

© 2004, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 2004

L'Editore è a disposizione di tutti
gli eventuali proprietari di diritti
sulle immagini riprodotte, nel caso
non si fosse riusciti a reperirli
per chiedere la debita autorizzazione.

Michele Bacci Enrico Castelnuevo
Marco Collareta Fabrizio Crivello
Francesca Dell'Acqua
Maria Monica Donato Sylvia Greenup
Antonio Milone Alessio Monciatti
Roberto Paolo Novello Enrica Pagella
Chiara Piccinini Michele Tomasi

Artifex bonus

Il mondo
dell'artista medievale

a cura di Enrico Castelnuevo



04
\$ 19 SEP. 11

BHAP

7

1071

TLB

52287

Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia

di Michele Bacci

In una delle scene più impressionanti di quella straordinaria riflessione sulle finalità dell'attività artistica (e, per esteso, della moderna cinematografia) che è il film *Andrej Rublëv* (1969) del cineasta russo Andrej Tarkovskij, la città di Vladimir, nella Moscovia settentrionale, subisce le devastazioni di un'orda di guerrieri tartari. Per salvare la vita di una ragazza sordomuta, il protagonista, che è un monaco e un pittore di icone, uccide uno degli invasori, lordandosi le mani di sangue; quest'azione, che lo porta a constatare la violenza che è innata nella natura umana, fa sì che s'inaridisca in lui la vena creativa. Nel pieno dello sconforto, che giunge all'apice dopo aver visto bruciata un'iconostasi da lui dipinta, gli appare il fantasma di un artista che è stato a lungo il suo modello d'ispirazione; si tratta di un uomo anziano, con una lunga barba bianca ben curata, e di aspetto mirabile. Fra i due si svolge questo breve quanto intenso scambio di battute:

Monaco: È finita. Non dipingerò mai più.

Fantasma: E perché?

Monaco: Perché non serve a niente. Perché con la mia arte non ho saputo far capire agli uomini che sono uomini: il fatto è che non ho alcun dono! Ecco perché non toccherò mai più un'icona, né un pennello, né alcuna pittura! È finita!

Fantasma: Hai torto! Bene, d'accordo, hanno bruciato la tua iconostasi! E allora? Se sapessi a me quante ne hanno bruciate! [...]

Monaco: Neanche tu, se fossi vivo, dipingeresti ancora; non ho ragione?

Fantasma: Tu ti macchi di un peccato grave. Di certo che no!

Monaco: So che Dio è misericordioso, perdonerà. Sto per pronunciare un voto; farò un voto di silenzio. Tacerò: non ho più niente da dire agli uomini. È una buona idea, no?

Fantasma: Pessima.

Monaco: Sei stato proprio tu, una volta, a dirmi: «Se non riesci ad esprimerti, taci». Non ti ricordi?

Fantasma: Oh, ne ho dette talmente tante...

Il protagonista della scena è Andrej Rublëv (*ante* 1405-30), l'artista russo forse più celebrato dalla storiografia, che ha spesso indicato in lui l'iniziatore di una sorta di «Rinascimento» slavo, caratterizzato da una forma di umanesimo fortemente intrisa di misticismo e distinto da quella tradizione bizantina che, più o meno direttamente, aveva dominato per secoli la produzione pittorica di Kiev, Vladimir e Novgorod e che aveva trovato la sua espressione più originale, tra il 1378 e il 1405-10, nell'opera di Teofane il Greco; proprio quest'ultimo è il fantasma della nostra scena (che ha il volto dell'attore Nikolaj Sergejev). Tarkovskij utilizza questo confronto per porre in evidenza la personalità del monaco Andrej: la sua profonda lotta interiore, che darà vita all'intensa icona della *Trinità* con cui la pellicola si conclude (passando dal bianco e nero al colore), contrasta con il perfetto autocontrollo del collega più anziano, che sa consigliare con saggezza e dedicarsi al suo lavoro col dovuto distacco, senza curarsi della gloria e delle altre vanità umane (come rivela egli stesso in un altro momento del film).

Questa interpretazione della figura di Teofane non è frutto della fantasia di un moderno regista, bensì discende da una tradizione storiografica che ha il suo punto di partenza nell'elogio composto da un contemporaneo, il monaco Epifanij «Premudrij» (ossia «il Saggio»), in una lettera indirizzata nel 1415 all'*igumeno* (o abate) Kirill del monastero di Spas-Afanasiev nella città di Tver' e a noi nota attraverso una trascrizione seicentesca. Dell'artista, che Epifanij dice di aver conosciuto a Mosca, viene detto innanzitutto che, oltre ad esser celebrato per la sua saggezza, lo si conosceva come «un filosofo assai arguto», «un famoso miniatore e un eccellente pittore di cose sacre», che aveva decorato un gran numero di chiese e lasciato moltissimi oggetti di gran pregio, di cui alcuni assolutamente innovativi. Agli occhi dei contemporanei sembrava assolutamente diverso dagli altri artisti per questi motivi:

Mentre delineava e dipingeva tutto questo nessuno lo vide mai guardare i modelli come fanno alcuni nostri pittori che, essendo pieni di dubbi, s'incurvano continuamente su di essi gettando gli occhi da una parte e dall'altra, e che invece di dipingere con i colori guardano i modelli tutte le volte che ce n'è bisogno. Lui, invece, sembrava dipingere con le mani, mentre i suoi piedi si muovevano senza sosta, la sua lingua parlava con i visitatori, la sua mente si adagiava su qualcosa di elevato e saggio e i suoi occhi razionali contemplavano quella bellezza che è razionalmente percettibile.

L'attitudine speculativa si accompagnava d'altronde con una perfetta conoscenza dei propri limiti e di quelli della propria arte: lo stesso Epifanij racconta di aver approfittato della confidenza che aveva con Teofane per chiedergli la realizzazione di un'immagine che, se non avesse cono-

sciuto un pittore tanto abile e sapiente, non avrebbe mai neanche pensato di poter chiedere, ovvero una rappresentazione della «Grande Chiesa» per antonomasia, la Santa Sofia di Costantinopoli, nella ricchezza del suo decoro e nella complessità della sua articolazione architettonica, fatta di «una moltitudine di colonne e colonnati, salite e discese, passaggi e corridoi e diverse stanze, cappelle, scale, tesori e sepolcri nonché barriere e annessi di diversa denominazione, finestre, camminamenti, porte, entrate ed uscite e pilastri in pietra», a cui si doveva aggiungere anche la statua equestre dell'imperatore Giustiniano posta all'esterno dell'edificio. Tutto questo avrebbe dovuto esser riprodotto sulla pagina iniziale dell'Evangelario privato di Epifanij, in modo che questi, attraverso la contemplazione di una simile miniatura, potesse immaginare di visitare di persona il maggior luogo di culto del cristianesimo ortodosso. Teofane, tuttavia, rispose che gli era impossibile delineare un'immagine come quella desiderata e che quindi ne avrebbe realizzata solamente una piccola parte, che portò a termine in un attimo: «Così parlò e, prendendo saldamente un pennello e un foglio, vi abbozzò velocemente la pittura di una chiesa a somiglianza di quella di Costantinopoli e me la diede».

Questo testo indubbiamente straordinario – soprattutto se si considera l'estrema laconicità delle fonti circa i pittori bizantini – in passato è stato di grande stimolo per quegli studiosi che hanno enfatizzato fino all'eccesso la sua personalità, trasformandolo ora in una sorta di campione orientale dell'individualismo rinascimentale, ora in un artista emancipato e cosciente del proprio ruolo di creatore, in grado di trasformare o rinnovare dalle radici l'ormai consumata fonte dell'arte di Bisanzio: frequente, in questo senso, è stato il confronto con il più celebre pittore «emigrato» del Cinquecento, il cretese Dominikos Theotokopoulos detto El Greco, e si è anche suggerito, più o meno implicitamente, un paragone con Cimabue, che starebbe a Giotto (inteso come l'inventore di un'arte autenticamente «italiana») come Teofane sta a Rublëv, cioè a colui che per primo avrebbe, per così dire, tradotto la pittura di greco in russo.

Certe forzature sono state facilitate dalla constatazione del fatto che la pittura di Teofane colpisce effettivamente per la sua originalità. La sua opera meglio documentata è la decorazione della chiesa del Salvatore della Trasfigurazione sulla «via di Elia» a Novgorod, che fu eseguita, secondo la tarda raccolta di annali cittadini nota come *Terza cronaca di Novgorod*, nell'anno 1378. Benché sia giunto ai nostri giorni solo in frammenti, il ciclo non manca di impressionare per la sua almeno apparente non convenzionalità e il forte impatto emozionale che è in grado di suscitare (tav. XIV, figg. 1-5). Le imponenti figure di asceti sono realizzate con l'uso di una gamma ristretta di colori (blu-argento per gli sfondi, arancio-marrone per



1



2



3



4

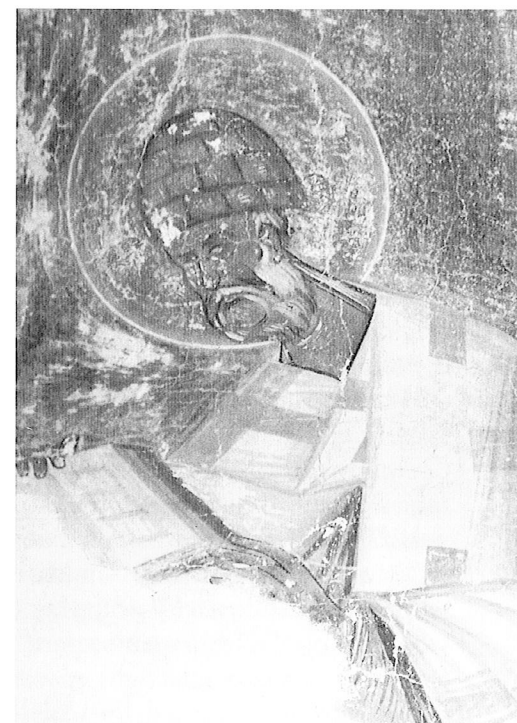
1. Teofane il Greco, *San Macario d'Egitto orante e clipeo con sant'Acacio*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».

2. Teofane il Greco, *La Vergine col Bambino e un angelo*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».

3. Teofane il Greco, *Santo vescovo*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».

4. Teofane il Greco, *Santa Giuditta*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».

5. Teofane il Greco, *San Spiridione di Tremiunte*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».



5

i volti, giallo pallido, bianco perla o verde chiaro per le vesti), che tuttavia trova un'inaspettata vitalità grazie alle energiche pennellate, di color bianco brillante, bluastro, grigio o rosso, con cui si illuminano gli incarnati e si sottolineano gli elementi prominenti della fisionomia. La figura, giustamente celebre, del *San Macario d'Egitto* (fig. 1), con i suoi lunghi capelli bianchi che si confondono con la barba e la veste e i tratti appena accennati del suo volto sofferente, esemplifica al meglio questo stile molto personale in cui il disegno scompare sotto a rapidi ed ampi strati di colore.

Le premesse di tutto questo debbono essere ricercate soprattutto nell'arte bizantina della prima età paleologa (ossia, grossomodo, del periodo tra la seconda metà del XIII e la prima metà del XIV secolo), laddove si era assistito allo sviluppo di correnti formali, radicate soprattutto nella produzione di Costantinopoli e Tessalonica, che avevano privilegiato la definizione degli incarnati per mezzo di sottili passaggi di colore e, più in generale, una maggiore attenzione al mondo naturale. Nel solo altro lavoro che può esser ricondotto con un certo margine di sicurezza a Teofane – le enormi icone per l'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca (oggi nella Galleria Tret'jakov), risalenti al 1405 – il legame con questa tradizione, soprattutto per quanto riguarda la resa del modellato, appare ancora più evidente; tuttavia, egli senz'altro avrà tratto dei suggerimenti anche dai monumenti russi che aveva avuto l'occasione di conoscere, ed è stato ipotizzato che l'antica pittura monumentale di Novgorod (in particolare quella del XII secolo) gli abbia trasmesso qualche suggestione cromatica. D'altra parte, forse ancora più importante è osservare come l'adozione di uno stile rapido e «compendiario» abbia potuto essere favorita dalla necessità di adattarsi ad ambienti architettonici molto sviluppati in altezza, com'erano le chiese in pietra che, affiancandosi a poco a poco ai tradizionali edifici in legno, stavano allora rivestendo il suolo russo.

Certo è che l'opera di Teofane sembra distinguersi non solo per la sua originalità sul piano formale, ma anche per la novità di certe sue invenzioni compositive, come ad esempio l'introduzione di personaggi a figura intera nelle icone del ciclo della *Deisis* (ossia l'intercessione presso Cristo della Vergine, di san Giovanni Battista e degli altri santi) nell'iconostasi del Cremlino. Tutto questo sembra accordarsi con le parole dell'elogio di Epifanij il Saggio: Teofane stupisce i contemporanei per aver inaugurato dei generi di pittura assolutamente inconsueti, come ad esempio le vedute di città dipinte nella cattedrale di San Michele e nel Palazzo del principe Vladimir Andreevič Chrabrij a Mosca, o la rappresentazione miniata di Santa Sofia a Costantinopoli che, a quanto pare, «si rivelò di grande beneficio per gli altri pittori di icone moscoviti, giacché molti di loro se ne fecero delle repliche e se le contesero tra di loro e se le prestarono l'un l'altro». Il fascino eser-

citato dall'attività del maestro greco sugli artisti russi è posto bene in evidenza dal gran numero di opere che, in quegli stessi luoghi dove fu presente, si richiamarono alle sue creazioni: ad esempio, gli affreschi della chiesa della Dormizione sul campo di Volotovo presso Novgorod (1390 circa) o l'icona della *Trasfigurazione* (1403 circa) della Galleria Tret'jakov di Mosca.

Lo stesso Epifanij confessava di essersi cimentato nel riprodurre l'immagine della Grande Chiesa, scomponendola in quattro parti in modo da poterle collocare all'inizio di ciascun Vangelo. Non si può dubitare che le sue parole esprimessero stupore e genuina ammirazione per l'abilità e la saggezza di Teofane, ma occorre allo stesso tempo riconoscere come il suo encomio costituisse un raffinato esercizio retorico che si deve valutare con un po' di circospezione. Non va infatti dimenticato che il suo autore è il più eminente rappresentante di quella sorta di barocco letterario paleorusso che è noto come «intreccio di parole» e che ha le sue fondamenta nel gusto per l'artificio verbale. Le informazioni che offre sul maestro bizantino sono di necessità condizionate dalla volontà di far risaltare la sua non comune virtù, e per questo appare evidente che faccia uso di *topoi*, come quello della «velocità» dell'artista, già presenti nella letteratura classica. Nell'episodio dell'incontro con Teofane, la strana richiesta che Epifanij fa sembra nascondere una consapevole sfida all'abilità del pittore, che, per quanto eccellente, deve necessariamente limitarsi a rappresentare solo «la centesima parte» di quanto lo scrittore è stato in grado di evocare con l'uso virtuosistico del linguaggio.

D'altra parte, il rilievo accordato a Teofane in quanto artista greco testimonia del prestigio di cui i maestri bizantini godevano nell'età paleologa, del loro accresciuto *status* sociale, nonché della loro sempre più frequente propensione a viaggiare lontano dalla loro patria impoverita, umiliata e minacciata dall'incombente pericolo turco. Sebbene sin dal secolo XII si fosse assistito a un incremento delle sottoscrizioni degli oggetti artistici, fu soprattutto nel tardo XIII e XIV secolo che i maestri greci, che erano organizzati in botteghe ed in gran parte erano di condizione laicale, sentirono il bisogno di vantare in termini espliciti l'esecuzione delle proprie opere e i loro concittadini cominciarono a riconoscere ed apprezzare i loro meriti: così Kalliergis, autore nel 1314-15 del ciclo di affreschi nella chiesa del Cristo a Verria (nella Macedonia greca), si autocelebrò come «il miglior pittore dell'intera Tessaglia», ossia della regione intorno a Tessalonica, mentre più o meno nello stesso periodo l'erudito Dimitrios Triklinios (1280-1320 circa) parlò di un certo Giovanni, membro della nota famiglia tessalonicense degli Astrapàs, come del «migliore fra i pittori» della sua città. Quest'ultimo era probabilmente parente stretto, oltretutto collega, dei meglio noti Eutichio e Michele Astrapàs, che tra il 1294 e il 1317 firmarono alcuni cicli di affreschi nell'area balcanica meridionale (ad Ohrid,

Čučer e Staro Nagoročino nell'attuale Macedonia ex jugoslava). Nel corso del secolo XIV il prestigio dei pittori di Costantinopoli e del mondo greco in generale (allora dominato in gran parte da potenze straniere) non fece che accrescersi e un gran numero di artisti bizantini fu coinvolto nelle iniziative di committenza di diversi centri di potere, da Genova a Ragusa e dal Kosovo alla Moscovia e alla Georgia, dove tra il 1384 e il '96 fu attivo Manuil Evghenikos, proveniente dalla capitale imperiale, la quale ormai non offriva grandi possibilità di lavoro.

Dagli anni Quaranta in poi tutta una serie di maestri greci raggiunse Mosca per decorare le chiese di questa città, che stava emergendo come potenza regionale e che si impose definitivamente dopo la battaglia di Kulikovo del 1380, con cui fu compromessa per sempre l'egemonia tartara sulla Russia. La carriera di Teofane, quale ci è descritta da Epifanij il Saggio, corrisponde a una ricerca di opportunità di lavoro e di guadagno che trovò la sua finale soddisfazione nella capitale dei principi moscoviti. Egli era probabilmente originario di Costantinopoli (come induce a pensare la richiesta da parte dello scrittore di una rappresentazione esatta e verisimile di Santa Sofia), dove era nato, secondo un'ipotesi corrente, verso gli anni Trenta-Quaranta del Trecento; la sua prima attività si era svolta nell'immediata *banlieue* della capitale, ossia a Calcedonia (l'attuale Kadiköy) e nella colonia genovese di Pera-Galatà. Poiché ci viene detto che la tappa successiva era stata Caffa (oggi Feodosija in Crimea), anch'essa appartenente all'epoca alla Repubblica di San Giorgio, è ragionevole pensare che Teofane avesse ricevuto commissioni da parte di qualche famiglia genovese, anche se non siamo in grado di verificare se, per questo tramite, il pittore abbia avuto o meno contatti con l'arte italiana contemporanea.

Il soggiorno a Caffa dev'essere avvenuto nel corso degli anni Settanta ed è probabile che qui sia avvenuto l'incontro con quei mercanti di Novgorod che abitavano sulla «via di Elia», laddove era stata costruita di recente la chiesa, intitolata al Salvatore della Trasfigurazione, che il maestro greco decorò nel 1378; le relazioni tra due città così distanti erano tutt'altro che inverosimili, giacché Novgorod «la Grande» era da secoli il più importante centro commerciale dell'estremo Nord russo, che era rimasto sostanzialmente immune dalle devastazioni tartare e aveva potuto continuare a svolgere per secoli un ruolo di fondamentale importanza nella circolazione delle merci lungo la via d'acqua che collegava il Baltico al Mar Nero. Dalla «Grande» Novgorod, sempre secondo Epifanij, l'artista si sarebbe spostato nella «Piccola», ossia Nižnij Novgorod sul Volga (meglio nota col nome sovietico di «Gor'kij»): questo non poté che avvenire negli anni Ottanta quando la città, alla vigilia dell'annessione da parte di Mosca avvenuta nel 1390, conobbe un periodo di straordinario fervore edilizio.

Il viaggio terminò, fatalmente, a Mosca, sede del Granprincipato che

stava allora affermando il suo predominio su tutte le altre città russe e che abbisognava per questo di un decoro urbano degno del suo crescente prestigio, simboleggiato dalle eleganti chiese in pietra che, in sostituzione dei tradizionali edifici in legno, si stavano erigendo dentro e fuori il Cremlino. Nel 1395, come testimonia una cronaca composta nel 1408 (nota come *Trojtskaja letopis'*), Teofane fu chiamato a decorare la cattedrale della Natività della Vergine, assieme a un pittore di nome Semën Černij (ossia «il Nero») e alla bottega di quest'ultimo, mentre nel 1399 lavorò nella chiesa di San Michele, assistito da un certo numero di allievi russi. L'originario ciclo di affreschi della cattedrale dell'Annunciazione lo vide impegnato, a partire dalla primavera del 1405, assieme a due colleghi moscoviti, verosimilmente i più affermati del momento: l'anziano monaco Prochor' di Gorodets e il più giovane Andrej Rublëv, che sembra aver subito il fascino del maestro greco, sebbene gli esiti della sua ricerca formale siano stati fondamentalmente diversi.

Nel complesso l'attività di Teofane era stata tra le più ricche e le più suggestive: egli aveva dipinto oltre quaranta chiese di pietra, aveva sperimentato tecniche diverse come l'affresco, la pittura di icone e la miniatura, non si era affatto limitato all'iconografia religiosa, bensì aveva affrontato anche temi di natura profana o «di genere» e aveva raggiunto uno straordinario livello di perfezione formale, che all'epoca venne riconosciuta soprattutto in un'opera destinata al Palazzo del Gran Principe, che Epifanij il Saggio descriveva come «un tipo di dipinto ignoto e stupefacente». Tutto questo era già abbastanza perché l'artista si meritasse, agli occhi dei contemporanei, l'appellativo di sapiente e di vero e proprio «filosofo»; che non fosse un'esagerazione del suo elogiatore russo è posto in evidenza da queste parole della *Trojtskaja letopis'*: «Maestro era il pittore di icone Teofane, che era un filosofo greco [...]».

BIBLIOGRAFIA

Sulla personalità e l'opera di Teofane il Greco esistono alcune monografie, a cura di V.N. Lazarev (*Theophanes der Grieche*, A. Schroll, Dresden 1968), K. Sardeli (*Theophanis o Ellinas*, Atene 1978), M. Alpatov (*Feofan Grek*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Mosca 1979) e G.I. Vzdornov (*Feofan Grek. Tvorčeskoe nasledie*, Iskusstvo, Mosca 1983). Per le fonti su Teofane – raccolte in traduzione inglese in C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, University of Toronto Press, Toronto 1986², pp. 256-58 – cfr. M. Karger, *K voprosu ob istoričimkah letopisnib o dejatel'nosti zodčego Petra i Feofana Greka*, in «Trudi otdela drevnerusskoj literatury Akademij Nauk SSSR», XII, 1956, pp. 567 ss. Importanti considerazioni sulla figura storica dell'artista sono offerte da R. Cormack, *Painting the*

Soul. Icons, Death Masks and Shrouds, Reaktion Books, Londra 1997, pp. 187-89. Per gli affreschi di Novgorod cfr. G.I. Vzdornov, *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobraženija v Novgorode*, Iskusstvo, Mosca 1976. Tra le opere disponibili in traduzione italiana, cfr. soprattutto V.N. Lazarev, *L'arte russa delle icone dalle origini all'inizio del XVI secolo*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 81-90, e Id., *L'arte dell'antica Russia. Mosaici e affreschi*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 178-215.

Sull'artista bizantino in generale, cfr. *To portraito tou kallitechni sto Vyzantio*, a cura di M. Vassilaki, Panepistimio Kritis, Iraklion 1997, e F. Pontani, *L'artista bizantino: un panorama*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata», n.s., LIII, 1999, pp. 151-72.