

El Greco e Nikos Kazantzakis: due cretesi erranti

Gilda Tentorio

Università di Pavia, Italia

Abstract The painter Domìnikos Theotokòpoulos (1541-1614) is a case of cultural osmosis, between the Byzantine tradition and the Western art (Crete, Venice, Spain). The writer Nikos Kazantzakis (1883-1957) had a special link with his Cretan compatriot. The different references in his literary works (especially: *Report to Greco*) highlight his complex approach to the restless spirit of the 'Beloved Ancestor', who becomes the companion of his life, a personal myth, a hero who struggles for the quest of ascent.

Keywords El Greco. Nikos Kazantzakis. Crete. Fictionalization. East and West.

Sommario 1 Il misterioso El Greco e il Novecento greco. – 2 Domìnikos Theotokòpoulos, un pittore fra Oriente e Occidente. – 3 El Greco e Kazantzakis: un dialogo ininterrotto. – 3.1 L'incontro attraverso il sogno: *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο*. – 3.2 Corpo e anima. Geografie simboliche ed esistenziali.

1 Il misterioso El Greco e il Novecento greco

Intorno alla figura enigmatica del pittore Domìnikos Theotokòpoulos detto El Greco (1541-1614) si è dipanata nel corso del Novecento una storia labirintica, costellata di entusiasmi, intuizioni, scoperte, ma anche reticenze, truffe e appropriazioni ideologiche. Accanto al rigore filologico e alle ricerche d'archivio che hanno ricostruito le tracce della sua vita e delle sue opere, si è ben presto consolidata la percezione di un artista dalla personalità forte e anti-convenzionale, a cui si possono legare via via le etichette più varie: mistico o naturalista, genio maledetto o folle, profeta della modernità, precursore delle avanguardie e perfino del post-moderno (cf. Dal Pozzolo 2015; Lacagnina 2011).

Anche la Grecia non è stata immune dalle fascinazioni del mito-El Greco. Se escludiamo lo stretto ambito accademico, per concentrarci invece sulla cultura in senso lato, possiamo individuare almeno tre visuali: l'approfondimento per ragioni di studio (si pensi all'apporto di Pantelis Prevelakis), il pellegrinaggio a Toledo nei resoconti di viaggio (Kostas Ouranis, Zacharias Papantoniou, Odisseas Elitis) e infine una via poetico-esistenziale sul filo della diacronia: Theotokòpoulos è l'artista che, pur nell'«esilio» occidentale, resta radicato alla propria grecità e il suo sguardo inquieto sul mondo innesca un dialogo con l'oggi e con la ricerca di senso di chi è artista delle parole (Ghiorgos Seferis, Nikos Kazantzakis).¹ Si vedano per esempio le osservazioni di Nikiforos Vrettakos:

Quando guardo le sue opere, torno al mio antico dilemma: la realtà fisica si trova dentro la metafisica oppure succede il contrario? Infatti il mondo che ci svela nei suoi quadri riesce a essere fisico e metafisico insieme. (1991, trad. dell'Autore)

Intendo occuparmi qui dello stretto legame fra Nikos Kazantzakis (1883-1957) e il pittore Theotokòpoulos, che si innesta su una riflessione relativa al fare letterario, all'incrocio fra visibile e invisibile. Come vedremo, in questo orizzonte Creta e Venezia rappresentano due poli attrattivi e complementari fra Oriente e Occidente, ma la realtà geografica sfuma nella finzione narrativa e nella rarefazione del simbolo.

1 A quanto mi risulta, non esistono finora studi sistematici sulla fortuna di El Greco nella letteratura neogreca; riporto di seguito alcuni spunti. Saggi di Prevelakis: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Ελ Γκρέκο* (1930), *Ο Γκρέκο στη Ρώμη* (1941), *Θεοτοκόπουλος: τα βιογραφικά* (1942). Tracce di El Greco si trovano nei resoconti di viaggio di Ouranis (1934) e di Papantoniou (1955); nel 1980 Elitis viaggia in Spagna ed è proclamato cittadino onorario di Toledo (<https://www.ispania.gr/ekdilwseis/musica-baile/2736-elitis-ispania>). Per El Greco in Seferis, cf. Beaton 2004 e Ghiatromanolakis 2007; in Vrettakos, cf. Stavroulakis 1993. Lavori comparatistici, per esempio: Chatzinikolaou 2014; Fréris 2014. Biografie romanzate: Plaitakis 2003; Siatòpoulos 2007 (su cui si basa il film *El Greco* di Ghiannis Smaragdīs, per cui si veda la critica di Chatzinikolaou 2008; Dal Pozzolo 2015, 161-3); interessante è anche Limberi 2015, che ricrea in una scrittura rarefatta l'ambiente culturale e le ansie metafisiche del pittore. Per l'Italia, segnalo la raccolta poetica di Rossi Prececutti (2015). Per la fortuna di El Greco in altre forme, oltre al film citato, come il fumetto, prima in francese e ora anche in italiano (Smudja 2019) e il progetto di una figura virtuale in 3D che guiderà i visitatori nel Museo cretese di Fòdele (Manoussoudaki 2024).

2 **Domìnikos Theotokòpoulos, un pittore fra Oriente e Occidente**

La figura di El Greco emerge gradualmente dal mistero attraverso ritrovamenti d'archivio, ed è una conquista ancora in divenire.

Si trattò di un lento e contraddittorio recupero - a ritroso - delle tracce che, dal più noto radicamento in Spagna (1577-1614), riportavano alla penombra dei dieci anni di soggiorno in Italia (prima a Venezia, poi a Roma, poi di nuovo, verosimilmente, a Venezia: 1567-76), per risalire all'oscurità degli esordi a Creta (dove stette almeno fino al 1566), che però assunsero una consistenza storica documentata solo a partire dal 1961. (Dal Pozzolo 2015, 5)

Ai fini del mio discorso mi interessa accennare alla prima fase della vita dell'artista, fra Creta e Venezia: mi limiterò a segnalare gli elementi fondamentali e rinvio per i dettagli alla bibliografia degli specialisti.

Per decenni la critica trascurò gli anni cretesi, ipotizzando una lunga permanenza e apprendistato di Theotokòpoulos a Venezia, dove si sarebbe distinto come uno dei migliori 'madonneri' (Ioannou 2023, 21-3). Questa presunta 'italianità' del pittore, venata anche di pretese nazionalistiche (Hadjinicolaou 1999) e complicata da una storia di firme false (Ioannou 2023, 31), è oggi respinta dagli esperti e si guarda invece con particolare interesse al periodo giovanile a Creta.

Essenziali per ricostruire quegli anni sono state le scoperte d'archivio: nel 1961 (Konstantinos Mertzios) e nel 1975 (Maria Constantoudaki) sono emersi documenti che ne attestano la presenza a Candia almeno fino al 1567. È qui che si forma il giovane artista.

Prezioso e fondativo è il contributo di Nikòlaos Panaghiotakis: le sue ricerche, editate postume in *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου* (1999) e poi in inglese (Panayotakis 2009), oltre a riordinare la storia della documentazione e a illuminare l'ambiente familiare del pittore (il padre mercante e il fratello esattore delle tasse per i veneziani), restituiscono una vivida e completa immagine del contesto multiculturale di Creta. È appurato ormai per esempio che nella sua isola Theotokòpoulos poté raggiungere una formazione solida di stampo umanistico, anche attraverso i contatti con esponenti della nobiltà veneziana dell'isola (come i Grimani e i Calergi).²

La città di Candia (attuale Iraklio) dove Theotokòpoulos nasce nel 1541, viveva allora un periodo di grande fioritura artistica. La tradizione figurativa era legata all'arte dell'icona bizantina, bidimensionale e anti-naturalistica, arricchita e aggiornata dagli stilemi portati

² Cf. Panayotakis 2009; Fatourou-Hesychakis 2004; Dal Pozzolo 2015; Terribile 2021. Riguardo alle tracce cretesi a Venezia, cf. Carpinato 2017.

dagli artisti bizantini in fuga da Costantinopoli dopo il 1453. Inoltre lo stretto contatto con Venezia permetteva l'afflusso di opere e manufatti veneti, come pure la circolazione di stampe di opere occidentali. Dunque motivi figurativi alloglotti (la *maniera latina*, cioè italiana) si inseriscono accanto a quelli locali (la *maniera greca*) e le botteghe si specializzano in relazione alle richieste dei committenti (monasteri greci, borghesia cittadina greca e aristocrazia veneziana, cattolici e ortodossi), secondo repertori e modelli fissi. Diversi pittori però sono eclettici e capaci di esprimersi in entrambi gli stili: Theotokòpoulos è fra loro e il suo talento gli garantisce una rapida crescita e rinomanza (è già citato come 'maistro' nel 1563). Gradualmente però il suo sguardo e le ambizioni si volgono a Occidente, dove cercherà un'affermazione personale.³ Infatti dopo una rapida carriera, nel 1567 il ventiseienne Dominikos lascia Creta e la sua meta è naturalmente Venezia.⁴

Qual è il progetto alla base della sua partenza? Fu forse aiutato dal fratello, oppure ebbero un ruolo nel suo trasferimento le nobili famiglie veneziane con cui aveva stretti rapporti? (cf. Dal Pozzolo 2016, 142; Terribile 2021). Non abbiamo certezze. D'altro canto abbandonare Creta significa rifiutare la condizione professionale di artigiano artistico locale, perché il giovane sente di aver raggiunto la maturazione culturale e intellettuale per affrontare altre direzioni: a Venezia, dove frequenta i circoli dei pittori più in voga (Tiziano, Tintoretto, Veronese), vive una stagione feconda in cui abbandona il bilinguismo pittorico e sperimenta nuovi stili e soggetti.

Ma è già pronto per un'altra fase: nel 1570, attraverso la mediazione anche del miniatore croato Giulio Clovio di cui ci è pervenuta la lettera di raccomandazione, eccolo a Roma presso i Farnese, dove resta poco: si ha notizia di una rottura già nel 1572. Negli anni successivi, senza più un mecenate, apre una bottega a Roma che sarà attiva fino al 1577, anno della partenza per la Spagna: prima a Madrid e poi a Toledo, dove resterà fino alla morte, elaborando uno stile personale e straordinario (Puppi 1984, 143 ss.; Dal Pozzolo 2015, 17 ss.).

Come dice lo studioso Fernando Marías, a Toledo egli riuscì a fare

de lo invisible un objeto visualmente 'tangible', perceptible, tan visual como las realidades de color, luz y sombras que se tenían delante de los ojos, pero que por su propia formalización no podía confundirse con el mundo terrenal. (Marías 2014b, 38)

³ Sulla giovinezza di El Greco, cf. per esempio: Hadjinicolaou 1995; Panayotakis 2009; Dal Pozzolo 2015; 2016; Hadjinicolaou, Ioannou 2019; Ioannou 2013; 2021.

⁴ L'unica prova d'archivio della sua presenza veneziana (citato come «maistro Meneghin Thetocopulo») è dell'agosto 1568, cf. per esempio Puppi 1984, 133; Dal Pozzolo 2016, 145.

Si tratta quindi di un pittore eclettico e irrequieto. Lascia Creta perché gli stilemi locali gli vanno stretti; Venezia è naturalmente il primo approdo e la scuola di Tiziano un importante riconoscimento, ma poi occorre visitare Roma, il cuore pulsante dell'arte italiana. Eppure sembra che anche qui la realtà non lo soddisfi, e la sua ricerca lo porterà in Spagna, all'estremo Occidente rispetto alla sua Creta.⁵

3 El Greco e Kazantzakis: un dialogo ininterrotto

Il primo contatto con El Greco è per Kazantzakis libresco: nel giugno 1926 comincia a documentarsi per il suo prossimo viaggio in Spagna, si informa e legge studi sul pittore. Pochi mesi dopo (settembre 1926) avviene la folgorazione *in loco*: da Madrid e Toledo invia all'amata Eleni lettere piene di entusiasmo per i dipinti che vede ora dal vivo, sottolineando più volte un'affinità elettiva, anche perché entrambi sono cretesi (cf. Kazantzaki 1998, 180, 185).

Il resoconto di quella esperienza in Spagna appare in *reportages* sui giornali, raccolti e rielaborati poi nel volume *Ταξιδεύοντας Ισπανία* (prima ed. 1927; ed. definitiva 1937).⁶ Mentre ne descrive i quadri, insiste sull'idea della luce come forza cinetica e quasi tangibile che divora i corpi e li tende fin quasi a spezzarli.

In queste pagine è già iniziata la sua trasfigurazione in mito. Per esempio El Greco è sentito vicino alla temperie contemporanea per la sua ricerca inquieta: «Ἡ ἐποχή μας εἶναι βαθιὰ ὁμολογῆ μὲ τὴν ἀνῆσυχη, παραγμένη, ἀγωνιζόμενη συνείδηση τοῦ Γκρέκο» (Kazantzakis 2009b, 92; «La nostra età è profondamente simile alla coscienza inquieta, agitata e combattente di El Greco», trad.dell'Autore). A lui Kazantzakis attribuisce un desiderio lancinante (*ἀγωνία*) che è anche il suo, cioè scavare oltre le apparenze per trovare l'essenza. Ecco perché la sua arte rifiuta regole e canoni: «Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἄθλος, ἔμπνευσις, ἐνέργεια ἀπόλυτα προσωπικὴ» (La pittura è un'impresa, un'ispirazione, un'energia del tutto personale, Kazantzakis 2009b, 90). Fra l'altro concetti simili saranno ripresi nel 1927 nel lemma su El Greco che Kazantzakis cura per l'enciclopedia *Ελευθερουδάκης*.

Negli anni Trenta El Greco continua ad accompagnarlo, nei sogni o nei progetti.⁷ Due sono le tappe fondamentali: un poemetto (1933) e il

⁵ Sulla percezione e rivendicazione della propria identità 'greca', cf. Casper 2014, che analizza l'evoluzione della firma dell'artista.

⁶ Per un inquadramento sui viaggi in Spagna e le diverse redazioni, cf. Caracausi 2012. Il capitolo dedicato a El Greco (dapprima comparso su *Ελεύθερος Τύπος*, 24 dicembre 1926), si può ora leggere in Kazantzakis 2009b, 82-95.

⁷ Il 15 marzo 1930 da Gottesgab in una lettera a Eleni descrive un sogno che è anche l'inizio di un progetto (Kazantzaki 1998, 279; cf. anche Prevelakis 1965, 184). Pochi mesi dopo progetta un'opera dal titolo *Μιά Βροχερή ἡμέρα*, che sarà racchiusa fra

capolavoro dal titolo definitivo di *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο* (*Rapporto al Greco*), che verrà pubblicato postumo, ma a cui comincia a lavorare dal 1955 (cf. Dounià 2017, 182-5; Bien 2007, 535-7). Mi concentrerò su queste due opere.

Nel poemetto *Ἐλ Γκρέκο*, dedicato all'amico Prevelakis e composto di 166 versi in terzine dantesche (Kazantzakis 1960, 123-9; 2009a, 495-9; 2022, 523-7), in toni di veemente lirismo viene rievocato il momento in cui il pittore nel palazzo dell'Escorial riceve la notizia che il re Filippo II ha rifiutato il suo *Martirio di San Maurizio*:⁸ troppi i colori, fiamme ovunque, i corpi che svaporano... Mentre stringe fra le mani un grano di resina, nella mente gli turbinano lingue di fuoco e si affollano in danza vorticoso sciami di figure che sono ancora progetti non realizzati. Il pittore freme d'ira e afferma che l'arte non è sottomissione e legge, ma demone che spezza le matrici («Δὲν εἶναι ἡ τέχνη ὑποταγή καὶ νόμος, ἰ μόν'δαίμονας ποὺ σπάζει τὰ καλοῦ-πια!», vv. 87-8).

Viene sfiorato allora dalla tentazione di abbandonare tutto, ed ecco che, come fiutando il profumo di resina e attirata dalla rabbiosa indignazione di quel suo figlio lontano, Creta la tigre («ἡ Κρήτη, ἡ τίγριςσα», v. 95) scivola sensuale e carezzevole nelle sue viscere e i ricordi si destano in una visione che coniuga materia e spiritualità. Gli appare il monte Psiloritis, sente già il salso del mare sulle labbra, e nelle orecchie gli torna il monito del maestro asceta che prima della partenza lo incitava a mantenersi libero e a percorrere strade mai calcate (vv. 109-13): l'isola sembra un miraggio di quiete a portata di mano.

Ma all'improvviso un lampo, e tra le fiamme un Arcangelo rapisce il pittore, gli mostra la fiera libertà delle altezze incontaminate ed El Greco comprende qual è la via da percorrere. La meta non è la Creta reale, bensì la sua ipostasi superiore («Πάνω Κρήτη, τὴν κρυφὴ πα-τρίδα!», v. 166), cioè la sovra-realtà sublimata dall'arte.

In toni visionari e quasi profetici, alternati però a una catena di immagini vivide e fortemente espressive, Kazantzakis plasma il suo mito di El Greco e lo assorbe nel proprio mondo poetico: egli è l'intellettuale che non si piega alla mediocrità dei tiranni ma si vota a una missione che trascende la realtà, per trasfigurarla in spirito.

due sogni, un incontro con El Greco e una visione del Buddha (cf. Kazantzaki 1998, 287; Bien 2007, 532).

⁸ El Greco, *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* (1580-82), 448 × 301 cm, San Lorenzo de Escorial. Sulla vicenda e sulla novità della proposta di El Greco, cf. Mariás 2014a.

3.1 L'incontro attraverso il sogno: Ἀναφορά στὸν Γκρέκο

Veniamo ora all'approdo più significativo della mitizzazione di El Greco: Ἀναφορά στὸν Γκρέκο. Nella pagina iniziale, prima del *Prologo*, Kazantzakis specifica che l'opera non è un'autobiografia, ma la ricostruzione, «μὲ ἀλήθεια μαζὶ καὶ φαντασία» (Kazantzakis 2009a, 16; «con verità e insieme con fantasia», Kazantzakis 2022, 7), di un percorso che si può sintetizzare come Ἀνήφορος (Ascesa): l'erta faticosa per superare le seduzioni e gli egoismi terreni, e trasformare la materia in spirito.

È difficile inquadrare Ἀναφορά in un genere letterario definito, in quanto si ritrovano qui estratti di altre opere, citazioni (autentiche o modificate) di lettere, diari, appunti, in una forma ibrida e all'avanguardia che gioca con verità e menzogna: Kazantzakis insomma sta creando il mito di se stesso (Dounià 2017, 186-95; Bien 2007, 526-9).

La figura di El Greco compare in posizione programmatica e con effetto circolare, in *Prologo* ed *Epilogo*. Fra l'altro l'eccezionalità è evidenziata anche dalla scelta della seconda persona singolare, uno stilema che, come è stato notato (Dounià 2017, 189), si presenta nell'opera solo in altri due casi, per Nietzsche e Ulisse. Ciò va ricondotto alla volontà di instaurare un dialogo diretto con le figure fondamentali della formazione dell'autore.

Ma per El Greco questa cifra stilistica si inserisce in un più ampio disegno architettonico. Se nel corpo della narrazione (capitoli 1-31) l'io narrante opera verso una «fictionalization of the objective life» (Bien 2007, 526), *Prologo* ed *Epilogo* funzionano piuttosto come cornice che abbraccia il mondo diegetico, nel segno unitario di El Greco. Esaminiamo alcuni dettagli.

Nel *Prologo* l'io narrante, che si descrive come una zolla di Creta («σβῶλο κρητικὸ χῶμα», Kazantzakis 2009a, 17), sente ormai prossima la morte e con grande fatica cerca di dire addio al mondo. Cede al sonno e nella visione onirica si ritrova improvvisamente sul monte Sinai, circondato da un paesaggio ribollente e in lacerante attesa messianica (cf. Paschalis 2015, 212-4). Non gli appare però Jahvé, bensì El Greco, che dà al discendente un ordine apparentemente paradossale: «Φτάσε ὅπου δὲν μπορεῖς!» (Kazantzakis 2009a, 22; «Arriva fin dove non puoi!», Kazantzakis 2022, 14). Un ordine difficile e 'cretese', che il narratore ha tenuto come bussola per la vita. La narrazione dei capitoli seguenti viene quindi introdotta come un rapporto che il soldato fa al suo generale, a missione conclusa.

Molto più articolate sono le pagine dell'*Epilogo* (Kazantzakis 2009a, 488-506). Mentre si congeda dall'antenato affidandogli la propria confessione, l'io narrante evidenzia le affinità che li legano: entrambi cretesi, con una donna fedele al proprio fianco (Jerónima ed Eleni) e una vita in salita alla ricerca perenne del superamento del limite, spesso in contrapposizione alla mediocrità dei benpensanti:

“Όλη μας ἡ ζωή, Παππού, ἦταν ἀνήφορος. Ἀνήφορος καὶ γκρεμὸς καὶ ἐρημία. [...] Μᾶς κατηγορήσαν οἱ φρόνιμοι πὼς κάναμε περίσσια μεγάλα τὰ φτερά τῶν ἀγγέλων κι εἴχαμε τὴν ἀναίδεια νὰ θέμε νὰ ρίξουμε πέρα ἀπὸ τὰ σύνορα τοῦ ἀνθρώπου τὴ σαΐτα. (Kazantzakis 2009a, 490)

Tutta la nostra vita è stata un’ascesa: ascesa, baratro e deserto [...] I prudenti ci hanno accusati di aver fatto troppo grandi le ali degli angeli e di aver avuto l’impudenza di lanciare la freccia oltre i confini dell’uomo. (Kazantzakis 2022, 518)

In quel «μας» (nostra) si realizza l’assimilazione completa di Antenato e nipote, riflessa anche dai successivi verbi alla prima persona plurale: El Greco, come Kazantzakis, non ha sopportato i confini troppo stretti della logica, della convenzione e del mondo. Non è un caso che dopo poche righe lo stesso pittore dichiari di sentirsi simile a un *χελιδονόψαρο* (pesce-rondine) (cf. Paschalis 2015, 211), animale assai caro alla zoologia fantastica di Kazantzakis, perché capace di uscire dalle acque sicure per sfidare la morte alla ricerca di una libertà nello slancio verso l’alto, nella leggerezza dell’aria.

Dopo queste osservazioni iniziali, viene inserito il poemetto in terzine come omaggio all’Antenato (Kazantzakis 2009a, 495-9) e quando ritorna alla prosa, l’io narrante rievoca l’atmosfera indefinita di una sua visita a Toledo, con l’aria che sa di zolfo e di belva, simile quindi all’attesa messianica del sogno nel *Prologo*. Dopo una giornata passata nella città a cercare le tracce dell’Antenato, ecco di nuovo un sogno (rifacimento finzionale del sogno del 1930, per cui vedi nota 10 *infra*). La prosa si fa ellittica e rarefatta, spezzata in sequenze dialogiche, e il ritmo rallenta per ricreare una notte fiabesca.

Rapito dal sonno, l’io narrante si ritrova imbarcato su un veliero trialberi – e per un attimo, perplesso, si chiede: è un bastimento fluttuante nel mare del sogno oppure è l’ipostasi stessa del sogno? È significativo in ogni caso che l’imbarcazione e l’Egeo onirico diventino rispettivamente il *medium* e la porta di accesso per un dialogo fra le epoche in terra cretese, nella città di Megalo Kastro. Gli indizi dell’ambientazione rinviano al passato veneziano:

Εἴχαμε ἀράξει στὸ Μεγάλο Κάστρο, στὴν Κρήτη. Ρόδιζαν στὸν ἀπομνημεριάτικον ἥλιον τὰ πέτρινα φτερωτὰ λιοντάρια τῆς Βενετίας, κυμάτιζε τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἡ παντιγέρα στὸ μεγάλο πύργο, ὁ μόλος μύριζε λάδι, κρασί καὶ λεμονοπορτόκαλα. Ἡ ταβέρνα τοῦ Γερώνυμου, πλάι στὴ λιμανόπορτα, βούιζε γεμάτη ναῦτες Βενετσιάνους καὶ Γενοβέζους μεθυσμένους. (Kazantzakis 2009a, 500)

Avevamo ormeggiato a Megalo Kastro, a Creta. Nel sole pomeridiano, i marmorei leoni alati di Venezia si tingevano di rosa, sulla

grande torre sventolava la bandiera di San Marco, il molo odorava di olio, vino e agrumi. La taverna di Geronimo, vicina all'ingresso del porto, risuonava piena di marinai veneziani e genovesi ubriachi. (Kazantzakis 2022, 528)

Nella taverna, fra le botti, siedono due amici per la pelle: El Greco, chiamato Μενεγής, ha vent'anni e l'io narrante diciassette (l'amico lo chiamerà con affetto Μενεγάκη).⁹ Si tratta dell'ultima notte prima della partenza del pittore, venata dalla forte malinconia della separazione. Dai dialoghi emerge la forte convinzione del giovane El Greco, assetato di vita e di nuove esperienze, capace di uno sguardo penetrante, diretto all'anima delle cose, e a tratti quasi profetico.

3.2 Corpo e anima. Geografie simboliche ed esistenziali

A un certo punto (Kazantzakis 2009a, 501) l'amico preoccupato gli pone domande pratiche: come riuscirà a sopravvivere in terra straniera, dove ancora nessuno conosce il suo talento? La risposta di Μενεγής è degna di un eroe kazantzakiano: l'avventura è una prova che non ammette vie di mezzo, e significherà rovina totale o trionfo. Il giovane ha ben chiara la via da seguire e l'arte diventa un'operazione demiurgica che continua quella di Dio: non quindi l'apoteosi dei corpi, come fa Michelangelo, ma la trasformazione in fuoco («Ξύπνησε τὴ φωτιά, νὰ τὸ χρέος τοῦ ἀνθρώπου!», Kazantzakis 2009a, 503: «Ridestare il fuoco, ecco il dovere dell'uomo!», Kazantzakis 2022, 531).

Anni prima, nel suo articolo per l'Enciclopedia *Ελευθερουδάκης* (1927), Kazantzakis evidenziava il tratto inquieto di El Greco, concentrato nel trasfigurare la materia in spirito, e i corpi in fiamme danzanti. Così concludeva:

Ὁ Γ. ἀντελαμβάνετο τὸ σῶμα ὡς ἐμπόδιον, ἀλλὰ καὶ συνάμα ὡς τὸ μόνον μέσον ἵνα ἐκφρασθῇ ἡ ψυχὴ. Δὲν περιορίζεται εἰς τὴν πιστὴν ἀποτύπωσιν τοῦ σώματος, ὅπως συχνὰ ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του· οὔτε καὶ πάλιν ἔφθανεν εἰς τὴν πλήρη ἔξαφάνισιν τοῦ σώματος, ὅπως οἱ Ἄραβες, οἵτινες ἀντικαθίστων τὸ σῶμα μὲ ἀφηρημένα γεωμετρικὰ σχήματα. Ὁ Γ. ἐπεχείρησε καὶ ἐπέτυχε τὸν μέγαν ἄθλον νὰ μεταδώσῃ εἰς τὸ σῶμα πρωτοφανῆ καὶ μυστηριώδη ψυχικὴν δύναμιν.

⁹ Il nome di Δομήνικος, o in veneziano Domenego, veniva abbreviato in Μένεγος e quindi anche nella forma Μενεγής. Il diminutivo Μενεγάκη evidenzia il rapporto di affetto e di profonda intimità fra i due: l'io narrante, qui interlocutore del grande pittore, reca nel suo appellativo l'aspirazione a farsi simile a lui.

El Greco concepiva il corpo come un ostacolo, ma al tempo stesso come l'unico mezzo dell'anima per esprimersi. Non si limita alla fedele riproduzione del corpo, come fa spesso la pittura italiana dell'epoca; né d'altra parte arriva alla totale scomparsa dei corpi, come gli arabi, che sostituivano il corpo con forme geometriche astratte. El Greco ha tentato ed è riuscito nella grande impresa di dare al corpo una forza spirituale, del tutto originale e misteriosa. (Kazantzakis 2011, 69; trad. dell'Autore)

È chiaro che questa ricerca polarizzata fra corpo e anima, materia e spirito, presenta notevoli affinità con la ricerca stessa di Kazantzakis, che si può sintetizzare in un modulo ricorrente su cui ha attirato l'attenzione Peter Bien (2007, 532), ovvero l'oscillazione fra i due poli antitetici di Buddha e di Èπαφος, il dio del tatto: in diverse occasioni¹⁰ Kazantzakis confessa la sua inclinazione giovanile per una ricerca spirituale astratta, attraverso un rifiuto nichilista della materia. Successiva invece è la consapevolezza che l'ascesa/ascesi deve necessariamente partire dalla materia, esperita dai cinque sensi, tentacoli avidi di esperienze. In Kazantzakis tuttavia il respiro ternario di matrice hegeliana porta al superamento delle antitesi in una sintesi superiore, e nel caso specifico alla scoperta che Buddha ed Èπαφος devono e possono coesistere.

È probabile che l'evoluzione pittorica di El Greco sia intesa secondo un percorso simile di tre tappe: dalla bidimensionalità rigida dell'arte bizantina che respinge il naturalismo (Creta), all'immersione nel regno di Èπαφος (Venezia), cioè i colori e la profondità della luce. Il compimento avviene a Toledo, quando l'artista si concentra a 'ridestare il fuoco', cioè ricreare l'immaterialità a partire dal corpo. Corpo e anima, dunque, uniti a raggiungere una sintesi superiore.

La traiettoria evolutiva e spirituale dall'antenato cretese si lega anche a una geografia simbolica che va da Oriente a Occidente, ed è interessante in proposito rievocare le pagine in cui Kazantzakis riflette su questa polarità. Nel capitolo finale di *Ταξιδεύοντας. Ο Μοριάς* (1937) il narratore ragiona sulla problematica identità dei greci moderni. L'intellettuale greco deve ascoltare dentro di sé entrambe le forze che hanno plasmato l'anima della sua civiltà, poli contrapposti che vanno conciliati:

Νὰ δώσουμε μορφή στὸ ἄμορφο, νὰ κάμουμε λόγο τὴν ἀνατολίτικη κραυγή, αὐτὸ εἶναι τὸ χρέος μας. Δὲν μπορούμε ν'ἀρνηθοῦμε μήτε

10 Nel 1934 racconta all'amico Prevelakis un sogno (1965, 408), che ritorna nel *Prologo* di *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα* (Kazantzakis 1964, 8-9; 2023, 13) e in *Αναφορά στὸν Γκρέκο* (Kazantzakis 2009a, 413; 2022, 434). Per altre ricorrenze dell'immagine di Èπαφος, per esempio in relazione a Zorba, cf. Bien 2007, 100.

τὴν Ἀνατολὴ μῆτε τὴ Δύση· εἶναι μέσα μας βαθιὰ κι οἱ δυὸ ἀντίδρο-
μες δυνάμεις καὶ δὲν ξεκολλοῦν. Εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ἢ νὰ φτάσου-
με στὸ λαμπικάρισμα τῆς Ἀνατολῆς σὲ Δύση, νὰ πετύχουμε δηλαδὴ
μια δυσκολώτατη σύνθεση, ἢ νὰ χαροπαλεύουμε δοῦλοι. (Kazantza-
kis 1961, 329)

Rendere Logos l'urlo orientale, questo è il nostro compito. Non possiamo negare né l'Oriente né l'Occidente: sono profondamente radicati in noi, forze contrarie e inseparabili. Dobbiamo quindi giungere a distillare l'Oriente nell'Occidente e ottenere una sintesi, per quanto difficile sia, oppure restare schiavi e arrenderci alla morte. (Kazantzakis 2021, 156)

El Greco aveva già intuito questa missione e ha saputo distillare la sua Creta, fucina di forze ancestrali che ribollono sotto la superficie dorata delle ieratiche icone bizantine - cioè l'Oriente - nel linguaggio pittorico occidentale, in una sintesi che è unica: la fiamma divoratrice.

Non è certo casuale che nei suoi due ritratti finzionali, nel poemetto e poi soprattutto nell'*Epilogo* di *Ἀναφορά*, Kazantzakis abbia scelto di evocare due momenti liminari della vita del pittore e due viaggi onirici, con precise coordinate geografiche e simboliche, evidenziati come segue:

Tabella 1 Confronto tra poemetto e *Rapporto al Greco*

Opera	Ambientazione	Viaggio onirico	Ritorno
<i>Ἐλ Γκρέκο-Τερτσίνες</i>	Escorial XVI sec.	Creta XVI sec.	Escorial XVI sec.
<i>Ἀναφορά στὸν Γκρέκο</i>	Toledo XX sec.	Creta XVI sec.	Toledo XX sec.

Nelle terzine il pittore è in Spagna e la visione lo trasporta a Creta. Riesce però a vincere la tentazione di un ritorno in patria, perché capisce di dover operare per una 'Creta superiore', quel livello cioè che non può prescindere dalla realtà ma la supera, ed è in questa direzione che continuerà la sua opera pittorica nell'Occidente spagnolo.

Una traiettoria simmetrica si riscontra nell'*Epilogo* di *Ἀναφορά*, anche se l'intreccio narratologico è più complesso. L'io narrante si trova a Toledo e il sogno lo porta indietro di quattro secoli a Creta, alla vigilia della partenza di Dominikos per Venezia, in una notte incantata che è già gravida degli sviluppi futuri. Quando poi il narratore si risveglia, suonano le campane di San Tomé a Toledo, ed è da questo punto occidentale che riprende la narrazione per il congedo finale.

In tale alternanza di piani temporali e spaziali, secondo una geografia che sfuma in tonalità simbolico-esistenziali, l'Occidente non respinge l'Oriente, ma lo abbraccia. In entrambe le situazioni

finzionali, il ritorno in Spagna (il momento di sintesi) comporta una ricchezza nuova e la consapevolezza di una missione: per El Greco si tratta della carriera pittorica; per l'io narrante l'individuazione di una bussola per la vita, il dovere e la scelta di superare ogni limite, rievocati ora in punto di morte e nella forma di un bilancio esistenziale.

Creta, radice comune per El Greco e lo scrittore, è un'Itaca che occorre lasciarsi alle spalle in una vocazione cosmopolita. Eppure resta un baricentro irrinunciabile, e nelle pagine di Kazantzakis continua a tornare come archetipo finzionale, sogno, visione sublimata, cerniera fra Oriente e Occidente.

Bibliografia

- Beaton, R. (2004). «Η μορφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco) στο έργο του Γιώργου Σεφέρη». Morfakidis, M. (επιμ.), *Φιλόπατρις: αφιέρωμα στον Αλέξη-Eudald Solà*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 337-45.
- Bien, P. (2007). *Kazantzakis. Politics of the Spirit*, vol. 2. Princeton: Princeton University Press.
- Caracausi, M. (2012). «La prima Ισπανία di Nikos Kazantzakis (1927)». Omatos, O.; Sánchez, I.M.; Aldama, F.J. (eds), *Culturas Hispánicas y mundo griego. Ο Ελληνισμός από την σκοπιά των ισπανικών πολιτισμών*. Granada: Sociedad Hispanica de Estudios Neogriegos, 91-101.
- Carpinato, C. (2017). «Crete in Venice. The Presence of the Great Island in Venetian Architecture, Visual Arts, Music and Literature». Giannakopoulou, L.; Skordiles, E.K. (eds), *Culture and Society in Crete: From Kornaros to Kazantzakis*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 217-40.
- Casper, A.R. (2014). «Greeks Abroad: (As)signing Artistic Identity in Early Modern Europe». *Renaissance Studies*, 28(3), 356-76.
- Chatzinikolaou, N. (2008). *Ο Γκρέκο στη μεγάλη οθόνη*. Αθήνα: Άγγρα.
- Chatzinikolaou, N. (2014). *Για τον Γκρέκο*. Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών.
- Dal Pozzolo, E.M. (2015). *La giovinezza perduta di El Greco*. Verona: QuiEdit.
- Dal Pozzolo, E.M. (2016). «Domenikos Theotokopoulos a Creta». *Studi di Storia dell'Arte*, 27, 115-50.
- Dounià, C. (2017). «Αναφορά στον Γκρέκο. Ο Καζαντζάκης αυτοβιογραφούμενος». Mathioudakis, N. (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης, ο κοσμοπαρωρτής*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Fatourou-Hesychakis, K.; Hesychakis, M. (eds) (2004). *Cretan Sources of Theotokopoulos' (el Greco's) Humanism*. Athens: Miet.
- Fréris, G. (2014). «Le 'mythe' de El Greco exilé dans la culture néohellénique». Lalagianni, V.; Moura, J.M. (éds), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam; New York: Rodopi, 117-28.
- Ghiatromanolakis, G. (2007). «Ο Καζαντζάκης και ο Σεφέρης για τον Γκρέκο: μια σύγκριση». Vivilakis, I. (επιμ.), *Στέφανος: τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*. Αθήνα: ERGO, 329-46.
- Hadjinicolaou, N. (ed.) (1995). *El Greco of Crete*. Iraklion: Municipality of Iraklion.

- Hadjinicolaou, N. (1999). «El Greco rivestito di ideologie nazionaliste». Álvarez Lopera, J. (a cura di), *El Greco: identità, trasformazione. Creta, Italia, Spagna*. Milano: Skira, 55-82.
- Hadjinicolaou, N.; Ioannou, P.K. (eds) (2019). *Perceptions of El Greco in 2014*. Athens: Benaki Museum.
- Ioannou, P.K. (2013). «Disegno, immagine e astrazione nel Mediterraneo orientale nel dialogo tra le arti». De Cavi, S. (ed.), *Dibujo y ornamento*. Córdoba; Roma: De Luca Editori d'Arte, 490-500.
- Ioannou, P.K. (2023). «La 'più generosa inflazione mai subita da un artista'. Note sulla costruzione, la demolizione e la persistenza del 'Greco madonnero'». García Castro, J.A.; Martínez-Burgos García, P. (a cura di), *El Greco. Un pittore nel labirinto*. Milano: Skira, 21-39.
- Kazantzakis, E. (1998). *Ο ασυμβίβαστος*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Kazantzakis, N. (1960). *Τερτσίνες*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Kazantzakis, N. (1961). *Ταξιδεύοντας Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, Ο Μοριάς*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη. Trad. it.: Kazantzakis 2021.
- Kazantzakis, N. (1964). *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη. Trad. it.: Kazantzakis 2023.
- Kazantzakis, N. (2009a). *Αναφορά στον Γκρέκο*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη. Trad. it.: Kazantzakis 2022.
- Kazantzakis, N. (2009b). *Ταξιδεύοντας Ισπανία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Kazantzakis, N. (2011). s.v. «El Greco». Stavrou, P.; Ghiouroukou, M. (επιμ.), *Λήμματα του Νίκου Καζαντζάκη στο Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη (1927-1931)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 64-9.
- Kazantzakis, N. (2021). *La mia Grecia*. Milano: Crocetti.
- Kazantzakis, N. (2022). *Rapporto al Greco*. Milano: Crocetti.
- Kazantzakis, N. (2023). *Viaggi in Giappone e in Cina*. Milano: Crocetti.
- Lacagnina, D. (2011). «Il Novecento del Greco. Ricezione critica, storiografia artistica, memoria visiva». *Critica d'Arte*, 73(47-48), 75-90.
- Limberi, K. (2015). *Η ταφή του κόμητος Οργκάθ*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Manousoudaki, N. (2024). «Ηράκλειο: ο εικονικός Ελ Γκρέκο θα ξεναγεί στο σπίτι του τους επισκέπτες». *ertnews.gr*.
<https://t.ly/fBCcm>
- Marías, F. (2014a). «Reflexiones sobre *El Martirio De San Mauricio* del Greco: textos y contextos». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45, 21-44.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/4833>
- Marías, F. (2014b). «El Greco entre la invención y la historia». Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid; Toledo: El Viso, 19-45.
- Panayotakis, N. (2009). *El Greco. The Cretan Years*. Farnham: Ashgate.
- Paschalis, M. (2015). *Από τον Όμηρο στον Σαίξπηρ. Μελέτες για τα κρητικά μυθιστορήματα*. Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών.
- Plaitakis, B. (2003). *Ελ Γκρέκο και ο μέγας Ιεροεξεταστής*. Αθήνα: Εξάντας. Trad. it.: *El Greco e il grande inquisitore*. Firenze: Giunti, 2010.
- Prevelakis, P. (1965). *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Puppi, L. (1984). «Il soggiorno italiano del Greco». *Studies in History of Art*, 13, 133-51.
- Rossi Precerutti, R. (2015). *Rimarrà El Greco*. Milano: Crocetti.
- Siatòroulos, D. (2007). *Ελ Γκρέκο, ο ζωγράφος του θεού*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Smudja, I.; Smudja, G. (2019). *Il filo invisibile*. Firenze: Kleiner Flug.
- Stavroulakis, M. (1993). «Ο μανιερισμός του Θεοτοκόπουλου μέσα από την ποίηση του Νικηφόρου Βρεττάκου». Mastrodimitris, P.D. (επιμ.), *Μνήμη του ποιητή Νικηφόρου Βρεττάκου (1912-1991)*. Αθήνα: Δόμος, 347-60.

- Terribile, C. (2021). «Paolo Veronese, Matteo Calergi e Domínikos Theotokópoulos». Puppì, L.; Lobefaro, M.; Traversi, F. (a cura di), *El Greco in terre d'Umbria*. Biella: Feltyde, 185-97.
- Vrettakos, N. (1991). «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος». *Τετράδια Ευθύνης*, num. μονο-
gr., *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Κρής Έποίει. 450 χρόνια της γέννησής του*, 31, 9.