio, giugno e luglio⁷²⁷.

⁷²³ Atti degli Apostoli 1, 11-12. Nella liturgia del Vespro della festa si legge: «οὗτος ἐλεύσεται πάλιν ὁν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτόν, πορευόμενον εἰς τόν οὐρανόν· λατρεύσατε αὐτῷ, ἐν ὁσιότητι καὶ δικαιοσύνη» (ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 2002, p. 413).

⁷²⁴ È un brano dal Vecchio Testamento (ΒΑΣΙΛΕΙΩΝ Γ', 19: 10, 14) che si legge il giorno della festa della Metamorfosis (ΜΗΝΑΙΑ, VI, p. 333).

⁷²⁵ Mancano dalle composizioni di: *Metamorfosis*, *Lavanda*, *Ospitalità di Abramo*, *Deesis*, *Koimesis*, *Tradimento* ed *Anastasis*.

⁷²⁶ Per i distici dedicati da Cristoforo alle feste mobili si rimanda a; FOLLIERI, *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene*, 254-255, 261-263; Per gli imitatori dei calendari in metro classico di Cristoforo si rimanda a: FOLLIERI, *I calendari*, I, pp. 224-250.

⁷²⁷ 1 o 2 settembre (San Simeone), ottobre (Ss. Artemio e Demetrio), novembre (Ss. Gioannicio, Mena), dicembre (San Nicola, Natività), gennaio (Ss. Antonio, Atanasio, Euthimio, Efrem), febbraio (Presentazione al Tempio), marzo (Annunciazione), aprile (San Giorgio), agosto (Metamorfosis, Koimesis). Tenendosi conto della scelta delle festività degli altri mesi, non si esclude che per il mese di maggio sarebbero rappresentati Ss. Constantino ed Elena (29 maggio), per giugno Ss. Pietro e Paolo (29 giugno) oppure Ss. Cosma e Damiano (1 luglio) sul registro inferiore del muro ovest del naos, oggi perduto, come si usa in altri programmi iconografici. Nel mese di giugno potrebbe accadere anche la commemorazione di qualche festa mobile (per esempio l'Ascensione).

L'uso di epigrammi Cristoforei nella pittura si incontra dal XIII secolo in qualche caso isolato⁷²⁸. Nella prima metà del Trecento invece, si estende, almeno nell'area della Macedonia, come si nota nei cicli affrescati di menologi a San Nikolaos Orfanòs (1310-20) a Salonicco in Grecia e al monastero della Dormizione della Vergine (1334-1350) di Treskavac⁷²⁹ presso Prilep in F(ormer) Y(ugoslav) R(epublic) O(f) M(acedonia), in cui le iscrizioni che accompagnano le immagini sono tratti dal calendario giambico dell'autore. A san Nikolaos Orfanòs si conservano quattro epigrammi, due per aprile (15 e 16) e due per agosto (13 e 14); a Trescavac appare un maggiore numero degli epigrammi dedicati da Cristoforo Mitileneo alla commemorazione dei santi dal 20 gennaio al 26 aprile⁷³⁰. Il fenomeno della coesistenza della pittura e dei versi di Cristoforo Mitileneo in questi due esempi d'età palologa è stato analizzato da Titos Papamastorakis⁷³¹.

L'apparizione sporadica dei poemi di Mitileneo accanto alle immagini pittoriche non scompare nei secoli successivi: della prima metà del XV secolo è noto un esempio in Turchia, della fine dello stesso secolo si citano due esempi, il primo in Bulgaria, nel ciclo pittorico della chiesa di San Giorgio (1493) al monastero di Kremikovtzi, ed il secondo a Cipro nella chiesa di Timios Stauros a Platanistassa(1494)⁷³².

Il primo esempio finora noto, risalente al XVI secolo, in cui appaiono i distici giambici Cristoforei, almeno nell'area epirota e della Macedonia, è quello degli affreschi di Sant'Atanasio (1546), in cui il pittore gli usa per commentare quasi tutte le scene e le immagini. Posteriormente, dopo sei anni, si ritrovano almeno due epigrammi interi ed il primo verso di un terzo dal calendario giambico di Cristoforo agli affreschi del *parekklesion* di San Giovanni Teologo (1552) a Kastorià, opera di Eustathios Iakovou, un protonotario epirota⁷³³.

⁷²⁸ KALOPISSI –VERTI, *Die kirche der Hagia Triada*, pp. 85, 121.

⁷²⁹ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, pp.180-189; GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ, *La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac*, passim. ; RHOBY, *Die auf Fresken und Mosaiken*, pp. 94-99.

⁷³⁰ RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*, pp. 116-136, 204-206,

⁷³¹ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Κείμενα σε μνημειακές παραστάσεις*.

⁷³² IDEM, nn. 2, 254, pp.77-78,373-374.

⁷³³ I distici che accompagnano le immagini dei santi Nicola (6 dicembre) e Giovanni Teologo (26 settembre) ed una strofa nella scena della *Natività*.

Di tutti gli esempi citati in cui il fenomeno della scrittura accanto alle immagini e specialmente dei distici dal calendario giambico di Mitileneo il miglior paragone per l'iconografia di Sant'Atanasio è offerto dagli affreschi di Treskavac per la molteplicità dei distici usati sia per le scene dei martiri sia per i singoli santi e la scrittura in lettere maiuscole con l'uso di segni d'interpunzione, differenziati invece nella trascrizione della forma originale del distico ⁷³⁴. Sembra, dunque, che il nostro artefice nel suo intento di accompagnare le pitture con gli epigrammi Cristoforei sia stato ispirato direttamente alla tradizione paleologa dell'area macedone; si può anche avanzare l'ipotesi che la stessa tradizione sia stata tramandata almeno fino alla metà del XVI secolo tramite programmi iconografici perduti, ignoti oppure inediti.

Dopo l'introduzione dei due calendari in metro classico di Cristoforo Mitileneo nell'ufficiatura bizantina nel corso del XII secolo, queste opere si diffondono nel mondo greco e slavo diventando famose e tramandate nei secoli successivi attraverso numerosi manoscritti, dai quali passarono poi nei Meneae ed in altri libri liturgici stampati a Venezia ed altrove a partire dal secolo XVI⁷³⁵. Il pittore dei nostri affreschi trascrive gli epigrammi di Cristoforo Mitileneo nella forma originaria di due strofe, anche nei casi in cui è necessaria la divisione oppure la scrittura del poema in una linea per mancanza di spazio, commettendo pochissimi errori d'ortografia o di sintassi nell'insieme delle iscrizioni. Da questi dati si può desumere che gli epigrammi vennero copiati da vecchi manoscritti oppure da libri liturgici stampati a Venezia o altrove nel Cinquecento ⁷³⁶, alcuni dei quali ancora conservati nelle chiese sia

⁷³⁴ RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*, tavv, XVII-XXIII, 7-14. A Tresckavac il pittore trascrive i distici in più versi.

⁷³⁵ DELEHAYE, *Synaxarium*, XXVIII-XLVI; DARROUZÈS, *Le calendriers*, pp. 62-65; FOLLIERI, *I calendari*, I, pp. 12-13; Per le edizioni veneziane di libri liturgici greci si rimanda a: FOLLIERI, *Su libri stampati a Venezia*, pp. 145-164; per le traduzioni slave si rimanda a: CRESCI, SKOMOROCHOVA -VENTURINI, *I versetti del Prolog stišnoj*, I, Torino 1999, pp.11-15.

⁷³⁶ Per la presenza di commercianti epiroti a Venezia nel Cinquecento e lo scambio dei vari prodotti tra i quali i libri stampati importati dalla città della laguna si rimanda a: ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ, Γιαννιώτες έμποροι στη Βενετία, passim e p.140; ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ, *Ηπειρώτες έμποροι*, pp.436-440. Per la stampa dei libri liturgici greci a Venezia si vede: ΠΑΠΑΔΑΚΗ, *Συνεταίροι και έμποροι*.

parrocchiali che monastiche⁷³⁷. Presumibilmente un pittore, anche se di basso livello istruttivo, potrebbe “dipingere” le lettere di piccole frasi e i nomi, specialmente quelle maiuscole. La molteplicità invece delle iscrizioni nel programma iconografico di Sant’Atanasio tratte dalla liturgia e la percentuale minima di errori ortografici e sintattici testimoniano la trascrizione dalla mano di una persona colta, a conoscenza delle ufficiature, appartenente probabilmente all’ambito monastico oppure ecclesiastico, un monaco oppure un prete.

Si pone allora la domanda se queste epigrafi siano state scritte dal pittore stesso. La maggioranza dei pittori noti del Cinquecento come i Frangos Catelanos, Giorgio e Frangos Kondaris, Onoufrio, Theofane Sterlitzas Bathas il cretese ed altri della stessa generazione, alcuni dei quali esprimono un linguaggio artistico d’avanguardia, erano quasi tutti semplici preti o monaci, a volte di basso livello istruttivo⁷³⁸. Tra essi si pone Eustathios Iakovou, di abilità artistica minore ma di livello istruttivo alto, prete ma anche protonotario di Arta che firma la fase del 1536-1537 degli affreschi inediti del monastero di Molyvdoskepastos nell’Epiro e quelli del *parekklesion* di San Giovanni Theologos (1552) del monastero di Mavriotissa a Kastorià. Mettendo a paragone i due cicli si osservano delle divergenze di linguaggio sia iconografico che stilistico dovute secondo Gounaris ad un probabile contatto dell’artista con i pittori cretesi sul Monte Athos, avvenuto durante il suo soggiorno a Castorià, dai quali è stato influenzato⁷³⁹. Garidis invece ha ritenuto poco plausibile questa tesi sostenendo che non si tratta dello stesso pittore ma di qualcuno dello stesso nome, cognome e titolo⁷⁴⁰. Malgrado il linguaggio differenziato delle due opere esiste tra gli elementi in comune

⁷³⁷ Da Vranoussis (ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίου*, pp. 106-107) è stato testimoniato che nell’anno 1959 nel vicino monastero di Sosinou aveva visto una copia della vecchia edizione del 1545 o del 1577 «Το Τυπικόν και τα Απόρρητα» di Andrea Cunadis stampato a Venezia.

⁷³⁸ Per questi pittori si vedono: GARIDIS, *La peinture murale*, pp. 178-213, con tutta la bibliografia precedente. Per esempio i pittori Fraggos Kondaris e Theofane il Cretese nelle varie iscrizioni comettono degli errori ortografici (STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp. 23-27, 30, 39; CHATZIDAKIS, *Thèophane le Crètois*, 344-345).

⁷³⁹ Per l’iscrizione con il nome del pittore si vede: Acheimastou Per gli affreschi di San Giovanni Theologos a Castorià si rimanda a:

⁷⁴⁰ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp. 65-73; GARIDIS, *La peinture murale*, pp. 217. nota 1138, 218-219.

anche quello delle epigrafi vaste , che accompagnano e commentano le pitture, in maiuscolo ed in corsivo trascritte correttamente⁷⁴¹ come si nota pure agli affreschi di Sant'Atanasio.

A mio parere le iscrizioni che appaiono nella prima opera del pittore, per quello che ho potuto notare sul posto⁷⁴², probabilmente sono tratte dalla liturgia ed in alcuni casi accompagnano raffigurazioni ispirati al Vecchio Testamento oppure ad inni liturgici. Nella sua opera posteriore l'artefice usa per le raffigurazioni dei miracoli di Cristo gli appositi racconti evangelici e per le altre immagini commentate vari versi, tra i quali tre di Cristoforo Mitileneo, e testi in prosa tratti dalla liturgia, indicativi del suo livello teologico e culturale. In più l'apparizione dei distici Cristoforei trascritti ugualmente e le stesse inusuali iscrizioni che appaiono nella scena dell'*Ascensione* e sul cartiglio della profetessa Anna nella scena della *Presentazione al Tempio* collegano in qualche modo il ciclo pittorico del 1552 con i nostri affreschi anteriori, con la differenza che negli affreschi di Sant'Atanasio la maggioranza delle iscrizioni sono epigrammi in versi.

Sulla base di dati sopra analizzati sembra dunque che l'autore delle iscrizioni nel programma di Sant'Atanasio, presumibilmente da identificare con il pittore stesso, potrebbe essere un monaco oppure un prete colto a livello teologico ed intellettuale paragonabile a quello del pittore Eustathios Iakovou, protonotario di Arta.

VI . Conclusioni generali sull'iconografia

Lo studio dell'iconografia e l'analisi delle singole scene e delle figure isolate del ciclo affrescato di Sant'Atanasio ha indicato che generalmente la tipologia usata dal pittore è quella formata nell'ultimo periodo paleologo e impiegata anche nella seconda metà del XV secolo a Kastorià, alle Meteore. La stessa tradizione si osserva nelle opere dei pittori delle "scuole" del XVI secolo (cretese e della Grecia nord-occidentale) nei cicli di affreschi eseguiti sulle

⁷⁴¹ Osservazione propria.

⁷⁴² Purtroppo non c'è possibilità di osservare bene e di fotografare gli affreschi.

Meteore, nell'Athos, nell'Epiro, con l'utilizzo di elementi provenienti da influssi vari, in alcuni casi occidentali, interpretati in modo personalizzato che comunque non altera lo schema tradizionale che si pone in continuità con quello dell'arte dell'ultimo periodo dell'impero bizantino.

L'autore ignoto degli affreschi di Sant'Atanasio probabilmente interpreta gli eventuali modelli a cui si è ispirato con una libertà tale da esprimersi talora in un modo del tutto personale come per esempio nella scena *dell'Entrata di Gesù a Gerusalemme (Vaioforos)*, dove Cristo è montato sull'animale a cavalcioni. Per questo caso non ci sono paragoni nell'arte bizantina o in quella postbizantina; solamente in pochi casi Cristo è raffigurato con le gambe piegate in modo che quella destra formi con il corpo un angolo retto, dove però è visibile anche il piede sinistro, come negli affreschi nella chiesa di Myriokefala a Creta (XII sec.)⁷⁴³, nel monastero di Chilandar al Monte Athos (inizio XIV sec.)⁷⁴⁴, nella doppia icona musiva nel museo dell'opera del duomo a Firenze (primo terzo del XIV sec.)⁷⁴⁵, in San Nicola a Prilep (1298-99)⁷⁴⁶, nel quale però non sono visibili i piedi. Probabilmente la fonte d'ispirazione dell'artista sia stato un modello analogo interpretato con una libertà personale oppure influenzato probabilmente da modelli primitivi o da influssi italici come succede nella composizione dell'*Ascensione*. In questa scena la Vergine orante è affiancata da due angeli che tengono un rotolo aperto con iscrizioni. L'elemento dei rotoli nell'*Ascensione* appare nell'arte bizantina dall'età paleologa in poi ed è stato ritenuto di provenienza occidentale. L'atteggiamento dei due angeli è identico con quello nella miniatura del codice di Rabbula (586), presente nell'affresco absidale di San Giorgio (tardo IX sec.) e nel mosaico sulla cupola di Santa Sofia (fine IX sec.) a Salonicco, in seguito tramandato fino agli affreschi dell'Odighitria (c. 1450) all'isola ionica di Leucada, ultimo monumento dove si nota un'iconografia identica.

Per la raffigurazione singolare di Cristo seduto entro la mandorla di luce, sostenuta da serafini o cherubini nella *Koimesis* sono noti due paragoni a

⁷⁴³ BISSINGER, *Kreta*, p.52, tav.17.

⁷⁴⁴ MILLET, *Monuments*, tav.68, n.3.

⁷⁴⁵ FURLAN, *Le icone bizantine*, pp. 81-82, tav. III.

⁷⁴⁶ MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, Paris 1962, tav. 22, n.3.

Kastorià nel ciclo di Kumbelidiki (XIII sec.)⁷⁴⁷ ed in quello del parekklesion di San Giovanni (1552) nel monastero di Mavriotissa, opera di un pittore di origine epirota (fig. 155). Nel secondo affresco Cristo appare in tal modo che si avanza l'ipotesi che i due pittori del Cinquecento hanno usato un modello comune, oppure l'affresco anteriore di Sant'Atanasio è il prototipo per la composizione posteriore nel parekklesion di San Giovanni⁷⁴⁸. A Sant'Atanasio le immagini di Cristo seduto nella *Koimesis* e nell'*Asensione* si contrappongono e l'una fa l'eco all'altra, una riflessione dell'*antitesis* di contenuto filosofico applicata nella pittura monumentale bizantina già dal periodo mediobizantino⁷⁴⁹.

L'ispirazione a modelli primitivi oppure d'età paleologa si riflette anche in altri particolari come quello dell'aureola rossa di Cristo nella *Lavanda* e nella *Metamorfosis*, usato dal XI al XIII secolo nella raffigurazione di profeti-re e personaggi reali, di funzione simbolica o semplicemente decorativa sia nella pittura monumentale che in quella delle miniature⁷⁵⁰. In seguito il colore rosso si ritrova all'aureola di Cristo come in un'icona con *Cristo della Passione* proveniente dal monastero di Poganovo in Serbia, opera di un pittore greco della fine del XIV secolo⁷⁵¹.

Nelle scene dove si rappresentano gli apostoli essi sono aureolati, scalati in profondità, soluzione usuale nel periodo mediobizantino presente in vari monumenti d'età paleologa dal XIII secolo in poi, fino al XV sec. Di carattere arcaico è anche la soluzione delle figure disposte nello spazio in modo parattatico e la mancanza del fondo architettonico dalle scene dell'*Entrata di Gesù a Gerusalemme*, della *Resurrezione di Lazzaro* e della *Koimesis*.

Alcuni particolari sono indicativi per la ricerca sui modelli usati dall'artista. Il rotoło volante in aria della profetessa Anna nella *Presentazione al Tempio* si

⁷⁴⁷ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ- ΤΣΙΟΥΜΗ , *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη*, pp. 60-63, tavv. 15,16.

⁷⁴⁸ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.3, tav.7; GARIDIS, *La peinture murale*, pp. 216-219.

⁷⁴⁹ MAGUIRE, *Art and Eloquence*, pp. 62-63.

⁷⁵⁰ ΜΟΥΡΙΚΙ, *The Mosaics of Nea Moni*, I, pp. 138-39, II, tav. 48; ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ΧΡΗΣΤΟΥ, ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, ΚΑΔΑΣ, ΚΑΤΣΑΡΟΣ, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, p. 218, fig.6; PELEKANIDIS, CHRISTOU, TSIUMIS, KADAS, *The Treasures of Mount Athos*, p. 352, fig.296.

⁷⁵¹ CHATZIDAKIS e BABIĆ, *Le icone della penisola balcanica (1)*, in WETZMANN ed altri, *Le Icone*, pp.129-235, fig. di pag.196

ritrova nei cicli pittorici al monastero di Protaton all'Athos (inizio XIV sec.)⁷⁵², a Staro Nagoričino (San Giorgio, 1318)⁷⁵³, a Castorià (San Nicola tes monachès Eupraxias, 1485)⁷⁵⁴, a Velestovo (Dormizione della Vergine, 1444)⁷⁵⁵. Una sola donna raffigurata ai piedi di Cristo nella *Risurrezione di Lazzaro* è un motivo usato negli affreschi di Cristòs (opera di Giorgio Kalliergis, 1315) a Veria, di San Nicola (tra il 1330 e il 1345) a Ocrida, di San Nicola (la decorazione fu terminata nel 4 Agosto del 1460) a Vevi (Banica) presso Ocrida ed ugualmente da Duccio nella stessa scena dalla predella della "Maestà".

I caschi dei soldati nella scena del *Tradimento* riflettono quelli dei santi guerrieri negli affreschi della Peribleptos (1295-96) a Ocrida, dei soldati nella stessa scena in vari cicli a Castorià (XIV e XVI sec.), nel vecchio *katholikon* (1483) del monastero della Metamorfosis sulle Meteore e nelle pitture del Cinquecento nell'Epiro⁷⁵⁶. Sono invece uguali ai caschi di pitture italiane del Trecento come quello di un soldato raffigurato nella *Crocifissione* negli affreschi della basilica inferiore di Assisi, opera di Pietro Lorenzetti. Sempre nella scena del *Tradimento* il personaggio civile con un copricapo particolare, raffigurato a sinistra di Cristo appare anche nella stessa scena nella chiesa affrescata di San Teodoro (primi decenni del XIV sec.) presso Boboševo in Bulgaria⁷⁵⁷. Giuda con l'aureola è un elemento adoperato a Cipro negli affreschi di Panagia Phorbiotissa, tra il 1333 e la seconda metà del XV secolo, ed è stato ritenuto come riflesso dei rapporti con Cappadocia oppure una nuova introduzione dai centri monastici di Apulia o per influsso occidentale⁷⁵⁸. Nell'Epiro questo particolare appare in un frammento d'affresco della seconda metà del secolo XIII proveniente da Kokkini Ekklesia a Vulgareli presso Arta. Il perizoma rosso di Cristo annodato attorno alla vita nella *Crocifissione* è un altro elemento inusuale per la pittura bizantina e postbizantina, dove comunemente appare di colore chiaro striato o trasparente. In alcuni casi

⁷⁵² Μανουήλ Πανσέληνος, fig. 4-5.

⁷⁵³ MILLET, *La peinture du moyen âge*, III, Album présenté par A. Frolov, Paris 1962. tav.82, 1.

⁷⁵⁴ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, tav.183,α.

⁷⁵⁵ SUBOTIC, *L'école de peinture*, disegno n. 42.

⁷⁵⁶ STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*, pp. 63-64, fig.19b.

⁷⁵⁷ FIGUET-PANAYOTOVA, *Recherches sur la peinture*, pp.19-73, p. 43, fig. 14.

⁷⁵⁸ STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, pp. 575-576, tav. 319.

invece di croci dipinte italiane, si distinguono due categorie di perizomi: uno fatto con due stoffe, chiaramente divisibili in cinturone e drappo inferiore, e un altro fatto di un'unica stoffa di color rosso annodata attorno alla vita⁷⁵⁹. Per questo dettaglio il pittore dell'affresco di Sant'Atanasio potrebbe aver usato come modello una composizione analoga di quella fatta da Manuele Panselinos nel monastero di Potaton, dove Cristo è vestito con un perizoma rosso con lumeggiature chiare oppure quella nell'icona con l'inno ἐπί σοῖ χαίρει che si trova nel Museo Bizantino di Atene.

In conclusione l'iconografia nel ciclo pittorico dello strato originario della decorazione di Sant'Atanasio, è tipologicamente discendente dalla tradizione paleologa e quella del primo periodo postbizantino (XV secolo), principalmente usata dalla cosiddetta bottega di Kastorià⁷⁶⁰. Per alcuni elementi particolari l'artefice attinge i modelli d'ispirazione da fonti diverse oppure segue una solida tradizione di carattere eclettico. Finora non si sono notati rapporti diretti, a parte particolari non essenziali⁷⁶¹, con i cicli di affreschi prodotti dalla scuola locale formata nella Grecia nord-occidentale nella prima metà del Cinquecento. In questa si inseriscono capolavori come quello del monastero di Filanthropinon sull'isola di Ioannina (1531-32 o prima del 1542) che si trova a pochi chilometri di distanza da Sant'Atanasio. Tali rapporti non si riscontrano neppure in dipinti di artisti cretesi operanti alle Meteore o all'Athos. Il nostro artista sembra ignorare o trascurare la corrente pittorica più attuale della sua epoca: la sua formazione potrebbe allora basarsi su una tradizione di carattere retrospettivo. Dunque apparterebbe a qualche "corrente" pittorica "arcaizzante" della prima metà del Cinquecento come si nota anche in altri casi nell'Epiro dopo la metà del secolo XVI⁷⁶². È necessario però sottolineare lo stretto rapporto iconografico di alcuni elementi essenziali tra le pitture di Sant'Atanasio e quelle posteriori nel *parekklesion* di San

⁷⁵⁹ SANDBERG-VAVALÀ, , *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, pp.103-118.

⁷⁶⁰ GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales*.

⁷⁶¹ Come per esempio i vestiti dei santi martiri negli affreschi del nartece di Sant'Atanasio. Comune è anche l'iconografia dei santi guerrieri, la quale invece risale all'arte paleologa.

⁷⁶² ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική*, pp. 103-108. Nella prima metà del Cinquecento era attiva in Epiro ed in Albania una bottega di pittori ancorati alla tradizione: ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων* (HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters*)

Giovanni (1552) nel monastero di Mavriotissa a Castorià, la seconda opera firmata e datata del epirota Eustathios Iakovou⁷⁶³, in cui si sono notati influssi provenienti anche dai cretesi. L'uso di prototipi comuni da entrambi gli artisti probabilmente si riferisce ad una solida tradizione artistica epirota risalente ai mosaici e alle pitture del XIII secolo conservati ad Arta, evoluta nei secoli successivi presso Ioannina, che è in stretto rapporto con l'arte della Macedonia. Gli strati sovrapposti di pitture di qualità nel katholikon del monastero di Molyvdoskepastos a nord della capitale del Epiro, risalenti al XIV secolo, al 1521-22 e al 1536-37, le testimonianze scarse dell'esistenza di codici miniati e della produzione di icone a Ioannina⁷⁶⁴ sono alcuni fattori sui quali si basa tale ipotesi. Ovviamente il fatto che l'iconografia del ciclo pittorico di Sant'Atanasio presenta alcuni dettagli unici ritrovati all'opera di Eustathios Iakovou apre la questione che si tratti dello stesso pittore.

VII. Tecnica e stile degli affreschi

Il ciclo pittorico della prima fase affrescata di Sant'Atanasio, risalente all'anno 1546, non presentando differenze di tecnica e di stile nei punti essenziali può considerarsi omogeneo ed opera di un frescante, ovviamente aiutato da qualche assistente⁷⁶⁵.

Le figure umane costituiscono l'elemento principale sia nelle composizioni con gli eventi evangelici sia nel registro inferiore con i santi isolati e la *Deesis*. I loro corpi sono pesanti e voluminosi con spalle larghe abbassate e colli robusti, elementi che rimandano e riflettono lo stile paleologo in Macedonia e in Serbia, con centro Salonicco⁷⁶⁶, riscontrabile posteriormente in cicli pittorici

⁷⁶³ La prima sua opera è la fase del 1536-1537 delle pitture nel monastero di Molyvdoskepastos.

⁷⁶⁴ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η ζωγραφική της Άρτας στο 13^ο αιώνα, pp.179-202; Μ. ΓΑΡΙΔΙΣ, *La peinture murale*, pp. 234-237; ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Νέαι προσωπογραφίες της Μαρίας Παλαιολογίνας*, pp.53-70; ΣΥΒΟΤΙĆ, *Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας*, pp.69-86.

⁷⁶⁵ Lo stato di conservazione degli affreschi impedisce uno studio stilistico nei dettagli e quindi le osservazioni sull'argomento si limitano alle pitture che conservano elementi tali da permetterlo.

⁷⁶⁶ Per lo stile verso il 1300 : DJURIĆ, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300*, con la bibliografia precedente sull'argomento.

del XV secolo nell'area di Kastorià⁷⁶⁷. La sagoma del corpo di alcune immagini, contornata da una linea (figg. 143-146), appare simile nelle opere conosciute di Eustathios Iakovou, al monastero di Molivoskepastos (1537) e al parekklesion di San Giovanni al monastero della Mavriotissa a Kastorià⁷⁶⁸. I movimenti e gli atteggiamenti dei raffigurati sono contenuti, ad eccezione della scena del *Compianto sul Cristo morto*, dove le donne partecipanti gesticolano eccessivamente, della scena della *Trasfigurazione*, in cui l'apostolo Giovanni, è raffigurato in movimento intenso e della scena del *Tradimento*, con la "folla" in movimenti vari (figg.). Maggiormente energici sono Cristo, qualche apostolo ed altri partecipanti nelle scene della *Resurrezione di Lazzaro*, dell'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, dell'*Ascensione*, e Cristo nella composizione della *Presentazione al Tempio* (figg. 81,82, 83). I santi monaci, invece, sulla parete sud del naos e del narthex, raffigurati frontalmente, sono rappresentati in modo statico; dall'altra parte i santi guerrieri, con i piedi lievemente disassati, sono leggermente ruotati⁷⁶⁹ (fig. 115,123,125,127,128).

Il panneggio degli abiti seguono il movimento delle figure organizzandosi in cadenze di tracciato lineare e geometrico, non intaccato da morsure d'ombra e di luce. Sotto la veste che ricade sul corpo di Cristo, nella scena della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.81), traspaiono le articolazioni del corpo, particolarmente del piede, in maniera che riflette lo stile di affreschi risalenti intorno al 1200, nei monasteri di Mavriotissa a Kastorià e di San Giovanni a Patmos⁷⁷⁰. Lo stesso elemento, invece, trova maggiori affinità con il nostro affresco nella resa dei panneggi nel ciclo pittorico del monastero di Molivoskepastos, in area epirota (1521 o 1537)⁷⁷¹.

⁷⁶⁷ Come per esempio gli affreschi alla Dormizione della Vergine a Zeugostasi presso Kastorià, risalenti al 1432, collegati con cicli affrescati in Serbia della seconda metà del XIV secolo: ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών*, p.337, tav. 82.

⁷⁶⁸ Si citano indicativamente i padri officianti in ambedue i cicli pittorici: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, tavv. 3, 32.

⁷⁶⁹ I piedi dei santi martiri, Artemio e Mena, non si conservano.

⁷⁷⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, p. 230, tav. 75; ΚΟΛΛΙΑΣ, *Τοιχογραφίες*, p. 67, fig. 32.

⁷⁷¹ Si cita l'immagine inedita di *San Giorgio*. Osservazione propria. Le pitture del 1537 sono firmate da Eustathios Iakovou, protonotario di Arta: ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, pp. 2, 70-73; ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1460-1600)*. *Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου*, pp. 320-321. Per

Il tratteggio sui carnati delle figure si compone di lumeggiature filiformi, dipinte in più sotto gli occhi, sulle guancie e sul collo (figg. 156-157) e mostra l'aggancio alla tecnica usata dalla prima metà del XIV secolo in area macedone⁷⁷². Lo stesso linguaggio è ripreso posteriormente in cicli pittorici nell'area macedone e nelle opere attribuite alla bottega della prima metà del XVI secolo, attiva nell'Epiro e in Albania, nei quali si riconosce un legame stretto con la tradizione paleologa⁷⁷³. L'uso della linea come mezzo nel rendere il volume, l'età e lo stato d'animo delle figure umane, è particolarmente accentuato e caratterizza in modo particolare l'opera del frescante delle pitture di Sant'Atanasio. Il volto ed il carnato dei personaggi anziani è tracciato con linee di formato e andamenti vari (figg. 158). L'accentuato uso di lumeggiature filiformi nel corpo dell'animale, nella scena *dell'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, trova strette analogie con l'affresco del 1552 nel *parekklesion* di San Giovanni Teologo a Kastorià, malgrado l'uso minore di linee nell'immagine più tarda (figg. 84,87,159). Conformità stilistiche, tra i due cicli pittorici, si presentano anche in altre immagini⁷⁷⁴.

In qualche altra immagine, invece, il frescante delle pitture di Sant'Atanasio attenua l'impiego della linea ed i volti risultano più plastici, come per esempio quelli dell'angelo sinistro nell'*Ascensione* e della Vergine nella *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 160-161).

Altri particolari tecnici e stilistici usati dall'ignoto pittore di Sant'Atanasio nel rendere i lineamenti del viso sono: la linea scura lungo il naso, estesa anche alle narici; gli occhi piccoli a mandorla, disegnati da linee nere allungate verso le tempie (figg. 156-157); le palpebre rese da due linee spesse di color rosa orizzontali, separate da una marrone più sottile; le labbra piccole colorate di rosso. La schematizzazione dei capelli e della barba è

l'architettura del *katholikon* con riferimento agli affreschi: ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η Κόνιτσα και η ευρύτερη περιοχή της*, pp. 79-82.

⁷⁷² ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, pp. 50-51, figg. 30-31, 33-36; IDEM, *Η Βέροια (Veria)*, pp. 259-260, tavv. 48,49.

⁷⁷³ Indicativamente: ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών*, pp. 336-337; ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων (HOUILIARAS, Un Unknown Workshop Painters)*, passim ed in modo particolare p. 123, figg. 10-11.

⁷⁷⁴ Si citano indicativamente le immagini di Cristo e di San Pietro dall'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, dal ciclo pittorico di Sant'Atanasio, e le immagini di Pietro dalla scena della *Dormizione della Vergine* e di Cristo dalla scena della *Guarigione degli indemoniati*, dal ciclo pittorico di San Giovanni (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, figg. 16, 23).

particolarmente accentuata e trova confronto anteriormente in opere pittoriche in Macedonia e ad Ocrida⁷⁷⁵ e successivamente in opere pittoriche della bottega attiva nei primi decenni del Cinquecento nell'Epiro ed in Albania⁷⁷⁶ e nelle opere di Eustathios Iakovou nel monastero di Molivoskepastos (1537) nel parekklesion di San Giovanni a Kastorià (1552)⁷⁷⁷.

I colori grigiastri, il rosso, l'ocra costituiscono la gamma principale, con l'uso limitato del verde, del viola e d'altre tonalità coloristiche, con prevalenza del rosso, predominante in quasi tutte le composizioni, contrapposto alle tonalità più chiare.⁷⁷⁸ L'uso dell'oro nei nimbi si rifà alla tradizione paleologa tramandata in Macedonia anche nel XV secolo (fig. 156, 157)⁷⁷⁹.

Lo sfondo architettonico, nell'insieme degli affreschi di Sant'Atanasio, svolge un ruolo secondario, inserendosi in sole cinque scene⁷⁸⁰: *Presentazione di Gesù al Tempio, Ingresso di Gesù a Gerusalemme, Annunciazione, Lavanda, Crocifissione* (figg.). Tra esse maggiore rilievo si osserva nelle costruzioni architettoniche della *Presentazione di Gesù al Tempio*, dove oltre all'altare, lo sfondo della composizione è completato da altri tre edifici monumentali, dominanti nella scena.

Il paesaggio limitatamente alle scene svolte all'aperto-*Ascensione, Natività, Trasfigurazione*-è montuoso formato da rocce scalate verso la cima. La vegetazione è accentuata nella scena dell'*Ascensione*, indicata con cespugli fioccosi ed alberelli a forma di cipresso sulle montagne, mentre nella zona bassa, verdeggiane, s'alzano pianticelle fiorite monocromatiche. Nella composizione della *Natività*, invece il verde è limitato a poche piantine

⁷⁷⁵ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών*, p. 336, tav.85α; IDEM, *Φορητές εικόνες του 15^{ου} αι. (Fifteenth-century Portable Icons)*, passim ed in modo particolare pp.347, 348-350, figg. 3, 14.

⁷⁷⁶ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων (HOULIARAS, Un Unknown Workshop Painters), passim.

⁷⁷⁷ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*, p.69, figg. 16, 23, 28, 32,3.

⁷⁷⁸ Il rosso come colore predominante rimanda al ciclo pittorico della prima fase nel *katholikon* del monastero di Fialanthropinon presso Ioannina, opera inserita nell'attività della scuola della Grecia nordoccidentale: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon)*, p.109.

⁷⁷⁹ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ (ΠΑΡΑΖΟΤΟΣ), *Η Βέρια (Veria)*, pp. 272-273.

⁷⁸⁰ Malgrado che nella composizione della *Dormizione della Vergine* tradizionalmente esistono delle costruzioni, il frescante ignoto si ispira a modelli diversi oppure preferisce non inserirle.

monocromatiche, sparse sul paesaggio montuoso. Le pianticelle bianche alzate sulla zona bassa del *Tradimento* rimandano in maniera laconica allo svolgimento dell'evento all'aperto. Gli alberi dipinti nella zona bassa del registro inferiore del muro sud del naos, con il *Santo patrono* ed i santi *Nicola, Antonio* ed *Eutimio*, hanno un significato simbolico.

Nell'insieme lo stile dei dipinti di Sant'Atanasio attesta un conservatorismo abbastanza accentuato. Malgrado che le pitture siano state eseguite nel 1546, traspare un linguaggio che rimanda alla corrente anticlassica dell'ultimo periodo paleologo (corpi pesanti e voluminosi, uso di lumeggiature filiformi nel viso, schematizzazione dei panneggi), senza influssi diretti dalle opere delle due scuole pittoriche del Cinquecento (della Grecia Nord-Occidentale e cretese), tali da alterare il forte tradizionalismo dell'opera pittorica. Il frescante di Sant'Atanasio è agganciato alla tradizione e sembra ignorare consapevolmente le correnti avanzate del suo tempo, rimanendo esponente insieme ad altri della corrente "arcaizzante" del Cinquecento in Epiro. La sua opera presenta maggiori affinità iconografiche e stilistiche con le opere del pittore epirota Eustathios Iakovou che ha eseguito gli affreschi dell'anno 1537 nel monastero di Molivdoskepastos e ha dipinto il *parekklesion* di San Giovanni Teologo nel monastero di Mavriotissa a Castorià (1552). Ovviamente il fatto che gli affreschi di Sant'Atanasio presentano anche riscontri stilistici alle opere di Eustathios Iakovou condurrebbe all'attribuzione delle pitture allo stesso pittore.

VIII. Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area epirota, dal XV secolo al 1546-conclusioni

I due cicli pittorici della Metamorfosis e di Sant'Atanasio, malgrado il loro distacco cronologico, si collegano per la collocazione nella stessa presumibile area d'estensione di Pogdoriani. Entrambi gli ignoti frescanti, ancorati alla tradizione locale e dei paesi limitrofi, usano un linguaggio iconografico e stilistico conservativo, privo di tendenze progressive. La loro arte, nell'insieme, appare mediocre e di formazione locale.

Queste caratteristiche comuni nei due frescanti e nella loro produzione pittorica rispecchiano anche la personalità dei committenti, la società e l'economia di Pogdoriani, almeno nel presumibile primo secolo della sua esistenza. La piccola cittadina, malgrado la breve distanza da Ioannina che fu il centro dell'epoca, era situata in un luogo montagnoso e difeso per natura, particolarmente adatto anche per l'esistenza d'eremitaggi e per lo sviluppo di comunità monastiche.

La mancanza di documentazione e testimonianze riguardo le classi sociali e l'economia nell'epoca dell'esecuzione degli affreschi, nelle chiese più antiche dell'area, non offre basi per ipotizzare committenze e finanziamenti considerevoli per attività pittoriche.

Dunque gli svolgimenti pittorici nella piccola cittadina epirota rimandano alla tradizione paleologa e rientrano nell'ambito culturale e artistico dell'epoca in Macedonia. Sono collegati maggiormente con le produzioni pittoriche a Kastorià, al lago di Prespa, a Ocrida. Invece, i particolari iconografici scelti da entrambi i pittori, riscontrabili in altre pitture monumentali nell'Epiro, sembrano appartenere alla tradizione locale epirota.

In entrambi i cicli si notano tendenze retrospettive che non rientrano nell'ambito di arte pittorica avanzata. Esse costituiscono un linguaggio artistico di carattere provinciale praticato fuori dai centri culturali e artistici dei secoli XV (Kastorià) e XVI (Ioannina?), e forse probabilmente condizionato dai committenti, provenienti da cicli monastici oppure dalla società locale, e dalla scelta di pittori ancorati alla tradizione.

Lo studio degli affreschi della Metamorfosis e di Sant'Atanasio, malgrado che non si tratti di pitture di alta qualità e di linguaggio avanzato, va considerato importante per la storia dell'arte in Epiro. Con queste due imprese pittoriche, risalenti al XV e al 1546, è stato ricostruito un filo conducente alla tradizione artistica epirota e sono stati nuovamente verificati contatti ed influssi reciproci nell'arte pittorica tra le aree limitrofe dell'Epiro e della Macedonia, ininterrottamente testimoniati, almeno dall'epoca del Despotato dell'Epiro.

Bibliografia

- AKTOBOVA-JANDOVA, *La vision de saint Pierre*=J. AKTOBOVA-JANDOVA, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie*, in "Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare", XV, 1946, pp. 24-46.
- ALPATOV, *La "Trinité" dans l'art byzantin*=M. ALPATOV, *La "Trinité" dans l'art byzantin et l'icone de Roublev*, in "Echos d'Orient", XXVI, 1927, pp.150-186.
- AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques*=K. AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-ouest dans la représentation des stylites* in in "Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", Περίοδος Δ', ΚΗ, 2007, Αθήνα 2007, pp. 225-236.
- ANDALORO e ROMANO, *Arte e iconografia*=M. ANDALORO e S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002.
- ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis*=M. ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", Nuova Serie, Anno XVII, 1970, pp.85-153.
- ATASOY, DENNY, MACKIE, TEZCAN, *İpek. The crescent.*=N. ATASOY, W.B. DENNY, L.W. MACKIE, H. TEZCAN, *İpek. The crescent and the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, a cura di J. Raby e A. Effeny, London 2001.
- BABIĆ e WALTER, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls*=G. BABIĆ e C. WALTER, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, in "Revue des Études Byzantines", XXXIV, 1976, pp. 269-280.

- BACCI, a cura, *San Nicola=San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bacci (Bari, Castello Svevo, 7dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006.
- BAKALOVA e PETKOVIĆ, *Iconografia=E. BAKALOVA e S. PETKOVIĆ, Iconografia bizantina*, in *Il viaggio dell'Icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano 2002, pp. 151-208.
- BALDWIN SMITH, *Early Christian Iconography=E. BALDWIN SMITH, Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton University 1918, pp. 121-128.
- BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco=H. BELTING, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.
- Bessarione e l'Umanesimo =Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di G. Fiaccadori (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile - 31 maggio 1994), Venezia - Napoli 1994.
- BISCONTI, *Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco=F. BISCONTI, Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", 66, 1990, pp. 25-80.
- BISSINGER, *Kreta=M. BISSINGER, Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995.
- BOJČEVA, *L'épithios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti=J. BOJČEVA, L'épithios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti et de son épouse Eudokia Balšić à Blagoevgrad*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», περίοδος Δ', 26, 2005, pp. 273-282.
- BOURAS e PAGANI, *Ligthing=L. BOURAS e M. PAGANI, Lighting in Early Byzantium*, Washington 2008.
- BOYD, *A Bishop's Gift=S. BOYD, A Bishop's Gift: Openwork Lamps from the Sino Treasure*, in *Argentierie Romaine et Byzantine*, actes de la table ronde (Paris, 11-12 octobre 1983), a cura di F. Baratte, Paris 1988, pp.191-210.
- BOYD, *The Church of the Panagia Amasgou=S. BOYD, The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings*, in "Dumbarton Oaks Papers", 28, 1974, pp. 276-352.

BRANDI, *Pietro Lorenzetti*=C. BRANDI, *Pietro Lorenzetti. Affreschi nella basilica di Assisi*, Roma-Milano 1958.

BRENK, *S. Maria Maggiore*=B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975.

BRYER, *Byzantine Agricultural Implements* =A. BRYER, *Byzantine Agricultural Implements: The Evidence of Medieval Illustrations of Hesiod's Works and Days*, in "The Annual of the British School at Athens", 81, 1986, pp. 45-80.

BUCHTHAL, *Miniature Painting*=H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.

CAMPBELL HUTCHISON, *Early Germans Artists*=J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German Artists: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer and Copyists*, (The Illustrated Bartsch, Commentary, Volume 8 Part I), New York 1996.

CANTONE, *L'ars monastica*=V. CANTONE, *L'ars monastica. Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)*, Padova 2008.

CARLI, *Duccio*=E. CARLI, *Duccio di Buoninsegna*, Milano 1961.

CARLI, *Lorenzetti*=E. CARLI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Milano 1971.

CARLI, *Nicola e Giovanni Pisano*=CARLI E., *Nicola e Giovanni Pisano*, in *Chiese monumentali d'Italia, Il duomo di Pisa*, a cura di E. Carli, Firenze 1989.

CHASSOURA, *Les peintures de Longanikos-Lakonie*=O. CHASSOURA, *Les peintures murales des églises de Longanikos-Lakonie*, Athènes 2002.

CHATZIDAKIS e BABIC, *Le icone della penisola balcanica*=M. CHATZIDAKIS e G. BABIC, *Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (1)*, in K. WEITZMANN, G. ALIBEGASVILI, A. VOLSKAJA, G. BABIC, M. CHATZIDAKIS, M. ALPATOV, T. VOINESCU, *Le Icone*, Milano 1981, pp. 129-235.

CHATZIDAKIS e BITHA, *The Island*=M. CHATZIDAKIS e I. BITHA, *The Island of Kythira*, (Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece), Athens 2003.

CHATZIDAKIS, a cura, *Naxos*=Naxos, (Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Paintings), a cura di M. Chatzidakis, Athens 1989.

CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*=M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962.

CHATZIDAKIS, *Icons of Patmos*=M. CHATZIDAKIS, *Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athens 1985.

CHATZIDAKIS, *Particularités iconographiques*=N. CHATZIDAKIS, *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide*, in "Cahiers Archéologiques", XII, 1972, pp. 89-113.

CHATZIDAKIS, *Studies in Byzantine Art* =M. CHATZIDAKIS, *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, (Variorum Reprints), London 1972.

CHATZIDAKIS, *Théophane le Crétois*=M. CHATZIDAKIS, *Recherches sur le Peintre Théophane le Crétois*, in "Dumbarton Oaks Papers", 32-33, 1969-1970, pp. 309-352.

CIOFFARI, *San Nicola nelle fonti letterarie*=G. CIOFFARI, *San Nicola nelle fonti letterarie dal V all'VII secolo*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bacci (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 31-34.

ĆIRKOVIĆ, KORAC, BABIĆ, *Studenica*=S. ĆIRKOVIĆ, V. KORAC, G. BABIĆ, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986.

COMARNESCO, *Voronet*=P. COMARNESCO, *Voronet. Fresques des XVe et XVIe siècles*, Bucarest 1959.

CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings*=E. CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Ellasson in Northern Thessaly*, 2 voll., Athens 1992.

CRESCI, SKOMOROCHOVA-VENTURINI, DELPONTE, *I versetti del Prolog stišnoj* =L.R. CRESCI, L. SKOMOROCHOVA-VENTURINI, A. DELPONTE, *I versetti del Prolog stišnoj. Traduzione slava dei distici e monastici di Cristoforo di Mitilene*, 2 voll., Torino 1999-2002.

CUTLER, *Transfigurations*=A. CUTLER, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, The Pennsylvania State University, University Park and London, 1975.

CVETKOVSKI, *Notes from the Church of the Virgin*=S. CVETKOVSKI, *Notes from the Church of the Virgin at the islad of Mali Grad*, in "ZOGRAF", 34, 2010, pp.110-124 (in serbo con riassunto in inglese).

D'AMICO e BOSNIAK, *Il Trecento adriatico*=R. D'AMICO e T. BOSNIAK, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra a cura di F.F. d'Arcais e G. Gentili (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto - 29 dicembre 2002), Milano 2002.

DALLA BARBA BRUSIN e LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia*=D. DALLA BARBA BRUSIN e G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal IX al secolo XIII*, (Schedulae Patavinae Diversarum Artium, Ricerche e studi d'Arte Medioevale 1), Padova 1968.

DARROUZES, *Le calendriers*=J. DARROUZES, *Le calendriers byzantins en vers*, in "Revue des Études Byzantines", 16, 1958, pp. 59-84.

DE BENEDICTIS, a cura, *La miniatura=La miniatura senese, 1270-1420*, a cura di Ch. De Benedictis, Milano 2002.

DE JERPHANION, *Les églises rupestres*=G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2 voll., Paris 1925.

DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken*=W.F. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958.

DELEHAYE, *Synaxarium*=H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano*, Bruxelles 1902.

DEMUS, *Byzantine Art and the West*=O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970.

DEMUS, *The Mosaics of San Marco*=O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 voll., Chicago 1984.

DER NERESSIAN, *Program and Iconography*=S. DER NERESSIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parekklession*, in *The Kariye Djami*, a cura di Paul Underwood, 4 voll., New York 1966 (I-III), Princeton, New Jersey 1975 (IV), IV, pp. 305-349.

DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin*=S. DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in "Dumbarton Oaks Papers", 14, 1960, pp. 71-86.

DER NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers*=S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers Grecs du moyen age II*, (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques V), Paris 1970.

DER NERSESSIAN, *Miniature Painting*=S. DER NERSESSIAN, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia, from the Twelfth to the Fourteenth Century*, 2 voll., Washington 1993.

DEWALD, *The Iconography*=E. DEWALD, *The Iconography of the Ascension*, in "American Journal of Archaeology", XIX, 1915, pp. 277-319.

DIEZ e DEMUS, *Byzantine Mosaics*=E. DIEZ e O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Massachusetts 1931.

DILINGER, *The Illuminated Book*=D. DILINGER, *The Illuminated Book. Its History and Production*, London 1967.

DIMITROCALLIS, *L'origine delle chiese dal tetto cruciforme*=G. DIMITROCALLIS, *L'origine delle chiese dal tetto cruciforme*, in "Palladio", nuova serie, 16, 1966, pp. 19-44.

DIONISIO DA FOURNA, *Ermeneutica*=DIONISIO DA FOURNA, *Ermeneutica della pittura*, a cura di G. D. Grasso, introduzione di S. Bettini, Napoli 1971.

DJORDJEVIĆ, *The Wall-Paintings of the Serbian Nobility*=J. DJORDJEVIĆ, *The Wall-Paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era*, Beograd 1994 (in serbo con riassunto in inglese).

DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*=V.I. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslavia*, München 1976.

DJURIĆ, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300*=V.I.

DJURIĆ, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie*, in *Βυζαντινή Μακεδονία. 324-1430 μ.Χ.*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου (Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992), (Μακεδονική Βιβλιοθήκη 82), Θεσσαλονίκη 1995, pp.67-86.

DJURIĆ, *Mali-Grad*=V.I. DJURIĆ, *Mali-Grad, Saint-Athanase à Kastoria, Borje*, in "Zograf", 6, 1975, pp. 31-50.

DODWELL, *The Canterbury School*=C.R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*, Cambridge 1954.

DONADEO, *L'anno liturgico*=M. DONADEO, *L'anno liturgico bizantino*, Brescia, 1991

DOVRNOVO, *La miniatura*=L. DOVRNOVO, *La miniatura armena*, Milano 1961.

DRESKEN-WEILAND, a cura, *Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage, II, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia*=*Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage, II, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, a cura di J. Dresken-Weiland, Mainz am Rhein 1998.

DUFRENNE, *Décor de la prothèse* =S. DUFRENNE, *Images du décor de la prothèse*, in "Revue des Études Byzantines", 26, 1968, pp. 297-310.

DUFRENNE, *L'illustration des psautiers*=S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques I), Paris 1966.

DUFRENNE, *Les programmes iconographiques*=S. DUFRENNE, *Le programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques IV), Paris 1970.

DUFRENNE, *Quelques aspects*=S. DUFRENNE., *Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée*, in *L'école de la Morava et son temps*, Symposium de Resava 1968, Beograd 1972, pp. 21-36.

EMMANOUEL, *Religious Imagery in Mystra*=M. EMMANOUEL, *Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programs*, in *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)*, Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8 - 10 September 2001), a cura di M. Grünbart, E. Kislinger, A. Muthesius, D. Stathakopoulos, Wien 2007, pp. 119-127.

EMMANUEL, *Die Fresken der Muttergottes – Hodegetria - Kirche in Spelies*=M. EMMANUEL, *Die Fresken der Muttergottes –Hodegetria -Kirche in Spelies auf der Insel Euboia (1311). Bemerkungen zu ikonographie und stil*, in "Byzantinische Zeitschrift", 83, 1990, pp. 451-467.

EVANS, a cura, *Byzantium=Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra a cura di H. Evans (Metropolitan Museum of Art, New York, 23 marzo - 4 luglio 2004), New York 2004.

FOLLIERI, *I calendari=I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo*, (Subsidia Hagiographica, no 63), a cura di E. Follieri, 2 voll., Bruxelles 1980.

FOLLIERI, *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene*=E. FOLLIERI, *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene secondo i mss. Palat. gr. 383 e Paris. gr. 3041*, in "Analecta Bolladiana", 77, 1959, pp. 245-304.

FOLLIERI, *Su libri stampati a Venezia*=E. FOLLIERI, *Su libri stampati a Venezia nella prima metà del cinquecento*, in *Contributi alla Storia del libro italiano, Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze 1969, pp. 119-164.

FOURNEE, *Architectures symboliques* =J. FOURNEE, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, in *Synthronon*, Paris 1968, pp. 225-235.

FURLAN, *Le icone bizantine*=I. FURLAN, *Le icone bizantine a mosaico*, Milano – Padova 1979.

GABELIĆ, Lesnovo=S. GABELIĆ, *The Monastery of Lesnovo*, Beograd 1998 (in serbo con sommario in inglese).

GALAVARIS, *Early Icons*=G. GALAVARIS, *Early Icons (from the 6th to the 11th Century)*, in *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, a cura di K. Manafis, Athens 1990, pp. 91-101.

GALAVARIS, *Some Aspects of Symbolic Use of Lights*=G. GALAVARIS, *Some Aspects of Symbolic Use of Lights in the Eastern Church: Candles, Lamps and Ostrich Eggs*, in "Byzantine and Modern Greek Studies", 4, 1978, pp. 69-78.

GALLAS, WESSEL, BORBOUDAKIS, *Kreta*=K. GALLAS, K. WESSEL, M. BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.

GALLO, *Il tesoro di S. Marco*=R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Firenze 1967.

GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier*=M. GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique*, Θεσσαλονίκη 1985.

GARIDIS, *La peinture murale*=M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.

GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales* =E. GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales du vieux catholikon du monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athènes 1993.

GEROV, *La peinture monumentale en Bulgarie*=G. GEROV, *La peinture monumentale en Bulgarie pedant la deuxième moitié du XVe – début du XVIe siècle. Nouvelles données*, in *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου (Αθήνα 28-29 Μαΐου 1999), Αθήνα 2002, pp. 141-178.

GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ, *La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac*=M. GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ, *La calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac et les vers de Christophore Mytilène*, in "Zograf", 8, 1977, pp. 48-54 (in serbo con riassunto in francese).

GOUMA-PETERSON, *A Palaeologan Ascension*=TH. GOUMA-PETERSON, *A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection*, in *ΘΥΜΙΑΜΑ, in memoria di Laskarina Mpoura*, voll. 2, Αθήνα 1994, I, pp. 107-113, II, tavv.52-59.

GOUNELLE, *L'Évangile de Nicodème*=R. GOUNELLE, *Le recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, (Corpus Cristianorum, Series Apocryphorum, Instrumenta 3), Turnhout 2008.

GRABAR, *Un rouleau liturgique*=A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in "Dumbarton Oaks Papers", 9, 1954, pp. 161-199.

GRABAR, *À propos d'une icone byzantine*=A. GRABAR, *À propos d'une icone byzantine du XIVe siècle au musée de Sofia*, in "Cahiers Archéologiques", X, 1959, pp. 289-304.

GRABAR, *Christian Iconography*=A. GRABAR, *Christian Iconography. A study of its Origins*, Princeton University (N.J), New York 1968.

GRABAR, *Iconographie chrétienne*=A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, antiquité et mooyen age*, Paris 1979.

GRABAR, *Iconographie de silence*=A. GRABAR, *Une fresque visigothique et l'iconographie de silence*, in "Cahiers Archéologiques", I, 1945, pp. 124-128.

GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*=A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin: Le dossier archéologique (Idées et Recherches)*, Paris 1984, (1^a ed. Paris 1957)

GRABAR, *La peinture religieuse*=A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, 2 voll., Paris 1928.

GRABAR, *Legature bizantine*=A. GRABAR, *Legature bizantine*, in *Il Tesoro di San Marco*, 2 voll., a cura di H. R. Hahnloser , II, *Il Tesoro e il Museo*, Firenze 1971, pp. 43-54.

GRABAR, *Martyrium*=A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 voll., Paris 1946.

GROZDANOV, *La peinture murale*=C. GROZDANOV, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Ohrid 1980 (in serbo con riassunto in francese).

GUARNIERI, *Lorenzo*=C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006.

HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*=L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Bruxelles 1975.

HAKKARAINEN, *Venetian Presence in Thesprotia*=M. HAKKARAINEN, *Venetian Presence in Thesprotia*, in *Thesprotia Expedition I. Towards a Regional History*, (Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens XV), a cura di B. Forsén, Helsinki 2009, pp. 223-237.

HAMANN-MAC LEAN e HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*=R. HAMANN-MAC LEAN e H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.

HERMAN, *Ricerche sulle istituzioni monastiche bizantine*=E.S.I. HERMAN, *Ricerche sulle istituzioni monastiche bizantine, typika, ktetorika, caristicari e monasteri "liberi"*, in "Orientalian Christiana Periodica", 6, 1940, pp.293-375.

HETHERINGTON, *The "Painter's Manuel"*=P. HETHERINGTON, *The "Painter's Manuel" of Dionysius of Fourna*, California 1989, Reprinted 1996 (1^a ed. London 1974, Reprinted 1978, 1981).

HUNGER, *Byzantinische namensdeutungen*=H. HUNGER, *Byzantinische namensdeutungen in iambischen synaxarversen*, in "Буζαντινά", 13.1, 1985, pp. 1-26.

Il Tetravangelo di Rabbula=*Il Tetravangelo di Rabbula*, a cura di M. Bernabò, Roma 2008.

ILIOPOULOU-ROGAN, *Quelques fresques caractéristiques*=TH. ILIOPOULOU-ROGAN, *Quelques fresques caractéristiques des Eglises Byzantines de Magne*, in *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines* (Athènes, -Septembre 1976), 4 voll., Athènes 1979-1981, II, Athènes 1981, pp. 207-220.

IVKOVIC, *La peinture du XIVE siècle*

=Z. IVKOVIC, *La peinture du XIVE siècle dans le monastère Zrze*, in "Zograf", 11, 1980, pp. 68-82 (in serbo con riassunto in francese).

JOLIVET-LÉVY, *L'arte della Cappadocia*=C. JOLIVET-LÉVY, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001 (traduzione dal titolo originale: *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001).

JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines*=C. JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991.

KALOPISSI-VERTI, *Die kirche der Hagia Triada*=S. KALOPISSI-VERTI, *Die kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, München 1975.

KALOPISSI-VERTI, *Painters in Late Byzantine Society*=S. KALOPISSI-VERTI, *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, in "Cahiers Archéologiques", LII, 1994, pp. 139-158.

KANTOROWICZ, *The Baptism*=E.H. KANTOROWICZ, *The Baptism of the Apostles*, in "Dumbarton Oaks Papers", 9-10, 1956, pp. 203-251.

KARTSONIS, Anastasis=A. KARTSONIS, Anastasis. *The Making of an Image*, Princeton, New Jersey 1986.

KATSELAKEI, *The Wall-paintings*=A. KATSELAKEI, *The Virgin Hodegetria Monastery at Apolpena, Lefkada. The Wall-paintings*, in *In praise of Painting. Wall-paintings from the Katholikon The Virgin Hodegetria Monastery at Apolpena, Lefkada, catalogo della mostra a cura di A. Katselaki* (Athens, Byzantine and Christiane Museum, 20 dicembre-20 febbraio 2001), Athens 2000 (in greco con riassunto in inglese).

KAZANAKI-LAPPA, *Arte bizantina e postbozantina a Venezia*=M. KAZANAKI-LAPPA, *Arte bizantina e postbozantina a Venezia. Museo di Icone dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia*, Treviso 2009.

KITSINGER, *Reflections*=E. KITSINGER, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, in "Cahiers Archeologiques" XXXVI, 1988, pp. 51-73.

KITZINGER, *I mosaici normani*=E. KITZINGER, *I mosaici normani in Sicilia*, 3 fasc., Palermo 1992-1994.

KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, *The church of Christ*=E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, *The church of Christ the Saviour. Thessaloniki*, Thessaloniki-Athens 2008.

KOYMOYSSI, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi*=A. KOYMOYSSI, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987.

KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*=H.M. KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, 2 voll., Amsterdam 1990,

LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les representations de la Nativité*=J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les representations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chretien*, in *Miscellanea Codicologica (F. Masai Dicata)*, Gand 1979, pp. 11-21.

LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*=V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966.

LECAQUE, *Nouvelles données*=P. LECAQUE, *Nouvelles données sur l'église Saint-Théodore près de Boboșevo (Bulgarie)*, in "Byzantion", LVI, 1986, pp. 171-179.

- LEROY, *Les manuscrits syriaques*=J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures, conservés dans le Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, 2 voll., Paris 1964.
- LJUBINKOVIC, *Ravanica*=M. LJUBINKOVIC, *Ravanica*, (L'ancien art Yougoslave), Beograd 1966.
- LORDKIPANIDZE, *The Scene of the Last Supper*=I. LORDKIPANIDZE, *The Scene of the Last Supper in the Mural of Ubisi*, in "Zograf", 26, 1997, Beograd 1977, pp. 53-54.
- LUCCHESI PALLI, *Einzug in Jerusalem*=E. LUCCHESI PALLI, *Einzug in Jerusalem*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 6 voll., Stuttgart 1966-2005, II, Stuttgart, 1971, coll. 22-30.
- LUNGI, *The Basilica of the St Francis*=E. LUNGI, *The Basilica of the St Francis at Assisi. The Frescoes by Giotto his Precursors and Followers*, London 1996.
- LYMBEROPOULOU, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana*=A. LYMBEROPOULOU, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on Fourteenth Century Venetian Dominated Crete*, London 2006.
- MAGUIRE, *Art and Eloquence*=H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey 1981.
- MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow* =H. MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in "Dumbarton Oaks Papers", 33, 1977, pp. 123-174.
- MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*=H. MAGUIRE, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, in "Dumbarton Oaks Papers", 34-35, 1980-1981, pp. 261-269.
- MAKSIMOVIĆ, *Srpske srednjovekovne minijature*=J. MAKSIMOVIĆ, *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983.
- MALE, *La Résurrection de Lazare*=E. MALE, *La Résurrection de Lazare dans l'Art*, in "La Revue des Arts", I, 1951, pp. 44-52.
- MANAFIS a cura, *Sinai*=*Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, a cura di K. Manafis, Athens 1990.
- MANGO e HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos*=C. MANGO e E. HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, in "Dumbarton Oaks Papers", 20, 1966, pp. 119-206.

MANGO e HAWKINS, *The Mosaics of St. Sofia at Istanbul. The Church Fathers*=C. MANGO e E. HAWKINS, *The Mosaics of St. Sofia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum*, in "Dumbarton Oaks Papers", 26, 1972, pp.1-42.

Mango, *Diabolus Byzantinus*=C. Mango, *Diabolus Byzantinus*, in "Dumbarton Oaks Papers", 46, 1992, pp. 215-224.

MAVRODINOVA, *La peinture murale*=L. MAVRODINOVA, *La peinture murale en Bulgarie médiévale jusqu'à fin du XIVe siècle*, Sofia 1995 (in bulgaro con riassunto in francese).

MEGAW e HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*=A. MEGAW e J. HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, in "Dumbarton Oaks Papers", 16, 1962, pp. 279-348.

MIGNE, *PG=Patrologiae Cursus Completus, Patrologiae graecae*, a cura di J.-P. MIGNE, Parisiis 1889.

MIJOVIĆ, *Dečani*=P. MIJOVIĆ, *Dečani*, Beograd 1966.

MIJOVIĆ, *Ménologe*=P. MIJOVIĆ, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Beograd 1973 (in serbo con riassunto in francese).

MILJKOVIĆ-PEPEK, *Michel et Eutych*=P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *L'œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967 (in serbo con riassunto in francese).

MILLET e TALBOT RICE, *Byzantine Painting*=G. MILLET e D.TALBOT RICE, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936.

MILLET, *La peinture du moyen âge*=G. MILLET, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. 4*, Paris 1954-1969

MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie*=G. MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, in *Mélanges Charles Diehl*, 2 voll., Paris 1930.

MILLET, *Mistra*=G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

MILLET, *Monuments*=G. MILLET, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris 1927.

MILLET, *Recherches*=G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960 (1^a ed. Paris 1916).

MISLIVEC, *Athanasius*=J. MISLIVEC, *Athanasius der Gröbe von Alexandrien*, in *Lexikon der Christlichen Iconographie*, 8 voll., Freiburg im Breisgau u.a. 1968-1976, V, 1973, pp. 268-272.

- MOYRIKI, *Icons from the 12th to the 15th Century*=D. MOYRIKI, *Icons from the 12th to the 15th Century*, in *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, a cura di K.Manafis, Athens 1990, pp. 102-123.
- MOYRIKI, *The Mosaics of Nea Moni*=D. MOYRIKI, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 2 voll., Athens 1985.
- NICOL, *Byzantium*=D.M. NICOL, *Byzantium: its ecclesiastical history and relations with the Western world: collected studies*, (Variotum Reprints), London 1972.
- NICOL, *Byzantium and Venice*=D. NICOL, *Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations*, Cambridge 1988.
- NICOL, *Late Byzantine Period*=D.M. NICOL, *Late Byzantine Period*, in *Epirus. 4000 years of Greek History and Civilization*, a cura di M.B. Sakellariou, Athens 1997, pp. 198-222.
- NICOL, *The Despotate*=D.M. NICOL, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957.
- NICOL, *The Despotate, 1267-1479*=D.M. NICOL, *The Despotate of Epiros, 1267-1479*, Cambridge 1984.
- NICOL, *Venezia e Bisanzio*=D. NICOL, *Venezia e Bisanzio*, Milano 1990, (traduzione in italiano dell'opera originale *Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations*, Cambridge 1988).
- NICOLETTI, *La rappresentazione dei defunti*=A. NICOLETTI, *La rappresentazione dei defunti sulla lastra paleocristiana del Museo Civico Archeologico di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIV, 1995, pp. 7-25.
- NOGA-BANAI, *The Trophies of the Martyrs* =G. NOGA-BANAI, *The Trophies of the Martyrs. An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries*, Oxford 2008.
- PALLAS, *L'église Odhigitria*=D. PALLAS, *L'église Odhigitria de Leucade (Le gothique tardif dans la peinture byzantine)*, in *XII Congrès International des Études Byzantines, Résumés des Communications* (Ochride 1961), Belgrade-Ochride 1961, pp. 83-84.
- PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*=R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma 1964.
- PANOFSKY, *Early Netherlandish*=E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge –Massachusetts 1953.

PANOFSKY, *Les primitives*=E. PANOFSKY, *Les primitives Flamands*, Farigliano 1992 (traduzione in francese dell'opera originale: *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press 1971).

PAPADOPOULOU e TSOURIS, *Late Byzantine Ceramics from Arta* =B.

PAPADOPOULOU e K. TSOURIS, *Late Byzantine Ceramics from Arta: some Examples*, in *La ceramica nel mondo bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l'Italia*, atti del Seminario (Certosa di Pontignano 1991), a cura di Celichi Sauro, Firenze 1993, pp. 241-261.

PAPAGEORGHIOU, *Masterpieces*=A. PAPAGEORGHIOU, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965.

PAPASTAVROU, *L'Annonciation* =H. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI au XV siècle. L'Annonciation*, Venice 2007.

PAPASTAVROU, *Remarques sur la décoration*=H. PAPASTAVROU, *Remarques sur la décoration du mur est au-dessus de l'abside dans trois églises du XVe siècle en Macedoine*, in "Cahiers Balkaniques", 11, 1987, pp. 141-159.

PASI, *Icone tardo*=S. PASI, *Icone tardo e post-bizantine in Romagna*, in "Felix Ravenna", 31-32, 1987, pp. 99-162.

PASSARELLI, *Creta*=G. PASSARELLI, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Milano 2007.

PASSARELLI, *Icone* =G. PASSARELLI, *Icone Delle Dodici Feste Bizantine*, Milano 2000.

PATTERSON-ŠEVČENKO, *Icons in the Liturgy*=N. PATTERSON-ŠEVČENKO, *Icons in the Liturgy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 25, 1991, pp. 45-57.

PATTERSON-ŠEVČENKO, *San Nicola*=N. PATTERSON-ŠEVČENKO, *San Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bacci (Bari, Castello Svevo, 7dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 61-70.

PELEKANIDIS e CHATZIDAKIS,

Kastoria=ST. PELEKANIDIS e M. CHATZIDAKIS, *Kastoria*, (Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Paintings), Athens 1985.

PELEKANIDIS, CHRISTOU, TSIMUMIS, KADAS, *The Treasures of Mount Athos*=ST.

PELEKANIDIS, P. CHRISTOU, CH. TSIMUMIS, S. KADAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, 4 voll., Athens 1975.

- PETKOVIĆ, *Arijje*=S. PETKOVIĆ, *Arijje*, (L'ancien art Yougoslave), Beograd 1965.
- PIGUET-PANAYOTOVA, *Recerches sur la peinture*=D. PIGUET-PANAYOTOVA, *Recerches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Paris 1987.
- POESCHKE, *Die Kirche San Francesco*=J. POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985.
- POPA, *Icônes et miniatures*=TH. POPA, *Icônes et miniatures du Moyen âge en Albanie*, Tirana 1974.
- POPOVICH, *Hitherto*=L.D. POPOVICH, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, in "Zograf", 19, 1988, pp. 25-44.
- PROLOVIĆ, *Heiligen Andreas an der Treska*=J. PROLOVIĆ, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.
- RADOJČIĆ, *Mileševa*=SV. RADOJČIĆ, *Mileševa: Its History and Painting*, Beograd 1963.
- REAU, *Iconographie*=L. REAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, 4 voll., Paris 1955-1959.
- RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei*=M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 voll., Recklinghausen 1967.
- RHOBY, *Byzantinischen Epigramme*=A. RHOBY, *Byzantinischen Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Wien 2009.
- RHOBY, *Die auf Fresken und Mosaiken*=A. RHOBY, *Die auf Fresken und Mosaiken überlieferten byzantinischen Epigramme Einige grundsätzliche Überlegungen*, in *Die Kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme*, Akten des Internationalen Workshop (Wien, 1-2 Dezember 2006), a cura di W. Hörandner e A. Rhoby, Wien 2008, pp. 93-99.
- RIGO, *La politica religiosa degli ultimi Nemanja*=A. RIGO, *La politica religiosa degli ultimi Nemanja in Grecia (Tessaglia ed Epiro)*, in "Medioevo greco. Rivista di storia e filologia bizantina", 4, 2004, pp. 203-223.
- RIZZI, *Monachesimo bizantino*=A. RIZZI, *Monachesimo bizantino e chiese rupestri in Basilicata*, in "Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", Περίοδος Δ', 5, 1969, pp. 111-140 .
- ROMANO=ROMANO IL MELODO, *Cantici*, 2 voll., a cura di R. Maisano, Torino 2002.

- SACOPOULO, *Asinou*=M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, (Bibliothèque de Byzantion 2), Bruxelles 1966.
- SAFRAN, *San Pietro at Otranto*=L. SAFRAN, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy (San Pietro ad Otranto. Arte Bizantina in Italia Meridionale)*, (Collana di Studi di Storia dell'Arte diretta da M. d'Onofrio, VII), Roma 1992.
- SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta*=E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma 1985 (ripr. facs. della 1a ed. Verona 1929).
- SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929=E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.
- SAVAGE, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium*=M. SAVAGE, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia) in Die Kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme*, Akten des Internationalen Workshop (Wien, 1-2 Dezember 2006), a cura di W. Hörandner e A. Rhoby, Wien 2008, pp.101-111.
- SCHILLER, *Iconography*=G. SCHILLER, *Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles. Iconography of Cristian Art*, 1 voll., London 1971.
- SCHILLER, *Ikonographie*=G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 6 voll., Gütersloh 1966-1980.
- SCHWEINFURT, *Die Fresken von Bojana*=PH. SCHWEINFURT, *Die Fresken von Bojana*, Mainz 1965.
- SEMENZATO, *Giotto*=C. SEMENZATO, *Giotto. La cappella degli Scrovegni*, Milano 1983.
- SEMOGLOU, *Le décor mural*=A. SEMOGLU, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nikolas(1560). Application d'un nouveau langage pictural par la peintre thébain Frangos Katelanos*, Villeneuve d'Ascq 1999.
- SEMOGLOU, *Le voyage outre-tombe de la Vierge*=A. SEMOGLU, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel*, (Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 34), Θεσσαλονίκη 2003.
- SEMOGLOY, *Le décor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560)*=A. SEMOGLU, *Le décor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560)*.

Application d'un nouveau langage pictural par le peintre theban Frangos Katelanos, Villeneuve d'Ascq 1999.

SEMOGLOY, *Les dons et le pardon*=A. SEMOGLOY, *Les dons et le pardon: les équivoques dans l'iconographie monastique de la descente du Christ aux enfers en Grèce du nord-ouest au XVI siècle*, in "Εγνατία", 5, 1995-2000, pp. 103-116.

SHORR, *Presentation in the Temple*=D. SHORR, *The iconographic development of the Presentation in the Temple*, in "Art Bulletin", 28, 1946, pp. 17-32.

SIMIĆ, *La fresque de l'Ascension*=P. SIMIĆ, *La fresque de l'Ascension du Christ à Bijelo Polje et son contenu liturgique*, in "Zograf", 6, 1975, pp. 21-24 (in serbo con riassunto in francese).

SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période* =D. SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995.

SIOMKOS, *L'église Saint-Etienne à Kastoria* =N. SIOMKOS, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Etudes des différentes phases du decor peint (Xe-XIVe siècles)*, Thessalonique 2005.

SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*=I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymnon Province*, London 1999.

SPATHARAKIS, *Corpus*=I. SPATHARAKIS, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, 2 voll., Leiden 1981.

SPATHARAKIS, *Dated Byzantine*=I. SPATHARAKIS, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos*=I. SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, in *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, pp. 225-248.

SPATHARAKIS, *The Portrait*=I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, (Byzantina Neerlandica 6), Leiden 1976.

STANIC, *Les fresques de l'ermitage inférieur de St. Sava*=R. STANIC, *Les fresques de l'ermitage inférieur de St. Sava près de Studenica*, in "Zbornik za Likovne Umetnosti", 9, 1973, pp. 113-136 (in serbo con riassunto in francese).

STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales*=A. STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001.

STRAUSS, a cura, *Albrecht Dürer*=W.L. STRAUSS, *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, (The Illustrated Bartsch 10 Part 1 e Commentary), New York 1980-1981.

STYLIANOU e STYLIANOY, *The Painted Churches* =A.STYLIANOU e J. STYLIANOY, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985.

STYLIANOU e STYLIANOY, *The Militarization of the Betrayal*=A.STYLIANOU e J. STYLIANOY, *The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus*, in *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2 voll., Αθήνα 1992, II, pp. 570-581.

SUBOTIC, *Gornjak*=G. SUBOTIĆ, *La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak*, in "Zograf", 26, 1997, pp.107-118.

SUBOTIC, *L'école de peinture*=G. SUBOTIC, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Ohrid 1980 (in serbo con riassunto in francese, pp. 187-230).

SUBOTIĆ, *Le débuts de la vie monastique*=G. SUBOTIC, *Le débuts de la vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hypapanté*, in "Zbornik za Likovne Umetnosti", 2, 1966, pp. 127-181 (in serbo con riassunto in francese).

SUBOTIĆ, *Saints Constantin et Helene*=G. SUBOTIC, *L'église des Saints Constantin et Helene a Ohrid*, Beograd 1971 (in serbo con riassunto in francese).

SUBOTIC, *Terra Sacra*=G. SUBOTIC, *Terra Sacra. L'arte del Cossovo*, Milano 1997.

SUBOTIĆ, *Terra Sacra*=G. SUBOTIĆ, *Terra Sacra. L'arte del Cossovo*, Milano 1997.

SUBOTIĆ, *Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας*=G. SUBOTIĆ, *Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας*, in *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990), a cura di E. Χρυσός, Άρτα 1992, pp. 69-86.

TALBOT RICE, *The Church of Haghia Sophia*=D. TALBOT RICE, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.

- TATIĆ-DURIĆ, *Le porte de Verbe*=M. TATIĆ-DURIĆ, *Le porte de Verbe. Type et signification de la Vierge de Blachernes* in "Zbornik za Likovne Umetnosti", 8, 1972, pp. 63-88 (in serbo con riassunto in francese).
- TESTINI, *Iconografia di Giuseppe*=P. TESTINI, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", anno XLVIII, n. 1-4, 1972, pp. 271-347.
- THE RABBULA COSPELS*=*THE RABBULA COSPELS*, Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56, in The Medicean – Laurentian Library. Edited and Commented by C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, Olten and Lausanne 1959.
- THE WORLD*=*THE WORLD OF THE BYZANTINE MUSEUM*, Athens 2004.
- THEREL, *Le Triomphe*=M-L. THEREL, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, Paris 1984.
- THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin*=N. THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, in "Revue des Études Byzantines", 24, 1966, pp. 308-315.
- TODIĆ, *Serbian Medieval*=B. TODIĆ, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Belgrade 1999.
- TOMEKOVIĆ, *Contribution à l'étude du programme du narthex*=S. TOMEKOVIĆ, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, in "Byzantion", 58, 1988, pp.140-154.
- TOMEKOVIĆ, *Évolution d'un procédé décoratif*=S. TOMEKOVIĆ, *Évolution d'un procédé décoratif (fonds et nimbes de couleurs différentes à Chypre, en Macédoine et dans le Péloponnèse (XIIe s.)*, in *Βυζαντινή Μακεδονία, 324-1430 μ.Χ.*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, (Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992), (Μακεδονική Βιβλιοθήκη, αριθ. 82), Θεσσαλονίκη 1995, pp. 321-344.
- TOMEKOVIĆ, *Saint patron*=S. TOMEKOVIĆ, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, in "Zograf", 12, 1981, pp. 25-42.
- TRANTAFYLLOPOULOS, *Il culto e l'immagine* =D. TRANTAFYLLOPOULOS, *Il culto e l'immagine di San Nicola a Cipro*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bacci (Bari, Castello Svevo, 7dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 117-126.

TRIANTAFYLLOPOULOS, *San Nicola*=D. TRIANTAFYLLOPOULOS, *San Nicola nel culto e nell'arte di Cipro*, in *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'Icona Grande di San Nicola tis Stègis del XIII secolo rastaurata a Roma*, catalogo della mostra a cura di I. Eliades (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia-Sala Altoviti, 23 giugno - 26 luglio 2009), Nicosia 2009, pp. 71-97.

UNDERWOOD, *The Karyie Djami*=P. UNDERWOOD, *The Karyie Djami*, 3 voll., New York 1966.

VALAGUSSA, *Maestro di Faenza*=G. VALAGUSSA, *Maestro di Faenza in Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*", catalogo della mostra a cura di F.F. d'Arcais e G. Gentili (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002), Milano 2002, scheda n. 9, pp.120-121.

VASMER, *Die Slaven in Griechenland*=M. VASMER, *Die Slaven in Griechenland*, Leipzig 1970.

VASSILAKI, *San Nicola nella pittura di icone* =M. VASSILAKI, *San Nicola nella pittura di icone postbizantina*, in " *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bacci (Bari, Castello Svevo, 7dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 71-76.

VELMANS, *Deux décors de la fin du XIVE siècle en Géorgie* =T. VELMANS, *Deux décors de la fin du XIVE siècle en Géorgie et les courants constantinopolitains*, in "Zograf", 26, 1997, pp. 87-94.

VELMANS, *Deux manuscrits enluminés*=T. VELMANS, *Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIVE siècle*, in "Cahiers Archéologiques ", XX, 1970, pp. 207-233.

VELMANS, *L'arte monumentale*=T. VELMANS, *L'arte monumentale bizantina*, Milano 2006.

VELMANS, *La periferia orientale* =T. VELMANS, *La periferia orientale del mondo bizantino*, in *Il viaggio dell'Icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano 2002, pp. 85-108.

VELMANS, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale* =T. VELMANS, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVE et XVE siècles*, in *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christofer Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 182-226.

VELMANS, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos* =T. VELMANS, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle*, in "Cahiers Archéologiques", XII, 1966, pp. 145-176.

VIDAS, *The Christina Psalter*=M. VIDAS, *The Christina Psalter. A Study of the Images and Texts in a French Early Thirteenth-century Illuminated Manuscript*, Copenhagen 2006.

VOJVODIĆ, *On the Images of the Old Testament*=D. VOJVODIĆ, *On the Images of the Old Testament Archpriests in Byzantine Fresco-Painting at the End of the 13th Century*, in "Zbornik Radova Visantološkog Instituta. Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines", XXXVII, 1998, pp. 121-153 (in serbo con riassunto in iglese).

WALTER, *Art and Ritual*=CH. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

WALTER, *Futher Notes on the Deesis* =CH. WALTER, *Futher Notes on the Deesis*, in "Revue des Etudes Byzantines", XXVIII, 1968, pp. 161-165.

WALTER, *Pictures of a Clergy*=CH. WALTER, *Pictures of a Clergy in the Theodore Psalter*, in "Revue des Études Byzantines", XXXI, 1973, pp. 229-242.

WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art*=CH. WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Cornwall 2003.

WALTER, *Theodore*=CH. WALTER, *Theodore, Archetype of the Warrior Saint*, in "Revue des Études Byzantines", 57, 1999, pp. 163-195.

WALTER, *Two Notes on the Deesis* =CH. WALTER, *Two Notes on the Deesis*, in "Revue des Etudes Byzantines", XXVI, 1968, pp. 311-336.

WEITZMANN, *S. Maria di Castelseprio*=K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, New Jersey 1951.

WEITZMANN, *Studies in the Arts at Sinai*=K. WEITZMANN, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, New Jersey 1982.

WEITZMANN, *The Icons*=K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Volume one: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, New Jersey 1976.

WEITZMANN, *The study of Byzantine Book* =K. WEITZMANN, *The study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future in Byzantine Book Illumination and Ivories*, (Variorum Reprints), London 1980, pp. 1-61.

WESSEL, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar*=K. WESSEL, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje*, in "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 21, 1972, pp. 295-305.

WESSEL, *Erweckung des Lazarus*=K. WESSEL, *Erweckung des Lazarus*, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, 6 voll., Stuttgart 1966-2005, II, Stuttgart 1971, coll. 388-414.

WESSEL, *Himmelfahrt*=K. WESSEL, *Himmelfahrt*, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, 6 voll., Stuttgart 1966-2005, II, Stuttgart 1971, coll. 1224-1262.

WINFIELD e WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos*=D. WINFIELD e J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington 2003.

WOODFIN, *An Officer and a Gentleman*=W.T. WOODFIN, *An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint*, in "Dumbarton Oaks Papers", 60, 2006, pp. 111-144.

WRATISLAW-MITROVIĆ e OKUNEV, *La dormition de la Sainte Vierge*=L. WRATISLAW-MITROVIĆ e N. OKUNEV, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in "Byzantinoslavica", 3, 1931, pp. 134-180.

ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης* (ATHANASOYLIS, *Church architecture in the Bishopric of Olena*)=Δ. ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης κατά τη μέση κα την ύστερη βυζαντινή περίοδο* (D. ATHANASOYLIS, *Church architecture in the Bishopric of Olena during the middle and late bizantine period*), Θεσσαλονίκη 2006 (Tesi di dottorato presentata all'Università di Salonicco. In greco con riassunto in inglese).

ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ e ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ (ANAGNOSTAKIS e PAPAMASTORAKIS), *Αγραυλοῦντες* =H. ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ e T. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Αγραυλοῦντες και ἀμέλγοντες* (I. ANAGNOSTAKIS e T. PAPAMASTORAKIS), in *Η ιστορία του*

ελληνικού γάλακτος και των προϊόντων του, 1^ο Τριήμερο Εργασίας, atti dei lavori (Ξάνθη, 7-9 Οκτωβρίου 2005), Αθήνα 2008, pp. 211-237.

ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Περιγραφή της Ηπείρου*=Π. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Περιγραφή της Ηπείρου*, 3 voll., a cura di E.I. Νικολαΐδου, Ιωάννινα 1984.

ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Χρονογραφία της Ηπείρου*=Π. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, 2 voll., Εν Αθήναις 1856.

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ e ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας*=Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ e Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2005.

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Μια μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Δημητρίου* (ASPRA-VARDAVAKI, *A post-Bizantine Icon of St. Demetrios*)=Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο* (M. ASPRA-VARDAVAKI, *A post-Bizantine Icon of St. Demetrios in the Bizantine Museum*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 13, 1985-1986, pp. 113-123 (in greco con riassunto in inglese).

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπητών* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Wall-Painting of the Monastery of Saint Nicholas of the Filanthropinoi*)=Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπητών, κορυφαίο μνημείο της Ηπείρου* (M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Wall-Painting of the Monastery of Saint Nicholas of the Filanthropinoi, Preeminent Monument in Epirus*) in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐ ου 1992), a cura di M. Γαρίδης e Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. 17-36 (in greco con riassunto in inglese).

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*=Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, (Ελληνική Τέχνη), Αθήνα 1994-1995

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες*=Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας* (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Wall-Paintings of the Blacherna*)=Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες* (M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *The Wall-Paintings of the Blacherna Convent in the Area of Arta*), (Βιβλιοθήκη της εν

Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 265), Αθήναι 2009 (in greco con riassunto in inglese).

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13^ο αιώνα*=M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13^ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας*, in *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990), a cura di E. Χρυσός, Άρτα 1992, pp. 179-204.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi*)=M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι της Ηπείρου (1414)* (M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Donor Representation in the Monastery of St. Paraskevi at Monodendri, Epirus (1414)*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 24, 2003, pp. 231-242 (in greco con riassunto in inglese).

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*=M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon*)=M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *The Monastery of Hagios Nikolaos ton Philanthropinon and the First Phase of Post-Byzantine Painting*), Αθήνα 1983 (in greco con sommario in inglese).

ΒΑΡΑΛΗΣ, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού* (VARALIS, *Observations sur l'emplacement de l'Annonciation*)=I. ΒΑΡΑΛΗΣ, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο* (Υ. VARALIS, *Observations sur l'emplacement de l'Annonciation dans la peinture monumentale de l'époque médio-byzantine*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 19, 1996-1997, pp. 201-219 (in greco con riassunto in francese).

ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας* (VASILAKI-KARAKATSANI, *The Wall Paintings*)=A. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι*

τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα (A. VASSILAKI-KARAKATSANI, *The Wall Paintings of the Omorphi Ecclissia at Athens*), Αθήνα 1971 (in greco con sommario in inglese).

ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων =M. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, in *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου /3 Σεπτεμβρίου 1976) , 4 voll., Αθήνα 1981, II, pp. 550-570.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα=N. ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Ρεπετίστη. Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα*, in *Τα Βυζαντινά Μνημεία της Ηπείρου*, a cura di B.N. Παπαδοπούλου e A. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008, pp. 199-200.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, Ο ναός του αγίου Νικολάου=N. ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Μαλούνι. Ο ναός του αγίου Νικολάου*, in *Τα Βυζαντινά Μνημεία της Ηπείρου*, a cura di B.N. Παπαδοπούλου e A. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008, pp. 239-240.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου=N. ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Μαλούνι Θεσπρωτίας*, in *16ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα, 17,18,19 Μαΐ ου 1996), Αθήνα 1996, p. 16.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ , Δύο Μεγάλες Δεήσεις=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δύο Μεγάλες Δεήσεις στην Κέρκυρα, in “Βυζαντινά”, 13.1, 1985, pp. 391-414.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινά=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου*, in “Αρχαιολογικόν Δελτίον”, 24, 1969, Β2 Χρονικά, pp. 255-257.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου*, in “Αρχαιολογικόν Δελτίον”, 21, 1966, Β2 Χρονικά, pp. 295-315.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινές εικόνες=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες* (Ελληνική Τέχνη), Αθήνα 1995.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η μονή του Αγίου Δημητρίου Κυψέλης (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Monastery of St. Demetrius in Kypseli*)=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η μονή του Αγίου Δημητρίου Κυψέλης, in *Η βυζαντινή μονή Αγίου Δημητρίου στην Κυψέλη νομού Πρεβέζης* (P. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Byzantine Monastery of St.*

Demetrius in Kypseli, Preveza), a cura di B. Παπαδοπούλου, Πρέβεζα 2007, pp. 7-19 (in greco con riassunto in inglese).

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος*=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Γαλαξείδι*, in *Το Γαλαξείδι από την Αρχαιότητα έως σήμερα*, Πρακτικά Πρώτου Επιστημονικού Συνεδρίου (Γαλαξείδι, 29-30 Σεπτεμβρίου 2000), Αθήνα 2003, a cura di Π. Θέμελης e Ρ. Σταθάκη-Κουμάρη, pp. 61-66.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *The Church of Hagios Menas*)=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδενδρι του Ζαγορίου* (Ρ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ *The Church of Hagios Menas at Monodendri*), in *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* (Churches in Greece 1453-1850), I, Αθήνα 1979, pp. 111-120 (in greco con piccolo riassunto in inglese).

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παντάνασσα*=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παντάνασσα Φιλιππιάδας*, (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας. 251), Αθήνα 2007.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρατηρήσεις στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Observations on the Church of the Transfiguration*)=Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρατηρήσεις στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος κοντά στο Γαλαξείδι* (Ρ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Observations on the Church of the Transfiguration at Galaxidi*) in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 17, 1993-1994, pp. 199-210 (in greco con riassunto in inglese).

ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ e ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ, *Δημογραφικές εξελίξεις*=Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ e Β. ΒΛ. ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ, *Δημογραφικές εξελίξεις. Οι Ηπειρώτες της διασποράς in Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (Ιστορικοί Ελληνικοί Χρόνοι), a cura di Μ.Β. Σακελλαρίου, Αθήνα 1997, pp.257-264.

ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*

=Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Η εν Ηπείρω μονή Σωσίνου*, in “Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών”, 6, 1956, εν Αθήναις 1956, pp. 72-129.

ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Βυζαντινά χειρόγραφα*=Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων* (Ελληνική Τέχνη), Αθήνα 1995.

ΓΑΡΙΔΗΣ e ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μοναστήρια νήσου*=Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ e Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, a cura, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993.

ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1460-1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου*=M. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1460-1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, Αθήνα 2007 (traduzione in greco dell'opera originale : M. GARIDIS, *La peinture*)

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta*)=Δ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου* (D. GHIANNOULIS, *The Wall Paintings of the Byzantine Monuments of Arta during the period of the Despotate of Epirus*), Ιωάννινα 2010 (in greco con sommario in inglese).

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού* =N. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981.

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*=N. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009.

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα*=N. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά*, in “Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών”, ΝΓ΄(53), 2007-2008, pp. 139-155.

ΓΚΟΓΚΟΣ, *Παρακάλαμος*=Α. ΓΚΟΓΚΟΣ, *Παρακάλαμος*, 2 voll., Ιωάννινα 1995.

ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ, *Μαρτυρίες για τους χρήστες του Ζωναρά* (GRATZIOU, *Evidence on the Users of the Zonaras Codex*)=Ο. ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ, *Μαρτυρίες για τους χρήστες του Ζωναρά της Μόδενας* (O. GRATZIOU, *Evidence on the Users of the Zonaras Codex at Modena*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 19, 1996-1997, pp. 39-62 (in greco con riassunto in inglese).

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Άγιοι Απόστολοι, Ρασιώτισσα*=Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη*=Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, in “Μακεδονικά”, 21, 1981, pp. 1-75.

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων* (DELYANNI-DORI, *On the Painters Workshop of Kondaris*)=Ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Γύρω από*

το εργαστήριο των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για την μαθητεία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο (E. DELYANNI-DORI, *On the Painters Workshop of Kondaris. A Contribution to the Study of Apprenticeship in Wall-Painting and the Composition of the Painter's Workshop in the Pos-byzantine Period*), in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐου 1992), a cura di M. Γαρίδης e A. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. 103-160 (in greco con riassunto in inglese).

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Ταξιάρχες στη Αγριακόνα* (DELIYANNI-DORIS, *The Mural Paintings of Taxiarches at Agriakona*)=Ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιάρχων στη Αγριακόνα* (H. DELIYANNI-DORIS, *The Mural Paintings of the Late byzantine church of Taxiarches at Agrakona*), in *Πρακτικά του Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών* (Τεγέα –Τρίπολις, 11-14 Νοεμβρίου 1988), in “Πελοποννησιακά”, 17, 1990, pp. 541-626 (in greco con sommario in inglese).

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία*=ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης υπό Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως*, Εν Πετρούπολει 1909. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μέσα Μάνη* (DRANDAKIS, *Messa Magne, Magne occidental*)=N. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης* (N. DRANDAKIS, *Fresques Byzantines du Messa Magne, Magne occidental*), Αθήνα 1995 (in greco con riassunto in francese).

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης*=N. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου*, in “Κρητικά Χρονικά”, 11, 1957, pp. 65-161.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου*=N. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μυστρά*, in “Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών”, 28, 1979-1985, pp. 469-501.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων*=N. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265)*, in “Αρχαιολογική Εφημερίς”, 119, 1980, pp. 87-118.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών* (DRANDAKIS, *Peintures murales de Saint-Démétrius a Krokéai*)=N. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών, 1286* (N. DRANDAKIS, *A propos des peintures murales de Saint-Démétrius a Krokéai, 1286*), in “Δελτίον της

Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 12, 1984, pp. 203-238 (in greco con riassunto in francese).

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι* (ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori*)=Μ.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Ευβοίας* (Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques des églises de Saint-Démètre a Makrychori et de la Dormition de la Vierge a Oxyliθος en Eubée*), (Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών, suppl. voll. 28) Αθήνα 1991 (in greco con sommario in francese).

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη* (ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques de Saint-Nicolas a Agoriani*)=Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας* (Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ, *Les fresques de Saint-Nicolas a Agoriani de Laconie*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 14, 1987-1988, pp. 107-150 (in greco con sommario in francese).

ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ, ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ, ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Τα μνημεία των Πρεσπών*=Δ. ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ, Ι. ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ, Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991.

ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ=Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ, Αθήνα 2004.

ΚΑΚΑΒΑΣ, *Βυζαντινό Μουσείο* (ΚΑΚΑΒΑΣ, *Byzantine Museum*)=Γ. ΚΑΚΑΒΑΣ, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς* (Γ. ΚΑΚΑΒΑΣ, *Kastoria Byzantine Museum*), Athens 1996.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις*=Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956.

ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*=Δ. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, 2 voll., Αθήνα 1996.

ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων* (ΚΑΡΑΜΒΕΡΙΔΙ, *The monastery of “Pateron”*)=Α. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων* (Α. ΚΑΡΑΜΒΕΡΙΔΙ, *The monastery of “Pateron” and the Wall-Painting of the 16th and 17th century in the area of Zitsa, near Ioannina*), Ιωάννινα 2009 (in greco con sommario in inglese).

ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού* (ΚΑΤΣΕΛΑΚΙ, *The Way to Cavalry*)=Α. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4^{ος} -15^{ος} αι.)* (Α. ΚΑΤΣΕΛΑΚΙ,

The Way to Cavalry. The Iconographic Development of Representation of Christ Elkomemos in Byzantine Painting (4th cent.-1453), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 19, 1996-1997, pp. 167-200 (in greco con sommario in inglese).

ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα* (ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Observations on 14th and 15th Century Painting*)=Α. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου* (Α. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Observations on 14th and 15th Century Painting in the Dodecanese. Hesycasm and the Wall-Paintings in the Church of Ayios Nikolaos at Cheili on Tilos*), in “Αρχαιολογικόν Δελτίον”, 54, 1999, Α΄ Μελέτες, pp. 327-342 (in greco con sommario in inglese).

ΚΟΛΛΙΑΣ, *Τοιχογραφίες*=Η. ΚΟΛΛΙΑΣ, *Τοιχογραφίες*, in “Οι θησαυροί της μονής της Πάτμου”, a cura di Α. Κομίνης, Αθήνα 1988, pp. 57-101.

ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*=Σ.Μ. ΚΟΡΔΩΣΗΣ, *Τα βυζαντινά Γιάννενα: κάστρο (πόλη)-ξώκαστρο-κοινωνία-διοίκηση-οικονομία*, Αθήνα 2003 (in greco con riassunto in inglese).

ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον*=Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον*, in “Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ΄, 1Θ, 1996-1997, pp. 305-317.

ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, *Νέες τοιχογραφίες στο Γεράκι*=Ε. ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, *Νέες τοιχογραφίες στο Γεράκι*, in *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines* (Athènes, Septembre 1976), 4 voll., Athènes 1979-1981, II, Athènes 1981, pp. 305-324.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, a cura, *Δρανδάκη*=Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, a cura, *N. B. Δρανδάκη, Variorum Reprints*, 5 voll., Αθήνα 2009.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός* (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *The Melismos*)=Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες και οι άγγελοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό* (ΧΗ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Deacons flanked the Altar the Holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ*), (Βυζαντινά Μνημεία 14), Θεσσαλονίκη 2008.

- ΚΩΤΣΟΚΩΣΤΑΣ, *Η βυζαντινή Ήπειρος*=Γ. ΚΩΤΣΟΚΩΣΤΑΣ, *Η βυζαντινή Ήπειρος. Ιστορικό περίγραμμα*, in *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, a cura di B.N. Παπαδοπούλου e Α. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008, pp. 9-24.
- ΚΩΤΤΑ, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου*=Β. ΚΩΤΤΑ, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστού) εν τῇ Χριστιανικῇ τέχνῃ*, in “Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher”, 14, 1937-1938, pp. 245-267.
- ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*=Ι. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, voll. 10, Εν Αθήναις 1888 (2^a ed. Ioannina 1971).
- ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικά Μνημεία*=ΛΙΑΠΗΣ Ι., *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971.
- ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*=ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.
- ΛΙΒΕΡΗ, Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία και μηχανές (LIVERI, Byzantinische Agrikulturwerkzeuge und Maschinen)=Α. ΛΙΒΕΡΗ, Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία και μηχανές (LIVERI Α., Byzantinische Agrikulturwerkzeuge und Maschinen), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 21, 2000, pp. 275-286 (in greco con sommario in inglese).
- ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινή Μικροτεχνία*=Κ. ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινή Μικροτεχνία*, in *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, 2 voll., Άγιον Όρος 1996, II, pp. 458-499.
- Μανουήλ Πανσέληνος =Μανουήλ Πανσέληνος, *Εκ του Ιερού ναού του Πρωτάτου*, κατάλογος έκθεσης a cura di Ε. Τσιγαρίδας (Θεσσαλονίκη, Απρίλιος 2003), Θεσσαλονίκη 2003.
- ΜΑΝΤΑΣ, *Το εικογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος* (ΜΑΝΤΑΣ, *Das Bema und sein ikonographisches Programm*)=Α. ΜΑΝΤΑΣ, *Το εικογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)* (Α. ΜΑΝΤΑΣ, *Das Bema und sein ikonographisches Programm in den mittelbyzantinischen Kirtchen Griechenlands (843-1204)*), Αθήνα 2001 (in greco con riassunto in Tedesco).
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη*=ΧΡ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973.

ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ ε ΚΩΣΤΗ., *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584)* (ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ ε ΚΩΣΤΗ, *The Painting of Saint Athanassios (1584)*) =Χ. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ ε Ι. ΚΩΣΤΗ, *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου στην Κάτω Μεροπη Πωγωνίου* (CH. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ ε Ι. ΚΩΣΤΗ, *The Painting of Saint Athanassios (1584) in the Village of Kato Meropi of Pogoni*), in “Δωδώνη”, 33, 2004, pp. 77-210 (in greco con sommario in inglese).

ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ, Ο «Τόπος της Αγιότητας»=Χ. Δ. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ, Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, Ιωάννινα 2007.

ΜΗΝΑΙΑ=ΜΗΝΑΙΑ ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΝΙΑΥΤΟΥ, 6 voll., Εν Ρώμη 1896.

ΜΗΝΑΙΟΝ=ΜΗΝΑΙΟΝ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ΄, Εν Αθήναις 1966.

ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ=ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Εν Αθήναις 1962.

ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ=ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Εν Αθήναις 1961.

ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα* (ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Frescoes of the Church of the Savior*)=ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος* (D. ΜΟΥΡΙΚΗ, *The Frescoes of the Church of the Savior near Alepochori in Megaris*), Αθήνα 1978 (in greco con sommario in inglese).

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα*=Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Καστοριά, Παναγία η Μαυριώτισσα*, Αθήναι 1967.

ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* (ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Nikolaos Orphanos*)=ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες* (ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ, a cura, *Άγιος Nikolaos Orphanos. The Wall Paintings*), Αθήνα 2003.

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Συλλογή Οικονομοπούλου*=Χ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες . Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985.

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου* (ΒΑΛΤΟΥΙΑΝΝΗ, *The Dormition by Andreas Ritzos*) =ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14^{ου} αιώνα* (CH. ΒΑΛΤΟΥΙΑΝΝΗ, *The Dormition by Andreas Ritzos and its Relationship to the Painting and Ideological Currents of the Fourteenth Century*), in *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα*

στον *Μανόλη Χατζηδάκη*, 2 voll., Αθήνα 1992, I, pp. 353-374 (in greco con riassunto in inglese).

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*=Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*, in *Ευφρόσυτον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2 voll., Αθήνα 1991, I, pp. 375-399.

ΜΠΟΥΡΑ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*=Χ. ΜΠΟΥΡΑ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969.

ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική* =Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001.

ΜΥΛΟΠΟΤΑΜΙΤΑΚΗ, Ο ναός της Παναγίας Κεράς=Κ. ΜΥΛΟΠΟΤΑΜΙΤΑΚΗ, Ο ναός της Παναγίας Κεράς Κριτσάς, Ηράκλειο 2005.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως* =Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης*, in “Αρχαιολογική Εφημερίς”, 77, 1938, pp. 32-53.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ-αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, in “Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών”, 30, 1960-61, pp. 54-84.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου (ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, L'âme ailée)=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου (Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, L'âme ailée de la Mère de Dieu), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 4-6, 1970-1972, pp. 1-12 (in greco con riassunto in francese).

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*

=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας* =Α.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς*, in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 4, 1964-1965, pp. 53-70.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία των Χαλκέων*=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκέων Θεσσαλονίκης*, in “Μακεδονικά”, 4, 1955-1960, Εν Θεσσαλονίκη 1960, pp. 1-19.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σέρβια*

- =Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής*=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 40), Αθήνα 1957.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*,=Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*, in “Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών”, ΣΤ΄, 1929, pp. 328-339.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο Άγιος Γεώργιος στο Βασιλικό* (ΕΚΟΝΟΜΟΥ, *Saint George’s church in Vassiliko*)=Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο Άγιος Γεώργιος στο Βασιλικό Πωγωνίου* (Κ. ΕΚΟΝΟΜΟΥ, *Saint George’s church in Vassiliko Village*), in “Επιστημονική Επετηρίδα της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης-Τμήμα Αρχιτεκτόνων ”, Χ, pp. 501-565 (in greco con piccolo riassunto in inglese).
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο σταυρεπίστεγος ναός των Ταξιαρχών* (ΕΚΟΝΟΜΟΥ, *The cross-vaulted church of the Taxiarches*)=Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ο σταυρεπίστεγος ναός των Ταξιαρχών στη Βίτσα Ζαγορίου* (Κ. ΕΚΟΝΟΜΟΥ, *The cross-vaulted church of the Taxiarches at Vitsa, Zagori*) in *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* (Churches in Greece 1453-1850), IV, Αθήνα 1993, pp. 65-74 (in greco con piccolo riassunto in inglese).
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Βυζαντινά Μνημεία της Άρτης*=Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Βυζαντινά Μνημεία της Άρτης*, in “Αρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων Ελλάδος”, 2, 1936, pp. 3-216.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί*=Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος*, in “Αρχεῖον των Βυζαντινῶν Μνημείων της Ελλάδος”, 1, 1935, pp.41-52.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*=Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς*, in “Αρχεῖον των Βυζαντινῶν Μνημείων της Ελλάδος”, 9, 1961, pp. 75-112.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*=Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, in “Αρχεῖον των Βυζαντινῶν Μνημείων της Ελλάδος”, 4, 1938, pp. 3-214.
- ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ, *Γιαννιώτες έμποροι στη Βενετία*=Γ. ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ, *Γιαννιώτες έμποροι στη Βενετία στα μέσα του 16^{ου} αι.(1550-1567)*, in “Θησαυρίσματα ”, 28, 1998, pp.129-173.

ΠΑΖΑΡΑΣ, *Τρες εικόνες του κύκλου του Θεοφανη του Κρητός*=Θ.Ν. ΠΑΖΑΡΑΣ, *Τρες εικόνες του κύκλου του Θεοφανη του Κρητός στη μονή Ξηροποτάμου στο Άγιο Όρος*, in “Βυζαντινά”, 23, 2002-2003, pp. 371-390.

ΠΑΙΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς* (PAISIDOU, *Les peintures murales du XVII^e siècle dans les églises de Castoria*)=Π.Μ. ΠΑΙΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας* (P.M. PAISIDOU, *Les peintures murales du XVII^e siècle dans les églises de Castoria. Contribution à l'étude de la peinture monumentale dans la Macédonie occidentale*), Αθήνα 2002 (in greco con riassunto in francese).

ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (PALIOURAS, *Byzantine Aitolokarnania*)=Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (A. PALIOURAS, *Byzantine Aitolokarnania. A Contribution to the Study of Byzantine and Post-Byzantine Monumental Art*), Athens 1985 (in greco con riassunto in inglese).

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης* =Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της ανάληψης στον τρουλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα*, in “Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης”, 6.2, 1974, pp. 69-82.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*=ΤΖ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας. Ένα ζωγραφικό εργαστήριο της όψιμης παλαιολόγειας περιόδου στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής, των Ταξιαρχών, του Προφήτη Ηλία και της Αγίας Παρασκευής*, Αθήνα 2007 (Università di Atene, Tesi di dottorato inedita).

ΠΑΠΑΔΑΚΗ, *Συνεταίροι και έμποροι*=Ε. ΠΑΠΑΔΑΚΗ, *Συνεταίροι και έμποροι: η οργάνωση μιας εταιρείας για την εκδοση ελληνικών βιβλίων στα τέλη του 16^{ου} αιώνα*, in “Θησαυρίσματα”, 37, 2007, pp. 193-249.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ e ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, a cura, *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*=*Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, a cura di Β.Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ e Α. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, Ιωάννινα 2008.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Άρτα*=Β.Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η Κόνιτσα και η ευρύτερη περιοχή της*=Β.Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Η Κόνιτσα και η ευρύτερη περιοχή της κατά την βυζαντινή περίοδο*, in *Η*

επαρχία Κόνιτσας στο χώρο και το χρόνο, atti del convegno (Κόνιτσα, 12,13,14 Μαΐου 1995), a cura di Β. Νιτσιάκος, Κόνιτσα 1996, pp. 74-99.

ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*=Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995.

ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέροια* (ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, *Veria*)=Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Η Βέροια και οι ναοί της, 11^{ος}-18^{ος} αι.* (ΤΗ. ΠΑΡΑΖΩΤΟΣ, *Veria and its Monuments*), Αθήνα 1994 (in greco con riassunto in inglese).

ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, *Ξυλόγλυπτη πόρτα στη Μολυβδοσκέπαστη Ιωαννίνων*=Ε. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, *Ξυλόγλυπτη πόρτα του καθολικού της μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστη Ιωαννίνων*, in "Αρχαιολογική Εφημερίς", 132, 1993, pp. 83-106 (in greco con riassunto in francese).

ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, *Η προδοσία του Ιούδα*=Χ. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, *Η προδοσία του Ιούδα: παρατηρήσεις στην μεταεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης*, in "Βυζαντινά", 23, 2002-2003, pp. 233-249.

ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ, *Ηπειρώτες έμποροι*=Χ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ, *Ηπειρώτες έμποροι στη Βενετία(16^{ος} -19^{ος} αιώνας)*, in "Θησαυρίσματα", 37, 2007, pp. 435-438.

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η μορφή του Χριστού*=Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η μορφή του Χριστού -Μεγάλου Αρχιερέα*, in "Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", περίοδος Δ', 17, 1993-1994, pp. 67-76.

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Βυζαντιναί παρενδύσεις Ενετίας* (ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Luxurius Books-covers in the Biblioteca Marciana*)=Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Βυζαντιναί παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης* (Τ. ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Βυζαντιναί παρενδύσεις Ενετίας. Luxurius Books-covers in the Biblioteca Marciana*) in "Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", Περίοδος Δ', XXVII, 2006, Αθήνα 2006, pp. 391-410 (in greco con riassunto in inglese).

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Κείμενα σε μνημειακές παραστάσεις*=Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Κείμενα σε μνημειακές παραστάσεις της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου*, in 29ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα, 15,16,17 Μαΐου 2009), Αθήνα 2009, pp. 98-99.

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου* (ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Dome Iconography*)=Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της*

παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο (ΠΑΡΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ Τ., *Dome Iconography in Churches of the Palaeologan Period in the Balkan Peninsula and Cyprus*), (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ.213), Αθήναι 2001 (in greco con sommario in inglese).

ΠΑΣΑΛΗ, *Η Μεγάλη Παναγία* (PASALI, *The Church of Megale Panaghia*)=Α. ΠΑΣΑΛΗ, *Η Μεγάλη Παναγία στην Παραμυθιά Θεσπρωτίας* (Α. PASALI, *The Church of Megale Panaghia at Paramythia, Thesprotia*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ’, 19, 1996-1997, pp. 369-394 (in greco con sommario in inglese).

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ e Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά βυζαντινη ελληνικη τεχνη* (, Αθήνα 1984. έχεις και το αγγλικό. θα βάλεις τη σειρά;

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, in *Μελέτες Παλαιοχριστιανικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας*, (Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου 174), Θεσσαλονίκη 1977, pp. 407-463.

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης* (PELEKANIDIS, *Kalliergis*)=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος* (ST. PELEKANIDIS, *Kalliergis, the Best Painter in All Thessaly*), (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αριθ. 75), Εν Αθήναις 1973 (in greco con riassunto in inglese).

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953.

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μνημεία της Πρέσπας*=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Πρέσπας*, (Δημοσιεύματα Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου αρ. 35,) Θεσσαλονίκη 1960.

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ΧΡΗΣΤΟΥ, ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, ΚΑΔΑΣ, ΚΑΤΣΑΡΟΥ, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*=ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Π. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Σ. ΚΑΔΑΣ, ΑΙΚ. ΚΑΤΣΑΡΟΥ, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 4 voll., Αθήναι 1979.

ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 1959=ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ ΧΑΡΜΟΣΥΝΟΝ, Εν Αθήναις 1959.

ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ, 2002 =ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ ΧΑΡΜΟΣΥΝΟΝ, Αθήνα 2002.

ΠΟΛΙΤΗΣ, *Η κτητορική επιγραφή της Μονής της Αγίας Παρασκευής*=Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ, *Η κτητορική επιγραφή της Μονής της Αγίας Παρασκευής Βίτσας και η χρονολογία της*, in "Ελληνικά", 20, 1967, pp. 421-426.

ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*=Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980.

ΣΔΡΟΛΙΑ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού Πέτρας*=ΣΤ. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17^ο αιώνα*, 2 voll., Ιωάννινα 2000 (Università di Ioannina, tesi di dottorato in corso di stampa).

ΣΕΜΟΓΛΟΥ *Ο καλλιτεχνικός «δυσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα* (SEMOGLOU, *Le "dualisme" artistique dans la peinture murale du XVI^e siècle*)=Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ *Ο καλλιτεχνικός «δυσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος* (Α. SEMOGLU, *Le "dualisme" artistique dans la peinture murale du XVI^e siècle en Grèce. Contribution à l'étude de l'ornement peint*) in "Δελτίον της εν Αθήναις Χριστιανικής Εταιρείας", περίοδος Δ', Τόμος ΚΒ', Αθήνα 2001, pp.287-296 (in greco con riassunto in francese).

ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία* (SEMOGLOU, *Le décor murale du catholicon du monasterère Myrtia en Étolie*)=Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16^{ου} αι.* (Α. SEMOGLU, *Le décor murale du catholicon du monasterère Myrtia en Étolie (phase de 1539) et sa place dans la peinture de la première moitié du XVI^e siècle*), in "Εγνατία", 6, 2001-2002, pp. 185-237 (in greco con riassunto in francese).

ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ e ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*=*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, catalogo del museo di Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, a cura di Κ. Σκαμπαβίας e Ν. Χατζηδάκη, Αθήνα 2007.

ΣΟΦΙΑΝΟΣ e ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα* (SOFIANOS e TSIGARIDAS, *Holy Meteora*)=Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ e Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγια Μετέωρα, Ιερά μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, con traduzione in inglese, D. SOFIANOS e E. TSIGARIDAS, *Holy Meteora, The Monastery of St Nicholas Anapafsas, History and Art*, Kalambaka 2003.

ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της μονής Ελεούσας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Quelques remarques sur les peintures murales du monastère de Panaghia Eléoussa*)=Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της μονής Ελεούσας στο νησί Ιωαννίνων (Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Quelques remarques sur les peintures murales du monastère de Panaghia Eléoussa sur l'île de Jannina*), in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐ ου 1992), a cura di Μ. Γαρίδης e Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. 315-342 (in greco con riassunto in francese).

ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα=Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας, in “*Ηπειρωτικά Χρονικά*”, 24, 1982, pp. 176-182.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Το καθολικό της Μονής Σωσίνου*=Ρ. ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Το καθολικό της Μονής Σωσίνου στο Πωγώνι της Ηπείρου*, in *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* (Churches in Greece 1453-1850), 2, Αθήνα 1982, pp. 67-85.

ΣΥΝΑΞΑΡΙΣΤΗΣ =Ο ΜΕΓΑΣ ΣΥΝΑΞΑΡΙΣΤΗΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ, 2a edizione, Αθήναι 1966.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός - Θρήνος* (ΣΟΤΙΡΙΟΥ, *Mise au Tombeau - Trène*)=Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός - Θρήνος* (Μ. ΣΟΤΙΡΙΟΥ, *Mise au Tombeau - Trène*), in “*Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*”, περίοδος Δ', 7, 1973-1974, pp. 139-148 (in greco con riassunto in francese).

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις*=Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13^ο αιώνα*, in “*Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*”, περίοδος Δ', 4, 1964-1965, pp. 257-276.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου*=Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Πατριαρχικός Ναός και Σκευοφυλάκιον*, Εν Αθήναις 1938.

ΤΟΥΡΤΑ, *Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες*=Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή Προδρόμου στο νησί Ιωαννίνων*, in “*Ηπειρωτικά Χρονικά*”, 22, 1980, pp. 66-88.

ΤΟΥΡΤΑ, *Οι Αψαράδες και τα Ιδρύματά τους* (TOURTA, *The Religious Foundatios of the Apsaras Family*)=Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Μονή Προδρόμου Νήσου Ιωαννίνων. Οι Αψαράδες και τα Ιδρύματά τους* (Α. TOURTA, *The Monastery of*

St. John the Baptist on Ioannina Island: The Religious Foundatiois of the Apsaras Family), in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐ ου 1992), a cura di M. Γαρίδης e A. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. 343-356 (in greco con riassunto in inglese).

ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου* (TOURTA, *The churches of Ayios Nikolaos*) =A. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*(A. TOURTA, *The churches of Ayios Nikolaos at Vitsa and Ayios Minas at Monodendri. A study of the Linotopi Painters*), Athens 1991 (in greco con sommario in inglese).

ΤΟΥΤΟΣ e ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής* (ΤΟΥΤΟΣ e FOUSTERIS, *Corpus de la peinture monumentale*)=N. ΤΟΥΤΟΣ e Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10^{ος} -17^{ος} αιώνας* (N. ΤΟΥΤΟΣ e G. FOUSTERIS, *Corpus de la peinture monumentale du Mont Athos. 10^e -17^e siècle*), Αθήναι 2010 (in greco).

ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αἱ Τρεῖς λειτουργίαι*=Π.Ν. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αἱ Τρεῖς λειτουργίαι κατά τούς ἐν Ἀθήναις Κώδικας*, (Text und Forschungen zur byzantinisch-neugriechischen philologie. XV.), Athen, 1935.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες* (ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ *Byzantine Tradition and Western Innovations*)=Δ.Δ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του νησιού Ιωαννίνω* (D.D. ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ, *Byzantine Tradition and Western Innovations in the Art of the Earlier Monasteries on the Isle of Ioannina*), in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐ ου 1992), a cura di M. Γαρίδης e A. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. 357-408 (in greco con riassunto in inglese).

ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 1960 =ΤΡΙΩΔΙΟΝ ΚΑΤΑΝΥΚΤΙΚΟΝ, Εν Αθήναις 1960.

ΤΡΙΩΔΙΟΝ, 2003 =ΤΡΙΩΔΙΟΝ ΚΑΤΑΝΥΚΤΙΚΟΝ, Εν Αθήναις 2003.

ΤΣΑΛΗΣ, *Η αρχιτεκτονική του καθολικού της μονής Προφήτου Ηλιού*=Ε.

ΤΣΑΛΗΣ, *Η αρχιτεκτονική του καθολικού της μονής Προφήτου Ηλιού Παηδοδιάς Ιωαννίνων*, in *27ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα, 11,12,13 Μαΐ ου 2007), Αθήνα 2007, p. 114.

ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ηπειρωτικά*=N. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ηπειρωτικά. Δύο πατριαρχικά σιγίλλια . Μονή Σωσίνου εν Πογδοριανή και Μέτσοβον*, in “Αττικόν Ημερολόγιον”, XXV, 1896, pp. 304-327.

ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ηπειρωτικά*=N. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ηπειρωτικά. Δύο πατριαρχικά σιγίλλια . Μονή Σωσίνου εν Πογδοριανή και Μέτσοβον*, in “Αττικόν Ημερολόγιον”, XXV, 1896.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ , *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών*=E. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Καστοριάς*, in *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Μυλωνάν* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας. 103), 3 voll., Αθήναι 1989, III, pp. 332-338.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ , *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών*=ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ ΕΥΘ. , *Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Καστοριάς*, in *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Μυλωνάν* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας. 103), 3 voll., Αθήναι 1989, III, pp. 332-338.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*=E. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, in *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, catalogo della mostra a cura di M. Βασιλάκη (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 20 Οκτωβρίου 2000-20 Ιανουαρίου 2001), Αθήνα – Μιλάνο 2000, pp. 125-137..

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων*(TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period*)=E. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας* (E. TSIGARIDAS, *Frescoes of the Palaeologan Period in Churches in Greek Macedonia*) Θεσσαλονίκη 1999 (in greco con riassunto in inglese).

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιο Όρος* (TSIGARIDAS, *Portable Icons in Helladic Macedonia and Mount Athos*)=E. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιο Όρος κατά το 13^ο αιώνα* (E. TSIGARIDAS, *Portable Icons in Helladic Macedonia and Mount Athos during the 13th Century*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 21, 2000, pp. 123-156 (in greco con riassunto in inglese).

ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος=A. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, (Βυζαντινά Μνημεία 6), Θεσσαλονίκη 1986 .

ΤΣΟΥΡΗΣ, Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος=Κ. ΤΣΟΥΡΗΣ, Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδας, Καβάλα 1988.

ΦΙΛΙΔΟΥ, Η μονή της Παναγίας Παντάνασσας=A. ΦΙΛΙΔΟΥ, Η μονή της Παναγίας Παντάνασσας, in *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, a cura di B.N. Παπαδοπούλου e Α. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008, pp. 271-278.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ (CHARALAMBOUS-ΜΟΥΡΙΚΗ, *La représentation de la Philoxénie d'Abraham*) =ΝΤ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μιά εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (D. CHARALAMBOUS -ΜΟΥΡΙΚΗ, *La représentation de la Philoxénie d'Abraham dans une icône du Musée Bizantin d'Athènes*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 3, 1962-1963, pp. 87-114 (in greco con riassunto n francese).

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Εικόνες κρητικής σχολής=N. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Εικόνες κρητικής σχολής (15ος-16ος αιώνας), catalogo della mostra, (Atene, Museo Benaki 1983), Αθήνα 1983.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά=N. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Βυζαντινά ψηφιδωτά, Αθήνα 1994.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Φορητές εικόνες=M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Φορητές εικόνες, in *Οι θησαυροί της μονής της Πάτμου*, a cura di Α. ΚΟΜΙΝΗΣ, Αθήνα 1988, pp. 105-181.

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων (HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters*)=Ι.Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο (I.P. HOULIARAS, *Un Unknown Workshop Painters from the Beginning of th 16th century in Epirus*), in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, περίοδος Δ', 32, 2011, pp. 115-128 (in greco con riassunto in inglese).

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική (HOULIARAS, *Religious Wall Paintings*)=Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι (I. HOULIARAS, *Religious Wall Paintings of the 16th and 17th century in Western Zagori*), Αθήνα 2009, pp. 519-526 (in greco con sommario in inglese).

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Το ασκηταριό των «Αγίων» στην περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων*
=Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Το ασκηταριό των «Αγίων» στην περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων. Πρώτες παρατηρήσεις σε ένα άγνωστο βυζαντινό σύνολο*, in 31ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα, 13,14,15 Μαΐ ου 2011), Αθήνα 2011, pp. 98-99.

ΧΡΥΣΟΣ, *Το ιστορικό πλαίσιο της πρώτης ανακαίνησης* (CHRYSOS, *The Historical Background for the Renewal*)=Ε. ΧΡΥΣΟΣ, *Το ιστορικό πλαίσιο της πρώτης ανακαίνησης της μονής Φιλανθρωπητών* (Ε. CHRYSOS, *The Historical Background for the Renewal of the Filanthropinos Monastery*), in *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, Πρακτικά Συμποσίου (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐ ου 1992), a cura di Μ. Γαρίδης e Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, pp. pp. 565-571 (in greco con piccolo riassunto in inglese).

ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ =ΤΟ ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΑΥΪΔ, Αθήνα 2002.

ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ =ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ ΤΟ ΜΕΓΑ , Αθήνα 2003.

Libri liturgici del rito greco-ortodosso

apostolos (ἀπόστολος): libro contenente gli atti degli apostoli e le epistole, suddivisi in pericopi per la lettura alla liturgia eucaristica.

efchológion (ευχολόγιον): libro con i riti dei sacramenti ed altre preghiere per benedizioni.

evangeliarion (ευαγγελιάριον): testo completo dei quattro vangeli con l'indicazione delle pericopi da leggersi nelle asseblee liturgiche.

ieraticòn (ιερατικόν): libro per i sacerdoti con il formulario delle tre liturgie eucaristiche e le preghiere ad essi riservate nelle ufficiature.

minéa (μηναία): "libri dei mesi" con i testi delle parti proprie per ogni giorno del mese (minéon), con inizio dal 1 settembre.

octóichos (οκτώηχος): contiene il proprio degli otto toni della musica ecclesiastica bizantina corrispondenti ad otto settimane, che si ripetono nel anno. Si distingue un piccolo con le ufficiature delle sole domeniche e un grande (paraklitiki) con quelle dei sette giorni di ogni settimana per ciascuno dei sette toni.

orológion (ωρολόγιον): libro delle ore, con l'ordinario dell'ufficiatura quotidiana, le parti principali dei *minéa*, *octóichos*, *triòdion*, *pentecostàrion* ed altri formulari delle preghiere più usate.

pentecostáριον (πεντηκοστάριον): contiene gli uffici dalla domenica di pasqua a quella dopo la pentecoste.

psalterion(ψαλτήριον): contiene i 150 salmi biblici divisi in 20 sezioni per uso liturgico.

sinassaristis (συναξαριστής): calendario delle celebrazioni dei santi o delle feste a data fissa.

triódion (τριώδιον): libro con gli uffici della grande quaresima cominciando dalle tre domeniche che la precedono fino al sabato santo.

Lessico di termini

akáthistos (ακάθιστος): inno da recitarsi in piedi in onore della madre di dio composto da 24 parti o *oikoi* (οίκοι) che si sono numerate con le lettere dell'alfabeto greco. si recita il sabato della quinta settimana della quaresima.

apolytícion(απολυτίκιον): *tropàριον* principale o del giorno che si canta per la prima volta alla conclusione dei vesperi.

engómia (εγκώμια): lamentazioni esaltanti gesù, che si cantano il sabato santo.

epitrachelion (επιτραχήλιον): parte del vestimento liturgico che si avvolge intorno alla nuca e arriva fino ai piedi.

esperinòs (εσπερινός): liturgia serale.

kollyva (κόλλυβα): grano cotto, a cui vengono aggiunti vari ingredienti (uvetta, mandorle, chicchi di melagrana, zucchero), il quale viene offerto a ricordo dei morti.

kontàkion(κοντάκιον): inno che riassume il mistero della festa o le caratteristiche del santo, cantata e ripetuta in tutte le ore della liturgia eucaristica.

omophorion (ωμοφόριον): veste che si mette sulle spalle.

óρθros (´ορθρος): liturgia che si celebra all'alba.

phelonion (φαιλόνιον): mantello privo di maniche usato dai vescovi.

polystavrion (πολυσταύριον): il *phelonion* decorato con le croci.

sticharion (σιχάριον): tunica interna lunga con maniche usata da tutti i gradi del clero ortodosso.

stichirón (σιχηρόν): inno liturgico breve che si canta o si recita alla fine dei vesperi o del *óρθros*.

tropàrion (τροπάριον): breve composizione poetica.

sinassarion (συναξάριον): riferimento al santo o alla festa celebrata (breve racconto e versi) contenuto nei libri liturgici della chiesa.

epigonation (επιγονάτιον): portato sul ginocchio

epimanikia (επιμανίκια, επιμάνικα): bracciali larghi messi sulle maniche.

prependoulia (πρεπενδούλια): ornamenti pendenti della corona imperiale.

kamelaukion (καμελαύκιον): tipo di corona imperiale oppure mitra clericale.

podea (ποδέα): la stoffa che copre l'altare.

Lista delle illustrazioni

Fig. 1. Mappa della Grecia

Fig. 2. Mappa del Despotato dell'Epiro

Fig. 3. Palià Pogdoriani, Epiro, Grecia.

Fig. 4. Ano Parakalamos, Epiro, Grecia.

Fig. 5. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Mrtamorfosis, veduta da nord-est.

Fig. 6. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Mrtamorfosis, planimetria (disegno di G. Smiris).

Fig. 7. Repetista (Epiro,Grecia), chiesa della Metamorfosis, parte dell'opera muraria, dell'opera muraria, lato meridionale

Fig. 8 Repetista (Epiro,Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parte dell'opera muraria, dell'opera muraria, lato settentrionale.

Fig. 1. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord (disegno in scala di G. Smiris).

Fig. 10. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, prima i lavori di restauro.

Fig. 21. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, Chiesa della Metamorfosis, facciata est, dopo il restauro.

Fig. 12. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, disegno di G. Smiris, prima il restauro.

Fig. 13. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, l'ingresso.

Fig. 34. . Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, l'iscrizione.

Fig. 15. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete meridionale interna del narcece, apertura ad arco.

Fig. 46. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata sud (disegno in scala di G. Smiris).

Fig. 57. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata sud, particolare.

Fig. 18. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, particolare.

Fig. 19. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, affreschi del bema.

Fig. 20. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, narcece, tracce di colore.

Fig. 61. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.

Fig. 22. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, Padri officianti.

Fig. 23. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete orientale del bema (prothesis).

Fig. 24. Malouni (Epiro, Grecia), Chiesa di San Nicola, programma iconografico della conca absidale.

Fig. 7. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.

Fig.26. Malouni (Epiro, Grecia), Chiesa di San Nicola, catino absidale, *Vlachernitissa*.

Fig. 27. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.

Fig. 28. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*, particolare.

Fig. 29. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, padri officianti, gruppo sinistro.

Fig. 30. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Gregorio Teologo(?).

Fig.31. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Gregorio Teologo(?), particolare.

Fig. 82. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, Sant'Atanasio, particolare.

Fig. 93. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, padri officianti, gruppo destro.

Fig. 34. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Giovanni Crisostomo.

Fig. 105. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Giovanni Crisostomo.

Fig. 36. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Basilio(?).

Fig. 37. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Basilio(?), articolare.

Fig. 38. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete orientale del vano nord del bema, Santo Stefano (?).

Fig. 39. Santo Stefano (?).

Fig. 110. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, *Vlacherinitissa*, particolare.

Fig. 121. Malouni (Grecia, Epiro), Chiesa, di San Nicola, particolare. *Vlacherinitissa*, particolare.

Fig. 42. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, *San Gregorio Teologo*, brano.

Fig.43. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, *San Giovanni Crisostomo*, particolare.

Fig.44. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, prima dei lavori di restauro, veduta da sud-ovest.

Fig. 45. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, dopo i lavori di restauro, veduta da sud-ovest.

Fig. 136. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, planimetria (disegno in scala di Eu. Manouris).

Fig. 47. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, naos e narcece, facciata nord.

Fig. 148. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata est.

Fig. 49. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, l'ornato dell'abside.

Fig. 50. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata ovest, l'iscrizione.

Fig. 51. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata est.

Fig. 52. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, particolare dell'abside

- Fig. 53. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata sud, dopo il restauro.
- Fig. 54. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata nord, dopo il restauro.
- Fig.55. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, l'iscrizione.
- Fig. 56. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete est del bema, *l'Ascensione*.
- Fig. 57. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, conca absidale, *Vlachernitissa*.
- Fig.58. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, conca absidale, *Padri officianti*.
- Fig.59. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, conca della *Prothesis, Cristo della Passione*
- Fig. 60 Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, conca absidale, san Basilio, particolare.
- Fig. 61. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, interno del naos, da ovest.
- Fig. 62. Ano Parakalamos (Epiro,recia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, da ovest.
- Fig. 63. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Resurrezione di Lazzaro*, dettaglio con il registro sovrastante.
- Fig. 64. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, muro meridionale del naos, da ovest.
- Fig. 65. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, muro settentrionale del naos, da ovest.
- Fig. 66. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone ovest della chiesa originaria, *Dormizione della Vergine*.
- Fig. 67. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del nartece, *Ospitalità di Abramo, Annvnciazione*.

Fig. 68. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece.

Fig. 69. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, *Lavanda, Santi Artemio e Mena*.

Fig. 70. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del narcece, *L'Annunciazione*.

Fig. 71. *L'Annunciazione*, l'arcangelo Gabriele

Fig. 72. *L'Annunciazione*, la Vergine.

Fig. 73. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, *La Natività*.

Fig. 74. *La Natività*, particolare.

Fig. 75. *La Natività*, particolare.

Fig. 76. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, *la Presentazione di Gesù al Tempio*.

Fig. 77. *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.

Fig.78. *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.

Fig.79. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *la Trasfigurazione*.

Fig. 80 *La Trasfigurazione*, particolare.

Fig. 81. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *la Resurrezione di Lazzaro*.

Fig. 82. *La Resurrezione di Lazzaro*, particolare.

Fig. 83. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*.

Fig. 84. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Fig. 85. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Fig.86. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare

Fig. 87. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Fig. 88. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, la *Lavanda*.

Fig.89. La *Lavanda*, particolare.

Fig. 90. La *Lavanda*, particolare.

Fig. 91. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, il *Tradimento*.

Fig. 92. Il *Tradimento*, particolare.

Fig. 93. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, la *Crocifissione*.

Fig. 94. La *Crocifissione*, particolare

Fig. 95. La *Crocifissione*, particolare

Fig. 96. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, Il *Compianto su Cristo morto*.

Fig. 97. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, Il *Compianto su Cristo morto*.

Fig. 98. Compianto su Cristo morto, particolare.

Fig. 99. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del bema, l'*Anastasis*.

Fig. 100. L'*Anastasis*, particolare.

Fig. 101. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, l'*Ascensione*.

Fig. 102. L'*Ascensione*, particolare.

Figg. 103-106. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, l'*Ascensione*, brani.

Fig. 107. L'*Ascensione*, particolare

Fig. 108. L'*Ascensione*, particolare

Fig. 109. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone ovest del naos, la *Koimesis*.

Figg. 110-111. La *Koimesis*, brani.

Fig. 112. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del narcece, la Trinità.

Figg. 113-114. La *Trinità*, brani.

Fig. 115. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, i *Santi Nicola ed Antonio*.

Fig. 116. I Santi Antonio ed Eutimio.

Figg. 117-118. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Atanasio*.

Fig. 119. *Sant'Atanasio*, particolare.

Fig. 120. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *San Nicola*.

Fig. 121. *Santi Antonio ed Eutimio*.

Fig. 122. *Sant'Eutimio*, particolare.

Figg. 123-124. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Teodoro tiro*.

Fig. 125. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Demetrio*.

Fig. 126. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos *San Giorgio*.

Fig. 127. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Gioannicio*.

Fig. 128. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *Sant'Efrem siro*.

Figg. 129-130. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Simeone stilita*.

Fig. 131. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, *Santi Artemio e Mena*.

- Fig. 132. *Sant'Artemio*, particolare della veste.
- Fig. 133. *San Mena*, particolare della veste.
- Fig. 134. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *la Deesis*.
- Fig. 135. *La Deesis*, brano.
- Fig. 136. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Simeone stilita*, particolare.
- Fig. 137. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, *Sant'Artemio*, particolare.
- Fig. 138. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Demetrio*, particolare.
- Fig. 139. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Gioannicio*, particolare.
- Fig. 140. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, *San Mena*, particolare.
- Fig. 141. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *San Nicola*, particolare.
- Fig. 142. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, *la Natività*, particolare.
- Fig. 143. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Antonio*, particolare.
- Fig. 144. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Atanasio*, particolare.
- Fig. 145. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Eutimio*, particolare.
- Fig. 146. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *Sant'Efreme siro*, particolare.
- Fig. 147. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, *la Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.
- Fig. 148. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Teodoro tiro*, particolare.

Fig. 149. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Giorgio*, particolare.

Fig. 150. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *la Resurrezione di Lazzaro*, particolare.

Fig. 151. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Figg. 152-153. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *Il Compianto sul Cristo morto*.

Fig. 154. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, *l'Ascensione*, particolare.

Fig.155. Kastoria (Macedonia, Grecia), monastero di Mavriotissa, *parekklesion* di San Giovanni Teologo, *la Dormizione*, Eustathios Iakovou, 1552.

Fig. 156. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Giorgio*, particolare.

Fig. 157. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Fig. 158. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

Fig. 159. Kastoria (Macedonia, Grecia), monastero di Mavriotissa, *parekklesion* di San Giovanni Teologo, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, Eustathios Iakovou, 1552.

Fig. 160. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, *l'Ascensione*, particolare.

Fig.161. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *la Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.

ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΣΤΗ ΡΕΠΕΤΙΣΤΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΑΝΩ ΠΑΡΑΚΑΛΑΜΟ.

Εξέλιξη της ζωγραφικής στη Παλιά Πογδόριανη στην περιοχή της Ηπείρου
από τον 15^ο αιώνα έως το 1546.

Οι ναοί της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στη Ρεπετίστα (θ. Παϊτονιά ή Παϊδονιά) και του Αγίου Αθανασίου στον Άνω Παρακάλαμο βρίσκονται στην περιοχή, όπου παλαιότερα εκτεινόταν η κώμη της Πογδόριανης, περίπου 40 χιλιόμετρα βόρεια των Ιωαννίνων. Πιθανολογείται ότι πρόκειται για τα παλαιότερα εκκλησιαστικά κτήρια της περιοχής, διακοσμημένα με τοιχογραφίες.

Στην παρούσα μελέτη αναλύονται και παρουσιάζονται, κυρίως, ο σωζόμενος τοιχογραφικός διάκοσμος της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, που περιορίζεται στην κόγχη της αψίδας και στον ανατολικό τοίχο της Πρόθεσης, και η ζωγραφική διακόσμηση του αρχικού ναού του Αγίου Αθανασίου, που χρονολογείται με επιγραφή στο έτος 1546, ώστε να εξεταστεί η εξέλιξη της μνημειακής ζωγραφικής στη μικρή κωμόπολη από τον 15^ο αιώνα έως το 1546. Η παρούσα εργασία αρχίζει με σύντομη αναφορά στο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της περιοχής της Ηπείρου, από την εποχή της ίδρυσης του Δεσποτάτου της Ηπείρου έως τον 16^ο αιώνα, και συνεχίζεται με την μελέτη των δύο ναών.

Τα μορφολογικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία της Μεταμορφώσεως, που ανήκει στον σπάνιο τύπο της παραλλαγής Α3 των σταυρεπίστεγων ναών, διασταυρώνονται με την εικονογραφία και την τεχνοτροπία του τοιχογραφικού της διακόσμου και οδηγούν στην χρονολόγηση του μνημείου στο α΄ μισό του 15^{ου} αιώνα.

Ο σωζόμενος τοιχογραφικός διάκοσμος στο εσωτερικό του ναού περιλαμβάνει την Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, στην ανώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού, τους τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες στη κατώτερη και τον πρωτομάρτυρα Στέφανο στον ανατολικό τοίχο της Πρόθεσης. Η ζωγραφική εικονογραφικά και τεχνοτροπικά παραπέμπει σε μνημεία της παλαιολόγειας εποχής στην Μακεδονία, και ιδιαίτερα στην Καστοριά, στην Αχρίδα, στην Πρέσπα. Περισσότερα όμως κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία εμφανίζει με τα ζωγραφικά σύνολα τριών μνημείων, εκ των οποίων τα δύο βρίσκονται στην Ήπειρο, Αγία Παρασκευή στο Μονοδένδρι (1413/14) και Άγιος Νικόλαος στο Μαλούνι (α΄ μισό του 15^{ου} αιώνα), και το τρίτο, το ασκηταριό της Παναγίας Ελεούσας, στην Πρέσπα (1410).

Πιθανολογείται ότι ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Μεταμορφώσεως είναι μεταγενέστερος της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι, και κατά συνέπεια ανάγεται χρονολογικά μετά το έτος 1414 και πριν το 1430, έτος κατάληψης των Ιωαννίνων από τους Οθωμανούς.

Ο αρχικός ναός του Αγίου Αθανασίου, μονόχωρος στεγασμένος με δίρριχτη στέγη και σύμφωνα με την επιγραφή στη δυτική όψη του μνημείου, το έτος 1550/51 υπερυψώθηκε, επεκτάθηκε προς τα δυτικά και στεγάστηκε με καμάρα. Στο εσωτερικό του σώζεται σχεδόν ανέπαφος ο αρχικός διάκοσμος, ο οποίος σύμφωνα με την επιγραφή στο νότιο τοίχο του Ιερού, ανάγεται στο έτος 1546. Οι υπόλοιπες φάσεις τοιχογράφησης του μνημείου είναι μεταγενέστερες και χρονολογούνται στον 17^ο αιώνα.

Στο σωζόμενο αρχικό εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Αθανασίου περιλαμβάνονται συνολικά 13 ευαγγελικές σκηνές και μία από την Παλαιά Διαθήκη, που κοσμούν την ανώτερη ζώνη των τοίχων του κυρίως ναού και του ανατολικού τμήματος του νάρθηκα, ενώ στην αντίστοιχη υποκείμενη

ζώνη παριστάνονται 11 ολόσωμοι άγιοι, ο Άγιος Αθανάσιος ένθρονος και η Δέηση. Τμήματα του αρχικού διακόσμου διακρίνονται σε διάφορα σημεία της κόγχης και των τοίχων του Ιερού, καθώς και σε μικρότερη ζώνη πάνω από τις ευαγγελικές σκηνές, στην οποία πιθανόν απεικονίζονταν ημίσωμοι προφήτες, στα πρότυπα του εικονογραφικού προγράμματος ναών του 16^{ου} αιώνα στη Μακεδονία, στην Αχρίδα, στη Σερβία, στην Ήπειρο.

Από τις ευαγγελικές σκηνές αρχικά, πριν την κατασκευή του νεώτερου τέμπλου το οποίο τοποθετήθηκε δυτικότερα από το αρχικό, βρίσκονταν στο Ιερό τρεις: η Ανάληψη στο τύμπανο πάνω από την αψίδα, η Γέννηση στο νότιο τοίχο και η εις Άδου Κάθοδος στο βόρειο. Στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού απεικονίζονταν η Υπαπαντή, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος, ενώ απέναντι η Προδοσία, η Σταύρωση και ο Επιτάφιος Θρήνος. Τέλος το δυτικό αέτωμα του κυρίως ναού διακοσμείται με την σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου του κυρίως ναού απεικονίζονται, από ανατολικά προς τα δυτικά, ο άγιος Αθανάσιος, ένθρονος και ολόσωμοι οι άγιοι Νικόλαος, Αντώνιος και Ευθύμιος, ενώ στον απέναντι τοίχο, από δυτικά, οι στρατιωτικοί άγιοι Θεόδωρος ο Τήρων, Δημήτριος και Γεώργιος, και η Δέηση.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα διαπιστώνεται μεταφορά θεμάτων που παραδοσιακά απεικονίζονται στο Ιερό, όπως ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και η Φιλοξενία του Αβραάμ, που καταλαμβάνουν το μέτωπο πάνω από το μεταγενέστερο ενισχυτικό τόξο Στη πάνω ζώνη του ανατολικού τμήματος του νότιου τοίχου η σκηνή της Μεταμόρφωσης και από κάτω, από ανατολικά προς τα δυτικά, οι άγιοι Ιωαννίκιος, Εφραίμ ο Σύρος και Συμεών ο Στυλίτης. Τέλος το ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου του νάρθηκα καταλαμβάνουν η σκηνή του Νιπτήρα, πάνω, και οι μάρτυρες Αρτέμιος και Μηνάς, στη κατώτερη ζώνη.

Το σημαντικότερο στοιχείο του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Αθανασίου συνίσταται στο σχολιασμό των παραστάσεων και των μεμονωμένων μορφών με τα δίστιχα ιαμβικά επιγράμματα του Χριστόφορου Μυτιληναίου, που τον 14^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκαν στην απεικόνιση μηνολογίων (Άγιος Νικόλαος Ορφανός στη Θεσσαλονίκη και Κοίμηση της Θεοτόκου στο Trescavac).

Ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου, προσκολλημένος στη παράδοση, εμπνέεται και αντλεί τα θέματά του από παλαιότερα πρότυπα ή από σύγχρονά του, αντίστοιχης αντίληψης, που εντοπίζονται κυρίως σε τοιχογραφημένα μνημεία στην Μακεδονία, στην Αχρίδα, στην Σερβία, στην Ήπειρο. Φαίνεται να παρακάμπτει τους σύγχρονους του ζωγράφους, εκπροσώπους τόσο της «κρητικής σχολής» όσο και της «σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας», αφού οι επιρροές που δέχεται από αυτούς δεν αλλοιώνουν τον συντηρητικό χαρακτήρα του έργου του στο σύνολό του.

Οι σημαντικές εικονογραφικές κυρίως ομοιότητες, χωρίς να απουσιάζουν οι τεχνοτροπικές, με τα υπογεγραμμένα έργα του Ηπειρώτη ζωγράφου Ευστάθιου Ιακώβου, στη μονή της Μολυβδοσκεπάστου (1536/37) και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Μαυριώτισσας στη Καστοριά, παραπέμπει στις κοινές καταβολές των δύο ζωγράφων και τίθεται το ζήτημα της ταύτισης του ανώνυμου ζωγράφου του Αγίου Αθανασίου με τον πρωτονοτάριο Άρτας.

Η μελέτη του τοιχογραφικού διακόσμου των δύο ναών στη Παλιά Πογδόριανη, παρά την χρονολογική απόσταση μεταξύ τους, ανέδειξε κοινά στοιχεία, όπως ο συντηρητικός χαρακτήρας της ζωγραφικής, με επιρροή και των δύο ζωγράφων από την παλαιολόγεια παράδοση των όμορων περιοχών, αλλά και την τοπική ηπειρωτική, χωρίς να εντοπίζονται νεωτερισμοί στο έργο τους. Πιθανολογείται ότι πρόκειται για ντόπιους ζωγράφους με καταβολές τόσο της ντόπιας παράδοσης όσο και της Μακεδονίας και των γύρω περιοχών, εκφραστές του συντηρητικού ρεύματος της ζωγραφικής της εποχής τους, που βρήκε απήχηση στη συντηρητική, πιθανότατα, κοινωνία της Πογδόριανης και σε χορηγούς με κοινές παραδοσιακές αντιλήψεις.

Με την εργασία αυτή συμπληρώνεται περισσότερο το κενό που υπάρχει στην μελέτη της ζωγραφικής τέχνης στην Ήπειρο, πριν ή παράλληλα με την εμφάνιση της «σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας», και αναδεικνύεται εκ νέου η σχέση της τοπικής παράδοσης με την παλαιολόγεια τέχνη στη Μακεδονία.



Fig. 1. Mappa della Grecia



Fig. 2. Mappa del Despotato dell'Epiro



Fig. 3. Palià Pogdoriani, Epiro, Grecia.



Fig. 4. Ano Parakalamos, Epiro, Grecia.



Fig. 5. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Mrtamorfofis, veduta da nord-est.

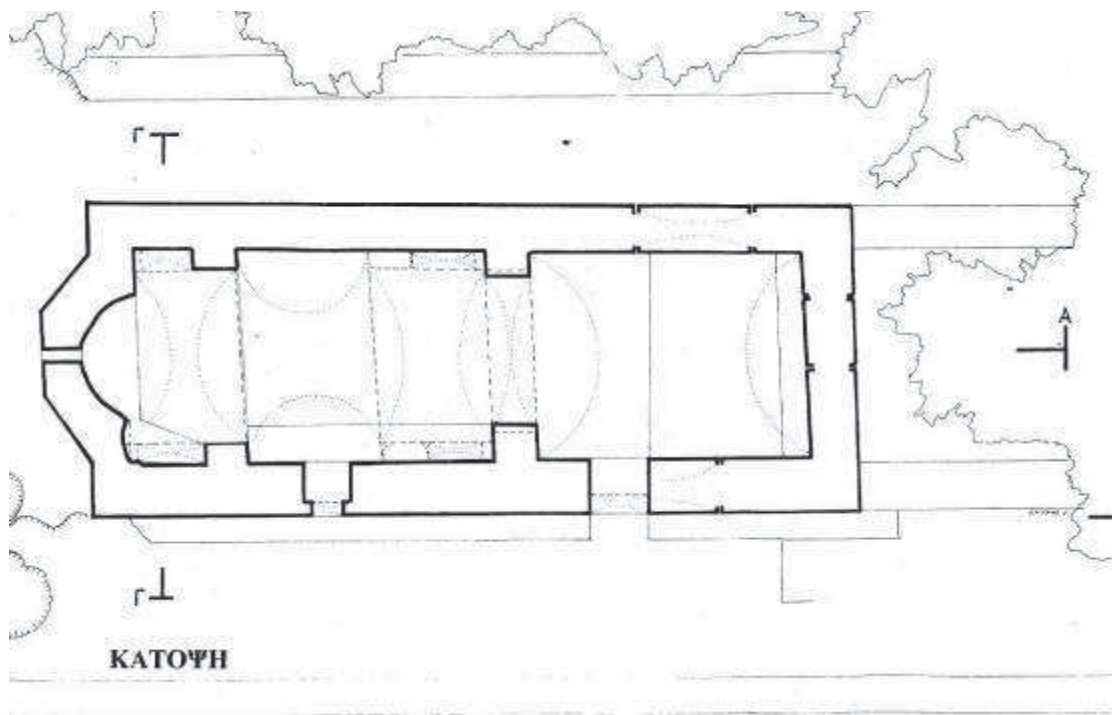


Fig. 6. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Mrtamorfofis, planimetria (disegno di G. Smiris).



Fig. 7. Repetista (Epiro,Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parte dell'opera muraria, lato meridionale.



Fig. 8. Repetista (Epiro,Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parte lato settentrionale.

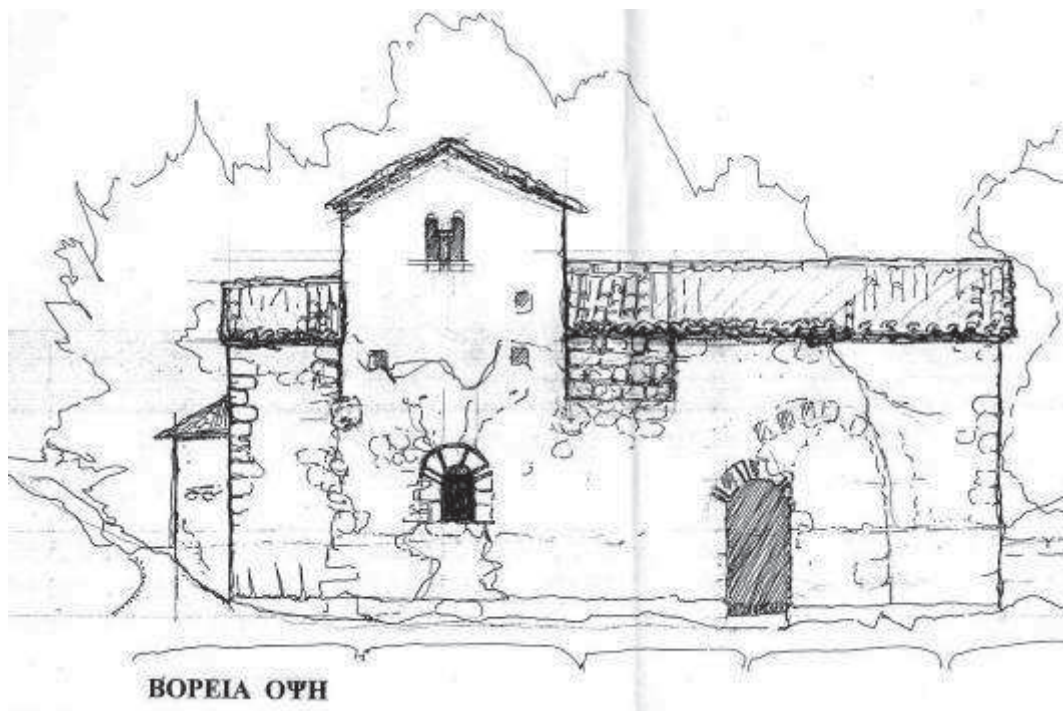


Fig. 9. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord (disegno in scala di G. Smiris).



Fig. 10. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, prima i lavori di restauro.



Fig. 11. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, dopo il restauro.

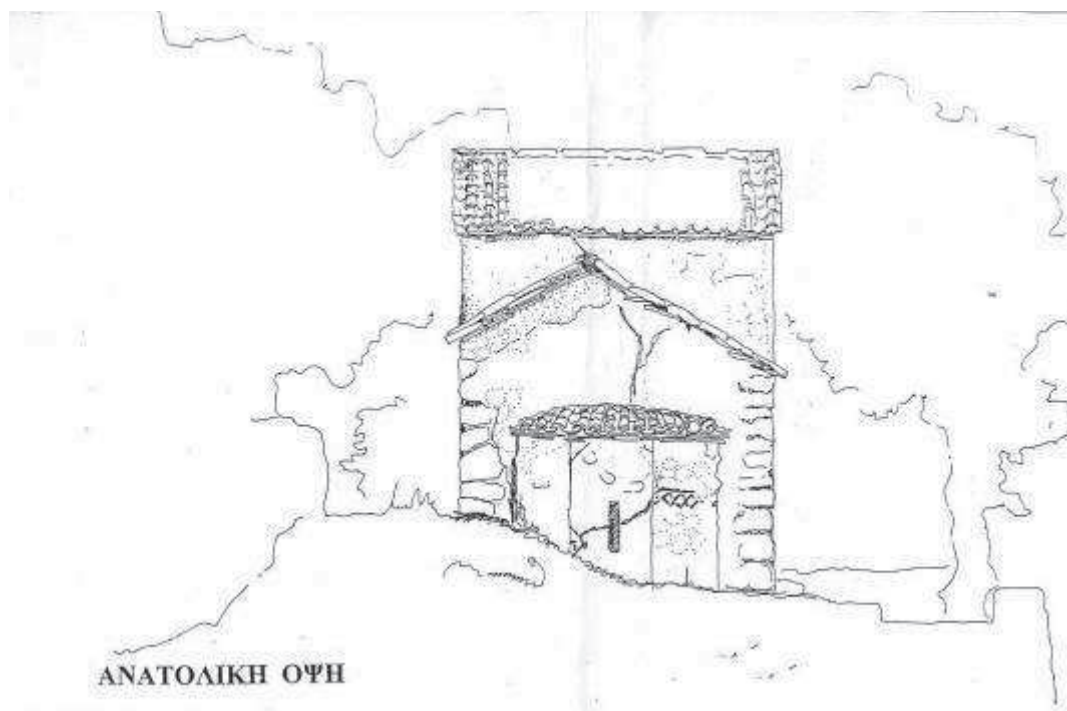


Fig. 12. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata est, disegno di G. Smiris, prima il restauro.



Fig. 13. . Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, l'ingresso.



Fig. 14. . Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, l'iscrizione.



Fig. 15. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete meridionale interna del nartece, apertura ad arco.

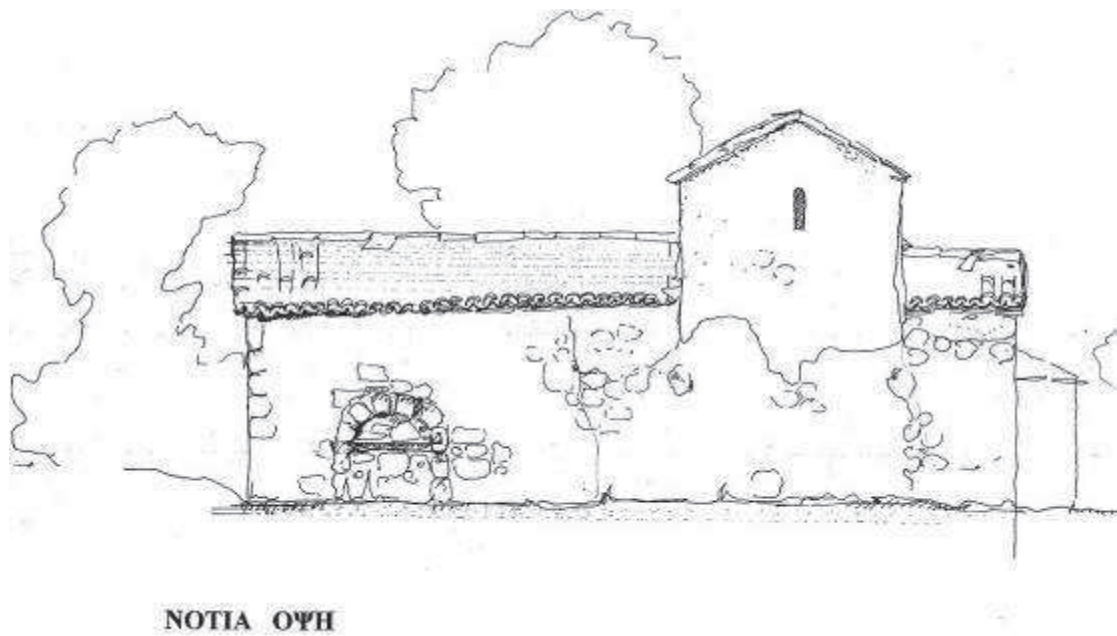


Fig. 16. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata sud (disegno in scala di G. Smiris).



Fig. 17. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata sud, particolare.



Fig. 18. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, facciata nord, particolare.



Fig. 19. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, affreschi del bema.



Fig. 20. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, nartece, tracce di colore.



Fig. 21. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.



Fig. 22. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, Padri officianti.



Fig. 23. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete orientale del bema (prothesis).

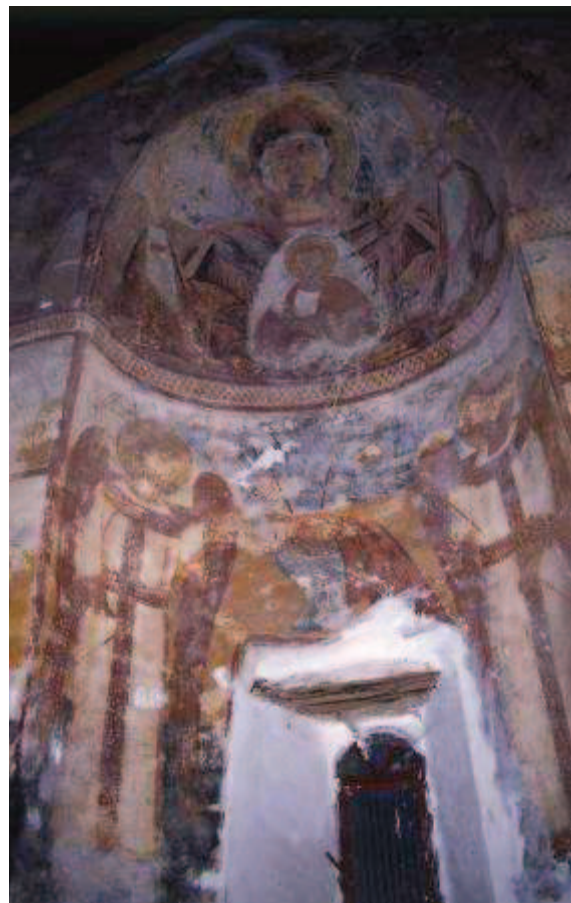


Fig 24. Malouni (Grecia, Epiro), Chiesa di San Nicola, programma iconografico della conca absidale.



Fig. 25. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.



Fig. 26. Malouni (Grecia, Epiro), chiesa di San Nicola, catino absidale, *Vlachernitissa*.



Fig. 27. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*.



Fig. 28. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, *Vlachernitissa*, particolare.



Fig. 29. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, padri officianti, gruppo sinistro.



Fig. 30 Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Gregorio Teologo(?).



Fig. 31. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Gregorio Teologo(?), particolare.



Fig. 32. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, Sant'Atanasio, particolare.



Fig. 33. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, padri officianti, gruppo destro.



Fig. 34. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Giovanni Crisostomo.



Fig. 35. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Giovanni Crisostomo.



Fig. 36. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Basilio(?).



Fig. 37. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, conca absidale, San Basilio(?), particolare.



Fig. 38. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, parete orientale del vano nord del bema, Santo Stefano (?).



Fig. 39. Santo Stefano (?)



Fig. 40. Repetista (Epiro, Grecia),
Chiesa della Metamorfosis, *Vlacherinitissa*,
particolare.



Fig. 41. Malouni (Grecia, Epiro),
Chiesa, di San Nicola,
Vlacherinitissa, particolare.



Fig. 42. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, *San Gregorio Teologo*, brano.



Fig. 43. Repetista (Epiro, Grecia), Chiesa della Metamorfosis, *San Giovanni Crisostomo*,
particolare.



Fig. 44. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, prima dei lavori di restauro, veduta da sud-ovest.



Fig. 45. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, dopo i lavori di restauro, veduta da sud-ovest.

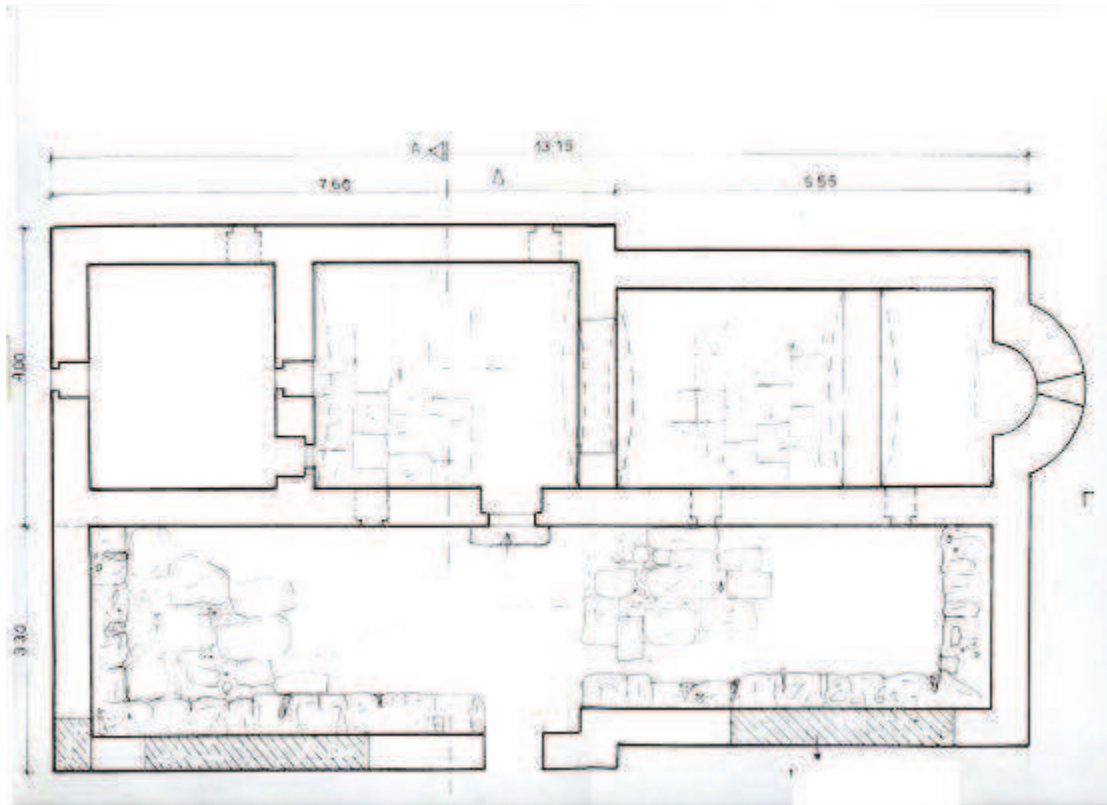


Fig. 46. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, planimetria (diesgno in scala di Eu. Manouris).



Fig. 47. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, naos e narteca, facciata nord.



Fig. 48. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata est.



Fig. 49. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, l'ornato dell'abside.



Fig. 50. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata ovest, l'iscrizione



Fig. 51. Ano Parakalamos (Epiro,Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata est.



Fig. 52. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, particolare dell'abside



Fig. 53. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata sud, dopo il restauro.



Fig. 54. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, facciata nord, dopo il restauro.



Fig. 55. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, l'iscrizione.



Fig.56. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete est del bema, l'Ascensione.



Fig. 57. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia),
Chiesa di Sant'Atanasio, conca absidale
Vlachernitissa.



Fig. 58. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia),
Chiesa di Sant'Atanasio, conca absidale,
Padri officianti.

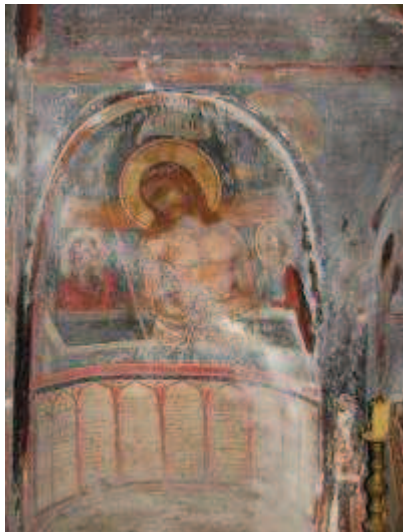


Fig. 59. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia),
Chiesa di Sant'Atanasio, conca della
Prothesis, Cristo della Passione.

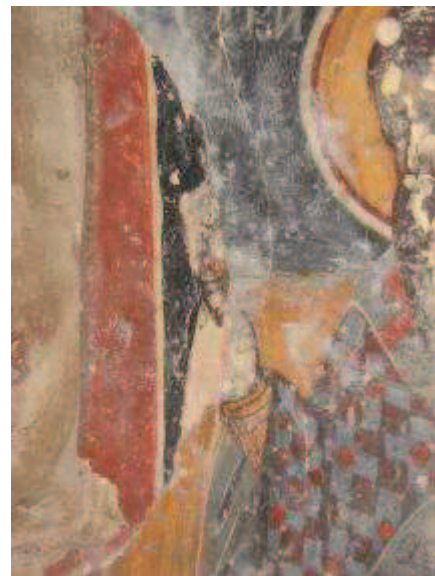


Fig. 60. Ano Parakalamos (Epiro,
Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio,
Conca absidale, *san Basilio*,
particolare.



Fig. 61. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, interno del naos, da ovest.

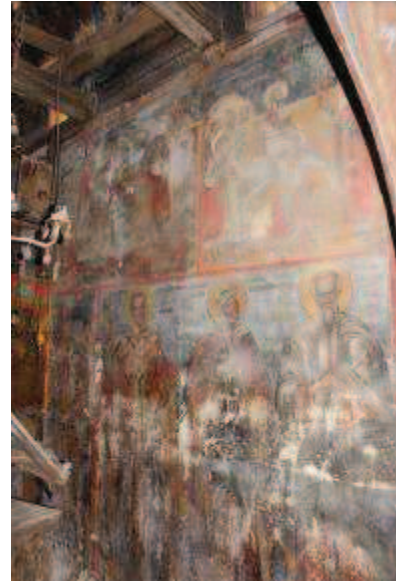


Fig. 62. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, Parete sud del naos, da ovest.



Fig. 63. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Resurrezione di Lazzaro*, dettaglio con il registro sovrastante.



Fig. 64. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, muro meridionale del naos, da ovest.



Fig. 65. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, muro settentrionale del naos, da ovest.



Fig. 66. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone ovest della chiesa originaria, *Dormizione della Vergine*.



Fig. 67. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del narthex, *Ospitalità di Abramo, Annunciazione*.



Fig. 68. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del nartece.

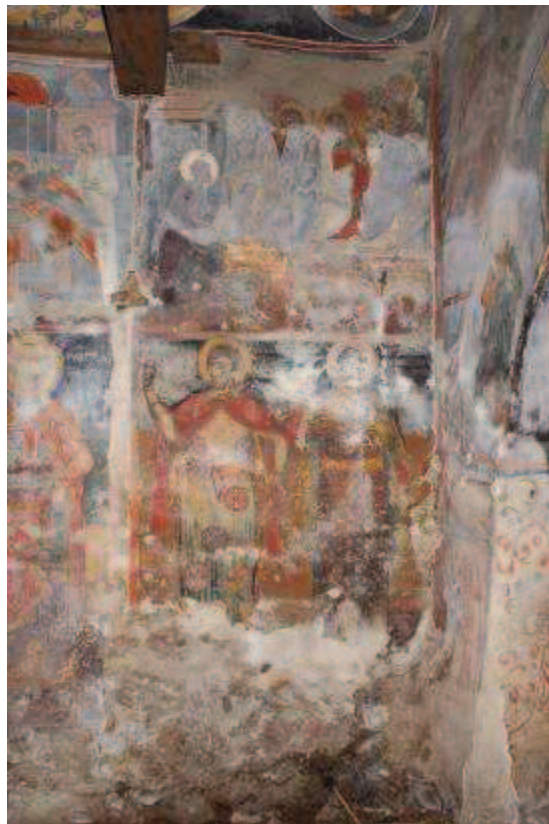


Fig. 69. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del nartece, *Lavanda, santi Artemio e Mena*



Fig. 70. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del nartece, *L'Annunciazione*.



Fig. 71. *L'Annunciazione*, l'arcangelo Gabriele

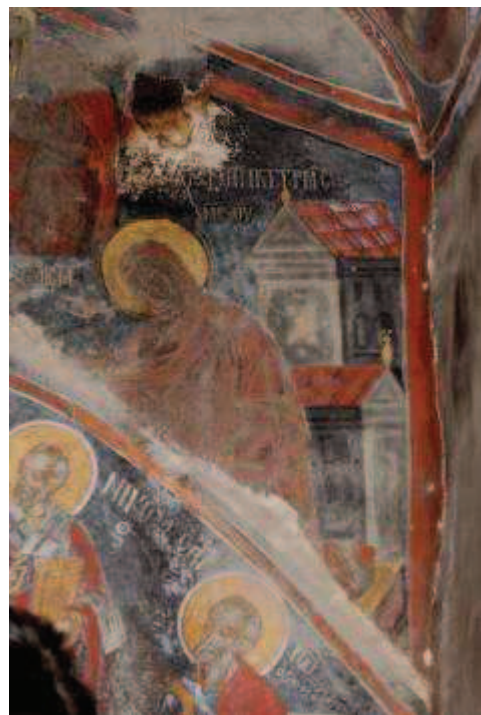


Fig. 72. *L'Annunciazione*, la Vergine.



Fig. 73. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, *La Natività*.

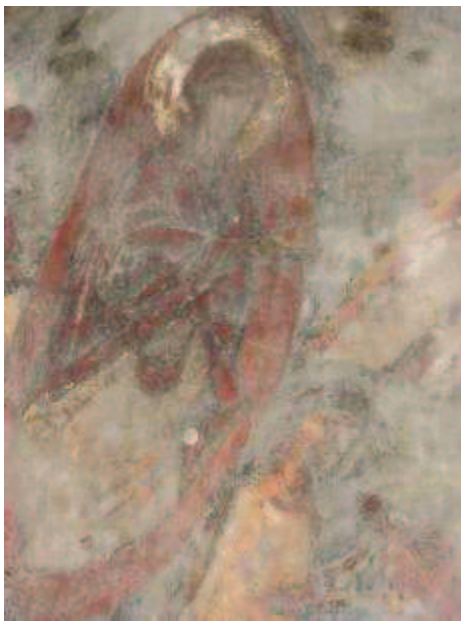


Fig. 74. *La Natività*, particolare.

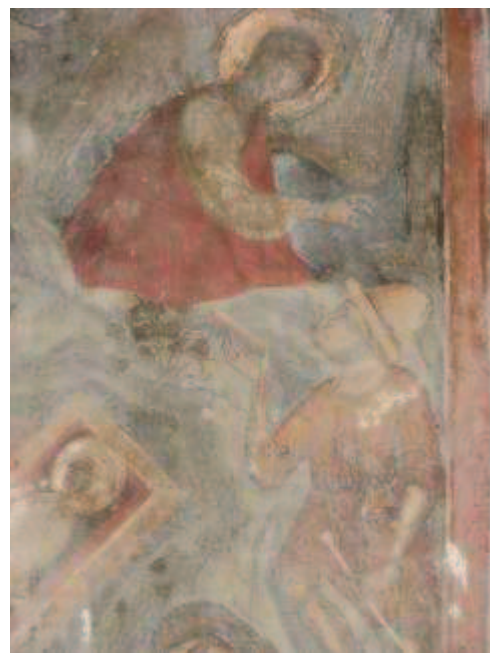


Fig. 75 . *La Natività*, particolare.



Fig. 76. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, la *Presentazione di Gesù al Tempio*.



Fig. 77 *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.



Fig. 78. *Presentazione di Gesù al tempio* particolare.



Fig. 79. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del nartece, la *Trasfigurazione*.



Fig. 80. La *Trasfigurazione*, particolare.



Fig. 81. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, la *Resurrezione di Lazzaro*.



Fig. 82. La *Resurrezione di Lazzaro*, particolare.



Fig. 83. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme.



Fig.84. L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme, particolare.

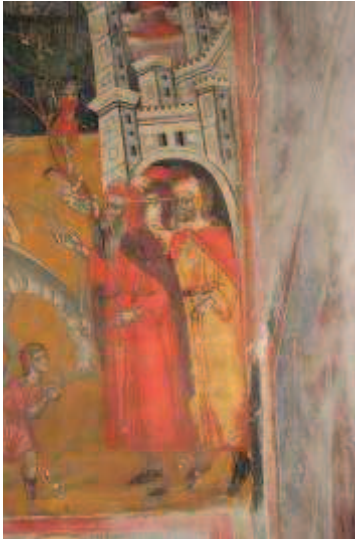


Fig. 85. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

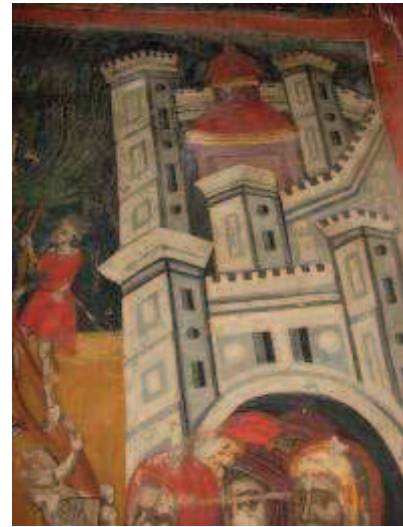


Fig. 86. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.

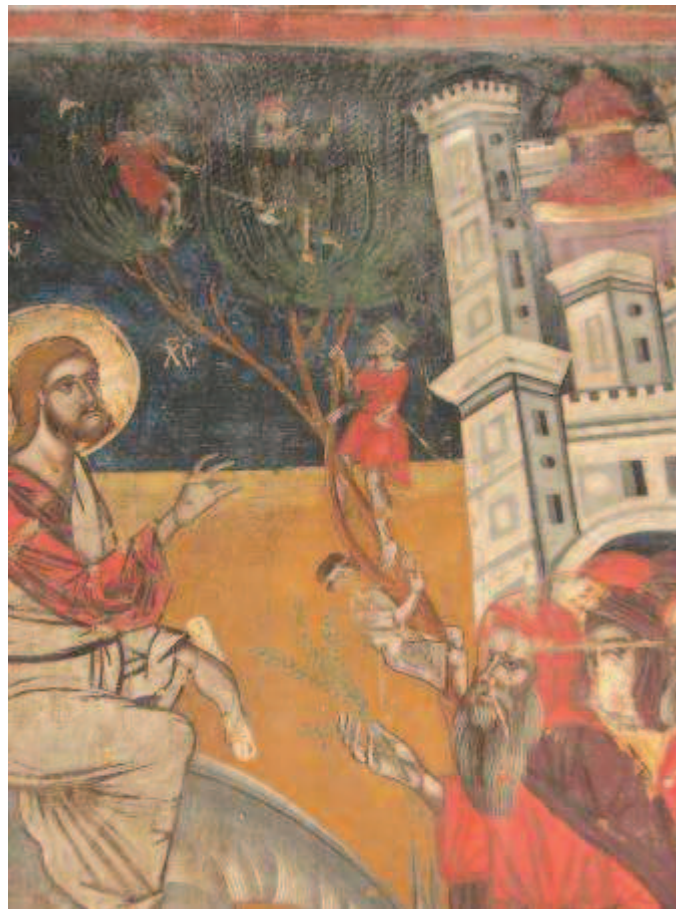


Fig. 87. *L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare



Fig. 88. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del nartece, la *Lavanda*.



Fig. 89. La *Lavanda*, particolare.

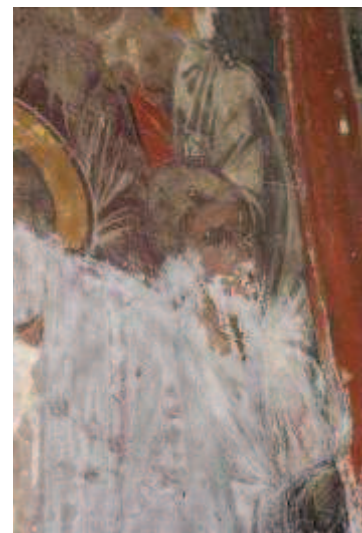


Fig. 90. La *Lavanda*, particolare



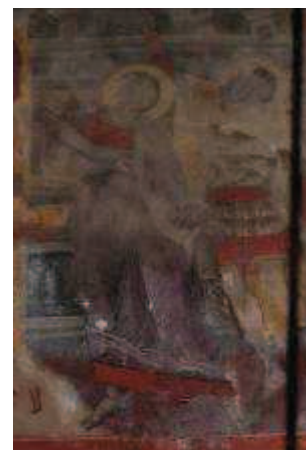
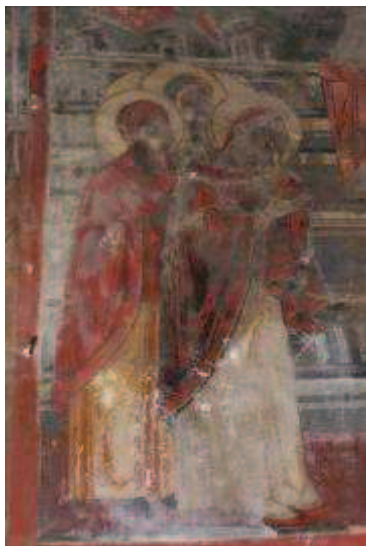
Fig. 91. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, il *Tradimento*.



Fig. 92. Il *Tradimento*, particolare.



Fig. 93. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, la *Crocifissione*.



Figg. 94-95 La *Crocifissione*, particolari



Figg. 96-97. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, Il *Compianto su Cristo morto*.



Fig. 98. *Compianto su Cristo morto*, particolare.



Fig. 99. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del bema, l'*Anastasis*.



Fig. 100. L'*Anastasis*, particolare



Fig. 101. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, l'Ascensione.



Fig. 102. L'Ascensione, particolare.

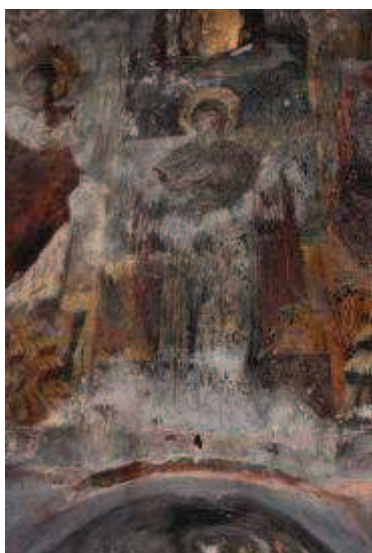


Fig. 103.



Fig. 104.



Fig. 105.



Fig. 106.

Figg. 103-106. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, *l'Ascensione*, brani.

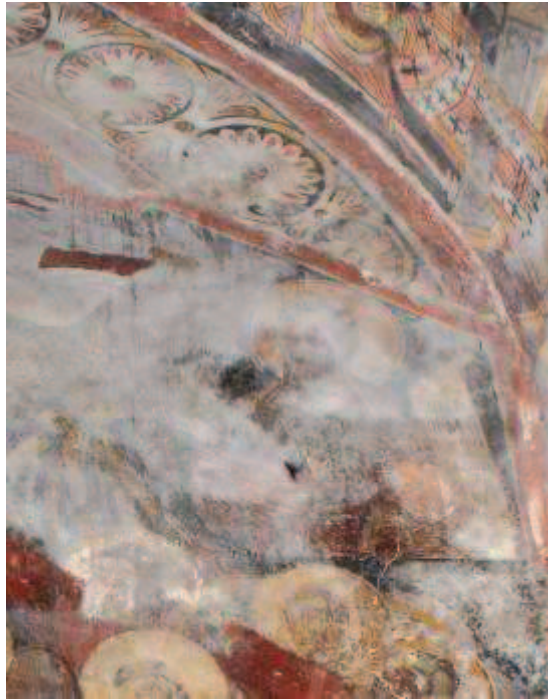


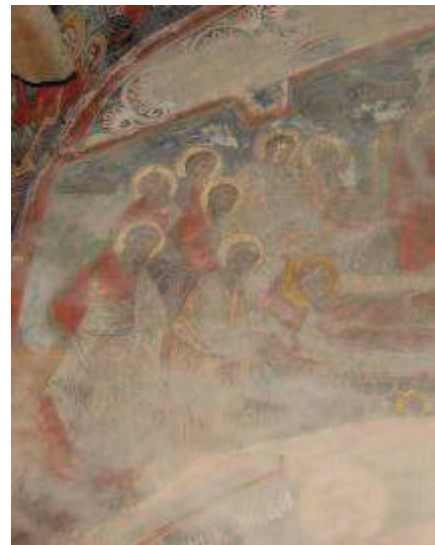
Fig. 107. L'Ascensione, particolare



Fig. 108. L'Ascensione, particolare.



Fig. 109. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone ovest del naos, la *Koimesis*.



Figg. 110-111. La *Koimesis*, brani.



Fig. 112. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del nartece, la Trinità.



Figg. 113-114. La *Trinità*, brani.





Fig. 115. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, i *Santi Nicola ed Antonio*.



Fig. 116. I *Santi Antonio ed Eutimio*



Fig. 117-118. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Atanasio*.



Fig. 119. *Sant'Atanasio*, particolare



Fig. 120. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *San Nicola*.

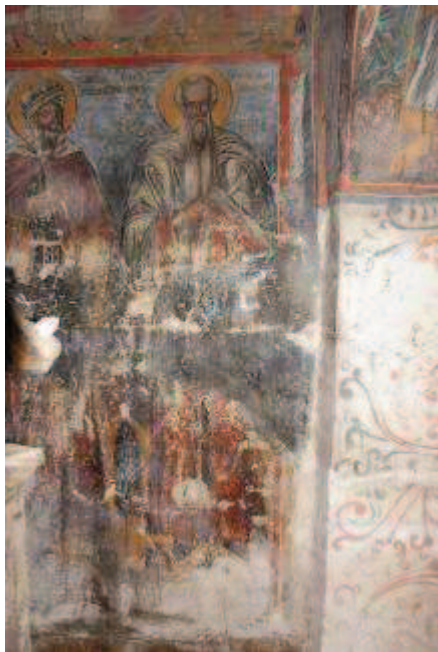


Fig. 121. *Santi Antonio ed Eutimio*



Fig. 122. *Sant'Eutimio*, particolare

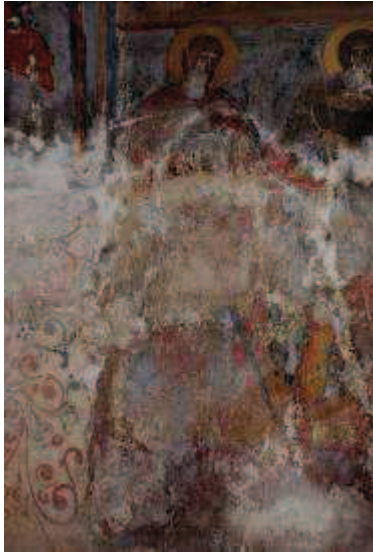


Fig. 123.



Fig. 124.

Figg. 123-124. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Teodoro tiro*.

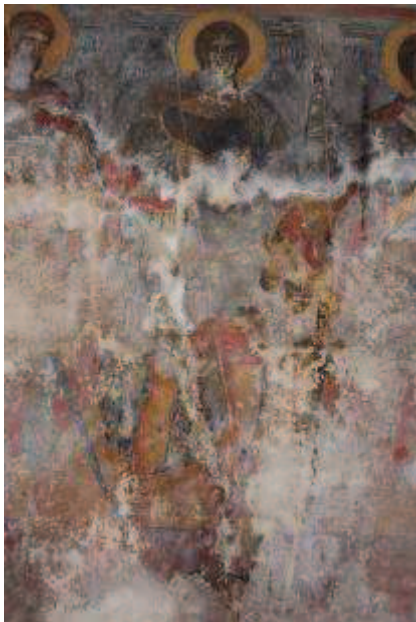


Fig. 125. *San Demetrio*

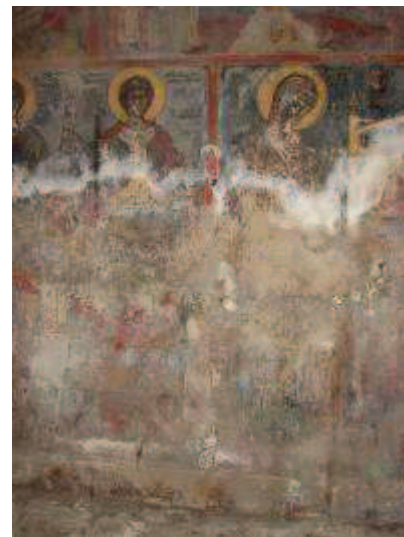


Fig. 126. *San Giorgio*



Fig. 127. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Gioannicio*.

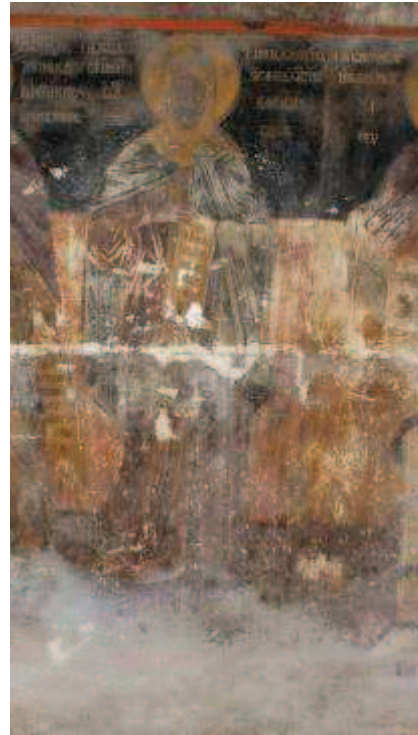


Fig. 128. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia) Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *Sant' Efremsiro*.



Figg. 129-130. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Simeone stilita*.



Fig. 131. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del nartece, *Santi Artemio e Mena*.

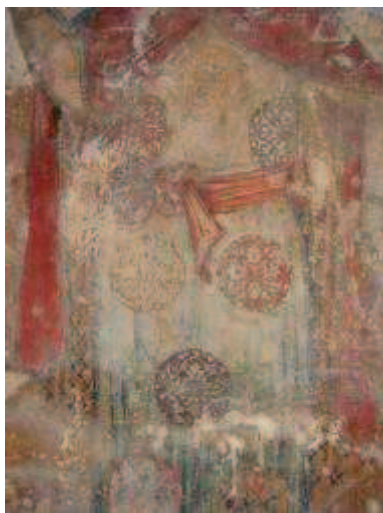


Fig. 132. *Sant'Artemio*, particolare della veste.

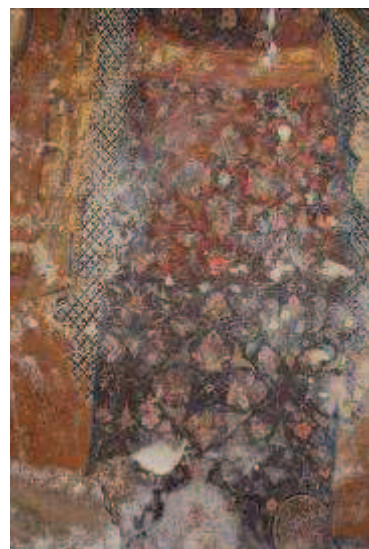


Fig. 133. *San Mena*, particolare della veste.



Fig. 134. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *la Deesis*.



Fig. 135. *La Deesis*, brano.



Fig. 136. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, *San Simeone stilita*, particolare.



Fig. 137. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del narcece, *Sant'Artemio*, particolare.



Fig. 138. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *San Demetrio*, particolare.



Fig. 139. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narthex, *San Gioannico*, particolare.



Fig. 140. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del nartece, San Mena, particolare.



Fig. 141. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, San Nicola, particolare.



Fig. 142. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, la *Natività*, particolare.



Fig. 143. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *Sant'Antonio*, particolare..



Fig. 144. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, Sant'Atanasio, particolare.



Fig. 145. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, Sant'Eutimio, particolare.



Fig. 146. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del narcece, Sant'Efreme siro, particolare.



Fig. 147. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del bema, la Presentazione di Gesù al Tempio, particolare.



Fig. 148. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, San Teodoro tiro, particolare.



Fig. 149. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, San Giorgio, particolare.



Fig. 150. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, la Resurrezione di Lazzaro, particolare.

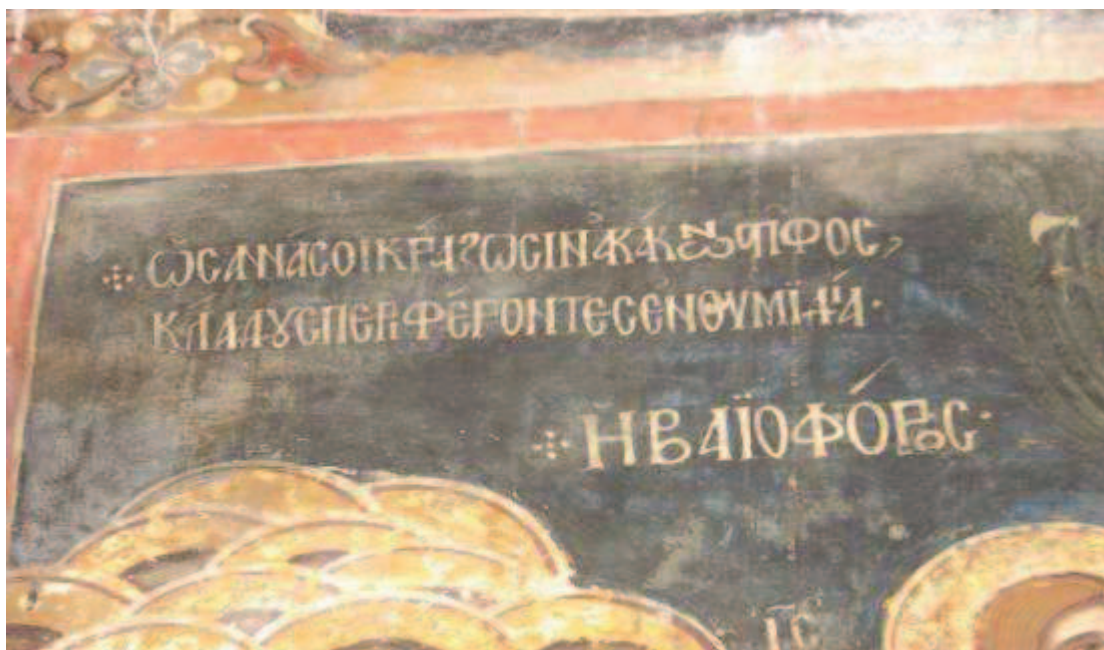


Fig. 151. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme, particolare.



Fig. 152



Fig. 153

Figg. 152-153. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nord del naos, *Il Compianto sul Cristo morto*.



Fig. 154. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, l'Ascensione, particolare.



Fig. 155. Kastoria (Macedonia, Grecia), monastero di Mavriotissa, *parekklesion* di San Giovanni Teologo, la *Dormizione*, Eustathios Iakovou, 1552.



Fig. 156. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete nod del naos, *San Giorgio*, particolare.



Fig. 157. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, *l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.



Fig. 158. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme, particolare.



Fig. 159. Kastoria (Macedonia, Grecia), monastero di Mavriotissa, *parekklesion* di San Giovanni Teologo, l'Ingresso di Gesù a Gerusalemme, Eustathios Iakovou, 1552.



Fig. 160. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, frontone est del bema, *l'Ascensione*, particolare.



Fig. 161. Ano Parakalamos (Epiro, Grecia), Chiesa di Sant'Atanasio, parete sud del naos, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare.