LA RINASCITA DELL'ICONOGRAFIA BIZANTINA IN GRECIA NEL XX SECOLO: LA FIGURA DI FOTIS KONTOGLOU (1895-1965)

Alfonso Caccese

Se oggi conosciamo il significato teologico dell'icona e soprattutto si dipingono icone è merito di due personaggi vissuti nel secolo scorso, Leonid Uspenskij, che scoprì l'icona a Parigi, assieme al monaco iconografo Grigorij Krug, e Fotis Kòntoglou, che scoprì la tradizione in Grecia. Leonid Uspenskij è abbastanza conosciuto in Italia, mentre Fotis Kòntoglou è quasi del tutto ignoto. Per questo motivo e per il debito di riconoscenza che ho verso questo personaggio, grazie al quale indirettamente ho iniziato a dipingere icone, parlerò di lui in questa sede.

Per poter presentare la figura e l'opera di Fotis Kòntoglou, è necessario ricostruire a grosse linee lo stato dell'iconografia a partire dal secolo XVIII nell'area balcanica e nelle isole soggette alla dominazione veneziana.

Alla caduta in mano dei Turchi dell'isola di Creta nel 1669 la scuola dei pittori emigrò quasi al completo nelle isole ancora sotto il dominio veneziano, cioè nelle isole ionie: Corfù, Zante, Cefalonia. Qui l'influsso occidentale della pittura veneta si fece sempre più forte, con i suoi elementi manieristici e barocchi, fino a soppiantare del tutto, nel secolo XVIII, la pittura delle icone: basti guardare le opere dei pittori settecenteschi Panaghiotis Doxaràs, Georghios Khrisoloras e Sevastianos Sperantzas, le quali si trasformano pian piano in quadri veneziani. Questo influsso occidentale fu percepito anche nei Balcani, soprattutto attraverso la grande produzione di stampe, che diffusero modelli e raffigurazioni di tipo occidentale. In alcune aree balcaniche, per esempio l'Epiro, la Tessaglia, la Macedonia, la Bulgaria, venne ancora continuata , soprattutto a livello popolare, la pittura tradizionale a tempera a fondo oro e con modelli tradizionali, ma il livello qualitativo tendeva sempre più ad abbassarsi, data la insufficiente preparazione dei pittori provenienti da ambienti poco colti.

Questa situazione cambiò profondamente nel secolo XIX, soprattutto a causa della fondazione del nuovo Stato greco. Lo Stato greco moderno nacque nel 1830 sotto l'influsso delle ideologie occidentali nazionalistiche di tipo romantico, quelle che hanno ispirato i vari "Risorgimenti" europei e che hanno insanguinato l'Europa per tutto il secolo XIX, fino alla catastrofe della I Guerra mondiale. In Grecia ovviamente queste idee riguardavano l'antica Grecia: questa veniva presentata dalla retorica del tempo come la patria dell'Europa moderna, i greci perciò provavano una grande vergogna del loro più recente passato, cioè quello bizantino, considerato "medievale", e ancor più quello della dominazione ottomana, e aspiravano ad assomigliare sempre più agli europei, la cui civiltà era considerata la vera erede dell'antica Grecia. Sono immaginabili gli effetti di una tale ideologia sull'arte sacra. Il primo re del giovane regno di Grecia fu Ottone I Wittelsbach-Baviera, principe bavarese di fede cattolica, il quale sbarcò in Grecia accompagnato da un folto gruppo di collaboratori suoi conterranei. Il giovane re rifiutò di convertirsi all'Ortodossia, rimanendo per tutta la vita cattolico romano: egli stesso fece costruire la grande cattedrale cattolica di san Dionigi in una delle strade centrali di Atene, mentre la contemporanea

cattedrale ortodossa di santa Irene fu costruita molto più piccola, meno monumentale e sita in una strada meno importante. La stessa Chiesa ortodossa di Grecia fu staccata con decisione unilaterale dalla Chiesa madre di Costantinopoli, e legata allo Stato secondo i principi della Chiesa luterana di Germania. Come già era stato fatto nell'ambito laico, in cui era stata adottata un'arte ufficiale di tipo neoclassico, che avrebbe voluto imitare l'antichità classica, ma che in realtà era soltanto una sua interpretazione ottocentesca di tipo occidentale, specie bavarese, anche nell'ambito ecclesiastico si creò un nuovo tipo di arte religiosa. Al seguito del re Ottone, infatti, vi era un pittore accademico bavarese, Ludwig Thiersch (Monaco 1825-1905), il cui nome fu ellenizzato in Loudovikos Thirsios, il quale fondò la cosiddetta "Scuola dei Nazareni", inaugurando un nuovo tipo di pittura religiosa: la pittura "migliorata", che ufficialmente era la pittura bizantina a cui veniva applicata la prospettiva, l'anatomia, il chiaroscuro e la tecnica della pittura a olio, ma in realtà si trattava di una forma ibrida di pittura neoclassica accademica: una specie di David in chiave vagamente bizantina. Arrivato in Grecia, Thiersch aveva studiato i mosaici di Ossios Loukàs e di Dafnì, i cui modelli a suo parere andavano "migliorati", adattandoli alla prospettiva, all'anatomia, al chiaroscuro e alla tecnica dell'olio. Per diffondere questa pittura ufficiale venne anche fondata una cattedra di arte ecclesiastica nel Politecnico di Atene, in cui lo stesso Thiersch era uno dei principali docenti. Nel 1871 fu pubblicato un libello "Sulla pittura" del pittore corfiota Panaghiotis Doxaràs, nel quale si sosteneva la superiorità della pittura rinascimentale italiana, con la prospettiva, il naturalismo, la tecnica dell'olio, su qualunque altra forma di pittura e la necessità di abbandonare la primitiva e rozza pittura bizantina, indegna di una nazione civile ed europea.

Lo Stato greco, fino al 1913, non comprendeva le zone centro-settentrionali della Grecia, cioè l'Epiro, la Macedonia e la Tracia, le quali erano rimaste all'Impero Ottomano. Tra queste regioni era compreso il Monte Athos. Anche sul Monte Athos nel XIX secolo l'arte bizantina, o più precisamente post-bizantina, non esisteva più. Nel secolo precedente era vissuto il monaco pittore Dionisios da Fournà, autore della "Guida della pittura", ove erano descritti la tecnica e i temi dell'iconografia bizantina. Pur prendendo questo autore a modello della sua pittura le opere del famoso pittore trecentesco Pansèlinos, Dionisios da Fournà nel suo manuale descrive anche tecniche e tematiche occidentali, testimoniando della sempre più crescente influenza occidentale nell'arte della Santa Montagna. Ma nel secolo successivo il monte Athos adottò la pittura accademica russa. Questa, eseguita normalmente con colori a olio, imitava le stampe russe che oramai avevano inondato tutti i paesi ortodossi balcanici. Questo influsso nel campo dell'arte ecclesiastica rappresentava la crescente influenza che la Russia, specie dopo la Guerra di Crimea, cercava di estendere sui Balcani fino al Mediterraneo. Il Monte Athos, in quanto enclave religiosa, nella quale erano presenti monaci russi in gran numero, rappresentava il luogo privilegiato per estendere questa influenza della Russia. Infatti migliaia di monaci russi popolavano il monastero di san Pantaleimon e le skite di sant'Andrea e del profeta Elia, e da qui partivano commissioni per i laboratori iconografici atoniti, come quello più famoso degli Ioasafei. Le icone, dipinte per esplicita richiesta dei committenti sul modello delle stampe litografate russe, prive di iscrizioni greche, partivano per la Russia, i Balcani, l'Europa e perfino gli Stati Uniti. La produzione massificata di questo tipo di immagini rendeva il livello della produzione alquanto basso, tanto che abbiamo documenti di lamentele sulla decadenza della produzione iconografica.

Abbiamo così visto che nel secolo XIX in Grecia la pittura ecclesiastica era sotto l'influsso occidentale sia direttamente, attraverso la "Scuola dei Nazareni" e la loro pittura bizantina "migliorata", che veniva diffusa dal Politecnico di Atene, sia indirettamente, attraverso la pittura russa dominante sul Monte Athos , con il prestigio del quale si diffondeva in tutti i paesi ortodossi. Questo tipo di pittura fu adottato

senza perplessità alcuna dalla Chiesa ortodossa di Grecia, assieme all'introduzione nella liturgia del canto polifonico di tipo occidentale, paragonabile a quello in uso nella Chiesa ortodossa russa, perfino con l'accompagnamento dell'organo. E tutte queste novità non sollevavano alcun problema neppure in personalità ecclesiastiche che difendevano la tradizione.

Questo stato di cose durò per tutto il XIX secolo e fino a quasi la metà del XX secolo, ma cambiò soprattutto per il pensiero e l'azione di un grande scrittore e pittore greco, di origine anatolica, Fotis Kòntoglou.

Fotis Kòntoglou nacque ad Aivalì, una cittadina abitata da romei, come sono chiamati i greci dell'Anatolia, sulla costa turca dell'Egeo, nel 1895. La sua famiglia era molto religiosa, come in genere tutti gli ortodossi sotto l'Impero Ottomano: un suo zio monaco era superiore di un piccolo monastero ove egli era abituato fin da piccolo ad assistere alle funzioni liturgiche da inserviente e cantore. La sua infanzia e prima adolescenza si svolse tra terra, mare e funzioni religiose. Fin da piccolo anche manifestò doti per la narrativa e il disegno, per cui venne iscritto al Politecnico di Atene, nel 1913. Ma, insofferente dell'insegnamento di tipo accademico che vi si impartiva da parte di membri della "Scuola dei Nazareni", abbandonò gli studi e si diede ad alcuni viaggi fra Europa, Africa e Asia, finendo con lo stabilirsi in Francia, ove lavorò anche come minatore. A Parigi frequentò artisti, studiò disegno in alcune scuole, ma sempre in modo poco sistematico. Disegnava illustrazioni per libri e iniziò anche la sua carriera di scrittore di racconti di avventure e di viaggi.

Nel 1919 tornò in patria, ove insegnò in un liceo, ma nell'agosto 1922 fu coinvolto nella "Grande Catastrofe" dell'Anatolia, l'epilogo tragico della guerra greco-turca con la definitiva distruzione della plurimillenaria presenza greca dell'Anatolia. Dovette fuggire profugo in Grecia, ad Atene. Già nello stesso anno 1922 visitò per la prima volta il Monte Athos, e lì venne colpito dalla bellezza e perfezione dell'arte bizantina e post-bizantina, che non immaginava così perfetta, educato com'era alla superiorità dell'arte rinascimentale italiana su ogni altra forma d'arte. Iniziò così a scoprire la sua identità di erede dell'Impero romano d'oriente, vantandosi del nome di "romiòs", il termine con cui sono chiamati i greci ortodossi nel mondo ottomano.Tutto ciò però senza conseguenze ideologiche di tipo politico, ma solo culturali e religiose: infatti da allora ebbe inizio la sua lotta per il ritorno alla tradizione bizantina e post-bizantina nell'arte sacra come anche nella musica ecclesiastica e nell'arte greca in genere, per la continuità rispetto al recente passato post-bizantino e per porre fine allo "scimmiottamento" delle mode occidentali. Dopo la "Grande Catastrofe" del 1922 e soprattutto negli anni '30 del secolo scorso, si assistè in Grecia alla nascita di una forte svolta a favore di Bisanzio nel campo degli studi: ci furono convegni internazionali, aperture di musei specializzati, pubblicazioni di studi di fama internazionale, come Sotirìou, Orlandos, Xyngòpoulos. Si era perciò creato un clima propizio al cambiamento di atteggiamento nei confronti dell'eredità bizantina e popolare e ci furono anche alcuni pittori , come D.Pelekassis, che abbandonarono, anche se episodicamente, la pittura a olio e l'uso della prospettiva e del naturalismo. Ma fu Fotis Kòntoglou che, per il suo ricco talento, le sue basi intellettuali, la sua fede irremovibile, diede una svolta alla pittura ecclesiastica neogreca. Egli ha avuto piena coscienza del significato teologico dell'icona all'interno dell'intera vita della Chiesa, a differenza di qualunque altro pittore greco che occasionalmente si è occupato di iconografia. Nel suo pensiero estetica, morfologia e teologia sono collegate fra loro. Egli, già alla fine degli anni '20, iniziò a dipingere icone nella tecnica tradizionale, riscoprì la tecnica dell'affresco, iniziando dalla propria casa. Diffuse le nuove concezioni a favore della tradizione anche attraverso la pubblicazione di testi e di articoli su giornali e riviste. Perché è vero che si era creato un atteggiamento favorevole, ma questo riguardava solo delle èlites culturali, mentre la gran parte dell'opinione pubblica e soprattutto della Chiesa ortodossa rimase quasi fino agli anni '50 contraria all'arte bizantina. Dovette infatti affrontare molte

opposizioni, da parte del mondo accademico ma anche da parte del clero, in gran parte indifferente o addirittura ignaro del significato teologico dell'icona. Fu dopo le drammatiche vicende della II guerra mondiale che Kòntoglou decise di dedicarsi completamente alla pittura bizantina e alla sua causa. Anche l'opposizione nei suoi confronti cominciò a diminuire, cominciando a essere accettato nell'ambiente ecclesiastico il ritorno alla tradizione iconografica, che oggi dagli ambienti ortodossi greci è considerato del tutto ovvio. Con più di 500 icone portatili e 20 chiese, che dipinse insieme agli aiutanti e suoi discepoli, fino al 1965, anno della sua morte, Kòntoglou ha rinnovato la grande tradizione pittorica della Chiesa ortodossa greca.

Nel 1960 aveva pubblicato l'opera che riassumeva tutta l'esperienza iconografica della sua vita. La "Ekfrasis tis orthodoxou ikonografìas", la "Descrizione dell'iconografia ortodossa", in due volumi per complessive 1100 pagine con 500 disegni e 250 illustrazioni a colori e in bianco e nero. L'opera è stata concepita per correggere gli errori, le imprecisioni, gli anacronismi e le oscurità della "Guida della pittura" di Dionisios da Fournà. Essa fornisce indicazioni tecniche sulla produzione di affreschi e della pittura su tavola. Inoltre descrive l'intera decorazione della chiesa con tutte le scene, dalla cupola, all'abside, alle volte, le navate, fino al nartece, la fontana e l'eventuale refettorio monastico. Il testo è accompagnato da litografie che si integrano con la scrittura del testo, come in un manoscritto medievale, talchè risulta difficile un'eventuale pubblicazione in altra lingua. In verità questa preziosa guida non è mai stata tradotta dal greco in altra lingua, come praticamente nessuno degli altri libri di Kòntoglou, il quale ha dovuto scontare l'ostracismo da parte della cultura ufficiale del suo paese.

Ma Kòntoglou, oltre che scrittore di talento e pittore creativo, è stato anche un grande maestro. Egli, che ha fondato la scuola neo-bizantina in Grecia, ha avuto come allievi in pratica quasi tutti gli iconografi greci. E chi non è stato direttamente suo allievo, lo è stato indirettamente, attraverso la sua "Ekfrasis". Una preziosa testimonianza della sua attività di maestro sono le sue lettere che scrisse a Evànghelos Mavrikakis, un iconografo di Sparta che gli chiedeva guida e insegnamenti .

Kòntoglou, oltre che iconografo, fu anche un teorico dell'iconografia, come il suo amico e collega Leonid Uspenskij e le loro teorie sono abbastanza simili, anche se quelle di Kòntoglou si caratterizzano per una maggiore attenzione alla spiritualità.

Kòntoglou, come Uspenskij, ritiene che in Occidente, da Giotto in poi, non ci sia più arte sacra, ma soltanto arte religiosa, perché, con le novità del Rinascimento, questo tipo di arte non esprimerebbe più la fede della Chiesa, non avrebbe più contenuto teologico, ma esprimerebbe soltanto le concezioni religiose individuali dell'artista. Questo tipo di arte non è più orientato alla liturgia, ma è animato da una intenzione storicizzante, drammatica e teatrale; tende ad apparire sentimentale, perché mira a emozionare lo spettatore; è spesso priva di autentico senso religioso e l'autore cerca di ostentare il proprio talento creativo, preoccupandosi di distinguersi a ogni costo dagli altri autori. Del tutto differente è invece l'iconografia bizantina. Questa è prima di tutto liturgica, perché finalizzata ad accompagnare i riti della Chiesa; è dogmatica, poiché riflette i dogmi, ossia i contenuti della fede della Chiesa; è fedele allo spirito del Vangelo, perché caratterizzata da semplicità, sobrietà, chiarezza espositiva, umiltà; è anagogica, cioè eleva il fedele alle realtà spirituali; è "catanittica", ossia dipinta in uno spirito di compunzione, e fatta per suscitare compunzione nei fedeli. La compunzione costituisce la vera e propria chiave di volta della teoria iconografica di Kòntoglou, come lo è della spiritualità monastica dell'Oriente cristiano: essa è il vivo sentimento di dolore nell'uomo per il fatto di essere peccatore, ma nello stesso tempo costituisce una "kharmolype", ossia un "lieto dolore", dovuto alla consapevolezza di essere anche un peccatore perdonato dalla misericordia divina. Per questo motivo l'arte bizantina non conosce mai, anche nei temi più drammatici, immagini di disperazione o di dolore

ostentato. Kòntoglou sottolinea, come fanno gli autori spirituali, che dalla compunzione scaturisce l'umiltà: l'iconografo deve essere sempre animato da umiltà, sia nei confronti della Chiesa, di cui è obbediente fedele, sia nei confronti dei suoi confratelli, perché non si gonfia del suo talento artistico e non disprezza gli altri iconografi, credendosi più bravo degli altri. L'icona infatti non deve essere giudicata con meri criteri estetici, perché si ridurrebbe a idolatria, ma con criteri teologici e spirituali. Inoltre l'icona non deve essere neppure troppo ricercata, ma sobria e diretta all'essenziale, come è lo stile evangelico, animata dalla bellezza sobria e solenne della liturgia, senza fronzoli inutili e ricercatezze estetizzanti. L'icona deve perciò esprimere la vita stessa della Chiesa, animata dallo Spirito Santo e non dalle fantasie e dall'orgoglio dell'artista.

L'arte iconografica di Kòntoglou rispecchia molto fedelmente queste sue concezioni. Essa infatti si caratterizza soprattutto per una grande severità e sobrietà. Kòntoglou aveva sempre dichiarato di amare l'arte semplice dell'età post-bizantina, quando la nazione greca viveva il suo martirio, fedele alla croce di Cristo, sotto la dominazione ottomana, vessata dalle prepotenze dei Veneziani, dei Genovesi e dei pirati catalani e berberi. Pur ammirando e apprezzando la grande arte di Bisanzio, egli preferì sempre le opere degli artisti minori dell'età post-bizantina, in particolare quelli della cosiddetta "scuola cretese", che egli preferiva chiamare "dello stile stretto". Amò quindi composizioni sobrie, prive di dettagli e di decorazioni, concentrate sull'essenziale. Figure schematiche e tendenzialmente rigide, dalle espressioni severe ma serene, prive di ostentazione drammatica e in atteggiamenti ieratici. I suoi colori sono scuri, "catanittici" ossia ispirati a compunzione, nei quali dominano le tonalità ocra, terrose. Non amò neppure troppo l'uso dell'oro, che utilizzava soltanto nelle icone su tavola, dato che non riteneva che fosse appropriato nella pittura murale, sia per evitare ogni forma di ostentazione di lusso e di ricchezza, sia per motivi estetici, poiché a suo parere l'oro negli affreschi provoca l'impressione di buchi nella parete.

Egli fu cosciente di queste sue preferenze e non le impose ai suoi discepoli, consigliando loro di non imitare la sua arte, ma di ispirarsi direttamente alla tradizione locale. Un'altra nota di merito di questo grande iconografo è stato il suo distacco dalla brama di fama e di ricchezza: egli rimase sempre povero, preferendo il lavoro di équipe con collaboratori e allievi per poter aiutare tutti ad avere lavoro, prodigo sempre di consigli e aiuto materiale e spirituale.

Grazie a Kòntoglou l'arte ecclesiastica accademica in Grecia, a partire dagli anni '70 del secolo scorso, è del tutto scomparsa e l'arte tradizionale iconografica è tornata ad essere coltivata in tutto il territorio greco, e anche sul monte Athos, ove, a dire il vero più tardi che altrove, si è ritornati alla tradizione, nei laboratori dei Danilei, Ioasafei, Pacomei, ecc. come anche in altri monasteri della Grecia (es. Monastero di Longobarda a Paros, Kàthisma dell'Annunciazione a Patmos, Monastero di Ormilia nella penisola Calcidica).

L'arte iconografica di Kòntoglou si distingue per creatività, poiché Kòntoglou era un artista di talento, invece la produzione iconografica attuale è spesso caratterizzata da stereotipia e standardizzazione, e spesso dà l'impressione di copia fotostatica. Questo è uno dei gravi limiti di una parte dell'odierna attività iconografica, ma essi non possono essere imputati a Kòntoglou o a Uspenskij , poiché sono le conseguenze del fraintendimento del concetto di "Tradizione".

Desta stupore invece il fatto che, nonostante gli studi di Leonid Uspenskij e di Vladimir Losskij sulla teologia dell'icona, nella Russia di oggi alcuni iconografi abbiano ripreso a dipingere immagini in stile accademico ottocentesco, senza porsi alcun problema, come se nel secolo scorso non fosse avvenuto nulla.