

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

Proprietà letteraria riservata  
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'ottobre 2004  
Poligrafico Dehoniano -  
Stabilimento di Bari  
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa  
CL 20-7421-4  
ISBN 88-420-7421-7

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno  
o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo  
per uso personale *purché non danneggi l'autore*.

Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto  
di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza  
di un modo di trasmettere la conoscenza.  
Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione  
i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce  
questa pratica commette un furto  
e opera ai danni della cultura.

## San Luca: il pittore dei pittori

*di Michele Bacci*

Il lettore forse si stupirà di trovare un personaggio come san Luca, l'autore di uno dei Vangeli e degli Atti degli Apostoli, in un volume dedicato a diverse figure di artisti del Medioevo. Immediatamente si obietterà che l'Evangelista appartiene piuttosto all'età antica e si dirà che, come rileva la maggior parte degli studiosi moderni delle Sacre Scritture, molto difficilmente quest'uomo dovette interessarsi alla pittura o a qualche altra forma di attività artistica. In effetti, da quel poco che si dice di lui nel Nuovo Testamento, apprendiamo che era nato ad Antiochia di Siria (l'attuale Antakya, in Turchia sud-orientale), parlava greco ed esercitava la professione di medico, che si convertì al Cristianesimo dieci o quindici anni dopo la Pentecoste e che fu, almeno saltuariamente, uno dei collaboratori di Paolo di Tarso, che seguì nei suoi viaggi in Palestina, in Macedonia, in Bitinia e a Roma tra il 50 e il 58 d.C. L'analisi del linguaggio utilizzato nelle sue opere ha posto in evidenza come si trattasse di una persona fortemente imbevuta di cultura letteraria greca, fatto che non esclude di per sé una sua origine ebraica, giacché si è rilevato come proprio alla comunità dei Giudei ellenofoni di Antiochia siano appartenuti diversi rabbini che si resero celebri nel campo della medicina. Indubbiamente, se Luca fosse stato uno di questi, pare piuttosto inverosimile che si interessasse anche di arti figurative.

Eppure, per molti secoli l'Evangelista non soltanto fu considerato anche un pittore, ma addirittura venne lodato come l'iniziatore della tradizione artistica cristiana, la cui opera dava alle immagini sacre e, per derivazione, a coloro che le producevano, un ruolo e un'autorità di primissimo rilievo; al punto che, quando nel Due-Trecento nacquero in Italia le organizzazioni professionali, le «Arti» o «Confraternite», che proprio sotto l'intitolazione al santo pittore Luca raccoglievano i praticanti del pennello, questi ultimi non esitarono ad affermare che la loro attività, benedetta da un siffatto patrono, era attinente alla sfera spirituale e garantiva loro l'appellativo di «manifestatori del sacro». Come è stato possibile che un personaggio tutto sommato oscuro della Sacra Scrittura abbia subito una

simile metamorfosi, al punto da condizionare la coscienza stessa che gli artisti del Medioevo ebbero di sé e del proprio lavoro?

La leggenda di san Luca pittore affonda le sue radici nel complesso fenomeno storico noto come «controversia iconoclastica», espressione con cui si designa un periodo turbolento della storia bizantina (730-843 d.C.) che fu dominato dal tentativo, da parte del potere imperiale di Costantinopoli, di indebolire alcuni settori della Chiesa dichiarando l'illiceità del culto delle immagini in quanto pratica idolatriva. L'azione politica, che comportò episodi di distruzione massiccia di icone ed altre opere d'arte, si scontrò fin dagli inizi con la resistenza di tutta una parte della società bizantina, rappresentata dall'attività e dagli scritti dei pensatori «iconoduli», i quali si impegnarono ad elaborare un apparato dottrinale entro il quale anche le immagini sacre trovassero una collocazione degna e legittima. In questo contesto, la riflessione si sviluppò sostanzialmente su due livelli distinti: alla speculazione puramente teologica (impegnata soprattutto ad aggirare il problema del divieto biblico della figurazione espresso in un passo dell'*Esodo*) si affiancò una ricerca minuziosa di quelle antiche tradizioni che sembravano avvalorare l'idea di un'origine apostolica dell'uso delle effigi sacre nella vita religiosa cristiana.

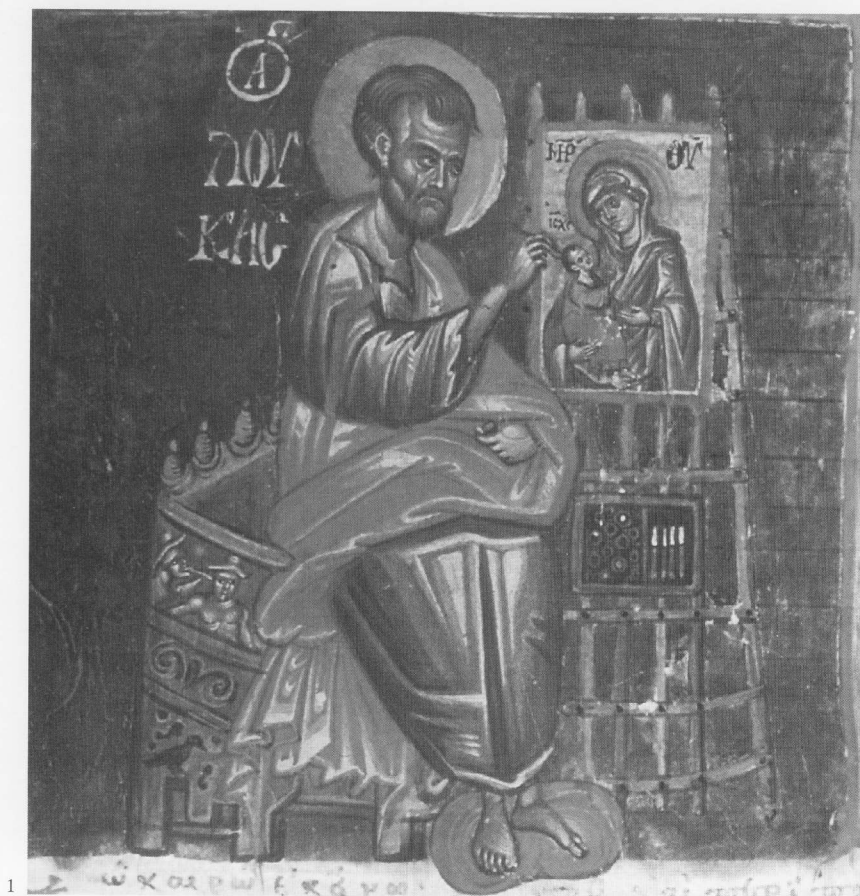
Già da tempo circolavano racconti che attribuivano a testimoni dell'antichità evangelica il merito di aver eseguito ritratti dei più importanti personaggi della fede, in primo luogo di Cristo e della Vergine: alcuni parlavano di un pittore giunto al seguito dei Re Magi, altri di una statua onorifica del Salvatore eretta nella città di Paneade per volontà dell'«emorroissa» menzionata nei Vangeli, e altri ancora di un asciugamano su cui Cristo stesso aveva miracolosamente impresso l'effigie del proprio volto onde farne dono ad Abgar V, re di Edessa in Mesopotamia. Per converso, se si prescinde dalla menzione inclusa in un passo sospetto di Teodoro Lettore (V secolo), che oggi si tende a ritenere spurio e di composizione tardiva, la storia di san Luca si configura, a tutti gli effetti, come un prodotto dell'età iconoclastica. Essa racconta, grossomodo, come l'Evangelista si fosse preoccupato di dare alle generazioni future dei cristiani la possibilità di mantenere memoria dell'aspetto terreno della Vergine e di Gesù, eseguendo egli stesso alcuni ritratti «dal vivo», che erano stati conservati per secoli a Gerusalemme e a Roma ed avevano dato origine a una catena ininterrotta di repliche, da cui si era sviluppata la tradizione iconografica cristiana. Una di queste immagini era stata spedita a quell'«ottimo Teofilo», al quale erano dedicati sia il Vangelo secondo Luca che gli *Atti*, e a questa (o forse a un'altra ancora) la Madonna in persona aveva concesso la sua speciale benedizione, dicendo che la Sua grazia l'avrebbe sempre accompagnata; probabilmente aveva voluto dire che anche le sue numerose copie avrebbero mantenuto il valore sacro dell'archetipo lucano.



Il senso più immediato del racconto è evidente: si doveva riconoscere che la pittura di icone era un'attività venerabile perché era stata trasmessa dai Padri e risaliva addirittura all'iniziativa di un santo evangelista, che con i suoi ritratti aveva fornito all'umanità un documento autentico delle fattezze esteriori di Cristo e della Vergine. Una paternità illustre costituiva di per sé un'ottima giustificazione dell'uso delle immagini, come faceva osservare uno scrittore iconodulo al suo avversario: «Prendi anche il santo evangelista ed apostolo Luca: non fu forse lui a realizzare il ritratto della purissima e sempre Vergine Maria e a spedirla a Teofilo? E non capisci questo? Non accogli questa dottrina che doveva esser praticata sin dall'avvento di Cristo?». Se, tuttavia, lo scopo principale consisteva nell'associare un nome famoso con un tipo di produzione iconografica a cui si doveva dare legittimità, per quale motivo si andò a scegliere proprio l'autore del terzo Vangelo?

In realtà per i teologi dell'VIII e IX secolo doveva essere piuttosto evidente che, fra gli evangelisti, Luca era senz'altro il più ovvio candidato a figurare come il ritrattista dei personaggi sacri, come colui che, per mezzo di un'immagine pittorica, aveva realizzato una rappresentazione accurata dell'aspetto di Gesù e di Maria, colmando così una lacuna dei testi sacri. Quella che sembra essere, allo stato attuale delle ricerche, la più antica attestazione della leggenda (il *Trattato sulle sante immagini*, un'opera forse spuria di Andrea da Creta che si può comunque datare entro l'VIII secolo) si preoccupa di sottolineare come i ritratti da lui realizzati «dal vivo» corrispondano esattamente a una descrizione fisionomica dei personaggi sacri attribuita (falsamente) a un contemporaneo di Cristo, lo storico Giuseppe Flavio (I secolo d.C.). L'immagine dev'essere intesa innanzitutto come un documento prosopografico, per più versi equivalente o complementare all'*èkphrasis* letteraria.

È arduo, per noi moderni, riuscire a seguire certi percorsi di pensiero dei Padri iconoduli, che utilizzavano un solo verbo (*gràphein*) per esprimere concetti diversi come «scrivere», «descrivere» e «rappresentare»: per loro era vitale dimostrare che, se Cristo si era incarnato e mostrato agli uomini secondo la forma umana, erano possibili sia la descrizione che la rappresentazione delle sue fattezze e, viceversa, che la possibilità di descrivere e rappresentare il Suo volto costituiva una prova sostanziale dell'Incarnazione, per cui, opponendosi a essa, gli iconoclasti si rivelavano eretici. Come afferma un testo del IX secolo, la *Lettera dei Patriarchi d'Oriente*, «[Cristo] esiste nella forma divina e nell'umana, nella quale viene rappresentato secondo la descrizione della sua persona [...] che i santi apostoli, che ne furono *testimoni oculari* e si resero servi della Parola, fin dal principio tramandarono alla Chiesa». Queste autorità che videro i personaggi sacri con i propri occhi, spesso evocate nella letteratura dell'epoca, costi-



1. San Luca dipinge l'icona della Vergine; miniatura su pergamena, secolo XIII. Sinai, monastero di Santa Caterina, ms. gr. 233 (Lezionario), f. 87v.



2. San Luca dipinge l'icona della Vergine; affresco, inizi secolo XV. Toscana, Santa Maria Maggiore.

tuivano in realtà un chiaro riferimento a san Luca che, come aveva avuto premura di ricordare egli stesso nel prologo al suo Vangelo, era stato estremamente scrupoloso nel raccogliere informazioni «da coloro che furono testimoni oculari e servi della Parola», e non a caso era stato l'unico a inserire notizie accurate sulla Vergine e sul periodo dell'infanzia di Gesù.

Lo zelo storiografico dell'Evangelista lo candidava, più di qualsiasi altra cosa, al ruolo di esecutore delle più antiche rappresentazioni dei personaggi sacri; in seconda istanza, la sua appartenenza alla categoria dei medici poteva suggerire, in qualche modo, una sua familiarità con l'arte della pittura. Nella tradizione tardoantica quest'ultima si rivelava di vitale importanza per la diffusione, attraverso i repertori illustrati delle piante officinali, delle conoscenze farmacologiche; non è un caso se una celebre miniatura del VI secolo, in un codice oggi a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Med. gr. 1), rappresenta un medico dell'antichità greca, Dioscoride, assieme a un pittore intento a realizzare un'immagine della mandragola. Tra le due figure professionali esisteva una certa affinità, che trovava espressione anche nel fatto che gli artisti avevano bisogno di una preparazione in campo botanico e chimico per poter confezionare i colori con cui avrebbero dato vita alle loro opere.

Tutto questo può aiutarci a capire come, dopo la fine della seconda fase dell'età iconoclastica (ufficialmente celebrata nell'843), la Chiesa bizantina sia arrivata ad affermare che Luca era stato allo stesso tempo «un medico di professione e un pittore», ovvero «un medico di professione e un grande esperto nell'arte della pittura», come si trova registrato nelle letture liturgiche per la sua festa a partire dal X secolo. Non è irragionevole pensare che, se non si fosse avvertito un rapporto stretto tra i due mestieri, difficilmente si sarebbe giunti ad integrare in modo tanto disinvolto un'informazione sulla biografia dell'Evangelista che risaliva all'apostolo Paolo. In qualche modo, i testi di quest'epoca sottolineavano come l'esercizio della pittura da parte di quel santo personaggio fosse strettamente legato alla sua raffinata formazione culturale: in particolare l'agiografo Simeone Metafraste (950-1022), nel suo *Menologio* – o raccolta di *Vite* di santi ordinate secondo il calendario liturgico – si preoccupò di descrivere Luca come un greco di Antiochia che aveva studiato nelle migliori scuole dell'Ellade e dell'Egitto, dove aveva appreso il siriano e l'ebraico, la grammatica, la retorica e la filosofia, prima di specializzarsi in medicina, pur mantenendo una viva curiosità per ogni altro campo dello scibile – tra cui si annoverava anche la pratica delle arti figurative. Se il maggior risultato della sua attività, dopo la conversione al Cristianesimo, era rappresentato dalla stesura del terzo Vangelo e degli *Atti*, nondimeno egli meritava di essere lodato in quanto era stato il primo a trasmettere ai posteri, «nella forma di un'icona a tutt'oggi venerata», l'aspetto della «forma incarnata di Cristo» e «della donna che lo partorì e gli conferì la natura incarnata».

Agli occhi dei Bizantini colti dei secoli tra il IX e l'XI doveva dunque sembrare logico che il loro connazionale Luca, in virtù della sua educazione letteraria e medica, praticasse da dilettante l'arte della pittura, come era abbastanza frequente fra i ceti più abbienti e culturalmente elevati della società: non era infatti raro, a quell'epoca, che esponenti del mondo dell'educazione, della gerarchia ecclesiastica o della corte si cimentassero nelle arti del disegno, come dimostra, in primo luogo, il caso dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito (913-59), la cui cultura enciclopedica aveva tratto linfa anche dall'esercizio, a quanto sembra proficuo, delle diverse tecniche artistiche (pittura, scultura, architettura e oreficeria). Il sapiente Evangelista fu considerato, allo stesso modo, molto abile nel realizzare i ritratti sacri, e gli autori più tardi, come il patriarca Niceforo Callisto Xanthopoulos, non fecero che esaltare queste sue straordinarie capacità artistiche.

Metafraste, seguito da altri scrittori, poneva in evidenza anche una specificità tecnica dell'opera di san Luca: quest'ultimo aveva fatto uso, per realizzare le sue icone, di «cera e colori», ovvero si era avvalso di quella che oggi diremmo la pittura «ad encausto», che era la più diffusa nell'antichità e nell'età protobizantina, prima di esser sostituita, in epoca post-iconoclastica, dai più versatili colori a tempera. L'osservazione dell'agiografo è tanto più interessante in quanto mostra un'insospettata consapevolezza delle trasformazioni della pratica artistica, e induce a pensare che basasse la sua affermazione sulla conoscenza di qualche dipinto antico, sopravvissuto alle distruzioni dell'VIII e IX secolo e identificato con un prodotto dell'attività pittorica di san Luca. La preoccupazione circa la sorte degli «originali» di sua mano era stata espressa già dagli scrittori più antichi, secondo i quali Gerusalemme e Roma avevano conservato i ritratti di Cristo e della Vergine da lui eseguiti; nei secoli successivi, la controversia relativa al *corpus* del santo pittore, ovvero al numero dei suoi dipinti e ai luoghi in cui questi si erano conservati, divenne sempre più accesa, al punto da rimanere irrisolta fin quasi ai giorni nostri.

I Bizantini, almeno a partire dall'XI secolo, riconobbero nell'icona della Vergine *Hodighitria* – così denominata dal luogo in cui si conservava, il monastero degli *Hodigoi* (ovvero delle «Guide») a Costantinopoli – un'opera autografa dell'Evangelista; più o meno nello stesso periodo, tra l'XI e il XII secolo, anche a Roma si diffusero leggende che rivendicavano alla sua mano alcune antiche icone venerate nell'Urbe sin da epoche remote, come la *Madonna di san Sisto*, del VI secolo (oggi nel Monastero del Rosario a Monte Mario) o la tavola del *Cristo* «acheropita» (ossia «non fatta da mano d'uomo») collocata nella cappella privata del papa nel Palazzo Lateranense, meglio nota come *Sancta Sanctorum*. Allo stato attuale degli studi non si è ancora in grado di stabilire con certezza se sia esistito un ordi-



ne di priorità tra le due sedi patriarcali per quanto riguarda la promozione del culto degli «originali» lucani, anche se diversi dettagli dei racconti relativi alle immagini dell'Urbe indicano che sono stati reimpiegati *topoi* già presenti nella letteratura devozionale bizantina. Quello che in questa sede ci interessa osservare è come, nella versione della storia del *Salvatore lateranense* elaborata dal canonico Nicolao Maniacuzio intorno al 1145, l'intervento di Luca come primo ritrattista compaia in stretta associazione con la sua appartenenza alla cultura greca: poco dopo l'Ascensione di Cristo, dice la leggenda, gli Apostoli si erano resi conto della necessità di tramandare alle future generazioni una rappresentazione verisimile dell'aspetto del Salvatore, che ancora era vivida nel loro ricordo; decisero quindi di fissarla in un'immagine e, per realizzarla, si rivolsero a Luca, «giacché, in quanto greco, era versatissimo nell'arte della pittura».

Nell'epoca in cui Maniacuzio scriveva, i dipinti su tavola erano ancora relativamente poco diffusi, se non nei luoghi più strettamente toccati dalle relazioni con il mondo bizantino o con i territori del Levante in genere; gli artisti greci erano senz'altro considerati i depositari dei segreti di un'antica arte sacra, quella delle icone, che stava esercitando un crescente fascino sull'Occidente e sull'Italia in particolare. Nella narrazione l'Evangelista assumeva la fisionomia di un «iconografo» bizantino, che nella realizzazione della sua opera si atteneva a una sequenza ben precisa di interventi: dopo aver scelto il legno (quello di palma), passava a levigarlo, per poi procedere a stendervi sopra il disegno della composizione, che veniva poi completata per ministero angelico con l'aggiunta miracolosa del colore.

Pochi anni dopo Maniacuzio, nel 1153, il giureconsulto Burgundio da Pisa realizzò una traduzione del *Trattato sulla fede ortodossa* di Giovanni Damasceno, basandosi su un manoscritto greco in cui era interpolato il passo dello pseudo-Andrea da Creta sulle immagini dipinte da san Luca e conservate a Gerusalemme e a Roma. In questo modo la tradizione di san Luca pittore trovò una consacrazione ufficiale, confortata dall'autorità di un santo dottore e Padre della Chiesa, dal cui testo attinsero i maggiori teologi dei secoli successivi: in particolare Tommaso d'Aquino prese da qui le mosse per affermare la necessità di onorare le tradizioni venerabili della Chiesa, quali l'uso, inaugurato dall'Evangelista, di eseguire e venerare le immagini sacre, anche se di queste non esisteva una menzione esplicita nei testi antichi. Le effigi dipinte, nella misura in cui servivano a trasmettere la memoria dei personaggi sacri, erano degne di un rispetto analogo a quello dovuto alle Scritture; le arti figurative e la pittura su tavola in particolare, che rendevano possibile la loro ripetizione, erano di conseguenza da considerare attività meritorie, intimamente associate con la sfera del divino.

I pittori seppero approfittare della progressiva nobilitazione delle immagini sul piano dottrinale. Dagli statuti delle confraternite di san Luca,

sorte nel corso dei secoli XIII e XIV, traspariva spesso l'orgoglio di appartenere a un gruppo professionale che identificava in un Evangelista il suo rappresentante più illustre; nello stesso periodo si diffusero, dapprima a Bisanzio e quindi in tutta Europa, rappresentazioni del santo intento a dipingere l'icona della Vergine col Bambino, le quali andarono via via arricchendosi di riferimenti iconografici all'attività dell'artista, con l'inclusione di pennelli, vasetti per i colori e altri strumenti specifici (tav. I, figg. 1-2). Col tempo, lo scrittoio dell'autore del Vangelo e degli *Atti* assomigliò sempre più al cavalletto di un pittore, e, man mano che la categoria, nel nuovo clima culturale del Rinascimento, prendeva coscienza del proprio ruolo di autonomo motore dell'invenzione artistica, il tema si prestò benissimo ad illustrare il mutamento in atto.

Anche a Bisanzio, dove la leggenda aveva avuto origine, la fisionomia dell'Evangelista pittore non mancò di adeguarsi alla trasformazione sociale degli artisti, che, tuttavia, aveva preso una piega del tutto diversa rispetto all'Occidente. La minaccia turca, l'indebolimento dell'apparato statale, la crisi economica, al pari dell'irrigidimento della Chiesa sulle posizioni radicali di alcune correnti mistiche, determinò la tendenza del mondo bizantino (con l'eccezione delle comunità ortodosse nei territori dominati da Venezia) a rinchiudersi in se stesso: la produzione si concentrò sempre più frequentemente all'interno dei monasteri e trovò un'espressione privilegiata nella ripetizione di una serie canonica di modelli tendenzialmente codificati. Suo malgrado, anche san Luca si trovò coinvolto in questo tardivo sviluppo: nel commovente *Racconto sulla venerabile icona della Nostra Santissima Signora e sempre Vergine Maria*, composto dallo ieromonaco cipriota Gregorio di Kykkos intorno al 1422, il santo interpreta la pittura di icone come un'attività religiosa, in cui agli interventi manuali (come la scelta accurata del legno e la stesura del colore) si associa la recitazione di preghiere e l'osservanza del digiuno. In questa versione della leggenda Luca realizza tre ritratti della Vergine in pose diverse, che diverranno poi gli archetipi iconografici mariani per eccellenza: egli continuerà a copiare pedissequamente queste tre sue opere fino al giorno della sua morte, che lo coglierà in età avanzata entro le mura di un cenobio del deserto egiziano.

## BIBLIOGRAFIA

Per i diversi aspetti della figura storica e leggendaria di Luca si consulti *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, 2000-1), a cura di G. Mariani Canova, Il Poligrafo, Padova 2000. Le vicende relative al culto, nel millennio che separa l'VIII dal XVIII secolo, delle immagini ritenute di sua mano sono illustrate in M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Gisem-ETS, Pisa 1998; per alcune puntualizzazioni cfr. Id., *With the Paintbrush of the Evangelist Luke*, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, 2000-1), a cura di M. Vassilaki, Skira, Milano 2000, pp. 78-89.

In particolare, per le icone lucane a Roma, cfr. G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1990; per gli archetipi leggendari della figurazione cristiana rimane fondamentale il volume di H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001).

Per l'iconografia di san Luca pittore si faccia riferimento a C. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler*, Biblioteca Alfonsiana, Louvain 1948, e G. Kraut, *Lukas malt die Madonna*, Werner, Worms 1986; una riflessione sul rapporto tra la leggenda del santo ritrattista e la presa di coscienza degli artisti fra tardo Medioevo e Rinascimento è offerta da J.O. Schaefer, *Saint Luke as Painter: From Saint to Artisan to Artist*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, atti del convegno (Rennes, 1983), a cura di X. Barral i Altet, Picard, Paris 1986, vol. I, pp. 413-27.

## 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'*igùmeno* (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



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».





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 tessalonicese degli Astrapàs, come del «migliore fra i pittori» della sua città. Quest'ultimo era probabilmente parente stretto, oltreché 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 Epi-fanij 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. Saredi (*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 1986<sup>2</sup>, pp. 256-58 – cfr. M. Karger, *K voprosu ob istoričimkah letopisnih o dejatel'nosti zodčego Petra i Feofana Greka*, in «Trudi otdela drevnerusskoj literaturi 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.



I. San Luca dipinge l'icona della Vergine; miniatura su pergamena, XIII secolo. Cambridge (Mass.), Harvard College Library, cod. gr. 25, f. 52v.



XIV. Teofane il Greco, *Santo vescovo (Eleuteno d'Iliria?)*; affresco, 1378. Novgorod, chiesa della Trasfigurazione sulla «via di Elia».