



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale

in Lingue e  
Letterature Europee,  
Americane e  
Postcoloniali

Tesi di Laurea

## **Teofane il Greco**

Da Bisanzio alla Rus': vita e opere del pittore Teofane  
il Greco (1335ca-1410ca)

### **Relatore**

Prof. Simone Piazza

### **Correlatrice**

Prof.ssa Luisa Ruvoletto

### **Laureanda**

Dott.ssa Atena Conte

Matricola 881708

### **Anno Accademico**

2020 / 2021

## Indice

Ringraziamenti.....	1
Abstract.....	2
Introduzione.....	11
Capitolo 1: La carriera artistica.....	13
1.1.    Ipotesi sulle origini dell'artista.....	14
1.2.    Attività prima dell'arrivo nella Rus'.....	18
1.2.1.  La questione “emigratoria”.....	19
1.2.2.  Da Costantinopoli a Novgorod.....	20
1.3.    La produzione nella Rus'.....	23
1.3.1.  Novgorod.....	25
-  Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina.....	28
-  La scuola di Teofane a Novgorod.....	34
1.3.2.  Mosca.....	40
-  L'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione al Cremlino...42	
-  Le icone (Madre di Dio del Don, Dormizione e Trasfigurazione)..44	
-  I manoscritti .....	46
Capitolo 2: La fortuna critica .....	50
2.1.  Storiografia russa.....	51
2.2.  Produzione artistico-letteraria in Russia .....	55
2.3.  Storiografia italiana .....	60
Capitolo 3: Commento e traduzione di “Росписи Спаса Преображения в Новгороде”.....	65
-  Commento .....	65
-  Traduzione.....	67
Conclusioni.....	80
Bibliografia.....	89
Sitografia.....	93
Illustrazioni .....	94

## **Ringraziamenti**

Vorrei dedicare questo spazio a chi, con dedizione e pazienza, ha contribuito alla realizzazione di questo elaborato.

Ringrazio il Prof. Simone Piazza, per avermi guidata e supportata nella fase più importante del mio percorso accademico.

Un sentito grazie alla Prof.ssa Luisa Ruvoletto, correlatrice di tesi, per il supporto costante, le dritte indispensabili nella realizzazione del capitolo dedicato alla traduzione.

Desidero ringraziare Don Fernando Scarpa, padre spirituale e guida nella mia vita, perché con la luce della Fede mi ha spronata a dare sempre il meglio di me.

A mia madre e mio padre, al loro costante sostegno ed ai loro insegnamenti senza i quali oggi non sarei ciò che sono. Senza di voi, tutto questo non sarebbe stato possibile.

E infine un ringraziamento di cuore ai componenti della mia famiglia, perché con il loro sostegno, affetto e amicizia hanno reso il mio percorso di studi più leggero e la mia vita più piena.

## Abstract

В июле 2004 года Государственный монетный двор изготовил четыре монеты, две из серебра и две из золота, на оборотной стороне которых есть изображения, относящиеся к византийскому художнику, на Западе неизвестному, но имеющему след в истории древнерусского искусства. Это Феофан Грек.

В советский период дискуссия оставляла много места для Феофана и глубокого анализа его произведений, поощряя исследования, которые могли бы собрать как можно больше информации из скудных источников, составляющих его историческое свидетельство. Феофан Грек упоминается в трех исторических документах: письме Епифания Премудрого к Кириллу, Третьей Новгородской летописи и Троицкой летописи 1405 года. Присутствие имени Феофана Грека в этих исторических источниках позволяет реконструировать события его жизни Феофана и приписать ему авторство сочинений. Художник представляет одного из величайших мастеров, которых знала Русь. Хотя мало что осталось от его художественного творчества, его гениальность остается неопровержимым фактом, и это приводит ученых к постоянному повторному анализу свидетельств, завещанных мастером.

В настоящей магистерской диссертации анализируется историческая личность и художественное творчество Феофана Грека, византийского художника, жившего между 1340 и 1415 годами. Наиболее знаменитые его работы до сих пор хранятся в церкви Спаса Преображения на улице Ильина в Новгороде и в Третьяковской галерее в Москве. Феофан, странствующий художник, прибыл на Русь в 70-х годах XIV века и с этого момента стал частью древнерусской культуры, создавая произведения неопределимой художественной ценности и связывая себя с заказами с такими именами, как боярин Василий Данилович и князь Дмитрий Донской.

На настоящем этапе исследований у нас мало сведений о биографии художника. Она дошла до нас благодаря свидетельству небольшого числа сочинений и небольшому количеству летописей. Нет информации о точном годе рождения и смерти. Очень мало информации о годах его обучения, нет прямых свидетельств об идеях, которые он оставил в отношении искусства своего времени. Огромное значение приобретает письмо его друга Епифания Мудрого, известного русского монаха из Троице-Сергиевой Лавры в Загорске.



То, что материально остается потомству этого исключительного художника - это некоторые необычные работы, относящиеся к его творчеству, и другие, относящиеся к его школе. Среди свидетельств, несомненно относящихся к руке Феофана, предметом данной диссертации являются фрески церкви Спаса Преображения на улице Ильина в Новгороде, фрески в центральной секции иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, а также небольшое количество икон, хранящихся в Третьяковской галерее в Москве.

Феофан Грек родился в начале 30-х годов XIV века в Константинополе и умер между 1410 и 1415 годами. Указанные даты взяты не из немногочисленных источников, упоминающих Феофана, а являются результатом длительных исследований, произведенных различными искусствоведами.

Год рождения, согласно наиболее признанной гипотезе, варьируется от 1330 до 1340 года. По мнению различных ученых, наиболее правдоподобная гипотеза состоит в том, что Феофан Грек был признанным художником до пересечения древних границ Руси и что он имел приблизительный возраст от 35 до 40 лет.

Еще одним интересным узлом в биографии Феофана является год смерти художника. В письме, написанном около 1415 года, Епифаний говорит о Феофане в прошлом («он живой», «он жил там...»), дату смерти Феофана можно найти между 1405 и 1415 годами. Относительно места происхождения Феофана Грека преобладает мнение, что оно совпадает с первым городом в списке, предоставленном Епифанием, или Константинополем.

«Эмиграционный» вопрос раскрывается различными авторами, анализирующими причины, согласно которым Феофан, приехав из-за границы по личному выбору - для удовлетворения спроса потребителей - или по социально-политическим причинам, сталкивается с путешествием, которое приводит его в различные города. Виктор Лазарев поддерживает гипотезу о том, что причины эмиграции связаны с обеднением столицы империи.

Имея в виду список городов, составленный Епифанием относительно маршрута дальнего путешествия, проделанного Феофаном, два последних этапа перед прибытием на родину — Галата и Каффа. Различные авторы комментировали, описывая эти два города с точки зрения их территориального расположения и населения. Из анализа ученых следует, что и Галата, и Каффа были генуэзскими крепостями. Поскольку они были населены в основном католическим населением, находившиеся там православные церкви были немногочисленны.

Период между прибытием Феофана на территорию Руси и его исчезновением составляет примерно тридцать лет, так как художник работал там с 1378 по 1405 год. По вступлении на Русь ему приходилось останавливаться в разных городах: Новгороде, Нижнем Новгороде, Москве и Пскове.

Новгород изначально был одним из важнейших торговых центров на севере русской территории. Благодаря своему стратегическому положению он остался невредимым от разорения татарами. Настенные росписи Спасо-Преображенской церкви долгое время оставались скрытыми под слоями штукатурки, а после их снятия большая часть была безвозвратно утеряна. Большая часть сохранившихся фресок находится в угловых комнатах, в дьяконе, в купольной части и на арках, но сохранились и многочисленные фрагменты, разбросанные по другим частям здания. В зените купола — традиционная полуфигура Пантократора, во второй окружности — надпись, окружающая образ Христа. Надпись отсылает к тексту, заимствованному из Псалма, который в переводе звучит так: «Он приникнул со святой высоты Своей, с небес призрел Господь на землю, с толкованием чтобы услышать стон узников, разрешить сынов смерти, дабы возвещали на Сионе имя Господне» (Пс. 101, 20-22). Надпись окружена третьим кругом, в котором четыре архангела и четыре серафима. Совершенно отдельное место занимают фрески северо-западного углового помещения хора. Хотя эти фрески сохранились в фрагментарном виде, последняя называется Троицкой капеллой: это не второстепенная комната, а небольшая молитвенная комната, вероятно, посвященная заказчику. Настенные росписи Спасо-Преображенской церкви в Новгороде являются ценнейшими монументальными произведениями искусства и оказали влияние на творчество многих местных художников. В этом же городе находятся церковь Феодора Стратилата и церковь Успения Богородицы на Волотовом поле, фрески которых принадлежат ученикам Феофана. Вероятно, у художника были последователи, и они также были включены в процесс расписывания церкви Спаса Преображения на улице Ильина. Мнение о том, что у Феофана были ученики, подтверждает процесс русификации собственного стиля художника, обнаруженный в росписях церкви Феодора Стратилата и церкви Успения Богородицы на Волотовом поле. Появление в Новгороде такого великого мастера, как Феофан, могло вызвать живой отклик у местных художников. Их, несомненно, привлекало искусство Феофана. На современном этапе исследований критики единодушно сходятся во мнении, что фрески, выполненные в храме во имя

св. Феодора Стратилата и в храме Успения Богородицы на Волотовом поле, относятся к школе Феофана Грека. Впоследствии Феофан, опять же по свидетельству Епифания, отправился в Нижний Новгород.

Приключения Феофана закончились в великокняжеской резиденции в Москве. Последняя, как поясняет Лазарев, находится в очень благоприятный момент своей истории, поскольку, не освободившись от монгольского ига, уже подавала явные признаки выздоровления и стремилась к независимости.

К сожалению, не осталось следа от московских росписей в церкви Благовещения и Михайловском соборе, о которых Епифаний упоминал в своем письме. Московские произведения Феофана, дошедшие до наших дней, составляют малую часть произведений. Благовещенский собор, возведенный в 1397 году, был снесен в 1484 году, когда псковские мастера построили новое здание. Следовательно, фрески, написанные до 1484 года, были утеряны. Утрата фресок не позволила исследователям последующих эпох получить представление о том, как выглядели живописные произведения, как упомянутые Епифанием фрески *Дерево Джесси* и *Апокалипсис*. Однако, несмотря на разрушение собора, иконостас уцелел и был помещен внутри нового Благовещенского собора. Иконы Спасителя, Божией Матери, св. Иоанна Предтечи, св. Павла, св. Иоанна Златоуста и св. Василия Великого принадлежат Феофану.

К имени Феофана Грека принято относить двустороннюю икону Божией Матери Донской, также известную как Божия Матерь Донская, на обороте которой вторая икона с изображением Успения Божией Матери. Обе датируются между 1380 и 1390 годами. Первоначально эта двойная икона находилась в Успенском соборе города Коломны. Третья икона, связанная с Феофаном Греком — «Преображение Господне», происходит из одноименной церкви в Переславле-Залесском и датируется около 1403 года.

В письме к Кириллу Епифаний приписывает Феофану отличный талант не только в области настенной росписи и икон, но и миниатюриста. Лазарев выделяет две рукописи с ожидаемыми характеристиками: Евангелие Кошки и Евангелие Хитрово. В истории древнерусской миниатюры они занимают исключительное место. Евангелие Кошки, хранящееся в Государственной библиотеке СССР, ныне Российской государственной библиотеке в Москве, имени Ленина (М. 8654), датируется XV веком. Великолепная рукопись написана на пергаменте в 1392 году, поэтому время создания Евангелия и приезда Феофана Грека в Москву совпадают.

Если бы Феофан был автором рукописи, как утверждает Виктор Лазарев, он мог бы обеспечить сочетание западных, византийских и русских элементов, учитывая, что у него была возможность любоваться западными произведениями в своих поездках в Галату и Каффу. Евангелие Кошки имеет много стилистического сходства с Евангелием Хитрово, отнесено к 90-м годам XIV века и хранится в Российской государственной библиотеке имени Ленина (М. 8657). По мнению ученых, Евангелие Хитрово является самой заметной русской рукописью эпохи Андрея Рублева. Вся его система является напоминанием о греческой культуре.

Исследование о художнике было проведено благодаря изучению основных историографических изданий, выпущенных советскими авторами в период с 50-х по 80-е годы XX века. Я сравнила гипотезы советских авторов, а затем поразмышляла над основными моментами, которые научная дискуссия еще не смогла определить как завершенную. Используемые инструменты также включают цифровые источники, в том числе статьи Российского информационного агентства, РИА Новости и сайт Центрального банка России. Благодаря им стало возможным понять, какие награды приписывались Феофану, а также узнать и проанализировать современные художественные произведения, вдохновителем которых является Феофан.

Литературная критика и историография о Феофане развивались в основном на его приемной родине, - Россия. Феофан Грек оставляет нам, современникам, не только труды, но и многочисленные вопросы, на которые критика на сегодня не в состоянии ответить. Жизнь художника так же интересна, как и его работы. При этом если говорить о последних у нас есть какие-то доказательства, то о его жизни у нас мало сведений, сохранившихся в летописях. Письмо Епифания было прочитано и проанализировано учеными, но, несмотря на его исключительную ценность, есть множество вопросов, которые исследователи задавали себе в течение времени. Действительно, это показывает связь между автором письма и художником, большим живописным мастерством Феофана и его безмерной мудростью. Ученые не увлечены этими недостаточными элементами и не располагают достаточной информацией и материалом для решения вопросов, связанных с историей его искусства. Кем были учителя Феофана? Кому он обязан своей техникой? Какие причины привели его так далеко от родной страны? Среди советских ученых, опубликовавших во второй половине XX века статьи о Феофане Греке, — Виктор Никитич Лазарев, Михаил Владимирович Алпатов, Герольд

Иванович Вздорнов, Михаил Константинович Каргер, Никита Касьянович Голейзовский, Андрей Николаевич Грабарь, более известный под своим именем на французском языке Андре Грабарь и Георгий Юрий Григорьевич Малков.

В России в научной литературе эти вопросы вдохновляли многих авторов, в том числе и Лазарева, наиболее значимого для периода с 1950-х годов до наших дней. Дискуссия, развернувшаяся в Советском Союзе, расширила круг гипотез о Феофане, что сделало критическую продукцию гораздо более полной, чем литература других стран. Интерес, вызванный Феофаном, не ограничивается научной литературой, а распространяется и на другие сферы культуры, например, на коммеморативную нумизматику.

Что касается европейской критики, то основное внимание уделялось итальянским исследованиям. В нашей стране фигура Феофана вызвала определенный интерес, но лишь в узком кругу некоторых специалистов. Эхо, которое персонаж имел в итальянской историографии, несопоставимо со славой, достигнутой в русской. Влияние художника, получившего византийское образование, в России гораздо больше, чем в нашей стране. Для России Феофан является одним из самых значительных древних художников, и его художественные произведения, какими бы ущербными или неясными они не были, внушают русскому народу искреннее уважение к фигуре художника. На Западе он не встретил особых успехов в области литературы. Его наследие не «принадлежит» нам, так как Феофан не имеет связи с культурой полуострова, и, следовательно, интерес к нему ограничивается сектором исследований, относящимся к древнерусскому или византийскому миру. Имеющаяся в Италии литература, которая была нами изучена для написания этой работы, достаточна для глубокого описания личности художника и произведений, но не позволяет провести более глубокое исследование.

В России вопросы вокруг личности Феофана, на которые исследования не могли дать ответа, породили разностороннее литературное производство. На самом деле его образ был проанализирован до такой степени, что дал результаты на художественном уровне в поэтической, кинематографической и литературной областях. Интерес художников сосредотачивается на увлекательности неизвестных нам событий его жизни. Художники вдохновлялись его деятельностью, реальной и мнимой, реконструируя образ, полный страстей, мудрый и с неподражаемым талантом, терзаемый политическими проблемами и событиями, которые часто

ускользают от контроля. Художественные произведения, вдохновителем которых является Феофан Грек, тоже ориентируются на русскую почву. Среди произведений, в которых фигурирует литературный персонаж Феофан, — фильм «Андрей Рублёв», снятый в 1966 году, режиссёром которого является Андрей Тарковский. Художника Феофана Грека сыграл Николай Сергеев. Другой персонаж, вдохновленный Феофаном Греком, — главный герой одноименного романа современного писателя Михаила Григорьевича Казовского. Это исторический роман на русском языке, изданный в Москве в 2006 году. Книга рассказывает о жизни, полной невероятных приключений, необычайной любви и творческих прозрений, жизни художника. На фоне исторических событий Константинополя, а затем событий Руси разворачиваются приключения Феофана Дорифора, юного сироты, а также любимого живописца, уже совсем юного. В поэтическом наследии Арсения Тарковского есть стихотворение, которое носит название «Феофан Грек».

Наконец, на итальянском языке до сих пор нет посвященной ему монографии, а есть только статьи или фрагменты текста, относящиеся к нему в более крупных сборниках. Монографические произведения, подобные тем, которые были созданы в России, а затем переведены на английский, французский и немецкий языки, в Италии еще не обнаружены. Это сделало и делает чрезвычайно трудным составление работы о Феофане даже с биографической точки зрения. Феофан не принадлежит к нашей культуре, но изучение таких личностей и, прежде всего, таких художников, необходимо для сохранения того, что осталось от древнего искусства, многое из которого уже утрачено. Несомненно, среди будущих задач, которые предстоит решить итальянской историко-художественной литературе, — необходимость вести исследования, которые могут помочь в изучении жизни и творчества греческого художника. Это важно для всех, кто может интересоваться тем, как византийские художники произвели революцию своей гениальностью и самостоятельностью, всегда уважительно относясь к канонам и истории русского искусства.

Цель этой диссертации состояла в том, чтобы проработать основные теории, касающиеся творчества художника, которые еще не были разрешены в ходе дебатов. Заключительные замечания, внесенные в первую главу, обращены к четырем основным моментам: атрибуции росписи церкви Спаса Преображения на

улице Ильина, происхождению художника, эмиграционной проблеме и атрибуции иконы иконостаса Благовещенского собора Кремля.

Во время моего исследования создавалось впечатление воссоздания биографии кочевого персонажа, окутанного туманом тайны. Среди гипотез, предложенных во второй главе, — перечитывание имени художника. Можно подумать, что это метафорическое имя: Феофан происходит от греческого имя θεός (theos, Бог) и глагола φαίνω (phaino, появляться), т. е. имя означает «проявление Бога». Этим предполагается, что у него могло бы быть другое имя. «Феофан» мог быть альтернативным способом обращения к человеку, который в глазах Епифания был очень одаренным. Духовными искусствами, такими как иконопись и живописное украшение храмов, занимались в основном посвященные, и это могло внушить мысль, что Феофан был странствующим монахом.

В последнюю главу диссертации вставлен итальянский перевод одной части статьи Виктора Лазарева «Росписи Спаса Преображения в Новгороде» из «Этюдов о Феофане Греке», опубликованных в «Византийском временнике» в 1953 г. В переведенном тексте Лазарев представляет жизнь Феофана и описывает культурную атмосферу Новгорода того времени. В большей части текста Лазарев акцентирует внимание на описании фресок, на анализе цветов и на технике греческого мастера. Большое внимание автор уделяет тому, как художник использует и изображает свет. Среди изображаемых персонажей большее значение Лазарев придает столпникам; он подробно останавливается на них, на их стремительности и на способности Феофана улавливать внутреннюю борьбу и внешнее спокойствие.

Выбор перевода пал на «Росписи Спаса Преображения в Новгороде», поскольку Лазарев неоднократно подчеркивает огромную художественную ценность фресок, анализируя их с таким обилием деталей, что они становятся понятными даже читателю, не имеющему опыта анализа изобразительного искусства. Во фресках Лазарев видит ясную руку мастера и экстраполирует все личностные характеристики, которые становятся конкретными чертами реально существовавшего человека.

Диссертация характеризуется попыткой сформулировать гипотезы, связанные с жизнью и творчеством греческого художника. Хотя недостаток информации о жизни Феофана создает трудности в исследованиях, эти пробелы

позволяют более свободно интерпретировать источники, сведения из его жизни и миф, который он представляет в наше время.

В заключительной части диссертации были помещены двадцать четыре иллюстрации, изображающие фрески Феофана в Новгороде (рис. 1 - 9), три иконы, хранящиеся в Третьяковской галерее (рис. 10 - 13), и шесть икон, принадлежавших иконостасу Благовещенского собора в Кремле (рис. 14 - 18), автором которого является Феофан. Затем идут две страницы, экстраполированные из Лицевого летописного свода Ивана Грозного; на стр. 172 летописи изображены Феофан Грек и Семен Черный, прописывающие церковь Рождества Богородицы и придел св. Лазаря в центре Москвы (рис. 19), а на стр. 410 летописи мастер Феофан изображен во время росписи каменной церкви Архангела Михаила в Москве (рис. 20). Последние четыре изображения – это четыре монеты, на обороте которых расположены икона Преображения Господня (рис. 21), икона Божией Матери Донская (рис. 22), иконы Божией Матери, Спасителя и Иоанна Предтечи (рис. 23), фреска Троицы (рис. 24).



## Introduzione

Nel seguente elaborato viene analizzata la personalità storica e la produzione artistica di Teofane il Greco, artista bizantino vissuto tra il 1340 e il 1415, le cui opere più emblematiche sono tutt'oggi conservate nella Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina a Novgorod e alla Galleria Tretjakov di Mosca. Teofane, artista errante, arriva nella Rus' negli anni '70 del XIV secolo e da quel momento entra a far parte della cultura antico-russa con un'intensità notevole, producendo opere dall'inestimabile valore artistico e legandosi a committenze dai nomi come il boiario Vasilij Danilovič e Dmitrij Donskoj.

Durante il periodo sovietico il dibattito storico-artistico ha riservato molto spazio a Teofane e all'analisi approfondita delle sue opere, incoraggiando studi che potessero cogliere più informazioni possibili dalle scarse fonti che ne costituiscono la testimonianza storica. Teofane il Greco viene menzionato in tre documentazioni storiche: la lettera di Epifanij il Saggio a Kirill igumeno del monastero del Salvatore e di Sant'Atanasio a Tver', la Terza cronaca di Novgorod e la Cronaca della Trinità del 1405, anche chiamata Troickaja letopis'. La presenza del nome Teofane il Greco in queste fonti storiche ci consente di ricostruirne il vissuto e di attribuirgli la paternità delle opere oltre ogni ragionevole dubbio. L'artista rappresenta uno dei più grandi maestri che la Rus' abbia conosciuto. Pur rimanendo poco della sua produzione artistica, il suo genio resta un fatto inconfutabile e ciò conduce gli studiosi ad una continua rianalisi delle testimonianze lasciate in eredità dal maestro.

La ricerca legata all'artista si è svolta mediante lo studio delle maggiori pubblicazioni in ambito di storiografia, prodotte dagli autori sovietici tra gli anni '50 e '80 del XX secolo, comparando le ipotesi elaborate, per poi riflettere su punti di snodo a cui il dibattito scientifico non è, tutt'ora, riuscito a definire conclusi. Gli strumenti utilizzati includono inoltre fonti digitali tra cui l'agenzia di stampa russa, RIA Novosti e il sito della Banca Centrale di Russia, grazie al quale è stato possibile ricostruire un quadro completo dei riconoscimenti attribuitigli e della produzione artistica contemporanea di cui Teofane è ispiratore.

L'elaborato si compone di tre capitoli e un'appendice documentaria. Il primo capitolo ricostruisce la carriera artistica, sommando tutte le analisi degli studiosi e seguendo la linea narrativa proposta da Epifanij il Saggio nella lettera a Kirill. Nel secondo capitolo viene analizzata la fortuna critica di Teofane, che, proprio perché personaggio storico avvolto dalla nebbia, stimola l'intelletto degli studiosi e dei critici

d'arte quanto degli stessi artisti. Il terzo capitolo contiene la traduzione di una parte di testo intitolato “*Росписи Спаса Преображения в Новгороде*” contenuta nell'articolo di Viktor Nikitič Lazarev “*Etjudy o Feofane Greke*” pubblicato in *Vizantijskij vremennik* nel 1953. Segue, in fondo alla tesi, un'appendice documentarie contenente immagini relative alla ricerca legata alla fortuna critica e alle opere di Teofane.

Ciò che caratterizza l'elaborato è indubbiamente l'ampia opportunità di formulare ipotesi legate alla vita dell'artista. Per quanto la mancanza di informazioni sulla vita di Teofane crei difficoltà nella ricerca, tali lacune permettono una più libera interpretazione delle fonti, di ciò che è noto della sua vita e del mito che rappresenta in epoca contemporanea.

## Capitolo 1: La carriera artistica

Teofane il Greco è uno dei più “potenti”<sup>1</sup> pittori bizantini di soggetti religiosi del tardo medioevo<sup>2</sup>. Della biografia dell’artista, giunta a noi tramite la testimonianza di un ridotto numero di opere e attraverso una scarsa quantità di cronache e annali, si hanno, allo stato attuale degli studi, poche informazioni. Non è pervenuto un preciso anno di nascita, né di morte, scarsissime informazioni sulla sua formazione, nessuna attestazione diretta sulle idee che aveva maturato in merito all’arte del suo tempo. Per queste ragioni assume enorme importanza una lettera dell’amico Epifanij il Saggio, celebre monaco russo del Monastero della Trinità di San Sergio a Zagorsk<sup>3</sup>.

Teofane il Greco, in passato, ha attirato l’attenzione degli studiosi, che più volte lo hanno ritenuto una figura di estremo valore nell’ambito della storia dell’arte dell’antica Rus’. La sua scarsa biografia ha dato spesso adito a teorie e ipotesi molto dibattute tra gli studiosi, che in mancanza di dati hanno finito talvolta per offrire una ricostruzione della carriera dell’artista, quella bizantina prima e quella russa poi, non priva di mitizzazioni.

Durante il corso della sua vita ebbe probabilmente contatto con realtà e personalità tra le più disparate: ambienti di decadenza socio-politica e situazioni sociali fiorenti, artisti affermati e allievi da istruire, mercanti italiani e antichi boiardi novgorodiani e moscoviti.

Ciò che, materialmente, rimane ai posteri di questo eccezionale artista, sono alcune straordinarie opere di certa attribuzione e altre riferibili alla sua scuola. Tra le testimonianze senz’altro riconducibili alla mano di Teofane, oggetto della presente tesi, vi sono gli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina a Novgorod, il settore centrale dell’iconostasi della cattedrale dell’Annunciazione nel Cremlino di Mosca, oltre ad un numero ridotto di icone conservate alla Galleria Tretjakov di Mosca.

Dall’analisi di queste opere si ricavano molte più informazioni sulla vita e la carriera artistica di Teofane di quante non siano reperibili nelle fonti. Dopo la sua morte, il suo particolarissimo linguaggio pittorico, frutto della fusione tra tradizione bizantina tardo-paleologa e apporti personali, cederà il passo ad un processo di russificazione delle

---

<sup>1</sup> Rice, Tamara Talbot, [Rezension von:] Lazarev, Viktor N.: Theophanes the Greek and his school of painting. - Moskau, 1961, in: The Burlington magazine, 104.1962, pag. 554.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, pag. 555.

forme espressive portato avanti dai pittori autoctoni che non consentirà alla sua scuola di svilupparsi ulteriormente.

### ***1.1. Ipotesi sulle origini dell'artista***

Nel 1415 Epifanij il Saggio, nella sua lettera a Kirill igumeno del monastero del Salvatore e di Sant'Atanasio a Tver', si riferisce all'ormai scomparso Teofane il Greco:

“Понеже егда живях на Москвѣ, идѣ же бѣше тамо муж он живой, преславный мудрокъ, зѣло философ хитръ, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописецъ изящный во иконописцѣх [...]”<sup>4</sup>

“Quando abitavo a Mosca, viveva là Teofane, greco di nascita, grande saggio e filosofo sommamente acuto, miniaturista preciso, eccelso fra gli iconografi nel dipingere le chiese. [...]”<sup>5</sup>

Teofane il Greco nasce agli inizi degli anni '30 del XIV<sup>6</sup> secolo a Costantinopoli e muore tra il 1410 e il 1415. Le date indicate non provengono dalle poche fonti che citano Teofane, ma sono frutto di lunghe indagini prodotte da vari studiosi dell'arte. Le fonti antiche a cui storici dell'arte hanno fatto riferimento sono tre: la sopracitata lettera di Epifanij il Saggio a Kirill igumeno del monastero del Salvatore e di Sant'Atanasio a Tver'<sup>7</sup>; la Terza cronaca di Novgorod del 1378 che riferisce degli affreschi della chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina a Novgorod; la Cronaca della Trinità del 1405, anche chiamata Troickaja letopis' in cui vengono menzionate le icone dell'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca<sup>8</sup>.

Esse attestano l'esistenza di Teofane e la paternità delle opere. Lazarev, nel 1953, spiega così tale peculiarità:

“Di norma, non abbiamo quasi informazioni biografiche sulla vita e l'opera dei maestri bizantini e antichi russi. Le avare fonti medievali riportano solitamente molto più sui committenti che sugli artisti che eseguivano gli ordini, che erano, nell'ottica della società feudale, al gradino più basso della scala gerarchica. Nella migliore delle ipotesi, gli annali

---

<sup>4</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, Podgotovka teksta, perevod i primechaniya O.A. Belobrovoy // *Izbornik (Sbornik proizvedeniy literatury drevney Rusi) / Sost. i obshchaya red. toma L. A. Dmitriyeva, D. S. Likhachev.* - M.: Khudozhestvennaya literatura, 1969, cit.

<sup>5</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco* / testo di Adam Russak, Milano, La casa di Matriona, 1981, cit., pag. 1.

<sup>6</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, in *Drevnerusskoye iskusstvo. Monumental'naya zhivopis' XI-XVII vv.*, [t. 11], Mosckva: Nauka, 1980., pag.136.

<sup>7</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 1.

<sup>8</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000.

forniscono l'anno di costruzione o programma di questa o quella chiesa. La biografia di Teofane il Greco è una felice eccezione a questo riguardo.”<sup>9</sup>

Il professor Pontani riprende il concetto allargandolo, come Lazarev, ad una fascia più ampia che include gli artisti bizantini in generale e la loro condizione sociale:

“Degli artisti bizantini conosciuti (che sono peraltro in numero assai minore rispetto ai loro colleghi occidentali) non si sa quasi nulla di certo: la loro formazione, il loro modo di lavorare, i loro rapporti con i committenti grandi e piccoli, il prestigio di cui godono, tutto rimane avvolto nel fumo di scarse testimonianze letterarie dal tono encomiastico o leggendario [...] oppure nell'incertezza di firme e iscrizioni isolate.”<sup>10</sup>.

Alla scarsità di fonti, come spiega Russak, consegue un frequente mutamento di ipotesi in merito all'attività artistica di Teofane, perché ogni studioso elabora i dati in proprio possesso nei modi che più gli sono consoni. Russak spiega: “vari studiosi della vita e dell'opera di Teofane giungono alle conclusioni più disparate, talvolta persino contraddittorie. [...]”<sup>11</sup>. Michail Alpatov, proponendo la propria interpretazione di Teofane in base alle fonti antiche già citate, tratteggia il profilo dell'artista secondo criteri ben precisi: “Teofane il Greco è uno dei pochi pittori che hanno lavorato in Russia che ci sono noti non solo dalle loro opere e dai brevi messaggi nelle iscrizioni e nelle cronache, ma anche da altre fonti - e, inoltre, molto significative.”<sup>12</sup>. L'autore non si limita a sottolineare le specificità e l'unicità dell'artista, ma elabora interpretazioni legate al carattere di Teofane, al temperamento e a ciò che egli potesse rappresentare, nel contesto sociale, culturale e religioso della sua epoca. Alpatov racconta il proprio Teofane e descrive. “Davanti a noi c'è un artista completamente diverso dall'immagine tradizionale di un pio pittore di icone, [...] Teofane è una persona capricciosa, un conversatore interessante. È un laico [...]”<sup>13</sup>.

L'anno di nascita, secondo l'ipotesi più accreditata, varia dal 1330<sup>14</sup> al 1340<sup>15</sup>. Secondo vari studiosi - Lazarev in particolare - l'ipotesi più plausibile è che Teofane il Greco fosse un pittore già affermato prima di varcare gli antichi confini della Rus': “Confrontando i fatti riportati da Epifanij e le notizie delle cronache, possiamo ricostruire in modo abbastanza accurato la biografia di Teofane. La data più probabile della sua

---

<sup>9</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, cit., pag. 244.

<sup>10</sup> Pontani Filippo Maria, *L'artista bizantino: un panorama*, in *Bollettino della badia greca di Grottaferrata*, vol. 53, 1999, cit., pagg. 151-152.

<sup>11</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 1.

<sup>12</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984, cit., pag. 237.

<sup>13</sup> *Ibidem*, cit., pag. 237.

<sup>14</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 248.

<sup>15</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, Moskva, Iskusstvo, 1976., pag 237.

nascita sono gli anni '30 del XIV secolo.”<sup>16</sup> Lazarev sostiene che tale conclusione si può dedurre dal fatto che Epifanij presenta Teofane come un professionista già maturo quando arriva a Novgorod dato che aveva già dipinto più di quaranta chiese. Considerato il gran numero riportato dal monaco ci sono buone ragioni per ipotizzare che Teofane fosse effettivamente un maestro già molto preparato e che avesse un'età variabile dai 35 ai 40 anni, quando arrivò nella Rus’<sup>17</sup>.

“[...] иже многи различные множае четверодесяточисленных церквей каменных своею подписал рукою, яже по градом елико в Константинѣ градѣ и в Халкидонѣ, и в Галафѣ и в Кафѣ, и в Велицѣм Новѣгороде и в Нижнемѣ.”<sup>18</sup>

“Di sua mano affrescò molte fra le più importanti chiese, più di quaranta in varie città: a Costantinopoli, a Calcedonia, a Galata, a Caffa, a Novgorod e a Nižnij-Novgorod.”<sup>19</sup>

Gerol'd Vzdornov, nel 1976, ipotizza, sulle stesse basi di Lazarev, che Teofane fosse nato intorno al 1330 e che “la formazione della sua personalità sia avvenuta negli anni '40 e '50 anni del XIV secolo. Erano tempi difficili per la sua patria.”<sup>20</sup>.

Un ulteriore e interessante nodo della biografia di Teofane risulta essere l'anno della scomparsa dell'artista. Viktor Lazarev non potendo proporre l'anno di morte, sceglie una decade di variabilità, affermando che non si conosce affatto la data della scomparsa di Teofane e che la sua ultima menzione risulta essere quella del 1405<sup>21</sup> ovvero nella Cronaca della Trinità, quando l'artista era già in età molto avanzata. “Poiché nell'epistola scritta intorno al 1415 Epifanij parla di Teofane al passato (‘vi abitava...’), la data della morte di Teofane va ricercata tra il 1405 e il 1415.”<sup>22</sup>.

Circa il luogo di origine di Teofane il Greco, l'opinione prevalente è che esso coincida con la prima città dell'elenco fornito da Epifanij, ovvero Costantinopoli. Lazarev, tuttavia, nella sua monografia dedicata all'artista, richiama l'attenzione sull'accesa controversia nata tra vari studiosi su tale argomento. Oggetto del dibattere è proprio la questione di quale città avesse dato i natali a Teofane, dato che, in assenza di dati certi, gli unici argomenti si ricavano dall'analisi delle opere e dalla vicinanza di queste ultime alle varie scuole bizantine. Viktor Lazarev spiega: “La notevole arte di Teofane è segnata da un sigillo prettamente metropolitano [...]. E le analogie stilistiche più vicine a

---

<sup>16</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, Moskva, Gos. Izdat. Iskusstvo, 1961, cit., pag. 11.

<sup>17</sup> Ibidem, cit., pag. 11.

<sup>18</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, 1969, cit.

<sup>19</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 2.

<sup>20</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, cit, pag. 237.

<sup>21</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 249.

<sup>22</sup> Ibidem, cit, pag. 249.

quest'arte si trovano nei monumenti di Costantinopoli, e in nessun modo nelle opere dei maestri cretesi e macedoni.”<sup>23</sup>. Menzionando i maestri cretesi e macedoni, Lazarev fa riferimento a teorie che vorrebbero Teofane il Greco originario di altre città:

“[...] fu sviluppata una teoria [...] secondo la quale Teofane non proveniva da Costantinopoli, ma dalla scuola cretese. Questa teoria, sviluppata per la prima volta da Millet, trovò accettazione in Diehl e Breuet. Più tardi, la teoria cretese fu sostituita da una teoria "macedone" ancora meno fondata. Quest'ultima fu proposta da Purišev e Michailovskij, che arbitrariamente fecero di Teofane un maestro macedone. Solo Alpatov, Ainalov e Talbot Rice consideravano fermamente Teofane come un artista di Costantinopoli.”<sup>24</sup>.

Lazarev proseguì nella sua invettiva contro l'ipotesi di un'origine da Creta o dalla Macedonia specificando la criticità di entrambe le teorie:

“la tesi del tutto infondata di Millet secondo cui Teofane apparteneva alla scuola cretese fu adottata acriticamente da Diehl e Breuet, e il primo lo fece, nonostante la riserva data in nota (qui fa riferimento al parere di Grabar, che attribuì a Teofane tutti e tre i cicli di affreschi). [...] Se Millet fece di Teofane un 'cretese', allora Purišev e Michailovskij lo trasformarono altrettanto facilmente in un rappresentante della scuola macedone. Avendo correttamente individuato nelle opere di Teofane le caratteristiche pronunciate dello stile 'pittorico', senza alcuna esitazione decisero che erano queste caratteristiche che si adattavano al concetto della scuola macedone, fondata da Millet. In conseguenza di tale metamorfosi, il "cretese" Teofane si rivelò inaspettatamente un "maestro macedone", [...] Per giustificare in qualche modo tutta questa teoria artificiale, Purišev e Michailovskij elevarono alle fonti "macedoni", tutti gli affreschi di Novgorod vicini alle opere di Teofane.”<sup>25</sup>

Dopo aver criticato aspramente le posizioni dei colleghi, Lazarev conclude la propria riflessione sulla città di origine dell'artista rifacendosi alla fonte più importante, la Lettera di Epifanij. Secondo Lazarev, quest'ultima è già di per sé una prova inconfutabile di appartenenza dell'artista greco alla scuola di Costantinopoli. Per avvalorare la propria tesi, aggiunge: “Il maestro che dipinse molti templi nella stessa Costantinopoli, a Calcedonia e Caffa, difficilmente veniva qui da Creta o dalla Macedonia, tanto più che entrambi questi luoghi erano una provincia rispetto alla capitale.”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit, pag 33.

<sup>24</sup> *Ibidem*, cit, pag. 32.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

## 1.2. Attività prima dell'arrivo nella Rus'

Come già detto non si ha informazione alcuna sulla vita costantinopolitana di Teofane né del periodo immediatamente successivo. Il concetto è ulteriormente ribadito da Adam Russak<sup>27</sup>: “cionondimeno gli esperti tentano di riempire questi spazi vuoti nella vita di Teofane ma sulla base di quali dati o eventi è possibile farlo? [...] Non vi sono fonti bizantine”<sup>28</sup>. Approfondendo l’analisi Russak giunge a spiegare come gli studiosi abbiano gestito questo silenzio: “In altre parole ogni autore formula le proprie ipotesi. [...] il risultato è che ogni autore presenta un Teofane diverso.”<sup>29</sup>. Come ad esempio fece Michail Alpatov, che nel primo capitolo della propria monografia su Teofane il Greco, dedica l’intero primo capitolo a “*Teofane a Bisanzio*”. Il capitolo tende a descrivere l’ambiente bizantino all’epoca della formazione di Teofane, ovvero la metà del XIV secolo e di come tale ambiente abbia influenzato il bagaglio culturale dell’artista<sup>30</sup>.

Russak passa poi ad analizzare quanto scritto in merito da Malkov. La prima questione è la seguente: quante e quali chiese furono dipinte da Teofane prima del suo arrivo in Russia. Secondo Malkov, il riferimento di Epifanij a “più di 40 chiese” non è affatto un’esagerazione ma una puntualizzazione oltre al fatto che si può dedurre che Epifanij “riporti una notizia riferitagli dallo stesso artista durante i loro colloqui frequenti”<sup>31</sup>.

A sostegno della credibilità della fonte che rappresenta Epifanij, del resto, si pronuncia Lazarev, che aggiunge:

“Sebbene la lettera di Epifanij contenga molti abbellimenti retorici, tuttavia l’autenticità dei fatti in essa riportati non solleva alcun dubbio. Epifanij conosceva bene Teofane e, a quanto pare, ricevette tutte le informazioni sulla vita dell’artista direttamente da lui stesso. In ogni caso, le cronache confermano in pieno la correttezza delle informazioni riportate da Epifanij.”<sup>32</sup>

E ciò conduce al secondo punto dell’articolo di Malkov che interessa Russak, l’attività dell’artista nelle province bizantine. Secondo Malkov, infatti, Teofane lavorò come freschista in località dell’impero molto periferiche rispetto alla centralissima Costantinopoli, presumibilmente accompagnato da altri colleghi-connazionali definibili

---

<sup>27</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981 pag. 14.

<sup>28</sup> Ibidem, cit.

<sup>29</sup> Ibidem, cit., pag. 16.

<sup>30</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984, pagg. 9-12.

<sup>31</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., cit., pag. 135.

<sup>32</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, cit., pag. 246.



come Confraternite di Artisti, espressione associata ad una pratica di vita e di lavoro molto più diffusa di ciò che si potrebbe pensare<sup>33</sup>.

### 1.2.1. La questione “emigratoria”

La questione “emigratoria” si snoda attraverso vari autori che analizzano i motivi secondo cui Teofane, per scelta personale, per soddisfare la domanda di una committenza giunta dall'estero o per motivi socio-politici, si trova ad affrontare un viaggio che lo porta a spostarsi attraverso varie città. Lazarev sostiene l'ipotesi secondo cui le cause di emigrazione sono legate all'impovertimento della capitale dell'Impero. L'autore, inoltre, descrive come “fanatica e intollerante Bisanzio, dove la sua arte, che aveva superato le strutture strettamente confessionali, sarebbe stata senza dubbio prima o poi ostracizzata”<sup>34</sup>. Secondo Lazarev, a Teofane si prospettano due possibilità: “o restare a Bisanzio [...], oppure emigrare in Italia, [...]”<sup>35</sup> ma come spiegato dall'autore nel frammento successivo, Teofane non seguì nessuno di questi due percorsi<sup>36</sup>.

Tuttavia Lazarev conferisce l'intera responsabilità dell'emigrazione alla situazione socio-politico-artistica di decadenza che andava delineandosi in patria:

“C'era un motivo in più che spingeva Teofane ad emigrare. Sebbene la sua attività si sviluppò nella seconda metà del XIV secolo, [...] Teofane continuò a rimanere interamente legato alle libere tradizioni pittoriche della prima metà del secolo. In una certa misura, fu l'ultimo rappresentante delle grandi tradizioni della prima arte paleologa. [...] Con grande gioia di Teofane, la sua arte fu un fiore tardivo nel campo appassito della cultura artistica bizantina, [...]. La situazione storica che abbiamo delineato a Bisanzio negli anni '40-60 del XIV secolo spiega in gran parte le ragioni dell'emigrazione di Teofane da Bisanzio. Fuggì dalla chiesa che si avvicinava e dalla reazione artistica, fuggiva da ciò che era profondamente ostile alle sue opinioni e convinzioni.”<sup>37</sup>

Per avvalorare la propria tesi, circa una fuga da Costantinopoli, Lazarev spiega:

“Costantinopoli (era) sull'orlo della distruzione [...] In queste condizioni, molti artisti bizantini, bulgari e serbi furono costretti ad emigrare. Alla ricerca di una nuova patria, alcuni di loro andarono in Russia”<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 26.

<sup>34</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Teofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 30.

<sup>35</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>38</sup> *Ibidem*, cit., pag. 95.

### 1.2.2. *Da Costantinopoli a Novgorod*

Riprendendo le fila della questione relativa al lungo viaggio di Teofane, giova riflettere ulteriormente sul rapporto fra l'artista e Costantinopoli, considerata, nell'ipotesi più accreditata, sia città di origine che di partenza. Teofane aveva indubbiamente molto chiare le fattezze della chiesa di Santa Sofia e ciò si evince, da una piccola miniatura prodotta dall'artista stesso, consegnata direttamente a Epifanij e da quest'ultimo evocata nel passo seguente:

“Аз видя себе от него любима и неоскорбляема и примѣсих к дерзости безстудство и понудих его рекий: «Прошу у твоего мудролюбия, да ми шарми накартаеши изображение великия оной церкви святыя Софии, иже во Царѣграде, юже великий Иустиниан царь воздвиже, ротуяся и уподобився премудрому Соломону; ея же качество и величество нѣцый повѣдаша яко Московский Кремль внутреградия и округ коло ея и основание и еже обходиши округ ея; [...] полтретя ведра воды вливаются, и сия вся предиреченная на листѣ книжнѣмъ напиши ми, да в главизнѣ книжной положу и в начало поставлю и донели же поминая твое рукописание и на таковой храм взирая, аки во Царѣграде стояще мним». Он же, мудръ, мудръ и отвеща ми: «Не мощно есть, рече, того ни тебѣ улучити, ни мнѣ написати, но обаче доуки твоя ради мало нѣчто аки от части вписую ти, и то же не яко от части, но яко от сотыя части, аки от многа мало, да от сего маловиднаго изображеннаго пищемага нами и прочая большая имаши навыцати и разумѣти». То рек, дерзостнѣ взем кисть и листъ, и написа наскорѣ храмовидное изображение по образу сущия церкви во Царѣграде и вдаде ми.”<sup>39</sup>

“Quando mi accorsi che non disdegnava la mia compagnia, ma che anzi gli piaceva, io al coraggio unii l'impudenza e gli chiesi: ‘Vorrei che nella tua benevolenza tu dipingessi per me l'immagine della grande cattedrale della Santa Sofia a Costantinopoli, innalzata dal grande Giustiniano sull'esempio del saggio Salomone; alcuni sostengono che a girarla tutta, per qualità e grandiosità delle mura e della fondazione ricorda il Cremlino di Mosca: [...] dipingi tutto quanto ti ho detto su di un foglio sì ch'io possa inserirlo come prima pagina del Libro, e guardando poi questa immagine e ricordandomi di te, io possa immaginarmi che cosa troverei a Costantinopoli.’ Lui, essendo saggio, mi rispose saggiamente: ‘È impossibile – mi disse – a te di riuscire a tanto, e a me di dipingerlo, ma, comunque, poiché insisti, te ne dipingerò una parte, o meglio, la centesima parte, una minuzia rispetto al tutto, ma grazie a questa piccola immagine dipinta potrai raffigurarti e indovinare il resto.’ Detto questo prese con decisione il pennello e velocemente disegnò su di un foglio i contorni del tempio, simile all'originale a Costantinopoli e me lo diede.”<sup>40</sup>

Ulteriori informazioni a riguardo si ricavano da Malkov, che ci presenta una ricostruzione dell'epoca in cui visse l'artista e dei luoghi da lui frequentati durante il suo viaggio. Essendo Malkov più propenso a far risalire la nascita dell'artista all'inizio degli anni '30 più che alla fine del decennio, Teofane non doveva avere più di 20-22 anni quando poté lavorare a Calcedonia e non come maestro, fin troppo giovane, ma come apprendista e massimo fino al 1350<sup>41</sup>. Malkov sottolinea appunto come a metà secolo

<sup>39</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, 1969, cit.

<sup>40</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 2.

<sup>41</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., pag. 136.

Calcedonia fu soggiogata dai turchi. Tale conquista portò al massacro della popolazione e di conseguenza sia la vita religiosa cristiana che il fermento culturale che vi ruotava attorno furono drasticamente ridotti<sup>42</sup>. Un'ulteriore annotazione viene fatta da Malkov sulle condizioni della città, a suo dire non più fiorente e in auge come un tempo. Secondo lo studioso infatti:

“[...] i templi (dipinti da Teofane) potrebbero non essere significativi (in ogni caso, poco più di due o tre), poiché la città (Calcedonia) ormai non si distingueva più né per speciale ricchezza né per l'ampiezza dei cantieri di costruzione - specialmente nel periodo precedente alla sua conquista da parte dei turchi, cioè proprio nel momento in cui il giovane Teofane avrebbe potuto lavorarci.”<sup>43</sup>

Tenendo presente l'elenco delle città stilato da Epifaniij a proposito dell'itinerario del lungo viaggio compiuto da Teofane, le ultime due tappe prima dell'arrivo nella patria di adozione risultano essere Galata e Caffa. Vari autori si sono pronunciati su queste due città descrivendo sia il territorio che il tipo di popolazione. Ciò che si evince dall'analisi degli studiosi è che tanto Galata quanto Caffa fossero fortezze genovesi e che quindi, essendo abitate da una popolazione in larga parte cattolica, le chiese ortodosse che vi si trovavano non fossero numerose.

Interessante è l'espressione usata da Lazarev in merito alla città di Galata: geograficamente la presenta come “quartiere di Costantinopoli [...] sulla ripida sponda nord-orientale del Corno d'Oro [...] avamposto commerciale pesantemente fortificato dei genovesi.”<sup>44</sup>. Riportando l'attenzione su Teofane, Lazarev spiega che in questo luogo l'artista ebbe “la piena opportunità di entrare in stretto contatto con usi e costumi genovesi e di vedere numerose opere d'arte occidentali. [...] Teofane potrebbe aver sviluppato uno stretto rapporto con i genovesi quando lavorava a Galata.”<sup>45</sup>. Anche Russak ci parla di Galata ma la descrive più come una cittadina in contrasto con Bisanzio, che come un quartiere della capitale: “Galata [...] a quel tempo era una importante colonia genovese fortificata in perenne stato di guerra con Bisanzio.”<sup>46</sup>.

Goleizovskij propone inoltre una descrizione etnica della città in questione per aprire alla varietà di stimoli artistici e culturali di cui Teofane possa essere stato spettatore e spiega: “vivevano, insieme agli italiani, molti bizantini, che avevano le proprie chiese

---

<sup>42</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981 pag. 22.

<sup>43</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., cit., pag. 136.

<sup>44</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, cit., pag. 248.

<sup>45</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>46</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pagg. 24-25.

ortodosse, subordinate al patriarca e all'arcivescovo."<sup>47</sup>. Tale riflessione si collega alla quantità ipotetica di chiese a cui Teofane possa aver messo mano nonostante, come osserva Lazarev "quale chiesa abbia dipinto qui, non lo sappiamo;"<sup>48</sup>.

A ben riflettere, però, nonostante le varie ipotesi e possibilità, le fonti non solo non permettono di comprendere in quali e in quanti edifici Teofane abbia potuto esprimere il suo genio creativo, ma "non si sa nemmeno per quanto tempo sia rimasto qui."<sup>49</sup>.

Caffa, l'attuale Feodosia risulta essere un altro snodo interessante di commercio e, come già anticipato, anch'essa oggetto di conquista da parte dei genovesi. Al contrario delle città precedentemente nominate, si tratta di un centro che viene a trovarsi sulla strada che conduce da Costantinopoli alla Rus'<sup>50</sup>. Offrendo un breve excursus sulla rapida crescita della colonia genovese in Medio Oriente, diventata ben presto "il centro del commercio genovese sul Mar Nero"<sup>51</sup>, Lazarev analizza come a Caffa manchino testimonianze riconducibili a Teofane e spiega però che "in ogni caso, Teofane soggiornò a Caffa, perché, secondo la testimonianza di Epifaniij, qui dipinse una chiesa."<sup>52</sup>. Inoltre, si ipotizza che il periodo di soggiorno a Caffa dovette coincidere, all'incirca, con gli anni '70 del XIV secolo<sup>53</sup>.

L'importanza della città, nettamente più fiorente rispetto alle due già menzionate, risalta anche grazie al numero di luoghi consacrati sul suo territorio: "[...] a Caffa, dichiarata libera città dai Genovesi nel 1352, se ne contavano significativamente di più (rispetto a Galata)."<sup>54</sup>. Tramite un confronto storico tra epoca e contesto, Goleizovskij propone un'ipotesi di identificazione della committenza che potrebbe avere affidato a Teofane un'impresa pittorica. Pur senza esprimersi sulla natura dell'opera, l'autore infatti afferma:

"L'opera dell'artista a Caffa potrebbe essere stata il risultato di un incarico proveniente dall'arcivescovo di Sudak, che era responsabile delle chiese di questa città. Non di meno è probabile che lo stesso patriarca bizantino (Filteo o Callisto) controllasse i viaggi di Teofane durante questo periodo."<sup>55</sup>

---

<sup>47</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, cit., pag. 146.

<sup>48</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, cit., pag. 248.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 31.

<sup>51</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, cit., pag. 248.

<sup>52</sup> Ibidem, cit., pag. 250.

<sup>53</sup> Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, in: E. Castelnovo (ed.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, E. Castelnovo eds., Rome-Bari: Laterza, 2004, pag.184.

<sup>54</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, cit., pag. 146.

<sup>55</sup> Ibidem.

L'importanza di Caffa sembra non risiedere nella possibilità che ha dato all'artista di esprimere il proprio genio, ma di entrare in contatto con personalità influenti che lo avrebbero condotto nella Rus' in un secondo momento.

Lazarev ipotizza un concetto che si lega alla teoria di Goleizovskij, e cioè che, avendo Teofane sviluppato stretti rapporti con i genovesi già quando si trovava a Galata, l'artista potrebbe essere stato mandato nella colonia di Caffa per il loro tramite<sup>56</sup>. Un ulteriore elemento di analisi, che condurrà alla prossima tappa del viaggio di Teofane è proprio Lazarev a fornirlo, collegando Caffa e Novgorod: “Poiché Caffa manteneva vivaci relazioni commerciali con Novgorod e i mercanti di Novgorod venivano spesso qui, ci sono tutte le ragioni per pensare che fu a Caffa che Teofane ricevette l'invito a visitare Novgorod”<sup>57</sup>. Si può immaginare che, giunto nel Mar Nero, Teofane abbia potuto incontrare i mercanti di Novgorod e quelli, tornando in patria, lo abbiano preso con sé<sup>58</sup>.

### ***1.3. La produzione nella Rus'***

Il periodo che intercorre tra l'arrivo di Teofane in territorio russo e la sua scomparsa copre all'incirca un trentennio, dal momento che l'artista fu attivo dal 1378 al 1405<sup>59</sup>. Nel seguire i mercanti di Novgorod di ritorno nella loro città, per l'artista inizia un percorso artistico e di vita che lo porterà ad essere un grande in terra straniera, addirittura “decisivo per le sorti della pittura di quel paese”<sup>60</sup>. Una volta entrato nella Rus' in realtà dovette soggiornare in varie città, probabilmente più di quelle che Epifanij rende note: oltre a Novgorod, Nižnij Novgorod e Mosca, Lazarev ipotizza che possa aver visitato anche la città di Pskov<sup>61</sup>.

Nel periodo in cui Teofane mise piede nelle terre della Rus', “il processo di concentramento delle forze nazionali era appena iniziato. La Russia era spezzata, i principati feudali e le città franche godevano ancora di una determinata indipendenza”<sup>62</sup>. Spostandosi da Novgorod a Nižnij Novgorod e da quest'ultima a Mosca, Teofane ebbe

---

<sup>56</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 248.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984, pag. 21.

<sup>59</sup> Pontani Filippo Maria, *L'artista bizantino: un panorama*, 1999, pag. 172.

<sup>60</sup> Ibidem, cit., pag. 172.

<sup>61</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 36.

<sup>62</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Teofane il Greco*, in: *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 15.1968, pag. 182.

l'opportunità di conoscere vari aspetti della cultura russa, diversi modi di vita e varie scuole d'arte<sup>63</sup>.

Novgorod «la Grande», come spiega Michele Bacci, era da molto tempo uno dei più importanti centri di commercio al nord del territorio russo, rimasto illeso dalle devastazioni dei Tatars grazie alla sua posizione strategica. La città continuò per secoli a svolgere una funzione fondamentale nella circolazione delle merci lungo la via d'acqua che collegava il Baltico al Mar Nero<sup>64</sup>. Teofane, successivamente, sempre secondo la testimonianza di Epifanij, si recò a Nižnij Novgorod, cittadina sul Volga e ciò avvenne sicuramente con la fine dei lavori delle opere commissionate a Novgorod, ovvero non prima degli anni '80<sup>65</sup>.

L'avventura di Teofane terminò nella sede del Gran Principato, ossia a Mosca. Quest'ultima, come spiega Lazarev si trova in un momento molto propizio della sua storia perché, sebbene non liberata dal giogo mongolo, dava già forti segnali di ripresa e di agognata indipendenza:

“Dopo la vittoria sui Tartari a Campo Kulikovo l'importanza politica dei grandi Principi russi crebbe notevolmente. Essi presero a ricostruire energicamente Mosca e, in primo luogo, il Cremlino. Le nuove chiese in pietra che vi si erigevano dovevano essere decorate, e l'apparizione di un così eminente maestro della pittura monumentale, come Teofane, non poteva non destare il più vivo interesse. Infatti, Teofane si stabilì a Mosca definitivamente<sup>66</sup>.”

Le sue opere moscovite, menzionate dalle cronache, occupano un arco di dieci anni (tra il 1395 e il 1405). Come si è chiarito, la bottega moscovita di Teofane non solo decorava le chiese e dipingeva icone, ma ornava anche i manoscritti di iniziali, testate e miniature<sup>67</sup>.

Nel 1395, riprendendo il discorso di Bacci, a Teofane fu commissionato un lavoro che prevedeva la decorazione della cattedrale della Natività della Vergine, assieme ad un altro artista pittore di nome Semën Čěrnyj, ovvero «il Nero»<sup>68</sup>. Da ciò che Epifanij scrive, è noto che Teofane lavorò nel 1399 nella chiesa di San Michele, assistito da un certo numero di allievi russi:

“Но на Москвѣ три церкви подписаны: Благовѣщення святыя Богородицы, Михайло святыи, одну же на Москвѣ”<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, in: *Vizantijskij vremennik*, 7.1953, pag. 250.

<sup>64</sup> Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, 2004, pag. 184.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Teofane il Greco*, 1968, cit., pag. 195.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, 2004, pagg. 184-185

<sup>69</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, 1969, cit.

“A Mosca vi sono tre chiese affrescate da lui: dell’Annunciazione, di san Michele ed un’altra ancora.”<sup>70</sup>

Purtroppo, degli affreschi moscoviti della chiesa dell'Annunciazione e di quella di San Michele non rimane traccia alcuna. Eppure, secondo Bacci, il ciclo pittorico della prima impegnò l’artista “assieme a due colleghi moscoviti, verosimilmente i più affermati del momento: l’anziano monaco Prokhor’ di Gorodets e il più giovane Andrej Rublëv”<sup>71</sup>, a partire dalla primavera del 1405<sup>72</sup>.

### ***1.3.1. Novgorod***

La prima menzione di Teofane in terra russa risulta attraverso l’analisi della Terza Cronaca di Novgorod, ove è scritto “che Teofane dipinse la Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore nel 1378”<sup>73</sup>, ma Lazarev afferma che ciò non esclude la possibilità che il maestro sia comparso a Novgorod prima di tale data<sup>74</sup>.

Sembra plausibile che in questa nuova città Teofane ebbe la possibilità di ammirare ciò che Novgorod avesse da offrire, tra cui un patrimonio artistico considerevole, risalente al XII secolo; tra i monumenti che l’artista ebbe indubbiamente modo di ammirare, Lazarev menziona il monastero di Antoniev, la chiesa di Arkažskaja e di Nereditsa<sup>75</sup>.

A Novgorod, rilevante centro commerciale, Teofane viene a contatto con una realtà presumibilmente nuova e insolita. Descrivendo la storia della città e l’impatto sull’arte di Teofane, Lazarev spiega che proprio negli anni in cui vi soggiornò l’artista la città fu teatro di una lotta contro un grande movimento eretico, gli strigolniki, adepti della prima setta eretica russa, sviluppatasi tra la metà del XIV e l’inizio del XV secolo a Pskov, Novgorod e Tver’<sup>76</sup>. Questa eresia faceva rivivere il culto pagano della madre terra ed esprimeva l’indignazione dei laici per l’avidità del clero; i suoi seguaci erano convinti che l’uomo potesse trovare l’accesso alla divinità senza la mediazione della chiesa<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 3.

<sup>71</sup> Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, 2004, pag.185.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 34.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pag. 34.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pag. 37.

<sup>76</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pagg 250-251.

<sup>77</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*, in: “*Etjudy po istorii russkogo iskusstva*”, 1967, 1, pag. 81.

Il processo di integrazione, che durò vari decenni, condusse Teofane a diventare un protagonista della storia dell'arte russa del XIV secolo, "trasformandosi impercettibilmente da straniero in visita a partecipante attivo nella vita artistica russa."<sup>78</sup>. Per quanto proficuo per la sua carriera di artista, "sembra che il soggiorno di Teofane il Greco a Novgorod, nonostante il segno visibile lasciato da lui nell'arte di questa città, sia stato relativamente breve"<sup>79</sup>.

Nella Terza Cronaca di Novgorod, il cui testo viene presentato in russo moderno da Karger, viene riportato un racconto annalistico dell'anno 6886, ovvero 1378;

"La stessa estate, la chiesa di nostro Signore Gesù Cristo, in via Il'ina, fu dipinta per ordine del nobile e amante di Dio Boiardo Vasilij Danilovič [...], e la dipinse il maestro greco Teofane, sotto il Granduca Dimitri Ivanovič e sotto l'arcivescovo Alessio di Velikij Novgorod e Pskov"<sup>80</sup>

Il boiardo di Novgorod Vasilij Danilovič, menzionato nella cronaca, guidò importanti operazioni commerciali nella seconda metà del XIV secolo (le cronache lo menzionano nel 1366 e il 1367)<sup>81</sup>. Lazarev produce una breve descrizione del personaggio: "Vasilij Danilovič occupò una posizione politica di primo piano nella città e condusse importanti operazioni per sfruttare la terra di Dvina. Apparteneva ai circoli della più alta nobiltà boiarda, ai cui occhi l'arte bizantina possedeva uno speciale potere attrattivo."<sup>82</sup>.

Nella sua analisi filologica Karger spiega che in nessuna delle altre antiche cronache di Novgorod, viene registrata l'esecuzione degli affreschi della Chiesa del Salvatore. D'altra parte l'autore dell'ultima copia della Cronaca, prodotta nel XVII secolo non aveva modo di avere informazioni a proposito dei maestri che hanno costruito e dipinto le chiese di Novgorod tra il XII e il XIV secolo<sup>83</sup>. Karger approfondisce la propria ipotesi spiegando da dove il compilatore della cronaca avesse attinto per tali affermazioni:

"La peculiare formula di registrazione del 1378 e l'arcaismo del suo linguaggio ci portano a concludere che il compilatore della NZL, che operò nella seconda metà del XVII secolo, trasferì nella sua opera l'iscrizione clericale allora esistente sulla parete della Chiesa del Salvatore. Che questo tipo di iscrizioni dedicata al fondatore<sup>84</sup> con la menzione del nome del maestro esistessero davvero nelle chiese di Novgorod di questo tempo è provato da due iscrizioni che erano presenti nella chiesa del Salvatore a Kovalevo, conservate fino alla

---

<sup>78</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, cit., pag. 37.

<sup>79</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, pag. 146.

<sup>80</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury.*, T. XIV., Moskva, Izd-vo AN SSSR, 1958., cit., pag. 566.

<sup>81</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, cit., pag. 146.

<sup>82</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, cit. pag. 37.

<sup>83</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, 1958, pag. 566.

<sup>84</sup> Nel testo originale l'autore usa la parola ктитор ovvero Ktitor



distruzione del monumento nel 1941. La prima di esse, che si trova sulla parete occidentale della chiesa, sopra il portale riferisce: “Nell’estate del 6888 fu dipinto il tempio del Signore Gesù Cristo, Dio della nostra salvezza, e sotto il grande principe Dmitrij Ivanovič e sotto il tutto consacrato arcivescovo di Novgrad Alexej, e per ordine del servo di Dio Ofanasij Stepanovič e della sua amica Maria, e al momento del mese di agosto”<sup>85</sup>

Una delle particolarità che induce l’autore a formulare tale ipotesi, è la discrepanza tra ciò che appare in altri annali novgorodiani e ciò che invece viene menzionato nell’annale sotto esame; per Karger, il semplice fatto che i nomi dei personaggi vengano appellati in modo diverso rispetto alla norma, è motivo di sospetto. L’autore sottolinea come, nell’estratto analizzato il nome del capo dei sacerdoti appaia in modo meno lapidario rispetto ad altre cronache cui l’autore fa riferimento. Si parla infatti del “nobile boiardo amante di Dio Vasilij Danilovič”, e non semplicemente di “Vasilij Danilovič”;

“Particolarmente espressiva a questo proposito è la voce del 1378. Consiste in un elenco dettagliato di persone grazie al “comando” dei quali il tempio fu adornato; inoltre, il capo dei sacerdoti non era chiamato solo Vasilij Danilovič, come di solito accade per numerose voci nelle cronache di Novgorod, ma; la voce menziona il ‘Granduca Dmitrij Ivanovič’ e ‘Arcivescovo Alexej di Velikij Novgorod e Pskov’<sup>86</sup>

In conclusione, l’autore conferma la propria idea, ovvero la teoria secondo cui la cronaca presenta “una ripetizione completa e ed esatta dell’iscrizione della chiesa, esistente nel XVII secolo sulla parete della chiesa del Salvatore sull’Il’ina”; la circostanza è stata confermata “dal confronto con un’iscrizione simile che è sopravvissuta fino ad oggi nella chiesa del Salvatore a Kovalevo.”<sup>87</sup>.

Goleizovskij, senza esprimersi in merito a detta iscrizione, riflette sul fatto che il silenzio degli cronisti antichi di Novgorod su Teofane il Greco possa essere spiegato, in primo luogo, dal fatto che era usuale, nella seconda metà del XIV secolo, la presenza a Novgorod di artisti bizantini e slavi del sud<sup>88</sup>. Ol’ga Popova riprende il concetto espresso spiegando: “Nella Rus’ giungono maestri greci, sia nella prima metà del XIV secolo, sia soprattutto nella seconda metà e alla fine del secolo. [...] è noto che così avvenne a Mosca e a Novgorod. Forse accadde la medesima cosa anche in altri centri.”<sup>89</sup>.

Di conseguenza, afferma Goleizovskij, l’opera di Teofane potrebbe non essere sembrata qualcosa di eccezionale o degna di attenzione o menzione nella cronaca:

---

<sup>85</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, 1958, pag. 567.

<sup>86</sup> Ibidem, pag. 566.

<sup>87</sup> Ibidem, cit., pag. 567.

<sup>88</sup> Goleizovskij, Nikita Kas’janovic, *Epifanij premudryj o frescax Feofana Greka v Moskve*, in: *Vizantijskij vremennik*, 35, pag. 225.

<sup>89</sup> Popova Ol’ga, *Le icone bizantine della Rus’*, in Giovanni Parravicini, Ol’ga Popova, Engelina Smirnova; contributi di Lev Lifšic, Elena Ostasenko, Adam Russak, *Bisanzio e la Rus’: dagli esordi a Teofane il Greco*, a cura di, Milano, La casa di Matrona, 1999, cit., pag. 42.

“d’altra parte, Teofane in quegli anni probabilmente non aveva ancora tanta fama come alla fine del XIV - inizio del XV secolo, quando lavorò a Mosca, dove il suo nome poteva essere usato per glorificare Mosca come cronista patriottico del principato o il cronista del metropolita grecofilo Cipriano.”<sup>90</sup>

### - Chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina

La Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore è situata in via Il’ina. Fu eretta nel 1374 e soltanto quattro anni dopo, nel 1378, Teofane ricevette l'ordine di decorarla da parte del boiardo Vasilij Danilovič<sup>91</sup>.

Nell’opera di Vzdornov, dedicata esclusivamente agli affreschi realizzati da Teofane il Greco nella Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, un intero capitolo viene dedicato alla struttura che ospita tali capolavori. La data della prima fondazione non è certa ma negli annali la chiesa viene menzionata per la prima volta nell’anno 1169<sup>92</sup>. Nel XIV secolo la popolazione valuta di sostituire la vecchia chiesa in legno con una nuova struttura in pietra; l’autore menziona qui la Prima Cronaca di Novgorod, trovando in quest’ultima la data certa della seconda fondazione, ovvero l’anno 1374<sup>93</sup>.

All’epoca, la struttura si presentava come un alto edificio provvisto di cupola, con un portico e un campanile a due campate. La pianta della chiesa era quadrata e contraddistinta da quattro pilastri, con abside sul lato orientale. Erano presenti tre porte di ingresso, collocate di fronte alla zona absidale, rispettivamente sui lati ovest, nord e sud<sup>94</sup>.

All’esterno la chiesa si presenta con tetti a capanna rialzati e molto decorati: “archi, nicchie, cinture, croci intricate, cornici delle finestre ornate e semicolonne.”<sup>95</sup>. Vzdornov nota un buon accordo tra facies esteriore e assetto interno, con i suoi quattro pilastri a sezione quadrata, da cui partono archi che a loro volta sostengono un alto tamburo<sup>96</sup>. Nella parte occidentale del tempio si trovano gli ambienti del coro, a cui si accede da una scala in pietra all’interno del muro. Come spiega l’autore il coro della Chiesa del Salvatore fungeva soltanto da ponte di collegamento tra due stanze collocate negli angoli sud-ovest e nord-ovest dell’edificio; tali spazi servivano da cappelle laterali indipendenti: quello a nord-ovest ospitava l’altare della Trinità, quello a sud-ovest un altare dedicato ai santi

---

<sup>90</sup> Goleizovskij, Nikita Kas’janovic, *Epifanij premudryj o frescax Feofana Greka v Moskve*, cit., pag. 225.

<sup>91</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pagg. 37-38.

<sup>92</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, pag. 9.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pag. 10.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pag. 11.

<sup>95</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>96</sup> *Ibidem*, cit, pag. 12.

Cosma e Damiano<sup>97</sup>. Il piano inferiore – il diaconico - è coperto da un basso soffitto in gesso, la cui forma e carattere indicano un'origine più recente, ma nel XIV secolo esisteva senza dubbio lo stesso soffitto, poiché al di sopra vi è una stanza quadrata, chiusa. Per illuminare questa stanza angolare nel tratto meridionale del muro orientale e in quello orientale della parete sud furono realizzate tre finestre.<sup>98</sup> Per le sue proporzioni allungate e aggraziate, Lazarev considera questa chiesa senza dubbio la più slanciata di Novgorod<sup>99</sup>.

La Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, come spiega Vzdornov, è in uno stato di conservazione relativamente buono. Tuttavia, nel corso di cinque secoli, singole parti dell'edificio sono andate distrutte o hanno subito alterazioni<sup>100</sup>. L'attuale spesso strato di intonaco risulta estraneo all'aspetto originario della chiesa: nel 1374, al tempo della seconda fondazione della chiesa, che coincide con la trasformazione dell'edificio da ligneo in pietra, le pareti interne dell'architettura furono ricoperte con un sottile strato di intonaco chiaro; all'esterno, invece, la chiesa si presentava senza intonacatura, con le pareti scoperte in pietra, tamburo e cupola in mattoni<sup>101</sup>.

Nel corso dei secoli le pareti interne dell'edificio vennero sfigurate da estensioni e spessi strati di intonaco che finirono per nascondere gli affreschi più antichi tra cui quelli di Teofane il Greco. Nel 1885, ormai ridotta in pessime condizioni e sul punto di crollare, la chiesa venne chiusa al culto<sup>102</sup>. Fu solo grazie al restauro messo in atto tra il 1885 e il 1887 che la chiesa venne preservata dalla totale distruzione<sup>103</sup>. In epoca sovietica, ovvero nel 1936 il portico e il campanile furono distrutti, e ciò determinò un notevole stravolgimento dell'aspetto originario dell'edificio. Sappiamo che in origine il nartece era coperto da una volta a botte: i contorni di quest'ultima sono infatti ancora ben visibili sulla facciata occidentale della chiesa<sup>104</sup>.

Durante la seconda guerra mondiale, quando Novgorod venne occupata dai tedeschi, la Chiesa della Trasfigurazione subì molti danni a causa dei bombardamenti. Al momento della liberazione di Novgorod da parte delle truppe sovietiche, nel gennaio 1944, l'edificio risultava ormai in rovina, tra le ceneri e alberi bruciati. Per riparare le pareti, le volte e il tetto dell'edificio dai gravi danni subiti ci sono voluti diversi anni di lavoro<sup>105</sup>.

---

<sup>97</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, pag. 12.

<sup>98</sup> Ibidem, pag. 13.

<sup>99</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 38.

<sup>100</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, pag. 14.

<sup>101</sup> Ibidem, pag. 15.

<sup>102</sup> Ibidem, pag. 16.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem, pag. 17.

<sup>105</sup> Ibidem.

La fonte più importante per l'analisi stilistica dell'opera di Teofane, come sottolinea Faensen, sono gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sull'Il'ina commissionati nel 1378 dal patrizio Vasilij Danilovič, che nel corso della loro storia vennero più volte restaurati<sup>106</sup>. Teofane, come è emerso già dalla descrizione della struttura, aveva a disposizione ampie superfici murarie e numerosi archi e volte, che avrebbe dovuto coprire con affreschi esaltati dall'eccellente illuminazione della chiesa. Secondo Lazarev si può presumere che Teofane raccolse con entusiasmo l'incarico di committenza a lui affidato, soprattutto perché “avrebbe dovuto decorare una delle chiese più grandi e importanti di Novgorod, che attirò l'attenzione di tutti.”<sup>107</sup>.

Per molto tempo i dipinti murali della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sono rimasti nascosti sotto strati di intonaco e una volta descialbati si è riscontrata l'irrimediabile perdita di ampie porzioni<sup>108</sup>. La maggior parte degli affreschi sopravvissuti si trovano nelle stanze angolari, nel diaconico, nella cupola e sugli archi, ma sopravvivono anche numerosi frammenti sparsi in altre zone dell'edificio. Analizzando i restauri che si sono susseguiti Lazarev afferma: “Sebbene sia possibile che sulle volte e sulle pareti della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore vengano scoperte singole figure e anche intere composizioni, nondimeno vi è motivo di affermare che la parte più significativa degli affreschi superstiti sia già stata liberata dall'intonaco.”<sup>109</sup>.

Poiché il programma pittorico della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, spiega Vzdornov, è pervenuto sotto forma di frammenti casuali, la ricostruzione del suo insieme incontra notevoli difficoltà. Le trame di molte delle composizioni perdute, ovviamente, sono già irrecuperabili e allo stesso modo non è sempre possibile determinare i nomi dei santi rappresentati da Teofane<sup>110</sup>. Tuttavia, segue lo studioso, poiché gli affreschi superstiti costituiscono ancora un gruppo significativo di soggetti, l'impianto pittorico del tempio è ricostruibile. Laddove la pittura è andata completamente perduta, gli studiosi si appoggiano a composizioni pittoriche simili a quelle sopravvissute in altre chiese di Novgorod, le cui pitture risultano essere stilisticamente vicine alla pittura della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, soprattutto nei templi di Teodoro Stratilate e dell'Assunzione della Vergine su campo Volotovo<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000.

<sup>107</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 38.

<sup>108</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 252.

<sup>109</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>110</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, pag. 27.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

Faensen, insistendo sui danni prodotti dagli eventi bellici, elenca in modo sistematico sia i personaggi che la posizione in cui sono collocati:

“Nella cupola il Cristo Pantocratore, circondato da quattro serafini e da quattro arcangeli, nonché figure di patriarchi e di profeti nella zona delle finestre del tamburo; nell’abside alcune teste che facevano parte di una Comunione degli apostoli e frammenti delle teorie di vescovi; nel diaconico alcune figure di dottori della Chiesa, tra cui Giovanni Crisostomo; nella parte alta del naós frammenti del ciclo delle Dodici feste liturgiche, tra cui le scene della Natività e della Crocifissione, mentre in basso si trovano tracce di figure di santi. [...] Nella cappella d’angolo della tribuna settentrionale, [...] sulla parete orientale si trovano frammenti di un Melismo e, al di sopra, una Trinità angelica; sulla parete meridionale compare una Vergine Znamenie (la Blacherniôtissa bizantina) con l’arcangelo Gabriele e al di sopra cinque stiliti.”<sup>112</sup>

Allo zenit della cupola si trova la tradizionale mezza figura del Pantocratore<sup>113</sup>, nella seconda circonferenza si trova l’iscrizione che circonda l’immagine di Cristo. Essa recita:

“Г(оспод)и из небеси на землю призри: оуслышати въ[з]дыханья окованыхъ: и разрешити с(ы)ны оумершьвеныхъ: да пропове даеть имл. Г(оспод) не в Сионе.”<sup>114</sup>

L’iscrizione si riferisce ad un testo mutuato dal Salmo che in traduzione così recita: “Signore del Cielo guarda sulla terra (e) esaudisci i sospiri di coloro che sono nelle catene, libera i figli degli uccisi (trucidati) affinché sia predicato il nome del Signore in Sion”<sup>115</sup> (Salmo 101, 20-22). L’iscrizione è a sua volta circondata da una terza circonferenza in cui sono quattro arcangeli e quattro serafini<sup>116</sup>. Gli arcangeli sono presentati a figura intera e grandi iscrizioni indicano i loro nomi: Raffaele, Uriele, Gabriele, Michele<sup>117</sup>. Nella parte sottostante, nel tamburo, a contatto con la circonferenza degli arcangeli, si trova la fascia dedicata alle figure degli antenati Adamo, Abele, Noè, Seth, Melchisedec, Enoch, il profeta Elia e Giovanni Battista<sup>118</sup>.

Un posto completamente separato è occupato dagli affreschi della stanza angolare nord-occidentale del coro. Sebbene questi affreschi siano sopravvissuti in forma frammentaria, Lazarev spiega come in un non meglio specificato manoscritto del XVI secolo, quest’ultima sia chiamata Cappella della Trinità: da ciò si può dedurre che non si

---

<sup>112</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, 2000, cit.

<sup>113</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 39.

<sup>114</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984, cit., pag. 28.

<sup>115</sup> Piazza Simone, *Allo zenit della cupola. L’eredità dell’oculus nell’arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*, Campisano Editore, 2019, cit., pag. 221.

<sup>116</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 39.

<sup>117</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984, pag. 28.

<sup>118</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 39.

tratta di una stanza secondaria, ma di una piccola sala di preghiera dedicata probabilmente al committente<sup>119</sup>. Un fregio ornamentale composto da tavole lignee correva lungo il fondo delle pareti della stanza angolare (un piccolo frammento è sopravvissuto sulla parete orientale); in alto vi era un registro con figure di santi disposte frontalmente, purtroppo tutte andate perdute tranne la raffigurazione di un santo sconosciuto. Sopravvivono anche la mezza figura della Madre di Dio del Segno, accompagnata dall’Arcangelo Gabriele, ritratto in piedi accanto a lei (sulla parete meridionale, sopra l’ingresso) e quattro santi accostati al trono sulle pareti orientali e adiacenti<sup>120</sup>. Si suppone fosse presente, inoltre, il Culto del Sacrificio, composizione molto popolare nei secoli XIII-XIV, consistente nella raffigurazione di un trono apocalittico ospitante una patena con il bambino Gesù sdraiato su di essa<sup>121</sup>.

Al di sopra di questo registro si stendeva uno stretto fregio decorativo, che consisteva in mattoni disposti obliquamente, dipinti con l’osservanza di tutte le regole della prospettiva; infine, lungo la sommità si trova la cintura principale e quella meglio conservata in cui sono raffigurati cinque stiliti, la famosa l’Ospitalità di Abramo, medaglioni con Giovanni Climaco, Agatone, Akakij e la figura di Macario d’Egitto<sup>122</sup>.

Le figure dei suoi santi, specifica Lazarev, emergono spesso dai fondi scuri, viola-argento e blu-argento; secondo lo studioso, la distribuzione asimmetrica dei personaggi produce un ritmo nervoso che accelera e decelera il ritmo delle figure e ciò favorirebbe un’impressione drammatica<sup>123</sup>. Ciò che colpisce l’autore, la cui visione accomuna molti altri studiosi, è come, negli affreschi di Teofane, ogni figura abbia una vita separata e individuale rispetto alla composizione complessiva<sup>124</sup>. Oltre a questa caratteristica, i santi di Teofane attirano l’attenzione anche per un secondo motivo, ovvero per la concretezza con la quale l’artista “esprime visibilmente nella sua pittura la spiritualizzazione della carne insita nella mistica bizantina. Con il dolore del cuore, l’astinenza dal sonno e dal cibo, la tortura del corpo, i santi di Teofane distruggono in sé stessi l’uomo ‘esterno’.”<sup>125</sup>. L’attenzione di Teofane per i personaggi fa supporre, secondo Alpatov, che i soggetti

---

<sup>119</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 39.

<sup>120</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 253.

<sup>121</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 39.

<sup>122</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953, pag. 253.

<sup>123</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 40.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976, cit., pagg. 246-247.

pittorici siano stati scelti dall'artista per glorificare i padri eremiti<sup>126</sup>. Il modo artistico di Teofane, spiega Vzdornov, è caratterizzato da ampi piani traslucidi e macchie dense, linee brusche, punti salienti con cui Teofane crea l'impressione dell'instabilità del mondo che ci circonda, che è in costante e mutevole movimento. Alpatov, descrivendo la tecnica pittorica spiega:

“Negli affreschi di Novgorod di Teofane, indoviniamo non solo i volti degli anziani, i loro capelli arruffati, le pieghe dei vestiti, ma indoviniamo costantemente come sono stati creati dai movimenti rapidi della mano dell'artista, i colpi ben assestati del suo pennello. La pittura di Teofane, come i disegni a inchiostro degli artisti dell'Estremo Oriente, non sono solo dipinti pittorici, ma anche esempi di calligrafia pittorica.”<sup>127</sup>

Lazarev, analizzando nel complesso l'opera pittorica afferma che Teofane, in questa fase della sua carriera, non si era ancora allontanato dall'asceti bizantina, e continuava a percepire l'uomo e la natura attraverso il prisma dell'insegnamento spirituale cristiano, ma già preparava il terreno per la liberazione dell'individualità dalle tradizionali catene della chiesa. Già in questo periodo Teofane dimostra infatti di padroneggiare un linguaggio artistico nuovo, molto più emotivo, con sfumature molto personali non ravvisabili nella tradizione iconografica di età mediobizantina<sup>128</sup>. Hamilton spiega come l'impressionismo praticato da Teofane il Greco nei propri affreschi fosse più grafico che pittorico e che il metodo per suggerire forme tridimensionali consistesse nel ridurre le luci e gli accenti a linee piuttosto che a piani, impostati su ampie campiture cromatiche di fondo<sup>129</sup>.

Secondo Lazarev, sebbene fosse stato educato alle tradizioni della prima cultura artistica paleologa, Teofane non si accontentò dell'eredità dei suoi predecessori e maestri, e quindi sviluppò un linguaggio figurativo del tutto originale, che si stagliava sullo sfondo dell'arte del XIV secolo con la sua individualità fortemente espressa<sup>130</sup>. Soffermandosi ad ammirare i particolari delle scene raffigurate da Teofane, Lazarev ricostruisce l'orientamento estetico dell'artista:

“Teofane ama i contorni liberi, asimmetrici, le linee energiche, ampie, piene di dinamismo della forma. Basta soffermare l'attenzione sui particolari dei dipinti, come le colonne degli stiliti con possenti capitelli o le ali spiegate dell'angelo di mezzo nella Trinità [...]. Il maestro interpreta gli abiti in modo altrettanto dinamico. Le pieghe formano triangoli acuti, zigzag fulminei, spaccature sottili; la scollatura dell'abito è quasi sempre data sotto forma di linee nettamente spezzate (confronta soprattutto l'abito di Akakij), i lati del mantello giacciono

---

<sup>126</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Iskusstvo feofana Greka i Učenie isickastov*, in: *Vizantijskij vremennik*, 33, 1972, pag. 198.

<sup>127</sup> Ibidem, cit., pag. 199.

<sup>128</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 42.

<sup>129</sup> Hamilton George Heard, *The Art and Architecture of Russia*, Baltimore, Penguin Books, 1954, pag. 81.

<sup>130</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 42.

diagonalmente o parabolici. Tutto questo permea il capo con il movimento più forte, esaltando il già grande dinamismo dell'immagine.”<sup>131</sup>

Lazarev, concludendo l'analisi degli affreschi, si concentra poi sui colori e sull'effetto che questi provocano:

“Si crea involontariamente l'impressione che la superficie pittorica esplode con queste lueggiature luminose. È caratteristico che le lueggiature non siano sempre bianche. Spesso hanno una tinta bluastra, a volte grigia, a volte anche rosso vivo, a seconda della gamma cromatica complessiva e dell'effetto psicologico desiderato. Con l'aiuto di tali tecniche pittoriche, Teofane raggiunge un'espressione sorprendente e una rara vivacità, rendendo visivo e figurativo tutto ciò che nell'arte bizantina era solitamente puramente astratto e speculativo. A Teofane non piacciono i colori vivaci e variegati. La sua gamma è molto sparsa e contenuta, a volte si avvicina al monocromo.”<sup>132</sup>

Nell'analizzare il suo colore, spiega l'autore, è sempre necessario produrre la premessa secondo cui gli affreschi della Trasfigurazione del Salvatore sono rimasti a lungo sotto l'intonaco, e questo ha portato ad un forte sbiadimento dei colori; ad esempio, gli affreschi della camera e soprattutto le pitture murali della cupola sono sopravvissuti incomparabilmente meglio, e i loro dipinti sono più freschi e luminosi ed ecco perché il giudizio sul colore di Teofane è più corretto se gli studiosi si basano sugli affreschi della stanza angolare della cupola. Prima che subisse il naturale processo di degrado la sua pittura doveva risultare pienamente policroma. Anche quando Teofane fa uso abbondante di arancio e marrone, come ad esempio nella decorazione della stanza angolare, impiega diverse sfumature tonali, e comunque introduce sempre colori complementari, come fondi blu, spazi bianchi e bluastri<sup>133</sup>.

### - **La scuola di Teofane a Novgorod**

Le pitture murali della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod sono preziose opere d'arte monumentale e hanno influenzato le opere di molti artisti locali. Nella medesima città si trovano la Chiesa di San Teodoro Stratilate (Teodoro il Generale) e la Chiesa dell'Assunzione della Vergine Maria a campo Volotovo, i cui affreschi appartengono ad allievi di Teofane. Risulta probabile che l'artista abbia avuto dei seguaci e che essi furono inclusi anche nel processo decorativo della Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina. L'idea che Teofane avesse degli allievi trova conferma nel processo di russificazione dello stile stesso di artista riscontrabile nelle pitture della Chiesa di San Teodoro Stratilate e Chiesa dell'Assunzione della Vergine Maria a campo Volotovo<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 42.

<sup>132</sup> Ibidem, cit.

<sup>133</sup> Ibidem, pag. 43.

<sup>134</sup> Ibidem, pag. 45.



Lazarev sostiene che l'apparizione a Novgorod di un grande maestro come Teofane potrebbe aver generato una vivace risposta da parte degli artisti locali. Essi si sentirono indubbiamente attratti dall'arte di Teofane e dopo aver padroneggiato lo stile del maestro essi "crearono una serie di opere notevoli, segnando uno dei punti più alti nello sviluppo dell'arte di Novgorod. Tali opere sono gli affreschi della Chiesa di Teodoro Stratilate e gli affreschi della ormai scomparsa Chiesa di campo Volotovo"<sup>135</sup>.

Allo stato attuale degli studi i critici sono unanimemente concordi sul fatto che gli affreschi prodotti nella Chiesa dedicata a San Teodoro Stratilate e nella Chiesa dell'Assunzione della Vergine Maria a Volotovo siano riconducibili alla scuola di Teofane il Greco.

Secondo quanto elaborato da Lazarev, le decorazioni pittoriche delle due chiese in analisi sono senza dubbio opere russe ed in esse sono chiaramente visibili caratteristiche formali puramente novgorodiane; nella storia dell'arte di Novgorod del XIV secolo, questi monumenti rappresentano una fase di sviluppo segnata dall'impronta del "pittorresco accentuato"<sup>136</sup>, che si rivelò, secondo l'autore, di brevissima durata, tanto che alla fine del secolo lasciò il posto ad altri stili e tendenze<sup>137</sup>. Lazarev, inoltre, sintetizza il dibattito della erronea attribuzione a Teofane delle chiese in questione affermando:

"Vi fu un grande dibattito tra i ricercatori circa l'epoca della creazione delle pitture murali e la loro appartenenza a Teofane. Anisimov, con il quale sono solidali Grabar, Muratov, Stokov, Bogussevič e Karger, li attribuì a Teofane il Greco e li considerò la sua prima opera di Novgorod, prodotta negli anni '60. [...] Alpatov collegò gli affreschi di San Teodoro con la scuola di Teofane, notando in essi la presenza di tratti russi e li datò all'epoca [...] dei primi anni '60. [...] Uno studio attento degli affreschi di San Teodoro Stratilate crea una sorta di impressione ambigua. Da un lato, questi affreschi sono insolitamente vicini a Teofane, dall'altro sono così diversi dalle sue indiscutibili opere che la conclusione stessa suggerisce che appartenessero a un altro maestro."<sup>138</sup>

Gli affreschi che più si avvicinano alle opere della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sono quelli dipinti nella Chiesa di San Teodoro Stratilate.

Secondo la Prima Cronaca di Novgorod la chiesa di San Teodoro Stratilate fu fondata nel 1360 e consacrata nel 1361. I committenti della chiesa furono il Semën Andreevič e sua madre Natalja. L'edificio fu affrescato tra il 1378 e il 1396 ma il committente degli affreschi non ci è noto, al contrario di colui che commissionò

---

<sup>135</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 48.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Ibidem, pag. 49.

l'edificio<sup>139</sup>. Si tratta di un edificio cubico, ovvero a pianta quadrata con gli angoli superiori smussati, quattro pilastri, un'abside e dotato di cupola<sup>140</sup>. Gli affreschi della chiesa non si sono conservati in modo eccellente ma, rispetto ad altri monumenti del XIV secolo, presentano certamente condizioni migliori. Nel 1910-11 tale scoperta dei dipinti fu rivelata da Anisimov al XV congresso Archeologico dove descrisse con entusiasmo le pareti affrescate della Chiesa di San Teodoro Stratilata<sup>141</sup>.

Allo zenit della cupola si trova la raffigurazione del Pantocratore, attorniato da arcangeli, serafini e cherubini e nella parte sottostante, ovvero nel tamburo si trovano i profeti. Tra il Pantocratore e le figure angeliche si trova l'iscrizione del Salmo 101 (20-22), ovvero la medesima della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sull'Il'ina<sup>142</sup>, mentre, del ciclo che prevedeva i padri della Chiesa, posizionato negli archi che sorreggono la cupola, si sono conservati soltanto i medaglioni con l'immagine di Adamo, Eva e Set<sup>143</sup>. Nel catino absidale si trovano frammenti della Adorazione degli arcangeli alla Madre di Dio seduta sul trono, ai lati del quale si trovavano due angeli. Di queste due figure si sono conservati pochi frammenti minori<sup>144</sup>. Alle estremità degli archi si trovano le immagini dei sommi sacerdoti veterotestamentari, pesantemente danneggiate. Il fregio che raffigura la Passione, collocato nella parte dell'altare, è formato di un sistema di piccole composizioni in cui è possibile osservare la Negazione e il Pentimento di Pietro, e il Suicidio di Giuda, in buono stato di conservazione<sup>145</sup>. All'estremità ovest dei pilastri dell'altare si trova l'affresco della scena dell'Annunciazione, a nord l'Arcangelo Gabriele che porta la buona novella e a sud la Madre di Dio con gli strumenti per filare<sup>146</sup>. Gli affreschi raffiguranti le feste religiose non sono pervenuti completamente; una delle meglio conservate è la grandiosa composizione della Resurrezione del Signore o la scena

---

<sup>139</sup> Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii pozdnepaleologovskogo vremeni*, Moskva, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2008, pag. 16.

<sup>140</sup> Ibidem, pagg 39-40.

<sup>141</sup> Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii pozdnepaleologovskogo vremeni*, 2008, pag. 57.

<sup>142</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., cit., pag. 147.

<sup>143</sup> Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii pozdnepaleologovskogo vremeni*, 2008, pag. 70.

<sup>144</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 54.

<sup>145</sup> Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii pozdnepaleologovskogo vremeni*, 2008, pag. 71.

<sup>146</sup> Ibidem, pag.72.

Discesa agli Inferi che stupisce per la sua grande originalità: Cristo fluttua, circondato da angeli che volano attraverso il cielo mentre Adamo, Eva e altri giusti allungano le mani verso di lui. Secondo Alpatov, l'intera composizione è piena di movimento e pathos che non si trova nelle opere bizantine<sup>147</sup>. Sulla parete ovest del braccio sud della croce sono raffigurati il principe Santo Vladimir e i figli Santi Boris e Gleb. La figura centrale si è conservata bene mentre gli altri due è rimasto ben poco e al di sopra delle loro figure si trova l'affresco del Battesimo di Gesù<sup>148</sup>. Sulla parete occidentale della navata centrale si trovano scene mal conservate della vita di San Teodoro Stratilate e San Teodoro Tirone<sup>149</sup>.

Lazarev, nell'analisi degli affreschi di San Teodoro Stratilate, mette a confronto questi ultimi con l'opera affrescata nella Chiesa della Trasfigurazione, delineando differenze e somiglianze. Tale analisi serve all'autore per dimostrare lo stretto legame tra questi affreschi, prodotto di una collaborazione maestro-allievo. Notevoli somiglianze si riscontrano sia nei cicli e nei tipi di personaggi, sia nei singoli motivi iconografici come ad esempio, la presenza dei profeti, del Battista, e dei Padri Veterotestamentari nel tamburo, santi nei medaglioni, a cui Lazarev aggiunge:

“Una trama pittorica libera con un ampio uso di ricche lumeggiature, adagiata sopra un incarnato bruno-rossastro, un colore argenteo opaco, in cui prevalgono i toni viola, blugrigiastro, giallo giallastro, grigio e bianco, una libera disposizione di dipinti, estraneo all'architettura rigorosa, fortemente espresso in tutte le scene a più figure un elemento di movimento; tutte queste caratteristiche avvicinano i dipinti di Teodoro agli affreschi della Trasfigurazione del Salvatore.”<sup>150</sup>

Tuttavia, insieme a tali indubbie caratteristiche di somiglianza tra le pitture della Chiesa di San Teodoro Stratilate e gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, vi sono differenze di stile molto significative, che diventano più evidenti quanto più si studiano da vicino entrambi i monumenti. Nella chiesa di Teodoro Stratilate, il modo di dipingere è meno sicuro, manca di quella brillantezza e di quel virtuosismo che tanto stupisce nelle opere di Teofane<sup>151</sup>:

“(Nella chiesa di Teodoro Stratilate) le caratteristiche locali di Novgorod si fanno sentire con molta insistenza. Le figure, con spalle fortemente inclinate, si distinguono per le proporzioni tozze tipiche dei monumenti di Novgorod della pittura da cavalletto. L'autore degli affreschi di Teodoro usa volentieri una linea di contorno dolcemente curva, che sa dare una parsimonia puramente novgorodiana e una notevole generalizzazione. Altrettanto laconiche sono le forme architettoniche degli affreschi di Teodoro. Sono paragonati a matrici monolitiche, non meno tozze delle figure situate sullo sfondo. [...] Infine, nonostante la presenza di iscrizioni greche negli affreschi, alternate a quelle russe, i volti non sono più di tipo greco. In molti di

---

<sup>147</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984, pag. 105.

<sup>148</sup> Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii pozdnepeleologovskogo vremeni*, 2008, pag. 72.

<sup>149</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 54.

<sup>150</sup> Ibidem, cit., pag. 49.

<sup>151</sup> Ibidem, pag. 50.

essi, le caratteristiche locali di Novgorod sono chiaramente visibili. L'espressione dei volti, che quella di Teofane è piena di tensione psicologica e di particolare severità, si fece molto più dolce e affabile. Tutto questo insieme ci fa attribuire i dipinti di Teodoro ad un maestro di Novgorod.”<sup>152</sup>

La seconda chiesa di Novgorod che risente del forte influsso di Teofane il Greco è la Chiesa dell'Assunzione su Campo Volotovo. La chiesa venne fatta erigere in pietra su richiesta dell'arcivescovo Mosè nel 1352 e fatta affrescare per la prima volta nel 1363. Il committente di questi primi affreschi era l'arcivescovo Alexej. La seconda decorazione ad affresco giunta fino ai giorni nostri, risale 1380-90 e, come sottolineato da Lazarev, non ve n'è traccia nelle fonti<sup>153</sup>. La struttura poggia su una pianta quadrata. Sul lato est si trova una possente abside non molto alta. Sul lato nord e ovest si trova il nartece ricoperto da una volta a botte<sup>154</sup>. La chiesa in origine apparteneva al complesso di un monastero che fu spopolato e dismesso nel XVII secolo<sup>155</sup>. Essa si conservò pressoché intatta fino alla Seconda guerra Mondiale quando fu danneggiata pesantemente dai bombardamenti. Nella tragedia di una perdita così grave, Lazarev spiega come la barbara distruzione della chiesa costituisca “una perdita irreparabile”<sup>156</sup>. Ciò che Lazarev non poté mai sapere è che le volte crollate e le pitture parietali poterono così essere conservate come area archeologica per decenni e che la perdita, per quanto grave, avrebbe potuto avere una speranza di recupero. Nel 1992 la Chiesa della Dormizione della Beata Vergine Maria venne inserita nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO<sup>157</sup> e il 5 giugno 2001 fu firmato un accordo dal Ministero della Cultura della Federazione Russa, dalle amministrazioni della Regione di Novgorod, dal Ministro di Stato presso il Cancelliere (delegato del Governo per la Cultura e i Media nei Bundes) e degli Accordi per la cooperazione Internazionale, che prevedeva aiuti per il restauro della Chiesa della Dormizione delle sue pitture murali. Il 28 agosto 2003 fu completato il recupero della struttura della chiesa. I lavori di ricomposizione dei frammenti proseguono ancora oggi, ma alcune porzioni di affresco sono già tornate alla chiesa<sup>158</sup>.

Gli affreschi più antichi che si trovano all'intero della chiesa della Assunzione su campo Volotovo furono realizzati nel 1363, come indicato dalla prima Cronaca di

---

<sup>152</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 50.

<sup>153</sup> Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, Moskva, Iskusstvo, 2000, pag. 209.

<sup>154</sup> Dörthe Jakobs, Helmut F. Reichwald: *Die Mariä-Entschlafens-Kirche (Uspenskij-Kirche) a Wolotowo bei Nowgorod. Dokumentation - Kriegszerstörung - Wiederaufbau und Restaurierung.* In: *Denkmalpflege nel Baden-Württemberg*, 32 (2003), pag. 339.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, 2000, cit., pag. 209.

<sup>157</sup> Dörthe Jakobs, Helmut F. Reichwald: *Die Mariä-Entschlafens-Kirche (Uspenskij-Kirche) a Wolotowo bei Nowgorod. Dokumentation - Kriegszerstörung - Wiederaufbau und Restaurierung.*, (2003), pag. 339.

<sup>158</sup> Ibidem, pag. 340.

Novgorod, e furono scoperti nel 1855 nella parte centrale dell'abside. Tali dipinti raffigurano un altare con un calice ai cui lati si ergono angeli biancovestiti e poco distanti si trovano le figure di Giovanni Crisostomo e Basilio Magno<sup>159</sup>. Gli affreschi che risalgono al XIV secolo si trovano nello strato superiore rispetto a quelli più antichi. Nell'abside è raffigurata la Vergine in trono con il Bambino in grembo e gli Arcangeli Michele e Gabriele che la venerano; al di sotto si trova la composizione a più figure dell'Eucarestia, mentre nel registro inferiore si trova la Celebrazione di Tutti i Santi, l'Adorazione della Vittima<sup>160</sup>. La composizione che decora la nicchia dell'altare raffigura Cristo nudo fino alla cintola ed appoggiato alla croce. Accanto ad essa vi sono gli strumenti delle passioni si rilevano frammenti degli strumenti di tortura tra cui una corona di spine, una lancia e un bastone con una spugna<sup>161</sup>. Un'altra composizione, situata sulla parete sud e suddivisa in tre parti, illustra il Racconto su un abate, Cristo lo tentò sottoforma di mendicante. La particolarità della composizione ha permesso a Lazarev<sup>162</sup>, e in seguito ad Alpatov<sup>163</sup>, di osservare che l'uso del profano nella pittura di Novgorod trova una facile spiegazione nella lotta che gli ampi circoli democratici di Novgorod condussero contro il dominio dell'oligarchia boiarda. Un'altra composizione, definita insolita da Lazarev, si trova sulla parete meridionale e raffigura ai lati della Madre di Dio e del Bambino, seduti su un trono semicircolare, vi sono gli arcivescovi di Novgorod Mosè (1324-1329, 1352-1359) e Alessio (1359-1388), il primo dei quali presenta alla Madre di Dio un modello della chiesa da lui eretta. Entrambi i sovrani, le cui teste sono coperte da cappucci bianchi, sono presentati con aureole<sup>164</sup>.

Il dibattito circa l'autore degli affreschi suscitò in passato forte disaccordo. Attualmente gli studiosi sono concordi nell'attribuire gli affreschi ad un allievo di Teofane il Greco<sup>165</sup>. Lazarev riassume il dibattito ormai concluso con la seguente affermazione:

“Non meno controversa è la questione dell'autore dei dipinti di Volotovo. Anisimov, Grabar, Porfiridov e Karger li attribuiscono a Teofane il Greco. Ma mentre il primo li considera l'ultimo lavoro 'russificato' di Teofane (non prima degli anni '80), gli ultimi tre ricercatori li attribuiscono [...] al 1363.”<sup>166</sup>

<sup>159</sup> Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, 2000, cit., pag. 209.

<sup>160</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 54.

<sup>161</sup> Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, 2000, cit., pag. 210.

<sup>162</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 57.

<sup>163</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*, 1967, pag. 84.

<sup>164</sup> Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, 2000, cit., pag. 211.

<sup>165</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*, 1967, pag. 81.

<sup>166</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 53.

Concludendo l'analisi, Lazarev riflette sullo stile pittorico dell'autore degli affreschi e asserisce:

“[...] Tra gli artisti di Novgorod, il maestro di (campo) Volotovo comprese in modo più sottile le bellezze puramente pittoriche delle opere di Teofane, e dal loro studio riuscì a trarre le conclusioni più coerenti. [...] sebbene non segua mai la via dell'imitazione diretta di Teofane, non ha paura di usare alcuni dei suoi motivi e di adottare da lui alcune tecniche individuali.”<sup>167</sup>

### **1.3.2. Mosca**

L'8 settembre 1380 la battaglia di Kulikovo cambiò per sempre le sorti della Rus' e in particolare del Granducato di Moscovia. La battaglia segna la prima vera sconfitta dei tatars. Come asserisce Lazarev, dopo la battaglia di Kulikovo l'importanza economica e politica di Mosca iniziò a crescere rapidamente, e fu proprio nella capitale del principato che Teofane il Greco acquisì il vasto campo di attività, che non avrebbe potuto avere né a Costantinopoli, né a Novgorod<sup>168</sup>. Infatti, a Mosca, affluiscono gli artisti dei paesi slavi meridionali, i cui paesi erano invasi dai Turchi, e si stabilirono strette relazioni con Bisanzio, che erano diventate sporadiche al tempo dell'invasione dei Tatars<sup>169</sup>.

Per ricostruire le tappe di Teofane ci si affida nuovamente a Epifanij il Saggio che fornisce informazioni sulle sue attività dell'artista nel periodo moscovita:

“Но на Москвѣ три церкви подписаны: Благовѣщення святыя Богородицы, Михайло святый, одну же на Москвѣ. В Михайле святом на стѣнѣ написа град, во градѣ шаровидно подробну написавый; у князя Владимира Андрѣевича в каменѣ стѣнѣ саму Москву также написавый; терем у князя великого незнаемую подписью и страннѣшно подписаны; и в каменной церкви во святомъ Благовѣщении «Корень Исеевъ» и «Апокалипсий» также исписавый.”<sup>170</sup>

“A Mosca vi sono tre chiese affrescate da lui: dell'Annunciazione, di san Michele ed un'altra ancora. Su una parete della chiesa di san Michele raffigurò la città, tratteggiandola in ogni suo dettaglio con i colori, su una parete dell'abitazione del principe Vladimir Andreevič rappresentò nuovamente Mosca, affrescò il terem del grande principe con delle immagini inconsuete e mai viste prima; nella chiesa dell'Annunciazione dipinse 'la radice di Isesse' e 'L'Apocalisse'.”<sup>171</sup>

Da ciò che Epifanij racconta, Mosca sembra essere stata l'ultima tappa del lungo viaggio di Teofane attraverso la Grecia, la Crimea e la Russia. Il periodo di produzione artistica va dal 1395 al 1405 ma si pensa che il suo soggiorno sia durato oltre. Secondo Lazarev, la lunga permanenza di Teofane a Mosca, anche dopo il 1405, può essere dimostrata dal fatto che egli avesse degli allievi. Stando a quanto affermato dall'autore,

---

<sup>167</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 54.

<sup>168</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, in: *Vizantijskij vremennik*, 8.1956, pag. 143.

<sup>169</sup> Lazarev Viktor, *Antiche Iconi Russe*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1962, pag. 17

<sup>170</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, 1969, cit.

<sup>171</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 2.

quando Teofane dipinse la Chiesa della Natività della Vergine nel 1395 e decorò la Chiesa di Michele nel 1399, l'artista era circondato da giovani apprendisti. La teoria che propone lo induce ad affermare: "il maestro doveva avere il suo laboratorio a Mosca, che senza dubbio attirò l'attenzione di tutti e fu un laboratorio d'arte avanzato per gli anni '90 del XIV secolo, dove accorrevano giovani di talento."<sup>172</sup>.

In base alle informazioni scritte da Epifanij, a Mosca Teofane dipinse la Chiesa della Natività della Vergine, la Cattedrale dell'Arcangelo e dell'Annunciazione, oltre alle stanze del principe Vladimir Andreevič. Il gran numero di opere prodotte a Mosca rispetto a ciò che si trova a Novgorod, permette ad Alpatov di affermare che "non vi è motivo alcuno di classificare Teofane tra i maestri della scuola di Novgorod."<sup>173</sup>.

I committenti legati alle opere moscovite di Teofane furono personaggi appartenenti alla cerchia di Dmitrij Donskoj, grande condottiero e Principe di Mosca dal 1359 e Granduca di Vladimir dal 1363 al 1389. Lazarev sostiene che, egli rappresentasse l'incarnazione dell'idea della liberazione nazionale nella mentalità del popolo dell'epoca<sup>174</sup>. Le dinamiche di potere che Lazarev prova a spiegare al lettore servono a comprendere meglio la posizione che occupavano i committenti delle opere di Teofane:

Vladimir Andreevič non è altro che il principe di Serpukhovsko-Borovskij (1353-1410), nipote di Ivan Kalita, cugino di Dmitrij Donskoj, amico di Sergio di Radonež e Afanasij Vysoskij. Vladimir Andreevič era un capo militare eccezionale. Durante la battaglia di Kulikovo, comandò, insieme al governatore Dimitri Bobrok, il reggimento di agguati Volyn, destinato a svolgere un ruolo decisivo nell'esito della battaglia. Insieme a Dimitri Donskoj, prese parte alla rivolta dei lituani, alla difesa di Mosca [...] dall'invasione dei tartari, alla difesa di Pskov dai cavalieri di Livonia, nelle campagne contro Novgorod e Tver'. [...] Era una persona molto dotata e influente che non aveva paura di opporsi a Dimitri Donskoj e Vasilij Dmitrievič.<sup>175</sup>

In ogni caso, risulta evidente che Teofane, una volta giunto a Mosca, allacciò rapporti diretti con i più alti circoli dei boiardi locali, circoli che crescevano rapidamente di importanza e rilevanza economica. Inoltre, Lazarev riesce ad individuare la committenza per la maggior parte degli edifici affrescati da Teofane:

"Dipinse tre chiese del Cremlino, una delle quali (la Chiesa della Natività della Theotokos) fu eretta per volere della moglie di Dimitri Donskoj, la Granduchessa Evdokia, e l'altra (Cattedrale dell'Annunciazione) fu costruita per volere del Granduca Vasilij Dmitrievič. Teofane decorò la sua torre con magnifici affreschi. Infine, secondo lo stesso Epifanij, lavorò per il principe Vladimir Andreevič, nel cui palazzo dipinse sul muro una veduta di Mosca."<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, cit., pag. 143.

<sup>173</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967, cit., pag. 94.

<sup>174</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 71.

<sup>175</sup> Ibidem, cit., pag. 70.

<sup>176</sup> Ibidem, cit., pag. 79.

## Icone dell'iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino

Prima di analizzare l'opera di Teofane, vale la pena di soffermarsi brevemente su cosa sia l'iconostasi e come si presenta a noi oggi. L'iconostasi è un divisorio che separa il Bema dal resto della chiesa ed è parte integrante ed imprescindibile all'interno delle chiese ortodosse, simboleggia il confine tra il mondo divino e il mondo terreno. Presente fin dall'origine del Cristianesimo, in principio era costituita da una parete in pietra sulla quale erano poste le icone. A Mosca, la parete decorata da icone raggiunse il suo pieno sviluppo teologico nelle iconostasi a più ordini dai secoli XIV e XV<sup>177</sup>. È interessante, però, come Lazarev attribuisca al maestro anche la composizione dell'iconostasi, riflettendo sul significato delle parole scelte dal cronista: “Quando i cronisti della fine del XIV - inizi del XV secolo parlano della ‘подписи’ (‘firma’) del tempio, di solito intendono, come ha giustamente notato Grabar, non solo dipingere le pareti, ma anche scrivere icone per l'iconostasi.”<sup>178</sup>.

Come spiega Alpatov, la struttura dell'iconostasi è stata ideata a Bisanzio, influenzando l'arte dei paesi limitrofi, come la Serbia del XIV secolo<sup>179</sup>. Lazarev precisa che l'iconostasi a figure alte, in grado di creare un divisorio fisso, si è sviluppata in Russia, trasformandosi, con il tempo, in un muro che nascondeva completamente l'altare agli occhi dei fedeli:

“Il punto di partenza di questa lunga evoluzione fu l'icona posizionata sull'architrave, raffigurante la "Deesis" principale [...]. Questa icona primaria, che ben presto si divise in tre parti indipendenti, iniziò ad essere affiancata da altre (nelle prime fasi dello sviluppo, queste erano mezze figure di arcangeli, apostoli e Padri della Chiesa, che completavano la "Deesis" centrale). Probabilmente nei secoli XIII-XIV, al di sopra di questo livello di Deesis ne apparve uno dedicato alle festività costituito da icone raffiguranti le dodici feste. Tutti i livelli della Deesis erano mezze figure nelle prime iconostasi, poiché le dimensioni dei templi erano relativamente ridotte (soprattutto a Novgorod), e ciò determinò il fatto che anche la piccola dimensione dell'iconostasi arrivò in Russia.”<sup>180</sup>

Secondo l'analisi di Lazarev, l'ampliamento del potere politico e militare di Mosca ha determinato un aumento della monumentalità delle chiese erette e di conseguenza l'apertura degli archi dell'altare. Di conseguenza, ciò comportò che le dimensioni dell'iconostasi aumentassero<sup>181</sup>. Tuttavia, nei territori dell'attuale Georgia, a Bisanzio e persino nell'antica Rus', la Deesis a figure intere era già nota, ma raramente entravano a

---

<sup>177</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 34.

<sup>178</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 87.

<sup>179</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967, pag. 97.

<sup>180</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 3, 1956, cit., pag. 195.

<sup>181</sup> *Ibidem*.



far parte delle iconostasi che erano di dimensioni relativamente ridotte<sup>182</sup>. È probabile che soltanto Mosca potesse offrire a Teofane la possibilità di risolvere un problema così monumentale all'inizio del XV secolo. Apparentemente, fu il primo a sostituire le icone a mezza figura dell'ordine Deesis con quelle a figura intera.

Le opere moscovite di Teofane che sono giunte fino ai giorni nostri, rappresentano una piccola parte dell'intera produzione. La Cattedrale dell'Annunciazione, eretta nel 1397, fu demolita nel 1484, quando i maestri di Pskov costruirono un nuovo edificio. Di conseguenza gli affreschi realizzati prima del 1484 andarono perduti. La perdita degli affreschi non consentì agli studiosi delle epoche successive di farsi un'idea di come apparissero le opere pittoriche menzionati da Epifanij, ovvero La radice di Iesse e Apocalisse. Tuttavia, nonostante la distruzione della cattedrale, l'iconostasi è sopravvissuta e fu collocata all'interno della nuova Cattedrale dell'Annunciazione<sup>183</sup>. Tutte le icone dell'iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione sono alte 2,10 metri e hanno larghezza variabile da 0,94 a 1,42 metri; al suo interno è collocata la prima Deesis russa con i personaggi a figura intera. Nel 1408, Andrej Rublëv e Daniil Čěrnyj introdussero nell'iconostasi la serie dei Profeti nella cattedrale della Dormizione di Vladimir e portarono l'altezza delle icone della Deesis fino a 3,14 metri<sup>184</sup>.

Negli annali del monastero della Trinità si racconta che nella stessa primavera del 6913, anno identificato come 1405, iniziarono i lavori nella Cattedrale dell'Annunciazione e che i “[...] maestri furono Teofane iconografo Greco, lo starez Prokhor da Gorodec e il monaco Andrej Rublëv, terminarono i lavori nello stesso anno”<sup>185</sup>.

Gli studiosi sono concordi all'unanimità nell'attribuire l'Arcangelo Michele allo starez Prokhor da Gorodec, e le icone di San Giorgio e San Demetrio a Andrej Rublëv<sup>186</sup>. Dell'intera iconostasi appartengono a Teofane le icone del Salvatore, la Madre di Dio, San Giovanni Battista, San Paolo, San Giovanni Crisostomo e San Basilio Magno<sup>187</sup>. La presenza nell'iconostasi di un livello dedicato ai santi venerati localmente, evidenzia il ruolo di spessore ricoperto dai maestri russi<sup>188</sup>. Nonostante la partecipazione di tre maestri

---

<sup>182</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 38.

<sup>183</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 3, in: *Vizantijskij vremennik*, 9.1956, pag. 193.

<sup>184</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 38.

<sup>185</sup> *Ibidem*, cit., pag. 40.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967, pag. 96.

<sup>188</sup> *Ibidem*, pag. 97.

all'esecuzione della Deesis, essa è percepita come qualcosa di estremamente unitario, segnato con il sigillo di un unico stile monumentale, un unico concetto creativo<sup>189</sup>.

Al centro della composizione vi è il Cristo seduto in trono, vestito di bianco. Tutti i personaggi sono raffigurati in pose di preghiera, con le braccia leggermente distese in avanti, con il capo leggermente chino. Da entrambi i lati, il movimento è diretto verso il centro e trova il suo completamento nella figura di Cristo seduto, che funge da trama e da centro ideologico dell'intera composizione<sup>190</sup>. Analizzando la tecnica con cui sono state dipinte le icone attribuite a Teofane, Lazarev afferma: "in loro si riconosce facilmente la mano del frenetico Teofane [...] pieno di indomita energia creativa."<sup>191</sup>. I volti non presentano l'astrazione e la severità tipica bizantina ma sono più umani e morbidi nella loro espressività. Le figure della Madre di Dio e di Giovanni Battista rappresentano capolavori insuperabili. Teofane trasmette in modo straordinario la vita individuale di ciascuno dei santi. Secondo Lazarev, attraverso l'osservazione delle singole icone, ognuna di loro lascia intendere un messaggio strettamente legato alla vita del soggetto rappresentato; nell'icona Battista viene sottolineata una profonda umiltà, nella Madre di Dio il messaggio predominante è di amore e devozione, in Cristo ciò che ha più impatto è la severa maestà, in Basilio Magno il "fanatismo"<sup>192</sup>, in Giovanni Crisostomo si ha "alta adesione ai principi"<sup>193</sup>, in San Paolo è il potere dell'intelletto, nell'Arcangelo Gabriele si percepisce la chiarezza spirituale<sup>194</sup>.

### **Le icone (Madre di Dio del Don, Dormizione della Vergine e Trasfigurazione)**

Si è soliti attribuire al nome di Teofane il Greco l'icona a due facce della Madre di Dio del Don, detta anche Madre di Dio Donskaja, sul cui retro è posta una seconda icona che raffigura la Dormizione della Madre di Dio. Entrambe sono databili tra il 1380 e il 1390. Inizialmente questa doppia icona si trovava nella Cattedrale della Dormizione della città di Kolomna<sup>195</sup>. Una terza icona associata a Teofane il Greco è la

---

<sup>189</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 3, 1956, pag. 197.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Ibidem, cit., pag. 196.

<sup>192</sup> Ibidem, cit., pag. 198.

<sup>193</sup> Ibidem, cit.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Galleria Tretjakov. *Guida, Galleria Tretjakov di Stato*, 7 ed. – San Pietroburgo: S.r.l. "Torgovij dom "mednij vsadnik", 2016., pag. 22.

Trasfigurazione del Signore e proveniente dall'omonima chiesa a Pereslavl'-Zalesskij e datata intorno al 1403<sup>196</sup>.

L'icona a doppia faccia della Madre di Dio del Don e della Dormizione della Madre di Dio appartiene presumibilmente alla bottega di Novgorod e si trova attualmente alla Galleria Tretjakov di Mosca<sup>197</sup>.

Il mito storiografico legato all'icona affonda le sue radici all'epoca di Teofane. L'icona fu posta sullo stendardo del granduca Dimitri Donskoj, ed avrebbe determinato la vittoria della battaglia di Kulikovo del 1380 contro i Tartari<sup>198</sup>, dopo di che il gran principe Dimitri Ivanovič avrebbe deposto l'icona nella Cattedrale della Dormizione a Kolomna. Essa rimase conservata all'interno della chiesa fino al momento in cui Ivan il Terribile intraprese la campagna di Kazan e nuovamente l'immagine sacra venne posta come stendardo. cattedrale dell'Annunciazione di Mosca. Nel 1591 fu prelevata dalla Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca in cui era conservata e fu portata in processione durante la battaglia contro Ğazı II Giray, khan del khanato di Crimea, che con i suoi eserciti assediava le mura di Mosca: "lo zar Fëdor Ivanovič si ricordò dell'icona e propose di usarla come gonfalone al fine di sbaragliare più facilmente i tatarı. Infine nel 1598, al cospetto dell'icona, il patriarca Iov proclamò zar Boris Godunov."<sup>199</sup>.

Faensen riferisce che non tutti gli autori sono concordi nell'attribuire l'icona a doppia faccia a Teofane il Greco: "Muratov (1927), Antonova (1958) e Onasch (1961), contrariamente a Lazarev (1968, p. 67), l'attribuiscono al maestro stesso, sulla base di confronti stilistici con l'arte paleologa."<sup>200</sup>. Lazarev, quindi, suppone che la doppia icona non sia attribuibile a Teofane e già nel 1961 spiega che un maestro greco sarebbe stato troppo vincolato ai canoni per produrre un'icona carica di tanta emotività:

"Sul dritto dell'icona è raffigurata la 'Tenerezza'. La Madre di Dio, tenendo il bambino tra le braccia, gli preme dolcemente la guancia. Questo tema lirico, portato in Russia da Bisanzio, divenne uno dei soggetti preferiti dai pittori di icone russi. Riuscirono solo a saturarla con molta più emotività di quanto consentissero i rigidi canoni bizantini [...]. Il volto di Maria sull'icona del Don è pieno di tristezza. La Madre prevede il tragico destino di suo figlio ma il suo viso non è solo triste; [...] La caratteristica russa dell'icona è quell'audace asimmetria, che è alla base dell'interpretazione del volto della Madre di Dio: la guancia destra è molto più stretta della sinistra, la bocca è leggermente spostata a destra, gli occhi e la bocca si trovano lungo assi convergenti e non parallele. [...] Un maestro bizantino vincolato dai canoni classici non si sarebbe mai permesso di costruire la forma

---

<sup>196</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 32.

<sup>197</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000.

<sup>198</sup> Ibidem.

<sup>199</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 32.

<sup>200</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000, cit.

così liberamente. Di norma, il suo disegno ha più precisione, ma meno espressività emotiva.  
[...]<sup>201</sup>

Sul lato posteriore dell'opera è raffigurata la Dormizione della Madre di Dio. L'icona della dormizione, come prototipo, giunse anch'essa alla Russia da Bisanzio<sup>202</sup>. Tutti gli studiosi concordano nell'approssimare l'esecuzione delle due icone agli ultimi trent'anni del XIV secolo mentre la paternità rimane un dibattito aperto<sup>203</sup>.

La composizione è fortemente semplificata e ridotta alle due figure principali, Maria posta sul catafalco e Cristo che tiene in mano la sua anima e, su ciascun lato, sei apostoli e un vescovo. Di norma questo tipo iconografico si presenta ricco di soggetti e molto articolato mentre mancano qui molti elementi tra cui le nuvole con gli angeli, generalmente raffigurate al di sopra degli apostoli<sup>204</sup>.

L'icona della Trasfigurazione del Signore viene datata intorno al 1403. La paternità dell'opera, al pari dell'icona della Madre di Dio Donskaja e della Dormizione della Madre di Dio, è molto discussa. La composizione dell'icona della Trasfigurazione, spiega Lazarev, si rifà a modelli bizantini dell'epoca dei Paleologi e ciò si evince dal movimento tempestoso che la caratterizza. Il Cristo si libra in cielo circondato da una aureola da cui si diramano da tre raggi. Ai lati di Cristo, fedele alle Sacre Scritture, vi sono i profeti Elia e Mosè le cui mezze figure si ripetono negli angoli superiori dell'icona. Gli apostoli sono raffigurati sconfitti a terra. Giovanni è accecato dalla luce emanata da Cristo e si copre il volto con la mano, Giacomo si prostra sulla schiena, Pietro in ginocchio eleva a Cristo una preghiera. Sullo sfondo, nelle grotte, sono rappresentate le scene che precedono e seguono l'evento della Trasfigurazione, ovvero a sinistra gli apostoli e Cristo salgono sul monte Tabor, a destra scendono da esso. La composizione, nel complesso risulta equilibrata e rigorosamente simmetrica<sup>205</sup>.

## **I manoscritti**

Nella lettera a Kirill Epifanij attribuisce a Teofane un talento eccellente non solo nell'ambito della pittura murale e delle icone, ma anche della miniaturista<sup>206</sup>. Tuttavia, per quanto riguarda quest'ultima, Grabar afferma che le fonti scritte a noi pervenute non

---

<sup>201</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 64.

<sup>202</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 26.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000.

<sup>205</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pagg. 101-102.

<sup>206</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 144.

citano nessuna opera di Teofane<sup>207</sup>. Viceversa, secondo Lazarev, la testimonianza di Epifanij è veritiera e sarebbe del tutto naturale rintracciare la mano dell'artista tra i manoscritti moscoviti degli anni '90 del XIV secolo. Questi ultimi sono pieni di illustrazioni che richiamano lo stile di Teofane. Vengono individuati da Lazarev due manoscritti con le caratteristiche attese: il Vangelo di Koška e il Vangelo di Khitrovo. Essi occupano un posto d'eccezione nella storia della pittura antica russa<sup>208</sup>.

Il Vangelo di Koška, conservato nella Biblioteca di Stato dell'URSS, oggi Biblioteca di Stato Russa di Mosca, intitolata a Lenin (M. 8654) e risale al XV secolo. Il magnifico manoscritto è scritto su pergamena, lavorata con molta cura e racchiuso in una cornice d'argento<sup>209</sup>. Secondo l'iscrizione sulla cornice, il Vangelo fu legato nel 1392 per ordine del servo di Dio Teodoro Andreevič. Trutovskij fu il primo a identificare nel "servo di Dio Fëdor Andreevič" il boiardo Fëdor Andreevič Koška. Quest'ultimo fu al servizio dei grandi principi Dmitrij Donskoj (morto nel 1389) e suo figlio Vasilij I (1389-1425). Tra il 1389 e il 1393 Koška svolse una serie di importanti incarichi diplomatici. Fu un uomo molto influente e, fatto interessante per Lazarev, un antenato dei Romanov<sup>210</sup>.

Il Vangelo di Koška è decorato con due intestazioni e molte iniziali, in cui le decorazioni a forma di piante sono sapientemente combinate ad animali tra cui draghi, uccelli, delfini e serpenti. I colori delle miniature variano dall'oro al blu, dal verde scuro, al rosso o al giallo e fanno sembrare le iniziali una sorta di gioiello. Per quanto riguarda la rigorosa architettura costruttiva, Lazarev definisce il Vangelo di Koška come "un capolavoro insuperabile dell'antica arte russa"<sup>211</sup>. L'autore utilizza tali termini perché in nessun altro manoscritto del XIV secolo sono stati riscontrati rapporti così proporzionati tra il testo, le intestazioni e le iniziali che qui formano un unico insieme inseparabile e armonioso<sup>212</sup>. Tuttavia, osservando da vicino le iniziali del Vangelo di Koška, si nota la differenza rispetto alle iniziali di altri manoscritti russi del XIV secolo, perché questi ultimi presentano due elementi caratteristici: intrecci di cinture completamente piatte, che formano motivi stravaganti, e immagini di animali estremamente stilizzate, subordinate al ritmo delle linee ornamentali<sup>213</sup>. Lazarev sostiene che le iniziali gotiche dei manoscritti occidentali siano costruite utilizzando un principio diverso. Essi presentano intrecci a

---

<sup>207</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, 1966., pag. 86.

<sup>208</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 145.

<sup>209</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pagg. 71-72.

<sup>210</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 145.

<sup>211</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, cit., pag. 72.

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 148.

motivi vegetali, principalmente germogli che divergono in varie direzioni, a volte riempiendo completamente il margine della pagina. Nel caso in cui vengano introdotte figure di animali o persone, queste risultano come un'appendice o un'aggiunta artificiale<sup>214</sup>. Le iniziali del Vangelo di Koška sono, certamente, affini alle iniziali dei manoscritti occidentali perché sono costituite da germogli di piante, in cui gli animali conservano la loro dimensione realistica. L'autore di queste iniziali, spiega Lazarev, deve aver avuto la possibilità di visionare manoscritti occidentali, che lo hanno ispirato nel dare un'interpretazione più voluminosa della forma. Gli esempi occidentali si ispirano anche alle iniziali che sono prive di figure animali e sono costituite da soli germogli. Le iniziali del Vangelo di Koška hanno molto in comune anche con l'ornamento russo che riporta motivi di forma animale. L'unica intestazione grande del Vangelo di Koška rivela un'analogia con i manoscritti bizantini: la decorazione interna all'intestazione che prevede cerchi intrecciati, particolare ben noto ai maestri greci, che amavano ricorrervi nelle decorazioni dei libri<sup>215</sup>.

Il Vangelo di Koška fu redatto nel 1392. Lazarev spiega che il periodo di produzione del manoscritto e la giunta di Teofane il Greco a Mosca coincidono. A giudizio di Lazarev, se Teofane fosse l'autore del manoscritto, avrebbe potuto fornire una vasta combinazione organica di elementi occidentali, bizantini e russi, dato che ebbe la possibilità di ammirare le opere occidentali nei viaggi a Galata e Caffa. Inoltre, "solo il suo genio avrebbe potuto fondere questi elementi contraddittori in un insieme omogeneo. Un normale artigiano non sarebbe stato in grado di assolvere ad un compito così difficile."<sup>216</sup>. Infine, Lazarev sottolinea così l'unicità dell'opera:

"Il nostro tentativo di risalire all'origine dell'ornamentazione del Vangelo del Gatto non deve in alcun modo oscurare il fatto che le decorazioni di questo manoscritto hanno un carattere del tutto singolare nell'ambito dell'arte libraria del XIV secolo (se non si tiene conto un monumento molto vicino - il Vangelo di Khitrovo). Né nei manoscritti bizantini, né occidentali, né russi possiamo trovare un'unica esatta analogia con la ricca decorazione del Vangelo di Koška. Più si studiano le iniziali di questo manoscritto, più ci si meraviglia della loro straordinaria varietà e rara originalità."<sup>217</sup>

Il Vangelo di Koška presenta molte affinità stilistiche con il Vangelo di Khitrovo che mancava di datazione. Per questo motivo è stato attribuito anch'esso agli anni '90 del XIV secolo ed è conservato nella Biblioteca di Stato Russa dedicata a Lenin (M. 8657)<sup>218</sup>. L'opera miniata fu concessa dallo zar Fëdor Alekseevič al boiardo Bogdan Matveevič

---

<sup>214</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 149.

<sup>215</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 73.

<sup>216</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, cit., pag. 152.

<sup>217</sup> Ibidem, cit., pag. 153.

<sup>218</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 75.

Khitrovo, che, a sua volta consegnò il Vangelo al monastero della Trinità di San Sergio. A parere di Lazarev, il Vangelo di Khitrovo è il manoscritto russo più notevole dell'era di Rublëv e, a differenza del Vangelo di Koška, presenta decorazioni ricche che comprendono iniziali e intestazioni. Inoltre, riporta immagini dei quattro evangelisti e dei rispettivi simboli (aquila, angelo, toro e leone)<sup>219</sup>. All'interno dell'opera vi sono cinque grandi Intestazioni; esse sono di tipo prettamente bizantino, caratterizzate da motivi floreali-fogliari racchiusi in cerchi. Tra gli elementi floreali spicca la palmetta sasanide<sup>220</sup>. L'ultima miniatura del manoscritto risulta particolarmente espressiva, in essa è rappresentata la figura dell'angelo, simbolo dell'evangelista Matteo, iscritto in un cerchio. Lazarev sostiene che l'angelo rappresentato sia molto simile a quelli affrescati nella Trinità della Chiesa del Salvatore della Trasfigurazione. Si osserva, inoltre, che il volto di San Giovanni evangelista è dipinto in maniera libera, modo tipico di Teofane<sup>221</sup>.

Nel Vangelo di Khitrovo non si trovano soltanto elementi ornamentali ma, il suo intero sistema è un richiamo della cultura greca. Le testate hanno una tonalità speciale, quasi insolita, rispetto alle costruzioni dei maestri bizantini<sup>222</sup>. Si notano, ripetutamente, tratti di somiglianza con miniature bizantine e testate dell'epoca dei Paleologi e ciò conduce, ancora una volta, ad affermare che il manoscritto appartenga alla bottega di Teofane il Greco<sup>223</sup>. Lazarev, infine, volendo approfondire la questione delle analogie con la cultura bizantina, si sofferma su un dettaglio particolare, che interessa non più le immagini ma le iscrizioni:

“Vi è un ulteriore dettaglio che conferma la stretta connessione del Vangelo di Khitrovo con la bottega greca. Tutte le iscrizioni sui libri degli evangelisti sono russe, ma le designazioni degli evangelisti e dei loro simboli sono date in greco. Allo stesso tempo, le iscrizioni greche sono russificate. Ci sono due possibili spiegazioni: o le iscrizioni sono state fatte da uno studente russo di greco, e poi ha distorto la lingua per ignoranza, o le iscrizioni sono state fatte da un greco, e poi ha deliberatamente cambiato l'ortografia nel tentativo di avvicinare la lingua greca a quella russa. La seconda spiegazione sarebbe adatta a Teofane, che visse a lungo in Russia e avrebbe potuto porsi l'obiettivo di russificare le iscrizioni greche: preservando le lettere greche, voleva trasmettere il suono delle parole russe. Sarebbe proprio nello stile di un "filosofo molto astuto" (come Epifanij chiama Teofane il greco nella sua lettera).”<sup>224</sup>

---

<sup>219</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pag. 75.

<sup>220</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 160.

<sup>221</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Teofane il Greco*, 1968, cit., pag. 195.

<sup>222</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961, pagg. 77-78.

<sup>223</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956, pag. 160.

<sup>224</sup> Ibidem, cit., pag. 160.

## Capitolo 2: La fortuna critica di Teofane

La fortuna critica di Teofane proviene principalmente dalla sua patria di adozione, la Russia. Teofane il Greco lascia a noi contemporanei non soltanto opere ma innumerevoli quesiti che la critica, a tutt'oggi, non riesce a risolvere. La vita dell'artista è interessante tanto quanto le sue opere pittoriche ma, se di queste ultime si ha parzialmente traccia, della vita si hanno poche informazioni, custodite in annali e cronache. La già menzionata Lettera di Epifanij è stata letta e analizzata dagli studiosi ma, per quanto di eccezionale valore, non risolve i quesiti che i ricercatori si sono posti nel tempo. Essa, infatti, ci manifesta il legame tra l'autore della Lettera e l'artista, le grandi capacità pittoriche di Teofane e la sua immensa saggezza. Gli studiosi, per quanto affascinati da tali elementi descrittivi, non hanno materiale sufficiente per risolvere questioni legate alla storia dell'arte. Chi furono i maestri di Teofane? A chi deve la sua tecnica? Quali furono le vicissitudini che lo condussero così lontano dalla patria natia?

In Russia, in ambito di letteratura critica, tali domande hanno ispirato molti autori, tra cui spicca Viktor Lazarev, che risulta essere il più importate per quanto riguarda il periodo che va dagli anni '50 del XX secolo ai giorni nostri. Il dibattito sviluppato in Unione Sovietica ha ampliato la cerchia delle ipotesi riguardati Teofane e ciò ha reso la produzione critica decisamente più completa rispetto alle letterature appartenenti ad altri paesi. L'interesse suscitato da Teofane non si limita alla letteratura critica, ma si estende ad altre sfere culturali, come ad esempio la numismatica commemorativa.

Per quanto riguarda la produzione critica europea ci si è concentrati principalmente sul panorama italiano. Nel nostro Paese la figura di Teofane ha destato un certo interesse, ma soltanto nell'ambito ristretto di alcuni specialisti. L'eco che il personaggio ha avuto nella storiografia italiana non è paragonabile alla fama raggiunta in quella russa. L'influenza esercitata in Russia da un artista di formazione bizantina è di gran lunga maggiore rispetto a quella avuta nel nostro paese. Per la Russia Teofane è uno degli artisti antichi più importanti e la sua produzione, per quanto danneggiata o di incerta appartenenza, istilla nel popolo russo una sincera stima per la figura del maestro e forse anche un certo orgoglio patriottico. In Occidente quest'ultimo non ha riscosso particolari successi nell'ambito della letteratura. Il suo patrimonio non ci "appartiene", dal momento che Teofane non ha alcun legame con la cultura della penisola, e di conseguenza l'interesse nei suoi confronti si limita al settore delle ricerche legate al mondo antico-



russo o bizantino. La storiografia in lingua italiana, vagliata per la stesura di quest'elaborato, si limita a descrivere la personalità di Teofane e le opere di maggior spessore ma non restituisce una visione approfondita dell'artista e della sua produzione.

In Russia i quesiti attorno alla figura di Teofane, ai quali la ricerca non è riuscita a dare una risposta, hanno dato luogo allo sviluppo di una variegata produzione letteraria. La sua immagine è stata infatti analizzata fino a produrne risultati a livello artistico, in ambito poetico, cinematografico e letterario. L'interesse degli artisti si concentra principalmente sul fascino delle vicende della sua vita, a noi ignote. Gli artisti si sono ispirati alla sua attività, reale e presunta, ricostruendo un personaggio pieno di passioni, saggio e dall'inimitabile talento, vessato da questioni politiche e da eventi che sfuggono spesso al suo controllo. Anche la produzione artistica di cui Teofane il Greco è ispiratore, si concentra sul suolo russo.

### **2.1. Storiografia russa**

La maggior parte degli studi riguardanti Teofane e le sue opere furono prodotte in Unione Sovietica nella seconda metà del XX secolo. Tra gli scrittori che contribuirono in modo più significativo a tale ricerca risaltano i nomi di Viktor Nikitič Lazarev (1897 - 1976), Michail Vladimirovič Alpatov (1902 - 1986) e Gerol'd Ivanovič Vzdornov (1936 – vivente). Essi furono critici d'arte e storici russi.

La monografia prodotta da Lazarev, "*Feofan Grek i ego škola*"<sup>225</sup> fu pubblicata nel 1961 e risultò essere la somma di vari articoli pubblicati sulla rivista *Vizantijskij vremennik* dal medesimo autore; "*Etjudy o Feofane Greke*"<sup>226</sup> nel 1953, "*Etjudy o Feofane Greke 2*"<sup>227</sup> e "*Etjudy o Feofane Greke 3*"<sup>228</sup>, nel 1956. Successivamente l'opera "*Feofan Grek i ego škola*" fu tradotta in tedesco nel 1968, in inglese e in francese. Facendo una recensione della monografia, nel 1962, Talbot spiega:

“nonostante un gran numero di articoli siano stati scritti su di lui dalla maggior parte degli studiosi d'arte bizantina, quello di Igor Grabar pubblicato nel 1922 nel primo numero del 'Il bollettino del Museo di Kazan' è tra i più importanti: una monografia su questo eccezionale artista è attesa da tempo. L'opera in esame quindi non solo colma una lacuna, ma potrebbe anche rimanere per molti anni a venire l'unico libro sull'argomento, poiché, come tante opere del professor Lazarev, porta l'impronta di una pubblicazione definitiva.”<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, Moskva, 1961

<sup>226</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953.

<sup>227</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, 1956.

<sup>228</sup> Lazarev, V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 3, 1956.

<sup>229</sup> Rice, Tamara Talbot, [Rezension von:] Lazarev, Viktor N.: Theophanes the Greek and his school of painting. - Moskau, 1961, pag. 554.

Il volume “*Feofan Grek i ego škola*” si compone di una prefazione, otto capitoli e un’appendice documentale. I capitoli sono intitolati nel seguente modo: *Biografia di Teofane il Greco*; *Cultura bizantina del XIV secolo e Teofane il Greco*; *Affreschi della Trasfigurazione a Novgorod*; *Scuola di Teofane il Greco a Novgorod*; *Teofane il Greco e la Scuola di miniature di Mosca negli anni novanta del XIV secolo*; *Iconostasi della Cattedrale dell’Annunciazione*; *Teofane il Greco e la scuola pittorica moscovita*; *Ruolo storico di Teofane il Greco*. L’appendice documentale si articola in tre parti: la prima è dedicata alla critica alla teoria di Ainalov sulle influenze occidentali dei dipinti di Volotovo; nella seconda viene riportata la Lettera di Epifanij il Saggio a Cirillo di Tver’. Nell’ultima parte dell’appendice si trovano le immagini delle opere di Teofane, inclusi alcuni dettagli dei manoscritti di Koška e Chitrovo. Lazarev non si limita ad analizzare le opere prodotte dalla mano di Teofane e gli annali in cui quest’ultimo viene menzionato, ma presenta al lettore i contesti culturali e storici con cui Teofane entra in contatto durante tutta la sua vita. Tale modo di indagine conferisce a “*Feofan Grek i ego škola*” una completezza che tutt’oggi rimane ineguagliata. Nel 1962 Talbot afferma che il tomo porta in sé “l’impronta di una pubblicazione definitiva”<sup>230</sup> e l’asserzione risulta a tutt’oggi corretta.

Michail Vladimirovič Alpatov<sup>231</sup> produsse interessanti approfondimenti e ipotesi e li espose nei seguenti articoli: “*Feofan v Moskve*”<sup>232</sup> del 1967 analizza le opere del periodo moscovita del maestro, concentrandosi in modo particolare sulle icone della Madre di Dio, del Salvatore e di Giovanni Battista, inserite nella iconostasi della cattedrale dell’Annunciazione del Cremlino; “*Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*”<sup>233</sup> del 1967 tratta degli affreschi conservati nella chiesa della Dormizione su campo Volotovo a Novgorod e della loro straordinaria somiglianza alla tecnica di Teofane; “*Iskusstvo feofana Greka i Učenie isickastov*”<sup>234</sup> del 1972 indaga l’ipotetico legame tra la produzione, la tecnica e le scelte artistiche del maestro greco e il movimento esicasta diffuso in buona parte dei territori aderenti al cristianesimo greco-ortodosso. Egli compone, inoltre, una monografia nel 1984 dedicata a Teofane, intitolata appunto

---

<sup>230</sup> Rice, Tamara Talbot, [Rezension von:] Lazarev, Viktor N.: Theophanes the Greek and his school of painting., 1961, pag. 554.

<sup>231</sup> Michail Vladimirovič Alpatov nacque a Mosca nel 1902 e morì nel 1986. Fu uno storico dell’arte, professore all’università di Mosca e all’Istituto d’arte Surikov. Si dedicò allo studio dell’arte russa, in particolare del periodo bizantino. Fu autore di saggi sull’arte italiana ed europea.

<sup>232</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984.

<sup>233</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*, 1967.

<sup>234</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Iskusstvo feofana Greka i Učenie isickastov*, 1972.

“*Feofan Grek*”<sup>235</sup> in cui vengono analizzate tutte le testimonianze artistiche e un’ipotetica esperienza bizantina di cui, come già riferito, non si ha traccia nelle fonti.

Al pari dei colleghi Gerol’d Ivanovič Vzdornov<sup>236</sup> produsse in particolare due opere legate a Teofane; “*Feofan Grek: tvorčeskoe nasledie*”<sup>237</sup> nel 1983 e “*Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*”<sup>238</sup> nel 1976. Quest’ultima pubblicazione si concentra esclusivamente sulla produzione artistica del maestro greco all’interno della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sull’Il’ina; all’interno di tale opera, l’autore dedica un lungo capitolo all’impianto pittorico della chiesa, creando dettagliate e approfondite descrizioni degli affreschi e ricostruendo nella sua interezza anche il patrimonio ormai perduto.

Durante l’ultimo trentennio di storia sovietica, ossia dalla pubblicazione di “*Feofan Grek i ego škola*”, l’interesse degli studiosi si focalizzò sulle teorie di Lazarev. Quest’ultimo, inserendo elementi arbitrari all’interno della propria analisi (emigrazione, influenza dell’esicismo, paternità delle opere), destò l’interesse della comunità scientifica. Tra gli studiosi che meglio risposero a tale impulso compaiono nomi del calibro di Goleizovskij, Malkov e A. N. Grabar.

Michail Konstantinovič Karger<sup>239</sup> nel 1958 pubblicò in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* l’articolo “*K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*”<sup>240</sup>. Si potrebbe affermare che Karger fu il primo a rispondere a Lazarev sulle questioni che interessano Teofane. “*Etjudy o Feofane Greke*”<sup>241</sup> venne pubblicato nel 1953 e Karger nel 1958 pubblicò il proprio articolo. Entrambi analizzano gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina. Se l’articolo di Lazarev presenta agli studiosi la propria analisi critica, quello di Karger ne discute l’autenticità della fonte. Karger introduce un interessante elemento d’indagine che si lega strettamente all’attribuzione a Teofane degli affreschi in esame.

---

<sup>235</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, Moskva, 1984.

<sup>236</sup> Gerol’d Ivanovič Vzdornov nacque il 17 novembre 1936 a Baikalovo nella regione di Sverdlovsk. Egli è un critico d’arte sovietico e russo, specialista di storia dell’arte e della cultura russa antica. Dottore in Arte (1986) e membro dell’Accademia Russa delle Scienze presso il Dipartimento di Lettere e Lingue dal 31 marzo 1994, fu anche Vincitore del Premio di Stato dell’URSS (1982) e del Premio di Stato della Federazione Russa (1999).

<sup>237</sup> Vzdornov, Gerol’d Ivanovič, *Feofan Grek: tvorčeskoe nasledie.*, Moskva, Iskusstvo, 1983

<sup>238</sup> Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, 1976.

<sup>239</sup> Michail Konstantinovič Karger nacque il 17 maggio 1903 a Kazan e morì il 25 agosto 1976 a Leningrado. Egli fu uno storico dell’architettura, archeologo. Dottore in Scienze Storiche e professore dal 1949, fu vincitore del Premio Stalin nel 1952.

<sup>240</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, 1958.

<sup>241</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953.

L'oggetto in analisi nello scritto di Karger è il frammento della Terza Cronaca di Novgorod, in cui viene menzionata la committenza degli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina e indicato il nome del maestro che li dipinse. La tesi di Karger sostiene che l'ultimo compilatore della Cronaca, trascritta nel XVII secolo, abbia trasferito il frammento da un'iscrizione collocata all'interno della stessa Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina ma irrimediabilmente perduto.

Gli articoli di Nikita Kas'janovič Goleizovskij<sup>242</sup>, "*Zametki o tvorčestve Feofana Greka*"<sup>243</sup>, del 1964 e "*Epifanij premudryj o frescach Feofana Greka v Moskve*"<sup>244</sup> del 1966, pubblicati entrambi in *Vizantijskij Vremennik*, affrontano due tematiche che risultano pilastri nella ricostruzione della biografia di Teofane. Nel primo articolo viene discussa l'ipotetica influenza esicasta, già proposta da Lazarev, e analizzati gli affreschi collocati a Novgorod. Il secondo scritto si concentra sugli affreschi moscoviti di Teofane scomparsi, partendo da una attenta analisi del linguaggio usato da Epifanij nella Lettera. Lo stesso Goleizovskij introduce il proprio articolo riferendo: "Il lavoro di V. N. Lazarev, contenente una descrizione sistematica e strettamente scientifica delle attività del pittore, fornì agli storici l'opportunità di impegnarsi in una considerazione dettagliata delle 'macchie bianche' nella biografia creativa di Teofane."<sup>245</sup>.

Nell'articolo di Andrej Nikolaevič Grabar, conosciuto anche come André Grabar<sup>246</sup>, scritto nel 1966, "*Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*"<sup>247</sup> l'analisi centrale ruota attorno alle opere moscovite quali gli affreschi scomparsi della cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino e l'iconostasi della medesima chiesa. Ciò su cui si concentra Grabar è che, le icone delle iconostasi, per quanto sia probabile che appartengano a Teofane, non sono così somiglianti ad altre opere del maestro. Egli infatti suggerisce che esistano opere che portano in sé segni di vicinanza maggiori con gli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sull'Il'ina. Grabar si riferisce alla doppia icona Madre di Dio Donskaja, alla Dormizione e all'icona della Trasfigurazione del Signore, conservate alla Galleria Tretjakov.

---

<sup>242</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovič nacque nell'aprile del 1938 a Mosca. Studiò all'Università statale di Mosca Lomonosov, e dal 1961 è uno storico dell'arte.

<sup>243</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovič, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, 1964.

<sup>244</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovič, *Epifanij premudryj o frescach Feofana Greka v Moskve*, 1973.

<sup>245</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovič, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, 1964, pag. 139.

<sup>246</sup> André Grabar (1896-1990) fu un medievalista francese, storico dell'arte e archeologo di origine russa, specialista in storico dell'arte medievale e bizantina.

<sup>247</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, 1966.

L'articolo "*O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*"<sup>248</sup> di Georgij Jurij Grigor'evič Malkov<sup>249</sup> del 1980 può essere suddiviso in due segmenti: nella prima parte dell'articolo egli si occupa di ricostruire il tragitto di Teofane facendo un calcolo approssimativo del numero dei templi in cui l'artista lavorò; nella seconda parte del breve scritto, l'autore avanza una serie di considerazioni personali secondo cui Teofane fece parte di confraternite itineranti. In conclusione Malkov deduce che lo stile originale e indipendente di Teofane sia la somma di modelli classici dell'arte della capitale e dello spirito più libero della provincia bizantina.

## ***2.2. Produzione artistico-letteraria in Russia***

Dato il suo assoluto valore artistico, riconosciuto senza remore, in Russia Teofane il Greco stimola le menti dei ricercatori quanto quelle degli artisti che, sin dalle epoche più vicine a lui, sono rimaste affascinate dalle caratteristiche della sua arte e dalla sua personalità sfuggente. Teofane ispirò personaggi di poesia, protagonisti di romanzi storici e apparizioni cinematografiche.

Tra le prime opere che raffigurano il volto di Teofane si può menzionare il codice miniato Лицевой летописный свод (Litsevoj letopisnyj svod). La cronaca è un insieme di libri russi scritti a mano ed è considerato un capolavoro dell'antica letteratura russa. Ufficiosamente chiamato il Libro dello Zar, è un riassunto annalistico della storia della Rus' e fu creato tra gli anni '40 - '60 del XVI secolo, più precisamente tra il 1568 e il 1576. Il codice ripercorre le vicende "dalla Creazione del Mondo" ovvero dagli eventi biblici al 1567<sup>250</sup>.

La pubblicazione contiene le miniature complete e il testo di ogni foglio di manoscritto. Allo stesso tempo, la traslitterazione del testo e la sua traduzione in russo moderno sono riportate sul margine esterno della pagina. Nell'undicesimo libro si possono trovare due interessanti miniature riferite a Teofane.

---

<sup>248</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980.

<sup>249</sup> Georgij Jurij Grigor'evič Malkov nacque il 26 giugno 1941 a Mosca e fu uno storico della cultura e dell'arte dell'antica Russia, e un poeta. Studiò candidato all'Università statale di Mosca.

<sup>250</sup> Morozov, V., *Litsevoj Svod in Bol'shaja Rossiskaja entsiklopedija* – [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/2148753](https://bigenc.ru/domestic_history/text/2148753)

Nella prima miniatura<sup>251</sup> si osservano quattro personaggi: i tre situati nella scena principale sono intenti a dipingere la Natività della Vergine mentre il quarto è posto in secondo piano perché sta dipingendo l'immagine che ritrae San Lazzaro. Il commento in russo moderno recita “В том году к центре города Москвы была расписана церковь Рождества Богородицы и придел святого Лазаря. А мастера - Феодор Грек да Семен Черный.”<sup>252</sup>: “In quell'anno furono dipinte la Chiesa della Natività della Vergine e la cappella di San Lazzaro nel centro di Mosca. I maestri sono Teodoro il Greco e Semën Čěrnij.” L'errore che vede il nome di Teofane mutato in “Feodor” risulta irrilevante.

Nella seconda miniatura<sup>253</sup> si nota la presenza di una moltitudine di personaggi. Grazie al commento, possiamo intuire che il personaggio centrale sia Teofane il Greco, intento a dipingere un'icona raffigurante San Michele Arcangelo. La descrizione posta in russo nella fonte recita “В том же году была расписана в Москве каменная церковь святого архистратига Михаила мастером Феофаном Греком.”<sup>254</sup>. In traduzione il testo recita “Nello stesso anno, fu dipinta a Mosca la chiesa in pietra di San Michele Arcangelo dal maestro Teofane il Greco.”. Un allievo sorregge una ciotola ricolma di un liquido rosso, simile a quella che lo stesso maestro tiene in mano e analoga a quelle poste su un tavolo ma piene di liquidi di colori diversi tra cui giallo, nero, verde. Il personaggio parzialmente coperto da Teofane, tiene in mano un pennello. Tali elementi descrittivi lasciano presumere si tratti una squadra di allievi che accompagna il maestro.

Non sapendo a cosa il cronista-miniaturista abbia fatto riferimento per ricostruire le tappe della storia della Rus' in cui Teofane merita ben due miniature, si suppone abbia ricercato nella Lettera di Epifaniij i riferimenti alle opere compiute dal maestro.

“Но на Москвѣ три церкви подписаны: Благовѣщения святыя Богородицы, Михайло святыи, одну же на Москвѣ.”<sup>255</sup>

“A Mosca vi sono tre chiese affrescate da lui: dell'Annunciazione, di san Michele ed un'altra ancora.”<sup>256</sup>

Delle tre chiese menzionate da Epifaniij, ovvero la Cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino, la chiesa dedicata a San Michele Arcangelo e una chiesa di cui l'autore della Lettera non fa il nome, notiamo che solo la Chiesa di San Michele trova, nella cronaca, il suo corrispettivo miniato, mentre la chiesa della Natività non è menzionata da Epifaniij.

---

<sup>251</sup> Litsevoj letopisnyj svod Ivana Groznogo. Rus' (1400 - 1410) Libro 11, Mosca, 2009 pag. 172.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> Ibidem, pag. 410.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> *Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, 1969, cit.

<sup>256</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 2.

Tuttavia, è ipotizzabile che l'autore della Lettera possa aver indicato la chiesa della Natività con l'espressione "одну же" ovvero "un'altra ancora"<sup>257</sup>.

Un altro personaggio ispirato a Teofane il Greco è il protagonista del romanzo omonimo dello scrittore contemporaneo Michail Grigor'evič Kazovskij. Si tratta di un romanzo storico in lingua russa, edito a Mosca nel 2006. Il libro racconta la vita piena di incredibili avventure, amore straordinario e intuizioni creative della vita dell'artista. Sullo sfondo degli eventi storici di Costantinopoli e poi delle vicende della Rus', si sviluppano le avventure di Teofane Doriforo, un giovane orfano nonché pittore amatissimo già molto giovane. La vicenda si snoda attraverso questioni amorose articolate, committenze e intrighi tra potenti in cui il personaggio di Teofane si trova incastrato durante tutto l'arco della propria vita e ciò avviene sia durante la permanenza a Costantinopoli e Galata, sia fuori dai confini dell'impero, ovvero a Novgorod. Teofane, errante per motivi politici e sentimentali, si vede commissionare opere in templi come in abitazioni private. Il romanzo evidenzia delle dinamiche storiche molto complesse come battaglie e accordi tra nobili e personaggi di spessore tra i ranghi ecclesiastici. Il romanzo infatti non si presenta con la pesantezza della realtà storica ma l'autore, con leggerezza e brevemente, inserisce eventi cardine sullo sfondo delle vicende avventurose dei personaggi presentati.

Nell'eredità poetica di Arsenij Tarkovskij vi è una poesia che porta il titolo "Феофан Грек". Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij nacque nel 1907 a Elisavetgrad e morì a Mosca nel 1989. Egli fu un poeta sovietico e traduttore, padre del celebre regista Andrej Tarkovskij. Fu insignito postumo del Premio di Stato dell'URSS (1989)<sup>258</sup>. Nel 2020 fu pubblicata la raccolta "*Stelle tardive. Versi e prosa. Vol. 2: Album di immagini inedite e poesie disperse*", di Arsenij Tarkovskij in russo con traduzione dei versi a fronte, edito da Giometti & Antonello. All'interno dell'opera si può leggere la poesia in lingua originale e traduzione italiana.

#### **Феофан Грек**

Когда я видел воплощенный гул  
И меловые крылья оживали,  
Открылось мне: я жизнь перешагнул,  
А подвиг мой еще на перевале.

Мне должно завещание могил,  
Зияющих как ножевая рана,  
Свести к библейской резкости белил  
И подмастерьем стать у Феофана.

---

<sup>257</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pag. 2.

<sup>258</sup> Korolev Anatolij, *Arseny Tarkovskij: il destino del padre divenne la vita per il figlio* (in russo), in RIA Novosti, 2007 - <https://ria.ru/20070625/67739405.html>

Я по когтям узнал его: он лев,  
Он кость от кости собственной пустыни,  
И жажду я, и вижу сны, истлев  
На раскаленных углях благостыни.

Я шесть веков дышу его огнем  
И ревностью шести веков изранен.  
— Придешь ли, милосердный самарянин,  
Повить меня твоим прохладным льном?<sup>259</sup>

### **Teofane il Greco**

Quando scorsi il risonare incarnato  
e le ali di gesso ritornarono in vita,  
lo scoprii: avevo varcato la vita  
mentre al varco era ancora il mio gesto di gloria.

È necessario che il lascito delle tombe  
squarciate, come ferite di coltello,  
lo decalchi nella biblica crudezza delle biacche,  
e di Teofane mi faccia apprendista.

Dalle unghie l'ho riconosciuto: è un leone,  
un osso tra le ossa del suo proprio deserto,  
e smanio assetato, e vedo visioni, incenerito  
sulle braci ardenti della beatitudine.

Sei secoli respiro del suo fuoco,  
di questi sei secoli mi offende lo zelo.  
– Verrai forse, o misericordioso samaritano,  
a involgermi nel tuo fresco telo di lino?<sup>260</sup>

Tra le creazioni che sicuramente vanno menzionate vi è *Andrej Rublëv*, film prodotto nel 1966 ma che uscì nelle sale sovietiche nel 1971. Il regista del capolavoro è Andrej Tarkovskij. Il film in questione, più che essere una fonte per un'analisi del personaggio storico di Teofane il Greco, serve a poter osservare come il regista ha immaginato le vicissitudini degli artisti del tempo e la tempra di Teofane. L'opera si suddivide in un prologo, otto capitoli e un epilogo. Nel secondo capitolo intitolato *Teofane il Greco, 1405* si presenta la seguente scena: il monaco Kirill incontra il pittore Teofane il Greco interpretato da Nikolaj Sergeev. Dopo una breve conversazione, l'artista chiede a Kirill di recarsi a Mosca con lui per affrescare insieme la Cattedrale dell'Annunciazione. Kirill accetta ma la condizione che pone è che Teofane lo preghi davanti all'intera congregazione. Alla fine della scena l'invito viene rivolto a Rublëv e non più a Kirill che, furioso, abbandona il monastero. Teofane appare in una successiva scena, nella seconda parte del film, sotto forma di fantasma. Alla fine del dialogo con il maestro, ormai defunto, Rublëv farà voto di silenzio.

---

<sup>259</sup> Tarkovskij Arsenij, *Feofan Grek* - <https://www.culture.ru/poems/11071/feofan-grek>

<sup>260</sup> Tarkovskij A., *Stelle tardive. Versi e prosa. Vol. 2: Album di immagini inedite e poesie disperse*, Giometti & Antonello, Macerata 2020.



Un ultimo riferimento letterario a Teofane, si costituisce in «*Святая Русь*»<sup>261</sup> (Santa Rus') primo libro della trilogia di romanzi storici di Dmitrij Balašov intitolata «Государи московские» (I Sovrani di Mosca), pubblicato nel 1992.

L'importanza di Teofane per la cultura russa risalta in modo particolare se si tiene conto del valore artistico che hanno le sue opere. L'artista greco è considerato tutt'oggi un grande personaggio e un artista di assoluto rilievo. Ciò trova riscontro nella numismatica commemorativa ovvero un ambito che si estranea completamente dalla sfera artistica ma che fa riferimento ad una sfera ufficiale di riconoscimento da parte delle Federazione Russa. Teofane il Greco è un simbolo per la Russia e proprio a tal fine la Banca centrale di Russia, il 1° luglio 2004, emise quattro monete commemorative, due d'argento e due d'oro, sul cui retro furono impresse sue opere e il nome "Teofane il Greco". Il fronte delle quattro monete è simile. Vi è raffigurata, su tutte, l'aquila bicipite ed in basso l'iscrizione semicircolare "БАНК РОССИИ", incorniciato da una circonferenza. Sul bordo di questa compare: in alto la scritta riferita al valore della moneta, in basso l'anno di emissione ovvero il 2004, a sinistra le lettere che indicano il codice del metallo e a destra vi è il marchio di zecca.

Sul retro della moneta d'argento numero di catalogo 5111-0133<sup>262</sup>, del valore di tre rubli, si trova l'icona della Trasfigurazione del Salvatore di Teofane circondata dall'iscrizione del nome dell'artista "ФЕОФАН ГРЕК" dal basso verso l'alto. Sul retro della moneta d'oro, numero di catalogo 5111-0133<sup>263</sup>, del valore di cinquanta rubli, si presenta, al centro, l'icona della Madre di Dio Donskaja. A sinistra e a destra dell'icona vi sono le iscrizioni, poste dall'alto verso il basso "ФЕОФАН ГРЕК". Sul retro della moneta d'argento, numero di catalogo 5117-0025<sup>264</sup>, del valore di cento rubli, vi sono le immagini di icone riferite all'iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino: al centro vi è il Salvatore, a sinistra la Madre di Dio, a destra il Battista. Al di sopra delle tre figure si trova un'immagine stilizzata della Cattedrale. In basso vi il nome dell'artista commemorato, "ФЕОФАН ГРЕК". Sul retro della moneta d'oro, numero di catalogo 5221-0006<sup>265</sup>, del valore di diecimila rubli, è raffigurata un'impalcatura su cui un pittore è intento ad affrescare la Trinità, a sinistra e a destra vi sono le figure degli stiliti, nella parte alta della raffigurazione vi è un'immagine stilizzata della Chiesa della

---

<sup>261</sup> Balašov Dmitrij, «*Svjataja Rus'*», Petrozavodsk, Karelija, 1992

<sup>262</sup> [https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_num=5111-0133](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_num=5111-0133)

<sup>263</sup> [https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_num=5216-0053](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_num=5216-0053)

<sup>264</sup> [https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_num=5117-0025](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_num=5117-0025)

<sup>265</sup> [https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_num=5221-0006](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_num=5221-0006)

Trasfigurazione del Salvatore sull'Il'ina a Novgorod. Sotto la struttura decorativa osserviamo l'iscrizione "ΦΕΟΦΑΗ ΓΡΕΚ" .

La serie di monete storica è una continuazione di quella dedicata a Dionisij, pubblicata nel 2002 e che sta suscitando grande interesse tra i numismatici. Dionisij il Saggio fu un famoso pittore russo che dipinse la Cattedrale dell'Assunzione del Cremlino, la Cattedrale della Natività della Vergine del Monastero di Ferapontov e molti altri monumenti. Le monete commemorative di entrambe le serie hanno decorazioni complesse e sono sature di immagini in rilievo, raffiguranti frammenti di opere di pittori e scene di vita dei maestri. Tuttavia, la serie dedicata a Teofane il Greco è considerata dagli specialisti più complessa e più originale rispetto a quella dedicata a Dionisij<sup>266</sup>.

### 2.3. *Storiografia italiana*

Nel panorama italiano non si è mai sviluppato un vero e specifico interesse per Teofane il Greco. Attualmente, in lingua italiana non vi sono opere di spessore che permettano uno studio approfondito sulla vita e sulle opere di Teofane come monografie. L'artista, tuttavia, entra nella produzione storiografica storico-artistica italiana tramite articoli o menzioni, prodotti perlopiù da autori stranieri.

Teofane il Greco viene presentato ai lettori italiani pochi anni dopo le pubblicazioni che aprirono il dibattito in Unione Sovietica. Nel 1962 Viktor Lazarev pubblicò "*Antiche Iconi Russe*"<sup>267</sup>. All'interno di questa breve opera composta da 24 pagine e 28 carte, Teofane viene nominato brevemente, Lazarev gli dedica poche righe, ma il maestro è la chiave che l'autore utilizza per tracciare un confine tra l'arte bizantina e la nuova scuola moscovita:

"In seguito, l'arte di Mosca attinse largamente da quella bizantina rinnovata dall'arte dei Paleologi. Ma i pittori moscoviti trasformarono quest'arte in modo talmente personale da renderla pressoché irricognoscibile, attraverso una evoluzione in cui un pittore di genio Andrej Rublëv (circa 1360-70 – 1430) esercitò un'azione preponderante."<sup>268</sup>

Lazarev procede nell'analisi, sottolineando lo sviluppo dell'iconostasi. Egli spiega che Teofane e Rublëv vengono considerati i creatori dell'iconostasi russa, che si distingue da quella bizantina per il suo aspetto imponente. Gli esempi più eclatanti sono l'iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino alta all'incirca due metri, realizzata

---

<sup>266</sup> Balujeva Tat'jana, *Teofane il Greco non si arrende a Dionisio* (in russo), in *Zolotoj červonets*, 2004 - [https://www.gold10.ru/article/16148/?lang\\_ui=ru](https://www.gold10.ru/article/16148/?lang_ui=ru)

<sup>267</sup> Lazarev Viktor, *Antiche Iconi Russe*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1962.

<sup>268</sup> Ibidem, cit., pag. 17

appunto da Teofane e Rublëv e l'iconostasi per la Cattedrale dell'Annunciazione di Vladimir del 1408, creata da Andrej Rublëv, su esempio di ciò che aveva già prodotto insieme al maestro. In questo ultimo caso però le icone superano i tre metri di altezza. Lazarev, tracciando un'ulteriore linea di demarcazione spiega: "Il risultato fu un insieme monumentale di tipo nuovo, che non ha analogie nella tradizione bizantina."<sup>269</sup>.

Il primo articolo monografico è "*Teofane il Greco*"<sup>270</sup>, lezione del professor Lazarev pubblicata nel volume del *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* del 1968. Lazarev in questo scritto riassume brevemente i punti principali affrontati nella sua precedente opera "*Feofan Grek i ego škola*", dedicata al "maggior tra gli artisti bizantini del quattordicesimo secolo"<sup>271</sup> e prodotta in lingua russa. Pur essendo la prima pubblicazione sul tema, risulta essere un sommario in lingua italiana della monografia pubblicata nel 1961. La struttura dell'articolo segue in modo speculare l'organizzazione del discorso di "*Feofan Grek i ego škola*". L'autore procede con l'analisi della Lettera e del rapporto tra Teofane e Epifanij, dell'arrivo dell'artista a Novgorod e degli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore sull'Il'ina. L'articolo si conclude prendendo in esame le opere moscovite in cui rientrano i manoscritti di Chitrovo e Koška, frutto della scuola di Teofane.

Nel 1981 dalla casa editrice "La casa di Matriona", che si occupa di pubblicare testi letterari, religiosi, filosofici, storici e artistici sulla Russia, viene divulgata l'opera sintetica di Adam Russak, che prende anch'essa il titolo di "*Teofane il Greco*"<sup>272</sup>. La pubblicazione si presenta come un breve catalogo e possiede una bibliografia di sette opere, tra cui figurano le monografie di Alpatov<sup>273</sup> e Lazarev<sup>274</sup> e l'articolo di Malkov<sup>275</sup> già menzionato. Russak produce una sintesi comparata che introduce nella letteratura italiana, in maniera significativa, gli studi sovietici a proposito di Teofane. La pubblicazione si compone di due discorsi distinti, articolati su due paragrafi sovrapposti che procedono contemporaneamente: il testo posto al di sopra analizza le opere, focalizzandosi sui personaggi; quello al di sotto delinea i punti fondamentali della vita di Teofane come l'origine, l'ipotetica formazione e le influenze artistiche. All'interno di

---

<sup>269</sup> Lazarev Viktor, *Antiche Iconi Russe*, 1962, cit., pag. 20.

<sup>270</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Teofane il Greco*, 1968.

<sup>271</sup> Ibidem, cit., pag. 179.

<sup>272</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981.

<sup>273</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, 1984.

<sup>274</sup> Lazarev Viktor Nikitič, *Feofan Grek i ego škola*, 1961.

<sup>275</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980.

questo secondo testo vengono inseriti citazioni e brevi frammenti degli articoli degli scrittori russi sopra menzionati (Alpatov, Lazarev e Malkov). I brani vengono introdotti in lingua italiana e ciò rende accessibile, seppur in maniera parziale, ad un pubblico non esclusivamente russofono di consultare i contenuti del dibattito sovietico. Tra gli elementi riportati in traduzione vi è la Lettera di Epifanij e ciò è di grande aiuto nella comprensione della fonte.

La pubblicazione “*L’arte russa delle icone dalle origini all’inizio del XVI secolo*”<sup>276</sup> (titolo originale “*Русская иконопись от истоков до начала XVI века*”<sup>277</sup> – Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka) di Viktor Lazarev risulta essere una traduzione, redatta da Daria Rescaldini nel 1996, dell’opera russa originale pubblicata nel 1983. Teofane viene citato per la prima volta nel capitolo *La Scuola di Mosca* in cui Lazarev discute la vita artistica di Mosca alla fine del XIV secolo. Egli afferma:

“Oggi sappiamo che Teofane non fu l’unico maestro greco che lavorò a Mosca. In un’annotazione di un manoscritto di Simferopol’ che riporta l’iscrizione di un’icona andata perduta, si cita il nome dello ieromonaco greco Ignatij, che nel 1383 dipinse per Jurij Dmitrievič, figlio di Dmitrij Donskoj, l’icona della Madre di Dio di Tichvin. Questo Ignatij era monaco del monastero dell’Arcangelo a Smolensk, e compì nel 1389 un pellegrinaggio a Costantinopoli, al seguito del metropolita Pimen. A Mosca operavano anche altri maestri greci (anonimi) [...]. Da tutto questo si deduce che gli artisti greci non erano affatto una rarità nella Mosca a cavallo tra il XIV e XV secolo, e si spiega in parte perché, tra tutte le scuole artistiche dell’antica Rus’, proprio Mosca abbia assimilato in modo più completo e organico i principi della pittura paleologa.”<sup>278</sup>

Oltre alle opere esclusivamente dedicate a Teofane, esistono articoli che in parte affrontano tematiche che coinvolgono l’artista greco. Nell’articolo “*L’artista bizantino: un panorama*”, del 1999<sup>279</sup>, Filippo Maria Pontani si concentra sull’anonimato a cui gli artisti bizantini medievali sono obbligati. Dall’oblio medievale, in cui sono risucchiate le loro personalità, a tratti riaffiora qualche personaggio che poi risulta avere una biografia mitica. Tra gli artisti che ricevono la “grazia” di essere ricordati, l’autore menziona Teofane il Greco, Giovanni Theorianos, Manuele Eugenikos e molti altri.

Nello stesso anno, la casa editrice “La Casa di Matriona” pubblica un volume dal titolo “*Bisanzio e la Rus’*. *Dagli esordi a Teofane il Greco.*”<sup>280</sup>. Il maestro viene menzionato nel capitolo conclusivo *Le icone bizantine della Rus’* di cui è autrice Ol’ga

---

<sup>276</sup> Lazarev, V.N., *L’arte russa delle icone dalle origini all’inizio del XVI secolo*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 81-90

<sup>277</sup> Lazarev V. N., *Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka*, Mosca, Iskusstvo, 1983

<sup>278</sup> Lazarev, V.N., *L’arte russa delle icone dalle origini all’inizio del XVI secolo*, 1996, pag. 82.

<sup>279</sup> Pontani Filippo Maria, *L’artista bizantino: un panorama*, in *Bollettino della badia greca di Grottaferrata*, 1999.

<sup>280</sup> Parravicini Giovanni, Ol’ga Popova, Engelina Smirnova; contributi di Lev Lifšic, Elena Ostasenko, Adam Russak, *Bisanzio e la Rus’*: *dagli esordi a Teofane il Greco*, a cura di, 1999.

Popova. L'autrice apre il discorso su Teofane concentrandosi, in primo luogo, sugli affreschi della Trasfigurazione a Novgorod. Essa li reputa molto severi e in essi ritrova l'estremismo eremitico e un atteggiamento assorto e distaccato. Per dare tale risultato l'autrice illustra tre delle innumerevoli tecniche che Teofane usò per raggiungere questo risultato artistico:

"[...]la gamma scura dei bruni, distante dalla policromia della realtà, che ricorda le sabbie e le rupi dei grandi deserti eremitici della Siria e dell'Egitto; le energie divine, che animano la carne la forma con lampi di luce repentini come il dono di Dio; il bianco delle orbite oculari, che conferisce allo sguardo un senso di atemporalità, di pienezza di visione mistica."<sup>281</sup>

La posizione di Popova si discosta fortemente da quella di Lazarev, tanto che la studiosa afferma che: "Gli affreschi di Teofane il greco sono un fenomeno più raro è isolato [...] per loro natura essi appartengono al metodo espressionista."<sup>282</sup>.

Quando l'autrice nella sua analisi affronta il tema dell'iconostasi e della Deésis della Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, afferma che vi sono molti sostenitori dell'attribuzione come altrettanti studiosi che sostengono che le icone della Deesis non possano appartenere a Teofane. Gli elementi di valutazione che Popova mette in campo a favore della paternità di Teofane sono tre. In primo luogo l'immenso talento con cui sono state dipinte le icone della Deesis della Cattedrale dell'Annunciazione, coincidente, in effetti, con il genio di Teofane. Il secondo elemento su cui si focalizza l'autrice è la capacità degli affreschi e delle icone della Deesis di suscitare le medesime emozioni, nonostante l'evidente diversità tra queste. Infine, come terzo elemento dell'analisi, la storica dell'arte afferma che è molto difficile immaginare che a Mosca insieme a Teofane operasse un altro artista greco e che quest'ultimo fosse rimasto anonimo alla storia mentre Teofane veniva esaltato. Popova conclude sostenendo che anche l'icona della Madre di Dio Donskaja fu dipinta nel periodo in cui Teofane si soggiornava nella Rus'. Fatta eccezione per Andrej Rublëv, con cui questa icona non ha alcuna relazione stilistica, non si conoscono artisti del calibro e del talento del maestro greco e quindi Popova ritiene che l'autore dell'icona possa essere proprio Teofane il Greco.

Nel 2000, all'interno del volume "*Enciclopedia dell'arte Medievale*" compare una voce specifica scritta da Hubert Faensen. L'autore, di origine tedesca, nella voce "*Teofane il Greco*"<sup>283</sup> riassume tutte le informazioni riguardo al maestro greco ricavate dall'ampia

---

<sup>281</sup> Popova Ol'ga, *Le icone bizantine della Rus'*, in Giovanni Parravicini, Ol'ga Popova, Engelina Smirnova; contributi di Lev Lifšic, Elena Ostasenko, Adam Russak, *Bisanzio e la Rus': dagli esordi a Teofane il Greco*, a cura di, 1999, pag. 54.

<sup>282</sup> Ibidem, cit., pag. 55

<sup>283</sup> H. Faensen, *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000.

bibliografia, per lo più non italiana. Tra le opere a cui Faensen fa riferimento, vi sono vari titoli in tedesco al cui interno si possono trovare informazioni e menzioni di Teofane:

- K. Onasch, *Ikonen*, Berlin 1961, p. 384ss.;
- D. Lichatschow, *Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance*, Dresden 1962, pp. 120-157 ;
- K. Onasch, *Theophane der Grieche, ein Maler der Frührenaissance in Russland*, in "Renaissance und Humanismus in Mittel-und Osteuropa", I, Berlin 1962 pp. 371-386 ;

Nel 2004 Michele Bacci pubblica il saggio *‘Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia’*<sup>284</sup>. Bacci introduce l’articolo facendo riferimento al film “*Andrej Rublëv*” del cineasta Andrej Tarkovskij, prodotto nel 1966. Nella scena di interesse di Bacci, Teofane il Greco, interpretato dall’attore Nikolaj Sergejev, appare come il fantasma di un uomo dalla barba lunga, bianca e ben curata. Questa originale introduzione serve all’autore per presentare l’artista, approfondendo la personalità e le opere di quest’ultimo, appoggiandosi anch’egli alla famosa Lettera di Epifanij di cui riporta un frammento.

---

<sup>284</sup> Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, 2004.

### Capitolo 3: Commento e traduzione di “Росписи Спаса Преображения в Новгороде”

#### Commento

Si riporta qui la traduzione, proposta da chi scrive, “Росписи Спаса Преображения в Новгороде” (*Rospisi Spasa Preobraženija v Novgorode - Affreschi della chiesa della Trasfigurazione a Novgorod*), frammento monografico tratto da “*Etjudy o Feofane Greke*”<sup>285</sup>, articolo di Viktor Nikitič Lazarev pubblicato in *Vizantijskij vremennik*, nell’anno 1953.

Nel testo tradotto, Lazarev presenta brevemente la vita di Teofane prima del suo arrivo sul suolo russo. Oltre alla descrizione dell’ambiente e dell’estrazione culturale dei cittadini di Novgorod, Lazarev concentra la maggior parte del testo sulla descrizione delle immagini raffigurate, sull’analisi dei colori e della tecnica del maestro greco. Particolare rilievo viene dato alle lumeggiature e ai modi in cui l’artista utilizza la luce. Lazarev, tra i personaggi raffigurati, conferisce maggior rilievo agli stiliti; si sofferma lungamente su di loro, sulla loro impetuosità e sull’estrema capacità di Teofane di saperne cogliere la lotta interiore e la calma esteriore.

La presenza di un estratto che possa corrispondere alla traduzione del testo interessato si può ricercare all’interno dell’articolo “*Teofane il Greco*”<sup>286</sup> pubblicato in *Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina*, 1968. Quest’ultima è la pubblicazione degli atti del convegno avvenuto a Ravenna tra il 24 Marzo e il 6 Aprile 1968. Tuttavia, si presenta qui un testo nuovo, speculare per contenuti ma di forma diversa.

La scelta di traduzione è ricaduta su “Росписи Спаса Преображения в Новгороде” perché Lazarev sottolinea più volte l’immenso valore artistico degli affreschi, analizzandoli con una dovizia di particolari tale da renderli comprensibili anche ad un lettore privo di esperienza in campo di analisi pittorica. Lazarev, negli affreschi, vede la chiara mano del maestro e ne estrapola tutte le caratteristiche personali che diventano tratti fisici di una persona realmente esistita.

Nel testo analizzato e qui tradotto, si è riscontrata la presenza di termini di difficile traduzione. Tali vocaboli vengono utilizzati da Lazarev in varie pubblicazioni tra cui lo

---

<sup>285</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Etjudy o Feofane Greke*, 1953.

<sup>286</sup> Lazarev, Viktor Nikitič, *Teofane il Greco*, in: *Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina*, 1968.

stesso articolo “*Etjudy o Feofane Greke*” e “*Русская иконопись от истоков до начала XVI века*”<sup>287</sup> (Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka). In quest'ultima pubblicazione dedicata alla storia e allo sviluppo delle icone, un breve frammento è dedicato a Teofane. In esso troviamo i termini *sankir'* (санкирь) e *bliki-otmetki* (блики-отметки<sup>288</sup>), significanti, rispettivamente, “tono color terracotta” e “lumeggiatura”.

Il termine *sankir* viene definito da Filonov nell'opera “*Breve dizionario illustrato di pittura di icone: libro per studenti*” (in russo) nel 1996 come: “[...] un tono che assume il colore marrone, verdastro o marrone-rosa, che copre le parti dei visi nelle immagini. Questo è il primo livello nella struttura del lavoro di pittura delle icone.”<sup>289</sup>

Il secondo vocabolo è *bliki-otmetki* (блики-отметки<sup>290</sup>), dove *bliki* significa *balenio di luce* oppure *riflesso*. Il termine *otmetki* significa invece *segno*. Si propone di questo termine la traduzione “*segno che produce una lumeggiatura*”.

La traduzione di Rescaldini Daria dell'opera “*Русская иконопись от истоков до начала XVI века*” (Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka) di Viktor Lazarev, edita in lingua italiana con il titolo di “*L'arte russa delle icone dalle origini all'inizio del XVI secolo*”<sup>291</sup>, affronta la questione dei due termini in modo molto interessante:

“Le icone di Teofane sono dipinte con straordinaria disinvoltura. Nell'ampia interpretazione pittorica dei volti severi si intuisce la mano dell'esperto affreschista, avvezzo a lavorare su grandi superfici. Sopra agli strati scuri e densi di *sankir'*, Teofane stende spesse *lumeggiature-otmetki* [...]”<sup>292</sup>

La traduttrice preferisce lasciare *sankir'* in lingua originale traslitterato dato che nella nostra lingua non ha corrispondenza, piuttosto che sostituirlo e non conservarne completamente il significato. Il secondo termine è *lumeggiature-otmetki*. Rescaldini decide di tenere i due termini separati dal trattino e di tradurre solo il primo, ritenendo il secondo vocabolo come tipico e non traducibile.

---

<sup>287</sup> Lazarev V. N., *Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka*, Mosca, Iskusstvo, 1983

<sup>288</sup> Ibidem, pag. 93.

<sup>289</sup> Filatov V.V., *Kratkij ikonopisnij illustrirovannij slovar': Kniga dlja učašikhsja*, Mosca, Prosveščenie, 1996, cit., pag. 224

<sup>290</sup> Lazarev V. N., *Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka*, Mosca, Iskusstvo, 1983, pag. 93.

<sup>291</sup> Lazarev, V.N., *L'arte russa delle icone dalle origini all'inizio del XVI secolo*, 1996.

<sup>292</sup> Ibidem, pag. 87.



## Traduzione

Non è noto il momento preciso in cui Teofane lasciò Bisanzio. Probabilmente ciò avvenne all'inizio degli anni '70 del XIV secolo, quando Teofane si recò nella colonia genovese di Caffa, attraverso la quale passava la via più semplice per arrivare nella Rus'. È difficile dire se sia arrivato a Caffa mentre si dirigeva nella Rus', o se questa città fosse originariamente l'obiettivo finale del suo viaggio, e qui ha ricevuto un invito dai mercanti di Novgorod a visitare la loro città. In ogni caso, Teofane si fermò a Caffa, poiché, secondo Epifanij, lì dipinse una chiesa.

I lavori eseguiti da Teofane a Caffa non si sono conservati. Gli affreschi della Basilica di Santo Stefano in Quarantena risalgono al XV secolo e non hanno alcuna relazione con Teofane. È noto che la costruzione di chiese a Caffa fu particolarmente vivace tra la fine del XIV e il primo quarto del XV secolo; da quel periodo si conservarono il maggior numero di iscrizioni ecclesiastiche. Teofane decorò con affreschi uno dei templi greci, che fu costruito nel periodo di massimo splendore della città, periodo che terminò rapidamente.

L'indicazione della cronaca secondo cui nel 1378 Teofane dipinse la chiesa della Trasfigurazione del Salvatore non esclude la possibilità di una precedente apparizione del maestro a Novgorod. Tuttavia, è improbabile che Teofane sia arrivato a Novgorod molto prima di questa data, altrimenti le cronache non avrebbero mancato di menzionare le sue prime opere di Novgorod.

Con il suo spostamento nella Rus' iniziò un periodo nuovo e più significativo della vita di Teofane il Greco. Sebbene sia arrivato in Rus' già non più giovane (avrebbe potuto avere circa 35-40 anni), le impressioni che trasse dalla realtà russa furono decisive per il suo ulteriore sviluppo creativo. Fuggito dall'atmosfera soffocante della capitale dell'Impero Bizantino, che si stava avvicinando inesorabilmente alla sua fine, Teofane trovò una situazione completamente diversa nella Rus'. Qui assistette alla brillante vittoria sui tataro conquistata dai russi nella battaglia di Kulikovo, fu testimone della rapida ascesa della cultura russa, che ebbe luogo nell'ultimo terzo del XIV secolo. Teofane fu attratto da questo potente flusso di nuove idee e nuove aspirazioni, profondamente radicate nelle tradizioni nazionali locali.

Quando Teofane arrivò nella Rus', il processo di concentrazione delle forze nazionali aveva appena avuto inizio. La Rus' era frammentata, i principati feudali e le città libere godevano di relativa indipendenza. Spostandosi da Novgorod a Nižnij e da Nižnij a Mosca, Teofane ebbe l'opportunità di conoscere vari aspetti della vita russa, vari modi

di vivere, varie scuole d'arte. A Novgorod, il maggiore tra i centri di artigianato e commercio dell'Europa orientale, Teofane entrò in contatto con un ambiente per lui del tutto insolito. I cittadini di Novgorod, specie dopo i Bizantini, dovettero colpirlo per la loro efficienza, il loro modo di pensare sobrio e chiaro, la loro totale indifferenza per i problemi teologici astratti che erano al centro dell'attenzione della società bizantina. Durante gli anni della permanenza di Teofane a Novgorod, ferveva una lotta con un grande movimento ereticale, gli strigol'niki. Gli strigol'niki, appartenendo ad ampi circoli democratici, si opposero aspramente alla gerarchia ecclesiastica. Essi condannavano l'avidità dei sacerdoti Direi di mantenere l'immagine e tradurre: si rifiutavano di riconoscere i vescovi "messi a libro paga", rifiutarono molte forme del culto "malvagio", compresi i sacramenti (ad esclusione di comunione e pentimento), così come il monachesimo, l'aldilà e la necessità di pregare per i morti. Studiando La Parola, gli strigol'niki si costituirono insegnanti del popolo (perché l'apostolo Paolo "ordina di insegnare all'uomo semplice"). Si riconferma la correttezza della posizione di F. Engels ovvero che l'eresia medioevale delle città "[...] fosse diretta principalmente contro i sacerdoti, di cui si condannava la ricchezza e la posizione politica."<sup>293</sup> Il contatto di Teofane con l'ambiente di Novgorod e, in particolare, con movimenti ideologici come quello degli strigol'niki, avrebbe senza dubbio dovuto portare un flusso di guarigione al suo lavoro. Lo aiutò ad allontanarsi dagli estremi delle idee esicaste così popolari a Bisanzio e a rompere con il dogmatismo bizantino; ciò ampliò i suoi orizzonti e gli insegnò a pensare non solo più liberamente, ma in modo più realistico. E l'arte di Novgorod gli insegnò lo stesso.

A Novgorod, l'attenzione di Teofane avrebbe dovuto essere prima di tutto attratta dai notevoli affreschi del XII secolo: il Monastero Antoniev, la Chiesa Arkažskaja e Nereditsa. Probabilmente questi dipinti (soprattutto gli ultimi) lo colpirono per la freschezza e la spontaneità espressiva, così lontana dai congelati canoni bizantini, la potenza e la forza coraggiosa delle loro immagini e la straordinaria libertà di esecuzione. Teofane non poteva ignorare tali nuove impressioni. Inoltre, è possibile che abbia visitato Pskov, altrimenti sarebbe difficile spiegare una somiglianza così sorprendente tra gli affreschi di Snetogorsk e le sue stesse opere. Gli affreschi di Pskov mostravano a Teofane quanto fosse sana e pura l'arte russa quando questa si nutriva delle sorgenti vive dell'arte popolare. La conoscenza di tali opere contribuì a far familiarizzare Teofane con quel

---

<sup>293</sup> F. Engels, *Guerra contadina in Germania*, Mosca, 1952, pag. 35.

linguaggio artistico laconico, forte e coraggioso che piaceva così tanto agli abitanti di Novgorod.

Una volta collocato in un ambiente sociale completamente nuovo per lui, Teofane, naturalmente, ne sperimentò l'impatto. In altre parole, l'arte di Teofane doveva entrare in sintonia con i gusti russi, altrimenti non sarebbe stata compresa a pieno. Questo processo di assimilazione fu lungo, richiedette diversi decenni e portò Teofane ad entrare saldamente nella storia dell'arte russa, trasformandosi silenziosamente da straniero in visita ad essere un partecipante attivo della vita artistica russa.

La Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, situata sul lato Torgovaja, sull'Il'ina, fu costruita nel 1374. Quattro anni dopo, Teofane ricevette l'ordine dal boiardo Vasilij Danilovič e dagli abitanti sull'Il'ina di dipingere questo tempio, uno degli edifici più belli di Novgorod. Vasilij Danilovič occupava una posizione politica di primo piano in città ed era coinvolto nello sfruttamento su larga scala della terra della Dvina<sup>294</sup>. Egli apparteneva ai circoli di quella più alta nobiltà boiarda, ai cui occhi l'arte bizantina aveva un potere di attrazione speciale.

La Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore è un tempio con cupola a croce, amata dalla gente di Novgorod con quattro potenti pilastri, un'abside e una volta. Per le sue proporzioni allungate e aggraziate, è senza dubbio la chiesa più slanciata di Novgorod. Teofane aveva a sua disposizione ampie porzioni di parete e numerosi archi e volte, che fu chiamato a ricoprire di affreschi. Data l'eccellente illuminazione della chiesa, si può presumere che Teofane si sia messo al lavoro con entusiasmo sul dipinto a lui affidato, soprattutto perché avrebbe dovuto decorare una delle chiese più grandi e importanti di Novgorod, attirando molte attenzioni.

Gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore furono nascosti per molto tempo sotto intonaci successivi. A più fasi, vi è stata una perdita parziale degli affreschi. Alle scoperte dilettantistiche e casuali del 1910 - 1913 (le figure dei santi nell'abside, l'Arcangelo Gabriele e la Madre di Dio del tipo del "Segno" nella stanza angolare nord-occidentale)<sup>295</sup> seguì un sistematico lavoro di restauro, eseguito su iniziativa della Commissione di restauro Panrussa, che dal 1924 fu denominata come Laboratori di restauro centrali<sup>296</sup>. I lavori furono eseguiti da uno dei restauratori più

---

<sup>294</sup> A. Stokov e V. Bogussevič. *Velikij Novgorod*, L., 1939, pag.104.

<sup>295</sup> V. Anisimov, *Affreschi scoperti di recente a Novgorod*, in *Starje gody*, dicembre 1913, pagg. 53-55.

<sup>296</sup> N. Porfiridov, *Nuove scoperte nel campo della pittura antica a Novgorod (1918-1928)*, Sb(ornik) Novgorodskogo Obšč(estvo) l'jubit(elej) drevnej pis'mennosti, IX, 1928, pagg. 4-5.

esperti e qualificati, ovvero Jukin, che iniziò l'attività nella Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore nel 1913. L'esplorazione mostrò che gli affreschi non si erano conservati ovunque, e che molti erano andati irrimediabilmente perduti. La maggior parte degli affreschi fu rinvenuta nella stanza angolare, nel diaconico, nella cupola e sugli archi. La pulitura fu effettuata da P. I. Jukin con lunghe pause - nel 1918, 1920 - 1921 e 1944. Nel 1935 vi lavorò un artel di restauratori guidato da Baranov. Sebbene non sia esclusa la possibilità che sulle volte e sulle pareti della Chiesa della Trasfigurazione del Salvatore vengano scoperte singole figure e perfino intere composizioni, vi è motivo di affermare che la parte più significativa degli affreschi superstiti è già stata liberata dall'intonaco.

Come risultato della casualità delle scoperte, fu estremamente difficile ripristinare l'impianto pittorico della chiesa della Trasfigurazione. Gli affreschi erano collocati senza dubbio in registri posti uno sopra l'altro; nei registri inferiori, come di consueto, vi erano figure di santi, mentre i registri superiori e le volte erano riempiti di composizioni evangeliche. Nell'abside si sono conservati frammenti del rango ecclesiastico con figure<sup>297</sup> rivolte al centro e parti sparse dell'"Eucaristia" (otto teste di apostoli, resti di un velo e una torre), nel diaconico e nei suoi archi vi sono due mezze figure e tre figure di santi (Fig. 1, 2; in esse si riconoscono San Spiridione Trimitonte<sup>298</sup> e Giovanni Crisostomo), sulle pareti e sugli archi della chiesa stessa si trovano i resti semicancellati di undici figure di santi, due martiri coronati sull'arco nord-occidentale, due guerrieri sopra il pilastro nord-occidentale; figure del Battista e di un santo, un medaglione con una mezza figura di un santo, presso il quale sono sopravvissuti i resti di un'iscrizione, in un arco sopra l'altare; due figure di santi nell'apertura ad arco della parete settentrionale dell'altare; un frammento della parte centrale della figura di un santo sull'arco nord-occidentale adiacente alla parete nord; San Kirik (?) sull'arco sud-occidentale adiacente alla parete meridionale].

I dipinti del tamburo e della cupola sono giunti a noi in condizioni decisamente migliori<sup>299</sup>. La tradizionale mezza figura del Pantocratore è circondata da quattro arcangeli e quattro serafini (Fig. 3). Nelle pareti del tamburo ci sono le figure degli

---

<sup>297</sup> È possibile che qui sia stata presentata "Adorazione del Sacrificio".

<sup>298</sup> N. Malitskij, *Antichi culti russi dei santi legati all'agricoltura secondo i monumenti dell'arte*, Izvestija. GAIMK, vol. XI, numero 10, 1932, pag. 27.

<sup>299</sup> Gli affreschi della cupola e del tamburo furono gravemente danneggiati durante l'occupazione nazista di Novgorod. I nazisti allestirono una postazione di guardia nella cupola e affumicarono gli affreschi così barbaramente che, nonostante tutti gli sforzi dei restauratori, questi ultimi non poterono più riportare gli affreschi al loro aspetto originario: spessi strati di fuliggine intaccarono le porosità dell'intonaco e conferirono una sgradevole sfumatura nerastra all'intera superficie colorata.

antenati Adamo (Fig. 4), Abele (Fig. 5), Noè (Fig. 6), Seth (Fig. 7), Melchisedec (Fig. 8-9), Enoch, il profeta Elia e Giovanni Battista. Una posizione completamente separata è occupata dai dipinti della stanza angolare nord-occidentale sui cori. Sebbene questi affreschi siano stati conservati in forma frammentaria, abbiamo la piena opportunità di ripristinare il sistema decorativo della stanza. In un manoscritto del XVI secolo quest'ultima è detta Cappella della Trinità, da cui si può dedurre che non si tratta di una stanza secondaria, ma di una piccola cappella per il committente. Probabilmente, lo scopo di questa stanza era anche il deposito di oggetti di valore e documenti boiardi. Come è noto, solo i boiardi avevano accesso ai cori, quindi l'ingresso alla stanza era limitato e solo i membri della famiglia del boiardo Vasilij Danilovič e le persone a lui vicine potevano entrarvi.

Il dipinto della stanza viene ricostruito senza troppe difficoltà. Un fregio ornamentale in tavole correva lungo il fondo delle pareti (ne è conservato un piccolo frammento sulla parete orientale); in alto vi era un registro con figure di santi poste frontalmente (tranne uno, sono tutte andate perdute) (Fig. 10), una mezza figura della Madre di Dio del tipo del "Segno" e l'Arcangelo Gabriele in piedi vicino a lei (sulla parete sud, sopra l'ingresso) e quattro santi che si avvicinano al trono [alle pareti orientali e adiacenti (Fig. 11); a quanto pare, qui era presentata la composizione "Adorazione del Sacrificio", popolare nei secoli XIII-XIV; vi era un diskos sul trono sul quale era sdraiato il Cristo bambino]<sup>300</sup>. Al di sopra di questo registro si estendeva uno stretto fregio decorativo, costituito da mattoni disposti obliqui, dipinti secondo le regole della prospettiva; infine lungo la sommità si trova la cintura principale e meglio conservata dei cinque stiliti (Fig. 12-15), la famosa Trinità dell'Antico Testamento (Fig. 16-18), i medaglioni con Giovanni della Scala (Fig. 19), Agatone (Fig. 20), Akakij (Fig. 21) e la figura di Macario d'Egitto (Fig. 22<sup>301</sup>).

<sup>300</sup> Il tema dell' "Adorazione del Sacrificio" compare per la prima volta negli affreschi di Sopochni (N. Okunev, *Composizione degli affreschi del tempio di Sopochni*, Byz.—sl., I., 1929, pag. 120). A partire dal XIII secolo tale soggetto si è diffuso soprattutto in Serbia (V. Petkovic, *La peinture serbe du Moyen Age*, Partie I., Beograd, 1930, tav. 98a, 132c, Partie II, Beograd, 1934, tav. CIII, CXXXVIII, CLXXIV). Spesso compare anche nei dipinti di Trebisonda (G. Millet e D. Talbot Rice, *Pittura bizantina a Trebisonda*, Londra, 1936, pagg. 41 - 43, 121, 127, 153, tav. XXIV-2, XXX-1). Sul suolo russo, il primo esempio di questa trama è il dipinto d'altare perduto della chiesa di Volotovo, che apparteneva al primo strato di pittura (1363?). Vedi G. Filimonov, *Ricerca archeologica sui monumenti*, I., M., 1859, pag. 59; L. Matsulevič, *Chiesa dell'Assunzione della Beata Vergine Maria a Volotovo*, SPb., 1912, pagg. 13, 30.

<sup>301</sup> Gli affreschi della stanza angolare furono alquanto danneggiati a causa dell'esplosione di una granata durante l'occupazione di Novgorod da parte dei nazisti; le schegge colpirono leggermente i volti di Macario d'Egitto e alcuni degli stiliti; i volti di Akakij e Agatone erano sfigurati da profonde crepe nell'intonaco (nel 1946 queste crepe furono riparate).

Poiché la pittura della chiesa stessa ci è giunta in forma troppo frammentaria, siamo privati della possibilità di ricostruire l'impianto e la composizione di uno dei suoi registri. Ci viene qui in soccorso il dipinto della stanza. Essa dà una rappresentazione visiva di come Teofane dispose i suoi affreschi e quali combinazioni ritmiche diede alle singole immagini.

Ciò che attira maggiormente l'attenzione nei dipinti della stanza angolare è l'insolita libertà delle soluzioni compositive. All'interno della seconda cintura, le figure dei santi sono giustapposte, frontalmente e in modo audace, alla mezza figura della Madre di Dio e alle figure di santi rivolte verso l'altare; all'interno della cintura superiore, si alternano medaglioni, figure intere e la composizione a più figure della "Trinità" e colonne poderose, sulle cui sommità siedono gli stiliti. Questo introduce nel dipinto un ritmo allarmato e inquieto, e Teofane viola volutamente l'architettura rigorosa ed equilibrata, lasciando il posto a un'interpretazione in cui i momenti di ordine puramente emotivo ricevono il dominio completo. Le figure dei santi sembrano emergere dagli sfondi poco luminosi, viola-argento e blu-argento; la loro disposizione asimmetrica, volutamente casuale, ha una sua logica profonda, poiché questo ritmo nervoso, a volte accelerato, a volte rallentato, contribuisce a creare un'impressione di tensione drammatica. I santi di Teofane appaiono allo spettatore nella "tempesta e bufera", pronti a scomparire da un momento all'altro, per poi riapparire in seguito, ma con un aspetto diverso e in una posizione diversa. Se nei dipinti del XII secolo le figure sembrano far parte di un'unica catena statica, da cui non si può togliere un solo anello senza che questa catena si spezzi, negli affreschi di Teofane ogni figura vive una vita isolata e individuale. Raffigurate il più delle volte in pose frontali, esse hanno in sé qualcosa di penetrante, impetuoso; con calma esteriore, sono piene di quel movimento interiore che rompe tutti i canoni tradizionali e che sarebbe incompatibile con la rigida e monotona disposizione delle file tanto amata dai maestri del XII secolo.

I santi di Teofane hanno in comune la severa spiritualità. Molto spesso, l'artista li raffigura in uno stato di estasi orante. Particolarmente espressivi sono Macario d'Egitto, Akakij e gli stiliti. Tutte le figure si presentano calme esteriormente, con mani alzate in posa orante (a Teofane piace raffigurare i suoi santi in preghiera, tornando così alle prime tradizioni cristiane), gli occhi sono fissi su un punto lontano ed è come se non vedessero nulla. Essi sono completamente immersi in sé stessi, nel loro mondo interiore.

È molto significativo che nei dipinti della stanza, dove Teofane non era vincolato da un rigido schema iconografico e dove poteva scegliere liberamente i soggetti che più

gradiva, un posto di rilievo sia occupato dalle immagini di Macario d'Egitto, Giovanni Climaco e gli stiliti. I primi due furono eremiti e difensori di una vita severa ed eremitica e uno di essi fu il creatore della dottrina dell'esichia (cioè del silenzio), per cui godevano di un rispetto speciale tra gli esicasti; gli stiliti incarnavano il più alto ideale di santità agli occhi dei bizantini, poiché, secondo le idee degli agiografi, essendo saliti su colonne e avendo rinunciato al mondo, si dedicavano interamente al servizio di Dio. Gli stiliti di Teofane, seduti su alte colonne lasciano una percezione indimenticabile. Posizionando le figure in fila e dando loro il posto più illuminato nella stanza semibuia (sul muro di fronte alla finestra), l'artista ha rafforzato così il loro significato nell'insieme decorativo. A rigor di termini, le figure degli stiliti sono, a livello qualitativo e quantitativo, le immagini centrali dell'intero dipinto della stanza.

Se la severa spiritualità fosse l'unica caratteristica distintiva delle immagini dei santi di Teofane, difficilmente questi ultimi occuperebbero un posto di rilievo nella storia dell'arte bizantina e russa. Esse hanno altre due caratteristiche, segnate in pieno dal sigillo del talento di Teofane. Si tratta di una incisività senza precedenti tra le caratteristiche individuali e di un pathos davvero tragico. Il saggio Noè, il maestoso Melchisedec, qualsiasi tra gli stiliti chiusi in sé stessi, l'emozionato Akakij, il sanguigno Agatone, il profondo Macario d'Egitto, i serafini colmi di tensione psicologica, perfino il formidabile Pantocratore; tutte queste immagini, uscite dal pennello di Teofane stupiscono per il loro modo spiccato e individuale. Involontariamente li si percepisce come ritratti e, inoltre, come dipinti puramente realistici, in cui risiede la grande forza della sintesi. Gli stiliti sono particolarmente degni di nota a questo riguardo. In alcuni di essi, Teofane, senza dubbio, ha rielaborato le impressioni che gli avevano lasciato i volti degli artigiani o contadini di Novgorod, che probabilmente hanno attirato l'attenzione dell'artista con un'espressione di mascolinità e resistenza spirituale.

Gli artisti bizantini solitamente rappresentavano i santi come se questi fossero calmi, avendo accettato tutti i dogmi della chiesa senza provare alcun tormento e dubbio. Da ciò deriva il loro equilibrio mentale. I santi di Teofane non sono così. Tutto in loro gorgoglia e ribolle. Essi combattono costantemente con le passioni che li sopraffanno. E questa lotta è data loro a caro prezzo. Avendo conosciuto le "tentazioni del mondo", essi hanno già perso la loro fede ingenua, per loro l'acquisizione di questa fede è questione di pesanti sforzi morali, e hanno bisogno di salire su alti pilastri per allontanarsi dal mondo malvagio e avvicinarsi al cielo per sopprimere la loro carne e i pensieri "peccaminosi". Da qui deriva la loro passione e il loro pathos drammatico. Troppo orgogliosi per

raccontare al prossimo la propria lotta interiore, essi si sono chiusi in una corazza di contemplazione. Sebbene sui loro formidabili volti dai capelli grigi si celi il sigillo della pace, questi volti sono pieni di tragico pathos, poiché dentro di essi si nasconde una dolorosa lotta interiore.

In un'epoca in cui i movimenti eretici invadevano l'Europa, compreso il territorio delle città russe nord-occidentali, l'arte appassionata e fortemente soggettiva di Teofane dovette riscuotere grande successo. Guardando i suoi santi, molti ricordarono probabilmente ciò che loro stessi avevano vissuto. Teofane riuscì, con rara capacità di persuasione artistica e realismo senza precedenti, ad incarnare nei suoi santi quegli ideali contraddittori che stavano sull'orlo del collasso e che nei decenni successivi furono oggetto di una radicale rivalutazione. Se Teofane ancora non rompe con l'ascesi bizantina, continuando a percepire l'uomo e la natura attraverso il prisma dell'insegnamento spirituale cristiano, egli prepara comunque il terreno per la liberazione dell'individualità dalle tradizionali catene della Chiesa. Allo stesso tempo, Teofane padroneggia un nuovo linguaggio artistico, molto più emotivo, con sfumature così personali che sarebbe vano inserirlo nell'arte del XII secolo<sup>302</sup>. Così, l'opera di Teofane portava in sé un nuovo seme, che apparteneva al futuro.

Come tutti i grandi artisti, Teofane sviluppò un linguaggio figurativo del tutto originale, che spicca sullo sfondo dell'arte XIV secolo con un'individualità espressa in modo netto. Con l'aiuto delle antiche tecniche pittoriche, Teofane non sarebbe stato in grado di incarnare nell'immagine il tipo sacro di una persona con conflitti drammatici intrinseci e pathos di una tale solennità. Per questo fu necessario ricorrere a mezzi di espressione più dinamici. Sebbene Teofane fosse stato educato alle tradizioni della prima cultura artistica paleologa, da cui prese in prestito la tecnica pittorica, tuttavia non era soddisfatto dell'eredità dei suoi predecessori e maestri. Molto rapidamente portò la propria tecnica a un'acutezza pittorica tale, da acquisire una nuova qualità, adeguata ai suoi piani ideologici.

Nel modo di dipingere di Teofane vi è qualcosa di acuto, impetuoso, forte e ciò testimonia il temperamento indomito e passionale dell'artista. Teofane ama i contorni liberi e asimmetrici, linee energiche, ampie, forme piene di dinamismo. Focalizzando la

---

<sup>302</sup> Un'attenta valutazione di Teofane è stata fatta da B. V. Michailovskij e B. I. Purišev. *Saggi sulla storia dell'antica pittura monumentale russa dalla seconda metà del XIV secolo all'inizio del XVIII secolo*, M., L., 1941, pag. 28. Difficilmente è possibile essere d'accordo con la caratterizzazione dell'arte di Teofane come una varietà di "espressionismo gotico". Naturalmente, il dipinto di Teofane non ha nulla a che fare con quest'ultimo.



propria attenzione sui dettagli del dipinto della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, come le colonne degli stiliti dai possenti capitelli, le ali spalancate dell'angelo posto nel mezzo della Trinità, la speciale euforia del linguaggio artistico di Teofane diventa subito chiara. Il maestro interpreta gli abiti in modo altrettanto dinamico. Le pieghe formano triangoli acuti, zigzag simili a fulmini, fessure sottili, la scollatura dei colletti è quasi sempre data sotto forma di linee nettamente spezzate (cfr. in particolare l'abbigliamento di Akaki), i bordi del mantello cadono in diagonale o a parabola. Tutto ciò permea l'abbigliamento di un forte movimento, esaltando il già grande dinamismo dell'immagine.

Ma da nessuna parte lo stile individuale di Teofane è percepito in modo così tangibile come nella sua interpretazione di luci e ombre. Scolpisce le sue figure con l'aiuto di tratti energici, con abilità sorprendente, applicando vividi riflessi sul *sankir*', conferendo ai volti dei santi una vivacità straordinaria e contribuendo a raggiungere quella tensione, un'espressione che di solito emoziona, quando si guardano gli affreschi della stanza angolare. Questi riflessi/segni non sempre sono posti da Teofane su parti convesse e sporgenti. Non di rado li troviamo nelle parti più ombreggiate del viso e delle mani (ad esempio, sulla punta delle dita, sebbene le mani siano rivolte allo spettatore con il dorso). Pertanto, non possono essere confrontati con la modellazione luce-ombra Trecentesca, in cui la distribuzione della luce e dell'ombra è soggetta a regolarità empirica. Il riflesso di Teofane è un mezzo per ottenere la tonalità emotiva desiderata, è una tecnica sottilmente studiata per migliorare l'espressione e l'immagine. È stupefacente l'incomparabile sicurezza con cui Teofane la usa. I riflessi e i trattini bianchi modellano la forma e la dinamizzano; essi cadono sempre nel punto giusto, senza mai discostarsi dall'ultimo nemmeno per un centesimo di millimetro; in essi vi è una logica profonda. Molto spesso si sovrappongono a una tonalità del corpo relativamente uniforme come energici tratti paralleli di diversi spessori e lunghezze. Teofane vi ricorre particolarmente volentieri quando rifinisce la fronte, il naso, gli zigomi, le guance, il collo e le mani. Si crea involontariamente l'impressione che la superficie pittorica stia esplodendo in fasci luminosi, agendo sullo spettatore come bagliori accecanti. Allo stesso tempo, è caratteristico che i riflessi non siano sempre bianchi. Spesso hanno una sfumatura bluastra o grigia, a volte rossa brillante, a seconda della combinazione di colori generale e dell'effetto psicologico desiderato. Con l'aiuto di tali tecniche pittoriche, Teofane raggiunge un'espressione sorprendente e una vivacità rara, rendendo visivo e figurativo tutto ciò che nell'arte bizantina era di solito puramente astratto e speculativo.

A Teofane non piacciono i colori vivaci e variopinti. La sua gamma è molto avara e sobria, a volte si avvicina alla monocromia. Ma sarebbe del tutto sbagliato trarre una conclusione prematura, seguendo Schweinfurt, ovvero che Teofane si sia unito alla tradizione della pittura antica, facendo rivivere la tecnica del chiaroscuro<sup>303</sup>. Le scelte coloristiche di Teofane non hanno niente in comune con quest'ultima. Analizzando la sua colorazione, è sempre necessario ricordare che gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore furono per lungo tempo sotto intonaco, e ciò comportò un forte sbiadimento dei colori. Ad esempio, gli affreschi della stanza, nascosti solo sotto la calce, e soprattutto gli affreschi della cupola, dipinti con mano leggera, sono incomparabilmente meglio conservati, e la loro pittura si distingue per maggiore freschezza e luminosità<sup>304</sup>. Ecco perché è più corretto basare il giudizio a proposito del colore di Teofane sugli affreschi della stanza e della cupola. Diventa evidente che, nonostante tutta l'avarizia della tavolozza del maestro, che straordinariamente sapeva come giocare con le proprietà ottiche dei colori, la sua pittura era ancora multicolore, e per nulla monocroma, come sostiene in modo frivolo F. Schweinfurt. Anche laddove Teofane utilizza (come, ad esempio, nei dipinti della stanza) prevalentemente il marrone e l'arancio, dandolo in varie sfumature tonali, introduce sempre ulteriori colori (sfondi blu, spazi bianchi e azzurri).

Teofane preferisce toni ovattati e che suonano come muti. Egli dà figure su fondo argento-viola o argento-azzurro; nei volti, e spesso negli abiti, usa volentieri un denso tono marrone-arancio che ha una tonalità terracotta<sup>305</sup>; colora gli abiti nei toni del giallo-verdastro, del bianco perla, del rosa argentato e del verde-argento. Sopra le vesti, mette degli spazi vuoti bluastri. Teofane costituisce la propria tavolozza su base tonale, combinando tutti i colori in un'unica scala d'argento. Da questa gamma esula solo il colore terracotta, tanto amato dal maestro, che ha una densità e un peso insolito. In relazione ad esso, tutti gli altri colori sono, per così dire, un accompagnamento tranquillo. Da questa giustapposizione di arancione fiammeggiante con sfumature delicate e chiare di bianco, rosa, verde, giallo e blu-argento, la combinazione di colori acquisisce

---

<sup>303</sup> Ph. Schweinfurt, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Hagg, 1930, pagg. 165-167; suo anche. *Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei*, "Bulletin de l'Institut archeologique bulgare", X, 1936, pagg. 107-112.

<sup>304</sup> I. Grabar. Op. cit., pagg. 14-15.

<sup>305</sup> Questa vernice, indubbiamente di origine minerale locale, era ampiamente utilizzata negli affreschi di Pskov del monastero di Snetogorsk (circa 1313).

un'intensità speciale, che aiuta l'artista a rivelare il complesso mondo interiore dei suoi potenti eroi.

Gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, Teofane non li fece da solo. Doveva avere degli assistenti, soprattutto perché l'ampio dipinto fu completato, secondo il cronista, in un'estate. La presenza degli assistenti è testimoniata anche dalla qualità tutt'altro che identica delle singole figure. Finché non saranno ripuliti tutti gli affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore, sarebbe rischioso trarre conclusioni di vasta portata in questa direzione, tuttavia, già ora si può sostenere che gli affreschi della stanza appartengano interamente a Teofane, mentre gli affreschi della chiesa appartengono a lui solo nella loro parte principale. Così, dipingendo "l'Eucaristia", il maestro si servì indubbiamente di uno studente; il discepolo collaborò anche nella cupola, dove figure come il profeta Elia e gli arcangeli rivelano una mano meno sofisticata. Teofane potrebbe aver condotto con sé un apprendista da Costantinopoli. Ma è ancora più probabile che a Novgorod, come più tardi a Mosca, si siano uniti a lui maestri locali, ed è del tutto possibile che uno di questi seguaci di Teofane a Novgorod lo abbia aiutato a dipingere gli affreschi della Trasfigurazione del Salvatore. In questo caso, avremmo già il punto di partenza del processo di russificazione della maniera di Teofane, ulteriormente sviluppata nei dipinti della Chiesa di San Teodoro Stratilate e chiesa della Dormizione su campo Volotovo.

La posizione storica degli affreschi della Trasfigurazione del Salvatore si determina meglio confrontandoli con gli affreschi di Tsalenžikha, sorti diversi anni dopo il dipinto di Teofane, tra il 1384 e il 1396 (Fig. 23). L'autore degli affreschi di Tsalendžikha fu Kir Manuele Eugenikos, condotto da Costantinopoli a Mingrelia dai georgiani Maharabeli Kvabalia e Andronik Gabisulava che lo seguirono appositamente<sup>306</sup>. Confrontando i volti dei santi creati dal pennello di entrambi i maestri, ci si convince subito non solo dell'incommensurabile superiorità artistica di Teofane, ma anche della sua appartenenza a uno stadio di sviluppo completamente diverso. Ciò caratterizza Kir Manuele Eugenikos principalmente come un pittore di icone, mentre Teofane ci appare come un pittore nato. I volti dipinti da Manuele sono più asciutti. In essi vi è qualcosa di standard, sono privati

---

<sup>306</sup> M. Brosset, *Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie*, exécuté en 1847 - 1848, 2-e livraison, IX rapports, San Pietroburgo, 1850, pagg. 16 – 18 ; E. Takaishvili, *L'Ancienne George "Mémoires de la Société Géorgienne d'histoire et d'ethnographie"*, vol. III, 1913-1914, pag. 209 sq. ; D. Gordeev, *Relazione su un viaggio nel distretto di Akhaltsikhe nel 1917*. "Izv. Kavk. ist.-arheol. in-ta v Tiflise", vol. I, 1923, pag. 90; S. Amiranashvili, *Ubisa*, Tbilisi, 1929, pagg. 31-35; N. Tolmačevskaja, *Affreschi dell'antica Georgia*, Tbilisi, 1931, pagg. 19-20; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, vol. I, Mosca, 1947, pagg. 193-194; S. Amiranashvili, *Storia dell'arte georgiana*, Mosca, 1950, pagg. 247-250.

della vita individuale, mancano di movimento interiore. I volti vengono elaborati con linee pesanti e dure; le linee più sottili vengono utilizzate per i punti salienti. Queste linee perdono completamente il loro carattere di riflessi brillanti e si trasformano in una sottile griglia grafica, in qualche modo sovrapposta meccanicamente al tono principale del corpo, assumendo una sgradevole sfumatura verde. Lo stile pittorico potrebbe essere chiamato calligrafico, poiché apre la strada alla successiva e profondamente decadente pittura di icone bizantine e italo-cretesi. Teofane dipinge in un modo completamente diverso: liberamente, con facilità, in modo naturale. Sa dare a ogni viso la propria espressione individuale, sa saturare ogni tratto, ogni linea con il movimento. Rispetto alla sua superficie colorata apparentemente vibrante, il modo pittorico di Manuele appare congelato e ossificato, ancora una volta a testimonianza del declino che accompagnò lo sviluppo della pittura bizantina durante la seconda metà del XIV secolo. Se l'arte di Manuele è interamente connessa all'ultima tappa della storia della cultura bizantina, quando quest'ultima si trovava in un periodo di profonda crisi, allora l'arte di Teofane, arricchita dal contatto con l'ambiente artistico di Novgorod, segna una nuova fase di sviluppo in cui il vincolo espressivo bizantino lascia il posto a soluzioni incommensurabilmente più libere e realistiche.

Fig. 1. Teofane il Greco. Santo Sconosciuto. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 2. Teofane il Greco. Santo Sconosciuto. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 3. Teofane il Greco. Serafino. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 4. Teofane il Greco. Adamo. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 5. Teofane il Greco. Abele. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 6. Teofane il Greco. Noè. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 7. Teofane il Greco. Seth. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 8. Teofane il Greco. Melchisedec. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 9. Teofane il Greco. Testa di Melchisedec. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 10. Teofane il Greco. Santo sconosciuto. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 11. Teofane il Greco. Santo. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 12. Teofane il Greco. Stiliti. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 13. Teofane il Greco. Stilita. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 14. Teofane il Greco. Stilita. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 15. Teofane il Greco. Stilita. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 16. Teofane il Greco. Trinità. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 17. Teofane il Greco. Testa dell'angelo di mezzo della Trinità. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 18. Teofane il Greco. Testa dell'angelo di sinistra della Trinità. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 19. Teofane il Greco. Giovanni Climaco. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 20. Teofane il Greco. Agatone. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 21. Teofane il Greco. Akakij. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 22. Teofane il Greco. Makari d'Egitto. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

Fig. 23. Teofane il Greco. Testa dell'arcangelo Michele. Affreschi della chiesa della Trasfigurazione del Salvatore a Novgorod. 1378.

## Conclusioni

In questa ultima parte dell'elaborato si dedica spazio alle personali osservazioni, in modo da chiarire dubbi e punti lasciati in sospeso. In questa breve analisi ci lasciamo guidare, principalmente, dall'articolo di Andrej Nikolaevič Grabar del 1966 "*Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*"<sup>307</sup>, dall'articolo di Michail Konstantinovič Karger "*K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*"<sup>308</sup> del 1958, dall'opera di Malkov "*O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorčestva Feofana Greka*"<sup>309</sup> del 1980, dall'articolo di Alpatov "*Feofan v Moskve*"<sup>310</sup> del 1967 e dall'articolo di Nikita Kas'janovič Goleizovskij "*Zametki o tvorčestve Feofana Greka*"<sup>311</sup> del 1964 in quanto risaltano parte delle problematiche riscontrate personalmente durante lo studio. Ci si concentra su di essi perché, nell'intero dibattito, pongono l'accento sulle questioni oggettivamente più controverse.

La biografia di Teofane e l'analisi di tutte le sue opere, così come è stata ricostruita nel tempo da vari studiosi, fa sorgere spesso molti dubbi riguardo a opere o a eventi a lui attribuiti. Durante lo studio e la seguente stesura, l'impressione che si ha è di costruire una biografia mitica, di un personaggio nomade ma che, allo stesso tempo, riuscì ad affermarsi per talento e tecnica. Inoltre, istituì delle scuole e educò numerosi discepoli. Insomma, amato dai potenti, ossequiato dagli studenti, Teofane era il genio che la Russia meritava in un periodo in cui l'ascesa politica e militare di Mosca era alle porte. Eppure Teofane rimane sempre inglobato da questa nebbia mitica. Ciò a cui ci si affida per la stesura della biografia di Teofane è la Lettera di Epifanij, il cui autore fu monaco e scrittore, venerato come santo dalla Chiesa ortodossa russa. Nonostante egli sia un agiografo, gli si attribuisce massima attendibilità per la lettera che si riferisce all'artista greco ed ogni elemento è considerato veritiero oltre ogni ragionevole dubbio. Grabar riassume i dubbi nel frammento dell'articolo qui riportato:

“[...] manca proprio un'edizione critica commentata di questo testo, che chiarirebbe fino a che punto si debbano fare i conti con le varie indicazioni di Epifanij sulle opere di Teofane: cosa pensare delle quaranta chiese che aveva dipinto prima del suo arrivo in Russia? E a questo proposito, sulla sua possibile età nell'anno del suo arrivo, senza dimenticare che

---

<sup>307</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury.*, T. 22., M.; L.: Nauka, 1966.

<sup>308</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, 1958.

<sup>309</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorčestva Feofana Greka*, 1980.

<sup>310</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967.

<sup>311</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, 1964.

Teofane era ancora in grado di dipingere la chiesa nel 1405. [...] Cosa si può dire della rappresentazione murale di Mosca nella casa di pietra del principe Vladimir Andreevič, con la quale non ci sono analogie né nell'arte russa né in quella bizantina? Ci sono indicazioni affidabili su come furono dipinti l'Albero di Iesse e l'Apocalisse sulle pareti della Cattedrale dell'Annunciazione? E che dire dell'immagine letteraria dello stesso Teofane, che fu abbozzata da Epifanio e che così poco si adatta a ciò che si pensa di solito di un pittore medievale: per Epifanij, agisce come un creatore indipendente che non ricorre alla copiatura, un saggio e un brillante interlocutore.”<sup>312</sup>

Essendo Epifanij l'ideatore del fenomeno letterario successivamente definito “intreccio di parole” e, appunto, agiografo, si può supporre che in realtà egli abbia trattato Teofane come un personaggio avvolto dal mistero.

Il primo punto interrogativo che ci si pone, a proposito della paternità di Teofane riguarda gli affreschi Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina. Dopo aver discusso della fonte, Karger si pone innumerevoli interrogativi tali da far sorgere dubbi riguardo all'autenticità dell'opera precedentemente attribuita a Teofane. Come già anticipato (cfr. 1.3.1.) nell'ultima stesura della Terza Cronaca di Novgorod risalente al XVII secolo, il cronista inserisce il testo di una epigrafe ormai scomparsa. Karger si accorge di ciò e giustifica sapientemente la propria osservazione:

“Non meno interessante è il resoconto annalistico sotto il 6886 (1378) sul dipinto di Teofane il Greco della Chiesa del Salvatore sull'Il'ina: ‘La stessa estate, la chiesa di nostro Signore Gesù Cristo, in via Il'ina, fu dipinta per ordine del nobile e amante di Dio Boiardo Vasilij Danilovič [...], e la dipinse il maestro greco Teofane, sotto il Granduca Dimitri Ivanovič e sotto l'arcivescovo Alessio di Velikij Novgorod e Pskov.’ Nessuna delle più antiche cronache di Novgorod registra l'esecuzione del dipinto della Chiesa del Salvatore. Sorge una domanda naturale: dove ha preso l'autore della NZL, che ha lavorato nel XVII secolo, le notizie sui maestri che hanno costruito e dipinto le chiese di Novgorod nei secoli XII-XIV?”<sup>313</sup>

Mettendo da parte gli interrogativi di Karger, oggettivamente ci si chiede: perché nel XVII il cronista ha avuto la necessità di inserire il dettaglio nella cronaca, mentre coloro che hanno copiato e conservato la cronaca non hanno avuto tale esigenza?

La questione dell'origine rappresenta un secondo punto dell'indagine non ancora chiarito. L'origine di Teofane si lega in modo indissolubile alla lettura delle opere, al loro significato e, soprattutto, alla loro composizione. Come analizzato in precedenza (cfr. 1.1.), Lazarev considera Costantinopoli la città natale dell'artista. Questa visione entra in contrasto con quella di Malkov; quest'ultimo, partendo da un'analisi delle opere di Novgorod meglio conservate (ovvero gli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, eseguiti nel 1378) muove una serie di confronti con altre testimonianze pittoriche dimostrando che i dubbi sulla città di origine, sull'appartenenza dell'artista a

---

<sup>312</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, pagg. 84-85.

<sup>313</sup> Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, 1958., cit., pag. 566.

una determinata scuola, fossero tutt'altro che risolti. Malkov introduce l'argomento in questi termini: “[...] condividiamo l’opinione che l’arte di Teofane sia non così direttamente correlata alla scuola di Costantinopoli.”<sup>314</sup>. Nonostante si discosti dall’interpretazioni degli autori precedentemente menzionati, non prende posizione a favore della teoria macedone o cretese, ma attraverso la composizione iconografica propone una tesi “balcanica”:

“[...] San Giorgio a Poloshkom, in Macedonia, [...] la Chiesa di Treskavets in Macedonia [...] (il Monastero di) Ravanitsa, 1370-1380, e (il Monastero di) Manasija-Resava [...]. Molto probabilmente, è nella cerchia di questi monumenti balcanici che si dovrebbero cercare le origini della composizione di Teofane, poiché solo qui troviamo soluzioni fondamentalmente simili [...] La composizione di Teofane risulta essere abbastanza vicina [...] a due famosi monumenti - questi sono i dipinti alla base della cupola degli ambienti occidentali della Chiesa della Trasfigurazione (Torre Khrelevaja) nel Monastero di Rila in Bulgaria, intorno al 1340, e il dipinto della cupola nel narcece della Chiesa del Monastero di Markov vicino a Skopje, 1370.”<sup>315</sup>

Convinto di aver trovato numerose similitudini tra i citati casi balcanici e gli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina, Malkov finisce per escludere che Teofane possa essersi formato nella capitale dell’impero d’Oriente: “nonostante il suo legame con l’ambiente artistico di Costantinopoli, (Teofane) gravitava chiaramente verso norme estetiche meno rigide”, espressione di un’arte provinciale<sup>316</sup>. Ciò che Malkov produce non è, in fin dei conti, una tesi nettamente contraria a quella di Lazarev; anche per il primo la patria natia di Teofane potrebbe essere stata, in fondo, Costantinopoli, sebbene l’artista risulti seguire, appunto, “norme estetiche meno rigide dell’arte”<sup>317</sup>.

Senza riuscire a comprendere davvero quale possa essere la tesi più veritiera per una mancanza personale di strumenti di analisi, si può dedurre che è realmente poco probabile che si riesca a constatare da dove venga Teofane. Che sia giunto a Costantinopoli come allievo o che sia la città natale restano affermazioni non oggettive e spesso arbitrarie. Non si reputa sufficiente considerare l’autenticità di un’opera come prova per stabilire le sue origini. A sostegno di ciò, Alpatov introduce una analoga situazione: nell’estratto egli spiega che l’opera menzionata da Onash fosse stata prodotta da Teofane, nonostante il periodo di vita dell’artista non coincida con l’epoca di realizzazione dell’opera stessa:

“Quarant’anni fa, l’autore di queste righe ha scoperto un affresco sulle pareti di Kakhriye Jami, che nel suo carattere generale e nella tecnica di esecuzione ricorda Teofane. Questa somiglianza è di noto interesse, poiché fornisce supporto per l’assunzione delle origini

<sup>314</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., cit., pag.144.

<sup>315</sup> Ibidem, cit., pag. 150.

<sup>316</sup> Ibidem, cit., pag. 147.

<sup>317</sup> Ibidem.



costantinopolitane dell'arte di Teofane. Nel frattempo Onash decise che l'affresco di Costantinopoli fosse un'opera manuale del grande maestro, sebbene risalga al tempo in cui, come giustamente osserva V. Lazarev, Teofane era appena nato (K. Onasch, *Theophanes der Grieche*. - „Rinascimento und Humanismus in Mitteleuropa“, Bd. I, Berlino, 1962, S. 384.).”<sup>318</sup>

Come terzo assunto, si consideri ora la questione emigratoria. Lazarev sostiene più volte l'ipotesi secondo cui Teofane sia stato costretto a lasciare la propria patria (cfr. 1.2.1.). Nonostante Malkov non parli apertamente di emigrazione, l'autore si basa su una presunta crisi dell'arte costantinopolitana per spiegare l'allontanamento di Teofane dalla capitale bizantina. Egli afferma:

“Notiamo, tuttavia, che l'attuale arte ufficiale di Costantinopoli di questo periodo non ci ha lasciato praticamente nulla o quasi nel campo dell'arte monumentale; in questo avrebbero dovuto incidere in egual modo sia la crisi interna dell'arte della capitale, sia il deterioramento della posizione estera (politica ed economica) di Costantinopoli. Questa situazione di crisi generale nei Balcani, a quanto pare, fu la ragione della partenza di Teofane e del suo trovare in Russia una seconda patria [...]”<sup>319</sup>

Michail Alpatov riprende la tesi e spiega che l'ipotesi di Lazarev, secondo cui Teofane si sarebbe dato alla fuga, si basa, a sua volta, su un'ulteriore teoria che tira in ballo la questione della contrapposizione fra stile pittorico e stile grafico<sup>320</sup>; l'autore infatti afferma:

“Nel libro di V. Lazarev, a Teofane viene dato il nome di "emigrante" e si afferma che Teofane lasciò la sua patria, [...] per cercare in Russia la libertà. [...] Ma questa ipotesi si basa su un'altra [...] (e cioè) che a Bisanzio, a metà del XIV secolo, avvenne una svolta nella pittura: lo "stile pittorico" dei mosaici e degli affreschi di Kakhriye Jami fu sostituito dallo "stile grafico" degli affreschi di Mistra. Secondo V. Lazarev, per Teofane, rappresentante del linguaggio 'pittorico', la vittoria del nuovo stile avrebbe reso insopportabile la sua permanenza a Bisanzio, e ciò lo avrebbe costretto ad uscire dai confini. [...] Ancora più discutibile è il tentativo di sostenere tale ipotesi sulle ragioni dell'emigrazione di Teofane, sulla base dell'affermazione che Teofane lasciò Bisanzio perché vi vinse l'esisismo, portatore di una reazione ideologica e di un pensiero dogmatico (nell'ambito dell'arte religiosa). [...] Non c'è ragione di immaginare Teofane come un oppositore dell'esisismo.”<sup>321</sup>

Alpatov rende palese l'inconsistenza dell'ipotesi migratoria analizzando il comportamento di altri artisti, come aveva fatto Lazarev, ma dandogli una diversa interpretazione. Lo spostamento di Teofane all'interno dei confini della Rus' non è, per Alpatov, una questione di emigrazione<sup>322</sup>: “Piuttosto, è una manifestazione dell'usanza

---

<sup>318</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, cit., pag. 95

<sup>319</sup> Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, 1980., cit., pag. 140.

<sup>320</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967, pag. 95.

<sup>321</sup> Ibidem, cit.

<sup>322</sup> Ibidem, pag. 96.

diffusa di arte e maestri itineranti in quegli anni. A Bisanzio, in quei tempi difficili, si costruiva poco, e questo limitava il numero di ordini al pittore.”<sup>323</sup>

A questo punto, facendo nostre le parole di Goleizovskij, è il caso di porsi una questione fondamentale, ovvero:

“[...] Ci sono motivi sufficienti per definire la partenza di Teofane da Bisanzio come una deliberata emigrazione? Dopotutto, la durata del suo soggiorno in Russia può anche essere spiegata in modo diverso. Arrivato in Russia, Teofane fu sopraffatto dalla vita sociale e politica ribollente dello stato centralizzato emergente, fu circondato dalle persone più interessanti dell'epoca, inondato di ordini, acquisì molti studenti talentuosi e amorevoli. Infine, la volontà del Granduca potrebbe aver trattenuto l'artista in Russia, come accadde poi con Aristotele Fioravanti, con Maxim il Greco<sup>324</sup>.”

Sostenendo l'ipotesi di Goleizovskij, ci si rende conto che non vi sono elementi sufficienti per poter classificare Teofane come un migrante. L'artista greco, presumibilmente, non si è mai affermato in patria ma risulta più credibile l'idea secondo cui egli si sia messo al seguito di un maestro itinerante, per poi intraprendere la propria carriera solitaria nella Rus'.

Il quarto dubbio riguarda le opere di Mosca che dipendono completamente da due fonti principali: la Lettera di Epifanij e la Cronaca della Trinità del 1405, anche chiamata Troickaja letopis'. Confrontando le due fonti antiche appena menzionate, l'unico punto di contatto consiste nel fatto che Teofane ha affrescato la Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino. Secondo Lazarev, gli autori degli affreschi perduti e quelli dell'iconostasi coincidono. È a proposito di questa asserzione che Grabar apre la propria critica spiegando che, affinché questa ipotesi possa considerarsi vera dovrebbero verificarsi tre condizioni. Egli spiega:

“Ma va ricordato che, in base alla nota relazione sul dipinto della Cattedrale dell'Annunciazione, eseguito nel 1405 da Teofane e dai suoi due collaboratori, alcune icone dell'iconostasi di questa cattedrale possono essere attribuite allo stesso Teofane, ma solo se alcune ipotesi risultassero sufficientemente argomentate.”<sup>325</sup>

Le affermazioni di cui parla Grabar ruotano attorno ai seguenti punti:

1. Il testo della cronaca afferma che questa chiesa fu dipinta nel 1405 da Teofane, Prokhor di Gorodets e Andrei Rublëv. La lettera di Epifanio aggiunge, inoltre, che Teofane vi scrisse la composizione *L'albero di Iesse* e *l'Apocalisse*. Si presume che gli stessi artisti abbiano anche dipinto le icone dell'iconostasi.

---

<sup>323</sup> Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, 1967, pag. 96.

<sup>324</sup> Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, 1964, cit., pag. 149.

<sup>325</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*, pag. 86.

2. L'iconostasi esistente, nonostante gli incendi e le alterazioni, ha conservato molte icone del 1405.
3. Gli autori degli affreschi della Cattedrale dell'Annunciazione, dopo averli terminati in un anno, hanno dipinto le icone lavorando dall'intero artel, cioè tutti e tre; tra le icone che ci sono pervenute ci sono opere di tutti e tre gli artisti: Teofane, Prokhor e Andrej<sup>326</sup>.

Partendo dalle tre ipotesi proposte da Grabar, il dubbio più grande riguarda la terza ipotesi. Con i mezzi odierni si può presumere che in un anno, o anche meno, un artista possa produrre, accompagnato d'un equipe, una quantità tale di opere. Seicento anni fa la questione poteva risultare più articolata e complessa. È probabile che, nonostante le fonti scelgano di citare esclusivamente i due maestri (Teofane e Prokhor) e l'allievo più brillante (Rublëv), gli operai presenti sul cantiere fossero molti di più. In secondo luogo, va rianalizzata la probabilità secondo cui, dopo incendi e vicissitudini, l'iconostasi può aver subito traumi. Fortunatamente sono giunte a noi le icone di tutti e tre gli artisti permettendo agli studiosi di capire a chi dei tre appartenessero.

Un'ulteriore osservazione consiste nel fatto che, tra le opere di maggior rilievo analizzate, tra cui gli affreschi della Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, l'impronta greca paleologa è così forte da non lasciare dubbio che si tratti di un maestro greco già affermato. Ciò risulta normale se si considera che all'epoca della creazione degli affreschi il maestro fosse arrivato da poco in Russia. Eppure, se si considerano le opere attribuitagli a Mosca, l'impronta greca è altrettanto prorompente. Di questo si rende conto lo stesso Lazarev che, nella descrizione dei manoscritti a cui lui attribuisce l'impronta greca, non solo si manifesta dalla stessa mano dell'artista ma influenza gli stessi allievi. Si può dedurre, quindi, che Teofane non fu inglobato dalla cultura russa ma ne rimase sempre esterno, egli rimase un maestro straniero in terra straniera.

La questione finale si snoda intorno alle fonti tanto quanto intorno alle opere, è ancora possibile indagare? Quando bisogna fermarsi?

Il parere spesso discordante degli studiosi non permette sempre una comprensione lineare degli eventi o della paternità dell'opera. In questo elaborato, nella maggior parte dei casi, si parte dall'opinione autorevolissima di Lazarev considerandola veritiera e più volte, durante la stesura, sorge spontanea la domanda di come avrebbe risposto Lazarev

---

<sup>326</sup> Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*, pag. 86.

alle polemiche alzate dai propri colleghi circa le sue scelte arbitrarie o intuizioni sulla vita e le opere di Teofane.

Concludendo l'analisi critica delle opere maggiori utilizzate per la stesura, si suppone sia indispensabile analizzare il testo della Lettera di Epifanij e i frammenti delle Cronache, ovvero la Terza Cronaca di Novgorod e la Cronaca della Trinità. Viene qui riportata per intero la traduzione di Adam Russak nella sua opera "*Teofane il Greco*":

Scritto dall'epistola dello ieromonaco Epifania, che scrisse a un suo amico Cirillo  
"Hai visto la Chiesa della S. Sofia di Costantinopoli raffigurata sul mio libro (in greco libro dei 4 Vangeli, nella nostra lingua delle 4 Buone Novelle). Ecco come successe che tale opera fu disegnata sul nostro libro. Quando abitavo a Mosca, viveva là Teofane, greco di nascita, grande saggio e filosofo sommamente acuto, miniaturista preciso, eccelso fra gli iconografi nel dipingere le chiese. Di sua mano affrescò molte fra le più importanti chiese, più di quaranta in varie città: a Costantinopoli, a Calcedonia, a Galata, a Caffa, a Novgorod e a Nižnij-Novgorod. A Mosca vi sono tre chiese affrescate da lui: dell'Annunciazione, di san Michele ed un'altra ancora. Su una parete della chiesa di san Michele raffigurò la città, tratteggiandola in ogni suo dettaglio con i colori, su una parete dell'abitazione del principe Vladimir Andreevič rappresentò nuovamente Mosca, affrescò il terem del grande principe con delle immagini inconsuete e mai viste prima; nella chiesa dell'Annunciazione dipinse 'la radice di Iesse' e 'L'Apocalisse'. Mentre dipingeva o ritraeva qualche cosa, nessuno lo vide mai osservare i modelli, come fanno i nostri iconografi che, nell'incertezza, li guardano continuamente, copiando qua e là, tanto che invece di dipingere, si direbbe che si limitino a seguire i modelli. Lui, invece, mentre dipingeva, si muoveva continuamente, scorreva con i presenti, e intanto la sua mente meditava cose alte e sagge e lo sguardo vivo e perspicace coglieva l'intelligente bontà delle cose. Quest'uomo eccezionale e famoso nutriva simpatia per la mia pochezza e io, benché umile e privo di ingegno, avevo l'ardimento di andare spesso a trovarlo poiché amavo conversare con lui. Chiunque conversasse con lui, non poteva non meravigliarsi del suo ingegno, delle sue allegorie, del suo temperamento arguto. Quando mi accorsi che non disdegnava la mia compagnia, ma che anzi gli piaceva, io al coraggio unii l'impudenza e gli chiesi: 'Vorrei che nella tua benevolenza tu dipingessi per me l'immagine della grande cattedrale della Santa Sofia a Costantinopoli, innalzata dal grande Giustiniano sull'esempio del saggio Salomone; alcuni sostengono che a girarla tutta, per qualità e grandiosità delle mura e della fondazione ricorda il Cremlino di Mosca: se un pellegrino vi entra e desidera visitarla senza una guida, non riesce, per quanto savio sia, ad uscirne senza prima smarrirsi, e questo a causa delle numerose colonne e colonnati, discese e salite, vicoli e si gallerie, i molti edifici e le chiese, le scale ed i magazzini, i sepolcri, gli svariati annessi e le cappelle, le finestre, i passaggi e le porte, le entrate e le uscite e le colonne in pietra. Dipingi per me Giustiniano seduto sul cavallo con in mano il globo imperiale di rame (si dice che le sue dimensioni siano tali che ci si potrebbero versare due secchi e mezzo d'acqua): dipingi tutto quanto ti ho detto su di un foglio sì ch'io possa inserirlo come prima pagina del Libro, e guardando poi questa immagine e ricordandomi di te, io possa immaginarmi che cosa troverei a Costantinopoli.' Lui, essendo saggio, mi rispose saggiamente: 'È impossibile – mi disse – a te di riuscire a tanto, e a me di dipingerlo, ma, comunque, poiché insisti, te ne dipingerò una parte, o meglio, la centesima parte, una minuzia rispetto al tutto, ma grazie a questa piccola immagine dipinta potrai raffigurarti e indovinare il resto.' Detto questo prese con decisione il pennello e velocemente disegnò su di un foglio i contorni del tempio, simile all'originale a Costantinopoli e me lo diede. Questo foglio fu molto utile anche agli altri iconografi moscoviti, molti lo ricopiarono, gareggiando l'uno con l'altro e prestandoselo a vicenda. Infine anch'io, come pittore, mi decisi a dipingerlo in quattro versioni che posi nel nostro Libro in quattro punti: 1. all'inizio del Vangelo di Matteo, dove c'è la colonna di Giustiniano e l'effigie dell'evangelista Matteo, 2. all'inizio del Vangelo di Marco, 3. all'inizio di quello di Luca, 4. all'inizio di quello di Giovanni. Ho dipinto i quattro templi che tu hai visto quando, temendo Edigej, mi rifugiai a Tver' dove trovai, presso di te, riposo, ti raccontai

le mie pene e ti mostrai i libri salvati dalla devastazione e dalla fuga. Vedesti allora la chiesa dipinta e dopo sei anni, lo scorso inverno, hai avuto la compiacenza di ricordarmelo.”<sup>327</sup>

La Lettera di Epifanij, considerata una fonte storica attendibile, ci consente di conoscere Teofane sotto molti aspetti che non hanno però interessato gli studiosi perché appartenenti alla personalità dell’artista e che, di conseguenza, non influenzano le sue opere o i reali fatti artistici, come ad esempio la tempratura, l’affetto per Epifanij, l’essere un buon oratore.

Nella parte di iniziale della Lettera, Epifanij presenta Teofane elencando le sue opere e le città da lui visitate. Descrive le pitture murali che produce in ambito laico come l’abitazione del principe per sottolineare quanto ciò risulti insolito. Epifanij, nel passo successivo, analizza il *modus operandi* dell’artista, rimanendone colpito; è un artista vero, non un copiatore di modelli, è un intellettuale e il Saggio si sminuisce parlando dell’amico. Nella parte conclusiva Epifanij chiede a Teofane di elaborare una riproduzione della Cattedrale di Santa Sofia.

Ciò che si percepisce con una semplice lettura dell’epistola, senza approfondire l’analisi filologica delle parole, è un affetto sincero che Epifanij possa aver provato per l’amico greco. La personalità e l’espressione di sentimento mostrati sono molto inusuali in scritti di tale antichità. Tra le ipotesi indotte dalla lettura, si potrebbe pensare che il nome dell’artista sia in realtà un nome metaforico. Teofane, da θεός (*theos*, Dio) e φαίνω (*phaino*, appaio) significa “manifestazione di Dio”. Questa supposizione lo accosta al personaggio di Teofilo, dal Vangelo di Luca, il cui nome è composto da θεός (*theos*, Dio) e φίλος (*philos*, amico) e interpretato come “amico di Dio”. Nel linguaggio metaforico delle Sacre Scritture risulta plausibile sia che fosse una persona realmente esistita a cui vengono destinati gli scritti, sia che fosse semplicemente una figura retorica o un appellativo. L’intuizione non presuppone l’inesistenza del personaggio ma fa ipotizzare che Teofane potesse avere un diverso nome poiché “Teofane” potrebbe essere un modo alternativo per appellare una persona che, agli occhi di Epifanij, mostri i Doni dello Spirito.

Un punto di analisi riguardante strettamente la vita di Teofane, è rivolto alla missione o alla vocazione caratterizzante la vita dell’artista. Come noto, nel medioevo, gli artisti non ricoprivano un ruolo di prestigio, ma l’anonimato spesso li avvolgeva (cfr. 1.1.). Si riporta qui frammento tratto dalla Cronaca della Trinità del 1405:

---

<sup>327</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, pagg. 1 – 6.

“Въ лѣто 6913 [...] Тое же весны почаша подписывати церкви каменую святое Благовѣщеніе на князя великаго дворѣ, не ту, иже нынѣ стоитъ, а мастера бяху Ѳефанъ иконникъ Гръчинъ да Прохоръ старецъ съ Городца, да чернецъ Андреи Рублевъ, да того же лѣта и кончаша ю.”<sup>328</sup>

Nella traduzione parziale proposta da Russak possiamo leggere: “[...] maestri furono Teofane iconografo Greco, lo starez Prokhor da Gorodec e il monaco Andrej Rublëv, terminarono i lavori nello stesso anno”<sup>329</sup>. Con una lettura più attenta, si nota che sia Rublëv che Prokhor da Gorodec sono ecclesiastici, monaci che dedicarono la loro vita all’arte. Che l’arte praticata fosse la miniatura, la scrittura di icone o la decorazione pittorica di templi, tali pratiche appartenevano alla Chiesa così come le personalità che le praticavano. Spesso tali personalità, per le opere prodotte e per l’apporto costituito, godono, oggi, della santità riconosciuta dalla chiesa ortodossa russa, come Rublëv o lo stesso Epifanij. Ciò potrebbe indurci a pensare che anche Teofane fosse un consacrato, un monaco errante.

Infine, tornando al dibattito critico del nostro paese, in lingua italiana non vi è, tutt’oggi, una monografia dedicatagli ma solo articoli o frammenti di testo a lui riferiti in raccolte più ampie. Opere monografiche come ne sono state prodotte in Russia, tradotte poi in inglese, francese e tedesco, non sono ancora state rinvenute in Italia. Ciò rende e ha reso estremamente difficile poter compilare un lavoro riguardante Teofane anche solo dal punto di vista biografico. Teofane non appartiene alla nostra cultura né ha in essa risonanze di alcun tipo, ma lo studio di personalità di tale tanto e soprattutto tanto antichi, sono necessari per preservare ciò che rimane di una antichità di cui molto è già perduto. È indubbio che tra i compiti futuri che la letteratura storico-artistica italiana dovrà assolvere vi è la necessità di produrre scritti che possano aiutare ed estendere lo studio dell’artista greco, così come altri, ai russofoni e non solo ma a chiunque voglia interessarsi poiché gli artisti bizantini hanno rivoluzionato, con il loro genio e la loro indipendenza, sempre rispettosa dei canoni, la storia dell’arte russa.

---

<sup>328</sup> Priselkov M.D. Cronaca della Trinità. Ricostruzione del testo. [Ed. e con una prefazione. K.N. Serbia] M.; L, Casa editrice Acad. Scienza URSS, 1950., pag. 459.

<sup>329</sup> Russak, Adam, *Teofane il greco*, 1981, cit., pag. 40.

## Bibliografia

Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan Grek*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984

Alpatov, Michail Vladimirovič, *Feofan v Moskve*, in *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1967, 1, S. 88-98.

Alpatov, Michail Vladimirovič, *Freski chrama Uspenja na Volotovom pole*, in *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1967, 1, 73-87

Alpatov, Michail Vladimirovič, *Iskusstvo feofana Greka i Učenje isickastov*, in: *Vizantijskij vremennik*, 33.1972, 190, 202

Antonova V. I. *O Feofane Greke v Kolomne, Pereslavle-Zalesskom i Serpukhove*, in *Gos. Tret'yakovskaya galereya. Materialy i issledovaniya*, [T.] II. — M., 1958. — S. 10–27

Bacci Michele, *Teofane il Greco: abilità e saggezza da Bisanzio alla Russia*, in: E. Castelnovo (ed.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, E. Castelnovo eds., Rome-Bari: Laterza, 2004, pp. 177-186

Balašov Dmitrij, «Svjataja Rus'», *Petrozavodsk*, Karelja, 1992.

Dörthe Jakobs, Helmut F. Reichwald: *Die Mariä-Entschlafens-Kirche (Uspenskij-Kirche) a Wolotowo bei Nowgorod. Dokumentation - Kriegszerstörung - Wiederaufbau und Restaurierung*. In: *Denkmalpflege nel Baden-Württemberg*, 32 (2003)

Filatov V.V., *Kratkij ikonopisnij illyustrirovannij slovar': Kniga dlja učašikhsja*, Mosca, Prosveshcheniye, 1996.

Galleria Tretjakov. *Guida, Galleria Tretjakov di Stato*, 7 ed. – San Pietroburgo: S.r.l. “Torgovij dom “mednij vsadnik”, 2016. -136 p.: Ill.

Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Epifanij premudryj o frescax Feofana Greka v Moskve*, in: *Vizantijskij vremennik*, 35, 222-225

Goleizovskij, Nikita Kas'janovic, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, in: *Vizantijskij vremennik*, 24.1964, 139-149

Grabar A. N., *Neskol'ko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury.*, T. 22., M.; L.: Nauka, 1966., S. 83–90.

Hamilton George Heard, *The Art and Architecture of Russia*, Baltimore, Penguin Books, 1954

Karger M. K., *K voprosu ob istochnikakh letopisnykh zapisey o deyatel'nosti zodchego Petra i Feofana Greka v Novgorode*, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury.*, T. XIV., Moskva, Izd-vo AN SSSR, 1958. — p. 565–568.

Lazarev V. N., *Antiche Iconi Russe*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1962.

Lazarev V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 2, in: *Vizantijskij vremennik*, 8.1956, S. 143-165

Lazarev V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, 3, in: *Vizantijskij vremennik*, 9.1956, S. 193-210

Lazarev V. N., *Etjudy o Feofane Greke*, in: *Vizantijskij vremennik*, 7.1953, S. 244 – 258

Lazarev V. N., *Feofan Grek i ego škola*, Moskva, Gos. Izdat. Iskusstvo, 1961

Lazarev V. N., *Iskusstvo Drevney Rusi. Mozaiki i freski.*, Moskva, Iskusstvo, 2000

Lazarev V. N., *L'arte russa delle icone dalle origini all'inizio del XVI secolo*, Jaca Book, Milano 1996

Lazarev V. N., *Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka*, Mosca, Iskusstvo, 1983



Lazarev V. N., *Teofane il Greco*, in: *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 15.1968, 179-200

*Litsevoj letopisnyj svod Ivana Groznogo. Rus' (1400-1410) Libro 11*, Mosca, 2009

Malkov YU. G., *O roli balkanskoy khudozhestvennoy traditsii v drevnerusskoy zhivopisi XIV v. Nekotoryye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, in *Drevnerusskoye iskusstvo. Monumental'naya zhivopis' XI-XVII vv.* [t. 11], Mosckva: Nauka, 1980., p. 135–160.

Parravicini Giovanni, Ol'ga Popova, Engalina Smirnova; contributi di Lev Lifšic, Elena Ostasenko, Adam Russak, *Bisanzio e la Rus': dagli esordi a Teofane il Greco*, a cura di, Milano, La casa di Matrona, 1999

Piazza Simone, *Allo zenit della cupola. L'eredità dell'oculus nell'arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*, Campisano Editore, 2019.

*Pis'mo Yepifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu*, Podgotovka teksta, perevod i primechaniya O.A. Belobrovoy // *Izbornik (Sbornik proizvedeniy literatury drevney Rusi)* / Sost. i obshchaya red. toma L. A. Dmitriyeva, D. S. Likhachev. - M.: Khudozhestvennaya literatura, 1969.

Priselkov M.D., *Cronaca della Trinità. Ricostruzione del testo.* [Ed. e con una prefazione. K.N. Serbia] M.; L, Casa editrice Acad. Scienza URSS, 1950.

Rice, Tamara Talbot, [Rezenzion von:] Lazarev, Viktor N.: *Theophanes the Greek and his school of painting.* - Moskau, 1961, in: *The Burlington magazine*, 104.1962, 554-555

Russak, Adam, *Teofane il greco* / testo di Adam Russak, Milano, La casa di Matrona, 1981

Tarkovskij A., *Stelle tardive. Versi e prosa.* Vol. 2: Album di immagini inedite e poesie disperse, Giometti & Antonello, Macerata 2020.

Tsarevskaya Tat'yana, *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na ruch'yu v Novgorode: problemy ideynogo sodержaniya i khudozhestvennogo svoyeobraziya khramovoy dekoratsii poznepaleologovskogo vremeni*, Moskva, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2008

Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode*, Moskva, Iskusstvo, 1976.

## Sitografia

[https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_nu  
m=5111-0133](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_nu<br/>m=5111-0133)

[https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_nu  
m=5216-0053](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_nu<br/>m=5216-0053)

[https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_nu  
m=5117-0025](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_nu<br/>m=5117-0025)

[https://www.cbr.ru/cash\\_circulation/memorable\\_coins/coins\\_base/ShowCoins/?cat\\_nu  
m=5221-0006](https://www.cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/ShowCoins/?cat_nu<br/>m=5221-0006)

Balujeva Tat'jana, *Teofane il Greco non si arrende a Dionisio* (in russo), in *Zolotoj červonets*, 2004 - [https://www.gold10.ru/article/16148/?lang\\_ui=ru](https://www.gold10.ru/article/16148/?lang_ui=ru)

Faensen H., *Teofane il Greco*, in - *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2000:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/teofane-il-greco\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teofane-il-greco_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)

Korolev Anatolij, *Arseny Tarkovskij: il destino del padre divenne la vita per il figlio* (in russo), in RIA Novosti, 2007 - <https://ria.ru/20070625/67739405.html>

Morozov, V., *Litsevoj Svod in Bol'shaja Rossiskaja entsiklopedija* - [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/2148753](https://bigenc.ru/domestic_history/text/2148753)

Tarkovskij Ansenij, *Feofan Grek* - <https://www.culture.ru/poems/11071/feofan-grek>

## Illustrazioni

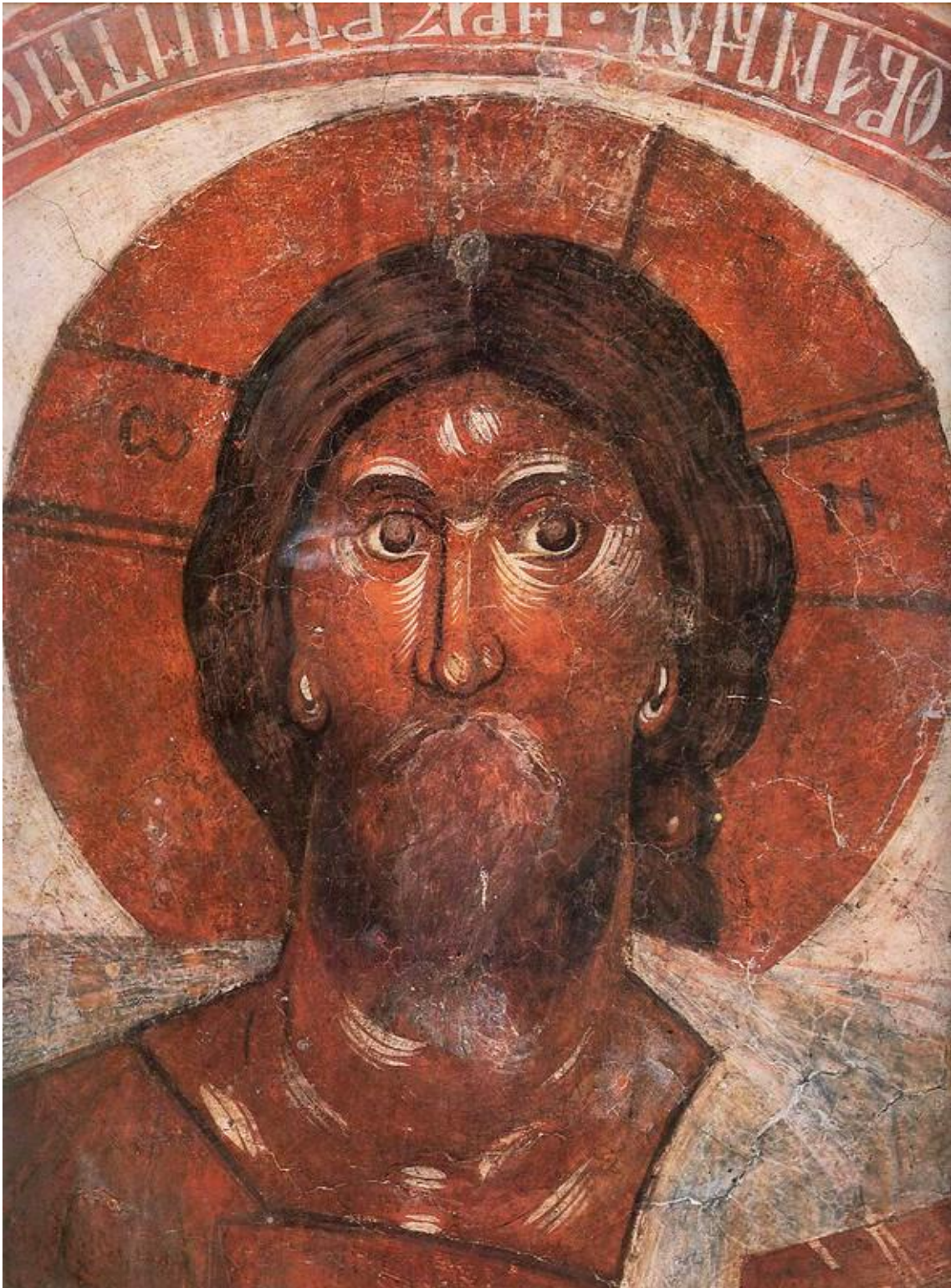


Fig. 1 – Teofane il Greco, Affresco, Pantocratore, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 2 – Teofane il Greco, , Affresco, Serafino, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 3 – Teofane il Greco, Affresco, Arcangelo Michele, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 4 – Teofane il Greco, Affresco, Profeta Elia, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.



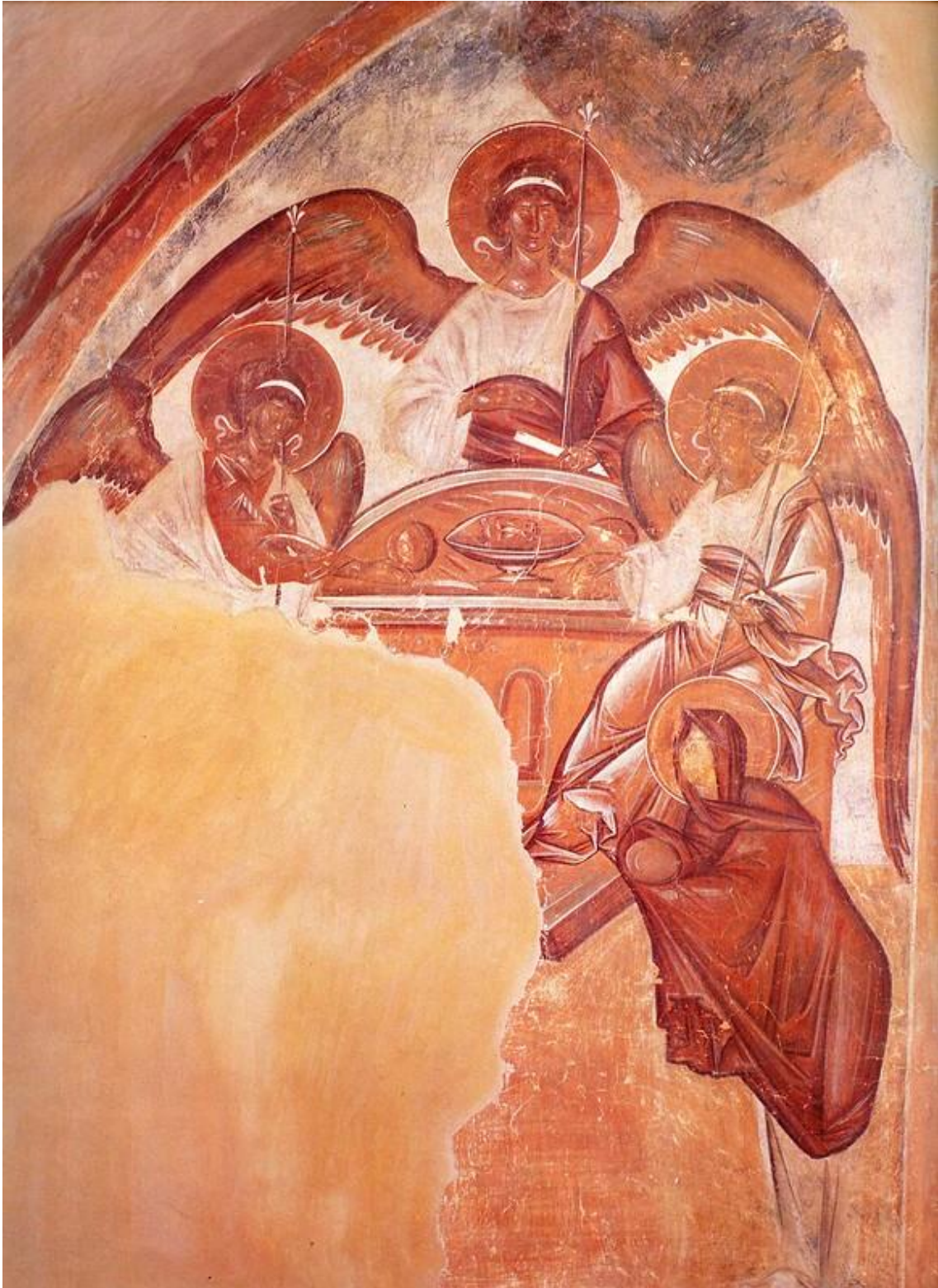


Fig. 5 – Teofane il Greco, Affresco, Ospitalità di Abramo, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 6 – Teofane il Greco, Affresco, Medaglione con Giovanni Climaco, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 7 – Teofane il Greco, Affresco, Medaglione con Akakij, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.





Fig. 8 – Teofane il Greco, Affresco, Macario d’Egitto, Chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina, Novgorod, 1378.





Fig. 9 – Teofane il Greco, Affresco, Santi stiliti Simeone il Vecchio e Simeone il Giovane, Simeone il Giovane, Sant'Aleppio Stilita, Chiesa della Trasfigurazione sull'Il'ina, Novgorod, 1378.



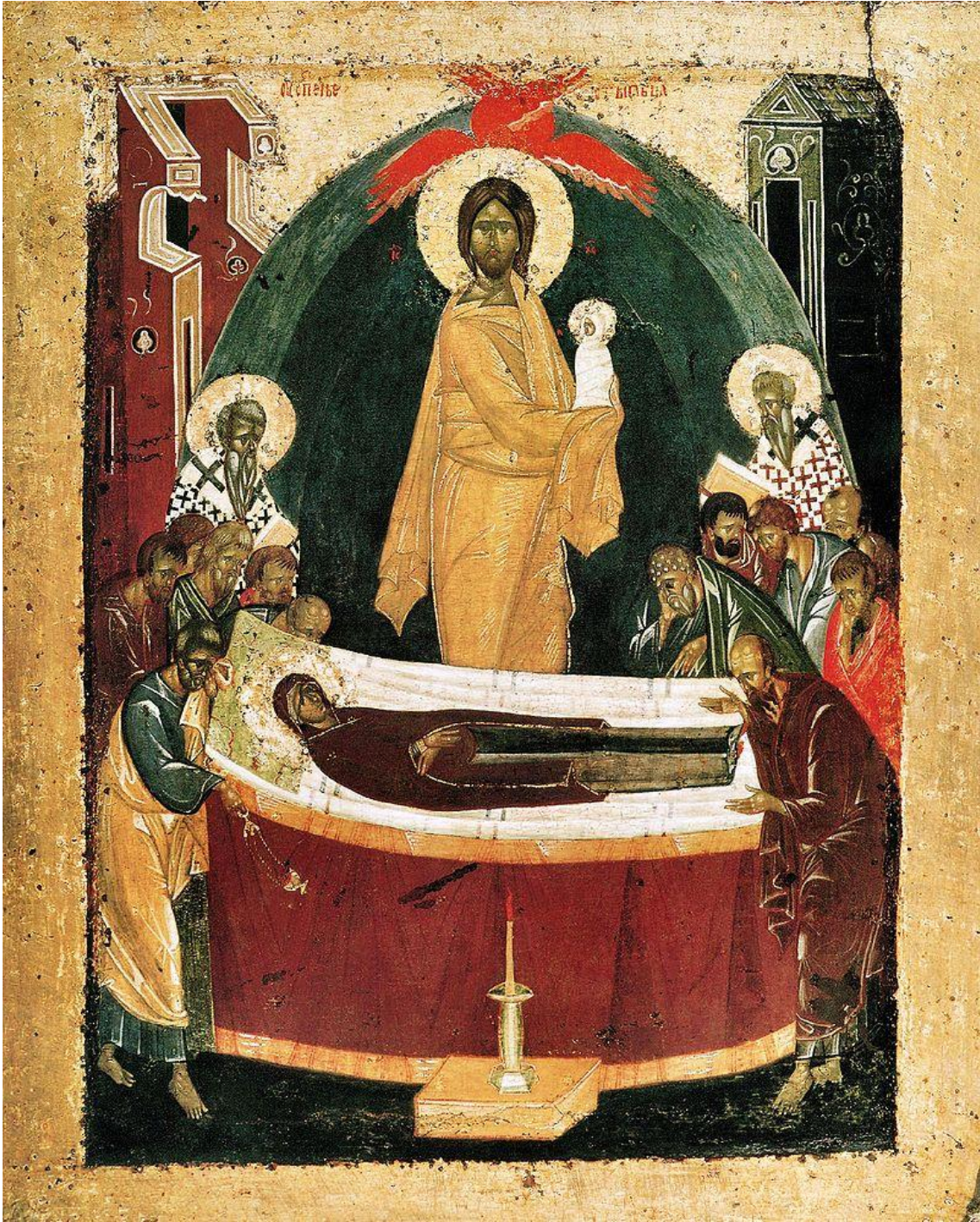


Fig. 10 – Teofane il Greco, Icona a doppia faccia, Dormizione della Vergine, Galleria Tretjakov, Mosca, 1380 ca.





Fig. 11 – Teofane il Greco, Icona a doppia faccia, Madre di Dio Donskaja, Galleria Tretjakov, Mosca, 1380 ca.





Fig. 12 – Teofane il Greco, Icona, Trasfigurazione del Signore, Galleria Tretjakov, Mosca, 1403 ca.





Fig. 13 – Teofane il Greco, Icona, Madre di Dio, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, 1405.





Fig. 14 – Teofane il Greco, Icona, Salvatore, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, 1405.





Fig. 15 – Teofane il Greco, Icona, Giovanni Battista, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, 1405.





Fig. 16 – Teofane il Greco, Icona, San Pietro, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, 1405.





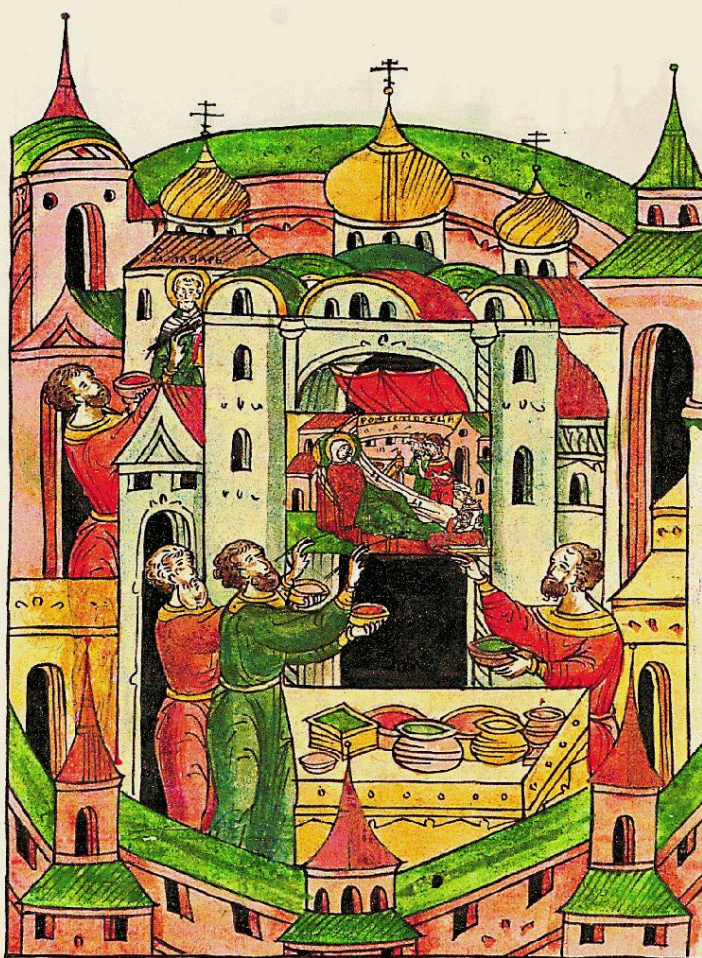
Fig. 17 – Teofane il Greco, Icona, San Basilio Magno, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, 1405.





Fig. 18 – Teofane il Greco, Icona, San Paolo, Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino , 1405.





**В** том же году  
в центре города  
Москвы была  
расписана церковь  
Рождества Пречистой  
Богородицы и придел  
святого Лазаря. А ма-  
стера – Феодор грек  
да Семен Чюный.

**Т**ого же ѣтъта и въ прѣградѣ Москвы  
пѣписаша цркви рожество прѣчистыи дѣви  
и приделъ свѣтѣго Лазаря .  
а мастера фе  
одоръ гре  
чинъ .  
да се  
менъ  
чюной .

172

Библиотека "Руниверс"

Fig. 19 - Litsevoj letopisnyj svod Ivana Groznogo, pag, 172, Teofane il Greco e Semën Černyj dipingono la Chiesa della Natività della Vergine e la cappella di San Lazzaro nel centro di Mosca



**В** том же году  
была расписа-  
на в Москве  
каменная церковь  
святого архистроанга  
Михаила мастером  
Феофаном Греком.

**Т**ого же глѣта пописана въѣстьнамо  
скаѣцкѣ цркъ свѣ камена стѣго  
архистроанга  
михана . а  
мастеръ  
фѣфанъ  
грѣ  
къ .

Fig. 20 - Litsevoj letopisnyj svod Ivana Groznogo, pag. 410, il maestro Teofane il Greco dipinge a Mosca la chiesa in pietra di San Michele Arcangelo.





Fig. 21 – Moneta d’argento 5111-013 da tre rubli, raffigura sul retro l’icona della Trasfigurazione conservata alla Galleria Tretjakov di Mosca.



Fig. 22 - Moneta d’oro 5216-0053 da quindici rubli, raffigura sul retro l’icona della Madre di Dio Donskaja, conservata alla Galleria Tretjakov di Mosca.



Fig. 23 - Moneta d’argento 5117-0025 da cento rubli, raffigura sul retro le icone della Madre di Dio, il Salvatore e Giovanni il Battista, inserite nell’iconostasi della Cattedrale dell’Annunciazione del Cremlino.



Fig. 24 - Moneta d’oro 5221-0006 da diecimila rubli, raffigura sul retro Teofane intento a dipingere la Trinità, affresco conservato nella stanza angolare nord-occidentale della Chiesa della Trasfigurazione sull’Il’ina a Novgorod.